พระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2:
การสร้างนิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน

นางสาวธานีรัตน์ จัตุทะศรี

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2552
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

INAO OF KING RAMA II: THE MAKING OF THE PANJI CYCLE INTO A MASTERPIECE OF THAI COURT DRAMA LITERATURE

Miss Thaneerat Jatuthasri

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Thai
Department of Thai
Faculty of Arts
Chulalongkorn University
Academic year 2009
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	พระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2: การสร้างนิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน
โดย	นางสาวธานีรัตน์ จัตุทะศรี
สาขาวิชา	ภาษาไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะอักษรศาสตร์
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประพจน์ อัศววิรุฬหการ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.ศิราพร ณ ถลาง)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา)

..... กรรมการ
(อาจารย์ ดร.น้ำผึ้ง ปัทมะลางคุล)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน)

ธานีรัตน์ จัตุทะศรี: พระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2: การสร้างนิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน (INAO OF KING RAMA II: THE MAKING OF THE PANJI CYCLE INTO A MASTERPIECE OF THAI COURT DRAMA LITERATURE) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ.ดร. ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 420 หน้า.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งศึกษากลวิธีการสร้างพระราชนิพนธ์**อิเหนา**ในรัชกาลที่ 2 ในฐานะนิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน

ผลการศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยี 33 สำนวนพบว่าเรื่อง**อิเหนา**แสดงลักษณะของนิทานปันหยี 3 ประการ กล่าวคือ ยังคงแสดงโครงเรื่องของนิทานปันหยีที่ประกอบด้วย 9 เหตุการณ์หลักและเก็บรักษาเนื้อหาที่แสดงความเป็นนิทานวีรบุรุษของนิทานปันหยี ตัวเอกฝ่ายชายและหญิงแสดงคุณสมบัติและบทบาทของตัวเอกแบบนิทานวีรบุรุษเช่นเดียวกับตัวเอกในนิทานปันหยี และนำเสนอวัฒนธรรมชวามลายูเช่นเดียวกับที่พบในนิทานปันหยี ลักษณะของนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**ดังกล่าวนี้สอดคล้องกับขนบของวรรณคดีบทละครในเป็นอย่างดีและมิได้ขัดแย้งกับวัฒนธรรมไทย สะท้อนให้เห็นพระอัจฉริยภาพของกวีในการปรับใช้นิทานปันหยีอย่างเด่นชัด นอกจากนี้ ยังพบว่าขณะที่เรื่อง**อิเหนา**สืบทอดความเป็นนิทานปันหยีไว้ก็มีการเพิ่มรายละเอียดที่ช่วยสร้างบรรยากาศไทยและเสริมบรรยากาศชวามลายูแก่เรื่องด้วย และสร้างสีสันแก่ตัวละครโดยการเสริมบุคลิกบางอย่างที่ทำให้ตัวละครมีชีวิตชีวาจับใจผู้อ่านผู้ชม

ในการรังสรรค์เรื่อง**อิเหนา**เป็นวรรณคดีบทละครในพบว่าขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในเป็นกรอบสำคัญในการแต่ง ขนบทั้ง 2 ประการนี้ผสานเข้ากับความเป็นนิทานปันหยีอย่างกลมกลืน ทำให้เรื่อง**อิเหนา**เหมาะทั้งแก่การอ่านและการแสดง ในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่าน เรื่อง**อิเหนา**ใช้ภาษาได้อย่างไพเราะคมคาย นำเสนออารมณ์ความรู้สึกตัวละครอย่างเด่นชัดผ่านบทพรรณนาและการใช้ภาษาแสดงอารมณ์ความรู้สึก สร้างจินตนาการอย่างยอดเยี่ยมโดยใช้คำจินตภาพและคำแสดงนาฏการ ตัวละครมีชีวิตชีวา และผสานความเป็นไทยกับชวามลายูได้อย่างลงตัว ส่วนในฐานะบทสำหรับแสดงละครใน เรื่อง**อิเหนา**สามารถใช้แสดงได้อย่างงดงาม มีช่องทางให้รำอวดฝีมือได้หลายตอน และมีเสน่ห์จากการผสานความเป็นไทยกับชวามลายูในการแสดง เรื่อง**อิเหนา**ในฐานะวรรณคดีบทละครในนี้มีลักษณะเด่นต่างจากนิทานปันหยีหลายลักษณะ ที่เห็นได้ชัดคือมุ่งเน้นนำเสนอความรักและอารมณ์อันเข้มข้นของตัวเอกมากกว่าเรื่องการทำศึกสงคราม เน้นภาพนักรักที่มีชีวิตชีวา มีชั้นเชิงและมีพัฒนาการของตัวเอกฝ่ายชาย ให้ความสำคัญแก่การสร้างจินตนาการทั้งฉากและตัวละคร และนำเสนอความเป็นไทยกับชวามลายูควบคู่กัน ความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในของเรื่อง**อิเหนา**ดังกล่าวนี้สะท้อนให้เห็นพระอัจฉริยภาพของกวีในการรับและรังสรรค์เรื่องที่มาจากต่างชาติจนเกิดสัมฤทธิ์ผลทางสุนทรียะและคุณค่าที่เป็นเอกลักษณ์ในฐานะยอดแห่งวรรณคดีบทละครในอย่างแท้จริง

ภาควิชา.....ภาษาไทย..... ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา.....ภาษาไทย..... ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....

ปีการศึกษา.....2552.....

4680927622: MAJOR THAI
KEYWORDS: INAO OF KING RAMA II / PANJI CYCLE / THAI COURT DRAMA LITERATURE

THANEERAT JATUTHASRI: INAO OF KING RAMA II: THE MAKING OF THE PANJI CYCLE INTO A MASTERPIECE OF THAI COURT DRAMA LITERATURE. THESIS ADVISOR: ASSOC. PROF. CHOLADA REUNGRUGLIKIT, Ph.D., 420 pp.

This thesis aims at studying how *Inao* of King Rama II is composed from the *Panji* cycle to be a masterpiece of Thai court drama literature.

From the comparative study of *Inao* with thirty-three *Panji* stories, the study reveals that *Inao* preserves three major characteristics of the *Panji* stories. First, *Inao* maintains the plot of the *Panji* stories which consists of nine main incidents and the content of a heroic tale. Second, *Inao* preserves the ideal characteristics and the heroic roles of the hero and the heroine of the *Panji* stories. Third, *Inao* presents Javanese and Melayu culture as existing in the *Panji* stories. These characteristics of the *Panji* stories as represented in *Inao* are well combined with Thai literary tradition, Thai court drama tradition, and Thai culture, reflecting the poet's ability in choosing and adopting the suitable elements of the *Panji* stories to compose a Thai literary text. It is also found in the study that the poet colourises and increases the charm of the story by adding certain aspects of Thai, Javanese, and Melayu culture, as well as adapting some characters of the story to be more lively.

The poet composes *Inao* to be a Thai court drama literature by using both Thai literary tradition and Thai court drama tradition. As a result, the story is a masterpiece of Thai court drama literature that is excellent in reading and in performing at the same time. As a Thai literary text, *Inao* is outstanding for its exquisite language in expressing strong emotions through various descriptions, in arousing imagination through imagery and the words which give details of movement, in describing characters to be lively, as well as in harmonizing Thai, Javanese and Melayu cultures. As a Thai court drama, *Inao* can be used to beautifully sing and dance at the same time, and it is therefore acclaimed to be the performance that is suitable to reveal the high skill of dancing. Also, as a Thai court drama literature, *Inao* contains features which are prominent from other *Panji* stories by emphasizing the romantic elements and the strong emotions of the hero rather than highlighting the battles as in the *Panji* stories. The various artful descriptions that clearly evoke imagination as well as the creative combination of Thai, Javenese, and Melayu culture are also definitely the factors that make *Inao* to be unique from the *Panji* stories. *Inao*, therefore, evidences the ability and the wisdom of the poet in transforming the foreign tales into a masterpiece of Thai court drama literature.

Department : Thai Student's Signature .....

Field of Study : Thai Advisor's Signature .....

Academic Year : 2009

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอกราบของพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต อาจารย์ที่ปรึกษาผู้ให้ความรู้และความคิดที่มีค่ายิ่งต่องานวิจัยนี้ ครูได้ให้โอกาสและสนับสนุนการศึกษาของผู้วิจัยเสมอมา ทั้งยังให้คำปรึกษา กำลังใจ และคำสอนแก่ผู้วิจัยด้วยความเมตตาอย่างที่สุด

ผู้วิจัยยังได้รับความรู้และคำแนะนำด้วยความเมตตาจากครูหลายท่านตลอดการศึกษาวิจัย ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.ศิราพร ณ ถลาง รองศาสตราจารย์ ดร.สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา อาจารย์ ดร.น้ำผึ้ง ปัทมะลางคุล อีกทั้งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ยังกรุณาให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ยิ่งในการแก้ไขวิทยานิพนธ์นี้จนสำเร็จ ผู้วิจัยขอกราบพระคุณครูทุกท่านมา ณ ที่นี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.อาณัติ หมานสนิท และอาจารย์ Agustina Rahmawati แห่งโรงเรียนอินโดนีเซีย ที่กรุณาสอนภาษามลายูและภาษาอินโดนีเซียแก่ผู้วิจัย และได้มอบเอกสารที่เป็นประโยชน์แก่งานวิจัยนี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ Professor Ben Arps, Dr.Willem Van der Molen และอาจารย์ Ignatius Supriyanto แห่ง Leiden University ประเทศเนเธอร์แลนด์ ที่ได้ให้คำแนะนำและความช่วยเหลืออย่างดียิ่งตลอดระยะเวลาที่ผู้วิจัยค้นคว้าวิจัยที่มหาวิทยาลัยแห่งนี้ และขอกราบขอบพระคุณ Professor Stuart Robson ที่กรุณาให้ข้อคิดเห็นที่มีค่าต่องานวิจัยนี้

ผู้วิจัยได้รับทุนสนับสนุนการศึกษาจากหน่วยงานสองแห่ง ได้แก่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยมอบทุนการศึกษาในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมายุ 72 พรรษาประจำปี 2545 และสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ให้ทุนปริญญาเอกกาญจนาภิเษก พ.ศ.2546-2551 ผู้วิจัยขอขอบพระคุณผู้ให้ทุนสนับสนุนการศึกษาทั้งสองหน่วยงานมา ณ ที่นี้

ขอขอบคุณ อาจารย์เปรม สวนสมุทร อาจารย์นัทธนัย ประสานนาม อาจารย์วรรณพร พงษ์เพ็ง อาจารย์อภิลักษณ์ เกษมผลกูล อาจารย์อาทิตย์ ชีรวณิชย์กุล อาจารย์สายป่าน ปุริวรรณชนะ คุณสุวรรณา เจริญศิริ และคุณกานต์ พฤกษ์ทรานนท์ ตลอดจนรุ่นพี่รุ่นน้องที่ช่วยเหลือและเป็นกำลังใจให้ผู้วิจัยเสมอมา

ความสำเร็จนี้เกิดขึ้นจาก “มะ” ผู้เป็นพลังใจสำคัญ และการสนับสนุนอย่างดียิ่งจาก “พ่อ” และ “แม่” ผู้ส่งเสริมและปลูกฝังให้ลูกรักภาษาและวรรณคดีไทยตั้งแต่วัยเยาว์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญตาราง ..... ฐ
บทที่
1 บทนำ 1
ความเป็นมาของปัญหา 1
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 7
สมมติฐานการวิจัย 17
วัตถุประสงค์ของการวิจัย 17
ขอบเขตของการวิจัย 17
ข้อตกลงเบื้องต้น 22
คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย 23
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัย 23
วิธีดำเนินการวิจัย 23
2 ความหมายของคำว่า “ปันหยี” และนิทานปันหยีในชวา มลายู และไทย 24
2.1 ความหมายและความสำคัญของคำว่า “ปันหยี” ในบริบทของสังคมชวา และนิทานปันหยี 24
2.1.1 ความหมายและความสำคัญของคำว่า “ปันหยี” ในสังคมชวาโบราณ 24
2.1.2 ความหมายและความสำคัญของคำว่า “ปันหยี” ในนิทานปันหยี 25
2.2 นิทานปันหยีในชวา 26
2.2.1 ภูมิหลังของนิทานปันหยีในชวา 27
2.2.1.1 ที่มาของนิทานปันหยี 27
2.2.1.2 ช่วงเวลาที่เกิดนิทานปันหยี 32
2.2.2 รูปแบบของนิทานปันหยีในชวา 36
2.2.3.1 รูปแบบวรรณคดี 36
2.2.3.2 รูปแบบการแสดง 36

บทที่ หน้า

2.3 นิทานปันหยีในมลายู 42
2.3.1 ภูมิหลังของนิทานปันหยีในมลายู 42
2.3.1.1 ช่วงเวลาที่นิทานปันหยีเข้ามาในมลายู 42
2.3.1.2 วิธีการที่นิทานปันหยีเข้ามาในมลายู 44
2.3.2 รูปแบบของนิทานปันหยีในมลายู 46
2.3.2.1 รูปแบบวรรณคดี 47
2.3.2.2 รูปแบบการแสดง 47
2.4 นิทานปันหยีในไทย 48
2.4.1 ภูมิหลังของนิทานปันหยีในไทย 48
2.4.1.1 ความสัมพันธ์ไทย-ปัตตานีกับการรับนิทานปันหยี 49
2.4.1.2 ความสัมพันธ์ไทย-ชวากับการรับนิทานปันหยี 54
2.4.2 รูปแบบของนิทานปันหยีในไทย 58
2.4.2.1 นิทานปันหยีในรูปแบบบทละครใน 58
2.4.2.2 นิทานปันหยีในรูปแบบวรรณคดี วรรณกรรม และ
การแสดงประเภทอื่นๆ 61
2.4.3 ภูมิหลังของพระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2 65
3 ลักษณะเด่นของนิทานปันหยีที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2 68
3.1 โครงเรื่องและรายละเอียดเนื้อหาในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา 70
3.1.1 โครงเรื่องของนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา 70
3.1.1.1 โครงเรื่องของนิทานปันหยี 70
3.1.1.2 โครงเรื่องของนิทานปันหยีในเรื่องอิเหนา 78
3.1.2 รายละเอียดเนื้อหาในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา 83
3.1.2.1 เหตุการณ์หลักที่ 1 กำเนิดอย่างยิ่งใหญ่ของอิเหนาและบุษบา
ซึ่งเป็นลูกพี่ลูกน้องกัน 84
3.1.2.2 เหตุการณ์หลักที่ 2 การหมั้นหมายของอิเหนากับบุษบา 94
3.1.2.3 เหตุการณ์หลักที่ 3 อิเหนาหลงรักจินตะหราจึงถอนหมั้นบุษบา 94
3.1.2.4 เหตุการณ์หลักที่ 4 เกิดศึกที่ดาหาทำให้อิเหนาต้องมาช่วยรบ
และได้พบกับบุษบา 99

บทที่ หน้า

3.1.2.5 เหตุการณ์หลักที่ 5 อิเหนาพบบุษบา เกิดหลงรักและได้นางเป็นชายา....103
3.1.2.6 เหตุการณ์หลักที่ 6 บุษบาหายไป ทำให้อิเหนาต้องออกเดินทางติดตามค้นหา....111
3.1.2.7 เหตุการณ์หลักที่ 7 อิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดา ออกเดินทางติดตามหากัน และมีการปลอมตัว ทำให้ช่วงแรกพบกันแต่จำกันไม่ได้....116
3.1.2.8 เหตุการณ์หลักที่ 8 อิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดา จำกันได้....130
3.1.2.9 เหตุการณ์หลักที่ 9 อิเหนาและบุษบาเดินทางกลับเมือง....133
3.2 ลักษณะของตัวเอกในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา....145
3.2.1 ลักษณะของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีที่ปรากฏในตัวละครอิเหนา....146
3.2.1.1 มีบุญญาธิการ....147
3.2.1.2 มีรูปงามเป็นเลิศ....147
3.2.1.3 มีความสามารถทางศิลปะ....148
3.2.1.4 เป็นนักรบ....149
3.2.1.5 เป็นนักผจญภัย....151
3.2.1.6 เป็นนักรัก....152
3.2.2 ลักษณะของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีที่ปรากฏในตัวละครบุษบา....162
3.2.2.1 มีบุญญาธิการ....163
3.2.2.2 มีรูปงามเป็นเลิศ....163
3.2.2.3 มีความสามารถทางศิลปะ....165
3.2.2.4 มีความรักลึกซึ้งและจงรักภักดีต่ออิเหนา....166
3.2.2.5 เป็นนักรบขณะปลอมตัวเป็นชาย....167
3.2.2.6 เป็นนักผจญภัยขณะปลอมตัวเป็นชาย....169
3.2.2.7 เป็นนักรักขณะปลอมตัวเป็นชาย....170
3.3 วัฒนธรรมชวามลายูในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา....174
3.3.1 พิธีกรรมและความเชื่อชวามลายูที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา....175
3.3.1.1 การใช้บนเทวดา....175
3.3.1.2 การแบหลา....179
3.3.1.3 การนับถือองค์ปะตาระกาหลา....181

บทที่ หน้า

3.3.2 การละเล่นและการแสดงของชวามลายูในนิทานปันหยี
ที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา 183
3.3.2.1 การเล่นชนไก่ 183
3.3.2.2 การเล่นหนัง 184
3.3.3 อาวุธชวามลายูในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา: กริช 186
3.3.4 คำศัพท์ชวามลายูในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา 190
3.3.4.1 คำศัพท์ที่เป็นชื่อตัวละคร สถานที่ และธรรมชาติ 191
3.3.4.2 คำศัพท์ที่แสดงกิริยาหรือพฤติการณ์สำคัญ 196
3.3.4.3 คำศัพท์ที่แสดงวัฒนธรรมชวามลายู 197
4 การสร้างสีสันในพระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2 204
4.1 การสร้างบรรยากาศไทย 204
4.1.1 การสร้างบรรยากาศไทยในเนื้อหา 204
4.1.1.1 ฉากไทย 204
4.1.1.2 วัฒนธรรมไทย 205
4.1.1.3 การใช้สำนวนสุภาษิตไทย 223
4.1.2 การสร้างบรรยากาศไทยในการแสดง 224
4.1.2.1 เครื่องประกอบฉากไทย 224
4.1.2.2 เครื่องแต่งกายไทย 225
4.2 การสร้างบรรยากาศชวามลายู 225
4.2.1 การสร้างบรรยากาศชวามลายูในเนื้อหา 226
4.2.1.1 เครื่องแต่งกายชวามลายู 226
4.2.1.2 การฉายกริช 227
4.2.1.3 การต่อนก 227
4.2.1.4 การดัดแปลงเสียงของคำชวามลายู 228
4.2.2 การสร้างบรรยากาศชวามลายูในการแสดง 230
4.2.2.1 การใช้ผ้าซ่าโบะในการรำ 230
4.2.2.2 การใช้กริชในบางตอนซึ่งมิได้ระบุไว้ในบท 230
4.2.2.3 เพลงสำเนียงชวามลายู 231
4.2.2.4 เครื่องดนตรีชวามลายู 231

บทที่ หน้า

4.3 การสร้างสีสันให้แก่ตัวละคร 232
4.3.1 การสร้างสีสันให้แก่ตัวเอก 232
4.3.1.1 ความเจ้าอุบายมีชั้นเชิงด้านความรักของอิเหนา....232
4.3.1.2 การแสดงบุคลิกภาพแบบหญิงสาวช่วงที่ปลอมตัวเป็นอุณากรรณ ..238
4.3.2 การสร้างสีสันให้แก่ตัวละครอื่นๆ 243
4.3.2.1 จรกาในฐานะตัวละครคู่เปรียบของอิเหนา 243
4.3.2.2 บทบาทช่วงวัยเด็กของสียะตราและวิยะดา 245
4.3.2.3 ความเจ้าแง่แสนงอนของจินตะหรา 247
4.3.2.4 ความคลั่งรักของวิหยาสะกำ 249
4.3.2.5 ความเจ้าคารมของประสันตาและสังคามาระตา 250
5 พระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2 ในฐานะยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน....253
5.1 ขนบวรรณคดีไทย....254
5.1.1 ความหมายและลักษณะของขนบวรรณคดีไทย 254
5.1.2 ขนบวรรณคดีไทยในเรื่องอิเหนา....255
5.2 ขนบการแสดงละครในในเรื่องอิเหนา 255
5.2.1 ความหมายและลักษณะของขนบการแสดงละครใน 256
5.2.2 ขนบการแสดงละครในในเรื่องอิเหนา....262
5.3 ความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในของเรื่องอิเหนา....263
5.3.1 ความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในจากตอนปันหยีรบระตูบุศสิหนา ...264
5.3.1.1 ความเป็นยอดในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่าน 265
5.3.1.2 ความเป็นยอดในฐานะบทสำหรับใช้แสดง....269
5.3.2 ความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในจากตอนอิเหนารบระตู
กะหมังกุหนิง....275
5.3.2.1 ความเป็นยอดในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่าน 276
5.3.2.2 ความเป็นยอดในฐานะบทสำหรับใช้แสดง....281
5.3.3 ความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในจากตอนท้าวดาหาใช้บน 289
5.3.3.1 ความเป็นยอดในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่าน 291
5.3.3.2 ความเป็นยอดในฐานะบทสำหรับใช้แสดง....299
5.3.4 ความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในจากตอนเผาเมืองลักบุษบา....306

บทที่ หน้า

5.3.4.1 ความเป็นยอดในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่าน 307
5.3.4.2 ความเป็นยอดในฐานะบทสำหรับใช้แสดง.....314
6 สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ 322
รายการอ้างอิง.....334
ภาคผนวก 351
ภาคผนวก ก. เรื่องย่อนิทานปันหยี 33 สำนวน.....352
ภาคผนวก ข. บทละครในเรื่องอิเหนาตอนดรสาแบหลาถึงตอนเข้าห้องจินตะหรา
พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชที่เพิ่งพบ.....402
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์.....420

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	แสดงชื่อนิทานปันหยีที่โครงเรื่องมี 9 เหตุการณ์หลัก	74
2	แสดงชื่อนิทานปันหยีที่โครงเรื่องมีไม่ถึง 9 เหตุการณ์หลัก และเรียงเหตุการณ์ตามลำดับ	75
3	แสดงชื่อนิทานปันหยีที่โครงเรื่องมีไม่ถึง 9 เหตุการณ์หลัก และมีเหตุการณ์สลับลำดับ	76
4	แสดงชื่อนิทานปันหยีที่โครงเรื่องมีไม่ถึง 9 เหตุการณ์หลัก และมีเหตุการณ์สลับลำดับและเกิดขึ้นซ้ำ	76
5	แสดงเหตุการณ์หลักในโครงเรื่องของนิทานปันหยีที่ปรากฏในโครงเรื่องของเรื่องอิเหนา	80
6	แสดงผลการเปรียบเทียบเหตุการณ์หลักในโครงเรื่องของนิทานปันหยี 33 สำนวนกับเรื่องอิเหนา	82
7	แสดงรายละเอียดเนื้อหาของนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนาและรายละเอียดเนื้อหาที่พบแต่เฉพาะในเรื่องอิเหนา	136
8	แสดงผลการเปรียบเทียบรายละเอียดเนื้อหาของนิทานปันหยี 33 สำนวนกับเรื่องอิเหนา	140
9	แสดงผลการเปรียบเทียบตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยี 33 สำนวนกับตัวละครอิเหนา	159
10	แสดงผลการเปรียบเทียบตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยี 33 สำนวนกับตัวละครบุษบา	171
11	แสดงลักษณะของตัวเอกฝ่ายชายและฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีที่ปรากฏในตัวละครอิเหนาและบุษบา	174
12	แสดงวัฒนธรรมชวามลายูในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา	200
13	แสดงผลการเปรียบเทียบวัฒนธรรมชวามลายูในนิทานปันหยี 33 สำนวนกับเรื่องอิเหนา	200
14	แสดงตัวอย่างการตีถ้อยคำในบทปันหยีรบระตูบุศสิหนาเป็นท่ารำ	271
15	แสดงตัวอย่างการตีถ้อยคำในบทอิเหนารบระตูกะหมังกุหนิงเป็นท่ารำ	282
16	แสดงตัวอย่างการตีถ้อยคำในบทบุษบาชมศาลเป็นท่ารำ	300
17	แสดงตัวอย่างการตีถ้อยคำในบทรำพันของอิเหนาเป็นท่ารำ	315

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาของปัญหา

นิทานปันหยีหรือนิทานอิเหนาเป็นนิทานวีรบุรุษที่สำคัญมากเรื่องหนึ่งของชวาที่มีต้นเค้ามาจากพงศาวดาร นิทานปันหยีเป็นที่รู้จักแพร่หลายไปทั่วเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เหมือนเรื่องรามายณะและมหาภารตะของอินเดีย ประมาณกลางพุทธศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ราชสำนักต่างๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น มลายู ไทย พม่า และเขมร ต่างก็รู้จักนิทานปันหยีและนำเนื้อหาไปสร้างสรรค์เป็นวรรณคดีและการแสดงประจำชาติของตน (James Brandon, 1967: 106) สะท้อนให้เห็นว่าแม้นิทานปันหยีจะมีเค้าเรื่องจากประวัติศาสตร์ของชวาและมีความผูกพันกับบริบทของสังคมต้นกำเนิดที่เป็นสังคมฮินดู* แต่ก็มีความเป็นสากลที่ทำให้เป็นสมบัติร่วมของคนในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ สามารถดำรงอยู่และสื่อสารเนื้อหา อุดมคติและปรัชญาความคิดต่างๆ ข้ามชาติ ข้ามภาษา ข้ามศาสนา และข้ามวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ ความแตกต่างด้านวัฒนธรรม เชื้อชาติ และศาสนาในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มิได้เป็นอุปสรรคในการรับและสืบทอดนิทานปันหยีแต่อย่างใด

นิทานปันหยีจากชวาแพร่หลายไปทั่วเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ผ่านการแสดงหนัง ละครและการเล่านิทานเป็นสำคัญ เมื่อนิทานปันหยีแพร่หลายไปในสังคมวัฒนธรรมต่างๆ ก็จะมีพัฒนาการที่เป็นอิสระ มีความสมบูรณ์ และมีลักษณะเฉพาะตัว เช่น นิทานปันหยีของพม่า เน้นแต่เรื่องราวความรักของตัวเอก ไม่มีเรื่องการผจญภัย (Maung Htin Aung, 1937: 47) เป็นต้น

นิทานปันหยีทั้งในชวาเองและในดินแดนต่างๆ มีหลากหลายสำนวน เช่น นิทานปันหยีในมาเลเซียตามที่ อับดุล ระห์มัน กาเอะห์ (Abdul Rahman Kaeh) (1989: 349-357) รวบรวมรายชื่อไว้ มีมากถึง 329 สำนวน ความหลากหลายดังกล่าวนี้สะท้อนความนิยมนิทานปันหยีได้เป็นอย่างดี

ในสังคมไทย นิทานปันหยีแพร่หลายมาถึงในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ สมัยอยุธยาตอนปลาย มีนิทานปันหยีปรากฏขึ้นในสังคมไทย 2 สำนวนคือเรื่องดาหลัง และเรื่องอิเหนา ซึ่งนิพนธ์ขึ้นในรูปแบบบทละครในทั้ง 2 สำนวน เล่ากันมาว่าข้าหลวงสตรีที่มาจากปัตตานี**ได้เล่านิทานปันหยีถวายเจ้าฟ้าหญิงกุณฑล และเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎผู้เป็นพระราชธิดาในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ หลังจากนั้นเจ้าฟ้าหญิงทั้ง 2 พระองค์ได้ทรงพระนิพนธ์เรื่องที่ได้ฟังขึ้นเป็นบทละครใน

---

* ขณะนั้น ชวายังไม่ได้นับถือศาสนาอิสลาม แต่นับถือศาสนาฮินดู

** ตามตำนานเรียกข้าหลวงสตรีผู้นี้ว่ายายยะโว คำว่า “ยะโว” ในที่นี้น่าจะมิใช่ชื่อเฉพาะของข้าหลวงผู้นี้ แต่น่าจะมาจากคำว่า “ยาวอ” (Jawo) ซึ่งกลายเสียงมาจาก “ยาวา” หรือก็คือ “ชวา” นั่นเอง ดังนั้น “ยายยะโว” ในที่นี้จึงน่าจะหมายถึง “ยายชวา” ซึ่งบ่งบอกเชื้อชาติของข้าหลวงสตรีผู้นี้ว่ามีเชื้อสายชวา การมีข้าหลวงเชื้อสายชวาในปัตตานีนี้มีความเป็นไปได้เนื่องจากปัตตานีมีการติดต่อสัมพันธ์กับชวามาช้านานแล้ว

เรื่องดาหลังและบทละครในเรื่องอิเหนาตามลำดับ โดยทั้ง 2 สำนวนมีเนื้อเรื่องแตกต่างกัน (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508: 102-103) นับแต่นั้นเป็นต้นมานิทานปันหยีได้กลายเป็นวรรณคดีและการแสดงของไทย และอยู่ในความรับรู้ของคนไทยสืบมา

การที่เจ้าฟ้าหญิงทั้ง 2 พระองค์ทรงนำนิทานปันหยีมาทรงพระนิพนธ์เป็นวรรณคดีไทยนั้นเป็นการสร้างมิติใหม่ให้แก่วรรณคดีไทย เพราะแต่เดิมมาคลังเนื้อหาอันเป็นวัตถุดิบของกวีในการสร้างวรรณคดีมักเป็นเรื่องมาจากอินเดีย เช่น เรื่อง**รามเกียรติ์ อุณรุท** หรือจากนิทานชาดก เช่น **มหาชาติคำหลวง เสือโคคำฉันท์** หรือเป็นนิทานท้องถิ่นของไทยเอง เช่น **ลิลิตพระลอ** ไม่ปรากฏว่ามีนิทานที่มาจากทางชวามลายู นอกจากนี้การรับนิทานปันหยีเข้ามาดังกล่าวอาจเป็นการสะท้อนให้เห็นว่า ช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงที่ผู้เสพวรรณกรรมส่วนใหญ่กำลังต้องการเรื่องที่แปลกใหม่และดึงดูดใจแตกต่างออกไปจากเรื่องเดิมที่คุ้นเคยกันอยู่แล้วก็เป็นได้

ในบรรดานิทานปันหยีทั้ง 2 สำนวนข้างต้น เรื่องที่คนไทยนิยมมากและรู้จักคุ้นเคยเป็นอย่างดีคือเรื่อง**อิเหนา** ดังจะเห็นว่ากวีตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายเป็นต้นมา ได้นำเนื้อหาเรื่อง**อิเหนา**ไปแต่งเป็นวรรณคดีประเภทต่างๆ จำนวนมาก เช่น **อิเหนาคำฉันท์ จินตะหราคำฉันท์** นอกจากนี้ในเพลงยาวฉบับต่างๆ ก็มักอ้างถึงเหตุการณ์และตัวละครสำคัญๆ จากเรื่อง**อิเหนา**เสมอ ส่วนเรื่อง**ดาหลัง**นั้นแม้จะปรากฏต้นฉบับที่มีเนื้อหาสมบูรณ์ในสมัยรัชกาลที่ 1 ซึ่งทรงฟื้นฟูชำระขึ้นจากฉบับอยุธยา แต่ก็ไม่เป็นที่นิยมเท่ากับเรื่อง**อิเหนา** เพราะแทบจะไม่พบความแพร่หลายของเรื่อง**ดาหลัง**ในรูปแบบต่างๆ เลย แม้ในการแสดงละครในก็ไม่ปรากฏว่าเล่นเรื่อง**ดาหลัง** คงมีอยู่แต่ตัวบทเท่านั้น (สมาคมวรรณคดี, 2516: 40)

ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายเป็นต้นมา บทละครในเรื่อง**อิเหนา**ได้รับการปรับปรุงขัดเกลาเรื่อยมาจนบรรลุถึงจุดสมบูรณ์สูงสุดในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กล่าวคือหลังจากเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่าครั้งที่สอง บทละครในเรื่อง**อิเหนา**พระนิพนธ์ของเจ้าฟ้ามงกุฎก็ได้รับการฟื้นฟูขึ้นอีกครั้งในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ซึ่งต่อมาพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงนำบทละครในเรื่อง**อิเหนา**ฉบับดังกล่าวมาทรงปรับปรุงขัดเกลาจนงดงามสมบูรณ์ เหตุที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงนำบทละครในเรื่อง**อิเหนา**มาปรับปรุงขึ้นใหม่ เนื่องจากทรงเห็นว่าบทละครในเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชนั้น “แต่งซ่อมแซมบทครั้งกรุงเก่าเข้ากันไม่สนิท เล่นละครก็ไม่เหมาะ” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508: 140) ผลจากการปรับปรุงและขัดเกลาอันประณีตงดงามนี้ ทำให้บทละครในเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้รับยกย่องให้เป็นวรรณคดีเอกของชาติเรื่องหนึ่ง คือเป็นวรรณคดีที่มีความเหมาะสมงดงามอย่างเยี่ยมยอดทั้งในฐานะวรรณคดีสำหรับอ่านและในฐานะบทสำหรับใช้แสดงละครใน ซึ่งในงานวิจัยนี้เรียกว่าเป็น “ยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน”

การยกย่องเชิดชูเรื่อง**อิเหนา**ว่าเป็นวรรณคดีเอกของชาตินี้เห็นได้ชัดเจนจากคำยกย่องของวรรณคดีสโมสรเมื่อปี พ.ศ. 2459 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่มีมติตัดสินให้เรื่อง**อิเหนา**เป็นยอดของบทละครรำ

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2516: 41) ซึ่งทรงเป็นหนึ่งในคณะกรรมการของวรรณคดีสโมสร มีความเห็นว่าเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เป็นบทละครในที่ยอดเยี่ยมที่สุด เนื่องจากบทก็ไพเราะ และใช้เล่นละครได้อย่างงดงามในเวลาเดียวกัน ดังที่ทรงกล่าวว่า

> [แต่] บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ได้หลักทั้งสองอย่าง คือ บทก็เพราะ เล่นละคอนก็ดี จึงควรนับถือว่าบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ทั้ง 8 เรื่องนั้นควรเป็นแบบอย่างของละคอนรำ ถ้าจะให้ยกว่าเรื่องใดเป็นยอดเยี่ยมในพระราชนิพนธ์ 8 เรื่องนั้น ตามความเห็นของข้าพเจ้าเห็นว่าเรื่องอิเหนาเป็นยอดเยี่ยมในบทละคอนใน เรื่องคาวีเป็นยอดเยี่ยมในบทละคอนนอก

หม่อมเจ้าหญิงพูนพิศมัย ดิศกุล ก็ทรงวินิจฉัยว่าบทละครรำในภาษาไทยที่นับว่าควรเป็นแบบฉบับได้นั้น คือพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 แทบทุกเรื่อง เช่นเรื่อง**อิเหนา สังข์ทอง** และ**คาวี** เนื่องจากบทกลอนเรียบร้อยไม่ขัดหู บางตอนจับอกจับใจจนถึงลืมไม่ได้ และจะร้องก็สะดวก จะรำก็งาม (สมาคมวรรณคดี, 2516: 42) ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญที่ควรได้ศึกษาอย่างลึกซึ้ง

นอกจากคณะกรรมการของวรรณคดีสโมสรแล้ว นักวิชาการและนักวรรณคดีคนอื่นๆ ต่างก็กล่าวยกย่องความเป็นวรรณคดีเอกของเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เช่น สมเด็จฯ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต (2546: (15)) ทรงกล่าวยกย่องเรื่อง**อิเหนา**ว่า มีความยอดเยี่ยมทั้งในด้านความไพเราะ และความเหมาะสมแก่การนำไปใช้เล่นละครใน ดังที่ทรงกล่าวว่า

> ในกระบวนหนังสือไทยเก่า จะหาเรื่องใดที่จับใจและขึ้นใจชาวเรายิ่งไปกว่าหรือแม้แต่ทัดเทียมเรื่องอิเหนานั้นมีน้อยนัก ก็และเรื่องอิเหนานั้นย่อมมีต่างๆ กันอยู่หลายฉบับ...ที่เจนใจกันมากที่สุดคืออิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ซึ่งมีเนื้อเรื่องแปลกออกไปอีก ด้วยทรงดัดแปลงร้อยกรองโดยเฉพาะให้เป็นท่วงทีงดงามดี เหมาะแก่การเล่นละคอน ในเชิงรำก็ให้ท่าทีจะรำได้แปลกๆ งามๆ ในเชิงจัดคุมหมู่ละคอนก็ให้ท่าทีจะจัดได้เป็นภาพงามโรง ในเชิงร้องก็ให้ทีที่จะจัดลู่ทางทำนองไพเราะเสนาะโสต ในเชิงกลอนก็สละสลวยเพราะพริ้งไม่มีที่เปรียบ

ความเป็นเลิศของเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ทั้งในด้านวรรณคดีและการแสดงดังกล่าวนี้ คงเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้เรื่อง**อิเหนา**ฉบับก่อนหน้าคือ ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ซึ่งฟื้นฟูขึ้นจากฉบับกรุงเก่าไม่เป็นที่นิยม และ “คนเข้าใจกันว่าไม่มีกิจที่จะต้องเอาเป็นธุระรักษาต่อไป” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508: 141) จึงทำให้เรื่อง**อิเหนา**ฉบับนี้หลงเหลือต้นฉบับมาเพียง 6 ตอนเท่านั้น

ความเป็นวรรณคดีเอกของเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ดังกล่าวมานี้ จะเห็นว่าส่วนใหญ่มักได้รับคำอธิบายและยกย่องว่า เกิดจากสำนวนกลอนอันไพเราะคมคายจับใจผู้อ่านผู้ฟังและความเหมาะสมในการนำไปถ่ายทอดผ่านการร้องและรำโดยแทบไม่ต้องปรับปรุงแก้ไขบทอีก ซึ่งเกิดจากการพิจารณาตัวบทโดยตรงเพียงอย่างเดียวโดยมิได้เชื่อมโยงให้เห็นความสัมพันธ์กับนิทานปันหยีสำนวนอื่นๆ ในฐานะที่เรื่อง**อิเหนา**เป็นนิทานปันหยีสำนวนหนึ่ง และมิได้ชี้ให้เห็นเด่นชัดว่ากวีนำพื้นฐานความเป็นนิทานปันหยีมารังสรรค์ขึ้นเป็นบทละครในซึ่งมีขนบและลักษณะเฉพาะตัวอย่างไร จึงได้รับยกย่องให้เป็นเลิศทั้งในแง่วรรณคดีและในแง่การแสดง ซึ่งเป็นประเด็นที่ผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะได้ศึกษาพิจารณาให้ลึกซึ้ง เนื่องจากเป็นประเด็นที่จะช่วยเปิดมิติและขยายองค์ความรู้เกี่ยวกับความเป็นวรรณคดีเอกของเรื่อง**อิเหนา**และพระอัจฉริยภาพของกวีให้ลุ่มลึกและน่าสนใจยิ่งขึ้น และจะช่วยให้เข้าใจอย่างกระจ่างชัดด้วยว่า เหตุใดเรื่องซึ่งกำเนิดในถิ่นอื่นและมีที่มาจากสังคมอื่น จึงได้กลายมาเป็นวรรณคดีเอกของสังคมไทยที่ได้รับการยกย่องอย่างสูงสุดจากสังคมไทยและจับใจคนไทยมาช้านาน

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาความเป็นวรรณคดีเอกของเรื่อง**อิเหนา**ในในแง่มุมดังกล่าวคือ ศึกษาว่ากวีนำลักษณะของนิทานปันหยีมารังสรรค์ขึ้นเป็นบทละครในซึ่งมีขนบและลักษณะเฉพาะตัวอย่างไร จึงได้รับการยกย่องให้เป็นวรรณคดีที่มีคุณค่าทั้งทางวรรณคดีและทางการแสดงอย่างยอดเยี่ยม ซึ่งในงานวิจัยนี้จะใช้คำว่า “ยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน”

งานวิจัยนี้ใช้คำว่า “ยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน” เป็นคำหลักในการศึกษาและพิสูจน์ความยอดเยี่ยมของเรื่อง**อิเหนา** มิได้ใช้คำว่า “ยอดของบทละครรำ” ตามที่วรรณคดีสโมสรใช้เนื่องจากเหตุผล 2 ประการ ประการแรก งานวิจัยนี้ใช้คำว่า “บทละครใน” มิได้ใช้คำว่า “บทละครรำ” เนื่องจาก คำว่า “บทละครรำ” มีความหมายกว้างครอบคลุมบทละครของการแสดงหลายประเภท เช่น ละครใน ละครนอก ละครชาตรี ขณะที่คำว่า “บทละครใน” มีความหมายที่เฉพาะเจาะจงกว่า คือ หมายถึงบทสำหรับแสดงละครในซึ่งเป็นประเภทของการแสดงที่มีขนบและลักษณะเฉพาะตัวและเป็นประเภทการแสดงที่นำเรื่อง**อิเหนา**ไปแสดงโดยเฉพาะ คำว่า “บทละครใน” จึงสอดคล้องกับจุดประสงค์ของงานวิจัยนี้ที่ต้องการพิสูจน์ความดีเด่นของของเรื่อง**อิเหนา**ในฐานะบทที่สามารถนำไปใช้เล่นละครในได้ดี มากกว่าคำว่า “บทละครรำ” อีกประการหนึ่ง เหตุที่งานวิจัยนี้ใช้คำว่า “วรรณคดี” และ “บทละครใน” ควบคู่กัน ในคำว่า “วรรณคดีบทละครใน” เนื่องจากต้องการ

พิสูจน์คุณค่าและความดีเด่นของเรื่อง**อิเหนา** 2 มิติ คือ การเป็นวรรณคดีเพื่อการอ่าน และการเป็นบทสำหรับใช้แสดงละครในซึ่งเป็นมิติที่ซ้อนกันอยู่ในเรื่อง

ประเด็นปัญหาหลักที่ว่า กวีนำนิทานปันหยีมารังสรรค์ขึ้นเป็นวรรณคดีบทละครในอย่างไรนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นประเด็นที่สามารถศึกษาได้แม้ว่าจะยังไม่สามารถค้นพบนิทานปันหยีที่เป็นต้นเค้าหรือที่มาของเรื่อง**อิเหนา**ได้อย่างแน่ชัดก็ตาม เนื่องจากนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ แสดงลักษณะเด่นร่วมกันอยู่หลายประการ แม้ว่าจะมีหลากหลายสำนวนและแต่ละสำนวนมีเนื้อความสมบูรณ์ ดังที่โสมรัศมี สินธุวณิก (2547: 438) กล่าวว่า

> ไม่ว่าจะเป็นเรื่องปันหยีสำนวนใดก็จะมีลักษณะสำคัญของโครงเรื่อง แก่นเรื่องและเหตุการณ์สำคัญของเรื่องเป็นแบบเดียวกัน ซึ่งทำให้เรียกได้ว่าเป็นวรรณกรรมชุดปันหยี อันทำให้เห็นได้ว่าวรรณกรรมชุดดังกล่าวเป็นเรื่องเดียวกัน แต่ต่างสำนวนนั่นเอง

ลักษณะร่วมของนิทานปันหยีนั้นมีหลายประการ เช่น มีโครงเรื่องที่มีลักษณะเป็นนิทานวีรบุรุษที่คล้ายคลึงกับวรรณกรรมโรมานซ์ (Romance) ของตะวันตก คือเป็นเรื่องราวการผจญภัยและการตามหากันระหว่างตัวเอกฝ่ายชายและหญิง โดยมีการรบชิงนางและตีเมืองต่างๆ ระหว่างการผจญภัย และเมื่อพิจารณารายละเอียดในโครงเรื่องก็พบว่านิทานปันหยีแต่ละสำนวนมักปรากฏเหตุการณ์สำคัญร่วมกัน เช่น การที่ตัวเอกฝ่ายชายไปหลงรักหญิงที่ต่ำศักดิ์กว่า การหายตัวไปของตัวเอก การปลอมแปลงตัวและการจำกันไม่ได้ของตัวละคร ฯลฯ นอกจากนี้บุคลิกภาพและบทบาทของตัวเอกในนิทานปันหยีแต่ละสำนวนก็ยังมีลักษณะร่วมกันด้วย เช่น การแสดงวีรกรรมรบตีบ้านเมืองต่างๆ เพื่อขยายอาณาจักร การเป็นนักรักที่ทรงเสน่ห์และมีความสามารถในการเกี้ยวพาราสีหญิงสาว และการเป็นศิลปินเอกไม่ว่าจะเป็นนักดนตรี นักแสดง หรือกวี ไม่เพียงเท่านั้น ในนิทานปันหยีหลายสำนวนยังปรากฏเนื้อหาที่แสดงวัฒนธรรมชวามลายูหลากหลายประเภทร่วมกันด้วย เช่น พิธีกรรมและการละเล่นต่างๆ และการใช้อาวุธกริช ด้วยเหตุที่นิทานปันหยีมีลักษณะเด่นร่วมกันหลายประการดังกล่าวนี้ทำให้มีผู้เรียกกลุ่มนิทานชุดดังกล่าวนี้ว่า กลุ่มนิทานปันหยี (Panji Cycle)d* (S.O. Robson, 1971: 12) เพื่อบ่งบอกว่านิทานในกลุ่มนี้แสดงเอกลักษณ์หรือลักษณะร่วมกันจนสามารถเรียกว่าเป็นนิทานในกลุ่มเดียวกันได้

ด้วยเหตุที่นิทานปันหยีมีลักษณะเด่นปรากฏร่วมกันอยู่หลายประการดังกล่าวนี้เอง จึงน่าจะศึกษาได้ว่า เรื่อง**อิเหนา**ยังคงแสดงความเป็นนิทานปันหยีอย่างไรบ้าง หรือยังคง “รับ” ลักษณะประการใดบ้างมาจากนิทานปันหยี ไม่ว่าจะด้านโครงเรื่อง เหตุการณ์สำคัญๆ ลักษณะตัวเอก และ

---

* “…it implies a series of stories, each one complete but at the same time linking up with the next”

เนื้อหาที่แสดงวัฒนธรรมชวามลายู ซึ่งธรรมชาติของการรับเรื่องที่มีที่มาจากต่างประเทศในขนบวรรณคดีไทยนั้น เป็น “เลือกรับ” เฉพาะส่วนที่สอดคล้องหรือไม่ขัดแย้งกับบริบทสังคมวัฒนธรรมไทย มิใช่การ “รับทั้งหมด” ของเรื่องนั้น และเมื่อรับมาแล้วก็จะ “เลือกรูปแบบและวิธีนำเสนอ” ด้วย เช่น เรื่องพระรามซึ่งแต่เดิมเป็นเรื่องศักดิ์สิทธิ์ สังคมไทยก็รับมาในฐานะนิทานวีรบุรุษและเลือกวิธีนำเสนอหลากหลายรูปแบบ เช่น เป็นบทพากย์โขน และเป็นบทละครใน เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม หัวใจสำคัญในการศึกษา คงมิได้มีเพียงแค่การค้นหาว่าเรื่อง**อิเหนา** “เลือกรับ” หรือหยิบยืมลักษณะใดบ้างมาจากนิทานปันหยีเท่านั้น หากแต่อยู่ที่การศึกษาหาคำตอบให้ได้ว่า ในการหยิบยืมลักษณะเด่นดังกล่าวมานี้ กวีได้นำมาปรับใช้ให้ผสานสอดคล้องกับบริบททางวรรณคดีและการแสดงละครในของไทยได้ดีงามอย่างไร ซึ่งจะเป็นคำตอบสำคัญในการอธิบายคุณค่าอันลุ่มลึกของเรื่อง**อิเหนา**ได้เป็นอย่างดี

การศึกษาวรรณคดีที่มีที่มาจากต่างประเทศเพื่อค้นหาว่า อะไรคือสิ่งที่ “ยืมมา” หรือรับมา และกวีได้นำลักษณะเหล่านั้นมา “สร้าง” ขึ้นอย่างไรให้สอดคล้องกับจุดประสงค์ใหม่ วิธีนำเสนอใหม่ หรือบริบทใหม่ทางสังคมวัฒนธรรมนี้ เป็นการศึกษาที่มีคุณค่าในทางมนุษยศาสตร์ ดังที่ สุธา ศาสตรี (2525: 175) เสนอแนะไว้ว่า

> การชี้ให้ได้ว่าสิ่งใดเป็นสิ่งที่ยืมมาไม่ใช่วัตถุประสงค์ของการศึกษา เมื่อทราบที่มาของสิ่งยืมแล้วเราจะต้องศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างงานทั้งสองชิ้น เพื่อวิเคราะห์การใช้สิ่งยืมว่ามีวิธีการแตกต่างกันอย่างไร มีความจำเป็นและเกิดสัมฤทธิ์ผลทางสุนทรียะในงานที่ใช้สิ่งยืมอย่างไร

การศึกษากลวิธีการสร้างวรรณคดีที่มีที่มาจากต่างถิ่นต่างวัฒนธรรมนี้ เจตนา นาควัชระ (2546: 256) เห็นว่ามีความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะจะช่วยให้เข้าใจปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมอื่นๆ ในสังคมได้ดียิ่งขึ้น ดังที่ได้แสดงทัศนะว่า

> ศิลปินไทยรับมรดกทางวัฒนธรรมมาแล้วสามารถที่จะปรับเปลี่ยนให้เป็นของตนเอง แม้แต่มรดกที่มาจากต่างวัฒนธรรม พวกเขาก็รู้จักที่จะสกัดเอาแก่นแท้ออกมาหลอมใหม่ให้เป็นของเขาเอง มนุษยศาสตร์ไทยควรจะให้ความสนใจในการวิเคราะห์งานศิลปะไทยอย่างลึกซึ้ง เพราะจะเป็นวิธีที่จะได้แนวทางที่จะนำไปวิเคราะห์ปรากฏการณ์และพฤติกรรมอื่นในชีวิตและสังคมได้ด้วย

ผู้วิจัยจึงจะมุ่งศึกษาให้เห็นจริงว่า กวีนำลักษณะเด่นของนิทานปันหยีมารังสรรค์ขึ้นเป็นบทละครในได้อย่างดีงามเพียงใด และความเป็นนิทานปันหยีกับความเป็นบทละครในในเรื่อง**อิเหนา**

ประสานกันอยู่อย่างดีงามลงตัวอย่างไร จึงทำให้ได้รับยกย่องเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน เพื่ออธิบายความเป็นวรรณคดีเอกของวรรณคดีเรื่องนี้ให้ลุ่มลึกยิ่งขึ้น และสร้างความเข้าใจให้แจ่มชัดว่าเหตุใดเรื่อง**อิเหนา**ซึ่งมีที่มาจากต่างชาติต่างวัฒนธรรม จึงกลายเป็นวรรณคดีเอกของชาติที่ยอดเยี่ยมทั้งในทางวรรณคดีและการแสดงของไทยมาช้านานตราบจนปัจจุบัน

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการสำรวจงานวิจัยที่ศึกษาเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 และนิทานปันหยีในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พบว่ามีงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจำนวนมาก สามารถจัดกลุ่มได้ ดังนี้

1.) งานวิจัยที่ศึกษาเรื่องอิเหนาด้านประวัติที่มา

งานที่ศึกษาค้นคว้าประวัติที่มาของเรื่อง**อิเหนา**ของไทย ได้แก่ **ตำนานละครอิเหนา**พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508) สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายพงศาวดารอิเหนาของชวาว่า อิเหนาหรือปันหยีเป็นมหาราชพระองค์หนึ่งของชวา ซึ่งเป็นที่เคารพนับถือของชาวชวาตั้งแต่โบราณ ในชวามักนำนิทานปันหยีไปใช้แสดง “โตแปง” หรือละครหน้ากาก และเล่น “วายังกุลิต” หรือเล่นหนัง พระองค์ทรงสันนิษฐานว่าเรื่อง**อิเหนา**น่าจะแพร่เข้าสู่มลายูผ่านการแสดง ส่วนนิทานปันหยีในอยุธยา มีตำนานเล่ากันมาว่านางข้าหลวงจากปัตตานีเป็นผู้เล่านิทานปันหยีถวายเจ้าฟ้าหญิงกุณฑลและเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎซึ่งเป็นพระธิดาในพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศและเจ้าหญิงทั้ง 2 พระองค์ทรงนำเรื่องที่ได้ฟังมาทรงพระนิพนธ์เป็นบทละครในเรื่อง**ดาหลัง**และบทละครในเรื่อง**อิเหนา**ตามลำดับ

งานที่สำคัญอีกงานหนึ่งก็คือพระนิพนธ์ของพระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร (2515) เรื่อง**วิจารณ์เรื่องนิทานปันหยีหรืออิเหนา** พระองค์ทรงเล่าประวัติศาสตร์ของชวาสมัยพระเจ้าไอรลังคะและพระเจ้ากาเมศวรของชวาตะวันออกซึ่งเป็นบุคคลต้นเค้าของตัวเอกในนิทานปันหยี ทรงสันนิษฐานว่านิทานปันหยีน่าจะแต่งขึ้นสมัยราชอาณาจักรมัชปาหิตเสื่อมแล้ว ราวพุทธศตวรรษที่ 20 และทรงเปรียบเทียบเรื่อง**ดาหลัง**และเรื่อง**อิเหนา**ของไทยกับนิทานปันหยี 2 สำนวน คือ **หิกะยัต ปันหยี สมิรัง** และ**อิเหนาร้อยแก้วฉบับอารีนครา** ผลการศึกษาพบว่านิทานเดิมที่เป็นเค้าของเรื่อง**ดาหลัง**น่าจะเป็น “จำพวกเดียวกับเรื่องหิกะยัตปันหยีสมิรัง” ส่วนนิทานที่เป็นเค้าเรื่องของ**อิเหนา**น่าจะเป็น “จำพวกเดียวกับอิเหนาฉบับอารีนครา” นอกจากนี้ยังทรงสันนิษฐานว่าเรื่องปันหยีน่าจะข้ามจากชวามายังมลายูที่มะละกาในราวพุทธศตวรรษที่ 20 และราชสำนักไทยน่าจะได้รับจากมลายูผ่านทางปัตตานี พระนิพนธ์เรื่องนี้นับว่าช่วยเปิดมิติให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างนิทานปันหยีกับประวัติศาสตร์ของชวา และนับเป็นการเปิดมิติการสืบค้นเรื่อง**อิเหนา**ในเชิงประวัติอีกด้วย

ต่อมามีนักวิชาการจำนวนหนึ่งพยายามค้นคว้านิทานปันหยีสำนวนต่างๆ ทั้งของชวาและมลายูเพื่อนำมาเปรียบเทียบกับเรื่อง**อิเหนา**และ**ดาหลัง**ของไทยเพื่อที่จะค้นหานิทานปันหยีสำนวนที่เป็นต้นฉบับของเรื่อง**อิเหนา** เช่น วิทยานิพนธ์ของ คมคาย นิลประภัสสร (Khomkhai

Nilprapassorn) (1966) เรื่อง **A Study of the Dramatic Poems of the Panji Cycle in Thailand** ศึกษาเรื่องดาหลังและเรื่อง**อิเหนา**เปรียบเทียบกับนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ เพื่อสันนิษฐานประวัติที่มา คมคาย นิลประภัสสร เปรียบเทียบเรื่อง**ดาหลัง**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 กับนิทานปันหยีมลายูอีก 3 สำนวนคือ **พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนครา, หิกะยัต ปันหยี กุดาสมิรัง** ตามเนื้อหาที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสรุปความไว้ และ **หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง** พระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ผลการศึกษาพบว่าเรื่อง**ดาหลัง**และเรื่อง**อิเหนา**ต่างก็มีที่มาจากหลายแหล่งและไม่อาจลงความเห็นเรื่องประวัติที่มาได้อย่างชัดเจน หากพิจารณาเฉพาะเรื่องที่นำมาเปรียบเทียบ พบว่าเรื่อง **หิกะยัต ปันหยี กุดาสมิรัง** คล้ายคลึงกับเรื่อง**ดาหลัง**มาก ขณะที่**พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา**คล้ายคลึงกับเรื่อง**อิเหนา**มาก นอกจากนี้งานวิจัยนี้ยังได้ศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**ฉบับพิมพ์ปี พ.ศ.2492 กับฉบับที่คัดลอกเก็บไว้ที่ The India Office Library กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษอีกด้วยในด้านคำศัพท์และเนื้อหา ผลการศึกษาพบว่ามีความแตกต่าง 3 ประการ คือ คำศัพท์ที่ใช้พรรณนาฉากป่าระหว่างการเดินทางในเรื่อง**อิเหนา**ฉบับพิมพ์ทำให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจมากกว่าฉบับคัดลอก เหตุการณ์โกลาหลในเมืองหมันหยาอันเนื่องมาจากกองทัพปันหยีมีปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**ถึง 2 ครั้งแต่ไม่มีปรากฏในฉบับคัดลอก และในฉบับคัดลอกมีการพรรณนาการเตรียมทัพที่ละเอียดกว่าเรื่อง**อิเหนา**

วิทยานิพนธ์ของอโนทัย จินาพร (2516) เรื่อง **การศึกษาเชิงวิเคราะห์บทละครในเรื่องดาหลัง** นอกจากศึกษาคุณค่าของเรื่อง**ดาหลัง**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ในด้านวรรณคดีแล้ว ยังได้ศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง**ดาหลัง**กับนิทานปันหยีของชวามลายู 8 สำนวนเพื่อค้นหาที่มาอีกด้วย ได้แก่ **หิกะยัต ปันหยี กุดาสมิรัง, หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง, พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา, ฮีกายัต เจเก็ล วาเน็ง ปาตี** (Hikayat Chekel Waneng Pati), **ราเด็น ปันจี (อังกรนี)** (Raden Panji (Anggreni)), **วังบัง วีดยา** (Waŋbaŋ Wideya), **กกูลีตัน มันตรี อาลิต** (Gegulitan Mantri Alit), และ **บากุส อัมบารา** (Bagus Ambara) ผลการศึกษาพบว่าอนุภาคหลักในเรื่อง**ดาหลัง**น่าจะมีที่มาจากเรื่อง**กุดาสมิรัง**มากที่สุด ส่วนอนุภาคย่อยมีที่มาจากนิทานปันหยีหลายสำนวนรวมกัน

วิทยานิพนธ์ของ รัตติยา สาและ (Rattiya Saleh) (1988) เรื่อง **Panji Thai dalam Perbandingan dengan Cerita-cerita Panji Melayu** ศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 กับนิทานปันหยีมลายู 9 สำนวนเพื่อหาที่มาของเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่ **พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา, ฮีกายัต มีซา ตามัน จาเย็ง กูซูมา** (Hikayat Misa Taman Jayeng Kusuma), **ฮีกายัต เอินดัง มาลัต รัสมี** (Hikayat Endang Malat Rasmi), **ฮีกายัต ดวา อัสมารา จายา** (Hikayat Dewa Asmara Jaya), **ฮีกายัต เจเก็ล วาเน็ง ปาตี** (Hikayat Cekel Waneng Pati), **ฮีกายัต กูดา ซมีรัง ซรี ปันจี ปันได-รูปา** (Hikayat Kuda Semirang Seri Panji Pandai-rupa), **ชาอีร์ อังรนี** (Syair Angreni), **ชาอีร์ เก็น ตัมบูฮัน** (Syair Ken Tambuhan) และ **ฮีกายัต ปันจี**

ซมีรัง (Hikayat Panji Semirang) ผลการศึกษาพบว่าเรื่อง**อิเหนา**มีทั้งลักษณะเหมือนและต่างจากนิทานปันหยีทั้ง 9 สำนวนดังกล่าว เช่น ชื่อและบทบาทของตัวเอก รัตติยา สาและเห็นว่าเรื่อง**อิเหนา**น่าจะแปลหรือมีที่มาจากนิทานปันหยีสำนวนอื่นๆ ที่เก่าแก่กว่า 9 สำนวนนี้ที่เลือกมาศึกษาก็เป็นได้

วิทยานิพนธ์ของ โสมรัศมี สินธุวณิก (2547) เรื่อง**การเปรียบเทียบเรื่องดาหลังและอิเหนากับเรื่องปันหยีมลายู** ก็ศึกษาเรื่อง**อิเหนา**ของไทยในด้านประวัติที่มาเช่นเดียวกัน โดยศึกษาเรื่อง**อิเหนา**และเรื่อง**ดาหลัง**เปรียบเทียบกับนิทานปันหยีมลายู 4 สำนวน คือ **หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง, เซอรัต ปันยี ยายากูซูมา, พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา และ ฮีกายัต อันดาเกน เปอนูรัต** ผลการศึกษาพบว่าเรื่อง**อิเหนา**และเรื่อง**ดาหลัง**มีรายละเอียดทั้งที่เหมือนและแตกต่างจากนิทานปันหยีที่นำมาศึกษา และสรุปได้ว่าเรื่องปันหยีแต่ละสำนวนมีลักษณะที่จัดเป็นวรรณกรรมชุดปันหยีซึ่งเป็นมรดกร่วมของวรรณกรรมอาเซียน

2.) งานวิจัยที่ศึกษาเรื่องอิเหนาด้านการแสดง

เรื่อง**อิเหนา**แต่งขึ้นครั้งแรกด้วยวัตถุประสงค์ด้านการแสดง และฉบับที่ถือว่าเป็นต้นฉบับเรื่อง**อิเหนา**ของไทยและได้รับการยกย่องมากที่สุดก็คือฉบับที่เป็นการแสดง คือ เรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ด้วยเหตุนี้จึงทำให้มีงานวิจัยจำนวนไม่น้อยมุ่งศึกษาเรื่อง**อิเหนา**ฉบับนี้ในด้านการแสดง เช่น วิทยานิพนธ์เรื่อง **ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2** ของอารดา สุมิตร (2516) งานวิจัยนี้ศึกษาบทละครในเรื่อง**อิเหนา**ควบคู่กับบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ในฐานะที่เป็นวรรณคดีการแสดง ผลการวิจัยพบว่าบทละครในทั้ง 2 เรื่องมีความดีเด่นเหมาะสมแก่การแสดงละครรำ สามารถตีความหมายของบทละครออกมาในรูปการแสดงละครในได้อย่างเหมาะสมงดงาม มีชีวิตชีวา ทั้งยังมีคุณค่าด้านเนื้อหาและด้านศิลปะ ซึ่งมีผลต่อจิตใจและปัญญาของผู้ชมผู้อ่าน

วิทยานิพนธ์ของ บัวงาม อรรถพันธุ์ (2517) เรื่อง **วิเคราะห์บทละครรำเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยเฉพาะสภาพชีวิตความเป็นไปที่ปรากฏในเรื่อง** ศึกษาเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เทียบเคียงกับแบบแผนละครตะวันตก ผลการศึกษาพบว่าเรื่อง**อิเหนา**ต่างจากละครตะวันตกเนื่องจากจบลงด้วยความสุข มิได้มีลักษณะโศกนาฏกรรมอย่างละครตะวันตก และศึกษาเรื่อง**อิเหนา**ในฐานะละครรำ พบว่าเรื่อง**อิเหนา**มีความถูกต้องในการเป็นละครรำ และสะท้อนสภาพชีวิตและวัฒนธรรมประเพณีต่างๆ ของไทยด้วย

วิทยานิพนธ์เรื่อง **จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละครเรื่องอิเหนา** ของ สุภาวดี โพธิเวชกุล (2540) ศึกษาเรื่อง**อิเหนา**ในฐานะวรรณคดีการแสดง โดยศึกษาจารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละครเรื่อง**อิเหนา**ของกรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ.2508-2538 ผลการวิจัยพบว่า สามารถแบ่งลักษณะการใช้อุปกรณ์ได้ 4 ลักษณะ คือ ตั้งอยู่กับที่ เคลื่อนไหว อาวุธ และเบ็ดเตล็ด และจารีตการใช้อุปกรณ์

ดังกล่าวจะอิงระเบียบธรรมเนียมของราชสำนักไทยซึ่งมีการกำหนดใช้ตามตำแหน่งและฐานันดรศักดิ์ที่แน่นอน ผสมผสานกับจารีตทางนาฏยศิลป์ไทย และวิธีใช้ในชีวิตประจำวันโดยพิจารณาตามความเหมาะสมในการแสดงแต่ละครั้ง

วิทยานิพนธ์เรื่อง **รำอาวุธของตัวพระในละครในเรื่องอิเหนา** ของรุ่งนภา ฉิมพุฒ (2541) ศึกษาเรื่อง**อิเหนา**ด้านการแสดงเช่นเดียวกัน โดยมุ่งศึกษาท่ารำและกระบวนการรำอาวุธของตัวพระในละครในเรื่อง**อิเหนา**ฉบับที่ถ่ายทอดมาจากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี โดยเลือกศึกษาการรำอาวุธ 4 ชนิดซึ่งมีลักษณะเด่นในเรื่อง ได้แก่ กริช กระบี่ หอกซัด และทวน เฉพาะท่ารำกริชนั้นมี 2 แบบ คือแบบมลายู กับแบบชวา ผลการศึกษาพบว่ามีตัวเอกที่รำอาวุธ 12 ตัว มีการรำอาวุธ 10 ชุด วัตถุประสงค์มี 6 ประการคือ รำเยาะเย้ย ตัดดอกไม้ ฉายอาวุธเพื่อเรียกร้องความสนใจ รำบวงสรวง รำตรวจพล และรำเพื่อรบซึ่งมี 3 ขั้นตอนคือ รำเพื่อดูชั้นเชิงกัน ปะทะแบบมีลีลา และปะทะรุนแรงจนฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งได้รับชัยชนะหรือแยกจากกัน และสรุปว่าการรำอาวุธของตัวพระในเรื่องนี้มีความสัมพันธ์กับศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวของไทยซึ่งเป็นศิลปะชั้นสูงที่มีคุณค่า ข้อที่น่าสังเกตของงานวิจัยนี้คือ การพบว่าอาวุธกริชมีความสำคัญต่อเรื่องหลายลักษณะ และลีลาการรำกริชบางตอนใช้การรำแบบมลายู เช่น ประสันตารำกริช แต่บางตอนรำแบบชวา เช่น อิเหนาฉายกริช สุหรานากงรำกริชบวงสรวง ปันหยีตรวจพล การให้ความสำคัญกับกริชดังกล่าวนี้เท่ากับแสดงให้เห็นว่าในการแสดงจริง ก็เน้นแสดงความเป็นชวามลายูด้วย เพื่อให้มีลักษณะแปลกใหม่ผสมผสานกับลีลาการรำแบบไทย

วิทยานิพนธ์ของ วรรณพินี สุขสม (2545) เรื่อง **ลงสรงโทน: กระบวนท่ารำในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา** มุ่งศึกษาบทลงสรงโทนในบทละครในเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 โดยเลือกศึกษาการรำลงสรงโทนของอิเหนา ปันหยี และกษัตริย์ทั้งสี่แห่งวงศ์เทวา ผลการศึกษาพบว่า การรำลงสรงโทนในเรื่อง**อิเหนา**ได้อิทธิพลความเชื่อมาจากศาสนาฮินดู และเป็นพระราชพิธีสำคัญในราชสำนักไทยแต่โบราณ กวีได้นำการลงสรงดังกล่าวไปแทรกเป็นส่วนหนึ่งของวรรณคดีและถ่ายทอดออกมาเป็นการรำลงสรงโทน จุดมุ่งหมายในการรำลงสรงโทนคือเพื่อออกรบ เพื่อเดินทาง เพื่อเข้าเฝ้า เพื่อปลอมตัว และเพื่อเข้าพิธีสำคัญ ส่วนลักษณะการรำลงสรงโทนเป็นการรำตีบทหรือรำใช้บท มีขั้นตอนการรำ 3 ขั้น คือ การลงสรง การประพรมเครื่องหอมหรือทรงสุคนธ์ และการแต่งตัวหรือทรงเครื่องซึ่งเป็นขั้นตอนที่ขาดไม่ได้

งานวิจัยต่างๆ ดังกล่าวได้แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างเรื่อง**อิเหนา**ในฐานะบทละครในกับการนำไปใช้แสดงว่ามีความเหมาะสมสอดคล้องกันเป็นอย่างดี อันเป็นการแสดงให้เห็นคุณค่าด้านความเป็นยอดของบทละครรำอย่างชัดเจน

3.) งานวิจัยที่ศึกษาเรื่องอิเหนาด้านภาษาและวรรณศิลป์

มีงานวิจัยจำนวนมากที่ศึกษาสำนวนภาษาและวรรณศิลป์ในเรื่องอิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เพื่อชี้ให้เห็นว่าความงามความไพเราะควรแก่การยกย่องเป็นวรรณคดีและมีคุณค่าด้าน**

การแสดงลักษณะการยืมภาษา เช่น วิทยานิพนธ์ของคมคาย นิลประภัสสร (2497) เรื่อง บทละคอนรำเป็นวรรณคดีหรือไม่ **งานวิจัยนี้ศึกษาคุณค่าด้านวรรณคดีของบทละครรำ ซึ่งรวมถึงเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ด้วย ผลการศึกษาพบว่าบทละครรำแม้จะประพันธ์ขึ้นเพื่อจุดประสงค์ด้านการแสดง แต่ก็มิได้ละทิ้งคุณค่าทางวรรณศิลป์ บทละครมีรสทุกรสอันก่อให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจ มีโวหารลึกซึ้งคมคายไพเราะ และให้ความรู้ต่างๆ ทำให้สามารถยกย่องบทละครรำเป็นวรรณคดีได้**

วิทยานิพนธ์เรื่อง โวหารรักจากวรรณคดีไทยประเภทร้อยกรองสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ **ของ นวลจันทร์ รัตนากร (2517) รวบรวมและจำแนกโวหารรักจากวรรณคดีร้อยกรองสมัยรัชกาลที่ 2 ซึ่งครอบคลุมเรื่อง**อิเหนา**ด้วย และจัดทำเป็นดรรชนีต่างๆ เพื่อช่วยค้นคว้าโวหารรัก**

วิทยานิพนธ์ของ ญาดา อรุณเวช (2526) เรื่อง **ความเปรียบในบทละครในพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2** ศึกษาความเปรียบจากเรื่อง**อิเหนา**และเรื่อง**รามเกียรติ์**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ผลการศึกษาพบว่าความเปรียบในวรรณคดีทั้ง 2 เรื่องมีลักษณะเรียบง่าย สมบูรณ์ทั้งด้านความหมาย ความคิด และให้ภาพแจ่มชัด

วิทยานิพนธ์เรื่อง **การสร้างอารมณ์สะเทือนใจในบทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2** ของสุภัค มหาวรากร (2540) มุ่งศึกษาลักษณะการสร้างอารมณ์สะเทือนใจในบทละครเรื่อง**อิเหนา**ซึ่งเป็นคุณค่าสำคัญของวรรณคดี ผลการศึกษาพบว่าวรรณคดีเรื่องนี้มีความโดดเด่นด้านการสร้างอารมณ์สะเทือนใจ ซึ่งเกิดจากการสร้างตัวละคร บทสื่อสาร และฉาก ผ่านการใช้ถ้อยคำที่มีพลังทางความหมาย สื่ออารมณ์ความรู้สึกอย่างเด่นชัด และใช้ภาพพจน์สื่อจินตภาพชัดเจน ทำให้ผู้อ่านเกิดอารมณ์ร่วม ซาบซึ้ง และอารมณ์สะเทือนใจ

วิทยานิพนธ์เรื่อง **ลักษณะคำยืมภาษาชวา มลายูในบทละครเรื่องดาหลังและอิเหนา** ของสุพัชรินทร์ วัฒนพันธุ์ (2537) ศึกษาลักษณะคำยืมภาษาชวาและมลายูในเรื่อง**ดาหลัง**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ผลการศึกษาพบว่าคำยืมชวามลายูที่พบในบทละครทั้ง 2 เรื่องมักใช้เป็นคำศัพท์ทั่วไป และคำชวามลายูบางส่วนเป็นคำยืมจากภาษาสันสกฤตและกลายเสียงเป็นเสียงชวามลายู และบางคำมีเสียงและความหมายไม่คงเค้าเดิมของสันสกฤต ด้านโครงสร้างพยางค์ของคำยืมมีการเปลี่ยนแปลง 4 ลักษณะ ได้แก่ การลดพยางค์ การเพิ่มพยางค์ การเปลี่ยนแปลงเสียง และการเปลี่ยนแปลงความหมาย การเปลี่ยนแปลงความหมายมีความหมายแคบเข้า กว้างออก และย้ายที่ และมีบางส่วนที่ความหมายคงเดิม สิ่งที่น่าจะพิจารณาต่อไปจากงานวิจัยนี้ก็คือการรับมาใช้ในเชิงวรรณศิลป์ คือกวีไทยได้นำคำชวามลายูซึ่งมาใช้สร้างวรรณศิลป์ให้แก่เรื่องอย่างไร ซึ่งงานวิจัยนี้จะได้พยายามศึกษาประเด็นดังกล่าวนี้ด้วย

4.) งานวิจัยที่ศึกษาตัวละครในเรื่องอิเหนา

ตัวละครในเรื่อง**อิเหนา**ก็เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่นำมาศึกษาวิจัยในแง่มุมต่างๆ เช่น วิทยานิพนธ์ของสุวคนธ์ จงตระกูล (2513) เรื่อง **กษัตริย์ในวรรณคดีไทย** ศึกษาตัวละครกษัตริย์

ในวรรณคดีไทยเรื่องต่างๆ ได้แก่เรื่อง**ลิลิตพระลอ อิเหนา ลิลิตตะเลงพ่าย พระอภัยมณี เสภาขุนช้างขุนแผน** และบทละครนอกเรื่องต่างๆ ผลการศึกษาส่วนที่ศึกษาเรื่อง**อิเหนา** พบว่ากษัตริย์ในเรื่อง**อิเหนา**มีทั้งข้อดีและข้อด้อย แต่มีข้อดีมากกว่าข้อเสีย มิได้มีลักษณะตามอุดมคติทั้งหมด

วิทยานิพนธ์ของ พีระพันธุ์ บุญโพธิ์แก้ว (2532) เรื่อง **วิเคราะห์พฤติกรรมของพระเวสสันดร พระลอ ขุนแผน และอิเหนา ตามแนวจริยศาสตร์** ศึกษาพฤติกรรมของตัวเอกฝ่ายชายในวรรณคดีโดยใช้ทฤษฎีเหตุผลนิยมของคานท์ ทฤษฎีประโยชน์นิยมของเบนซัมและมิลล์ ส่วนที่ศึกษาตัวละครอิเหนาพบว่าอิเหนามีทั้งพฤติกรรมที่ดีและไม่ดี พฤติกรรมที่ดีพบ 1 พฤติกรรม คือ ตอนบอกตัดบุษบา ส่วนพฤติกรรมที่ไม่ดีพบ 7 พฤติกรรม ได้แก่ ตอนคิดอุบายออกเที่ยวป่าเพื่อลอบไปเมืองหมันหยา ตอนเข้าห้องจินตะหรา ตอนขยับกริชคิดฆ่าจรกา ตอนลอยเรือนไม้ส่งสารถึงบุษบา ตอนเก็บดอกไม้ฝากนางค่อมไปให้บุษบา ตอนลอบแอบหลังพระปฏิมา และตอนลักพาบุษบา ผลการศึกษาสรุปว่าตัวละครต่างๆ เช่น พระเวสสันดร พระลอ ขุนแผนและอิเหนา ต่างก็เป็นมีความเป็นมนุษย์ ที่แสดงทั้งการกระทำที่เหมาะสมและไม่เหมาะสมอันมีเรื่องเจตนา อารมณ์ความรู้สึก และผลประโยชน์มาเกี่ยวข้อง

นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยที่ศึกษาพฤติกรรมการสื่อสารของตัวละครอีกด้วย ได้แก่ วิทยานิพนธ์ของวีระพันธ์ ไชยคีรี (2533) เรื่อง **การสื่อสารในวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา** ซึ่งมุ่งศึกษาพฤติกรรมการสื่อสารของตัวละครต่างๆ ในเรื่อง**อิเหนา** โดยใช้ทฤษฎีการสื่อสาร งานนี้ได้แยกการศึกษาเป็น 4 ประเด็น ได้แก่ วิธีการสื่อสาร เนื้อหาของสาร การเลือกใช้สื่อ การตอบสนองของผู้รับสารที่มีต่อสารและสื่อ ผลการศึกษาพบว่า ตัวละครมีการสื่อสารหลายรูปแบบ เนื้อหาของสารมีทั้งที่เป็นความคิดเห็นและข้อเท็จจริง สื่อที่ใช้มีหลากหลายเช่น สารเพลงยาว กริช หมาก อาภรณ์ ซึ่งเหมาะสมกับสถานการณ์และเป็นการสื่อสารที่ประสบผลสำเร็จ

วิทยานิพนธ์ของ ดวงมน จิตร์จำนงค์ (2544) เรื่อง **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ.2325-2394)** ศึกษาวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งครอบคลุมเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ด้วย เพื่อพิสูจน์ว่าวรรณคดียุคสมัยดังกล่าวมีทั้งลักษณะที่สืบทอดจากวรรณคดีอยุธยาและลักษณะเด่นเฉพาะยุคสมัยที่เกิดจากการขัดเกลาขนบและโลกทัศน์ของวรรณคดีอยุธยาให้แหลมคมลุ่มลึกขึ้น ส่วนที่ศึกษาเรื่อง**อิเหนา**พบว่าเรื่อง**อิเหนา**สะท้อนให้เห็นความยิ่งใหญ่และศักยภาพของมนุษย์ที่ไม่ย่อท้อต่อชะตากรรม ซึ่งเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของวรรณคดียุครัตนโกสินทร์ตอนต้น

5.) งานวิจัยที่ศึกษาเปรียบเทียบเรื่องอิเหนาฉบับต่างๆ

วิทยานิพนธ์ของ จักรสุรักษ์ จันทรวงศ์ (2549) เรื่อง **การศึกษาการดัดแปลงเรื่องอิเหนาเป็นบทละครโทรทัศน์** ศึกษาการดัดแปลงเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เป็นบทละครโทรทัศน์เรื่อง**อิเหนา**ของบริษัททีวีสแควร์ จำกัด ซึ่งแพร่ภาพทางไทยทีวีสีช่อง 3 การศึกษาพบว่าบทละครโทรทัศน์มีการดัดแปลงเนื้อเรื่อง ตัวละคร ฉาก และภาษาจากเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 แต่ขณะเดียวกันก็ยังรักษาโครงเรื่องหลัก เนื้อหาสำคัญ ตัวละครบางตัวและความงามทางภาษาไว้

6.) งานวิจัยที่ศึกษาเรื่องอิเหนาในฐานะแบบเรียน

เนื่องจากมีการตัดตอนเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มาเป็นเนื้อหาในแบบเรียนระดับมัธยมศึกษา จึงมีงานวิจัยบางส่วนศึกษาเรื่อง**อิเหนา**ในฐานะแบบเรียน เช่น วิทยานิพนธ์ของดวงฤดี บุญจันทร์ (2516) เรื่อง **การศึกษาเรื่องอิเหนาเพื่อการสอนภาษาไทย** งานวิจัยนี้ศึกษาโครงเรื่อง สำนวนภาษา ตัวละครสำคัญ และค่านิยมที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**เพื่อเสนอแนะแนวทางการนำเรื่องนี้ไปใช้สอนในระดับชั้นต่างๆ ผลการศึกษาพบว่าโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**มีลักษณะร่วมกับบทละครนอกสมัยอยุธยาตอนปลาย ใช้สำนวนภาษาดีเด่น ตัวละครสะท้อนภาพเจ้านายสมัยรัตนโกสินทร์ และสะท้อนค่านิยมหลายประการ ได้แก่ ความเชื่อฟังผู้ใหญ่ ความนิยมชมชอบธรรมชาติ และมหรสพบันเทิง และค่านิยมเกี่ยวกับสิทธิสตรี

7.) งานวิจัยที่ศึกษานิทานปันหยีของชาติต่างๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ผลการสำรวจพบว่ามีงานวิจัยต่างประเทศเป็นจำนวนมากที่ศึกษานิทานปันหยีในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ดังจะขอยกตัวอย่าง ดังนี้

งานวิจัยที่ศึกษานิทานปันหยีของชวาซึ่งเป็นดินแดนต้นกำเนิดของนิทานปันหยีมีหลายงานด้วยกัน เช่นงานวิจัยของ เจ.เจ.ราส (J.J.Ras) (1992) เรื่อง **The shadow of the ivory tree; Language, literature and history in Nusantara** ศึกษานิทานปันหยีของชวาด้านสังคมวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ ในทัศนะของ ราส นิทานปันหยีสะท้อนภาพสังคมอดีตที่แยกกันเป็นหลายเผ่าพันธุ์ (tribal division) สะท้อนระบบการแต่งงาน สะท้อนความเชื่อเกี่ยวกับพระจันทร์ และสันนิษฐานว่านิทานปันหยีน่าจะมีเค้าเงื่อนบางส่วนมาจากตำนานการแต่งงานของมนุษย์คู่แรกที่เป็นบรรพบุรุษของชาวชวา กล่าวคือ เห็นว่าการแต่งงานของตัวเอกฝ่ายชายและหญิงซึ่งเป็นอวตารของพระวิษณุและพระศรี แสดงให้เห็นการหลอมรวมทางจิตวิญญาณในตอนจบของเรื่องนั้น น่าจะมีเค้าจากตำนานกำเนิดมนุษย์ของชวาสมัยโบราณยุคก่อนที่ความเชื่อฮินดูจะเข้ามาผสมผสานกับเรื่องทางประวัติศาสตร์ และความเชื่อเรื่องเทพเจ้าของฮินดูในสมัยหลัง เป็นการนำเสนอความคิดเรื่องความอุดมสมบูรณ์ จึงมีการนำนิทานปันหยีมาแสดงในพิธีอภิเษกสมรสของราชสำนักชวาช่วงพุทธศตวรรษที่ 17-19 ช่วงก่อนที่มุสลิมจะเข้ามาครองครองชวา

งานวิจัยของ โปเอร์บาจารากา (Poerbatjaraka) (1968) เรื่อง **Tjerita Pandji dalam Perbandingan** งานวิจัยเรื่องนี้เก็บความนิทานปันหยีของชวา มลายู และกัมพูชา รวม 8 สำนวน

ได้แก่เรื่อง **ฮีกายัต ปันจี กูดา ซมีรัง** (Hikayat Pandji Kuda Semirang), **เจอริตา ปันจี กัมโบจา** (Tjerita Pandji Kambodja), **เจอรีตา ปันจี ดาลัม ซรัต กันดา** (Tjerita Pandji dalam Serat Kanda), **อังรน-อากุง** (Angron-akung), **จายากูซูมา** (Djajakusuma), **ปันจี (อังรนี) ปาเลิมบัง** (Pandji (Angreni) Palembang), **ปันจี กูดา-นาราวังซา** (Pandji Kuda-Narawangsa), **มาลัต** (Malat) และศึกษาเปรียบเทียบนิทานปันหยี 8 สำนวนดังกล่าวและสำนวนอื่นๆ ที่ได้รับการตีพิมพ์แล้ว ผลการเปรียบเทียบพบว่านิทานปันหยีมีเนื้อหาร่วมกันหลายประการ เช่น การพบกันตัวเอกฝ่ายชายกับหญิงสาวที่มิใช่คู่หมั้น ความตายของหญิงสาวผู้นั้น ตัวเอกฝ่ายหญิงหายไป น้องชายของตัวเอกฝ่ายหญิงออกตามหาพี่สาว น้องสาวตัวเอกฝ่ายชายถูกลักตัว เป็นต้น

งานวิจัยของ พี.เจ.โซเอิทมุลเดอร์ (P.J.Zoetmulder) (1974) เรื่อง **Kalangwan A Survey of Old Javanese Literature** งานวิจัยนี้ศึกษา สำรวจ และรวบรวมวรรณคดีชวาโบราณ ส่วนที่กล่าวถึงเรื่อง **กีดุง ปันจี** (Kidung Panji)* ของชวา โซเอิทมุลเดอร์ วิเคราะห์ว่าตัวเอกฝ่ายชายของวรรณคดีเรื่องนี้สะท้อนความคิดเรื่องเจ้าชายในอุดมคติของชวา คือเป็นชายหนุ่มที่ทรงเสน่ห์ และเป็นศิลปินที่มีความสามารถในการแต่งบทกวีและเป็นนักดนตรี ในด้านเนื้อหา โซเอิทมุลเดอร์ เห็นว่าเรื่องปันหยีของชวามีเค้าทางประวัติศาสตร์ ผสมผสานกับความเป็นนิยายรักและตำนานท้องถิ่น โดยนำเสนอผ่านฉากสถานที่จริงของชวา ในงานวิจัยนี้ พี.เจ.โซเอิทมุลเดอร์ ยังได้สรุปโครงเรื่อง ของเรื่องปันหยีไว้ด้วยซึ่งสามารถนำมาใช้ศึกษาเรื่อง**อิเหนา**ของไทยได้

มีงานวิจัยที่ศึกษานิทานปันหยีของบาหลีที่สำคัญงานหนึ่งคือ คือ เรื่อง **Journeys of Desire a Study of the Balinese text Malat** ของ แอเดรียน วิกเคอร์ (Adrian Vickers) (2005) งานวิจัยนี้ศึกษา **กีดุง มาลัต** (Kidung Malat) ซึ่งเป็นนิทานปันหยีของราชสำนักบาหลี ผลการศึกษาพบว่า **กีดุง มาลัต** สะท้อนให้เห็นอุดมคติของราชสำนักบาหลี และภาพลักษณ์ของเจ้าชายในอุดมคติ เพื่อนำเสนอแก่บรรดาขุนนางและข้าราชบริพารในราชสำนัก งานวิจัยนี้ยังได้ศึกษา **กีดุง มาลัต** ในมิติการแสดงด้วย คือศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทกับการแสดง กัมบุห์ (gambuh) ละครรำของราชสำนักชวาซึ่งเป็นสื่อสำคัญในการถ่ายทอดวรรณคดีเรื่องดังกล่าว ทั้งยังศึกษาการนำเสนอเรื่องดังกล่าวผ่านศิลปะรูปแบบอื่นๆ ของบาหลีด้วย เช่น การนำเรื่องไปวาดภาพจิตรกรรม

งานวิจัยที่ศึกษานิทานปันหยีของมลายูก็มีอยู่จำนวนหนึ่ง เช่นงานของ จี.แอล. คอสเตอร์ (G.L.Koster) (1997) เรื่อง **Roaming Through Seductive Gardens Reading in Malay Narrative** งานวิจัยนี้ศึกษา วรรณคดีประเภทต่างๆ ของมาเลเซีย และเลือกศึกษานิทานปันหยีในบทที่ 6 โดยเลือกศึกษานิทานปันหยีเรื่อง **ซาอีร์ เก็น ตัมบูฮัน** (Syair Ken Tambuhan) ประเด็นหลักของการศึกษามุ่งอธิบายความสัมพันธ์ระหว่าง **ซาอีร์ เก็น ตัมบูฮัน**กับนิทานปันหยีของชวาและความเป็นนิทานปันหยีของเรื่องดังกล่าว เพื่อแสดงให้เห็นว่าเรื่อง **ซาอีร์ เก็น ตัมบูฮัน** เป็น

---

* กีดุงเป็นชื่อวรรณคดีร้อยกรองประเภทหนึ่งของชวา

นิทานปันหยีเรื่องหนึ่ง (genre of the Panji romance) สิ่งที่แสดงให้เห็นว่าเรื่องดังกล่าวเป็นนิทานปันหยีคือ แสดงโครงสร้างของนิทานปันหยี (structural core) ได้แก่ การที่ตัวเอกฝ่ายชายมีเหตุให้ต้องมีการปลอมแปลงตัวและออกผจญภัย และการเดินทางกลับคืนที่อยู่หลังผ่านการผจญภัย ซึ่งพบว่าแม้แต่ในนิทานปันหยีที่เก่าแก่ที่สุดของชวาเท่าที่พบหลักฐานในขณะนี้ คือเรื่อง **วังบัง วีดยา** ก็มีโครงสร้างดังกล่าวเช่นกัน นอกจากนี้ **ชาอีร์ เก็น ตัมบูฮัน**ยังแสดงแนวคิดบางประการตรงกับนิทานปันหยีชวาซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของนิทานปันหยีด้วย เช่น แนวคิดเกี่ยวกับการสมรสในวงศ์ของชนชั้นสูง การปลอมแปลงซ่อนเร้นตัวตนที่แท้จริงก่อนที่จะเปิดเผยภายหลัง คอสเตอร์ ไม่เห็นด้วยกับนักวิชาการบางคนที่เห็นว่าอนุภาคที่ตัวเอกฝ่ายชายหรือหญิงถูกลอบสังหารตอนต้นเรื่องของนิทานปันหยีบางสำนวน เช่น **ชาอีร์ เก็น ตัมบูฮัน** เป็นเรื่องแทรกภายหลังที่ทำให้ความเป็นนิทานปันหยีเสียไป แต่ คอสเตอร์ เห็นว่าอนุภาคดังกล่าวช่วยเสริมแก่นเรื่องเกี่ยวกับอัตลักษณ์ให้ชัดเจนขึ้น เพราะหลังจากที่ตัวเอกถูกลอบสังหารแล้ว ตัวตนหรือสถานภาพที่แท้จริงก็จะถูกเปิดเผย อีกทั้งยังเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างหลักของนิทานปันหยีด้วย

งานวิจัยของ อับดุล ระห์มัน กาเอะห์ (1989) เรื่อง **Panji Narawangsa** งานวิจัยนี้ศึกษานิทานปันหยีมลายูเรื่อง **ปันจี นาราวังซา** (Panji Narawangsa) เปรียบเทียบกับนิทานปันหยีชวามลายูอีก 9 สำนวน ได้แก่ เรื่อง **ปันจี จาเยิงตีเล็ม** (Panji Jayengtilem), **ฮีกายัต ปันจี ซมีรัง** (Hikayat Panji Semirang) 2 สำนวนแตกต่างกัน**, ฮีกายัต เจเก็ล วาเน็งปาตี** (Hikayat Cekel Wanengpati), **ชาอีร์ เก็น ตัมบูฮัน** (Syair Ken Tambuhan), **วังบัง วีดยา** (Waŋbaŋ Wideya), **จันดรา กีรานา** (Candra Kirana), **ฮีกายัต มีซา ตามัน อาเย็ง กูซูมา** (Hikayat Misa Taman ayeng Kusuma), และ **ปันจี รารัส** (Panji Raras) ผลการศึกษาพบว่าเรื่อง **ปันจี นาราวังซา** มีเนื้อหาร่วมกับนิทานปันหยีสำนวนอื่นๆ หลายลักษณะ เช่น ตัวเอกฝ่ายชายหลงรักนางอื่นที่มิใช่คู่หมั้น การเดินทางตามหากัน การปลอมแปลงตัว การเล่นหนัง การรบ การพบกันและการใช้บนตอนท้ายเรื่อง งานวิจัยนี้ยังได้วิเคราะห์คุณค่าด้านวรรณคดีและคุณค่าด้านคติคำสอนของเรื่อง **ปันจี นาราวังซา** ด้วย

งานวิจัยของ โนรีอะห์ โมฮาเม็ด มารียัม ซาลิม (Noriah Mohamed Mariyam Salim) (2005) เรื่อง **Sastera Panji** งานวิจัยนี้ศึกษาวิเคราะห์ลักษณะทั่วไปของนิทานปันหยี เหตุการณ์และพฤติการณ์สำคัญที่ปรากฏในเรื่องปันหยี รวมทั้งอนุภาคแปลกๆ และสัญลักษณ์ที่ปรากฏในนิทานปันหยี โดยศึกษาจากนิทานปันหยีชวามลายูหลายสำนวนเช่น **ฮีกายัต ดวา อัสมารา จายา** (Hikayat Dewa Asmara Jaya), **ฮีกายัต ปันจี กูดา ซมีรัง** (Hikayat Panji Kuda Semirang), **ฮีกายัต มีซา ตามัน จาเย็ง กูซูมา** (Hikayat Misa Taman Jayeng Kusuma), **ปันจี นาราวังซา** (Panji Narawangsa), **ปันจี รารัส** (Panji Raras), **ปันจี ยาเยิงตีเล็ม** (Panji Jayengtilem), **ปันจี ซการ์** (Panji Sekar), **ฮีกายัต ปันจี ซมีรัง** (Hikayat Panji Semirang) ฯลฯ ผลการศึกษาพบว่านิทานปันหยีสำนวนต่างๆ ปรากฏเนื้อหาร่วมกันหลายประการ เช่น การกล่าวถึงนครทั้งสี่ที่เป็นพี่น้อง

กัน การอวตารของตัวเอก การปลอมแปลงตัว การรบ การเดินทาง ความรักหลายรูปแบบ เช่น ความรักระหว่างหนุ่มสาว ความรักระหว่างคนในครอบครัว และการจบเรื่องด้วยความสุข ส่วนบทบาทสำคัญของตัวละครในนิทานปันหยีก็มีหลายลักษณะ เช่น บทบาทเดินทาง บทบาทปลอมแปลงตัว บทบาทเชิดหนัง บทบาทการรบ และการเจ็บป่วย ส่วนอนุภาคที่น่าสนใจของนิทานปันหยีก็มีหลายอนุภาค เช่น อนุภาคความฝันก่อนตัวเอกเกิด อนุภาคอุทยานต้องห้าม เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยที่ศึกษานิทานปันหยีในพม่าอีกด้วย เช่นงานวิจัยเรื่อง Burmese Drama A Study, with Translations, of Burmese Plays **(1937) งานวิจัยนี้ศึกษาประวัติและพัฒนาการของการละครพม่า ในบทที่ 2 ของงานวิจัยซึ่งว่าด้วยการละครราชสำนัก ได้ศึกษาเรื่องปันหยีของพม่า ผลการศึกษาพบว่านิทานปันหยีของพม่ามีที่มาจากเรื่อง**อิเหนา**ของราชสำนักไทยซึ่งพม่าได้รับไปหลังจากที่ไทยเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่าเป็นครั้งที่สอง กวีพม่าแต่งขึ้นเป็นบทละครรำ มีเนื้อหาสมบูรณ์ และมีจุดมุ่งหมายเพื่อใช้อ่านและตัดตอนนำไปแสดง โดยปรับเปลี่ยนเนื้อหาให้ต่างไปจากเรื่องเดิมของไทยหลายประการ เช่น ตัดเรื่องราวการผจญภัยออกทั้งหมด คงไว้แต่เรื่องราวความรักระหว่างตัวเอก และทำให้เรื่องราวมีความใกล้ชิดกับชีวิตราชสำนักโดยทำให้เหตุการณ์ต่างๆ เกิดขึ้นในวัง และมีบรรยากาศของราชสำนักพม่า ลักษณะที่น่าสนใจของนิทานปันหยีสำนวนนี้คือ ลักษณะตัวละครหญิง กล่าวคือ ตัวละครหญิงในเรื่องนี้มีชีวิตชีวาและสมจริง ซึ่งต่างจากบทละครอื่นๆ ของพม่าที่ตัวละครหญิงมักไม่ค่อยมีความโดดเด่น ลักษณะเด่นดังกล่าวน่าจะเกิดจากการที่กวีเห็นใจสตรีราชสำนัก และต้องการเสียดสีสถาบันพระมหากษัตริย์อย่างสุภาพ ด้วยการแสดงให้เห็นข้อเสียของการเป็นคนรักของเจ้าชายหรือกษัตริย์ เนื้อหาเสียดสีก็ดี เนื้อหาที่แสดงความน่าเห็นใจของตัวละครก็ดี เป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้เรื่องนี้ได้รับความนิยมมากในพม่า**

ผลการสำรวจงานวิจัยที่ศึกษาเรื่องอิเหนาของไทยพบว่าส่วนใหญ่เน้นศึกษาเปรียบเทียบความเหมือนคล้ายและความแตกต่างระหว่างเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ และศึกษาองค์ประกอบต่างๆ ในเรื่อง**อิเหนา** เช่น ภาษา ตัวละคร วัฒนธรรม และในด้านการแสดง กลุ่มที่ศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีนั้น มักยุติการศึกษาเพียงการชี้ให้เห็นความเหมือนคล้ายและความแตกต่างระหว่างเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีเท่านั้น มิได้ศึกษาการนำความเป็นนิทานปันหยีมารังสรรค์ขึ้นเป็นบทละครใน ซึ่งเป็นประเด็นที่จะศึกษาในงานวิจัยนี้

ผลการสำรวจงานวิจัยที่ศึกษานิทานปันหยีของชาติต่างๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้พบว่ามีประเด็นศึกษาหลากหลาย ทั้งด้านความสัมพันธ์กับประวัติศาสตร์และสังคมวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น ด้านบทบาทหน้าที่ทางสังคม การเมืองและพิธีกรรม ด้านโครงสร้างและลักษณะเด่นของเรื่อง รวมทั้งด้านความสัมพันธ์กับการแสดงประเภทต่างๆ ผลการศึกษาในภาพรวมช่วยให้เข้าใจความสำคัญของนิทานปันหยี และการดำรงอยู่ในสังคมต่างๆ มากยิ่งขึ้น เห็นลักษณะร่วมของนิทาน

ปันหยีของแต่ละสังคม และเห็นลักษณะเฉพาะที่ปรับเปลี่ยนไปตามแต่ละท้องที่ด้วย ผลการศึกษาเหล่านี้นับว่าเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาเรื่อง**อิเหนา**ในงานวิจัยนี้

เมื่อพิจารณางานวิจัยต่างๆ เกี่ยวกับเรื่องอิเหนาและ**นิทานปันหยีที่สรุปมาข้างต้นพบว่ายังไม่มีผู้ศึกษาว่า เรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 รังสรรค์ขึ้นจากพื้นฐานความเป็นนิทานปันหยีอย่างไร มีคุณค่าเฉพาะตัวที่แตกต่างจากนิทานปันหยีสำนวนอื่นๆ อย่างไร ผู้วิจัยจึงจะมุ่งศึกษาประเด็นดังกล่าว เพื่อพิสูจน์ให้เห็นมิติอันลุ่มลึกของเรื่อง**อิเหนาในฐานะวรรณคดีเอก ซึ่งจะช่วยทำให้สามารถอธิบายได้อย่างแจ่มชัดว่า เหตุใดเรื่อง**อิเหนา**ซึ่งมีที่มาจากสังคมอื่น จึงได้กลายเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในในสังคมไทย**

สมมติฐานการวิจัย

ความเป็นวรรณคดีเอกของบทละครในเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เกิดจากการปรับใช้ลักษณะเด่นของนิทานปันหยีในแง่ของโครงเรื่อง ตัวเอกแบบนิทานวีรบุรุษ และวัฒนธรรมชวามลายู ให้ผสานกับขนบของวรรณคดีไทย และขนบของการแสดงละครในได้อย่างมีศิลปะ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.ศึกษาลักษณะเด่นของนิทานปันหยีที่ปรากฏในบทละครในเรื่องอิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2**

2.ศึกษาขนบของวรรณคดีไทยและขนบของการแสดงละครในในบทละครในเรื่องอิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2**

3.ศึกษาการผสานลักษณะเด่นของนิทานปันหยีกับขนบของวรรณคดีไทยและขนบของการแสดงละครในในบทละครในเรื่องอิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2**

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาเรื่องอิเหนา**พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ผู้วิจัยจะใช้ฉบับพิมพ์ครั้งที่สิบเอ็ด ปี พ.ศ. 2514 จัดพิมพ์โดยสำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร เป็นข้อมูลหลัก**

ในการศึกษาลักษณะเด่นของนิทานปันหยี ผู้วิจัยจะศึกษาจากนิทานปันหยีทั้งหมด 33 สำนวน[*] ประกอบด้วยนิทานปันหยีชวาและบาหลี 21 สำนวน และนิทานปันหยีมลายู 12 สำนวน เรียงตามลำดับตัวอักษร โดยจะเริ่มจากสำนวนที่มีการแปลเป็นภาษาไทยแล้วและมีชื่อเรื่องเป็นภาษาไทยก่อน แล้วจึงเป็นสำนวนที่เป็นภาษามลายูหรือภาษาอังกฤษ ซึ่งจะเรียงลำดับตามตัวอักษรโรมันตัวแรกของชื่อเรื่อง รายละเอียดของนิทานปันหยีที่จะใช้ศึกษามีดังต่อไปนี้

[*] เรื่องย่อของนิทานปันหยีทั้ง 33 สำนวนอยู่ในภาคผนวก ก.

1. เซอรัต ปันยี ยายากูซูมา (ซปย)*

เซอรัต ปันยี ยายากูซูมา**เป็นนิทานปันหยีของราชสำนักชวากลาง ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่โสมรัศมี สินธุวณิก (2547: 499-518) แปลและสรุปเป็นเรื่องย่อไว้เป็นภาษาไทย ซึ่งแปลและสรุปมาจากฉบับที่โปเอร์บาจารากา (1968: 119-177) เล่าเรื่องย่อไว้**

2. พงศาวดารอิเหนา ฉบับอารีนัครา (พออ)

พงศาวดารอิเหนา ฉบับอารีนัครา **เป็นนิทานปันหยีของมลายู ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ขุนนิกรการประกิจ (บิน อับดุลลาห์) (2520) แปลเป็นร้อยแก้วภาษาไทยตามรับสั่งของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งในขณะนั้นทรงเป็นสภานายกหอพระสมุดสำหรับพระนคร ต้นฉบับที่ขุนนิกรการประกิจใช้แปลนี้เขียนด้วยภาษามลายู มารดาเจ้าพระยาไทรบุรีชื่อ หวันเต๊ะ ถวายไว้เป็นสมบัติของหอพระสมุดสำหรับพระนคร ในท้ายเรื่องของต้นฉบับเดิมเขียนไว้ว่าผู้แต่งเป็นดาหลังผู้ชำนาญการพากย์หนัง ชื่อ อารียะ หรือเรียกว่าอารีนัครา เมื่อแปลเป็นไทย จึงเรียกเรื่องนี้ตามชื่อดาหลังผู้ประพันธ์ คือเรียกว่า พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา ซึ่งคำว่าพงศาวดารในที่นี้คงจะแปลมาจากคำว่า ฮีกายัต ในภาษามลายู ซึ่งแปลว่า ประวัติศาสตร์ เรื่องเล่า หรือนิทานก็ได้**

3.หิกะยัต ปันหยี กุดา สมิรัง (หปกส)

หิกะยัต ปันหยี กุดา สมิรัง **เป็นนิทานปันหยีของมลายู ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร (2520: 10-39) ทรงแปลและสรุปเรื่องย่อจากฉบับที่โปเอร์บาจารากา (1968: 3-43) เล่าเรื่องย่อไว้**

4. หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง (หปส)

หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง **เป็นนิทานปันหยีของมลายู ผู้วิจัยจะใช้ฉบับพระนิพนธ์แปลของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต (2546) ซึ่งทรงแปลจากต้นฉบับภาษามลายูเป็นภาษาไทย โดยทรงแปลอย่างประณีตและแปลโดยใช้คำให้ตรงความตลอดทั้งเรื่องอย่างที่เรียกว่า "แปลด้น"**

5. Ande Ande Lumut (AAL)

อันเด อันเด ลูมุต (Ande Ande Lumut) เป็นนิทานปันหยีสำนวนพื้นบ้านของชวา ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ ที. โนโตซิสโวโย (T.Notosiswoyo) (1991) รวบรวมและเล่าไว้

6. Angron Akung (AA)

อังรน อากุง (Angron Akung) เป็นนิทานปันหยีของชวา ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่โปเอร์บาจารากา (1968: 107-118) สรุปเรื่องย่อจากต้นฉบับเดิมที่แต่งเป็นร้อยกรองภาษาชวา

7. Bentara Keripan (BK)

---

* ในการยกตัวอย่างชื่อเรื่องนิทานปันหยี 33 สำนวนดังกล่าวนี้ในเนื้อหางานวิจัยตั้งแต่บทที่ 2-6 ผู้วิจัยจะใช้อักษรย่อของชื่อเรื่องที่วงเล็บไว้นี้แทนชื่อเรื่องเต็ม ยกเว้นตอนอภิปรายสรุปผลการศึกษา จึงจะใช้ชื่อเรื่องเต็ม

เบินตารา กริปัน[*] (Bentara Keripan) เป็นนิทานปันหยีที่ใช้สำหรับเล่นวายัง กูลิต (Wayang Kulit) หรือเล่นหนังในเมืองเตริงกานู (Trengganu) ของมลายู ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ เอ. เอช. ฮิล (A.H.Hill) (1949: 86-89) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้

8. Galuh Digantung (GD)

กาลุห์ ดีกันตุง (Galuh Digantung) เป็นนิทานปันหยีของมลายู ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ นาฟรอน ฮัสจิม (Nafron Hasjim) (1999: 15-92) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้

9. Geguritan Mantri Alit (GMA)

กกูรีตัน มันตรี อาลิต (Geguritan Mantri Alit) เป็นนิทานปันหยีของบาหลี ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ ซูบากีโย ซาสโตรวาร์โดโย (Subagio Sastrowardoyo) และคณะ (1989: 105-227) แปลจากภาษาบาหลีเป็นภาษาอังกฤษ ต้นฉบับเดิมของนิทานปันหยีสำนวนนี้แต่งเป็นวรรณคดีประเภทกกูรีตัน (Geguritan)

10. Geguritan Pakang Raras (GPR)

กกูรีตัน ปากัง รารัส (Geguritan Pakang Raras) เป็นนิทานปันหยีของบาหลี ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ จี.แอล. คอสเตอร์ (1997: 196-197) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้ ต้นฉบับเดิมของนิทานปันหยีสำนวนนี้เขียนด้วยภาษาบาหลีและแต่งเป็นร้อยกรองประเภท กกูรีตัน กล่าวกันว่านิทานปันหยีเรื่องนี้เป็นที่นิยมแพร่หลายมากกว่าวรรณคดีประเภทกกูรีตันเรื่องอื่นๆ (I Gusti Ngurah Bagus 1984: 3)

11. Hikayat Andakan Pénurat (HAP)

ฮีกายัต อันดากัน เปนูรัต **(Hikayat Andakan Pénurat) เป็นนิทานปันหยีของมลายู ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ เอส.โอ.รอบซัน (S.O. Robson) (1969) แปลจากภาษามลายูเป็นภาษาอังกฤษ**

12. Hikayat Chekel Waneng Pati (HCWP)

ฮีกายัต เจเก็ล วาเน็ง ปาตี (Hikayat Chekel Waneng Pati) เป็นนิทานปันหยีของมลายู ใช้สำหรับเล่นหนัง ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ เซอร์ ริชาร์ด วินสเติดท์ (Sir Richard Winstedt) (1969: 231-250) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้

13. Jaka Kembang Kuning (JKK)

จากา เกิมบัง กูนิง (Jaka Kembang Kuning) เป็นนิทานปันหยีของชวา ใช้เล่นวายัง เบเบอร์ (Wayang Beber) ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ ฮิลดา โซอมันตรี (Hilda Soemantri) (1998: 37) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้

14. Jayalengkara (JL)

จายาเลิงการา (Jayalengkara) เป็นนิทานปันหยีของชวา ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ ราส (1973: 421-422) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้

---

[*] อ่านว่า "กะ-ริ-ปัน"

15. Kelana Wira Jayeng Sakti (KWJS)

กลานา วีรา จาเย็ง ซะก์ตี (Kelana Wira Jayeng Sakti) เป็นนิทานปันหยีที่ใช้สำหรับวายังกูลิต หรือเล่นหนัง ในเมืองเตริงกานูของมลายู ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ ฮิล (1949: 92) สรุปเป็นเรื่องย่อ

16. Malat (M L)

มาลัต (Malat) เป็นนิทานปันหยีที่เก่าแก่มากสำนวนหนึ่งของบาหลี แต่งเป็นร้อยกรองประเภทกีดุง สันนิษฐานว่าแต่งขึ้นช่วงพุทธศตวรรษที่ 20 –23 ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ โปเอร์บาจารากา (1968: 290-369) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้

17. Pandji (PJ)

ปันจี (Pandji) เป็นนิทานปันหยีฉบับการ์ตูนของชวา ผลงานของอับดุลซาลาม (Abdulsalam) (1955)

18. Pandji (Angreni) Palembang (PAP)

ปันจี (อังรนี) ปาเลิมบัง (Pandji (Angreni) Palembang) เป็นนิทานปันหยีจากเมืองปาเลิมบัง (Palembang) ผู้วิจัยใช้ฉบับที่โปเอร์บาจารากา (1968: 178-241) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้

19. Panji Jayengtilem (PJT)

ปันจี จาเยิงติเล็ม (Panji Jayengtilem) เป็นนิทานปันหยีของชวา ต้นฉบับเดิมแต่งด้วยคำประพันธ์ประเภท เติมบัง มาจาปัต (tembang macapat) ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ มารียัม ซาลิม (2005: 98-118) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้

20. Panji Kuda Narawangsa (PKN)

ปันจี กูดา นาราวังซา (Panji Kuda Narawangsa) เป็นนิทานปันหยีของมลายู ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่โปเอร์บาจารากา (1968: 242-289) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้

21. Panji-Malat Cycle (PMC)

ปันจี-มาลัต ไซเคิล (Panji-Malat Cycle) เป็นนิทานปันหยีของบาหลี ใช้สำหรับแสดงละครกัมบุห์ ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ เบอรยล เดอ โซเอิตเต และ วอลเตอร์ สปีส์ (Beryl de Zoete and Walter Spies) (1973: 286-289) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้ทั้งหมด 35 ตอน ซึ่งเป็นตอนที่ใช้สำหรับตัดไปแสดงกัมบุห์

นิทานปันหยีสำนวนนี้แม้จะมีชื่อเรื่องตรงกับเรื่อง ML แต่มีเนื้อหาแตกต่างกันหลายตอน ผู้วิจัยจึงถือว่าเรื่อง **ปันจี-มาลัต ไซเคิล** นี้ เป็นนิทานปันหยีอีกสำนวนหนึ่ง

22. Panji Narawangsa (PN)

ปันจี นาราวังซา (Panji Narawangsa) เป็นนิทานปันหยีของมลายู แต่งเป็นร้อยกรอง ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ ระห์มัน กาเอะห์ (1989) พิมพ์ไว้ในภาคผนวก

23. Panji Wayang Gedhog (PWG)

ปันจี วายัง กดก (Panji Wayang Gedhog) เป็นนิทานปันหยีของชวาตะวันออก ใช้สำหรับแสดงหนังชวาประเภท วายัง กดก ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่เป็นเรื่องย่อซึ่งพิมพ์อยู่ในภาคผนวกของหนังสือเรื่อง **Topeng Dhalang di Jawa Timur** (1979-1980: 92-99)

24. Raden Panji (RP)

ราเด็น ปันจี (Raden Panji) เป็นนิทานปันหยีสำนวนพื้นบ้านของชวา ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ อัฟวานี โซอบีอันโตโร (Afwani Soebiantoro) และ มาเน็ล รัตนาตูงา (Manel Ratnatunga) (1979: 66-79) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้

25. Sekar Taji (ST)

ซการ์ ตาจี (Sekar Taji) เป็นนิทานปันหยีจากเมืองซุนดา (Sunda) ของชวา ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ อากุส เฮอร์ยานา (Agus Heryana) (1999: 13-28) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้

26. Syair Carang Kulina (SCK)

ชาอีร์ จารัง กูลีนา (Syair Carang Kulina) เป็นนิทานปันหยีจากเมืองบันจาร์มาซิน (Banjarmasin) ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ ซูรีปัน ซาดี ฮูโตโม (Suripan Sadi Hutomo) (1994: 468-471) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้

27. Syair Ken Tambuhan (SKT)

ชาอีร์ เก็น ตัมบูฮัน (Syair Ken Tambuhan) เป็นนิทานปันหยีของมลายู ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ จี.แอล. คอสเตอร์ (1997: 161-162) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้

28. Syair Misa Gumitar (SMG)

ชาอีร์ มีซา กูมีตาร์ (Syair Misa Gumitar) เป็นนิทานปันหยีของมลายู แต่งเป็นร้อยกรอง ผู้วิจัยจะใช้ฉบับพิมพ์ของ วะห์ยูนะห์ ฮาจี อบด. กานี (Wahyunah Haji Abd. Gani) (2004) ที่แปลถ่ายจากภาษามลายูอักษรจาวี (jawi) หรือยาวีมาเป็นภาษามลายูอักษรโรมัน

29. The Wedding of Sekar Tadji and Pandji (TWSTP)

เดอะ เวดดิง ออฟ ซการ์ ตาจี แอนด์ ปันจี (The Wedding of Sekar Tadji and Pandji) เป็นนิทานปันหยีของชวา ใช้สำหรับแสดงวายัง เบเบอร์ ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ แคลร์ โฮลท์ (Claire Holt) (1967: 312-314) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้

30. Tjerita Pandji dalam Serat Kanda (TPDSK)

เจอรีตา ปันจี ดาลัม ซรัต กันดา (Tjerita Pandji dalam Serat Kanda) เป็นนิทานปันหยีจากเมืองโซโล (Solo) ของชวา สันนิษฐานว่ามีอายุเก่าแก่มากสำนวนหนึ่ง ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่โปเอร์บาจารากา (1968: 81-106) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้

31. Waŋbaŋ Wideya (WW)

วังบัง วีดยา (Waŋbaŋ Wideya) เป็นนิทานปันหยีของชวาที่มีอายุเก่าแก่มากสำนวนหนึ่ง สันนิษฐานว่าน่าจะประพันธ์ขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 -21 ผู้วิจัยจะใช้ฉบับแปลของ รอบซัน (1971) ที่แปลจากต้นฉบับภาษาชวาเป็นภาษาอังกฤษ

32. Waseng (WS)

วาเซ็ง (Waseng) เป็นนิทานปันหยีของชวา ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ โซเอิทมุลเดอร์ (1974: 430-433) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้

33. Wawacan Dewi Sekartaji (WDS)

วาวาจัน ดวี ซการ์ตาจี (Wawacan Dewi Sekartaji) เป็นนิทานปันหยีจากเมืองซุนดาของชวา ผู้วิจัยจะใช้ฉบับที่ ดรา.เอส.ดโลยานา กูซูมะห์ และคณะ (Dra.S.Dloyana Kusumah, and the team) (1998: 219-228) สรุปเป็นเรื่องย่อไว้ ต้นฉบับเดิมของเรื่องนี้แต่งเป็นร้อยกรองประเภทวาวาจัน

ข้อตกลงเบื้องต้น

1.ในการยกตัวอย่างชื่อเรื่องนิทานปันหยีทั้ง 33 สำนวนที่เป็นขอบเขตข้อมูลในการวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะใช้อักษรย่อของชื่อเรื่องแทนชื่อเรื่องเต็ม เช่น เมื่อจะยกตัวอย่างชื่อเรื่อง พงศาวดารอิเหนา ฉบับอารีนัครา **ผู้วิจัยก็จะใช้อักษรย่อ "พออ" แทน หรือเมื่อจะยกตัวอย่างชื่อเรื่อง** Wawacan Dewi Sekartaji **ก็จะใช้อักษรย่อ "WDS" และจะยกตัวอย่างเรียงตามลำดับตัวอักษร โดยเริ่มจากอักษรในภาษาไทยก่อน แล้วจึงตามด้วยอักษรโรมัน ยกเว้นกรณีที่เป็นการสรุปผลการศึกษา ผู้วิจัยจะยกชื่อเรื่องเต็ม ส่วนกรณีที่เป็นการยกตัวอย่างชื่อเรื่องนิทานปันหยีสำนวนอื่นๆ นอกเหนือจาก 33 สำนวนที่เป็นขอบเขตข้อมูลในการวิจัยดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างเป็นชื่อเรื่องเต็ม ไม่ใช้อักษรย่อ**

2.ในการอ้างถึงชื่อบุคคล ชื่อตัวละคร หรือคำศัพท์ที่เป็นภาษามลายู* ซึ่งเขียนด้วยอักษรโรมัน ผู้วิจัยจะเขียนทับศัพท์เป็นภาษาไทยตามหลักการทับศัพท์ภาษามลายูของราชบัณฑิตยสถาน (2535: 64-71) และจะวงเล็บคำศัพท์เดิมของคำนั้นไว้ในครั้งแรกที่กล่าวถึง แต่กรณีที่ชื่อดังกล่าวปรากฏในนิทานปันหยีที่มีการแปลเป็นภาษาไทยและมีการเขียนทับศัพท์คำนั้นเป็นภาษาไทยแล้ว ผู้วิจัยก็จะใช้รูปสะกดตามที่มีการทับศัพท์แล้วนั้น และจะไม่วงเล็บคำศัพท์เดิมของคำนั้น

3.ในการอ้างถึงชื่อนักวิชาการที่เป็นชาวต่างชาติ ผู้วิจัยจะเขียนทับศัพท์เป็นภาษาไทยตามหลักเกณฑ์การทับศัพท์ภาษาอังกฤษของราชบัณฑิตยสถาน (2551) และจะวงเล็บชื่อและนามสกุลในภาษาเดิมของนักวิชาการนั้นในครั้งแรกที่อ้างถึง หลังจากนั้นจะอ้างเฉพาะนามสกุล และไม่วงเล็บชื่อและนามสกุลในภาษาเดิม

5.ในการยกตัวอย่างชื่อนิทานปันหยีหลายสำนวนติดต่อกัน ผู้วิจัยจะใช้เครื่องหมายจุลภาค "," คั่นระหว่างชื่อเรื่องนิทานปันหยีแต่ละเรื่อง เพื่อมิให้เกิดความสับสน

6.ในการอ้างอิงข้อความภาษาอังกฤษและภาษามลายู ผู้วิจัยจะแปลสรุปข้อความดังกล่าวไว้ในวงเล็บท้ายข้อความนั้น

7.ในการอ้างอิงข้อความภาษาไทย ภาษาอังกฤษ และภาษามลายู จะคงตัวสะกดตามต้นฉบับเดิม

---

* หมายถึงภาษามลายูที่ใช้ในประเทศมาเลเซียและอินโดนีเซีย

8.ในการอ้างถึงชื่อเรื่องหรือชื่อหนังสือ ผู้วิจัยจะใช้อักษรตัวเข้ม เช่น “เรื่องอิเหนา**” “เรื่อง**รามเกียรติ์**” ยกเว้นชื่อเรื่องของนิทานปันหยีที่เป็นตัวย่อจะใช้อักษรปกติ**

9.ในการเล่าเรื่องอิเหนา**หรือนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ จะใช้คำสามัญเมื่อกล่าวถึงตัวละครที่เป็นกษัตริย์หรือพระราชวงศ์ ไม่ใช้คำราชาศัพท์**

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

1.ลักษณะเด่น **หมายถึง ลักษณะที่เห็นได้ชัดซึ่งอาจเกิดจากการที่ลักษณะดังกล่าวปรากฏซ้ำหลายครั้ง หรือมีความสำคัญในเรื่อง หรือมีลักษณะเฉพาะ**

2.ขนบวรรณคดีไทย **หมายถึง เนื้อหาหรือแบบแผนการประพันธ์ที่ได้รับการสืบทอดหรือยอมรับในการแต่งวรรณคดีไทย**

3.ขนบการแสดงละครใน **หมายถึง แบบแผนการแสดงอันเป็นลักษณะเฉพาะของละครใน เช่น การดำเนินเรื่อง วิธีการแสดง ท่ารำ เพลง และดนตรี**

4.วัฒนธรรม **หมายถึง สิ่งที่มนุษย์ในสังคมหนึ่งๆ สร้างสรรค์ขึ้นหรือยอมรับนำมาใช้หรือยึดถือปฏิบัติ จนเป็นแบบแผนและเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต ที่มีการสั่งสมสืบทอดกันเรื่อยมาในสังคม และอาจแสดงเอกลักษณ์ของสังคมนั้น เช่น ภาษา พิธีกรรม การละเล่น และศิลปกรรม**

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัย

1.ทำให้เข้าใจกระบวนการสร้างนิทานปันหยีให้เป็นยอดของวรรณคดีบทละครใน

2.ทำให้เล็งเห็นและตระหนักถึงคุณค่าของเรื่องอิเหนา**ในฐานะวรรณคดีเอกอย่างลึกซึ้งและกว้างขวางยิ่งขึ้นกว่าที่มีผู้เคยศึกษา**

3.เป็นแนวทางศึกษาการสร้างวรรณคดีที่มีที่มาจากต่างประเทศให้เป็นวรรณคดีไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

1.รวบรวม ศึกษานิทานปันหยีสำนวนต่างๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.ศึกษาบทละครในเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

3.วิเคราะห์ ตีความ และสังเคราะห์ข้อมูล

4.เรียบเรียงรายงานผลการวิจัยโดยการพรรณนาวิเคราะห์

บทที่ 2
ความหมายของคำว่า “ปันหยี” และนิทานปันหยีในชวา มลายู และไทย

นิทานปันหยีเป็นนิทานที่กำเนิดขึ้นจากแรงบันดาลใจและการสร้างสรรค์ของชาวชวา และเป็นที่รู้จักแพร่หลายไปทั่วดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เป็นนิทานที่ทรงอิทธิพลและมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์วรรณคดีและการแสดงในดินแดนแถบนี้ไม่แพ้มหากาพย์ของอินเดียเรื่อง **รามายณะ** และ**มหาภารตะ**

ในบทนี้จะอธิบายความหมายของคำว่า “ปันหยี” และภูมิหลังของนิทานปันหยีในชวา มลายู และไทย เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับกำเนิดและความสำคัญของนิทานปันหยี ตลอดจนเส้นทางการเดินทางของนิทานปันหยีจนเข้ามายังสังคมไทย อันจะเป็นพื้นฐานความรู้ความเข้าใจในการศึกษาลักษณะเด่นของนิทานปันหยีและการรับนิทานปันหยีเข้ามาสร้างสรรค์เป็นวรรณคดีและการแสดงของไทย ดังนี้

2.1 ความหมายและความสำคัญของคำว่า “ปันหยี” ในบริบทของสังคมชวาและนิทานปันหยี

คำว่า “ปันจี” (Panji) หรือที่ไทยออกเสียงว่า “ปันหยี” เป็นคำศัพท์ที่ใช้เป็นชื่อกลุ่มนิทานที่มีชื่อว่า “นิทานปันหยี” และเป็นชื่อของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานกลุ่มนี้ด้วย คำว่า “ปันหยี” นี้มีความหมายและความสำคัญมากทั้งในสังคมชวาโบราณและในนิทานปันหยี ดังรายละเอียดต่อไปนี้

2.1.1 ความหมายและความสำคัญของคำว่า “ปันหยี” ในสังคมชวาโบราณ

ในภาษาชวา คำว่า “ปันจี” (Panji) หรือ “อาปันจี” (Apanji) แปลว่า ธง หรือ ผู้ถือธง มักใช้เป็นคำนำหน้าชื่อบุคคล ดังที่ รอบซัน (1971: 13) อธิบายไว้ดังนี้

> Here we see what is probably a more original form of “Panji”: ***apanji*** is a derivation from ***panji***, a flag or banner, meaning “having (as) a flag”; that is, as a kind of title, the one who such-and-such on his flag.
> (คำว่า “ปันจี” มาจากคำว่า “อาปันจี” แปลว่า ธง หรือผู้ถือธง ใช้เป็นคำนำหน้าชื่อของบุคคล)

คำว่า “ปันจี” ในชวาบางยุคสมัยมีความสำคัญอย่างเห็นเด่นชัด ดังปรากฏว่ามีการใช้คำดังกล่าวเป็นคำนำหน้าชื่อ (title) ของเจ้าชายหรือกษัตริย์ชวาบางพระองค์ ดังที่พบหลักฐานในเอกสารยุคกาดีรี* (Kadiri period) และยุคมาจาปาฮิต** (Majapahit Kingdom) หรือที่ไทย

---

* หมายถึงยุคที่ชวาตะวันออกมีราชธานีอยู่ที่เมืองกาดีรี อาณาจักรกาดีรีรุ่งเรืองในช่วงพุทธศตวรรษที่ 16-18

เรียกว่า “มัชปาหิต” * เช่น ในหนังสือเรื่อง **บาบัด ตานะห์ จาวา** (Babad Tanah Jawa) ใช้คำว่า “ปันจี”นำหน้าพระนามของเจ้าชายพระองค์หนึ่ง คือ อานะก์ ปันจี อามีลูฮูร์ (anak panji Amiluhur) ซึ่งต่อมาทรงครองราชย์เป็นกษัตริย์แห่งอาณาจักรเจิงกาลา (Jenggala) (M.Ramlan, 1975: 5 และAbdul Rahman Kaeh, 1989: 18)

ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19-20 อันเป็นยุคที่อาณาจักรมัชปาหิตรุ่งเรือง ชื่อ “ปันจี” ยังคงใช้นำหน้าพระนามเจ้าชายบางพระองค์เช่นกัน กล่าวกันว่า ผู้ใดที่มีคำหน้าชื่อว่า “ปันจี” แสดงว่าได้รับการยกย่องว่าเป็นนักรบผู้กล้า (Valerie Mau Vetter, 1984: 33) ในยุคสมัยนี้นอกจากนี้ ยังพบว่าชื่อพระเอกในนิทานหลายเรื่องที่ปรากฏในยุคนี้รวมทั้งยุคหลังจากนี้เล็กน้อย ก็นิยมใช้ชื่อว่า “ปันจี” ด้วยเช่นเดียวกัน (Theodore G. Th. Pigeaud, 1967: 206)

คำว่า “ปันจี” หรือ “ปันหยี” ในสังคมชวาโบราณ จึงเป็นคำที่มีความสำคัญ ไม่เพียงแต่ใช้เป็นคำนำชื่อของนักรบหรือบุคคลที่เป็นเชื้อพระวงศ์เท่านั้น แต่ยังสื่อแสดงนัยยกย่องความเป็นนักรบผู้กล้าของผู้ที่ได้รับคำนำหน้าชื่อดังกล่าวนี้อีกด้วย

2.1.2 ความหมายและความสำคัญของคำว่า “ปันหยี” ในนิทานปันหยี

การที่ชื่อ “ปันจี” มีความสำคัญในสังคมชวาและใช้มีนัยแสดงความเป็นนักรบผู้กล้า น่าจะเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้ต่อมามีการนำชื่อนี้ไปใช้เป็นชื่อตัวเอกในนิทาน ดังปรากฏเป็นชื่อเรียกตัวเอกในนิทานปันจีหรือนิทานปันหยี

ในนิทานปันหยี คำว่า “ปันจี” นอกจากจะปรากฏใช้เป็นชื่อนิทานแล้ว ยังใช้เป็นชื่อเฉพาะหรือคำประกอบชื่อของตัวละครด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงที่ตัวละครปลอมแปลงตัวซ่อนเร้นสถานภาพที่แท้จริง และใช้ได้ทั้งกับตัวละครชายและตัวละครหญิง เช่น ในนิทานปันหยีเรื่อง ML ตัวเอกฝ่ายชายมีนามว่า นูซาปาตี (Nusapati) ต่อมาเมื่อต้องออกเดินทางติดตามตัวเอกฝ่ายหญิงที่หายตัวไป นุซาปาตีได้เปลี่ยนชื่อใหม่เป็น ปันจี อามาลัต-รัสมี (Panji Amalat-Rasmi) หรือ ในเรื่อง หปกส ปรากฏใช้คำว่า “ปันหยี” ในชื่อปลอมของตัวเอกทั้งชายและหญิงระหว่างที่ปลอมแปลงตัวออกเดินทางผจญภัย กล่าวคือ ในช่วงที่ตัวเอกฝ่ายชายเดินทางผจญภัยตามหาตัวเอกฝ่ายหญิง ได้เปลี่ยนชื่อใหม่ 2 ครั้ง ครั้งแรกชื่อ เมสะอังกุลาตี สิร ปันหยี สะงูลาหรา ส่วนครั้งที่สองชื่อ กลาน อะดัน สะปันจาร สิรปันหยี มรรค อัสมร ส่วนตัวเอกฝ่ายหญิงซึ่งมีนามว่าจันทรกิรัณ หลังจากหายตัวไปเพราะเทวดาบันดาล เทวดาได้แปลงร่างนางเป็นชายและเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น กุดาสมิรัง สิร ปันหยี ปานได

** หมายถึงยุคที่ชวามีราชธานีอยู่ที่เมืองมาจาปาหิตหรือมัชปาหิต อาณาจักรมาจาปาหิตรุ่งเรืองในช่วงพุทธศตวรรษที่ 18-21

* ในการกล่าวถึงอาณาจักร “มาจาปาฮิต” หรือ “มัชปาหิต” นี้ในครั้งต่อไป ผู้วิจัยจะขอใช้คำว่า “มัชปาหิต” เนื่องจากเป็นชื่อที่รู้จักและใช้เรียกกันทั่วไปในสังคมไทยเมื่อกล่าวถึงอาณาจักร “มาจาปาฮิต” ของชวา

ข้อที่น่าสนใจคือ ชื่อ “ปันจี” หรือ “ปันหยี” นี้จะไม่ใช้กับตัวละครทั่วๆ ไปหรือตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์เลย จะใช้เฉพาะกับตัวเอกหรือญาติวงศ์ฝ่ายตัวเอกเท่านั้น มารียัม ซาลิม (2005: 6, 12) เห็นว่า ชื่อ “ปันจี” นี้เป็นสัญลักษณ์แห่งความดีงาม ยิ่งใหญ่ และความมีอำนาจของตัวละคร มักใช้กับตัวละครที่มีบุคลิกลักษณะโดดเด่นยิ่งใหญ่และมีพลังทั้งด้านร่างกาย จิตใจ จิตวิญญาณ และอารมณ์ ซึ่งจะแสดงออกให้เห็นเด่นชัดตอนเดินทางผจญภัย ด้วยเหตุนี้ ตัวละครจึงมักใช้ชื่อ “ปันจี” ในตอนที่ปลอมแปลงตัวระหว่างเดินทางผจญภัย

ชื่อ “ปันจี” หรือ “ปันหยี” ของตัวเอกในนิทานปันหยีน่าจะมีที่มาจากชื่อ “ปันจี” ที่มักใช้นำหน้าชื่อของนักรบผู้กล้าหรือใช้นำหน้าพระนามของเจ้าชายหรือกษัตริย์ชวาโบราณดังกล่าวข้างต้น อย่างไรก็ตาม น่าสนใจว่า ชื่อ “ปันจี” ของตัวละครในนิทานปันหยีส่วนใหญ่กลับมิได้สื่อแสดงความเป็นเจ้าชายหรือชนชั้นสูง หากแต่สื่อนัยการเป็น “นักเดินทางและนักผจญภัย” แทน กล่าวคือ ชื่อ “ปันจี” ของตัวละคร แทนที่จะเป็นชื่อที่เปิดเผยสถานภาพที่แท้จริงของตัวละครว่าเป็นเจ้าชายหรือเชื้อพระวงศ์ กลับใช้เป็นชื่อสำหรับปกปิดซ่อนเร้นสถานภาพที่แท้จริงแทน ดังที่ ฮารุน มัต ปียะห์ และคณะ (Harun Mat Piah and the team) (2002: 198) กล่าวว่า

> The term “Panji” may, then be used as a synonym for “a traveller”, rather than as a means of indicating membership of a royal family…It serve as a way of concealing, rather than revealing, identity.”
> ((ในนิทานปันหยี) คำว่า “ปันจี” ใช้สื่อความหมายเดียวกับคำว่า “นักเดินทาง” มากกว่าใช้สื่อความหมายว่าเป็นเชื้อพระวงศ์ และใช้เพื่อปกปิดซ่อนเร้นสถานภาพ มากกว่าการแสดงตัวตนที่แท้จริง)

ผู้วิจัยเห็นว่าชื่อ “ปันจี” หรือ “ปันหยี” ของตัวละครในนิทานปันหยีคงมิได้มุ่งสื่อแสดงสถานภาพความเป็นเจ้าชายหรือชนชั้นสูงเหมือนกับชื่อ “ปันจี” ที่ใช้กันในสังคมชวาโบราณ เพราะชื่อดังกล่าวใช้ในตอนที่ตัวละครตอนปลอมแปลงตัวเป็นคนสามัญ แต่น่าจะใช้เพื่อมุ่งสื่อแสดงความเป็นนักรบของตัวละครที่ใช้ชื่อนั้นมากกว่า ซึ่งเป็นความหมาย “อีกนัยหนึ่ง” ของชื่อ “ปันจี” ที่ใช้กันในสังคมชวาโบราณ เนื่องจากช่วงที่ตัวละครปลอมแปลงตัวโดยใช้ชื่อ “ปันจี” มักแสดงบทบาทของนักรบตีบ้านเมืองต่างๆ อย่างองอาจ สอดคล้องกับ “นัย” ของความเป็นนักรบหรือแม่ทัพของชื่อ “ปันจี” ในสังคมชวาโบราณ

ด้วยเหตุที่ชื่อ “ปันจี” เป็นชื่อสำคัญของตัวเอก ทั้งยังมีความหมายและนัยสำคัญหลายประการนี้เอง จึงทำให้เรียกนิทานดังกล่าวว่า “นิทานปันจี” หรือ “นิทานปันหยี” ซึ่งหมายถึงนิทานที่แสดงเรื่องราวและวีรกรรมของตัวเอกที่มีนามว่า “ปันจี” หรือปันหยีนั่นเอง

2.2 นิทานปันหยีในชวา

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะอธิบายภูมิหลังของนิทานปันหยีในชวาซึ่งเป็นดินแดนต้นกำเนิดของนิทานปันหยี 2 หัวข้อ ได้แก่ ภูมิหลังของนิทานปันหยีในชวา และรูปแบบของนิทานปันหยีในชวา ดังต่อไปนี้

2.2.1 ภูมิหลังของนิทานปันหยีในชวา

2.2.1.1ที่มาของนิทานปันหยี

ความเห็นเกี่ยวกับที่มาหรือต้นเค้าของนิทานปันหยีส่วนใหญ่เห็นลงรอยกันว่ามีที่มาจากเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ของชวาช่วงหนึ่ง อย่างไรก็ตามพบว่ามีนักวิชาการบางคนให้ความเห็นต่างออกไปว่าต้นเค้าของนิทานปันหยีอาจจะมีที่มาจากตำนานพระจันทร์พระอาทิตย์ของชวาก็เป็นได้ ความเห็นเรื่องที่มาของนิทานปันหยีจึงสรุปได้ 2 ทางใหญ่ๆ คือ มีที่มาจากประวัติศาสตร์ชวา และมีที่มาจากตำนานพระจันทร์พระอาทิตย์ของชวา ดังนี้

ก.มีที่มาจากประวัติศาสตร์ชวา

นักวิชาการจำนวนมากเห็นพ้องต้องกันว่าต้นเค้าของนิทานปันหยีมีที่มาจากประวัติศาสตร์ช่วงหนึ่งของชวา และตัวเอกในนิทานปันหยีมีที่มาจากพระมหากษัตริย์ของชวา ดังเช่นที่ รอบซัน (1971: 14) แสดงความเห็นว่าการผจญภัยและรบชนะบ้านเมืองใหญ่น้อยของตัวเอกในนิทานปันหยีนั้นน่าจะมีเค้ามาจากประวัติศาสตร์ไม่มากก็น้อย

> …, it is not impossible that we shall be forced to conclude that a certain historical period at least lent the inspiration for the adventures of the prince of Kuripan which were later to be further and further developed.
> (เค้าประวัติศาสตร์ช่วงหนึ่งน่าจะเป็นแรงบันดาลใจให้เกิดวีรกรรมการผจญภัยของเจ้าชายกูรีปันในนิทานปันหยี ซึ่งเป็นวีรกรรมที่ได้รับการพัฒนาต่อเติมเรื่อยมา)

พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร (2515: 7) ก็ทรงเห็นว่านิทานปันหยีมีเค้ามาจากวีรกรรมของพระมหากษัตริย์ชวาพระองค์หนึ่ง ดังที่ทรงกล่าวว่า

> นิทานเหล่านี้ใช่ว่าจะไม่มีมูลแห่งความจริงเลยหามิได้ แท้จริงเป็นนิทานที่เกิดขึ้นเสริมพระเกียรติยศพระมหากษัตริย์ ผู้เป็นที่รักที่นิยมของมหาชนอย่างยิ่งพระองค์หนึ่ง

ประวัติศาสตร์ที่เชื่อว่าเป็นต้นเค้าของนิทานปันหยีคาบเกี่ยวระหว่างเหตุการณ์ในรัชสมัยของพระมหากษัตริย์แห่งชวาตะวันออก 2 พระองค์ คือพระเจ้าไอรลังคะ และพระเจ้ากาเมศวรผู้เป็นพระราชนัดดาซึ่งทรงหลอมรวมอาณาจักรที่แบ่งแยกเป็น 2 ส่วนเข้าด้วยกัน ต้นเค้าของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีนั้นส่วนใหญ่เชื่อกันว่าคือพระเจ้ากาเมศวร แต่อาจมีการนำ

พระราชประวัติและวีรกรรมของพระมหากษัตริย์ชวาพระองค์อื่นๆ มาปะปนผสมผสานอยู่ด้วย นอกจากนี้ชื่อบ้านเมืองต่างๆ ทั้งในชวาและอาณาจักรใกล้เคียงที่ปรากฏในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ ก็เป็นบ้านเมืองที่มีอยู่จริงในอดีตกาลซึ่งอาจนับเป็นเค้าหรือร่องรอยทางประวัติศาสตร์ที่ปรากฏในนิทานปันหยีได้เช่นกัน

ผู้วิจัยเห็นว่าเค้าประวัติศาสตร์ชวาอันเป็นที่มาของนิทานปันหยีนี้สามารถสรุปได้ 3 ด้านหลักๆ ได้แก่ เค้าประวัติศาสตร์ด้านเหตุการณ์การหลอมรวมอาณาจักรชวาสมัยพระเจ้ากาเมศวร เค้าประวัติศาสตร์ด้านวีรกรรมที่ยิ่งใหญ่ของพระเจ้ากาเมศวรและกษัตริย์ชวาพระองค์ต่างๆ และเค้าประวัติศาสตร์ด้านชื่อบ้านเมืองที่มีอยู่จริงทั้งในและนอกอาณาจักรชวา ดังนี้

เค้าประวัติศาสตร์ด้านเหตุการณ์การหลอมรวมอาณาจักรสมัยพระเจ้ากาเมศวร

เค้าประวัติศาสตร์อันเป็นที่มาของเนื้อหาบางส่วนของนิทานปันหยีได้แก่ เหตุการณ์ช่วงปลายรัชสมัยพระเจ้าไอรลังคะที่ทรงแบ่งอาณาจักรชวาตะวันออกเป็น 2 ส่วนและเหตุการณ์ที่พระเจ้ากาเมศวรพระราชนัดดาของพระเจ้าไอรลังคะทรงหลอมรวมอาณาจักรทั้ง 2 ส่วนดังกล่าวนี้ให้เป็นอาณาจักรเดียวกันอีกครั้ง

พระเจ้าไอรลังคะเป็นกษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่พระองค์หนึ่งแห่งอาณาจักรชวาตะวันออก ในปลายรัชกาลราวปี พ.ศ.1592 พระองค์ได้ทรงแบ่งอาณาจักรของพระองค์เป็น 2 ส่วน คือ กุเรปันและดาหา ประทานให้พระโอรส 2 พระองค์อันเกิดแก่พระสนมปกครอง เนื่องจากพระองค์ไม่มีพระโอรสกับพระมเหสี มีเพียงพระธิดา 1 พระองค์ซึ่งทรงสละสิทธิ์การเป็นรัชทายาทและออกผนวชเป็นชี ต่อมาพระโอรสพระองค์หนึ่งมีพระโอรสนามว่า อีนู ชื่อนี้อาจมาจากพระนามระก์รยัน อี ฮีโน (Rakryan I Hino) ที่บ่งชี้สถานภาพมกุฎราชกุมารหรือรัชทายาท (Stuart Robson, 1996: 40) และภายหลังเมื่อขึ้นครองราชย์แล้วมีพระนามว่า พระเจ้ากาเมศวร ส่วนพระโอรสอีกพระองค์หนึ่งมีพระธิดา พระภคินีที่เป็นชีทรงแนะนำให้เจ้านายสองพระองค์นี้สมรสกัน เพื่อจะได้รวมอาณาจักรทั้งสองให้เป็นอาณาจักรเดียวกันอีกครั้ง และทำให้ได้สำเร็จในรัชสมัยพระเจ้ากาเมศวรซึ่งครองราชย์ตั้งแต่ปี พ.ศ.16581673 (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2515: 9) อาณาจักรที่รวมเป็นหนึ่งเดียวนี้ชื่อว่าอาณาจักรกาดีรีซึ่งเรืองอำนาจมากในช่วงพุทธศตวรรษที่ 17 และล่มสลายไปเมื่ออาณาจักร ซิงฮาซารี (Singhasari) หรือที่ไทยเรียกว่าสิงหสาหรีเรืองอำนาจขึ้นแทนที่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 18

เหตุการณ์ที่เจ้าชายและเจ้าหญิงแห่งอาณาจักรกุเรปันและดาหาหมั้นหมายและอภิเษกสมรสกันซึ่งนำไปสู่การรวมอาณาจักรดังกล่าวนี้นี่เองที่ “เป็นเงื่อนเค้าทางประวัติศาสตร์แห่งนิทานอิเหนา” (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2515: 9) ดังที่พบว่านิทานปันหยีจำนวนมากมักกล่าวถึงเมืองสำคัญ 2 เมืองที่เป็นเมืองพี่เมืองน้องกัน คือ เมืองกูรีปันหรือกุเรปัน และเมืองดาฮาหรือดาหา ตัวเอกฝ่ายชายซึ่งเป็นเจ้าชายแห่งเมืองกุเรปัน ตัวเอกฝ่ายหญิงซึ่งเป็นเจ้าหญิง

แห่งเมืองดาหา หลังจากทั้งคู่ได้ผจญภัยและผ่านพ้นอุปสรรคต่างๆ ก็ได้แต่งงานกัน เจ้าชายแห่งเมืองกุเรปันได้รับการสถาปนาเป็นกษัตริย์และได้รวม 2 อาณาจักรนั้นเข้าเป็นอาณาจักรเดียวกัน

เค้าประวัติศาสตร์ด้านวีรกรรมความยิ่งใหญ่ของพระเจ้ากาเมศวรและกษัตริย์ชวาพระองค์ต่างๆ

ต้นเค้าหรือที่มาของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีน่าจะมาจากพระเจ้ากาเมศวรผู้เป็นพระมหากษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่พระองค์หนึ่งของชวาตะวันออก เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่เป็นต้นเค้าของนิทานปันหยีก็มาจากเหตุการณ์ในรัชสมัยของพระองค์ดังกล่าวข้างต้น อย่างไรก็ตาม วีรกรรมการผจญภัยและตีได้บ้านเมืองน้อยใหญ่ยังอาจมีที่มาจากพระราชประวัติของพระมหากษัตริย์ชวาพระองค์อื่นๆ ด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระเจ้าไอรลังคะ

พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร(2515: 9) ทรงแสดงความเห็นว่าวีรกรรมของพระเจ้าไอรลังคะพระมหากษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่พระองค์หนึ่งของชวาน่าจะเป็นต้นเค้าของบทบาทและวีรกรรมของตัวเอกในนิทานปันหยี ดังที่ทรงกล่าวว่า

> เรื่องราวที่เอามาเล่ากันว่าเป็นเกียรติคุณของอิเหนานั้น ทางประวัติศาสตร์ปรากฏว่า เป็นเรื่องของพระอัยกาธิราชเสียหลายเรื่อง เช่น เป็นผู้รวบรวมบ้านเมืองเล็กน้อยในชะวาให้กลับเป็นปึกแผ่นใหญ่ (พ.ศ.1571) ปราบนครวังกร ซึ่งในเรื่องดาหลังนี้ก็กล่าวถึงแต่เรียกชื่อว่า วังกัน (พ.ศ.1573)

พระเจ้าไอรลังคะทรงปกครองชวาตะวันออกช่วงปี พ.ศ.1534-1592 และทรงขยายพระราชอำนาจในช่วง พ.ศ.1571-1572 โดยทรงปราบปรามอาณาจักรและหัวเมืองต่างๆ มากมาย อันทำให้อาณาจักรของพระองค์มีอาณาเขตกว้างใหญ่ แม้กระทั่งอาณาจักรศรีวิชัยก็ยอมรับความยิ่งใหญ่นั้นและถวายพระธิดาให้แด่พระองค์ด้วย ในรัชสมัยของพระเจ้าไอรลังคะนี้นับว่าเป็นยุคแห่งความเจริญรุ่งเรืองยุคหนึ่งของชวา พระองค์เป็นรัฐบุรุษที่ชาญฉลาดและเป็นวีรบุรุษที่เข้มแข็งยิ่งใหญ่คนหนึ่งในประวัติศาสตร์ของชวา

พระราชกรณียกิจอันยิ่งใหญ่ของพระเจ้าไอรลังคะคงจะเป็นที่เล่าขานและเลื่องลือโดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านการเป็นนักรบ จึงเป็นแรงบันดาลใจหนึ่งในการสร้างบทบาทของตัวเอกในนิทานปันหยี

อย่างไรก็ตาม นอกเหนือจากพระเจ้ากาเมศวรและพระเจ้าไอรลังคะแล้ว นักวิชาการบางคนได้สันนิษฐานเพิ่มเติมว่าความยิ่งใหญ่ของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีอาจได้เค้ามาจากวีรกรรมของเจ้าชายและกษัตริย์ชวาพระองค์อื่นๆ ก็เป็นได้ เช่น พระเจ้าเก็น อันโระก์ (Ken Anrok) กษัตริย์แห่งอาณาจักรชิงฮาซารี (Singhasari) ซึ่งทรงครองราชย์ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 18 พระเจ้าการ์ตานการา (Kartanegara) กษัตริย์พระองค์สุดท้ายแห่งอาณาจักรชิงฮาซารีซึ่งทรงครองราชย์ช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 เจ้าชายวีจายา (Wijaya) ซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งอาณาจักรมัชปาหิต พระองค์ทรงครองราชย์ในพุทธศตวรรษที่19 (David Irvine, 1996: 22) และพระเจ้าอายัม วูรุก์ (Ayam Wuruk) ซึ่งทรงครองราชย์ในสมัยมัชปาหิต (C.C. Berg, 1954 อ้างถึงใน S.O.Robson, 1971: 14) พระองค์ทรงรวบรวมและก่อตั้งอาณาจักรมัชปาหิตให้ยิ่งใหญ่และเรืองอำนาจจนได้รับยกย่องเป็นมหาราชของอาณาจักรชวาพระองค์หนึ่ง

ไม่ว่าตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีจะมีที่มาจากพระมหากษัตริย์ชวาพระองค์ใดก็ตาม ความคิดที่ว่านิทานปันหยีเป็นเรื่องสดุดีวีรกรรมของพระมหากษัตริย์ชวาในอดีตและยกย่องว่าปันหยีเป็นบรรพบุรุษของชาวชวานั้นยังคงปรากฏเรื่อยมา ดังเช่นที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508: 97-98) ทรงเล่าว่า

> เจ้านายที่ยังเป็นประเทศราชอยู่ในแดนชวาทุกวันนี้ คือสุสุหุนันเจ้าเมืองสุรเกษตรก็ดี สุลต่านเจ้าเมืองยกยา (อโยธยา) เกษตรก็ดี ยังถือว่าสกุลวงศ์เป็นเชื้อสายสืบมาแต่อิเหนา...ความเคารพนับถืออิเหนายังมีอยู่ในแดนชวาจนตราบเท่าทุกวันนี้

ผู้วิจัยเห็นว่าต้นเค้าของตัวเอกในนิทานปันหยีน่าจะมาจากพระเจ้ากาเมศวร แต่เมื่อมีการเล่าและประพันธ์เรื่องนี้ขึ้นในแต่ละยุคสมัย ผู้เล่าและกวีอาจจะนำวีรกรรมของพระมหากษัตริย์พระองค์อื่นๆ ที่ชาวชวายกย่องและประทับใจ หรือที่กำลังครองราชย์อยู่ในเวลานั้นหรือในสมัยใกล้เคียงซึ่งกวีหรือผู้เล่ามีโอกาสได้ยินได้ฟังมาแต่งเติมผสมผสานลงไปในนิทานก็เป็นได้ จึงทำให้บทบาทบุคลิกภาพและความยิ่งใหญ่ของตัวเอกในนิทานปันหยีเป็นของพระมหากษัตริย์หลายพระองค์ในอาณาจักรชวา

อาจกล่าวได้ว่า ต้นเค้าของนิทานปันหยีมีลักษณะคล้ายคลึงกับต้นเค้าของเรื่อง**รามายณะ**ของอินเดีย คือเกิดจากแรงบันดาลใจในการสรรเสริญวีรบุรุษประจำชาติของตน ซึ่งเป็นเรื่องธรรมดาของสังคมโบราณที่ย่อมสร้างสรรค์เรื่องสดุดีวีรกรรมของวีรชนของชาติตน ดังที่เสฐียรโกเศศ (2550: 3) ได้อธิบายไว้ว่า

> ครั้งโบราณสมัยดึกดำบรรพ์ มนุษย์ที่รวมกันเป็นหมู่เหล่าชุมนุมและปกครองควบคุมกันเป็นชาติประเทศขึ้นแล้ว ย่อมมีเรื่องราวกล่าวด้วยกิจการสำคัญของวีรบุรุษผู้เป็นบุรพชนชาติตน ซึ่งได้กระทำไปแล้วเป็นพิเศษแต่ปางบรรพ์ มีเรื่องแข่งขันชิงชัย หรือเป็นไปในการรบทัพจับศึก ได้ชัยชนะไว้เพื่อชาติอย่างงดงาม... เรื่องชนิดนี้ย่อมนับถือกันว่าเป็นตำนานสำคัญของชาติส่วนหนึ่งเล่าสืบต่อกันมาด้วยความพอใจ เพราะเป็นเกียรติยศและเตือนใจผู้ร่วมชาติให้ระลึกถึงกิจประวัติการณ์ที่บรรพบุรุษได้บากบั่นฝ่าอันตรายอย่างองอาจ นำเกียรติคุณคุณความดีงามมาสู่ชาติ

เค้าประวัติศาสตร์ด้านชื่อบ้านเมืองที่มีอยู่จริงทั้งในและนอกชวา

หากพิจารณาจากชื่อบ้านเมืองและอาณาจักรต่างๆ ทั้งในและนอกชวาที่กล่าวถึงในนิทานปันหยี จะเห็นได้ว่าเป็นชื่อที่มีอยู่จริงในประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมืองสำคัญ 4 เมืองที่พบในนิทานปันหยีแทบทุกสำนวน ได้แก่ เมืองกูรีปัน (Kuripan) หรือบางสำนวน

เรียกว่าจังกาลา (Janggala), เมืองดาฮา (Daha) หรือบางสำนวนเรียกว่ากาดีรี (Kadiri), เมืองซิงกาซารี (Singasari) หรือซิงฮาซารี (Singhasari) และเมืองกากลัง (Gagelang) เมืองกูรีปันและดาฮาเป็นเมืองพี่เมืองน้องที่ร่วมยุคสมัยกันจริงตามประวัติศาสตร์ แต่เมืองซิงกาซารีและเมืองกากลังนั้นเป็นเมืองที่เกิดขึ้นภายหลัง จะเห็นได้ว่าอายุของบ้านเมืองต่างๆ ที่ปรากฏร่วมยุคสมัยเดียวกันในนิทานปันหยีนั้นไม่ตรงตามประวัติศาสตร์เสียทีเดียว สะท้อนให้เห็นว่านิทานปันหยีน่าจะมีการเขียนขึ้นหลังจากมีบ้านเมืองดังกล่าวเกิดขึ้นนานพอสมควร ทำให้ผู้เล่าเกิดความสับสนเรื่องอายุของอาณาจักร

นอกจากชื่อบ้านเมืองและอาณาจักรในชวาแล้ว นิทานปันหยียังอ้างถึงอาณาจักรภายนอกชวาด้วย เช่น เกาะบาลี (Bali) หรือบาหลี และเมืองต่างๆ ในดินแดนมลายู (Melayu) ซึ่งตัวละครในนิทานปันหยีได้เดินทางผจญภัยท่องเที่ยวไป

การอ้างถึงชื่อบ้านเมืองและอาณาจักรที่มีอยู่จริงดังกล่าวนี้ทำให้นิทานปันหยีมีความเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์มากขึ้น

ข. มีที่มาจากตำนานพระจันทร์พระอาทิตย์

ความคิดที่ว่านิทานปันหยีมีต้นเค้ามาจากประวัติศาสตร์นั้นได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางจากนักวิชาการ แต่ก็ยังมีนักวิชาการบางส่วน เช่น ราสเซอร์ (Rassers) (1982) ปฏิเสธความคิดดังกล่าว โดยเสนอทฤษฎีใหม่ว่านิทานปันหยีน่าจะมีต้นเค้ามาจากตำนานโบราณของชวา คือตำนานพระจันทร์กับพระอาทิตย์ ซึ่งเป็นการศึกษาตีความจากมุมมองทางมานุษยวิทยาและปรัชญา

ตำนานพระจันทร์กับพระอาทิตย์ของชวานั้นสะท้อนความคิดเรื่องคู่รักในอุดมคติ (ideal couple) ที่เป็นการแต่งงานระหว่างพี่น้องหรือญาติสนิท ตำนานดังกล่าวเล่าว่าพระอาทิตย์กับพระจันทร์ซึ่งเป็นโอรสธิดาของเทพเจ้าได้แต่งงานกันหลังจากมีเหตุให้ต้องพลัดพรากจากกันไปช่วงหนึ่ง (James A. Boon, 1977: 202) นักวิชาการที่เสนอความคิดนี้ตีความว่า ตัวเอกฝ่ายชายและหญิงในนิทานปันหยีก็คือภาพสะท้อนของความคิดเรื่องคู่รักในอุดมคติอันมีเค้ามาจากตำนานนั่นเอง

อย่างไรก็ตาม ความคิดดังกล่าวอาจจะเป็นการเชื่อมโยงที่ยังไม่ชัดเจนมากนักเมื่อเทียบกับข้อสันนิษฐานทางด้านประวัติศาสตร์ที่มีหลักฐานสนับสนุนชัดเจนซึ่งมีความเป็นไปได้มากกว่า นอกจากนี้ การที่นิทานปันหยีได้รับการสร้างเสพในบริบทราชสำนักและมีความสำคัญทางการเมืองของชวา ก็น่าจะเป็นไปได้มากว่าต้นเค้าที่มาน่าจะเป็นเรื่องทางประวัติศาสตร์ในยุคที่แสดงความเรืองอำนาจและเจริญรุ่งเรืองของชวาที่ถูกดึงมาแต่งเป็นวรรณคดีเพื่อนำเสนอความยิ่งใหญ่ของราชวงศ์ชวา

กล่าวโดยสรุป ความเห็นของนักวิชาการส่วนใหญ่ลงรอยกันว่าต้นเค้าของนิทานปันหยีน่าจะมาจากประวัติศาสตร์ และมีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงความยิ่งใหญ่ของพระมหากษัตริย์และความเป็นปึกแผ่นของ

อาณาจักร อย่างไรก็ดี โดยเหตุที่ธรรมชาติของนิทานปันหยีเป็น “นิทาน” หรือ “เรื่องเล่า” ผู้เล่าหรือผู้ประพันธ์อาจใช้จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ในการสร้างและพัฒนาเรื่องให้ยืดยาวซับซ้อนและสนุกสนานมหัศจรรย์ได้อย่างอิสระ นิทานปันหยีจึงไม่ใช่เอกสารหรือบันทึกทางประวัติศาสตร์ แต่มีลักษณะเป็นนิทานวีรบุรุษ

รอบชัน (1996: 39) ก็มีความเห็นทำนองเดียวกันนี้คือเห็นว่านิทานปันหยีมีลักษณะใกล้เคียงกับมหากาพย์ (epic) และเรื่องโรแมนติก (romantic) ซึ่งเชิดชูตัวเอกที่เป็นวีรบุรุษ มากกว่าจะเป็นเรื่องราวทางประวัติศาสตร์

> As has been said several times before, the group of stories which are dubbed “Panji stories” are not historical, but rather epic and romantic in character. However, it should be stated that they may well have links with a historical period…
> (นิทานปันหยีไม่ใช่บันทึกประวัติศาสตร์ แต่ค่อนไปในทางมหากาพย์หรือเรื่องโรแมนติก อย่างไรก็ตาม ก็เป็นเรื่องที่ถือว่าเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับยุคหนึ่งในประวัติศาสตร์)

นิทานปันหยีจึงมีหลากหลายสำนวน มีความสมบูรณ์และมีลักษณะเด่นต่างกันไปตามจินตนาการและจุดมุ่งหมายของผู้ประพันธ์ เช่น บางสำนวนอาจเน้นการผจญภัยและการรบของตัวเอก หรือบางสำนวนอาจเน้นความรักและความทุกข์จากการพลัดพรากระหว่างตัวเอก

ผู้วิจัยคิดว่าความคิดและความเข้าใจของผู้สร้างผู้เสพนิทานปันหยีทั้งในและนอกชวาที่ว่านิทานเรื่องนี้มีความเกี่ยวเนื่องกับประวัติศาสตร์ชวานี้อาจจะเลือนๆ ไปตามกาลเวลา แต่น่าจะพิจารณาเรื่องนี้ในฐานะที่เป็น “นิทาน” ที่มีตัวละครและฉากสถานที่เป็นชวามากกว่า แต่ไม่ว่าอย่างไร ความยิ่งใหญ่และเก่งกล้าของตัวเอกก็ยังคงปรากฏอยู่เสมอ ทำให้นิทานปันหยียังคงความเป็นนิทานวีรบุรุษอย่างชัดเจนไม่ว่าจะแพร่หลายไปยังดินแดนใดก็ตาม

2.2.1.2 ช่วงเวลาที่เกิดนิทานปันหยี

ภูมิหลังที่สำคัญประการหนึ่งของนิทานปันหยีคือช่วงเวลาที่ปรากฏหรือมีการประพันธ์นิทานปันหยีขึ้นเป็นครั้งแรก

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่านิทานปันหยีเกิดขึ้นในชวาในบริบทสังคมวัฒนธรรมฮินดูหรือยุคก่อนที่อิสลามจะแพร่เข้ามา ซึ่งหมายความว่านิทานปันหยีคงต้องเกิดขึ้นก่อนอาณาจักรมัชปาหิตสิ้นสุดลงอย่างแน่นอน (S.O.Robson, 1971: 11 และ Stuart Robson, 1996: 40) และหากพิจารณาจากช่วงเวลาตามประวัติวรรณคดีของชวาก็สามารถระบุได้อย่างกว้างๆ เช่นเดียวกันว่า นิทานปันหยีน่าจะเกิดขึ้นหลังจากรับเรื่อง**มหาภารตะ**และ**รามายณะ**จากอินเดียเข้ามาแล้ว เนื่องจากนิทานปันหยีที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดเท่าที่พบหลักฐานในเวลานี้ พบว่าแต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทกีดุงซึ่งเป็นวรรณคดีที่ใช้ภาษาชวายุคกลาง (Middle Javanese) ไม่พบ

นิทานปันหยีที่ประพันธ์ ในรูปแบบ กากาวิน (kakawin) ซึ่งใช้ภาษาชวายุคเก่า (Old Javanese) ที่มักใช้แต่งเรื่อง**มหาภารตะ**และ**รามายณะ**ของอินเดีย (S.O.Robson, 1971: 11)

การระบุช่วงเวลากำเนิดของนิทานปันหยีอย่างกว้างๆ นั้นสามารถกระทำได้ดังกล่าวข้างต้น แต่การระบุช่วงเวลาอย่างเฉพาะเจาะจงนั้นยังไม่สามารถระบุได้อย่างแน่ชัด มีนักวิชาการจำนวนไม่น้อยพยายามศึกษาค้นคว้าและสันนิษฐานช่วงเวลาที่นิทานปันหยีกำเนิดขึ้น เช่น โปเอร์บาจารากา และ รอบซัน ข้อสันนิษฐานส่วนใหญ่เกี่ยวกับช่วงเวลากำเนิดนิทานปันหยีลงรอยพ้องกันว่านิทานปันหยีน่าจะได้รับการบันทึกในสมัยอาณาจักรมัชปาหิต ดังนี้

รอบซัน (1996:41) สันนิษฐานว่านิทานปันหยีคงจะเล่ากันแบบมุขปาฐะมาก่อนแล้วค่อยๆ ตกแต่งพัฒนาเรื่อยมาจนมาเป็นที่นิยมมากในสมัยมัชปาหิตราวพุทธศตวรรษที่ 19-20 และได้รับการบันทึกหรือประพันธ์เป็นวรรณคดีในสมัยนี้

โปเอร์บาจารากา สันนิษฐานว่านิทานปันหยีน่าจะเขียนขึ้นในช่วงท้ายๆ ที่อาณาจักรมัชปาหิตเริ่มเสื่อมลงแล้ว เนื่องจากในช่วงที่มัชปาหิตรุ่งเรืองนั้นเป็นช่วงที่นิยมเรื่องที่ได้มาจากอินเดีย เช่น **รามายณะ มหาภารตะ** มากกว่านิทานพื้นเมือง และนิยมใช้ภาษาชวายุคเก่า ส่วนในยุคที่มัชปาหิตเริ่มเสื่อมลงนั้น ได้เริ่มเปลี่ยนไปนิยมเรื่องพื้นเมืองโบราณของชวาเองแทนเรื่องจากอินเดีย และใช้ภาษาชวายุคกลางแทนภาษาชวายุคเก่า ซึ่งนิทานปันหยีส่วนใหญ่ที่พบก็ใช้ภาษาชวายุคกลางด้วย ด้วยเหตุนี้ โปเอร์บาจารากา จึงเห็นว่านิทานปันหยีน่าจะแต่งขึ้นระหว่าง พ.ศ.1900-2000 (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2515: 13) ช่วงเวลาดังกล่าวนี้ค่อนข้างกว้างครอบคลุมช่วงเวลาที่อาณาจักรมัชปาหิตยังเจริญรุ่งเรืองและเรืองอำนาจด้วย เช่น ในปี พ.ศ.1920 มัชปาหิตสามารถปราบศรีวิชัยได้สำเร็จ

ข้อที่น่าสนใจคือ ยุคมัชปาหิตที่ โปเอร์บาจารากา สันนิษฐานว่าน่าจะมีการแต่งนิทานปันหยีขึ้น เป็นยุคที่ปรากฏหลักฐานเงินเหรียญชวารูปตัวละครจากนิทานปันหยีอีกด้วย กล่าวคือ มีการค้นพบหลักฐานว่าในระหว่างปี พ.ศ.1836-2063 มีเงินเหรียญของชวาใช้กันแพร่หลายในแถบเมืองท่าต่างๆ บนคาบสมุทรมลายู เงินเหรียญที่ว่านี้ด้านหนึ่งเป็นภาพตัวเอกฝ่ายชายและหญิงจากนิทานปันหยี อีกด้านหนึ่งเป็นภาพตัวสมาและตัวตุหงะ* (ครองชัย หัตถา, 2541: 83) หลักฐานดังกล่าวสอดคล้องกับการค้นพบภาพสลักหินนิทานปันหยีที่ศาสนสถาน จันดี ปานาตารัน (Candi Panataran) ที่สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นราว พ.ศ. 1918 (P.J.Worsley, 1991: 187) ซึ่งอยู่ในยุคมัชปาหิตเช่นกัน เงินเหรียญชวาและภาพสลักหินนิทานปันหยีดังกล่าวนี้เป็นหลักฐานช่วยยืนยันได้เป็นอย่างดีว่าในยุคมัชปาหิตน่าจะมีนิทานปันหยีเกิดขึ้นแล้ว

นอกจากนี้ ยังมีนักวิชาการบางคนพยายามสันนิษฐานและระบุรัชสมัยที่แน่ชัดเพิ่มเติม คือ กล่าวว่านิทานปันหยีน่าจะแต่งในรัชสมัยของพระเจ้าอายัม วูรุก์แห่งอาณาจักรมัช-ปาหิต ซึ่งทรง

---

* ตัวละครบริวารในนิทานปันหยี

ครองราชย์ระหว่างปี พ.ศ.1893-1932 (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544: 23) เนื่องจากพระองค์สนพระทัยและทรงอุปถัมภ์นาฏศิลป์ให้เจริญรุ่งเรืองอย่างเด่นชัด

นอกจากจะสันนิษฐานว่านิทานปันหยีน่าจะเกิดขึ้นในยุคมัชปาหิตแล้ว ยังมีนักวิชาการจำนวนหนึ่งเสนอความคิดเพิ่มเติมว่านิทานปันหยีในยุคดังกล่าวน่าจะมีความสำคัญในด้านการเมืองและวัฒนธรรมนอกเหนือจากการแสดงเพื่อความบันเทิง กล่าวคือ ใช้เป็นเครื่องมือในการนำเสนอความยิ่งใหญ่และแสนยานุภาพของอาณาจักรชวาที่มีเหนือบรรดาเมืองประเทศราชและดินแดนต่างๆ รวมทั้งสะท้อนให้เห็นความมีอำนาจและอารยธรรมอันสูงส่งของชวา ดังที่ รอบซัน (1996: 42) ได้อ้างความคิดดังกล่าวของ โอเวอร์เบก (Overbeck) ไว้ในงานของตนว่า

> Overbeck (1938) proposed that the stories of the Pandawas and of Panji are a kind of cultural propaganda that intended to demonstrate Javanese superiority, not only militarily but also in the things that really carry prestige: the creation of refined forms of art.
> (โอเวอร์เบกสันนิษฐานว่า เรื่องปาณฑพและเรื่องปันหยีถูกใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองอย่างหนึ่งในการนำเสนอความยิ่งใหญ่ของชวา ทั้งในด้านการทหารและศิลปวัฒนธรรมอันสูงส่ง)

นอกจากนี้ รอบซัน (1996: 42) เองก็เห็นพ้องว่าในยุคมัชปาหิตน่าจะใช้นิทานปันหยีในทางการเมืองด้วยเช่นกัน กล่าวคือ เนื้อหาสำคัญของนิทานปันหยีที่แสดงการหลอมรวม 2 อาณาจักรเข้าด้วยกันให้ขึ้นอยู่กับผู้ปกครองเพียงคนเดียวนั้น ในแง่หนึ่งได้เป็นภาพสะท้อนความคิดเดียวกันกับอาณาจักรมัชปาหิตที่มีชัยและได้ครอบครองดินแดนต่างๆ จนกระทั่งได้หลอมรวมกลายเป็นอาณาจักรที่ยิ่งใหญ่ สมัยมัชปาหิตจึงน่าจะมีการเผยแพร่หรือนำเสนอนิทานปันหยีอย่างกว้างขวางเพื่อสะท้อนภาพความสำเร็จของการหลอมรวมอาณาจักรในนิทานปันหยี สื่อแสดงนัยในการสรรเสริญและยกย่องอาณาจักรมัชปาหิตที่มีความยิ่งใหญ่ในทำนองเดียวกัน ดังที่กล่าวว่า

> A certain political use of the Panji theme is indeed not out of the question, as it may already have had a political application in Majapahit itself, for here the “unity of Janggala and Kadiri under one sovereign ruler” was an important theme, seeing that Majapahit had achieved just that, following the earlier division alluded to above. And the central motif of all Panji stories is the sexual union of the prince of Kuripan and the princess of Daha-a richly metaphorical expression of exactly the same message.
> (นิทานปันหยีมีความสำคัญทางการเมืองในสมัยมัชปาหิต “การหลอมรวมเป็นอาณาจักรเดียวกันของจังกาลาและกาดีรีภายใต้ผู้ปกครององค์เดียว” เป็นแก่นเรื่องสำคัญที่มีนัยเชื่อมโยงกับสถานภาพความยิ่งใหญ่ของอาณาจักรมัชปาหิตที่สถาปนาขึ้นจากการรวมบ้านเมืองใหญ่น้อยในลักษณะเดียวกัน เช่นเดียวกับการ

แต่งงานระหว่างเจ้าชายกูรีปันกับเจ้าหญิงดาฮา ก็เป็นอุปลักษณ์สะท้อนความหมายดังกล่าวเช่นเดียวกัน)

ในยุคที่มัชปาหิตเรืองอำนาจนี้สันนิษฐานว่านิทานปันหยีได้แพร่หลายไปยังบาหลีด้วยกล่าวคือ หลังจากมัชปาหิตมีอำนาจเหนือบาหลีประมาณพุทธศตวรรษที่ 19 เป็นไปได้ว่าบรรดาวรรณคดี ความเชื่อและศาสนาฮินดู ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมแขนงอื่นๆ รวมทั้งนิทานปันหยีน่าจะถ่ายเทมาสู่บาหลี และในช่วงพุทธศตวรรษที่ 20-ต้นศตวรรษที่ 21 ซึ่งชาวมุสลิมได้เข้ายึดครองชวาตะวันออก ก็เป็นอีกช่วงหนึ่งที่ศิลปวัฒนธรรมจากชวาน่าจะหลั่งไหลเข้าสู่บาหลี เนื่องจากช่วงนั้นผู้คนจากชวาตะวันออกจำนวนมากพากันอพยพเข้าสู่บาหลี ซึ่งน่าจะนำนิทานปันหยีเข้ามาสู่บาหลีได้ด้วยเช่นกัน ผลจากการติดต่อสัมพันธ์กันนานนับศตวรรษระหว่างชวากับบาหลีนี้ทำให้ค้นพบหลักฐานตัวบทนิทานปันหยีชวาที่มีอายุเก่าแก่ในบาหลีจำนวนมาก เช่นเรื่อง WW ซึ่งเป็นนิทานปันหยีของชวาที่เก่าแก่ที่สุดเท่าที่พบหลักฐานในเวลานี้เพราะเขียนด้วยภาษาชวายุคกลางก็ค้นพบที่บาหลี*

กล่าวโดยสรุป ผู้วิจัยคิดว่าคงจะมีการเล่านิทานปันหยีกันแบบมุขปาฐะก่อนที่จะมีการประพันธ์ขึ้นเป็นวรรณคดีลายลักษณ์ ช่วงเวลาที่ปรากฏเป็นนิทานมุขปาฐะนี้คงจะพอสันนิษฐานได้อย่างกว้างๆ ว่าอยู่ในช่วงหลังรัชสมัยพระเจ้ากาเมศวรจนกระทั่งถึงสมัยอาณาจักรมัชปาหิต หรือช่วงพุทธศตวรรษ 17-20 ส่วนช่วงเวลาที่มีการบันทึกหรือเขียนนิทานปันหยีขึ้นนั้นผู้วิจัยเห็นด้วยกับข้อสันนิษฐานของ รอบซัน (1996:41) ที่ว่าน่าจะมีการบันทึกหรือแต่งเป็นวรรณคดีลายลักษณ์ในช่วงอาณาจักรมัชปาหิตซึ่งอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19-20 และน่าจะเป็นช่วงหลังจากที่มีการสร้างเสพวรรณคดีที่นำเข้าจากอินเดีย เช่น รามายณะและมหาภารตะแล้ว เนื่องจาก มีหลักฐานว่าในช่วงกลางที่ค่อนไปทางปลายยุคสมัยนี้มีความนิยมวรรณคดีพื้นเมืองดังที่โปเอร์บาจารากาได้กล่าวไว้ ประกอบกับมีหลักฐานว่าในยุคมัชปาหิตพบการใช้คำ “ปันจี” นำหน้าพระนามของเจ้าชายหลายพระองค์ ทั้งยังไม่พบหลักฐานตัวบทวรรณคดีนิทานปันหยีที่แต่งขึ้นโดยใช้ภาษาชวาโบราณที่เก่ากว่าหรือเก่าเท่ากับวรรณคดีที่นำเรื่องของอินเดียมาแต่ง ด้วยเหตุผลดังกล่าวมาทั้งหมดนี้ ทำให้ผู้วิจัยเชื่อว่านิทานปันหยีน่าจะเขียนขึ้นในยุคมัชปาหิตนี้เอง

ผู้วิจัยยังเห็นด้วยว่าการสร้างเสพนิทานปันหยีในสมัยอาณาจักรมัชปาหิตน่าจะมีนัยในทางการเมือง กล่าวคือ เพื่อชี้ให้เห็นความยิ่งใหญ่และแสนยานุภาพของตัวเอกในฐานะเจ้าชายและกษัตริย์ชวา เป็นการสดุดีพระเกียรติและพระราชอำนาจของราชวงศ์ชวา โดยเฉพาะอย่างยิ่งกษัตริย์แห่งอาณาจักรมัชปาหิตซึ่งสามารถแผ่ขยายอำนาจไปยังดินแดนต่างๆ ได้อย่างกว้างขวาง

---

* นอกจากบาหลีแล้ว ยังค้นพบนิทานปันหยีในดินแดนชวาส่วนอื่นๆ ด้วยเช่นกันแต่น่าจะเป็นการรับไปในสมัยหลัง เช่น นิทานปันหยีของราชสำนักชวาตอนกลาง ซึ่งฟื้นฟูการแต่งนิทานปันหยีขึ้นโดยใช้ภาษาที่เรียกว่าภาษาชวายุคใหม่ นิทานปันหยีในกลุ่มนี้เป็นนิทานปันหยีที่มีอายุอ่อนกว่านิทานปันหยีสำนวนของชวาตะวันออกและของบาหลีที่ใช้ภาษาชวายุคกลาง

ด้วยเหตุที่นิทานปันหยีมีนัยสำคัญดังกล่าวจึงน่าจะเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้นิทานปันหยีได้รับการส่งเสริมและเผยแพร่ออกไปอย่างกว้างขวางจนได้รับความนิยมไปทั่วทั้งในและนอกอาณาจักรชวา กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือผู้วิจัยเชื่อว่านิทานปันหยีน่าจะสะท้อนให้เห็นลักษณะ “ชวานิยม” และสะท้อนกุศโลบายอย่างหนึ่งที่มุ่งจะเชิดชูและยกย่องชวาในฐานะเป็นชาติที่มีพระมหากษัตริย์ยิ่งใหญ่ มีอารยธรรมสูงส่ง และมีวรรณคดีที่เกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจที่ชวาสร้างสรรค์ขึ้นเอง

2.2.2 รูปแบบของนิทานปันหยีในชวา

นิทานปันหยีในชวาพบทั้งในรูปแบบวรรณคดีและในรูปแบบการแสดงหลากหลายประเภท ทั้งนี้ เนื่องจากนิทานปันหยีในชวาและบาหลีมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดดังได้กล่าวข้างต้น ในการอธิบายรูปแบบของนิทานปันหยีในชวา ผู้วิจัยจะกล่าวถึงรูปแบบของนิทานปันหยีของบาหลีรวมเข้ามาด้วย ดังนี้

2.2.3.1 รูปแบบวรรณคดี

นิทานปันหยีของชวาและบาหลีส่วนใหญ่ประพันธ์ขึ้นเป็นวรรณคดีราชสำนักและมักเป็นวรรณคดีเพื่อใช้ในการขับร้องและการแสดง หลักฐานลายลักษณ์ที่พบส่วนใหญ่เขียนด้วยภาษาชวายุคกลางและภาษาชวายุคใหม่ (Modern Javanese) และมีทั้งร้อยแก้วและร้อยกรอง รูปแบบวรรณคดีร้อยแก้วที่นิยมใช้แต่งนิทานปันหยี เช่น ร้อยแก้วประเภทกฎรีตัน* เช่น เรื่อง GMA และเรื่อง GPR ส่วนรูปแบบวรรณคดีร้อยกรองที่นิยมนำมาแต่งนิทานปันหยี เช่น ร้อยกรองประเภทกีดุง** เช่นเรื่อง WW และเรื่อง ML และร้อยกรองประเภทวาวาจัน*** เช่นเรื่อง WDS

2.2.3.2 รูปแบบการแสดง

นิทานปันหยีของชวาบาหลีในอดีตกาลล้วนได้รับการถ่ายทอดผ่านการแสดงราชสำนักประเภทต่างๆ ในการแสดงจริงอาจจะนำตัวบทวรรณคดีที่แต่งขึ้นนั้นมาใช้ หรืออาจมีการดัดแปลงสดหรือประพันธ์สดๆ ก็ได้ การแสดงของชวาและบาหลีในสมัยโบราณที่นิยมแสดงเรื่องปันหยีมีหลากหลายประเภทด้วยกัน ที่สำคัญได้แก่ การแสดงวายัง (Wayang) ประเภทต่างๆ เช่น วายัง กดก (Wayang Gedog) วายัง โกเละก์ (Wayang Golek) วายัง กลีติก์ (Wayang Klitik) และวายัง วง (Wayang Wong) การแสดงโตเป็ง (Topeng) กัมบุห์ (Gambuh) เลกง (Legong) ลาเง็น ดรียา (Langen Driya) เก็บยาร์ (Kebyar) อาร์จา (Arja) บดายา (Bedhaya dance) และ เกโตประก์ (Ketoprak) เป็นต้น ดังจะยกตัวอย่างอธิบายดังนี้

---

* วรรณคดีร้อยแก้วประเภทกฎรีตันพบมากในบาหลี แต่งเพื่อใช้สำหรับขับร้อง เนื้อหาที่นำมาแต่งมีหลากหลาย แต่ที่นิยมมากคือเรื่องปันหยี

** วรรณคดีประเภทกีดุงใช้ภาษาชวากลางในการแต่ง ซึ่งเก่าแก่รองลงมาจากวรรณคดีประเภทกากวินซึ่งใช้ภาษาชวาเก่า และเก่าแก่มากกว่าวรรณคดีในยุคต่อมาที่ใช้ภาษาชวาใหม่ นิทานปันหยีในรูปแบบกีดุงเป็นนิทานปันหยีที่เก่าแก่มากที่สุดเท่าที่พบหลักฐานในเวลานี้ เนื่องจากยังไม่พบนิทานปันหยีที่ใช้ภาษารุ่นเก่ากว่านี้

*** วรรณคดีประเภทวาวาจันพบในซุนดา ซึ่งอยู่ทางตะวันตกของเกาะชวา

ก.การแสดงวายังประเภทต่างๆ

วายัง แปลว่า เงา การแสดงที่เรียกว่า วายัง หมายถึง การแสดงที่เล่นกับฉากและเงา ซึ่งก็คือการเล่นหนังนั่นเอง วายังเป็นการแสดงชวาที่มีมาแต่โบราณและปรากฏในราชสำนักมาช้านาน ถือกันว่าเป็นการแสดงของคนชั้นสูง มีความศักดิ์สิทธิ์ และเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544: 51-52) มักแสดงเรื่องเทพเจ้าหรือพระราชประวัติของพระมหากษัตริย์ชวาผู้เปรียบเสมือนสมมติเทพ ส่วนโอกาสที่แสดงก็มักจะแสดงในพิธีกรรมหรืองานมงคลต่างๆ เช่น งานเฉลิมฉลอง

วายังที่เก่าแก่ของชวาคือ วายัง กูลิต* ซึ่งนิยมแสดงเรื่อง**รามายณะ**และ**มหาภารตะ** การแสดงวายังของชวามีหลายประเภท แตกต่างไปตามเรื่องที่ใช้แสดงและประเภทของตัวหนังหรืออุปกรณ์ที่ใช้เชิด เช่น ทำจากหนังสัตว์ ทำจากไม้ หรือทำเป็นหุ่นกระบอก ทั้งนี้ การแสดงวายังบางประเภทอาจไม่จำเป็นต้องใช้ฉากก็ได้

คนเชิดและพากย์วายังเรียกว่าดาลัง (Dalang) หรือดาหลัง ทำหน้าที่ทั้งเล่าเรื่อง เชิด พากย์ ขับร้อง และควบคุมวงดนตรี ดาหลังจึงต้องเป็นผู้รอบรู้ทั้งด้านวรรณคดี ดนตรีและการแสดง ตลอดจนปรัชญาศาสนาอย่างลึกซึ้ง ทั้งยังต้องมีน้ำเสียงและลีลาการพากย์ที่โดดเด่น ดาหลังจึงได้รับการยกย่องว่าเป็นทั้งปราชญ์และศิลปิน ตัวบทที่ใช้พากย์วายังเรียกว่า ลากน (Lakon) หรือละคอน เช่นตัวบทเรื่องปันหยีก็เรียกว่า “ลากน ปันจี” อย่างไรก็ตามถึงแม้จะมีตัวบทแต่ในการพากย์ ดาหลังอาจด้นบทขึ้นเองก็ได้ บางยุคสมัยพระมหากษัตริย์อาจจะทรงพระราชนิพนธ์บทพากย์เองและอาจทรงเป็นดาหลังด้วยพระองค์เองด้วย เช่น พระเจ้าอายัม วูรุก์ แห่งมัชปาหิตทรงได้รับยกย่องว่ามีพระอัจฉริยภาพด้านนาฏศิลป์และดนตรีอย่างยิ่ง ทรงฟ้อนรำและเชิดหนังด้วยพระองค์เอง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544: 23)

ในระยะแรกๆ ที่นิทานปันหยีกำเนิดขึ้นก็น่าจะนำมาใช้แสดงวายังหรือเล่นหนังตามอย่างเรื่อง**รามายณะ**และ**มหาภารตะ** วายังประเภทที่นิยมแสดงเรื่องปันหยี ได้แก่ วายัง กดก วายัง โกเละก์ วายัง กลีติก์ และวายัง วง ดังนี้

วายัง กดก น่าจะมีขึ้นราวปีพ.ศ.2096 โดย ซูนัน กิรี (Sunan Giri) (James R Brandon, 1993: 125) วายังนี้พัฒนามาจากวายังกูลิต และนิยมแสดงแต่เรื่องปันหยีเท่านั้น

---

* สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508: 98-99) ทรงอธิบายการแสดงหนังชวาหรือ “วายังกูลิต” ไว้ดังนี้

> หนังชวานั้น พวกชวาเรียกว่า “วายังกูลิต” จอขนาดเดียวกับหนังตะลุงของเรา แต่ตั้งจอกับพื้นดินให้คนดูนั่งเรียงรายทางหน้าจอ มี “ดาหลัง” เป็นผู้พากย์หนังนั่งอยู่ข้างหลังจอ เอาตัวหนังออกตั้งเชิด แล้วพากย์เป็นกาพย์กลอน บรรยายเรื่องให้คนฟัง มีส่งปี่พาทย์ทำเป็นระยะพอให้ดาหลังพักได้บ้าง

ตัวหนังที่ใช้เชิดวายังประเภทนี้ทำจากหนังควาย และมีวงดนตรีประกอบที่เรียกว่า เปลก กามลัน (pelog gamelan)

วายัง โกเละก์ น่าจะเกิดขึ้นช่วงพุทธศตวรรษที่ 22 (David Irvine, 1996: 133) อุปกรณ์ที่ใช้เชิดมิได้ทำจากหนัง แต่ทำจากไม้ที่ตกแต่งอย่างสวยงาม และมีลักษณะเป็น 3 มิติ จึงไม่จำเป็นต้องใช้ฉากในการแสดง แต่ก็ยังเรียกว่าวายัง วายังประเภทนี้เป็นที่นิยมมากในชวาภาคตะวันตก และนิยมนำนิทานปันหยีมาแสดง

วายัง กลีติก์ เกิดขึ้นในช่วงใดไม่ระบุแน่ชัดแต่มีหลักฐานว่าในปี พ.ศ. 2278 มีการสร้างอุปกรณ์เชิดที่ทำจากไม้สำหรับแสดง วายัง กลีติก์ เรื่อง**ดามาร์วูลัน** (David Irvine, 1996: 132) ตัวหนังของวายังประเภทนี้ทำจากไม้ มีลักษณะเป็น 2 มิติ แสดงกันในชวาภาคตะวันออก และนิยมนำนิทานปันหยีมาแสดง

วายัง วง การแสดงประเภทนี้แม้จะเรียกว่า “วายัง” แต่มิได้เป็นการเชิดหนัง เนื่องจากคำว่า “วายัง” นี้มีความหมายกว้างๆ หมายถึง การแสดงประเภทหนึ่งเท่านั้น วายัง วง มีลักษณะคล้ายละครรำ ใช้คนแสดง มีกำเนิดมาจากระบำในราชสำนักโยะก์ยากาตาร์ (Yokyakatar) และสุรากาตาร์ (Surakatar) ภายหลังจึงแพร่ออกนอกราชสำนัก แต่การแสดงไม่ประณีตเท่าการแสดงของหลวง ตัวเอกพูดภาษาชวาโบราณที่เรียกว่า กาวี (kawi) ส่วนตัวละครอื่นพูดภาษาปัจจุบัน บางเรื่องอาจมีดาหลังพากย์บทเจรจาแทน การแสดง วายัง วงในอดีตใช้ผู้แสดงชายล้วน ต่อมาจึงเป็นแบบชายจริงหญิงแท้ หรือใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวผู้ชายก็มี วายัง วง นิยมแสดงเรื่องรามายณะ มหาภารตะ และนิทานปันหยี (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544: 57)

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2516: 126-127) ทรงเล่าไว้ในพระราชนิพนธ์**ระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน**ว่า มีโอกาสทอดพระเนตรการแสดงวายัง วงเรื่องปันหยีที่ระเด่นอธิปติมนุนยาหยาจัดถวาย และได้ทรงเล่าเนื้อเรื่องที่แสดงคราวนั้นไว้ด้วยดังนี้

> มีวายัง วงของรเด่นอธิปติมนุนยาหยา เล่นเรื่องปันหยีที่ห้องกินเข้าในโฮเต็ล จับตอนประบูวิยาหยาเปนเจ้าเมืองบาลี ในว่าคือเปนตัวนางจันฑะการานะ ลูกเจ้าเมืองกะดีรี เปนเมียปันหยี รู้ข่าวว่าปันหยีไปเปนลูกเขยเจ้าเมืองอะไรอยู่เมืองหนึ่ง จึงมีสารไปขอนางคนนั้น แต่ทูตนั้นได้รับคำสั่งว่าถ้าไม่ยอมให้ก็ให้นัดรบ เมื่อทูตมาถึงเมืองแล้วเจ้าเมืองแต่งให้ปาเตะออกรับสารแทน แล้วขับไล่ทูตไปเสีย เมื่อปันหยีได้เห็นสารนั้นสลบด้วยจำได้ว่าลายมือเมียตัว แล้วตระเตรียมกองทัพไปรบ มีอ้ายทหารอะไรคนหนึ่ง แขงแรงจนนั่งไม่ลง มายืนกะจังก้าอยู่เฉยๆ เมื่อรบเข้าไปก็ชนะถึงสี่คนห้าคน ทีหลังไปรบกับประบูวิหยาหยาๆ ฆ่าตาย แล้วประบูวิยาหยารบกับปันหยีจะเปนใครยิงถูกใครก็ไม่รู้ ดูมันกะต้วมกะเตี้ยมด้วยกันทั้งสองข้าง ปันหยีนั้นท่าทางออกมาเงื่องยิ่งกว่า

> พระรามออกฉาก ถ้าออกมาคราวไรออกมายืนอมยิ้มก้มหน้ากรุ้มกริ่มอยู่เสมอ รบก็เงื่องเช่นนั้น *

ข.โตเป็ง

โตเป็งคือละครหน้ากาก บางครั้งเรียกว่า วายัง โตเป็ง เป็นการแสดงในราชสำนัก พบทั้งในชวาและบาหลี และนิยมมากในราชสำนักชวาตะวันออกและชวากลาง มีผู้แสดงประมาณ 1-5 คน ผู้แสดงจะสวมหน้ากากแตกต่างกันไปตามลักษณะตัวละคร และแสดงบทบาทไปตามท้องเรื่อง มีดาหลังเป็นผู้พากย์ ตัวละครอาจเจรจาเองบ้าง ถ้าหากตัวละครจะเจรจาเอง ก็จะถอดหน้ากากออกมาถือไว้ตรงหน้าแล้วจึงพูด การแสดงประเภทนี้เป็นการแสดงในพิธีกรรม (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544: 32) ปัจจุบันแสดงที่ลานเทวสถานโดยมีประตูเทวสถานเป็นทางเข้า-ออกของตัวละคร

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508: 98) ทรงอธิบายการแสดงโตเป็งหรือที่ทรงเรียกว่า “โตแปง” ไว้ดังนี้

> ละครชวามีหลายอย่าง อย่างที่เล่นกันในพื้นเมืองชวาเรียกว่า “โตแปง” โรงหนึ่งมีตัวละครราว 6 คน ปี่พาทย์ 4 คน ตัวละครใส่หน้ากาก ต้องมีคนพากย์คล้ายโขนของเรา คนพากย์นั้นชวาเรียกว่า “ดาหลัง” เป็นผู้อำนวยการละครโรงนั้นด้วย

ในการแสดงโตเป็งเรื่องปันหยี ผู้แสดงเป็นปันหยีจะสวมหน้ากากสีขาว ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความบริสุทธิ์ไร้มลทิน และความสมบูรณ์ทางจิตวิญญาณ (James R Brandon, 1993: 126) ส่วนตัวละครอื่นๆ ก็จะสวมหน้ากากต่างสีกันออกไปตามบุคลิกภาพ เช่น ตัวละครปฏิปักษ์ที่เรียกว่า กลานา (Klana) จะสวมหน้ากากสีแดงก่ำ มีตาปูดโปน และดูดุร้ายน่ากลัว

ค.กัมบุห์

กัมบุห์เป็นละครรำของราชสำนักบาหลีซึ่งนิยมแสดงเรื่องปันหยี มักแสดงถวายเทพเจ้าในพิธีกรรมต่างๆ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544: 40) สันนิษฐานว่าน่าจะเกิดขึ้นในชวาสมัยมัชปาหิตก่อนแล้วจึงแพร่มาสู่บาหลีแล้วได้รับการพัฒนาจนลงตัวที่บาหลีนี้เอง ผู้วิจัยคิดว่าบางทีบาหลีอาจจะรับนิทานปันหยีจากชวาผ่านทางการแสดงกัมบุห์นี้ก็ได้ จากนั้นจึงแต่งนิทานปันหยีสำนวนของตนเองเพื่อใช้แสดง คือ เรื่อง ML ซึ่งเป็นเรื่องที่นิยมนำมาใช้เล่นกัมบุห์เรื่องหนึ่ง

---

* นิทานปันหยีสำนวนที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเล่าไว้ดังกล่าวนี้คล้ายคลึงกับนิทานปันหยีเรื่อง PJT มาก ต่างกันตรงที่ ในเรื่อง PJT ตัวเอกฝ่ายหญิงซึ่งในเวลานั้นแปลงเป็นชายครองเมืองบาลี (Bali) ไม่ได้ส่งสารไปสู่ขอชายาของตัวเอกฝ่ายชายที่ครองเมืองหนึ่งอยู่ แต่ตัวเอกฝ่ายชายเป็นฝ่ายส่งสารมาขอสู่ขอชายาของระตูบาลี (กาลุห์) แทน จนเกิดสงคราม

การแสดงกัมบุห์มีลักษณะคล้ายละครรำ คือมีคนแสดงออกมาร่ายรำเป็นเรื่องราว การรำนี้มีความอ่อนช้อยและสง่างามมาก โดยอาจมีบทตลกของพวกตัวละครบริวารแทรกบ้าง ภาษาที่ใช้ในการแสดงมีความไพเราะสละสลวยอันแสดงถึงศิลปะชั้นสูงของราชสำนัก ตัวเอกฝ่ายชายจะพูดภาษาชวาโบราณที่เรียกว่าภาษากาวี อันสื่อแสดงความสูงส่งรอบรู้และความยิ่งใหญ่ ในขณะที่ตัวละครอื่นๆ จะพูดภาษาบาหลี ส่วนผู้เล่าเรื่องจะผสมผสานทั้งสองภาษาเข้าด้วยกัน (James R. Brandon, 1993: 122) การใช้ภาษาแตกต่างกันระหว่างตัวเอกกับตัวละครอื่นๆ นี้เป็นขนบสำคัญของการแสดงต่างๆ ในบาหลี (James R. Brandon, 1993: 123)

ปัจจุบันการแสดงกัมบุห์ยังคงมีอยู่ในบาหลี โดยจัดแสดงในศาสนสถานและยังคงแสดงนิทานปันหยีเรื่อง ML

ง.เลกง

เลกงเป็นการแสดงละครรำซึ่งพัฒนาขึ้นโดยราชสำนักบาหลีในช่วงหลังปี พ.ศ. 2343 ก่อนที่ชาวฮอลันดาจะเข้ามาปกครอง นิยมนำนิทานปันหยีเรื่อง ML มาแสดง ในระยะแรกการแสดงประกอบด้วยเด็กผู้หญิง 2 คนสวมหน้ากากรำคู่กัน แต่ต่อมาใช้เด็กผู้ชายแทนและไม่สวมหน้ากาก (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544: 36)

การแสดงเลกงเรื่องปันหยีมี 4 ฉาก (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544: 37) ดังนี้

ฉาก 1 นางกำนัลออกมาร่ายรำ จากนั้นเจ้าหญิง 2 คนออกมารำคู่กันและมีรำเข้าหากันแบบส่องกระจกบ้าง การรำจะเริ่มต้นจากเชื่องช้า แล้วเร็วขึ้น และจบลงอย่างกะทันหัน

ฉาก 2 เริ่มแสดงเรื่องมาลัต นักร้องจะบรรยายนำเรื่องด้วยภาษาบาหลีโบราณ มักนิยมเล่นตอนศึกลาเซ็ม (Lasem) ที่กล่าวถึงระตูลาเซ็มลักตัวเจ้าหญิงรังเกอ เซอรี (Rangke Seri) มาขังไว้ด้วยความรัก แต่นางไม่รักตอบเพราะจงรักต่อคู่หมั้น

ฉาก 3 เด็กผู้หญิง 2 คนออกมารำแสดงการเกี้ยวพาราสีระหว่างระตูลาเซ็มกับเจ้าหญิง เจ้าหญิงพยายามบ่ายเบี่ยง และบอกว่าจะยอมแต่งงานกับระตูหากสามารถสังหารปันหยีได้

ฉาก 4 ระตูลาเซ็มออกรบ ระหว่างทางถูกอีกาจิกตีเป็นลางร้าย มีการรำป้องกันตัวไล่อีกา แล้วเดินทางต่อไปยังสนามรบ

จ.ลาเง็น ดรียา

ลาเง็น ดรียา เกิดขึ้นประมาณปี พ.ศ.2420ในราชสำนักโยะก์ยากาตาร์และสุราการ์ตาร์ มีลักษณะคล้ายละครร้องสลับรำ ผู้แสดงเป็นเหล่านางใน และถ้าแสดงเรื่องปันหยีจะเรียกว่า ลาเง็น ปราน อัสมารา (Langen Pran Asmara) (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544: 64)

ฉ.เก็บยาร์

เก็บยาร์เป็นการแสดงที่เกิดขึ้นในบาหลีประมาณปี พ.ศ.2451 หลังจากที่ถูกชาวฮอลันดาเข้ายึดครองแล้ว (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544: 42) ต่อมาประมาณปี พ.ศ.2476 อี โญมัน กาเลร์ (I Nyoman Kaler) ได้ประดิษฐ์เพลงและระบำเก็บยาร์สำหรับให้ผู้หญิงแสดง ชื่อว่า ระบำ

ปันจี ซิมารัง (Panji Simarang) เป็นตอนเจ้าหญิงดาหาออกตามหาปันหยีซึ่งสมมติว่าแฝงตนอยู่ในหมู่คนดู (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544: 42)

ช.อาร์จา

อาร์จาเป็นการแสดงของบาหลี เกิดขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ 25 (James R Brandon, 1993: 138) ในยุคที่บาหลีนับถือศาสนาอิสลามแล้ว การแสดงอาร์จามีลักษณะคล้ายละครร้องสลับรำที่เน้นการดำเนินเรื่องมากกว่าการรำ ตัวละครเป็นผู้ร้องเอง ตัวเอกจะร้องเป็นภาษาโบราณและมีตัวตลกแปลเป็นภาษาปัจจุบันให้ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544: 42) นิทานปันหยีที่นิยมนำมาใช้แสดงอาร์จา เช่นเรื่อง บากุส อุมบารา (Bagus Umbara) (G.E.Marrison, 1986: 285-286)

ซ.บดายา

บดายาเป็นการแสดงในราชสำนักชวาโบราณ นิยมแสดงในงานอภิเษกสมรสหรือวันคล้ายวันประสูติของเจ้านาย หรือฉลองครบรอบวันราชาภิเษก โดยมักเล่นเรื่องปันหยีและเรื่อง**อาร์จุนวีวาฮา** (Arjunwiwaha) (A.Kumar, 1992: 267)

ฌ.เกโตประก์

เกโตประก์เป็นการแสดงสมัยใหม่ที่ได้รับความนิยมในชวากลาง การแสดงจะมีดาหลังเป็นผู้พากย์บท มีการรำ และมีดนตรีประกอบ นิยมเล่นเรื่องพันหนึ่งทิวาและเรื่องปันหยี (Handung kus Sudyarsana, 1989: 18)

กล่าวโดยสรุปนิทานปันหยีในชวาและบาหลีเป็นวรรณคดีและการแสดงที่สร้างเสพกันในราชสำนักเป็นสำคัญ และมุ่งแสดงให้เห็นศิลปะอันสูงส่งงดงามของราชสำนัก ต่อมาจึงขยายออกมาสู่นอกราชสำนัก ด้วยเหตุที่นิทานปันหยีของชวามักปรากฏในรูปแบบการแสดงที่ให้อิสระแก่ดาหลังหรือผู้เล่าเรื่องในการดัดแปลงตัวบทจึงทำให้นิทานปันหยีสามารถแตกออกเป็นหลายสำนวนได้ง่าย โดยอาจจะจบบริบูรณ์หรือตัดเฉพาะตอนมาแสดงก็ได้ รูปแบบการแสดงเช่นนี้เองที่น่าจะทำให้นิทานปันหยีแพร่หลายไปยังดินแดนต่างๆ ได้อย่างรวดเร็ว

ในสังคมชวามีการนำนิทานปันหยีไปแสดงอย่างแพร่หลาย เช่นใช้ขับหรือแสดงในพิธีกรรมหรือการพระราชพิธีสำคัญของราชสำนัก ดังมีหลักฐานว่ามีการแสดงเรื่องปันหยีในงานอภิเษกสมรสของเจ้านายชวาในอดีต (G.L Koster, 1997: 190) หรือดังที่ปรากฏในปัจจุบันว่ามีการแสดงนิทานปันหยีในศาสนสถาน และมีบทบาทสำคัญในเชิงการเมือง คือใช้เป็นเครื่องมือหนึ่งในการแสดงให้ดินแดนต่างๆ โดยเฉพาะอย่างดินแดนมลายูซึ่งมีความสัมพันธ์ในเชิงสังคมการเมืองกับชวาอย่างใกล้ชิดมาช้านาน ได้เห็นวีรกรรมความยิ่งใหญ่ของราชวงศ์ชวาทั้งในด้านการทหารและด้านความมีอารยธรรมอันสูงส่งในการสร้างสรรค์ศิลปะของตนเอง บทบาทดังกล่าวเห็นได้จากการเผยแพร่นิทานปันหยีจากชวาไปยังดินแดนต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในระดับราชสำนักต่อราชสำนัก เช่น เมื่อเจ้าหญิงชวาอภิเษกสมรสกับเจ้าชายมลายู ก็จะทรงนำคณะการแสดงส่วนพระองค์ติดตาม

ไปมลายูด้วย และจัดให้มีการแสดงเรื่องปันหยีในงานอภิเษกสมรสนั้นที่มลายู อันเป็นการถ่ายทอดวีรกรรมความยิ่งใหญ่น่าเกรงขามของกษัตริย์วงศ์ชวาให้ดินแดนอื่นๆ

การที่นิทานปันหยีเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงในพิธีกรรมสำคัญของราชสำนักและบ้านเมือง แสดงให้เห็นว่าเรื่องนี้มีสถานภาพสูง รวมทั้งมีความสำคัญในสังคมวัฒนธรรมชวาไม่น้อยไปกว่าเรื่องรามายณะและมหาภารตะของอินเดียที่มีอิทธิพลต่อสังคมวัฒนธรรมชวามาช้านาน นิทานปันหยีไม่เพียงมีความสำคัญต่อชีวิตจิตใจชาวชวาเท่านั้น แต่ยังได้แพร่หลายเข้าไปอยู่ในจิตใจของคนในดินแดนอื่นๆ ด้วยโดยเฉพาะอย่างยิ่งดินแดนมลายู และไทย ดังจะกล่าวต่อไป

2.3 นิทานปันหยีในมลายู

ดินแดนมลายูในที่นี้หมายถึงดินแดนที่พลเมืองใช้ภาษามลายูเป็นหลักซึ่งกินขอบเขตบริเวณคาบสมุทรมลายู และหมู่เกาะบริเวณใกล้เคียงเป็นสำคัญ ดินแดนมลายูในอดีตประกอบไปด้วยหลายรัฐ เช่น มะละกา กลันตัน ไทรบุรี กาลิมันตัน ฯลฯ ซึ่งบางช่วงเวลาอาจเป็นรัฐอิสระ แต่บางเวลาอาจตกอยู่ใต้อำนาจของอาณาจักรอื่น เช่น อาณาจักรมัชปาหิต หรืออาณาจักรสยาม เป็นต้น

นิทานปันหยีเป็นที่รู้จักแพร่หลายในดินแดนมลายู ดังปรากฏหลักฐานว่ามีตัวบทนิทานปันหยีจำนวน 329 เรื่องในประเทศมาเลเซีย (Abdul Rahman Kaeh, 1989: 349-357)

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะอธิบายภูมิหลังการรับนิทานปันหยีเข้ามาในมลายู และรูปแบบนิทานปันหยีในมลายู ดังนี้

2.3.1 ภูมิหลังของนิทานปันหยีในมลายู

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะกล่าว 2 ประเด็น คือ ช่วงเวลาที่นิทานปันหยีจากชวาแพร่เข้ามาในมลายู และ วิธีการที่นิทานปันหยีเข้ามาในมลายู ดังนี้

2.3.1.1 ช่วงเวลาที่นิทานปันหยีเข้ามาในมลายู

ช่วงเวลาที่นิทานปันหยีจากชวาแพร่เข้าสู่ดินแดนมลายู สันนิษฐานว่ามีอยู่ 2 ช่วง โดยอาจจะเข้ามาในช่วงใดช่วงหนึ่งหรือทั้ง 2 ช่วง คือ เข้ามาในยุคที่อาณาจักรมัชปาหิตของชวาเจริญรุ่งเรือง และเข้ามาในยุคที่อาณาจักรมัชปาหิตของชวาเสื่อมลงแล้ว ดังนี้

ก.เข้ามาในยุคที่อาณาจักรมัชปาหิตของชวาเจริญรุ่งเรือง

อาณาจักรมัชปาหิตเกิดขึ้นประมาณ พ.ศ.1836 และเจริญรุ่งเรืองขยายอำนาจไปอย่างกว้างขวางในช่วง พ.ศ.1883-1917 ในยุคเรืองอำนาจ มัชปาหิตสามารถครอบครองดินแดนในหมู่เกาะต่างๆ ตลอดจนคาบสมุทรมลายูไว้ได้ทั้งหมด การครอบครองที่ว่านี้เป็นไปอย่างหลวมๆ คือยังคงให้อิสระแก่เมืองเหล่านั้นในการปกครองตนเอง แต่ต้องส่งบรรณาการหรือส่งกองทหารมาช่วยรบในยามเกิดสงคราม

เป็นไปได้มากว่าวัฒนธรรมชวามัชปาหิตน่าจะถ่ายเทแพร่หลายไปทั่วดินแดนมลายูในเวลานี้นี่เอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งดินแดนมลายูที่ติดชายฝั่งทะเล สันนิษฐานว่าบริเวณช่องแคบมะละกา และหมู่เกาะต่างๆ ที่เป็นเมืองท่าสำคัญ น่าจะเป็นตัวกลางในการรับและถ่ายทอดวัฒนธรรมจากชวาอันหมายรวมถึงวรรณคดีต่างๆ ด้วย (Stuart Robson, 1996: 41) มีหลักฐานว่าในช่วงเวลาที่มัชปาหิตเจริญรุ่งเรืองนี้พบเงินเหรียญของชวาใช้กันแพร่หลายในแถบเมืองท่าบนคาบสมุทรมลายู เงินเหรียญดังกล่าวด้านหนึ่งเป็นภาพตัวเอกฝ่ายชายและหญิงในนิทานปันหยี อีกด้านหนึ่งเป็นภาพตัวสมาและภาพตัวตุหงะ (ครองชัย หัตถา, 2541: 83) ซึ่งชวนให้สันนิษฐานว่านิทานปันหยีของชวาก็น่าจะแพร่หลายเข้ามายังดินแดนมลายูด้วยเช่นกัน

การแพร่ของนิทานปันหยีในช่วงนี้น่าจะมีจุดมุ่งหมายทางการเมืองด้วย กล่าวคือ ใช้นิทานปันหยีเป็นเครื่องมือหนึ่งในการแสดงให้เห็นความยิ่งใหญ่ของราชวงศ์ชวาทั้งในด้านการทหารและด้านความมีอารยธรรมสูงส่งในการสร้างสรรค์ศิลปะของตนเอง

ข.แพร่เข้ามาในยุคที่อาณาจักรมัชปาหิตเสื่อมลงแล้ว

ช่วงเวลาหนึ่งที่สันนิษฐานว่านิทานปันหยีจากชวาน่าจะเข้ามาสู่มลายูคือช่วงที่อาณาจักรมัชปาหิตเสื่อมลงและมะละกากลายมาเป็นเมืองสำคัญแทนที่

อาณาจักรมัชปาหิตเสื่อมลงประมาณพุทธศตวรรษที่ 20-21 เมื่อมุสลิมบุกเข้ายึดครอง หลังจากนั้นอาณาจักรมะละกาก็เรืองอำนาจขึ้นแทนที่ กลายเป็นรัฐมุสลิมที่เป็นศูนย์กลางสำคัญทั้งด้านการเมืองการปกครอง การค้า และวัฒนธรรมของภูมิภาคนี้ นิทานปันหยีอาจจะแพร่เข้าสู่ดินแดนมลายูในช่วงเวลาที่มะละกาเรืองอำนาจโดยผ่านทางชาวชวาจำนวนมากที่อพยพเข้ามายังมะละกา (ในขณะที่บางส่วนอพยพไปบาหลี) ความสัมพันธ์อันใกล้ชิดระหว่างชวากับ มะละกายังอาจแลเห็นได้อีกทางหนึ่ง คือ สุลต่านมันสูรแห่งมะละกามีพระมเหสีเป็นชาวชวาชื่อว่าจันทรกิรัณ (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2515: 54-55)

นอกจากนี้ การที่มะละกาเป็นเมืองท่าสำคัญที่เป็นศูนย์กลางการติดต่อค้าขายทางทะเลก็อาจเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้นิทานปันหยีจากชวาแพร่เข้าสู่มะละกาและแพร่หลายต่อไปทั่วคาบสมุทรมลายูอย่างรวดเร็ว

ข้อสังเกตประการหนึ่งคือนิทานปันหยีมลายูจำนวนไม่น้อยใช้ภาษาชวายุคกลางเหมือนกับนิทานปันหยีชวาที่พบในบาหลี (Stuart Robson, 1996: 43) ซึ่งเป็นนิทานปันหยีที่มีอายุเก่าแก่ นิทานปันหยีมลายูจึงน่าจะใกล้ชิดกับนิทานปันหยีชวาและบาหลีรุ่นเก่าแก่นี้มากกว่านิทานปันหยีที่เขียนด้วยภาษาชวายุคใหม่ซึ่งแต่งขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 22-23 (Stuart Robson, 1996: 43) หมายความว่า มลายูน่าจะรับนิทานปันหยีจากชวาก่อนพุทธศตวรรษที่ 22 โดยอาจรับนิทานปันหยีรุ่นเก่าแก่นี้จากบาหลี หรือจากชวายุคมัชปาหิตผ่านทางอาณาจักรมะละกา

2.3.1.2 วิธีการที่นิทานปันหยีเข้ามาในมลายู

หลังจากพอจะได้คำตอบแล้วว่านิทานปันหยีจากชวาน่าจะเข้ามาสู่มลายูใน 2 ช่วงเวลาดังกล่าวข้างต้น ปัญหาประการต่อมาก็คือนิทานปันหยีเข้าสู่มลายูด้วยช่องทางหรือวิธีการอย่างไร

การแสดงของชวาโดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงวายังน่าจะเป็นช่องทางสำคัญในการนำนิทานปันหยีจากชวาเข้าสู่ดินแดนมลายู เนื่องเพราะนิทานปันหยีในมลายูส่วนใหญ่ปรากฏในรูปแบบการแสดงวายังเช่นเดียวกัน นอกจากนี้ยังมีหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่ามีดาหลังจำนวนไม่น้อยจากมลายูไปศึกษาเล่าเรียนที่ชวา ซึ่งก็อาจเป็นช่องทางหรือวิธีการหนึ่งที่ทำให้นิทานปันหยีจากชวาแพร่เข้ามาสู่มลายูโดยผ่านดาหลังเหล่านั้น

วิธีการที่นิทานปันหยีจากชวาเข้ามาสู่มลายูจึงน่าจะมี 2 ช่องทางด้วยกันคือ แพร่เข้ามาผ่านการแสดง และแพร่เข้ามาผ่านการศึกษาของดาหลังมลายูที่ไปศึกษาในชวา ดังนี้

ก.เข้ามาผ่านการแสดง

การแสดงเป็นช่องทางสำคัญที่ทำให้นิทานปันหยีจากชวาเข้าสู่ดินแดนมลายู และแพร่หลายไปทั่ว กล่าวคือ ดาหลังจากชวาอาจเดินทางเข้าสู่ดินแดนมลายูเพื่อแสดงนิทานปันหยี ทำให้เรื่องนี้เป็นที่รู้จักและเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินมลายูสร้างนิทานปันหยีของตนเองขึ้น

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508: 100) ทรงสันนิษฐานเกี่ยวกับวิธีการที่นิทานปันหยีจากชวาแพร่เข้าสู่มลายูในทำนองเดียวกันว่า

> ที่เรื่องอิเหนาแพร่หลายมาจนแดนมลายู ก็เพราะพวกชวามาเล่นละคร และหนังในเมืองมลายู พวกมลายูชอบใจ ก็เอาอย่างมาเล่นบ้าง

ฮารุน มัต ปียะห์ (1972: 31-44 อ้างถึงในโสมรัศมี สินธุวณิก, 2547: 29) ก็สันนิษฐานไม่ต่างกันว่านิทานปันหยีน่าจะแพร่หลายในดินแดนมลายูประมาณพุทธศตวรรษที่ 20 ผ่านทางเรื่องเล่า การเล่นหนังตะลุง การขับร้อง และการร่ายรำ

การแพร่หลายผ่านการแสดงนี้ ในระยะแรกคงเป็นการแพร่จากราชสำนักชวาสู่ราชสำนักของมลายู ก่อนที่จะแพร่หลายในหมู่ประชาชนทั่วไป เนื่องเพราะนิทานปันหยีในชวาเป็นวรรณคดีและการแสดงราชสำนักมาก่อน

การแพร่ของนิทานปันหยีจากชวาสู่มลายูผ่านทางการแสดงนี้น่าจะเกิดจากความสัมพันธ์ทางการแต่งงานระหว่างเจ้านายเชื้อพระวงศ์ของชวากับมลายูเป็นสำคัญ กล่าวคือ ในราชสำนักของชวาโบราณ บทบาทสำคัญประการหนึ่งของนิทานปันหยีคือใช้จัดแสดงในพิธีอภิเษกสมรสของเจ้านายเชื้อพระวงศ์ เมื่อเจ้าหญิงของชวาอภิเษกกับเจ้าชายต่างเมือง ในงานอภิเษกมักจัดแสดงเรื่องปันหยี (Valerie Mau Vetter, 1984: 39-40) และถึงแม้จะไปจัดงานอภิเษกที่ต่างอาณาจักร เช่น เมื่อเจ้าหญิงของชวาอภิเษกกับเจ้าชายของมลายู ก็จะมีคณะการแสดงส่วนพระองค์

ติดตามไปด้วยเพื่อจัดแสดงเรื่องปันหยีในงานอภิเษก (J.J.Ras, 1973: 439-440) การแต่งงานระหว่างเจ้านายของชวากับมลายูจึงเป็นช่องทางหนึ่งที่ทำให้เรื่องปันหยีเข้าสู่การรับรู้ของชาวมลายู ซึ่งต่อมากวีชาวมลายูก็คงจะได้นิพนธ์เรื่องปันหยีที่ได้ยินได้ฟังนี้เป็นสำนวนของตนเอง

นอกจากนี้ ในยุคที่มัชปาหิตเจริญรุ่งเรือง เป็นไปได้ว่าดาหลังหรือนักแสดงจากราชสำนักชวาคงจะได้รับเชิญให้เดินทางเข้ามาจัดการแสดงแก่ราชสำนักมลายูบ้าง หรือในยุคที่มัชปาหิตเสื่อมลงอาจมีดาหลังและนักแสดงชาวชวาอพยพเข้ามาขอพึ่งพระบารมีของสุลต่านและเจ้าเมืองแห่งรัฐมลายูต่างๆ และได้นำการแสดงเรื่องปันหยีเข้ามาจัดแสดงด้วย ดังพบว่าในตอนต้นของนิทานปันหยีบางสำนวนของมลายูกล่าวว่า นิทานเรื่องนี้ ดาหลังผู้รอบรู้และมีชื่อเสียงโด่งดังของชวาเป็นผู้ดัดแปลง เช่น ในตอนต้นของเรื่อง HAP กล่าวว่า

> This is a romance telling a Javanese story which has been rendered into beautifully composed Malay, and which has been adapted by a learned and discreet narrator who is very famous in the land of Java.
> (นี่คือนิยายรักของชวาซึ่งใช้ภาษามาเลย์ประพันธ์ขึ้นอย่างงดงาม ผู้ดัดแปลงและเล่าเรื่องนี้มีความรอบรู้ปราดเปรื่องและมีชื่อเสียงมากในดินแดนชวา)
>
> (S.O.Robson, 1969: 65)

ข้อความดังกล่าวนี้ รอบซัน (1969: 13) สันนิษฐานว่าอาจเป็นไปได้ว่าดาหลังที่มีชื่อเสียงจากชวาได้รับเชิญมายังราชสำนักมลายูเพื่อจัดการแสดงนิทานปันหยี

ด้วยเหตุดังกล่าวนี้เองทำให้ราชสำนักมลายูรู้จักนิทานปันหยีและต่อมาคงสร้างสรรค์ดัดแปลงนิทานปันหยีเป็นของตนเองเพื่อใช้ในการแสดงต่างๆ จนเกิดนิทานปันหยีมลายูขึ้น ซึ่งมีหลากหลายสำนวนตามการดัดแปลงของกวี ดังเช่นที่พบนิทานปันหยีมลายูนับร้อยๆ สำนวน

ข.เข้ามาผ่านการศึกษาของดาหลังมลายู

อีกวิธีการหนึ่งที่น่าจะทำให้นิทานปันหยีจากชวาแพร่เข้ามาสู่มลายูคือการที่ดาหลังจากมลายูข้ามไปศึกษาวิชาความรู้เกี่ยวกับศิลปะการแสดงในชวา

อามิน สวีนี (Amin Sweeney) กล่าวถึงการเดินทางของดาหลังมลายูไปศึกษาศิลปะในชวาว่า ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 ดาหลังจากมลายูได้รับการสนับสนุนจากราชสำนักให้เดินทางไปศึกษาศิลปะการแสดงวายังที่ชวา (Amin Sweeney, 1972: 24-25) และเมื่อดาหลังเหล่านี้จบการศึกษาแล้วก็จะกลับมลายู นำความรู้ด้านวรรณคดี การแสดง และดนตรีของชวามาพัฒนาผสมผสานให้เข้ากับขนบวรรณคดีและการแสดงดั้งเดิมของมลายู

ทั้งนี้ การสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินมลายูที่สำเร็จการศึกษาจากชวาดังกล่าวจะใช้ภาษาของตนเองคือภาษามลายู ขณะเดียวกันก็มีร่องรอยของภาษาและถ้อยคำสำนวนของชวาแทรกอยู่ด้วย (Stuart Robson, 1996: 43) การสร้างสรรค์ดังกล่าวในตัวบทนิทานปัน

หยีมลายูมักกล่าวไว้ในอารัมภบทว่าเป็นการ “แปลถ่าย” จากชวาสู่มลายูโดยดาหลังผู้มีความเชี่ยวชาญศิลปะชวาอย่างยิ่งยวด (Stuart Robson, 1996: 43) โดยมักใช้คำศัพท์ว่า “ดีปินดะห์กัน” (dipindahkan) (แปลว่า ถ่ายโอน (transfer)), “ดีตูการ์กัน” (ditukarkan) (แปลว่า ถ่ายโอน (transfer)), “ดีซาลิน” (disalin) (แปลว่า เปลี่ยนแปลง (change)), “ดีอูบะห์” (diubah) (แปลว่า เปลี่ยนแปลง (change)) (Noriah Mohamed Mariyam Salim 2005, 94) ซึ่งบ่งชี้ “กระบวนการรับ” นิทานปันหยีจากชวามาสู่มลายูผ่านดาหลัง ซึ่งเป็นทั้งผู้ที่มีความรู้นิทานปันหยีของชวาและก็มีความสามารถในการ “แปลถ่าย” ให้เป็นภาษามลายูและเป็นวรรณคดีและการแสดงของมลายูได้เป็นอย่างดี “การแปลถ่าย” ดังกล่าวนี้คงมิได้หมายถึงการแปลตรงตัวแบบคำต่อคำ แต่น่าจะหมายถึงการแปลมาเป็นภาษาใหม่และมีการดัดแปลงเรื่องราวด้วย อย่างไรก็ตาม แม้ว่านิทานปันหยีมลายูจะใช้ภาษามลายูและเล่าให้คนมลายูฟัง แต่กวีก็จะนำเสนอว่าเรื่องนี้เกิดขึ้นในชวา เหตุที่เป็นเช่นนี้คงเพื่อต้องการให้สอดรับทัศนคติของคนมลายูที่มองว่าชวาเป็นเมืองที่มีความเจริญและมีอารยธรรมสูงส่ง (S.O.Robson, 1969: 13)

แม้ว่ากวีมลายูจะมีการดัดแปลงและสร้างสรรค์นิทานปันหยีสำนวนของตนเองขึ้นมาใหม่ แต่ในภาพรวม เนื้อหาของนิทานปันหยีมลายูก็ไม่แตกต่างจากนิทานปันหยีชวามากนัก เมื่อเปรียบเทียบระหว่าง “ความเหมือน” กับ “ความต่าง” ระหว่างนิทานปันหยีมลายูกับชวา พบว่ามี “ความเหมือน” หรือ “ลักษณะร่วม” มากกว่า “ความต่าง” ความแตกต่างที่พอจะเห็นได้ก็คืออักษรที่ใช้จารึกนิทานปันหยีของมลายูจะเขียนด้วยอักษรจาวี (Jawi script) มิใช่อักษรชวาดังที่พบในนิทานปันหยีของชวา ชื่อตัวละครของนิทานปันหยีมลายูหลายสำนวนแตกต่างไปจากนิทานปันหยีชวา และนิทานปันหยีมลายูมักนำเสนอความขัดแย้งหรือความอิจฉาริษยาระหว่างมเหสีระตูหรือระหว่างแม่เลี้ยงกับลูกเลี้ยง (Harun Mat Piah and the team, 2002: 200-202)

กล่าวได้ว่าปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปินชวากับมลายูอันเกิดจากการศึกษาศิลปะโดยมีชวาเป็นแม่แบบนั้นเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้เกิดการรับศิลปวัฒนธรรมจากชวามาสู่มลายู และเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินมลายูสร้างสรรค์ผลงานของตนเองในเวลาต่อมา

2.3.2 รูปแบบของนิทานปันหยีในมลายู

นิทานปันหยีในมลายูปรากฏทั้งรูปแบบวรรณคดีและการแสดงต่างๆ ดังนี้

2.3.2.1 รูปแบบวรรณคดี

มีการค้นพบหลักฐานตัวบทวรรณคดีนิทานปันหยีมลายูจำนวนมากทั้งร้อยแก้วและร้อยกรอง สะท้อนว่านิทานปันหยีในมลายูเป็นที่นิยมแพร่หลายมาก

รูปแบบวรรณคดีร้อยแก้วของมลายูที่นิยมใช้แต่งนิทานปันหยี คือ ฮีกายัต* เช่น เรื่อง HAP, HCWP ส่วนรูปแบบวรรณคดีร้อยกรองของมลายูที่นิยมใช้แต่งนิทานปันหยี คือ ชาอีร์ เช่นเรื่อง SKT, SMG นิทานปันหยีส่วนใหญ่ที่พบในวรรณคดีมลายูมักอยู่ในรูปแบบฮีกายัตมากกว่าชาอีร์ และเป็นตัวบทสำหรับใช้อ่าน ใช้ฟัง และใช้ในการแสดงวายังหรือเล่นหนัง

ตอนต้นของฮีกายัตเรื่องปันหยีมักกล่าวถึงผลของการเสพวรรณคดีเรื่องนี้ ว่าจะก่อให้เกิดความสำเริงอารมณ์ ขจัดความโศกอันเกิดจากความรัก และยังอาจช่วยปลอบโยนใจ ให้คลายจากความคิดถึงและความปรารถนาในรัก อันเป็นผลจากความงามทางวรรณศิลป์ของตัวบท และความมีปัญญาของดาหลังผู้พากย์ เช่นที่ดาหลังกล่าวในตอนต้นของนิทานปันหยีเรื่อง HAP ว่า

> Now no matter who reads this work or hears it being read, even if he should be nursing a grief, then his grief will vanish because of hearing this romance, which can soothe all feelings of yearning and desire, especially in those who may be longing for a loved one. But how can the yearning vanish and the desire be soothed? This I will tell all you who read this romance and all who hear it, and in this respect you will all be exceedingly/knowledgeable concerning the affairs of us who are young, for I too know how it feels to experience the trials of youth.
> (ผู้ที่ได้ฟังหรืออ่านวรรณคดีเรื่องนี้ ย่อมได้รับความสำเริงอารมณ์ และคลายอารมณ์เศร้าหมอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ที่กำลังโศกเศร้าเรื่องความรัก)
>
> (S.O.Robson, 1969: 65)

2.3.2.2 รูปแบบการแสดง

นิทานปันหยีในมลายูปรากฏในรูปแบบการแสดงเป็นสำคัญ การแสดงที่นิยมแสดงนิทานปันหยีก็คือวายังกูลิตหรือการเล่นหนัง ประเภทของวายังกูลิตในมลายูที่นิยมแสดงเรื่องปันหยีได้แก่ วายัง กูลิต มลายู (Wayang Kulit Melayu) และ วายัง กูลิต ซียัม (Wayang Kulit Siam) หรือวายัง กูลิต สยาม

วายัง กูลิต มลายู เป็นการแสดงวายังแบบหนึ่งที่กำเนิดและพัฒนาขึ้นในราชสำนักโดยรับอิทธิพลจาก วายัง กูลิต ของชวา วายังประเภทนี้สร้างเสพกันในหมู่ชนชั้นสูง และดาหลังมักได้รับการอุปถัมภ์จากชนชั้นสูงหรือพระราชวงศ์ (Patricia Matusky, 1993: 9) วายังประเภทนี้นิยมแสดงเรื่องปันหยีและเรื่องมหาภารตะ อุปกรณ์ที่ใช้เชิดทำมาจากหนังสัตว์ที่เรียกว่า **"**ตัวหนัง**"** และใช้ภาษามลายูในการพากย์ แต่ก็มีร่องรอยภาษาชวาผสมผสานอยู่ด้วย การแสดง วายังกูลิต นี้มีลักษณะเคร่งขรึมศักดิ์สิทธิ์และมีเรื่องพิธีกรรมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย เช่น ก่อนแสดงจะมีการ

---

* ในบางบริบท ฮีกายัต อาจแปลว่า ประวัติศาสตร์ (history) เช่น **ฮีกายัต บันจาร์** (Hikayat Bandjar) หมายถึงประวัติศาสตร์แห่งเมืองบันจาร์ (History of Bandjar) แต่ส่วนใหญ่จะใช้ในความหมายว่า นิทานหรือเรื่องเล่า ซึ่งเนื้อหาที่นำมาแต่งเป็นฮีกายัตมีทั้งนิทาน ตำนาน และพงศาวดารราชสำนัก

สวดมนต์และเซ่นสรวงโลกวิญญาณ (the sptrit world) (Patricia Matusky, 1993: 10) เพื่อปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายหรือสิ่งอัปมงคลมิให้มารบกวนหรือทำอันตรายแก่ผู้แสดงและผู้ชม

นอกจากวายัง กูลิต มลายูแล้ว วายังอีกประเภทหนึ่งของมลายูที่นิยมแสดงเรื่องปันหยีก็คือ วายัง กูลิต สยาม ซึ่งเป็นผลผลิตแห่งภูมิปัญญาของชาวพื้นเมืองมลายู (the Malay villages) (Patricia Matusky, 1993: 11) แสดงให้เห็นความแพร่หลายของนิทานปันหยีในหมู่ประชาชนทั่วไป นอกเหนือไปจากในหมู่ชนชั้นสูงในราชสำนัก วายัง กูลิต สยาม เป็นวายังที่มีชื่อเสียงมากที่สุดของมลายู พบทั้งในกลันตัน ตรังกานู เกดาห์ และปาหัง เป็นต้น ในแต่ละท้องถิ่นอาจพัฒนาลักษณะและรูปแบบการแสดงวายัง กูลิต สยาม ให้แตกต่างกันออกไป เช่น รูปแบบตัวหนัง ดนตรี ภาษาที่ใช้ ตัวบทที่ใช้แสดง อาจแตกต่างกันไป วายัง กูลิต สยาม นิยมแสดงนิทานปันหยีและนิทานพื้นเมืองของมลายู ตลอดจนนิทานพระรามเรื่อง **เจอรีตา มาฮาราจา ราวานา** (Cerita Maharaja Rawana) (Patricia Matusky, 1993: 18)

การแสดงวายังทั้งวายัง กูลิต มลายู และ วายัง กูลิต สยาม มักแสดงในโอกาสหรือพิธีสำคัญ เช่น พิธีแต่งงาน พิธีโช้บน พิธีเข้าสุหนัต เป็นต้น (Patricia Matusky, 1993: 13) ซึ่งในแง่หนึ่งก็สะท้อนให้เห็นว่านิทานปันหยีมีความสำคัญในฐานะเป็นการแสดงในพิธีกรรม (ritual drama) ทำนองเดียวกันกับนิทานปันหยีในชวา

กล่าวโดยสรุป นิทานปันหยีในมลายูยังคงมีสถานภาพสูงเช่นเดียวกับนิทานปันหยีในชวา คือใช้ในการแสดงชั้นสูงและใช้แสดงในพิธีกรรมและโอกาสสำคัญ ส่วนเนื้อหาก็ยังคงนำเสนอความยิ่งใหญ่เก่งกล้าของตัวเอกตามลักษณะนิทานวีรบุรุษเช่นเดียวกันกับนิทานปันหยีของชวา

2.4 นิทานปันหยีในไทย

ในหัวข้อนี้จะอภิปราย 3 หัวข้อ ได้แก่ ภูมิหลังของนิทานปันหยีในไทย รูปแบบของนิทานปันหยีในไทย และภูมิหลังของพระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2 ดังนี้

2.4.1 ภูมิหลังของนิทานปันหยีในไทย

การเข้ามาของนิทานปันหยีในราชสำนักอยุธยาจนเกิดการนิพนธ์ขึ้นเป็นบทละครในเรื่อง**อิเหนา**และบทละครในเรื่อง**ดาหลัง**ในรัชกาลพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ สมัยอยุธยาตอนปลาย ยังเป็นปริศนาที่ยังไม่พบหลักฐานชัดเจนว่านิทานปันหยีแพร่เข้ามาได้อย่างไร และตั้งแต่เมื่อใด มีเพียงคำบอกเล่าที่ยึดถือกันมาว่า ไทยรับนิทานปันหยีมาจากหัวเมืองปัตตานีผ่านทางนางข้าหลวงเชลยเชื้อสายมลายู อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาประวัติศาสตร์สมัยอยุธยา จะเห็นว่าไทยมิได้ติดต่อสัมพันธ์กับหัวเมืองมลายูที่อยู่ทางใต้ของไทยเท่านั้น แต่ยังติดต่อสัมพันธ์กับชวาโดยตรงด้วยทั้งในด้านเศรษฐกิจและวัฒนธรรม รวมทั้งยังปรากฏหลักฐานการเข้ามาตั้งถิ่นฐานของชาวชวาในสมัยอยุธยาด้วย ด้วยเหตุนี้ จึงมีความเป็นไปได้ที่นิทานปันหยีในราชสำนักอยุธยาอาจจะมีที่มาจากชวาได้

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจึงจะอภิปรายเกี่ยวกับภูมิหลังการเข้ามาของนิทานปันหยีในสังคมไทย 2 ประเด็นด้วยกัน คือ ความสัมพันธ์ไทย-ปัตตานีกับการรับนิทานปันหยี และความสัมพันธ์ไทย-ชวากับการรับนิทานปันหยี เพื่อนำไปสู่ข้อสันนิษฐานที่ว่าการเข้ามาของนิทานปันหยีในสังคมไทยสมัยอยุธยานั้นอาจจะมีที่มาทั้งจากทางมลายูผ่านทางหัวเมืองปัตตานี และจากทางชวาโดยตรง ดังนี้

2.4.1.1 ความสัมพันธ์ไทย-ปัตตานีกับการรับนิทานปันหยี

ในสมัยอยุธยา ปัตตานีหรือปาตานีเป็นรัฐมลายูรัฐหนึ่งที่ตั้งอยู่ทางตอนใต้ของสยามและเป็นเมืองประเทศราชของสยาม โดยเจ้าผู้ครองเมืองปัตตานีจะต้องส่งบรรณาการแก่ราชสำนักอยุธยาทุกๆ ปี ความสัมพันธ์ระหว่างอยุธยากับปัตตานีบางยุคสมัยก็เกิดความขัดแย้งกระทบกระทั่งกันจนถึงขั้นเกิดสงคราม เช่น ในรัชกาลพระมหาจักรพรรดิ* และในรัชกาลสมเด็จพระนเรศวรมหาราช** บางยุคสมัยความสัมพันธ์ก็เป็นไปด้วยดี มีการเจริญสัมพันธไมตรีต่อกัน เช่น ในช่วงปลายรัชกาลพระเจ้าปราสาททอง*** ด้วยเหตุที่อยุธยากับปัตตานีมีปฏิสัมพันธ์กันเรื่อยมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นนี้เอง จึงมีความเป็นไปได้ที่นิทานปันหยีจากปัตตานีจะแพร่หลายเข้ามาสู่ราชสำนักอยุธยาในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง

มีตำนานเล่ากันมาว่านิทานปันหยีที่เข้ามาในราชสำนักอยุธยาตอนปลายซึ่งเป็นต้นเค้าที่ทำให้เกิดผลงานพระนิพนธ์บทละครในเรื่อง**ดาหลัง**และเรื่อง**อิเหนา**นั้น มีที่มาจากนางข้าหลวง

---

* ในปี พ.ศ.2092 รัชสมัยพระมหาจักรพรรดิ เกิดสงครามระหว่างอยุธยากับพม่า อยุธยาได้ขอกำลังจากปัตตานีให้มาร่วมทัพ พระยาตานีศรีสุลต่าน หรือ สุลต่านมูซัฟฟาร์ ชาห์ (Sultan Muzaffar Syah) ได้ยกทัพเรือเข้ามาอยุธยาเพื่อมาช่วยรบศึกพม่า แต่เมื่อมาถึงแล้วพระยาตานีกลับคิดเป็นกบฏ ยกทหารบุกเข้ามาในพระราชวัง แต่พระมหาจักรพรรดิเสด็จลงเรือพระที่นั่งหนีไปได้ทำให้ไม่ได้รับอันตราย ส่วนเหล่าเสนาบดีและทหารในพระราชวังได้ร่วมใจกันตีทหารของพระยาตานีจนแตกพ่ายลงเรือหนีกลับไป (ครองชัย หัตถา, 2541: 102-103)

** ในปี พ.ศ.2146 รัชสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ซึ่งตรงกับรัชสมัยราชินีฮีเยา (Raja Hijau) แห่งปัตตานี อยุธยาได้ส่งกองทัพเรือลงไปรบกับปัตตานี แต่อยุธยาไม่สามารถปราบปัตตานีได้ เพราะปัตตานีได้รับแรงสนับสนุนจากพ่อค้าต่างชาติที่มาค้าขายยังเมืองปัตตานี (อิบรอฮิม ชุกรี, 2549: 28) การรบครั้งนี้แม้ว่าอยุธยาจะไม่สามารถปราบปัตตานีลงได้ แต่สันนิษฐานว่าคงจะได้กวาดต้อนเชลยและผู้คนจากปัตตานีมาบ้าง

*** ช่วงที่ราชินีกูนิง (Raja Kuning) ปกครองปัตตานี ความสัมพันธ์ระหว่างปัตตานีกับอยุธยาซึ่งตรงกับรัชสมัยของพระเจ้าปราสาททองเป็นไปอย่างดียิ่ง กล่าวคือในปี พ.ศ.2179 ราชินีแห่งปัตตานีทรงให้ผู้แทนนำดอกไม้เงินดอกไม้ทองมาถวายพระมหากษัตริย์อยุธยาเพื่อประสานรอยร้าวที่เคยทำสงครามกันในสมัยก่อนหน้า และต่อมาในปี พ.ศ.2184 ราชินีกูนิงได้เสด็จเยือนอยุธยาเพื่อฟื้นฟูความสัมพันธ์ (ครองชัย หัตถา, 2541: 105) การส่งดอกไม้เงินทองและการเสด็จเยือนอยุธยาของราชินีแห่งปัตตานีดังกล่าวปรากฏในบันทึกของวันวลิตว่า "พระเจ้าแผ่นดินกรุงสยามทรงสนองตอบด้วยความยินดียิ่ง และแสดงว่าราชอาณาจักรทั้งสองได้สถาปนาสันติภาพแล้ว โดยฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งจะไม่ดูหมิ่นเหยียดหยามหรือทำลายซึ่งกันและกัน" (ครองชัย หัตถา, 2541: 159) หลังจากนั้นเป็นต้นมาปัตตานีกับอยุธยาก็มีความสัมพันธ์กันด้วยดี และไม่ปรากฏหลักฐานในพงศาวดารสยามว่ามีความขัดแย้งหรือสงครามระหว่างอยุธยากับปัตตานีจนกระทั่งเข้าสู่สมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ตอนต้นจึงมีปรากฏอีกครั้ง

เชลยที่มาจากเมืองปัตตานี กล่าวกันว่าข้าหลวงสตรีผู้นั้นได้เข้ามารับใช้พระธิดาทั้งสองพระองค์ในสมเด็จพระเจ้าอยู่บรมโกศ คือเจ้าฟ้าหญิงกุณฑล และเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎ และได้เล่านิทานปันหยีถวายซึ่งหลังจากได้ฟังแล้ว เจ้าฟ้าหญิงทั้งสองพระองค์คงจะทรงชื่นชอบและประทับใจ จึงทรงพระนิพนธ์เป็นบทละครสำหรับแสดงละครในซึ่งกำลังเฟื่องฟูในราชสำนักเวลานั้น โดยเจ้าฟ้าหญิงกุณฑลทรงนิพนธ์เรื่อง**ดาหลัง**หรือ**อิเหนาใหญ่** ส่วนเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎทรงนิพนธ์เรื่อง**อิเหนาเล็ก** (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508: 102-103) เหตุที่เรียกว่า**อิเหนาใหญ่**และ**อิเหนาเล็ก** ก็คงจะมาจากการที่เป็นพระนิพนธ์ของเจ้าฟ้าหญิงพระองค์ใหญ่และเจ้าฟ้าหญิงพระองค์เล็ก ผลของการทรงพระนิพนธ์ดังกล่าวทำให้ไทยมีบทละครในเพิ่มเติมจากเดิมที่มีอยู่ 2 เรื่อง คือเรื่อง**รามเกียรติ์** และ**อุณรุท**

ตำนานดังกล่าวข้างต้นนี้ มีข้อสนับสนุนเพิ่มเติมจากงานเขียนของนายอาดอลฟ บัสติยาน ด้วย ดังที่ พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร (2515: 54) ทรงอ้างถึงไว้ดังนี้

> ความอันนี้ยังมีทางสนับสนุนบางส่วนอีก คือ นายอาดอลฟ บัสติยาน ชาวเยอรมัน ซึ่งเดินทางเข้ามาในประเทศไทยและประเทศใกล้เคียงแล้วกลับออกไปเขียนหนังสือให้ชื่อว่า “ประชาชนแถวตะวันออกของทวีปอาเซีย” พิมพ์ขึ้นตั้งแต่ พ.ศ.2411 สี่เล่มจบ * ในเล่มสี่นั้นกล่าวถึงเมืองเขมรและคอชังจีน ลงปลายมีบันทึกว่าด้วยวรรณคดีในประเทศเขมรที่ตนได้ไปพบ กล่าวถึงเรื่อง*อิเหนา*ว่า หญิงอิสลามชื่อยายยะโวเป็นผู้นำมาเล่าถวายเจ้ากษัตรีในกรุงศรีอยุธยา โดยแปลจากภาษาชะวา (ควรจะกล่าวว่าภาษามะลายู) เป็นภาษาไทย

จากข้อเขียนของบัสติยานข้างต้นนี้ ทำให้ได้ข้อมูลเพิ่มเติมว่าข้าหลวงที่เล่านิทานปันหยีถวายเจ้าฟ้าหญิงทั้งสองพระองค์นั้นชื่อว่า “ยายยะโว” ส่วนคำว่า “เจ้ากษัตรี” นั้นก็คือคำเดียวกันกับคำว่า “เจ้าสตรี” ที่ปรากฏในกลอนท้ายบทละครในเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ที่ว่า “ครั้งกรุงเก่าเจ้าสตรีเธอนิพนธ์” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 1206) ซึ่งหมายถึงเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎพระราชธิดาในพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ประเด็นที่กล่าวว่าเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎทรง “แปล” นิทานปันหยีจากภาษาชวา นี้คงมิได้หมายถึงการแปลจากตัวบทโดยตรงตามความหมายที่ใช้ในปัจจุบัน แต่น่าจะหมายถึงการได้ยินได้ฟังนิทานปันหยีจากยายยะโวด้วยวิธีใดวิธีหนึ่ง แล้วนำมาแต่งเป็นภาษาไทย

---

* ความตอนนี้ พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร ทรงทำเชิงอรรถไว้ว่า “Bastian: Die Völker des östlichen Asien, Jena 1868.”

รอบซัน (1996: 45) สันนิษฐานว่านางข้าหลวงสตรีเชลยเชื้อสายปัตตานีที่เป็นผู้ถ่ายทอดนิทานปันหยีให้เจ้าฟ้าหญิงทั้ง 2 พระองค์ฟังนี้ น่าจะเป็นลูกหลานของเชลยที่สยามนำมาจากปัตตานีก่อนหน้านี้แล้ว ดังที่กล่าวว่า

> There must have been a number of occasions on which they, or their ancestors, may have been carried off by the Siamese.
> (มีอยู่หลายช่วงในประวัติศาสตร์ที่เหล่านางข้าหลวงเชลยหรือบรรพบุรุษของพวกเขามีโอกาสเข้ามาถวายตัวในสยาม)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508: 103-105) ทรงสันนิษฐานมูลเหตุที่ทำให้ข้าหลวงจากปัตตานีเล่านิทานปันหยีถวายเจ้าฟ้าหญิงกุณฑลและเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎ ไว้ว่า คงเป็นเพราะเจ้าฟ้าหญิงทั้ง 2 พระองค์ทรงทราบข่าวว่าละครมายงหรือ “มะโย่ง” ที่เมืองมลายูนิยมนำนิทานปันหยีมาแสดง จึงมีรับสั่งให้ข้าหลวงเล่าถวาย และเมื่อทรงได้ยินเรื่องราวแล้วทรงประทับใจ จึงนำมาทรงพระนิพนธ์เป็นบทละครใน ดังที่กล่าวว่า

> ...บางทีเจ้าฟ้าราชธิดาทั้ง 2 พระองค์นั้นจะมีหน้าที่เกี่ยวข้องในการควบคุมฝึกซ้อมละครหลวงอย่างใดอย่างหนึ่งด้วย คงได้ทรงทราบจากพวกข้าหลวงว่า ละครมายงของแขกที่เมืองมลายู เขามักเล่นเรื่องอิเหนา เพราะเป็นเรื่องที่พวกชวามลายูนับถือกันมาก มีรับสั่งให้ข้าหลวงเล่าเรื่องถวาย เห็นเป็นเรื่องน่าเล่นละคร จึงลองทรงนิพนธ์เป็นบทละครไทยขึ้น ครั้นสมเด็จพระเจ้าบรมโกศได้ทอดพระเนตรเห็นบทละครนั้น ชอบพระราชหฤทัย จึงโปรดให้ละครในเล่นเรื่องอิเหนาอีกเรื่อง 1 ทั้งเรื่องดาหลังอิเหนาใหญ่และเรื่องอิเหนาเล็ก

หากคำบอกเล่าข้างต้นเป็นจริง ประเด็นที่น่าสนใจก็คือ ในการ “เล่าเรื่องถวาย” หรือการ “แปล” นั้น เล่าอย่างไร และ แปลอย่างไร ข้าหลวงสตรีผู้นั้นเล่าถวายแบบเล่านิทานธรรมดาทั่วไป หรือเล่าผ่านการขับร้องหรือการแสดงอย่างใดอย่างหนึ่ง ซึ่งประเด็นดังกล่าวนี้เป็นประเด็นที่ รอบซัน (1996: 50-51) ได้ตั้งข้อสงสัยไว้หลายประการเช่นกัน เช่น นางข้าหลวงมีตัวบทมาด้วยหรือไม่ และเป็นไปได้หรือไม่ว่าจะมีการเล่านิทานปันหยีผ่านการแสดง ดังที่กล่าวว่า

> One can speculate on the ***form*** in which the Malay maids at the court of Ayudhya would have possessed their Panji stories. Are they likely to have carried Malay manuscripts with them? Are they likely to have been literate at all? Is it not more likely that they reproduced the stories in detail from memory, that is, in an oral form? In other words, if there ***were*** no original written text,

> then the basis would have been stories as produced in performance.
>
> (ประเด็นที่ชวนสันนิษฐานคือ เหล่านางข้าหลวงเชื้อสายมลายูนำนิทานปันหยีเข้าสู่ราชสำนักอยุธยาด้วยรูปแบบใด พวกนางนำตัวบทมาด้วยหรือไม่ พวกนางรู้หนังสือหรือไม่ พวกนางเล่าเรื่องผ่านมุขปาฐะหรือไม่ หากว่ามิได้นำต้นฉบับตัวเขียนมาด้วย ก็น่าจะเป็นไปได้ว่ามีการเล่าเรื่องปันหยีผ่านการแสดง)

อย่างไรก็ตาม ยังไม่มีการค้นพบหลักฐานที่เพียงพอต่อการสันนิษฐานอย่างแน่ชัดว่ามีการ “เล่า” นิทานปันหยีถวายเจ้าฟ้าหญิงทั้ง 2 พระองค์ด้วยวิธีการอย่างไร

หากข้อสันนิษฐานที่ว่านิทานปันหยีเข้ามาในราชสำนักอยุธยาจากทางปัตตานีเป็นความจริง ประเด็นที่ควรพิจารณาต่อไปก็คือ นิทานปันหยีของปัตตานีนั้นมีที่มาจากแหล่งใด จากการศึกษาพบว่านิทานปันหยีเข้ามาสู่ปัตตานีในช่วงเวลาใดไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด แต่สันนิษฐานว่าน่าจะเข้ามาในยุคมัชปาหิตเรืองอำนาจ เนื่องจากช่วงเวลานั้นมัชปาหิตได้แผ่อำนาจและอิทธิพลทางการเมืองและวัฒนธรรมไปทั่วดินแดนมลายู อันรวมถึงปัตตานีด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นช่วงที่มัชปาหิตมีอิทธิพลต่อปัตตานีเป็นอย่างมากทั้งด้านการเมืองและสังคมวัฒนธรรม (ครองชัย หัตถา, 2541: 82)

ที่มาของนิทานปันหยีในปัตตานีนั้นน่าจะรับจาก 2 ช่องทางคือรับจากชวา และรับจากหัวเมืองมลายูต่างๆ เนื่องจากมีหลักฐานทางประวัติศาสตร์แสดงให้เห็นว่าปัตตานีมีการติดต่อสัมพันธ์กับชวาและดินแดนมลายูต่างๆ อย่างใกล้ชิดมาช้านาน

นักวิชาการที่เสนอว่าปัตตานีอาจจะรับนิทานปันหยีจากชวาโดยตรงได้แก่ รอบซัน (1996) ซึ่งเห็นว่ามีหลักฐานหลายประการที่แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ใกล้ชิดระหว่างปัตตานีกับชวาที่อาจนำไปสู่การรับนิทานปันหยี เช่นในฮีกายัต ปาตานี (Hikayat Patani) กล่าวว่าเมืองปาตานีถูกจู่โจมจากชาวชวาแห่งเมืองปาเลิมบังในช่วงหลังปี พ.ศ.2106 ส่งผลให้ชาวชวาจำนวนมหาศาลเข้ามาในปาตานี หรือในรัชสมัยของราชินีบีรูก็มีหลักฐานว่ามีชาวชวาเชื้อสายสุลต่านแห่งมาตารัม (Mataram)* เข้ามารับราชการเป็นเสนาบดี (Stuart Robson, 1996: 45-46) รัตติยา สาและ (1988: 42 อ้างถึงใน Stuart Robson, 1996: 46) ก็ตั้งข้อเสนอไว้ทำนองเดียวกันว่า นิทานปันหยีในปาตานีอาจจะมาจากชาวชวาโดยตรงเนื่องจากชาวปาตานีนั้นมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับชวา อาจเป็นไปได้ว่าชาวชวาอาจนำนิทานปันหยีเข้ามายังปัตตานีผ่านทางมุขปาฐะหรือวรรณกรรมลายลักษณ์โดยตรงก็ได้ดังที่กล่าวว่า

> On the basis of the above evidence it is certain that the Malays of Pattani had a close connection with the people of Indonesia and Malacca. In this way it is quite possible that the Panji

---

* อยู่ในชวากลาง เป็นศูนย์กลางของอาณาจักรชวาในเวลานั้น

> story was carried to Pattani via oral literature or even written literature which was brought by Javanese direct to Pattani and not taken from Malacca.
> (ชาวมาเลย์ในปัตตานีมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับชาวอินโดนีเซียและมะละกา จึงเป็นไปได้ว่านิทานปันหยีจะเข้ามาสู่ปัตตานีผ่านวรรณกรรมมุขปาฐะหรือลายลักษณ์ที่ชาวชวานำเข้ามาโดยตรง ไม่ได้มาจากมะละกา)

ด้วยเหตุนี้ นิทานปันหยีจากปัตตานีที่เข้ามาอยุธยาจึงอาจจะมีที่มาจากชวาโดยตรง ดังที่ รอบซัน (1996: 51) สรุปว่า เรื่อง**อิเหนา**ของไทยซึ่งเชื่อว่ารับมาจากปัตตานี เมื่อสาวย้อนกลับไปที่ปัตตานี ก็จะพบว่าได้รับมาจากชวานี่เอง ดังที่กล่าวว่า

> In summary, the Inao of King Rama II is the end-product of a series of "receptions" of the Panji theme, which can be traced back to the (no longer extant) retelling of the stories by Malays at the court of Ayudhya, and from them further back to the Malay-speaking area of Pattani where these people probably originated, and from there even further back to Java itself, the earliest home and the setting of the Panji story.
> (กล่าวโดยสรุป เรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 สันนิษฐานว่ามีที่มาจากนิทานปันหยีที่นางข้าหลวงเชื้อสายมลายูจากปัตตานีเล่าในราชสำนักอยุธยา เมื่อสาวย้อนกลับไปที่เมืองปัตตานีภูมิลำเนาของนางข้าหลวงเหล่านี้ ก็พบว่าที่นี่สามารถสาวย้อนกลับไปที่ชวาต้นกำเนิดของเรื่องโดยตรงได้)

นอกจากปัตตานีจะมีปฏิสัมพันธ์กับชวาโดยตรงอันอาจนำไปสู่การรับนิทานปันหยีจากชวาดังกล่าวแล้ว ปัตตานียังมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับดินแดนอื่นๆ ในมลายูด้วย ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าปัตตานีอาจจะรับนิทานปันหยีจากดินแดนเหล่านั้นอีกทางหนึ่งด้วย ดินแดนในมลายูที่น่าจะส่งผ่านนิทานปันหยีจากชวาให้แก่ปัตตานี คือ มะละกา และ กลันตัน

มะละกาเป็นอาณาจักรที่เจริญรุ่งเรืองมากในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 20 และเป็นศูนย์กลางทางการเมืองการค้าและวัฒนธรรมที่สำคัญของมลายู ปัตตานีเองก็เป็นเมืองท่าสำคัญที่เดินเรือทำการค้ากับดินแดนมลายูต่างๆ รวมทั้งมะละกาด้วย การติดต่อสัมพันธ์ทางการค้าดังกล่าวอาจทำให้เกิดการส่งรับหรือถ่ายเทวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน และอาจทำให้นิทานปันหยีจากมะละกาแพร่เข้ามาในปัตตานี

พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร (2515: 54-55) ทรงเห็นว่ามะละกาน่าจะเป็นศูนย์กลางในการรับนิทานปันหยีจากชวาตะวันออกและทำให้นิทานปันหยีจากมะละกา "แผ่ออกไปทั่วแดนมะลายูอื่นๆ" อนันต์ วัฒนานิกร (2526: 72-73) ก็เห็นว่าอาณาจักรมะละกาน่าจะส่งผ่านนิทานปันหยีให้แพร่หลายไปทั่วดินแดนมลายูรวมทั้งเมืองปัตตานี

นอกจากนี้ นักวิชาการบางคนยังตั้งข้อเสนอว่านิทานปันหยีในปัตตานีน่าจะมาจากกลันตัน (Kelantan) ด้วย เนื่องจากกลันตันมีความสัมพันธ์กับชวาและปัตตานีอย่างใกล้ชิด (Stuart Robson,1996: 47-48)

ในด้านความสัมพันธ์กับชวา เมืองกลันตันเคยเป็นเมืองขึ้นของอาณาจักรมัชปาหิตมาก่อน (Stuart Robson, 1996: 47) และถือเป็นรัฐมลายูที่รับอิทธิพลจากชวามากที่สุดรัฐหนึ่ง (Stuart Robson, 1996: 47) นิทานปันหยีในกลันตันก็น่าจะได้รับมาจากชวาโดยตรง

ส่วนความสัมพันธ์ระหว่างกลันตันกับปัตตานี ทั้ง 2 เมืองมีความสัมพันธ์ทางการเมืองและวัฒนธรรมอย่างใกล้ชิด เห็นได้ชัดเจนในรัชสมัยพระราชินีบีรูแห่งปัตตานี พระองค์ทรงต้องการรวมกลันตันเข้ากับปัตตานี ในลักษณะค่อยเป็นค่อยไป กล่าวคือในปี พ.ศ.2161 มีความสัมพันธ์ทางการทูต และต่อมาในปี พ.ศ.2293 ทั้ง 2 เมืองจึงรวมเป็นรัฐเดียวกันได้สำเร็จ (Ahmad Fathy al-Fatani, 1994: 21-22 อ้างถึงใน ครองชัย หัตถา , 2541: 152) ความสัมพันธ์ดังกล่าวย่อมนำไปสู่การถ่ายเทวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน ดังจะเห็นว่าปัตตานีและกลันตันมีการแสดงวายังชวาคล้ายคลึงกันมาก ทั้งยังนำนิทานปันหยีมาแสดงเช่นเดียวกันด้วย (Stuart Robson, 1996: 47) จึงเป็นไปได้ว่านิทานปันหยีในปัตตานีน่าจะมีที่มาจากกลันตันได้

นิทานปันหยีจากปัตตานีที่เชื่อว่าเป็นต้นเค้าทางหนึ่งของนิทานปันหยีในสังคมไทย จึงมีที่มาจากหลายแหล่งด้วยกัน ทั้งจากชวาโดยตรง และจากรัฐมลายูอื่นๆ กล่าวอีกนัยหนึ่ง นิทานปันหยีที่ไทยรับมาจากปัตตานีนี้จึงน่าจะเป็นผลผลิตของการ “หลอมรวม” นิทานปันหยีทั้งจากชวาและรัฐมลายูต่างๆ เข้าไว้ด้วยกัน

2.4.1.2 ความสัมพันธ์ไทย-ชวากับการรับนิทานปันหยี

นอกจากนิทานปันหยีของไทยอาจจะมีที่มาจากมลายูผ่านทางหัวเมืองปัตตานีดังที่ได้กล่าวข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยเห็นว่านิทานปันหยีของไทยน่ามีที่มาจากชวาอีกทางหนึ่งด้วย เนื่องจากอยุธยากับชวามีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดทั้งในด้านการค้าและศิลปวัฒนธรรมมาช้านานแล้ว ไม่ต่างจากความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับปัตตานี ซึ่งน่าจะเป็น “ช่องทาง” นำนิทานปันหยีเข้ามาสู่อยุธยาอีกทางหนึ่ง ดังปรากฏหลักฐานว่าในสมัยอยุธยามีการติดต่อค้าขายกับชวาอย่างต่อเนื่องตลอดสมัย มีการเข้ามาตั้งถิ่นฐานและรับราชการของชาวชวา มีการส่งชาวอยุธยาเดินทางไปชวาเพื่อเรียนวิทยาการต่างๆ และค้าขาย และปรากฏการแสดงของชวาเป็นมหรสพของหลวง ดังนี้

ความสัมพันธ์ทางการค้าระหว่างอยุธยากับชวา

ความสัมพันธ์ทางการค้าระหว่างไทยกับชวามีมาช้านานแล้วตั้งแต่สมัยสุโขทัย ดังปรากฏพบหลักฐานเครื่องถ้วยชามสังคโลกของสุโขทัยในดินแดนชวา (คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2514: 3) และในสมัยอยุธยาช่วงพุทธศตวรรษที่ 22 อยุธยายังเป็นแหล่งส่งออกข้าวสำคัญไปยังบาตาเวีย และมีเรือสินค้าดัทช์อีกจำนวนไม่น้อยเดินทางมาจอดแวะซื้อขายสินค้าในอยุธยา คือ มีเรือถึง 86 เที่ยว

แวะเข้ามาเฉพาะในระหว่างปี พ.ศ.2189-2193 (Han ten Brummelhuis, 1987: 34-35 อ้างถึงใน ทวีศักดิ์ เผือกสม, 2552: 6)

การตั้งถิ่นฐานและการรับราชการของชาวชวาในอยุธยา

ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับชวาในสมัยอยุธยายังเห็นได้ชัดเจนจากการเข้ามาตั้งถิ่นฐานของชาวชวาจนเกิดชุมชมชาวชวาในอยุธยา ดังปรากฏหลักฐานในกฎมณเฑียรบาลในสมัยพระบรมไตรโลกนาถ พ.ศ.2011 กล่าวถึงชาวชวาไว้ว่า

> อนึ่งพิริยหมู่แขก ขอม ลาว พม่า เมง มอญ มสุม แสง จีน จาม ชวา นานาประเทศทั้งปวงและเข้ามาเดินท้ายสนมก็ดี ทั้งนี้อัยการขุนสนมห้าม ถ้ามิได้ห้ามปรามเกาะกุมเอามาถึงศาลาให้แก่ เจ้าน้ำ เจ้าท่า และให้นานาประเทศไปมาในท้ายสนมได้ โทษเจ้าพนักงานถึงตาย
>
> (กฎหมายตราสามดวง เล่ม 1, 2515: 78 อ้างถึงใน กรรณิการ์ จุฑามาศ สุมาลี, 2541: 3)

นอกจากนี้ ชาวชวายังได้เข้ารับราชการเป็นขุนนางในราชสำนักอยุธยาด้วย เช่น ในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับพระจักรพรรดิพงศ์ (จาด) (พระจักรพรรดิพงศ์ (จาด), 2504: 436-437) บันทึกว่า เมื่อครั้งที่สมเด็จพระนารายณ์ (ครองราชย์ปี พ.ศ.2199-2231) รัฐประหารช่วงชิงราชสมบัติจากพระศรีสุธรรมราชาในปี พ.ศ. 2199 ขุนนางชวาได้มีบทบาทสำคัญในการช่วยเหลือให้การก่อการดังกล่าวสำเร็จลุล่วงด้วย กล่าวคือ ในครั้งนั้น สมเด็จพระนารายณ์ทรงมีบัญชาให้ มรยาฝัน เมาลา มักเมาะตาด ขุนนางชวาคุมไพร่พลแขกชวาไปอยู่ ณ ด้านศาลาลูกขุน ให้รายาลิลาซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นหัวหน้าประชาคมมุสลิมชวา (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2527: 40) คุมกำลังคนไปเตรียมพร้อมที่ด้านหน้าสรรเพชญ์ปราสาท ให้หลวงเทพอรชุนคุมไพร่พลอยู่ที่ประตูศรีสรรพทวาร ให้พระจุฬา พระพนัง คุมไพร่พลอยู่ ณ ทางสระแก้ว ผลของการรัฐประหารครั้งนั้นสมเด็จพระนารายณ์ได้รับชัยชนะ และชาวชวาที่รอดชีวิตจากเหตุการณ์ชิงราชสมบัติครั้งนี้คงจะได้เข้ารับราชการในกองทหารอาสาของกษัตริย์โดยตรง (กรรณิการ์ จุฑามาศ สุมาลี, 2541: 3) อย่างไรก็ตาม หลังจากสมัยพระนารายณ์มหาราชเป็นต้นมา เรื่องราวของชาวชวาก็มิได้ปรากฏในหน้าประวัติศาสตร์อีก กรรณิการ์ จุฑามาศ สุมาลี (2541: 4) สันนิษฐานว่าคงเป็นเพราะชาวชวาได้ถูกผสมกลมกลืนไปกับมุสลิมกลุ่มเชื้อสายเปอร์เซียและมาเลย์ไปแล้ว หลักฐานของชาวชวามาปรากฏอีกครั้งในสมัยรัตนโกสินทร์

การส่งชาวอยุธยาเดินทางไปเรียนวิทยาการต่างๆ และค้าขายที่ชวา

ความสัมพันธ์ระหว่างอยุธยากับชวายังแลเห็นได้เด่นชัดจากการที่ราชสำนักอยุธยาส่งคนไปชวาเพื่อศึกษาเรียนรู้วิทยาการต่างๆ และค้าขายกับชวา เช่น ในปี พ.ศ.2230 สมเด็จพระนารายณ์ทรงส่งผู้ชาย 11 คนไปศึกษาเรียนรู้เทคโนโลยีด้านการต่อเรือและช่างโลหะต่างๆ ที่ชวา

(Han ten Brummelhuis, 1987: 43 อ้างถึงใน ทวีศักดิ์ เผือกสม, 2552: 6) หรือในปี พ.ศ. 2245 พระเพทราชาทรงจัดคนไปซื้อม้าบนเกาะชวาถึง 40 คน ทั้งยังทรงส่งช้าง 2 เชือกกับของขวัญต่างๆ ไปถวายแก่อามังกูรัตที่ 2 (ครองราชย์ พ.ศ.2220-2246) อีกด้วย (ทวีศักดิ์ เผือกสม, 2552: 7)

การปรากฏ "ชวารำหน้า" เป็นมหรสพของหลวงสมัยอยุธยาและธนบุรี

การติดต่อสัมพันธ์กันมาช้านานระหว่างอยุธยากับชวาในด้านต่างๆ ดังกล่าวข้างต้นนี้ คงจะนำไปสู่การถ่ายเทวัฒนธรรมต่างๆ จากชวาเข้ามาในสังคมไทย ดังปรากฏว่า พระเพทราชาทรงเคยขอความช่วยเหลือจากบริษัทอินเดียตะวันออกของดัทช์เพื่อให้นำ "นางระบำชวา" จากราชสำนักมะตะรัมมาถวาย แต่ผลจากคำร้องขอที่ว่านี้ออกมาอย่างไรนั้นไม่มีหลักฐานปรากฏชัดเจน (Dhiravat na Pombejra, 2003: 9-10 อ้างถึงใน ทวีศักดิ์ เผือกสม, 2552: 7) ธีรวัติ ณ ป้อมเพชร (Dhiravat na Pombejra) (2003: 10 อ้างถึงใน ทวีศักดิ์ เผือกสม, 2552: 7) มีความเห็นที่น่าสนใจว่า ความสัมพันธ์ทางศิลปวัฒนธรรมระหว่างราชสำนักอยุธยากับชวาโดยตรงอาจจะเกิดขึ้นจากการติดต่อกันครั้งนี้ก็เป็นได้ ดังที่กล่าวว่า

> เอกสารมิชชั่นนารีฝรั่งเศสเขียนโดยกาเบรียล บราอุด (Gabriel Braud) ในช่วงท้ายรัชสมัยนี้ระบุว่า กษัตริย์ผู้ชราภาพทรงพอพระทัยเป็นอย่างยิ่งในการดูเด็กสาวๆ เต้นระบำรำฟ้อน กระทั่งทรงร่วมฟ้อนรำกับพวกเธอด้วย...จึงยั่วยวนใจให้คาดการณ์ไปได้ว่า ความผูกพันทางศิลปะและทางวัฒนธรรมระหว่างราชสำนักสยามกับราชสำนักชวาโดยตรงนั้นอาจปรากฏขึ้น ณ การสบสังวาสสโมสรกันในครั้งนี้เอง

แม้ว่าจะไม่ปรากฏหลักฐานเด่นชัดว่าศิลปวัฒนธรรมชวาเริ่มแพร่เข้ามาสู่อยุธยาตั้งแต่สมัยใดและมีมากน้อยเพียงใด แต่หลักฐานอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นชัดเจนว่ามีศิลปะการแสดงของชวาในอยุธยา ก็คือการมีหลักฐานบันทึกว่ามีการแสดง "ชวารำหน้า" เป็นหนึ่งในมหรสพของหลวงสมัยธนบุรี ซึ่งเข้าใจว่าน่าจะมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว เนื่องจากมหรสพการแสดงส่วนใหญ่ในสมัยนี้ฟื้นฟูและสืบทอดมาจากอยุธยาแทบทั้งสิ้น

หลักฐานดังกล่าวนี้ปรากฏในจดหมายเหตุความทรงจำกรมหลวงนริน ทรเทวีซึ่งบันทึกว่า เมื่อครั้งที่พระเจ้ากรุงธนบุรีเสด็จขึ้นไปรับพระแก้วมรกตที่พระตำหนักบางธรณี พระองค์โปรดให้มีการจัดมหรสพสมโภชบนเรือตลอดระยะทางที่มีการแห่พระแก้วมรกตล่องเรือลงมากรุงธนบุรี ซึ่งหนึ่งในมหรสพดังกล่าวนี้ก็คือการแสดงที่เรียกว่า "ชวารำหน้า" ดังที่กล่าวว่า

> ...ครั้นเวลาบ่าย 3 โมงฯ ทรงให้แห่ลงมานครธนบุรี กระบวนแห่หน้าเครื่องเล่น โขนลงสามป้านหลงรักษาสมบัติหนึ่ง งิ้วลงสามป้านพระยาราชาเศรษฐีหนึ่ง... ชวารำหน้าลำหนึ่ง...
>
> (จดหมายเหตุความทรงจำกรมหลวงนรินทรเทวี และพระราชวิจารณ์รัชกาลที่ 5, 2516: 174)

และเมื่อมีการจัดงานมหรสพสมโภชพระแก้วมรกตอีกครั้งที่กรุงธนบุรี ก็มีบันทึกว่ามีการจัดแสดง “ชวารำหน้า” ในการมหรสพดังกล่าวอีกเช่นกัน (จดหมายเหตุความทรงจำกรมหลวงนรินทรเทวี และพระราชวิจารณ์รัชกาลที่ 5, 2516: 180)

การแสดง “ชวารำหน้า” ดังกล่าวนี้ก็คือ การแสดงละครหน้ากากของชวาที่เรียกว่า โตเปง* นั่นเอง โตเปง นี้เป็นที่นิยมแพร่หลายมากในชวาตะวันออกและบาหลี มักแสดงในงานเฉลิมฉลองต่างๆ เดิมเป็นการแสดงในราชสำนัก แล้วจึงแพร่หลายไปสู่ประชาชน** ในการแสดงโตเปง ผู้แสดงจะสวมหน้ากากสีต่างๆ ตามลักษณะของตัวละครออกมาร่ายรำ และเรื่องที่นิยมนำมาแสดง มากเรื่องหนึ่งก็คือ เรื่องปันหยี*** ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่ามหรสพ “ชวารำหน้า” ในสมัยอยุธยาและธนบุรีนี้อาจจะจัดแสดงเรื่องปันหยีก็เป็นได้

ในการแสดงโตเปงเรื่องปันหยี ตัวปันหยีจะสวมหน้ากากสีฟ้าสว่างหรือสีขาวเพื่อสื่อแสดงความบริสุทธิ์ ตาและจมูกเล็ก ริมฝีปากยิ้มนิดๆ ไม่มีหนวด ขณะที่ตัวละครปฏิปักษ์ที่ออกมาต่อสู้กับปันหยีจะสวมหน้ากากสีแดง มีตาปูดโปนน่ากลัว จมูกโด่ง อ้าปากเห็นฟัน มีหนวดเพื่อสื่อแสดงความชั่วร้าย

การที่มีการแสดง “ชวารำหน้า”หรือโตเปง เป็นมหรสพของหลวงอย่างหนึ่งในสมัยธนบุรีดังกล่าวนี้ สะท้อนให้เห็นอย่างเด่นชัดว่า ศิลปวัฒนธรรมชวาได้เข้ามาในสังคมไทยช้านานแล้ว อย่างน้อยก็ตั้งแต่สมัยอยุธยา เนื่องจากศิลปวัฒนธรรมต่างๆ ในสมัยธนบุรีล้วนสืบทอดและฟื้นฟูขึ้นมาจากครั้งอยุธยาเป็นสำคัญ นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังคิดว่า นอกจากการแสดง “ชวารำหน้า” แล้ว

---

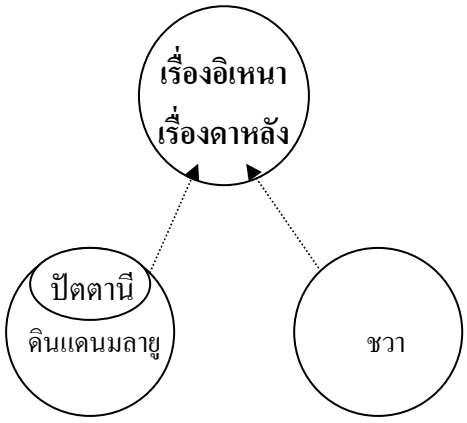
* ลักษณะของการแสดงวายัง โตเปง อธิบายอยู่ในหัวข้อ 2.3.1.1 ของบทนี้

** ปัจจุบันยังมีแสดงอยู่บ้างตามหมู่บ้านต่างๆ ในชวา (Soedarsono, 1984: 18)

*** ในการแสดงวายังโตเปงเรื่องปันหยี ตอนที่นิยมนำมาแสดงคือตอนที่ตัวละครปฏิปักษ์ซึ่งมักใช้ชื่อว่า ซวันดานา (Sewandana) หรือ ปราบู กลานา ซวันดานา (Prabu Klana Sewandana) ต่อสู้กับปันหยีหรือกูนุงซารี (Gunungsari) ผู้เป็นน้องชายของตัวเอกฝ่ายหญิง โดยอาจมีบทตลกของบริวารแทรก (Sedyawati, 1998: 43, 49) และจบลงที่ชัยชนะของฝ่ายตัวเอก นอกจากนี้ยังนิยมนำตอนที่ตัวเอกแต่งงานมาใช้แสดงด้วย เช่น ตอนปันจีแต่งงาน (Panji’s Wedding) หรือตอนกูนุงซารีแต่งงาน (Gunungsari’s Wedding) Soedarsono, 1984: 18) ทั้งนี้ การแสดง วายัง โตเปง บางครั้งอาจจะไม่แสดงเป็นเรื่อง แต่จัดแสดงเป็นการรำเดี่ยวของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งแทน ที่เรียกว่า โตเปง บาบากัน (Topeng Babakan) (Sedyawati, 1998: 46) โดยร่ายรำอย่างเดียวไม่มีบทร้องหรือบทเจรจาเลย (Clara Brakel-Papenhuyzen, 1995: 42)

น่าจะมีศิลปวัฒนธรรมชวาด้านอื่นๆ แพร่เข้าสู่สังคมไทยด้วยเป็นแน่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งนิทานปันหยี ซึ่งเป็นผลงานทางวัฒนธรรมที่ชาวชวาภาคภูมิใจอย่างยิ่ง ก็น่าจะแพร่เข้ามาตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว โดยอาจจะเข้ามาพร้อมกับการแสดง ซึ่งการแสดง “ชวารำหน้า” ก็อาจเป็นการแสดงหนึ่งที่นำนิทานปันหยีชวาเข้าสู่สังคมไทย เนื่องจากนิยมเล่นเรื่องปันหยีมากดังได้กล่าวแล้วข้างต้น

ด้วยเหตุที่อยุธยากับชวามีความสัมพันธ์กันมาช้านานและหลากหลายรูปแบบ ทั้งยังมีหลักฐานว่ามีการรับวัฒนธรรมการแสดงของชวาเข้ามาเป็นมหรสพของหลวงด้วยดังกล่าวข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่า นิทานปันหยีที่แพร่เข้ามาในสมัยอยุธยา อาจจะมิได้มีที่มาจากทางมลายูผ่านทางเมืองปัตตานีหรือปาตานีตามที่เคยเชื่อกันมาเท่านั้น แต่น่าจะมีที่มาจากทางชวาด้วย บทละครในเรื่อง**ดาหลัง**และเรื่อง**อิเหนา**พระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าหญิงทั้ง 2 พระองค์ในรัชกาลพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ จึงน่าจะมีต้นเค้าและแรงบันดาลใจมาจากนิทานปันหยีหลากสำนวนและหลายที่มาทั้งจากชวาและมลายู มากกว่าจะมีต้นเค้ามาจากสำนวนที่นางข้าหลวงเชลยจากปัตตานีเล่าถวายเท่านั้น ดังแผนภูมิ



2.4.2 รูปแบบของนิทานปันหยีในไทย

2.4.2.1 นิทานปันหยีในรูปแบบบทละครใน

ก.บทละครในเรื่องดาหลังและอิเหนาฉบับอยุธยา

รูปแบบแรกเริ่มของนิทานปันหยีในสังคมไทยก็คือ บทละครใน สำหรับใช้แสดงละครในของราชสำนัก ได้แก่ บทละครในเรื่อง**ดาหลัง**พระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าหญิงกุณฑลและบทละครในเรื่อง**อิเหนา**พระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎพระราชธิดาในพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ละครในนี้เป็นละครของพระมหากษัตริย์ สงวนไว้สำหรับแสดงตามพระราชประสงค์เท่านั้น สันนิษฐานว่าละครในเกิดขึ้นในรัชสมัยพระเจ้าอยู่บรมโกศนี้เอง มีหลักฐานว่าบทละครในเรื่อง**อิเหนา**ฉบับอยุธยานี้เจ้าฟ้าหญิงมงกุฎทรงนิพนธ์ไว้ถึงตอนสึกชี ดังปรากฏเล่าไว้ในเพลงยาวที่เขียนไว้ในต้นฉบับสมุดไทยบทละครในเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เล่มที่ 38 ตอนจบบทละครว่า

อันอิเหนานิพนธ์ไว้แต่ก่อน บทกลอนเพราะพริ้งเป็นหนักหนา
ใครสดับก็จับวิญญา ดังสุธาทิพรศสำอางกรรณ
แต่ค้างอยู่เพียงสึกชี นับปีจะสูญเรื่องเป็นแม่นมั่น
ครั้งนี้พระบาททรงทศธรรม์ ถวัลยราชปิ่นทวารวดี

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ , 2508: 133-134)

กล่าวได้ว่า นิทานปันหยีในราชสำนักอยุธยายังคงมีสถานภาพสูงและมีความสำคัญเช่นเดียวกับนิทานปันหยีในชวาและมลายู คือ ปรากฏเป็นวรรณคดีและการแสดงของราชสำนัก ใช้สำหรับการแสดงชั้นสูงที่แสดงในพิธีกรรมและโอกาสสำคัญของบ้านเมือง และยังคงนำเสนอเนื้อหาเชิดชูความยิ่งใหญ่เก่งกล้าของตัวเอกเช่นเดียวกันกับนิทานปันหยีในชวาและมลายู

ข.บทละครในเรื่องดาหลังและอิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1

หลังจากเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ.2310 บทละครในเรื่อง**ดาหลัง**และอิเหนาฉบับอยุธยาดังกล่าวสูญหายกระจัดกระจายไป ทำให้ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกได้ทรงฟื้นฟูบทละครในเรื่อง**ดาหลัง**และ**อิเหนา**ขึ้นมาอีกครั้ง รวมทั้งบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์** และ**อุณรุท** ด้วย เพื่อให้มีต้นฉบับบทละครในสำหรับพระนคร* สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงพิจารณาแล้วเห็นว่าเรื่อง**รามเกียรติ์**และ**อุณรุท** รัชกาลที่คงจะทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่ ในขณะที่เรื่อง**อิเหนา**และ**ดาหลัง**ดูเหมือนจะทรงเอาบทครั้งกรุงเก่าตั้งเป็นหลัก แล้วทรงแต่งซ่อมแซมตรงส่วนที่ขาดหายไป (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ , 2508: 132-133)

เรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ที่รวบรวมและแต่งซ่อมจากบทละครฉบับกรุงเก่าดังกล่าวนี้ สันนิษฐานว่าคงมีเนื้อหาบริบูรณ์ ดังปรากฏหลักฐานในเพลงยาวตอนท้ายบทละครในเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ว่า

อันอิเหนานิพนธ์ไว้แต่ก่อน บทกลอนเพราะพริ้งเป็นหนักหนา
ใครสดับก็จับวิญญา ดังสุธาทิพรศสำอางกรรณ
แต่ค้างอยู่เพียงสึกชี นับปีจะสูญเรื่องเป็นแม่นมั่น

---

* การฟื้นฟูบทละครในครั้งนั้นกล่าวกันว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก “โปรดให้ขอแรงพระราชวงศานุวงศ์ และข้าราชการที่เป็นกวีสันทัดทางบทกลอนช่วยกันแต่งถวายทรงตรวจแก้ไข แล้วตราเป็นบทพระราชนิพนธ์ไว้เป็นต้นฉบับสำหรับพระนครครบทุกเรื่อง มีเรื่องรามเกียรติ์ 116 เล่มสมุดไทย เรื่องอุณรุท 18 เล่มสมุดไทย เรื่องดาหลัง 32 เล่มสมุดไทย เรื่องอิเหนา 38 เล่มสมุดไทย” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508: 131-132)

ครั้งนี้พระบาททรงทศธรรม์ ถวัลยราชปิ่นทวารวดี
เสด็จเถลิงจักรพรรดิพิมานอาสน์ ทรงพระราชนิพนธ์อักษรศรี
ต่อเรื่องอิเหนาแต่สึกชี โดยคดีบริบูรณ์นิทานกาล

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ , 2508: 133-134)

หลักฐานเพลงยาวข้างต้น ทำให้สันนิษฐานว่าบทละครในเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 มีเนื้อความครบถ้วนบริบูรณ์ โดยเนื้อหาตั้งแต่ต้นตั้งแต่ต้นจนถึงตอนสึกชี ทรงรวบรวมแต่งซ่อมจากบทครั้งกรุงเก่า ส่วนเรื่องต่อจากนั้นจนจบเรื่องได้ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงพยายามค้นหาและรวบรวมต้นฉบับสมุดไทยเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 จนได้มา 7 เล่มสมุดไทย มีเนื้อหา 6 ตอนไม่ปะติดปะต่อกัน ได้แก่ ตอนตั้งวงศ์เทวาจนถึงอิเหนาไปอยู่เมืองหมันหยาครั้งแรก ตอนเข้าห้องจินตะหราจนถึงอิเหนาตอบสารท้าวกุเรปัน* ตัดอาลัยบุษบา ตอนวิหยาสะกำเที่ยวป่าจนถึงระตูหมันหยารับสารท้าวกุเรปัน ตอนศึกกะหมังกุหนิง ตอนเข้าเมืองมะละกาจนถึงอุนากรรณขึ้นเขาประจาหงัน ตอนย่าหรันตกไปเมืองมะงาดาจนถึงดะราหวันตามย่าหรันมาเมืองกาหลัง เรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ทั้ง 6 ตอนดังกล่าวได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกในปี พ.ศ.2460 สาเหตุที่เรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ขาดหายกระจัดกระจายเหลือตกทอดมาเพียงไม่กี่ตอน คงเป็นเพราะเมื่อมีเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 แทนเรื่อง**อิเหนา**ฉบับเดิมแล้ว ก็ไม่มีใครสนใจที่จะเก็บรักษาเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 อีกต่อไป

จากการสืบค้นต้นฉบับสมุดไทยบทละครในเรื่อง**อิเหนา**ในหอสมุดแห่งชาติ ผู้วิจัยได้พบข้อมูลเพิ่มเติม คือ พบบทละครในเรื่อง**อิเหนา**ที่มีสำนวนโวหารแปลกออกไปจากเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 และเนื้อหาของตอนที่พบเป็นตอนที่มิได้รวมอยู่ใน 6 ตอนที่เป็นพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ตามที่ได้รับการยอมรับและตีพิมพ์เผยแพร่ดังกล่าวข้างต้น

บทละครในเรื่อง**อิเหนา** “ฉบับที่เพิ่งพบ”** ดังกล่าวนี้ จับความตั้งแต่ตอนดรสาแบหลาจนถึงตอนอิเหนาเข้าห้องจินตะหรา ต้นฉบับที่พบเป็นสมุดไทย ตามทะเบียนประวัติระบุว่า หอสมุดแห่งชาติซื้อจาก ม.ล.แดง สุประดิษฐ์ เมื่อปี พ.ศ.2479 เก็บรักษาไว้ในหมู่กลอนบทละครใน เลขที่ 430 มัดที่ 197 ชื่อเรื่องที่ระบุไว้ในทะเบียนคือ เรื่อง**อิเหนา** พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 แต่เมื่อตรวจสอบแล้วพบว่ามิใช่สำนวนพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ดังที่ระบุไว้

---

* ในเรื่อง**อิเหนา** เมื่อกล่าวถึงกษัตริย์วงศ์เทวา จะเรียกว่า “ท้าว” ไม่เรียกว่า “ระตู” เช่น ท้าวดาหา แต่เมื่อกล่าวถึงกษัตริย์เมืองอื่นจะเรียกว่า “ระตู” เช่น ระตูหมันหยา ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยก็จะเรียกตามที่ปรากฏในเรื่อง

** บทละครในเรื่อง**อิเหนา**ฉบับที่เพิ่งพบดังกล่าวนี้ผู้วิจัยได้พิมพ์อยู่ในภาคผนวก ข. ของงานวิจัยนี้

ธานีรัตน์ จัตุทะศรี (2552: 55-71) ได้ศึกษาเปรียบเทียบการใช้ถ้อยคำสำนวนโวหารระหว่างเรื่อง**อิเหนา** ฉบับที่เพิ่งพบดังกล่าวนี้กับบทละครในพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ เรื่อง**อิเหนา** 6 ตอน เรื่อง**รามเกียรติ์** และเรื่อง**อุณรุท** พบว่า เรื่อง**อิเหนา**ฉบับที่เพิ่งพบนี้ใช้ถ้อยคำ ความเปรียบ และกลวิธีการแต่งตรงและคล้ายคลึงกับบทละครในพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ทั้ง 3 เรื่องอย่างเห็นได้ชัด และยังพบว่าตอนอิเหนาเข้าห้องจินตะหราในเรื่อง**อิเหนา**ฉบับที่เพิ่งพบกับเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ยังมีเนื้อความและสัมผัสนอกของกลอนเชื่อมต่อกันได้สนิทอีกด้วย เห็นได้ชัดว่า ตอนดังกล่าวจะต้องปรากฏอยู่ก่อนหน้าตอนเข้าห้องจินตะหราในเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 จึงสันนิษฐานว่า เรื่อง**อิเหนา**ฉบับที่เพิ่งพบนี้น่าจะเป็นเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 อีกตอนหนึ่งที่ขาดหายไป ยังมิได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่

ค.บทละครในเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

ในรัชสมัยต่อมา พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงนำเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 มาทรงปรับปรุงขัดเกลาให้มีความงดงามทางวรรณศิลป์และเหมาะแก่การแสดงละครในมากยิ่งขึ้นตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง จนทำให้ได้รับยกย่องว่ามีความสมบูรณ์พร้อมทั้งในด้านวรรณคดีและด้านการแสดง เรื่อง**อิเหนา**ฉบับนี้เป็นฉบับที่จะใช้ศึกษาในงานวิจัยนี้ ซึ่งผู้วิจัยจะอธิบายภูมิหลังของเรื่อง**อิเหนา**ฉบับนี้อย่างละเอียดในหัวข้อ 2.4.3 ต่อไป

2.4.2.2 นิทานปันหยีในรูปแบบวรรณคดี วรรณกรรม และการแสดงประเภทอื่นๆ

หลังจากมีการนำนิทานปันหยีมาแต่งเป็นบทละครในเรื่อง**ดาหลัง**และเรื่อง**อิเหนา**ดังกล่าวข้างต้นแล้ว ในเวลาต่อมาก็มีการนำเนื้อหาจากบทละครในทั้ง 2 เรื่องดังกล่าวไปนิพนธ์เป็นวรรณคดี วรรณกรรม และใช้ในการแสดงประเภทต่างๆ อย่างหลากหลาย เรื่องที่ได้รับความนิยมมากในสังคมไทยคือเรื่อง**อิเหนา** ดังพบว่านับตั้งแต่สมัยธนบุรีเป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน เรื่อง**อิเหนา**แพร่หลายในรูปแบบวรรณคดี วรรณกรรม และการแสดงหลากหลายประเภท ในขณะที่เรื่อง**ดาหลัง**มีความแพร่หลายน้อยมาก สะท้อนว่าคงไม่เป็นที่นิยมนักในสังคมไทย ดังจะขอยกตัวอย่าง ดังนี้

ก. เรื่องดาหลังในรูปแบบวรรณคดี วรรณกรรม และการแสดงประเภทอื่นๆ

เรื่อง**ดาหลัง**ไม่ค่อยแพร่หลายในรูปแบบวรรณคดี วรรณกรรม และการแสดงประเภทอื่นๆ มากนัก แม้แต่การแสดงละครในก็ไม่ค่อยนิยมนำเรื่องนี้ไปแสดง จนภายหลังละครในเล่นกันอยู่เพียง 3 เรื่องเท่านั้น คือ เรื่อง**รามเกียรติ์ อุณรุท** และ**อิเหนา** ความแพร่หลายของเรื่อง**ดาหลัง**ในรูปแบบวรรณกรรมและการแสดงต่างๆ เท่าที่สำรวจพบมีดังนี้

- **ละครแขก** ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เล่ากันว่า คณะละครนายเสือหรือที่เรียกกันว่า “ละครตาเสือ” ได้นำเนื้อหาเรื่อง**ดาหลัง**ไปเล่นละครมายงหรือมะโย่ง ตัวแสดงแต่งตัวอย่างมลายู ร้องเป็นภาษามลายู แต่เจรจาเป็นภาษาไทย นิยมเล่นกัน

จนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508: 191)

- **วรรณกรรมร้อยแก้ว**ได้แก่เรื่อง **เล่าเรื่องดาหลัง** ของพรรณี รองโสภา (2518) ซึ่งนำเนื้อหาเรื่อง**ดาหลัง**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 มาเรียงเรียงและเล่าเป็นร้อยแก้ว มีบทกลอนจากฉบับรัชกาลที่ 1 แทรกอยู่บ้าง เพื่อใช้เป็นหนังสือส่งเสริมการอ่านระดับประถมศึกษา

ข. เรื่องอิเหนาในรูปแบบวรรณคดี วรรณกรรม และการแสดงประเภทอื่นๆ

ตั้งแต่สมัยธนบุรีเป็นต้นมา มีการนำเนื้อหาเรื่อง**อิเหนา**ไปแต่งเป็นวรรณคดี วรรณกรรม และใช้ในการแสดงประเภทต่างๆ อย่างหลากหลาย โดยในช่วงก่อนรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ความแพร่หลายของเรื่อง**อิเหนา**ปรากฏให้เห็นในรูปแบบวรรณคดีเท่านั้น แต่ไม่ปรากฏในการแสดงรูปแบบอื่นๆ นอกจากละครใน เนื่องจากในเวลานั้นเรื่องที่ใช้สำหรับเล่นละครในยังได้รับการหวงห้าม มิให้นำไปใช้ในการแสดงประเภทอื่น จนกระทั่งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง**อิเหนา**จึงได้รับพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ประชาชาชนทั่วไปนำไปใช้แสดงในรูปแบบต่างๆ ได้ แต่ต้องเสียภาษีตามที่กำหนด ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การเสียภาษี “ค่าเรื่อง” ดังกล่าวนี้ยกเลิกไป ทำให้เรื่อง**อิเหนา**แพร่หลายในระดับประชาชนกว้างขวางขึ้นจวบจนถึงปัจจุบัน

ตัวอย่างความแพร่หลายของเรื่อง**อิเหนา**ในรูปแบบต่างๆ ตั้งแต่สมัยธนบุรีจนถึงปัจจุบัน มีดังนี้

- **คำฉันท์** ได้แก่ **อิเหนาคำฉันท์**ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน)* (2533) และ**จินตะหราคำฉันท์**พระราชนิพนธ์ในกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ (2502)

- **นิราศ** ได้แก่ **นิราศอิเหนา**ของสุนทรภู่ (2467)

- **สักวา** เช่น **บทสักวาเรื่องอิเหนา**เล่นถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (2503) มี 2 ตอน คือ ตอนอิเหนาพาจินตะหราชมสวน และตอนใช้บน

- **บทเห่ช้ากล่อมลูกหลวง** ได้แก่ **บทเห่เรื่องอิเหนา**สมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งแต่งด้วยรูปแบบกาพย์ยานี ใช้สำหรับเห่กล่อมพระเจ้าลูกยาเธอที่ยังทรงพระเยาว์สมัยรัตน-โกสินทร์ (สาส์นสมเด็จ เล่ม 19, 2505: 89-93)

- **บทละครดึกดำบรรพ์** ได้แก่ **บทละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนา**พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2467) ซึ่งมี 3 ตอน ได้แก่ ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช ตอนไหว้พระเสี่ยงเทียน และตอนบวงสรวงใช้บน ซึ่งทรงพระนิพนธ์โดยการ

* นิพนธ์เมื่อครั้งยังเป็น หลวงสรวิชิต (หน) สมัยธนบุรี

ตัดบทเดิมที่มีอยู่แล้วจากเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มาปรับเปลี่ยนถ้อยคำบางแห่ง หรือแต่งบทใหม่แทรกเข้าไปผสมผสานกับบทเดิมเพื่อให้เข้ากับกระบวนละครดึกดำบรรพ์

- **วรรณกรรมร้อยแก้ว** เช่น เรื่อง **อิเหนา** ของเปรมเสรี (2546) นำเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มาเรียบเรียงและเล่าใหม่แบบนวนิยาย เรื่อง**เล่าเรื่องอิเหนา** ของวิเชียร เกษประทุม (2546) นำเรื่อง**อิเหนา**ฉบับรัชกาลที่ 2 มาเรียบเรียงและเล่าใหม่เป็นร้อยแก้ว เรื่อง **อิเหนา: ร้อยแก้วฉบับถอดความสมบูรณ์** ของ รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ (2545) นำเรื่อง**อิเหนา**ฉบับรัชกาลที่ 2 มาถอดความและเรียบเรียงเป็นร้อยแก้ว และยกกลอนจากฉบับรัชกาลที่ 2 มาแทรกบ้าง

- **แหล่** เช่น แหล่เรื่อง**อิเหนา**ที่รวมไว้ในหนังสือ**ประชุมแหล่เครื่องเล่นมหาชาติ เล่ม 1** (2523)

- **ลิเก** เช่น ลิเก ตอนศึกกะหมังกุหนิง ของคณะวิโรจน์ หลานหอมหวล (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522: 229) ซึ่งมีการตัดกลอนบางบทจากเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มาแทรกในบทลิเกด้วย

- **สวดคฤหัสถ์** เช่น สวดคฤหัสถ์เรื่อง**อิเหนา**ซึ่งเล่นในการแสดงออกชุดจีน นิยมเล่นตอนลมหอบ มีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาให้เน้นแสดงความตลกขบขัน และแต่งบทใหม่โดยแต่งเป็นบทซักถามโต้ตอบมากกว่าจะเป็นบทขับร้อง* (นิสา เมลานนท์, 2541: 84)

- **หมอลำ เช่น** การแสดงหมอลำเรื่อง**อิเหนา**ของคณะหนูภารวิเศษศิลป์

- **เพลงไทยสากลและเพลงลูกทุ่ง** เช่น เพลงบุษบาเสี่ยงเทียน เลือกบุษบาเสี่ยงเทียนมาแต่ง เนื้อเพลงบรรยายว่าบุษบาอธิษฐานหน้าองค์พระปฏิมาขอให้สมปรารถนาในความรักกับอิเหนา เพลงอิเหนารำพัน เนื้อเพลงสมมติว่าผู้ร้องเป็นอิเหนา รำพึงรำพันความรักที่มีต่อบุษบาซึ่งยังไม่สมหวัง

- **ละครโทรทัศน์** เช่น ละครโทรทัศน์เรื่อง**อิเหนา**ของบริษัททีวีสแควร์ ออกอากาศทางช่อง 3

- **ละครเวที** เช่น ละครเวทีร็อค โอเปรา (Rock opera) เรื่อง อิเหนาจรกา ของภัทราวดีเธียเตอร์ ซึ่งจัดแสดงเมื่อปี พ.ศ.2537

---

* ตัวอย่างบทสวดคฤหัสถ์เรื่อง**อิเหนา** ตอนลมหอบ (นิสา เมลานนท์, 2541: 84)

ถาม – ทำไมลมถึงหอบนางบุษบา
ตอบ – พระอินทร์แกไม่ชอบ ใช้ให้ลมหอบไป
ถาม – อิเหนาหายไปไหน
ตอบ – ไปเฝ้าท้าวดาหาแก้สงสัย
ถาม – จรกาทำไมหน้าสลด
ตอบ – เพราะมันเหม็นตด มันพูดไม่ได้

ความแพร่หลายของเรื่อง**อิเหนา**ในรูปแบต่างๆ ข้างต้นนี้ส่วนใหญ่เป็นการนำเนื้อหาจากเรื่อง**อิเหนา**ตอนใดตอนหนึ่งหรือทั้งเรื่องมาแต่งขึ้นใหม่ โดยอาจแทรกบทเดิมจากเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ไว้บ้าง

ค. นิทานปันหยีชวามลายูที่ได้รับการแปลเข้ามาเพิ่มเติมในสังคมไทย

นิทานปันหยีที่มีหลักฐานว่าเป็นที่รู้จักในสังคมไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีเพียง 2 เรื่องคือเรื่อง**ดาหลัง**และเรื่อง**อิเหนา** แต่ตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมาพบว่า มีนิทานปันหยีชวามลายูอีกหลายสำนวนเผยแพร่เข้ามาสู่สังคมไทยผ่านการแปลหรือการค้นคว้าพงศาวดารชวา ทำให้นิทานปันหยีในสังคมไทยมีสำนวนเพิ่มเติมขึ้น นิทานปันหยีที่ได้รับการแปลเป็นภาษาไทยตั้งแต่รัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมาเท่าที่พบหลักฐานมี 5 สำนวน ได้แก่

1.) นิทานปันหยีมลายูเรื่อง **พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา** ต้นฉบับเดิมต้นฉบับเดิมเป็นภาษามลายู มารดาเจ้าพระยาไทรบุรีชื่อ หวันเต๊ะ ถวายไว้เป็นสมบัติของหอพระสมุดสำหรับพระนคร สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ สภานายกหอสมุดฯ รับสั่งให้ขุนนิกรการประกิจ (บิน อับดุลลาห์) (2520) แปลเป็นร้อยแก้วภาษาไทยถวาย ในตอนท้ายเรื่องของนิทานปันหยีสำนวนนี้เขียนไว้ว่าผู้แต่งเป็นดาหลัง ชื่อ อารียะ หรือ อารีนัครา เมื่อแปลเป็นไทยแล้ว จึงตั้งชื่อเรื่องนี้ตามชื่อดาหลังผู้ประพันธ์ คือเรียกว่า **พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา**

2.) นิทานปันหยีมลายูเรื่อง **หิกะยัต ปันหยี กุดา สมิรัง** ซึ่ง พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร (2520: 10-39) ทรงเก็บความเป็นร้อยแก้วจากฉบับที่โปเอร์บาจาราการ (1968: 3-43) ได้สรุปเรื่องย่อไว้

3.) นิทานปันหยีมลายูเรื่อง **หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง** ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต (2546) ทรงแปลจากต้นฉบับภาษามลายูเป็นร้อยแก้วภาษาไทย โดยทรงแปลอย่างประณีตและแปลให้คำตรงความไปตลอดทั้งเรื่องอย่างที่เรียกว่า “แปลด้น” นิทานปันหยีสำนวนนี้ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล (2500) ได้ทรงนำมาทรงพระนิพนธ์เป็นบทละครเรื่อง **ปันหยีมิสาหรัง** และหลวงสำรวจวิถีสมุทร (2511)ได้นำมานิพนธ์เป็นคำกลอน เรื่อง**ปันหยี สมิหรัง**

4.) นิทานปันหยีชวาที่แทรกอยู่ในหนังสือ **พงศาวดารโยนก*** ซึ่งพระยาประชากิจกรจักร์ (2516) รวบรวมและค้นคว้าจากพงศาวดารชวา เนื้อหาในส่วนที่เป็นนิทานปันหยี

---

* เนื้อหาของหนังสือมี 2 ส่วน ส่วนแรกเป็นความคิดเห็นของพระยาประชากิจกรจักร์เกี่ยวกับตำนานและความรู้เรื่องประวัติศาสตร์ต่างๆทั้งของไทย อินเดีย จาม ชวา เขมร และส่วนที่สองเป็นพงศาวดารโยนกที่รวบรวมและ

เริ่มจากการกล่าวถึงประวัติการสืบราชสมบัติของกษัตริย์ชวา กล่าวถึงปันหยีอินูเกรตาปตี และกุดาลาหลินโอรสของอิเหนาซึ่งครองราชย์ต่อจากอิเหนา เนื้อหาที่กล่าวถึงโอรสของอิเหนาในนิทานปันหยีสำนวนนี้ เนื่อง ชูโต (2497) ได้นำมาประพันธ์เป็นคำกลอนเรื่อง**ลูกอิเหนา***

5.) นิทานปันหยีมลายูเรื่อง **เจ้าชายเชเกลวานังปติ** ซึ่ง พงศ์ประพันธ์เป็นผู้แปล ผู้แปลแปลและแต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทคำกาพย์ เนื้อหาของนิทานปันหยีสำนวนนี้คล้ายกับเรื่อง HCWP ที่ผู้วิจัยใช้ศึกษาในงานวิจัยนี้ แต่มีขนาดสั้นกว่า

กล่าวได้ว่า รูปแบบของนิทานปันหยีในสังคมไทยมีพัฒนาการที่ต่อเนื่องและยาวนาน เริ่มแรกปรากฏในรูปแบบบทละครในซึ่งใช้ในการแสดงชั้นสูงของราชสำนัก ได้แก่ เรื่อง**ดาหลัง**และ**อิเหนา** หลังจากนั้นก็มีการนำเนื้อหาของบทละครในดังกล่าวไปแต่งเป็นวรรณคดีและใช้ในการแสดงรูปแบบต่างๆ อย่างหลากหลาย ในระยะแรกแพร่หลายเฉพาะในแวดวงราชสำนักแล้วจึงค่อยขยายออกสู่ระดับประชาชนตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา นอกจากนี้ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา ยังมีการแปลนิทานปันหยีสำนวนอื่นๆ เป็นภาษาไทยอีกด้วย ทำให้นิทานปันหยีในสังคมไทยมีสำนวนเพิ่มขึ้น จากเดิมที่มีเพียงเรื่อง**ดาหลัง**และ**อิเหนา** อย่างไรก็ตาม แม้ว่านิทานปันหยีในสังคมไทยมีหลายสำนวน แต่สำนวนที่เป็นที่รู้จักและนิยมแพร่หลายมากที่สุด คือ เรื่อง**อิเหนา**

2.4.3 ภูมิหลังของพระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะกล่าวรายละเอียดเฉพาะเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยซึ่งเป็นข้อมูลหลักในการศึกษาวิจัยนี้

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงนำเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 มาทรงปรับปรุงใหม่จนกลายเป็นฉบับที่สมบูรณ์พร้อมทั้งในเชิงวรรณคดีและการแสดง มูลเหตุที่ทรงทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่นี้ เป็นเพราะทรงเห็นว่าเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 นั้น “เป็นแต่แต่งซ่อมแซมบทครั้งกรุงเก่าเข้ากันไม่สนิท เล่นละครก็ไม่เหมาะ” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508: 140) จึงทรงนำมาพระราชนิพนธ์เสียใหม่เกือบตลอดทั้งเรื่องโดยมีพระราชประสงค์ “จะให้ใช้เป็นต้นฉบับสำหรับพระนครสืบไป” ** (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ

คัดข้อความจากตำนานต่างๆที่ต้นฉบับเป็นอักษรไทยเหนือหรืออักษรลาวมาแปลไว้ รายละเอียดที่กล่าวถึงพงศาวดารชวาและนิทานปันหยีปรากฏในเนื้อหาส่วนแรก (พระยาประชากิจกรจักร์, 2516: 43-59)

* เนื้อหาของคำกลอนเรื่อง**ลูกอิเหนา** เริ่มจับตอนตั้งแต่อิเหนาถูกลอบสังหารขณะนำทัพกลับเข้าเมืองหลังจากรบชนะเจ้าแห่งเกาะมธุรา โอรสของอิเหนาซึ่งเกิดกับนางจันทร กิรานะชื่อ มิสาระกุดาลาหลินได้ครองราชย์ต่อที่เมืองซังคาล กุดาลาหลินอภิเษกกับนางสินธเวสี ต่อมามิสากุดาลาหลินทิ้งมเหสีและย้ายพระนครตามคำทำนายของโหร ภายหลังได้กลับคืนเมืองและได้ครองคู่กับมเหสีอีกครั้งอย่างสงบสุข

** ทรงนำบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์**พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชมาทรงแก้ไขปรับปรุงใหม่ด้วย แต่เฉพาะบางตอนเท่านั้น เพราะมิได้มีพระราชประสงค์จะให้เป็นต้นฉบับสำหรับพระนคร

กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508: 140) เล่ากันว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชนิพนธ์จนถึงตอนสึกชี ส่วนตอนต่อจากนั้นว่าเป็นผลงานของกวีผู้อื่นแต่งต่อเติมภายหลัง* (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ , 2514: (ข))

ลักษณะการทรงพระราชนิพนธ์เป็นการปรับปรุงบทจากของเดิม ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508: 145) ทรงเล่าว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยจะทรงนำบทเดิมที่มีอยู่มาทรงพิจารณาดูก่อน ถ้าความเดิมดีอยู่แล้วก็คงไว้

ส่วนวิธีการพระราชนิพนธ์บทละครนั้นมีลักษณะเป็นการ“ประชุมกวี” ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2514: 143) ทรงเล่าว่า พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยจะทรงเลือกสรรเจ้านายและข้าราชการที่มีฝีมือในการประพันธ์ ไว้สำหรับทรงปรึกษา ที่ทราบแน่ชัด ได้แก่ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรี สุนทรภู่ และกรมหมื่นสุรินทรรักษ์ เป็นต้น บางตอนที่ไม่ทรงพระราชนิพนธ์เองก็อาจพระราชทานให้กวีที่ปรึกษาเหล่านั้นรับไปแต่ง และตอนไหนที่ทรงพระราชนิพนธ์แล้ว หรือที่กวีได้รับพระราชทานตอนไปแต่งแล้วนำมาถวายก็ดี ก็จะนำมาอ่านหน้าพระที่นั่งในที่ประชุมกวีเหล่านั้นเพื่อแก้ไข

นอกจากการทรงพระราชนิพนธ์บทละครจะมีลักษณะเป็นการ “ประชุมกวี” แล้ว ขั้นตอนการนำบทไปคิดกระบวนรำและฝึกซ้อมก็มีลักษณะเป็นการ “ประชุมนาฏศิลปิน” ในทำนองเดียวกัน กล่าวคือ พระองค์จะทรงนำบทที่ทรงพระราชนิพนธ์แล้วพระราชทานแก่เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีไปลองซ้อมกระบวนรำ โดยมีครูละครอีก 2 คนเป็นที่ปรึกษาคือ นายทองอยู่ และนายรุ่ง วิธีการซ้อมนั้น เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีทรงนำพระฉายบานใหญ่มาตั้งแล้วทรงรำทำบททอดพระเนตรในพระฉาย และแก้ไขกระบวนรำจนกว่าจะรำได้งดงาม บางกรณีอาจกราบทูลขอให้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงแก้ไขบทก็มี และเมื่อกระบวนรำยุติแล้วก็จะทรงซ้อมให้นายทองอยู่และนายรุ่ง ไปหัดละครหลวง แล้วแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทอดพระเนตรเพื่อทรงติเตียนแก้ไขกระบวนรำอีกชั้นหนึ่ง จึงยุติลงเป็นแบบ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ , 2514: 150)

ความประณีตพิถีพิถันในการทรงพระราชนิพนธ์บทละครในและการนำบทไปฝึกซ้อมกระบวนรำจนงดงามดังกล่าวนี้ ทำให้พระราชนิพนธ์บทละครของพระองค์มีความดีเด่น อ่านก็

แทนของเดิม เรื่อง**รามเกียรติ์**ตอนที่ทรงพระราชนิพนธ์ใหม่ ได้แก่ ตอนหนุมานถวายแหวนจนถึงตอนทศกัณฐ์ล้มและตอนบุตรลพ

* สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงสันนิษฐานว่าน่าจะ “เป็นของต่อตอน 1 แล้วมีผู้แทรกเมื่อต่อแล้วอีก 3 ตอน” ส่วนกวีผู้แต่งต่อนั้นทรงกล่าวว่า “มักกล่าวกันว่า กรมหมื่นสุรินทรรักษ์ทรงต่อพระราชนิพนธ์อิเหนา แต่ยังไม่พบหลักฐานเป็นแน่นอน” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2514: (ข))

ไพเราะ รำก็งดงามราบรื่นทุกประการ ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2514: 151) ทรงยกย่องว่า

> กระบวนละครครั้งรัชกาลที่ 2 ทั้งบทและวิธีรำจึงวิเศษกว่าครั้งไหนๆ ที่เคยปรากฏมาแต่ก่อน จึงได้นับถือกันเป็นแบบอย่างของละครรำที่เล่นสืบต่อมาจนตราบเท่าทุกวันนี้

คำยกย่องเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ในฐานะที่หลอมรวมความเป็นเลิศทั้งในเชิงวรรณศิลป์ นาฏศิลป์ และดนตรี ยังปรากฏในพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต (2546: (15)) ด้วย ดังนี้

> ในกระบวนหนังสือไทยเก่า จะหาเรื่องใดที่จับใจและขึ้นใจชาวเรายิ่งไปกว่าหรือแม้แต่ทัดเทียมเรื่องอิเหนานั้นมีน้อยนัก ก็และเรื่องอิเหนานั้นย่อมมีต่างๆ กันอยู่หลายฉบับ...และที่เจนใจกันมากที่สุดคืออิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ซึ่งมีเนื้อเรื่องแปลกออกไปอีก ด้วยทรงดัดแปลงร้อยกรองโดยเฉพาะให้เป็นท่วงทีงดงามดี เหมาะแก่การเล่นละคอน ในเชิงรำก็ให้ท่าทีจะรำได้แปลกๆ งามๆ ในเชิงจัดคุมหมู่ละคอนก็ให้ท่าทีจะจัดได้เป็นภาพงามโรง ในเชิงร้องก็ให้ทีที่จะจัดลู่ทางทำนองไพเราะเสนาะโสต ในเชิงกลอนก็สละสลวยเพราะพริ้งไม่มีที่เปรียบ อาจเล่นละคอนให้สมบูรณ์ครบองค์ห้าของละคอนดีได้คือ 1.ตัวละคอนงาม 2.รำงาม 3.ร้องเพราะ 4.พิณพาทย์เพราะ 5.กลอนเพราะ ซึ่งสำเร็จเป็นทั้งทัศนานุตตริยะ และสวนานุตตริยะอย่างไพบูลย์ *

กล่าวได้ว่าเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นเรื่อง**อิเหนา**ฉบับที่สมบูรณ์ที่สุดในวรรณคดีไทยที่พัฒนาขึ้นจากเรื่อง**อิเหนา**ฉบับอยุธยาและเรื่อง**อิเหนา**ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกผสมผสานกับการสร้างสรรค์ใหม่อย่างประณีตบรรจงของพระองค์ จนกลายเป็นวรรณคดีเอกเรื่องหนึ่งของไทย

อันที่จริงความเป็นเลิศของพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ไม่เพียงแต่เกิดจาก “ท่วงทีงดงามดีเหมาะแก่การเล่นละคอน” และ “เชิงกลอนก็สละสลวยเพราะพริ้งไม่มีที่เปรียบ” เท่านั้น หากพิจารณาเปรียบเทียบเชื่อมโยงกับนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ ผู้วิจัยพบว่ายังมีแง่มุมที่สามารถอธิบายคุณค่าในฐานะวรรณคดีเอกของพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ได้ลุ่มลึกยิ่งขึ้น อันน่าจะช่วยตอบคำถามได้ชัดเจน

---

* ทัศนานุตตริยะ แปลว่า การเห็นอันยอดเยี่ยม ส่วน สวนานุตตริยะ แปลว่า การฟังอันยอดเยี่ยม

ยิ่งขึ้นว่าเหตุใดเรื่อง**อิเหนา** จึงได้รับการยอมรับและยกย่องจากสังคมไทยและจับใจคนไทยมาช้านาน ทั้งๆ ที่เป็นเรื่องที่รับเนื้อหามาจากต่างชาติต่างวัฒนธรรม และตระหนักในพระอัจฉริยภาพของกวีมากยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นประเด็นหลักที่ผู้วิจัยต้องการศึกษาและพิสูจน์ให้เห็นจริงในบทต่อๆ ไป

บทที่ 3
ลักษณะเด่นของนิทานปันหยีที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2

เรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เป็นเรื่องที่ได้รับยกย่องว่าดีเด่นทั้งในฐานะที่เป็นวรรณคดีและในฐานะที่เป็นบทสำหรับใช้แสดงละครใน งานวิจัยนี้จะมุ่งพิสูจน์ว่าคุณสมบัติดังกล่าวนี้เกิดจากการนำลักษณะเด่นประการต่างๆ ของนิทานปันหยีมานิพนธ์ขึ้นเป็นบทละครในได้อย่างดีงามเหมาะสม

ในบทนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาลักษณะเด่นของนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีชวามลายู 33 สำนวน เพื่อนำผลการศึกษาที่ได้นี้ไปศึกษาในบทต่อๆ ไปว่าลักษณะเด่นของนิทานปันหยีในเรื่อง**อิเหนา**นี้ได้รับการนิพนธ์ขึ้นเป็นบทละครในที่ดีงามเหมาะสมอย่างไร คำว่า **"**ลักษณะเด่น**"** ที่จะใช้ในที่นี้ หมายถึง ลักษณะที่เห็นได้ชัดซึ่งอาจเกิดจากการที่ลักษณะดังกล่าวปรากฏซ้ำหลายครั้ง หรือมีความสำคัญในเรื่อง หรือมีลักษณะเฉพาะ

นิทานปันหยีเป็นเรื่องที่แพร่หลายและได้รับความนิยมไปทั่วดินแดนชวาและดินแดนอื่นๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ แม้ว่าปัจจุบันจะค้นพบนิทานปันหยีนับร้อยสำนวน แต่ยังไม่มีสำนวนใดที่ได้รับการยอมรับหรือยืนยันว่าเป็นสำนวนแรกสุดหรือสำนวนต้นฉบับ (original) ของนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ นิทานปันหยีที่เก่าแก่ที่สุดเท่าที่พบหลักฐานในเวลานี้คือเรื่อง WW ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะประพันธ์ขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19-21

รอบซัน (1971: 12) กล่าวว่า หากสามารถค้นพบนิทานปันหยีสำนวนที่เป็นต้นเค้า (prototype) ของนิทานปันหยีทั้งหมดได้ ก็จะสามารถพิจารณาได้ว่านิทานปันหยีสำนวนต่างๆ ปรับเปลี่ยนไปจากเดิมมากน้อยเพียงใด แต่ปัจจุบันยังไม่มีผู้ใดสามารถสันนิษฐานหรือยืนยันได้แน่ชัดว่านิทานปันหยีสำนวนใดเป็นต้นเค้าหรือต้นฉบับของนิทานปันหยีทั้งหมด ดังนี้

> If it were possible to indicate one example as a prototype, we would then be able to classify the rest as being more or less deviant from that, but no-one has yet postulated that one story in particular is the original, and it may never be possible.

(หากสามารถบ่งชี้ได้ว่านิทานปันหยีสำนวนใดเป็นสำนวนดั้งเดิมหรือแรกเริ่ม ก็คงสามารถพิจารณาได้ว่านิทานปันหยีสำนวนต่างๆ ปรับเปลี่ยนไปจากเดิมอย่างไรบ้าง แต่ปัจจุบันยังไม่สามารถสันนิษฐานหรือบ่งชี้ได้แน่ชัด ซึ่งบางทีอาจจะไม่มีทางเป็นไปได้ก็ได้)

นิทานปันหยีจำนวนหลากหลายสำนวนดังกล่าวนี้มีความสมบูรณ์หรือจบบริบูรณ์ในตัวเอง* ขณะเดียวกันก็ปรากฏลักษณะเด่นหรือลักษณะเฉพาะร่วมกันจนทำให้สามารถวินิจฉัยหรือพิจารณาได้ว่านิทานสำนวนใด "เป็น" หรือ "ไม่เป็น" นิทานปันหยีได้ ดังเช่นที่ รอบซัน (1969: 11) กล่าวว่า นิทานปันหยีแต่ละสำนวนนั้นล้วนแล้วแต่ประกอบด้วยโครงเรื่องหลักเหมือนกันแต่อาจจะมีรายละเอียดที่แตกต่างหลากหลายออกไปจนปรากฏชื่อเรื่องต่างๆ ได้มากมาย ดังนี้

> Each story appears to contain the same (or a very similar) *nucleus* of plot, embroidered with narrative detail in varying amounts and of varying content, thus giving rise to different titles bestowed on the various works.
> (นิทานปันหยีแต่ละสำนวนมีโครงเรื่องแบบเดียวกัน แต่แต่งเติมรายละเอียดแตกต่างกันไป)

ผู้วิจัยเห็นว่าการจะศึกษาลักษณะเด่นของนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ให้ได้ความชัดเจนจำเป็นต้องอาศัยข้อมูลนิทานปันหยีให้มากที่สุด ในการศึกษานี้ ผู้วิจัยได้เลือกข้อมูลนิทานปันหยีจำนวนทั้งสิ้น 33 สำนวน** ทั้งของชวา บาหลี และมลายู มาเป็นตัวแทนของกลุ่มนิทานปันหยีที่จะใช้ศึกษาหาลักษณะเด่นของนิทานปันหยีและนำมาเปรียบเทียบกับเรื่อง**อิเหนา**ว่า แสดงลักษณะเด่นของนิทานปันหยีอย่างไรบ้างและมากน้อยเพียงใด

ทั้งนี้ การที่พบว่าเรื่อง**อิเหนา**ปรากฏลักษณะเด่นของนิทานปันหยีประการต่างๆ หรือก็คือปรากฏลักษณะร่วมด้านต่างๆ กับนิทานปันหยีที่นำมาศึกษา มิได้หมายความว่าเรื่อง**อิเหนา**มีที่มาหรือได้รับรายละเอียดดังกล่าวมาจากนิทานปันหยีสำนวนที่นำมาศึกษานั้น หากแต่รายละเอียดที่พบร่วมกันนี้เป็นสิ่งสะท้อนว่า ลักษณะดังกล่าวได้ปรากฏแพร่หลายอยู่แล้วในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ เป็นลักษณะเด่นอันหนึ่งของนิทานปันหยี ซึ่งเรื่อง**อิเหนา**ก็คงจะรับลักษณะที่ว่านี้มาจากนิทานปันหยีสำนวนใดสำนวนหนึ่งนี้เอง มิได้คิดขึ้นใหม่ โดยสำนวนที่เป็นต้นเค้าที่มาของเรื่อง**อิเหนา**อาจจะอยู่หรือมิได้อยู่ในกลุ่มนิทานปันหยีที่นำมาศึกษานี้ก็ได้ เนื่องจากยังไม่หลักฐานชัดเจนว่าเรื่อง**อิเหนา**มีที่มาจากนิทานปันหยีกี่สำนวนและคือสำนวนใดบ้าง

จากการศึกษานิทานปันหยี 33 สำนวน พบว่านิทานปันหยีมีรายละเอียดและลักษณะเด่นร่วมกันหลายประการ ทั้งด้านโครงเรื่อง รายละเอียดเนื้อหา ลักษณะตัวเอก และการแสดงวัฒนธรรมชวา

---

* ดังเช่นที่ รอบซัน (1971: 12) กล่าวว่า "Each Panji story is indeed complete in itself; it is an independent treatment of a fixed theme." (นิทานปันหยีแต่ละสำนวนมีเนื้อจบสมบูรณ์ในตัวเอง)

** รายละเอียดเกี่ยวกับประวัติและที่มาของแต่ละสำนวนได้กล่าวไว้แล้วในบทที่ 1 หัวข้อ ขอบเขตของการวิจัย

มลายู และเมื่อเปรียบเทียบกับเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ก็พบว่าเรื่อง**อิเหนา**ปรากฏลักษณะเด่นของนิทานปันหยี 3 ลักษณะด้วยกัน คือ ด้านโครงเรื่องและรายละเอียดเนื้อหา ด้านตัวเอกแบบนิทานวีรบุรุษ และด้านวัฒนธรรมชวามลายู ดังรายละเอียดต่อไปนี้

3.1 โครงเรื่องและรายละเอียดเนื้อหาในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา

โครงเรื่องเป็นสิ่งที่แสดงลักษณะเด่นหรือลักษณะเฉพาะของนิทานปันหยีที่ชัดเจนมากที่สุด ดังที่ รอบซัน (1971: 12) แสดงความเห็นไว้ว่า ในการพิจารณาความเป็นนิทานปันหยีของนิทานเรื่องใดเรื่องหนึ่ง นักวิชาการบางคนอาจพิจารณาที่ชื่อตัวละครหรือสถานที่ที่ปรากฏในเรื่อง แต่ตัวเขาเองกลับเลือกที่จะให้ความสำคัญแก่โครงเรื่องทั้งหมดมากกว่า

> What, then, is the criterion for membership of such a group? Some appear to have used the occurrence of typical names of persons and places in a given work as a criterion. This is indeed often an indication, but in view of the diversity of detail that I mentioned among the members of the type it is somewhat unreliable. Instead, I prefer the yardstick of overall plot structure.
> (บางคนพิจารณาความเป็นนิทานปันหยีจากชื่อตัวละครและชื่อสถานที่ในเรื่อง แต่สำหรับข้าพเจ้า สนใจที่จะพิจารณาจากโครงเรื่องมากกว่า)

จากการศึกษาโครงเรื่องในนิทานปันหยีเปรียบเทียบกับเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 พบว่าโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**มีลักษณะตรงกับโครงเรื่องของนิทานปันหยี และเมื่อพิจารณารายละเอียดเนื้อหาในโครงเรื่อง ก็พบว่าในเรื่อง**อิเหนา**มีรายละเอียดเนื้อหาส่วนใหญ่ตรงและคล้ายคลึงกับที่ปรากฏในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ เช่นกัน ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจึงจะอธิบายให้เห็นโครงเรื่องและรายละเอียดเนื้อหาของนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา** โดยจะแยกอธิบายผลการศึกษาเป็น 2 ประเด็น ประเด็นแรกจะอธิบายโครงเรื่องของนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา** และประเด็นที่สองจะอธิบายรายละเอียดเนื้อหาของนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา** ดังนี้

3.1.1 โครงเรื่องของนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา

3.1.1.1 โครงเรื่องของนิทานปันหยี

โครงเรื่องของนิทานปันหยีมีนักวิชาการศึกษาไว้อยู่ไม่น้อย เช่น รอบซัน (1969) และ ดับบลิว.เอช ราสเซอร์ (W. H. Rassers) (1922)

รอบซัน (1969: 10) ได้ศึกษานิทานปันหยีสำนวนต่างๆ ที่ โปเอร์บาจารากา (1968) รวบรวมไว้ และสรุปโครงเรื่องของนิทานปันหยำได้ว่า เริ่มเรื่องกล่าวถึงกษัตริย์วงศ์ชวา 4 พระองค์ที่เป็นพี่น้องกัน (บางครั้งอาจจะระบุว่ามี 3 หรือ 4 คนพี่น้อง โดยมีขนิษฐาคนโตออกผนวชเป็นชี) องค์โตครองเมืองกูรีปัน* (บางครั้งเรียกว่า กลิง (Keling) หรือ จังกาลา) องค์รอง

* ฉบับไทยเรียก กุเรปัน

ครองเมืองดาฮา** (บางครั้งเรียกว่ากาดีรี) องค์ถัดมาครองเมืองกากลัง*** และองค์สุดท้องครองเมืองซิงกาซารี* ระตูกูรีปันมีโอรสอันเกิดแต่มเหสีเอก มีชื่อเรียกว่า อีนู (Inu) ซึ่งเป็นตัวเอกของเรื่อง ส่วนระตูดาฮามีธิดารูปงามนามว่า จันดรา กีรานา (Tjandera Kirana) อีนูและจันดรา กีรานาหมั้นหมายกันตั้งแต่เยาว์วัย อยู่มาวันหนึ่ง อีนูออกเที่ยวป่า และบังเอิญพบรักกับหญิงสาวต่ำศักดิ์นางหนึ่ง (มักกล่าวว่าเป็นธิดาของเสนาอำมาตย์) อีนูได้นางเป็นชายา เมื่อประไหมสุหรีทราบก็สั่งคนไปลอบสังหารหญิงสาวผู้นั้น เมื่ออีนูทราบเรื่องก็เสียใจมาก ตัดสินใจออกมะงุมมะงาหราและปลอมแปลงตัวเป็นชาวป่า ระหว่างเดินทางก็ตีได้บ้านเมืองต่างๆ ได้เป็นอันมาก ในเวลาเดียวกัน จันดรา กีรานาก็ถูกเทวดาลักตัวไปหายไปจากวัง น้องชายของนางจึงออกเดินทางติดตามหานาง หลังจากเดินทางผจญภัยตามหากันระยะหนึ่งและปลอมแปลงตัวหลายต่อหลายครั้ง อีนูและจันดรา กีรานา ก็พบกัน จำกันได้และแต่งงานกัน โดยมักกล่าวว่าจันดรา กีรานา คืออีกภาคหนึ่งของหญิงคนรักคนแรกของอีนูที่ตายจากไป

ราสเซอร์ (1922: 129 อ้างถึงใน S.O.Robson , 1971: 12) เป็นนักวิชาการอีกคนหนึ่งที่ศึกษาและสรุปโครงเรื่องของนิทานปันหยีไว้ โครงเรื่องนิทานปันหยีตามความเห็นของ ราสเซอร์คล้ายคลึงกับของ รอบซัน คือ เริ่มจากการกล่าวถึงดินแดนชวาว่ามีเมืองสำคัญ 2 เมือง คือ กูรีปันและดาฮา (บางครั้งอาจใช้ชื่ออื่น) กษัตริย์ทั้ง 2 เมืองเป็นพี่น้องกัน เจ้าชายเมืองกูรีปันหมั้นหมาย กับเจ้าหญิงเมืองดาฮา แต่ก่อนที่จะถึงกำหนดวิวาห์ ก็เกิดอุปสรรคขึ้น เช่น เจ้าหญิงหายไป ถูกลักตัว หรือมีกษัตริย์ต่างเมืองยกทัพมารบชิงนาง ซึ่งอุปสรรคปัญหาเจ้าชายกูรีปันจะเป็นผู้แก้ไข โดยมากเจ้าชายมักจะปลอมแปลงตัวก่อนในช่วงแรก แล้วจึงเปิดเผยตัวจริงในภายหลัง และจบลงที่การแต่งงานของเจ้าชายและเจ้าหญิง

โครงเรื่องนิทานปันหยีที่ รอบซัน และ ราสเซอร์ สรุปไว้ข้างต้น จะเห็นว่าเหตุการณ์หลักหรือเนื้อหาหลักในโครงเรื่องคือการหมั้นหมายของตัวเอก การพลัดพรากหรือการพบอุปสรรคขัดขวางที่ทำให้ตัวละครทั้งคู่ไม่อาจแต่งงานได้ตามกำหนด การออกติดตามหากัน การปลอมแปลงตัว และจบลงที่การพบกันและได้แต่งงานกัน ปมขัดแย้งของเรื่องจะอยู่ที่เหตุอันนำไปสู่การพลัดพรากหรืออุปสรรคขัดขวางการแต่งงานของตัวละครทั้งคู่ อันทำให้เกิดเรื่องราวต่างๆ ตามมา เช่น ตัวเอกฝ่ายชายไปหลงรักหญิงอื่น หรือตัวเอกฝ่ายหญิงหายไป หรือมีกษัตริย์ต่างเมืองมารบชิงนาง

เมื่อพิจารณาโครงเรื่องของนิทานปันหยีตามที่ได้มีผู้ศึกษาและสรุปไว้ข้างต้น ควบคู่กับการศึกษาโครงเรื่องของนิทานปันหยีทั้ง 33 สำนวนที่เป็นขอบเขตข้อมูลของงานวิจัยนี้ ทำให้

** ฉบับไทยเรียก ดาหา

*** อ่านว่า “กา-กะ-ลัง” ในฉบับไทยเรียก กาหลัง

* ฉบับไทยเรียก สิงหัดส่าหรี

ผู้วิจัยสามารถสรุปโครงเรื่องของนิทานปันหยีได้ว่า โครงเรื่องประกอบด้วยเหตุการณ์หลัก 9 เหตุการณ์ ดังต่อไปนี้

สรุปโครงเรื่องของนิทานปันหยี

เหตุการณ์หลักที่ 1	กำเนิดอย่างยิ่งใหญ่ของตัวเอกฝ่ายชายและหญิงซึ่งเป็นลูกพี่ลูกน้องกัน (มักมีชื่อว่าอีนูและกาลุห์*)
เหตุการณ์หลักที่ 2	การหมั้นของตัวเอกทั้ง 2 ฝ่าย
เหตุการณ์หลักที่ 3	ตัวเอกฝ่ายชายหลงรักหญิงอื่น จึงถอนหมั้นตัวเอกฝ่ายหญิงหรือเพิกเฉยที่จะแต่งงานกับคู่หมั้น
เหตุการณ์หลักที่ 4	เกิดเหตุหรือปัญหาบางอย่างที่เมืองดาฮา ทำให้ตัวเอกฝ่ายชายต้องเดินทางมาช่วยเหลือหรือจัดการปัญหา ทำให้ได้พบกับตัวเอกฝ่ายหญิง
เหตุการณ์หลักที่ 5	ตัวเอกฝ่ายชายพบตัวเอกฝ่ายหญิง เกิดหลงรักและได้นางเป็นชายา
เหตุการณ์หลักที่ 6	ตัวเอกฝ่ายหญิงหรือฝ่ายชายเกิดหายไป ทำให้อีกฝ่ายหนึ่งต้องเดินทางติดตามค้นหา
เหตุการณ์หลักที่ 7	ตัวเอกและพี่น้องออกเดินทางติดตามหากัน และมักมีการปลอมแปลงตัว** ทำให้ช่วงแรกที่พบกันอาจจำกันไม่ได้
เหตุการณ์หลักที่ 8	ตัวเอกพบกันและจำกันได้
เหตุการณ์หลักที่ 9	ตัวเอกเดินทางกลับเมือง

จากโครงเรื่องข้างต้น จะเห็นว่าปมขัดแย้งหรือปมปัญหาสำคัญของนิทานปันหยีมี 2 ปม ดังนี้

ปมขัดแย้งแรก คือการปฏิเสธหรือการถอนหมั้นคู่หมั้นของอีนู ส่งผลให้อีนูและกาลุห์มิได้แต่งงานกันตามกำหนดและเปิดช่องให้เกิดเรื่องราวต่างๆ ตามมา โดยมากมักมีเหตุที่ชักนำให้อีนูได้พบรักกับกาลุห์ และอีนูพยายามทำทุกวิถีทางให้ได้นางมาเป็นของตน เช่น เกิดศึกชิงนางหรือเหตุร้ายบางอย่างที่เมืองดาฮา ทำให้อีนูต้องมาช่วยเหลือและได้พบกับกาลุห์ มีข้อสังเกตว่า ในกรณีที่อีนูปฏิเสธหรือการถอนหมั้นตัวเอกฝ่ายหญิงเพราะไปหลงรักผู้หญิงอื่น นางผู้นั้นมักถูกสังหาร เช่น ถูกบิดาหรือมารดาของอีนูส่งคนไปฆ่า แต่ไม่ว่าการปฏิเสธหรือถอนหมั้นคู่หมั้นของอีนูจะเกิดจากสาเหตุใดก็ตาม หลังจากนี้จะต้องมีเหตุชักนำให้อีนูได้พบกับกาลุห์เสมอ

---

* ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยจะเรียกตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีแต่ละสำนวนว่า อีนู และเรียกตัวเอกฝ่ายหญิงว่า กาลุห์ (Galuh) ที่แปลว่าเจ้าหญิง ซึ่งเป็นคำเรียกตัวเอกฝ่ายชายและหญิงที่พบได้ทั่วไปในนิทานปันหยี

** คำว่า “ปลอมแปลงตัว” ในที่นี้ เป็นคำกลางๆ หมายถึงการปรับเปลี่ยนหรือซ่อนเร้นสถานภาพ เพศ หรือชื่อเสียงเรียงนาม ตลอดจนสิ่งแสดงตัวตน ด้วยวิธีการต่างๆ เพื่อมิให้ผู้อื่นรู้จักตัวจริง

ส่วนปมขัดแย้งที่สองที่มักปรากฏในนิทานปันหยี คือ การหายไปของอีนูหรือกาลุห์ (บางสำนวนอาจหายไปทั้งคู่) ทำให้เกิดการปลอมแปลงตัวออกเดินทางตามหากันจนกระทั่งพบและจำกันได้ในที่สุด ปมขัดแย้งข้อนี้ บางสำนวนก็เกิดขึ้นหลังจากปมขัดแย้งแรกคลี่คลายแล้ว คือ เกิดขึ้นหลังจากที่อีนูซึ่งถอนหมั้นกาลุห์ได้มาพบรักและได้กาลุห์เป็นชายาแล้ว แต่บางสำนวนก็เกิดขึ้นขณะที่ปมขัดแย้งแรกยังไม่คลี่คลาย คือ ระหว่างที่อีนูทอดทิ้งหรือถอนหมั้นกาลุห์ ก็เกิดการหายไปของกาลุห์หรืออีนูซ้อนเข้ามา จนทำให้ตัวละครต้องเดินทางติดตามหากัน จนกระทั่งได้พบกันและครองรักกันในที่สุด หรือไม่ก็เกิดขึ้นหลังจากกล่าวว่าตัวเอกหมั้นหมายกัน แต่ยังไม่ทันจะได้แต่งงานหรือพบกัน ก็เกิดการหายไปของตัวเอกฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งเสียก่อน

มีข้อสังเกตว่า นิทานปันหยีบางสำนวนอาจมีโครงเรื่องที่แสดงปมขัดแย้งอันใดอันหนึ่งเท่านั้น เช่น ไม่ปรากฏปมขัดแย้งเรื่องการถอนหมั้นของอีนู มีแต่ปมขัดแย้งเรื่องการหายไปอย่างลึกลับของอีนูหรือกาลุห์เท่านั้น นิทานปันหยีในกลุ่มนี้มักเริ่มเรื่องตรงเหตุการณ์หลักที่ 6 เป็นต้นไป หรือบางสำนวนอาจมีแต่ปมขัดแย้งเรื่องการถอนหมั้นของอีนูเท่านั้น โดยนิทานปันหยีในกลุ่มนี้มักจบเรื่องตรงเหตุการณ์หลักที่ 5

ปมขัดแย้งดังกล่าวนี้สะท้อนให้เห็นแก่นเรื่องที่นำเสนอชีวิตรักและการผจญภัยของตัวเอกอย่างเด่นชัด และแสดงแนวคิดสำคัญของเรื่องคือ การพยายามฝ่าฟันเอาชนะชะตา พยายามทำทุกวิถีทางเพื่อให้ได้คนรักกลับคืนมา

จากโครงเรื่องดังกล่าว เมื่อพิจารณาตามประเภทของนิทานตามหลักวรรณคดีสากลพบว่ามีลักษณะเป็นนิทานวีรบุรุษที่ผสมผสานทั้งลักษณะของมหากาพย์ (Epic) และนิยายวีรคติ* (Romance) กล่าวคือ มีลักษณะของมหากาพย์ตรงที่เรื่องราวแสดงความยิ่งใหญ่กล้าหาญของตัวเอกในฐานะนักรบซึ่งมีเค้ามาจากพระราชประวัติของกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ในประวัติศาสตร์ของชวา ในขณะเดียวกันก็มีลักษณะของนิยายวีรคติตรงที่แสดงเรื่องราวความรัก การเดินทางผจญภัยที่วิจิตรพิสดาร และการรบพุ่งอย่างกล้าหาญของตัวเอกในระหว่างการเดินทาง ซึ่งบางครั้งตัวเอกฝ่ายหญิงก็อาจแสดงความเป็นนักรบและเดินทางผจญภัยด้วยเช่นกัน ลักษณะดังกล่าวนี้ตรงตามลักษณะมหากาพย์และนิยายวีรคติตามที่ วิทย์ ศิวะศริยานนท์ (2544: 121-124) อธิบายไว้ดังนี้

วิทย์ ศิวะศริยานนท์ (2544: 121) อธิบายลักษณะมหากาพย์ไว้ว่า

> เนื้อเรื่องของมหากาพย์ชนิดนี้ก็คือ พฤติการณ์ของวีรบุรุษ โดยมากมักเป็นวีรบุรุษที่ปรากฏอยู่ในตำนานปรัมปราของชาติประกอบเข้ากับประเพณีซึ่งถือกันมาแต่โบราณกาล

---

* พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2545: 371) บัญญัติคำว่า นิยายวีรคติ และนิยายโรมานซ์ สำหรับเรียกวรรณกรรมประเภทโรมานซ์ (Romance) ของตะวันตก ซึ่งในงานวิจัยนี้จะขอใช้คำว่า นิยายวีรคติ

ส่วนลักษณะนิยายวีรคติ* วิทย์ ศิวะศริยานนท์ (2544: 122) อธิบายไว้ว่า

> นิยายกลอนนี้ตามความนิยมในวรรณคดียุโรปกำหนดเอาเรื่องที่เล่าพฤติการณ์ที่เกี่ยวกับความรัก การผจญภัย การรบพุ่ง ดังที่เกิดขึ้นในสมัยกลางในยุโรป

วิทย์ ศิวะศริยานนท์ (2544: 123-124) ยังได้อธิบายความแตกต่างระหว่างมหากาพย์กับนิยายวีรคติด้วยโดยอ้างคำอธิบายของ ดับเบิลยู พี.เคอร์ ดังนี้

> ในหนังสือ Epic and Romance ของนายดับเบิลยู พี.เคอร์ ได้ให้อรรถาธิบายในเรื่องความแตกต่างระหว่างมหากาพย์และนิยายกลอนชนิดนี้มีใจความดังนี้ *"นิยายกลอน (romance) คือนิยายที่แต่งขึ้นในสมัยกลาง เล่าถึงขนบธรรมเนียมและพฤติการณ์ของพวกอัศวิน (ซึ่งเป็นพวกที่มีลักษณะสำคัญดังนี้ ชอบผจญภัย รักเกียรติยศยิ่งกว่าชีวิต ยกย่องสตรี รักความสัตย์ และจงรักภักดีต่อมูลนายอย่างเคร่งครัด) ส่วนมหากาพย์เป็นนิยายที่มีอายุมากกว่าและบรรยายเหตุการณ์และพฤติการณ์ของบุคคลที่อยู่ในสมัยเก่ากว่า"*...

จากการศึกษานิทานปันหยีทั้ง 33 สำนวนพบว่านิทานปันหยีทุกสำนวนต่างก็ดำเนินเรื่องอยู่บนโครงเรื่องข้างต้นนี้ แต่บางสำนวนอาจจะมีเหตุการณ์หลักไม่ถึง 9 เหตุการณ์ และบางสำนวนอาจจะสลับลำดับเหตุการณ์ดังกล่าวบ้าง โดยสามารถจัดกลุ่มโครงเรื่องของนิทานปันหยีทั้ง 33 สำนวนดังกล่าวได้ 2 กลุ่ม กลุ่มแรกคือ นิทานปันหยีที่โครงเรื่องมี 9 เหตุการณ์หลัก และอีกกลุ่มหนึ่งคือ นิทานปันหยีที่โครงเรื่องมีไม่ถึง 9 เหตุการณ์หลัก ดังนี้

ก.นิทานปันหยีที่โครงเรื่องมี 9 เหตุการณ์หลัก

นิทานปันหยีที่มีโครงเรื่องครบทั้ง 9 เหตุการณ์หลักข้างต้นและเรียงลำดับเหตุการณ์ไปตามลำดับ 1-9 ได้แก่เรื่อง พออ ดังสรุปในตาราง

นิทานปันหยีที่โครงเรื่องมี 9 เหตุการณ์หลัก	โครงเรื่อง
พออ	1-2-3-4-5-6-7-8-9

ตารางที่ 1 แสดงชื่อนิทานปันหยีที่โครงเรื่องมี 9 เหตุการณ์หลัก

* วิทย์ ศิวะศริยานนท์ เรียกนิทานวีรคติหรือโรมานซ์ว่า นิยายกลอน

ข.นิทานปันหยีที่โครงเรื่องมีไม่ถึง 9 เหตุการณ์หลัก

มีนิทานปันหยีหลายสำนวนที่ดำเนินเรื่องตามโครงเรื่องดังกล่าว แต่มีเหตุการณ์หลักไม่ถึง 9 เหตุการณ์ โดยบางสำนวนเรียงลำดับเหตุการณ์หลักตามลำดับ บางสำนวนสลับลำดับเหตุการณ์ และบางสำนวนมีทั้งการสลับลำดับเหตุการณ์และเกิดเหตุการณ์หลักซ้ำมากกว่า 1 ครั้ง ดังแจกแจงตามตารางด้านล่าง ดังนี้

นิทานปันหยีที่โครงเรื่องมีไม่ถึง 9 เหตุการณ์หลัก และเรียงเหตุการณ์ตามลำดับ มี 20 สำนวน ได้แก่ เรื่อง ซปย, AAL, BK, GD, GMA, HAP, JKK, JL, KWJS, PJ, PAP, PJT, PMC, PN, PWG, RP, SCK, TPDSK, TWSTP และ WDS ดังแสดงรายละเอียดในตาราง

นิทานปันหยี ที่โครงเรื่องมีไม่ถึง 9 เหตุการณ์หลัก แต่เรียงเหตุการณ์ตามลำดับ	**โครงเรื่อง**	**เหตุการณ์หลัก ที่ไม่ปรากฏ**
ซปย	1-2-4-5-6-7-8-9	3
AAL	2-6-7-8-9	1-3-4-5
BK	1-2-6-7-8-9	3-4-5
GD	1-2-6-4-5-6-7-8-9	3
GMA	1-2-5-6	3-4-7-8-9
HAP	1-2-3	4-5-6-7-8-9
JKK	6-7-8-9	1-2-3-4-5
JL	1-2-3-4-5-8-9	6-7
KWJS	2-4-6-7	1-3-5-8-9
PJ	2-3-4-5-8-9	1-6-7
PAP	1-2-3-4-5-8-9	6-7
PJT	5-6-7-8	1-2-3-4-9
PMC	2-6-7-8-9	1-3-4-5
PN	6-7-8-9	1-2-3-4-5
PWG	2-3-6-7-8-9	1-4-5
RP	1-2-3-6-8-9	7-4-5
SCK	1-2-3-4	5-6-7-8-9
TWSTP	6-7-8-9	1-2-3-4-5
TPDSK	1-2-6-7-8-9	3-4-5

W D S	2-6-7-8-9	1-3-4-5

ตารางที่ 2 แสดงชื่อนิทานปันหยีที่โครงเรื่องมีไม่ถึง 9 เหตุการณ์หลัก และเรียงเหตุการณ์ตามลำดับ

นิทานปันหยีที่โครงเรื่องมีไม่ถึง 9 เหตุการณ์หลัก และมีเหตุการณ์สลับลำดับ มี 7 สำนวน ได้แก่เรื่อง หปกส, หปส, ML, ST, SKT, SMG, WW ดังแสดงรายละเอียดในตาราง

นิทานปันหยี ที่โครงเรื่องมีไม่ถึง 9 เหตุการณ์หลัก และมีการสลับลำดับเหตุการณ์	โครงเรื่อง	เหตุการณ์ ที่ไม่ปรากฏ	เหตุการณ์ที่ สลับลำดับ
หปกส	1-2-3-6-5-7-8-9	4	5
หปส	1-2-6-7-8-5-9	3-4	5
ML	1-2-6-7-5-8-9	3-4	5
ST	2-6-7-8-5-9	1-3-4	5
SKT	2-6-3-8	1-4-5-7-9	3
SMG	1-2-6-7-4-8-5	3-9	4-5
WW	2-6-7-3-4-5-8-9	1	3-5

ตารางที่ 3 แสดงชื่อนิทานปันหยีที่โครงเรื่องมีไม่ถึง 9 เหตุการณ์หลัก และมีเหตุการณ์สลับลำดับ

นิทานปันหยีที่โครงเรื่องมีไม่ถึง 9 เหตุการณ์หลัก และมีเหตุการณ์สลับลำดับและเกิดขึ้นซ้ำ มี 5 สำนวน ได้แก่เรื่อง AA, GPR, HCWP, PKN, WS ดังแสดงรายละเอียดในตาราง

นิทานปันหยี ที่โครงเรื่องมีไม่ถึง 9 เหตุการณ์หลัก และมีการสลับลำดับเหตุการณ์	โครงเรื่อง	เหตุการณ์ ที่ไม่ปรากฏ	เหตุการณ์ที่ สลับลำดับ และเกิดซ้ำ
AA	2-6-7-5-6-7-8-9	1-3-4	5
GPR	6-5-6-8-9	1-2-3-4-7	6
HCWP	1-2-6-4-6-7-8-5-6-7-8-9	3-5	6-7-8
PKN	6-7-8-9-6-4-8-9	1-2-3-5	4-6-8-9
WS	2-6-4-5-6-7-8-9	1-3	5-6

ตารางที่ 4 แสดงชื่อนิทานปันหยีที่โครงเรื่องมีไม่ถึง 9 เหตุการณ์หลัก และมีเหตุการณ์สลับลำดับและเกิดขึ้นซ้ำ

จากตารางที่ 2, 3 และ 4 ข้างต้น จะเห็นว่าเหตุการณ์หลักที่หายไปในนิทานปันหยีบางสำนวน คือ เหตุการณ์หลักที่ 3 อีนูพบรักหญิงอื่นและถอนหมั้นกาลุห์ เหตุการณ์หลักที่ 4 เกิดเหตุหรือปัญหาบางอย่างที่เมืองดาฮาทำให้อีนูต้องเดินทางมาช่วยเหลือหรือจัดการ

ปัญหา ทำให้ได้พบกับกาลุห์ และเหตุการณ์หลักที่ 5 อีนูพบกับกาลุห์ เกิดหลงรักและได้นางเป็นชายา นิทานปันหยีในกลุ่มนี้หลังจากอีนูกับกาลุห์หมั้นกันแล้ว มักข้ามไปที่เหตุการณ์หลักที่ 6 การหายไปของอีนูหรือกาลุห์ โดยที่ทั้งคู่ยังไม่ได้ทันได้พบรักกันหรือเป็นสามีภรรยากัน ทำให้แสดงปมปัญหาเพียงปมเดียวคือการหายไปของตัวเอก ไม่ปรากฏปมปัญหาการถอนหมั้นคนรักของอีนู เช่น เรื่อง ML หลังจากอีนูกับกาลุห์หมั้นกันแล้ว กาลุห์ก็หายไปจากเมืองอย่างลึกลับ ทำให้อีนูต้องออกเดินทางผจญภัยติดตามหานางโดยที่ยังไม่ทันได้พบเจอนาง ทำให้นิทานปันหยีสำนวนนี้ข้ามเหตุการณ์หลักที่ 3, 4, และ 5 ไปกล่าวถึงเหตุการณ์ที่ 6 เลย

เหตุการณ์หลักที่มักสลับลำดับในนิทานปันหยีบางสำนวน คือ เหตุการณ์หลักที่ 4 เกิดเหตุหรือปัญหาบางอย่างที่เมืองดาฮาทำให้อีนูต้องเดินทางมาช่วยเหลือหรือจัดการปัญหา ทำให้ได้พบกับกาลุห์ กล่าวคือ บางสำนวนเหตุการณ์หลักนี้จะย้ายไปเกิดขึ้นหลังจากที่ตัวละครพลัดพรากจากกันหรือหายไป โดยเหตุเภทภัยที่เกิดขึ้นจะเป็นมูลเหตุชักนำให้อีนูได้มาพบกับกาลุห์ เช่นเรื่อง PKN หลังจากอีนูถูกเทวดาลักตัวไปจากเมือง อีนูได้ไปบวชบำเพ็ญพรตอยู่ที่ภูเขาแห่งหนึ่ง ระหว่างนั้นก็เกิดศึกชิงกาลุห์ที่เมืองดาฮา เมื่ออีนูทราบเรื่องก็ลาพรตแล้วเดินทางมาช่วยเมืองดาฮา ทำให้ได้พบกับกาลุห์

ส่วนเหตุการณ์หลักที่มักเกิดขึ้นซ้ำในโครงเรื่องนิทานปันหยีคือ เหตุการณ์หลักที่ 6 การหายไปของกาลุห์หรืออีนู เช่นเรื่อง PKN มีเหตุการณ์การหายไปของตัวละครเกิดขึ้น 2 ครั้ง ครั้งแรกกาลุห์หายไป ส่วนครั้งหลังอีนูหายไป โดยเรื่องเริ่มต้นที่การหายไปของกาลุห์ หลังจากนั้นก็มีการเดินทางตามหากันจนพบกันและพากันกลับเมือง แต่เรื่องก็ยังไม่จบลง เพราะยังดำเนินเรื่องต่อไปว่า วันหนึ่งอีนูก็หายไปจากเมืองอีก จนทำให้เกิดเรื่องราวต่อไปอีก จนจบลงที่การพบกันและพากันกลับเมืองอีกครั้ง

เมื่อพิจารณานิทานปันหยีกลุ่มที่มีโครงเรื่องไม่ถึง 9 เหตุการณ์หลักนี้ พบว่าส่วนใหญ่นิยมนำชุดเหตุการณ์หลักช่วงหลังที่แสดงปมปัญหาการหายไปของตัวเอก ตั้งแต่เหตุการณ์ที่ตัวละครหายไปจนทำให้ต้องออกผจญภัยติดตามหากันจนกระทั่งพบกันและกลับเมืองมาแต่ง คือช่วงเหตุการณ์หลักที่ 6-7-8-9 เช่นเรื่อง AAL, JKK, PKN, PN เหตุที่นิยมนำเหตุการณ์หลักช่วงดังกล่าวมาแต่ง คงเป็นเพราะช่วงเดินทางผจญภัยตามหากันนี้เอื้อต่อการแต่งเติมเรื่องราวอันพิสดารและเต็มไปด้วยจินตนาการต่างๆ เข้ามาได้มาก ส่วนเหตุการณ์หลักช่วงแรกๆ ที่แสดงปมปัญหาเรื่องการถอนหมั้นคนรักของอีนูก็มีการนำมาแต่งบ้างเช่นกัน โดยมากมักหยิบเหตุการณ์ที่แสดงเรื่องราวความรักระหว่างอีนูกับหญิงคนรักคนแรกที่มิใช่คู่หมั้นมาเล่า คือช่วงเหตุการณ์ 1-2-3 และจบเรื่องที่การตายของหญิงคนรักนั้น เช่นเรื่อง HAP เริ่มเรื่องที่กำเนิดอีนูและการตุนาหงันอีนูกับกาลุห์ จากนั้นอีนูก็พบรักกับนางสนมที่เป็นเชลยและได้นางเป็นชายา ทำให้ไม่ต้องการแต่งงานกับกาลุห์ เป็นเหตุให้ประไหมสุหรีซึ่งเป็นมารดาของอีนูไม่พอพระทัยมาก พระองค์จึงส่งคนไปสังหาร

นางนั้น ครั้นอีนูทราบเรื่องก็เสียใจมากจนฆ่าตัวตายตามคนรักไป ภายหลังเทวดาได้มาช่วยชุบชีวิตทั้งอีนูและหญิงคนรัก และทั้งคู่ก็ได้รับการยอมรับให้แต่งงานกัน

นอกจากนี้ น่าสังเกตว่าช่วงท้ายเรื่องของนิทานปันหยีหลายสำนวน มักกล่าวว่ามีศึกสงครามมาประชิดเมืองของอินูหรือกาลุห์หลังจากที่ตัวละครจำกันได้และเดินทางกลับเมืองแล้ว ทำให้มีสงครามเกิดขึ้น เช่นที่พบในเรื่อง ซปย, HCWP, JKK, PAP, PWG แต่ศึกท้ายเรื่องนี้มิได้มีผลสำคัญต่อโครงเรื่องหลักและมิได้ชักนำให้เกิดปมปัญหาสำคัญที่จะทำให้เกิดเรื่องราวต่อไปอีก คงแทรกเข้ามาเพื่อจะได้แสดงความเก่งกล้าสามารถในการรบของตัวเอกให้ประจักษ์ชัดขึ้นอีกเท่านั้น

อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าโครงเรื่องในนิทานปันหยีแต่ละสำนวนจะมีโครงเรื่องที่ประกอบด้วยเหตุการณ์หลัก 9 เหตุการณ์ หรือมีการสลับลำดับเหตุการณ์มากน้อยเพียงใดก็ตาม แต่เหตุการณ์หลักที่มักปรากฏเสมอก็คือ การหมั้นหมายกันระหว่างอีนูและกาลุห์ การหายไปของอีนูหรือกาลุห์ การปลอมแปลงตัวออกเดินทางผจญภัยติดตามหากัน การพบกันจำกันได้ และเดินทางกลับเมือง หรือเหตุการณ์หลักที่ 2, 6, 7, 8, 9 นั่นเอง

3.1.1.2 โครงเรื่องของนิทานปันหยีในเรื่องอิเหนา

เมื่อพิจารณาโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 พบว่าแสดงลักษณะเด่นของนิทานปันหยีด้านโครงเรื่องดังกล่าวไว้อย่างเด่นชัด โดยมีโครงเรื่องที่แสดงเหตุการณ์หลัก 9 เหตุการณ์ ดังจะเล่ารายละเอียดไปตามลำดับเหตุการณ์หลักดังกล่าว ดังนี้

เหตุการณ์หลักที่ 1 กำเนิดอย่างยิ่งใหญ่ของอิเหนาและบุษบาซึ่งเป็นลูกพี่ลูกน้องกัน

<u>รายละเอียด</u> ท้าวกุเรปัน ดาหา กาหลัง และสิงหัดส่าหรีเป็นพี่น้องร่วมวงศ์เทวาและเป็นกษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่เกรียงไกร ท้าวกุเรปันมีโอรสกับประไหมสุหรีคืออิเหนา ส่วนท้าวดาหามีธิดากับประไหมสุหรีคือบุษบา

เหตุการณ์หลักที่ 2 การหมั้นของอิเหนากับบุษบา

<u>รายละเอียด</u> อิเหนาและบุษบาตุนาหงันตั้งแต่ยังเล็กตามจารีตวงศ์เทวา

เหตุการณ์หลักที่ 3 อิเหนาหลงรักจินตะหรา จึงถอนหมั้นบุษบา

<u>รายละเอียด</u> อิเหนามีโอกาสพบกับจินตะหราเจ้าหญิงเมืองหมันหยาซึ่งมีศักดิ์เป็นลูกพี่ลูกน้องอีกคนหนึ่งของอิเหนาแต่ต่างวงศ์กัน อิเหนาหลงรักจินตะหรามากจนทำให้ปฏิเสธไม่ยอมแต่งงานกับบุษบา เป็นเหตุให้ท้าวดาหากริ้วและประกาศว่าใครมาขอบุษบาก็จะยกให้ ปรากฏว่าระตูจรกาซึ่งต่ำศักดิ์และมีรูปอัปลักษณ์ได้มาสู่ขอบุษบาเป็นคนแรก ท้าวดาหาจึงจำต้องยกบุษบาให้ตามที่ลั่นวาจาไว้

เหตุการณ์หลักที่ 4 เกิดศึกที่ดาหาทำให้อิเหนาต้องมาช่วยรบและได้พบกับบุษบา

<u>รายละเอียด</u> ระตูกะหมังกุหนิงยกทัพมารบกับดาหาเพื่อชิงบุษบาให้แก่วิหยาสะกำผู้เป็นโอรส ทำให้อิเหนาจำต้องพรากจากจินตะหราเพื่อมาช่วยเมืองดาหารบ หลังเสร็จศึกอิเหนาได้พบบุษบาเป็นครั้งแรกและหลงรักนาง

เหตุการณ์หลักที่ 5 อิเหนาพบบุษบา เกิดหลงรักและได้นางเป็นชายา

<u>รายละเอียด</u> อิเหนารู้สึกเสียดายและเสียใจเป็นอย่างมากที่ปฏิเสธบุษบาจนทำให้นางต้องหมั้นหมายไปกับชายอื่น อิเหนาพยายามทุกวิถีทางเพื่อให้ได้นางกลับคืนมา ในที่สุดอิเหนาทำอุบายเผาเมืองและลักพาบุษบาออกจากเมืองก่อนหน้าที่นางจะเข้าพิธีแต่งงานกับจรกา อิเหนาได้นางเป็นชายา จากนั้นก็ลานางกลับไปแก้สงสัยที่เมืองดาหา

เหตุการณ์หลักที่ 6 บุษบาหายไป ทำให้อิเหนาต้องออกเดินทางติดตามค้นหา

<u>รายละเอียด</u> องค์ปะตาระกาหลาซึ่งเป็นอัยกาของอิเหนาบันดาลลมหอบพัดบุษบาและพี่เลี้ยงหายไปเพื่อลงโทษอิเหนาที่กระทำการฮึกเหิมและเอาแต่ใจ พระองค์ได้แปลงบุษบาเป็นชายชื่ออุณากรรณซึ่งต่อมาได้เป็นโอรสบุญธรรมเมืองประมอตัน

เหตุการณ์หลักที่ 7 อิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดา ออกเดินทางติดตามหากัน และมีการปลอมตัว ทำให้ช่วงแรกพบกันแต่จำกันไม่ได้

<u>รายละเอียด</u> เมื่ออิเหนาทราบว่าบุษบาหายไปก็ตกใจและเสียใจมาก อิเหนาตัดสินใจยกไพร่พลออกเดินทางผจญภัยเพื่อติดตามหาบุษบา โดยพาวิยะดาซึ่งเป็นน้องสาวเดินทางไปด้วย ระหว่างเดินทางอิเหนาปลอมตัวเป็นชาวป่าชื่อปันหยี ฝ่ายอุณากรรณก็มุ่งมั่นติดตามหาอิเหนาเช่นเดียวกัน ต่อมาไม่นานสียะตราซึ่งเป็นน้องชายของบุษบาก็หนีออกจากเมืองเพื่อติดตามหาพี่สาว โดยปลอมตัวเป็นชาวป่าชื่อย่าหรัน ปันหยีกับอุณากรรณมีโอกาสพบกันที่เมืองกาหลังแต่จำกันไม่ได้ ต่อมาอุณากรรณได้ละจากการปลอมตัวเป็นชายไปบวชเป็นแอหนัง

เหตุการณ์หลักที่ 8 อิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดา พบกันและจำกันได้

<u>รายละเอียด</u> ปันหยีกับย่าหรันพบกันและจำกันได้เพราะเห็นกริชที่จารึกชื่อจริงของกันและกัน ต่อมาปันหยีได้พบกับแอหนัง ปันหยีรู้สึกสงสัยว่าแอหนังอาจจะเป็นบุษบา จึงให้ประสันตาเชิดหนังพากย์เรื่องราวชีวิตของอิเหนาและบุษบาเพื่อลองใจแอหนัง ปรากฏว่าเมื่อแอหนังได้ดูหนังเล่นเรื่องราวชีวิตรักของตนเองก็ร้องไห้ด้วยความสะเทือนใจ ทำให้ทั้งปันหยีและแอหนังต่างจำกันได้ หลังจากนั้นทั้งคู่ก็แต่งงานกันที่เมืองกาหลัง

เหตุการณ์หลักที่ 9 อิเหนาและบุษบาเดินทางกลับเมือง

<u>รายละเอียด</u> อิเหนาและบุษบาเดินทางกลับเมือง อิเหนาได้รับสถาปนาให้ครองเมืองกุเรปันต่อไป

จากโครงเรื่องดังกล่าว จะเห็นว่าเรื่อง**อิเหนา**แสดงลักษณะของนิทานวีรบุรุษที่ผสมผสานลักษณะของมหากาพย์ (Epic) และนิยายวีรคติ (Romance) ซึ่งเป็นลักษณะของนิทานปันหยีดังอธิบายข้างต้นอย่างเด่นชัด คือ ยังแสดงเรื่องความรัก วีรกรรมการรบ และการผจญภัยของตัวเอก

เมื่อพิจารณาเหตุการณ์หลักในโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา** ก็พบว่ามีเหตุการณ์หลักตรงตามโครงเรื่องของนิทานปันหยีทั้ง 9 เหตุการณ์ตามที่ได้ศึกษาไว้ในหัวข้อ 3.1.1.1 โดยเรียงเหตุการณ์ไปตามลำดับ และแสดงปมปัญหาของนิทานปันหยีครบทั้ง 2 ปม ได้แก่ การถอนหมั้นคู่หมั้นและการหายไปของตัวเอก นอกจากนี้แนวคิดสำคัญของนิทานปันหยีที่เป็นเรื่องการพยายามฝ่าฟันเอาชนะชะตากรรมหรือแก้ไขข้อผิดพลาดที่ตนเองได้ก่อขึ้นอย่างไม่ย่อท้อจนบรรลุผลสำเร็จ ก็ปรากฏสะท้อนในเรื่อง**อิเหนา**เช่นกัน

โครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**ที่ประกอบด้วยเหตุการณ์หลักครบทั้ง 9 เหตุการณ์และเรียงเหตุการณ์ไปตามลำดับนี้ ตรงกับนิทานปันหยีเรื่อง พออ หรือเรื่อง**พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา**มากที่สุด และเมื่อพิจารณาลงไปในแต่ละเหตุการณ์หลักทั้ง 9 เหตุการณ์ในเรื่อง**อิเหนา** ก็พบว่าแต่ละเหตุการณ์หลักก็พบตรงกับในนิทานปันหยีหลายสำนวน

ผู้วิจัยได้สรุปเหตุการณ์หลักในโครงเรื่องของนิทานปันหยีที่ปรากฏในโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**ในตารางที่ 5 ดังนี้

โครงเรื่องของนิทานปันหยี	โครงเรื่องของเรื่องอิเหนา
<u>เหตุการณ์หลัก 1</u> **กำเนิดอย่างยิ่งใหญ่ของตัวเอกฝ่ายชายและหญิงซึ่งเป็นลูกพี่ลูกน้องกัน (มักมีชื่อว่าอีนูและกาลุห์)**	**<u>เหตุการณ์หลัก 1</u>** **กำเนิดอย่างยิ่งใหญ่ของอิเหนาและบุษบาซึ่งเป็นลูกพี่ลูกน้องกัน** (พบตรงกับนิทานปันหยี 16 สำนวน ได้แก่ ซปย, พออ, หปกส, หปส, BK, GD, GMA, HAP, HCWP, JL, ML, PAP, RP, SCK, SMG, TODSK)
<u>เหตุการณ์หลัก 2</u> **การหมั้นของตัวเอกทั้ง 2 ฝ่าย**	**<u>เหตุการณ์หลัก 2</u>** **การหมั้นของอิเหนากับบุษบา** (พบตรงกับนิทานปันหยี 27 สำนวนได้แก่ ซปย, พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, BK, GD, GMA, HAP, HCWP, JL, KWJS, ML, PJ, PAP, PMC, PWG, RP, ST, SCK, SKT, SMG, TPDSK, WW, WS, WDS)

<u>เหตุการณ์หลัก 3</u> **ตัวเอกฝ่ายชายหลงรักหญิงอื่น จึงถอนหมั้นตัวเอกฝ่ายหญิงหรือเพิกเฉยที่จะแต่งงานกับคู่หมั้น**	**<u>เหตุการณ์หลัก 3</u>** **อิเหนาหลงรักจินตะหรา จึงถอนหมั้นบุษบา** (พบตรงกับนิทานปันหยี 11 สำนวนได้แก่ พออ, หปกส, HAP, JL, PJ, PAP, PWG, RP, SCK, SKT, WW)
โครงเรื่องของนิทานปันหยี	**โครงเรื่องของเรื่องอิเหนา**
<u>เหตุการณ์หลัก 4</u> **เกิดเหตุหรือปัญหาบางอย่างที่เมืองดาฮา ทำให้ตัวเอกฝ่ายชายต้องเดินทางมาช่วยเหลือหรือจัดการปัญหา ทำให้ได้พบกับตัวเอกฝ่ายหญิง**	**<u>เหตุการณ์หลัก 4</u>** **เกิดศึกที่ดาหาทำให้อิเหนาต้องมาช่วยรบและได้พบกับบุษบา** (พบตรงกับนิทานปันหยี 13 สำนวนได้แก่ ซปย, พออ, GD, HCWP, JL, KWJS, PJ, PAP, PKN, SCK, SMG, WW, WS)
<u>เหตุการณ์หลัก 5</u> **ตัวเอกฝ่ายชายพบตัวเอกฝ่ายหญิง เกิดหลงรักและได้นางเป็นชายา**	**<u>เหตุการณ์หลัก 5</u>** **อิเหนาพบบุษบา เกิดหลงรักและได้นางเป็นชายา** (พบตรงกับนิทานปันหยี 18 สำนวน ได้แก่ ซปย, พออ, หปกส, หปส, AA, HCWP, GD, GMA, GPR, JL, ML, PJ, PAP, PJT, ST, SMG, WW, WS)
<u>เหตุการณ์หลัก 6</u> **ตัวเอกฝ่ายหญิงหรือฝ่ายชายเกิดหายไป ทำให้อีกฝ่ายหนึ่งต้องเดินทางติดตามค้นหา**	**<u>เหตุการณ์หลัก 6</u>** **บุษบาหายไป ทำให้อิเหนาต้องออกเดินทางติดตามค้นหา** (พบตรงกับนิทานปันหยี 28 สำนวนได้แก่ ซปย, พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, BK, GD, GMA, GPR, HCWP, JKK, KWJS, ML, PJT, PKN, PMC, PN, PWG, RP, ST, SKT, SMG, TWSTP, TPDSK, WW, WS, WDS)
<u>เหตุการณ์หลัก 7</u> **ตัวเอกและพี่น้องออกเดินทางติดตามหากัน และมักมีการปลอมแปลงตัว ทำให้ช่วงแรกที่พบกันอาจจำกันไม่ได้**	**<u>เหตุการณ์หลัก 7</u>** **อิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดา ออกเดินทางติดตามหากัน และมีการปลอมตัว ทำให้ช่วงแรกพบกันแต่จำกันไม่ได้** (พบตรงกับนิทานปันหยี 24 สำนวน ได้แก่ ซปย, พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, BK, GD, HCWP, JKK, KWJS, ML, PJT, PKN, PMC, PN, PWG, ST, SMG, TWSTP, TPDSK, WW, WS, WDS)

<u>เหตุการณ์หลัก 8</u> **ตัวเอกพบกันและจำกันได้**	**<u>เหตุการณ์หลัก 8</u>** **อิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดา พบกันและจำกันได้** (พบตรงกับนิทานปันหยี 29 สำนวนได้แก่ ซปย, พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, BK, GD, GPR, HCWP, JKK, JL, ML, PJ, PAP, PJT, PKN, PMC, PN, PWG, RP, ST, SKT, SMG, TWSTP, TPDSK, WW, WS, WDS)
โครงเรื่องของนิทานปันหยี	**โครงเรื่องของเรื่องอิเหนา**
<u>เหตุการณ์หลัก 9</u> **ตัวเอกเดินทางกลับเมือง**	**<u>เหตุการณ์หลัก 9</u>** **อิเหนาและบุษบาเดินทางกลับเมือง** (พบตรงกับนิทานปันหยี 26 สำนวน ได้แก่ ซปย, พออ,หปกส, หปส, AAL, AA, BK, GD, GPR, HCWP, JKK, JL, ML, PJ, PAP, PKN, PMC, PN, PWG, RP, ST, TWSTP , TPDSK, WW, WS, WDS)

ตารางที่ 5 แสดงเหตุการณ์หลักในโครงเรื่องของนิทานปันหยีที่ปรากฏในโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**

ผลการศึกษาเปรียบเทียบโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีสรุปในตารางที่ 6 ดังนี้

เหตุการณ์หลัก / นิทานปันหยี	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**
เรื่อง**อิเหนา**	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ซปย	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	✓	✓
พออ	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
หปกส	✓	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	✓
หปส	✓	✓	-	-	✓	✓	✓	✓	✓
AAL	-	✓	-	-	-	✓	✓	✓	✓
AA	-	✓	-	-	✓	✓	✓	✓	✓
BK	✓	✓	-	-	-	✓	✓	✓	✓
GD	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	✓	✓
GMA	✓	✓	-	-	✓	✓	-	-	-
GPR	-	-	-	-	✓	✓	-	✓	✓
HAP	✓	✓	✓	-	-	-	-	-	-
HCWP	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	✓	✓
JKK	-	-	-	-	-	✓	✓	✓	✓

JL	✓	✓	✓	✓	✓	-	-	✓	✓
KWJS	-	✓	-	✓	-	✓	✓	-	-
ML	✓	✓	-	-	✓	✓	✓	✓	✓
PJ	-	✓	✓	✓	✓	-	-	✓	✓
PAP	✓	✓	✓	✓	✓	-	-	✓	✓
PJT	-	-	-	-	✓	✓	✓	✓	-
PKN	-	-	-	✓	-	✓	✓	✓	✓
PMC	-	✓	-	-	-	✓	✓	✓	✓
เหตุการณ์หลัก / นิทานปันหยี	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**
PN	-	-	-	-	-	✓	✓	✓	✓
PWG	-	✓	✓	-	-	✓	✓	✓	✓
RP	✓	✓	✓	-	-	✓	-	✓	✓
ST	-	✓	-	-	✓	✓	✓	✓	✓
SCK	✓	✓	✓	✓	-	-	-	-	-
SKT	-	✓	✓	-	-	✓	-	✓	-
SMG	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	✓	-
TWSTP	-	-	-	-	-	✓	✓	✓	✓
TPDSK	✓	✓	-	-	-	✓	✓	✓	✓
WW	-	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
WS	-	✓	-	✓	✓	✓	✓	✓	✓
WDS	-	✓	-	-	-	✓	✓	✓	✓

ตารางที่ 6 แสดงผลการเปรียบเทียบเหตุการณ์หลักในโครงเรื่องของนิทานปันหยี 33 สำนวนกับเรื่อง**อิเหนา**

โครงเรื่องของนิทานปันหยีที่นำเสนอเรื่องราวชีวิตรัก การผจญภัย และวีรกรรมความยิ่งใหญ่ของตัวเอกฝ่ายชายในฐานะวีรบุรุษนักรบไว้นี้มีความสอดคล้องกับโครงเรื่องในขนบวรรณคดีไทยประเภทบทละครในเป็นอย่างดี ดังจะเห็นว่าโครงเรื่องของบทละครในที่มีมาก่อนไม่ว่าจะเป็นเรื่อง**รามเกียรติ์**หรือ**อุณรุท**ต่างก็เชิดชูและนำเสนอให้เห็นความรักและวีรกรรมความยิ่งใหญ่ด้านการรบทัพจับศึกของตัวเอกทำนองเดียวกับโครงเรื่องของนิทานปันหยีทั้งสิ้น โดยเรื่อง**รามเกียรติ์**มีโครงเรื่องแสดงเรื่องราวความรักและการผจญภัยรบทัพจับศึกของพระรามเพื่อชิงนางสีดาคืนจากทศกัณฐ์ ส่วนเรื่อง**อุณรุท**มีโครงเรื่องแสดงเรื่องราวความรักและการรบครั้งต่างๆ ของพระอุณรุท เหตุที่บทละครในเน้นโครงเรื่องที่แสดงความยิ่งใหญ่ของตัวเอกก็เนื่องจากว่าละครในถือเป็นเครื่องราชูปโภคและแสดงพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ ดังนั้นเรื่องราวที่นำมาแสดงก็ย่อมจะต้องมีลักษณะที่แสดงให้เห็นความยิ่งใหญ่ของตัวเอกในฐานะวงศ์กษัตริย์หรือเทพอวตาร เพื่อแสดงนัยเชื่อมโยงกับสถานภาพอันยิ่งใหญ่ของพระมหากษัตริย์ผู้ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์การแสดงนี้ด้วย อาจเป็นเพราะลักษณะโครงเรื่องนิทานปันหยีมีนัยและลักษณะที่สอดคล้องกับโครงเรื่องของ

บทละครในเรื่องก่อนๆ นี้เอง จึงทำให้กวีเลือกที่จะนิพนธ์เรื่อง**อิเหนา**เป็นบทละครใน แทนที่จะนิพนธ์เป็นวรรณคดีประเภทอื่น และเก็บรักษาโครงเรื่องไว้ทั้งหมด

3.1.2 รายละเอียดเนื้อหาในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา

จากการศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 กับนิทานปันหยี 33 สำนวน พบว่านอกจากเรื่อง**อิเหนา**จะมีโครงเรื่องที่ประกอบด้วย 9 เหตุการณ์หลักตรงกับนิทานปันหยีดังกล่าวในหัวข้อ 3.1.1 ข้างต้นแล้ว ยังพบว่าในแต่ละเหตุการณ์หลักของเรื่อง**อิเหนา**ยังประกอบด้วยรายละเอียดเนื้อหาหรือเหตุการณ์ย่อยๆ ที่พบตรงกับนิทานปันหยีอีกด้วย เนื้อหาเหล่านี้แม้จะไม่มีผลต่อโครงเรื่องเพราะมิใช่เหตุการณ์หลัก แต่ก็มีความสำคัญที่แสดงให้เห็นว่าในการรับนิทานปันหยีมานิพนธ์เป็นเรื่อง**อิเหนา** กวีไทยมิได้รับมาแต่โครงเรื่องหรือเหตุการณ์หลักทั้ง 9 เหตุการณ์เท่านั้น แต่ยังรับเนื้อหาหรือเหตุการณ์ย่อยๆ ในโครงเรื่องมาด้วย ทั้งนี้ การที่พบว่ารายละเอียดเนื้อหาในเรื่อง**อิเหนา**ปรากฏตรงกับนิทานปันหยีสำนวนใดสำนวนหนึ่งที่นำมาศึกษาเปรียบเทียบนี้ มิได้หมายความว่าเรื่อง**อิเหนา**จะต้องรับเนื้อหานั้นมาจากนิทานปันหยีสำนวนนั้นโดยตรง หากแต่เป็นหลักฐานที่ชี้ให้เห็นว่า เนื้อหาดังกล่าวนั้นมีปรากฏอยู่แล้วในนิทานปันหยี และคงจะแพร่หลายไปในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ นอกเหนือไปจากที่นำมาศึกษาด้วย ซึ่งเรื่อง**อิเหนา**คงจะรับเนื้อหานั้นมาจากนิทานปันหยีสำนวนใดสำนวนหนึ่งที่ปรากฏเนื้อหาดังกล่าวเช่นเดียวกันนั่นเอง

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะอธิบายให้เห็นว่ามีรายละเอียดเนื้อหาใดบ้างในเรื่อง**อิเหนา**ที่พบตรงกับนิทานปันหยี โดยจะอธิบายไปตามลำดับโครงเรื่องตั้งแต่เหตุการณ์หลักที่ 1-9 ดังต่อไปนี้

3.1.2.1 เหตุการณ์หลักที่ 1 กำเนิดอย่างยิ่งใหญ่ของอิเหนาและบุษบาซึ่งเป็นลูกพี่ลูกน้องกัน

โครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**เริ่มต้นจากเหตุการณ์หลักที่ 1 คือ กำเนิดอย่างยิ่งใหญ่ของอิเหนาและบุษบาซึ่งเป็นลูกพี่ลูกน้องกัน ซึ่งตรงกับนิทานปันหยี 16 สำนวน ได้แก่ ซปย, พออ, หปกส, หปส, BK, GD, GMA, HAP, HCWP, JL, ML, PAP, RP, SCK, SMG, TPDSK

ในเหตุการณ์หลักที่ 1 ในโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา** มีรายละเอียดเนื้อหา 9 เหตุการณ์ย่อยที่กล่าวตรงกับนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ สะท้อนให้เห็นว่าน่าจะเป็นเนื้อหาที่มีอยู่แต่เดิมในนิทานปันหยี ได้แก่

- อิเหนากับบุษบาเป็นลูกพี่ลูกน้องกัน
- ต้นวงศ์ของอิเหนาและบุษบาคือเทวดา
- บรรพบุรุษของอิเหนาและบุษบาเป็นผู้ถอนธงอาเพศกลางเมือง
- ท้าวกุเรปันบวงสรวงเทวดาเพื่อขอโอรส
- อิเหนาและบุษบาคือเทวดามาเกิด
- ประไหมสุหรีฝันก่อนตั้งครรภ์อิเหนา

- เกิดปรากฏการณ์อัศจรรย์ก่อนอิเหนาและบุษบาเกิด
- โหรทำนายดวงชะตาของอิเหนา
- องค์ปะตาระกาหลามอบกริชแก่อิเหนาตอนเกิด ดังนี้

ก.อิเหนากับบุษบาเป็นลูกพี่ลูกน้องกัน

ในเรื่อง**อิเหนา**เปิดเรื่องที่การกล่าวถึงระตูทั้ง 4 เมืองของชวาว่าเป็นกษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่และเป็นพี่น้องกัน ได้แก่ ท้าวกุเรปัน ท้าวดาหา ท้าวกาหลัง และท้าวสิงหัดส่าหรี โดยท้าวกุเรปันมีโอรสกับประไหมสุหรีคืออิเหนา ส่วนท้าวดาหามีธิดากับประไหมสุหรีคือบุษบา ดังนั้นอิเหนากับบุษบาจึงมีศักดิ์เป็นลูกพี่ลูกน้องกัน การกล่าวถึงนครทั้ง 4 ของชวาที่มีความสัมพันธ์ฉันพี่น้องนี้มักปรากฏในตอนเปิดเรื่องของนิทานปันหยี (Rattiya Saleh, 1988: 105)

การระบุว่าอิเหนากับบุษบามีศักดิ์เป็นลูกพี่ลูกน้องกันนี้กล่าวตรงกับในนิทานปันหยี 22 สำนวน ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส**,** AAL, BK, GD, GMA, HCWP, JL, ML, PAP, PMC, PN, PWG, RP, ST, SCK, SKT, SMG, WW, และ WS นิทานปันหยีเหล่านี้กล่าวว่าอีนูกับกาลุห์เป็นลูกพี่ลูกน้องกัน โดยบิดาของทั้งคู่เป็นพี่น้องกัน กล่าวคืออีนูเป็นโอรสของระตูกูรีปัน(บางสำนวนเป็นระตูเจิงกาลาหรือเมืองอื่น) ส่วนกาลุห์เป็นธิดาของระตูดาฮา (บางสำนวนเป็นระตูกาดิรีหรือเมืองอื่น) ทั้งนี้ นิทานปันหยีเหล่านี้บางสำนวนไม่ได้กล่าวรายละเอียดว่าอีนูและกาลุห์เป็นลูกพี่ลูกน้องกันตั้งแต่เริ่มเรื่องในเหตุการณ์หลักที่ 1 ดังเช่นเรื่อง**อิเหนา** แต่ไปกล่าวไว้ในเหตุการณ์หลักช่วง เช่นเรื่อง AAL, PMC, PWG, WW, และ WS

นิทานปันหยีที่กล่าวว่าอีนูกับกาลุห์เป็นลูกพี่ลูกน้องกันนั้น มีอยู่หลายสำนวนที่กล่าวตรงกับเรื่อง**อิเหนา**ว่าระตูผู้เป็นบิดาของอีนูและกาลุห์มีพี่น้อง 4 พระองค์ ได้แก่เรื่อง HPKS, SMG, GMA, WS, PAP, RP, BK, JL โดยระตูทั้ง 4 เมืองนี้ได้แก่ ระตูกูรีปัน (บางสำนวนเป็นเยิงกาลา) ระตูดาฮา (บางสำนวนเป็นเกอดีรี) ระตูเกอกลัง (บางสำนวนเป็นอูราวัน) และซิงกาซารี แต่นิทานปันหยีบางสำนวนก็กล่าวว่าระตูผู้เป็นบิดาของอีนูและกาลุห์มีพี่น้องแค่ 2 พระองค์หรือ 3 พระองค์เท่านั้น ได้แก่เรื่อง PWG, AAL, ST, SCK นอกจากนี้บางสำนวนอาจระบุว่าระตูพี่น้องนี้มีพระพี่นางที่ออกผนวชเป็นชีนามว่า กีลี ซูจี (Kili Sutji) ด้วย*

เมื่อพิจารณาชื่อตัวเอกชายและหญิงในนิทานปันหยีเปรียบเทียบกับในเรื่อง**อิเหนา** พบว่าตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีแทบทุกสำนวนจะมีชื่อเรียกว่าอีนู ซึ่งหมายถึงเจ้าชายรัชทายาทหรือพระยุพราช ชื่อดังกล่าวนี้ถือว่าตรงกับชื่อตัวเอกฝ่ายชายในเรื่อง**อิเหนา**ที่มีชื่อว่า “อิเหนา” ซึ่งกลายเสียงมาจากคำว่า “อีนู” แต่แตกต่างกันที่คนไทยจะรับรู้ชื่อ “อิเหนา” ในฐานะที่เป็นชื่อเฉพาะของตัวเอก มากกว่าจะเป็นชื่อตำแหน่งรัชทายาทของตัวละคร ส่วนชื่อตัวเอกฝ่ายหญิงพบว่ามีนิทานปันหยี 2 สำนวนที่ตัวเอกฝ่ายหญิงมีชื่อตรงกับเรื่อง**อิเหนา** คือเรื่อง SCK, SMG

---

* สันนิษฐานว่านิทานปันหยีที่มีตัวละครนางชีนี้น่าจะมีอายุเก่าแก่ (Liaw Yock Fang ,1975: 96)

นิทานปันหยี 2 สำนวนนี้กล่าวว่า ตัวเอกฝ่ายหญิงมีชื่อว่า “ปุสปานิงรัต” (Puspaningrat) ซึ่งตรงกับชื่อ “บุษบาหนึ่งหรัด” ตัวเอกฝ่ายหญิงในเรื่อง**อิเหนา** ส่วนนิทานปันหยีสำนวนอื่นๆ ตัวเอกฝ่ายหญิงมักมีชื่อต่างๆ กันออกไป ส่วนใหญ่จะมีชื่อว่า จันดรา กีรานา (Candra Kirana) หรือซการ์ตาจี (Sekartaji) แต่มักเรียกว่า กาลุห์** (Galuh) ที่แปลว่าเจ้าหญิง

มีข้อสังเกตว่า ในเรื่อง**อิเหนา**ปรากฏเมืองหมันหยาในฐานะ “เมืองน้องเขย” ด้วย คือประไหมสุหรีของเมืองหมันหยาเป็นน้องสาวของประไหมสุหรีกุเรปันและดาหา ดังนั้นระตูหมันหยาจึงมีศักดิ์เป็น “น้องเขย” ของท้าวกุเรปันและท้าวดาหา ซึ่งพบว่าในนิทานปันหยีบางสำนวนก็มีบทบาทของ “เมืองน้องเขย” เช่นเรื่อง พออ เมืองที่มีศักดิ์เป็น “เมืองน้องเขย” คือเมืองบาหลี และเรื่อง ML “เมืองน้องเขย” คือเมืองซิงกาซารี

นอกจากนี้ในเรื่อง**อิเหนา**และนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ ยังกล่าวตรงกันด้วยว่าตัวเอกฝ่ายชายและหญิงต่างก็มีพระพี่เลี้ยงประจำตัว 4 คน โดยพี่เลี้ยงที่มักแสดงบทบาทเด่นคือ ปราซานตา (Prasanta) หรือประสันตา และ บายัน (Bayan) หรือ บาหยัน

ข.ต้นวงศ์ของอิเหนาและบุษบาคือเทวดา

ในเรื่อง**อิเหนา**กล่าวว่าอิเหนาและบุษบามีต้นวงศ์หรือบรรพบุรุษเป็นเทวดา คือมีองค์ปะตาระกาหลาเป็นองค์อัยกา และกล่าวว่าเมืองทั้ง 4 แห่งวงศ์เทวาอันได้แก่เมืองกุเรปัน ดาหา กาหลัง และสิงหัดส่าหรี สร้างขึ้นโดยเทวดา 4 พระองค์แห่งเขาไกรลาส

นิทานปันหยีที่กล่าวว่าอีนูและกาลุห์มีต้นวงศ์หรือบรรพบุรุษเป็นเทวดาทำนองเดียวกับเรื่อง**อิเหนา**ดังกล่าวมี 6 สำนวน ได้แก่เรื่อง พออ, หปส, GD, HCWP, JL, TPDSK ในจำนวนนี้มีบางสำนวนระบุตรงกันกับเรื่อง**อิเหนา**ด้วยว่า องค์อัยกาของอีนูและกาลุห์คือ องค์ปะตาระกาหลาหรือที่เรียกว่า “บตารา กาลา” (Betara Kala) ได้แก่เรื่อง พออ และ หปกส

ค.บรรพบุรุษของอิเหนาและบุษบาเป็นผู้ถอนธงอาเพศกลางเมือง

ดังกล่าวข้างต้นแล้วว่า บรรพบุรุษของอิเหนาและบุษบาซึ่งเป็นผู้สร้างเมืองทั้งสี่แห่งวงศ์เทวา คือ เทวดา 4 พระองค์จากเขาไกรลาส ในเรื่อง**อิเหนา**ได้เล่าตำนานการสร้างเมืองดังกล่าวไว้ด้วยว่า ครั้งหนึ่งเกิดมีพระขรรค์ชัยกับธงผุดขึ้นหน้าพระลานเมืองหมันหยาจนทำให้เกิดข้าวยากหมากแพงไปทั่ว ระตูหมันหยาจึงป่าวประกาศว่าผู้ใดสามารถถอนพระขรรค์กับธงได้จะยกพระธิดาให้และแบ่งสมบัติให้ครึ่งหนึ่ง ครั้งนั้นเทวดา 4 องค์แห่งเขาไกรลาสได้เหาะมาจากวิมานและแปลงกายเป็นมนุษย์เข้าไปในเมืองหมันหยา และสามารถถอนพระขรรค์กับธงได้สำเร็จ เทวดาทั้ง 4 พระองค์ไม่ต้องการสมบัติที่ระตูจะให้เป็นรางวัล รับแต่พระธิดา 4 นางพาไปสร้างนคร

** ในบทละครในเรื่อง**ดาหลัง** ตัวเอกฝ่ายหญิงชื่อว่า “บุษบาก้าโหละ” คำว่า “ก้าโหละ” นี้มาจากคำว่า “กาลุห์” ที่แปลว่าเจ้าหญิง ในนิทานปันหยีนี้เอง แต่วางตำแหน่งของคำสลับกับในนิทานปันหยี คือ แทนที่จะเรียกว่า “ก้าโหละบุษบา” เหมือนในนิทานปันหยีที่ใช้คำว่า “กาลุห์” นำหน้าชื่อ กลับเรียกสลับกันเป็น “บุษบาก้าโหละ”

ทั้งสี่ คือ กุเรปัน ดาหา กาหลัง และสิงหัดส่าหรี และครองเมืองทั้งสี่นั้นสืบมา (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 141)

ตำนานการตั้งวงศ์เทวาของอิเหนาที่เกี่ยวข้องกับการผุดขึ้นของธง การเกิดอาเพศจากธง การถอนธง และการสร้างเมืองของผู้ที่ถอนธงสำเร็จ นี้ พบว่าคล้ายคลึงกับตำนานการสร้างเมืองของบรรพบุรุษอินูในนิทานปันหยี 2 สำนวน ได้แก่เรื่อง ซปย และ JL ในเรื่อง ซปย กล่าวว่า ครั้งหนึ่งมีเทวดา 2 องค์ขว้างธงไปปักกลางอาณาจักรเกอลิงจนทำให้เกิดอาเพศต่างๆ นานา ระตูจึงประกาศว่าใครก็ตามที่สามารถถอนธงได้จะยกพระธิดาและแบ่งเมืองให้ปกครอง ปรากฏว่าเดวากูซูมา โอรสของฤาษีฆาดาสูสามารถถอนธงนั้นได้สำเร็จ และได้แต่งงานกับเจ้าหญิงเกอลิง จากนั้นก็พานางเดินทางมาสร้างเมืองที่ยังฆาลา ส่วนอนุชาอีก 2 องค์ก็สร้างเมืองดาฮา และอูราวัน ปกครองและมีลูกหลานครองเมืองสืบต่อมา โดยอินูเป็นโอรสของระตูยังฆาลา และกาลุห์เป็นธิดาเมืองดาฮา (โสมรัศมี สินธุวณิก, 2547: 499-500) ส่วนเรื่อง JL กล่าวว่า องค์กาลา ซูร์ยา (Kala Surya) บันดาลให้เกิดธงอาเพศผุดขึ้นกลางเมืองมาจาปาฮิต (Majapahit) ทำให้เกิดอาเพศเหตุร้ายไปทั้งเมือง ระตูมาจาปาฮิตจึงประกาศว่าใครก็ตามสามารถถอนธงอาเพศได้ จะได้แต่งงานกับธิดา ผู้ที่สามารถถอนธงดังกล่าวได้สำเร็จก็คือระตูเจิงกาลา ต่อมาระตูเจิงกาลากับเจ้าหญิงมาจาปาฮิตมีโอรสคืออีนู (J.J.Ras, 1973: 421) แม้ตัวละครที่ถอนธงอาเพศในนิทานปันหยี 2 สำนวนนี้ จะมิได้เป็นเทวดาจากเขาไกรลาสเหมือนเรื่อง**อิเหนา** แต่ก็ถือว่าตำนานการตั้งวงศ์ของ อินูที่ปรากฏในนิทานปันหยี 2 สำนวนนี้คล้ายคลึงกับเรื่อง**อิเหนา**มากตรงที่กล่าวว่า ต้นวงศ์หรือผู้ที่มีเชื้อสายเกี่ยวข้องกับอีนูและกาลุห์สามารถถอนธงอาเพศกลางเมืองได้สำเร็จ และได้สร้างเมืองให้ลูกหลานปกครองสืบมา

นอกจากนิทานปันหยี 2 สำนวนดังกล่าวแล้ว ยังพบว่า ตำนานการตั้งวงศ์เทวาของอิเหนา ยังคล้ายคลึงกับเรื่อง TPDSK ด้วย โดยในเรื่องนี้กล่าวว่า มีลูฮูร์ (Miluhur) (บิดาของอีนู) สามารถถอนกิ่งไม้ลงอาคมที่เมืองกลิง (Keling) ได้สำเร็จ จึงได้แต่งงานกับเจ้าหญิงเมืองกลิง ซึ่งต่อมาเจ้าหญิงเมืองกลิงนี้ก็มีโอรสคืออีนู (R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 87) แม้ว่านิทานปันหยีสำนวนนี้จะมิได้กล่าวถึงธงอาเพศ การถอนธง และการสร้างเมืองของผู้ถอนธงซึ่งเป็นบรรพบุรุษของอินูเหมือนกับเรื่อง**อิเหนา**เสียทีเดียว แต่ก็ถือว่าคล้ายคลึงกับเรื่อง**อิเหนา**ที่กล่าวว่าผู้มีเชื้อสายเกี่ยวข้องกับอินูเป็นผู้ที่สามารถถอนสิ่งผิดปกติออกจากเมืองได้สำเร็จ ซึ่งสะท้อนความมีบุญญานุภาพและเดชานุภาพแห่งวงศ์ของอินูทำนองเดียวกับเรื่อง**อิเหนา**

ด้วยเหตุที่ตำนานการสร้างเมืองทั้ง 4 ในวงศ์เทวาของเรื่อง**อิเหนา** คล้ายคลึงกับตำนานการตั้งวงศ์หรือตำนานแสดงวีรกรรมของบรรพบุรุษของอินูในนิทานปันหยี 3 สำนวนดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเห็นว่าเนื้อหาดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**คงจะเป็นเนื้อหาเดิมในนิทานปันหยี

อย่างไรก็ตาม มีข้อสังเกตว่า ตำนานการตั้งวงศ์เทวาในเรื่อง**อิเหนา** มิได้ปรากฏในตอนเริ่มเรื่องอย่างที่พบในนิทานปันหยี แต่ปรากฏในคำบอกเล่าของประไหมสุหรีเมื่องปักมาหงันที่เล่าตำนานการตั้งวงศ์เทวาให้โอรสธิดาฟังก่อนที่จะยกโอรสธิดาให้ไปเป็นเชลยของอิเหนา

หลังจากอิเหนารบชนะระตูบุศสิหนาผู้เป็นอนุชาของระตูปักมาหงันระหว่างเดินทางกลับไปเมืองหมันหยา คือแทนที่จะเริ่มเรื่องด้วยการเล่าการถอนธงและการสร้างบ้านเมืองซึ่งทำให้เรื่องเยิ่นเย้อ ก็เริ่มต้นด้วยการกล่าวถึงระตูทั้ง 4 แห่งวงศ์เทวาแทน แล้วย้ายเนื้อหาตำนานต้นวงศ์ดังกล่าวให้ไปปรากฏในการเล่าย้อนของตัวละครอื่นเสีย การย้ายลำดับเนื้อหาดังกล่าวนี้นับว่าช่วยทำให้การดำเนินเรื่องกระชับขึ้น

ง.ท้าวกุเรปันบวงสรวงเทวดาเพื่อขอโอรส

ในเรื่อง**อิเหนา** กำเนิดของอิเหนาเกิดจากการประกอบพิธีบวงสรวงขอโอรสจากเทวดาของระตูและประไหมสุหรีกุเรปัน ดังที่บรรยายว่า

คิดพลางทางถวายเครื่องบวงสรวง บำบวงเทวราชเรืองศรี
ขออารักษ์หลักเมืองเรืองฤทธี ได้ปรานีเชิญช่วยจงสมคิด
ให้ประไหมสุหรีนั้นมีบุตร เป็นบุรุษรูปโฉมประโลมจิต
ได้ครอบครองพระนครขจรฤทธิ์ ลือสะท้านทั่วทิศทั้งปวง

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 10)

หลังจากประกอบพิธีบวงสรวงไปไม่นาน ประไหมสุหรีก็ตั้งครรภ์และมีโอรสคืออิเหนาสมดังที่ท้าวกุเรปันได้บวงสรวงไว้ทุกประการ

การประกอบพิธีบวงสรวงเพื่อขอโอรสในเรื่อง**อิเหนา**คงเป็นรายละเอียดที่มีที่มาจากนิทานปันหยี เพราะจากการศึกษาพบว่า เนื้อหาดังกล่าวปรากฏในนิทานปันหยีด้วย 4 สำนวน ได้แก่เรื่อง หปกส, BK, GD, HCWP เช่น เรื่อง หปกส กล่าวว่าท้าวกุเรปันประกอบพลีกรรมบูชาเทวดา 40 วัน 40 คืนเพื่อขอโอรส องค์ภัฏฏารกาละนำความดังกล่าวแจ้งแก่องค์ภัฏฏารคุรุ (พระอิศวร) องค์ภัฏฏารคุรุจึงมีบัญชาให้พระอรชุนและพระนางสุภัทราผู้เป็นชายาอวตารลงไปเกิดและบันดาลให้เกิดดอกบัวดอกหนึ่งตกลงมาเบื้องหน้าระตูและประไหมสุหรีแห่งกุเรปันในระหว่างประกอบพิธี จนทั้งสองพระองค์สลบไป ครั้นฟื้นแล้ว องค์ภัฏฏารกาละแนะให้ทั้งสองพระองค์เสวยดอกบัวนั้น และต่อมาประไหมสุหรีก็ตั้งครรภ์และให้กำเนิดอินู (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2520: 10)

ระห์มัน กาเอะห์ (1989: 92) ตั้งข้อสังเกตว่า การบวงสรวงขอบุตรของระตูกูเรปันและดาฮานั้นไม่ค่อยพบในนิทานปันหยีของชวา แต่กลับพบมากในนิทานปันหยีของมลายู ทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่าในสังคมชวาฮินดูนั้นผู้คนส่วนใหญ่ต่างมีความเชื่ออย่างลึกซึ้งอยู่แล้วว่าราชวงศ์ของชวานั้นมีบุญญาธิการและมาจากสวรรค์ จึงไม่จำเป็นต้องกล่าวซ้ำในนิทาน แต่เมื่อเรื่องนี้มาปรากฏในสังคมมลายูซึ่งชาวมลายูอาจจะไม่มีความเชื่อดังกล่าวอย่างชาวชวา กวีมลายูอาจจะแต่งเติมคุณสมบัติพิเศษดังกล่าวของตัวละครเข้าไปเพื่อให้ความยิ่งใหญ่ของตัวเอกมีความเด่นชัด

มากขึ้น และเพื่อสร้างสีสันให้แก่เรื่อง การบวงสรวงเทวดาเพื่อขอบุตรนี้จึงอาจเป็นเหตุการณ์ใหม่ที่กวีมลายูแทรกเข้ามาในนิทานปันหยีของมลายู ดังที่สรุปว่า

> Mungin atas pertimbangan inilah maka peristiwa kaul tersebut dimasukkan dalam kebanyakan cerita-cerita Panji Melayu
> (จากการพิจารณาเป็นไปได้ว่าการบวงสรวงเทวดา (เพื่อขอบุตร) นี้อาจถูกเพิ่มเติมเข้ามาในนิทานปันหยีจำนวนมากของมลายู)
>
> (Abdul Rahman Kaeh, 1989: 92)

จ.อิเหนาและบุษบาคือเทวดามาเกิด

ใน**เรื่อง**อิเหนา กล่าวว่าอิเหนาและบุษบาคือเทวดาจุติลงมาเกิด แต่มิได้ระบุชัดว่าเป็นเทวดาองค์ใด

เนื้อหาที่ระบุว่าอิเหนาคือเทวดามาเกิดปรากฏในช่วงก่อนที่อิเหนาจะเกิด คือก่อนที่ประไหมสุหรีจะให้กำเนิดอิเหนา 7 วัน ได้เกิดปรากฏการณ์ธรรมชาติอัศจรรย์หลายประการไปทั่วดินแดนชวา เช่น ฝนตกหนัก ฟ้าร้อง ฟ้าผ่า เป็นเวลา 7 วัน 7 คืนซึ่งบรรดาโหราจารย์ของเมืองดาหา กาหลัง และสิงหัดส่าหรีได้ทำนายเหตุอัศจรรย์ดังกล่าวว่าเกิดขึ้นเพื่อแสดงบุญญาธิการของอิเหนาซึ่งเป็นเทวดามาเกิด ดังที่บรรยายว่า

ต่างรู้ประจักษ์แจ้งแห่งเหตุ ผู้มีเดชลงมาจากสวรรค์
เป็นโอรสท้าวกุเรปัน จะประสูติจากครรภ์พระชนนี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 17)

ส่วนเนื้อหาที่กล่าวว่าบุษบาคือเทวดามาเกิด แม้จะมิได้กล่าวตอนต้นเรื่อง แต่ก็มีคำอธิบายปรากฏในตอนที่องค์ปะตาระกาหลากริ้วอิเหนาที่ไปหลงรักจินตะหรา และกล่าวว่าพระองค์เป็นผู้ “สรรค์บุษบาลงไป” เกิด เพื่อจะให้เป็นคู่ครองของอิเหนา ซึ่งสะท้อนว่าบุษบาคือเทวดาจุติลงมาเกิด ดังที่กล่าวว่า

กูแกล้งสรรค์บุษบาลงไป หวังจะให้เป็นคู่ครองกัน

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 560)

การกล่าวว่าอิเหนาและบุษบาเป็นเทวดามาเกิดนี้เป็นลักษณะเด่นของนิทานปันหยีอย่างเห็นได้ชัด เนื่องจากการระบุว่าอีนูและกาลุห์เป็นอวตารของเทพเจ้าองค์ใดองค์หนึ่งนั้นเป็นเรื่องปกติที่พบได้ในนิทานปันหยีจำนวนมาก (Noriah Mohamed Mariyam Salim, 2005: 206) จากการศึกษาพบว่ามี 10 สำนวน ได้แก่เรื่อง หปกส, หปส, BK, GD, HCWP, JL, PKN, PN, SMG, TPDSK แต่ในนิทานปันหยีส่วนใหญ่มักระบุอย่างชัดเจนว่าอีนูและกาลุห์เป็น

อวตารของเทวดาองค์ใด ต่างจากเรื่อง**อิเหนา**ที่มิได้ระบุชัด เช่น เรื่อง หปกส กล่าวว่าอีนูและกาลุห์เป็นอวตารของพระอรชุนและชายา เรื่อง BK กล่าวว่าอีนูและกาลุห์เป็นอวตารของพระเกอร์มา จายา (Kerma Jaya) หรือพระกามเทพและนางฟ้า ลลา เกโซะก์มา (Lela Kesokma) ส่วนเรื่องที่ไม่ระบุชัดว่าเป็นอวตารของเทพองค์ใดเช่นเดียวกับเรื่อง**อิเหนา**มีไม่กี่สำนวน เช่นเรื่อง PKN, PN

ฉ.ประไหมสุหรีฝันก่อนตั้งครรภ์อิเหนา

ในเรื่อง**อิเหนา** ก่อนที่ประไหมสุหรีกุเรปันจะตั้งครรภ์อิเหนา นางฝันว่าดวงอาทิตย์ตกลงมาเบื้องหน้าและนางได้รับไว้ ท้าวกุเรปันทำนายความฝันดังกล่าวว่านางจะตั้งครรภ์โอรส และโหรก็ทำนายเช่นเดียวกันว่าประไหมสุหรีจะตั้งครรภ์โอรสที่ยิ่งใหญ่เรืองเดชประดุจดวงอาทิตย์ ดังที่กล่าวว่า

อันพระสุบินนี้ดีนัก จะได้โอรสรักเป็นแม่นมั่น
อาจองทรงเดชดั่งสุริยัน ทุกนิเวศน์เขตขัณฑ์ไม่ต้านทาน

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 11)

ความฝันเป็นนิมิตของประไหมสุหรีก่อนให้กำเนิดอิเหนาดังกล่าวนี้พบในนิทานปันหยี คือ เรื่อง HAP นิทานปันหยีสำนวนนี้กล่าวว่าก่อนที่ประไหมสุหรีจะตั้งครรภ์อีนู ระตูกูเรปันฝันว่าพระจันทร์ตกลงมาบนตัก พระองค์หยิบพระจันทร์นั้นแล้วส่งให้ประไหมสุหรี นางได้รับพระจันทร์มาอุ้มแล้วเอาผ้าห่อไว้ เมื่อระตูเล่าความฝันให้ประไหมสุหรีฟัง นางได้ทำนายว่าพระองค์จะได้โอรสที่เทพเจ้าประทานมาให้ (S.O.Robson, 1969: 66) จะเห็นว่าในเรื่องนี้ตัวละครที่ฝันและทำนายฝันในเรื่องนี้สลับกันกับเรื่อง**อิเหนา** ในเรื่อง**อิเหนา**ตัวละครที่ฝันคือประไหมสุหรี ส่วนตัวละครที่ทำนายฝันคือท้าวกุเรปันและโหราจารย์ แต่ในเรื่อง HAP ตัวละครที่ฝันคือระตูกูเรปัน ส่วนตัวละครที่ทำนายฝันคือประไหมสุหรี นอกจากนี้สัญลักษณ์ในความฝันที่ใช้ก็แตกต่างกันด้วย ในเรื่อง**อิเหนา**ใช้ดวงอาทิตย์ แต่ในเรื่อง HAP ใช้พระจันทร์ แม้ตัวละครที่ฝันและสัญลักษณ์ในความฝันจะไม่ตรงกันกับเรื่อง**อิเหนา**เสียทีเดียว แต่ก็พอเห็นเค้าว่ามีเรื่องความฝันบอกเหตุก่อนตัวเอกเกิดปรากฏเช่นกันในนิทานปันหยี เนื้อหาดังกล่าวนี้ในเรื่อง**อิเหนา**จึงน่าจะมีที่มาจากนิทานปันหยีสำนวนใดสำนวนหนึ่ง

ช.เกิดปรากฏการณ์อัศจรรย์ก่อนอิเหนาและบุษบาเกิด

ในเรื่อง**อิเหนา** ก่อนที่อิเหนาจะเกิด ได้เกิดปรากฏการณ์อัศจรรย์ต่างๆ ถึง 7 วัน 7 คืน ได้แก่ ฟ้าแลบ ฟ้าร้อง ฟ้าลั่น ท้องฟ้าเกิดควันตลบไปทั่วจนบดบังแสงอาทิตย์ เกิดพายุใหญ่พัดพาไม้ใหญ่ล้มทับระเนระนาด ทั้งยังเกิดฝนตกใหญ่ไปทั่วอีกด้วย ดังที่บรรยายว่า

เมื่อจวนจะถ้วนกำหนดนั้น ให้บังเกิดอัศจรรย์จลาจล
พสุธาสะเทือนเลื่อนลั่น เป็นควันตลบทั้งเวหน

มืดมิดปิดแสงพระสุริยน ฟ้าลั่นอึงอลนภาลัย
แลบพรายเป็นสายอินทร์ธนู สักครู่ก็เกิดพายุใหญ่
ไม้ไหล้ลู่ล้มระทมไป แล้วฝนห่าใหญ่ตกลงมา
เปรี้ยงเปรี้ยงเสียงฟ้าฟาดสาย แต่มิได้อันตรายจักผ่า
เย็นทั่วฝูงราษฎร์ประชา ทั้งเจ็ดทิวาราตรี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 12)

ไม่เพียงแต่อิเหนาเท่านั้น แต่ตอนที่บุษบาจะเกิดก็มีเหตุอัศจรรย์ขึ้นเช่นกัน คือ บังเกิดกลิ่นหอมของดอกไม้ฟุ้งไปทั่ว ดอกไม้พากันเบ่งบาน เหล่าภมรก็บินร่อนเชยชมดอกไม้ เสียงดนตรีพิณพาทย์ก็บรรเลงขึ้นมาเองอย่างไพเราะ และบนท้องฟ้ามีแสงของพระอาทิตย์ส่องสว่างไปทั่ว เหตุที่เกิดดอกไม้บานส่งกลิ่นหอมไปทั่วตอนประสูตินี้เอง นางจึงได้ชื่อว่า บุษบาหนึ่งหรัดครั้นเมื่อบุษบาเกิดแล้วปรากฏการณ์อัศจรรย์เหล่านั้นก็หายไป ดังบรรยายไว้ว่า

เมื่อจะประสูติพระดนัย เวลาประจุสมัยไก่ขัน
บังเกิดมหัศอัศจรรย์ กลิ่นสุคันธรสรวยริน
ดอกไม้ทุกพรรณบันดาล เบิกบานเกสรขจรกลิ่น
ภุมเรศร่อนร้องโบยบิน ประสานเสียงเพียงพิณพาทย์ฆ้อง
ดนตรีแตรสังข์ก็ดังเอง อัศจรรย์บรรเลงกึกก้อง
ครั้นอรุณรุ่งรางสร่างแสงทอง ดังแสงรุ้งเรืองรองอร่ามไป
สุรศรีดังสีธรรมชาติ เลื่อมพรายโอภาสผ่องใส
จึงประสูติธิดายาใจ งามวิไลล้ำเลิศเพริศพราย
อันอัศจรรย์ที่บันดาล ก็อันตรธานสูญหาย
ยังแต่กลิ่นหอมรวยชวยชาย จึงถวายพระนามตามเหตุนั้น

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 23-24)

จากการศึกษาพบว่า การเกิดปรากฏการณ์อัศจรรย์ก่อนอิเหนาและบุษบาเกิดนี้พบตรงกับในนิทานปันหยีหลายสำนวน ดังนี้

มีนิทานปันหยี 4 สำนวนกล่าวว่าก่อนกำเนิดอีนู ได้บังเกิดปรากฏการณ์อัศจรรย์เช่นเดียวกับเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่เรื่อง หปกส, HAP, HCWP, ML เช่นเรื่อง HAP กล่าวว่าช่วงที่ประไหมสุหรีตั้งครรภ์อีนู บ้านเมืองเจริญรุ่งเรืองมาก ธรรมชาติก็อุดมสมบูรณ์ และในเวลาที่อีนูเกิด ก็มีเหตุอัศจรรย์ต่าง ๆ เกิดขึ้น เช่น พระจันทร์เต็มดวง ไก่ขันเจื้อยแจ้วราวกับต้องการแสดงความยินดี บรรดาสัตว์ป่าน้อยใหญ่ต่างออกมาจากป่าเข้ามาสู่เมืองราวกับต้องการมาชื่นชมบารมีของทารกน้อย สายลมพัดเบาๆ ราวกับต้องการกล่อมโอรสให้เย็นชื่นใจ ส่วนดอกไม้ในอุทยานก็

แบ่งบานส่งกลิ่นหอมไปทั่วทั้งราชวัง (S.O.Robson, 1969: 67) หรือเรื่อง HCWP กล่าวว่า ตอนเกิดอีนู เกิดพายุฝนฟ้าคะน้อง ฟ้าแลบ ฟ้าผ่าไปทั่ว (Sir Richard Winstedt, 1969: 231)

ส่วนกรณีที่เกิดปรากฏการณ์ธรรมชาติอัศจรรย์ตอนกาลุห์เกิด ไม่ปรากฏในกลุ่มข้อมูลนิทานปันหยี 33 สำนวนที่ใช้ในการศึกษาเปรียบเทียบ แต่ในงานวิจัยของ มารียัม ซาลิม (2005) พบว่าเหตุการณ์ดังกล่าวปรากฏในนิทานปันหยีเรื่อง **ฮีกายัต มีซา ตามัน จาเจ็ง กูซูมา** (Hikayat Misa Taman Jajeng Kusuma) ซึ่งกล่าวว่าตอนกาลุห์เกิด มีกลิ่นหอมฟุ้งกำจายไปทั่วห้อง และดอกไม้ในอุทยานก็พากันบานสะพรั่ง (Noriah Mohamed Mariyam Salim, 2005: 201) ด้วยเหตุนี้นิทานปันหยีเรื่องนี้ปรากฏเหตุธรรมชาติอัศจรรย์ตอนกำเนิดกาลุห์เช่นเดียวกับตอนกำเนิดบุษบา ผู้วิจัยจึงเห็นว่าเหตุการณ์ดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**น่าจะเป็นเนื้อหาที่สืบทอดมาจากนิทานปันหยี

มารียัม ซาลิม (2005: 44) ตั้งข้อสังเกตว่าการเกิดปรากฏการณ์อัศจรรย์ต่างๆ นานาก่อนที่ตัวเอกจะเกิดนี้เป็นเหตุการณ์ที่พบได้ทั่วไปในนิทานของมลายู และเมื่อพิจารณานิทานปันหยีที่นำมาศึกษาก็น่าสนใจว่า นิทานปันหยีที่มีเหตุการณ์ดังกล่าวนี้ส่วนใหญ่เป็นนิทานปันหยีของมลายู คือเรื่อง หปกส, HAP และ HCWP มีเพียงเรื่อง ML เพียงสำนวนเดียวที่มิใช่นิทานปันหยีมลายู แต่เป็นนิทานปันหยีของบาหลี

ซ.โหรทำนายดวงชะตาของอิเหนา

ในเรื่อง**อิเหนา** ตอนที่อิเหนาจะเกิด โหราจารย์ได้ทำนายดวงชะตาชีวิตของอิเหนาว่าจะเป็นกษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่ของชวาในภายภาคหน้า โดยทำนายจากปรากฏการณ์ธรรมชาติอัศจรรย์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นก่อนที่อิเหนาจะประสูติ กล่าวคือ ฟ้าแลบฟ้าร้องและฟ้าผ่าสื่อว่าอิเหนาจะทรงเกียรติและปราบแว่นแคว้นต่างๆ ไปทั่วทั้งสิบทิศ ส่วนพายุใหญ่นั้นสื่อว่าบรรดาระตูต่างๆ จะมาอ่อนน้อม และฝนฟ้าที่ตกคะนองทั้ง 7 วัน 7 คืนสื่อว่าจะมีบรรณการมาสู่เมืองอย่างมากมาย (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 13)

จากการศึกษาพบว่าเนื้อหาดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**พบตรงกับในนิทานปันหยี 3 สำนวนได้แก่เรื่อง หปกส, HCWP, TPDSK นิทานปันหยีเหล่านี้ ตอนที่อีนูเกิด โหราจารย์ต่างก็ทำนายความยิ่งใหญ่ของอีนูทำนองเดียวกับเรื่อง**อิเหนา** เช่นเรื่อง HCWP กล่าวว่า ตอนอีนูเกิดโหรทำนายว่าต่อไปอีนูจะได้ปกครองอาณาจักรชวาอย่างยิ่งใหญ่ แต่ช่วงอายุ 12 ปี จะเกิดเคราะห์ร้ายต้องพลัดพรากจากบ้านเมือง (Sir Richard Winstedt, 1969: 231-232)

ฌ. องค์ปะตาระกาหลามอบกริชแก่อิเหนาตอนเกิด

ในเรื่องอิเหนาหลังจากอิเหนาเกิดได้ 3 วัน องค์ปะตาระกาหลาซึ่งเป็นองค์อัยกาของอิเหนาได้ลงมาจากสวรรค์ เพื่อมาอวยพรและมอบกริชที่จารึกชื่อแก่อิเหนา

เมื่อเปรียบเทียบกับนิทานปันหยีพบว่า มีนิทานปันหยี 1 สำนวนที่กล่าวว่าเทวดาลงมามอบอาวุธและของวิเศษให้แก่อีนูช่วงก่อนที่อีนูจะเกิดคล้ายคลึงกับเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่

เรื่อง หปกส ในเรื่องนี้กล่าวว่า องค์ภัฏฏารกาละนำกริชและม้าที่พระองค์เนรมิตพร้อมทั้งนีลธวัช และฆ้องศึกซึ่งองค์ภัฏฏารคุรุเนรมิต มามอบแก่ระตูกุเรปันเพื่อเก็บไว้มอบให้แก่อีนูเมื่อเจริญวัยขึ้น ในคราวที่ระตูทำพิธีบวงสรวงขอโอรส (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2520: 11-12) รายละเอียดการมอบของวิเศษแก่อีนูในสำนวนนี้แตกต่างจากเรื่อง**อิเหนา**เล็กน้อยตรงที่เทวดามอบให้ก่อนที่อีนูจะเกิด ส่วนในเรื่อง**อิเหนา**เทวดามอบให้ตอนที่อีนูเกิดแล้ว 3 วันในพิธีสมโภชทำขวัญ

ส่วนกรณีที่กริชเทวาของอิเหนามีการจารึกชื่อของอิเหนาไว้ในกริชนั้นพบตรงกับนิทานปันหยีบางสำนวน คือเรื่อง ML ซึ่งกล่าวว่ากริชของอีนูและน้องชายของกาลุห์นั้นมีชื่อจริงสลักไว้ ทำให้เมื่อทั้งคู่เห็นกริชของอีกฝ่ายหนึ่งจึงรู้จักจำกันได้

แม้เนื้อหาที่กล่าวว่าอิเหนาได้รับอาวุธจากเทวดาและมีชื่อจริงสลักบนกริชจะพบตรงกับนิทานปันหยี ซึ่งสะท้อนว่าเป็นเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยีเรื่อง**อิเหนา**เก็บรักษาไว้ แต่น่าสังเกตว่า รายละเอียดในเรื่อง**อิเหนา**ที่ระบุว่าเทวดาจะลงมามอบกริชให้แก่นัดดาที่เป็นชายทุกคนตอนแรกเกิดตาม “จารีต” ของวงศ์เทวา ไม่พบในนิทานปันหยีที่นำมาศึกษา อาจเป็นได้ว่ารายละเอียดดังกล่าวกวีไทยได้เพิ่มเติมเข้ามา

จากที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นว่าในรายละเอียดเนื้อหาส่วนใหญ่ในเหตุการณ์หลักที่ 1 ในเรื่อง**อิเหนา**มีที่มานิทานปันหยี โดยส่วนใหญ่เป็นเนื้อหาที่แสดงให้เห็นบุญญาธิการและความสูงส่งของตัวเอก เช่น กำเนิดตัวเอกที่เกิดจากการบวงสรวงเทวดา การเกิดเหตุอัศจรรย์ช่วงกำเนิดตัวเอก และคำทำนายของโหรที่สื่อความเรืองเดชของตัวเอก

เมื่อพิจารณาเชื่อมโยงกับขนบวรรณคดีไทย ก็พบว่าเนื้อหาดังกล่าวนี้มีความสอดคล้องกับเนื้อหาในวรรณคดีไทยเป็นอย่างดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งเนื้อหาของบทละครในที่ให้ความสำคัญแก่บุญญาธิการและความสูงส่งของตัวเอกรวมทั้งญาติวงศ์ฝ่ายตัวเอกอย่างเด่นชัด ดังจะเห็นว่าช่วงกำเนิดตัวเอกในบทละครในรวมทั้งวรรณคดีไทยประเภทอื่นๆ ต่างก็มีเนื้อหาที่สะท้อนให้เห็นบุญญาธิการความยิ่งใหญ่ของตัวเอกทำนองเดียวกับที่ปรากฏในนิทานปันหยี กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ เนื้อหาของนิทานปันหยีส่วนใหญ่ที่ปรากฏในช่วงเหตุการณ์หลักที่ 1 ในเรื่อง**อิเหนา**มีความสอดคล้องกับเนื้อหาตอนกำเนิดตัวเอกที่พบในวรรณคดีไทยเป็นอย่างดี คือมีเนื้อหาที่แสดงบุญญาธิการความสูงส่งของตัวเอกในทำนองเดียวกัน เช่น เนื้อหาที่กล่าวว่าตัวอิเหนาและบุษบาสืบเชื้อสายมาจากเทวดาและเป็นเทวดามาเกิด เมื่อพิจารณาในขนบวรรณคดีไทยก็พบว่าเนื้อหาดังกล่าวปรากฏในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง เช่น ในบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์**ต้นวงศ์ของพระรามก็สืบเชื้อสายมาจากเทวดาคือท้าวอโนมาตันซึ่งเป็นเชื้อสายของพระนารายณ์เนื่องจากถือกำเนิดในดอกบัวที่พระนารายณ์เนรมิตขึ้น (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2540, เล่ม 1: 4) และพระรามและนางสีดาก็คือพระนารายณ์และพระลักษมีอวตาร (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก

มหาราช, 2540, เล่ม 1: 226) หรือเนื้อหาที่กล่าวว่าอิเหนากำเนิดจากการบวงสรวงเทวดาขอโอรส ก็สอดคล้องกับเนื้อหาในวรรณคดีไทยที่มักกล่าวว่าตัวเอกกำเนิดจากพระประสงค์ของเทวดา เช่นในบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์**พระรามก็กำเนิดจากการบวงสรวงเทวดาขอโอรสของท้าวทศรถ (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2540, เล่ม 1: 210) เช่นเดียวกับเนื้อหาที่กล่าวว่าเกิดเหตุอัศจรรย์ก่อนอิเหนาและบุษบาเกิด ก็สอดคล้องกับเนื้อหาในวรรณคดีไทยที่มักจะแสดงให้เห็นปรากฏการณ์อันน่าอัศจรรย์ช่วงกำเนิดตัวเอกเพื่อสื่อนัยว่าเป็นผู้มีบุญญาธิการและความยิ่งใหญ่ เช่นในบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์** กล่าวว่าตอนกำเนิดพระราม พระจันทร์ทรงกลดส่องแสงสว่างไปทั่ว (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2540, เล่ม 1: 245)

กล่าวได้ว่า เนื้อหาเดิมของนิทานปันหยีในเหตุการณ์หลักที่ 1 ที่ยังปรากฏในเรื่อง**อิเหนา** มีความสอดคล้องกับเนื้อหาที่ปรากฏในวรรณคดีไทยเป็นอย่างดี และคงเป็นด้วยเหตุนี้ เรื่อง**อิเหนา**จึงเก็บรักษาและสืบทอดรายละเอียดเนื้อหาดังกล่าวนี้ไว้

3.1.2.2 เหตุการณ์หลักที่ 2 การหมั้นหมายของอิเหนากับบุษบา

เหตุการณ์หลักที่ 2 ในโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**คือเหตุการณ์อิเหนาตุนาหงันกับบุษบา ซึ่งพบตรงกับนิทานปันหยี 27 สำนวนได้แก่ ซปย, พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, BK, GD, GMA, HAP, HCWP, JL, KWJS, ML, PJ, PAP, PMC, PWG, RP, ST, SCK, SKT, SMG, TPDSK, WW, WS, WDS

การตุนาหงันระหว่างตัวเอกฝ่ายชายและหญิงที่เป็นญาติพี่น้องกัน ตลอดจนพี่น้องร่วมวงศ์อื่นๆ นี้ถือเป็นเนื้อหาเด่นที่ปรากฏในนิทานปันหยีแทบทุกสำนวนรวมทั้งเรื่อง**อิเหนา** อันสื่อแสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดว่านิทานปันหยีนั้นมุ่งเน้นที่จะนำเสนอให้เห็นว่า “วงศ์” ของตัวเอกนั้นมีความสูงส่งเหนือกว่าวงศ์อื่น จึงต้องการที่จะดำรงความบริสุทธิ์และความสูงส่งของสายเลือดไว้ไม่ให้ปะปนกับวงศ์อื่น

เหตุที่เนื้อหาและความคิดดังกล่าวนี้ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา** คงเป็นเพราะเข้ากันได้ดีกับขนบวรรณคดีไทย ดังจะเห็นว่าในวรรณคดีไทยหลายเรื่องตั้งแต่สมัยอยุธยาเมื่อกล่าวถึงการเลือกคู่ครองหรือการแต่งงานกันระหว่างตัวเอก มักจะแสดงให้เห็นว่าทั้งคู่มีศักดิ์และวงศ์ที่สูงส่งทัดเทียมเหมาะสมกัน “สมวงศ์สมศักดิ์” กัน แม้ว่าทั้งคู่จะไม่ได้เป็นญาติพี่น้องกันก็ตาม ซึ่งสะท้อนความคิดในทำนองเดียวกันกับการตุนาหงันในเรื่อง**อิเหนา** เช่น ในบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์** ท้าวไกยเกษและมเหสีดำริจะยกพระธิดาให้ท้าวทศรถเนื่องเจากเห็นว่าทั้งคู่นั้น “สมศักดิ์สุริย์วงศ์เสมอกัน” (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2540, เล่ม 1: 175) หรือในบทละครในเรื่อง**อุณรุท** ท้าวอุทุมราชดำริจะยกพระธิดาให้พระอุณรุทด้วยเห็นว่าทั้งคู่ “สมศรีสมศักดิ์” และ “สมทั้งสุริย์วงศ์” (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2545: 88)

เหตุการณ์หลักที่ 2 นี้ทั้งในเรื่อง**อิเหนา**และในนิทานปันหยีไม่ปรากฏรายละเอียดเนื้อหาหรือเหตุการณ์ย่อยๆ ที่น่าสนใจ จึงไม่มีเนื้อหาที่จะนำมาเปรียบเทียบ

3.1.2.3 เหตุการณ์หลักที่ 3 อิเหนาหลงรักจินตะหรา จึงถอนหมั้นบุษบา

เหตุการณ์หลักที่ 3 ในโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**คือ เหตุการณ์ที่อิเหนาพบรักกับจินตะหรา ทำให้ปฏิเสธที่จะแต่งงานกับบุษบา เหตุการณ์หลักนี้พบตรงกับนิทานปันหยี 11 สำนวน ได้แก่ พออ, หปกส, HAP, JL, PJ, PAP, PWG, RP, SCK, SKT, WW นิทานปันหยีเหล่านี้กล่าวตรงกันกับเรื่อง**อิเหนา**ว่าอีนูไปพบรักหญิงอื่นจนปฏิเสธที่จะแต่งงานกับกาลุห์

ในเรื่อง**อิเหนา** เหตุการณ์หลักที่ 3 นี้ประกอบด้วยรายละเอียดเนื้อหา 3 เหตุการณ์ที่พบตรงกับนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ สะท้อนให้เห็นว่าน่าจะเป็นเนื้อหาที่มีอยู่แต่เดิมในนิทานปันหยี ได้แก่

- อิเหนาพบรักจินตะหราซึ่งมิใช่คู่ตุนาหงัน
- อิเหนารบศึกระตูบุศสิหนาระหว่างเดินทางไปหาจินตะหรา
- อิเหนาได้จินตะหราเป็นชายา และปฏิเสธที่จะแต่งงานกับบุษบา ดังนี้

ก.อิเหนาพบรักจินตะหราซึ่งมิใช่คู่ตุนาหงัน

ในเรื่อง**อิเหนา** แม้อิเหนาจะตุนาหงันกับบุษบาตั้งแต่เยาว์วัย แต่อิเหนาก็ไม่เคยมีโอกาสได้พบบุษบาเลยสักครั้ง อิเหนาจึงไม่รู้ว่าบุษบามีความงามเพียงใด ดังนั้นเมื่ออิเหนามีโอกาสพบกับจินตะหราธิดาระตูหมันหยาซึ่งมีความงามยิ่งจากการเดินทางไปร่วมการพระเมรุเมืองหมันหยา อิเหนาก็หลงรักนางทันที และไม่ปรารถนาจะแต่งงานกับบุษบาอีกต่อไป การที่อิเหนาไปหลงรักจินตะหรานี้ ทำให้ท้าวกุเรปันกริ้วมาก เพราะจินตะหรามีศักดิ์ต่ำกว่า ถึงแม้ว่านางจะมีศักดิ์เป็นลูกพี่ลูกน้องของอิเหนาเพราะประไหมสุหรีหมันหยาเป็นน้องสาวของประไหมสุหรีกุเรปันก็ตาม แต่ก็ถือว่ามิได้อยู่ในวงศ์เทวา เพราะมิได้ร่วมเชื้อสายกับท้าวกุเรปัน ความไม่พอใจของท้าวกุเรปันเห็นได้เด่นชัดในตอนที่ทรงกล่าวตำหนิอิเหนาว่า

อะหนะอิเหนานี้ผิดนัก ไปพะวงหลงรักจินตะหรา
ที่ร่วมวงศ์เทเวศร์ไม่เจตนา ส่วนที่ต่ำช้าสิชอบใจ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 213)

เหตุการณ์ที่ตัวเอกฝ่ายชายพบรักหญิงอื่นที่มิใช่คู่ตุนาหงันนี้เป็นเนื้อหาเด่นประการหนึ่งในนิทานปันหยี จากการศึกษาพบว่า มีนิทานปันหยี 11 สำนวนที่ปรากฏเหตุการณ์อีนูไปพบรักหญิงอื่นที่มิใช่คู่ตุนาหงันเช่นเดียวกับที่อิเหนาพบรักจินตะหรา ได้แก่เรื่อง พออ, หปกส, HAP, JL, PJ, PAP, PWG, RP, SCK, SKT, WW และหญิงคนรักดังกล่าวนี้ก็มักจะมีศักดิ์ต่ำกว่าอีนูทำให้มิได้รับการยอมรับทำนองเดียวกับจินตะหราในเรื่อง**อิเหนา** เช่น เรื่อง หปกส อีนูพบรักกับนางมรรตลางูธิดาของนายตำบลขณะไปเล่นไพร (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2520: 16) เรื่อง PAP และ RP อีนูพบนางอังรนี ผู้เป็นธิดาของปาตี (Pati)

นิทานปันหยีสำนวนที่กล่าวใกล้เคียงกับเรื่อง**อิเหนา**มากที่สุดว่า หญิงคนรักนั้นเป็นเจ้าหญิงที่มีศักดิ์เป็นลูกพี่ลูกน้องของอีนู คือเรื่อง พออ ในเรื่องนี้ อีนูเข้าใจผิดคิดว่ากาลุห์อัปลักษณ์จึงออกเดินทางท่องเที่ยวเพื่อประวิงเวลาที่จะต้องเข้าพิธีแต่งงาน จนเดินทางเข้าเมืองบาหลีเพื่อเยี่ยมระตูซึ่งมีศักดิ์เป็น "อาเขย" ทำให้อีนูได้พบรักกับเจ้าหญิงบาหลีซึ่งมีศักดิ์เป็นลูกพี่ลูกน้อง อีนูแต่งงานกับนางและพานางกลับกุเรปันด้วย (ขุนนิกรการประกิจ, 2520: 114-125)

ข.อิเหนารบชนะศึกระตูบุศสิหนาระหว่างเดินทางกลับไปหาจินตะหราและดรสาแบหลา

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากท้าวกุเรปันทราบว่าอิเหนาหลงรักจินตะหราขณะเดินทางไปร่วมงานพระเมรุที่เมืองหมันหยา และไม่ยอมกลับเมือง ระตูก็ส่งสารไปตามอิเหนากลับกุเรปัน โดยอ้างว่าให้รีบกลับมาเยี่ยมประไหมสุหรีที่ใกล้จะครบกำหนดคลอด หลังจากอิเหนากลับมากุเรปันได้ไม่นานนัก อิเหนาก็ออกอุบายขอระตูไปเที่ยวป่า แล้วอาศัยจังหวะนี้เดินทางกลับไปหาจินตะหราที่เมืองหมันหยา โดยอิเหนาปลอมตัวเป็นชาวป่าชื่อมิสาระปันหยี ในระหว่างเดินทางกลับไปหมันหยานี้เอง ได้เกิดศึกสงครามระหว่างปันหยีกับระตูบุศสิหนาขึ้น

เหตุการณ์ศึกดังกล่าวเริ่มจากกล่าวถึง 3 ระตูพี่น้องคือ ระตูปันจะรากัน ระตูปักมาหงัน และระตูบุศสิหนาว่าเดินทางกลับจากเมืองปะตาหรำหลังจากไปร่วมงานแต่งงานระหว่างระตูบุศสิหนากับนางดรสาธิดาเมืองปะตาหรำ ระหว่างเดินทางกลับทั้ง 3 ระตูถือโอกาสแวะขึ้นไปนมัสการพระฤาษีบนภูเขาปะราปี ในเวลาเดียวกันนั้นอิเหนาและไพร่พลก็ประทับแรมอยู่ที่ภูเขาปะราปีด้วยเช่นกัน ช่วงระหว่างแวะพัก ประสันตาได้พาบ่าวจำนวนหนึ่งไปต่อนก ประสันตาและบ่าวพบกับไพร่พลของระตูบุศสินหนาโดยบังเอิญและเกิดทะเลาะวิวาทและชกต่อยกัน ก่อนแยกจากกันพวกบ่าวของประสันตาได้ไปร้องท้าทายฝากความถึงระตูบุศสิหนาให้ยกทัพมาสู้กัน

เมื่อระตูบุศสิหนาทราบเรื่องก็โกรธฝ่ายปันหยีมาก สั่งให้ยกทัพเตรียมรบด้านประสันตาเมื่อเห็นระตูตระเตรียมกองทัพ ก็รีบมาแจ้งแก่ปันหยีว่าระตูบุศสิหนาจะยกทัพมารบแต่เลี่ยงไม่พูดถึงสาเหตุที่ตนเองเป็นคนก่อเรื่อง ทำให้ปันหยีรู้สึกประหลาดใจมากว่าเหตุใดระตูจึงจะยกทัพมารบ ภายหลังตำมะหงงเป็นผู้สืบรู้ว่าเหตุเกิดขึ้นเพราะประสันตาและบ่าวไปก่อเรื่องวิวาท แม้อิเหนาจะตำหนิประสันตา แต่ก็ตัดสินที่จะออกรบด้วยเหตุผลที่ว่าแม้จะลงโทษประสันตาอย่างไร "สงครามนั้นจะหายก็หาไม่" (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 128)

ผลการรบปรากฏว่าปันหยีสามารถสังหารระตูบุศสิหนาได้สำเร็จทางด้านระตูปักมาหงันและปันจะรากัน ครั้นทราบว่าน้องชายถูกปันหยีสังหารก็จะยกทัพมาแก้แค้น แต่พระฤาษีได้ทักท้วงไว้โดยแจ้งแก่ระตูว่าปันหยีนั้นแท้ที่จริงคืออิเหนาแห่งวงศ์เทวา ใครบังอาจแข็งขืนต่อกรย่อมต้องพ่ายแพ้ ระตูทั้งสองจึงเปลี่ยนใจมาขออ่อนน้อมแก่ปันหยี และยกโอรสธิดาเป็นเชลย ได้แก่ สังคามาระตา มาหยารัศมี และสการะวาตี ส่วนนางดรสาประไหมสุหรีของระตูบุศสิหนาก็ได้เข้าพิธีแบหลาในพิธีศพของระตูที่จัดขึ้นกลางป่านั้น

จากการศึกษานิทานปันหยีทั้ง 33 สำนวน พบว่ามีนิทานปันหยี 2 สำนวน ที่กล่าวถึงการศึกระหว่างอีนูกับระตูต่างเมืองคล้ายคลึงกับการศึกระหว่างอิเหนากับระตูบุศสิหนา ได้แก่เรื่อง พออ และ SCK ในเรื่อง พออ หญิงสาวที่อีนูหลงรักจนปฏิเสธที่จะแต่งงานกับกาลุห์คือเจ้าหญิงบาหลี ในระหว่างทางที่อีนูพาเจ้าหญิงบาหลีเดินทางกลับกุเรปัน เกิดมีศึกกับระตูวังกาและน้องชายของระตู มูลเหตุของศึกครั้งนี้เกิดจากระตูวังกาต้องการชิงเจ้าหญิงบาหลีให้โอรส หลังจากอีนูรบชนะ ก็ได้โอรสธิดาของระตูเป็นเชลย (ขุนนิกรการประกิจ, 2520: 123-124) น่าสนใจว่าโอรสของระตูมีนามว่า ระเด่นสังคาดาระปา คล้ายคลึงกับชื่อระเด่นสังคามาระตาที่อิเหนาได้เป็นเชลยในการรบช่วงนี้เช่นกัน ส่วนเรื่อง SCK เหตุที่อีนูไม่ปรารถนาจะแต่งงานกับกาลุห์เป็นเพราะอีนูเข้าใจผิดคิดว่านางอัปลักษณ์ ประกอบกับได้พบรักกับเจ้าหญิงซิงกาซารีและเจ้าหญิงบาหลีก่อนในช่วงที่ออกเดินทางเที่ยวป่า ในระหว่างทางที่อีนูพาเจ้าหญิงทั้งสองเดินทางกลับเมืองกูรีปัน เกิดมีศึกกับระตูจาการากา (Jagaraga) ซึ่งต้องการจะชิงเจ้าหญิงซิงกซารี แต่อีนูสามารถเอาชนะได้ และได้โอรสธิดาของระตูเป็นเชลย (Suripan Sadi Hutomo, 1994: 470) น่าสนใจว่าโอรสของระตูมีนามว่า ราเด็น ซัง กาดาร์บา (Raden Sang Kadarba) คล้ายกับชื่อระเด่นสังคามาระตา เป็นไปได้ว่า ชื่อ “สังคามาระตา” ในเรื่อง**อิเหนา**อาจจะมาจากชื่อ “สังคาดาระปา” หรือ “ซัง กาดาร์บา” ในนิทานปันหยีสำนวนใดสำนวนหนึ่ง เนื่องจากมีเสียงคล้ายคลึงกัน อีกทั้งสถานภาพของตัวละครสังคามาระตาและ“สังคาดาระปา” หรือ “ซัง กาดาร์บา” ยังสอดคล้องกันอีกด้วย คือมีสถานภาพเป็นโอรสของระตูเมืองขึ้นของอีนูที่ถูกบิดายกให้เป็นเชลยแก่อีนูหลังจากพ่ายแพ้ศึกสงครามในช่วงที่อีนูกำลังอยู่ในระหว่างการเดินทาง

แม้ว่ามูลเหตุในการรบและชื่อระตูข้าศึกในเรื่อง**อิเหนา**กับเรื่อง พออ และ SCK จะแตกต่างกัน แต่ก็พอจะเห็นเค้าว่าเหตุการณ์สงครามที่ปรากฏในเรื่อง พออ และ SCK ดังกล่าวข้างต้นมีความคล้ายคลึงกับสงครามระหว่างปันหยีกับระตูบุศสิหนาในเรื่อง**อิเหนา** 2 ลักษณะด้วยกัน ลักษณะแรก เป็นการรบในระหว่างการเดินทางในช่วงที่อีนูกำลังพบรักกับหญิงอื่นที่มิใช่คู่ตุนาหงันเช่นเดียวกัน โดยในเรื่อง**อิเหนา**เป็นการรบในระหว่างเดินทางกลับไปหานาง แต่ในเรื่อง พออ และ SCK เป็นการรบในระหว่างพานางเดินทางกลับเมือง และอีกลักษณะหนึ่ง ชื่อโอรสของระตูที่อีนูได้เป็นเชลยศึกในเรื่อง พออ ที่ชื่อว่า ระเด่น สัง คาดาระปา และในเรื่อง SCK ที่ชื่อว่า ราเด็น ซัง กาดาร์บา นั้น ยังคล้ายคลึงกับชื่อของระเด่นสังคามาระตา เจ้าชายที่ตกเป็นเชลยศึกของอิเหนาหลังจากรบชนะศึกบุศสิหนาอีกด้วย ความคล้ายคลึงกันดังกล่าวนี้ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่าเหตุการณ์การรบระหว่างปันหยีกับระตูบุศสิหนาในเรื่อง**อิเหนา** คงจะมีที่มาจากนิทานปันหยีสำนวนใดสำนวนหนึ่ง

นอกจากนี้ ในตอนท้ายหลังเสร็จศึกในเรื่อง**อิเหนา**ยังกล่าวถึงการแบหลาของดรสามเหสีระตูบุศสิหนาด้วย แม้ว่าจะไม่พบการแบหลาของมเหสีระตูหลังเสร็จศึกในเรื่อง พออ และ SCK แต่จากการศึกษานิทานปันหยี 33 สำนวนก็พบว่าการแบหลานี้เป็นรายละเอียดเนื้อหา

ที่พบในนิทานปันหยีหลายสำนวน เช่นเรื่อง หปกส, HCWP, ML, PMC, WW การแบหลาในเรื่อง**อิเหนา**จึงถือว่าเป็นรายละเอียดเนื้อหาหนึ่งที่มีที่มาจากนิทานปันหยี ซึ่งรายละเอียดเกี่ยวกับการแบหลาในเรื่อง**อิเหนา**และในนิทานปันหยีจะอธิบายอย่างละเอียดภายหลังในหัวข้อการแสดงลักษณะเด่นของนิทานปันหยีด้านวัฒนธรรมชวามลายู

ค.อิเหนาได้จินตะหราเป็นชายา และปฏิเสธที่จะแต่งงานกับบุษบา

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากอิเหนาพบรักกับจินตะหราแล้ว อิเหนาก็พยายามทุกวิถีทางที่จะได้นางเป็นชายา ผลจากการที่อิเหนาได้จินตะหราเป็นชายาประกอบกับไม่เคยเห็นความงามของบุษบา ทำให้อิเหนาตัดสินใจปฏิเสธที่จะแต่งงานกับบุษบา ข้อความที่อิเหนาปฏิเสธบุษบานี้ปรากฏชัดเจนในสารที่อิเหนาเขียนไปกราบทูลท้าวกุเรปันบิดา ดังนี้

อันการที่จัดแจงไว้ อย่ามีอาลัยเลยกับข้า
แม้นใครมาขอบุษบา จงให้ตามปรารถนาเขานั้น

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 212)

เนื้อหาที่ตัวเอกฝ่ายชายถอนหมั้นคู่ตุนาหงันดังกล่าวนี้เป็นเนื้อหาเด่นที่พบในนิทานปันหยีหลายสำนวนด้วยกัน จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 11 สำนวนปรากฏเหตุการณ์ที่อีนูถอนหมั้นหรือเพิกเฉยที่จะแต่งงานกับกาลุห์เพราะไปรักหญิงอื่น ได้แก่ เรื่อง พออ, หปกส, HAP, JL, PJ, PAP, PWG, RP, SCK, SKT, WW

แม้ว่าเนื้อหาดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**จะพบตรงกันกับนิทานปันหยีหลายสำนวน แต่มีข้อสังเกตว่าในเรื่อง**อิเหนา** แม้ว่าระตูและประไหมสุหรีกุเรปันจะไม่พอใจมากที่อิเหนาหลงรักจินตะหราจนปฏิเสธบุษบา แต่พระองค์ก็มิได้ทำอะไรเด็ดขาดรุนแรง ขณะที่นิทานปันหยีหลายสำนวนระตูและประไหมสุหรีแก้ปัญหาโดยการส่งคนไปสังหารหญิงสาวผู้นั้นทันที สำนวนดังกล่าวได้แก่เรื่อง หปกส, HAP, JL, PJ, PAP, PWG, RP, SKT มีนิทานปันหยีเพียงไม่กี่สำนวนเท่านั้นที่มิได้มีการสังหารหญิงสาวผู้เป็นต้นเหตุให้อีนูปฏิเสธการแต่งงานกับกาลุห์เหมือนกับเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่เรื่อง พออ, SCK, WW

กล่าวได้ว่าในเหตุการณ์หลักที่ 3 ของเรื่อง**อิเหนา** เนื้อหาของนิทานปันหยีที่ปรากฏอยู่ไม่ว่าจะเป็นเนื้อหาที่อิเหนาพบรักจินตะหราซึ่งมิใช่คู่ตุนาหงัน อิเหนารบศึกระตูบุศสิหนาระหว่างเดินทางไปหาจินตะหรา และอิเหนาปฏิเสธที่จะวิวาห์กับบุษบาเพราะหลงจินตะหรา ล้วนเป็นรายละเอียดที่มีความสำคัญต่อเรื่อง กล่าวคือ เนื้อหาที่อิเหนาไปหลงรักจินตะหรามีความสำคัญที่เป็นจุดหักเหทำให้อิเหนาถอนหมั้นบุษบา ซึ่งก่อให้เรื่องราวต่างๆ ตามมาอีกมากมาย เช่น เกิดศึกชิงนางที่เมืองดาหา และองค์ปะตาระกาหลาทรงลงโทษอิเหนาด้วยการพรากบุษบาไปจากอิเหนาในช่วงกลางเรื่อง ส่วนการศึกระหว่างปันหยีกับระตูบุศสิหนาก็มีความสำคัญที่เปิดโอกาสให้อิเหนา

ได้แสดงฝีมือการรบเป็นครั้งแรก นอกจากนี้เนื้อหาดังกล่าวซึ่งเกี่ยวข้องกับการแสดงความรักและการรบพุ่งของตัวละครยังมีความสอดคล้องกับขนบของวรรณคดีไทยที่นิยมนำเสนอเรื่องราวความรักและวีรกรรมนักรบของตัวเอกเป็นอย่างดี ไม่เพียงเท่านั้น เนื้อหาการเกี้ยวพาราสีและการรบยังเอื้อแก่การใส่เพลงและท่ารำอันอ่อยช้อย อวดฝีมือผู้รำตามขนบของการแสดงละครในอีกด้วย

ด้วยเหตุที่รายละเอียดเนื้อหาทั้ง 3 เหตุการณ์ข้างต้นมีความสำคัญและสอดคล้องกับขนบของไทยนี้เอง จึงน่าจะเป็นเหตุผลที่กวีเลือกเก็บรักษารายละเอียดเนื้อหาดังกล่าวไว้ในเรื่อง**อิเหนา**

3.1.2.4 เหตุการณ์หลักที่ 4 เกิดศึกที่ดาหาทำให้อิเหนาต้องมาช่วยรบและได้พบกับบุษบา

เหตุการณ์หลักที่ 4 ในโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**คือ เกิดศึกที่ดาหาทำให้อิเหนาต้องมาช่วยรบและได้พบกับบุษบาเป็นครั้งแรก

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 13 สำนวนกล่าวเช่นเดียวกับเรื่อง**อิเหนา**ว่า เกิดเหตุหรือปัญหาบางอย่างที่เมืองของกาลุห์ ทำให้อีนูต้องเดินทางมาช่วยเหลือหรือจัดการปัญหาและได้พบกับกาลุห์ ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, GD, HCWP, JL, KWJS, PJ, PAP, PKN, SCK, SMG, WW, WS ในจำนวนนี้มี 7 สำนวนกล่าวตรงกับเรื่อง**อิเหนา**ว่าปัญหาที่เกิดขึ้น คือ เกิดศึกชิงกาลุห์ ได้แก่เรื่อง พออ, JL, KWJS, PJ, PAP, PKN, SCK ในขณะที่อีก 6 สำนวน เหตุที่ชักนำให้อีนูมาพบกับกาลุห์เป็นเหตุร้ายหรือปมปัญหาอื่น มิใช่ศึกชิงนาง เช่นเรื่อง GD เหตุร้ายที่ชักนำให้อีนูเดินทางไปช่วยเมืองดาฮาและพบกาลุห์คือ กลานา (Kelana) คนหนึ่งมาตั้งปริศนาให้ระตูดาฮาตอบโดยมีเงื่อนไขว่าหากระตูตอบไม่ได้ภายใน 3 เดือน จะต้องยกกาลุห์ให้ ซึ่งอีนูเป็นผู้ตอบปริศนานั้นได้ (Nafron Hasjim, 1999: 27-37) เรื่อง HCWP เหตุร้ายที่ชักนำให้อีนูเดินทางไปช่วยเมืองดาฮาและพบกับกาลุห์คือ กาลุห์ถูกรากษสลักตัวไปไว้ที่ถ้ำ ซึ่งอีนูเป็นผู้ช่วยเหลือกาลุห์ออกมาได้สำเร็จ (Sir Richard Winstedt,1969: 233) เรื่อง SMG ปมปัญหาที่ชักนำให้อีนูเดินทางไปเมืองดาฮาและพบกับกาลุห์คือ โอรสของระตูเมินตาวัน (Mentawan) ซึ่งรับอุปถัมภ์อีนูหลังจากอีนูรอดจากการถูกระตูเมิงกาดา (Menggada) ถ่วงน้ำ ต้องการจะเดินทางไปสู่ขอกาลุห์ อีนูจึงต้องติดตามไปด้วย (Wahyunah Haji Abd. Gani, 2004: 37) เรื่องWW ปมปัญหาที่ชักนำให้อีนูเดินทางไปเมืองดาฮาและพบกับกาลุห์คือ การได้ยินข่าวว่าระตูยกกาลุห์ให้แต่งงานกับชายอื่นแล้ว (S.O.Robson, 1971: 71) และเรื่อง WS ปมปัญหาคือ อีนูถูกระตูมากาดา (Magadha) จับถ่วงน้ำแล้วไปขึ้นฝั่งที่เมืองดาฮา จึงทำให้ได้พบกับกาลุห์ (P.J.Zoetmulder, 1974: 430)

ในเรื่อง**อิเหนา** เหตุการณ์หลักที่ 4 นี้มีรายละเอียดเนื้อหา 3 เหตุการณ์ที่พบตรงและคล้ายคลึงกับนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ สะท้อนให้เห็นว่าน่าจะเป็นเนื้อหาที่มีอยู่แต่เดิมในนิทานปันหยี ได้แก่

- จรกาส่งช่างมาวาดรูปบุษบาและจินดาส่าหรีเพื่อนำไปให้จรกาเลือกเป็นคู่ครอง
- จรกาหลงรักบุษบาและสู่ขอนางจากท้าวดาหาได้สำเร็จ

- ระตูกะหมังกุหนิงสู่ขอบุษบาให้โอรสแต่ท้าวดาหาปฏิเสธจึงเกิดศึกกับดาหา ทำให้อิเหนาต้องมาช่วยรบและได้พบกับบุษบา ดังนี้

ก.จรกาส่งช่างมาวาดรูปบุษบาและจินดาส่าหรีเพื่อนำไปให้จรกาเลือกเป็นคู่ครอง

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากอิเหนาไปหลงรักจินตะหราและตัดอาลัยบุษบาแล้ว ก็กล่าวถึงระตูจรกาว่าปรารถนาจะได้คู่ครองเป็นสตรีที่งามที่สุดในแดนชวา ตำมะหงงทูลว่ามีสตรี 2 นางที่ “งามยิ่งนางในแดนไตร” คือ จินดาส่าหรีเจ้าหญิงเมืองสิงหัดส่าหรี และบุษบาเจ้าหญิงเมืองดาหา จรกาจึงส่งช่างเขียนไปวาดรูปทั้ง 2 นางนี้เพื่อนำมาเลือกว่าจะสู่ขอนางคนใด ในการวาดรูปบุษบานั้น ครั้งแรกที่ช่างเขียนได้เห็นนาง นายช่างตกตะลึงความงามของนางจนลืมวาดรูป ต้องรอครั้งต่อไปจึงวาดได้สำเร็จ และได้วาดรูปนางถึง 2 รูปคือรูปตอนที่นางยังมิได้สระสรงทรงเครื่องและตอนที่นางสระสรงทรงเครื่องแล้ว ซึ่งหลังจากจรกาได้ชมรูปวาดนางแล้ว ก็หลงรักความงามของบุษบาทันที และปรารถนาจะได้นางเป็นคู่ครอง

เหตุการณ์ที่จรกาส่งช่างไปวาดรูปบุษบาและจินดาส่าหรีเพื่อเลือกคู่ครองนี้ แม้จะไม่พบตรงกับในนิทานปันหยีสำนวนใด แต่พบว่ามีนิทานปันหยี 4 สำนวนปรากฏเนื้อหาที่กล่าวถึงการส่งช่างไปวาดรูปกาลุห์และเจ้าหญิงเมืองอื่นเพื่อยลโฉมและเลือกคู่ครอง ได้แก่เรื่อง พออ, ML, PMC, SCK อันทำให้พอเห็นเค้าว่า เนื้อหาที่กล่าวถึงการส่งช่างไปวาดรูปนางนี้ คงจะเป็นเนื้อหาที่ปรากฏอยู่แต่เดิมในนิทานปันหยี

ในนิทานปันหยีเรื่อง พออ กล่าวว่าอีนูได้ส่งช่างเขียนไปวาดรูปกาลุห์คู่หมั้นด้วยปรารถนาจะยลโฉมนางว่างามเพียงใด แต่นายช่างกลับวาดรูปอันดิระกาน้องสาวของกาลุห์ซึ่งไม่งามด้วยความเข้าใจผิด ทำให้อีนูผิดหวังเสียใจมากที่คู่หมั้นไม่งามดังหวังไว้ จึงหนีการแต่งงานโดยการออกเที่ยวป่าและล่องทะเลไปเรื่อยๆ (ขุนนิกรการประกิจ, 2520: 112-113) ในเรื่อง ML กล่าวว่าระตูมาตารัม (Mataram) ปรารถนาจะมีคู่ครอง จึงส่งช่างไปวาดรูปเจ้าหญิงเมืองต่างๆ เมื่อได้เห็นรูปวาดของเจ้าหญิงเมืองเกกลัง (Gegelang) ก็หลงรักอยากได้นางเป็นมเหสี จึงส่งสารไปสู่ขอแต่ระตูเกกลังปฏิเสธ จึงทำให้เกิดศึกชิงนางขึ้น (R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 316) เนื้อหาดังกล่าวนี้คล้ายคลึงกับเรื่อง PMC ที่กล่าวว่า ระตูมาตารัมน้องชายของระตูลาเซ็มฝันถึงหญิงงามนางหนึ่ง ก็ปรารถนาจะได้นางนั้นเป็นมเหสี จึงส่งช่างเขียนไปวาดรูปเจ้าหญิงเมืองต่างๆ จนพบว่าหญิงงามในฝันนั้นคือเจ้าหญิงเมืองเกกลัง ระตูมาตารัมและระตูลาเซ็มจึงส่งกองทัพมารบกับเมืองเกกลังเพื่อชิงนาง (Beryl de Zoete and Walter Spies, 1973: 288) ส่วนเรื่อง SCK มีเนื้อหาคล้ายกับเรื่อง พออ คือกล่าวว่าอีนูนึกอยากเห็นความงามของกาลุห์คู่ตุนาหงัน จึงส่งช่างเขียนไปวาดรูปนาง แต่ช่างเขียนกลับวาดรูปนางอินดี รากา (Indi Raga) น้องสาวต่างมารดาของกาลุห์ซึ่งอัปลักษณ์ด้วยความเข้าใจผิด ซึ่งเมื่ออีนูเห็นรูปนั้นก็รู้สึกผิดหวังมากที่กาลุห์ไม่งดงามอย่างที่คิด จึงคิดหนีงานแต่งงานโดยการออกเที่ยวป่า (Suripan Sadi Hutomo, 1994: 469)

จะเห็นว่าเนื้อหาที่จรกาส่งช่างเขียนไปวาดรูปบุษบาและจินดาส่าหรีเพื่อเลือกคู่ในเรื่อง**อิเหนา**คล้ายคลึงกับเนื้อหาที่ระตูมาตารัมส่งช่างไปวาดรูปในเรื่อง ML, PMC ตรงที่มีจุดประสงค์เพื่อเลือกคู่ครองเหมือนกัน แต่ต่างกันตรงที่ในเรื่อง ML , PMC มิได้วาดรูปของกาลุห์ เมื่อเทียบกับเรื่อง พออ และ SCK จะเห็นว่าเนื้อหาดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**คล้ายคลึงกับนิทานปันหยี 2 สำนวนนี้ตรงที่เป็นการวาดรูปกาลุห์เหมือนกัน แต่ต่างกันตรงตัวละครที่ส่งช่างไปวาดและผลที่เกิดจากการวาด แม้ว่าเนื้อหาที่จรกาส่งช่างไปวาดรูปทั้ง 2 นางในเรื่อง**อิเหนา**จะไม่พบตรงกับนิทานปันหยีสำนวนใดในการศึกษานี้ แต่ด้วยเหตุที่มีรายละเอียดบางประการคล้ายคลึงกับเหตุการณ์ที่ตัวละครส่งช่างไปวาดรูปนางเพื่อเลือกคู่หรือยลโฉมในนิทานปันหยีบางสำนวนดังกล่าวข้างต้น จึงทำให้ผู้วิจัยเห็นว่าเนื้อหาดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**คงจะมีที่มาจากนิทานปันหยี

ข้อที่น่าสังเกตคือ มีรายละเอียดของการวาดรูปในเรื่อง**อิเหนา**บางประการที่ไม่ปรากฏในนิทานปันหยี คือรายละเอียดที่กล่าวว่า นายช่างตกตะลึงความงามของบุษบาจนลืมวาดรูปตอนที่เห็นนางครั้งแรก และที่กล่าวว่านายช่างวาดรูปนาง 2 รูป คือรูปก่อนและหลังสระสรงทรงเครื่องแล้วซึ่งงดงามจับใจทั้ง 2 รูป รายละเอียดดังกล่าวนี้อาจจะเป็นการเพิ่มเข้าไปในฉบับของไทยเพื่อเสริมเน้นความงามของบุษบาให้โดดเด่นฉายชัดยิ่งขึ้นก็เป็นได้

ข.จรกาหลงรักบุษบาและสู่ขอนางจากท้าวดาหาได้สำเร็จ

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากจรกาได้เห็นรูปวาดของบุษบาแล้ว ก็หลงรักนางมากและปรารถนาจะได้นางมาเป็นคู่ครอง จึงขอให้ระตูล่าสำพี่ชายส่งสารไปสู่ขอนางจากท้าวดาหา ซึ่งลั่นวาจาไว้ว่าใครมาขอนางก็จะยกให้ เนื่องจากกริ้วที่อิเหนาไปลุ่มหลงจินตะหราและปฏิเสธบุษบาอย่างไม่ไยดี เมื่อระตูล่าสำส่งสารไปขอบุษบาให้จรกา ท้าวดาหาจึงยกบุษบาให้ตุนาหงันกับจรกาตามที่ได้ลั่นวาจาไว้ แม้จะไม่ค่อยเต็มใจนักก็ตามเนื่องจากจรกาต่ำศักดิ์กว่าและเป็นการผิดจารีตการแต่งงานร่วมวงศ์ของวงศ์เทวา ท้าวดาหาได้ขอเวลาเตรียมงานแต่งงาน 3 เดือน

จากการศึกษานิทานปันหยี 33 สำนวนพบว่ามีนิทานปันหยี 4 สำนวนที่กล่าวว่า เจ้าชายหรือระตูเมืองอื่นสามารถสู่ขอกาลุห์ได้สำเร็จ ได้แก่เรื่อง ML, PMC, SMG, WW โดยในเรื่อง ML และ PMC กล่าวตรงกันว่าช่วงที่กาลุห์ได้รับอุปการะเป็นธิดาบุญธรรมของระตูมาตาอุน (Mataun) หลังจากนางหลงป่าหายออกจากเมืองดาฮา ระตูลาเซ็มพี่ชายของระตูมาตาอุนซึ่งหลงรักนางได้สู่ขอนางไปเป็นมเหสี ซึ่งระตูมาตาอุนก็ยกให้โดยดี อย่างไรก็ตาม แม้จะได้ชื่อว่าเป็นมเหสีระตู แต่กาลุห์ก็ไม่ยอมให้ระตูลาเซ็มเข้าใกล้นางเลย และนางยังพกกริชติดตัวอยู่ตลอดเวลาเพื่อใช้ขู่ระตูว่าหากคิดจะหักหาญนาง นางก็จะใช้กริชนั้นฆ่าตัวตายทันที ทำให้ระตูลาเซ็มไม่กล้าล่วงเกินนาง (R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 306 และ Beryl de Zoete and Walter Spies, 1973: 286) ส่วนเรื่อง SMG กล่าวว่าระตูเมิงกาดา (Menggada) สู่ขอกาลุห์จากระตูกดีรี (Kediri) ระตูยอมยกกาลุห์ให้ แต่ผัดผ่อนขอให้ระตูเมิงกาดารอไปก่อน 1 เดือนเพื่อตกแต่งบ้านเมืองและเตรียมการต่างๆ (Wahyunah Haji Abd. Gani, 2004: 43) ส่วนเรื่อง WW กล่าว

ว่า ระตูดาฮาได้ยกกาลุห์ให้แต่งงานกับเจ้าชายเมืองเกิมบังกูนิง (Kembangkuning) เป็นการตอบแทนที่ได้ช่วยเหลือพากาลุห์กลับเมืองหลังจากนางหลงป่าหายไปตอนต้นเรื่อง ขณะที่อีนูทอดทิ้งนางไปหลงรักหญิงอื่น อย่างไรก็ตาม แม้กุลห์จะแต่งงานกับเจ้าชายเกิมบังกูนิงแล้ว แต่นางก็ไม่ยอมร่วมบรรทมกับเจ้าชาย เพราะยังคงรักและภักดีต่ออีนูอดีตคู่หมั้น (S.O.Robson, 1971: 69)

แม้ว่ารายละเอียดการสู่ขอหรือหมั้นหมายระหว่างกาลุห์กับชายอื่นในนิทานปันหยีทั้ง 4 สำนวนข้างต้นและในเรื่อง**อิเหนา**จะแตกต่างกันไปบ้าง แต่จะเห็นว่าต่างกล่าวตรงกันว่ากาลุห์จำเป็นต้องหมั้นหมายหรือแต่งงานไปกับชายอื่นที่มิใช่อีนู ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่าเหตุการณ์ที่จรกาสามารถสู่ขอบุษบาจากท้าวดาหาได้สำเร็จในเรื่อง**อิเหนา** คงจะมีที่มาจากนิทานปันหยีหรือเป็นเนื้อหาเดิมในนิทานปันหยี

ค.ระตูกะหมังกุหนิงสู่ขอบุษบาให้โอรส แต่ท้าวดาหาปฏิเสธ จึงเกิดศึกกับดาหา ทำให้อิเหนาต้องมาช่วยรบและได้พบกับบุษบา

หลังจากที่ท้าวดาหายกบุษบาให้หมั้นหมายแก่จรกาได้ไม่นาน ระตูกะหมังกุหนิงก็ส่งทูตมาสู่ขอบุษบาให้แก่วิหยาสะกำโอรสซึ่งหลงรักบุษบามาก แต่ท้าวดาหาปฏิเสธ เพราะได้ยกบุษบาให้ตุนาหงันกับจรกาแล้ว ทำให้ระตูกะหมังกุหนิงยกทัพมาทำศึกกับดาหาเพื่อชิงบุษบาให้แก่โอรส เมื่อท้าวกุเรปันทราบว่าเกิดศึกกะหมังกุหนิงที่ดาหา ก็มีบัญชาให้อิเหนาซึ่งเวลานั้นอยู่กับจินตะหราที่เมืองหมันหยารีบยกทัพไปช่วยดาหา ทำให้อิเหนาได้มีโอกาสมาพบกับบุษบาเป็นครั้งแรก

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 7 สำนวนกล่าวตรงกับเรื่อง**อิเหนา**ว่า มีเจ้าชายหรือระตูต่างเมืองยกทัพมาทำศึกกับดาฮา (บางสำนวนชื่อเมืองกดีรี) เพื่อชิงกาลุห์ ทำให้อีนูต้องเดินทางมาช่วยรบ และได้พบกาลุห์ ได้แก่เรื่อง พออ, JL, KWJS, PJ, PAP, PKN, SCK ทั้งนี้ มีนิทานปันหยีอีก 5 สำนวนที่กล่าวว่าเมืองดาฮามีเหตุร้ายทำให้อีนูต้องมาช่วยเหลือและได้พบกับกาลุห์คล้ายคลึงกับเรื่อง**อิเหนา** แต่เหตุร้ายนั้นมิใช่ศึกชิงนางอย่างในเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่เรื่อง GD, HCWP, SMG, WW, WS

อันที่จริงเหตุการณ์ที่เจ้าชายหรือระตูเมืองอื่นมาสู่ขอกาลุห์แต่ได้รับการปฏิเสธ จนเป็นเหตุให้เกิดศึกชิงนาง และอีนูช่วยออกรบนั้นยังปรากฏในนิทานปันหยีอีก 7 สำนวน ได้แก่เรื่อง ซปย, HCWP, JKK, PWG, SMG, WW, WS แต่ในนิทานปันหยีเหล่านี้ ศึกสงครามดังกล่าวมิได้เป็นเหตุชักนำให้อีนูเดินทางมาช่วยรบและได้พบกับกาลุห์ เพราะในเวลาที่เกิดศึกนั้น อีนูอยู่ที่เมืองดาฮาและได้พบกับกาลุห์แล้ว

แม้ว่าเหตุการณ์ศึกกะหมังกุหนิงในเรื่อง**อิเหนา**จะพบพ้องกับนิทานปันหยีหลายสำนวนดังกล่าวข้างต้น แต่น่าสนใจว่า รายละเอียดที่กล่าวว่า วิหยาสะกำหลงรักบุษบาเพราะได้เห็นรูปวาดของนางที่องค์ปะตาระกาหลาขโมยมาจากช่างเขียนของจรกาแล้วชักนำให้วิหยาสะกำได้เห็นรูปนั้น ไม่พบในนิทานปันหยีที่นำมาศึกษา ในนิทานปันหยีมักกล่าวว่า สาเหตุที่เจ้าชายหรือ

ระตูหลงรักกาลุห์จนถึงขั้นมาสู่ขอและเกิดศึกชิงนางนั้น เกิดจากการได้ยินคำร่ำลือว่านางงามมาก หรือเป็นเพราะต้องการจะเกี่ยวดองกับวงศ์ของกาลุห์อันสูงส่งและยิ่งใหญ่ ไม่ปรากฏว่ามีสำนวนใดเกิดศึกชิงกาลุห์เพราะได้เห็นรูปวาดนางดังเช่นเรื่อง**อิเหนา** ด้วยเหตุนี้ จึงไม่แน่ชัดว่ารายละเอียดดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**มีที่มาจากนิทานปันหยีหรือไม่ หรือเป็นรายละเอียดที่เสริมเข้าไปในฉบับของไทย แต่ไม่ว่าอย่างไร รายละเอียดดังกล่าวก็นับว่าช่วยเสริมเน้นความงามของบุษบาได้เด่นชัดมากขึ้นและทำให้ความรักความหลงใหลที่วิหยาสะกำมีต่อบุษบามีความเข้มข้นสมเหตุสมผลยิ่งขึ้น คือเกิดจากการได้เห็นรูปโฉมที่แท้จริงของนาง มิใช่เกิดจากการได้ยินคำร่ำลือเท่านั้น

จากที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นว่าในรายละเอียดเนื้อหาส่วนใหญ่ในเหตุการณ์หลักที่ 4 ในเรื่อง**อิเหนา**มีที่มานิทานปันหยี เนื้อหาดังกล่าวนี้ไม่ว่าจะเป็นเนื้อหาที่จรกาส่งช่างมาวาดรูปบุษบาและจินดาส่าหรีเพื่อเลือกเป็นคู่ครอง จรกาสู่ขอและหมั้นหมายกับบุษบา ระตูกะหมังกุหนิงสู่ขอบุษบาให้โอรส แต่ท้าวดาหาปฏิเสธ จึงเกิดศึกกับดาหา และอิเหนามาช่วยดาหารบศึกกะหมังกุหนิง ทำให้ได้พบกับบุษบา ล้วนเป็นรายละเอียดที่มีความสำคัญต่อเรื่อง กล่าวคือ การที่ทั้งจรกาและวิหยาสะกำต่างก็หลงรักและหมายปองบุษบามีความสำคัญต่อเรื่องเพราะช่วยแสดงให้เห็นความงามของบุษบาให้เด่นชัดขึ้น และทำให้ปมขัดแย้งอันเกิดจากความงามของนางที่นำไปสู่ศึกชิงนางที่เมืองดาหามีความเข้มข้นซับซ้อนขึ้น คือแสดงให้เห็นว่ามีชายมาหลงรักและสู่ขอนางพร้อมกันถึง 2 คน มิใช่เพียงคนเดียว นอกจากนี้รายละเอียดเนื้อหาของนิทานปันหยีที่ปรากฏในตอนนี้ยังมีความสำคัญตรงที่เป็นจุดหักเหของเรื่อง ชักนำให้อิเหนาได้มาพบรักกับบุษบาเป็นครั้งแรก

เมื่อพิจารณาเชื่อมโยงกับขนบวรรณคดีไทย พบว่าการเน้นย้ำให้เห็นปมขัดแย้งที่เกิดจากความงามของบุษบาในเรื่อง**อิเหนา**ดังกล่าวสอดคล้องกับความนิยมของวรรณคดีไทยในยุคปลายอยุธยาถึงต้นรัตนโกสินทร์เป็นอย่างดี ดังจะเห็นว่าวรรณคดีสมัยนั้นนิยมสร้างปมขัดแย้งอันเกิดจากความงามของตัวละครหญิง เช่น นางสีดาในเรื่อง**รามเกียรติ์** นางจันท์สุดาในเรื่อง**คาวี** นางสุวรรณอำภาในเรื่อง**ลักษณวงศ์** นางสร้อยสุดาในเรื่อง**สิงหไกรภพ** ต่างมีรูปโฉมงดงาม จึงถูกตัวละครปฏิปักษ์ลักพาไปเพราะอยากได้เป็นคู่ครอง (จตุพร มีสกุล, 2540: 57) ทำให้เกิดศึกสงครามตามมา นอกจากนี้ เนื้อหาดังกล่าวซึ่งเกี่ยวข้องกับการแสดงความรักและการรบของตัวละครยังสอดคล้องกับขนบของวรรณคดีไทยที่นิยมนำเสนอเรื่องราวความรักและวีรกรรมนักรบของตัวเอกเป็นอย่างดี และเอื้อต่อการใส่เพลงและท่ารำตามขนบของการแสดงละครในอีกด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเนื้อหาเกี่ยวกับการรบพุ่ง สามารถบรรจุเพลงอันหลากหลายและท่ารำชั้นสูงที่อวดฝีมือคนรำได้เป็นอย่างดี

ด้วยเหตุที่รายละเอียดเนื้อหาทั้ง 4 เหตุการณ์ข้างต้นมีความสำคัญและสอดคล้องกับขนบของไทยนี้เองจึงน่าจะเป็นเหตุผลที่กวีเลือกเก็บรักษารายละเอียดเนื้อหาดังกล่าวไว้

3.1.2.5 เหตุการณ์หลักที่ 5 อิเหนาพบบุษบา เกิดหลงรักและได้นางเป็นชายา

หลังจากเสร็จศึกกะหมังกุหนิง อิเหนาก็เดินทางเข้าเฝ้าท้าวดาหา ทำให้อิเหนามีโอกาสพบกับบุษบาเป็นครั้งแรก เมื่อได้เห็นความงามของนาง อิเหนาก็หลงรักนางทันที และรู้สึกเสียใจมากที่ปฏิเสธนางไปในตอนแรก จนทำให้นางต้องไปตุนาหงันกับจรกา ในระหว่างที่อยู่เมืองดาหานี้ อิเหนาพยายามหาโอกาสที่จะได้พบเห็นนางและเกี้ยวพาราสีนางหลายครั้ง ตลอดจนคิดหาทางที่จะขัดขวางมิให้นางได้แต่งงานกับจรกา จนในที่สุดอิเหนาก็ตัดสินใจลักตัวบุษบามาเป็นชายาก่อนหน้าที่จะมีงานแต่งงานระหว่างบุษบากับจรกาเพียงไม่กี่วัน

เหตุการณ์หลักที่อิเหนาพบรักบุษบาและได้นางเป็นชายาดังกล่าวนี้เป็นเหตุการณ์หลักในโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**ที่พบตรงกับนิทานปันหยี 18 สำนวน ได้แก่ ซปย, พออ, หปกส, หปส, AA, HCWP, GD, GMA, GPR, JL, ML, PJ, PAP, PJT, ST, SMG, WW, WS

เมื่อพิจารณารายละเอียดเนื้อหาในเหตุการณ์หลักนี้ในเรื่อง**อิเหนา** พบว่ามีเนื้อหา 7 เหตุการณ์ด้วยกันที่พบตรงและคล้ายคลึงกับในนิทานปันหยี สะท้อนให้เห็นว่าน่าจะเป็นเนื้อหาที่มีอยู่แต่เดิมในนิทานปันหยี ได้แก่

- อิเหนาหลงรักบุษบาเมื่อได้พบนางหลังจากเสร็จศึกกะหมังกุหนิง
- ท้าวดาหาใช้บน
- อิเหนาแอบดูบุษบาเล่นธารและลอยสารให้นาง
- อิเหนาตัดดอกไม้จารสารรักฝากนางกำนัลไปให้บุษบา
- อิเหนาขอผ้าสไบและชานหมากของบุษบา
- อิเหนาป่วยหนักเมื่อท้าวดาหากำหนดฤกษ์แต่งงานบุษบากับจรกา
- อิเหนาเผาเมืองลักนางแล้วย้อนกลับมาแก้สงสัย ดังนี้

ก.อิเหนาหลงรักบุษบาเมื่อได้พบนางหลังจากเสร็จศึกกะหมังกุหนิง

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากเสร็จศึกกะหมังกุหนิง อิเหนาก็เข้าเมืองดาหาเพื่อเข้าเฝ้าท้าวดาหา ทำให้ได้พบกับบุษบาเป็นครั้งแรก และเมื่อได้เห็นนาง อิเหนาก็หลงรักนาง

จากการศึกษาพบว่านิทานปันหยีแทบทุกสำนวนต่างกล่าวตรงกันกับเรื่อง**อิเหนา**ว่า เมื่ออีนูได้พบกับกาลุห์ก็หลงรักนางทันที ยกเว้นบางสำนวนที่เปิดเรื่องว่าทั้งคู่แต่งงานกันแล้ว จึงไม่พบเหตุการณ์รักแรกพบนี้ เช่นเรื่อง PJT

เมื่อพิจารณาในรายละเอียดพบว่า มีนิทานปันหยี 6 สำนวนกล่าวตรงกับเรื่อง**อิเหนา**ว่า อีนูเกิดรักแรกพบกับกาลุห์ตอนที่ได้พบนางหลังจากเสร็จศึกที่เมืองดาฮา ได้แก่เรื่อง พออ, JL, KWJS, PJ, PAP, SCK ขณะที่บางสำนวนรักแรกพบดังกล่าวเกิดขึ้นในตอนอื่น เช่น เรื่อง ML อีนูเกิดรักแรกพบกับกาลุห์ที่เมืองเกกลัง โดยที่ยังไม่รู้ว่าแท้ที่จริงนางก็คือกาลุห์คู่ตุนาหงันของตนเองที่หายไปและตนเองกำลังติดตามหาอยู่

ในเรื่อง**อิเหนา** รักแรกพบที่อิเหนามีต่อบุษบามีทั้งความรู้สึกเสียดายและเสียใจระคนอยู่ด้วย คือ เสียดายและเสียใจที่ตนเองได้ตัดรอนนางไปในตอนแรก ความรู้สึกดังกล่าว

นี้คล้ายคลึงกับความรู้สึกของอีนูที่บรรยายไว้ในนิทานปันหยีบางสำนวน เช่นเรื่อง พออ กล่าวว่าอีนูเข้าใจผิดว่ากาลุห์มีรูปอัปลักษณ์จึงแกล้งหนีออกท่องเที่ยวเพื่อหนีงานแต่งงานจนกระทั่งได้นางกุสุมาจินดะหราธิดาระตูบาหลีเป็นชายาและพากลับเมือง โดยปฏิเสธที่จะแต่งงานกับกาลุห์จนกระทั่งเกิดศึกชิงนางที่เมืองดาฮาและอีนูยกทัพไปช่วย จึงทำให้ได้พบกับกาลุห์ เมื่ออีนูได้เห็นความงามของกาลุห์ก็หลงรักนางมากในขณะเดียวกันก็รู้สึกเสียดายและเสียใจมากที่ปฏิเสธนางในตอนแรก (ขุนนิกรการประกิจ, 2520: 133)

ข. ท้าวดาหาใช้บน

หลังจากเสร็จศึกกะหมังกุหนิงแล้ว ท้าวดาหามีดำริจะเดินทางไปจัดพิธีใช้บนเทวดาที่ภูเขาวิลิศมาหราซึ่งเป็นภูเขาศักดิ์สิทธิ์ประจำเมือง เนื่องจากช่วงที่เกิดศึกได้บนบานเทวาอารักษ์ของบ้านเมืองขอให้รบชนะข้าศึก ในการไปใช้บนนี้อิเหนา บุษบา จรกา ตลอดจนข้าราชบริพารทุกคนต่างก็เดินทางไปใช้บนด้วย

จากการศึกษานิทานปันหยี 33 สำนวนพบว่า เหตุการณ์ที่ระตูเมืองใดเมืองหนึ่งประกอบพิธีใช้บนเทวดาหลังจากได้รับความสำเร็จในสิ่งซึ่งได้บนบานขอให้เทวดาช่วยเหลือทำนองเดียวกับเรื่อง**อิเหนา**ปรากฏในนิทานปันหยี 6 สำนวน ได้แก่เรื่อง พออ, หปกส, GD, GPR, HCWP, ML โดยการใช้บนในนิทานปันหยีมีหลากหลายจุดประสงค์ เช่น

- ใช้บนหลังจากได้โอรสธิดาตามที่บนบานขอเทวดาไว้ ดังที่พบในเรื่อง GPR
- ใช้บนหลังจากโอรสธิดาหายเจ็บป่วย ดังที่พบในเรื่อง GD
- ใช้บนหลังจากได้พบโอรสธิดาที่หายไป ดังที่พบในเรื่อง GD, HCWP, ML ในกรณีนี้มักเกิดขึ้นในตอนท้ายเรื่องหลังจากตัวละครที่พลัดพรากจากกันได้ได้พบเจอกันแล้ว
- ใช้บนหลังจากชนะศึกสงคราม ดังที่พบในเรื่อง พออ, หปกส

การใช้บนในกรณีหลังสุดนี้ตรงกับจุดประสงค์ในการใช้บนของท้าวดาหาในเรื่อง**อิเหนา**

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าในนิทานปันหยีบางสำนวนจะปรากฏเหตุการณ์ที่ระตูจัดพิธีใช้บนเพื่อขอบคุณเทวดาหลังชนะศึกเหมือนกับพิธีใช้บนของท้าวดาหาในเรื่อง**อิเหนา** แต่น่าสนใจว่าพิธีใช้บนหลังเสร็จศึกในนิทานปันหยีดังกล่าวนั้น มิได้เป็นของท้าวดาหาอย่างในเรื่อง**อิเหนา** แต่เป็นการใช้บนหลังเสร็จศึกของระตูเมืองอื่น เช่น เรื่อง พออ ระตูที่จัดพิธีใช้บนหลังชนะศึกคือระตูเมืองกาหลัง (ขุนนิกรการประกิจ, 2520: 305) ส่วนเรื่อง หปกส คือระตูธนูราช (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2520: 38) โดยทั้ง 2 สำนวนนี้การใช้บนหลังเสร็จศึกล้วนเกิดขึ้นตอนท้ายเรื่อง มิใช่ตอนกลางเรื่องอย่างเรื่อง**อิเหนา** ส่วนนิทานปันหยีที่กล่าวถึงการใช้บนของระตูเมืองดาหา จะเป็นการแก้บนในเรื่องอื่นที่มิใช่เรื่องการรบชนะศึก เช่นเรื่อง หปกส กล่าวว่าระตูจัดพิธีใช้บนหลังจากได้พระธิดาตามที่บวงสรวงขอเทวดาไว้ (ขุนนิกรการประกิจ, 2520: 38)

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงเห็นว่าเหตุการณ์ที่ท้าวดาหาเสด็จไปใช้บนหลังชนะศึกกะหมังกุหนิงในเรื่อง**อิเหนา** น่าจะเกิดจากการรับพิธีใช้บนหลังชนะศึกในนิทานปันหยีมาสร้างขึ้นเป็นเหตุการณ์ใหม่ โดยกำหนดให้ท้าวดาหาเป็นผู้ประกอบพิธีนี้หลังเสร็จศึกกะหมังกุหนิง เพื่อจะได้เปิดโอกาสให้อิเหนาและบุษบาซึ่งเพิ่งพบกันได้เดินทางออกไปนอกเขตพระราชวัง ทำให้ทั้งคู่มีโอกาสใกล้ชิดและสานสัมพันธ์กันง่ายขึ้นกว่าการอยู่ในเขตพระราชวัง เพราะตามธรรมเนียมราชสำนักไทย หากอยู่ในเขตพระราชวัง ข้าราชบริพารผู้ชายหรือ “ฝ่ายหน้า” กับข้าราชบริพารผู้หญิงหรือ “ฝ่ายใน” จะถูกแยกออกจากกัน ไม่มีโอกาสที่จะได้พบปะกัน แต่ถ้าหากเดินทางออกไปนอกเขตพระราชวัง เช่น ไปร่วมการมหรสพหรือการพิธีต่างๆ โอกาสที่ทั้ง 2 ฝ่ายจะได้พบเห็นกันก็จะง่ายขึ้นหรือสะดวกขึ้น เหตุที่กวีไทยรับพิธีใช้บนจากนิทานปันหยีเข้ามา ก็คงเพราะเห็นความสำคัญในประเด็นนี้ คือเปิดโอกาสให้ใส่เหตุการณ์ที่อิเหนากับบุษบาพบปะใกล้ชิดกันและสานสัมพันธ์กันได้ง่ายและสมเหตุสมผลขึ้น

ค. อิเหนาแอบดูบุษบาเล่นธารและลอยสารให้นาง

ในเรื่อง**อิเหนา** ระหว่างที่บุษบาและนางกำนัลกำลังเล่นธารอย่างสนุกสนานบนภูเขาวิลิศมาหรา อิเหนาได้แอบสะกดรอยตามมาลอบชมโฉมนางอยู่บริเวณพุ่มไม้ จากนั้นก็ประดิษฐ์เรือนน้อยพร้อมทั้งปั้นรูปกุมารถือสารที่อิเหนาจารเนื้อความลงไป ลอยน้ำไปให้บุษบาอย่างเป็นปริศนา เมื่อบุษบาเห็นเรือนน้อยลอยมาก็หยิบขึ้นดู ครั้นเห็นว่ามีรูปปั้นกุมารถือสารอยู่ด้วยก็วางเสียไม่สนใจดู บาหยันจึงหยิบสารนั้นมาถวายมะเดหวี สารนั้นมีเนื้อความว่าผู้เขียนสารมีจิตใจรุ่มร้อนเป็นทุกข์มากทุกเช้าค่ำ ด้วยปรารถนาจะแต่งงานกับนางโดยเร็ว ดังที่กล่าวว่า

ในลักษณ์นั้นว่าพระบิตุรงค์ ให้องค์พระโอรสา
ถือสารมาถวายพระมารดา หวังว่าจะให้แจ้งความร้อน
ยามกินกินทุกข์ทุกค่ำเช้า ด้วยมิได้คลึงเคล้าสายสมร
เมื่อไรจะได้แต่งการสยุมพร จึงจะค่อยคลายร้อนอาวรณ์ใจ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 402)

เนื้อความในสารดังกล่าว เห็นได้ชัดว่ามีจุดประสงค์ต้องการให้ผู้อ่านสารเข้าใจผิดคิดว่าเป็นสารของจรกาซึ่งเป็นคู่ตุนาหงันของบุษบา เนื่องจากมีการอ้างถึง “การสยุมพร” ที่ผู้เขียนสารปรารถนาจะให้มาถึงโดยเร็ว อย่างไรก็ตาม มะเดหวีก็ยังไม่ปักใจเชื่อว่าเป็นสารของจรกา ด้วยคิดว่าอาจเป็นฝีมือของอิเหนาก็เป็นได้ มะเดหวีจึงสั่งให้ทหารไปสังเกตการณ์ว่าอิเหนาและจรกาอยู่ที่ใดและกำลังทำอะไร ทางด้านอิเหนา หลังจากลอยสารแล้ว ก็รีบกลับไปพลับพลา แล้วแสร้งทำเป็นบรรทม ด้วยรู้เท่าทันว่ามะเดหวีจะต้องส่งคนมาสืบดู ในขณะที่จรกาผู้ไม่รู้ต้นสายปลายเหตุใดๆ กำลังนั่งเล่นอยู่กับเหล่าทหาร เมื่อทหารกลับไปรายงานมะเดหวีตามที่เห็น ก็ทำให้มะเดหวีคิดว่าผู้ที่

ลอยสารมาน่าจะมิใช่อิเหนาเสียแล้วเพราะกำลังบรรทมอยู่ แต่น่าจะเป็นจรกามากกว่า ด้วยเหตุนี้นางและเหล่านางสนมจึงพากันตำหนิติเตียนจรกา

เหตุการณ์ที่อิเหนาลอบดูบุษบาเล่นธารและลอยสารไปให้นางนี้คงจะเป็นเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยี เนื่องจากพบตรงกับนิทานปันหยีบางสำนวน ได้แก่เรื่อง HCWP โดยในเรื่องนี้อีนูลอบดูกาลุห์เล่นธารในอุทยาน "เปิงลีโปร์ ลารา" (Penglipor Lara) ในเขตพระราชวังดาฮา และได้เขียนบทกวีพรรณนาถึงความรักที่มีต่อนางลงบนใบไม้แล้วก็ลอยไปหานาง (Sir Richard Winstedt, 1969: 235-236)

แม้ว่าเหตุการณ์ดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**จะพบตรงกับเรื่อง HCWP แต่จะเห็นว่ามีรายละเอียดแตกต่างกันเล็กน้อย 2 ประการ ประการแรก ในขณะที่เรื่อง HCWP อีนูลอยสารให้นางขณะอยู่ในเขตพระราชวังดาฮา ในเรื่อง**อิเหนา**กลับย้ายสถานที่ไปเป็นนอกเมืองดาหาบนภูเขาวิลิศมาหราตอนใช้บน และอีกประการหนึ่ง จุดประสงค์ของการลอยสารใน 2 เรื่องนี้มีความแตกต่างกัน กล่าวคือ ในเรื่อง HCWP อีนูลอยสารเพื่อเผยความในใจต่อนาง ส่วนเรื่อง**อิเหนา** อิเหนาลอยสารเพื่อให้บุษบาและมะเดหวีเข้าใจผิดคิดว่าเป็นสารของจรกาเพื่อจะได้ชิงชังตำหนิจรกา

เป็นไปได้ว่าในเรื่องอิเหนากวีอาจจะเปลี่ยนแปลงฉากของเหตุการณ์ดังกล่าวจาก "ในวัง" ไปอยู่ "นอกวัง" เพื่อจะได้สอดคล้องและสมเหตุสมผลกับธรรมเนียมราชสำนักไทย เพราะตามธรรมเนียมไทย โอกาสที่ "ฝ่ายหน้า" จะพบเห็น "ฝ่ายใน" ในเขตพระราชวังนั้นเป็นไปได้ยาก เนื่องจากมีการแบ่งแยกพื้นที่ของแต่ละ "ฝ่าย" อย่างเคร่งครัด จะมีโอกาสก็ต่อเมื่อออกไปนอกเขตพระราชวังเท่านั้นเนื่องจากกฎระเบียบคลายความเคร่งครัดลง นอกจากนี้จุดประสงค์การลอยสารของอิเหนาที่จงใจกลั่นแกล้งจรกาให้ถูกตำหนิ แทนที่จะเป็นการลอยสารรักแสดงความในใจของอิเหนาเอง ก็อาจเป็นสีสันที่กวีเสริมเข้าไปในตัวละครอิเหนาก็เป็นได้ เพื่อให้อิเหนามีชีวิตชีวาและเข้าใจความหึงหวงไม่พอใจที่อิเหนามีต่อจรกาชัดเจนมากขึ้น

ง. อิเหนาตัดดอกไม้จารสารรักฝากนางกำนัลไปให้บุษบา

ในเรื่อง**อิเหนา** ระหว่างที่อิเหนาเดินชมธรรมชาติและศาลเทวาบนภูเขาวิลิศมาหรา อิเหนาได้พบกับนางยุบลค่อมซึ่งเป็นนางกำนัลของบุษบาโดยบังเอิญ นางค่อมต้องการเก็บดอกปะหนันไปให้บุษบาทำบุหงารำไปและเกิดหลงทางจนมาพบกับอิเหนา อิเหนารับปากว่าจะช่วยชี้ทางนางค่อม แต่ต้องแลกกับการนำสารที่อิเหนาจารลงบนดอกปะหนันไปให้บุษบา อิเหนาได้เก็บดอกปะหนันมาจารึกสารแสดงความในใจลงไปก่อนส่งให้นางค่อม โดยกำชับมิให้บอกว่าใครเป็นคนเขียนสารนี้ หลังจากนั้นนางค่อมได้นำสารดังกล่าวไปวางรวมไว้กับดอกไม้ที่เก็บมา แล้วรีบปลีกตัวออกไป ระหว่างที่บุษบาคัดดอกไม้ก็ได้เห็นสารนั้น เนื้อความในสารติเตียนจรกาว่าไม่คู่ควรกับนาง และทิ้งท้ายว่ารู้สึกร้อนใจและห่วงใยเกรงว่านางจะได้ครองคู่กับจรกาจริงๆ ทำให้บุษบารู้ว่าอิเหนาเป็นคนเขียนสารนั้น (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 413)

เหตุการณ์ที่อิเหนาตัดดอกไม้และจารสารรักฝากนางกำนัลไปให้บุษบานี้ คงจะเป็นเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยี เนื่องจากพบในนิทานปันหยีบางสำนวน ได้แก่เรื่อง WW โดยในเรื่องนี้กล่าวว่าอีนูเดินเล่นอยู่ในอุทยานในเขตพระราชวังเมืองดาฮา และบังเอิญพบนางกำนัลของกาลุห์กำลังเก็บดอกไม้ อีนูจึงเก็บดอก “ปูดะก์” (pudak) มาจารสารรักลงไป แล้วฝากนางกำนัลนำไปมอบให้แก่กาลุห์ นางกำนัลแกล้งนำดอกไม้นั้นไปวางรวมกับดอกไม้อื่นๆ ทำนองเดียวกับนางกำนัลของบุษบา เมื่อกาลุห์หยิบดอกไม้นั้นขึ้นมา จึงเห็นข้อความที่อีนูจารึกไว้อย่างหวานซึ้ง ทำให้นางได้ทราบความในใจของอีนู (S.O. Robson, 1971: 105-107)

เหตุการณ์ที่อีนูเขียนสารรักบนดอกไม้ส่งไปให้กาลุห์นี้ ทีเอช. พี. กาเลสติน (Th.P.Galestin) (1940: 58-59) กล่าวว่าเป็นเหตุการณ์เด่นที่พบได้ทั่วไปในนิทานปันหยี และน่าจะเป็นเหตุการณ์ที่ได้รับความนิยม ดังจะเห็นว่ามีการนำเหตุการณ์ดังกล่าวนี้มาวาดลงบนผ้า “อีเดร์-อีเดร์” (ider-ider) ที่ใช้สำหรับแขวนประดับตกแต่งศาสนสถานของบาหลีด้วย* นอกจากนี้ เหตุการณ์ที่ตัวละครชายส่งสารรักไปให้หญิงคนรักดังที่ปรากฏในนิทานปันหยีและสืบทอดมาถึงเรื่อง**อิเหนา**นี้ ยังถือว่าเป็นเนื้อหาตามขนบวรรณคดีชวาอีกด้วย เนื่องจากพบในวรรณคดีชวาหลายเรื่อง (Helen Creese, 2004: 50)

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าเนื้อหาอิเหนาจารสารรักฝากนางกำนัลไปให้บุษบาจะพบตรงกับในนิทานปันหยี แต่น่าสังเกตว่าฉากของเหตุการณ์แตกต่างกัน กล่าวคือในเรื่อง**อิเหนา** เหตุการณ์นี้เกิดขึ้นที่ภูเขาวิลิศมาหราตอนตามเสด็จท้าวดาหาไปใช้บน แต่ในนิทานปันหยีเกิดขึ้นในอุทยานเมืองดาฮา เป็นไปได้ว่าในเรื่อง**อิเหนา**กวีอาจจะย้ายฉากจาก “ในวัง” ไปอยู่ “นอกวัง” ด้วยเหตุผลเดียวกันกับการเปลี่ยนแปลงฉากในเหตุการณ์อิเหนาลอยสารให้บุษบาตอนเล่นธารดังได้อธิบายข้างต้น คือเพื่อให้สอดคล้องและสมเหตุสมผลกับธรรมเนียมราชสำนักไทยในการที่ตัวละคร “ฝ่ายหน้า” และ “ฝ่ายใน” จะได้พบปะกัน

จ. อิเหนาขอผ้าสไบและชานหมากของบุษบา

ในเรื่อง**อิเหนา** ช่วงที่อิเหนาพบรักบุษบา อิเหนาได้พยายามเกี้ยวพาราสีและหาทางใกล้ชิดนางด้วยวิธีการต่างๆ วิธีการใกล้ชิดนางทางหนึ่งที่อิเหนาใช้ก็คือ การขอผ้าสไบ “รอยทรง” ของนางมาเชยชมต่างตัวนาง โดยขอให้สียะตราน้องชายของบุษบาไปขอผ้าสไบของบุษบามาให้ ซึ่งเมื่ออิเหนาได้ผ้าของนางมาแล้ว ก็ “ชมผ้านั้นต่างนางเทวี” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 464) ทำให้พอจะคลายความทุกข์เพราะความปรารถนานางไปได้บ้าง

---

* ปัจจุบันผ้านี้จัดแสดงอยู่ที่บาโรดา มิวเซียม (Baroda Museum) ประเทศอินโดนีเซีย ภาพจากเรื่องปันหยีที่วาดลงบนผ้านี้มี 3 ภาพด้วยกัน ภาพแรกเป็นภาพที่อีนูกำลังจารสารรักบนดอกไม้ ภาพต่อมาเป็นภาพบริวารของอีนูถือสารรักนั้นไปให้นางกำนัลของกาลุห์ และภาพสุดท้ายเป็นภาพนางกำนัลของกาลุห์ถวายสารรักนั้นแก่กาลุห์ซึ่งกำลังนั่งเล่นอยู่ริมสระน้ำในอุทยาน (Th.P Galestin, 1940: 55-60)

การขอผ้าของหญิงคนรักมาเชยชมต่างตัวนางนี้คงจะเป็นเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยี เนื่องจากพบในนิทานปันหยีบางสำนวน เช่นเรื่อง ML กล่าวว่าอีนูส่งพี่เลี้ยงไปขอผ้ารอยทรงของกาลุห์มาจากพี่เลี้ยงของนาง และเมื่อได้ผ้าของนางมาแล้ว ก็นำมาจุมพิตและห่มคลุมองค์เสมือนเป็นตัวแทนของนางทำนองเดียวกับที่พบในเรื่อง**อิเหนา** ดังที่บรรยายว่า

> Senetan datang membawa pakaian. Pandji menerima pakaian itu dan mentjiumnja tak henti-hentinja.
> (เซนตัน* นำผ้าของกาลุห์มาให้ปันจี ปันจีรับผ้านั้นแล้วนำมาจุมพิตไม่ยอมหยุด)
> (R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 366)

เนื้อหาที่ตัวละครชายหญิงแลกเปลี่ยนหรือขอของที่ระลึก เช่น ผ้า แหวน และชานหมาก ซึ่งกันและกันนี้ เป็นขนบหนึ่งของวรรณคดีชวา (Helen Creese, 2004: 50) และก็เป็นขนบที่พบร่วมกับวรรณคดีไทยด้วย ซึ่งมักกล่าวว่าตัวละครชายและหญิงมักแลกเปลี่ยนหรือมอบของที่ระลึกให้แก่กัน

ฉ. อิเหนาป่วยหนักเมื่อท้าวดาหากำหนดฤกษ์แต่งงานบุษบากับจรกา

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากท้าวดาหากำหนดฤกษ์แต่งงานระหว่างบุษบากับจรกา อิเหนาก็ล้มป่วยหนักทันทีด้วยความทุกข์ใจที่จะต้องเสียนางไปให้แก่จรกา ทำให้ท้าวดาหาต้องเลื่อนงานวิวาห์ออกไปก่อน อาการป่วยของอิเหนานับว่ารุนแรงมากเพราะป่วยเป็นเวลากว่า 1 เดือน ดังที่บรรยายว่า

> เมื่อนั้น พระสุริย์วงศ์เทวัญอสัญหยา
> แต่ประชวรอยู่กว่าเดือนมา พระมิได้ลีลาไปแห่งใด
> (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 471-484)

เหตุการณ์ที่อีนูหรือกาลุห์ล้มป่วยเพราะตรอมตรมใจและผิดหวังนี้ถือเป็นเนื้อหาที่โดดเด่นประการหนึ่งของนิทานปันหยี (Abdul Rahman Kaeh 1989: 120) จากการศึกษานิทานปันหยี 33 สำนวนผู้วิจัยพบว่ามีนิทานปันหยี 2 สำนวนที่ปรากฏเหตุการณ์อีนูล้มป่วยหนักเมื่อตระหนักว่าจะต้องเสียกาลุห์ไปให้แก่ชายอื่น ได้แก่เรื่อง ML, PAP ดังนั้นเหตุการณ์ที่อิเหนาล้มป่วยหนักเพราะตรอมตรมใจที่จะต้องเสียนางให้แก่จรกาในเรื่อง**อิเหนา**ดังกล่าวจึงน่าจะเป็นเนื้อหาเดิมในนิทานปันหยี

ช.อิเหนาเผาเมืองลักนาง แล้วย้อนกลับมาแก้สงสัย

---

* อ่านว่า “เซะ-นะ-ตัน” เป็นชื่อพี่เลี้ยงของอีนู

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากอาการป่วยของอิเหนาเริ่มทุเลา อิเหนาก็คิดการที่จะช่วงชิงบุษบามาเป็นของตนก่อนที่นางจะเข้าพิธีแต่งงานกับจรกา อิเหนาวางแผนให้ไพร่พลทำทีเป็นข้าศึกบุกเข้ามาเผาเมืองดาหา แล้วตนเองก็จะอาศัยจังหวะที่มีการจลาจลนี้ลักตัวบุษบาไปยังถ้ำทองกลางป่าที่ให้สังคามาระตาไปจัดเตรียมไว้ จากนั้นจึงย้อนกลับมาแก้สงสัยที่เมืองดาหา

นิทานปันหยีที่กล่าวว่าอีนูลักตัวกาลุห์มาเป็นชายาเช่นเดียวกับเรื่อง**อิเหนา** มี 3 สำนวน ได้แก่เรื่อง ML, SMG, WW เรื่องที่กล่าวว่าอีนูลักพากาลุห์โดยการเผาเมืองตรงกับเรื่อง**อิเหนา**คือเรื่อง WW ในเรื่องนี้ อีนูสั่งการให้ไพร่พลทำทีเป็นข้าศึกบุกเผาเมืองดาฮา โดยกำชับว่าห้ามทำร้ายผู้คน ต้องการเพียงแค่ให้เกิดจลาจลเท่านั้น จากนั้นอีนูก็อาศัยจังหวะชุลมุนนี้แอบลักตัวกาลุห์ไปยังพลับพลาที่ปลูกรอไว้กลางป่า (S.O.Robson, 1971: 205-207) ส่วนนิทานปันหยีเรื่อง ML และ SMG มิได้ระบุว่าอีนูลักพานางโดยการเผาเมือง แต่กล่าวตรงกันกับเรื่อง**อิเหนา** ว่า อีนูลักตัวกาลุห์ไปที่ถ้ำหรือพลับพลากลางป่าที่เตรียมไว้

อันที่จริงในนิทานปันหยีเรื่อง ML ก็ปรากฏเหตุการณ์ที่อีนูเผาเมืองแล้วลักพานางไปที่พลับพลากลางป่าที่เตรียมไว้เช่นกัน แต่ว่านางที่ถูกลักพานั้นมิใช่กาลุห์ หากแต่เป็นเจ้าหญิงเมืองซิงกาซารีที่อีนูแอบหลงรัก กล่าวคือ อีนูซึ่งเวลานั้นปลอมตัวชื่อปันจีสั่งให้พลทหารเผาห้องเสบียงของเมืองซิงกาซารี ส่วนตนเองปลอมเป็นโจรป่านามว่า จารัง นากา ปุสปา (Carang Naga Puspa) แอบเข้าไปลักตัวเจ้าหญิงไปไว้ที่พลับพลากลางป่า (R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 320-321)

เหตุการณ์อีนูเผาเมืองเพื่อลักพาหญิงคนรักนี้ น่าจะเป็นเหตุการณ์ที่มีความเก่าแก่พอสมควรของนิทานปันหยี เนื่องจากปรากฏในเรื่อง WW ซึ่งเป็นนิทานปันหยีชวาที่เก่าแก่มากที่สุดสำนวนหนึ่ง และยังพบในเรื่อง ML ซึ่งเป็นนิทานปันหยีของบาหลีที่เก่าแก่มากเช่นกันด้วย

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากอิเหนาเผาเมืองลักพาบุษบาไปที่ถ้ำทองและได้นางเป็นชายาแล้ว อิเหนาได้เดินทางกลับมาแก้สงสัยที่เมืองดาหา โดยลวงท้าวดาหาว่าตนเองออกไปเที่ยวป่า เพิ่งได้ทราบข่าวการหายไปของบุษบา และขออาสาออกติดตามหาบุษบา การย้อนมาแก้สงสัยของอิเหนาหลังจากลักตัวนางไปแล้วนี้ พบตรงกับเรื่อง ML ในเรื่องนี้หลังจากอีนูเผาเมืองลักตัวเจ้าหญิงซิงกาซารีไปไว้ที่พลับพลากลางป่าดังกล่าวข้างต้นแล้ว อีนูก็กลับมาแก้สงสัยกับระตูซิงกาซารี โดยขออาสาระตูออกติดตามหานาง (R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 321) ในเรื่องนี้สาเหตุที่อีนูต้องลักตัวนางก็เพราะว่าต้องการจะพาเจ้าหญิงออกเดินทางมะงุมมะงาหราตามหากาลุห์ด้วยกัน แม้ว่าในเรื่อง ML อีนูจะลักพานางอื่นมิใช่กาลุห์ แต่มีวิธีการย้อนกลับมาแก้สงสัยตรงกับเรื่อง**อิเหนา**มากที่สุด

จากที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นว่าในรายละเอียดเนื้อหาในเหตุการณ์หลักที่ 5 ในเรื่อง**อิเหนา**มีที่มานิทานปันหยีเป็นจำนวนมาก เนื้อหาเหล่านี้ส่วนใหญ่เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับการแสดงความรักของอิเหนาต่อบุษบาซึ่งสอดคล้องกับเนื้อหาในวรรณคดีไทยที่นิยมนำเสนอเรื่องราวความ

รักอันลึกซึ้งของตัวเอกเป็นอย่างดี และเมื่อพิจารณารายละเอียดเนื้อหาแต่ละเหตุการณ์ยังพบว่ามีลักษณะพ้องกับเนื้อหาที่ปรากฏในวรรณคดีไทยด้วย เช่น เหตุการณ์ที่อิเหนาขอชานหมากและผ้าสไบของบุษบาไว้เชยชมต่างหน้า ก็ปรากฏในวรรณคดีไทยหลายเรื่องจนถือเป็นขนบของวรรณคดีไทยประการหนึ่ง เช่น ใน**เพลงยาวเจ้าสระแก้ว** หลังจากกวีพรรณนาคร่ำครวญถึงนางด้วยความรักแล้ว กวีได้ขอร้องนางว่าหากนางรู้สึกเห็นใจความรักของกวีก็ขอ "จงเปลื้องสะไบให้มาเป็นสำคัญประจักษ์" เพื่อให้กวีได้ชมเชย "พอต่างภักตร์" และคลายความทุกข์ทรมานเพราะความปรารถนานางไปได้บาง (ชุมนุมเพลงยาวสมัยโบราณ, 2504: 42) เช่นเดียวกับใน**เพลงยาวสุนทรด้วง** กวีได้พรรณนาว่าในคราวไปทัพ นางได้มอบผ้าแพรเพลาะของนางให้กวีไว้ดูต่างหน้าและ "ได้ชมต่างกาย" อันทำให้กวีคลายความระลึกถึงนางไปได้บ้าง (เรื่องเดิม, 2504: 163) หรือเหตุการณ์ที่อิเหนาล้มป่วยหนักเพราะเสียใจที่จะต้องเสียนางไป ก็สอดคล้องกับเนื้อหาในวรรณคดีไทยที่มักนำเสนอว่าเมื่อตัวละครมีความรักอันท่วมท้นหรือเสียใจอย่างยิ่งยวดมักจะแสดงอาการเคลิ้มคลั่งผิดจริตหรือล้มป่วยหนักราวกับจะสิ้นชีวิต เช่นในเรื่อง**ลิลิตพระลอ** ความรักความลุ่มหลงที่พระลอมีต่อพระเพื่อนพระแพงทำให้พระลอถึงกับล้มป่วยหนักและมีอาการคลั่งเคลิ้ม แม้หมอจะรักษาอย่างไรก็ไม่หาย จนพระนางบุญเหลือจำต้องยินยอมให้พระลอเดินทางไปหาพระเพื่อนพระแพง (ลิลิตพระลอ, 2514: 32-54) หรือในบทละครในเรื่อง**อุณรุท** ความรักและความปรารถนาที่พระอุณรุทมีต่อนางอุษาทำให้พระองค์ถึงกับป่วยและคลุ้มคลั่ง ไม่มีหมอคนใดรักษาได้ จนเมื่อพระอุณรุทได้พบกับนางอีกครั้ง อาการป่วยและคลุ้มคลั่งจึงบรรเทา (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2545: 167-180)

กล่าวได้ว่า เนื้อหาเดิมของนิทานปันหยีในเหตุการณ์หลักที่ 5 ที่ยังปรากฏในเรื่อง**อิเหนา** มีความสอดคล้องกับเนื้อหาในขนบวรรณคดีไทยเป็นอย่างดี และคงเป็นด้วยเหตุนี้เรื่อง**อิเหนา**จึงเลือกเก็บรักษาและสืบทอดรายละเอียดเนื้อหาดังกล่าวนี้ไว้

3.1.2.6 เหตุการณ์หลักที่ 6 บุษบาหายไป ทำให้อิเหนาต้องออกเดินทางติดตามค้นหา

หลังจากอิเหนาลักพาบุษบามาเป็นชายาได้เพียง 2 คืน องค์ปะตาระกาหลาก็บันดาลลมหอบบุษบาหายไป เพื่อลงโทษอิเหนาที่กระทำการเอาแต่ใจตนเอง ไม่เกรงกลัวผู้ใด ตั้งแต่ครั้งที่ตัดอาลัยบุษบาไปอยู่กับจินตะหรา และต่อมากลับใจมารักบุษบาจนเผาเมืองลักพานางมาเป็นของตน

เหตุการณ์ที่บุษบาหายไปทำให้อิเหนาต้องออกเดินทางตามหานี้เป็นเหตุการณ์หลักที่ 6 ในโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา** จากการศึกษาพบว่านิทานปันหยี 28 สำนวนที่ปรากฏเหตุการณ์หลักที่ 6 หรือเหตุการณ์ที่ตัวเอกหายไปทำให้เกิดการติดตามหากันเช่นเดียวกับเรื่อง**อิเหนา** โดยมี 23 สำนวนกล่าวว่ากาลุห์หายไปตรงกับเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, GMA, HCWP, JKK, KWJS, ML, PKN, PMC, PN, PWG, RP, ST, SKT, TWSTP, TPDSK, WW, WS, WDS และมี 5 สำนวนกล่าวว่าอีนูหายไป กาลุห์มิได้หายไป ได้แก่เรื่อง

BK, GD, GPR, PJT, SMG ทั้งนี้ มีนิทานปันหยี 4 สำนวนที่กล่าวว่าทั้งอีนูและกาลุห์ต่างหายไป คือ เรื่อง ซปย, HCWP, PKN WS นิทานปันหยีดังกล่าวจึงมีเหตุการณ์หลักที่ 6 เกิดขึ้นซ้ำ

เมื่อพิจารณารายละเอียดเนื้อหาในเหตุการณ์หลักนี้ในเรื่อง**อิเหนา** พบว่ามีรายละเอียดเนื้อหา 3 เหตุการณ์ที่พบตรงกับในนิทานปันหยี สะท้อนให้เห็นว่าน่าจะเป็นเนื้อหาที่มีอยู่แต่เดิมในนิทานปันหยี ได้แก่

- บุษบาถูกองค์ปะตาระกาหลาทำลมหอบหายไป
- องค์ปะตาระกาหลาปลอมบุษบาเป็นชายก่อนออกเดินทาง
- ระตูประมอตันรับอุณากรรณเป็นโอรสบุญธรรม ดังนี้

ก. บุษบาถูกองค์ปะตาระกาหลาทำลมหอบหายไป

ในเรื่อง**อิเหนา** ระหว่างที่บุษบากับพี่เลี้ยงคือบาหยันและประเสหรันกำลังเที่ยวชมสวนบริเวณถ้ำทองที่อิเหนาลักพาบุษบามาไว้ องค์ปะตาระกาหลาก็ทรงบันดาลลมหอบบุษบาและพี่เลี้ยงพัดพามาตกที่กลางป่าเมืองประมอตัน ดังที่บรรยายว่า

จึงผาดแผลงสำแดงศักดาเดช สะเทือนทั่วทุกประเทศทิศาศาล
เมฆหมอกมืดมนอนธการ อัศจรรย์บันดาลด้วยฤทธิรณ
แล้วให้บังเกิดพายุใหญ่ กัมปนาทหวาดไหวทั้งไพรสณฑ์
ลมหอบเอารถนฤมล สามคนลอยลิ่วปลิวไป
....
เฉลียวฉวัดลัดนิ้วมือเดียว บัดเดี๋ยวพ้นเขตเขาใหญ่
ถึงแดนประมอตันทันใด ก็เวียนวงลงในพนาวัน

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 561)

จากการศึกษาเปรียบเทียบกับนิทานปันหยีทั้ง 33 สำนวน พบว่ามีนิทานปันหยี 23 สำนวนที่ปรากฏเหตุการณ์ที่กาลุห์หายไปทำให้เกิดการเดินทางติดตามหาทำนองเดียวกับที่พบในเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, GMA, HCWP, JKK, KWJS, ML, PKN, PMC, PN, PWG, RP, ST, SKT, TWSTP, TPDSK, WW, WS, WDS สะท้อนให้เห็นว่าการหายไปของบุษบาน่าจะเป็นเนื้อหาที่มีอยู่แต่เดิมในนิทานปันหยี อย่างไรก็ตามรายละเอียดเกี่ยวกับวิธีการทำให้กาลุห์หายไปและผู้ที่ทำให้นางหายไปอาจแตกต่างกันไปในแต่ละสำนวน

เมื่อพิจารณารายละเอียดการหายไปของกาลุห์ในนิทานปันหยีทั้ง 23 สำนวนดังกล่าว พบว่านิทานปันหยีที่กล่าวถึงวิธีการหายไปของกาลุห์ตรงกับเรื่อง**อิเหนา**ว่าเกิดจากเทวดาบันดาลลมหอบนางหายไป มี 3 สำนวน ได้แก่เรื่อง พออ, หปกส, SKT ส่วนนิทานปันหยีที่กล่าวตรงกับเรื่อง**อิเหนา**แต่เพียงว่ากาลุห์ถูกลมหอบหายไป แต่มิได้ระบุว่าเกิดขึ้นจากการบันดาล

ของเทวดาหรือไม่ มี 2 สำนวน ได้แก่เรื่อง PMC, RP และมีนิทานปันหยี 4 สำนวนที่กล่าวตรงกับเรื่อง**อิเหนา**ว่าเทวดาเป็นผู้บันดาลให้กาลุห์หายไป แต่มิได้ใช้วิธีการลมหอบ ได้แก่เรื่อง HCWP, KWJS, PKN, PN

ส่วนนิทานปันหยีที่เหลืออีก 14 สำนวน กล่าวตรงกับเรื่อง**อิเหนา**เพียงแค่ว่ากาลุห์หายไป แต่วิธีการที่หายไปและผู้ที่ทำให้นางหายไปไม่ตรงกับเรื่อง**อิเหนา** เช่น เรื่อง TPDSK กล่าวว่ากาลุห์ถูกระตูเมืองอื่นลักตัวไป (R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 100-101) เรื่อง หปส กล่าวว่ากาลุห์ถูกมารดาเลี้ยงกลั่นแกล้งจนนางหนีออกจากเมือง (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต, 2546: 33-34) หรือเรื่อง AAL กล่าวว่ากาลุห์ถูกมารดาเลี้ยงใช้เวทมนตร์ทำให้นางหนีออกจากเมืองโดยไม่รู้สึกตัว (T.Notosiswoyo, 1991: 17-18) และมีอีกหลายสำนวนที่ไม่มีรายละเอียดชัดเจนว่ากาลุห์หายไปด้วยวิธีการอย่างไร เช่นเรื่อง ML, PWG, SKT, TWSTP ,WW, WS

เมื่อพิจารณาเหตุผลการหายไปของนาง ในเรื่อง**อิเหนา** สาเหตุที่องค์ปะตาระกาหลาทำลมหอบลักพาบุษบาไปเป็นเพราะต้องการลงโทษอิเหนาที่ “อหังการ์” และ “ทำตามน้ำใจหุนหัน” ไปหลงรักจินตะหราซึ่งต่ำศักดิ์กว่าและปฏิเสธบุษบาจนทำให้ญาติวงศ์ต้องประสบ “เภทเหตุใหญ่” จากศึกสงคราม ไม่เพียงเท่านั้น ในภายหลังกลับเปลี่ยนใจมารักบุษบาแล้วทำการหาญหักลักตัวนางมา “ภิรมย์สมสนิท” อย่างไม่เกรงกลัวผู้ใด (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 560) น่าสนใจว่าไม่พบว่ามีนิทานปันหยีสำนวนใดระบุสาเหตุที่กาลุห์หายไปว่าเกิดจากเทวดาต้องการลงโทษ อีนูดังเช่นที่พบในเรื่อง**อิเหนา** ในนิทานปันหยี เหตุที่เทวดาบันดาลให้กาลุห์หายไป เกิดจากเหตุผลอื่น เช่นเรื่อง หปกส องค์ภัฏฏารกาละต้องการลงโทษท้าวดาหาที่ลืมใช้บนเทวดาในคราวขอพระธิดา จึงบันดาลให้เกิดพายุใหญ่หอบกาลุห์หายไป (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2520: 22) หรือบางสำนวนก็ไม่ระบุเหตุผลชัดเจน เช่นเรื่อง PKN กล่าวว่า ดวี ดูร์กา (Dewi Durga) อุ้มกาลุห์หายไปจากห้องบรรทม แต่มิได้ระบุเหตุผลที่แน่ชัด (R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 245) ดังนั้น เหตุผลที่องค์ปะตาระกาหลาบันดาลลมหอบบุษบาหายไปในเรื่อง**อิเหนา**จึงอาจจะเป็นการแต่งเติมใหม่ในฉบับของไทยก็เป็นได้ หรือไม่ก็อาจเป็นได้ว่านิทานปันหยีสำนวนต้นเค้าของเรื่อง**อิเหนา**กล่าวไว้เช่นนั้น

ข. องค์ปะตาระกาหลาปลอมบุษบาเป็นชายชื่ออุณากรรณก่อนออกเดินทาง

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากบุษบาถูกองค์ปะตาระกาหลาทำลมหอบพัดนางพร้อมทั้งพี่เลี้ยงมาตกกลางป่าเมืองประมอตันแล้ว องค์ปะตาระกาหลาได้ปลอมบุษบาให้เป็นชายโดยการตัดผมนางและให้นางแต่งกายอย่างผู้ชาย หลังจากนั้นก็เปลี่ยนชื่อนางเป็น อุณากรรณ พร้อมทั้งมอบกริชแก่นางด้วย ดังที่บรรยายว่า

ว่าแล้วองค์ท้าวเทเวศร์ จึงจำเริญพระเกศสายสมร

ประทานกริชอันเรืองฤทธิรอน จารึกนามกรในกริชนั้น
อุณากรรณกะหมันวิยาหยา มิสาเหรนดุหวาเฉิดฉัน
แล้วทรงเครื่องอย่างชายพรายพรรณ เทวัญประสิทธิ์ประสาทพร

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 562)

จากบทบรรยายข้างต้น จะเห็นว่าการเป็นชายของอุณากรรณมีลักษณะเป็นการ “ปลอมตัว” คือเปลี่ยนแปลงเฉพาะทรงผมและเครื่องแต่งกายให้เป็นอย่างผู้ชาย โดยที่รูปร่างหน้าตา น้ำเสียง บุคลิกภาพและเพศสภาพยังคงเป็นผู้หญิงอยู่ดังเดิม ซึ่งแตกต่างจากการ “แปลงร่าง” ที่จะเปลี่ยนแปลงไปทั้งหมด ทั้งรูปร่าง น้ำเสียง บุคลิกภาพ และเพศสภาพ ซึ่งมักเกิดจากอำนาจของเทวดาหรืออำนาจเหนือธรรมชาติบันดาลให้เป็นไป ดังจะเห็นว่าในตอนที่สังคามาระตาส่งยาหยูไปแอบดูอุณากรรณสรงน้ำ ยาหยูเห็นว่าอุณากรรณมีหน้าอกมี “ทรวงเต่งเคร่งครัด” อย่างผู้หญิง (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 782) ซึ่งเป็นเครื่องยืนยันชัดเจนว่า อุณากรรณยังคงเป็นเพศหญิงอยู่ เปลี่ยนแต่ทรงผมและเครื่องแต่งกายให้เป็นแบบผู้ชายเท่านั้น

จากการศึกษาเปรียบเทียบกับนิทานปันหยี 33 สำนวน พบว่ามีนิทานปันหยี 11 สำนวนปรากฏเหตุการณ์ที่กาลุห์กลายเป็นชายทำนองเดียวกับอุณากรรณในเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, GD, PJT, PKN, PN, PWG, ST, WDS สะท้อนให้เห็นว่าเหตุการณ์นี้น่าจะมีอยู่แต่เดิมในนิทานปันหยี

ในจำนวนนิทานปันหยี 11 สำนวนดังกล่าวนี้มี 1 สำนวนที่ระบุชัดเจนว่ากาลุห์ “ปลอมตัว” เป็นชายโดยการเปลี่ยนเครื่องแต่งตัวเท่านั้นเหมือนอย่างอุณากรรณในเรื่องอิเหนา ได้แก่เรื่อง หปส ส่วนนิทานปันหยีนอกเหนือจากนี้บางส่วนมิได้ระบุชัดว่ากาลุห์ถูก “ปลอมตัว” หรือ “แปลงร่าง” เป็นชาย แต่ส่วนใหญ่ระบุว่ากาลุห์ถูกเทวดา “แปลงร่าง”เป็นชาย มิใช่ “ปลอมตัว” คือ หลังจากแปลงแล้วมีการเปลี่ยนแปลงรูปร่าง น้ำเสียง และบุคลิกภาพเป็นผู้ชายอย่างเด่นชัด เช่นในเรื่อง พออ, PJT, PN เช่นเรื่อง พออ กล่าวว่ากาลุห์ถูกองค์ปะตาระการะกาหลาแปลงร่างให้เป็นชายและมีรูปร่างสูงใหญ่ ดังที่บรรยายว่า

> ...แล้วมีสุรเสียงว่า นางกาลุห์จินดะหรากิรันเจ้าจงเป็นเหมือนชาย ให้มีรูปร่างสูงใหญ่งดงาม บรรดาศัตรูที่คิดร้ายก็ให้พ่ายแพ้ ไม่ให้ต่อสู้ได้ทั้งสิ้น
>
> (ขุนนิกรการประกิจ, 2520: 152)

เหตุการณ์ที่ตัวละครหญิงปลอมตัวหรือแปลงร่างเป็นชายในระหว่างเดินทางผจญภัยนี้จัดเป็นเหตุการณ์เด่นที่พบในวรรณคดีชวาหลายเรื่อง ไม่ได้พบแต่ในนิทานปันหยีเท่านั้น เช่นเรื่อง **กันดีฮาวา** (Kandhihawa) **มากุฏฮารามา** (Makutharama) **ซุก์ซมาดาดารี** (Suksmadadari) **จักรา นาการา** (Cakra Nagara) โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทสำหรับเล่นหนังเรื่อง**มหา**

ภารตะของชวามักแสดงเหตุการณ์ที่เทวดาแปลงร่างเหล่าชายาของพระอรชุนให้เป็นชายก่อนออกเดินทางติดตามหาสามี ในระหว่างเดินทางนี้ นาง (ที่ถูกแปลงร่างเป็นชาย) อาจจะได้ชายาและโอรสธิดาด้วย (Helen Pausacker, 1991: 283-284) เช่น เรื่อง **กันดีฮาวา**ซึ่งตัดตอนจากเรื่อง**มหาภารตะ**มาประพันธ์เป็นบทสำหรับเล่นหนังกล่าวว่า นางซรี กันดี (Sri Kandhi) ชายาคนหนึ่งของพระอรชุนถูกเทวดาแปลงร่างให้เป็นชายชื่อ กันดีฮาวา ก่อนออกเดินทางผจญภัยตามหาพระอรชุน ในระหว่างที่เป็นชายนี้ กันดีฮาวาได้สังวาสกับชายาคนหนึ่งจนชายานางนั้นให้กำเนิดโอรส (BJD.Gayatri, 2005: 85) หรือ เรื่อง **มากุตฮารามา** (Makutharama) ก็กล่าวทำนองเดียวกันว่า เทวดาแปลงร่างนางซุมบาดรา (Sumbadra) ชายาคนหนึ่งของพระอรชุน ให้เป็นชาย ก่อนออกเดินทางตามหาพระอรชุนที่หายไป ในระหว่างเดินทางได้มีโอกาสพบและรบกับพระอรชุนด้วย เนื่องจากจำกันไม่ได้ (Helen Pausacker, 1991: 282) ระหว่างที่แปลงร่างเป็นชาย ตัวละครหญิงเหล่านี้จะแสดงบุคลิกภาพอันเด็ดเดี่ยวห้าวหาญอย่างชายอย่างชัดเจน

เหตุการณ์ที่ตัวละครหญิงแปลงร่างเป็นชายนี้คงจะเป็นที่นิยมของชาวชวาอย่างยิ่ง จึงปรากฏในวรรณคดีหลายเรื่อง โดยอาจจะได้รับอิทธิพลจากวรรณคดีฮินดูก็เป็นได้ เพราะเหตุการณ์ที่ตัวละครเปลี่ยนเพศจากเพศหนึ่งไปเป็นอีกเพศหนึ่งนี้ เป็นเหตุการณ์เก่าแก่ที่ปรากฏในวรรณคดีฮินดูจำนวนมาก (W.Norman Brown, 1978: 201-211)

อย่างไรก็ตาม มีข้อสังเกตว่า รายละเอียดที่องค์ปะตาระกาหลาสาปให้อิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดาจำกันไม่ได้ จะจำกันได้ต่อเมื่อทั้ง 4 คนพี่น้องอยู่ร่วมเมืองเดียวกัน ซึ่งสาปหลังจากปลอมตัวบุษบาเป็นชายนั้น พบแต่เฉพาะในเรื่อง**อิเหนา** ไม่พบในนิทานปันหยีที่นำมาศึกษา รายละเอียดนี้อาจจะเป็นการแต่งเติมใหม่ในฉบับของไทยก็เป็นได้ หรือไม่ก็อาจเป็นได้ว่านิทานปันหยีสำนวนต้นเค้าของเรื่อง**อิเหนา**กล่าวไว้เช่นนั้น แต่คงมิได้เป็นรายละเอียดที่โดดเด่นจึงทำให้ไม่ปรากฏแพร่หลายในนิทานปันหยีทั่วๆ ไป

ค.ระตูประมอตันรับอุณากรรณเป็นโอรสบุญธรรม

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากองค์ปะตาระกาหลาปลอมตัวบุษบาให้เป็นชายชื่ออุณากรรณแล้ว อุณากรรณพร้อมกับพี่เลี้ยงก็ออกเดินทางรอนแรมไปในป่าเขตเมืองประมอตัน ระหว่างเดินทางอุณากรรณได้พบกับระตูประมอตันซึ่งเทวดาดลใจให้มาประพาสป่า ระตูรู้สึกเอ็นดูและถูกชะตาอุณากรรณ จึงรับเป็นโอรสบุญธรรม

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 7 สำนวนกล่าวตรงกันกับเรื่อง**อิเหนา** ว่า หลังจากกาลุห์หายไปจากเมืองแล้ว นางได้พบกับผู้อุปถัมภ์รับนางเป็นลูกบุญธรรม ได้แก่เรื่อง ซปย, AAL, HCWP, ML, PMC, RP, WS สะท้อนว่าเหตุการณ์ดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**เป็นเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยี โดยนิทานปันหยีบางสำนวนผู้อุปถัมภ์กาลุห์เป็นระตูเหมือนกับเรื่อง**อิเหนา** เช่น เรื่อง ซปย ระตูบาหลีรับกาลุห์เป็นลูกบุญธรรม เรื่อง ML ระตูมาตาอุน (Mataun) รับกาลุห์

เป็นลูกบุญธรรม ขณะที่บางสำนวนผู้อุปถัมภ์กาลุห์เป็นพระฤาษีหรือหญิงม่าย เช่นเรื่อง WS พระฤาษีรับกาลุห์เป็นลูกบุญธรรม เรื่อง AAL และ RP หญิงม่ายรับกาลุห์เป็นลูกบุญธรรม

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นว่า ในเหตุการณ์หลักที่ 6 ของเรื่อง**อิเหนา** รายละเอียดเนื้อหาที่มีที่มาจากนิทานปันหยี ล้วนเป็นเหตุการณ์สำคัญที่เกี่ยวข้องกับตัวเอกฝ่ายหญิงทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นเหตุการณ์ที่องค์ปะตาระกาหลาบันดาลลมหอบบุษบาหายไป องค์ปะตาระกาหลาปลอมบุษบาให้เป็นชายก่อนออกเดินทาง และระตูประมอตันรับอุณากรรณเป็นโอรสบุญธรรม ซึ่งเป็นเนื้อหาที่เป็นจุดหักเหสำคัญทำให้เกิดการออกเดินทางผจญภัยติดตามหากัน เมื่อพิจารณาเชื่อมโยงกับขนบวรรณคดีไทยก็พบว่า เนื้อหาดังกล่าวนี้มีลักษณะพ้องกับเนื้อหาในวรรณคดีไทย เช่น เหตุการณ์ที่บุษบาหายไปและเทวดาปลอมนางเป็นชายก่อนออกเดินทาง เมื่อพิจารณาในขนบวรรณคดีไทยก็พบว่าในวรรณคดีไทยหลายเรื่องก็ปรากฏเนื้อหาที่ตัวละครหญิงหายไปหรือปลอมแปลงตัวเป็นชายเช่นกัน เช่นเรื่อง**มณีพิชัย** หลังจากยอพระกลิ่นถูกนางจันทรลงโทษโดยการจับใส่หีบเพื่อนำไปฝัง พระอินทร์ได้ลงมาช่วยเหลือยอพระกลิ่นและแปลงนางเป็นพราหมณ์ ทั้งยังสอนเวทมนตร์และมอบพระขรรค์ไว้สำหรับตัว (จตุพร มีสกุล, 2540: 35) หรือในเรื่อง**สุวรรณหงส์** ก่อนที่นางเกศสุริยงจะออกเดินทางตามหาพระสุวรรณหงส์ พระอินทร์ก็ลงมาแปลงนางเป็นพราหมณ์ และมอบศรกับน้ำมันวิเศษชุบชีวิตคนให้แก่นาง (จตุพร มีสกุล, 2540: 35) เนื้อหาดังกล่าวในนิทานปันหยีจึงมิได้แปลกแยกไปจากขนบวรรณคดีไทย และคงเป็นด้วยเหตุนี้ เรื่อง**อิเหนา**จึงสืบทอดรายละเอียดเนื้อหาดังกล่าวนี้ไว้

3.1.2.7 เหตุการณ์หลักที่ 7 อิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดา ออกเดินทางติดตามหากัน และมีการปลอมตัว ทำให้ช่วงแรกพบกันแต่จำกันไม่ได้

หลังจากบุษบาถูกลมหอบหายไป อิเหนาก็ปลอมตัวเป็นชาวป่าออกเดินทางตามหาบุษบาทันทีโดยได้พาวิยะดาร่วมเดินทางไปด้วย ทางด้านบุษบาที่ปลอมตัวเป็นชายชื่ออุณากรรณก็เที่ยวเดินทางเสาะหาข่าวคราวของอิเหนาเช่นเดียวกัน และต่อมาไม่นานสียะตราก็ปลอมตัวเป็นชาวป่าออกเดินทางตามหาอิเหนาและบุษบาด้วย โดยในช่วงแรกที่ตัวละครพบเจอกัน ต่างจำกันไม่ได้

เหตุการณ์ที่อิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดา ออกเดินทางติดตามหากัน และมีการปลอมตัว ทำให้ช่วงแรกพบกัน แต่จำกันไม่ได้นี้ เป็นเหตุการณ์หลักที่ 7 ในโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา** ที่พบตรงกับนิทานปันหยี 24 สำนวน ได้แก่ ซปย, พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, BK, GD, HCWP, JKK, KWJS, ML, PJT, PKN, PMC, PN, PWG, ST, SMG, TWSTP, TPDSK, WW, WS, WDS

เหตุการณ์หลักที่ 7ในเรื่อง**อิเหนา**นี้มีรายละเอียดเนื้อหา 15 เหตุการณ์ที่พบตรงกับนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ สะท้อนให้เห็นว่าน่าจะเป็นเนื้อหาที่มีอยู่แต่เดิมในนิทานปันหยี ได้แก่

- อิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดา ออกเดินทางตามหากัน

- ตัวละครปลอมตัวระหว่างเดินทางเช่น ปลอมเป็นชาวป่า แอหนัง อายัน
- องค์ปะตาระกาหลาช่วยชี้ทางและนำทางให้แก่ตัวละคร
- ปันหยี และอุณากรรณ รบตีเมืองต่างๆ ระหว่างเดินทางตามหากัน
- ปันหยี อุณากรรณ และย่าหรันได้นางอื่นเป็นชายาระหว่างเดินทางตามหากัน
- ตัวละครพบกันที่เมืองกาหลัง
- ปันหยีกับอุณากรรณจำกันไม่ได้
- อุณากรรณชนไก่ชนะปันหยี
- ปันหยีและอุณากรรณช่วยกาหลังรบศึกชิงนาง
- อุณากรรณหนีจากปันหยีไปบวชเป็นแอหนังเพราะกลัวถูกจับได้ว่าเป็นหญิง
- ปันหยีกับย่าหรันจำกันไม่ได้
- ปันหยีรบกับย่าหรันเพราะไม่รู้ว่าเป็นพี่น้อง ปันหยี
- ระตูมะงาดาต้องการลักตัวปันหยีแต่กลับลักย่าหรันไปแทนด้วยความเข้าใจผิด
- ปันหยีและย่าหรันช่วยกาหลังรบศึกชิงนาง
- ปันหยีพบแอหนังแต่จำกันไม่ได้ ดังนี้

ก.อิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดา ออกเดินทางตามหากัน

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากบุษบาถูกองค์ปะตาระกาหลาบันดาลลมหอบพัดหายไป อิเหนาพร้อมทั้งวิยะดาก็พาไพร่พลออกเดินทางตามหานางทันที ส่วนบุษบาซึ่งปลอมตัวเป็นชายชื่ออุณากรรณก็เที่ยวเดินทางสืบหาข่าวคราวของอิเหนาด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ ในเวลาต่อมาสียะตราก็ออกเดินทางติดตามหาอิเหนาและบุษบาด้วยอีกคนหนึ่ง เท่ากับว่าเรื่องอิเหนามีตัวเอก 4 ตัวด้วยกันที่เดินทางผจญภัยตามหากัน คือ อิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดา โดยอิเหนากับวิยะดาเดินทางด้วยกัน

เหตุการณ์ที่ตัวละครเดินทางตามหากันนี้ถือเป็นเหตุการณ์เด่นเหตุการณ์หนึ่งของนิทานปันหยี ดังที่ มารียัม ซาลิม แสดงความเห็นไว้ว่าหากไม่มีเหตุการณ์นี้เสียแล้ว ก็ถือว่านิทานปันหยีเรื่องนั้นยังไม่สมบูรณ์ เนื่องจากการเดินทางผจญภัยนี้เป็นช่วงที่จะช่วยฉายให้เห็นความเข้มแข็งกล้าหาญของอีนูและกาลุห์อย่างเด่นชัด ดังที่กล่าวว่า

> Unsur ini juga merupakan suatu ciri khusus CCP* sehingga dikatakan tema CCP ialah pengembaraan. Tanpa unsur ini CCP tidak dapat dianggap lengkap kerana sewaktu pengembaraan inilah kekentalan semangat Panji dan Galuh terserlah.

---

* ในงานวิจัยของ มารียัม ซาลิม “CCP” เป็นคำย่อของวลี “Cerita-cerita Panji” ซึ่งแปลว่า นิทานปันหยีสำนวนต่างๆ

(เหตุการณ์ที่ตัวละครเดินทางตามหากันนี้นับเป็นเหตุการณ์เด่นเหตุการณ์หนึ่งของนิทานปันหยี ที่อาจเรียกว่าเป็นแก่นเรื่องของนิทานปันหยีก็ว่าได้ หากปราศจากเหตุการณ์นี้เสียแล้ว นิทานปันหยีอาจถือว่าไม่สมบูรณ์ เพราะว่าตอนเดินทางมะงุมมะงาหรานี้ เป็นตอนที่จะช่วยแสดงให้เห็นพลังและความเข้มแข็งของปันจี(อีนู)และกาลุห์อย่างเด่นชัด)

(Noriah Mohamed Mariyam Salim, 2005: 215)

จากกลุ่มข้อมูลนิทานปันหยีที่นำมาศึกษาพบว่า มีนิทานปันหยี 24 สำนวน ที่ปรากฏเหตุการณ์ที่ตัวเอกออกเดินทางติดตามหากันเช่นเดียวกับเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่ ซปย, พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, BK, GD, HCWP, JKK, KWJS, ML, PJT, PKN, PMC, PN, PWG, ST, SMG, TWSTP, TPDSK, WW, WS, WDS

เมื่อพิจารณารายละเอียดเกี่ยวกับการเดินทางตามหากันของตัวละครในนิทานปันหยีดังกล่าวพบว่ามี 8 สำนวนที่กล่าวว่า อีนูและกาลุห์ต่างเดินทางผจญภัยตามหากันเช่นเดียวกับเรื่อง**อิเหนา**ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, GD, PWG, ST, WDS มี 13 สำนวนที่กล่าวว่าอีนูเดินทางผจญภัยตามหากาลุห์ฝ่ายเดียว ได้แก่เรื่อง AAL, AA, HCWP, JKK, KWJS, ML, PKN, PMC, PN, TWSTP, TPDSK, WW, WS มี 1 สำนวนกล่าวว่ากาลุห์เดินทางผจญภัยตามหาอีนูฝ่ายเดียว ได้แก่เรื่อง PJT มี 10 สำนวนกล่าวว่าน้องชายของกาลุห์ออกเดินทางตามหากาลุห์ทำนองเดียวกับสียะตราได้แก่เรื่อง พออ, หปกส, AA, GD, HCWP, ML, PJT, PKN, PMC, SMG และมี 3 สำนวนกล่าวว่าน้องสาวของอีนูเดินทางผจญภัยพร้อมกับอีนูดังเช่นที่วิยะดาเดินทางพร้อมกับอิเหนา ได้แก่เรื่อง PKN, PN, PAP

เหตุการณ์การเดินทางผจญภัยติดตามหากันนี้เป็นเหตุการณ์ที่มีความสำคัญ เพราะเปิดโอกาสให้บรรดาตัวละครได้แสดงความสามารถในการรบและแผ่แสนยานุภาพของอาณาจักร รวมทั้งยังได้พิสูจน์ความรักแท้ที่ยิ่งใหญ่ที่ตัวละครมีต่อกัน นอกจากนี้ยังเปิดโอกาสให้ผู้ประพันธ์สามารถใช้จินตนาการตกแต่งเรื่องราวออกไปได้อย่างวิจิตรพิสดารด้วย เหตุการณ์ช่วงนี้จึงนิยมนำมาประพันธ์เป็นวรรณคดีมาก ดังจะเห็นว่ามีนิทานปันหยีจำนวนไม่น้อยที่ตัดเฉพาะช่วงเหตุการณ์ที่ตัวละครเดินทางตามหากันมานิพนธ์เป็นวรรณคดี

ข.ตัวละครปลอมตัวระหว่างเดินทางเช่น ปลอมเป็นชาวป่า อายัน และแอหนัง

ในเรื่อง**อิเหนา** ช่วงที่ตัวละครเดินทางตามหากัน ตัวละครมีการ “ปลอมตัว” ซ่อนเร้นสถานภาพและตัวตนที่แท้จริงของตนเองด้วย คือ มีการเปลี่ยนเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย และเปลี่ยนชื่อใหม่ อิเหนาปลอมตัวเป็นชาวป่าชื่อปันหยี และต่อมาก็ปลอมตัวเป็นนักบวชหรืออายันอยู่ระยะหนึ่ง แล้วจึงลาพรตกลับมาปลอมตัวเป็นชาวป่าอีกครั้ง ส่วนบุษบาก็ปลอมตัวเป็นชายชื่ออุณากรรณ ดังได้อธิบายรายละเอียดแล้วในเหตุการณ์หลักที่ 6 และต่อมาก็ปลอมตัวเป็นนางชีหรือแอหนัง ฝ่ายสียะตราก็ปลอมตัวเป็นชาวป่าเช่นเดียวกับอิเหนาโดยเปลี่ยนชื่อเป็นย่าหรัน และวิยะดาซึ่งเดินทาง

พร้อมกับอิเหนาก็ปลอมตัวเป็นชาวป่าเช่นกันชื่อเกนหลงหนึ่งหรัด จากที่กล่าวมาจะเห็นว่าตัวละครมีการปลอมตัว 4 ลักษณะ คือ ปลอมตัวเป็นชาวป่า เป็นอายัน เป็นแอหนัง และเป็นผู้ชาย โดยตัวละครบางตัวมีการปลอมตัวมากกว่า 1 ครั้ง

การปลอมแปลงตัวนี้ถือเป็นเนื้อหาเด่นประการหนึ่งของนิทานปันหยี และเป็นเนื้อหาที่ทำให้นิทานปันหยีมีลักษณะเด่นต่างจากเรื่องอื่นที่มิใช่นิทานปันหยี ดังที่ รัตติยา สาและ (1988: 153) แสดงความเห็นไว้ดังนี้

> Pertukaran nama-nama watak yang umumnya berlaku di dalam cerita-cerita Panji itu adalah merupakan satu ciri penting yang boleh membezakan di antara cerita-cerita Panji dan yang bukan Panji.
> (การเปลี่ยนชื่อของตัวละครซึ่งพบได้ทั่วไปในนิทานปันหยีเรื่องต่างๆ นี้เป็นเหตุการณ์ที่สำคัญเหตุการณ์หนึ่งที่สามารถนำมาใช้พิจารณาความแตกต่างระหว่างนิทานปันหยีและเรื่องที่ไม่ใช่นิทานปันหยีได้)

ทั้งนี้ การปลอมแปลงตัวและเปลี่ยนชื่อหลายต่อหลายครั้งในนิทานปันหยีนั้น เซอร์ ริชาร์ด วินสเติดท์ (Sir Richard Winstedt) (1969: 58) แสดงความเห็นว่าน่าจะเป็นการสะท้อนการผสมผสานหรือเชื่อมต่อนิทานหลายเรื่องเข้าด้วยกัน ดังที่พบว่านิทานชวาบางเรื่องผสมผสานนิทานทมิฬเข้ามาในเรื่องด้วย นอกจากนี้ยังอาจเชื่อมโยงกับปรัชญา (doctrine) เรื่องการเกิดใหม่ (reincarnation) หรือเชื่อมโยงกับความเชื่อของชาวชวามลายูที่ว่าการเปลี่ยนชื่ออาจนำโชคดีมาให้ ดังเช่นที่พบว่าชาวมลายูบางคนอาจมีชื่อถึง 4 ชื่อ คือชื่อที่ใช้มาแต่กำเนิด ชื่อที่ตั้งขึ้นใหม่เพื่อหลอกให้ผีร้ายเข้าใจผิด ชื่อที่ตั้งขึ้นใหม่ตอนแต่งงาน และชื่อที่ตั้งขึ้นใหม่หลังจากเดินทางกลับจากการจาริกแสวงบุญที่เมืองเมกกะ นอกจากนี้ วินสเติดท์ (1969: 58) ยังเห็นว่า ในบริบทของการแสดงหนัง การปลอมแปลงตัวและเปลี่ยนชื่อหลายครั้งดังกล่าวมิได้เป็นอุปสรรคหรือสร้างความงุนงงแก่ผู้ชมเนื่องจากตัวหนังที่ใช้เชิดยังคงใช้ตัวเดิมตั้งแต่ต้นจนจบ ผู้ชมจึงจดจำได้ว่าตัวละครนั้นเป็นใครแม้ว่าจะปลอมแปลงตัวและแปลงนามหลายครั้งก็ตาม

การปลอมแปลงตัวเดินทางตามหากันนี้ ไม่เพียงแต่เป็นเนื้อหาเด่นในนิทานปันหยี แต่ยังพบในวรรณคดีชวามลายูเรื่องอื่นๆ ด้วย จนกล่าวได้ว่าเป็นเนื้อหาที่ได้รับความนิยมแพร่หลายมากในวรรณคดีชวามลายู โดยเฉพาะอย่างยิ่งวรรณคดีที่ใช้แสดงหนัง (Helen Pausacker, 1991: 285) ดังที่ ราส (1968: 67) กล่าวไว้ว่า

> Persons wandering in disguise, more or less actively in search of something, have always been popular in Javanese literature, as is shown by both the Pandji tales and the much later Serat Tjabolang and Serat Tjentini.
> (การปลอมตัวเดินทางตามหาบางสิ่งบางอย่างเป็นเหตุการณ์ที่นิยมมาในวรรณคดีชวา ดังปรากฏให้เห็นในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ และวรรณคดียุคหลัง เช่นเรื่อง **ซรัต จาโบลัง** และ **ซรัต เจินตีนี**)

จากการศึกษาพบว่า นิทานปันหยี 24 สำนวนที่ปรากฏเหตุการณ์ตัวละครเดินทางตามหากันดังกล่าวข้างต้นอันได้แก่เรื่อง ได้แก่ ซปย, พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, BK, GD, HCWP, JKK, KWJS, ML, PJT, PKN, PMC, PN, PWG, ST, SMG, TWSTP, TPDSK, WW, WS, WDS ล้วนแต่กล่าวว่าตัวละครมีการปลอมแปลงตัวและเปลี่ยนชื่อใหม่เพื่อซ่อนเร้นตัวตนที่แท้จริงทั้งสิ้น ทำนองเดียวกับเรื่อง**อิเหนา** ทั้งนี้เพราะไม่ต้องการให้ใครรู้จักหรือจำได้ว่าเป็นเจ้าชายหรือเจ้าหญิง โดยในนิทานปันหยีปรากฏทั้งการ “ปลอมตัว” คือเปลี่ยนเฉพาะเครื่องแต่งตัว และการ “แปลงร่าง” คือ เปลี่ยนแปลงทั้งรูปร่างหน้าตา บุคลิกภาพ และเพศสภาพ ซึ่งมักเกิดจากอำนาจของเทวดาบันดาลให้เป็นไป เช่น กาลุห์แปลงร่างเป็นชาย อีนูแปลงร่างเป็นหญิงสาว เป็นต้น

เมื่อเปรียบเทียบรายละเอียดการปลอมแปลงตัวระหว่างเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีก็พบว่า การปลอมตัวทั้ง 4 ลักษณะในเรื่อง**อิเหนา** อันได้แก่การปลอมเป็นชาวป่า เป็นอายัน เป็นแอหนัง และเป็นชาย นั้น พบตรงกับในนิทานปันหยีหลายสำนวน ดังจะขอแจกแจงอธิบายไปทีละลักษณะ โดยจะขออธิบายเฉพาะการปลอมตัวเป็นชาวป่า อายัน และแอหนังเท่านั้น เนื่องจากการปลอมตัวเป็นชายของบุษบา ผู้วิจัยได้อธิบายไปแล้วในเหตุการณ์หลักที่ 6 จึงจะไม่อธิบายซ้ำ ดังนี้

อิเหนา สียะตรา วิยะดา ปลอมตัวเป็นชาวป่า

หลังจากอิเหนารู้ว่าบุษบาหายไป อิเหนาพร้อมทั้งวิยะดาก็ออกเดินทางตามหานางทันที โดยอิเหนา วิยะดา รวมทั้งไพร่พลต่างปลอมตัวเป็นชาวป่าและเปลี่ยนชื่อใหม่ก่อนเดินทาง อิเหนาเปลี่ยนชื่อเป็นมิสาระปันหยี ส่วนวิยะดาเปลี่ยนชื่อเป็นเกนหลงหนึ่งหรัด จุดประสงค์ของการปลอมตัวและเปลี่ยนชื่อก็เพื่อ “มิให้ใครรู้จักศักดิ์เทวา” ดังที่อิเหนากล่าวว่า

จึงตรัสสั่งพี่เลี้ยงทั้งสอง ตัวน้องจะแปลงเป็นชาวป่า
มิให้ใครรู้จักศักดิ์เทวา จงปรึกษาหาชื่อบัดนี้

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 575)

การปลอมตัวเป็นชาวป่าของอิเหนาและวิยะดากระทำโดยการเปลี่ยนเครื่องแต่งกายเป็นแบบชาวป่า คือ ไม่สวมมงกุฎและชฎา ดังที่บรรยายว่า

เมื่อนั้น พระโฉมยงองค์มิสาระปันหยี
สระสรงทรงสุคนธ์วารี ภูมีเปลี่ยนแปลงแต่งกายา
ไม่ทรงกรรเจียกแก้วมงกุฎเก็จ แต่งอย่างปันเหร็จโจรป่า
อุ้มองค์หลงหนึ่งหรัดลีลา เสด็จมาขึ้นสู่รถทรง

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 576)

ฝ่ายสียะตรา ก่อนออกเดินทางตามหาอิเหนาและบุษบา ก็ปลอมตัวโดยเปลี่ยนเครื่องทรงเป็นชาวป่าเช่นเดียวกัน และเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น ย่าหรัน

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 13 สำนวนที่ระบุชัดว่าตัวละครปลอมตัวเป็นชาวป่าหรือคนต่ำศักดิ์ไร้วงศาคณาญาติในช่วงที่เดินทางตามหากันเช่นเดียวกับเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่เรื่อง พออ, หปกส, หปส**,** AAL, GD, HCWP, KWJS, ML, PKN, PMC, PN, SMG, WS

เมื่อพิจารณารายละเอียดพบว่า ในเรื่อง**อิเหนา** คำศัพท์ที่ใช้บ่งบอกสถานภาพของตัวละครตอนปลอมตัวเป็นชาวป่านี้มีหลากหลาย แต่ล้วนสื่อความหมายอย่างเดียวกัน เช่น ชาวป่า ชาวอรัญวา ชาวพนาวา ชาวพนาศรี ชาวไพร ชาวพงพี โจรป่า โจรไพร ปันจุเหร็จ และ กะละหนา ซึ่งสอดคล้องกับที่พบในนิทานปันหยีทั่วๆ ไปที่กล่าวว่าอีนูปลอมตัวเป็นคนภูเขาหรือชาวภูเขา* หรือบางครั้งก็เรียกว่า “กลานา” (Kelana) ที่แปลว่า นักเดินทาง ซึ่งก็คือคำเดียวกันกับคำว่า “กะละหนา” ในเรื่องอิเหนานั่นเอง คำเหล่านี้ล้วนสื่อนัยที่ตรงกันว่าหมายถึงคนต่ำศักดิ์ไร้สกุล ทำนองเป็นคนเร่ร่อนผจญภัยไร้หลักแหล่งหรือวงศาคณาญาติ

นอกจากนี้ระหว่างที่ปลอมตัวเป็นชาวป่านี้หากว่ามีใครมาถามปันหยีว่าเป็นใครมาจากไหน ปันหยีก็จะตอบว่าเป็นคนกำพร้า ไม่มีบ้านเมืองเป็นหลักแหล่ง และต้องการท่องเที่ยวไปเรื่อยๆ เพื่อเที่ยวชมบ้านเมืองต่างๆ เช่นที่ตอบท้าวกาหลังว่า

ทูลสนองบัญชาว่าข้านี้ ไม่รู้จักชนนีบิดร
จากมาแต่น้อยคุ้มใหญ่ อาศัยไพรสณฑ์สิงขร
ครั้นเที่ยวมาพบพระนคร จึงมาชลีกรพระราชา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 668)

คำตอบดังกล่าวนี้พบพ้องกับในนิทานปันหยีแทบทุกสำนวนที่อีนูปลอมตัวเป็นชาวป่า เช่น เรื่อง SMG อีนูตอบระตูเมินตาวัน (Mentawan) ว่าตนเองเป็นชาวป่า ไม่รู้จักขนบธรรมเนียม และที่เดินทางท่องเที่ยวไปเรื่อยๆ ก็เพราะต้องการท่องเที่ยวชมประเทศต่างๆ (Wahyunah Haji Abd. Gani, 2004: 34) และในตอนเข้าเฝ้าระตูดาฮา อีนูซึ่งในเวลานั้นปลอมตัวเป็นชาวป่าก็กล่าวแก่ระตูว่าตนเองเป็นเพียงชาวป่าที่ต่ำต้อยและกำพร้า ดังที่กล่าวว่า

Patik nan orang hina lata,
Ibu bapa pun tiadalah nyata.
(ข้านี้เป็นคนต่ำต้อย กำพร้าบิดามารดา)

(Wahyunah Haji Abd. Gani, 2004: 64)

* ในนิทานปันหยีใช้ว่า “Orang gunung” หรือ “Wong gunung” ซึ่งหมายถึง คนภูเขา หรือคนที่มาจากภูเขา

อิเหนาปลอมตัวเป็นอายัน

ในเรื่อง**อิเหนา**หลังจากที่ปันหยีเดินทางตามหาบุษบามาระยะหนึ่ง ก็บวชเป็นอายันที่อาศรมฤาษีบนภูเขาแห่งหนึ่ง โดยผลัดเปลี่ยนเครื่องแต่งกายจากชุดชาวป่าไปเป็น “นุ่งคากรองครองเปลือกไม้” ตามแบบนักบวช และเปลี่ยนชื่อเป็น อายันกัศมาหรา การบวชเป็นอายันนี้ถือเป็นการปลอมตัวอย่างหนึ่งเพราะเป็นการซ่อนเร้นสถานภาพที่แท้จริงไว้ ทั้งยังมีการเปลี่ยนชื่อใหม่อีกด้วย โดยเหตุผลที่อิเหนาบวชก็เพราะหวังให้อานิสงส์แห่งการบวชช่วยให้ได้พบกับบุษบาดังที่กล่าวว่า

อย่าเลยจะไปปะตาปา สำรวมจิตรักษาอารมณ์
เดชะบุญบวชเคร่งบำเพ็ญฌาน จะบันดาลให้ประสบสม

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 607)

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 4 สำนวนที่กล่าวว่าอีนูได้ถือพรตเป็นนักบวชหรืออายันตามลัทธิฮินดูในระหว่างเดินทางตามหาคนรักเพื่อขอพรจากเทพเจ้าให้ช่วยบันดาลให้พบกับกาลุห์ ทำนองเดียวกับอิเหนา ได้แก่เรื่อง พออ, หปกส, GD, PKN

บุษบาปลอมตัวเป็นแอหนัง

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากที่อุณากรรณพาไพร่พลเดินทางออกจากเมืองกาหลังด้วยเกรงว่าปันหยีจะจับได้ว่าเป็นหญิงแล้ว นางและพี่เลี้ยงได้แอบหนีจากไพร่พลเพื่อออกตามหาอิเหนาตามลำพังโดยทิ้งจดหมายลวงไพร่พลว่า เทวดามาพานางขึ้นสวรรค์แล้ว ครั้นนางเดินทางมาถึงภูเขาตะหลากันเห็นอาศรมมีเครื่องแอหนังแขวนอยู่ นางและพี่เลี้ยงจึงตัดสินใจบวชเป็นแอหนัง ด้วยหวังว่าอานิสงส์แห่งการบวชจะช่วย “ให้คลายทุกข์ร้อน” และพบกับอิเหนาอีกครั้ง โดยนางได้เปลี่ยนเครื่องทรงจากเดิมที่แต่งกายเป็นชายเป็นการแต่งกายแบบนางชี และเปลี่ยนชื่อเป็นติหลาอรสา การเปลี่ยนสถานภาพมาเป็นแอหนังนี้ทำให้การปลอมตัวเป็นชายของอุณากรรณสิ้นสุดลง

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 4 สำนวนที่กล่าวว่ากาลุห์บำเพ็ญพรตเป็นแอหนังระยะหนึ่งระหว่างที่เดินทางผจญภัยตามหาคนรักหรือพลัดพรากจากคนรัก ทำนองเดียวกับบุษบา ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, PKN, PN

ค. องค์ปะตาระกาหลาช่วยชี้ทางและนำทางให้แก่ตัวละคร

ในเรื่อง**อิเหนา** ระหว่างที่ตัวละครเดินทางตามหากัน องค์ปะตาระกาหลาได้ลงมาช่วยให้ตัวละครพบเจอกันโดยการชี้ทาง 2 ลักษณะ คือ บอกทางแก่ตัวละครโดยตรง และบอกทางโดยอ้อมโดยการแปลงร่างเป็นนกยูงแล้วชักนำให้ตัวละครไล่ตามเพื่อนำพาตัวละครไปยังทิศทางหรือเมืองที่จะได้พบกับตัวละครอื่น

กรณีบอกทางโดยตรงเกิดขึ้นในตอนที่องค์ปะตาระกาหลาทรงปรากฏกายเพื่อบอกทางแก่อุณากรรณ โดยทรงบอกให้อุณากรรณเดินทางไปยังทิศบูรพาเพื่อจะได้พบกับอิเหนา

ส่วนกรณีบอกทางโดยอ้อมเกิดขึ้นในตอนที่พระองค์แปลงร่างเป็นนกยูง แล้วปรากฏกายให้ย่าหรันเห็นเพื่อล่อให้ย่าหรันอยากได้นกยูงนั้นและไล่ตามไปจนเข้าเขตเมืองกาหลัง เพื่อจะได้พบกับอิเหนาและวิยะดาที่เมืองนี้

จากการเปรียบเทียบกับนิทานปันหยีพบว่า เหตุการณ์ที่เทวดามีบทบาทในการบอกทางแก่ตัวละครในระหว่างเดินทางตามหากันทั้งโดยตรงและโดยอ้อมในเรื่อง**อิเหนา**นี้ พบตรงกับในนิทานปันหยีหลายสำนวน กล่าวคือ นิทานปันหยีที่กล่าวว่าเทวดาลงมาบอกทางแก่ตัวละครโดยตรงทำนองเดียวกับที่องค์ปะตาระกาหลาบอกทางแก่อุณากรรณ มี 5 สำนวน ได้แก่เรื่อง พออ, GD, HCWP, PJT, SMG ส่วนกรณีที่เทวดาชี้ทางโดยอ้อมโดยการแปลงร่างเป็นสัตว์มาล่อให้ตัวละครไล่ตามเพื่อจะได้เดินทางไปในทิศทางที่จะได้พบกับพี่น้องดังเช่นที่องค์ปะตาระกาหลาชักนำย่าหรันนั้น พบในนิทานปันหยีเรื่อง พออ ที่กล่าวว่าองค์ปะตาระการะมาชักตีแปลงเป็นกวางทองมาล่อเจ้าชายกาหลังให้ไล่ตามเพื่อจะได้เดินทางไปพบญาติพี่น้องที่หายไป (ขุนนิกรการประกิจ, 2520: 257)

ทั้งนี้ ไม่มีนิทานปันหยีสำนวนใดกล่าวว่าเทวดาแปลงร่างเป็นนกยูงเพื่อชักนำการเดินทางของตัวละครเหมือนที่พบในเรื่อง**อิเหนา** แม้ว่านิทานปันหยีบางสำนวนจะปรากฏตัวละครนกยูง แต่ก็แสดงบทบาทอื่น เช่น เรื่อง ซปย กล่าวว่าเทวานารททรงเสกนกยูงให้คอยดูแลป้องกันความหนาวแก่กาลุห์ขณะเดินทางมะงุมมะงาหรา (โสมรัศมี สินธุวณิก, 2547: 506)

แม้การแปลงร่างเป็นนกยูงขององค์ปะตาระกาหลาในเรื่อง**อิเหนา**จะไม่พบตรงกับในนิทานปันหยี แต่ก็พอจะเห็นเค้าว่ามีเนื้อหาที่คล้ายคลึงกันปรากฏอยู่ คือเหตุการณ์ที่กล่าวว่าเทวดาแปลงเป็นสัตว์เพื่อชักนำให้ตัวละครเดินทางไปพบกัน และบทบาทของนกยูงในบางสำนวน ผู้วิจัยจึงเห็นว่าการแปลงร่างเป็นนกยูงขององค์ปะตาระกาหลาเพื่อชักนำให้ย่าหรันเดินทางไปเมืองกาหลังในเรื่อง**อิเหนา** น่าจะเป็นเนื้อหาที่มีที่มาจากนิทานปันหยีมากกว่าจะเป็นการคิดสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ แต่คงมิได้เป็นรายละเอียดที่โดดเด่นจึงทำให้ไม่ปรากฏแพร่หลายในนิทานปันหยี

ง. ปันหยี และอุณากรรณ รบตีเมืองต่างๆ ระหว่างเดินทางตามหากัน

ในเรื่อง**อิเหนา** ระหว่างที่เดินทางติดตามหากัน ปันหยีและอุณากรรณ มีโอกาสรบต่อสู้กับบ้านเมืองต่างๆ ตามรายทางที่เดินทางผ่าน จนได้เมืองขึ้นเป็นจำนวนมาก โดยปันหยีได้เมืองออก 14 เมือง ในขณะที่อุณากรรณได้เมืองออก 7 เมือง

จากการศึกษาเปรียบเทียบพบว่านิทานปันหยีที่กล่าวว่าอีนูและกาลุห์ตีได้บ้านเมืองต่างๆ เป็นเมืองออกระหว่างเดินทางติดตามหากันเหมือนดังที่พบในเรื่อง**อิเหนา** มี 16 สำนวน ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส**,** AA, GD, HCWP, ML, PJT, PKN, PMC, PN, ST, WW, WS, WDS ทั้งนี้ยังมีนิทานปันหยีอีก 2 สำนวนที่กล่าวว่าระหว่างเดินทางอีนูก็รบตีได้เมืองต่างๆ เช่นกัน แต่ต่างจากเรื่อง**อิเหนา**ตรงที่การเดินทางนั้นมิได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อตามหากาลุห์ แต่เป็นการมะงุมมะงาหราผจญภัยไปเรื่อยๆ เท่านั้น ได้แก่เรื่อง PJ, PAP

จ.ปันหยี อุณากรรณ และย่าหรันได้นางอื่นเป็นชายาระหว่างเดินทางตามหากัน

ในเรื่อง**อิเหนา** ช่วงที่เดินทางติดตามหากัน ระตูเมืองต่างๆ ยอมอ่อนน้อมและยกธิดาให้เป็นชายาของปันหยีและอุณากรรณ เช่น ระตูวังกันยกบุษบากันจะหนาให้แก่ปันหยี ระตูล่าสำยกกุสุมาหนึ่งหรัดให้แก่อุณากรรณ ในกรณีของอุณากรรณ เนื่องจากยังคงเป็นผู้หญิงอยู่จึงมิได้ร่วมสังวาสกับนางเหล่านั้น อุณากรรณเพียงแต่เชิญนางเข้ามาพูดคุยเล่นในห้องบรรทมเพื่อมิให้ผู้ใดสงสัย อุณากรรณอ้างแก่นางว่าได้บนบานกับเทวดาไว้ว่าถ้ายังไม่สำเร็จในเรื่องที่ปรารถนาก็จะไม่ร่วมสังวาสกับนางใด ต้องรอให้พ้นกำหนด 3 ปีเสียก่อน ส่วนย่าหรันก็ได้นางอื่นเป็นชายาในระหว่างที่ติดตามหาพี่น้องเช่นกัน คือ นางดะราหวันธิดาระตูมะงาดา และเกนหลงหนึ่งหรัดซึ่งก็คือวิยะดาคู่ตุนาหงันของตนเอง

จากการศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีพบว่า เนื้อหาดังกล่าวนี้ในเรื่อง**อิเหนา**พบตรงกับในนิทานปันหยีหลายสำนวน สะท้อนให้เห็นว่าน่าจะเป็นเนื้อหาที่มีที่มาจากนิทานปันหยี นิทานปันหยีที่กล่าวว่าอีนูได้ธิดาระตูเมืองต่างๆ เป็นชายาระหว่างเดินทางตามหากาลุห์เช่นที่พบในเรื่อง**อิเหนา**มี 14 สำนวน ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส**,** AA, GD, HCWP, ML, PJT, PKN, ST, WW, WS, WDS ทั้งนี้ มีนิทานปันหยีอีก 2 สำนวนที่กล่าวว่าระหว่างเดินทางอีนูก็ได้เจ้าหญิงเมืองต่างๆ เป็นชายาเช่นกัน แต่ต่างจากเรื่อง**อิเหนา**ตรงที่ การเดินทางนั้นมิได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อตามหานาง แต่เป็นการมะงุมมะงาหราผจญภัยไปเรื่อยๆ เท่านั้น ได้แก่เรื่อง PJ, PAP

ส่วนเรื่องที่กล่าวว่ากาลุห์ตอนเป็นชายได้ธิดาระตูเมืองต่างๆ เป็นชายา มี 5 สำนวน ได้แก่ ซปย, พออ, หปส, GD, PJT แต่ทุกสำนวนกาลุห์มิได้ร่วมสังวาสกับชายานางใดเลย น่าสนใจว่าในเรื่อง พออ, PJT การเป็นชายของกาลุห์เกิดจากการแปลงร่าง มีการเปลี่ยนแปลงรูปร่างและบุคลิกภาพเป็นแบบชาย การที่กล่าวว่ากาลุห์มิได้ร่วมสังวาสกับหญิงใด สะท้อนว่าการแปลงร่างดังกล่าวนี้คงจะเปลี่ยนแปลงเฉพาะรูปร่างหน้าตาภายนอก มิได้เปลี่ยนแปลงเพศไปด้วย อย่างไรก็ตาม การอ้างเหตุผลของอุณากรรณแก่ชายาว่าไม่สามารถร่วมสังวาสกับนางได้จนกว่าจะครบ 3 ปี เนื่องจากได้เพราะบนบาทเทวดาไว้ ไม่ปรากฏในนิทานปันหยี

ส่วนนิทานปันหยีที่กล่าวว่าน้องชายของกาลุห์ได้นางระหว่างเดินทางดังเช่นย่าหรันมี 6 สำนวน ได้แก่ พออ, หปกส, HCWP, ML, PJT, PKN ส่วนเรื่องที่กล่าวว่าน้องชายกาลุห์พบและหลงรักน้องสาวของอีนูซึ่งเป็นคู่ตุนาหงันของตนเหมือนดังที่พบในเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่เรื่อง HCWP, PAP, PJT, PKN

ฉ.ตัวละครพบกันที่เมืองกาหลัง

ในเรื่อง**อิเหนา** ระหว่างเดินทางติดตามหากัน ตัวละครทุกตัวไม่ว่าจะเป็นอิเหนา บุษบา วิยะดา และสียะตรา ต่างก็ไปขอสวามิภักดิ์ต่อเมืองกาหลังซึ่งมีศักดิ์เป็น “เมืองอา” และระหว่างที่พักอยู่ที่เมืองกาหลังนี้เอง ตัวละครต่างก็ได้พบกัน แต่ระยะแรกยังจำกันไม่ได้

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 12 สำนวนกล่าวว่า ตัวละครต่างก็ไปสวามิภักดิ์และพบกันที่เมืองกากลังหรือเมืองกาหลัง ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, AA, GD, HCWP, ML, PKN, PMC, PN, WS โดยบางสำนวนอาจเรียกชื่อเมืองนี้ว่าอูราวัน (Urawan) แต่ก็หมายถึงเมืองเดียวกันคือเป็นเมืองที่มีศักดิ์เป็น "เมืองอา" ของตัวละคร โดยในระยะแรกที่ตัวละครพบกันที่เมืองนี้ยังจำกันไม่ได้

ช.ปันหยีกับอุณากรรณจำกันไม่ได้

ในเรื่อง**อิเหนา** ตอนที่ปันหยีกับอุณากรรณพบกัน ต่างฝ่ายต่างก็จำกันไม่ได้ แม้จะรู้สึกว่าอีกฝ่ายหนึ่งคล้ายคลึงกับคนรักของตนก็ตาม

เนื้อหาดังกล่าวนี้เป็นเนื้อหาเด่นประการหนึ่งของนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา** เพราะจากการศึกษาเปรียบเทียบกับนิทานปันหยีพบว่า มีนิทานปันหยี 20 สำนวนปรากฏเนื้อหาที่อีนูกับกาลุห์พบกันแต่จำกันไม่ได้เช่นเดียวกับปันหยีกับอุณากรรณในเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, AA, GD, HCWP, ML, PAP, PJT, PKN, PMC, PN, PWG, ST, SKT, SMG, WW, WS, WDS โดยบางสำนวนทั้งคู่ต่างจำกันไม่ได้ ในขณะที่บางสำนวนฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งจำไม่ได้ แต่อีกฝ่ายหนึ่งจำได้ เช่นเรื่อง GD, HCWP, PKN, PN, WW, WS

ซ.อุณากรรณชนไก่ชนะปันหยี

ในเรื่อง**อิเหนา** ช่วงที่ปันหยีและอุณากรรณอยู่ที่เมืองกาหลัง ปันหยีได้เชิญอุณากรรณมาเล่นชนไก่ที่ตำหนัก ตอนแรกอุณากรรณปฏิเสธเพราะไม่มีไก่ชน ปันหยีจึงเสนอว่าจะให้ยืมไก่ชนของตนเอง ผลการเล่นชนไก่ปรากฏว่าไก่ชนฝ่ายอุณากรรณชนะ ทำให้ปันหยีรู้สึกประหลาดใจมาก เพราะปันหยีไม่เคยชนไก่แพ้ผู้ใดมาก่อน

จากการศึกษาเปรียบเทียบกับนิทานปันหยี แม้จะไม่พบว่ามีสำนวนใดกล่าวว่าอีนูและกาลุห์เล่นชนไก่กันเหมือนในเรื่อง**อิเหนา** แต่ก็พบว่ามีเหตุการณ์ 2 เหตุการณ์ในนิทานปันหยีที่คล้ายคลึงกัน คือ เหตุการณ์ที่ตัวละครอื่นเล่นชนไก่ และเหตุการณ์ที่อีนูกับกาลุห์แข่งขันประลองหรือต่อสู้กันในช่วงที่ยังจำกันไม่ได้ด้วยวิธีการอื่นที่มิใช่การเล่นชนไก่ ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่าการชนไก่ระหว่างปันหยีกับอุณากรรณในเรื่อง**อิเหนา**นี้น่าจะเป็นเนื้อหาเดิมในนิทานปันหยี

นิทานปันหยีที่ปรากฏเหตุการณ์ที่กล่าวถึงการเล่นชนไก่ของตัวละครมี 7 สำนวน ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, AA, GMA, HCWP, ML เช่นเรื่อง ซปย กล่าวว่าน้องชายอีนูชอบเล่นชนไก่มากและเล่นเสียพนันไปมากมาย (โสมรัศมี สินธุวณิก, 2547: 509) เรื่อง AA กล่าวว่าอีนูชนไก่กับน้องชายของกาลุห์ซึ่งผลปรากฏว่าอีนูเป็นฝ่ายชนะ (R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 116)

ส่วนนิทานปันหยีที่ปรากฏเหตุการณ์ที่อีนูกับกาลุห์แข่งขัน ประลอง หรือต่อสู้กันในช่วงที่ยังจำกันไม่ได้ด้วยวิธีอื่นที่มิใช่การชนไก่ มี 3 สำนวน ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, PJT

ในเรื่อง ซปย อีนูกับกาลุห์รบกันแต่ไม่มีใครแพ้ใครชนะ จนกระทั่งจดจำกันได้ จึงยุติการรบ (โสมรัศมี สินธุวณิก, 2547: 512) เรื่อง พออ อีนูกับกาลุห์รบกับในช่วงที่ยังจำกันไม่ได้ ผลปรากฏว่าอีนูแทงกาลุห์สลบไป หลังจากนั้นประสันตาบอกความจริงแก่อีนูว่าผู้ที่อีนูสังหารนั้นคือกาลุห์ ทำให้อีนูเสียใจมาก ภายหลังองค์ปะตาระการะมาซักตีทรงลงมาชุบให้กาลุห์ฟื้นคืนสติอีกครั้ง และบอกความจริงแก่กาลุห์เกี่ยวกับตัวจริงของอีนู ทั้งคู่จึงจำกันได้ (ขุนนิกรการประกิจ, 2520: 245-246) ส่วนเรื่อง PJT อีนูรบกับกาลุห์ ไม่รู้ผลแพ้ชนะ ภายหลังจดจำกันได้จึงยุติการรบ (Noriah Mohammed Mariyam Salim, 2005: 118)

จะเห็นว่า การเล่นชนไก่ระหว่างปันหยีกับอุณากรรณในเรื่อง**อิเหนา** มีความคล้ายคลึงกับเหตุการณ์ในนิทานปันหยีที่กล่าวถึงการเล่นชนไก่ของตัวละคร และที่เป็นการประลองฝีมือต่อสู้กันระหว่างตัวเอกฝ่ายชายและหญิง จึงเป็นไปได้ว่าการเล่นชนไก่ของปันหยีและอุณากรรณในเรื่อง**อิเหนา**น่าจะมีที่มาจากนิทานปันหยี โดยอาจจะดัดแปลงมาจากเหตุการณ์ทั้งสองดังกล่าวก็เป็นได้ หรือไม่ก็อาจเป็นได้ว่านิทานปันหยีสำนวนต้นเค้าของเรื่อง**อิเหนา**กล่าวไว้เช่นนั้น

ฌ.ปันหยีและอุณากรรณช่วยกาหลังรบศึกชิงนาง

ในเรื่อง**อิเหนา** ช่วงที่ปันหยีและอุณากรรณพักอยู่ที่เมืองกาหลัง ทั้งคู่มีโอกาสออกรบร่วมกันเพื่อช่วยเมืองกาหลังรบกับระตูจะมาหราที่ยกทัพมาทำศึกเพื่อชิงเจ้าหญิงกาหลังเป็นมเหสี ซึ่งอุณากรรณและปันหยีสามารถสังหารระตู เอาชนะข้าศึกได้สำเร็จ

จากการศึกษาพบว่า มีนิทานปันหยี 1 สำนวนกล่าวตรงกับเรื่อง**อิเหนา**ว่าอีนูและกาลุห์ออกรบร่วมกันเพื่อช่วยเมืองกากลังรบศึกชิงนางทำนองเดียวกับปันหยีและอุณากรรณในเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่เรื่อง GD และมีนิทานปันหยีอีก 9 สำนวนที่กล่าวว่าอีนูหรือกาลุห์ตัวใดตัวหนึ่งช่วยเมืองกาหลังทำศึก มิได้ออกรบด้วยกัน ได้แก่เรื่อง พออ, หปกส, หปส, HCWP, ML, PKN, PMC, PN, WS สะท้อนให้เห็นว่าเนื้อหาดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**น่าจะเป็นเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยี

ญ. อุณากรรณยกไพร่พลหนีปันหยีเพราะกลัวถูกจับได้ว่าเป็นหญิง

ด้วยเหตุที่ปันหยีพยายามทำทีทอดสนิทเพื่อจับผิดว่าอุณากรรณเป็นหญิงหรือชายกันแน่ ทำให้อุณากรรณที่ปลอมเป็นชายกลัวว่าความลับที่ว่าตนเป็นหญิงจะถูกเปิดเผย จึงตัดสินใจยกไพร่พลออกจากเมืองกาหลังเพื่อหนีปันหยี

จากการศึกษาพบว่า มีนิทานปันหยี 2 สำนวนปรากฏเหตุการณ์ที่กาลุห์ตัดสินใจหนีจากอีนูด้วยเกรงว่าความลับเรื่องตนเองปลอมแปลงตัวเป็นชายจะถูกจับได้ทำนองเดียวกับเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่เรื่อง PKN, PN สะท้อนให้เห็นว่าเนื้อหาดังกล่าวในเรื่องอิเหนาน่าจะเป็นเนื้อหาที่มีอยู่แต่เดิมในนิทานปันหยี

ฎ. ปันหยีกับย่าหรันจำกันไม่ได้

ในเรื่อง**อิเหนา** ปันหยีกับเกนหลงพบกับย่าหรันที่เมืองกาหลัง แต่ต่างฝ่ายต่างจำกันไม่ได้ แม้จะรู้สึกว่าอีกฝ่ายหนึ่งคล้ายพี่น้องที่ตนกำลังตามหาก็ตาม

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 8 สำนวนปรากฏเหตุการณ์ที่อีนูกับน้องชายของกาลุห์พบกันแต่จำกันไม่ได้หรือไม่รู้จักกันเช่นเดียวกันกับปันหยีและย่าหรันเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่เรื่อง พออ, AA, HCWP, ML, PAP, PKN, PMC, SMG และมีนิทานปันหยี 4 สำนวนกล่าวว่าขนิษฐาของอีนูกับอนุชาของกาลุห์พบกันแต่จำกันไม่ได้ทำนองเดียวกับเกนหลงและย่าหรัน ได้แก่เรื่อง HCWP PAP, PJT, PKN สะท้อนให้เห็นว่าเนื้อหาดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**เป็นเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยี

ฏ. ปันหยีรบกับย่าหรันเพราะไม่รู้ว่าเป็นพี่น้อง

ช่วงแรกที่ได้พบกัน ปันหยีและย่าหรันต่างรู้สึกถูกชะตากันแม้ว่าจะยังจำกันไม่ได้ก็ตาม แต่ไม่นานก็มีเหตุทำให้ทั้งคู่เกิดความขัดแย้งกัน โดยความขัดแย้งดังกล่าวเกิดขึ้นเมื่อย่าหรันหลงรักเกนหลงและตัดสินใจลักตัวนางไป ทำให้ปันหยีกริ้วมาก จนรบกับย่าหรัน การต่อสู้ยุติลงเมื่อท้าวกาหลังเสด็จมาห้ามปรามและขอให้ปันหยียกเกนหลงให้แก่ย่าหรัน ทำให้ปันหยีรู้สึกเสียใจมากที่ไม่สามารถดูแลเกนหลงได้ จนทำให้นางต้องตกไปเป็นภรรยาของชาวป่า

จากการศึกษาพบว่า มีนิทานปันหยี 3 สำนวนปรากฏเหตุการณ์ที่อีนูกับน้องชายของกาลุห์ขัดแย้งและต่อสู้กันในช่วงที่ยังจำกันไม่ได้ ได้แก่เรื่อง พออ, หปกส, PKN แต่รายละเอียดความขัดแย้งต่างไปจากในเรื่อง**อิเหนา** กล่าวคือ ในนิทานปันหยี 3 สำนวนนี้ อีนูกับน้องชายของกาลุห์รบกันเพราะต้องการจะตีเมืองที่อีกฝ่ายหนึ่งครองอยู่ มิได้รบกันเพราะน้องชายกาลุห์ลักตัวขนิษฐาของอีนูไป โดยในเรื่อง พออ หลังจากอีนูกับอนุชาของกาลุห์รบกันระยะหนึ่ง อีนูสามารถจับตัวน้องชายของกาลุห์ได้ และเมื่อได้พูดคุยกันก็จำได้ว่าเป็นพี่น้องกัน (ขุนนิกรการประกิจ, 2520: 237-238) ส่วนในเรื่อง หปกส อีนูรบและสังหารน้องชายของกาลุห์ ภายหลังเทวดามาช่วยชุบชีวิต (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2520: 25) ส่วนในเรื่อง PKN ทั้งคู่เกือบจะเข้าต่อสู้กัน แต่จำกันได้เสียก่อน (R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 287)

อนึ่ง นอกจากการต่อสู้รบกันเองระหว่างอีนูกับน้องชายกาลุห์แล้ว ในนิทานปันหยียังปรากฏการรบกันระหว่างตัวละครพี่น้องคู่อื่นๆ ในช่วงที่ยังจำกันไม่ได้อีกหลายคู่ด้วย บางครั้งอาจถึงขั้นสังหารกันจนทำให้เทวดาต้องลงมาช่วยชุบชีวิต เช่น เรื่อง HCWP อีนูรบและสังหารน้องชายของตนเองเนื่องจากจำกันไม่ได้ แต่ภายหลังเทวดาได้ลงมาช่วยชุบชีวิตให้ (Sir Richard Winstedt, 1969: 237)

แม้ว่าเหตุผลของการต่อสู้กันระหว่างปันหยีกับย่าหรันในเรื่อง**อิเหนา**จะแตกต่างไปจากการต่อสู้ระหว่างอีนูกับน้องชายกาลุห์ในนิทานปันหยีสำนวนอื่นๆ แต่ด้วยเหตุที่นิทานปันหยีหลายสำนวนปรากฏเหตุการณ์ที่อีนูกับน้องชายกาลุห์หรือพี่น้องคู่อื่นๆ รบกันในช่วงที่

ปลอมแปลงตัวและจำกันไม่ได้ ทำให้น่าเชื่อว่าเนื้อหาดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**คงมีที่มาจากนิทานปันหยี โดยเป็นไปได้ว่านิทานปันหยีสำนวนต้นเค้าของเรื่อง**อิเหนา**ได้แสดงเหตุผลของความขัดแย้งไว้เช่นนั้น แต่คงมิได้เป็นรายละเอียดที่โดดเด่นจึงทำให้ไม่ปรากฏแพร่หลายในนิทานปันหยี

ฐ. ระตูมะงาดาต้องการลักตัวปันหยี แต่กลับลักย่าหรันไปแทนด้วยความเข้าใจผิด

ช่วงที่ปันหยีและย่าหรันพักอยู่ที่เมืองกาหลัง ระตูมะงาดาดำริจะทำศึกกับเมืองกาหลังเพราะต้องการจะชิงธิดาของท้าวกาหลังมาให้อนุชา แต่ก็เกรงศักดาของปันหยี เพราะได้ยินกิตติศัพท์ความเก่งกาจกล้าหาญของปันหยี ด้วยเหตุนี้ระตูมะงาดาจึงส่งคนไปลักตัวปันหยี เพื่อจะชิงสังหารปันหยีเสียก่อน แต่คนของระตูกลับลักตัวย่าหรันมาแทน เพราะเข้าใจผิดคิดว่าย่าหรันคือปันหยี ต่อมาดะราหวันธิดาของระตูมะงาดาและทหารของปันหยีที่ติดตามมาภายหลังได้ร่วมกันช่วยเหลือพาย่าหรันหนีจากตรุเมืองมะงาดากลับเมืองกาหลังได้สำเร็จ

จากการศึกษานิทานปันหยี 33 สำนวน ไม่พบเหตุการณ์ที่ระตูมะงาดาหรือระตูเมืองอื่นใดต้องการลักตัวอีนูแต่กลับลักตัวอนุชาของกาลุห์ผิดไปดังเช่นที่ระตูมะงาดาลักตัวย่าหรันผิดตัว แต่พบเนื้อหาที่คล้ายคลึงกันกับเหตุการณ์ดังกล่าว คือ เหตุการณ์ที่ระตูเมืองใดเมืองหนึ่งลักตัวอีนูไป ซึ่งพบในนิทานปันหยี 5 สำนวน ได้แก่เรื่อง BK, HCWP, PJT, SMG, WS ในเรื่อง BK กล่าวว่าระตูเมิงกาดา (Menggada) ส่งคนมาลักตัวอีนูไปให้ธิดาของตนเอง เนื่องจากนางต้องการได้อีนูเป็นสามี ภายหลังเชษฐาของอีนูตามมาช่วยและอีนูหนีจากเมืองได้สำเร็จ (A.H.Hill, 1949: 87) เรื่อง HCWP กล่าวว่าระตูโซจา วินดู (Socha Windu) ฝันว่าอีนูจะได้ครอบครองดินแดนชวาก็ริษยา จึงส่งคนมาลักตัวอีนู ภายหลังอีนูสามารถหนีออกมาได้อย่างปลอดภัย (Sir Richard Winstedt, 1969: 232-233) เรื่อง PJT กล่าวว่าระตูปารัง เกินจานา (Parang Kencana) ส่งคนมาลักตัวอีนูไปให้พระธิดาซึ่งปรารถนาจะได้อีนูเป็นสามี (Noriah Mohammed Mariyam Salim, 2005: 99-100) เรื่อง SMG กล่าวว่าระตูเมิงกาดา (Menggada) อยากจะได้กาลุห์เป็นมเหสี จึงส่งคนไปลักตัวอีนู เพื่อขัดขวางมิให้ได้แต่งงานกับกาลุห์ แต่ภายหลังอีนูสามารถหนีรอดกลับมาได้ (Wahyunah Haji Abd. Gani, 2004: 7-8) และเรื่อง WS กล่าวว่าระตูมากาดา (Magadha) อยากจะได้กาลุห์เป็นชายา จึงลักตัวอีนูไปเพื่อมิให้ได้แต่งงานกับนาง ภายหลังอีนูสามารถหนีรอดมาได้เช่นกัน (P.J.Zoetmulder, 1974: 430)

จะเห็นว่าเหตุการณ์การลักตัวอีนูในนิทานปันหยีทั้ง 5 สำนวนดังกล่าวมีความคล้ายคลึงกับเหตุการณ์ในเรื่อง**อิเหนา**ที่ระตูมะงาดาส่งคนมาลักตัวปันหยีแต่ผิดตัวคือกลับลักย่าหรันไป 2 ลักษณะ ลักษณะแรก คล้ายกันตรงที่บุคคลที่ระตูในนิทานปันหยีต้องการลักตัวคืออีนูเช่นเดียวกับที่ระตูมะงาดาต้องการลักตัวปันหยี ลักษณะที่สอง คล้ายกันตรงที่ระตูที่ต้องการลักตัวอีนูในนิทานปันหยีบางสำนวนมีชื่อคล้ายกับชื่อ “ระตูมะงาดา” ในเรื่อง**อิเหนา** เช่นเรื่อง BK, SMG ระตูที่ลักตัวอีนูไปชื่อ “ระตูเมิงกาดา” และเรื่อง WS ระตูที่ลักตัวอีนูไปชื่อ “ระตูมากาดา”

ด้วยเหตุที่เหตุการณ์ระตูมะงาดาส่งคนมาลักตัวปันหยีแต่กลับลักผิดตัวคือย่าหรันไปแทนในเรื่อง**อิเหนา**มีเค้าคล้ายคลึงกับเหตุการณ์การถูกลักตัวของอีนูในนิทานปันหยีบางสำนวน รวมทั้งชื่อระตูที่ลักตัวยังพบตรงกับในนิทานปันหยีด้วย ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่าเหตุการณ์ดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**น่าจะมีที่มาจากนิทานปันหยีมากกว่าจะเป็นเนื้อหาที่คิดขึ้นใหม่ โดยอาจเป็นไปได้ว่าเรื่อง**อิเหนา**ได้เปลี่ยนตัวละครที่ถูกลักตัวจากปันหยีไปเป็นย่าหรันเพื่อคงความสง่างามและความยิ่งใหญ่ของปันหยีไว้ หรือไม่ก็อาจเป็นไปได้ว่านิทานปันหยีสำนวนต้นเค้าของเรื่อง**อิเหนา**กล่าวไว้เช่นนี้ตั้งแต่แรกแล้ว

ฑ. ปันหยีพบแอหนังแต่จำกันไม่ได้

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากอุณากรรณออกจากเมืองกาหลัง ได้ไปบวชเป็นแอหนังอยู่ที่ภูเขาตะหลากันระยะหนึ่ง ต่อมาปันหยีกับแอหนังมีโอกาสได้พบกันแต่จำกันไม่ได้แม้จะรู้สึกว่าอีกฝ่ายหนึ่งคล้ายคลึงคนรักของตนก็ตาม

จากการศึกษาพบว่าเหตุการณ์ที่อีนูกับกาลุห์พบกันแต่จำกันไม่ได้ในช่วงที่กำลังปลอมตัวนี้ พบในนิทานปันหยี 20 สำนวน ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส**,** AA, GD, HCWP, ML, PAP, PJT, PKN, PMC, PN, PWG, ST, SKT, SMG, WW, WS, WDS การจดจำกันไม่ได้นี้มักอยู่ในช่วงที่กาลุห์กำลังปลอมแปลงตัวเป็นชาย ส่วนเรื่องที่ปรากฏการจำกันไม่ได้ในช่วงที่กาลุห์ปลอมตัวเป็นนางชีหรือแอหนังทำนองเดียวกับที่ปันหยีกับแอหนังจำกันไม่ได้ในเรื่อง**อิเหนา**นั้นพบในนิทานปันหยี 1 สำนวน คือเรื่อง หปกส สะท้อนให้เห็นว่าเนื้อหาดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**น่าจะมีที่มาจากนิทานปันหยี

ฒ.ปันหยีและย่าหรันช่วยกาหลังรบศึกชิงนาง

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากระตูมะงาดาทราบว่าย่าหรันพาดะราหวันผู้เป็นธิดาหนีจากตรุกลับไปเมืองกาหลังได้ ก็พิโรธมาก และยกทัพมารบกับกาหลังเพื่อต้องการชิงธิดาคืน การศึกระหว่างมะงาดากับกาหลังครั้งนี้ ปันหยีและย่าหรันได้ร่วมกันออกรบเพื่อช่วยเมืองกาหลัง ผลการรบปรากฏว่า ปันหยีและย่าหรันสามารถจับตัวระตูมะงาดาไปถวายท้าวกาหลังได้สำเร็จ

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 2 สำนวนปรากฏเหตุการณ์ที่อีนูกับน้องชายของกาลุห์ออกรบร่วมกันเพื่อช่วยเมืองกากลังหรือกาหลังทำศึก ได้แก่เรื่อง ML, PMC แต่ชื่อระตูผู้เป็นข้าศึกและมูลเหตุของการศึกแตกต่างจากในเรื่อง**อิเหนา** กล่าวคือในนิทานปันหยีทั้ง 2 สำนวนนี้เมืองกากลังทำศึกกับเมืองลาเซ็มและมูลเหตุของสงครามเกิดจากระตูลาเซ็มต้องการสู่ขอธิดาของระตูกากลังไปเป็นมเหสี

แม้ว่าชื่อของระตูผู้เป็นข้าศึกและมูลเหตุของสงครามจะแตกต่างกัน แต่ด้วยเหตุที่นิทานปันหยีปรากฏเหตุการณ์ที่อีนูกับน้องชายกาลุห์ร่วมกันออกรบเพื่อช่วยศึกกากลัง

หรือกาหลังตรงกันกับเรื่อง**อิเหนา** ทำให้น่าเชื่อว่าเนื้อหาดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**คงมีที่มาจากนิทานปันหยีมากกว่าจะเป็นเนื้อหาที่คิดขึ้นใหม่

จากที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นว่าในเหตุการณ์หลักที่ 7 ในเรื่อง**อิเหนา** มีรายละเอียดเนื้อหาที่พบตรงและคล้ายคลึงกับในนิทานปันหยีจำนวนมาก สะท้อนให้เห็นว่าในรายละเอียดในเหตุการณ์หลักนี้น่าจะมีที่มาจากนิทานปันหยี ส่วนใหญ่เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับการเดินทางผจญภัย การรบ การได้นาง การปลอมตัวและการจำกันไม่ได้ ซึ่งเป็นเนื้อหาที่สนุกสนานและชวนติดตาม เมื่อพิจารณาเชื่อมโยงกับขนบวรรณคดีไทยก็พบว่า เนื้อหาดังกล่าวมีความสอดคล้องกับเนื้อหาในขนบในวรรณคดีไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งที่เป็นบทละครในเป็นอย่างดี เช่นเนื้อหาเกี่ยวกับการเดินทางผจญภัย การทำสงคราม และการได้นางของตัวเอก ดังจะเห็นว่าในบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์** เนื้อหาเด่นก็คือการเดินทางผจญภัยของพระรามและการทำศึกสงครามระหว่างเดินทาง ส่วนเนื้อหาที่กล่าวถึงการได้นางก็มีหลายตอน โดยมีหนุมานซึ่งเป็นตัวเอกอีกตัวหนึ่งแสดงบทบาทนี้ นอกจากนี้เนื้อหาที่เกี่ยวกับการปลอมตัวและการจำกันไม่ได้ในเรื่อง**อิเหนา** ก็มิได้แปลกแยกไปจากการรับรู้คุ้นเคยของคนไทย เนื่องจากวรรณคดีไทยหลายเรื่องก็ปรากฏเนื้อหาดังกล่าวนี้เช่นกัน เช่น เรื่อง**สุวรรณหงส์ มณีพิไชย** และ**สังข์ทอง**

กล่าวได้ว่าเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยียังปรากฏในเหตุการณ์หลักที่ 7 ในเรื่อง**อิเหนา** มีความสอดคล้องกับเนื้อหาในขนบวรรณคดีไทยเป็นอย่างดี และคงเป็นด้วยเหตุนี้ เรื่อง**อิเหนา**จึงสืบทอดรายละเอียดเนื้อหาดังกล่าวนี้ไว้

3.1.2.8 เหตุการณ์หลักที่ 8 อิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดา จำกันได้

ช่วงแรกที่ตัวละครพบกันไม่ว่าจะเป็นคู่ของปันหยีกับอุณากรรณซึ่งต่อมาเป็นแอหนัง หรือคู่ของปันหยีกับย่าหรัน ต่างฝ่ายต่างก็จำกันไม่ได้เนื่องจากมีการปลอมตัวเปลี่ยนชื่อและสถานภาพ แต่ภายหลังก็มีเหตุทำให้ตัวละครเหล่านี้สามารถจดจำกันได้ ซึ่งการจำกันได้ของตัวละครนี้เป็นเหตุการณ์หลักที่ 8 ของโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**

เหตุการณ์หลักที่ตัวละครพบเจอกันและจำกันได้ดังกล่าวนี้พบตรงกับนิทานปันหยี 29 สำนวนได้แก่ ซปย, พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, BK, GD, GPR, HCWP, JKK, JL, ML, PJ, PAP, PJT, PKN, PMC, PN, PWG, RP, ST, SKT, SMG, TWSTP, TPDSK, WW, WS, WDS ทั้งนี้ เรื่อง SMG ตัวละครที่จำกันได้คืออีนูกับพี่เลี้ยง และอีนูกับน้องชายเท่านั้น แต่อีนูกับกาลุห์ยังไม่ทันจำกันได้ เรื่องก็จบลงเสียก่อน

เมื่อพิจารณารายละเอียดพบว่า ในเหตุการณ์หลักที่ 8 ในเรื่อง**อิเหนา**ประกอบด้วยเหตุการณ์ 2 เหตุการณ์ที่พบตรงกับในนิทานปันหยี ได้แก่ ปันหยีกับย่าหรันจำกันได้เพราะเห็นกริชและปันหยีกับแอหนังจำกันได้เพราะการแสดงหนัง สะท้อนให้เห็นว่าน่าจะเป็นเนื้อหาที่มีอยู่แต่เดิมในนิทานปันหยี ดังนี้

ก. ปันหยีกับย่าหรันจำกันได้เพราะเห็นกริช

ในเรื่อง**อิเหนา** เหตุที่ปันหยีกับย่าหรันจำกันได้เพราะต่างฝ่ายต่างได้เห็นกริชที่จารึกชื่อจริงของกันและกัน มูลเหตุที่ปันหยีตัดสินใจขอกริชย่าหรันมาดูนั้นเกิดจากการที่ปันหยีฉุกใจสงสัยว่าย่าหรันอาจจะเป็นพี่น้องร่วมวงศ์เนื่องจากตอนต่อสู้กันเกิดเหตุอัศจรรย์กริชกระทบกันเป็นไฟ ประกอบกับได้ฟังคำแนะนำจากสังคามาระตาซึ่งมั่นใจว่าย่าหรันคือสียะตรา ปันหยีจึงให้สังคามาระตาไปขอกริชย่าหรันมาให้ปันหยี ซึ่งเมื่อปันหยี "เห็นนามสียะตราอยู่ในกริช" ก็รู้ทันทีว่าย่าหรันก็คือสียะตรา (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 859) จากนั้นปันหยีจึงส่งกริชของตนเองไปให้ย่าหรันดู ซึ่งเมื่อย่าหรันเห็นชื่ออิเหนาจารึกอยู่บนกริช ก็รู้ทันทีว่าปันหยีก็คืออิเหนานั่นเอง

จากการศึกษาพบว่า มีนิทานปันหยี 1 สำนวนกล่าวว่าอีนูกับน้องชายกาลุห์จำกันได้เพราะเห็นชื่อที่จารึกบนกริชของกันและกันทำนองเดียวกับปันหยีและย่าหรัน ได้แก่เรื่อง ML ในเรื่องนี้อีนูกับน้องชายของกาลุห์จำกันได้เพราะบังเอิญหยิบกริชผิดสลับกันตอนที่ลุกจากที่นั่ง ทำให้ต่างฝ่ายต่างเห็นชื่อจริงของอีกฝ่ายหนึ่งที่จารึกอยู่บนกริช จึงจำกันได้ (R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 327) อย่างไรก็ตาม จะเห็นว่าการจำกันได้เพราะกริชในเรื่อง ML มีรายละเอียดต่างจากเรื่อง**อิเหนา**ตรงที่เกิดจากความบังเอิญ ไม่ได้เกิดจากความจงใจที่จะพิสูจน์ตัวจริงเหมือนในเรื่อง**อิเหนา**

แม้ว่าการจำกันได้เพราะการเห็นชื่อบนกริชในเรื่อง**อิเหนา**จะพบตรงกับในนิทานปันหยีเพียงสำนวนเดียว แต่ก็พอจะทำให้เห็นว่าเนื้อหาดังกล่าวน่าจะมีมาแต่เดิมในนิทานปันหยี มิใช่การคิดสร้างสรรค์ขึ้นใหม่

ข. ปันหยีกับแอหนังจำกันได้เพราะการแสดงหนัง

ในเรื่อง**อิเหนา** ช่วงที่ปันหยีสับสนและสงสัยว่าแอหนังคือบุษบาหรือไม่ ประสันตาได้เสนอให้ปันหยีจัดแสดงวายังหรือเล่นหนังให้แอหนังดูเพื่อพิสูจน์ความจริง โดยนำเรื่องราวชีวิตรักของอิเหนากับบุษบาตั้งแต่ตอนใช้บนจนกระทั่งถึงตอนลมหอบมาแสดง หากแอหนังชมการแสดงแล้วร้องไห้ ก็น่าจะยืนยันได้ว่านางคือบุษบา เพราะคงมีแต่บุษบาเท่านั้นที่จะเกิดอารมณ์สะเทือนใจกับเรื่องราวดังกล่าวเพราะเป็นชีวิตรักของตนเอง ปันหยีเห็นชอบด้วยกับข้อเสนอดังกล่าว จึงสั่งให้ประสันตาจัดแสดง ปรากฏว่าเมื่อแอหนังชมการแสดงหนังแล้ว ก็ร้องไห้ด้วยความโศกเศร้าเพราะสะเทือนใจกับเรื่องราวที่ตรงกับชีวิตของตนเอง ทำให้ปันหยีมั่นใจว่านางคือบุษบา จึงเปิดเผยตัวตนแก่นาง ทำให้ทั้งคู่จำกันได้

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยีหลายสำนวนกล่าวว่าการแสดงเป็นมูลเหตุหรือสื่อกลางที่ทำให้ตัวละครจำกันได้ทำนองเดียวกับที่พบในเรื่อง**อิเหนา** สะท้อนว่าเหตุการณ์ดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**น่าจะมีที่มาจากนิทานปันหยี โดยพบว่า มีนิทานปันหยี 2 สำนวน ปรากฏเหตุการณ์ที่ตัวละครจำกันได้เพราะการแสดงหนังที่ตัวละครอีกฝ่ายหนึ่งจัดแสดงคล้ายคลึงกับเรื่อง

อิเหนา ได้แก่เรื่อง หปกส, WDS เรื่อง หปกส กล่าวน้องชายของกาลุห์ปลอมตัวเป็นนายหนังเดินทางเข้าเมืองกาหลังซึ่งอีนูพักอยู่ที่นั่น อีนูได้เชิญนายหนังให้เข้ามาจัดแสดงหนัง ทำให้ทั้งคู่ได้พบกันและจำกันได้ (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2520: 28) ส่วนเรื่อง WDS กล่าวว่า กาลุห์ปลอมตัวเป็นนายหนังเดินทางเข้าเมืองการ์ตานาการา (Kartanagara) ซึ่งอีนูพำนักอยู่ เมื่ออีนูได้ข่าวก็เชิญนางเข้ามาเล่นหนังถวาย นางได้จัดแสดงหนังเล่นเรื่องราวชีวิตของนางเองที่ถูกมารดาเลี้ยงกลั่นแกล้งจนต้องถูกเนรเทศออกจากเมือง เมื่ออีนูได้ชมการแสดงดังกล่าว ก็สงสัยมากเพราะเรื่องราวคล้ายกับชีวิตของกาลุห์ จึงเรียกมาสอบถาม ทำให้จำกันได้ (Dra.S.Dloyana Kusumah, and the team, 1998: 224-225)

นอกจากนี้ ยังมีนิทานปันหยีอีกบางสำนวนที่ตัวละครจำกันได้เพราะการแสดงเช่นเดียวกับในเรื่อง**อิเหนา** แต่ว่าเป็นการแสดงประเภทอื่นมิใช่การเล่นหนัง หรือไม่ก็ไม่ระบุชัดว่าเป็นการแสดงประเภทใด ได้แก่ เรื่อง HCWPและ ST ในเรื่อง HCWP กล่าวว่าโอรสของกาลุห์ปลอมตัวเป็นนักแสดง* เดินทางเข้าเมืองดาฮา จัดการแสดงอย่างหนึ่งที่ไม่ระบุชัดว่าเป็นการแสดงประเภทใด โดยเล่นเรื่องราวตั้งแต่ตอนที่กาลุห์ อีนู และน้องชายของกาลุห์พักอยู่ที่เมืองกากลัง เช่น ตอนที่น้องชายกาลุห์คิดจะแทงอีนูเพราะไม่พอใจที่จะได้แต่งงานกับกาลุห์ (ในช่วงที่ยังจำกันไม่ได้) ทำให้กาลุห์จำได้ว่านักแสดงนั้นคือโอรสของนางเอง (Sir Richard Winstedt, 1969: 245) ส่วนเรื่อง ST กล่าวว่าตัวละครจำกันได้เพราะการแสดงเช่นเดียวกับในเรื่อง**อิเหนา** แต่การแสดงนั้นมิใช่การเล่นหนังดังเช่นที่พบในเรื่อง**อิเหนา** แต่เป็นการแสดง โตเป็ง หรือละครหน้ากากของชวาแทน ในเรื่องนี้กาลุห์ปลอมตัวเป็นนักรำโตเป็ง เมื่อเดินทางมาถึงเมืองการ์ตานาการา (Kartanagara) ซึ่งอีนูพำนักอยู่ อีนูได้เชิญนางเข้าไปจัดแสดงโตเป็งถวาย นางได้เล่นเรื่องราวชีวิตของตนเอง ทำให้อีนูรู้สึกสงสัยจึงเรียกมาสอบถาม จนจำกันได้ (Agus Heryana, 1999: 21)

นอกจากนี้ยังพบว่ามีนิทานปันหยีอีก 2 สำนวนได้แก่เรื่อง PKN, PN กล่าวว่าการแสดงหนังทำให้อีนูซึ่งเป็นผู้ชมการเชิดหนังเกิดสงสัยว่ากาลุห์ซึ่งปลอมตัวเป็นคนเชิดหนังคือคนรัก แต่ยังไม่ทันจำกันได้ กาลุห์ก็ตัดสินใจหนีไปเสียก่อน

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าการจำกันได้เพราะการเล่นหนังในเรื่อง**อิเหนา**จะพบตรงกับในนิทานปันหยี แต่จะเห็นว่า “เรื่อง” ที่นำมาจัดแสดงมีความแตกต่างกัน กล่าวคือ ขณะที่เรื่องอิเหนานำชีวิตรักที่รู้กันระหว่างอิเหนากับบุษบามาเชิด ในนิทานปันหยี เรื่องที่นำมาจัดแสดงกลับเป็นเรื่องราวชีวิตของตัวละครที่เป็นผู้จัดแสดงนั้นเอง ซึ่งเมื่อตัวละครอื่นได้ชมการแสดงนั้นก็เกิดฉุกใจสงสัยว่าเรื่องราวคล้ายคลึงกับชีวิตคนรักจึงเรียกมาสอบถาม และจำกันได้ในที่สุด ดังที่ปรากฏในเรื่อง WDS หรือในบางสำนวนเนื้อหาที่จัดแสดงก็มิได้มีความสำคัญในฐานะสิ่งที่ช่วยให้จำกันได้อย่างในเรื่องอิเหนาแต่อย่างใด ดังเช่นที่ปรากฏในเรื่อง หปกส ผู้วิจัยเห็นว่ารายละเอียด

---

* ในต้นฉบับที่ผู้วิจัยใช้ในการศึกษาซึ่งเป็นฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษใช้คำว่า “Player” ที่แปลว่านักแสดง ทำให้ไม่ทราบว่าปลอมตัวเป็นนักแสดงของการแสดงประเภทใด (Sir Richard Winstedt, 1969: 245)

ของ“เรื่อง” ที่ใช้เล่นหนังในเรื่องอิเหนาซึ่งต่างไปจากนิทานปันหยีนี้ น่าจะเป็นการปรับเปลี่ยนของเพื่อสร้างสีสันแก่เรื่องก็เป็นได้

เนื้อหาเกี่ยวกับการจำกันได้ของตัวละครทั้ง 2 เหตุการณ์ข้างต้นซึ่งเป็นเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยีนี้ นอกจากจะมีความสำคัญต่อเรื่องคือทำให้ตัวละครจดจำกันได้และยุติการตามหากันแล้ว เมื่อพิจารณาเชื่อมโยงกับขนบวรรณคดีไทยก็พบว่ามิได้แปลกแยกไปจากการรับรู้คุ้นเคยของคนไทยแต่อย่างใด เนื่องจากในวรรณคดีไทยหลายเรื่องก็ปรากฏเนื้อหาเกี่ยวกับการพิสูจน์ตัวจริงและการจำกันได้ระหว่างตัวละครเช่นเดียวกัน เช่น บทละครนอกเรื่อง**สังข์ทอง** พระสังข์กับนางจันท์เทวีผู้เป็นมารดาจำกันได้เพราะชิ้นฟักที่นางจันท์เทวีสลักภาพเล่าเรื่องราวชีวิตของตนเองกับพระสังข์ตั้งแต่วัยเยาว์จนถึงตอนที่พรากจากกันลงไป เมื่อพระสังข์ได้เห็นภาพสลักบนชิ้นฟักนั้นก็ร้องไห้ด้วยความโศกเศร้าระลึกถึงมารดา ทำให้นางจันท์เทวีมั่นใจว่าพระสังข์คือโอรสของตนเอง ส่วนพระสังข์ก็ให้เรียกหาคนสลักชิ้นฟักทันทีเพราะเชื่อว่าต้องเป็นมารดาอย่างแน่นอน (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2545: 230-237) เป็นเพราะเนื้อหาการพิสูจน์ตัวจริงและการจำกันได้ดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**มีความสำคัญและเป็นเนื้อหาที่คนไทยรู้จักและคุ้นเคยดีนี่เอง จึงน่าจะเป็นเหตุผลหนึ่งที่เรื่อง**อิเหนา**เก็บเหตุการณ์นี้ไว้

3.1.2.9 เหตุการณ์หลักที่ 9 อิเหนาและบุษบาเดินทางกลับเมือง

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากอิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดาพบกันและจำกันได้แล้ว สียะตราก็แจ้งข่าวไปให้ท้าวกุเรปันและท้าวดาหาทรงทราบ ระตูทั้ง 2 จึงเดินทางมาที่เมืองกาหลังเพื่อพบโอรสธิดา และจัดการแต่งงานให้ครบทุกคู่ จากนั้นตัวละครทั้งหมดจึงแยกย้ายกันเดินทางกลับเมืองด้วยความสุข การพบกันและเดินทางกลับเมืองนี้ถือเป็นเหตุการณ์หลักที่ 9 ในโครงเรื่อง

จากการศึกษาพบว่า มีนิทานปันหยี 26 สำนวนปรากฏเหตุการณ์หลักดังกล่าวตรงกับที่พบในเรื่อง**อิเหนา** คือกล่าวว่าหลังจากตัวละครได้พบเจอกันแล้ว ก็เดินทางกลับเมือง ได้แก่ เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, BK, GD, GPR, HCWP, JKK, JL, ML, PJ, PAP, PKN, PMC, PN, PWG, RP, ST, TWSTP , TPDSK, WW, WS, WDS

ในเรื่อง**อิเหนา** เหตุการณ์หลักที่ 9 นี้ประกอบด้วยรายละเอียดเหตุการณ์ 3 เหตุการณ์ที่พบตรงกับนิทานปันหยี สะท้อนว่าน่าจะเป็นเนื้อหาที่มีอยู่แต่เดิมในนิทานปันหยี โดยเป็นรายละเอียดเนื้อหาในช่วงก่อนที่ตัวละครจะเดินทางกลับเมืองและหลังจากกลับเมืองแล้ว ได้แก่

- ตัวละครแต่งงานกันที่เมืองกาหลังก่อนจะเดินทางกลับเมือง
- ท้าวกาหลังใช้บน
- อิเหนาขึ้นครองเมืองกุเรปัน

ดังนี้

ก. ตัวละครแต่งงานกันที่เมืองกาหลังก่อนเดินทางกลับเมือง

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากอิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดาพบกันจำกันได้ที่เมืองกาหลัง สียะตราได้ส่งสารไปแจ้งท้าวกุเรปันและดาหาว่าโอรสธิดาที่หายไป บัดนี้อยู่ที่เมืองกาหลังแล้ว ทำให้ท้าวกุเรปันและดาหาพร้อมทั้งข้าราชบริพารเดินทางมาเมืองกาหลังเพื่อพบกับโอรสธิดา และเมื่อได้พบกันแล้วท้าวกุเรปัน ดาหา และกาหลัง ต่างก็ดำริคิดจะจัดการสยุมพรโอรสธิดาตามที่ได้ตุนาหงันกันไว้ให้ครบทุกคู่ จึงส่งสารไปเชิญท้าวสิงหัดส่าหรีและระตูหมันหยาให้มาร่วมงานแต่งงานด้วย

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 18 สำนวนปรากฏเหตุการณ์ที่ตัวละครแต่งงานกันหลังจากพบกันและจำกันได้แล้วเช่นเดียวกับเรื่อง**อิเหนา**ได้แก่เรื่อง พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, GD, GPR, HCWP, JKK, JL, PJ, PAP, PMC, ST, SKT, TWSTP, TPDSK, WW โดยบางสำนวนแต่งงานกันก่อนเดินทางกลับเมืองของตนเอง ในขณะที่บางสำนวนเดินทางกลับเมืองของตนเองก่อนแล้วจึงจัดงานแต่งงาน ในจำนวนนี้มี 3 สำนวนระบุชื่อเมืองตรงกันกับเรื่องอิเหนาว่าตัวละครแต่งงานกันที่เมืองกากลังหรือกาหลังก่อนจะเดินทางกลับเมือง ได้แก่ เรื่อง พออ, หปส, PMC ส่วนนิทานปันหยีสำนวนอื่นๆ ตัวละครจัดงานแต่งงานที่เมืองอื่น มิใช่เมืองกากลังหรือกาหลัง หรือกลับไปจัดงานที่บ้านเมืองของตนเอง

ข. ท้าวกาหลังใช้บน

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากจัดพิธีแต่งงานระหว่างโอรสธิดาในวงศ์เทวาแล้ว ท้าวกาหลังได้เชิญท้าวกุเรปัน ดาหา และสิงหัดส่าหรี เดินทางไปร่วมพิธีใช้บนที่ภูเขาปันจะหรา โดยพิธีใช้บนนี้จัดขึ้นเพื่อขอบคุณเทวดาที่ช่วยเหลือเมืองกาหลังให้รบชนะข้าศึกในคราวทำศึกกับเมืองจะมาหราและมะงาดาตามที่ได้บนบานขอไว้

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 2 สำนวน คือ เรื่อง พออ, หปกส กล่าวตรงกันกับที่พบในเรื่อง**อิเหนา**ว่าหลังจากตัวละครพบกันแล้วในช่วงท้ายเรื่อง ระตูได้เสด็จไปใช้บนเพื่อขอบคุณเทวดาที่ช่วยให้รบชนะศึกสงคราม สะท้อนว่าเนื้อหาดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**น่าจะเป็นเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยี โดยเรื่อง พออ กล่าวตรงกับเรื่อง**อิเหนา**ว่าระตูที่เสด็จไปใช้บนคือ ท้าวกาหลัง ส่วนเรื่อง หปกส ระตูที่เสด็จไปใช้บนคือระตูเทวีแห่งเมืองธนูราช

อันที่จริงยังมีนิทานปันหยีอีกบางสำนวนที่กล่าวถึงการประกอบพิธีใช้บนในตอนท้ายเรื่องเช่นกัน แต่จุดประสงค์ของการใช้บนต่างออกไป คือระตูมิได้ใช้บนเพื่อขอบคุณเทวดาที่ช่วยให้รบชนะข้าศึก แต่ขอบคุณเทวดาที่ช่วยให้ได้พบกับโอรสธิดาที่หายไป ดังที่พบในเรื่อง HCWP, ML, GD

ค. อิเหนาขึ้นครองเมืองกุเรปัน

ใน**เรื่อง**อิเหนา หลังจากอิเหนากลับเมืองกุเรปันแล้ว ท้าวกุเรปันทรงสถาปนาอิเหนาให้ขึ้นครองเมืองกุเรปัน

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 10 สำนวนกล่าวตรงกันกับเรื่อง**อิเหนา** ว่าอีนูได้รับการสถาปนาให้ขึ้นครองเมืองกุเรปันต่อจากพระบิดาหลังจากเดินทางกลับเมือง ได้แก่ เรื่อง หปกส, หปส**,** AA, GD, JL, PJ, RP, SKT, TPDSK, WS

ทั้งนี้ ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากอิเหนาได้รับการสถาปนาให้ขึ้นครองเมืองแล้ว ท้าวกุเรปันก็ออกผนวชเป็นฤาษีหรือที่เรียกว่า “ศรีปัตตาหวัน” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 1037) คำว่า “ศรีปัตตาหวัน” ดังกล่าวนี้มาจากคำชวามลายูว่า บากาวัน (bagawan) หรือก็คือคำว่า “ภควัน” นั่นเอง ซึ่งพบว่ามีคำนี้ใช้ในนิทานปันหยีบางสำนวน และใช้ในความหมายเดียวกัน คือหมายถึง นักบวชตามคติฮินดู นิทานปันหยีที่กล่าวว่าบิดาของอีนูบำเพ็ญพรตเป็น “บากาวัน” หรือ “ศรีปัตตาหวัน” หลังจากยกเมืองให้อีนูปกครองแล้ว ได้แก่เรื่อง หปส, TPDSK

การออกบวชเป็น “ศรีปัตตาหวัน” ในช่วงบั้นปลายพระชนม์ชีพของระตูที่ปรากฏในนิทานปันหยีและเรื่อง**อิเหนา**นี้ เป็นภาพสะท้อนขนบปฏิบัติของกษัตริย์ชวาโบราณในยุคที่ยังมีความเชื่อในคติฮินดูอย่างเข้มข้น ดังปรากฏว่าในเอกสารโบราณของชวามักบันทึกว่าในช่วงบั้นปลายพระชนม์ชีพ กษัตริย์และพระราชินีของชวามักจะทรงสละราชย์แล้วเสด็จออกจากวังไปบำเพ็ญพรตบนภูเขาหรือในป่า เช่นในช่วงบั้นปลายพระชนม์ชีพของพระราชินี ตรีบูวานา (Tribhuwana) ของชวา พระองค์ทรงออกผนวช (Aurora Roxas-Lim,1983: 128)

เนื้อหาในช่วงท้ายของเรื่อง**อิเหนา**ทั้ง 3 เหตุการณ์ข้างต้นซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยีนี้ เมื่อพิจารณาเชื่อมโยงกับขนบวรรณคดีไทยก็พบว่ามีความสอดคล้องกันดีกับเนื้อหาในวรรณคดีไทย ดังจะเห็นว่าในช่วงท้ายของวรรณคดีไทยหลายเรื่องก็มักจะกล่าวถึงการแต่งงานหรือการได้กลับมาครองคู่กันอีกครั้งของตัวละครพระนางและการขึ้นครองราชย์ของตัวเอกฝ่ายชาย เช่น ในบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์** ช่วงท้ายเรื่องก็กล่าวถึงการกลับมาครองเมืองอโยธยาของพระราม และการกลับมาครองรักกันระหว่างพระรามกับนางสีดาหลังจากผ่านการพลัดพรากและการเข้าใจผิดซึ่งกันและกัน หรือในบทละครในเรื่อง**อุณรุท** ช่วงท้ายเรื่องหลังจากที่พระอุณรุทรบชนะท้าวกรุงพาณและพานางอุษากลับเมืองฉนรงกาแล้ว ก็กล่าวถึงการอภิเษกพระอุณรุทขึ้นครองราชย์ คงเป็นเพราะเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยีในเหตุการณ์หลักที่ 9 ที่ยังปรากฏในเรื่อง**อิเหนา** มีความสอดคล้องกับเนื้อหาในขนบวรรณคดีไทยเป็นอย่างดีที่นิยมจบเรื่องอย่างมีความสุข เพื่อทำให้เนื้อหาบริบูรณ์ เรื่อง**อิเหนา**จึงสืบทอดรายละเอียดเนื้อหาดังกล่าวนี้ไว้

จากการศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีทั้ง 33 สำนวนดังกล่าวข้างต้นจะเห็นว่า เรื่อง**อิเหนา**ไม่เพียงแต่มีโครงเรื่องแบบนิทานปันหยีเท่านั้น แต่ยังมีรายละเอียดเนื้อหาของนิทานปันหยีเป็นจำนวนมาก หลักฐานที่แสดงให้เห็นว่ารายละเอียดเนื้อหาดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**มีที่มา

จากนิทานปันหยี มิใช่เนื้อหาที่คิดขึ้นใหม่ก็คือ การที่พบเนื้อหาดังกล่าวพ้องกับในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ นั่นเอง ทั้งนี้ การที่พบว่าเรื่อง**อิเหนา**มีรายละเอียดเนื้อหาร่วมกับนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ ที่นำมาศึกษา มิได้หมายความว่านิทานปันหยีสำนวนดังกล่าวนี้จะต้องเป็นต้นเค้าของเรื่อง**อิเหนา** หากแต่เป็นการสะท้อนว่า เนื้อหาดังกล่าวเป็นเนื้อหาที่มีอยู่แต่เดิมในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ ซึ่งเรื่อง**อิเหนา**ก็คงจะได้รับเนื้อหาที่ว่านี้มาจากนิทานปันหยีสำนวนใดสำนวนหนึ่ง

รายละเอียดเนื้อหาตั้งแต่เหตุการณ์หลักที่ 1-9 ในโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**ที่พบตรงและคล้ายคลึงกับในนิทานปันหยี 33 สำนวน และที่พบเฉพาะในเรื่อง**อิเหนา**ดังอธิบายมาข้างต้น ผู้วิจัยได้สรุปไว้ในตารางที่ 7 ด้านล่างนี้ ตารางช่องซ้ายมือแสดงเนื้อหาของเรื่อง**อิเหนา**ที่พบตรงและคล้ายคลึงกับนิทานปันหยีที่นำมาศึกษา ซึ่งสะท้อนว่าน่าจะเป็นเนื้อหาที่มีอยู่แต่เดิมในนิทานปันหยี ส่วนตารางช่องขวามือแสดงเนื้อหาที่พบแต่เฉพาะในเรื่อง**อิเหนา** ไม่พบในนิทานปันหยีที่นำมาศึกษา โดยผู้วิจัยจะเลือกแสดงเฉพาะเนื้อหาที่โดดเด่นและน่าสนใจ ทั้งนี้ ในการนำเสนอในตาราง ผู้วิจัยจะจัดเรียงไปตามลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่อง เพื่อให้เข้าใจได้อย่างเป็นระบบ ดังนี้

ลักษณะเด่นของรายละเอียดเนื้อหาในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา	**รายละเอียดเนื้อหาที่พบแต่เฉพาะในเรื่องอิเหนา แต่ไม่พบในนิทานปันหยีที่นำมาศึกษา**
เหตุการณ์หลักที่ 1 **กำเนิดอย่างยิ่งใหญ่ของอิเหนาและบุษบา** 1.1 อิเหนากับบุษบาเป็นลูกพี่ลูกน้องกัน 1.2 ต้นวงศ์ของอิเหนาและบุษบาคือเทวดา 1.3 บรรพบุรุษของอิเหนาและบุษบาเป็นผู้ถอนธงอาเพศกลางเมือง 1.4 ท้าวกุเรปันบวงสรวงเทวดาเพื่อขอโอรส 1.5 อิเหนาและบุษบาคือเทวดามาเกิด 1.6 ประไหมสุหรีฝันก่อนตั้งครรภ์อิเหนา 1.7 เกิดปรากฏการณ์อัศจรรย์ก่อนอิเหนาและบุษบาเกิด 1.8 โหรทำนายดวงชะตาของอิเหนา 1.9 องค์ปะตาระกาหลามอบกริชแก่อิเหนาตอนเกิด	1.10 ท้าวกุเรปันจัดพิธีสมโภชอิเหนาตอนประสูติ
เหตุการณ์หลักที่ 2 **การหมั้นหมายของอิเหนากับบุษบา**	

เหตุการณ์หลักที่ 3 **อิเหนาหลงรักจินตะหรา จึงถอนหมั้นบุษบา**	3.1 ท้าวกุเรปันให้อิเหนามาร่วมงานพระเมรุพระอัยกีที่หมันหยา
3.2 อิเหนาพบรักจินตะหราซึ่งมิใช่คู่ตุนาหงัน	3.3 อิเหนาเกี้ยวจินตะหราด้วยวิธีการต่างๆ ระหว่างร่วมงานพระเมรุ 3.4 อิเหนารำกระบี่หน้าที่นั่งระตูหมันหยา 3.5 อิเหนากลับกุเรปันเพราะประไหมสุหรีกุเรปันใกล้ครบกำหนดคลอด 3.6 อิเหนาอุบายเที่ยวป่าเพื่อหนีกลับไปหาจินตะหราที่หมันหยาครั้งที่สอง
3.7 อิเหนารบชนะศึกระตูบุศสิหนาระหว่างเดินทางไปหาจินตะหรา และดรสาแบหลา 3.8 อิเหนาได้จินตะหราเป็นชายา และปฏิเสธที่จะแต่งงานกับบุษบา	3.9 อิเหนาขอจินตะหราออกไปรับมาหยารัศมีและสการะวาตีเข้าหมันหยา
เหตุการณ์หลักที่ 4 **เกิดศึกที่ดาหาทำให้อิเหนาต้องมาช่วยรบและได้พบกับบุษบา**	
ลักษณะเด่นของรายละเอียดเนื้อหาในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา	**รายละเอียดเนื้อหาที่พบแต่เฉพาะในเรื่องอิเหนาแต่ไม่พบในนิทานปันหยีที่นำมาศึกษา**
4.1 จรกาส่งช่างมาวาดรูปบุษบาและจินดาส่าหรีเพื่อนำไปให้จรกาเลือกเป็นคู่ครอง 4.3 จรกาหลงรักบุษบาและสู่ขอนางจากท้าวดาหาได้สำเร็จ 4.5 ระตูกะหมังกุหนิงสู่ขอบุษบาให้โอรสแต่ท้าวดาหาปฏิเสธจึงเกิดศึกกับดาหา ทำให้อิเหนาต้องมาช่วยรบและได้พบกับบุษบา	4.2 องค์ปะตาระกาหลาขโมยรูปวาดบุษบาแล้วแปลงเป็นกวางทองชักนำให้วิหยาสะกำเห็นรูปวาดบุษบา 4.4 วิหยาสะกำหลงรูปบุษบาจนคลั่ง ไม่มีหมอใดสามารถรักษาได้ 4.6 อิเหนาสรงสนานหลังเสร็จศึก 4.7จรกามาช่วยรบไม่ทัน

เหตุการณ์หลักที่ 5 **อิเหนาพบบุษบา เกิดหลงรักและได้นางเป็นชายา** 5.1 อิเหนาหลงรักบุษบาเมื่อได้พบนางหลังจากเสร็จศึกกะหมังกุหนิง 5.3 ท้าวดาหาใช้บน 5.5 อิเหนาแอบดูบุษบาเล่นธารและลอยสารให้นาง 5.6 อิเหนาตัดดอกไม้จารสารรักฝากนางกำนัลไปให้บุษบา 5.12 อิเหนาขอผ้าสไบและชานหมากของบุษบา 5.14 อิเหนาป่วยหนักเมื่อท้าวดาหากำหนดฤกษ์แต่งานบุษบากับจรกา 5.16 อิเหนาเผาเมืองลักนางแล้วย้อนกลับมาแก้สงสัย	5.2 บุษบาไม่ยอมแตระอุบะให้อิเหนา 5.4 อิเหนาให้ประสันตานำดอกไม้ไปให้บุษบาและสียะตราที่รถทรงระหว่างเดินทางไปใช้บน 5.7 อิเหนาฉายกริช 5.8 บุษบาเสี่ยงเทียนเรื่องคู่ครองและอิเหนาลอบเข้ามาโลมนาง 5.9 สุหรานากง อิเหนา และจรกาขับรำบวงสรวง 5.10 บุษบาและอิเหนารับน้ำมนตร์จากพระดาบส 5.11 อิเหนาปลอมดูนางในขบวนเสด็จตอนขากลับจากใช้บน 5.13 ท้าวกุเรปันมาดาหาเพื่อหวังช่วยทัดทานการแต่งานระหว่างบุษบากับจรกาแต่ไม่สำเร็จ 5.15 อิเหนาให้สังคามาระตาไปแต่งถ้ำโดยอ้างว่าไปหาหมอดีมารักษาอิเหนาจากนั้นก็อุบายไปเล่นป่าเพื่อชมถ้ำแล้วย้อนกลับมาเผาเมือง
ลักษณะเด่นของรายละเอียดเนื้อหาในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา	**รายละเอียดเนื้อหาที่พบแต่เฉพาะในเรื่องอิเหนา แต่ไม่พบในนิทานปันหยีที่นำมาศึกษา**
เหตุการณ์หลักที่ 6 **บุษบาหายไป ทำให้อิเหนาต้องออกเดินทางติดตามค้นหา** 6.1 บุษบาถูกองค์ปะตาระกาหลาทำลมหอบหายไป 6.2 องค์ปะตาระกาหลาปลอมบุษบาเป็นชายชื่ออุณากรรณก่อนออกเดินทาง 6.3 ระตูประมอตันรับอุณากรรณเป็นโอรสบุญธรรม	
เหตุการณ์หลักที่ 7 **อิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดา ออกเดินทางติดตามหากัน และมีการปลอมตัว ทำให้ช่วงแรกพบกัน**	

แต่จำกันไม่ได้ 7.1 อิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดา ออกเดินทางตามหากัน 7.2 ตัวละครปลอมตัวระหว่างเดินทางเช่น ปลอมเป็นชาวป่า แอหนัง อายัน 7.3 องค์ปะตาระกาหลาช่วยชี้ทางและนำทางให้แก่ตัวละคร 7.4 ปันหยี และอุณากรรณ รบตีเมืองต่างๆ ระหว่างเดินทางตามหากัน 7.5 ปันหยี อุณากรรณ และย่าหรันได้นางอื่นเป็นชายาระหว่างเดินทางตามหากัน 7.6 ตัวละครพบกันที่เมืองกาหลัง 7.7 ปันหยีกับอุณากรรณจำกันไม่ได้ 7.9 อุณากรรณชนไก่ชนะปันหยี 7.10 ปันหยีและอุณากรรณช่วยกาหลังรบศึกชิงนาง 7.13 อุณากรรณหนีจากปันหยีไปบวชเป็นแอหนังเพราะกลัวถูกจับได้ว่าเป็นหญิง 7.14 ปันหยีกับย่าหรันจำกันไม่ได้ 7.16 ปันหยีรบกับย่าหรันเพราะไม่รู้ว่าเป็นพี่น้อง	7.8 ปันหยีหาทางจับผิดพิสูจน์ตัวจริงของอุณากรรณ และอุณากรรณพยายามแก้สงสัยกลับ 7.11 ท้าวกาหลังจัดพิธีสมโภชพระธิดาหลังเสร็จศึก 7.12 ท้าวกาหลังจัดพิธีแห่งสระสนานหลังเสร็จศึก 7.15 ย่าหรันลักเกนหลง
ลักษณะเด่นของรายละเอียดเนื้อหาในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา	**รายละเอียดเนื้อหาที่พบแต่เฉพาะในเรื่องอิเหนา แต่ไม่พบในนิทานปันหยีที่นำมาศึกษา**
(8.1 ปันหยีกับย่าหรันจำกันได้เพราะเห็นกริช) 7.18 ระตูมะงาดาต้องการลักตัวปันหยีแต่กลับลักย่าหรันไปแทนด้วยความเข้าใจผิด 7.21 ปันหยีพบแอหนังแต่จำกันไม่ได้ (8.2 ปันหยีกับแอหนังจำกันได้เพราะการแสดงหนัง)	7.17 ปันหยีรู้สึกสงสัยย่าหรันหลังจากเห็นเหตุอัศจรรย์กริชกระทบเป็นไฟจนคิดหาวิธีพิสูจน์ตัวจริงย่าหรัน 7.19 ประสันตาให้แอหนังช่วยทำนายเรื่องย่าหรันหายไป 7.20 ปันหยีปลอมเป็นเทวดาไปลวงแอหนังเข้าเมืองกาหลัง 7.22 ปันหยีหาทางจับผิดพิสูจน์ตัวจริงของแอหนังด้วยวิธีการต่างๆ และแอหนังพยายามแก้สงสัย

7.23 ปันหยีและย่าหรันช่วยกาหลังรบศึกชิงนาง	
เหตุการณ์หลักที่ 8 **อิเหนา บุษบา สียะตรา และวิยะดา จำกันได้** 8.1 ปันหยีกับย่าหรันจำกันได้เพราะเห็นกริช 8.2 ปันหยีกับแอหนังจำกันได้เพราะการแสดงหนัง	(ปันหยีกับย่าหรันจงใจขอแลกกริชกันดู ส่วนในนิทานปันหยีเห็นกริชกันโดยบังเอิญ) (เรื่องที่ใช้แสดงหนังเป็นเรื่องราวชีวิตรักที่รู้กันเฉพาะอิเหนากับบุษบาเท่านั้น ส่วนในนิทานปันหยีเล่นเรื่องอื่น)
เหตุการณ์หลักที่ 9 **ตัวละครเดินทางกลับเมือง** 9.1 ตัวละครแต่งงานกันที่เมืองกาหลังก่อนจะเดินทางกลับเมือง 9.4 ท้าวกาหลังใช้บน 9.6 อิเหนาขึ้นครองเมืองกุเรปัน	9.2 จินตะหรากับบุษบามึนตึงกันในตอนแรกแต่ภายหลังก็ปรองดองกัน 9.3 จินตะหราไม่ยอมคืนดีกับอิเหนาแต่ภายหลังก็คืนดีกัน 9.5 อิเหนา กะหรัดตะปาตี สุหรานากงและสียะตราขับรำบวงสรวงเทวดาตอนใช้บน 9.7 อภิเษกสังคามาระตาครองปักมาหงัน

ตารางที่ 7 แสดงรายละเอียดเนื้อหาของนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**และรายละเอียดเนื้อหาที่พบแต่เฉพาะในเรื่อง**อิเหนา**

ผลการเปรียบเทียบรายละเอียดเนื้อหาในนิทานปันหยี 33 สำนวนกับเรื่อง**อิเหนา**ดังที่ได้อธิบายข้างต้นผู้วิจัยได้สรุปไว้ในตารางที่ 8 ในหน้าถัดไป ดังนี้

เหตุการณ์หลัก และเนื้อหา / นิทานปันหยี	**1.***	**ก.****	**ข.**	**ค.**	**ง.**	**จ.**	**ฉ.**	**ช.**	**ซ.**	**ฌ.**
เรื่อง**อิเหนา**	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ซปย	✓	✓	-	✓	-	-	-	-	-	-
พออ	✓	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-
หปกส	✓	✓	-	-	✓	✓	-	✓	✓	✓
หปส	✓	✓	✓	-	-	✓	-	-	-	-

* ตัวเลขในตาราง หมายถึง ลำดับของเหตุการณ์หลักในโครงเรื่องตามผลการศึกษาในหัวข้อ 3.1.1

** ตัวอักษรในตาราง หมายถึง รายละเอียดเนื้อหาแต่ละข้อในแต่ละเหตุการณ์หลักตามผลการศึกษาในหัวข้อ 3.1.2 เช่น อักษร ก. ที่ตามหลังเลข 1. หมายถึง รายละเอียดเนื้อหาข้อ ก. ในเหตุการณ์หลักที่ 1

AAL	-	✓	-	-	-	-	-	-	-	-
AA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
BK	✓	✓	-	-	✓	✓	-	-	-	-
GD	✓	✓	✓	-	✓	✓	-	-	-	-
GMA	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-
GPR	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
HAP	✓	-	-	-	-	-	✓	✓	-	-
HCWP	✓	✓	✓	-	✓	✓	-	✓	✓	-
JKK	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
JL	✓	✓	✓	✓	-	✓	-	-	-	-
KWJS	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ML	✓	✓	-	-	-	-	-	✓	-	-
PJ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
PAP	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-
PJT	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
PKN	-	-	-	-	-	✓	-	-	-	-
PMC	-	✓	-	-	-	-	-	-	-	-
PN	-	✓	-	-	-	✓	-	-	-	-
PWG	-	✓	-	-	-	-	-	-	-	-
RP	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-
ST	-	✓	-	-	-	-	-	-	-	-
SCK	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-
SKT	-	✓	-	-	-	-	-	-	-	-
SMG	✓	✓	-	-	-	✓	-	-	-	-
TWSTP	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
TPDSK	✓	-	✓	≈***	-	✓	-	-	✓	-
WW	-	✓	-	-	-	-	-	-	-	-
WS	-	✓	-	-	-	-	-	-	-	-
WDS	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

เหตุการณ์หลัก และเนื้อหา / นิทานปันหยี	**2.**	**3.**	**ก.**	**ข.**	**ค.**	**4.**	**ก.**	**ข.**	**ค.**	**5.**	**ก.**
เรื่องอิเหนา	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ซปย	✓	-	-	-	-	✓	-	-	-	✓	-
พออ	✓	✓	✓	≈	✓	✓	≈	-	✓	✓	✓
หปกส	✓	✓	✓	-	✓	-	-	-	-	✓	-
หปส	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	✓	-
AAL	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AA	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	✓	-
BK	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

*** สัญลักษณ์ ≈ หมายถึง มีเนื้อหาคล้ายกัน ไม่ตรงกันเสียทีเดียว

GD	✓	-	-	-	-	✓	-	-	-	✓	-
GMA	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	✓	-
GPR	-	-	-	-	-	-	-	-	-	✓	-
HAP	✓	✓	✓	-	✓	-	-	-	-	-	-
HCWP	✓	-	-	-	-	✓	-	-	-	✓	-
JKK	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
JL	✓	✓	✓	-	✓	✓	-	-	✓	✓	✓
KWJS	✓	-	-	-	-	✓	-	-	✓	-	✓
ML	✓	-	-	-	-	-	≈	✓	-	✓	-
PJ	✓	✓	✓	-	✓	✓	-	-	✓	✓	✓
PAP	✓	✓	✓	-	✓	✓	-	-	✓	✓	✓
PJT	-	-	-	-	-	-	-	-	-	✓	-
PKN	-	-	-	-	-	✓	-	-	✓	-	-
PMC	✓	-	-	-	-	-	≈	✓	-	-	-
PN	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
PWG	✓	✓	✓	-	✓	-	-	-	-	-	-
RP	✓	✓	✓	-	✓	-	-	-	-	-	-
ST	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	✓	-
SCK	✓	✓	✓	≈	✓	✓	≈	-	✓	-	✓
SKT	✓	✓	✓	-	✓	-	-	-	-	-	-
SMG	✓	-	-	-	-	✓	-	✓	-	✓	-
TWSTP	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
TPDSK	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
WW	✓	✓	✓	-	✓	✓	-	✓	-	✓	-
WS	✓	-	-	-	-	✓	-	-	-	✓	-
WDS	✓	-	-	-	-		-	-	-	-	-

เหตุการณ์หลักและเนื้อหา / **นิทานปันหยี**	**ข.**	**ค.**	**ง.**	**จ.**	**ฉ.**	**ช.**	**6.**	**ก.**	**ข.**	**ค.**	**7.**
เรื่องอิเหนา	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ซปย	-	-	-	-	-	-	✓	-	≈	✓	✓
พออ	✓	-	-	-	-	-	✓	✓	≈	-	✓
หปกส	✓	-	-	-	-	-	✓	✓	≈	-	✓
หปส	-	-	-	-	-	-	✓	✓	✓	-	✓
AAL	-	-	-	-	-	-	✓	-	-	✓	✓
AA	-	-	-	-	-	-	✓	-	-	✓	✓
BK	-	-	-	-	-	-	✓	-	-	-	✓

GD	≈	-	-	-	-	-	✓	-	≈	-	≈
GMA	-	-	-	-	-	-	✓	-	-	-	-
GPR	≈	-	-	-	-	-	✓	-	-	-	-
HAP	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
HCWP	≈	✓	-	-	-	-	✓	-	-	✓	✓
JKK	-	-	-	-	-	-	✓	-	-	-	✓
JL	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
KWJS	-	-	-	-	-	-	✓	-	-	-	✓
ML	≈	-	-	✓	✓	≈	✓	-	-	✓	✓
PJ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
PAP	-	-	-	-	✓	-	-	-	-	-	-
PJT	-	-	-	-	-	-	✓	-	≈	-	✓
PKN	-	-	-	-	-	-	✓	-	≈	-	✓
PMC	-	-	-	-	-	-	✓	-	-	✓	✓
PN	-	-	-	-	-	-	✓	-	≈	-	✓
PWG	-	-	-	-	-	-	✓	-	≈	-	✓
RP	-	-	-	-	-	-	✓	-	-	✓	-
ST	-	-	-	-	-	-	✓	-	≈	-	✓
SCK	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
SKT	-	-	-	-	-	-	✓	-	-	-	-
SMG	-	-	-	-	-	≈	✓	-	-	-	✓
TWSTP	-	-	-	-	-	-	✓	-	-	-	✓
TPDSK	-	-	-	-	-	-	✓	-	-	-	✓
WW	-	-	✓	-	-	✓	✓	-	-	-	✓
WS	-	-	-	-	-	-	✓	-	-	✓	✓
WDS	-	-	-	-	-	-	✓	-	≈	-	✓

เหตุการณ์หลัก และเนื้อหา / นิทานปั้นหยี	**ก.**	**ข.**	**ค.**	**ง.**	**จ.**	**ฉ.**	**ช.**	**ซ.**	**ฌ.**	**ญ.**	**ฎ.**
เรื่องอิเหนา	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ซปย	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	≈	-	-	-
พออ	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	≈	≈	-	✓
หปกส	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	≈	≈	-	-
หปส	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	-	≈	-	-
AAL	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-
AA	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	≈	-	-	✓

BK	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-
GD	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	-	✓	-	-
GMA	-	-	-	-	-	-	-	≈	-	-	-
GPR	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
HAP	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
HCWP	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	≈	≈	-	✓
JKK	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-
JL	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
KWJS	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ML	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	≈	≈	-	✓
PJ	-	-	-	≈	≈	-	-	-	-	-	-
PAP	-	-	-	≈	≈	-	✓	-	-	-	✓
PJT	✓	✓	✓	✓	✓	-	✓	-	-	-	-
PKN	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	-	≈	✓	✓
PMC	✓	✓	-	✓	-	✓	✓	-	≈	-	✓
PN	✓	✓	-	✓	-	✓	✓	-	≈	✓	-
PWG	✓	✓	-	-	-	-	✓	-	-	-	-
RP	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ST	✓	✓	-	✓	✓	-	✓	-	-	-	-
SCK	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
SKT	-	-	-	-	-	-	✓	-	-	-	-
SMG	✓	✓	✓	-	-	-	✓	-	-	-	✓
TWSTP	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-
TPDSK	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-
WW	✓	✓	-	✓	✓	-	✓	-	-	-	-
WS	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	-	≈	-	-
WDS	✓	✓	-	✓	✓	-	✓	-	-	-	-

เหตุการณ์หลัก และเนื้อหา / นิทานปันหยี	**ฎ.**	**ฐ.**	**ฑ.**	**ฒ.**	**8.**	**ก.**	**ข.**	**9.**	**ก.**	**ข.**	**ค.**
เรื่องอิเหนา	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ซปย	-	-	✓	-	✓	-	-	✓	-	-	-
พออ	✓	-	✓	-	✓	-	-	✓	✓	✓	-
หปกส	✓	-	✓	-	✓	-	✓	✓	-	✓	✓
หปส	-	-	✓	-	✓	-	-	✓	✓	-	✓
AAL	-	-	-	-	✓	-	-	✓	-	-	-

AA	-	-	✓	-	✓	-	-	✓	-	-	✓
BK	-	≈	-	-	✓	-	-	✓	-	-	-
GD	-	-	✓	-	✓	-	-	✓	-	≈	✓
GMA	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
GPR	-	-	-	-	✓	-	-	✓	-	≈	-
HAP	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
HCWP	-	≈	✓	-	✓	-	≈	✓	-	≈	-
JKK	-	-	-	-	✓	-	-	✓	-	-	-
JL	-	-	-	-	✓	-	-	✓	-	-	✓
KWJS	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ML	-	-	✓	✓	✓	✓	-	✓	-	≈	-
PJ	-	-	-	-	✓	-	-	✓	-	-	✓
PAP	-	-	✓	-	✓	-	-	✓	-	-	-
PJT	-	≈	✓	-	✓	-	-	-	-	-	-
PKN	✓	-	✓	-	✓	-	-	✓	-	-	-
PMC	-	-	✓	✓	✓	-	-	✓	✓	-	-
PN	-	-	✓	-	✓	-	-	✓	-	-	-
PWG	-	-	✓	-	✓	-	-	✓	-	-	-
RP	-	-	-	-	✓	-	-	✓	-	-	✓
ST	-	-	✓	-	✓	-	≈	✓	-	-	-
SCK	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
SKT	-	-	✓	-	✓	-	-	-	-	-	✓
SMG	-	≈	✓	-	-	-	-	-	-	-	-
TWSTP	-	-	-	-	✓	-	-	✓	-	-	-
TPDSK	-	-	-	-	✓	-	-	✓	-	-	✓
WW	-	-	✓	-	✓	-	-	✓	-	-	-
WS	-	≈	✓	-	✓	-	-	✓	-	-	✓
WDS	-	-	✓	-	✓	-	✓	✓	-	-	-

ตารางที่ 8 แสดงผลการเปรียบเทียบรายละเอียดเนื้อหาของนิทานปันหยี 33 สำนวนกับเรื่อง**อิเหนา**

ผลการศึกษาเปรียบเทียบทั้งหมดดังกล่าวสรุปได้ว่า ในบรรดานิทานปันหยีทั้ง 33 สำนวนที่ใช้ในการศึกษา เรื่อง**อิเหนา**มีความเหมือนคล้ายกับเรื่อง **พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา** มากที่สุด ดังจะเห็นว่าโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**กับเรื่องดังกล่าวมีเหตุการณ์หลัก 9 เหตุการณ์เช่นเดียวกัน และเรียงลำดับเหตุการณ์หลักตรงกัน ทั้งยังมีรายละเอียดเนื้อหาเหมือนคล้ายถึง 25 ลักษณะด้วยกัน ส่วนนิทานปันหยีที่มีความเหมือนคล้ายกับเรื่อง**อิเหนา**รองลงมา คือเรื่อง **หิกะยัต ปันหยี กุดา สมิรัง**, **ฮีกายัต เจเก็ล วาเน็ง ปาตี** และ **มาลัต** โดยเรื่อง **หิกะยัต ปันหยี กุดา สมิรัง** มีเนื้อหาเหมือนคล้ายกับเรื่อง**อิเหนา** 23 ลักษณะ ส่วนเรื่อง **ฮีกายัต เจเก็ล วาเน็ง ปาตี** และ **มาลัต** มีเนื้อหาเหมือนคล้ายกับเรื่อง**อิเหนา** 21 ลักษณะ อย่างไรก็ตาม แม้ว่านิทานปันหยีหลายสำนวนจะมีเนื้อหาเหมือนคล้ายกับเรื่อง**อิเหนา** แต่ก็มิได้เหมือนคล้ายกันตลอดทั้งเรื่องจนสามารถสรุปหรือสันนิษฐานได้ว่าเป็น

สำนวนต้นเค้าของเรื่อง**อิเหนา** และรายละเอียดเนื้อหาที่ปรากฏตรงกันหรือคล้ายกันนั้น ส่วนใหญ่ก็มิได้ดำเนินไปตามลำดับเดียวกัน คือ มีรายละเอียดเนื้อหาแต่ละส่วนหรือแต่ละเหตุการณ์เหมือนคล้ายกันก็จริง แต่เรียงลำดับรายละเอียดเนื้อหาไม่ตรงกันเสียทีเดียว ทำให้เมื่อผนวกรวมเข้าเป็นรูปเรื่องแล้ว จึงมิได้เห็นเป็น “เรื่องเดียวกัน”

โครงเรื่องและรายละเอียดเนื้อหาของนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**นี้ เมื่อพิจารณาเชื่อมโยงกับขนบวรรณคดีไทยก็พบว่า มีความสอดคล้องกันเป็นอย่างดี กล่าวคือ โครงเรื่องและรายละเอียดเนื้อหาของนิทานปันหยีในเรื่อง**อิเหนา**ที่นำเสนอให้เห็นความยิ่งใหญ่ วีรกรรม การผจญภัย และความรักอันลึกซึ้งของตัวเอก มีความสอดคล้องกับโครงเรื่องและรายละเอียดเนื้อหาในวรรณคดีไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งบทละครในที่มุ่งแสดงความยิ่งใหญ่ วีรกรรมความสามารถ และความรักของตัวเอกเป็นอย่างดี ทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่าจุดมุ่งหมายของนิทานปันหยีที่มุ่งสดุดีวีรกรรมความยิ่งใหญ่และความเรืองอำนาจของกษัตริย์วงศ์ชวา มีความสอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของบทละครในที่มุ่งเชิดชูความยิ่งใหญ่ของตัวเอกในฐานะเป็นตัวแทนของสถาบันพระมหากษัตริย์ ด้วยเหตุที่จุดมุ่งหมาย โครงเรื่อง และรายละเอียดเนื้อหาส่วนใหญ่ของนิทานปันหยีสอดคล้องกับลักษณะของบทละครในนี้เอง เรื่อง**อิเหนา**จึงได้รับการนิพนธ์ขึ้นเป็นบทละครในและมีการสืบทอดโครงเรื่องและเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยีไว้เป็นจำนวนมาก

3.2 ลักษณะของตัวเอกในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา

นอกจากเรื่อง**อิเหนา**จะแสดงลักษณะเด่นของนิทานปันหยีด้านโครงเรื่องและรายละเอียดเนื้อหาดังที่ได้ศึกษาข้างต้นแล้ว ผลการศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยี 33 สำนวนยังพบว่าเรื่อง**อิเหนา**แสดงลักษณะเด่นของนิทานปันหยีด้านตัวเอกอีกด้วย กล่าวคือ อิเหนาและบุษบายังคงแสดงคุณสมบัติ บทบาทและบุคลิกภาพของตัวเอกฝ่ายชายและหญิงในนิทานปันหยีอย่างเด่นชัดหลายลักษณะ

ผู้วิจัยพบว่า อีนูในนิทานปันหยีมักนำเสนอภาพของเจ้าชายในอุดมคติที่มีคุณสมบัติอันดีเลิศและงามพร้อมในทุกๆ ด้าน เช่น เป็นนักรบที่ยิ่งใหญ่กล้าหาญ เป็นศิลปินเอกที่รอบรู้ในสรรพศิลป์ และเป็นนักรักที่ทรงเสน่ห์และมีความรักอันลึกซึ้ง ส่วนตัวละครกาลุห์ก็มีลักษณะเป็นเจ้าหญิงในอุดมคติที่คู่ควรกับตัวเอกฝ่ายชายในทุกๆ ด้าน ทั้งด้านความงามและจริยวัตรต่างๆ ทั้งยังมักมีโอกาสได้แสดงความสามารถในฐานะนักรบหรือจอมทัพที่กล้าหาญไม่แพ้อีนูอีกด้วยซึ่งถือเป็นลักษณะเด่นที่น่าสนใจประการหนึ่งของนิทานปันหยี

ลักษณะตัวเอกทั้งฝ่ายชายและหญิงในนิทานปันหยีดังกล่าวนี้นับว่ามีลักษณะสอดคล้องกับลักษณะตัวเอกที่พบในนิทานวีรบุรุษ ได้แก่ นิทานจำพวกมหากาพย์และนิยายวีรคติ ซึ่งตัวเอกฝ่ายชายมักแสดงคุณสมบัติอันเป็นอุดมคติของกษัตริย์หรือเจ้าชายในฐานะที่เป็นนักรบและนักปกครองที่ยิ่งใหญ่ มีความเข้มแข็งกล้าหาญ รวมทั้งมีความทรงเสน่ห์และความรักอันยิ่งใหญ่ที่มีต่อหญิงสาว

อันเป็นที่รักด้วย ส่วนตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานวีรบุรุษก็มักแสดงคุณสมบัติอันเป็นอุดมคติของนางกษัตริย์หรือเจ้าหญิง นอกจากนี้ในนิยายวีรคติหลายๆ เรื่องยังพบว่าตัวเอกฝ่ายหญิงมักแสดงบทบาทนักรบที่กล้าหาญไม่แพ้ชายด้วย ดังเช่นที่พบในนิยายวีรคติชุดพระเจ้าชาลมาญ (น.ม.ส., 2511) ซึ่งเล่าเรื่องราวอันโลดโผนพิสดารของบรรดาอัศวินทหารเอกของพระเจ้าชาลมาญกษัตริย์แห่งฝรั่งเศส รวมทั้งวีรกรรมของนักรบหญิงด้วย*

เมื่อเปรียบเทียบอิเหนาและบุษบาในเรื่อง**อิเหนา**กับอีนูและกาลุห์ในนิทานปันหยีทั้ง 33 สำนวนพบว่า อิเหนาและบุษบายังคงแสดงลักษณะเด่นของตัวเอกในนิทานปันหยีตามลักษณะดังกล่าวข้างต้นเช่นเดียวกัน ซึ่งจะได้อภิปรายดังนี้

3.2.1 ลักษณะของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีที่ปรากฏในตัวละครอิเหนา

จากการศึกษานิทานปันหยีทั้ง 33 สำนวนพบว่า คุณสมบัติที่โดดเด่นของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีมีอยู่ด้วยกัน 6 ลักษณะ ได้แก่ การมีบุญญาธิการ มีรูปงามตามอุดมคติ มีความสามารถทางศิลปะ เป็นนักรบที่กล้าหาญ เป็นนักผจญภัย และเป็นนักรัก ซึ่งหลอมให้อีนูสะท้อนภาพเจ้าชายที่งามพร้อมและยิ่งใหญ่ ดังที่ มารียัม ซาลิม (2005: 53) กล่าวว่า ในสังคมชวา อีนูเป็นตัวแทนแห่งความยิ่งใหญ่ดีงาม และไม่มีนิทานปันหยีชวาสำนวนใดกล่าวถึงความป่าเถื่อนโหดร้ายของอีนู มารียัม ซาลิม (2005: 208) เห็นว่าคุณสมบัติและบทบาทของอีนูน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากอรชุนในเรื่อง**มหาภารตะ**ซึ่งเป็นเรื่องที่ได้รับความนิยมและมีอิทธิพลอย่างสูงในสังคมชวามลายู

จากการศึกษาเปรียบเทียบอิเหนากับตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ พบว่า อิเหนาสืบทอดบุคลิกลักษณะและบทบาทเด่นของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีทั้ง 6 ลักษณะดังกล่าวไว้อย่างชัดเจนทั้งด้านความมีบุญญาธิการ มีรูปงามเป็นเลิศ มีความสามารถทางศิลปะ เป็นนักรบ เป็นนักผจญภัย และเป็นนักรัก ดังนี้

3.2.1.1 มีบุญญาธิการ

ความมีบุญญาธิการเป็นคุณสมบัติเด่นของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีที่พบในนิทานปันหยีหลายสำนวน สิ่งที่สะท้อนความมีบุญญาธิการของอีนูอย่างเด่นชัด ได้แก่ การที่อีนูกำเนิดจากการทำพิธีบวงสรวงขอโอรส ซึ่งสะท้อนว่าอีนูกำเนิดขึ้นจากการบันดาลของเทพเจ้า การที่ระบุว่าอีนูคือเทวดาองค์ใดองค์หนึ่งอวตารมาเกิด การที่ระตูหรือประไหมสุหรีผู้เป็นบิดามารดา

---

* พระเจ้าชาลมาญ เป็นกษัตริย์แห่งฝรั่งเศสในคริสตศตวรรษที่ 8 ทรงเป็นกษัตริย์ที่พงศาวดารยกย่องอย่างยิ่งในด้านการศึกสงคราม การออกกฎหมายปกครองบ้านเมือง และการอุปถัมภ์ศิลปวิทยาการต่างๆ ในรัชสมัยของพระองค์อาณาจักรได้แผ่ขยายไปในดินแดนต่างๆ ที่เป็นประเทศฝรั่งเศส เยอรมัน สวิสเซอร์แลนด์ ฮอลันดา และเบลเยียมในปัจจุบัน จนได้รับยกย่องว่าเป็นราชาธิราชแห่งจักรวรรดิโรมัน ความยิ่งใหญ่ของพระองค์และอาณาจักร ทำให้เกิดเรื่องเล่าแบบนิยายวีรคติเกี่ยวกับพระองค์และทหารเอกจำนวนมาก แต่ในนิทานบทบาทโดดเด่นมักตกไปอยู่กับบรรดาอัศวินทั้งหลายมากกว่า และต่อเติมเรื่องศึกสงครามต่างๆ ให้โลดโผนอัศจรรย์ไปอีกมาก เช่นเรื่องของอัศวินโอลันโดที่รบเคียงบ่าเคียงไหล่พระเจ้าชาลมาญมาโดยตลอด หรือเรื่องของอัศวินอัลโตโฟเจ้าสำราญ เป็นต้น

ของอีนูฝันเป็นนิมิตว่าจะได้โอรสที่ยิ่งใหญ่ และการบรรยายว่าวันที่อีนูเกิดมีเหตุอัศจรรย์เกิดขึ้นหลายประการ ทั้งหมดนี้ล้วนบ่งชี้ว่าอีนูเป็นผู้มีบุญญาบารมีสูงส่ง นิทานปันหยีที่แสดงให้เห็นความมีบุญญาธิการของอีนูที่สะท้อนจากลักษณะต่างๆ ดังกล่าวมาข้างต้นมี 12 สำนวน ได้แก่เรื่อง หปกส, หปส, BK, GD, HAP, HCWP, JL, ML, PKN, PN, SMG, TPDSK

ในเรื่อง**อิเหนา**ก็แสดงให้เห็นความมีบุญญาธิการของอิเหนาอย่างแจ่มชัด ทำนองเดียวกับอีนูในนิทานปันหยี ดังที่กล่าวว่าอิเหนากำเนิดขึ้นจากการบวงสรวงขอโอรสของท้าวกุเรปันเป็นเทวดาจุติมาเกิด ประไหมสุหรีฝันก่อนจะตั้งครรภ์ว่าจะได้โอรสที่เก่งกล้า และวันที่อิเหนาเกิดก็บังเกิดเหตุธรรมชาติอัศจรรย์หลายประการ ทั้งหมดนี้ล้วนสื่อแสดงให้เห็นว่าอิเหนามิใช่เป็นมนุษย์สามัญ หากแต่เป็นมนุษย์ที่กอปรด้วยบุญญาธิการสูงส่ง ทำนองเดียวกับอีนูในนิทานปันหยี

3.2.1.2 มีรูปงามเป็นเลิศ

การมีรูปงามเป็นเลิศเป็นคุณสมบัติเด่นของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีทุกสำนวน ดังจะเห็นจากบทชมโฉมซึ่งปรากฏอย่างเด่นชัดหลายครั้ง หรือการแสดงให้เห็นว่าสตรีที่ได้พบเห็นต่างก็หลงรักความงาม แม้กระทั่งตอนปลอมตัวเป็นชาวป่าที่ต่ำต้อย อีนูก็ยังคงมีรูปงาม เช่น เรื่อง SMG ตอนที่ ปันจี อามัง จายา (Panji Amang Jaya) หรืออีนูขณะปลอมตัวเป็นชาวป่าและเข้าเฝ้าระตูดาฮา กวีบรรยายว่าระตูถึงกับพิศวงเมื่อได้ยลโฉมปันจี อามัง จายา ดังที่กล่าวว่า

Memandang Panji Amang Jaya,
Seperti bulan purnama raya,
Warna muka bercahaya-cahaya,
Sekalian gemar memandang dia
((ระตูดาฮา)พินิจ ปันจี อามัง จายา,
งามราวกับพระจันทร์เต็มดวง,

พักตราเปล่งประกายสว่างศรี,
ใครที่ได้มองต่างรู้สึกเอ็นดูรักใคร่)

(Wahyunah Haji Abd. Gani, 2004: 60)

ในเรื่อง**อิเหนา**อิเหนาก็มีความงามเป็นเลิศเช่นเดียวกับอีนูในนิทานปันหยี ดังจะเห็นได้จากบทชมความงามอิเหนาซึ่งปรากฏหลายครั้งทั้งในตอนที่ยังไม่ได้ปลอมตัวและตอนที่ปลอมตัวเป็นชาวป่า เช่น ชมว่ารูปงามยิ่งกว่ามนุษย์และเทวดา ดังจะยกตัวอย่างบทชมโฉมอิเหนาตอนปลอมตัวเป็นชาวป่าชื่อปันหยี ซึ่งชมว่าปันหยีนั้นงามราวกับเป็นเทวดา มิใช่มนุษย์ ดังนี้

เห็นปันหยีขี่ม้ามากลางพล งามจริงยิ่งคนในใต้หล้า
เหมือนหนึ่งเทวัญในชั้นฟ้า มิใช่โจรป่าพนาลี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 596)

ในนิทานปันหยี นอกจากจะกล่าวว่าอีนูมีความงามเป็นเลิศแล้ว ยังกล่าวอีกด้วยว่าความงามนั้นเปี่ยมไปด้วยเสน่ห์ หญิงสาวหรือใครๆ ที่ได้พบเห็นหรือใกล้ชิดต่างก็หลงใหลรักใคร่ เช่นเรื่อง SMG กล่าวว่าบรรดานางกำนัลเมืองดาฮาเมื่อได้เห็นโฉมของอีนู ต่างก็พากันคลั่งไคล้หลงรักอีนู (Wahyunah Haji Abd. Gani, 2004: 59) เรื่อง**อิเหนา**

ในเรื่อง**อิเหนา**ความงามของอิเหนาก็เต็มเปี่ยมไปด้วยเสน่ห์เช่นเดียวกันกับอีนู คือผู้ที่ได้พบเห็นต่างรู้สึกหลงรัก แม้ว่าบางคนจะรู้สึกโกรธเคืองอิเหนามาก่อน แต่เมื่อได้เห็นความงามก็คลายความขึ้งโกรธทันที เช่น ตอนที่ปันหยีเข้าเมืองมะละกา บรรดาชาวเมืองสาวๆ ต่างพากันหลงใหลคลั่งไคล้ปันหยี ดังที่บรรยายว่า

บรรดาสาวสาวชาวธานี ยินดีปรีดาด้วยรูปทรง
บ้างชม้อยช้อนชายหางตา เสนหาอาลัยใหลหลง

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 596)

3.2.1.3 มีความสามารถทางศิลปะ

คุณสมบัติและบทบาทที่โดดเด่นอีกประการหนึ่งของอีนูที่พบในนิทานปันหยีหลายสำนวน คือ การเป็นศิลปินที่มีความสามารถในศิลปะแขนงต่างๆ เช่น การแต่งคำประพันธ์ ขับร้อง ร่ายรำ เล่นดนตรี วาดภาพ และเชิดหนัง จากการศึกษาพบว่า มีนิทานปันหยี 11 สำนวนที่นำเสนอรายละเอียดให้เห็นเด่นชัดว่าอีนูมีความสามารถทางศิลปะ ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, AA, GD, GPR, HCWP, ML, PKN, PN, WW, WS

ความสามารถทางศิลปะนี้เป็นคุณสมบัติของอิเหนาเช่นเดียวกัน ดังจะเห็นว่าอิเหนามีความสามารถในเชิงศิลปะอย่างหลากหลาย เช่น การด้นคำประพันธ์ ขับร้อง ร่ายรำ และเล่นดนตรีเช่นเดียวกับอีนูในนิทานปันหยี ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ก.ความสามารถในการด้นคำประพันธ์และขับร้อง

นิทานปันหยีที่กล่าวว่าอีนูมีความสามารถในการด้นคำประพันธ์และขับเพลงอย่างไพเราะมี 6 สำนวน ได้แก่เรื่อง ซปย, GD, GPR, ML, PKN, PN, WW เช่น เรื่อง WW อีนูได้รับยกย่องว่ามีอัจฉริยภาพด้านการกวีอย่างเด่นชัด ดังที่บรรยายว่า “He was truly a king among poets and a master at poetry” (S.O Robson, 1971: 219)

ในเรื่อง**อิเหนา** อิเหนาก็แสดงให้เห็นความสามารถในการด้นคำประพันธ์และขับร้องเช่นเดียวกับอีนูในนิทานปันหยี ดังปรากฏเห็นเด่นชัดหลายตอน เช่น ตอนอิเหนาแต่งเพลงยาวส่งเป็นสารรักไปเกี้ยวจินตะหรา บุษบา และสการะหนึ่งหรัด ตอนอิเหนาด้นกลอนสดและขับร้องออกมาทันทีอย่างไพเราะในตอนที่เห็นรูปโฉมอันงดงามของบุษบาเป็นครั้งแรกในท้องพระโรงเมืองดาหา ตอนอิเหนาด้นกลอนสดและร้องเพลงขับกล่อมบุษบาในถ้ำทอง หรือตอนอิเหนาด้น

กลอนและขับร้องเพลงในพิธีใช้บนที่เขาวิลิศมาหรา เป็นต้น อาจกล่าวได้ว่าในเรื่อง**อิเหนา** ความสามารถในเชิงกวีและขับร้องได้รับการเน้นย้ำอย่างโดดเด่นมากที่สุด

ข.ความสามารถในการร่ายรำ

นิทานปันหยีที่กล่าวว่าอีนูมีความสามารถในการร่ายรำมี 3 สำนวน ได้แก่ เรื่อง หปกส HCWP และ PKN ซึ่งในเรื่อง**อิเหนา** อิเหนาก็แสดงให้เห็นความสามารถดังกล่าวด้วยเช่นเดียวกัน ดังจะเห็นจากตอนอิเหนาแสดงการรำกระบี่หน้าที่นั่งระตูหมันหยา หรือในตอนเข้าร่วมพิธีใช้บนที่เมืองดาหา อิเหนาก็ได้แสดงการร่ายรำประกอบการขับร้องในพิธีดังกล่าวด้วย

ค.ความสามารถในการเล่นดนตรี

นิทานปันหยีที่กล่าวว่าอีนูความสามารถในการเล่นดนตรีมี 4 สำนวน ได้แก่เรื่อง AA, GPR, HCWP, WS โดยมักกล่าวว่าอีนูเล่นดนตรีได้อย่างไพเราะและเป็นผู้ควบคุมวงดนตรีกามลัน (gamelan) ซึ่งเป็นวงดนตรีประเภทหนึ่งของชวามลายูด้วย ในเรื่อง**อิเหนา** อิเหนาก็แสดงความสามารถในการเล่นดนตรีเช่นเดียวกับอีนูในนิทานปันหยี แต่เครื่องดนตรีที่อิเหนาเล่นเป็นเครื่องดนตรีของไทย มิใช่เครื่องดนตรีหรือวงดนตรีของชวามลายู ดังปรากฏในตอนอิเหนาตีกลองประกอบการขับรำในพิธีใช้บน

3.2.1.4 เป็นนักรบ

คุณสมบัติที่โดดเด่นประการหนึ่งของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีก็คือการเป็นนักรบที่เก่งกล้าสามารถซึ่งถือเป็นหนึ่งในคุณสมบัติสำคัญของตัวเอกในนิทานวีรบุรุษ จากการศึกษาพบว่า มีนิทานปันหยี 25 สำนวนที่อีนูแสดงบทบาทนักรบที่ยิ่งใหญ่ ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, AA, GD, HCWP, JL, KWJS, ML PJ, PAP, PJT, PKN, PMC, PN, PWG, ST, SCK, SMG, TWSTP, TPDSK, WW, WS, WDS การเป็นนักรบดังกล่าวนี้เห็นได้จากการหมั่นฝึกฝนเรียนรู้กระบวนยุทธตั้งแต่เยาว์วัย และการออกรบอย่างเชี่ยวชาญและกล้าหาญ

ในเรื่อง**อิเหนา** อิเหนาก็เป็นนักรบเช่นเดียวกัน โดยแลเห็นได้จากการฝึกฝนเรียนรู้กระบวนยุทธตั้งแต่เยาว์วัย และการออกรบอย่างเชี่ยวชาญกล้าหาญในศึกสงครามแต่ละครั้ง ดังนี้

ก. อิเหนาฝึกฝนเรียนรู้กระบวนยุทธตั้งแต่เยาว์วัย

พื้นฐานสำคัญประการหนึ่งของการเป็นนักรบที่ยิ่งใหญ่ คือการเล่าเรียนกระบวนยุทธตั้งแต่เยาว์วัย ได้แก่ การซ้อมรบ ฝึกอาวุธ และฝึกขี่ม้าอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งในนิทานปันหยีอีนูก็ได้รับการเรียนรู้พื้นฐานสำคัญดังกล่าวนี้เช่นกัน จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 5 สำนวนที่กล่าวว่า อีนูได้รับการศึกษาเล่าเรียนศาสตร์เกี่ยวกับการเป็นนักรบตั้งแต่เยาว์วัย ได้แก่เรื่องพออ, หปส, G D , H C W P , S K T , S M G

คุณสมบัติดังกล่าวนี้ยังคงปรากฏในตัวละครอิเหนาด้วยเช่นกัน ดังที่บรรยายว่า อิเหนาได้รับฝึกฝนเพื่อให้เป็นนักรบที่ยิ่งใหญ่ตั้งแต่เยาว์วัย โดยฝึกฝนเล่าเรียนสรรพวิชาเกี่ยวกับการรบทุกวันตั้งแต่เด็ก เช่น ฝึกหัดอาวุธต่างๆ ซ้อมรบ ฝึกขี่ม้า ดังนี้

อันศิลปศาสตร์สำหรับกษัตริย์ ทุกสิ่งสารพัดหัดหา
รำกริชรำกระบี่ขี่อาชา ศึกษาซ้อมเล่นไม่เว้นวัน

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 26)

ข. อิเหนาออกรบอย่างเชี่ยวชาญและกล้าหาญ

การออกรบอย่างเก่งกล้าสามารถเป็นบทบาทเด่นประการหนึ่งของอีนูในนิทานปันหยี จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 25 สำนวนที่อีนูแสดงให้เห็นความเก่งกล้าสามารถในการรบ และการเป็นจอมทัพที่สุขุมเฉลียวฉลาดอย่างเด่นชัดจนสามารถเอาชนะข้าศึกได้ทุกครั้ง ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, AA, GD, HCWP, JL, KWJS, ML PJ, PAP, PJT, PKN, PMC, PN, PWG, ST, SCK, SMG, TWSTP, TPDSK, WW, WS, WDS มีเพียงบางสำนวนเท่านั้นที่อีนูมิได้แสดงบทบาทรบพุ่ง เนื่องจากเนื้อหาเน้นไปที่เรื่องความรักเป็นสำคัญ เช่น เรื่อง HAP, SKT ทั้งนี้ ความเป็นนักรบของอีนูมักแสดงให้เห็นเด่นชัดในช่วงที่ปลอมตัวเป็นชาวป่าออกเดินทางผจญภัยเนื่องจากมีโอกาสรบกับศัตรูและบ้านเมืองต่างๆ หลายครั้ง การรบระหว่างปลอมตัวอยู่นี้นับว่าเสริมให้เห็นแสนยานุภาพและฝีมือในการรบของอีนูเด่นชัดขึ้น เนื่องจากทำให้เห็นว่าแม้อีนูจะอยู่ในสถานภาพชาวป่าไร้บ้านเมืองเป็นหลักแหล่งและไพร่พลก็มีกำลังน้อย ก็ยังสามารถรบปราบปรามบ้านเมืองต่างๆ ได้อย่างราบคาบและกล้าหาญ

เมื่อพิจารณาเรื่อง**อิเหนา**ก็พบว่า อิเหนายังคงแสดงบทบาทนักรบที่เก่งกาจกล้าหาญอย่างเด่นชัดเช่นเดียวกับอีนูในนิทานปันหยี อิเหนาเป็นแม่ทัพนำทัพออกรบกับข้าศึกถึง 4 ครั้ง คือ ศึกกับระตูบุศสิหนา ศึกกับระตูกะหมังกุหนิง ศึกกับระตูจะมาหรา และศึกกับระตูมะงาดา ซึ่งอิเหนาสามารถเอาชนะข้าศึกได้ทุกครั้ง นอกจากนี้ การศึกแต่ละครั้งยังแสดงให้เห็นว่าอิเหนาเชี่ยวชาญในการรบด้วยการใช้อาวุธหลากหลายประเภท ทั้ง ทวน กระบี่ หอก และกริช จนอาจกล่าวได้ว่า บทบาทนักรบของอิเหนามีความโดดเด่นมากกว่าตัวละครอื่นๆ ในเรื่องอย่างเห็นได้ชัด

มีข้อน่าสังเกตว่าชื่อที่ใช้ระหว่างปลอมตัวเป็นชาวป่าของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีมักมีความหมายที่สื่อแสดงบุคลิกภาพความเป็นนักรบหรือจอมทัพที่ยิ่งใหญ่ เช่น ชื่อ “ปันจี” ซึ่งแปลว่า ธงหรือผู้ถือธง อันสื่อนัยแห่งความเป็นนักรบหรือจอมทัพที่ยิ่งใหญ่ของตัวละครอย่างเด่นชัด ซึ่งในเรื่อง**อิเหนา** ตอนที่อิเหนาปลอมตัวเป็นชาวป่าออกเดินทางผจญภัย ก็ใช้ชื่อว่า “ปันหยี” หรือก็คือ “ปันจี” เช่นเดียวกัน และแสดงบทบาทเช่นเดียวกับตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีตอนปลอมเป็นชาวป่าที่ใช้ชื่อ “ปันจี” คือ การรบพุ่งต่อตีบ้านเมืองต่างๆ ชื่อ “ปันจี” หรือ “ปันหยี” นี้ มารียัม ซาลิม (2005: 6, 12) ตั้งข้อสังเกตว่ามักเป็นชื่อของตัวละครที่มีบุคลิกภาพโดดเด่นเป็นพิเศษในด้านร่างกาย จิตใจ อารมณ์ และจิตวิญญาณ และยังเป็นสัญลักษณ์ของความดีงาม ยิ่งใหญ่ และความทรงอำนาจของตัวละครที่ใช้ชื่อนี้อีกด้วย การแสดงบทบาท

นักรบ อย่างโดดเด่นของอิเหนาตอนปลอมเป็นชาวป่าชื่อ “ปันหยี” ในเรื่อง**อิเหนา** จึงนับว่าสอดคล้องกับบทบาทเด่นของอีนูในปลอมตัวเป็น “ปันจี” อย่างเด่นชัด

3.2.1.5 เป็นนักผจญภัย

การเดินทางผจญภัยเป็นบทบาทที่โดดเด่นประการหนึ่งของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยี จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 27 สำนวนที่อีนูแสดงบทบาทเดินทางผจญภัย ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, BK, GD, HCWP, JKK, JL, KWJS, ML, PJ, PAP, PKN, PMC, PN, PWG, RP, ST, SCK, TWSTP, TPDSK, WW, WS, WDS การเดินทางผจญภัยดังกล่าวมี 2 ลักษณะ คือ เดินทางผจญภัยเพื่อตามหาคนรักที่หายสาบสูญไป และเดินทางผจญภัยไปเรื่อยๆ อย่างไม่มีจุดหมาย มิได้ติดตามหาใคร นิทานปันหยีที่อีนูเดินทางผจญภัยเพื่อตามหาคนรักมี 22 สำนวน ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, BK, GD, HCWP, JKK, KWJS, ML, PKN, PMC, PN, PWG, ST, TWSTP, TPDSK, WW, WS, WDS ส่วนนิทานปันหยีที่อีนูเดินทางผจญภัยไปเรื่อยๆ ไม่มีจุดหมายมี 5 สำนวน ได้แก่เรื่อง JL, PJ, PAP, RP, SCK สาเหตุที่อีนูออกเดินทางผจญภัยไปอย่างไม่มีจุดหมายนี้มักเกิดจากความเสียใจที่คนรักซึ่งเป็นหญิงต่ำศักดิ์ถูกสังหาร หรือเกิดจากความเข้าใจผิดคิดว่ากาลุห์คู่หมั้นอัปลักษณ์ ช่วงที่เดินทางผจญภัยนี้ อีนูมักปลอมตัวเป็นคนต่ำศักดิ์หรือคนร่อนเร่พเนจรไร้หลักแหล่งไม่มีญาติพี่น้อง และเปลี่ยนชื่อใหม่เพื่อมิให้ใครรู้จักศักดิ์ที่แท้จริง

ในเรื่อง**อิเหนา** อิเหนายังคงแสดงบทบาทเดินทางผจญภัยเช่นเดียวกับอีนูในนิทานปันหยี โดยมีรายละเอียดการเดินทางผจญภัยตรงกับในนิทานปันหยี คือ มีจุดมุ่งหมายเพื่อตามหาคนรักที่หายไปเช่นเดียวกัน มีการปลอมตัวเป็นชาวป่าเพื่อมิให้ผู้ใดรู้จักศักดิ์ที่แท้จริงเช่นเดียวกัน และมีการรบตีบ้านเมืองต่างๆ ที่เดินทางผ่านเช่นเดียวกัน

3.2.1.6 เป็นนักรัก

คุณสมบัติที่โดดเด่นมากที่สุดอีกประการหนึ่งของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีก็คือ การเป็นนักรักที่ยิ่งใหญ่ การเป็นนักรักในที่นี้มีความหมาย 3 นัยด้วยกัน คือ หมายถึง การมีความสามารถในการเกี้ยวพาราสีเอาชนะใจหญิงสาวอันเป็นที่รัก การให้คุณค่าและความสำคัญแก่ความรักหรือคนรัก และการมีอารมณ์รักอันลึกซึ้งและอ่อนไหว จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 30 สำนวนที่มีรายละเอียดแสดงให้เห็นว่าอีนูมีความเป็นนักรักตามความหมายดังกล่าวข้างต้น ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, GD, GMA, HAP, HCWP, JKK, JL, KWJS, ML, PJ, PAP, PJT, PKN, PMC, PN, PWG, RP, ST, SCK, SKT, TWSTP, TPDSK, WW, WS, WDS

จากการศึกษาเรื่อง**อิเหนา**พบว่าอิเหนาก็แสดงบทบาทและคุณสมบัติของนักรักทั้ง 3 นัยข้างต้นเช่นเดียวกับอีนูในนิทานปันหยีอย่างเด่นชัดเช่นกัน ดังจะขออธิบายไปทีละนัย ดังนี้

ก. นักรักที่มีความสามารถในการเกี้ยวพาราสีหญิงสาว

ความเป็นนักรักลักษณะแรกที่ทั้งอีนูในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ และอิเหนาในเรื่อง**อิเหนา**มีตรงกันคือ การมีความสามารถในการเกี้ยวพาราสีหญิงสาวอันเป็นที่รัก ได้แก่

การเป็นนักรักเจ้าคารม และ การเป็นนักรักที่รู้จักวิธีเผยความในใจแก่หญิงสาวโดยการมอบของขวัญให้แก่นางหรือขอของที่ระลึกแทนตัวจากนาง ดังนี้

นักรักเจ้าคารม

เนื่องจากนิทานปันหยีหลายสำนวนที่ผู้วิจัยใช้ในการศึกษาเป็นฉบับที่เป็นเรื่องย่อหรือฉบับสรุปความ ดังนั้นจึงไม่ปรากฏรายละเอียดการแสดงคารมของอีนูเด่นชัดนัก แต่เท่าที่พิจารณาจากนิทานปันหยีสำนวนที่มีเนื้อหาสมบูรณ์หรือแสดงรายละเอียดค่อนข้างมากก็พบว่าอีนูมีคารมรักอันอ่อนหวานคมคายอย่างโดดเด่นในการเกี้ยวหญิงคนรัก จนสามารถเอาชนะใจนางได้ จนน่าจะนับเป็นคุณสมบัติเด่นประการหนึ่งของอีนู และน่าเชื่อว่าในต้นฉบับเดิมที่สมบูรณ์ของนิทานปันหยีสำนวนอื่นๆ ที่เป็นฉบับเรื่องย่อ อีนูก็น่าจะมีคุณสมบัติดังกล่าวปรากฏเช่นกัน

ในจำนวนนิทานปันหยี 33 สำนวนที่ใช้ในการศึกษาพบว่า มีนิทานปันหยี 7 สำนวนที่ปรากฏรายละเอียดให้เห็นเด่นชัดว่าอีนูมีคารมอันอ่อนหวานคมคายในการเกี้ยวหญิงสาวหรือพูดจาโลมเล้าเอาใจคนรัก ได้แก่เรื่อง ซปย, หปส, HAP, HCWP, ML, SKT, WW เช่น ในเรื่อง HAP ตอนอีนูเข้าห้องบรรทมของกาลุห์ อีนูปลอบและเกี้ยวนางอย่างอ่อนหวานโดยเปรียบนางกับ มณี นางฟ้า สิ่งอันสูงค่า และดอกไม้ และกล่าวว่านางคือสิ่งอันทรงค่าที่ไม่สามารถหาได้แม้พลิกแผ่นดิน นอกจากนี้ยังขอให้นางหยุดร้องไห้เพราะน้ำตาจะทำให้ดวงตาของนางต้องบวมช้ำ เสียงร้องไห้จะกลบเสียงอันไพเราะของนางให้แหบพร่า และทำให้ใบหน้าอันงดงามของนางต้องหม่นเศร้า ดังที่บรรยายว่า

> Hush, my little one, my jewel, my angel, my treasure, my flower. Hush, hear what I have to say. Hush, don't be so broken-hearted, even though this whole land be searched a treasure like you could not be found. Oh love, don't cry, my blessing. Don't cry any more, it would be such a pity for your lovely eyes to become swollen, for your sweet voice to get hoarse and your pretty face to be dulled…
> (น้องคือดวงมณี คือนางฟ้า คือสิ่งสูงค่า และคือดอกไม้ของพี่ โปรดฟังคำพี่ อย่าได้หม่นหมอง ในแผ่นดินนี้จะหาสิ่งล้ำค่าเสมอกับน้องไม่มี น้องรักโปรดอย่าร้องไห้ เพราะมันจะทำให้ดวงตาที่มีเสน่ห์ของน้องต้องบวมช้ำ จะทำให้เสียงอันไพเราะของน้องแหบพร่า และทำให้ดวงหน้าอันงดงามของน้องต้องหม่นเศร้า)
>
> (S.O Robson, 1969: 75)

ในเรื่อง**อิเหนา** อิเหนาก็มีคุณสมบัติดังกล่าวเช่นกัน ดังปรากฏว่าอิเหนาแสดงคารมอันอ่อนหวานและคมคายในการเกี้ยวนางหลายครั้ง เช่น ตอนที่บุษบาร้องไห้และหยิกข่วนอิเหนาด้วยโกรธที่ถูกอิเหนาลักตัวมาในถ้ำทอง อิเหนาได้ปลอบนางโดยกล่าวว่าตนเองมีความรักและความจริงใจต่อนางอย่างลึกซึ้ง แม้แต่ชีวิตก็มอบให้นางได้ ทั้งยังกล่าวว่าเล็บของนางที่หยิก

ข่วนเป็นริ้วรอยนั้น อาจทำร้ายได้แต่เพียงร่างกายของอิเหนาเท่านั้น แต่ความรักที่มีต่อนางจะไม่มีวันเจ็บปวด และขอให้นางสงวนเล็บไว้ด้วยเกรงว่าจะหักไปไม่งาม ดังที่กล่าวว่า

น้องเอ๋ยน้องรัก งามขนงวงพักตร์ดังเลขา
พี่ตั้งจิตคิดจะฝากชีวา กัลยาควรหรือมาถือใจ
เจ้าหยิกข่วนพี่ล้วนแต่รอยเล็บ ความรักจักเจ็บก็หาไม่
เสียดายเล็บของน้องสงวนไว้ จะหักไปเสียเปล่าไม่เข้าการ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 514)

ในนิทานปันหยี นอกจากอีนูจะใช้คารมอันอ่อนหวานในการเกี้ยวนางโดยตรงแล้ว อีนูยังแสดงคารมรักอันอ่อนหวานผ่านจดหมายรักที่เขียนถึงนางด้วย เช่น เรื่อง HCWP, ML, WW ในนิทานปันหยีเหล่านี้ อีนูได้จารสารรักอันอ่อนหวานลงบนกลีบดอกไม้ส่งไปให้นางอันเป็นที่รักเพื่อแสดงความในใจให้นางได้รับรู้ ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ก็พบในเรื่อง **อิเหนา**ด้วยเช่นเดียวกัน ดังจะเห็นว่า อิเหนาได้เขียนสารรักอันหวานซึ้งบนกลีบดอกไม้ฝากไปให้หญิงคนรักหลายครั้งทำนองเดียวกับอีนูในนิทานปันหยี เช่น ตอนที่เขียนสารรักบนกลีบปะหนันฝากพี่เลี้ยงไปมอบให้จินตะหรา และตอนเขียนสารรักบนกลีบปะหนันฝากนางกำนัลไปให้บุษบา

นักรักที่รู้จักวิธีเผยความในใจแก่หญิงสาวโดยการมอบของขวัญให้แก่นางหรือขอของที่ระลึกแทนตัวจากนาง

นอกจากเจ้าคารมแล้ว อีนูในนิทานปันหยีหลายสำนวนยังแสดงให้เห็นความเป็นนักรักที่มีความสามารถในการเอาชนะใจหญิงคนรักด้วยการมอบของขวัญอันงดงามหรือทรงค่าแก่นาง เช่น ดอกไม้ สารรัก แหวน กำไล หรือขอของที่ระลึกแทนตัวจากนางเพื่อสื่อนัยว่ามีจิตปฏิพัทธ์ต่อนางอย่างลึกซึ้ง เช่น ขอแหวน ผ้าคลุมกาย หรือชานหมากจากนาง การแสดงออกดังกล่าวนี้สะท้อนให้เห็นว่าอีนูรู้จักเลือกใช้กลวิธีที่จะเผยความในใจแก่นาง

นิทานปันหยีที่มีรายละเอียดให้เห็นว่า อีนูเกี้ยวนางโดยการส่งมอบของขวัญหรือของแทนตัว เช่น แหวน ผ้า กำไล และดอกไม้ ให้แก่หญิงคนรัก มี 2 สำนวน ได้แก่ เรื่อง ML, WW ในเรื่อง ML กล่าวว่า อีนูมอบแหวน กำไล และดอกไม้ ให้แก่กาลุห์หลายครั้ง เพื่อแสดงความรักที่มีต่อนาง ส่วนในเรื่อง WW อีนูเกี้ยวกาลุห์โดยการมอบแหวนและผ้าของตนเองฝากพี่เลี้ยงไปให้กาลุห์ ซึ่งเมื่อกาลุห์ได้รับก็รู้สึกเห็นใจความรักที่อีนูมีต่อตนและร้องไห้ด้วยความรักและสงสารอีนู และหลังจากนั้นนางก็ส่งแหวน ชานหมาก และเครื่องหอม ไปให้แก่อีนูเพื่อสื่อแสดงว่านางก็มีความรู้สึกอันลึกซึ้งต่ออีนูเช่นกัน

ในเรื่อง**อิเหนา** อิเหนาก็เผยความในใจแก่นางด้วยการส่งมอบของขวัญหรือของแทนตัว เช่น ผ้า แหวน และชานหมาก ให้แก่หญิงคนรักเช่นเดียวกับที่พบในนิทานปันหยี เช่น ตอนอิเหนาเกี้ยวจินตะหรา นอกจากเขียนสารรักส่งไปให้นางแล้ว อิเหนายังได้มอบดอกไม้

และผ้าซ่าโบะซึ่งเป็นผ้าประจำตัวของอิเหนาแก่จินตะหราด้วย โดยขอแลกกับสไบและชานหมากของนาง ซึ่งเมื่อจินตะหราได้รับของขวัญก็รู้สึกพอใจ แต่สงวนท่าทีไว้

นอกจากเกี้ยวนางโดยการส่งของขวัญหรือของแทนตัวไปให้นางแล้ว ในนิทานปันหยียังพบการเกี้ยวนางของอีนูโดยการขอของแทนตัวจากนางเพื่อเป็นที่ระลึกหรือไว้เชยชมยามคิดถึงนางด้วย เช่น ผ้า และชานหมาก รายละเอียดดังกล่าวพบในนิทานปันหยี 3 สำนวน ได้แก่เรื่อง GMA, ML, SCK การขอของที่ระลึกจากนางนี้นับเป็นกลวิธีหนึ่งที่ทำให้นางได้รับรู้ความในใจที่อีนูมีต่อตนเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการขอชานหมากหรือรับหมากของนางมาเคี้ยวต่อเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นความรักอันลึกซึ้งที่มีต่อนางอย่างเด่นชัด ซึ่งเป็นกลวิธีหรือ “ขนบร่วม” กับที่พบในวรรณคดีไทยด้วย

เมื่อพิจารณาเรื่อง**อิเหนา**ก็พบว่ามีการเกี้ยวนางในลักษณะดังกล่าวเช่นกัน เช่น ตอนอิเหนาเกี้ยวจินตะหรา อิเหนาได้ส่งพี่เลี้ยงไปขอชานหมากและผ้าสไบจากจินตะหรา หรือตอนอิเหนาหลงรักบุษบา อิเหนาก็ขอให้สียะตราน้องชายของบุษบาไปขอชานหมากของบุษบามาให้ถึง 2 ครั้ง และขอผ้าสไบของนางมาเชยชม

ข. นักรักที่ให้คุณค่าและความสำคัญแก่ความรัก

ความเป็นนักรักอีกลักษณะหนึ่งที่ทั้งอีนูในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ และอิเหนาในเรื่องอิเหนาต่างก็มีตรงกันคือ การให้คุณค่าและความสำคัญแก่ความรัก

ในนิทานปันหยีหลายสำนวนได้สะท้อนให้เห็นอย่างเด่นชัดว่า อีนูเทิดทูนความรักอย่างยิ่ง ซึ่งเห็นได้จากการที่มีความมุ่งมั่นไม่ย่อท้อในการเดินทางติดตามหาคนรักที่หายไป แม้จะต้องใช้ระยะเวลายาวนานหรือต้องฝ่าฟันภยันตรายต่างๆ ก็ตาม ดังที่เห็นเด่นชัดในนิทานปันหยี 21 สำนวน ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, AAL, AA, GD, HCWP, JKK, KWJS, ML, PKN, PMC, PN, PWG, ST, TWSTP, TPDSK, WW, WS WDS เช่น เรื่อง WS กล่าวว่าอีนูออกเดินทางติดตามหากาลุห์อย่างไม่ย่อท้อถึง 8 ปี นอกจากนี้ การให้คุณค่าและความสำคัญแก่ความรักของอีนูยังแลเห็นได้จากการที่อีนูตัดสินใจฆ่าตัวตายหรือหนีออกมะงุมมะงาหราทันทีโดยไม่อาลัยไยดีแก่บ้านเมืองหลังจากที่หญิงคนรักซึ่งต่ำศักดิ์ถูกสังหาร ดังพบในเรื่อง HAP, JL, PJ, PAP, RP, SKT หรือการให้คำมั่นสัญญาว่าหากไม่พบกาลุห์ที่หายไป ก็จะไม่ยอมยุติการตามหา ดังที่พบในเรื่อง ML, AAL เช่น เรื่อง ML เมื่อพี่เลี้ยงขอให้อีนูยุติการตามหากาลุห์และเดินทางกลับเมือง เนื่องจากติดตามหานางมาเนิ่นนานแล้วไม่พบนางเสียที อีนูได้ปฏิเสธทันทีพร้อมกับกล่าวคำมั่นว่าหากไม่พบนางก็จะไม่ยอมกลับ ดังที่กล่าวว่า

> Pandji mendjawab, bahwa ia tidak mau kembali sebelum bertemu puteri Daha.
> (ปันจี (อีนู) ตอบ (พี่เลี้ยง) ว่า จะไม่ยอมกลับ (กุเรปัน) หากว่ายังไม่พบเจ้าหญิงดาฮา (กาลุห์))
>
> (R.M.Ng.Poerbatjaraka, 1969: 353)

ในเรื่อง**อิเหนา** อิเหนาก็ให้คุณค่าและความสำคัญแก่ความรักอย่างยิ่ง เช่นเดียวกับอีนูในนิทานปันหยี ดังจะเห็นจากการที่เฝ้าติดตามหาบุษบาอย่างไม่ย่อท้อเป็นเวลาถึง 7 ปี 4 เดือน ทั้งยังให้คำมั่นอันหนักแน่นว่าหากไม่พบบุษบาก็จะไม่กลับกุเรปันและยอมแม้จะต้องตายเพื่อตามหานางให้พบให้ได้ ดังที่กล่าวว่า

จะได้ตั้งใจหาไปหน้าเดียว ท่องเที่ยวไปตามอัชฌาสัย
แม้นมิพบดวงยิหวายาใจ จะสู้ม้วยบรรลัยไม่กลับมา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 575)

ค. นักรักที่มีอารมณ์รักอันลึกซึ้งและอ่อนไหว

คุณสมบัติของนักรักอีกลักษณะหนึ่งที่ทั้งอีนูในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ และอิเหนาในเรื่อง**อิเหนา**ต่างมีตรงกันคือ การมีอารมณ์รักอันลึกซึ้งและอ่อนไหวซึ่งแสดงออกผ่านปฏิกิริยาต่างๆ จากการศึกษาพบว่าอิเหนาแสดงอารมณ์รักอันลึกซึ้งและอ่อนไหวผ่านปฏิกิริยาต่างๆ ตรงกันกับอีนูในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ 3 ลักษณะด้วยกัน ได้แก่ การกอดและจุมพิตของที่ระลึกแทนตัวนาง การคร่ำครวญยามเกิดทุกข์เพราะรัก และการร้องไห้ เป็นลม หรือล้มป่วยเมื่อผิดหวังเสียใจจากความรัก ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าการแสดงออกดังกล่าวนี้ของอิเหนาน่าจะเป็นการสืบทอดบุคลิกลักษณะของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีไว้ ดังนี้

กอดและจุมพิตของที่ระลึกแทนตัวนาง

การแสดงอารมณ์รักและปรารถนานางอย่างลึกซึ้งลักษณะแรกที่อีนูในนิทานปันหยีและอิเหนาในเรื่อง**อิเหนา**แสดงออกตรงกันคือ การกอดและจุมพิตของแทนตัวนางที่ได้รับจากนาง เช่น ผ้าอาภรณ์

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 3 สำนวนที่นำเสนอรายละเอียดให้เห็นว่า อีนูแสดงความรักความปรารถนานางโดยการกอดและจุมพิตผ้าที่ได้รับจากนาง ได้แก่เรื่อง หปส, ML, SCK เช่นเรื่อง ML กล่าวว่าเมื่อทหารของอีนูนำผ้าสไบของกาลุห์มาถวาย อีนูก็รีบรับผ้านั้นมา และจุมพิตผ้าของนางไม่ยอมหยุดด้วยความรักอันท่วมท้น ดังที่บรรยายว่า

> Senetan datang membawa pakaian. Pandji menerima pakaian itu dan mentjiumnja tak henti-hentinja.
> (เซนตัน (ทหารของอีนู) มาเฝ้าปันจีพร้อมกับนำผ้าของเจ้าหญิงดาฮามาถวาย ปันจีรับผ้านางมาและเฝ้าแต่จุมพิตผ้านั้นอย่างไม่ยอมหยุด)

(R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 366)

ในเรื่อง**อิเหนา** อิเหนาก็แสดงอารมณ์รักและปรารถนานางผ่านการกอดและจุมพิตผ้าของนางเช่นเดียวกันกับอีนูในนิทานปันหยี เช่นตอนที่อิเหนาได้ผ้าสไบของบุษบามา ก็เฝ้าแต่เชยชมและห่มสไบนั้นคลุมองค์ทุกคืน ด้วยหวังให้ผ้าสไบนี้แทนตัวของนาง ดังที่บรรยายว่า

ยามเข้าไสยาในราตรี ยิ่งทวีทุกข์ทนหม่นไหม้
บรรทมชมเชยแต่สไบ แทนองค์อรไททุกเวลา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 106)

คร่ำครวญยามเกิดทุกข์เพราะความรัก

การแสดงอารมณ์รักอันลึกซึ้งและอ่อนไหวอีกลักษณะหนึ่งที่อีนูในนิทานปันหยีและอิเหนาในเรื่อง**อิเหนา**แสดงออกตรงกันคือ การคร่ำครวญพรรณนาถึงความรักที่มีต่อนาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งยามที่เกิดความทุกข์และความกลัวว่าจะไม่ได้นาง

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยีหลายสำนวนกล่าวว่า เมื่ออีนูเกิดความทุกข์หรือเสียใจจากความรัก มักจะแสดงการคร่ำครวญรำพันถึงคนรัก นิทานปันหยีที่นำเสนอรายละเอียดดังกล่าวให้เห็นเด่นชัดมี 4 สำนวนได้แก่เรื่อง หปส, PAP, ML,WW เช่น ในเรื่อง WW อีนูรำพันถึงกาลุห์หลายครั้งด้วยความเสียใจที่ตนเองได้เคยละทิ้งนางไปจนทำให้นางต้องแต่งงานกับชายอื่น และด้วยความทุกข์ใจกลัวจะไม่ได้นางกลับคืนมาเป็นของตน ดังเช่นที่ครวญว่า

> He went to lie down in the pavilion; his body was so weary that it seemed to have lost life and soul.
>
> 'The only thing that I desire is Raden Warastrasari. Where would I get a young lady like her? Though I should make war and search the whole world I could not possibly find one – even if I should wander as far as the abode of Smara.'
>
> (อีนูทอดร่างลงนอนอย่างอ่อนแรงราวกับร่างไร้วิญญาณ และครวญว่า "สิ่งเดียวที่เราปรารถนาคือ ราเด็น วารัสตราซารี (กาลุห์) จะหาสตรีงามเช่นนี้ไม่มีแล้ว ต่อให้ทำสงครามและพลิกแผ่นดินหาก็ไม่พบ แม้กระทั่งบนสวรรค์ดินแดนแห่งองค์สมาราก็หามีไม่")
>
> (S.O. Robson, 1971: 92-93)

ในเรื่อง**อิเหนา** เมื่ออิเหนาเกิดความทุกข์โทมนัสเพราะรัก ก็มักพรรณนาคร่ำครวญถึงความรักและคนรักเช่นเดียวกันกับอีนูในนิทานปันหยี เช่น คร่ำครวญตอนหลงรักจินตะหราและทุกข์ใจว่าจะไม่ได้นาง หรือคร่ำครวญตอนหลงรักบุษบาซึ่งถือเป็นความทุกข์ที่ใหญ่หลวงมากสำหรับอิเหนา เนื่องจากเป็นความรักที่ระคนทั้งความเสียดายที่ตนเองได้ปฏิเสธนางและความผิดหวังเสียใจที่นางตกไปเป็นคู่หมั้นของจรกาผู้ต่ำศักดิ์ รวมทั้งยังมีความหวาดหวั่นว่าจะไม่ได้นางคืนมาอีกด้วย ดังที่ครวญว่า

ทอดองค์ลงกับที่บรรจถรณ์ จะเปลื้องเครื่องอาภรณ์ก็หาไม่
ให้ระทวยระทดสลดใจ แต่ตริตรึกนึกในไปมา
โอ้ว่าโฉมเฉลาเยาวลักษณ์ เสียดายศักดิ์อัญแดหวา
จะระคนปนศักดิ์จรกา อนิจจาพี่จะทำประการใด
จะคิดไฉนดีนะอกเอ๋ย จะได้เชยชมชิดพิสมัย
พระเร่งร้อนร่านทะยานใจ ดังเพลิงกาฬผลาญไหม้ทั้งกายา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 364)

ร้องไห้ เป็นลม หรือล้มป่วยเมื่อผิดหวังเสียใจจากความรัก

ปฏิกิริยาที่สะท้อนอารมณ์รักอันลึกซึ้งและอ่อนไหวอีกลักษณะหนึ่งที่อีนูในนิทานปันหยีและอิเหนาในเรื่อง**อิเหนา**แสดงออกตรงกันคือ การร้องไห้ เป็นลม หรือล้มป่วยเมื่อผิดหวังเสียใจจากความรักอย่างรุนแรง

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 6 สำนวนที่นำเสนอรายละเอียดให้เห็นเด่นชัดว่า ยามที่อีนูทุกข์ใจหรือเสียใจจากความรักหรือคิดถึงนาง ก็จะร้องไห้ ซึ่งสะท้อนอารมณ์อันอ่อนไหวอย่างเด่นชัด ได้แก่เรื่อง หปส, AA, ML, PJT, TPDSK, WW เช่น ในเรื่อง WW หลังจากอีนูได้เห็นความงามของกาลุห์เป็นครั้งแรก ก็รู้สึกเสียใจอย่างยิ่งที่ได้เคยละทิ้งนางไปจนทำให้นางต้องแต่งงานกับชายอื่น ความผิดหวังเสียใจและการตระหนักว่าคงเป็นไปได้ยากที่จะได้นางกลับคืนทำให้อีนูถึงกับกันแสง ดังที่บรรยายว่า

> He burst out weeping, his tears flowing down his face, and he became more and more aware of how difficult it would be to fulfil his wish"
> (เขาร้องไห้ น้ำตาไหลพราก ตระหนักว่าเป็นไปได้ยากที่จะได้นางกลับคืนมา)
>
> (S.O. Robson, 1971: 93)

ในเรื่อง**อิเหนา** เมื่ออิเหนาคิดถึงนางหรือทุกข์ร้อนใจกลัวว่าจะไม่สมหวังในความรัก ก็มักจะกันแสงคร่ำครวญทำนองเดียวกับอีนูในนิทานปันหยี เช่น ตอนที่อิเหนาคิดถึงบุษบาหลังจากนางถูกลมหอบหายไป กวีก็บรรยายว่าอิเหนาไม่ยอมสรงไม่ยอมเสวย เฝ้าแต่คร่ำครวญและคิดถึงนางจนร้องไห้

พระยิ่งเศร้าสร้อยละห้อยหา จะสรงเสวยโภชนาก็หาไม่
แต่ครวญคร่ำกำสรดระทดใจ สะอื้นไห้โศกาจาบัลย์

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 578)

เมื่อผิดหวังเสียใจจากความรักอย่างรุนแรงหรือเมื่อรู้ว่าคนรักหายไป นอกจากอีนูในนิทานปันหยีและอิเหนาในเรื่อง**อิเหนา**จะแสดงปฏิกิริยาทางอารมณ์ด้วยการ

ร้องไห้คร่ำครวญแล้ว ยังมักถึงแก่วิสัญญีภาพหรือเป็นลมสิ้นสติไปอีกด้วย การแสดงปฏิกิริยาดังกล่าวนี้พบรายละเอียดในนิทานปันหยี 7 สำนวน ได้แก่เรื่อง หปกส, หปส, ML, PJ, PKN, PN, WW, WS ส่วนในเรื่อง**อิเหนา** การแสดงปฏิกิริยาทางอารมณ์ดังกล่าวของอิเหนาปรากฏในตอนที่อิเหนารู้ว่าบุษบาถูกลมหอบหายไป ดังที่บรรยายว่า

เมื่อนั้น พระโฉมยงทรงโทมนัสสา
สลบลงข้างองค์วิยะดา ปูนตาเข้าประคองพระองค์ไว้

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 573)

นอกจากการร้องไห้ และการถึงแก่วิสัญญีภาพเมื่อทุกข์โทมนัสจากความรักดังกล่าวข้างต้นแล้ว อารมณ์รักอันลึกซึ้งและอ่อนไหวของอีนูในนิทานปันหยีและอิเหนาในเรื่อง**อิเหนา**ยังแสดงออกผ่านการล้มป่วยหนักเมื่อผิดหวังเสียใจจากความรักด้วย

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 3 สำนวนกล่าวว่า เมื่ออีนูผิดหวังเสียใจจากความรัก ก็ล้มป่วยหนักเป็น **"ไข้ใจ"** ได้แก่เรื่อง HCWP, ML, WS โดยสาเหตุที่ทำให้อีนูเสียใจจนล้มป่วยหนักมักเกิดจากการหายไปของนาง หรือเมื่อรู้ว่านางต้องแต่งงานกับชายอื่น หรือเมื่อนางปฏิเสธรัก เช่น ในเรื่อง ML กล่าวว่าหลังจากที่อีนูรู้ว่ากาลุห์ปฏิเสธไม่ยอมรับของขวัญที่ส่งไปให้ ก็เป็นลมทันทีด้วยความเสียใจ ครั้นฟื้นคืนสติแล้วก็ร้องไห้คร่ำครวญ และจากความทุกข์ความสะเทือนใจที่สั่งสมกันนี้ทำให้อีนูล้มป่วยหนักในที่สุด อาการป่วยดังกล่าวดีขึ้นเมื่อน้องชายของกาลุห์ให้กำลังใจและสัญญาว่าจะช่วยเหลือ อาการป่วยของอีนูในเรื่องนี้บรรยายไว้ว่า

> Mendengar laporannja itu Pandji djatuh pingsan…Setelah beberapa djurus ia siuman kembali; ia mengaduh dan merana…Penjakit Pandji tambah parah; isteri-isterinja berkumpul sekitarnja dengan sedih.
> (เมื่อได้ยินดังนั้น (ว่ากาลุห์ปฏิเสธของขวัญ) ปันจีก็เป็นลมทันที...ครั้นฟื้นคืนสติสมประดี ก็เฝ้าคร่ำครวญด้วยความโทมนัส...อาการป่วยจากความโทมนัสนั้นหนักหนาสาหัสยิ่งนัก จนบรรดาชายาและนางสนมพากันมาเยี่ยมอาการด้วยความเป็นห่วง)

(R.M.Ng.Poerbatjaraka, 1968: 359-361)

ในเรื่อง**อิเหนา** อิเหนาก็ล้มป่วยหนักเมื่อผิดหวังหรือเสียใจจากความรักเช่นเดียวกัน ดังปรากฏในตอนที่อิเหนาป่วยหนักเมื่อรู้ว่าท้าวดาหากำหนดฤกษ์แต่งงานระหว่างบุษบากับจรกา

จากที่ได้อภิปรายม้าข้างต้นจะเห็นว่า อิเหนายังคงแสดงคุณสมบัติและบทบาทแบบตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีหลายประการ คุณสมบัติดังกล่าวไม่ว่าจะเป็นความมีบุญญาธิการ การมีรูปงาม การมีความสามารถทางศิลปะ การเป็นนักรบที่กล้าหาญ การเป็นนักผจญภัย และการเป็นนักรักที่ทรงเสน่ห์ ล้วนสะท้อนภาพตัวเอกแบบนิทานวีรบุรุษอย่างเด่นชัด

ผลการศึกษาเปรียบเทียบลักษณะของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยี 33 สำนวนกับอิเหนาในเรื่อง**อิเหนา**ดังที่ได้อภิปรายมาข้างต้น ผู้วิจัยสรุปไว้ในตารางที่ 9 ดังนี้

ลักษณะเด่นของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยี / นิทานปันหยี	1. มีบุญญาธิการ	2. มีรูปงามเป็นเลิศ	3. มีความสามารถทางศิลปะ	4. เป็นนักรบ	5. เป็นนักผจญภัย	6. เป็นนักรัก
เรื่องอิเหนา	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ซปย	-	✓	✓	✓	✓	✓
พออ	-	✓	✓	✓	✓	✓
หปกส	✓	✓	-	✓	✓	✓
หปส	✓	✓	-	✓	✓	✓
AAL	-	✓	-	-	✓	✓
AA	-	✓	✓	✓	✓	✓
BK	✓	✓	-	-	✓	-
GD	✓	✓	✓	✓	✓	✓
GMA	-	✓	-	-	-	✓
GPR	-	✓	✓	-	-	-
HAP	✓	✓	-	-	-	✓
HCWP	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ลักษณะเด่นของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยี / นิทานปันหยี	1. มีบุญญาธิการ	2. มีรูปงามเป็นเลิศ	3. มีความสามารถทางศิลปะ	4. เป็นนักรบ	5. เป็นนักผจญภัย	6. เป็นนักรัก
JKK	-	✓	-	-	✓	✓
JL	✓	✓	-	✓	✓	✓
KWJS	-	✓	-	✓	✓	✓
ML	✓	✓	✓	✓	✓	✓
PJ	-	✓	-	✓	-	✓
PAP	-	✓	-	✓	✓	✓
PJT	-	✓	-	✓	✓	✓
PKN	✓	✓	✓	✓	✓	✓
PMC	-	✓	-	✓	✓	✓

PN	✓	✓	✓	✓	✓	✓
PWG	-	✓	-	✓	✓	✓
RP	-	✓	-	-	✓	✓
ST	-	✓	-	✓	✓	✓
SCK	-	✓	-	✓	✓	✓
SKT	-	✓	-	-	-	✓
SMG	✓	✓	-	✓	-	-
TWSTP	-	✓	-	✓	✓	✓
TPDSK	✓	✓	-	✓	✓	✓
WW	-	✓	✓	✓	✓	✓
WS	-	✓	✓	✓	✓	✓
WDS	-	✓	-	✓	✓	✓

ตารางที่ 9 แสดงผลการเปรียบเทียบตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยี 33 สำนวนกับตัวละครอิเหนา

ผลจากการศึกษาเปรียบเทียบพบว่า มีนิทานปันหยี 5 สำนวนที่เห็นได้ชัดว่าตัวเอกฝ่ายชายมีคุณสมบัติและบทบาททั้ง 6 ลักษณะเช่นเดียวกับอิเหนาในเรื่อง**อิเหนา**อย่างเห็นได้ชัด ได้แก่ เรื่อง **กาลุห์ ดีกันตุง, ฮีกายัต เจเก็ล วาเน็ง ปาตี, มาลัต, ปันจี กูดา นาราวังซา** และ **ปันจี นาราวังซา**

ลักษณะของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีที่ปรากฏในตัวละครอิเหนานี้ เมื่อพิจารณาเชื่อมโยงกับขนบวรรณคดีไทยก็พบว่ามีความคล้ายคลึงและสอดคล้องกันดีกับลักษณะตัวเอกฝ่ายชายในวรรณคดีไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งในบทละครในที่ตัวเอกฝ่ายชายก็ฉายภาพของเจ้าชายหรือกษัตริย์ในอุดมคติ และกอปรด้วยคุณสมบัติ บุคลิกลักษณะ และแสดงบทบาทดังกล่าวในทำนองเดียวกันกับตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยี ดังจะเห็นว่า พระรามในบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์** และพระอุณรุทในบทละครในเรื่อง**อุณรุท** ต่างก็กอปรด้วยคุณสมบัติและบทบาทในทำนองเดียวกันกับอิเหนา เช่น พระรามเป็นผู้มีบุญญาบารมี มีรูปงามเป็นเลิศ เป็นนักรบและจอมทัพที่กล้าหาญ และมีการเดินทางผจญภัยติดตามหาคนรัก ส่วนด้านการเป็นนักรักที่ทรงเสน่ห์นั้น แม้ว่าพระรามจะมิได้แสดงลีลาเกี้ยวพาราสีและเอาชนะใจหญิงสาวอย่างโดดเด่น แต่ก็เป็นนักรักที่ให้คุณค่าและความสำคัญแก่คนรักอย่างยิ่ง มีความรักมั่นและมุ่งมั่นติดตามหาสีดาอย่างไม่ท้อถอยทำนองเดียวกับที่อิเหนาติดตามหาบุษบา ตัวละครที่เข้ามาสวมบทบาทนักรักที่มีความสามารถในการเกี้ยวพาราสีและเอาชนะใจหญิงสาวแทนพระรามก็คือหนุมาน

นอกจากบุคลิกลักษณะและบทบาทแบบตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีที่อิเหนาสืบทอดไว้จะมีความสอดคล้องกับลักษณะตัวเอกฝ่ายชายในวรรณคดีไทยแล้ว ยังเป็นลักษณะที่คนไทยชื่นชอบด้วย เช่น บทบาทการรบและเดินทางผจญภัยซึ่งปรากฏเป็นบทบาทของตัวละครในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง ตัวละครที่แสดงบทบาทดังกล่าวมักเป็นที่ชื่นชอบและจับใจผู้อ่านผู้ชมคนไทยเป็นอย่างดี เช่น หนุมานในบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์** ดังที่คมคาย นิลประภัสสร (2497: 200) กล่าวว่า

> เมื่ออ่านรามเกียรติ์ ทุกคนย่อมชอบความเก่งกล้าสามารถของหนุมาน ตื่นเต้นในคราวรบทัพจับศึกแต่ละครั้ง

ด้านการแสดงความสามารถทางศิลปะซึ่งเป็นคุณสมบัติเด่นข้อหนึ่งของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีที่อิเหนาสืบทอดไว้ ก็เป็นคุณสมบัติหนึ่งของตัวละครที่ผู้อ่านผู้ชมคนไทยให้คุณค่าและนิยมชมชอบเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งความสามารถในการด้นคำประพันธ์และขับลำ ดังจะเห็นว่าในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง ตัวละครชายมักแสดงความสามารถดังกล่าวให้ประจักษ์ เช่น ในบทละครนอกเรื่อง**มณีพิชัย** มีบทที่พระอินทร์เห่กล่อมนางยกพระกลิ่นพระธิดาด้วยความรัก (จตุพร มีสกุล, 2540: 146) หรือในบทละครในนอกเรื่อง**สุวรรณหงส์** มีบทที่นางเกศสุริยงและกุมภณฑ์แสดงไหวพริบและปฏิภาณในการด้นกลอนชมธรรมชาติระหว่างเดินทาง (จตุพร มีสกุล, 2540: 147) นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาในด้านความสัมพันธ์กับการแสดง ความสามารถในการด้นคำประพันธ์และการขับลำดังกล่าวนี้ไม่เพียงแต่ช่วยแสดงอารมณ์ความรู้สึกตัวละคร แต่ยังเปิดโอกาสให้แทรกบทพรรณนาที่เอื้อต่อการใส่เพลงและท่ารำอันงดงามตามแบบการแสดงละครในด้วย

กล่าวได้ว่า ลักษณะเด่นของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีที่ปรากฏในตัวละครอิเหนาทั้ง 6 ประการข้างต้น มีลักษณะสอดคล้องหรือไม่ขัดแย้งกับขนบวรรณคดีไทย ซึ่งคงเป็นด้วยเหตุนี้นี่เองเรื่อง**อิเหนา**จึงสืบทอดรักษาลักษณะตัวละครดังกล่าวไว้

ทั้งนี้ จากการศึกษาเปรียบเทียบอิเหนากับตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยี 33 สำนวน ผู้วิจัยมีข้อสังเกตเพิ่มเติมว่า มีบุคลิกลักษณะและบทบาทอันโดดเด่นบางประการของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีที่ไม่พบในอิเหนา

ลักษณะประการแรกที่ไม่พบในอิเหนา คือ การมีอารมณ์อ่อนไหวจากความรักมากจนถึงขนาดเสียสติเมื่อประสบกับความทุกข์และผิดหวังในความรัก กล่าวคือ ในนิทานปันหยีหลายสำนวน เมื่ออีนูประสบความทุกข์จากความรัก เช่น ตอนที่รู้ว่ากาลุห์หายไป หรือคิดว่ากาลุห์เสียชีวิต มักจะเศร้าโศกเสียใจจนถึงกับเสียสติไปชั่วระยะเวลาหนึ่ง ดังที่พบในเรื่อง หปกส, หปส, PR หรือแม้กระทั่งเรื่องดาหลัง ส่วนเรื่องที่อีนูไม่คลุ้มคลั่งหรือเสียสติเมื่อรู้ว่ากาลุห์หายไป มักจะเป็นเรื่องที่อีนูไม่เคยพบกับกาลุห์มาก่อน เช่น ML, WW ส่วนในเรื่อง**อิเหนา** ตอนที่อิเหนารู้ว่าบุษบาหายไป ก็เพียงแต่ตกใจและเสียใจมากจนสลบไปเท่านั้น และเมื่อฟื้นขึ้นมาอิเหนาก็พยายาม **"**ขืนอารมณ์สมประดี**"** และประคองสติไว้ มิได้ถึงกับเสียจริตแต่อย่างใด (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 578) เหตุที่เป็นเช่นนี้ คงเป็นเพราะกวีต้องการรักษาภาพความยิ่งใหญ่และสง่างามของอิเหนาไว้ ประกอบกับในขนบวรรณคดีไทย แม้ว่าตัวเอกฝ่ายชายจะมีความอ่อนไหวทางอารมณ์เพียงไร แต่ก็ไม่ปรากฏว่ามีเรื่องใดที่ตัวละครถึงกับเสียสติหรือเสียจริต

ลักษณะอีกประการหนึ่งที่เป็นบทบาทเด่นของอีนูในนิทานปันหยี แต่ไม่พบใน อิเหนา คือ การแสดงบทบาทดาหลังหรือแสดงความสามารถในการเชิดหนัง กล่าวคือ ขณะที่นิทานปันหยีหลายสำนวน อีนูแสดงบทบาทดาหลังเชิดหนังอย่างเชี่ยวชาญและสามารถ ในเรื่อง**อิเหนา**มีเพียงประสันตาเท่านั้นที่แสดงความสามารถดังกล่าว การที่นิทานปันหยีเน้นความสามารถด้านการเชิด

หนังของอีนูอาจเป็นเพราะว่าในวัฒนธรรมชวามลายู ดาหลังมีสถานภาพสูงและได้รับการยกย่องว่าเป็นปราชญ์และเป็นศิลปินเอก ทั้งยังปรากฏว่ากษัตริย์ชวาบางพระองค์ก็ทรงเป็นดาหลังที่มีความสามารถด้วย เช่น พระเจ้าอายัม วูรุก์ (Ayam Wuruk) (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2544: 23) การสร้างให้อีนูมีความสามารถในการเชิดหนังจึงเท่ากับเป็นการยกย่องเชิดชูตัวละครนั้นทางหนึ่ง ส่วนสาเหตุที่อิเหนามิได้แสดงความสามารถดังกล่าวอาจเป็นเพราะว่าในบริบทสังคมวัฒนธรรมไทยความสามารถดังกล่าวอาจไม่ค่อยเป็นรู้จักหรือโดดเด่นมากนัก ความสามารถเชิงศิลปะของอิเหนาที่ได้รับการเน้นย้ำจะเป็นความสามารถด้านการกวี การขับร้อง และการรำ เพราะเป็นคุณสมบัติที่คนไทยชื่นชมและให้คุณค่า นอกจากนี้การขับและการรำดังกล่าวนี้น่าจะมีความเชื่อมโยงกับการแสดงละครในตรงที่สามารถแสดงได้จริงและกลมกลืนเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงเป็นอย่างดีด้วย

3.2.2 ลักษณะของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีที่ปรากฏในตัวละครบุษบา

จากการศึกษานิทานปันหยีทั้ง 33 สำนวนพบว่า คุณสมบัติ บุคลิกลักษณะและบทบาทที่โดดเด่นของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีสามารถจำแนกได้เป็น 2 ช่วง คือช่วงก่อนที่จะปลอมแปลงตัวเป็นชาย และช่วงที่ปลอมแปลงตัวเป็นชายแล้ว ในช่วงก่อนเป็นชาย กาลุห์จะแสดงให้เห็นความเป็นเจ้าหญิงผู้เพียบพร้อมคู่ควรกับเจ้าชายวีรบุรุษอย่างอีนูได้แก่ การมีบุญญาธิการ มีรูปงามเป็นเลิศ มีความรักลึกซึ้งและจงรักภักดีต่ออีนู และมีความสามารถทางศิลปะแขนงต่างๆ เช่น เล่นดนตรีหรือขับเพลง ส่วนในช่วงที่กาลุห์กลายเป็นชายก็จะแสดงบทบาทอย่างชายชาตรีเช่นเดียวกันกับอีนู คือเป็นนักรบที่กล้าหาญ เป็นนักผจญภัย และเป็นนักรักที่ทรงเสน่ห์สามารถครองใจหญิงสาว

คุณสมบัติของกาลุห์ทั้งในช่วงที่เป็นหญิงและช่วงที่ปลอมแปลงตัวเป็นชายดังกล่าวนี้นับว่ามีความคล้ายคลึงกับตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานวีรบุรุษประเภทนิยายวีรคติซึ่งแสดงลักษณะของหญิงสาวในอุดมคติ คือมีความงามเป็นเลิศและมีรักอันมั่นคงซื่อตรงต่อคนรัก นอกจากนี้ ตัวละครหญิงในนิยายวีรคติยังมักจะปลอมแปลงตัวเป็นชายออกรบอย่างกล้าหาญ และเดินทางผจญภัยไปยังดินแดนต่างๆ เพื่อตามหาคนรักที่หายไปอีกด้วย เช่นนิทานวีรคติเรื่องหนึ่งในนิทานชุดพระเจ้าชาลมาญ เล่าว่านางพรตมันติ์นัดดาของพระเจ้าชาลมาญปลอมตัวเป็นอัศวินเพื่อออกรบ และได้พบรักกับอัศวินโรเยอโรกลางสนามรบ ต่อมาเมื่อต้องพลัดพรากจากคนรัก นางได้ออกเดินทางผจญภัยตามหาคนรักอย่างไม่ย่อท้อ จนได้พบกันในที่สุด

ความโดดเด่นของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีโดยเฉพาะอย่างยิ่งตอนที่ปลอมแปลงตัวเป็นชาย ทำให้นิทานปันหยีบางสำนวนถึงกับนำชื่อของกาลุห์ตอนปลอมแปลงตัวเป็นชายมาตั้งเป็นชื่อเรื่อง เช่น เรื่อง หปกส, หปส , PKN, PN

จากการศึกษาเปรียบเทียบตัวละครกาลุห์ในนิทานปันหยีกับตัวละครบุษบาในเรื่อง**อิเหนา** พบว่าบุษบาสืบทอดบุคลิกลักษณะและบทบาทเด่นของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีไว้อย่างเด่นชัดทั้งในช่วงที่เป็นหญิงและช่วงที่ปลอมตัวเป็นชาย โดยคุณสมบัติและบทบาทของบุษบาที่สืบทอดมาจากกาลุห์ในนิทานปันหยีมี 7 ประการด้วยกัน ได้แก่ การเป็นผู้มีบุญญาธิการ มีรูปงามเป็นเลิศ มี

ความสามารถทางศิลปะ มีความรักลึกซึ้งและจงรักภักดีต่ออิเหนา เป็นนักรบ เป็นนักผจญภัย และเป็นนักรัก โดยคุณสมบัติ 3 ประการหลังแสดงออกในช่วงที่เป็นชาย ดังจะอธิบายไปตามลำดับ ดังนี้

3.2.2.1 มีบุญญาธิการ

คุณสมบัติเด่นประการหนึ่งของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีที่พบในนิทานปันหยีหลายสำนวนคือ ความมีบุญญาธิการ ซึ่งแลเห็นได้จากการที่กาลุห์กำเนิดจากการทำพิธีบวงสรวงขอธิดาของระตูผู้เป็นบิดา หรือการที่ระบุว่ากาลุห์คือเทวดาองค์ใดองค์หนึ่งอวตารมาเกิด หรือการที่บรรยายว่าวันที่กาลุห์เกิดได้มีเหตุอัศจรรย์ขึ้นหลายประการ ซึ่งล้วนบ่งชี้ว่ากาลุห์เป็นผู้มีบุญญาบารมีอันสูงส่งเช่นเดียวกับอีนู จากการศึกษานิทานปันหยี 33 สำนวนพบว่า นิทานปันหยีที่ปรากฏรายละเอียดที่แสดงให้เห็นความมีบุญญาธิการของกาลุห์ผ่านลักษณะต่างๆ ดังกล่าวมาข้างต้นมี 9 สำนวน ได้แก่เรื่อง หปกส, หปส**,** BK, GD, HCWP, JL, PKN, PN, SMG นอกเหนือจากกลุ่มข้อมูลดังกล่าวแล้ว จากการศึกษางานวิจัยของ มารียัม ซาลิม (2005: 201) ยังพบว่าเรื่อง **ฮีกายัต มีชา ตามัน จาเจ็ง กูซูมา** ก็แสดงให้เห็นความมีบุญญาธิการของกาลุห์ในตอนที่เกิดเหตุอัศจรรย์ดอกไม้ในอุทยานบานสะพรั่งส่งกลิ่นหอมไปทั่วตอนที่กาลุห์เกิดเช่นเดียวกัน

ในเรื่อง**อิเหนา** ความมีบุญญาธิการของบุษบาก็ปรากฏให้เห็นอย่างแจ่มชัดเช่นเดียวกับกาลุห์นิทานปันหยี ดังจะเห็นว่า มีการระบุว่าบุษบาเป็นเทวดาจุติมาเกิดตามความประสงค์ขององค์ปะตาระกาหลาผู้เป็นอัยกา และวันที่บุษบาเกิดก็บังเกิดเหตุธรรมชาติอัศจรรย์หลายประการ เช่นเดียวกับกาลุห์

3.2.2.2 มีรูปงามเป็นเลิศ

คุณสมบัติที่โดดเด่นมากอีกประการหนึ่งของตวละครเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีคือการมีรูปงามเป็นเลิศ จากการศึกษาพบว่า กาลุห์ในนิทานปันหยีทุกสำนวนต่างมีความงามเป็นเลิศ ดังจะเห็นจากบทชมโฉมซึ่งปรากฏอย่างเด่นชัดหลายครั้ง แม้กระทั่งตอนนางปลอมแปลงตัวเป็นชาย ก็เป็นชายที่มีรูปงามเป็นเลิศเช่นกัน ตัวอย่างบทชมโฉมจากเรื่อง หปส ที่กล่าวว่า

> พระบุตรี ก้าหลุ จันตะหรา กิระหนา เป็นธิดาขององค์ประไหมสุหรี นางมีสิริรูปฉวีวรรณนวลละอองผ่องใสงามสุดที่จะหาคำพรรณนาได้ นาสิกประดุจกลีบกระเทียม นัยเนตรดุจดวงดาราทิศบุรพา ขนเนตรงอนพริ้ง นิ้วหัตถ์เรียวประดุจขนเม่น เพลาน่องดังท้อง (อุ้ง) เมล็ดข้าวเปลือก ส้นบาทดังฟองไข่นก ปรางดังมะม่วงป่าห้อยอยู่ ขนงโค้งดังงากุญชร ริมโอษฐ์ดังโค้งมะนาวตัด เป็นอันยากที่จะเล่าแถลงให้พิสดารยิ่งกว่านี้ ด้วยจะหาที่ตำหนิตรงไหนแต่สักนิดหนึ่งก็หามีไม่เลย
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์กรมพระนครสวรรค์วรพินิต, 2546: 6)

ในเรื่อง**อิเหนา** บุษบาก็มีความงามเป็นเลิศเช่นเดียวกัน ดังเห็นได้จากบทชมโฉมบุษบาซึ่งปรากฏหลายครั้ง และเห็นได้จากปฏิกิริยาของผู้ที่ได้ชมโฉมนาง เช่น ช่างเขียนเมื่อได้เห็น

ความงามของบุษบาก็ถึงกับตกตะลึงจนลืมวาด เป็นต้น อันแสดงให้เห็นความงามอันน่าอัศจรรย์ของนาง ดังจะขอยกตัวอย่างบทชมโฉมบุษบาตอนประสูติ ที่พรรณนาว่านางมีความงามดังนางฟ้าผิดพรรณผุดผ่องงดงาม ไม่มีใครในโลกเสมอเหมือน ดังที่กล่าวว่า

ชื่อระเด่นบุษบาหนึ่งหรัด ลออเอี่ยมเทียมทัดนางสวรรค์
ทั้งในธรณีไม่มีทัน ผิวพรรณผุดผ่องดังทองทา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 24)

แม้ในตอนที่บุษบาปลอมตัวเป็นชายชื่ออุณากรรณ ก็ยังคงมีความงามเป็นเลิศเช่นกัน ดังที่บรรยายว่า

อันบุรุษสุดสิ้นแดนชวา ทั้งในใต้ฟ้าไม่เทียมทัน

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 643)

มีข้อสังเกตว่า ในนิทานปันหยีหลายสำนวน เมื่อกล่าวถึงความงามของอีนูกับกาลุห์ควบคู่กันมักชมว่าทั้งคู่งามคู่ควรกันเหมือนเทวดากับนางฟ้า หรือพระอินทร์กับนางอัปสรา หรือพระอรชุนกับพระชายา หรือพระกามเทพกับเทวีรตี เช่นเรื่อง SMG กล่าวว่าความงามของอีนูกับกาลุห์นั้นคู่ควรกันเหมือนเทวดากับนางฟ้า ดังตัวอย่าง

Adapun Galuh di Ing Kediri,
Ditunangkan dengan Inu Pisari,
Kelakuan sama seperi-peri,
Seperti dewa dengan bidadari.
(เจ้าหญิงแห่งนครกดิรี
ตุนาหงันกับอีนู ปีซารี
ทั้งสองกอปรด้วยจรรยาและความงามที่คู่ควรกัน
เสมือนเทวากับนางฟ้า)

(Wahyunah Haji Abd. Gani, 2004: 3)

ในเรื่อง**อิเหนา** ก็ปรากฏการชมความงามชมความงามของอิเหนากับบุษบาว่างามคู่ควรกันเช่นเดียวกับในนิทานปันหยี แต่มักเปรียบว่างามเหมาะสมกันเหมือนดังแก้วกับทอง เหมือนเทวบุตรกับเทพธิดา หรือเหมือนพระอาทิตย์กับพระจันทร์ ตามขนบการใช้ความเปรียบของวรรณคดีไทย ซึ่งเรื่องนี้ดังกล่าวนี้ผู้วิจัยจะได้ศึกษาภายหลัง

3.2.2.3 มีความสามารถทางศิลปะ

คุณสมบัติอีกประการหนึ่งของกาลุห์ที่พบในนิทานปันหยีหลายสำนวน คือ การมีความสามารถในศิลปะแขนงต่างๆ เช่น เช่น การค้นคำประพันธ์ ขับร้อง ร่ายรำ เล่นดนตรี และเชิด

หนัง จากการศึกษาพบว่า มีนิทานปันหยี 6 สำนวนที่กาลุห์แสดงคุณสมบัติดังกล่าวนี้ ได้แก่เรื่อง ซปย, หปส, M L , P K N , P N , W S

ในเรื่อง**อิเหนา** บุษบาก็แสดงคุณสมบัติดังกล่าวเช่นเดียวกัน ดังจะเห็นว่าบุษบามีความสามารถในเชิงศิลปะด้านต่างๆ เช่น การด้นคำประพันธ์ ขับร้อง และ เล่นดนตรี ดังจะอธิบายรายละเอียดดังนี้

ก.ความสามารถในการด้นคำประพันธ์และขับร้อง

นิทานปันหยีที่กล่าวว่ากาลุห์มีความสามารถในการด้นคำประพันธ์และขับเพลงอย่างไพเราะมี 3 สำนวนด้วยกัน ได้แก่ เรื่อง หปส PKN, PN ซึ่งในเรื่อง**อิเหนา** บุษบาก็แสดงความสามารถดังกล่าวเช่นเดียวกัน กล่าวคือ ตอนที่อุณากรรณไปเยี่ยมปันหยีที่ตำหนักขณะอยู่ที่เมืองกาหลัง ปันหยีได้เชื้อเชิญให้อุณากรรณมา “ขับรำเล่นให้สำราญ” อุณากรรณรับเป็นคนขับร้อง ส่วนปันหยีเป็นคนร่ายรำ ซึ่งอุณากรรณสามารถด้นกลอนและขับเพลงได้อย่างไพเราะ

ข.ความสามารถในการเล่นดนตรี

นิทานปันหยีที่กล่าวว่ากาลุห์มีความสามารถในการเล่นดนตรีมี 3 สำนวน ได้แก่เรื่อง ซปย, ML, WS โดยมักกล่าวว่ากาลุห์บรรเลงดนตรีในวงกามลันได้อย่างไพเราะ

ในเรื่อง**อิเหนา** บุษบาก็แสดงความสามารถดังกล่าวเช่นเดียวกับกาลุห์ในนิทานปันหยี โดยเครื่องดนตรีที่เล่นคือกระจับปี่* ดังปรากฏในช่วงที่ปลอมตัวเป็นอุณากรรณกล่าวคือ ช่วงที่อยู่เมืองกาหลัง อุณากรรณได้สั่งให้กิดาหยันจัดให้มีการเล่นมโหรีที่ในอุทยานเพื่อ “พอพาใจให้คลายรัญจวน” และเพื่อขับกล่อมให้บรรทมหลับ เนื่องจากอุณากรรณรู้สึกเศร้าใจด้วยความคิดถึงอิเหนา หลังจากกิดาหยันจัดวงมโหรีแล้ว อุณากรรณก็ออกมาร่วมวงด้วย โดยขอกระจับปี่ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทหนึ่งคล้ายพิณ 4 สายมาดีดเล่นหลายเพลง ทั้งยังทำจริตกิริยาเวลาดีดให้เหมือนชายอีกด้วย ดังที่บรรยายว่า

จึงเสด็จย่างเยื้องจรลี มาเล่นมโหรีให้สบาย
เรียกเอากระจับปี่มาทรงดีด กรายกรีดรัดนิ้วหนุนสาย
แต่งจริตบิดเบือนให้เหมือนชาย ทำเพลงใหญ่ย้ายเป็นหลายเพลง

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 651)

เครื่องกระจับปี่ที่อุณากรรณเล่นนี้เป็นเครื่องดนตรีไทยที่สันนิษฐานว่าน่าจะรับมาจากชวา ซึ่งอาจรับมาจากชวาโดยตรงหรือรับผ่านทางเขมร มีหลักฐานว่ามีกระจับปี่ในสังคมไทยมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นแล้ว ดังพบว่าในกฎมณเฑียรบาลสมัยต้นอยุธยาระบุว่าห้ามมิให้ดีดกระจับปี่ส่งเสียงอึกทึกในเขตพระราชฐาน (ธนิต อยู่โพธิ์, 2515: 76) การที่เรื่องอิเหนา

* ภาษาชวาเรียก กจาปี (Kechapi)

กำหนดให้อุณากรรณเล่นกระจับปี่ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีไทยที่รับมาจากชวา แทนที่จะเป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทอื่นหรือเป็นเครื่องดนตรีของชวามลายู คงเป็นเพราะมีความสอดคล้องกับเนื้อหาที่เป็นเรื่องชวาและในเวลาเดียวกันก็เป็นเครื่องดนตรีที่คนไทยรู้จักคุ้นเคยดีอีกด้วย

3.2.2.4 มีความรักลึกซึ้งและจงรักภักดีต่ออิเหนา

คุณสมบัติที่โดดเด่นอีกประการหนึ่งของกาลุห์ที่พบในนิทานปันหยีแทบทุกสำนวน คือ การมีความรักลึกซึ้งและจงรักภักดีต่ออีนูผู้เป็นคนรัก อันเป็นคุณสมบัติของนางในอุดมคติ จากการศึกษาพบว่า มีนิทานปันหยี 15 สำนวนที่ปรากฏรายละเอียดแสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดว่ากาลุห์มีความรักอันลึกซึ้งและความจงรักภักดีต่ออีนู ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, AA, GD, GPR, ML, PJT, PKN, PMC, PN, ST, TPDSK, WW, WDS

ความรักอันลึกซึ้งและความจงรักภักดีต่ออีนูดังกล่าวนี้แลเห็นได้ชัดจากการกระทำและคำพูดของกาลุห์ในหลายตอน เช่น แม้ว่านางจะถูกอีนูตัดรักอันทำให้ต้องหมั้นหมายหรือแต่งงานกับชายคนใหม่ นางก็ไม่ยอมร่วมบรรทมกับชายคนใหม่แต่อย่างใด แต่พยายามรักษาความบริสุทธิ์ไว้ด้วยความรักมั่นที่มีต่ออีนู ดังเช่นที่ปรากฏในเรื่อง ML, PMC, WW หรือเมื่อนางรู้ว่าอีนูจะต้องออกรบ ก็ร้องไห้คร่ำครวญด้วยความเป็นห่วงอีนู ดังเช่นที่ปรากฏในเรื่อง WW หรือในตอนที่นางพลัดพรากจากอีนู นางก็เฝ้าคิดถึงแต่อีนู และครองตัวบริสุทธิ์ไม่ไยดีชายอื่นที่มาหลงรัก รวมทั้งอาจตัดสินใจเดินทางติดตามหาอีนูอย่างไม่หวาดหวั่นต่อภยันตรายอีกด้วย ดังเช่นที่ปรากฏในเรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, AA, GD, GPR, ML, PJT, PKN, PMC, PN, ST, TPDSK, WW, WDS

ในเรื่อง**อิเหนา** บุษบาก็แสดงให้เห็นความรักอันลึกซึ้ง มั่นคงและความจงรักภักดีต่ออิเหนาเช่นเดียวกันกับกาลุห์ในนิทานปันหยี ดังจะเห็นได้เด่นชัดในช่วงที่นางพลัดพรากจากอิเหนาและเดินทางผจญภัย นางคร่ำครวญด้วยความคิดถึงอิเหนาอยู่เสมอ และตอนที่ปันหยีปลอมตัวเป็นเทวดาและไปลวงนางซึ่งกำลังบวชเป็นแอหนังให้เข้าเมืองกาหลัง ด้วยหวังว่าจะรับนาง “ไปเป็นคู่ครองของพี่” เมื่อปันหยีเกี้ยวแอหนัง นางกลับตอบว่านางไม่ปรารถนาจะ “มีผัวสอง” และไม่ต้องการทรัพย์สมบัติใดๆ ทั้งสิ้น สิ่งเดียวที่นางปรารถนาคือการ “เที่ยวท่องสัญจร” ไปเรื่อยๆ เพื่อตามหาสามีซึ่งหมายถึงอิเหนา และหากว่าในชีวิตนี้นางจะไม่ได้พบกับสามีอีกแล้ว นางก็ไม่ปรารถนาจะครองคู่กับชายอื่น นางขอยอมตายดีกว่าจะได้ชื่อว่ามีสามีสองคน ดังที่กล่าวว่า

อย่าเอยอย่าว่า ข้าไม่ปรารถนามีผัวสอง
โภไคยไอศูรย์ไม่ปูนปอง จะเที่ยวท่องสัญจรนอนไพร
ถึงมาตรไม่พบกับสามี จะยินดีชายอื่นอย่าสงสัย
สู้ตายไม่เสียดายชีวาลัย ว่าแล้วทรามวัยก็โศกา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 902)

คำกล่าวของแอหนังข้างต้นสะท้อนให้เห็นความรักอันลึกซึ้งและมั่นคงที่นางมีต่ออิเหนาอย่างเด่นชัด ทั้งยังสะท้อนค่านิยมของหญิงสาวที่ไม่ต้องการได้ชื่อว่ามีสามีสองคนและพยายามครองตัวบริสุทธิ์เพื่อรอคอยสามีกลับมาด้วย ซึ่งเป็นทัศนคติและค่านิยมที่พบได้ทั่วไปในนิทานปันและเรื่อง**อิเหนา** ซึ่งสอดคล้องกันดีกับทัศนคติและค่านิยมของคนไทย ที่พบได้ทั่วไปในวรรณคดีไทยเช่นกัน

3.2.2.5 เป็นนักรบขณะปลอมตัวเป็นชาย

บทบาทที่โดดเด่นอีกประการหนึ่งของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีก็คือการเป็นนักรบที่องอาจกล้าหาญโดยบางสำนวนกาลุห์แสดงบทบาทนักรบในช่วงที่ปลอมแปลงตัวเป็นชาย แต่บางสำนวนก็แสดงบทบาทดังกล่าวในขณะที่มิได้ปลอมแปลงเป็นชายแต่อย่างใด จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 11 สำนวนที่กาลุห์แสดงบทบาทรบตีบ้านเมืองต่างๆ อย่างองอาจทั้งในขณะที่ปลอมแปลงตัวเป็นชายและมิได้ปลอมแปลงตัว ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, GD, PJT, PKN, PN, PWG, ST, WDS

ในเรื่อง**อิเหนา**ก็สืบทอดบทบาทดังกล่าวของตัวเอกฝ่ายชายหญิงในนิทานปันหยีไว้เช่นกัน กล่าวคือ ในช่วงที่บุษบาปลอมตัวเป็นชายชื่ออุณากรรณ อุณากรรณได้มีโอกาสแสดงบทบาทนักรบเช่นเดียวกับกาลุห์กับนิทานปันหยี โดยอุณากรรณศึกษาวิชาการรบจากเมืองประมอตัน และได้แสดงฝีมือในการรบ 1 ครั้งในคราวที่ช่วยเมืองกาหลังรบกับระตูจะมาหราที่ยกทัพมารบชิงธิดาเมืองกาหลัง ซึ่งผลปรากฏว่าอุณากรรณสามารถใช้หอกซัดสังหารระตูจะมาหราได้สำเร็จ ดังที่บรรยายว่า

เมื่อนั้น อุณากรรณเพราเพริศเฉิดฉัน
เลี้ยวล่อรอรบไม่ประจัญ รับรองป้องกันอาวุธไว้
ด้วยเดชะเทวัญบันดาล จะพ้องพานสาตราก็หาไม่
อุตส่าห์ฝืนขืนแข็งหฤทัย เข้าชิงชัยต้านต่อฤทธา
ชักอาชาหันเหียนเวียนวง พระหัตถ์ทรงหอกซัดเงื้อง่า
ได้ทีพุ่งพวยตรวยตรงมา ต้องระตูตกม้าม้วยชีวา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 725)

การแสดงบทบาทนักรบของตัวละครหญิงนี้ถือเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของวรรณคดีชวามลายู เพราะไม่เพียงแต่พบในนิทานปันหยี แต่ยังพบในวรรณคดีชวามลายูเรื่องอื่นๆ ด้วย นอกจากนี้บทบาทดังกล่าวยังปรากฏจริงในประวัติศาสตร์การเมืองการปกครองของชวามลายูอีกด้วย

วรรณคดีชวามลายูที่ปรากฏตัวละครหญิงที่มีความสามารถในการรบอย่างโดดเด่นทั้งในขณะที่ปลอมแปลงตัวเป็นชายและมิได้ปลอมแปลงตัวมีหลากหลายเรื่อง เช่น เรื่อง**มหาภารตะ**ฉบับชวา มีตัวละครหญิงที่ออกรบอย่างองอาจกล้าหาญหลายตัวด้วยกัน เช่น นางซรีกันดี

(Srikandi) ชายาของพระอรชุนได้แสดงบทบาทรบกับข้าศึกศัตรูอย่างกล้าหาญระหว่างที่เดินทางตามหาพระอรชุน น่าสนใจว่าตัวละครซรีกานดีนี้ ในมหาภารตะฉบับอินเดียมิได้เป็นตัวละครหญิง แต่เป็นตัวละครชายที่ถูกแปลงร่างเป็นหญิง แต่ในฉบับของชวาตัวละครนี้กลับเป็นตัวละครหญิงที่มีความฉลาด กล้าหาญ และเป็นนักรบที่เก่งกาจทัดเทียมชาย (Benedict R O'G. Anderson, 1996: 36) จนได้รับการเรียกขานว่าเป็น "นักรบหญิง" (a female warrior) (Helen Pausacker, 1991: 272) นอกจากซรีกันดีแล้ว ยังมีตัวละครหญิงอื่นๆ อีกหลายตัวที่แสดงบทบาทนักรบที่กล้าหาญ เช่น นางราราซาตี (Rarasati) ชายาอีกองค์หนึ่งของพระอรชุน (Peter Carey and Vincent Houben, 1987: 13) นางไม่เพียงแต่มีความสามารถในการรบทัดเทียมชาย แต่นางยังเป็นแม่ทัพคนสำคัญคนหนึ่งของฝ่ายปาณฑพอีกด้วย (Peter Carey and Vincent Houben, 1987: 15)

น่าสนใจว่า บทบาทผู้หญิงในฐานะนักรบหรือจอมทัพไม่เพียงแต่ปรากฏในวรรณคดีชวามลายูเท่านั้น แต่ยังปรากฏจริงในสังคมชวามลายูด้วย ดังปรากฏหลักฐานว่าราชินีที่ปกครองดินแดนชวาและมลายูหลายยุคสมัยโดยเฉพาะในช่วงพุทธศตวรรษที่ 14-20 ทรงเป็นจอมทัพที่ยิ่งใหญ่ไม่แพ้ชาย เช่น ในสมัยอาณาจักรมัชปาหิตราวพุทธศตวรรษที่ 19-20 ซึ่งเป็นสมัยที่เชื่อว่านิทานปันหยีได้ถือกำเนิดขึ้น มีพระราชินีที่เก่งกล้าสามารถทั้งด้านการปกครองและการทหารขึ้นครองดินแดนชวาหลายพระองค์ เช่น พระนางตรีบูวาโนตตุงกาดวี (Tribhuwanottunggadewi) และพระนางซูฮีตา(Suhita) (Titi Surti Nastiti, 2001: 343) หรือในช่วงพุทธศตวรรษที่ 22 วิลเลียม แดมเปียร์ (William Dampier) นักสำรวจชาวอังกฤษได้บันทึกยกย่องความเป็นนักรบที่กล้าหาญของสตรี 2 นางแห่งมินดาเนา (Mindanao) และชวาไว้ สตรีคนแรกเป็นภรรยาของผู้ปกครองชาวมุสลิมบนเกาะทางตอนใต้ของมินดาเนา ซึ่งในบันทึกเรียกนางว่า "ราชินีนักรบ" เพราะนางเคียงคู่สามีในการออกรบทุกครั้ง ส่วนสตรีอีกคนหนึ่งคือ ราตู อาเก็ง เตเกิลราจา (Ratu Ageng Tegelraja) ชายาของสุลต่านฮาเมิงกูบูวานาที่ 2 (Hamengkubuwana II) แห่งชวา ซึ่งเป็นนักรบสตรีที่กล้าหาญเช่นกัน (สุภัตรา ภูมิประภาส, 2552: 73)

นอกจากนี้ในราชสำนักชวาช่วงพุทธศตวรรษที่ 22-23 ยังปรากฏหลักฐานว่ามีทหารรักษาพระองค์ที่เป็นสตรีด้วย ที่เรียกว่า ปราจูริต กปาระห์ เอิสตรี (Prajurit Keparah Estri) ทหารหญิงเหล่านี้จะได้รับการฝึกให้ใช้อาวุธต่างๆ ได้อย่างเชี่ยวชาญ และจะแต่งตัวอย่างชายเพื่อให้ทะมัดทะแมงและมีอาวุธประจำตัวเช่น กริชและธนู (Helen Pausacker, 1991: 283) ทหารหญิงเหล่านี้มีบันทึกในเอกสารทางประวัติศาสตร์ชวาว่าพวกนางมีความสามารถห้าวหาญในการใช้อาวุธยิ่งกว่าทหารชายด้วยซ้ำ (Helen Pausacker, 1991: 287)

นอกจากดินแดนชวาแล้ว ดินแดนในแถบมลายูก็มีพระราชินีขึ้นปกครองบ้านเมืองและเป็นจอมทัพที่ยิ่งใหญ่เช่นเดียวกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19-22 ที่อาณาจักรมะละกาเรืองอำนาจ มีราชินีขึ้นปกครองบ้านเมืองหลายพระองค์ (Cheah Boon Kheng, 1993: 4)

ตัวอย่างพระราชินีที่ขึ้นปกครองดินแดนในแถบมลายูและทรงเป็นจอมทัพที่เก่งกล้า เช่น ราชินีฮีเยา (พ.ศ.2127-2159) ทรงเป็นแม่ทัพป้องกันเมืองปัตตานีจากการรุกรานของอยุธยา ราชินีบีรู (พ.ศ.2159-2167) ซึ่งครองราชย์ต่อจากราชินีฮีเยา มีพระดำริให้หล่อปืนใหญ่นางพญาตานีสำหรับใช้ป้องกันพระนคร และราชินีอูงู (พ.ศ.2167-2178) ซึ่งทรงครองราชย์ต่อมา ก็ทรงส่งกองทัพไปตีเมืองพัทลุงและนครศรีธรรมราช เป็นต้น

จะเห็นว่าเมื่อครั้งอดีตความเก่งกาจกล้าหาญด้านการรบการสงครามหรือแม้กระทั่งการปกครองของสตรีเป็นที่ยอมรับและยกย่องอย่างกว้างขวางในโลกชวามลายู ดังปรากฏให้เห็นทั้งในวรรณคดีและในประวัติศาสตร์การเมือง บทบาทนักรบของกาลุห์ในนิทานปันหยีจึงถือเป็นร่องรอยหรือเครื่องสะท้อนความนิยมและความเป็นจริงในประวัติศาสตร์ดังกล่าวนี้เองซึ่งสืบทอดมาจนถึงเรื่อง**อิเหนา**

3.2.2.6 เป็นนักผจญภัยขณะปลอมตัวเป็นชาย

การเดินทางผจญภัยตามหาคนรักเป็นบทบาทเด่นประการหนึ่งของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยี จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 11 สำนวนที่กาลุห์แสดงบทบาทเดินทางผจญภัยเพื่อตามหาอีนู ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, GD, PJT, PKN, PN, PWG, ST, WDS โดยมีการปลอมแปลงตัวเป็นชายระหว่างเดินทาง บางสำนวนกาลุห์เป็นชายโดยการปลอมตัวเปลี่ยนเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย แต่บางสำนวนก็เป็นชายโดยการแปลงร่างคือมีการเปลี่ยนแปลงรูปร่างน้ำเสียงและบุคลิกภาพเป็นแบบชาย ซึ่งเทวดามักเป็นผู้แปลงให้ และในช่วงเดินทางผจญภัยนี้ กาลุห์มักมีโอกาสรบตีบ้านเมืองต่างๆ ด้วย

ในเรื่อง**อิเหนา** บุษบาก็ยังคงแสดงบทบาทเดินทางผจญภัยตามหาคนรักเช่นเดียวกับกาลุห์ในนิทานปันหยี กล่าวคือ หลังจากที่บุษบาถูกองค์ปะตาระกาหลาบันดาลลมหอบพัดนางมาตกกลางป่าเมืองประมอตันและถูกปลอมตัวเป็นชายชื่ออุณากรรณแล้ว นางก็เริ่มแสดงบทบาทเดินทางผจญภัยเพื่อติดตามหาอิเหนาเช่นเดียวกับกาลุห์ในนิทานปันหยี การเดินทางผจญภัยของอุณากรรณมีลักษณะตรงกับกาลุห์ในนิทานปันหยี ทั้งในด้านจุดมุ่งหมายของการเดินทางคือเพื่อสืบข่าวคราวของคนรัก ในด้านการปลอมแปลงตัวเป็นชายระหว่างเดินทาง และด้านการรบตีเมืองต่างๆ ที่เดินทางผ่าน จนได้เมืองออกจำนวนถึง 7 เมือง

3.2.2.7 เป็นนักรักขณะปลอมตัวเป็นชาย

ในนิทานปันหยี ช่วงที่กาลุห์ปลอมแปลงตัวเป็นชาย นอกจากจะแสดงบทบาทนักรบและเดินทางผจญภัยดังกล่าวข้างต้นแล้ว ในบางสำนวนยังแสดงบทบาทนักรักทำนองเดียวกันกับอีนูด้วย จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 2 สำนวนที่กล่าวว่าช่วงที่กาลุห์เป็นชายและได้เจ้าหญิงเมืองต่างๆ เป็นเชลย กาลุห์แสดงบทบาทนักรักโดยทำทีเกี้ยวพาราสีเจ้าหญิงเหล่านั้นด้วยคารมและท่าทีที่อ่อนหวานมีชั้นเชิงเพื่อมิได้ผู้ใดสงสัยว่าตนเองเป็นผู้หญิงปลอมแปลงตัวมา นิทานปันหยี 2

สำนวนนั้นได้แก่ เรื่อง หปส, PJT การแสดงบทบาทนักรักดังกล่าวนี้ กาลุห์เพียงแต่ทำทีพูดจาโลมเล้าเอาใจนางเท่านั้น แต่มิได้ร่วมสังวาสหรือบังเกิดจิตปฏิพัทธ์ฉันชู้สาวกับหญิงสาวเหล่านั้นจริงๆ

ในเรื่อง**อิเหนา** ช่วงที่อุณากรรณเดินทางผจญภัยตามหาอิเหนาก็ได้เจ้าหญิงเมืองต่างๆ เป็นเชลยจำนวนมากและแสดงการเกี้ยวพาราสีหญิงสาวเหล่านั้นเพื่อมิให้ผู้ใดสงสัย เช่นเดียวกับกาลุห์ตอนเป็นชายในนิทานปันหยีบางสำนวนดังกล่าวข้างต้น ในเรื่อง**อิเหนา**กล่าวว่าอุณากรรณมีคารมรักอันอ่อนหวานและปฏิบัติต่อหญิงสาวอย่างอ่อนโยน จนทำให้หญิงสาวหลงรักและประทับใจ ดังจะเห็นได้จากตอนที่อุณากรรณเชิญกุสุมาเจ้าหญิงเมืองล่าสำมาบรรทมด้วยกัน ในตอนนี้จะเห็นว่าอุณากรรณไม่เพียงแต่มีคารมอันหวานซึ้งในการปลอบและบอกรักนางเท่านั้น แต่ยังแสดงกิริยาท่าทางรับขวัญนางอย่างอ่อนโยนอีกด้วย ดังตัวอย่าง

เมื่อนั้น	อุณากรรณกล่าวคำอ่อนหวาน
โฉมเฉลาเยาวยอดยุพาพาล	พี่แสนรักหักหาญมาหาน้อง
ควรหรือสาวน้อยถอยหนี	ทำทีระคางหมางหมอง
โลมลูบปฤษฎางค์พลางประคอง	นวลละอองจงฟังวาจา
พี่ก็ยังไม่เคยมีคู่	ให้อดสูแก่ใจหนักหนา
รักเจ้าเท่าเทียมชีวา	อนิจจาไม่คิดปรานี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 624)

คารมอันอ่อนหวานของอุณากรรณทำให้นางกุสุมารู้สึกประทับใจและ “เห็นความรักผูกพันมั่นคง” ของอุณากรรณ หลังจากกล่าวคำปลอบโยนและบอกรักนางแล้ว อุณากรรณก็กล่าวแก่นางว่าไม่อาจจะร่วมสังวาสกับนางใดได้ เนื่องจากได้บนบานกับเทวดาไว้ว่า ถ้ายังไม่สำเร็จในเรื่องที่ปรารถนา ก็จะไม่ร่วมสังวาสกับนางใด ต้องรอให้พ้นกำหนด 3 ปีเสียก่อน “จึงร่วมรสฤดีสตรีได้” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 624)

การอ้างเหตุผลเรื่องการบนบานเทวดาดังกล่าวของอุณากรรณนี้ น่าสนใจว่าไม่ปรากฏในนิทานปันหยีที่นำมาศึกษา การเลี่ยงประเด็นเรื่องการสังวาสระหว่างกาลุห์ตอนปลอมตัวเป็นชายกับหญิงสาวในนิทานปันหยี มักกล่าวว่ากาลุห์เพียงแต่พูดคุยเกี้ยวพาราสีชายาเท่านั้น แต่ไม่ได้ร่วมบรรทมด้วย เช่นเรื่อง PJT กล่าวว่า ปราบูบาลี (Prabu Bali)(กาลุห์ตอนเป็นชาย) มีชายาโฉมงามมากมาย ปราบูบาลีเกี้ยวพาราสีชายาเหล่านั้นจนพวกนางรู้สึกพอใจและไม่สงสัยในตัวตนที่แท้จริงของระตู (Noriah Mohamed Mariyam Salim, 2005: 109) หรือเรื่อง หปส กล่าวว่าปันหยีสะมิหรัง (กาลุห์ตอนเป็นชาย) โลมเล้าเอาใจนางบุษบาชูวิตและนางบุษบาส้าหรี ธิดาระตูมันตาหวันที่ถูกถวายเป็นบรรณาการ ด้วยการกอดจูบสัพยอกหยอกเย้านางทุกคืนเพื่อมิให้ผู้ใดสงสัย แต่มิได้ร่วมบรรทมกับนาง (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต, 2546: 49) หรือบางสำนวนก็กล่าวเพียงว่ากาลุห์มิได้ร่วมบรรทมหรือมีความสัมพันธ์กับชายาเลย

เช่นเรื่อง ซปย กล่าวว่าระตูบาหลี (กาลุห์ตอนเป็นชาย) ไม่เคยเชิญชายานางใดมาปรนนิบัติรับใช้เลย (โสมรัศมี สินธุวณิก, 2547: 512)

ข้ออ้างของอุณากรรณในเรื่อง**อิเหนา**นี้ กวีไทยอาจแต่งเติมเข้าไปก็เป็นได้ หรือไม่ก็อาจเป็นได้ว่านิทานปันหยีสำนวนต้นเค้าของเรื่อง**อิเหนา**กล่าวไว้เช่นนั้น แต่คงมิได้เป็นรายละเอียดที่โดดเด่นจึงทำให้ไม่ปรากฏแพร่หลายในนิทานปันหยี

จากที่ได้อภิปรายมาข้างต้น เห็นได้ว่า บุษบายังคงสืบทอดคุณสมบัติและบทบาทของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีไว้หลายประการได้แก่ ความมีบุญญาธิการ การมีรูปงามเป็นเลิศ การมีความสามารถทางศิลปะ และการมีความรักอันลึกซึ้งและจงรักภักดีต่ออิเหนา และในช่วงที่บุษบาปลอมตัวเป็นชายก็เป็นนักรบ นักผจญภัย และนักรักเช่นเดียวกับตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยี

ผลการศึกษาเปรียบเทียบลักษณะของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยี 33 สำนวนกับตัวละครบุษบาดังที่ได้อภิปรายมาข้างต้น ผู้วิจัยสรุปไว้ในตารางที่ 10 ดังนี้

ลักษณะเด่นของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยี / นิทานปันหยี	**1. มีบุญญาธิการ**	**2. มีรูปงามเป็นเลิศ**	**3. มีความสามารถทางศิลปะ**	**4. มีความรักลึกซึ้งและจงรักภักดีต่อสามี**	**5. เป็นนักรบ** (ขณะเป็นชาย)	**6. เป็นนักผจญภัย** (ขณะเป็นชาย)	**7. เป็นนักรัก** (ขณะเป็นชาย)
เรื่อง**อิเหนา**	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ซปย	-	✓	✓	✓	✓	✓	-
พออ	-	✓	-	✓	✓	✓	-
หปกส	✓	✓	-	✓	✓	✓	-
หปส	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
AAL	-	✓	-	-	-	-	-
ลักษณะเด่นของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยี	**1. มีบุญญาธิการ**	**2. มีรูปงามเป็นเลิศ**	**3. มีความสามารถทางศิลปะ**	**4. มีความรักลึกซึ้งและจงรักภักดีต่อสามี**	**5. เป็นนักรบ** (ขณะเป็นชาย)	**6. เป็นนักผจญภัย** (ขณะเป็นชาย)	**7. เป็นนักรัก** (ขณะเป็นชาย)

นิทานปันหยี							
AA	-	✓	-	✓	-	-	-
BK	✓	✓	-	-	-	-	-
GD	✓	✓	-	✓	✓	✓	-
GMA	-	✓	-	-	-	-	-
GPR	-	✓	-	✓	-	-	-
HAP	-	✓	-	-	-	-	-
HCWP	✓	✓	-	-	-	-	-
JKK	-	✓	-	-	-	-	-
JL	✓	✓	-	-	-	-	-
KWJS	-	✓	-	-	-	-	-
ML	-	✓	✓	✓	-	-	-
PJ	-	✓	-	-	-	-	-
PAP	-	✓	-	-	-	-	-
PJT	-	✓	-	✓	✓	✓	✓
PKN	✓	✓	✓	✓	✓	✓	-
PMC	-	✓	-	✓	-	-	-
PN	✓	✓	✓	✓	✓	✓	-
PWG	-	✓	-	-	✓	✓	-
RP	-	✓	-	-	-	✓	-
ST	-	✓	-	✓	✓	-	-
SCK	-	✓	-	-	-	-	-
SKT	-	✓	-	-	-	-	-
SMG	✓	✓	-	-	-	-	-
TWSTP	-	✓	-	-	-	-	-
TPDSK	-	✓	-	✓	-	-	-
WW	-	✓	-	✓	-	-	-
WS	-	✓	✓	-	-	-	-
WDS	-	✓	-	✓	✓	✓	-

ตารางที่ 10 แสดงผลการเปรียบเทียบตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยี 33 สำนวนกับตัวละครบุษบา

ผลการเปรียบเทียบพบว่า มีนิทานปันหยี 1 สำนวนที่เห็นได้ชัดว่าตัวเอกฝ่ายหญิงมีคุณสมบัติและบทบาทครบทั้ง 7 ลักษณะเช่นเดียวกับบุษบาในเรื่อง**อิเหนา**อย่างเห็นได้ชัด ได้แก่เรื่อง **หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง** และมีนิทานปันหยี 2 สำนวนที่ตัวเอกฝ่ายหญิงมีคุณสมบัติและบทบาทเหมือนคล้ายกับบุษบารองลงไป คือมีคุณสมบัติ บุคลิกและบทบาทสอดคล้องกับบุษบา 6 ลักษณะ ได้แก่เรื่อง **ปันจี กูดา นาราวังซา** และ **ปันจี นาราวังซา** แต่ทั้ง 2 สำนวนนี้ไม่ปรากฏรายละเอียดการแสดงบทบาทนักรักของกาลุห์ตอนที่เป็นชาย

เมื่อพิจารณาเชื่อมโยงกับขนบวรรณคดีไทยก็พบว่า ลักษณะเด่นของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีที่ปรากฏในตัวละครบุษบานี้ บางลักษณะมีความคล้ายคลึงและสอดคล้องกันดีกับลักษณะตัวเอกฝ่ายหญิงในขนบวรรณคดีไทย ในขณะที่บางลักษณะค่อนข้างแปลกใหม่ และต่างไปจากลักษณะตัวเอกฝ่ายหญิงในวรรณคดีไทย

บุคลิกลักษณะและบทบาทแบบตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีที่สอดคล้องกันดีกับลักษณะตัวเอกฝ่ายหญิงในวรรณคดีไทย ได้แก่ ความมีบุญญาธิการ มีรูปโฉมงดงาม และมีความจงรักภักดีต่อคนรัก ดังจะเห็นว่าตัวเอกฝ่ายหญิงในวรรณคดีไทยหลายเรื่องก็มีลักษณะเช่นนี้ เช่น นางสีดาในบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์** นางอุษาในบทละครในเรื่อง**อุณรุท** หรือนางพินทุมดีในเรื่อง**สมุทรโฆษคำฉันท์** คงเป็นด้วยเหตุที่ลักษณะของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีดังกล่าวมีความสอดคล้องกับลักษณะตัวเอกฝ่ายหญิงในวรรณคดีไทยเป็นอย่างดี เรื่อง**อิเหนา**จึงสืบทอดรักษาลักษณะตัวละครดังกล่าวไว้

ส่วนบทบาทของบุษบาในช่วงที่ปลอมตัวเป็นอุณากรรณ อันได้แก่ การเป็นนักผจญภัย การเป็นนักรบ และการเป็นนักรักแสดงการเกี้ยวพาราสีหญิงสาวเพื่อมิให้ผู้ใดสงสัยว่าเป็นชายปลอมมา ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีที่ปรากฏอยู่ นับว่าค่อนข้างแปลกใหม่จากลักษณะตัวเอกฝ่ายหญิงในวรรณคดีไทยสมัยนั้น แม้ว่าวรรณคดีไทยในเวลานั้นบางเรื่องจะมีตัวละครหญิงที่แสดงบทบาทดังกล่าว เช่น นางแก้วหน้าม้าในบทละครนอกเรื่อง**แก้วหน้าม้า** นางเกศสุริยงในบทละครนอกเรื่อง**สุวรรณหงส์** แต่ก็มีจำนวนไม่มากนัก แม้ว่าบทบาทดังกล่าวของอุณากรรณจะค่อนข้างแปลกใหม่สำหรับผู้อ่านผู้ชมคนไทย แต่ก็ถือว่าเป็นบทบาทที่โดดเด่นและมีความสำคัญต่อโครงเรื่องอย่างเด่นชัด กล่าวคือ ถ้าไม่มีการปลอมตัวเป็นชาย ไม่มีการเดินทางผจญภัย และไม่มีการรบของนาง เหตุการณ์หลักตั้งแต่ช่วงกลางเรื่องจนจบเรื่องอันได้แก่เหตุการณ์หลักที่ 6-9 ก็จะหายไป การเดินทางของตัวเอกฝ่ายชาย และการจำกันได้ของตัวละครก็จะไม่เกิดขึ้น และคงเป็นด้วยเหตุนี้เรื่อง**อิเหนา**จึงสืบทอดบทบาทดังกล่าวนี้ไว้ อย่างไรก็ตามการแสดงบทบาทดังกล่าวของอุณากรรณเห็นได้ชัดว่ามีการปรับแต่งให้มีความนุ่มนวลอ่อนโยนลง ซึ่งผู้วิจัยจะได้ศึกษาในบทต่อไป

กล่าวโดยสรุป การศึกษาเปรียบเทียบตัวเอกฝ่ายชายและหญิงในเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีทั้ง 33 สำนวนดังกล่าวข้างต้นทำให้เห็นว่าอิเหนาและบุษบามีคุณสมบัติ บุคลิกลักษณะและบทบาทตรงกับตัวเอกฝ่ายชายและหญิงในนิทานปันหยีหลายประการ สะท้อนให้เห็นว่าลักษณะดังกล่าวของอิเหนาและบุษบาน่าจะมีที่มาหรือสืบทอดมาจากลักษณะตัวเอกในนิทานปันหยี ลักษณะเด่นของตัวเอกในนิทานปันหยีที่ปรากฏอยู่นี้ได้ทำให้ทั้งอิเหนาและบุษบาสะท้อนภาพของเจ้าชายและเจ้าหญิงที่เพียบพร้อมสมบูรณ์ในทุกๆ ด้านไม่ว่าจะในด้านความมีบุญญาธิการ ความงามพร้อมของรูปลักษณ์และวีรกรรมความสามารถต่างๆ เช่นเดียวกับอีนูและกาลุห์ในนิทานปันหยี

ลักษณะเด่นของตัวเอกฝ่ายชายและฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีที่ปรากฏในตัวละครอิเหนาและบุษบา สรุปได้ดังนี้

ลักษณะตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยี ที่ปรากฏในตัวละครอิเหนา	ลักษณะตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยี ที่ปรากฏในตัวละครบุษบา
1.มีบุญญาธิการ	1.มีบุญญาธิการ
2.มีรูปงามเป็นเลิศ	2.มีรูปงามเป็นเลิศ
3.มีความสามารถทางศิลปะ	3.มีความสามารถทางศิลปะ
4.เป็นนักรบ	4.มีความรักลึกซึ้งและจงรักภักดีต่ออิเหนา
5.เป็นนักผจญภัย	5.เป็นนักรบขณะปลอมตัวเป็นชาย
6.เป็นนักรัก	6.เป็นนักผจญภัยขณะปลอมตัวเป็นชาย
	7.เป็นนักรักขณะปลอมตัวเป็นชาย

ตารางที่ 11 แสดงลักษณะของตัวเอกฝ่ายชายและฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีที่ปรากฏในตัวละครอิเหนาและบุษบา

3.3 วัฒนธรรมชวามลายูในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา

วัฒนธรรม หมายถึง สิ่งที่มนุษย์ในสังคมหนึ่งๆ สร้างสรรค์ขึ้นหรือยอมรับนำมาใช้หรือยึดถือปฏิบัติ จนเป็นแบบแผนและเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต ที่มีการสั่งสมสืบทอดกันเรื่อยมาในสังคมและอาจแสดงเอกลักษณ์ของสังคมนั้น เช่น ภาษา พิธีกรรม การละเล่น และศิลปกรรม จากนิยามความหมายข้างต้น “วัฒนธรรมชวามลายู”* ที่จะศึกษาในที่นี้ จึงหมายถึง สิ่งที่ชาวชวามลายูสร้างสรรค์หรือยอมรับนำมายึดถือปฏิบัติหรือใช้จนเป็นแบบแผนและเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตที่มีเอกลักษณ์

ด้วยเหตุที่นิทานปันหยีเป็นผลผลิตของสังคมชวามลายูและได้รับการสร้างเสพอย่างแพร่หลายมาช้านานในดินแดนชวามลายู จึงทำให้นิทานปันหยีปรากฏวัฒนธรรมชวามลายูแทรกอยู่อย่างหลากหลายในเนื้อหาจนกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะเด่นที่สำคัญประการหนึ่งของนิทานปันหยี โดยวัฒนธรรมชวามลายูส่วนใหญ่ที่พบในนิทานปันหยีเป็นวัฒนธรรมที่เป็นผลมาจากความเชื่อในคติฮินดู ซึ่งไม่เพียงแต่เป็นบริบทความเชื่อที่นิทานปันหยีกำเนิดขึ้นเท่านั้น แต่ยังเป็นความเชื่อที่นับถือกันอย่างแพร่หลายและยาวนานในดินแดนชวามลายูยุคก่อนที่จะเปลี่ยนมานับถืออิสลามด้วย

จากการศึกษานิทานปันหยี 33 สำนวนพบว่า มีวัฒนธรรมชวามลายูหลากหลายประเภทปรากฏแทรกอยู่ในเนื้อหา ทั้งที่เป็นพิธีกรรม ความเชื่อ การละเล่น การแสดง การใช้อาวุธ และคำศัพท์ต่างๆ และเมื่อศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีเหล่านั้นก็พบว่า วัฒนธรรมชวา

---

* ในการศึกษานี้ ผู้วิจัยจะมิได้แยกแยะว่าวัฒนธรรมใดเป็นของชวาหรือมลายู แต่จะขอเรียกรวมๆ กันไปว่า “วัฒนธรรมชวามลายู” เนื่องจากวัฒนธรรมส่วนใหญ่ ที่พบในนิทานปันหยีเป็น “วัฒนธรรมร่วม” ของทั้งชวาและมลายู ซึ่งเป็นผลมาจากความสัมพันธ์อันใกล้ชิดทั้งในแง่การเมืองการปกครองและสังคมวัฒนธรรมของทั้ง 2 ดินแดน และการแผ่ขยายอิทธิพลของอาณาจักรชวาไปทั่วคาบสมุทรมลายูตั้งแต่ครั้งอดีต

มลายูที่พบในนิทานปันหยีปรากฏในเรื่องอิเหนาด้วยเช่นกัน สะท้อนให้เห็นว่าวัฒนธรรมชวามลายูเหล่านั้นมีที่มาจากนิทานปันหยี

ผลการศึกษาพบว่า วัฒนธรรมชวามลายูในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**มี 4 ประเภทด้วยกัน ได้แก่ ประเภทพิธีกรรมและความเชื่อ ประเภทการละเล่นและการแสดง ประเภทอาวุธ และประเภทคำศัพท์ โดยวัฒนธรรมชวามลายูประเภทพิธีกรรมและความเชื่อที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่ การใช้บนเทวดา การแบหลา และการนับถือองค์ปะตาระกาหลา วัฒนธรรมประเภทการละเล่นและการแสดง ได้แก่ การชนไก่ และการเล่นหนัง วัฒนธรรมประเภทอาวุธ ได้แก่ การใช้กริช และวัฒนธรรมประเภทคำศัพท์ ได้แก่ การยืมคำชวามลายูมาใช้ในบทประพันธ์ ทั้งนี้ วัฒนธรรมชวามลายูข้างต้นบางอย่างเป็นวัฒนธรรมร่วมกับไทยและดินแดนอื่นๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ด้วย เช่น การเล่นชนไก่ อย่างไรก็ตาม ด้วยเหตุที่เป็นวัฒนธรรมที่มีมาแต่เดิมในนิทานปันหยีและโดดเด่นในสังคมชวามลายู ในที่นี้ผู้วิจัยจึงจัดให้เป็นวัฒนธรรมชวามลายู โดยถือว่าเป็นวัฒนธรรมชวามลายูในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา** วัฒนธรรมชวามลายูในเรื่อง**อิเหนา**เหล่านี้นับว่ามีส่วนช่วยสร้างบรรยากาศความเป็นชวามลายูให้แก่เรื่องอิเหนา

รายละเอียดของวัฒนธรรมชวามลายูในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**ทั้ง 4 ประเภทดังกล่าวข้างต้นมีดังต่อไปนี้

3.3.1 พิธีกรรมและความเชื่อของชวามลายูที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา

วัฒนธรรมชวามลายูประเภทพิธีกรรมและความเชื่อที่ปรากฏร่วมกันในนิทานปันหยีและเรื่อง**อิเหนา**มี 3 ประการ ได้แก่ การใช้บนเทวดา การแบหลา และการนับถือองค์ปะตาระกาหลา ดังนี้

3.3.1.1 การใช้บนเทวดา

การใช้บนเทวดาหลังจากสมปรารถนาในเรื่องใดเรื่องหนึ่งที่ได้ขอความช่วยเหลือจากเทวดาไว้เป็นพิธีกรรมของชวามลายูที่พบในนิทานปันหยีหลายสำนวนรวมทั้งเรื่อง**อิเหนา** ดังนี้

การใช้บนเทวดาในนิทานปันหยีและในสังคมชวามลายู

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 6 สำนวนที่กล่าวว่าระตูเมืองใดเมืองหนึ่งจัดพิธีใช้บนเทวดาขึ้นเพื่อแสดงความขอบคุณเทวดาที่ช่วยเหลือให้สมปรารถนาในสิ่งซึ่งได้ขอพรไว้ ได้แก่เรื่อง พออ, หปกส, GD, GPR, HCWP, ML

ในนิทานปันหยีจะเรียกพิธีใช้บนดังกล่าวนี้ว่า “เมิมบายาร์ กาอุล” (membayar kaul*) ซึ่งเป็นพิธีตามคติฮินดู ดังจะเห็นว่า เทวดาที่ตัวละครจัดพิธีใช้บนถวายเป็นเทพในคติฮินดู เช่น องค์บตารา กูรู หรือพระอิศวร และองค์บตารา กาลา หรือพระกาล เป็นต้น

---

* “เมิมบายาร์ กาอุล” หมายถึง การประกอบพิธีกรรมขอบคุณเทวดาเนื่องในโอกาสที่ได้รับความสมปรารถนาในสิ่งซึ่งเคยขอพรไว้จากเทวดา (James R.Brandon, 1970: 388)

การใช้บนที่พบในนิทานปันหยีมี 4 จุดประสงค์ด้วยกัน ได้แก่ ใช้บนหลังจากได้โอรสธิดาตามที่ได้บนบานขอเทวดาไว้ ดังที่พบในเรื่อง GPR ใช้บนหลังจากได้รับชัยชนะในศึกสงครามตามที่ได้บนบานขอความช่วยเหลือจากเทวดาไว้ ดังที่พบในเรื่อง พออ, หปกส ใช้บนหลังจากโอรสธิดาหายจากประชวรตามที่ได้บนบานขอให้เทวดาช่วยเหลือ ดังที่พบในเรื่อง GD ใช้บนหลังจากได้พบโอรสธิดาที่พลัดพรากจากกันไปซึ่งมักปรากฏในตอนท้ายเรื่อง ดังที่พบในเรื่อง GD, HCWP, ML

นอกจากนี้ยังพบว่ามีนิทานปันหยีบางสำนวนกล่าวว่า เมื่อระตูลืมประกอบพิธีใช้บน เทวดาก็ทรงลงโทษโดยบันดาลให้เกิดความโศกเศร้าแก่บ้านเมือง เช่น เรื่อง หปกส กล่าวว่าท้าวดาหาถูกองค์ภัฏฏาระกาลาลงโทษโดยการลักตัวกาลุห์หายไปจากเมือง เนื่องจากระตูลืมใช้บนเทวดาหลังจากได้พระธิดาตามที่ได้บนบานขอเทวดาไว้

การจัดพิธีใช้บนในนิทานปันหยีบางสำนวนกล่าวว่าจัดขึ้นที่ภูเขาศักดิ์สิทธิ์ประจำเมือง เช่นเรื่อง พออ, หปกส ในขณะที่บางสำนวนกล่าวว่าจัดขึ้นที่ทะเลใต้หรือที่เรียกในภาษาชวาว่า “เซกรา กีดุล”** (Sekera Kidul) เช่นเรื่อง HCWP ส่วนลักษณะการจัดพิธี ก็บรรยายว่ามีการจัดเครื่องบวงสรวงสังเวยเทวดา และมีการปล่อยสัตว์ในเทวสถาน เทวดาที่ระตูจัดพิธีใช้บนถวายมักเป็นเทวดาในคติฮินดู เช่น องค์บตารา กาลา ซึ่งหมายถึงพระกาล เช่น ในเรื่อง หปกส กล่าวว่าท้าวดาหาทรงประกอบพิธีใช้บนแก่องค์ภัฏฏาระกาลาหรือพระกาลที่ภูเขาวรหาล ในพิธีมีการปล่อยสัตว์ในเทวสถานและให้บรรดาเจ้าชายและทหารใช้อาวุธสังหารสัตว์เหล่านั้นเพื่อเป็นพลีกรรมแก่เทวดา และมีการขับรำบูชาเทวดาด้วย (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2520: 38)

พิธีใช้บนที่ปรากฏในนิทานปันหยีนี้คงจะมีที่มาจากความเชื่อและพิธีกรรมในสังคมชวามลายู เพราะในสังคมชวามลายู มีความเชื่อเรื่องการบนบานและการประกอบพิธีใช้บนทั้งในระดับราชสำนักและระดับประชาชนในทำนองเดียวกัน

ในระดับราชสำนัก มีหลักฐานว่าในราชสำนักมาตารัมช่วงพุทธศตวรรษที่ 22-23 มีการประกอบพระราชพิธีที่มีชื่อว่า “ลาบูฮัน” (Labuhan) ซึ่งเป็นพิธีที่จัดขึ้นเพื่อบูชาเทวาอารักษ์และบูรพกษัตริย์ที่เชื่อว่าช่วยปกปักดูแลบ้านเมืองให้ร่มเย็นเป็นสุขสืบมา โดยจะจัดขึ้นปีละ 1 ครั้ง และทุกๆ 8 ปีจะจัดเป็นพิธีใหญ่ (I Gusti Ngurah Arinton Poedja,1989-1990: 42-47)

พิธีลาบูฮันนี้เกิดขึ้นครั้งแรกในสมัยของกษัตริย์มาตารัมพระนาม ปาเนิมบาฮัน ซนาปาตี (Panembahan Senapati) พระองค์ทรงดำริให้จัดพิธีนี้ขึ้นเพื่อแสดงความขอบคุณราตู กีดุล (Ratu Kidul) เทวีผู้ปกปักรักษาทะเลใต้ซึ่งเป็นผู้ที่ช่วยให้พระองค์ได้ขึ้นครองราชย์ เนื่องจากครั้งหนึ่งสมัยที่พระองค์บำเพ็ญพรตอยู่ริมทะเลใต้ พระนางเคยเสด็จมาประทานพรให้พระองค์ได้เป็นกษัตริย์แห่งชวา รวมทั้งให้สัญญาว่าจะช่วยเหลือปกป้องราชวงศ์ของพระองค์ในเวลาคับขัน (Suryo.S.Negoro, 2001: 94) ในรัชสมัยต่อๆ มาก็ได้มีการจัดพิธีลาบูฮันเพื่อขอบคุณเทวดาเป็น

** อ่านว่า “เซ-กะ-รา-กี-ดุน”

ประเพณีสืบมาเป็นประจำทุกปี แม้เมื่ออาณาจักรมาตารัมแบ่งแยกเป็น 2 อาณาจักรคือ สุราการ์ตา และโยะก์ยากาตาร์ ราชสำนักของอาณาจักรทั้ง 2 ก็ยังคงประกอบพิธีนี้อยู่ (I Gusti Ngurah Arinton Poedja, 1989-1990: 47) พิธีลาบูฮันในสมัยต่อๆ มา ไม่เพียงแต่บูชาเทวีแห่งทะเลใต้เท่านั้น แต่ยังบูชาเทวาอารักษ์ของบ้านเมืองและบูรพกษัตริย์ที่ปกปักรักษาบ้านเมืองให้สงบสุขด้วย

พิธีลาบูฮันนี้จะจัดขึ้นหลายแห่งในวันเดียวกัน โดยสถานที่แต่ละแห่งล้วนเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ เช่น ที่ทะเลใต้ ที่ภูเขามราปี (Merapi) และที่ภูเขาลาวู (Lawu) ซึ่งถือว่าเป็นภูเขาศักดิ์สิทธิ์ การประกอบพิธีที่ทะเลใต้นั้นมุ่งบูชาเทวีแห่งทะเลใต้โดยเฉพาะ ส่วนการบวงสรวงที่ภูเขาศักดิ์สิทธิ์จะเป็นการบูชาเทพอารักษ์ของภูเขานั้นที่เชื่อว่าช่วยคุ้มครองบ้านเมือง รวมทั้งบูรพกษัตริย์ที่เชื่อว่าสถิตเป็นเทพที่ภูเขานั้น(Suryo.S.Negoro, 2001: 94-98) การจัดพิธีลาบูฮันในแต่ละแห่งนี้มีจุดมุ่งหมายเดียวกันคือเพื่อขอพรเทวดาให้ช่วยปกปักรักษาบ้านเมือง และเพื่อขอบคุณเทวาอารักษ์ที่ได้ช่วยดูแลบ้านเมืองให้ร่มเย็นผ่านพ้นคราวคับขันตลอดเวลาที่ผ่านมาด้วย

เมื่อพิจารณาจากต้นกำเนิดรวมทั้งจุดประสงค์ของพิธีลาบูฮันนี้ ทำให้เห็นว่าพิธีลาบูฮันนี้อาจเรียกว่าเป็นพิธีใช้บนได้เพราะจัดขึ้นเพื่อขอบคุณเทวดาที่ได้ช่วยปกปักรักษาบ้านเมืองให้ร่มเย็นเป็นสุข

นอกจากการใช้บนจะปรากฏในราชสำนักชวาแล้ว ในระดับประชาชนก็เชื่อเรื่องบนบานและการจัดพิธีใช้บนเช่นเดียวกัน ชาวชวามักแก้บนโดยให้มีการแสดงวายัง กูลิต หรือการเล่นหนัง (Aspects of Indonesian Culture Java-Sumatra, 1979: 30)

ผู้วิจัยเห็นว่า พิธีใช้บนที่ปรากฏในนิทานปันหยีคงจะมีที่มาจากพิธีใช้บนที่ปรากฏในสังคมชวามลายูนี้เองโดยเฉพาะอย่างยิ่งพิธีลาบูฮัน เนื่องจากมีการระบุสถานที่ที่จัดพิธีตรงกัน คือ จัดที่ภูเขาศักดิ์สิทธิ์และทะเลใต้ อย่างไรก็ตาม พิธีใช้บนในนิทานปันหยีก็มีความแตกต่างจากพิธีลาบูฮันหลายประการ กล่าวคือ ในขณะที่ พิธีลาบูฮัน จัดขึ้นเพื่อขอบคุณเทวดาที่ช่วยปกปักรักษาบ้านเมืองให้สงบสุข แต่พิธีใช้บนในนิทานปันหยีจัดขึ้นเพื่อขอบคุณเทวดาด้วยจุดประสงค์ต่างๆ อย่างหลากหลาย เช่น ขอบคุณที่ช่วยให้รบชนะข้าศึก ขอบคุณที่ช่วยให้ได้พบกับญาติวงศ์ที่พรากจากกันไป นอกจากนี้ในขณะที่ พิธีลาบูฮัน เป็นพิธีประจำปี พิธีใช้บนในนิทานปันหยีกลับเป็นพิธีที่จัดขึ้นตามโอกาส คือ จัดขึ้นเมื่อสมปรารถนาในสิ่งซึ่งได้บนบานขอไว้ ด้วยเหตุที่พิธีใช้บนในนิทานปันหยีมีลักษณะเฉพาะที่ต่างไปจากพิธีลาบูฮันนี้เอง จึงน่าจะเป็นเหตุผลว่าเหตุใดนิทานปันหยีจึงมิได้เรียกพิธีนี้ว่า “ลาบูฮัน” แต่ใช้คำว่า “เมิมบายาร์ กาอุล” ซึ่งเป็นคำกลางๆ หมายถึงการแก้บนหรือใช้บนแทน

สาเหตุที่พิธีใช้บนปรากฏอย่างโดดเด่นในนิทานปันหยีหลายสำนวน ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่านอกจากจะเป็นเพราะการใช้บนเป็นความเชื่อที่แพร่หลายในสังคมชวามลายูแล้ว ยังอาจเป็นเพราะว่าเนื้อหาตอนดังกล่าวเป็นตอนที่ใช้สำหรับเล่นหนังในพิธีใช้บนของชาวชวามลายูด้วย เนื่องจาก การเล่นหนังของชวามลายู มักเลือกตอนหรือเนื้อหาที่สอดคล้องกับโอกาสที่จัดแสดง เช่น

ถ้าเล่นในงานฉลองวันเกิดก็มักเล่นตอนกำเนิดตัวเอก ถ้าเล่นในงานแต่งงานก็มักเล่นตอนตัวเอกแต่งงานกัน ตอนกำเนิดบุตร หรือตอนที่ตัวเอกได้พบกันหลังจากพลัดพรากจากกัน และถ้าเล่นในงานแก้บน ก็มักเล่นตอนตัวเอกได้รับพรจากเทวดา หรือตอนใช้บนเทวดา (Sumastuti Sumukti, 1998: 119-125)

การใช้บนเทวดาในเรื่องอิเหนา

ในเรื่อง**อิเหนา**ปรากฏพิธีใช้บนเทวดาเช่นเดียวกับในนิทานปันหยี โดยมีการใช้บน 2 ครั้ง ครั้งแรกเป็นการใช้บนของท้าวดาหา ซึ่งจัดขึ้นที่ภูเขาวิลิศมาหราหลังจากรบชนะศึกกะหมังกุหนิง และครั้งที่ 2 เป็นการใช้บนของท้าวกาหลัง ซึ่งจัดขึ้นที่ภูเขาปันจะหราหลังจากรบชนะศึกจะมาหราและมะงาดา การใช้บนครั้งหลังนี้เกิดขึ้นช่วงท้ายเรื่อง

จุดประสงค์ของการใช้บนทั้ง 2 ครั้งในเรื่อง**อิเหนา**ที่จัดขึ้นเพื่อขอบคุณเทวดาที่ช่วยบันดาลให้รบชนะข้าศึกพบตรงกับนิทานปันหยี 2 สำนวนคือเรื่อง พออ, หปกส อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาในรายละเอียดพบว่า การใช้บนหลังชนะข้าศึกที่จัดขึ้นโดยท้าวดาหาไม่พบในนิทานปันหยีที่นำมาศึกษา ในขณะที่การใช้บนหลังชนะข้าศึกที่จัดขึ้นโดยท้าวกาหลังพบตรงกับเรื่อง พออ เป็นไปได้ว่าเรื่องอิเหนาอาจจะนำพิธีใช้บนเทวดาในนิทานปันหยีมาสร้างเป็นเหตุการณ์ท้าวดาหาใช้บนหลังเสร็จศึกกะหมังกุหนิงแทรกเข้ามาในเรื่อง เพื่อเปิดโอกาสให้อิเหนาและบุษบาเดินทางออกไปนอกเขตพระราชวัง อันจะทำให้สามารถพบปะและแสดงความรักต่อกันได้สะดวกขึ้น ดังที่ได้อธิบายไว้ในหัวข้อ 3.1.2 เหตุการณ์หลักที่ 5

เมื่อพิจารณาลักษณะการประกอบพิธีใช้บนในเรื่อง**อิเหนา**ก็พบว่ามีลักษณะเป็นพิธีฮินดูเช่นเดียวกับในนิทานปันหยี คือ มีการถวายเครื่องสังเวยพลีกรรมต่างๆ แก่เทวดา มีการปล่อยสัตว์ต่างๆ เช่น แพะ แกะ โค กระทิง และมหิงสาในเขตเทวสถานแล้วให้บรรดาเจ้าชายขี่ม้าแทงสัตว์ที่ปล่อยไว้ในเทวสถานนั้นเป็นพลีกรรมแก่เทวดา นอกจากนี้ยังมีการขับรำบูชาเทวดาอีกด้วย

การที่เรื่อง**อิเหนา**เก็บรักษาพิธีใช้บนของชวามลายูไว้ ผู้วิจัยเห็นว่า นอกจากจะเป็นเพราะว่าพิธีกรรมดังกล่าวมีความสำคัญต่อเรื่องที่แสดงให้เห็นบุญญานุภาพและความสูงส่งของตัวละครที่มีสายสัมพันธ์เชื่อมโยงกับเทวดา รวมทั้งแสดงให้เห็นความเชื่อพื้นฐานของตัวละครว่าอยู่ในบริบทของสังคมฮินดูแล้ว ยังอาจเป็นเพราะว่าพิธีกรรมดังกล่าวไม่ขัดแย้งกับพื้นฐานความคิดความเชื่อของคนไทยที่เชื่อเรื่องการบนบานและการใช้บน รวมทั้งสอดคล้องกับเนื้อหาในวรรณคดีไทยบางเรื่องที่กล่าวถึงการใช้บนเทวดาเช่นกัน เช่น เรื่อง**สมุทรโฆษคำฉันท์**กล่าวว่า หลังจากพระสมุทรโฆษรบชนะ 10 กษัตริย์และได้อภิเษกกับนางพินทุมดีแล้ว พระองค์และนางพินทุมดีได้เสด็จไป “กล่าวแก้บำบวง” ใช้บนเทวดาที่ศาลเทวา ตามที่นางพินทุมดีเคยได้บนบานขอให้เทวดาช่วยให้นางได้ครองคู่กับพระสมุทรโฆษ (สมุทรโฆษคำฉันท์, 2529: 120) กล่าวได้ว่าการใช้บนของชวามลายูที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**มีความผสานกลมกลืนกับความคิดความเชื่อของคนไทยและเนื้อหาในวรรณคดีไทยเป็นอย่างดี

3.3.1.2 การแบหลา

การแบหลาเป็นพิธีกรรมของชวามลายูอีกพิธีหนึ่งที่พบในนิทานปันหยีหลายสำนวนรวมทั้งเรื่อง**อิเหนา**ด้วย ดังนี้

การแบหลาในนิทานปันหยีและสังคมชวามลายู

การแบหลาเป็นพิธีกรรมที่สตรีม่ายฆ่าตัวตายตามสามีที่สิ้นชีวิตไป ในภาษาชวาจะเรียกว่า“บลา”* (bela) ถ้าเป็นคำกริยาจะใช้ว่า “เมบลา” ** (mebela) หมายถึง ยอมตายเพื่อผู้อื่นหรือเตรียมพร้อมตายกับผู้อื่น

> to lay down one’s life, be prepared to die with another person, die for and with another person
> (การพร้อมยอมตายกับผู้อื่นหรือเพื่อผู้อื่น)
>
> (Helen Creese, 2004: 231)

จากการศึกษาพบว่า มีนิทานปันหยี 5 สำนวนปรากฏรายละเอียดการเข้าพิธีแบหลาของตัวละครหญิงหลังจากสามีสิ้นชีวิต ได้แก่เรื่อง หปกส, HCWP, ML, PMC, WW การแบหลาที่ปรากฏในนิทานปันหยีเป็นการแบหลาของสตรีชั้นสูง คือ มเหสีและเหล่านางสนมของระตูที่สิ้นชีวิตในศึกสงคราม โดยสตรีเหล่านี้จะแบหลาโดยการกระโจนเข้ากองไฟที่กลางสนามรบนั้น เช่น เรื่อง หปกส กล่าวว่าหลังจากระตูโสจวินทุถูกสังหาร มเหสีของระตูก็แบหลากลางสนามรบ และตอนที่น้องชายของกาลุห์ถูกอินูสังหารด้วยความเข้าใจผิด ชายาของน้องชายของกาลุห์ก็แบหลาตายตามสามีทันที (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2520: 33) หรือในเรื่อง ML

---

* อ่านว่า “บะ-ลา”

** อ่านว่า “เม-บะ-ลา”

หลังจากระตูตาราเต-บัง (Tarate-bang) และระตูลาเซ็มถูกอีนูสังหาร มเหสีและนางสนมของระตูก็ประกอบพิธีแบหลาที่สนามรบ (R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 329-330) หรือในเรื่อง WW หลังจากระตูลาเซ็มรบแพ้อีนูที่เมืองดาฮา มเหสีของระตูก็แบหลาตายตามพระสวามีที่กลางสนามรบนั้นเช่นเดียวกัน (S.O.Robson, 1971: 153)

พิธีแบหลาที่ปรากฏในนิทานปันหยีนี้เป็นพิธีกรรมเก่าแก่ของชวามลายูที่รับมาจากพิธีสตีของอินเดีย*ซึ่งเป็นพิธีที่สตรีม่ายจะกระโจนเข้ากองไฟตายตามสามีเพื่อแสดงความจงรักภักดีในสังคมชวามลายู พิธีแบหลานี้กระทำกันในยุคที่ยังนับถือศาสนาฮินดู และแพร่หลายทั้งในระดับราชสำนักและประชาชน การประกอบพิธีนี้มีที่มาจากอุดมคติที่ว่าสตรีจะต้องจงรักภักดีต่อสามี โดยเมื่อสามีสิ้นชีวิตภรรยาที่ดีจะต้องตายตามไปคอยรับใช้สามีในโลกหน้า พิธีนี้จึงถือเป็นพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ที่เป็นบทพิสูจน์ความรักและความจงรักภักดีของภรรยาต่อสามีอย่างเด่นชัด

การแบหลานี้ไม่เพียงแต่พบในนิทานปันหยีเท่านั้น แต่ยังพบในวรรณคดีชวามลายูเรื่องอื่นๆ ด้วย เช่น เรื่อง**มหาภารตะ รามายณะ** และ**ซูตาโซมา** (Sutasoma) ของชวา มีการแบหลาของตัวละครปรากฏหลายครั้ง เช่นในเรื่อง**มหาภารตะ** หลังจากอาบีมันยู (Abhimanyu) โอรสของพระอรชุนถูกสังหาร ชายาก็มาที่สนามรบเพื่อเข้าพิธีแบหลาโดยการโจนร่างลงในเพลิงเผาศพของสามี (Helen Creese, 2004: 212) หรือในเรื่อง**รามายณะ** ตอนที่นางสีดาได้ข่าวว่าพระรามสิ้นชีวิตแล้ว นางก็สั่งให้พี่เลี้ยงก่อกองไฟเตรียมตัวจะแบหลา แต่ภายหลังมีคนมาบอกความจริงแก่นางเสียก่อนว่าพระรามยังไม่ตายนางจึงล้มเลิกพิธี (Helen Creese, 2004: 218) หรือในเรื่อง**ซูตาโซมา** หลังจากจายาวีกรามา (Jayawikrama) ตัวเอกฝ่ายชายตัวหนึ่งถูกสังหาร ชายาก็เข้าพิธีแบหลาที่สนามรบนั้นโดยการแทงกริชเข้าที่หน้าอก จากนั้นก็เอาเลือดมาลูบใบหน้า แล้วจึงโจนเข้ากองไฟที่เผาศพสามี (Helen Creese, 2004: 216-17) ส่วนในวรรณคดีมลายู เหตุการณ์ที่ภรรยาแบหลาตายตามสามี หรือบริวารแบหลาตายตามผู้เป็นนายนั้นก็พบมากเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในวรรณคดีที่ใช้เล่นหนังรวมทั้งเรื่องปันหยี (G.L.Koster, 1986: 83)

น่าสนใจว่าการฆ่าตัวตายในพิธีสตีของอินเดียซึ่งเป็นต้นเค้าของพิธีแบหลาจะทำโดยการกระโจนเข้ากองไฟเผาตัวตายเพียงอย่างเดียว ไม่ปรากฏการใช้กริช แต่การแบหลาของชวาในบางครั้งจะมีการใช้กริชร่วมด้วย คือใช้กริชแทงตัวตายก่อนจะโจนเข้ากองเพลิง การแบหลาโดยใช้กริชนี้ถือเป็นการสร้างสรรค์ของชาวชวา (Helen Creese, 2004: 232)

การแบหลาในเรื่องอิเหนา

ในเรื่อง**อิเหนา**ก็ปรากฏพิธีแบหลาเช่นเดียวกับนิทานปันหยี โดยปรากฏในตอนที่นางดรสามเหสีของระตูบุศสิหนาแบหลากลางสนามรบ หลังจากระตูสามีถูกอิเหนาสังหาร กล่าวคือระหว่างที่อิเหนากำลังเดินทางกลับไปเมืองหมันหยาครั้งที่ 2 ได้เกิดศึกกับระตูบุศสิหนาขึ้นที่บริเวณ

* พิธีสตีของอินเดียถูกอังกฤษยกเลิกเมื่อราวพุทธศตวรรษที่ 24

ภูเขาปะราปี โดยมูลเหตุการรบเกิดจากประสันตาไปต่อนกและเกิดมีเรื่องกับไพร่พลของระตูซึ่งเพิ่งเดินทางกลับจากการไปเข้าพิธีแต่งงานกับนางดรสาธิดาระตูปะตาหรำ เหตุทะเลาะเบาะแว้งบานปลายจนทำให้เกิดศึกระหว่างอิเหนากับระตูบุศสิหนา ผลการรบปรากฏว่าระตูถูกอิเหนาสังหาร ทำให้นางดรสามเหสีของระตูต้องเข้าพิธีแบหลาที่กลางสนามรบนั้น

เรื่อง**อิเหนา**บรรยายการแบหลาของนางดรสาอย่างละเอียด เริ่มตั้งแต่การแต่งองค์ทรงเครื่องอย่างงดงาม จากนั้นนางก็เดินทางมายังเมรุเผาศพระตูที่สร้างขึ้นกลางสนามรบ เมื่อมาถึงนางก็เข้าไปเคารพศพของระตูที่บรรจุอยู่ในโกศพร้อมกับร้องไห้คร่ำครวญด้วยความรักและความเสียใจที่ต้องพลัดพรากจากกัน หลังจากนั้นก็มีการยกโกศระตูมาตั้งที่เชิงตะกอน นางดรสาก็เข้าไปจุดไฟ พร้อมกับกราบลาระตูปันจะรากันและระตูปักมาหงันเชษฐาของระตูบุศสิหนาที่ร่วมเดินทางมาด้วย จากนั้นนางก็เข้าไปกราบศพระตูบุศสิหนาสามี แล้วจึงประทักษิณเวียนรอบโกศ 3 รอบ จากนั้นนางก็นำเอากริชของระตูมาทูนไว้เหนือศีรษะเพื่อขอสมาระตู พร้อมกับอธิษฐานว่าขอให้ได้พบและเป็นข้ารองบาทของระตูทุกชาติไป ครั้นอธิษฐานเสร็จแล้ว นางก็ก้มกราบศพอีกครั้งแล้วก็กระโจนเข้ากองไฟที่เผาศพระตูที่กำลังลุกโชติช่วงอยู่นั้นทันที ดังที่บรรยายว่า

ครั้นเสร็จตั้งสัตย์อธิษฐาน เยาวมาลย์กราบงามสามท่า
เห็นเพลิงพลุ่งรุ่งโรจน์โชตนา ก็แบหลาโจนเข้าในอัคคี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 152)

จะเห็นว่าการแบหลาของนางดรสาตามบทบรรยายข้างต้น เป็นการแบหลาโดยการกระโจนเข้ากองไฟที่เผาศพสามี โดยมิได้มีการใช้กริชแทงตัวตายก่อนเหมือนที่ปรากฏในพิธีแบหลาจริงของชวา แต่ในการแสดงละครใน จะมีท่ารำทำท่าแทงตัวตายด้วยกริชก่อนจะโจนเข้ากองไฟด้วย เหตุที่เพิ่มการใช้กริชเข้ามาในการแสดงละครในนี้ คงเพื่อให้มีการรำกริชอวดฝีมือผู้รำเพิ่มเติมขึ้นอีกตอนหนึ่ง

แม้ว่าการประกอบพิธีแบหลาหรือพิธีสตีนี้จะไม่เคยปรากฏมาก่อนในวรรณคดีไทยและในสังคมไทย แต่ค่านิยมและอุดมคติในพิธีกรรมนี้ที่ยกย่องเชิดชูความจงรักภักดีของสตรีต่อสามีนั้น เป็นค่านิยมและอุดมคติที่พบได้ทั่วไปในวรรณคดีไทยและในสังคมไทย ดังจะเห็นว่าในวรรณคดีไทยแทบทุกเรื่องให้คุณค่าและยกย่องความจงรักภักดีของภรรยาต่อสามี และแสดงให้เห็นว่า เมื่อต้องพลัดพรากจากกัน สตรีที่ดีจะจงรักภักดีต่อสามีไม่เปลี่ยนแปลงและไม่ปรารถนาจะมีสามีใหม่ เช่น บทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์** หลังจากนางสีดาถูกทศกัณฐ์ลักตัวมา นางก็อธิษฐานขอให้กายนางร้อนเป็นไฟเพื่อมิให้ทศกัณฐ์แตะต้องกายนางได้ ด้วยนางมีความจงรักภักดีต่อพระรามและมิได้ไยดีแก่ทศกัณฐ์ นอกจากนี้เมื่อนางคิดท้อแท้และโศกเศร้าด้วยไม่รู้ว่าจะได้พบกับพระรามอีกหรือไม่ นางก็ถึงกับจะฆ่าตัวตาย แต่โชคดีที่หนุมานมาพบเข้าและช่วยไว้ได้ทัน คงเป็นเพราะ

พื้นฐานความคิดของพิธีแบหลาสอดคล้องกับค่านิยมยกย่องความจงรักภักดีของสตรีในขนบวรรณคดีไทยและสังคมไทยนี้เอง เรื่อง**อิเหนา**จึงสืบทอดพิธีกรรมดังกล่าวไว้

3.3.1.3 การนับถือองค์ปะตาระกาหลา

การนับถือองค์ปะตาระกาหลาเป็นความเชื่อของชวามลายูอีกประการหนึ่งที่ปรากฏร่วมกันทั้งในนิทานปันหยีและเรื่อง**อิเหนา** ดังนี้

การนับถือองค์ปะตาระกาหลาในนิทานปันหยีและสังคมชวามลายู

องค์ปะตาระกาหลา หรือที่ในนิทานปันหยีและสังคมชวามลายูเรียกว่า องค์บตารากาลา หรือ บาตารา กาลา คือเทพเจ้าแห่งความตาย (God of Death) ในคติฮินดู (Stuart Robson and Singgih Wibisono, 2002: 329)

องค์บตารา กาลานี้เป็นเทพที่มีบทบาทสำคัญและเป็นที่เคารพนับถือของตัวละครในนิทานปันหยีหลายสำนวน จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 6 สำนวนที่ปรากฏรายละเอียดกล่าวถึงบทบาทองค์บตารา กาลา ได้แก่เรื่อง พออ, หปกส, GD, HAP, SKT, SMG, TPDSK เช่น เรื่อง พออ กล่าวว่าองค์ปะตาระกาหลาลงโทษอีนูที่ไปได้หญิงอื่นเป็นชายาโดยการบันดาลให้พลัดพรากจากกาลุห์ (ขุนนิกรการประกิจ, 2520: 138) หรือเรื่อง หปกส กล่าวว่าองค์ภัฏฏาระกาละมอบอาวุธแก่อีนูตอนก่อนประสูติและบันดาลให้กาลุห์หายไปจากเมืองเพื่อลงโทษท้าวดาหาที่ลืมใช้บน (พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, 2520: 11, 12) หรือเรื่อง SMG องค์บตารา กาลาสาปน้องชายของอีนูเป็นวานรก่อนออกตามหาอีนู (Wahyunah Haji Abd. Gani, 2004: 21-22) ทั้งนี้ มีนิทานปันหยี 1 สำนวนที่ระบุว่าองค์บตารา กาลเป็นองค์อัยกาของตัวเอกด้วย คือเรื่อง พออ (ขุนนิกรการประกิจ, 2520: 138)

องค์บตารา กาลาไม่เพียงแต่มีบทบาทสำคัญในนิทานปันหยีเท่านั้น แต่ยังมีบทบาทในพิธีกรรม ตำนานและวรรณคดีของชวามลายูเรื่องอื่นด้วย สะท้อนให้เห็นการนับถือองค์บตารา กาลาในสังคมชวามลายูอย่างชัดเจน เช่น พิธีกรรมรูวาตัน (Ruwatan) ของชวา จัดขึ้นเพื่อปัดเป่าเคราะห์ร้ายและความตายของผู้เข้าร่วมพิธี มิให้ตกเป็นเหยื่อขององค์บตารา กาลาเทพแห่งความตาย (Suryo S.Negoro, http://www.joglosemar.co.id/institution/javanologie.html) เป็นต้น

การนับถือองค์ปะตาระกาหลาในเรื่องอิเหนา

ในเรื่อง**อิเหนา** องค์บตารา กาลา หรือองค์ปะตาระกาหลาเป็นตัวละครที่มีบทบาทสำคัญและเป็นที่เคารพนับถือของตัวละครเช่นเดียวกับในนิทานปันหยี องค์ปะตาระกาหลาในเรื่อง**อิเหนา**มีสถานภาพเป็นองค์อัยกาหรือเทพบรรพบุรุษของตัวเอกด้วยพ้องกับสถานภาพขององค์บตารา กาลาในนิทานปันหยีเรื่อง พออ และ หปกส

แม้ว่าในวรรณคดีและในสังคมไทย พระกาลหรือเทพเจ้าแห่งความตายจะมิได้มีบทบาทเด่นหรือเป็นที่เคารพนับถือกันทั่วไปดังเช่นสังคมชวามลายู แต่การที่องค์ปะตาระกาหลามีสถานภาพเป็นองค์อัยกาหรือเทพบรรพบุรุษของตัวเอกด้วยนี้ ถือว่าสอดคล้องกันดีกับวรรณคดีไทย

หลายเรื่องที่ตัวเอกมักมีเทวดาเป็นบรรพบุรุษหรือต้นวงศ์ อันน่าจะเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้เรื่อง**อิเหนา** รักษาบทบาทและสถานภาพดังกล่าวขององค์ปะตาระกาหลาไว้ เช่นในบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์** ทศกัณฐ์มีท้าวมาลีวราชเป็นองค์อัยกาหรือเป็นเทพบรรพบุรุษ ซึ่งทรงมีความเที่ยงธรรมไม่มีอคติเข้าข้างนัดดา ทำนองเดียวกับองค์ปะตาระกาหลาในเรื่อง**อิเหนา** หรือในบทละครในเรื่อง**อุณรุท** พระอุณรุทก็มีท้าวบรมจักรกฤษณ์ซึ่งเป็นพระนารายณ์อวตารเป็นองค์อัยกา คอยช่วยเหลือปกป้องพระอุณรุทยามประสบภัยอันตรายต่างๆ

จากที่กล่าวมาจะเห็นว่าพิธีกรรมและความเชื่อทั้ง 3 ประการข้างต้นล้วนอยู่ในคติฮินดู การแสดงคติความเชื่อฮินดูนี้เป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของนิทานปันหยี เนื่องจากนิทานปันหยีกำเนิดขึ้นในยุคที่ชวานับถือศาสนาฮินดูและวัฒนธรรมฮินดูรุ่งเรืองมาก (Siti Hawa Salleh 2004: 94) คติฮินดูที่มักพบในนิทานปันหยีนอกเหนือจากพิธีกรรมและความเชื่อดังกล่าวข้างต้น ได้แก่ การกล่าวว่าตัวเอกชายและหญิงเป็นอวตารของเทพเจ้าฮินดู เช่น เป็นอวตารของพระวิษณุและพระชายา พระกามเทพและพระชายา และพระอรชุนและพระชายา และการปรากฏบทบาทขององค์บตารา กูรู หรือพระอิศวร มีข้อสังเกตว่าแม้ในยุคสมัยหลัง ชวามลายูจะเปลี่ยนมานับถือศาสนาอิสลามแล้ว แต่ก็ยังพบคติความเชื่อฮินดูปรากฏในนิทานปันหยีอยู่ (Siti Hawa Salleh 2004: 94)*

3.3.2 การละเล่นและการแสดงของชวามลายูในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา

ได้แก่ การเล่นชนไก่ และการเล่นหนัง ดังนี้

3.3.2.1 การเล่นชนไก่

การเล่นชนไก่พบในนิทานปันหยีหลายสำนวนรวมทั้งเรื่อง**อิเหนา**ด้วย ดังนี้

การเล่นชนไก่ในนิทานปันหยีและสังคมชวามลายู

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 7 สำนวนที่ปรากฏรายละเอียดการเล่นชนไก่ในเนื้อหา ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, AA, GMA, HCWP, ML ตัวละครที่เล่นชนไก่ในแต่ละ

---

* ดังที่กล่าวว่า

> Indeed, after the coming of Islam to the Malay Peninsula, Hindu influence lost its religious significance, and became recognized purely as part of the Maly cultural heritage. It is likely, however, that it was the exotic, magical and mythical Hindu elements that initially attracted Malay readers and listeners to the stories.
> (หลังจากอิสลามเข้ามาในดินแดนมลายู คติความเชื่อฮินดูก็ค่อยๆ หายไป กลายเป็นเพียงมรดกทางวัฒนธรรม กระนั้น คติฮินดูที่เกี่ยวข้องกับความลึกลับและเรื่องเหนือธรรมชาติยังคงมีร่องรอยให้เห็นในนิทานปันหยีซึ่งดึงดูดความสนใจของผู้อ่านผู้ฟังชาวมาเลย์อย่างยิ่ง)

สำนวนมีความแตกต่างกันออกไป เช่น เรื่อง ซปย กล่าวว่าน้องชายของอีนูชอบเล่นชนไก่มากและเสียพนันในการชนไก่ไปมากมาย (โสมรัศมี สินธุวณิก, 2547: 509) เรื่อง พออ กล่าวว่าน้องสาวของกาลุห์ริษยาที่กาลุห์ได้แต่งงานกับอีนูจึงยุให้กาลุห์ฆ่าไก่ชนของอีนูแต่อีนูกลับไม่โกรธเคืองนาง (ขุนนิกรการประกิจ, 2520: 137) หรือเรื่อง AA กล่าวว่าอีนูเล่นชนไก่ชนะน้องชายของกาลุห์ (R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 116)

การเล่นชนไก่นี้เป็นการละเล่นที่ได้รับความนิยมแพร่หลายมากในสังคมชวามลายูทั้งในระดับราชสำนักและประชาชน เช่น ในเอกสารประวัติศาสตร์ ฮีกายัต ปาตานี บันทึกว่าเจ้าชายเจ้าชายแห่งโจโฮเร (Johore) พระสวามีของราชินีกูนิงแห่งปัตตานี โปรดการเล่นชนไก่มาก (A.Teeuw, D.K.Wyatt, 1970: 187) นอกจากนี้ไก่ชนยังเป็นมรดกตกทอดประจำราชวงศ์ชวาอีกด้วย (royal heirlooms) โดยถือเป็นสัญลักษณ์ของความกล้าหาญ (bravery) ดังที่ปรากฏในราชสำนักสุราการ์ตาร์ และโยะก์ยาการ์ตาร์ (AART Van Beck, 1990: 48)

การเล่นชนไก่ในเรื่องอิเหนา

ในเรื่อง**อิเหนา** ปรากฏการเล่นชนไก่เช่นเดียวกับในนิทานปันหยี ปรากฏในตอนที่ปันหยีชวนอุณากรรณเล่นชนไก่กันเพื่อความสนุกสนานขณะอยู่ที่เมืองกาหลัง ตอนแรกอุณากรรณปฏิเสธเนื่องจากไม่มีไก่ชน ปันหยีจึงเสนอให้ยืมไก่ชนของตนเอง อุณากรรณจึงตกลง ผลการชนไก่ปรากฏว่าไก่ชนฝ่ายอุณากรรณได้รับชัยชนะ ซึ่งทำให้ปันหยีประหลาดใจมากเพราะแต่ไหนแต่ไรมาปันหยีไม่เคยแพ้ไก่ชนผู้ใด ปันหยีจึงประทานเสื้อผ้าแพรพรรณแก่อุณากรรณจำนวนมากเป็นรางวัล

การเล่นชนไก่ระหว่างปันหยีกับอุณากรรณดังกล่าวนี้นับเป็นตอนที่สนุกและสร้างสีสันแก่เรื่องตอนหนึ่ง เนื่องจากบรรดาพี่เลี้ยงและบริวารของทั้งปันหยีและอุณากรรณมีการปะทะคารมกันอย่างสนุกสนานเกี่ยวกับฝีมือและลีลาไก่ชนของอีกฝ่ายหนึ่ง และยังเป็นตอนที่ทำให้ปันหยีรู้สึกสงสัยในตัวอุณากรรณมากขึ้นว่าเหตุใดจึงเอาชนะไก่ชนฝ่ายปันหยีได้ เพราะปันหยีไม่เคยแพ้ใครมาก่อน ทำให้น่าติดตามว่าปันหยีจะสามารถจับผิดตัวตนที่แท้จริงของอุณากรรณได้หรือไม่

การที่เรื่อง**อิเหนา**เก็บรักษาการเล่นชนไก่ซึ่งเป็นวัฒนธรรมชวามลายูที่พบโดดเด่นในนิทานปันหยีไว้ ผู้วิจัยเห็นว่า นอกจากจะเป็นเพราะว่าการเล่นชนไก่เอื้อต่อการสร้างสีสันและความสนุกแก่เรื่องดังกล่าวข้างต้นแล้ว ยังอาจเป็นเพราะว่าการละเล่นดังกล่าวก็เป็นที่รู้จักและนิยมในสังคมไทยด้วยเช่นกัน ดังปรากฏหลักฐานว่าในสังคมไทยก็นิยมเล่นชนไก่มาช้านานแล้ว เช่น ในเอกสารของวันวลิตได้บันทึกว่าในรัชสมัยพระมหินทรแห่งอยุธยา ราชสำนักของพระองค์ถูกยึดขณะที่พระองค์กำลังทอดพระเนตรกีฬาชนไก่อยู่ * (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2548: 50)

3.3.2.2 การเล่นหนัง

---

* ดังที่กล่าวว่า “พระเจ้าแผ่นดินสยามทรงตั้งอยู่ในความประมาท พระองค์ยังทรงยืนดูกีฬาชนไก่อยู่ในขณะที่ราชสำนักถูกยึด”

การเล่นวายังหรือการเล่นหนังเป็นการแสดงของชวามลายูที่พบในนิทานปันหยีหลายสำนวนรวมทั้งเรื่อง**อิเหนา**ด้วย ดังนี้

การเล่นหนังในนิทานปันหยีและสังคมชวามลายู

การเล่นหนังไม่เพียงแต่เป็นการแสดงที่สามารถเข้าถึงจิตใจของชาวชวาเท่านั้น แต่ยังถือเป็นเลือดเนื้อของชาวชวาอีกด้วย จึงไม่น่าแปลกใจที่จะพบการแสดงหนังปรากฏเป็นเหตุการณ์หนึ่งในนิทานปันหยีจำนวนมาก (Abdul Rahman Kaeh, 1989: 112) และเนื่องจากนิทานปันหยีส่วนใหญ่นำเสนอผ่านการแสดง การเล่นหนังที่ปรากฏในเรื่องจึงถือเป็น “การแสดงซ้อนการแสดง” (drama dalam drama (play within a play)) (Abdul Rahman Kaeh, 1975: 261)

จากการศึกษาพบว่านิทานปันหยีที่ปรากฏรายละเอียดการเล่นหนังของตัวละครมี 7 สำนวน ได้แก่เรื่อง พออ, หปกส, AA, GD, PKN, PN, WDS โดยตัวละครที่เป็นผู้เชิดหนังหรือที่เรียกว่า “ดาหลัง” มีทั้งอีนู กาลุห์ และตัวละครอื่นๆ

จุดประสงค์ของการเล่นหนังในนิทานปันหยีมีหลากหลาย บางกรณีมีจุดประสงค์เพื่อเปิดโอกาสให้ตัวละครที่เป็นดาหลัง เช่น อีนู หรือกาลุห์ สื่อแสดงความในใจและอารมณ์ความรู้สึกผ่านการเชิดหนัง เช่น ความรัก ความคิดถึง หรือความน้อยใจ เช่นที่พบในเรื่อง PKN, PN ในขณะที่บางกรณีมีจุดประสงค์เพื่อเปิดโอกาสให้ตัวละครที่เป็นผู้เชิดหนังกับตัวละครที่เป็นผู้ชมได้พบเจอกัน หรือจำกันได้ เช่นเรื่อง พออ, หปกส, WDS

การเล่นหนังนี้เป็นการแสดงที่มีความสำคัญและได้รับความนิยมแพร่หลายมากทั้งในดินแดนชวามลายูทั้งในระดับราชสำนักและประชาชน โดยในสังคมชวามลายู นายหนังหรือดาหลังถือเป็นบุคคลสำคัญที่ได้รับการยกย่องและเคารพนับถือในฐานะนักปราชญ์ เนื่องจากเป็นผู้รอบรู้ในสรรพศาสตร์ ทั้งด้านศิลปะการเชิดหนังและการพากย์ วรรณคดี ดนตรี ประวัติศาสตร์ ศาสนา และปรัชญาต่างๆ กษัตริย์และพระราชวงศ์ของชวาหลายพระองค์มีพระปรีชาสามารถด้านการเชิดหนังอย่างโดดเด่น การเล่นหนังยังมีบทบาทสำคัญในราชสำนักทั้งบทบาทในการสร้างความบันเทิงและบทบาทในการสอนคุณธรรมจริยธรรม ดังปรากฏหลักฐานว่าในราชสำนักชวาเมื่อครั้งอดีต เมื่อเจ้านายสตรีมีชันษาครบ 12 ปีและเริ่มมีระดูครั้งแรก จะจัดให้มีการเล่นหนังที่มีเนื้อหาสอนเจ้านายสตรีพระองค์นั้น (AART Van Beck, 1990: 71)

การเล่นหนังในเรื่องอิเหนา

ในเรื่อง**อิเหนา** ปรากฏการเล่นหนังเช่นเดียวกับในนิทานปันหยี โดยปรากฏในตอนที่อิเหนาสั่งให้ประสันตาเชิดหนังแสดงเรื่องราวความรักของตนเองกับบุษบาตั้งแต่ครั้งไปใช้บนจนกระทั่งถึงตอนลมหอบให้แอหนังชมเพื่อพิสูจน์ว่าแอหนังคือบุษบาจริงหรือไม่ หากว่านางคือบุษบาปลอมมา เมื่อได้ชมเรื่องราวชีวิตรักแต่หนหลังดังกล่าวนี้ น่าจะร้องไห้ด้วยความโศกเศร้า ซึ่งผลปรากฏว่า แอหนังร้องไห้ด้วยความโทมนัสหลังจากได้ชมการแสดง จึงทำให้ปันหยีมั่นใจว่านางคือบุษบา จึงเปิดเผยตัวจริงแก่นาง ทำให้ทั้งคู่จดจำกันได้ ดังได้อธิบายในหัวข้อ 3.1.2.8 ข้างต้น

การเล่นหนังในเรื่อง**อิเหนา**นี้ เมื่อพิจารณาจากลักษณะตัวหนังและวิธีการเชิดที่บรรยายในเรื่องแล้ว รัตติยา สาและ (1988: 132) เห็นว่าน่าจะเป็นการเล่นหนังประเภทวายังกุลิตหรือหนังตะลุง ส่วนบทพากย์ที่เล่าเรื่องราวตั้งแต่ตอนใช้บนจนถึงตอนลมหอบในเรื่องอิเหนา ใช้รูปแบบคำประพันธ์ประเภทกาพย์ อันประกอบด้วย กาพย์ยานี กาพย์ฉบัง และบทเจรจาเป็นร่ายยาว มีเพลงหน้าพาทย์กำกับ ดังเช่นตัวอย่างที่ยกมาแต่งด้วยคำประพันธ์กาพย์ฉบัง 16

ปางนั้นระเด่นมนตรี พระเสด็จจรลี
ยังเชิงกุหนุงบ่มินาน
หยุดประทับศาลาหน้าวิหาร พร้อมพวกบริวาร
ก็เล่นอยู่จนสนธยา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 926)

การที่เรื่อง**อิเหนา**เก็บรักษาวัฒนธรรมการเล่นหนังดังกล่าวนี้ไว้ ผู้วิจัยเห็นว่านอกจากจะเป็นเพราะการแสดงดังกล่าวมีความสำคัญต่อเรื่องในฐานะที่เป็นจุดหักเหสำคัญที่ทำให้ตัวเอกสามารถจดจำกันได้แล้ว ยังอาจเป็นเพราะว่าการแสดงดังกล่าวนี้เป็นที่รู้จักคุ้นเคยของคนไทยเป็นอย่างดี ดังปรากฏหลักฐานว่ามีการเล่นหนังปรากฏในสังคมไทยมาช้านานแล้ว อย่างน้อยที่สุดก็ตั้งแต่สมัยอยุธยา เช่นที่ปรากฏในกฎมณเฑียรบาลหรือในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชมีการนิพนธ์เรื่อง**สมุทรโฆษคำฉันท์**เพื่อเตรียมใช้สำหรับเล่นหนังประเภทหนังใหญ่

3.3.3 อาวุธชวามลายูในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา: กริช

วัฒนธรรมชวามลายูอีกประการหนึ่งที่ปรากฏอย่างโดดเด่นในนิทานปันหยีแทบทุกสำนวนรวมทั้งเรื่อง**อิเหนา**ด้วย คือ การใช้กริช ดังนี้

กริชในนิทานปันหยีและสังคมชวามลายู

กริชเป็นอาวุธโบราณของชวาที่ใช้กันมาตั้งแต่ยุคที่นับถือคติฮินดูจนกระทั่งเปลี่ยนมานับถืออิสลามก็ยังคงใช้กริชอยู่เช่นกัน กริชนับเป็นวัฒนธรรมชวาที่มีความโดดเด่นมาก ดังที่ เอ็ดเวิร์ด เฟรย์ (Edward Frey) (1986: 17) กล่าวว่าไม่ว่าใครก็ตามเมื่อพูดหรือเขียนเรื่องราวของชวา หากไม่มีกริชก็ไม่เป็นชวา*

หลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดของชวาที่กล่าวถึงกริช ได้แก่ ภาพจำหลักหินรูปเทพ “ภีมะ” เทพนักรบตามคติฮินดูซึ่งใช้มือจับเหล็กรูปกริชวางไว้บนเข่า ส่วนมืออีกข้างหนึ่งทำท่าตี รูปสลักนี้มีอายุประมาณพุทธศตวรรษที่ 19 (วิวัฒน์ พันธวุฒิยานนท์, 2539: 140) ภาพดังกล่าวนี้สะท้อนให้เห็นชัดเจนว่ากริชมีปรากฏมาตั้งแต่ยุคชวาฮินดูแล้ว ต่อมาในราวปลายพุทธศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นยุคที่อาณาจักรมัชปาหิตเรืองอำนาจ กริชเป็นอาวุธที่ได้รับความนิยมแพร่หลายไปทั่วดินแดนชวาและ

* “Java without the kris would not be Java”

มลายูตลอดจนหัวเมืองทางใต้ของไทย ผู้ชายชวามลายูแทบทุกคนจะต้องมีกริชประจำตัวและพกติดตัวเสมอ ในยุคนี้หัวกริชนิยมทำเป็นรูปเทพเจ้าฮินดู ต่อมาหลังจากที่อาณาจักรมัชปาหิตเริ่มเสื่อมลงและอาณาจักรมะตารำเรืองอำนาจขึ้นมาแทนที่พร้อมกับคติความเชื่ออิสลามที่เข้ามาแทนที่ความเชื่อเดิม กริชก็ยังคงใช้กันแพร่หลาย แต่ไม่ทำหัวกริชเป็นรูปเคารพเทพเจ้าเช่นเดิมเนื่องจากขัดกับความเชื่ออิสลาม (วิวัฒน์ พันธวุฒิยานนท์, 2539: 141) ในปัจจุบันกริชก็ยังคงมีความสำคัญทั้งในชวาและมลายู เช่น เมื่อสุลต่านผู้ครองรัฐในมาเลเซียจะทรงกล่าวสัตว์ปฏิญาณในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระองค์จะทรงจุมพิตคัมภีร์กุรอานและพระแสงกริชในฐานะเครื่องประกอบพระราชอิสริยยศด้วย (วิวัฒน์ พันธวุฒิยานนท์, 2539: 142)

ด้วยเหตุที่กริชเป็นวัฒนธรรมชวามลายูที่สำคัญและโดดเด่น จึงปรากฏการใช้กริชในนิทานปันหยีและวรรณคดีชวามลายูเรื่องต่างๆ อย่างโดดเด่น จากการศึกษานิทานปันหยี 33 สำนวนพบว่ามีนิทานปันหยี 22 สำนวนที่นำเสนอรายละเอียดให้เห็นอย่างเด่นชัดว่า กริชมีบทบาทสำคัญในเรื่องได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, AA, BK, GD, HAP, HCWP, ML, PJ, PAP, PKN, PN, PWG, RP, ST, SMG, TWSTP, TPDSK, WW, WDS ส่วนนิทานปันหยีนอกเหนือจากนี้ไม่ปรากฏรายละเอียดที่แสดงให้เห็นบทบาทของกริชอย่างเด่นชัด ทั้งนี้ เนื่องจากบางสำนวนที่นำมาศึกษาเป็นฉบับสรุปความหรือเป็นเรื่องย่อจึงไม่มีรายละเอียดมากนัก หรือบางสำนวนไม่ปรากฏเหตุการณ์การรบ จึงมิได้กล่าวถึงอาวุธของตัวละคร แต่ก็สันนิษฐานว่า ตัวละครก็คงพกกริชเป็นอาวุธประจำตัวหรือใช้กริชเป็นอาวุธเช่นเดียวกันกับนิทานปันหยีสำนวนอื่นๆ เนื่องจากเป็นอาวุธสำคัญและเป็นเอกลักษณ์ของชาวชวามลายู

เมื่อพิจารณาเรื่อง**อิเหนา**ก็พบว่า กริชยังคงมีบทบาทสำคัญในเรื่องเช่นเดียวกับนิทานปันหยีหลายสำนวนดังกล่าวข้างต้น ดังจะได้อธิบายในหัวข้อต่อไป

กริชในเรื่องอิเหนา

ในเรื่อง**อิเหนา** ปรากฏบทบาทของกริชเช่นเดียวกับในนิทานปันหยี จากการศึกษาพบว่ากริชในเรื่อง**อิเหนา**มีบทบาทความสำคัญ 3 ลักษณะด้วยกัน คือ เป็นอาวุธ เป็นเครื่องแทนตัว และเป็นเครื่องแสดงความจงรักภักดีต่อสามีของผู้หญิง ซึ่งความสำคัญของกริชทั้ง 3 ประการนี้ต่างก็สอดคล้องกับบทบาทของกริชที่พบในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ ดังนี้

1.) กริชในฐานะอาวุธ

บทบาทของกริชประการแรกที่ปรากฏร่วมกันในเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีคือ บทบาทในฐานะอาวุธ ดังนี้

ในสังคมชวามลายู กริชเป็นอาวุธที่มีความสำคัญและใช้กันแพร่หลาย ชายชาวชวามลายูในอดีตที่จะต้องพกกริชเป็นอาวุธคู่กายตลอดเวลา เนื่องจากสามารถใช้ป้องกันตัวในระยะประชิดได้ดี และถือว่าเป็นอาวุธแห่งเกียรติยศอันล้ำค่าของชายชาตรี ดังที่มีภาษิตชวาโบราณกล่าวว่า สมบัติล้ำค่า 4

อย่างในชีวิตของลูกผู้ชาย คือ บ้านสักหลัง นกเขาชวาดีๆ ศรีภรรยา แพะสัก 2 ตัว และกริชที่ดีสักเล่มหนึ่ง (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, สมบูรณ์ ธนะสุข, และพิชัย แก้วขาว, 2543: 100)

ด้วยเหตุที่กริชเป็นอาวุธที่มีความสำคัญและใช้กันแพร่หลายในดินแดนชวามลายู จึงไม่น่าแปลกใจที่ตัวละครในนิทานปันหยีจะกริชจะเป็นอาวุธประจำตัวและใช้กริชในการสู้รบ จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 22 สำนวนที่นำเสนอรายละเอียดให้เห็นอย่างเด่นชัดว่าตัวละครมีกริชเป็นอาวุธประจำตัวและใช้กริชในการสู้รบ ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส, หปส, AA, BK, GD, HAP, HCWP, ML, PJ, PAP, PKN, PN, PWG, RP, ST, SMG, TWSTP, TPDSK, WW, WDS

ในเรื่อง**อิเหนา** ตัวละครชายต่างก็มีกริชเป็นอาวุธประจำตัวและใช้กริชในการสู้รบเช่นเดียวกับตัวละครในนิทานปันหยี แม้กระทั่งบุษบา เมื่อปลอมตัวเป็นชายชื่ออุณากรรณก็มีกริชประจำตัวด้วยเช่นกัน โดยกริชของตัวเอกและตัวละครอื่นๆ ที่อยู่ในวงศ์เทวาจะเป็นกริชพิเศษ คือเป็นกริชที่ได้รับจากองค์ปะตาระกาหลา

นอกจากจะปรากฏบทบาทของกริชในฐานะอาวุธประจำตัวของตัวละครเช่นเดียวกับนิทานปันหยีแล้ว วิธีการใช้กริชสังหารศัตรูที่บรรยายในเรื่อง**อิเหนา**ยังสอดคล้องกับที่บรยายในนิทานปันหยีด้วย กล่าวคือ ตอนที่อิเหนาใช้กริชสังหารระตูกะหมังกุหนิง กวีบรรยายว่าอิเหนา “กรายกริชแทงอกตลอดหลัง” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 338) คือใช้กริชแทงเข้าไปที่หน้าอกของระตูจนทะลุถึงข้างหลัง ซึ่งวิธีการแทงกริชดังกล่าวนี้ตรงกับที่บรรยายไว้ในเรื่องพออ ตอนที่อีนูใช้กริชสังหาราะตูปูดะสะตะกาลา ซึ่งกล่าวว่าอีนู “ชักกริชแทงระตูปูดะฯ ถูกที่หน้าอกทะลุตลอดหลัง สิ้นพระชนม์ในที่รบ” (ขุนนิกรการประกิจ, 2520: 123)

2.) กริชในฐานะเครื่องแทนตัว

บทบาทของกริชอีกลักษณะหนึ่งที่ปรากฏร่วมกันระหว่างเรื่อง**อิเหนา**และนิทานปันหยีบางสำนวนคือ บทบาทของกริชในฐานะเครื่องแทนตัว ดังนี้

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยี 2 สำนวนที่นำเสนอรายละเอียดให้เห็นอย่างเด่นชัดว่ากริชมีความสำคัญในฐานะเป็นเครื่องแทนตัวของตัวละครเจ้าของกริช ได้แก่เรื่อง AA, ML โดยกริชในฐานะเครื่องแทนตัวที่พบในนิทานปันหยีนี้มี 2 นัยด้วย **นัยแรก** หมายถึง การที่กริชนั้นสามารถใช้แทนตัวตนหรือจิตวิญญาณของผู้เป็นเจ้าของได้ ซึ่งเห็นได้จากการที่เจ้าของกริชส่งกริชของตนเองไปเข้าร่วมงานหรือการพิธีต่างๆ แทนตนเองซึ่งไม่สามารถไปได้ กริชในฐานะเครื่องแทนตัวตามนัยนี้พบในนิทานปันหยีเรื่อง AA, ML เช่น เรื่อง ML กล่าวว่าตอนที่ระตูกากลังทรงยกนางอาร์จา (Arja) ให้เป็นชายาของอีนู ในพิธีแต่งงาน อีนูมิได้ไปเข้าพิธีด้วยตนเอง แต่ส่งกริชไปแทนตัว (R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 341) ซึ่งสะท้อนว่ากริชเป็นตัวแทนของตัวตนและจิตวิญญาณของอีนูผู้เป็นเจ้าบ่าว ลักษณะดังกล่าวนี้สอดคล้องกับวัฒนธรรมชวามลายูโบราณที่มีประเพณีแต่งงานด้วยกริช กล่าวคือในกรณีที่เจ้าบ่าวไม่อยู่ในวิสัยที่จะเข้าร่วมพิธีได้หรือในกรณีที่

เจ้าบ่าวเป็นราชตระกูลจะแต่งงานกับหญิงสาวที่มีศักดิ์ต่ำกว่าหรือเป็นสามัญชน เจ้าบ่าวสามารถส่งกริชไปแทนตัวได้ และถือว่าการแต่งงานนั้นชอบด้วยกฎหมาย (วิวัฒน์ พันธวุฒิยานนท์, 2539: 141)

ส่วนนัยที่สอง หมายถึง การที่กริชนั้นสามารถบ่งบอกและแสดงตัวตนของผู้เป็นเจ้าของได้ว่าเป็นใคร มีนามว่าอะไร ซึ่งเกิดจากการที่กริชนั้นมีชื่อของเจ้าของจารึกอยู่ ทำให้เมื่อใครได้เห็นกริชก็จะทราบทันทีว่าเจ้าของกริชคือใคร กริชในฐานะเครื่องแทนตัวตามนัยนี้พบในเรื่อง ML ซึ่ง กล่าวว่า กริชของอีนูและน้องชายกาลุห์มีชื่อจริงของผู้เป็นเจ้าของจารึกอยู่บนกริช ซึ่งทำให้ทั้งคู่จดจำกันได้เมื่อเห็นชื่อบนกริชของอีกฝ่ายหนึ่ง (R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 327)

เมื่อพิจารณาการใช้กริชในเรื่อง**อิเหนา**ก็พบว่า กริชมีความสำคัญในฐานะเครื่องแทนตัวตามนัยทั้ง 2 ดังกล่าวข้างต้นเช่นเดียวกับในนิทานปันหยี กริชในฐานะเครื่องแทนตัวตามนัยแรกปรากฏในตอนดรสาแบหลา ในตอนนี้เห็นได้ชัดว่ากริชของระตูบุศสิหนาเป็นตัวแทนของชีวิตหรือจิตวิญญาณของระตูที่สิ้นชีวิตไป ดังจะเห็นจากการที่นางดรสาขอสมาลาโทษและขออโหสิกรรมระตูต่อกริชประจำตัวของระตู อันสื่อแสดงว่ากริชนั้นแทนตัวตนของระตู ส่วนกริชในฐานะเครื่องแทนตัวตามนัยที่สอง เห็นได้ชัดในตอนที่กล่าวว่าองค์ปะตาระกาหลาเนรมิตกริชที่จารึกชื่อแล้วนำมามอบแก่นัดดาที่เป็นชาย และนัดดาได้ใช้ชื่อที่จารึกบนกริชนั้นเป็นชื่อจริงของตนเอง เช่น อิเหนา สียะตรา และสุหรานากง ด้วยเหตุที่มีชื่อจริงจารึกบนกริชนี้เอง ทำให้ปันหยีและย่าหรันได้รู้จักว่าตัวจริงของอีกฝ่ายหนึ่งคือใครในตอนที่ขอแลกกริชกันดู

3.) กริชกับการแสดงความจงรักภักดีต่อสามีของผู้หญิง

บทบาทของกริชอีกลักษณะหนึ่งที่พบร่วมกันทั้งในเรื่อง**อิเหนา**และนิทานปันหยีคือ บทบาทในการแสดงความจงรักภักดีต่อสามีของผู้หญิง ดังนี้

ในนิทานปันหยีบางสำนวนแสดงให้เห็นว่า ไม่เพียงแต่ตัวละครชายเท่านั้นแต่ตัวละครหญิงก็มีกริชเช่นกัน โดยการใช้กริชของตัวละครหญิงในนิทานปันหยีมักสื่อแสดงให้เห็นความความจงรักภักดีต่อคนรักของนาง ดังที่ปรากฏในนิทานปันหยี 2 สำนวนได้แก่เรื่อง ML, WW เช่นเรื่อง ML กล่าวว่า หลังจากที่กาลุห์ถูกยกให้แต่งงานกับระตูลาเซ็ม นางได้พกกริชติดตัวไว้ตลอดเวลา และขู่ระตูลาเซ็มว่าหากระตูคิดจะล่วงเกินนาง นางจะใช้กริชนั้นฆ่าตัวตายทันที ทำให้ระตูไม่กล้าแตะต้องนาง (R.M.Ng. Poerbatjaraka, 1968: 306) เช่นเดียวกับเรื่อง WW ที่กล่าวว่าหลังจากกาลุห์จำต้องแต่งงานกับเจ้าชายต่างเมืองที่ช่วยชีวิตนางไว้ นางได้พกกริชติดตัวไว้ตลอดเวลา เผื่อว่าเจ้าชายนั้นคิดจะล่วงเกินนาง นางก็จะใช้กริชนั้นฆ่าตัวตาย (S.O.Robson, 1971: 69)

การที่เจ้านายสตรีมีกริชประจำตัวหรือมีกริชติดตัวนี้สอดคล้องกับวัฒนธรรมชวามลายูที่สตรีสูงศักดิ์สามารถพกกริชได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสตรีที่มีความห้าวหาญทัดเทียมชาย (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, 2544: 73) แต่กริชของสตรีจะมีขนาดเล็กกะทัดรัดกว่ากริชของบุรุษ

ในเรื่อง**อิเหนา** การพกกริชของแอหนังก็สื่อแสดงนัยหรือบทบาทของกริชในลักษณะดังกล่าวเช่นเดียวกัน กล่าวคือ หลังจากที่แอหนังถูกปันหยีลวงเข้าเมืองกาหลังและพยายามเกี้ยวพา

ราสีนาง นางก็พยายามระแวดระวังกริชเทวาที่ได้รับจากองค์ปะตาระกาหลาตอนปลอมตัวเป็นอุณากรรณตลอดเวลา ด้วยเกรงว่าปันหยีจะแอบมาลักกริชของนางไปได้ เหตุที่นางกลัวว่ากริชจะหายไปนี้ อาจตีความได้ว่าเพราะนางต้องการมีกริชนี้ไว้สำหรับป้องกันตัวหากว่าปันหยีคิดจะบังคับใจนาง หรืออีกแง่หนึ่งอาจเป็นเพราะว่า หากปันหยีสามารถลักกริชของนางซึ่งจารึกนามอุณากรรณผู้ที่นางอ้างว่าเป็นสามีไปได้ ก็เท่ากับว่าปันหยีมีสิทธิ์หรืออำนาจโดยชอบธรรมที่จะเป็นสามีใหม่ของนาง อย่างไรก็ตาม แม้นางจะพยายามระวังเพียงใด ในที่สุดปันหยีก็ลักกริชไปได้สำเร็จ ทำให้นางเสียใจมากเพราะคิดว่าจะต้องตกเป็นชายาของปันหยีอย่างแน่นอน นางจึงเตรียมตัวจะฆ่าตัวตายเพราะไม่ต้องการตกเป็นของปันหยีผู้ซึ่งนางจำไม่ได้ว่าคืออิเหนาสามีของนางนั่นเอง การพกกริชและการเฝ้าระแวดระวังกริชของแอหนังดังกล่าวนี้นับว่าสื่อแสดงความรักมั่นและความจงรักภักดีที่นางมีต่ออิเหนาอย่างชัดเจน คือทำให้เห็นว่านางไม่ปรารถนาจะมีสามีใหม่ และเมื่อพลาดถูกขโมยกริชไปได้ นางก็ถึงกับจะฆ่าตัวตาย

แม้ว่าการใช้กริชของแอหนังในเรื่อง**อิเหนา**จะมีความแตกต่างจากการใช้กริชของตัวละครหญิงในนิทานปันหยีดังที่กล่าวมาข้างต้น แต่ก็มีลักษณะร่วมกันที่สะท้อนให้เห็นความจงรักภักดีต่อคนรักของนางและการไม่ปรารถนาจะครองรักกับชายอื่นเช่นเดียวกัน

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นว่า บทบาทและความสำคัญของกริชที่ปรากฏในเนื้อหาของเรื่อง**อิเหนา**มีความคล้ายคลึงสอดคล้องกับบทบาทและความสำคัญของกริชที่ปรากฏในนิทานปันหยีเป็นอย่างดี การสืบทอดบทบาทและความสำคัญดังกล่าวนี้ไว้ในเรื่อง**อิเหนา** ผู้วิจัยเห็นว่า นอกจากจะเป็นเพราะต้องการรักษาเอกลักษณ์ของชวามลายูไว้ในเรื่องเพื่อให้สอดคล้องกับเรื่องที่เป็นชวาแล้ว ยังอาจเป็นเพราะว่าการที่ตัวละครมีกริชเป็นอาวุธประจำตัวนี้สอดคล้องกันดีกับลักษณะของตัวเอกฝ่ายชายในวรรณคดีไทยที่มักมีอาวุธประจำตัวหรืออาวุธคู่กายชนิดต่างๆ เช่น ศร พระขรรค์ กระบี่ ธนู อีกทั้งกริชยังเป็นอาวุธที่คนไทยรู้จักคุ้นเคยดี มิได้แปลกแยกจากการรับรู้แต่อย่างใด ดังปรากฏหลักฐานว่าราชสำนักไทยรู้จักอาวุธกริชมาตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว เพราะมีการติดต่อสัมพันธ์กับชวามลายู หลักฐานที่เห็นได้ชัดเจนคือใน**จดหมายเหตุของลาลูแบร์** กล่าวว่า สมเด็จพระนารายณ์พระราชทานกริชให้ขุนนางเหน็บที่สะเอวด้านซ้ายเพื่อความสะดวกในการใช้ นอกจากนี้ในคราวที่ราชทูตสยามเข้าเฝ้าถวายพระราชสาส์นแด่พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส เหล่าราชทูตได้เหน็บกริชที่สะเอวด้านซ้ายกันทุกคน (วิวัฒน์ พันธวุฒิยานนท์, 2539: 142)

3.3.4 คำศัพท์ชวามลายูในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา

วัฒนธรรมชวามลายูที่โดดเด่นอีกประการหนึ่งที่ปรากฏในนิทานปันหยีก็คือ คำศัพท์ภาษาชวามลายู ซึ่งเป็นภาษาที่ใช้ในการสร้างเสพนิทานปันหยีในดินแดนชวามลายู โดยกวีได้ยืมคำศัพท์เหล่านี้มาใช้ร่วมกับคำไทย การหยิบยืมคำจากภาษาต่างประเทศมาใช้ในภาษาไทยหรือในวรรณคดีไทยนี้เป็นลักษณะที่พบได้ทั่วไปและเป็นธรรมชาติอย่างหนึ่งของภาษาไทย ดังจะเห็นว่าที่ผ่านมาก็มีการยืมคำภาษาเขมรและคำบาลีสันสกฤตมาใช้ในภาษาไทยและในวรรณคดีไทยจำนวนมาก การ

ยืมคำศัพท์ชวามลายูมาใช้นี้ กวีคงต้องการสร้างเสน่ห์ และความแปลกใหม่ให้แก่เรื่อง ทำให้เรื่องมีบรรยากาศความเป็นชวามลายูผสานอยู่ด้วย

จากการศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีพบว่า ในเรื่อง**อิเหนา**ปรากฏใช้คำศัพท์ชวามลายู* เป็นจำนวนมากพ้องกับที่พบในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ โดยสามารถจัดประเภทได้ 3 กลุ่มด้วยกัน กลุ่มแรก คือ คำศัพท์ที่เป็นชื่อตัวละคร สถานที่และธรรมชาติ กลุ่มที่สอง คือ คำศัพท์ที่แสดงกิริยาหรือพฤติการณ์สำคัญ และกลุ่มที่สาม คือ คำศัพท์ที่แสดงวัฒนธรรมชวามลายู ดังนี้

3.3.4.1 คำศัพท์ที่เป็นชื่อตัวละคร สถานที่ และธรรมชาติ

คำศัพท์ชวามลายูที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**มากที่สุดก็คือ คำศัพท์ที่เป็นชื่อตัวละคร สถานที่ และชื่อธรรมชาติต่างๆ เช่น ชื่อพรรณไม้ ซึ่งจะขอยกตัวอย่างอธิบายเฉพาะคำศัพท์ที่โดดเด่นหรือมีความสำคัญ ดังนี้

ก.ชื่อตัวละคร

คำศัพท์ชวามลายูที่เป็นชื่อตัวละครในเรื่อง**อิเหนา**มีทั้งที่เป็นชื่อเฉพาะและที่เป็นคำเรียกตัวละครซึ่งเรียกตามตำแหน่ง สถานภาพ หรือความสัมพันธ์ในวงศ์ญาติ โดยชื่อเหล่านี้มีทั้งที่เหมือนและต่างไปจากที่พบในนิทานปันหยี ดังจะขอยกตัวอย่างอธิบายเฉพาะชื่อของตัวเอกหรือตัวละครสำคัญ ดังนี้

ชื่อเฉพาะของตัวละคร

ในเรื่อง**อิเหนา** ชื่อเฉพาะของอิเหนาคือ

ชื่อหยังหยังหนึ่งหรัดอินดรา อุดากันสาหรีปาตี
อิเหนาเองหยังตาหลา เมาะตาริยะกัดดังสุรศรี
ดาหยังอริราชไพรี เองกะนะกะหรีกุรปัน (น.20)

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 20)

---

* การศึกษาคำศัพท์ชวามลายูในเรื่อง**อิเหนา**ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยมิได้มุ่งแยกแยะว่าคำศัพท์คำใดเป็นคำชวาหรือมลายู แต่จะมุ่งพิจารณาในภาพรวมว่าเรื่อง**อิเหนา**มีการใช้คำศัพท์ชวามลายูคำใดบ้างและตรงกับที่พบในนิทานปันหยีอย่างไร เพื่อแสดงให้เห็นว่าในเรื่อง**อิเหนา**ยังคงแสดงลักษณะเด่นของนิทานปันหยีด้านภาษาชวามลายูอยู่

ทั้งนี้ ในการศึกษาว่าคำศัพท์เดิมของคำชวามลายูในเรื่อง**อิเหนา**คือคำใด ผู้วิจัยจะศึกษาจากเอกสารต่อไปนี้

- บทความเรื่อง **วิเคราะห์ศัพท์ชวาในบทละครเรื่องอิเหนา** (2512)
- **พจนานุกรมคำพ้อง ไทย-มลายู** (2529)
- **พจนานุกรม มาเลย์-ไทย ฉบับปรับปรุง** (2550)
- **Javanese-English Dictionary** (2002)
- **Collins Malay Dictionary** (2005)
- นิทานปันหยี 33 สำนวน

จากการศึกษานิทานปันหยีทั้ง 33 สำนวนพบว่าไม่มีสำนวนใดที่ตัวเอกฝ่ายชายมีชื่อเฉพาะตรงกับเรื่อง**อิเหนา** อย่างไรก็ตาม ชื่อเฉพาะดังกล่าวนี้มิได้ใช้ เรียกอิเหนา แต่จะเรียกอิเหนาว่า “ระเด่นมนตรี” ซึ่งมาจากคำว่า “ราเด็น เม็นตรี” (Raden Menteri) หรือ “อิเหนา” ซึ่งมาจากคำว่า “อีนู” แทน ซึ่งเป็นการเรียกตามตำแหน่งหรือสถานภาพการเป็นรัชทายาทของอิเหนา ซึ่งจะกล่าวในหัวข้อถัดไป

ส่วนชื่อเฉพาะของบุษบาคือ “บุษบาหนึ่งหรัด” โดยคำว่า “หนึ่งหรัด” นี้มาจากคำว่า “นิงรัต” (ningrat) ที่หมายถึง แห่งรัฐหรือแห่งเมือง ซึ่งเป็นสร้อยคำที่มักใช้ตามหลังชื่อเฉพาะของตัวละครหญิงที่มีสถานภาพเป็นเจ้าหญิงในนิทานปันหยี จากการศึกษาพบว่าชื่อ “บุษบาหนึ่งหรัด” ในเรื่อง**อิเหนา**ดังกล่าวนี้พบพ้องกับชื่อตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีเรื่อง SCK และ SMG ที่มีชื่อว่า “ปุสปานิงรัต”

คำเรียกตัวละคร

ในเรื่อง**อิเหนา**ปรากฏคำศัพท์ชวามลายูที่เป็นคำเรียกตัวละครจำนวนมาก ซึ่งมีทั้งที่เรียกตามตำแหน่งหรือสถานภาพ และเรียกตามความสัมพันธ์ในเครือญาติ ซึ่งเป็นกลุ่มคำศัพท์ที่พบใช้ในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ ด้วยเช่นกัน เช่น คำที่ใช้เรียกอิเหนาตัวเอกฝ่ายชายของเรื่อง จะเรียกว่า “ระเด่นมนตรี” และ “อิเหนา” ซึ่งมาจากคำว่า “อีนู” คำเรียกทั้ง 2 คำนี้เป็นคำที่บ่งบอกสถานภาพการเป็นเจ้าชายรัชทายาทของตัวละคร เนื่องจากคำว่า “ระเด่นมนตรี” มีความหมายว่าระเด่นหรือเจ้าชายผู้มีหน้าที่ในราชการ (หลวงคุรุนิติพิศาล, 2512: 5) ส่วนคำว่า “อิเหนา” ซึ่งมาจากคำว่า อีนู เป็นคำที่บ่งบอกศักดิ์การเป็นเจ้าชายรัชทายาทพระยุพราช (หลวงคุรุนิติพิศาล, 2512: 4-5) โดยมักใช้นำหน้าชื่อเฉพาะของตัวละครนั้น เช่น “อีนู กรัตปาตี” หมายถึงเจ้าชายรัชทายาทที่มีนามว่า กรัตปาตี เป็นต้น การเรียกตัวเอกฝ่ายชายว่า “ระเด่นมนตรี” หรือ “อีนู” ซึ่งกลายเป็นคำว่า “อิเหนา” ในฉบับของไทยนั้นปรากฏใช้ทั่วไปในนิทานปันหยีหลายสำนวน

คำเรียกตัวละครที่เป็นกษัตริย์และพระบรมวงศ์ในเรื่อง**อิเหนา**ส่วนใหญ่ก็เป็นคำศัพท์ชวามลายูเช่นกัน เช่นเรียกตัวละครที่เป็นกษัตริย์ว่า “ศรีปัตหรา” ซึ่งมาจากคำว่า “ซรีบตารา” (Sri Betara) เรียกว่า “ระตู” ซึ่งมาจากคำว่า “ราตู” (Ratu) และเรียกว่า “รายา” ซึ่งมาจากคำว่า “ราจา” (Raja) มีข้อสังเกตว่าในเรื่อง**อิเหนา** เมื่อกล่าวถึงกษัตริย์วงศ์เทวาจะไม่ใช้คำว่า “ระตู” แต่จะใช้คำว่า “ท้าว” แทน เช่น ท้าวดาหา จะใช้คำว่า “ระตู” กับกษัตริย์ชวาเมืองอื่นๆ นอกวงศ์เทวาเท่านั้น เช่น ระตูหมันหยา ระตูกะหมังกุหนิง ส่วนคำว่า “รายา” นั้นใช้กับกษัตริย์แห่งเมืองมะละกาเท่านั้น อาจเป็นไปได้ว่ากวีประสงค์จะใช้คำเรียกกษัตริย์ของชวากับของมลายูให้แตกต่างกัน ส่วนคำเรียกตัวละครที่เป็นมเหสีของระตูในเรื่อง**อิเหนา** ก็จะเรียกตามตำแหน่งซึ่งมีอยู่ 5 ลำดับ ซึ่งพบใช้ในนิทานปันหยีเช่นกัน ได้แก่ “ประไหมสุหรี” ซึ่งมาจากคำว่า “เปอร์ไม ซูรี” (Permai Suri) “มะเดหวี” ซึ่งมาจากคำว่า “มาดวี” หรือ “มาฮาดวี” (Madewi, Mahadewi) “มะโต” ซึ่ง

มาจากคำว่า “มาตูร์” (Matur) “ลิกู” ซึ่งมาจากคำว่า “ลีกู” (Liku) และ “เหมาหลาหงี” ซึ่งมาจากคำว่า “มูลางี” (Mulangi) โดยในเรื่อง**อิเหนา**มเหสีลำดับที่ 3 และ 4 จะสลับกับนิทานปันหยีที่กล่าวว่ามเหสีลำดับ 3 คือ ลิกู ส่วนลำดับ 4 คือ มะโต ส่วนคำเรียกเจ้าชายและเจ้าหญิงในเรื่อง**อิเหนา** จะใช้คำว่า “ระเด่น” ซึ่งมาจากคำว่า “ราเด็น” (Raden) ตรงกับในนิทานปันหยี

คำที่ใช้เรียกตัวละครพี่เลี้ยงและข้าราชบริพารของตัวเอกในเรื่อง**อิเหนา**ก็เป็นคำศัพท์ชวามลายูกลุ่มเดียวกับที่พบใช้ในนิทานปันหยีเช่นกัน เช่น คำเรียกตัวละครที่เป็นพี่เลี้ยงของอิเหนาจะเรียกตามตำแหน่งซึ่งมีอยู่ 5 ตำแหน่งสอดคล้องกับที่พบในนิทานปันหยี ได้แก่ “ปาเตะ” ซึ่งมาจากคำว่า “ปาเตะห์” (Pateh) “ยะรุเดะ” ซึ่งมาจากคำว่า “จูรูเด” (Jurude) “กะระตาหลา” ซึ่งมาจากคำว่า “เกอร์ตาลา” (Kertala) “ยาสา” ซึ่งมาจากคำว่า “จาซา” หรือ “จะก์ซา” (Jasa, Jaksa) และ “ประสันตา” ซึ่งมาจากคำว่า “ปราซันตา” (Prasanta) ส่วนคำเรียกตัวละครที่เป็นพี่เลี้ยงของบุษบาและตัวละครที่เป็นเจ้าหญิงตัวอื่นๆ ก็เรียกตามตำแหน่งซึ่งมีอยู่ 4 ตำแหน่งตำแหน่งสอดคล้องกับที่พบในนิทานปันหยีเช่นกัน ได้แก่ “บาหยัน” ซึ่งมาจากคำว่า “บายัน” (Bayan) “ส่าเหง็ด” ซึ่งมาจากคำว่า “ซังกิต” (Sanggit) “ประเสหรัน” ซึ่งมาจากคำว่า “ปาซีรัน” (Pasiran) และ “ปะลาหงัน” ซึ่งน่าจะมาจากคำว่า “ปาซูงัน” (Pasungan) ส่วนตำแหน่งข้าราชบริพารอื่นๆ ก็เป็นกลุ่มคำชวามลายูที่พบใช้ตรงกับในนิทานปันหยีเช่นกันเช่น “กิดาหยัน” ซึ่งมาจากคำว่า “กดายัน” (Kedayan, Kadejan) “ตำมะหงง” ซึ่งมาจากคำว่า “ตเม็งงง” (Temengong) “ปูนตา” ซึ่งมาจากคำว่า “ปูนตา” (Punta) และ “ดะหมัง” ซึ่งมาจากคำว่า “ดมัง” (Demang)

ตอนที่ตัวละครปลอมตัวเป็นชาวป่าออกเดินทางผจญภัย ก็ปรากฏใช้คัพท์ชวามลายูเรียกสถานภาพตัวละครในตอนนี้เช่นกัน คือเรียกว่า “กะละหนา” ซึ่งมาจากคำว่า “กลานา” (Kelana) และ “ปันจุเหร็จ” ซึ่งมาจากคำว่า “ปราจูริต” * (Perajurit) คำว่า “กะลาหนา” หรือ “กลานา” หมายถึงคนที่สัญจรไปโดยไม่มีจุดหมาย ไม่มีหลักแหล่ง (แปลก ศิลปกรรมพิเศษ, 2529: 10) มีนัยสื่อแสดงว่าเป็นคนต่ำศักดิ์หรือไร้บ้านเมืองอาศัย ซึ่งในนิทานปันหยีบางสำนวนก็พบใช้คำดังกล่าวเรียกตัวละครตอนปลอมตัวเป็นชาวป่าเช่นกัน ส่วนคำว่า “ปันจุเหร็จ” หรือ “ปราจูริต” หมายถึง ทหารหรือนักรบ (Collins Malay Dictionary, 2005: 613) แต่ถ้าดูจากบริบทที่ใช้ในเรื่อง**อิเหนา**จะพบว่ามีนัยทำนองเดียวกับคำว่า “กะลาหนา” คือหมายถึงคนที่เดินทางรบตีบ้านเมืองต่างๆ ไปเรื่อยๆ น่าสังเกตว่าในนิทานปันหยีมิได้เรียกตัวละครตอนปลอมตัวเป็นชาวป่าว่า “ปันจุเหร็จ” เหมือนในเรื่อง**อิเหนา**แต่เรียกว่า “กลานา” นอกจากนี้ ในเรื่อง**อิเหนา** ตอนที่ อิเหนาปลอมตัวเป็นชาวป่าได้เปลี่ยนชื่อใหม่เป็นชื่อที่มีคำว่า “ปันหยี” ซึ่งมาจากคำว่า “ปันจี” (Panji) ประกอบอยู่ในชื่อด้วย เช่น ปันหยีสุกาหรา มิสาระปันหยี คำว่า “ปันหยี” หรือ “ปันจี” นี้ หมายถึง

* อ่านว่า “ปะ-รา-จู-ริต”

ธงหรือผู้ถือธง (S.O.Robson, 1971: 13) ซึ่งสื่อนัยการเป็นนักรบหรือจอมทัพ ในนิทานปันหยีหลายสำนวน เมื่อตัวเอกฝ่ายชายหรือหญิงปลอมแปลงตัวเป็นชาวป่า ก็มักใช้ชื่อใหม่ที่มีคำว่า “ปันจี” ประกอบในชื่อด้วยเสมอเช่นเดียวกับที่พบในเรื่อง**อิเหนา** การใช้ชื่อ “ปันจี” ประกอบในชื่อนี้คงเพื่อแสดงความเป็นนักรบที่ยิ่งใหญ่ของตัวละครนั้น ทั้งนี้ รายละเอียดความหมายและนัยของคำว่า “ปันหยี” ที่พบในนิทานปันหยีและในสังคมชวามลายูนี้ผู้วิจัยได้อธิบายไว้แล้วในบทที่ 2 หัวข้อ 2.1

ในเรื่อง**อิเหนา** ช่วงที่ตัวละครเดินทางตามหากันนั้น นอกจากจะปลอมตัวเป็นชาวป่าที่เรียกว่า “กะละหนา” หรือ “ปันจุเหร็จ” ดังกล่าวข้างต้นแล้ว ยังปลอมตัวเป็นนักบวชด้วย โดยตอนที่อิเหนาบวชเป็นฤาษี ใช้คำเรียกว่า “อายัน” ซึ่งมาจากคำว่า “อาจาร์” (Ajar) ซึ่งหมายถึงนักบวชในลัทธิฮินดู (หลวงคุรุนิติพิศาล, 2512: 43) ส่วนตอนที่บุษบาบวชเป็นชี ใช้คำเรียกว่า “แอหนัง” ซึ่งมาจากคำว่า “เอินดัง” (Endang) ซึ่งหมายถึง นางชีหรือนักบวชหญิงตามคติฮินดู (หลวงคุรุนิติพิศาล, 2512: 45) ซึ่งในนิทานปันหยีก็ปรากฏใช้เช่นกัน

คำเรียกวงศ์ตระกูลของอิเหนาที่เรียกว่าวงศ์ “อสัญแดหวา” หรือ “อสัญหยา” ก็เป็นคำศัพท์ชวามลายูเช่นกัน มาจากคำว่า “อาซัล ดวา” (Asal dewa) และ “อาซัลญา” (Asalnya) หมายถึง การสืบเชื้อสายหรือมาจากเทวดา ในนิทานปันหยีมิได้กล่าวถึงชื่อวงศ์ของกษัตริย์ทั้ง 4 เมืองที่เป็นพี่น้องกัน ดังนั้นจึงไม่ปรากฏคำเรียกวงศ์ดังกล่าวเหมือนดังเรื่อง**อิเหนา**

นอกจากจะใช้คำศัพท์ชวามลายูเรียกตัวละครตามตำแหน่งหรือสถานภาพดังกล่าวข้างต้นแล้ว ในเรื่อง**อิเหนา**ยังปรากฏใช้คำศัพท์ชวามลายูเรียกตัวละครตามความสัมพันธ์ในวงศ์ญาติด้วย เช่นคำว่า “ประหมัน” มาจากคำว่า “ปามัน” (Paman) หมายถึง ลุงป้าน้าอา คำว่า “กะกัง” มาจากคำว่า “กากะก์” หรือ “กากันดา” (Kakak, Kakanda) หมายถึง พี่ชายหรือพี่สาว และคำว่า “อะหนะ” มาจากคำว่า “อานะก์” (Anak) หมายถึง ลูก ซึ่งในนิทานปันหยีก็พบใช้คำเหล่านี้เช่นเดียวกัน

นอกจากนี้ ในเรื่อง**อิเหนา**ยังปรากฏใช้คำศัพท์ชวามลายูเรียกหญิงสาวอันเป็นที่รักด้วย คือคำว่า “ดวงยิหวา” ซึ่งมาจากคำว่า “จีวา” (Jiwa) ที่แปลว่าดวงชีวาหรือชีวิต และคำว่า “ยาหยี” ซึ่งมาจากคำว่า “ยายี” (Yayi) หมายถึงน้อง หรือผู้อ่อนวัยกว่า ซึ่งพบใช้เป็นคำเรียกนางในนิทานปันหยีบางสำนวนเช่นกัน

ข.ชื่อสถานที่

คำศัพท์ชวามลายูในเรื่อง**อิเหนา** นอกจากจะปรากฏเป็นชื่อและคำเรียกตัวละครดังกล่าวข้างต้น ยังใช้เป็นชื่อสถานที่ด้วย ทั้งที่เป็นชื่อเฉพาะและที่หมายถึงสถานที่ทั่ว ไป

ชื่อเฉพาะของสถานที่ในเรื่อง**อิเหนา**ที่เป็นคำชวามลายู ได้แก่ บรรดาชื่อเมืองต่างๆ เช่น “กุเรปัน” มาจาก “กูรีปัน” “ดาหา” มาจาก “ดาฮา” “กาหลัง” มาจาก “กากลัง” “สิงหัดส่าหรี” มาจาก”ซิงกาซารี” “ล่าสำ” มาจาก “ลาเซ็ม” “มะงาดา” มาจาก “เมิงกาดา” ชื่อเมืองเหล่านี้หลายชื่อพบตรงหรือคล้ายกับที่พบในนิทานปันหยี แต่บางชื่อก็ต่างกัน

นอกจากชื่อเฉพาะของสถานที่แล้ว คำที่หมายถึงสถานที่ต่างๆ โดยทั่วไป บางคำในเรื่อง**อิเหนา**ก็เป็นคำศัพท์ชวามลายูด้วยเช่นกัน เช่นคำว่า “กระยาหงัน” มาจากคำว่า “กายางัน” (Kayangan) หมายถึง สวรรค์ คำว่า “กุหนุง” มาจากคำว่า “กูนุง” (Gunung) หมายถึง ภูเขา คำว่า “สะตาหมัน” มาจากคำว่า “ซตามัน” (Setaman*) หมายถึง อุทยาน

คำที่หมายถึงตำหนักหรือวังสำหรับให้แขกเมืองพักในเรื่อง**อิเหนา**หลายคำเป็นคำศัพท์ชวามลายูเช่นกัน เช่นคำว่า “ติกาหลัง” “ประเสบันอากง” “ดาหาปาตี” และ “ปันจะรากัน”

คำว่า “ติกาหลัง” มีการสันนิษฐานที่มาของคำเดิมต่างกันออกไป หลวงคุรุนิติพิศาล (2512: 32) สันนิษฐานว่าน่าจะมาจากคำว่า “ดีการัง” (Dikarang) ที่แปลว่า ที่จัดแล้ว อันได้ตกแต่งแล้ว หากพิจารณาจากความหมายนี้ คำว่า “ติกาหลัง” ในเรื่อง**อิเหนา** จะหมายถึงสถานที่หรือตำหนักที่ได้จัดเตรียมไว้แล้ว แต่ แปลก ศิลปกรรมพิเศษ (2529: 56) สันนิษฐานต่างออกไปว่าคำว่า “ติกาหลัง” น่าจะมาจากคำว่า “ปการัง” (pekarang) ที่แปลว่าสวนหรือสวนสำราญ หากยึดตามความหมายนี้ คำว่า “ติกาหลัง” ในเรื่อง**อิเหนา**หมายถึงตำหนักที่ตั้งอยู่ในสวน

คำชวามลายูที่ใช้เรียกที่พักสำหรับแขกเมืองอีกคำหนึ่งในเรื่อง**อิเหนา**คือ “ประเสบันอากง” ซึ่งมาจากคำว่า “เปซบัน** อากง” (Peseban Agong) หมายถึง วังลูกหลวง วังหลานหลวง (แปลก ศิลปกรรมพิเศษ, 2529: 80) คำนี้พบใช้ในนิทานปันหยีบางสำนวนในความหมายว่าเป็นที่พักสำหรับแขกเมืองด้วยเช่นกัน

คำว่า “ดาหาปาตี” มาจากคำว่า “ดาฮาปาตี” (Dahapati) หมายถึง ที่อยู่ของผู้เป็นใหญ่ หรือวังลูกหลวง (หลวงคุรุนิติพิศาล, 2512: 32) ในเรื่อง**อิเหนา**นำคำนี้มาใช้เรียกตำหนักหรือวังของเจ้านายชั้นลูกหลวง ดังปรากฏเป็นที่พักของอุณากรรณตอนอยู่ที่เมืองกาหลัง

ส่วนตำหนัก “ปันจะรากัน ที่ปันหยีพักตอนอยู่ที่เมืองกาหลัง แปลก ศิลปกรรมพิเศษ (2529: 86) สันนิษฐานว่ามาจากคำว่า “บันจาร์” (banjar) ที่แปลว่า แถว แนว แต่ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นคำเดียวกับคำว่า “ปรานาราคา” (Pranaraga) ในนิทานปันหยีที่หมายถึงตำหนักที่พักสำหรับแขกเมือง

ค.ชื่อธรรมชาติ

คำศัพท์ชวามลายูในเรื่อง**อิเหนา**นอกจากปรากฏเป็นชื่อตัวละครและชื่อสถานที่แล้ว ยังใช้เรียกชื่อธรรมชาติต่างๆ อีกด้วย เช่น ชื่อดอกไม้ ดวงจันทร์ และนก

---

* “Setaman” แปลว่าสวนแห่งหนึ่ง มาจากคำว่า “Se” ที่แปลว่า หนึ่ง ใช้คำนำหน้านามเพื่อบอกจำนวน ประกอบกับคำว่า “taman” ที่แปลว่า สวนหรืออุทยาน

** อ่านว่า “เป-ซะ-บัน”

คำศัพท์ชวามลายูในเรื่อง**อิเหนา**ที่หมายถึงดอกไม้มีหลายคำ เช่นคำว่า “บุหงา” มาจากคำว่า “บูงา” (Bunga) หมายถึงดอกไม้ทั่วๆ ไป คำว่า “ตันหยง” มาจากคำว่า “ตันจง” (Tanjong) หมายถึง ดอกพิกุล คำว่า “ปะกัน” มาจากคำว่า “ปกัน” (Pekan) หมายถึง ดอกมะลิป่า และคำว่า “ปะหนัน” มาจากคำว่า “ปันดัน” (Pandan) หมายถึง ดอกลำเจียก จะเห็นว่าชื่อดอกไม้เหล่านี้แม้จะมีชื่อไทยอยู่แล้ว แต่กวีก็จงใจเลือกใช้คำชวามลายูเพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อหาที่เป็นเรื่องของชวามลายู ทั้งนี้ ในบรรดาชื่อดอกไม้ทั้งหมดในเรื่อง**อิเหนา** ดอกปะหนันหรือดอกลำเจียกนับเป็นดอกไม้ที่มีบทบาทโดดเด่นมากที่สุด เนื่องจากมีการกล่าวถึงความสำคัญของดอกไม้ชนิดนี้อยู่หลายครั้ง เช่น ตอนเกี้ยวจินตะหรา อิเหนาจารึกเพลงยาวบนดอกปะหนันส่งไปให้นาง หรือตอนตัดดอกไม้ อิเหนาจารึกเพลงยาวบนดอกปะหนันฝากนางค่อมไปให้บุษบา นอกจากนี้ดอกปะหนันยังปรากฏในบทครวญของอิเหนาอยู่หลายตอน เช่น ระหว่างเดินทางจากเมืองกุเรปันไปเมืองหมันหยารอบที่สอง เมื่ออิเหนาได้กลิ่นหอมของดอกปะหนันก็ระลึกถึงกลิ่นหอมของนางขึ้นมาทันที หรือในตอนที่อิเหนาทำอุบายออกเที่ยวป่าเพื่อย้อนกลับมาเผาเมืองลักบุษบานั้น ระหว่างทางเมื่ออิเหนาเห็นดอกปะหนันก็ระลึกถึงครั้งที่จารเพลงยาวบนดอกปะหนันส่งไปให้บุษบา เหตุที่ดอกปะหนันมีความโดดเด่นคงเป็นเพราะว่านอกจากจะมีชื่อเป็นชวามลายูเข้ากับบรรยากาศของเรื่องแล้ว ยังเป็นดอกไม้ที่คนไทยรู้จักคุ้นเคยดีอยู่แล้วในนามดอกลำเจียก อีกทั้งยังมีกลิ่นหอมและกลีบดอกมีความหนาพอที่จะจารอักษรลงไปได้ตามท้องเรื่อง

นอกจากชื่อดอกไม้แล้ว ในเรื่อง**อิเหนา**ยังพบคำศัพท์ชวามลายูที่หมายถึงพระจันทร์ และนกด้วย คือ คำว่า “บุหลัน” ซึ่งมาจากคำว่า “บูลัน” (Bulan) และคำว่า “บุหรง” ซึ่งมาจากคำว่า “บูรุง” (Burung) ตามลำดับ

3.3.4.2 คำศัพท์ที่แสดงกิริยาหรือพฤติการณ์สำคัญ

คำศัพท์ชวามลายูที่พบในเรื่อง**อิเหนา**อีกกลุ่มหนึ่งคือคำแสดงกิริยาหรือพฤติการณ์สำคัญของตัวละครในเรื่อง เช่นคำว่า “ตุนาหงัน”ซึ่งแปลว่า หมั้นหมาย อันเป็นจารีตและเงื่อนไขสำคัญในเรื่อง คำว่า “ตุนาหงัน” นี้มาจากคำนาม “ตูนางัน” (Tunangan) หมายถึงการหมั้นหมาย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2516: 182) ทรงสอบถามสุลต่านเมืองยกยาเมื่อคราวเสด็จเยือนชวาเกี่ยวกับคำนี้ได้ความว่า “คำตุนาหงันนั้นเปนภาษามลายู ข้างชวาใช้ว่าปัจจาหงัน”

คำแสดงพฤติกรรมที่สำคัญอีกคำหนึ่งในเรื่อง**อิเหนา**เป็นคำชวามลายู คือคำว่า “มะงุมมะงาหรา” ซึ่งมาจากคำกริยา “เม็งเงิมบารา” (Mengembara) หมายถึงการเดินทางท่องเที่ยวไป (หลวงคุรุนิติพิศาล, 2512: 38) ใช้ในบริบทที่กล่าวถึงพฤติกรรมการเดินทางติดตามหากันของตัวเอก และคำว่า “ปะตาปา” ที่แปลว่าออกบวช คำนี้หลวงคุรุนิติพิศาล (หลวงคุรุนิติพิศาล, 2512: 35) เห็นว่ามาจากคำนาม “เปอร์ตาปา” (Pertapa) ที่แปลว่าการกระทำความเพียรเพื่อความ

สงบแห่งจิต หรือการออกบวช แต่ผู้วิจัยเห็นว่าอาจจะมาจากคำกริยา “เบอร์ตาปา” (Bertapa) ที่หมายถึง ออกบวช ออกบำเพ็ญพรต (Collins Malay Dictionary, 2005: 691) ก็ได้

คำศัพท์ชวามลายูในกลุ่มนี้แม้จะมีไม่นากนัก แต่จะเห็นว่าล้วนเป็นคำที่แสดงพฤติกรรมที่โดดเด่นหรือสำคัญของตัวเอกทั้งสิ้น และเป็นคำที่พบในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ ด้วย

3.3.4.3 คำศัพท์ที่แสดงวัฒนธรรมชวามลายู

คำศัพท์ชวามลายูอีกกลุ่มหนึ่งที่พบในเรื่อง**อิเหนา**คือ คำที่แสดงวัฒนธรรมของชวามลายู เช่น คำว่า “อุหรับ” ซึ่งมาจากคำว่า “อูรับ” (Urap) หมายถึง เครื่องหอมเครื่องประทินผิวของชวามลายู คำว่า “บุหงารำไป” ซึ่งมาจากคำว่า “บูงา รำไป” (Bunga Rampai) หมายถึงเครื่องหอมที่เกิดจากการนำดอกไม้หลากหลายชนิดมาปรุงผสมผสานกันแบบชวามลายู คำว่า “กริช” ซึ่งมาจากคำว่า “กริส” หมายถึงอาวุธชนิดหนึ่งของชวามลายู คำว่า “ซ่าโบะ” ซึ่งมาจากคำว่า “ซาโบะก์” (Sabok) หมายถึงผ้าประจำตัวของนักรบชวาใช้สำหรับคาดเอวเพื่อเหน็บอาวุธ คำว่า “แบหลา” ซึ่งมาจากคำว่า “บลา” หมายถึงพิธีกรรมที่หญิงม่ายฆ่าตัวตายตามสามีที่สิ้นชีวิต คำว่า “วายัง” ซึ่งมาจากคำว่า “วายัง” หมายถึงการเชิดหนัง คำว่า “กระจับปี่” ซึ่งมาจากคำว่า “กจับปี” ซึ่งหมายถึงเครื่องดนตรีไทยประเภทดีดคล้ายพิณ 4 สาย รับมาจากชวา และคำว่า “ตุหลาปาปา” ซึ่งมาจากคำว่า “ตูละห์ ปาปะห์” (Tulah Papah) หมายถึงความวิบัติหรือความผิดบาปที่เกิดขึ้นจากการทำผิดจารีตและศีลธรรม ในเรื่อง**อิเหนา**ปรากฏใช้คำว่า “ตุหลาปาปา” ในตอนที่รายามะละกาเชิญให้ปันหยีนั่งร่วมอาสน์ แต่ปันหยีปฏิเสธรายาโดยอ้างว่า “กลัวตุหลาปาปาจะเกิดมี”

คำศัพท์ชวามลายูที่สะท้อนวัฒนธรรมชวามลายูดังยกตัวอย่างข้างต้นนี้ส่วนใหญ่พบใช้ในนิทานปันหยีด้วย เช่นคำว่า “แบหลา” “วายัง” “กริช” “บุหงารำไป” ยกเว้นบางคำที่พบใช้แต่ในเรื่อง**อิเหนา**เท่านั้น เช่นคำว่า “ซ่าโบะ” “กระจับปี่” และ “ตุหลาปาปา”

จากที่อภิปรายมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าเรื่อง**อิเหนา**ปรากฏคำยืมภาษาชวามลายูจำนวนมาก เมื่อพิจารณาประเภทของกลุ่มคำยืมภาษาชวามลายูที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา** ผู้วิจัยเห็นว่าการที่กวีเลือกยืมคำชวามลายูใน 3 กลุ่มดังกล่าวมาใช้ มีความเหมาะสมในการทำให้ผู้อ่านผู้ฟังสามารถจดจำคำเหล่านี้ได้เป็นอย่างดี เนื่องจากคำที่เป็นชื่อของสิ่งต่างๆ เช่น คน สถานที่ หรือสิ่งต่างๆ ในธรรมชาติเป็นคำที่มักปรากฏซ้ำหลายครั้ง จึงทำให้คนสามารถจดจำได้ ส่วนคำกิริยาหรือคำแสดงพฤติการณ์สำคัญที่กวีเลือกใช้ แม้จะมีไม่มากนักแต่ก็ล้วนเป็นคำแสดงพฤติการณ์อันโดดเด่นของตัวละครในแต่ละช่วงชีวิต เช่น ตุนาหงัน มะงุมมะงาหรา ปะตาปา ทำให้คนสามารถจำจำคำเหล่านี้ได้ดีเพราะเกี่ยวพันกับชีวิตตัวละคร ส่วนคำแสดงวัฒนธรรมชวามลายูนั้น ก็เป็นคำที่แสดงทั้งความคิดและลักษณะเฉพาะของวัฒนธรรมอยู่แล้ว จึงย่อมเป็นที่สะดุดหูของผู้อ่านผู้ฟัง ทำให้จดจำได้ดี

การปรากฏคำยืมภาษาชวามลายูจำนวนมากในเรื่อง**อิเหนา**นี้ทำให้เกิดคำถามว่า คนไทยในราชสำนักตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมาซึ่งเป็นยุคที่มีการนิพนธ์เรื่อง**อิเหนา**ขึ้นเป็นครั้งแรก มีความรู้ความเข้าใจภาษาชวามลายูมากน้อยเพียงใด ผู้วิจัยเห็นว่าคนไทยในราชสำนักอยุธยาน่าจะมีความรู้

ภาษาต่างประเทศดีพอสมควรโดยเฉพาะอย่างยิ่งภาษามลายูซึ่งเป็นภาษาที่มีความจำเป็นและมีความสำคัญมากในการติดต่อสัมพันธ์กับต่างชาติ ดังเช่นที่ปรากฏว่า ในพุทธศตวรรษที่ 21 เมื่อโปรตุเกสส่งผู้แทนทางการทูตคณะแรกเข้ามาในราชสำนักอยุธยาเมื่อ พ.ศ.2054 ภายหลังที่เข้ายึดมะละกาได้แล้วนั้น มีหลักฐานบันทึกว่า มีการใช้ภาษามลายูเป็นภาษากลางในการติดต่อและสื่อสารข้ามชาติ เป็นไปได้ว่าใช้ในรูปของภาษาพูดและภาษาเขียน หรือต่อมาในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 21 เมื่อผู้ปกครองมะละกาชาวโปรตุเกสส่งผู้แทนของตนเข้ามายังราชสำนักของสมเด็จพระนเรศวรในปี พ.ศ.2138 หนังสือที่ถูกส่งเข้ามา “เขียนขึ้นในภาษามลายู” (Dirk Van der Cruysse, 2002: 9 และ 23-25 อ้างถึงใน ทวีศักดิ์ เผือกสม, 2552: 3) ทั้งยังมีหลักฐานปรากฏชัดเจนว่า ภาษามลายูคือภาษาหลักภาษาหนึ่งที่ใช้กันในกรมท่าที่คอยดูแลเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างชาติ และการติดต่อค้าขายตามเมืองท่า ดังที่ จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ (2546: 112) ได้กล่าวถึงความสำคัญของภาษามลายูในยุคอยุธยาถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้นว่า

> ในสมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ภาษาหลักที่ใช้เป็นสื่อกลางในการติดต่อทางการค้าและการทูตระหว่างราชสำนักสยามกับชาวต่างชาติมีอยู่ 5 ภาษา ...ภาษาที่สี่คือ ภาษามลายู ซึ่งมีความสำคัญเพิ่มขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ เนื่องจากอังกฤษเข้ามาขยายอาณานิคมในคาบสมุทรมลายูจึงใช้ล่ามมลายูในการติดต่อกับสยาม

ทวีศักดิ์ เผือกสม (2552: 4-5) ยังเห็นว่า ภาษามลายูมิได้ใช้กันอยู่แค่ภายในแวดวงราชการที่เกี่ยวข้องกับการต่างประเทศเท่านั้น แต่อาจเป็นภาษากลางหลักของการสื่อสารกันในหมู่ชุมชนชาวต่างชาติต่างๆ ในอยุธยาด้วย

หลักฐานที่แสดงให้เห็นความสำคัญของภาษามลายูดังกล่าวมานี้ น่าจะสะท้อนให้เห็นว่าคนไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาโดยเฉพาะอย่างยิ่งข้าราชสำนักน่าจะมีความรู้ภาษาต่างชาติโดยเฉพาะอย่างยิ่งภาษามลายูดีพอสมควร และเป็นไปได้ว่าในการเล่าหรือถ่ายทอดนิทานปันหยีในราชสำนักไทยอาจใช้ภาษามลายูเป็นสื่อกลาง

อย่างไรก็ตาม แม้จะปรากฏหลักฐานว่า ภาษามลายูมีความสำคัญในราชสำนักไทยตั้งแต่สมัยอยุธยา แต่เมื่อคำชวามลายูมาปรากฏในเรื่อง**อิเหนา** ก็พบว่ามีการใช้กลวิธีที่จะช่วยอธิบายหรือช่วยให้ผู้อ่านผู้ฟังเข้าใจความหมายของคำยืมดังกล่าวชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งนี้คงเป็นเพราะผู้อ่านผู้ฟังเรื่อง**อิเหนา**อาจจะมิได้มีความรู้ความเข้าใจภาษามลายูกันทุกคนทุกกลุ่ม กลวิธีที่ช่วยให้เข้าใจคำยืมภาษาชวามลายูมากยิ่งขึ้นก็เช่น การนำคำในภาษาไทยที่มีความหมายเดียวกันหรือคล้ายคลึงกันมาซ้อนหรือวางในตำแหน่งติดกันกับคำชวามลายูเหล่านี้เพื่อช่วยขยายความให้ผู้อ่านผู้ฟังเข้าใจความหมายของคำชวามลายูนั้นได้ชัดเจนยิ่งขึ้น เช่น “กระยาหงันชั้นฟ้า” “ติกาหลังวังสถาน” “สวนศรีสะตาหมัน” หรือนำคำภาษาไทยที่มีความหมายเดียวกันหรือคล้ายคลึงกันมาใช้แทนที่คำชวามลายู

ในบทเดียวกันหรือในวรรคใกล้เคียงกัน เพื่อช่วยทำให้ผู้อ่านผู้ฟังเข้าใจความหมายของคำชวามลายูได้ดียิ่งขึ้น เช่น บทที่กล่าวถึง “ดอกปะหนัน” กวีจะใช้คำว่า “ดอกลำเจียก” แทนคำว่า “ดอกปะหนัน” ด้วยในวรรคใกล้เคียงกัน เพื่อเสริมให้เข้าใจว่า ดอกไม้ทั้ง 2 ชื่อนี้คือดอกไม้ชนิดเดียวกัน หรืออาศัยบริบทในบทประพันธ์ช่วยให้เข้าใจความหมายของคำศัพท์นั้นชัดเจนยิ่งขึ้น

สุพัชรินทร์ วัฒนพันธุ์ (2537) ได้ศึกษาลักษณะคำยืมภาษาชวามลายูในเรื่อง**ดาหลัง**และ**อิเหนา** พบว่า คำยืมชวามลายูที่พบในบทละครทั้ง 2 เรื่องเป็นคำศัพท์ทั่วไป โดยบางส่วนเป็นคำยืมจากภาษาสันสกฤตและกลายเสียงเป็นเสียงชวามลายู และบางคำมีเสียงและความหมายไม่คงเค้าเดิมของสันสกฤต เมื่อพิจารณาโครงสร้างพยางค์ของคำยืมพบว่ามีการเปลี่ยนแปลงจากคำเดิม 4 ลักษณะ ได้แก่ การลดพยางค์ การเพิ่มพยางค์ การเปลี่ยนแปลงเสียง และการเปลี่ยนแปลงความหมาย โดยมีทั้งที่ความหมายแคบเข้า กว้างออก และย้ายที่ และมีบางส่วนที่ความหมายคงเดิม

ผู้วิจัยเห็นว่าข้อที่น่าสนใจของลักษณะคำยืมภาษาชวามลายูในเรื่อง**อิเหนา**ที่ควรกล่าวถึงคือ คำส่วนใหญ่มีการเปลี่ยนแปลงเสียงพยางค์สุดท้ายของคำให้มีเสียงเสียงจัตวา เช่นคำว่า อิเหนา กะหมังกุหนิง จะมาหรา บุหลัน บุหรง วิลิศมาหรา มะงุมมะหรา ตุนาหงัน สะตาหมัน แบหลา ซึ่งต่างไปจากคำในภาษาชวามลายูที่มิได้มีเสียงเช่นนี้ท้ายคำ ซึ่งผู้วิจัยศึกษาประเด็นนี้ในบทต่อไป

มีข้อสังเกตว่ามีคำศัพท์ชวามลายูบางคำที่พบในเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 แต่ไม่พบในเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เช่น ในฉบับรัชกาลที่ 1 มีชื่อดอกไม้ชวามลายูแปลกๆ หลายคำ เช่น มลารอ บุหงาปะราบี กะรุวังลา ตระปะกิกะริหนา บุหงาจะรุนี (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2516: 52) แต่ในฉบับรัชกาลที่ 2 ไม่มีชื่อดอกไม้เหล่านี้เลย อาจเป็นเพราะว่าชื่อดอกไม้เหล่านี้คนไทยไม่ค่อยรู้จักหรือไม่คุ้นเคย ฉบับรัชกาลที่ 2 จึงได้ตัดออกไป คงเลือกใช้แต่เฉพาะชื่อดอกไม้ที่คนไทยน่าจะรู้จักหรือตรงกับดอกไม้ของไทยเท่านั้น เช่น ดอกปะหนัน ซึ่งเป็นดอกไม้ชนิดเดียวกับดอกลำเจียกของไทย แม้กระนั้น ในตอนที่บรรยายถึงดอกปะหนัน เรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ก็ยังมีการเรียกชื่อดอกปะหนันสลับกับชื่อดอกลำเจียกเพื่อเสริมความเข้าใจของผู้อ่านผู้ชมให้แจ่มชัดขึ้น

จากที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้นจะเห็นว่า วัฒนธรรมชวามลายูหลายประการที่ปรากฏในนิทานปันหยี ยังคงปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**ด้วยเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นการใช้บนเทวดา การแบหลา การนับถือองค์ปะตาระกาหลา การเล่นชนไก่ การเล่นหนัง การใช้กริช และคำชวามลายู ผลจากการศึกษาเปรียบเทียบพบว่า มีนิทานปันหยี 1 สำนวนที่นำเสนอรายละเอียดด้านวัฒนธรรมชวามลายูตรงกับเรื่อง**อิเหนา**ครบทุกประการ ได้แก่เรื่อง **หิกะยัต ปันหยี กุดา สมิรัง**

เหตุผลที่เรื่อง**อิเหนา**ยอมรับและสืบทอดวัฒนธรรมชวามลายูไว้จำนวนมากคงเป็นเพราะว่าวัฒนธรรมชวามลายูเหล่านี้ส่วนใหญ่มีความสอดคล้องหรือไม่ขัดแย้งกับพื้นฐานความคิดความเชื่อตลอดจนการรับรู้ของคนไทย และวัฒนธรรมบางอย่างเป็นวัฒนธรรมร่วมกับไทย เช่น การเล่นชนไก่ วัฒนธรรมชวามลายูในเรื่อง**อิเหนา**นี้นับว่า เป็นองค์ประกอบที่ช่วยสร้างบรรยากาศความเป็นชวา

มลายูอันมีเสนห์แปลกหูแปลกตาให้แก่เรื่องได้เป็นอย่างดี ทำให้มีความแปลกใหม่น่าสนใจต่างไปจากวรรณคดีไทยเรื่องอื่นๆ

วัฒนธรรมชวามลายูอันหลากหลายในเรื่อง**อิเหนา**ยังสะท้อนให้เห็นว่า กวีมิได้ต้องการจะที่จะนิพนธ์เรื่อง**อิเหนา**เสียใหม่ให้เป็น **"**เป็นไทยโดยสนิท**"** เสียทีเดียว เพราะมีวัฒนธรรมชวามลายูสอดแทรกอยู่ในเนื้อหาตลอดทั้งเรื่อง เนื้อหาที่เป็นวัฒนธรรมชวามลายูไว้ในเรื่อง**อิเหนา**นี้ กวีได้นำมาแต่งตามขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครใน และมีการเพิ่มเสริมวัฒนธรรมชวามลายูบางอย่างนอกเหนือจากที่พบในนิทานปันหยีเข้ามาในเรื่องด้วย เพื่อสร้างบรรยากาศชวามลายูให้แจ่มชัดขึ้น ซึ่งผู้วิจัยจะศึกษาในบทต่อไป

ผลการศึกษาลักษณะเด่นของนิทานปันหยีด้านวัฒนธรรมชวามลายูที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา** ดังที่ได้อภิปรายมาข้างต้น ผู้วิจัยได้สรุปไว้ในตารางที่ 12 ดังนี้

ลักษณะเด่นของวัฒนธรรมชวามลายู ในนิทานปันหยี ที่ปรากฏในเรื่องอิเหนา	**1. พิธีกรรมและความเชื่อ** ได้แก่ การใช้บนเทวดา การแบหลา การนับถือองค์ปะตาระกาหลา **2. การละเล่น** ได้แก่ การชนไก่ **3. การแสดง** ได้แก่ การเล่นหนัง **4. การใช้อาวุธ** ได้แก่ การใช้กริช **5. คำชวามลายู**

ตารางที่ 12 แสดงวัฒนธรรมชวามลายูในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**

ผลการศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรมชวามลายูในนิทานปันหยี 33 สำนวนกับเรื่อง**อิเหนา** ดังที่ได้อภิปรายมาข้างต้น ผู้วิจัยสรุปไว้ในตารางที่ 13 ดังนี้

วัฒนธรรมชวามลายู ในนิทานปันหยี / **นิทานปันหยี**	**1. การใช้บนเทวดา**	**2. การแบหลา**	**3. การนับถือองค์ปะตาระกาหลา**	**4. การชนไก่**	**5. การเล่นหนัง**	**6. การใช้กริช**	**7. คำชวามลายู**
เรื่อง**อิเหนา**	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ซปย	-	-	-	✓	-	✓	✓
พออ	✓	-	✓	✓	✓	✓	✓
หปกส	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
หปส	-	-	-	-	-	✓	✓
AAL	-	-	-	-	-	-	✓
AA	-	-	-	✓	✓	✓	✓
BK	-	-	-	-	-	✓	✓

GD	✓	-	✓	-	✓	✓	✓
GMA	-	-	-	✓	-	-	✓
GPR	✓	-	-	-	-	-	✓
วัฒนธรรมชวามลายูในนิทานปันหยี / นิทานปันหยี	**1. การใช้บนเทวดา**	**2. การแบหลา**	**3. การนับถือองค์ปะตาระกาหลา**	**4. การชนไก่**	**5. การเล่นหนัง**	**6. การใช้กริช**	**7. คำชวามลายู**
HAP	-	-	✓	-	-	✓	✓
HCWP	✓	✓	-	✓	-	✓	✓
JKK	-	-	-	-	-	-	✓
JL	-	-	-	-	-	-	✓
KWJS	-	-	-	-	-	-	✓
ML	✓	✓	-	✓	-	✓	✓
PJ	-	-	-	-	-	✓	✓
PAP	-	-	-	-	-	✓	✓
PJT	-	-	-	-	-	-	✓
PKN	-	-	-	-	✓	✓	✓
PMC	-	✓	-	-	-	-	✓
PN	-	-	-	-	✓	✓	✓
PWG	-	-	-	-	-	✓	✓
RP	-	-	-	-	-	✓	✓
ST	-	-	-	-	-	✓	✓
SCK	-	-	-	-	-	-	✓
SKT	-	-	✓	-	-	-	✓
SMG	-	-	✓	-	-	✓	✓
TWSTP	-	-	-	-	-	✓	✓
TPDSK	-	-	✓	-	-	✓	✓
WW	-	✓	-	-	-	✓	✓
WS	-	-	-	-	-	-	✓
WDS	-	-	-	-	✓	✓	✓

ตารางที่ 13 แสดงผลการเปรียบเทียบวัฒนธรรมชวามลายูในนิทานปันหยี 33 สำนวนกับเรื่อง**อิเหนา**

ผลจากการเปรียบเทียบพบว่า มีนิทานปันหยี 1 สำนวนปรากฏวัฒนธรรมชวามลายูตรงกับเรื่อง**อิเหนา**ครบทุกประการทั้งพิธีใช้บน การแบหลา การนับถือองค์บตารา กาลา การชนไก่ การเล่นหนัง การใช้กริช และการใช้คำศัพท์ชวามลายู คือ เรื่อง **หิกะยัต ปันหยี กุดา สมิรัง** ส่วนนิทานปันหยีที่ปรากฏวัฒนธรรมชวามลายูตรงกับเรื่อง**อิเหนา**รองลงมา มี 1 สำนวน คือ เรื่อง **พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา** เรื่องนี้แสดงวัฒนธรมชวามลายูตรงกับเรื่อง**อิเหนา** 6 ประการ

กล่าวโดยสรุป การศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 กับนิทานปันหยี 33 สำนวนในบทนี้ ทำให้เห็นว่าโครงเรื่อง รายละเอียดเนื้อหา ลักษณะตัวเอก และวัฒนธรรมชวามลายูในเรื่อง**อิเหนา**มีลักษณะตรงและคล้ายคลึงกับนิทานปันหยีหลายประการ

ผลการศึกษาเปรียบเทียบในด้านโครงเรื่องและรายละเอียดเนื้อหาพบว่า เรื่อง**อิเหนา**มีความเหมือนคล้ายกับเรื่อง **พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา** มากที่สุด กล่าวคือโครงเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**กับเรื่อง **พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา** มีเหตุการณ์หลัก 9 เหตุการณ์และเรียงลำดับเหตุการณ์หลักตรงกัน และมีเนื้อหาเหมือนคล้ายกัน 25 ลักษณะ ส่วนนิทานปันหยีที่เหมือนคล้ายกับเรื่อง**อิเหนา**รองลงมา คือเรื่อง **หิกะยัต ปันหยี กุดา สมิรัง, ฮีกายัต เจเก็ล วาเน็ง ปาตี** และ **มาลัต** อย่างไรก็ตาม นิทานปันหยีที่เหมือนคล้ายกับเรื่อง**อิเหนา**ดังกล่าวนี้มิได้มีรายละเอียดตรงกับเรื่อง**อิเหนา**ตลอดเรื่องหรือมากพอที่จะสันนิษฐานได้ว่าเป็นสำนวนที่เป็นต้นฉบับของเรื่อง**อิเหนา**

ผลการศึกษาเปรียบเทียบในด้านตัวเอกฝ่ายชายและฝ่ายหญิงพบว่า มีนิทานปันหยี 5 สำนวนที่เห็นได้ชัดว่าตัวเอกฝ่ายชายมีลักษณะเหมือนคล้ายกับอิเหนามากที่สุด ได้แก่เรื่อง **กาลุห์ ดี กันตุง, ฮีกายัต เจเก็ล วาเน็ง ปาตี, มาลัต, ปันจี กูดา นาราวังซา** และ **ปันจี นาราวังซา** ส่วนผลการเปรียบเทียบบุษบากับตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีพบว่า มีนิทานปันหยี 1 สำนวนที่เห็นได้ชัดว่าตัวเอกฝ่ายหญิงมีลักษณะเหมือนคล้ายกับบุษบามากที่สุด ได้แก่เรื่อง **หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง**

ผลการศึกษาเปรียบเทียบในด้านวัฒนธรรมชวามลายูพบว่า มีนิทานปันหยี 1 สำนวนที่แสดงวัฒนธรรมชวามลายูตรงกับเรื่อง**อิเหนา**มากที่สุด คือเรื่อง **หิกะยัต ปันหยี กุดา สมิรัง** โดยปรากฏวัฒนธรรมชวามลายูตรงกับเรื่อง**อิเหนา**ทุกประการ ทั้งพิธีใช้บน การแบหลา การนับถือองค์บตารา กาลา การชนไก่ การเล่นหนัง การใช้กริช และการใช้คำศัพท์ชวามลายู

การที่เรื่อง**อิเหนา**ปรากฏลักษณะร่วมกับนิทานปันหยีหลากหลายด้านทั้งด้านโครงเรื่องและรายละเอียดเนื้อหา ด้านลักษณะตัวเอก และด้านวัฒนธรรมชวามลายูดังกล่าวข้างต้นนี้ สะท้อนให้เห็นว่าเรื่อง**อิเหนา**ยังคงสืบทอดและแสดงความเป็นนิทานปันหยีอย่างเด่นชัด อย่างไรก็ตาม แม้ผลการศึกษาจะพบความเหมือนคล้ายระหว่างเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ หลากหลายลักษณะ แต่ก็ไม่พบว่าเรื่อง**อิเหนา**เหมือนคล้ายกับนิทานปันหยีสำนวนใดสำนวนหนึ่งมากเป็นพิเศษหรือเหมือนคล้ายกัน “ตลอดทั้งเรื่อง” หากแต่เหมือนคล้ายกับสำนวนนี้บ้าง สำนวนนั้นบ้าง สำนวนของชวาบ้าง สำนวนของบาหลีบ้าง สำนวนของมลายูบ้าง กระจายกันไป แม้แต่นิทานปันหยีสำนวนที่มีรายละเอียดเนื้อหาเหมือนคล้ายกับเรื่อง**อิเหนา**มากที่สุดอย่างเรื่อง **พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา** ก็มิได้เหมือนคล้ายกันตลอดเรื่อง และแม้ว่าจะมีรายละเอียดเนื้อหาแต่ละส่วนหรือแต่ละเหตุการณ์เหมือนคล้ายกันหลายเหตุกาณ์ แต่ก็เรียงลำดับรายละเอียดเนื้อหาไม่ตรงกันเสียทีเดียว ทำให้เมื่อผนวกรวมเข้าเป็นรูปเรื่องแล้ว มิได้เห็นว่าเป็น “เรื่องเดียวกัน”

ด้วยเหตุที่เท่าที่ศึกษามายังไม่พบว่ามีนิทานปันหยีสำนวนใดสำนวนหนึ่งมีเนื้อหาส่วนใหญ่เหมือนคล้ายกับเรื่อง**อิเหนา**โดยเฉพาะ หรือมากเป็นพิเศษ ผู้วิจัยจึงเห็นว่าเรื่องอิเหนาอาจจะมิได้มีที่มาจากนิทานปันหยีเพียงสำนวนเดียว แต่น่าจะมาจากการ “ยำใหญ่” หลายๆ สำนวนรวมกัน คือ มีที่มาจากหลายสำนวนทำนองเดียวกับเรื่อง**รามายณะ**ของมลายูและเรื่อง**รามเกียรติ์**ของไทยที่มาจาก**รามายณะ**หลายๆ ฉบับปนกัน (เสฐียรโกเศศ, 2550: 98) ซึ่งเป็นข้อสันนิษฐานที่สอดคล้องกับข้อสันนิษฐานของผู้วิจัยที่ได้จากการศึกษาประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับชวาและมลายูในบทที่ 2 ว่า นิทานปันหยีที่แพร่หลายเข้ามาในราชสำนักอยุธยาและเป็นต้นเค้าของเรื่อง**อิเหนา**น่าจะมีหลากหลายสำนวนทั้งจากชวาและมลายู เพราะไทยติดต่อสัมพันธ์กับทั้งชวาและมลายูอย่างใกล้ชิดในด้านต่างๆ มาช้านานตั้งแต่สมัยสุโขทัย ทั้งด้านการเมือง การค้าและวัฒนธรรม

การที่เรื่อง**อิเหนา**ยอมรับและสืบทอดลักษณะเด่นของนิทานปันหยีด้านต่างๆ ไว้นี้ คงเป็นเพราะว่าลักษณะเหล่านั้นสอดคล้องและไม่ขัดแย้งกับกับขนบวรรณคดีไทยและพื้นฐานความคิดความเชื่อของคนไทย ทั้งยังมีความเหมาะสมที่จะนิพนธ์เป็นบทละครในด้วย เนื่องจากโครงเรื่องเนื้อหา และลักษณะตัวเอกแบบนิทานปันหยีที่มุ่งแสดงวีรกรรมความยิ่งใหญ่ของตัวเอกในฐานะวีรบุรุษ มีความสอดคล้องกับขนบของบทละครในที่มุ่งเน้นนำเสนอความยิ่งใหญ่ของตัวเอกในฐานะวีรบุรุษเช่นกัน อาจกล่าวได้ว่า เรื่อง**อิเหนา**สามารถ “ปรับใช้” ลักษณะเด่นของนิทานปันหยีได้เป็นอย่างดี คือ สามารถสกัดนำสิ่งที่สามารถใช้ประโยชน์ได้ในบริบททางวรรณคดี การแสดงและความคิดความเชื่อของสังคมไทย

ลักษณะเด่นด้านต่างๆ ของนิทานปันหยีดังกล่าวนี้ กวีได้นำมาแต่งขึ้นเป็นวรรณคดีบทละครในที่มุ่งหมายสำหรับใช้อ่านและใช้แสดงในเวลาเดียวกัน โดยมีการเสริมรายละเอียดที่ช่วยสร้างสีสันและความน่าสนใจให้แก่เรื่อง และแต่งตามกรอบของขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครใน ซึ่งผู้วิจัยจะศึกษาและพิสูจน์ความดีเด่นด้านกลวิธีการแต่งดังกล่าวนี้ในบทต่อๆ ไป

บทที่ 4
การสร้างสีสันในพระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2

ในการนำนิทานปันหยีมาสร้างเป็นวรรณคดีบทละครในเรื่อง**อิเหนา** นอกจากจะสืบทอดลักษณะเด่นของนิทานปันหยีไว้หลายประการดังที่ได้ศึกษาในบทที่ผ่านมาแล้ว ผู้วิจัยยังพบว่ามีการเสริมรายละเอียดที่ช่วยสร้างสีสันแก่เรื่องเข้าไปผสานกับลักษณะเด่นของนิทานปันหยีที่สืบทอดมาอีกด้วย เพื่อทำให้เรื่องมีความน่าสนใจและชวนติดตามยิ่งขึ้น ในบทนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาและอธิบายการสร้างสีสันดังกล่าวนี้

การสร้างสีสันในที่นี้ หมายถึง การสร้างความน่าสนใจ ชวนติดตาม หรือบรรยากาศพิเศษให้แก่เรื่องเพิ่มเติมจากรายละเอียดที่สืบทอดมาจากนิทานปันหยี เช่น การทำให้เรื่องมีบรรยากาศความเป็นไทยและความเป็นชวามลายูผสมผสานกัน รวมทั้งการเสริมบุคลิกบางอย่างแก่ตัวละครให้มีชีวิตชีวาหรือมีลักษณะเด่นต่างจากตัวละครเดียวกันในนิทานปันหยี

จากการศึกษาพบว่าการสร้างสีสันในเรื่องอิเหนา**มี 3 ลักษณะ ได้แก่ การสร้างบรรยากาศไทย การสร้างบรรยากาศชวามลายู และการสร้างสีสันให้แก่ตัวละคร ดังนี้**

4.1 การสร้างบรรยากาศไทย

การสร้างให้มีบรรยากาศความเป็นไทยในเรื่องอิเหนา**มี 2 ลักษณะ ได้แก่ การสร้างบรรยากาศไทยในเนื้อหาและการสร้างบรรยากาศไทยในการแสดง ดังต่อไปนี้**

4.1.1 การสร้างบรรยากาศไทยในเนื้อหา

การสร้างให้มีบรรยากาศไทยในเนื้อหาของเรื่องอิเหนา**มีหลายลักษณะ ได้แก่ การนำเสนอฉากที่เป็นบ้านเมืองหรือสถาปัตยกรรมของไทย การแสดงวัฒนธรรมไทยด้านต่างๆ และการอ้างสำนวนสุภาษิตไทย ดังรายละเอียดต่อไปนี้**

4.1.1.1 ฉากไทย

แม้ว่าเรื่อง**อิเหนา**จะเป็นเรื่องของชวามลายู แต่ภาพฉากต่างๆ ที่เป็นสถาปัตยกรรมในเรื่อง มีการให้รายละเอียดแบบศิลปะของไทยอย่างเด่นชัด ซึ่งช่วยสร้างบรรยากาศความเป็นไทยให้แก่เรื่อง เช่น ภาพบ้านเมืองของกษัตริย์วงศ์เทวาสะท้อนภาพบ้านเมืองของไทยสมัยต้นรัตนโกสินทร์อย่างชัดเจน เช่น มีสนามไชย โรงเรือริมแม่น้ำ เสาชิงช้า หอกลอง และเรือค้าขายของราษฎร (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 1-8) ภาพปราสาทของกษัตริย์ทั้งสี่แห่งวงศ์เทวา ภาพศาลเทวาบนภูเขาวิลิศมาหรา และภาพถ้ำทองที่สังคามาระตาตกแต่ง เช่น บรรยายปราสาทของตัวละครว่ามีหน้าบันเป็นรูปครุฑยุคนาค มีบราลี ช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ ซึ่งเป็นองค์ประกอบของสถาปัตยกรรมไทย มีการตกแต่งประดับประดาด้วยทองและแก้วมณีต่างๆ และมีลวดลายแบบไทย เช่น ลายกระหนก ลายเครือขด

ในที่นี้จะขอยกบทพรรณนาศาลเทวาในเรื่อง**อิเหนา**มาเป็นตัวอย่างแสดงให้เห็นการพรรณนาภาพฉากแบบไทย ดังนี้

อันซุ้มทวาราแลปราการ ล้วนแล้วแก้วประพาฬไพจิตร
เจดีย์วิหารดังนิรมิต แกล้งประดิษฐ์รูปสัตว์อัดเมียง
กระหนกกลายลายจำหลักเครือขด มุขลดหน้าบันชั้นเฉลียง
ปลูกไม้ดอกผลรอบเรียง มีระเบียงสามชั้นบรรจง

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 409)

ภาพของศาลเทวาดังกล่าวแสดงลักษณะสถาปัตยกรรมแบบไทยอย่างเด่นชัด เช่น หน้าบันมีลวดลายกระหนกและเครือขดตามแบบศิลปะไทย ซุ้มทวารประดับด้วยแก้วประพาฬ ฉลุฉลักลายอย่างงดงาม เจดีย์และวิหารแกะสลักเป็นรูปสัตว์

การบรรยายภาพฉากสถาปัตยกรรมต่างๆ เป็นแบบไทยนี้มีความสำคัญทั้งต่อการอ่านและการแสดง คือ ช่วยสร้างจินตภาพที่ผู้อ่านผู้ชมคนไทยรู้จักคุ้นเคยดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการแสดงละครในนั้นการบรรยายฉากอย่างละเอียดและเห็นภาพเป็นสิ่งสำคัญมาก เพราะไม่มีฉากในการแสดง ผู้ชมจะต้องใช้จินตนาการวาดภาพฉากตามบทร้อง การบรรยายสถานที่ต่างๆ ตามแบบสถาปัตยกรรมไทยนี้จะช่วยให้ผู้ชมนึกภาพตามได้ดี

4.1.1.2 วัฒนธรรมไทย

การสร้างสีสันแบบไทยที่โดดเด่นมากในเรื่อง**อิเหนา**คือการแสดงวัฒนธรรมไทยด้านต่างๆ ซึ่งเป็นการสร้างบรรยากาศความเป็นไทยที่ปรากฏในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของไทยแต่เดิมหรือที่รับมาจากต่างประเทศ

วัฒนธรรมไทย ในที่นี้ หมายถึง สิ่งที่คนไทยสร้างสรรค์หรือยอมรับนำมายึดถือปฏิบัติ หรือใช้จนเป็นแบบแผน และเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตที่มีเอกลักษณ์ เช่น พิธีกรรม ประเพณี และความคิดความเชื่อ ทั้งนี้ วัฒนธรรมไทยบางประการอาจมีลักษณะร่วมกับวัฒนธรรมของชาติอื่นเช่นชวาและมลายู แต่การศึกษาวัฒนธรรมไทยในเรื่อง**อิเหนา**ในหัวข้อนี้ จะพิจารณาศึกษาเฉพาะวัฒนธรรมที่มีหลักฐานเด่นชัดว่าเป็นของไทย หรือไทยยอมรับจากชาติอื่นมายึดถือปฏิบัติเป็นเวลาช้านานแล้ว และเป็นวัฒนธรรมที่ไม่ปรากฏในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ ที่นำมาศึกษา

วัฒนธรรมไทยในเรื่อง**อิเหนา**มีหลายประเภท ได้แก่ พิธีกรรมไทย ประเพณีไทย ความคิดความเชื่อไทย มหรสพไทย และวัฒนธรรมเบ็ดเตล็ดอื่นๆ ดังนี้

ก. พิธีกรรมไทย

พิธีกรรมไทยส่วนใหญ่ที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**เป็นพิธีของราชสำนัก ซึ่งเกี่ยวพันกับชีวิตในแต่ละช่วงของตัวเอกหรือตัวละครในวงศ์เทวา พิธีเหล่านี้นอกจากจะช่วยสร้าง

บรรยากาศแบบไทยๆ ให้แก่เรื่องแล้ว ยังช่วยเสริมความสูงส่งของตัวละครให้แจ่มชัดขึ้น ทั้งยังเปิดโอกาสให้มีการแสดงบทบาทต่างๆ ที่น่าสนใจทั้งในการอ่านและการแสดงเพิ่มเข้าไปอีกด้วย

จากการศึกษาพบว่าพิธีกรรมในเรื่อง**อิเหนา**มีทั้งหมด 8 พิธี มีการพรรณนารายละเอียดแต่ละพิธีตามแบบแผนของราชประเพณีของไทยโบราณที่ปฏิบัติสืบทอดกันมาตั้งแต่ครั้งอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ ได้แก่ พระราชพิธีสมโภชเมื่ออิเหนาเกิด งานพระเมรุอัยกีของอิเหนา พระราชพิธีสรงสนานหลังเสร็จศึก พระราชพิธีสมโภชทำขวัญสการะหนึ่งหรัดและบุษบาราคา พระราชพิธีแห่สระสนาน พระราชพิธีโสกันต์สียะตรา พระราชพิธีสยุมพรพร้อมราชาภิเษกอิเหนา และพิธีใช้เทียนเสี่ยงทาย พิธีกรรมเหล่านี้บางพิธีพบในวรรณคดีไทยเรื่องอื่นๆ ด้วย ดังนี้

พระราชพิธีสมโภชเมื่ออิเหนาเกิด

การจัดพิธีสมโภชหลังจากกำเนิดโอรสนี้เป็นพิธีกรรมที่พบในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง เช่น ในบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์**ปรากฏในตอนกำเนิดพระรามพระลักษมณ์และพระพรต และในบทละครในเรื่อง**อุณรุท**ปรากฏในตอนกำเนิดพระไกรสุทและพระอุณรุท

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากอิเหนาเกิดประมาณ 15 วันท้าวกุเรปันก็จัดให้มีพิธีสมโภชอิเหนาอย่างยิ่งใหญ่ เรื่องบรรยายการจัดพิธีดังกล่าวว่า เมื่อได้ฤกษ์ ท้าวกุเรปันก็ให้อุ้มอิเหนาเข้ามาให้บีกู* เข้ามาจำเริญเกศา จากนั้นก็ให้อิเหนาลงสรง ระหว่างนั้นบรรดาโหราจารย์พราหมณ์ชีต่างก็อ่านพระเวทถวายชัย หลังจากสรงน้ำแล้ว ก็อุ้มอิเหนาวางใน “พระอู่แก้ว” จากนั้นพราหมณ์ก็อ่านมนต์พร้อมกับแกว่งอู่แก้วไปมา (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 18-20) ในระหว่างพิธี องค์ปะตาระกาหลาได้ลงมามอบกริชเทวาให้แก่อิเหนาด้วย น่าสังเกตว่าพระราชพิธีนี้แทรกเข้ามาเฉพาะตอนอิเหนาเกิดเท่านั้น ตอนที่ตัวละครอื่นๆ เกิดมิได้กล่าวถึง สะท้อนให้เห็นว่ากวีให้ความสำคัญแก่ตัวละครอิเหนามากที่สุด และต้องการเสริมเน้นความสูงส่งและความยิ่งใหญ่ของอิเหนาในฐานะเจ้าชายรัชทายาทให้เด่นชัด

เมื่อพิจารณาแบบแผนของพิธีสมโภชอิเหนาดังกล่าวข้างต้น พบว่ามีแบบแผนพิธีสอดคล้องกับพิธีสมโภชเดือนของเจ้านายในราชสำนักไทยแต่โบราณ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2520: 62-63) การจำเริญพระเกศาพระกุมารในตอนเช้าของวันประกอบพิธีขึ้นพระอู่ดังปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**นั้น เพิ่งกระทำขึ้นในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ที่เรียกว่าพิธีจรดพระกรรบิดกรรไตรไว้พระเกศาจุกพระราชกุมาร (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2520: 80-81) ดังนั้นพิธีสมโภชอิเหนาในเรื่อง**อิเหนา**ที่บรรยายว่าบีกูได้จำเริญเกศาของอิเหนาก่อนที่จะลงสรงและเชิญขึ้นพระอู่แก้วนั้นเป็นแบบแผนพิธีสมโภชของสมัยรัตนโกสินทร์

---

* “บีกู” เป็นคำชวามลายูมาจากคำว่า “บีกู” (biku) ที่แปลว่า ภิกขุในพุทธศาสนา (แปลก ศิลปกรรมพิเศษ,2529: 73)

งานพระเมรุ

งานพระเมรุเป็นพระราชพิธีของไทยที่พบในวรรณคดีไทยบางเรื่อง เช่น ในบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์** มีงานพระเมรุของท้าวทศรถและทศกัณฐ์

ในเรื่อง**อิเหนา** งานพระเมรุปรากฏตอนพระอัยกีของอิเหนาที่อยู่เมืองหมันหยาสิ้นชีวิต เหตุการณ์งานพระเมรุที่เมืองหมันหยานี้ถือว่าเป็นเหตุการณ์เด่นของเรื่อง เพราะทำให้อิเหนาเดินทางมาร่วมงานและได้พบรักกับจินตะหรา ซึ่งแตกต่างจากนิทานปันหยีสำนวนอื่นๆ ที่อีนูมิได้พบรักกับหญิงอื่นอันเนื่องมาจากงานพระเมรุ

หลังจากพระอัยกีของอิเหนาสิ้นชีวิต ระตูหมันหยาได้เชิญศพไว้ในโกศทองและประดิษฐานไว้ในปราสาท จากนั้นก็ส่งข่าวไปยังเมืองขึ้นต่างๆ ให้ส่งไพร่พลและสิ่งของมาช่วยงาน รวมทั้งแจ้งข่าวไปยังเมืองกุเรปันและดาหา ระตูหมันหยาสั่งให้บรรดาผู้รั้งเกณฑ์ไพร่พลเตรียมสร้างพระเมรุอย่างยิ่งใหญ่ มีกำหนดให้แล้วเสร็จภายใน 1 ปี กวีได้บรรยายการสร้างและตกแต่งพระเมรุอย่างละเอียดทั้ง “พระเมรุทอง” อันเป็นที่ตั้งของพระเบญจาทองคำสำหรับรองรับพระโกศทอง และ “พระเมรุใหญ่” อันเป็นที่ประดิษฐานของพระเมรุทอง ตลอดจนเครื่องประกอบพระเมรุ อันได้แก่ โรงทานโรงครัว และโรงมหรสพต่างๆ นอกจากนี้ เมื่อใกล้กำหนดวันพิธี กวีได้บรรยายการเตรียมราชรถสำหรับใส่พระโกศทอง รถโยงสำหรับโปรยข้าวตอก รถอ่านหนังสือ รถใส่ท่อนจันทน์ รวมทั้งจัดเตรียมการชักพระศพ และหลังจากถวายพระเพลิง กวีก็บรรยายการเก็บพระธาตุใส่ขันทองและสรงน้ำพระสุคนธ์ จากนั้นก็นำพระธาตุใส่ในโกศแก้วเชิญเข้าไปยังปราสาท ส่วนพระอังคารก็นำไปประกอบพิธีลอยพระอังคารตามประเพณี และจากนั้นระตูก็สรงสนานเป็นอันเสร็จพิธี (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 50-67) จะเห็นได้ว่า กวีพรรณนาพระราชพิธีนี้อย่างละเอียดครบถ้วนตั้งแต่เริ่มเตรียมการจนกระทั่งเสร็จสิ้นพิธี

พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพหรือพระศพหรือที่เรียกว่าการพระเมรุนั้นเป็นพิธีกรรมที่ปฏิบัติกันมาตั้งแต่ครั้งอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ การพระเมรุที่สำคัญในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ที่ได้รับการบันทึกไว้ในเอกสารประวัติศาสตร์มีอยู่หลายครั้ง เช่น การพระเมรุพระบรมศพพระนารายณ์มหาราชสมัยอยุธยาตอนกลาง การพระเมรุพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศและพระมเหสีในสมัยอยุธยาตอนปลาย การพระเมรุพระศพสมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยาเทพสุดาวดีสมัยต้นรัตนโกสินทร์ เมื่อพิจารณาแบบแผนของการพระเมรุในเรื่อง**อิเหนา**พบว่าสอดคล้องกับการพระเมรุในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ โดยสถานที่สร้างพระเมรุที่กวีพรรณนานั้นก็คือท้องสนามหลวงนี้เอง ดังที่ คมคาย นิลประภัสสร (2497: 219) กล่าวว่า “ในการพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระอัยกีที่เมืองหมันหยา ถ้าอ่านดูจะเห็นว่าสถานที่ที่สร้างพระเมรุนั้นมิใช่อื่นใดเลย เป็นบริเวณท้องสนามหลวงของเรานั่นเอง”

งานพระเมรุที่แทรกเข้ามาในเรื่อง**อิเหนา**นี้ไม่เพียงแต่ช่วยสร้างบรรยากาศความเป็นไทยให้แก่เรื่องเท่านั้น แต่ยังเป็นมูลเหตุทำให้อิเหนาได้พบจินตะหราและรักนาง และเปิด

โอกาสให้อิเหนาได้อาศัยช่วงที่เข้าร่วมพระราชพิธีในขั้นตอนต่างๆ เกี้ยวพาราสีนางอีกด้วย เช่น ตอนที่อิเหนาเข้าไปบังคมพระศพในพระเมรุชั้นในและได้พบกับจินตะหราซึ่งมาเคารพพระศพเช่นกัน อิเหนาได้อาศัยโอกาสนี้เกี้ยวและแสดงความรักที่มีต่อนาง เช่น ตอนประทักษิณรอบพระศพ อิเหนาลอบสบตาจินตะหรา และเมื่อสบโอกาสเห็นนางเดินห่างจากประไหมสุหรี อิเหนาก็เอาพลูรอยกัดซัดไปต้องกายนาง จากนั้นก็เดินเข้าไปประชิดแกล้งกระทบไหล่นาง และทำท่าทาง “นาสิกสูบรสสุคนธา” จากกายนาง และในตอนที่เก็บพระธาตุพระอัยกี อิเหนาก็คอยดูว่าจินตะหรา “หยิบลงที่แห่งใด” ก็จะ “หยิบลงที่ตรงนั้น” เพื่อให้ได้สัมผัสมือของนาง (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 62-65) งานพระเมรุนี้จึงถือว่าเป็นโอกาสสำคัญที่ทำให้อิเหนาได้พบและใกล้ชิดจินตะหรา ซึ่งเร้าให้ความรักความปรารถนานางพัฒนาขึ้นเรื่อยๆ

มูลเหตุที่อิเหนาได้มาพบจินตะหราและรักนางเพราะมาร่วมงานพระเมรุนี้มีความโดดเด่นแตกต่างจากในนิทานปันหยีอย่างเห็นได้ชัด เนื่องจากในนิทานปันหยี อีนูมักพบรักแรกกับหญิงที่ต่ำศักดิ์กว่าจากการเล่นไพรหรือไม่ก็จากการเดินทางไปเยี่ยมญาติที่ต่างเมือง เช่น เรื่อง พออ, PAP, RP การที่เรื่อง**อิเหนา**มีงานพระเมรุแทรกเข้ามาเป็นมูลเหตุชักนำให้อิเหนามาพบกับจินตะหราแทนที่จะพบกันด้วยสาเหตุอื่น คงเพราะสามารถเปิดโอกาสให้อิเหนาได้พบปะและเกี้ยวพาราสีจินตะหราได้อย่างสมเหตุสมผล เนื่องจากตามธรรมเนียมราชสำนักไทย “ฝ่ายหน้า” ไม่สามารถพบปะใกล้ชิดกับ “ฝ่ายใน” ได้โดยง่ายในโอกาสปกติ ต้องรอให้ถึงเทศกาลหรือมีงานพิธีต่างๆ จึงมีโอกาสได้เห็นกันอย่างใกล้ชิดและสะดวกขึ้น

พระราชพิธีสรงสนานหลังเสร็จศึก

พระราชพิธีสรงสนานหลังเสร็จศึกเป็นพิธีกรรมของไทยที่ปรากฏในวรรณคดีไทยบางเรื่อง เช่น ในบทละครในเรื่องอุณรุท**ปรากฏในตอนที่พระจักรกฤษณ์รบชนะกุมภาสูร**

ในเรื่อง**อิเหนา** หลังจากอิเหนานำทัพฝ่ายวงศ์เทวารบชนะทัพฝ่ายระตูกะหมังกุหนิงแล้ว อิเหนาและเจ้าชายอื่นๆ ได้ประกอบพิธีสรงสนานที่สระเบญจบุษบงนอกเมืองดาหาเพื่อความเป็นสิริมงคลก่อนเข้าเมืองดาหา

พิธีสรงสนานหลังเสร็จศึกดังกล่าวนี้ถือเป็น “ประเพณีกษัตรามาแต่ก่อน” ที่มักกระทำหลังจากรบชนะศึกใหญ่ เรื่อง**อิเหนา**บรรยายพิธีนี้อย่างละเอียดว่า เมื่ออิเหนามาถึงสระเบญจบุษบงแล้ว ก็เข้าไปในพลับพลาเพื่อทรงเครื่อง และไปยังเกยพิธีการ จากนั้นปุโรหิตโหราจารย์ก็เริ่มประกอบพิธีโดยการ “โอมอ่านไสยเวท” และนำเอาใบมะพร้าวมาประดิษฐ์เป็นรูปอาวุธต่างๆ ลอยลงน้ำในพิธี พร้อมกับอ่านอาคมคาถาต่างๆ จากนั้นจึงนำน้ำนั้นมาโสรจสรงอิเหนา สียะตรา สุหรานากง และกะหรัดตะปาตีเพื่อเจริญสิริมงคล เป็นอันเสร็จพิธี (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 343-345) พิธีสรงสนานยังพบอีกครั้งในตอนที่ปันหยีและอุณากรรณรบชนะศึกจะมาหรา แต่พรรณนากระชับรวบรัดกว่าคราวแรก ทั้งนี้ก็เป็นเพราะเห็นว่าได้ให้รายละเอียดไว้ในตอนก่อนหน้าแล้ว

พิธีนี้ได้ช่วยเน้นชัยชนะในการศึกของตัวละครให้เด่นชัดและยิ่งใหญ่มากขึ้น และทำให้เห็นว่ากวีให้ความสำคัญกับศึกกะหมังกุหนิงและศึกจะมาหรา โดยเฉพาะอย่างยิ่งศึกกะหมังกุหนิงซึ่งเป็นศึกครั้งใหญ่ที่อิเหนาได้แสดงฝีมืออย่างเต็มความสามารถ และเป็นศึกที่ทำให้อิเหนามาพบบุษบาเป็นครั้งแรก

พิธีสรงสนานหลังเสร็จศึกในเรื่อง**อิเหนา**นี้สอดคล้องกับราชประเพณีไทยโบราณที่พระมหากษัตริย์จะทรงลงสรงและประกอบพิธีสนานหลังจากเสร็จศึกครั้งสำคัญ ซึ่งกระทำกันมาตั้งแต่ครั้งอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ดังปรากฏในพระบรมราชาธิบายของรัชกาลที่ 5 ใน**จดหมายเหตุความทรงจำกรมหลวงนรินทรเทวี** (2516: 281) ในตอนที่ทรงกล่าวถึงวัดสระเกศว่า วัดนี้เป็นต้นทางที่รัชกาลที่ 1 เสด็จเข้ามาพระนครหลังจากไปทัพ พระองค์จะเสด็จเข้าโขลนทวารเพื่อสรงพระมุรธาภิเษกตามประเพณีกลับจากทางไกลที่วัดสะแกซึ่งภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็นวัดสระเกศ พิธีสรงมุรธาภิเษกดังกล่าวนี้ก็คือพิธีสรงสนานหลังเสร็จศึกดังที่พบในเรื่อง**อิเหนา**นี้เอง

พระราชพิธีสมโภชทำขวัญ

หลังเสร็จศึกระหว่างกาหลังกับจะมาหรา ท้าวกาหลังก็ให้จัดพิธีสมโภชทำขวัญธิดาทั้งสอง คือ สการะหนึ่งหรัดและบุษบาราคา ที่เสียขวัญจากการที่ข้าศึกยกทัพมาประชิดเมือง โดยสั่งให้เสนาเร่งปลูกสร้างและตกแต่งโรงพิธีอย่างสวยงาม ตระเตรียมแว่นเวียนเทียนบายศรี และเบญจาห้าชั้น รวมทั้งเชิญเหล่าโหราจารย์ ราชครู และพราหมณ์ต่างๆ มาร่วมพิธี ในวันพิธีเมื่อได้ฤกษ์ โหราราชครูก็ลั่นฆ้องชัย พระธิดาทั้งสองผลัดอาภรณ์ แล้วเสด็จขึ้นบนเบญจาเพื่อให้พราหมณ์ประกอบพิธีสรงสนานและถวายพระพร จากนั้นนางผลัดภูษาทรงเครื่องใหม่แล้วเสด็จกลับมายังพลับพลา จากนั้นก็มีการสมโภชเวียนเทียน 7 รอบแล้วจึงดับเทียนโบกควันให้แก่พระธิดาผู้รับทำขวัญ และถวายพระพร เป็นอันเสร็จพิธี (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 735-739) จะเห็นว่าพิธีหลักของการสมโภชทำขวัญดังกล่าวนี้ก็คือการสมโภชเวียนเทียน ซึ่งสอดคล้องกับพิธีสมโภชทำขวัญของหลวง ดังที่ เสฐียรโกเศศ (2506: 77-81) ได้อธิบายไว้ พิธีดังกล่าวนี้นับว่าช่วยเสริมเน้นให้เห็นความสูงส่งของเจ้าหญิงแห่งวงศ์เทวาได้

พิธีสมโภชทำขวัญดังกล่าวนี้ไม่เพียงแต่สร้างบรรยากาศแบบไทยๆ แก่เรื่องแต่ยังเปิดโอกาสให้ปันหยีได้เห็นนางสการะหนึ่งหรัดธิดาของท้าวกาหลังเป็นครั้งแรกและหลงรักนางทันที (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 738) ทำให้หลังจากเสร็จพิธี ปันหยีได้ส่งเพลงยาวและของขวัญไปเกี้ยวนางหลายครั้ง พิธีดังกล่าวนี้จึงถือว่าเปิดช่องให้เกิดความรักระหว่างตัวละครเพิ่มขึ้นอีก 1 คู่ และเกิดบทบาทต่างๆ ที่น่าสนใจตามมาหลังจากนั้น

พระราชพิธีแห่สระสนาน

ในเรื่อง**อิเหนา**กล่าวว่าเมื่อถึงกำหนดประจำปี ท้าวกาหลังได้สั่งให้เสนาเตรียมจัดพิธีสระสนาน โดยอุณากรรณและปันหยีได้ร่วมขี่ช้างระวางในในกระบวนแห่ด้วย กวี

บรรยายแบบแผนการจัดพิธีดังกล่าวไว้ว่า ในวันพิธี พระครูพฤฒิบาศทอดเชือก อ่านดุษฎีคำฉันท์ จากนั้นก็มีการรำพัดชา ครั้นเสร็จพิธีทอดเชือกดามเชือกแล้ว ก็เป็นการแห่สระสนานหรือออกสนาม เจ้าพนักงานกรมช้างจะตระเตรียมกระบวนช้าง ทั้งช้างเขน ช้างที่นั่ง ช้างที่ขึ้นระวางช้างสำคัญ พร้อมทั้งจัดสรรคนขึ้นขี่ช้าง จากนั้นก็เลือกสรรช้างระวางในสำหรับให้เสนาผู้ใหญ่ รวมทั้งปันหยี และอุณากรรณขึ้นขี่ในกระบวน ฝ่ายเจ้าพนักงานกรมม้าก็ตระเตรียมกระบวนม้า ทั้งม้าต้น ม้าแซง ม้าอาสา พร้อมพรั่งทั้งกระบวน ส่วนท้าวกาหลังพร้อมทั้งประไหมสุหรีและพระธิดาก็อยู่ที่พลับพลาคอยรอชมกระบวนแห่ การแห่กระบวนเริ่มจากกระบวนช้างก่อน เมื่อไสช้างเดินผ่านหน้าพระที่นั่ง ข้าราชบริพารผู้ไสช้างก็จะทำความเคารพระตู หลังจากก็เข้ายืนประจำตำแหน่งเป็นลำดับไป หลังจากสิ้นสุดกระบวนช้างแล้ว ท้าวกาหลังก็ตรัสสั่งให้เรียกช้างน้ำมันออกมาล่อพาน และเรียกม้าเข้ามาล่อแพน ต่อจากนั้นจึงเป็นแห่กระบวนม้า ครั้นสิ้นสุดกระบวนม้าแล้ว ก็เป็นอันเสร็จพระราชพิธีแห่สระสนาน (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 765-773) การพระราชพิธีดังกล่าวนี้นับว่าช่วยเสริมให้เห็นความยิ่งใหญ่และแสนยานุภาพด้านไพร่พลและช้างม้าสำหรับการศึกของท้าวกาหลังอย่างแจ่มชัด

เมื่อพิจารณาแบบแผนของพิธีดังกล่าว พบว่าสอดคล้องกับพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือกและออกสนามของราชสำนักไทยแต่โบราณซึ่งกระทำกันมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย จนถึงรัตนโกสินทร์ ดังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2516: 274-293) มีพระบรมราชาธิบายว่า การพระราชพิธีนี้จะจัดขึ้นในเดือนห้า โดยเริ่มจากพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือกก่อนแล้วจึงตามด้วยการแห่สระสนาน พระราชพิธีนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างสิริมงคลแก่ช้างม้าราชพาหนะและเพื่อให้พระมหากษัตริย์ได้ทอดพระเนตรและตรวจตราช้างม้าราชพาหนะตลอดจนเครื่องศาสตราวุธต่างๆ รวมทั้งยังถือเป็นพระราชพิธีที่แสดงเดชานุภาพของพระมหากษัตริย์อีกด้วย

พระราชพิธีแห่สระสนานที่เมืองกาหลังนี้เป็นอีกพิธีหนึ่งที่เปิดโอกาสให้ปันหยีได้พบกับนางสการะหนึ่งหรัดอีกครั้งหลังจากที่ได้เห็นกันครั้งแรกในพิธีสมโภชทำขวัญ ในระหว่างพิธี ปันหยีได้ลอบ“ชม้ายชายหางตา” แลดูนางหลายครั้ง และแสร้งเอาพัดทองมาป้องใบหน้าไว้เพื่อมิให้ผู้อื่นเห็น (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 771)

พระราชพิธีโสกันต์

เมื่อสียะตรามีอายุได้ 15 ปี ท้าวดาหาก็สั่งให้จัดพระราชพิธีโสกันต์หรือ“พิธีโกนจุก” ขึ้น ได้ฤกษ์เป็นวันจันทร์ ขึ้นสามค่ำ เดือนสี่ ระวาท วณิคพันธุ์ (ม.ป.ป. : 135) ตั้งข้อสังเกตว่าฤกษ์พิธีโสกันต์ของสียะตราดังกล่าวนี้สอดคล้องกับเวลาโสกันต์เจ้านายในพระราชพิธีสัมพัจฉรฉินท์ของราชสำนักไทยที่กระทำกันในเดือนสี่ สะท้อนว่าฤกษ์พิธีโสกันต์ของสียะตราคงมีที่มาจากฤกษ์ที่ใช้ประกอบพิธีนี้จริงๆ ของราชสำนักไทย หลังจากได้ฤกษ์แล้ว ท้าวดาหาก็สั่งให้เสนาตระเตรียมการพิธีทันที ทั้งการตกแต่งปราสาทราชฐาน โรงพิธี พลับพลาเปลื้องเครื่อง เครื่องมุรธา

ภิเษกสรง และการสร้างเขาไกรลาสจำลอง ทำให้เห็นว่าเป็นพระราชพิธีโสกันต์แบบมีเขาไกรลาส ซึ่งเป็นพิธีสำหรับเจ้าฟ้าที่มีพระมารดาเป็นเจ้าฟ้าหรือพระองค์เจ้าเท่านั้น (ระวาท วณิคพันธุ์, ม.ป.ป.: 135)

เมื่อถึงวันประกอบพิธี ประไหมสุหรีก็พาสียะตรามาส่งที่เกยขึ้นราชยาน จากนั้นก็แห่ขบวนไปยังมหาปราสาทพิธี โดยในขบวนมีผู้แต่งกายเป็นอินทร์พรหมเดินเคียงซ้ายขวาไปตลอดทาง เมื่อมาถึงปราสาทพิธีแล้ว ท้าวดาหาก็รับสียะตราจากราชยานไปยังสุวรรณปราสาท จากนั้นสียะตราเปลื้องเครื่องแล้วนั่งบนผ้าลาด เพื่อให้ชาวภูษาแบ่งเส้นผม จากนั้นท้าวดาหานำกรรไกรมาปลงผมสียะตรา ระหว่างนั้นสังปะลิเหงะทั้งสี่ก็จะอ่านเวทอวยชัยมงคลแล้วหยิบกรรไกรปลงผมสียะตราเล่มละ 3 หน จากนั้นก็ประน้ำ อ่านมนต์ แล้วจำเริญมงคลพระกุมาร จากนั้นสียะตราก็นั่งเสลี่ยงมายังเขาไกรลาสจำลองเพื่อสรงสนานจากน้ำพุที่ไหลจากปากโคราชสีห์จำลอง จากนั้นพราหมณ์ก็ร่ายพระเวท ถวายน้ำสังข์รินรถมุรธาภิเษกและอวยชัยให้พร ต่อจากนั้นพระบรมวงศ์ที่แต่งองค์เป็นพระอิศวรก็จูงสียะตราเดินมาจนถึงบุษบกบนยอดเขาไกรลาส แล้วให้ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ จากนั้นก็พาลงจากเขาไกรลาสมาขึ้นยานุมาศแห่เวียนขวาครบ 7 รอบ จากนั้นก็เข้าไปยังท้องพระโรง นั่งเหนือบัลลังก์ใต้เศวตฉัตร แล้วให้โหรเบิกบายศรี และเวียนเทียนสมโภชจนครบ 7 รอบ แล้วจึงดับเทียนโบกควัน แต้มจุณเจิม ถวายของขวัญ และอำนวยอวยพร เป็นอันเสร็จสิ้นพิธีโสกันต์สียะตรา (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 798-805) พิธีนี้นับว่าช่วยเน้นความสูงส่งและความยิ่งใหญ่ของสียะตราให้เด่นชัดขึ้น

พระราชพิธีโสกันต์สียะตรานี้มีแบบแผนสอดคล้องกับพระราชพิธีโสกันต์สมัยรัตนโกสินทร์ซึ่งคงสืบทอดมาจากสมัยอยุธยา การพระราชพิธีโสกันต์ในสมัยสุโขทัยและอยุธยานั้นไม่มีหลักฐานปรากฏว่ากระทำกันอย่างไร แต่มาปรากฏหลักฐานชัดเจนในสมัยรัชกาลที่ 1 ในรัชสมัยนี้ มีการโสกันต์เจ้าฟ้าและพระองค์เจ้าหลายพระองค์ โดยมีการรื้อฟื้นและกระทำตามแบบแผนครั้งกรุงเก่า กล่าวกันว่าเจ้านายพระองค์สำคัญที่เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับรายละเอียดในพระราชพิธีโสกันต์ก็คือเจ้าฟ้าพินทวดี พระราชธิดาในพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ซึ่งพระองค์เคยเข้าพระราชพิธีโสกันต์ ทั้งยังทรงเคยเห็นการพิธีโสกันต์พระญาติวงศ์มาหลายครั้ง (ณัฏฐภัทร นาวิกชีวิน, 2518: 18) และในสมัยรัชกาลที่ 2 ก็มีการพระราชพิธีโสกันต์ขึ้นอีกหลายครั้ง ครั้งสำคัญคือพระราชพิธีโสกันต์เจ้าฟ้ามงกุฎซึ่งต่อมาคือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว คงเป็นเพราะพิธีนี้มีความสำคัญและกระทำหลายครั้งในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ กวีจึงแทรกพระราชพิธีนี้เข้าไปในเรื่อง **อิเหนา**ด้วย เพื่อบันทึกแบบแผนของพิธีนี้ทางหนึ่ง

พิธีสยุมพรพร้อมกับราชาภิเษก

พิธีสยุมพรและราชาภิเษกเป็นพิธีกรรมของไทยที่ปรากฏในวรรณคดีไทยบางเรื่อง เช่น ในบทละครในเรื่อง**อุณรุท** บรรยายพิธีดังกล่าวในตอนอภิเษกพระไกรสุทเป็นกษัตริย์และตอนสยุมพรและอภิเษกพระอุณรุทเป็นกษัตริย์

ในช่วงท้ายเรื่องของเรื่อง**อิเหนา**กล่าวถึงการจัดพิธีสยุมพรและราชาภิเษกเหล่าโอรสธิดาในวงศ์เทวา โดยจัดขึ้นที่เมืองกาหลัง ท้าวกาหลังมีดำริให้จัดพิธีนี้ขึ้น เนื่องจากเห็นว่าทั้งท้าวกุเรปันและท้าวดาหา ตลอดจนโอรสธิดาในวงศ์เทวาส่วนใหญ่ต่างก็อยู่กันพร้อมหน้า ขาดแต่ท้าวสิงหัดส่าหรีเท่านั้น ซึ่งก็ได้ส่งสารไปเชิญให้มาร่วมพิธีด้วย

ก่อนหน้าที่จะถึงวันพิธี กษัตริย์ทั้งสี่แห่งวงศ์เทวาได้สถาปนาตำแหน่งมเหสีของโอรสครบถ้วนทั้ง 5 ตำแหน่ง ยกเว้นตำแหน่งมเหสีของอิเหนาที่มีถึง 10 ตำแหน่ง เนื่องจากแต่ละตำแหน่งมีทั้งฝ่ายซ้ายและฝ่ายขวา หลังจากนั้น โหราจารย์ก็หาฤกษ์ยามสำหรับพิธีสยุมพรและราชาภิเษก และมีการจัดเตรียมพิธีทันที ในวันพิธี กวีบรรยายว่าคู่บ่าวสาวทั้งหมดต่างก็สระสรงทรงเครื่องอย่างงดงาม จากนั้นฝ่ายเจ้าชาย อันได้แก่ อิเหนา สียะตรา สุหรานากง และกะหรัดตะปาตีก็พากันมาขึ้นอุสงหงัน ฝ่ายเจ้าหญิง อันได้แก่ บุษบา วิยะดา สการะหนึ่งหรัด บุษบารากา และระเด่นบุตรีอื่นๆ เช่น จินตะหรา มาหยารัศมี สการะวาตี ก็พากันมาขึ้นสีวิกา ส่วนระตูก็ขึ้นพระยานุมาศ ขณะที่มเหสีของระตูขึ้นวอ จากนั้นก็แห่ขบวนไปยังปราสาทพิธี เมื่อมาถึงปราสาทพิธีแล้ว องค์สังปะหลิเหงะฤาษีก็สวดมนต์ และเมื่อถึงฤกษ์ กษัตริย์ทั้งสี่ก็พาโอรสนัดดาทั้งสี่ได้แก่ อิเหนา สียะตรา สุหรานากง และกะหรัดตะปาตี ไปสรงมุรธาภิเษก โดยมีพราหมณ์ชีบีกูเป็นผู้โสรจสรงและถวายใบมะตูมทัดหู จากนั้นเจ้าชายทั้งสี่ก็ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ แล้วเข้าในปราสาท ระหว่างทางที่เดินไป ก็มีการโปรยดอกไม้ทีละฟายตลอดทาง เมื่อถึงในปราสาท เจ้าชายก็นั่งเรียงกันบนบัลลังก์ใต้เศวตฉัตร ส่วนบรรดาเจ้าหญิงผู้เป็นชายานั่งรายล้อมจากนั้นก็เริ่มพิธีเวียนเทียนสมโภช ครั้นเวียนครบ 7 รอบแล้ว ตำมะหงงก็ทำพิธีดับเทียนโบกควัน ต่อจากนั้นบรรดาระตูเมืองต่างๆ ก็ทยอยกันถวายของขวัญแก่คู่บ่าวสาว เป็นอันเสร็จพิธีสยุมพรและราชาภิเษก (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 1090-1097)

พิธีนี้นับว่าช่วยเสริมภาพความยิ่งใหญ่และสูงส่งของตัวละครในวงศ์เทวาได้อย่างแจ่มชัด

นอกจากจะบรรยายพิธีสยุมพรและราชาภิเษกของโอรสธิดาในวงศ์เทวาดังกล่าวแล้ว ยังเติมพิธีสยุมพรและราชาภิเษกของสังคามาระตาและกุสุมาที่เมืองปักมาหงันด้วย แต่กล่าวอย่างกระชับและรวบรัด อาจเป็นเพราะว่ากวีให้ความสำคัญแก่การสยุมพรและราชาภิเษกของตัวละครในวงศ์เทวามากกว่า อย่างไรก็ตามการกล่าวถึงพิธีดังกล่าวของสังคามาระตา ก็สะท้อนว่ากวีต้องการแสดงให้เห็นสำคัญของสังคามาระตาเช่นกันในฐานะที่ได้ร่วมออกรบและเดินทางผจญภัยเคียงบ่าเคียงไหล่อิเหนาอย่างยาวนาน

แบบแผนของพิธีดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา**คล้ายคลึงกับพระราชพิธีบรมราชาภิเษกของไทย ดังจะเห็นว่าเครื่องประกอบพิธีคล้ายคลึงกับเครื่องประกอบพิธีในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ทั้งยังกล่าวถึงพิธีสรงมุรธาภิเษกและเวียนเทียนสมโภชซึ่งเป็นพิธีสำคัญในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกด้วย ในด้านของเครื่องประกอบพิธี ในเรื่อง**อิเหนา**จะกล่าวถึง พระแสง เครื่อง

กกุธภัณฑ์ ธงกระบี่ ธงครุฑ และพระเต้า 8 ทิศ ซึ่งสอดคล้องกับเครื่องตั้งพระแท่นมณฑลในการพระราชพิธีบรมราชาภิเษกที่จะประกอบไปด้วย พระแสงต่างๆ ในหมวดพระแสง เครื่องสิริราชกกุธภัณฑ์ ธงชัยกระบี่ธุชและธงชัยครุฑพ่าห์ในหมวดเครื่องสูง พระเต้าต่างๆ ในหมวดเครื่องพระมุรธาภิเษก เป็นต้น ส่วนพิธีสรงมุรธาภิเษกและเวียนเทียนสมโภชเจ้าชายแห่งวงศ์เทวาและสังคามาระตาก็สอดคล้องกับการสรงมุรธาภิเษกในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก กล่าวคือในการพระราชพิธีดังกล่าว พระเจ้าอยู่หัวจะเสด็จมายังพระมณฑปพระกระยาสนานและประทับบนตั่งไม้เพื่อให้เจ้าพนักงานไขสหัสธาราโปรยน้ำพระมุรธาภิเษกจากเพดานพระมณฑป จากนั้นพระองค์จะทรงเครื่องบรมราชภูษิตาภรณ์และเสด็จออกพระที่นั่งประทับเหนือพระที่นั่งภายใต้พระบวรเศวตฉัตรเพื่อทรงรับน้ำอภิเษก รับการถวายเครื่องสิริราชกกุธภัณฑ์ต่อไป และในตอนท้ายของการพระราชพิธีจะมีการเวียนเทียนสมโภช (ม.ร.ว.แสงสูรย์ ลดาวัลย์, 2527: 13-15) อย่างไรก็ตามการพระราชพิธีบรมราชาภิเษกจะมีพิธีต่างๆ ซับซ้อนหลายขั้นตอนและต่อเนื่องหลายวัน แต่ที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**กล่าวถึงแต่เพียงการสรงมุรธาภิเษกและเวียนเทียนสมโภชเท่านั้น

พิธีเสี่ยงเทียน

พิธีกรรมไทยอีกพิธีหนึ่งที่พบในเรื่อง**อิเหนา**คือพิธีเสี่ยงทายโดยใช้เทียน ดังปรากฏในตอนบุษบาเสี่ยงเทียน การเสี่ยงทายนี้เกิดจากมะเดหวีต้องจะ “เสี่ยงดูให้รู้แจ้งใจ”ว่าบุษบาจะได้ครองคู่กับอิเหนาหรือจรกากันแน่ จึงชวนบุษบาและพระพี่เลี้ยงไปเสี่ยงเทียนในวิหารพระปฏิมาระหว่างเสด็จไปใช้บนที่เขาวิลิศมาหรา ในการเสี่ยงทายจะใช้เทียน 3 เล่มเป็นสัญลักษณ์แทนตัวบุษบา อิเหนา และจรกา มะเดหวีสอนให้บุษบาอธิษฐานต่อพระปฏิมาว่าหากจะได้คู่กับอิเหนาก็ขอให้เทียนแทนตัวจรกาดับไป แต่หากว่าจะได้คู่กับจรกา ก็ขอให้เทียนแทนตัวอิเหนาดับไป แต่การเสี่ยงทายนี้ไม่ประสบผล เนื่องจากอิเหนาซึ่งลอบตามเข้ามาในวิหารออกอุบายให้ประสันตาต้อนค้างคาวบินออกมาจนทำให้เทียนดับหมด เพื่ออาศัยจังหวะนี้เข้ามากอดและสัมผัสบุษบา

การเสี่ยงเทียนดังกล่าวนี้กวีมิได้ระบุชัดว่าบุษบาเสี่ยงเทียนต่อหน้ารูปเคารพที่เป็นพระพุทธรูปหรือเทวรูป กล่าวแต่เพียงว่าบุษบาเสี่ยงเทียนต่อองค์ “พระปฏิมา” หรือ “พระปฏิมากร” ซึ่งมีความหมายกลางๆ หมายถึง รูปปั้น ทำให้ผู้อ่านผู้ชมตลอดจนผู้จัดการแสดงสามารถตีความได้อย่างกว้างขวางว่า “พระปฏิมา” ในที่นี้เป็นรูปเคารพที่เป็นพระพุทธรูปหรือเทวรูป ซึ่งหากตีความตามบริบทของเรื่องที่เป็น “ชวาฮินดู” รูปเคารพดังกล่าวนี้ก็น่าจะเป็นเทวรูปในคติฮินดู แต่หากตีความตามบริบทความคิดความเชื่อในสังคมไทย รูปเคารพดังกล่าวก็น่าจะเป็นพระพุทธรูป

การเสี่ยงเทียนที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**นี้เป็นพิธีกรรมและความเชื่อของคนไทยที่มีมาช้านานแล้ว อย่างน้อยที่สุดก็มีในสมัยอยุธยาแล้ว ดังปรากฏหลักฐานกล่าวถึงการ

ประกอบพิธีกรรมดังกล่าวทั้งในเอกสารประวัติศาสตร์สมัยอยุธยาและในวรรณคดีไทยสมัยต้นรัตนโกสินทร์บางเรื่อง และมีลักษณะการประกอบพิธีที่ตรงกัน

ในเอกสารประวัติศาสตร์อยุธยากล่าวถึงการเสี่ยงเทียนของพระราชวงศ์ 2 พระองค์ คือ พระเทียรราชา* เสี่ยงทายว่าพระองค์หรือขุนวรวงศาจะได้ขึ้นครองราชย์ และพระไตรภูวนาทิตยวงษ** เสี่ยงทายว่าพระองค์จะก่อการกบฏสำเร็จหรือไม่ ส่วนวรรณคดีไทยสมัยต้นรัตนโกสินทร์ที่กล่าวถึงการเสี่ยงเทียน ก็เช่น **โคลงนิราศเสด็จทัพลำน้ำน้อย**[***] และ**เพลงยาวนิราศเจ้าหมื่นศรีสรรักษ์**[1] การเสี่ยงเทียนดังกล่าวนี้ต่างมีลักษณะการประกอบพิธีตรงกันคือ เสี่ยงทายต่อหน้าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และกำหนดให้เทียนแต่ละเล่มแทนตัวบุคคล

การเสี่ยงเทียนในเรื่อง**อิเหนา**มีวิธีการและจุดมุ่งหมายสอดคล้องกับการเสี่ยงเทียนตามความเชื่อของไทยที่ปรากฏในพงศาวดารและวรรณคดีไทยอย่างเด่นชัด 3 ประการ ประการแรก เป็นการเสี่ยงทายเกี่ยวกับตัวบุคคลเหมือนกัน เช่น การเสี่ยงทายของพระเทียรราชาเสี่ยงว่าใครจะได้เป็นผู้ครองราชสมบัติ ส่วนการเสี่ยงทายของบุษบาเสี่ยงว่าใครจะได้ครองคู่กับตน ประการต่อมา วิธีการเสี่ยงทายตรงกัน คือใช้เทียนแต่ละเล่มเป็นสัญลักษณ์แทนตัวบุคคลแต่ละคน

---

* ในพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) (ประชุมพงศาวดารฉบับกาญจนาภิเษก เล่ม 1, 2539: 227-228) กล่าวว่า พระเทียรราชาและขุนพิเรนทรเทพ ได้ “ไปอธิษฐานเสี่ยงเทียนจำเพาะพระพักตร์พระพุทธเจ้าพระปฏิมากรเจ้า” เพื่อเสี่ยงทายว่าพระเทียรราชามีบุญบารมีจะได้ขึ้นเป็นกษัตริย์หรือไม่ เพราะขุนพิเรนทรเทพดำริแผนจะสำเร็จโทษขุนวรวงศาธิราชแล้วจะยกพระเทียรราชาขึ้นครองราชย์แทน การเสี่ยงเทียนดังกล่าวทำโดยจุดเทียน 2 เล่มตรงหน้าพระพุทธรูป เล่มหนึ่งแทนขุนวรวงศาธิราช อีกเล่มหนึ่งแทนพระเทียรราชา แล้วอธิษฐานว่าหากพระเทียรราชาจะได้ครองราชสมบัติ ก็ขอให้เทียนของขุนวรวงศาธิราชดับไป ผลของการเสี่ยงเทียนปรากฏว่าในตอนแรกเทียนของขุนวรวงศาธิราชยาวกว่าเทียนของพระเทียรราชา เมื่อขุนพิเรนทรเทพเห็นดังนั้นก็โกรธจึงคายชานหมากดิบทิ้งไป บังเอิญว่าชานหมากนั้นไปต้องเทียนขุนวรวงศาธิราชดับลงพอดี ทำให้เป็นศุภนิมิตว่าจะกระทำการประหารชีวิตขุนวรศาธิราชได้สำเร็จ

** ในพระราชพงศาวดารกรุงสยามฯ (ประชุมพงศาวดารฉบับกาญจนาภิเษก เล่ม 2, 2539: 188) กล่าวว่าในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์ พระไตรภูวนาทิตยวงษคบคิดกับขุนนางบางส่วนเป็นกบฏ วางแผนจะลอบปลงพระชนม์สมเด็จพระนารายณ์ ก่อนที่พระไตรภูวนาทิตยวงษจะกระทำการดังกล่าวได้ไปเสี่ยงเทียนอธิษฐานต่อพระสารีริกธาตุ ที่ หอพระ เพื่อเสี่ยงทายจะก่อการกบฏสำเร็จหรือไม่ โดยเสี่ยงเทียนทั้งหมด 3 เล่ม แทนองค์พระพุทธเจ้าเล่มหนึ่ง แทนสมเด็จพระนารายณ์เล่มหนึ่ง และแทนพระองค์เองอีกเล่มหนึ่ง ผลปรากฏว่าเทียนของพระองค์เองดับไปเสียก่อนเป็นลางร้าย

*** กวีเล่าว่าได้แวะเสี่ยงเทียนที่ศาลเทวาระหว่างเดินทาง เพื่อเสี่ยงทายว่าจะรอดชีวิตกลับไปพบกับคนรักอีกครั้งหรือไม่ โดยจุดเทียน 2 เล่มสมมติเป็นตัวแทนของกวีและของนาง (ชุมนุมวรรณกรรมพระยาตรัง, 2507: 42)

1 กวีบรรยายว่าเมื่อเดินทางมาถึงบางขุนเทียน กวีก็ระลึกถึงเมื่อครั้งที่ไปเสี่ยงเทียนที่วัดพระแก้วเพื่อเสี่ยงทายว่าจะได้ครองรักกับหญิงคนรักหรือไม่ ซึ่งผลก็ปรากฏว่าเทียนทองสว่างไสวเป็นนิมิตหมายว่าจะได้ครองคู่กัน ทำให้กวีมีความสุขมาก (ประชุมเพลงยาวสมัยโบราณ, 2504: 135)

และประการสุดท้าย วิธีการทำนายจากเทียนก็ตรงกัน คือ ถ้าหากเทียนที่แทนตัวบุคคลใดดับไปก่อนก็แปลว่ามิใช่ผู้นั้น หรือกรณีที่เสี่ยงเกี่ยวกับความรัก ถ้าเทียนสว่างไสวคู่กันก็แปลว่าจะได้ครองคู่กัน

การเสี่ยงเทียนของบุษบานี้ นอกจากจะช่วยสร้างบรรยากาศไทยๆ แก่เรื่องแล้ว ยังช่วยสะท้อนความรู้สึกสับสนกังวลใจของมะเดหวีและบุษบาเกี่ยวกับเรื่องคู่ครองให้แจ่มชัด ทั้งยังเป็นการสร้างฉากที่มีเสน่ห์แปลกตาให้แก่การอ่านและการแสดงอีกด้วย เนื่องจากไม่ปรากฏฉากการเสี่ยงเทียนในวรรณคดีการแสดงเรื่องใดมาก่อน

มีข้อสังเกตว่าการเสี่ยงทายของตัวละครเป็นเนื้อหาที่เป็นที่นิยมในวรรณคดีไทย เมื่อตัวละครรู้สึกสับสนกังวลหรือไม่แน่ใจในบางเรื่อง มักจะเสี่ยงทายด้วยวิธีการต่างๆ เช่น การเสี่ยงน้ำของพระลอในเรื่อง**ลิลิตพระลอ** การเสี่ยงพระขรรค์ของนางอุษาในบทละครในเรื่อง**อุณรุท** การเสี่ยงบุษบกแก้วของนางสีดาในบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์** และเรื่องที่เสี่ยงทายก็มีหลากหลาย เช่น เสี่ยงว่าตนเองจะรอดชีวิตกลับมาหรือไม่ หรือเสี่ยงว่าคนรักจะมีชีวิตรอดหรือไม่

พิธีกรรมไทยต่างๆ ในเรื่องอิเหนาดังกล่าวมานี้นอกจากจะช่วยสร้างบรรยากาศแบบไทยๆ ให้แก่เรื่องแล้ว ยังมีบทบาทสำคัญต่อเรื่องอีกหลายประการ เช่น ช่วยเสริมความยิ่งใหญ่และความสูงส่งของตัวละครให้เด่นชัดขึ้น และหลายพิธีเปิดโอกาสให้ตัวละครพระนางได้พบและใกล้ชิดกัน เช่น งานพระเมรุเมืองหมันหยาเปิดโอกาสให้อิเหนากับจินตะหราได้ใกล้ชิดกัน การเสี่ยงเทียนของบุษบาเปิดโอกาสให้อิเหนาลอบตามเข้าไปและได้สัมผัสนาง การแห่สระสนานและสมโภชทำขวัญที่เมืองกาหลังเปิดโอกาสให้อิเหนาได้พบกับสการะหนึ่งหรัด ซึ่งนับว่าสมเหตุสมผลตามขนบธรรมเนียมราชสำนักไทย เนื่องจากในเวลาปกติ ข้าราชบริพารฝ่ายชายหรือที่เรียกว่า “ฝ่ายหน้า” กับข้าราชบริพารฝ่ายหญิงหรือที่เรียกว่า “ฝ่ายใน” ไม่อาจจะพบกันได้โดยง่าย โอกาสที่ทั้งสองฝ่ายจะได้พบปะกัน ก็คือเวลามีการพระราชพิธีต่างๆ นั่นเอง*

ข. ประเพณีไทย

ประเพณีไทยที่พบในเรื่องอิเหนา **ได้แก่ ประเพณีรับราชทูต ซึ่งเป็นประเพณีที่พบในวรรณคดีไทยบางเรื่องเช่นกัน เช่น ตอนท้าวอัชบาลรับราชทูตจากเมืองไกยเกษในบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์ **และตอนท้าวไกรสุทรับราชทูตจากเมืองโรมราช ในบทละครในเรื่อง**อุณรุท

---

* ดังพบว่าในเพลงยาวหลายเรื่อง กวีที่เป็น “ฝ่ายหน้า” มักครวญว่าเฝ้ารอคอยให้ถึงการพิธีต่างๆ เพื่อจะได้มีโอกาสพบกับนาง เช่น เพลงยาวของพระยายมราชกุน กวีกล่าวว่าจะมีโอกาสได้เห็นหญิงที่ตนหมายปองซึ่งเป็นข้าราชบริพารฝ่ายในก็เฉพาะ “วันเมื่อออกจากวัง” เท่านั้น (ชุมนุมเพลงยาวสมัยโบราณ, 2504: 151) หรือเพลงยาวนิรนามสำนวนหนึ่งสมัยต้นรัตนโกสินทร์กล่าวว่า กวีมีโอกาส “ยลวิมลแม่” ในคราวพระราชพิธีโสกันต์เจ้านายพระองค์หนึ่ง (ชุมนุมเพลงยาวสมัยโบราณ, 2504: 172) หรือในเพลงยาวของนายจุ้ยฟันขาว กล่าวว่ากวีได้พบเห็นนางในคราวไปชมการแห่พระโกศของเจ้านายพระองค์หนึ่ง เพราะนางได้มาดูแห่เช่นเดียวกัน (ประชุมเพลงยาวสมัยโบราณ, 2504: 151)

ประเพณีรับราชทูตในเรื่องอิเหนาปรากฏในตอนที่ท้าวดาหารับราชทูตจากเมืองล่าสำ **แบบแผนการรับราชทูตที่บรรยายในเรื่องนี้มีลักษณะสอดคล้องกับประเพณีรับราชทูตของไทยในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ตอนต้นอย่างเด่นชัด**

เนื้อหาตอนดังกล่าวเริ่มจากระตูล่าสำส่งอำมาตย์คือยาสาและตะหมังเป็นราชทูตเชิญพระราชสาส์นมาสู่ขอบุษบาจากท้าวดาหาให้แก่จรกาผู้เป็นน้องชาย เมื่อราชทูตจากเมืองล่าสำเดินทางมาถึงเมืองหน้าด่านของเมืองดาหา นายด่านก็รีบแจ้งข่าวมายังปาเตะ จากนั้นปาเตะจึงเข้าเฝ้าท้าวดาหา จากนั้นท้าวดาหาก็สั่งให้เสนาจัดขบวนออกไปรับทูตล่าสำตามประเพณี

การรับราชทูต "ตามประเพณี" ก็คือ การปรับปรุงตกแต่งบ้านพักของแขกเมืองให้เรียบร้อย และการจัดเตรียมกระบวนแห่สำหรับออกไปรับคณะทูตผู้เชิญราชสารที่หน้าด่าน เมื่อกระบวนแห่มาถึงหน้าด่าน เสนาได้แจ้งแก่ราชทูตว่าท้าวดาหาให้แต่งกระบวนมารับคณะทูตและเชิญราชสารเข้าเมือง ราชทูตจึงเชิญราชสาส์นของระตูล่าสำขึ้นยานุมาศ และนำไพร่พลเข้ากระบวนแห่เดินทางเข้าเมืองดาหา เข้ามาถึงเมืองแล้ว เสนาได้เชิญราชทูตไปแวะพักยังหอราชสาร ครั้นถึงวันที่ราชทูตจะเข้าเฝ้าท้าวดาหา บรรดาเสนาต่างก็เกณฑ์ไพร่พลให้ใส่เสื้อเสนากุฎและนั่งกลาบาตเรียงรายสองข้างทาง เพื่อต้อนรับขบวนคณะทูต ในเวลาเดียวกันฝ่ายราชนิกูลและขุนนางต่างๆ ก็นั่งประจำตำแหน่งในท้องพระโรงรอเข้าเฝ้า เมื่อถึงเวลาท้าวดาหาจะออกท้องพระโรง ชาวที่ก็ไขม่านทอง และประโคมดนตรี จากนั้นท้าวดาหาก็ให้เชิญแขกเมืองเข้ามา หลังจาราชทูตเชิญราชสาส์นเข้ามาแล้วก็ส่งให้แก่ตำมะหงงเพื่ออ่าน สารของระตูล่าสำดังกล่าวมีเนื้อความขอสู่ขอบุษบาให้แก่จรกา ซึ่งท้าวดาหาก็จำต้อง "อวยอนุญาตประสาทให้" (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 240) เนื่องจากได้ลั่นวาจาไว้แล้วว่าใครมาขอบุษบาก็จะยกให้ จากนั้นท้าวดาหาก็มีปฏิสันถารสามนัดแก่ราชทูตตามประเพณี คือถามถึงระตูล่าสำและจรกา ถามถึงการเดินทางมาของราชทูต และถามถึงความสุขสมบูรณ์ของบ้านเมือง จากนั้นก็ประทานเสื้อผ้าแพรพรรณและรางวัลแก่ราชทูต พร้อมทั้งแจ้งว่าอีกสามเดือนจะให้จัดการวิวาห์ระหว่างบุษบากับจรกา หลังจากนั้นราชทูตก็เดินทางกลับเมืองเพื่อแจ้งข่าวแก่ระตูล่าสำต่อไป เป็นอันเสร็จพิธี

นอกจากตอนท้าวดาหารับทูตจากล่าสำแล้ว ตอนท้าวดาหารับทูตจากเมืองกะหมังกุหนิงก็บรรยายการรับราชทูตตามประเพณีเช่นกัน แต่บรรยายอย่างกระชับและรวบรัดกว่าตอนรับทูตล่าสำ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะได้แสดงรายละเอียดไว้ในตอนรับทูตล่าสำแล้ว

ประเพณีการรับราชทูตในเรื่อง**อิเหนา**ดังกล่าวนี้สอดคล้องกับประเพณีรับราชทูตของไทยในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ ผู้วิจัยจะขอยกเหตุการณ์การรับราชทูตในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ คราวที่คณะราชทูตจากลังกาเข้ามาขอคณะสงฆ์จากอยุธยา ตามที่จินตนา กระบวนแสง (2526: 2-6) ได้ค้นคว้าและเรียบเรียงไว้ มาสรุปเป็นตัวอย่างเพื่อแสดงให้เห็นว่ามีระเบียบแบบแผนสอดคล้องกับการรับราชทูตในเรื่อง**อิเหนา** กล่าวคือ ในคราวที่ราชทูตจากลังกาอัญเชิญพระราชสาส์นมาขอคณะสงฆ์ที่อยุธยาในรัชกาลดังกล่าวนั้น เรือราชทูตได้มาทอดสมอที่ปากอ่าวกรุงศรีอยุธยา ฝ่ายอยุธยาได้จัดเรือกระบวนลงไปรับพระราชสาส์นและคณะทูตแห่แหนพระราชสาส์นมาตามลำน้ำ โดยได้จัดหอราชสาส์นและที่พักของทูตไว้เป็นระยะๆ จนกระทั่งกระบวนแห่มาถึงที่พักด่านสุดท้าย คณะราชทูตจะพักอยู่หลายวัน เพื่อรอให้ทางพระนครตกแต่งถนนหนทางและเตรียมการต่างๆ ครั้นถึงกำหนดวันเข้าเฝ้า ก็จะมีกระบวนเรือมารับราชสาส์นและ

คณะทูตแห่แหนไปขึ้นบก จากนั้นก็จะแห่โดยกระบวนรถและพาหนะต่างๆ ไปจนถึงพระราชวัง โดยบริเวณสนามในพระราชวังก็จะมีการยืนช้าง ยืนม้า และมีทหารนั่งกลาบาต หรือที่ในเรื่อง**อิเหนา** เรียกว่า "กัลบาทนั่งราย" เรียงรายตลอดสองข้างทาง เมื่อคณะทูตมาถึงพระราชวัง ข้าราชการก็จะพาไปพักที่ศาลาลูกขุน เพื่อรอเวลาเข้าเฝ้า เมื่อถึงเวลา เสนาก็จะเชิญราชทูตเข้าไปในท้องพระโรงเพื่อถวายราชสาส์นหน้าพระที่นั่ง เป็นอันเสร็จพิธีการตอนต้นในการรับแขกเมือง จะเห็นว่าตัวอย่างการรับราชทูตจากลังกาดังกล่าวนี้คล้ายคลึงกับการรับราชทูตในเรื่อง**อิเหนา**มาก ทั้งในด้านการจัดกระบวนแห่ไปรับ การตกแต่งถนนหนทาง การจัดทหารนั่งกลาบาตเรียงรายรอต้อนรับ และการเชิญทูตให้แวะพักก่อนเข้าเฝ้า ต่างกันเพียงที่การรับราชทูตลังกา มีการจัดกระบวนแห่ทางเรือด้วย เนื่องจากเดินทางมาทางเรือ แต่ในเรื่อง**อิเหนา**มีแต่กระบวนแห่ทางบกเท่านั้น ส่วนศาลาลูกขุนที่ราชทูตจากลังกาแวะพักก่อนเข้าเฝ้านั้น น่าจะเป็นสถานที่เดียวกันกับ "หอราชสาร" ที่ทูตจากล่าสำแวะพักก่อนเข้าเฝ้า

ค.มหรสพไทย

ในเรื่อง**อิเหนา** เมื่อกล่าวถึงการจัดพระราชพิธีต่างๆ ข้างต้น มักบรรยายว่ามีการจัดมหรสพสมโภชต่างๆ เนื่องในการพิธีนั้นด้วย โดยแจกแจงชื่อมหรสพและการละเล่นนั้นอย่างชัดเจน บางครั้งก็บรรยายการละเล่นนั้นอย่างละเอียดด้วย เช่น งานพระเมรุเมืองหมันหยา บรรยายว่ามีการจัดมหรสพต่างๆ หลายชนิด เช่น โขน หุ่น หนัง มอญรำ หกคะเมน โมงครุ่ม ระเบงประเลง แทงวิไสย กุลาตีไม้ และมีการเรียกคู่มวยทั้งมวยชายและมวยหญิงมาชกหน้าที่ การบรรยายมหรสพการละเล่นต่างๆ นี้นับว่าช่วยเสริมบรรยากาศไทยๆ ให้แก่เรื่องได้เป็นอย่างดียิ่ง

ในด้านการแสดง ถ้าบรรยายมหรสพดังกล่าวเพียงสั้นๆ ก็จะมิได้แสดงจริงจัง เป็นเพียงการสมมติเอา หรือแสดงบางอย่างแต่โดยพอให้เป็นเครื่องหมายเท่านั้น แต่ถ้าบรรยายมหรสพอย่างละเอียด ก็จะแสดงการละเล่นเช่นนั้นจริงๆ เช่น มวยชาย มวยหญิง (อารดา สุมิตร, 2516: 118)

ง.ความคิดความเชื่อของไทย

การสร้างบรรยากาศความเป็นไทยอีกลักษณะหนึ่งในเรื่องอิเหนา**ก็คือ การแสดงความคิดความเชื่อไทยในเนื้อหา ซึ่งเป็นลักษณะทั่วไปที่พบในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง โดยมีทั้งที่เป็นความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ ความเชื่อทางพุทธศาสนา และความเชื่อเรื่องโชคลางต่างๆ**

ในเรื่อง**อิเหนา**แสดงให้เห็นความคิดความเชื่อของไทยหลายประการ ทำให้เห็นว่าแม้ตัวละครจะเป็นชาวชวาแต่ก็มีความรู้สึกนึกคิดและความเชื่อแบบไทยๆ หรือแบบคนไทย จากการศึกษาพบว่าความคิดความเชื่อไทยในเรื่อง**อิเหนา**มี 5 ลักษณะ ได้แก่ ความเชื่อเรื่องลางบอกเหตุ ความเชื่อเรื่องฝันบอกเหตุ ความเชื่อเรื่องการทรงเจ้าเข้าผี ความเชื่อเรื่องการทำนาย และความเชื่อเรื่องกรรม ดังต่อไปนี้

ความเชื่อเรื่องลางบอกเหตุ

การประสบลางร้ายบอกเหตุว่าจะสิ้นชีวิตหรือจะพบกับเคราะห์กรรมที่ทำให้เกิดความทุกข์โทมนัสใหญ่หลวงนั้นเป็นความคิดความเชื่อไทยที่พบในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง เช่น ในบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์** ตอนพระรามเดินทางกลับไปหานางสีดาที่อาศรมมีลางบอกเหตุว่าจะต้องพลัดพรากจากนางทำนองเดียวกับที่อิเหนาประสบคือ บรรยากาศในป่าเงียบเหงา นกไม่บิน ท้องฟ้ามืดมิด ฟ้าลั่น และพระแสงศรพลัดตกลง (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2540, เล่ม 2: 2) หรือตอนทศกัณฐ์ยกทัพไปรบกับพระราม ก็มีลางร้ายปรากฏหลายประการบ่งบอกว่าทศกัณฐ์จะสิ้นชีพในสนามรบ เช่น ธงทิวไม่สะบัด นกแสกบินเฉี่ยวงอนรถ เสียงโห่ร้องของทหารเหมือนเสียงผีร้าย ต้นไม้ใบหญ้าไม่ไหวติง นกไม่ร้อง ท้องฟ้ามืดมิด กำกงรถไม่ลั่น (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2540, เล่ม 3: 392-394)

ในเรื่อง**อิเหนา**ปรากฏในตอนระตูกะหมังกุหนิงและอิเหนาประสบลางร้าย ระหว่างเดินทางโดยระตูกะหมังกุหนิงประสบลางร้ายบอกเหตุว่าระตูจะสิ้นชีวิตระหว่างเดินทางนำทัพมารบกับดาหา ส่วนอิเหนาประสบลางร้ายบอกเหตุว่าจะต้องพรากจากบุษบาขณะเดินทางกลับไปแก้สงสัยที่ดาหา

ลางร้ายที่ระตูกะหมังกุหนิงประสบมีหลายประการ เช่น ธงทิวมองไปไม่มีสีสัน ม้าทรงไม่ชีวิตชีวา กาเหยี่ยวบินเฉี่ยวตัดหน้า อันบ่งบอกว่าการศึกครั้งนี้ระตู “จะม้วยไม่สงสัย” ทำให้ระตูรู้สึกประหวั่นและ “คร้ามครั่นพรั่นใจ” มาก (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 324)

ส่วนลางร้ายที่อิเหนาประสบระหว่างเดินทางกลับไปแก้สงสัยที่ดาหา ก็มีหลายลักษณะเช่นกัน เช่น นกไม่ส่งเสียงร้อง ไม้ดอกตามรายทางร่วงโรยเหี่ยวแห้ง โคกระทิงวิ่งตัดหน้าราวกับจะมาทัดทานไม่ให้เดินทางไป ลมก็ไม่พัด ใบไม้ก็ไม่ไหว พวงอุบะตันหยงที่อิเหนาทรงก็ขาดตกลงมา และไม้ใหญ่ล้มลงมาขวางทาง ลางดังกล่าวนี้ทำให้อิเหนารู้สึกประหวั่นพรั่นใจยิ่งว่าจะพรากจากนาง (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 548)

ลักษณะของลางร้ายที่ระตูกะหมังกุหนิงและอิเหนาประสบมีลักษณะเช่นเดียวกับที่พบในเรื่อง**รามเกียรติ์**ดังที่ยกตัวอย่างข้างต้น ลางร้ายดังกล่าวนี้นอกจากจะช่วยบอกใบ้เหตุการณ์ร้ายล่วงหน้าให้ผู้อ่านผู้ชมได้ทราบแล้ว ยังช่วยสร้างอารมณ์สะเทือนใจด้วย คือทำให้ผู้อ่านผู้ชมเกิดความรู้สึกสงสาร เห็นอกเห็นใจตัวละคร และเศร้าสลดไปกับชะตากรรมของตัวละคร

เมื่อเปรียบเทียบกับนิทานปันหยีก็พบว่า ลางร้ายบอกเหตุว่าตัวละครจะสิ้นชีวิตนี้ปรากฏบ้างในนิทานปันหยีบางสำนวน เช่น เรื่อง WW ระตูลาเซ็มรู้สึกว่าร่างกายอ่อนแรงไม่ค่อยมีสติสมประดี ก่อนออกเดินทางยกทัพมารบกับดาฮาเพื่อชิงกาลุห์ ทำให้ระตูตระหนักว่าคง

จะสิ้นชีวิตในการรบ (S.O.Robson, 1970: 129) แต่ลักษณะของลางร้ายต่างจากในเรื่อง**อิเหนา** ในเรื่อง**อิเหนา**ลักษณะของลางร้ายมีความสอดคล้องกับขนบวรรณคดีไทยอย่างเด่นชัดดังกล่าวข้างต้น

ความเชื่อเรื่องฝันบอกเหตุ

ความเชื่อเรื่องฝันบอกเหตุดีร้ายเป็นความเชื่อไทยที่พบในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง คนไทยมีความเชื่อว่าความฝันสามารถบ่งบอกเหตุการณ์ล่วงหน้าได้ว่าผู้ฝันจะมีโชคดีหรือร้ายและความเชื่อดังกล่าวนี้ก็มักแต่งแทรกไว้ในวรรณคดีไทย ดังที่ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต (2549: 800) อธิบายไว้ว่า

> ความฝันเป็นเรื่องสากลที่มีปรากฏแก่คนทุกชาติทุกภาษา ในหมู่คนไทยก็มีความเชื่อเรื่องความฝันกันอย่างแพร่หลายจนถึงกับมีตำราทำนายความฝันเกิดขึ้นจำนวนมาก ในวรรณคดีไทยกวีได้นำความคิดและความเชื่อเรื่องความฝันมาแต่งแทรกไว้ในเรื่องที่แต่ง สะท้อนให้เห็นความเชื่อเรื่องความฝันของกวีและคนในสังคม

ตามความเชื่อของไทย ความฝันมี 4 ประเภท ได้แก่ บุพนิมิตหมายถึงความฝันบอกเหตุดีหรือร้ายที่เกิดจากบุญกุศลหรือบาปอกุศลของผู้ฝัน จิตนิวรณ์หมายถึงความฝันที่เกิดจากจิตคิดวิตกกังวลถึงเรื่องใดเรื่องหนึ่งแล้วเก็บไปฝัน เทพสังหรณ์หมายถึงความฝันที่เกิดจากการบันดาลของเทวดา และธาตุโขภหมายถึงความฝันที่เกิดจากธาตุในกายไม่ปกติทำให้ร่างกายและจิตใจปั่นป่วนจนฝันร้ายไปต่างๆ (พระมหาบรรจบ คุณจารี, 2521: 76) ความฝันที่เกิดในวรรณคดีไทยมากที่สุดคือ ความฝันแบบเทพสังหรณ์ (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2549: 801)

ในเรื่อง**อิเหนา**ก็มีความเชื่อเรื่องความฝันบอกเหตุปรากฏอยู่เช่นเดียวกับในวรรณคดีไทยเรื่องอื่นๆ ได้แก่ ความฝันของประไหมสุหรีกุเรปันก่อนตั้งครรภ์อิเหนา และความฝันของอิเหนาก่อนจะลาบุษบาไปแก้สงสัยที่ดาหา

ประไหมสุหรีกุเรปันฝันว่าพระอาทิตย์ตกลงมาเบื้องหน้านางและนางได้รับไว้ โหราจารย์ได้ทำนายความฝันนั้นว่านางจะตั้งครรภ์โอรสที่ยิ่งใหญ่เรืองเดชดังพระอาทิตย์ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 10-11) ความฝันของประไหมสุหรีที่บอกเหตุว่าจะได้โอรสที่ยิ่งใหญ่ดังกล่าวนี้ แม้ว่าจะพบตรงกับในนิทานปันหยีเรื่อง HAP ดังกล่าวไว้ในบทที่ 3 แต่ในนิทานปันหยีจะใช้พระจันทร์เป็นสัญลักษณ์แทนพระอาทิตย์ ต่างจากเรื่อง**อิเหนา**ที่ใช้พระอาทิตย์เป็นสัญลักษณ์ ผู้วิจัยเห็นว่าเหตุการณ์ที่ประไหมสุหรีกุเรปันฝันก่อนตั้งครรภ์อิเหนาคงมีที่มาจากนิทานปันหยี แต่การใช้สัญลักษณ์พระอาทิตย์ในความฝันเพื่อสื่อความเรืองเดชของอิเหนาอาจจะเป็นการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับความเชื่อเรื่องความฝันของไทยที่เชื่อว่าดวงอาทิตย์หมายถึงผู้ที่เรืองเดชทรงอำนาจ ความฝันของประไหมสุหรีนี้นับว่าสะท้อนความยิ่งใหญ่ของอิเหนาได้แจ่มชัด

ส่วนความฝันบอกเหตุของอิเหนาก่อนลาบุษบาไปแก้สงสัยที่เมืองดาหา กล่าวว่ามีนกอินทรีใหญ่มาจิกเอานัยน์ตาเบื้องขวาของอิเหนาแล้วบินหนีไป ทำให้อิเหนาตกใจตื่นขึ้นกลางดึก (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 533) อิเหนาตระหนักดีว่าฝันนี้เป็นลางร้าย และทำนายฝันนี้ว่านกอินทรีน่าจะหมายถึงจรกา ส่วนนัยน์ตาข้างขวาหมายถึงบุษบา บ่งบอกว่าจรกาจะมาช่วงชิงบุษบากลับคืนไป แต่เมื่อพิจารณาเหตุการณ์ร้ายที่ตามมาหลังจากนี้ก็คือเหตุการณ์ที่องค์ปะตาระกาหลาทำลมหอบพรากบุษบาจากอิเหนา ทำให้เห็นว่านกอินทรีในความฝันของอิเหนามิได้หมายถึงจรกาอย่างที่อิเหนาคิด แต่หมายถึงองค์ปะตาระกาหลา ความฝันของอิเหนาของอิเหนาดังกล่าวนี้นอกจากจะช่วยบอกใบ้เหตุการณ์ล่วงหน้าให้ผู้อ่านผู้ชมได้ทราบแล้ว ยังสะท้อนความประหวั่นพรั่นพรึงในใจของอิเหนาที่กลัวจะต้องพลัดพรากจากบุษบาได้เป็นอย่างดี

สัญลักษณ์ในความฝันของอิเหนานี้คล้ายกับความฝันที่พบในวรรณคดีไทยหลายเรื่องที่มักสื่อว่านกอินทรีหมายถึงผู้ที่เรืองเดชทรงอำนาจ นัยน์ตาหรืออวัยวะต่างๆ ในร่างกายหมายถึงญาติพี่น้องหรือบุคคลอันเป็นที่รัก ดังนั้นหากฝันว่านัยน์ตาถูกควักหรือแขนถูกตัดจึงสื่อว่าจะพลัดพรากจากคนรัก เช่นในเรื่องร่ายยายมหาเวสสันดรชาดก กัณฑ์กุมาร ในคืนก่อนที่พระเวสสันดรจะบริจาคพระกัณหาชาลีแก่ชูชก พระนางมัทรีฝันว่ามีชายร่างใหญ่ ผิวกายดำ ทัดดอกไม้แดง ใช้ดาบตัดแขนของนางทั้งสองข้างขาดกระเด็นและคว้านควักดวงตาทั้งสองของนาง ซึ่งสื่อว่าโอรสธิดาจะถูกพรากจากนางไป (มหาเวสสันดรชาดก, 2500: 218)

ความเชื่อเรื่องการทรงเจ้าเข้าผี

การทรงเจ้าเข้าผีเพื่อถามข้อข้องใจหรือขอให้ช่วยแก้ปัญหาหรือรักษาอาการเจ็บป่วยที่เผชิญอยู่เป็นความเชื่อที่ปรากฏอย่างแพร่หลายในหมู่คนไทยมาช้านาน และสะท้อนให้เห็นในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง เช่น ในเรื่อง**ลิลิตพระลอ** ตอนรักษาอาการคลั่งรักของพระลอ ในบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์** ตอนท้าวโรมพัตขอฝน และในบทละครในเรื่อง**อุณรุท** ตอนรักษาอาการคลั่งรักของพระอุณรุทโดยตัวละครที่เข้าทรงมักมีชื่อว่า “ยายมด”

ในเรื่อง**อิเหนา**ก็มีความเชื่อเรื่องการทรงเจ้าเข้าผีเช่นเดียวกันในตอนที่ระตูกะหมังกุหนิงเรียกยายมดมาเข้าทรงเพื่อหาทางรักษาอาการคลุ้มคลั่งของวิหยาสะกำซึ่งเกิดจากการหลงรูปบุษบา หลังจากยายมดเข้าทรงแล้ว ก็บอกวิหยาสะกำไปไล่ม้าของเจ้าป่าเจ้าเขาจึงถูกลงโทษ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 258-259) ซึ่งทำนายไม่ถูกต้อง เพราะวิหยาสะกำมิได้ไปไล่ม้าของเจ้าป่าเจ้าเขา แต่ป่วยหนักเพราะความปรารถนาบุษบา

การเข้าทรงของยายมดเพื่อรักษาวิหยาสะกำดังกล่าวนี้คล้ายกับที่พบในเรื่อง**อุณรุท**มาก ในเรื่อง**อุณรุท** ตอนพระอุณรุทคลั่งถึงนางอุษา ท้าวไกรสุทซึ่งไม่ทราบตื้นลึกหนาบาง ได้เรียกยายมดมาทรงเจ้าเพื่อหาทางแก้ไข หลังจากยายมดเข้าทรงแล้วก็บอกว่าพระอุณรุทไปไล่ม้าของเจ้าป่าเจ้าเขา จึงถูกลงโทษ เมื่อพระอุณรุทได้ฟังก็โกรธมากเพราะไม่เป็นความจริง (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2545: 178-180) จะเห็นว่า เรื่อง**อิเหนา**กับเรื่อง**อุณรุท**กล่าว

ตรงกันว่าตัวละครที่ทรงเจ้าเข้าผีชื่อ “ยายมด” และคนทรงทำนายผิดเหมือนกันว่าตัวละครป่วยเพราะไปไล่ม้าของเจ้าป่าเจ้าเขาซึ่งผิดไปจากข้อเท็จจริง

การทรงเจ้าเข้าผีในเรื่อง**อิเหนา**เป็นการสร้างสีสันด้วยความเชื่อแบบไทยๆ ที่เสริมให้ตอนดังกล่าวสนุกและมีชีวิตชีวาทั้งการอ่านและการแสดง ทั้งยังสะท้อนให้เห็นชัดว่าอาการป่วยของวิหยาสะกำรุนแรงมากจนต้องใช้ทุกวิถีทางในการรักษา

ความเชื่อเรื่องการทำนายโชคชะตา

การทำนายโชคชะตาตามหลักโหราศาสตร์เป็นความคิดความเชื่อที่แพร่หลายในหมู่คนไทย และเป็นเนื้อหาในขนบวรรณคดีไทยประการหนึ่ง ดังจะเห็นว่าในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง มีการทำนายโชคชะตาของตัวละครในสถานการณ์ต่างๆ เสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งก่อนตัวละครจะยกทัพครั้งสำคัญ หรือเมื่อตัวละครหายตัวไปอย่างลึกลับ เช่น ในบทละครในเรื่อง**อุณรุท** หลังจากพระอุณรุทหายตัวไปจากวังเพราะถูกนางศุภลักษณ์อุ้มไปสมนางอุษา ท้าวไกรสุทได้ให้โหราผู้ใหญ่ “ตั้งชันษาพยากรณ์” ตรวจดูดวงชะตาของพระอุณรุททันที และพบว่ามีหญิงต่างเมืองผู้เรืองเดชมาลอบลักพาพระอุณรุทไปพบกับคู่ครองที่งามดังนางฟ้า และพระอุณรุทจะประสบเคราะห์ร้ายถูกศัตรูจับตัวไว้ แต่จะมีผู้ใหญ่ช่วยเหลือให้รอดชีวิตและพระอุณรุทจะพานางนั้นกลับเมือง (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2545: 228-229)

ในเรื่อง**อิเหนา**แสดงความเชื่อดังกล่าวในตอนที่ย่าหรันถูกลักตัวไปเมืองมะงาดา กล่าวคือ หลังจากย่าหรันหายตัวไป อิเหนาก็สั่งให้ประสันตาและทหารคนอื่นๆ ออกสืบข่าวและตามหาย่าหรัน ประสันตาสืบหาข่าวคราวจนมาถึงอาศรมของแอหนังติหลาอรสา จึงขอให้แอหนังช่วย “จับยามตามสังเกต” ตรวจดวงชะตาของย่าหรันว่าหายตัวไปได้อย่างไร ซึ่งนางได้ทำนายอย่างแม่นยำว่าย่าหรันนั้น “เคราะห์ร้ายถึงฆาตชันษา” ถูกลักตัวไปขังไว้ที่เมืองมะงาดา แต่จะมีหญิงสูงศักดิ์นางหนึ่งช่วยเหลือไว้จนสามารถหนีออกจากตรุคุมขังกลับมาได้อย่างปลอดภัยภายใน 7 วัน พร้อมทั้งได้นางนั้นกลับมาด้วย เดิมทีนั้นระตูคิดจะลักปันหยี แต่ย่าหรันมารับเคราะห์แทน (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 892-893)

การทำนายดวงชะตาของย่าหรันดังกล่าวใช้การ “จับยาม” ตามแนวโหราศาสตร์ไทย และคล้ายกับที่พบในขนบวรรณคดีไทยที่มักให้มีการตรวจดวงชะตาเมื่อตัวละครตัวใดตัวหนึ่งหายตัวไปดังที่ยกตัวอย่างข้างต้น

การสร้างสีสันแก่เรื่องโดยแสดงความเชื่อเรื่องการทำนายดวงชะตาดังกล่าวนี้ถือเป็นกลวิธีหนึ่งในการเล่าเรื่องย้อนหลังและบอกใบ้เหตุการณ์ล่วงหน้าแก่ผู้อ่านผู้ชม ดังจะเห็นว่าเนื้อหาคำทำนายชะตาของย่าหรันในส่วนต้นเป็นการเล่าเรื่องย้อนหลังว่าย่าหรันหายตัวไปได้อย่างไร ส่วนคำทำนายในส่วนท้ายเป็นการบอกใบ้ให้ทราบว่าย่าหรันจะมีหญิงสูงศักดิ์ช่วยเหลือจนสามารถหนีกลับมาได้อย่างปลอดภัยภายใน 7 วัน

ความเชื่อเรื่องกรรม

ความเชื่อเรื่อง “กรรม” ในพุทธศาสนาเป็นความเชื่อที่สำคัญของคนไทย และพบในขนบวรรณคดีไทย ส่วนใหญ่มักปรากฏผ่านคำพูดของตัวละครตอนที่ประสบทุกข์โทมนัสด้วยเหตุใดเหตุหนึ่ง โดยตัวละครมักอ้างว่าเป็นเพราะ “กรรม” แต่หนหลังจึงทำให้ต้องมีทุกข์เช่นนั้น เช่น เป็นเพราะกรรมเคยพรากสัตว์แต่ชาติปางก่อน จึงทำให้ต้องพรากจากคนรัก

ในเรื่อง**อิเหนา** ความเชื่อก็ปรากฏอยู่เช่นกัน โดยมักแสดงผ่านคำพูดของตัวละคร เช่น ตอนสการะวาตีและมาหยารัศมีลาบิดามารดามาเป็นเชลยอิเหนา นางก็ครวญว่า “ชะรอยเวรกรรมได้ทำไว้” จึงต้องพลัดพรากจากบุพการี (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 308) หรือตอนอิเหนารำพันถึงบุษบาหลังจากท้าวดาหากำหนดฤกษ์วิวาห์ระหว่างนางกับจรกา ก็อ้างถึงเรื่องกรรมว่า คงเป็นเพราะ “บาป” แต่ชาติก่อนที่เคยพรากสัตว์หรือพรากคู่คนอื่น จึงทำให้ต้องได้รับผลกรรมพรากจากนางในชาตินี้ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 468)

การอ้างเรื่องกรรมแต่หนหลังในบทครวญของตัวละครนี้ ทำให้ตัวละครมีความเป็น “คนไทย” เด่นชัดขึ้น คือมีความรู้สึกนึกคิดแบบไทยที่เชื่อเรื่องกรรมหรือการกระทำแต่หนหลังที่เป็นวิบากให้เกิดผลทั้งดีและร้ายในชีวิตปัจจุบันตามหลักพุทธศาสนา

จ.วัฒนธรรมเบ็ดเตล็ด

นอกจากวัฒนธรรมไทยประเภทต่างๆ ดังกล่าวมาแล้ว ในเรื่อง**อิเหนา**ยังแสดงวัฒนธรรมไทยเบ็ดเตล็ดอีกบางประการที่ช่วยสร้างบรรยากาศไทยๆ ในเรื่องด้วย เช่น การแตระอุบะแบบไทย และการเล่นไม้ดัดซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่ได้รับความนิยมในยุคนั้น ดังนี้

การแตระอุบะ

การแตระอุบะหรือการร้อยมาลัยดอกไม้เป็นงานฝีมือหนึ่งของ “ฝ่ายใน” ในราชสำนักไทย ในเรื่อง**อิเหนา**กล่าวถึงประเพณีการแตระอุบะนี้ในตอนที่ท้าวดาหาสั่งให้บุษบาแตระอุบะมาถวายอิเหนา แต่นางไม่ยอมแตระให้เพราะแค้นอิเหนาที่ถอนหมั้นนางไป พี่เลี้ยงของบุษบาจึงจำต้องแตระให้แทน เมื่อสียะตราทราบก็ไปฟ้องอิเหนามิให้รับอุบะนั้น เพราะ “ล้วนรอยมือข้าไท” ไม่ควรที่อิเหนาจะรับไว้ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 382) ประเพณีแตระอุบะของไทยที่ปรากฏในตอนนี้ นอกจากจะเป็นการสะท้อนวัฒนธรรมราชสำนักในเวลานั้นแล้ว ยังเปิดโอกาสให้สะท้อนความรู้สึกโกรธเคืองที่บุษบามีต่ออิเหนาด้วย

การเล่นไม้ดัด

ช่วงที่ปันหยียกทัพมาประชิดเมืองหมันหยาและรอดะหมังเมืองหมันยามาเจรจาก่อนที่จะเข้าเมืองหมันหยาครั้งที่สอง ประสันตาได้ไปเดินเที่ยวเล่นในป่า เพื่อ “แสวงหาต้นไม้ดังจินดา” และพบต้นตะขบ ข่อย และมะขาม ที่มีลักษณะ “เอนชายชอบกล” ตรงตามต้องการ จึงหมายตาไว้และตั้งใจจะมาขุดภายหลัง (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 165)

การ “แสวงหาต้นไม้ดังจินดา” อันได้แก่ ต้นตะขบ ข่อย มะขาม ที่ “เอนชายชอบกล” ดังกล่าวนี้สะท้อนความนิยมเล่นไม้ดัดนั่นเอง เนื่องจากเป็นต้นไม้ที่คนนิยมนำมาทำ

เป็นไม้ดัด ส่วนที่กล่าวว่าต้นไม้เหล่านั้นมีลักษณะ “เอนชายชอบกลหนักหนา” ก็หมายความว่าไม้ดังกล่าวนี้เหมาะจะนำมาทำเป็นไม้ดัดประเภท “ไม้เอนชาย” คือไม้ที่เอนไปทางเดียวกันอย่างไม้ตามชายตลิ่ง (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2524: 15)

การเล่นไม้ดัดนี้เป็นวัฒนธรรมที่แพร่หลายและได้รับความนิยมมากในราชสำนักไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ดังปรากฏหลักฐานว่า พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชโปรดให้ปลูกไม้ดัดไว้ในพระบรมมหาราชวัง ซึ่งยังปรากฏอยู่รอบสนามหญ้าริมพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัยจนทุกวันนี้ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2524: 13) และในรัชกาลต่อๆ มาความนิยมเล่นไม้ดัดก็ยังแพร่หลายมากทั้งในหมู่เจ้านายและข้าราชสำนัก

การแทรกเกร็ดเรื่องไม้ดัดซึ่งเป็นวัฒนธรรมไทยที่ได้รับความนิยมในราชสำนักเวลานั้นเข้าไปในตอนนี้นับว่าช่วยสร้างสีสันความเป็นไทยให้แก่เรื่องอีกทางหนึ่ง

จากที่อธิบายมาทั้งหมดข้างต้นจะเห็นว่าเรื่อง**อิเหนา**แสดงวัฒนธรรมไทยอย่างหลากหลายและเป็นจำนวนมาก วัฒนธรรมเหล่านี้ นอกจากจะช่วยสร้างบรรยากาศความเป็นไทยให้แก่เรื่องซึ่งมีที่มาจากต่างชาติแล้ว ยังมีผลต่อเรื่องอีกหลายลักษณะด้วย เช่น พระราชพิธีต่างๆ ช่วยเสริมความยิ่งใหญ่และความเป็นสมมติเทพของตัวละครและเปิดโอกาสให้ตัวละครชายหญิงได้พบกันอย่างสมเหตุสมผลตามธรรมเนียมราชสำนักไทย ความคิดความเชื่อไทยหลายด้านช่วยเน้นอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครให้ชัดขึ้นและช่วยบอกใบ้เหตุการณ์ล่วงหน้า เช่น ลางร้ายหรือคำทำนายชะตาชีวิตของตัวละคร

4.1.1.3 การใช้สำนวนสุภาษิตไทย

การสร้างบรรยากาศแบบไทยในเรื่อง**อิเหนา**อีกลักษณะหนึ่งคือการใช้สำนวนสุภาษิตไทย การอ้างสำนวนสุภาษิตไทยนี้เป็นสีสันแบบไทยที่พบในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง ที่เห็นได้ชัดเจนคือ เสภาเรื่อง**ขุนช้างขุนแผน** ซึ่งใช้สำนวนไทยมากกว่า 20 สำนวน (อนงค์ รุ่งแจ้ง, 2529: 45) และบทละครนอกเรื่องต่าง ๆ ดังที่ การุณันทน์ รัตนแสนวงษ์ (2540) ศึกษาพบว่าบทละครนอกเรื่องต่างๆ ใช้สำนวนไทยมากถึง 56 สำนวน มีข้อสังเกตว่าวรรณคดีสมัยต้นรัตนโกสินทร์ใช้สำนวนสุภาษิตไทยมาก เป็นไปได้ว่าคนไทยสมัยรัตนโกสินทร์อาจนิยมพูดเปรียบเทียบเป็นสำนวนโวหารจนติดปากจึงสะท้อนให้เห็นในวรรณคดีของยุค (จตุพร มีสกุล, 2540: 178)

ในเรื่อง**อิเหนา** ก็มีการอ้างสุภาษิตหรือสำนวนไทยโบราณ ในคำพูดของตัวละครอย่างหลากหลาย เช่น หวานนักมักเป็นเปรี้ยว (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514:90) กระต่ายหมายจันทร์ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 90) เสี้ยนบ่งหนาม (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 107) อดส้มไว้กินหวาน (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 160) น้ำท่วมปาก (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 180) ทองแผ่น

เดียวกัน (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 271) ชุบมือเปิบ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 351) ส้มจะไม่เป็นหวาน (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 518)

สุภาษิตสำนวนไทยที่ใช้ในเรื่อง**อิเหนา**นี้มีความสำคัญหลายประการ คือ ทำให้คำพูดของตัวละครมีความหมายคมคายลึกซึ้ง ช่วยสื่ออารมณ์ความรู้สึกและความคิดของตัวละครได้ชัดเจนขึ้น ทำให้ความรู้สึกนึกคิดของตัวละครมีลักษณะเป็นไทยเด่นชัด ทั้งยังช่วยทำให้เข้าใจสถานการณ์ในบริบทนั้นๆ มากยิ่งขึ้นด้วย เช่น ตอนท้าวกุเรปันเห็นอิเหนาโศกเศร้าเพราะคิดถึงจินตะหราหลังจากกลับจากหมันหยา พระองค์ก็ดำริว่าควรจะรีบเร่งจัดงานวิวาห์ให้อิเหนากับบุษบาเสียเพื่อเป็นการ “เอาเสี้ยนบ่งหนามเห็นงามดี” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 107) ซึ่งหมายความว่า อิเหนาทุกข์ตรมเพราะความรักความปรารถนาสตรี ก็ควรแก้ความปรารถนานั้นด้วยการจัดหาสตรีมาให้ หรือตอนจินตะหรากล่าวแก่พี่เลี้ยงว่านางเจียมตัวไม่คิดจะเป็น “กระต่ายหมายชมดวงจันทร์” หมายความว่าตัวนางต่ำศักดิ์ไม่คิดอาจเอื้อมรักอิเหนาผู้สูงศักดิ์ เป็นคำพูดที่สื่อความรู้สึกน้อยเนื้อต่ำใจของจินตะหราได้เป็นอย่างดี

4.1.2 การสร้างบรรยากาศไทยในการแสดง

การสร้างให้มีบรรยากาศไทยในเรื่องอิเหนา **นอกจากจะปรากฏในเนื้อหาดังกล่าวข้างต้นแล้ว ยังปรากฏในการแสดงอีกด้วย ซึ่งในบทอาจมิได้ระบุไว้ชัดเจน**

การสร้างบรรยากาศไทยในการแสดงในที่นี้ หมายถึง การเสริมองค์ประกอบบางอย่างเข้าไปในการแสดง เพื่อช่วยเน้นความเป็นไทยหรือบรรยากาศไทยให้เด่นชัดขึ้น นอกเหนือจากขนบหรือแบบแผนของการแสดงละครใน เช่น กระบวนรำ การแต่งกายยืนเครื่องพระนาง เพลง และดนตรี ซึ่งเป็นแบบแผนที่กำหนดไว้อย่างเฉพาะเจาะจงอยู่แล้ว

การสร้างให้มีบรรยากาศไทยในการแสดงเรื่องอิเหนา**ที่เห็นได้ชัดมี 2 ลักษณะ ได้แก่ การใช้เครื่องประกอบฉากไทย และการเสริมเครื่องแต่งกายไทยเพิ่มเติมจากการแต่งยืนเครื่องตามขนบของละคร ดังนี้**

4.1.2.1 เครื่องประกอบฉากไทย

เครื่องประกอบฉากส่วนใหญ่ที่ใช้ในการแสดงละครในเรื่อง**อิเหนา**เป็นเครื่องประกอบฉากแบบไทยที่สอดคล้องกับแบบแผนของวัฒนธรรมหลวงหรือวัฒนธรรมราชสำนัก เช่น พานดอกไม้ในตอนที่อิเหนาสั่งให้ประสันตานำดอกไม้ที่เก็บระหว่างทางไปถวายบุษบาและสียะตราที่รถทรงระหว่างเดินทางไปใช้บน พานเครื่องหอมในตอนที่ตัวละครสระสรงทรงเครื่อง ผอบใส่ชานสลาของจินตะหราและบุษบาในตอนที่อิเหนาขอชานสลาจากนาง กระดานชนวนของโหรและราชสาส์น เป็นต้น

4.1.2.2 เครื่องแต่งกายไทย

ในขนบของละครใน ตัวพระและตัวนางจะแต่งกายยืนเครื่อง คือ ตัวพระจะนุ่งสนับเพลาชักเชิงขึ้นไปถึงเหนือน่อง นุ่งผ้าจีบโจงไว้หางหงส์ลดเชิงลงมาถึงเข่า มีชายไหวชายแครงใส่เสื้อตลอดจนปลายแขน มีอินทรธนู ศีรษะสวมมงกุฎหรือชฎา มีกรรเจียกจรดอกไม้ทัด ส่วนตัวนาง

จะนุ่งผ้าจีบกรอมถึงท้องน่องและห่มผ้าแถบ สะพักสองบ่าพาดชายไปข้างหลัง ไว้ชายเสมอน่อง ศีรษะสวมชฎาหรือรัดเกล้าหรือกระบังหน้า มีกรรเจียกจรดอกไม้ทัด

นอกจากจะแต่งตัวยืนเครื่องตามแบบไทยดังกล่าวแล้ว ในการแสดงเรื่อง**อิเหนา**ยังเสริมเครื่องแต่งกายแบบไทยบางอย่างเข้าไปเพิ่มเติมอีกด้วยซึ่งในบทอาจมิได้ระบุไว้ เช่น ปันจุเหร็จ และ การสวมเล็บยาวสีทอง

ปันจุเหร็จเป็นเครื่องสวมหัวที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่เพื่อใช้ในการแสดงละครในเรื่อง**อิเหนา**โดยเฉพาะ กล่าวคือ ในช่วงที่ตัวละครปลอมตัวเป็นชาวป่าหรือที่เรียกตามคำศัพท์ชวามลายูว่าเป็นปันจุเหร็จนั้น พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงประดิษฐ์เครื่องสวมหัวแบบพิเศษให้แก่ตัวละครด้วยเพื่อใช้แทนผ้าตาดโพกหัวตามแบบเดิม เรียกว่า “ปันจุเหร็จ” ตามสถานภาพของตัวละคร ปันจุเหร็จนี้จะใช้แตกต่างกันตามศักดิ์ของตัวละคร กล่าวคือ ถ้าเป็นปันหยีหรืออุณากรรณจะสวมปันจุเหร็จเพชร แต่ถ้าเป็นพี่เลี้ยงจะสวมปันจุเหร็จขี้รัก แม้ว่าเครื่องสวมหัวนี้จะใช้คำเรียกเป็นภาษาชวามลายู แต่ก็ถือว่าเป็นเครื่องแต่งกายแบบไทยที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ จัดเป็นการสร้างสีสันแบบไทยในด้านเครื่องแต่งกายอย่างหนึ่ง

การสวมเล็บยาวสีทองก็ถือเป็นองค์ประกอบหนึ่งของเครื่องแต่งกายแบบไทยที่เสริมเข้าไปในการแสดงละครในเรื่อง**อิเหนา** ซึ่งในบทมิได้ระบุไว้ โดยตัวละครที่จะสวมเล็บยาวสีทองเป็นตัวละครสูงศักดิ์ การสวมเล็บสีทองนี้ไม่ปรากฏหลักฐานว่าเริ่มใส่มาตั้งแต่เมื่อใด* แต่สันนิษฐานว่าเอาแบบอย่างมาจากละครโนรา ใส่เพื่อให้ดูนิ้วอ่อนสวยงาม และเพื่อแสดงถึงฐานะอันมั่งคั่งหรือเป็นตัวเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดิน (สัมภาษณ์ เฉลย ศุขะวณิช, 20 ก.พ. 2536 อ้างถึงใน ผุสดี หลิมสกุล, 2537: 27)

4.2 การสร้างบรรยากาศชวามลายู

นอกจากจะสร้างให้มีบรรยากาศไทยดังกล่าวข้างต้นแล้ว เรื่อง**อิเหนา**ยังสร้างให้มีบรรยากาศชวามลายูผสมผสานควบคู่ไปอีกด้วย

เรื่อง**อิเหนา**แสดงความเป็นชวามลายูหลากหลายลักษณะ ส่วนใหญ่เป็นวัฒนธรรมชวามลายูที่สืบทอดมาจากนิทานปันหยีดังที่ได้ศึกษาในบทที่ 3 ได้แก่ การใช้บน การแบหลา การนับถือองค์ปะตาระกาหลา การเล่นชนไก่ การเล่นหนัง และการใช้คำชวามลายู อย่างไรก็ตาม มีความเป็นชวามลายูอีกกลุ่มหนึ่งที่กวีน่าจะจงใจเพิ่มเติมเข้าไปในเรื่องเพื่อเสริมบรรยากาศชวามลายูให้เด่นชัดยิ่งขึ้น

---

* ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีหลักฐานบันทึกว่า มีการสวมเล็บทองในการแสดงละครในดังที่ เซอร์ ยอน โบว์ริง บันทึกไว้ว่า เมื่อครั้งที่เข้ามาเมืองไทยในปี พ.ศ.2398 ได้ชมการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ซึ่งตัวละครที่รับบทกษัตริย์กับมเหสีสวมเล็บยาวสีทองด้วย ดังที่กล่าวว่า “ตัวละครที่เป็นตัวพระเจ้าแผ่นดินกับพระมเหสีนั้น ได้สรวมเล็บยาวหลายนิ้วทำด้วยทองคำ ซึ่งเล็บยาวนั้นเป็นเครื่องหมายว่าเป็นผู้ดีมีตระกูลอันสูงศักดิ์” (เพ่ง พ.ป. บุนนาค, 2509: 88)

เนื่องจากไม่ปรากฏในนิทานปันหยีที่นำมาศึกษา การสร้างบรรยากาศชวามลายูดังกล่าวนี้ปรากฏทั้งในเนื้อหาและในการแสดง ดังนี้

4.2.1 การสร้างบรรยากาศชวามลายูในเนื้อหา

ความเป็นชวามลายูในเนื้อหาของเรื่อง**อิเหนา**ที่เพิ่มเติมขึ้นจากวัฒนธรรมชวามลายูที่สืบทอดมาจากนิทานปันหยีมีหลายลักษณะ ได้แก่ เครื่องแต่งกายชวามลายู การฉายกริช การต่อนก และการดัดแปลงเสียงคำชวามลายู ดังนี้

4.2.1.1 เครื่องแต่งกายชวามลายู

เครื่องแต่งกายแบบชวามลายูที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา** คือ การใช้ผ้าซ่าโบะของตัวพระ ผ้าซ่าโบะนี้เป็นผ้าคาดเอวของนักรบชวาโบราณ ใช้สำหรับกันอาวุธและเหน็บอาวุธ หลวงคุรุนิติพิศาล (2512: 31) อธิบายความหมายของผ้าซ่าโบะไว้ว่า

> ซาโบะ Sabok (ซาโบะก์) แปลว่าผ้าคาดเอว ตามนิยมของชวาโบราณนั้นผ้าคาดเอวอย่างนี้เป็นผ้าคาดของนักรบ ใช้ผ้าเนื้อดี กว้างยาวมาก ยาวพอพันเอวได้หลายๆ รอบ ประโยชน์ในการคาดให้แน่น บางทีเป็นที่กันอาวุธได้ด้วย นอกจากนี้เป็นที่เหน็บอาวุธ มีกริชเป็นต้น ถือเป็นผ้าประจำตัว และเป็นที่รักของผู้เป็นเจ้าของยิ่ง การจะสละหรือให้ปันซาโบะของตน ถือเป็นการให้สิ่งที่มีค่าอย่างสูงเปรียบด้วยชีวิต

การใช้ผ้าซ่าโบะนี้เป็นสีสันแบบชวามลายูที่ปรากฏแต่เฉพาะในเรื่อง**อิเหนา**เท่านั้นในนิทานปันหยีมิได้กล่าวถึงบทบาทความสำคัญของผ้าซ่าโบะนี้แต่อย่างใด

การมีผ้าซ่าโบะเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องแต่งกายตัวพระนี้น่าจะมีมาตั้งแต่ในฉบับอยุธยาแล้ว เนื่องจากในเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ก็กล่าวถึงการใช้ผ้าซ่าโบะเช่นกัน

นอกจากจะมีบทบาทเป็นเครื่องแต่งกายแล้ว ผ้าซ่าโบะยังมีบทบาทสำคัญในเรื่องในฐานะของแลกเปลี่ยนสำหรับไว้ชมต่างหน้าด้วย เช่น ตอนลาสการะวาตีไปรบศึกกะหมังกุหนิงอิเหนาได้เปลื้องผ้าซ่าโบะมอบให้นางสำหรับไว้ชมต่างหน้ายามพรากจากกัน (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 309) นอกจากนี้ในด้านการแสดง บางครั้งยังมีการนำผ้าซ่าโบะนี้มาใช้ประกอบการรำด้วย ทำให้มีบรรยากาศชวามลายูมากขึ้น

4.2.1.2 การฉายกริช

การใช้กริชในเรื่อง**อิเหนา**เป็นวัฒนธรรมชวามลายูประการหนึ่งที่สืบทอดมาจากนิทานปันหยีดังได้ศึกษาในบทที่ 3 อย่างไรก็ตามพบว่าการใช้กริชในบางบริบทในเรื่อง**อิเหนา**มีลักษณะเด่นแตกต่างไปจากการใช้กริชในนิทานปันหยีและสังคมชวามลายู ซึ่งน่าจะเกิดจากความจงใจ

ที่จะนำกริชมาพลิกแพลงการใช้เพื่อสร้างสีสันแบบชวามลายูเพิ่มเติมให้แก่เรื่อง การใช้กริชดังกล่าวนี้ได้แก่ การฉายกริชของอิเหนาเพื่อเรียกความสนใจจากบุษบาให้หันมาสบตา

ในตอนใช้บน ระหว่างที่บุษบาและพี่เลี้ยงเดินเที่ยวชมป่าและเก็บดอกไม้ อิเหนาได้ตามไปแอบดูนาง เมื่อเห็นว่านางกำลังนั่งชมนกอยู่ลำพัง อิเหนาก็แกล้งเดินผ่านออกมาเพื่อหวังจะให้นางเห็นและหันมาสบตา แต่ครั้นนางไม่สังเกตเห็น อิเหนาจึงคิดอุบายจะฉายกริชเพื่อให้นางสังเกตเห็น ดังที่บรรยายว่า

จึ่งดำเนินเดินผ่านออกมา จะให้สบนัยนาโฉมฉาย
ครั้นนางไม่เห็นก็อุบาย เยื้องกรายฉายกริชอันฤทธี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 414)

แต่อุบายของอิเหนาไม่สัมฤทธิ์ผล เพราะเมื่อบุษบาเห็นประกายของแสงกริช “แวววาบปลาบมา” นางก็ตกใจจน “สลบลงกับที่ทันใด” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 414)

แม้ว่าอาวุธที่ใช้ในตอนนี้จะเป็นอาวุธกริชเช่นเดียวกับที่พบในนิทานปันหยีส่วนใหญ่ แต่วิธีการและจุดมุ่งหมายในการใช้กลับแตกต่างไปจากการใช้กริชที่พบในนิทานปันหยีและในสังคมชวามลายูอย่างน่าสนใจ กล่าวคือ ในชวามลายู นักรบจะไม่ชักกริชออกจากฝักง่ายๆ ด้วยมีความเชื่อว่าชักกริชคราใดจะต้องได้ลิ้มรสเลือดเป็นเครื่องสังเวยเสมอ (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, 2544: 70) และทุกครั้งที่ชักกริชออกมา หากไม่ได้ลิ้มเลือด ก็จะต้องแทงมือตนเองเพื่อลิ้มเลือดเป็นการแก้เคล็ด (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ และคณะ, 2543: 107) ด้วยเหตุนี้ การฉายกริชของอิเหนาซึ่งเป็นการใช้กริชในบริบทที่ต่างไปจากชวามลายู จึงน่าจะเป็นประดิษฐการของกวีไทยเพื่อสร้างสีสันแบบชวามลายูที่แปลกใหม่น่าสนใจในการอ่านและการแสดง และเพื่อเพิ่มการแสดงรำกริชอวดฝีมือผู้รำเข้ามาอีกตอนหนึ่ง โดยมิได้ยึดถือความเชื่อเกี่ยวกับกริชตามวัฒนธรรมดั้งเดิมอย่างเคร่งครัด

4.2.1.3 การต่อนก

วัฒนธรรมการต่อนกและเล่นนกเขาปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**ในช่วงที่ปันหยีแวะพักพลบริเวณเชิงเขาปะราปีระหว่างการเดินทางไปหาจินตะหราที่เมืองหมันหยารอบที่สอง และประสันตาได้ใช้ช่วงเวลาว่างดังกล่าวพาบริวารที่เป็นนักเลงนกจำนวนหนึ่งไป “ต่อนกเล่น” ในป่า โดยมุ่งหานกที่ “สำคัญคารม” หรือมีเสียงดี ซึ่งหมายถึงนกเขานั่นเอง และใช้เครื่องดักจับคือเพนียดและส้าว ประสันตาและบริวารพากันเดินลัดเลาะไปในป่าเพื่อตามหานกเขาเสียงดี เมื่อพบนกที่ขันเสียงไพเราะถูกใจ ก็ยกเพนียดที่ขังนกต่อไว้ขึ้นพาดพุ่มไม้ เพื่อให้นกต่อส่งเสียงร้องล่อให้นกเขาป่าหลงกลบินเข้ามาติดส้าวที่วางดักไว้ เมื่อติดจึงค่อยปลดส้าว (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย,

2514: 121) วิธีการจับนกเขาดังกล่าวนี้ในวงการเล่นนกเขาเรียกว่า “การต่อนก” หรือ “ใช้นกต่อ” ซึ่งเป็นหนึ่งในวิธีการจับนกเขาเสียงดีจากป่าเพื่อนำไปเลี้ยง

การต่อนกของประสันตาดังกล่าวถือเป็นพฤติการณ์ที่สำคัญ เนื่องจากทำให้ประสันตาได้พบกับไพร่พลของระตูบุศสิหนาและเกิดปะทะคารมจนมีเรื่องวิวาทชกต่อยกันขึ้นจนนำไปสู่ศึกใหญ่ระหว่างปันหยีกับระตูบุศสิหนา ซึ่งเปิดโอกาสให้ปันหยีได้แสดงฝีมือการรบเป็นครั้งแรก

การเลี้ยงและเล่นนกเขาชวานี้เป็นความนิยมอย่างหนึ่งของชาวชวามลายูและชาวไทยทางภาคใต้ในวัฒนธรรมชวามลายูถือกันว่านกเขาที่เสียงดีเป็นสมบัติล้ำค่าและเครื่องประดับเกียรติยศอย่างหนึ่งของผู้เป็นเจ้าของ ดังที่มีภาษิตชวาโบราณกล่าวว่า สมบัติล้ำค่า 4 อย่างในชีวิตของลูกผู้ชาย คือ บ้านสักหลัง นกเขาชวาดีๆ ศรีภรรยา แพะสัก 2 ตัว และกริชที่ดีสักเล่มหนึ่ง (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2543: 100)

วัฒนธรรมการเลี้ยงนกเขาดังกล่าวนี้เป็นที่นิยมแพร่หลายในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ด้วย ดังปรากฏว่ามีพระราชตำรับดูลักษณะนกเขาพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รวมทั้งตำรับดูนกเขาของเจ้าพระยาบดินทร์เดชานุชิต และตำรับนกเขาของหลวงทิพวาที ซึ่งเป็นสิ่งยืนยันได้ว่าในเวลานั้นคนไทยคงจะนิยมเลี้ยงนกเขากันมาก จนมีตำรับตำราเกี่ยวกับการดูลักษณะนกเขาออกมา (มัลลิกา คณานุรักษ์, 2531: 2) และความนิยมที่ว่านี้คงจะแพร่หลายทั้งในหมู่ชนชั้นสูงและประชาชนทั่วไปด้วย

การต่อนกของประสันตาดังกล่าวนี้ผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะเป็นความจงใจของกวีที่จะสร้างบรรยากาศแบบชวามลายูเสริมเข้าไปในเรื่อง มากกว่าจะเป็นการสืบทอดมาจากนิทานปันหยี เนื่องจากในนิทานปันหยีที่ใช้ในการศึกษาไม่มีสำนวนใดกล่าวถึงการต่อนกหรือเล่นนกเขา ทั้งๆ ที่กล่าวถึงวัฒนธรรมชวามลายูประเภทต่างๆ ไว้เป็นจำนวนมากดังที่ได้ศึกษาในบทที่ 3 และพบว่าการเล่นนกเขาเป็นวัฒนธรรมชวามลายูที่กำลังเป็นที่นิยมกันมากในช่วงเวลาที่แต่งเรื่อง**อิเหนา**ขึ้น จึงเป็นไปได้ว่ากวีจะหยิบยกความนิยมดังกล่าวมาสอดแทรกไว้ในเรื่อง เพื่อสร้างสีสันแก่เรื่องทางหนึ่ง

4.2.1.4 การดัดแปลงเสียงของคำชวามลายู

ดังได้ศึกษาในบทที่ 3 แล้วว่า คำศัพท์ชวามลายูเป็นลักษณะเด่นของวัฒนธรรมชวามลายูในนิทานปันหยีประการหนึ่งที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา** แต่ความพิเศษของคำยืมดังกล่าวในเรื่อง**อิเหนา** คือมีการดัดแปลงเสียงของคำจนมีเอกลักษณ์ต่างจากคำไทยทั่วๆ ไป คือคำส่วนใหญ่ลงเสียงจัตวาท้ายคำ ซึ่งต่างไปจากเสียงของคำเดิมในชวามลายู เช่น ดาหา กาหลัง วิลิศมาหรา แอหนัง ปันหยี อสัญแดหวา กระยาหงัน บุหลัน บุหรง การลงท้ายพยางค์ด้วยเสียงจัตวาในคำยืมภาษาชวามลายูเหล่านี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต (2546: (16)) ทรงสันนิษฐานว่าอาจเป็นเพราะผู้ที่นำนิทานปันหยีเข้ามาเล่าในราชสำนักอยุธยาตอนปลายเป็นชาวมลายูทางปักษ์ใต้หรือเป็นชาวปักษ์ใต้ที่พูดมลายูได้ จึงติดสำเนียง “เสียงผัน” แบบสำเนียงปักษ์ใต้เข้ามาด้วย ทำให้คำศัพท์ชวามลายูส่วนใหญ่ในเรื่อง**อิเหนา**มีเสียงผันท้ายคำเช่นนั้น ดังที่ทรงกล่าวว่า

> อนึ่ง ข้าพเจ้าอนุมานว่าผู้ที่นำเรื่องอิเหนาเข้าไปเล่าในกรุงสยามครั้งกรุงเก่านั้น คงจะเป็นคนชวาหรือมลายู แต่คงจะมีล่ามแปล ล่ามนั้นน่าจะเป็นชาวมลายูทางปักษ์ใต้ซึ่งพูดไทยได้เป็นเสียงชาวนอก หรือเป็นคนไทยชาวนอกที่พูดมลายูได้ เหตุฉะนั้นสำเนียงชื่อเสียง และคำมลายูทั้งปวงที่ใช้ในเรื่องอิเหนาจึงมีเสียงผันเป็นเสียงชาวนอก ด้วยภาษามลายูก็ดีชวาก็ดี ไม่มีเสียงผัน ถ้าไม่มีเสียงชาวนอกมาแทรกแล้ว ชื่อเสียงในหนังสืออิเหนาก็ไม่น่าจะใช้เสียงผันดังนั้น

ข้อสันนิษฐานที่กล่าวว่า คำศัพท์ชวามลายูในเรื่อง**อิเหนา**ส่วนใหญ่ลงท้ายคำด้วย “เสียงผัน” เนื่องจากผู้เล่ามาจากหัวเมืองทางใต้ดังกล่าวนี้ เป็นข้อสนับสนุนข้อหนึ่งว่าที่มาทางหนึ่งของนิทานปันหยีน่าจะมาจากหัวเมืองทางภาคใต้*

การลงเสียงจัตวาท้ายคำยืมภาษาชวามลายูในเรื่อง**อิเหนา**นี้ ไม่ว่าจะเกิดจากการที่ผู้เล่าในเวลานั้นติดสำเนียงเสียงผันแบบชาวใต้ หรือเกิดจากเหตุผลอื่นใดก็ตาม ได้สะท้อนให้เห็นชัดว่ากวียอมรับและจงใจที่จะลงเสียงของคำเช่นนั้น การลงเสียงท้ายคำดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าทำให้กลุ่มคำยืมเหล่านี้มีเสียงที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างจากคำทั่วไปในภาษาไทยอย่างเห็นได้ชัดที่ไม่ค่อยลงเสียงจัตวาท้ายคำ ซึ่งช่วยสร้างสำเนียง “ออกภาษา”** หรือสำเนียง “ต่างด้าว” ให้แก่เรื่อง ทำให้เรื่องมีเสน่ห์ที่ฟังแปลกหูและสอดคล้องกับความนิยมในการฟังเพลงสำเนียง “ออกภาษา” ของคนไทย ถือเป็นการสร้างสีสันแบบชวามลายูอีกลักษณะหนึ่งในเรื่อง**อิเหนา**

4.2.2 การสร้างบรรยากาศชวามลายูในการแสดง

นอกจากจะสร้างบรรยากาศชวามลายูในเนื้อหาแล้ว ยังมีสร้างบรรยากาศดังกล่าวในการแสดงจริงอีกด้วยซึ่งอาจมิได้ระบุไว้ชัดเจนในบท ได้แก่ การใช้ผ้าซ่าโบะในการรำ การใช้กริชในบางตอนซึ่งมิได้ระบุไว้ในบท การบรรจุเพลงสำเนียงชวามลายู และการเสริมเครื่องดนตรีของชวามลายูเข้าไปในการแสดง ดังนี้

---

* ผู้วิจัยได้ศึกษาและสันนิษฐานที่มาของนิทานปันหยีในสังคมไทยไว้ในบทที่ 2 แล้ว

** การออกภาษาเป็นศัพท์ที่เริ่มใช้ในการแสดงดนตรี เรียกว่า “เพลงภาษา” “เพลงออกภาษา” หรือ “เพลงสิบสองภาษา” ในที่นี้ “ออกภาษา” หมายถึง การแสดงลักษณะของชนชาติหรือกลุ่มชนที่ใช้ภาษาแตกต่างกันรวมทั้งศิลปะของชนชาตินั้นๆ โดยอาศัยจินตนาการที่เกิดจากการสังเกตและเลียนแบบชนชาติต่างๆ แล้วเสนอผ่านการแสดงที่ผสมผสานกับศิลปะการแสดงของไทยให้เห็นพอเป็นเค้าโดยมิได้มุ่งเน้นที่จะแสดงลักษณะของชนชาตินั้นและศิลปะของชาตินั้นๆ ตามที่เป็นจริง (รักษ์พงษ์ ธรรมผุสนา, 2544: 180)

4.2.2.1 การใช้ผ้าซ่าโบะในการรำ

เครื่องแต่งกายแบบชวามลายูในเรื่อง**อิเหนา**คือ ผ้าซ่าโบะ ผ้าซ่าโบะนี้ไม่เพียงมีความสำคัญในเนื้อหาดังได้อธิบายในหัวข้อที่แล้ว แต่ยังมีบทบาทในการแสดงด้วย

ผ้าซ่าโบะที่ใช้ในการแสดง มีลักษณะเป็นผ้าบางๆ รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ขลิบริมด้วยดิ้น มี 2 สี คือ สีแดงกับสีเหลือง (ปิยวดี มากพา, 2547: 218) ผู้รำจะผูกผ้าซ่าโบะที่เอว ในบางตอน ผู้รำจะดึงผ้าซ่าโบะนี้มาใช้ประกอบการรำด้วย เช่น ตอนที่อิเหนาเที่ยวหาดอกปะหนันในป่าเพื่อจะฝากนางยุบลไปให้บุษบา ผู้รำเป็นอิเหนาจะดึงผ้าซ่าโบะออกมาพาดบนไหล่ทั้ง 2 ข้าง และทำท่าทางซับเหงื่อบนใบหน้าด้วยผ้าซ่าโบะนั้นเพื่อแสดงความเหน็ดเหนื่อยจากการค้นหา จากนั้นจึงเปลี่ยนเป็นนำผ้าซ่าโบะมาผูกไว้ที่เอว (สุภาวดี โพธิเวชกุล, 2537: 49)

การนำผ้าซ่าโบะมาใช้ในการแสดงด้วยนี้นับว่าช่วยเสริมให้การแสดงเรื่อง**อิเหนา**ให้มีลีลาแปลกตางดงามต่างไปจากเรื่องอื่นๆ

4.2.2.2 การใช้กริชในบางตอนซึ่งมิได้ระบุไว้ในบท

การสร้างบรรยากาศชวามลายูในการแสดงอีกลักษณะหนึ่ง คือ เพิ่มการใช้กริชเข้าไปในการแสดงบางตอนแม้ว่าในบทจะมิได้กล่าวถึงการใช้กริช คือ ในบทมิได้ระบุว่ามีการใช้กริช แต่ในการแสดงจริงมีการแทรกการรำกริชหรือการใช้กริชเสริมเข้าไป เช่น ตอนดรสาใช้กริชแทงตัวตายก่อนโจนเข้ากองไฟในพิธีแบหลา* ตอนสุหรานากงรำกริชบวงสรวง** และตอนอิเหนาใช้กริชตัดดอกไม้*** การใช้กริชของตัวละครต่างๆ ดังกล่าวนี้ ในบทมิได้ระบุไว้ว่ามีการใช้กริช แต่ในการแสดงครูละครได้บรรจุท่ารำกริชเสริมเข้าไป ทั้งนี้ คงเพื่อต้องการให้มีการรำกริชอวดฝีมือผู้รำเพิ่มขึ้น และเพื่อเสริมบรรยากาศชวามลายูในการแสดงให้โดดเด่นขึ้น เช่น การรำกริชของดรสาถือเป็นท่ารำที่ยากและอวดฝีมือผู้รำอย่างโดดเด่นตอนหนึ่ง เนื่องจากต้องอาศัยทักษะและความเชี่ยวชาญของผู้รำในการใช้แขนและข้อมือ การรำจะต้องสัมพันธ์สอดคล้องกันทั้งไหล่ แขน ข้อมือ และเท้าให้ลงจังหวะกัน และจะต้องใช้กริชคล่อง (นฤมล ณ นคร, 2548: 62) หรือการรำกริชของสุหรานากงและการรำกริชของอิเหนาตอนตัดดอกไม้ ก็เป็นท่ารำที่ยากและต้องใช้ฝีมือมาก

---

* ดรสารำกริชและทำท่าใช้กริชแทงตัวตายหลังจากขอสมาระตูบุศสิหนาแล้วและกำลังจะกระโจนเข้ากองไฟ

** สุหรานากงเริ่มรำกริชหลังจากขับลำบวงสรวงองค์ปะตาระกาหลาตามบทร้องจบแล้ว

*** ในบทมิได้กล่าวถึงการใช้กริช กล่าวเพียงว่าอิเหนาเที่ยวมองหาดอกปะหนันและได้ดอกปะหนันตามต้องได้ มิได้กล่าวถึงการใช้กริช ดังที่กล่าวว่า

ได้บุหงาปะหนันทันใด ภูวไนยลิขิตด้วยนขา
เป็นอักษรทุกกลีบมาลา แล้วกลับคืนมายังคีรี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 411)

เช่นกัน เนื่องจากเป็นการรำในเพลงสะระหม่าที่มีกลองแขกให้จังหวะ ผู้รำจะต้องเข้าใจจังหวะหน้าทับของกลองแขกเป็นอย่างดี

4.2.2.3 เพลงสำเนียงชวามลายู

เรื่อง**อิเหนา**บรรจุเพลงสำเนียงแขกหรือสำเนียงชวามลายูในบางตอนด้วย เช่น เพลงสะระหม่า และเพลงแขกยิงนก ซึ่งช่วยทำให้เกิดสำเนียง "ออกภาษา" หรือรสชวามลายูที่มีเสน่ห์ฟังแปลกหูในการแสดง ต่างไปจากการแสดงละครในเรื่องอื่น

ตัวอย่างตอนที่บรรจุเพลงสำเนียงดังกล่าว เช่น ตอนดรสาแบหลาและตอนรำกริช บรรจุเพลงสะระหม่าแขก ตอนปันหยีตรวจพลก่อนออกรบกับระตูจะมาหราบรรจุเพลงแขกยิงนกในบทร้อง ในตอนนี้ยังได้เพิ่มบทร้องที่เป็นภาษามลายูเข้าไปในการแสดงด้วย (มาลินี งามวงศ์วาน, 2535: 79) ทำให้การรำชมทัพหรือรำตรวจพลในตอนนี้มีลีลาและสำเนียงเพลงโดดเด่นแตกต่างจากการชมทัพในตอนอื่นๆ

4.2.2.4 เครื่องดนตรีชวามลายู

การแสดงละครในแต่เดิมก่อนที่จะมีการรับเรื่อง**อิเหนา**เข้ามาใช้แสดงด้วยนั้นใช้เครื่องดนตรีปี่พาทย์เครื่องห้า อันประกอบด้วย ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ กลองทัด ปี่ใน ฉิ่ง และตะโพน เท่านั้น แต่ต่อมาเมื่อรับเรื่อง**อิเหนา**เข้ามาเล่นละครในในสมัยอยุธยาตอนปลาย จึงมีการเพิ่มเครื่องดนตรีของชวามลายู ได้แก่ กลองแขก 1 คู่* เข้าไปประกอบในการแสดง (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508: 50) นอกจากกลองแขกแล้ว ยังเพิ่มปี่ชวา** ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีชวามลายูอีกชิ้นหนึ่งเข้าไปบรรเลงในบางตอนด้วย แต่กลองแขกและปี่ชวานี้มิได้ใช้บรรเลงทุกตอน จะใช้เฉพาะตอนที่รำเพลงสำเนียงแขกหรือสำเนียงชวามลายู หรือในบทที่แสดงเนื้อหาวัฒนธรรมชวามลายูเท่านั้น

ตัวอย่างตอนที่ใช้กลองแขกและปี่ชวาเข้าไปร่วมบรรเลง เช่น ตอนอิเหนาใช้กริชตัดดอกไม้รำและตอนดรสาแบหลาซึ่งใช้เพลงสะระหม่า

4.3 การสร้างสีสันให้แก่ตัวละคร

การสร้างสีสันให้แก่ตัวละครในเรื่อง**อิเหนา** หมายถึง การเสริมบุคลิกบางอย่างที่เป็นลักษณะของตัวละครในขนบวรรณคดีไทยหรือที่พบในวรรณคดีไทยบางเรื่องเข้าไปในตัวละครเดิมของนิทานปันหยีทั้งตัวเอกและตัวรอง เพื่อให้มีบุคลิกที่น่าสนใจหรือมีชีวิตชีวามากยิ่งขึ้นและมี

---

* มีหลักฐานว่าคนไทยรู้จักกลองแขกตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นแล้ว ดังที่ในกฎหมายศักดินากล่าวว่า หมื่นราชาราชเป็น "พนักงานกลองแขก" และกล่าวว่ามีการนำกลองแขกมาในขบวนแห่งเวลาเสด็จพระราชดำเนิน

** มีหลักฐานว่าคนไทยรู้จักปี่ชวาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นแล้ว ดังที่ปรากฏในลิลิตยวนพ่ายว่า "สรวญศรัพทคฤโฆษฆ้อง กลองไชย ทุมพ่างแตรสังข์ ชวาปี่..."

ลักษณะเป็นตัวละครในวรรณคดีไทย หรือบางกรณีอาจเป็นการสร้างบุคลิกใหม่ให้แก่ตัวละครนั้นก็ได้ ทำให้ตัวละครนั้นมีลักษณะเด่นที่แตกต่างไปจากตัวละครในนิทานปันหยี ดังนี้

4.3.1 การสร้างสีสันให้แก่ตัวเอก

ได้แก่ การกำหนดให้อิเหนาแสดงความเจ้าอุบายมีชั้นเชิงด้านความรัก และการกำหนดให้อุณากรรณแสดงบุคลิกภาพแบบหญิงสาวดังนี้

4.3.1.1 ความเจ้าอุบายมีชั้นเชิงด้านความรักของอิเหนา

ความเจ้าเล่ห์เจ้าอุบายและมีชั้นเชิงในด้านความรัก หรือความสามารถในการคิดหาหนทางเพื่อให้สมปรารถนาในความรักเป็นบุคลิกที่โดดเด่นของตัวเอกฝ่ายชายในวรรณคดีไทยบางเรื่อง เช่น ขุนแผนในเรื่อง**ขุนช้างขุนแผน**เป็นตัวละครที่มีความเจ้าเล่ห์เจ้าอุบายในด้านความรักอย่างเห็นได้ชัดโดยเฉพาะอย่างยิ่งช่วงที่ขุนแผนหลงรักนางพิมพิลาไลย มีการคิดหาอุบายต่างๆ ที่จะได้สานสัมพันธ์กับนางหลากหลายวิธี จนกระทั่งได้นางมาเชยชมสมปรารถนา*

ในเรื่อง**อิเหนา** ความเจ้าเล่ห์เจ้าอุบายในด้านความรักเป็นบุคลิกลักษณะที่โดดเด่นมากของอิเหนา และเป็นบุคลิกที่ต่างจากอีนูในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ อย่างเห็นได้ชัด เพราะจากการศึกษานิทานปันหยีทั้ง 33 สำนวนไม่พบว่ามีสำนวนใดที่อีนูแสดงความเจ้าเล่ห์เจ้าอุบายในด้านความรักอย่างโดดเด่นดังเช่นอิเหนาเลย ด้วยเหตุที่ความเจ้าเล่ห์เจ้าอุบายด้านความรักของอิเหนามิได้เป็นลักษณะเด่นของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยี แต่กลับเป็นบุคลิกของตัวเอกในวรรณคดีไทยบางเรื่อง ความเจ้าเล่ห์เจ้าอุบายในด้านความรักของอิเหนานี้จึงน่าจะเกิดจากการสร้างสีสันของกวีเพื่อให้อิเหนามีบุคลิกที่มีชีวิตชีวาโดดเด่นต่างไปจากอีนูในนิทานปันหยีและเอื้อให้เกิดแสดงบทบาทต่างๆ ที่เกิดจากบุคลิกดังกล่าว

จากการศึกษาพบว่า การแสดงความเจ้าเล่ห์เจ้าอุบายในด้านความรักของอิเหนามี 7 ลักษณะ ได้แก่ การมีชั้นเชิงในการพูดจาแก้ต่างเรื่องความรัก การคิดอุบายหรือหาโอกาสที่จะได้พบ

---

* เช่น ไหว้วานขอให้สายทองพี่เลี้ยงของนางพิมช่วยเป็น “แม่สื่อ” ช่วยเหลือให้พบและสานสัมพันธ์กับนางพิม ซึ่งนับว่าเป็นอุบายที่หลักแหลม เพราะสายทองเป็นผู้ที่ใกล้ชิดนางพิมมากที่สุด และอยู่กับนางพิมตลอดเวลา ทำให้พลายแก้วสามารถไปพบนางพิมได้ถูกสถานที่และถูกจังหวะเวลา หรือการคิดหาอุบายที่จะได้พบและสานสัมพันธ์กับนางพิม แม้ขณะที่ตนเองกำลังบวชเป็นเณรอยู่ก็ตาม โดยใช้วิธีลาสึกกับชีต้นก่อนไปหานาง และกลับมาบวชใหม่กับชีต้นหลังจากกลับจากพบนางแล้ว เช่น แอบไปดูนางเล่นน้ำที่บ้าน แอบไปพบและเกี้ยวนางที่ไร่ฝ้าย แอบเข้าหานางในห้องนอน นอกจากนี้ หลังจากพลายแก้วได้นางพิมแล้ว ยังคิดอุบายที่จะได้สายทองพี่เลี้ยงนางพิมด้วย โดยเริ่มจากแกล้งลวงถามอายุนางพิมเพื่อจะโยงไปถามอายุของสายทอง ซึ่งหลังจากพลายแก้วรู้ว่าสายทองยังรุ่นสาว ไม่ได้แก่กว่ามากนัก ก็คิดหาวิธีที่จะเข้าหาสายทอง โดยการกล่อมให้นางพิมหลับสนิท แล้วลอบหนีไปเข้าห้องสายทองจนสำเร็จสมปรารถนา ภายหลังเมื่อนางพิมจับได้ว่าพลายแก้วอยู่ในห้องของสายทอง พลายแก้วก็แก้ตัวว่ามิได้มีความสัมพันธ์กับสายทอง เพียงแต่ไปพูดคุยปรับทุกข์เพียงชั่วประเดี๋ยวเดียวเท่านั้น (เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน, 2545: 68-148)

หรือใกล้ชิดหญิงคนรัก การคิดอุบายหรือหาโอกาสที่จะได้แตะต้องสัมผัสหญิงคนรัก การคิดอุบายที่จะลักพานาง การคิดอุบายเพื่อเรียกร้องความสนใจจากนางให้ให้หันมามองหรือสบตา การคิดอุบายกลั่นแกล้งจรกาผู้เป็น "ศัตรูหัวใจ" และการคิดอุบายให้สียะตราเป็นสื่อกลางช่วยให้ได้สิ่งของแทนตัวจากนาง ซึ่งเป็นบุคลิกที่ไม่ปรากฏในนิทานปันหยีที่นำมาศึกษา ดังนี้

ก.มีชั้นเชิงในการพูดจาแก้ต่างเรื่องความรัก

อิเหนาแสดงให้เห็นความเฉลียวฉลาดมีชั้นเชิงในการพูดจายกเหตุผลมากล่าวอ้างหรือแก้ต่างเกี่ยวกับเรื่องความรักอย่างเด่นชัดหลายตอน เพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกพึงใจหรือจำนนแก่เหตุผลของอิเหนา เช่น ตอนอิเหนาขอลาจินตะหราไปมาหยารัศมีและสการะวาตี อิเหนาได้พูดจาปลอบประโลมใจจินตะหราว่า ที่คิดจะไปหานางทั้งสองนั้นเป็นเพราะ "เห็นแก่ระตูผู้บิดา" ที่ฝากฝังมาเท่านั้น มิได้ไปด้วยใจปรารถนา อีกทั้งนางทั้งสองนั้น "รูปร่างไม่กระไรนักหนา" อิเหนาหาได้มีจิตปฏิพัทธ์ไม่ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 193) ซึ่งสะท้อนชั้นเชิงการพูดจาให้เหตุผลที่ทำให้จินตะหราพึงพอใจและไม่หึงหวงห้ามปราม

หรือตอนที่อิเหนาปะทะคารมกับบาหยันระหว่างเดินทางกลับจากใช้บนก็สะท้อนความมีปฏิภาณและชั้นเชิงการพูดจาแก้ต่างของอิเหนาอย่างเด่นชัด เช่น เมื่อบาหยันเห็นอิเหนาขี่ม้า "บุกบั่นเข้ามาในกระบวน" ของบุษบา ก็แสร้งว่ากระทบอิเหนาเรื่องจินตะหราว่า ม้าของอิเหนาคงรีบเร่งอยากจะรีบกลับ "คืนหลังยังสถาน" เพราะคิดถึง "โรงใน" ขอให้อิเหนาเร่งควบม้ากลับไปยังที่ที่เคยมีความสุขสำราญสามารถปราบม้าให้สิ้นพยศได้ การอ้างถึงม้าในที่นี้ของบาหยันสื่อนัยเหน็บแนมกระทบอิเหนาว่าคงจะคิดถึงจินตะหรามาก น่าจะรีบเร่งกลับเมืองหมันหยาที่อิเหนาเคยครองคู่กับจินตะหราอย่างมีความสุขไปเสีย ซึ่งเมื่ออิเหนาได้ฟังก็เข้าใจนัยนั้นและแก้ต่างว่าถ้าม้านั้นคิดถึง "โรงใน" จริง คงรีบกลับไปเสียนานแล้ว ไม่อยู่มาจนถึงบัดนี้ และกล่าวตัดพ้อบาหยันที่ไม่เมตตาช่วยเหลือ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 445) ฝ่ายบาหยันก็ตอบกลับว่าตนเองจงรักภักดีอิเหนามาก น่าเสียใจที่อิเหนาไม่แลเห็น อิเหนาก็กล่าวตอบบาหยันว่าอิเหนาก็รักบาหยันเช่นกันประดุจรักกริชประจำตัว บาหยันได้ทีก็กล่าวตอบว่า อิเหนามีอาวุธประจำตัวหลายชนิด คงจะรักไปเสียทุกชนิด ไม่จำเพาะแต่กริชเท่านั้น ซึ่งสื่อนัยว่ากระทบความมากรักหลายใจของอิเหนาที่ทอดทิ้งบุษบาไปหลงรักจินตะหรา ฝ่ายอิเหนาก็แก้ต่างอย่างมีชั้นเชิงว่าแม้จะมีอาวุธต่างๆ หลากชนิด แต่ที่รักที่สุดก็คือกริชเทวา ซึ่งเหน็บอยู่เสมอ นับว่าอิเหนาสามารถแก้ต่างบาหยันได้อย่างเฉลียวฉลาด ทั้งยังสื่อนัยด้วยว่าความรักที่อิเหนามีต่อบุษบานั้นยิ่งใหญ่เหนือนางอื่นๆ ดังที่กล่าวว่า

เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีตอบบาหยัน
ถึงจะรักอาวุธทั้งนั้น ไม่เท่ากริชเทวัญเล่มนี้
รักนักเหน็บอยู่ไม่รู้ขาด จึงองอาจเอาเปรียบกับรักพี่

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 445-446)

ข.หาโอกาสที่จะได้พบหรือใกล้ชิดหญิงคนรัก

อิเหนาแสดงให้เห็นความเจ้าอุบายในการหาโอกาสที่จะได้พบหรือใกล้ชิดหญิงสาวผู้เป็นที่รักหลายครั้ง เช่น ตอนอิเหนาหลงรักจินตะหรา อิเหนาก็คิดหาทางที่จะได้พบชิดจินตะหราโดยการเข้าไป "คอยอยู่ที่พระศพ" ในพระเมรุ เพื่อจะได้รอพบจินตะหราซึ่งจะมากราบพระศพ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 61) หรือในตอนหลงรักบุษบา อิเหนาก็พยายามคิดหาโอกาสที่จะได้พบนางหลายครั้งทั้งในระยะไกลและระยะประชิด เช่น ตอนไปใช้บนที่ภูเขา วิลิศมาหรา อิเหนาคิดอุบายที่จะได้ชมโฉมนางหลายครั้ง เช่น

- นัดแนะสียะตราให้นั่งรถทรงกับบุษบาและสัญญาว่าจะไปรับมาขี่ม้าเพื่ออาศัยจังหวะที่รับสียะตราจากรถ ลอบชมโฉมบุษบา ซึ่งก็ประสบผลสำเร็จ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 397)
- เมื่อทราบว่าบุษบาไปเล่นธาร ก็รีบตามไปลอบชมโฉมนางทันที (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 400)
- เมื่อได้ยินว่าบุษบาจะไปเสี่ยงเทียนที่วิหารพระปฏิมา ก็รีบชวนประสันตา "วิ่งเข้าในวิหารซ่อนบัง" และ "แอบหลังพระปฏิมากร" เพื่อลอบชมโฉมนาง และยังแกล้งเปล่งเสียงทำเป็นพระปฏิมาพูดได้ เพื่อบอกบุษบาว่าจะได้ครองคู่กับอิเหนา และไม่ครองคู่กับจรกาเพราะจะเป็นอันตราย (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 417) การกระทำนี้สะท้อนความเจ้าอุบายของอิเหนาในการชักจูงให้บุษบาและมะเดหวีปักใจเชื่อว่าอิเหนาเป็นเนื้อคู่ มิใช่จรกา
- เมื่อเห็นบุษบาเดินถือพานผ้าจะไปกราบพระดาบสที่อาศรม ก็รีบเข้าไปช่วยนางประคองพานผ้าทันที และช่วยถือพานไปกราบพระดาบสกับนาง ทำให้อิเหนาได้ชมโฉมนางอย่างใกล้ชิด และอยู่ใกล้นาง (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 436-437)
- ช่วงเดินทางกลับจากไปใช้บน ก็คิดอุบายสั่งการให้จรกาเป็นทัพหน้า ส่วนตนเองเป็นทัพหลัง เพื่อจะได้ขี่ม้าขึ้นมาใกล้กับรถทรงของบุษบาโดยสะดวก จากนั้นก็แกล้งแต่งตัวเป็นอำมาตย์ขี่ม้าแซงขึ้นมาใกล้รถทรงของบุษบา และแกล้งทำทีว่าม้าพยศเพื่อขี่ "ฝ่าเข้าไปในกระบวน" เพื่อชมความงามของบุษบา (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 443)

เหตุผลประการหนึ่งที่ทำให้อิเหนาจำเป็นต้องคิดอุบายต่างๆ เพื่อให้ได้พบนางหรือใกล้ชิดนาง อาจเป็นเพราะว่าตามธรรมเนียมของราชสำนักไทย การพบปะกันระหว่างข้าราชบริพารฝ่ายหน้าและฝ่ายในทำได้โดยยากและมีความเคร่งครัดเข้มงวดมาก ดังนั้น เมื่ออิเหนาต้องการพบเห็นนางหรือใกล้ชิดนางจึงจำเป็นต้องอาศัยการคิดอุบายหรือหาโอกาสต่างๆ ดังกล่าวนี้

ค.หาโอกาสที่จะได้แตะต้องสัมผัสหญิงคนรัก

ความเจ้าอุบายของอิเหนาอีกลักษณะหนึ่งก็คือ การคิดอุบายหรือหาโอกาสที่จะได้แตะต้องสัมผัสหญิงคนรัก ซึ่งเห็นได้ชัดในตอนที่พบรักจินตะหราและบุษบา เช่น ตอนอิเหนากับจินตะหราร่วมพิธีเก็บพระอัฐิของพระอัยกี อิเหนาคอยสังเกตว่านางหยิบลงตรงที่ใด อิเหนาก็หยิบลงตรงนั้นด้วย แล้วแกล้งให้ “พระกรกระทบกรนางเทวี” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 65) หรือตอนอิเหนาลอบตามบุษบาเข้าไปในวิหารพระปฏิมาในคราวที่นางไปเสี่ยงเทียน อิเหนาก็คิดอุบายให้ประสันตาต้อนค้างคาวออกมาเพื่อดับไฟในถ้ำ และอาศัยจังหวะที่ “ไฟดับมืดมนอนธการ” นี้ “ค่อยย่องคลาไคล” เข้าไปโอบกอดและจุมพิตบุษบา (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 422)

ความเจ้าอุบายในลักษณะนี้น่าจะเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมที่ต้องการให้อิเหนาได้ครองรักกับบุษบา เพราะการที่บุษบาถูกอิเหนาล่วงเกินหรือสัมผัสถูกเนื้อตัวดังกล่าวนี้ตามคติโบราณของไทยถือว่าหญิงนั้นเป็นของชายผู้นั้นแล้ว (กุสุมา รักษมณี, เสาวณิต จุลวงศ์ และสายวรุณ น้อยนิมิตร, 2550: 350) เท่ากับว่าอิเหนาได้ “ตีตราจอง” บุษบาเป็นของตนแล้ว

ง.คิดแผนลักพานางอย่างซับซ้อนและแยบยล

ความเจ้าอุบายของอิเหนาที่เห็นได้ชัดอีกลักษณะหนึ่งก็คือ การคิดอุบายที่จะลักบุษบามาเป็นของตน โดยอิเหนาคิดแผนการอย่างแยบยลและละเอียดซับซ้อน ตั้งแต่การส่งสังคามาระตาไปแต่งถ้ำรอไว้ก่อนโดยลวงท้าวดาหาว่าจะส่งไปหาหมอดีจากเมืองปักมาหงันมารักษาอิเหนา เมื่อสังคามาระตาแต่งถ้ำเสร็จ อิเหนาก็ทำทีขอลาท้าวดาหาไปเที่ยวป่า เพื่อที่จะได้ย้อนกลับมาทำทีว่าเป็นข้าศึกบุกเผาเมือง จากนั้นก็ปลอมตัวเป็นจรกาไปลวงบุษบาว่าระตูให้มาพานางหนี แล้วก็ลักนางไปยังถ้ำทองกลางป่าที่เตรียมไว้ จะเห็นว่าอุบายที่อิเหนาคิดวางแผนเพื่อลักบุษบานั้นมีความแยบยลสลับซับซ้อนมาก สะท้อนความเจ้าเล่ห์เจ้าอุบายเป็นอย่างดี

แม้ว่าในนิทานปันหยีบางสำนวนเช่น ML, WW จะปรากฏเหตุการณ์ที่อีนูวางแผนเผาเมืองเพื่อลักนางทำนองเดียวกันกับอิเหนา แต่ก็มิได้มีแผนการที่ละเอียดซับซ้อนหลายขั้นตอนเหมือนอย่างอิเหนาเลย

จ.เรียกร้องความสนใจจากบุษบาให้หันมาสบตาตน

อิเหนาแสดงความเจ้าอุบายโดยการคิดอุบายเพื่อเรียกร้องความสนใจจากนางให้ให้หันมามองหรือสบตา เช่น แกล้งซัดพลูรอยกัดไปต้องกายนาง หรือ การฉายกริช

ตัวอย่างการแกล้งซัดพลูรอยกัดไปต้องกายนาง เช่น ตอนอิเหนาหลงรักสการะหนึ่งหรัด เมื่ออิเหนารู้ว่าสการะหนึ่งหรัดจะมาเที่ยวชมอุทยาน ก็ลอบเข้าไป “ซุ่มอยู่พุ่มไม้” เพื่อชมโฉมนาง ครั้นนางเดินผ่านมาถึง อิเหนาก็แกล้งซัดพลูรอยกัดไปต้องกายนาง เพื่อให้นางหันมาสบตา ซึ่งอิเหนาก็สมปรารถนาเพราะนางได้หันมาสบตาอิเหนา (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 745-746)

ส่วนการฉายกริชเพื่อเรียกร้องความสนใจจากนางพบ 1 ครั้ง คือตอนฉายกริชเพื่อหวังจะให้บุษบาหันมาสบตา กล่าวคือในคราวที่ไปใช้บนที่เขาวิลิศมาหรา ระหว่างที่บุษบาและพี่เลี้ยงเดินเที่ยวชมป่าและเก็บดอกไม้ อิเหนาได้ตามไปแอบดูนาง เมื่อเห็นว่านางกำลังนั่งชมนกอยู่ลำพัง อิเหนาก็แกล้งเดินผ่านออกมาเพื่อหวังจะให้นางเห็นและหันมาสบตา แต่ครั้นนางไม่สังเกตเห็น อิเหนาจึงคิดอุบายที่จะให้นางสังเกตเห็นโดยการ “เยื้องกรายฉายกริชอันฤทธี” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 414) แต่อุบายนี้ของอิเหนาไม่สัมฤทธิ์ผล เพราะเมื่อบุษบาเห็นประกายของแสงกริช “แวววาบปลาบมา”นางก็ตกใจจน “สลบลงกับที่ทันใด” ไปเสียก่อน แต่แม้ว่าวิธีการดังกล่าวจะไม่สามารถทำให้นางหันมาสบตาตามที่มุ่งหวังไว้ได้ แต่ก็สะท้อนให้เห็นกลวิธีและความคิดของอิเหนาในเรียกความสนใจจากนางที่น่าสนใจและแปลกแตกต่างออกไปจากบรรดานิทานปันหยีที่นำมาศึกษา และที่น่าสนใจก็คือ การใช้กริชในลักษณะดังกล่าวนี้มีความพิเศษแตกต่างไปจากวัฒนธรรมการใช้กริชของชวามลายูอย่างเด่นชัด เพราะในชวามลายูนักรบจะไม่ชักกริชออกมาง่ายๆ นอกจากจะใช้ในการต่อสู้เท่านั้น เพราะเชื่อว่าทุกครั้งที่ชักกริชออกมาจะ กริชจะต้องได้ดื่มเลือด ดังได้อธิบายในหัวข้อการฉายกริชข้างต้น

ฉ.กลั่นแกล้งจรกาผู้เป็นศัตรูหัวใจ

ความเจ้าอุบายอีกลักษณะหนึ่งของอิเหนาคือ การคิดอุบายกลั่นแกล้งจรกาผู้เป็น “ศัตรูหัวใจ” ในเรื่อง**อิเหนา**มีหลายตอนที่แสดงให้เห็นว่าอิเหนารู้สึกหึงหวงไม่พอใจจรกา และเมื่อมีจังหวะหรือโอกาส อิเหนาก็จะทำอุบายกลั่นแกล้งจรกาให้ได้รับความอายหรือได้รับการตำหนิ เช่น ตอนอิเหนาลอยสารให้บุษบา อิเหนาจงใจเขียนสารให้บุษบาเข้าใจผิดคิดว่าเป็นสารรักของจรกา จะได้ตำหนิแลไม่พอใจจรกา ารที่อิเหนาเขียนมีเนื้อความกล่าวถึงความในใจของผู้ส่งสารว่าเต็มไปด้วยความทุกข์รุ่มร้อนใจทุกเวลาเพราะปรารถนาในตัวบุษบาเป็นอย่างมาก เฝ้าแต่รอว่าเมื่อใดจึงจะได้แต่งงานกับนาง (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 402)

เนื้อความดังกล่าวชวนให้เข้าใจผิดว่าจรกาซึ่งเป็นคู่ตุนาหงันของบุษบาเป็นผู้เขียนสาร กระนั้นในตอนแรกมะเดหวีก็ไม่ปักใจเชื่อเต็มที่ว่าเป็นสารของจรกา จึงสั่งให้สมันไปแอบดูว่าอิเหนาและจรกากำลังทำอะไร ทางด้านอิเหนาหลังจากลอยสารแล้ว ก็รีบกลับมาที่พลับพลาทันที และสั่งให้ไขม่านปิดเพื่อให้ทุกคนเข้าใจว่ากำลังบรรทมอยู่ เมื่อสมันเห็นดังนั้นก็กลับไปแจ้งแก่มะเดหวีว่าอิเหนากำลังบรรทมอยู่ ขณะที่จรกากำลังนั่งเล่นอยู่กับเหล่าเสนา มะเดหวีจึงเข้าใจผิดว่าจรกาเป็นคนลอยสารมาให้บุษบา ทำให้รู้สึกไม่พอใจจรกายิ่งนัก

แม้ว่าพฤติกรรมอิเหนาลอยสารให้นางจะพบตรงกับเรื่อง HCWP ดังที่ได้ศึกษาในบทที่แล้ว อันสะท้อนว่าเหตุการณ์นี้น่าจะเป็นมีอยู่แต่เดิมในนิทานปันหยี แต่อีนูในนิทานปันหยีมิได้ลอยสารเพื่อแกล้งให้กาลุห์เข้าใจผิดว่าเป็นสารของคนอื่น แต่ลอยสารเพื่อแสดงความในใจของตนเองให้นางได้รับรู้ ซึ่งแตกต่างจากอิเหนาอย่างชัดเจน

ความเจ้าอุบายในการกลั่นแกล้งจรกายังพบอีกครั้งในตอนที่จรกาออกไปขับรำบวงสรวงในพิธีใช้บน กล่าวคือ ก่อนหน้าที่จรกาจะขับรำ อิเหนาได้ออกไปขับรำก่อนและขับเนื้อหามีนัยกระทบกระเทียบจรกา ครั้นเมื่อถึงคราวจรกาออกไปบ้าง อิเหนาก็รู้ทันว่าจรกาจะต้องขับรำแก้และว่ากระทบกลับอย่างแน่นอน อิเหนาจึงแสร้ง "ทำเป็นกริ้วโกรธโกรธา" คนตีกลองว่า ลงจังหวะผิด แล้วก็ลุกไปตีกลองเสียเอง จากนั้นก็แกล้งตีกลองเสียงดังเพื่อ "กลบเสียงจรกา" (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 433) ทำให้ไม่มีใครได้ยินการขับรำของจรกา

อย่างไรก็ตาม อุบายในการกลั่นแกล้งจรกาดังกล่าวมานี้ มิได้ก่อให้เกิดผลกระทบที่รุนแรงแก่จรกา แต่เป็นสิ่งที่ช่วยสร้างสีสันและความสนุกแก่ผู้อ่านผู้ชมที่ไม่ต้องการให้จรกาได้ครองคู่กับบุษบา

ช.ขอให้สียะตราช่วยเป็นสื่อกลางความรัก

ความเจ้าอุบายอีกลักษณะหนึ่งของอิเหนาคือ การให้สียะตราผู้เป็นน้องชายของบุษบาซึ่งเป็นตัวละครเด็กเป็นสื่อกลางช่วยให้ได้สิ่งของแทนตัวบุษบา กล่าวคือ ช่วงที่อิเหนาพักอยู่ดาหา สียะตราเป็นผู้ช่วยคนสำคัญของอิเหนาในการเป็นสื่อกลางช่วยให้อิเหนามีโอกาสได้สิ่งของแทนตัวจากนางมาเชยชมใกล้ชิดต่างกายนาง เช่น อิเหนาขอให้สียะตราไปขอชานหมากของบุษบามาให้ โดยสอนให้สียะตราบอกแก่บุษบาว่าสียะตราต้องการชานหมากนั้นเอง มิได้ขอให้ใคร และไม่ได้รับคำสั่งใครมา (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 371)

นอกจากขอชานหมากแล้ว อิเหนายังขอให้สียะตราขอผ้าสไบของบุษบามาให้อีกด้วย เพื่อนำมาใช้ห่มคลุมกายเสมือนเป็นตัวแทนของนางพอให้คลายความปรารถนาในใจไปได้บ้าง โดย อิเหนาทำทีเป็นหนาวสั่น และบอกแก่สียะตราว่ามีเพียงแต่ "ผ้ารอยทรง" ของบุษบาเท่านั้นที่จะทำให้อิเหนาคลายหนาวได้ ทำให้สียะตราซึ่งรักใคร่อิเหนาเหมือนเป็นพี่ชายแท้ๆ รีบไปขอผ้าสไบจากบุษบามาให้อิเหนาห่มทันที (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 462)

การกำหนดให้อิเหนาแสดงบุคลิกเจ้าอุบายมีชั้นเชิงด้านความรักหลากหลายลักษณะดังกล่าวข้างต้นนี้ ทำให้อิเหนาเป็นตัวละครมีสีสันและมีชีวิตชีวาอย่างเห็นได้ชัด นอกจากนี้ ยังเปิดโอกาสให้สามารถขยายเรื่องราวและเกิดบทบาทต่างๆ ที่น่าสนใจในการแสดงได้เป็นจำนวน มาก เช่น ตอนอิเหนาฉายกริชให้บุษบาหันมาสบตา ตอนอิเหนาลอบตามบุษบาเข้าไปในวิหารตอนเสี่ยงเทียน และตอนอิเหนาปลอมตัวดูนางช่วงเดินทางกลับจากใช้บน ซึ่งช่วยให้การแสดงละครในซึ่งดำเนินเรื่องช้าๆ เนิบนาบ และมักแสดงตอนใดตอนหนึ่งอยู่นานๆ มีรายละเอียดของเหตุการณ์ที่น่าสนใจแทรกเข้ามาอย่างหลากหลาย

นอกจากนี้ความเจ้าอุบายในด้านความรักของอิเหนาที่ทำให้อิเหนาได้พบปะใกล้ชิดและสัมผัสแตะต้องบุษบาหลายครั้งดังยกตัวอย่างข้างต้นนี้ ยังช่วยทำให้การตัดสินใจลักนางมาเป็นชายามีความสมเหตุสมผลด้วย คือ ทำให้เห็นว่าความรักอันลึกซึ้งเข้มข้นของอิเหนา ค่อยๆ ก่อตัวมาจากการที่ได้ชมความงามของนางซ้ำแล้วซ้ำเล่าจนตระหนักชัดในความงามของนาง และจากการที่

ได้สัมผัสแตะต้องกายนางจนกลิ่นกายของนางยังติดตราตรึงใจ จนไม่อาจจะมีชีวิตอยู่ได้หากต้องเสียนางให้แก่ชายอื่น ความรักอย่างลึกซึ้งและมีพัฒนาการที่เป็นแรงผลักดันให้อิเหนาลักพาบุษบานี้นับว่าเข้มข้นและโดดเด่นกว่าอีนูในนิทานปันหยีหลายสำนวน เช่น เรื่อง ML, WW ในนิทานปันหยีดังกล่าวนี้ ก่อนที่อีนูจะตัดสินใจลักตัวนาง อีนูมีโอกาสพบนางเพียงไม่กี่ครั้งเท่านั้น ทำให้อารมณ์รักที่เป็นแรงผลักดันไม่เข้มข้นหรือสมเหตุสมผลเท่ากับอิเหนา

4.3.1.2 การแสดงบุคลิกภาพแบบหญิงสาวช่วงที่ปลอมตัวเป็นอุณากรรณ

บุคลิกของบุษบาที่โดดเด่นแตกต่างจากกาลุห์ในนิทานปันหยีอย่างเห็นได้ชัด คือ การแสดงบุคลิกภาพอย่างหญิงสาวแม้ในช่วงที่ปลอมตัวเป็นชายชื่ออุณากรรณ เช่น แสดงกิริยาท่าทางแบบผู้หญิง ร้องไห้คร่ำครวญเมื่อเผชิญความทุกข์ยาก รักนวลสงวนตัว และขวยเขินเมื่อต้องทำทีเกี้ยวพาราสีผู้หญิง ขณะที่ในนิทานปันหยีตอนที่กาลุห์เป็นชายไม่ว่าจะโดยการปลอมตัวหรือแปลงร่างก็ตาม มักแสดงบุคลิกองอาจห้าวหาญอย่างชายชาตรีอย่างเด่นชัด เช่น เด็ดเดี่ยวในการตัดสินใจออกรบอย่างกล้าหาญไม่พรั่นหวั่นไหวต่อข้าศึก แทบไม่แสดงบุคลิกลักษณะอย่างหญิงสาวให้เห็น*

ตัวอย่างการแสดงบุคลิกภาพอย่างหญิงสาวของอุณากรรณ ได้แก่ การแสดงกิริยาท่าทางแบบหญิงสาว การร้องไห้คร่ำครวญเมื่อเผชิญความทุกข์ยาก การแสดงความรักนวลสงวนตัว การแสดงความเขินอายในตอนเกี้ยวพาราสีผู้หญิงเพื่อแก้สงสัย และการแสดงความหวั่นกลัวตอนออกรบ ดังนี้

ก.แสดงกิริยาท่าทางแบบหญิงสาว

กิริยาท่าทางแบบหญิงสาวของอุณากรรณแสดงออกหลายลักษณะ เช่น กิริยาการเดิน กิริยาเขินอาย และกิริยากินหมาก เช่น ตอนปันหยีเห็นอุณากรรณเดินเข้ามาที่อาศรมเป็นครั้งแรก ปันหยีก็รู้สึกว่าท่วงทีการเดินของอุณากรรณนั้น “กรายกรอ่อนระทวย” เหมือน “ดังนารี” และในตอนที่อุณากรรณลาปันหยีกลับออกมา ก็แสดงท่วงทีการเดินอย่าง “องค์อ่อนระทวยขวยเขิน” และ “เมื่อดูเดินก็เขินขวยนัก” จนปันหยีและสังคามาระตาสังเกตได้อีกเช่นกัน (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 631-636)

ฝ่ายอุณากรรณรู้ตัวว่าถูกปันหยีจ้องมอง ก็รู้สึกขวยเขินยิ่งนัก จนแสดงกิริยาเขินอายอย่างหญิงสาวออกมาให้เห็น เช่น “เมียงพักตร์ไม่ต่อตาได้” “ทำเบือนเชือนชมมิ่งไม้” “สะเทินใจมิได้จำนรรจา” และเมื่อปันหยีให้หมากแก่อุณากรรณ อุณากรรณก็รู้สึก “อายเป็นพ้นคณนา” และ “กำไว้” ไม่กล้ากิน (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 632-633) กิริยาเขินอายของอุณากรรณยังแสดงออกเด่นชัดในตอนเดินทางเข้าเมืองกาหลัง ตอนที่อุณากรรณเห็นชาวเมืองกาหลังมาเฝ้ารับเสด็จจำนวนมากและต่างก็จ้อง

---

* เช่นเรื่อง ซปย, พออ, หปกส, PJT, PKN, PN แต่เมื่อกลับคืนเป็นหญิงดังเดิมแล้ว กาลุห์ก็จะกลับมาแสดงบุคลิกลักษณะและการแสดงออกอย่างผู้หญิงเช่นเดิม เช่นเรื่อง PKN ตอนที่กาลุห์แปลงร่างเป็นชาย นางมีบุคลิกภาพที่เข้มแข็งเด็ดเดี่ยว แต่เมื่อแปลงกลับมาเป็นหญิง นางก็กลับมาแสดงออกอย่างหญิงสาวดังเดิม เช่น ร้องไห้คร่ำครวญเมื่อมีอารมณ์อ่อนไหวและคิดถึงอีนู รวมทั้งหวาดหวั่นต่อภัยอันตรายต่างๆ

มองมาที่ตน อุณากรรณก็รู้สึกประหม่า จนต้องแก้ขวยโดยการ “เอาเช็ดหน้าซับพักตร์เนืองเนือง” และ “มิได้ดูไปมา” (เพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 644) นอกจากนี้ กิริยาอาการตอนกินหมากของอุณากรรณก็เหมือนหญิงสาวด้วย เช่น ตอนที่อุณากรรณกินหมากที่ปันหยีมอบให้ อุณากรรณก็ “เอาพัดทองป้องโอษฐ์ไว้” ด้วยความอาย ทำให้ปันหยีเอ่ยทักว่า “เหมือนมิใช่ชายชาตรี” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 634)

ข.แสดงความรักนวลสงวนตัว

อุณากรรณแสดงให้เห็นความรักนวลสงวนตัวอย่างหญิงสาวหลายตอน เช่น ตอนที่ถูกปันหยี “กุมกร” อุณากรรณก็แสดงท่าทีไม่พอใจอย่างชัดเจนและสะบัดมือปันหยีทันที (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 672) หรืออีกคราวหนึ่ง เมื่อปันหยีถือวิสาสะ“กุมกรพาจรลี” อุณากรรณก็ “สะบัดมือปันหยีเสียทันใด” ด้วยความไม่พอใจ ครั้นปันหยีไม่ยอมวางมือ ก็กล่าวแก่ปันหยีว่า “ไม่พอใจเจ้าอย่ายุดยื้อ” และ “สะบัดมือผินผันเสียทันที” ปฏิกิริยาดังกล่าวนี้ทำให้ปันหยีถึงกับเอ่ยปากว่า “ทำเหมือนมิใช่เป็นชาย” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 673-676)

ค.แสดงความอ่อนแออย่างหญิงสาวเมื่อเผชิญความทุกข์ยาก

บุคลิกภาพแบบหญิงสาวอีกลักษณะหนึ่งของอุณากรรณคือ การแสดงความอ่อนไหวทางอารมณ์ ร้องไห้คร่ำครวญเมื่อประสบกับความทุกข์ยาก เช่น ร้องไห้คร่ำครวญตอนเดินป่า เนื่องจากไม่เคยเผชิญความลำบากต่างๆ นานาเช่นนี้มาก่อน (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 563-564)

ง.แสดงความเขินอายในตอนเกี้ยวพาราสีผู้หญิงเพื่อแก้สงสัย

แม้ว่าอุณากรรณจะแสดงบทบาทเกี้ยวพาราสีหญิงสาวทำนองเดียวกับตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีตอนเป็นชาย แต่ก็มีรายละเอียดที่แตกต่างไป คือ อุณากรรณแสดงความขวยเขินหรืออดสูใจอย่างเด่นชัดในการที่จะต้องเกี้ยวหญิงสาว ขณะที่กาลุห์ในนิทานปันหยีกลับมิได้แสดงความรู้สึกดังกล่าวให้เห็นเด่นชัด ในทางตรงกันข้ามกลับมีชั้นเชิงและความสามารถในการเกี้ยวหญิงสาวโดยมิต้องให้ใครชี้แนะอีกด้วย ผิดกับอุณากรรณที่ต้องให้พี่เลี้ยงแนะนำ เช่น เรื่องหปส กล่าวว่ามหาเดหวีทรงแปลกพระทัยมากที่เห็นปันหยีสมิรัง (กาลุห์ตอนปลอมตัวเป็นชาย) มีความฉลาดในการเกี้ยวหญิงสาวเพื่อมิให้คนอื่นสงสัย

ในเรื่อง**อิเหนา**พี่เลี้ยงของอุณากรรณเป็นคนแนะนำให้อุณากรรณเชิญนางกุสุมามาร่วมบรรทมเพื่อมิให้ผู้ใดสงสัย และให้อ้างแก่กุสุมาว่าอุณากรรณบนบานเทวดาไว้ว่าจะไม่ร่วมสังวาสด้วยนางใดเป็นเวลา 3 ปี หลังจากได้ฟังคำแนะนำ อุณากรรณก็รู้สึก “อดสูจิตคิดอาย” และ “อายจิตคิดจนใจ” อย่างยิ่งที่จะต้องเกี้ยวพาราสีหญิงสาว (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 621-622) ทั้งยังวิตกว่าจะเกี้ยวนางอย่างไร พี่เลี้ยงจึงแนะให้อุณากรรณเกี้ยวพากุสุมาทำนองเดียวกับที่อิเหนาเคยเกี้ยวนางในถ้ำทอง กระนั้นอุณากรรณก็ยังขวยเขิน จนพี่เลี้ยงต้องรบเร้าอยู่

หลายครั้ง อุณากรรณจึง “จำจร” ตามคำแนะนำนั้น ความประหม่าเขินอายในการแสดงบทบาทนักรักเกี้ยวพาราสีหญิงสาวของอุณากรรณนั้นแสดงให้เห็นความเป็นหญิงอย่างเด่นชัด ซึ่งเป็นลักษณะเด่นที่ไม่พบในตัวละครกาลุห์ตอนเป็นชายในนิทานปันหยี

จ.แสดงความหวั่นกลัวตอนออกรบ

แม้ว่าอุณากรรณจะสามารถออกรบเอาชนะข้าศึกศัตรูได้เช่นเดียวกับกาลุห์ตอนเป็นชายในนิทานปันหยีหลายสำนวนดังได้อธิบายไว้ในบทที่ 3 หัวข้อ 3.2.2 แต่ความเป็นนักรบของอุณากรรณก็มีลักษณะบางประการที่แตกต่างจากกาลุห์ในนิทานปันหยี คือ การแสดงความรู้สึกประหวั่นพรั่นพรึงในการรบ

ท่าทีและความรู้สึกหวาดหวั่นในการรบของอุณากรรณเห็นได้จากตอนที่อุณากรรณออกรบกับระตูจะมาหรา ความหวาดหวั่นดังกล่าวปรากฏให้เห็น 2 ช่วง คือ ช่วงก่อนอุณากรรณออกรบ และช่วงที่อยู่ในสนามรบ

ช่วงก่อนออกรบ หลังจากท้าวกาหลังให้อุณากรรณและปันหยีร่วมกันนำทัพออกต่อสู้กับระตูจะมาหราซึ่งยกทัพมาจะชิงธิดาของท้าวกาหลัง อุณากรรณก็เกิดความประหวั่น “ร้อนรุมดังสุมไฟ” ขึ้นมาทันที เนื่องจากไม่เคยสู้ศึกสงครามมาก่อน และกลัวว่าปันหยีจะจับได้ว่าเป็นหญิงปลอมมา แต่ความวิตกหวาดหวั่นดังกล่าวบรรเทาลงเมื่อองค์ปะตาระกาหลาลงมา “โลมเล้า” ให้อุณากรรณมีกำลังใจ และอวยพรให้อุณากรรณรบชนะ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 700-709)

ต่อมาเมื่อถึงเวลาที่อุณากรรณออกรบกับระตูจะมาหรา และเห็นระตูจะมาหราขี่ม้าตรงเข้ามา อุณากรรณก็เกิดความ “เกรงขามคร้ามครั่น” และ “หวั่นไหว” ขึ้นมาอีกครั้งจนถึงกับ “ตกประหม่าหน้าซีดลงทันใด” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 721)

ความหวั่นกลัวของอุณากรรณ ทำให้อุณากรรณอธิษฐานขอให้องค์ปะตาระกาหลาลงมาช่วย พระองค์จึงลงมาปรากฏกายจำเพาะตรงหน้าอุณากรรณในสนามรบ และให้กำลังใจแก่นางว่าไม่ต้องตกใจ เพราะระตูจะมาหรานั้นจะต้องสิ้นชีวิตแน่นอน ทำให้อุณากรรณคลายความหวาดหวั่นและมีความกล้าที่จะออกต่อสู้กับระตู อุณากรรณได้พยายามรวบรวมความกล้าหาญเข้าต่อตีกับระตูอย่างสามารถ และใช้วิชาการรบและการใช้อาวุธที่เคยเรียนมาจากเมืองประมอตันรบพุ่งกับระตู โดยมีองค์ปะตาระกาหลาช่วยบันดาลมิให้ร่างกายของอุณากรรณพ้องพานศาสตราวุธของระตู จนในที่สุด เมื่ออุณากรรณสบจังหวะ “ได้ที” เห็นระตูจะมาหราพลาดพลั้ง ก็ใช้หอกซัดสังหารระตูได้สำเร็จ เมื่ออุณากรรณ “เห็นโลหิต” ของระตู ก็เกิดความ “ตระหนกตกประหม่า” ขึ้นมาอีกครั้ง และเกิดอาการ “เมาเลือดผาดเผือดพักตรา” เนื่องจาก “ไม่เคยฆ่าใครบรรลัย” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 721-725)

การกำหนดให้อุณากรรณแสดงความหวั่นกลัวในการออกรบดังกล่าวนี้คงมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้อุณากรรณเป็นตัวละครที่มีความสมจริงและสมเหตุสมผล เนื่องจากอุณากรรณ

ไม่เคยออกรบมาก่อน ประกอบกับอุณากรรณยังคงเป็นผู้หญิง มิได้แปลงร่างหรือเปลี่ยนบุคลิกเป็นชาย การที่แสดงความหวั่นกลัวเฉกเช่นหญิงสาว จึงสมเหตุสมผล และอาจมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ลักษณะของตัวละครอุณากรรณไม่แปลกไปจากตัวละครหญิงในขนบวรรณคดีไทยจนเกินไป เนื่องจากในขนบวรรณคดีไทย แทบไม่ปรากฏการแสดงบทบาทรบพุ่งหรือการแสดงบุคลิกห้าวหาญอย่างชายของตัวเอกฝ่ายหญิง ยิ่งในบทละครในด้วยแล้วไม่พบการแสดงบุคลิกห้าวหาญอย่างชายชาตรีของตัวละครหญิงเลย* หากแต่ต้องแสดงกิริยาเรียบร้อยอ่อนหวานอย่างกุลสตรีเสมอ แม้ว่าจะมีวรรณคดีไทยบางเรื่องกล่าวว่าตัวละครหญิงปลอมแปลงตัวเป็นชายและออกรบอย่างกล้าหาญเช่นชายชาตรี เช่น ในบทละครนอกเรื่อง**แก้วหน้าม้า** เรื่อง**สุวรรณหงส์** และเรื่อง**เทวัญนางคุลา** แต่ก็เป็นส่วนน้อย และถือเป็นลักษณะเฉพาะของบทละครนอกที่มีขนบการสร้างตัวละครหญิงที่ค่อนข้างแตกต่างจากวรรณคดีประเภทอื่น คือ มีทั้งตัวละครหญิงที่มีคุณสมบัติตามขนบเดิม และที่มีคุณสมบัติต่างจากขนบเดิม

ขณะที่อุณากรรณมีความหวั่นกลัวระคนอยู่ด้วยในการออกรบ กาลุห์ในนิทานปันหยีกลับออกรบอย่างกล้าหาญเด็ดเดี่ยว ปราศจากความหวั่นกลัว เช่นเรื่อง หปกส, หปส, พออ, ซปย, PJT, GD, WDS, ST นอกจากนี้ยังพบว่าในนิทานปันหยีบางสำนวน เช่นเรื่อง PAP, PS, PJT ไม่เพียงแต่กาลุห์เท่านั้นที่มีความรู้ความสามารถด้านการรบและออกรบอย่างกล้าหาญ แต่ตัวละครหญิงอื่นๆ ก็เป็นนักรบที่เก่งกาจไม่แพ้ชายเช่นกัน และบางครั้งยังออกรบโดยมิได้ปลอมแปลงตัวเป็นชายด้วย เช่น เรื่อง PJT กล่าวว่าตอนที่อีนูและกาลุห์ตอนแปลงเป็นชายต่อสู้กัน ต่างฝ่ายต่างส่งบรรดาชายาของตนเองออกมารบกันก่อน โดยชายาของแต่ละฝ่ายต่างรบกันอย่างสามารถทำให้ไม่สามารถเอาชนะกันได้

ความกล้าหาญเก่งกาจในการรบนี้เป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของตัวเอกฝ่ายหญิงในขนบวรรณคดีชวามลายู เนื่องจากพบลักษณะดังกล่าวในวรรณคดีชวามลายูจำนวนมาก เช่น เรื่อง**มหาภารตะ**ของชวา มีตัวละครหญิงที่ออกรบอย่างเก่งกาจกล้าหาญหลายตัวด้วยกัน เช่น นางซรีกันดี และนางราราซาตี ดังได้อธิบายในบทที่ 3 และไม่เพียงแต่พบในวรรณคดีเท่านั้น แต่ในบริบททางสังคมและการเมืองของชวามลายู ก็ปรากฏว่ามีผู้ปกครองสตรีที่เก่งกาจด้านการรบและการสงครามอยู่หลายพระองค์ด้วยกัน ดังได้กล่าวรายละเอียดในบทที่ 3 เช่น พระนางตรีบูวาโนตตุงกาดวีเทวี และพระนางซูฮีตา (Titi Surti Nastiti, 2001: 343) แห่งอาณาจักรมัชปาหิต ราชินีฮีเยาราชินีบีรู และราชินีอูงู แห่งมลายู เป็นต้น

ด้วยเหตุที่ความเก่งกาจกล้าหาญด้านการรบการสงครามของผู้หญิงปรากฏอย่างโดดเด่นในสังคมชวามลายูทั้งในบริบทของวรรณคดีและบริบทของการเมือง จึงไม่น่าแปลกใจว่าเหตุใดกาลุห์ในนิทานปันหยีจึงแสดงบทบาทนักรบที่เก่งกาจกล้าหาญ เนื่องจากเป็นภาพสะท้อน

---

* หากไม่นับเรื่องอิเหนากับดาหลังซึ่งเพิ่มเข้ามาเป็นบทละครในภายหลัง

หนึ่งของสตรีในสังคมชวามลายูนี้เอง แต่ขนบวรรณคดีและบริบททางสังคมและการเมืองของชวามลายูดังกล่าวนี้มีความแตกต่างจากของไทย ดังนั้น บทบาทนักรบของอุณากรรณ จึงมีความนุ่มนวลลง โดยกำหนดให้แสดงความกังวลหวาดหวั่นใจระคนอยู่ด้วย มิได้ห้าวหาญอย่างชายชาตรีเสียทีเดียว เพื่อให้สมเหตุสมผลตามทัศนะของคนไทย และไม่แปลกแยกจากขนบวรรณคดีไทยตลอดจนบริบททางสังคมวัฒนธรรมจนเกินไป

มีข้อน่าสังเกตว่า ในเรื่อง**อิเหนา**มีการเสริมรายละเอียดด้วยว่าอุณากรรณเรียนรู้วิชาการรบจากเมืองประมอตัน ขณะที่ในนิทานปันหยีมิได้ระบุชัดเจน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะสตรีชั้นสูงส่วนใหญ่ในสังคมชวามลายูในอดีตมีความรู้ด้านการต่อสู้อยู่แล้ว ดังที่ปรากฏว่า มีทหารหญิงในราชสำนักชวามลายู และผู้ปกครองที่เป็นหญิงก็เป็นแม่ทัพบัญชาการรบอย่างเก่งกาจ ดังนั้นจึงไม่จำเป็นต้องให้รายละเอียดการศึกษาวิชาการต่อสู้ของกาลุห์ ซึ่งผิดกับสังคมไทย ที่วิชาการต่อสู้มิใช่วิชาสำหรับผู้หญิง ดังนั้นจึงต้องระบุไว้ในเรื่องให้ชัดเจนว่า อุณากรรณได้เรียนรู้วิชาต่อสู้มาจากที่ใด นอกจากนี้ยังอาจเป็นเพราะว่ากวีต้องการแสดงให้เห็นความสำคัญของความรู้และการศึกษา โดยแสดงให้เห็นว่าแม้จะเป็นหญิง แต่ถ้าหากได้มีโอกาสศึกษาวิชาความรู้ ก็อาจมีความสามารถทัดเทียมชายได้ แม้วิชาการต่อสู้ซึ่งดูเหมือนจะเป็นวิชาสำหรับชายเท่านั้น ผู้หญิงก็สามารถเรียนรู้และนำไปใช้จนเอาชนะชายได้

การระบุว่าอุณากรรณซึ่งเป็นหญิงปลอมตัวเป็นชายได้ศึกษาวิชาการต่อสู้จนสามารถนำไปใช้ในการรบจริงและสามารถเอาชนะข้าศึกได้ มีความสอดคล้องกับบริบททางสังคมสมัยปลายอยุธยาและต้นรัตนโกสินทร์ที่ผู้หญิงมีความรู้ความสามารถกว้างขวางขึ้น ไม่เพียงแต่รู้วิชาการบ้านการเรือนเท่านั้น เพราะมีโอกาสได้รับการศึกษามากขึ้นเช่นเดียวกับชาย ดังจะเห็นว่าช่วงปลายอยุธยาถึงต้นรัตนโกสินทร์มีกวีหญิงที่มีฝีมือจำนวนมาก เช่น เจ้าฟ้ากุณฑลและเจ้าฟ้ามงกุฎ พระราชธิดาในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศทรงมีความสามารถเชิงกวีทัดเทียมชาย หรือพระองค์เจ้าหญิงมณฑาและพระองค์เจ้าหญิงอุบลพระราชธิดาในรัชกาลที่ 1 ทรงพระนิพนธ์กุมารคำฉันท์ ซึ่งได้รับยกย่องว่านิพนธ์ได้อย่างไพเราะ อันสะท้อนให้เห็นความเจริญก้าวหน้าทางการศึกษาในหมู่สตรีชั้นสูง การที่ในสังคมไทยเวลานั้น ผู้หญิงชั้นสูงได้รับการศึกษามากขึ้นและมีความรู้ความสามารถมากขึ้นกว่าเดิม น่าจะส่งผลให้กวีเติมรายละเอียดเรื่องการศึกษาของตัวละครหญิงเข้าไปในเรื่อง**อิเหนา**เพื่อแสดงความสำคัญของความรู้และในขณะเดียวกันก็สื่อให้เห็นว่าผู้หญิงเองก็มีความสามารถไม่แพ้ชาย น่าสังเกตว่า ลักษณะตัวละครหญิงที่มีความรู้ความสามารถโดดเด่นทัดเทียมหรือยิ่งกว่าชายนี้ยังปรากฏในบทละครนอกเรื่องต่างๆ ในยุคนี้อีกด้วย

กล่าวได้ว่า การแสดงบุคลิกภาพแบบหญิงสาวของอุณากรรณดังกล่าวมาทั้งหมดข้างต้นนี้ นอกจากจะทำให้อุณากรรณมีบุคลิกที่ไม่ขัดแย้งหรือแปลกไปจากตัวเอกฝ่ายหญิงในวรรณคดีไทยจนเกินไปแล้ว ยังทำให้อุณากรรณเป็นตัวละครที่มีชีวิตชีวาและมีความสมจริงอีกด้วย ทั้งยังเปิด

ช่องให้อิเหนาเกิดความรู้สึกสงสัยคลางแคลงใจว่าอุณากรรณเป็นหญิงหรือชายกันแน่ จนพยายามคิดอุบายพิสูจน์จับผิดอุณากรรณหลายประการ เช่น แสร้งแตะเนื้อต้องตัวเพื่อดูปฏิกิริยา หรือลอบมองหลายครั้งทำให้อุณากรรณเขินอาย เป็นต้น อันทำให้เรื่องสนุกชวนติดตามว่าปันหยีจะจับผิดอุณากรรณได้หรือไม่ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังมีข้อสังเกตว่า การแสดงบุคลิกแบบหญิงสาวของอุณากรรณอาจจะเกี่ยวเนื่องกับการแสดงละครในด้วย กล่าวคือ ละครในมีผู้แสดงเป็นผู้หญิงทั้งหมดไม่ว่าจะเป็นตัวพระหรือตัวนาง การเพิ่มลีลาตัวนางให้แก่ตัวละครตัวนางที่ปลอมตัวเป็นตัวพระนี้ อาจเป็นกลวิธีหนึ่งที่ช่วยให้เห็นความแตกต่างระหว่าง “ตัวพระจริง” กับ “ตัวพระปลอม” ก็เป็นได้

4.3.2 การสร้างสีสันให้แก่ตัวละครอื่นๆ

นอกจากตัวเอกแล้ว ยังพบการสร้างสีสันในตัวละครอื่นๆ ด้วย ได้แก่ จรกา สียะตรา วิยะดา จินตะหรา วิหยาสะกำ ประสันตา และสังคามาระตา จนมีบุคลิกเฉพาะที่โดดเด่นชวนติดตาม ต่างไปจากตัวละครเดียวกันนี้ในนิทานปันหยี ดังนี้

4.3.2.1 จรกาในฐานะตัวละครคู่เปรียบของอิเหนา

ตัวละครปฏิปักษ์ที่โดดเด่นมากตัวหนึ่งในเรื่องอิเหนา**คือ จรกา คู่ตุนาหงันคนใหม่ของบุษบา ซึ่งสู่ขอนางได้สำเร็จหลังจากที่นางถูกอิเหนาถอนหมั้น ในนิทานปันหยีบางสำนวน เช่นเรื่อง WW, ML, PMC, SMG ก็ปรากฏตัวละครที่มีบทบาทและความสำคัญคล้ายจรกาเช่นเดียวกัน คือ ปรากฏตัวละครที่เป็นเจ้าชายหรือระตูต่างเมืองที่สามารถสู่ขอกาลุห์มาเป็นคู่หมั้นได้สำเร็จหลังจากที่กาลุห์มีเหตุให้ต้องถอนหมั้นหรือพลัดพรากจากอีนู จรกาในเรื่อง**อิเหนา**จึงถือเป็นตัวละครเดิมในนิทานปันหยี**

แม้ว่าบทบาทของจรกาจะสืบทอดมาจากตัวละครปฏิปักษ์นิทานปันหยี แต่น่าสนใจว่าคุณสมบัติของจรกาที่มีลักษณะต่ำต้อยตรงกันข้ามกับอิเหนาในทุกๆ ด้าน เช่น รูปร่างหน้าตา บุคลิกภาพ ชาติตระกูล หรือที่อาจเรียกว่าเป็น “ตัวละครคู่เปรียบ” กับอิเหนา กลับมีความโดดเด่นแตกต่างไปจากตัวละครปฏิปักษ์ในนิทานปันหยี กล่าวคือ ขณะที่จรกามีรูปร่างหน้าตาอัปลักษณ์ มีบุคลิกภาพที่ชวนขัน ไม่มีไหวพริบปฏิภาณ และมีศักดิ์ต่ำต้อย ตรงกันข้ามกับคุณสมบัติของอิเหนาในทุกๆ ด้าน ตัวละครปฏิปักษ์ที่เป็นคู่หมั้นคนใหม่ของกาลุห์ในนิทานปันหยีกลับมิได้มีคุณสมบัติตรงข้ามกับอีนูอย่างเด่นชัดดังเช่นจรกา ในนิทานปันหยี มิได้ระบุเด่นชัดว่าว่าตัวละครที่เป็นคู่หมั้นคนใหม่ของกาลุห์หรือหมายปองอยากได้กาลุห์เป็นคู่ครองมีความอัปลักษณ์ มีลักษณะชวนขัน หรือมีศักดิ์ต่ำต้อยน่ารังเกียจ แต่มักบรรยายว่ามีลักษณะดุร้าย ทรงอำนาจ หรือมีความทะเยอทะยาน หรือไม่ก็กล่าวแต่เพียงว่ามีคุณสมบัติเฉกเช่นเจ้าชายหรือระตูทั่วๆ ไปไม่มีลักษณะทางดีหรือทางร้ายที่โดดเด่น เช่น ในเรื่อง WW กวีบรรยายคุณสมบัติของเจ้าชายผู้เป็นคู่ครองของกาลุห์ว่าเป็นเจ้าชายที่มีเสน่ห์และรูปงาม (S.O.Robson, 1971: 63)

คุณสมบัติของจรกาที่ต่ำต้อยชวนขันมีหลายลักษณะ เช่น

ก.รูปร่างหน้าตาที่อัปลักษณ์

ความอัปลักษณ์ของจรกา ได้แก่ มีหน้าตาอัปลักษณ์ จมูกใหญ่ ผมหยักศก มีรูปร่างใหญ่โตกำยำราวกับยักษ์หรือไพร่ มีผิวดำ และมีน้ำเสียงแหบพร่าไม่ชวนฟัง ดังที่บรรยายว่า

ระตูรำพึงถึงองค์ ด้วยรูปทรงอัปลักษณ์หนักหนา
ดูไหนมิได้งามทั้งกายา ลักษณาผมหยักพักตร์เพรียง

จมูกใหญ่ไม่สง่าราศี จะพาทีแห้งแหบแสบเสียง

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 222)

ข.ต่ำศักดิ์

ความต่ำศักดิ์ของจรกาได้รับการย้ำเน้นหลายตอนเพื่อเสริมให้เห็นความสูงส่งของอิเหนาที่อยู่ใน "วงศ์เทวา" และความไม่คู่ควรกันระหว่างจรกากับบุษบา เช่น หลังจากที่ท้าวดาหายกบุษบาให้แก่จรกาแล้ว ก็ให้ทูตถือสารไปแจ้งแก่ท้าวกุเรปัน กาหลังและสิงหัดส่าหรีว่า

ไม่ควรเคียงศักดิ์ก็เข้าใจ แต่ได้ให้เขาตามวาสนา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 242)

เมื่อกษัตริย์ทั้ง 3 เมืองทราบข่าวต่างก็ไม่พอใจที่ท้าวดาหายอมยกบุษบาให้แก่จรกาผู้ต่ำศักดิ์ ทำให้ต้อง "เสียศักดิ์สุริย์วงศ์อสัญหยา" และได้รับความอายความอดสูใจ "ตราบเท่าสูญสิ้นดินฟ้า" (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 243-245)

ค.รู้ไม่เท่าทันอิเหนา

จรกาเสียรู้และถูกอิเหนากลั่นแกล้งหลายครั้ง ทำให้ได้รับความอายและความขัดเคืองใจ ความไม่รู้เท่าทันหรือเสียรู้อิเหนานี้ทำให้จรกามีลักษณะชวนขันและชวนเห็นใจในเวลาเดียวกัน ขณะเดียวกันก็สะท้อนความฉลาดเจ้าอุบายของอิเหนาอย่างเด่นชัดด้วย เช่น ตอนที่จรกาจะออกไปขับลำโต้ตอบอิเหนาที่ขับลำว่ากระทบตนในตอนใช้บน อิเหนาซึ่งรู้ว่าจรกาจะต้องขับลำโต้ตอบตนอย่างแน่นอน ก็แกล้งทำเป็นไม่พอใจคนตีกลองและขอตีกลองเอง จากนั้นก็ตีกลองเสียงดังเพื่อกลบเสียงขับลำของจรกามิให้ผู้ใดได้ยิน ทำให้การขับลำโต้อิเหนาของจรกาไม่สัมฤทธิ์ผล หรือในตอนที่อิเหนาลอยสารให้บุษบาตอนเล่นธาร อิเหนาก็แกล้งจารสารที่มีเนื้อความชวนให้เข้าใจผิดว่าจรกาคือผู้เขียนสารนั้น ทำให้มะเดหวีและบุษบาตำหนิจรกาซึ่งมิได้เป็นผู้กระทำ

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจรกาจะมีรูปร่างหน้าตาน่าชัง มีศักดิ์ต่ำต้อย และไม่รู้เท่าทันอิเหนา จนทำให้มีภาพลักษณ์ชวนขัน แต่จรกาก็มีคุณสมบัติที่ดีที่ชวนเห็นใจในเวลาเดียวกัน คือ ความรักมั่นที่มีต่อบุษบา และความไม่ถือโกรธคิดแค้นอิเหนา เช่น หลังจากบุษบาหายตัวไป จรกาก็นำไพร่พลออกตามหาด้วยความมุ่งมั่นเด็ดเดี่ยว หรือในตอนที่ถูกสุหรานากง กะหรัดตะปาตีและสังคามาระตาว่ากระทบเรื่องความต่ำศักดิ์ไม่คู่ควรกับบุษบา แม้จรกาจะโกรธเคือง แต่เมื่อ "มิรู้ที่จะตอบวาจา" ก็เลย "สรวลเสเฮฮาไปด้วยกัน" (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 438) สะท้อนให้เห็นไม่ถือโทษโกรธเคืองจริงจังของจรกา

เมื่อพิจารณาตัวละครในขนบวรรณคดีไทย พบว่าคุณสมบัติของตัวละครปฏิปักษ์ที่มีความอัปลักษณ์ขี้ริ้วขี้เหร่ ต่ำต้อยและชวนขัน จนเรียกได้ว่าเป็น "คู่เปรียบ" หรือ "คู่ตรงข้าม" กับตัวเอกอย่างเด่นชัดนี้ เป็นขนบหนึ่งในการสร้างตัวละครปฏิปักษ์ในวรรณคดีไทย กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ เป็นความนิยมของขนบไทยที่นิยมสร้างลักษณะชวนขันแก่ตัวละครรอง (รื่นฤทัย

สัจจพันธุ์, 2534: 359) เพื่อเสริมให้คุณสมบัติของตัวเอกเด่นชัดขึ้น เช่น ขุนช้างในเรื่องเสภา**ขุนช้างขุนแผน** หรือนางกุลาในเรื่อง**โสนน้อยเรือนงาม**

นอกจากนี้การเป็นตัวละครปฏิปักษ์ที่มีทั้งลักษณะบกพร่องชวนขันและลักษณะที่น่าเห็นใจยกย่องผสมผสานกันของจรกายังถือเป็นลักษณะเด่นของตัวละครปฏิปักษ์ในวรรณคดีต้นรัตนโกสินทร์ด้วย ดังที่ ดวงมน จิตร์จำนงค์ (2544: 220) อธิบายว่า

> **นวลักษณ์ของวรรณคดีรัตนโกสินทร์ตอนต้นคือการเพิ่มการเอาใจใส่ต่อฝ่ายปฏิปักษ์ และสร้างตัวละครฝ่ายปฏิปักษ์ให้มีชีวิตจิตใจและมีเหตุผลพฤติกรรมเช่นเดียวกับตัวเอก โดยมิได้เป็นเพียงแบบของความชั่วร้ายหรืออุปสรรคที่เชิดชูความสามารถของตัวเอกเท่านั้น**

ด้วยเหตุนี้คุณสมบัติอันชวนขันและต่ำต้อยของจรกา จึงน่าจะเป็นการสร้างสีสันแบบไทยที่เสริมเข้าไปเพื่อเสริมให้ความงามความสูงส่งของอิเหนาโดดเด่นมากยิ่งขึ้น และทำให้จรกาเป็นตัวละครที่มีบุคลิกลักษณะเด่นชัดผู้อ่านผู้ชมจดจำได้ดี

4.3.2.2 บทบาทช่วงวัยเด็กของสียะตราและวิยะดา

สียะตราและวิยะดาเป็นตัวละครคู่หนึ่งที่มีความสำคัญในเรื่องอิเหนา **บทบาทเด่นของตัวละครทั้งคู่ก็คือการออกเดินทางผจญภัยติดตามหาญาติวงศ์ของตน บทบาทของสียะตราและวิยะดาดังกล่าวนี้เป็นบทบาทเด่นของตัวละครที่เป็นน้องชายของกาลุห์และน้องสาวของอีนูในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**ดังที่ได้ศึกษาในบทที่ 3**

แม้ว่าสียะตราและวิยะดาจะเป็นตัวละครที่มีมาแต่เดิมในนิทานปันหยีที่ แต่ก็พบว่าตัวละครทั้งคู่ในฉบับของไทยมีลักษณะเด่นบางประการที่แตกต่างไปจากตัวละครพี่น้องของตัวเอกในนิทานปันหยีอย่างน่าสนใจ นั่นคือ ตัวละครทั้งคู่ได้แสดงบทบาทช่วงวัยเด็กด้วย ขณะที่ในนิทานปันหยีไม่พบว่ามีการแสดงบทบาทช่วงวัยเด็กของตัวละครพี่น้องแต่อย่างใด

บทบาทเด่นในช่วงวัยเด็กของสียะตราคือ การช่วยอิเหนาสานสัมพันธ์กับบุษบาด้วยวิธีการต่างๆ เช่น ขอผ้าสไบและชานหมากของบุษบามาให้แก่อิเหนา ส่วนบทบาทในช่วงวัยเด็กของวิยะดามีน้อยและไม่โดดเด่นนักเมื่อเทียบกับสียะตรา เช่น ช่วยบุษบาขัดขวางสียะตรามิให้นำผ้าสไบของบุษบาไปให้แก่อิเหนา

เมื่อพิจารณาขนบวรรณคดีไทยช่วงปลายอยุธยาถึงต้นรัตนโกสินทร์พบว่า ตัวละครเด็กมีบทบาทเด่นในวรรณคดีหลายเรื่องในยุคนั้น เช่น พระมงกุฎและพระลบในบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ **พระสังข์ในบทละครนอกเรื่อง**สังข์ทอง **พระนารายณ์ธิเบศร์ในบทละครนอกเรื่อง**ไชยเชษฐ์ **และพระสังข์ศิลป์ชัยในบทละครนอกเรื่อง**สังข์ศิลป์ชัย **ทำให้เห็นว่าบทบาทของตัวละครเด็กๆ คงจะได้รับความนิยมในการสร้างและเสพงานในช่วงเวลานั้น ทั้งนี้ คงเป็นเพราะความไร้เดียงสาและน่ารักน่าเอ็นดูของตัวละครเด็กช่วยสร้างสีสันและความอ่อนโยนให้แก่เรื่องได้เป็นอย่างดีทั้งในด้านการอ่านและการแสดง ดังที่อารดา สุมิตร (2516: 322-323) กล่าวถึงกรณีพระมงกุฎและพระลบ ตัวละครเด็กจากบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์**ว่า คนดูที่เป็นผู้หญิงและคนแก่มักจะหลงใหลและชื่นชมในตัวพระมงกุฎและพระลบเป็นพิเศษ เพราะมีความน่ารักน่าเอ็นดู และที่สำคัญตัวละครเด็กๆ เหล่านี้ได้ทำให้เนื้อเรื่องอ่อนโยนลงอีก**

ด้วยเหตุที่บทบาทช่วงวัยเด็กของสียะตราและวิยะดาในเรื่อง**อิเหนา**ไม่พบในนิทานปันหยี แต่กลับสอดคล้องกับความนิยมตัวละครเด็กในวรรณคดีไทยในช่วงเวลาที่มีการแต่งเรื่อง**อิเหนา** ผู้วิจัยจึงเห็นว่าบทบาทช่วงวัยเด็กของตัวละครทั้งคู่นี้น่าจะเป็นสีสันแบบไทยที่เสริมเข้าไปเพื่อให้สอดคล้องกับรสนิยมของผู้เสพในเวลานั้น และเพื่อสร้างชีวิตชีวาและความอ่อนโยนให้เรื่องโดยเฉพาะอย่างยิ่งความน่ารักน่าเอ็นดูของสียะตราซึ่งแสดงบทบาทช่วงวัยเด็กโดดเด่นมากกว่าวิยะดา ได้ช่วยสร้างชีวิตชีวาแก่เรื่องอย่างเด่นชัด เช่น ชีวิตชีวาจากการแสดงอากัปกิริยาแบบเด็กๆ ชีวิตชีวาจากการแสดงความรักต่ออิเหนาและบุษบา และชีวิตชีวาจากการช่วยเป็นสื่อกลางความรักระหว่างอิเหนากับบุษบา ดังนี้

ความมีชีวิตชีวาจากการแสดงอากัปกิริยาน่ารักแบบเด็กๆ ปรากฏหลายตอน เช่น ตอนสียะตราไปขอชานหมากของบุษบาเพื่อนำไปให้อิเหนา บุษบารู้ทันว่าสียะตราจะมาขอชานหมากไปให้อิเหนา จึงแกล้งคายชานหมากทิ้งเสีย สียะตราก็โกรธมากและแสดงความกิริยาไม่พอใจแบบเด็กๆ คือ ร้องไห้แล้วลงไป “กลิ้งเกลือกเสือกซบโศกา” ที่พื้น (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 374) หรือตอนสียะตรามาขอผ้าสไบบุษบาเพื่อนำไปให้อิเหนา บุษบารู้ทันจึงไม่ยอมให้ สียะตราก็เข้าไป “ฉุดชิง” ผ้าสไบกับบุษบา จนทำให้วิยะดาซึ่งอยู่กับบุษบาตื่นขึ้นและเข้าไปช่วยบุษบาชิงผ้าคืนจากสียะตรา ทำให้วิยะดากับสียะตราทะเลาะกัน กิริยาท่าทางที่ทั้งคู่ทะเลาะกันตามประสาเด็กช่วยสร้างสีสันและชีวิตชีวาแก่ตอนนี้ได้ดี

ความมีชีวิตชีวาจากการแสดงความรักต่ออิเหนาและบุษบาแบบเด็กๆ ก็ปรากฏหลายตอนเช่นกัน เช่น ตอนสียะตราไปบรรทมกับอิเหนา เมื่อสียะตราตื่นขึ้นกลางดึกแล้วไม่พบอิเหนาก็เที่ยวเดินตามหา ครั้นพบอิเหนาก็ “ตรงเข้าสวมกอด” ทันที และ “กอดเกี่ยวเกลียวกลม” ด้วยความรักใคร่ พร้อมทั้ง “ซักไซ้ไล่ถาม” ด้วยความเป็นห่วง เมื่อทราบว่าอิเหนารู้สึกหนาวและไม่ค่อยสบาย สียะตราก็รีบ “เอาผ้ามาซ้อนทรงให้ทันที” ทั้งยัง “องค์ก็ขึ้นทับ” “แล้วกลับกอดซ้ายกอดขวา” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 462) ซึ่งเป็นกิริยาที่มีชีวิตชีวามาก

ความมีชีวิตชีวาจากการเป็นสื่อกลางความรักให้แก่อิเหนาและบุษบา เช่น ตอนขอชานหมากและผ้าสไบจากบุษบามาให้อิเหนา

ความมีชีวิตชีวาอันเกิดจากบทบาทช่วงวัยเด็กของสียะตราและวิยะดานับว่าช่วยเสริมเสน่ห์ให้แก่เรื่องเป็นอย่างมากทั้งในแง่การอ่านและการแสดง

4.3.2.3 ความเจ้าแง่แสนงอนของจินตะหรา

จินตะหราเป็นตัวละครหนึ่งที่มีบทบาทเด่นและสำคัญในเรื่องอิเหนา **เนื่องจากเป็นต้นเหตุให้อิเหนาถอนหมั้นบุษบาจนเกิดเรื่องวุ่นวายตามมามากมาย และช่วงท้ายเรื่อง ความเคืองแค้นและความเจ้าแง่แสนงอนของนางยังสร้างความลำบากใจให้แก่อิเหนาและตัวละครอื่นๆ อีกด้วย**

จากการศึกษาพบว่ามีนิทานปันหยีหลายสำนวนที่ปรากฏตัวละครหญิงที่เป็นรักแรกของอีนูและเป็นต้นเหตุให้อีนูถอนหมั้นกาลุห์ทำนองเดียวกับจินตะหรา จินตะหราจึงเป็นตัวละครเดิมของนิทานปันหยีที่

ปรากฏในเรื่องอิเหนา อย่างไรก็ตาม เมื่อเปรียบเทียบบุคลิกภาพของจินตะหรากับตัวละครหญิงดังกล่าวในนิทานปันหยี พบว่าจินตะหรามีบุคลิกลักษณะเจ้าแง่แสนงอนที่โดดเด่นแตกต่างไปจากตัวละครหญิงที่เป็นรักแรกของอีนูในนิทานปันหยี

ความเจ้าแง่แสนงอนของจินตะหราปรากฏเด่นชัดช่วงท้ายเรื่องหลังจากที่ได้พบกับอิเหนาแล้ว กล่าวคือ นางไม่ยอมคืนดีกับอิเหนา แม้ว่าอิเหนาจะพยายามงอนง้อขอคืนดีอย่างไรก็ตาม จนอิเหนาต้องตามง้องอนถึง 3 ครั้ง นางจึงยอมคืนดีด้วย โดยครั้งแรกที่อิเหนาเข้าไปพบนางเพื่อขอคืนดี จินตะหราไม่ยอมพูดกับอิเหนาแม้แต่คำเดียวเพราะ“ยังโกรธโกรธขึ้ง” อิเหนาอยู่มากที่ทอดทิ้งนางไปรักบุษบา แม้อิเหนาจะพยายามโลมและปลอบโยนนางเพียงไร นางก็ไม่ฟัง “คอยสะบัดปัดกรกะบอนกะบึง” และ “หยิกทึ้งข่วนซ้ำ” จนทำให้อิเหนารู้สึก “จนจิตติดขัด” มาก จนต้องยอมออกจากห้องไป (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 1098) หลังจากนั้นไม่นาน อิเหนาก็ไปหานางอีกครั้งเพื่อขอคืนดี แต่จินตะหราก็ยัง “เคืองข้อง” อิเหนาเช่นเดิม ไม่ว่าอิเหนาจะง้องอนอย่างไร นางก็ยังใจแข็งไม่ยอมคืนดี เมื่ออิเหนาโลมนาง นางก็หยิกข่วน “ปัดกรค้อนคมข่วนเป็นแนว” ทั้งยังกล่าว “วาจาก้ำเกิน” เชิญอิเหนาให้ออกจากห้องด้วย ทำให้อิเหนา “พระทัยฉุนขุ่นข้อง” มาก (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 1106) จนกระทั่งเมื่ออิเหนาไปงอนง้อนางอีกเป็นครั้งที่ 3 นางจึงยอมคืนดีด้วย

ความเจ้าแง่แสนงอนของจินตะหรายังเห็นได้ชัดในตอนที่นางไม่ยอมตามเสด็จท้าวกาหลังและอิเหนาไปใช้บนที่เขาปันจะหราเพราะยังโกรธแค้นอิเหนา ขณะที่มเหสีและนางสนมของอิเหนาทุกคนต่างก็ตามเสด็จ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 1116) เหตุการณ์นี้เกิดขึ้นในช่วงก่อนที่อิเหนาจะไปง้องอนนางครั้งที่ 3

ความแง่งอนของจินตะหราทำให้เกิดเรื่องวุ่นวายตามมา คือ ทำให้ประไหมสุหรีดาหากริ้วบุษบาด้วยคิดว่านางหวงห้ามอิเหนามิให้ไปหาจินตะหรา ประไหมสุหรีจึงกักตัวบุษบาไว้ไม่ให้พบอิเหนา ทำให้อิเหนาทุกข์ใจมาก เมื่อวิยะดารู้เข้า จึงคิดช่วยพี่ชายด้วยการไม่ยอมพบสียะตราบ้าง ทำให้สียะตราเสียใจจนล้มป่วย ในที่สุดประไหมสุหรีจึงยอมปล่อยตัวบุษบากลับไปหาอิเหนา เพื่อให้วิยะดายอมกลับไปหาสียะตรา

ความเจ้าแง่แสนงอนของจินตะหราดังกล่าวนี้คล้ายคลึงกับบุคลิกของตัวละครหญิงในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง เช่น ความเจ้าแง่แสนงอนของนางสีดาที่ไม่ยอมคืนดีแม้พระรามจะพยายามงอนง้อหลายครั้งในบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ และความเจ้าแง่แสนงอนของนางสุดาชายาคนแรกของพระอุณรุทในตอนที่พระอุณรุทพานางอุษากลับเมือง ในบทละครในเรื่องอุณรุท ทำให้เห็นว่าบุคลิกดังกล่าวของจินตะหราน่าจะเป็นสีสันแบบไทยที่เสริมเข้าไป

นอกจากความเจ้าแง่แสนงอนของจินตะหราน่าจะมีที่มาจากบุคลิกของตัวละครหญิงในวรรณคดีไทยบางเรื่องแล้ว ยังอาจมีที่มาจากบุคลิกของสตรีอันเป็นที่รักของกวีอีกด้วย เนื่องจากความเจ้าแง่แสนงอนของจินตะหราที่มีต่ออิเหนาคล้ายคลึงกับชีวิตรักช่วงหนึ่งของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยกับเจ้าฟ้าหญิงบุญรอด (สมเด็จพระศรีสุริเยนทราบรมราชินี) จนกล่าวกันว่าความแง่งอนของจินตะหราก็คือภาพสะท้อนของเจ้าฟ้าหญิงบุญรอดตอนที่กริ้วรัชกาลที่ 2 ตั้งแต่ทรงรับเจ้าฟ้ากุณฑลทิพยวดีเป็นพระราชชายานั่นเอง ดังที่ จุลลดา ภักดีภูมินทร์ (2548: 110) กล่าวว่า

> ...ที่สำคัญก็ตรงที่ทรงพระราชนิพนธ์ถึงเรื่องนางจินตะหรา “งอน” ซึ่งคล้ายๆ กันกับอีกเรื่องคือเรื่องเจ้าฟ้าบุญรอดกริ้ว คือในเรื่องอิเหนานั้น แม้จะจัดการอภิเษกแล้ว โดย

ตัวนางจินตะหราเป็นประไหมสุหรีฝ่ายขวา นางบุษบาเป็นประไหมสุหรีฝ่ายซ้ายแต่นางจินตะหราก็ยังไม่หายน้อยใจ

ตอนที่จินตะหรางอนอิเหนาไม่ยอมตามไปใช้บนทั้งๆ ที่ทุกคนต่างก็ไปกันนั้น จุลลดา ภักดีภูมินทร์ (2548: 111) ตั้งข้อสังเกตไว้อย่างน่าสนใจว่าคล้ายกับเหตุการณ์ที่เจ้าฟ้าบุญรอดทรงไม่ยอมตามเสด็จประพาสสวนขวา ดังที่กล่าวว่า

...คล้ายๆ กันกับเมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยโปรดฯ ให้สร้างสวนขวาขึ้นในพระบรมมหาราชวัง...บรรดาเจ้านายพระบรมวงศ์ทั้งหลาย ทั้งพระสนม เจ้าจอมมารดา เจ้าจอม ต่างตามเสด็จประพาสสวนขวา...เว้นแต่เจ้าฟ้าบุญรอดพระองค์เดียวไม่ยอมเสด็จลงประพาสด้วย...

จะเห็นได้ว่า ความเจ้าแง่แสนงอนของจินตะหราในช่วงท้ายเรื่องที่ต่อเติมเนื้อหาช่วงท้ายให้ยืดยาวขึ้นนี้ ไม่เพียงแต่เป็นบุคลิกลักษณะที่สอดคล้องกับตัวละครหญิงในวรรณคดีไทยบางเรื่องเท่านั้น หากแต่ยังมี "นัย" สะท้อนภาพสตรีอันเป็นที่รักและชีวิตรักช่วงหนึ่งของกวีผู้ทรงพระราชนิพนธ์ด้วย ในมิติของการแสดงละครใน บุคลิกดังกล่าวถือว่าเหมาะแก่การแสดง เนื่องจากเปิดช่องให้แทรกบทที่ตัวละครชายพยายามโลมนางและแสดงโวหารรักงอนง้อนางเข้ามาได้ ซึ่งเอื้อแก่การกำหนดเพลงที่มีท่วงทำนองอ่อนหวาน และท่ารำโลมนางอันอ่อนช้อยเข้ามาได้

4.3.2.4 ความคลั่งรักของวิหยาสะกำ

วิหยาสะกำเป็นตัวละครตัวหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในเรื่อง**อิเหนา** เนื่องจากเป็นต้นเหตุที่ทำให้เกิดศึกกะหมังกุหนิงที่ชักนำให้อิเหนาได้มาพบกับบุษบา เหตุที่เกิดศึกก็เพราะว่าวิหยาสะกำปรารถนาจะได้บุษบาเป็นชายา แต่ท้าวดาหาไม่ยกให้เนื่องจากได้ยกให้แก่จรกาแล้ว จากการศึกษานิทานปันหยี 33 สำนวนพบว่า มีนิทานปันหยีหลายสำนวนปรากฏตัวละครที่แสดงบทบาทคล้ายวิหยาสะกำ คือ มาสู่ขอกาลุห์จากระตูแต่ได้รับการปฏิเสธจนทำให้เกิดศึก เช่น เรื่อง พออ, JL, KWJS, PJ, PAP, PKN, SCK วิหยาสะกำจึงน่าจะเป็นตัวละครเดิมของนิทานปันหยี

อย่างไรก็ตาม จากการเปรียบเทียบพบว่า ลักษณะเด่นของวิหยาสะกำที่ต่างไปจากตัวละครที่แสดงบทบาทเดียวกันนี้ในนิทานปันหยี คือ การแสดงอาการคลั่งรักเพราะหลงรูปบุษบาไม่มีหมอคนใดสามารถรักษาได้ กล่าวคือ หลังจากวิหยาสะกำเห็นรูปวาดของบุษบา ก็หลงรักนางและมีความปรารถนานางอย่างแรงกล้า เฝ้าแต่คร่ำครวญถึงนางจนคร่ำครวญไม่เป็นสมประดี เมื่อระตูกะหมังกุหนิงผู้เป็นบิดาทราบเรื่องก็สั่งให้หาหมอทุกแขนงมารักษาอาการป่วยของโอรส เช่น หมอยา หมอนวด หมอผี หรือแม้กระทั่งยายมดคนทรง แต่ไม่ว่าจะรักษาด้วยวิธีการอย่างไรก็ไม่หาย จนกระทั่งเมื่อประไหมสุหรีเห็นรูปวาดของบุษบาโดยบังเอิญ จึงได้ทราบว่าอาการป่วยไม่เป็นสมประดีของวิหยาสะกำมีมูลเหตุมาจากความหลงรักนางในรูป ระตูจึงส่งสารไปสู่ขอบุษบา แต่ได้รับการปฏิเสธ จึงทำให้เกิดศึกกะหมังกุหนิง (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 252-272)

การแสดงอาการคลุ้มคลั่งเพราะปรารถนานางอย่างแรงกล้าของวิหยาสะกำแม้จะหาหมอดีมารักษาอย่างไรก็ไม่หายดังกล่าวนี้คล้ายคลึงกับตัวละครชายในวรรณคดีไทยบางเรื่อง เช่น เรื่อง**ลิลิตพระลอ** พระลอหลงรักและปรารถนาพระเพื่อนพระแพงอย่างแรงกล้า จนทำให้ป่วยหนักและมีอาการคลั่ง พระนางบุญเหลือซึ่งไม่ต้องการให้พระลอเดินทางไปเมืองสรอง จึงพยายามหาหมอทั่วทั้งแผ่นดินมารักษาพระลอให้หายจากอาการดังกล่าวแต่ก็ไม่สำเร็จ ในที่สุดพระนางบุญเหลือก็จำต้องยินยอมให้พระลอเดินทางไปหาพระเพื่อนพระแพง (ลิลิตพระลอ, 2514: 32-54) หรือในบทละครในเรื่อง**อุณรุท** หลังจากพระไทรอุ้มพระอุณรุทไปสมนางอุษาในคืนที่พระองค์ค้างแรมในป่าและพรากพระองค์กลับมาในตอนรุ่งเช้า พระอุณรุทก็ป่วยและคลุ้มคลั่งอย่างหนักด้วยความคิดถึงนางอุษาและปรารถนาจะได้พบนางอีกครั้ง ท้าวไกรสุทพระบิดาได้เรียกหมอทุกแขนงมารักษาอาการป่วยของพระอุณรุท รวมทั้งยายมดคนทรง แต่ก็ไม่สามารถระงับอาการคลุ้มคลั่งของพระอุณรุทได้ (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2545: 167-180)

ด้วยเหตุนี้ การแสดงอาการดังกล่าวของวิหยาสะกำจึงน่าจะเป็นสีสันแบบไทยที่เสริมเข้าไปเพื่อช่วยให้อารมณ์รักของวิหยาสะกำรุนแรงเด่นชัดขึ้น ซึ่งยิ่งความรักของวิหยาสะกำเด่นชัดมากขึ้นเท่าไร ก็เท่ากับยิ่งเน้นให้เห็นว่าบุษบามีความงามมากขึ้นเท่านั้น

4.3.2.5 ความเจ้าคารมของประสันตาและสังคามาระตา

ตัวละครที่มีบทบาทเด่นอีกคู่หนึ่งในเรื่อง**อิเหนา**คือประสันตาและสังคามาระตา บริวารของอิเหนา ประสันตามีตำแหน่งเป็นพี่เลี้ยง ส่วนสังคามาระตาเป็นเจ้าชายที่ถูกระตูผู้เป็นบิดาถวายให้เป็นข้ารับใช้อิเหนาซึ่งอิเหนายกย่องให้มีฐานะเป็นน้องชายคนหนึ่ง ทั้งประสันตาและสังคามาระตาเป็นคู่คิดคู่ปรึกษาที่ดีของอิเหนา และเป็นบริวารที่จงรักภักดีต่ออิเหนามาก

จากการศึกษานิทานปันหยีพบว่า ตัวละครพี่เลี้ยงและตัวละครบริวารที่เป็นเจ้าชายเมืองขึ้นที่ถูกถวายให้เป็นข้ารับใช้ตัวเอกฝ่ายชายปรากฏในนิทานปันหยีหลายสำนวน และส่วนใหญ่ก็แสดงบทบาทคล้ายคลึงกันคือเป็นคู่คิดที่ปรึกษาให้แก่อีนูและเป็นบริวารที่มีความจงรักภักดีมาก โดยตัวละครพี่เลี้ยงที่มีบทบาทเด่นในนิทานปันหยีคือ ปราซันตา* (Prasanta) หรือก็คือตัวละครประสันตาในเรื่อง**อิเหนา** ส่วนตัวละครเจ้าชายเมืองขึ้นที่เป็นข้ารับใช้อีนูนั้นมีชื่อแตกต่างกันไป แต่มีบางสำนวนระบุชื่อคล้ายคลึงกับชื่อ “สังคามาระตา” ในเรื่อง**อิเหนา** เช่น เรื่อง SCK กล่าวว่าระตูจาการากา ถวายโอรสชื่อ “ซัง กาดารบา” เป็นบริวารอีนู หรือเรื่อง พออ กล่าวว่าระตูวังกาถวายโอรสชื่อ “สังคาดาระปา” เป็นเชลยอีนู ซึ่งอีนูรักและเอ็นดูเจ้าชายนั้นเหมือนน้องชายแท้ๆ

ด้วยเหตุนี้ ประสันตาและสังคามาระตาในเรื่อง**อิเหนา**จึงเป็นตัวละครเดิมของนิทานปันหยี อย่างไรก็ตาม แม้ว่าตัวละครทั้งคู่จะเป็นตัวละครที่พบได้ในนิทานปันหยีหลายสำนวนและแสดงบทบาทคล้ายคลึงกันคือ เป็นคู่คิดที่ปรึกษาที่จงรักภักดีต่อตัวเอกฝ่ายชาย แต่ก็พบว่า

---

* บางสำนวนเรียกว่า ซมาร์ (Semar)

ประสันตาและสังคามาระตาในเรื่อง**อิเหนา**มีบทบาทบางประการโดดเด่นกว่าตัวละครบริวารในนิทานปันหยีส่วนใหญ่ นั่นคือ ตัวละครทั้งคู่มักกระเซ้าเย้าแหย่และปะทะคารมกับอิเหนาอยู่เสมอ ซึ่งช่วยสร้างสีสันและชีวิตชีวาแก่เรื่องเป็นอย่างมาก

ตัวอย่างเหตุการณ์ที่ประสันตาและสังคามาระตากระเซ้าเย้าแหย่หรือปะทะคารมกับอิเหนาอย่างสนุกสนาน เช่น ตอนที่ประสันตากลับจากไปถวายดอกไม้แก่บุษบาและสียะตราที่รถทรงในขบวนเสด็จไปใช้บนตามคำสั่งของอิเหนา ประสันตาก็ทำทีทำท่า "เกษมเปรมปรีดิ์" แล้วแกล้งพูดกับสังคามาระตาว่า ในชีวิตนี้คง "ไม่กลัวตาย" อีกแล้ว เพราะได้ยลโฉม "นางสวรรค์" ซึ่งหมายถึงบุษบาแล้ว และกล่าวต่อว่าใครก็ตามที่ยังไม่เคยได้เห็นความงามของนาง ก็ "อย่าเพ่อตาย" เสียก่อน เมื่ออิเหนาได้ยินก็ "สรวลสันต์" และแสร้งเย้าประสันตาว่าทำตัวเหมือน"ชาวป่าพนาวัน" ที่ไม่เคยเข้าเมือง เมื่อได้เห็นของสวยงามก็ "ตื่นรูป" เมื่อประสันตาได้ยินก็ตอบว่า ตนเองเป็นชาวป่าจริงดังว่า แต่บางคนเป็น "ชาวพระนคร" แท้ๆ กลับ "ตื่นรูป" และหลงใหลความงามของบุษบายิ่งกว่าตนเองเสียอีกจนร่างกาย "พานผอมครันไป" ซึ่ง "ชาวพระนคร" ที่ประสันตาว่านี้ก็หมายถึงตัวอิเหนานั่นเอง (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 395)

ด้านสังคามาระตา เมื่อได้ยินเช่นนั้นก็กล่าวเสริมขึ้นมาทันทีว่า "เห็นจริง" ด้วยตามที่ประสันตากล่าว และแกล้งพูดถึงเรื่องที่ถูกอิเหนาจูบกอดด้วยความเคลิ้มหลงเข้าใจผิดคิดว่าสังคามาระตาเป็นบุษบาเมื่อคืนนี้ เพื่อกระเซ้าอิเหนา (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 396)

เมื่ออิเหนาได้ฟังคำพูดกระเซ้าของประสันตาและสังคามาระตาดังกล่าวก็รู้สึก "หรรษา" และขวยเขินมาก จึงแสร้ง "เอาดอกไม้ซัดต้องประสันตา" (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 396) เพื่อแก้ขวย

ความเจ้าโวหารของประสันตาและสังคามาระตาที่มักพูดจากระเซ้าเย้าแหย่หรือปะทะคารมกับอิเหนาอยู่เสมอดังกล่าวนี้ น่าจะเป็นสีสันแบบไทยที่เสริมเข้าไปเพื่อให้การแสดงสนุกและมีชีวิตชีวาขึ้น เนื่องจากขนบของการแสดงละครในไม่เน้นนำเสนอความตลกโปกฮาอย่างละครนอก แต่เน้นนำเสนอความงามของบท ท่ารำ และดนตรี ดังนั้นสิ่งหนึ่งที่จะช่วยสร้างสีสันและเป็นช่องทางในการสร้างความสนุกให้แก่การแสดง ไม่ให้จืดชืดจนเกินไปนักก็คือ การแสดงโวหารหยอกล้อกระเซ้าเย้าแหย่กันระหว่างตัวละคร แม้ไม่ถึงกับตลกขบขัน แต่ก็ถือว่าสร้างชีวิตชีวาให้แก่เรื่องมากขึ้น

ผลการศึกษาในบทนี้แสดงให้เห็นว่าในการนำนิทานปันหยีมาแต่งเป็นวรรณคดีบทละครในนอกจากกวีจะเก็บรักษาลักษณะของนิทานปันหยีไว้หลายประการแล้ว ยังได้แต่งเติมรายละเอียดอื่นๆ เข้าไปผสมผสานเพื่อสร้างสีสันแก่เรื่องด้วย โดยส่วนใหญ่เป็นการ "เล่น" กับความเป็นไทยและความเป็นชวามลายู คือ ผสมผสานและแสดงให้เห็นความเป็นไทยและความเป็นชวามลายูควบคู่กัน

ซึ่งถือเป็นเสน่ห์หรือเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่ทำให้เรื่อง**อิเหนา**มีลักษณะเด่นต่างไปจากนิทานปันหยีและวรรณคดีไทยเรื่องอื่นๆ นอกจากนี้ยัง “เล่น” กับบุคลิกลักษณะของตัวละครด้วย คือ เสริมบุคลิกลักษณะบางอย่างเข้าไปในตัวละครเดิมของนิทานปันหยีเพื่อให้มีชีวิตชีวาเด่นชัดขึ้นหรือมีบุคลิกเฉพาะที่จับใจและจดจำได้ดี โดยมิได้ขัดแย้งหรือทำลายคุณสมบัติและบทบาทเดิมของตัวละครนั้นในนิทานปันหยี

ลักษณะเด่นของนิทานปันหยีดังที่ได้ศึกษาในบทที่แล้วกับการสร้างสีสันที่เสริมเติมเข้าไปดังที่ได้ศึกษาในบทนี้ ได้รับการประพันธ์ขึ้นเป็นวรรณคดีบทละครในโดยมีขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในเป็นกรอบหรือกลวิธีสำคัญในการแต่งเพื่อให้เรื่อง**อิเหนา**เป็นวรรณคดีบทละครในที่สมบูรณ์พร้อมทั้งในด้านการอ่านและการแสดง ซึ่งผู้วิจัยจะได้ศึกษาและพิสูจน์ความดีเด่นเรื่อง**อิเหนา**ในฐานะวรรณคดีบทละครในในบทต่อไป

บทที่ 5

พระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2 ในฐานะยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน

ผลการศึกษาในบทที่ 3 แสดงให้เห็นว่าเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 แสดงลักษณะเด่นของนิทานปันหยีหลายประการทั้งด้านโครงเรื่องและรายละเอียดเนื้อหา ด้านลักษณะตัวเอก และด้านวัฒนธรรมชวามลายู ส่วนผลการศึกษาในบทที่ 4 แสดงให้เห็นว่าขณะที่เรื่อง**อิเหนา**สืบทอดลักษณะต่างๆ ของนิทานปันหยี ก็มีการเสริมรายละเอียดบางประการเข้าไปในเรื่องด้วยเพื่อช่วยสร้างสีสัน บรรยากาศ และความน่าสนใจให้แก่เรื่องมากขึ้น ทำให้มีทั้งบรรยากาศไทยและชวามลายูผสมผสานกัน และตัวละครมีชีวิตชีวา กลายเป็นวรรณคดีบทละครในที่ใช้ได้ดีทั้งอ่านและแสดงละครใน

ลักษณะของนิทานปันหยีและรายละเอียดต่างๆ ที่เสริมเข้าไปสร้างสีสันและบรรยากาศแก่เรื่องดังกล่าวนี้ กวีได้รังสรรค์ขึ้นเป็นวรรณคดีบทละครในที่มีจุดประสงค์เพื่อใช้อ่านและใช้แสดงได้ดีในเวลาเดียวกันอันเป็นธรรมชาติของวรรณคดีประเภทบทละคร ดังเช่นที่ จตุพร มีสกุล (2540: 384) กล่าวว่า “วรรณคดีการละครมีบทบาททั้งในฐานะวรรณคดีเพื่อการแสดงและวรรณคดีเพื่อการอ่าน เนื่องจากบทแสดงและบทอ่านมิได้แยกจากกัน” ซึ่งสอดคล้องกับโคลงท้ายบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ที่กล่าวว่าบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์**ได้รับการฟื้นฟูขึ้นเป็นต้นฉบับสำหรับพระนครเพื่อใช้สำหรับการ “อ่านร้องรำเกษม” (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (เล่ม 4), 2540: 583)

บทละครที่มีจุดประสงค์เพื่อใช้ทั้งอ่านและแสดงในเวลาเดียวกันนี้ กุสุมา รักษมณี (2547: 88) เรียกว่าเป็นบทละครที่มี “ทวิประสงค์” ดังที่กล่าวว่า “บทละครที่แต่งไว้สำหรับเป็นบทแสดงอย่างเดียว กับบทละครที่แต่งไว้เล่นก็ได้อ่านก็ดีนั้นต่างกัน เพราะอย่างหลังนี้มีทวิประสงค์ที่ต้องพยายามให้ดึงดูดผู้เสพได้ทั้งสองทาง”

กลวิธีสำคัญในการแต่งวรรณคดีบทละครให้บรรลุ “ทวิประสงค์” ดังกล่าวนี้ก็คือ การใช้ขนบของวรรณคดีไทยควบคู่กับขนบของการแสดงประเภทนั้นๆ เป็นกรอบในการแต่ง ดังนั้นกลวิธีสำคัญในการรังสรรค์เรื่อง**อิเหนา**เป็นวรรณคดีบทละครในที่งดงามสมบูรณ์ก็คือการแต่งตามขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครใน

ในบทนี้ ผู้วิจัยจะมุ่งศึกษาขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในในฐานะที่เป็นกรอบหรือกลวิธีสำคัญในการสร้างเรื่อง**อิเหนา**ให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน และศึกษาความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในของเรื่อง**อิเหนา** โดยแบ่งประเด็นอภิปรายเป็น 3 หัวข้อ ได้แก่

ขนบวรรณคดีไทย ขนบการแสดงละครใน และความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในของ**เรื่องอิเหนา** ดังนี้

5.1 ขนบวรรณคดีไทย

ในหัวข้อนี้จะกล่าวถึงความหมายและลักษณะของขนบวรรณคดีไทยโดยทั่วไป และขนบวรรณคดีไทยในเรื่อง**อิเหนา** ดังนี้

5.1.1 ความหมายและลักษณะของขนบวรรณคดีไทย

คำว่า “ขนบ” ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2542: 161) หมายถึง แบบอย่าง แบบแผน ระเบียบ ซึ่งตรงกับคำศัพท์ภาษาอังกฤษว่า convention

ในมิติของวรรณคดีไทย คำว่า “ขนบ” เป็นคำที่มีความสำคัญมาก ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (2543: 150) อธิบายว่าหมายถึงการกระทำที่ผู้อ่านและผู้รจนางานประพันธ์ต่างๆ ของชาติหนึ่งชาติใดคุ้นเคยร่วมกัน

นักวิชาการทางวรรณคดีบางท่านอาจเลือกใช้คำอื่นแทนคำว่า “ขนบ” เช่น จารีต สัญนิยม หรือธรรมเนียมนิยม แต่ก็อธิบายความหมายในทำนองเดียวกัน เช่น เอมอร ชิตะโสภณ (2539: 15) อธิบายคำว่า “จารีตนิยม” ว่าหมายถึงวิธีการแสดงออกต่างๆ ที่เกิดขึ้นซ้ำกันในการประพันธ์วรรณกรรม หรือสัญลักษณ์ที่เกิดขึ้นซ้ำๆ และถือปฏิบัติกันเป็นประเพณีของวรรณกรรมสำนักหรือภาษานั้นๆ

ในหนังสือ อธิบายศัพท์วรรณคดี (ทองสุก เกตุโรจน์, 2529: 62) อธิบายความหมายของคำว่า “ธรรมเนียมนิยม” ซึ่งแปลมาจากคำว่า convention ไว้ว่า

> ธรรมเนียมนิยมเป็นลักษณะพิเศษที่เห็นได้ชัดในเรื่องเนื้อหา รูปแบบหรือเทคนิคซึ่งเกิดขึ้นซ้ำๆ ในงานวรรณกรรม ธรรมเนียมนิยมในความหมายนี้อาจได้แก่ตัวละครแบบต่างๆ ที่เกิดขึ้นบ่อยๆ การหักเหของโครงเรื่อง รูปแบบของฉันทลักษณ์ หรือการเลือกคำใช้ และท่วงทำนองเขียน ตัวละครประเภทเข้าแบบ เช่น ทหารขี้คุยในบทละครสมัยพระนางเจ้าเอลิซาเบธที่หนึ่ง ... หรือหนุ่มผู้รันทดในนวนิยายของพวกสูญชาติ (lost generation novels) ของทศวรรษ 1920 เหล่านี้เป็นธรรมเนียมนิยมของแต่ละสมัย การกลับเนื้อกลับตัวอย่างกะทันหันของตัวโกงตอนท้ายเรื่อง เป็นธรรมเนียมนิยมของ Melodrama

เมื่อประมวลคำอธิบายต่างๆ ข้างต้น อาจสรุปได้ว่า ขนบวรรณคดีก็คือ เนื้อหาหรือแบบแผนการประพันธ์วรรณคดีที่ได้รับการสืบทอดและยอมรับในการสร้างและเสพวรรณคดีของ

สังคมหนึ่งๆ ไม่ว่าจะในด้านรูปแบบ เนื้อหา ตัวละคร กลวิธีการแต่ง การใช้ภาษา การแสดงทัศนะต่อโลกและชีวิต ตลอดจนความคิดความเชื่อที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมของชาตินั้นๆ

ดังนั้นขนบวรรณคดีไทย จึงหมายถึง เนื้อหาหรือแบบแผนการประพันธ์ที่ได้รับการสืบทอดหรือยอมรับในการแต่งวรรณคดีไทย เช่น

- **การพรรณนาต่างๆ เพื่อให้ผู้อ่านนึกเห็นภาพตามและเกิดอารมณ์ร่วม เช่น บทชมเมือง บทชมสถานที่ บทชมธรรมชาติ บทชมความงามตัวละคร บทชมกองทัพ บทชมพาหนะ เช่น ชมม้า ชมช้าง ชมราชรถ บทพรรณนาอารมณ์ความรู้สึก และบทอัศจรรย์**
- **การรำพันคร่ำครวญของตัวละคร เช่น รำพันเมื่อรู้ว่าจะต้องพลัดพรากจากกัน รำพันเมื่อพลัดพรากจากกันแล้ว หรือรำพันเมื่อไม่สมหวังในความรัก กรณีที่เป็นการรำพันระหว่างเดินทาง กวีมักนำธรรมชาติมาเชื่อมโยงเปรียบเทียบกับอารมณ์ความรู้สึกหรือสถานการณ์ที่ตัวละครประสบในเวลานั้น คือ เมื่อเห็นธรรมชาติต่างๆ มีคุณลักษณะบางอย่างที่เชื่อมโยงถึงคนรักได้ เช่น ชื่อไม้ ชื่อนก หรือพฤติกรรมของสัตว์ ก็นำมา “เล่น” หรือใช้เป็นสื่อกลางในการคร่ำครวญแสดงความคิดคำนึงถึงคนรัก กลวิธีนี้ช่วยทำให้ผู้อ่านเกิดอารมณ์ร่วมหรือเกิดอารมณ์คล้อยตามความรู้สึกของตัวละคร**
- **การใช้ภาษาไพเราะสละสลวยทั้งเสียงและถ้อยคำ เช่น การเล่นเสียงสัมผัสใน การเล่นคำพ้อง การซ้ำคำ และการสรรคำที่งดงามสละสลวย ทำให้ผู้อ่านได้สัมผัสและซาบซึ้งความไพเราะของบทประพันธ์**
- **การใช้ภาษาจินตภาพ หรือ การใช้ถ้อยคำพรรณนาให้ผู้อ่านเห็นภาพคล้อยตามหรือเกิดอารมณ์ร่วมกับตัวละครโดยไม่ต้องเปรียบเทียบ (จตุพร มีสกุล, 2540: 226)**
- **การใช้ภาพพจน์เพื่อสื่อให้เห็นภาพ ได้ยินเสียง หรือเข้าใจอารมณ์ความรู้สึกตามที่กวีได้บรรยายหรือพรรณนา เช่น การใช้อุปมา อุปลักษณ์ สัทพจน์ และอติพจน์**
- **การแสดงโวหารที่คมคายลึกซึ้งของตัวละครเพื่อให้ติดตรึงในความทรงจำของผู้อ่าน เช่น โวหารรัก โวหารงอนง้อแก้ต่าง โวหารเหน็บแนมประชดประชัน และโวหารตัดพ้อต่อว่า**

5.1.2 ขนบวรรณคดีไทยในเรื่องอิเหนา

ขนบวรรณคดีไทยเป็นกลวิธีสำคัญในการแต่งเรื่อง**อิเหนา**ให้เป็นวรรณคดีบทละครในที่ใช้ได้ดีในการอ่าน ขนบวรรณคดีไทยในเรื่อง**อิเหนา**มีหลายลักษณะ เช่น การพรรณนาต่างๆ ซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมากตลอดทั้งเรื่อง การรำพันคร่ำครวญของตัวละคร การใช้ภาษาที่เหมาะแก่การอ่าน เช่น การ

ใช้ถ้อยคำที่ไพเราะสละสลวย การเล่นเสียงเล่นคำ การใช้ภาพพจน์ การใช้ภาษาจินตภาพ และการแสดงโวหารต่างๆ ที่คมคาย ขนบวรรณคดีไทยเหล่านี้ทำให้เรื่อง**อิเหนา**เป็นวรรณคดีเพื่อการอ่านที่สมบูรณ์ ซึ่งผู้วิจัยจะได้ศึกษาในหัวข้อ 5.3 ต่อไป

5.2 ขนบการแสดงละครในในเรื่องอิเหนา

ในหัวข้อนี้จะอธิบายความหมายและลักษณะของขนบการแสดงละครใน และกล่าวถึงขนบการแสดงละครในในเรื่อง**อิเหนา** ดังนี้

5.2.1 ความหมายและลักษณะของขนบการแสดงละครใน

ขนบการแสดงละครใน หมายถึง แบบแผนการแสดงอันเป็นลักษณะเฉพาะของละครใน เช่น การดำเนินเรื่อง วิธีการแสดง เพลง กระบวนรำ และดนตรี ซึ่งแตกต่างจากการแสดงประเภทอื่น

ละครในเป็นละครของพระมหากษัตริย์ ถือเป็นเครื่องประดับพระเกียรติยศอย่างหนึ่ง จุดมุ่งหมายของละครในมุ่งแสดงความงดงามและศิลปะชั้นสูงอันประณีตบรรจงทั้งในด้านการรำ เพลงร้อง เพลงปี่พาทย์ และถ้อยคำในบทละคร เพื่อให้สมกับเป็นละครในราชสำนัก มิได้มุ่งความตลกขบขันหรือสนุกสนานอย่างละครชาวบ้าน ดังที่ อารดา สุมิตร (2516: 21-29) อธิบายไว้ว่า

> กระบวนการฟ้อนรำของละครในและท่วงทำนองเพลงดนตรีของละครในก็มีลีลาที่เชื่องช้าและนุ่มนวลกว่าของละครนอกมาก ตัวละครผู้หญิงก็ไม่ได้ร้องบทเองเหมือนอย่างละครนอก...การร่ายรำ ก็ต้องแช่มช้า และมีลีลาที่งดงาม สมกับที่ผู้แสดงเป็นสตรีในวังซึ่งส่วนมากมีศักดิ์สูง ด้วยเหตุนี้เพลงที่ใช้บรรเลงและขับร้องประกอบจึงต้องเป็นเพลงที่มีจังหวะช้าและมีทำนองละเมียดละไมสมกับลีลาของการรำอย่างแนบเนียนสนิทสนม การขับร้องและการบรรเลงก็ต้องมีความประณีตบรรจงและไพเราะครบทุกประการ

ละครในเป็นการแสดงที่ใช้การร้องและการรำในการดำเนินเรื่องเป็นหลัก สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2508: 18) ทรงเห็นว่าละครในนำแบบแผนของการแสดง 3 ประเภทมาปรับปรุงผสมผสานกัน คือ ได้เรื่องที่เล่นมาจากโขน ได้กระบวนการเล่นและชื่อที่เรียกว่า “ละคร” มาจากละครนอก และนำเอาวิธีการร้องและรำมาจากระบำ คือมีต้นเสียงร้องต่างหาก ผู้รำมิได้ร้องบทเอง ทั้งนี้ ในการแสดงอาจมีคำเจรจาแทรกบ้างแต่ไม่มากนัก มักเป็นคำพูดประโยคสั้นๆ เพียง 2-3 ประโยคมีเนื้อความเดียวกับเนื้อร้องที่ผ่านมาก่อนหน้า คำเจรจาเหล่านี้ตัวละครอาจคิดพูดขึ้นมาเองทันทีหรือเตรียมมาก่อนบ้าง (อารดา สุมิตร, 2516: 111)

ขนบที่สำคัญของการแสดงละครในสามารถสรุปได้ 4 ลักษณะ ได้แก่ การดำเนินเรื่องเน้นการพรรณนารายละเอียด ภาษาที่ใช้มีความไพเราะสละสลวยและแสดงนาฏการ เพลงไพเราะ นุ่มนวล มีท่วงทำนองช้าๆ และท่ารำอ่อนช้อยงดงามมุ่งแสดงฝีมือของผู้รำ ดังนี้

- การดำเนินเรื่องเน้นการพรรณนารายละเอียด

การดำเนินเรื่องของละครในเป็นไปอย่างช้าๆ เน้นการพรรณนารายละเอียดต่างๆ เพื่อดึงให้ผู้ชมสัมผัสความงามของสิ่งต่างๆ อย่างละเมียดละไม และมักมีการรำพันคร่ำครวญของตัวละครแทรกอยู่เสมอเพราะเอื้อแก่การแสดงความงามของเพลงและกระบวนรำ เหตุที่เน้นแสดงรายละเอียด ไม่เน้นการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว เป็นเพราะเรื่องที่นำมาแสดงมักเป็นเรื่องที่ผู้ชมรู้จักกันดีอยู่แล้ว และจุดมุ่งหมายของละครในมิได้มุ่งให้ “ดูเรื่อง” หากแต่มุ่งให้ “ดูรำ” คือมุ่งนำเสนอความงดงามของศิลปะในการแสดงเป็นสำคัญ ดังที่ อารดา สุมิตร (2516: 29) อธิบายว่า

> **...เนื้อเรื่องอาจดำเนินไปได้อย่างเชื่องช้ามาก เพราะไม่ใช่สิ่งสำคัญ ทั้งนี้เนื่องด้วยเหตุที่ว่าละครในเล่นกันอยู่เพียงไม่กี่เรื่อง ไม่กี่ตอน เล่นแล้วเล่นอีกจนคนทั่วไปจำได้ ดังนั้นจึงมักมุ่งจะพรรณนารายละเอียดต่างๆ อยู่เสมอ**

การพรรณนานี้เป็น “ขนบร่วม” ของวรรณคดีไทยทั่วไปและการแสดงละครใน ในการแสดง บทพรรณนาที่มีความสำคัญมาก คือ บทพรรณนาฉาก เนื่องจากการแสดงละครรำของไทยแต่เดิมไม่มีฉาก เป็นเวทีว่างๆ มีม่านสีพื้น (อารดา สุมิตร, 2516: 47) หรือตกแต่งเพียงเล็กน้อย จึงต้องอาศัยบทพรรณนาฉากในบทละครช่วยสร้างจินตภาพแก่ผู้ชม ให้ผู้ชมสามารถจินตนาการวาดภาพตามบทร้องได้ (อารดา สุมิตร, 2516: 47) ดังที่ เสาวณิต วิงวอน (2547: 27) อธิบายว่า

> วรรณคดีไทยโดยทั่วไปมีแบบแผนการพรรณนาในรายละเอียด ไม่ว่าจะเป็นการพรรณนาสิ่งก่อสร้าง ฉาก บรรยากาศ หรือตัวละคร วรรณคดีการแสดงก็เช่นกัน เพราะการแสดงละครโขนหนังของไทยแต่เดิมนั้นไม่มีฉาก จึงต้องพรรณนาไว้ในบทอย่างละเอียดเพื่อให้คนดูเกิดมโนภาพ

แม้ว่าบทพรรณนาส่วนใหญ่จะเป็นขนบที่พบร่วมกันระหว่างวรรณคดีไทยทั่วไปและการแสดงละครใน เช่น บทชมสถานที่ บทชมธรรมชาติ บทชมทัพ บทชมพาหนะ บทพรรณนาอารมณ์ความรู้สึก แต่มีบทพรรณนาอยู่ประเภทหนึ่งที่ “เป็นขนบของละครรำโดยเฉพาะละครใน ไม่ใช่

แบบแผนของวรรณคดีทั่วไป" ได้แก่ บทสระสรงทรงเครื่อง* หรือบทพรรณนาการอาบน้ำแต่งตัว (เสาวณิต วิงวอน 2547: 28)

บทสระสรงทรงเครื่องนี้มักแทรกเข้ามาก่อนที่ตัวละครจะกระทำกิจสำคัญ เช่น ก่อนออกเดินทาง ก่อนออกรบ ก่อนเข้าพิธีหรือประกอบกิจสำคัญ หรือก่อนที่ตัวพระจะเข้าหาตัวนาง ถือเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่คนไทยโบราณ เชื่อว่าเป็นการชำระร่างกายให้บริสุทธิ์ก่อนที่จะทำการใดๆ (ธเนศ เวศร์ภาดา, 2549: 83) แม้ว่าบทสระสรงทรงเครื่องจะไม่มีผลต่อเรื่องราวแต่เป็นบทที่มีความสำคัญมากในการแสดงละครใน เนื่องจาก "เป็นตอนแสดงกระบวนท่ารำที่สวยงามมากกระบวนหนึ่ง" (เสาวณิต วิงวอน, 2547: 28) และเป็นบทที่ใช้แสดงฝีมือของผู้รำได้อย่างดียิ่ง เนื่องจากต้องใช้การรำชั้นสูงที่มีเทคนิคและลีลาแตกต่างจากการรำชนิดอื่น (พีระพงศ์ เสนไสย, 2537: 75) ผู้รำจะต้องมีพื้นความรู้และฝีมือการรำอย่างดียิ่ง ทั้งยังต้องแสดงท่าทางให้สอดคล้องกับบทร้องเป็นอย่างดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งกิริยาอาการสวมใส่ นอกจากนี้ ในการรำบทดังกล่าวมักใช้เพลงลงสรงโทนซึ่งมีลีลาท่ารำที่ยากกว่าการรำเพลงอื่น (ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2533: 13)

- ภาษามีความไพเราะสละสลวยและแสดงนาฏการ

ด้วยเหตุที่ละครในเป็นละครของพระมหากษัตริย์ นำเสนอเรื่องราวของตัวละครที่เป็นกษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่เป็นสมมติเทพ และมุ่งแสดงศิลปะชั้นสูงอันประณีตงดงาม ภาษาที่ใช้ในละครในจึงมีความประณีตงดงาม ไพเราะ และสุภาพ ไม่มีคำตลาดปน แม้ในโวหารตัดพ้อ ต่อว่า เหน็บแนม หรือประชดประชัน ก็ยังคงความสุภาพของถ้อยคำเสมอ ดังที่ คมคาย นิลประภัสสร (2497: 20) กล่าวว่า "บทที่ใช้เล่นต้องพิถีพิถันในเรื่องคำประพันธ์ พยายามเลือกสรรถ้อยคำที่สละสลวยไพเราะระมัดระวังไม่ให้ภาษาตลาดเข้าไปปะปน" นอกจากนี้ ในแต่ละวรรคของบทร้อง มักบรรจุคำไม่มากจนเกินไป เพื่อให้เหมาะแก่การเว้นจังหวะสำหรับทำนองในการร้อง ทั้งยังมักใช้ภาษาแสดงนาฏการหรือแสดงกิริยาท่าทางการเคลื่อนไหวของตัวละครอย่างเด่นชัดด้วยเพื่อให้เอื้อแก่การแสดงท่ารำและทำบทบาทในการแสดง ภาษาแสดงนาฏการนี้จัดเป็นภาษาจินตภาพลักษณะ

*** พรรณนาการแต่งตัวแบบยืนเครื่องพระนาง คือ ตัวพระจะนุ่งสนับเพลาชักเชิงขึ้นไปถึงเหนือน่อง นุ่งผ้าจีบโจงไว้หางหงส์ลดเชิงลงมาถึงเข่า มีชายไหวชายแครง ใส่เสื้อตลอดจนปลายแขน มีอินทรธนู ศีรษะสวมมงกุฎหรือชฎามีกรรเจียกจรดอกไม้ทัด ส่วนตัวนางจะนุ่งผ้าจีบกรอมถึงท้องน่องและห่มผ้าแถบ สะพักสองบ่าพาดชายไปข้างหลังไว้ชายเสมอน่อง ศีรษะสวมชฎาหรือรัดเกล้าหรือกระบังหน้า มีกรรเจียกจรดอกไม้ทัด (อารดา สุมิตร, 2516: 121) ตัวพระและตัวนางในเรื่องจะแต่งตัวเหมือนกันหมด ต่างกันแต่เครื่องสวมศีรษะจะลดหลั่นกันไปตามฐานะของตัวละคร เช่น กษัตริย์ทรงชฎา เสนาอำมาตย์ใช้เพียงผ้าโพกศีรษะ กรณีที่เป็นเครื่องแต่งตัวของตัวละครที่เป็นสัตว์ก็จะมีเครื่องแต่งกายแบบพิเศษ วิธีการพรรณนาบทสระสรงทรงเครื่องจะเริ่มพรรณนาจากล่างขึ้นบน คือ ถ้าเป็นตัวพระจะเริ่มพรรณนาจากสนับเพลา ภูษา ฉลององค์ และเครื่องประดับ เช่น อินทรธนู ทับทรวง สังวาล ทองกร ธำมรงค์ จนจบที่การสวมมงกุฎ กรรเจียกจร และห้อยอุบะ ส่วนถ้าเป็นตัวนาง จะเริ่มพรรณนาจากภูษา สไบ และเครื่องประดับต่างๆ เช่น สร้อยสะอิ้ง สังวาล ทองกร เข็มขัด ธำมรงค์ จนจบที่การสวมมงกุฎเช่นเดียวกับตัวพระ**

หนึ่งในมิติของขนบ วรรณคดีไทยอาจเนื่องจากเป็นถ้อยคำที่สร้างจินตภาพให้ผู้อ่านผู้ชมสามารถนึกวาดภาพคล้อยตามได้ดีและชัดเจน

- เพลงไพเราะนุ่มนวลและมีท่วงทำนองช้าๆ

เพลงในละครในเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองช้าๆ ฟังไพเราะและนุ่มนวล เพื่อให้สามารถแสดงกระบวนรำได้อย่างงดงามอ่อนช้อย

ประเภทของเพลงที่ใช้ในการแสดงละครในเป็น 2 ประเภท คือ เพลงปี่พาทย์ กับ เพลงร้อง และใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องห้า อันประกอบด้วย ปี่ ระนาด ฆ้องวง ตะโพน กลอง และมีฉิ่งสำหรับให้จังหวะ ทั้งนี้ อาจใช้กลองแขกและปี่ชวาร่วมบรรเลงในการแสดงบางตอนด้วย เช่น ตอนรำกริช หรือตอนแบหลา ดังที่ได้ศึกษาในบทที่แล้ว

เพลงปี่พาทย์ที่ใช้ในการแสดงละครในมี 5 ชนิด ได้แก่ เพลงโหมโรง[*] เพลงลงโรง[**] เพลงลาโรง[***] เพลงหน้าพาทย์[2] และเพลงอื่นๆ ที่ไม่ใช่เพลงหน้าพาทย์ (อารดา สุมิตร, 2516: 83-99) ส่วนเพลงร้อง คือ เพลงที่ใช้ประกอบบทร้อง ส่วนใหญ่มีแบบแผนกำหนดไว้ว่าบทใดจะใช้เพลงร้องใด เช่น บทชมธรรมชาติมักบรรจุเพลงชมดง บทชมทัพกำหนดให้ใช้เพลงยานี บทรำพันคร่ำครวญมักบรรจุเพลงเพลงช้าหรือเพลงโอ้ บทสระสรงทรงเครื่องบรรจุเพลงลงสรงโทนหรือชมตลาด เพลงร้องในละครในส่วนใหญ่จะใช้เพลงร่ายเป็นเพลงยืนพื้น มีเปลี่ยนเป็นเพลงร้องอื่นบ้างตามที่กำหนด

เพลงร้องและเพลงปี่พาทย์ในละครในส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ดำเนินจังหวะค่อนข้างช้า มีท่วงทำนองอ่อนหวานนุ่มนวล มักเป็นเพลงที่บรรเลงด้วยทางใน (เสียงต่ำ) ยืนพื้น เช่น เพลงช้าปี่ใน โอ้โลมใน เพราะทำให้ฟังดูแล้วเกิดความนุ่มนวลฟังไพเราะ (ผุสดี หลิมสกุล, 2537: 47) และเอื้อแก่การแสดงลีลาการรำที่แช่มช้าอ่อนช้อย ทำให้ "ผู้รำย่อมสามารถอวดลีลาการรำได้มากกว่าเพลงเร็วๆ ถ้าเพลงเร็ว รำต้องรวบกระบวนท่ารำให้น้อยลง เพื่อให้ทันกับจังหวะเร็ว ความงามของลีลาท่ารำ

---

[*] เพลงโหมโรงละคร คือ เพลงที่บรรเลงก่อนที่จะเริ่มการแสดง ได้แก่ ตระหญ้าปากคอก ตระปลายพระลักษณ์ ตระมารละม่อม รัวสามลา ชุบ ลา เสมอ รัวลาเดียว เชิด 2 ชั้น เชิดชั้นเดียว กลม ชำนาญ กราวใน ชุบ ลา

[**] เพลงลงโรง คือ เพลงวาลงโรง กล่าวคือ ในตอนท้ายของเพลงโหมโรงโขนละครจะมีเพลงวาเพิ่มเข้าไปอีกหนึ่งเพลง บรรเลงติดต่อกันไปกับเพลงโหมโรง เมื่อปี่พาทย์บรรเลงถึงเพลงวา ตัวละครก็ต้องออกมาเล่นหน้าโรง มักเรียกกันว่า "วาลงโรง"

[***] เพลงลาโรง เมื่อละครเล่นจบแล้ว ปี่พาทย์จะทำเพลงส่งท้ายก่อนจะเลิก คือ เพลงกราวรำ กับเพลงวาลาโรง (คนละเพลงกับเพลงวาลงโรง)

[2] เพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาอาการตลอดจนการแสดงอารมณ์ต่างๆ โดย ไม่มีบทร้อง เช่น เพลงเชิดใช้ประกอบการไปมาระยะไกลๆ และใช้ในการต่อสู้ของตัวละคร เพลงโอดใช้ประกอบการโศกเศร้าเสียใจ และ เพลงเชิดฉิ่งใช้ประกอบการเดินทาง การเหาะหรือการรุกไล่

ก็ลดลงด้วย" (ผุสดี หลิมสกุล, 2537: 49) นอกจากนี้เพลงที่มีท่วงทำนองช้า ยังทำให้แสดงกระบวนรำได้มากกว่าเพลงที่มีท่วงทำนองเร็ว

หากพิจารณาทำนองเพลงพบว่าบางเพลงมีท่วงทำนองที่สามารถแสดงอารมณ์บางอย่างได้ เช่น เพลงที่ประกอบอารมณ์เศร้ามักมีจังหวะและท่วงทำนองช้าและก่อให้เกิดความรู้สึกหดหู่เศร้าหมอง สะเทือนใจได้บ้าง หรือเพลงที่ประกอบการต่อสู้รุกไล่ มักมีจังหวะและท่วงทำนองรวดเร็วตื่นเต้นเร้าใจ (อารดา สุมิตร, 2516: 185-186) เช่น เพลงร่ายรุด ซึ่งมีจังหวะที่เร็วมากเพราะเป็นจังหวะชั้นเดียว เหมาะแก่บทที่ต้องการเร้าความตื่นเต้น แต่เพลงส่วนใหญ่ที่ใช้ไม่ได้ก่อให้เกิดอารมณ์อย่างใดอย่างหนึ่งอย่างจริงจัง เพียงแต่บรรจุไปตามแบบแผนที่สืบทอดกันมา (อารดา สุมิตร, 2516: 186) เช่น บทชมธรรมชาติใช้เพลงชมดง บทชมโฉมตัวละครหญิงใช้เพลงชมโฉม บทสระสรงทรงเครื่องใช้เพลงลงสรงโทน ลงสรงสุหร่าย และชมตลาด บทเกี้ยวพาราสีนางตอนเข้าพระเข้านางใช้เพลงโอ้ชาตรีในหรือโอ้โลมใน บทชมทัพใช้เพลงยานี บทชมพาหนะใช้เพลงโทน เช่น โทนรถ โทนม้า ข้อความในสารหรือจดหมายใช้เพลงช้าอ่านสาร ตอนแปลงกายใช้เพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต ตอนเดินทางใช้เพลงเชิด เป็นต้น

ในการแต่งบทละครใน เพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ส่วนใหญ่มักกำกับไว้ในบท ถือเป็น "สิ่งที่ขาดไม่ได้ในตัวบท" และ "เป็นส่วนหนึ่งของรูปแบบวรรณคดีการแสดงโดยเฉพาะก่อนได้รับอิทธิพลตะวันตก" (เสาวณิต วิงวอน, 2547: 27) แต่ในการนำบทไปใช้แสดงจริง บางครั้งอาจต้องตีความการใช้เพลงหรือปรับเปลี่ยนเพลงบ้างตามความเหมาะสม เช่น บางคราวอาจจะตัดเพลงหน้าพาทย์บางตอนออกบ้าง หรือเติมเข้าไปบ้าง หรือเปลี่ยนแปลงบ้าง เพื่อความเหมาสมบางประการ (อารดา สุมิตร, 2516: 187) บางครั้งต้องตีความชื่อเพลงที่ระบุไว้ในบทด้วยว่าเป็นเพลงใด เพราะอาจระบุไว้โดยย่อ เช่น เพลงโทน ถ้ากำกับไว้ในบทสระสรงทรงเครื่อง หมายถึง เพลงลงสรงโทน ถ้ากำกับไว้ในบทชมราชรถ หมายถึง โทนรถ ถ้ากำกับไว้ในบทชมม้า หมายถึง โทนม้า หรือกำกับไว้ว่าเพลงช้า ก็ต้องพิจารณาว่าอยู่ในบทใด ถ้าอยู่ในเนื้อความที่เป็นจดหมายก็ต้องหมายถึงเพลงช้าอ่านสาร หรือกำหนดไว้ว่าเพลงโลม ก็ต้องตีความว่าหมายถึงเพลงโอ้โลมที่เป็นเพลงร้องหรือเพลงโลมที่เป็นเพลงหน้าพาทย์ เป็นต้น

- ท่ารำอ่อนช้อยงดงาม มุ่งแสดงฝีมือของผู้รำ

ขนบของท่ารำในละครในจะต้องมีความงดงาม นุ่มนวล อ่อนช้อย เมื่อประกอบเข้ากับบทและเพลงแล้วมักเป็นท่ารำที่ต้องอาศัยชั้นเชิงหรืออวดหน่วยก้านของคนรำอย่างเด่นชัด เพราะละครใน "มุ่งที่การร่ายรำที่งดงาม ประกอบการขับร้องและบรรเลงที่ไพเราะ" (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2545: 291) เป็นสำคัญ ท่ารำแต่ละท่ามักใช้เวลารำนาน เช่น ท่ากวักมือเรียก ก็ต้องจีบหักข้อมือเข้าหาตัวก่อน แล้วจึงค่อยๆ คลายจีบตั้งวง กดมือลงจีบแล้วปล่อยตั้งวงอีกที (รุ่งนภา ฉิมพุฒ, 2538: 19)

กรณีที่เป็นการรำตีบท* ละครในมิได้ตีบททุกคำ แต่จะใช้ท่ารำหรือตีบทเฉพาะคำที่มีความหมายเด่นชัด (รุ่งนภา ฉิมพุฒ, 2538: 20) เพราะต้องการเน้นความอ่อนช้อยแช่มช้าของลีลาการรำ ผิดกับละครนอกที่จะตีบทมากกว่าละครในเพราะต้องการความว่องไวของท่ารำ (รุ่งนภา ฉิมพุฒ, 2538: 50)

การรำในละครในอาจมีช่วงใดช่วงหนึ่งมุ่งเน้นแสดงทักษะการรำขั้นสูงของคนรำอย่างเด่นชัด เป็นพิเศษที่เรียกกันว่า "รำอวดฝีมือ" ซึ่งเกิดจากการใช้ท่ารำชั้นสูงที่รำได้ยากหรือใช้เพลงที่มีจังหวะยากและซับซ้อนยิ่งขึ้น เพื่ออวดทักษะความแม่นยำในจังหวะเพลง อวดไหวพริบปฏิภาณของผู้รำ อวดความชำนาญในการใช้อาวุธร่ายรำ และอวดลีลาชั้นเชิงการรำ เช่น ลีลาท่าทางเคลื่อนไหวในท่าเชื่อม* การรำอวดฝีมือนี้ถือเป็น "ลักษณะเด่นของการแสดงละครในที่จะขาดเสียมิได้" (สวภา เวชสุรักษ์, 2537: 2) กระบวนรำที่สามารถอวดฝีมือผู้รำได้ดีมีหลากหลาย เช่น ท่ารำในบทสระสรงทรงเครื่องของตัวพระและตัวนาง ท่ารำในบทชมทัพ ท่ารำอาวุธต่างๆ ท่ารำชมต่างๆ เช่น ชมรถ ชมม้า ชมช้าง หรือชมป่า และท่ารำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ด้วยเหตุนี้ ในบทละครในจึงมักปรากฏบทสระสรงทรงเครื่อง บทแสดงการใช้อาวุธ และบทชมต่างๆ อยู่เสมอ เพื่อเอื้อให้แสดงกระบวนรำอวดฝีมือดังกล่าวนี้

ท่ารำในการแสดงละครในนั้นส่วนใหญ่มีแบบแผนอยู่แต่เดิม ครูละครจะเป็นผู้เลือกสรรท่ารำที่เหมาะแก่บทหรือเหตุการณ์ในเรื่องมาร้อยเรียงและกำหนดเป็นกระบวนรำสำหรับบทนั้นหรือตอนนั้น ท่ารำในละครในมีหลายประเภท เช่น ท่าหลัก ท่าเชื่อม ท่าเสริม ท่าตีบท และท่าเฉพาะเหตุการณ์ ท่าหลัก คือ ท่าที่เป็นแบบแผนสำหรับรำประกอบเพลงใดเพลงหนึ่งหรือบทใดบทหนึ่ง เช่น ท่ารำที่ใช้แทนเครื่องแต่งกายในบทสระสรงทรงเครื่องเรียกว่าท่าหลัก ท่าเชื่อม คือ ท่าที่ใช้ในการเปลี่ยนทิศทางการรำ เป็นการขยับจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง ท่าเสริม คือ ท่ารำที่ใช้แสดงภูมิความรู้ของครูละคร เปิดช่องให้เลือกสรรหรือประดิษฐ์ท่ารำได้เพื่อเพิ่มความหลากหลายของกระบวนท่ารำในตอนนั้นๆ ท่าตีบท คือ การแสดงท่ารำให้ตรงกับเหตุการณ์ อารมณ์ หรือถ้อยคำ เป็นภาษาท่าที่สื่อให้ผู้ชมเข้าใจได้ว่ากำลังสื่อความหมายใดดังได้อธิบายข้างต้น ส่วนท่าเฉพาะเหตุการณ์ คือ ท่ารำที่แสดงตามจุดมุ่งหมายของการแสดงแต่ละตอน เป็นท่าเฉพาะของแต่ละเหตุการณ์ที่แตกต่างกันไป มีทั้งที่เป็นท่ารำเพลงและท่ารำตีบท

---

* การตีบท หมายถึง การแสดงท่าทางและอารมณ์เพื่อสื่อความหมายแทนคำพูด บทร้อง และเพลงหน้าพาทย์ (รุ่งนภา ฉิมพุฒ, 2538: 44) รำตีบทเป็นการรำที่มีบทร้องหรือไม่มีบทร้องก็ได้ แต่ต้องสื่อความหมายและอารมณ์ได้เข้าใจ เช่น ท่าถูฝ่ามือพร้อมทั้งกระชากมือออกจากกันหมายความว่า โกรธ พินาศ ย่อยยับ ท่าฝ่ามือแตะที่แก้มพร้อมทั้งก้มหน้าลง หมายความว่า อาย เป็นต้น (รุ่งนภา ฉิมพุฒ, 2538: 25)

* ท่าเชื่อม ก็คือ การขยับจากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่ง วิธีหนึ่งที่จะวัดว่าใครจะรำงามหรือไม่ ก็ดูจากท่าเชื่อมนี้เอง (พีรพงศ์ เสนไสย, 2537: 116)

ทั้งนี้ แม้ว่าบทพรรณนาบางประเภท เช่น บทสระสรงทรงเครื่อง จะปรากฏหลายครั้ง และแต่ละครั้งมีท่ารำหลักหรือท่าที่บัญญัติไว้เป็นแบบแผนเหมือนกัน แต่ก็สามารถแสดงกระบวนรำได้ไม่ซ้ำกัน เนื่องจากรายละเอียดของบทพรรณนาที่ต่างกันในแต่ละครั้งเปิดช่องให้ประดิษฐ์หรือหรือเลือกท่ารำมาบรรจุได้หลากหลาย แม้ว่าจะยังต้องแสดงท่าหลักหรือท่ารำที่บัญญัติไว้เป็นแบบแผนด้วยทุกครั้งก็ตาม เช่น ในบทสระสรงทรงเครื่อง ท่ารำหลักที่ต้องแสดงเหมือนกันทุกครั้งคือท่าที่ใช้แทนเครื่องแต่งกาย เช่น ภูษา สนับเพลา ฉลององค์ เจียระบาด ชายไหวชายแครง อินทรธนู ทับทรวง ตาบทิศ สังวาล ธำมรงค์ ฯลฯ หมายความว่า คำดังกล่าวมีท่ารำที่กำหนดไว้เป็นแบบแผนกำหนดไว้แล้วว่าจะต้องทำท่าอย่างไร เช่น คำว่า “ภูษา” มีท่ารำเฉพาะคือ จีบด้วยมือขวาที่ชายพกคู่กับมือซ้ายตั้งวง และต้องยกเท้าขวาเสมอห้ามเปลี่ยนแปลง หรือคำว่า “ทับทรวง” มีท่ารำเฉพาะคือ มือขวาจีบเข้าที่อก (สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราห์ อ้างถึงใน วรกมล เหมศรีชาติ, 2544: 46) โดยท่ารำหลักบางท่าอาจมีรายละเอียดต่างกันได้บ้างในการแสดงแต่ละครั้ง เช่น บางครั้งอาจตั้งท่าหน้าตรงบ้าง เฉียงตัวบ้าง เอียงซ้ายบ้าง หรือเอียงขวาบ้าง อย่างไรก็ตาม ขณะที่คำแสดงประเภทของเครื่องทรงมีท่าหลักเป็นแบบแผนกำหนดไว้ แต่คำขยายบอกคุณลักษณะของเครื่องทรงเหล่านี้ซึ่งต่างกันไปในแต่ละครั้ง เช่น สี ลวดลาย การประดับตกแต่ง สามารถตีท่ารำได้แตกต่างกันขึ้นอยู่กับการเลือกสรรท่ารำมาใช้ ไม่มีแบบแผนหรือท่าบังคับตายตัว เรียกว่า “ท่าสร้อย” หรือท่าขยาย ท่าขยายนี้อาจเลือกมาจากเพลงช้า เพลงเร็ว หรือเพลงแม่บท หรือเป็นท่าที่แต่งขึ้น โดยเลือกนำมาใช้ให้เหมาะแก่ความหมายของบทร้อง แม้ว่าในการทำท่ารำหลักจะเป็นท่าเดียวกัน (วรรณพินี สุขสม, 2545: 134)

ขนบต่างๆ ของการแสดงละครในดังกล่าวมานี้มีความสำคัญและมีส่วนกำหนดในการแต่งวรรณคดีบทละครใน เพราะเป็นกรอบที่กวีต้องยึดถือและคำนึงถึงเสมอในการแต่ง เพื่อให้บทสอดคล้องกับขนบของการแสดงและสามารถใช้แสดงได้ดี ไม่ติดขัด

5.2.2 ขนบการแสดงละครในในเรื่องอิเหนา

ขนบการแสดงละครในเป็นกรอบสำคัญในการแต่งเรื่อง**อิเหนา**ให้เป็นวรรณคดีบทละครในที่ใช้แสดงได้ดีและสมบูรณ์โดยไม่ต้องปรับแก้บทอีก ขนบการแสดงละครในในเรื่อง**อิเหนา**มีให้เห็นหลากหลาย เช่น การพรรณนาต่างๆ ซึ่งเป็นขนบร่วมกับขนบวรรณคดีไทยดังกล่าวข้างต้น การพรรณนาการอาบน้ำแต่งตัวหรือบทสระสรงทรงเครื่องซึ่งเป็นขนบของละครในโดยเฉพาะ การใช้ภาษาที่ไพเราะสละสลวยและแสดงนาฏการเด่นชัด การบรรจุเพลงที่งดงามเหมาะสม และการแต่งบทที่เอื้อแก่การบรรจุท่ารำอวดฝีมือ ทำให้เรื่อง**อิเหนา**ใช้แสดงได้อย่างงดงาม

การทรงพระราชนิพนธ์ การบรรจุเพลง และการบรรจุกระบวนรำเรื่อง**อิเหนา** เป็นกระบวนการที่ทำพร้อมๆ กันหรือควบคู่กัน ดังมีประวัติเล่าว่าหลังจากพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชนิพนธ์บทแล้วจะพระราชทานบทให้เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีทรงนำไปซ้อมกระบวนรำจนกว่าจะแสดงได้งดงาม โดยมีครูละครอีก 2 คนเป็นที่ปรึกษาคือ นายทองอยู่ และนายรุ่ง

ซึ่งบางกรณีอาจกราบทูลขอให้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงแก้ไขบทเพื่อให้รำได้งดงามไม่ติดขัด และเมื่อกระบวนรำยุติแล้วก็ทรงนำไปหัดละครหลวง แล้วจัดแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทอดพระเนตรเพื่อทรงติเตียนแก้ไขกระบวนรำอีกชั้นหนึ่ง จึงจะยุติลงเป็นแบบแผนทั้งตัวบท เพลงและท่ารำ

เพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ส่วนใหญ่ในเรื่องอิเหนา**กำกับไว้ในบทอย่างชัดเจน เพลงที่ระบุไว้เหล่านี้ “คงจะซักซ้อมกันจนยุติเห็นกันว่าดีแล้วเหมาะสมแล้วสำหรับการแสดงละคร จึงได้บรรจุไว้ในบทเป็นหลักฐานไว้ด้วย” (อารดา สุมิตร, 2516: 187) เช่นเดียวกับท่ารำส่วนใหญ่ในเรื่องอิเหนาก็คงได้รับการสืบทอดกันเรื่อยมาตามแบบแผนที่เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีทรงกำหนดไว้ ดังที่ อารดา สุมิตร (2516: 162) กล่าวว่า “บรรดาตัวละครสมัยรัชกาลที่ 2 ก็ได้เป็นครูฝึกหัดถ่ายทอดกันสืบมา ได้ยึดถือท่ารำตามแบบแผนที่เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีทรงปรับปรุงขึ้นเรื่อยมาจนทุกวันนี้”**

ในเรื่องอิเหนา **ขนบการแสดงละครในปรากฏพร้อมกันหรือซ้อนกันกับขนบวรรณคดีไทย เพราะมี “ทวิประสงค์” มุ่งให้เป็นวรรณคดีการอ่านและเป็นบทสำหรับใช้แสดงในเวลาเดียวกัน จากการศึกษาประวัติการทรงพระราชนิพนธ์เรื่อง**อิเหนา**จะเห็นได้ว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพิถีพิถันและคำนึงถึงการตอบสนอง “ทวิประสงค์” ดังกล่าวนี้อย่างเห็นได้ชัด ดังที่เล่ากันมาว่า พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงเลือกสรรเจ้านายและข้าราชการที่มีฝีมือในการประพันธ์ ไว้สำหรับทรงปรึกษา เช่น กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ และ สุนทรภู่ โดยอาจพระราชทานบางตอนให้กวีที่ปรึกษาเหล่านั้นรับไปแต่ง และตอนไหนที่ทรงพระราชนิพนธ์แล้วหรือที่กวีได้รับพระราชทานตอนไปแต่งแล้วนำมาถวาย ก็จะนำมาอ่านหน้าพระที่นั่งในที่ประชุมกวีเหล่านั้น เพื่อแก้ไขปรับปรุงให้ไพเราะงดงาม จากนั้นก็จะพระราชทานบทแก่เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีเพื่อไปลองซ้อมกระบวนรำ และนำมาจัดแสดงให้ทอดพระเนตร เพื่อทรงปรับปรุงแก้ไขบทหรือกระบวนรำ จนยุติลงเป็นแบบแผนทั้งบทและกระบวนรำ ความพิถีพิถันในการทรงพระราชนิพนธ์บทที่มุ่งให้เกิดผลที่งดงามใช้ได้ดีทั้งการอ่านและการแสดงนี้ เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เรื่อง**อิเหนา**กลายเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน ซึ่งผู้วิจัยจะพิสูจน์ในหัวข้อต่อไป**

5.3 ความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในของเรื่องอิเหนา

ผลการศึกษาพบว่าขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในในเรื่อง**อิเหนา**ผสานเข้ากับลักษณะของนิทานปันหยีและการสร้างสีสันแบบต่างๆ อย่างกลมกลืนมีศิลปะ ผสานกันแล้วทำให้เรื่อง**อิเหนา**เกิดสัมฤทธิ์ผลทางสุนทรียะ คือ เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในที่สมบูรณ์ทั้งในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่านและในฐานะบทสำหรับใช้แสดง

ในหัวข้อนี้จะมุ่งพิสูจน์และอธิบายให้เห็นความยอดเยี่ยมทั้ง 2 มิติดังกล่าวนี้ของเรื่อง**อิเหนา** โดยจะเลือกตอน 4 ตอนมาเป็นตัวอย่างในการศึกษาเพื่อแสดงให้เห็นความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในของเรื่อง**อิเหนา** ได้แก่

- ตอนปันหยีรบระตูบุศสิหนา
- ตอนอิเหนารบระตูกะหมังกุหนิง
- ตอนท้าวดาหาใช้บน
- ตอนอิเหนาเผาเมืองลักบุษบา

ทั้ง 4 ตอนดังกล่าวนี้น่าจะเป็นตัวอย่างที่ดีในการแสดงให้เห็นความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในของเรื่อง**อิเหนา**ที่เกิดจากการผสานกันระหว่างขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในกับความเป็นนิทานปันหยีและการสร้างสีสันและบรรยากาศแบบต่างๆ เพราะเป็นตอนที่พบร่วมกับนิทานปันหยีหลายสำนวนดังที่ได้ศึกษาในบทที่ 3 และมีการสร้างสีสันเพิ่มเติมหลายลักษณะดังที่ได้ศึกษาในบทที่ 4 รวมทั้งมีขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในปรากฏเด่นชัด

ผลการศึกษาพบว่าทั้ง 4 ตอนดังกล่าวนี้มีความยอดเยี่ยมและใช้ได้ดีทั้งการอ่านและการแสดงในเวลาเดียวกัน ในฐานะยอดด้านวรรณคดีเพื่อการอ่าน ทั้ง 4 ตอนนี้เป็นตอนที่มีความไพเราะมีโวหารที่คมคาย ดีเด่นด้านการสร้างจินตนาการและการนำเสนออารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร ตัวละครมีชีวิตชีวาน่าสนใจ และมีเสน่ห์จากการผสานความเป็นไทยกับชวามลายู ส่วนในฐานะยอดด้านบทสำหรับใช้แสดง ตอนเหล่านี้มีการดำเนินเรื่องที่เหมาะแก่การแสดง บทสามารถแสดงได้งดงามไม่ติดขัด เหมาะแก่การบรรจุเพลงและท่ารำอวดฝีมือ บทพรรณนาประเภทเดียวกันสามารถแสดงกระบวนรำได้หลากหลาย รวมทั้งมีเสน่ห์จากการผสานความเป็นไทยกับชวามลายูในการแสดง ดังจะยกตัวอย่างอภิปรายไปทีละตอน ดังต่อไปนี้

5.3.1 ความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในจากตอนปันหยีรบระตูบุศสิหนา

ตอนปันหยีรบระตูบุศสิหนาเป็นเนื้อหาในเหตุการณ์หลักที่ 3 ของโครงเรื่อง คือเหตุการณ์ที่อิเหนาหลงรักจินตะหรา จึงถอนหมั้นบุษบา เนื้อหาตอนนี้เริ่มต้นที่ระตูสามพี่น้องคือ ระตูปันจะรากัน ระตูปักมาหงัน และระตูบุศสิหนาเดินทางกลับไปร่วมงานแต่งงานระตูบุศสิหนากับนางดรสาที่เมืองปะตาหรำ ระหว่างเดินทางกลับระตูทั้งสามได้แวะนมัสการพระฤาษีบนภูเขาปะราปี ในเวลาเดียวกันนั้นอิเหนาซึ่งปลอมตัวเป็นชาวป่าชื่อมิสาระปันหยีและกำลังเดินทางไปหาจินตะหราที่เมืองหมันหยาเป็นครั้งที่สอง ก็แวะพักไพร่พลที่ภูเขานั้นด้วยเช่นกัน ระหว่างแวะพัก ประสันตาได้ชวนทหารกลุ่มหนึ่งไปต่อนก และเกิดทะเลาะชกต่อยกับไพร่พลของระตูบุศสิหนา เมื่อระตูบุศสิหนาทราบเรื่องก็โกรธมาก เตรียมยกทัพมารบกับปันหยี ฝ่ายปันหยีก็นำทัพออกรบเพื่อปกป้องบริวารและสังหารระตูบุศสิหนาได้สำเร็จ หลังเสร็จศึก ดรสามเหสีของระตูบุศสิหนาได้เข้าพิธีแบหลาในพิธีศพของระตูที่จัดขึ้นกลางป่านั้น

เนื้อหาของตอนที่ตัดมาศึกษาเริ่มต้นจากบทที่บรรยายว่า

มาจะกล่าวบทไป ถึงสามระตูผู้แกล้วกล้า
ร่วมพระบิตุเรศมารดา เชษฐาครองปันจะรากัน

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 119)

และจบเนื้อหาของตอนนี้หลังจากเสร็จพิธีแบหลาของดรสาในบทที่บรรยายว่าระตูปันจะรากันและระตูปักมาหงันยกไพร่พลเดินทางกลับเมืองดังที่บรรยายว่า

พร้อมเสร็จแล้วเสด็จขึ้นทรงรถ ยกทศโยธาทัพใหญ่
ต่างองค์เศร้าสร้อยละห้อยใจ เร่งรีบกลับไปยังธานี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 153)

ตอนปันหยีรบระตูบุศสิหนานี้น่าจะมีที่มาจากนิทานปันหยีเนื่องจากพบว่ามีเนื้อหาคล้ายกับนิทานปันหยีบางสำนวนดังที่ได้ศึกษาในบทที่ 3 และจากการศึกษาในบทที่ 4 ทำให้เห็นว่าในตอนนี้มีการสร้างบรรยากาศชวามลายูเพิ่มเติมด้วย ยกเว้นพิธีแบหลาที่เป็นเนื้อหาเดิมในนิทานปันหยี บรรยากาศชวามลายูที่เสริมเข้าไปในตอนนี้ ได้แก่ การต่อนก และการบรรจุท่ารำกริชในตอนดรสาแบหลาซึ่งในบทมิได้ระบุไว้

ในตอนนี้มีขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในปรากฏหลายหลายลักษณะ เช่น บทชมทัพ บทรำพันคร่ำครวญ บทสระสรงทรงเครื่อง การใช้ภาษาจินตภาพ การใช้ภาษาภาพพจน์ การเล่นเสียงเล่นคำเพื่อสร้างความไพเราะ รวมทั้งการกำกับเพลงหน้าพาทย์และเพลงร้องไว้ในบท

ผลการศึกษาพบว่าขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในผสานเข้ากับเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยีในตอนนี้อย่างกลมกลืนมีศิลปะ ทำให้ตอนนี้ดีเด่นทั้งในด้านการอ่านและการใช้แสดงละครในในเวลาเดียวกัน ดังนี้

5.3.1.1 ความเป็นยอดในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่าน

ตอนปันหยีรบระตูบุศสิหนามีคุณสมบัติดีเด่นในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่าน 4 ลักษณะ ได้แก่ ดีเด่นด้านการใช้ภาษาไพเราะสละสลวย ดีเด่นด้านการสร้างจินตนาการ ดีเด่นด้านการนำเสนออารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร และดีเด่นด้านความมีเสน่ห์จากบรรยากาศชวามลายู ดังนี้

ก. ความดีเด่นด้านการใช้ภาษาไพเราะสละสลวย

ในตอนนี้มีการเล่นเสียงสัมผัสในที่ก่อให้เกิดเสียงเสนาะไพเราะหลายช่วง ดังจะยกตัวอย่างบทบรรยายการต่อนกของประสันตา ซึ่งมีการเล่นเสียงสัมผัสในบทอย่างไพเราะ ดังนี้

เห็นนกยกเพนียดขึ้นพาดพุ่ม แอบสุมทุมเมียงหมอบยอบย่อง
นกต่อต่อรู้คูคะนอง คารมรบรับรองกันเต็มดี
พอนกเถื่อนบินผละประเปรียว ตีนเหนี่ยวเฉี่ยวฉาบถาบหนี
ก็เรียกบ่าวให้ปลดส้าวทันที เลาะลัดพนาลีตามมา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 121-122)

บทที่ยกมานี้เล่นเสียงสัมผัสในทุกวรรคทั้งเสียงพยัญชนะและสระ ดังนี้

วรรค “เห็นนกยกเพนียดขึ้นพาดพุ่ม” เล่นทั้งเสียงสัมผัสสระและพยัญชนะ คือ เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “นก-ยก” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /พ/ คำว่า “เพนียด-พาด-พุ่ม”

วรรค “แอบสุมทุมเมียงหมอบยอบย่อง” เล่นทั้งเสียงสัมผัสสระและพยัญชนะ โดยเล่นเสียงสัมผัสสระ 2 คู่ ได้แก่ คู่ “สุม-ทุม” และคู่ “หมอบ-ยอบ” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ 2 เสียง ได้แก่ เสียง /ม/ คำว่า “เมียง-หมอบ” และเสียง /ย/ คำว่า “ยอบ-ย่อง”

วรรค “นกต่อต่อรู้คูคะนอง” มีการเล่นเสียงหลายลักษณะ ได้แก่ เล่นคำพ้องเสียงระหว่างคำว่า “ต่อ” ที่หมายถึง “นกต่อ” กับคำว่า “ต่อ” ที่หมายถึงการส่งเสียงเพื่อต่อนกป่า เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า“รู้-คู” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเสียง /ค/ คำว่า “คู-คะนอง”

วรรค “คารมรบรับรองกันเต็มดี” เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเสียง /ร/ ต่อเนื่องกันหลายคำ ได้แก่ “คารม-รบ-รับ-รอง”

วรรค “พอนกเถื่อนบินผละประเปรียว” เล่นทั้งเสียงสัมผัสสระและพยัญชนะ คือ เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “ผละ-ประ” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเสียง /ปร/ คำว่า “ประ-เปรียว”

วรรค “ตีนเหนี่ยวเฉี่ยวฉาบถาบหนี” เล่นทั้งเสียงสัมผัสสระและพยัญชนะ โดยเล่นเสียงสัมผัสสระ 2 คู่ ได้แก่ คู่ “เหนี่ยว-เฉี่ยว” และ คู่ “ฉาบ-ถาบ” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเสียงคำว่า “ผละ-ประ” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเสียง /ช/ คำว่า “เฉี่ยว-ฉาบ”

วรรค “ก็เรียกบ่าวให้ปลดส้าวทันที” เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “บ่าว-ส้าว”

วรรค “เลาะลัดพนาลีตามมา” เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเสียง /ล/ คำว่า “เลาะ-ลัด-ลี”

จะเห็นว่าบทที่ยกมานี้เด่นด้านการเล่นเสียงสัมผัสในอย่างเห็นได้ชัด มีการเล่นเสียงสัมผัสทั้งสระและพยัญชนะทุกวรรคต่อเนื่องกัน หลายวรรคเล่นทั้ง 2 ลักษณะ และมีมากกว่า 1 คู่ ทำให้บทนี้เด่นด้านความงามไพเราะทางเสียงบทหนึ่ง

ข. ความดีเด่นด้านการสร้างจินตนาการ

การสร้างจินตภาพหรือจินตนาการเป็นคุณสมบัติสำคัญของวรรณคดีเพื่อการอ่าน การสร้างจินตนาการในวรรณคดีนอกจากจะช่วยทำให้ผู้อ่านเห็นภาพคล้อยตามและจินตนาการเห็นภาพต่างๆ ตามที่พรรณนาไว้แล้ว ยังเป็นเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ทำให้ผู้อ่านเกิดอารมณ์สะเทือนใจและซาบซึ้งตรึงใจเรื่องราวมากยิ่งขึ้นด้วย เพราะเมื่อจินตนาการนึกวาดภาพตามได้แล้ว ก็ย่อมเกิดอารมณ์ร่วมหรือเข้าถึงเรื่องราวได้ดี และรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของเรื่อง จินตนาการในวรรณคดีเกิดจากกลวิธีหลากหลาย เช่น การพรรณนา การใช้คำจินตภาพ หรือการใช้ความเปรียบที่สื่อให้เห็นภาพชัดเจน

ในตอนปันหยีรบระตูบุศสิหนานี้เป็นตอนหนึ่งที่ดีเด่นด้านจินตนาการ ซึ่งเกิดจากการใช้คำจินตภาพเป็นสำคัญ การสร้างจินตภาพที่โดดเด่นคือ การพรรณนาภาพการต่อนกของประสันตา และการพรรณนาท่าทางการรบระหว่างปันหยีกับระตูบุศสิหนา ดังจะขอยกตัวอย่างบทแสดงภาพการต่อนกของประสันตาซึ่งกวีเลือกใช้คำที่สร้างจินตนาการได้อย่างดียิ่ง ดังนี้

เห็นนกยกเพนียดขึ้นพาดพุ่ม แอบสุมทุมเมียงหมอบยอบย่อง
นกต่อต่อรู้คูคะนอง คารมรบรับรองกันเต็มดี
พอนกเถื่อนบินผละประเปรียว ตีนเหนี่ยวเฉี่ยวฉาบถาบหนี
ก็เรียกบ่าวให้ปลดส้าวทันที เลาะลัดพนาลีตามมา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 122)

บทที่ยกมานี้พรรณนาภาพที่ประสันตายกเพนียดที่ใส่นกเขาเสียงดีพาดบนพุ่มไม้เพื่อให้นกนั้นส่งเสียงร้องเรียกนกเขาป่า เมื่อนกป่าได้ยินเสียงร้องก็จะหลงกลบินเข้ามาใกล้และเข้าจิกตีนกในกรง ทำให้ติดกับดัก ถูกตาข่ายคลุมจับตัวไว้ได้ บทพรรณนานี้ใช้คำจินตภาพได้ดีเด่นมากแสดงทั้งภาพและเสียงอย่างเด่นชัด ไม่ว่าจะเป็นภาพกิริยาท่าทางของประสันตาที่เฝ้าดูนกป่ามาติดกับ ภาพของนกป่าที่บินเข้ามาติดกับ และเสียงร้องของนกต่อกับนกป่าที่ร้องรับกัน ดังนี้

คำจินตภาพที่แสดงภาพของประสันตามีหลายคำ ได้แก่ “แอบสุมทุม” “เมียง” “หมอบ” “ยอบ” “ย่อง” คำเหล่านี้ให้ภาพกิริยาท่าทางที่ต่อเนื่องกันดังนี้

- “แอบสุมทุม” แสดงกิริยาแอบอยู่ใต้พุ่มไม้
- “เมียง” แสดงกิริยาแอบดู ชายตาดู
- “หมอบ” แสดงกิริยาคู้เข่าลง และยอบตัวให้แขนส่วนล่างราบอยู่กับพื้น

- “ยอบ” แสดงกิริยาทรุดหรือหมอบตัวลง
- “ย่อง” แสดงกิริยาเดินอย่างใช้ปลายเท้าจดลงเบาๆ

คำจินตภาพที่แสดงภาพของนกป่าที่บินมาติดกับก็มีหลายคำเช่นกัน เช่น “บินผละประเปรียว” “ตีนเหนี่ยว” “เฉี่ยว” “ฉาบ” “ถาบหนี” คำเหล่านี้ให้ภาพกิริยาท่าทางของนกป่าที่ชัดเจนและต่อเนื่องเป็นลำดับ ดังนี้

- “บินผละประเปรียว” แสดงการบินออกไปอย่างกะทันหันและว่องไว
- “ตีนเหนี่ยว” แสดงกิริยาที่นกป่ายึดดึงเพนียดของนกต่อไว้
- “เฉี่ยวฉาบ” แสดงการโฉบลงมาจิกโดยเร็ว
- “ถาบหนี” แสดงการจิกตีของนก

คำจินตภาพที่ทำให้เกิดจินตนาการได้ยินเสียงร้องรับกันของนกต่อกับนกป่าได้แก่คำว่า “คูคะนอง” และ “รับรองกันเต็มดี”

- “คูคะนอง” หมายถึงนกเขาส่งเสียงร้อง “คูๆ” อย่างลำพอง
- “รับรองกันเต็มดี” หมายถึง ส่งเสียงร้องรับกันอย่างต่อเนื่องและมีเสียงดัง

จะเห็นได้ว่า แม้บทพรรณนาภาพดังกล่าวจะมีเพียง 2 บท แต่ให้รายละเอียดของภาพที่ชัดเจนมีชีวิตชีวาอย่างยิ่งทั้งภาพของประสันตาและนกป่า รวมทั้งเสียงร้องของนก ทำให้ผู้อ่านเกิดจินตนากาวาดภาพตามได้เป็นอย่างดี

ค. ความดีเด่นด้านการนำเสนออารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร

ขนบการพรรณนาอารมณ์ความรู้สึก การรำพันคร่ำครวญ และการใช้ความเปรียบสื่ออารมณ์ความรู้สึก เป็นกลวิธีสำคัญที่ทำให้เรื่อง**อิเหนา**นำเสนออารมณ์ความรู้สึกของตัวละครได้แจ่มชัด ความเข้มข้นทางอารมณ์นี้นับเป็นหัวใจสำคัญของวรรณคดี เพราะเป็นองค์ประกอบที่จะช่วยเร้าอารมณ์สะเทือนใจหรือความสำเริงอารมณ์ของผู้อ่าน

ตอนปันหยีรบระตูบุศสิหนานี้นำเสนออารมณ์ความรู้สึกของตัวละครเด่นชัดในตอนที่ดรสาแบหลา เนื่องจากมีบทรำพันคร่ำครวญและบทพรรณนาความโศกเศร้าของตัวละครต่อเนื่องกันหลายบท ได้แก่ บทที่ดรสารำพันถึงระตูบุศสิหนาผู้เป็นสามี บทที่ดรสารำพันลาญาติพี่น้องก่อนแบหลา และบทพรรณนาความเศร้าโศกของพี่เลี้ยงและนางกำนัลของดรสาหลังจากดรสาแบหลาแล้ว ซึ่งเร้าให้ผู้อ่านเกิดอารมณ์สะเทือนใจกับชะตากรรมของดรสาและระตูบุศสิหนาได้เป็นอย่างดี ดังจะขอยกตัวอย่างบทครวญของดรสา ดังนี้

โอ้ว่าพระทูลกระหม่อมเอ๋ย ไฉนเลยมาม้วยสังขาร์

ทิ้งข้าน้อยไว้ให้เวทนา หนีไปฟากฟ้าดุษฎี
น้องละบิตุเรศมารดา สุริย์วงศ์พงศาบุรีศรี
โดยเสด็จมาในพนาลี ด้วยภักดีต่อองค์พระทรงธรรม์
หวังเอาเบื้องบาทภูวเรศ ปกเกศไปกว่าจะอาสัญ
พระจากเมืองเมียมาได้ห้าวัน มาจำตายจากกันด้วยโจรไพร
แม้นพระองค์ทรงฟังน้องว่า จะสุดสิ้นชีวาก็หาไม่
ร่ำพลางโศกาอาลัย อรไทไม่เป็นสมประดี (150)

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 150)

บทที่ยกมานี้สะท้อนความทุกข์ ความอาลัยรัก และความจงรักภักดีที่ดรสามีต่อระตูบุศสิหนาผู้เป็นสามีได้อย่างเด่นชัด ความทุกข์และความอาลัยรักของนางเห็นได้จากคำคร่ำครวญที่ว่า นางกับระตูครองคู่กันได้เพียง 5 วันเท่านั้น ก็ต้องพลัดพรากจากกัน ทิ้งนางให้ต้อง “เวทนา” และ “โศกาอาลัย” ส่วนความจงรักภักดีของนางเห็นได้จากคำรำพันที่ว่านางตั้งใจ “ภักดี” และรับใช้ระตูไปตราบชีวิตจะหาไม่ ความเศร้าโศกในตอนนี้มีความเด่นชัดขึ้นอีก เมื่อมีการพรรณนาภาพที่เหล่านางกำนัลและพี่เลี้ยงของดรสาพากันร้องไห้คร่ำครวญหลังจากดรสากระโจนเข้ากองเพลิง ดังที่บรรยายว่าบริวารเหล่านั้นพากัน “ตีอกตกใจ” “ดิ้นโดยโหยไห้” “อาลัยลาน” ประหนึ่งว่า “จะม้วยชีวา” ตามนางดรสาไป

ง. ความดีเด่นด้านความมีเสน่ห์จากบรรยากาศชวามลายู

ตอนปันหยีรบระตูบุศสิหนานี้เป็นตอนหนึ่งที่มีบรรยากาศไทยชวามลายูปรากฏอย่างโดดเด่น มีทั้งพิธีกรรม การละเล่น และการใช้คำศัพท์ชวามลายู ได้แก่ การแบหลา การต่อนก และการใช้คำศัพท์ชวามลายูที่ดัดแปลงเสียงท้ายคำจนมีเอกลักษณ์และสร้างสำเนียง “ออกภาษา” เช่น อสัญแดหวา กระยาหงัน ทั้งนี้ การแบหลาและการต่อนกไม่เพียงแต่ช่วยสร้างบรรยากาศชวามลายูเท่านั้น แต่ยังมีความสำคัญต่อเรื่องด้วย คือ การแบหลา ช่วยทำให้ตอนนี้มีความเข้มข้นทางอารมณ์ เร้าให้ผู้อ่านเกิดอารมณ์สะเทือนใจไปกับชะตากรรมของตัวละคร ส่วนการต่อนกมีความสำคัญตรงที่เป็นสาเหตุทำให้เกิดศึกกับระตูบุศสิหนาขึ้น บรรยากาศชวามลายูเหล่านี้นับว่าช่วยสร้างเสน่ห์ ความน่าสนใจ และความแปลกใหม่แก่ตอนนี้เป็นอย่างดี ทำให้มีลักษณะเด่นที่แตกต่างไปจากวรรณคดีไทยเรื่องอื่นๆ

5.3.1.2 ความเป็นยอดในฐานะบทสำหรับใช้แสดง

นอกจากตอนปันหยีรบระตูบุศสิหนาจะมีคุณสมบัติดีเด่นในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่านดังกล่าวข้างต้นแล้ว ยังมีคุณสมบัติดีเด่นในฐานะบทสำหรับใช้แสดงละครในด้วยในเวลาเดียวกัน จากการศึกษาพบว่าตอนนี้มีความดีเด่นในมิติด้านการแสดงมี 3 ลักษณะ ได้แก่ บท

สามารถใช้แสดงได้อย่างงดงามไม่ติดขัด บทเหมาะแก่การบรรจุเพลงและท่ารำอวดฝีมือ และความมีเสน่ห์จากการผสานบรรยากาศไทยกับชวามลายูในการแสดง ดังนี้

ก. บทสามารถใช้แสดงได้อย่างงดงาม ไม่ติดขัด

ตอนปันหยีรบระตูบุศสิหนาเป็นตอนหนึ่งที่แสดงให้เห็นชัดเจนว่าบทสามารถใช้แสดงได้ดี งดงาม ไม่ติดขัด ซึ่งเกิดจากความประสานกันระหว่างบท เพลง และท่ารำ คือ ใช้ถ้อยคำที่สามารถตีเป็นท่ารำได้งดงามและต่อเนื่อง เลือกบรรจุเพลงที่เหมาะสมไพเราะ และบรรจุท่ารำได้งดงามสอดคล้องกับบทและเพลง ดังจะขอยกตัวอย่างบทบรรยายการรบทวนระหว่างปันหยีกับระตูบุศสิหนามาอธิบายให้เห็นว่าบทสามารถใช้แสดงได้ดี ตีเป็นท่ารำได้หลายท่าที่ต่อเนื่องกันและงดงาม

ตัวอย่างบทบรรยายการรบทวนระหว่างปันหยีกับระตูบุศสิหนา

เมื่อนั้น ปันหยีไม่พรั่นหวั่นไหว
กะระตะอาชาชิงชัย เลี้ยวไล่ตลบทบทวน
เปลี่ยนท่าผ่าหมากเป็นนาคเกี้ยว ล่อเลี้ยวพัลวันหันหวน
ต่างคล่องว่องไวในกระบวน ประปรายปลายทวนแทงกัน
เมื่อนั้น ท้าวบุศสิหนาแข็งขัน
ขับม้าไล่กระชิดติดพัน ป้องปัดผัดผันอาวุธ
วนเวียนเข้าออกเป็นปลอกช้าง กัณฐัศว์สะบัดย่างไม่ยั้งหยุด
จู่โจมโถมแทงแย้งยุทธ์ ด้วยกำลังฤทธิรุทรราวี
เมื่อนั้น จึงองค์มิสาระปันหยี
เห็นระตูโรมรุกคลุกคลี พระแกล้งหนีทีทำเป็นย่อท้อ
เยื้องไหล่ให้หลังรั้งรอรบ ชักสินธพหลบหลีกเลี้ยวล่อ
เวียนวงเป็นหงส์สองคอ กลับกลอกหลอกล่อกันไปมา

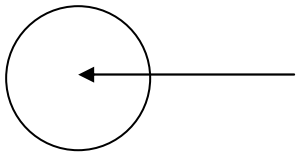
(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 135-136)

บทบรรยายที่ยกมานี้มีลักษณะเด่น 2 ประการที่เอื้อให้บทสามารถตีเป็นท่ารำได้อย่างงดงาม คือ การใช้นาฏยศัพท์ที่เป็นชื่อของท่ารำในบทบรรยาย และการใช้คำแสดงนาฏกการแสดงการเคลื่อนไหวและกิริยาท่าทางที่ต่อเนื่องกันหลายท่า ดังจะอธิบายดังนี้

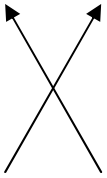
บทดังกล่าวมีการนำชื่อท่ารำอาวุธของละครในหลายคำมาบรรยายท่าทางการรบของตัวละคร เช่น ท่า “ผ่าหมาก” และ “นาคเกี้ยว” ในวรรค “เปลี่ยนท่า**ผ่าหมาก**เป็น**นาคเกี้ยว**” ท่า “ปลอกช้าง” ในวรรค “วนเวียนเข้าออกเป็น**ปลอกช้าง**” และท่า “หงส์สองคอ” ในวรรค “เวียนวงเป็น**หงส์สองคอ**” ทำให้ตีเป็นท่ารำได้ทันที การใช้นาฏยศัพท์ในบทบรรยายนี้ไม่

เพียงแต่สะท้อนให้เห็นชัดเจนว่ากวีทรงมีความรู้ด้านนาฏยศิลป์อย่างดียิ่งเท่านั้น แต่ยังแสดงให้เห็นว่าในขณะที่ทรงพระราชนิพนธ์บทนั้น กวีทรงจินตนาการถึงกระบวนรำไปพร้อมกันด้วย ท่ารำของนาฏยศัพท์ดังกล่าวนี้ พีระพงศ์ เสนไสย (2537: 96-97) อธิบายไว้ดังนี้

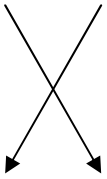
- ท่า“ผ่าหมาก” - ผู้แสดงทั้งสองฝ่ายใช้อาวุธทั้งสองให้กระทบกันในขณะที่สวนทางกันทั้งไปและตอนกลับ ลักษณะเช่นนี้เรียกว่า “ผ่าหมาก” คือ เดินสวนกันแล้วให้อาวุธกระทบกัน ซึ่งอาจจะเป็นอาวุธชนิดใดก็ได้ โดยให้คมกระทบกันในขณะที่สวนไปหนึ่งครั้ง และสวนกลับมาอยู่ที่เดิมอีกหนึ่งครั้ง
- ท่า “ปลอกช้าง” - ผู้แสดงต้องใช้มือซ้ายทำมือลักษณะคล้ายจีบล่อแก้ว โดยใช้นิ้วมือทั้งสองมาจรดกันทำเป็นวงกลม และมือขวาก็ถืออาวุธทวนโดยให้ปลายทวนสอดเข้าไปในวงกลม ดังภาพ



- ท่า “หงส์สองคอ” - ผู้แสดงทั้งสองฝ่ายเข้ามาหากัน โดยใช้อาวุธตอนปลายทวนให้ชนกัน ดังภาพ



- ท่า “นาคเกี้ยว” - คล้ายกับท่า “หงส์สองคอ” แต่นำอาวุธในลักษณะเดียวกันให้กลับลงมาด้านล่าง ดังภาพ



บทบรรยายดังกล่าวนอกจากจะใช้นาฏยศัพท์ที่เป็นชื่อของท่ารำทำให้สามารถตีเป็นท่ารำได้งดงามแล้ว ยังใช้คำและวลีแสดงให้เห็นภาพเคลื่อนไหวและการรุกไล่กันในการต่อสู้อย่างต่อเนื่องซึ่งเอื้อแก่การแสดงท่ารำเช่นกัน เช่น “เลี้ยวไล่” “ล่อเลี้ยวพัลวัน”

“หันหวน” “คล่องว่องไวในกระบวน” “ประปรายปลายทวน” “แทงกัน” ในมิติของการอ่านคำแสดงนาฏการเหล่านี้จัดเป็นคำจินตภาพประเภทหนึ่ง เพราะช่วยให้ผู้อ่านจินตนาการนึกวาดภาพตามได้ดี ส่วนในมิติของการแสดง คำเหล่านี้ตีเป็นท่ารำได้หลายท่าต่อเนื่องกันดี

ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างบทบรรยายดังกล่าว 2 บทแรกมาอธิบายให้เห็นการตีถ้อยคำเป็นท่ารำ ซึ่งใช้คำที่เป็นนาฏยศัพท์ชื่อท่ารำ และคำแสดงนาฏการรวมหลายคำ เพื่อแสดงให้เห็นว่าคำเหล่านี้เหมาะแก่การรำ และตีเป็นท่ารำได้งดงามต่อเนื่องกัน โดยจะอธิบายตามที่ พีรพงศ์ เสนไสย (2537: 98-103) ได้ศึกษาไว้ ดังนี้

ถ้อยคำ	ท่ารำ
เมื่อ...เอย	ปันหยี ก้าวข้างโดยเท้าขวา เอียงขวา หันหน้าเข้าหาระตูบุศสิหนา มือยังคงถือหอกเหมือนท่าออก
เมื่อนั้น	ทำตรงกันข้ามกับ “เมื่อ...เอย”
ปันหยี	ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า หน้าตรง มือซ้ายจีบเข้าอก
ไม่พรั่น	ถอนเท้าซ้ายแล้ววางหลัง แตะเท้าขวา มือซ้ายเปลี่ยนเป็นตั้งวงบน หงายมือขวาแทงลง แขนตึง เอียงขวา ให้ปลายหอกแทงลงล่าง
ถ้อยคำ	**ท่ารำ**
หวั่นไหว	กระโดด ยกเท้าซ้ายแล้ววางลงอย่างเร็ว เท้าขวาก้าวข้างเ งอแขนทั้งสองเข้า ชนลดลงระดับหน้าท้อง แล้วตึงแขนขวาทันที พร้อมกับขยับมือไปมา เอียงซ้าย
กะระตะอาชา	เท้าซ้ายยกหน้า ใช้มือขวาขยับไปเอวซ้าย ขวา “ท่าควบม้า” พร้อมกับกระโดด แล้วโขยกเท้าเป็นวง แล้วกลับมาตำแหน่งเดิม
ชิงชัย	ปันหยี ก้าวข้างเท้าซ้าย “ตีบน” คำว่า “ชิง” เอียงซ้าย ก้าวข้างเท้าขวา “ตีบน” คำว่า “ชัย” เอียงขวา
เลี้ยวไล่ตลบ	ปันหยี ควบม้า วิ่งโขยกเท้า ลดมือลงตั้งวง ทำเหมือนท่า “กะระตะ” วิ่งเป็นวงกลม แล้วกลับมาตำแหน่งเดิม
ทบทวน	ทำท่า “ตลบทวน” โดยขณะที่กำลังวิ่งจากวงกลมนั้น ให้ก้าวเท้าข้างเท้าขวา เอียงขวา แล้วใช้มือซ้ายตีหอกขึ้นข้างบน จากนั้นพลิกมือซ้ายเป็นตั้งวงบน ขวาตั้งวงกลาง ตั้งปลายหอกขึ้น
เปลี่ยนท่า	“ฉายมือ” ไปทางขวา เอียงขวา ก้าวข้างเท้าขวา ปลายหอกหันไปด้านขวา (หันหน้าเข้าหาบุศสิหนา)
ผ่าหมาก	ปันหยี หันหลังให้ผู้ชม ถอนเท้าซ้าย ก้าวข้างเท้าขวา งอแขนทั้งสองแขนไปข้างหลังเล็กน้อย แล้วไสมือ ให้แขนตึงไปข้างหน้า วิ่งสวนเป็นแนวเส้นตรง บุศสิหนา ทำตรงกันข้าม
เป็นนาคเกี้ยว	ปันหยี หมุนตัวออกทางด้านหน้า แล้วหันหลังให้ผู้ชม (รำ ณ ตำแหน่งของบุศสิหนา ด้านซ้าย) แทงมือขวาและซ้ายในท่า “ย้ายท่า” แล้วเปลี่ยนเป็นมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายแทงมือ ลงแขนตึง เท้าซ้าย ก้าวหน้า เอียงซ้าย ตา

	มองคู่ต่อสู้ (บุศสิหนา หันหน้าออก)
ล่อเลี้ยวพัลวัน	ถอนเท้าขวา โขยกเท้าซ้ายตามทันที “เยื้อง” โดยงอแขนทั้งสองข้างเล็กน้อย แล้วดึงแขนซ้ายอย่างเร็ว พร้อมกับขยับปลายหอกอย่างต่อเนื่องเป็นวงกลม ปันหยีกลับตำแหน่งเดิมคือด้านขวา (ขณะที่ขยับมือ ให้หอกของปันหยีประสานอยู่ด้านบน)
หันหวน	“ตลบหอก” หมนุตัวออกด้านขวา ทำเหมือนท่า “ทบทวน”
ต่างคล่องว่องไว	“ฉาย” ขวา (หันหน้าเข้าหากัน)
ในกระบวน	“ฉาย” ซ้าย (บุศสิหนาทำตรงกันข้าม)
ประปราย	“ตีบน” ซ้าย ก้าวข้างเท้าซ้าย เอียงซ้าย
ปลายทวน	“ตีบน” ขวา ก้าวข้างเท้าขวา เอียงขวา
แทง	ปันหยี แทงพุ่งไปข้างหน้า พร้อมกับยกหน้าเท้าขวา (ปันหยีหันหน้าออก) บุศสิหนา แทง ปันหยีบิดปลายหอกโดยตีไปด้านซ้าย
กัน	ทำปันหอก ปันหยี หันหลัง วางหลังเท้าซ้ายเป็นก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาแขนต่ำ ตึงแขน

ตารางที่ 14 แสดงตัวอย่างการตีถ้อยคำในบทปันหยีรบระตูบุศสิหนาเป็นท่ารำ

ข. บทเหมาะแก่การบรรจุเพลงและท่ารำอวดฝีมือ

นอกจากตอนนี้จะสามารถใช้แสดงได้อย่างงดงาม ไม่ติดขัด ดังที่ได้อธิบายข้างต้นแล้ว ยังเหมาะแก่การบรรจุเพลงและกระบวนรำที่อวดฝีมือผู้รำได้ดีอีกด้วย ที่เห็นได้ชัดคือตอนดรสาแบหลาซึ่งเป็นตอนย่อยที่ปรากฏในตอนนี้ ดังจะอธิบายรายละเอียดต่อไปนี้

ตอนดรสาแบหลาเริ่มต้นที่ดรสาอาบน้ำแต่งตัวแล้วเดินทางมายังสนามรบ ซึ่งเป็นสถานที่จัดพิธีศพของระตูบุศสิหนา จากนั้นนางก็รำพันคร่ำครวญถึงสามี กล่าวลาญาติพี่น้องและขอสมาศพของสามี ก่อนจะกระโจนเข้ากองไฟในพิธีแบหลา ในตอนนี้มีการบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์หลายเพลงต่อเนื่องกัน รวมทั้งบรรจุท่ารำกริชเพิ่มเติมเข้าไปช่วงก่อนที่ดรสาจะกระโจนเข้ากองไฟด้วยซึ่งในบทมิได้ระบุไว้ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ช่วงแรกของการรำตอนนี้* เป็นการรำตามบทร้อง คือ บทสระสรงทรงเครื่องของดรสาใช้เพลงชมตลาด บทรำพันของดรสาถึงระตูบุศสิหนาใช้เพลงโอ้บูชากูณฑ์ บทดรสาขอสมาระตูบุศสิหนาใช้เพลงช้า การเลือกใช้เพลงโอ้บูชากูณฑ์และเพลงช้าในบทดังกล่าวนี้นับว่ามีอารมณ์เพลงเหมาะสมแก่บทมาก เนื่องจากเพลงร้องทั้ง 2 เพลงนี้มีท่วงทำนองแช่มช้า ก่อให้เกิดความรู้สึกหดหู่เศร้าหมอง เหมาะแก่บทที่แสดงอารมณ์โศก ทั้งยังเอื้อแก่การอวดลีลาการรำที่แช่มช้อยนุ่มนวลตามทำนองเพลงอีกด้วย มีข้อสังเกตว่าการเลือกใช้เพลงที่มีท่วงทำนองเศร้าโศก

* ผู้วิจัยศึกษากระบวนรำดรสาแบหลาฉบับของนางนพรัตน์ หวังในธรรม ตามที่ นฤมล ณ นคร (2548) ศึกษาไว้

แตกต่างกัน 2 เพลงในบทดังกล่าวซึ่งอยู่ต่อเนื่องกัน ยังช่วยทำให้ลีลาเพลงและกระบวนรำไม่ซ้ำกันอีกด้วย แม้ว่าจะแสดงอารมณ์โศกเช่นเดียวกันก็ตาม

หลังจากดรสาลาญาติพี่น้องและขอสมาระตูแล้ว บทก็บรรยายว่านางได้กราบศพระตูแล้วก็กระโจนเข้ากองไฟ ซึ่งเป็นการรำในเพลงร่าย ดังที่บรรยายว่า

ครั้นเสร็จตั้งสัตย์อธิษฐาน เยาวมาลย์กราบงามสามท่า
เห็นเพลิงพลุ่งรุ่งโรจน์โชตนา ก็แบหลาโจนเข้าในอัคคี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 152)

บทที่ต่อเนื่องจากบทดังกล่าวคือบทพรรณนาความเศร้าโศกของบรรดาพี่เลี้ยงและนางกำนัลของดรสา แต่ในการแสดง หลังจากบรรยายความข้างต้นจบแล้ว จะมีการบรรจุเพลงเข้ามาอีกหลายเพลงเพื่อให้ดรสารำกริชอวดฝีมือก่อนที่จะใช้กริชนั้นทำท่าแทงตัวตายและกระโจนเข้ากองไฟ ซึ่งเป็นการรำโดยไม่มีบทร้อง

การรำกริชช่วงนี้ถือเป็นจุดเด่นของการแสดงตอนนี้เพราะผู้รำจะต้องรำกริชในเพลงต่างๆ ต่อเนื่องกันหลายเพลง เช่น เพลงสะระหม่า ตะเข็ง เจ้าเซ็น โอด ฉิ่ง และเชิดฉิ่ง จากนั้นก็จะใช้กริชทำท่าแทงตัวตายในเพลงโอด และกระโจนเข้ากองไฟ ช่วงกระโจนเข้ากองไฟนี้จะใช้เพลงรัวลาเดียว และกำหนดให้ผู้แสดงรำเข้าโรงไปแทนการล้มกลางเวที เนื่องจากถือว่าการให้ผู้แสดงตายกลางโรง เป็นเรื่องอัปมงคล

การรำกริชในเพลงต่างๆ เหล่านี้ ผู้รำต้องมีทักษะสูงมากเพราะต้องรู้จักจังหวะเพลง ทำนองเพลง ทั้งยังต้องรำอาวุธได้ดี เพราะเพลงที่บรรจุเข้ามาส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีจังหวะพิเศษ แสดงศิลปะการรำชั้นสูง เช่น เพลงสะระหม่า มีจังหวะรุกเร้าที่แสดงชั้นเชิงในการใช้อาวุธ ท่ารำต้องลงจังหวะให้พอดีกับจังหวะหน้าทับ ผู้แสดงต้องมีความเข้าใจและฟังจังหวะหน้าทับออก และฝึกฝนเป็นอย่างดี จึงจะถ่ายทอดการรำที่คล่องแคล่วเข้ากับจังหวะกลองด้วยท่าทางที่สง่างาม และในการเปลี่ยนท่ารำจะต้องฟังจังหวะของกลองเป็นหลัก เพลงสะระหม่านี้ถือได้ว่าเป็นสุดยอดของเพลงที่บรรเลงในการรำดรสาแบหลาหรือรำกริชดรสา (นฤมล ณ นคร, 2548: 73) นอกจากนี้กระบวนรำกริชในตอนนี้ยังต้องใช้ฝีมือและความชำนาญของผู้รำอย่างสูงด้วย โดยผู้รำจะต้องใช้อวัยวะทุกส่วนของร่างกาย ศีรษะ ลำตัว แขน ข้อมือ ขา และเท้าให้สัมพันธ์กัน มีการเชื่อมท่ารำด้วยการรำอยู่กับที่และเคลื่อนที่ด้วยเล่นเท้า โขยกเท้า และวิ่งซอยเท้าไปทิศทางต่างๆ ต้องใช้พละกำลังของแกล้มเนื้อแขน ข้อมือ ขาและเท้า เพื่อให้เห็นความแข็งแรงของท่ารำ ผสมผสานการรำตามแบบของตัวนางในละครในที่มีการหลบเข่า กดเกลียวข้าง (นฤมล ณ นคร, 2548: 190)

นอกจากตอนดรสาแบหลาจะเหมาะแก่การบรรจุเพลงและท่ารำอวดฝีมือดังกล่าวข้างต้นแล้ว ยังเอื้อแก่การแสดงท่ารำที่ช่วยเสริมอารมณ์เศร้าโศกของบทให้เด่นขึ้นด้วย เช่น

ท่าตบอก และท่าชูรังไก่ ซึ่งเป็นท่าที่มาจากการตบอกและชกหัวในพิธีแขกเจ้าเซ็นที่ผู้ประกอบพิธีจะแสดงการทำร้ายตัวเองตามความเชื่อของพิธีแขกเจ้าเซ็น หรือ ท่าชะเง้อมองที่สื่อความอาลัยของดรสาต่อสามี (นฤมล ณ นคร, 2548: 192)

ตอนดรสาแบหลาจึงเป็นตอนหนึ่งที่มีคุณค่าทั้งในมิติของการอ่านและการแสดงควบคู่กัน ในด้านการอ่าน ตอนนี้ใช้ภาษานำเสนออารมณ์ความรู้สึกโศกเศร้าอาลัยอาวรณ์ของดรสาได้อย่างแจ่มชัด เร้าอารมณ์สะเทือนใจของผู้อ่าน ดังที่ได้อธิบายในหัวข้อที่แล้ว ขณะเดียวกันเมื่อนำไปใช้แสดง ตอนนี้ก็เปิดช่องให้สามารถบรรจุเพลงและกระบวนรำอวดฝีมือได้อย่างหลากหลาย ต่อเนื่อง และงดงาม เสริมให้อารมณ์โศกของดรสาเข้มข้นขึ้น เนื่องจากผู้ชมมิได้ฟังแต่บทที่มีเนื้อหารำพันคร่ำครวญเท่านั้น แต่ยังได้เห็นท่ารำที่สื่อความหมายให้เข้าใจอารมณ์โศกของตัวละครมากขึ้น เช่น ท่าตบอก หรือท่าแทงกริชเข้าที่หน้าอก รวมทั้งได้ฟังเพลงที่มีทำนองแช่มช้าเศร้าสร้อยสอดคล้องกับอารมณ์ของบท นอกจากนี้ ตอนดรสาแบหลายังเป็นตอนที่เด่นมากในการแสดงเรื่อง**อิเหนา**ตรงที่เป็นตอนเดียวในเรื่องที่แสดงการรำกริชของตัวนาง ลักษณะเด่นของการรำดรสาแบหลาดังกล่าวมาทั้งหมดนี้ทำให้ตอนนี้เป็นตอนเด่นที่ติดตรึงใจผู้ชมการแสดงอย่างดียิ่ง

ค. ความมีเสน่ห์จากการผสานบรรยากาศไทยกับชวามลายูในการแสดง

เนื้อหาตอนนี้มีการผสานบรรยากาศไทยและชวามลายูในการแสดงด้วย ซึ่งช่วยสร้างเสน่ห์และความน่าสนใจให้แก่เรื่องมากยิ่งขึ้น บรรยากาศไทยในการแสดงตอนนี้เกิดจากการใช้เครื่องประกอบฉากต่างๆ เป็นสำคัญ เช่น ตอนดรสาอาบน้ำแต่งตัว จะมีกระจกพานเครื่องหอม ขันสาคร และขันใบเล็ก ประกอบฉาก ส่วนบรรยากาศชวามลายูในการแสดงตอนนี้ ส่วนหนึ่งมาจากวัฒนธรรมชวามลายูที่ปรากฏเนื้อหาดังได้กล่าวในหัวข้อข้างต้น ได้แก่ การแบหลา การต่อนก และการใช้คำศัพท์ชวามลายู และอีกส่วนหนึ่งมาจากการเสริมเข้าไปในการแสดงโดยเฉพาะ ได้แก่การบรรจุท่ารำกริชตอนดรสาแบหลา และการบรรจุเพลงสะระหม่า ซึ่งมีสำเนียงแขกเข้าไปในตอนดรสารำกริช ซึ่งมีกลองแขกกับปี่ชวาบรรเลงร่วมด้วย ทำให้การแสดงตอนนี้มีบรรยากาศชวามลายูเพิ่มเติมเด่นชัดขึ้นนอกเหนือจากที่ระบุไว้ในบท ทั้งด้านกระบวนรำ เพลงและดนตรี สร้างเสน่ห์และจุดสนใจให้แก่การแสดงตอนนี้ได้อย่างเด่นชัด

5.3.2 ความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในจากตอนอิเหนาระตูกะหมังกุหนิง

ตอนอิเหนาระตูกะหมังกุหนิงเป็นเนื้อหาในเหตุการณ์หลักที่ 4 ของโครงเรื่อง คือเหตุการณ์เกิดศึกที่ดาหาทำให้อิเหนาต้องมาช่วยรบและได้พบกับบุษบา ศึกครั้งนี้เกิดขึ้นเพราะระตูกะหมังกุหนิงต้องการชิงบุษบาซึ่งหมั้นหมายกับจรกาให้แก่วิหยาสะกำผู้เป็นโอรส ทำให้อิเหนาต้องพรากจากจินตะหราเพื่อมาช่วยเมืองดาหารบ ผลการรบปรากฏว่าฝ่ายอิเหนาได้รับชัยชนะ

สังคามาระตาสังหารวิหยาสะกำ และอิเหนาสังหารระตูกะหมังกุหนิง หลังเสร็จศึกอิเหนาได้เดินทางเข้าเมืองดาหาเพื่อเข้าเฝ้าท้าวดาหา ทำให้ได้พบกับบุษบาเป็นครั้งแรก

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยเลือกตอนดังกล่าวมาศึกษาตั้งแต่ช่วงที่ทัพของอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิงประจัญหน้ากันและต่อสู้กัน จนกระทั่งอิเหนาสังหารระตูกะหมังกุหนิงได้สำเร็จ โดยเริ่มต้นจากบทบรรยายที่ว่า

เมื่อนั้น ระตูกะหมังกุหนิงเป็นใหญ่
เห็นทัพมาตั้งมั่นกันเมืองไว้ พลไกรเพียบพื้นปถพี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 327)

และจบเนื้อหาตรงบทที่กล่าวว่าระตูปาหยังและระตูประหมันน้องชายของระตูกะหมังกุหนิงเชิญศพระตูกะหมังกุหนิงและวิหยาสะกำกลับเมือง ดังที่บรรยายว่า

ระตูสององค์ทรงอัสดร เลิกนิกรโยธาทัพใหญ่
เข้าไปในพนมพนาลัย กลับไปยังราชธานี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 342)

ตอนอิเหนารบระตูกะหมังกุหนิงนี้คงเป็นเนื้อหาที่มีอยู่เดิมในนิทานปันหยีเนื่องจากพบคล้ายกับนิทานปันหยีหลายสำนวนดังที่ได้ศึกษาในบทที่ 3 และจากการศึกษาในบทที่ 4 ทำให้เห็นว่าในตอนนี้มีการสร้างบรรยากาศชวามลายูบางลักษณะเพิ่มเติมด้วย ได้แก่ การบรรจุเพลงสะระหม่าซึ่งมีสำเนียงแขกในตอนที่ตัวละครใช้กระบี่และกริช

ในตอนนี้มีขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในปรากฏหลายประการ เช่น การใช้ภาษาจินตภาพ การใช้ภาษาภาพพจน์ การเล่นเสียงเล่นคำเพื่อสร้างความไพเราะ การแสดงโวหารอันคมคายของตัวละคร รวมทั้งการกำกับเพลงหน้าพาทย์และเพลงร้องไว้ในบท

ผลการศึกษาพบว่าขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในผสานเข้ากับเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยีในตอนนี้อย่างกลมกลืนมีศิลปะ ทำให้ใช้ได้ดีทั้งการอ่านและการแสดง ดังนี้

5.3.2.1 ความเป็นยอดในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่าน

ตอนอิเหนารบระตูกะหมังกุหนิงมีความดีเด่นในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่าน 3 ลักษณะ ได้แก่ ดีเด่นด้านการใช้โวหารคมคายลึกซึ้ง ดีเด่นด้านการสร้างจินตนาการ และดีเด่นด้านการนำเสนออารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร ดังนี้

ก. ความดีเด่นด้านโวหารคมคายลึกซึ้ง

การแสดงโวหารโต้ตอบของตัวละครก่อนเริ่มศึกในตอนนี้มีความคมคายลึกซึ้งมากตอนหนึ่ง ทั้งโวหารโต้ตอบระหว่างสังคามาระตากับวิหยาสะกำ และโวหารโต้ตอบระหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิง ความคมคายดังกล่าวนี้เกิดจากกลวิธีหลากหลาย เช่น การใช้คำน้อยแต่สื่อความหมายได้ลึกซึ้งกินใจ การใช้ความเปรียบ การตั้งคำถามแบบไม่ต้องการคำตอบ หรือการหยิบยกเหตุผลหรือคติบางอย่างมาอ้างเพื่อสนับสนุนความคิดของตน ทำให้เห็นวาทศิลป์และไหวพริบปฏิภาณของตัวละคร รวมทั้งเข้าใจความคิดและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครเด่นชัดขึ้น ดังจะยกตัวอย่างโวหารโต้ตอบของตัวละครทั้ง 2 คู่ดังกล่าว ดังนี้

โวหารโต้ตอบระหว่างสังคามาระตากับวิหยาสะกำ

ก่อนที่สังคามาระตากับวิหยาสะกำจะเริ่มรบกัน ทั้งคู่ได้ถามชื่อเสียงเรียงนามและกล่าวท้าทายโต้ตอบกันก่อน วิหยาสะกำได้กล่าวหมิ่นและเย้ยหยันสังคามาระตาว่ามิใช่ญาติพี่น้องร่วมวงอสัญแดหวา เหตุใดจึงอ้างว่าเป็นน้องชายของอิเหนา เพื่อยั่วยุให้สังคามาระตาโกรธ ดังนี้

เมื่อนั้น วิหยาสะกำเรืองศรี
ยิ้มแล้วจึงกล่าววาที ซึ่งว่ามานี้ยังแคลงใจ
อันกาหลังสิงหัดส่าหรีนั้น ดาหากุเรปันกรุงใหญ่
ทั้งหมันหยาธานีนั้นไซร้ ก็แจ้งใจว่าวงศ์กันสืบมา
ตัวสิอยู่ปักมาหงัน ใช่วงศ์อสัญแดหวา
เหตุใดว่าเป็นอนุชา นับในวงศาประการใด
หรือหนึ่งพึ่งจะมาเป็นน้อง เกี่ยวข้องรักกันเป็นไฉน
เราคิดเห็นผิดประหลาดใจ จงบอกไปแต่จริงบัดนี้

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 342)

คำกล่าวของวิหยาสะกำข้างต้นนี้เป็นโวหารที่ยั่วยุให้สังคามาระตาโกรธได้อาย และเจ็บใจอย่างมีชั้นเชิง โดยเลือกนำประเด็นที่บาดใจและท้าทายศักดิ์ศรีของสังคามาระตาอย่างยิ่งมากล่าวเยาะเย้ย คือ เรื่องความสัมพันธ์กับวงศ์เทวา วิหยาสะกำได้กล่าวเยาะสังคามาระตาว่ามิใช่วงศ์เทวา เหตุไฉนจึงยกตัวอ้างว่าเป็นน้องชายของอิเหนา และ “นับในวงศา” เดียวกับอิเหนา ทำให้สังคามาระตาโกรธและเจ็บใจมาก

หลังจากได้ฟัง สังคามาระตาก็ตอบโต้กลับไปอย่างหลักแหลมคมคายว่าแม้จะไม่ใช่ญาติพี่น้องที่แท้จริง แต่หากรักใคร่มีไมตรีต่อกันแล้ว ก็นับเป็นญาติกันได้ ดังนี้

จึงร้องว่าเหวยไพริ ลมลิ้นหยาบคายนักหนา

มาถามไถ่ไล่เอากิจจา คือจะปรารถนาสิ่งใด
สุดแต่ว่าจิตพิศวาส ก็นับเป็นวงศ์ญาติกันได้
อย่าชักเจรจาให้ช้าไป จะชิงชัยให้เห็นฝีมือกัน

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 343)

คำโต้ตอบของสังคามาระตาที่กล่าวว่า "สุดแต่ว่าจิตพิศวาส ก็นับเป็นวงศ์ญาติกันได้" นี้เป็นถ้อยคำที่คมคายอย่างยิ่ง แม้จะใช้คำเพียงไม่กี่คำ แต่สื่อความหมายได้ลึกซึ้งกินใจมาก สะท้อนให้เห็นความรักที่สังคามาระตามีต่ออิเหนาอย่างเด่นชัดว่า แม้ไม่ใช่พี่น้องร่วมวงศ์เดียวกัน แต่สังคามาระตาก็จงรักภักดีต่ออิเหนาดังเช่นพี่น้องสืบสายเลือดเดียวกัน

โวหารโต้ตอบระหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิง

โวหารโต้ตอบก่อนรบระหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิงในตอนนี้ก็มีความคมคายลึกซึ้งเช่นเดียวกัน ที่เห็นได้ชัดคือคำพูดของอิเหนาที่กล่าวตอบระตูกะหมังกุหนิงหลังจากระตูบอกให้อิเหนายกทัพกลับไป เพราะต้องการรบกับจรกาคู่หมั้นของบุษบา ไม่ใช่อิเหนา และไม่ต้องการสังหารอิเหนา อิเหนาได้กล่าวตอบว่า

เมื่อนั้น พระองค์วงศ์อสัญแดหวา
จึงตอบว่าอันตัวจรกา มิได้อยู่ดาหาธานี
เมื่อหลับตามารบให้ผิดเมือง ริ้พลตายเปลืองไม่พอที่
จะรบกับจรกาดังว่านี้ จงล่าเลิกโยธีถอยไป
แม้นไม่รู้แห่งเมืองจรกา จะช่วยชี้มรรคาบอกให้
ถ้าขืนตั้งประชิดติดกรุงไกร คงชิงชัยไม่ฟังท่านพาที
ถึงมาตรแม้นจรกามิมาเล่า ตัวเราจำช่วยด้วยเป็นพี่
เมตตาว่าน้องเป็นสตรี จะทอดทิ้งมารศรีเสียอย่างไร
ใช่นางเกิดในปทุมา สุริย์วงศ์พงศานั้นหาไม่
จะมาช่วงชิงกันดังผลไม้ อันจะได้นางไปอย่าสงกา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 330)

คำกล่าวของอิเหนาข้างต้นนี้ได้ตอบโต้คำกล่าวของระตูกะหมังกุหนิงอย่างมีชั้นเชิง หลักแหลม และเด็ดเดี่ยว กล่าวคือ คำพูดดูหมิ่นของระตูกะหมังกุหนิงที่บอกให้อิเหนายกทัพกลับไปเพราะต้องการมารบกับจรกา อิเหนาก็ตอบโต้กลับว่าระตูต่างหากที่ควรเป็นฝ่ายถอยทัพกลับไปเพราะ "หลับตา" ยกทัพมาผิดเมือง ที่นี่คือเมืองดาหา มิใช่เมืองของจรกา และอิเหนาไม่ต้องการจะให้ริ้พลของระตูต้องมาตายที่นี่ หากระตูยังดึงดันจะตั้งทัพต่อไปก็

คงต้องเกิดสงครามอย่างแน่นอน เพราะในฐานะพี่ชายอิเหนาจะไม่ยอมให้ใครมาชิงบุษบาผู้เป็นน้องสาวไปอย่างเด็ดขาด อิเหนาได้ใช้ความเปรียบอย่างคมคายว่า บุษบามิได้เกิดในดอกบัวที่ไม่มีญาติวงศ์ และมิใช่ “ผลไม้” ที่ให้ใครๆ มาช่วงชิงกันได้ง่ายๆ ซึ่งสะท้อนความรักศักดิ์ศรีและรักวงศ์ของอิเหนาอย่างเด่นชัด โวหารของอิเหนาในตอนนี้นับว่าแสดงความเด็ดเดี่ยวกล้าหาญในฐานะนักรบ และความรักวงศ์ตระกูลของอิเหนาได้ชัดเจนตอนหนึ่ง

ข. ความดีเด่นด้านการสร้างจินตนาการ

คุณสมบัติเด่นอีกประการหนึ่งของตอนอิเหนารบระตูกะหมังกุหนิง ในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่าน คือ การสร้างจินตนาการแก่ผู้อ่าน โดยภาพที่นำเสนอได้เด่นชัดมากที่สุดในตอนนี้คือภาพท่าทางการต่อสู้ของตัวละคร ซึ่งเกิดจากการใช้คำจินตภาพเป็นสำคัญ เช่น ภาพการต่อสู้ระหว่างสังคามาระตากับวิหยาสะกำ และภาพการต่อสู้ระหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิง ดังจะขอยกตัวอย่างบทบรรยายการรบด้วยหอกซัดและกระบี่ระหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิงมาอธิบาย ดังนี้

บทบรรยายการรบด้วยหอกซัดระหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิง

เมื่อนั้น	ระตูกะหมังกุหนิงไวว่อง
ขับม้าวกวิ่งชิงคลอง	เคล่าคล่องกลับกลอกหอกซัด
ขยับกรผ่อนพุ่งข้างละที	ระเด่นมนตรีป้องปัด
ระตูตามติดพันด้วยสันทัด	ผันผัดอาวุธกันไปมา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 336)

บทที่ยกมานี้พรรณนาภาพการต่อสู้บนหลังม้าระหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิงโดยใช้หอกซัดเป็นอาวุธ บทนี้ใช้คำจินตภาพได้ดีเด่นมาก แสดงให้เห็นภาพการขี่ม้ารุกไล่กัน และภาพการใช้หอกซัดต่อสู้กันของตัวละครอย่างแจ่มชัด ต่อเนื่อง และมีชีวิตชีวา ทำให้ผู้อ่านเกิดจินตนาการนึกวาดภาพตามได้เป็นอย่างดี เช่น คำว่า “ไวว่อง” “ขับม้าวกวิ่ง” “เคล่าคล่อง” “กลับกลอกหอกซัด” “ขยับกร” “ผ่อนพุ่ง” ข้างละที” “ป้องปัด” “ตามติดพัน” “ผันผัดอาวุธกันไปมา” ซึ่งแสดงภาพต่างๆ ดังนี้

- **“ไวว่อง” แสดงกิริยาการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วคล่องแคล่วของระตูกะหมังกุหนิง**
- **“ขับม้าวกวิ่ง” แสดงภาพระตูกะหมังกุหนิงบังคับม้าให้หักเลี้ยวกลับ**
- **“เคล่าคล่องกลับกลอกหอกซัด ” แสดงภาพการขยับหอกไปมาอย่างชำนาญคล่องแคล่วของระตูกะหมังกุหนิง**

- “ขยับกรผ่อนพุ่งข้างละที” แสดงภาพระตูกะหมังกุหนิงขยับมือพุ่งหอกซัดข้างละครั้ง

- “ป้องปัด” แสดงภาพอิเหนาเอามือกันและปัดอาวุธเพื่อป้องกันตัว

- “ตามติดพัน” แสดงภาพระตูกะหมังกุหนิงตามรุกไล่อิเหนาอย่างกระชั้นชิด

- “ผันผัดอาวุธกันไปมา” แสดงภาพการประอาวุธกันไปมาระหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิง

บทบรรยายการรบด้วยกระบี่ระหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิง

เมื่อนั้น ระตูกะหมังกุหนิงห้าวหาญ
แกว่งกระบี่ผัดผันประจัญบาน ไม่ย่อท้อต่อต้านราญรบ
แทงทะลวงจ้วงฟันทันที ระเด่นมนตรีหลีกหลบ
กระบี่ต่อกระบี่ตีกระทบ เป็นประกายกลุ้มกลบกันไปมา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 337)

บทที่ยกมานี้พรรณนาภาพการใช้กระบี่ต่อสู้กันระหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิงอย่างเด่นชัด กวีใช้คำจินตภาพหลายคำแสดงให้เห็นภาพการใช้กระบี่รุกไล่กันอย่างต่อเนื่อง และมีชีวิตชีวา ทำให้ผู้อ่านเกิดจินตนาการนึกวาดภาพตามได้เป็นอย่างดี เช่น คำว่า “แกว่งกระบี่” “ผัดผัน” “ไม่ย่อท้อต่อต้าน” “แทงทะลวง” “จ้วงฟันทันที” “หลีกหลบ” “กระบี่ต่อกระบี่ตีกระทบ” “เป็นประกายกลุ้มกลบกันไปมา” ซึ่งแสดงภาพต่างๆ ดังนี้

- “แกว่งกระบี่” แสดงท่าทางควงกระบี่ของระตูกะหมังกุหนิง

- “ผัดผัน” แสดงภาพระตูกะหมังกุหนิงควงกระบี่หมุนกลับไปกลับมา

- “ไม่ย่อท้อต่อต้าน” แสดงภาพการรุกรบอย่างกล้าหาญของระตูกะหมังกุหนิง

- “แทงทะลวง” แสดงภาพระตูกะหมังกุหนิงใช้กระบี่จ้วงแทงอิเหนา

- “จ้วงฟันทันที” แสดงภาพระตูกะหมังกุหนิงใช้กระบี่ฟันอิเหนา

- “หลีกหลบ” แสดงภาพอิเหนาหลบให้พ้นอาวุธของระตูกะหมังกุหนิง

- “กระบี่ต่อกระบี่ตีกระทบ” แสดงภาพการตีกระบี่ระหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิง

- “เป็นประกายกลุ้มกลบกันไปมา” แสดงภาพกระบี่กระทบกันจนเกิดแสงประกายวาบ

ค. ความดีเด่นด้านการนำเสนออารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร

การนำเสนออารมณ์ความรู้สึกของตัวละครในตอนนี้ปรากฏเด่นชัดในบทที่ระตูปาหยังและระตูประหมันน้องชายของระตูกะหมังกุหนิงรำพันคร่ำครวญถึงระตูกะหมังกุหนิงและวิหยาสะกำ ซึ่งเร้าให้ผู้อ่านเกิดอารมณ์สะเทือนใจจากการพลัดพรากและชะตากรรมของตัวละคร ดังที่ครวญว่า

โอ้ว่าพระองค์ผู้ทรงยศ พระเกียรติปรากฏในแหล่งหล้า
สงครามทุกครั้งแต่หลังมา ไม่เคยอัปราแก่ไพรี
ครั้งนี้ควรหรือมาพินาศ เบาจิตคิดประมาทไม่พอที่
เพราะรักบุตรสุดสวาทแสนทวี จะทัดทานภูมีไม่เชื่อฟัง
อนิจจาวิหยาสะกำเอ๋ย เวรสิ่งใดเลยแต่หนหลัง
เสียแรงเรืองฤทธีมีกำลัง มาวอดวายชีวังแต่ยังเยาว์
ตั้งแต่นี้ไปไม่เห็นหน้า กลับคืนพาราจะเงียบเหงา
สองกษัตริย์กำสรดซบเซา ให้ละห้อยสร้อยเศร้าวิญญาณ์

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 341)

ระตูปาหยังและระตูประหมันคร่ำครวญถึงความยิ่งใหญ่และความเก่งกล้าสามารถของระตูกะหมังกุหนิงเมื่อครั้งอดีตที่ไม่เคยแพ้แก่ผู้ใด และรำพันถึงความพ่ายแพ้ที่ระตูประสบในครั้งนี้ว่าเป็นเพราะความประมาทและความ “รักบุตรสุดสวาท” มากจนไปยอมฟังผู้ใด ระตูทั้งสองยังคร่ำครวญถึงวิหยาสะกำผู้เป็นหลานด้วยว่าเสียดายความเรืองเดชและความเยาว์วัยของวิหยาสะกำ ไม่ควรมาด่วนจากไป และรำพันว่าต่อแต่นี้จะไม่ได้เห็นกันอีกแล้ว เมืองจะมีแต่ความเงียบเหงา ความสูญเสียครั้งนี้ทำให้ระตูทั้งสอง “กำสรด” “ซบเซา” “ละห้อย” และ “สร้อยเศร้าวิญญาณ์”

เนื้อหาของคำคร่ำครวญและการหลากคำแสดงอารมณ์โศกเศร้าของระตูทั้งสอง เช่นคำว่า “กำสรด” “ละห้อย” “สร้อยเศร้า” ดังกล่าวข้างต้นนี้ แสดงให้เห็นความรัก ความผูกพัน ความโศกเศร้า และความอาลัยอาวรณ์ที่ระตูปาหยังและระตูประหมันมีต่อระตูกะหมังกุหนิงและวิหยาสะกำอย่างเด่นชัด และเร้าให้ผู้อ่านเกิดอารมณ์สะเทือนใจและเกิดอารมณ์ร่วมกับตัวละครได้เป็นอย่างดี กล่าวคือ การที่ระตูทั้งสองครวญถึงความยิ่งใหญ่เรืองเดชของระตูกะหมังกุหนิงและวิหยาสะกำซึ่งตรงข้ามกับความพินาศที่ตัวละครประสบอยู่ในขณะนั้น เร้าให้ผู้อ่านเกิดความสลดสังเวชใจในชะตากรรมของตัวละคร นอกจากนี้การรำพันถึงความ “รักบุตรสุดสวาทแสนทวี” ของระตูกะหมังกุหนิงว่าเป็นเหตุให้เกิดความตายและความพินาศ ก็เร้าอารมณ์สะเทือนใจของผู้อ่านเช่นกันให้

รู้สึกเห็นใจระตูกะหมังกุหนิงในฐานะพ่อคนหนึ่งที่ทำทุกอย่างเพื่อให้ลูกสมปรารถนาและมีความสุข

บทครวญนี้นับว่าช่วยเสริมให้ตอนนี้มีความเข้มข้นทางอารมณ์ และแสดงให้เห็นมิติที่น่าเห็นใจของตัวละครปฏิปักษ์คือระตูกะหมังกุหนิงและวิหยาสะกำ

5.3.2.2 ความเป็นยอดในฐานะบทสำหรับใช้แสดง

นอกจากตอนอิเหนารบระตูกะหมังกุหนิงจะมีคุณสมบัติดีเด่นในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่านดังกล่าวข้างต้นแล้ว ยังมีคุณสมบัติดีเด่นในฐานะบทสำหรับใช้แสดงละครในด้วยในเวลาเดียวกัน จากการศึกษาพบว่าตอนนี้มีความดีเด่นในมิติด้านการแสดงมี 3 ลักษณะ ได้แก่ บทสามารถใช้แสดงได้อย่างงดงามไม่ติดขัด บทเหมาะแก่การบรรจุเพลงและท่ารำอวดฝีมือ และความมีเสน่ห์จากบรรยากาศชวามลายูในการแสดง ดังนี้

ก. บทสามารถใช้แสดงได้อย่างงดงามไม่ติดขัด

ตอนอิเหนารบระตูกะหมังกุหนิงเป็นอีกตอนหนึ่งที่แสดงให้เห็นชัดเจนว่าบทสามารถใช้แสดงได้ดี งดงาม ไม่ติดขัด ซึ่งเกิดจากการใช้ถ้อยคำที่เอื้อให้สามารถตีเป็นท่ารำได้งดงามและต่อเนื่อง เลือกบรรจุเพลงที่ไพเราะเหมาะแก่บท และบรรจุท่ารำได้งดงามสอดคล้องกับบทและเพลง ดังจะขอยกตัวอย่างบทบรรยายการรบกระบี่ระหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิงมาอธิบายให้เห็นว่าบทสามารถใช้แสดงได้ดี ตีเป็นท่ารำได้หลายท่าที่งดงาม ดังนี้

เมื่อนั้น ระตูกะหมังกุหนิงห้าวหาญ
แกว่งกระบี่ผัดผันประจัญบาน ไม่ย่อท้อต่อต้านราญรบ
แทงทะลวงจ้วงฟันทันที ระเด่นมนตรีหลีกหลบ
กระบี่ต่อกระบี่ตีกระทบ เป็นประกายกลุ้มกลบกันไปมา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 337)

บทบรรยายที่ยกมานี้ใช้ถ้อยคำบรรยายให้เห็นภาพการต่อสู้ กันของตัวละครอย่างเด่นชัด ใน โดยใช้คำจินตภาพที่แสดงนาฏการการรุกไล่และการใช้กระบี่รบกันหลายคำ เช่น “แกว่งกระบี่” “ผัดผัน” “ไม่ย่อท้อต่อต้าน” “แทงทะลวง” “จ้วงฟันทันที” “หลีกหลบ” “กระบี่ต่อกระบี่ตีกระทบ” ในมิติของการอ่าน คำแสดงนาฏการเหล่านี้ช่วยให้ผู้อ่านจินตนาการนึกวาดภาพตามได้อย่างดี ส่วนในมิติของการแสดง คำเหล่านี้สามารถตีเป็นท่ารำได้หลายท่าต่อเนื่องกันดี ผู้วิจัยจะอธิบายให้เห็นการตีถ้อยคำในบทดังกล่าวนี้เป็นท่ารำ เพื่อแสดงให้เห็น

ว่าบทนี้ใช้แสดงได้ดี ตีเป็นท่ารำได้งดงามต่อเนื่องกัน โดยจะอธิบายตามที่ รุ่งนภา ฉิมพุฒ* (2541: 293-299) ได้ศึกษาไว้ ดังนี้

ถ้อยคำ	ท่ารำ
เมื่อนั้น	**ระตูกะหมังกุหนิงหันหน้าเข้าหาอิเหนา เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายจีบหงายที่ชายพก มือขวาแทงขึ้นตั้งวงบน เอียงข้างขวา**
ระตูกะหมังกุหนิง	**มือขวาควงกระบี่แล้วลดลงอยู่ระดับวงล่าง มือซ้ายปล่อยจีบออกแทงตั้งวงบน เท้าซ้ายก้าวข้าง เอียงซ้าย**
ห้าวหาญ	**หันมาด้านหน้าเวที กระโดดก้าวเท้าขวาไปด้านข้าง เลื่อนมือขวาออกไปด้านข้าง งอแขนระดับเอว ปลายกระบี่ตั้งขึ้นด้านบน เอียงซ้าย มือซ้ายตั้งวงบน**
แกว่งกระบี่	**หันหน้าเข้าหากัน ปฏิบัติท่าที่เหมือนกันคือ มือขวาควงกระบี่ มือซ้ายจีบหงายที่ชายพก เดินเข้าหากัน**
ผัด	**เดินสวนกัน อิเหนาลงด้านหลัง ระตูกะหมังกุหนิงเดินขึ้นทางด้านหน้าเวที สลับที่กัน ทำท่าโดยมือซ้ายจีบหงายที่ชายพก ยกเท้าซ้ายขึ้นด้านหน้า ยกมือขวาขึ้นระดับศีรษะ ในลักษณะวงบน เอียงซ้าย**
ผัน	**ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า ยกเท้าขวาขึ้นด้านหน้า ลดมือฟาดกระบี่ลงไปทางด้านข้าง เอียงขวา**
ถ้อยคำ	ท่ารำ
ประจัญบาน	**ก้าวเท้าขวา ยกเท้าซ้ายขึ้นด้านหน้า ปล่อยจีบมือซ้ายแล้วตั้งวงบน มือขวายกกระบี่ประด้านบน แล้วเปลี่ยนเป็นยกเท้าขวา พร้อมกับประกระบี่อีกครั้งหนึ่ง**
ไม่ย่อท้อต่อต้าน	**อิเหนาหันทางด้านหน้า ระตูกะหมังกุหนิงหันหลัง มือซ้ายตั้งวงเช่นเดิม มือขวาประกระบี่ทางด้านบน พร้อมกับหมุนกลับที่เดิมของตน โดยเคลื่อนแขนให้กระบี่กระทบกันไปมา**
ราญรบ	**อิเหนาหันหลัง ระตูกะหมังกุหนิงหันหน้า ประกระบี่ล่าง โดยเลื่อนมือขวาลงด้านล่างให้ปลายกระบี่ตกลง แล้วฟาดปลายกระบี่จากด้านหลังมาข้างหน้า เอียงขวา จากนั้นประบน โดยเลื่อนมือขวาขึ้นทางด้านบนให้ลำแขนโค้งมาข้างหน้า แล้วฟาดกระบี่ออกจากลำตัวให้ปลายกระบี่**

* รุ่งนภา ฉิมพุฒ (2541) ศึกษากระบวนรำอาวุธในตอนศึกกะหมังกุหนิงจากวีดีทัศน์ 2 ชุด คือ วีดิทัศน์การแสดงรำอาวุธในเหตุการณ์ศึกกะหมังกุหนิง ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันที่ 22 ธันวาคม 2537 และวีดิทัศน์การแสดง ณ เวทีชั่วคราวหน้าศาลากลางจังหวัดชลบุรี เมื่อปี พ.ศ.2536 (ไม่ทราบวันที่และเวลา) จัดแสดงเนื่องในงานกาชาด และได้รับการฝึกหัดการรำบางชุดจาก อาจารย์มาลินี อาชายุทธการ อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

	กระทบกันข้างบน เท้าขวาก้าวข้าง เอียงซ้าย
แทงทะลวง	**อิเหนาหันหลัง มือซ้ายตั้งวงบนเช่นเดิม มือขวาหงายข้อมือ งอแขนเข้าหาลำตัว แล้วแทงกระบี่ออกไปด้านข้าง แขนตึง ปลายกระบี่อยู่ระดับอกของระตูกะหมังกุหนิง จากนั้นหมุนข้อมือในลักษณะควงคว้าน เท้าขวาก้าวข้าง เอียงซ้าย ระตูกะหมังกุหนิงทำท่าปัดโดยหันหน้าออกทางด้านหน้าของเวที มือซ้ายตั้งวงบน เท้าซ้ายก้าวข้าง เอียงซ้าย มือขวาคว่ำมือฟาดกระบี่ไปด้านหลังให้กระทบกับปลายกระบี่ของอิเหนา**
จ้วงฟันทันที	**ทั้งสองฝ่ายหันหน้าเข้าหากัน อิเหนาทำท่าฟัน 3 ครั้ง ส่วนระตูกะหมังกุหนิงทำท่ารับทั้ง 3 ครั้ง โดยระตูกะหมังกุหนิงทำท่าฟันโดยก้าวเท้าซ้ายไปด้านข้าง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาเงื้อกระบี่ขึ้นแล้วฟาดปลายกระบี่ลงบริเวณกลางกระบี่ของอิเหนา น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย ส่วนอิเหนาทำท่ารับโดยมือซ้ายตั้งวงบน มือขวายกกระบี่ขึ้นระดับศีรษะให้ปลายกระบี่อยู่ในแนวนอน ปลายกระบี่ชี้ไปทางซ้าย แขนจะอยู่ในลักษณะโค้งพร้อมกับถอยเท้าซ้ายไปด้านหลัง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย**
ระเด่นมนตรี	**ทั้งสองฝ่ายเดินสลับที่กัน อิเหนาเดินสวนลงทางด้านหลัง ส่วนระตูกะหมังกุหนิงเดินสวนขึ้นทางด้านหน้าเวที ซึ่งปฏิบัติเหมือนกัน คือ มือซ้ายจีบหงายที่ชายพก มือขวาชูขึ้นสูงระดับศีรษะ ควงกระบี่แล้วแทงขึ้นตั้งวงบน ยกเท้าซ้ายขึ้นตรงคำว่า “ระเด่น” จากนั้นก้าวเท้าซ้ายยกเท้าขวา ปล่อยจีบมือซ้ายขึ้นตั้งวงบน มือขวาอยู่ระดับเดิมตรงคำว่า “มนตรี”**
(เอื้อน) หลีก	**อิเหนาอยู่ทางด้านซ้ายของเวที (สลับที่กันแล้ว) หันหน้าเข้าหากัน เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายจีบหงายที่ชายพก มือขวาฟาดกระบี่จากข้างขวาผ่านทางด้านหน้าลงที่พื้นทางด้านซ้าย**
หลบ	**ระตูกะหมังกุหนิงทำท่าฟัน อิเหนาทำท่ารับโดยยกกระบี่ขึ้นรับ ถอยเท้าซ้ายลงด้านหลัง น้ำหนักอยู่ที่เท้าซ้าย มือซ้ายจีบหงายที่ชายพก เอียงทางด้านซ้ายการฟันและรับจับกระบี่เช่นเดียวกับคำร้อง “จ้วงฟันทันที”**
กระบี่ต่อกระบี่	**ทั้งสองฝ่ายหันหน้าเข้าหากัน มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาชูขึ้นระดับศีรษะ**
ถ้อยคำ	ท่ารำ
	ประกระบี่ทางด้านบน 1 ครั้ง แล้วดึงแขนให้งอเข้าหาลำตัวระดับเอว พร้อมกับถอนเท้าซ้าย เลื่อนเท้าขวามาแตะ ย่อลง โดยขณะที่ประกระบี่นั้นให้ก้าวไปทางขวาเพื่อกลับที่ของตน

ตีกระทบ	**ปฏิบัติซ้ำเช่นเดียวกับคำร้อง “กระบี่ต่อกระบี่” อีกครั้ง โดยก่อนประบนให้เงื้อกระบี่ขึ้นก่อน ซึ่งปลายกระบี่จะอยู่ทางด้านหลัง แล้วจึงประกระบี่ทางด้านบน เมื่อดึงกระบี่เข้าหาตัว ทั้งสองฝ่ายจะอยู่ตำแหน่งเดิมของตนพอดี**
เป็นประกายลุ้มกลบ	**ทั้งสองฝ่ายประกระบี่ทางด้านบน มือซ้ายตั้งวงบนสวนกัน โดยอิเหนาวนลงทางด้านหลังเวที แล้ววนกลับไปอยู่ที่เดิมของตน อิเหนาหันหลัง ส่วนระตูกะหมังกุหนิงหันหน้าออกทางด้านหน้าเวที**
กันไปมา	**ประกระบี่ล่างและบน เท้าขวาก้าวข้าง เช่นเดียวกับคำร้อง “ราญรบ” ในบทของระตูกะหมังกุหนิง**

ตารางที่ 15 แสดงตัวอย่างการตีถ้อยคำในบทอิเหนารบระตูกะหมังกุหนิงเป็นท่ารำ

ข. บทเหมาะแก่การบรรจุเพลงและท่ารำอวดฝีมือ

นอกจากตอนนี้จะสามารถใช้แสดงได้อย่างงดงาม ไม่ติดขัด ดังที่ได้อธิบายข้างต้นแล้ว ยังเหมาะแก่การบรรจุเพลงและกระบวนรำที่อวดฝีมือผู้รำได้ดีอีกด้วย ที่โดดเด่นมากที่สุดคือการรำอาวุธ เนื่องจากรวมการใช้อาวุธหลากหลายชนิดเข้าไว้ด้วยกัน ได้แก่ ทวน หอกซัด กระบี่ และกริช โดยสังคามาระตารบกับวิหยาสะกำด้วยทวน และอิเหนารบกับระตูกะหมังกุหนิงด้วยหอกซัด กระบี่ และกริช

บทบรรยายการบระหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิงซึ่งใช้อาวุธรบกันถึง 3 ชนิดติดต่อกันนี้ เป็นบทที่เอื้อแก่การบรรจุเพลงและกระบวนรำอาวุธอวดฝีมือของผู้แสดงเป็นอิเหนาและระตูกะหมังกุหนิงอย่างยิ่ง เพราะผู้รำเป็นอิเหนาและระตูกะหมังกุหนิงจะต้องแสดงทักษะฝีมือในการรำอาวุธซึ่งถือเป็นการรำชั้นสูงที่รำได้ยากถึง 3 ชนิดต่อเนื่องกัน คือ รำหอกซัด รำกระบี่ และรำกริช นับเป็นตอนเดียวในเรื่อง**อิเหนา**ที่ผู้แสดงจะได้แสดงการรำอาวุธหลากชนิดติดต่อกันมากที่สุด ดังจะยกตัวอย่างการบรรยายการรบช่วงดังกล่าวมาอธิบายให้เห็นว่าสามารถอวดฝีมือผู้รำได้ดีอย่างไร โดยจะศึกษากระบวนรำอาวุธตอนนี้ตามที่รุ่งนภา ฉิมพุฒ (2541) ได้ศึกษาไว้ เริ่มจากการรบด้วยหอกซัด กระบี่ และกริช ตามลำดับ ดังนี้

การบรรยายการรบด้วยหอกซัด

การรบด้วยหอกซัดระหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิงซึ่งมีบทบรรยายต่อเนื่องกัน 6 บท มีการบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์หลายเพลง และบรรจุท่ารำอาวุธหอกซัดหลายท่า เอื้อแก่การอวดฝีมือผู้รำอย่างเด่นชัด ดังนี้

บทบรรยายการเริ่มต้นรบกันด้วยหอกซัดบรรจุเพลงทะเลบ้า ดังนี้

เมื่อนั้น ท้าวกะหมังกุหนิงใจกล้า
เห็นโอรสต้องศัสตรา ตกจากอาชาบรรลัย

กริ้วโกรธโกรธาบ้าจิต จะรอรั้งยั้งคิดก็หาไม่
แกว่งหอกคู่ขับอาชาไนย เข้ารุกไล่สังคามาระตา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 335)

บทถัดมาบรรยายการใช้หอกซัดต่อสู้กัน เลือกบรรจุเพลงร้องร่าย เริ่มต้นจากบทที่บรรยายว่า

เมื่อนั้น พระสุริย์วงศ์พงศ์อสัญแดหวา
เห็นไพรีรุกไล่อนุชา พระขับม้าถลันออกกั้นกาง

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 336)

และจบที่บทบรรยายว่า

ขยับกรผ่อนพุ่งข้างละที ระเด่นมนตรีป้องปัด
ระตูตามติดพันด้วยสันทัด ผันผัดอาวุธกันไปมา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 336)

หลังจากนี้เป็นการรำประกอบเพลงเชิด ไม่มีบทร้อง เป็นการรำทวนท่าของบทร้องที่ผ่านมา 1 บท

การรบด้วยหอกซัดดังกล่าวนี้เอื้อแก่การบรรจุท่ารำหอกซัดหลายท่า จากการศึกษาของ รุ่งนภา ฉิมพุฒ (2541: 338) พบว่าท่ารำหอกซักในตอนนี้มีถึง 12 ท่า ได้แก่ ท่าวงบน-วงกลาง ท่าประด้วยปลายอาวุธ ท่าประด้วยด้ามอาวุธ ท่าชิงคลอง ท่าควงอาวุธทั้งควงมือเดียวและควง 2 มือ ท่าเงื้อหอก ท่าพุ่งหอก ท่าปัดหอก ท่าคีบหอก ท่าขี่ม้า ท่ายืนพัก และท่าวงกลาง-วงล่าง ท่าเหล่านี้ต้องอาศัยความชำนาญและฝีมือของผู้รำเป็นพิเศษ เช่น ท่าที่ผู้รำทั้งสองพุ่งหอกซัดเข้าหากันแล้วจะวิ่งสวนกันไปที่หอกของตน แล้วใช้เท้าคีบขึ้นมา ซึ่งเป็นท่ารำประกอบเพลงเชิดในตอนนี้ จัด “เป็นท่าที่ปฏิบัติยากต้องอาศัยการฝึกฝนเป็นพิเศษ” (รุ่งนภา ฉิมพุฒ, 2541: 206)

หลังจากนี้เป็นการรำตีบทของอิเหนาในบทบรรยายความคิดรำพึงว่าจะชวนระตูเปลี่ยนมารบกันด้วยกระบี่ ใช้เพลงร้องร่าย เริ่มต้นที่บทบรรยายว่า “เมื่อนั้น พระผู้พงศ์เทวัญอสัญหยา” และจบลงที่วรรค “คิดแล้วจึงร้องประกาศไป ดูก่อนภูวไนยธิบดี” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 336) ผู้รำจะทำท่าเพียงเล็กน้อยเท่านั้น คือ รวบหอกซัดไว้ในมือเดียว ส่วนมืออีกข้างรำตีบทท่าต่างๆ ที่แสดงการคิดคำนึง จากนั้นอิเหนาก็จะเจรจาเชื้อเชิญระตูกะหมังกุหนิงให้ลง

จากหลังม้ามารบกระบี่กันในบทที่ขึ้นต้นว่า “เรารบกันบนหลังอาชา ต่างกล้าสามารถไม่ถอยหนี” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 336)

การบรรยายการรบด้วยกระบี่

การรบด้วยกระบี่ระหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิงมีบทบรรยายต่อเนื่องกัน 7 บท มีการบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์หลายเพลง และบรรจุท่ารำอาวุธกระบี่หลายท่า เอื้อแก่การอวดฝีมือผู้รำอย่างเด่นชัดเช่นเดียวกับการรำหอกซัด ดังนี้

บทที่ตัวละครเริ่มรบกันด้วยกระบี่บรรจุเพลงร่าย บทดังกล่าวขึ้นต้นว่า “ว่าพลางลงจากอัสดร พระกรทรงกระบี่ผาดผัน” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 336) ในการรำตอนนี้ จะมีทหารมาปลดม้าแผงของผู้รำออกไป ผู้รำส่งหอกซัดให้ทหาร แล้วรับกระบี่มาถือรำ และเริ่มใช้กระบี่รบกัน

บทถัดมาบรรยายการใช้กระบี่ต่อสู้กันระหว่างตัวละคร บรรจุเพลงสุดใจชั้นเดียว ดังนี้

เมื่อนั้น ท้าวกะหมังกุหนิงเรืองศรี
ฯจึ่งถอดโกลนโจนจากพาชี ภูมีไม่ยั้งรั้งรอ
ทรงกระบี่รำเรียงเคียงร่าย ประปรายปลายกระบี่แล้วให้ท่า
กระหยับหันผันหลังออกมา แล้วกลับหน้าจ้วงโจมเข้าฟันแทง

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 336)

บทถัดมาบรรยายการรบด้วยกระบี่ต่อเนื่องจากบทข้างต้น เลือกบรรจุเพลงร้องอีกเพลงหนึ่ง คือ เพลงแขกอะหวังชั้นเดียว ดังนี้

เมื่อนั้น พระสุริย์วงศ์เทวากล้าแข็ง
กลับกระบี่ให้ท่าเปลี่ยนแปลง ต่อแย้งย่างเท้าเข้าชิด
แทงต้องระตูแล้วฟันซ้ำ ไม่ชอกช้ำผิวหนังแต่สักหนิด
ต่างทรงศักดาวราฤทธิ์ เลี้ยวไล่ตามติดต้านทาน

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 337)

บทถัดมาบรรยายการรบด้วยกระบี่ต่อเนื่องจากบทข้างต้นอีกเช่นกัน เลือกบรรจุเพลงร้องร่าย ดังนี้

เมื่อนั้น ระตูกะหมังกุหนิงห้าวหาญ
แกว่งกระบี่ผัดผันประจัญบาน ไม่ย่อท้อต่อต้านราญรบ

แทงทะลวงจ้วงฟันทันที ระเด่นมนตรีหลีกหลบ
กระบี่ต่อกระบี่ตีกระทบ เป็นประกายกลุ้มกลบกันไปมา
(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 337)

หลังจากนี้เป็นการรำประกอบเพลงสะระหม่า ไม่มีบทร้อง เป็นการรำทวนท่าของบทร้องที่ผ่านมา

การรบด้วยกระบี่ดังกล่าวนี้นอกจากจะเอื้อแก่การเลือกบรรจุเพลงร้องหลากหลายเพลงแล้ว ยังสามารถบรรจุท่ารำกระบี่ได้หลายท่าด้วย จากการศึกษาของ รุ่งนภา ฉิมพุฒ (2541: 339) พบว่าท่ารำกระบี่ในตอนนี้มีถึง 18 ท่า ได้แก่ ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าวงบน-วงล่าง ท่าเยื้องกราย ท่าประกระบี่ ท่าแทง-ปัด ท่าวงบน-วงกลาง ท่าชักแป้ง ท่าฟัน (พลาด) ท่ายืนพัก ท่าขี่ม้า ท่าควง ท่าตั้งวงบน-จีบส่งหลัง ท่าตั้งวงบน-ชักอาวุธเข้าหาลำตัว ท่ากราย ท่าจีบที่อก-ตั้งลำแขน ปลายประบี่ตกลงด้านหลัง ท่าฟัน-รับ ท่าแทงทะลวง และท่าฟาดกระบี่ เหล่านี้ต้องอาศัยความชำนาญและฝีมือของผู้รำอย่างยิ่ง

หลังจากนี้เป็นการรำตีบทของอิเหนาในบทบรรยายความคิดรำพึงว่าจะชวนระตูเปลี่ยนมารบกันด้วยกริช ใช้เพลงร้องร่าย เริ่มที่บทบรรยายว่า “เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีใจกล้า” และจบลงที่วรรค “คิดพลางชักกริชฤทธิไกร แล้วร้องว่าไปมิได้ช้า” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 337) ผู้รำจะรำตีบทเพียงเล็กน้อยเท่านั้น เช่น ใช้กระบี่ทำท่าต่างๆ แทนมือ เช่น ใช้ชี้ อาจเปลี่ยนมือถือกระบี่ได้ทั้งซ้ายและขวา จากนั้นอิเหนาก็จะเจรจาเชื้อเชิญระตูกะหมังกุหนิงให้เปลี่ยนมารบกันด้วยกริชในบทที่ขึ้นต้นว่า “ดูก่อนระตูภูมี เพลงกระบี่ตีกันจนสิ้นท่า” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 337) จากนั้นก็จะเป็นการเริ่มรบกันด้วยกริช

การบรรยายการรบด้วยกริช

การรบด้วยกริชะหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิงมีบทบรรยายต่อเนื่องกัน 7 บท มีการบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์หลายเพลง และบรรจุท่ารำกริชหลายท่า เอื้อแก่การอวดฝีมือผู้รำอย่างเด่นชัดเช่นเดียวกับการรำหอกซัดและรำกระบี่ข้างต้น ดังนี้

บทที่ตัวละครเริ่มรบกันด้วยกริชบรรจุเพลงร่าย บทดังกล่าวขึ้นต้นว่า “ว่าพลางทางถอดกริชกราย เยื้องย้ายร่ายรำบิดผัน” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 337) ในการรำตอนนี้ ผู้รำจะชักกริชที่เหน็บอยู่ออกมาถือรำ จากนั้นก็จะเริ่มใช้กริชต่อสู้กัน

บทถัดมาบรรยายการใช้กริชต่อสู้กันระหว่างตัวละคร บรรจุเพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ชั้นเดียว ดังนี้

เมื่อนั้น ท้าวกะหมังกุหนิงเรืองศรี
ได้ฟังชื่นชมยินดี ครั้งนี้อิเหนาจะวายชนม์
อันเพลงกริชชวามลายู กูรู้สันทัดไม่ขัดสน

คิดแล้วชักกริชฤทธิรณ ร่ายรำทำกลมารยา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 338)

บทถัดมาเป็นบรรยายการรบด้วยกริชต่อเนื่องจากบทข้างต้น บรรจุเพลงร้องร่าย ดังนี้

กรขวานั้นกุมกริชกราย พระหัตถ์ซ้ายนั้นถือเช็ดหน้า
เข้าปะทะประกริชด้วยฤทธา ผัดผันไปมาไม่ครั่นคร้าม

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 338)

หลังจากนี้เป็นการรำประกอบเพลงสะระหม่า ไม่มีบทร้อง เป็นการนำท่ารบกริชต่างๆ มาร้อยเรียงเข้าด้วยกัน

จากนั้นเป็นการรำประกอบบทบรรยายการรบด้วยกริชต่อเนื่องจากบทข้างต้น บรรจุเพลงแขกหนังชั้นเดียว ดังนี้

เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีชาญสนาม
พระกรกรายฉายกริชติดตาม ไม่เข็ดขามคร้ามถอยคอยรับ
หลบหลีกไวว่องป้องกัน ผัดผันหันออกกลอกกลับ
ปะทะแทงแสร้งทำสำทับ ย่างกระหยับรุกไล่มิได้ยั้ง

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 338)

บทถัดมาบรรยายการใช้กริชสังหารระตูกะหมังกุหนิง บรรจุเพลงร้องร่าย ดังนี้

เห็นระตูถอยเท้าก้าวผิด พระกรายกริชแทงอกตลอดหลัง
ล้มลงด่าวดิ้นสิ้นกำลัง มอดม้วยชีวังปลดปลง

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 338)

หลังจากจบบทนี้เป็นการรำประกอบเพลงโอด สื่ออารมณ์โศกเศร้าสอดคล้องกับอารมณ์ของเรื่อง

การรบกริชดังกล่าวนี้ไม่เพียงแต่เอื้อแก่การเลือกบรรจุเพลงร้องได้หลากหลาย แต่ยังสามารถบรรจุท่ารำกริชได้หลายท่าอีกด้วย จากการศึกษาของ รุ่งนภา ฉิมพุฒ (2541: 339) พบว่าท่ารำกริชในตอนนี้มีถึง 20 ท่า ได้แก่ ท่าผลาญยักษ์ ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง ท่าฉายมือ ท่าเยื้องกราย ท่าสาวจีบยาว ท่าเช็ดกริช ท่าวงบน-วงล่าง ท่าประ ท่าเงื้อ-แตะหลัง ท่าแทง-ปัด ท่าแทงที่อก ท่าเงื้อ

ท่าวงบน-วงกลาง ท่าจีบปรกข้าง-ตั้งวงบน ท่าเคล้าจีบออก ท่าฉายแขนตึง ท่าชักแป้ง ท่าแทง (พลาด) ท่าแทง (สูง) และท่ารองกริช ท่าเหล่านี้ต้องอาศัยความชำนาญและฝีมือของผู้รำอย่างยิ่งไม่แพ้ท่ารำหอกซัดและท่ารำกระบี่ดังอธิบายข้างต้น

จากที่อธิบายมาทั้งหมดข้างต้น จะเห็นว่าบทรบระหว่างอิเหนากับระตูกะหมังกุหนิงในตอนนี้เป็นบทที่ใช้แสดงได้อย่างโดดเด่นมาก สามารถเลือกบรรจุเพลงได้หลากหลายและแสดงกระบวนรำอาวุธได้หลายท่าต่อเนื่องกัน โดยมีการรำอาวุธถึง 3 ชนิดติดต่อกัน เป็นตอนที่สามารถอวดฝีมือผู้รำได้อย่างเด่นชัด เพราะผู้รำจะต้องรู้จักจังหวะเพลงและทำนองเพลงหลากหลายจับจังหวะได้แม่นยำ ทั้งยังต้องรำอาวุธได้ดีหลายชนิด ทั้งหอกซัด กระบี่ และกริช ถือเป็นตอนหนึ่งที่เป็นสุดยอดในการแสดงกระบวนรำอาวุธของละครใน

ตอนอิเหนารบกับระตูกะหมังกุหนิงนี้จึงเป็นตอนหนึ่งที่มีคุณค่าทั้งในมิติของการอ่านและการแสดงควบคู่กัน ในด้านการอ่าน ตอนนี้ใช้ภาษาจินตภาพที่แสดงนาฏการท่าทางการรบของตัวละครอย่างแจ่มชัด ดังที่ได้อธิบายในหัวข้อที่แล้ว ขณะเดียวกัน เมื่อนำไปใช้แสดง ตอนนี้ก็เปิดช่องให้สามารถบรรจุเพลงและกระบวนรำอวดฝีมือได้อย่างหลากหลาย ต่อเนื่อง และงดงาม ปลุกใจให้ผู้ชมตื่นเต้นและประทับใจความเก่งกล้าสามารถของตัวเอกในฐานะนักรบ และความสามารถของผู้รำ ทำให้ตอนนี้เป็นตอนเด่นที่ติดตรึงใจผู้อ่านและชมการแสดงอย่างดียิ่ง

ค. ความมีเสน่ห์จากบรรยากาศชวามลายูในการแสดง

ในการแสดงตอนนี้มีการเสริมบรรยากาศชวามลายูเข้าไปด้วย ได้แก่ การบรรจุเพลงสะระหม่าซึ่งมีสำเนียงแขกตอนอิเหนารบกระบี่และรบกริชกับระตูกะหมังกุหนิง ซึ่งมีกลองแขกร่วมบรรเลงด้วย ทำให้การแสดงตอนนี้มีเสน่ห์ที่ฟังแปลกหู เสริมรสชวามลายูให้แก่การแสดงเป็นอย่างดี

5.3.3 ความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในจากตอนท้าวดาหาใช้บน

ตอนท้าวดาหาใช้บนเป็นเนื้อหาที่อยู่ในเหตุการณ์หลักที่ 5 ของโครงเรื่อง คือเหตุการณ์ที่อิเหนาพบบุษบา เกิดหลงรัก และได้นางเป็นชายา เนื้อหาตอนที่จะนำมาศึกษาเริ่มตั้งแต่ท้าวดาหาและข้าราชบริพารรวมทั้งอิเหนาและบุษบาเดินทางไปใช้บนที่ภูเขาวิลิศมาหรา และจบตอนที่ท้าวดาหาและข้าราชบริพารเดินทางกลับเมือง โดยเริ่มต้นจากบทบรรยายการจัดทัพของท้าวดาหาดังนี้

บัดนั้น เสนีธิบดีซ้ายขวา
แต่ปฐมยามเวลา ก็ตรวจเตรียมโยธาทันใด

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 391

และจบเนื้อหาของตอนนี้ในบทที่กล่าวว่าท้าวดาหากับประไหมสุหรีกลับถึงเมือง ดังนี้

เมื่อนั้น องค์ท้าวดาหาเรืองศรี
ครั้นถึงเกยแก้วรูจี เสด็จจากรถมณีด้วยพลัน
พร้อมพระมเหสีเสนหา โอรสธิดาสาวสวรรค์
กับฝูงสุรางค์กำนัล จรจรัลขึ้นปราสาทรัตนา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 446)

ตอนท้าวดาหาใช้บนนี้คงเป็นเนื้อหาที่มีอยู่เดิมในนิทานปันหยี เนื่องจากพบคล้ายกับนิทานปันหยีหลายสำนวนดังที่ได้ศึกษาในบทที่ 3 แต่กวีได้มีการสร้างสีสันและบรรยากาศไทยกับชวามลายูเพิ่มเติมเข้าไปหลายลักษณะจนมีลักษณะเด่นแตกต่างจากตอนใช้บนในนิทานปันหยี บรรยากาศไทยในตอนนี้ ได้แก่ การกล่าวถึงการแตระอุบะ การเสี่ยงเทียน และนำเสนอภาพศาลเทวาและถ้ำทองเป็นแบบสถาปัตยกรรมไทย ส่วนบรรยากาศชวามลายูที่เพิ่มเติมเข้าไปในตอนนี้ก็มีหลากหลายเช่นกัน เช่น การฉายกริช การนำผ้าซ่าโบะมาใช้ในการรำ การบรรจุท่ารำกริชเพิ่มเติมจากบทในตอนสุหรานากงรำกริชและตอนอิเหนาใช้กริชตัดดอกไม้ และการบรรจุเพลงสำเนียงแขกในบางช่วง ดังที่ได้ศึกษาในบทที่ 4 นอกจากนี้ ในตอนนี้ยังมีการสร้างสีสันให้แก่ตัวละครหลายลักษณะอีกด้วย เช่น ความเจ้าอุบายมีชั้นเชิงด้านความรักของอิเหนา และความชวนขันระคนน่าเห็นใจของจรกา

ขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในในฐานะกลวิธีสร้างความเป็นวรรณคดีบทละครในปรากฏในตอนนี้อย่างเด่นชัดหลายลักษณะ ไม่ว่าจะเป็นการพรรณนา การใช้ภาษาที่เหมาะแก่การอ่านการแสดง รวมทั้งการบรรจุเพลงและท่ารำ ขนบที่โดดเด่นมากคือบทพรรณนาในตอนนี้รวมบทพรรณนาไว้หลากหลายประเภท และมีต่อเนื่องตลอดทั้งตอน เช่น บทชมศาลเทวา บทชมถ้ำทอง บทชมป่า บทชมสระน้ำ บทชมอุทยาน บทชมทัพ บทชมพาหนะ บทชมโฉม บทสระสรงทรงเครื่อง และบทพรรณนาอารมณ์ความรู้สึก

ผลการศึกษาพบว่าขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในผสานเข้ากับเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยีและการสร้างสีสันลักษณะต่างๆ ในตอนนี้ได้อย่างกลมกลืนมีศิลปะ ทำให้ตอนนี้ใช้ได้ดีทั้งการอ่านและการแสดงละครใน ดังนี้

5.3.3.1 ความเป็นยอดในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่าน

จากการศึกษาพบว่าตอนท้าวดาหาใช้บนดีเด่นในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่าน 4 ลักษณะ ได้แก่ ดีเด่นด้านการใช้ภาษาไพเราะสละสลวย ดีเด่นด้านการสร้างจินตนาการ ดีเด่นด้านความมีชีวิตชีวาของตัวละคร และดีเด่นด้านความมีเสน่ห์จากการผสานบรรยากาศไทยกับชวามลายู ดังนี้

ก. ความดีเด่นด้านการใช้ภาษาไพเราะสละสลวย

การใช้ภาษาในตอนนี้มีความไพเราะสละสลวยมาก มีการเล่นเสียงเล่นคำเพื่อสร้างเสียงเสนาะแก่บทประพันธ์ ดังจะยกตัวอย่างการเล่นเสียงเล่นคำในบทชมธรรมชาติตอนท้าวดาหาเดินทางกลับจากใช้บนมาแสดงให้เห็นความไพเราะงดงาม ดังนี้

ไก่ฟ้าจับกาฝากแฝง เหยี่ยวจิกเหยื่อแย่งบนเวหา
แก้วจับเกดกินบินร่อนรา ฝูงกระสาจับกระสังรังเรียง
กระทุงทองลงล่องในท้องธาร กระเหว่าจับกระวานประสานเสียง
กาลิงจับกิ่งกาหลงเมียง นกเอี้ยงจับเอื้องชำเลืองดู
กระลุมพูจู่จับกระลำพัก เขาไฟไข่ฟักฟุบอยู่
ยางย่องมองมาริมสินธู ปักหลักปีกลู่ลงกินปลา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 455)

บทที่ยกมาข้างต้นนี้ใช้กลวิธีสร้างความไพเราะทางเสียงหลายลักษณะ ทั้งการเล่นเสียงสัมผัสใน และการซ้ำโครงสร้างประโยคเพื่อสร้างจังหวะของเสียงที่สม่ำเสมอกัน

ด้านการเล่นเสียงสัมผัสใน บทประพันธ์นี้เล่นเสียงสัมผัสต่อเนื่องกันทุกวัน ทั้งเสียงพยัญชนะและสระ ดังนี้

วรรค “ไก่ฟ้าจับกาฝากแฝง” เล่นทั้งเสียงสัมผัสสระและพยัญชนะ คือ เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “ฟ้า-กา” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ฟ/ คำว่า “ฟ้า-ฝาก-แฝง”

วรรค “เหยี่ยวจิกเหยื่อแย่งบนเวหา” เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ย/ คำว่า “เหยี่ยว-เหยื่อ-แย่ง”

วรรค “แก้วจับเกดกินบินร่อนรา” เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “กิน-บิน” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ก/ คำว่า “แก้ว-เกด-กิน” และเสียง /ร/ คำว่า “ร่อน-รา”

วรรค “ฝูงกระสาจับกระสังรังเรียง” เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “กระสัง-รัง” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /กร/ และ /ซ/ คำว่า “กระสา-กระสัง” และเสียง /ร/ คำว่า “รัง-เรียง”

วรรค “กระทุงทองลงล่องในท้องธาร” เล่นเสียงสัมผัสสระต่อเนื่องกัน 3 คำคือ “ทอง-ล่อง-ท้อง” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ท/ คำว่า “กระทุง-ทอง-ท้อง-ธาร” และเสียง /ล/ คำว่า “ลง-ล่อง”

วรรค “กระเหว่าจับกระวานประสานเสียง” เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “กระวาน-ประสาน” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะเสียง /กร/ และ /ว/ คำว่า “กระเหว่า-กระวาน” และเสียง /ซ/ คำว่า “ประสาน-เสียง”

วรรค “กาลิงจับกิ่งกาหลงเมียง” เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “กาลิง-กิ่ง” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ก/ และ /ล/ คำว่า “กาลิง-กิ่ง-กาหลง”

วรรค “นกเอี้ยงจับเอื้องชำเลืองดู” เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “เอื้อง-ชำเลือง” และ เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /อ/ คำว่า “เอี้ยง-เอื้อง”

วรรค “กระลุมพูจู่จับกระลำพัก” เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “พู-จู่” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /กร/ /ล/ และ /พ/ คำว่า “กระลุมพู-กระลำพัก” และเสียง /จ/ คำว่า “จู่-จับ”

วรรค “เขาไฟไข่ฟักฟุบอยู่” เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “ไฟ-ไข่” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ค/ คำว่า “เขา-ไข่” และเสียง /ฟ/ คำว่า “ไฟ--ฟัก-ฟุบ”

วรรค “ยางย่องมองมาริมสินธู” เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “ย่อง-มอง” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ย/ คำว่า “ยาง-ย่อง” และ เสียง /ม/ คำว่า “มอง-มา”

วรรค “ปักหลักปีกลู่ลงกินปลา” เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ป/ คำว่า “ปัก-ปีก” และเสียง /ล/ คำว่า “หลัก-ลู่-ลง”

ส่วน**ด้านการซ้ำโครงสร้างประโยค**เพื่อสร้างจังหวะของเสียงที่สม่ำเสมอกันด้วย บทประพันธ์ข้างต้นซ้ำโครงสร้าง “(ชื่อนก) จับ (ชื่อพรรณไม้)” เช่น “แก้วจับเกด” “ฝูงกระสาจับกระสัง” “กระเหว่าจับกระวาน” “กาลิงจับกิ่งกาหลง” “กระลุมพูจู่จับกระลำพัก” โดยเลือกจับคู่ชื่อนกกับชื่อพรรณไม้ที่มีเสียงพยัญชนะต้นเดียวกัน หรือมีพยางค์แรกซ้ำกัน เช่น แก้ว-เกด กระสา-กระสัง กระเหว่า-กระวาน กาลิง-กาหลง เอี้ยง-เอื้อง กระลุมพู-กระลำพัก

กลวิธีต่างๆ เหล่านี้ช่วยทำให้บทพรรณนาธรรมชาติดังกล่าวมีเสียงเสนาะไพเราะอย่างเห็นได้ชัด

ข. ความดีเด่นด้านการสร้างจินตนาการ

ตอนใช้บนเป็นตอนที่ดีเด่นด้านการสร้างจินตนาการมากที่สุดตอนหนึ่งของเรื่อง**อิเหนา** เนื่องจากมีการพรรณนารายละเอียดต่างๆ ที่สร้างจินตภาพอย่างหลากหลายต่อเนื่องตลอดทั้งตอน ไม่ว่าจะเป็นฉากสถานที่ ธรรมชาติ ความงามของตัวละคร พาหนะ กองทัพ หรือการแต่งตัวของตัวละคร ทั้งยังใช้คำจินตภาพและความเปรียบที่แสดงให้เห็นภาพอย่างเด่นชัด จินตนาการที่เด่นมากในตอนนี้คือ ภาพความงามของสถานที่ ภาพความงามของธรรมชาติ และภาพงามของบุษบา การวาดภาพฉากสถานที่และธรรมชาติอย่างละเอียดในตอนนี้ไม่เพียงแต่เร้าจินตนาการของผู้อ่าน แต่ยังสร้างจินตนาการแก่ผู้ชมการแสดงด้วย เพราะการแสดงละครรำของไทยไม่มีฉาก ผู้ชมจะต้องนึกวาดภาพตามเนื้อร้องที่ได้ยินประกอบกับท่ารำของตัวละครเท่านั้น* ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างความดีเด่นของตอนนี้ในการสร้างจินตนาการด้านต่างๆ ดังนี้

---

* เช่น ใน**เพลงยาวเจ้าฟ้ากรมขุนกระษัตรานุชิตทรงปฏิสังขรณ์วัดอไภยทาราม**กล่าวว่ามีการแสดงละครในเรื่อง**อิเหนา**ตอนใช้บนในคราวปฏิสังขรณ์วัดดังกล่าว กวีได้บรรยายว่าฉากบนเวทีมีเพียงการประดับตกแต่งรูปภูเขาถ้ำ และกุฎี ไว้เล็กน้อยเท่านั้น ดังที่บรรยายว่า

ภาพความงามของสถานที่

ในตอนนี้มีการพรรณนาให้เห็นภาพความงามของสถานที่ 2 ครั้ง คือชมความงามของศาลเทวาบนภูเขาวิลิศมาหราผ่านสายตาของบุษบาและอิเหนาซึ่งไปเยี่ยมชมกันคนละคราว แม้ว่าจะเป็นการชมสถานที่เดียวกัน กวีก็ใช้โวหารในการพรรณนาแตกต่างกันไป ทำให้ได้รับรสและรายละเอียดของภาพความงามที่แตกต่างกันไป การพรรณนาบทดังกล่าวเน้นแสดงรายละเอียดการประดับประดาตกแต่งที่วิจิตรงดงาม เพื่อให้ผู้อ่านผู้ชมเกิดจินตภาพ ดังจะขอยกตัวอย่างภาพของศาลเทวาที่ชมผ่านสายตาของบุษบา ดังนี้

ศาลนั้นชั้นเชิงสนุกนัก ฉลุฉลักลายงามทั้งสามหลัง
ทองหุ้มซุ้มทวารบานบัง มีบัลลังก์ตั้งรูปอารักษ์ไว้
ริมรอบขอบเขตอารามนั้น มีระเบียงสามชั้นกว้างใหญ่
พื้นผนังหลังคาพาไล แล้วไปด้วยสุวรรณบรรจง
สถลมาศลาดล้วนศิลาเลี่ยน แลเตียนไม่มีธุลีผง
ที่สถานลานวัดจังหวัดวง บรรจงปรายโปรยโรยทราย
รุกขชาติดาษดาน่าชม รื่นร่มใบบังสุริย์ฉาย

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 406)

บทดังกล่าวสร้างจินตนาการให้เห็นภาพความวิจิตรงดงามของศาลเทวาอย่างชัดเจน คือภาพของศาลที่หุ้มด้วยทองอร่ามไปทั้งหลังไม่ว่าจะเป็นพื้นผนัง หลังคา พาไล ซุ้มทวาร บนบัลลังก์มีรูปปั้นเทวาอารักษ์ประจำเมืองตั้งอยู่ หน้าบันมีลวดลายกระหนกและเครือขด ซุ้มทวารประดับด้วยแก้วประพาฬ ฉลุฉลักลายอย่างงดงาม เจดีย์และวิหารแกะสลักเป็นรูปสัตว์ ทางเดินสะอาดโล่งเตียน ปูลาดด้วยหินศิลา และบริเวณรอบๆ ศาล มีพรรณไม้ต่างๆ ร่มรื่น

ภาพความงามของธรรมชาติ

ภาพความงามของธรรมชาติมีความโดดเด่นมากในตอนนี้เนื่องจากมีการชมธรรมชาติถึง 4 ครั้ง ได้แก่ บทชมป่าระหว่างเดินทางไปใช้บน บทชมป่าบนภูเขาวิลิศมาหรา บทชมธารตอนบุษบาเล่นธาร และบทชมป่าระหว่างเดินทางกลับดาหา บทพรรณนาเหล่านี้แสดงรายละเอียดของภาพอย่างเด่นชัด บางครั้งแสดงนาฏการของตัวละครประกอบด้วย เช่นท่าทางเที่ยวชมธรรมชาติอย่างมีความสุข ซึ่งเสริมให้ภาพมีชีวิตชีวายิ่งขึ้น ดังจะยกตัวอย่างบทชมบัวในลำธารตอนบุษบาเล่นธาร

ครั้นรุ่งเช้ามีละครรำโรงใหญ่ ผ้าใบบังแสงแดดทั้งแปดด้าน
ประดับเขาถ้ำกุฎีที่ชมธาร แถวสถานศาลเจ้าหลักเมืองชวา

(ประชุมเพลงยาวภาคพิเศษ, 2549: 8)

น้ำใสไหลเย็นเห็นตัวปลา ว่ายแหวกปทุมาอยู่ไหวไหว
นิลุบลพ้นน้ำขึ้นรำไร ตูมตั้งบังใบอรชร
ดอกขาวเหล่าแดงสลับสี บานคลี่ขยายแย้มเกสร
บัวเผื่อนเกลื่อนกลาดในสาคร บังอรเก็บเล่นกับนารี
นางทรงหักห้อยเป็นสร้อยบัว สวมตัวกำนัลสาวศรี
แล้วปลิดกลีบปทุมมาลย์มากมี เทวีลอยเล่นเป็นนาวา
ลางนางบ้างกระทุ่มน้ำเล่น บ้างโกรธว่ากระเซ็นถูกเกศา
บ้างว่ายน้ำแซงแข่งเคียงกันไปมา เกษมสุขทุกหน้ากำนัลใน

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 407)

บทดังกล่าวนี้พรรณนาให้เห็นภาพชัดเจนว่าลำธารนั้นมีดอกบัวหลากสีนานาชนิดขึ้นอยู่เต็ม และส่งกลิ่นหอมขจรขจายไปทั่ว บางดอกก็แบ่งบาน บางดอกก็ยังตูมอยู่ และบางดอกก็เพิ่งพ้นน้ำรำไร ส่วนน้ำในท้องธารก็เย็นใส จนเห็นฝูงปลาว่ายแหวกไปมา นอกจากนี้ยังแสดงภาพนาฏการของตัวละครที่เล่นธารและหยอกล้อเล่นกันอย่างมีความสุขด้วย เช่น นางกำนัลบางคน “กระทุ่มน้ำเล่น” บางคน “ว่ายน้ำแซงแข่งเคียงกัน” เสริมให้ภาพมีชีวิตชีวา บทชมบัวดังกล่าวนี้ แม้ว่าพรรณนาขัดกับสภาพความเป็นจริงของบัวอยู่บ้าง เพราะตามปกติบัวหลวงกับบัวสายจะไม่ขึ้นปนกัน แต่ผู้อ่านคงไม่ติดใจหรือเห็นเป็นข้อผิดพลาดสำคัญ หากแต่มุ่งเพลิดเพลินไปกับจินตนาการความงามของภาพดอกบัวนานาพรรณตามที่กวีวาดไว้มากกว่า*

มีข้อสังเกตว่าภาพธรรมชาติตอนเล่นธารนี้น่าจะเป็นบทที่ประทับใจผู้อ่านในช่วงต้นรัตนโกสินทร์พอสมควร ดังสะท้อนให้เห็นในเรื่อง**นิราศพระบาท**ของสุนทรภู่ที่กล่าวว่าเมื่อสุนทรภู่เดินทางมาถึงเขาสุวรรณบรรพต ใกล้พระพุทธบาท และได้เห็นธารเกษมซึ่งกำลังมีผู้คนเล่นธารกันอย่างสนุกสนาน ก็นึกถึงฉากที่บุษบาเล่นธารในเรื่อง**อิเหนา** ดังที่กล่าวว่า “อันเรื่องว่ากับเราเห็นก็เช่นกัน”* (สุนทรภู่, 2503: 48)

---

* ดังที่ธเนศ เวศร์ภาดา (2534: 222) กล่าวถึงบทชมบัวตอนนี้ว่า

> นักอ่านอิเหนาโดยมากชอบการพรรณนาตอนบุษบาเล่นธาร ในลำธารนั้นมีทั้งบัวหลวง บัวสายต่างชนิด ทั้งที่ตามความเป็นจริง บัวหลวงกับบัวสายจะไม่ค่อยขึ้นปนกันในสระหรือธารน้ำเดียวกัน เพราะชอบดินชอบน้ำต่างกัน แต่คนไทยรื่นรมย์กับสภาพดังที่กวีวาดให้เป็นในหนังสือนั้น..

*

คำขนานธารเกษมก็สมชื่อ สนุกคือเรื่องอิเหนาเสน่หา
เมื่อใช้บนเล่นชลธารา อันเรื่องว่ากับเราเห็นก็เช่นกัน

ภาพความงามของบุษบา

การสร้างจินตนาการที่โดดเด่นอีกลักษณะหนึ่งในตอนนี้ก็คือ ภาพความงามของบุษบา

ในตอนนี้มีบทชมโฉมบุษบาแทรกอยู่ 2 ครั้ง เป็นการชมโฉมนางผ่านสายตาของอิเหนาทั้ง 2 ครั้ง ครั้งแรก อิเหนาชมโฉมบุษบาขณะลอบดูนางเล่นธาร และครั้งที่สอง อิเหนาชมโฉมนางขณะลอบมองนางในรถทรงตอนเดินทางกลับจากใช้บน บทชมโฉมบุษบาทั้ง 2 ครั้งนี้ใช้ถ้อยคำและภาพพจน์ที่แสดงให้เห็นความงามของบุษบาอย่างเด่นชัด ดังนี้

ภาพความงามของบุษบาตอนเล่นธาร

พักตร์น้องละอองนวลปลั่งเปล่ง ดังดวงจันทร์วันเพ็งประไพศรี
อรชรอ้อนแอ้นทั้งอินทรีย์ ดังกินรีลงสรงคงคาลัย
งามจริงพริ้งพร้อมทั้งสารพางค์ ไม่ขัดขวางเสียทรงที่ตรงไหน
พิศพลางปฏิพัทธ์กำหนัดใน จะใคร่ไปโอบอุ้มองค์มา
ดูเดินดังดำเนินเหมราช งามประหลาดเลิศล้ำเลขา
พิศไหนให้เพลินจำเริญตา พระราชาชมพลางทางถอนใจ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 400)

ภาพความงามของบุษบาขณะเดินทางกลับจากใช้บน

เห็นระเด่นบุษบาลาวัณย์ เผยม่านพิศพรรณพฤกษา
งามพักตร์ผิวผ่องดังทองทา จับแสงจันทราในนภางค์
อรชรอ้อนแอ้นเอวองค์ ทรวดทรงสารพัดไม่ขัดขวาง
พระแสนปฏิพัทธ์กำหนัดนาง ปิ้มปางจะสิ้นสมประดี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 444)

บทชมโฉมทั้ง 2 ครั้งดังกล่าวเน้นการชมแบบแยกส่วน* คือ ชมความงามของนางทีละส่วน เช่น ใบหน้า ผิวพรรณ รูปร่าง และท่วงท่าการเดิน และใช้กลวิธีหลากหลายตามขนบวรรณคดีไทยเพื่อแสดงให้เห็นภาพความงามของบุษบาทั้งการใช้คำจินตภาพและความเปรียบ

---

* การชมความงามของตัวละครในวรรณคดีมี 2 แบบ คือ ชมแบบรวมๆ และชมแบบแยกส่วน การชมความงามแบบรวมๆ คือ ชมความงามในภาพรวมของตัวละครนั้น มิได้แยกชมแต่ละส่วน เช่น ชมว่างามเหมือนนางฟ้า งามเหมือนเทพบุตร หรืองามไม่มีที่เปรียบ ส่วนการชมความงามแบบแยกส่วน เป็นการให้ภาพความงามทีละส่วน เช่น ชมใบหน้า ผม แก้ม คิ้ว ตา หู จมูก ปาก ฟัน แขน ขา ผิวเนื้อ ฯลฯ

รวมทั้งการบรรยายปฏิกิริยาตะลึงหลงของผู้ที่ได้ชมโฉมนางซึ่งช่วยเสริมให้ความงามของบุษบาเด่นชัดและตรึงใจมากยิ่งขึ้น

ด้านการใช้ถ้อยคำ บทชมโฉมข้างต้นใช้ถ้อยคำพรรณนาความงามของนางอย่างตรงไปตรงมาหลายคำ เช่น กล่าวว่านางมีใบหน้า “ละอองนวล” และ “ปลั่งเปล่ง” มีรูปร่างที่ “งามจริง” “พริ้งพร้อม” “ไม่ขัดขวางเสียทรง” “อรชร” และ “อ้อนแอ้นเอวองค์”

ด้านการใช้ความเปรียบ บทดังกล่าวใช้ความเปรียบสื่อให้เห็นภาพความงามของนางอย่างเด่นชัดหลายลักษณะ เช่น เปรียบว่าใบหน้าของนางนวลงามเหมือนดวงจันทร์ ผิวพรรณเปล่งปลั่งราวกับทาด้วยทอง มีรูปร่างอรชรอ้อนแอ้นราวกับนางกินรี มีท่วงท่าการเดินสง่างามราวกับเหมราช และงามยิ่งกว่าการบรรจงวาดขึ้น

นอกจากการใช้ถ้อยคำพรรณนาความงามและการใช้ความเปรียบแล้ว บทชมโฉมบุษบาดังที่ยกตัวอย่างข้างต้น ยังบรรยายปฏิกิริยาตะลึงหลงของอิเหนาซึ่งเป็นผู้ชมโฉมนางอีกด้วยว่า ความงามของนางทำให้อิเหนารู้สึกมีความสุข “เพลินจำเริญตา” อย่างยิ่ง เร้าให้อิเหนารู้สึก “ปฏิพัทธ์กำหนัดนาง” ยิ่งนัก ราวกับจะสิ้นสติสมประดี ขณะเดียวกันก็เป็นทุกข์ใจด้วยความปรารถนาจะได้นางมาเป็นของตน

บมชมโฉมบุษบาไม่เพียงแต่ปรากฏในตอนใช้บนนี้ แต่ยังปรากฏในตอนอื่นๆ ด้วยอีกหลายครั้ง เช่น ตอนเข้าเฝ้ามีบทชมโฉมบุษบา 2 ครั้ง คือ บทที่สังคามาระตาชมโฉมบุษบาให้อิเหนาฟังเพราะอิเหนาไม่ยอมหันไปมองนาง และบทที่อิเหนาขับลำชมโฉมบุษบาหลังจากหันไปมองนาง หรือตอนอิเหนาลักนางไปถ้ำทอง มีบทชมโฉมนางปรากฏ 1 ครั้ง คือ บทที่อิเหนาขับลำกล่อมบุษบา บทชมโฉมเหล่านี้มีทั้งการชมแบบรวมๆ และชมแบบแยกส่วน ดังจะยกตัวอย่างบทที่สังคามาระตาชมชมโฉมบุษบาตอนออกมาไหว้อิเหนา ดังนี้

อันนางโฉมยงองค์นี้ เลิศล้ำนารีในแหล่งหล้า
นวลละอองผ่องพักตร์โสภา เพียงจันทราทรงกลดหมดราคี
งามดั่งโกสุมปทุมมาลย์ บานอยู่ในท้องสระศรี
แต่พร่ำทูลระเด่นมนตรี ภูมีฮึดให้ไม่แลไป

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 359)

บทชมโฉมนี้เป็นการชมว่าบุษบางาม “เลิศล้ำ” ยิ่งกว่าสตรีทุกคนในโลก ใบหน้าของนางงามดังดวงจันทร์หรืองามดังดอกบัวที่บานสะพรั่งอยู่ในสระน้ำ

ภาพความงามของบุษบาที่นำเสนอผ่านบทชมโฉมต่างๆ นี้เป็นความงามตามอุดมคติของนางในวรรณคดีไทยที่มักกล่าวว่าตัวละครหญิงงามเสมอนางฟ้า งามดังดอกบัว

ใบหน้างามผุดผ่องดังดวงจันทร์วันเพ็ญ คิ้วงามดังคันศร ผิวพรรณผุดผ่องราวกับทองคำ รูปร่างอ้อนแอ้นราวกับนางกินรี บุษบาจึงมีความงามในลักษณะเช่นเดียวกับนางในวรรณคดีไทยเรื่องอื่น

เมื่อเปรียบเทียบความงามของบุษบากับตัวละครหญิงอื่นๆ ในเรื่อง**อิเหนา** เช่น จินตะหรา ก็พบว่ามีความงามที่คล้ายคลึงกัน เช่น บทชมโฉมจินตะหราก็กล่าวว่าจินตะหรามีรูปโฉมงดงามเหนือกว่านางใด มีใบหน้างามผุดผ่อง และมีรูปร่างอรชรอ้อนแอ้นเช่นเดียวกับบุษบา แต่มีข้อสังเกตว่า กวีพรรณนาผิวพรรณของจินตะหราต่างจากบุษบาเล็กน้อย คือ กล่าวว่าจินตะหรามีผิว “สองสี” หมายถึงผิวค่อนข้างคล้ำ ต่างจากบุษบาที่ผิวพรรณผุดผ่องเป็นสีเหลืองราวกับทองคำ ดังตัวอย่างบทชมโฉมจินตะหรา

แล้วทำทีมิให้ใครสังเกต ชำเลืองเนตรดูระเด่นจินตะหรา
งามอ่อนจริตกิริยา ลักขณาเลิศล้ำนารี
พิศพักตร์งามพักตร์ผุดผ่อง ผิวเนื้อนวลละอองสองสี
อรชรอ้อนแอ้นทั้งอินทรีย์ ภูมีดูนางไม่วางตา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 47)

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าภาพความงามของบุษบามิได้แตกต่างไปจากนางในวรรณคดีไทยเรื่องอื่นๆ หรือต่างจากตัวละครหญิงในเรื่องเดียวกันมากนัก แต่ความงามของบุษบาก็โดดเด่นกว่าตัวละครหญิงในเรื่องเดียวกันอย่างเด่นชัด เนื่องจากบทชมโฉมบุษบามีปรากฏมากที่สุดในเรื่อง และการชมแต่ละครั้งใช้กลวิธีทางภาษานำเสนอภาพความงามของนางได้อย่างกระจ่างชัด ทั้งการใช้ถ้อยคำความเปรียบ รวมทั้งการบรรยายปฏิกิริยาของผู้ที่ได้ชมโฉมนาง สะท้อนให้เห็นว่ากวีให้ความสำคัญและมุ่งเน้นความงามของบุษบามากที่สุด ทำให้ภาพความงามของบุษบาแจ่มชัดในจินตนาการของผู้อ่าน ทำให้เห็นว่านางมีความงามเป็นเลิศเหนือว่านางใด และยิ่งความงามของบุษบาเด่นชัดมากเพียงใด ก็ยิ่งทำให้การหมั้นหมายกับจรกาผู้อัปลักษณ์เร้าอารมณ์สะเทือนใจของผู้อ่านมากขึ้นเพียงนั้น คือ เกิดความรู้สึกเสียดาย ไม่ต้องการให้นางเป็นของจรกา ขณะเดียวกันก็เอาใจช่วยให้นางได้ครองคู่กับอิเหนา นอกจากนี้ ความงามที่เด่นชัดของบุษบา ยังทำให้ความโศกเศร้าเสียดายของอิเหนาสมจริงและลึกซึ้งขึ้นด้วย

ค. ความดีเด่นด้านความมีชีวิตชีวาของตัวละคร

ความยอดเยี่ยมอีกลักษณะหนึ่งของเรื่อง**อิเหนา**ในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่านคือ ความมีชีวิตชีวาของตัวละคร ความมีชีวิตชีวานี้เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญมากในวรรณคดี เพราะ “ช่วยให้เรื่องดูจริงจังและเร้าอารมณ์ให้ติดตามเรื่องได้โดยตลอด (กุสุมา รักษมณี, 2540: 16-20)

แม้ว่าบุคลิกลักษณะส่วนใหญ่ของตัวละครในเรื่อง**อิเหนา**ทั้งตัวเอกและตัวรองจะสืบทอดมาจากนิทานปันหยี ดังที่ได้ศึกษาในบทที่ 3 แต่ขณะเดียวกันก็มีการเสริมแต่ง

บุคลิกลักษณะของตัวละครหลายตัวให้มีชีวิตชีวาและมีลักษณะเฉพาะที่น่าประทับใจยิ่งขึ้น เช่น บทบาทช่วงวัยเด็กของสียะตราและวิยะดา หรือการกำหนดให้จรกามีคุณสมบัติเป็น “คู่เปรียบ” ของอิเหนา ตัวละครที่มีการสร้างสีสันให้แก่บุคลิกภาพอย่างเด่นชัดในเรื่อง**อิเหนา** ก็คือ อิเหนา โดยการกำหนดให้มีความเจ้าเล่ห์เจ้าอุบายและมีชั้นเชิงในด้านความรักอย่างเด่นชัด ทำให้อิเหนาแสดงมิติของความเป็นมนุษย์ที่มีชีวิตชีวาควบคู่ไปกับการแสดงคุณสมบัติตามอุดมคติที่สืบทอดมาจากลักษณะของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยี

ความมีชีวิตชีวาของตัวละครดังกล่าวนี้ปรากฏให้เห็นเด่นชัดมากในตอนท้าวดาหาใช้บน โดยเฉพาะอย่างยิ่งความมีชีวิตชีวาจากความเจ้าอุบายมีชั้นเชิงด้านความรักของอิเหนา เช่น การคิดอุบายหาโอกาสชมโฉมบุษบาในขบวนเสด็จไปใช้บนทั้งขาไปและขากลับ การคิดอุบายตามนางเข้าไปตอนเสี่ยงเทียนและอุบายให้สังคามาระตาต้อนค้างคาวดับไฟเพื่อออกไปลอบสัมผัสโอบกอดนาง หรือการคิดอุบายกลั่นแกล้งจรกา บุคลิกของอิเหนาดังกล่าวนี้ ทำให้ความเป็นนักรักของอิเหนาซึ่งเป็นคุณสมบัติเด่นประการหนึ่งของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีมีชีวิตชีวาขึ้นมาก ทำให้เห็นว่า อิเหนามีความรักและความปรารถนาที่จะสมหวัง และความชิงชังหึงหวง เฉกเช่นมนุษย์ทั่วไป จึงได้พยายามคิดหาวิธีการต่างๆ ที่ “ไม่ตรงไปตรงมา” หรือ “ไม่ซื่อ” เพื่อให้สมหวังในรัก

ง. ความดีเด่นด้านความมีเสน่ห์จากการผสานบรรยากาศไทยกับชวามลายู

ในตอนนี้มีบรรยากาศไทยและบรรยากาศชวามลายูผสานกันหลายลักษณะ ความเป็นไทยที่ปรากฏในตอนนี้ ได้แก่ การเสี่ยงเทียนของบุษบา และการนำเสนอภาพศาลเทวาเป็นแบบสถาปัตยกรรมไทย ส่วนความเป็นชวามลายูก็มีหลายลักษณะเช่นกัน เช่น การประกอบพิธีใช้บน การฉายกริชของอิเหนา และการใช้คำศัพท์ชวามลายูที่ดัดแปลงเสียงท้ายคำจนมีเอกลักษณ์ เช่นคำว่า อสัญแดหวา ปะหนัน บุหงา บุหลัน บุหรง การผสานกันดังกล่าวทำให้ตอนนี้มีทั้งส่วนที่ผู้อ่านคนไทยคุ้นเคยได้แก่ความเป็นไทยด้านต่างๆ พร้อมๆ กับความเป็นชวามลายูที่แปลกไปจากความคุ้นเคย ซึ่งสร้างเสน่ห์และความน่าสนใจให้แก่การอ่านเป็นอย่างดี

5.3.3.2 ความเป็นยอดในฐานะบทสำหรับใช้แสดง

นอกจากตอนใช้บนจะมีความยอดเยี่ยมในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่านดังกล่าวข้างต้นแล้ว ยังมีความยอดเยี่ยมในฐานะบทสำหรับใช้แสดงละครในด้วย จากการศึกษาพบว่าตอนนี้มีความดีเด่นในมิติด้านการแสดง 4 ลักษณะ ได้แก่ บทสามารถใช้แสดงได้อย่างงดงามไม่ติดขัด บทเหมาะแก่การบรรจุเพลงและท่ารำอวดฝีมือ บทพรรณนาประเภทเดียวกันแสดงกระบวนรำได้หลากหลาย และความมีเสน่ห์จากการผสานบรรยากาศไทยกับชวามลายูในการแสดง ดังนี้

ก. บทสามารถใช้แสดงได้อย่างงดงามไม่ติดขัด

ตอนใช้บนเป็นตอนหนึ่งที่แสดงให้เห็นชัดเจนว่าบทสามารถใช้แสดงได้ดี งดงาม และไม่ติดขัด คือ ใช้ถ้อยคำที่สามารถตีเป็นท่ารำได้งดงามและต่อเนื่อง เลือกบรรจุเพลงที่เหมาะสมไพเราะ และบรรจุท่ารำได้งดงามสอดคล้องกับบทและเพลง ในที่นี้จะยกตัวอย่างบทชมศาลเทวาตอนบุษบาชมศาลมาอธิบายให้เห็นว่าบทพรรณนาดังกล่าวนี้นอกจากจะให้ภาพของศาลที่งดงามวิจิตรแล้ว ยังสามารถตีเป็นท่ารำได้หลายท่าต่อเนื่องกันและเป็นท่ารำที่งดงามอีกด้วย ดังนี้

ศาลนั้นชั้นเชิงสนุกนัก ฉลุฉลักลายงามทั้งสามหลัง
ทองหุ้มซุ้มทวารบานบัง มีบัลลังก์ตั้งรูปอารักษ์ไว้
ริมรอบขอบเขตอารามนั้น มีระเบียงสามชั้นกว้างใหญ่
พื้นผนังหลังคาพาไล แล้วไปด้วยสุวรรณบรรจง
สถลมาศลาดล้วนศิลาเลี่ยน แลเตียนไม่มีธุลีผง
ที่สถานลานวัดจังหวัดวง บรรจงปรายโปรยโรยทราย
รุกขชาติดาษดาน่าชม รื่นร่มใบบังสุริย์ฉาย

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 406)

บทพรรณนานี้บรรจุเพลงชมตลาด สามารถตีเป็นท่ารำที่งดงามได้หลายท่า ดังจะขอยกตัวอย่างเฉพาะบทแรกมาอธิบายการตีถ้อยคำเป็นท่ารำ ตามที่ จิตติมา นาคีเภท* (2544: 34-44) ได้ศึกษาและอธิบายไว้ ดังนี้

ถ้อยคำ	ท่ารำ
ศาลนั้น	ทิศที่ 2 มือขวาชี้ไปข้างหน้าออกข้างขวาเล็กน้อย มือซ้ายจีบหลัง ก้าวขาซ้ายเอียงขวา
ชั้นเชิง (เอื้อน)	ทิศที่ 1 มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายแทงปลาย มือดึงมาเป็นตั้งวงล่าง อยู่บนมือขวา ก้าวขาขวา ลักคอขวาแล้วลักคอซ้าย (หมายถึงการยักคอ) มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาแทงปลายมือกลับขึ้นมาเป็นตั้งวงล่างบนมือซ้าย ลักคอซ้าย
สนุก	ทิศที่ 4 มือทั้งสองจีบใต้อกแตะเท้าขวา เอียงซ้าย

* จิตติมา นาคีเภท (2544) ศึกษาท่ารำตอนบุษบาชมศาลที่ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีได้คิดตัดต่อขึ้นมาใหม่

นัก	ทิศที่ 1 ดึงมือออกมาตั้งวงกลางแขนตึงเสมอไหล่ ก้าวขวาแตะจมูกเท้าซ้าย เอียงซ้าย
ฉลุ	มือขวาจีบหงายแล้วคว่ำลงระดับชายพก มือซ้ายจีบส่งหลัง ก้าวเท้าขวาตามด้วยเท้าซ้ายจรดจมูกเท้า ลักคอขวาก่อนแล้วลักคอซ้ายตาม
ฉลัก	มือซ้ายจีบหงายแล้วคว่ำลงระดับชายพก มือขวาจีบส่งหลัก ก้าวเท้าซ้ายตามด้วยเท้าขวาจรดจมูกเท้า ลักคอซ้ายก่อนแล้วลักคอขวาตาม
ลาย	ทิศที่ 2 มือขวาจีบปกข้าง มือซ้ายตั้งวงกลาง ก้าวข้าวเท้าขวา เอียงขวา
งาม (เอื้อน)	มือขวาเปลี่ยนเป็นตั้งวง มือซ้ายแทงปลายมือตั้งวงแขนงอ กระดกขาซ้าย เอียงซ้าย หมุนตัวทางขวาหันไปทิศที่ 4 มือขวาจีบส่งหลัง มือซ้ายชี้ไปข้างหน้า เยื้องไปด้านซ้ายเล็กน้อย ก้าวเท้าขวาเอียงขวา
ทั้งสามหลัง	ชี้นิ้ว 2 ครั้ง พร้อมเปลี่ยนเป็นเอียงซ้าย ท่าโบก
ทอง	ทำท่า “ภมรเคล้า” ทางด้านขวา เอียงขวา แตะเท้าซ้ายหันไปทิศที่ 1
หุ้ม	ทำท่า “ภมรเคล้า” ทางด้านซ้าย เอียงซ้าย แตะเท้าขวา ซอยเท้าอยู่กับที่
ซุ้มทวาร	มือทั้งสองตั้งวงบน แล้วกลับมือมาเป็นหันฝ่ามือเข้าหากันระดับปกข้าง ก้าวเท้าซ้ายกระดกขวา เริ่มเอียงขวา แล้วกลับมาลักคอขวา
บานบัง	ทิศที่ 2 ทำท่า “บังสุริยา” ด้านซ้าย ก้าวเท้าขวา เท้าซ้าย เท้าขวากระดกหลัง เอียงซ้าย
มีบัลลังก์	ทิศที่ 1 มือทั้งสองจีบคว่ำข้างลำตัวงอแขน พลิกมือหงายขึ้นส่งจีบขึ้นไปเป็นบัวบาน ก้าวเท้าขวากระดกซ้าย เอียงซ้ายก่อนกลับมาหน้าตรง
ตั้งรูป	มือทั้งสองตั้งวงล่าง ตะแคงมือหันฝ่ามือเข้าหากัน ก้าวเท้าซ้าย เอียงซ้าย
อารักษ์ไว้	มือทั้งสองข้างตั้งวงไขว้กันที่ระดับต่ำกว่าอกเล็กน้อย ดึงเท้าขวาขึ้นมา ผสมเท้าคู่ เอียงขวา กลับมาหน้าตรง ท่าโบก

ตารางที่ 16 แสดงตัวอย่างการตีถ้อยคำในบทบุษบาชมศาลเป็นท่ารำ

บทดังกล่าวนี้นับเป็นตัวอย่างที่สะท้อนความดีเด่นของตอนนี้ทั้งในมิติของการอ่านและการแสดงได้อย่างเด่นชัดบทหนึ่ง กล่าวคือ ในมิติของการอ่าน บทนี้พรรณนารายละเอียดที่สร้างจินตนาการอย่างเด่นชัดดังได้ยกตัวอย่างอธิบายในหัวข้อที่แล้ว ขณะเดียวกัน เมื่อนำมาถ่ายทอดผ่านการแสดง ถ้อยคำต่างๆ ในบทก็สามารถแสดงกระบวนรำที่งดงาม ตีเป็นท่ารำได้ต่อเนื่องกันหลายท่า ถือเป็นบทที่อวดฝีมือผู้รำอย่างเด่นชัดมากบทหนึ่ง

ข. บทเหมาะแก่การบรรจุเพลงและท่ารำอวดฝีมือ

ตอนใช้บนเป็นตอนที่สามารถบรรจุเพลงและท่ารำอวดฝีมือได้ดีหลายช่วง ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนคือตอนสุหรานากงขับลำบวงสรวงในพิธีใช้บน* ดังนี้

ตอนสุหรานากงขับลำบวงสรวง บทร้องที่เป็นการขับลำมีเพียง 2 บทเท่านั้น แต่บรรจุเพลงร้อง เพลงหน้าพาทย์ และกระบวนรำที่อวดฝีมือผู้รำอย่างเด่นชัด บทขับลำดังกล่าวบรรยายว่า

ยอกรประนมขึ้นเหนือเกศา ไหว้ไทเทเวศร์รังสรรค์
ศักดิ์สิทธิ์ฤทธิไกรใครจะทัน ซึ่งรับพลีกรรม์บำบวง
องค์อสัญแดหวาวราฤทธิ์ สิงสถิตอยู่ในไศลหลวง
เชิญดูขับรำทั้งปวง ที่ได้บวงสรวงไว้เอย

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 432)

บทร้องดังกล่าวนี้กำหนดให้ใช้เพลงฝรั่งรำเท้า ซึ่งเป็นเพลงที่มีจังหวะทำนอง และการเอื้อนเสียงแบบพิเศษที่ทำให้เกิด “การเล่นเท้าที่โดดเด่น เรียกว่า เล่นเท้ายาว คือ การแตะเท้าช้า 2 จังหวะ และแตะเท้าเร็วอีก 4 จังหวะ ซึ่งใช้ประกอบการเอื้อนท้ายคำร้องที่ว่า “พลีกรรม” และ “บวงสรวง”” (สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว, 2549: 98) มีข้อสังเกตว่าในบทบรรยายก่อนหน้าบทขับลำข้างต้นนี้ บรรยายการท่าทางการรำของสุหรานากงว่ามีเยื้องกรายร่ายรำ “ตามจังหวะประเท้าว่องไว” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 432) ซึ่งสอดคล้องกับหัวใจหรือลักษณะเด่นของเพลงฝรั่งรำเท้าที่กำกับไว้ในบทขับลำซึ่งอยู่ถัดมา สะท้อนให้เห็นว่ากวีมีพระราชประสงค์ที่จะบรรจุเพลงที่มีจังหวะที่มีการเล่นเท้าอย่างโดดเด่นในบทนั้น

หลังจากรำตีบทในเพลงฝรั่งรำเท้าจบแล้ว ในการแสดง มีการบรรจุท่ารำกริชในเพลงสะระหม่าต่อด้วยเพลงแปลงเป็นลำดับถัดไปที่มักเรียกกันว่า “สุหรานากงรำกริช” เป็นช่วงที่เปิดโอกาสให้ผู้รำแสดงฝีมืออย่างเด่นชัด เนื่องจาก “เพลงสะระหม่าออกแปลงนี้มีหน้าทับที่ฟังค่อนข้างยาก ผู้แสดงจะต้องฟังจังหวะและเข้าใจจังหวะเป็นอย่างดีจึงจะสามารถรำได้ถูกต้อง” (สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว, 2549: 98) ส่วนเพลงออกแปลงที่บรรเลงในช่วงท้ายก็อวดฝีมือผู้รำเช่นกัน เนื่องจาก “เป็นช่วงที่มีท่าโยนรับผ้าเช็ดกริช ผู้แสดงจะต้องฝึกซ้อมเป็นอย่างดีจึงจะสามารถโยนรับผ้าเช็ดกริชได้ลงจังหวะเพลง” (สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว, 2549: 98)

ค. บทพรรณนาประเภทเดียวกันแสดงกระบวนรำได้หลากหลาย

ความดีเด่นด้านการแสดงของเรื่อง**อิเหนา**อีกลักษณะหนึ่งคือ บทพรรณนาประเภทเดียวกันในเรื่องนี้สามารถแสดงกระบวนรำได้หลากหลายไม่ซ้ำกัน ซึ่งเกิดจากการพรรณนา

---

* ผู้วิจัยศึกษากระบวนรำตอนสุหรานากงขับลำบวงสรวงจากงานวิจัยของ สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว (2549) ซึ่งศึกษากระบวนรำตอนนี้จากคุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์

รายละเอียดแตกต่างกันไปในแต่ละครั้งเพื่อให้เอื้อแก่การบรรจุท่ารำที่แตกต่างกันไปได้ หรือการบรรจุเพลงร้องที่แตกต่างกันในบทพรรณนาประเภทเดียวกันเพื่อให้มีลีลาของเพลงและกระบวนรำต่างกัน ดังจะยกตัวอย่างบทสระสรงทรงเครื่องในตอนนี้ซึ่งมี 4 ครั้งมาอธิบาย ดังนี้

บทสระสรงทรงเครื่องในตอนนี้มีทั้งหมด 4 ครั้ง ได้แก่ บทสระสรงทรงเครื่องของท้าวดาหาก่อนออกเดินทางไปใช้บน บทสระสรงทรงเครื่องของท้าวดาหาก่อนถึงภูเขาวิลิศมาหรา บทสระสรงทรงเครื่องพร้อมกันของอิเหนา สุหรานากง กะหรัดตะปาตี สังคามาระตา ระตูล่าสำ และจรกา ก่อนเข้าร่วมพิธีใช้บน และบทสระสรงทรงเครื่องของท้าวดาหาก่อนเดินทางกลับเมืองดาหา

บทสระสรงทรงเครื่องทั้ง 4 ครั้งดังกล่าว แม้จะพรรณนาการแต่งกายแบบยืนเครื่องตัวพระเหมือนกันทุกครั้ง แต่มีรายละเอียดการพรรณนาที่หลากหลายไม่ซ้ำกัน เปิดช่องให้แสดงกระบวนรำได้แตกต่างกัน ไม่ซ้ำกัน ดังนี้

หากพิจารณาที่ตัวละครที่แต่งองค์ทรงเครื่องพบว่ามีทั้งแบบเดี่ยว และแบบหมู่ แบบเดี่ยวได้แก่ บทสระสรงทรงเครื่องของท้าวดาหา ส่วนแบบหมู่ ได้แก่ บทสระทรงเครื่องพร้อมกันของ อิเหนา สุหรานากง กะหรัดตะปาตี สังคามาระตา ระตูล่าสำ และจรกา ทำให้การรำลงสรงในตอนนี้มีทั้งแบบรำเดี่ยวและรำหมู่

หากพิจารณาที่รายละเอียดของเครื่องทรง เช่น สี ลวดลาย การประดับตกแต่ง ก็พบว่าบทสระสรงทรงเครื่องแต่ละครั้งแสดงรายละเอียดแตกต่างกัน แม้จะกล่าวถึงเครื่องทรงประเภทเดียวกันก็ตาม ทำให้สามารถแสดงกระบวนรำได้ไม่ซ้ำกัน เหตุที่แสดงกระบวนรำได้ต่างกัน เนื่องจากขนบการรำในบทสระสรงทรงเครื่องนั้นคำบอกประเภทของเครื่องทรงจะแสดงท่ารำหลักหรือท่ารำที่บัญญัติไว้เป็นแบบแผนเหมือนกันทุกครั้ง แต่คำขยายบอกรายละเอียดสามารถตีเป็นท่ารำได้ต่างกันไปขึ้นอยู่กับการเลือกสรรหรือประดิษฐ์ท่ารำมาใช้ที่เรียกว่าท่าสร้อยหรือท่าขยาย ดังที่ได้อธิบายไว้แล้วหัวข้อ 5.2 ดังจะยกตัวอย่างบทสระสรงทรงเครื่องทั้ง 4 ครั้งในตอนนี้มาแสดงให้เห็นว่าแต่ละครั้งพรรณนาคุณลักษณะของเครื่องทรงต่างกันไป ดังนี้

บทสระสรงทรงเครื่องของท้าวดาหาก่อนออกเดินทางไปใช้บน

ให้พนักงานไขสุหร่ายทอง เป็นละอองต้องกายดังสายฝน
สำอางค์ทรงเครื่องพระสุคนธ์ ปรุงปนอำพันจันทน์ขจร
สอดใส่สนับเพลาพื้นตาด ปักเป็นรูปราชไกรสร
ภูษาโจงจีบจับซับซ้อน ฉลององค์ทรงงอนงามพริ้ง
ชายไหวชายแครงแพรงสะบัด พาหุรัดทองกรกาบกิ่ง

ทับทรวงตาบทิศวิจิตรจริง ธำมรงค์ยงยิ่งล้วนพลอยเพชร
ทรงมหามงกุฎกรรเจียกแก้ว เพริศแพร้วดอกไม้ทัดตรัสเตร็จ
ห้อยอุบะเพชรพรายขจายเม็ด กุมกริชแล้วเสด็จจรลี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 392)

บทสระสรงทรงเครื่องของท้าวดาหาก่อนถึงภูเขาวิลิศมาหรา

สำอางค์ทรงสุคนธ์ปนทอง ให้หนุนเนื้อผิวผ่องประไพศรี
นางในรำเพยพัชนี ภูมีสอดทรงสนับเพลา
ภูษาเขียนทองท้องม่วง ดอกดวงเชิงช่อฉลุเฉลา
ฉลององค์ตาดเงินงามเงา ชายแครงแสงเนาวรัตน์เรือง
ทองกรแก้วกระหนาบกาบเก็จ สังวาลเพชรแววับประดับเนื่อง
ตาบทิศทับทิมศรีประเทือง ธำมรงค์ค่าเมืองเรืองรัตน์
ทรงมงกุฎกรรเจียกจอนสุวรรณ แก้วกุดั่นดอกไม้ไหวสะบัด
พวงอุบะตันหยงทรงทัด กุมกริชกรายหัตถ์จรจรัล

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 404)

บทสระสรงทรงเครื่องพร้อมกันของอิเหนา สุหรานากง กะหรัดตะปาตี สังคามาระตา ระตูล่าสำ และจรกา ก่อนเข้าร่วมพิธีใช้บน

ต่างองค์ทรงชำระสระสนาน สุคนธ์ธารปนทองผ่องใส
หอมหวลอวลอบตลบไป สอดใส่สนับเพลาเชิงงอน
ภูษาทรงลายอย่างต่างสีกัน น้ำเงินตองท้องพันม่วงอ่อน
ต่างใส่ฉลององค์อลงกรณ์ อินทร์ธนูงามงอนสะบัดปลาย
ชายไหวสุวรรณกุดั่นดวง ทับทรวงสังวาลประสานสาย
ทองกรเนาวรัตน์จำรัสราย ธำมรงค์เพชรพรายเพราตา
ต่างทรงมงกุฎชฎาแก้ว กรรเจียกจรเพริศแพร้วซ้ายขวา
ห้อยอุบะเหน็บกริชฤทธา มาคอยท่ารับเสด็จพระทรงธรรม์

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 428)

บทสระสรงทรงเครื่องของท้าวดาหาก่อนเดินทางกลับเมือง

พนักงานถวายพานภูษาผลัด ไขสหัสธาราโสรจสรง

วารีโปรยปรายกระจายลง แล้วทรงเครื่องต้นพระสำอาง
ปรุงปนนพคุณหนุนผิวพักตร์ สอนสนับเพลาปักหักทองขวาง
ภูษายกอย่างนอกดอกกลาง ไว้หางหงส์ห้อยชายแครง
ฉลององค์ตาดปักปีกแมงทับ สร้อยสังวาลบานพับระยับแสง
ทับทรวงพวกเพชรเม็ดแตง ทองกรแก้วแดงกุดั่นดวง
ธำมรงค์ทรงถ้วนนิ้วพระหัตถ์ มงกุฎเก็จเพชรจำรัสรุ้งร่วง
กรรเจียกจรห้อยอุบะบุปผาพวง ถือเช็ดหน้าสีม่วงโมรี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 442)

บทสระสรงทรงเครื่องที่ยกมาข้างต้นนี้จะเห็นว่าแต่ละครั้งกล่าวถึงประเภทของเครื่องทรงเหมือนกัน เช่น ภูษา สนับเพลา ฉลององค์ ตาบทิศ ทับทรวง สังวาล ธำมรงค์ แต่คำขยายบอกคุณลักษณะหรือความงามของเครื่องทรงเหล่านี้มีความแตกต่างกัน ดังจะยกตัวอย่างคำขยายบอกลักษณะของ “ภูษา” “ฉลององค์” และ “ธำมรงค์” มาแสดงให้เห็น ดังนี้

ภูษา ภูษา**โจงจีบจับซับซ้อน**
ภูษา**เขียนทองท้องม่วง**
ภูษา**ทรงลายอย่างต่างสีกัน**
ภูษา**ยกอย่างนอกดอกกลาง**

ฉลององค์ ฉลององค์**ทรงงอนงามพริ้ง**
ฉลององค์**ตาดเงินงามเงา**
ต่างใส่ฉลององค์**อลงกรณ์**
ฉลององค์**ตาดปักปีกแมงทับ**

ธำมรงค์ ธำมรงค์**ยงยิ่งล้วนพลอยเพชร**
ธำมรงค์**ค่าเมืองเรืองรัตน์**
ธำมรงค์**เพชรพรายเพราตา**
ธำมรงค์**ทรงถ้วนนิ้วพระหัตถ์**

ในการตีบทสระสรงทรงเครื่องดังกล่าวเป็นท่ารำ ท่ารำที่ใช้แทนประเภทของเครื่องทรงจะรำเหมือนกันทุกครั้งเพราะเป็นท่าที่บัญญัติท่าไว้เป็นแบบแผน เรียกว่า ท่ารำหลัก ได้แก่ ท่าภูษา สนับเพลา ฉลององค์ ชายไหว ชายแครง เข็มขัด ตาบทิศ ทับทรวง สังวาล

พาหุรัด กรองคอ อินทรธนู ทองกร ธำมรงค์ กรรเจียกจร มงกุฎ อุบะ ผ้าเช็ดหน้า เช่น ท่าภูษา ใช้มือตั้งวงกับมือจีบหงาย อยู่ในระดับชายพก ท่าฉลององค์ มือตั้งวงสองมืออยู่ในระดับศีรษะ ท่าธำมรงค์ มือตั้งวงสองมือระดับหน้าอก

อย่างไรก็ตาม คำขยายบอกความงามหรือลักษณะของเครื่องทรงสามารถบรรจุท่ารำขยายได้แตกต่างกัน โดยอาจเลือกท่ารำมาจากเพลงช้า เพลงเร็ว หรือเพลงแม่บท หรือเป็นท่าที่แต่งขึ้นเพื่ออธิบายวิธีการแต่งกาย (วรรณพินี สุขสม, 2545: 134) โดยมีท่าเชื่อมมาร้อยเรียงให้ท่ารำทั้งหมดเกิดความงดงาม

ดังนั้น คำบอกลักษณะของ “ภูษา” “ฉลององค์” และ “ธำมรงค์” ที่แตกต่างกันไปในแต่ละครั้งดังที่ยกตัวอย่างข้างต้นจึงตีเป็นท่ารำได้ไม่ซ้ำกัน ขึ้นอยู่กับการเลือกสรรท่าของครูละคร เช่น คำบอกลักษณะที่หมายถึงความวิจิตรงดงาม มักเลือกท่าเฉิดฉิน ท่ากลางอัมพร หรือท่าผาลาเพียงไหล่ มาใช้ เช่น คำว่า “ค่าเมือง” ที่บอกความงามของธำมรงค์อาจเลือกท่ากลางอัมพรมาใช้ คือท่าก้าวเท้าซ้ายแตะเท้าขวา มือซ้ายตั้งวง มือขวาแทงมือหงายตึงแขน ซอยเท้ามาทางขวา ก้าวเท้าซ้ายยกเท้าขวา มือซ้ายจีบสอดขึ้นแบหงาย มือขวาตึงแขนเสมอไหล่ ศีรษะเอียงขวา เป็นต้น

ความหลากหลายของบทสระสรงทรงเครื่องในตอนใช้บนดังกล่าวข้างต้นนี้จึงทำให้บทสระสรงทรงเครื่องซึ่งมี 4 ครั้งในตอนนี้สามารถรำได้ 4 กระบวนไม่ซ้ำกัน

ง. ความมีเสน่ห์จากการผสานบรรยากาศไทยกับชวามลายูในการแสดง

ในตอนนี้นอกจากจะมีการผสานกันระหว่างบรรยากาศไทยกับบรรยากาศชวามลายูในเนื้อหาดังกล่าวในหัวข้อที่ผ่านมาแล้ว ยังผสานกันในการแสดงด้วย ทำให้การแสดงมีเสน่ห์ที่แปลกหูแปลกตาต่างไปจากละครในเรื่องอื่น บรรยากาศไทยที่ปรากฏในการแสดงตอนนี้ได้แก่ เครื่องประกอบฉากต่างๆ เช่น เตียง ตั่ง พานเครื่องหอม ส่วนบรรยากาศชวามลายู ได้แก่ การบรรจุท่ารำกริชในการแสดงซึ่งในบทมิได้ระบุไว้ เช่น ตอนสุหรานากงรำกริชบวงสรวง และ ตอนอิเหนารำกริชตัดดอกไม้ และบรรจุเพลงสำเนียงแขกในตอนรำกริช ได้แก่เพลงสะระหม่า ซึ่งช่วยเสริมรสหรือบรรยากาศชวามลายูให้แก่การแสดงเป็นอย่างดี

มีข้อสังเกตว่าในการแสดงตอนนี้อาจมีการปรับบทเล็กน้อยเพื่อเปลี่ยนตัวผู้รำใช้บทนั้น เช่น ตอนบุษบาเสี่ยงเทียน อาจปรับบทจากเดิมที่มะเดหวีเป็นผู้สอนให้บุษบาอธิษฐาน เปลี่ยนเป็นบุษบาเป็นผู้กล่าวคำอธิษฐานนั้นเอง คือ เปลี่ยนสรรพนามในบทจากที่กล่าวว่า “แม้นเจ้าจะได้ข้างไหนแน่” เป็น “แม้นข้าจะได้ข้างไหนแน่” (รัชดาพร สุคโต, 2539: 34) เพื่อให้บุษบาเป็นผู้รำตีบทนี้แทน ทำให้บุษบาได้แสดงฝีมือการรำเด่นขึ้นในฉากนี้

5.3.4 ความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในจากตอนเผาเมืองลักบุษบา

ตอนอิเหนาเผาเมืองลักบุษบาเป็นเนื้อหาที่อยู่ในเหตุการณ์หลักที่ 5 ของโครงเรื่อง และเป็นตอนต่อเนื่องจากตอนใช้บนดังกล่าวข้างต้น เนื้อหาตอนนี้เริ่มตั้งแต่อิเหนากลับจากใช้บนจนกระทั่งวางแผนลักตัวนางมาเป็นชายและย้อนกลับไปแก้สงสัยที่เมืองดาหา

เนื้อหาของตอนนี้ที่ตัดมาศึกษาเริ่มต้นจากบทที่บรรยายว่า

เมื่อนั้น พระสุริย์วงศ์เทวากระยาหงัน
แต่มาจากใช้บนวันนั้น มิได้อยู่ประเสบันอากง

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 447)

และจบตอนในบทที่กล่าวว่าอิเหนาเดินทางถึงเมืองดาหาเพื่อแก้สงสัย ดังนี้

มาถึงนครเรศดาหา เข้าในทวารากรุงใหญ่
ลงจากมิ่งม้ามโนมัย เสด็จไปเฝ้าองค์พระภูมี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 548)

ตอนอิเหนาเผาเมืองลักนางนี้คงเป็นเนื้อหาที่มีอยู่เดิมในนิทานปันหยี เนื่องจากพบคล้ายกับนิทานปันหยีหลายสำนวนดังที่ได้ศึกษาในบทที่ 3 และมีการสร้างบรรยากาศไทยเสริมไปบ้าง เช่น การนำเสนอภาพของถ้ำทองเป็นแบบสถาปัตยกรรมไทย

ขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในที่ปรากฏในตอนนี้มีหลายประการเช่นเดียวกับตอนอื่นๆ เช่น บทชมถ้ำ บทชมธาร บทชมป่า บทชมโฉม บทสระสรงทรงเครื่อง บทพรรณนาอารมณ์ความรู้สึก บทรำพันครั่ำครวญ การเล่นเสียงเล่นคำ การใช้ภาพพจน์ การใช้โวหารที่คมคาย รวมทั้งการบรรจุเพลงและท่ารำ

ผลการศึกษาพบว่าขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในผสานเข้ากับเนื้อหาเดิมของนิทานปันหยี ในตอนนี้ได้อย่างกลมกลืนมีศิลปะ ทำให้ตอนนี้ใช้ได้ดีทั้งการอ่านและการแสดงละครใน ดังนี้

5.3.4.1 ความเป็นยอดในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่าน

จากการศึกษาพบว่าตอนอิเหนาเผาเมืองลักบุษบามีความดีเด่นในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่าน 4 ลักษณะ ได้แก่ ดีเด่นด้านการใช้ภาษาไพเราะสละสลวย ดีเด่นด้านโวหารคมคายลึกซึ้ง ดีเด่นด้านการสร้างจินตนาการ และดีเด่นด้านการนำเสนออารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร ดังนี้

ก. ความดีเด่นด้านการใช้ภาษาไพเราะสละสลวย

ตอนนี้เป็นตอนหนึ่งที่ดีเด่นด้านใช้ภาษาอย่างไพเราะสละสลวยทั้งเสียงและถ้อยคำ ดังนี้

เสียงไพเราะงดงาม

ในตอนนี้มีการเล่นเสียงเล่นคำที่ทำให้เกิดเสียงเสนาะที่ไพเราะงดงามแก่บทประพันธ์หลายช่วง ดังจะยกตัวอย่างบทรำพันรักของอิเหนาถึงบุษบา ซึ่งรวมการเล่นเสียงเล่นคำไว้หลายลักษณะ เป็นบทที่มีความไพเราะงดงามมากบทหนึ่ง ดังนี้

ไก่ขันกระชั้นฉ่ำเฉื่อย บุหรงเรื่อยร้องรับพฤกษา
เห็นนางนวลนึกนวลวนิดา นวลพักตราน้องละอองนวล
เบญจวรรณเหมือนวันเมื่อเข้าเฝ้า ได้เห็นเจ้าต้องใจฤทัยหวน
นกกะแลแลลับพี่ขับครวญ แลตามทรามสงวนจนลับตา
กระลุมพูจับเจ่าที่เขาใหญ่ เหมือนเมื่อไปใช้บนบนภูผา
แอ่นเคล้าเคล้าคู่บินมา เหมือนเคล้าเคียงกัลยาประคองพาน
จากพรากจากรังเร่ร้อง เหมือนจากน้องมาในไพรสาณฑ์
ครวญคะนึงถึงยอดเยาวมาลย์ พลางเร่งทวยหาญคลาไคล

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 490)

บทที่ยกมานี้มีวรรณศิลป์ที่ดีเด่นมาก มีการเล่นเสียงสัมผัสอย่างต่อเนื่องทุกวรรค และคร่ำครวญถึงหญิงคนรักโดยนำชื่อนกมาเล่นคำพ้องเสียงประกอบการครวญติดต่อกันหลายวรรค รวมทั้งยังมีการซ้ำคำอีกด้วย ซึ่งช่วยสร้างเสียงเสนาะให้แก่บทประพันธ์อย่างเด่นชัด ดังนี้

ด้านการเล่นเสียงสัมผัส พบว่าบทที่ยกมานี้เล่นเสียงสัมผัสในทุกวรรคเสียงพยัญชนะและสระ ดังนี้

วรรค “ไก่ขันกระชั้นฉ่ำเฉื่อย” เล่นทั้งเสียงสัมผัสสระและพยัญชนะ คือ เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “ขัน-กระชั้น” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ช/ คำว่า “กระชั้น-ฉ่ำ-เฉื่อย”

วรรค “บุหรงเรื่อยร้องรับพฤกษา” เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ร/ คำว่า “บุหรง-เรื่อย-ร้อง-รับ”

วรรค “เห็นนางนวลนึกนวลวนิดา” เล่นเสียงสัมผัสสระและพยัญชนะที่เป็นคำพ้องเสียงคำว่า “นางนวล-นวล” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /น/ คำว่า “นางนวล-นึก-นวล-วนิดา”

วรรค “นวลพักตราน้องละอองนวล” เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “น้อง-ละออง” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /น/ ต่อเนื่องจากวรรคก่อนหน้า คำว่า “นวล-น้อง-นวล”

วรรค “เบญจวรรณเหมือนวันเมื่อเข้าเฝ้า” เล่นเสียงสัมผัสสระและพยัญชนะที่เป็นคำพ้องเสียงคำว่า “เบญจวรรณ-วัน” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ม/ คำว่า “เหมือน-เมื่อ”

วรรค “ได้เห็นเจ้าต้องใจฤทัยหวน” เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “ใจ-ฤทัย” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /จ/ “เจ้า-ใจ”

วรรค “นกกะแลแลลับพี่ขับครวญ” เล่นเสียงสัมผัสสระและพยัญชนะที่เป็นคำพ้องเสียงคือคำว่า “กะแล-แล” เล่นสัมผัสสระคำว่า “ลับ-ขับ” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ล/ คำว่า “กะแล-แล-ลับ”

วรรค “แลตามทรามสงวนจนลับตา” เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “ตาม-ทรามสงวน”

วรรค “กระลุมพูจับเจ่าที่เขาใหญ่” เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “เจ่า-เขา” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /จ/ คำว่า “จับ-เจ่า”

วรรค “เหมือนเมื่อไปใช้บนบนภูผา” เล่นเสียงสัมผัสสระและพยัญชนะที่เป็นคำพ้องเสียงคำว่า “ใช้บน-บน” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ม/ คำว่า “เหมือน-เมื่อ”

วรรค “แอ่นเคล้าเคล้าคู่บินมา” เล่นเสียงสัมผัสสระและพยัญชนะที่เป็นคำพ้องเสียงคำว่า “แอ่นเคล้า-เคล้า”

วรรค “จากพรากจากรังเร่ร้อง” เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “จากพราก-จาก” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ร/ คำว่า “รัง-เร่-ร้อง”

วรรค “เหมือนจากน้องมาในไพรสาณฑ์” เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “ใน-ไพร” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /น/ คำว่า “น้อง/ใน”

วรรค “ครวญคะนึงถึงยอดเยาวมาลย์” เล่นเสียงสัมผัสสระคำว่า “คะนึง-ถึง” และเล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ /ย/ คำว่า “ยอด-เยาวมาย์”

วรรค “พลางเร่งทวยหาญคลาไคล” เล่นเสียงสัมผัสพยัญชนะ / คล/ คำว่า “คลา-ไคล”

ด้านการเล่นคำพ้องเสียงพบว่าบทที่ยกมานี้นำชื่อนกมาเล่นคำพ้องเสียงประกอบการครวญถึงหญิงคนรักอย่างต่อเนื่องติดต่อกันหลายวรรค ได้แก่

เห็นนก “นางนวล” ทำให้คิดถึง “นวลน้อง” และใบหน้า “นวล” งามของน้อง

เห็นนก “เบญจวรรณ” ก็นึกถึง “วัน” เข้าเฝ้าซึ่งได้พบนางครั้งแรก

เห็นนก “กะแล” ก็นึกถึงวันเข้าเฝ้าที่อิเหนา “แล” นางจนลับตา

เห็นนก “จากพราก” บิน “จาก” รังมา ก็นึกถึงที่ต้อง “จาก” น้องมา

เห็นนก “แอ่นเคล้า” “เคล้า” คู่กันอยู่ก็นึกถึงเมื่อครั้งที่เคย “เคล้า” เคียงกับนางตอนช่วยประคองพานผ้า

ด้านการซ้ำคำ มีการซ้ำคำว่า “เหมือน” ตรงต้นวรรคหลังติดต่อกันหลายครั้งด้วยในวรรค “**เหมือน**เมื่อไปใช้บนบนภูผา” “**เหมือน**เคล้าเคียงกัลยาประคองพาน” และ “**เหมือน**จากน้องมาในไพรสาณฑ์”

วรรณศิลป์ต่างๆ เหล่านี้ทำให้บทนี้เด่นด้านความงามไพเราะทางเสียงอย่างเด่นชัด

ถ้อยคำไพเราะงดงาม

ในตอนนี้นอกจากจะมีการสร้างเสียงเสนาะด้วยกลวิธีต่างๆ ดังกล่าวข้างต้นแล้ว ยังดีเด่นด้านการใช้ถ้อยคำที่ไพเราะสละสลวยอีกด้วย คือ เลือกสรรคำมาใช้อย่างประณีตสละสลวย สุภาพ ไม่ใช้ศัพท์ยากจนเกินไป ดังจะยกตัวอย่างโวหารตัดพ้อของบุษบาตอนอิเหนาลานางกลับไปแก้สงสัยที่เมืองดาหาเป็นตัวอย่างให้เห็นการสรรคำที่งดงาม ดังนี้

น้องนิราศมาตุรงค์บิตุเรศ ยังไม่คลายวายเทวษหม่นหมอง
เห็นแต่ภูวไนยได้ปกครอง หรือจะสลัดชัดน้องไว้เดียวดาย
ไหนนั่นสัญญาพาที ว่าจะครองไมตรีไม่หนีหน่าย
อันถ้อยย้ำคำบรรยาย ไม่รู้เลยว่าจะกลายเป็นมารยา
จะไปแก้สงสัยที่ในเมือง หรือจะไปแก้เคืองเมืองหมันหยา
แม้นพระเสด็จไคลคลา จะกลับมาหรือมิมาก็เท่ากัน
พระแกล้งนิราศคลาดแคล้ว รู้แล้วว่าจะทิ้งให้อาสัญ
ทูลพลางโศกาจาบัลย์ ผินผันพักตร์เสียไม่ดูไป

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 542-543)

โวหารตัดพ้อของบุษบาดังที่ยกมานี้เลือกใช้คำที่งดงามสละสลวยหลายคำ เช่น ใช้คำว่า “มาตุรงค์” และ“บิตุเรศ” เมื่อกล่าวถึงบิดามารดา ใช้คำว่า “เทวษ” “หม่นหมอง” และ“โศกาจาบัลย์” เมื่อกล่าวถึงอารมณ์โศก ใช้คำว่า “สลัดชัดทิ้ง” และ “นิราศคลาดแคล้ว” เมื่อกล่าวว่าอิเหนาจะทอดทิ้งนาง และใช้คำว่า “ครองไมตรี” กล่าวถึงความรักของอิเหนาที่มีต่อนาง นอกจากนี้ ถ้อยคำที่บุษบาตัดพ้อต่อว่าอิเหนาด้วยความรู้สึกน้อยเนื้อต่ำใจ ก็มีความงดงามไพเราะ สุภาพ และสื่อให้เข้าใจความรู้สึกของนางได้เป็นอย่างดี เช่น ตัดพ้อว่าคำสัญญาของอิเหนาที่จะไม่ทอดทิ้งนางเป็นคำหลอกลวง โดยใช้คำว่า “กลายเป็นมารยา” หรือเมื่อจะตัดพ้อและเหน็บแนมอิเหนาว่าคงปรารถนาจะกลับไปแก้ตัวกับจินตะหราคนรักเก่าที่จากมา ก็กล่าวว่า “หรือจะไปแก้เคืองเมืองหมันหยา” ซึ่งเป็นถ้อยคำสั้นๆ แต่สื่อความรู้สึกหึงหวงและน้อยเนื้อต่ำใจของบุษบาเกี่ยวกับเรื่องจินตะหราได้ดี โดยไม่จำเป็นต้องตำหนิหรือกล่าวถึงจินตะหราโดยตรง

ข. ความดีเด่นด้านโวหารคมคายลึกซึ้ง

การแสดงโวหารของตัวละครที่มีความคมคายลึกซึ้งและมีวาทศิลป์ซาบซึ้งกินใจปรากฏให้เห็นเด่นชัดในตอนนี้ ทั้งโวหารเหน็บแนมประชดประชัน โวหารตัดพ้อต่อว่า โวหารงอนง้อแก้ต่าง และโวหารเกี้ยวพาราสี ซึ่งปรากฏในช่วงที่อิเหนาโลมบุษบาในถ้ำทอง บุษบา ช่วงที่อิเหนาโลมบุษบานี้นับเป็นบทเข้าพระเข้าพระนางที่ยืดยาวที่สุดในเรื่อง**อิเหนา**เพราะขยายความเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกยังไม่มีบทอัศจรรย์เกิดขึ้น ส่วนช่วงที่สองจบลงที่บทอัศจรรย์ การขยายความดังกล่าวนี้เปิดโอกาสให้ตัวละครแสดงโวหารโต้ตอบได้ยืดยาวขึ้น ทำให้ความรักความปรารถนาที่มีต่อนางเด่นชัดขึ้นตามไปด้วย ความคมคายดังกล่าวนี้เกิดจากกลวิธีหลากหลาย เช่น การใช้คำน้อยแต่สื่อความหมายได้ลึกซึ้งกินใจ การใช้ความเปรียบ การตั้งคำถามแบบไม่ต้องการคำตอบ หรือการหยิบยกเหตุผลหรือคติบางอย่างมาอ้างเพื่อสนับสนุนความคิดของตน ดังจะขอยกโวหารโต้ตอบช่วงหนึ่งระหว่างอิเหนากับบุษบามาแสดงให้เห็นความไพเราะและคมคายจากคารมตัดพ้อและคารมแก้ต่าง ดังนี้

ตอนอิเหนาโลมบุษบาในถ้ำทอง บุษบาได้ตัดพ้อต่อว่าอิเหนาเรื่องจินตะหราว่านางไม่ปรารถนาจะได้ชื่อว่ารักและแย่งสามีของหญิงอื่นมาครอบครอง ดังที่กล่าวว่า

จะให้เชื่อพจมานหวานถ้อย จะได้ไปเป็นน้อยชาวหมันหยา
เขาจะเชิดชื่อลือชา ว่ารักสามีท่านกว่าความอาย
อันความอัปยศอดสู จะติดตัวชั่วอยู่ไม่รู้หาย
ร้อนใจอะไรเล่าเจ้าเป็นชาย ไม่เจ็บอายขายหน้าก็ว่าไป

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 515)

คำตัดพ้ออิเหนาดังกล่าวนี้ใช้ถ้อยคำที่คมคายสื่อความหมายลึกซึ้งหลายคำ เช่น เมื่อจะตัดพ้อต่อว่าเรื่องจินตะหรา บุษบามิได้กล่าวถึงชื่อจินตะหราโดยตรง แต่เลี่ยงไปใช้คำว่า “เป็นน้อยชาวหมันหยา” ทำให้โวหารมีความลึกซึ้งกว่าการอ้างถึงจินตะหราอย่างตรงไปตรงมา หรือการตัดพ้อว่าผู้คนจะ “เชิดชื่อลือชา” นางว่า “รักสามีท่านกว่าความอาย” ก็เป็นการเลือกใช้คำที่สื่อนัยเสียดสีประชดประชันได้ดี เนื่องจากคำว่า “เชิดชื่อลือชา” หมายถึงการยกย่องชื่นชม ใช้กับการกระทำที่ดีงามเหมาะสม แต่ในที่นี้นำมาใช้กับการกระทำที่ไม่เหมาะสมคือการ “รักสามีท่าน” ความขัดแย้งไม่เข้ากันของถ้อยคำและความหมายดังกล่าวนี้ทำให้เกิดความหมายในเชิงเสียดสีและสะท้อนความรู้สึกเจ็บแค้นและน้อยเนื้อต่ำใจของบุษบาเรื่องจินตะหราได้ชัดเจน

ด้านอิเหนาเมื่อได้ฟังคำตัดพ้อของบุษบา ก็แก้ต่างกลับอย่างคมคาย หลักแหลมว่าตนเองมิได้รักและปรารถนาจินตะหราอย่างจริงจัง หากแต่หลงใหลไปชั่วครู่เพราะฝ่ายหญิงมีใจให้ก่อน หญิงสาวที่อิเหนารักและปรารถนาอย่างแท้จริงคือบุษบาซึ่งเป็นคู่ที่ถูกต้องตามจารีตของวงศ์เทวา และแม้ว่าอิเหนาจะมีหญิงอื่น ก็จะยกย่องบุษบาให้เป็นใหญ่ที่สุด ดังที่กล่าวว่า

อันนางจินตะหราวาตี ใช่พี่มุ่งมาดปรารถนา
หากเขาก่อก่อนหย่อนมา ใช่พี่พาลาก็งวยไป
พี่ลอบโลมเล่นแต่เช่นชู้ มิได้เลี้ยงเป็นคู่พิสมัย
อันตัวพี่กับเจ้าก็เข้าใจ ตุนาหงันกันไว้แต่เยาว์มา
ถึงจะมีเมียก่อนสักนับร้อย ก็เป็นน้อยแก่ยอดเสนหา
ตามจารีตสุริย์วงศ์พงศ์เทวา โดยได้สัญญาว่ากัน

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 515-516)

จะเห็นว่าอิเหนาได้กล่าวแก้คำตัดพ้อของบุษบาได้ทั้งหมดไม่ว่าจะเป็นเรื่องความรักที่มีต่อจินตะหรา และเรื่องการ “เป็นน้อยชาวหมันหยา” เพราะได้ให้สัญญาว่าจะยกย่องบุษบาให้เป็นใหญ่ที่สุด ทั้งยังตอกย้ำเรื่องความชอบธรรมถูกต้องที่ตนเองจะครองคู่กับนางอีกด้วยว่าเป็น “จารีตสุริย์วงศ์” ที่ “ได้สัญญา” กันมา “แต่เยาว์”

ค. ความดีเด่นด้านการสร้างจินตนาการ

ตอนนี้เป็นตอนที่ดีเด่นด้านการสร้างจินตนาการมากที่สุดอีกตอนหนึ่งของเรื่อง**อิเหนา** เนื่องจากมีการพรรณนารายละเอียดต่างๆ ที่สร้างจินตภาพอย่างหลากหลายต่อเนื่องตลอดทั้งตอน จินตภาพที่โดดเด่นในตอนนี้คือ ภาพความงามของสถานที่ และภาพความงามของธรรมชาติ ดังจะยกตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพความงามของสถานที่

ในตอนนี้พรรณนาให้เห็นภาพความงามของสถานที่ 2 ครั้ง คือ ชมถ้ำทองผ่านสายตาของสังคามาระตาและอิเหนาคนละคราว การชมแต่ละครั้งพรรณนารายละเอียดความงามแตกต่างกัน ดังจะขอยกตัวอย่างบทชมถ้ำทองที่ชมผ่านสายตาของสังคามาระตา ดังนี้

อันพื้นผาที่ฝาผนังนั้น หุ้มสุวรรณจำหลักลายพรายแสง
เป็นรูปสัตว์อัดเมียงพลิกแพลง บานทวารก้านแย่งประดับพลอย
เพดานดาดสุวรรณเป็นชั้นช่อง ประทีปทองชวาลาระย้าห้อย
แท่นแก้วกุดั่นบัลลังก์ลอย มีสายร้อยวิสูตรรูดวง
ฉากพับลับแลกระจกตั้ง คั่นฝาศิลาบังเป็นห้องสรง
เป็นพู่ห้อยย้อยหยัดวารีลง บ้างพุ่งตรงดังสายสุหร่ายริน
พระให้ทำอ่างทองรองธารา บุปผาลอยอบตลบกลิ่น
ที่ลาดลุ่มให้ทุ่มถมดิน พื้นดาดเงินสิ้นทั้งถ้ำนั้น

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 479)

บทชมถ้ำดังกล่าวให้รายละเอียดการประดับประดาตกแต่งอย่างชัดเจน เช่น ฝาผนังตลอดจนเพดานหุ้มด้วยทองคำ บานประตูสลักลายก้านแย่งและประดับพลอย มีประทีปชวาลาห้อยระย้า ส่วนที่เป็นห้องบรรทม มีแท่นแก้ว ฉากพับ ลับแล และกระจก ส่วนที่เป็นห้องสรงมีศิลาคั่นแยกจากห้องบรรทม ภายในห้องสรงมีอ่างทองลอยด้วยดอกไม้หอมอบอวล รายละเอียดเหล่านี้ช่วยให้ผู้อ่านผู้ชมเกิดจินตภาพความงดงามวิจิตรของถ้ำอย่างเด่นชัด

ภาพความงามของธรรมชาติ

ในตอนนี้มีการพรรณนาชมธรรมชาติถึง 7 ครั้ง ได้แก่ บทชมป่า 3 ครั้ง บทชมลำธาร 2 ครั้ง บทชมอุทยาน และบทชมถ้ำก่อนตกแต่งซึ่งแสดงให้เห็นความงามตามธรรมชาติ ทำให้จินตภาพความงามของธรรมชาติมีความโดดเด่นมากในตอนนี้ ดังจะยกตัวอย่างบทชมอุทยานใกล้ถ้ำทองของบุษบา ดังนี้

สารภีพิกุลดอกดก บานตกเต็มไปทั้งใต้ต้น
มะลิซ้อนซ่อนกลิ่นรสคนธ์ หอมละกลกับบุหงารำไป
บาหยันหยุดสอยดอกสร้อยฟ้า ประสันตาเหนี่ยวกิ่งเก็บให้
ประเสหรันเลือกปลิดที่ติดใบ ถวายองค์อรไทเทวี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 558)

บทชมดังกล่าวแสดงภาพความงามของดอกไม้นานาพรรณที่บานสะพรั่งในอุทยาน เช่น สารภี พิกุล มะลิซ้อน ซ่อนกลิ่น สร้อยฟ้า ซึ่งส่งกลิ่นหอมอบอวลคล้ายกลิ่นบุหงารำไป นอกจากนี้ยังพรรณนาให้เห็นภาพการเที่ยวชมธรรมชาติอย่างมีความสุขของตัวละครด้วย เช่น ประสันตาเหนี่ยวกิ่งเก็บดอกไม้ บาหยันสอยดอกสร้อยฟ้ามอบให้บุษบา เช่นเดียวกับประเสหรันที่เลือกเด็ดดอกไม้พร้อมใบให้แก่บุษบา

ง. ความดีเด่นด้านการนำเสนออารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร

ตอนอิเหนาเผาเมืองลักบุษบานี้นำเสนออารมณ์รักที่อิเหนามีต่อบุษบาอย่างเด่นชัดเข้มข้นมาก ซึ่งถือเป็นหัวใจของเหตุการณ์หลักนี้ กวีได้นำเสนอให้เห็นความทุกข์ ความร้อนใจและความโศกเศร้าอาลัยอาวรณ์ที่อิเหนามีต่อบุษบาอย่างแจ่มชัดผ่านบทพรรณนาอารมณ์ความรู้สึกและบทรำพันคร่ำครวญของอิเหนาซึ่งมีมากถึง 10 ครั้ง และแสดงพัฒนาการของอารมณ์ที่ต่อเนื่องจากตอนก่อนหน้า คือ แสดงให้เห็นว่าความรักความปรารถนาที่อิเหนามีต่อบุษบาค่อยๆ เพิ่มขึ้นเรื่อยๆ เป็นลำดับ จนถึงจุดสูงสุดคือจุดที่อิเหนาล้มป่วยหนักเพราะตรอมใจ จนนำไปสู่การตัดสินใจที่จะลักนาง ดังนี้

ช่วงแรกที่อิเหนาพบกับบุษบา คือช่วงก่อนที่จะเดินทางไปใช้บน บทพรรณนาอารมณ์ความรู้สึกช่วงนั้นมักใช้คำและความเปรียบที่สื่อแสดงให้เห็นว่าอิเหนามีความรักระคนด้วยความเสียดายนาง และเฝ้าคร่ำคิดว่าทำเช่นใดจะได้นางกลับคืนมา แต่ในตอนอิเหนาเผาเมืองลักบุษบานี้ บทพรรณนาอารมณ์ความรู้สึกของอิเหนามีความเข้มข้นลึกซึ้งขึ้นมากกว่าเดิมอย่างเห็นได้ชัด เนื่องจากอิเหนามีโอกาสใกล้ชิดและเห็นความงามของนางหลายครั้ง รวมทั้งได้สัมผัสโอบกอดนางในคราวไปใช้บน ความรักความปรารถนานางจึงทวีความรุนแรงมากขึ้น บทพรรณนาในช่วงนี้จึงมักใช้คำและความเปรียบที่เน้นให้เห็นความทุกข์ร้อนใจของอิเหนาเด่นชัดกว่าช่วงแรกๆ ดังตัวอย่าง

นอนนั่งดังอยู่ในเพลิงกาฬ ให้รำคาญขุ่นหมองไม่ผ่องใส
กอดเข่าเหงาง่วงตะลึงไป ชลนัยน์ไหลอาบพักตรา
ยามเสวยเลยตะลึงลืมเคี้ยว หลงเหลียวชะแง้แลหา
ทำไฉนจะได้เห็นกัลยา สักหน่อยหนึ่งราให้ยาใจ
ยามสรงไปสรงสาคร น้ำต้องกายร้อนดังเพลิงไหม้
ร้อนทั้งภายนอกภายใน มิได้มีสุขสักเวลา
ยามเข้าไสยายิ่งอาวรณ์ เร่าร้อนฤทัยถวิลหา
คลุ้มคลั่งดังพิกลกิริยา พระราชาซบผอมตรอมใจ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 448)

บทข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่าอิเหนาทุกข์ร้อนใจมาก “มิได้มีสุขสักเวลา” เพราะความรักความปรารถนาบุษบารุนแรงมากขึ้นเรื่อยๆ จะเห็นว่าในบทนี้มีการหลากคำที่สื่อความทุกข์และความรุ่มร้อนใจของอิเหนาเด่นชัดหลายคำ เช่น “รำคาญขุ่นหมอง” “ไม่ผ่องใส” “ร้อน” “อาวรณ์” “เร่าร้อนฤทัย” “คลุ้มคลั่ง” “ตรอมใจ” และใช้ความเปรียบสื่อความร้อนใจอย่างเด่นชัด ดังที่กล่าวว่าไม่ว่ายามนอนหรือนั่งก็ร้อนรุ่มราวกับอยู่ใน “เพลิงกาฬ” และในยามสรงเมื่อน้ำต้องกายก็รู้สึกร้อนราวกับ “เพลิงไหม้” ทั้งยังมีคำแสดงกิริยาท่าทางที่สะท้อนความทุกข์ในใจอย่างเด่นชัดด้วย เช่น “กอดเข่าเหงาง่วง” “ตะลึงลืมเคี้ยว” และ “พิกลกิริยา”

ต่อมาเมื่อท้าวดาหากำหนดฤกษ์แต่งงานระหว่างจรกากับบุษบา ความโศกเศร้าของอิเหนาในตอนนี้ก็ยิ่งรุนแรงมากขึ้นไปอีก อิเหนารำพันว่าหากบุษบาแต่งงานกับจรกาวันใด ก็จะกลั้นใจตายทันที ดังนี้

โอ้ว่าครานี้นะอกกู จะคงชีวิตอยู่อย่าสงสัย

แม้นว่าได้แต่งการกันวันใด จะกลั้นใจให้ม้วยมรณา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 468)

และบทถัดมาก็ครวญในทำนองเดียวกันว่า

โอ้แสนเสียดายสายสวาท ไม่สมมาดหมายมิ่งมารศรี
จะอาลัยไยเล่าแก่ชีวี ชาตินี้มิได้ชิดสนิทนวล
พระไม่ทรงเสวยกระยาหาร ทรมานหม่นไหม้ให้หวน
ไม่ขึ้นเฝ้าเช้าค่ำเฝ้าคร่ำครวญ พระทอดองค์ลงกำสรวลโศกา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 469)

การใช้ถ้อยคำในบทดังกล่าวสื่อให้เห็นความทุกข์ร้อนใจที่รุนแรงมากขึ้น คือใช้ถ้อยคำเน้นย้ำหลายครั้งว่า อิเหนาพร้อมยอมตายทันทีหากไม่ได้บุษบามาครอง เช่น “จะคงชีวิตอยู่อย่าสงสัย” “จะกลั้นใจให้ม้วยมรณา” “จะอาลัยไยเล่าแก่ชีวี” ซึ่งไม่ปรากฏการใช้ถ้อยคำลักษณะนี้ในบทพรรณนาหรือบทรำพันช่วงก่อนหน้านี้เลย และด้วยเหตุที่ความทุกข์และความปรารถนานางรุนแรงถึงที่สุดนี้เอง จึงทำให้อิเหนาตัดสินใจวางแผนลักบุษบามาเป็นของตนในที่สุด

ความรักความปรารถนาบุษบาที่ค่อยๆ พัฒนาเป็นลำดับจนรุนแรงลึกซึ้งถึงที่สุดนี้ ทำให้การตัดสินใจวางแผนลักนางของอิเหนามีความสมเหตุสมผล คือทำให้เห็นว่าเกิดจากความปรารถนานางที่รุนแรงลึกซึ้งมากจนมิอาจทนรอได้อีกต่อไป

กล่าวได้ว่า การพรรณนาอารมณ์ความรู้สึกและบทรำพันคร่ำครวญของอิเหนาที่ปรากฏหลายครั้งอย่างต่อเนื่องและมีพัฒนาการดังกล่าวนี้ ทำให้ตอนนี้แสดงความรักความปรารถนาที่อิเหนามีต่อบุษบาอย่างเข้มข้นเด่นชัดมาก และสะท้อนภาพความเป็นนักรักของอิเหนาที่มีอารมณ์อ่อนไหวและให้คุณค่าแก่ความรักอย่างเด่นชัด

5.3.4.2 ความเป็นยอดในฐานะบทสำหรับใช้แสดง

นอกจากตอนนี้จะมีความยอดเยี่ยมในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่านดังกล่าวข้างต้นแล้ว ยังมีความยอดเยี่ยมในฐานะบทสำหรับใช้แสดงละครในด้วย จากการศึกษาพบว่าตอนนี้มีความดีเด่นในมิติด้านการแสดง 3 ลักษณะ ได้แก่ บทสามารถใช้แสดงได้อย่างงดงามไม่ติดขัด บทเหมาะแก่การบรรจุเพลงและท่ารำอวดฝีมือ และบทพรรณนาประเภทเดียวกันแสดงกระบวนรำได้หลากหลาย ดังนี้

ก. บทสามารถใช้แสดงได้อย่างงดงามไม่ติดขัด

ตอนนี้เป็นอีกตอนหนึ่งที่แสดงให้เห็นชัดเจนว่าบทสามารถใช้แสดงได้ดีงดงาม และไม่ติดขัด ถ้อยคำที่สามารถตีเป็นท่ารำได้งดงามและต่อเนื่อง เอื้อแก่การบรรจุเพลงที่ไพเราะอ่อนหวาน และบรรจุท่ารำได้งดงามสอดคล้องกับบทและเพลง ในที่นี้จะยกตัวอย่างบทรำพันของอิเหนาตอนเดินทางจากถ้ำทองกลับไปแก้สงสัยที่เมืองดาหามาแสดงให้เห็นว่าบท

ดังกล่าวนี้นอกจากจะสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกของอิเหนาอย่างแจ่มชัดแล้ว ยังสามารถตีเป็นท่ารำได้หลายท่าต่อเนื่องกันและเป็นท่ารำที่งดงามอีกด้วย ดังนี้

ครั้นถึงเชิงผาสะตาหมัน พระทรงฤทธิ์พิศพรรณพฤกษา
บ้างออกดอกดวงพวงผกา รุกขชาติดาษดาสารพัน
พี่ปลูกไว้หวังว่าจะพาเจ้า โฉมเฉลามาเล่นสะตาหมัน
เจ้ามาอยู่ถ้ำทองได้สองวัน ยังมิทันที่จะพามาชมเชย

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 547)

บทพรรณนานี้บรรจุเพลงม้าย่อง ถ้อยคำในบทรำพันนี้สามารถตีเป็นท่ารำที่งดงามได้หลายท่าต่อเนื่องกัน ดังจะอธิบายการตีถ้อยคำในบทดังกล่าวเป็นท่ารำ ตามที่ เสาวลักษณ์ พงศ์ทองคำ (2538: 80-84) ได้ศึกษาและอธิบายไว้ ดังนี้

ในการรำบทดังกล่าว มีการตีความหมายให้มีผู้รำ 2 คน คือ ผู้รำเป็นอิเหนากับผู้รำเป็นม้าที่อิเหนาขี่ และกำหนดให้ผู้รำเป็นอิเหนาถือแส้มือขวา รายละเอียดของท่ารำมีดังต่อไปนี้

ถ้อยคำ	ท่ารำ
ครั้นถึง	มือขวาตั้งวงสูงจับจีบเล็กน้อย ปล่อยจีบตั้งวงสูง มือซ้ายตั้งวงระดับปาก เดินมือไปจีบส่งหลัง เท้าขวาก้าวหน้า ยกส้นเท้าซ้ายมาวางข้างเท้าขวา ศีรษะเอียงจากขวาไปซ้าย
เชิงผา	มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายแตะที่หลังม้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเหยียบที่ขาม้า ศีรษะเอียงจากซ้ายไปขวา เดินย่ำเท้าไปทางด้านซ้าย
สะตาหมัน	มือขวาจีบคว่ำระดับอก กรายมือออกตั้งวงสูง มือซ้ายตั้งวงระดับอก เดินมือไปจีบส่งหลัง เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเหยียบที่ขาม้า ศีรษะเอียงจากซ้ายไปขวา
พระทรงฤทธิ์	มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายจีบเข้าอก เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเหยียบที่ขาม้า ศีรษะเอียงจากซ้ายไปขวา ยักตัว 2 จังหวะ
พิศพรรณ	มือขวาตั้งวงระดับกลาง พลิกข้อมือลงเป็นวงหงาย มือซ้ายวงหงายระดับกลาง พลิกข้อมือขึ้นป้องหน้า เท้าวซ้ายก้าวข้าง เดินย่ำเท้า 4 จังหวะ ยืดยุบ วิ่งเป็นวงกลม ศีรษะเอียงจากซ้ายไปขวา
ถ้อยคำ	**ท่ารำ**
พฤกษา	มือขวาวงหงาย แขนตึง มือซ้ายปาดมือป้องหน้าออกตั้งวงสูง เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเหยียบที่ขาม้า
บ้างออก	มือทั้งสองแบออก โดยมือจากข้างลำตัวขึ้นไปด้านหน้า ศีรษะเอียงขวา
ดอกดวง	มือขวาจีบหงายระดับกลาง มือซ้ายแตะที่หลังม้า เท้าซ้ายก้าวข้าง เดินย่ำเท้าไปทางด้านซ้าย ศีรษะเอียงขวา

พวงผกา	มือทั้งสองจีบคว่ำด้านซ้าย พลิกข้อมือจีบหงาย เดินมือมาข้างลำตัวทางด้านขวา เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเหยียบที่ขาม้า ศีรษะเอียงซ้าย
รุกขชาติ	มือขวาชี้กวาดมือออกไปทางขวา มือซ้ายแตะที่หลังม้า เท้าซ้ายเหยียบที่ขาม้า ศีรษะเอียงซ้าย
ดาษดา	มือขวาชี้ แขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายแตะที่หลังม้า เท้าซ้ายก้าวข้าง เดินย่ำเท้า 4 จังหวะ ยืดยุบ วิ่งลักษณะวงกลมไปทางด้านขวา
สารพัน	มือขวาแตะที่หลังม้า มือซ้ายชี้เคาะข้อมือ 3 ครั้ง (จากด้านหน้าไปข้างลำตัวด้านซ้าย) เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเหยียบที่ขาม้า ศีรษะเอียงจากขวาไปซ้าย เดินย่ำเท้ามาอยู่ทางด้านหลังของม้า (ด้านขวามือ)
พี่ปลูกไว้	มือขวาแบออก โกยมือขึ้นไปด้านหน้า มือซ้ายแตะที่หลังม้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเหยียบที่ขาม้า ศีรษะเอียงขวา เดินย่ำเท้าไปทางด้านซ้าย
หวังว่า	มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายจีบเข้าอก ศีรษะเอียงจากซ้ายไปขวา เดินย่ำเท้าไปทางด้านซ้าย
จะพาเจ้า	มือทั้งสองจับจีบเล็กน้อย กรายมือออกแบมือ ลากมือจากด้านขวามาซ้าย เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเหยียบม้า ศีรษะเอียงซ้าย
โฉมเฉลา	มือขวาชี้เคาะมือ 1 ครั้งข้างลำตัว มือซ้ายแตะที่หลังม้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเหยียบที่ขาม้า ศีรษะเอียงขวา ขี่ม้าลักษณะวงกลมมาด้านขวามือ
มาเล่น	มือทั้งสองจับจีบเล็กน้อยข้างลำตัวด้านซ้าย กรายมือออกแบมือ ลากมือมาด้านขวา เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเหยียบที่ขาม้า ศีรษะเอียงขวา เดินย่ำเท้าลักษณะครึ่งวงกลมไปด้านซ้ายมือ
สะตาหมัน	มือขวาจีบคว่ำระดับอก กรายมือออกตั้งวงสูง มือซ้ายตั้งวงระดับอก เดินมือไปจีบส่งหลัง เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเหยียบที่ขาม้า ศีรษะเอียงจากซ้ายไปขวา สะดุ้งตัว 2 จังหวะ
เจ้ามาอยู่	มือทั้งสองแบออกประกับหน้าลำตัว เท้าซ้ายเหยียบที่ขาม้า ศีรษะเอียงขวา
ถ้ำทอง	มือขวาตั้งวงสูง มือซ้ายตั้งวงตึงแขน เท้าซ้ายเหยียบที่ขาม้า หน้ามองไปด้านหลังทางขวามือ เดินย่ำเท้าไปด้านซ้าย
ได้สองวัน	มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายกำมือชู 2 นิ้ว คือ นิ้วชี้และนิ้วกลาง หันเข้าหาใบหน้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเหยียบที่ขาม้า หน้ามองมือซ้าย ขี่ม้าไปทางขวามือ
ถ้อยคำ	**ท่ารำ**
ยังมิทัน	มือขวาแตะที่หลังม้า มือซ้ายตั้งวง สั่นข้อมือเล็กน้อย เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเหยียบที่ขาม้า ศีรษะเอียงขวา
ที่จะพา	มือทั้งสองจับจีบเล็กน้อยทางด้านซ้าย กรายมือออก แบมือ ลากมือมาทางด้านขวา เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเหยียบที่ขาม้า ศีรษะเอียงขวา เดินย่ำเท้าลักษณะครึ่งวงกลมมาด้านซ้าย
มาชมเชย	มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายแบมือออกหงายมือขึ้น เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้าย

	เหยียบที่ขาม้า หน้ามองมือซ้าย

ตารางที่ 17 แสดงตัวอย่างการตีถ้อยคำในบทรำพันของอิเหนาเป็นท่ารำ

จะเห็นว่าบทรำพันดังสามารถตีเป็นท่ารำที่ต่อเนื่องและสอดคล้องกลมกลืนกันระหว่างผู้รำเป็นอิเหนาและผู้รำเป็นม้า แม้ว่าจะใช้คำที่มีความหมายเหมือนคล้ายกันบ้าง เช่น คำว่า “ดอกดวง” กับ “พวงผกา “ ที่แปลว่าดอกไม้ หรือคำว่า “พฤกษา” กับ “รุกขชาติ” ที่หมายถึง ป่าไม้ พรรณไม้ แต่ก็ไม่ได้วางติดกันหลายคำจนเกินไปทำให้ไม่เป็นอุปสรรคในการบรรจุท่าและไม่ทำให้ติดอยู่ที่ท่ารำเดียวนานๆ แต่สามารถตีเป็นท่ารำได้งดงามและต่อเนื่องกันดี

ข. บทเหมาะแก่การบรรจุเพลงและท่ารำอวดฝีมือ

ตอนอิเหนาเผาเมืองลักบุษบาเป็นตอนที่ใช้แสดงได้ดีตอนหนึ่ง เนื่องจากมีรายละเอียดหลายช่วงที่เหมาะแก่การบรรจุเพลงและกระบวนรำที่อวดฝีมือผู้รำได้ดี ผู้วิจัยจะเลือกบทที่อิเหนารำพันถึงบุษบาระหว่างเดินทางกลับไปแก้สงสัยที่ดาหาดังที่ยกตัวอย่างในหัวข้อข้างต้น มาอธิบายให้เห็นว่าบทดังกล่าวไม่เพียงแต่สามารถตีถ้อยคำเป็นท่ารำได้อย่างงดงามต่อเนื่องกันดีเท่านั้น แต่ยังเป็นบทที่เด่นด้านการอวดฝีมือผู้รำบทหนึ่งด้วย * ดังนี้

ครั้นถึงเชิงผาสะตาหมัน พระทรงฤทธิ์พิศพรรณพฤกษา
บ้างออกดอกดวงพวงผกา รุกขชาติดาษดาสารพัน
พี่ปลูกไว้หวังว่าจะพาเจ้า โฉมเฉลามาเล่นสะตาหมัน
เจ้ามาอยู่ถ้ำทองได้สองวัน ยังมิทันที่จะพามาชมเชย
ชะรอยกรรมจำพรากให้จากไป จะผ่อนผันฉันใดนะอกเอ๋ย
แม้นเขามิสงสัยไม่ไปเลย จะอยู่ชมเชยแก้วกัลยา
หอมกลิ่นกล้วยไม้ที่ใกล้ทาง เหมือนกลิ่นสไบบางขนิษฐา
พระเปลี่ยวเปล่าเศร้าสร้อยวิญญาณ์ เหลียวดูคูหาให้จาบัลย์
ตะลึงแลจนลับนัยน์เนตร ยิ่งอาดูรพูนเทวษโศกศัลย์
พระรีบขับอัสดรจรจรัล หมายมั่นดั้นดงตรงมา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 547)

ในการรำบทนี้กำหนดให้ใช้ผู้แสดง 2 คน คือ ผู้รำเป็นตัวอิเหนาและผู้รำเป็นตัวม้าที่อิเหนาขี่ และบรรจุเพลงม้าย่อง บทนี้ถือเป็นบทที่อวดฝีมือการรำบทหนึ่ง เนื่องจากผู้รำไม่เพียงแต่ต้องฟังจังหวะของเพลงได้ถูกต้องแม่นยำ และต้องรำให้ตรงกับเนื้อร้องในท่วงทำนองนั้นๆ อย่างกลมกลืนต่อเนื่องและงดงามเท่านั้น แต่ผู้รำเป็นตัวอิเหนาและตัวม้าจะต้องรำคู่ให้

* ผู้วิจัยศึกษากระบวนรำในตอนนี้จากงานวิจัยของเสาวลักษณ์ พงศ์ทองคำ (2538: 73-87)

พร้อมเพรียงกันด้วย ทั้งช่วงจังหวะการเดิน การหยุด การวิ่ง หรือการกระโดด (เสาวลักษณ์ พงศ์ทองคำ, 2538: 71)

ค. บทพรรณนาประเภทเดียวกันแสดงกระบวนรำได้หลากหลาย

ความดีเด่นด้านการแสดงอีกลักษณะหนึ่งของตอนนี้คือ บทพรรณนาประเภทเดียวกันสามารถแสดงกระบวนรำได้หลากหลายไม่ซ้ำกัน เนื่องจากกำหนดเพลงร้องหลากหลายแตกต่างกันไปในบทพรรณนาประเภทเดียวกัน ทำให้มีลีลาของเพลงและกระบวนรำที่งดงามและน่าสนใจแตกต่างกัน เช่น บทพรรณนาความโศกเศร้าและบทรำพันคร่ำครวญของอิเหนาที่มีถึง 10 ครั้งในตอนนี้ บรรจุเพลงร้องหลากหลายเพลง เช่น ม้าย่อง สามไม้ โอ้ปี่ ช้าปี่ พญาโศก ลีลากระทุ่ม

นอกจากนี้ยังพบว่าแม้ในบทพรรณนาเดียวกัน บางครั้งก็บรรจุเพลงร้องหลายเพลงต่อเนื่องกันด้วย เพื่อสร้างความหลากหลายของลีลาเพลงและกระบวนรำในบทนั้น เช่น บทที่อิเหนาชมถ้ำทองซึ่งพรรณนาความงามของถ้ำ 8 บท มีการตัดแบ่งการพรรณนาเป็น 3 ท่อน ให้แต่ละท่อนบรรจุเพลงร้องต่างกัน ดังนี้

ท่อนแรก มี 4 บท ชมความงามภายนอกของถ้ำ กำหนดเพลงสระบุหร่ง ดังนี้

พระเสด็จลดเลี้ยวเที่ยวชม มีมโนภิรมย์แจ่มใส
เปลวปล่องท้องถ้ำอำไพ พื้นลาดดาดไปด้วยเงินงาม
เพดานดาราระย้าย้อย ทองทับประดับพลอยเรืองอร่าม
อัจกลับแกวมณีอัคคีตาม สว่างวามแวววับจับจินดา
มีชะวากวุ้งเวิ้งเป็นเชิงชั้น ล้วนทองคำทำคั่นกั้นฝา
ฉลักรูปสิงสัตว์นานา ดุนเด่นออกมาเหมือนจริง
ทั้งเนื้อนกดังเป็นเห็นประหลาด พฤกษาชาติเหมือนจะไหวไกวกิ่ง
อันรูปเสือสีห์หมีกระทิง เหมือนจะย่างวางวิ่งเวียนวง

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 493-494)

ท่อนที่สอง มี 2 บท ชมความงามภายในของถ้ำ กำหนดเพลงชมตลาด ดังนี้

ในบานทวารทุกแห่งห้อง เป็นเครือทองลายกระหนกวิหคหงส์
แท่นสุวรรณไสยาสน์อาสน์เอนองค์ ที่เสวยที่สรงก็แต่งไว้

เข้าในห้องแก้วกำบังลับ มีฉากพับม่านทองสองไข
ทำประตูสองชั้นลั่นกลอนใน เคลือบไม้ให้เหมือนสีศิลา
(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 494)

ท่อนที่สาม มี 2 บท ชมความงามภายในของถ้ำและกล่าวว่าอิเหนาพอใจและชื่นชมความงามของถ้ำ กำหนดเพลงร่าย ดังนี้

ครั้นหับใบบานเข้าวินิจ ดูสนิทไม่เห็นเส้นเลขา
พระชื่นชมสมถวิลจินดา ดังได้เห็นนางทรามวัย
ซึ่งทรงโศกแสนละห้อยสร้อยเศร้า ค่อยบรรเทาทุกข์ทนหม่นไหม้
แล้วกุมกรอนุชาคลาไคล ประพาสไปทุกห้องช่องคีรี
(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514: 494)

การแบ่งช่วงของการพรรณนาเพื่อบรรจุเพลงร้องที่แตกต่างกันดังกล่าวเห็นได้ชัดว่าแบ่งได้เป็นระบบระเบียบ เริ่มจากชมความงามภายนอกถ้ำ ต่อด้วยชมความงามภายในถ้ำ และจบลงที่กล่าวถึงความรู้สึกของผู้ชมถ้ำคือเหนา การบรรจุเพลงร้องต่างกันไปในการพรรณนาแต่ละช่วงดังกล่าวนี้ ทำให้การรำในบทชมถ้ำบทนี้มีลีลาของเพลง การร้อง และกระบวนรำที่งดงามหลากหลาย สร้างความงามและจุดสนใจในการแสดงได้มากกว่าการพรรณนาต่อเนื่องอย่างยืดยาวโดยใช้เพลงร้องเพียงเพลงเดียว

มีข้อสังเกตว่าในการแสดงบางช่วงมิได้ตีท่ารำตามบทไปทั้งหมด เช่น บทอัศจรรย์จะไม่มีการรำตีบท แต่จะเปลี่ยนไปรำในเพลงหน้าพาทย์แทน กล่าวคือ เมื่อตัวพระรำเกี้ยวและโลมตัวนางมาจนถึงช่วงที่จะเข้าสู่บทอัศจรรย์ ก็จะเปลี่ยนไปรำเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงโลมหรือตระนอนแทนการรำในบทอัศจรรย์ เพื่อสื่อนัยให้ผู้ชมเข้าใจได้ว่าตัวละครพระนางได้ร่วมสังวาสกันแล้ว (สัมภาษณ์ รักษ์พงษ์ ธรรมผุสนา, 27 พฤษภาคม 2552) บทอัศจรรย์ในวรรณคดีบทละครในจึงต่างจากบทพรรณนาประเภทอื่นตรงที่ใช้สำหรับอ่านเท่านั้น มิได้ใช้สำหรับแสดง

ตัวอย่างทั้ง 4 ตอนที่อธิบายมาข้างต้นนี้ได้พิสูจน์ให้เห็นความเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในของเรื่อง**อิเหนา**อย่างแจ่มชัด ทำให้เห็นว่าในตอนเดียวกันเมื่อนำไปอ่านก็ได้รสและสุนทรียภาพหลายประการ ขณะเดียวกันเมื่อนำไปใช้แสดง ก็แสดงได้ดีและงดงามโดยแทบไม่ต้องปรับบทอีกถ้าไม่จำเป็นจริงๆ เพราะมีความสอดคล้องกับเพลงและท่ารำอย่างลงตัวแล้ว ซึ่งเป็นผลจากการหลอมรวมขนบวรรณคดีไทย ขนบการแสดงละครใน การสร้างสีสันลักษณะต่างๆ และความเป็นนิทานปันหยี เข้าไว้ด้วยกันอย่างมีศิลปะนั่นเอง

ในด้านความเป็นยอดด้านวรรณคดีสำหรับอ่าน ตอนที่เลือกนำมาศึกษาทั้ง 4 ตอนสะท้อนให้เห็นว่าเรื่อง**อิเหนา**มีคุณสมบัติดีเด่น 6 ลักษณะ ได้แก่ ดีเด่นด้านการใช้ภาษาไพเราะสละสลวย ดีเด่นด้านโวหารคมคายลึกซึ้ง ดีเด่นด้านการนำเสนออารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร ดีเด่นด้านการสร้างจินตนาการ ดีเด่นด้านความมีชีวิตชีวาของตัวละคร และดีเด่นด้านความมีเสน่ห์จากการผสานบรรยากาศไทยกับชวามลายู ส่วนในด้านความเป็นยอดด้านการเป็นบทสำหรับใช้แสดง ทั้ง 4 ตอนที่เลือกนำมาศึกษาแสดงให้เห็นว่ามีคุณสมบัติที่ใช้แสดงได้ดี 4 ลักษณะ ได้แก่ บทสามารถใช้แสดงได้อย่างงดงามไม่ติดขัด บทเหมาะแก่การบรรจุเพลงและท่ารำอวดฝีมือ บทพรรณนาประเภทเดียวกันแสดงกระบวนรำได้หลากหลาย และมีเสน่ห์จากการผสานบรรยากาศไทยกับชวามลายูในการแสดง ความดีเด่นของเรื่อง**อิเหนา**ทั้งในด้านการอ่านและการใช้แสดงดังกล่าวนี้สะท้อนคุณค่าด้านวรรณศิลป์หรือศิลปะในการประพันธ์เรื่องนี้อย่างเด่นชัด

ตอนที่เลือกนำมาศึกษาทั้ง 4 ตอนดังกล่าวนี้ แบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่มีเนื้อหาแสดงการต่อสู้ ได้แก่ ตอนปันหยีรบระตูบุศสิหนา และตอนอิเหนารบระตูกะหมังกุหนิง และกลุ่มที่มีเนื้อหาแสดงความรักและการเกี้ยวพาราสี ได้แก่ ตอนใช้บน และตอนอิเหนาเผาเมืองลักบุษบา ผลการศึกษาพบว่า ลักษณะเด่นของตอนรบ คือ การแสดงจินตภาพที่สื่อให้เห็นภาพท่าทางการต่อสู้และการใช้อาวุธของตัวละครอย่างเด่นชัด เพื่อสื่อให้เห็นความแข็งแรงและเก่งกล้าสามารถของตัวละคร ขณะเดียวกันก็ไม่ละทิ้งการนำเสนออารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร อารมณ์ความรู้สึกที่นำเสนอในตอนนี้มักเป็นอารมณ์โศกที่เกิดจากการสูญเสียพลัดพราก เช่น การรำพันคร่ำครวญของญาติพี่น้องตัวละครที่สิ้นชีวิตในสงคราม ส่วนลักษณะเด่นของตอนรัก มักเน้นนำเสนออารมณ์ความรู้สึกของตัวละครอย่างเข้มข้นลึกซึ้งผ่านการใช้โวหารอันคมคาย การรำพันคร่ำครวญ และการแสดงการเกี้ยวพาราสีที่มีชีวิตชีวา แต่ก็ไม่ละทิ้งการสร้างจินตนาการ ในตอนรักนี้มักมีการพรรณนาฉากต่างๆ อย่างวิจิตรบรรจงควบคู่ไปกับการนำเสนอเรื่องราวความรักของตัวละคร

ความยอดเยี่ยมสมบูรณ์ของเรื่อง**อิเหนา**ทั้งในฐานะที่เป็นวรรณคดีการอ่านและในฐานะที่เป็นนาฏยวรรณกรรมหรือบทสำหรับใช้แสดงดังกล่าวมานี้เกิดจากพระอัจฉริยภาพของกวีในการใช้ขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในรังสรรค์เนื้อหาที่มีที่มาจากต่างชาติให้บรรลุ “ทวิประสงค์” ของการเป็นวรรณคดีบทละครในได้อย่างมีศิลปะ คือ ดำเนินเรื่องและใช้ภาษาได้อย่างสอดคล้องและเหมาะแก่การอ่านและการแสดง รวมทั้งกำหนดเพลงและท่ารำได้อย่างงดงามเหมาะสมแก่เรื่อง หลอมรวมให้เรื่องนี้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน โดยมิได้ละทิ้ง “หัวใจ” สำคัญของนิทานปันหยีอันได้แก่เรื่องราวความรักและการผจญภัยของตัวเอกในฐานะวีรบุรุษ ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของนิทานปันหยีที่สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของวรรณคดีบทละครในอย่างลงตัว

บทที่ 6
สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

งานวิจัยนี้มุ่งศึกษาความเป็นวรรณคดีเอกของพระราชนิพนธ์**อิเหนา**ในรัชกาลที่ 2 โดยมีข้อสงสัยว่านอกจากสำนวนกลอนอันไพเราะจับใจผู้อ่านผู้ฟังแล้ว ความเป็นวรรณคดีเอกของเรื่อง**อิเหนา**ยังมีมิติอื่นที่ลุ่มลึกให้ค้นหาอีกหรือไม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งมิติที่พิจารณาการรังสรรค์เรื่อง**อิเหนา**ในฐานะนิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน งานวิจัยนี้ค้นพบว่าเรื่อง**อิเหนา**มีความสัมพันธ์กับนิทานปันหยีอย่างเด่นชัดและลึกซึ้ง ขณะเดียวกันก็มีเอกลักษณ์และคุณค่าเฉพาะตัวในฐานะวรรณคดีเอกของไทย ดังจะอภิปรายผลการศึกษาเป็นลำดับไปดังต่อไปนี้

ผลการศึกษาประวัติความเป็นมาของนิทานปันหยีในสังคมไทยแม้ว่าจะไม่สามารถระบุช่วงเวลาได้อย่างแน่ชัดว่าไทยเริ่มรับนิทานปันหยีเข้ามาตั้งแต่เมื่อใดและสำนวนใดเป็นต้นเค้าของนิทานปันหยีฉบับไทย แต่สันนิษฐานได้ว่านิทานปันหยีน่าจะเข้ามาในสังคมไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาและน่าจะมีที่มาทั้งจากชวาและมลายู เนื่องจากไทยมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับชวาและมลายูมาช้านานแล้วตั้งแต่สมัยสุโขทัย ทั้งในด้านการเมือง การค้า และวัฒนธรรม ด้านความสัมพันธ์ระหว่างไทย

กับชวาพบว่ามีการติดต่อค้าขายกันมาแต่ครั้งสุโขทัย และราชสำนักอยุธยาเคยส่งคนไปศึกษาวิชาต่อเรือและซื้อสินค้าที่ชวา ทั้งยังมีหลักฐานว่าชาวชวาได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานและเข้ารับราชการในสมัยอยุธยาตอนกลางด้วย ปฏิสัมพันธ์ระหว่างไทยกับชวาดังกล่าวนี้น่าจะทำให้วัฒนธรรมชวาแพร่หลายเข้ามาในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง ที่เห็นได้ชัดเจนคือการปรากฏการแสดง “ชวารำหน้า” หรือ โตเป็ง ซึ่งเป็นละครหน้ากากของชวาในมหรสพของหลวงสมัยธนบุรีซึ่งคงจะสืบทอดต่อมาจากอยุธยา ผู้วิจัยเห็นว่าการแสดงนี้อาจเป็นช่องทางหนึ่งที่นำพานิทานปันหยีของชวาเข้ามาสู่สังคมไทยก็เป็นได้ เนื่องจากการแสดงชนิดนี้ในชวานิยมเล่นเรื่องปันหยีกันมาก ส่วนด้านความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับมลายูพบว่าไทยมีความสัมพันธ์กับมลายูมาช้านานเช่นกันทั้งในด้านการค้า การทูต และการสงคราม โดยเฉพาะอย่างยิ่งความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับหัวเมืองทางใต้ที่รับวัฒนธรรมมลายูเข้ามาอย่างเข้มข้น เช่น เมืองปัตตานีมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดกับไทยมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย เนื่องจากมีสถานภาพเป็นเมืองประเทศราชของไทย มีหลักฐานว่าในสมัยอยุธยา ชาวปัตตานีและชาวมลายูจากรัฐอื่นๆ ได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานในอยุธยาและรับราชการในราชสำนักอยุธยาเช่นเดียวกับชาวชวา รวมทั้งยังปรากฏว่ามีเชลยจากปัตตานีได้เข้ามารับราชการ “ฝ่ายใน” ด้วย ปฏิสัมพันธ์ระหว่างไทยกับมลายูนี้น่าจะเป็นช่องทางให้นิทานปันหยีจากมลายูแพร่หลายเข้ามาในอยุธยาในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง เช่นเดียวกับนิทานปันหยีจากชวา

จากหลักฐานที่มีอยู่พบว่าการแต่งนิทานปันหยีเป็นวรรณคดีไทยเกิดขึ้นในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ สมัยอยุธยาตอนปลาย เล่ากันว่านางข้าหลวงที่เป็นเชลยจากปัตตานีเป็นผู้เล่านิทานปันหยีถวายเจ้าฟ้าหญิงกุณฑลและเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎพระธิดาในพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศและเจ้าฟ้าหญิงทั้ง 2 พระองค์ทรงพระนิพนธ์นิทานปันหยีเป็นบทละครในเรื่อง**ดาหลัง**และ**อิเหนา** ตามลำดับ ทำให้มีนิทานปันหยีเกิดขึ้นในสังคมไทย 2 สำนวน โดยเรื่อง**อิเหนา**เป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมจากคนไทยมากกว่าอย่างเห็นได้ชัด เรื่อง**อิเหนา**ฉบับอยุธยานี้ต่อมาได้รับการฟื้นฟูขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงนำมาขัดเกลาปรับปรุงจนสมบูรณ์

ผู้วิจัยสันนิษฐานว่านิทานปันหยีที่เป็นต้นเค้าของเรื่อง**ดาหลัง**และเรื่อง**อิเหนา**นี้น่าจะมิได้มีที่มาจากหัวเมืองปัตตานีทางเดียวแต่น่าจะมาจากทางชวาโดยตรงด้วยดังที่พบว่าไทยกับชวามีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดเช่นเดียวกับความสัมพันธ์กับมลายูดังกล่าวข้างต้น นอกจากนี้ ผลการเปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีชวามลายู 33 สำนวนยังทำให้ตั้งข้อสันนิษฐานได้ว่านิทานปันหยีที่เป็นต้นเค้าของเรื่อง**อิเหนา**น่าจะมิได้มีที่มาจากนิทานปันหยีสำนวนใดสำนวนหนึ่งโดยเฉพาะเพียงสำนวนเดียว แต่น่าจะเป็นการรับเรื่องมาแบบ “ยำใหญ่” หรือมีที่มาจากหลายๆ สำนวนผสมผสานกันและหลอมรวมเป็นเรื่อง**อิเหนา** เนื่องจากไม่พบว่ามีนิทานปันหยีสำนวนใดสำนวนหนึ่งที่มีเนื้อหาส่วนใหญ่ตรงกับเรื่อง**อิเหนา**โดยเฉพาะ แต่กลับพบว่าเนื้อหาในเรื่อง**อิเหนา**พ้องกับนิทานปันหยีสำนวนนั้นบ้าง สำนวนนี้บ้าง สำนวนของชวาบ้าง สำนวนของบาหลีบ้าง หรือ

สำนวนของมลายูบ้าง จากการศึกษาพบว่านิทานปันหยีที่มีโครงเรื่องและเนื้อหาใกล้เคียงกับเรื่อง **อิเหนา**มากที่สุด ได้แก่เรื่อง **พงศาวดารอิเหนา ฉบับอารีนัครา** รองลงไปคือ เรื่อง **หิกะยัต ปันหยี กุดา สมิรัง, ฮีกายัต เจเก็ล วาเน็ง ปาตี** และ **มาลัต** ส่วนนิทานปันหยีที่เห็นได้ชัดว่าตัวเอกฝ่ายชายมีลักษณะใกล้เคียงกับอิเหนามากที่สุดมี 5 สำนวน ได้แก่เรื่อง **กาลุห์ ดีกันตุง**, **ฮีกายัต เจเก็ล วาเน็ง ปาตี, มาลัต, ปันจี กูดา นาราวังซา** และ **ปันจี นาราวังซา** นิทานปันหยีที่เห็นได้ชัดว่าตัวเอกฝ่ายหญิงมีลักษณะใกล้เคียงกับบุษบามากที่สุด ได้แก่เรื่อง **หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง** และนิทานปันหยีที่แสดงวัฒนธรรมชวามลายูตรงกับเรื่อง**อิเหนา**มากที่สุด ได้แก่เรื่อง **หิกะยัต ปันหยี กุดา สมิรัง**

กล่าวเฉพาะเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เป็นวรรณคดีที่ได้รับการรังสรรค์ให้เป็นวรรณคดีบทละครใน มีลักษณะ “ทวิประสงค์” คือเป็นทั้งวรรณคดีเพื่อการอ่านและเป็นบทสำหรับใช้แสดงละครในได้ดีในเวลาเดียวกัน ผลการวิจัยพบว่า กลวิธีสร้างให้เรื่อง**อิเหนา**เป็นวรรณคดีบทละครในที่สมบูรณ์เกิดจากการนำลักษณะเด่นของนิทานปันหยีมาเสริมรายละเอียดบางประการที่ช่วยสร้างสีสันและบรรยากาศแก่เรื่องและใช้ขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในเป็นกรอบในการแต่ง ดังจะอภิปรายต่อไปนี้

ผลการศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยี 33 สำนวนพบว่าเรื่อง**อิเหนา**แสดงลักษณะเด่นของนิทานปันหยี 3 ประการ ได้แก่ โครงเรื่องและเนื้อหา ลักษณะของตัวเอก รวมทั้งวัฒนธรรมชวามลายู ดังนี้

เรื่อง**อิเหนา**แสดงลักษณะของนิทานวีรบุรุษเช่นเดียวกับนิทานปันหยี โครงเรื่องของนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**เป็นโครงเรื่องที่ประกอบด้วยเหตุการณ์หลัก 9 เหตุการณ์ นำเสนอเรื่องราวความรัก การเดินทางผจญภัย และการรบแผ่ขยายอาณาจักรของตัวเอก เรื่องราวทั้งหมดเกิดจากปมปัญหาการถอนหมั้นของตัวเอกฝ่ายชายและการหายไปของตัวเอกฝ่ายหญิง และเนื้อหาส่วนใหญ่ในเรื่อง**อิเหนา**น่าจะมีที่มาจากนิทานปันหยี เนื่องจากพบว่าเหมือนคล้ายกับเนื้อหาในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ แม้รายละเอียดบางเหตุการณ์อาจไม่ตรงกับที่พบในนิทานปันหยีที่นำมาศึกษาเสียทีเดียว แต่ก็เห็นเค้าว่ามีความคล้ายคลึงกันมากจนน่าเชื่อว่าเนื้อหาตอนนั้นๆ ในเรื่อง**อิเหนา**น่าจะมาจากนิทานปันหยีสำนวนใดสำนวนหนึ่ง เช่น ตอนอิเหนารบกับระตูบุศสิหนาระหว่างเดินทางจากกุเรปันกลับไปหาจินตะหรา ตอนปันหยีชนไก่กับอุณากรรณ และตอนองค์ปะตาระกาหลาแปลงเป็นยูงทองแล้วชักนำย่าหรันให้เดินทางไปเมืองกาหลัง

ตัวเอกฝ่ายชายและหญิงในเรื่อง**อิเหนา**ก็แสดงคุณสมบัติเด่นของตัวเอกฝ่ายชายและหญิงในนิทานปันหยีเช่นกัน ผลการศึกษาพบว่า อิเหนาแสดงคุณสมบัติเด่นของตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยี 6 ลักษณะ ได้แก่ ความมีบุญญาธิการ มีรูปงาม มีความสามารถทางศิลปะ เป็นนักรบ เป็นนักผจญภัย และเป็นนักรัก ขณะที่บุษบาแสดงคุณสมบัติเด่นของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยี 7 ลักษณะ ได้แก่

ความมีบุญญาธิการ มีรูปงาม มีความรักมั่นและจงรักภักดีต่ออิเหนา มีความสามารถทางศิลปะ เป็นนักรบ เป็นนักผจญภัย และเป็นนักรักแสดงการเกี้ยวพาราสีผู้หญิงขณะปลอมตัวเป็นชายเดินทางผจญภัย

นอกจากนี้ ผลการศึกษายังพบวัฒนธรรมชวามลายูจำนวนมากในเรื่อง**อิเหนา**ซึ่งเป็นลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งของนิทานปันหยี ได้แก่ การใช้บนเทวดา การแบหลา การชนไก่ การเล่นหนัง การใช้กริช รวมทั้งการใช้คำศัพท์ชวามลายูในบทประพันธ์ วัฒนธรรมชวามลายูเหล่านี้นับว่าทำให้เรื่อง**อิเหนา**มีลักษณะเด่นที่แตกต่างจากวรรณคดีไทยเรื่องอื่นอย่างเห็นได้ชัด เนื่องจากวรรณคดีไทยมักนำเสนอวัฒนธรรมไทยหรือวัฒนธรรมอินเดีย แต่ไม่ปรากฏการนำเสนอวัฒนธรรมชวามลายูมาก่อน

เหตุที่ลักษณะเด่นของนิทานปันหยียังคงปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**หลายประการน่าจะเป็นเพราะโครงเรื่องและเนื้อหาของนิทานปันหยีมีลักษณะสากลที่คนไทยสามารถเข้าใจได้เป็นอย่างดีและชวนให้ประทับใจ กล่าวคือ โครงเรื่องและเนื้อหาของนิทานปันหยีที่นำเสนอเรื่องราวความรักระหว่างชายหญิงที่มีอุปสรรคขัดขวางทำให้ต้องพลัดพรากจากกันและเดินทางผจญภัยฝ่าฟันภัยอันตรายต่างๆ จนกระทั่งได้พบและครองรักกันอย่างมีความสุขนี้ เป็นเรื่องสากลที่มนุษย์ทุกชาติทุกภาษาสามารถเข้าใจได้ดี นอกจากนี้เรื่องราวความรักอันลึกซึ้ง การพลัดพรากจากความรัก และการต่อสู้เพื่อความรักยังเป็นประสบการณ์ร่วมของมนุษย์ทุกชาติทุกกาลสมัยอีกด้วย ดังนั้น จึงไม่น่าแปลกใจที่นิทานปันหยีจะสร้างความประทับใจและแพร่หลายไปทั่วดินแดนแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ทั้งดินแดนต่างๆ ในชวา บาหลี มลายู ไทย เขมร ลาว และพม่า

อีกประการหนึ่ง การที่เรื่อง**อิเหนา**แสดงความเป็นนิทานปันหยีอย่างเด่นชัดคงเป็นเพราะธรรมชาติของนิทานปันหยีกับธรรมชาติและจุดมุ่งหมายของวรรณคดีประเภทบทละครในของไทยมีลักษณะร่วมกันหรือสอดคล้องกัน กล่าวคือ ธรรมชาติของนิทานปันหยีที่มุ่งสดุดีวีรกรรมและเดชานุภาพของตัวเอกซึ่งเป็นเจ้าชายในวงศ์กษัตริย์อันสูงส่งควบคู่กับการนำเสนอชีวิตรักอันเข้มข้นเต็มไปด้วยอุปสรรคนั้นมีความสอดคล้องกับเนื้อหาและจุดมุ่งหมายของวรรณคดีบทละครในที่และมุ่งเชิดชูวีรกรรมความยิ่งใหญ่ของตัวเอกในฐานะองค์อวตารของเทพเจ้าหรือสมมติเทพ ดังจะเห็นว่าบทละครในเรื่อง**รามเกียรติ์** และ**อุณรุท** ต่างก็มุ่งสดุดีและนำเสนอความยิ่งใหญ่ของตัวเอกในฐานะกษัตริย์และเจ้าชายนักรบซึ่งเป็นองค์อวตารของเทพเจ้าในคติฮินดู ด้วยเหตุที่ธรรมชาติของนิทานปันหยีสวมรับกับธรรมชาติและลักษณะของวรรณคดีบทละครในอย่างลงตัวนี้เอง จึงน่าจะเป็นเหตุผลสำคัญที่กวีเลือกแต่งเรื่องนี้เป็นวรรณคดีบทละครใน แทนที่จะแต่งเป็นวรรณคดีประเภทอื่น และยังคงรักษานัยของความเป็นนิทานวีรบุรุษซึ่งเป็น “หัวใจ”สำคัญของนิทานปันหยีไว้ได้ เช่น การแสดงบทบาทนักรบที่กล้าหาญและการแผ่ขยายอาณาจักรอย่างยิ่งใหญ่ของตัวเอก มีข้อสังเกตว่านัยความเป็นนิทานวีรบุรุษของนิทานปันหยียังคงได้รับการสืบทอดและรักษาไว้เสมอหลังจากที่ได้เผยแพร่เข้าไปในดินแดนต่างๆ ที่รับนิทานปันหยีไป เนื่องจากนิทานปันหยีส่วนใหญ่ได้รับการสืบทอดและสร้างเสพในบริบทของราชสำนักและรับใช้สถาบันพระมหากษัตริย์ของ

สังคมนั้นๆ ไม่ว่าจะเป็นราชสำนักของชวา ราชสำนักบาหลี หรือราชสำนักของรัฐมลายูต่างๆ ทั้งนี้การที่ วรรณคดีประเภทบทละครในมุ่งนำเสนอความยิ่งใหญ่ของตัวเอกในฐานะวีรบุรุษเป็นสำคัญเนื่องจากละครในถือเป็นเครื่องราชูปโภคและเครื่องแสดงพระเกียรติยศอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ ดังนั้นเรื่องราวที่นำมาแสดงย่อมต้องแสดงให้เห็นความยิ่งใหญ่ของตัวเอกในฐานะวงศ์กษัตริย์หรือเทพอวตารเพื่อสื่อนัยเฉลิมพระเกียรติองค์พระมหากษัตริย์ผู้ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์การแสดง

อย่างไรก็ตาม ความเป็นนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**ไม่เพียงมีแต่ลักษณะที่สอดคล้องกับเนื้อหาของวรรณคดีบทละครในเท่านั้น แต่บางลักษณะกลับมีความโดดเด่นและแตกต่างจากเนื้อหาที่ปรากฏในขนบวรรณคดีไทย ที่เห็นได้ชัด คือ วัฒนธรรมต่างๆ ของชวามลายู เช่น การใช้บน การแบหลา การนับถือองค์ปะตาระกาหลา การเล่นหนัง การชนไก่ การใช้กริช การใช้คำศัพท์ชวามลายู วัฒนธรรมชวามลายูเหล่านี้แม้จะเป็นเรื่องที่ค่อนข้างแปลกใหม่ในขนบของวรรณคดีไทย แต่ก็มิได้เป็นข้อบกพร่อง ทั้งยังช่วยทำให้เรื่องมีรสและเสน่ห์แปลกออกไปจากวรรณคดีไทยเรื่องอื่นๆ นอกจากนี้ วัฒนธรรมชวามลายูเหล่านี้ยังไม่ได้แปลกแยกไปจากความคุ้นเคยของคนไทย หรือขัดแย้งกับวัฒนธรรมไทย เพราะวัฒนธรรมบางอย่างเป็นเรื่องที่คนไทยรู้จักคุ้นเคยดี เช่น การใช้บน การเล่นหนัง และการใช้กริช หรือเป็นวัฒนธรรมร่วมกับไทย เช่น การเล่นชนไก่ หรือเป็นวัฒนธรรมที่อยู่บนพื้นฐานความคิดความเชื่อและค่านิยมเดียวกันและไม่ขัดแย้งกันกับวัฒนธรรมไทย เช่น พิธีกรรมแบหลา แม้ว่าในสังคมไทยจะไม่ปรากฏพิธีนี้ แต่จุดมุ่งหมายของพิธีนี้ที่มุ่งแสดงให้เห็นความจงรักภักดีที่ภรรยามีต่อสามีจนยินดีตายตามในกองไฟเผาศพมีความสอดคล้องกับค่านิยมของคนไทยที่ยกย่องและให้คุณค่าแก่คุณสมบัติดังกล่าวของผู้หญิง นอกจากวัฒนธรรมชวามลายูแล้ว บุคลิกบางอย่างของตัวเอกในนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**มีลักษณะเด่นที่ต่างจากลักษณะตัวเอกในขนบวรรณคดีไทยเช่นกัน เช่น ความเป็นนักรบและนักผจญภัยของอุณากรรณ ซึ่งเป็นคุณสมบัติเด่นของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยี มีลักษณะที่ค่อนข้าง “แหวกขนบ” หรือต่างไปจากลักษณะของตัวละครหญิงในขนบวรรณคดีไทย การที่กวียังคงสืบทอดคุณสมบัติดังกล่าวของอุณากรรณไว้ คงเป็นเพราะเป็นคุณสมบัติเด่นและมีความสำคัญต่อโครงเรื่อง หากตัดคุณสมบัติดังกล่าวทิ้ง เหตุการณ์หลักในเรื่องตั้งแต่ช่วงกลางเรื่องจนจบเรื่องก็จะหายไป การเดินทางของอิเหนาการตามหากันของญาติพี่น้อง และการพบกันรวมทั้งการจำกันได้ของตัวละครสำคัญก็จะไม่เกิดขึ้น

ลักษณะเด่นของนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**ดังกล่าวมานี้สะท้อนให้เห็นเด่นชัดว่าเรื่อง**อิเหนา**สามารถ “ปรับใช้” หรือ “สกัด” สิ่งที่เป็นประโยชน์หรือสิ่งที่สามารถนำมาสื่อสารให้แก่ผู้อ่านผู้ชมในบริบทของสังคมวัฒนธรรมไทยได้เป็นอย่างดี ทั้งยังสอดคล้องกับธรรมชาติของวรรณคดีบทละครใน แม้รายละเอียดบางอย่างอาจไม่สอดคล้องกับขนบวรรณคดีไทยเด่นชัดนัก แต่ก็สามารถสร้างรสและความน่าสนใจแก่การอ่านและการแสดงได้ แสดงให้เห็นว่าในกระบวนการรับนิทานจากต่างชาติกวีมิได้จำกัดกรอบว่าจะต้องเลือกสรรแต่สิ่งที่สอดคล้องกับ

รสนิยมและขนบวรรณคดีไทยเท่านั้น แต่กวีก็พร้อมรับสิ่งที่โดดเด่นหรือแปลกออกไปจากขนบด้วย หากว่าสิ่งนั้นสามารถสร้างความงามหรืออรรถรสให้แก่งานชิ้นนั้นได้ดีขึ้น และไม่ขัดแย้งกับพื้นฐานความคิดความเชื่อในสังคม

นอกจากเรื่อง**อิเหนา**จะสืบทอดลักษณะเด่นของนิทานปันหยีทั้ง 3 ประการดังกล่าวข้างต้นไว้แล้ว ยังมีการเสริมรายละเอียดบางอย่างที่ช่วยสร้างสีสันและบรรยากาศแก่เรื่องอย่างลงตัวด้วย โดยไม่กระทบกับแก่นของเรื่อง ได้แก่ การสร้างให้เรื่องมีบรรยากาศความเป็นไทยโดยการพรรณนาฉากสถานที่ที่แสดงภาพสถาปัตยกรรมไทย แทรกวัฒนธรรมประเพณีไทยต่างๆ และใช้สำนวนสุภาษิตไทย นอกจากนี้ยังมีการเสริมบรรยากาศชวามลายูให้เพิ่มเติมขึ้นจากที่สืบทอดมาจากนิทานปันหยีด้วย เช่น การฉายกริช การต่อนก การใช้ผ้าซ่าโบะ และการดัดแปลงเสียงของคำชวามลายูให้มีเอกลักษณ์สร้างสำเนียง “ออกภาษา” ที่คนไทยคุ้นเคยและชื่นชอบ สิ่งที่เพิ่มเติมเข้ามานี้ บางลักษณะอาจไม่ตรงกับวัฒนธรรมชวามลายูเสียทีเดียว เช่น การฉายกริชเพื่อเรียกความสนใจจากหญิงสาวให้หันมาสบตาเป็นการใช้กริชในบริบทที่ต่างจากวัฒนธรรมกริชของชวามลายูที่จะชักกริชออกจากฝักเพื่อการต่อสู้เท่านั้น ความแตกต่างที่ว่านี้กวีคงมิได้เห็นว่าเป็นข้อบกพร่อง หากแต่คงมุ่งสร้างความน่าสนใจและแปลกใหม่แก่เรื่อง นอกจากการสร้างบรรยากาศแบบไทยและการเสริมบรรยากาศชวามลายูดังกล่าวแล้ว เรื่อง**อิเหนา**ยังกำหนดให้ตัวละครแสดงบุคลิกลักษณะพิเศษบางอย่างเพิ่มเติมจากบุคลิกและคุณสมบัติที่มาจากนิทานปันหยีเพื่อเน้นความมีชีวิตชีวาของตัวละครให้แจ่มชัดขึ้นโดยไม่กระทบหรือขัดแย้งกับบุคลิกและบทบาทเดิมของตัวละครที่สืบทอดมาจากนิทานปันหยี เช่น การกำหนดให้อิเหนาเจ้าอุบายมีชั้นเชิงด้านความรักอย่างเด่นชัด การกำหนดให้อุณากรรณแสดงบุคลิกแบบหญิงสาวต่างจากตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยีที่มักแสดงให้เห็นความเด็ดเดี่ยวกล้าหาญอย่างชัดเจนในช่วงที่เป็นชาย การเพิ่มบทบาทวัยเด็กของสียะตราและวิยะดา หรือการกำหนดให้จรกามีคุณสมบัติต่ำต้อยตรงกันข้ามกับอิเหนาในทุกด้าน

ในการแต่งและนำเสนอลักษณะเด่นของนิทานปันหยีรวมทั้งรายละเอียดที่เกิดจากการสร้างสีสันและบรรยากาศต่างๆ ให้เป็นวรรณคดีบทละครใน พบว่าขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในเป็นกรอบสำคัญในการแต่ง ได้แก่ ขนบการพรรณนา ขนบการใช้ภาษาอย่างไพเราะ สื่อภาพและอารมณ์อย่างเด่นชัด รวมทั้งการบรรจุเพลงและท่ารำที่งดงามตามแบบละครใน ขนบเหล่านี้มีความสำคัญมากในการนำเสนอและดำเนินเรื่องราวให้มีความเข้มข้นทางอารมณ์และสร้างจินตนาการ หากกวีไม่แต่งตามขนบหรือไม่คำนึงถึงขนบดังกล่าวนี้ เรื่อง**อิเหนา**ย่อมไม่สามารถเป็นวรรณคดีบทละครในที่งดงามสมบูรณ์ได้ ขนบดังกล่าวนี้ยังทำให้เนื้อหาของนิทานปันหยีรวมทั้งตัวละครเดิมของนิทานปันหยีที่ปรากฏในเรื่อง**อิเหนา**ทั้งตัวเอกและตัวรองมี “ลีลาการแสดงออก” แบบไทย ไม่ว่าจะเป็นการแสดงคารม การแสดงอารมณ์ความรู้สึก หรือการแสดงกิริยาท่าทางต่างก็สอดคล้องกับขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครใน แม้ว่าจะยังคงแสดงคุณสมบัติของตัวละครในนิทานปันหยีอยู่ก็ตาม เช่น รำพึงรำพันโดยใช้โวหารและความเปรียบตามขนบวรรณคดีไทย

ผลการศึกษาพบว่าเรื่อง**อิเหนา**ใช้ขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในในการแต่งได้อย่างเหมาะสมหลายประการ ทำให้เรื่อง**อิเหนา**ใช้อ่านและใช้แสดงได้ดีในเวลาเดียวกัน ประการแรก บทพรรณนาส่วนใหญ่พรรณนาอย่างกระชับ มักมีความยาวประมาณ 4-5 บท ไม่เยิ่นเย้อหรือรวบรัดจนเกินไป เกิดผลดีทั้งแก่การอ่านและการแสดง ทำให้การแสดงไม่น่าเบื่อหรือต้องรำบทพรรณนาเดียวกันนานจนเกินไป กรณีที่เป็นบทพรรณนาความขนาดยาว เช่น บทรำพันของตัวเอกหรือบทชมสถานที่ที่สำคัญ มักกำกับเพลงร้องในบทนั้นหลายเพลงเพื่อสร้างความหลากหลายน่าสนใจในการแสดง ทำให้ในการแสดงมีลีลาของเพลงร้องและกระบวนรำต่างกันไปแม้จะเป็นบทพรรณนาเดียวกันก็ตาม ประการต่อมา บทพรรณนาในเรื่อง**อิเหนา**สามารถแสดงภาพและอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างเด่นชัด ช่วยสร้างจินตภาพแก่ผู้อ่านผู้ชมได้ดี และทำให้ผู้อ่านผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมหรือความรู้สึกคล้อยตามตัวละคร บังเกิดความเพลิดเพลินและสำเริงอารมณ์ไม่ว่าจะเสพผ่านการอ่านหรือการแสดงก็ตาม โดยบทพรรณนาที่สร้างจินตนาการมักเกิดจากการใช้คำจินตภาพโดยเฉพาะอย่างยิ่งคำแสดงนาฏการต่างๆ รวมทั้งการใช้ความเปรียบสื่อภาพ เช่น ความเปรียบชมความงามบุษบาว่างามเหมือนนางฟ้า ดอกบัว หรือพระจันทร์ ส่วนบทพรรณนาที่สร้างอารมณ์สะเทือนใจจากการแสดงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครมักเกิดจากการหลากคำแสดงอารมณ์ที่เหมือนคล้ายกันในบทพรรณนาเดียวกัน และการใช้ความเปรียบสื่ออารมณ์ความรู้สึก อีกประการหนึ่ง บทพรรณนาประเภทเดียวกันซึ่งปรากฏหลายครั้งในเรื่อง เช่น บทสระสรงทรงเครื่อง บทชมถ้ำ บทชมศาล บทชมลำธาร มีการพรรณนารายละเอียดที่แตกต่างกันไป ทำให้เกิดความหลากหลายสร้างจินตภาพที่ไม่ซ้ำกันและไม่น่าเบื่อทั้งในด้านการอ่านและการแสดง ที่ได้ชัดเจนคือบทสระสรงทรงเครื่องมีรายละเอียดการประดับประดาและลวดลายของเครื่องทรงแตกต่างกันไปในแต่ละครั้ง ซึ่งไม่เพียงเกิดผลดีต่อการอ่าน แต่ยังเหมาะแก่การแสดงด้วย เพราะ คำขยายบอกลักษณะเครื่องแต่งกายที่แตกต่างกันนี้ยังเอื้อให้ตีท่ารำได้ต่างกันไป แม้ว่าทุกครั้งจะต้องรำท่ารำหลักที่แทนประเภทของเครื่องทรงเหมือนกันทุกครั้งก็ตาม นอกจากนี้ บทพรรณนาประเภทใดที่มีมากเป็นพิเศษ เช่น บทรำพึงรำพันรักหรือบทพรรณนาอารมณ์ความรู้สึก ก็จะมีการกำกับเพลงร้องให้ต่างกันไปในแต่ละครั้งด้วยเพื่อให้ในการแสดง สามารถนำเสนอลีลาของเพลงและกระบวนรำได้ไม่ซ้ำกัน

นอกจากขนบการพรรณนาแล้ว ขนบการใช้ภาษาในเรื่องอิเหนา**ก็เหมาะแก่ทั้งการอ่านและการแสดงเช่นกัน ได้แก่ การใช้ภาษาที่มีความไพเราะงดงามทั้งเสียงและถ้อยคำ สามารถสื่อความหมายที่คมคายและซาบซึ้งตรึงใจผู้อ่านผู้ชม การใช้ภาษาจินตภาพที่สามารถสร้างจินตนาการแก่ผู้อ่านและผู้ชมได้ดีโดยเฉพาะอย่างยิ่งคำนาฏการแสดงการเคลื่อนไหวของตัวละครเหมาะแก่การตีเป็นท่ารำหรือการทำบทบาทในการแสดง การใช้ภาษาภาพพจน์เพื่อสื่อภาพหรืออารมณ์ความรู้สึกให้ผู้อ่านผู้ชมเข้าใจได้กระจ่างชัดขึ้น การใช้คำในแต่ละวรรคมีจำนวนคำไม่มากหรือแน่นจนเกิดไปทำให้เหมาะแก่การเว้นจังหวะสำหรับทำนองในการร้อง และการใช้คำที่มีความหมายเหมือนคล้ายกันวางติดกันเพื่อช่วยสื่อความหมายให้ชัดเจนขึ้นแต่ไม่ได้ใช้คำที่มีความหมายคล้ายกันติดกันหลายคำจนเกินไป ทำให้สามารถตีเป็นท่ารำได้ต่อเนื่อง ไม่ติดอยู่กับท่ารำเดียวนานๆ**

ผลจากเลือกสรรลักษณะเด่นหรือ “หัวใจ” ของนิทานปันหยีมาแต่งเติมสีสันและใช้ขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในอย่างเหมาะสมดังอภิปรายข้างต้นนี้ทำให้เรื่อง**อิเหนา** กลายเป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในหรือวรรณคดีที่มีคุณค่าและความสมบูรณ์ทั้งในฐานะบทประพันธ์สำหรับอ่านและในฐานะบทประพันธ์สำหรับใช้แสดงในเวลาเดียวกัน คือ ในตอนเดียวกันเมื่อนำไปอ่านก็ได้รส จับใจ เมื่อนำไปแสดงก็งดงาม ชวนให้ประทับใจ ความยอดเยี่ยมดังกล่าวนี้แลเห็นได้จากหลายตอน เช่น ตอนปันหยีรบระตูบุศสิหนา ตอนปันหยีรบระตูกะหมังกุหนิง ตอนท้าวดาหาใช้บน และตอนอิเหนาเผาเมืองลักบุษบา

ในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่านพบว่าเรื่อง**อิเหนา**มีความยอดเยี่ยมหลายประการ ได้แก่ ยอดเยี่ยมด้านการใช้ภาษาไพเราะสละสลวย ยอดเยี่ยมด้านการใช้โวหารคมคายลึกซึ้ง ยอดเยี่ยมด้านการนำเสนออารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร ยอดเยี่ยมด้านการสร้างจินตนาการ ยอดเยี่ยมด้านความมีชีวิตชีวาของตัวละคร และยอดเยี่ยมด้านความมีเสน่ห์จากการผสานบรรยากาศไทยกับชวามลายูอย่างลงตัว

ส่วน**ในฐานะบทสำหรับแสดงละครใน** เรื่อง**อิเหนา**มีคุณสมบัติที่สามารถใช้แสดงได้อย่างงดงามหลายประการ ได้แก่ บทสามารถตีเป็นท่ารำได้อย่างงดงามไม่ติดขัด เช่น บทบุษบาชมศาล บทมีความเหมาะสมและมีช่องทางในการบรรจุเพลงและท่ารำอวดฝีมือ เช่น บทดรสาแบหลาและบทสุหรานากงขับลำบวงสรวง บทพรรณนาประเภทเดียวกันแสดงกระบวนรำได้หลากหลาย เช่น บทสระสรงทรงเครื่องซึ่งมีถึง 80 กว่าครั้งในเรื่อง สามารถแสดงกระบวนรำได้ไม่ซ้ำกันเนื่องจากพรรณนาคุณลักษณะของเครื่องทรงต่างกันไป เปิดโอกาสให้ใส่ท่ารำขยายได้ต่างกันแม้จะต้องรำท่ารำหลักแทนประเภทของเครื่องทรงเหมือนกันทุกครั้งก็ตาม และเมื่อนำบทไปถ่ายทอดผ่านการแสดงก็มีเสน่ห์จากการผสานบรรยากาศไทยกับชวามลายูในการแสดง เช่น การใช้เครื่องประกอบฉากไทยซึ่งทำให้เกิดบรรยากาศไทย การใช้ผ้าซ่าโบะในการรำ การบรรจุเพลงสำเนียงแขก และการใช้กลองแขกและปี่ชวาร่วมบรรเลง ซึ่งทำให้เกิดบรรยากาศชวามลายู ความงดงามสมบูรณ์ของเรื่อง**อิเหนา**ในฐานะบทละครในนี้ทำให้สามารถใช้แสดงได้ทันทีโดยแทบไม่ต้องปรับปรุงบทอีกและใช้เรื่อง**อิเหนา**ฉบับนี้ในการแสดงละครในเรื่อง**อิเหนา**มาโดยตลอดจวบจนปัจจุบัน

ความสมบูรณ์ทั้งในด้านการอ่านและการแสดงดังกล่าวนี้สะท้อนให้เห็นว่าเรื่อง**อิเหนา** สามารถผสานความเป็นนิทานปันหยีกับความเป็นวรรณคดีบทละครใน และผสานความเป็นวรรณคดีเพื่อการอ่านกับความเป็นละครในได้อย่างมีศิลปะยิ่ง

คำว่า “ศิลปะ” เป็นคำสันสกฤต พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2542: 1101) ให้คำนิยามว่า หมายถึง ฝีมือ ฝีมือทางการช่าง การทำให้วิจิตรพิสดาร ตรงกับคำบาลีว่า “สิปฺป” ที่แปลว่ามีฝีมืออย่างยอดเยี่ยม คำว่า “ศิลปะ” ดังกล่าวนี้ตรงกับคำว่า “เทคนิค” ที่เสฐียรโกเศศ (2546: 79-80) อธิบายไว้ว่าหมายถึง การมีฝีมือและความรู้ความชำนาญในวิธีทำจนได้ผลงดงาม ดังนี้

> ...เทคนิคเป็นคำภาษากรีกแปลว่าฝีมือ เป็นทำนองเดียวกับคำว่า art ในคำเดิมของภาษาละติน หรือศิลปะในภาษาสันสกฤต ซึ่งแปลว่าฝีมือเหมือนกันหมดทั้ง 3 คำ คำเทคนิคเมื่อนำมาใช้ในภาษาอังกฤษ มีความหมายขยายตัวออกไป คือ หมายถึงกรรมวิธีที่ทำให้ได้ผลเรียบร้อยงดงาม

การผสาน “อย่างมีศิลปะ” ดังกล่าวจึงหมายถึง การผสานอย่างมีฝีมือจนได้ผลงานที่ประณีตงดงามวิจิตรพิสดารนั่นเอง

ผลจากการสร้างเรื่อง**อิเหนา**ในฐานะนิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในดังอภิปรายมานี้ ทำให้เรื่อง**อิเหนา**มีลักษณะเด่นที่มีเอกลักษณ์ต่างจากนิทานปันหยีส่วนใหญ่ แม้ว่าจะยังคงรักษาเอกลักษณ์หรือ “หัวใจ” ของนิทานปันหยีอันได้แก่ความเป็นนิทานวีรบุรุษที่มุ่งสดุดีวีรกรรมความยิ่งใหญ่ของตัวเอกในฐานะเจ้าชายนักรบก็ตาม

ลักษณะเด่นของเรื่อง**อิเหนา**ในฐานะนิทานปันหยีฉบับของไทย ได้แก่ การเน้นย้ำองค์ประกอบด้านอารมณ์ความรู้สึกอย่างเด่นชัดโดยเฉพาะอย่างยิ่งอารมณ์ความรู้สึกของอิเหนาที่มีต่อหญิงสาวคนรัก ดังจะเห็นว่ามีบทรำพันรักและบทพรรณนาอารมณ์ความรู้สึกของอิเหนาปรากฏกว่า 20 ครั้ง ในการนำเสนออารมณ์ความรู้สึกดังกล่าวนี้พบว่าความรักที่อิเหนามีต่อบุษบามีความเข้มข้นลึกซึ้งมากที่สุด เนื่องจากมีการรำพันคร่ำครวญและการพรรณนาอารมณ์รักถึงกว่า 10 ครั้ง ทั้งยังแสดงการเกี้ยวพาราสีและสานสัมพันธ์รักกับนางหลากหลายวิธี บางวิธีพบร่วมกับนิทานปันหยี เช่น การลอยสาร และการตัดดอกไม้จารสารรัก แต่หลายวิธีเป็นพฤติกรรมเฉพาะที่พบแต่ในเรื่อง**อิเหนา** ซึ่งเกิดจากความเจ้าเล่ห์เจ้าอุบายอันเป็นบุคลิกเฉพาะของอิเหนาที่เด่นต่างจากตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ เช่น คิดอุบายหาโอกาสชมโฉมบุษบาในขบวนเสด็จไปใช้บนทั้งขาไปและขากลับ คิดอุบายตามนางเข้าไปตอนเสี่ยงเทียนและอุบายให้สังคามาระตาต้อนค้างคาวดับไฟเพื่อออกไปลอบสัมผัสโอบกอดนาง หรือคิดอุบายให้บุษบาเข้าใจผิดและตำหนิจรกา การกำหนดให้อิเหนาแสดงบุคลิกดังกล่าวนี้ ทำให้ภาพนักรักของอิเหนามีชีวิตชีวาและโดดเด่นกว่าภาพนักรบอย่างเห็นได้ชัด แม้ว่าอิเหนาจะยังคงแสดงความองอาจกล้าหาญในการรบเช่นเดียวกับตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยีก็ตาม

ลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งของเรื่อง**อิเหนา**ก็คือการให้ความสำคัญแก่จินตนาการ โดยมีการสร้างจินตภาพอย่างเด่นชัดตลอดทั้งเรื่อง ผ่านการพรรณนาให้ภาพต่างๆ อย่างต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็นภาพสถานที่ ภาพธรรมชาติ ภาพตัวละคร ภาพการรบ ภาพการแต่งกาย หรือภาพการจัดพิธีต่างๆ ทั้งยังแสดงวัฒนธรรมชวามลายูกับวัฒนธรรมไทยควบคู่กัน ทำให้เรื่อง “เป็นไทยไม่สนิท” ซึ่งเป็นเสน่ห์และเอกลักษณ์ประการหนึ่งของเรื่อง**อิเหนา**ที่ต่างจากนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ และวรรณคดีไทยเรื่องอื่นๆ

นอกจากนี้ ผลจากการนำนิทานปันหยีมาเพิ่มเติมสีสันให้แก่บุคลิกลักษณะของตัวละคร และการใช้ขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในเป็นกรอบในการแต่ง ยังทำให้ตัวละครในเรื่อง**อิเหนา**มีชีวิตชีวาชัดเจนมากขึ้นและมีบุคลิกลักษณะเฉพาะบางอย่างที่ต่างจากตัวละครเดียวกันในนิทานปันหยี แม้จะยังคงแสดงบุคลิกและบทบาทเช่นเดิมดังที่พบในนิทานปันหยีก็ตาม เช่น ขณะที่อิเหนาแสดงคุณสมบัติและบทบาทอันเป็นอุดมคติเช่นเดียวกับตัวเอกฝ่ายชายในนิทานปันหยี ก็แสดงภาพนักรักเจ้าอุบายและเจ้าคารมอย่างเด่นชัดควบคู่ไปด้วย หรือในขณะที่บุษบายังคงแสดงคุณสมบัติและบทบาทที่เป็นอุดมคติของตัวเอกฝ่ายหญิงในนิทานปันหยี แต่ก็มีชีวิตชีวาจากการแสดงบุคลิกแบบหญิงสาวในช่วงที่ปลอมตัวเป็นชายด้วยในเวลาเดียวกัน

ความงดงามสมบูรณ์ของเรื่อง**อิเหนา**ในฐานะยอดแห่งวรรณคดีบทละครในซึ่งรวมขนบวรรณคดีไทยไว้อย่างหลากหลายและสามารถใช้ขนบเหล่านั้นถ่ายทอดความไพเราะ จินตภาพและอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างติดตรึงใจผู้อ่าน เช่น การพรรณนาต่างๆ การรำพันคร่ำครวญ การเล่นเสียงเสียงเล่นคำ การสรรคำที่งดงามสละสลวย การใช้ภาษาจินตภาพ การใช้ภาพพจน์ และการแสดงโวหารที่ลึกซึ้งตรึงใจของตัวละคร ได้ทำให้เรื่องนี้เป็นวรรณคดีไทยเรื่องหนึ่งที่แสดงแบบแผนการแต่งวรรณคดีอย่างเด่นชัด สามารถใช้ศึกษาและเรียนรู้ขนบวรรณคดีไทยโบราณได้เป็นอย่างดี ทั้งยังทำให้เรื่อง**อิเหนา**กลายเป็นวรรณคดีต้นฉบับของเรื่อง**อิเหนา**ในสังคมไทยที่ทรงอิทธิพลและเป็นแรงบันดาลใจสำคัญให้เกิดการสร้างวรรณคดีและงานศิลปะประเภทต่างๆ เกี่ยวกับเรื่อง**อิเหนา**อย่างไม่ขาดสายจวบจนปัจจุบัน

การรับอิทธิพลและแรงบันดาลใจจากเรื่อง**อิเหนา**ในการสร้างวรรณคดีและงานศิลปะต่างๆ มีหลากหลายลักษณะ เช่น การตัดบทจากเรื่อง**อิเหนา**ไปใช้ทันที ดังจะเห็นได้จากบทมโหรีสมัยรัตนโกสินทร์ที่ตัดบทประพันธ์จากเรื่อง**อิเหนา**หลายตอนไปใช้ขับมโหรี หรือการนำบทจากเรื่อง**อิเหนา**ไปปรับเปลี่ยนถ้อยคำบางแห่งหรือแต่งบทใหม่แทรกเข้าไปผสานกับบทเดิมเพื่อให้สามารถตอบสนองจุดประสงค์ใหม่ของงานได้ เช่น **บทละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนา**พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ตัดบทบางตอนจากเรื่อง**อิเหนา**ไปใช้ในการแสดงโดยปรับถ้อยคำบางคำและแต่งบทใหม่เพิ่มเติมเพื่อให้เหมาะแก่ขนบของละครดึกดำบรรพ์ หรือบทลิเกเรื่อง**อิเหนา**ตอนศึกกะหมังกุหนิง ของคณะวิโรจน์ หลานหอมหวล (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522: 229) ก็ตัดบทประพันธ์บางช่วงจากเรื่อง**อิเหนา**ไปใช้ในการแสดงด้วยเช่นกัน ลักษณะของการรับอิทธิพลและแรงบันดาลใจจากเรื่อง**อิเหนา**ในการสร้างงานที่พบอย่างโดดเด่นคือ การที่กวีและศิลปินสร้างงานใหม่โดยได้เค้าเรื่องและแรงบันดาลใจจากเรื่อง**อิเหนา** ซึ่งปรากฏทั้งในระดับราชสำนักและระดับประชาชน ที่ปรากฏในระดับราชสำนัก เช่น เรื่อง**อิเหนาคำฉันท์ จินตะหราคำฉันท์ นิราศอิเหนา บทสักวาเรื่องอิเหนา** และ **บทเห่ช้ากล่อมลูกหลวงเรื่องอิเหนา** ส่วนที่ปรากฏในระดับประชาชน เช่น การสวดคฤหัสถ์เรื่อง**อิเหนา**ซึ่งนิยมเล่นตอนลมหอบ การแสดงหมอลำเรื่อง**อิเหนา** เช่น

หมอลำของคณะหนูภารวิเศษศิลป์ ละครโทรทัศน์เรื่อง**อิเหนา**ของสถานีโทรทัศน์ช่อง 3 และการแสดงละครเวทีเรื่อง**อิเหนาจรกา**ของ ภัทราวดีเธียเตอร์ เป็นต้น วรรณคดีและการแสดงต่างๆ ที่ได้รับอิทธิพลหรือแรงบันดาลใจจากเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ดังกล่าวนี้สะท้อนให้เห็นความเป็น “วรรณคดีชั้นครู” หรือความเป็นวรรณคดีมรดกของเรื่อง**อิเหนา**อย่างเห็นได้ชัด

นิทานปันหยีเป็นวรรณกรรมเรื่องสำคัญเรื่องหนึ่งที่เป็นมรดกร่วมของดินแดนต่างๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้รวมทั้งประเทศไทย ผลการศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ ควบคู่กับการศึกษาขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในและการสร้างสีสันต่างๆ ในเรื่อง**อิเหนา**ในฐานะเป็นกลวิธีสร้างนิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในในงานวิจัยนี้นอกจากจะช่วยเปิดโลกการรับรู้นิทานปันหยีของชาติอื่นให้กว้างขวางยิ่งขึ้น และทำให้เห็นความสัมพันธ์เชื่อมโยงระหว่างเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีสำนวนต่างๆ แล้ว ยังทำให้เห็นคุณค่าและลักษณะเด่นเฉพาะของเรื่อง**อิเหนา**ในฐานะผลงานที่ได้รับการรังสรรค์ขึ้นใหม่ในบริบทของสังคมวัฒนธรรมไทยซึ่งต่างจากนิทานปันหยีของชาติอื่นๆ

ผลการศึกษาดังอภิปรายมาทั้งหมดได้พิสูจน์ให้เห็นว่าเรื่อง**อิเหนา**พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 สามารถปรับใช้ความเป็นนิทานปันหยีให้ผสานเข้ากับขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในได้อย่างมีศิลปะยิ่ง คือ สามารถสกัดและเลือกสรร “หัวใจ” หรือลักษณะของนิทานปันหยีที่มีคุณค่าและสามารถสื่อความหมายได้ในสังคมวัฒนธรรมไทยมารังสรรค์เป็นวรรณคดีบทละครในโดยใช้เครื่องมือทางวรรณศิลป์ที่เหมาะสม ทำให้เกิดสัมฤทธิ์ผลทางสุนทรียะหรือผลงานอันประณีตงดงาม สมบูรณ์พร้อมด้วยคุณค่าทั้งทางด้านวรรณคดีและการแสดง ซึ่งเป็นคุณค่าที่ผูกติดและเชื่อมโยงกับสถานภาพการเป็นวรรณคดีบทละครใน

ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับความเป็นวรรณคดีเอกของเรื่อง**อิเหนา**ที่ได้จากงานวิจัยนี้สะท้อนให้เห็นศักยภาพของกวีในการนำเรื่องจากต่างชาติมาสร้างใหม่จนมีคุณค่าและลักษณะเฉพาะตัวอย่างเด่นชัด ทั้งยังแสดงให้เห็นว่าการรังสรรค์นิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในนั้นมีความประณีตซับซ้อนและต้องอาศัยความรอบรู้อย่างยิ่งของกวี ทั้งในด้านวรรณคดี ดนตรี และนาฏศิลป์ เพื่อสร้างเรื่อง**อิเหนา**ให้บรรลุ “ทวิประสงค์” ทั้งด้านการอ่านและการแสดง

การศึกษาการสร้างนิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในในงานวิจัยนี้จึงสะท้อนให้เห็นว่า วรรณคดีเป็นงานศิลปะที่เกิดจากการสร้างสรรค์ แม้ว่าจะรับวัตถุดิบมาจากแหล่งอื่น แต่เมื่อนำเข้ามา “เพาะกล้า” และ “หยั่งราก” ลงในวัฒนธรรมไทยแล้ว ผลผลิตที่ได้ก็มีลักษณะเด่นเฉพาะที่มีความสอดคล้องกับบริบททางสังคมวัฒนธรรมของไทย กล่าวอีกนัยหนึ่ง เป็นการหยิบยืมเนื้อหาจากแหล่งอื่นมา “สร้างใหม่” ด้วยความรู้สึกนึกคิดและจิตวิญญาณของสังคมวัฒนธรรมไทย จนสามารถสื่อสารกับคนในชาติได้อย่างสัมฤทธิ์ผล และแสดงลักษณะเฉพาะหรือลักษณะประจำชาติอย่างแจ่มชัด สอดคล้องกับที่ เสฐียรโกเศศ (2515: 192) กล่าวไว้ว่า

> คติความเชื่อและลัทธิพิธีที่มาแต่อื่น ซึ่งรับเอาเป็นเป็นของไทย ไทยรู้จักแก้ไขปรับปรุงให้เข้ากับจิตใจและสิ่งแวดล้อมของตน

ในทัศนะของ วิทย์ ศิวะศริยานนท์ (2544: 250) วรรณคดีที่สามารถแสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะหรือลักษณะพิเศษประจำชาติของตนได้ แม้ว่าจะรับมาจากถิ่นอื่นหรือมีปรากฏทั่วไปในดินแดนอื่นนี้ เป็นวรรณคดีที่สมควรยกย่องให้เป็น “วรรณคดีชั้นเยี่ยม” ดังที่กล่าวว่า

> วรรณคดีชั้นเยี่ยมจะต้องเหมือนส้มบางมด หรือทุเรียนบางขุนนนท์ ซึ่งที่จริงเป็นผลไม้ชนิดเดียวกับที่มีในหลายประเทศทางแถบตะวันออกนี้ แต่เป็นผลไม้ที่ไม่เหมือนกับที่เกิดขึ้นที่อื่น คือมีกลิ่นรสพิเศษซึ่งได้มาจากดินฟ้าอากาศในตำบลนั้นๆ ผลไม้นี้เป็นที่นิยมฉันใด วรรณคดีที่มีลักษณะพิเศษประจำชาติซึ่งเกิดจากดินฟ้าอากาศ นิสัยใจคอ และธรรมเนียมประเพณีของชาติ ก็ย่อมเป็นที่นิยมและสมควรจะได้รับความยกย่องอย่างยิ่งฉันนั้น

เรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ซึ่งสามารถปรับใช้ลักษณะเด่นของนิทานปันหยีให้ผสานเข้ากับขนบวรรณคดีไทยและขนบการแสดงละครในได้อย่างมีศิลปะ กลายเป็นวรรณคดีไทยที่ดีเด่นทั้งในด้านการอ่านและการนำไปใช้แสดงละครใน จึงสมควรได้รับยกย่องให้เป็นวรรณคดีเอกของชาติ หรือ “ยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน” อย่างแท้จริง

ข้อเสนอแนะ

1.น่าจะมีการศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**กับเรื่อง**ดาหลัง**อย่างละเอียดเพื่อหาคำตอบว่าเหตุใดเรื่อง**ดาหลัง**ซึ่งเป็นนิทานปันหยีที่ได้รับการนิพนธ์ให้เป็นบทละครในอีกสำนวนหนึ่ง จึงไม่ได้รับความนิยมจากผู้อ่านผู้ฟังคนไทยเท่ากับเรื่อง**อิเหนา** และเพราะเหตุใดต่อมาเรื่อง**ดาหลัง**จึงมิได้ใช้เล่นละครใน แต่กลับนำไปใช้เล่นละครแขกแทน

2.น่าจะมีการสำรวจ รวบรวมและศึกษานิทานปันหยีสำนวนต่างๆ ที่ยังคงแพร่หลายในจังหวัดทางภาคใต้ของไทย เช่น จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส เพื่อช่วยขยายขอบเขตความรู้เกี่ยวกับนิทานปันหยี และความสัมพันธ์ระหว่างเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีสำนวนอื่นๆ นอกเหนือจากที่ผู้วิจัยนำมาศึกษา

3.น่าจะมีการศึกษาเปรียบเทียบเรื่อง**อิเหนา**กับนิทานปันหยีสำนวนพม่า ลาวและเขมรที่เชื่อว่ารับอิทธิพลจากฉบับของไทย เพื่อเข้าใจคุณค่าและความสำคัญของนิทานปันหยีในสังคมวัฒนธรรมต่างๆ มากยิ่งขึ้น

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

เรื่องอิเหนา. หมู่กลอนบทละคร. เลขที่ 430. ตู้ 115 มัดที่ 197 ซื้อจาก ม.ล. แดง สุประดิษฐ์ เมื่อปี พ.ศ. 2479.

กฎหมายตราสามดวง เล่ม 1. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2515.

กรรณิการ์ จุฑามาศ สุมาลี. **ยะวา-ชวาในบางกอก**. ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กาญจนี ละอองศรี, บรรณาธิการ. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2541.

กฤช สมบัติสิริ, เรียบเรียง. **เรื่องของไม้ดัด.** ม.ป.ท.: ม.ป.พ.

การุณันทน์ รัตนแสนวงษ์. **สำนวนไทยในบทละครนอก.** กรุงเทพมหานคร: ศูนย์เทคโนโลยีทางการศึกษา ฝ่ายเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยศรีปทุม, 2540.

กุสุมา รักษมณี. นาฏลักษณ์ในราชาธิราช. ใน **กุสุมาวรรณนา ๔: วรรณสารวิจัย.** หน้า 69-79. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แม่คำผาง, 2547.

กุสุมา รักษมณี, เสาวณิต จุลวงศ์ และ สายวรุณ น้อยนิมิตร. **ศักดิ์ศรีและความอับอายในวรรณกรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แม่คำผาง, 2550.

คมคาย นิลประภัสสร. **บทละครนำเป็นวรรณคดีหรือไม่**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2497.

ครองชัย หัตถา. ปัตตานี: **การค้าและการเมืองการปกครองในอดีต.** ปัตตานี: โครงการปัตตานีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ปัตตานี, 2541.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. **ความเป็นมาของอิสลามในประเทศไทย**. กรุงเทพมหานคร: มิตรสยาม, 2514.

คุรุนิติพิศาล, หลวง. วิเคราะห์ศัพท์ชวาในบทละครเรื่องอิเหนา. **วารสารภาษาและหนังสือ** 6, 1 (ธันวาคม 2512): 1-44.

จ. เปรียญ, รวบรวม. **ประชุมแหล่เครื่องเล่นมหาชาติ เล่ม 1**. กรุงเทพมหานคร: อำนวยสาส์น, 2523.

จดหมายเหตุความทรงจำกรมหลวงนรินทรเทวีและพระราชวิจารณ์รัชกาลที่ 5. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2516.

จตุพร มีสกุล. **การศึกษาเชิงวิเคราะห์บทละครนอก พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. **วรรณคดีการแสดง**. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2546.

จักรพรรดิพงศ์ (จาด), พระ. **พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพระจักรพรรดิพงศ์ (จาด).** พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2504.

จักรสุรักษ์ จันทรวงศ์. **การศึกษาการดัดแปลงเรื่องอิเหนาเป็นบทละครโทรทัศน์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวรรณคดีไทย ภาควิชาวรรณคดี มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2549.

จิตติมา นาคีเภท. **รำบุษบาชมศาล ฉุยฉายวันทอง**. อาศรมศึกษาทางนาฏยศิลป์ไทย สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

จินตนา กระบวนแสง, ค้นคว้าเรียบเรียง. **ประเพณีรับราชทูต.** กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2526.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **พระราชพิธีสิบสองเดือน**. พิมพ์ครั้งที่ 14. กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2516.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **ระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน**. ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์พระราชทานในงานพระราชทานเพลิงพระศพ พระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าเหมวดี ณ เมรุหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 28 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2516.

จุลลดา ภักดีภูมินทร์. พระราชนิพนธ์อิเหนา. **สกุลไทย** 2664, 52 (อังคารที่ 8 พฤศจิกายน 2548): 110-111.

จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์. **ขุนนางกรมท่าขวา การศึกษาบทบาทและหน้าที่ในสมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2153-2435**. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ลำดับที่ 89, 2546.

เจตนา นาควัชระ. วิกฤตการณ์ของมนุษยศาสตร์. ใน **ศิลป์ส่องทาง**. หน้า 252-263. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์คมบาง, 2546.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น: ลักษณะร่วมและอิทธิพล.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. ความฝันกับเหตุดีเหตุร้ายในวรรณคดีไทย. **วารสารราชบัณฑิตยสถาน** 31, 3 (กรกฎาคม-กันยายน 2549): 799-819.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. “สูตรสถานี” ในพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่องอิเหนา: การสืบทอดและการพัฒนาขนบวรรณคดีไทย. ใน **วรรณลลิต รวมบทความวิจัยวรรณคดีและคำประพันธ์ไทย.** หน้า 167-221. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ชอุ่ม ทศสิน. **การศึกษาเชิงวิเคราะห์บทบาทของปัญญาในพุทธปรัชญา**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาปรัชญา คณะอักษรศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527.

ชุมนุมเพลงยาวสมัยโบราณ รวมบทกลอนของเจ้าฟ้าและกวียุคต่างๆ ของไทยตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงปัจจุบัน**. [ม.ป.ท.]: ศึกษานุมิตรสมาคม, 2504.**

ชุมนุมวรรณกรรมพระยาตรัง. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ นางน้อม กรณีศรีสำรวจ ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส 28 พฤศจิกายน 2507.

เฉลิมเขตรมงคล, พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิง. **บทละครเรื่องปันหยีมิสาหรังและรุ่งฟ้า-ดอยสิงห์**. (ม.ป.ท.): โรงพิมพ์อักษรประเสริฐ, 2500.

ญาดา อรุณเวช. **ความเปรียบในบทละครในพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2526.

ณัฏฐภัทร นาวิกชีวิน, เรียบเรียง. **พระราชพิธีโสกันต์**. กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในโอกาสวัน เฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว วันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2518.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. **คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2544.

ดวงฤดี บุญจันทร์. **การศึกษาเรื่องอิเหนาเพื่อการสอนภาษาไทย.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชามัธยมศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2516.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. คำอธิบาย ว่าด้วยบทละครอิเหนาฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ. ใน **เรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2**. หน้า (ก)-(ซ). พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2514.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **ตำนานละครอิเหนา.** พิมพ์ครั้งที่ 4. พระนคร: คลังวิทยา, 2508.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. คำนำเกี่ยวกับเรื่องไม้ดัด ทรงไว้ในหนังสือแจกงานพระราชทานเพลิงศพ พระยาสัมภารากร 25 ต.ค. 2472. ใน กฤช สมบัติสิริ, ผู้เรียบเรียง. **เรื่องของไม้ดัด**. กรุงเทพมหานคร: [ม.ป.ท.], 2524.

ทวีศักดิ์ เผือกสม. อิเหนากับปัญหาเรื่อง “ลิ้น”. เอกสารประกอบการบรรยาย การประชุมวิชาการระดับชาติ วรรณคดีและวรรณคดีเปรียบเทียบ ครั้งที่ 1., หน้า 1-22. จัดโดยหลักสูตรอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีและวรรณคดีเปรียบเทียบ และศูนย์วรรณคดีศึกษา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ณ ห้องประชุม 105 อาคารมหาจุฬาลงกรณ์ วันที่ 28-29 กรกฎาคม 2552.

ทองสุก เกตุโรจน์. ผู้แปล. **อธิบายศัพท์วรรณคดี** (แปลจาก A Glossary of Literary Terms ของ M.H.Abrams). กรุงเทพมหานคร: กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ, 2529.

ธนิต อยู่โพธิ์. **เครื่องดนตรีไทย.** กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2515.

ธเนศ เวศร์ภาดา. กิ่งแก้วศิลป์สวรรค์วรรณคดี. ใน **ดินสอขอเขียน**. หน้า 217-228. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ปาปิรัส, 2534.

ธเนศ เวศร์ภาดา. **หอมโลกวรรณศิลป์.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ปาเจรา, 2549.

ธานีรัตน์ จัตุทะศรี. บทละครในเรื่องอิเหนาตอนดรสาแบหลาจนถึงเข้าห้องจินตะหรา: พระราชนิพนธ์อิเหนาฉบับรัชกาลที่ 1 ที่เพิ่งค้นพบ. **วารสารมนุษยศาสตร์** 16, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม), 2552: 55-71.

น.ม.ส. **ยุคกลางในยุโรป พงศาวดารแลนิทานเทียบพงศาวดารเรื่อง ชุดพระเจ้าชาลมาญ**. พระนคร: แพร่พิทยา, 2511.

นครสวรรค์วรพินิต, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระ. ผู้แปล. **อิเหนาฉบับแปลจากนิทานหิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง**. พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงพระศพพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุทธวงษวิจิตร วันเสาร์ที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2546.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จฯ เจ้าฟ้า กรมพระ. **ประชุมบทละคอนดึกดำบรรพ์ฉบับหลวง**. พระนคร: โรงพิมพ์ไท, 2467.

นฤมล ณ นคร**. ดรสาแบหลา.** วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

นวลจันทร์ รัตนากร. **โวหารรักจากวรรณคดีไทยประเภทร้อยกรองสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์.** ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2517.

นิกรการประกิจ, ขุน (บิน อับดุลลาห์). **พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา.** กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2520.

นิสา เมลานนท์. **การละเล่นและการเล่นจำอวดพื้นบ้าน.** กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2541.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. **การเมืองไทยสมัยพระนารายณ์**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัย-ธรรมศาสตร์, 2527.

เนื่อง ชูโต. **คำกลอนเรื่องลูกอิเหนา**. พระนคร: โรงพิมพ์ไทยเขษม, 2497.

บทลครรำ เรื่องพระราชนิพนธ์อิเหนา (เล็ก) ชุด ดะระสา แบหลา (พระศรีชำระแลปรุง). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ศุภการจำรูญ, ม.ป.ป.

บทสักวาเรื่องอิเหนา เล่นถวายในรัชกาลที่ 3 สักวาสมัยใหม่ ณ สังคีตศษลา บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ. พิมพ์เนื่องในงานฌาปนกิจศพ ขุนอัครพงศ์พาณิช (เล้ง อัศเวศน์) ณ เมรุวัดเพชรสมุทร วรวิหาร สมุทรสงคราม วันที่ 20 มีนาคม 2503.

บรรจบ คุณจารี, พระมหา. ความฝัน. **เสียงธรรม** (กันยายน-ตุลาคม 2521): 69-81.

บวรวิไชยชาญ, กรมพระราชวัง. **คำฉันท์เรื่องนางจินตะหรา.** พระนคร: โรงพิมพ์มิตรไทย, 2502.

บัวงาม อรรถพันธุ์. **วิเคราะห์บทละครรำเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธ-เลิศหล้านภาลัย โดยเฉพาะสภาพชีวิตความเป็นไปที่ปรากฏในเรื่อง.** วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต บัณฑิตมหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2517.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ม.ล. **วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย.** กรุงเทพมหานคร: ศยาม, 2543.

บุณโณวาทคำฉันท์ กาพย์ห่อโคลงนิราศธารทองแดง และนิราศพระบาท. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพระธรรมรัตนากร (มณี สุพโจ) ณ เมรุวัดพระพุทธบาทราชวร-มหาวิหาร 2 สิงหาคม 2534.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ม.ล. **วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: ศยาม, 2543.

ประชากิจกรจักร์, พระยา. **พงศาวดารโยนก**. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร: คลังวิทยา, 2516.

ประชุมพงศาวดารฉบับกาญจนาภิเษก เล่ม 1-3. คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในมหามงคลสมัยฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี, 2539.

ประชุมเพลงยาวภาคพิเศษ. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2549.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. ชีวประวัติคุณครูจำเรียง พุธประดับ ละครหลวงในพระบาทสมเด็จพระ-ปกเกล้าเจ้าอยู่หัว. หน้า 25-55. ใน **จำเรียง พุธประดับ**. กรุงเทพมหานคร: บริษัท กรีน พริ้นท์ จำกัด, 2545. (พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพนางสาวจำเรียง พุธประดับ ณ เมรุหลวงหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส กทม. วันที่ 19 มิถุนายน 2545.)

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. กริช ผู้หญิง และความตายในละครรำ. **เมืองโบราณ** 27, 1 (มกราคม-มีนาคม 2544): 68-80.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. นาฏยปริทัศน์. **สยามรัฐรายวัน** (2533): 13.

ปิยวดี มากพา. **เชิดฉิ่ง: การรำชุดมาตรฐานตัวพระในละครใน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

เปรมเสรี. **อิเหนา**. พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพมหานคร: รวมสาส์น, 2546.

แปลก ศิลปกรรมพิเศษ (ขุนศิลปกรรมพิเศษ). ผู้รวบรวม. **พจนานุกรมคำพ้อง ไทย-มลายู**. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2529.

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542. กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คส์, 2542.

พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2545.

พนิดา ตันเดี่ยว. **การศึกษาเปรียบเทียบกระบวนท่ารำระหว่างละครในกับละครนอก**. อาศรมศึกษาทางนาฏยศิลป์ไทย สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.

พรรณี รองโสภา, เรียบเรียง. **เล่าเรื่องดาหลัง จากพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภา, 2518.

พระคลัง (หน), เจ้าพระยา. มหาเวสสันดรชาดก กัณฑ์มัทรี. ใน **มหาเวสสันดรชาดก**. หน้า 261-292. พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพมหานคร: คุรุสภา, 2500.

พระคลัง (หน), เจ้าพระยา. **วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง (หน)**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2533.

พระธรรมปิฎก (ป.อ.ปยุตโต). **วิธีคิดตามหลักพุทธธรรม**. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, 2542.

พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา เล่ม 1. กรุงเทพมหานคร: คลังวิทยา, 2516.

พิชัย แก้วขาว. กริชในรูปแบบภาคใต้. **รูสมิแล** 9, 2 (มกราคม-เมษายน 2529): 54-64.

พิทยลาภพฤฒิยากร, พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่น. **วิจารณ์เรื่องนิทานปันหยีหรืออิเหนา.** พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นางประโมทย์จรรยาวิภาช ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม 16 กุมภาพันธ์ 2515.

พิทยลาภพฤฒิยากร, พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่น, ผู้แปล. หิกะยัต ปันหยี กุดาสมิรัง. ใน ขุนนิกรการ-ประกิจ (บิน อับดุลลาห์). **พงศาวดารอิเหนาฉบับอารีนัครา**. หน้า 10-39. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2520.

พีระพงศ์ เสนไสย. **กลมอรชุน กิ่งไม้เงินทอง ลงสรงสุหร่าย ศึกปันหยีรบบุษสิหนา**. อาศรมศึกษาทางนาฏยศิลป์ไทย ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรม-ศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

พีระพันธุ์ บุญโพธิ์แก้ว. **วิเคราะห์พฤติกรรมของพระเวสสันดร พระลอ ขุนแผน และอิเหนาตามแนว จริยศาสตร์**. ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทร-วิโรฒ พิษณุโลก, 2532.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครนอก.** พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บรรณาคาร, 2540.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์**. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2544.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **เรื่องอิเหนา**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: คุรุสภา, 2514.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1-4**. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2540.**

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่องอิเหนา**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2516.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่องอุณรุท.** กรุงเทพมหานคร: สำนัก-วรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545.

เพ่ง พ.ป. บุนนาค. แปล. **หนังสือเรื่อง เซอร์ยอนโบว์ริง เข้ามาเมืองไทย**. พระนคร: โรงพิมพ์ ชวนพิมพ์, 2509. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมนุ่ม วัฒนวงศ์ ณ อยุธยา (ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมขุนมรุพงศ์ศิริพัฒน์) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม 5 กันยายน 2509.

ผุสดี หลิมสกุล. **หลักการ ข้อคิด และแนวทางปฏิบัติของละครรำ: ละครใน**. อัดสำเนา. 2537.

มหาเวสสันดรชาดก. พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพมหานคร: คุรุสภา, 2500.

มัลลิกา คณานุรักษ์. **การเลี้ยงและการเล่นนกเขาชวาเสียง.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2531.

มาลินี งามวงศ์วาน. **รำชุดกริชสุหรานากง รำชุดลงสรงโทน รำชุดตรวจพล รำชุดไม้รบ-ขึ้นลอย**. อาศรมศึกษาทางนาฏยศิลป์ไทย ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535.

รักษ์พงษ์ ธรรมผุสนา. **การศึกษาบทละครรำพระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงษ์.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

รักษ์พงศ์ ธรรมผุสนา. “บทอัศจรรย์ในการแสดงละครใน”. สัมภาษณ์, 27 พฤษภาคม 2552.

รัชดาพร สุคโต. **ละครในเรื่องอิเหนา ตอนไหว้พระ รำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง รำฉุยฉายพราหมณ์ การแสดงเบิกโรงชุดนารายณ์ปราบนนทุก (แม่บทนารายณ์).** อาศรมศึกษาทางนาฏยศิลป์ไทย สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

ระวาท วณิคพันธุ์. **บอกเล่าเก้าสิบ มนุสลีลาในวรรณาศรม ตอน “สียะตราโสกันต์**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ศรีอนันต์, ม.ป.ป.

ราชบัณฑิตยสถาน. **หลักการทับศัพท์ภาษาฝรั่งเศส ภาษาเยอรมัน ภาษาอิตาลี ภาษาสเปน ภาษารัสเซีย ภาษาญี่ปุ่น ภาษาอาหรับ ภาษามลายู ฉบับราชบัณฑิตยสถาน**. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2535.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. **ตัวละครหญิงในวรรณคดีไทยสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. 1893-2394).** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. **อิเหนา: ร้อยแก้วฉบับถอดความสมบูรณ์**. กรุงเทพมหานคร: สถาพรบุ๊คส์, 2545.

รุ่งนภา ฉิมพุฒ. **รำอาวุธของตัวพระในละครในเรื่องอิเหนา**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

รุ่งนภา ฉิมพุฒ. หลักเกณฑ์ในการตีบท: ละครรำ. รายงานวิชาสัมมนาทฤษฎีและการวิจารณ์นาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

ละครวังสวนกุหลาบ. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2543.

ลิลิตพระลอ. พิมพ์ครั้งที่ 14. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บรรณาคาร, 2514.

วรกมล เหมศรีชาติ. **รำชุดลงสรงโทน (ปันหยีแต่งตัว) รำชุดลงสรงลาว (พระลอแต่งตัว).** อาศรมศึกษาทางนาฏยศิลป์ไทย สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

วรรณคดี, สมาคม. **บันทึกสมาคมวรรณคดี.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พระจันทร์. ที่ระลึกในการปลงศพนายเดช คงสายสินธุ์ ณ วัดเทพศิรินทราวาส 24 มิถุนายน 2516.

วรรณพินี สุขสม. **ลงสรงโทน: กระบวนท่ารำในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

วิเชียร เกษประทุม. **เล่าเรื่องอิเหนา**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์พัฒนาศึกษา, 2546.

วิทย์ ศิวะศริยานนท์. **วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์.** พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ธรรมชาติ, 2544.

วิวัฒน์ พันธวุฒิยานนท์. กริชปัตตานี ตำนานมหาศัตราวุธ. **สารคดี** 12, 136 (มิถุนายน 2539): 132-149.

วิเชียร์ ตันตระเสนีย์. **พจนานุกรม มาเลย์-ไทย ฉบับปรับปรุง.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

วีระพันธ์ ไชยคีรี. **การสื่อสารในวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, 2533.

ศิลปากร, กรม. **บันทึกเรื่องสัมพันธไมตรีระหว่างกรุงสยามกับนานาประเทศในศตวรรษที่ 17 เล่ม 5**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์การศาสนา, 2525.

สมุทรโฆษคำฉันท์. พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2529.

สวภา เวชสุรักษ์. **มโนห์ราบูชายัญ: การประยุกต์ท่ารำจากดรสาแบหลา**. ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

สหะโรจน์ กิตติมหาเจริญ. **รายงานผลการวิจัย แนวคิดเรื่องปัญญาในชาดกที่แต่งในประเทศไทย.** ทุนวิจัยเฉลิมฉลองสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, 2545.

สะวรรณยา วัยวัฒน์. **รำชุดลานางจินตะหรา รำชุดเชิดฉิ่งเมขลา รำชุดพระเพื่อนพระแพงครวญ รำชุดคันธมลีแต่งตัว**. อาศรมศึกษาทางนาฏยศิลป์ไทย ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

สาส์นสมเด็จ เล่ม 19. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2505.

สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว. **ลงสรงโทน (ปันหยี) สุหรานากงรำกริช.** อาศรมศึกษาทางนาฏยศิลป์ไทย สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

สุธา ศาสตรี. **วรรณคดีเปรียบเทียบ**. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2525.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, สมบูรณ์ ธนะสุข, และพิชัย แก้วขาว. **กะเทาะสนิมกริช แลวิถีชีวิตชาวใต้ตอนล่าง.** กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2543.

สุนทรภู่. **นิราศพระบาท.** กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2503.

สุนทรภู่. **นิราศอิเหนา**. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2467.

สุพัชรินทร์ วัฒนพันธุ์. **ลักษณะคำยืมภาษาชวา มลายู ในบทละครเรื่องดาหลังและอิเหนา**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาจารึกภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2537.

สุภัค มหาวรากร. **การสร้างอารมณ์สะเทือนใจในบทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สุภัตรา ภูมิประภาส. สตรี...ราณี: หญิงในสังคมมุสลิม จากท่าเรือ...ถึงวังหลวง. **ศิลปวัฒนธรรม** 30, 3 (มกราคม 2552): 71-85.

สุภาวดี โพธิเวชกุล. **จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละครเรื่องอิเหนา.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สุภาวดี โพธิเวชกุล. **รำหน้าพาทย์เพลงตระนารายณ์ รำลงสรงสุหร่าย รำชุดอิเหนาตัดดอกไม้ รำพระลอเข้าสวน.** อาศรมศึกษาทางนาฏยศิลป์ไทย ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **นาฏยศิลป์อินโดนีเซีย**. ม.ป.ท: ม.ป.พ., 2544.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **ลิเก.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ห้องภาพสุวรรณ, 2522.

สุวคนธ์ จงตระกูล. **กษัตริย์ในวรรณคดีไทย.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2513.

เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน. พิมพ์ครั้งที่ 19. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บรรณาคาร, 2545.

เสฐียรโกเศศ. **การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ศยาม, 2546.

เสฐียรโกเศศ. **ขวัญและประเพณีการทำขวัญ**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ก้าวหน้า, 2506.

เสฐียรโกเศศ. **วัฒนธรรม.** นครหลวงฯ: บรรณาคาร, 2515.

เสฐียรโกเศศ. **อุปกรณ์รามเกียรติ์.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: ศยาม, 2550.

แสงสูรย์ ลดาวัลย์, ม.ร.ว. **พระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมัยกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพมหานคร: สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี, 2527.

โสมรัศมี สินธุวณิก. **การเปรียบเทียบเรื่องดาหลังและอิเหนากับเรื่องปันหยีมลายู**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547.

สำรวจวิถีสมุทร, หลวง. **ปันหยีสะมิหรัง.** พระนคร: โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย, 2511.

เสาวณิต วิงวอน. วรรณคดีการแสดง: ความแตกต่างกับวรรณคดีสำหรับอ่าน. หน้า 26-34. ใน **วิวิธมาลี**. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2547.

เสาวลักษณ์ พงศ์ทองคำ. **ละครในเรื่องอิเหนาชุด อิเหนาคนึงหานางบุษบา ชุดรำทรงเครื่องลงสรงของปันหยีก่อนจะเข้าพบนางติหลาอรสา ชุดอิเหนาสั่งถ้ำ ละครพันทางเรื่องพระลอตอนพระลอเสี่ยงน้ำ.** อาศรมศึกษาทางนาฏยศิลป์ไทย ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

เสาวลักษณ์ อนันตศานต์. **วรรณกรรมรัชกาลที่ 2**. พระนคร: มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2520.

อนงค์ รุ่งแจ้ง. สำนวนไทยในขุนช้างขุนแผน. **วารสารมนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์** 5, 1 (กุมภาพันธ์ 2529): 45-53.

อนันต์ วัฒนานิกร. วายังเซียม. **รูสมิแล**. 7 (กันยายน-ธันวาคม 2526): 72-77.

อนุมานราชธน, พระยา. ค่าของวรรณคดี. หน้า 3-20. ใน **ความรู้เกี่ยวกับวรรณคดีและเทพนิยายสงเคราะห์**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2531.

อโนทัย จินาพร. **การศึกษาเชิงวิเคราะห์บทละครในเรื่องดาหลัง.** วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2516.

อารดา สุมิตร. **ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2516.

อิบรอฮิม ชุกรี. **ประวัติราชอาณาจักรมลายูปะตานี.** ดร.หะสัน หมัดหมาน และ มะหามะชากี เจ๊ะหะ, ผู้แปล. ผศ.ดลมนรรจน์ บากา, ผู้เรียบเรียง. กรุงเทพมหานคร: ซิลค์เวอร์ม บุคส์, 2549.

เอมอร ชิตตะโสภณ. **จารีตนิยมทางวรรณกรรมไทย: การศึกษาวิเคราะห์**. กรุงเทพมหานคร: บริษัท ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, 2539.

ภาษาอังกฤษ

Anderson, Benedict R O'G. **Mythology and the Tolerance of the Javanese**. 2nd Edition. Ithaca N.Y.: Southeast Asia Program Cornell University, 1996.

Aspects of Indonesian Culture Java-Sumatra. Jakarta: Ganesha Society, 1979.

Brakel-Papenhuyzen, Clara. **Classical Javanese Dance The Surakarta tradition and its terminology.** Leiden: KITLV Press, 1995.

Boon, James A. **The anthropological romance of Bali 1597-1972.** Cambridge University Press, 1977.

Brandon, James. R. **Theatre in Southeast Asia**. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

Brandon, James. R. **The Cambridge guide to Asian Theatre.** Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Brandon, James R. **On Thrones of Gold Three Javanese Shadow Plays**. London: Oxford University Press, 1970.

Brown, W. Norman. Change of Sex as a Hindu Story Motif. In Rosane Rocher. (ed.), **India and Indology Selected Articles by W. Norman Brown**, pp. 201-211. American Institute of Indian Studies, 1978.

Brummelhuis, Han ten. **Merchant, courtier and diplomat: A History of the Contacts between the Netherlands and Thailand**. Lochem: Uitgeversmaatschappij de Tijdstroom, 1987.

Carey, Peter and Houben, Vincent. Spirited Srikandhis and Sly Sumbadras: The social, political and economic role of women at the Central Javanese courts in the 18th and early 19th centuries. In Elsbeth Locher-Scholten and Anke Niehof (eds), **Indonesian Women in Focus**, pp. 12-42. Holland: Foris Publications Holland, 1987.

Creese, Helen. **Women of the Kakawin Marriage and Sexuality in the Indic Court of Java and Bali.** New York: M. E. Sharp, Inc., 2004.

Frey, Edward. **The Kris Mystic Weapon of the Malay World**. Singapore: Oxford University Press, 1986.

Galestin, Th. P. The Romance of Pandji and Galoeh: An Ider-Ider From Bali. Reprint from **the Baroda State Museum Bulletin**, pp. 55-60. Vol.5 Pt.1-2. Batavia: Landsdrukkerij, 1940.

Hill, A.H. Wayang Kulit Stories from Trengganu. **Journal Malayan Branch Royal Asiatic Socisty**. XXII, 111(1949): 85-104.

Holt, Claire. **Art in Indonesia Continuities and Change**. New York: Cornell University Press, 1967.

Irvine, David. **Leather Gods & Wooden Heroes Java's Classical Wayang**. Singapore: Time Edition, 1996.

Kheng, Cheah Boon. Power behind the Throne: The Role of Queens and Court Ladies in Malay History. **JMBRS** Vol. LXVI Part1, 1993 June: 1-22.

Koster, G.L. **Roaming Through Seductive Gardens Reading in Malay Narrative**. Leiden: KITLV Press, 1997.

Kumar, A. Royal Myth and Ritual, and rice. Another view of Java's affinities. In **SEMaian 5 Looking in add Mirrors: The Java Sea, pp.** 258-288. Leiden: Vakgroep Talen en Culturen van Zuidoost-Azie en Oceanie Rijksuniversiteit te Leiden, 1992.

Maung, Htin Aung. **Burmese Drama A Study, with Trandlations, of Burmese Plays**. Culcutta: Oxford University Press, 1937.

Matusky, Patricia. **Malaysian Shadow Play and Music Continuity of an Oral Tradition.** Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1993.

na Pombejra, Dhiravat. **Javanese hourses for the court of Ayutthaya: a preliminary study.** Unpublished manuscript, Kyoto, November 2003.

Nastiti, Titi Surti. Role and Status of Women in ancient Java. In **Fruits of Inspiration studies in Honour of Prof.J.G.de Casparis**, pp. 341-358. Groningen: Egbert Forsten, 2001.

Negoro, Suryo.S. **Javanese Traditional and Ritual Ceremonies.** Surakarta: CV Buana Raya, 2001.

Nilprapassorn, Khomkhai. **A Study of the Dramatic Poems of the Panji Cycle in Thailand**. Ph.D. dissertation, School of Oriental and African Studies, London, 1966.

Marrison, G.E. Literary Transmission in Bali. In C.D.Grijns and S.O.Robson.(eds.), **Cultural Contact and Textual Interpretation**, pp. 274-291. Dordrecht: Foris Publications Holland, 1986.

Pausacker, Helen. Srikandhi and Sumbadra: Stereotyped Role Models or Complex Personalities? In Lokesh Chandra (ed.), **The Art and Culture of South-**

East Asia, pp. 271-297. New Delhi: International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan, 1991.

Piah, Harun Mat and the team. **Traditional Malay Literature**. 2nd edition. Harry Aveling, trans. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 2002.

Pigeaud, Theodore G.Th. **Literature of Java; Catalogue Raisonne of Javanese Manuscripts in the Library of the University of Leiden and other Public Collections in the Netherlands**. The Hague, 3 vols., 1967-1970.

Ras, J.J. **Hikayat Bandjar. A Study in Malay Historiography**. The Hague: Martunus Nijhoff, 1968.

Ras, J.J. Jayalengkara. **BKI** 129 (1973): 421-422.

Ras, J.J. **The shadow of the ivory tree; Language, literature and history in Nusantara**. Leiden: Vakgroep Talen en Culturen van Zuidoost-Azie en Oceanie, Rijksuniversiteie.(Semaian 6), 1992.

Ras, J.J. The Panji romance and W. H. Rassers' analysis of its theme. **BKI** 129, (1973): 411-456.

Rassers, W. H. **Pañji, the culture hero : a structural study of religion in Java.** The Hague: M. Nijhoff, 1982.

Robson, S.O., (ed.), trans. **Hikajat Andakan Pénurat**. The Hague: Martinus Nijhoff, 1969.

Robson, S.O. and Wibisono, Singgih. **Javanese-English Dictionary**. Singapore: Periplus Editions (HK) Ltd, 2002.

Robson, S.O. and Changchit, Prateep. The Cave Scene Or Bussaba Consults the Candle. **Bijdragen tot de Taal-, Land-en Volkenkunde** 155-4 (1999): 580-595.

Robson, S.O., (ed.), trans. **Waŋbaŋ Wideya A Javanese Panji Romance**. The Hague: Martinus Nijhoff, 1971.

Robson, Stuart. Panji and Inao: Questions of Cultural and Textual History. **JSS** Vol.84 Part 2 (1996): 39-53.

Roxas-Lim, Aurora. Caves and Bathing Places in Java as Evidence of Cultural Accommodation. Asian Studies **Vol.XXI (April, August, December 1983): 107-144.**

Sastrowardoyo, Subagio, Damono, Sapardi Djoko and Achmad, A.Kasim (eds). Geguritan Mantri Alit. In **Anthology of Asean Literature Pre-Islamic**

Literature of Indonesia, pp. 105-227. The Asean Committee on Culture and Information, 1989.

Sedyawati (ed.). **Indonesian Heritage Vol.8. Performing Arts.** Indonesia: APP Printing Pte Ltd, 1998.

Soebiantoro, Afwani, and Ratnatunga, Manel. Raden Panji. In **Folk tales of Indonesia**, pp.66-79. 2nd edition. New Delhi: Sterling Publishers PVT Ltd, 1979.

Soemantri, Hilda (ed.). Javanese Wayang Painting. In **Indonesian Heritage (Visual Art Vol.7)**, pp. 36-37. Archipelago Press, 1998.

Sumukti, Sumastuti. **Gunungan: The Javanese Cosmic Mountain (Indonesia, rites of Passage).** Umi Company: Ann Arbor, 1998.

Teeuw, A., and Wyatt, D.K., trans. **Hikayat Patani The Story of Patani**. The Hague: Martinus Nijhoff, 1970.

Van Beck, AART. **Life in the Javanese Kraton.** Oxford University Press, 1990.

Van der Cruysse, Dirk. **Siam & the West, 1500-1700**. translated by Michael Smithies. Chiang Mai: Silkworms, 2002.

Vetter, Valerie Mmau. In search of Panji. In Stephanie Morgan Jo Ssears (ed.), **Aesthetic Tradition and Cultural Transition in Java and Bali**, pp. 31-50. The Center for SEA Studies, University of Wisconsin Madison, 1984.

Vickers, Adrian. **Journeys of Desire a Study of the Balinese text Malat.** Leiden: KITLV, 2005.

Winstedt, Sir Richard. **A History of Classical Malay Literatures**. London: Oxford university Press, 1969.

Worsley, P.J. Mpu Tantular's kakawin Arjunawijaya and Conceptions of Kingship in Fourteenth Century Java. In J.J.Ras and S.O.Robson. (eds.), **Variation, Transformation and Meaning studies on Indonesian Literatures in Honour of A.Teeuw**. pp. 162-190. Leiden: KITLV Press, 1991.

Zoete, Beryl de and Spies, Walter. **Dance and Drama in Bali.** Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1973.

Zoetmulder, P.J. **Kalangwan A Survey of Old Javanese Literature.** The Hague: Martinus Nijhoff, 1974.

ภาษาดัทช์

C.C. Berg. Bijdragen tot de kennis der Pandji-verhalen (two parts). **BKI** 110 (1954): 189-216; 305-334.

ภาษามลายู

Abdulsalam. **Pandji**. Djakarta: Perpustakaan Perguruan Kementerian P.P.Dan.K, 1955.

Bagus, I Gusti Ngurah and the team. **Cerita Panji dalam Sastra Klasik di Bali**. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1984.

Collins Malay Dictionary. 2nd Edition. Glasgow: HarperCollins Publishers, 2005.

Fang, Liaw Yock. **Sejarah Kkesusastraan Melayu Klassik**. Singapura: Pustaka Nasional Singapura, 1975.

Fathy al-Fatani, Ahmad. **Pengantar Sejarah Patani**. Alor Setar: Pustaka Darussalam, 1994.

Gani, Wahyunah Haji Abd.(ed.). **Syair Misa Gumitar**. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 2004.

Gayatri,BJD. Citra Seksualitas Perempuan Jawa (Representasi Dari Candi,

Mitologi dan Wayang). **Jurnal Perempuan** 41 (2005), 81-88.

Hasjim, Nafron. **Galuh Digantung Sebuah Versi Cerita Panji Melayu**. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1999.

Heryana, Agus. **Sekartaji: Sasak Pahlawan Perempuan Sunda (?)**. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Direktorat Jenderal Kebudayaan balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional Bandung, 1999.

Hutomo, Suripan Sadi. **Kedudukan Syair Carang Kulina dari Banjarmasin dalam Cerita Panji.** Bahasawan Cendekia, 1994.

Kaeh, Abdul Rahman. **Panji Narawangsa**. Kuaka Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1989.

Kusumah, Dra.S.Dloyana, and the team. **Kajian Nilai Budaya Naskah Kuna Wawacan Dewi Sekartaji II: Episode Pencarian dan Penyamaran**. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1998.

Negoro, Suryo.S., The Labuhan Ceremony of Karaton Yogyakarta. In **Javanese Traditional and Ritual Ceremonies**, pp. 93-100. Surakarta: CV Buana Raya, 2001.

Notosiswoyo, T., **Ande Ande Lumut**. Surabaya: AL-Ihsan Surabaya, Anggota IKAPI, 1991.

Topeng Dhalang di Jawa Timur. Jakarta: Proyek Sasana Budaya Jakarta Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1979-1980.

Piah, Harun Mat. **Cerita-cerita Panji Melayu**. Tesis M.A. Jabatan Pengajian Melayu, Universiti Malaya, Kuala Lumpur, 1972.

Poedja, I Gusti Ngurah Arinton (ed.). **Upacara Tradisional Labuhan Kraton Yogyakarta.** Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Direktorat Jenderal Kebudayaan Direktorat Sejarah Dan Niali Tradisional Proyek Inventarisasi dan Pembinaan Nilai-Nilai Budaya, 1989-1990.

Poerbatjaraka, R.M.Ng., **Tjerita Pandji dalam Perbandingan** Djakarta: Gunung Agung, 1968.

Ramlan, M., trans. **Babad Tanah Jawa.** Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1975.

Saleh, Rattiya. Panji Thai dalam Perbandingan dengan Cerita-cerita Panji Melayu. Kuala Lumpur: Dewan Bbahasa dan Pustaka Kementerian Pendidikan Malasia, 1988

Salleh, Siti Hawa. Panji Romances. In Prof.Dato' Dr Asmah Haji Omar (ed.), **The Encyclopedia of Malaysia Vol.9**, pp.94-95. Singapore: Editions Didier Millet, 2004.

Salim, Noriah Mohamed Mariyam. **Sastera Panji**. Kuala Lumpur: Dewan Bbahasa dan Puustaka, 2005.

Soedarsono. **Wayang Wong The State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta**. Gadjah Mada University Press, 1984.

Sudyarsana, Handung kus. Ketoprak**. Yogyakarta: Kanisius, 1989.**

Sweeney, Amin. **The Ramayana and the Malay Shadow Play**. Kuala Lumpur: National University of Malaysia Press, 1972

เว็บไซต์

Negoro, Suryo S. "Institite of Javanologie "Panunggalan" Science ultural Foundation-Yogyakarta". [on line] เข้าถึงได้ที่: http://www.joglosemar.co.id/institution/javanologie.html สืบค้น 23 กรกฎาคม 2552.

ภาคผนวก (Appendices)

ภาคผนวก ก (Appendix A)

เรื่องย่อนิทานปันหยี 33 สำนวนที่ใช้ในการศึกษา*

1. เซอรัต ปันจี ยายากูซูมา (ซปย)

---

* ผู้วิจัยจะเขียนทับศัพท์คำภาษามลายูเป็นภาษาไทยตามหลักการทับศัพท์ภาษามลายูของราชบัณฑิตยสถาน (2535: 64-71) และจะวงเล็บคำศัพท์เดิมของคำนั้นไว้ในครั้งแรกที่กล่าวถึง ยกเว้นนิทานปันหยีสำนวนที่ได้รับการแปลเป็นไทยแล้ว ผู้วิจัยจะใช้รูปสะกดเดิมตามที่ผู้แปลใช้ ได้แก่เรื่อง ซปย, พออ, หปกส และ หปส

ฤาษีฆาดาสูมีโอรส 3 คนและธิดา 2 คน โอรสทั้งสาม ได้แก่ เดวากูซูมาหรือเลอมบูมีลูสุร์ เลอมบูอามียายา และเลอมบูบูมางารัง

กล่าวถึง 2 พี่น้องชื่อยาตีปีตูตุร์ และปีตูตุร์ยาตี ที่คอยรับใช้พระฤาษี ทั้งคู่ขว้างธงสีน้ำเงินลอยไปปักในอาณาจักรเกอลิง ทำให้เกิดอาเพศเกิดโรคระบาดผู้คนล้มตาย ระตูเกอลิงจึงประกาศว่าผู้ใดถอนธงได้สำเร็จจะได้อาณาจักรครึ่งหนึ่งและได้ธิดารูปงามเป็นชายา เดวากูซูมาสามารถถอนธงได้สำเร็จ จึงได้พระธิดากลิงเป็นชายา หลังจากแต่งงานแล้ว เดวากูซูมาได้พาชายาเดินทางไปครองเมืองชวา

เดวากูซูมา สร้างเมืองยังฆาลา ปกครอง ส่วนน้องชายคนรองสร้างเมืองดาฮาหรือมาเมอนังหรือกาดีรี และน้องชายคนสุดท้องสร้างเมืองอูราวัน ต่อมาระตูจังกาลามีโอรสกับมเหสีรอง 2 คน

กล่าวถึง เดวีซรี กับสทาดน เป็นพี่น้องกัน อาศัยอยู่ในป่า ทั้งคู่รักกันฉันชู้สาว แต่สามารถครองรักกันได้เพราะเป็นพี่น้องกัน จึงสัญญากันว่าจะเกิดมาพบกันในชาติใหม่เพื่อจะได้ครองรักกัน หลังจากให้สัญญากันแล้ว สทาดนก็ฆ่าตัวตาย ทำให้เดวีซรีเสียใจมาก

ประไหมสุหรียังฆาลาให้กำเนิดโอรสนามว่า ปันยี ซึ่งคือสทาดนกลับชาติมาเกิด ปันยีมีบริวาร 2 คนที่เกิดจากก้อนหินคอยรับใช้ใกล้ชิด

เมื่อถึงฤดูกาลเก็บเกี่ยวข้าว ปันยีเชิญชวนให้บรรดาผู้หญิงในเมืองมาร่วมเทศกาลเก็บเกี่ยวข้าวในนาของปันยีเอง เดวีซรีมาร่วมงานด้วย เมื่อมาถึงที่นา เดวีซรีพบกับหมูป่าซึ่งบอกว่าจะมาทำลายไร่นาของปันยี เดวีซรีห้ามปราม แต่หมูป่าไม่เชื่อจึงถูกฆ่าตาย เลือดของหมูป่าตกลงที่ไร่นายกลายเป็นโรคระบาดทำลายข้าวในนา ฝ่ายเดวีซรีถูกหนามตำเท้า พยายามบ่งหนามออก ทันใดนั้นไร่นาก็กลับกลายเป็นป่า ปันยีเห็นเข้าก็สงสัย เมื่อสืบจนรู้เรื่องราว ปันยีก็ช่วยบ่งหนามออกจากเท้าเดวีซรี ป่าก็กลับคืนเป็นไร่นาดังเดิม ปันยีเห็นเดวีซรีก็หลงรัก และขอนางแต่งงาน เดวีซรี แม้ไม่เต็มใจ แต่ก็ยอมแต่งงานด้วย หลังจากแต่งงานแล้วเดวีซรีก็ไม่ยอมร่วมบรรทมและมีสัมพันธ์กับปันยี

ลูกสาวของแม่นมปันยีซึ่งหลงรักปันยี รู้สึกริษยาเดวีซรีมากที่ได้แต่งงานกับปันยี จึงลอบเข้ามาทำร้ายและสังหารเดวีซรี ก่อนนางจะสิ้นลม ปันยีขอให้นางกลับมาเกิดเป็นเจ้าหญิงดาฮา

ระตูดาฮามีมเหสี 3 คนมเหสีคนแรกให้กำเนิดพระธิดาซึ่งก็คือเดวีซรีกลับมาเกิด หลังจากคลอดพระธิดาแล้ว นางถูกมเหสีรองใส่ร้ายว่ามีชู้และลอบสับเปลี่ยนธิดากับลูกสุนัข ทำให้นางถูกเนรเทศ ส่วนเจ้าหญิงดาฮามีชาวบ้านเก็บไปเลี้ยง ตั้งชื่อนางว่า รารา เตอมน

ปันยีหมั้นหมายกับเจ้าหญิงดาฮาด้วยคิดว่านางคือเดวีซรีกลับมาเกิด โดยหารู้ไม่ว่าแท้จริงแล้วนางนั้นมิใช่รารา เตอมน หากแต่เป็นธิดาของระตูที่เกิดแต่มเหสีรอง เมื่อปันยีได้เจอกับนาง ปันยีรู้สึกแปลกใจมากที่ไม่รู้สึกรักนางเลย ภายหลังปันยีจึงได้รู้ความจริงว่ามเหสีคนแรกของระตูและธิดาถูกใส่ร้ายจนต้องออกจากวังไปแล้ว

วันหนึ่งปันยีไปล่าสัตว์ และพบกับ รารา เตอมน โดยบังเอิญ ปันยีหลงรักนาง ปันยีรู้เรื่องราวของนางจึงพานางเข้าเฝ้าระตูดาฮา เมื่อระตูทราบว่านางคือพระธิดา ก็อภัยโทษให้แก่นางและมารดา แล้วเปลี่ยนชื่อนางใหม่เป็น จันดรากีรานา ปันยีกับนางได้แต่งงานกัน

ระตูยายาลาลานา ส่งกองทัพมารบกับดาฮาเพื่อชิงจันดรากีรานา ปันจีออกรบได้รับชัยชนะ

วันหนึ่งปันยีพาชายาไปเยี่ยมอัยกาที่เมืองเกอลิง ระหว่างทางเรือแตกทำให้พลัดพรากจากกัน

องค์นารทช่วยชีวิตปันยีไว้ ปันยีปลอมตัวเปลี่ยนชื่อเป็น ยายากูซูมา องค์นารทแนะนำให้ปันยีเดินทางไปถวายตัวรับใช้ระตูอูราวัน ระหว่างทางปันยีรบได้เมืองต่างๆ และเมื่อเดินทางถึงเมืองอูราวัน ปันยีก็ขอสวามิภักดิ์

ฝ่ายจันดรากีรานาขึ้นฝั่งที่เมืองบาหลี นางต้องการให้ปันยีมาช่วยเหลือจึงบวชบำเพ็ญพรต องค์บาตาราฆูรูส่งองค์นารทมาช่วยปลอมนางเป็นชาย และเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น ราเด็น ยายาเลองการา องค์นารทกล่าวว่าต่อไปนางจะได้ครองเมืองบาหลีและจะได้พบกับปันยี

ระตูบาหลีพบยายาเลองการา ก็รู้สึกเอ็นดู รับยายาเลองการาเป็นโอรสบุญธรรม ต่อมายายาเลองการาได้ครองเมืองบาหลี มีชายามากมาย แต่ไม่มีผู้ใดเคยได้ปรนนิบัติระตูบาหลีหรือยายาเลองการา

น้องสาวของปันยีออกเดินทางตามหาพี่ชาย ระหว่างทางองค์บาตาราบายูปลอมตัวนางเป็นชายนามว่า กูดา ยายาอัซมารา แล้วแนะนำให้เดินทางไปสวามิภักดิ์กับระตูบาหลี (จันดรากีรานา) และกล่าวว่าจะพบพี่น้องต่อเมื่อเสร็จศึกที่บาหลีแล้ว นอกจากน้องสาวของปันยีแล้ว พี่ชายของปันยีและน้องชายของจันดรากีรานาก็ปลอมตัวออกตามหาปันยีและจันดรากีรานาเช่นเดียวกัน ทั้งหมดเดินทางผจญภัยไปเรื่อยๆ จนถึงเมืองอูราวัน ก็สวามิภักดิ์ เมื่อยายากูซูมา (ปันยี) ได้พบกับพี่ชายของตนเองและน้องชายของจันดรากีรานาก็จำกันได้

ระตูอูราวันต้องการรบกับบาหลี ยายากูซูมาจึงอาสาออกรบ

ยายากูซูมารบกับกูดา ยายาอัซมารา (น้องสาว) โดยไม่รู้ว่าเป็นพี่น้องกัน เนื่องจากยายาอัซมาราสวมหน้ากากตลอดเวลา เมื่อยายากูซูมากระชากหน้ากากได้ ก็จำได้ว่ากูดา ยายาอัซมาราคือน้องสาว จึงพานางหนีจากที่รบกลับพลับพลา ยายากูซูมาเปลี่ยนชื่อกูดา ยายาอัซมาราเป็นเออกาวัรนี เออกาวัรนีเล่าให้ยายากูซูมาฟังว่าระตูบาหลีไม่น่าจะเป็นชาย เพราะไม่เคยมีชายาคนใดได้ปรนนิบัติระตูบาหลีเลย ทำให้ยายากูซูมารู้สึกสงสัย ส่วนน้องชายของจันดรากีรานา ซึ่งร่วมเดินทางมากับยายากูซูมา เมื่อได้เห็นเออกาวัรนีก็หลงรัก

หลังจากนั้น ระตูบาหลีออกรบกับยายากูซูมา ระหว่างรบกันผ้าคลุมน่องของระตูบาหลีเผยออก เมื่อยายากูซูมาเห็นก็สลบไป จนบริวารต้องพาออกจากที่รบ การรบครั้งนี้ยังไม่มีผู้ใดแพ้ชนะ

ช่วงที่พักรบ ยายากูซูมาปลอมตัวเข้าไปแอบดูระตูบาหลีในวัง เมื่อสบโอกาสเห็นระตูบาหลีกำลังนั่งสมาธิ ยายากูซูมาก็แสดงตัวลวงว่าเป็นพระกามเทพ และบอกให้ระตูบาหลียอมแพ้แก่ยายากูซูมา แต่ระตูบาหลีไม่ยอม จากนั้นระตูบาหลีก็ถามถึงปันยีสามีของตนเองว่ายังมีชีวิตอยู่หรือไม่ จึงทำให้พระกามเทพปลอม (ยายากูซูมา) รู้ว่าระตูบาหลีก็คือจันดรากีรานา พระกามเทพปลอมบอกว่าระตูบาหลีจะได้พบคนรักหลังเสร็จศึกที่บาหลี จากนั้นก็ขอดูแหวนของระตูบาหลี ทำให้ระตูบาหลีรู้ว่าพระกามเทพนี้คือปันยีปลอมมา ยายากูซูมาจึงรีบแสดงตัว แต่จันดรากีรานาโกรธมากและชักกริชออกมาแทงเข้าใส่ยายากูซูมาหลายครั้งแต่ไม่โดน ทันใดนั้น องค์นารทก็ปรากฏกาย และบอกให้ระตู

บาหลีเปิดเผยความจริงและแต่งตัวเป็นผู้หญิงดังเดิม หลังจากนั้นยายากูซูมาก็พานางกลับไปพลับพลาทั้งคู่มีความสุขมากที่ได้พบกันอีกครั้ง

ตอนท้ายเรื่องกล่าวว่าระตูบังบัง ซูเตยายกทัพมารบกับดาฮาเพื่อชิงจันดรากีรานา ปันยีได้นำทัพออกรบจนได้รับชัยชนะ

2. พงศาวดารอิเหนา ฉบับอารีนัครา (พออ)

พระอิศวรโปรดให้เทพบุตรปะตาระการะมาซักตีลงมาครองเมืองกุเรปัน องค์ปะตาระการะมาซักตีมีโอรส 4 คนและธิดา 1 คน ต่อมาโอรสทั้งสี่ ขึ้นครองเมือง 4 เมือง ได้แก่ กุเรปัน ดาหา กาหลัง และสิงหัดส่าหรี ส่วนธิดาองค์สุดท้องแต่งงานกับระตูบาหลี

ระตูกุเรปันมีโอรสกับประไหมสุหรีนามว่า อิเหนา ระตูให้อิเหนาหมั้นหมายกับจินดะหรา กิรันกาโละธิดาของระตูดาหาผู้เป็นน้องชาย

วันหนึ่งอิเหนานึกอยากยลโฉมคู่หมั้น จึงส่งช่างไปวาดรูปกาโละ แต่นายช่างวาดรูประเด่นอันดิระกาน้องสาวกาโละซึ่งไม่งามมาแทนด้วยความเข้าใจผิด ทำให้อิเหนาผิดหวังเสียใจมากที่คู่หมั้นไม่งามดังหวังไว้ จึงคิดหนีโดยการออกเที่ยวป่าและล่องทะเลไปเรื่อยๆ จนไปถึงเมืองบาหลีก็แวะเยี่ยมระตูผู้มีศักดิ์เป็นอาเขย

อิเหนาพบรักกับกุสุมาจินดะหราธิดาระตูบาหลีและได้นางเป็นชายา อิเหนาพานางกลับกุเรปัน ระหว่างทางอิเหนารบกับระตูวังกาซึ่งหมายจะชิงกุสุมาจินดะหรา อิเหนาได้รับชัยชนะและได้โอรสธิดาระตูเป็นเชลย

ระตูมะตาวันส่งสารไปสู่ขอกาโละจากระตูดาหาแต่ถูกปฏิเสธจึงเกิดสงคราม อิเหนายกทัพไปช่วยดาหารบ หลังได้รับชัยชนะในสงคราม อิเหนาเข้าเฝ้าระตูดาหา ทำให้ได้พบกับกาโละเป็นครั้งแรก อิเหนาตกหลุมรักนางทันที อิเหนาลอบเข้าหานางจนได้นางเป็นชายา

องค์ปะตาระกาหลาต้องการบันดาลให้ทั้งคู่พลัดพรากจากกันเพื่อลงโทษอิเหนาที่ไปได้หญิงอื่นเป็นชายาก่อนคู่หมั้น พระองค์เข้าแฝงในตัวกาโละแล้วใช้กริชตัดอุบะพลาดถูกพระเพลาอิเหนาทำให้อิเหนาโกรธมากและกลับกุเรปันทันที ทำให้กาโละเสียใจและอับอายมากจึงหนีออกจากดาหาระหว่างทางพบกับประสันตาๆ จึงพานางไปเฝ้าอิเหนาที่กุเรปัน อิเหนาออกมารับกาโละเข้าเมืองก่อนเข้าเมืองกุเรปันกับอิเหนา กาโละปลอมตัวเป็นชายชื่อยารังกะเลียน ที่เมืองกุเรปัน อิเหนาไม่สนใจไยดีกาโละเลยเพราะอยู่ในช่วงต้องคำสาปขององค์ปะตาระกาหลา ทำให้ยารังกะเลียนคิดน้อยใจ และหนีออกจากกุเรปัน ยารังกะเลียนหนีไปปะตาปาเป็นแอหนังที่ภูเขาลูกหนึ่ง มีนามใหม่ว่า อมบะซิยงกันจานา ต่อมาไม่นานนางก็ตั้งครรภ์

ด้านอิเหนาเมื่อยารังกะเลียนหายไปก็เสียใจ ออกตามหานางพร้อมน้องชาย เมื่อเดินทางมาถึงภูเขาลูกหนึ่งพบพระฤาษีซึ่งทำนายว่าอิเหนาและนางกำลังมีเคราะห์ อิเหนาจึงบำเพ็ญพตรหวังให้

อำนาจเทวดาช่วยเหลือให้พบนาง อิเหนาปะตาปาเป็นอายันนามว่า อายาวิริศมาหรา ด้านน้องชายของอิเหนาที่นำไพร่พลเดินทางแยกไปอีกทางหนึ่งก็แวะปะตาปาเช่นกัน ชื่อว่า อายาระกาบะรานัด

ฝ่ายเมืองดาหา หลังจากกาโละหายตัวไป กุหนุงสารีน้องชายก็ออกเดินทางตามหาพี่สาว โดยปลอมตัวเป็นชาวป่านามว่าปัตราภันจานา ต่อมาไม่นานพี่เลี้ยงของกาโละก็พากันหนีออกจากดาหาเพื่อตามหากาโละด้วย โดยองค์ปะตาระการะมาชักตีลงมาแปลงพวกนางเป็นชาย

แอหนัง (กาโละ) ประสูติโอรส เทวดามารับไปเลี้ยง จากนั้นองค์ปะตาระกาหลาก็บันดาลลมหอบนางไปตกกลางป่า และแปลงนางเป็นชาย มีรูปร่างสูงใหญ่น่าเกรงขาม ให้อาวุธและสอนเวทมนตร์ต่างๆ แก่นาง รวมทั้งตั้งชื่อใหม่ว่า ระตูกลานาสัตราวิราช

ระตูกลานาฯ (กาโละ) เดินทางต่อตีบ้านเมืองต่างๆ ได้เมืองขึ้นและเชลยเป็นอันมาก

น้องชายของอิเหนาที่ปะตาปาอยู่ลาพรตเพื่อออกเดินทางต่อ โดยปลอมตัวเป็นชาวป่า มีนามว่า กะลานาสะยาตา ระหว่างทางพบเจ้าหญิงสิงหัดส่าหรีซึ่งถูกเทวดาบันดาลลมหอบจากเมืองมาตกที่กลางป่า ก็พานางร่วมเดินทางไปด้วย ระหว่างทางกะลานาสะยาตารบพุ่งต่อตีเมืองต่างๆ ได้เมืองขึ้นจำนวนมาก

ด้านระตูสิงหัดส่าหรีหลังจากพระธิดาหายจากเมืองไปอย่างลึกลับ ก็ส่งวิหราสะกำโอรสให้ออกตามหานาง วิหราสะกำปลอมตัวเป็นชาวป่านามว่า บังบิ๋นดะรามาสัตรา

เทวดามาบอกให้กุหนุงสาหรีน้องชายกาโละซึ่งปะตาปาอยู่ลาพรตออกตามหาพี่น้อง กุหนุงฯ จึงปลอมตัวเป็นชาวป่านามว่า มิสารานัศตาปาปันหยี และออกเดินทาง ระหว่างทางก็ตีได้บ้านเมืองต่างๆ

องค์ปะตาระการะมาชักตีบันดาลลมหอบพากุสุมาหนึ่งหรัดน้องสาวอิเหนาพร้อมด้วยวิหรานันตายาโอรสอิเหนากับกุสุมาจินดะหราหายไปจากเมือง พาไปพบกับอายาลิหงันอินดะหรา โอรสของอิเหนากับกาโละที่อยู่บนสวรรค์ ด้านกุสุมาจินดะหราเมื่อพบว่าโอรสน้อยหายไปก็เสียใจมาก หนีออกจากกุเรปันเพื่อตามหาโอรส โดยปลอมตัวเป็นหญิงชาวบ้านนามว่า จานากระติกา ต่อมาได้พบกับระตูตันหยงจาจอที่ประพาสป่าโดยบังเอิญ ระตูนึกเอ็นดูจึงรับนางเป็นธิดาบุญธรรม

เทวดาพาโอรสทั้ง 2 ของอิเหนาพร้อมกุสุมาหนึ่งหรัดน้องสาวของอิเหนากลับคืนยังโลกมนุษย์ และให้ทุกคนปลอมตัวเป็นชาวป่า โอรสอิเหนากับกาโละเปลี่ยนชื่อเป็น กลานาจักราหมันปันหยี โอรสอิเหนากับกุสุมาจินดะหราเปลี่ยนชื่อเป็น ย่าหรันอินดะหรามะงูหนุง ส่วนกุสุมาหนึ่งหรัดเปลี่ยนชื่อเป็น กันบะจาสรันสารี ทั้งหมดออกเดินทางตามหาญาติพี่น้อง ระหว่างทางรบตีได้เมืองต่างๆ

องค์ปะตาระกาหลาพาอายาวิริศมาหรา (อิเหนา) ซึ่งปะตาปาอยู่ไปเข้าเฝ้าพระอิศวรเพื่อขอโทษในสิ่งที่ทำผิดต่อกาโละ พระอิศวรประทานพรและบอกให้อายาฯ บวชบนสวรรค์อีก 40 คืน ก่อนกลับสู่โลกมนุษย์เพื่อตามหากาโละต่อไป

เมื่อกลับสู่โลกมนุษย์ อิเหนาปลอมตัวเป็นชาวป่า เปลี่ยนชื่อเป็น มิสาปังนาหงันปันหยี แล้วเดินทางตามหากาโละ ระหว่างทางรบตีได้เมืองต่างๆ จำนวนมาก

ระตูกลานาฯ (กาโละ) พบกับพระพี่เลี้ยงทั้ง 5 ที่ปลอมตัวเป็นชายตามหานาง พระพี่เลี้ยงทั้ง 5 บอกความจริงว่ากำลังตามหาเจ้าหญิงดาหาอยู่ กลานาฯ จึงเปิดเผยตัวทำให้จำกันได้ และเดินทางต่อไปด้วยกัน ต่อมาระตูกลานาฯ พบกับบังบิ๋นฯ (วิหราสะกำโอรสระตูสิงหัดส่าหรี) เมื่อพูดคุยกันจึงรู้จักกันว่าเป็นญาติพี่น้อง และเดินทางไปด้วยกัน

มิสารานัศฯ (กุหนุงสารี) ครองเมืองจาระบวน วันหนึ่งมิสาปังนาหงันฯ (อิเหนา) เดินทางมาถึงเมืองนี้ ก็ท้ารบโดยไม่รู้ว่าเป็นพี่น้องกัน เมื่อมิสาปังนางหงันฯ ได้เห็นมิสารานัศฯ ก็จำได้ว่าคือเจ้าชายดาหา มิสารานัศฯ จึงร่วมเดินทางไปกับมิสาปังนาหงันฯ เพื่อตามหากาโละ จนกระทั่งเดินทางมาถึงเมืองล่าสำที่ระตูกลานาฯ (กาโละ) ครองอยู่

ระตูกลานาฯ ได้ยินว่ามีปันจุเหร็จ 2 คนยกทัพมาประชิดเมืองก็นำทัพออกรบ มิสาปังนาหงันฯ จำระตูกลานาฯ ไม่ได้ ใช้กริชแทงระตูกลานาฯ จนสลบ ประสันตาซึ่งหนีจากกุเรปันพร้อมกาโละเข้าเฝ้ามิสาปังนาหงันฯ ก็จำได้ว่าคืออิเหนา เรื่องราวจึงเปิดเผย ทำให้มิสาปังนาหงันฯ รู้ว่าระตูกลานาฯ ที่ตนเองแทงไปนั้นก็คือกาโละ มิสาปังนาหงันฯ เสียใจมาก

องค์ปะตาระกาหลาให้เทวดาเชิญน้ำทิพย์มาพรมบนร่างระตูกลานาฯ เพื่อให้นางฟื้นและกลายร่างคืนกลับเป็นกาโละดังเดิม จากนั้นก็พานางกลับเข้าเมืองล่าสำเพื่อพบกับมิสาปังนาหงันฯ และมิสารานัศฯ ทั้งหมดจำกันได้ มิสาปังนาหงันฯ ให้กาโละปลอมตัวเป็นชาวป่า มีชื่อว่า ปัศปูกันจานา และยังคงพักอยู่ที่ล่าสำระยะหนึ่ง

กะลานาสะยาฯ น้องชายอิเหนาเดินทางต่อตีบ้านเมืองต่างๆ จนถึงเมืองตันหยงจาจอ ระตูขออ่อนน้อมและยกธิดาบุญธรรมให้แก่กะลานาสะยาฯ เมื่อกลานาสะยาฯ เจอธิดาบุญธรรมของระตูก็จำได้ว่าคือกุสุมาจินดะหราชายาของอิเหนา

วิราอิศมาหราโอรสระตูกาหลังออกเดินทางตามหาญาติพี่น้องที่หายไป โดยปลอมตัวเป็นชาวป่านามว่า มิสารังกาเดหวา องค์ปะตาระการะมาชักตีลงมาชี้ทางให้ไปพบกับกลานาจักราหมันฯ (โอรสอิเหนากับกาโละ) เมื่อได้พบกัน ต่างฝ่ายต่างก็เปิดเผยตัวจริงกันและเดินทางต่อไปด้วยกัน

ระตูสะมารังสู่ขอเจ้าหญิงกาหลังจากระตูกาหลัง โดยใช้เวทมนตร์ทำให้ระตูเคลิ้มหลงและยินยอมยกธิดาให้ ประไหมสุหรีกาหลังจึงให้พระธิดาหนีจากเมือง เจ้าหญิงกาหลังหนีไปพบกับกะลานาสะยาฯ และได้รับความช่วยเหลือ กะลานาสะยาฯ รบกับระตูสะมารัง ได้รับชัยชนะ จากนั้นก็เข้าเมืองกาหลัง ระตูกาหลังแต่งตั้งกะลานาสะยาฯ เป็นอุปราชนามว่า ซิงานัครา

ด้านมิสาปังนาหงันฯ (อิเหนา) ได้ข่าวว่ากาหลังมีศึกก็ยกทัพจากล่าสำมาช่วย โดยให้นางปัศนูกันจานา (กาโละ) รออยู่ที่ล่าสำ เมื่อมิสาปังนาหงันฯ ได้พบกับซิงานัครา ต่างก็จำกันได้ว่าเป็นพี่น้อง มิสาปังนาหงันยังได้พบกับกุสุมาจินดะหราชายาด้วย มิสาปังนาหงันฯ รับนางปัศนูกันจานาและญาติพี่น้องคนอื่นๆ ที่อยู่ล่าสำเข้าเมืองกาหลัง

กลานาจักราหมันฯ ได้ข่าวปันจุเหร็จที่กาหลังก็สงสัยว่าอาจเป็นบิดา จึงเดินทางไปกาหลังแล้วส่งมิสารังฯ เจ้าชายกาหลังเข้าเมืองไปพบระตูเพื่อแจ้งว่าโอรสของอิเหนามาขอเฝ้า เมื่อทั้งหมดได้

พบกัน ต่างก็เปิดเผยตัวจริงกันและจำกันได้ อิเหนาดีใจมากที่ได้พบกับโอรสทั้ง 2 เช่นเดียวกับนางปัศนูกันจานา และกุสุมาจินดะหราที่ได้พบโอรสของตน

ระตูกาหลังส่งสารเชิญระตูกุเรปัน ระตูดาหา และระตูสิงหัดส่าหรีมาที่เมืองเพื่อพบกับโอรสธิดาและนัดดา ทุกคนต่างดีใจที่ได้พบกันพร้อมหน้าอีกครั้ง และจัดให้มีพิธีวิวาหมงคลระหว่างโอรสธิดา นอกจากนี้ระตูกาหลังยังได้จัดให้มีพิธีใช้บนเพื่อแก้บนเทวดาที่ช่วยให้รบชนะศึกกาหลังด้วย

3.หิกะยัต ปันหยี กุดา สมิรัง (หปกส)

เริ่มเรื่องกล่าวว่าระตูกุริปัน ดาหา กะกะหลัง และสิงหสาหรีเป็นพี่น้องกัน ระตูกุริปันและระตูดาหาทำพิธีบวงสรวงเพื่อขอโอรสและธิดาตามลำดับ

ภัฏฏารคุรุให้พระอรชุนจุติลงไปเกิดเป็นโอรสของระตูกุริปัน และให้ชายาของพระอรชุนจุติลงไปเกิดเป็นธิดาของระตูดาหา

โอรสของระตูกุริปันมีนามว่า อีนูกรรตปตี กุดารวิศฤงค ส่วนธิดาของระตู มีนามว่า กาลุห์จันทรกิรัณ ทั้งคู่ตุนาหงันกันตั้งแต่เยาว์วัย

ระตูกุริปันและระตูดาหาลืมบูชาเทวดาและใช้บนเทวดา ภัฏฏารคุรุกริ้ว จึงสั่งให้ภัฏฏารกาละลงโทษทั้ง 2 เมืองให้ได้รับความเศร้าโศก

อีนูออกเที่ยวป่า บังเอิญได้พบกับหญิงชาวไร่ก็หลงรัก จึงรับนางเข้าวังเป็นชายา เมื่อประไหมสุหรีทราบก็กริ้ว จึงแกล้งอุบายขอให้อีนูออกไปล่าตับเสือมาให้นาง จากนั้นเมื่ออีนูไม่อยู่นางก็ลอบสังหารนางชาวไร่ชายาของอีนู

องค์ภัฏฏารกาละลงโทษเมืองดาหาที่ละเลยการบูชาเทวดาและลืมใช้บนคราวบวงสรวงขอธิดาโดยการบันดาลลมพายุหอบเอากาลุห์และพี่เลี้ยงไปไว้ที่ยอดเขา แล้วให้นางบวชเป็นแอหนังนามว่า นางชีสะงูลาหรา

ฝ่ายอีนู หลังจากกลับจากล่าสัตว์แล้วพบว่าชายาสิ้นชีวิตแล้ว ก็เสียใจมาก อิเหนาตัดสินใจพาไพร่พลจำนวนหนึ่งหนีออกเมืองเพื่อเดินทางมะงุมมะงาหราให้คลายความเศร้าโศก ระหว่างทางพบดาบสตนหนึ่ง พระดาบสบอกอีนูว่านางชาวไร่ขึ้นสวรรค์แล้ว ส่วนเจ้าหญิงดาหาที่หายตัวไปยังมีชีวิตอยู่

หลังจากพบพระดาบส อีนูก็ปลอมเป็นชาวป่า นามว่า เมสะอังกุลาตี สิร ปันหยี สะงูลาหรา จากนั้นก็ออกเดินทางต่อไป ระหว่างทางรบตีได้บ้านเมืองต่างๆ เป็นอันมาก

น้องชายของกาลุห์ออกเดินทางตามหาพี่สาว โดยปลอมตัวเป็นชาวป่าชื่อ กุดานัสตะปะปันหยี อาสตระวิชัย ระหว่างทางสามารถรบตีได้บ้านเมืองต่างๆ

กุดานัสตะฯ พบแอหนังสะงูลาหรา ก็จำได้ว่าคือพี่สาว จึงรับนางเดินทางไปด้วย จากนั้นก็เข้าตีเมืองปันดันสะสัส และครองเมืองนั้น

กุดานัสตะฯ ขอลาพี่สาวไปท่องเที่ยวเมืองต่างๆ 1 เดือน โดยปลอมตัวเป็นชาวป่า นามว่า มิสาปันจัลมะงัน สิรปันหยี ยุทธาสมร

ระหว่างที่มิสาปันจัลฯ ไม่อยู่ เมสะอังกุลาตีฯ (อีนู) เดินทางมาถึงเมืองปันดันสะสัส เมสะอังกุลาตีฯ ชิงเมืองได้ และได้แอหนังสะงูลาหราเป็นชายา โดยไม่รู้ว่านางคือกาลุห์

กุดานัสตะฯ ได้ข่าวว่าเมืองถูกเมสะอังกุลาตีฯ ยึด ก็รีบเดินทางกลับมารบชิงเมืองคืน แต่ถูกเมสะอังกุลาตีฯ สังหาร เมสะอังกุลาตีฯ ลอยแพศพกุดานัสตะฯ และชายาอีก 2 คนที่แบหลาตายตาม หลังจากนั้นองค์ภัฏฏารกาละได้เสด็จมาชุบชีวิตกุดานัสตะฯ และชายา

เมื่อเมสะอังกุลาตีฯ รู้ความจริงว่ากุดานัสตะฯ ที่ตนสังหารไปนั้นคือเจ้าชายดาหา ก็เสียใจมากจนสลบไป และเมื่อฟื้นขึ้นพบว่านางสะงูลาหราชายาหายตัวไปแล้ว ก็ยิ่งทำให้เมสะอังกุลาตีฯ คลุ้มคลั่งหนัก

เมสะอังกุลาตีฯ ออกเดินทางตามหาชายา โดยปลอมตัวเป็นชาวป่า นามว่า กลาน อะดันสะปันจาร สิรปันหยี มรรค อัสมร กาลน อะดันฯ เดินทางไปเรื่อยๆ จนถึงเมืองกะกะหลัง ก็ขอสวามิภักดิ์

ฝ่ายนางสะงูลาหรา หายตัวไปจากเมืองปันดันสะสัสเพราะองค์ภัฏฏารกาละอุ้มนางไปไว้ที่เมืองตูมาสิก แล้วแปลงนางเป็นชาย นามว่า กุดาสมิรัง สิร ปันหยี ปานได องค์ภัฏฏารกาละมอบกริชให้และชุบริ้พลให้จำนวนหนึ่ง กุดาสมิรังฯ เดินทางต่อตีบ้านเมืองต่างๆ เรื่อยๆ จนกระทั่งถึงเมืองกะกะหลังก็ขอสวามิภักดิ์ เมื่อ กลาน อะดัน (อีนู) พบกับ กุดาสมิรังฯ ก็รู้สึกว่าคล้ายนางสะงูลาหราชายามาก จึงพยายามไปมาหาสู่บ่อยๆ แต่กุดาสมิรังฯ พยายามหลีกเลี่ยง

หลังจาก กุดานัสตะฯ (น้องชายกาลุห์) ฟื้นคืนชีพแล้ว ก็ปลอมตัวเป็นดาหลัง เดินทางเล่นหนังไปเรื่อยๆ จนถึงเมืองกะกะหลังก็หยุดเล่นหนังที่เมืองนี้

กลาน อะดันฯ ได้ยินกิตติศัพท์ความสามารถของดาหลังจึงเชิญมาเล่นหนังที่ตำหนัก เมื่อได้พบกัน ก็จำกันได้ทันที แต่ไม่ได้แพร่งพรายให้ผู้ใดล่วงรู้ ฝ่ายกุดาสมิรังฯ ก็จำน้องชายได้เช่นกัน แต่ไม่แสดงตัว เพราะกลัวว่าความลับที่ตนเป็นหญิงจะเปิดเผย ในขณะที่ดาหลังจำกุดาสมิรังฯ ไม่ได้

น้องชายของอีนูขอระตูกุริปันออกตามหาอีนูพี่ชาย ระหว่างทาง ได้หยุดปะตาปาเป็นอายัน นามว่า อายร วีรปติ

น้องสาวของอีนูถูกแทตย์ลักพาตัวไปไว้ในถ้ำ อายร วีรปติ ตามไปช่วยนาง และพานางออกเดินทางตามหาอีนูด้วย โดยให้นางปลอมตัวเป็นชาวป่า นามว่า อังลารสาหรี

อายร วีรปติ เข้าเมืองกากะหลัง เมื่อพบกับกลาน อะดัน ฯ ต่างฝ่ายต่างก็จำกันได้ทันที แต่ไม่แพร่งพรายให้ผู้อื่นล่วงรู้

พี่ชายของอีนูขอระตูกุริปันออกตามหาน้องชายเช่นกัน โดยปลอมตัวเป็นชาวป่านามว่า กุดากุสุมอินทรฯ เมื่อเดินทางถึงเมืองกากะหลัง ได้พบกับกลาน อะดันฯ ต่างก็จำกันได้ทันทีเช่นกัน

เมืองกากะหลังเกิดศึก กลาน อะดันฯ และกุดาสมิรังฯ ร่วมกันออกรบช่วยปกป้องเมืองกากะหลัง หลังจากรบชนะศึกแล้ว กุดาสมิรังฯ กับดาหลัง (น้องชาย) ก็พากันหนีไปจากที่รบเนื่องจากต่างจำกันได้แล้ว

กุดาสมิรังคืนกลับมาเป็นหญิงดังเดิม และขึ้นครองเมืองธนูราชที่สร้างขึ้นใหม่ นามว่า รตูเทวี กุสุมอินทรา

กลาน อะดันฯ เที่ยวป่า ได้พบกับดาบส ดาบสทำนายว่ากลาน อะดันฯ จะได้พบกับแอหนังสะงูลาหรา กุดาสมิรังฯ และเจ้าหญิงดาหา พร้อมกันที่เขาธนูราช

เมืองธนูราชเกิดศึก กลาน อะดันฯ รู้ข่าวก็อาสาช่วยรบจนชนะ หลังจากได้รับชัยชนะ รตูเทวีก็จัดพิธีใช้บน

กลาน อะดันฯ จำได้ว่ารตูเทวีคือเจ้าหญิง และปรารถนาจะแต่งงานกับนาง รตูเทวีวางเงื่อนไขแก่กลาน อะดันฯ ว่า นางจะยอมแต่งงานด้วย หากกลาน อะดันฯ สามารถตั้งการอภิเษกในทิพยวิมานต่อหน้าเทพธิดาทั้ง 7 และช้างเผือก 1 คู่ น้องชายของอีนูและพี่เลี้ยงของกลาน อะดันฯ สามารถทำเงื่อนไขนั้นได้สำเร็จ กลาน อะดันฯ จึงได้แต่งงานกับรตูเทวี โดยได้เชิญระตูกุริปัน ดาหา กะกะหลัง และสิงหสาหรีมาร่วมงานด้วย

หลังจากเสร็จงานอภิเษกแล้ว ระตูดาหาก็จัดพิธีใช้บน ด้วยทรงตระหนักว่าเหตุเภทภัยทั้งหมดนี้เกิดขึ้นเพราะพระองค์ลืมใช้บนคราวที่บวงสรวงขอธิดาไว้

4. หิกะยัต ปันหยี สะมิหรัง (หปส)

เริ่มเรื่องกล่าวว่าระตูกุริปัน ระตูดาหา และระตูกากะหลังเป็นพี่น้องกัน น้องสาวคนสุดท้องของระตูทั้ง 3 บวชเป็นชีอยู่ที่ภูเขาวิลิส

ระตูกุริปันมีโอรสที่เกิดแต่ประไหมสุหรีคือ อีนู ส่วนระตูดาหามีธิดาที่เกิดแต่ประไหมสุหรีคือ ก้าหลุ จันตะหรา กิระหนา และธิดาที่เกิดแต่ลิกูคือ ก้าหลุ อาหยัง ระตูกุริปันสู่ขอก้าหลุ จันตะหรา กิระหนา เป็นคู่ตุนาหงันของอีนู

ลิกูแห่งเมืองดาหาลอบวางยาพิษประไหมสุหรี และทำเสน่ห์ระตูดาหา ทำให้นางกลายเป็นมเหสีคนโปรด เมื่ออีนูทราบข่าวร้าย ก็ส่งตุ๊กตาทองคำมาให้ก้าหลุ จันตะหรา กิระหนา เพื่อปลอบใจ และส่งตุ๊กตาเงินมาให้แก่ก้าหลุ อาหยัง ก้าหลุ อาหยังอยากได้ตุ๊กตาทองคำของลุ ก้าหลุ จันตะหรา กิระหนา แต่นางไม่ยอมยกให้ ก้าหลุ อาหยังจึงฟ้องระตูดาหาให้บังคับก้าหลุ จันตะหรา กิระหนา แต่นางก็ยังไม่ยินยอม ระตูดาหาจึงสั่งลงโทษนางโดยการตัดผม ทำให้นางน้อยใจบิดามาก และตัดสินใจหนีออกจากดาหา

ก้าหลุ จันตะหรา กิระหนา พร้อมพี่เลี้ยงหนีออกจากดาหาไปสร้างเมืองใหม่ตรงแนวชายแดนที่ต่อกับเมืองกุริปัน นางและพี่เลี้ยงเปลี่ยนเสื้อผ้าปลอมตัวเป็นชาย และเปลี่ยนชื่อเป็น ปันหยีสะมิหรัง อัสมารันตะกะ ปันหยีสะมิหรังปกครองบ้านเมืองจนเจริญรุ่งเรืองและมีแสนยานุภาพมาก

ฝ่ายระตูกุริปันซึ่งไม่ทราบว่าก้าหลุ จันตะหรา กิระหนา หนีจากเมืองแล้ว ได้ส่งกองทัพและราชทูตเดินทางไปดาหาเพื่อนำสินสอดมาถวาย เมื่อกองทัพกุริปันเดินทางผ่านเมืองของปันหยีสะมิหรัง ก็ถูกปล้นชิงสินสอด เมื่ออีนูรู้ข่าวก็ยกทัพมาหมายจะรบกับเมืองของปันหยีสะมิหรัง

เมื่ออีนูยกทัพมาถึงเมือง ปันหยีสะมิหรังได้เชื้อเชิญอีนูเข้าเมืองและคืนสินสอดที่ปล้นมาแก่อีนู ส่วนอีนูเมื่อได้พบกับปันหยีสะมิหรังก็รู้สึกถูกชะตามาก ทั้งคู่เป็นมิตรกัน หลังจากนั้นอีนูก็นำทัพเดินทางเข้าดาหา

อีนูแต่งงานกับก้าหลุ อาหยัง ด้วยคิดว่านางคือก้าหลุ จันตะหรา กิระหนา คู่ตุนาหงัน อีนูรู้สึกแปลกใจมากที่ไม่รู้สึกรักชายาเลย แต่กลับนึกถึงปันหยีสะมิหรังตลอดเวลา ฝ่ายปันหยีสะมิหรังเมื่อได้ข่าวว่าอีนูแต่งงานกับน้องสาว ก็เสียใจมาก นางจึงเดินทางออกจากเมืองไปเยี่ยมน้าสาวที่บวชเป็นชีที่ภูเขาวิลิส

ฝ่ายอีนูซึ่งไม่รู้สึกอาลัยไยดีก้าหลุ อาหยังและคิดถึงปันหยีสะมิหรังตลอดเวลา ได้ตัดสินใจเดินทางออกจากดาหาไปเยี่ยมปันหยีสะมิหรัง เมื่อเดินทางถึงเมือง ก็พบว่าปันหยีสะมิหรังเดินทางออกจากเมืองไปแล้ว และได้ทราบความจริงจากมหาเดวีว่า ปันหยีสะมิหรังที่แท้ก็คือก้าหลุ จันตะหรา กิระหนา คู่ตุนาหงันที่แท้จริงของตนเอง อีนูเสียใจมากจนสลบ เมื่อฟื้นคืนสติ อีนูก็ออกเดินทางตามหาก้าหลุ จันตะหรา กิระหนา โดยปลอมตัวเป็นชาวป่านามว่า ปะเงรัน ปันหยี ยาหยัง กะสุมา ระหว่างเดินทาง ปันหยีรบตีได้เมืองต่างๆ เป็นอันมาก เมื่อเดินทางไปถึงเมืองกากะหลัง ปันหยีก็ขอสวามิภักดิ์ และพำนักอยู่ที่เมืองนี้

ฝ่ายปันหยีสะมิหรัง น้าสาวที่เป็นชีแนะนำให้ปันหยีสะมิหรังปลอมตัวเป็นชายนักรำชื่อว่า กำบู วาระคะ อัสมาหรา และให้เดินทางไปเมืองกากะหลัง

กำบูเดินทางเข้าเมืองกากะหลัง ละครของกำบูได้รับความนิยมชมชอบมากจนข่าวล่วงรู้ไปถึงบริวารของปันหยีๆ จึงเชิญกำบูให้ไปเล่นละครถวายปันหยี ปันหยีรู้สึกประทับใจการแสดงของกำบูมาก แต่ก็ยังจำไม่ได้ว่ากำบูนี้คือก้าหลุ จันตะหรา กิระหนา

ระตูล่าสำ และระตูปูดักสะตะกัลยกทัพมารบกับกาหลัง ปันหยีออกรบได้รับชัยชนะ

กำบูจัดแสดงละครเรื่องปันหยีสะมิหรังเล่าเรื่องราวชีวิตของตนเองตั้งแต่เมื่อครั้งถูกน้องสาวต่างมารดากลั่นแกล้งจนต้องหนีออกจากเมือง ทำให้ปันหยีรู้สึกสงสัยมากเพราะเนื้อหาของเรื่องสอดคล้องกับชีวิตของก้าหลุ จันตะหรา กิระหนา ปันหยีจึงลอบเข้าไปแอบดูกำบูในห้องบรรทม และได้เห็นกำบูกำลังเล่นตุ๊กตาทองคำที่อีนูเคยส่งมาให้ ทำให้ปันหยีมั่นใจว่ากำบูก็คือก้าหลุ จันตะหรา กิระหนา จึงแสดงตัวแก่นาง และได้นางเป็นชายา

หลังจากได้พบก้าหลุ จันตะหรา กิระหนาแล้ว ปันหยีก็พานางเดินทางกลับกุริปัน เมื่อเดินทางใกล้ถึงเมือง ทุกคนก็ยุติการปลอมตัว

ระตูกุริปันจัดงานอภิเษกระหว่างอีนูกับก้าหลุ จันตะหรา กิระหนา และสถาปนาอีนูขึ้นครองเมืองกุริปัน จากนั้นพระองค์ก็ออกบำเพ็ญพรต

5. Ande Ande Lumut (AAL)

ระตูเจิงกาลา (Jenggala) กับระตูกาดีรี (Kadiri) เป็นพี่น้องกัน ระตูเจิงกาลามีธิดากับประไหมสุหรีนามว่า จันดรากีรานา (Candrakirana) ซึ่งมีรูปโฉมงดงามมาก ส่วนระตูกาดีรีมีโอรสกับประไหมสุหรีนามว่า ราเด็น ปันจี อัสมาราบางุน (Raden Panji Asmarabangun) โอรสธิดาของทั้ง 2 เมืองตุนาหงันกันตั้งแต่เยาว์วัย

ระตูเจิงกาลา มีธิดาเกิดแต่มเหสีรองนามว่า อาเจ็ง (Ajeng) อาเจ็งรู้สึกริษยาจันดรากีรานามากที่ได้หมั้นหมายกับปันจี นางคร่ำครวญกับมารดาว่าอยากจะแต่งงานกับปันจีแทนจันดรากีรานา มารดาของนางสงสารธิดาจึงขอให้หมอไสยศาสตร์ช่วยเหลือ หมอไสยศาสตร์ได้ใช้วิธีร่ายมนต์สะกดจิตจันดรากีรานาให้เดินทางออกจากเมือง และทำให้นางสูญเสียความทรงจำ

ด้านจันดรากีรานาต้องมนต์สะกดทำให้จดจำไม่ได้ว่าตัวเองเป็นใครมาจากไหน นางเดินทางเรื่อยไปจนถึงเมือง ดาดาปัน (Dhadhapan) พบกับหญิงม่ายนางหนึ่งซึ่งมีลูกสาว 3 คน จันดรากีรานาขอพักอาศัยกับหญิงม่ายนั้น โดยจะรับใช้นางเป็นการตอบแทน

หญิงม่ายและลูกๆ ตั้งชื่อใหม่ให้จันดรากีรานาว่า เกลินติง กูนิง (Klenting Kuning) ในแต่ละวันเกลินติง กูนิง ต้องช่วยงานหญิงม่ายสารพัดจนแทบไม่ได้หยุดพัก อีกทั้งยังถูกลูกสาวทั้ง 3 คนของหญิงม่ายข่มเหงต่างๆ นานา วันหนึ่งระหว่างที่เกลินติง กูนิงกำลังกินข้าว มีขอทานชราคนหนึ่งเดินเข้ามาขอข้าวจากนาง นางเห็นก็สงสาร จึงสละข้าวของนางให้ขอทานนั้น ขอทานมอบใบไม้ให้นางเป็นการตอบแทน โดยบอกให้นางเก็บรักษาใบไม้นั้นให้ดี วันหนึ่งจะช่วยเหลือนางได้

ด้านเมืองกาดีรี หลังจากปันจีรู้ว่าจันดรากีรานาหายตัวไป ก็เสียใจมาก ปันจีคิดถึงนางตลอดเวลา และไม่ไยดีอาเยง คู่ตุนาหงันคนใหม่เลย ในที่สุดปันจีตัดสินใจออกเดินทางเพื่อตามหาจันดรา กีรานา โดยปลอมตัวเป็นชาวป่า และเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น อันเด อันเด ลูมุต (Ande Ande Lumut) อันเด อันเด ลูมุต เดินทางผจญภัยจนถึงเมือง ซูกิห์วารัส (Sugihwaras) ก็ขอพักอาศัยอยู่กับหญิงม่ายคนหนึ่ง ซึ่งรับอันเด อันเด ลูมุต เป็นลูกบุญธรรม

ข่าวเรื่องหญิงม่ายมีลูกชายบุญธรรมรูปงามแพร่กระจายไป ทำให้บรรดาหญิงสาวในเมืองต่างๆ พากันมาที่บ้านเพื่อชมโฉมอันเด อันเด ลูมุต แต่เขามิได้สนใจนางใด

ข่าวความงามของอันเด อันเด ลูมุต รู้ถึงหูของลูกสาวทั้ง 3 ของหญิงม่ายที่เกลินติง กูนิงอาศัยอยู่ด้วย นางทั้ง 3 ปรารถนาจะได้อันเด อันเด ลูมุตมาเป็นสามี จึงออกเดินทางไปหาอันเด อันเด ลูมุต เมื่อ เกลินติง กูนิง รู้ข่าวก็ออกเดินทางติดตามไป ระหว่างทาง เกลินติง กูนิง พบกับรากษสตนหนึ่ง นางถามทางรากษสตนนั้น แต่รากษสไม่ยอมบอก นางจึงหยิบใบไม้ที่เคยได้รับจากขอทานออกมา นางอธิษฐานขอให้ใบไม้ช่วยเหลือนาง ทันใดนั้นก็เกิดกระแสน้ำไหลเชี่ยวไหลท่วมรากษสตนนั้น รากษสเกิดความกลัว จึงยอมบอกทางนางแต่โดยดี

ลูกสาวทั้ง 3 คนของหญิงม่ายเดินทางมาถึงบ้านของอันเด อันเด ลูมุต แต่อันเด อันเด ลูมุตไม่ยอมออกมาพบ และปฏิเสธรักนางทั้ง 3 ไปอย่างไม่ไยดี หลังจากนั้นไม่นาน เกลินติง กูนิง ก็เดินทางมาถึง อันเด อันเด ลูมุต ลอบมองนางออกมาจากในห้อง ก็จำนางได้ทันทีว่านางคือ จันดรากีรานา คู่ตุนาหงัน เขาดีใจมาก รีบออกมาพบนาง และเล่าความจริงทุกอย่างให้นางฟัง รวมทั้งบอกสถานภาพที่แท้จริงของนางด้วย

ปันจีพาจันดรากีรานากลับเมือง และแต่งงานกัน หลังจากนั้น ปันจีก็ขึ้นครองเมืองเจิงกาลา ด้านจันดรากีรานา ก็ยกโทษให้แก่มารดาเลี้ยงและอาเยง รวมทั้งไม่ถือโทษหญิงม่ายและลูกสาวทั้ง 3 ที่เคยข่มเหงรังแกนาง

6. Angron Akung (AA)

เรื่องนี้เริ่มเรื่องตอนกลางเรื่อง กล่าวว่าปันจี (Panji) ออกเดินทางตามหาเจ้าหญิงดาฮา (Daha) คู่หมั้นที่หายตัวไป ระหว่างเดินทางแวะพักที่เมืองอูราวัน (Urawan) ขณะที่พักอยู่ที่เมืองนี้ ปันจีได้นางนาวัง รัสมี (Nawang Rasmi) ธิดาบุญธรรมของดมัง (Demang) เป็นชายา โดยหารู้ไม่ว่าแท้ที่จริงนางนาวัง รัสมี นี้คือเจ้าหญิงดาฮา

ระตูอูราวันยกธิดาให้เป็นชายาอีกคนหนึ่งของปันจี ทำให้นางนาวัง รัสมี น้อยใจมาก แม้ว่าปันจีจะพยายามปลอบนางอย่างไร นางก็ยังไม่ยอมคืนดี ท้ายที่สุดนางใช้กริชแทงตัวตายด้วยความน้อยใจและเสียใจ เมื่อปันจีรู้ว่าชายาอันเป็นที่รักฆ่าตัวตาย ก็เสียใจมากจนสลบไป

หลังจากนางสิ้นชีวิต ความจริงจึงเปิดเผยว่าแท้ที่จริงนางคือเจ้าหญิงแห่งดาฮาซึ่งพลัดหลงจากเมืองและดมังแห่งเมืองอูราวันเป็นผู้พบนางและรับนางเป็นธิดาบุญธรรม ความจริงอันนี้ทำให้ปันจีเสียใจมาก ในระหว่างนั้นเองศพของนางนาวัง รัสมี ก็หายไปอย่างลึกลับ ปันจีจึงออกเดินทางอีกครั้งเพื่อตามหานางด้วยความหวังว่านางอาจจะยังไม่ตาย การเดินทางนี้ปันจีมิได้พาเจ้าหญิงอูราวันชายาคนใหม่ไปด้วย

ด้านนางนาวัง รัสมี ได้กลับคืนสู่เมืองดาฮา เมื่อนางกลับมาแล้ว ปรากฏว่ามีเจ้าชายจากเมืองต่างๆ มาสู่ขอนางจำนวนมาก ระตูดาฮาจึงจัดให้มีการประลองขึ้น หากใครชนะก็จะได้นางไปเป็นชายา เมื่อปันหยีรู้ข่าวจึงเดินทางมาที่เมืองดาฮา

เจ้าหญิงดาฮาจำปันจีได้แต่มิได้บอกใคร ฝ่ายปันจีก็จำนางได้เช่นกันจึงส่งแหวนมาให้นาง ระหว่างนั้นปันจีได้พบกับญาติพี่น้องที่ปลอมตัวออกติดตามหาตนเองด้วย และจดจำกันได้ ต่างฝ่ายต่างเล่าเรื่องราวของตนให้แก่กันและกันฟัง

ในการประลองผลปรากฏว่าปันจีสามารถเอาชนะเจ้าชายเมืองอื่นได้ แต่ระตูดาฮากลับปฏิเสธที่จะยกธิดาให้แก่ปันจี พี่ชายของปันจีจึงส่งข่าวกลับไปที่กูเรปัน (Kurepan) แจ้งว่าพบปันจี

แล้วที่เมืองดาฮาและกำลังมีปัญหายุ่งยาก ระตูกูเรปันจึงเดินทางมาที่ดาฮา ทำให้ความจริงเปิดเผยว่าปันจีคือใคร ปันจีจึงได้แต่งงานกับเจ้าหญิงดาฮา จากนั้นก็เดินทางกลับกูเรปันและได้ขึ้นครองเมือง

7. Bentara Keripan (BK)

ระตูกูรีปัน (Kuripan) ดาฮา กากลัง* (Gagelang) และซิงกาซารี (Singsari) เป็นพี่น้องกัน วันหนึ่งระตูกูรีปันทำพิธีขอโอรสจากองค์บตารา กูรู (Betara Guru) องค์บตารา กูรู ส่งพระเกอร์มา จายา (Kerma Jaya) หรือพระกามเทพลงมาเกิดเป็นโอรสระตูกุริปัน และส่งนางฟ้า ลลา เกโซะก์มา (Lela Kesokma) ลงมาเกิดเป็นธิดาระตูดาฮา

วันหนึ่งระตูกูรีปันออกล่าสัตว์ และพบกับธิดาของหัวหน้าชนเผ่าๆ หนึ่งโดยบังเอิญ ระตูพานางนั้นกลับเมืองและได้นางเป็นชายา ไม่นานนางก็ตั้งครรภ์โอรส ระตูทรงเกิดรู้สึกละอายใจที่จะมีลูกกับหญิงที่มาจากชนเผ่าเล็กๆ อำมาตย์จึงทูลแนะให้ระตูเนรเทศนางไปอยู่ในป่าพร้อมกับโอรสก่อนเนรเทศนาง ระตูได้มอบแหวนให้แก่นางวงหนึ่ง ต่อมานางก็คลอดโอรสนามว่า เกอร์ตาลา (Kertala)

ต่อมาประไหมสุหรีกุริปันตั้งครรภ์ และให้กำเนิดโอรสคือ อีนู (Inu) ซึ่งคือพระกามเทพจุติมาเกิด ส่วนเมืองดาฮา ประไหมสุหรีให้กำเนิดธิดาคือ กาลุห์ (Galuh) ซึ่งคือนางฟ้าลลา เกโซะก์มาจุติมาเกิด อีนูกับกาลุห์หมั้นหมายกันตั้งแต่เยาว์วัย

ระตูเมิงกาดา (Menggada) มีธิดานามว่า ซีนารัน ปาตี (Sinaran Pati) ระตูปรารถนาจะให้ธิดาแต่งงานกับอีนู จึงส่งทูตไปขอถวายธิดาแก่อีนู แต่อีนูปฏิเสธ ระตูเมิงกาดาจึงส่งทหารมาลักพาตัวอีนูไปเมืองเมิงกาดา

หลังจากลักพาตัวอีนูมาที่เมืองได้สำเร็จ ระตูก็เสนอจะยกธิดาให้เป็นชายา แต่อีนูปฏิเสธ เพราะถือตัวว่าเมืองกูรีปันนั้นสูงส่งกว่าเมืองเมิงกาดา ระตูจึงให้จับอีนูไปขังไว้

หลังจากระตูกูรีปันทราบว่าอีนูหายตัวไปก็เสียใจมาก ในเวลาเดียวกันนั้น เกอร์ตาลาโอรสที่เกิดแต่มารดาที่ถูกเนรเทศไปอยู่ป่าก็ขอเข้าเฝ้าระตูเพื่อแสดงตนว่าเป็นโอรส เมื่อเกอร์ตาลารู้ว่าอีนูหายตัวไป ก็อาสาระตูจะออกติดตาม ระตูยื่นเงื่อนไขแก่เกอร์ตาลาว่า หากเกอร์ตาลาสามารถตามอีนูกลับมาได้ ก็จะยอมรับว่าเกอร์ตาลาเป็นโอรส

เกอร์ตาลาและบริวารออกเดินทางตามหาอีนูจนพบ และสามารถช่วยอีนูจากเมืองเมิงกาดากลับกูรีปันได้สำเร็จ อีนูยกย่องเกอร์ตาลาเป็นพี่ชายและตั้งชื่อให้ใหม่ว่า ซีลา กาลัม (Sila Kalam)

8. Galuh Digantung (GD)

หลังจากระตูแห่งเมืองมายาปาตี (Mayapati) สิ้นชีวิต บ้านเมืองก็กลายเป็นเมืองร้าง องค์บาตารา กูรู จึงส่งองค์บาตารา นายากูซูมา (Batara Nayakusuma) และชายาลงมาปกครองเมือง

---

* อ่านว่า “กา-กะ-ลัง”

องค์นายากูซูมามีโอรส 4 คนและธิดา 1 คน โอรสคนแรกครองเมืองกูรีปัน (Kuripan) โอรสคนที่สองครองเมืองดาฮาโอรสคนรองครองเมืองกกาลัง (Gegalang) และโอรสคนสุดท้องครองเมืองชิงกาซารี ส่วนธิดาบวชเป็นชี

ระตูกูรีปันและระตูดาฮาจัดพิธีบวงสรวงเทวดาเพื่อขอโอรสและธิดา ระตูทั้งสองสัญญาว่าจะให้โอรสและธิดาตุนาหงันกัน ต่อมาระตูกูรีปันมีโอรสนามว่า อีนู เกอร์ตาปาตี (Inu Kertapati) ส่วนระตูดาฮามีธิดานามว่า กาลุห์ จันดราคีรานา (Galuh Canderakirana) ทั้งคู่ตุนาหงันกันแต่เยาว์วัย

วันหนึ่ง อีนูหนีออกเที่ยวป่าโดยมิได้ขออนุญาตระตูกูรีปัน ทำให้ระตูกริ้วและลั่นวาจาว่าจะไม่ยกราชสมบัติให้แก่อีนู เมื่ออีนูได้ยินก็เสียใจและน้อยใจมาก จึงชวนพี่เลี้ยงหนีออกจากเมืองไปปะตาปาบนภูเขา

กล่าวถึงเจ้าชายเมืองต่างๆ ได้ยินข่าวความงามของกาลุห์ก็พากันยกทัพมาดาฮาเพื่อสู่ขอนาง แต่ระตูดาฮาปฏิเสธ เจ้าชายเหล่านั้นจึงขออ่อนน้อมกับระตู และขอเข้าเมืองเพื่อแสดงความเคารพ ระตูก็อนุญาต

องค์บาตารา กูรู ลงโทษเทวดาองค์หนึ่งให้มาเกิดเป็นมนุษย์ ชื่อ กลานา จาลาดรี อิง เจ็งกรีมัน (Kelana Jaladri ing Cengkeriman) และสาปว่ากลานาฯ จะกลับคืนเป็นเทวดาดังเดิมได้ ก็ต่อเมื่อปริศนาที่กลานาฯ ตั้งขึ้นมีผู้ทายได้ถูกต้อง กลานาจึงเดินทางไปยังเมืองต่างๆ เพื่อหาผู้ทายปริศนา

กลานาฯ เดินทางมาถึงดาฮา ก็ท้าทายให้ระตูตอบปริศนา โดยยื่นเงื่อนไขว่าหากระตูสามารถตอบได้ ก็จะยกทรัพย์สมบัติทั้งหมดให้ แต่ถ้าระตูตอบไม่ได้ จะต้องยกกาลุห์ให้แก่เขา ระตูจึงประกาศว่าใครสามารถทายปริศนากลานาฯ ได้ จะยกกาลุห์ให้ โดยระตูขอเวลากลานาฯ 3 เดือนเพื่อหาผู้มาตอบปริศนา

ด้านกาลุห์ นึกอยากชมการแสดงหนังที่มีนายหนังเป็นสตรี ระตูดาฮาจึงบัญชาให้ทหารที่ออกไปค้นหาผู้ทายปริศนา ช่วยตามหานายหนังสตรีมาจัดแสดงหนังให้กาลุห์ชมด้วย

องค์บาตารา กาลา (Batara Kala) ขอให้อีนูลาพรตเพื่อไปช่วยดาฮา แต่อีนูไม่สนใจ พระองค์จึงหาทางทำลายพรตอีนูทุกวิถีทาง เช่น ทุ่มก้อนหินใส่ หรือให้นางอัปสรลงมายั่วยวน แต่ไม่สำเร็จ องค์บาตารา กูรู จึงให้เทวดาไปรับอีนูมาเข้าเฝ้า และบัญชาอีนูด้วยพระองค์เอง อีนูจึงยอมไปช่วยเมืองดาฮา องค์บาตารา กูรู แปลงร่างอีนูเป็นสตรีนามว่า เก็น เป็งโกดา อัสมารา (Ken Pengoda Asmara)

เก็น เป็งโกดา อัสมารา พร้อมพี่เลี้ยงเดินทางมุ่งหน้าไปดาฮา ระหว่างทางพบกับทหารดาฮาที่เที่ยวออกตามหาคนทายปริศนาและนายหนังสตรี เมื่อทหารรู้ว่าเก็น เป็งโกดา อัสมารา สามารถเล่นหนังได้ จึงเชิญไปเข้าเฝ้าระตู

เก็น เป็งโกดา อัสมารา ในฐานะนายหนังสตรีได้จัดการแสดงหนังให้กาลุห์ชม ทุกคนต่างชื่นชมความสามารถของ เก็น เป็งโกดา อัสมารา เป็นอันมาก

กลานาฯ ปรากฏตัวทวงสัญญาระตูดาฮาเรื่องตอบปริศนา ในระหว่างนั้น เก็น เป็งโกดา อัสมารา เข้าเฝ้าระตูอยู่พอดี เมื่อกลานาฯ เห็นเข้าก็บอกระตูว่า หากตอบปริศนาไม่ได้ นอกจากจะขอกาลุห์แล้ว จะขอเก็น เป็งโกดา อัสมารา ไปเป็นข้ารับใช้ด้วย ทำให้เก็น เป็งโกดา อัสมารา ไม่พอใจมาก และอาสาตอบปริศนาของกลานาฯ โดยจะขอตอบปริศนาที่ภูเขา

ที่ภูเขา กลานาฯ กล่าวแก่เก็น เป็งโกดา อัสมารา ว่า รู้ว่าเก็น เป็งโกดา อัสมารา เป็นชายแปลงมา ทันทีที่พูดจบ เก็น เป็งโกดา อัสมารา ก็คืนร่างกลับเป็นชายดังเดิม อีนูสามารถทายปริศนาได้ถูกต้อง ทำให้กลานาฯ คืนกลับเป็นเทวดา ก่อนจะกลับสวรรค์ กลานาฯ บอกให้อีนูกลับไปดาฮา โดยให้ปลอมตัวเป็นชาวป่านามว่า กูดา วานิงบายา (Kuda Waningbaya)

กาลุห์เป็นห่วงเก็น เป็งโกดา อัสมารา มากจนล้มป่วยลง ระตูดาฮาฝันว่าสิ่งที่จะรักษาอาการป่วยของกาลุห์ได้คือดอกไม้บนสวรรค์ ระตูจึงประกาศว่าใครสามารถนำดอกไม้นั้นมาได้ จะยกกาลุห์ให้ กูดา วานิงบายา รู้ข่าวก็เหาะไปเก็บดอกไม้นั้นมาจากสวรรค์มาถวายระตู เมื่อกาลุห์ได้ดอกไม้นั้นก็หายป่วย

หลังจากกาลุห์หายป่วย ระตูก็ดำริให้จัดพิธีใช้บนเทวดาขึ้นที่ภูเขาประจำเมือง กูดา วานิงบายา กาลุห์ และบรรดาเจ้าชายเมืองออกของดาฮา ได้ร่วมเดินทางไปด้วย ระหว่างที่อยู่บนภูเขา เมื่อสบโอกาสบรรดาเจ้าชายเมืองก็รบกับกูดา วานิงบายา เพราะริษยาที่จะได้แต่งงานกับกาลุห์ ผลปรากฏว่าฝ่ายกูดา วานิงบายาได้รับชัยชนะ

ระตูดาฮาจัดงานแต่งงานระหว่างกูดา วานิงบายา กับกาลุห์ จากนั้นก็ยกเมืองให้กูดา วานิงบายาปกครอง

ระตูเบิงกาวัน (Bengawan) อยากได้กาลุห์เป็นชายา จึงทำเวทมนตร์ให้กาลุห์นึกชังกูดา วานิงบายาและออกปากขับไล่เขา ทำให้กูดา วานิงบายาน้อยใจมากและหนีออกจากดาฮา เมื่อน้องชายของกาลุห์ทราบเรื่องก็ต่อว่ากาลุห์และหาทางทำลายมนต์นั้น เมื่อได้สติ กาลุห์ก็เสียใจกับการกระทำของตนเองมาก จึงหนีออกจากเมืองเพื่อตามหาอีนู

ระตูเบิงกาวันยกทัพมาจะรบกับดาฮาเพื่อชิงกาลุห์ ระหว่างยกทัพมาได้พบกับกูดา วานิงบายาที่เพิ่งหนีออกจากดาฮาพอดี กูดา วานิงบายารบกับทัพของระตูจนได้รับชัยชนะ กูดา วานิงบายารวบรวมเชลยศึกและทรัพย์สมบัติที่ได้จากสงครามส่งกลับไปถวายระตูดาฮา โดยในจดหมายแจ้งว่าอีนูแห่งกูรีปันเป็นผู้ปราบกองทัพระตูเบิงกาวัน เมื่อระตูดาฮาได้รับสารนั้น ก็รู้ทันทีว่ากูดา วานิงบายา ก็คืออีนูนั่นเอง

อีนูออกเดินทางต่อไป โดยปลอมตัวเป็นชาวป่านามว่ามีซา กลานา ซีรา ปันจี อัสมารา จายายา (Misa Kelana Sira Panji Asmara Jaya) ระหว่างทางได้พบกับพี่ชายที่ออกตามหาตนเองก็จำกันได้ และร่วมเดินทางต่อไปด้วยกัน พี่ชายของอีนูได้ปลอมตัวเปลี่ยนชื่อเป็น อาร์ยา วีราเมร์ตา (Arya

Wiramerta) มีซา กลานา ซีรา ปันจี ฯ เดินทางรบตีบ้านเมืองต่างๆ และได้ครองเมืองเปอโมตัน (Pemotan)

ด้านกาลุห์ที่ออกเดินทางตามหาอีนู องค์บาตารา กาลา ลงมาแปลงร่างนางเป็นชายนามว่า มีซา จีตรา อัสมารา (Misa Citra Asmara) พร้อมทั้งเนรมิตกองทัพและอาวุธวิเศษให้แก่ มีซา จีตรา อัสมารา ระหว่างเดินทาง มีซา จีตรา อัสมารา สามารถรบชนะบ้านเมืองต่างๆ และได้ธิดาระตูเป็นบรรณาการ รวมทั้งได้ครองเมืองเปเกินบางัน (Pekenbangan) อยู่ระยะหนึ่งด้วย ต่อมามีซา จีตรา อัสมารา นึกอยากตีเมืองลาเซ็ม (Lasem) จึงออกเดินทางต่อ โดยปลอมตัวเป็นชาวป่าและเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น ปังกรัน กซูมา อากุง (Pangeran Kesuma Agung) หลังจากตีได้เมืองลาเซ็ม ก็เดินทางต่อไปอีก จนกระทั่งถึงเมืองกกาลังก็ขอสวามิภักดิ์

ฝ่ายมีซา กลานา ซีรา ปันจี ฯ หลังจากครองเมืองเปอโมตันอยู่ระยะหนึ่งก็ออกเดินทางต่อไปอีก โดยได้เปลี่ยนชื่อใหม่อีกครั้งเป็น กลานา เอดัน อัสมารา ซีรา ปันจี ลารา บรังตี (Kelana Edan Asmara Sira Panji Lara Berangti) เดินทางเรื่อยมาจนถึงเมืองกกาลังก็ขอสวามิภักดิ์

ที่เมืองกกาลัง เมื่อ ปังกรัน กซูมา อากุง (กาลุห์) เห็น กลานา เอดัน อัสมารา ซีรา ปันจี ฯ (อีนู) ก็จำได้ว่าคือสามีของตนเอง แต่กลานา เอดัน อัสมารา ซีรา ปันจี ฯ จำปังกรัน กซูมา อากุง ไม่ได้

ด้านเมืองดาฮา น้องชายของกาลุห์ก็ออกเดินทางตามหากาลุห์ โดยปลอมตัวเปลี่ยนชื่อเป็น ปันจี อานม (Panji Anom)

ระตูเมินตาอุน (Mentaun) ส่งสารมาสู่ขอเจ้าหญิงกกาลังแต่ถูกปฏิเสธ จึงยกทัพมารบชิงนาง ปังกรัน กซูมา อากุง และ กลานา เอดัน อัสมารา ซีรา ปันจีฯ นำทัพเมืองกกาลังออกสู้รบ

น้องชายของอีนูปลอมตัวเป็นชาวป่าชื่อ กลานา เมอร์ตานิงรัต (Kelana Mertaningrat) ออกเดินทางตามหาอีนู เขาเดินทางมาถึงเมืองกกาลังพอดีในช่วงที่มีการศึกเกิดขึ้น จึงได้ช่วยเมืองกกาลังรบด้วย ทันทีที่ กลานา เอดัน อัสมารา ซีรา ปันจี ฯ เห็น กลานา เมอร์ตานิงรัต ก็จำได้ว่าคือน้องชาย ในเวลาเดียวกันนั้น ปันจี อานม (น้องชายกาลุห์) ก็เดินทางมาถึงเมืองกกาลังด้วยเช่นกัน จึงได้ร่วมออกรบอีกแรงหนึ่ง และเมื่อ กลานา เอดัน อัสมารา ซีรา ปันจี ฯ เห็น ปันจี อานม ก็จำได้ทันทีเช่นกันว่าคือเจ้าชายดาฮาหรือน้องชายกาลุห์ ปลอมมา ด้านปังกรัน กซูมา อากุง เห็นปันจี อานม ก็จำได้ว่าคือน้องชาย แต่ไม่แสดงตัว ในขณะที่ปันจี อานม จำปังกรัน กซูมา อากุง ไม่ได้

เมืองกกาลังได้รับชัยชนะในการรบ ระตูกกาลังแต่งตั้งกลานา เอดัน อัสมารา ซีรา ปันจี ฯ เป็น ปังกรัน ดีปาตี มาจัน นการา (Pangeran Dipati Macan Negara) และแต่งตั้งปังกรัน เกอซูมา อากุง เป็น ปังกรัน มังกูนิงรัต (Pangeran Mangkuningrat)

ด้านเมืองกูรีปัน มีสัตว์ร้ายบุกเมือง ไม่มีผู้ใดปราบได้ ระตูกูรีปันได้ยินเสียงหนึ่งบอกว่า ผู้ที่จะปราบสัตว์ร้ายนั้นได้มีแต่ ชายที่เคยเป็นหญิง และหญิงที่เคยเป็นชาย เท่านั้น และให้ขอความช่วยเหลือจากเมืองกกาลัง ระตูกูรีปันจึงส่งสารขอความช่วยเหลือจากระตูกกาลังฯ จึงส่ง ปังกรัน ดีปาตี

ฯ (อีนู) ปังกรัน มังกูนิงรัต (กาลุห์) อาร์ยา วีราเมร์ตา (พี่ชายอีนู) กลานา เมอร์ตานิงรัต (น้องชายอีนู) และปันจี อานม (น้องชายกาลุห์) มาช่วยกุริปัน

เมื่อระตูกูรีปันพบกับ ปังกรัน ดิปาตีฯ อาร์ยา วีราเมร์ตา และ กลานา เมอร์ตานิงรัต ก็จำได้ว่าคือโอรส ปังกรัน ดีปาตีฯ และปังกรัน มังกูนิงรัต ได้ช่วยกันต่อสู้กับสัตว์ร้าย จนได้รับชัยชนะ หลังจากนั้น ปังกรัน มังกูนิงรัต ก็หายไปจากที่รบ

องค์บาตารากาลา ลงมาแปลงร่างปังกรัน มังกูนิงรัต กลับคืนเป็นหญิงดังเดิม แล้วสร้างเมืองให้กาลุห์ครอง ชื่อเมือง ปราจูวีตา อินดรา (Prajuita Indera) และเปลี่ยนชื่อใหม่ว่าเป็น ราตู อมัส (Ratu Emas)

อีนูรู้สึกเสียใจที่คนที่ตนเองรัก 2 คนคือกาลุห์และมังกูนิงรัตหายไป จึงออกปะตาปาเพื่อขอพรเทวดาให้ได้พบคนทั้ง 2 อีกครั้ง องค์บาตารา กาลา ลงมาพบอีนูเพื่อให้พร อีนูขอพรให้ได้พบกับกาลุห์และมังกูนิงรัตอีกครั้ง องค์บาตารา กาลา เฉลยว่า มังกูนิงรัตก็คือกาลุห์นั่นเอง และบัดนี้ได้คืนร่างกลับเป็นหญิงแล้วครองเมืองปราจูวีตา อินดรา อยู่ เมื่ออีนูรู้ความจริงก็รีบเดินทางไปหากาลุห์ทันที เมื่อระตูกูรีปัน ระตูดาฮา ระตูชิงกาซารี และระตูกกาลัง ทรงทราบข่าวก็เดินทางมาสมทบที่เมืองของกาลุห์ด้วยเช่นกัน

กาลุห์พบกับอีนูและคืนดีกันดังเดิม มีการจัดงานแต่งงานระหว่างโอรสธิดาร่วมวงศ์ที่เมืองปราจูวีตา อินดรา จากนั้นระตูทั้งหมดก็เดินทางไปใช้บนที่ภูเขาอาลัส-อาลาซัน (Alas-alasan) เพื่อขอบคุณเทวดาที่ช่วยให้พบกันพร้อมหน้าอีกครั้ง หลังจากนั้นระตูกุริปันก็อภิเษกอีนูขึ้นครองเมือง

9. Geguritan Mantri Alit (GMA)

ระตูกูรีปัน ระตูดาฮา ระตูกากลัง และระตูชิงกาซารี เป็นพี่น้องกัน ระตูกูรีปันสู่ขอเจ้าหญิงดาฮา กากลัง และซิงกาซารีให้แก่อีนูผู้เป็นโอรส

อีนูปรารถนาจะยลโฉมเจ้าหญิงดาฮาจึงเดินทางไปเยี่ยมระตูดาฮา เมื่อได้เห็นเจ้าหญิงดาฮาก็หลงรัก หลังจากนั้นอีนูก็เดินทางกลับกูรีปัน และสั่งให้จัดงานวิวาห์กับเจ้าหญิงทั้ง 3 เมืองนั้น หลังจากแต่งงานไม่นาน เจ้าหญิงทั้งสามก็ตั้งครรภ์

นางฟ้าชื่อเดวี ซูปราบา (Déwi Supraba) หลงรักอีนู นางโกรธแค้นที่อีนูครองรักกับหญิงอื่น จึงลงมาทำลายอุทยานของอีนู โดยมีเหล่านางฟ้าบริวารของนางตามมาเล่นน้ำในอุทยานนั้นด้วย เมื่ออีนูมาพบเข้าโดยบังเอิญก็เกิดหลงรักนางฟ้านางหนึ่งที่ชื่อว่า เกินดรัน (Kendran) อีนูเกี้ยวนางและได้นางเป็นชายา อีนูลุ่มหลงเกินดรันมากจนหลงลืมชายาทั้งสามที่กำลังตั้งครรภ์

เดวี ซูปราบา ริษยานางฟ้าเกินดรันมาก จึงแกล้งยุยงให้เกินดรันทำสิ่งซึ่งคิดว่าจะทำให้อีนูพิโรธโกรธเคือง เช่น ยุให้เกินดรันฆ่าบรรดาสัตว์เลี้ยงของอีนูให้หมด แต่อีนูก็ไม่โกรธนางเพราะลุ่มหลงนางมาก ทำให้เดวี ซูปราบา ยิ่งริษยาเกินดรันมากขึ้น

ต่อมานางยุให้เกินดรันสั่งอีนูไปควักลูกตาชายาทั้งสามที่กำลังตั้งครรภ์ ซึ่งอีนูก็ทำตาม เมื่อระตูกูรีปันทราบเรื่อง ก็รีบบัญชาให้ส่งชายาทั้งสามของอีนูซึ่งตาบอดเพราะถูกควักลูกตาไปแล้วนั้น

ไปอยู่นอกเมือง เนื่องจากเกรงว่าพวกนางจะถูกทำร้ายมากกว่านี้ หลังจากนั้นไม่นานระตูกูรีปันก็สิ้นชีวิต และอีนูขึ้นครองราชย์

ชายาทั้งสามของอีนูให้กำเนิดโอรส เจ้าหญิงกากลังและซิงกาซารีกินโอรสของนางเองแทนอาหาร ในขณะที่เจ้าหญิงดาฮารักษาชีวิตโอรสไว้ พระศิวะได้ส่งเทวดามาช่วยคุ้มครองดูแลโอรสนั้น

โอรสของเจ้าหญิงดาฮามีนามว่า มันตรี อาลิต (Mantri Alit) มีฤทธิ์เดชและบุญญาธิการมาก มันตรี อาลิต หาเลี้ยงมารดาด้วยการเล่นพนันตีไก่ ฝีมือการเล่นชนไก่ของมันตรี อาลิตเป็นที่เลื่องลือมาก จนอีนูจึงให้เข้าเฝ้าเพื่อเล่นชนไก่กัน ซึ่งผลปรากฏว่ามันตรี อาลิตชนไก่ชนะ ได้รับรางวัลมากมาย

เกินดรันพยายามยั่วยวนมันตรี อาลิต แต่มันตรี อาลิตไม่สนใจ ทำให้นางโกรธแค้นมาก จึงคิดแผนการจะสังหารมันตรี อาลิต โดยการสั่งให้มันตรี อาลิต ไปขโมยร่มทองคำของเดวี ซูปราบาบนสวรรค์ ซึ่งมันตรี อาลิตก็สามารถทำได้สำเร็จ นอกจากจะได้ร่มทองคำมาแล้ว มันตรี อาลิตยังสามารถขโมยลูกตาของมารดาและชายาอีกสององค์ของอีนูที่เดวี ซูปราบาเก็บรักษาไว้ และกล่องดวงใจของเกินดรันมาได้อีกด้วย

มันตรี อาลิต คืนดวงตาให้แก่มารดา เจ้าหญิงกากลัง และเจ้าหญิงซิงกาซารี จากนั้นก็สร้างเมืองใหม่ให้มารดา และเผาหัวใจของเกินดรัน ทำให้เกินดรันขาดใจตายทันที เรื่องจบเพียงเท่านี้

10. Geguritan Pakang Raras (GPR)

อีนูโอรสระตูกูรีปันเป็นเจ้าชายที่มีรูปโฉมงดงามราวกับพระกามเทพ วันหนึ่งระหว่างออกล่าสัตว์* เกิดลมพายุหอบพัดพาอีนูมาตกที่อุทยานเมืองดาฮาซึ่งไม่มีใครรู้จักหรือจำได้ว่าอีนูเป็นใคร อีนูปลอมตัวเป็นสามัญชนและเปลี่ยนชื่อเป็น ปากัง รารัส (Pakang Raras)

ปากัง รารัส ได้พบกับกาลุห์ และหลงรักนางทันที ปากัง รารัสลวงกาลุห์ว่าตนเองเป็นพ่อค้าช่วยมารดาออกค้าขาย ระหว่างทางเกิดพลัดหลงเข้ามาในอุทยานนี้ กาลุห์รู้สึกถูกชะตากับปากัง รารัส จึงรับเป็นพี่ชายบุญธรรม

ปากัง รารัสสอนกาลุห์เล่นดนตรี และขับร้องเพลงต่างๆ ให้กาลุห์ฟัง ความใกล้ชิดทำให้ทั้งคู่รักกัน และในที่สุดปากัง รารัส ก็ได้กาลุห์เป็นชายา

เมื่อระตูดาฮาทราบเรื่องก็กริ้วมากและต้องการสังหารปากัง รารัส จึงแสร้งลวงให้อีนูเดินทางไปหาปาตีที่เมืองปาจารากัน และสั่งให้ทหารลอบสังหารอีนูระหว่างเดินทาง อีนูแม้ล่วงรู้แผนการดังกล่าวก็ยินยอมไปตามอุบายนั้นอย่างกล้าหาญไม่หวั่นเกรงต่อความตาย โดยก่อนเดินทางได้เขียนจดหมายฝากให้กาลุห์

ระหว่างเดินทางเมื่ออีนูรู้ว่าทหารกำลังจะสังหารตนเอง ก็กล่าวแก่เพชรฆาตนั้นว่าเมื่อสังหารตนแล้วก็จะได้ทราบความจริงว่าแท้ที่จริงแล้วตนเองเป็นใคร ถ้าเลือดที่ไหลออกมามีกลิ่น

---

* ในสำนวนขอบาหลีที่ใช้แสดงอาร์จา (Ardja) กล่าวว่าอีนูเล่นว่าวกับพี่เลี้ยง

เหม็นก็แปลว่าเป็นสามัญชน แต่ถ้าเลือดนั้นมีกลิ่นหอมก็แปลว่ามิใช่คนธรรมดา หลังจากทหารสังหารอีนู ก็พบว่าเลือดของอีนูมีกลิ่นหอม จากนั้นก็บังเกิดเหตุการณ์อัศจรรย์ทั้งฝนตกและฟ้าผ่า รวมทั้งเกิดรุ้งประการสวยงาม หลังจากนั้นพระศิวะก็ส่งอีกาเผือกมาชุบชีวิตอีนู

ทางด้านกาลุห์ เมื่อได้อ่านจดหมายของปากัง รารัส ก็ทราบความจริงว่าเขาคืออีนูเจ้าชายแห่งกูรีปัน เมื่อกาลุห์ล่วงรู้แผนการของบิดาที่สั่งให้สังหารอีนู ก็โกรธและเสียใจมาก จึงตัดสินใจหนีออกจากดาฮา นางเดินทางไปในป่าของเมืองกูรีปัน และได้พักอาศัยอยู่กับสามีภรรยาคู่หนึ่งในป่านั้น

หลังจากอีนูฟื้นคืนชีพแล้วก็เดินทางกลับกูรีปัน หลังจากได้พบโอรส ระตูกูรีปันก็จัดพิธีใช้บนเทวดาตามที่ได้บวงสรวงขอโอรสไว้ ซึ่งได้ลืมกระทำมานานปี

อีนูส่งคนไปสู่ขอกาลุห์ ทำให้ทราบว่ากาลุห์หนีหายออกจากเมือง ฝ่ายระตูดาฮาได้ทราบความจริงว่าชายที่ตนให้สังหารคืออีนูก็เสียใจมาก

อีนูออกล่าสัตว์ได้เจอกับกาลุห์ก็จำนางได้ จึงแสดงตัวต่อนาง และพานางกลับเมือง

ระตูกูรีปันจัดพิธีวิวาห์ระหว่างอินุกับกาลุห์อย่างยิ่งใหญ่ และเชิญระตูดาฮามาร่วมพิธีด้วย

11. Hikayat Andakan Penurat (HAP)

ระตูปูรา นการา (Pura Negara) มีโอรสรูปงามคือ อีนูซึ่งมีชื่อจริงว่า ระเด่น อันดากัน เปนูรัต (Raden Andakan Pénurat) ระตูตุนาหงันอีนูกับกาลุห์ซึ่งเป็นเจ้าหญิงแห่งเมืองบันจาร์ กูลน (Bandjar Kulon) ประไหมสุหรี สั่งให้บรรดาเจ้าหญิงเชลยและนางสนมทอผ้าเพื่อเตรียมส่งไปเป็นของขวัญให้กาลุห์ ซึ่งหนึ่งในบรรดาเจ้าหญิงเชลยที่ถูกเหล่านั้นมีนางเก็น ตัมบูฮัน (Ken Tambuhan) ซึ่งมีรูปโฉมงดงามรวมอยู่ด้วย

วันหนึ่งอีนูเที่ยวเล่นยิงนกในอุทยาน บังเอิญยิงนกตกลงไปข้างๆ เก็น ตัมบูฮัน ซึ่งนั่งปักผ้าอยู่ในบริเวณนั้น ทำให้อีนูได้พบกับเก็น ตัมบูฮัน อีนูหลงรักนางและเกี้ยวนางจนได้นางเป็นชายา ความรักที่มีต่อนางทำให้อีนูไม่ปรารถนาจะแต่งงานกับกาลุห์อีกต่อไป

เมื่อประไหมสุหรีทราบเรื่องก็กริ้วเก็น ตัมบูฮันมาก นางวางแผนลวงอีนูให้ไปล่าเนื้อมาให้นาง จากนั้นก็ฉวยโอกาสที่อีนูไม่อยู่ ส่งทหารไปฆ่าเก็น ตัมบูฮัน องค์บตารา กาลา เสกให้เก็น ตัมบูฮันไปเกิดเป็นดอกบัวบนสวรรค์

เมื่ออีนูกลับมาพบศพเก็น ตัมบูฮัน ก็โศกเศร้าเสียใจมากและฆ่าตัวตายตามนางไป เมื่อระตูและประไหมสุหรีทราบเรื่อง ก็เสียใจมาก ระตูสั่งให้เก็บรักษาศพของทั้งคู่ไว้

วันหนึ่งมีดอกบัว 2 ดอกผุดขึ้นเหนือศพของทั้งคู่ ระตูฝันว่าองค์บตารา กาลาบอกให้ระตูและประไหมสุหรีหยิบดอกบัวนั้นคนละดอก หลังจากระตูและประไหมสุหรีทำตามความฝัน อีนูและเก็น ตัมบูฮัน ก็ฟื้นคืนชีพขึ้นอีกครั้ง

ระตูจัดงานแต่งงานให้อีนูและเก็น ตัมบูฮัน และสถาปนาอีนูขึ้นครองเมืองอย่างยิ่งใหญ่

12. Hikayat Chekel Waneng Pati (HCWP)

ระตูกูรีปัน ระตูดาฮา ระตูกากลัง และระตูซิงกาซารี เป็นพี่น้องกัน ส่วนน้องสาวของระตูบวชเป็นชีอยู่บนภูเขา

ระตูกุริปันบวงสรวงเทวดาเพื่อขอโอรส ในขณะที่ระตูดาฮาบวงสรวงเทวดาเพื่อขอธิดา องค์บาตารา นายา กูซูมา (Batara Naya Kusuma) ส่งโอรสธิดาลงมาเกิดเป็นโอรสระตูกูรีปันและธิดาระตูดาฮา ส่วนเทพบริวารก็จุติมาเกิดเป็นพี่เลี้ยงของทั้งคู่ โอรสระตูกูรีปันคืออีนู ส่วนธิดาระตูดาฮาคือกาลุห์ อีนูและกาลุห์หมั้นหมายกัน

ระตูโซจา วินดู (Socha Windu) ส่งคนไปลักพาตัวอีนู เพื่อบังคับให้อีนูแต่งงานกับธิดาของตน แต่อีนูปฏิเสธ ระตูจึงสังหารอีนู แต่ไม่ว่าจะฆ่าด้วยวิธีใด ก็ไม่สามารถทำร้ายอีนูได้ ในที่สุดระตูจึงจับอีนูถ่วงน้ำ

อีนูรอดชีวิตจากการถูกถ่วงน้ำ และได้พบกับพี่เลี้ยงที่ออกเดินทางตามหา อีนูคิดจะเดินทางไปดาฮา โดยปลอมตัวเป็นชาวป่าชื่อว่า เจเก็ล วาเน็งปาตี (Chekel Wanengpati)

ที่เมืองดาฮาเกิดเหตุร้ายขึ้น เมื่อรากษสตนหนึ่งลักพาตัวกาลุห์ไปที่ถ้ำ ระตูดาฮาประกาศว่าใครสามารถช่วยนางกลับมาได้ จะให้แต่งงานกับนาง เมื่อ เจเก็ลฯ ทราบเรื่อง ก็ติดตามไปต่อสู้กับรากษสนั้นจนสามารถพานางกลับไปดาฮาได้ แต่ระตูดาฮาก็ยังไม่ยกกาลุห์ให้เจเก็ลในทันที

ฝ่ายเมืองกูรีปัน ระตูเกรงว่าจะเสียโอรสไปอีก จึงแช่งว่าหากโอรสองค์ใดหนีจากเมืองเพื่อตามหาอีนู ขอให้รูปร่างเปลี่ยนเป็นอัปลักษณ์ น้องชายของอีนูปรารถนาจะออกติดตามหาพี่ชายมาก จึงหนีจากเมืองพร้อมไพร่พล ทำให้รูปร่างหน้าตากลายเป็นอัปลักษณ์ทันที องค์บาตารา กาลา ลงมาบอกให้น้องชายอีนูเดินทางไปบำเพ็ญพรตที่ภูเขาลูกหนึ่ง และกล่าวว่าเมื่อได้พบอีนูแล้ว รูปร่างหน้าตาที่อัปลักษณ์จะกลับมางดงามดังเดิม หลังจากบำเพ็ญพตรระยะหนึ่ง น้องชายอีนูก็เดินทางตามหา อีนูต่อไป โดยปลอมตัวเป็นชาวป่า ชื่อ กลานา ปราบู จายา (Klana Prabu Jaya) ระหว่างทางสามารถต่อตีรบชนะบ้านเมืองต่างๆ

ระตูมังกาดา (Manggada) เดินทางมาสู่ขอกาลุห์จากระตูดาฮา ด้วยเห็นว่าอีนูหายสาบสูญไปอย่างไร้ร่องรอย ระตูดาฮาปรึกษาน้องสาวที่เป็นชี นางแนะนำให้ระตูยกกาลุห์ให้แก่ระตูมังกาดา แต่ให้ประวิงเวลาไว้ 3 เดือน ซึ่งสร้างความไม่พอใจให้แก่กูนง ซารี (Gunong Sari) น้องชายของกาลุห์มาก

น้องชายกาลุห์บอกเจเก็ลฯ เรื่องที่กาลุห์จะต้องแต่งงานกับระตูมังกาดา แม้เจเก็ลฯ จะไม่พอใจ แต่ก็พยายามซ่อนอารมณ์ไว้ และคิดการจะลักพาตัวนางในวันงาน

องค์บาตารา กาลา กริ้วที่ระตูดาฮาไม่ยอมยกกาลุห์ให้แก่เจเก็ลฯ ตามสัญญา พระองค์จึงทรงเสกแหวนเป็นกวางทองเพื่อให้กาลุห์ปรารถนาจะได้ เมื่อระตูดาฮาเห็นดังนั้น ก็ทรงประกาศว่าใครที่สามารถจับกวางทองได้ จะให้แต่งงานกับกาลุห์ ระตูมังกาดาอาสาจับกวางทองนั้นแต่ไม่สำเร็จ ผู้ที่จับกวางทองนั้นได้กลับเป็นเจเก็ลฯ

ในเวลาเดียวกันนั้น มีพราหมณ์รูปหนึ่งชื่อ กลานา บระห์มานา (Klana Brahmana) เดินทางเข้าเมืองดาฮา เสนอปริศนา 2 ข้อให้ระตูทาย โดยยื่นเงื่อนไขว่าหากระตูสามารถทายได้ถูกต้องก็จะยอมยกตนเอง ชายา และกองทัพทหารถวายระตู และขออ่อนน้อมกับระตู แต่ถ้าระตูตอบไม่ได้จะต้องยกกาลุห์ให้ตน เจ้าชายมังกาดาอาสาตอบปริศนานั้น แต่ไม่สามารถตอบได้ ผู้ที่ตอบปริศนาได้ทั้ง 2 ข้อคือเจเก็ลฯ หลังจากพ่ายแพ้ กลานา บระห์มานา ก็พาไพร่พลหนีออกจากดาฮาทันที เจเก็ลฯ ทวงสัญญาระตูดาฮาเรื่องกาลุห์ แต่ระตูก็ยังผัดผ่อนไม่ยอมยกกาลุห์ให้เจเก็ลฯ

กลานา ปราบู จายา น้องชายของอีนูเดินทางมาถึงเมืองดาฮา ก็ท้ารบ ระตูมังกาดาและเจเก็ลฯ นำทัพออกรบป้องกันเมืองดาฮา ระตูดาฮาสัญญาว่าใครรบชนะจะยกกาลุห์ให้

ก่อนออกรบ ระตูดาฮาเปลี่ยนชื่อเจเก็ลเป็น อาดีปาตี ตัมบะก์ บายา (Adipati Tambak Baya)

อาดีปาตีฯ รบกับ กลานา ปราบู จายา โดยไม่รู้ว่าต่างเป็นพี่น้องกัน อาดีปาตีฯ สังหารกลานา ปราบู จายา หลังจากสิ้นชีวิต รูปอัปลักษณ์ของกลานา ปราบู จายาก็กลับคืนรูปเดิม ทำให้อาดีปาตีฯ จำได้ว่าคือน้องชาย อาดีปาตีฯ เสียใจมากจนสลบไป องค์บาตารา กาลา นำร่างที่ไม่ได้สติของทั้งคู่ไปที่เมืองวีราบูมี (Wirabumi) และบันดาลให้ทั้งคู่ฟื้นคืนสมประดี ทั้งคู่ออกเดินทางต่อไปจนถึงเมืองกากลังก็ขอสวามิภักดิ์ ที่เมืองกากลัง ทั้งคู่เปลี่ยนชื่อใหม่ โดยอาดีปาตีฯ เปลี่ยนชื่อเป็น เตเม็งกง อารียา วังซา (Temenggong Aria Wangsa)

องค์บาตารา กาลา ลักพาตัวกาลุห์กับพี่เลี้ยงไปไว้กลางป่า กาลุห์ปลอมตัวเป็นหญิงสามัญชื่อว่า เก็น ซลา บรังตี (Ken Sela Brangti) ระตูลาเซ็มพบนางโดยบังเอิญ รู้สึกถูกชะตาจึงรับนางเป็นธิดาบุญธรรม

น้องชายกาลุห์ออกเดินทางติดตามหาพี่สาวและอาดีปาตีฯ ที่หายตัวไปหลังจากออกไปรบกับกลานา ปราบู จายา น้องชายกาลุห์ปลอมตัวเป็นชาวป่าชื่อ มซา อูลุน ซีรา ปันจี ปันได รูปา (Mesa Ulun Sira Panji Pandai Rupa)

เมื่อ มซา อูลุนฯ เดินทางมาถึงเมืองลาเซ็ม และได้พบกับ เก็น ซลา บรังตี ก็จำได้ทันทีว่าคือพี่สาว ทั้งคู่เดินทางออกจากเมืองลาเซ็มไปด้วยกันจนถึงเมืองกากลัง ที่เมืองกากลัง มซา อูลุนฯ เปลี่ยนชื่อใหม่เป็น ดมัง อูราวัน (Demang Urawan)

เมื่อ ดมัง อูราวัน กับ เตอเมิงกง อเรีย วังสะ (อีนู) พบกัน ต่างฝ่ายต่างก็รู้สึกว่าอีกฝ่ายหนึ่งคล้ายคนรู้จัก แต่ยังจำกันไม่ได้ ในขณะที่ เก็น ซลา บรังตี ซึ่งแอบมอง เตเม็งกง อารียา วังซา โดยไม่ให้ เตเม็งกง อารียาฯ เห็นตนเอง จำได้ทันทีว่าเตเม็งกง อารียา ฯ คืออาดีปาตี หรือเจเก็ลฯ

เจ้าชายกากลังคิดอยากจะให้เตเม็งกง อารียาฯ กับเก็น ซลา บรังตี แต่งงานกัน เมื่อ ดมัง อูราวัน ทราบก็ไม่พอใจ เมื่อสบโอกาสก็คิดจะแทงเตเม็งกง อารียาฯ แต่ไม่สำเร็จ

ดมัง อูราวัน ได้เห็นรัตนา วีลิส (Ratna Wilis) น้องสาวของเตเม็งกง อารียาฯ โดยบังเอิญก็หลงรัก

ต่อมา เก็น ซลา บรังตี ล้มป่วยหนัก เตเม็งกง อารียาฯ ได้เข้าไปตรวจรักษา เมื่อได้พบกันต่างก็จำกันได้ เตเม็งกง อารียาฯ ได้เก็น ซลา บรังตีเป็นชายา

ระตูปูตราเซนา (Putrasena) ยกทัพมารบกับกากลัง เตเม็งกง อารียาฯ กับ ดมัง อูราวัน ร่วมกันออกรบจนได้รับชัยชนะ ระหว่างรบ ดมัง อูราวัน สังเกตเห็นว่าเตเม็งกง อารียาฯ มีปานที่ต้นขา ก็จำได้ว่าคืออาดีปาตีหรือเจเก็ลฯ

กลานา กูลิง ปาตีรัต (Klana Guling Patirat) แห่งปาเลิมบัง (Palembang) ยกทัพมาทำศึกกับกากลัง เตเม็งกง อารียาฯ ออกต่อสู้จนได้รับชัยชนะ ผลงานครั้งนี้ทำให้ระตูกากลังยกธิดาให้แก่เตเม็งกง อารียาฯ เป็นรางวัล

เจ้าหญิงกากลังริษยาเก็น ซลา บรังตี จึงใส่ความว่านางมีชู้ เตเม็งกง อารียาฯ หลงเชื่อก็โกรธนางมาก สั่งประหารนางทันที แต่เทวดาได้มาช่วยนางไว้โดยพานางไปอยู่บนสวรรค์ องค์บาตารา กาลา ลงมาตำหนิเตเม็งกง อารียาฯ ทำให้เตเม็งกง อารียาฯ เสียใจมากจนล้มป่วย

ต่อมา เก็น ซลา บรังตี ให้กำเนิดโอรสนามว่า มซา ตันดรามัน (Mesa Tandraman)

น้องชายของเตเม็งกง อารียาฯ ร้อนใจมากที่พี่ชายล้มป่วยหนัก จึงขอคำแนะนำจากพระฤาษีฯ แนะให้บำเพ็ญพรต 6 เดือนเพื่อขอพรจากองค์บาตารา กาลา หลังจากบำเพ็ญพรตครบกำหนด องค์บาตารา กาลา ลงมาประทานพรและบอกว่าวิธีเดียวที่จะทำให้เตเม็งกง อารียาฯ หายป่วยได้ คือได้กลิ่นหอมของดอกไม้ กันดาปูรา (Gandapura) แห่งสวรรค์ ซึ่งผู้ที่จะนำมาได้มีแต่โอรสของเตเม็งกง อารียาฯ เท่านั้น บริวารของเตเม็งกง อารียาฯ จึงพยายามติดตามหาเก็น ซลา บรังตี เพื่อจะได้พบโอรสของเตเม็งกง อารียาฯ จนในที่สุดก็ได้พบกับนางและมซา ตันดรามัน โอรส

มซา ตันดรามัน ออกตามหาดอกไม้แห่งสวรรค์เพื่อนำไปรักษาบิดา ระหว่างค้นหามซา ตันดรามันได้นางฟ้าชื่อซูการ์บา (Sukarba) เป็นชายา เมื่อซูการ์บารู้จุดประสงค์ของมซา ตันดรามัน นางก็แทงหน้าอกตนเอง และนำดอกไม้นั้นออกมาให้ เพราะแท้ที่จริงดอกไม้นั้นอยู่ในอกของนาง นางนำดอกไม้นั้นใส่กล่องซึ่งมีแต่มซา ตันดรามัน เท่านั้นที่จะเปิดได้ หลังจากได้ดอกไม้แล้ว มซา ตันดรามันก็ลานางกลับโลกมนุษย์

ก่อนจะเข้าเมืองกากลัง ราเด็น จีตรา อังลง บายา (Raden Citra Anglong Baya) โอรสของเตเม็งกง อารียาฯ กับเจ้าหญิงกากลัง ได้ลอบทำร้ายมซา ตันดรามัน และขโมยกล่องดอกไม้ไปให้บิดาเพื่อหวังความดีความชอบ องค์บาตารา กาลา มาช่วยมซา ตันดรามันไว้ หลังจากนั้น มซา ตันดรามันก็เดินทางกลับไปหามารดาด้วยความเสียใจ

แม้ว่า จีตรา อังลง บายา จะได้กล่องดอกไม้ไปให้บิดา แต่ก็ไม่สามารถเปิดกล่องนั้นได้ เพราะผู้ที่จะเปิดได้มีเพียงคนเดียวเท่านั้นคือ มซา ตันดรามัน ทำให้เตเม็งกง อารียาฯ รู้ว่าจีตรา อังลง บายา ไม่ได้หาดอกไม้นี้มาได้ด้วยตนเอง

เก็น ซลา บรังตีกลับเมืองดาฮา ส่วนมซา ตันดรามันเดินทางกลับไปกากลังเพื่อเปิดกล่องดอกไม้รักษาบิดา เตเม็งกง อารียาฯ ได้พบกับโอรสเป็นครั้งแรก

หลังจากหายป่วยแล้ว เตเม็งกง อารียาฯ ก็พามซา ตันดรามันหนีจากกากลังกลับไปดาฮา เมื่อมาถึงดาฮา เตอเมิงกง อเรียฯ ลอบเข้าไปหากาลุห์ในเมืองดาฮา และงอนง้อขอคืนดี ทำให้กาลุห์ได้พบกับสามีอีกครั้ง ส่วนโอรสของกาลุห์และน้องชายของอินูซึ่งติดตาม เตเม็งกง อารียาฯ มาด้วยกันก็เข้าเมืองดาฮาโดยปลอมตัวเป็นนักแสดง* และจัดการแสดงโดยนำเหตุการณ์ต่างๆ ที่เคยเกิดขึ้นที่เมืองกากลัง เช่น เหตุการณ์ที่ดมัง อูราวัน (น้องชายกาลุห์) เคยเข้าใจผิดคิดจะแทงเตเม็งกง อารียา วังซา (อีนู) และเรื่องราวต่างๆ ต่อจากนั้นมาจัดแสดงให้กาลุห์ชม กาลุห์จึงจำโอรสได้

ระตูดาฮาทรงยกเมืองให้เตเม็งกง อารียา ฯ หรืออีนูปกครอง

ระตูมังกาดา และระตูโซจา วินดู ได้ข่าวกาลุห์กลับมาดาฮา ก็ยกทัพมาหมายจะรบชิงกาลุห์ แต่ก็พ่ายแพ้กลับไปทั้งหมด

13. Jaka Kembang Kuning (JKK)

เจ้าหญิงซการ์ตาจี (Sekartaji) ธิดาระตูกดีรี (Kediri) หายไปอย่างลึกลับ ระตูกดีรีจึงประกาศว่าใครสามารถตามหานางพบ จะให้แต่งงานกับนาง

จากา เกิมบัง กูนิง (Jaka Kembang Kuning) เจ้าชายเมืองเจิงกาลา คู่ตุนาหงันของซการ์ตาจี ปลอมตัวเป็นชาวป่าออกเดินทางติดตามหานาง ในขณะเดียวกัน ราตู กลานา (Ratu Klana) ที่ปรารถนาจะแต่งงานกับเจ้าหญิงก็ออกเดินทางตามหานางด้วยเช่นกัน

จากา เกิมบัง กุนิง สามารถตามหานางจนพบและพานางกลับเมืองดาฮา ส่วนระตูกลานาเมื่อได้ข่าวว่ากาลุห์กลับมาแล้ว ก็ลอบเข้าไปในอุทยานของนางเพื่อหวังจะพบนาง แต่กลับได้พบกับน้องชายของซการ์ตาจีแทน จนเกิดการต่อสู้กัน น้องชายของซการ์ตาจีสังหารระตูกลานาได้สำเร็จ หลังจากนั้นระตูดาฮาก็จัดงานวิวาห์ระหว่างจากา เกิมบัง กุนิง และซการ์ตาจี

14. Jayalengkara (JL)

อาณาจักรชวาปกครองโดยระตูจายาเลิงการา (Jayalengkara) ระตูมีมเหสี 2 องค์ หนึ่งในนั้นคือน้องสาวของระตูเอง ด้วยเหตุที่ระตูมีความสัมพันธ์กับน้องสาวจึงทำให้เกิดวิบัติแก่บ้านเมือง ระตูจึงตัดสินใจจะพามเหสีกลับสวรรค์ ก่อนกลับสวรรค์ ระตูส่งโอรสนามว่า ราเด็น ซูบราตา (Raden Subrata) ไปอยู่กับระตูมาจาปาฮิต (Majapahit) ซึ่งเป็นลูกพี่ลูกน้องกัน

ระตูมัชปาหิตทรงส่งซูบราตาไปครองเมืองเจิงกาลา ต่อมาระตูซูบราตามีโอรส 4 คนและธิดา 1 คน ระตูแบ่งเมืองให้โอรสทั้งสี่ปกครอง ได้แก่เมืองเจิงกาลา กดีรี อูราวัน และซิงกาซารี

องค์กาลา ซูร์ยา (Kala Surya) บันดาลให้เกิดธงอาเพศผุดขึ้นกลางเมืองมาจาปาฮิต ทำให้บ้านเมืองเกิดอาเพศเหตุร้ายไปทั่ว ระตูมาจาปาฮิตจึงประกาศว่าใครสามารถถอนธงอาเพศนี้ได้ จะยกธิดาให้ ผู้ที่สามารถถอนธงดังกล่าวได้สำเร็จก็คือหรือระตูเจิงกาลาหรือโอรสองค์โตของระตูซูบราตา

---

* ต้นฉบับที่นำมาศึกษาเป็นฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษ ผู้แปลใช้คำว่า player ทำให้ไม่ทราบแน่ชัดว่าปลอมเป็นนักแสดงของการแสดงประเภทใด (Sir Richard Winstedt, 1969: 245)

องค์กาลา ซูร์ยาอวตารมาเกิดเป็นโอรสระตูเจิงกาลานามว่า อีนู และขอให้น้องสาวลงมาเกิดเป็นธิดาระตูกดีรี ระหว่างที่นางกำลังจะลงมาเกิด นางได้พบกับพระนาราดา (Narada) พระนาราดาแยกร่างอวตารของนาง ร่างหนึ่งให้ไปเกิดเป็นเจ้าหญิงกดีรีนามว่าซการ์ตาจี ส่วนอีกร่างหนึ่งให้ไปเกิดเป็นธิดาปาตี (Pati) เมืองเจิงกาลานามว่า อังรนี (Angreni)

ระตูเจิงกาลาตุนาหงันอีนูกับซการ์ตาจีตั้งแต่เยาว์วัย วันหนึ่งอีนูได้พบกับอังรนี ก็หลงรักและได้นางเป็นชายา อีนูลุ่มหลงนางมากจนปฏิเสธที่จะแต่งงานกับซการ์ตาจี ทำให้ระตูเจิงกาลากริ้วมาก จึงสั่งคนไปลอบสังหารอังรนีในช่วงที่อีนูไม่อยู่เมือง

เมื่อรู้ว่าอังรนีสิ้นชีวิต อีนูเสียใจมากจนเสียสติไประยะหนึ่ง หลังจากได้สติ อีนูก็ล่องเรือหนีจากเจิงกาลาพเนจรไปเมืองต่างๆ ด้วยความเสียใจ ระหว่างทางสามารถรบตีได้บ้านเมืองต่างๆ จนกระทั่งเดินทางมาถึงเมืองกดีรีซึ่งกำลังมีศึกประชิดเมือง เนื่องจากบรรดาเจ้าชายต่างเมืองต่างๆ พากันยกทัพมาหมายจะรบชิงซการ์ตาจี

อีนูช่วยเมืองดาฮารบจนได้รับชัยชนะ หลังจากนั้นอีนูก็เข้าเมืองดาฮาและได้ซการ์ตาจีเป็นชายา เมื่ออีนูได้พบซการ์ตาจีก็รู้สึกดีใจและประหลาดใจมาก เนื่องจากนางมีใบหน้าเหมือนอังรนีราวกับเป็นคนๆ เดียวกัน หลังจากนั้นอีนูก็พานางเดินทางกลับเจิงกาลา และขึ้นครองราชย์ต่อจากบิดา

15. Kelana Wira Jayeng Sakti (KWJS)

ระตูเมิงกาดา (Menggada) ได้ยินข่าวความงามของกาลุห์ ธิดาของระตูดาฮา ก็ปรารถนาจะได้นางเป็นชายา โดยไม่สนใจว่านางหมั้นหมายกับอีนู โอรสของระตูกูรีปันแล้ว ระตูเมิงกาดายกทัพไปเมืองดาฮาเพื่อชิงกาลุห์ อีนูรู้ข่าวก็เดินทางมาช่วยดาฮารบจนได้รับชัยชนะ

หลังจากเสร็จศึกไม่นาน องค์กากี บตารา (Kaki Betara) ลักตัวกาลุห์กับพี่เลี้ยงจากเมืองดาฮาไปไว้ที่ภูเขาลูกหนึ่ง ทำให้อีนูต้องออกเดินทางติดตามหานาง ระหว่างเดินทางอีนูปลอมตัวเป็นชาวป่านามว่า กลานา วีรา จาเย็ง ซะก์ตี (Kelana Wira Jayeng Sakti) กลานา วีราฯ เดินทางถึงเมืองเซิมบาวา (Sembawa) ก็รบกับระตูจนได้รับชัยชนะและได้ครองเมืองนี้ เรื่องจบเพียงเท่านี้

16. Malat (ML)

ระตูจังกาลา (Djanggala) มีน้องชาย 2 คนครองเมืองดาฮา และเมืองเกกลัง และมีน้องสาว 1 คนอภิเษกกับระตูซิงกาซารี

ระตูจังกาลามีโอรสกับประไหมสุหรีชื่อนูซาปาตี (Nusapati) หรืออีนู ส่วนระตูดาฮามีธิดาชื่อ รังเก-ซการ์ (Rangke-sekar) หรือกาลุห์

ตอนที่อีนูเกิดบังเกิดปรากฏการณ์อัศจรรย์ต่างๆ มากมาย ใครๆ ต่างก็รักอีนูเพราะมีความสุภาพอ่อนโยน ในขณะที่พากับเกลียดชังโอรสอีกองค์หนึ่งของระตูจังกาลาซึ่งเกิดแต่ลิกูเนื่องจากมีนิสัยก้าวร้าวหยาบคายจนถูกระตูจังกาลาบิดาไล่ออกจากเมือง

อีนูหมั้นหมายกับกาลุห์ตั้งแต่เยาว์วัย วันหนึ่งกาลุห์หายไประหว่างประพาสอุทยาน โดยพลัดหลงไปถึงเมืองมาตาอุน (Mataun) ระตูมาตาอุนรับกาลุห์เป็นธิดาบุญธรรม

น้องชายของกาลุห์ออกเดินทางตามหานางไปทั่วทั้งดินแดนชวาและมลายู และได้ครองเมืองมาลาจู (Malaju) หรือมลายู

ฝ่ายเมืองจังกาลาก็ส่งทหารออกช่วยตามหากาลุห์อีกแรงหนึ่งด้วย แต่ไม่ได้ข่าวคราว

อีนูปรารถนาจะออกตามหาคู่หมั้น แต่ระตูจังกาลาห้ามไว้ และเปลี่ยนให้อีนูหมั้นหมายกับเจ้าหญิงซิงกาซารีแทน ซึ่งเมื่อทางดาฮาทราบเรื่องก็เสียใจมาก

วันหนึ่งอีนูทำอุบายออกล่าสัตว์ จากนั้นก็พาไพร่พลหนีออกเดินทางตามหากาลุห์ โดยอีนูปลอมตัวเป็นชาวป่าชื่อ ปันจี อามาลัต-รัสมี (Pandji Amalat-rasmi)

ระตูเกกลังเดินทางไปใช้บนเทวดาที่ภูเขานอกเมือง ระหว่างนั้น ระตูเมืองปามตัน* (Pametan) และระตูกาบาลัน(Kabalan) ถือโอกาสบุกเข้าโจมตีเมืองเกกลัง เพื่อชิงธิดาระตู ปันจี อามาลัต-รัสมี ซึ่งเดินทางมาถึงเกกลังพอดี ได้ช่วยรบป้องกันเมืองเกกลังและได้รับชัยชนะ ระตูเกกลังให้รางวัลทั้งทรัพย์สินและไพร่พลแก่ปันจี อามาลัตฯ ระตูจำไม่ได้ปันจี อามาลัตฯ คือหลานชาย

ที่เมืองเกกลังนี้ ปันจี อามาลัตฯ ได้พบกับพี่ชายที่ถูกระตูจังกาลาไล่ออกจากเมือง ทั้งคู่จำกันได้แต่ไม่แพร่งพรายบอกใคร

ระตูลาเซ็ม (Lasem) น้องชายของระตูมาตาอุนได้ยินคำร่ำลือความงามของกาลุห์ซึ่งเวลานั้นเป็นธิดาบุญธรรมของระตุมาตาอุน ก็อยากได้นางเป็นมเหสี จึงเดินทางมาสู่ขอนาง ระตูมาตาอุนยกนางให้แก่ระตูลาเซ็ม ระตูลาเซ็มพานางกลับเมือง แม้จะได้ชื่อว่าเป็นชายาของระตู แต่กาลุห์ก็ไม่ยอมให้ระตูเข้าใกล้นางแม้แต่น้อย นางพกกริชติดตัวอยู่ตลอดเวลา และขู่ว่าหากระตูคิดจะเข้าใกล้ตัวนาง นางก็จะใช้กริชนั้นฆ่าตัวตายทันที ทำให้ระตูลาเซ็มไม่กล้าทำอะไรนาง

ราชามลายูหรือน้องชายของกาลุห์ออกเดินทางจากมลายูเพื่อตามหากาลุห์ โดยเดินทางข้ามมาทางชวาและเข้าเมืองเกกลัง

ระตูปาจารากัน (Padjarakan) นำทัพมารบกับเมืองซิงกาซารีเพื่อชิงธิดาระตู ระตูซิงกาซารีจึงส่งสารขอความช่วยเหลือจากปันจี อามาลัตฯ ซึ่งอยู่ที่เมืองเกกลัง ปันจี อามาลัตฯ เดินทางมาช่วยรบจนได้รับชัยชนะ ปันจี อามาลัตฯ ได้พบกับเจ้าหญิงซิงกาซารีก็หลงรัก พี่เลี้ยงของปันจี อามาลัตฯ แนะให้ปันจี อามาลัต กลับจังกาลา และส่งคนมาสู่ขอเจ้าหญิงอย่างเป็นทางการ แต่ปันจี อามาลัตฯ

---

* อ่านว่า “ปา-มะ-ตัน”

ปฏิเสธ เนื่องจากต้องการตามหากาลุห์ให้พบเสียก่อน ปันจี อามาลัตฯ ลอบปีนเข้าหาเจ้าหญิงซิงกซารในห้องบรรทมและได้นางเป็นชายา

ระตูมาตารัม (Mataram) น้องชายองค์สุดท้องของระตูลาเซ็มและระตูมาตาอุนคิดอยากจะหาคู่ จึงส่งช่างไปวาดรูปเจ้าหญิงเมืองต่างๆ เมื่อระตูมาตารัมเห็นภาพเจ้าหญิงเกกลังก็ปรารถนาจะได้มาเป็นมเหสี ขณะที่ระตูลาเซ็มพี่ชายเมื่อเห็นภาพเจ้าหญิงซิงกาซารีก็ปรารถนาจะได้นางมาเป็นมเหสีอีกองค์หนึ่ง

ระตูมาตารัมส่งสารไปสู่ขอเจ้าหญิงเกกลังแต่ระตูเกกลังปฏิเสธ จึงเกิดสงครามขึ้น ระตูเกกลังจึงเรียกตัวปันจี อามาลัตฯ ซึ่งเวลานั้นอยู่ที่เมืองปันดัน-ซาลัส (Pandan-salas) เมืองออกของซิงกาซารีให้รีบกลับมาช่วยเกกลังรบศึก

ปันจี อามาลัตฯ คิดอยากจะพาเจ้าหญิงซิงกาซารีร่วมเดินทางไปด้วยกัน จึงวางอุบายเผาเมืองเพื่อจะลักพาตัวเจ้าหญิง ปันจี อามาลัตฯ สั่งให้ไพร่พลทำทีเป็นข้าศึกเมืองอื่นมาเผาเมืองซิงกาซารี ส่วนตนเองปลอมตัวเป็นโจรป่าลอบเข้าไปตำหนักของเจ้าหญิงและลักตัวเจ้าหญิงไปไว้ที่พลับพลากลางป่า จากนั้นปันจี อามาลัตฯ ก็กลับมาแก้สงสัยที่ซิงการี โดยทำเป็นไม่รู้เรื่องราวและให้สัญญาแก่ระตูซิงกาซารีว่าจะตามหาเจ้าหญิงกลับมาให้ได้ พร้อมทั้งลาระตูซิงกาซารีกลับไปช่วยเมืองเกกลังรบศึก

ปันจี อามาลัตฯ ให้เจ้าหญิงซิงกาซารีปลอมตัวเป็นเจ้าหญิงเมืองปันดัน-ซาลัส

ระตูมาตารัมและระตลาเซ็มยกทัพใหญ่มารบกับเกกลัง

ปันจี อามาลัตฯ กลับมาถึงเกกลังได้พบกับราชามลายู (น้องชายกาลุห์) ซึ่งมาขอสวามิภักดิ์กับระตู ก็รู้สึกถูกชะตารักใคร่กัน แต่จำกันไม่ได้

ปันจี อามาลัตฯ กับราชามลายูร่วมกันออกรบป้องกันเมืองเกกลัง จนได้รับชัยชนะ ราชามลายูสังหารระตูลาเซ็ม ช่วงก่อนออกรบ ปันจี อามาลัตฯ กับ ราชามลายู บังเอิญหยิบกริชสลับกัน ทำให้ต่างได้เห็นชื่อจริงของอีกฝ่ายหนึ่งที่จารึกอยู่บนกริช ทั้งคู่จึงจำกันได้กัน แต่มิได้แพร่งพรายให้ผู้อื่นล่วงรู้

หลังจากระตูลาเซ็มถูกสังหาร มีการจัดพิธีแบหลาให้แก่มเหสีและนางสนมของระตูที่กลางสนามรบนั้น ซึ่งหนึ่งในนั้นมีกาลุห์รวมอยู่ด้วย เมื่อราชามลายูเห็นนางก็จำได้ทันทีว่าคือพี่สาว จึงเข้าไปชิงตัวนางขึ้นม้าแล้วพากลับตำหนักที่เมืองเกกลังทันที ใครๆ ที่เห็นเหตุการณ์ต่างเข้าใจผิดคิดว่าราชามลายูหลงรักกาลุห์มเหสีม่ายของระตูลาเซ็ม

ราชามลายูพากาลุห์มาอยู่ด้วยที่ตำหนัก ไม่มีใครรู้ความจริงว่าราชามลายูกับกาลุห์เป็นพี่น้องกัน ทุกคนต่างคิดว่าทั้งคู่รักกันฉันชู้สาว

ปันจี อามาลัตฯ ไปเยี่ยมราชามลายูที่ตำหนัก ขณะนั้นกาลุห์กำลังซ้อมดนตรีอยู่ เมื่อปันจี อามาลัตฯ เห็นนางก็หลงรักทันที ความรักความปรารถนานางอย่างท่วมท้นทั้งๆ ที่รู้ว่าเป็นไปไม่ได้เพราะนางเป็นมเหสีของราชามลายู ทำให้ปันจี อามาลัตฯ ล้มป่วยและคลุ้มคลั่งถึงแต่กาลุห์ วันหนึ่ง

ปันจี อามาลัตฯ ได้ยินว่ากาลุห์ประพาสอุทยาน ปันจี อามาลัตฯ จึงแอบไปพบนางและให้สัญญาแก่นางว่าจะช่วงชิงนางมาเป็นของตนให้ได้

ระตูเกกลังคิดจะจัดงานแต่งงานระหว่างเจ้าหญิงเกกลังกับพี่ชายของอีนูที่มาขออาศัยอยู่ด้วย จึงส่งสารไปเชิญระตูจังกาลาและระตูดาฮาให้มาร่วมพิธี พี่เลี้ยงของปันจี อามาลัตฯ ถือโอกาสนี้ลอบฝากข่าวไปแจ้งแก่ระตูจังกาลาว่าอีนูก็พำนักอยู่ที่เกกลังนี้ด้วย โดยปกปิดมิให้ปันจี อามาลัตฯ รู้ เพราะกลัวว่าปันจี อามาลัตฯ จะหนีออกจากเมืองเกกลัง

ปันจี อามาลัตฯ ล้มป่วยหนักเนื่องจากความปรารถนาในตัวกาลุห์ ราชามลายูเข้าใจความรู้สึกของปันจี อามาลัตฯ จึงสั่งให้คนนำผ้าของกาลุห์มามอบให้ พร้อมทั้งบอกเป็นนัยแก่ปันจี อามาลัตฯ ว่าเมื่อปันจี อามาลัตฯ หายดีแล้วจะได้พบกับเจ้าหญิงดาฮา ทำให้ปันจี อามาลัตฯ อาการดีขึ้น ขณะเดียวกันก็รู้สึกสงสัยคำพูดของราชามลายูมาก

ระหว่างที่ระตูจังกาลาและระตูดาฮาเดินทางมายังเมืองเกกลัง ราชามลายูซึ่งหลงรักเจ้าหญิงเกกลังและไม่ต้องการให้นางแต่งงานกับพี่ชายของอีนู ได้ลักลอบเข้าหานางในห้องบรรทม เมื่อระตูเกกลังทราบก็สั่งให้ทหารจับตัวราชามลายู ทำให้ในวังเกิดจลาจลขึ้น ราชามลายูปลอบเจ้าหญิงเกกลังว่าเมื่อระตูจังกาลาและระตูดาฮาเดินทางมาถึง ความจริงทุกอย่างจะเปิดเผย

เมื่อระตูจังกาลาและระตูดาฮามาถึงเมืองเกกลัง ความจริงก็เปิดเผยว่าปันจี อามาลัตฯ คืออีนู ราชามลายูคือโอรสระตูดาฮา และมเหสีม่ายของระตูลาเซ็มที่ราชามลายูพามาอยู่ที่ตำหนักก็คือกาลุห์ ระตูเกกลังจัดงานฉลองและเชิญทุกคนไปใช้บนที่ภูเขา

ระตูดาฮาไม่ต้องการยกกาลุห์ให้แก่อีนูเพราะเห็นว่าอีนูมีชายามากมายแล้ว ช่วงที่ไปร่วมพิธีใช้บนที่ภูเขา อีนูจึงแอบลักพาตัวกาลุห์ไปที่พลับพลากลางป่าและได้นางเป็นชายา เมื่อประไหมสุหรีดาฮาทราบเรื่องก็กริ้วอีนูมาก ประไหมสุหรีจังกาลาจึงรีบขออภัยโทษแทนอีนู

ระตูชิงกาซารีเดินทางมาสมทบกับญาติพี่น้องที่เกกลัง และได้พบว่าธิดาที่หายตัวไปอยู่ที่เมืองเกกลังนี้เอง โดยเป็นชายาคนหนึ่งของอีนู

17. Pandji (PJ)

ราชาเจิงกาลา มีโอรส 2 คน และธิดา 1 คน โอรสที่เกิดแต่ประไหมสุหรีมีนามว่า ราเด็น ปันจี กูดา วาเน็งปาตี (Raden Pandji Wanengpati) ปันจีหมั้นหมายกับนางซการ์ตาจี เจ้าหญิงแห่งเมืองกดีรี ซึ่งมีศักดิ์เป็นลูกพี่ลูกน้องตั้งแต่เยาว์วัย

วันหนึ่งระหว่างที่ปันจีออกเที่ยวป่า ได้แวะพักที่บ้านของปาตีคนหนึ่ง นางอังรนี ธิดาของปาตีนำน้ำมาถวายปันจี เมื่อปันจีเห็นนางก็หลงรัก และได้นางเป็นชายา

ระตูกดีรีทราบเรื่องที่ปันจีได้นางอังรนีเป็นชายา ก็ส่งคนมาไต่ถามเรื่องการวิวาห์ระหว่างปันจีกับซการ์ตาจี ระตูเจิงกาลาให้สัญญาว่าซการ์ตาจีก็จะต้องได้เป็นชายาเอกของปันจีอย่างแน่นอน

ระตูเจิงกาลาบอกปันจีให้เตรียมการวิวาห์กับซการ์ตาจี แต่ปันจีปฏิเสธ เนื่องจากรักนางอังรนีมากจนไม่ปรารถนาหญิงอื่น ทำให้ระตูกริ้วมาก ระตูจึงลวงปันจีให้ไปเที่ยวป่า จากนั้นก็บัญชาให้โอรสอีกองค์หนึ่งไปสังหารอังรนีเสีย

เมื่อปันจีกลับจากป่าและทราบว่าอังรนีถูกสังหาร ก็เสียใจมากจนสลบไปถึง 3 วัน 3 คืน เมื่อฟื้นก็คลั่งถึงอังรนีตลอดเวลา

หลังจากปันจีคลายความเศร้าโศกลง ก็หนีออกจากเจิงกาลาพร้อมน้องสาวโดยอุ้มศพอังรนีขึ้นเรือออกเดินทางไปด้วย

ระหว่างเดินทาง ปันจีปลอมตัวเป็นชาวป่าและเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น กลานา จาเจิงซารี (Kelana Djajengsari) กลานา จาเจิงซารีรบตีได้บ้านเมืองต่างๆ และได้โอรสธิดาของระตูเป็นเชลยจำนวนมาก กลานา จาเจิงซารี เดินทางผจญภัยเรื่อยไป จนกระทั่งถึงเมืองกดีรี

เมืองกดีรีกำลังจะมีศึกกับเมือง มตาอุน (Metaun) ซึ่งยกทัพมาหวังชิงซการ์ตาจี พระฤาษีแนะนำระตูกดีรีว่า ผู้ที่จะช่วยกดีรีรบชนะมีชื่อว่า กลานา จาเจิงซารี ซึ่งกำลังตั้งทัพอยู่ที่ชายป่าเมืองกดีรีนี้เอง ระตูกดีรีจึงส่งคนไปขอความช่วยเหลือจากกลานา จาเจิงซารี

กลานา จาเจิงซารีเข้าเฝ้าระตูและอาสาช่วยทำศึก ระตูกดีรีสัญญาว่าหากรบชนะจะยกซการ์ตาจีให้ กลานา จาเจิงซารีรบชนะระตูมตาอุนได้ ระตูกดีรีจึงยกซการ์ตาจีให้แก่กลานา จาเจิงซารี

เมื่อกลานา จาเจิงซารีได้พบกับซการ์ตาจีก็ตกตะลึงมาก เนื่องจากนางมีหน้าตาเหมือนกับอังรนีราวกับเป็นคนๆ เดียวกัน กลานา จาเจิงซารีเพ้อหลงคิดว่าซการ์ตาจีคืออังรนีจึงเรียกนางว่าอังรนีทุกคำ ทำให้ซการ์ตาจีเสียใจมาก

ด้านระตูเจิงกาลาได้ยินข่าวว่าระตูกดีรียกซการ์ตาจีให้แต่งงานกับชาวป่า ก็ไม่พอใจมากประกาศทำสงครามกับกดีรี

ระตูกดีรีขอให้กลานา ยาเย็งซารีช่วยรบกับกองทัพเมืองเจิงกาลา แต่กลานา ยาเย็งซารีปฏิเสธ

พี่ชายของปันจีซึ่งเป็นแม่ทัพของเมืองเจิงกาลาขอเข้าเฝ้าระตูกดีรีเพื่อทวงสัญญาที่เคยหมั้นหมายซการ์ตาจีกับปันจีไว้ ขณะเข้าเฝ้า พี่ชายของปันจีเห็นกลานา จาเจิงซารี ก็จำได้ว่าคือปันจีน้องชายของตนเอง ความจริงจึงเปิดเผย

ระตูกดีรีจัดงานเลี้ยงรื่นเริง 40 วัน 40 คืน หลังจากนั้นปันจีก็พาซการ์ตาจีเดินทางกลับเจิงกาลา ระหว่างเดินทางผ่านป่าตรงที่อังรนีถูกสังหาร ปันจีเห็นอังรนีนั่งอยู่ที่นั้น ทันใดนั้น ลำแสงแห่งวิญญาณของอังรนีก็ไหลเข้าสู่ตัวของซการ์ตาจี พร้อมๆ กับมีเสียงของเทวดาดังขึ้นว่า ทั้งอังรนีและซการ์ตาจีได้หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวกันแล้ว และขอเปลี่ยนชื่อนางเสียใหม่เป็น เดวี จันดรากีรานา (Déwi Tjandrakirana)

18. Pandji (Angreni) Palembang (PAP)

ระตูโกรีปัน (Koripan) ระตูกดีรี ระตูอูราวัน และระตูชิงกาซารี เป็นพี่น้องกัน พี่สาวของระตูทั้งสี่บวชเป็นชี

ระตูโกรีปันมีโอรส 3 คนและธิดา 1 คน โอรสที่เกิดแต่ประไหมสุหรีคือ อีนู

วันหนึ่งอีนูออกเที่ยวป่าและแวะพักที่บ้านของปาตี บังเอิญได้พบกับอังรนี ธิดาของปาตี เมื่ออีนูเห็นนางก็หลงรักทันทีและได้นางเป็นชายา

ระตูกดีรีมีธิดาโฉมงามชื่อว่า จันดรา-กีรานา (Tjandra-kirana) หรือกาลุห์ ซึ่งหมั้นหมายกับอีนูตั้งแต่เยาว์วัย กาลุห์ได้ยินข่าวว่าอีนูได้หญิงอื่นเป็นชายาก็เสียใจมาก ระตูกดีรีจึงส่งคนมาทวงถามสัญญาจากทางโกรีปัน อีนูบอกทางกดีรีว่าไม่ปรารถนาจะแต่งงานกับหญิงใดอีกนอกจากอังรนีเท่านั้น และบอกให้กาลุห์ไปแต่งงานกับชายอื่น

ระตูโกรีปันไม่พอใจอีนูมากที่ได้หญิงต่ำศักดิ์มาเป็นชายา และปฏิเสธกาลุห์คู่ตุนาหงัน ระตูจึงออกอุบายลวงอีนูว่านางชีผู้เป็นป้าของอีนูต้องการให้อีนูไปเยี่ยม ระหว่างที่อีนูไม่อยู่ ระตูโกรีปันก็ส่งคนไปสังหารอังรนี

เมื่ออีนูกลับมาและพบว่าอังรนีถูกสังหาร ก็เสียใจมากจนสลบไป ครั้นตื่นขึ้นก็กลายเป็นคนเสียสติพูดจาไม่รู้เรื่อง เห็นสิ่งของและคนรอบข้างเป็นชายาไปหมด ครั้นได้สติ อีนูพาศพของอังรนีขึ้นเรือพร้อมไพร่พลจำนวนหนึ่งและออกเดินทางพเนจรไปเรื่อยๆ ไม่ปรารถนาจะกลับโกริปันอีก

อีนูขึ้นฝั่งที่เมืองลมะห์-บัง (Lemah-bang) และเตรียมการจะเผาศพอังรนีที่นี่ แต่ยังไม่ทันจะประกอบพิธี จู่ๆ ร่างของนางก็หายไปอย่างลึกลับ ทำให้อีนูเสียใจมาก สั่งให้คนปั้นรูปเหมือนอังรนีขึ้นมาแทนตัวนาง

อีนูพาไพร่พลเดินทางต่อไปยังเมืองบาลัมบางัน (Balambangan) โดยปลอมตัวเป็นชาวป่าชื่อ กลานา จาเจ็ง-ซารี (Kalana Djajeng-sari)

ระตูโกริปันนำไพร่พลออกตามหาอีนูจนถึงชายทะเล ไม่พบอีนู ก็เข้าใจผิดคิดว่าอีนูสิ้นชีวิตไปแล้ว

กลานา จาเจ็ง-ซารี ขึ้นฝั่งที่เมืองบาลี (Bali) รบกับระตูบาลีจนได้ชัยชนะ ระตูยกธิดาถวายแก่กลานา จาเจ็ง-ซารี จากนั้นกลานา จาเจ็ง-ซารี ก็เดินทางต่อไป ระหว่างเดินทางมีเมืองต่างๆ มาอ่อนน้อมและยกโอรสธิดาให้เป็นจำนวนมาก แต่กลานา จาเจ็ง-ซารี มิได้รู้สึกรักนางใด เพราะยังอาลัยอาวรณ์อังรนีอยู่ กลานา จาเจ็ง-ซารี มักจะร้องไห้คร่ำครวญถึงนางเสมอ บางครั้งถึงกับสลบไป

ทหารของกลานา จาเจ็ง-ซารี ลักพาเจ้าหญิงอูราวัน และเจ้าหญิงชิงกาซารีมาถวายแก่กลานา จาเจ็ง-ซารี กระนั้นก็มิได้ทำให้กลานา จาเจ็ง-ซารี คลายความคิดถึงอังรนี

ระหว่างเดินทาง กลานา จาเจ็ง-ซารี ได้พบกับทหารของกดีรีซึ่งมาขอความช่วยเหลือจากกลานา จาเจ็ง-ซารี ให้ไปช่วยกดีรีรบกับระตูมาตาอุนซึ่งยกทัพมาทำศึกหมายชิงเจ้าหญิงกดีรี กลานา จาเจ็ง-ซารี จึงนำไพร่พลเดินทางไปกดีรี

หลังจากกลานา จาเจ็ง-ซารี เข้าเมืองกดีรีแล้ว องค์นาราดาก็ปรากฏกายเพื่อบอกแก่กลานา จาเจ็ง-ซารี ว่าอังรนีและกาลุห์นั้นแท้ที่จริงคือจิตวิญญาณดวงเดียวกันที่ถูกแบ่งออกเป็น 2 ร่าง และสอนเวทมนตร์ต่างๆ แก่ปันหยี

กลานา จาเจ็ง-ซารี ฝากให้น้องสาวนำของขวัญไปให้กาลุห์ น้องสาวกลับมาบอกแก่กลานา จาเจ็ง-ซารีว่า กาลุห์มีหน้าตาเหมือนกับอังรนีราวกับคนๆ เดียวกัน ทำให้กลานา จาเจ็ง-ซารีดีใจมาก

น้องชายของกาลุห์ได้เห็นน้องสาวของกลานา จาเจ็ง-ซารี ก็หลงรัก โดยไม่รู้ว่านางคือเจ้าหญิงแห่งโกรีปัน

คืนหนึ่งกาลุห์ทำพิธีบูชาเทวดาเพื่อขอพร กลานา จาเจ็ง-ซารี แกล้งปลอมเป็นพระกามเทพปรากฏกายขึ้น กาลุห์เข้าใจว่ากลานา จาเจ็ง-ซารี คือเทวดาจริงๆ จึงถามว่าอีนูมีชีวิตอยู่หรือไม่ เทวดาปลอมแสร้งขอแหวนนางเพื่อแลกกับพรที่จะได้พบกับอีนู นางก็ยินยอม

เมื่อระตูมาตาอุนยกทัพมาถึงกดีรี กลานา จาเจ็ง-ซารี นำทัพออกสู้รบจนได้รับชัยชนะ หลังจากเสร็จศึก กลานา จาเจ็ง-ซารี ล้มป่วยลงพราะปรารถนากาลุห์ ระตูกดีรีให้สัญญาว่าจะยกกาลุห์ให้ กลานา จาเจ็ง-ซารี จึงมีอาการดีขึ้น

<u>ระตูกดีรีจัดงานแต่งงานระหว่างกลานา จาเจ็ง-ซารี กับกาลุห์</u>

ระตูโกรีปันได้ข่าวว่าระตูกดีรียกกาลุห์ให้แก่ชายต่ำศักดิ์ก็โกรธมาก สั่งให้โอรสยกทัพมารบกับกลานา จาเจ็ง-ซารี ที่กดีรี โดยไม่รู้ว่าแท้จริงคืออีนู

เมื่อกลานา จาเจ็ง-ซารี ได้ยินว่าทางโกรีปันส่งทัพมาท้ารบก็ประกาศยอมแพ้โดยดี สร้างความประหลาดใจให้แก่ทุกคน เหตุการณ์นี้ทำให้กาลุห์มั่นใจว่ากลานา จาเจ็ง-ซารี คืออีนูแห่งโกรีปัน ซึ่งต่อมานางได้บอกความจริงนี้แก่ทุกคน

พี่เลี้ยงของกลานา จาเจ็ง-ซารี แอบมาที่กองทัพของโกรีปันเพื่อบอกความจริงว่า กลานา จาเจ็ง-ซารี นั้นคืออีนู ทำให้ทุกคนดีใจมาก และส่งข่าวกลับไปยังโกรีปัน

ระตูนูซากันจานา (Nusakantjana) มีน้องสาวต่างมารดาชื่อนางอังรนาซารี (Angrenasari) ซึ่งถูกวิญญาณอังรนีแฝงอยู่เนื่องจากอังรนีต้องการกลับมาทวงสัญญาจากอีนูที่ไม่ยอมตายตามนางไป

ระตูนูซากันจานาคิดจะยกทัพไปรบกับกดีรีเพื่อชิงกาลุห์ อังรนาซารีก็ขอติดตามไปด้วยหวังจะได้พบกับอีนู

องค์นาราดามาพบอีนูเพื่อแจ้งว่าระตูนูซากันจานากำลังจะยกทัพมารบ เมื่อกองทัพระตูใกล้ถึงเมือง อีนูกับพี่เลี้ยงก็ปลอมตัวเข้าไปสอดแนมในทัพของระตู อีนูได้พบกับอังรนาซารี ก็ลักตัวนางกลับมาที่กดีรี

อีนูรบชนะระตูนูซากันจานา

หลังเสร็จศึก องค์นาราดาลงมาหลอมรวมกาลุห์กับอังรนาซารีเป็นหนึ่งเดียวตามบัญชาขององค์บาตารา กูรู และเปลี่ยนชื่อนางเป็น จันดราซวารา (Tjandraswara)

ลูกชายดาบสชื่อ ซวาตามา (Swatama) ปรารถนาจะชิงเจ้าหญิงกดีรีมาเป็นภรรยา จึงคิดแผนการสังหารอีนู โดยการขอให้บิดาแปลงร่างตนเองเป็นอีนู จากนั้นก็เดินทางไปโกรีปัน และแสดงตัวว่าเป็นอีนู และกล่าวหาว่าอีนูที่อยู่ที่เมืองกดีรีนั้นเป็นตัวปลอม ระตูโกรีปันจึงยกทัพพร้อมด้วยอีนูตัวปลอมไปที่เมืองกดีรีเพื่อพิสูจน์ความจริง

อีนูตัวจริงกับอีนูตัวปลอมรบกันที่เมืองกดีรี องค์นาราดาลงมาบอกว่าใครรบชนะคนนั้นคืออีนูตัวจริง ในที่สุด อีนูตัวจริงก็รบชนะอีนูตัวปลอม หลังจากนั้นก็มีงานเฉลิมฉลองที่กดีรี

19. Panji Jayengtilem (PJT)

เริ่มเรื่องกล่าวว่า อีนู กับกาลุห์ แต่งงานกัน มีโอรส 1 คน

เจ้าหญิงแห่งเมืองปารัง เกินจานา (Parang Kencana) หลงรักอีนู นางบอกแก่บิดาว่าหากนางไม่ได้อีนูมาเป็นสามีนางจะฆ่าตัวตาย ระตูปารัง เกินจานาจึงมาลักพาตัวอีนูไปจากห้องบรรทม

เมื่อกาลุห์ตื่นขึ้นและพบว่าอีนูหายตัวไปก็เสียใจมาก นางอุ้มโอรสหนีออกจากวังเพื่อตาม หาอีนู

โอนงัน (Onengan) น้องสาวของอีนูและ กูนุงซารี (Gunungsari) น้องชายของกาลุห์ต่างออกเดินทางติดตามหาพี่น้องของตน โดยต่างปลอมตัวเป็นคนสามัญ

กูนุงซารีเดินทางได้ระยะหนึ่ง ก็แวะพักที่อาศรมของพระฤาษี

เจ้าหญิงปารัง เกินจานาดีใจมากที่ได้พบกับอีนูสมปรารถนา อีนูยอมแต่งงานกับนางโดยยื่นเงื่อนไขว่าจะอยู่กับนางเพียง 6 เดือนเท่านั้น หลังจากนั้นจะขอกลับไปหาชายาและโอรส

โอนงันเดินทางเรื่อยมาจนถึงอาศรมพระฤาษีที่กูนงซารีพำนักอยู่ กูนงซารีเห็นนางก็หลงรัก กูนงซารีแปลงร่างเป็นคนอัปลักษณ์ชื่อว่า รากาจาตี (Ragajati) และขอติดตามนางเดินทางไปด้วย พร้อมกับบริวารอีก 2 คน ระหว่างเดินทาง เกิดเหตุต้องต่อสู้กับเมืองบูกิส (Bugis) รากาจาตีแปลงร่างกลับคืนรูปเดิมและออกรบจนได้รับชัยชนะ โอนงันโกรธมากเมื่อรู้ว่ารากาจาตีแปลงร่างหลอกนาง จึงหนีไป

หลังจากโอนงันหนีไปแล้ว รากาจาตีปลอมตัวใหม่เป็นชาวป่าและเปลี่ยนชื่อเป็น วูกีร์ซารี (Wukirsari) และออกเดินทางต่อไป

กาลุห์อุ้มโอรสออกเดินทางมะงุมมะงาหราในป่าอย่างทุกขเวทนา นางทั้งหิวและอ่อนเพลียจนเป็นลม ทำให้โอรสร้องไห้จ้า โอนงันซึ่งเดินป่าอยู่ในละแวกนั้นได้ยินเสียงทารกร้อง จึงรีบมาดูทั้งคู่จึงพบกัน

องค์นาราดาปรากฏกายและแปลงร่างกาลุห์กับโอนงันเป็นชาย เปลี่ยนชื่อกาลุห์เป็น กลานา มาดูบรังตา (Kelana Madubrangta) ส่วนโอนงันเปลี่ยนชื่อเป็น มาดูกูซูมา (Madukusuma) องค์นาราดายังมอบศรวิเศษแก่ทั้งคู่ด้วย พร้อมทั้งบอกว่าอีนูยังไม่ตาย จากนั้นองค์นาราดาก็อุ้มโอรสของกาลุห์ไปเลี้ยงบนสวรรค์ กาลุห์ได้เขียนจดหมายถึงอีนูฝากไว้ที่องค์นาราดาก่อนเดินทางตามหาอีนูต่อไป

มาดูบรังตาและมาดูกูซูมาเดินทางถึงเมืองบาลี พบว่าเมืองบาลีกำลังมีสงคราม ทั้งคู่จึงช่วยรบจนได้รับชัยชนะ ระตูบาลีจึงยกเมืองให้มาดูบรังตาปกครองและยกธิดาให้เป็นมเหสี มาดูบรังตาจึงกลายเป็นระตูบาลี ส่วนมาดูกูซูมาได้รับแต่งตั้งให้เป็นเสนาบดี มีชื่อว่า ปันจี จาเยิงตีเล็ม (Panji Jayengtilem)

ระตูบาลีมีมเหสีมากมาย แต่ไม่เคยมีใครได้ปรนนิบัติระตู ระตูได้สถาปนาเจ้าหญิงบาลีเป็นประไหมสุหรีและเปลี่ยนชื่อนางเป็น เจ็นดรา กีรานา (Cendera Kirana) ซึ่งเป็นชื่อเดียวกับกาลุห์

น้องชายของอีนูออกติดตามหาพี่ชาย ระหว่างทางเทวดามาบอกว่าอีนูอยู่ที่เมือง ปารัง เกินจานา น้องชายของอีนูจึงเดินทางมุ่งหน้าไปพบกับอีนูที่นั่น เมื่อเจอกันต่างก็จำกันได้

พี่เลี้ยงซึ่งออกตามหาอีนูมาขอสวามิภักดิ์กับระตูบาลี โดยที่ไม่รู้ว่าระตูบาลีคือกาลุห์แปลงเป็นชาย องค์นาราดาลงมาบอกระตูบาลีว่าให้เนรเทศบริวารทั้งสองนั้นเสีย

หลังจากพี่เลี้ยงของอีนูถูกระตูบาลีเนรเทศ องค์นาราดาลงมาบอกให้พี่เลี้ยงของอีนูเดินทางไปเมืองปารัง เกินจานา เพื่อพบอีนู

พี่เลี้ยงของอีนูได้พบกับอีนูที่เมืองปารัง เกินจานา ต่างจำกันได้ พี่เลี้ยงเล่าให้อีนูฟังว่าระตูบาลีมีประไหมสุหรีชื่อ เจ็นดรา กีรานา ซึ่งเป็นชื่อเดียวกับกาลุห์ ทำให้อีนูเข้าใจผิดคิดว่าระตูบาลีชิงกาลุห์ไปเป็นมเหสี อีนูสั่งให้เตรียมกองทัพไปรบกับเมืองบาลี

ระหว่างที่อีนูและไพร่พลเดินทางไปเมืองบาลี อีนูได้พบกับโอรสและได้รับจดหมายที่กาลุห์ฝากไว้ที่องค์นาราดา ทั้งยังพบกับวูกีร์ซารี (น้องชายกาลุห์) ด้วย ทั้งคู่จำกันได้และเดินทางไปบาลีด้วยกัน

ระตูบาลีเตรียมทัพพร้อมรบกับอีนู ในการรบครั้งแรก ระตูบาลีให้ปันจี จาเยิงตีเล็ม (น้องสาวอีนู) เป็นแม่ทัพนำทหารออกรบ ปันจี จาเยิงตีเล็ม สามารถปราบทหารของอีนูได้ อีนูเสียใจมากที่ทหารชุดแรกพ่ายแพ้แก่ระตูบาลี จึงสั่งให้บรรดาชายาทั้งหลายและทหารหญิงเตรียมออกรบอีกครั้ง ฝ่ายระตูบาลีก็สั่งให้มเหสีและนางสนมทั้งหลายเตรียมออกรบเช่นกัน ผลการรบปรากฏว่าฝ่ายอีนูเสียหายมากอีกครั้ง

ในที่สุด อีนูออกรบกับระตูบาลี ระตูบาลีจำอีนูได้ จึงหนีกลับเข้าไปในวัง และคืนร่างกลับมาเป็นกาลุห์ดังเดิม จากนั้นก็เปิดเผยความจริงและเรื่องราวทั้งหมด

20. Panji Kuda Narawangsa (PKN)

เริ่มเรื่องกล่าวว่าอีนูตามหากาลุห์ผู้เป็นชายาจนพบและพานางกลับเมืองจังกาลา หลังจากที่นางหายไปจากเมือง แต่รูปร่างหน้าตาของกาลุห์เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม คือจากรูปโฉมอันงดงามกลายเป็นอัปลักษณ์

ความจริงแล้วกาลุห์ที่อัปลักษณ์นี้เป็นกาลุห์ตัวปลอมที่ถูกเดวี ดูร์กา (Déwi Durga) ส่งมา ส่วนกาลุห์ตัวจริงถูกเดวี ดูร์กา ลักตัวไปจากห้องบรรทมและปล่อยนางไว้กลางป่า

แม้กาลุห์ตัวปลอมจะอัปลักษณ์แต่อีนูก็รักนางมาก อีนูเชื่อมั่นว่านางจะต้องกลับมางดงามดังเดิม

นางชี กีลี ซูจี (Kili Sutji) ป้าของอีนูเดินทางจากภูเขามาเยี่ยมกาลุห์หลังจากทราบข่าวว่านางกลับมาแล้ว ครั้นเห็นรูปอัปลักษณ์ของกาลุห์ก็ตกใจ กาลุห์ปลอมหลอกว่านางถูกเดวี ดูร์กาแปลงโฉม แต่ไม่นานจะกลับมางามดังเดิม

กล่าวถึงกาลุห์ตัวจริงซึ่งถูกเดวี ดูร์กา ลักตัวมาไว้กลางป่า นางร้องไห้คร่ำครวญด้วยความคิดถึงอีนูตลอดเวลา ในที่สุดนางตัดสินใจบำเพ็ญพรตที่อาศรมกลางป่า ผลจากการบำเพ็ญ ทำให้เหล่าเทวดารับรู้ถึงความทุกข์ของนาง องค์นาราดาลงมาแปลงนางเป็นชายชาวป่าชื่อว่า กูดา นาราวังซา (Kuda Narawangsa) และบอกให้นางกลับเมืองไปรับใช้อีนู และกล่าวว่าอีกไม่นานนางกับอีนูก็จะจดจำกันด้และได้ครองรักกัน

กูดา นาราวังซา เดินทางมุ่งหน้าไปยังเมืองจังกาลา บรรดาหญิงสตรีเมืองจังกาลาเมื่อได้เห็น กูดา นาราวังซา ต่างก็หลงรัก

เมื่อ กูดา นาราวังซา รู้ว่าอีนูครองรักอยู่กับกาลุห์ตัวปลอมก็เสียใจมาก

กูดา นาราวังซา ขอเป็นข้ารับรับใช้อีนู เมื่ออีนูเห็นกูดา นาราวังซา ก็รู้สึกรักใคร่ถูกชะตามาก จึงรับไว้เป็นทหาร

กูนุงซารีน้องชายของกาลุห์เดินทางจากเมืองดาฮามาจังกาลาเพื่อร่วมงานฉลองที่กาลุห์ (ตัวปลอม) กลับมาอย่างปลอดภัย เมื่อกูนุงซารีได้พบกับกูดา นาราวังซา ก็น้ำตาไหลโดยไม่ทราบสาเหตุ ทำให้กูนุงซารีประหลาดใจมาก

อีนูรู้สึกถูกชะตากูดา นาราวังซา มากจนถึงกับกล่าวว่าหากกูดา นาราวังซา เป็นหญิงก็จะอยู่กับกูดา นาราวังซาคนเดียวเท่านั้น

ระตูเซบรัง (Seberang) ยกทัพมารบกับจังกาลาเพื่อชิงกาลุห์ อีนูและกูดา นาราวังซา นำทัพออกรบจนได้รับชัยชนะ

กาลุห์ตัวปลอมมารอรับอีนูกลับจากสงครามและเข้ามากอดจูบอีนู กูดา นาราวังซา เห็นเข้าก็ตำหนิการกระทำของกาลุห์ตัวปลอม ทำให้กาลุห์ตัวปลอมไม่พอใจมาก อีนูจึงปลอบใจนางโดยการจัดให้มีการแสดงวายัง (Wayang)

กูดา นาราวังซา มาชมการแสดงวายังด้วย และติว่านายหนังนั้นพากย์ได้ไม่ดี กูดา นาราวังซา จึงอาสาจะเป็นนายหนังแทน กูดา นาราวังซา ด้นคำพากย์วายังตำหนิความเขลาของอีนูและกระทบกระเทียบความอัปลักษณ์ของกาลุห์ตัวปลอม กาลุห์ตัวปลอมเข้าใจนัยความหมายของกูดา นาราวังซา ก็โกรธมาก ลุกกลับตำหนักไป ส่วนอีนูรู้สึกสงสัยมากว่ากูดา นาราวังซา เป็นใครกันแน่

คืนนั้นหลังจากการแสดงยุติลง กูดา นาราวังซา เขียนจดหมายลาอีนูและบอกความจริงว่าตนคือใคร จากนั้นก็หนีออกจากจังกาลาเพราะเกรงว่า หากอีนูจะจับได้ว่าเป็นใคร นางจะได้รับความอาย อีนูตามหากูดา นาราวังซา จนมาพบจดหมาย จึงได้รู้ความจริงว่ากูดา นาราวังซา แท้จริง

คือกาลุห์ ส่วนกาลุห์อัปลักษณ์นั้นคือตัวปลอม อีนูโกรธมากสั่งให้ทหารไปสังหารกาลุห์ตัวปลอมทันที ส่วนตนเองออกเดินทางตามหากาลุห์

อีนูปลอมตัวเป็นชาวป่าชื่อว่า อุนดากัน มาดูเรตนา (Undakan Maduretna) ระหว่างเดินทางมีโอกาสได้ต่อสู้กับอมนุษย์ และได้เรียนวิชาอาคมต่างๆ จากพระฤาษี อุนดากันฯ ได้ยินข่าวว่าเมืองอูราวันกำลังจะมีศึกกับระตูซบรัง (Sebrang) ก็เดินทางไปช่วยเมืองอูราวันรบ

หลังจากกูดา นาราวังซา หนีจากเมืองจังกาลาแล้ว ก็แต่งตัวเป็นหญิงดังเดิม จากนั้นก็เดินทางระหกระเหินในป่าจนเข้าใกล้กองทัพของระตูซบรังซึ่งยกทัพมาเตรียมรบกับอูราวัน ทหารเมืองซบรังพบนางก็จับตัวนางไปให้ระตู นางแต่งเรื่องหลอกว่านางเป็นหญิงที่บันดาลโชคร้ายเพราะแต่งงานมาแล้ว 9 ครั้ง สามีทุกคนล้วนตายหมด

อุนดากันฯ ลอบเข้าไปสอดแนมในกองทัพระตูซบรัง ทำให้ได้พบกับกาลุห์ซึ่งกำลังบวงสรวงเทวดาโดยบังเอิญ อุนดากันฯ จำนางได้ อุนดากันฯ ปลอมเป็นพระกามเทพเข้าไปปรากฏกายถามไถ่ว่านางต้องการสิ่งใด นางบอกเทวดาว่านางต้องการทราบว่าอีนูสามีของนางยังรักนางอยู่หรือไม่ จะตามมาช่วยนางหรือไม่ และเมื่อใดจะได้พบกัน เทวดาปลอมหลอกว่าจะช่วยให้นางนางได้พบกับสามี แต่ขอแลกกับแหวนของนาง นางก็ยินยอม หลังจากอุนดากันฯ ตระหนักถึงความภักดีในใจของนาง จึงแสดงตัว และพานางหนีกลับอูราวัน

การศึกระหว่างอูราวันกับซบรังเริ่มขึ้น อุนดากันฯ นำทัพออกรบได้รับชัยชนะ หลังจากเสร็จศึกระตูอูราวันทรงทราบความจริงว่าอุนดากันฯ และชายาที่ได้มาจากองทัพซบรังนั้นคืออีนูและกาลุห์ จึงส่งข่าวไปยังจังกาลา จากนั้นอีนูกับกาลุห์ก็เดินทางกลับเมือง และได้ครองรักกันอย่างมีความสุขอีกครั้ง

อยู่มาวันหนึ่ง เดวี ดูร์กา ต้องการจะส่งบททดสอบมาให้แก่อีนู จึงลงมาลักตัวอีนูไปจากห้องบรรทมไปปล่อยไว้บนภูเขาลูกหนึ่ง เมื่อกาลุห์ตื่นขึ้นพบว่าอีนูหายไป ก็เสียใจมาก

พี่เลี้ยงของอีนูและน้องสาวของอีนูออกเดินทางมะงุมมะงาหราติดตามหาอีนู ส่วนกาลุห์นั้นระตูจังกาลาทรงส่งนางกลับดาฮา

หลังจากกาลุห์กลับเมืองดาฮาได้ไม่นาน ระตูนาซาเกิมบางัน (Nasakembangan) ก็ยกทัพมารบกับดาฮาเพื่อชิงกาลุห์ ระตูดาฮาส่งทหารออกไปตามหาคนเก่งมีฝีมือมาช่วยรบ ขณะเดียวกันก็บอกให้กาลุห์เตรียมใจว่า นางอาจจะต้องอภิเษกกับระตูที่มาท้ารบหากว่ารบแพ้

กาลุห์ตั้งเงื่อนไขแก่ระตูนาซาเกิมบางันว่า หากต้องการจะได้ตัวนางจะต้องหานายหนังสตรีมาให้ได้ นางจึงจะยอมอภิเษกด้วย ในระหว่างนี้ปรากฏว่ามีระตูจากเมืองต่างๆ เดินทางมาสู่ขอกาลุห์ด้วย และต่างพยายามตามหานายหนังสตรีมาให้กาลุห์ตามเงื่อนไข

อีนูซึ่งถูกลักพาตัวมาทิ้งไว้กลางป่า ตัดสินใจบำเพ็ญพรตภาวนาที่ภูเขา องค์นาราดาลงมาแปลงร่างอีนูเป็นสตรีงามนามว่า ปางุนดัสบรังตี (Pangundasbrangti) ปางุนดัสบรังตี เดินทางมุ่งหน้าไปเมืองดาฮา ระหว่างทางได้พบกับกูนงซารีน้องชายของกาลุห์ซึ่งออกมาตามหานายหนังสตรี

และประสบโชคร้ายถูกสาปให้เป็นบ้า ปาหุนดัสบรังตี จึงใช้อาคมรักษาจนกูนุงซารีฟื้นคืนสติ กูนุงซารีพาปาหุนดัสบรังตีเข้าเมืองดาฮา

บรรดาระตูที่มาสู่ขอกาลุห์เมื่อทราบข่าวว่ากูนุงซารีพานายหนังสตรีกลับเมืองมาด้วย ก็ปรารถนาจะเห็นนางนั้น ทกคนที่ได้เห็นปาหุนดัสบรังตี ต่างก็หลงรักนาง

ระตูเมืองต่างๆ ขอประลองความสามารถกับปาหุนดัสบรังตี เช่น เต้นรำบนเชือก ยิงเส้นผม ฯลฯ ปรากฏว่าไม่มีใครเอาชนะนางได้เลย

ระตูบาลีท้าปาหุนดัสบรังตี ให้ไปประลองกันที่ภูเขา เมื่อไปถึงระตูบาลีพยายามจะเผาปาหุนดัสบรังตี ทำให้ปาหุนดัสบรังตี กลายร่างคืนกลับเป็นอีนู ส่วนระตูบาลีกลายร่างเป็นรากษส ทั้งคู่ต่อสู้กัน อีนูแปลงร่างเป็นลิงเผือกรบกับรากษสนั้น

องค์นาราดาลงมาแปลงร่างลิงเผือกและรากษสกลับดังเดิม จากนั้นสั่งให้ระตูบาลีเป็นข้ารับใช้อีนู 8 ปี และบอกให้อีนูเดินทางไปครองเมืองซาบรัง (Sabrang) และเปลี่ยนชื่อให้ใหม่เป็น กลานา จาเจ็ง-อัสมารา (Klana Djajeng-asmara) ทั้งคู่เดินทางจนถึงเมืองซาบรัง ระตูบาลีซึ่งบัดนี้กลายเป็นบริวารของกลานา จาเจ็ง-อัสมารา ได้ลอบเข้าไปสังหารระตูเมืองนั้นในห้องบรรทมและนำศพทิ้งทะเล จากนั้นกลานา จาเจ็ง-อัสมารา ก็สวมรอยเป็นระตูนั้น

กลานา จาเจ็ง-อัสมารา ต้องการจะท่องเที่ยวทั่วแดนชวาจึงนำไพร่พลออกเดินทางจนกระทั่งมาถึงเมืองดาฮา ก็ท้ารบชิงกาลุห์ ในการรบ กลานา จาเจ็ง-อัสมารา สั่งห้ามมิให้ฆ่าหรือทำร้ายแม่ทัพฝ่ายดาฮา

เมื่อกูนุงซารีและพี่น้องคนอื่นๆ ที่มาช่วยดาฮารบ ได้เห็น กลานา จาเจ็ง-อัสมารา ก็จำได้ว่าคืออีนู ทั้งหมดพากันกลับเข้าเมืองดาฮา ทุกคนต่างดีใจที่ได้พบกันอีกครั้ง หลังจากนั้นอีนูก็พากาลุห์กลับเมืองจังกาลา

21. Panji-Malat Cycle (PMC)

ระหว่างที่เจ้าหญิงดาฮาเที่ยวป่า เกิดลมพายุใหญ่หอบนางไปตกเมืองมตาอน (Metaon) ระตูมตาอนพบนาง ก็รับเป็นธิดาบุญธรรม และเปลี่ยนชื่อนางใหม่เป็น รังกซารี (Rangkesari)

ระตูลาเซ็ม ได้ยินข่าวว่าธิดาบุญธรรมของระตูมตาอนมีรูปโฉมงดงามมาก ก็ส่งสารไปสู่ขอนาง ระตูมตาอนก็ยกนางให้ แต่รังกซารีไม่ยอมบรรทมร่วมกับระตูลาเซ็ม

โนซาปาตี (Noesapati) โอรสระตูกูรีปัน คู่หมั้นของเจ้าหญิงดาฮา เมื่อรู้ข่าวว่าคู่หมั้นหายตัวไป ก็ออกเดินทางตามหานาง โดยปลอมตัวเป็นชาวป่านามว่า ปันจี มาลัต รัสมิน (Pandji Malat Rasmin) ระหว่างเดินทางรบตีได้เมืองต่างๆ

ปันจี มาลัต รัสมิน เดินทางมาถึงเมืองเกกลัง พบว่ากำลังเกิดศึกกับเมืองประเทศราช ปันจี มาลัต รัสมิน จึงช่วยรบป้องกันเมือง

เมืองซิงกาซารี เกิดศึกกับเมืองปจารากัน (Pedjarakan) เนื่องจากระตูปจารากันต้องการชิงเจ้าหญิงซิงกาซารี ระตูซิงกาซารีจึงส่งสารขอความช่วยเหลือจากระตูเกกลังพี่ชาย ระตูเกกลังจึงส่ง

ปันจี มาลัต รัสมิน มาช่วยรบจนได้รับชัยชนะ เมื่อปันจี มาลัต รัสมิน ได้พบกับเจ้าหญิงซิงกาซารีก็ตกหลุมรักนาง และได้นางเป็นชายา

วีรานันตาจา (Wiranantadja) น้องชายของเจ้าหญิงดาฮาปลอมตัวออกเดินทางตามหานางจนมาถึงเมืองเกกลัง ก็ขอสวามิภักดิ์

ระตูมาตารัม น้องชายของระตูลาเซ็มฝันเห็นนางงามคนหนึ่งก็ปรารถนาจะได้นางนั้นเป็นมเหสี จึงส่งช่างเขียนไปวาดรูปเจ้าหญิงเมืองต่างๆ จนพบว่าหญิงงามในฝันนั้นคือเจ้าหญิงเมืองเกกลัง ระตูมาตารัมและระตูลาเซ็มพี่ชายส่งกองทัพมารบกับเมืองเกกลัง เพราะต้องการได้เจ้าหญิงเกกลังไปเป็นมเหสี ปันจี มาลัต รัสมิน กับวีรานันตาจาช่วยเกกลังทำศึก ได้รับชัยชนะ สามารถสังหารระตูมาตารัมและระตูลาเซ็ม

หลังเสร็จศึก มเหสีและนางสนมของระตูลาเซ็มซึ่งมีรังกซารีรวมอยู่ด้วย ถูกพามาที่สนามรบเพื่อทำพิธีแบหลา นางรังกซารีไม่ยอมเข้าพิธีเพราะนางถือว่ายังมิได้ตกเป็นของระตูลาเซ็ม วีรานันตาจาเห็นนางก็จำได้ทันทีว่าคือพี่สาว จึงช่วยนางไว้

วีรานันตาจาหลงรักเจ้าหญิงเกกลังจึงลักตัวนางและได้นางเป็นชายา เมื่อระตูเกกลังทรงทราบก็กริ้วมาก แต่ปันจี มาลัต รัสมิน ช่วยพูดให้ ระตูเกกลังจึงยอมให้ทั้งคู่แต่งงานกัน

ต่อมากล่าวว่า ปันจี มาลัต รัสมีนแต่งงานรังกซารี* และเดินทางกลับเมืองกูรีปัน หลังจากนี้เป็นเรื่องราวของรุ่นลูกหลานของอีนูและรังกซารี กล่าวคือ โอรสของทั้งคู่ได้แต่งงานกับเจ้าหญิงดาฮาผู้เป็นธิดาของวีรานันตาจาน้องชายของรังกซา และนี้มีโอรสชื่อ วีราดารันตานี(Wiradarantani) (หลานอีนู) วีราดารันตานีตุนาหงันกับเจ้าหญิงดาฮาตามจารีตประเพณี ต่อมาเจ้าหญิงดาฮาหายไปจากเมือง วีราดารันตานีจึงปลอมตัวออกตามหา จนได้พบกับนางและพานางกลับเมือง

22. Panji Narawangsa (PN)

เนื้อเรื่องย่อเหมือนกับเรื่อง PKN แต่จบลงเพียงแค่ตอนที่อีนูกับกาลุห์เดินทางกลับจังกาลาหลังจากเสร็จศึกที่เมืองอูราวันเท่านั้น

23. Panji Wayang Gedhog (PWG)

ระตูเจิงกาลามานิก์ (Jenggalamanik) มีโอรสรูปงามนามว่า ปันจี อัสมาราบางุน (Panji Asmarabangun) ระตูกดีรีมีธิดานามว่าซการ์ตาจี ปันจี อัสมาราบางุน และซการ์ตาจี หมั้นหมายกันตั้งแต่เยาว์วัย

ปันจีฯ หลงรักหญิงต่ำศักดิ์ที่มีชื่อว่าอังรนี และแต่งงานกับนางโดยไม่สนใจที่จะแต่งงานกับซการ์ตาจีตามสัญญา เมื่อระตูกดีรีส่งสารมาทวงถามระตูเจิงกาลาฯ ระตูเจิงกาลาฯ ให้สัญญากับระตูกดีรีว่าจะจัดการเรื่องนี้ให้จบลงด้วยดี

---

* ไม่ระบุชัดว่าจำกันได้อย่างไร

ซการ์ตาจีหายไปอย่างลึกลับ ระตูเจิงกาลาฯ จึงบัญชาให้ปันจีฯ ออกตามหานาง หลังจากปันจีฯ ออกเดินทางไปแล้ว ระตูก็สั่งการให้สังหารอังรนีทันที

ปันจีฯ และไพร่พลออกเดินทางตามหาซการ์ตาจี ระหว่างทางได้รบตีกับบ้านเมืองต่างๆ เมื่อเดินทางมาถึงภูเขาลูกหนึ่ง มีนางชีรูปหนึ่งมาบอกปันจีฯ ว่า อังรนีจะต้องตาย เพราะเป็นอุปสรรคขัดขวางการแต่งงานระหว่างปันจีฯ กับซการ์ตาจี ทำให้ปันจีฯ ตกใจมากและรีบเดินทางกลับเจิงกาลาฯ ทันที

ปันจีฯ กลับมาพบอังรนีกำลังจะสิ้นใจ ก่อนตายนางได้บอกปันจีให้เดินทางไปรบกับระตูจาเยิงการา (Jayengkara) หลังจากสิ้นใจ วิญญาณของนางได้ไปรวมกับซการ์ตาจี

ปันจีฯ เดินทางไปท้าระตูจาเยิงการาทำศึก เมื่อปันจีฯ พบกับระตูจาเยิงการา ก็รู้สึกว่าระตูมีรูปลักษณ์คล้ายอังรนีมาก ส่วนระตูจาเยิงการา เมื่อพบกับปันจีฯ ก็คืนร่างกลับเป็นซการ์ตาจี ความจริงจึงเปิดเผยว่าระตูจาเยิงการานี้ แท้ที่จริงคือรูปแปลงของซการ์ตาจี ซึ่งนางมีรูปร่างหน้าตาเหมือนกับอังรนีราวกับเป็นคนๆ เดียวกัน ปันจีฯ พาซการ์ตาจีกลับกดีรี

เมื่อปันจีกับซการ์ตาจีกลับถึงกดีรี กลานา ซวันดานา (Kelana Sewandana) ก็ยกทัพมาประชิดเมืองเพื่อทำศึกชิงซการ์ตาจี ปันจีฯ นำไพร่พลออกรบและได้รับชัยชนะ

24. Raden Panji (RP)

ระตูเจิงกาลา มีน้องชาย คือ ระตูกดีรี ระตูงุราวัน (Ngurawan) และระตูชิงกาซารี และมีน้องสาวซึ่งบวชเป็นชีนามว่า กีลี ซูจี

ระตูเยิงกาละมีโอรสนามว่า ปันจี อีนู กราตาปาตี (Panji Inu Keratapati) อีนูหมั้นหมายกับเดวี ซการ์ ตาจี ธิดาระตูกดีรีตั้งแต่เยาว์วัย

วันหนึ่งอีนูออกล่าสัตว์ บังเอิญได้พบกับอังกรนี (Anggreni) ธิดาของปาตีเมืองเจิงกาลา อีนูหลงรักนางและรับนางเข้าวัง ยกย่องเป็นชายา ความรักที่มีต่อนางทำให้อีนูปฏิเสธที่จะแต่งงานกับซการ์ ตาจี ผู้เป็นคู่หมั้น ทำให้ระตูเจิงกาลากริ้วมาก

ระตูเจิงกาลาทำอุบายลวงอีนูให้ไปพบนางชีผู้เป็นพี่สาวของระตูที่อาศรม จากนั้นก็อาศัยจังหวะที่อีนูไม่อยู่ ส่งคนไปลอบสังหารอังกรนี

เมื่ออีนูกลับมาพบว่าอังกรนีถูกสังหาร ก็เสียใจมากจนคลุ้มคลั่ง เพ้อแต่ชื่อนาง อีนูอุ้มศพนางขึ้นเรือ และพาล่องทะเลไปเรื่อยๆ คืนหนึ่ง ร่างของอังเกรอนีได้ลอยขึ้นไปสู่พระจันทร์ อีนูเห็นก็ได้แต่ร้องเรียกชื่อนาง

ทางด้านเมืองกดีรี เกิดลมพายุหอบกาลุห์ไปตกที่กลางทุ่งนา นางเดินซัดเซพเนจรเข้าไปในหมู่บ้านละแวกนั้นจนพบบ้านของหญิงม่ายคนหนึ่งซึ่งอยู่กับลูกสาว 6 คน หญิงม่ายชวนนางพักอยู่

ด้วยกัน แลกกับการที่นางต้องช่วยทำงานต่างๆ กาลุห์เปลี่ยนชื่อใหม่เป็น กลติง กุนิง* (Kleting Kuning) กลติง กุนิง เฝ้าขอพรทุกค่ำคืนให้นางได้กลับคืนบ้านเมือง

อีนูปลอมตัวเป็นชาวป่า นามว่า ปันจี อามาร์บางุน (Panji Amarbangun) เดินทางไปเรื่อยๆ จนกระทั่งมาถึงหมู่บ้านดาดาปัน (Dadapan) ได้พบกับหญิงม่ายคนหนึ่งไม่มีลูก ปันจีฯ ขอพักอาศัยกับหญิงม่ายซึ่งไม่มีลูกคนหนึ่ง โดยอาสาช่วยเหลืองานต่างๆ ปันจีฯ เปลี่ยนชื่อใหม่เป็น อันเด-อันเด-ลูมุต (Ande-Ande-Lumut)

คำร่ำลือเรื่องรูปโฉมอันงดงามของอันเดฯ เลื่องลือไปทั่ว เมื่อลูกสาวทั้ง 6 คนของหญิงม่ายที่กลติง กุนิง พักอยู่ด้วยทราบข่าว ก็อยากจะเสนอตัวเป็นภรรยาของอันเดฯ หญิงม่ายจึงพาลูกสาวทั้งหมดเดินทางไปหมู่บ้านที่อันเดฯ อาศัยอยู่ โดยไม่บอกให้กลติง กุนิง ล่วงรู้

ขณะที่หญิงม่ายและลูกสาวกำลังจะข้ามฝั่งแม่น้ำ ก็มีปูยักษ์ตัวหนึ่งขึ้นมาขวางไว้ ปูยักษ์นี้แท้จริงคือ ปราบู กลานา (Prabu Klana) แปลงมาเพื่อติดตามหากาลุห์ซึ่งปราบูฯ หลงรัก

ปูยักษ์เห็นลูกสาวทั้งหก ของหญิงม่ายแต่งตัวงดงามมีกลิ่นหอม ก็พอใจ จึงขอจุมพิตนางเพื่อแลกกับการพานางข้ามฟากแม่น้ำ นางทั้งหกไม่มีทางเลือก จึงต้องยินยอม แม้จะไม่พอใจมากก็ตาม ผลจากการถูกจุมพิต ทำให้ร่างกายและเสื้อผ้าของนางทุกคนเหม็นกลิ่นคาวคละคลุ้ง

หญิงม่ายพาลูกสาวทั้งหก เดินทางมาจนถึงบ้านของอันเดฯ แต่อันเดฯ ปฏิเสธที่จะออกมาพบพวกนาง โดยให้เหตุผลว่าเหม็นกลิ่นคาวจากกายนาง

ฝ่ายกลติง กุนิง ซึ่งถูกหญิงม่ายสั่งให้ทำงานหนักอยู่ในไร่ รู้สึกเหนื่อยล้ามาก จึงอธิษฐานขอให้เทวดาช่วยเหลือ ทันใดนั้น ครุฑตนหนึ่งปรากฏกายขึ้น และอาสาช่วยนางทำงานทั้งหมด ก่อนครุฑจะจากไปได้มอบของวิเศษสิ่งหนึ่งให้นาง ครุฑบอกว่าสิ่งนี้จะช่วยยนางได้คราวคับขัน

เมื่อกลติง กุนิง กลับมาถึงบ้านและได้รู้ว่าหญิงม่ายพาลูกสาวไปหาอันเดฯ นางก็ออกเดินทางตามไป เมื่อมาถึงแม่น้ำ ก็พบกับปูยักษ์เช่นเดียวกับลูกสาวของหญิงม่าย ปูยักษ์ขอจุมพิตนางแลกกับการพาข้ามแม่น้ำ แต่กลติง กุนิง ไม่ยอม นางหยิบของวิเศษที่ได้รับมาออกมาโบกสะบัดไปมา ทำให้น้ำในแม่น้ำแยกออกจากกัน จากนั้นนางก็เดินทางข้ามฟากไปได้อย่างง่ายดาย โดยไม่ต้องขอความช่วยเหลือจากปูยักษ์

กลติง กุนิง เดินทางมาถึงบ้านอันเดฯ ซึ่งหญิงม่ายและลูกสาวก็ยังอยู่ที่นั่น ทุกคนต่างหัวเราะเยาะนางที่ไม่เจียมตัว แต่ทุกคนกลับต้องประหลาดใจ ที่เห็นอันเดฯ เดินออกมาพบนาง และกล่าวว่ายินดีที่จะแต่งงานกับนาง ทั้งนี้เนื่องจากนางมีใบหน้าเหมือนกับอังกรนีชายาที่จากไปราวกับคนๆ เดียวกัน

25. Sekar Taji (ST)

---

* อ่านว่า “กละ-ติง”

ระตูมาจาปาฮิต มีธิดาที่เกิดแต่มเหสีเอกนามว่า ซการ์ตาจี และมีธิดาอีกองค์หนึ่งที่เกิดแต่มเหสีรองนามว่า กาลุห์ อาเจ็ง (Galuh Ajeng)

ซการ์ตาจีตุนาหงันกับ อีนู โอรสระตูมาตารัม ผู้เป็นพี่ชายของระตูมาจาปาฮิต

มเหสีรองของระตูมาจาปาฮิตริษยามเหสีเอกของระตูมาก จึงทำไสยศาสตร์จนทำให้มเหสีเอกสิ้นชีวิต และทำเสน่ห์ให้ระตูรักและลุ่มหลงตนเอง

ระตูมาตารัมทราบข่าวร้ายเรื่องมเหสีเอกของระตูมัชปาหิต จึงส่งตุ๊กตาไปปลอบใจซการ์ตาจี ระตูส่งตุ๊กตาทองคำให้ซการ์ตาจี และตุ๊กตาเงินให้กาลุห์ อาเยง กาลุห์ อาเยง ต้องการเปลี่ยนตุ๊กตากับซการ์ตาจี และซการ์ตาจีไม่ยอม ระตูมัชปาหิตจึงลงโทษนางด้วยการกร้อนผมนาง และขับไล่นางออกจากวัง

ปาตีแห่งมัชปาหิตได้เนรมิตเมืองใหม่ให้ซการ์ตาจีปกครองชื่อเมือง การางาญาร์ (Karanganyar) และแปลงนางเป็นชายนามว่า ปันจี ลารา (Panji Lara)

ระตูมัชปาหิตเปลี่ยนให้กาลุห์ อาเยง ตุนาหงันกับอีนูแทนโดยไม่บอกอีนู และเตรียมจะจัดงานวิวาห์ ระตูมัชปาหิตส่งสารเชิญบรรดาเมืองประเทศราชให้มาร่วมงานด้วย เมื่อกองทัพของเมืองประเทศราชเดินทางมาถึงเมืองการางาญาร์ ปันจี ลารา ไม่ยอมให้ผ่านทาง จึงทำให้เกิดการรบกัน ปันจี ลารา สามารถรบชนะปราบเมืองประเทศราชทุกเมืองของมัชปาหิตได้อย่างราบคาบ

อีนูยกไพร่พลเดินทางมามัชปาหิตเพื่อเข้าพิธีแต่งงาน เมื่อมาถึงเมืองการางาญาร์ ก็ได้พบกับ ปันจี ลารา ทั้งคู่ถูกชะตากัน ปันจี ลารา ยอมให้อีนูผ่านทางเข้าเมืองมัชปาหิตเพื่อแต่งงานกับน้องสาวของนาง

อีนูเข้าพิธีแต่งงานกับกาลุห์ อาเยง โดยเข้าใจว่ากาลุห์ อาเยง คือซการ์ตาจี นางกำนัลคนหนึ่งแอบเล่าความจริงให้อีนูฟัง ทำให้อีนูเสียใจและผิดหวังมาก อีนูตัดสินใจหนีออกจากเมืองเพื่อตามหาซการ์ตาจี

อีนูเดินทางกลับมายังเมืองการางาญาร์อีกครั้ง และบอกแก่ปันจี ลาราว่า จะออกตามหาซการ์ตาจีคู่หมั้นของตน ปันจี ลารา ได้ฟังก็นิ่งเงียบ ไม่ยอมเปิดเผยความจริงว่าตนเองคือซการ์ตาจี

คืนหนึ่ง มีเสียงๆ หนึ่งบอกแก่ระตูมัชปาหิตว่า หากระตูต้องการให้บ้านเมืองเจริญรุ่งเรือง จะต้องตามซการ์ตาจีกลับคืนมาให้ได้ ระตูจึงคิดจะออกตามธิดา แต่มเหสีรองขัดขวาง ทำให้ทั้งคู่ทะเลาะกันอย่างรุนแรง มเหสีรองจึงขับไล่ระตูออกจากเมือง

หลังจากขับไล่ระตูออกจากเมืองไม่กี่วัน มเหสีรองก็ล้มป่วยและสิ้นชีวิต

ปาตีแนะนำให้ปันจี ลารา (ซการ์ตาจี) ไปพบดาบสที่ภูเขาลูกหนึ่ง ดาบสแนะนำให้ปันจี ลารา ปลอมตัวเป็นนักรำโตเป็งหรือนักรำละครหน้ากาก และให้เดินทางแสดงไปเรื่อยๆ เพื่อตามหาอีนู โดยให้แสดงเรื่องชีวิตของซการ์ตาจีเอง

อีนูเดินทางตามหาซการ์ตาจีจนมาถึงเมือง การตานาการา (Kartanagara) ก็รบชนะได้ธิดาระตูเป็นชายา

นักรำโตเป็ง (ซการ์ตาจี) เดินทางถึงเมืองการตานาการา ก็ได้รับเชิญให้เข้าไปจัดการแสดงในวัง เมื่ออีนูได้ชมการแสดงซึ่งแสดงเรื่องราวชีวิตของซการ์ตาจี ก็รู้สึกสงสัยมาก จึงเรียกคณะแสดงมาสอบถาม จึงทำให้จำกันได้ อีนูได้นางเป็นชายา

ระตูมาลาวาปาตี (Malawapati) ต้องการได้เจ้าหญิงเมืองการตานาการาผู้เป็นชายาของอีนูไปเป็นชายา จึงส่งคนมาลักตัวนางไป ทำให้เกิดศึกระหว่างมาลาวาปาตีกับการตานาการาขึ้น การศึกครั้งนั้น ซการ์ตาจีและอีนูร่วมกันออกรบอย่างกล้าหาญ ซการ์ตาจีสามารถบุกเข้าไปช่วยเจ้าหญิงการตานาการาหนีออกมาได้

ระตูการตานาการายกเมืองให้ซการ์ตาจีเป็นรางวัล ซการ์ตาจีรับไว้แล้วยกให้อีนูปกครอง

ซการ์ตาจีและอีนูเดินทางกลับเมืองมาตารัม ก่อนถึงเมือง อีนูต้องการแวะไปพบปันจี ลาราที่เมืองการางาญาร์ก่อน โดยหารู้ไม่ว่าปันจี ลารา และซการ์ตาจี คือคนๆ เดียวกัน เมื่อไปถึงเมืองการางาญาร์ ซการ์ตาจีก็บอกความจริงแก่อีนูว่านางคือปันจี ลารา

อีนูพาซการ์ตาจีกลับเมืองมาตารัม นางได้พบกับระตูมัชปาหิตผู้เป็นบิดาที่นี่ ทุกคนต่างดีใจมากที่ได้พบเจอกันอีกครั้ง มีงานเลี้ยงฉลองอย่างรื่นเริง

ปันจี ซูร์ยา มาตารัม (Panji Surya Mataram) โอรสลับของระตูมาตารัมที่เกิดแต่มารดาที่ถูกขับออกจากเมืองเมื่อหลายปีก่อน ขอเข้าเฝ้าระตูและแสดงตัวว่าเป็นโอรส แต่ระตูไม่ยอมรับ ปันจี ซูร์ยา มาตารัม จึงเปิดศึกกับมาตารัม แต่พ่ายแพ้ ระตูให้อภัยปันจี ซูร์ยา มาตารัม

26. Syair Carang Kulina (SCK)

ระตูแห่งอาณาจักรชวามีโอรส 3 คน ต่อมา ทรงแบ่งเมืองให้โอรสทั้งสามปกครอง คือเมืองกูรีปันดาฮาและบาลี

โอรสระตูกูรีปันที่เกิดแต่ประไหมสุหรีมีนามว่า อีนู ธิดาระตูดาฮาที่เกิดแต่ประไหมสุหรีมีนามว่า ราเด็น ปุสปานิงรัต (Raden Puspaningrat) ส่วนระตูบาลีมีธิดานามว่า จินดรา กูซูมา (Cindera Kusuma) อีนูกับปุสปา นิงรัต ตุนาหงันกันตั้งแต่ยังเยาว์วัย

วันหนึ่ง อีนูนึกอยากยลโฉมความงามของคู่หมั้น จึงส่งช่างเขียนไปวาดภาพนาง ปรากฏว่าช่างเขียนกลับวาดรูปนาง อินดี รากา ธิดาอีกองค์หนึ่งของระตูดาฮาที่เกิดแต่มเหสีรองซึ่งมีหน้าตาอัปลักษณ์มาแทนด้วยความเข้าใจผิด เมื่ออีนูเห็นภาพนั้น ก็ผิดหวังมากด้วยเข้าใจว่าปุสปานิงรัตมีรูปโฉมอัปลักษณ์

อีนูลาระตูกูรีปันไปเที่ยวป่า ระหว่างที่อยู่ในป่า อีนูพบกับกับนาง นาวัง ซการ์ (Nawang Sekar) ธิดาของระตูซิงกาซารี ที่มาเที่ยวเล่นในป่าโดยบังเอิญ อีนูเกี้ยวนางและได้นางเป็นชายา จากนั้นอีนูก็พานางเดินทางไปเที่ยวเมืองบาลี ที่เมืองบาลีอีนูได้นางจินดรา กูซูมา ธิดาระตูเป็นชายาอีกคนหนึ่ง

อีนูพาชายาทั้ง 2 เดินทางกลับกุริปัน ระหว่างเดินทาง อีนูรบกับระตูจาการากา (Jagaraga) น้องชายของระตูชิงกาซารีซึ่งต้องการชิงนางนาวัง ซการ์คืน อีนูสังหารระตู และรับธิดาของระตูเป็นชายา ส่วนโอรสของระตูซึ่งมีนามว่า ราเด็น ซัง กาดาร์บา (Raden Sang Kadarba) อีนูรับเป็นน้องชายบุญธรรม

ระตูกาลิน (Kalin) ยกทัพมารบกับดาฮาเพราะต้องการชิง ปุสปานิงรัต ระตูดาฮาขอความช่วยเหลือจากอีนู อีนูจึงเดินทางมาช่วยรบ ทำให้ได้พบกับ ปุสปานิงรัตเป็นครั้งแรก อีนูหลงรักนาง

27. Syair Ken Tambuhan (SKT)

ระตูกูรีปัน มีโอรสนามว่า ราเด็น อีนู เกอร์ตาปาตี (Raden Inu Kertapati) ระตูเตรียมการหมั้นหมายอีนูกับธิดาของระตูบันจาร์กูลน (Banjarkulon) น้องชายของพระองค์

วันหนึ่ง ระหว่างที่อีนูล่าสัตว์ เกิดพลัดหลงเข้าไปในบริเวณอุทยานของเจ้าหญิงเชลย และได้พบกับนางกำนัลชื่อว่า เก็น ตัมบูฮัน (Ken Tambuhan) ซึ่งนั่งปักผ้าอยู่ ผ้าที่นางปักนี้จะส่งไปพร้อมกับของหมั้นอื่นๆ เพื่อขอหมั้นเจ้าหญิงแห่งเมืองบันจาร์กูลน อีนูหลงนางและได้นางเป็นชายา ความรักอันท่วมท้นที่มีต่อนางทำให้อีนูไม่ปรารถนาจะแต่งงานกับเจ้าหญิงบันจาร์กูลน ประไหมสุหรีแห่งกูรีปันได้ข่าวว่าอีนูลุ่มหลง เก็น ตัมบูฮัน ก็ไม่พอใจมาก

ประไหมสุหรีทำอุบายขอให้อีนูออกไปล่าเนื้อกวางมาให้นาง เมื่ออีนูไม่อยู่ นางก็ส่งคนไปสังหารเก็น ตัมบูฮัน

เมื่ออีนูรู้ว่า เก็น ตัมบูฮัน สิ้นชีวิตก็เสียใจมากและฆ่าตัวตายตามนางไป

เมื่อระตูกูรีปันทราบเรื่องก็กริ้วประไหมสุหรีมาก ปลดนางไปเป็นคนเลี้ยงสุนัข

ระตูบำเพ็ญพรตอยู่ 40 วัน 40 คืน จนองค์บาตารา กาลา ลงมาช่วยชุบชีวิตอีนูและเก็น ตัมบูฮัน ด้วยดอกไม้วิเศษ

หลังจากฟื้นคืนชีพ ระตูกูรีปันจัดงานอภิเษกระหว่างอีนูกับเก็น ตัมบูฮัน โดยเชิญระตูบันจาร์กูลนมาร่วมงานด้วย เมื่อระตูบันจาร์กูลนได้พบกับเก็น ตัมบูฮัน ก็จำได้ว่านางคือ ปุสปาเกินจานา (Puspakencana) ผู้เป็นธิดาที่ถูกเทวดาลักตัวหายไปจากเมืองเมื่อหลายปีก่อน สถานภาพที่แท้จริงของเก็น ตัมบูฮัน จึงเปิดเผย หลังจากเสร็จสิ้นพิธีแต่งงาน อีนูก็ขึ้นครองเมืองต่อจากบิดา

28. Syair Misa Gumitar (SMG)

ระตูกูรีปัน มีน้องชายคือ ระตูกดีรี ระตูกากลัง และระตูชิงกาซารี ระตูกูรีปันมีโอรสเกิดแต่ประไหมสุหรีคืออีนู ส่วนระตูกดีรีมีธิดาชื่อ ปุสปา นิงรัต (Puspa Ningrat) หรือกาลุห์ ทั้งคู่หมั้นกันตั้งแต่ยังเล็ก

ความงามของกาลุห์เลื่องลือไปทั่ว ทำให้ระตูเมิงกาดา อยากได้นางเป็นมเหสีแม้จะรู้ว่านางมีคู่หมั้นแล้วก็ตาม ระตูเมิงกาดาคิดอุบายส่งทหารไปลักพาตัวอีนูมาที่เมืองเมิงกาดา ระตูพยายามฆ่า

อีนูด้วยวิธีการต่างๆ แต่ไม่สำเร็จเนื่องจากความมีบุญญาธิการของอีนูและมีเทวดาคอยปกป้องช่วยเหลือ ในที่สุดระตูจึงสั่งให้ทหารพาอีนูไปถ่วงน้ำ

ที่เมืองกูรีปัน หลังจากอีนูหายตัวไปก็เกิดโกลาหล ระตูและประไหมสุหรีตลอดจนพี่น้องของอีนูต่างโศกเศร้าเสียใจมาก เหตุร้ายที่เกิดขึ้นนี้เป็นผลจากการที่ระตูกูรีปันลืมบวงสรวงเทวดา

พี่เลี้ยงของอีนูและราเด็น วีจายา ซูตรา (Raden Wijaya Sutera) พี่ชายของอีนูออกเดินทางตามหาอีนู

ราเด็น จารัง ตีนังลุห์ (Raden Carang Tinangluh) น้องชายอีกคนหนึ่งของอีนูก็ต้องการจะออกเดินทางตามหาพี่ชายด้วยเช่นกัน แต่ระตูกูรีปันไม่อนุญาต ระหว่างนั้นองค์บตารา กาลาเปล่งเสียงมาจากสวรรค์ สาปให้ จารัง ตีนังลุห์ กลายเป็นสุวรรณวานร และกล่าวว่า จารัง ตีนังลุห์ จะเป็นวานรอยู่ไม่นานนัก และจะได้พบกับพี่น้องในไม่ช้านี้

หลังจากถูกสาป สุวรรณวานรก็วิ่งเตลิดออกจากวัง ระตูกูรีปันและประไหมสุหรีตกใจและเสียใจมาก วานรแปลงเดินทางไปจนถึงเขตเมืองกดีรี ก็แอบเข้าไปอาศัยในอุทยานของเมือง

ด้วยอำนาจของเทวดาทำให้อีนูรอดชีวิตจากการถูกระตูเมิงกาดาจับถ่วงน้ำ หลังจากรอดชีวิต อีนูได้พบกับพระฤาษีซึ่งสอนความรู้และเวทมนตร์ต่างๆ แก่อีนู หลังจากนั้น อีนูก็ออกเดินทางผจญภัย ระหว่างนั้นได้พบกับเหล่าพี่เลี้ยงที่ออกเดินทางตามหาตนเอง ทุกคนต่างจำกันได้

อีนูกับพี่เลี้ยงเดินทางต่อไปด้วยกัน อีนูปลอมตัวเป็นชาวป่าชื่อ มีซา กูมีตาร์ (Misa Gumitar)

มีซา กูมีตาร์เดินทางจนถึงเมืองเมินตาวัน (Mentawan) ก็เข้าเฝ้าระตู ระตูรู้สึกเอ็นดูมีซา กูมีตาร์ จึงรับเป็นโอรสบุญธรรม

วีรา กันดา (Wira Kanda) โอรสของระตูเมินตาวันหลงรักกาลุห์และปรารถนาจะได้นางเป็นชายา วีรา กันดา ขออนุญาตบิดาเดินทางไปกดีรีเพื่อสู่ขอนาง ระตูเมินตาวันแม้ไม่เห็นด้วยกับโอรส แต่ก็จำใจอนุญาต โดยขอร้องให้มีซา กูมีตาร์ ติดตามโอรสไปด้วย มีซา กูมีตาร์และวีรา กันดาจึงออกเดินทางไปกดีรีด้วยกัน

ด้านระตูเมิงกาดา หลังจากจับอีนูถ่วงน้ำ ก็เข้าใจว่าอีนูสิ้นชีวิตแล้ว จึงรีบนำไพร่พลเดินทางไปกดีรีเพื่อสู่ขอกาลุห์ ระตูกดีรียอมยกกาลุห์ให้ แต่ผัดผ่อนขอให้ระตูเมิงกาดารอไปก่อน 1 เดือน เพื่อตกแต่งบ้านเมืองและเตรียมการ ทำให้ระตูเมิงกาดาดีใจมาก

วานรแปลงซึ่งอาศัยอยู่ในอุทยานเมืองกดีรีได้ยินข่าวว่าระตูเมิงกาดามาสู่ขอกาลุห์ก็ไม่พอใจมาก จึงคิดอุบายเพื่อขัดขวางการแต่งงาน โดยการหักโค่นทำลายอุทยานจนป่นปี้ ไม่ว่าใครก็ไม่สามารถปราบวานรนี้ได้ ทำให้ชาวเมืองหวาดกลัวกันมาก

องค์บตารา อินเดอรา (Betara Indera) มาบอกกาลุห์ในความฝันว่า วานรในอุทยานนั้นจะช่วยดูแลปกป้องนาง ขอให้นางบอกแก่ระตูกดีรีให้ส่งระตูเมิงกาดาไปปราบวานรนั้น หลังจากตื่น

ขึ้นกาลุห์รีบเล่าความฝันให้น้องชายฟัง น้องชายจึงไปบอกระตู ระตูจึงสั่งการให้ระตูเมิงกาดาไปปราบวานรนั้นและทำให้อุทยานกลับมางามเหมือนเดิม หากทำได้สำเร็จก็จะยกกาลุห์ให้ทันที

ระตูเมิงกาดารีบนำไพร่พลไปปราบวานรที่อุทยานแต่ ไม่สามารถปราบได้ ในเวลาเดียวกันนี้เอง มีซา กูมีตาร์และวีรา กันดายกไพร่พลเดินทางมาถึงกดีรีพอดี

เมื่อระตูเมิงกาดาได้พบกับมีซา กูมีตาร์ ก็ตกใจมากที่เห็นว่าอีนูยังไม่ตาย ในขณะที่มีซา กูมีตาร์ก็แค้นใจระตูมาก

วีรา กันดาสู่ขอกาลุห์ ระตูกดีรีแจ้งเงื่อนไขว่าจะยกนางให้ก็ต่อเมื่อวีรา กันดาสามารถปราบวานรและทำให้อุทยานกลับคืนมาดังเดิมได้

วีรา กันดา นำทหารไปปราบวานรแต่ปราบไม่สำเร็จ จึงขอร้องให้มีซา กูมีตาร์ ช่วยปราบ มีซา กูมีตาร์ส่งพี่เลี้ยงไปปราบก่อน ปรากฏว่าวานรจำพี่เลี้ยงทั้งหมดได้ แต่ยังไม่ยอมแสดงตัว จึงจำต้องสู้รบกัน ผลปรากฏว่าขณะที่สู้กันพี่เลี้ยงทั้งหมดเกิดเป็นลมสลบไปทำให้คนเข้าใจผิดคิดว่าถูกวานรสังหาร

มีซา กูมีตาร์ จึงต้องปราบวานรด้วยตนเอง วานรจำมีซา กูมีตาร์ ได้ว่าคือพี่ชาย แต่มีซา กูมีตาร์ไม่รู้ว่าวานรคือน้องชาย ตอนที่มีซา กูมีตาร์ใช้กริชแทงวานร ปรากฏว่ากริชหักสะบั้นลง มีซา กูมีตาร์จึงอุ้มวานรเขวี้ยงไปตกกลางอุทยาน ทุกคนต่างเข้าใจว่าวานรตายไปแล้ว

เทวดาลงมาแปลงร่างวานรกลับเป็น จารัง ตีนังลุห์ และบอกให้ไปแสดงตัวแก่มีซา กูมีตาร์ เมื่อพบกันทั้งคู่ก็จำกันได้และเล่าเรื่องราวของตนเองให้กันและกันฟัง มีซา กูมีตาร์บอกจารัง ตีนังลุห์ว่าต้องการจะรบกับระตูเมิงกาดา แต่ไม่ต้องการให้ชาวเมืองกดีรีเดือดร้อน จึงจะออกไปรบกันที่นอกเมือง เมื่อวีรา กันดา ทราบเรื่องก็เห็นดีด้วยเพราะต้องการปราบระตูเมิงกาดาเช่นกัน แต่ไม่เห็นด้วยที่จะรบกันนอกเมือง จนเกิดทะเลาะกันขึ้น มีซา กูมีตาร์จึงแยกไพร่พลเดินทางออกไปนอกเมืองกดีรี

มีซา กูมีตาร์และพี่เลี้ยงแอบมาลักพาตัวกาลุห์ไปจากตำหนัก แล้วพาไปที่พลับพลากลางป่านอกเมือง

วีรา กันดา กับระตูเมิงกาดา รบกันโดยไม่รู้ว่ากาลุห์ถูกลักตัวไปแล้ว ผลปรากฏว่าวีรา กันดาพ่ายแพ้ ต้องยกทัพกลับเมืองไป

เมื่อระตูกดีรีทราบว่ากาลุห์หายตัวไปก็สั่งให้ทหารออกตามหาทันที น้องชายของกาลุห์และระตูเมิงกาดาก็ออกเดินทางตามหาด้วย เรื่องจบเพียงเท่านี้

29. The Wedding of Sekar Tadji and Pandji (TWSTP)

ระตูกลานา (Klana) สู่ขอซการ์ตาจี เจ้าหญิงแห่งเมืองกดีรี ในเวลาเดียวกันนั้น ซการ์ตาจีหายไปจากเมืองอย่างลึกลับ ระตูกดีรีจึงประกาศว่าใครสามารถตามหานางพบ จะให้แต่งงานกับนาง

ซการ์ตาจีหนีออกจากเมืองเนื่องจากเกรงว่าจะต้องแต่งงานกับระตูกลานา นางเดินทางไปขออาศัยอยู่กับระตูกาลามีซานี (Kalamisani) และมเหสี ซึ่งมีศักดิ์เป็นลุงและป้า

ปันจี เกิมบัง กูนิง (Pandji Kembang Kuning) ซึ่งอยากได้ซการ์ตาจีเป็นคู่ครอง ได้ยินข่าวว่านางหายไป ก็ออกเดินทางตามหา ปันจีฯ พบซการ์ตาจีที่เมืองกาลามีซานี ก็จำนางได้ ส่งข่าวไปแจ้งทางกดีรีว่าพบนางแล้ว และพานางกลับเมือง

เมื่อระตูกลานาได้ยินว่าปันจีฯ เป็นผู้พบซการ์ตาจี ก็ไม่พอใจมาก ยกทัพมาท้ารบกับปันจีฯ ที่เมืองกดีรี ระตูกดีรียื่นเงื่อนไขว่าใครรบชนะก็จะยกธิดาให้ ระหว่างที่เตรียมการรบ ระตูกลานาปลอมตัวเป็นน้องชายของซการ์ตาจี ลอบเข้ามาหานางที่ตำหนัก แต่นางจำได้ว่าไม่ใช่น้องชาย จึงชักกริชออกมาขู่จะฆ่าตัวตาย ในเวลาเดียวกันนั้น น้องชายของซการ์ตาจีมาพบเหตุการณ์พอดี จึงเข้าช่วยเหลือพี่สาว ระตูกลานาจึงรีบหนีไปด้วยความอับอาย

ปันจีฯ กับระตูกลานาต่อสู้กัน ผลปรากฏว่าปันจีฯ ได้รับชัยชนะ หลังจากนั้น ระตูกดีรีก็จัดงานอภิเษกปันจีฯ กับซการ์ตาจี

30. Tjerita Pandji dalam Serat Kanda (TPDSK)

ระตูจังกาลา มีโอรส 3 คน คือ มีลูฮูร์ (Miluhur) มางารัง (Mangarang) และ มีดาดู (Midadu)

มีลูฮูร์มีชายา 4 คน ชายา 3 คนแรกตั้งครรภ์พร้อมกัน ชายาคนแรกนึกริษยาชายาอีก 2 คน จึงใส่ความให้ร้าย ทำให้มีลูฮูร์สั่งประหาร 2 ชายานั้น องค์บาตารา กาลา ลงมาช่วยพาชายาทั้งสองหนีไปในป่าและสร้างที่พักให้

ชายาคนแรกของมีลูฮูร์ให้กำเนิดโอรสนามว่า โกเด็ก (Godeg) ส่วนชายาทั้งสองที่อยู่ในป่าให้กำเนิดโอรสชื่อ ปุนตา (Punta) และเกอร์ตาลา (Kertala)

ระตูจังกาลาทราบเรื่องที่มีลูฮูร์หูเบาสั่งลงโทษชายาทั้ง 2 คนจนนางหนีหายไปจากเมือง ก็กริ้ว สั่งให้มีลูฮูร์ออกตามหาชายาทั้งสองให้พบ

ระหว่างเดินทาง มีลูฮูร์ได้ข่าวว่าระตูเมืองกลิง กำลังจะจัดพิธีเลือกคู่ให้แก่พระธิดา มีลูฮูร์จึงเดินทางไปร่วมพิธีดังกล่าว ระหว่างทางพบกับพระฤาษี 2 ตนบำเพ็ญพรตอยู่กลางป่า ฤาษีได้มอบแหวนวิเศษสามารถป้องกันภัยได้ให้แก่มีลูฮูร์

ที่เมืองกลิง ระตูจัดพิธีเลือกคู่ให้แก่พระธิดาโดยการปักกิ่งไม้ลงอาคมไว้ในพื้นดิน ใครก็ตามที่สามารถถอนกิ่งไม้นั้นได้สำเร็จก็จะได้แต่งงานกับพระธิดา ผลปรากฏว่าไม่มีผู้ใดสามารถถอนกิ่งไม้ลงอาคมนั้นได้ มีแต่มีลูฮูร์เท่านั้นที่สามารถถอนได้สำเร็จ จึงได้แต่งงานกับเจ้าหญิงเมืองกลิงและพานางเดินทางกลับเมือง ระหว่างทาง มีลูฮูร์แวะเยี่ยมพระฤาษีและเชิญกลับเมืองไปด้วยกัน พระฤาษีกล่าวว่าจะเข้าเมืองต่อเมื่อมีลูฮูร์มีโอรสกับเจ้าหญิงกลิง โดยจะเข้าไปช่วยดูแลโอรสนั้น

หลังจากนั้นมีลูฮูร์ก็เดินทางกลับเมือง เมื่อเดินทางมาถึงภูเขาลูกหนึ่ง เจอหินก้อนใหญ่สีดำ มีลูฮูร์ทุบหินนั้นจนแตกกระจาย ในหินนั้นมีกบตัวหนึ่งจำศีลอยู่ในนั้น กบนั้นคือพระวิษณุซึ่งกำลังบำเพ็ญพรตเพื่อรอมาเกิดเป็นเจ้าชายแห่งจังกาลา

หลังจากมีลูฮูร์กลับถึงเมืองได้ไม่นาน เจ้าหญิงกลิงก็ตั้งครรภ์

ระตูจังกาลาบิดาของมีลูฮูร์แบ่งอาณาจักรออกเป็น 4 เมืองให้โอรสปกครอง มีลูฮูร์ ได้ครองเมืองโกรีปันต่อจากบิดา ส่วนอีก 3 เมืองให้โอรสอีก 3 คนปกครอง

เจ้าหญิงกลิงให้กำเนิดอีนูพระฤาษีทั้งสองจึงเข้าเมืองมาดูแลคุ้มครองโอรสนั้นตามสัญญา กีลี ซูจี พี่สาวของมีลูฮูร์ซึ่งบวชเป็นชีเดินทางมาเยี่ยมนัดดาด้วยเช่นกัน นางชีทำนายว่าต่อไปอีนูจะเป็นกษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่ไม่มีราชาเมืองใดเทียบได้

ระตูโกรีปันหมั้นหมายอีนูกับกาลุห์ธิดาของระตูกดีรีผู้เป็นน้องชาย

ปุนตาและเกอร์ตาลาโอรสของมีลูฮูร์กับชายาทั้งสองที่ถูกลงโทษและหายไปจากเมือง ปรารถนาจะพบบิดา จึงเดินทางมาโกรีปันและท้ารบ อีนูออกต่อสู้และจับปุนตากับเกอร์ตาลามาเข้าเฝ้าระตู ทั้งคู่แสดงตัวว่าเป็นโอรสของระตูที่หายสาบสูญไป

โกรีปันและกดีรีเตรียมจะจัดงานวิวาห์ระหว่างอีนูกับกาลุห์

กลานา ตันจุง-ปูรา (Klana Tandjung-pura) โอรสของบระห์มานา (Brahmana) ซึ่งครองเมืองชาบรัง อยากได้กาลุห์เป็นชายา บระห์มานาจึงเดินทางไปกดีรีเพื่อลักตัวกาลุห์มาให้โอรส แต่เมื่อระตูได้เห็นความงามของนางก็คิดอยากได้นางเป็นชายาเสียเอง จึงพานางไปไว้ที่ตำหนักของตนเอง

ทางฝ่ายโกรีปันและกดีรีเมื่อรู้ว่ากาลุห์หายไปก็ตกใจมาก เร่งระดมพลออกติดตามหานาง นางชีกีลี ซูจี แนะนำว่ามีเพียงอีนูเท่านั้นที่จะสามารถตามนางกลับมาได้ และชี้ทางให้อีนูออกติดตาม

บระห์มานาพยายามพูดจาเกี้ยวพาราสีกาลุห์ แต่กาลุห์ไม่เล่นด้วย นางหนีบระห์มานาไปซ่อนตัวในป่าเล็กแห่งหนึ่ง

อีนูรีบเร่งเดินทางตามหานางจนมาถึงตำหนักของบระห์มานา ปราซันตา (Prasanta) พี่เลี้ยงของอีนูเห็นกาลุห์กำลังหนีบระห์มานาก็เข้าช่วยเหลือ ส่วนอีนูก็ต่อสู้กับบระห์มานาอย่างยิ่งใหญ่ ทั้งรบกันบนบกและเหาะไปรบกันบนฟ้า ท้ายที่สุดอีนูก็สามารถสังหารและตัดศีรษะบระห์มานาได้สำเร็จ จากนั้นก็พากาลุห์กลับเมือง และจัดงานอภิเษก

โอรสของบระห์มานา ยกทัพมารบกับโกรีปันเพื่อแก้แค้นแทนบิดาแต่ก็พ่ายแพ้กลับไป

ต่อมาระตูโกรีปันออกบวช จึงยกเมืองให้อีนูปกครองต่อไป หลังจากนั้นไม่นานอีนูก็มีโอรสกับกาลุห์

31. Waŋbaŋ Wideya (WW)

ระตูกูรีปันมีโอรสนามว่า อิโน มาการัดวาจา (Ino Makaradwaja) ซึ่งหมั้นหมายกับกาลุห์ธิดาของระตูดาฮา ตั้งแต่เยาว์วัย

วันหนึ่งเจ้าหญิงดาฮาหายตัวไป อิโนจึงออกเดินทางตามหานางและรบพุ่งบ้านเมืองต่างๆ ระหว่างนั้น อิโนพบรักกับเจ้าหญิงเมืองซิงกาซารี อิโนยุติการตามหาคู่หมั้น และพาเจ้าหญิงซิงกาซารีกลับเมือง ทำให้ทางดาฮาเสียใจมาก

เจ้าชายเมืองเกิมบังกูนิง (Kembangkuning) พบเจ้าหญิงดาฮาในป่าจึงช่วยนางไว้ และพานางกลับเมืองดาฮา ระตูดาฮาจึงยกเจ้าหญิงดาฮาให้แต่งงานกับเจ้าชายเกิมบังกูนิงเป็นการตอบแทน แต่เจ้าหญิงดาฮาไม่ยอมร่วมบรรทมกับเจ้าชายเกิมบังกูนิง

อิโนได้ข่าวว่าคู่หมั้นแต่งงานกับชายอื่นก็ส่งพี่เลี้ยงไปสืบข่าวที่ดาฮา พี่เลี้ยงของอิโนได้ถวายตัวเป็นบริวารของเจ้าชายเกิมบังกูนิงที่เมืองดาฮา มีหน้าที่รับใช้ในคณะดนตรีและการแสดงของเจ้าชาย หลังจากนั้นไม่นาน อิโนก็ปลอมตัวเข้าเมืองดาฮา ใช้ชื่อว่า วังบัง วีดยา (Waŋbaŋ Wideya) และขอเป็นข้ารับใช้ระตูดาฮา

พระศิวะมาบอกเจ้าหญิงดาฮาในความฝันว่า วังบัง วีดยา คือเจ้าชายกูรีปันอดีตคู่หมั้นของนาง

วังบัง วีดยา จัดการแสดงราเกิต (Raket) ให้เจ้าชายเกิมบังกูนิงและเจ้าหญิงดาฮาชม เมื่อวังบัง วีดยา ได้ยลโฉมเจ้าหญิงก็หลงรัก และรู้สึกเสียใจมากที่เคยทอดทิ้งนาง วังบัง วีดยา ส่งสารรักบอกความในใจให้นางได้รับรู้ นางเองก็มีใจให้วังบัง วีดยา เช่นกัน

ระตูลาเซ็มยกทัพมารบกับดาฮาเพื่อชิงเจ้าหญิง วังบัง วีดยาและเจ้าชายเกิมบังกูนิงอาสาออกรบ วังบัง วีดยา สามารถสังหารระตูได้สำเร็จ

วังบัง วีดยาไม่อาจรำงับความรักความปรารถนาที่มีต่อเจ้าหญิงดาฮาได้อีกต่อไป จึงตัดสินใจว่าจะลักพาตัวนางกลับกูรีปัน

คืนหนึ่งเมื่อสบโอกาส วังบัง วีดยา ก็ลอบเข้าไปหาเจ้าหญิงในอุทยานและพานางหนีกลับกูรีปัน จากนั้นก็สั่งให้ไพร่พลเผาเมืองและบอกความจริงแก่ชาวดาฮาว่า วังบัง วีดยา คือเจ้าชายกูรีปันมาชิงตัวเจ้าหญิงกลับไปแล้ว ทำให้ชาวเมืองและทหารเมืองดาฮาแตกตื่นเกิดจลาจล

ระหว่างเดินทางกลับกูรีปัน อิโนได้เจ้าหญิงดาฮาเป็นชายา

เมื่อกลับถึงกูรีปัน ระตูกูรีปันก็เชิญระตูดาฮามาร่วมงานแต่งงานอิโนกับเจ้าหญิงดาฮา

32. Waseng (WS)

เจ้าชาย วีรา นัมตามี (Wira Namtami) หรืออิโน (Ino) โอรสระตูโกรีปันหมั้นหมายกับกาลุห์ธิดาระตูดาฮาตั้งแต่ยังเด็ก

ระตูมากาดา (Magadha) ได้ข่าวความงามของกาลุห์ก็อยากได้นางเป็นมเหสี ระตูมากาดาจึงส่งคนลอบเข้าไปลักพาตัวอิโนมาที่เมืองมากาดา

ระตูมากาดาพยายามสังหารอิโนด้วยวิธีต่างๆ แต่ไม่สำเร็จ ในที่สุดระตูจึงจับอิโนมัดแล้วถ่วงน้ำ อิโนถูกสายน้ำพัดพาไปขึ้นฝั่งที่เทวสถานแห่งหนึ่งที่เมืองดาฮา พี่เลี้ยงของกาลุห์เป็นคนพบร่างอิโนและช่วยเหลือไว้

อิโนลวงว่าตนเองมาจากเมืองเกกลัง อิโนได้รับแต่งตั้งให้เป็นข้าราชบริพารของกาลุห์ กาลุห์ตั้งชื่อให้อิโนว่า อุนดากัน วาเซ็ง ซารี (Undakan Waseng Sari)

ระตูมากาดาซึ่งเข้าใจว่าอิโนจมน้ำตายแล้วยกทัพมารบกับเมืองดาฮาเพื่อชิงกาลุห์ วาเซ็งฯ อาสาระตูดาฮาออกทำศึก

พี่เลี้ยงของอิโนซึ่งออกเดินทางติดตามหาอิโนหลังจากหายตัวไป ได้ยินข่าวว่าเมืองดาฮาเกิดศึก ก็เดินทางมาช่วยดาฮารบป้องกันเมือง เมื่อพี่เลี้ยงได้พบกับวาเซ็งฯ ก็จำได้ว่าคืออิโน ต่างฝ่ายต่างดีใจมากและรวมกำลังกันนำทัพต่อสู้กับระตูมากาดาจนได้รับชัยชนะ วาเซ็งฯ สังหารระตูและตัดศีรษะนำกลับไปถวายระตูดาฮา

ระตูดาฮาทรงเลื่อนตำแหน่งวาเซ็งฯ เป็นหัวหน้าข้าราชบริพารที่ดูแลกาลุห์ วาเซ็งฯ ซึ่งหลงรักกาลุห์พยายามหาโอกาสใกล้ชิดกาลุห์อยู่เสมอ วันหนึ่งระตูดาฮากับประไหมสุหรีเดินทางไปเยี่ยมระตูเกกลัง วาเซ็งฯ เห็นเป็นโอกาสดี จึงลอบเข้าหากาลุห์และได้นางเป็นชายา หลังจากนั้นวาเซ็งฯ กับกาลุห์ ยังคงลักลอบพบปะกันเสมอ โดยมีพี่เลี้ยงของกาลุห์คอยช่วยเหลือ

วาเซ็งฯ ตัดสินใจเดินทางกลับโกรีปันเพื่อขอให้บิดาส่งคนมาเจรจาเรื่องงานแต่งงานระหว่างตนเองกับกาลุห์ตามที่ได้หมั้นหมายกันไว้

ช่วงที่วาเซ็งฯ เดินทางกลับไปโกรีปัน เมืองดาฮาก็เกิดศึก และกาลุห์หายไปในช่วงจลาจลจากสงคราม เมื่ออิโนทราบเรื่องก็ตกใจมาก ออกเดินทางตามหานางทันที

พระฤาษีตนหนึ่งช่วยกาลุห์ไว้โดยรับเป็นธิดาบุญธรรม และเปลี่ยนชื่อนางเป็น อามาฮี ลารา (Amahi Lara) อามาฮีฯ พำนักอยู่กับพระฤาษีบนภูเขาใกล้เมืองเกกลัง

ระตูเกกลังทรงได้ยินคำร่ำลือความงามของอามาฮีฯ จึงส่งคนไปรับนางมาเป็นพี่เลี้ยงของเจ้าหญิงเกกลัง

ระหว่างเดินทางผจญภัยตามหากาลุห์ อิโนปลอมตัวเป็นชาวป่าชื่อ ปันจี ปามาซะห์ (Panji Pamasah) ปันจีฯ รบตีได้บ้านเมืองต่างๆ ระหว่างเดินทางแต่ไม่รับยอมนางใดเป็นชายา ปันจีฯ ตามหานางเป็นเวลา 8 ปี ก็รู้สึกท้อแท้ จึงเดินทางกลับโกรีปัน

ระตูปาจัง (Pajang) ยกทัพมารบชิงเจ้าหญิงเกกลัง อิโนจึงยกทัพจากโกริปันมาช่วยเมืองเกกลังรบจนได้รับชัยชนะ ระตูเกกลังยกธิดาให้เป็นชายาของอิโน

อามาฮีฯ (กาลุห์) เห็นอิโนก็จำได้ แต่ไม่แสดงตัว ส่วนอิโนเมื่อเห็นอามาฮีฯ ก็ระลึกถึงกาลุห์ แต่มิได้ตระหนักว่าอามาฮีฯ ผู้เป็นพี่เลี้ยงของเจ้าหญิงเกกลังคือกาลุห์

อิโนพาเจ้าหญิงเกกลังกลับโกรีปัน อามาฮีฯ เดินทางมาด้วยในฐานะนางกำนัลของเจ้าหญิง ระตูโกรีปันจัดงานอภิเษกอิโนกับเจ้าหญิงเกกลัง หลังจากนั้นสถาปนาอีนูขึ้นครองเมือง นงานฉลองวิวาห์ อามาฮีฯ เสียใจมากจนเป็นลม

หลังจากอิโนขึ้นครองเมือง ก็มีมเหสีมากมาย จนทำให้ความรักและความคิดถึงกาลุห์เบาบางลง จนกระทั่งวันหนึ่งอิโนได้ยินอามาฮีฯ เล่นดนตรีเพลงเดียวกันกับที่กาลุห์เคยเล่นตอนอยู่ที่

เมืองดาฮา อีนูจึงจำได้ว่าอามาฮีฯ ผู้เป็นพี่เลี้ยงของเจ้าหญิงเกกลังก็คือกาลุห์ ทำให้อิโนเสียใจและรู้สึกผิดมากจนล้มป่วยลง

ระตูดาฮามาเยี่ยมระตูโกรีปัน เมื่อได้พบกับอามาฮีฯ ก็จำได้ว่าคือกาลุห์ธิดาของพระองค์ และได้ทราบความจริงว่าวาเซ็งฯ กับอิโนคือคนๆ เดียวกัน หลังจากนั้นก็มีงานอภิเษกอิโนกับกาลุห์

33. Wawacan Déwi Sekartaji (WDS)

ระตูมาจาปาฮิต มีธิดาที่เกิดแต่มเหสีเอกชื่อ ซการ์ตาจีและมีธิดาที่เกิดแต่มเหสีรองชื่อ กาลุห์อาเจ็ง ระตูหมั้นหมายซการ์ตาจีกับอีนูโอรสระตูมาตารัมตั้งแต่เยาว์วัย

ระตูมาจาปาฮิตตั้งใจจะจัดงานวิวาห์ระหว่างซการ์ตาจีกับอีนูพร้อมๆ กับการสถาปนามารดาของซการ์ตาจีเป็นประไหมสุหรี ทำให้มารดาของกาลุห์ อาเจ็ง ไม่พอใจมาก นางจึงใช้ไสยศาสตร์ทำให้มารดาของซการ์ตาจีสิ้นชีวิต และทำเสน่ห์ให้ระตูรักและลุ่มหลงนาง

เมื่อระตูมาตารัมทราบข่าวร้าย ก็ส่งตุ๊กตามาปลอบขวัญซการ์ตาจี ระตูส่งตุ๊กตามา 2 ตัว ตัวหนึ่งให้แก่ซการ์ตาจี อีกตัวหนึ่งให้แก่กาลุห์ อาเจ็ง ซการ์ตาจีได้ตุ๊กตาทองคำแท้ ขณะที่กาลุห์ อาเจ็ง ได้ตุ๊กตาทองคำปลอม ทำให้กาลุห์ อาเจ็ง ไม่พอใจมาก นางขอแลก แต่ซการ์ตาจีไม่ยอม ระตูมาจาปาฮิตทราบ ก็ขับไล่ซการ์ตาจีออกจากเมือง

ก่อนออกเดินทาง ปาตีซึ่งรู้เวทมนตร์ได้แปลงร่างซการ์ตาจีเป็นชายนามว่า ปันจี ลารา (Panji Lara) และสร้างเมืองการางาญาร์ (Karanganyar) ให้ปกครอง

หลังจากซการ์ตาจีถูกขับออกจากเมือง ระตูก็จัดงานวิวาห์ระหว่างอีนูกับกาลุห์ อาเจ็ง ขึ้น โดยหลอกอีนูว่ากาลุห์ อาเจ็ง คือซการ์ตาจี บรรดาเมืองประเทศราชต่างก็พากันเดินทางมาร่วมงาน ทุกเมืองจะต้องผ่านเขตแดนเมืองการางาญาร์ที่ปันจี ลารา ปกครอง ปันจี ลารา ไม่ยอมให้เมืองใดผ่านทาง จึงเกิดการรบกันขึ้น ทุกเมืองต่างพ่ายแพ้แก่ปันจี ลารา

เมื่ออีนูและไพร่พลเดินทางผ่านมาถึงเมืองการางาญาร์ ปันจี ลารา กลับอนุญาตให้ผ่านทางแต่โดยดี ทำให้อีนูเดินทางเข้าเมืองมาจาปาฮิตได้ และได้แต่งงานกับกาลุห์ อาเจ็ง โดยที่อีนูเข้าใจว่านางนั้นคือซการ์ตาจี

หลังจากแต่งงานได้ไม่นาน มีนางกำนัลคนหนึ่งแอบเล่าความจริงเรื่องซการ์ตาจีให้อีนูฟัง ทำให้อีนูรู้ว่าเจ้าสาวของตนเป็นตัวปลอม อีนูเสียใจและผิดหวังมาก จึงตัดสินใจหนีออกจากเมืองเพื่อตามหาซการ์ตาจี

มเหสีอีกองค์หนึ่งของระตูมาจาปาฮิตซึ่งรักซการ์ตาจีเหมือนลูกไม่อาจทนต่อสภาพความเป็นไปในวัง จึงหนีออกไปอยู่กับปันจี ลารา การหายไปของซการ์ตาจี อีนู และมเหสี ทำให้ระตูเริ่มได้สติ ในคืนนั้น ระตูได้ยินเสียงๆ หนึ่งบอกว่า ถ้าหากระตูปรารถนาจะให้บ้านเมืองเจริญรุ่งเรือง มีทางเดียวเท่านั้น คือต้องพาซการ์ตาจีกลับคืนมา ระตูต้องการจะออกตามหาธิดา แต่มเหสีที่เป็น

มารดาของกาลุห์ อาเจ็ง ขัดขวางไว้ เมื่อระตูไม่ยอมฟัง นางจึงขับไล่ระตูออกจากเมือง หลังจากนั้นไม่นานนางก็ล้มป่วยจนสิ้นชีวิต

ดาบสรูปหนึ่งแนะนำให้ปันจี ลารา ออกเดินทางตามหาอีนู โดยให้นางปลอมตัวเป็นนางรำนามว่า ซการ์มาวาร์ ลาราวาตี (Sekarmawar Larawati) และนำเรื่องราวชีวิตของตนเองเมื่อครั้งอยู่ที่เมืองมัชปาหิตมาแสดง

อีนูเดินทางมะงุมมะงาหราตามหาซการ์ตาจีจนมาถึงเมืองการ์ตานาการา (Kartanagara) ก็ได้ธิดาระตูเป็นชายา

คณะการแสดงของซการ์มาวาร์ฯ เดินทางมาถึงเมืองการ์ตานาการา นางได้จัดแสดงหนังเรื่อง ซการ์ตาจี เล่นเรื่องราวชีวิตของนางเมื่อครั้งอยู่ที่เมืองมัชปาหิต และเรื่องราวตอนรบกับเมืองประเทศราชต่างๆ เมื่ออีนูได้ชมการแสดงดังกล่าว ก็รู้สึกสงสัยมาก จึงเรียกคนในคณะมาไต่ถามจนจำกันได้ อีนูได้นางซการ์ตาจีเป็นชายา

ระตูดาร์มา กมบารา (Darma Kombara) ปรารถนาจะได้ธิดาระตูการ์ตานาการาซึ่งเป็นชายาของอีนูมาเป็นมเหสี จึงส่งคนมาลักตัวนางไป ซการ์ตาจีเป็นผู้ติดตามไปช่วยนางกลับมาได้สำเร็จ ระตูการ์ตานาการาจึงยกเมืองให้ซการ์ตาจีเป็นรางวัล ซการ์ตาจีรับไว้แล้วยกให้อีนูปกครอง จากนั้นก็เปลี่ยนชื่อเมืองใหม่เป็น ญายกยาการ์โต (Ngayogyakarto) ส่วนอีนูเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น ปราบู อานม การ์ตา อาดีนิงรัต (Prabu Anom Karta Adiningrat)

ระตูดาร์มา กมบารา ส่งกองทัพมารบกับญายกยาการ์โต ซการ์ตาจีเป็นแม่ทัพนำไพร่พลออกรบอย่างกล้าหาญ จนได้รับชัยชนะ ทำให้ปราบู อานมฯ ชื่นชมนางมาก

หลังเสร็จศึก ซการ์ตาจีและปราบู อานมฯ ก็เดินทางกลับบ้านเมือง ปราบู อานมฯ ต้องการจะแวะพบปันจี ลารา แห่งเมืองการางาญาร์ อีกครั้ง โดยหารู้ไม่ว่าปันจี ลารา ก็คือซการ์ตาจีนั่นเอง ซการ์ตาจีจึงเปิดเผยความจริงแก่อีนู

เมื่อเดินทางกลับถึงเมืองมาจาปาฮิต ปาตีได้เล่าเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นตอนที่นางไม่อยู่ให้ฟัง เรื่องจบเพียงเท่านี้

ภาคผนวก ข (Appendix B)

บทละครในเรื่องอิเหนาตอนดรสาแบหลาถึงตอนเข้าห้องจินตะหรา

พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชที่เพิ่งพบ

⊙ เมื่อนั้น
จึ่งเสดจยาตราคลาไคล
ทรงภูษาศรีเสวตรอำไภย
ทรงกรองกรุยเครื่อรจนา
ทรงมหาพิไชยมงกุฎ
ทรงกฤษฎาแล้วคลาไคล
พระเร่งเศร้าสร้อยละห้อยใจ
ครั้นภบซากศภพระอะนุชา
แล้วให้เชิญศภขึ้นไส่รถ
แตรสังขฆ้องกรองก้องพงพี
มาเอยมาถึ่ง
จึ่งให้เชิญพระศภขึ้นไป
⊙ เมื่อนั้น
จึ่งสระเกษเกล้าเมาลี
ชำระเหื่อไคในกาย
ทรงเสวตรภักตรผ่องยองไย
แล้วทรงทองกรธามรงค์
ทรงมงกุฎเพชรพรายเพรา
เสดจมายังพระเมรุมาศ
ครั้นถึ่งจึ่งเข้าไกล้พระศภนั้น
โอ้พระทูลกระหม่อมจอมใจ
จากพระชนกชนนีมา
หวังเอาพระบาทภูวะเรศ
พระจากเมืองน้องมาได้สามวัน
แม้นพระฟังคำน้องว่า
นางกรรแสงพ่างเพียงจะขาดใจ
สองกระสัตรครั้งแจ้งแถลงไข*
ไปยังที่สรงคงคา ฯ เสมอ ชมตลาด
ฉลององคว้ไลยนักหนา
ธำม์รงคควรค่าภพไตร
อุดมใม่มีไครเปรียบได้
ไปขึ้นราชรถรัตนา ฯ เสมอ
ไปยังพระศภกะนิฐา
พระแสนโศกาพันทวี ฯ∀ โอด
ประดับประดาปรากฏเรืองศรี
ให้คลี่คลายพหลสกลไกร เชิด
ยังพระเมรุทองผ่องไส
แต่งตั้งไว้ตามประเวนีย ฯ เจรจา
โฉมนางดะระษามะเหษี
แล้วเข้าที่สรงทันใด
ใม่ระคายมนทินผ่องไส
สังวารตระการใจก่องเกลา
พิศทรงประโลมโฉมเฉลา
มาขึ้นว่อโศกเศร้าถึ่งทรงธรรม์ ฯ ร่าย
แห่แหนโดยขนาดหนาหนั่น ฯ กลองโยน
โศกศัลรันทรวงเข้าโศกา ฯ โอด ฯโอ้
ภาน้องมาซัดไว้ในป่า
เปนบาทบริจาพระทรงธรรม์
ปกเกษไปกว่าจะอาสัน
มาจำตายจากกันด้วยโจรไพร
พระจะม้วยมรณาก็ห่าใม่
กลิ่งเกลือกเสือกให้ไปมา ฯ โอด

* คงตัวสะกดตามต้นฉบับสมุดไทย

เมื่อนั้น สองกระษัตรบุรมเชฐา
จึ่งโลมเล้าเอาใจนางกัลยา แล้วภามาจุดอัคคี ฯ เสมอ ๒ คำ
⊙ เมื่อนั้น โฉมนางดะระมเหษี
ค่อยระงับดับความโศกี จึ่งชุลีทูลสองพระภูวะในย
ข้าน้อยขอถวายบังคมลา ตายตามราชาด้วยพิดใสม
ขอฝากพระชนกชนนีไว้ ไต้ฝ่าลอองพระบาทา ฯ เจรจา
⊙ แล้วทักสินพระศภสามรอบ นบนอบด้วยใจหรรษา
จึ่งชักเอากฤชพระพัศดา มาทูลเหนือเศียรนางเทวี
กราบสมาลาโทษภูวะในย สิ่งใดได้เคืองบทศรี
ด้วยกายกำม์แลวะจี ข่ออย่าให้ได้มีเวรากัน
แล้วตั้งสัจาทิศถาน ข้าซื่อต่อภูบาลคุงอาสัน
เดชะผลบุญของข้านั้น ทรงธรรม์จะตกไปแห่งใด
จะขอไปรองพระบาทา ให้สมดั่งจินดาข้าจงได้ ฯ ร่าย
ครั้นเหนเพลิงชุมแล้วออระไทย แบหลาโจนเข้าในอัคี ฯ กลองแขก รำ
เพลงแบหลา
โอ้
⊙ บัดนั้น นางพระพี่เลี้ยงสาวศรี
ทังนางกำนัลนารีย ตีทรวงพิลาพรำไรย
แล้วกราบลงคลสามถ้า กัลยาซอนซบสลบไสล
อยู่แทบหลุมเพลิงนางอระไทย บ้างร่ำให้กลิ่งเกลืองไปมา ฯ โอด ๒ คำ
เจรจา
⊙ เมื่อนั้น สองกระษัตรซึ่งเปนเชฐา
เสรจสงสะการพระอะนุชา แล้วยกโยธาคลาไคล
ต่างองค์ต่างไปพระบุรี พระภูมีร้อนรนหมนใหม้
ถึ่งพระอะนุชาซึ่งบันไลย ไปตรามเท้าถึ่งภารา ๒ คำ
⊙ เมื่อนั้น ปันหยีมีเดชแกล้วกล้า
แต่งองคสรับเสรจเสดจ์มา ขึ้นทรงรัถาอันรู้จี
ม้าระเด่นกิดาหยันตามมา ทังสังคามาระตาเรืองศรี
แล้วรถสองราชบุตรี แล้วรถพี่เลี้ยงกำนัลใน ฯ เชิด
⊙ ครั้นไปภบเขาแลชลธาร ที่สำราญก็หยุดอาไศรย
จะให้สองนางสว่างใจ จะเอาแรงไพร่พลโยธา ฯ เจรจา

มาจะกล่าวบทไป
ระตูติหวังหงันราชา
อีกระตูปะกุหวันภูมี
ตามทางษาระปันหยีไป
ด้วยรู้ว่าท้าวบุตรสิหนา
สองกระษัตรเชฐาระอาฤทธ
กับราชบุตรแลธิดา
ไม่มีผู้ใดจะต้านทาน
ครั้นยกพลผ่านด่านเมืองใด
ที่ไม่มีกุมารบุตรี
บ้างถวายช้างม้ามงกุฎ
ขอเปนเมืองออกทุกภารา
บัดนั้น
เอาของมาถวายพระภูวไนย
ช้า
⊙ เมื่อนั้น
จึ่งปราไสยทังสี่เสนี
แล้วให้รางวันแก่เสนา
เร่งคืนบุรีอันยิ่งยง
บัดนั้น
แล้วกลับคืนเข้าเวียงไช
⊙ เมื่อนั้น
พิดใสมสังคามาระตา
ยามเสวยก็เสวยด้วยราชา
อันสิลปราสาดทังปวงไซ้
บัดนั้น
จึ่งทูลปลอบสองราชธิดา
ยังมิได้เสดจ์ขึ้นเฝ้า
แม้นเนิ้นนานไปนักบัดนี้
⊙ เมื่อนั้น
จะให้น้องไปไหว้ชาวพนาวา

ถึงระตูตันหยงบุหรา
ระตูสันตะหราภูวะไนย
ทังสี่บุรีนี้อยู่ไกล้
เร่งประหวั่นพรั่นใจเปนพ้นคิด
ต่อด้วยโจรป่าดับจิตร
คิดกันถวายเครื่องบรรนาการ
ส่งมาแก่โจรใจหาร
สท้านเดชทุกราชธานี
ก็ตกใจประพรั่นขวันหนี
ให้เสนีเอาบรรณาการมา
บ้างถวายอาวุทธแลรัถา
จะได้ผาสุกขสนุกใจ เจรจา
เสนีทังสี่เมืองไหญ่
ทูลให้แจ้งอัถคดี

พระโฉมยงองคษาระปันหยี
เราขอบใจภูมีทุกองค์
เสื้อผ้าผุดทองก่องก่ง
ท่านจงไปทูลให้แจ้งใจ ฯ
ทังสี่เสนีบังคมไหว้
ทูลให้จะแจ้งกิจา
องคษาระปันหยีรุ่งฟ้า
พ้นที่จะพรรณาไป
ยามเข้าไสยาไม่ห่างได้
พระฝึกสอนให้กุมารา ฯ
พระพี่เลี้ยงสองนางเสน่หา
แต่มาอยู่ก็หลายราตรี
พระเจ้าสั่งให้ประโลมนางโฉมศรี
ทังสี่ไม่พ้นพระอาชญา ฯ
สองนางจึ่งตอบพี่เลี้ยงว่า
จะรู้ว่าเปนวงษพงษใคร

อันจะให้น้องขึ้นไปเฝ้า
ว่าพลางนางโศกาไลย
⊙ บัดนั้น
พระบิดาก็บอกแก่เทวี
องค์ระเด่นมนตรีกุเรปัน
ถึ่งพระบิตุเรศเรืองไชย
อันพรองค์จะหมิขึ้นไป
จ้าวข้าทังนี้จะมรณา
⊙ เมื่อนั้น
จำเปนจำคลาไคล
ทรงสุคนธตระหลบอบองค์
ทรงปิ่นแล้วหอยสร้อยมาลา
ทรงรอบขอบภักตรอำไภย
ทรงทองรัดมวยพลอยพราย
แล้วทรงภูษาแลสระไบ
ทองกรอาพรรจนา
ครั้นมาถึ่งพลับพลาทอง
ให้ประหวั่นครั่นคร้ามขามใจ
⊙ บัดนั้น
เหนนางไม่เข้าไปวันทา
⊙ เมื่อนั้น
ได้ฟังพี่เลี้ยงพาที
ขวยเขินสเทินเปนพ้นคิด
มิได้ขึ้นไปบนพลบพลา
ช้า
⊙ เมื่อนั้น
ครั้นเหลือบเหนนางอรไทย
อันนางคนนั้นซึ่งเปนน้อง
จะเปนพี่สังคามาระตา
แล้วพระจึ่งมีวาจา
เชิญสองสุดาดวงจันท์
พี่เจ้าเอยน้องจะไปกะไรได้
สอึกสอืนให้ไม่สมประดี ฯ∀ โอด
พระพี่เลี้ยงทูลตอบมาระศรี
ว่ามิไช่โจรป่าพนาไลย
ใครจะเอี่ยมเทียมทันก็หาไม่
ท้าวไทยก็ถวายบังคมมา
แม้นพระเจ้าจะให้ลงโทษา
กัลยาจะคิดประการใด ฯ
สองราชบุตรีศรีไสย
เข้าไปสระสรงคงคา ฯ ชมตลาด
บันจงกวดเกล้าเกษา
รจนาด้วยสูวรรณพรรณราย
ทองประดับในยเกษเฉิดฉาย
ผัดภักตรเฉิดฉายดั่งจันทรา
สอดไส่ธำมรงคทังซ้ายขวา
เสรจ์แล้วกัลอย่าก็คลาไคล ฯ เพลง
ทังสองหยุดอยู่ไม่ไปได้
หฤาไทยระทึกไปมา
พระพี่เลี้ยงทังสี่เสน่หา
จึ่งทูลเตื่อนกัลยาเปนหลายที ฯ
ทังสองธิดามาระศรี
สองศรีจำใจไคลคลา
จำจิตรจำใจเปนนักหนา
ก้มเกล้าวันทาพระภูวะในย ฯ ๒ คำ

องคษาระปันหยีศรีไสย
จึ่งตรีตรึกนึกในไปมา
ผิวผ่องไพบูลเปนนักหนา
ดวงภักตรลักขนาก็คล้ายกัน
แก่นางกัลยาเฉิดฉัน
ขึ้นมาบนสุวรรณพลับพลา ฯ ๖ คำ

⊙ เมื่อนั้น
ดั้งพระราชบันชา
อดสาหักใจเปนนักหนา
จำเปนด้วยกลัวจึงขึ้นไป
ช้า
⊙ เมื่อนั้น
เหนนางโฉมยงนงลักษ
แล้วมีมัธุรสวาจา
อยู่ในยบุรีอันเพรีดพราย
สาระพัดจะได้ชมต่างต่าง
แล้วสั่งพระอะนุชาโฉมยง
สู่สองพี่นางเทวี
แล้วสั่งพี่เลี้ยงกัลยา
⊙ เมื่อนั้น
บังคมลามารถเยาวมาล
เมื่อนั้น
พระดูนางไปจนลับตา
ครั้นจะร่วมรักสองกัลยา
แม้นรู้จะละห้อยน้อยใจ
แม้นมีสมดั่งจิตรที่คิดไว้
แต่หยุดยั้งชั่งใจใช่ก่อดี
⊙ ครั้นเอยครั้นค่ำ
ต้องภักตรสังคามาระตา
ลำลำจะไคร่ไคลคลา
ความสัจมาขัดอยู่เท่านี้
จึ่งเชยภักตรสังคามาระตา
พิศภักตรดั่งภักตรนางทรามไว้
เกี้ยวกระหวัดรัดรึงตรึงตรา
แต่จูบกอดพลอดพลางยวนยี
ครั้นสังคามาระตาหลับแล้ว
ย่อกรขึ้นก่ายภักตรา
แต่ปั่นป่วนรันจวญจาบัน
สองศรีวรนุชเสน่หา
กัลยายิ่งสเทินเขินใจ
ลำลำจะมาใม่มาได้
บังคมใม่เงยภักตร ๒ คำ

องคษาระปันหยีมีศักดิ์
พิศภักตรแย้มยิ้มพริ้มพราย
แก่สงกัลยาโฉมฉาย
ใม่สะบายเหมือนอยู่ในไพรพง
แต่ละสิ่งก็พางพิดสวงษ
เจ้าจงยกพานหมากมา
ให้เสวยตามมีของชาวป่า
ให้ภาไปชมถ้ำธาร ฯ ๘ คำ
ทังสองยอดสุดาสงสาร
ถ้ำธารมิได้ไคลคลา ฯ เพลง ๒ คำ
องคษาระปันหยีรุ่งฟ้า
มีความเสน่หานางทรามไว้
จินตะหรายังมิได้พิดใสม
จำจะงดไว้ก่อนจึ่งจะดี
กูใม่ร่วมรสด้วยสาวศรี
พระเสดจ์เข้าที่ไสยา ฯ ๖ คำ เสมอ
บุหลันจำหรัดพระเวหา
ฤๅถวินจินดาถึ่งเทวี
ไปรถมาหยารัศมี
จำเหือดห้ามฤาดีระลุงใจ
เสน่หาภูลเพิ่มพิดใสม
ฤๅไทยปั่นป่วนถึงเทวี
นึกว่ามาหยารัศมี
ยั่วเย้าเซาซีไปมา
พระแก้วใม่วายถวิลหา
กามาเฟื่องฟุ้งระลุงลาน
จนบุหลันเลือนลับพฤกษาสาร

วิเวกสงัดทังดงดาล
ครั้นเอยครั้นรุ่ง
สระสรงทรงสูคนะเอาใจ
⊙ เดิรเอยเดิรทาง
โอ้ว่าจินตะหราของเรียมอา
ได้แต่สระไบมาเชยชม
ครวญพลางพิดไม้ในพงพี
ระวังไพรร่อนร้องระวังไพร
สัตวาถ้าจับต้นผวา
ไผ่จับไผ่ร้องเพรียกไพร
คับแคจับแคเคียงนาง
กระสาจับสาระภีไหญ่
อังชัญจูจับเชิงชัน
รังนาญจับรังเรียงรัน
กระทาจับต้นคนธา
กระลุมภู่จับจอมผูผา
เขาไฟจับค่ามะไฟฟัง
แต่ปักษายังมาเปนคู่คู่
ขนึงพลางทางเร่งอาชาใน
รีบรัตดัดดั้นพนาลี
ร่มชิดมิดแสงสูริยง
ครั้นถึงมันหยาธานี
หยุดยั้งให้ตั้งพลับพลาไชย
⊙ บัดนั้น
ขึ้นม้าขวบขับไปฉับพลัน
ว่าโจรไพรมาตั้งอยู่ปลายด่าน
อันพวกพหลโยธา
⊙ บัดนั้น
บอกกันเอิกเกริกวุ่นวาย
มาเอยมาถึง
จึ่งทูลพระองคทรงไชย
ภูบาลบันธมหลับไป ฯ
พวยพุ่งอะรุณแรงแสงไส
เสรจแล้วยกพลไกรไคลคลา ฯ เชิด
พระพลางรันจวนครวญหา
ทำใฉนจะเหนหน้านางเทวี
เมื่อไรเลยจะได้ประสมศรี
ปักษีร้องก้องอะรญวา
ตระในเรร้องอยู่ในป่า
คณายางร่อนรามาจังยาง
ยูงจับยูงไหญ่แล้วฟ้อนหาง
แก้วจับแก้วพลางแล้วพลอดกัน
ไก่จับปุ่มไก่แล้วขานขัน
ษาลีกาจับกรรณิกา
เบญวัลจับวัลหรรษา
คับคาคาบคามารองรัง
กระสังถั่งถาจับมะสัง
เสียงคนคับคั่งก็บินไป
แต่ตัวกูเอกาในป่าใหญ่
พระจะไคร่ให้ถึ่งดั่งใจจง
ตามคีรีห้วยธารป่าระหง
พระให้ลัดตัดตรงไปกรุงไกร ฯ เชิด
พระปรีดาพิรมแจ่มไส
ใกล้ด่านภอแลเหนกัน
นายด่านครั้นเหนก็อกสั่น
ครั้นถึ่งจึ่งบอกเสนา
เรืองฤทธเชี่ยวชาญเปนนักหนา
ประมาณสักหาหมื่นปลาย
เสนาได้ฟังก็ใจหาย
แล้วลุกผันผายมาทันใด
ยังปราสาทแก้วแสงไส
ตามได้แจ้งเหตุทุกประการ

⊙ เมื่อนั้น
ตกใจระรัวกลัวไภยพาน
ดะหมังไปดูให้แจ้งใจ
ถ้าโจรไพรไม่ต่อฤทธา
กับอะหนะจินตะหรายาใจ
ไพร่ฟ้าจะผาศุกขสำราน
บัดนั้น
ก้มเกล้ากราบลงสามที
ขึ้นมโนไมยไคลคลา
ภอพระสุริยงชายปลายไม้
เมื่อนั้น
ครั้นอ่อนแสงศรีระวิวร
ลงฝึกทวนหลังอาชาไนย
วงหนึ่งทหารหัดอยู่อัตรา
⊙ บัดนั้น
ครั้นเหนดะหมังเสนาในย
เวลาก็เย็นลงไรไร
จะไปแห่งใดจงบอกมา
บัดนั้น
แจ้งความตามมูลคดี
⊙ มาเอยมาถึง
ทูลว่าต่างตระหนกตกใจ
ระตูร่านร้อนพระหฤๅไทย
ถ้าเหนพ้นที่จะต่อฤทธา
⊙ เมื่อนั้น
แย้มยิ้มพริมภักตรเปรมปรี
ว่าชาวหมันหยานี้ชั่วหนัก
แต่โจรป่ายังตื่นทังเวียงไชย
จะเอาดวงยิหวาพี่ไปให้
แล้วว่าแก่มหาแก่เสนา
แม้นถ้าหมิมาต่อณรงค์
ท่านอย่าพ่อลวงโจรไพร
ท่านท้าวหมันหยาได้ฟังสาร
ภูบาลจึ่งสั่งเสนา
เกลือกว่ามิใช่โจรป่า
เราจะแต่งเครื่องบรรณาการ
ไปออกปันจุเรจใจหาร
จงเร่งไปในกาลบัดนี้
ตำมะหงงรับสั่งไส่เกยี
ออกมาจากที่พระโรงไชย
ขวบขับหนักมาแต่กรุงไหญ่
ก็ไปถึงปลายด่านพระนคร ฯ
พระทรงฤทธเลิศลบสยบสยอน
พระกุมกรสังคามาระตา
กับเสนาว่องไวใจกล้า
ตรงหน้าพลับพลาออกไป ฯ เพลง
ประสันตาเที่ยวไปในป่าใหญ่
ไหว้แล้วก็กล่าววาจา
ลุงมาทำไหม่ที่ในป่า
ให้แจ้งกิจาบัดนี้ ฯ
ดะหมังได้ฟังเกษมศรี
มิช้าก็ภากันเข้าไป ฯ เสมอ
จึ่งกราบประนมบังคมไหว้
ว่าทับโจรไพรยกมา
ให้มาดูกำลังโจรป่า
จะให้บรรณาการกับบุตรี
พระโฉมยงองค์ษาระปันหยี
แล้วตริตรึกคดีข้างในใจ
จะคิดรักศักดิ์ก็หาไม่
ไม่หารต้านต่อฤทธา
แก่ใอ้ลูกกระยาจกโจรป่า
ให้พระเจ้าออกมาชิงไชย
ก็เร่งส่งธิดามาให้
ให้ได้ดั่งคำจำนั้นจา ฯ

⊙ บัดนั้น
แจ้งในพระไทยจึ่งทูลมา
ระตูปรารมอยู่หนักหนา
พระจะได้สบายคลายร้อน
⊙ มาเอยมาถึง
ว่าระเด่นมนตรีเสดจ์มา
เมื่อนั้น
ทังประไหมสุหรีโฉมยง
พรุ่งเอยพรุ่งนี้
คุมพลแห่แหนทังปวงไป
⊙ บัดนั้น
เกนกันครบครันทันเวลา
ครั้นถึงเข้าไปบังคม
ว่าระตูชื่นชมพิรมใจ
⊙ เมื่อนั้น
จึ่งสั่งพี่เลี้ยงภูภักดี
อันซึ่งพลแห่ต้นเชือก
อันพลภูวะในยซึ่งให้มา
ให้ผูกม้าต้นนิลรัตน์
อันระเด่นดาหยันชาญไชย
พระอนุชาให้ขี่ม้าแดงไหญ่
เหล่าทหารโยธาม้าสันทัด
ไครจะถือธงศรีสิ่งไร
อันพวกพหลมนตรี
อันสองนวลนางเยาวมาล
ให้เสนาผู้ไหญ่อยู่ไตรตรา
ให้เลื่อนทับไชยเข้าในด่าน
แบงสุระเสนาอันตัวดี
บัดนั้น
บ้างเกนแห่แหนบ้างแบ่งปั่น
ดะหมังได้ฟังสำรวลร่า
อย่าช้าเชิญเข้าพระนคร
จะทูลลาไปแจ้งเหตุก่อน
บังคมประนมกรแล้วรีบมา ฯ เชิด
จึ่งเข้าไปทูลท้าวหมันหยา
แต่พระแปลงกายาเป็นชาวดง ฯ ๒ คำ
ท้าวหมันหยามีศักดิ์สูงส่ง
พระองค์ชื่นชมพิรมใจ ฯ
จงให้เสนีผู้ไหญ่
เชิญให้นัดาเข้ามา ฯ ๒ คำ
เสนารับสั่งไส่เกษา
แต่เรื่อแสงสุริยาก็คลาไคล
ประนมมนบนิ้วแถลงไข
ให้โยธามารับพระภูมี ฯ ๒ คำ
พระโฉมยงองคษาระปันหยี
ให้เร่งรีบรี้พลโยธา
เลือกล้วนชาวเราเหล่าอาษา
ให้แห่ข้างหน้าออกไป
เครื่องเพชร์แจ่มจำหรัดแสงไส
ให้ขี่ม้าเหลืองเครื่องนิลรัตน์
ไสเครื่องมระกฎอันจำหรัด
พี่จัดแจงแต่งให้จงดี
ก็ให้นุ่งห่มตามศรี
ครั้งนี้ให้แต่งจงโอพา
ให้อยู่สำรานที่กลางป่า
พิทักรักษานางเทวี
ที่ถานมันคงเกษมยีร
ทหารมีฝีมือครบครัน ฯ
พี่เลี้ยงรับสั่งแล้วผายผัน ฯ เสมอ
บ้างไปแต่งที่มันตรวจตรา

⊙ บัดนั้น
คุมกันเปนเหล่าเหล่ามา
บ้งนุ่งห่มม่วงทังเหล่า
จัดเล่าไบตองเข้ารองกัน
ให้พวกศรีฟ้าเข้าสลับ
อันศรีเสื้อศรีธงอะลงกา
มาตั้งแห่แหนอยู่คับคั่ง
มานั่งถวายตัวพระภูธร

ร่าย

⊙ เมื่อนั้น
ครั้นชายบ่ายแสงพระสุริยา
น้ำหอมตระหลบอบองค์
ทรงสำอางเอียมเทียมหัศในย
พระหัตถ์เบื้องขวาพลางพัด
เหนโยธาบันจงอะลงกา
ทรงสะนับเพลาอันรจนา
ทรงซาโบะพันอันอำไพ
ทรงสุวรรณกระทอบพวงดอกไม้
ล้วนเพชร์เดจเด่นเหนเรือง
ทองกรกาบเกจ์เพชร์พราย
ทรงมงกุฎจำหรัดธอตา
ทรงอุบะปะสวรรณอันรจนา
แล้วเสดจมาขึ้นอาชาในย
อันเสนาผู้ใหญ่ชาวหมันหยา
นำพลเข้าในพระนะคร

โทน

⊙ ม้าเอยม้าต้น
เยื้องอกยกย้องทำนองใน
พูพรายสายเหาล้วนพลอยเพชร์
แววแวววาบวาบปลาบทอตา
กลิ่งกลดบดบังพระสุริยา
โยธาเยียดยัดกลัดธรนิน
ขุนพลนิกายซ้ายขวา
เครื่องแต่งเสื้อผ้านั้นเหมือนกัน
หมศรีชมภูเล่าเฉิดฉัน
เหล่าศรีแสดดั้นออกมา
ศรีทับทิมแกมไปข้างหน้า
ดั่งแสงรุ้งรจนาในอำพร
ตั้งเปนตาริ้วสลับสลอน
โดยพวกนิกรยาตรา

ระเด่นมนตรีรุ่งฟ้า
พระมาเข้าที่สรงทันใด
แล้วทรงสุคนธอันผ่องไส
แล้วเสดจ์คลาไคลออกมา
พระหัตถ์ซ้ายสะบัดปลายเกษา
พระคืนเข้าพลับพลาทันใดฯเสมอฯ โทน
แล้วทรงภูษาอันสดไส
สอดไส่กันจุการามเรือง
สังวารประไภยเฟือยเฟื่อง
ดั่งเครื่องบุรมพรมมา
ทรงธำมรงครายซ้ายขวา
ทรงกฤชฤทธาเกรียงไกร
ถือเชดหน้าแสดศรีไส ฯ เพลง
เร่งให้เคลื่อนพลนิกร
นั้นขี่ม้าอาชามาก่อน
เร่งรัดอัศฎรคลาไคล ฯ เชิด

ไพรีผจนไม่ทนได้
ดั่งไกรสรศรีลิลา
แสงเตรจตรัสต้องพระเวหา
ตัดศรีอาชาอันเนียนนิล
พื้นแสดรจนาเฉิดฉิน
เสียงสินธพก้องพนาลี

ธงไชยปลายริ้วปลิวสะบัด ธงไชยไกวกวัดงามศรี
ปี่ฆ้องกลองสนั่นธรนี ยกพลเข้าบุรีฉับพลัน ๘ คำ
⊙ บัดนั้น ชาวเมืองเนืองแน่นผายผัน
ที่เถ้าแก่ก็ผยูงจุงกัน ที่สาวบ่าวนั้นวิ่งวางมา
แต่เบียดเสียดกันนั่งคั่งคับ บ้างทุ่งเถียงกันนักหนา
ที่บาวเบียดหญิงแล้วชายตา ที่ปากกล้าเพิดภ้อไยไภย
ครั้นเหนธงไชยปลายแห่ แต่ตั้งตาฉะแง้ไม่เมินได้
บ้างชมธงไชยแลธงฉัน* งามไสวระยับสลับกัน
อันพวกโยธาซึ่งถือธง ก็บันจงแต่งแกล้งสัน
นุ่งห่มช่างเหมือนศรีธงนั้น ต่างซ้องสรรเสริญเปนโกลา
ครั้นเมื่อเหนองค์พระทรงไชย ต่างพิศวงไปนักหนา
บ้างคนมิได้พริบตา บ้างลืมวันทาพระภูมี
บ้างกราบบังคมอยู่สะลอน บ้างอวยพระพรอยู่อึงมี่
ให้ได้ครองกับพระบุตรี จะอยู่เอย็นเปนศรีภารา
ร่าย
⊙ เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีรุ่งฟ้า
ครั้นถึงปราสาทพระราชา ก็เข้าไปวันทาทังสององค์
ช้าปี่
⊙ เมื่อนั้น ท่านท้าวหมันหยาสูงสง
ทังประไหมสูหรีสุริวงษ สององคชื่นชมพิรมใจ
จึ่งถามพระราชนัดา เจ้ามามีกิจเปนใฉน
จะมาหมันหยานี้ฤาไรย หฤๅจะไปเมืองใดพระนัดา ๒ คำ
ร่าย
⊙ เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีรุ่งฟ้า
ทูลว่าไม่มีกิจา หลานมาเที่ยวป่าพนาลี
ครั้นมาใกล้เมืองหมันหยา จึ่งแวะมาเฝ้าบทศรี
เกลือกจะมีโรคายายี พระมีศุขทุกขร้อนประการใด ฯ ๒ คำ

---

* วรรคนี้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าผู้เขียนสมุดไทยอาจเขียนผิด ที่ถูกต้องน่าจะเป็น “บ้างชมธงฉันและธงไชย” เนื่องจากคำสุดท้ายจะรับสัมผัสกับคำว่า “ได้” ในวรรคก่อนหน้า และส่งสัมผัสไปที่คำว่า “ไสว” ในวรรคต่อไปอย่างลงตัว

⊙ เมื่อนั้น
จึ่งตอบว่าเราอยู่สำราญใจ
พระบิตุเรศมานดาของเจ้านั้น
ทังองคนิฐาเยาวมาล
⊙ เมื่อนั้น
อันพระบิตุเรศเรืองไชย
ก็อยู่เยนเปนศุกจทุกนิรันด์
ปราศจากอันรายโรคา
⊙ เมื่อนั้น
พระจึ่งกล่าวมธุรศพจมาน
ตระหนกตกใจทังภารา
จะไปเที่ยวเล่นพนาไลย
⊙ เมื่อนั้น
ได้พังพระราชวาที
คิดจะไคร่เที่ยวชมต่างประเทศ
ครั้นจะหมิทำดั่งนี้ไซร้
⊙ เมื่อนั้น
จึ่งสั่งมะหาเสนี
สั่งพระมะเหษีโสภา
แก่พระนัดายาใจ
⊙ บัดนั้น
จึ่งทูลพระองคทรงธรนี
เมื่อนั้น
จึ่งว่าวันนี้เจ้าเหนื่อยมา
⊙ เมื่อนั้น
ไปยังตำหนักทันใด
แต่ขึ้นเฝ้าเช้าเย็นเปนนิจ
จึ่งสั่งให้หาสี่เสนา
บัดนั้น
ก้มเกล้ารับสั่งพระทรงธรรม์
⊙ มาเอยมาถึง
รับสั่งให้หาท่านไป
องคท้าวหมันหยาเปนไหญ่
โรคไภยมิได้พ้องพาล
ทรงธรรม์ยังค่อยเกษมสาร
บ้านเมืองยังเปนประการใด ฯ ร่าย
ระเด่นมนตรีทูลแถลงไข
ทังประไหมสุหรีวิยะดา
ทั่วทังกุเรปันหันยา
ไพร่ฟ้าผาศุกขสำราญ ๒ คำ
ท้าวหมันหยาได้ฟังเกษมสาร
วานนี้เขาบอกว่าโจรไพร
จะรู้ว่าเจ้ามาก็หาไม่
เปนใฉนจึ่งมาทำดั่งนี้ ๒ คำ
ระเด่นมนตรีเรืองศรี
ภูมียิ้มแล้วจึ่งทูลไป
จึ่งแปลงเพศมิให้ไครสงไส
เกลือกจะเลืองฦๅไปทุกบุรีย ๒ คำ
ท่านท้าวหมันหยาเรืองศรี
ให้จัดที่ประเสบันทันใด
ให้แต่งโพชนาออกไปให้
กว่าจะกลับไปพระบุรี ๒ คำ
เสนารับสั่งไส่เกษี
ได้แต่งที่ไว้ดั่งกรมา ฯ ๒ คำ
ท่านท้าวหมันหยารุ่งฟ้า
จงไปผาศุขสำราญใจ ๒ คำ
ระเด่นมนตรีศรีไส
ค่อยสะบายหฤๅไทยพระราชา ฯ เสมอ
วันหนึ่งพระคิดถวิลหา
เปนผู้ไหญ่ในหมันหยามาพลัน ฯ
จึ่งประสันตาคนขยัน
เกษมสารลุกแล่นไปทันใด ฯ เชิด ๒ คำ
จึ่งบอกเสนาผู้ไหญ่
แต่ในบัดนี้อย่าได้ช้า ฯ ๒ คำ

บัดนั้น
ครั้นแจ้งก็ชวนกันมา
⊙ มาเอยมาถึง
เปรมปรีทังสี่เสนาใน
เมื่อนั้น
ปราไสทังสี่เสนี
ท่านบอกเราที่ด่านวันนั้น
ท่านจะคิดอ่านประการใด
ช่วยถวายของสู่ให้เรา
จงทูลผ่อนผันด้วยปัญา
⊙ บัดนั้น
อันจะรับไว้ก็จนใจ
⊙ เมื่อนั้น
ได้ฟังทังสี่เสนา
อันของนั้นมากขึ้นสองส่วน
ให้พระพี่เลี้ยงผู้ใจภักดิ
⊙ บัดนั้น
รับของแล้วรีบขนมา
ทูลว่าของนี้พระนัดา
แม้นควรมิควรก็ดี
⊙ เมื่อนั้น
ยิ้มแล้วก็กล่าววาจา
แม้นท้าวกุเรปันรู้ไป
จะรับไว้ก็เหนไม่ดี
⊙ บัดนั้น
ขนของทังปวงคลาไคล
มาเอยมาถึง
แล้วทูลตามมูลคดี
ทังสี่มะหาเสนา
จะเอาไปข้างไหนก็ไม่รับ
เอนดูพระองคทรงฤทธ
จึ่งเข้าไปกราบทูลพระทรงธรรม์
ทังสี่เสนีหมันหยา
ยังตำหนักพระราชาทันใด ฯ๒เสมอ ๒ คำ
จึ่งกราบบังคมประนมไหว้
ด้วยใจจงรักภักดี ฯ๑∀ ๒ คำ
พระโฉมยงผู้ทรงรัศมี
แล้วมีพจนาถประภาศไป
หลายวันมาแล้วยังไม่ได้
ถ้ากะไรทังสี่จงเมตา
แม้นพระเจ้ามิโปรดเกษา
อันจะคืนของมาไม่รับไว้ ๖ คำ
เสนาบังคมทูลแถลงไข
จะช่วยไปกว่าจะสุดปัญา ฯ๑ ๒ คำ
ระเด่นมนตรีรุ่งฟ้า
เร่งหฤๅหรรษาเปนพ้นนัก
เลือกล้วนดีดีสูงศักดิ์
มอบให้แก่อัคเสนา ๒ คำ
ทังสี่เสนีมียศถา
ถวายท้าวหมันหยาธิบดี ฯ๑ ชิด ๒ คำ
ถวายมาไต้เบืองบทศรี
ชีวีอยู่ใต้พระบาท ฯ๑ ๒ คำ
จึ่งองคท่านท้าวหมันหยา
พระนัดามาทำดั่งนี้
จะติโทษเราได้ถ้วนถี่
จะคืนเอาของทังนี้ไป ๒ คำ
ทังสี่เสนียังคมไหว้
ไปตำหนักระเด่นมนตรี ฯ๑ ๒ คำ
จึ่งกราบประนตบทศรี
ข้างระเด่นมนตรีก็ไม่รับ ฯ๑เจรจา ๒ คำ
แต่ขนไปขนมาถึงสามกลับ
เสนาแต่ปรับทุกกัน
เราจะช่วยกันคิดผ่อนผัน
อันพระจะหมิรับของนี้

พระนัดาจะน้อยหฤๅไทย ถึ่งพระหมิให้นางโฉมศรี
พระองค์จงรับแต่ของนี้ เอนดูศรีราชนัดา ฯ ๖ คำ
⊙ เมื่อนั้น ท่านท้าวหมันหยา
จึ่งว่าแม้นมิกลัวนินทา เราจะหวงจินตะหราไว้ไย
ท่านกล่าวไว้แก่นางบุษบา ทังสองกระสัตราจะว่าได้
ตามแต่ปัญานัดาไซ้ อย่าให้ผิดมาถึงเรา ๒ คำ
⊙ บัดนั้น ทังสี่เสนีก็กราบเกล้า
มาทูลพระองค์ผู้ทรงเยาว เล่าแต่บั่นต้นมาจนปลาย ฯ เจรจา ๒ คำ
⊙ เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีเรืองฉาย
ได้ฟังเสนีอภิปราย พระเหือดหายร่านร้อนรนใจ
เหมือนเขาพระสุเมรุซึ่งทับอก สี่เสนายกออกเสียได้
ดั่งได้ผ่านฟ้าสุลาไลย พระภักตรผ่องไสดั่งแว่นทอง
จึ่งประทานทังสี่เสนา เงินทองเสื้อผ้าทังผอง
แต่ละคนมากมายก่ายกอง เราสนองคุณท่านซึ่งช่วยร้อน ๖ คำ
⊙ บัดนั้น เสนากราบเกล้าอยู่สลอน
แล้วบังคมลาพระภูธร เข้าของขนผ่อนออกไป ฯ เชิด ๒ คำ
ฯ ชมตลาด เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีศรีไส
ครั้นสิ้นแสงสุรีศรีก็ดีใจ ดั่งได้สมบัติในเมืองอินท์ ๒ คำ
⊙ จึ่งชำระพระองค์สรงสระนาน รศมาลเฟื่องฟุ้งจะรุ่งกลิ่น
ทรงสุคนธารศรวยริน ภูมีนสำอางอาองค์
เกษางอนปลายเรียงรับ งามสรับสาระพางค์ทรงระหง
ทรงภูษาเฟื้อยชายลง ทัดทรงอุบะปะกันธ
ทรงกฤชแล้วทอดกรกราย จับชายบันจงผายผัน
ยุระยาตรนาดนวยจรจัล ดั่งเทวันลงจากวิมานมา ฯ เพลงฝารัง ๘ คำ
⊙ มาเอยมาถึง ปราสาทนางแน่งน้อยกนิธา
พระหยุดยืนแฝงทวารา ดูนางกำนัลใน
เหนสาวศรีห้อมล้อมซ้ายขวา เทียรยามชวาลาสว่างไสว
องคอาจยุระยาตรเข้าไป จะเขดขามไครก็ไม่มี ฯ ๒ คำ
บัดนั้น พี่เลี้ยงนางนมแลสาวศรี
สะกิดกันให้ดูพระภูมี ชุลีกรแล้วก็ผ่อนกันออกไป ๒ คำ
⊙ เมื่อนั้น นวลนางจินตะหราศรีไส

ครั้นเหลือบเหนองคพระทรงไชย ตกใจเพียงจะสิ้นสมประดี
พระเสดจขึ้นบนแท่นแก้ว นางวันทาแล้วก็ถอยหนี
แอบองคลงข้างแท่นมนี มาระศรีเมียงม่ายภักตรา ฯ ๒ คำ
⊙ เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีรุ่งฟ้า
ยิ้มแล้วจึ่งกล่าววาจา เชิญเจ้าขึ้นมาบนแท่นนี้
มานั่งเพื่อนพี่ผู้แขกมา กัลยาเจ้าอย่าถอยหนี
พิดทรงยงยิ่งนารีย คู่ควรเปนศรีเวียงไชย
โฉมเจ้าดั่งนางลักษมี เปนที่จำเริญพิดไสม
งามชื่นเพียงหนึ่งจะกลืนไว้ จะฝากชีวาไลยเปนคู่เคล้า
ว่าแล้วเสดจยุระยาตร จากอาศนสุวรรณอันหล่อเหลา
นั่งแอบแนบองคนงเยาว พระเพลาทับเพลานางกัลยา
แต่พี่ปองเจ้าเยาวมาล ช้านานใม่สมปรารถนา
ถอยหนีพี่ไยไม่เมตา พระกุมกรมิ่งมาระศรีไว้
แต่พี่แสนโศกมาหนักหนา ดั่งหนึ่งเลือดตาจะหลั่งไหล
ได้กับแก้วแล้วค่อยคลายใจ น้องรักษอย่าให้พี่ธรมาน ๒ คำ
ร่าย
⊙ เมื่อนั้น นางจินตะหราว่าดียอดสงสาร
ครั้นได้ฟังคำพระภูบาล เดือดดานร่านร้องดั่งอัคคี
ทังหยิกทังข่วนนางใม่ไว้ อรไทยทรุดทรันถอยหนี
ค้อนควักผลักไสใม่ไยดี สะบัดกรภูมีใม่รู้วาย ฯ โลม ๒ คำ
⊙ เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีเฉิดฉาย
จึ่งโลมเล้าเอาใจให้เคลื่อนคลาย โอบอุ้มสายสวาดขึ้นแท่นทอง
พี่รักนางพางเพียงดวงใจ สิ่งใดมิให้หม่นหมอง
เมตาบ้างเถิดณะนวลน้อง ขัดข้องข้อใดใม่เจรจา
เสียแรงพี่บุกป่าฝ่าดง ละพระบิตุรงค์นาถา
ทังชนนีแลองควิยะดา เมื่อยามจะมายังซัดไว้
มิได้คืนหลังยังภารา จนมาได้ทำศึกใหญ่
กับท้าวบุตรสิหนาเรืองไชย จะฆ่าพี่ให้ม้วยมรณา
ตัวพี่ก็ยังใม่เคยยุทธ ปี้มจะม้วยมุดอยู่ในป่า
ด้วยจะไคร่สมแก้วแววตา สู้เอาชีวามาเปลี่ยนรักษ์
ควรหฤๅใม่เยือนเบือนหน้า ขึ้นขัดอัทอยาทำหวรหัก
อุ่ยหนาอย่าข่วนพี่ยาหนัก เสยดายเลบน้องรักจะหักไป

ถึ่งเจ้าจะเอากฤชที่พี่เหน็บ
พี่นี้เปนคนคลั่งใจ
⊙ เมื่อนั้น
ได้ฟังพจนมานพระภูมี
เชิญพระเสดจออกไป
แม้นรู้ไปถึงพระบิดา
ซึ่งว่ารักษหนักมักหน่าย
อย่ากล่าวสุนธรให้อ่อนใจ
⊙ น้องเอยน้องรักษ
แนบเนื้อไม่เชื่อวาจา
แต่พี่คร่ำครวญหาไม่ราวัน
ตั้งแต่กำสรดระทดใจ
ชมแต่สระไบบางต่างองค์
ด้วยความเสน่หานางเทวี
ถึ่งจะเอาอำมะฤกฟ้า
เจ้าจงยื่นมือมาต้องกาย
แม้นมิสมดั่งจิตรที่คิดปอง
แม้นพระบิดาฆ่าเจ้าบันไลย
ถ้าเจ้าตกไปแห่งใด
จะพิรมสมสู่เปนคู่ครอง
⊙ พันเอยพันปี
น้องรักษรักษาตัวกลัวไภย
พระองค์ก็ได้กล่าวกันมา
ด้วยเปนวงษเทวาเหมือนกัน
ไม่ควรจะร่วมพิดใสม
รู้ไปถึงใหนก็ไม่ดี
จะได้แต่อัปรยศอดสู
สองเมืองจะเคืองพระไทย
แทงเข้าจะเจบก็หาใม่
ด้วยไร้คู่พิดใสมฉะเทวี ฯโลม ๒ คำ
นางจินตะหราวาตีโฉมศรี
เทวีจึ่งตอบวาจา
น้องประหวั่นพรั่นใจเปนนักหนา
หน้าที่จะใม่พ้นไภย
อันจะเชื่อลมชายอย่าสงไส
น้องใม่ยินดีด้วยวาจา ฯโอ้โลม ๖ คำ
ใจจริงประจักพี่พร่ำว่า
ด้วยต่างภาราใม่แจ้งใจ
เปนนี้รันด์จะลืมก็หาใม่
แต่วันจากเจ้าไปคุมวันนี้
จำนงจงคิดคนึ่งศรี
ดังอักคีกองกลุ้มสุมกาย
มาฉะโลมกายาก็ใม่หาย
ให้พี่คลายร้อนในดวงใจ
จะออกจากห้องทองนั้นหาใม่
พี่จะขอตายไปตามน้อง
พี่จะตามเจ้าไปเปนสอง
ไม่พ่อลวงน้องอย่ากินใจ ฯ๑๒ คำ
พระมาภาทีแต่โดยได
พระจอมภบพิไชยกุเรปัน
กับนางบุษบาสาวสวรรค
อันต่ำวงษ์พงษพันธุเหมือนน้องนี้
นานไปก็จะเคืองบทศรี
หน้าที่ฝูงคนจะไยไภย
จะดูหน้าคนกะไรได้
เชิญพระกลับไปอย่าอยู่ช้า ฯ๘ คำ

โลม

⊙ น้องเอยน้องรักษ ใม่ประจักในความเสน่หา
พี่เดีรไพรได้ยากลำบากมา แก้วตามาขับเสียดั่งนี้
แม้นพระบิดาพี่ครึ่งโกรธ ลงโทษโรธทันขับหนี
มิให้เสน่หาด้วยเทวี อันดะหาธานีพี่ใม่ไป
ซึ่งข้อต่ำศักดิสุริวงษ โฉมยงอย่าว่าหาควรใม่
อันนางบุษบาทรามไวย ก็ได้เปนน้องของพี่มา
ถึงตัวเจ้าก็เปนน้อง ทังสองจะกะไรกันหนักหนา
เขารู้อยู่สิ้นทังโลกา ไครจะมาอาจเอียมไยไพย ฯ
ว่าเอยว่าพลาง จูบแก้มแนมคางทางพิดใสม
เจ้าจะยิ่กข่วนก็ตามใจ แต่อรไทยจงได้ปรานี ฯ๑๐ คำ
⊙ พระเอยพระองค์ พระจงโปรดเกล้าเกษี
น้องได้ทูลไว้แต่เดืมที ทำอะไรฉนี้พระราชา
อันพระพรรณามาทังปวง ด้วยจะลวงพ่อเลียมเสน่หา
ครั้นจะเชือฟังพระวาจา จะเอาหน้าไปไว้แห่งใด
แม้นรู้ถึ่งชาวดะหา เขาจะพร่ำนินทาว่าได้
ว่ามักไหญ่ใฝ่สูงเปนพ้นไป จะไคร่เปนเอกในกุเรปัน
จึ่งหักหารชิงสามีท่าน เขาจะทายประมาณเยยหยัน
จงดำหริดูเถิดพระทรงธรรม์ ไช่จะเกียดกันด้วยมันยา ฯ๘ คำ
⊙ แสนเอยแสนเฉลียว ช่างก้าวเฉียงเลี่ยงเลี่ยวไปหนักหนา
ตัวพี่พรัดพรากจากเมืองมา เพราะแสนเสน่หานางอรไทย
ย่อมรู้อยู่สิ้นทังภารา ไครจะอาจนินทาเจ้าได้
หากใม่เมตาก็ว่าไป ใม่เหนใจบ้างเลยนางกัลยา
ว่าพลางพระจูบชมพลาง เชยนมชมปรางทังซ้ายขวา
กรกระหวัดรัดรึงตรึงตรา อะนิจาผลักพี่เสียไย่ ฯโอ้ ๖ คำ
พระเอยพระพันปี พระมาว่าฉะนี้หาควรใม่
มาทำข่มเหงใม่เกรงใจ นี้หฤาฦาวะในยว่าเมตา
น้องยังใม่เหนที่ความรัก ด้วยพระหารหักนักหนา
ก่นแต่เลียมลอดสอดคว้า อะนิจาอะนิจาหน้าน้อยใจ
ด้วยพระองค์เปนวงษเทวา ไครจะอาจนินทาว่าได้
ที่บุญน้อยจะมีแต่ไย่ไพย จะได้ความอัประมาณทังธรนี ฯ โอ้โลม

⊙ ดวงเอยดวงสวาดิ นุชนาถอย่าแหนงแคลงพี่
ความรักเจ้าสุดแสนทวี พี่มิให้มาระศรีอะนาทร
แม้นเจ้าได้ทุกขพี่จะทุกขด้วย เจ้าม้วยพี่จะม้วยด้วยดวงสมร
พี่หฤๅจะให้เจ้าเดือดร้อน ฟังคำพี่ก่อนนางเทวี ฯ๒ คำ

(จบเล่มสมุดไทย)

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวธานีรัตน์ จัตุทะศรี เกิดวันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ.2523 ที่อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต สำเร็จการศึกษาอักษรศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง) สาขาวิชาภาษาไทย จากคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2544 และเข้าศึกษาต่อในหลักสูตรอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปีการศึกษา 2545 เป็นเวลา 1 ภาคการศึกษา โดยได้รับทุน “72 พรรษา” จากบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จากนั้นเข้าศึกษาต่อในหลักสูตรอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปีการศึกษา 2546 และได้รับทุนโครงการปริญญาเอกกาญจนาภิเษก (คปก.) จากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ปี 2546-2551 ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย