วารสารภาษาและภาษาศาสตร์ ปีที่ 35 ฉบับที่ 2 (มกราคม-มิถุนายน 2560)
JOURNAL OF LANGUAGE AND LINGUISTICS 35, 2 (JANUARY- JUNE 2017)

การวิเคราะห์เสียงที่สื่อความหมายในวรรณคดี: กรณีศึกษา *"นิราศลอนดอน"*

An Analysis of Sound and Meaning in Literature: A case study of *"Niraat London"*

สิริศิระ โชคทวีกิจ

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์ปรากฏการณ์ด้านเสียงที่ปรากฏใน "นิราศลอนดอน" และอธิบายความสัมพันธ์ของปรากฏการณ์เหล่านั้นกับเนื้อหาเชิงสัมพันธภาพของตัวบท พบว่า หลักการภาษาศาสตร์ทางเสียง (สัทศาสตร์) ปรากฏในนิราศลอนดอนเป็นจำนวนมาก เช่น สัทสัญญะ การเลียนเสียง ลักษณะการเปลี่ยนแปลงทางเสียง และรูปแปรที่มีการออกเสียงต่างออกไป สิ่งเหล่านี้สอดคล้องกับเนื้อหาของตัวบทในแต่ละตัวบทที่วิเคราะห์ นักภาษาศาสตร์บางคนกล่าวว่า เสียงสัมพันธ์กับความหมายบางครั้งเป็นไปตามที่กำหนดของสังคมแล้ว แต่ทว่าก็มีบางเสียงที่สื่อสัมพันธ์กับความหมายได้เชิงอารมณ์ความรู้สึกเป็นเสียงที่สื่อแสดงภาพ ลำดับของกระบวนการซึ่งมีเหตุผลรองรับทางแนวคิดเรื่องเสียง และบางครั้งมีอิทธิพลจากบริบทของรูปแบบและการสัมผัสเสียงจึงทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเสียงอย่างมีเงื่อนไขจากภายนอก และบางเสียงของคำสร้างรูปแปรขึ้น ลักษณะนี้แม้มีอิทธิพลภายนอกแต่เป็นไปตามระบบเสียงที่เปลี่ยนแปลงได้จริง

คำสำคัญ: สัทสัญญะ การเลียนเสียง การเปลี่ยนแปลงทางเสียง รูปแปร

Abstract

This paper analyzed phonetic phenomena in the Thai poetic travelogue 'Niraat London', which was written by Mom Rachothai in the early period of Bangkok, and explained the relations between those phonetic phenomenon and contents of the texts. The results indicate that phonetic principles affected the meanings of context with regards to words in each text including: sound symbolism, onomatopoeia, sound change, and variant-related pronunciation. These kinds of sounds were in accordance with content. Although some linguists claimed that sound making meanings were arbitrarily dependant on an agreement in society, the sounds found in this literature were so unique that they presented the relationships between sounds and messages/stories interpretatively and meaningfully. The related sounds could construe meanings reflecting the state of emotion and perception. Visual sound could make readers see the motions of pictures of actions vividly which had emerged phonetically. Among the change, sounds were seen clearly and systematically which suggests that this Thai poetic travelogue concentrated on the sound and its circumstance which were changed and changeable. However, the linguistic changes discerned were both to be internal and

external factors which could be transformed into another variant of the word which had sound change. The previous explanation of sound change established more conditions of emotive and attributive meanings in the texts.

Keywords: sound symbolism, onomatopoeia, sound change, variant

1. บทนำ

"นิราศ" เป็นประเภทหนึ่งของวรรณคดีไทย เป็นแหล่งข้อมูลสำคัญที่น่าสนใจเกี่ยวกับอารมณ์ความรู้สึกที่เต็มเปี่ยมของกวี การนำเสนอพื้นฐานของชีวิตไม่ว่าจะเป็นปรัชญา วิถีที่ผูกพันในการดำเนินชีวิต ตลอดจนเส้นทางที่ชีวิตก้าวเดินไปทั้งรูปธรรมและนามธรรม เช่น การเดินทางจริงหรือภาวะเติบใหญ่ด้านความคิดและจิตใจก็เท่ากับเป็นการเดินทาง คำว่า "นิราศ" สันนิษฐานว่ามาจากคำว่า "นิร- (ไม่มี) + อาศา (หวัง)" คือ ไม่มีหวังและมักลากเข้าความคิดเกี่ยวกับความรักเป็นรักที่ไม่สมหวัง หรือ"รักโศก" อีกแนวคิดหนึ่งคือ คำว่า "นิร-" ออกเสียงสระยาวเป็น "นิรา" และเติม "ศ" ข้างท้าย กลวิธีนี้เรียกว่า "ศลิลิต" เช่น คำว่า "ลีลา" เป็น "ลีลาศ" "ดารา" เป็น "ดาเรศ" เป็นต้น (พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ; เทือก กุสุมา ณ อยุธยา อ้างใน น้อมนิจ วงศ์สุทธิธรรม, 2536: 1-3) มีนิราศเรื่องหนึ่งที่มีเสียงทางภาษาที่สื่อความหมายได้อย่างโดนเด่น สะท้อนการเดินทางได้อย่างงดงาม และเป็นนิราศเรื่องแรกที่มีการเดินทางไปยังภาคพื้นทวีปยุโรปของคณะราชทูตไทยที่มีหม่อมราโชทัยเป็นล่ามและเป็นผู้แต่งนิราศลอนดอน อีกทั้งในปีนี้ (พ.ศ. 2560) เป็นปีที่ครบรอบ 160 ปี ของการแต่งนิราศลอนดอนและการออกเดินทางของคณะราชทูตนี้ที่เป็นผู้แทนพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) เดินทางไปยังประเทศอังกฤษ สมัยสมเด็จพระนางเจ้าวิกตอเรีย พระเจ้าแผ่นดินอังกฤษ ณ ขณะนั้น

2. ทบทวนวรรณกรรม

การศึกษาระหว่างภาษาศาสตร์และวรรณคดีพบน้อยมากในประเทศไทย โดยส่วนใหญ่ศึกษาวรรณคดีเชิงประวัติ สุนทรียศาสตร์ด้านวรรณคดี (ซึ่งมีด้านภาษาศาสตร์ด้วย แต่ไม่ค่อยได้นำมาศึกษา เช่น รูปแบบนิยม (formalism) โดย Roman Jakobson[1]) อย่างไรก็ตามมีบทความเรื่อง "ความรุนแรงที่แฝง

[1] สุรเดช โชติอุดมพันธ์ (2559: 55-56) ได้ประมวลแนวคิดนี้ว่ามีพัฒนาการอย่างยาวนาน โดยมุ่งเน้นการจัดระบบระเบียบของวรรณกรรมหรือวิเคราะห์ออกมาเป็นรูปธรรมหรือโครงสร้างที่ชัดเจนขึ้น ประเด็นสำคัญคือ หันกลับมาเน้นตัวบทมากขึ้นก่อนการนำสาขาวิชาอื่น ๆ มาร่วมพิจารณา กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ การศึกษาวรรณคดีเชิงภาษาที่ปรากฏในตัวบทและองค์ประกอบเชิงโครงสร้าง กลวิธีที่สำคัญคือ ความเป็นวรรณกรรม (Literariness) ซึ่งเกิดจากองค์วิเคราะห์ทางวัจนลีลา (Stylistic devices) และองค์วิเคราะห์ทางศิลป์ (Artistic devices) สำหรับเจตนา นาควัชระ (2539: 44-45) ได้นำเสนอรูปแบบนิยมว่า มีการแยกการศึกษาตัวบทวรรณคดี (วรรณคดีศึกษา) ออกจากการวิจารณ์ตัวบท

ในวรรณคดี “พระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อสมุทร”: การวิเคราะห์เชิงบูรณาการระหว่างสหศาสตร์” ของ สิริศิระ โชคทวีกิจ (2559ก) โดยมีการนำหลักการทางภาษาศาสตร์ เช่น การวิเคราะห์เรื่องเสียง อุปลักษณ์ (แบบภาษาศาสตร์) วาทกรรมวิเคราะห์ ศึกษาตัวบทดังกล่าวซึ่งผลสรุปเป็นดังนี้มีการใช้ภาษาที่สามารถนำสื่อถึงความรุนแรง คือคำกริยาที่สื่อความรุนแรงในวรรณคดีนี้จึงเป็นตัวเลือกที่สัมพันธ์กับหน้าที่ด้านปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคลว่า ผู้ที่ได้รับผลจากคำกริยาเป็นใคร ชนิดกระบวนการของการเลือกคำกริยาเกี่ยวกับการกระทำปฏิบัติ (material verb) ที่ก่อให้ผลเป็นรูปธรรม เช่น “โผนจับ” คำกริยาเกี่ยวกับพฤติกรรม (behavioral verb) ซึ่งอิงลักษณะนิสัยและจริตมนุษย์ เช่น “ด่า ตอแหล” หน้าที่ด้านการสร้างเนื้อหาตัวบท เป็นการเปิดเรื่องจากการใช้ความหลัก (theme) เช่น “อียักษา” และความขยาย (rheme) “ตาโตโมโหมาก” สอดคล้องกับภาษาศาสตร์เชิงระบบ-หน้าที่ ซึ่งระบุว่า ภาษาเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมซึ่งแตกต่างจากไวยากรณ์เดิมที่กล่าวว่าภาษาเป็นปรากฏการณ์ทางความคิด

การศึกษาที่มีการวิเคราะห์ด้านเสียงและการเปลี่ยนแปลงรูปคำมีดังนี้ อภิลักษณ์ ธรรมทวีธิกุล (2540) ได้วิเคราะห์สัทศาสตร์ในร้อยกรองไทยโดยอาศัยหลักการทางสรีรสัทศาสตร์ กลสัทศาสตร์ และโสตสัทศาสตร์ โดยให้ความสำคัญกับจังหวะและการสัมผัสของร้อยกรองไทยที่ต้องการเสนอข้อสังเกตและข้อคิดบางประการที่จะวิเคราะห์วรรณคดีเชิงสัทศาสตร์ซึ่งเป็นแนวทางพื้นฐานของสหวิทยาการหรือบูรณาการระหว่างวรรณคดีและภาษาศาสตร์

งานวิจัยที่มีการจำแนกเสียงกับความหมาย นววรรณ พันธุเมธา (2547) ได้นำเสนอ “เสียงกับความหมายของคำ” ว่ามีคำในภาษาไทยจำนวนหนึ่งที่มีเสียงของคำที่สัมพันธ์กับความหมาย แบ่งเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ 1) คำเลียนเสียงและคำที่กลายเป็นความหมายจากคำเลียนเสียง 1.1) คำเลียนเสียง เกิดจากเสียงที่เปล่งเพื่อเลียนเสียงที่ได้ยิน แม้ไม่เหมือนทั้งหมดแต่พอที่จะแนะได้ เสียงนั้นเป็นเสียงพยัญชนะ สระ และวรรณยุกต์ที่เป็นองค์ประกอบของคำ เช่น เสียงพยัญชนะต้น ฟ ซ ฮ เป็นเสียงเสียดแทรก จะแสดงเสียงที่ค่อย ๆ เกิด เช่น เสียงลมที่เคลื่อนผ่านช่องแคบ ๆ แมว*ขู่ฟ่อ* นอนกรน*ฟี้* เสียงน้ำเคลื่อนที่แรงและเร็ว ฝนตก*ซู่* เสียงร้องพร้อมกัน พูดกัน*แซ่* เสียงแสดงอารมณ์ ถอนใจ*เฮือก* หรือเสียงสระเสียงสั้นแสดงการเกิดและสิ้นสุดรวดเร็ว หากเป็นเสียงสระยาวจะแสดงเสียงที่ยาวนานขึ้น เช่น ถ่มน้ำลาย*ปรื๊ด* เป่านกหวีด *ปรื๊ด* 1.2) คำที่กลายเสียงกลายความหมายจากคำเลียนเสียง มักทำหน้าที่เป็นคำขยายกริยา และเป็นคำกริยาเอง ได้แก่ ปรบมือ*กราว* วางถ้วยลงดัง*กึก กริ๊งกร๊าง*มาบ้างซิ 2) คำที่มีลักษณะของปากหรือลิ้นขณะเปล่งเสียงมีอิทธิพลต่อความหมาย เช่น เปล่งเสียงว่า *อ้า* ปากจะอ้ากว้าง เปล่งเสียง *ห่อ* ปากจะห่อ

วรรณคดี (วรรณคดีวิจารณ์) โดยที่หลักการโครงสร้างนิยมและกวีศาส ตร์มีผลต่อการศึกษาในแนวนี้ ซึ่งคล้ายกับภาษาศาสตร์คือ ความน่าเชื่อถือได้ในเชิงวิทยาศาสตร์ และลดลักษณะอัตนัยลง (คือทัศนคติของผู้วิจัย)

เข้า เปล่งเสียงว่า *เม้ม* ปากจะเม้มเข้าหากัน 3) คำที่เสียงแนะความรู้สึกและมีอิทธิพลต่อความหมาย มักเป็นการพิจารณาทั้งตัวบท เช่น งานประพันธ์ต่าง ๆ ความยาวของตัวบทพอประมาณหรือค่อนข้างยาว ที่อาศัยลักษณะการปรากฏของเสียงที่มากที่สุด เช่น ตัวบทนั้นมีการใช้คำที่มีเสียงสระเสียงยาวและคำเป็นจะแสดงอารมณ์เศร้าของตัวละครสอดคล้องกับเนื้อหา เช่น ตัวบทหนึ่งจากนิราศอิเหนา ดังนี้

นิราศร้างห่างเหเสน่หา
ปางอิเหนาเศร้าสุดถึงบุษบา พระพายพาพัดน้องเที่ยวล่องลอย
ตะลึงเหลียวเปลี่ยวเปล่าให้เหงาหงิม สุชลปริ่มเปี่ยมเหยาะเผาะเผาะผอย
โอ้เย็นฉ่ำน้ำค้างลงพร่างพร้อย น้องจะลอยลมบนไปหนใด

นอกจากนี้เสียงในภาษาพูดยังสื่อความรู้สึกหรือท่าทีของผู้พูดซึ่งเกิดจากการใช้เสียงสูงต่ำหรือเสียงเน้นในคำนั้น เช่น คน*อะไร*ไม่รู้จักคิด *เกลี๊ยด*เกลียด คำลงท้ายแสดงเจตนา เช่น ไป*นะ* ไป*น่ะ* ไป*น่า* คำลงท้ายแสดงความสุภาพหรือสนิทสนม เช่น เห็นไหม*คะ* ชอบหรือ*จ๊ะ* คำอุทาน เช่น *เฮอ* เสร็จเสียที แสดงอาการโล่งอก *เอ* ท่าจะไม่ใช่ แสดงความไม่แน่ใจ เสียงสระสั้น-ยาว เช่น ตัด*ฉับ* คว้า*หมับ* เดิน*เอื่อย ๆ* เสียงของคำเป็นคำตาย เช่น *รัด มัด ผูก กด ทับ กัก* ให้ความรู้สึกว่า ติดอยู่กับที่ เคลื่อนที่ไม่ได้ *ปล่อย คลาย แก้* ให้ความรู้สึก หลุด เคลื่อนที่

งานของนววรรณ พันธุเมธา แสดงแนวทางของการจัดประเภทกลุ่มเสียงที่แสดงความหมายของคำในวรรณคดีและภาษาพูด เป็นประโยชน์ต่อการเปรียบเทียบเพื่อจัดประเภทของเสียงของผู้วิจัยได้

ส่วน “เพลงไทยสากลจากวรรณคดีไทย” ของพรทิพย์ พุกผาสุข (2551) พบว่าความสัมพันธ์ระหว่างเพลงไทยสากลกับวรรณคดีไทยที่นำเนื้อหามาจากวรรณคดีไทยแต่มีการเปลี่ยนแปลงทางเสียงและรูปคำปรากฏทั้งสิ้น 12 เพลง และเพลงไทยที่นำเนื้อหาบางส่วนมาจากวรรณคดีที่มีการเปลี่ยนแปลงทางเสียงและรูปคำปรากฏทั้งสิ้น 6 เพลง โดยที่การเปลี่ยนแปลงทางเสียงและรูปคำมี 4 ลักษณะ คือ

1) เปลี่ยนเสียงในคำ ได้แก่ 1.1) เปลี่ยนเสียงสระ เช่น “ถ้าไม่คิดปืน**ไป**จะได้หรือ” เป็น “ถ้าไม่คิดปืน**ป่าย**จะได้หรือ” 1.2) เปลี่ยนเสียงวรรณยุกต์ เช่น “ผู้ชายไทยใจ**จึง**ล้วนกล้าหาญ” เป็น “ผู้ชายไทยใจ**จึ๋ง**ล้วนกล้าหาญ”

2) ลดหรือเพิ่มคำหรือพยางค์ เช่น “ชนใด**ที่**ไม่มีดนตรีการ” เป็น “ชนใด**Ø**ไม่มีดนตรีการ” และ “ถ้าเจ็บกาย**Ø**ชีวาแทบอาสัญ” เป็น “ถ้าเจ็บกาย**แล้ว**ชีวาจะอาสัญ”

3) เปลี่ยนแปลงถ้อยคำ เช่น “เจ้าเป็นถ้ำอำไพ**ขอให้พี่ เป็นราชสีห์สม**สู่เป็นคู่สอง” เป็น “แม้เป็นถ้ำอำไพ**ใคร่เป็นหงส์ จะร่อนลงสิง**สู่เป็นคู่สอง”

4) เปลี่ยนรูปคำ เช่น “นี่**ฤ**คนจะมิน่าเป็นสองใจ” เป็น “นี่**หรือ**คนจะมิน่าเป็นสองใจ”

อย่างไรก็ตามมีผลวิจัยบางส่วนที่น่าสนใจในงานของพรทิพย์ พุกผาสุข คือ ประเด็นการเปลี่ยนเสียงสระใน “**เจ้า**เป็นถ้ำอำไพขอให้พี่ เป็นราชสีห์สมสู่เป็นคู่สอง” เป็น “**แม้**เป็นถ้ำอำไพใคร่เป็นหงส์ จะร่อนลงสิงสู่เป็นคู่สอง” พรทิพย์ พุกผาสุขกล่าวว่าเสียงสระสั้นของคำว่า “เจ้า” /aw/ เป็นเสียงสระยาวของคำว่า “แม้” /ɛɛ/ แต่เห็นได้ว่าเป็นคนละคำ การที่จะเปรียบเทียบเสียงสระสั้น-ยาวนั้นจะไม่เป็นระบบ ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นการแทนคำมากกว่า และอีกประเด็นหนึ่งเรื่องการเปลี่ยนเสียงวรรณยุกต์ใน “**แม่**เป็นบัวตัวพี่เป็นภุมรา” เป็น “**แม้**เป็นบัวตัวพี่เป็นภุมรา” หากกล่าวว่ามีการเปลี่ยนแปลงเสียงวรรณยุกต์ก็พิจารณาได้ เพราะมีหน่วยแวดล้อมของการเกิดเสียงของพยัญชนะต้นและสระเหมือนกัน แต่เสียงวรรณยุกต์ต่างกัน แต่ทว่าก็ถือว่าเป็นคนละคำ เพราะอาศัยความหมายประจำคำอธิบายเนื้อความ เห็นชัดว่า คำว่า “แม่” เป็นคำเรียกขานแทนผู้หญิง แต่คำว่า “แม้” เป็นคำไวยากรณ์แสดงเงื่อนไขเหมือนกับคำว่า “ถ้า” การเปลี่ยนเป็นคำนี้นอกจากกระบวนการเปลี่ยนแปลงเสียงภายในแล้ว ยังมีปัจจัยภายนอก เช่น ปริชานของผู้ฟังเพลงในยุคที่ห่างจากภาษาในวรรณคดี คือผู้ฟังส่วนใหญ่ขาดการรับรู้ความหมายของคำว่า “แม่” ที่แทนผู้หญิงหรือคู่ครองตนได้ จึงนึกว่าหมายถึง สตรีผู้ให้กำเนิดเท่านั้น เมื่อนำความหมายที่ตนเข้าใจแค่นั้นก็จะตีความเนื้อหาเพลงลำบาก อีกประการคือความเกี่ยวข้องกับดนตรีวิทยาที่ว่า เสียงของคำว่า “แม่” เป็นเสียงขึ้นลงตก หากเปลี่ยนเป็นคำว่า “แม้” ซึ่งเป็นเสียงขึ้นสูงจะสามารถเอื้อนได้ไพเราะกว่า ดังนั้น จึงมีเรื่องของการเลือกใช้คือการแทนคำหรือเปลี่ยนเป็นคำอื่นด้วย

สำหรับแนวคิดทฤษฎีทางภาษาศาสตร์ที่เหมาะสมคือ สัทศาสตร์ ได้แก่ การศึกษาเสียงในภาษาที่เป็นจริง ไม่ว่าจะเกิดในบริบทแวดล้อมใดก็ตาม ดังนั้น แม้แต่ตัวบทวรรณกรรมก็สามารถวิเคราะห์ได้ เพราะเป็นภาษาที่เกิดจากเสียงของคนในยุคสมัยหนึ่ง เช่น ยุคที่กวีแต่งวรรณกรรมนั้น ย่อมอาศัยเสียงและคำในภาษาของตนมาเรียบเรียงร้อยกรอง ทฤษฎีที่สัทศาสตร์กล่าวถึงเสียงของมนุษย์ที่สามารถผลิตเสียงได้จริง หรือแม้กระทั่งการคลอนเสียงหรือการรักษาสมดุลในบทร้อยกรองก็เป็นธรรมชาติอย่างหนึ่ง การผลิตและการเปลี่ยนแปลงทางเสียงนั้นย่อมพิจารณาอิทธิพลทางเสียงที่มีอยู่ด้วย ปรากฏการณ์ทางเสียงที่เป็นประเด็นหลักที่เกิดในนิราศลอนดอนจะสอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงทางเสียง (sound change) เช่น คุณสมบัติของเสียงพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ การเปลี่ยนแปลงเสียงวรรณยุกต์ (tone sandhi) การเปลี่ยนแปลงของเสียงก้อง/ไม่ก้อง การเปลี่ยนแปลงทางเสียงตามเสียงหลัง (regressive assimilation) เป็นต้น (Ladefoged & Johnson, 2011; Odden, 2005; สมทรง บุรุษพัฒน์, 2560)

จากผลวิจัยที่ได้ทบทวนข้างต้นและข้อสังเกตเชิงวิชาการของผู้วิจัยเองนำไปสู่การสร้างแนวทางของวิเคราะห์ในงานวิจัยของผู้วิจัยนี้ว่า การเปลี่ยนแปลงทางภาษาศาสตร์ เช่น เสียง การใช้คำ หรือรูปแปรเป็นสิ่งที่ปรากฏในวรรณคดี แต่จะวิเคราะห์ให้กระจ่างชัดอย่างไรนั้น ต้องนำแนวคิดและวิธีการที่ทำให้เป็นที่ประจักษ์ ผู้วิจัยจึงเลือกแนวคิดและวิธีการทางภาษาศาสตร์มาใช้วิเคราะห์นิราศลอนดอน เพราะเป็น

นิราศที่สังเกตเห็นการเปลี่ยนแปลงทางภาษาได้ง่าย ซึ่งเป็นรอยต่อของการเปลี่ยนแปลงทางภาษาระหว่างสมัยอยุธยาตอนปลาย (และอาจย้อนไปอยุธยาตอนต้นได้เมื่อเปรียบเทียบภาษา) สำหรับด้านเนื้อหานั้นมีการเปลี่ยนแปลงแนวขนบค่อนข้างมาก แต่ยังดำรงแนวคิดการเดินทางอยู่คล้ายการพรรณนาบันทึกการเดินทาง (travelogue[2]) แต่เป็นการบันทึกด้วยร้อยกรองของไทยและเป็นแนวการเขียนเฉพาะจึงใช้ชื่อเรียกกำหนดว่า 'Niraat' ตามการออกเสียงให้ใกล้เคียงที่สุดของคำว่า "นิราศ" (บางตำราใช้ว่า 'Nirat' 'Niraas' 'Niras') ผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญของนิราศ (Thai poetic travelogue[3] or 'Niraat') ดังกล่าว จุดประสงค์ของการวิจัยนี้จึงเป็นเรื่องการวิเคราะห์เชิงภาษาศาสตร์ที่ปรากฏในนิราศลอนดอน ซึ่งเป็นกรณีศึกษาของตัวแทนวรรณคดี และยังประโยชน์แก่การศึกษาวรรณคดีเชิงภาษาศาสตร์ (literary literature)

3.วิธีการดำเนินวิจัย

3.1 ศึกษาวิเคราะห์นิราศลอนดอนด้วยหลักการภาษาศาสตร์และแนวคิดที่เกี่ยวข้องที่สำคัญต่อตัวบท เนื่องจากอ่านพบเนื้อหาที่สะท้อนหลักการดังกล่าว ได้แก่ การศึกษาทางเสียง เช่น เสียงที่มีผลต่อความหมายหรือบริบทของตัวบทในนิราศ และการเปลี่ยนแปลงเสียงที่มีผลต่อหน่วยคำ หรือที่เรียกว่ามสัททะ-หน่วยคำวิทยา (phono-morphology) ซึ่งทำให้เกิดรูปแปรได้

3.2 อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อหาและหลักการทางภาษาศาสตร์ด้านเสียงเฉพาะ ได้แก่ เสียงที่สื่อความหมายในคำและบริบท (เช่น สัทสัญญะ) และเสียงที่สัมพันธ์กับคำหรือสัททะ-หน่วยคำวิทยา

3.2.1 คัดเลือกคำที่มีปรากฏการณ์ทางเสียงที่เห็นเด่นชัดและน่าสนใจมากที่สุด โดยมีเกณฑ์เสียงของคำเอง และบริบทระดับกลุ่มคำและประโยคที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงเสียง

3.2.2 กรณีที่เป็นเสียงที่สื่อความหมายเชิงอารมณ์ จะจัดเข้ากลุ่มระหว่างสัทสัญญะและการเลียนเสียง ก่อนวิเคราะห์แยกให้ได้ผลที่ชัดเจน

3.2.3 คำที่เป็นที่เข้าใจกันง่ายในเรื่องเสียงจะไม่นำไม่มาอธิบาย

3.3 วิเคราะห์ภาษาเชิงภาษาศาสตร์ที่สามารถประยุกต์กับหลักการทางวรรณศิลป์และสุนทรียศาสตร์เพื่อรองรับการสร้างเนื้อหาในตัวบท และนำหลักการสาขาอื่นที่เกี่ยวข้องมาร่วมอธิบาย

3.4 พิจารณานิราศลอนดอนเฉพาะที่เป็นร้อยกรอง ในส่วนร้อยแก้วลักษณะความเรียงหรือบทอธิบายเพิ่มเติมไม่นำมาวิเคราะห์

---

[2] Mishra (ม.ป.ป.) กล่าวว่า Travelogue เป็นการแต่งวรรณคดีแบบฉบับโบราณเกี่ยวกับการเดินทาง ธรรมชาติ การค้นพบสืบเสาะเป็นแนวเรื่อง และอาจมีปมประเด็นที่ใช้ดำเนินเรื่องได้ต่อ เช่น ความสงสัยในสรรพสิ่ง การเมือง วิถีชีวิต ธุรกิจ เป็นต้น

[3] ผู้วิจัยคิดคำนี้เพื่อแปลคำว่า "นิราศ" เพราะเป็นการบันทึกการเดินทางด้วยรูปแบบฉันทลักษณ์ และเห็นเด่นชัดในวรรณคดีไทย (มีนิราศของไทยที่แต่งด้วยร้อยแก้วน้อย) เพราะวรรณคดีประเภทนี้ของตะวันตกส่วนใหญ่มีรูปแบบเป็นร้อยแก้ว แม้จะพบว่ามีร้อยกรองเช่นกันก็ตาม

3.5 จัดประเภทของลักษณะเสียงที่ปรากฏในนิราศนี้อย่างเป็นรูปธรรม นำเสนอประเภทจากการวิเคราะห์เพื่อเป็นผลสรุปของกรณีศึกษา และอาจเป็นแนวทางการศึกษาเชิงเสียงในวรรณคดีได้

3.6 นำผลวิเคราะห์มาเสนอลักษณะพรรณนาและเสริมข้อมูลอย่างเหมาะสม อภิปรายและสรุปผลตามหลักการวิจัยเชิงประจักษ์ที่สามารถอธิบายได้จากการอ้างทฤษฎีหลักและปรากฏการณ์วิทยา

4. ผลวิเคราะห์

4.1 ภาษาศาสตร์ด้านเสียง: อักขระที่ใกล้เคียงความจริง

4.1.1 สัทสัญญะ[4]

4.1.1.1 สัทสัญญะ (sound symbolism) ที่สื่อความหมาย

การเริ่มต้นลักษณะการถวิลหานางอันเป็นที่รักยังคงรักษาไว้ในนิราศลอนดอน แสดงถึงการสืบขนบหรือสัญนิยม (convention) ของความเป็นนิราศในแง่การจากนางอันเป็นที่รัก สิ่งสำคัญที่สร้างตัวบทให้อ่อนช้อย ซึ่งนำพาความคิดไปสู่การเชื่อมโยงความเป็นหญิงได้คือ เสียงพยัญชนะต้นและท้ายนาสิกในตัวบท ดังนี้

ลอนดอน นัคเรศเจ้า	จอมอนงค์
นิราศ นาฏนวลผจง	จากน้อง
วายสวาดิ ขาดเคียงองค์	อรแอบ อกเอย
นานนัก รักแรมน้อง	นิ่มเนื้อคอยถนอมฯ

กระบวนการทางภาษาศาสตร์พบว่ามีเสียงพยัญชนะต้นนาสิก ปุ่มเหงือก /n/, /น/ มากที่สุด หากนับรวมเสียงนี้ในตำแหน่งท้ายพยางค์ และเสียงนาสิก ริมฝีปาก /m/, /ม/ และ เพดานอ่อน /N/, /ง/ ยิ่งทำให้บทนี้อ่อนไหว นิ่งนาบ เนิบช้า สมถึงการใคร่ครวญนางรัก เห็นถึงสภาวะที่เคลื่อนตัวไปเรื่อย ๆ สอดคล้องกับ Sound Symbolism Checksheet[5] (ม.ป.ป.) ที่ว่ากลุ่มเสียงนาสิกเป็นเสียงที่ออกยาวนานกว่าเสียงประเภทกักกั้น (obstruent) เป็นเสียงที่ทอดเสียงนานได้ดี สัญญะหรือสิ่งแทนเสียงนี้จึงมีความหมายว่า อ่อนหวาน อ่อนโยน พลิ้วอย่างมีน้ำหนัก เป็นต้น จึงทำให้ตัวบทข้างต้นอ่อนช้าตามเสียงอ่าน และส่งเสริมเนื้อหาที่เกี่ยวกับการใคร่ครวญถึงหญิงอันเป็นที่รัก มโนทัศน์ที่มองว่าผู้หญิงนั้นอ่อนหวานอ่อนช้อย และอาจอ่อนแอ แต่ก็อ่อนโยน เสียงนาสิก (nasal) นั้นเป็นเสียงที่มีมวลลมซึ่งเกิดการสั่นพ้อง

[4] เป็นคำที่ผู้วิจัยใช้สำหรับคำว่า sound symbolism หมายถึง รูปคำที่มีเสียงสัมพันธ์กับความหมายของรูปคำนั้น ทั้งในลักษณะที่เป็นธรรมชาติและเป็นไปตามการกำหนดให้ อาจมาจากความรู้สึกของกลุ่มคนในสังคม (สิริศิระ โชคทวีกิจ, 2559ข)

[5] เป็นแหล่งข้อมูลที่น่าเชื่อถือจากมหาวิทยาลัย Lancaster ประเทศอังกฤษที่เชี่ยวชาญสาขาภาษาศาสตร์

(resonance) ลักษณะนี้จะเรียกว่าการสั่นพ้อง (sonorant) เสียงสั่นพ้องนี้จะมีพลังเสียงทางกลศาสตร์มากกว่าเสียงกักกั้น (obstruent) (Fromkin, Rodman & Hyams, 2007: 241) การปรากฏเสียงนาสิกจำนวนมากในตัวบทนี้จึงทำให้เกิดความรู้สึกแน่น เนิบช้า อ่อนช้อย การนำเสียงพยัญชนะนาสิกถ่ายทอดความรู้สึกเหล่านั้นจึงทำให้เกิดความอ่อนไหวได้ อีกประการหนึ่งที่รองรับความช้าเนิบ เนิ่นนานและทอดยาวของจังหวะ ทำให้เกิดความรู้สึกฝังใจไม่เคยลืมในสิ่งที่แนบสนิทมาตลอด คือ ลักษณะเสียงพยางค์เป็น[6] ซึ่งเป็นเสียงที่อนุญาตให้ลมหายใจผ่อนผ่านออกมาไม่ทางช่องปากก็ช่องจมูกเช่นเดียวกับชีวิตที่ยังปล่อยลมหายใจได้เปรียบเหมือนความหวังว่าชีวิตอยู่เพื่อคนรัก ซึ่งสัมพันธ์กับการเปรียบนางอันเป็นที่รักกับสิ่งที่เปรียบว่ายังแฝงโอกาสของการพบเจอ แม้จะได้แต่รำพึงถึงสิ่งที่เคยพบพานมาก่อนก็ตาม

การเปรียบเทียบนางอันเป็นที่รักไม่ได้อาศัยความหมายของคำรูปประโยคที่ปรากฏเป็นวรรค บาท หรือบทในร้อยกรอง แต่ยังอาศัยเรื่องเสียงซึ่งเป็นพื้นฐานของการประกอบสร้างเป็นพยางค์ หน่วยคำ คำที่มีความหมาย ดังนั้น พยัญชนะกลุ่มนาสิกโดยเฉพาะเสียง /n/ ได้สื่อสารอารมณ์ความรู้สึกตามคุณสมบัติของเสียงที่มีความหมายว่าเนิบนาบ เนิ่นนาน อ่อนนุ่ม สอดคล้องกับบริบททางความหมายของตัวบทนี้ที่เปรียบกับนางอันเป็นที่รัก

อีกตัวอย่างหนึ่งที่มีการใช้คำเลียนเสียง จากบาท “เสียงพิลึก**ฮึกฮือ**กระพือหวน กำปั่นป่วนเอียงกะเท่หัวเหหัน” จากการใช้สัทสัญญะแทนสิ่งที่ได้ยินหรือรับรู้ “ฮึกฮือ” แสดงการเทียบเสียงที่น่าจะเป็นไปให้ได้มากที่สุด เพราะเสียงที่เกิดนั้นเป็นเสียงลมแรงพัดกระพือทำให้เรือโคลงเคลง เป็นเสียงที่แปลกพิลึกและแปลกพิลึกอย่างไรนั้น เสียง “ฮึกฮือ” /hɯ́k.hɯ̄ɯ/ คือคำตอบ คำนี้ที่มีสัทสัญญะนี้มีเสียงพยัญชนะเสียดแทรกที่เส้นเสียง มีลักษณะมวลลมผ่านระหว่างเส้นเสียง (vocal cords) ให้อารมณ์ความรู้สึกเหนื่อยแรง อ่อนล้า ดังนั้น การใช้เสียงพยัญชนะ /h/, /ฮ/ เป็นสัญญะของการโหยหวนและเหนื่อยล้าที่แฝงความหดหู่ไว้ ความรู้สึกที่สัมผัสได้จากเสียงพยัญชนะดังกล่าว คือ โหยหา หวนให้คำนึงหรือละห้อย เมื่อเกิดร่วมกับเสียงสระและเสียงพยัญชนะท้ายที่แตกต่างกันระหว่างสองคำก็ทำให้สื่อความหมายต่างออกไป ดังนี้ คำว่า “ฮึก” /hɯ́k/ มีเสียงสระสั้นและเสียงพยัญชนะท้ายหยุดกัก /-k/, /-ก/ เป็นพยางค์ตายไปในตัวเสียงสื่อสัญญะว่า มีความรู้สึกอัดอั้น สะดุด ต้องการปลดปล่อย เป็นภาวะหยุดชะงักถูกกักไว้ และคำว่า “ฮือ” /hɯ̄ɯ/ มีเสียงสระยาวและไม่มีเสียงพยัญชนะท้ายในพยางค์เป็น ทำให้เสียงสื่อสัญญะของความละห้อยหาได้นานประสมกับการรับรู้ของคำแรกที่ไปในทางแน่นและสะดุด การสื่อแสดงความหมายที่เกิดจากเสียงนั้น แม้จะโรยแรงลงก็มีภาวะทนสู้เป็นระลอก ๆ สอดคล้องกับบริบทของวรรค “เสียงพิลึกฮึกฮือ

[6] ผู้วิจัยใช้ว่า พยางค์เป็น (Open syllable) เพราะคำหนึ่งมีหลายพยางค์ สามารถประกอบได้ทั้งพยางค์เป็นและพยางค์ตาย เมื่อพิจารณาตัวบทดังกล่าวข้างต้น พบว่า พยางค์เป็นที่เกิดร่วมกับพยางค์ตายในคำเดียวกัน เช่น ถนอม นั้น เสียงของพยางค์เป็นเด่นชัดกว่า (เป็นพยางค์ที่ได้รับเน้นเสียงด้วย) ภาวะความรู้สึกแสดงถึงความละมุนและอ่อนโยนออกมา

กระพือหวน” ความดังกล่าวเข้าสภาวะของเสียงที่พิลึก โดยไม่รู้เป็นเสียงอะไรที่แน่นอน เสียงดังกล่าวจึงเป็นเสียงนามธรรมที่ทำให้เป็นรูปธรรมตามสัทสัญญะ การที่เราไม่สามารถหาตัวต้นเสียงได้นั้นจะเป็นเสียงที่สื่อความหมายและความรู้สึก (สัทสัญญะ) มากกว่าการเลียนเสียง (ดู 4.2 ประกอบ)

4.1.1.2 สัทสัญญะที่สื่อแสดงภาพ (visual sound symbolism)

สัทสัญญะที่สื่อแสดงภาพเป็นคำที่ให้เสียงและภาพไปพร้อมกัน คือ การใช้เสียงพยัญชนะต้นเดียวกันหรือต่างกันก็ได้ในคำที่เรียงสัมผัสหรือไม่ต่างเสียงพยัญชนะต้นก็ได้ แต่ละคำเป็นคำแสดงเหตุการณ์ที่เป็นลำดับส่งต่อกันทำให้เกิดภาพตามได้ กล่าวได้ว่ามีลักษณะพิเศษคือเสียงแสดงชนิดและหน้าที่ของคำไปด้วย เสียงพยัญชนะ /w/, /ว/ ให้ความรู้สึกพลิ้วไหว ขับเคลื่อนเสมือนเป็นคำกริยา

อยู่ในเรือนั้นไฟครรลองไลล่อง ตามแถวท้องวารินยินถนัด
เสียงน้ำดังอู้อู้จึงรู้ชัด ด้วยจักร**<u>วัดวิดวักควักวารี</u>**

เสียงพยัญชนะต้น / w/ ที่เรียงในคำ “วัด วิด วัก วา(รี)” /wát wít wák wāa(rīi)/ และเป็นเสียงพยัญชนะควบในคำว่า “ควัก” /khwák/ สื่อสัญญะของภาวะวนเวียน ไหลแบบมีแรงกระแทกลักษณะเป็นเว้งหรือคลื่นสอดคล้องกับความหมายของคำและบริบท เกิดภาพตามที่มีการแตะสัมผัสผิวน้ำ (วัด) มีการลงลึกเนื้อสิ่งวัตถุนั้น (วิด) มีการอุ้มปริมาตรน้ำขึ้นมา (วัก) และสัมพันธ์คำว่า ควัก คือ การทำให้เกิดหรือเคลื่อนของปริมาตรบางอย่าง นั่นคือ น้ำ (วารี) ลักษณะนี้มิใช่การเลียนเสียง แต่มีการใช้เสียงพยัญชนะต้นเป็นสื่อนำแก่ความหมายของคำ คือ สัทสัญญะ

เสียงที่สื่อแสดงภาพอีกลักษณะหนึ่งคือ เสียงที่ให้ภาพร่วมกับประสาทสัมผัส คือมีการเคลื่อนไหวทางกายภาพ ได้ยินเสียงเป็นจังหวะหรือเป็นลักษณะเสียงนั้น เสียงที่ปรากฏเป็นคำใช้จะเป็นคำขยายกริยาโดยรวม ซึ่งมีการรับรู้สภาวะและระดับของเสียงเข้ามาเกี่ยวข้อง เช่น

ทหารม้ายี่สิบสี่ขับขี่ชัก ช่างพร้อมพรักเร็วจริงวิ่งออก**<u>ปร๋อ</u>**

เสียงพยัญชนะต้นควบ /pr/, /ปร-/ สื่อถึงความปราดเปรียว รวดเร็ว เหมาะสมแก่ความสามารถของม้า เมื่อแยกเสียงพยัญชะต้นควบมาวิเคราะห์เป็นพยัญชนะต้นเดี่ยว /p/ จะเป็นให้สัญญะที่ปิดมีแรงสัมผัสสอดคล้องกับอาการกระแทกฉับไวของม้า ส่วนเสียง /r/ ให้สัญญะพลิ้วสมท่าทางของม้า

อีกเสียงของคำว่า “กุบกับ” /kùp.kàp/ ให้ความรู้สึกเป็นจังหวะกระทบผิววัตถุอย่างกระแทกไว เพราะเสียงพยัญชนะต้น /k/ และพยัญชนะท้าย /p/ เป็นกลุ่มเสียงหยุดกักสื่ออารมณ์สัมผัสทันทีและหยุดฉับพลัน ตามตัวบทว่า

แล้วให้ม้าเดินสองเท้าก้าว**<u>กุบกับ</u>** ประเดี๋ยวกลับให้ลงนั่งกลางสนาม

คำที่มีเสียงสื่ออาการและแสดงภาพให้เห็นคล้อยตามพร้อมทำหน้าที่เป็นคำขยายกริยา ซึ่งสื่อทั้งจังหวะและลักษณะการเคลื่อนไหวอย่างฉับพลันและดูสะบัดสะบิ้ง ปรากฏในบาทที่ว่า

ยืดมือกำรำเท้าก้าว**<u>ตะโกรง</u>** ควบ**<u>ตะโพง</u>**ขับ**<u>ตะพัด</u>**ฉวัดวง

เสียงพยางค์แรกของทั้งสามคำ /tà2-/, /ตะ-/ เป็นเสียงพยัญชนะต้น /t-/, /ต-/ สื่อลักษณะกดต่ำเป็นจังหวะสั้นตามการเคลื่อนที่หรือการบังคับม้าในเนื้อหา สำหรับการวิเคราะห์เป็นคำนั้นอาศัยเสียงรวมดังนี้ คำว่า “ตะโกรง” /tà2.krōoŋ/ แสดงอาการกระย่องกระแย่ง “ตะโพง” /tà2.phōoŋ/ แสดงอาการทะยาน พุ่งออก ตามเสียงสระยาว /oo/, /โ-/ พร้อมกับเสียงพยัญชนะต้น /ph-/, /พ-/ ที่พ่นลม อีกทั้งเป็นพยางค์เป็นสามารถพุ่งเสียงได้กว้าง ทำให้การควบม้าเป็นลักษณะก้าวออกโดยรอบ และคำว่า “ตะพัด” /tà2.phát/ เป็นเสียงที่สื่อสภาวะที่มีแรงตามลมของเสียงพยัญชนะต้น /ph-/ แต่เป็นพยางค์ตายทำให้รู้สึกหยุดขัดแต่กระทำอย่างต่อเนื่อง

4.2 การเลียนเสียง (onomatopoeia)

4.2.1 การเลียนเสียงในวงกว้าง (onomatopoeia in general)

การเลียนเสียงในวงกว้างเป็นกลวิธีที่สร้างเสียงสัมผัสของอารมณ์ความรู้สึกซึ่งมุ่งความไพเราะของเสียงหรือความหมายแก่คำที่ประกอบจากเสียงต่าง ๆ กระบวนการเลียนเสียงที่ใกล้เคียงที่สุดเท่าที่มนุษย์ผู้นั้นจะจับเสียงและออกเสียงตามหรือถ่ายอักขระเป็นคำทำให้เห็นภาพของการเคลื่อนของวัตถุ การกระทบหรือผลิตเสียง อย่างไรก็ตามคำเลียนเสียงที่เกิดจากการเลียนเสียงบางคำอาศัยชนิดเสียงข้อ 1.1 สัทสัญญะ แต่สามารถระบุได้ว่าอะไรเป็นต้นเสียงที่เกิดขึ้น เช่น

ให้เรือรอปล่อยสมอลงน้ำโพล่ง เสียง**<u>โกร่งโกร่งกร่างกร่าง</u>**วางสายโซ่

วัตถุที่มีมวลน้ำหนักแต่เป็นเส้นสายทำให้เกิดเสียงกระทบของสมอที่ทอดพัก อันความจริงเสียงที่ได้ยินอาจไม่ตรงกับการสะกดรูปคำ เพียงแต่ถ่ายเสียงเพื่อทำให้เกิดความใกล้เคียงหรือความสมจริงมากที่สุด เสียงพยัญชนะต้นควบ /kr/, /กร-/[7] สร้างเสียงที่แกร่งที่เกิดจากการกระทบปะทะกัน แต่ก็ไหลลื่นแบบสัมผัสผิววัตถุของโลหะไปพร้อมกัน นั่นคือ เสียง /r/ ที่ทำให้เสียง /k/ ที่ฟังแล้วเกิดเสียงกึกกัก ดูแข็งที่อเป็นเสียงที่ลื่นได้อีกเสียงคล้ายกับโซ่ที่เป็นโลหะกระทบที่ถูกปล่อยทอดลงทะเล มีการเทียบเลียนความคล้ายคลึงของเสียงพยัญชนะ

[7] ลักษณะของเสียงพยัญชนะต้นควบสามารถสร้างความหมายให้แก่คำที่นำเสียงนี้ไปใช้ ก็เกิดกับเสียงควบอื่น ๆ ได้ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์กล่าวว่า เสียง /khl/, /คล-/ แสดงการเคลื่อนไหวที่ไม่เที่ยงหรือไม่บริสุทธิ์ (อ้างใน นววรรณ พันธุเมธา, 2547: 608)

เสียงพยัญชนะต้น /ch-/ สื่อถึงเสียงและความรู้สึกที่สัมผัสอย่างเสียดสีและกักกั้นพร้อมกัน ไม่ลื่นไหลมาก และไม่ได้แข็งกร้าวเกิน Hartman (ม.ป.ป.) ได้วิจัยเสียงจากภาษาในกลุ่ม Alaskan Athabascan เกี่ยวกับเสียงกึ่งกักเสียดแทรกว่าเป็นเสียงสื่อไปทางวัตถุสัมผัสดังกรอบแกรบบ้าง ให้ความรู้สึกกระฉับกระเฉงบ้าง ซึ่งสอดคล้องกับการกำหนดการเลียนเสียงที่มีสัทสัญญะประกอบดังตัวบทที่ว่า

เอนชะเนียนายจักรก็ศักดิ์สิทธิ์ ใส่ไฟติดน้ำพลั่งดัง**ฉี่ฉี่**

การเลียนเสียงของพยัญชนะกึ่งกักเสียดแทรกนั้น ทำให้รู้สึกเครื่องจักรของเรือยนต์ใช้พลังงานที่มาจากการผันน้ำด้วย มีกระบวนการของการกักและปล่อยน้ำเป็นลำดับจนเกิดเสียงของน้ำที่กลั่นกลายเป็นไอแปรสภาพเป็นพลังงาน เห็นได้ว่าเสียง “ฉี่ฉี่” /chìi.chìi/ แสดงถึงจังหวะ ลำดับที่กระฉับกระเฉงนั้นยังให้ความรู้สึกกระทบคล้ายเสียงกรอบแกรบที่กักกั้นไปในตัว

ข้อสังเกตเบื้องต้นที่เป็นไปได้ในการแยกการเลียนเสียงออกจากสัทสัญญะ คือ เสียงที่เกิดนั้นสามารถหาต้นเสียงหรือบ่อเกิดของเสียงได้เป็นรูปธรรมหรือไม่ หรือตัวต้นเสียงปรากฏในตัวบทที่ร่วมบริบทเดียวกันหรือไม่ ประเด็นสามารถระบุการเลียนเสียงที่สัทสัญญะของคำว่า “ฉี่ฉี่” เป็นการเลียนเสียง (onomatopoeia) เพราะค้นหาตัวต้นเสียงได้ คือ การติดไฟที่มีการผันน้ำร่วมด้วยทำให้เสียงเกิดขึ้น เสียงที่ได้ยินจึงต้องเลียนแบบและหาเสียงพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ ประกอบตามวิธีการของสัทสัญญะ นิราศ ลอนดอนเผยให้เห็นเสียงที่มีการใช้เพื่อสื่อความหมาย และส่วนใหญ่เฉลยต่อว่ามีตัวต้นเสียงในบริบทเดียวกัน ก็สามารถวิเคราะห์เป็นการเลียนเสียงไป ซึ่งผู้อ่านปัจจุบันมีแนวโน้มที่อาจสับสนลักษณะของการเลียนเสียงและสัทสัญญะ

ลักษณะที่ใกล้เคียงอีกตัวบทหนึ่งที่มีการเลียนเสียงจากต้นเสียงในบริบทได้คือ

เสียงน้ำดัง**อู้อู้**จึงรู้ชัด ด้วยจักรวัดวิดวักควักวารี

มีการเลียนเสียงของน้ำที่มีต้นกำเนิดเสียงด้วยเครื่องจักร จึงเป็นเสียงที่กวีได้ยินแล้วเลียนแบบให้ใกล้เคียงที่สุดเป็น “อู้อู้” /2ûu.2ûu/ เสียงพยัญชนะต้น /2/, /อ-/ เป็นเสียงเกิดจากตำแหน่งช่องเสียงเรียกเฉพาะว่า “เสียงกักที่เส้นเสียง” แม้ไม่แสดงสภาวะของเสียงก้องหรือไม่ก้องที่ชัดเจน แต่มีพฤติกรรมโน้มไปทางเสียงไม่ก้อง (voiceless) ลักษณะของ *“เส้นเสียงจะเข้ามาชิดกันและติดสนิทแน่นจนอากาศที่อยู่บริเวณใกล้เคียงไม่สามารถไหลผ่านได้”* กระแสอากาศถูกกักกั้นไว้ เช่นเสียงกระแอม จาม หรือเสียงพยัญชนะหยุดที่ฐานเส้นเสียง (glottal stop) ซึ่งเป็นเสียงในภาษาที่ไม่เป็นทั้งเสียงโฆษะและอโฆษะ” (อมร ทวีศักดิ์, 2542: 38) เสียงดังกล่าวให้ความรู้สึกที่อัดแน่น ต้องการปล่อยเสียงออกมา เสียงดังของน้ำที่เป็นต้นเสียงที่เกิดจากการทำงานของเครื่องจักรทำให้รู้สึกว่าน้ำที่วิดวักหมุนขึ้นลงนั้นแสดงความ

หนาแน่นของมวลน้ำและพลังของมวลน้ำกับเครื่องจักรที่กระทบสัมผัส เสียงที่เกิดขึ้นฟังแล้วสะดุด ให้ความรู้สึกแน่นแต่ต้องการให้ขับเคลื่อน

ตัวอย่างที่เห็นเด่นชัดอีกตัวอย่างของการเลียนเสียงโดยอาศัยสัทสัญญะ คือ

พวกสปายรายยืนปืนปลายหอก มีแตรบอกสำหรับฝ่ายนายทหาร
เสียงปี่เฉื่อยฉาบดังก้องกังวาน กลองประสานรัวเร่ง**<u>ตะรังตัง</u>**

การกำหนดเสียงที่ได้ยินและนำมาถ่ายทอดเป็นคำแทนอาศัยประสาทการได้ยินหรือมโนทัศน์ของกวี แม้หลายครั้งจะเป็นการกำหนดเสียงที่มีมาแต่นานแล้วก็ตาม ยังสามารถเปลี่ยนแปลงได้ไม่จำเป็นต้องยึดถือเสมอไป อย่างไรก็ดี คำเลียนเสียง “ตะรังตัง” /tà2.rāŋ.tāŋ/ คงสามารถเชื่อมมโนทัศน์ถึงเสียงกลองที่ตึงตัง *ตังตะละตังตัง* /tāŋ.tà2.lāŋ.tāŋ.tāŋ/ เช่นนี้ขึ้นอยู่กับวิจารณญาณของผู้ฟังหรือผู้มีประสบการณ์การถ่ายเสียงด้วยเสียงพยัญชนะต้น /t-/ และ เสียงพยัญชนะข้างลิ้นหรือพยัญชนะเหลว /l-/ สื่อแสดงความรู้สึกกระทบกระแทกกับผิวที่สัมผัสและไล่ลำดับต่อเนื่อง ซึ่งตรงกับความเป็นจริงของเสียงตีกลองรัว เสียงทุ้มหนักแน่น ดูตึงแต่ไหลเรื่อย

การเลียนเสียงเครื่องดนตรีหรือสิ่งที่ทำเสียงคล้ายเครื่องดนตรีเป็นสิ่งที่กวีนิยมมาถ่ายทอดความรู้สึกเหล่านั้นโดยอาศัยเสียงพยัญชนะที่เหมาะสมแทนเสียงที่ได้ยินให้ได้มากที่สุด แสดงให้เห็นว่ากวีมีมโนทัศน์ด้านเสียงอยู่พอสมควร ดังนี้ “กระทบเชือกสายระยางฟังเสนาะ ช่างไพเราะราวกับซอ**<u>หวีดหวอหวือ</u>**” เป็นช่วงที่เรือแล่นฝ่าคลื่นลมกลางดึกสายเชือกที่ขึงตามเสาเรือกระทบจนเกิดเสียงคล้ายเสียงซอ กวีมีการเชื่อมโยงสองลักษณะคือ หนึ่ง การเปรียบเส้นสายเชือกเป็นสายซอและเสียงที่เกิดขึ้นเป็นเสียงซอดัง “หวีดหวอหวือ” /wìit wɔ̌ɔ wɯ̌ɯ/ เสียงพยัญชนะ /w/ เป็นเสียงที่สร้างสัมผัสหน่วง ๆ กระทบกันก่อนเป็นลมหึง เป็นการกำหนดเสียงที่พยายามให้ใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีหรือเสียงสายเชือกในเรือกระทบกัน

การเลียนเสียงของวัตถุที่มีลมหึงเก็บไว้ภายในและสะท้อนหรือสั่นพ้อง (resonance) คลื่นเสียงที่ส่งออกเป็นระลอก เช่น เสียงระฆังหรือกระดิ่ง นั้น มีการเลือกเสียงพยัญชนะต้นและท้าย /ŋ/ เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ใช้เลียนเสียง ดังนี้

สักครู่ใหญ่ได้เวลาจะคลาเคลื่อน กระดิ่งเตือนรัวเร่ง**<u>เหง่งเหง่งหงั่ง</u>**

เสียงสระยาว /ee-/ สร้างการทอดยาวของเสียงรวมกับเสียงสระสั้น /-a/ ให้ความรู้สึกกระชับสั้นเป็นระยะสลับไปมาตามการลั่นกระดิ่ง ซึ่งเป็นขนบร่วมหรือสัญนิยมที่ใช้กันสมัยนั้นเช่นเดียวกับสุนทรภู่ ในตัวบทว่า

บัดเดี๋ยวดัง**<u>หง่างเหง่ง</u>**วังเวงแว่ว สะดุ้งแล้วเหลียวแลชะแง้หา
เห็นโยคีขี่รุ้งพุ่งออกมา ประคองพาขึ้นไปจนบนบรรพต

4.2.2 การเลียนเสียงหรือคำเลียนเสียงที่ใช้ในอดีต (onomatopoeia in the past)

การเลียนเสียงหรือคำเลียนเสียงที่ใช้ในอดีต (ผู้วิจัยใช้ “คำที่เลียนเสียง” เพราะความรู้เกี่ยวกับวิธีการเลียนเสียงขาดหายไปในปริชานคนปัจจุบัน) คือ การพิจารณาคำหนึ่งเป็นคำเลียนเสียง (onomatopoeia) แต่เป็นเสียงที่เลียนขึ้นซึ่งมีใช้มาอย่างยาวนานเชิงประวัติต่างสมัย กล่าวได้ว่า เป็นเสียงที่คนยุคสมัยนี้ไม่ได้รับรู้ถึงลักษณะการเลียนเสียงเช่นนั้น แต่มีการใช้เฉพาะกลุ่มคนที่ยังรับทอดมา เช่น ผู้เฒ่าผู้แก่ หรือปรากฏในพจนานุกรมซึ่งแสดงถึงความเป็นคำเก่า (archaic) เมื่อพิจารณานิราศลอนดอนพบคำว่า “ฮูม” **/hūum/** ในบทที่ว่า

ต้องไอแดดแผดแผดระงมลมก็จัด ซ้ำคลื่นซัดสุดจนระหนระเห
ละลอกใหญ่ใส่**ฮูม**กระทุ่มเท คนเดินเซล้มลุกลงคลุกคลาน

“ฮูม” เป็นคำเลียนเสียงสมัยนั้น แต่ปัจจุบันปริชานของการกำหนดเสียงที่เลียนแบบแตกต่างไป ปัจจุบัน พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (2556) กล่าวว่าเป็นคำวิเศษณ์แปลว่า เสียงอย่างเสียงฟ้าร้องหรือช้างร้อง นับเป็นคำศัพท์ที่ไม่นิยมใช้ในปัจจุบัน จึงทำให้ยากต่อการอ่านความของคำนี้ อย่างไรก็ตามการวิเคราะห์ทางเสียง สามารถแสดงวิธีการได้ว่า เสียงของคำนี้ประกอบด้วยเสียงพยัญชนะต้น /h/ ซึ่งเป็นเสียงลมแทรก มีสัญญะของมวลลมและการแพร่ขยายของลม เสียงสระยาว /uu/ แสดงภาวะเป็นมวลเช่นกัน สัมผัสถึงความหนาแน่นและยาวนานขึ้น สอดคล้องกับความหมายของมวลลมของเสียงพยัญชนะต้น และเสียงพยัญชนะท้าย /m/ เป็นเสียงนาสิกที่สามารถลากเสียงได้นานกว่ากลุ่มเสียงหยุดกัก (obstruent) เมื่อออกเสียงพร้อมกันเป็นพยางค์และเกิดความหมายตามการกำหนดของสังคมว่าเป็นเสียงดังอย่างหนึ่ง จึงทำให้เป็นคำที่เลียนเสียงสภาวะของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ประเด็นถัดมา การที่กำหนดให้เป็นคำเลียนเสียงนั้นเป็นไปในลักษณะที่สอง กล่าวคือ เป็นการเลียนเสียงเทียบเคียง แม้เสียงไม่ตรงแต่มีมโนทัศน์ของการแทนเสียงที่ได้ยินให้ได้มากที่สุด ส่วนลักษณะแรกเป็นการเลียนเสียงเหมือนหรือใกล้เคียง ลักษณะนี้จะแทนสียงค่อนข้างเชื่อได้ว่าเป็นไปตามเช่นนั้นจริงมากที่สุด การเลียนเสียงธรรมชาติหรือบางคนใช้คำว่าสัทพจน์[8] เป็นการเลียนแบบเสียงของวัตถุสิ่งเหล่านั้น เสียงที่สะกดเป็นคำแม้อาจไม่ตรงเสียงจริงทั้งหมด (แต่ละคนแต่ละวัฒนธรรมกำหนดเสียงที่ได้ยินเป็นคำต่างกัน) แต่สามารถทำให้เชื่อมโยงกับเสียงที่เคยได้ยินมาหรือคาดว่าน่าจะเป็น และอาจนึกภาพตามได้

ข้อสังเกตเบื้องต้นในตัวบทดังกล่าวไม่มีตัวต้นเสียงให้รู้ว่าเป็นเสียงดังแบบไหนที่ต้องการเลียนเสียงขึ้น เพราะตามความหมาย “ฮูม” คือ เสียงดังอย่างช้างร้องหรือฟ้าร้อง แต่เมื่ออ่านบริบทอื่นประกอบจะ

[8] การเลียนเสียงธรรมชาติ (พจนานุกรมศัพท์บัญญัติราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๕๖) ส่วนสัทพจน์ มาจาก สทฺท (เสียง) + พจน (ถ้อยคำ)

ตีความว่าน่าจะเป็นเสียงฟ้าฝนคลื่นลมดังที่ "...ซ้ำ**คลื่นซัด**สุดจนระหนระเห **ละลอกใหญ่**ใส่ฮูมกระทุ่มเท ..." การเชื่อมโยงของคำนี้จึงเป็นเรื่องเสียงพยัญชนะต้น /h/ ที่สื่อสภาวะว่ามีลมมาก ลมเสียดแทรกผ่าน กับการตีความหรือสืบค้นคำจากพจนานุกรมหรือการใช้ระดับภาษาถิ่น เมื่อเป็นคำที่รับรู้ในหมู่คนอ่านปัจจุบันไม่มาก การวิเคราะห์ด้านเสียงของคำนี้สามารถสื่อสัญญะหรือความหมายได้ แต่ต้องพิจารณาเป็นการเลียนเสียงที่บัญญัติใช้ในอดีตกาลเท่านั้น

4.2.3 การเลียนเสียงของตัวผลิตเสียง

การเลียนเสียงของตัวผลิตเสียงเป็นการเลียนเสียงอีกชนิดหนึ่งที่นำเสียงเลียนแบบนั้นไปเป็นชื่อเรียกของตัวต้นเสียงด้วย การเลียนเสียงที่อาจใกล้เคียง เช่น เสียงนกร้อง เป็นปรากฏการณ์ที่บางครั้งนำเสียงร้องเป็นชื่อนกไปด้วย พบในบาทที่ว่า "ฝูงดอกบัวยั้วยัดกันอัดแอ **ก๋อยก๋อย**แซ่เสียงอ้ายก๋อยต้อยตีวิด" มนุษย์เราได้ยินนกชนิดหนึ่งร้องเสียงคล้ายก๋อยก๋อย ก็เรียกเป็นชื่อนกนั้นไปด้วยเช่นกัน คำเสียงเสียงนั้นจึงเป็นเสียงของ อ้ายก๋อย หรือนกก๋อย พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (2556) บรรจุคำว่า อีก๋อย โดยมีนิยามดังนี้ *"น. ชื่อนกขนาดเล็กถึงขนาดใหญ่หลายชนิด ในวงศ์ Scolopacidae ปากยาวโค้ง ปลายแหลม ตัวสีน้ำตาลเทาลายดำ ขาค่อนข้างยาว อยู่เป็นฝูงตามชายเลน ชายหาด หรือ ชายน้ำ กินสัตว์น้ำขนาดเล็ก เช่น อีก๋อยจิ๋ว (Numenius minutus Gould) อีก๋อยใหญ่ [N. arquata (Linn.)] อีก๋อยเล็ก [N. phaeopus (Linn.)]."* และนำไปสู่การวิเคราะห์คำว่า ต้อยตีวิด ที่เป็นนกอีกชนิดหนึ่งเช่นกันที่พจนานุกรมฯ ให้ความหมายว่า *"น. ชื่อนกขนาดเล็กชนิด Vanellus indicus (Boddaert) วงศ์ย่อย Charadriinae ในวงศ์ Charadriidae ปากยาว หัวสีดำ ขนบริเวณหูสีขาว มีติ่งเนื้อสีแดงพาดระหว่างตาผ่านหน้าผาก ขายาวสีเหลือง วางไข่ในแอ่งตื้น ๆ บนพื้นดิน กินแมลงและสัตว์ขนาดเล็ก ร้องเสียงแต แต้แว้ด, กระต้อยตีวิด ต้อยตีวิด หรือ แต้แว้ด ก็เรียก."* ในทางกลับกันหากต้อยตีวิดเป็นตัวผลิตเสียง เสียงก๋อยก๋อยจะเป็นการเลียนเสียง

4.2.4 การเลียนเสียงที่แสดงอาการหรือคุณลักษณะ (attributive onomatopoeia)

การเลียนเสียงที่แสดงอาการหรือคุณลักษณะเป็นการเลียนเสียงที่มีสัทสัญญะเกี่ยวข้องเพื่อสื่อสภาวะ ลักษณะ สภาพที่เป็นไปของสิ่งสัมพันธ์กับคำที่ใช้ ทำหน้าที่คล้ายคำคุณศัพท์แสดงคุณภาพหรือคุณสมบัติ อาจหาเหตุผลที่แน่นอนไม่ได้ (arbitrariness) จึงบัญญัติให้เป็นดังนั้นตามการใช้ที่สืบทอดกันมาหรือตามข้อตกลงของคนในสังคมแต่ละแห่ง การกำหนดนิยามแก่คำ (มีเสียงประกอบ) ที่ใช้กันนั้นมีความหมายที่ไม่สัมพันธ์กับเสียงก็มี เช่น ไข่ หรือ egg ในภาษาอังกฤษ เป็นที่เข้าใจกันในหมู่ชนที่ใช้ภาษานั้น แต่การเกิดเสียงบางลักษณะแม้ไม่มีเหตุผลรองรับเชิงสังคม หากพิจารณาด้านเสียงแล้ว อาจมีแนวโน้มในการกำหนดให้เสียงที่สร้างเป็นคำสื่อความและความรู้สึกได้มากขึ้น การใช้ภาษาลักษณะนี้มีอิทธิพลต่อการกำหนดแบบทางภาษาด้านเสียงต่อไป เช่น

ดู**จ๋อยจิ๋ว**ผิวเผือดเลือดไม่มี ช่างเสียศรีเศร้าสลดหมดทุกนาย

คำว่า “จ๋อยจิ๋ว” เป็นหลักฐานของเสียงที่สื่อสารสัญญะได้ มีงานวิจัยรับรองว่าเสียงประกอบภายในคำสื่อความหมายได้ ดังนี้ เสียงสระสั้น /i/ เป็นเสียงที่สื่อสิ่งวัตถุขนาดเล็ก และค่อนข้างเป็นสากลที่หลายภาษาสื่อความหมายไปทางเช่นนั้น (Ultan, 1978; Jespersen 1933 อ้างใน Abelin, 1999) และ “จ๋อย” เป็นเสียงสระสั้น /ɔ/ หรือ /เ-าะ/ (พิจารณาเสียง ไม่ใช่รูปสะกด) เสียงดังกล่าวสื่อถึงการรวบเข้า เมื่อประกอบกับเสียงพยัญชนะต้นกึ่งกักเสียดแทรก ไม่พ่นลม /c/, /จ-/ แสดงความรู้สึกกระชับและจบลง เสียงวรรณยุกต์ต่ำขึ้นสูง (จัตวา) แสดงถึงอาการรวบรัดอย่างรวดเร็ว ดังนั้น ความหมายของคำที่มีเสียงเป็นสื่อนำของคำ “จ๋อยจิ๋ว” สอดคล้องกับบริบทที่คณะทูตมีอาการกระชับตัวอย่างหดหู่ อย่างที่เรียกกันว่า มีอาการห่อตัว ไร้พลังเรี่ยวแรงแทบจบสิ้น ข้อสังเกตคือบริบทของตัวบทมีตัวต้นเสียงแต่ไม่ใช่เสียงจริง (นี่จะเป็นสัทสัญญะ) ในทางตรงข้าม หากไม่ใช่ตัวต้นเสียงแต่เป็นเสียงแสดงอาการ หากเป็นเสียงที่เกิดจากอาการหรือสภาวะของตัวละคร (ผู้สร้างเสียงให้เลียนแบบ) ยังคงเข้าข้อสังเกตที่เห็นได้ชัดเจนของการเลียนเสียงดังที่กล่าวมา

4.2 กระบวนการเปลี่ยนแปลงทางเสียง

4.2.1 การกลมกลืนเสียงตามเสียงหลัง (regressive assimilation)

กระบวนการเกี่ยวกับเสียงยังมีการเปลี่ยนแปลงในลักษณะอื่น มีคำหนึ่งที่น่าสนใจซึ่งเป็นรูปแปร (ดู 4.2.4 ประกอบ) ของคำหนึ่งที่ยังคงให้ความหมายเดิม และเป็นไปได้ว่าในภาษาพูดอาจออกเสียงของคำดังกล่าวได้ตามคำในตัวบทนิราศนี้ โดยใช้เกณฑ์พิจารณาด้านเสียง คือคำว่า “สาพิภักดิ์” คงเป็นคำเดียวกับคำว่า “สามิภักดิ์” หมายถึงความจงรักภักดีไม่คิดต่อต้าน เพราะตามรูปศัพท์คือ “สามี” แปลว่าผู้เป็นใหญ่ (เมื่อผัวเป็นใหญ่คำนี้ก็นำมาใช้ในความหมายดังกล่าว) และคำว่า ภฺกติ แผลงเป็น ภักดี แต่ทำไมคำว่า “สามิภักดิ์” รูปเขียนเป็น “สาพิภักดิ์” นิราศนี้ ในบาท “พระพิเทศพานิชสนิทนัก **สาพิภักดิ์**จอมนรินทร์ปิ่นสยาม” เมื่อพิจารณาบริบทก็เชื่อได้ว่าเป็นคำเดียวกับคำว่า สามิภักดิ์ อยู่ดี หากนำหลักสัทศาสตร์มาวิเคราะห์ก็สามารถอธิบายได้ว่า เป็นกระบวนการกลมกลืนเสียงของหน่วยแวดล้อมหลัง คือ เสียง /ph-/ ในคำว่า ภักดิ์ จากเสียงของ ม /m/ ที่เป็นเสียงก้องได้ลดความก้อง (devoicing) ตามเสียงหลัง และตำแหน่งการออกเสียงของ ภ /ph/ กับ ม /m/ เป็นฐานริมฝีปากเหมือนกันจึงทำให้เกิดเสียง /ph/ แทนตำแหน่ง /m/ แต่เลือกสะกดด้วยรูปพยัญชนะ พ ด้วยเหตุนี้ จึงมิใช่การเลือกศัพท์ผิดของกวี แม้กวีไม่รู้กระบวนการทางเสียงดังกล่าวเชิงทฤษฎี แต่รู้ว่าทางปฏิบัติออกเสียงได้ จึงเลือกที่จะสะกดเช่นนั้น หากบางคนไม่รู้หลักการทางเสียงนี้อีกเช่นกัน ก็จะอธิบายว่าเป็นเอกสิทธิ์ของกวี (poetic license) ซึ่งก็อธิบายตามนั้นได้แล้วแต่ทฤษฎีรองรับและการศึกษาด้วยวิธีการใด ในที่นี้เป็นการศึกษาเชิงบูรณาการระหว่างวรรณกรรมและภาษาศาสตร์ กระบวนการกลมกลืนเสียงที่เป็นไปตามเสียงหลังของคำนี้หาก

พิจารณาด้านเสียงพบว่าเป็นการกลมกลืนเสียงแบบสมบูรณ์ (total regressive assimilation) สรุปได้ว่า Total regressive assimilation คือการกลมกลืนเสียงที่เกิดจากอิทธิพลของเสียงถัดไปหรือเสียงหลังของเสียงที่ได้รับอิทธิพล หากพิจารณารูปสะกดคือเสียงทางขวามีผลต่อเสียงทางซ้าย และเป็นการกลมกลืนที่เหมือนทุกประการอย่างสมบูรณ์ (Campbell, 2004) เช่น สาพิภักดิ์ (สามิภักดิ์) ในนิราศลอนดอน และการสูญเสียเสียงก้อง (devoicing) ของพยางค์ มิ /mi/เป็น พิ /phi/ (ไม่แสดงสัทอักษรวรรณยุกต์ เพราะเป็นพยางค์ที่ไม่เน้น หากเน้นกระบวนการเปลี่ยนแปลงชนิดกลมกลืมตามเสียงหลังจะไม่ค่อยเกิดขึ้น) กระบวนการนี้สมทรง บุรุษพัฒน์ (2560: 41) อธิบายการเปลี่ยนแปลงเสียงพยัญชนะก้องกลายเป็นเสียงพยัญชนะไม่ก้องเมื่อเสียงพยัญชนะถัดไปเป็นเสียงไม่ก้องหรือกลมกลืนตามเสียงที่มาหลังนั่นเอง

4.2.2 การเปลี่ยนเสียงสระสั้น-ยาว

การศึกษาเชิงภาษาศาสตร์อีกประเด็นหนึ่งที่สามารถย้อนกลับไปรัตนโกสินทร์ตอนต้นหรือประมาณ 200 ปีที่ผ่านมา ยังมีการออกเสียงของคำว่า “ได้” เป็นสระเสียงสั้นคล้าย ดั้ย /dâj/ ไม่ใช่ ด้าย /dâaj/ อย่างปัจจุบัน ในบาทที่ว่า

“ลืมตาแจ่มเห็นกระจ่างสว่างไว คว้าเอา**ได้**ทุกเบี้ยไม่เสียที”

เพราะต้องรับสัมผัสกับคำว่า “ไว” ซึ่งออกเสียงเป็น วัย /wāj/ ไม่ใช่เป็นเสียงยาว วาย /wāaj/ จึงเชื่อได้ว่าเมื่ออดีตนั้นร่วมสมัยกับกวีออกเสียงคำว่า “ได้” เป็นสระเสียงสั้น /dâj/

ข้อพิสูจน์ที่ต้องพิจารณาต่อคือ การสัมผัสระหว่าง คำว่า “ได้” และ “ไม้” ที่ปัจจุบันทั้งสองคำออกเป็นเสียงสระยาว ปรากฏในบาทที่ว่า “เที่ยวถามซื้อถ่านศิลาหาไม่**ได้** มีแต่**ไม้**หักหักอยู่อักโข” ประเด็นจะเป็นการแย้งหรือข้อยืนยันเกี่ยวกับเสียงของคำที่มีการเปลี่ยนแปลงตามข้างต้นหรือไม่ อย่างไรสมมุติฐานทางภาษาศาสตร์ระหว่างเสียงและอักษรที่นำมาสะกดเป็นรูปคำนั้นเชื่อว่าสอดคล้องกันแต่แรกเริ่มของการประดิษฐ์อักษรกับเสียงที่มีอยู่จริง คือ รูปสระ ไ- เป็นสระเสียงสั้น ที่มีเสียงพยัญชนะท้าย /-j/ อยู่ในตัว (หรือสามารถวิเคราะห์เป็นเสียงสระที่สองคือ /i/ จะเป็นสระประสม แต่เสียงยังสั้นอยู่ดี) เมื่อพยัญชนะต้นเป็นเสียงใดก็ออกเสียงตามการออกเสียงเป็น (articulation in word) ดังนั้น คำว่า “ได้ และไม้” จึงเป็นเสียงสั้นมาแต่เดิม และในช่วงของกวีที่ประพันธ์นี้แสดงให้เห็นว่าการเปลี่ยนเสียงสระของทั้งสองคำนี้ยังไม่มีการเปลี่ยนแปลง การอ่านเสียงสัมผัสของทั้งคำในตัวบทจึงเป็นเสียงสั้นทั้งคู่ หลักการสัทศาสตร์นี้จึงเป็นหลักฐานสนับสนุนในเรื่องดังกล่าว

คำที่เป็นหลักฐานทางภาษาที่แสดงการเปลี่ยนแปลงเสียงสระสั้นเป็นเสียงสระยาวคือ คำว่า “น้ำ” ดังนี้

เขาขีดหินตับเป็ดเนื้อเจ็ด**น้ำ** แล้วจึงนำเข้าน้อมจอมโมลี

เสียงสระ /-a/ ของรูปสระ ◌ำ นั้นมีเสียงพยัญชนะท้ายคือเสียง /m/ คล้ายเสียง ◌ัม /am/ ซึ่งถือว่าเป็นสระเสียงสั้น เมื่อคำว่า “นำ” ในวรรคสอง เป็นเสียงสระสั้นว่า นัม /nām/ คำว่า “น้ำ” ต้องออกเสียงว่า นั้ม /nām/ ไม่ใช่ น้าม /náam/ อย่างปัจจุบัน การสัมผัสของบทร้อยกรองเก่ามิได้อาศัยรูปสะกด แต่ต้องเป็นเสียงจริง[9] ดังนั้นจึงเชื่อได้ว่า ช่วงสมัยของกวีนี้ เสียงของคำว่า “น้ำ” เสียงสระยังเป็นเสียงสั้นอยู่ก่อนเปลี่ยนแปลงเป็นเสียงสระยาวภายหลัง

อีกตัวอย่างหนึ่งแม้ไม่ได้กำหนดเป็นการเปลียนเสียงสระสั้น-ยาวอย่างชัดเจน เพราะเป็นคำภาษาต่างประเทศที่เป็นเสียงสระประสม (diphthong) และมีเสียงพยัญชนะท้ายด้วย ซึ่งลักษณะนี้ไม่เกิดกับภาษาไทย ทำให้เสียงที่เปล่งออกมาคล้ายว่าเป็นเสียงยาว โดยอิทธิพลของเสียงพยัญชนะท้ายข้างลิ้น /-l/ ในคำว่า “ไนล์” (Nile) พจนานุกรมออกซฟอร์ดให้การออกเสียงว่า /nʌɪl/ ในบาทที่ว่า

เวลาบ่ายชายแสงพระสุริศรี ก็ลุที่ริมแควกระแสไหล
เขาบอกแจ้งแห่งนามแม่น้ำ**<u>ไนล์</u>** เห็นแพใหญ่จอดท่าหน้าสะพาน

อย่างไรก็ตามเสียงสัมผัสบังคับ *ไหล-ไนล์-ใหญ่* เป็นเสียงสระเสียงสั้น /a/ ที่มีเสียงพยัญชนะท้าย /j/[10] ทำให้คำว่า “ไนล์” ต้องออกเสียงเป็น นัย /nāj/ ตามบริบท ยกเว้นผู้อ่านรู้ว่าเป็นคำที่ออกเสียงตามจริงเป็นอย่างไร ซึ่งสำหรับกวีเอง (หม่อมราโชทัย) ย่อมรู้ว่าออกเสียง /nʌɪl/ เพราะเป็นผู้เชี่ยวชาญภาษาอังกฤษในฐานะล่ามของคณะทูตไทยที่เดินทางไปประเทศอังกฤษ แต่กวีเลือกรูปคำสะกด “ไนล์” ที่มีรูปสระ “ไ” เพื่อสัมผัสบังคับ

4.2.3 การกำหนดเสียงสระเพื่อรับสัมผัส

การกำหนดเสียงของชื่อเรียกถ่ายเป็นอักขรวิธีของคำว่า “ยุหรบ” เพื่อต้องการสัมผัสกับคำตำแหน่งสัมผัสบังคับคือ เสียงสระ โ-ะ /o/ รูปสะกด -บ เป็นเสียงพยัญชนะท้าย /-p/ ซึ่งเป็นเจตนาของกวี เพราะอันที่จริงคำนี้มาจากคำว่า “Europe” คาดว่าแต่เดิมก็ออกเสียงเช่นเดียวกับพจนานุกรมออกซฟอร์ดอย่างเจ้าของภาษาว่า /ˈjʊərəp/ ซึ่งปัจจุบันสะกดเป็น “ยุโรป” กวีเองคงรู้เรื่องเสียงที่ไม่เน้น เพราะเป็นพยางค์ที่ไม่เน้นในพยางค์ที่สอง สันนิษฐานได้ว่ากวีได้ยินเสียงค่อนข้างถูกต้องของเสียง shwa /ə/ หม่อมราโชทัยสามารถถ่ายถอดอักษรได้ใกล้เคียงกว่าปัจจุบัน อาจจะเป็นเพราะเรายังไม่มีการกำหนดคำทับศัพท์

[9] ประเด็นนี้ทำให้ผู้ศึกษาวรรณคดีบางคนแสดงความคิดเห็นว่า กวีหาสัมผัสด้วยรูปสะกด หรือเป็นเอกสิทธิ์กวีหรือกวียานุโลม ซึ่งเราไม่สามารถบอกเจตนาของกวีได้ทั้งหมด การศึกษาภาษาเฉพาะเชิงประจักษ์จึงเหมาะสมต่อการวิเคราะห์ ยิ่งศึกษาวรรณคดีเก่าถึงสมัยอยุธยาหรือก่อนหน้านั้นต้องเข้าใจเรื่องเสียง เพราะภาษามีการเปลี่ยนแปลง เมื่อเสียงเปลี่ยนแต่รูปคำสะกดยังไม่เปลี่ยนก็มี

[10] หรือวิเคราะห์เป็นเสียงสระประสม /ai/ ก็ได้

ก่อน และท่านเป็นล่ามดังนั้นเรื่องภาษาต้องดีเยี่ยม เมื่อได้ยินเสียงของคำนี้จึงเลือกสะกดเป็น “ยุหรบ” โดยเสียงสระเป็นเสียงสั้นใกล้เคียงกับเสียงไม่เน้น (schwa) /ə/ คล้ายเสียง เ-อะ ทว่าจะเขียนเป็น “ยุเหริบ” ก็ไม่สัมผัสกับสัมผัสระหว่างบทก่อนหน้าในคำว่า ‘...ชำนาญ**รบ**’ การรับสัมผัสดังกล่าวแสดงว่าเป็นความสัมพันธ์ทางเสียง การศึกษาด้านเสียงที่เรียกว่า “สัทศาสตร์” ยังไม่ปรากฏในสมัยนั้น แต่วิธีการดังกล่าวสะท้อนความเชี่ยวชาญด้านภาษาของกวีได้อย่างเต็มที่ โดยเฉพาะภาษาต่างประเทศ

ได้พาทีโต้ตอบตามขอบใจ	ไม่ทันไรนายทหารชำนาญรบ
เป่าแตรบอกให้สลูตทูตสยาม	เคารพตามเยี่ยงอย่างข้าง**ยุหรบ**
สิบเก้านัดยิงถ้วนจำนวนครบ	ควันตลบมืดมนอนธการ

ยังมีเรื่องทางเสียงที่น่าสนใจอีกลักษณะคือคำว่า “สลูต” เป็นการลากเสียงสระยาวขึ้นเพื่อสัมผัสในกับคำว่า ทูต เห็นได้ชัดว่าเป็นความจงใจของกวี ซึ่งค่อนข้างตรงกับพจนานุกรมออซฟอร์ดที่บอกเสียงอ่านของคำนี้ว่า “salute” /səˈl͡ʊːt/ เป็นการใช้เสียงสระยาว และสังเกตได้ว่าเมื่อคำนี้ปรากฏร่วมกับคำว่า “ทูต” หรือคำอื่นที่สัมผัสเป็นเสียงสระยาวเดียวกันและเสียงพยัญชนะเดียวกันจะให้ว่า “สลูต” เช่น “ให้สลูตส่งทูตสิบเก้าที ก็พร้อมกันจรลีลงเรือน้อย” เห็นได้ว่าการยืดเสียงของสระคู่ตรงข้ามแม้เป็นคำต่างประเทศ แต่มีนัยของหลักการทางสัทศาสตร์อยู่ในความคิดของกวี และมักจะสัมผัสเสียงระหว่างเสียงแวดล้อมที่ติดหรือใกล้กัน (สัมผัสใน) แม้ไม่ได้มีการเรียนการสอนในสมัยนั้น แต่เมื่อเป็นบริบทอื่นมีการใช้คำสะกดเป็นทั้ง “สลูต” และ “สลุต” สลับกันซึ่งเป็นเสียงสั้นในช่วงที่การเดินทางถึงเมืองโกไซ เจ้าเมืองออกมาต้อนรับ “ต่าง**สลุต**โต้ตอบตามชอบชิด ประสามิตรผูกรักสมัครสมาน” หรือ “แล้ว**สลูต**ปืนตึงเสียงปึงปัง สนั่นดังลั่นเลื่อนสะเทื้อนเรือ” ซึ่งปัจจุบันเราใช้คำนี้ประกอบอีกคำเป็น “ยิงสลุต” (gun-salute) หมายถึง การแสดงความเคารพด้วยการยิงปืนใหญ่แบบโบราณเป็นธรรมเนียมตะวันตก

4.2.4 การเปลี่ยนแปลงทางเสียงในคำ: การทำให้เกิดรูปแปร

การเปลี่ยนเสียงวรรณยุกต์ในคำ และไม่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงความหมายคือ กระบวนการของเสียงวรรณยุกต์เดิมเป็นอีกเสียงวรรณยุกต์โดยมีอิทธิพลและเกิดรูปแปร ซึ่งต้องสอดคล้องกับหลักการทางประสมรูปคำ (อักขรวิธี) เช่นในบาทที่ว่า

แล้วสลูตปืนตึงเสียงปึงปัง	สนั่นดังลั่นเลื่อน**สะเทื้อน**เรือ

คำว่า “สะเทื้อน” มีความหมายเดียวกับคำว่า “สะเทือน” ไม่ได้มีความหมายอย่างอื่นจึงเป็นรูปแปร (allomorph) อย่างไรก็ตามหากวิเคราะห์ระดับวรรณยุกต์ในระนาบเดียวกันของอนุพากย์ พบว่าเสียงวรรณยุกต์ของคำว่า “เลื่อน” ที่มีเสียงสระและเสียงพยัญชนะเดียวกันส่งผลต่อการเปลี่ยนเสียง

วรรณยุกต์ของคำว่า “สะเทือน” คือมีการเลื่อนผันเสียงวรรณยุกต์ไปเป็น “สะเทื้อน” เป็นลักษณะของวรรณยุกต์สนธิ (tone sandhi) การเกิดวรรณยุกต์สนธินั้นเป็นการเปลี่ยนแปลงเสียงวรรณยุกต์ในคำของภาษาวรรณยุกต์ ยิ่งภาษาที่มีวรรณยุกต์เปลี่ยนระดับแล้วยิ่งเห็นชัดเจน เช่น ภาษาจีน (Zhang, 2014)

บริบทของวรรคร้อยกรองมีสถานะเทียบเท่ากับระดับอนุพากย์และประโยค แต่ละวรรคนั้นมีคำบรรจุตามจำนวนกำหนดของฉันทลักษณ์ คำว่า “สะเทือน” ได้รับอิทธิพลจากเสียงวรรณยุกต์ของสองคำหน้าและอีกหนึ่งพยางค์หน้าคำว่า “สะเทือน” เอง มีเสียงวรรณยุกต์ที่มีลักษณะตกถึงจำนวนสามครั้งก่อนพยางค์ “เทือน” ซึ่งเป็นเสียงวรรณยุกต์กลางระดับ (สามัญ) กลายเป็นเสียงวรรณยุกต์สูงขึ้น (ตรี) เพื่อรักษาสมดุลหรือการคลอนเสียงวรรณยุกต์ในวรรคให้ออกเสียงได้จังหวะ ลักษณะการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเกิดในภาษาวรรณยุกต์เช่น ภาษาจีนกวางตุ้ง มีเสียงวรรณยุกต์ต่ำระดับ /22/ กลายเป็นเสียงวรรณยุกต์ต่ำและสูงขึ้น /25/ ซึ่งเกิดจากเสียงวรรณยุกต์ของอิทธิพลของคำถัดไปที่เริ่มเสียงวรรณยุกต์สูง เช่น /ʦʰan22 ⟶ ʦʰan25/ (Yip, 2002) การเปลี่ยนแปลงเสียงวรรณยุกต์หรือวรรณยุกต์สนธิเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้จริงในภาษาวรรณยุกต์ สำหรับภาษาจีนนั้นไม่มีรูปอักษรแทนเสียงเพราะใช้อักษรภาพ เมื่อเปลี่ยนเสียงวรรณยุกต์ คำอักษรภาพภาษาจีนยังคงเขียนเหมือนเดิม แต่ในภาษาไทยเมื่อออกเสียงวรรณยุกต์เปลี่ยนการสะกดจึงเปลี่ยนตามให้ตรงกับเสียง ดังนั้นคำว่า “สะเทื้อน” ที่เกิดขึ้นในตัวบทเป็นรูปแปรของคำว่า “สะเทือน” ที่มีความหมายคงเดิม

ถ้าเป็นเช่นนั้นภาษาไทยเป็นภาษาวรรณยุกต์และมีวรรณยุกต์เปลี่ยนระดับเช่นกันคือ เสียงสูงตก (โท) และ เสียงตกขึ้นสูง (จัตวา) ดังนั้นคำว่า “เลื่อน” มีเสียงวรรณยุกต์สูงตกยังผลให้พยางค์ที่สองของคำ “สะเทือน” เปลี่ยนเสียงไปเป็นเสียงสูงขึ้น (ตรี) ลักษณะการเกิดวรรณยุกต์สนธินั้นเกิดในระดับคำ กลุ่มคำหรือประโยคก็ได้ ซึ่งกรณีดังกล่าวเป็นการเกิดแบบรูปประโยค ซึ่งเป็นการเปลี่ยนเสียงวรรณยุกต์เพราะมีรูปแบบของประโยคและการเรียงหน่วยคำแตกต่างกัน (Lee, 2002) หรืออาจกล่าวถึงสาเหตุเชิงวรรณศิลป์ก็ได้ว่าเป็นเพราะเสียงของคำว่า “เลื่อน” และเสียงทั้งวรรคทำให้เสียงของคำที่เปลี่ยนวรรณยุกต์ได้มากที่สุดคือคือ พยางค์ที่สองของคำว่า “สะเทือน” เพราะมีสัมผัสในที่มีเสียงสระและเสียงพยัญนะท้ายเดียวกัน แต่ผลที่เกิดขึ้นเป็นภาษาศาสตร์ซึ่งสอดคล้องกับหลักการวรรณยุกต์สนธิข้างต้น ที่กล่าวเช่นนี้เพราะเป็นข้อมูลทางภาษาในนิราศ คนไทยนิยมสื่อความด้วยถ้อยคำคล้องจ้อง ยิ่งปรากฏเป็นร้อยกรองฉันทลักษณ์มีผลต่อเสียงไพเราะ หากเป็นภาษาพูดนั้น ผู้วิจัยเคยได้รับรู้เสียงวรรณยุกต์สนธิในถ้อยคำพูดดังนี้ “นักเรียนจังหวัดที่ขึ้นต้นด้วย นคร- เช่น นครสวรรค์ นครราชสีมา นคร**<u>ปฐม</u>** นคร***ผนม*** (นครพนม)” เสียงวรรณยุกต์ในพยางค์สุดท้ายของคำว่า “นครพนม” เกิดการสนธิกับเสียงวรรณยุกต์ในพยางค์สุดท้ายของคำว่า “นครปฐม” ซึ่งมีอิทธิพลอื่นด้วยเช่น การพูดเร็ว ปริชาน (cognition) ของเสียงวรรณยุกต์ในคำ

ว่า “นครปฐม” ในการรับรู้ (สมอง) ส่งผลต่อในคำ “นครพนม” ที่หน่วยแวดล้อมพยางค์คล้ายคลึงมากที่สุดในบริบท คือ มีสี่พยางค์ พยางค์สุดท้ายมีเสียงสระและพยัญชนะท้ายเดียวกัน และตำแหน่งประชิดกัน ลักษณะเช่นนี้จะมีสาเหตุและผลของวรรณยุกต์สนธิอย่างเห็นเด่นชัด แต่กระนั้นตัวอย่างในนิราศลอนดอนก็มีหลักการภาษาศาสตร์ที่สามารถวิเคราะห์ได้เช่นกัน

การสร้างรูปแปรด้านสะกดคำเป็นผลมาจากเรื่องเสียง และเมื่อปรากฏแล้ว เข้าใจและยอมรับได้จึงกลายเป็นคำที่ใช้สืบทอดต่อไปได้ และมักอ้างว่าเป็นคำที่ปรากฏในวรรณคดี อย่างไรก็ตาม การวิเคราะห์ทางเสียงของการสัมผัสพยางค์/คำ เป็นผลต่อการเปลี่ยนการสะกด เช่น “กระทุงทองล่อง**ลัด**ใน**นัท**ที ฉลาดดีเอาปากลงลากอวน” จะเห็นได้ว่าคำว่า ลัด มีเสียงพยัญชนะท้ายสะกด คำว่า “นที” เมื่อออกเสียงจะเป็น /na.thīi/ เสียงพยัญชนะหน้าของพยางค์ที่สองทำให้เกิดการกลมกลืนเสียงตามให้กับพยางค์หน้า การเลือกสะกดรูปคำว่า “นัทที” /nát.thīi/ จึงเป็นรูปแปร (variant) ของคำว่า “นที” นั่นเอง นับว่าเป็นวิธีการสะกดแบบไทยที่เป็นไปตามหลักการทางเสียง เมื่อตรวจสอบกับภาษาบาลีและสันสกฤตพบว่า ตามหลักไวยากรณ์และการแจกหรือผันรูปคำที่มีกระบวนการทางเสียงเกี่ยงข้องไม่มีรูปที่ผันเป็น “นัทที[11]” ได้ ความเป็นจริงหากอธิบายทางสัทศาสตร์คือ การแทรกเสียงโดยมีเงื่อนไข (conditioned insertion of sound) โดยการแทรกเสียงที่มีคุณสมบัติเดียวกับเสียงที่ใกล้เคียงและน่าจะเป็นไปได้มากที่สุด ก็คือ เสียง /-t/ ของการซ้ำรูป -ท ลงไปอีกทั้งหาก แยกพยางค์ของคำว่า “นที” พยางค์แรกอ่านออกเสียงมีเสียงพยัญชนะท้ายหยุดกักที่เส้นเสียง ซึ่งมีคุณสมบัติเป็นเสียงหยุดกักเหมือนเสียง /-t/ โดยมีเงื่อนไขของการเกิดเสียงซ้ำจากการหน่วยแวดล้อมภายในที่เป็นการสัมผัสเสียงที่ส่งไปของคำว่า “ลัด” ยัง “นที” เกิดเป็นรูปแปรสะกดว่า “นัทที”

การแปรของอีกคำหนึ่งที่ยังคงปรากฏในภาษาถิ่น คำว่า “เหื่อ” เป็นเสียงแปรและรูปแปรคำว่าเหงื่อ ปรากฏในบาทที่ว่า “โอ้อกเรียมเกรียมใจเหมือนไฟเจือ **เหื่อ**เปียกเสื้อซึมโซมชะโลมกาย” ไม่ว่าจะใช้คำไหนไม่มีคำผิด แต่เป็นเรื่องของความถี่การใช้คำในแต่ละยุคสมัย พบว่า ปัจจุบันนิยมใช้คำว่า “เหงื่อ” มากกว่า และสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้นคงใช้คำว่า “เหื่อ” อย่างแพร่หลายเพราะปรากฏในนิราศนี้ที่เป็นเสมือนหลักฐานทางข้อมูลภาษา และเมื่อศึกษาภาษาไทยถิ่นพบว่าเป็นรูปแปรทางเสียงปัจจุบัน เช่น

[11] แต่มีการเปลี่ยนเสียง /j/, /ย/ ตามเสียงที่มีอิทธิพล เช่น เสียงหยุดกักได้ เช่น นฑเยา เป็น นฑเทา ในทางสันสกฤตนั้น เสียงพยัญชนะ /ย/ เป็นอักษรอ่อน คือ เป็นเสียงที่มีความเข้มไม่เท่าเสียงพยัญชนะกลุ่มหยุดกักจึงทำให้กลมกลืนได้ง่าย นี่คือการอธิบายที่น่าจะเป็น แต่ความเป็นจริงเสียงจะเปลี่ยนเป็น นชเชา เช่นเดียวกับ วิทยา เป็น วิชชา / วิชา ดังนั้นคำว่า นัทที ไม่เป็น นัชชี / นชชี จึงไม่เข้าระบบภาษาบาลีสันสกฤต คำนี้จึงเป็นรูปแปรของคำว่า นที แบบไทย และเมื่อเทียบทั้งภาษาบาลีและภาษาสันสกฤตในการแจกรูปของกฎอีการันต์ อิตถีลิงค์ของคำว่า นที แล้ว ไม่มีรูปคำผันว่า “นัทที หรือ นฑที” (จำลอง สารพัดนึก: 2542: 31; อภิชาญ ปานเจริญ, 2557: 43-44)

คนบางถิ่นออกเสียงคำว่า “เหงื่อ” เป็น /เหื่อ/ เป็นที่น่าเชื่อได้ว่าในสมัยที่ปรากฏนิราศเรื่องนี้ยังคงใช้คำว่า “เหื่อ[12]” อยู่

กระบวนการทางเสียงที่เปลี่ยนแปลงพยัญชนะต้นของคำ “ถนัด” เป็น “สนัด” ในบาทว่า “จะชมเล่นก็ไม่เห็น**<u>สนัด</u>**เนตร สุดสังเกตทัศนาภูผาเผิน” คือเสียงพยัญชนะต้น /ถ-, th-/ เป็นเสียงหยุดกัก /t-/ และพ่นลม (aspirated) /h-/ ลักษณะของเสียงพ่นลมนั้นเป็นเสียงลมเสียดแทรก (fricative) ที่เส้นเสียงการกลายเสียงที่เป็นระบบจึงเป็นเสียงเสียดแทรกด้วยเช่นกันคือ /s/ แต่อักษรไทยแทนเสียงนั้นเป็นได้ทั้ง ซ ส ษ ศ กวีเลือกอักษร ส เป็นสิ่งที่เหมาะสม กล่าวคือ ถ เป็นเสียงอักษรสูง จึงไม่เลือกอักษร ซ ที่เป็นอักษรต่ำซึ่งไม่มีผลต่อการออกเสียงอักษรนำ ประเด็นถัดมาคืออักษร ส เป็นรูปที่แสดงการสะกดที่เรียบง่ายมากที่สุด เพราะคำไทยแท้ที่ใช้ ส สะกดเป็นคำนั้นเกิดจากการออกเสียงที่แท้จริง สำหรับ ศ ษ นั้นเป็นเสียงในระบบภาษาอื่น เช่น สันสกฤต ดังนั้น ถนัด จึงมีรูปแปรว่า สนัด ในนิราศลอนดอน และไม่ได้ทำให้ความหมายเสียหายแต่อย่างใด กรณีของการเปลี่ยนเสียงหยุดกักเป็นเสียงเสียดแทรกนั้น พบได้ในภาษาถิ่น เช่น “ตะพาน” เป็น “สะพาน” ตัวอย่างนี้เป็นข้อสนับสนุนอีกหนึ่งคือ เมื่อเสียง /th/ ไม่มีลมแทรกจะเป็น /t/ ได้ ทำไมไม่เลือกรูปสะกดเป็น “ตนัด” หรือบางครั้งเสียง /t/ เป็นเสียงคู่สลับกับ (คู่เสียงปฏิภาค) เสียง /c/ ได้ ทำไมไม่เป็น “จนัด” เป็นต้น เป็นเพราะเสียง /s/ นอกจากเป็นเสียงเสียดแทรกแล้ว ยังมีลักษณะเป็นเสียงแทรกลม ลักษณะของเสียงไม่มีมวลหนาแน่นหรือหนักหน่วง ทำให้ออกเสียงได้ได้อย่างผ่อนคลาย เช่นเดียวกับเสียงของ “สะพาน” ซึ่งคำพยางค์ที่สองเป็นเสียงหนักที่มีลมอยู่แล้ว เช่นเดียวกันในวรรค “จะชมเล่นก็ไม่**<u>เห็น</u>*****<u>สนัดเนตร</u>***” เสียงของพยางค์ หนัด /nàt/ และคำว่า “เนตร” เป็นเสียงพยางค์หนักเพราะเป็นพยางค์ตายและเป็นเสียงก้อง หากออกเสียง /th/ ในพยางค์หน้าของคำว่า “***ถ***นัด” อีกจังหวะจะไม่สมดุลตามหลักการแบ่งห้องของวรรคกลอนสุภาพ (กลอนแปด) อีกปัจจัยหนึ่งเสียงของคำว่า “เห็น” เป็นเสียงลมแทรกปล่อยลมผ่านและเป็นพยางค์เป็นการเอื้อให้เสียง /th/ ในพยางค์หน้าของคำว่า “***ถ***นัด” แปรเสียงเป็นเสียงเสียดแทรกไม่ก้องแทน การพิจารณาเสียงในร้อยกรอง *“ทำได้ในกรอบของสัทศาสตร์ เนื่องจากหัวใจของร้อยกรอง คือ จังหวะ (rhythm) และสัมผัส (rhyme)”* แนวทางที่ใช้ได้คือการอกเสียงและเปล่งเสียง (สรีรสัทศาสตร์) กายภาพของเสียง (กลสัทศาสตร์) และการรับรู้เสียง (โสตสัทศาสตร์) โดยเน้นวิเคราะห์สัทลักษณ์หรือเสียงที่เด่น (อภิลักษณ์ ธรรมทวีธิกุล, 2540)

[12] เสียงของคำนี้ ผู้วิจัยได้ยินมาตั้งแต่เด็กๆ ที่บ้านเกิด (ภาคตะวันออก) และมีอีกหลายคำที่มีการออกเสียงเป็นรูปแปรได้ เช่น กงๆ คือ ตรงๆ เช่น จับให้มันกงๆ หน่อย ซึ่งตอนนั้นเกิดคำถามว่าทำไมไม่ตรงๆ และมีเรื่องของชั้นชนทางสังคมเข้ามาเกี่ยวข้องเรื่องการได้รับการศึกษามาอย่างไร เมื่อคนออกเสียงรูปแปรที่ไม่ได้รับความนิยมแล้ว จะเหมือนโดนดูถูกอยู่ นั้นเป็นเรื่องของทัศนคติในสังคม แต่ภาษาเป็นเรื่องของการเปลี่ยนแปลงและการใช้

ลักษณะของการส่งสัมผัสรับคล้องจองนั้นทำให้เกิดกระบวนการเปลี่ยนรูปคำด้านสะกดที่เกี่ยวเนื่องทางเสียงนั้น นับเป็นเอกสิทธิ์ของกวี (poetic license) แต่การเปลี่ยนรูปคำนั้นจะไม่ทำให้เกิดความเข้าใจผิด มิฉะนั้นจะถือว่าเป็นข้อบกพร่องมากกว่า ดังเช่นคำว่า “ภิเปรย” สามารถย้อนกลับคืนสู่สภาพคำเดิมว่า “อภิปราย” คำนี้เกิดจากเสียงสัมผัสของวรรคก่อนตามสัมผัสบังคับ ดังนี้

ให้จัดแจงโต๊ะตั้งเหมือนอย่างเคย แล้ว**<u>ภิเปรย</u>**ชวนให้พวกไทยกิน”

เสียงสระ เ-อ /əə/ และเสียงพยัญชนะท้าย /j/ ในรูปสะกด เ-ย ของคำว่า “เคย” บังคับให้เสียงของคำใดคำหนึ่งในวรรคถัดไปต้องรับสัมผัส จึงเกิดการเปลี่ยนเสียงพยางค์ “-ปราย” เป็น “-เปรย” และอาจเป็นการเล่นคำกับคำว่า เปรย ที่เป็นกริยาเกี่ยวกับการพูดเช่นนั้น และมีการตัดคำ (clipping) ในพยางค์หน้าอีก คือ ลบ “อ-” ออก จากคำว่า “อภิปราย” เป็น “ภิเปรย” วิธีการนี้พบในภาษาพูดและภาษาวรรณคดี เช่น ไปหอ(พัก) (ร)ณรงค์ (อ)นิจจา เป็นต้น ดังนั้น คำว่า ภิเปรย พิจารณาเป็นรูปแปรของคำว่า อภิปราย ได้ แต่ปรากฏเฉพาะที่ เช่นในนิราศเรื่องนี้

กระบวนข้างต้นที่นำมาเปรียบเทียบกับคำในตัวบทต่อจากนี้ได้คือ

ยามสงวนเนื้อนวลสนิทแนบ ได้อิงแอบอุ่นอุรานิจจาเอ๋ย
อุ่นทั้งนอกอุ่นทั้งในใจ**<u>เสบย</u>** เมื่อละเลยจากเจ้าพี่หนาวทรวง

คำว่า “เสบย” ถือเป็นรูปแปรของคำว่า “สบาย” โดยมีการเปลี่ยนเสียงสระ /aa/ เป็น /əə/ ซึ่งเสียงสระแรกเป็นเสียงที่เกร็งกล้ามเนื้อลิ้นมากกว่าเสียงสระที่สอง เมื่อออกเสียงสระที่ไม่เกร็งกล้ามเนื้อลิ้นมาก ให้ความรู้สึกผ่อนคลายขึ้นคำว่า “เสบย” จึงออกเสียงสะดวกสบายกว่าคำ “สบาย” ปัจจัยแวดล้อมด้านสัมผัสบังคับก็ส่งผลให้เกิดการแปรขึ้นจาก เอ๋ย-สบาย-เลย เป็น เอ๋ย-เสบย-เลย เมื่อศึกษาเชิงภาษาศาสตร์เชิงประวัติและที่มาของคำประกอบการวิเคราะห์ พบว่า ไทยยืมคำว่า สบาย มาจากภาษาเขมรว่า **សប្បាយ** (กาญจนา นาคสกุล, 2548) ซึ่งเขมรรับมาจากภาษาบาลี “สปฺปาย” (สัปปายะ) อีกทีหนึ่ง ดังนั้นคำว่า “เสบย” จึงเป็นรูปแปรของคำว่า “สบาย” ในนิราศลอนดอน หากกล่าวเชิงวรรณคดีสามารถอธิบายได้ว่าเป็นเอกสิทธิ์ของกวี แต่การเปลี่ยนแปลงทางเสียงย่อมเป็นมูลเหตุของการเปลี่ยนแปลงที่กวีพึงตระหนักแล้วจึงใช้

<u>นิจจา</u>เอ๋ยพี่งได้เชยประคองชื่น แรกรักรื่นจำไปไกลสมร
จะก่นกินแต่น้ำตาอนาทร ทั้งนั่งนอนไหนจะสุขทุกทิวา
แล้วห้ามใจอย่าพะวงหลงสวาท ควรบำราศพุ่มพวงดวงยิหวา
ด้วยพระจอมจักรพรรดิขัตติยา มีบัญชาเจาะจงมาตรงเรา

ภาพลักษณ์ทางความเชื่อเกี่ยวกับบุญทำกรรมแต่งปรากฏให้เห็นบ้าง คือการใช้คำ “นิจจา” เป็นการตัดคำพยางค์หน้า (clipping) ของคำ “อนิจจา” คือความไม่เที่ยงแท้ และมีการตัดพ้อต่อความรักของกวีจากการพิจารณาคำว่า “พึ่ง” เป็นการแสดงสภาวะชั่วระยะเวลาหนึ่งเวลาเดียวที่ไม่นานเท่าไร การอยู่ร่วมครองคู่เพียงช่วงเวลาหนึ่งของกวีต้องสิ้นสุดลง การใช้คำ “จำ” บ่งชี้สภาพการณ์ที่มิอาจเปลี่ยนแปลงหรือหลีกหนีได้ ดังนั้น ไม่ว่าจะใช้คำว่า “อนิจจา” หรือ “นิจจา” ก็ตามหมายถึง ไม่เที่ยงแท้แน่นอน ทั้งที่ “นิจจา” มากคำบาลี *นิจฺจ* ที่แปลว่า เที่ยงแท้ แต่เมื่อกลวิธีการตัดคำดังกล่าว ไม่ได้เปลี่ยนความหมายจึงถือว่าเป็นรูปแปรของคำที่มีการตัดเสียงพยางค์หน้าออกไป

ลักษณะของรูปแปรที่เปลี่ยนแปลงอาจเกิดจากความตั้งใจหรือจงใจของกวีหรือผู้ใช้ที่ต้องการสื่อสารตามนั้น การเกิดรูปแปรที่เห็นการสะกดที่เปลี่ยนแปลงชัดเจนเป็นตัวอย่างสำคัญของอิทธิพลเชิงบริบทและทัศนคติ แต่มีการเปลี่ยนแปลงทางเสียงเข้าไปเกี่ยวข้อง เช่น คำว่า “อธิษฐาน” เป็นคำที่ใช้ปัจจุบัน แต่รูปแปรที่ปรากฏในนิราศลอนดอนคือ คำว่า “อัฐิถาน” คำนี้เป็นกระบวนการแปลงรูปคำอย่างไทย เพราะ “อธิษฐาน” เป็นคำสันสกฤต สำหรับบาลีนั้นใช้ว่า “อธิฏฺฐาน” (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554, 2556)

พี่ยกหัตถ์**<u>อัฐิถาน</u>**ขอพระเดช จอมนรินทร์ปิ่นนเรศร์พิทักษ์ถนอม

จากบริบทคำว่า “อัฐิถาน” มีความหมายว่า ตั้งจิตปรารถนาในสิ่งที่มุ่งหวัง ยังเป็นวงความหมาย (semantic domain) เดิมอยู่ แต่มีการเปลี่ยนแปลงเสียงคือ เป็นคำที่ออกเสียงสามพยางค์แต่พยางค์แรกเป็นเสียงที่มีเสียงพยัญชนะท้ายสะกด เป็นเสียง /ʔàt-/ เกิดจากรูปพยัญชนะที่ทำหน้าที่เป็นเสียงพยัญชนะต้นของพยางค์ที่สองและเป็นเสียงพยัญชนะท้ายของพยางค์แรก การทำหน้าที่ดังกล่าวเรียกว่าการซ้อนเสียงเดิม (gemination) ส่วนพยางค์ที่สองออกเสียงว่า /ถิ/ หรือ /thìʔ/ เมื่อออกเสียงทั้งคำ “อัฐิถาน” เป็น /ʔàt.thì.thăan/ ซึ่งต่างจากเสียงของคำว่า “อธิษฐาน” /ʔa.thí.thăan/

รูปแปรที่มีหลากรูปของคำว่า “บรรจถรณ์” มาจากคำบาลีว่า ปจฺจตฺถรณ (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554, 2556) ซึ่งการเกิดรูปแปรของคำดังกล่าวไม่ตรงกับต้นทางของคำยืม เป็นลักษณะการแปรรูปอย่างไทย ดังนี้

แล้วนำหน้าพาเที่ยวดูห้องหับ ของสำหรับสารพัด**<u>ปัจฐรณ์</u>**
และ ทั้งห้องหับหลับนอน**<u>บรรฐรณ์</u>**ที่ ม่านมู่ลี่สารพัดช่างจัดสรรค์

อีกทั้งเสียงอ่านก็แปรเช่นกันคำแรก “ปัจฐรณ์” อ่าน /pàt.ca.thɔ̌ɔn/ และคำว่า “บรรฐรณ์” อ่านว่า /bān.thɔ̌ɔn/ หรือ /bān.na.thɔ̌ɔn/

การสะกดคำที่ปรากฏในนิราศและเมื่อเปรียบกับการใช้ปัจจุบันทำให้เกิดข้อสงสัยว่าคำไหนสะกดถูกหมายถึง ถูกต้องตามเสียงในภาษาที่เป็นจริงและดั้งเดิม ส่วนใหญ่เกิดกับคำที่มีการออกเสียงลมเสียดแทรกนำหรือ ห- นำ และอักษรต่ำเดี่ยว ยกตัวอย่าง “เล่น” (สะกดปัจจุบัน) – “เหล้น” (เป็นคำที่ถ่ายถอดเสียงในอดีตจริง) หรือคำที่เป็นรูปอักษรสูงและต่ำในช่อง B4[13] (อักษรต่ำ รูปวรรณยุกต์เอก พยางค์เป็น เช่น ท่า) กับ C1 (อักษรสูง รูปวรรณยุกต์โท พยางค์เป็น เช่น ถ้า) การพิจารณาในที่นี้ไม่สรุปว่าคำไหนถูกผิดหรือผู้ใช้คนใดถูกผิดเช่นกัน แต่อธิบายปรากฏการณ์ทางเสียงที่เปลี่ยนแปลงไปแล้ว จึงไม่ได้สามารถกำหนดได้ว่าเสียงเดิมเป็นอย่างไร และจะสะกดถ่ายแทนเสียงอย่างไร การเทียบเคียงจึงเกิดขึ้น เพราะปรากฏการณ์ข้างต้นไม่ว่าสะกดอย่างใดอย่างหนึ่งก็ออกเสียงเหมือนกัน เช่นเดียวกับคำว่า “เย่า” ในนิราศลอนดอน ดังนี้

ด้วยแลเห็นดินฟ้าชลาไหล ทั้งเขาไม้**<u>เย่า</u>**เรือนเหมือนทุกสิ่ง

คำว่า “เย่า” นี้ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (2556) เก็บรูปสะกดว่า “เหย้า” แปลว่า บ้าน เรือน ครอบครัว มักใช้เป็นคำซ้อน เหย้าเรือน หรือเขียนว่า หย้าว ก็มี แต่ไม่ปรากฏรูปสะกดอย่างเดียวกับคำว่า “เย่า” ในนิราศลอนดอน อย่างไรก็ตามการวิเคราะห์ระหว่าง การสะกดคำที่เกิดจากเสียงดั้งเดิมและเสียงแปรที่มีผลต่อรูปคำนั้นสามารถใช้อธิบายความหมายในลักษณะของการสืบย้อนเชิงคู่ขนานได้ เช่น “เย่า-เหย้า” เป็นต้น ความหมายจึงยังคงเป็นสถานที่พักอาศัยตามบริบทของเนื้อเรื่อง แต่ประเด็นดังกล่าวน่าสนใจที่สมควรศึกษาต่อไป โดยเฉพาะคำที่ปรากฏในวรรณคดีเก่า โดยมีข้อสันนิษฐานว่าแต่เดิมสะกดตรงตามเสียงจริง เช่น

เรียมร่ำน้ำเนตร***ถ้วม*** ถึงพรหม
พาหมู่สัตว์จ่อมจม ชีพม้วย
พระสุเมรุเปื่อยเป็นตม ทบท่าว ลงแฮ
หากอกนิษฐ์พรหม***ฉ้วย*** พี่ไว้จึงคง
(กำสรวลโคลงดั้น โดยศรีปราชญ์ อ้างใน รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, 2559: 57)

การสะกดของคำว่า “ถ้วม” และ “ฉ้วย” ปัจจุบันเป็น “ท่วม” และ “ช่วย” คงไม่ได้มีหลักการเอกโทษ-โทโทษแต่แรกสมัยนั้น คนชั้นหลังที่ได้ศึกษาและอาจไม่รู้เรื่องการเปลี่ยนแปลงทางเสียงเห็นเพียงแต่รูปคำสะกดจึงกำหนดหลักการดังกล่าวมาแทนที่เพื่ออธิบายการใช้คำของกวี หลักการทาง

[13] การใช้กล่องทดสอบวรรณยุกต์ของ Gedney (1972) เป็นประโยชน์ต่อการสืบสร้างเสียงวรรณยุกต์ดั้งเดิมที่ถูกต้องซึ่งเกิดจากอิทธิพลของเสียงพยัญชนะต้นว่าก้อง-ไม่ก้อง พ่นลม-ไม่พ่นลม มีเสียงหยุดกักที่เส้นเสียงนำหรือไม่ และปัจจัยอื่นๆ เช่น เสียงสระสั้น-ยาว พยางค์เป็น-พยางค์ตาย เป็นต้น (อ้างใน สมทรง บุรุษพัฒน์, 2543: 105-108)

สัทศาสตร์เบื้องต้นมีประเด็นหนึ่งที่เป็นแนวทางได้อย่างชัดเจนคือ เสียงหนึ่งในคำ (บริบท) หายไป จะมีลักษณะเสียงอีกอย่างหนึ่งมาแทนที่

4.2.5 การเทียบเสียงของคำภาษาต่างประเทศ

การเทียบเสียงของคำภาษาต่างประเทศนี้ไม่ใช่คำทับศัพท์ทั้งหมด เพราะมีปรากฏการณ์ทางเสียงที่สำคัญเกิดขึ้น คือ การออกเสียงที่ใกล้เคียงกับภาษาเดิมมากที่สุด และมีการเปลี่ยนแปลงการออกเสียงของคนไทยเองภายหลัง อีกทั้งทำให้การสะกดถ่ายถอดเสียงเปลี่ยนเช่นกัน ดังนี้

ก็แล่นล่วงมาในห้วงชลาไลย	เห็นเกาะใหญ่**<u>อิงแคลนด์</u>**แสนสำราญ
คือกรุงไกรฝ่ายเบื้องเมืองอังกฤษ	ที่สถิตเอกอนงค์ดำรงสถาน

คำว่า “อิงแคลนด์” มาจากภาษาอังกฤษว่า England หากพิจารณารูปอักษรที่จะถ่ายถอดนั้นอาจสะกดเป็น “อิงแลนด์” แต่การออกเสียงของคำนี้เจ้าของภาษาออกเสียงแต่เดิมว่า /ˈɪŋgləndˈ/[14] คล้ายการออกเสียงว่า อิ๊งเกฺลินด์ กฺ คือเสียงก้อง ซึ่งเราเคยใช้รูปพยัญชนะ ค แทนเสียงพยัญชนะเพดานอ่อนและก้อง ดังนั้นคำว่า “อิงแคลนด์” กวีถ่ายถอดอักษรที่ใกล้เคียงกับเสียงที่ได้ยินจริง ปัจจุบันหากถ่ายถอดอักษรมักนิยมสะกดเป็น “อิงแลนด์” ตามหน้าหนังสือพิมพ์บ้าง ประการสำคัญที่กวีเลือกใช้คำนี้เพราะต้องการส่งสัมผัสไปยังคำถัดไปว่า “แสน” ใน *แสนสำราญ* แต่เมื่อพิจารณาคำถัดมา คำว่า “อังกฤษ” พบว่ากวีใช้อักษร ก แทนเสียงก้องไป อาจเป็นการสะกดตามกันมา แต่ความจริงคำนี้ก็ออกเสียงก้องที่ตำแหน่งเพดานอ่อน /g/ เช่นกัน เพราะมาจากคำว่า “English” ออกเสียงว่า /ˈɪŋglɪʃ/[15] คล้ายการออกเสียงว่า อิ๊งกฺลิชฺ การสะกดคำของทั้งสองคำปรากฏในคัมภีร์สรรพนานุโยค โดย แสมูเอล์ เจ. สมิท[16] จัดพิมพ์ครั้งแรก พ.ศ. 2443 (ซึ่งนิราศลอนดอนจัดพิมพ์ครั้งแรก พ.ศ. 2402) โดยสะกดเพื่อออกเสียงของทั้งสองคำเป็นดังนี้ “อิงแคลนด์” และ “อิงคลิซ์[17]” จึงเชื่อได้แนวคิดหรือการรับรู้เสียงก้องเพดาอ่อนที่ใช้รูปพยัญชนะ ค[18] แทนเสียง /g/ ยังมีอยู่ในช่วงเวลาดังกล่าว

[14] พจนานุกรมออกซฟอร์ด

[15] พจนานุกรมออกซฟอร์ด

[16] อ้างใน นิตยา กาญจนะวรรณ (2558: 11-12)

[17] การใช้เครื่องหมายยามักการ คือ สามารถออกเสียงได้แม้อยู่ตำแหน่งท้ายพยางค์ และอีกเสียงที่น่าสนใจคือ การใช้รูปพยัญชนะ ซ แทนเสียงกึ่งกักเสียดแทรกตำแหน่งเพดานแข็ง /ʃ/ มักถ่ายถอดจากอักษร sh

[18] ดังนั้นการใช้รูปพยัญชนะ ค แทนเสียงก้องที่เพดานอ่อน และมักถ่ายถอดมาจากอักษร g เป็นเสียงที่มีอยู่จริงในภาษา และยังคงปรากฏในชื่อแม้ไม่ออกเสียงเป็นเสียงก้องแล้วก็ตามสำหรับคนไทย เช่น โรงเรียนเซนต์คาเบรียล (Saint Gabriel) เป็นต้น

5. อภิปรายผล

ผลวิเคราะห์แบ่งออกเป็น 2 ประเด็น ได้แก่

5.1 เสียงมีความสัมพันธ์หรือสามารถสื่อความหมายประจำคำหรือตามบริบทได้ ซึ่งเป็นเรื่องที่น่าสนใจในวงการภาษาศาสตร์และวรรณคดี เพราะเป็นสิ่งที่มนุษย์ผลิตเสียงและใช้อักษรเครื่องหมายสัญลักษณ์หรือสิ่งแทนเสียงได้ เสียงนั้นนอกจากเป็นเครื่องมือของการสื่อสารแล้ว ยังแสดงความไพเราะงดงามและถ่ายทอดอรรถรสรวมถึงความหมายได้ด้วย ผลวิเคราะห์แสดงให้เห็นถึงคุณสมบัติของเสียงแต่ละประเภทและสร้างความหมายออกมาได้อย่างหลากหลายและสร้างความงดงามทางภาษาและความลุ่มลึกทางเนื้อหาไปพร้อมกัน เสียงที่สอดคล้องกับความหมายของคำและเนื้อหาตามบริบท ผู้วิจัยกำหนดเป็น “**สัทศัพท์**[19]” (lexemic sound) ใช้เป็นคำจำกลุ่มที่รวมถึงเสียง การเปลี่ยนแปลงเสียง หรือสิ่งที่เกี่ยวข้องกับเสียง ดังนั้น ลักษณะและประเภทย่อยของสัทศัพท์แบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ สัทสัญญะและการเลียนเสียง ผลของการใช้ประเภทเสียงดังกล่าวจะสร้างความเสมือนจริงหรือสมจริงทางเสียงประกอบ เช่นเดียวกับภาพยนตร์ที่มีเสียงประกอบนอกเหนือจากเสียงของตัวละคร ซึ่งเป็นเสียงสัมผัสวัตถุ ธรรมชาติ หรือเชิงนามธรรมที่ทำให้บริบทนั้นเกิดสภาวะความรู้สึกขึ้นมา เสียงที่มีการเลียนแบบขึ้นมาจากการที่มนุษย์ได้ยินส่งผลต่อความรู้สึก การรับรู้สภาวะแห่งอารมณ์ แม้เป็นลักษณะที่เกิดขึ้นเฉพาะตัว แต่โดยรวมแล้วมีบางลักษณะที่สามารถสื่อความหมายแก่ส่วนรวมหรือคนส่วนใหญ่ได้ บางเสียงสื่อสารเชิงนามธรรมแต่ตีความจากบริบทได้ ซึ่งบางเสียงมีลักษณะเป็นสากล เช่น เสียงพยัญชนะต้นควบ /sl-/ ในภาษาอังกฤษให้ความหมายเกี่ยวกับการเคลื่อนที่ลื่นไหนที่ให้ความรู้สึกในเชิงลบ เช่น slack-เหนื่อยหน่าย slate-วิพากษ์อย่างรุนแรง sled-เลื่อนบนหิมะ slick-เป็นมันลื่น slip-ลื่นไหล (พัชรี พลาวงศ์, 2558: 83-84) ซึ่งคล้ายภาษาไทย เช่น สลาย เสลด สลับ สลัว สล้าง สลัด ความเป็นสากลนี้ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ (อ้างใน เปลื้อง ณ นคร, 2540: 56-57) ทรงกล่าวว่า เสียงในภาษาไทยจะแสดงอาการ แม้ไม่รู้ภาษาไทยก็น่าจะรับรู้สภาวะได้ เช่น กะหนุงกะหนิง กระจุ๋มกระจิ๋ม และเสียงพยัญชนะต้นควบ /คล-/ ก็แสดงสภาวะที่ไม่นิ่ง เป็นการเคลื่อนที่ การคลาดเคลื่อน หรือความไม่บริสุทธิ์ เช่น คลาด คลอด คลอง คล่อง คล้อง คลอน คล้อย คลำ คล้ำ คลึง คลื่น คลุก คลุ้ง เคลื่อน เคลือบ

5.1 การเปลี่ยนแปลงทางเสียงที่มีผลต่อการสร้างรูปแปร คือเมื่อเสียงของพยางค์ในคำเปลี่ยนแปลงไปทางใดทางหนึ่ง ทำให้เสียงแตกต่างไปจากเสียงของคำเดิมที่เป็นคำตั้งต้น และทำให้เกิดรูปแปรด้านการสะกดคำตามมา สิ่งเหล่านี้มีปัจจัยทั้งภายในและภายนอก ปัจจัยภายในนั้นเกิดจากเสียงโดยเฉพาะ สำหรับปัจจัยภายนอกนั้น คือ อำนาจการกำหนดของกวีแต่ยังมีเหตุผลรองรับ ที่เรียกว่า Poetic license “เอกสิทธิ์กวี” หรือ “กวียานุโลม” (เปลื้อง ณ นคร อ้างใน รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, 2559: 50) หรือเป็นทัศนคติทางสังคม (social

[19] คำไทยผู้วิจัยเป็นคนตั้งศัพท์ และศัพท์ภาษาอังกฤษได้รับความอนุเคราะห์จาก อ. ดร. สมบูรณ์ พจน์ประสาท มหาวิทยาลัยมหิดล

attitude) หรือการสัมผัสที่เอื้อให้เปลี่ยนแปลงเสียงจนเกิดรูปคำใหม่ในนิราศหรือวรรณคดีแต่ละเล่ม ผู้ศึกษาวรรณคดีเมื่อเห็นสิ่งที่มีการใช้เฉพาะตัวจึงกำหนดเป็นเอกสิทธิ์ของกวีไป แต่ในงานนี้อภิปรายได้ว่า ไม่ใช่แค่สักจะเขียนขึ้นมา ย่อมมีเหตุปัจจัยให้เป็นไปได้นั่นคือ หลักการด้านเสียงหรือกระบวนการเปลี่ยนแปลงเสียง เพราะวรรณคดีเกิดจากภาษาที่มีเสียงแต่ถ่ายถอดเป็นอักษรและถ่ายทอดความรู้สึกออกมาตามยุคสมัยนั้น เมื่อกาลเวลาผ่าน ผู้ที่ไม่ได้อยู่ร่วมยุคนั้นก็เกิดข้อสงสัยของการเลือกใช้ภาษาบางลักษณะหรือบางรูปแบบของกวี

กรณีของการเปลี่ยนแปลงเสียงที่มีผลต่อรูปแปรนั้น จิตร ภูมิศักดิ์ (2537: 230-233) เรียกว่า *"แนวทางของเสียง...เป็นวิทยาศาสตร์ของภาษา มันมีกฎเกณฑ์ที่พิสูจน์ได้ของมันเอง เป็นกฎภววิสัย มิใช่เรื่องประดิษฐ์เดาของกวีหรือของนักนิรุกติศาสตร์"* มีการยกตัวอย่างคำว่า "ลีลา" มีรูปแปรคือ "ลินลา" เป็นเสียงที่ชาวบ้านออก ส่วน "ลิ้นลา" นั่นคือเสียงที่ชาววังออก โดยอธิบายจากกฎภววิสัยที่ว่า เสียงนาสิกทำให้ออกเสียงคล่องรื่นไหล และหลายคำที่มาจากภาษาบาลี-สันสกฤตที่มีการแทรกเสียงนาสิกหรือเสียงรัวให้สอดคล้องหรือกลมกลืนกับฐานกรณ์ของเสียงแวดล้อม เช่น สิขร เป็น สิ**ง**ขร มกร เป็น มัง**ก**ร มกุฏ เป็น ม**ง**กุฎ ภริยา, ภารฺย เป็น ภร***ร***ยา /พัน-ระ-ยา/ อีศวร เป็น อิ***น***สวน หรือ อิ***น***ศวร โดยที่การแปรที่เกิดขึ้นจิตรภูมิศักดิ์เรียกว่าการ*"แปรสภาพสำเนียงเป็นไทย ๆ"* คำว่า "เป็นไทย ๆ" คือเป็นไปตามลักษณะธรรมชาติของภาษาไทยเองนับเป็นหลักทางภาษาศาสตร์ การแทรกเสียงนาสิกหรือเสียงรัวทำให้เกิดรูปแปรขึ้นมา ซึ่งส่งผลต่อการสะกดและการออกเสียงทั้งภาษาพูดและภาษาวรรณคดี การศึกษาเรื่องเสียงในภาษา รวมลักษณะเฉพาะของภาษาวรรณคดีเห็นได้ชัดว่ามีกระบวนการที่หาคำตอบได้อย่างวิทยาศาสตร์

6. สรุปผลและข้อเสนอแนะ

6.1 ผู้วิจัยกำหนดคำว่า "สัทศัพท์" (lexemic sound) เพื่ออธิบายเรื่องเสียงเชิงเทียบเคียงและเชิงสมมุติในนิราศลอนดอนและอาจเป็นคำศัพท์เฉพาะทางที่มีผลวิเคราะห์เช่นเดียวกับงานของผู้วิจัยต่อไป เสียงที่มีนัยบ่งชี้ความหมายของคำและบริบทของการปรากฏร่วม คำที่กำหนดใหม่นี้จึงไม่ใช่แค่การเลียนเสียง (onomatopoeia) แต่เป็นกลวิธีทางเสียงของภาษาเพื่อสื่อสารทางความหมายเชิงสภาวะ อารมณ์และความรู้สึกที่สอดคล้องตามสถานการณ์ ได้แก่

6.1.1 สัทสัญญะ (sound symbolism) แบ่งเป็น 1. คือ เสียงที่สามารถสื่อความเข้าใจในอารมณ์ผ่านเสียงที่ใช้ และสร้างความหมายตามอารมณ์ อาการ และความรู้สึกเหล่านั้น มักเป็นเสียงพยัญชนะ เสียงสระ หรือวรรณยุกต์ เสียงที่เกิดจากการควบคุมเป็นคุณภาพเสียงที่แตกต่าง (voice quality) เช่น /n/ เป็นเสียงนาสิกให้ความรู้สึกเนิบนาบ อ่อนช้า นิ่มนวล สามารถเชื่อมโยงความหมายไปสู่ลักษณะที่บอบบาง น่าทะนุถนอม เช่น ผู้หญิง ดังการใช้คำตามผลวิเคราะห์ ข้อ 1. (ดู ผลวิเคราะห์) ***นั***คเรศ อ***น***งค์ ***นิ***ราศ ***นา***ฏ***น***วล ***น้***อง ***นา***น***นัก*** ***นิ่***ม***เนื้***อ ถ***น***อม และสัทสัญญะนี้สามารถเกิดร่วมกับกลวิธีทางเสียงหรือประเภทเสียงอื่นได้ด้วย จะ

เรียกว่า 2. เสียงสื่อแสดงภาพ (visual sound) คือ การใช้เสียงพยัญชนะต้นที่มีความหมายเชิงสัมผัสที่ต้องตีความ พร้อมกับเสียงอื่นประกอบเป็นคำ และเมื่ออ่านจะได้ความหมายเชิงกระทำปฏิบัติ (material verb[20]) เป็นหลัก ก็จะเห็นภาพตามเช่นกระบวนการเคลื่อนที่ เคลื่อนไหว ลำดับ จังหวะ ขั้นตอนของการกระทำนั้น ๆ เช่น *วัดวิดวักควักวา*รี ยิ่งกว่านั้น เมื่อคำที่ให้ภาพแต่ละกระบวนการมาเรียงติดกัน (โดยเฉพาะเสียงพยัญชนะต้นซ้ำ) จะสร้างภาพที่มีลำดับอย่างต่อเนื่องและมีเอกภาพ ดังนั้นหลักการของเสียงที่สื่อแสดงภาพได้นำเรื่องของสัทสัญญะเข้ามาวิเคราะห์ แต่อธิบายบริบทของตัวบทที่เกิดขึ้นด้วย และมีเรื่องเสียงอื่น ๆ อีก เช่น จังหวะ น้ำหนักพยางค์ ทำนอง เป็นต้น เช่น ***วัดวิดวักควักวารี***

6.1.2 การเลียนเสียง มีการแบ่งดังนี้ 1. การเลียนสียงในวงกว้าง คือ การนำเสียงที่ได้ยินมักเป็นเสียงสัตว์ เสียงน้ำตก เสียงกระทบ เสียงดนตรี มาถ่ายถอดเป็นอักขระของรูปคำให้อ่านออกเสียงได้ใกล้เคียงที่สุด เช่น โกร่งโกร่งกร่างกร่าง (การเลียนเสียงสายโซ่ที่ไหลครูดกระทบลงท้องน้ำ) สิ่งที่กำหนดให้เป็นการเลียนเสียงได้นั้นคือ การค้นหาตัวต้นเสียงหรือบ่อเกิดของเสียงนั้นได้ว่าสิ่งใดเป็นสิ่งที่ผลิตออกมา เสียงสายโซ่ที่ไหลรูดครูดกระทบกระแทกกันนั้นมีตัวต้นเสียงในตัวบทให้รับรู้ คือ “เสียงโกร่งโกร่งกร่างกร่างวาง***สายโซ่***” 2. การเลียนเสียงที่ใช้ในอดีต หมายถึง เสียงที่เราอาจได้ยินไม่เหมือนกันกันโดยประสาทการรับรู้ทางเสียงนั้นแตกต่างไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง เช่น สมัยของการได้ยินเสียง คำว่า “ฮูม” เป็นเสียงดังอย่างฟ้าร้องหรือช้าง (ความหมายตามพจนานุกรมฯที่บัญญัติไว้แล้ว) คนสมัยก่อนอาจได้ยินเช่นนั้นเลยเลือกการถ่ายถอดเป็นรูปคำดังกล่าว หากฟ้าร้องแม้ดังมากเพียงใด แนวโน้มปัจจุบันการใช้คำเลียนเสียงนี้จะเป็น “เปรี้ยง” “ครืนครืน” ช้างร้องก็ว่า “แปร๊นแปร๊น” หรือ “แปร๋น” การเทียบเสียงจึงเป็นปัญหาที่ต้องอธิบายเมื่อปรากฏในวรรณคดี ลักษณะของการเลียนเสียงที่ใช้ในอดีตนี้จะช่วยให้เกิดการยอมรับตามการบัญญัติไว้ และอาจจุดประกายต่อยอดว่า ถ้าไม่เป็นเช่นนั้น คำที่อ่านพบจะเป็นคำที่มีความหมายอื่นต่อไปได้หรือไม่ ก็อาศัยบริบทหรือการศึกษาประวัติของคำ (ศัพทมูลวิทยา) ต่อไป 3. การเลียนเสียงตามตัวผลิตเสียง มักเป็นเสียงของสัตว์โดยเฉพาะนก เช่น เสียงที่เราได้ยินนั้นเป็นเสียงใดที่เทียบเคียงได้ใกล้สุดแล้ว ก็นำไปเป็นชื่อเรียกของสิ่งที่เป็นต้นเสียงด้วย เช่น ก๋อย ก๋อย ก็เรียกนกนี้ว่า “อีก๋อย” ออกเสียง ต้อยตีวิด ก็เรียกนกต้อยตีวิด หรือสลับเรียกก็มี เพราะเป็นนกชนิดเดียวกัน 4. การเลียนเสียงที่แสดงอาการหรือคุณลักษณะ เช่น คำที่มีการใช้เสียงอย่างใดอย่างหนึ่งหรือหลายอย่างประกอบเป็นคำเพื่อแทนอาการหรือคุณลักษณะของผู้แสดงอาการ และให้ความหมายที่ใกล้กับบริบทที่เกิดขึ้น เช่น “จ๋อยจิ๋ว” จะแสดงสภาพการณ์หรือคุณลักษณะของการห่อตัว ไม่สดใส หดหู่ใจ ไม่มีพละกำลัง

[20] Mattiessen (2014: 224) อธิบายว่าอนุพากย์ที่มีกริยาแสดงการกระทำปฏิบัติ ถ่ายทอดความหมายของหน่วยพลังงานของการเปลี่ยนแปลงในเหตุการณ์ต่างๆ เหมือนกับพลังงานที่เกิดขึ้น

6.2 กระบวนการเปลี่ยนแปลงทางเสียงเชิงภาษาศาสตร์ (สัทศาสตร์) เกิดจากเสียงจริงที่เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพแวดล้อมหรือปัจจัยที่เอื้อให้เกิดการแปร การเปลี่ยน การแปลง หรือการเปลี่ยนแปลงได้อย่างใดอย่างหนึ่ง และมักส่งผลต่อการสะกดคำในบางกรณี ซึ่งเกิดจากปัจจัยภายในและภายนอกของภาษา สำหรับปัจจัยภายนอกภาษานั้น เกิดได้จากอำนาจ ความต้องการ ความจงใจของกวี หรือ ทัศนคติทางสังคม วิถีการสืบทอดลักษณะที่กำหนดมีมาแล้ว อย่างไรก็ตามหากพิจารณาเชิงภาษาศาสตร์แล้วจะพบว่า มีสาเหตุที่สามารถวิเคราะห์เป็นรูปธรรม ตามหลักการวิทยาศาสตร์แห่งภาษา เพราะภาษาเป็นเรื่องของมนุษย์ที่มีการใช้จริงไม่ว่าจะเป็นภาษาพูดหรือภาษาเขียน แบ่งออกเป็น 5 ลักษณะ ได้แก่ 2.1 การกลมกลืนเสียงตามเสียงหลัง 2.2 การเปลี่ยนเสียงสระสั้น-ยาว 2.3 การกำหนดเสียงสระเพื่อรับสัมผัส 2.4 การเปลี่ยนแปลงทางเสียงในคำทำให้เกิดรูปแปร และ 2.5 การเทียบเสียงของคำภาษาต่างประเทศ การกล่าวถึงอิทธิพลของการเปลี่ยนเสียงที่มีผลต่อการเปลี่ยนรูปคำข้างต้น คือ การเกิดรูปแปร เช่น ภิเปรย (อภิปราย) เสบย (สบาย) นัททึ (นที) หรือกระบวนการกลมกลืนเสียงที่อาศัยอิทธิพลเสียงข้างหรือเสียงที่ตามหลัง ดังเช่น คำว่า สาพิภักดิ์ (สามิภักดิ์) นับว่าเป็นรูปแปรเช่นเดียวกัน แม้กระทั่งการออกเสียงในภาษาต่างประเทศก็ตามถือเป็นรูปแปรอย่างหนึ่งก่อนการกำหนดใช้การสะกดที่มีหน่วยงานทางภาษาควบคุม เช่น ยุหรบ (ยุโรป) อิงแคลนด์ (ประเทศอังกฤษ) เป็นต้น สำหรับกระบวนการเกี่ยวกับเสียงสัมผัสในบทร้อยกรองเป็นปัญหาสำหรับผู้ศึกษาวรรณคดีเหมือนกัน คือการอ่านออกเสียง หรือการพิจารณาความถูกต้องของเสียงที่น่าจะเป็นไปได้มากที่สุด แม้กาลเวลาจะผ่านไป เช่น คำว่า “ได้” “ไม้” “น้ำ” ในรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังคงออกเสียงสระเป็นสระเสียงสั้น

การเปลี่ยนแปลงเป็นเสียงยาวนั้นมีสาเหตุที่หลากหลาย เช่น เรื่องน้ำเสียงที่รวบสั้นเมื่อใช้ตอบของคำว่า “ได้” อาจฟังห้วนหรือเชิงประชดไปตามความรู้สึก ทว่าการพิสูจน์เรื่องเสียงกรณีนี้จะช่วยยืนยันการสัมผัสที่ตรงกับเสียงจริงของการสะกดคำในสมัยก่อน เพราะคำลักษณะดังกล่าวปรากฏในวรรณคดีจำนวนมาก หรืออาจเปรียบกับอีกประเด็นหนึ่งที่สนใจคือ วรรณคดีอยุธยาตอนต้นและตอนกลางพบว่าการสัมผัสระหว่าง “ไ-” กับ “ใ-” ไม่เกิดร่วมกันเพราะเป็นคนละเสียงคือรูปสระแรกออกเสียง /aj/ รูปสระที่สองออกเสียงเป็นสระประสมระหว่าง /aɯ/ แต่ปัจจุบันรูปสระทั้งสองออกเสียงตรงกัน และอีกประการหนึ่งยังไม่มีรูปคำใดสะกดด้วยรูปวรรณยุกต์ตรีและจัตวา จึงเกิดคำถามว่าไม่มีรูป แต่มีเสียงวรรณยุกต์ เพราะมีหลักฐานว่ารูปวรรณยุกต์ตรีกับจัตวาปรากฏในสมัยอยุธยาตอนปลายเรื่อยมา การกำหนดรูปวรรณยุกต์จึงเป็นการเปลี่ยนแปลงทางภาษาอย่างหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับเสียง หรือสามารถศึกษาและสันนิษฐานยุคสมัยของวรรณกรรมได้จากการใช้ภาษา เช่น การใช้คำปฏิเสธ “บ่ มิ ไป่ ไม่” ที่มีวิวัฒนาการว่ายุคสมัยไหนมีคำอะไรบ้าง และยุคสมัยไหนเลิกใช้คำปฏิเสธบางคำไปแล้ว ยกตัวอย่างจากตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ (นางนพมาศ) ที่เคยเชื่อว่าแต่งสมัยสุโขทัยตามชื่อบุคคลที่มีและไปตรงกับยุคสมัยนั้น และกล่าวถึงเรื่องลอยประทีปหรือลอยกระทงที่มีการเผาเทียนเล่น

ไฟในเนื้อหาของวรรณกรรมเรื่องนั้น แต่เมื่อศึกษาคำปฏิเสธที่ปรากฏมีคำว่า “ไม่ มิ” ซึ่งเป็นลักษณะการใช้ภาษาสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ไม่ใช่สมัยสุโขทัย (พิทยาวัฒน์ พิทยาภรณ์, 2559)

ความสำคัญของการศึกษาปรากฏการณ์ด้านเสียงที่อาศัยหลักการทางภาษาศาสตร์จะช่วยให้เราค้นหาข้อเท็จจริงได้มากที่สุดและน่าจะถูกต้องด้วย ความสำคัญดังกล่าวจะสร้างแนวทางการวิเคราะห์วรรณคดีอื่น ๆ ได้อย่างเหมาะสมและเปิดโอกาสทางวิชาการ

เอกสารอ้างอิง

กาญจนา นาคสกุล. (2548). *พจนานุกรมไทย-เขมร*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จิตร ภูมิศักดิ์. (2537). *บทวิเคราะห์มรกดวรรณคดีไทย*. กรุงเทพฯ: ศยาม.

เจตนา นาควัชระ. (2539). *แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์ เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกัน ในศตวรรษที่ 20* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

จำลอง สารพัดนึก. (2542). *[สังเขป] ไวยากรณ์สันสกฤต*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

นววรรณ พันธุเมธา. (2547). เสียงกับความหมายของคำ. ใน *70 ราชบัณฑิตวิชาสาร*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

น้อมนิจ วงศ์สุทธิธรรม. (2536). *วรรณกรรมนิราศ*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

เปลื้อง ณ นคร. (2540). *ภาษาวรรณนา: วิวัฒน์และวิบัติของภาษาไทย*. กรุงเทพฯ: ข้าวฟ่าง.

พรทิพย์ พุกผาสุข. (2551). *เพลงไทยสากลจากวรรณคดีไทย*. กรุงเทพฯ: ภาควิชาภาษาไทย, คณะอักษรศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พัชรี พลาวงศ์. (2558). *ความรู้เบื้องต้นทางอรรถศาสตร์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

นิตยา กาญจนะวรรณ. (2558). *ปัญหาการใช้ภาษาไทย* (ฉบับปรับปรุงใหม่). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ราโชทัย (ม.ร.ว. กระต่าย อิศรางกูร), หม่อม. (2553). *นิราศลอนดอนและจดหมายเหตุเรื่องราชทูตไทยไปประเทศอังกฤษในรัชกาลที่ 4 (ปรับปรุง)*.(พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: ศยาม.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. (2559). *ความรู้ทั่วไปทางภาษาไทย ตอนที่ 3 วรรณคดีไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ลัดดาวัลย์ เพิ่มเจริญ. (2558). ระบบคำ. ใน ดียู ศรีนราวัฒน์ และชลธิชา บำรุงรักษ์ (บก.), *ภาษาและภาษาศาสตร์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สมทรง บุรุษพัฒน์. (2543). *ภูมิศาสตร์ภาษาถิ่น*. นครปฐม: สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท, มหาวิทยาลัยมหิดล.

สมทรง บุรุษพัฒน์. (2560). *ภาษาศาสตร์เชิงประวัติ*. นครปฐม: สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย, มหาวิทยาลัยมหิดล.

สิริศิระ โชคทวีกิจ. (2559ก). ความรุนแรงที่แฝงในวรรณคดี "พระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อสมุทร": การวิเคราะห์เชิงบูรณาการระหว่างสหศาสตร์. *หนังสือรวมบทความอิเล็กทรอนิกส์ การประชุมวิชาการระดับชาติ การประชุมวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ "เอกภาพและความหลากหลายในมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์"*, 1371-1388.

สิริศิระ โชคทวีกิจ. (2559ข). ปรากฏการณ์เกี่ยวกับคำหยาบคายของวัยรุ่นไทยปัจจุบัน: แนวทางภาษาศาสตร์สังคม. *หนังสือรวมบทความอิเล็กทรอนิกส์ การประชุมวิชาการระดับชาติ "มนุษยศาสตร์: ความจริงกับพลังแห่งความฝัน"*.

สุรเดช โชติอุดมพันธ์. (2559). *ทฤษฎีวรรณคดีวิจารณ์ตะวันตกในคริสต์ศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อภิชาญ ปานเจริญ. (2557). *ภาษาบาลี 1*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

อมร ทวีศักดิ์. (2542). *สัทศาสตร์* (พิมพ์ครั้งที่ 3). นครปฐม: สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท, มหาวิทยาลัยมหิดล.

References

Fromkin, V., Rodman, R., & Hyams, N. (2005). *An Introduction to language* (8th ed.). Boston: Thomson.

Ladefoged, P. & Johnson, K. (2011). *A Course in phonetics*. (6th ed.). Boston: Wadsworth.

Odden, D. (2005). *Introducing phonology*. Cambridge, UK & New York: Cambridge University Press.

Yip, M. (2002). *tone*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

England. (n.d.). In Oxford dictionary. Retrieved from https://en.oxforddictionaries.com/definition/england.

English. (n.d.). In Oxford dictionary. Retrieved from https://en.oxforddictionaries.com/definition/english

Europe (n.d.). In Oxford dictionary. Retrieved fromhttps://en.oxforddictionaries.com/definition/europe.

Salute. (n.d.). In Oxford dictionary. Retrieved from https://en.oxforddictionaries.com/definition/salute.

การสร้างคำโดยการเลียนเสียงธรรมชาติ.(ม.ป.ป.). สืบค้นจาก https://dict.longdo.com/search/onomatopoeia.

พิยาวัฒน์ พิทยาภรณ์. (2559). *"บ่ มิ ไป่ ไม่" สู่ความเข้าใจประวัติศาสตร์*. สถานีโทรทัศน์ MCOT, รายการหนึ่งในพระราชดำริ ออกอากาศเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม 2559. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=ItjJKDn7c8w

อภิลักษณ์ ธรรมทวีธิกุล. (2540). *สัทศาสตร์ในการศึกษาวรรณคดีร้อยกรอง*. สืบค้นจาก pirun.ku.ac.th/~fhumalt/Research%20and%20Publications/Poetry.pdf

Abelin, A. (1999). Studies in sound symbolism (Doctoral dissertation). Goteborg University. Retrieved from www.ling.gu.se/~abelin/ny%20inlaga.pdf

Campbell. (2004). Sound change. In *historical linguistics: An introduction*. Retrieved from www.linguistics.ucsb.edu/faculty/cgenetti/.../Campbell-2004-Historical_Ling-ch2.pdf

Hartman, S. (n.d.). *Sound symbolism in alaskan athabascan languages*. Retrieved from https://www.swarthmore.edu/sites/default/files/assets/documents/linguistics/2006_hartman_sarah.pdf

Lee, K. (2002). Chinese tone sandhi and prosody (Master's thesis). University of Illinois at Urbana-Champaign. Retrieved from roa.rutgers.edu/files/549-1002/549-1002-LEE-0-0.PDF

Mishra, S. (n.d.). *Travelogues: An innovative and creative genre of literature.* Retrieved from https://www.academia.edu/11518748/TRAVELOGUES_AN_INNOVATIVE_AND_CREATIVE_FORM_OF_LITERATURE?auto=download

Sound symbolism checksheet. Ling 131: Language and style. (n.d.). Retrieved from http://www.lancaster.ac.uk/fass/projects/stylistics/topic5a/7soundchecksheet.htm

Zhang, J. (2014). *Tone sandhi*. Retrieved from http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199772810/obo-9780199772810-0160.xml