PRINCESS GALYANI VADHANA
INSTITUTE OF MUSIC

ISSN 2821-9279 (Online)

Pulse

Journal for Music and Interdisciplinary Practices

Vol.3 No.1
January 2023

จากสวนสู่วจน: คำเลียนเสียงในศัพท์สังคีตดนตรีไทย

Aural though Oral: Onomatopoeia in Thai Musical Terminology

เดชา ศรีคงเมือง[1]

Decha Srikongmuang

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มุ่งนำเสนอประเด็นคำศัพท์เลียนเสียงธรรมชาติหรือออนโนมาโทเพียในศัพท์สังคีตของดนตรีไทย เพื่อค้นหาข้อสรุปด้านคุณสมบัติของรูปคำที่สัมพันธ์กับคุณลักษณะเสียงเฉพาะต่าง ๆ โดยได้รวบรวมศัพท์เลียนเสียงในเครื่องดนตรีชิ้นต่าง ๆ ที่ปรากฏใช้สื่อสารภายในดนตรีแบบฉบับของไทย ผลการศึกษาแสดงให้เห็นว่า เมื่อคุณสมบัติเฉพาะของเสียงเครื่องดนตรีต้องการการระบุถึงเนื้อเสียง หางเสียง ระดับเสียง น้ำเสียง และกลวิธีการบรรเลงเฉพาะ จึงจำเป็นต้องสร้างคำขึ้นเพื่อสื่อสารอย่างมีประสิทธิภาพ ความหลากหลายของคำศัพท์เลียนเสียงแสดงให้เห็นว่ามีการสร้างคำอย่างเป็นระบบจากฐานความเข้าใจถึงคุณสมบัติทางเสียงดนตรี และยังใช้เป็นเครื่องมือสำหรับการเรียนการสอนทักษะปฏิบัติเครื่องดนตรี ภูมิปัญญาด้านนี้แสดงถึงระดับความละเอียดอ่อนของความเป็นดนตรีในขั้นสูง เป็นการสะท้อนว่าวัฒนธรรมดนตรีไทยในอดีตเป็นทั้งระบบมุขปาฐะ และทักษะทางรับรู้เสียงที่มีประสิทธิภาพ จัดเป็นเครื่องมือสำคัญต่อกระบวนการการสืบทอดจากอดีตสู่ปัจจุบัน

คำสำคัญ: ออนโนมาโทเพีย, ศัพท์สังคีต, ดนตรีไทย

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชดุริยางคศาสตร์ไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

Received 18/12/22, Revised 26/01/23, Accepted 31/01/23.

Abstract

This paper focuses on onomatopoetic words in Thai traditional music terminology (Saptha-Sangkhita). By gathering onomatopoeias from practice terms of various musical instruments existing in Thai classical music, it is intended to draw conclusions about the features of word forms associated to particular sound characteristics. The findings revealed that when the sounds of musical instrument are described in terms of fundamental sounds, harmonic properties, register, timbre, and other articulations imitating some technical practice, distinct language qualities are required for an effective communication. Based on a thorough understanding of musical properties, a number of onomatopoetic terms of Thai technical words were systematically designed. In addition, the terms have been employed as a tool for instructing students in the proper technique for practicing musical instruments. This legacy exemplifies Thai culture's sophisticated understanding of subtly in music. It demonstrates how the rich oral traditions and aural capabilities formed Thai musical legacy in the past.

Keywords: Onomatopoeia, Thai music terminology, Thai traditional music

บทนำ

ปัจจุบัน งานวิชาการไม่อาจปฏิเสธถึงการ "มีอยู่" ของความหมายดนตรี (musical meaning) แต่เมื่อต้องอธิบายถึงการมีอยู่นั้น กลับเป็นเรื่องยากและยังคงเกิดข้อโต้แย้ง ประเด็นนี้ยังคงท้าทายนักวิชาการปัจจุบันในการค้นหาข้อสรุปที่มีประสิทธิภาพและครอบคลุมตัวแปรต่าง ๆ ในการสื่อความหมายของดนตรี จึงนำไปสู่การให้ความสนใจถึงการให้ความหมายดนตรีผ่านทางความรู้สึกของมนุษย์ผู้รับรู้และมีปฏิกิริยาตอบสนองต่อดนตรีนั้น ๆ และคุณภาพเชิงสุนทรียะของดนตรีที่ปรากฏการถ่ายทอดได้ด้วยกระบวนการทางภาษา

ปรากฏการณ์ทางภาษา ได้แสดงให้เห็นถึงความสนใจต่อคุณภาพเสียงดนตรีด้วยการบัญญัติ "คำดนตรี" ไม่ว่าจะเป็นกระบวนการขนานนามสิ่งรูปธรรมรวมถึงนามธรรมด้วยคำเฉพาะ ย่อมพบได้ในทุกวัฒนธรรมดนตรีทั่วไปของโลก ในดนตรีไทยปรากฏคำศัพท์ดนตรีจำนวนหนึ่ง ที่มีลักษณะการให้รายละเอียดของคุณภาพเสียงเป็นการจำเพาะ ปรากฏใช้สื่อสารกันในหมู่นักดนตรีไทย เหล่านี้อาจสันนิษฐานได้ว่าเป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติของมนุษย์ที่มีต่อดนตรีของตน และปรากฏการณ์

ที่เกิดขึ้นนั้นเป็นการประสานงานกันระหว่างภาษากับดนตรีที่สะท้อนซึ่งกันและกัน ในความเห็นของผู้เขียน “หากพบว่าคำศัพท์ทางดนตรีสื่อถึงคุณภาพเชิงลึกในเสียงดนตรี ย่อมแสดงถึงมโนทัศน์ของคนที่มีต่อเสียงดนตรีนั้นลึกซึ่งด้วยเช่นกัน” ฉะนั้นอาจกล่าวได้ว่า ภาษาเป็นเครื่องมือสำคัญในการสื่อสารสาระดนตรี ฉะนั้นการพิจารณาสาระดนตรีจากคำศัพท์เฉพาะจึงเป็นการสะท้อนความคิดผ่านการเลือกสรรและน้อมรับปรับใช้มาจนถึงปัจจุบัน ในทัศนะของผู้เขียน ภาษาพูดหรือคำศัพท์ดนตรี จึงเป็นสิ่งสะท้อนถึงมโนทัศน์และผลของการรับรู้ของคนที่มีต่อดนตรีได้เป็นอย่างดี

ออนโนมาโทเพีย (Onomatopoeia)

ออนโนมาโทเพีย หมายถึง ลักษณะทางภาษาที่สร้างคำจากการเลียนเสียงธรรมชาติ[2] ภาษาที่อยู่ในแนวคิดออนโนมาโทเพียนี้ปรากฏในทุกภาษา มีความโดดเด่นด้านลักษณะเสียงคำที่ละม้ายกับสิ่งที่ต้องการสื่อถึง ตัวอย่างกรณี ภาษาถิ่นภาคอีสาน “ฟ้าแจ้งจ่างป่าง” หรือภาคกลาง “ฟ้าสว่างโร่” หมายถึง “ท้องฟ้ามีความสว่างอย่างมากจนสามารถส่งผลกระทบต่อประสาทรับรู้ของดวงตา” โดยคำขยาย (คำวิเศษณ์) “จ่างป่าง” และ “โร่” ในวลีตัวอย่าง คือคำ ออนโนมาโทเพีย หรือกรณีศัพท์ภาษาอังกฤษ “ก๊อดซิป” (gossip) หมายถึงการ ซุปซิบนินทา หรือ “กิ๊กเกอ” (giggle) หมายถึง อาการหัวเราะ “คิกคัก” เป็นต้น เหล่านี้เป็นคำที่ใช้สื่อสารความรู้สึกด้านระดับความเข้มข้นหรือระดับผลกระทบของปรากฏการณ์ต่าง ๆ ดูเหมือนว่าปรากฏการณ์นี้ ส่อเค้าว่าเป็นคุณสมบัติสากล (universality)

นอกจากนี้มีคำบางชนิดสมควรนำมากล่าวถึงเพื่อเปรียบเทียบกับคำออนโนมาโทเพียถึงลักษณะที่แตกต่างกัน คือ “การฮัม” (“hum”) เนื่องจากพยางค์ฮัมไม่ได้สร้างขึ้นจากการเลียนเสียง ถึงแม้ว่าจะมีคุณสมบัติของเปล่งเสียงสัมพันธ์กับโน้ตต่าง ๆ ในทำนองก็ตาม การฮัม (hum) ที่เป็นการรู้จักกันโดยทั่วไป คือ การเปล่งเสียงจากลำคอในลักษณะปิดปากแล้วเปล่งเสียงออกเป็นเสียงนาสิกจนสั่นสะเทือนช่วงคอและศีรษะ พยางค์ที่ใช้ออกเสียงซ้ำโดยเปลี่ยนระดับเสียงให้แตกต่างกันจนสามารถเปล่งเสียงเป็นทำนองได้ ซึ่งสันนิษฐานว่ามีที่มาจากพยางค์ “ฮัม” (“hmm”) เสียงฮัมอาจมีลักษณะเป็นพยางค์หรือคำก็ได้ ด้วยการสร้างพยางค์ที่ไม่มีความหมาย (meaningless syllable) ขึ้นมาเพื่อขับร้อง ตัวอย่างกรณี scat singing เป็นการขับร้องลักษณะด้น (vocal improvisation) โดยเนื้อร้องเป็นพยางค์ที่ไม่มีความหมายทั้งสิ้น เช่น “บ๊อบบ๊อบบีดูบีดูบี”[3] ซึ่งคล้ายคลึงกับการฮัมทำนองเพลงไทยด้วยการออกเสียงพยางค์ “นอย” เพื่อใช้เป็นพยางค์ออกเสียงให้โน้ตแต่ละตัวสามารถเปล่งเสียงให้สูง-ต่ำ สั้น-ยาวไปตามเสียงดนตรีจริงได้ เช่น “น้อยนอย-นี้

---

[2] Hugh Bredin, “Onomatopoeia as a Figure and a Linguistic Principle,” *New Literary History*, 27 no.3, 1996, 555.

[3] George Grove and Stanley Sadie, *The New Grove dictionary of music and musicians. Vol. 1*, MacMillan Publishing Company, 1980, 339.

นอยนอยหน่อย-นอย” (ตัวอย่างการฮัมเพลงเขมรไทรโยค) หรือกรณีการร้องเกริ่นลำนำในหมอลำวัฒนธรรมพื้นบ้านอีสาน ใช้พยางค์ “โอ” วาดลวดลายลักษณะเอื้อนไปกับเสียงคลอของแคนโดยปราศจากคำที่มีความหมายใด ๆ รวมทั้งพยางค์ในการเอื้อน (vocalization) ของการขับร้องไทย “เออ” ที่ดำเนินทำนองร่วมกับคำร้อง ก็แสดงลักษณะร่วมอย่างเดียวกัน ฉะนั้น พยางค์เหล่านี้นับว่าเกี่ยวข้องกับการขับร้องด้วยพยางค์เฉพาะ (ที่ไม่มีความหมาย) ทำหน้าที่เสมือนคำร้อง พยางค์เหล่านี้ไม่จัดว่าอยู่ในลักษณะ ออนโนมาโทเพีย ยังรวมไปถึงกรณีการออกเสียงชื่อโน้ตไปตามทำนองหรือเรียกว่า โน้ตพยางค์ (syllabic notation) นับว่าไม่เป็นคำออนโนมาโทเพีย ดังเห็นได้จากโน้ตดนตรีในวัฒนธรรมต่าง ๆ เช่น ระบบ solfège ของดนตรีตะวันตก ประกอบด้วยพยางค์ do re mi fa so la ti (พยางค์ “do” ถูกเปลี่ยนมาจาก “ut” ในแบบดั้งเดิม เนื่องด้วยใช้ออกเสียงได้สะดวกกว่า) ระบบโน้ตพยางค์ของอินเดีย คือ sa ri ka ma pa dha ระบบพยางค์ดนตรีบาหลี อินโดนีเซียคือ ding dong dèng dung dang (ชื่อเสียงห้าเสียง) ซึ่งพยางค์เหล่านี้ไม่จัดว่าเป็นคำออนมาโทเพีย เนื่องจากเป็นพยางค์ที่สร้างขึ้นเพื่อใช้ออกเสียง ที่มิได้เกิดจากการเลียนคุณลักษณะของเสียง[4]

รูปคำออนโนมาโทเพียถูกสร้างขึ้นด้วยการเลียนคุณลักษณะของเสียง จึงมีการสื่อถึงรายละเอียดเกี่ยวกับคุณสมบัติความเป็นดนตรีต่าง ๆ ได้แก่ ความกระฉับกระเฉง (tempo), ความรู้สึกกระทบใจ (mood), ลักษณะเฉพาะ (character), รายละเอียดของวัสดุกำเนิดเสียง (detailed matter of tone production) และการกระทำต่อเสียงอย่างใดอย่างหนึ่ง (attack) เป้าหมายหลักเพื่อความเข้าใจในลักษณะเฉพาะของเสียงเพื่อหมายรู้และใช้สื่อสารด้วยภาษา[5] กล่าวโดยสรุปว่า คำที่อยู่ในหลักการของออนโนมาโทเพีย ใช้ในการระบุรายละเอียดของเสียงเชิงดนตรีที่มีคุณสมบัติทางสุนทรียะ (artistic properties) ทำให้สิ่งที่อธิบายได้ยากด้วยภาษาปกติสามารถปรากฏให้เห็นเป็นประจักษ์และสื่อสารเป็นที่เข้าใจกันได้ สิ่งเหล่านี้เป็นสาระหลักในบทความนี้

เพื่อให้เห็นความแตกต่างของคำศัพท์ทั่วไปกับศัพท์ที่เป็นออนโนมาโทเพีย โดยศัพท์เป็นการบัญญัติขึ้นด้วยความสัมพันธ์กับประเภทภาษา คำหนึ่ง ๆ ย่อมแตกต่างกันในภาษาที่แตกต่างกันในการสื่อถึงสิ่งเดียวกัน ในขณะที่ภาษาออนโนมาโทเพียจะเป็นภาษาที่บัญญัติจากการเลียนเสียงอันเป็นที่มา ซึ่งหลายกรณีกลายเป็นคำเฉพาะ และปรับเปลี่ยนจนไกลจากต้นต่อของคำ ลักษณะการสร้างคำขึ้นจากระบบเสียงที่ถอดจากเสียงธรรมชาติ “ได้ยินอย่างไรก็เปล่งเสียงแบบนั้น” จึงขึ้นอยู่กับภาษาของผู้ถ่ายเสียงเป็นสำคัญ

---

[4] George Grove and Stanley Sadie, *The New Grove dictionary of music and musicians. Vol. 1*, MacMillan Publishing Company, 1980, 337-338.

[5] George Grove and Stanley Sadie, *The New Grove dictionary of music and musicians. Vol. 1*, MacMillan Publishing Company, 1980, 339.

พบว่ากระบวนการถอดเสียง (transcription) ธรรมชาติที่รับรู้ได้ด้วยโสตประสาทมาสู่เสียงพูดของมนุษย์นั้น ย่อมได้ผลของการเลียนเสียงที่มีประสิทธิภาพน้อยลงกว่าเสียงต้นทาง เนื่องด้วยภาษาพูดต้องผูกติดกับฐานกรณ์การเปล่งเสียง (articulator) ดังพบว่า ภาษาเป็นเหตุทำให้ภาษาออนโนมาโทเพีย ของแต่ละวัฒนธรรมแตกต่างกัน เช่น เสียงเห่าของสุนัขในประเทศทางยุโรปถูกถอดเป็นเสียง “วูฟ” ในขณะที่ภาษาไทยถอดเสียงเป็น “โห้ง” ทั้ง ๆ ที่เสียงของสุนัขไม่ต่างกัน มูลเหตุที่ทำให้การเปล่งเสียงออกมาแตกต่างกัน ผู้เขียนกำหนดเป็นสมมติฐานต่อปรากฏการณ์ศัพท์เลียนเสียงในดนตรีไทย ภายใต้ปัจจัย phonetic interference ว่าด้วยความจำกัดด้วยฐานกรณ์การเปล่งเสียงของภาษาแม่ (mother tongue)[6] และความแตกต่างระหว่างการถอดเสียงธรรมชาติเป็นภาษาพูดนั้น ตามตัวอย่างที่ผ่านมาแล้วนั้น มีความเป็นไปได้ว่าหลักการทาง phonetic interference จะส่งผลต่อการเปล่งเสียงเลียนเสียงดนตรีอย่างไร

ในทางดนตรีได้ให้ความสนใจเกี่ยวกับแนวคิดของออนโนมาโทเพียในลักษณะ การเลียนเสียงธรรมชาติด้วยดนตรี (musical onomatopoeia) ยกตัวอย่างเสียงนกร้องเซ็งแซ่ในฤดูใบไม้ผลิในบทเพลง Four Seasonsของอัลโตริโอ วิวาลดิ (Antonio Vivaldi, 1678 - 1741) นำเสนอเสียงธรรมชาติตามฤดูกาลต่าง ๆ เช่น ฤดูใบไม้ผลิมีเสียงนกน้อยร้องเซ็งแซ่ นำเสนอด้วยทำนองของไวโอลิน 3 จำนวนแนวสอดประสานกัน เป็นต้น หรือแม้กระทั้งเพลงนกเขาขแมร์ และระบำนกเขามะราปี ของครูมนตรี ตราโมท (2443 - 2538) แสดงให้เห็นถึงความพยายามสร้างเสียงเลียนการขันคูของนกเขาจริง ๆ ในพยางค์ที่คุ้นหูได้แก่ “จู้ฮุกกรู” แต่อยู่ในรูปแบบของเสียงจากเครื่องดนตรีเป็นท่วงทำนองในบทเพลง

นอกจากสัณฐานของความเป็นออนโนมาโทเพียสื่อถึงสิ่งของที่มีรูปร่างรูปทรงแล้ว ในดนตรียังปรากฏการสื่อถึงภาวะและความเป็นนามธรรมที่ไม่มีรูปร่างรูปทรงได้อีกด้วย เช่น อารมณ์ความรู้สึก เสียงบรรยากาศ ภาวะความเป็นไปของสภาพอากาศ เป็นต้น ซึ่งงานดนตรีปรากฏถึงสิ่งเหล่านี้เป็นปกติ หรือถือว่าเป็นโปรแกรมมิวสิค (program music) “การสร้างภาพด้วยเสียง”[7] เหล่านี้เป็นการเกริ่นนำถึงความหมายคำสำคัญของประเด็นศึกษา เพื่อนำเข้าสู่ประเด็นเฉพาะคือ พยางค์หรือคำเลียนเสียงที่ปรากฏในศัพท์สังคีตของดนตรีไทย

สถานภาพความรู้เกี่ยวกับประเด็นคำเสียนเสียงในดนตรีได้ปรากฏเป็นประเด็นในการวิพากษ์ที่มาของเครื่องดนตรีไทย ด้วยข้อสันนิษฐานว่าดนตรีไทยได้รับแบบแผนจากดนตรีอินเดียหลายประการ (กรมดำรงราชานุภาพ) ซึ่งเป็นประเด็นที่ทำให้เกิดข้อมูลโต้แย้งด้วยหลักฐานใหม่

---

6 Brière, Eugène J, “An investigation of phonological interference,” Language 42, no. 4 (December 1966): 768, https://doi.org/10.2307/411832.

7 พระเจนดุริยางค์, “การดนตรีของพระเจนดุริยางค์”, พิมพ์ในงานฌาปนกิจศพ นายสาโรช อัศวรักษ์ ณ เมรุวัดเมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม. (กรุงเทพฯ : เจริญศิลป์การพิมพ์, 2497), 26.

โดยนักวิชาการคนสำคัญ ได้แก่ ครูมนตรี ตราโมท ครูอุทิศ นาคสวัสดิ์ และนายธนิต อยู่โพธิ์ และดูเหมือนว่าชื่อเครื่องดนตรีชิ้นต่าง ๆ ที่เรียกในปัจจุบันสะท้อนให้เห็นว่าชื่อเครื่องดนตรีไม่ได้ระบุที่มาเป็นส่วนใหญ่ และเป็นคำไทยแท้ตามลักษณะทางภาษา จึงนำไปสู่การนำเสนอข้อมูลเพื่อหักร้างข้อสรุปเดิม ชื่อเครื่องดนตรีเป็นภาษาไทยแท้นั้นมีรายละเอียดลึกเข้าไปถึงการสร้างคำที่อธิบายได้ด้วยหลักภาษาศาสตร์คือออนโนมาโทเพีย (onomatopoeia) แต่อย่างไรก็ตาม ลักษณะคำเลียนเสียงได้ปรากฏในดนตรีไทยในส่วนการปฏิบัติเครื่องดนตรีเป็นจำนวนมาก และอยู่นอกการรวบรวมของสำนักราชบัณฑิตยสภา และมีความสำคัญในฐานะเครื่องมือสื่อสารในการสืบทอดดนตรี ยังไม่ปรากฏงานวิชาการทำการศึกษาประเด็นนี้

ประเด็นหลักที่ต้องการนำเสนอคือ “ศัพท์สังคีตเลียนเสียง”มุ่งศึกษาลักษณะเฉพาะของรูปคำที่แสดงถึงการเลียนเสียงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ เพื่อสังเคราะห์สาระสำคัญที่ทำให้เข้าใจธรรมชาติของการสร้างศัพท์สังคีตที่มีลักษณะการเลียนเสียงสัมพันธ์กับเสียงจากเครื่องดนตรีต่าง ๆ วิธีการศึกษาใช้การวิเคราะห์การสร้างคำ และคุณลักษณะของการเปล่งเสียง (articulation) ได้แก่การคัดเลือกใช้องค์ประกอบของคำ พยัญชนะ สระ และวรรณยุกต์ รวมถึงปรากฏการณ์ทางภาษาศาสตร์ (linguistics) และปรากฏการณ์ทางภาษาแง่อื่น ๆ ที่มีความจำเพาะ ร่วมกับหลักการทางเครื่องดนตรีวิทยา (organology) เกี่ยวกับวัสดุกำเนิดเสียง วิธีการบรรเลง สาระทฤษฎีดนตรีด้านองค์ประกอบดนตรี (musical element) เพื่อนำไปสู่ข้อสรุปทางไวยากรณ์ (syntax) อันเป็นภาพรวมของปรากฏการณ์ของเสียงสัมพันธ์กับคำ นำไปสู่การเข้าใจถึงกระบวนการคิดเกี่ยวกับเสียงดนตรี

ชื่อเครื่องดนตรีไทยที่เป็นคำเลียนเสียง

ที่มาของการกำหนดชื่อเครื่องดนตรีไทยแต่ละชิ้นนั้นยังเป็นที่ถกเถียงและเปิดให้เกิดการวิพากษ์ ถึงความเป็นไปได้ เช่น ชื่อเรียกเครื่องดนตรี “ปี่” และ “ขลุ่ย” ไม่ได้ระบุสิ่งเป็นการเฉพาะอาจหมายถึงเป็นของดั้งเดิมของไทย หรือกลองแขก กลองมลายูแสดงถึงภูมินามของกลองดังกล่าว หรือ นั้นก็เป็นไปได้ ถึงการมีอยู่ในพื้นที่หรือการแพร่กระจายจากพื้นที่อื่น เป็นต้น ไม่ปรากฏการสามารถสืบหาต้นต่อที่มาได้แน่ชัด โดยเฉพาะใช้การขนานนามจากลักษณะเสียงเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น เช่น “ปี่” สันนิษฐานว่ามาจากการเลียนเสียงของเครื่องดนตรี ซึ่งไม่ปรากฏคำว่า “ปี่” ในวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ พิจารณาจากเครื่องดนตรีประเภทเดียวกันในวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ พบชื่อเฉพาะทั้งสิ้น ได้แก่ “ซูนา” (suona, zurna) ปี่ของจีน “สรไนย” ปี่ของกัมพูชา “แน” ปี่ของวัฒนธรรมล้านนาและเมียนม่า สเนง เครื่องเป่าวัฒนธรรมพื้นบ้านเขมร เป็นต้น

---

[8] ธนิต อยู่โพธิ์, *เครื่องดนตรีไทยพร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี พิพาทย์ และเครื่องสาย*, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2523), 57-58.

นอกจากนี้ ผู้เขียนเชื่อมโยงการวิพากษ์เกี่ยวกับลักษณะชื่อเรียกเครื่องดนตรี พบว่าชื่อเครื่องดนตรีสัมพันธ์กับคำเลียนเสียงจำนวนหนึ่ง และการบัญญัติด้วยวิธีอื่น ๆ สามารถจัดกลุ่มเป็น 4 กลุ่มดังนี้

1) ชื่อตามลักษณะเสียง เครื่องดนตรี (พบเป็นส่วนใหญ่) มีชื่อสัมพันธ์กับลักษณะเสียง ซึ่งเข้าเกณฑ์ตามลักษณะของคำประเภทออนโนมาโทเพีย ตัวอย่าง ฉิ่ง (shing จีน, kaitala อินเดีย) ซออู้ (yeh hu จีน) หรือเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น กรับ โกร่ง ฉาบ ปี่ ขลุ่ย ฆ้อง โหม่ง แตร เป็นต้น สันนิษฐานว่าเป็นเครื่องดั้งเดิมของไทย เนื่องจากมีชื่อเป็นคำไทยโดด ๆ[9]

2) ชื่อตามสัณฐาน ได้แก่ จะเข้ (mi kyaung มอญ) ด้วยรูปร่างคล้ายจระเข้ ซอด้วง (erhu จีน) “ด้วง”เป็นเครื่องดักหนูมีสัณฐานคล้ายกับซอดังกล่าว ซอสามสาย (rebub มาเลย์ ชวา และอิหร่าน, tro khmer กัมพูชา) มีชื่อสัมพันธ์กับจำนวนสาย สันนิษฐานว่าแต่ก่อนเรียกว่า “ซอ”[10] ขณะที่เครื่องดนตรีนี้มีชื่อว่า เรอบับ (rebub มาเลย์ อินโดนีเซียสันนิษฐานไปถึงภูมิกำเนิดในวัฒนธรรมเปอร์เซีย (ประเทศอิหร่านในปัจจุบัน) ซึ่งซอประเภทนี้มีความแพร่หลาย อีกทั้งสัณฐานและชื่อที่คล้ายคลึงกัน อีกทั้งนักวิชาการยอมรับว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีภูมิกำเนิดจากเปอร์เซีย[11]

3) ชื่อเฉพาะ ตัวอย่างเครื่องดนตรีที่ขนานนามด้วยชื่อเฉพาะ ได้แก่ พิณ (“พีณ” ในจารึก, เขียนเป็น “bin” ในภาษาเบงกาลีและภาษาอื่นที่สัมพันธ์กับสันสกฤต; หรือ วีนา (vina) ในภาษาสันสกฤต) กลอง (ยังไม่ปรากฏที่มา) (gendang มาเลย์, kendhang ชวา, mridangam อินเดีย) ไฉน (shahnai Surnai, Sanai ของ อินเดีย, sarunai มาเลย์)[12] (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 65) กระจับปี่ (kacapi อินเดีย, chapei กัมพูชา)[13] กังสดาล (gangsa) จำเรียง (หรือเจรียง แปลว่าการขับร้องปรากฏในมหาชาติคำหลวงและในวัฒนธรรมเขมร) ปรากฏใช้ในอดีตแต่ปัจจุบันไม่ปรากฏใช้ทั่วไป แต่จะอยู่ในภาษาวรรณกรรม

กรณีของตะโพน คล้ายกับกรณีซอสามสาย ดังที่กล่าวไว้แล้ว ที่นักวิชาการส่วนใหญ่ยอมรับตรงกันว่าเป็นเครื่องดนตรีที่สัมพันธ์กันกับ “มุทิงค์” หรือ “มฤทงค” (mridanga) ของอินเดีย ดังปรากฏบนศิลาจารึกสมัยสุโขทัยแสดงการปรากฏเครื่องดนตรีชิ้นนี้ในสุวรรณภูมิตั้งแต่ช่วงเวลานั้น

---

[9] อุทิศ นาคสวัสดิ์, *ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย*, (กรุงเทพฯ: ศิริวิทย์, 2530), 153.

[10] ธนิต อยู่โพธิ์, *เครื่องดนตรีไทยพร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี พี่พาทย์ และเครื่องสาย*, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2523), 83.

[11] Udom Arunrattana, *Court Music in Persia and Thailand During the Early Ayudhaya Period in Ancient Trades and Cultural Contacts in Southeast Asia*, ed. The Office of the National Culture Commission (Bangkok: Srimuang Printing, 1996), 301- 311.

[12] ธนิต อยู่โพธิ์, *เครื่องดนตรีไทยพร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี พี่พาทย์ และเครื่องสาย,* (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2523), 65.

[13] เล่มเดียวกัน, 77.

ในฐานะเป็นต้นแบบของตะโพนในปัจจุบัน[14] ข้อสงสัยจึงเกิดขึ้นในประเด็นที่ว่า เหตุใดจึงเลือกที่จะใช้ชื่อว่า “ตะโพน” แทนคำว่า “มุทิงค” หรือ “มฤทงค” ในความเห็นผู้เขียนเอง คำว่า “ตะโพน” ส่อเค้าว่าเป็นชื่อตามลักษณะเสียงได้เช่นกัน ด้วยพยางค์หลัก “โพน” ใกล้เคียงกับเสียงหลักกลองได้แก่ “เท่ง” “เทิ่ง” หรือ “เพริ่ง” จึงอยู่ในความเป็นไปได้ส่วนหนึ่ง นอกจากนี้ พบว่าพื้นที่ภาคใต้ของไทยเรียกกลองทั่ว ๆ ไปโดยไม่ระบุชนิด ว่า “โพน”[15] วัฒนธรรมเขมรเรียกว่า “สำโพร์” (sampho) สอดคล้องกับภาษาสมัยอยุธยาเรียกว่า “สระโพน” (เขียนตามต้นฉบับเป็น “สรโพล” ออกเสียงว่า สะ-โพน รูปศัพท์ที่ปรากฏในมหาชาติคำหลวง)[16] เหล่านี้แสดงให้เห็นถึงการเลือกใช้คำของสิ่งที่ปรากฏ อาจอนุมานได้ว่า ไทยเลือกใช้ชื่อตามลักษณะเสียง คือ “ตะโพน” และละทิ้งชื่อดั้งเดิมตามวัฒนธรรมอินเดีย

4) ชื่อระบุชาติ เป็นการสันนิษฐานว่าเครื่องดนตรีมีการเคลื่อนย้าย ตัวอย่าง กลองแขก ปี่ชวา ฆ้องมอญ เป็นต้น หรือบางชื่อกำหนดตามชาติที่มา เช่น กลองแขก (gendang) ปี่ชวา (suona) ปี่มอญ (hne-kyi เมียนมาร์, nagasvaram อินเดียใต้) ฆ้องมอญ (“จุ๊ว่าง” สำนักดนตรีเสนาะ, “ปะจุ๊” สำนักเกาะเกร็ด)[17]

จากการศึกษาพบว่า การขนามนามชื่อเครื่องดนตรีไทยที่ปรากฏในปัจจุบัน มีแนวคิดที่แตกต่างกัน และภาพรวมแสดงให้ว่า ชื่อเครื่องดนตรีเหล่านี้เป็นการกำหนดชื่อขึ้นใหม่ด้วยภาษาไทยถึงแม้ว่าเครื่องดนตรีจำนวนหนึ่งมีที่มาจากวัฒนธรรมอื่นก็ตาม และชื่อส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นคำเลียนเสียงตามลักษณะของออนโนมาโทเพีย

คำศัพท์กลวิธีบรรเลงเครื่องดนตรีไทย

ผู้เขียนได้รวบรวมคำศัพท์สังคีตที่มีลักษณะการเลียนเสียง โดยเป็นเสียงพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับการปฏิบัติเครื่องดนตรี โดยแยกเป็นเสียงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ตามเกณฑ์ของออนโนมาโทเพีย โดยสังเขปดังนี้

กลองแขก: ทั่ง ติง ตลิง โจ๊ะ จ๊ะ พริง อะทั่ง ถะ ตีด ตลีด ป๊ะ

ตะโพน: เท่ง เทิ่ง ถะ เถอะ เทิด ถืด อะถืด ป๊ะ ป๊ะ ติงติง ตุ๊บ ตีด ตลิง พรึงพรึง เพริ่ง จั่ม พรืด เพริด ปลั้ง ปั่มเท่ง

---

[14] อุทิศ นาคสวัสดิ์, *ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย*, (กรุงเทพฯ: ศิริวิทย์, 2530), 158.

[15] คีกฤทธิ์ ปราโมท, *ลักษณะไทย เล่ม 3*, (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2541), 256.

[16] กรมศิลปากร, *มหาชาติคำหลวง,* (กรุงเทพฯ: เจริญธรรม, 2516), 307.

[17] ชวลิต รนขาว, สัมภาษณ์, มกราคม 2566.

กลองสองหน้า: ติง ตุ๊บ ตะลีด ตีด ป๊ะ เทง ถะ (เถอะ) พรึง
กลองยาว: เทิง บ่อม ป๊ะ พรู
โทน-รำมะนา: ทั่งหรือทั่ม ติง โจ๊ะ(นะ) จ๊ะ(โจ่ง)
กลองทัด: ตุ๊ม ต้อม พรุมหรือครึ่ม
ฆ้องวงใหญ่: ติง ตีด โนง (หรือ เนง นัง นอย) แหนะ หนับ หนอด วิง ถ่ง โถด ท้ง เทียด (เทียว) เต็ง เปี้ยว ตุเล็ด กรู (ครู)
เสียงเฉพาะอื่น ๆ: โคล้ง กาไหล เช้เช้
จะเข้: ทิง นอย ติ๋ว
ปี่ใน: ต้อ แต ฮอ แฮ ตี ตอย ต๋อย ฮี แกร แล็ด

การวิเคราะห์

1) เนื้อเสียง (Fundamental sounds)

พยัญชนะของคำต่าง ๆ เป็นส่วนต้นของเสียงที่เกิดขึ้น ทำหน้าที่แสดงเนื้อเสียงเฉพาะของวัตถุที่ทำให้เกิดเสียงบนเครื่องดนตรี พบว่าคำเลียนเสียงจะอาศัยเสียงพยัญชนะเพื่อสื่อถึงเนื้อเสียงที่แตกต่างกัน เช่นเสียงสั่นจากหนังขึงตึง เสียงจากการกระทบของโลหะ เสียงจากลมเป่า เป็นต้น พยัญชนะที่พบได้แก่ “ต” ในพยางค์ “ติง” หรือ “ท” ในพยางค์ “เท่ง” “เทิ่ง” “ทั่ม” “ทั่ง” “เปิง” และ “บ่อม” เป็นเสียงตีเปิดของเครื่องดนตรีประเภทกลอง ทั้งประเภทมีถ่วงหน้า (tuning paste) และไม่มีถ่วงหน้า นอกจากนี้พบว่าเสียง “เท่ง”(ของตะโพนและกลองสองหน้า) “เทิ่ง”ของตะโพน กลองสองหน้า และกลองยาว “เปิ่ง” ของเปิงมาง และ “บ่อม” ของกลองยาว ใช้เฉพาะกลองที่มีถ่วงหน้าเท่านั้น โดย “ทั่ง” หรือ “ทั่ม” ของกลองโทนและกลองแขก เป็นเสียงของกลองไม่มีถ่วงหน้า โดยกระแสเสียงต่างกันและเป็นไปได้ที่สามารถแทนที่พยัญชนะเหล่านั้นโดยไม่ส่งผลต่อการสื่อลักษณะของเสียง ผู้เขียนมีเห็นว่าพยัญชนะเหล่านี้มิได้ระบุถึงความเฉพาะของกระแสเสียง ฉะนั้นจึงให้ความสำคัญของพยัญชนะในฐานะเป็นวิธีจำแนกเครื่องดนตรีด้วยเสียงเฉพาะ

ภาพที่ 1 : ลักษณะหน้ากลองไม่มีถ่วงหน้า
ที่มา : เดชา ศรีคงเมือง

ภาพที่ 2 : ลักษณะหน้ากลองมีถ่วงหน้า
ที่มา : เดชา ศรีคงเมือง

เสียงเปิด/ปิด เสียงตบ (slap sound) เช่น เสียงพยัญชนะ “ท” เมื่อเปิดเสียงจะได้เสียง “เท่ง” และเมื่อปิดเสียงจะเกิดเสียง “ถะ” สรุปคือ สระและวรรณยุกต์จะทำหน้าที่ในการระบุระดับเสียง และคุณลักษณะที่เป็น “น้ำเสียง” (harmonic sound) เช่น เสียงสั้น ใช้สระ “อะ” เป็นเสียงตายในภาษาไทย หรือคำลหุในบาลี กรณีนี้แสดงให้เห็นคุณสมบัติด้านมวลและความเข้มเสียง (dynamic) ของการห้ามเสียง (to stop vibration) หรือทำให้เกิดเสียงอับ (dampened sound) ลักษณะเสียงพยัญชนะ “ป” และ “ท” หากเป็นระดับเสียงต่ำมักใช้ “ถ” แทน เช่นเสียง “เถ่ง” กรณี “เปิ่ง” และ “เท่ง” หรือ “เทิ่ง” ไม่มีความแตกต่างกัน แต่ถูกกำหนดให้ใช้เพื่อระบุชนิดของกลอง โดย “เปิ่ง”และ “เทิ่ง” จะเป็นเสียงของกลองยาวและเปิงมาง ในขณะที่ “เท่ง” เป็นเสียงของตะโพน และกลองสองหน้า ในกรณีดังกล่าวเขียนมีความเห็นว่าไม่แตกต่างกัน เนื่องจากขนาดของกลองแต่ละชนิด

ลักษณะเสียง “บ่อม” เป็นเสียงตีเปิดที่เน้นคุณลักษณะของการกระพือของถ่วงเสียงหน้ากลองร่วมกับการสั่นบริเวณหนังหน้ากลองของกลองยาว เมื่อถูกตีด้วยกำมือหรือฝ่ามือลงไปตรงตรงกลางหน้ากลอง ซึ่งเป็นบริเวณของถ่วงหน้าที่ติดไว้ ฉะนั้น แม้ว่าเสียงจะมีความละม้ายกันกับ “เท่ง” ก็ตาม แต่ในระดับน้ำเสียงถือว่าแตกต่างกันมาก แสดงให้เห็นว่าการใช้พยางค์เสียงเฉพาะย่อมมีหน้าที่ในการระบุชนิดของกลองได้อีกทางหนึ่ง ทำให้คนนอกวัฒนธรรมอาจแยกแยะเสียงได้ยากท่ามกลางความเข้าใจกันเฉพาะภายในวัฒนธรรมว่าเสียงนั้นมีความเฉพาะในระดับน้ำเสียง (timbre) อย่างชัดเจน

นอกจากนี้ยังพบว่า การตั้งเสียง (tuning) หน้ากลองนั้น เป็นค่าที่ตั้งโดยช่างจากกระบวนการผลิต จะต้องให้เสียงแต่ละหน้ามีความสัมพันธ์เชิง “สำเนียง” ได้แก่ เสียงตะโพน “ติง” กับ “เท่ง” ต้องมีระดับเสียงห่างกันเป็นคู่ 5 ตามทฤษฎีดนตรีตะวันตก โดยเสียงทั้งสองจะอยู่ในช่วงเสียง (octave) คนละช่วงกัน เมื่อเทียบเป็นโน้ตจะได้ เช่น รำ (ติง) - ซ (เท่ง) หรือ D5-G3 ดังตารางที่ 1 ผู้เขียนได้รวบรวมข้อมูลและสรุปลักษณะของหางเสียงตามแนวทางของออนโนมาโทเพียได้ดังตารางที่ 1 และ 2 ดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงคำที่สื่อถึงลักษณะเนื้อเสียงของกลองชนิดต่าง ๆ

พยัญชนะ	**เสียง**	**กลองไม่มีถ่วงหน้า**	**กลองมีถ่วงหน้า**
ต	ติง	กลองแขก, รำมะนา	ตะโพน, กลองสองหน้า, เปิงมาง
	ตุ๊ม, ต้อม	กลองทัด	-

ท หรือ ถ	เท่ง	-	ตะโพน, กลองสองหน้า
	เทิ่ง	-	ตะโพน, กลองสองหน้า, กลองยาว
	ทั่ม หรือ ทั่ง	กลองแขก, โทน	-
บ	บ่อม	-	กลองยาว
ป	เปิ่ง	-	เปิงมาง
	ป๊ะ	กลองแขก	ตะโพน, กลองสองหน้า, กลองยาว
พ	พรุม, เพริ่ง, พริง, เพิ่ง, พรืด	กลองแขก	ตะโพน, กลองสองหน้า, กลองยาว
น	หนัง, เหน่ง	กลองแขก (หน้าต่าน)	-
	นะ	รำมะนา	-
จ	โจ๊ะ, จ๊ะ	กลองแขก (หน้าต่าน)	-

ตารางที่ 2 แสดงคำที่สื่อถึงลักษณะเนื้อเสียงเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ

พยัญชนะ	**เสียง**	**เครื่องดนตรี**	**ประเภทเครื่องดนตรี**
ต	ตอย, ตือ, ตอ, แต	ปี่ใน	เครื่องลม
	ติง, ตะ, แต, ตีด	ฆ้องวง	เครื่องกระทบโลหะ
น	โนง, เนง, นัง, หนืบ, หนับ, หนอด	ฆ้องวง	เครื่องกระทบโลหะ
ก	กรับ	กรับ	เครื่องกระทบไม้
ฉ	ฉิ่ง, ฉับ	ฉิ่ง	เครื่องกระทบโลหะ
ช	แช่	ฉาบ	เครื่องกระทบโลหะ
ฮ	ฮอ หรือ แฮ	ปี่ใน	เครื่องลม
ท	ทิง	สายลวดจะเข้	เครื่องสาย
ม	มง หรือ โมง	โหม่ง	เครื่องกระทบโลหะ
	มุย	หุ่ย	เครื่องกระทบโลหะ
ห	หุ่ย	หุ่ย	เครื่องกระทบโลหะ

“ต” และ “ท” แสดงในตารางที่ 1 และ 2 แสดงให้เห็นว่าพยัญชนะที่ใช้สื่อถึงคุณภาพเสียงเชิงเดี่ยว (simple) ขณะที่ “พ” จะเป็นพยัญชนะใช้สื่อถึงคุณภาพเสียงเชิงซ้อน ประกอบกับเสียงของ “พ” มักควบกล้ำกับเสียง “ร” แสดงความซับซ้อน อย่างไรก็ตาม “ร” ไม่ปรากฏว่าเป็นพยัญชนะหลักเชิงเดียวเลย

หนัง และ เหน่ง (ใช้ในกระบวนปี่กลองเพลงสระหม่า) ดูเหมือนว่าทั้งสองจะมีลักษณะห่างไกลจากการเลียนลักษณะของเสียงกลอง แต่เมื่อออกเสียงด้วยน้ำเสียงกลองซึ่งจะใกล้คำพยางค์ “นง” หรือ “นะ” หรือ เทียบเท่ากับเสียง โจ๊ะ จ๊ะ ที่ใช้อย่างแพร่หลายมากกว่าในหน้ามาตรฐาน (หน้าทับปรบไก่ และสองไม้)

“ต” เป็นพยางค์ที่ออกเสียงได้คล่องด้วยเป็นเสียง /t/ ปรากฏทั้งกลอง ฆ้องวง และปี่ นับว่าเป็นพยัญชนะที่ใช้อย่างกว้างขวางมากที่สุด รองลงมาคือ “น” ที่ปรากฏในกลองและฆ้องวง

ในขณะที่ “ท” หรือ “ถ” (มักใช้แทนกันได้) เป็นพยัญชนะที่มักใช้กรณีเปล่งเสียงกลองที่ทุ้มต่ำและลึกได้เป็นอย่างดี ดังปรากฏใช้ในเสียงตะโพน (เท่ง) และกลองแขกตัวเมีย (ทั่ง) โทน (ทั่ง) ล้วนแล้วเป็นเสียงหลักและเสียงปิดของโครงสร้างหน้าทับ เกือบทั้งหมดในดนตรีไทย เช่น หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ หน้าทับลาว เป็นต้น ล้วนแล้วจบด้วยเสียง “ทั่ง”ฉะนั้น /t^h/ จากพยัญชนะเหล่านี้ได้มีส่วนสนับสนุนให้เกิดความหนักแน่นและทุ้มลึกได้เป็นอย่างดี

“เท่ง” กับ “ทั่ง” ใช้ในฐานพยางค์เสียงที่มีความเข้มเสียงเป็นจังหวะที่หนักแน่นสนับสนุนให้กับการบรรเลงรวมวงดนตรี ถึงแม้ว่าคำทั้งสองจะไม่แตกต่างกันในทางภาษาแต่ปรากฏการใช้จำเพาะแตกต่างกัน โดยใช้แยกระหว่างเสียงของกลองสองประเภท คือระหว่างกลองมีถ่วงหน้า (ใช้ “เท่ง”) กับกลองไม่มีถ่วงหน้า ใช้ “ทั่ง” สันนิษฐานว่าเป็นการใช้โดยธรรมเนียมเพื่อแยกแยะชนิดของกลอง

2) หางเสียง (Harmonic properties)

2.1) หางเสียงเปิด (Undampened sound)

ความกังวานของเสียงจากคำศัพท์แสดงด้วยการเปิดในส่วนท้ายของคำ เสียงกังวานยาวสำหรับเครื่องดนตรีนั้นมีลักษณะคล้ายคลึงกัน คือ เกิดจากหางเสียงเปิด (opened-end sound) ที่เกิดขึ้นภายหลังต้นเสียงที่เกิดขึ้นเพียงระยะเวลาสั้น หรือดังเพียงครั้งเดียวและต่อด้วยความกังวาน ซึ่งแตกต่างจากเสียงที่สามารถสร้างให้ยาวต่อเนื่องได้ในปี่หรือซอ เสียงพยางค์ของคำที่แสดงถึงลักษณะเสียงเช่นนี้ได้แก่ ฆ้องวง กลอง และโหม่ง ได้แก่ ติง ทั่ง ทั่ม เท่ง พรึง เพริ่ง พรุม ครึม ม้ง

หมุ่ย จากรูปคำทางภาษาแสดงให้เห็นว่า พยัญชนะปิดดังกล่าวที่ทำหน้าที่สร้างเสียงเลียนเสียงกังวานของหางเสียงในวัตถุต่าง ๆ ได้แก่ โลหะ ขึงหนัง รวมถึง สายที่เกิดจากการดีดนั้นล้วนมีความสอดคล้องกันในทางลักษณะของต้นเสียงที่สั้นและหางเสียงที่กังวานเพียงระยะหนึ่ง

ลักษณะเสียงสะกด “ง” “ม” ในเสียงกลอง (บางกรณีใช้แทนกันได้) ได้แก่ ติง เท่ง ทั่ง หรือทั่ม พรึง เพริ่ง พรุมหรือครึม และตุ๊ม ต้อม ของกลองทัด นอกจากนี้ ลักษณะเสียงสะกด “ย” ในจะเข้ ได้แก่ “เสียงนอย” ในปี่ใน “เสียงตอย” หรือ “เสียงต๋อย”

ฉะนั้น “ง” แม้ว่าเป็นส่วนปิดพยางค์ (มักพบสระเสียงสั้นกับตัวสะกด “ง” และ “ม” ในลักษณะเสียงยาว) แต่มิได้ปิดสนิทเหมือนอักษรอื่น ๆ และไม่ใช่เสียงยาวแบบเสียงลมหรือเครื่องสาย แต่แสดงหางเสียงได้อย่างมีประสิทธิภาพ แตกต่างจากพยางค์เปิดที่ไม่มี “ง” (“ตี”) รวมถึง “ทั่ง” และ “ทั่ม” เสียง “ม” ก็ใช้คุณภาพเสียงเหมือนกัน ฉะนั้น เสียง “ง” จึงเป็นเสียงแสดงถึงหางเสียงในพยางค์เสียงสั้น ดังตัวอย่างเสียง “ติง”

ส่วนเสียง “พ” เป็นคุณลักษณะเสียงเพิ่มเติมอันเกิดจากการบรรเลง เช่น พรึง เพริ่ง เป็นการตีสองหน้าพร้อมกัน พรึง หรือ พริง เป็นเสียงที่นุ่มนวล ในขณะที่เสียง “เพริ่ง” เป็นเสียงเน้นให้ดังชัดเจน ลักษณะเสียงกระหึ่มอย่างเห็นได้ชัด ส่วน “พรุม” หรือ “ครึม” เป็นการตีกลองทัดสองลูกพร้อมกัน ให้เกิดเสียงควบสองเสียงในลักษณะนุ่มนวลกว่าการตีลูกเดียวเล็กน้อย นอกจากนี้ เสียงจากเครื่องเคาะ ได้แก่ โหม่ง และหุ่ย ถูกจัดเป็นลักษณะเดียวกัน

ลักษณะเสียง “จ” ในกลอง เป็นเสียงสูง ของกลอง ได้แก่ กลองแขกมีเสียง “โจ๊ะ” และ “จ๊ะ” โดยที่พยางค์ทั้งสองมิได้แตกต่างกันในด้านระดับเสียงและน้ำเสียง แต่เป็นการระบุถึงลูกของกลองตัวผู้ (กลองเสียงสูง, ติง โจ๊ะ) ตัวเมีย (กลองเสียงต่ำ, ทั่ง จ๊ะ) และมีประโยชน์เมื่อใช้ออกเสียง “โจ๊ะจ๊ะโจ๊ะจ๊ะ” แทนที่จะเป็นการใช้เสียงพยางค์เดียวกัน นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาถึงคุณลักษณะน้ำเสียง ของเสียง “โจ๊ะ” และ “จ๊ะ” และยังมี “สำเนียง” เสียง “โจ๊ะ-จ๊ะ” ไม่แตกต่างกันในระดับเสียง แต่ระบุพยางค์ต่างกันมีผลต่อการออกเสียงและสื่อถึงกลองตัวผู้หรือตัวเมีย น้ำเสียงยังมีผลอย่างมากต่อการบรรเลงให้ได้ “สำเนียง” ของกลอง

ลักษณะเสียง “นะ” และ “โจ๋ง” เป็นการระบุเสียงโทนและรำมะนา โดยเสียง “นะ” หรือ “โจ๊ะ” บนหน้ารำมะนา ในขณะที่ “โจ๋ง” แสดงถึงคุณลักษณะของเสียงตีลักษณะเคาะลงไปที่ขอบของหน้ากลองในลักษณะเปิด เพื่อต้องการให้เกิดเสียงกังวานยาวและเสียงค่อนข้างสูงและมีความกังวานของของหางเสียง ฉะนั้น พยางค์ดังกล่าวสามารถสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะน้ำเสียงได้เป็นอย่างดี

2.2) เสียงปิด (Dampened sound)

เสียง “ถะ” “ป๊ะ” และ “ตุ๊บ” สำหรับกลอง ส่วน“หนับ” หรือ “แหนะ” สำหรับฆ้องวงใหญ่ เป็นเสียงที่เกิดจากการปิดเสียงหรือห้ามการสั่นสะเทือนของวัตถุทันทีตั้งแต่ต้นเสียงเกิด ฉะนั้นจึงไม่มีเสียงกังวานตามธรรมชาติของวัตถุ วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีเพื่อให้ได้เสียงสั้นนี้ กรณีฆ้องวงจะใช้ไม้ตีกดลงปุ่มฆ้อง ส่วนกลองใช้การตีด้วยนิ้วมือ ปฏิบัติเช่นเดียวกันกับเสียงเปิด ส่วนกรณีเสียง “ป๊ะ” เป็นการบังคับมือลักษณะ “ตบ” ลงไปบนหน้ากลองแตกต่างจากกรณีแรก เพื่อให้ได้เสียงตบ (slap tone) ของกลอง เป็นเสียงที่ต้องอาศัยการจัดกระทำของร่างกาย (ระหว่างฝ่ามือและนิ้วต่อการสัมผัสหน้ากลอง) ต่อเครื่องดนตรีเพื่อให้เกิดความหลากหลายของลักษณะเสียง

2.3) เสียงกึ่งเปิดกึ่งปิด (Semi-opened dampened sound)

หางเสียงปิด (Mute-ended harmonic sound) ในทางดนตรีไทยเรียกเสียงที่เกิดจากการเปิด-ปิดนั้นว่าการประคบเสียงหรือประคบมือ หางเสียงใช้การปิดเสียงด้วยการกดลงปุ่มฆ้องหรือหน้ากลอง เพื่อห้ามเสียง (dampening) เมื่อผสมเข้ากับต้นเสียงเปิดแล้วนับว่าเป็นคุณภาพเสียงเชิงซ้อน กล่าวคือ เสียงต้นกับเสียงปลายมีคุณลักษณะแตกต่างกัน ทำให้โน้ตที่เกิดจากการปฏิบัติเช่นนี้มีความเฉพาะ เพิ่มความหลากหลายให้กับเนื้อเสียงต้นตามธรรมชาติของเครื่องดนตรีที่มีเพียงเสียงกังวานยาวนาน

เสียงพยางค์ที่ถ่ายเสียง “เสียงกึ่งเปิดกึ่งปิด” นี้ คือ พยัญชนะ “ด” ทำหน้าที่เป็นตัวสะกด (final consonant) ถือว่าเป็นการห้ามเสียง เป็นการสร้างเสียงที่ประกอบด้วยเปิดและปิดต่อเนื่องกันระยะสั้น และลักษณะของเสียงเปิดให้กังวานเพียงเล็กน้อยแล้วปิด หรือเสียง “กึ่งเปิดกึ่งปิด” บางกรณีเรียกว่า “เสียงดูด” ในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่เรียกว่าการประคบเสียง ได้แก่ ตีด ตืด หนอด โหนด พบในกลอง ได้แก่ ตีด ตืด เทิด ถืด ส่วนกรณีเครื่องเป่า พบในเสียงปี่ในเกิดจาการบังคับลมร่วมกับการหยุดเสียงด้วยลิ้น ได้แก่ ล็อด หรือ แล็ด ซึ่ง “ด” ในพยางค์นี้ เป็นอาการของลิ้นและรูปปาก ที่คล้ายกับการเปล่งเสียงพูดในคำว่า “ดู-อูด” เข้าไปในการเป่าปี่ กล่าวคือ สำเนียงของเสียงกึ่งเปิดกึ่งปิดนี้มีความสอดคล้องกับลักษณะการเปล่งเสียงพูดในพยางค์ดังกล่าว ผู้เขียนได้รวบรวมและสรุปลักษณะของหางเสียงตามแนวทางของออนโนมาโทเพียได้ดังตารางที่ 3

ตารางที่ 3 แสดงคำที่สื่อถึงลักษณะหางเสียง
ที่มา: สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2538

ชนิดหางเสียง	การปิดพยางค์เสียง	เสียงพยางค์	กลองมีถ่วงหน้า	ลักษณะเสียง
หางเสียงเปิด	-ง หรือ -ม	ติง, ทั่ง, ทั่ม, เท่ง, พรึง, เพริ่ง, เปิ่ง	ตะโพน, กลองสองหน้า, เปิงมาง, กลองยาว	เสียงแหลม และเสียงกลาง
		พรุ่ม, ครึ่ม	กลองทัด	เสียงทุ้มลึก
		บ่อม	กลองยาว	เสียงทุ้มลึก
		ม้ง	โหม่ง, หุ่ย	เสียงกลาง
		หมุ่ย	หุ่ย (ฆ้องชัย)	เสียงทุ้มลึก
		เทิ่ง, เพิ่ง	ตะโพน, กลองสองหน้า, กลองยาว	เสียงทุ้ม
		หนัง, เหน่ง	กลองแขก (หน้าเล็กหรือเรียกว่า หน้าต่าน)	เสียงแหลมกังวานสั้น
		โนง, เนง, นัง	ฆ้องวงใหญ่	เสียงแหลมกังวานสั้น
	-ะ	โจ๊ะ, จ๊ะ	กลองแขก รำมะนา	เสียงแหลมกังวานสั้น
หางเสียงปิด	- ะ	ป๊ะ	กลองแขก ตะโพน กลองสองหน้า	เสียงตบ
		ถะ (หรือ เถอะ)	กลองแขก ตะโพน กลองสองหน้า	เสียงกดของเสียงทุ้ม (การกดนิ้วมือห้ามการสั้นของหน้ากลองทันที)
		แตะ	ฆ้องวงใหญ่ (เฉพาะมือซ้าย)	เสียงกด (กดไม้ตีลงบนปุ่มฆ้อง)
		แหนะ (หรือ หนืบ)	ฆ้องวงใหญ่ (เฉพาะมือขวา)	เสียงกด (กดไม้ตีลงบนปุ่มฆ้อง)

	-บ	ตุ๊บ	กลองแขก ตะโพน กลองสองหน้า	เสียงกดของเสียงแหลม
		หนับ	ฆ้องวงใหญ่	เสียงกด
		ฉับ	ฉิ่ง	เสียงกด
เสียงกึ่งเปิดกึ่งปิด	-ด	ตีด, ตืด, เทิด, ถืด, พรืด	ตะโพน, กลองสองหน้า	เสียงกด
		ตี๊ด	กลองทัด	เสียงผสมระหว่างเสียงกดกับเสียงเปิด
		ตะ ตีด, ตืด	ฆ้องวงใหญ่ (เฉพาะมือซ้าย)	เสียงกด (แตกต่างกันด้านระยะของการเปิด-ปิด)
		หนับ, หนอด, โหนด	ฆ้องวงใหญ่ (เฉพาะมือขวา)	เสียงกด (แตกต่างกันด้านระยะของการเปิด-ปิด)
		ล็อด, แล็ด	ปี่ใน	เสียงตอดลิ้น (ลิ้นห้ามเสียงในการเป่า)
		ปลั้ง, แด้น, จั้ม	ตะโพน	เสียงผสมระหว่างสั้นกับยาว

3) ระดับเสียง (Register)

น่าสังเกตว่าเสียง “ตุ๊ม” “ต้อม” ในกลองทัดหนึ่งคู่นั้น เสียงสระที่เลือกใช้คือ “อุ” แทนระดับเสียงต่ำ (กลองตัวเมีย) ในขณะที่ “ออ” แทนเสียงสูงกว่า (กลองตัวผู้) ในกลองทัด โดยรวมสระอู และสระอือ เป็นเสียงทุ้มที่ลึก (deep bass) ผนวกกับการใช้เสียง “ม” ปิดพยางค์ ทำให้ส่งเสริม ดังปรากฏคำสาธยายคุณลักษณะของเสียงดังกล่าวว่า “เสียงลงทรวง” กล่าวคือ ระดับความทุ้ม-ลึกดิ่งลงไปภายในหุ่นกลอง สระดังกล่าวปรากฏใช้กับกลองทัดซึ่งเป็นกลองที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในบรรดากลองทุกชนิด และไม่ปรากฏสระดังกล่าวในกลองชนิดอื่น ๆ

ลักษณะเสียง “ติง” ในฆ้องวงใหญ่ใช้ในความหมายเสียงต่ำอยู่แถบซ้ายของเครื่องดนตรี ในขณะที่สิ่งโน้ตในช่วงเสียงที่สูงกว่าใช้พยางค์ “โนง”(หรือ นัง เนง) จึงสรุปได้ว่าการบัญญัติชื่อให้กับเสียงกรณีนี้มิได้หมายถึงระดับเสียง แต่หมายถึงวิธีการบรรเลงด้วยมือซ้ายและขวา นอกจากนี้

“ติง-โนง”หรือ “ติง-โนง-โนง” เฉพาะกรณีคู่สี่ “ติง-เนง” หรือ “ติง-เนง-เนง” หรือ “ติง-นัง-เนง” เฉพาะกรณีคู่แปด เป็นรูปแบบเฉพาะของทางฆ้องวงใหญ่

ลักษณะเสียง “ต” “ท” ในกลอง ไม่มีข้อแตกต่างกัน ยกตัวอย่างกรณีเสียง “ติง” เป็นเสียงที่ใช้ทั้งในฆ้องวง กลองแขก และตะโพน หมายถึงระดับเสียงต่ำในฆ้องวง แต่ในทางตรงกันข้ามพยางค์เสียงดังกล่าว กลับเป็นเสียงสูงในกลองแขกและตะโพน

ฉะนั้น การตั้งเสียง (tuning) ขึงหนังกลองให้ตึงเท่าใดนั้น แม้มิได้มีกำหนดเป็นระดับเสียงอย่างเครื่องดำเนินทำนอง อย่างไรก็ตามพบว่ามีกลวิธีพิเศษที่แสดงถึงภูมิปัญญา คือ ตั้งเสียงติงให้ตรงกับเสียงลูกประเดิมวง (ลูกฆ้องลำดับรองสุดท้ายของฆ้องวงใหญ่) เพื่อเป็นการ “ให้เสียง” หรือ การบอกระดับเสียงให้กับนักร้อง โดยที่ไม่ต้องใช้เครื่องดนตรีบอกก่อนจะขึ้นเสียงตามที่ปฏิบัติกันตามปกติ โดยนักร้องจะได้ยินเสียง “ติง” ที่ตรงกับเสียง “เร” (ปี่พาทย์ไม้แข็ง) กังวานระงมในเพลงรัวประลองเสภาอยู่เป็นระยะหนึ่งแล้ว ฉะนั้น ทำให้ผู้ขับร้องมีความคุ้นกับเสียงดังกล่าวนำไปสู่การขึ้นเสียงร้องในเพลงต่าง ๆ อย่างไม่ผิดพลาด ผู้เขียนรวบรวมคำต่าง ๆ จัดกลุ่มตามระดับเสียงแหลมและทุ้มในตารางที่ 4

ตารางที่ 4 แสดงคำที่สื่อเกี่ยวกับระดับเสียง

ระดับเสียง	สระ	เสียงคำ	ลักษณะเสียงของเครื่องดนตรี
เสียงแหลม	โอ	โนง (หรือ นง)	เสียงสูงของฆ้อง (มือขวา) และ เสียงสูงของโทนมโหรี
		โจ๊ะ	เสียงสูงของกลองแขกหน้าต่าน (หน้าเล็ก)
	อิ หรือ อี	ติง,* ตีด	เสียงสูงของกลองแขก ตะโพน และกลองสองหน้า
	อุ หรือ อู	ตุ๊ม (หรือ ตู๊ม)	เสียงสูงของกลองทัด
		ตุ๊บ	เสียงสูงของตะโพน
	อะ	ป๊ะ	เสียงสูงของตะโพน
		จ๊ะ	เสียงสูงของกลองแขกหน้าต่าน (หน้าเล็ก)
เสียงทุ้ม	อิ หรือ อี	ติง*	เสียงต่ำของฆ้องบรรเลงด้วยมือซ้าย
	อำ	ทั่ง (หรือ ทั่ม)	เสียงต่ำของกลองแขก
	เอ	เท่ง	เสียงต่ำของตะโพน
	ออ	ต้อม	เสียงต่ำของกลองทัด

จากตารางที่ 4 แสดงให้เห็นว่าเสียงติงเป็นเสียงเดียวที่ใช้ได้ทั้งการสื่อถึงเสียงสูงและเสียงต่ำภายในคำเดียว กล่าวคือ ติง หมายถึงสูงในกลองได้แก่ กลองแขกและตะโพน ในขณะที่ ติง ใช้สื่อถึงเสียงต่ำในฆ้องวงทั้งนี้เพื่อให้เสียงแตกต่างจากเสียง โนง ที่บรรเลงด้วยมือขวา ฉะนั้น ติง ในฆ้องวงจึงเป็นการระบุการใช้มือซ้ายบรรเลง นอกจากนี้เสียงสระต่าง ๆ ดังแสดงในตาราง เป็นการให้เพื่อเลียนเสียงธรรมชาติจากเครื่องดนตรี ไม่สามารถนำมาเปรียบเทียบเพื่อจัดระดับเสียงลดหลั่นได้ จึงเป็นการจัดกลุ่มเพื่อแสดงลักษณะความทุ้มและความแหลมของเสียงเท่านั้น

4) น้ำเสียง (Timbre)

ลักษณะเสียง “ถ่ง” “ทง” “ท้ง” (ปรับระดับวรรณยุกต์เสียงตามเสียงจริง) เป็นพยางค์เสียงคู่สี่ และถือว่าเป็นเสียงกลมกล่อม (consonance) โดยเสียงคู่ห้านิยมใช้พยางค์ “ท้ง” (ถึงแม้ว่าจะตรงกับ “ท้ง” ซึ่งมาถึงเสียงคู่เสียงในระดับเสียงสูงก็ตาม) ในทางตรงกันข้ามเสียงคู่ที่ให้เสียงไม่กลมกล่อม (dissonance) ได้แก่เสียงคู่สอง คือ “เทียว” หรือ “เทียด” มักเป็นการประคมเสียงสั้นในการบรรเลงเสียงนี้ (จึงปรากฏ “ด” เป็นตัวสะกด)

การสร้างนำเสียงให้กับพยางค์เกิดขึ้นจากเสียงสระ พบว่าเสียงสระผสมได้แก่ เอีย ถูกนำมาใช้แสดงเสียงขัด (dissonance interval) ขณะที่เสียงสระเดี่ยว ได้แก่ สระโอ นำมาใช้แสดงคู่ประสาน (harmonic interval) และเสียงโอยังมีลักษณะของความกังวานได้มากกว่าเสียงเอียด

ตารางที่ 5 แสดงประเภทของสระที่สื่อถึงลักษณะของน้ำเสียง

ประเภทสระ	**สระ (รวมถึงสระเสียงสระด้วย)**	**เสียง**
สระเดี่ยว	อี	ติง, ตีด
	โอ	นง, โจ๊ะ, ทง,
	ออ	ต้อม, หนอด, ตอ
	อา	ตะ, หนับ, ทั่ง, จ๊ะ
	เอ	เตง, เนง
	อู	พรุม, ตุ๊ม, ตุ๊บ
	แอ	แฮ, แตะ
	อือ	ตือ, ตืด
	เออ	เพริ่ง, เทิด
สระประสม	เอีย	เทียด

จากตารางที่ 5 แสดงชนิดของสระเป็นสองกลุ่มที่ปรากฏให้เห็นถึงสระเดี่ยวมีการใช้งานเกือบทั้งหมด มีสระประสบเพียงคำเดียวได้แก่ เอีย แสดงให้เห็นว่าสระหลักที่ใช้ในการสร้างคำเลียนเสียงมาจากสระเดี่ยว และมีเพียงคำว่า “เทียด” ที่แสดงความเป็นนำเสียงขัดเกิดจากคู่สองในดนตรีไทย เกิดจากการบรรเลงฆ้องวงใหญ่

5) กลวิธีการบรรเลงเฉพาะ

นอกจากเสียงที่เกิดจากฐานเสียงของจำกำเนิดแล้ว การสร้างคำเลียนเสียงยังรวมไปถึงลักษณะเสียงขอลกลวิธีการบรรเลงเฉพาะ ลักษณะเสียงที่เกิดจากกลวิธีบรรเลงเฉพาะ เช่น “กรู” หรือ “ครู” เสียงรัวคู่สอง (rumbling sound) จากการรัว (trill) “พรุม” หรือ “ครึ่ม” เสียงกลองทัดที่ตีพร้อมกันทั้งสองใบ แม้ว่าเป็นเสียงเดียวกันและเกิดวิธีการตีเหมือนกันทุกประการ แต่คำทั้งสองใช้ในเงื่อนไขที่ต่างกันคือ “พรุม” ใช้สำหรับเพลงกราวรำ ซึ่งเป็นหน้าพาทย์แสดงถึงความสุขใจสำหรับการแสดง และใช้สำหรับบรรเลงแสดงการเลิกงานพิธีกรรมมงคล ในขณะที่ “ครึ่ม” แม้ว่าเป็นเสียงจากวิธีการบรรเลงอย่างเดียวกันแต่นิยมเรียกให้แตกต่างกันเนื่องจากเป็นการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ในงานอวมงคล ประเด็นนี้น่าจะสรุปได้ว่าเป็นการบัญญัติให้แตกต่างกันของการใช้งานเพื่อไม่ให้สับสนปะปนกัน นับว่าวัฒนธรรมไทยได้ให้ความสำคัญกับรายละเอียดเหล่านี้อย่างมาก

ลักษณะเสียง “เปี้ยว” เป็นเสียง “กวาดลง” (เป็นกลวิธีพิเศษ บรรเลงโดยการลากไม้ตีระไปกับจุดกำเนิดเสียงโน้ตต่าง ๆ บนเครื่องดนตรี) ของเครื่องตีทำนอง เช่น ลูกระนาด และลูกฆ้องวง ในขณะที่ “กวาดขึ้น” ออกเสียงว่า “วิง”

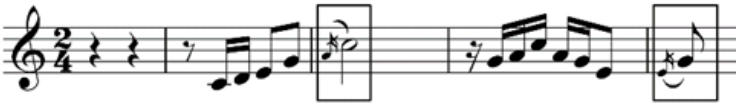
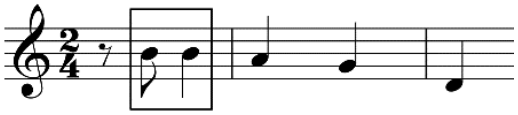
ลักษณะเสียง “ตลิง” เป็นเสียงลูกสะบัดของกลองแขกตัวผู้ นอกจากนี้เสียงสะบัดในเครื่องตีมักออกเสียงเป็น “ตุเล็ด” (ทั้ง “วิง” และ “ตุเล็ด” นี้ไม่ปรากฏอยู่ในศัพท์สังคีต ผู้เขียนถอดจากภาษาพูด)

ลักษณะเสียง “ต๋อย” หรือ “ตอย-ฮี” เป็นเสียงเอกลักษณะของปี่ใน ใช้นิ้วเอกของปี่ใน (นิยมเรียกว่าเสียงลาของ“ทางใน”) มักพบในการบรรเลงเสมอ

ลักษณะเสียง “ตือ-แฮ”หรือ “ตือ-ฮอ” เป็นเสียงบรรเลงโน้ตเดียวกันแต่นิ้วต่างกัน โดยประกอบด้วยนิ้วโน้ตหลัก (“ตือ”) กับนิ้วควง (“แฮ” หรือ “ฮอ”) ในระบบเสียงและนิ้วของปี่ใน

ลักษณะเสียง Double consonants พยัญชนะผสม จะเป็นการระบุ คุณลักษณะเสียงที่เป็นการตกแต่ง เช่น พริง เพริง ปลั้ง

ลักษณะเสียง “ก” เป็นการเลียนเสียงกระทบลักษณะ “กรอ” (trill) ของไม้เนื้อแข็ง ได้แก่ “แกร่” (open sound) “กรั๊ก” “กริ๊ก” (closed sound) ไม่ต่างกันในระดับเสียงและคุณลักษณะของเสียง แต่เป็นการแสดงมือซ้ายและขวา ฉะนั้น ภาษาที่สร้างคำขึ้น ประสงค์ให้สอดคล้องต่อการใช้ระบุมือในการบรรเลง

ลักษณะทำนองเฉพาะ “กาไหล” และ “เช้เช้” เป็นกลวิธีตกแต่งทำนองและทำนองเฉพาะมักพบในบทเพลงและการบรรเลงทั่วไป

ตัวอย่างโน้ต 1: แสดงลักษณะโน้ตของ “กาไหล” ในทำนองเพลงลาวดวงเดือน, บรรทัดที่ 1

ตัวอย่างโน้ต 2: แสดงเสียง “เช้เช้”, ทำนองท้ายวา

ลักษณะเสียง “กาไหล” (หรือ“กะไหล”) หมายถึง กลวิธีตกแต่งสำเนียงบางตัวโน้ตให้มีสำเนียงอ่อนหวาน (ดูตัวอย่างโน้ต 1) มักพบในเพลงสำเนียงลาว และสำนวน “เช้เช้” หมายถึง โน้ตสองตัวแรกของทำนอง “ท้ายวา” (ทำนองลงจบในเพลงโหมโรงเสภา) (ดูตัวอย่างโน้ต 2) แสดงถึงการเริ่มต้นจากเลียนเสียง จากนั้นได้กลายเป็นคำเฉพาะ[17]

ตารางที่ 6 แสดงคำที่สื่อถึงกลวิธีการบรรเลงเฉพาะ

อาการจากการบรรเลง	**เสียง**	**เครื่องดนตรี**
รัว	แกร่, กรั๊ก, กริ๊ก, ตลิง	กรับเสภา
	กรู หรือ ครู	รัวคู่สองของเครื่องตี
	ตลิง	กลองแขก, ตะโพน, รำมะนา
โน้ตประดับ	ต๋อย	ปี่ใน
	กาไหล	ลักษณะการตกแต่งทำนอง

[18] สงบศึก ธรรมวิหาร, สัมภาษณ์, มกราคม 2566.

ลักษณะเสียงเฉพาะ	เปี้ยว, วิง	การกวาด
	ตุเล็ด	การสะบัด
	ตือ-แฮ	นิ้วควง (enharmonic) ของปี่
	พรุ่ม ครึ่ม	กลองทัดตีสองลูกพร้อมกัน
	เทียด หรือเทียว	เสียงคู่สองของเครื่องตี
โมทีฟเฉพาะ	เช้เช้	โน้ตในทำนองเฉพาะ

สรุป

คำเลียนเสียงในศัพท์สังคีตของดนตรีไทยเป็นเครื่องมือในการสื่อสารคุณลักษณะเฉพาะของเสียง ดนตรีในด้านต่าง ๆ ได้แก่

1) เนื้อเสียงจากเครื่องดนตรี คำสื่อถึงเนื้อเสียงเฉพาะแสดงโดยการเลือกใช้พยัญชนะให้เหมาะสม พบว่าคำที่ใช้พยัญชนะ “ต” “ท” และ “ถ” มีจำนวนมาก โดยเฉพาะคำศัพท์ของเสียงกลอง ฆ้องวง และปี่

2) หางเสียงแสดงด้วยตัวสะกดและวิธีการปิดพยางด้วยสระเสียงสั้น สระที่ก่อให้เกิดความก้องกังวานได้แก่สระเดี่ยว ส่วนสระผสมพบว่าสระเอียใช้สร้างน้ำเสียงขัด เป็นเสียงตกแต่งในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่

3) ระดับเสียงทุ้มเสียงกับแหลมแสดงด้วยเสียงสระตามลักษณะเฉพาะเสียงเครื่องดนตรี

4) น้ำเสียงแสดงด้วยสระเดี่ยวเป็นหลัก รวมถึง

5) กลวิธีบรรเลงเฉพาะ ได้แก่ ลักษณะการรัวเสียง การตกแต่งโน้ตด้วยเสียงสอดแทรก ลักษณะเสียงเฉพาะของกลวิธีพิเศษ และทำนองเฉพาะ กล่าวคือ คุณภาพเสียงเหล่านี้แสดงถึงการประสานงานระหว่างภาษากับคุณภาพเสียงทางดนตรีอย่างเป็นระบบและมีประสิทธิภาพ

นอกจากนี้ ยังพบว่าบางคำเป็นการบัญญัติโดยไม่ขึ้นกับการเลียนเสียง กรณีพยัญชนะไม่ได้สัมพันธ์กับเนื้อเสียง (เช่น “ติง” “เนง”) แต่หากเป็นการบัญญัติเพื่อระบุความเฉพาะของเสียงเพื่อนำไปใช้สื่อสารในการปฏิบัติการบรรเลง หรือจำกัดใช้กับชนิดของเครื่องดนตรีเฉพาะ และบัญญัติเพื่อสัมพันธ์กับการใช้งานตามคตินิยมทางวัฒนธรรม โดยการบัญญัติปรากฏเป็นสองแนวทาง ได้แก่

1) เลียนเสียงธรรมชาติ ซึ่งเป็นลักษณะหลักครอบคลุมเกือบทั้งชุดคำภาษาดังกล่าว และ

2) มีคำจำนวนไม่มากที่ไม่อยู่ในแนวคิดเลียนเสียง ถึงแม้ว่าคำเหล่านั้นถูกสร้างจากการเลียนเสียงก็ตาม แต่พบการใช้ที่ย้อนแย้ง ทั้งนี้เป็นการกำหนดคำเพื่อสื่อสารการฏิบัติ เช่น คำว่า ติง สามารถใช้สื่อทั้งเสียงแหลมในกลอง ในทางกลับกันเสียงติงใช้สื่อถึงเสียงต่ำในฆ้องวง แสดงให้เห็นว่าการใช้คำศัพท์เหล่านี้นอกจากสื่อถึงเสียงต้นกำเนิดแล้วยังเกี่ยวกับการใช้สื่อสารเกี่ยวกับการปฏิบัติด้วย

จากการศึกษาภาพรวมของข้อมูลนำไปสู่ความเข้าใจถึงปรากฏการณ์การมีอยู่ของศัพท์เลียนเสียงเป็นจำนวนมากนั้น ได้สะท้อนถึงภูมิปัญญาทางดนตรี กล่าวคือ ผู้สำเนียกกระแสเสียงอันละเอียดอ่อนได้ ย่อมถึงพร้อมด้วยพุทธิปัญญาที่สั่งสมประสบการณ์มาเป็นเวลานาน ดังตัวอย่างกรณีเสียงฆ้องวงใหญ่และกลองจากข้อมูลวิเคราะห์ในบทความนี้ นับว่ามีความหลากหลายอย่างมีนัยสำคัญ ซึ่งย่อมสะท้อนถึงการใช้ความหลากหลายดังกล่าวบรรจุเข้าไปในบทประพันธ์ดนตรี โดยเฉพาะเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ นับว่าเป็นแหล่งรวมสรรพเสียงของฆ้องวงใหญ่ ที่ได้พัฒนาการศิลปะการบรรเลงและสุนทรียะขั้นสูงของเครื่องดนตรี เพื่อนำเสนอถึงความเพลิด ทางดนตรีกรรม และเป็นพื้นที่ของการคิดค้นสร้างสรรค์วิธีการแปลกใหม่อยู่เสมอ

อาจสรุปได้ว่าออนโนมาโทเพียเป็นหลักการสร้างคำที่เกิดจากการพรรณาถึงกระแสเสียง (acoustic properties) ตามที่รับรู้ได้จากต้นกำเนิด แล้วถ่ายทอดออกด้วยภาษาพูด นำไปสู่การใช้ในฐานะ ”ภาษาแสดงลักษณ์” คำว่า “ลักษณ์” ในที่นี้คือคุณสมบัติของกระแสเสียง จนนำไปสู่การบัญญัติเป็นศัพท์ที่มีความหมายเฉพาะ นอกจากนี้ยังสะท้อนให้เห็นถึงความพยายามของมนุษย์ในการทำความเข้าใจธรรมชาติของสรรพเสียงและนำไปสู่ความเข้าใจถึงธรรมชาติภายในตัวมนุษย์เองที่มีต่อเสียงเหล่านั้น

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. *มหาชาติคำหลวง*. กรุงเทพฯ: เจริญธรรม, 2516.

คึกฤทธิ์ ปราโมท. *ลักษณะไทย เล่ม 3*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2541.

ชวลิต รนขาว. สัมภาษณ์, มกราคม 2566.

พระเจนดุริยางค์. “การดนตรีของพระเจนดุริยางค์”, (พิมพ์ในงานฌาปนกิจศพ นายสาโรช อัศวรักษ์ ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม, 2497). กรุงเทพฯ : เจริญศิลป์การพิมพ์.

ธนิต อยู่โพธิ์. เครื่องดนตรีไทยพร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี พี่พาทย์ และเครื่องสาย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2523.

สงบศึก ธรรมวิหาร. สัมภาษณ์, มกราคม 2566.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. *ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: ศิริวิทย์, 2530.

Arunrattana, Udom. Court Music in Persia and Thailand During the Early Ayudhaya Period in Ancient Trades and Cultural Contacts in Southeast Asia, edited by. The Office of the National Culture Commission Bangkok: Srimuang Printing. 1996.

Bredin, H. “Onomatopoeia as a Figure and a Linguistic Principle.” New Literary History, 27 no.3, 1996.

Grove, G. and Stanley S., eds. The New Grove dictionary of music and musicians. Vol. 1. MacMillan Publishing Company, 1980.

Brière, Eugène J, “An investigation of phonological interference,” Language 42, no. 4 (December 1966): 768–796. https://doi.org/10.2307/411832