Academic article

Silpakorn University e-Journal
(Social Sciences, Humanities, and Arts)
2026 Sep-Oct; Vol 46(5), 451-463

เพลงตระบรรทมไพร ในวัฒนธรรมดนตรีไทย

บุณฑริกา คงเพชร
คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
Corresponding author: kongphet_b@su.ac.th

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความสำคัญ โครงสร้างทำนอง และบทบาทหน้าที่ของเพลงหน้าพาทย์ประเภทเพลงตระในวัฒนธรรมดนตรีไทย โดยมุ่งเน้นศึกษา “เพลงตระบรรทมไพร” ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาการนอนในป่าของตัวละคร ตลอดจนบรรเลงในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยและโขนละคร เพื่อแสดงถึงความสำเร็จและความเป็นสิริมงคล ผลการศึกษาด้านโครงสร้างและการสืบทอดทำนองพบว่า พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้นำเพลงตระบรรทมไพร อัตรา 2 ชั้น ซึ่งเป็นทำนองหลักมาแต่งขยายเป็นอัตรา 3 ชั้น ทั้งทำนองร้องและทำนองดนตรี เกิดเป็น “เพลงประทมไพร” หรือ “บรรทมไพร 3 ชั้น” ต่อมาพระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ได้นำทำนองดังกล่าวมาปรับปรุงเป็นทางเดี่ยวซอสามสายในชื่อ “เพลงบรรทมไพร 3 ชั้น” จากการวิเคราะห์ทางบรรเลงทั้งสองบทเพลง พบว่ามีความคล้ายคลึงกันในด้านการใช้สำนวนกลอนเพลงในเที่ยวหวานและเที่ยวเก็บ ทั้งในส่วนการขึ้นต้นและลงจบ ส่งผลให้บทเพลงมีความกลมกลืนไพเราะ และแฝงด้วยความศักดิ์สิทธิ์ตามกรอบแนวคิดดั้งเดิม นอกจากนี้ เพลงตระบรรทมไพรยังมีนัยเชิงจารีตวัฒนธรรมที่เป็นข้อปฏิบัติเคร่งครัด โดยผู้เรียนต้องผ่านพิธีครอบครูก่อนจึงจะสามารถต่อเพลงนี้ได้ ข้อค้นพบนี้จึงเป็นแนวทางสำคัญในการสืบทอดและอนุรักษ์มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมดนตรีไทย

คำสำคัญ : 1. เพลงตระ 2. บรรทมไพร 3. วัฒนธรรมดนตรีไทย

ISSN 2985-2536 (Online) https://doi.org/10.69598/sujthai.46.5.281464
Received: September 1, 2025; Revised: July 24, 2026; Accepted: September 23, 2026

Silpakorn University e-Journal
(Social Sciences, Humanities, and Arts)
ISSN 2985-2536 (Online)

ปีที่ 46 ฉบับที่ 5 (กันยายน - ตุลาคม) พ.ศ. 2569

Pleng Trabanthomphrai in Thai music culture

Boondarika Kongphet
Faculty of Arts, Silpakorn University, Nakhon Pathom 73000, Thailand
Corresponding author: kongphet_b@su.ac.th

Abstract

This academic article aims to study the significance, melodic structure, and functional role of the “Tra” type of instrumental music in Thai musical culture. The study focuses on “Tra Banthom Phrai,” a high-level instrumental piece used to accompany the scene depicting a character sleeping in the forest, as well as in Thai music and Khon (masked dance-drama) teacher-honoring ceremonies to signify success and auspiciousness. The study of the structure and melodic transmission reveals that Phraya Prasarn Duriyasap (Plaek Prasarnsap) expanded two-fold main melody of “Tra Banthom Phrai” into three-fold version in both vocal and instrumental forms, resulting in a composition known as “Prathom Phrai” or “Banthom Phrai Sam Chan.” Later, Phraya Phumi Sevin (Chitr Chittasewi) adapted this melody into a solo piece for the Saw Sam Sai (Thai three-stringed fiddle), also titled “Banthom Phrai Sam Chan.” An analysis of the two pieces reveals similarities in the use of poetic phrasing in the “Tiew Wan” (Melisma) and “Tiew Kep” (Pecia), in both the opening and closing sections. These similarities result in a harmonious, melodious, and sacred composition within the traditional Thai music framework. Furthermore, the “Trabanthom Phrai” song holds cultural significance, signifying strict adherence to tradition. Students are required to undergo a teacher-initiation ceremony before they can learn the song. This finding therefore provides an important guideline for the transmission and preservation of the cultural heritage of Thai music.

Keywords: 1. Pleng Tra 2. Banthomphrai 3. Thai music culture

บทนำ

ดนตรีนั้นถือเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของมนุษย์ในสังคมโลก มีวิวัฒนาการมาพร้อมกับวิถีชีวิตของมนุษย์ในแต่ละยุค มีการกำหนดแบบแผนวิชาการดนตรีของชนชาติต่าง ๆ ซึ่งมีความแตกต่างกันตามลักษณะของเผ่าพันธุ์หรือกลุ่มชนทางสังคมของชาตินั้น ๆ โดยถือว่าดนตรีเป็นภาษาชนิดหนึ่งของมนุษย์ ชาติใดก็ตามที่มีภาษาพูด ภาษาเขียนเป็นของตนเอง ก็มักจะต้องมีดนตรีเป็นของตนเองด้วย เพราะดนตรีและเพลงร้องเป็นส่วนหนึ่งที่พัฒนามาพร้อมกับภาษาพูด (Amatyakul, 1986, p. 1) และดนตรีก็มีหลายประเภท เช่นเดียวกับศิลปะอื่น ๆ มีทั้งที่เป็นแบบง่ายและแบบซับซ้อน มีการพัฒนาไปตามกาลเวลา จากคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะคนในแต่ละยุคหรือแต่ละกลุ่มสังคมต่างเรียนรู้และมีแนวคิดที่เกิดจากสภาพแวดล้อม วัฒนธรรมจารีต ประเพณีที่แตกต่างไปตามกาลเวลา จึงมีผลทำให้การดนตรีมีความแตกต่างกันไปในทุกสมัยทุกสังคม เพลงไทยก็เช่นกันล้วนมีทำนองที่แตกต่างกัน โดยแบ่งออกได้เป็นสองกลุ่มใหญ่ คือ เพลงบรรเลงล้วน และเพลงประกอบการขับร้อง แต่ละกลุ่มแยกประเภทได้ดังนี้ เพลงบรรเลงล้วน ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงหางเครื่อง และเพลงบรรเลงประเภทเพลงเกร็ดหรือเพลงตับที่ไม่มีการขับร้อง ประเภทเพลงบรรเลงที่มีการขับร้องประกอบ ได้แก่ เพลงเถา เพลงตับ เพลงใหญ่ เพลงเกร็ด และเพลงลา อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นเพลงประเภทใดเมื่อนำไปใช้ในงานก็มิได้เจาะจงว่างานนั้นต้องบรรเลงเพลงประเภทเดียว เนื่องจากมีการบรรเลงร่วมกันในหลายประเภทในงานนั้น อีกประการหนึ่งผู้เขียนขอกล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์เพื่อเชื่อมโยงไปยังเพลงหน้าพาทย์ “ตระบรรทมไพร” มีส่วนสำคัญต่าง ๆ ดังจะกล่าวในลำดับถัดไป

ความสำคัญของเพลงหน้าพาทย์

“เพลงหน้าพาทย์” เป็นเพลงประเภทหนึ่งที่มีความสำคัญใช้บรรเลงในพิธีกรรมของหลวง พิธีกรรมของราษฎร์ ครอบและรับมอบของดนตรีนาฏศิลป์และการช่าง เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงมหรสพของไทย เป็นการประกอบอากัปกิริยาร่ายรำของตัวละครที่มีฤทธิ์เดชหรือกำลังแสดงอิทธิฤทธิ์ แบ่งเป็น 3 ระดับ ประกอบด้วย เพลงหน้าพาทย์ชั้นต้น เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง และเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ในเรื่องเพลงหน้าพาทย์ มีผู้กล่าวถึงความหมาย บทบาทหน้าที่ต่าง ๆ ไว้ดังนี้

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (Pidokrajt, 2014, p. 188) ได้กล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์ว่า เพลงไทยประเภทหนึ่งที่นิยมใช้บรรเลงมากกว่าขับร้อง เพื่อประกอบอากัปกิริยา และพฤติกรรมต่าง ๆ ของตัวละคร รวมไปถึงการกำหนดความหมายและอารมณ์ต่าง ๆ ของเพลงที่มีต่อสภาพการสมมตินั้น ๆ ด้วย การเลือกใช้เพลงหน้าพาทย์จะต้องให้เหมาะสมกับโอกาสและสภาพของตัวละครทั่วไป เช่น เพลงเชิด เสมอ รัว ลา โอด และเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงสำหรับประกอบพิธีไหว้ครูและประกอบกิริยาตลอดจนพฤติกรรมของตัวละครสูงศักดิ์ เช่น เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระบองกัน คุกพาทย์ บาทสกุณี พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก เป็นต้น

พูนพิศ อมาตยกุล (Amatyakul, 1986) กล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงพิเศษที่โบราณาจารย์แต่งขึ้นและถูกยกย่องไว้เป็นกลุ่มพิเศษสำหรับประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น พิธีกรรมไหว้ครู การอัญเชิญเทวดา ครูบาอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้วมาชุมนุมในพิธีการ เช่น เพลงตระสันนิบาต นอกจากนี้ยังได้แก่ เพลงที่ใช้ในการแสดงโขนละคร เช่น เพลงเหาะ เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงแสดงกิริยาอาการไป เช่น เพลงแผละ สำหรับครุฑบิน เพลงบาทสกุณี สำหรับพระลักษณ์เดินทาง ฯลฯ เพลงหน้าพาทย์บางเพลงมีข้อกำหนดมากมาย อาทิ เพลงสำหรับอัญเชิญองค์พระพิราพ ผู้บรรเลงจะต้องได้รับอนุญาตโดยมีท่านครูประสิทธิ์ประสาทเสียก่อน จึงจะมีสิทธิ์บรรเลงได้ บางเพลงต้องบวชเรียนก่อนจึงจะบรรเลงได้ก็มี

มนตรี ตราโมท (Tramote, 1995) กล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า หมายถึงเพลงที่บรรเลงประกอบกิริยา ไม่ว่าจะเป็นกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุหรือธรรมชาติ ทั้งกิริยาที่มีตัวตนหรือกิริยาสมมุติ และตลอดทั้งกิริยาที่เป็นปัจจุบันและอดีต เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาทั้งหลายเหล่านี้ถือว่าเป็น “เพลงหน้าพาทย์” ทั้งสิ้น

จากการอธิบายความหมายและบทบาทหน้าที่ของเพลงหน้าพาทย์ของผู้เชี่ยวชาญทางดนตรี กล่าวได้ว่า เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงให้ดำเนินต่อไปตามเรื่องราวและการเคลื่อนไหวของตัวละครในเรื่อง รวมทั้งพิธีกรรมที่ใช้เพลงหน้าพาทย์บรรเลงเสมือนการแสดงถึงการเคลื่อนไหวของเทพเจ้าตลอดจนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เข้ามาในพิธีที่ไม่เห็นเป็นตัวตน ดังนั้น เพลงหน้าพาทย์จึงเป็นเพลงประกอบกิริยาของตัวละครในการแสดงนาฏศิลป์ไทย ซึ่งผู้ประพันธ์บทได้ระบุไว้ในบทละคร

อนึ่ง “เพลงตระ” เป็นเพลงหน้าพาทย์อีกประเภทหนึ่ง

ในอดีตมีการนำมาเลือกใช้และมีพัฒนาการของการนำมาใช้ในบทประพันธ์สำหรับการแสดงโขน โดยยังคงใช้เพลงหน้าพาทย์เหล่านี้บรรเลงประกอบการแสดงเพลงหน้าพาทย์จึงมีการใช้ที่หลากหลายตามกิริยาของตัวละคร การใช้หน้าพาทย์เพลงตระ พบในวรรณกรรมการแสดงและเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้อยู่บ่อยครั้งในแต่ละเหตุการณ์ของตัวละครแต่ละประเภท เพลงตระนั้นมีลักษณะท่วงทำนองที่มีความแตกต่างจากเพลงอื่น ๆ อารมณ์ของเพลงบ่งบอกถึงความเข้มขลัง โดยลักษณะสำนวนของเพลงตระนั้นมีการดำเนินทำนองห่าง ๆ มีการเปลี่ยนบันไดเสียงภายในบทเพลง การใช้หน้าพาทย์เพลงตระจึงมีความหมายและที่มา ดังนี้

โกเมศ จงเจริญ และสาวิตรี แจ่มใจ (Chongcharoen & Jamjai, 2020) กล่าวไว้ว่า เพลงตระ แบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ เพลงตระที่มีอัตราจังหวะหน้าทับ 3 ชั้น ปรากฏอยู่ในเพลงชุดโหมโรงเย็น ได้แก่ เพลงตระหญ้าปากคอก เพลงตระปลายพระลักษณ์ เพลงตระมารละม่อม เพลงตระจอมศรี เพลงตระเชิงกระแชง เพลงตระเสือขบ เป็นต้น เพลงตระประเภทนี้จะมีความยาวของทำนองเพลงเป็นสองเท่าของเพลงตระแบบอัตราจังหวะ 2 ชั้น เพลงตระประเภทนี้ไม่ปรากฏว่ามีการใช้ประกอบการแสดงโขน ละคร แต่ในพิธีไหว้ครูพบว่ามีการบรรเลงเพลงตระประเภทนี้ คือ ในบทไหว้ครูบทหนึ่งเมื่อกล่าวจบแล้ว พิธีกรจะบอกกล่าวให้นักดนตรีบรรเลง คือเพลงชุดโหมโรง ซึ่งในเพลงชุดโหมโรงก็มีเพลงตระในอัตราจังหวะ 3 ชั้นด้วย คือ เพลงตระหญ้าปากคอก แต่ในบางครั้งหากต้องจำกัดเวลาในการประกอบพิธีไหว้ครู ผู้อ่านโองการก็มักจะเรียกเพียงแต่ย่อคือเพลงตระหญ้าปากคอกเท่านั้น และเพลงตระที่มีอัตราจังหวะหน้าทับ 2 ชั้น เพลงตระประเภทนี้พบว่าใช้ประกอบกับการแสดงโขน ละครในบทบาทที่มีการแสดงออกในกิริยาต่าง ๆ เช่น ตระนอน จะใช้กับตัวละครที่กำลังแสดงกิริยาการนอนในขณะนั้น หรือเพลงตระนิมิต จะใช้สำหรับการแปลงกายแสดงอิทธิฤทธิ์ของตัวละคร เป็นต้น นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้ในพิธีไหว้ครูอีกหลายบทเพลง ซึ่งเป็นการประกอบกิริยาสมมุติ เช่น ตระเชิญ ใช้กับการอัญเชิญเทพยดาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้มาร่วมในพิธีมงคล เพลงตระเทวาประสิทธิ์ ใช้กับการอวยพร ให้เทวดาประสิทธิ์ประสาทพรมงคลให้ผู้ร่วมงาน หรือเพลงตระพระพิฆเนศ ใช้กับการอัญเชิญองค์พระพิฆเนศให้มาร่วมในพิธีดังกล่าว

จากคำกล่าวข้างต้น “เพลงตระ” มีหลายประเภทและมีบทบาทในการนำมาใช้งานที่แตกต่างกันและ “ตระบรรทมไพร” ก็เป็นเพลงหน้าพาทย์อีกเพลงหนึ่งที่จัดอยู่ในหมวดหมู่ของเพลง “ตระ” ตามหลักของทำนองเพลงไทย อีกทั้งผู้เขียนมีความสนใจในบทเพลงตระบรรทมไพร ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ปรากฏอยู่ในวรรณกรรมโบราณ ปัจจุบันได้ถูกนำมาประพันธ์เป็นเพลงร้องส่งในวงปี่พาทย์และพัฒนามาเป็นเพลงเดี่ยว โดยเป็นผลงานสำคัญของโบราณาจารย์ทางด้านดนตรีไทย คือ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) และพระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี)

ในบทความฉบับนี้ ผู้เขียนมุ่งนำเสนอความหมายความเกี่ยวข้องของเพลงตระบรรทมไพรในเอกสารต่าง ๆ รวมถึงการประพันธ์เพลงของโบราณาจารย์ คือ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) และพระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ให้เป็นที่ประจักษ์ทางด้านสำนวนกลอนเพลง ซึ่งบทเพลงทั้งสองทางนี้ล้วนมีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน ดังจะได้กล่าวเป็นลำดับต่อไป

ความหมายของคำว่า “ตระ” และ “บรรทมไพร”

จากการศึกษารากศัพท์ของคำว่า “ตระ” ทั้งภาษาไทย ภาษาบาลี และภาษาสันสกฤต สามารถอธิบายได้ดังนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (Royal Institute, 2013) ได้ให้ความหมายคำว่า “ตระ” ไว้ดังนี้

1. [ตฺระ] น. ชื่อเพลงไทยประเภทเพลงหน้าพาทย์
2. [ตฺระ] น. แถบ, แปลง, (ใช้แก่ที่ดิน)

สารานุกรมเพลงไทย ได้ให้ความหมายของคำว่า “ตระ” ไว้ดังนี้

ลักษณะของเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง สำหรับใช้ประกอบกิริยาของตัวละครตามอารมณ์และโอกาสที่แตกต่างกัน เช่น ตระพระประคนธรรพ ตระนิมิต ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ เป็นต้น ในเพลงชุดโหมโรงเย็นจะเรียกเพลงตระนี้ว่า “ตระโหมโรง” ซึ่งเพลงตระโหมโรงยังจำแนกออกเป็นเพลงตระต่าง ๆ ได้อีกหลายเพลง เช่น ตระหญ้าปากคอก ตระมารละม่อม และตระปลายพระลักษณ์ เป็นต้น (Pidokrajt, 2014, p. 98)

นัฐพงศ์ โสวัตร ได้ทำการรวบรวมความหมายของคำว่าตระไว้ว่า “ตระ” มาจากคำกิริยาในภาษาบาลีว่า “ตร” และในภาษาสันสกฤตว่า “ตรฺ” หมายถึง ข้ามพ้น ชนะอุปสรรค โดยเฉพาะมุ่งชนะห้วงกิเลสหรือโอฆะ ซึ่งมี 4 อย่าง ได้แก่ กาโมฆะ หมายถึง โอฆะคือกาม ภโวฆะ หมายถึง โอฆะคือภพ ทิฏโฐฆะ หมายถึง โอฆะคือทิฐิ และอวิชโชฆะ หมายถึง โอฆะคืออวิชชา หมายถึงการข้ามพ้นและชนะอุปสรรคที่เป็นกิเลสทั้งหลายทั้ง 4 อย่างดังกล่าว (Sovat, 1995, p. 6)

มนตรี ตราโมท ราชบัณฑิตและผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย กรมศิลปากร กล่าวว่า “เพลงตระเป็นเพลงอยู่ในประเภทเพลงครู มีมากมายหลายตระ เพลงตระในสมัยโบราณทีเดียวก็มีแต่อัตรา 2 ชั้น ซึ่งใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบพิธีไหว้ครู ประกอบการแสดงโขน ละคร และบรรจุอยู่ในเรื่องเพลงโหมโรง เช่น ตระสันนิบาต ตระนิมิต ตระนอน ตระเชิญ ตระบรรทมไพร ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระประคนธรรพ เป็นต้น ต่อเมื่อเพลงไทยได้เริ่มวิวัฒนาการขึ้นเป็นเพลงอัตรา 3 ชั้น เพลงตระที่สำหรับจะบรรเลงรวมอยู่ในการโหมโรง ก็ได้ประดิษฐ์ขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้น เช่น ตระหญ้าปากคอก ตระปลายพระลักษมณ์ ตระมารละม่อม ตระจอมคีรี เป็นต้น” (Tramote, 1995, p. 98)

คำว่า “ตระ” เป็นคำโบราณมาจากทางตอนเหนือ โดยรูปศัพท์ดั้งเดิมเขียนว่า “ทรอ” อ่านว่า “ซอ” แปลว่า เพลง หรือขับ หรือร้อง ภายหลังรูปเขียนเหลือแต่เพียง “ทร” แต่ยังคงอ่านว่า “ซอ” เช่นเดิม และเมื่ออิทธิพลทางวัฒนธรรมถูกถ่ายโยงลงมาทางพื้นที่ภาคกลาง ซึ่งคนพื้นถิ่นภาคกลางนั้นเข้าใจว่าคำเขียน “ทร” นั้น เสียง ท. คือ เสียงเดียวกันกับเสียง ต. จึงอ่านว่า “ทะระ” บ้าง “ตะระ” บ้าง กระทั่งในที่สุดเหลือรูปเขียนเพียง “ตระ” และอ่านว่า “ตระ” ซึ่งยังคงมีความหมายเช่นเดิมคือ หมายถึงเพลงหรือการขับร้อง

จากความหมายของคำว่า “ตระ” ตามคำอธิบายที่ได้ยกมานี้ สามารถกล่าวได้ว่า ตระ หมายถึง ทำนองเพลงไทยชนิดหนึ่ง ซึ่งมีความหมายของการบรรเลงเพื่อบรรลุผลสำเร็จที่เกิดจากการผ่านพ้นอุปสรรคทั้งหลาย คำว่า “ตระ” จึงเป็นชื่อมงคล และนำมาใช้เป็นชื่อเพลงที่ได้ถูกเรียกกันมาตั้งแต่อดีต ดังนั้น เพลงตระจึงมีที่มาและประวัติศาสตร์อันยาวนาน ดังปรากฏชื่อ “ตระ” ในวรรณกรรมบทละคร ซึ่งจะใช้หลังบทพรรณนาของตัวละครนั้น ๆ ว่ามีจุดประสงค์ใด โดยส่วนมากจะเป็นตัวละครที่สำคัญและมีอิทธิฤทธิ์ เช่น จะแปลงกาย จะนอน จะสร้าง จะล่องหน จะเนรมิต เป็นต้น

สารานุกรมเพลงไทย ได้ให้ความหมายของคำว่า “บรรทมไพร” ไว้ดังนี้

เพลงเดี่ยว พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) แต่งเป็นทางเดี่ยวสำหรับใช้เดี่ยวซอสามสาย (Pidokrajt, 2014, p. 145)

ลักษณะของเพลงตระ

เพลงตระ คือ กลุ่มเพลงจำพวกหนึ่งของเพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงบรรเลงที่ไม่มีการขับร้องใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม ซึ่งปรากฏมีการนำไปใช้ร่วมกับการขับร้องในการบรรเลงประกอบกิริยาของตัวละครในการแสดงโขน ละคร เช่น เพลงตระนิมิต เป็นต้น มีความแตกต่างกันในเรื่องของทำนองเพลง ความสั้น-ยาวของเพลง รวมถึงการนำไปใช้ในกรณีต่าง ๆ เพลงตระมีลักษณะประการหนึ่งที่เหมือนกัน คือ การดำเนินเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ โดยแต่ละเพลงจะใช้วิธีการตีตะโพนและกลองทัดที่เหมือนกัน เรียกว่าหน้าทับเพลงตระ มีส่วนประกอบ 2 ส่วน คือ ส่วนที่เรียกว่า “ไม้เดิน” และส่วนที่เรียกว่า “ไม้ลา” (ไม้เดิน-ไม้ลา) เพลงตระนั้น ๆ จะมีความยาวของทำนองเพลงเท่าใดหรือมีจำนวน “ไม้เดิน” เท่าใดก็ตาม แต่ในช่วง 4 ประโยคสุดท้ายของทำนองเพลงนั้นจะดำเนินไม้กลองที่เรียกว่า “ไม้ลา” ทุกเพลง สำหรับพิธีไหว้ครูนั้นจะใช้เพลงตระที่มีอัตราจังหวะที่กำกับด้วยหน้าทับอัตรา 2 ชั้น ซึ่งไม้เดินในอัตราจังหวะ 2 ชั้น หากเทียบกับทำนองเพลงแล้ว “ไม้ลา” โดยไม้ลานั้นจะมีลีลาการตีกลองทัดที่ 1 ไม้เดินจะเท่ากับ 1 ประโยคเพลง (8 ห้อง แตกต่างไปจากไม้เดิน คือไม้ลานั้นจะตีกลองทัดของการบันทึกโน้ต) การตีกลองทัดจะตีที่กลองทัด สอดสลับทั้งกลองทัดตัวผู้ (เสียงต้อม) และกลองตัวเมียในจังหวะสุดท้ายของลูกตกท้ายประโยค กลองทัดตัวเมีย (เสียงตูม) ซึ่งชุดการตีไม้ลาจะเท่ากับทุก ๆ ประโยค ส่วนตะโพนจะมีลีลาหน้าทับที่ทำนองเพลงทั้งหมด 4 ประโยค ดังนั้น เพลงตระใดที่มีจำนวน 4 ไม้เดิน-ไม้ลา จึงเท่ากับว่าทำนองเพลงในช่วงนี้มี 4 ประโยค แล้วจึงต่อด้วยเพลงตระนั้น ๆ มี 8 ประโยค (Chongcharoen & Jamjai, 2020, pp. 349–350)

เพลงตระที่ปรากฏในวรรณกรรมบทละคร มีการใช้เพลงตระหลังบทการพรรณนาของตัวละครนั้น ๆ ว่ามีจุดประสงค์ใด โดยส่วนมากจะเป็นตัวละครที่สำคัญและมีอิทธิฤทธิ์ เช่น จะแปลงกาย จะนอน จะสร้าง จะล่องหน จะเนรมิต จะเชิญ จะใช้อิทธิฤทธิ์ เป็นต้น ทั้งนี้จึงเกิดข้อสันนิษฐานว่าเพลงตระในที่นี้อาจหมายถึง การเตรียมหรือตระเตรียมสถานการณ์ของตัวละคร เพื่อเตรียมตัวให้ผ่านพ้นจุดมุ่งหมายที่ตั้งใจ เช่น เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามกำลังจะนอนในป่า จะใช้เพลงตระบรรทมไพร เป็นต้น

ชมนาด กิจขันธ์ (Kitkhan, 2012) กล่าวว่า ตระบรรทมไพรใช้สำหรับประกอบการนอนในป่าดงพงไพรของตัวละครสูงศักดิ์ ได้แก่ พระราม พระลักษณ์ นางสีดา และพญายักษ์ หรือใช้ในการแปลงกาย การทำพิธีกรรม เช่น โขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนมัยราพณ์สะกดทัพ ซึ่งเป็นตอนที่มัยราพณ์รับบัญชาจากทศกัณฐ์ให้ทำพิธีปรุงยาเพื่อลักพาเอาตัวพระรามไปยังบาดาล

เพลงตระบรรทมไพรที่ปรากฏในวรรณกรรมบทละคร

1. วรรณกรรมการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 2

บทละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระองค์ทรงได้ปรับปรุงจากบทพระราชนิพนธ์ในพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกให้มีความเหมาะสมกับการแสดงละครมากขึ้น โดยดำเนินเรื่องตั้งแต่หนุมานถวายแหวนไปจนถึงพระรามกับนางสีดากลับเมือง

เพลงหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร ได้ปรากฏในวรรณกรรมโบราณ แต่มีชื่อเรียกอีกชื่อว่า “ตระประทมไพร” พบจากหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1 ในบทของตัวละครฝ่ายยักษ์ ชื่อมัยราพณ์ ได้ระบุถึงเพลงตระประทมไพรในเหตุการณ์ที่แสดงถึงการบริกรรมในพิธี ดังนี้ (King Rama II, 1914, p. 698)

◉ แล้วกลับหยุดยั้งตั้งสติ ตามลัทธิครูสั่งไว้สามหน
ประนมหัดถ์มัสการอ่านมนต์ นิ่งบ่นบริกรรมซ้ำเป่าลง
ฯ 2 คำ ฯ ตระประทมไพร

2. วรรณกรรมการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 5

ในสมัยรัชกาลที่ 5 ในช่วงนี้ได้เกิดการแสดงละครขึ้นใหม่หลายประเภท เช่น ละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ ฯลฯ เรื่องที่นำมาแสดงละครมีเรื่องใหม่ ๆ และดัดแปลงมาจากบทละครของเดิม แต่มีรายละเอียดในบทที่มากขึ้น โดยเฉพาะหน้าพาทย์เพลงตระที่มีการบรรจุชื่อเป็นเพลงไว้อย่างชัดเจน ดังจะเห็นได้ในบทละครพระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งเป็นบทละครดึกดำบรรพ์ 8 เรื่อง ประกอบด้วยเรื่อง สังข์ทอง คาวี อิเหนา สังข์ศิลป์ชัย ภาคต้นและภาคปลาย กรุงพานชมทวีป รามเกียรติ์ อุณรุท และมณีพิชัย ผู้เขียนขอกล่าวถึงหน้าพาทย์เพลงตระบรรทมไพร ที่ปรากฏอยู่ในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ดังนี้

ร้องลำสร้อยเพลงละเลิงรับปี่พาทย์

เกสร คิดถึงสังข์ศิลปชัยใจหาย เคยอยู่แสนสบายหนักหนา (สะอื้น)
เจ้าเคยแผลงศรเป็นพลับพลา กรรมหนอหลานยามาจากกัน
สิ้นบุญหลานน้อยกลอยใจ ได้ลำบากยากไร้สุดอดกลั้น
นอนกับดินฝุ่นทรายระคายคัน มีใบไม้เท่านั้นแหละรองนอน ฯ

ปี่พาทย์ทำเพลงตระบรรทมไพร แล้วออกเชิดฉิ่ง (นางเกสรสุมณฑากับนางสุพรรณนอน ศรีสันท์สุมไฟแล้วมองดูเห็นว่านางเกสรสุมณฑากับนางสุพรรณหลับแล้ว จึงใช้ไม้ไล่พี่น้องเข้าโรง ตัวย่องเข้าหานางสุพรรณ นางสุพรรณตื่นตกใจมองเห็นศรีสันท์ก็โกรธ ผลักอกหกล้มหงาย) (Narisara Nuvadtivongs, H.R.H. Prince, 1963, p. 139)

จะเห็นได้ว่าการบรรจุหน้าพาทย์เพลงตระในบทละครพระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้มีการระบุชื่อเพลงตระไว้อย่างชัดเจนตามจุดประสงค์ของตัวละคร และจากตัวอย่างบทประพันธ์ที่บรรจุชื่อเพลงตระประทมไพรในอดีต ชี้ให้เห็นว่าได้มีเพลงตระประทมไพรตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา จึงสันนิษฐานว่าเพลงหน้าพาทย์ตระประทมไพร คือเพลงตระบรรทมไพรที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนในปัจจุบัน

เพลงตระบรรทมไพร มีทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ที่ใช้บรรเลงทางปี่พาทย์มาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งเป็นเหตุให้พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) นำไปประพันธ์เป็นเพลงร้องส่งวงปี่พาทย์ และพระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ได้นำมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวซอสามสายดังภาพที่ 1

มือขวา	- - - ม	- - ซ ซ	- - - ล	- - ซ ซ	- ท - ร̣	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
มือซ้าย	- - - ม	- ซ̣ - -	- - - ล̣	- ซ̣ - -	- ท̣ - ร	- ท̣ - ล̣	- - - ซ̣	- - - ท̣
มือขวา	- ฟ - ม	- ร - -	ด - - -	- - ร ม	- - - ล	- - - -	- ซ - ซ	- - - ม
มือซ้าย	- - - -	- ล̣ - -	ทล̣ - ท̣	- ด - -	- - - ล̣	- - - ซ̣	- - - -	- - - ท̣
มือขวา	- - - -	- ม - ม	- - ร ม	- ซ - ล	- ท - ร̣	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
มือซ้าย	- - - ม̣	- - - ท̣	- ด - -	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ร	- ท̣ - ล̣	- - - ซ̣	- - - ท̣
มือขวา	- ฟ - ม	- ร - -	ด - - -	- - ร ม	- - - ล	- - - -	- ซ - ซ	- - - ม
มือซ้าย	- - - -	- ล̣ - -	ทล̣ - ท̣	- ด - -	- - - ล̣	- - - ซ̣	- - - -	- - - ท̣
มือขวา	- - - -	- ท - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- ม - -	ร ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ท
มือซ้าย	- - - ท̣	- - - -	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- ท̣ - ล̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣
มือขวา	- - - -	- ม - ม	- - ร ม	- ซ - ล	- ท - ร̣	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
มือซ้าย	- - - ม̣	- - - ท̣	- ด - -	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ร	- ท̣ - ล̣	- - - ซ̣	- - - ท̣
มือขวา	- - - ซ	- - ล ล	- - - ท	- - ล ล	- - ล ล	- ท - -	- ม - ร	- - - ม
มือซ้าย	- - - ซ̣	- ล̣ - -	- - - ท̣	- ล̣ - -	- ล̣ - -	- - - ท̣	- - - ล̣	- - - ท̣
มือขวา	- ร - ซ	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- - ร ม	- ซ - -	- ล - ล	- - - ซ
มือซ้าย	- ล̣ - ซ̣	- ล̣ - ท̣	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- ด - -	- ซ - ล	- - - -	- - - ซ̣

ภาพที่ 1 โน้ตเพลงตระบรรทมไพร (ทำนองหลัก) (ที่มา : Boondarika Kongphet)

เพลงประทมไพรหรือบรรทมไพร 3 ชั้น เป็นผลงานการประพันธ์ของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ท่านได้นำเอาเพลงตระบรรทมไพร 2 ชั้น ซึ่งโขนใช้บรรเลงสำหรับประกอบอากัปกิริยานอนในป่าของตัวละครสำคัญมาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้น ทั้งทำนองร้องและทำนองดนตรี เป็นเพลงที่มีทางพื้นเรียบ ๆ ถือเป็นเพลงที่พระยาประสานดุริยศัพท์ชอบมากที่สุด โดยท่านมักจะร้องส่งวงปี่พาทย์เวลาซ้อมวงกรมพิณพาทย์หลวง ในรัชกาลที่ 6 ต่อมาพระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ได้นำมาปรับเป็นทางเดี่ยวซอสามสายชื่อเพลงบรรทมไพร 3 ชั้น (P. Arunrat, personal communication, October 15, 2025)

เพลงประทมไพร 3 ชั้น และเพลงบรรทมไพร 3 ชั้น ผู้เขียนได้ต่อเพลงและบันทึกโน้ตทางซอสามสายจากศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ และศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ซึ่งเป็นบรมครูที่สำคัญทางด้านดนตรีไทย ดังภาพที่ 2

เพลงบรรทมไพร เป็นเพลงที่มีท่อนเดียว และเป็นเพลงที่พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) แต่งเป็นเพลงเดี่ยวสำหรับใช้เดี่ยวซอสามสาย ดังภาพที่ 3

บทร้องเพลงบรรทมไพร 3 ชั้น

เนื้อที่ 1

สถิตที่แท่นสุวรรณบรรจง นั่งแนบแอบองค์ขนิษฐา
จึงมีมธุรสวาจา ตรัสเล่ากิจจาทั้งปวงไป
อันจรกาล่าส่ำสองพี่น้อง ดูท่วงทีทำนองไม่สงสัย
แต่บอกข่าวว่าชาวเวียงชัย เขากินแหนงแคลงใจอยู่ไม่วาย ฯ

(อิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2) (Tramote & Kultan, 1980, p. 396)

เนื้อที่ 2

คราน้นโฉมเจ้าวันทอง สมสองต้องจิตเป็นหนักหนา
ได้ร่วมรสรักร้างที่ห่างมา เสน่หาขุนแผนแสนอาวรณ์
นางหยิบใบยางมาต่างพัด โบกปัดยุงริ้นที่วินว่อน
ปรนนิบัติมิให้ขัดอนาทร จนผัวนอนหลับสนิทด้วยเหนื่อยนัก

(เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน) (Tramote & Kultan, 1980, p. 396)

เที่ยวหวาน

- - - -	- - - ม	- ซ - ล	ซล ซลล	- - - -	- - - ท	ล ซ ล ท	ร ำ ำ ร ล
- - - -	- - - ล	ท ล ร ล	ท ลซฟ	- - ล ซ	- ซ - ด ำ	ซ ลซม	- - - -
- - - -	- - - ม	- - ซ ม	ซร ม รฑ	- - - ล	- - - ฑ	- ร - ม	รฑรม รซ
- - - -	- - - ท	- ล - ท	- ร ำ - ล	- - - -	- - - ล	ท ล ร ล	ทลซด ำ ซ ลซม
- - - -	- - - ม	ร ฑ ร ม	ร ซ ม ม	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล	ซล ซลล
- - - -	- - - ท	ล ซ ล ท	ร ำ ำ ร ล	- - - -	- - - ล	ท ล ร ล	ทลซด ำ ซ ลซม
- - - -	- - - ท	- ล ซ ล	ทล ร ำท ท	- - - ร	- - - ท	ล ท ร ำ ท	ลทร ำท ลซซ
- - - -	- - - ม	- ซ - ม	รฑ มรฑ ซ	- - - -	- - - ล	ท ล ร ำ ซ	ลซล ร ำท ท
- - - ร ำ	- - - ล	ท ล ร ล	ซด ำซ ลซม	- - ซ ร	มรฑ รม	- ฟ - ซ	ซล ซลล
- - - -	- - - ท	ล ซ ล ท	ร ำ ำ ร ล	- - - -	- - - ล	ท ล ร ล	ซมลซด ำ ซ ลซม
- - - -	- - - ล	- ซ - ล	ซล ซลล	- - - ซ	- - - ล	- ซ - ล	ซล ซลล
- - - -	- - - ฟ	- ร - ฟ	- ล - ม	ฟ ม ล ม	รซร มรฑ	- - - ร	มร ซมม
- - ซ ม	รฑ รมรซ	- - - ล	ทลซล ร ำท ท	- - - ร ำ	- - - ท	- ร ำ - ท	ล ทลซ
- - - -	- - - ท	- ล - ท	- ร ำ - ล	ท ล ร ล	ทลซ ลซม	ร ฑ - ร	- ม - ซ

เที่ยวเก็บ

- - - ล	- ล ล ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ล	ซ ฟ ม ร	ล ร ม ฟ	ม ล ม ฟ	- ซ - ล
ท ล ร ำ ซ	- - ล ท	- ร - ม	- ซ - ล	- - ร ม	ซ ล ล ล	ท ล ร ำ ำ	ท ล ซ ม
- - - ล	- ล ซ ม	- ซ - ม	- ม ร ฑ	- ล - ล	- ร ฑ ฑ	ร ม ร ฑ	ล ฑ ร ม
ล ฑ ร ม	ซ ล ซ ม	- ร - ม	- ซ - ล	- ล ซ ม	- ร ำ - ล	- ร ำ - ท	ล ซ - ม
- - - ซ	- ล ล ล	- ซ - ท	- ล - ล	ซ ฟ ม ร	ล ร ม ฟ	ม ล ม ฟ	ซ ล ท ล
ท ล ร ำ ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ร ำ - ล	- - ร ม	ซ ล ล ล	ท ล ร ำ ล	ท ล ซ ม
- - - ม	- ม ม ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ฑ	- ล - ล	- - - ฑ	- ล - ฑ	- ร - ม
- ล - ฑ	- ร - ม	- ล - ม	- ซ - ล	- - ร ม	ซ ล ล ล	ท ล ร ำ ำ	ท ล ซ ม
ร ำ ล ร ำ ท	ร ำ ล ร ำ ท	ร ำ ล ร ำ ท	ร ำ ล ร ำ ท	- ร - ซ	- ล - ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ
- ล - ฟ	- ม - ร	- ฑ - ร	- ม - ซ	- - ร ม	ร ำ ท ล ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท
- - ล ท	ซ ล ท ล	ร ำ ท ล ซ	ท ล ซ ม	ซ - ล ท	- ร - ม	- ล - ม	- ซ - ล
- ร - ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ร ำ - ล	- - ร ม	ซ ล ล ล	ท ล ร ำ ำ	ท ล ซ ม
ร ำ ท ล	ร ำ ท ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ล	ซ ฟ ม ร	ล ร ม ฟ	ซ ล ซ ร	ม ฟ ซ ล
- ฟ - ล	- ฟ - ม	- ฟ ล ม	ฟ ม ร ฑ	- - - ล	- - - ฑ	- - - ร	- - - ม
- ร - ม	- ร ม ซ	- ร - ซ	- ล - ท	- ร ำ - ม	- ร ำ - ล	ท ล ซ ม	ร ำ ท ล ซ
- - ร ำ	ท ล ซ ม	ร ฑ ร ม	- ซ - ล	- ร ำ - ม	- ร ำ - ท	- ล ซ ม	- ร - ซ

ภาพที่ 2 โน้ตเพลงประทมไพร 3 ชั้น (ทางพระยาประสานดุริยศัพท์) (ที่มา : Boondarika Kongphet)

เที่ยวหวาน

					- - - ม	- ซ - ล	ซ ล ซลล
- - - -	- - - ท	ล ซ ล ท	- รำ - ล	- - - -	- - - ล	ท ล รำ ล	ท ล ซ ล
ซ ม - -	- - - ม	- - (ซ) ม	รฺ มรฺทฺ	- - - ลฺ	- - รฺ ทฺ	รฺ (ซ) รฺ ม	รฺทฺรฺม รซ
- - - -	- - - ท	ล ซ ล ท	- รำ - ล	- - - -	- - - ล	ท ล รำ ล	ทลซ ลซม
- - - -	- - - ม	รฺ ทฺ ร ม	รฺ (ซ) ม ม	- - - รฺ	- - - ม	- ซ - ล	ซ ล - ล
- - - -	- - - ท	ล ซ ล ท	- รำ - ล	- - - -	- - - ล	ท ล รำ ล	ท ล ซ ล
ซ ม - -	- - - ท	- ล ซ ล	รำ ท - ท	- - - ล	- รำ - ท	- ล ซ ม	- รฺ - ซ
- - - -	- - - ม	- (ซ) - ม	- รฺ - ซ	- - - -	- - - ล	ท ล รำ ซ	ล รำ ท ท
- - - รำ	- - - ล	ท ล รำ ล	ทลซ ลซม	- - (ซ) ม	รฺ ทฺ รฺ ม	- ซ - ล	ซล ซลล
- - - -	- - - ท	ล ซ ล ท	- รำ - ล	- - - -	- - - ล	ท ล รำ ล	ท ล ซ ล
ซ ม - -	- - - ล	- ซ - ล	ซลซล - ล	- - - ซ	- - - ล	- ซ - ล	ซ ล ซลล
- - - -	- - - ฟ	- รฺ - ฟ	- (ล) - ม	ฟ ม (ล) ม	รฺ มรฺทฺ	- - - รฺ	มรซม -ม
- - (ซ) ม	รฺทฺรฺม รฺซ	- - - ล	ซล รำทท	- - - รำ	- - - ท	ล ซ - ม	- รฺ - ซ
- - - -	- - - ท	ล ซ ล ท	- รำ - ล	ท รำ - ล	ท ล ซ ม	รฺ ทฺ - รฺ	- ม - ซ

เที่ยวเก็บ

- - - ซ	- ล ล ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ล	(ล) ฟ ม ร	ลฺ รฺ ม ฟ	ม ล ม ฟ	ซ ล ท ล
ท ล รำ ซ	รฺ ซ ล ท	ซ ล ท รำ	ท รำ ท ล	ท ล ซ ม	รฺ ม ซ ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม
- รฺ ม ม	- ซ ม ม	ซ ล ซ ม	(ซ) ม รฺ ทฺ	(รฺ) ลฺ ทฺ ลฺ	(รฺ) ทฺ ลฺ ทฺ	ม ร (ซ) ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม
ลฺ ทฺ ร ม	รฺ ม ซ ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	- - รฺ ม	ซ ล ท รำ	ท ล ซ ม	รำ ท ล ซ
- - - ซ	- ล ล ล	ซ ฟ ม ฟ	ซ ล ท ล	(ล) ฟ ม ร	ลฺ รฺ ม ฟ	ม ล ม ฟ	ซ ล ท ล
ท ล รำ ซ	รฺ ซ ล ท	ซ ล ท รำ	ท รำ ท ล	ท ล ซ ม	รฺ ม ซ ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม
- รฺ ม ม	- ซ ม ม	ซ ล ซ ม	(ซ) ม รฺ ทฺ	(รฺ) ลฺ ทฺ ลฺ	(รฺ) ทฺ ลฺ ทฺ	ม ร (ซ) ทฺ	ลฺ ทฺ ร ม
ลฺ ทฺ ร ม	รฺ ม ซ ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	- - รฺ ม	ซ ล ท รำ	ท ล ซ ม	รำ ท ล ซ
รำ ล รำ ท	รำ ล รำ ท	รำ ล รำ ท	รำ ล รำ ท	- รฺ - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ
- (ล) - ฟ	- ม - รฺ	- ทฺ - รฺ	- ม - ซ	- รำ - ท	- ล รำ ซ	รฺ ม รฺ ซ	ท ล รำ ท
- - ล ท	ซ ล ท ล	รำ ท ล ซ	ท ล ซ ม	ซ ล ท ล	รำ ล รำ ดำ	ท ล ซ รำ	ซ ดำ ท ล
- รฺ - ซ	- ล - ท	- ล - ท	- รำ - ล	- - รฺ ม	ซ ล ล ล	ท ล รำ ล	ท ล ซ ม
รำ ล ท ล	รำ ล ท ล	รำ ล ท ล	ซ ล ท ล	(ซ) ฟ ม ร	ลฺ รฺ ม ฟ	ม ล ม ฟ	ซ ล ท ล
- ฟ - ล	- ฟ - ม	- ฟ (ล) ม	ฟ ม รฺ ทฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	ม ร ทฺ รฺ	ม รฺ (ซ) ม
- รฺ - ม	รฺ ม - ซ	- รฺ - ซ	- ล - ท	- รำ - ท	ล ซ ล ท	ซ ล ท ล	รำ ท ล ซ
- รำ - ล	- ซ - ม	รฺ ทฺ ร ม	- ซ - ล	- รำ - มำ	- รำ - ท	- ล ซ ม	- รฺ - ซ

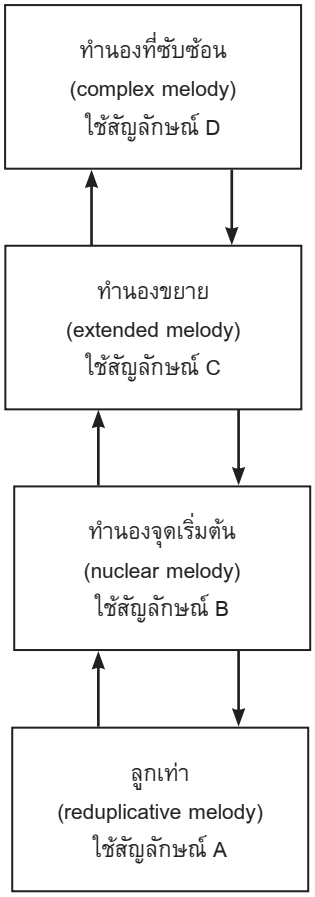
ภาพที่ 3 โน้ตเพลงบรรทมไพร 3 ชั้น (ทางพระยาภูมีเสวิน) (ที่มา : Boondarika Kongphet)

การวิเคราะห์เพลงประทมไพร 3 ชั้น และเพลงบรรทมไพร 3 ชั้น

การวิเคราะห์เพลงประทมไพร 3 ชั้น และเพลงบรรทมไพร 3 ชั้น มีรากฐานมาจากเพลงตระบรรทมไพร ผู้เขียนได้นำทฤษฎีอุตตมะ (Ultama theory) มาใช้ในการวิเคราะห์ ดังนี้

ทฤษฎีอุตตมะ (Ultama theory) เป็นทฤษฎีที่บัญญัติโดย ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ เพื่อเป็นแนวทางแสดงอิทธิพลของการวิเคราะห์ (analytical power) เพลงไทย โดยมุ่งเน้นศึกษาที่แก่นแท้ของทำนองเพลงไทยโดยเฉพาะ “เท่า” บางทีเรียกว่า “ลูกเท่า” เป็นทำนองพิเศษตอนหนึ่ง ซึ่งไม่มีความหมายในตัวอย่างใด หากแต่มีความประสงค์อย่างเดียวให้ทำนองนั้นยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งแต่เพียงเสียงเดียว ลูกเท่านี้จะต้องอยู่ในกำหนดบังคับของจังหวะหน้าทับ โดยมีความยาวครึ่งจังหวะหน้าทับเท่านั้น ประโยชน์ของ “เท่า” มีไว้เพื่อใช้แทรกในระหว่างประโยควรรคของทำนองเพลงหรือเพิ่มให้ครบถ้วนจังหวะหน้าทับ เทียบได้กับคำสันธานที่ใช้ในอักษรศาสตร์ (Tramote, 1964, p. 21)

สำหรับทฤษฎีอุตตมะได้มีข้อกำหนดว่า ลูกเท่าถือเป็นรากฐานความคิดของทำนองที่ซับซ้อน (The reduplicative melody is first principle of complex melody) โดยใช้เป็นมูลฐานเพื่อรังสรรค์ทำนองเพลงที่ไพเราะตามขั้นตอนดังภาพที่ 4



ภาพที่ 4 ทฤษฎีอุตตมะ (ที่มา : Arunrat, 2006)

ทฤษฎีอุตตมะอุปมาไว้ว่า “ลูกเท่า” เปรียบเหมือน “น้ำ” มีกล่าวอยู่ในคัมภีร์สามเวทว่า “สารัตถะของโลกคือ น้ำ (The essence of earth is water) เป็นปรัชญาของทางตะวันออกเกิดขึ้นมาแล้วนับพันปี และตรงกับนักปรัชญาของตะวันตกคนแรก คือ ธาเลส (Thales) (เกิดก่อน พ.ศ. 81) กล่าวไว้ว่า “น้ำ” เป็นปฐมธาตุของโลก (The water is first principle of the world)

เพราะฉะนั้น เพลงที่มีทำนองซับซ้อน ก็มีลำดับขั้นตอนเกิดขึ้นตามแผนผังที่ได้กล่าวมาในข้างต้น ด้วยการแตกกลเม็ดเด็ดพราย (The melodic seed) เป็นลำดับขั้นตอน

จาก “ลูกเท่า” ไปจนถึง “ทำนองที่ซับซ้อน” ซึ่งแตกต่างจากดนตรีสากลที่ใช้ “การแปร (variation)” แต่คำว่า “การแตกเม็ดพรายทำนอง” ถ้าใช้อย่างดนตรีสากลใช้คำว่า “การแปรต่อเนื่อง (continuous variation)” จะมีความหมายตรงกว่า เพราะเม็ดพรายที่เกิดจากน้ำนั้นมีความละเอียดอ่อนเหมือนเม็ดพรายของเพลงที่เกิดขึ้นต่อเนื่องกันไป ขณะที่จะ “ร้อง” หรือ “ลำ” ซึ่งมาจากผู้ร้องลำนำ และผู้ทำเพลงดนตรี ในทางกลับกันยังลดทอน (reduction) การแตกเม็ดพรายของทำนองเพลงจาก “ทำนองที่ซับซ้อน ลงมาเป็นทำนองขยายลงมาเป็นทำนองจุดเริ่มต้น และสุดท้ายลงเป็นลูกเท่าได้” (Arunrat, 2006, pp. 60–61) ซึ่งการลดทอนนี้ได้ใช้ตัวอย่างเพลงบรรทมไพร 3 ชั้น ดังภาพที่ 5

ทลรซ	รซลท	ซลทร	ทรทล	ทลซม	รมซล	ทดรด	ทลซม	D
-ซ-ล	-ท-ร	-ม-ร	-ท-ล	-ร-ม	-ซ-ล	-ท-ล	-ซ-ม	C
----	---ล	-ลลล	-ล-ล	----	---ม	-มมม	-ม-ม	B
---ล	---ล	---ล	---ล	---ม	---ม	---ม	---ม	A

ภาพที่ 5 การลดทอนทำนองเพลง (ที่มา : Boondarika Kongphet)

การบรรเลงดนตรีไทยมีวิธีการบรรเลง ทั้งที่ยึดถือตามระเบียบประเพณีปฏิบัติและการบรรเลงตามหลักสุนทรียศาสตร์ ส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของดนตรีไทยที่มีเอกลักษณ์เฉพาะคือการขึ้นเพลงและการจบเพลง มีกฎเกณฑ์ วิธีการปฏิบัติ แนวคิดและจินตนาการ การขึ้นเพลงและจบเพลงพบได้ในหลายกรณี การขึ้นเพลงนับว่าเป็นส่วนสำคัญส่วนแรกในการนำเสนอบทเพลงต่อผู้ฟัง และการจบเพลงเป็นการลงจบด้วยทำนองเพลงเสียงใดเสียงหนึ่ง ถ้าลงจบเหมือนกับเสียงที่ขึ้นต้น เสียงนั้นก็จะเกิดความกลมกลืนกัน เช่น ขึ้นต้นด้วยเสียง “ซอล” และลงจบด้วยเสียง “ซอล” เหมือนกัน ผู้เขียนขอยกตัวอย่าง ดังนี้

1. การขึ้นเพลง การขึ้นด้วยเนื้อทำนองเพลงที่เป็น “ลูกเท่า” บทเพลงหลายเพลงที่เนื้อทำนองเพลงเริ่มด้วยลูกเท่า ซึ่งเป็นทำนองเพลงเฉพาะ การขึ้นเพลงแบบนี้ให้ความหมายและความรู้สึกของการขึ้นเพลงหรือการเริ่มต้นเพลงที่ชัดเจน การขึ้นด้วย “เท่า” เสียงใดเสียงหนึ่งคงที่ ในลักษณะนี้เมื่อกลับต้นหรือบรรเลงเที่ยวหลังหรือบรรเลงรับร้อง ไม่ว่าจะเป็นเพลงที่เปลี่ยนบันไดเสียงหรือไม่เปลี่ยนบันไดเสียง ก็จะบรรเลงด้วย “เท่า” เสียงเดิม ดังภาพที่ 6

2. การจบเพลง การขึ้นด้วย “เท่า” ตามเสียงที่จบ บทเพลงที่มี “เท่า” บางบทเพลงเมื่อบรรเลงรับร้องหรือบรรเลงเที่ยวกลับแล้ว “ลูกเท่า” ที่บรรเลงตอนรับร้องหรือบรรเลงในเที่ยวหลังจะเปลี่ยนไปตามเสียงที่จบ เช่น เพลงบรรทมไพร ดังภาพที่ 7

3. สำนวนกลอนเพลง การใช้สำนวนกลอนเพลงที่มีความกลมกลืนกันระหว่างเพลงประทมไพร 3 ชั้น (ทางพระยาประสานดุริยศัพท์) และเพลงบรรทมไพร 3 ชั้น (ทางพระยาภูมีเสวิน) ดังภาพที่ 8

พระยาประสานดุริยศัพท์

---ล	-ลลล	ซฟมฟ	ซลทล	ซฟมร	ลรมฟ	มลมฟ	-ซ-ล

พระยาภูมีเสวิน

---ซ	-ลลล	ซฟมฟ	ซลทล	(ล)ฟมร	ลรมฟ	มลมฟ	ซลทล

ภาพที่ 6 ตัวอย่างทำนองเพลง (ที่มา : Boondarika Kongphet)

พระยาประสานดุริยศัพท์

--ำล	ทลซม	รฺทฺรม	-ซ-ล	-ำ-ม	-ำ-ท	-ลซม	-รฺ-ซ

พระยาภูมีเสวิน

-ำ-ล	-ซ-ม	รฺทฺรม	-ซ-ล	-ำ-ม	-ำ-ท	-ลซม	-รฺ-ซ

ภาพที่ 7 ตัวอย่างทำนองเพลง (ที่มา : Boondarika Kongphet)

พระยาประสานดุริยศัพท์							
ทลรำซ	--ลท	-ร-ม	-ซ-ล	--ร์ม	ซลลล	ทลรำ	ทลซม
พระยาภูมีเสวิน							
ทลรำซ	รซลท	ซลทร์	ทร์ทล	ทลซม	ร์มซล	ทดรำ	ทลซม
พระยาประสานดุริยศัพท์							
---ม	-มมม	ซลซม	ซมร์ท	-ล์-ล	---ท	-ล์-ท	-ร์-ม
พระยาภูมีเสวิน							
-ร์มม	-ซมม	ซลซม	ซมร์ท	รล์ท์ล	รท์ล์ท	มรซท	ล์ท์รม

ภาพที่ 8 ตัวอย่างทำนองเพลง (ที่มา : Boondarika Kongphet)

บทสรุป

"ตระบรรทมไพร" เป็นประเภทเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาของตัวละครในการแสดงมหรสพที่ดำเนินเป็นเรื่องราวดังจะเห็นได้จากหลักฐานในวรรณกรรมบทละคร (dramatic literature) เพลงหน้าพาทย์ตระบรรทมไพรได้ปรากฏในวรรณกรรมโบราณ มีชื่อเรียกอีกชื่อว่า "ตระประทมไพร" พบจากหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในเหตุการณ์ที่แสดงถึงการบริกรรมของมัยราพณ์ในพิธี และเรื่องสังข์ศิลป์ชัย พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งเป็นบทละครดึกดำบรรพ์ โดยมีคำกล่าวว่า "ปี่พาทย์ทำเพลงตระบรรทมไพร แล้วออกเชิดฉิ่ง" การบรรจุหน้าพาทย์เพลงตระในบทละคร ตามจุดประสงค์ของตัวละคร และจากตัวอย่างบทประพันธ์ที่บรรจุชื่อเพลงตระประทมไพรในอดีตชี้ให้เห็นว่าได้มีเพลงตระประทมไพรตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา จึงสันนิษฐานได้ว่าเพลงหน้าพาทย์ตระประทมไพร คือ เพลงตระบรรทมไพรที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนในปัจจุบัน

นอกจากนี้ "ตระบรรทมไพร" ยังเป็นเพลงที่สำคัญอีกเพลงหนึ่งทางดนตรีและนาฏศิลป์ไทย โดยพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ท่านได้นำเอาเพลงตระบรรทมไพร 2 ชั้น ซึ่งเป็นทำนองหลักมาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้น ทั้งทำนองร้องและทำนองดนตรี ทำให้เกิดเพลงประทมไพรหรือบรรทมไพร 3 ชั้น ต่อมาพระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ได้นำมาปรับเป็นทางเดี่ยวซอสามสายชื่อเพลงบรรทมไพร 3 ชั้น เมื่อนำทำนองเพลงประทมไพร 3 ชั้น และเพลงบรรทมไพร 3 ชั้น มาวิเคราะห์ทางการบรรเลงเห็นได้ว่ามีความคล้ายคลึงกันในด้านการใช้สำนวนกลอนเพลงโดยการขึ้นต้นและลงจบเพลงทั้งเที่ยวหวานและเที่ยวเก็บอีกทั้งทำให้บทเพลงมีความกลมกลืนกัน เป็นเพลงที่น่าฟังและเหมาะแก่การนำมาบรรเลง

อย่างไรก็ตามเพลงประทมไพร 3 ชั้น และเพลงบรรทมไพร 3 ชั้น ได้แสดงให้เห็นว่าปรมาจารย์ทางด้านดนตรีไทยคือพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) และพระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ทั้งสองท่านเป็นครูดนตรีที่น่ายกย่องสามารถประพันธ์เพลงให้มีความไพเราะและมีทำนองที่สละสลวย ซึ่งในปัจจุบันเพลงประทมไพร 3 ชั้น และเพลงบรรทมไพร 3 ชั้น มีผู้บรรเลงได้น้อยมาก อาจเป็นเพราะไม่ได้ทางบรรเลงและมีการเผยแพร่ค่อนข้างน้อย ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีหรือทำนองเพลง ถ้ามีการถ่ายทอดหรือสืบทอดย่อมจะทำให้ดำรงอยู่และเป็นที่ประจักษ์ว่าไทยเรามีวัฒนธรรมทางดนตรีที่แสดงถึงความเจริญ เพราะคนไทยนั้นมีความผูกพันกับเสียงดนตรีอย่างใกล้ชิด และดนตรีก็เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตอย่างกลมกลืน

References

Amatyakul, P. (1986). **Music criticism: Basic knowledge about Thai music for appreciation (ดนตรีวิจักษ์ : ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับดนตรีของไทยเพื่อความชื่นชม)**. Raksip.

Arunrat, A. (2006). **Uttama theory memorial book of the royal cremation ceremony of Professor Udom Arunrat (ทฤษฎีอุตตมะ หนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์)**. Thanapress.

Chongcharoen, K., & Jamjai, S. (2020). Pleng Tra in the ritual teacher's paying homage ceremony

(เพลงตระในพิธีกรรมไหว้ครู). **Academic Journal Phranakhon Rajabhat University**, *11*(1), 341–356. https://so01.tci-thaijo.org/index.php/AJPU/article/view/180038

King Rama II. (1914). **The Ramakien: Dramatic text, Volume 1 (บทลคร เรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1)** (2nd ed.). Thai Press.

Kitkhan, C. (2012). **High-level Na Phat dance (รำหน้าพาทย์ชั้นสูง)** (2nd ed.). Tanapress.

Narisara Nuvadtivongs, H.R.H. Prince. (1963). **Play and concert script assembly (ชุมนุมบทละคอนและบทคอนเสิต)**. Siwaphorn.

Pidokrajt, N. (2014). **Thai music encyclopedia (สารานุกรมเพลงไทย)**. Mahidol University Press.

Royal Institute. (2013). **Royal institute dictionary, B.E. 2554 (พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554)**. Royal Institute.

Sovat, N. (1995). **Role and function of Phleng Tra Wai Khru in the Wai Khru ceremony in Thai classical music (บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย)** [Master's thesis, Mahidol University]. Mahidol University Library and Knowledge Center. https://mahidol.primo.exlibrisgroup.com/permalink/66MU_INST/4kvdd7/alma991000385269709231

Tramote, M. (1964). **Musical terminology (ศัพท์สังคีต)**. The Fine Arts Department.

Tramote, M. (1995). **Duriyasarn (ดุริยสาส์น)**. n.p.

Tramote, M., & Kultan, W. (1980). **Listen and understand Thai songs (ฟังและเข้าใจเพลงไทย)**. Thaikasem.