คีตศิลป์ไทย: ที่มา ความหมาย และความหลากหลายแห่งนิยาม

THAI VOCAL MUSIC: ORIGIN, MEANING, AND DIVERSITY OF DEFINITION

ชัยทัต โสพระขรรค์ *

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นการประมวลและทบทวนองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับที่มา ความหมาย และนิยามของศัพท์คำว่า “คีตศิลป์ไทย” หรือ “ศิลปะการขับร้องเพลงไทย” ที่รวบรวมจากหนังสือและตำราทางวิชาการที่เผยแพร่ในวงวิชาการและใช้เป็นเกณฑ์มาตรฐานในวิชาชีพคีตศิลป์ไทย โดยยึดตามเอกสารที่ปรากฏในปัจจุบัน มีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นแนวทางในการสังเคราะห์องค์ความรู้ด้านการขับร้องเพลงไทยซึ่งเป็น “ศาสตร์ที่มีพลวัต” และเพื่อประโยชน์ในการสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับพื้นฐานการวิเคราะห์วิจารณ์ผลงานวิชาการด้านการขับร้องเพลงไทยได้อย่างมีวิจารณญาณ ตลอดจนสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้อย่างเหมาะสมตามกาลเทศะ

คำสำคัญ: คีตศิลป์ไทย / การขับร้องเพลงไทย / ศัพท์บัญญัติทางดนตรี / นิยามและความหมาย / ความหลากหลาย

Abstract

This article offers collections and reviews body of knowledge relevant to the origin, meaning, and definition of musical terminology: “Thai Vocal Music” or “Thai Traditional Singing,” which collected from books and resource published in academia, and used as a national standard in Thai vocal singing based on current documentation. This article proposed guidelines for the synthesis of Thai singing knowledge, which is a “dynamic science.” Moreover, gaining benefit for understanding about the basis of critical analysis the Thai traditional singing's publications critically and applied appropriately on all occasions.

Keywords: Thai Vocal Music / Thai Traditional Singing / Musical Terminology / Meaning and Definition / Diversity

* ศิลปินอิสระ, Chaiyathat_s@windowslive.com

บทนำ

การพัฒนาวิชาการดุริยางคศิลป์ไทยเพื่อความเจริญก้าวหน้าและเพื่อรักษาระเบียบแบบแผนการปฏิบัติทักษะดนตรีและขับร้องที่สั่งสมกันสืบมาให้วัฒนาขึ้นจนเป็นศาสตร์ที่มีหลักทฤษฎีและปรัชญาที่สะท้อนการเรียนรู้ตามแบบศึกษิตนิยม (Educationism) นั้น ได้เริ่มปรากฏการบันทึกลายลักษณ์อักษร ในลักษณะจดหมายโต้ตอบระหว่างชนชั้นปัญญาชน ดังปรากฏในเอกสาร “สาส์นสมเด็จ” และ “บันทึกความรู้เรื่องต่าง ๆ” ซึ่งเป็นการรวบรวมข้อเขียนต่าง ๆ จากความทรงจำที่ได้รับการบอกเล่าจากครูดนตรีและศิลปินที่ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ในระบบมุขปาฐะ ทั้งที่เป็นภาษาพูดและภาษาเขียนเพื่อหวังจะช่วยกันรักษาความรู้ไว้มิให้สูญหายไป ในเวลาต่อมาการเรียบเรียงเอกสารคำสอนและตำราทางทฤษฎีดนตรีในลักษณะเช่นนี้ก็ได้รับการพัฒนาขึ้นอย่างจริงจังนับตั้งแต่ที่มีการก่อตั้งสถาบันทางนาฏดุริยางค์ร่วมกับการขยายตัวของสถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาที่มีหลักสูตรการสอนดนตรีและการสร้างศิลปินบัณฑิตครอบคุลมในทุกภูมิภาคของประเทศโดยเริ่มมีการจำแนกเป็นหมวดหมู่ ทำให้เกิดผลิตผลทางความคิดที่ได้รับการต่อยอด จัดทำเป็นแบบเรียนและผลิตซ้ำเพื่อใช้สอนและเป็นเอกสารอ้างอิงในการศึกษาวิจัยมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน ตลอดจนถึงการรวบรวมถ้อยคำที่เคยใช้ในระบบมุขปาฐะนั้น ๆ ขึ้นเป็นศัพท์บัญญัติทางวิชาการเพื่อประกอบความรู้ทางทฤษฎีอีกทางหนึ่ง

ในบทความนี้จะนำเสนอข้อเขียนทางวิชาการที่ได้รวบรวมไว้ในส่วนของหลักวิชาว่าด้วยการขับร้องเพลงไทย หรือคำศัพท์บัญญัติที่เป็นที่รู้จักในแวดวงวิชาการว่า “คีตศิลป์ไทย” ซึ่งเป็นมรดกภูมิปัญญาทางศิลปวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์ว่าด้วยเรื่องการใช้เสียงของคนไทย ที่ในปัจจุบันพบว่ามีแนวคิดที่หลากหลายในการอธิบายทั้งในด้านทฤษฎีและหลักปฏิบัติตามประสบการณ์ของครูขับร้องและศิลปินนักร้อง โดยในที่นี้จะนำเสนอเฉพาะในประเด็นตัวอย่างว่าด้วยเรื่องของการนิยามศัพท์ ซึ่งเป็นทฤษฎีพื้นฐานที่ควรต้องให้ความสำคัญและทำความเข้าใจในลำดับแรก

ที่มาของคำว่า “คีตศิลป์”

แต่เดิมนั้น ยังไม่มีศัพท์บัญญัติว่าด้วยศาสตร์การขับร้องในเชิงวิชาการโดยตรง แต่หากย้อนกลับไปเมื่อสมัยกรุงศรีอยุธยา พบหลักฐานในจดหมายเหตุลาลูแบร์ที่มีบันทึกการขับร้องของชาวสยามไว้ว่าผู้ที่ร้องเพลงนั้นเรียกว่า “ช่างขับ” (Tchang-crab) (La Loubère, แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร 2552: 211) และโดยความเข้าใจโดยทั่วไปแล้วมักเรียกอากัปกิริยาการ “ขับร้อง” ของผู้แสดงในประเภทนั้น ๆ แต่โบราณว่า “ร้องรำทำเพลง” เป็นคำรวบยอดแห่งกิริยาแห่งความรื่นเริงของมนุษย์ (สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ อ้างถึงใน ฤดีรัตน์ กายราศ 2554: 42) แต่ก็มีการกล่าวถึงศัพท์ที่เกี่ยวกับการขับร้องระคนกันในบริบทอื่น ๆ ดังที่กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์ทรงกล่าวไว้ในงานนิพนธ์ของพระองค์เผยแพร่ในสาร “วชิรญาณวิเศษ” ว่า “เรื่องขับร้องนี้ ความตรงกับคำมคธว่า คีตะ หรือ สังคีต” (กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์ 2431: 273) หรือตามจดหมายที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทูลถวายวิสัชนาแด่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์เกี่ยวกับตำรา “สังคีตรัตนากร” มีการกล่าวถึง “เครื่องสังคีต” ซึ่งมีพระวินิจฉัยตอบกลับมาว่า “สังคีต ก็แปลว่าร้อง” (สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ อ้างถึงใน ฤดีรัตน์ กายราศ 2554: 178) จึงกล่าวได้ว่า “คีต” และ “สังคีต” นี้ถือเป็นคำศัพท์ที่ใช้กันอย่างแพร่หลายนับแต่ยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ดังตัวอย่างในวงการวรรณศิลป์ที่ได้ให้ความหมายว่า “เพลงขับ” (เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี 2473: 167) แต่เมื่อนำมาใช้ในวิชาการดนตรีโดยตรงแล้ว จะหมายถึง “การร้องอย่างมีศิลป์ ในภาษาไทยเรียกว่า คีตศิลป์” (เสรี หวังในธรรม 2529: 150)

คำว่า “คีตศิลป์” สันนิษฐานว่าเริ่มมีการใช้ในรูปศัพท์บัญญัติอย่างเป็นทางการเมื่อราวทศวรรษ พ.ศ. 2590-2500 ดังปรากฏอยู่ในคำสมาสว่า “สังคีตสิลป”* ซึ่งเป็นชื่อเดิมของโรงเรียนในสังกัดกรมศิลปากร ซึ่งก่อตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2485 และยังได้ถูกใช้เป็นชื่อชุดวิชาภาควิชาการประกอบการสอบตำแหน่งศิลปินในสังกัดกรมศิลปากร อันประกอบด้วยวิชาย่อยคือ 1) ทฤษฎีหมายเสียงสากล 2) ประวัตินาฏศิลปะและดุริยางคศิลป 3) การขับร้อง และ 4) การประพันธ์บท** สำหรับความหมายของ “สังคีตศิลป์” พระยาอนุมานราชธน (ยง เสฐียรโกเศศ) ได้ให้คำอธิบายไว้ว่า “ถ้าว่าถึงความหมายอย่างกว้าง ก็ได้แก่เรื่องร้องรำทำเพลง ซึ่งแยกเป็นร้องส่วนหนึ่ง รำส่วนหนึ่ง และทำเพลงส่วนหนึ่ง เข้าใจว่าสิ่งทั้งสามนี้ เดิมทีเกิดขึ้นฝ่ายละแผนกแล้วจึงมาติดต่อปนกัน” (พระยาอนุมานราชธน 2491: 153)

เมื่อ พ.ศ. 2488 ได้มีการปรับปรุงการศึกษาภายในโรงเรียนสังคีตศิลปในความดูแลของกรมศิลปากร โดยได้เปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนนาฏศิลป และจัดให้มีการเรียนการสอนใหม่แบ่งออกเป็น 6 สาขาวิชา โดยได้บรรจุหลักสูตร “คีตศิลป” ขึ้นเป็นสาขาวิชาเฉพาะเพื่อสอนการขับร้อง โดยสอน “ขับร้องเพลง 3 ชั้น เพลงเถา เพลงตับ เพลงละคร ขับเสภา พากย์และบอกบท ทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ” (กรมศิลปากร 2492: 82) และได้ปรากฏการใช้คำดังกล่าวนี้สืบมาทั้งในส่วนของตำแหน่ง “คีตศิลปิน” ดังตัวอย่างวัตถุประสงค์องค์การดุริยางค์นาฏศิลป์ พ.ศ. 2497 ตอนหนึ่งว่า “ผดุง ส่งเสริมฐานะและเกียรติศักดิ์ของนาฏศิลปิน คีตศิลปิน และดุริยางคศิลปิน”*** เป็นต้น

จึงสันนิษฐานได้ว่า คำว่า “คีตศิลป์” นี้ได้ถูกใช้ในแวดวงราชการและการศึกษาภายในกรมศิลปากรในชั้นแรก ก่อนที่จะถูกกล่าวถึงในฐานะของศัพท์บัญญัติทางวิชาการดนตรีที่กระจายความนิยมออกไปสู่ภายนอกอย่างแพร่หลาย และใช้เป็นศัพท์บัญญัติเฉพาะในวิชาศิลปะว่าด้วยการขับร้องเพลงไทยสืบมาจนถึงปัจจุบัน

ความหมายของคำว่า “คีตศิลป์”

การใช้ศัพท์ “คีตศิลป์” ดังที่ปรากฏในปัจจุบันนั้น สามารถจำแนกความหมายออกได้ 3 ประเภทหลัก คือ 1) ความหมายตามพจนานุกรม อันเป็นความหมายนัยตรงที่จำกัดความโดยทั่วไป 2) ความหมายตามระเบียบราชการซึ่งเป็นไปเพื่อประโยชน์ในการตราและบังคับใช้กฎหมาย และ 3) ความหมายตามนัยรากศัพท์ซึ่งช่วยให้ทราบถึงที่มาของคำที่ใช้ว่าเป็นคำไทยแท้หรือเป็นคำที่ยืมมาจากภาษาในตระกูลอื่น ๆ ที่ใกล้เคียงกัน

ความหมายตามพจนานุกรม

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้ความหมายของคำว่า คีต และ ศิลป์ ดังนี้

> *คีด, คีตะ-, คีตะกะ [คีด, คีตะ-, คีตะกะ] (แบบ) น. เพลงขับ, การขับร้อง, เช่น แล คีตสำเนียงบรรสาน (สมุทรโฆษ). (ป., ส.).* (ราชบัณฑิตยสถาน 2556: 262)

---

*ใช้อักขระวิธีตามต้นฉบับ, ดู “ระเบียบการกรมศิลปากร ว่าด้วยการอบรมศิลปิน” ใน ราชกิจจานุเบกษา, เล่มที่ 59 ตอนที่ 80 ง วันที่ 22 ธันวาคม พ.ศ. 2485 หน้า 3113-3115.

** ดู “ประกาสกรมสิลปากร เรื่องหลักสูตรและวิธีสอบวิชาช่างตรี สิลปินตรี” ใน ราชกิจจานุเบกษา, เล่มที่ 60 ตอนที่ 60 ง วันที่ 2 พรึสจิกายน 2486 หน้า 3534-3542.

*** ดู “พระราชกฤษฎีกาจัดตั้ง จัดตั้งองค์การดุริยางค์นาฏศิลป์ พ.ศ. 2497” ใน ราชกิจจานุเบกษา, เล่มที่ 671 ตอนที่ 9 ง วันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2497 หน้า 74-84.

ศิลป-, ศิลป์ ๑, ศิลปะ (๑) [สินละปะ-, สิน, สินละปะ] น. ฝีมือ, ฝีมือทางการช่าง, การทำให้วิจิตรพิสดาร, เช่น รูปสลักวีนัสเป็นรูปศิลป์ เขาทำดอกไม้ประดิดประดอยอย่างมีศิลปะ ผู้หญิงสมัยนี้มีศิลปะในการแต่งตัว (ส. ศิลฺป; ป. สิปฺป ว่า มีฝีมืออย่างยอดเยี่ยม).

(๒) น. การแสดงออกซึ่งอารมณ์สะเทือนใจให้ประจักษ์ด้วยสื่อต่าง ๆ อย่างเสียง เส้น สี ผิว รูปทรง เป็นต้น เช่น วิจิตรศิลป์ ศิลปะการดนตรี ศิลปะการวาดภาพ ศิลปะการละคร. (ส. ศิลฺป; ป. สิปฺป ว่า มีฝีมืออย่างยอดเยี่ยม). (ราชบัณฑิตยสถาน 2556: 1144)

จากความหมายที่แสดงข้างต้น ถ้าแปลตามความหมายของพจนานุกรมแล้วจะอนุมานได้ออกเป็น 2 นัย คือ คีตศิลป์ หมายถึง “ฝีมือในการขับร้อง” อย่างหนึ่ง และ “การแสดงออกซึ่งอารมณ์สะเทือนใจให้ประจักษ์แก่ผู้ฟังด้วยการขับร้อง” (เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม 2554: 16)

ความหมายตามระเบียบราชการ

ในส่วนการปกครองภาครัฐ มีการให้ความหมายที่เกี่ยวกับคำว่า “คีตศิลป์” ในทางกฎหมายไว้อย่างจำกัด ดังเช่น กรมสรรพากร ให้ความหมายคำว่า “คีตศิลป์” หมายความถึง “การขับร้องเพลงไทยประกอบเครื่องดนตรีไทย” (กรมสรรพากร 2534) สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ให้ความหมายว่า “การใช้เสียงที่เปล่งออกมาจากลำคออย่างมีศิลปะ ด้วยการตบแต่งเสียงทำนองเพลงให้เกิดความไพเราะ เช่น การร้องอิสระ การร้องประกอบดนตรี การร้องประกอบการฟ้อนรำ ฯลฯ” (สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย 2557: 5; 2560: 9) สำนักงานคณะกรรมการข้าราชการพลเรือน (ก.พ.) อธิบายลักษณะมาตรฐานการกำหนดตำแหน่งการปฏิบัติงานในสาขาคีตศิลป์ว่า *“ลักษณะงานที่ปฏิบัติเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทยเดิม เช่น การขับเสภา การขับร้องเพลงเถา เพลงตับต่าง ๆ ในการบรรเลงดุริยางค์ไทย เก็บรักษาคำร้องในบทเพลงต่าง ๆ และรวบรวมดำรงรักษาศิลปะในการขับร้องเพลงไทยและปฏิบัติหน้าที่อื่นที่เกี่ยวข้อง”(สำนักงานคณะกรรมการข้าราชการพลเรือน 2551)*

จากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นได้ว่าการกำหนดความหมายตามนัยแห่งการบังคับใช้กฎหมายโดยรัฐนั้นจะมีความหลากหลาย โดยอาจครอบคลุมความหมายไปถึงการขับร้องที่เกี่ยวข้องกับการดนตรีตะวันตกและดนตรีร่วมสมัย เว้นแต่เฉพาะกรมสรรพากรที่ให้ความหมายเฉพาะในขอบเขตของดนตรีไทยเพื่ออธิบาย “ลักษณะการประกอบกิจการให้บริการที่เป็นทางศิลปะและวัฒนธรรม” (กรมสรรพากร 2534) ในขณะที่การให้ความหมายของสำนักงาน ก.พ. จะเน้นในด้านบทบาทหน้าที่ตามศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับอัตรากำลังนั้น ๆ

ความหมายตามรากศัพท์

“คีตศิลป์” เป็นคำสมาสระหว่าง คีต และ ศิลป ศัพท์ คีต (สันสกฤต: **गीत**) เป็นคำกิริยากิตก์ ในภาษาบาลีแปลตามรูปศัพท์ว่า ขับร้องแล้ว สร้างจากธาตุ คือรากศัพท์ คี (ยมโดย เพ็งพงศา 2545: 253) ความหมายถูกจำกัดอยู่ที่อากัปกิริยาการเปล่งเสียงหรือการส่งเสียงร้อง ไม่ว่าจะโดยคนหรือโดยสัตว์ กระทำเพื่อสุนทรียะ การสื่อสาร ศาสนา หรือแม้กระทั่งการต่อว่าด่าทอ (ชิงดวง ยุระยง 2556: 53) ไทยรับคำ คีต มาในรูปของคำนาม ในความหมายว่า การขับร้อง ส่วนศัพท์ ศิลฺป (สันสกฤต: **शिल्प**) เป็นคำนามในภาษาสันสกฤตรูปคำเดิม หมายความว่า ฝีมือ (ยมโดย เพ็งพงศา 2545: 253) ในความหมายเดิมไม่ใช่เป็นศิลปะอย่างที่เข้าใจในปัจจุบันที่เป็นวิชาการเกี่ยวกับความงาม แต่เป็นเรื่องของวิชาที่ศึกษาเล่าเรียน

(สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ 2550: 12) ดังนั้นเมื่อจะแปลได้ตามรากศัพท์เดิมจึงเป็น “วิชาว่าด้วยการขับร้องอันสำเร็จแล้ว (ด้วยฝีมือ)”

การนิยามศัพท์และแนวคิดที่สำคัญ

ทบวงมหาวิทยาลัย เคยมีเอกสารสรุปการระดมความคิดของนักวิชาการคีตศิลป์ไทยที่ระบุอย่างชัดเจนว่า “ระบบการขับร้องเพลงไทยต้องมีนิยาม จุดสุดยอดของระบบคือ เป็นศิลปินนักร้องโบราณเป็นอย่างไร ปัจจุบันเป็นอย่างไร ต้องมีการวิจัยสิ่งใหม่ พิสูจน์สิ่งเก่า ผลกระทบของการพัฒนาจะมีผลต่อการสร้างนักร้องอย่างไร” (ทบวงมหาวิทยาลัย 2538: 35) ซึ่งในปัจจุบันนี้พบว่ามีผู้ให้นิยามและความหมายเกี่ยวกับการขับร้องไว้อย่างกว้างขวาง ทั้งในรูปเอกสารคำสอน ตำรา เอกสารประกอบการประชุมสัมมนา บทความ และงานวิจัยต่าง ๆ เป็นต้น ซึ่งจะได้นำเสนอตัวอย่างข้อเขียนที่เป็นบทนิยามว่าด้วยศัพท์ “คีตศิลป์” และ “การขับร้อง” ตามที่ได้รวบรวมจากเอกสารที่จัดทำโดยนักวิชาการ ศิลปิน และหน่วยงานที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ ในปัจจุบันซึ่งสามารถจำแนกตามกรอบการนิยามออกเป็นมิติต่าง ๆ กันดังนี้

1. การนิยามในมิติภาษากับพฤติกรรมมนุษย์

“ภาษา” นับเป็นเครื่องมือที่สำคัญยิ่งของมนุษย์ เพื่อใช้การสื่อสารและถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกขั้นพื้นฐานไปถึงผู้รับสาร ภายใต้บริบทนี้ การขับร้องจึงนับว่าเป็นส่วนหนึ่งของพฤติกรรมในการใช้ภาษาเช่นกัน

การกล่าวถึงการ “ร้อง” ในประเด็นทางภาษานับว่าเป็นนิยามที่เกิดขึ้นในชั้นแรกสุดในแวดวงวิชาการขับร้องของไทย แต่ยังมิได้เกิดขึ้นจากข้อเขียนของศิลปินหรือนักวิชาการดนตรีโดยตรง หากแต่เป็นการขยายความรู้จากกลุ่มนักปราชญ์ราชบัณฑิตที่มีความรอบรู้ในศาสตร์แขนงต่าง ๆ ดังตัวอย่างข้อนิพนธ์ส่วนพระองค์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ที่ว่า “การร้องคิดว่าเกิดจากการเปล่งเสียงอุทานอันเกิดขึ้นแต่ความดีใจเศร้าใจ และเปล่งออกเพื่อให้สงบ ให้พร้อมเพรียง จึงไม่เป็นภาษาอะไร เช่น เฮโล โฮ่ฮิ้ว ฉะนั้นเป็นต้น แล้วภายหลังแทรกคำ ที่เป็นภาษาเข้าประกอบ น่าจะมาแต่ทางเศร้าใจก่อนเปล่งอุทานแล้วก็พิไรต่อ” (สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ใน เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ 2552: 51) ในขณะเดียวกัน พระยาอนุมานราชธน ซึ่งเป็นผู้ได้รับประทานจดหมายตอบจากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ในประเด็นดังกล่าวนี้ ก็ได้ให้ทัศนะที่คล้ายกัน ดังปรากฏในหนังสือ “ร้องรำทำเพลง” ดังนี้

> *การร้องเกิดขึ้นแต่มีอารมณ์ให้สะเทือนใจ คือ ความดีใจ และความเศร้าใจเป็นต้น เมื่อเกิดอารมณ์อย่างนี้แล้ว ก็เปล่งเสียงอุทานออกมาเพื่อให้สงบความสะเทือนใจ เปล่งอุทานแล้วก็พิไรต่อ เพราะฉะนั้น การร้องจึงประกอบด้วยเสียงอุทานและคำที่เป็นภาษาเข้าประกอบกัน ดังจะเห็นได้จากคำของเด็กเมื่อร้องไห้ การร้องนั้นลางอย่างก็มีจังหวะ ลางอย่างก็ไม่มีจังหวะ คิดว่าอย่างไม่มีจังหวะนั้นมาก่อน อย่างมีจังหวะเป็นของคิดได้ภายหลัง*
>
> (พระยาอนุมานราชธน 2500: 1)

จากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นได้ว่าผู้นิพนธ์ทั้งสองท่านได้เรียบเรียงเนื้อหาโดยให้น้ำหนักการนิยามการขับร้องในบทบาทของการสื่อสารด้วยภาษาเป็นสำคัญในส่วนแรกของข้อเขียน แต่ได้เชื่อมโยงเข้ากับเรื่องของหลักดุริยางค์ว่าด้วยจังหวะในส่วนหลังของเนื้อความ สำหรับในตำราทางดนตรีที่จัดทำขึ้นในชั้นหลังนั้นพบว่ามีนักวิชาการดนตรีได้ให้ความสำคัญต่อประเด็นทางภาษาและพฤติกรรมมนุษย์สำหรับการให้ทัศนะเกี่ยวกับการขับร้องแต่อาจสอดแทรกนัยยะทางดนตรีประกอบด้วยเช่นกัน ดังปรากฏในเอกสารคำสอนระดับอุดมศึกษา เรื่อง “การขับร้องเพลงไทย” ดังนี้

“การขับร้อง” นอกจากจะเป็นการใช้ภาษาของแต่ละชาติแต่ละภาษาเป็นของตน แล้วภาษาของเสียงเหล่านั้นย่อมเป็นภาษาที่มีความไพเราะกว่าการออกเสียงในภาษาอย่างธรรมดา และการใช้ถ้อยคำในการขับร้องย่อมจะต้องปรุงแต่งด้วยคุณลักษณะทางดนตรี องค์ประกอบของดนตรีและองค์ประกอบของการขับร้องเข้ามาผสานความกลมกลืน จนกลายเป็นเพลงสำหรับใช้ขับร้องได้อย่างสมบูรณ์ (สุพรรณี เหลือบุญชู 2541: 1)

นอกจากนี้ยังมีการกล่าวถึงประเด็นทางภาษาโดยสอดแทรกการแสดงอารมณ์และความรู้สึกทางศิลปะดังข้อเขียนว่าด้วยการขับร้องเพลงไทยในหนังสือ “ดุริยางคศิลป์ไทย” และ หนังสือ “ทักษะการขับร้อง” ดังนี้

การร้องเพลงเป็นการแสดงออกขั้นพื้นฐานอย่างหนึ่งของมนุษย์ เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ การร้องเพลงสามารถแสดงออกถึงความรู้สึกและอารมณ์ได้ชัดเจนกว่าเสียงดนตรี เพราะการร้องเพลงมีการเชื่อมโยงกับภาษา ได้แก่ คำร้อง ซึ่งมีความหมายที่เฉพาะเจาะจง และถึงแม้การร้องนั้นจะไม่มีคำร้อง เสียงร้องก็ยังสามารถก่อให้เกิดความรู้สึกและอารมณ์แก่ผู้ฟังได้ (อรวรรณ บรรจงศิลป์ 2546: 206)

เด็กแรกเกิดส่งเสียงร้องเพราะหิวหรือไม่สบายบอกให้ทราบว่าตนต้องการอาหารหรือยารักษาโรค เมื่อโตขึ้นก็รู้จักใช้ภาษาในการสื่อสารความหมายด้วยคำพูด ด้วยเหตุดังกล่าวนี้เอง มนุษย์ผู้ชาญฉลาดจึงนำเสียงพูดมาพัฒนาให้เกิดเป็นศิลปะอันวิจิตร ก็คือการขับร้อง นั่นเอง (สมพงษ์ กาญจนผลิน 2552: 5)

จากตัวอย่างข้อเขียนที่ได้นำเสนอนั้น พบว่า ผู้นิพนธ์ใช้คำว่า “ภาษา” เป็น คำสำคัญ ประกอบอยู่ในข้อความเหมือน ๆ กัน และมีคำสำคัญที่ใช้ประกอบรองลงมา คือ “คำ” “ถ้อยคำ” และ “คำร้อง” ซึ่งถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งสำหรับหลักการขับร้อง จึงอาจกล่าวได้ว่า การนิยามที่เกี่ยวข้องกับการใช้ภาษานั้นจะให้ความสำคัญกับ “คำ” ซึ่งเป็นหน่วยเสียงขนาดเล็กที่สุดของการสื่อสารเป็นอันดับแรก ก่อนที่จะขยายไปสู่ “ถ้อยคำ” และพัฒนาขึ้นโดยผนวกเข้ากับองค์ประกอบทางดุริยางค์จนกลายเป็น “คำร้อง” ในที่สุด

2. การนิยามในมิติสรีรจิตวิทยา

ในที่นี้เป็นการกล่าวถึงความหมายของการบูรณาการ 2 องค์ความรู้ในสายวิทยาศาสตร์สุขภาพ 2 สาขาวิชา คือ สรีรวิทยา มีจุดมุ่งหมายมุ่งเน้นในการศึกษาระบบการทำงานของร่างกาย และ จิตวิทยา มุ่งเน้นการศึกษาพฤติกรรมและกระบวนการทำงานของจิต ซึ่งเมื่อกล่าวโดยรวม สรีรจิตวิทยา “เป็นวิชาที่ว่าด้วยการศึกษาค้นหาความสัมพันธ์ระหว่างหน้าที่การทำงานของระบบต่าง ๆ ภายในร่างกายมนุษย์ ซึ่งส่งผลต่อการแสดงพฤติกรรมที่สมดุลและอยู่รอด” (มหาวิทยาลัยรามคำแหง 2544: ออนไลน์)

ในนิยามที่กล่าวถึงแนวคิดทางสรีรจิตวิทยานี้ จะมุ่งให้ความสำคัญกับกระบวนการผลิต “เสียง” ขับร้องที่ผ่านกระบวนการที่ซับซ้อนทั้งกายและจิต แต่สามารถอธิบายได้ด้วยหลักทางการแพทย์ ดังเช่น “ตำราดุริยางคศาสตร์ไทย” ของบุญธรรม (มนตรี) ตราโมท ได้ปรากฏข้อความในย่อหน้าแรกในส่วนที่ว่าด้วยเรื่อง “ร้อง” ดังนี้

การร้องเพลงถึงแม้จะไม่ใช่ดุริยางค์ หรือดนตรีโดยตรงก็จริง แต่มีความเกี่ยวข้องกันอยู่กับดุริยางค์และดนตรีอย่างแยกไม่ออก ถ้าจะเอาตำราแพทย์เข้าประกอบแล้วการร้องก็จะเป็นดนตรีโดยตรง เพราะดนตรีคือเครื่องที่มีเสียงเกิดขึ้นจากสาย และเสียงของคนเราก็เกิดจาก “สายเสียง” ซึ่งอยู่ในลำคอเหมือนกัน (บุญธรรม ตราโมท, 2481: 13)

แม้ในส่วนของศิลปินนักร้องเพลงไทยนั้น ก็ให้ความสำคัญต่อระบบอวัยวะที่เป็นรากฐานแรกสุดของการสร้างเสียงขับร้องดังที่ อัมพร โสวัตร กล่าวว่า “การขับร้องไม่ว่าจะเป็นเพลงไทยหรือเพลงสากล เสียงเป็นอุปกรณ์สำคัญที่สุดอย่างหนึ่งก่อนการเรียนขับร้อง ผู้เรียนจึงมีความจำเป็นที่จะต้องรู้เกี่ยวกับแหล่งกำเนิดของเสียงและอวัยวะที่ทำให้เกิดเสียง” (อัมพร โสวัตร 2548: 34) ซึ่งแม้อวัยวะบางส่วนนั้นไม่สามารถมองเห็นหรือจับต้องได้ แต่สามารถรับรู้ได้ด้วยการฝึกปฏิบัติ ดังตัวอย่างข้อเขียนว่าด้วยความรู้ทั่วไปที่กล่าวถึงในตอนต้นของหนังสือ “หลักคีตศิลป์ไทย” ดังนี้

> *คีตศิลป์ หรือ ขับร้องเพลงไทยนั้น ถ้าพิจารณาอย่างถ่องแท้แล้ว จะเห็นลวดลายและรสชาติแห่งศิลปะของการขับร้องเพลงไทยแฝงไว้อยางมากมาย อุปกรณ์ที่สำคัญ ๆ ที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทยนั้น ไม่สามารถขอยืมใครได้ นอกจากอยู่ที่ตัวของผู้ขับร้องนั้นเอง อุปกรณ์ที่ว่านี้ก็คือ ปาก แก้ม คาง ลิ้น จมูก คอ เสียง ลม จิต สมองและสายเสียง สายเสียงของมนุษย์ เป็นสิ่งที่สัมผัสแตะต้องไม่ได้* (ท้วม ประสิทธิกุล 2529: 191)

นอกจากนี้ เจริญใจ สุนทรวาทิน ยังได้กล่าวถึงความสำคัญของการขับร้องเพลงไทยโดยอธิบายพื้นฐานความรู้ทางสรีรวิทยาด้วยความเข้าใจโดยละเอียด ดังนี้

> *เสียงที่ผู้ขับร้องเพลงออกมาจากลำคอนั้น มาจากสายเสียงเส้นเล็ก ๆ 2 เส้น ที่อยู่ในลำคอส่วนลึก มิใช่เป็นกล่องตามที่เรียก ๆ กันว่า “กล่องเสียง” แท้จริงนั้นคือสายเส้นเสียงเล็ก ๆ 2 เส้นในลำคอดังที่ว่า สายเสียงนี้มีความสำคัญที่สุดแม้จะมิใช่ผู้ขับร้อง และถ้ายิ่งเป็นผู้ขับร้องด้วยแล้วใช้เสียงยิ่งมีความสำคัญเพิ่มขึ้นไปอีกมาก เพราะถูกใช้งานหนักกว่าคนธรรมดา โดยต้องฝึกต้องซ้อมทุกวัน นักร้องจะมีคุณภาพเสียงดีหรือไม่ขึ้นอยู่กับสายเสียงคู่นี้เอง* (เจริญใจ สุนทรวาทิน 2555: 167)

นอกจากความสำคัญของระบบอวัยวะในร่างกายสำหรับการขับร้องแล้ว ความสำคัญของกระบวนการทางจิตในการสร้างความสัมพันธ์กับอวัยวะต่าง ๆ ซึ่งถูกใช้เป็นอุปกรณ์เพื่อการขับร้องก็มีความสำคัญเช่นเดียวกัน ดังที่ ท้วม ประสิทธิกุล ได้กล่าวถึงกระบวนการขับร้องไว้โดยละเอียดดังนี้

> *ขับร้องเป็นวิชาที่ใช้เสียงและกระแสลมที่ไม่มีตัวตน จึงต้องอาศัยจิตและสมองเพราะเสียงลมเป็นเสียงที่ละเอียดอ่อนมาก ไม่สามารถมองเห็นด้วยตาว่ามันอยู่ที่ใด แต่ก็สามารถแสดงให้เรารู้ว่า มันเป็นอย่างไรได้เป็นอย่างดี สิ่งนั้นก็คือเสียงลม เสียงลมเป็นธาตุชนิดหนึ่ง ลอยไปลอยมา กระทบก็ดัง แม้จะมองด้วยตาไม่เห็น แต่คนก็สามารถนำมาเป็นอุปกรณ์ ทั้งนี้จิตของคนจะมีกระแสก็ตาม ก็ยังต้องอาศัยสมองด้วย เพราะสมองเป็นผู้คุมประสาททั้ง 5 ดังนั้น เมื่อจิตต้องการให้เสียงเป็นอย่างไร ก็สั่งไปยังสมอง สมองก็จะบังคับให้ประสาทคือกล่องหรือเส้นเสียงให้เป็นสูงต่ำและอื่น ๆ เช่น ดังออกมา จะดังมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับกระแสลม ถ้ากระแสลมมีกำลังมาก ก็สามารถผลักดันบังคับเสียงให้ดังได้มาก*
>
> (ท้วม ประสิทธิกุล 2529: 193)

ในส่วนของนักวิชาการขับร้องในสมัยต่อ ๆ มา ก็ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับกระบวนการทางกายและจิตที่ใช้เพื่อขับร้องที่สอดคล้องกัน เช่น “การขับร้องเพลงไทยต้องมีการเปล่งเสียงที่ใช้กำลังเต็มที่มีการควบคุมเสียงให้เกิดเป็นเสียงหนักเบามีการปั้นเสียงให้กลมกล่อมบ้างค่อย ๆ ผ่อนเสียงบ้างผู้ร้องต้องบังคับเสียงผ่านออกมาอย่างถูกทิศทางโดยใช้ส่วนต่าง ๆ ในปากและลำคอ” (สุดารัตน์ ชาญเลขา 2541: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

เมื่อนำหลักกายวิภาคเข้ามาประกอบการอธิบาย กล่าวได้ว่าอวัยวะส่วนที่สำคัญที่สุดในการขับร้องนั้น “อยู่ที่บริเวณกล่องเสียง (Larynx) ซึ่งสายเสียงทั้ง 2 เส้นจะขยับมาจนชิดกันจนแนบสนิทที่แนวกลางเพื่อเก็บกักลมแล้วปล่อยออกเป็นจังหวะ พร้อมกันนั้นกล้ามเนื้อสายเสียงจะทำให้เกิดการสั่นของสายเสียงอย่างสม่ำเสมอ ต่อเนื่องเป็นคลื่นเสียงดังกระจายเป็นวงกว้างออกไป เสียงที่จะดังหรือเบาขึ้นอยู่กับความแรงของลมที่เปล่งออกไป เสียงที่จะได้สูงหรือต่ำขึ้นอยู่กับความถี่ในการสั่นและความตึงของสายเสียง” (สาฑิตย์ ชัยประสิทธิกุล 2553: 22-23)

จากตัวอย่างข้อเขียนที่ได้นำเสนอนั้น พบว่า แนวคิดนี้จะใช้คำว่า “เสียง” เป็น คำสำคัญประกอบในส่วนของการให้นิยามการขับร้องเป็นหลัก โดยมักใช้ร่วมกับคำว่า “สายเสียง” ซึ่งเป็น “อวัยวะ” หลักในระบบอวัยวะเพื่อการขับร้อง มุ่งให้ผู้อ่านเข้าใจในกรอบมโนทัศน์ทาง “กาย” ที่มีความสัมพันธ์กับ “จิต” โดยอธิบายหลักการทำงานของระบบอวัยวะที่มีความซับซ้อนแต่สามารถสัมผัสผลผลิตได้ในรูปของ “เสียงร้อง” ที่มีความสั้นยาวหนักเบาเป็นต้น ในส่วนข้อสังเกตนั้นพบว่า ศิลปินนักร้องและนักวิชาการที่มีความรู้ความเข้าใจในกระบวนการขับร้องของตนเองเป็นอย่างดีแล้วนั้นมักจะกล่าวถึงหลักนิยามว่าด้วยสรีรจิตวิทยาเป็นส่วนต้นของเอกสารและตำราทางวิชาการเสมอ

3. การนิยามในมิติดุริยางคศิลป์

จากความสำคัญของนิยามในข้อ 2 นั้น “เสียงร้อง” นับว่าเป็นสิ่งที่สำเร็จแล้วจากกระบวนการของกายและจิต แต่ในแง่มุมทางดุริยางคศิลป์นั้น “เสียง” ที่ใช้ในการขับร้องนั้นต้องถูกนับเข้าเป็นองค์ของ “เสียงดนตรี” ด้วยจึงจะถือว่าเป็นการขับร้องที่มีความหมายโดยสมบูรณ์

ในหลักทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทยนั้น องค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญที่เป็นหลักการขับร้องมี 4 อย่าง คือ เสียง ทำนอง จังหวะ และ ถ้อยคำ (มนตรี ตราโมท 2538: 110-112) หรือหากกล่าวโดยจำแนกคือ การผนวกรวมเอาองค์ประกอบทางดนตรี 3 ประการแรก คือ เสียง ทำนอง จังหวะ รวมเข้ากับหลักการถ่ายทอดเสียงผ่าน “ถ้อยคำ” หรือ “คำร้อง” ดังที่แสดงไว้ในตามแนวคิด ข้อ 1 จากการประมวลข้อมูลพบว่าการให้นิยามในลักษณะแนวคิดว่าด้วยหลักทฤษฎีทางดุริยางค์นี้มักปรากฏในส่วนต่าง ๆ ของเอกสารที่เผยแพร่โดยศิลปินและนักวิชาการทั้งในลักษณะที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการ ดังตัวอย่างที่ข้อเขียนที่จะได้ยกขึ้นแสดงดังนี้

> *การขับร้องเพลงไทย หมายถึงการขับร้องที่มีศิลปะแห่งการใช้เสียงอย่างมีระเบียบแบบแผนตามหลักการที่เรียกว่า “คีตศิลป์” ซึ่งจะต้องปฏิบัติตามขั้นตอนที่ถูกต้องทุกขั้นตอน ไม่ว่าจะเป็นเนื้อร้อง ทำนอง เสียงเอื้อน ถ้อยคำ จังหวะ สำเนียง และลีลา นอกจากนั้นผู้ร้องจะต้องคำนึงและระมัดระวังเกี่ยวกับระยะช่องไฟในการหายใจในขณะที่กำลังขับร้องให้ถูกต้องตรงตามจังหวะ ทั้งในเนื้อร้องและเสียงเอื้อนทำนองเพลงให้เป็นที่เป็นทาง* (สุรางค์ ดุริยพันธุ์ 2552: 42-43)
>
> *การขับร้องเพลงคือการเปล่งเสียงออกเป็นทำนองมีจังหวะแน่นอน สม่ำเสมอ รายการร้องเพลงนี้จะมีทั้งทำนองและเนื้อร้อง การร้องเพลงนี้จะถือว่าทำนองเป็นส่วนสำคัญ ถ้อยคำที่ร้องนั้นจะน้อมเข้าหาทำนองจะต้องมีส่วนของทำนองเป็นประโยค วรรคตอน ครบถ้วนตามทำนองเพลงที่มีผู้แต่งไว้ และจะต้องอยู่ในกำหนดจังหวะของเพลงตามตัวผิดพลาดไม่ได้* (กาญจนา อินทรสุนานนท์ 2542: 38-46)

จะเห็นได้ว่าข้อนิยามที่แสดงไว้ข้างต้นนั้นได้กล่าวถึงความสำคัญขององค์ประกอบทางดนตรีที่ช่วยให้การขับร้องที่เป็น “คีตศิลป์” นั้นมีลักษณะที่เฉพาะเจาะจง และได้ให้ความสำคัญกับการรักษาทำนองอันเป็น

ส่วนที่มีผู้ประพันธ์กำหนดไว้ล่วงหน้า คือ ไม่ได้เกิดด้วยความบันดาลใจเพียงอย่างเดียว แต่จะต้องมีการเรียบเรียงทำนองร้องอย่างมีระเบียบวิธีทางดุริยางคศิลป์อีกด้วย ในขณะเดียวกันพบว่า ผู้นิยามบางท่านได้มีการเชื่อมโยงลักษณะการดำเนินทำนองของดนตรีที่มีความสัมพันธ์กับงานวรรณศิลป์ด้วย ดังที่ปรากฏในหนังสือ “เพลงไทยไพเราะ” ดังนี้

> *การร้องหมายถึงการเปล่งเสียงไปตามบทร้องหรือบทกวีประเภทต่าง ๆ โดยยึดทำนองและจังหวะเป็นสำคัญ ถ้อยคำที่มีเสียงสูงต่ำต้องอนุโลมเสียงเข้าหาทำนองแห่งเนื้อเพลงนั้น ส่วนความสั้นยาวก็ต้องอยู่ในบังคับของเพลง เพลงที่ร้องนี้ดนตรีประเภทดำเนินทำนองสามารถจะดำเนินทำนองตามได้โดยสมบูรณ์แบบ* (เรณู โกศินานนท์ 2542: 2)

ในมิติสัมพันธ์ระหว่างเสียงดนตรีและเสียงขับร้องนั้น อธิบายได้ว่า “การขับ เป็นกริยาที่ทำให้เกิดเสียงออกมาเป็น ลำ และ ร้อง เป็นกริยาที่ทำให้เกิดเสียงออกมาเป็น เพลง ทั้ง ลำ และ เพลง มีองค์ประกอบอย่างเดียวกัน กล่าวคือ ประกอบด้วยลำนำ (Rhythm) ทำนอง (Melody) และจังหวะ (Timing)” (ยมโดย เพ็งพงศา 2542: 1) จึงกล่าวได้ว่าการขับร้องนั้นมีองค์ประกอบเช่นเดียวกันกับองค์ประกอบทางดนตรีทุกประการ

จากนิยามข้างต้นจะสังเกตได้ว่า งานนิพนธ์ส่วนใหญ่มักใช้คำสำคัญที่เป็นองค์ประกอบทางดนตรีคือ “เสียง” “ทำนอง” “จังหวะ” ปรากฏร่วมกันอยู่เป็นหลักโดยไม่อาจแยกสิ่งใดสิ่งหนึ่งออกจากกันได้เลย ในขณะที่สาระของการขับร้องนั้นได้แปลงความหมายของ “คำ” หรือ “ถ้อยคำ” นั้นไปสู่เสียงเพลงที่มี “เนื้อร้อง” หรือ “บทร้อง” เป็นส่วนประกอบสำคัญของคำนิยาม

4. การนิยามในมิติสังคมวัฒนธรรม

ในสาขาวิชาด้านวัฒนธรรมนั้น มีมติว่าผลผลิตทางดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวิถีแห่งสังคมและมีลักษณะของความเจริญงอกงามตามลำดับ ด้วยกระบวนการต่าง ๆ ที่เป็นภาวะหล่อหลอมรวมกันภายในกลุ่มสังคมหรือกลุ่มสำนักเรียนหนึ่ง ๆ ซึ่งมีความสัมพันธ์กันกับการขัดเกลาความรู้สึกนึกคิด ความประพฤติ และความเคารพในกฎเกณฑ์ แบบแผน และขนบประเพณี ไปจนถึงการกลั่นกรอง และดัดแปลงแก้ไขให้เข้ากับยุคสมัย เพื่อให้สามารถส่งต่อวิถีและรูปแบบทางวัฒนธรรมดนตรีนั้นไปสู่ชนรุ่นหลังได้

พิชิต ชัยเสรี (2544) กล่าวว่า วิถีไทยที่ปรากฏในดนตรีไทยมี 3 กรณีคือ “ฉลาดในการประสานประโยชน์ ปราศวิหิงสา และ รักความมีอิสระ” จากข้อสันนิษฐานนี้ อาจกล่าวว่าการขับร้องเพลงไทยย่อมมีคุณลักษณะทั้ง 3 นั้นปรากฏอยู่ไม่มากก็น้อย ดังตัวอย่างข้อเขียนทางวัฒนธรรม ดังนี้

> *การขับร้องเพลงไทยเป็นศิลปะแห่งภูมิปัญญาของคนไทยที่สร้างสรรค์และสืบทอดมาจนปัจจุบัน ศิลปะของการขับร้องเพลงไทยนี้มีความไพเราะงดงามผ่านกระบวนการแก้ไขเราปรับปรุงและปรับเปลี่ยนตลอดมาเป็นระยะเวลานานในอดีตจึงเป็นแบบแผนที่ยอมรับเป็นวัฒนธรรมไทย* (วชิราภรณ์ วรรณดี 2544: 90)

ข้อเขียนบางแห่งพบว่ามีการเน้นความหมายที่เน้นขนบธรรมเนียมและแบบแผนทางวัฒนธรรมให้เด่นชัดอีกลักษณะหนึ่ง เช่น “การขับร้องนี้อาจแตกต่างกันออกไปตามลักษณะแห่งขนบธรรมเนียมประเพณีของแต่ละชาติโดยมีแบบอย่างตามคุณลักษณะของการขับร้องซึ่งเป็นที่นิยมในชาตินั่นเอง เช่นเพลงไทยก็จะมีระเบียบแบบแผนต่าง ๆ ตามหลักวิชาดุริยางคศาสตร์ขับร้องไทย” หรืออีกตัวอย่างหนึ่งที่เน้นคุณค่าทาง

วัฒนธรรม เช่น “คีตศิลป์ไทย หมายถึง ศิลปะแห่งการใช้เสียงอย่างมีระเบียบแบบแผน มีความสมบูรณ์ไปด้วยความงามในเชิงสุนทรียรส และคุณค่าทางวัฒนธรรมของไทย” (บุษยา ชิตท้วม ปีที่ 4 ฉ.8 2534 :60)

ในแง่มุมทางวัฒนธรรมไทย และความเป็นไทย นักวิชาการบางท่านให้ความสำคัญในการใช้ศัพท์ “คีตศิลป์” ในการอธิบายเอกลักษณ์ประจำชาติซึ่งไม่เหมือนกับชาติอื่น และมองลึกลงไปถึงความแตกต่างของแต่ละสังคมหรือแต่ละท้องถิ่นอีกด้วย ดังตัวอย่างดังนี้

> *การขับร้องเพลงไทย หรือ คีตศิลป์ เป็นศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติคู่กับชาติไทยมาแต่โบราณ เป็นศิลปะด้านการขับร้องเพลงไทยที่นักร้องเพลงไทยหรือคีตกวีคิดค้นและประดิษฐ์กลวิธีต่าง ๆ ขึ้นด้วยปัญญา อันเป็นเสียงที่เลียนธรรมชาติโดยไม่มีอุปกรณ์เป็นรูปธรรม ดังนั้นการขับร้องเพลงไทยจึงเกิดขึ้นเมื่อคนไทยรู้จักการเปล่งเสียงเลียนแบบเสียงธรรมชาติเพื่อขับกล่อม พัฒนามาเป็นการขับร้องทำนองเอื้อนที่มีท่วงทำนองลำนำ คำร้อง ลีลาและจังหวะที่พิสดาร มีลักษณะของการขับร้องของเพลงชาติเดียวกันที่แตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อม วัฒนธรรม ประเพณี ความรู้สึกนึกคิดของชุมชนแต่ละท้องถิ่น และไม่เหมือนการขับร้องของชาติอื่น ๆ*
>
> (เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม 2554: ปกหลัง)

จากนิยามข้างต้นจะพบว่า การให้นิยามศัพท์คีตศิลป์ในลักษณะแนวคิดนี้ คำว่า “วัฒนธรรม” จะเป็นคำสำคัญที่ถูกใช้เป็นหลัก โดยมีคำประกอบที่ใช้ร่วมกันหลาย ๆ คำ เช่น “ประเพณี” “ธรรมเนียม” “ระเบียบแบบแผน” “สังคม” “ท้องถิ่น” “ชาติ” “เอกลักษณ์” “อัตลักษณ์” ซึ่งรวมไปถึงกระบวนการและวิธีการได้มาซึ่งความเจริญงอกงามในบริบทวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย เช่น “ขัดเกลา” “ปรับปรุง” “สั่งสม” “ถ่ายทอด” “สืบทอด” เป็นต้น

5. การนิยามในมิติศิลปะและสุนทรียภาพ

การให้นิยามศัพท์ “คีตศิลป์” และ “การขับร้อง” ในแง่มุมทางศิลปะนั้นเกิดขึ้นได้บ่อยครั้งเนื่องจากความแตกต่างในมุมมองที่นักวิชาการด้านศิลปะจะให้คุณค่าของงานศิลปกรรมไปตามรสนิยมของแต่ละบุคคล เนื่องจาก “การขับร้องเพลงไทยเป็นศิลปะละเอียดอ่อน” (เรณู โกศินานนท์ 2542: คำนำ) มีปัจจัยในการอภิปรายแตกต่างกันไปตามประสบการณ์และทฤษฎีทางศิลปะ ดังที่มีคีตศิลปินเปรียบไว้ว่า “การขับร้องนั้นเป็นศิลปะแขนงหนึ่งยากที่จะถ่ายทอดให้กันได้ เสมือนกับการปรุงอาหารนั้นผู้ปรุงใช้เครื่องปรุงอย่างเดียวกันแต่ปรุงเสร็จแล้วอาหารที่ปรุงนั้นอาจมีรสชาติดีเลวแตกต่างกัน” (สุดจิตต์ ดุริยประณีต 2556: 93)

หลักนิยามการขับร้องในมิติทางศิลปะมักมีการเชื่อมโยงเข้าหากันกับนิยามตามหลักปรัชญาศิลปะสากลนิยม เช่น นิยามของอริสโตเติล (Aristotle) ที่ว่า “ศิลปะคือการเลียนแบบธรรมชาติ” และ “ศิลปคืออารมณ์สะเทือนใจที่แสดงออกมา” (พระยาอนุมานราชธน 2533: 49) ดังตัวอย่างบทนิยามการขับร้องเพลงไทยที่ใช้สอนในแบบเรียนว่า *“คีตศิลป์ จึงหมายถึง การนำเสียงซึ่งเกิดจากธรรมชาติ เช่น เออ เอย ฯลฯ มาประดิษฐ์ขึ้นเป็นลำนำทำนองเพลงโดยใช้ศิลปะเข้าตกแต่งทำให้เสียงซึ่งเกิดขึ้นจากธรรมชาติกลายเป็นทำนองเพลง และประกอบเข้ากับเนื้อร้องทำให้ผู้ฟังเกิดความซาบซึ้งและมีอารมณ์คล้อยตาม* (มนตรี ตราโมท และคนอื่น ๆ 2522: 26)

ในกรณีของนักวิชาการกลุ่มประสบการณ์ดนตรีคีตศิลป์ไทย (Non-Professional) ก็ได้ให้ความสนใจในการให้นิยามที่อ้างอิงนิยามในทางศิลปะสากลเช่นกัน ดังที่ยมโดย เพ็งพงศา ศิษย์สำนักเรียน “เสนาะดุริยางค์” ได้ระบุนิยามคีตศิลป์ไทยว่า หมายถึง “ศิลปะที่เกิดจากการนำเสียงซึ่งเกิดจากธรรมชาติมาประดิษฐ์ขึ้นเป็นลำนำของเพลงโดยใช้ศิลปวิธี (Technique) เข้าตกแต่งทำให้เสียงที่เกิดจากธรรมชาติกลายเป็นทำนองเพลงและประกอบกับเนื้อร้อง ทำให้ผู้ฟังเกิดความซาบซึ้งและมีอารมณ์คล้อยตาม” (ยมโดย เพ็งพงศา 2542: 1) เช่นเดียวกับ คณพล จันทร์หอม ศิษย์สำนักเรียนหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กล่าวว่า คีตศิลป์ คือ “ศิลปะแห่งการเปล่งเสียง นั่นคือการเปล่งเสียงด้วยความประณีตละเอียดอ่อน ทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามได้” (คณพล จันทร์หอม 2539: 23)

แต่อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่า การให้นิยามและการแสดงคุณค่าของคำว่า “คีตศิลป์” ในแง่มุมความงามตามหลักวิชาสุนทรียศาสตร์ยังคงพบได้ไม่มากนัก ซึ่งข้อสันนิษฐานนั้นมีความเห็นว่าเนื่องมาจากอุดมคติของการขับร้องในหลายสำนักเรียนในปัจจุบันยังคงนิยม “การขับร้องแบบคลาสิค คือแนวร้องตามแบบฉบับเคร่งครัด” (พูนพิศ อมาตยกุล 2541: ไม่ปรากฏเลขหน้า) ซึ่งต่างออกไปจากหลัก “คีตศิลปวิวัฒน์” ของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) “ที่พัฒนาขึ้นมาเป็นทางขับร้องแนวโรแมนติก” (พูนพิศ อมาตยกุล 2541: ไม่ปรากฏเลขหน้า) ที่มุ่งเน้นการสำแดงอารมณ์ในการขับร้องมากขึ้น ดังที่ อภิญญา ชีวะกานนท์ ศิษย์สำนักเรียน “สายเสนาะ” ได้กล่าวถึงนิยามของการขับร้องในแง่มุมการแสดงอารมณ์ตามคติลัทธิศิลปะสากลและแสดงถึงคุณค่าทางสุนทรียะในสายสำนักเรียนเสนาะดุริยางค์ที่ได้รับถ่ายทอดจากอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ไว้ดังนี้

> *การขับร้องเพลงไทยเป็นการขับร้องด้วยทักษะอันยอดเยี่ยมโดยมีจุดประสงค์ในการถ่ายทอดอารมณ์เพลงแก่ผู้ฟังด้วยวิธีการขับร้องที่วิจิตรแยบยล จึงจะถือว่าเป็นความงามทางศิลปะที่แท้จริง ...แนวความคิดนี้จัดอยู่ในหลักปรัชญาแนว Expressionism ที่มุ่งเน้นการแสดงออกทางอารมณ์ (อภิญญา ชีวะกานนท์ 2532: 79)*

จากตัวอย่างนิยามที่แสดงข้างต้นจะพบว่า การให้นิยามศัพท์คีตศิลป์ตามแนวคิดนี้ คำว่า “ศิลปะ” จะเป็นคำสำคัญที่จะขาดไม่ได้เลยในนิยาม และจะต้องมีการแสดงวิธีการ “ประดิษฐ์” หรือ “สร้างสรรค์” หรือ “ดัดแปลง” การขับร้อง คือ เสียงที่เกิดจาก “ธรรมชาติ” ให้กลายเป็นวัตถุสุนทรียะที่สามารถสร้าง “อารมณ์ความรู้สึก” “ความสะเทือนใจ” หรือ “ความพึงพอใจ” ให้เกิดแก่ตัว “ศิลปิน” และ “ผู้ฟัง” จนสามารถ “จูงจิต” ให้ “คล้อยตาม” ได้

6. การนิยามในมิติบูรณาการ

ในส่วนแนวคิดนี้ อาจกล่าวได้ว่าเป็นการนิยามที่เกิดขึ้นในกลุ่มนักวิชาการยุคใหม่ เมื่อมีกระบวนการวิเคราะห์วิจัยทางศิลปะและการจำแนกหมวดหมู่มาเป็นกรอบกำหนดในวิชาการขับร้องเป็นที่มั่นคงแล้ว โดยจะเป็นการนิยามที่มีความหมายกว้างครอบคลุมการนิยามดังที่แสดงไว้ทั้ง 5 แนวคิดข้างต้น “อันจะเป็นประโยชน์ในการวิเคราะห์สถานการณ์ต่าง ๆ ได้อย่างรอบคอบ รอบด้านและอย่างเป็นเหตุเป็นผล ทั้งในระดับสังคม การดำเนินชีวิตส่วนตนและวิชาชีพ” (ศูนย์การศึกษาทั่วไป จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2549: ออนไลน์) อีกทั้งยังเป็นการเสริมสร้างให้เกิดการสร้างองค์ความรู้ใหม่เพื่อใช้เป็นกรอบในการกำหนดมาตรฐานทางวิชาการอย่างใดอย่างหนึ่ง ดังเช่น การกำหนดกรอบมาตรฐานวิชาชีพคีตศิลป์ไทยที่จัดทำโดยทบวงมหาวิทยาลัยในส่วนที่ว่าด้วยขีดความสามารถและสุนทรียะ ดังนี้

การแม่นหู แม่นตา แม่นเสียง แม่นใจ ในบทเพลง สามารถในการใช้เสียงขับร้องได้ถ้อยคำชัดเจน และไม่เพี้ยนวรรณยุกต์ ซึ่งแสดงออกได้อย่างชัดเจนทั้งความหมายและอารมณ์ของบทร้องและสามารถตกแต่งทำนองเพลงที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ได้เหมาะสมจนเกิดความงามและความพึงพอใจทั้งฝ่ายผู้ฟังและผู้บรรเลง ทั้งนี้ผู้ขับร้องต้องใช้ทักษะและกลวิธีการขับร้องให้เหมาะสมในแต่ละโอกาส ตลอดจนขับร้องได้เหมาะสมตามสำเนียงของภาษา (ทบวงมหาวิทยาลัย 2538: 221)

และอาจมีการสอดแทรกคำนิยามที่มาจากศาสตร์ในแขนงอื่น ๆ มาประกอบเพื่อใช้สำหรับการวิเคราะห์วิจัยในระดับเชิงลึก ดังตัวอย่างรายงานวิจัยสาขาดนตรีศึกษาเกี่ยวกับการจัดการหลักสูตรคีตศิลป์ไทย ดังนี้

สาขาวิชาคีตศิลป์ไทยจึงเป็นการบูรณาการแนวคิดในการสร้างหรือประดิษฐ์เสียงต่าง ๆ จากความคิดหรือกระบวนการภายในของผู้ปฏิบัติ ที่จะต้องคิดตีความ วิเคราะห์และสร้างสรรค์ออกมาเป็นเสียงที่มีคุณลักษณะที่ควรค่าแก่ความพึงพอใจของผู้รับหรือผู้ฟัง ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นกระบวนการที่มีลำดับขั้นตอนในการปฏิบัติ (สุชาดา โสวัตร 2553: 26)

ตัวอย่างการนิยามแนวบูรณาการในอีกลักษณะหนึ่งทั้งที่เป็นการนิยามแบบจำกัด และการนิยามแบบกว้างโดยนักวิจัยและนักวิชาการรุ่นใหม่ ดังนี้

<u>ตัวอย่างที่ 1</u> การนิยามแบบจำกัด

“คีตศิลป์” จึงหมายความว่า ลักษณะการประดิษฐ์เสียงที่เปล่งออกมาในรูปแบบถ้อยคำ การใช้เทคนิคการเอื้อนต่าง ๆ ร่วมกับทำนองเพลงและจังหวะอย่างประณีตบรรจงจนสามารถสื่ออารมณ์ความหมายของบทเพลงได้อย่างไพเราะกลมกลืน การขับร้องเช่นนี้จัดเป็นศิลปะการขับร้องขั้นสูง (สิริลักษณ์ ศรีทอง 2556: 79)

<u>ตัวอย่างที่ 2</u> การนิยามแบบกว้าง

การขับร้องเพลงไทยหรือคีตศิลป์เป็นศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณประจำชาติไทยมาแต่โบราณ การขับรองเพลงไทยนั้นเกิดขึ้นเมื่อคนไทยรู้จักการเปลงเสียงเลียนแบบเสียงธรรมชาติเพื่อขับกลอมและพัฒนามาเป็นการขับรองที่มีทวงทำนอง ลำนำ คำรอง ลีลาจังหวะที่วิจิตรพิสดาร อีกทั้งการขับรองมีความแตกตางกันออกไปตามขนบธรรมเนียมประเพณีของแต่ละชาติโดยมีแบบอยางตามคุณลักษณะของการขับรองซึ่งเป็นที่นิยมในชาตินั้น การขับรองเพลงไทยเป็นสิ่งที่คนไทยสร้างสรรคขึ้นด้วยอารมณสุนทรียะผสมผสานกับจินตนาการ เพื่อสนองความตองการด้านจิตใจ เป็นสิ่งที่ให้ความบันเทิงใจแกคนในสังคม ให้ความสุขสดชื่นหรรษาและสิ่งสำคัญของการขับรองเพลงไทย เป็นการแสดงออกทางสังคมที่รับใชปัจเจกบุคคลและผู้คนในสังคมไทย (อุทัย ขันลุน 2556: 8)

จากตัวอย่างนิยามที่แสดงแนวคิดเรื่องการบูรณาการ พบว่า การให้นิยามจะเน้นความครอบคลุมในการนำไปประยุกต์ใช้กับงานลักษณะต่าง ๆ ได้หลายรูปแบบทั้งในสาขาวิชามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และแม้กระทั้งศาสตร์ในด้านอื่น ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกัน โดยคำที่สำคัญในนิยามเหล่านี้มักเน้นคำที่มีความ

เชื่อมโยงในระหว่างศาสตร์แขนงต่าง ๆ หลาย ๆ คำร่วมกัน ตลอดจนถึงศัพท์ในกระบวนการวิจัยที่เป็นสหศาสตร์ เช่น การตีความ การวิเคราะห์ การสังเคราะห์ เป็นต้น

จากตัวอย่างการนิยามศัพท์ คีตศิลป์ไทย และ การขับร้องเพลงไทย ที่นักวิชาการและศิลปินเพลงไทยได้ให้ความหมาย ทั้ง 6 แนวคิด นั้น สามารถกล่าวสรุปการนิยามโดยอุปนัยในประเด็นสำคัญต่าง ๆ ได้ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 สรุปเปรียบเทียบลักษณะการนิยามศัพท์ “คีตศิลป์” และ “การขับร้องเพลงไทย”

ที่	แนวคิด/มุมมอง	ลักษณะนิยาม	คำสำคัญในนิยาม	
			คำนาม	คำกริยา
1.	ภาษากับพฤติกรรมมนุษย์	การใช้ภาษาเป็นเครื่องมือประกอบในการสร้าง “คำ” หรือ “ถ้อยคำ” ที่มีระเบียบแบบแผนให้กลายเป็น “คำร้อง” ที่มีเพื่อสื่อสารความหมายไปยังผู้ฟัง	คำ / ถ้อยคำ / คำร้อง ผู้ขับร้อง / ผู้ฟัง ภาษา / ความหมาย ฯลฯ	สื่อสาร / พูด / แสดง ร้อง / บอก / บอกเล่า ฯลฯ
2.	สรีรจิตวิทยา	ปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างจิตและระบบอวัยวะที่ใช้ในการเปล่ง “เสียง” ซึ่งเป็นภาวะที่มีความละเอียดซับซ้อน โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อผลิต “เสียง” ที่มีเป็นรูปธรรมอันได้แก่เสียง เออ อือ เอย เป็นต้น (ปรากฏการณ์นี้อาจอธิบายให้เห็นเป็นรูปธรรมได้ด้วยความรู้ทางสรีรวิทยาและจิตวิทยา)	เสียง / สายเสียง / อวัยวะ / กาย / สมอง จิต / กระแสจิต จิตใจ / ประสาท / ระบบ รูป / นาม / กายภาพ สติสัมปชัญญะ ฯลฯ	รับรู้ / สัมผัส สั่งการ / เปล่งเสียง ฯลฯ
3.	ดุริยางคศิลป์	การใช้องค์ประกอบทางดนตรีอย่างประณีตเพื่อตกแต่งและสร้างสรรค์ “เนื้อร้อง” หรือ “ทำนองร้อง” ตามที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ให้สมบูรณ์ครบถ้วน	เสียง / ทำนอง / จังหวะเพลง / เนื้อเพลง / ลำนำ ทำนองร้อง / เนื้อร้อง บทร้อง / บทกวี คีตกวี / คีตนิพนธ์ / นักดนตรี / นักร้อง คีตลักษณ์ ฯลฯ	ประพันธ์ / แต่ง ร้อง / ขับร้อง / เอื้อน ฯลฯ
4.	สังคมวัฒนธรรม	รูปแบบการขัดเกลา พัฒนา ถ่ายทอด ส่งต่อภูมิปัญญา และประเมินคุณค่าโดยใช้กรอบการศึกษาภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมไทย	ดีงาม/ ภูมิปัญญา /คุณค่า / กรอบ / ขนบ / แบบแผน/ วิถี / ประเพณี / วัฒนธรรม จารีต / จรรยา / มารยาท / สำนัก / ชุมชน / ท้องถิ่น ไทย / ชาติ / ประเทศ / รัฐ เอกลักษณ์ / อัตลักษณ์ ผู้ถ่ายทอด / ผู้สืบทอด ฯลฯ	ขัดเกลา / พัฒนา เจริญ / งอกงาม สั่งสม / ถ่ายทอด / สืบทอด เปลี่ยนแปลง / ปรับปรุง คัดสรร / คลี่คลาย ฯลฯ

ตารางที่ 1 สรุปเปรียบเทียบลักษณะการนิยามศัพท์ “คีตศิลป์” และ “การขับร้องเพลงไทย” (ต่อ)

ที่	แนวคิด/มุมมอง	ลักษณะนิยามความหมาย	คำสำคัญในนิยาม	
			คำนาม	คำกริยา
5.	ศิลปะและสุนทรียภาพ	การใช้ธรรมชาติของการร้องสร้างและสำแดงองค์แห่งความงามทางศิลปกรรมที่สามารถเร้า “อารมณ์” ทั้งผู้บรรเลงและผู้ฟังให้เกิดความพึงพอใจและคล้อยตามได้ตามหลักแห่งสุนทรียะ	ความงาม / ปรัชญา / ธรรมชาติ ศิลปะ / ทักษะ / ฝีมือ สิ่งเร้า / อารมณ์ /ความรู้สึก การแสดงออกศิลปิน / นักร้อง วิธี / วิธีการ / กลวิธี / เทคนิค ผู้ฟัง / ผู้เสพ / รสนิยม ฯลฯ	ประดิษฐ์ / คิดค้น สร้างสรรค์ / สำแดง ดัดแปลง / ตกแต่ง ซาบซึ้ง / สะเทือนใจ พึงพอใจ / คล้อยตาม ฯลฯ
6.	บูรณาการศาสตร์	การบูรณาการองค์ความรู้ต่าง ๆ ร่วมกันได้ทั้งด้านมนุษย์ศาสตร์ วิทยาศาสตร์ และสังคมศาสตร์ เพื่อพัฒนาการศึกษาวิจัยวิชาการขับร้องและวิชาชีพศิลปิน	ความรู้ / องค์ความรู้ ความคิด / แนวคิด ขั้นตอน / กระบวนการ คุณสมบัติ / คุณลักษณะ บูรณาการ บุคคล / บุคลากร ความสอดคล้อง ความเหมาะสม ฯลฯ	พัฒนา / ประยุกต์ ปรับใช้ / ศึกษา ดำเนินการ / ตีความ วิจัย / วิเคราะห์ / ปฏิบัติ สังเคราะห์ ฯลฯ

แผนภาพที่ 1 สรุปนิยามและแนวคิดของ “คีตศิลป์” ในมิติต่าง ๆ

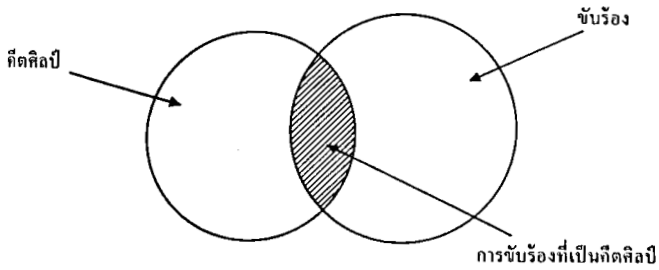
คีตศิลป์ไทย - ขับร้องเพลงไทย: กรณีว่าด้วยข้อพินิจพิจารณ์และการนำไปใช้

จากการสำรวจเอกสาร ตำรา งานวิจัย และข้อเขียนทางวิชาการคีตศิลป์ไทยในปัจจุบัน พบว่ามีการใช้คำว่า “คีตศิลป์” ร่วมอยู่กับ “การขับร้อง” ในข้อเขียนทางวิชาการอยู่โดยตลอด ซึ่งอาจมีลักษณะไม่ต่างไปจากการเรียกชื่อเครื่องดนตรีของไทยบางชนิด เช่น “โทน–ทับ” ที่นักวิชาการดนตรีมักนิยมเรียกด้วยเหตุเป็นคำที่มีความหมายใกล้เคียงกัน แต่หากพิจารณาตามบทบาทการประสมวงก็อาจจะใช้ชื่อเรียกต่าง ๆ กัน เป็นต้น ในขณะเดียวกัน ถ้าหากสังเกตพัฒนาการและบทบาทของข้อเขียนในเชิงวิชาการดนตรีร่วมกับที่การจัดทำข้อความที่ปรากฏต่อสาธารณชนอย่างเป็นทางการ จะพบว่าแนวโน้มความนิยมในการใช้ศัพท์บัญญัติ

“คีตศิลป์” นั้นมีจำนวนเพิ่มขึ้นเป็นลำดับ ดังที่ปรากฏในเอกสารทางราชการของกระทรวง ทบวง กรม ตลอดจนถึงเอกสารประกอบหลักสูตรการศึกษาในสาขาวิชาดนตรีไทยตามกรอบมาตรฐานในระดับอุดมศึกษา

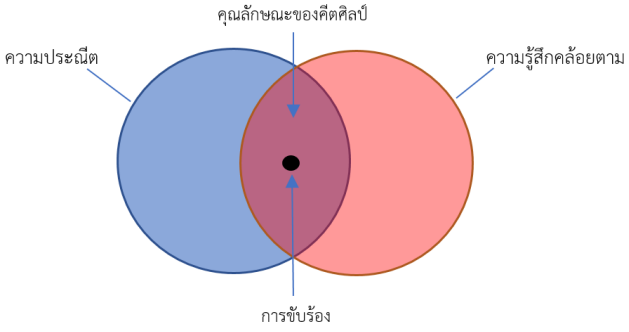
คณพล จันทร์หอม ได้เสนอข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับการพิจารณาศัพท์คำว่า “คีตศิลป์” และ “ขับร้อง” ปรากฏในหนังสือ “การขับร้องเพลงไทย” ดังนี้

> *เมื่อพิจารณาคำว่า **ขับร้อง** กับคำว่า **คีตศิลป์** แล้ว พึงสังเกตว่า **ขับร้อง** มีความหมายต่างไปจากคำว่า **คีตศิลป์** มีเพียงส่วนที่เป็นการขับร้องอย่างไพเราะประณีตละเอียดอ่อนและทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามเท่านั้นที่เป็นคีตศิลป์ ถ้าร้องอย่างไม่มีความประณีตละเอียดอ่อนหรือร้องแล้วผู้ฟังไม่เกิดอารมณ์คล้อยตาม ก็ไม่เรียกการขับร้องนั้นว่า คีตศิลป์* (คณพล จันทร์หอม 2539: 23)



แผนภาพที่ 2 แสดงความสัมพันธ์ของศัพท์ “ขับร้อง และ “คีตศิลป”
ที่มา: คณพล จันทร์หอม (2539: 23)

จากแผนภาพที่ 2 จะเห็นได้ว่าคณพล จันทร์หอม ได้ใช้นิยามทางศิลปะในรูปอัตวิสัยเป็นตัวกำหนดรูปแบบของการขับร้องที่มีคุณลักษณะเป็น “คีตศิลป์” และมีข้อสังเกตเรื่องการให้เหตุผลโดยมีการกำหนดค่าตัวแปรเกี่ยวกับความสัมพันธ์เพิ่มเติมคือ “ความประณีตละเอียดอ่อน” ซึ่งเป็นส่วนของ ศิลปิน และ “คล้อยรู้สึกคล้อยตาม” ที่เป็นส่วนของ ผู้ฟัง จึงจะได้นำเสนอแผนภาพในอีกรูปแบบหนึ่งในรูปภววิสัยเพื่อตรวจสอบข้อสันนิษฐานดังกล่าว ดังแผนภาพที่ 3



แผนภาพที่ 3 แสดงเหตุผล “คุณลักษณะการขับร้องที่เป็นคีตศิลป์”

จากแผนภาพที่ 3 การให้เหตุผลได้สนับสนุนข้อสันนิษฐานที่คณพล จันทร์หอมได้แสดงไว้ข้างต้นคือ การขับร้องที่มีคุณสมบัติที่จะเรียกได้ว่าเป็น “คีตศิลป์” นั้นจะต้องมีองค์ประกอบของความประณีตและต้องสร้างความรู้สึกของผู้ฟังให้คล้อยตามเกิดขึ้นได้พร้อม ๆ กันทั้งสองฝ่าย อย่างไรก็ตามการขับร้องใด ๆ ของฝ่ายนักร้องที่มีทักษะในระดับศึกษิตแล้วย่อมต้องสามารถตัดสินกระแสเสียงที่ตนเองหรือผู้อื่นผลิตขึ้นด้วยวิจารณญาณส่วนตนร่วมกับการสังเกตปฏิกิริยาของผู้ฟังในเชิงอัตวิสัยได้ว่าการขับร้องในขณะจิตหนึ่ง ๆ นั้นอยู่ในระดับที่ทำให้ตนเองพึงพอใจหรือไม่ สามารถจะเรียกว่าถึงจุดของความเป็นคีตศิลป์ได้หรือไม่

สำหรับการตัวอย่างในการสร้างความเข้าใจในประเด็นการนำไปใช้เพิ่มเติม เป็นดังนี้

ตัวอย่างที่ 1

> *การเป็นคนร้องเพลงได้กับการเป็นคนร้องเพลงดีมีความหมายต่างกันและใช้เวลาฝึกฝนเล่าเรียนต่างกันมาก* (เจริญใจ สุนทรวาทิน 2555: 167)

จากตัวอย่างที่ 1 พบว่าได้มีการอธิบาย “การร้องเพลง” ในเชิงเปรียบเทียบกัน 2 กรณี โดยเป็นการแทนค่าของคำว่า “การเป็นคนร้องเพลงได้” กับความหมายของการขับร้องทั่วไป และ “การเป็นคนร้องเพลงดี” กับความหมายของการขับร้องที่เป็น “คีตศิลป์” โดยมีระยะเวลาในการฝึกฝนเป็นเครื่องมือในการชี้วัดและประเมินคุณค่า

ตัวอย่างที่ 2

> *การขับร้องเพลงไทยที่ได้ยินได้ฟังอยู่ทุกวันนี้ บางคนเข้าใจว่าไม่ยาก ซึ่งก็เป็นความจริงอยู่บ้าง หากศึกษาเพียงผิวเผินก็จะรู้สึกว่ามีสำเนียงคล้ายกันหมด ความจริงแล้ว การขับร้องเพลงไทยเป็นศิลปะที่มีความยากและง่ายร่วมกันอยู่*
>
> (วัฒนา โกสินานนท์ 2541: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

จากตัวอย่างที่ 2 การกล่าวถึง “การขับร้องเพลงไทย” ในช่วงต้นและท้ายประโยคมีความหมายโดยนัยแตกต่างกัน โดยในช่วงต้นประโยคนั้นเป็นการกล่าวถึงสิ่งที่ผู้ฟังได้ยินโดยทั่วไป และเป็นเพียงส่วนหนึ่งของความเข้าใจในเรื่อง “การขับร้อง” ในขณะที่ช่วงท้ายประโยคเป็นการแสดงถึงระดับทักษะความสามารถที่แฝงอยู่ใน “การขับร้อง” เหนือกว่าการขับร้องแบบทั่วไปที่โน้มไปในทักษะศิลปะการขับร้องขั้นสูง แต่ทั้งนี้ก็ย่อมขึ้นอยู่กับระดับของผู้ฟังที่มีประสบการณ์ในการฝึกปฏิบัติขับร้องเพลงไทยอีกด้วย

จะเห็นได้ว่า นักวิชาการขับร้องและศิลปินนักร้องได้ให้ความสำคัญของศัพท์ระหว่าง “คีตศิลป์” และ “การขับร้อง” ในสถานะต่างกันตามบริบทของเนื้อหาและสถานการณ์ที่เลือกใช้ และสามารถใช้ศัพท์ทั้งสองแทนระหว่างกันได้ในหลาย ๆ กรณี แต่อาจมีข้อเปรียบเทียบกันในส่วนคุณลักษณะของ “ความประณีตละเอียดอ่อน” เพื่อสร้าง “กลวิธี” และ “อารมณ์” ให้ผู้ฟังรู้สึกคล้อยตาม ตลอดจนถึงระยะเวลาในการศึกษาเล่าเรียน การฝึกฝน ที่เป็นตัวแปรที่สำคัญที่ทำให้การประเมินคุณค่าและความหมายของการขับร้องในความหมายทั่วไป กับการขับร้องที่เข้าข่ายลักษณะความเป็นคีตศิลป์แตกต่างกัน

ดังนั้น เมื่อจะนำศัพท์ที่เกี่ยวข้องนี้ไปใช้ในโอกาสอื่น ๆ จึงควรจะต้องมีการกำหนดนิยามศัพท์ในแนวกว้าง และนิยามศัพท์เฉพาะไว้ให้ชัดเจน เพื่อนำไปเรียบเรียงและแยกแยะเนื้อหาประกอบข้อเขียนตามบริบทของเนื้อความได้โดยไม่เกิดความซ้ำซ้อน หรืออาจเลือกใช้เฉพาะคำใดคำหนึ่งเป็นคำหลักในการเขียนไปตลอดทั้งเรื่องก็ได้

บทสรุป

การจำแนกนิยามทั้ง 6 ตามแนวคิดที่นำเสนอนั้น เปรียบได้คล้ายกับหน้าทั้ง 6 ของลูกเต๋า เมื่อยกลูกเต๋าด้านใดด้านหนึ่งขึ้นส่องแล้ว ก็อาจจะไม่เห็นด้านที่อยู่ในทิศตรงข้ามกัน เปรียบเหมือนการใช้นิยามที่เน้นไปด้านใดด้านหนึ่ง ก็จะลดคุณค่าของการมองในมิติด้านอื่น ๆ ลดลงไป ดังนั้น หากนำเอานิยามทางวิชาการคีตศิลป์ไปใช้โดยไม่คำนึงถึงที่มา ความหมาย และวัตถุประสงค์ในการวิจัยหรือไม่สอดคล้องกับศาสตร์ที่ผู้ใช้มีความชำนาญเป็นทุนเดิมแล้ว ก็จะไม่สามารถนำเอานิยามนั้น ๆ ไปใช้หรือต่อยอดให้เกิดมูลค่าทางวิชาการได้อย่างเต็มที่ จึงต้องใคร่ครวญและพิจารณาให้รอบด้าน

อย่างไรก็ตาม การผลิตเอกสาร ตำรา เกี่ยวกับหลักทฤษฎีเพื่อประโยชน์ทางวิชาการมิได้มุ่งหมายเพียงการใช้เพื่อความเข้าใจแต่เฉพาะผู้เชี่ยวชาญหรือกลุ่มหรือศิลปินวิชาชีพในแต่ละสำนักเรียนหรือสถาบันเพียงแห่งใดแห่งหนึ่งเท่านั้น หากแต่จะต้องกำหนดความหมายและคำอธิบายให้กระจ่างเป็นที่เข้าใจในหมู่วิญญูชนผู้สนใจทั่วไปด้วย จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการทบทวนความรู้ การตรวจสอบ และมีการเรียบเรียงองค์ความรู้เดิมที่ได้รับการสืบทอดมาอย่างต่อเนื่องยาวนานภายใต้ความแตกต่างในรายละเอียดทางวิชาการของแต่ละระบบ “บ้านดนตรี” หรือ “สำนักเรียน” ให้เป็นหมวดหมู่และสอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงของบริบททางวัฒนธรรม ร่วมกับการค้นคว้าวิจัยอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้ผลผลิตทางวิชาการที่ได้รับการกลั่นกรองและชำระแก้ไขแล้วนั้นเข้าถึงปรัชญาของศาสตร์อย่างแท้จริง มีวิธีวิทยาการเป็นแบบแผนที่ยอมรับร่วมกัน และสามารถตอบสนองกับเป้าประสงค์ในการพัฒนาวิชาการคีตศิลป์ไทยให้เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมประจำชาติที่สะท้อนความงามทางสุนทรียะ พร้อมทั้งต้องอาศัยความร่วมมือระหว่างนักวิชาการที่เป็นฝ่ายส่งเสริมการศึกษา (Education) และศิลปินซึ่งเป็นฝ่ายเสริมสร้างทักษะการเรียนรู้ (Learning) ที่จะช่วยกันสืบสานและต่อยอดองค์ความรู้ให้มั่นคงและยั่งยืน

รายการอ้างอิง

กาญจนา อินทรสุนานนท์. 2542. “การขับร้องเพลงไทย”. *สารานุกรมศึกษาศาสตร์ คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ* 18 (2542): 38-46.

คณพล จันทน์หอม. 2539. *การขับร้องเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

คณะกรรมการข้าราชการพลเรือน, สำนักงาน. 2551. “มาตรฐานกำหนดตำแหน่งประเภททั่วไป สายงานคีตศิลป์”. *มาตรฐานกำหนดตำแหน่ง*, 11 ธันวาคม. เลขที่ 04-8-002. วันที่สืบค้นข้อมูล 27 มิถุนายน 2560 (http://www.ocsc.go.th/sites/default/files/attachment/job_specification/4-8-002-0.pdf)

จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม. 2552. แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร . กรุงเทพฯ: ศรีปัญญา.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ศูนย์การศึกษาทั่วไป. 2549. “กลุ่มสหศาสตร์.” *ศูนย์การศึกษาทั่วไป จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.* วันที่สืบค้นข้อมูล 27 มิถุนายน 2560 (http://www.gened.chula.ac.th/cms/index.php?id=101&L=1)

เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม. 2554. *ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

เจริญใจ สุนทรวาทิน. 2555. “การรักษาคอและสายเสียงของผู้ขับร้อง”. ใน บรรณนุสรณ์ เจริญใจ สุนทรวาทิน, หน้า 166-170. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ชิงดวง ยุระยง (ผู้รวบรวม เรียบเรียง). 2556. “ภาษาศาสตร์ในดนตรี – ดนตรี คีต วาทิต ดุริยางค์.” *วารสารดนตรีศิลปากร*, 1(1): 45-63.

ทบวงมหาวิทยาลัย 2538. เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: ประกายพรึก.

ท้วม ประสิทธิกุล. 2529. หลักคีตศิลป์. [ม.ป.ท. : ม.ป.พ.].

ธรรมศักดิ์มนตรี, เจ้าพระยา. 2472. *โคลงกลอนของครูเทพ เล่ม 2*. พระนคร: โรงพิมพ์ไทยเขษม.

บุญธรรม ตราโมท. 2540. *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: กองทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี : สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานเยาวชนแห่งชาติ.

บุษยา ชิตท้วม. 2534. “หลักการศึกษาการขับร้องเพลงไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.” *วารสารศิลปกรรม* 4(8): 52-65.

“ประกาสกรมสิลปากร เรื่องหลักสูตรและวิธีสอบวิชาช่างตรี สิลปินตรี.” 2486. *ราชกิจจานุเบกษา*, 3534-3542. เล่มที่ 60 ตอนที่ 60 ง 2 พฤศจิกายน 2486.

พิชิต ชัยเสรี. 2544. *พุทธธรรมในดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

“พระราชกฤษฎีกาจัดตั้ง จัดตั้งองค์การดุริยางค์นาฏศิลป์ พ.ศ. 2497.” 2497. *ราชกิจจานุเบกษา,* 74-84. เล่มที่ 671 ตอนที่ 9 ง 2 กุมภาพันธ์ 2497.

พูนพิศ อมาตยกุล 2541. “การขับร้องเพลงไทย ประวัติสังเขป พัฒนาการ และสำนักเพลงขับร้อง” ใน *การพัฒนามาตรฐานดนตรีไทย ด้านคุณภาพเสียงและรสมือ และ หลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทย*, ไม่ปรากฏเลขหน้า. การสัมมนาทางวิชาการ วันที่ 20 มีนาคม 2541 ณ ห้องบอลรูม โรงแรมเมอร์เคียวร์ กรุงเทพ. กรุงเทพฯ: สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท. 2538. *ดุริยสาส์น*. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย จำกัด.

มนตรี ตราโมท และคนอื่น ๆ. 2522. *ดนตรีไทย-ขับร้องไทย*. กรุงเทพ: กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ.

มหาวิทยาลัยรามคำแหง 2544. “บทที่ 2 : สรีรจิตวิทยาพื้นฐานของพฤติกรรม.” *e-book Ramkhamhang University*. วันที่สืบค้นข้อมูล 2 กรกฎาคม 2560. (http://e-book.ram.edu/e-book/inside/html/dlbook.asp?code=PC103)

ยมโดย เพ็งพงศา. 2542. *การอ่านทำนองเสนาะเป็นพื้นฐานของการขับร้องเพลงไทย*. เอกสารประกอบการสัมมนาเชิงปฏิบัติการดนตรีไทย เรื่อง การปรับวงดนตรีไทย โรงเรียนพิชัยรัตนาคาร จ.ระนอง. (เอกสารอัดสำเนา)

_____. 2545. *ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์กับคีตศิลป์ในวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผน*. รายงานวิจัย, มหาวิทยาลัยบูรพา. (งบประมาณเงินรายได้ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ปีงบประมาณ 2541)

“ระเบียบการกรมสิลปากร ว่าด้วยการอบรมสิลปิน.” 2485*. ราชกิจจานุเบกษา*, 3113-3115. เล่มที่ 59 ตอนที่ 80 ง 22 ธันวาคม 2485.

ราชบัณฑิตยสถาน 2556. *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

เรณู โกศินานนท์ 2542. *เพลงไทยไพเราะ*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

ฤดีรัตน์ กายราศ. 2554. *สังคีตศิลป์ในสาส์นสมเด็จ เล่ม 1*. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

วัฒนา โกสินานนท์. 2541. “หลักการขับร้องเพลงไทย” ใน การพัฒนามาตรฐานดนตรีไทย ด้านคุณภาพเสียงและรสมือ และ หลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทย, ไม่ปรากฏเลขหน้า. การสัมมนาทางวิชาการ

วันที่ 20 มีนาคม 2541 ณ ห้องบอลรูม โรงแรมเมอร์เคียวร์ กรุงเทพ. กรุงเทพฯ: สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย.

วชิราภรณ์ วรรณดี. 2544. “วัฒนธรรมและมารยาทในการขับร้องเพลงไทย.” *วารสารภาษาและวัฒนธรรม* 20(1): 90-91.

ศิลปากร, กรม. 2492. “การศึกษาและประเพณีไหว้ครูของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร.” *วารสารศิลปากร*, 3(2): 80-88.

ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, สำนักงาน. 2557. *แผนยุทธศาสตร์การส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (พ.ศ. 2555-2558)*. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.

_____. 2560. *นโยบายและยุทธศาสตร์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (พ.ศ. 2560-2564)*. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.

สถิตยธำรงสวัสดิ์, กรมหมื่น. 2431. “เรื่องขับร้อง.” *วชิรญาณวิเศษ*, 173-175. เล่ม 4 สัมฤทธิ ศก 1250 - รัตนโกสินทร ศก 108 (พ.ศ. 2531).

สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ประยุทธ์ ปยุตฺโต). 2550. ศิลปศาสตรแนวพุทธ. [นครปฐม] : วัดญาณเวศกวัน.

สมพงษ์ กาญจนผลิน. 2552. *ทักษะการขับร้องเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สรรพากร, กรม. 2534. *ประกาศอธิบดีกรมสรรพากร เกี่ยวกับภาษีมูลค่าเพิ่ม (ฉบับที่ 11) เรื่อง กำหนดสาขาและลักษณะการประกอบกิจการให้บริการที่เป็นงานทางศิลปะและวัฒนธรรม ตามมาตรา 81(1) (ซ) แห่งประมวลรัษฎากร*, 27 ธันวาคม.

สาฑิตย์ ชัยประสิทธิกุล. 2553. *เสียงดี เป็นที่หนึ่ง*. กรุงเทพฯ: มติชน.

สิริลักษณ์ ศรีทอง. 2556. “แนวทางการศึกษาศิลปะการขับร้องเพลงไทยเดิม ท่ามกลางวัฒนธรรมดนตรีที่หลากหลาย.” *วารสารธรรมศาสตร์* 32(2): 76-96.

สุชาดา โสวัตร. 2553. *การนำเสนอแนวทางการพัฒนากรอบมาตฐานคุณวุฒิระดับปริญญาตรีสาขาวิชาคีตศิลป์ไทย ตามกรอบมาตรฐานคุณวุฒิระดับอุดมศึกษาแห่งชาติ*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. ภาควิชาศิลปะ ดนตรี และนาฏศิลป์ศึกษา, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุดจิตต์ ดุริยประณีต. 2556. “ข้อแนะนำสำหรับผู้แรกหัดขับร้องเพลงไทยเดิม.” ใน *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นางสุดจิตต์ ดุริยประณีต อนันตกุล*, 93-94. กรุงเทพฯ: มูลนิธิดุริยประณีต.

สุดารัตน์ ชาญเลขา. 2541. “หลักการขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น.” ใน *การพัฒนามาตรฐานดนตรีไทย ด้านคุณภาพเสียงและรสมือ และ หลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทย*, ไม่ปรากฏเลขหน้า. รายงานการสัมมนาทางวิชาการ วันที่ 19 มีนาคม 2541 ณ ห้องบอลรูม โรงแรมเมอร์เคียวร์ กรุงเทพ. กรุงเทพฯ: สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย.

สุพรรณี เหลือบุญชู. 2541. *เอกสารคำสอน การขับร้องเพลงไทย*. มหาสารคาม : ภาควิชาทัศนศิลป์และศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

สุรางค์ ดุริยพันธุ์ 2552. “กลวิธีการขับร้องเพลงไทยให้เกิดความไพเราะ.” ใน *ไหว้ครูดนตรีไทย 2552 งานมุทิตาจิต 72 ปี ครูสุรางค์ ดุริยพันธุ์*, 42-65. กรุงเทพฯ: สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ และ พูนพิศ อมาตยกุล (บรรณาธิการ). 2552. *เพลงดนตรี : จากสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึง พระยาอนุมานราชธน*. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

เสรี หวังในธรรม. 2529. “นาฏศิลป์และดนตรีไทย.” ใน *มัคคุเทศก์กับการนำเที่ยว*, 150-152. เอกสารประกอบการอบรมมัคคุเทศก์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พิฆเนศ.

อรวรรณ บรรจงศิลป์. 2546. “การขับร้องเพลงไทย” ใน อรวรรณ บรรจงศิลป์ (บรรณาธิการ) และคนอื่น ๆ. ดุริยางคศิลป์ไทย, 205-245. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนุมานราชธน, พระยา . 2494. *อธิบายนาฏศิลปไทย พร้อมด้วยคำนำเรื่องสังคีตศิลป*. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์.

_____. 2500. *ร้อง รำ ทำเพลง ของเสฐียรโกเศศ*. พระนคร: โรงพิมพ์มิตรไทย.

_____. 2533. “ศิลปและศีลธรรม”. ใน *รวมเรื่องศิลปะและการบันเทิง*, หน้า 49-54. กรุงเทพ: คณะอนุกรรมการจัดพิมพ์เอกสารเนื่องในวาระครบ 100 ปี พระยาอนุมานราชธน.

อภิญญา ชีวะกานนท์. 2532. *การทำทางร้องจากทำนองหลักในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น*. รายงานวิจัย. ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัมพร โสวัตร. 2548. “ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทย.” ใน *การประกวดดนตรีไทยระดับนักเรียนภาคตะวันออก ชิงถ้วยพระราชทานครั้งที่ 25*, 34-36. [ชลบุรี]: สถาบันศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยบูรพา.

อุทัย ขันลุน. 2556. *เพลงไทยในหลักสูตรพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป พุทธศักราช 2551*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.