นิพนธ์ต้นฉบับ

กระบวนทัศน์สำหรับการขับร้องเพลงไทย
PARADIGM FOR THAI VOCAL SINGING

ชัยทัต โสพระขรรค์[1]
Chaiyathat Sophrakhan

บทคัดย่อ

บทความนี้ได้เสนอบทวิเคราะห์และกระบวนทัศน์เพื่อเป็นเครื่องมือการสร้างมโนทัศน์การขับร้องเพลงไทยที่จะนำไปถ่ายทอดสู่ผู้เรียนได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยเปรียบเทียบหลักการขับร้องเหมือนกับการสร้างบ้านหลังหนึ่ง ซึ่งประกอบด้วยองค์ประกอบหลัก 10 ประการ และจำแนกออกเป็น 3 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 โครงสร้างพื้นฐานการขับร้อง ได้แก่ ลมหายใจ เสียงวรรณยุกต์ ถ้อยคำ สระและตัวสะกด กลุ่มที่ 2 ระเบียบแบบแผนการสร้างทำนองร้อง ได้แก่ การเอื้อน การเปิด-ปิดคำร้อง จังหวะ ช่องไฟ กลุ่มที่ 3 การเสริมแต่งเพิ่มความประณีตให้กับการขับร้อง ได้แก่ กลวิธีพิเศษ และการสร้างอารมณ์

คำสำคัญ: การขับร้องเพลงไทย; การถ่ายทอดทักษะการขับร้อง; ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย; มโนทัศน์; มโนคติ; กระบวนทัศน์การขับร้อง

Abstract

This article offer an analysis and a paradigm as a means of formulating the concept of Thai vocal singing, which will conveyed to students effectively. By comparison, the singing process is like a house: namely, it consists of 10 principal constituents and resolves itself into three categories. The first category deals with the vocal structure - breath, tones, words, and vowels. The second, the traditional pattern for creating melodies - wordless vocals (Uean), opening, and closing lyrics, rhythm, and gaps. And, finally, the third, the skills enhancing the singing, including some exquisite techniques and emotion.

Keyword: Thai vocal singing; Vocal performance skill transmission; Thai singing theory; Concept; Imagination; Vocal paradigm

[1]ศิลปินอิสระ ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1. บทนำ

เป็นที่ทราบว่ารากฐานของระบบการเรียนการศึกษาดนตรีไทยนั้น มักเป็นการบอกด้วยปากเปล่าหรือที่เรียกกันว่า **"มุขปาฐะ"** (Oral Tradition) เป็นการถ่ายทอดจากครูถึงผู้รับการถ่ายทอด (ลูกศิษย์) (ภาณุภัค โมกขศักดิ์, 2558: 185) และในการสอนวิชาดนตรีไทยภาคปฏิบัตินั้น สิ่งที่สำคัญอย่างหนึ่งที่ครูผู้ถ่ายทอดต่างยึดไว้เป็นแบบแผนในการสอนที่ประสบความสำเร็จคือ **"ผู้ถ่ายทอดต้องรู้หลักจิตวิทยาในการสอน วิธีสอนเป็นตัวอย่างที่ดี และถูกต้องแก่ผู้เรียน รู้ขั้นตอนการสอน"** (ยมโดย เพ็งพงศา, 2525) เพื่อช่วยกระตุ้นไหวพริบในการรับผัสสะผ่านโสตประสาททั้ง 6 ของผู้เรียน จนสามารถสร้างความเข้าใจและสามารถปฏิบัติตามซ้ำ ๆ ได้ จนเกิดความเคยชิน และสามารถพัฒนาไปสู่การปฏิบัติในระดับทักษะชำนาญการ และเชี่ยวชาญตามลำดับ แต่กว่าที่จะผู้ถ่ายทอดจะสามารถสอนหลักวิชาปฏิบัติดนตรีให้ไปสู่จุดที่ประสบความสำเร็จนั้นได้ก็เป็นเรื่องที่แสนจะยากลำบาก ต้องใช้เวลาในการสั่งสมและตกผลึกความรู้อันเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตนอย่างยาวนานหาประมาณมิได้ หรือแม้แต่ตลอดชีวิตของของผู้ถ่ายทอดก็ตาม

ปัญหาในกลุ่มผู้ถ่ายทอดดนตรีไทยตามอัธยาศัยโดยเฉพาะผู้เริ่มต้นเรียนที่ไม่มีประสบการณ์มาก่อนนั้น คือ **"เมื่อใคร่ได้วิชาความรู้ของโบราณก็ต้องอาศัยถามไถ่ครูบาอาจารย์กันด้วยปากเปล่าบ้าง คิดค้นพิจารณาหาคำตอบด้วยตนเองบ้าง ครูพักลักจำบ้าง ไม่มีตำราช่วยในการเล่าเรียนหรืออธิบายข้อปัญหาในการดนตรีเรื่องที่รู้ที่เข้าใจ"** (มนตรี ตราโมท, 2481) เพราะ **"เป็นการศึกษาเพื่อเรียนรู้กระบวนการความคิด ซึ่งมีหลายขั้นตอนประกอบกันขึ้นเรียกโดยรวมว่า ความจำ"** (บุษกร สำโรงทอง, 2530: 56) แต่ผู้ถ่ายทอดไม่สามารถที่จะทำให้ผู้เรียนทุกคนจดจำและเข้าใจรูปแบบของการเรียนในเครื่องมือที่ผู้ถ่ายทอดเลือกให้ตามความถนัดได้ทุกสิ่งทุกอย่าง หรือแม้กระทั่งการเลือกใช้เครื่องมือในการถ่ายทอดไม่ถูกกับจริตและการรับรู้ของผู้เรียนในปัจจุบันที่ไม่ได้มุ่งเน้นการท่องจำดังเช่นในอดีต แต่เน้นการคิดวิเคราะห์เชื่อมโยงด้วยเหตุผล หลายครั้งที่ผู้เรียนบางคนไม่เข้าใจสิ่งที่ผู้ถ่ายทอดอธิบาย และมีการตั้งประเด็นคำถามในระหว่างการเรียน ก็มักได้รับคำตอบกลับมาจากผู้สอนเป็นการแก้เกี้ยวว่า **"ครูของครูสอนมาอย่างนี้"** ซึ่งไม่ใช่คำตอบที่ตรงประเด็น จึงส่งผลให้กระบวนการถ่ายทอดและการเรียนรู้ของผู้เข้ามาศึกษาหลายคนประสบความล้มเหลว เป็นเหตุจูงใจในการสร้างทัศนคติที่ไม่พึงประสงค์เกี่ยวกับดนตรีไทยไปโดยปริยาย

ในการเรียนการสอนขับร้องเพลงไทย มักประสบปัญหาในทำนองอย่างนี้เช่นเดียวกัน เนื่องด้วยพื้นฐานของการขับร้องนั้นเป็นการใช้เครื่องดนตรีที่มาจากร่างกายของมนุษย์คือ **"สายเสียง"** ซึ่งเป็นลักษณะของกระบวนการการบังคับกล้ามเนื้อและอวัยวะภายในร่างกายโดยมีจินตนาการเป็นปัจจัยร่วมด้วย จึงเป็นการยากที่จะสามารถมองเห็นและอธิบายเรื่องของเปล่งเสียงออกมาเป็นรูปธรรม **"ดังนั้นจึงต้องอาศัยจิตสำนึกอาศัยจิตในการนึกเห็นแทนหรือเรียกว่า 'มโนคติ' แต่การที่จะให้เห็นด้วยจิตสำนึกนั้นจะต้องอาศัยจิตที่ตื่นอยู่"** (บุญเชิด พิณพาทย์, 2534: 125) จนเมื่อมีการเริ่มต้นฝึกฝนการสังเกตด้วยจิตสำนึกนั้นจนเกิดความเคยชินแล้ว ถ้าหากผู้รับการถ่ายทอดมีประสบการณ์การรับรู้ที่ดีเกี่ยวกับดนตรีก็จะสามารถพัฒนาทักษะจากการใช้เสียงเพื่อการสื่อสารไปสู่การใช้เสียงเพื่อสร้างสุนทรียภาพ คือการขับร้องเป็นเพลงต่าง ๆ ได้ในที่สุด

ดังนั้น เมื่อเข้าสู่ชั้นเรียนขับร้องเพลงไทย ไม่ว่าจะเพื่อวัตถุประสงค์ในการสร้างความซาบซึ้งทางดนตรี

หรือเพื่อพัฒนาทักษะไปสู่การเป็นนักวิชาชีพคีตศิลป์ไทย ถ้ามีความเข้าใจในหลักการ วิธีการ และพิจารณารู้ตามกรอบมโนทัศน์ที่กำหนดไว้ถูกต้องแล้ว ก็จะเป็นเครื่องมือที่ช่วยเอื้ออำนวยให้ผู้ถ่ายทอดความรู้สามารถสร้างมโนคติในขั้นต้นให้เกิดกับผู้รับถ่ายทอดได้โดยง่าย และสามารถอธิบายให้ผู้รับถ่ายทอดเกิดพุทธิปัญญาน้อมนำไปสู่การปฏิบัติได้อย่างชัดเจนแจ่มแจ้งซึ่งอาจนำไปประยุกต์ใช้กับการเรียนรู้ในทฤษฎีดนตรีไทยได้ต่อไป

2. กระบวนทัศน์สำหรับการขับร้องเพลงไทย

ในหัวข้อที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้ เป็นสิ่งที่ผู้เขียนประมวลขึ้นจากการสั่งสมประสบการณ์ทางวิชาชีพตามระเบียบแบบแผนของบูรพาจารย์ ประกอบกับการค้นคว้าข้อมูลสนับสนุนตามหลักวิชา โดยจะขอเปรียบกระบวนการเรียนขับร้องเพลงไทยเหมือนกับการสร้างบ้านหลังหนึ่ง ซึ่งต้องมีการตระเตรียมวัสดุอุปกรณ์และแบบแปลนแผนผังเพื่อให้ได้บ้านที่สวยงาม สามารถจำแนกส่วนประกอบต่าง ๆ ของบ้านเทียบเข้ากับองค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทยออกได้เป็น 10 ส่วน ดังนี้

1. พื้นที่ในบ้าน	เปรียบได้กับ	ลมหายใจ
2. เสาบ้าน	เปรียบได้กับ	เสียงวรรณยุกต์
3. ตัวบ้านและฝาผนัง	เปรียบได้กับ	ถ้อยคำ
4. เพดานและหลังคา	เปรียบได้กับ	สระและตัวสะกด
5. บันได	เปรียบได้กับ	ทำนองการเอื้อน
6. ประตูและหน้าต่าง	เปรียบได้กับ	การเปิด-ปิดคำร้อง
7. ห้องต่าง ๆ ในบ้าน	เปรียบได้กับ	จังหวะ
8. ดวงไฟในแต่ละห้อง	เปรียบได้กับ	ช่องไฟ
9. เครื่องตกแต่งบ้าน	เปรียบได้กับ	กลวิธีพิเศษในการขับร้อง
10. สีและลวดลายบนฝาผนัง	เปรียบได้กับ	อารมณ์ในการขับร้อง

ผู้เขียนใคร่ขออธิบายถึงสิ่งที่กล่าวถึงทั้ง 10 ประการพร้อมยกตัวอย่างขึ้นแสดงประกอบพอสังเขป ดังนี้

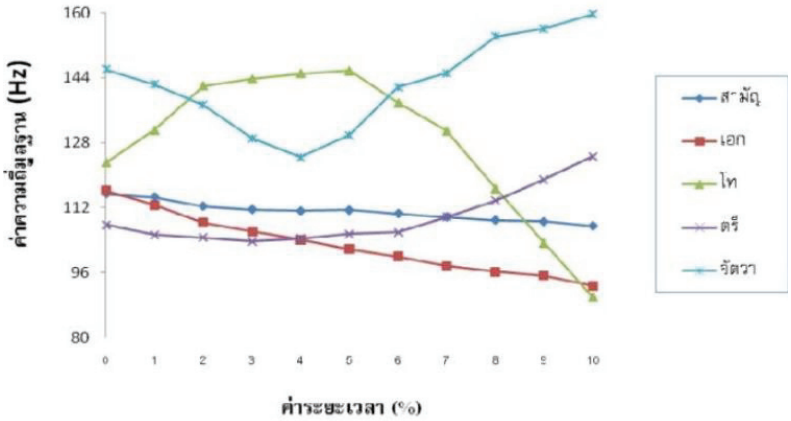
1) ลมหายใจ คือสิ่งที่ผู้ถ่ายทอดควรให้ความสำคัญเป็นประการแรก เพราะเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึง **"พื้นฐาน"** คือ กำลังทุนทรัพย์ของผู้เรียนว่าจะสามารถประสบความสำเร็จในการเรียนขับร้องได้มากน้อยเพียงใด ถ้าหากปอดของผู้เรียนยังเก็บ **"ทุน"** คือ ลมหายใจได้ไม่ดี ก็จำเป็นที่จะต้องมีการฝึกให้รู้จักกำหนดปริมาณลมหายใจของตนเองเสียก่อน เพราะคนส่วนใหญ่แม้จะไม่ได้ร้องเพลงก็ตาม เมื่อเปล่งเสียงพูดก็มักจะลืมสติว่ากำลังหายใจเอาอากาศเข้าไป แต่ใจจะจดจ่อไปในเสียงที่เปล่งออกมาสำเร็จแล้ว ไม่ได้นึกถึงจังหวะการหายใจก่อนที่จะเปล่งเสียงออกมา จึงไม่สามารถที่จะคาดคะเนปริมาณลมที่ใช้ในการขับร้องแต่ละวรรคตอนได้

การสอนให้ผู้เรียนขับร้อง **"หายใจเป็น"** นั้น ไม่จำเป็นที่จะต้องให้ผู้เรียนนั่งหลับตาทำสมาธิในระดับลึก เพียงแต่ให้ผู้เรียนเข้าใจถึงการใช้ **"สติสัมปชัญญะ"** เป็นอุปกรณ์ในการกำหนดรู้ลมหายใจเข้า-ออก (Breath Awareness) ก็เพียงพอ ซึ่งหลักการหายใจนี้สามารถอธิบายได้ตามหลักทางการแพทย์ว่า **"หายใจเข้าท้องพอง หายใจออกท้องยุบ"** (แพทย์พงษ์ วรพงศ์พิเชษฐ และนภัส แก้ววิเชียร, 2553: 104) หรือหากจะกล่าวด้วยศัพท์

อย่างสังเขปว่า “เข้าพอง-ออกยุบ” ก็ย่อมได้เช่นกัน ซึ่งวิธีการฝึกบริหารที่จะช่วยเสริมให้ปอดสามารถทำงานได้ทันที คือ ให้ผู้เรียนใช้มือจับที่หน้าท้องของตนเองพร้อมกับการเปล่งเสียงในใจ “ยุบ-พอง” ไปด้วย 3-4 ครั้ง พร้อมให้สังเกตอาการยุบ-พองบนหน้าท้อง จากนั้นจึงสอนให้ฝึกการเก็บและผ่อนลมหายใจด้วยวิธี “เก็บ-กลั้น-อั้น-ปล่อย” จากช่วงหายใจแบบสั้น ๆ ประมาณ 5 วินาที ไปจนถึงช่วงที่ยาวมากกว่า 10 วินาทีขึ้นไป วิธีการนี้จะเป็นเสมือนการอบอุ่นร่างกายก่อนที่จะเริ่มการเรียนขับร้องทุกครั้ง

2) เสียงวรรณยุกต์ คือการผันเสียงให้สูง-ต่ำต่าง ๆ กันในแต่ละพยางค์เสียง โดยเฉพาะเสียงวรรณยุกต์ในภาษาไทยนั้นมีเอกลักษณ์ที่ทำให้การพูดของคนไทยแตกต่างออกไปจากระบบการผันเสียงของชาติอื่น ซึ่งในที่นี้หมายถึงเสียงวรรณยุกต์ไทย 5 เสียง ที่ถือเป็น “เสาหลัก” ได้แก่ เสียงสามัญ เอก โท ตรี และจัตวา เปรียบเสมือน “ลำนำ” คือ ตัวโน้ตในธรรมชาติของการเปล่งเสียงนั้นเอง

ในการฝึกหัดผู้เรียนขับร้องให้รู้จักการออกเสียงวรรณยุกต์นั้น มิได้หมายความว่าจะเป็นการซ้ำซ้อนกับการเรียนหลักภาษาไทย แต่จะเป็นการทบทวนที่มุ่งหมายให้ผู้เรียนเข้าใจและจดจำจนสามารถสร้างจินตภาพในการเปล่งเสียงขึ้นในใจได้ ซึ่งสามารถอธิบายถึงเสียงวรรณยุกต์ทั้ง 5 นั้น โดยสังเขปได้ดังแผนภูมิที่ 1



แผนภูมิที่ 1 แสดงระดับเสียงของวรรณยุกต์ต่าง ๆ ของคนไทยสำเนียงกรุงเทพฯ
ที่มา: (กันตินันท์ เพียสุพรรณ, 2557: 74)

จากกราฟดังกล่าว สามารถจำแนกเสียงวรรณยุกต์ในการร้องออกเป็นลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

- เสียงสามัญ มีลักษณะสูงปานกลาง เรียบเป็นเสียงเดียวโดยตลอด
- เสียงเอก มีลักษณะคล้ายกับเสียงสามัญ แต่มีระดับเสียงที่ต่ำกว่า
- เสียงโท มีลักษณะคล้ายกับเสียงสามัญ แต่มีพื้นเสียงสูงและลดระดับเสียงลงในช่วงปลาย
- เสียงตรี มีลักษณะผันจากเสียงที่ต่ำไปหาเสียงที่สูงกว่า
- เสียงจัตวา มีลักษณะผันจากเสียงที่มีพื้นเสียงสูงกว่าเสียงเอกไปหาเสียงที่สูงกว่าเสียงตรี

เมื่อจะนำหลักการผันวรรณยุกต์มาใช้สอนประกอบการเรียนขับร้องเพลงไทย ผู้ถ่ายทอดสามารถปรับพื้นฐานของผู้เรียนโดยใช้หลักการอ่านทำนองเสนาะซึ่งเป็นลักษณะของการขับลำนำที่ตายตัวเป็นแม่แบบการออกเสียงวรรณยุกต์เสียงต่าง ๆ และพัฒนาไปสู่การร้องที่มีทำนองสูง-ต่ำอย่างง่าย ๆ ดังเช่นทำนองสวดสรภัญญะ

ตัวอย่างที่ 1 นำนองสวดสรภัญญะ บทสรรเสริญพระพุทธคุณ

ห้องเพลง	1	2	3	4	5	6
คำร้อง	I- - - องค์ I - ใด - - I - พระ-สัม I - - - พุทธ I - อือ - - I - - - - I					
วรรณยุกต์	สามัญ สามัญ		ตรี จัตวา		โท	สามัญ
ทำนองร้อง	I - - - 5 I - 5 - - I - 2 - 5 I - 6 - 7$\hat{2}$ I - 7 - - I - - - - I					

จากตัวอย่างที่ 1 จะเห็นได้ว่าการวางคำร้องและเสียงวรรณยุกต์ของทำนองสวดสรภัญญะจะเป็นไปในแนวทางสอดคล้องกัน เว้นแต่เฉพาะห้องเพลงสุดท้ายที่จะต้องรักษาเสียงลูกตกของทำนองหลักไว้ตามทำนองแนววิถีขึ้น (2 - 5 - 6 - 7) โดยในที่นี้คือโน้ต 7 ซึ่งตามหลักการออกเสียงปกติจะต้องเอื้อนเสียง **"อือ"** ตามเสียงวรรณยุกต์สามัญ แต่หากพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างห้องเพลงที่ 4 และ 5 ประกอบกันด้วยแล้วจะพบว่าการออกเสียงคำว่า **"พุทธ"** และต่อด้วยการปิดคำร้องด้วยเสียง **"อือ"** จะทำให้ได้เสียงตามหลักการอ่านออกเสียงวรรณยุกต์โทที่มีความสนิทกลมกลืนใกล้เคียงกับเสียงพูดปกติ

สิ่งที่ผู้ถ่ายทอดต้องคำนึงถึงในการร้องเพลงอีกประการหนึ่งและควรแนะนำให้ผู้เรียนทราบเมื่อเริ่มต้นการเรียนขับร้องก็คือ การร้องเพลงที่มีคุณภาพดีหรือ **"เสียงใส"** นั้นไม่จำเป็นต้องดัดเสียงหรือปรุงแต่งให้ประณีตเกินเลยไปจากความเป็นธรรมชาติ กล่าวคือ เพียงแต่เป็น **"เสียงที่พูดสบาย ร้องสบาย ฟังสบาย ไปได้เรื่อย ๆ ไม่เหนื่อยง่าย ไม่บีบเค้น"** (สาฑิตย์ ชัยประสิทธิกุล, 2553: 28) โดยมีอุปกรณ์คือการผันเสียงวรรณยุกต์ให้ชัดเจน แต่ก็ไม่ใช่จะต้องออกเสียงเหมือนการพูดสนทนาเล่าเรื่องไปเสียทุกถ้อยคำ ผู้ขับร้องต้องคำนึงถึงทำนองเพลง สำเนียงเพลง และอารมณ์เพลงอีกด้วย

3) ถ้อยคำ หมายถึง บทประพันธ์ที่นำมาบรรจุลงในทำนองเพลงให้แนบสนิท ซึ่งนำมาจากวรรณคดีไทยหรือมีการประพันธ์ขึ้นตามกาลเทศะ ผู้ขับร้องจะต้องเข้าใจในโครงสร้างของบทร้องเสียก่อนว่าเป็นรูปแบบฉันทลักษณ์ประเภทใด เช่น โคลง ฉันท์ กาพย์ หรือกลอน ดังเช่นตัวอย่างบทร้องในเพลงลาวครวญ สองชั้น ดังต่อไปนี้

"ร้อยชู้ฤๅเท่าเนื้อเมียตน เมียร้อยคนฤๅเท่าพระแม่ได้"

หากพิจารณาดูจากคำร้องในวรรคข้างต้นโดยยังไม่แบ่งคำร้องแล้ว ก็จะสังเกตได้ว่ามีลักษณะคล้ายกับกลอนสุภาพ แต่ถ้าหากพิจารณาลงไปอีก ก็จะเข้าใจได้ว่าคำร้องนี้มีลักษณะการประพันธ์โดยถอดและแปลงฉันทลักษณ์มาจากโคลงสี่สุภาพ ซึ่งจะมีการแบ่งวรรคตอนอย่างชัดเจนว่า **"ร้อยชู้ฤๅเท่าเนื้อ เมียตน เมียแล่พันฤๅดล แม่ได้"** เป็นต้น ซึ่งหากเปลี่ยนบทร้องจากกลอนสุภาพไปเป็นโคลงสี่สุภาพแล้ว จะทำให้มี

ผลต่อการตัดสินใจแบ่งวรรคตอนในการร้องและการหายใจ จึงจำเป็นที่จะต้องพิจารณาแบ่งวรรคตอนของคำร้องใหม่ให้เหมาะสม

ในบางกรณีที่มีการบรรจุเนื้อร้องที่มีคำนามหรือชื่อเฉพาะที่เป็นวิสามานยนาม ได้แก่ ชื่อสถาบันการศึกษา ชื่อบุคคล พระอิศริยยศ หรือนามวัตถุอื่น ๆ ที่คล้ายคลึงกัน ผู้ถ่ายทอดควรชี้จุดที่ควรแบ่งถ้อยคำให้เหมาะสมกับใจความของบทประพันธ์ด้วย เช่น คำว่า "จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย" ซึ่งเป็นชื่อสถาบันการศึกษา เมื่อนำมาบรรจุคำร้องในบทเพลงแล้วอาจต้องแบ่งถ้อยคำออกเป็นคำประสม 2 กลุ่ม คือ

- กลุ่มที่ 1 "จุฬาลงกรณ์" (พระนามาภิไธย)
- กลุ่มที่ 2 "มหาวิทยาลัย" (คำนาม)

เมื่อขับร้องจริงอาจพิจารณาแบ่งถ้อยคำให้เหมาะสมโดยไม่ขาดความหรือฉีกคำอย่างน้อย 2 วรรคตอน ดังเช่น "จุฬาลงกรณ์-มหาวิทยาลัย" แต่หากเป็นการแบ่งคำร้องมากกว่า 3 วรรคตอนอาจพิจารณาอนุโลมให้แบ่งเป็น "จุฬา-ลงกรณ์-มหาวิทยาลัย" ได้ โดยจะต้องให้คำว่า "จุฬา" และ "ลงกรณ์" (อลงกรณ์) อยู่ใกล้กันมากที่สุดเท่าที่จะบรรจุลงในทำนองเพลงได้

4) สระและตัวสะกด คือสิ่งที่จะครอบคลุมลงบนตัวพยัญชนะประดุจหลังคาบ้านเพื่อป้องกันอันตรายคือความผิดเพี้ยนจากการออกเสียงผิดซึ่งจะมีผลให้ความหมายผิดเพี้ยนไปด้วย การออกเสียงนั้นก็จำเป็นต้องใช้ฐานในการออกเสียงต่าง ๆ คือ ลิ้น ฟัน ไรฟัน เพดานแข็ง เพดานอ่อน เป็นต้น ซึ่งมีเกณฑ์ที่ใช้เป็นตัวอย่างในการสอนที่ควรคำนึงหลายประการ ตัวอย่างเช่น

- การออกเสียงครุ-ลหุ (หนักเบา) เช่น เสียงประวิสรรชนีย์ คือการออกเสียงสระ อะ แบบกึ่งเสียง เช่น "สวัสดิ์" ให้อ่านว่า "สะหวัด" ไม่ใช่ "สะ-หวัด" หรือ "ซา-หวัด"
- การปิดคำด้วยเสียงคำเป็นคำตาย เช่น คำว่า "ไป" ไม่อ่านว่า "ปาย" "ตรัย" ไม่อ่านว่า "ตราย"
- ยกเว้นตัวสะกดที่ละไว้จากการอ่านตามหลักภาษามาเป็นการอ่านโดยอนุโลมเพื่อความไพเราะ เช่น "เคารพอภิวันท์" ร้องว่า "เคา-รบ-อบ-พิ-วัน" หรือ "เขียวอ่อนมรกต" ร้องว่า "เขียว-อ่อน-มอน-ระ-กด"

นอกจากนี้แล้ว ในการสอนการขับร้องในขั้นต้นนั้น ควรให้ผู้รับถ่ายทอดได้เข้าใจแยกแยะลักษณะของคำร้องว่าควรร้องด้วยสระและตัวสะกดอย่างไรให้ชัดเจน ซึ่งอาจใช้วิธีการสังเคราะห์แบบ "แบ่งพยางค์เสียง" ออกจากคำร้องใน 1 คำก็ได้ เช่น คำว่า "เจ้า" อาจแยกเสียงร้องออกเป็น 2 และ 3 พยางค์เสียงได้ว่า "เจ้า-อู่" และ "จ้า-อาว-อู่" ตามลำดับ หรือคำว่า "น้อยหรือ" อาจแบ่งพยางค์เป็น 4 พยางค์เสียงได้เป็น"นอ-ฮ้อย-หรือ-อึ" เป็นต้น

5) การเอื้อน คือทำนองที่เปล่งออกมาโดยไม่มีความหมายเพื่อทำหน้าที่เชื่อมทำนองเข้าหาคำร้อง ซึ่งจะมีการเปล่งเสียงเป็นทำนองสูงต่ำสั้นยาวต่าง ๆ ลดหลั่นกันไปในรูปที่สัมพันธ์กับ "บันไดเสียง" ของเพลงนั้น ๆ ซึ่งในที่นี้สามารถอธิบายในรูปของสระและพยัญชนะเสียงเอื้อนที่ประสมกันเป็นเสียงต่าง ๆ กันได้ ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 รูปแบบการออกเสียงเอื้อนในการขับร้องเพลงไทย

พยางค์เสียง / พยัญชนะ	เสียงเปิด				เสียงปิด (หางเสียง)			
	เสียงยาว เ-อ /ɤɤ/	เสียงสั้น เ-อะ /ɤ/	เสียงเชื่อม ง /ŋ/	เสียงลงจบ ย /j/	เสียงสั้น ◌็ /ɯ/	เสียงยาว ◌็ /ɯɯ/	เสียงเชื่อม ง /ŋ/	เสียงลงจบ ย /j/
เสียงหนัก อ /ʔ/	เออ /ʔɤɤ˦/	เออะ /ʔɤʔ˦/	เอิง /ʔɤɤŋ˦/	เอย /ʔɤɤj˦/	อึ /ʔɯʔ˩/	อือ /ʔɯɯ˦/	อึง /ʔɯŋ˦/	เอย /ʔɤɤj˦/
เสียงเบา ฮ /h/	เฮอ /hɤɤ˦/	เฮอะ /hɤʔ˩/	เฮิง /hɤŋ˦/	เอ๋ย /ʔɤɤj˩/	ฮึ /hɯʔ˩/	ฮือ /hɯɯ˦/	ฮึง /hɯŋ˩/	เอ๋ย /ʔɤɤj˩/

ที่มา: ผู้เขียน, ประยุกต์การเขียนสัทอักษรจากหนังสือ “ระบบเสียงภาษาไทย” โดย กาญจนา นาคสกุล (2556)

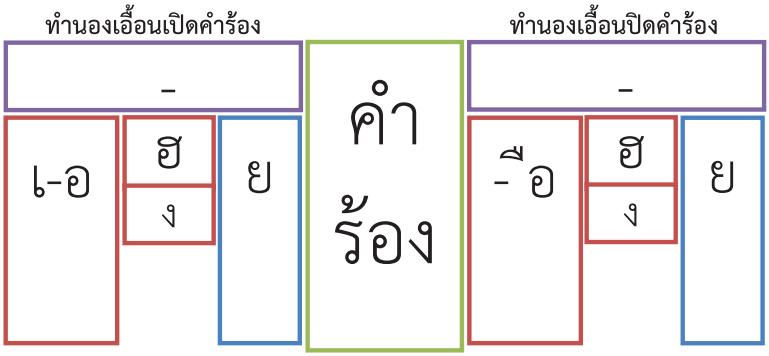
นอกจากนี้แล้ว เมื่อมีการประสมเสียงหลาย ๆ เสียงเข้าด้วยกัน เสียง ง และ ย จะเข้ามามีบทบาททำหน้าที่เชื่อมประสานเสียงเอื้อนต่าง ๆ ให้กลมกลืน ตัวอย่างเช่น

- เออ(ง)เออ ออกเสียงเป็น “เอิงเงอ” /ʔɤɤŋ˦.ŋɤɤ˦/
- ฮึ(ง)เออ ออกเสียงเป็น “ฮึงเงอ” /hɯŋ˩.ŋɤɤ˦/
- เออ(ง)เออ(ย) ออกเสียงเป็น “เอิงเงย” /ʔɤɤŋ˦.ŋɤɤj˦/
- เออ(ย)ฮึ ออกเสียงเป็น “เอ๋ย” /ʔɤɤj˩/

การสอนแม่เสียงหลักในการเอื้อน คือ “อ-ฮ-ง-ย” นับเป็นหัวใจที่สำคัญที่จะต้องสร้างให้ผู้เรียนเห็นและจดจำได้ก่อนการเรียนเพลงใด ๆ เพราะเป็นกระบวนการพื้นฐานในการสร้างทำนองเพลง หากผู้เรียนไม่สามารถปฏิบัติตามด้วยความเข้าใจได้แล้ว ก็จะทำให้ไม่สามารถเอื้อนและเชื่อมโยงเสียงเอื้อนต่าง ๆ ได้อย่างถูกต้อง และจะเป็นการสร้างความเข้าใจคลาดเคลื่อนให้ติดตัวต่อไปได้

6) การเปิด-ปิดคำร้อง ประตูและหน้าต่าง มีหน้าที่ปิดและเปิดรับลมและสิ่งของเข้าสู่ตัวบ้านฉันใด การเอื้อนก็ทำหน้าที่ดุจประตูฉันนั้น คือการเปิดและปิดคำร้องด้วยทำนองเอื้อน หากจะเปรียบกันแล้ว เมื่อมีสิ่งที่เข้ามาในตัวบ้านคือ “ถ้อยคำ” ย่อมต้องเปิดประตู คือ “เปิดปาก” รอไว้ก่อน เมื่อหมดถ้อยคำแล้ว จึงจะปิดประตูคือ “ปิดปาก” ลงได้ เพื่อเก็บถ้อยคำให้เรียบร้อย ประโยชน์ของการเปิดและปิดทำนองร้องนี้ก็เพื่อทำให้ทราบว่ามีการแบ่งความยาวของวรรคตอนก่อนและหลังคำร้องไว้อย่างไร ซึ่งสามารถแยกเสียงเอื้อนออกได้เป็น 4 กลุ่ม ได้แก่

- กลุ่มเสียงเอื้อนเปิดคำร้อง ได้แก่กลุ่มเสียงหนักเอื้อนด้วยสระเออ
- กลุ่มเสียงเอื้อนปิดทำนองและเชื่อมระหว่างคำร้อง ได้แก่กลุ่มเสียงหนักเอื้อนด้วยสระอือ
- กลุ่มเสียงนาสิก ได้แก่ กลุ่มเสียงเบาเอื้อนด้วยสระอึ
- กลุ่มเสียงเอื้อนลงจบทำนองร้อง ได้แก่ เสียงลงท้ายเอื้อนด้วยเสียงการลง “เอย”



แผนภาพที่ 1 โครงสร้างของการสร้างทำนองเอื้อนระหว่างคำร้อง
ที่มา: ผู้เขียน (25 ธันวาคม 2559)

การสอนเรื่องการเปิดและปิดทำนองนี้ เป็นเรื่องที่ยังมีความซับซ้อนเนื่องจากยังไม่มีการวิเคราะห์สัญญะและรูปแบบอย่างเป็นรูปธรรม และมีความแตกต่างออกไปในแต่ละสำนักขับร้อง แต่ในการฝึกหัดเบื้องต้นควรให้ผู้เรียนออกเสียงหลักในการเอื้อนเปิดคำร้องคือ เสียง “เออ” และ “เอย” ให้ชัดเจนเสียก่อน จากนั้นจึงค่อยฝึกเสียงปิดคำร้อง “อือ” และฝึกการ “กระทบเสียง” และ “ครั่นเสียง”ต่าง ๆ ต่อไป โดยแยกรายละเอียดลงไปในเพลงว่า ตำแหน่งไหนเป็นเอื้อนเปิดทำนอง ตำแหน่งไหนเป็นเอื้อนปิดทำนอง ตำแหน่งไหนเป็นการลงจบ เป็นต้น โดยเริ่มจากแบบฝึกทำนองเอื้อนแบบสั้น ๆ ไปจนถึงทำนองเอื้อนที่ยาวขึ้นและต่อเนื่องเป็นลำดับ

7) **จังหวะ** คือ เครื่องมือในการกำหนดระยะความเร็วและความยาวของเพลง โดยมีลักษณะเช่นเดียวกับการ “กั้นห้อง” ซึ่งในที่นี้จังหวะที่ใช้ในการควบคุมการขับร้องมีอยู่ 3 ประเภท คือ

- จังหวะสมมุติ ได้แก่ การขับร้องที่ไม่มีการใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ แต่ได้กำหนดเอาสิ่งอื่น ๆ ใช้แทน เช่น การปรบมือ การเคาะด้วยกรับและไม้ต่าง ๆ เป็นต้น
- จังหวะควบคุม ได้แก่ การใช้เครื่องประกอบจังหวะ คือ ฉิ่ง เพื่อกำกับอัตราจังหวะช้า-เร็ว
- จังหวะหน้าทับ ได้แก่ การใช้เครื่องประกอบจังหวะ คือ เครื่องหนังชนิดต่าง ๆ ซึ่งใช้กำกับจังหวะและวัดระยะความยาวของเพลง

เนื่องด้วยเพลงแต่ละประเภทย่อมใช้มีอัตราจังหวะฉิ่งและหน้าทับในการกำกับจังหวะต่างกัน ดังนั้นสิ่งที่ผู้ถ่ายทอดควรจะเน้นให้ผู้เรียนสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับจังหวะได้โดยง่ายในเบื้องต้นคือ การสร้างจังหวะขึ้นภายในใจของผู้เรียน โดยเมื่อเริ่มเรียนครั้งแรกอาจฝึกให้นักเรียนทดลองเอามือวางทาบที่หน้าอกของตนเองแล้วสัมผัสถึงการเต้นของหัวใจในขณะนั่งพัก ซึ่งเป็นจังหวะตามธรรมชาติ แล้วให้ผู้เรียนนับตามในใจ จากนั้นจึงจะเริ่มหัดเพลงร้องที่มีอัตราจังหวะที่ใกล้เคียงและมีความเร็วปานกลางเป็นขั้นต้น ได้แก่ เพลงเกร็ดในอัตราจังหวะสองชั้นต่าง ๆ

8) **ช่องไฟ** ความสว่างของดวงไฟจะช่วยให้มองเห็นสิ่งต่าง ๆ และพื้นที่ในแต่ละห้องได้ชัดเจน เช่น

เดียวกันกับช่องไฟของการขับร้องที่จะทำให้มองเห็นจังหวะและลูกตกของเพลงได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งในที่นี้อาจแยกออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ได้แก่

- กลุ่มช่องไฟในคำร้อง เช่น การวางตำแหน่งและแบ่งวรรคตอนในถ้อยคำ เช่น คำว่า “โอ้-พ่อพลาย” มิใช่ “โอ้-พ่อ พลาย” “ได้มา-แล้ว” มิใช่ “ได้-มาแล้ว” “โอ้-ผีเสื้อ” มิใช่ “โอ้ผี-เสื้อ” เป็นต้น (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2538: 153)

- กลุ่มช่องไฟในการเอื้อน ซึ่งมีทั้งการร้องแบบตรงจังหวะ ลักจังหวะ และย้อยจังหวะ ซึ่งผู้ถ่ายทอดจะต้องอธิบายประกอบการสอนขับร้องเจาะจงเป็นแห่ง ๆ ไป เช่น คำว่า “หอม” ในบทร้องเพลงสุดสงวนที่ว่า “แม่เนื้อหอม” พยางค์ที่ว่า “หอม” เน้นให้หนักขึ้นเล็กน้อย ส่วนสำคัญอยู่ที่การเอื้อนต่อจากคำว่า “หอม” ถ้าเน้นได้ถูกต้อง จะเน้นคำว่า “หอม” ให้เด่นออกมาจนรู้สึกว่า “หอม” จริง ๆ (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2538: 154)

อย่างไรก็ตามการสอนให้ผู้เรียนเข้าใจเกี่ยวกับการแบ่งช่องไฟนั้นต้องพิจารณาความเหมาะสมของเพลงที่ใช้ถ่ายทอดด้วย เพราะถ้าช่องไฟน้อยเกินไป ก็จะทำให้มองเห็นลักษณะการบรรจุทำนองเอื้อนและคำร้องได้ลำบาก แต่ถ้าช่องไฟมากเกินไปก็อาจจะทำให้การร้องในถ้อยคำฉีกจากกันจนสูญเสียความหมายเดิมไปได้ ซึ่งในที่นี้ ผู้ถ่ายทอดควรสอนเพลงประเภทเนื้อเต็มเพื่อเป็นการปูพื้นฐานการจัดวางช่องไฟในถ้อยคำให้แก่ผู้รับถ่ายทอดเสียก่อน จึงจะเริ่มฝึกการวางช่องไฟในการเอื้อนในเพลงอื่น ๆ ที่ซับซ้อนขึ้นต่อไป

9) กลวิธีการขับร้อง การเลือกใช้เฟอร์นิเจอร์นำมาประดับตกแต่ง มีจุดมุ่งหมายเพื่อเพิ่มความสวยงามให้กับบ้าน แต่บ้านจะสวยงามได้นั้น ผู้เลือกก็จะต้องมี “รสนิยม” ที่ดีเสียก่อน ซึ่งการขับร้องเพลงไทยนี้ก็เป็นเช่นเดียวกัน แต่อย่างไรก็ตามกลวิธีการขับร้องเป็นเรื่องที่มีความแตกต่างกันในแต่ละสำนักดนตรี ดังนั้น หากผู้ถ่ายทอดในสำนักใด ๆ ต้องการจะสร้างรสนิยมและเจตคติที่ดีให้แก่ผู้เรียน ก็จะต้องพยายามคัดเลือกผลงานที่ดีมาให้ผู้รับถ่ายทอดฟังเป็นตัวอย่าง โดยใช้วิธีการสร้างประสบการณ์การฟังเพลงจากศิลปินต้นแบบที่ต้องการ หรือหากเป็นผู้ถ่ายทอดวิชาเอกคีตศิลป์ไทยอยู่แล้ว ก็อาจจะใช้ตนเองเป็นบรรทัดฐานในการเลือกใช้กลวิธีการขับร้องให้เหมาะสมกับวัยวุฒิ และคุณวุฒิของผู้เรียนในแต่ละระดับก็ได้

10) อารมณ์เพลง สีและลวดลายที่ทาบนผนังห้องสามารถสื่อถึงโทน (Tone) และอารมณ์ของบ้านได้ การขับร้องก็เช่นกัน การเลือกใช้โทนเสียงและการสร้างอารมณ์ให้เกิดขึ้นสอดคล้องกับเพลงที่จะขับร้องนั้นจะต้องเกิดจากการวิเคราะห์และตีความบทร้อง ซึ่งส่วนใหญ่ปรากฏอยู่ในรูปแบบของวรรณคดีไทย ในอดีตทฤษฎีที่เกี่ยวกับการตีความตาม “รสวรรณคดี” ซึ่งจำแนกออกเป็น 4 รส และ 9 รส ตามลำดับ ผู้ถ่ายทอดสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการขับร้องได้อย่างกลมกลืน แต่ในวรรณกรรมยุคใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมร่วมสมัยภายนอกวิถีไทยนั้น เนื้อหาของบทร้องอาจจะไม่ได้เข้ากลุ่มรสวรรณคดีดังกล่าวข้างต้น ก็จะต้องมีการตีความบทร้องนั้น ๆ เป็นกรณีไป ซึ่งอาจจำแนกการแสดงออกเป็น 4 รูปแบบ คือ 1) แสดงออกซึ่งพฤติกรรมมนุษย์ 2) แสดงออกซึ่งอารมณ์ 3) แสดงออกซึ่งการพรรณนาธรรมชาติ และ 4) การแสดงออกซึ่งมโนภาพเหนือธรรมชาติ (บุญช่วย โสวัตร, 2530: 71)

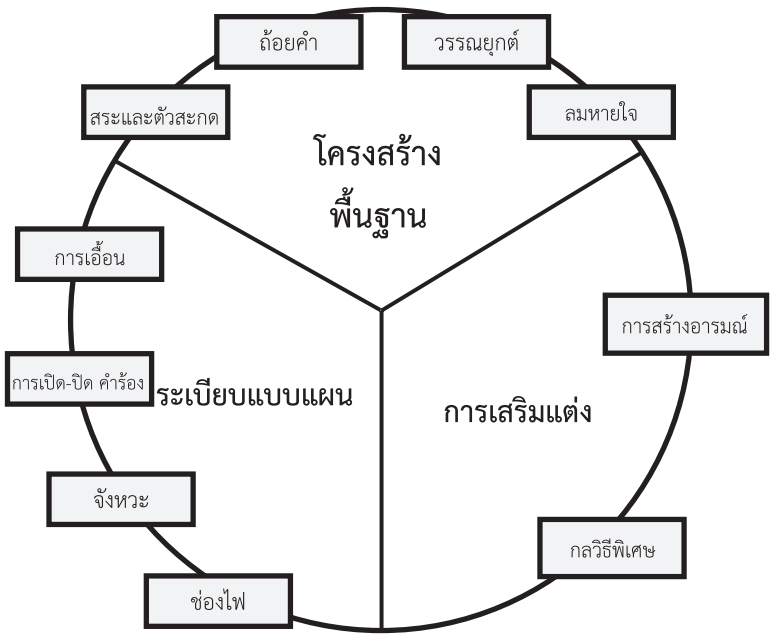
3. บทสรุป

จากสิ่งที่ผู้เขียนได้อธิบายทั้ง 10 ประการนั้น เมื่อกล่าวโดยสรุปอาจจำแนกลักษณะกระบวนทัศน์การขับร้องเพลงไทยออกเป็นสามกลุ่ม ดังนี้

- กลุ่มที่ 1 โครงสร้างพื้นฐานการขับร้อง ได้แก่ ลมหายใจ เสียงวรรณยุกต์ ถ้อยคำ สระและตัวสะกด

- กลุ่มที่ 2 ระเบียบแบบแผนการสร้างทำนองร้อง ได้แก่ การเอื้อน การเปิด-ปิดคำร้อง จังหวะ ช่องไฟ

- กลุ่มที่ 3 การเสริมแต่งเพิ่มความประณีตให้กับการขับร้อง ได้แก่ กลวิธีการขับร้อง และการสร้างอารมณ์



แผนภาพที่ 2 กระบวนทัศน์การขับร้องเพลงไทย
ที่มา: ผู้เขียน (25 ธันวาคม 2559)

บ้านที่ดีและน่าอยู่ เป็นอุดมคติของที่อยู่อาศัยที่จะมีผู้เลือกเข้ามาพำนักเป็นเรือนตายฉันใด ผู้ถ่ายทอดขับร้องเพลงไทยก็พึงที่จะต้องคอยสอดส่อง สำรวจ ปรับปรุง และเสริมสร้างผู้รับถ่ายทอดการขับร้องเพลงไทยให้มีความรู้ความเข้าใจเพื่อก้าวไปสู่เป้าหมายตามลำดับฉันนั้น คือ 1) สามารถขับร้องด้วยพื้นฐานและโครงสร้างที่แม่นยำมั่นคง 2) สามารถสร้างทำนองร้องที่มีสัดส่วนถูกต้องกลมกลืนกับจังหวะและทำนองหลัก 3) สามารถขับร้องด้วยความประณีตงดงามตามหลักสุนทรียะได้ โดยอาศัยกระบวนทัศน์สำหรับการสอนขับร้องเพลงไทยดังที่กล่าวมาแล้ว

4. บรรณานุกรม

กันตินันท์ เพียสุพรรณ. (2557). "การศึกษาเปรียบเทียบเสียงวรรณยุกต์ภาษาไทยกรุงเทพฯ ที่พูดโดยคนไทยและคนอินเดีย: กรณีศึกษาปัจจัยเพศ." วารสารภาษาและวัฒนธรรม. *33*(2), 65-89.

กาญจนา นาคสกุล. (2556). ระบบเสียงในภาษาไทย. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เจริญใจ สุนทรวาทิน. (2538). หลักและวิธีการขับร้อง ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน). ใน ธนาคารกสิกรไทย. สายเสนาะ (น. 150-157). ที่. กรุงเทพฯ : ธนาคารกสิกรไทย.

บุญช่วย โสวัตร. (2530). ดนตรีไทยปริทัศน์. วารสารศิลปกรรม. *2*(3), 63-82.

บุญเชิด พิณพาทย์. (2534). "การขับร้องเพลงไทยในทัศนะของบรมครู." วารสารศึกษาศาสตร์ปริทัศน์. *8*(2), 119-134. สืบค้นจาก http://kukr.lib.ku.ac.th/db/BKN_EDU/search_detail/result/200558

บุษกร สำโรงทอง. (2530). การเรียนรู้กระบวนการทางความคิดในดนตรีไทย. วารสารศิลปกรรม. *2*(3), 56-62.

แพทย์พงษ์ วรพงศ์พิเชษฐ และนภัส แก้ววิเชียร. (2553). "การฝึกจิตในชีวิตประจำวัน." ในการแพทย์ทางเลือก, สำนัก. พันทิพา พงศ์กาสอ บรรณาธิการ. การดูแลสุขภาพผู้สูงอายุแบบบูรณาการ (น. 99-106) (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ศิริชัยการพิมพ์.

ภาณุภัค โมกขศักดิ์. (2558). "การสืบทอดภูมิปัญญาด้านการขับร้องเพลงไทยของสำนักดนตรีหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)." วารสารมนุษยศาสตร์, *22*(1), 181-206.

มนตรี ตราโมท. (2481). ดุริยางคศาสตร์ไทย (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: ศิลปสนองการพิมพ์.

ยมโดย เพ็งพงศา. (2525). "การขับร้องเพลงไทย." ใน การประกวดดนตรีไทยระดับมัธยมศึกษา ภาคตะวันออก ครั้งที่ 3. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางแสน. ชลบุรี: กมลศิลป์การพิมพ์.