# บทที่ 2

# ทฤษฎีสุนทรียะกับการนิยามศิลปะ

ในปรัชญาศิลปะ หรือสุนทรียศาสตร์ คำถามที่ว่า **"ศิลปะคืออะไร"** เป็นคำถามที่ต้องการถามถึงนิยามของศิลปะ โดยอยู่บนพื้นฐานความคิดที่ได้รับการยอมรับมา ตั้งแต่สมัยเพลโตและโสเครติสว่า มนุษย์มีความปรารถนาที่จะเข้าใจสิ่งต่างๆ และการนิยามหรือการสร้างทฤษฎีเพื่ออธิบายสิ่งนั้นๆก็จะนำไปสู่ความเข้าใจ มนุษย์จึงไม่หยุดอยู่แค่ข้อเท็จจริง และพอใจในสิ่งที่ตัวเองเสพเข้าไปเท่านั้น แต่มนุษย์ยังปรารถนาที่จะเข้าใจในสิ่งที่ตนได้รับหรือได้เสพเข้าไปด้วย ดังนั้นมนุษย์จึงพยายามที่จะหาคำอธิบาย หรือนิยามที่เป็นจริงเพื่อความเข้าใจเหตุการณ์หรือสิ่งนั้นๆ และด้วยเหตุผลเดียวกันนี้ จึงมีความพยายามที่จะหานิยามของศิลปะที่เป็นจริง เพราะมนุษย์มีความปรารถนาไม่เพียงแต่สร้างหรือเสพศิลปะเท่านั้น มนุษย์ยังต้องการที่จะเข้าใจศิลปะที่เขาเสพ และศิลปะที่เขาสร้างด้วย อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะมีความพยายามสร้างทฤษฎีเพื่อนิยายศิลปะในหลายรูปแบบ แต่การค้นหานิยามของศิลปะที่ไม่มีข้อโต้แย้งนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย ในบทนี้จะได้วิเคราะห์ทฤษฎีสุนทรียะที่เกิดจากการนิยามศิลปะ และข้อโต้แย้งที่เป็นปัญหาในสุนทรียศาสตร์ตะวันตก เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์แนวคิดสุนทรียศาสตร์ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ต่อไป

## 2.1 คุณสมบัติร่วมที่จำเป็นและเพียงพอกับการนิยามศิลปะ

**การนิยามศิลปะ**เป็นการทำให้มโนทัศน์ของศิลปะที่ไม่มีความชัดเจน มีความชัดเจนขึ้นด้วยการหาเงื่อนไขที่จำเป็นและเพียงพอของศิลปะ เพื่อตอบคำถามว่า **"ศิลปะคืออะไร"** โดยทั่วไปแล้วการถามว่า**"ศิลปะคืออะไร"** นั้นก็เหมือนกับการถามว่า **"ลักษณะที่สำคัญหรือธรรมชาติของศิลปะคืออะไร"** เมื่อเป็นเช่นนี้ ในการนิยามศิลปะ จึงพยายามค้นหาคุณสมบัติร่วมที่จำเป็นและเพียงพอของศิลปะเพื่อใช้คุณสมบัติร่วมดังกล่าวเป็นคำจำกัดความของศิลปะและเป็นเกณฑ์ในการแยกศิลปะออกจากสิ่งอื่น

**คุณสมบัติร่วมที่จำเป็นและเพียงพอของศิลปะนั้น** หมายถึง คุณสมบัติที่ศิลปะในทุกบริบทมีร่วมกัน ไม่มีในสิ่งอื่น และเป็นคุณสมบัติที่ขาดไม่ได้และหากขาดคุณสมบัตินี้ก็จะไม่เป็นศิลปะ ดังนั้นคุณสมบัติร่วมดังกล่าว จึงต้องเป็นคุณสมบัติที่มีอยู่ในบรรดาตัวอย่างที่เป็นที่ยอมรับกันอย่างแน่ชัดว่าเป็นศิลปะ และต้องไม่มีอยู่ในบรรดาตัวอย่างที่เป็นที่ยอมรับกันอย่างแน่ชัดว่าไม่ใช่ศิลปะ หมายความว่า เมื่อนำนิยามไปตัดสินความเป็นศิลปะแล้ว นิยามนี้จะต้องตัดสินให้บรรดา

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย


ตัวอย่างที่เป็นที่ยอมรับกันอย่างแน่ชัดว่าเป็นศิลปะ และจะต้องไม่รวมเอาบรรดาตัวอย่างที่ยอมรับกันอย่างแน่ชัดว่าไม่ใช่ศิลปะเข้าเป็นศิลปะ

ในสุนทรียศาสตร์ตะวันตก ทฤษฎีที่เกิดจากการนิยามศิลปะโดยการหาคุณสมบัติร่วมดังกล่าวนี้มีทั้งทฤษฎีที่นิยามโดยใช้คุณสมบัติร่วมที่จำเป็นและเพียงพอเพียงคุณสมบัติเดียว เช่น รูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญ(significant form)การแสดงออก(expression)สหัชญาณ(intuition)ความพึงพอใจที่เป็นรูปธรรม(objectified pleasure)ฯลฯ และทฤษฎีที่นิยามโดยใช้ชุดของคุณสมบัติร่วมที่จำเป็นและเพียงพอ เช่น ทฤษฎีเจตจำนงนิยมของเดวิต ปาร์กเกอร์ (DeWitt Parker) แต่ในบรรดาทฤษฎีเหล่านี้ ต่างก็มีข้อโต้แย้งที่ทำให้ไม่สามารถตัดสินได้ว่าทฤษฎีใดเป็นนิยามของศิลปะอย่างแท้จริง

## 2.2 ทฤษฎีสุนทรียะที่เกิดจากการนิยามศิลปะ

ทฤษฎีสุนทรียะที่เกิดจากการนิยามศิลปะด้วยเงื่อนไขที่จำเป็นและเพียงพอในยุคเริ่มแรกแบ่งได้เป็น 3 ทฤษฎี คือ

2.2.1. ทฤษฎีการเลียนแบบ
2.2.2. ทฤษฎีการแสดงออก
2.2.3. ทฤษฎีรูปแบบ

แต่ละทฤษฎีมีการอ้างเหตุผลและข้อโต้แย้งดังนี้

### 2.2.1.ทฤษฎีการเลียนแบบ

ทฤษฎีการเลียนแบบ เป็นทฤษฎีที่นิยามศิลปะว่าเงื่อนไขที่จำเป็นและเพียงพอ หรือแก่นแท้ของศิลปะคือการเลียนแบบ ทฤษฎีนี้ถือได้ว่าเป็นทฤษฎีสุนทรียะในยุคเริ่มต้นของสุนทรียศาสตร์ เพราะเกิดขึ้นตั้งแต่การโต้แย้งทางสุนทรียศาสตร์ไม่ได้ถูกจัดให้เป็นระบบ นักปรัชญาที่มีแนวคิดตามทฤษฎีนี้ที่สำคัญมีสองท่านคือ เพลโต้ (Plato) และอริสโตเติ้ล(Aristotle) ซึ่งทั้งสองทฤษฎีมีประเด็นการอ้างเหตุผลที่สำคัญ และมีข้อโต้แย้ง ดังนี้

#### 2.2.1.1. ทฤษฎีการเลียนแบบของเพลโต้

ความคิดที่ว่าศิลปะคือ การเลียนแบบนั้นเป็นความคิดของเพลโต้แต่เพลโต้เองไม่ได้ตั้งใจที่จะเขียนทฤษฎีสุนทรียะโดยตรง หากเขียนขึ้นเพื่อประกอบความคิดอื่นของเขามากกว่า

และ ดูเหมือนว่าเขาไม่ได้ให้ความสำคัญกับศิลปะเท่าไรนัก ศิลปะในความคิดของเพลโต้นั้นต่ำต้อยไม่ได้นำไปสู่ความจริง อีกทั้งบรรดาศิลปิน ซึ่งเพลโต้เรียกว่า นักเลียนแบบ นั้น ก็ไม่ใช่ผู้ที่เราควรให้ความสำคัญเท่ากับนักปรัชญา ความคิดเกี่ยวกับศิลปะมีอยู่ในส่วนต่างๆของหนังสือหลายเล่มของเขาเช่น หนังสืออุตมรัฐ (The Republic) เล่ม 2 เล่ม 3 เล่ม10 อีออน(Ion) และฟีดรัส (phaedrus) เป็นต้น

การเลียนแบบในทัศนะของเพลโต้หมายถึงการทำให้คล้ายคลึงทำให้เหมือนและสิ่งที่ถูกเลียนแบบหรือถูกทำให้เหมือนก็คือ สภาพที่ปรากฏในโลกภายนอกหรือโลกแห่งผัสสะ เพลโต้อธิบายความคิดเกี่ยวกับศิลปะของเขาด้วยความคิดเรื่องแบบ (Form) และ โลกของแบบ เขาคิดว่านอกจากโลกแห่งผัสสะแล้ว ยังมีโลกของแบบ ซึ่งเป็นโลกแห่งความจริง สิ่งต่างๆ ที่อยู่ในโลกแห่งผัสสะซึ่งเป็นสิ่งเฉพาะ ล้วนเป็นสิ่งที่ลอกแบบมาจากโลกของแบบซึ่งเป็นสิ่งสากล และมีความเป็นสิ่งนั้นๆ อย่างสมบูรณ์ที่สุด สิ่งเฉพาะที่อยู่ในโลกแห่งผัสสะจะไม่มีวันสมบูรณ์เท่ากับแบบของมันที่อยู่ในโลกของแบบ ศิลปะซึ่งเป็นการเลียนแบบก็เช่นกัน เป็นเพียงการเลียนแบบสภาพที่ปรากฏ (appearance) ในโลกแห่งผัสสะ ไม่ใช่สิ่งที่เป็นจริงในโลกของแบบ "ดังนั้น ศิลปะการเลียนแบบจึงห่างไกลจากสิ่งที่เป็นจริง เพราะมันลอกได้เพียงบางส่วนของวัตถุแต่ละชิ้นและจินตภาพเท่านั้น"[1] เพราะสิ่งที่ศิลปะเลียนแบบย่อมเป็นจริงและสมบูรณ์กว่า เมื่อเป็นเช่นนี้ "ศิลปะในการทำให้เหมือนทั้งหลาย จึงเป็นงานซึ่งห่างไกลจากความจริง ห่างไกลจากความรู้ เป็นสหายที่ใกล้ชิดซึ่งไม่หวังดีหรือซื่อสัตย์เลย ...ดังนั้น ศิลปะจึงเป็นสิ่งที่ต่ำต้อย ผู้เข้าไปเกี่ยวข้องกับมันก็ต่ำต้อย และผลิตผลของมันก็ต่ำต้อย"[2] หมายความว่าศิลปะงานศิลปะและศิลปินล้วนต่ำต้อย

ผู้สร้างงานศิลปะโดยการเลียนแบบนั้นต่ำต้อย เพราะผู้ที่เลียนแบบนั้นไม่ได้รู้ถึงความสำคัญของสิ่งที่เขาเลียนแบบเลย การเลียนแบบไม่ได้ทำให้เรามีความรู้หรือพาเราไปสู่ความจริงเลย งานศิลปะต่ำต้อย เพราะเป็นเพียงสำเนาของสำเนาแบบในโลกของแบบอีกที ลำพังสำเนาโลกแบบ ซึ่งก็คือสภาพและสิ่งต่างๆ ในโลกนี้ก็ต่ำต้อยเพียงพอแล้ว แต่ศิลปะเป็นสำเนาของสำเนาจึงยิ่งต่ำต้อยมาก

อย่างไรก็ตาม เพลโต้ไม่ได้กล่าวถึงคำว่าศิลปะ ในแง่ที่เป็นทักษะของการเลียนแบบเท่านั้น แต่ยังกล่าวถึงศิลปะในความหมายที่เป็น การแสดงออกของแรงบันดาลใจภายในหรือ

---

[1] Plato, "Republic10," in **The world' s classic : classical literary criticism** , eds. D. A. Russell and M. Winterbottom, ( Oxford: Oxford University Press1989 ), p. 39.

[2] Ibid. , p. 54.

ศิลปะแห่งแรงดลใจ (inspired art) ซึ่งเกิดจากมุมมองของแบบจากสรวงสรรค์อันบริสุทธิ์ อันได้แก่ ความงาม ความดี และความจริงเป็นต้น และงานที่เกิดจากแรงดลใจเหล่านี้ ก็จะเป็นงานที่ดี ผู้ที่สร้างงานเหล่านี้ก็คือ ศิลปะหรือนักปรัชญาซึ่งถูกจัดระดับไว้อยู่สูงกว่าระดับของกวีหรือนักเลียนแบบ เพราะงานของนักเลียนแบบนั้นห่างไกลจากความจริงมากกว่างานซึ่งเลียนแบบจากโลกของแบบโดยตรงไม่ได้ ดังนั้นงานศิลปะที่ประสบความสำเร็จที่สุดจึงเป็นงานที่เลียนแบบความคิดที่อยู่ในใจศิลปินและยิ่งเลียนแบบได้เหมือนเท่าไรยิ่งประสบความสำเร็จเท่านั้น

ความคิดของเพลโต้ มีอิทธิพลต่อนักคิดรุ่นหลัง แต่ก็มีข้อโต้แย้งในเรื่องการมองงานศิลปะว่าต่ำต้อย ไม่นำไปสู่ความจริง และเกณฑ์การเลียนแบบนั้นก็ไม่สามารถครอบคลุมได้กับศิลปะทุกแขนง

**2.2.1.2 ทฤษฎีการเลียนแบบของอริสโตเติ้ล**

ความคิดเรื่อง ศิลปะคือการเลียนแบบของเพลโต้ ได้ถูกนำมาปรับให้เป็นทฤษฎีทางศิลปะ มากขึ้นโดย อริสโตเติ้ล (Aristotle) แต่ความคิดของอริสโตเติ้ลแตกต่างจากเพลโต้ในหลายเรื่อง เขาไม่ได้มองศิลปะว่าต่ำต้อย แม้ศิลปะจะเป็นการเลียนแบบแต่การเลียนแบบในความคิดของเขาไม่ได้เป็นเพียงการเลียนแบบสภาพที่ปรากฏ (appearances) ในโลกแห่งผัสสะเท่านั้นการเลียนแบบซึ่งเป็นสัญชาตญาณหนึ่งของมนุษย์ยังเป็นแรงกระตุ้นที่ทำให้เราสามารถเรียนรู้และนำเราไปสู่ความจริงได้ เขาได้อธิบายความคิดนี้ไว้ในหนังสือ กวีนิพนธ์ (The poetics)

ความหมายการเลียนแบบของอริสโตเติ้ลก็เหมือนกับเพลโต้ คือ เป็นการทำให้เหมือนโลกภายนอก แต่ความคิดเรื่องโลกภายนอกของคนทั้งสองแตกต่างกัน เพลโต้มองว่าโลกของแบบแยกจากโลกแห่งผัสสะ แต่ อริสโตเติ้ลคิดว่า โลกของแบบนั้นสามารถค้นพบได้ในโลกนี้ และเมื่อศิลปินเลียนแบบเขาไม่เพียงลอกสิ่งที่เห็นซึ่งเป็นสิ่งเฉพาะในโลกภายนอกเท่านั้น แต่เขายังสามารถมองเห็นแบบสากลของสิ่งนั้นด้วย และทำให้เขาสามารถเห็นความจริงของสิ่งนั้นๆ ได้ เมื่อเป็นเช่นนี้ ศิลปะในความคิดของอริสโตเติ้ล จึงมีคุณค่าและไม่ต่ำต้อยดังที่เพลโต้มอง

อริสโตเติ้ลคิดว่า การเลียนแบบเป็นสัญชาตญานหนึ่งของมนุษย์ ซึ่งทำให้เกิดความเพลิดเพลิน มนุษย์จึงพึงพอใจที่จะทำกิจกรรมการเลียนแบบ ศิลปะก็เป็นกิจกรรมหนึ่งที่ตอบสนองต่อสัญชาตญานนี้ และเป็นกิจกรรมที่ให้ความพึงพอใจกับมนุษย์ทั้งผู้สร้างและผู้ชมงานศิลปะดังกล่าว นอกจากนี้ สัญชาตญาณในการเลียนแบบยังเป็นสัญชาตญาณที่ทำให้มนุษย์ต่างจากสัตว์อื่น

และทำให้มนุษย์สามารถเรียนรู้โลกภายนอกได้ บทเรียนแรกของมนุษย์ก็เกิดจาก การเลียนแบบ แม้ว่ามนุษย์จะได้รับความเพลิดเพลินจากการเลียนแบบ แต่ความเพลิดเพลินดังกล่าวไม่ได้ไร้สาระอย่างที่เพลโต้มอง เพราะมันนำมนุษย์ไปสู่ความรู้ได้ โดยเฉพาะความรู้ในการดำเนินชีวิตและความจริงทางศีลธรรม

**ข้อโต้แย้งทฤษฎีการเลียนแบบ**

นอกจากข้อโต้แย้งเรื่องความต่ำต้อยของศิลปะแล้วในเรื่องการตัดสินงานศิลปะก็มีข้อโต้แย้งหลายประเด็นดังนี้

1.ในทฤษฎีการเลียนแบบ มีปัญหาเรื่องที่มันไม่สามารถครอบคลุมศิลปะได้ทุกแขนงเพราะหากใช้ความเหมือนจริงมาเป็นตัวตัดสินแล้ว ศิลปะประเภทภาพวาดนามธรรม ซึ่งไม่มีความเหมือนจริงนั้น ก็ไม่อาจเรียกได้ว่าเป็นศิลปะที่ดี หรือในงานสถาปัตยกรรมที่ไม่รู้ว่าเลียนแบบจากอะไรก็จะไม่ใช่งานศิลปะไปด้วย

2.ในทฤษฎีการเลียนแบบ มีปัญหาเรื่องที่เราต้องนับรวมงานบางชิ้นเข้าเป็นงานศิลปะด้วย เช่น ภาพถ่าย เพราะมีความเหมือนจริงมาก

3.ในทฤษฎีการเลียนแบบ มีปัญหาเรื่องการตัดสินคุณค่าของศิลปะ เพราะถ้าไม่มีต้นแบบการที่จะตัดสินว่าเลียนแบบได้เหมือนกับต้นแบบหรือไม่นั้นก็จะไม่สามารถตัดสินได้ และในการตัดสินแบบที่อยู่ในใจของศิลปินว่าเลียนแบบได้เหมือนหรือไม่ ก็มีความยากในการตัดสินเช่นกัน นอกจากนี้ คุณค่าของงานศิลปะขึ้นอยู่กับสิ่งอื่นด้วย เช่น ทักษะและองค์ประกอบศิลป์

**2.2.2 ทฤษฎีการแสดงออก**

ทฤษฎีการแสดงออกเป็นทฤษฎีที่นิยามศิลปะว่าเป็นการแสดงออกของความรู้สึก (Feelings) หรือ อารมณ์ (emotion) ทฤษฎีนี้เป็นที่สนใจครั้งแรกในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นยุคที่ศิลปะแนวโรแมนติกกำลังเฟื่องฟู นักปรัชญาที่ยึดถือตามทฤษฎีนี้มีหลายท่าน แต่ความคิดของแต่ละท่านแตกต่างกันเพราะความหมายคำว่า การแสดงออกค่อนข้างจะคลุมเครือ และสามารถตีความได้หลายทาง ทำให้แนวคิดของทฤษฎีการแสดงแบ่งได้เป็น 5 แนวคิดหลักคือ

2.2.2.1 การแสดงออกในฐานะที่เป็นสหัชญาณ (intuition)

2.2.2.2 การแสดงออกในฐานะที่เป็นกระบวนการ (process)

2.2.2.3 การแสดงออกในฐานะที่เป็นการกระตุ้น(evocation)

2.2.2.4 การแสดงออกในฐานะที่เป็นการสื่อสาร (communication)

2.2.2.5 การแสดงออกในฐานะที่เป็นคุณสมบัติของงานศิลปะ (Property of the work of art)

**2.2.2.1 การแสดงออกในฐานะที่เป็นสหัชญาณ (intuition)**

แนวคิดว่าการแสดงออกเป็นสหัชญาณ นี้เป็นความคิดของ เบเนเด็ตโต้ โครเช่ (Benedetto Croce) โครเช่คิดว่าศิลปะคือ มุมมองหรือสหัชญาณ คำว่า สหัชญาณ (intuition) ของโครเช่ หมายถึงการหยั่งรู้ในเอกภาพ (unity) และความเป็นปัจเจกภาพ (individuality) ของสิ่งต่างๆ สหัชญาณนี้มีอยู่ในใจและความรู้ที่สร้างความเป็นหนึ่งของสหัชญาณ

โครเช่ แบ่งความรู้ออกเป็น 2 ชนิดคือ ความรู้เชิงสหัชญาณ(intuitive Knowledge) และความรู้เชิงตรรกะ (Logical Knowledge) ความรู้เชิงสหัชญาณ นั้นได้รับผ่านทางจินตนาการ เป็นความรู้ในลักษณะเฉพาะ รู้ในสิ่งเฉพาะและเป็นผลของจินตภาพ สำหรับความรู้เชิงตรรกะนั้น ได้รับผ่านทางเหตุผลเป็นความรู้ในความเป็นสากล รู้ในความสัมพันธ์ของสิ่งต่างๆ และเป็นผลของมโนทัศน์ ศาสตร์แห่งความรู้เชิงตรรกะนั้นคือตรรกวิทยา และศาสตร์แห่งความรู้เชิงสหัชญาณ ก็คือสุนทรียศาสตร์

"ความรู้เชิงสหัชญาณนี้ก็คือความรู้ในเชิงแสดงออก (Expressive Knowledge) เมื่อเราตระหนักรู้ (To intuit) ก็คือเราแสดงออก (To express) การแสดงออกก็คือสหัชญาณ"[3] สหัชญาณก็คือจินตภาพที่เฉพาะ (particular image) มีอยู่ในจิตสำนึก (conciousness) เป็นรอยประทับที่ถูกทำให้เป็นรูปร่างขึ้น (objectified impression) เช่น แม่น้ำสายนี้ ทะเลสาบนี้ แก้วน้ำนี้ เป็นต้น การรับรู้ทุกชนิดเป็นสหัชญาณแต่ไม่ใช่ทุกสหัชญาณเป็นการรับรู้ การรับรู้ทางประสาทสัมผัสเปล่าๆ ที่ยังไม่ได้ถูกปรับแต่งนั้นไม่ใช่สหัชญาณ เพราะมันขาดกิจกรรมทางวิญญาณ การรับรู้เช่นนั้นขาดจิตสำนึก และไม่สามารถเกิดขึ้นได้อย่างมีสำนึก การรับรู้ที่เกิดขึ้นอย่างมีสำนึกก็คือสหัชญาณ และทุก

---

[3] Benedetto Croce , "Aesthetic as science of expression and general linguistic," in **Reading in Philosophy of art and aesthetics**, ed. Milton C. Nahm , ( New Jersey: Prentice-Hall. inc, 1975) , pp. 542-543.

สหัชญาณก็จะเป็นการแสดงออกด้วยจึงเป็นไปไม่ได้ที่จะแยกการแสดงออกออกจากสหัชญาณ เพราะ มันเป็นสิ่งเดียวกัน

ศิลปะในฐานะที่เป็นการแสดงออกก็คือความรู้เชิงสหัชญาณ ซึ่งมีอยู่ในจินตภาพ เขาคิดว่าทุกคนสามารถประสบกับการตระหนักรู้ภายในซึ่งเกิดขึ้นเมื่อเขาประสบความสำเร็จ ในที่นี้หมายถึงความสำเร็จจากการที่ตัวเขาทำให้รอยประทับ(impression) หรือความรู้สึกของเขาเป็นรูปเป็นร่างขึ้นด้วยตัวของเขาเอง แล้วความรู้สึกหรือรอยประทับจากการรับรู้ทางผัสสะนั้น จะผ่านพ้นจากความมืดมนทางจิตวิญญาณไปสู่ความกระจ่างแจ้งได้ด้วยความหมายของคำ นั่นคือศิลปะเป็นขั้นแรกของความรู้ ซึ่งมนุษย์หรือศิลปินได้พยายามทำให้ภาพในใจหรือสหัชญาณของเขาออกมาเป็นคำที่ชัดเจน หรือแสดงออกมาโดยผ่านทางเส้น สี หรือเสียง หรือ อาจกล่าวได้ว่า ศิลปะคือการสร้างสุนทรียะทางจิตวิญญาณ

โครเช่ แบ่งการแสดงออกเป็น 2 แบบ คือการแสดงออกในจินตภาพ (Expression in image) และการแสดงออกในวัตถุกายภาพ (Expression in physical material) การแสดงออกในจินตภาพนั้น คือการแสดงออกในเชิงสุนทรียะ หรือในเชิงจิตวิญญาณ แต่การแสดงออกในวัตถุกายภาพ เป็นเพียงการแสดงออกในเชิงธรรมชาติ และขาดการแสดงออกในเชิงวิญญาณเขาเชื่อว่า “ศิลปะคือการแสดงออกในจินตภาพ” [4] และงานศิลปะในเชิงกายภาพนั้น ก็ไม่ได้เป็นอะไรนอกจากสำเนาคัดลอกสิ่งที่ศิลปินได้สร้างขึ้นในจินตนาการของเขา ดังนั้น งานศิลปะที่แท้จริง จึงเป็นงานที่อยู่ในใจของศิลปิน

การแยกศิลปะที่แท้จริงออกจากสิ่งทางกายภาพเช่นนี้ทำให้เกิดข้อโต้แย้งในหลายประเด็น เช่น โชเปนอาวเออร์( Schopenhauer )[5] ที่แย้งว่า เมื่อสุนทรียะถูกแยกออกจากสิ่งทางกายภาพแล้วอะไรคือขอบข่าย (limit) ของการแสดงออกในสื่อแต่ละชนิด และอะไรคือศิลปะที่ดีที่สุดที่เลวที่สุด คำถามเหล่านี้จะตอบได้อย่างไร เคิร์ท จอห์น ดูแคส (Curt John Ducasse) ได้โต้แย้งความคิดของโครเช่ไว้ในหนังสือ The philosophy of art ดังนี้

---

[4]Ibid. , p. 543.

[5]Monroe C. Beardsley, **Aesthetics from classical Greece to the present: A short history**. ( New York: The Macmillan Company, 1966), p. 323.

สิ่งที่โครเช่เรียกว่า "การแสดงออก (Expression)" นั้น แตกต่างจากสิ่งที่คำว่าการแสดงออกโดยทั่วไปหมายถึงมาก ศิลปะของโครเช่นั้นเป็นทั้ง การแสดงออกของสหัชญาณ และยังเป็นการแสดงออกของรอยประทับด้วย นั่นหมายความว่า การแสดงออก รอยประทับและสหัชญาณเป็นคำที่มีความหมายอย่างเดียวกัน ซึ่งก็มีแต่โครเช่ เท่านั้นที่คิดว่ามันมีความหมายเหมือนกัน นอกจากนี้ ความสัมพันธ์ของสหัชญาณและการแสดงออกของโครเช่ก็ไม่ถูกต้องอย่างเห็นได้ชัด เพราะการตระหนักรู้อย่างถ่องแท้ หรือสหัชญาณนั้น เป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นหลังจากการพิจารณาสิ่งนั้นๆ แล้ว มันไม่ได้เกิดขึ้นพร้อมกันอย่างที่โครเช่คิด มันเป็นสิ่งที่เราได้รู้แล้ว ได้รู้สึกแล้วแต่ไม่ใช่สิ่งซึ่งเรารู้หรือรู้สึก จึงจะใช้คำว่าเป็นการแสดงออกไม่ได้เพราะการตระหนักรู้อย่างถ่องแท้นั้นไม่ได้เป็นการกระทำของการแสดงออกแต่เป็นเพียงผลสืบเนื่องของการพิจารณาผลิตผลของมัน

ในเรื่องงานศิลปะดูแคสคิดว่า "ไม่เสมอไปที่การแสดงออกทางสุนทรียะจะอยู่ในเนื้อหา จินตภาพ(image-stuff) และไม่เสมอไปที่จินตนาการจะต้องเป็นการกระทำซึ่งเป็นกระบวนการสร้างสรรค์เสมอไป"[6] แม้ว่าจินตนาการจะเป็นเครื่องมือที่ง่ายแต่มันไม่ใช่เครื่องมือเดียวที่ใช้ในการแสดงออก เพราะหากดินสอ กระดาษ หรือก้อนหิน ใช้แสดงออกได้ง่ายกว่ามันก็น่าจะถูกใช้แทนได้ อีกอย่างหนึ่งจินตนาการสะดวกรวดเร็วแต่ก็ไม่ชัดเจน และไม่คงทนถาวรจึงอาจมีการแสดงออกทางตรงทางอื่นนอกจาก เนื้อหาในจินตภาพ ดังนั้นงานศิลปะจึงไม่ใช่เพียงบางสิ่งที่ทำขึ้นในจินตนาการแต่ยังรวมไปถึงรูปปั้น รูปภาพ ดนตรี และอื่นๆ ที่เรามองเห็นได้ สัมผัสได้

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าความคิดของโครเช่จะมีข้อโต้แย้ง แต่ความคิดของเขาก็มีอิทธิพลต่อนักสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่ อย่างเช่น คอลลิ่งวูด(Collingwood) ผู้นำความคิดของเขาไปปรับใช้

**2.2.2.2 การแสดงออกในฐานะที่เป็นกระบวนการ(process)**

การแสดงออก คือ กิจกรรมของศิลปินในฐานะที่เป็นกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินหมายความว่า การแสดงออกคือบางสิ่งที่ศิลปินทำ โดยกระบวนการแสดงออกของศิลปินจะเริ่มจากความสับสนหรือความกดดันในใจของศิลปิน ซึ่งศิลปินก็ไม่สามารถที่จะบอกได้ว่าความกดดันหรืออารมณ์ที่อยู่ในใจเขานั้นคืออะไร เขาจึงพยายามทำบางสิ่งเพื่อจะระบายความรู้สึกนั้นออกมาทำให้ชัดเจนว่ามันคืออะไร และ การสร้างงานศิลปะก็เป็นวิธีที่ทำให้เขาได้ระบายความรู้สึกนั้น

---

[6] Curt John Ducasse, **The philosophy of art**, (New York: Dover publication inc.), 1966, p. 47.

ออกมา เมื่อเขาได้ระบายมันออกมาแล้ว หรือเมื่อได้สร้างงานศิลปะแล้ว เขาก็จะรู้สึกผ่อนคลายจากความกดดันเหล่านั้น ทฤษฎีนี้เป็นความคิดของคอลลิ่งวูด(Robin G. Collingwcod) เขากล่าวไว้ในหนังสือ “The principles of art” ว่า

> “สิ่งที่เขา(ศิลปิน) สามารถกล่าวได้เกี่ยวกับอารมณ์ของเขาก็คือ “ฉันรู้สึก...แต่ฉันไม่รู้ว่าฉันรู้สึกอะไร ” เนื่องจากความรู้สึกงงงันและกดดันนี้เขาปลดปล่อยตัวเขาเองโดยการทำบางสิ่งบางอย่างซึ่งเรียกว่า การแสดงตัวตนของเขาออกมา.. ขณะที่ยังไม่ได้แสดงมันออกมา เขารู้สึกงงงันและกดดันแต่เมื่อได้แสดงมันออกมาแล้ว ความกดดันเหล่านั้นก็เลือนหายไปจิตของเขากลับกระจ่างชัด และผ่อนคลาย”[7]

การแสดงออกจึงเป็นการปลดปล่อยหรือเป็นการระบายความรู้สึกของศิลปินออกมาขณะที่ศิลปินพยายามที่จะแสดงความรู้สึกออกมานั้น เขาจะพยายามทำให้มันชัดเจน “เขาไม่สามารถรู้มาก่อนว่าสิ่งที่เขากำลังจะแสดงออกมานั้นคืออะไร จนกระทั่งเขาได้แสดงอารมณ์นั้นออกมาแล้ว ดังนั้นการได้แสดงมันออกมาจึงเป็นการค้นพบอารมณ์ที่อยู่ข้างในใจเขานั้นเอง”[8] และเขาก็ไม่สามารถคาดการณ์ได้ด้วยว่า ผลของมันจะออกมาเช่นไร เพราะถ้าเขารู้มาก่อนก็ไม่จำเป็นที่ต้องแสดงออกเพราะอารมณ์ดังกล่าวนั้นชัดเจนแล้วสำหรับเขา

การพยายามสร้างงานศิลปะโดยจงใจกระตุ้นให้อารมณ์หรือความรู้สึกเกิดมีขึ้นโดยที่ศิลปินไม่ได้มีอารมณ์หรือความรู้สึกนั้น ไม่ถือว่าเป็นการแสดงออกของศิลปิน เพราะเขาไม่ได้แสดงหรือระบายอะไรในตัวเขาออกมา และงานที่เกิดจากการจงใจกระตุ้นความรู้สึกดังกล่าวก็ไม่ถือว่าเป็นงานศิลปะ เพราะเขาได้รู้อย่างชัดเจนแล้วว่าอารมณ์ดังกล่าวคืออะไร คอลลิ่งวูดคิดว่า คนที่สร้างงานด้วยการจงในกระตุ้นอารมณ์ให้เกิดขึ้นในงาน โดยที่เขาไม่ได้รู้สึกถึงอารมณ์เช่นนั้นว่าเป็นศิลปินที่หลอกหลวง การแสดงออกนั้นเป็นกิจกรรมของศิลปิน ในขณะที่การจงใจกระตุ้นอารมณ์ดังกล่าวเป็นกิจกรรมของช่างฝีมือ

---

[7] Robin G. Collingwood, “The poetic expression of emotion,” in **Aesthetics : a reader in philosophy of the arts**, eds. David Goldblatt and Lee B. Brown, (New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1997), p. 314-315.

[8] Ibid. , p. 316.

จะเห็นได้ว่าการแสดงออกซึ่งเป็นกระบวนการปลดปล่อยอารมณ์ จะมุ่งความสนใจไปยังสิ่งที่เป็นไปในตัวศิลปิน มากกว่าจะเน้นไปที่งานศิลปะที่เป็นสื่อทางกายภาพ เพราะงานศิลปะนั้นเป็นเพียงสิ่งที่เกิดขึ้นโดยบังเอิญ หรือเป็นสิ่งเพิ่มขึ้นมาเท่านั้น แต่ในการตัดสินคุณค่าสุนทรียะของงานศิลปะโดยไม่พิจารณาที่ตัวงานศิลปะ แต่กลับตัดสินด้วยกระบวนการสร้างนั้นเป็นเรื่องที่แปลก และอาจมีปัญหาในการตัดสินได้ เพราะเป็นการยากที่จะรู้ได้ว่าศิลปินสร้างงานจากความรู้สึกจริงๆ ของเขาหรือไม่ เราไม่สามารถรู้กระบวนการสร้างงานได้จากการชมงานศิลปะ การที่จะรู้ว่าศิลปินสร้างงงานขึ้นด้วยแรงกดดันหรือไม่ ก็ต้องถามที่ตัวศิลปิน หากศิลปินที่สร้างงานไม่สามารถอธิบายการสร้างงานของเขาได้ เช่นศิลปินที่เสียชีวิตไปแล้ว เราก็จะไม่มีทางที่จะตัดสินงานศิลปะด้วยกระบวนการสร้างได้

นอกจากนี้เมื่อเราตัดสินงานศิลปะเราไม่ได้ตัดสินที่กระบวนการสร้างงาน เป็นความจริงที่ บางครั้ง ศิลปินมีความรู้สึกบางอย่างแล้วระบายมันออกมา แต่ไม่ทุกครั้งที่การสร้างงานจะเป็นเช่นนี้ และถ้าศิลปินไม่ได้มีความรูสึกกดดันบางอย่างก็ไม่ได้หมายความว่า เขาจะไม่สามารถสร้างงานที่ดีได้ แต่ถึงแม้ว่ากระบวนการสร้างงานจะเป็นการปลดปล่อยทางอารมณ์จริง มันก็ไม่ได้มีส่วนในการตัดสินงานศิลปะที่ดีเลย เป็นเพียการได้รู้ความเชื่อมโยงของงานศิลปะกับการสร้างารรค์ของศิลปะเท่านั้น แต่ไม่ได้เป็นเครื่องมือที่จะใช้วัดคุณค่าของตัวงานศิลปะเลย เพราะในการซาบซึ้งศิลปะนั้น เราซาบซึ้งกับตัวงานศิลปะไม่ใช่ซาบซึ้งกับประวัติของศิลปิน สิ่งที่ศิลปินรู้สึกจึงไม่เกี่ยวกับการซาบซึ้งในงานศิลปะเลย เพราะหากเขาสามารถถ่ายทอดได้ราวกับว่าเขารู้สึกมันจริงๆ และทำให้เกิดงานศิลปะที่ทำให้ผู้ชมซาบซึ้งได้เท่ากับงานศิลปะที่เกิดจากการที่เขารู้สึกจริงๆ การที่เขารู้สึกในสิ่งที่เขาถ่ายทอดออกมาหรือไม่ ก็ไม่ได้มีผลต่อการซาบซึ้งในงานศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นมาสมบูรณ์แล้วเลย มันเป็นการตัดสินศิลปินไม่ใช่เป็นการตัดสินงานศิลปะ

**2.2.2.3 การแสดงออกในฐานะที่เป็นการกระตุ้น(evocation)**

การแสดงออก หมายถึง การกระตุ้นให้เกิดอารมณ์ความรู้สึก ความคิดนี้เป็นความคิดของ จอห์น ดิวอี้ (John Dewey) เขาคิดว่า การปลดปล่อยทางอารมณ์นั้นเป็นเงื่อนไขที่จำเป็นแต่ไม่ใช่เงื่อนไขที่เพียงพอสำหรับการแสดงออก เพราะบางกรณีเช่น ในกรณีของเด็กทารกที่มีพฤติกรรมการยิ้มซึ่งยังไม่ได้เป็นการยิ้มจากการที่เด็กรู้สิกจริงๆ แต่พ่อแม่หรือพี่เลี้ยงกลับมองว่าเด็กทารกกำลังแสดงความรู้สึกบางอย่าง ซึ่งเมื่อมองในมุมมองของผู้สังเกตการณ์ พฤติกรรมดังกล่าวเผยให้เห็นถึงความรู้สึกบางอย่างของเด็กทารกจึงถือได้ว่าเป็นการแสดงออกด้วย

ในกระบวนการสร้างงานของศิลปินนั้นเป็น อันตรกิริยาระหว่างความตั้งใจของเขากับงานศิลปะ ศิลปินพยายามที่จะทำให้งานศิลปะของเขาเป็นไปตามเจตนาที่มุ่งหวังไว้ ดังนั้น การกล่าวถึงการแสดงออกในแง่มุมของศิลปินเพียงอย่างเดียว จึงเป็นการกล่าวถึงความหมายเพียงด้านเดียวเท่านั้น การปลดปล่อยของศิลปะนั้นเป็นการกำจัดทิ้ง แต่การแสดงออกจะต้องคงอยู่และทำให้เห็นถึงสิ่งซึ่งได้แสดงออกมา ดิวอี้คิดว่า ถ้าไม่มีการสร้างสิ่งใดซึ่งเป็นผลจากความรุ่มร้อนภายในแล้ว ก็ไม่ถือว่ามีการแสดงออกเกิดขึ้น การระบายหรือการปลดปล่อยอารมณ์ของผู้ที่มีความกดดันภายในใจจึงไม่ใช่การแสดงออก แต่การแสดงออกเป็นการเผยให้ผู้สังเกตการณ์เห็นอะไรบางอย่าง การแสดงออกจึงเป็นการกระตุ้นให้ผู้สังเกตการณ์เกิดอารมณ์ความรู้สึก

แต่หากใช้การกระตุ้นให้ผู้สังเกตการณ์เกิดอารมณ์ความรู้สึกเป็นตัวตัดสินงานศิลปะก็อาจจะมีปัญหา เพราะงานศิลปะชิ้นเดียวกันอาจกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกอย่างหนึ่งกับผู้ชมคนหนึ่ง แต่อาจจะไม่เกิดความรู้สึกใดเลยกับอีกคนหนึ่ง เพราะการที่งานศิลปะเผยให้เห็นถึงอารมณ์ความรู้สึกบางอย่าง ไม่ได้หมายความว่าผู้ชมจะเกิดความรู้สึกนั้นด้วย เป็นไปได้ที่ผู้ชมอาจจะรู้ว่างานนั้นแสดงความรู้สึกอะไรออกมาแต่เขาไม่เกิดความรู้สึกเหมือนดังที่งานนั้นแสดงออกมา เช่น เขาอาจจะบอกได้ว่าเพลงบทนี้แสดงความรู้สึกเศร้า แต่เขากำลังมีเรื่องที่น่าดีใจอยู่ จึงไม่อาจรู้สึกเศร้าได้ หรือหากเขาอยู่ในสภาวะที่ไม่ปกติ เช่น ง่วงนอนหรือเมา ก็อาจจะไม่รู้สึกเศร้า และแม้จะตัดสินงานซึ่งแสดงความรู้สึกออกมาว่าเป็นงานศิลปะ แต่ถ้าผู้ชม แต่ละคนรู้สึกกันไปคนละอย่าง ก็ไม่สามารถตัดสินได้ว่างานศิลปะชิ้นใดดีกว่า เพราะเป็นเรื่องประสบการณ์ของแต่ละคนไป ไม่สามารถหาข้อสรุปได้

นอกจากนี้ การตอบสนองต่องานศิลปะด้วยอารมณ์แห่งชีวิตนั้น ไม่ได้ทำให้เข้าถึงการซาบซึ้งทางสุนทรียะที่แท้จริง เพราะหากศิลปะให้อารมณ์ที่เหมือนกับอารมณ์ในชีวิต ศิลปะก็ไม่ได้ต่างจากสิ่งที่ให้อารมณ์เหล่านั้นเหมือนกัน และ หากเพลงเศร้าทำให้เราเศร้าแต่เราก็ยังทนฟังมันอยู่ได้ก็เป็นเรื่องที่แปลก การที่เราฟังมันได้ซ้ำแล้วซ้ำอีกเพราะมันให้ความพึงพอใจบางอย่างกับเรา ไม่ใช่แค่เพียงความรู้สึกเศร้า ซึ่งความพึงพอใจดังกล่าวนั้นน่าจะเกิดจากการซาบซึ้งทางสุนทรียะ ซึ่งแตกต่างจากอารมณ์ชีวิตทั่วไป ดังนั้น การซาบซึ้งกับอารมณ์ชีวิตในศิลปะจึงยังห่างไกลจากการซาบซึ้งในอารมณ์สุนทรียะนัก

**2.2.2.4 การแสดงออกในฐานะที่เป็นการสื่อสาร(communication)**

การแสดงออก ไม่ใช่กระบวนการสร้างสรรค์ที่เกิดจากการปลดปล่อยของศิลปิน และไม่ใช่ประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในตัวผู้ชมงานศิลปะ แต่การแสดงออก คือ การสื่อสารระหว่างศิลปินกับผู้ชม โดยผ่านทางงานศิลปะ

ทฤษฎีนี้เป็นความคิดของ ลีโอ ตอลสตอย(Leo Tolstoy)เขาได้กล่าวไว้ในหนังสือ “What is art” ในส่วนที่เป็นความเรียงว่าด้วยศิลปะ ว่า

> “การสร้างสรรค์ศิลปะ เป็นกิจกรรมทางใจอันนำอารมณ์ความรู้สึกที่รับรู้อย่างเลือนรางมาสู่ความแจ่มชัดในระดับซึ่งอารมณ์ความรู้สึกเหล่านี้ถ่ายทอดไปยังคนอื่นได้”[9]

ตอลสตอย คิดว่าการสร้างสรรค์ศิลปะเป็นกิจกรรมที่เกี่ยวเนื่องกันทั้งศิลปินและผู้ชมงานศิลปะ โดยศิลปะเริ่มขึ้นจากการที่ศิลปินเกิดความรู้สึกบางอย่างซึ่งเขาไม่สามารถบอกได้ว่าคืออะไร เป็นความรู้สึกใหม่ และเขาทำให้ความรู้สึกนี้กระจ่างชัดโดยการสร้างงานศิลปะ ซึ่งความคิดนี้คล้ายกับความคิดของคอลลิ่งวูด แต่แตกต่างตรงที่ตอลสตอย ไม่คิดว่าศิลปะจะจบลงเพียงได้ปลดปล่อยความรู้สึกนั้นออกมา แต่ศิลปินมีความต้องการที่จะให้ผู้อื่นรู้ และเข้าใจในสิ่งที่เขาระบายออกมาด้วยและงานศิลปะก็คือเครื่องมือที่จะใช้กระตุ้นให้ผู้ชมได้รู้ถึงความรู้สึกที่เขาต้องการจะถ่ายทอดและความคิดของเขาในส่วนหลังนี้ก็คล้ายกับความคิดของดิวอี้ ตอลสตอย ได้อธิบายกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะว่า

> “ความกดดันทางจิตใจของศิลปินในการทำให้กระจ่างชัดกับตัวเองซึ่งเรื่องราวที่เคยเป็นที่สงสัยกับตัวเขา สื่อสารตัวมันโดยผ่านผลงานทางศิลปะไปสู่ผู้รับ งานศิลปะจะสำเร็จลงเมื่อเกิดความกระจ่างชัด จนสื่อสารตัวมันไปสู่คนอื่นๆ และปลุกอารมณ์ความรู้สึกแบบเดียวกับที่ศิลปินมีประสบการณ์มาระหว่างการสร้างสรรค์มันขึ้น

---

[9] ลีโอ ตอลสตอย, **<u>ศิลปะคืออะไร</u>**, แปลโดย สิทธิชัย แสงกระจ่าง, (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์คมบาง, 2538) , หน้า 86.

สิ่งซึ่งก่อนหน้านี้ไม่เป็นที่รับรู้ รู้สึก หรือเกิดความเข้าใจได้นั้น ด้วยความอัดแน่นของอารมณ์ จึงถูกนำมาสู่ความแจ่มชัดในระดับที่จะยอมรับได้กับทุกคน และผลงานอันนั้นก็คืองานศิลปะ”[10]

ดังนั้น งานศิลปะที่ดีจึงเป็นงานที่สามารถสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกได้ ตอลสตอยได้กล่าวถึงเงื่อนไขที่จะทำให้เกิดงานศิลปะที่ดีไว้ 3 ประการดังนี้

“1. ความคิดใหม่นั้น ตัวเนื้อหาของงานชิ้นนั้นต้องสำคัญต่อมนุษย์
2. เนื้อหานี้ต้องแสดงออกมาอย่างชัดแจ้งจนผู้คนสามารถเข้าใจได้
3. สิ่งกระตุ้นให้ผู้ประพันธ์ลงมือทำงานของเขา ต้องเป็นความต้องการภายในไม่ใช่จากแรงจูงใจภายนอก”[11]

เกณฑ์ที่ใช้ในการตัดสินงานศิลปะจึงต้องเป็นไปตามเงื่อนไขข้างต้น คือ

1.ความคิดใหม่ หรือตัวเนื้อหาของงานศิลปะจะต้องแสดงออกถึง อารมณ์ความรู้สึกซึ่งชี้นำไปสู่ชีวิตที่ดี ไม่ใช่อารมณ์ที่นำไปสู่ความเสื่อมทางศีลธรรม เช่น อารมณ์ที่กระตุ้นความรู้สึกทางกามารมณ์ อารมณ์ที่ทำให้เกิดความท้อแท้ สิ้นหวัง เป็นต้น

2.เนื้อหาที่แสดงออกมาจะต้องมีรูปแบบในการแสดงออกที่ชัดเจนจนผู้คนสามารถเข้าใจได้ รูปแบบของงานศิลปะจะต้องชัดเจนคนทั่วไปสามารถเข้าใจได้ ไม่ใช่เข้าใจได้เฉพาะคนเพียงไม่กี่คน หรือเฉพาะคนบางกลุ่มเท่านั้น

3.สิ่งที่กระตุ้นให้ผู้ประพันธ์ทำงานจะต้องเกิดจากแรงจูงใจภายในที่ศิลปินประสบจริงๆขณะที่เขาสร้างงาน ศิลปินจะต้องมีความจริงใจในการสร้างงาน อารมณ์ที่ศิลปินถ่ายทอดจะต้องเป็นอารมณ์ที่เกิดขึ้นกับตัวเขาในขณะสร้างงานจริงๆดังนั้นงานศิลปะที่ดีจึงจะต้องมีคุณสมบัติครบทั้งสามประการ คือความแปลกใหม่ของเนื้อหาที่มีความสำคัญต่อมนุษย์ รูปแบบของงานศิลปะ

---

[10] เรื่องเดียวกัน, หน้า 87.

[11] เรื่องเดียวกัน, หน้า 88.

ที่มีความชัดเจนในการแสดงออก และความจริงใจของศิลปินที่ถ่ายทอดสิ่งที่เกิดขึ้นในตัวเขาลงในงานศิลปะ

จะเห็นได้ว่าการแสดงออกทางศิลปะของตอลสตอยนั้น มีลักษณะเป็นการสื่อสาร เขาคิดว่าศิลปะมีลักษณะคล้ายกับคำพูด คือ เป็นเครื่องมือที่ใช้ในการสื่อสาร คำพูดนั้นบันทึกความคิดของคนรุ่นเก่า ทำให้คนรุ่นหลังได้พัฒนาความรู้ ในขณะที่ศิลปะจะเป็นสื่อของประสบการณ์ทางความรู้สึก และทำให้เกิดวิวัฒนาการทางความรู้สึกในคนรุ่นต่อมา และนี่คือจุดมุ่งหมายของศิลปะ และศิลปะที่ดีก็คือศิลปะที่สามารถทำให้จุดมุ่งหมายนี้บรรลุได้

ดังที่ได้กล่าวไว้ในตอนต้นว่าความคิดของตอลสตอยคล้ายกับความคิดของคลอลิ่งวูด และดิวอี้ ซึ่งความคิดของทั้งสองคนต่างก็พบกับข้อโต้แย้งดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ความคิดของตอลสตอย ในเรื่องความจริงใจของศิลปิน ก็มีปัญหาไม่ได้แตกต่างจากคอลลิ่งวูด และความคิดเรื่องการกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกต่อผู้ชมซึ่งคล้ายดิวอี้ ก็พบกับปัญหาในเรื่องสภาวะที่ต่างกัน และความแตกต่างในแต่ละบุคคลในการรับรู้งานศิลปะ ทำให้ไม่สามารถรับรู้ความรู้สึกได้เช่นเดียวกับที่ศิลปินต้องการจะถ่ายทอด

แม้ว่าตอลสตอยจะพยายามรวมความคิดของคนทั้งสองเพื่อแก้ไขข้อโต้แย้ง ด้วยการใช้เงื่อนไขการสื่อสารโดยผ่านงานศิลปะ ซึ่งเป็นตัวส่งผ่านสารที่เป็นความรู้สึกของศิลปินไปสู่ผู้ชม แต่ในกระบวนการส่งสารนั้นเป็นแบบใด หากเป็นแบบที่สารที่อยู่กับศิลปินเดินทางจากศิลปินไปอยู่ที่ผู้ชมคือ สารนั้นย้ายที่จากศิลปิน ไปอยู่ที่ผู้ชมเราก็อาจจะเรียกได้ว่าผู้ชมได้รับสารอันเดียวกันกับที่ศิลปินได้ส่งไป เพราะมันเป็นสารอันเดียวกัน แต่การส่งสารของตอลสตอย เป็นในลักษณะกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ หากเป็นเพียงการกระตุ้นแล้ว ในการตัดสินว่าผู้ชมรู้สึกได้เช่นเดียวกับที่ศิลปินถ่ายทอดหรือไม่นั้น เราจะแน่ใจได้อย่างไรว่า ความรู้สึกที่เกิดขึ้นในตัวผู้ชมเป็นความรู้สึกแบบเดียวกับที่ศิลปินรู้สึก ในเมื่อความรู้สึกของศิลปินเองก็เป็นความรู้สึกที่ต้องเป็นประสบการณ์แปลกใหม่ด้วย และหากเราไม่รู้ว่าศิลปินต้องการจะถ่ายทอดอะไร เราก็ไม่สามารถตัดสินงานศิลปะชิ้นนั้นได้ ว่าถ่ายทอดได้ตรงกับศิลปินหรือไม่ หรือในกรณีที่ผู้ชมไม่มีความสามารถบอกสิ่งที่เขารู้สึกได้เพราะเขาอาจไม่มีความสามารถในการอธิบาย แต่เขาอาจจะได้รับความรู้สึกได้ตรงกับที่ศิลปินถ่ายทอด แต่เพราะเขาไม่สามารถบอกได้ตรงกับที่เขารู้สึก งานศิลปะชิ้นนั้น ก็จะไม่ถือว่าเป็นงานศิลปะที่ดีเพราะไม่ประสบความสำเร็จในการสื่อสาร การตัดสินศิลปะของทฤษฎีนี้จึงอาจผิดพลาดได้ เราจึงไม่อาจนำไปสู่ข้อสรุปที่แน่นอนในการตัดสินศิลปะได้

**2.2.2.5 การแสดงออกในฐานะที่เป็นคุณสมบัติของงานศิลปะ**

**( Property of the work of art)**

การแสดงออกไม่ใช่กระบวนการของศิลปิน ไม่ใช่การกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ และไม่ใช่การส่งผ่านอารมณ์จากศิลปินไปสู่ผู้ชม แต่เป็นคุณสมบัติหนึ่งของงานศิลปะ หมายความว่างานศิลปะนั้น มีคุณสมบัติที่จะแสดงอารมณ์ออกมาด้วยตัวของมันเอง ไม่ได้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของศิลปิน หรือประสบการณ์ของผู้ชมงานศิลปะ แม้ว่า ขณะที่สร้างงาน ศิลปินจะไม่ได้มีอารมณ์ความรู้สึกจริงๆ หรือผู้ชมไม่ได้มีความรู้สึกเมื่อชมงานนั้น หรือไม่มีผู้ชมมาชมงานนั้น งานศิลปะนั้นก็ยังคงแสดงความรู้สึกออกมา

การแสดงออกในฐานะที่เป็นคุณสมบัติของงานศิลปะนี้แตกต่างจากการกระตุ้นให้เกิดความรู้สึก งานศิลปะไม่ได้เป็นเพียงเครื่องมือที่กระตุ้นให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ความรู้สึกแต่แสดงให้เห็นถึงความรู้สึกต่างๆ ได้โดยตรง งานศิลปะมีคุณสมบัติที่บ่งบอกถึงอารมณ์ต่างๆ คล้ายกับคนที่มีสีหน้าหรือท่าทางเมื่อมีอารมณ์นั้นๆ ทำให้ผู้ชมสามารถรับรู้ได้ว่างานศิลปะนั้นแสดงอารมณ์อะไรออกมาโดยที่ผู้ชมไม่จำเป็นต้องมีความรู้สึกเกิดขึ้น

ลักษณะท่าทางของคนแสดงให้เรารู้ถึงอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นในตัวเขา องค์ประกอบต่างๆ ที่อยู่ในงานศิลปะก็คล้ายกับบุคลิกของคน ที่สามารถแสดงให้เห็นถึงอารมณ์ได้ ความคิดนี้เป็นความคิดของ โอ เค เบาส์ม่า (O(ets) K(olk) Bouwsma) เขาคิดว่า ดนตรีที่แสดงความเศร้านั้นมีบุคลิกลักษณะบางอย่างของคนมีความรู้สึกเศร้า มันก็เลยมีท่วงทำนองที่ช้าไม่รวดเร็วมีระดับเสียงต่ำ ไม่อึกทึกครึกโครม ซึ่งก็คล้ายกับคนเศร้าที่เคลื่อนไหว ช้าๆ และเมื่อเวลาพูดก็จะพูดด้วยเสียงที่ต่ำและเบา

ความคิดนี้ทำให้เราสามารถตัดสินงานศิลปะได้โดยการพิจารณาที่ตัวงานศิลปะ ไม่ต้องค้นหาประวัติของศิลปิน และไม่มีปัญหาว่าผู้ชมอาจจะไม่รู้สึกกับงานนั้น เพราะจิตใจพะวงกับอารมณ์อื่นอยู่ แต่การตัดสินว่างานศิลปะแสดงอารมณ์อะไร โดยใช้คุณสมบัติของงานเทียบกับลักษณะของคนว่า คุณสมบัติของงานคล้ายกับคนที่มีความรู้อะไรนั้น ก็อาจมีปัญหา เพราะมีบ่อยครั้งที่คุณสมบัติของงานศิลปะ ที่เราเรียกว่าแสดงอารมณ์นั้น ไม่ใช่คุณสมบัติของคนที่เราเรียกว่าแสดงอารมณ์ดังกล่าว และความรู้สึกบางอย่างของคนเรา ก็แสดงออกมาเป็นท่าทางให้เห็นไม่ชัดเจน นอกจากนี้ ในแต่ละบุคคลก็มีท่าทีที่แสดงความรู้สึกต่างกันไป การเปรียบเทียบความคล้ายคลึงและ

การหาลักษณะร่วมของคุณสมบัติในงานศิลปะกับบุคลิกภาพของบุคคล จึงไม่ใช่เรื่องง่ายที่จะตัดสินได้ว่า คุณสมบัติของงานศิลปะนั้นแสดงอารมณ์อะไร

**3. ทฤษฎีรูปแบบ (form)**

ทฤษฎีรูปแบบเป็นทฤษฎีที่คิดว่าเงื่อนไขที่จำเป็นและเพียงพอของงานศิลปะคือ รูปแบบซึ่งกระตุ้นอารมณ์สุนทรียะให้เกิดขึ้นด้วยตัวของมันเอง ไม่เกี่ยวกับผู้ชมหรือผู้สร้างงานศิลปะแต่อย่างใด นักคิดที่สำคัญของทฤษฎีนี้คือ เอดูอาร์ด แฮนสลิก (Eduard Hanslick) คลีฟเบลล์ (Clive Bell) โรเจอร์ ฟราย (Roger Fry) และซูซาน แลงเจอร์ (Susanne K. Langer) แฮนสลิกนั้นพยายาม แสดงรูปแบบในดนตรี เบลล์และฟราย ให้ความสำคัญกับรูปแบบในงานทัศนศิลป์ และแลงเจอร์ เป็นผู้ที่นำความคิดของเบลล์และฟรายผสมกับ ทฤษฎีการแสดงออก ดังนี้

**2.2.3.1 ทฤษฎีรูปแบบทางดนตรีของแฮนสลิก**

แฮนสลิก กล่าวถึงรูปแบบทางสุนทรียะของดนตรีไว้ในหนังสือ**On the Musically Beautiful**[12] ว่า ความงามของดนตรีอยู่ที่คุณสมบัติที่เป็นแบบแผนของมัน ความซาบซึ้งทางสุนทรียะในดนตรีเกิดขึ้นจากเสียงต่าง ๆ ที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นอย่างมีแบบแผน ได้แก่ ท่วงทำนอง จังหวะเสียงประสาน และการจัดสีสันของเครื่องดนตรีนั้นสร้างขึ้นจากการเคลื่อนไหวของเสียงที่มีท่วงทำนอง จังหวะ เสียงประสาน และการจัดสีสันของเครื่องดนตรี นั่นหมายความว่า เราจะรับรู้ความงามของเครื่องดนตรีได้จากแบบแผนทางดนตรีเท่านั้น

เขาไม่ได้ปฏิเสธว่า ดนตรีมีคุณสมบัติในการแสดงออกด้วย แต่เขาไม่คิดว่าคุณสมบัติดังกล่าวมีความเกี่ยวเนื่องกับความงามของดนตรี อารมณ์หรือความรู้สึกที่ดนตรีถ่ายทอดนั้น ไม่ใช่อารมณ์สุนทรียะที่แท้จริง และการที่เราสามารถบ่งบอกอารมณ์รัก โกรธ เศร้า ทางดนตรีได้ก็ไม่ได้หมายความว่า เราได้รับอารมณ์สุนทรียะที่แท้จริงของดนตรี เพราะความพึงพอใจและความซาบซึ้งในดนตรีนั้น ได้จากการฟังเสียงที่ขึ้นลง สอดประสานไปตามที่ดนตรีบรรเลง และซาบซึ้งกับแบบแผนทางดนตรีเท่านั้น

---

[12] Eduard Hanslick, “A musical theory of sound and motion : From On the Musically Beautiful , ” in **Aesthetics : A critical anthology** , eds. George Dickie , Richard Scalafani and Ronald Robin, (New York: St.Matin’s press , 1989), pp. 593-594.

แฮนสลิก คิดว่าดนตรีที่มีความงามมีเพียงดนตรีบรรเลงซึ่งเป็นดนตรีบริสุทธิ์และดำรงอยู่ได้ด้วยตัวเองเท่านั้น สำหรับดนตรีที่ต้องอาศัยชื่อเพลงในการจินตนาการ หรือเพลงที่มีเนื้อร้องที่มุ่งถ่ายทอดอารมณ์ ไม่ถือว่ามีความงาม นอกจากนี้ โอเปร่าซึ่งเป็นส่วนผสมของละครและดนตรี ก็ไม่ถือว่ามีความงามทางดนตรี เพราะเมื่อผสมแล้วย่อมไม่มีทางเท่าเทียมกับศิลปะแต่ละชนิดที่แยกได้ และทำให้เราไม่สามารถรับรู้มันด้วยแบบแผนทางดนตรีอย่างบริสุทธิ์ได้

อย่างไรก็ตามความคิดเช่นนี้ทำให้ศิลปะถูกจำกัดวงแคบเกินไป ซึ่งก็ทำให้เกิดข้อโต้แย้งได้เพราะการที่ตัดศิลปะผสมออกไปหรือมองในระดับที่ต่ำนั้นเป็นเรื่องที่ไม่อาจจะยอมรับได้โดยง่าย

**2.2.3.2 ทฤษฎีรูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญของเบลล์และฟราย**

ความคิดเกี่ยวกับรูปทรงนัยของเบลล์นั้นเริ่มจากความคิดเรื่องอารมณ์สุนทรียะ เขาคิดว่าอารมณ์สุนทรียะ เป็นอารมณ์พิเศษที่ไม่ใช่อารมณ์ชีวิตของมนุษย์ แต่เป็นอารมณ์ที่ถูกกระตุ้นให้เกิดขึ้นได้โดยงานศิลปะเท่านั้น เขากล่าวไว้ในบทความ "Significant form" ว่า

> "จุดเริ่มต้นสำหรับระบบทั้งหมดของสุนทรียศาสตร์ ต้องเป็นประสบการณ์ทางอารมณ์พิเศษของบุคคล วัตถุซึ่งกระตุ้นให้เกิดอารมณ์ดังกล่าว เราเรียกว่า งานศิลปะ บรรดาบุคคลซึ่งสามารถรับรู้ได้ เห็นพ้องต้องกันว่า มีอารมณ์ชนิดพิเศษที่ถูกทำให้เกิดขึ้นโดยงานศิลปะ แน่นอนฉันไม่ได้หมายความว่างานทุกชนิดทำให้เกิดอารมณ์เดียวกัน ในทางตรงข้ามงานแต่ละชิ้น จะให้อารมณ์ที่แตกต่างกัน แต่บรรดาอารมณ์ทั้งหมด นี้ เป็นที่รู้กันว่า มันเป็นชนิดเดียวกัน เพียงแค่นี้ ความเห็นของฉันก็ดีที่สุดไม่ว่ากรณีใด ความคิดที่ว่ามีอารมณ์ชนิดพิเศษที่กระตุ้นให้เกิดได้ด้วยงานทัศนศิลป์และอารมณ์ดังกล่าวนี้ กระตุ้นได้ด้วยงานทัศนศิลป์ทุกประเภท เช่น ภาพวาด รูปปั้น สิ่งก่อสร้าง กาน้ำ รูปแกะสลัก สิ่งทอ เป็นต้น ฉันคิดว่าใครก็ตามที่สามารถรู้สึกถึงอารมณ์นั้นได้ ย่อมไม่โต้แย้ง อารมณ์ดังกล่าวนี้เรียกว่า **อารมณ์สุนทรียะ**[13]

---

[13] Clive Bell. "Significant Form ," in **Introductory reading in aesthetics** , ed. John Hospers, (New York : The free Press, 1969), p. 87.

...ง สถ
...กรณ์มหาวิท...


เขาคิดว่างานศิลปะที่ดีนั้นมีคุณสมบัติพิเศษบางอย่างที่กระตุ้นให้เกิดอารมณ์สุนทรียะ ถ้าเราสามารถค้นพบคุณสมบัติที่งานเหล่านั้นมีร่วมกัน ซึ่งเป็นคุณสมบัติที่แยกงานศิลปะออกจากวัตถุอื่นและเป็นคุณสมบัติที่จำเป็นและขาดไม่ได้ในงานศิลปะ เราก็จะสามารถแก้ปัญหาหลักในการนิยามงานศิลปะของสุนทรียศาสตร์ได้ และเมื่อพิจารณาบรรดางานทัศนศิลปะต่าง ๆ แล้ว เขาคิดว่าคุณสมบัติร่วมเพียงอย่างเดียว ของงานศิลปะก็คือ รูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญ (Significant Form) เขากล่าวต่อไปว่า

> " ในงานทัศนศิลป์แต่ละชิ้น เส้นและสีต่าง ๆ ที่ถูกผสมผสานด้วยวิธีเฉพาะนั้น ( รูปทรงและความสัมพันธ์ของรูปทรงหนึ่ง ) ก่อให้เกิดอารมณ์สุนทรีย์นี้ ฉันเรียกมันว่า รูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญ และรูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญเท่านั้น ที่เป็นคุณสมบัติร่วมของงานทัศนศิลป์ทุกชิ้น"[14]

รูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญ คือ ความสัมพันธ์และการรวมกันของเส้นและสีที่ทำให้เกิดรูปทรง ซึ่งก่อให้เกิดอารมณ์สุนทรียะ อารมณ์สุนทรียะนี้ต่างกับอารมณ์ชีวิต เช่น รัก โกรธ เศร้า เป็นต้น ซึ่งเกิดขึ้นจากการพิจารณารูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญของงานศิลปะ ในการชมภาพวาดจึงไม่จำเป็นต้องรู้หรือเข้าใจเนื้อหาของภาพ แต่ลำพังเพียงเส้นสาย และสี ที่ก่อให้เกิดรูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญก็ทำให้เกิดความซาบซึ้งได้ คนที่จำได้แต่ชื่อที่ใช้เรียกงานศิลปะนั้น ไม่อาจเรียกได้ว่าเข้าใจและซาบซึ้งเพราะ คนที่ซาบซึ้งงานศิลปะได้ต้องเป็นคนที่มองเส้น สี และรูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญในภาพเท่านั้น

การซาบซึ้งในงานศิลปะนั้นไม่ต้องอาศัยความรู้เกี่ยวกับชีวิตมนุษย์ และไม่ต้องอาศัยเหตุผลในการครุ่นคิดเหมือนนักคณิตศาสตร์หรือนักปรัชญา เพราะ ศิลปะมีโลกแห่งสุนทรียะซึ่งเป็นโลกของมันเอง และเป็นโลกที่สูงส่งอยู่เหนือโลกมนุษย์ เบลล์กล่าวว่า

> "ศิลปะจะนำเราพ้นจากโลกกิจกรรมของมนุษย์ไปสู่โลกแห่งความปลื้มปีติทางสุนทรียะ เพราะในขณะนั้นเราจะหยุดความ

---

[14] Ibid. , p. 88.

สนใจในเชิงมนุษย์จนหมด เราจะถูกยกให้อยู่เหนือกระแสแห่งชีวิต"[15]

นอกจากนี้งานศิลปะที่ประสบความสำเร็จก็คืองานที่มีรูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญ ซึ่งเป็นตัวกระตุ้นอารมณ์สุนทรียะอยู่เท่านั้น ภาพที่แสดงเรื่องราวจึงไม่ใช่ศิลปะหากไม่มีรูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญเป็นองค์ประกอบ การเลียนแบบที่มีอยู่ในภาพนั้นไม่ใช่คุณสมบัติที่เป็นศิลปะ อารมณ์สุนทรียะและการซาบซึ้งในงานศิลปะจะเกิดขึ้นจากรูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญเท่านั้น

ความคิดของ โรเจอร์ ฟราย ก็คล้ายกับเบลล์ ทั้งในเรื่องอารมณ์สุนทรียะ และในเรื่องรูปทรงนัย เบลล์นั้นพยายามขยายขอบเขตการใช้ทฤษฎีของเขาไปใช้กับดนตรี ในขณะที่ฟรายนำไปใช้กับงานวรรณกรรม แต่ทั้งสองถูกโต้แย้งว่า เขาไม่ได้อธิบายว่ารูปทรงแบบไหนที่เรียกได้ว่าเป็นรูปแบบที่มีนัยสำคัญ และเขาก็ไม่ได้นิยามและวิเคราะห์ว่า อารมณ์สุนทรียะ นั้นคืออะไร นอกจากนี้นิยามของเขาให้ค่ากับศิลปะในยุค โพสต์-อิมเพรสชั่นนิสต์ (Post-impressionist) เท่านั้น

**2.2.3.3 ทฤษฎีสัญลักษณ์ของซูซาน**

ทฤษฎีของซูซานเป็นทฤษฎีที่ผสมระหว่างทฤษฎีรูปแบบและทฤษฎีการแสดงออก เธอเห็นด้วยกับทฤษฎีรูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญของเบลล์ว่ามีรูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญที่กระตุ้นให้เกิดอารมณ์สุนทรียะ แต่เธอมีความเห็นต่างจากเบลล์ในเรื่องอารมณ์สุนทรียะ เธอคิดว่าอารมณ์สุนทรียะนั้นไม่ใช่อารมณ์พิเศษ แต่เป็นอารมณ์แห่งชีวิต หรืออารมณ์ของมนุษย์โดยทั่วไป ซึ่งในส่วนนี้เธอมีความคิดคล้ายกับ ทฤษฎีการแสดงออก เธอคิดว่าในการนิยามศิลปะนั้นนอกจากจะหานิยามในการแยกงานศิลปะออกจากสิ่งอื่นแล้ว นิยามดังกล่าวจะต้องแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของศิลปะกับทักษะทางกายภาพหรือการสร้างศิลปะ และความสัมพันธ์ของศิลปะกับความรู้สึกและการแสดงออกด้วย ซึ่งเธอคิดว่านิยามศิลปะของเธอนั้นสามารถอธิบายได้อย่างครอบคลุม ซูซานนิยามศิลปะว่า "**ศิลปะคือการสร้างรูปแบบซึ่งเป็นสัญลักษณ์ความรู้สึกของมนุษย์**" [16]

---

[15] Ibid. , p. 91.

[16] Susanne, K. Langer, "The work of art as a symbol." in **Introductory reading in aesthetics**, ed. John Hospers, (New York: The free press, 1969) , p. 183.

ทฤษฎีของซูซานจะมุ่งไปที่ดนตรีเป็นส่วนใหญ่ เธอคิดว่าดนตรีเป็นการรวมตัวกันอย่างมีแบบแผนและการแสดงออกให้เห็นอารมณ์ ความขุ่นข้องหมองใจ ภาวะตึงเครียดและผ่อนคลายทางจิตใจ เธอคิดว่าดนตรี โดยตรรกะของมันแล้วคือภาษาหรือสัญลักษณ์ซึ่งเป็นภาษาที่แตกต่างจากภาษาทั่วไป มันมีลักษณะคล้ายกับสัญลักษณ์ฟังก์ชั่นทางพีชคณิต เช่น บทเพลง 1 บท เทียบได้กับ 2( )+( ) ซึ่งเป็นฟังก์ชั่นไม่ใช่ตัวเลขเฉย ๆ เธอกล่าวถึงฟังก์ชั่นทางดนตรีว่า

> "ฟังก์ชั่นของดนตรีไม่ใช่ฟังก์ชั่นที่กระตุ้นความรู้สึกแต่เป็นฟังก์ชั่นที่แสดงความรู้สึก และยิ่งไปกว่านั้นไม่ใช่การแสดงลักษณะอาการของความรู้สึกซึ่งรบกวนผู้ประพันธ์ แต่เป็นการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ของรูปแบบความรู้สึกตามที่เขาเข้าใจความรู้สึกนั้น"[17]

ซูซานคิดว่า ดนตรีคือเครื่องมือที่มีแบบแผน ใช้สำหรับแสดงชีวิตแห่งอารมณ์ การที่กล่าวว่าดนตรีเป็นเพียงเครื่องมือนั้น หมายความในแง่ที่ว่ามันเป็นพาหนะเพื่อนำไปสู่มโนทัศน์หรือการหยั่งรู้ ( intuuition ) ในอารมณ์ต่าง ๆ องค์ประกอบต่าง ๆ ในบทเพลง ก็เหมือนกับสัญลักษณ์ หรือฟังก์ชั่นทางพีชคณิต[18] เช่น $2(\ )^3 + (\ )$ ซึ่งเราสามารถเติมตัวแปรของเราเองได้ ผลลัพธ์ที่ได้จากฟังก์ชั่น ก็จะหลายหลากไปตามตัวแปรที่เราเติมลงไป แต่อย่างไรก็ตาม มันก็จะเป็นผลมาจากฟังก์ชั่นเดียวกัน ในดนตรีก็เช่นกัน บทเพลงเดียวกันสามารถถูกนำไปใช้โดยบรรดาผู้ฟังที่ต่างกัน หรือในโอกาสที่ต่างกัน อารมณ์ที่ได้จะแปรไปตามผู้ฟังและสถานการณ์ แต่อารมณ์ที่เกิดขึ้นก็เป็นอารมณ์ที่มาจากฟังก์ชั่นเดียวกัน

การกล่าวว่ารูปแบบเป็นสัญลักษณ์ของอารมณ์ของมนุษย์นั้นจึงไม่ใช่การบ่งถึงอารมณ์อย่างยึดติดว่า รูปแบบเช่นนี้ทำให้เกิดอารมณ์เช่นนั้น แต่เป็นในลักษณะของสัญลักษณ์หรือฟังก์ชั่น ซึ่งมีความยืดหยุ่นในการบ่งถึงอารมณ์ชนิดนั้น ๆ แต่ความคิดของซูซานก็มีข้อโต้แย้งได้ว่าจะสามารถมีระบบสัญลักษณ์ที่มีความแม่นยำแต่ในขณะเดียวกันก็มีความไม่แน่นอนได้อย่างไร

---

[17] Ibid. , p. 177.

[18] W. Charlton, **Aesthetic : An introduction**, (London: Hutchison & Co Ltd), 1970, pp. 26-27.

**ข้อโต้แย้งทฤษฎีรูปแบบ**

1.การอธิบายความหมายของรูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญของเบลล์มีลักษณะวนเป็นวงกลมเพราะเขาอธิบายรูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญ ว่ามีการรวมตัวของเส้น สี เสียง ในลักษณะที่ก่อให้เกิดอารมณ์สุนทรียะ แต่เมื่อถามว่าอารมณ์สุนทรียะคืออะไรเขากับอธิบายว่า อารมณ์สุนทรียะ คือ อารมณ์ที่เกิดจากรูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญ การอธิบายลักษณะนี้จึงไม่ได้ให้อะไรใหม่กับเราเลย

2.ทฤษฎีนี้ไม่สามารถครอบคลุมศิลปะได้ทุกแขนงและยังตัดงานที่น่าจะเป็นศิลปะในบางแขนง ออกไปด้วย เช่นดนตรีที่มีเนื้อร้อง ศิลปะผสมอย่างโอเปร่า หรือวรรณคดีที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับคุณค่าชีวิตเป็นต้น

3.เราไม่สามารถรับรู้รูปทรงของศิลปะโดยปราศจากเนื้อหาของมันได้ และแม้ว่าเราจะสามารถแยกมันออกจากกันได้ แต่อารมณ์สุนทรียะที่เกิดขึ้นก็เป็นเรื่องของแต่ละบุคคล ซึ่งไม่สามารถตัดสินได้ว่ามีอารมณ์ดังกล่าวเกิดขึ้น และก็ตัดสินไม่ได้ว่า อารมณ์สุนทรียะที่เกิดขึ้นนั้นเป็นอารมณ์สุนทรียะที่แท้จริง นอกจากนี้อารมณ์สุนทรียะที่เกิดขึ้นอาจจะไม่ได้เกิดขึ้นจากรูปทรงอย่างเดียวแต่เกิดขึ้นจากอย่างอื่นด้วยก็ได้ เราจะแน่ใจได้อย่างไรว่ามันจะเกิดขึ้นจะเกิดขึ้นจากรูปทรงอย่างเดียว ไม่ได้เกิดขึ้นจากอย่างอื่นด้วย

**2.3 ปัญหาทฤษฎีสุนทรียะ**

นอกจากการนิยามศิลปะเพื่อความเข้าใจแล้วทฤษฎีสุนทรียะที่เกิดจากการนิยามยังมีบทบาทในการตัดสินศิลปะด้วย คือ

1. ใช้ทฤษฎีสุนทรียะเพื่อเป็น เกณฑ์ในการตัดสินว่า งานชิ้นใดเป็นงานศิลปะ และ งานชิ้นใดไม่เป็นงานศิลปะ

2. ใช้ทฤษฎีสุนทรียะเป็น เกณฑ์ในการตัดสินคุณค่าว่า ในบรรดางานศิลปะนั้น งานชิ้นใดเรียกได้ว่าเป็นศิลปะที่ดี และมีคุณค่ามากกว่า

ดังนั้น ทฤษฎีสุนทรียะ ที่เกิดจากการนิยามศิลปะจึงต้องสามารถนำไปใช้ในบทบาทที่เป็นเกณฑ์การตัดสินดังกล่าวข้างต้นได้ แต่การค้นหานิยามที่สามารถครอบคลุมศิลปะได้ทุกแขนงและ

สามารถใช้เป็นเกณฑ์ตัดสิน ตามบทบาทข้างต้นได้ โดยไม่มีข้อโต้แย้งนั้น ไม่ใช่เรื่องง่าย ถึงแม้ว่าจะมีหลายทฤษฎีที่เสนอ การนิยามที่สามารถหาลักษณะร่วมของศิลปะได้ แต่ในบรรดาทฤษฎีเหล่านั้นต่างก็มีข้อโต้แย้งที่ไม่สามารถตัดสินได้ว่า ทฤษฎีใดเป็นนิยามของศิลปะอย่างแท้จริง เพราะเมื่อนำทฤษฎีเหล่านั้นมาใช้ตัดสินตามบทบาทข้างต้นดังกล่าวแล้วกลับเกิดปัญหาดังต่อไปนี้

1. ในบทบาทเรื่องการตัดสินว่างานชิ้นใดเป็นงานศิลปะ เมื่อนำเกณฑ์ที่ได้จากการนิยามศิลปะมาตัดสินแล้วพบว่า บางทฤษฎีที่สามารถครอบคลุมและตัดสินศิลปะได้ทุกแขนง ก็เกิดปัญหาว่าหากใช้เกณฑ์ตัดสินตามทฤษฎีดังกล่าวแล้ว ก็จะต้องรวมงานบางชิ้น ที่ไม่สามารถนับรวมเข้าเป็นงานศิลปะได้ ให้เป็นงานศิลปะ หรือ บางทฤษฎีที่สามารถขจัดงานที่ไม่ใช่งานศิลปะออกไปได้ก็เกิดความเสียดายที่ งานบางชิ้นน่าจะเป็นงานศิลปะที่ทรงคุณค่านั้นกลับถูกตัดออกไป

2. แม้ว่าในบางทฤษฎีที่ดูเหมือนจะเป็นที่ยอมรับและสามารถใช้เป็นเกณฑ์ตัดสินว่า งานชิ้นใดเป็นงานศิลปะได้ แต่เมื่อนำทฤษฎีดังกล่าวมาใช้เป็นเกณฑ์ตัดสินว่า งานศิลปะชิ้นใดควรค่าแก่การยกย่องว่าเป็นงานศิลปะที่ดี และดีกว่างานศิลปะชิ้นอื่นกลับเกิดปัญหาว่าไม่สามารถใช้เกณฑ์ดังกล่าวตัดสินได้อย่างชัดเจนว่างานชิ้นใดดีกว่า หรือในบางทฤษฎีก็นำไปสู่ข้อสรุปว่า ไม่มีความจำเป็นที่จะตัดสินว่างานศิลปะชิ้นใดดีกว่าชิ้นใด เพราะเป็นเรื่องของรสนิยมแต่ละบุคคล ตัดสินไม่ได้

การที่ทฤษฎีสุนทรียะจะต้องสามารถใช้เป็นเกณฑ์ตัดสินตามบทบาททั้งสองดังกล่าวข้างต้นทำให้เกิดปัญหา 2 ประเด็น คือ

**2.3.1 ปัญหาในการนิยามศิลปะ**

**2.3.2 ปัญหาการตัดสินคุณค่าสุนทรียะ**

ข้อโต้แย้งของทฤษฎีต่าง ๆ ข้างต้นทำให้เกิดข้อสงสัยว่าในการนิยามศิลปะที่พยายามหาคุณสมบัติร่วมที่จำเป็นและเพียงพอของศิลปะนั้น มีความเป็นไปได้หรือไม่ ศิลปะเป็นสิ่งที่นิยามได้หรือไม่ และศิลปะมีคุณสมบัติร่วมที่จำเป็นและเพียงพอหรือไม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ถ้าทฤษฎีสุนทรียะจะต้องสามารถใช้เป็นเกณฑ์ตัดสินตามบทบาททั้งสองดังกล่าวข้างต้นแล้ว การนิยามศิลปะที่พยายามหาคุณสมบัติร่วมที่จำเป็นและเพียงพอของศิลปะนั้น มีความเป็นไปได้หรือไม่ และในเรื่องการตัดสินคุณค่าของศิลปะเองก็เป็นปัญหา ว่าเราตัดสินได้หรือไม่ ว่างานชิ้นใดมีคุณค่าทางสุนทรียะมากกว่า หรือเป็นเรื่องของรสนิยมตัดสินไม่ได้ ซึ่งในแต่ละปัญหามีรายละเอียดดังนี้

### 2.3.1 ปัญหาในการนิยามศิลปะ

มอร์ริส ไวตซ์ ( Morris Weitz ) นักปรัชญาผู้นำความคิดของวิตเกนสไตน มาใช้กับสุนทรียศาสตร์ ได้กล่าวไว้ในบทความ "The Role of Theory in Aesthetics" ว่า

> "ศิลปะ โดยตรรกะของมโนทัศน์ แสดงให้เห็นว่า ไม่มีชุดของคุณสมบัติที่จำเป็นและเพียงพอ และน่าสังเกตว่าทฤษฎีของศิลปะนั้นไม่เพียงแต่มีความยากในเชิงข้อเท็จจริงเท่านั้น ยังเป็นไปไม่ได้เชิงตรรกะด้วย... ทฤษฎีสุนทรียะ พยายามที่จะนิยามสิ่งซึ่งไม่สามารถนิยามได้ด้วยการหาสิ่งที่ศิลปะขาดไม่ได้..."[19]

ไวตซ์ อธิบายว่าความล้มเหลวของบรรดาบทนิยามสั้น ๆ ทางศิลปะที่เป็นที่นิยมทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็น รูปแบบนัยสำคัญ การแสดงออก สหัชญาณ ความพึงพอใจที่เป็นรูปธรรม ก็คือ ความล้มเหลวที่จะแยกศิลปะออกจากสิ่งอื่น ๆ หรือไม่ก็ เพราะบทนิยามเหล่านั้นละเลยแง่มุมที่จำเป็นบางอย่างของศิลปะ หรือบางทฤษฎี เช่น รูปแบบนัยสำคัญก็มีลักษณะวนเป็นวงกลม เป็นต้น เขาคิดว่าโดยธรรมชาติของศิลปะแล้วไม่มีคุณสมบัติร่วมที่จำเป็นและเพียงพอ เพราะธรรมชาติของศิลปะก็เหมือนกับธรรมชาติของเกม ที่ไม่สามารถหาคุณสมบัติร่วมได้ เขาได้ยกความคิดเรื่องปัญหาเกี่ยวกับธรรมชาติของเกมของวิตเกนสไตน์ ขึ้นมาสนับสนุนความคิดของเขาว่า

> "ปัญหาที่เกิดกับธรรมชาติของศิลปะนั้นเหมือนกับปัญหาที่เกิดกับธรรมชาติของเกมในด้านต่าง ๆ เหล่านี้ คือ ถ้าเรามองและเห็นสิ่งที่ศิลปะเป็นจริงๆแล้ว เราจะไม่พบคุณสมบัติร่วม เราจะพบเพียงสายใยของความคล้ายคลึงเท่านั้น... การรู้ว่าเกมคืออะไร ไม่ใช่การได้รู้ถึงนิยามหรือทฤษฎีที่เป็นจริง แต่เป็นการที่เราสามารถรู้ตระหนัก และอธิบายเกมเหล่านั้นได้ ในบรรดาตัวอย่างใหม่ ๆ หรือตัวอย่างที่สามารถจินตนาการขึ้นได้นั้น ตัวอย่างใดเป็นเกม และตัวอย่างใดไม่ใช่เกม... ...ถ้าเรามองไปที่ตัวอย่างเหล่านั้นเราจะไม่เห็นบางสิ่งที่เป็นลักษณะร่วมของทั้งหมด แต่เรา

---

[19] Morris Weitz, "The role theory in aesthetics," in **Aesthetics:a reader in philosophy of the arts**, eds. David Goldblatt and Lee B. Brown ,( New Jersey : Prentice-Hall Inc., 1997), pp. 518-520.

จะเห็นเพียงความคล้ายคลึง ความสัมพันธ์ และอนุกรมที่สืบต่อโดยรวม... ...การรู้ว่าศิลปะคืออะไร ไม่ใช่การเข้าใจคุณสมบัติจำเป็นที่แฝงไว้ แต่เป็นความสามารถที่จะตระหนัก บรรยาย และอธิบายสิ่งต่าง ๆ ที่เราเรียกว่าเป็นศิลปะเหล่านั้นตามลักษณะที่ตรงกับความคล้ายคลึงทั้งหลาย... ...เราจึงไม่พบคุณสมบัติที่จำเป็นและเพียงพอ แต่พบเพียงเครือข่ายที่ซับซ้อนของความคล้ายคลึงที่เหลื่อมล้ำกัน และไขว้กันไปมาเท่านั้น..."[20]

นั่นคือเราไม่สามารถหาคุณสมบัติร่วมของศิลปะหนึ่งได้เราได้แต่ความคล้ายคลึง ความสัมพันธ์หรืออนุกรมที่สืบต่อกันของมันเท่านั้น เหตุผลอีกประการของการไม่สามารถหาคุณสมบัติร่วมได้ก็คือศิลปะมีลักษณะเป็นมโนทัศน์เปิด นั่นหมายความว่า เราไม่สามารถแจกแจงเงื่อนไขที่จำเป็นและเพียงพอของศิลปะได้หมดทุกกรณี เพราะศิลปะเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา

"...ศิลปะโดยตัวเอง เป็นมโนทัศน์เปิด เพราะเราไม่สามารถแจกแจงเงื่อนไขที่จะใช้ได้หมดทุกกรณี เนื่องจากเหตุผลสำคัญที่ว่าเงื่อนไขใหม่หรือเงื่อนไขที่ไม่สามารถคาดได้นั้น กำลังจะมาถึง หรือมีมาได้เห็นเสมอ... ...เราจะเรียกว่าเป็นมโนทัศน์ปิด ถ้าเงื่อนไขที่จำเป็นและเพียงพอสำหรับการประยุกต์มโนทัศน์สามารถแจกแจงได้ ซึ่งเป็นไปได้ในตรรกศาสตร์และคณิตศาสตร์ที่มโนทัศน์ สร้างและนิยามได้อย่างสมบูรณ์ แต่ไม่สามารถเกิดขึ้นกับมโนทัศน์ในเชิงบรรทัดฐาน และในเชิงบอกเล่าให้เห็นเป็นประจักษ์ได้ นอกจากเราจะปิดโดยกำหนดขอบเขตการใช้มโนทัศน์นั่น....แต่เพราะลักษณะของศิลปะที่ขยายได้ผจญกับสิ่งใหม่เสมอ เปลี่ยนแม้กระทั่งขณะปัจจุบัน และ การสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆของศิลปะ ทำให้เป็นไปไม่ได้ในเชิงตรรกะที่เราจะประกันชุดของคุณสมบัติที่นิยามขึ้นได้..."[21]

เมื่อเป็นเช่นนี้เราจึงไม่สามารถประกันได้ว่าเกณฑ์ที่เรานิยามจะสามารถเป็นเกณฑ์ได้ตลอดไป อีกทั้งการที่จะไปขีดขอบเขตและจำกัดศิลปะไว้แค่วงใดวงหนึ่งก็จะเป็นการขจัดเงื่อนไขของการ

---

[20] Ibid. , p. 520-523.

[21] Ibid. , p. 521-523.

สร้างสรรค์ศิลปะออกไป ไวตซ์จึงมองว่าความพยายามสร้างทฤษฎีด้วยการหานิยามที่เป็นจริงหรือชุดของคุณสมบัติที่จำเป็นและเพียงพอของศิลปะนั้นเป็นไปไม่ได้ เราจึงควรแทนคำถามที่ว่า"ธรรมชาติของศิลปะคืออะไร"(หรือศิลปะคืออะไร) ด้วยคำถามอื่น ที่คำตอบของคำถามนั้นทำให้เราเข้าใจศิลปะทั้งหลายตามที่มันสามารถเป็น และคำถามที่ถูกนำมาแทนคำถามว่าศิลปะคืออะไร ก็คือคำถามที่ว่า "มโนทัศน์ประเภทไหนที่เป็นศิลปะ" เพราะ**บทบาทที่เป็นไปได้ของทฤษฎีสุนทรียะที่ถกเถียงกันนั้นควรเป็นการถกเถียงเพื่อเปลี่ยนเกณฑ์ที่จะมาใช้ตัดสินว่าอะไรเป็นศิลปะเท่านั้น** ไม่ใช่การถกเถียงเพื่อหานิยามที่ไม่สามารถนิยามได้ของศิลปะแต่อย่างใด

ไวตซ์ คิดว่า ทฤษฎีสุนทรียะโดยทั่วไปล้มเหลวเพราะคิดว่าเงื่อนไขที่ทรงคุณค่าของศิลปะเป็นเงื่อนไขที่จำเป็นและเพียงพอ เราต้องแยกระหว่าง**นิยามที่แท้จริง**กับ**นิยามเชิงยกย่อง**การนิยามศิลปะในลักษณะที่ค้นหาคุณสมบัติที่ทรงคุณค่าของศิลปะเพื่อมาใช้เป็นเงื่อนไขที่จำเป็นและเพียงพอของศิลปะนั้นเราเรียกว่าเป็น**นิยามเชิงยกย่อง** (honorific definition) แต่เงื่อนไขที่ทรงคุณค่าของศิลปะอาจจะไม่ใช่เงื่อนไขที่จำเป็นและเพียงพอของศิลปะซึ่งเป็น**นิยามที่แท้จริง**ก็ได้ ถ้าเป็นนิยามเชิงยกย่องก็จะตอบคำถามแค่ว่า **"คุณค่าของศิลปะคืออะไร"** ไม่ใช่**"ศิลปะคืออะไร"** ซึ่งเป็นการถามถึงนิยามที่แท้จริง แต่นิยามของศิลปะเช่นนั้นไม่สามารถพบได้เพราะลักษณะที่เป็นมโนทัศน์เปิดของศิลปะ ทำให้เราไม่สามารถหาลักษณะร่วมที่แท้จริงของมันได้

ดังนั้นบทบาทของทฤษฎีสุนทรียะ จึงไม่ใช่การนิยามแต่เป็นการให้เหตุผลเพื่อคัดเลือกมโนทัศน์ทางศิลปะที่นำไปสู่การเชิดชูคุณค่าของศิลปะ หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ เป็นการถกเถียงกันเพื่อให้ได้เกณฑ์ตัดสินที่ทำให้ศิลปะดีเลิศและทรงคุณค่า แต่ข้อสรุปไม่ได้บอกนิยามที่ศิลปะเป็นแต่อย่างใด เป็นการบอกเพียงทำไมมันจึงมีคุณค่าเท่านั้น นั่นหมายความว่า คำถามที่จะใช้โต้แย้งกันก็ต้องเปลี่ยนเป็นคำถามที่ว่า **" อะไรคือคุณค่าของศิลปะ"** แทนที่จะเป็น**" ศิลปะคืออะไร"**

แต่ด้วยเหตุผลที่ว่าศิลปะเป็นมโนทัศน์เปิด แล้วสรุปว่าศิลปะนิยามไม่ได้นั้นเพียงพอหรือไม่ แฮโรลด์ ออสบอร์น (Harold Osborne) ได้กล่าวคัดค้านไวตซ์ไว้ในบทความ "What is a work of art?" ว่า

> "...**มโนทัศน์ของศิลปะนั้นต้องเป็นมโนทัศน์เปิด** เพื่อเปิดโอกาสให้กับการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาแต่มโนทัศน์เปิดนั้นไม่จำเป็นที่จะนิยามไม่ได้... ความคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงนั้นเกี่ยวข้องกับการมีอยู่ของบางสิ่งซึ่งมีอยู่ต่อเนื่องตลอดการเปลี่ยนแปลง ถ้าเราไม่รู้จักว่าสิ่งซึ่งกำลัง

เปลี่ยนแปลงนี้คืออะไร จนเราสามารถจำมันได้ ตลอดเวลาการเปลี่ยนแปลงและสามารถแยกมันออกจากสิ่งอื่นได้ เราก็จะไม่รู้ว่ามันเปลี่ยนแปลง แต่ถ้าเราไม่รู้แต่ยังยืนยันว่ามันเปลี่ยนแปลงก็เป็นเรื่องที่ไร้เหตุผลสิ้นดี..."[22]

หมายความว่าจะต้องมีอะไรบางอย่างที่เป็นมัน ทำให้เราจำมันได้ไม่ว่ามันจะเปลี่ยนไปเพียงใดเพราะหากเราไม่รู้มาก่อนว่ามันคืออะไร มีคุณสมบัติอะไร เราก็ไม่รู้ว่ามันเปลี่ยนแปลงไป การที่บอกว่าไม่รู้ว่ามันคืออะไร แต่รู้ว่ามันเปลี่ยนจึงเป็นเรื่องไร้เหตุผล เช่นเดียวกับศิลปะหากเราไม่รู้ว่าศิลปะคืออะไร เราก็ไม่สามารถรู้ได้ว่าศิลปะนั้นเปลี่ยนไป ดังนั้นการที่ยืนยันว่าเราไม่สามารถรู้ได้ว่าศิลปะคืออะไร แต่กลับรู้ว่ามันเปลี่ยนไปจึงเป็นเรื่องไร้เหตุผล

นอกจากนี้ ออสบอร์น ได้ยกตัวอย่างการเปลี่ยนแปลงของวิทยาศาสตร์ ตั้งแต่ยุคกรีกโบราณ อียิปต์ อินเดีย จนมาถึงยุควิทยาศาตร์สมัยปัจจุบันที่มีการเปลี่ยนแปลงและมีการพัฒนาอย่างมากมาย และยังมีแนวโน้มที่จะพัฒนาไปข้างหน้าเรื่อยๆ แต่เราก็ไม่ได้ใช้เหตุผลนี้เพื่อบอกว่าวิทยาศาสตร์นั้นนิยามไม่ได้ และการเปลี่ยนแปลงของศิลปะก็ไม่ต่างไปจากการเปลี่ยนแปลงในวิทยาศาสตร์ จึงไม่มีเหตุผลที่จะสรุปว่าศิลปะนิยามไม่ได้ ด้วยข้ออ้างเพียงแค่ว่า ศิลปะเปลี่ยนแปลงและพัฒนาเสมอ เขาจึงคิดว่าศิลปะนั้นสามารถที่จะนิยามได้

จากที่กล่าวข้างต้นทำให้เกิดประเด็นปัญหาว่าทฤษฎีสุนทรียะเป็นการพิจารณานิยามที่เป็นจริงซึ่งตอบคำถามว่า **ศิลปะเป็นอย่างไร** หรือเป็นการค้นหาเชิงยกย่องของศิลปะ เพื่อหาทิศทางว่า **ศิลปะควรเป็นอย่างไร** หากเรามุ่งไปที่นิยามเชิงยกย่อง ก็ไม่จำเป็นต้องสนใจว่า ลักษณะร่วมของศิลปะนั้นคืออะไร หรือจริงๆแล้วศิลปะเป็นอย่างไร เพียงแค่โต้แย้งเพื่อคัดเลือกว่า ทฤษฎีสุนทรียะใดมีนิยามที่เป็นที่ยอมรับและทำให้ศิลปะนั้นมีคุณค่า เพื่อกำหนดบทบาทและทิศทางของศิลปะในสังคมเท่านั้น แต่คุณค่าของศิลปะจากทฤษฎีเช่นนี้ก็จะทำให้ศิลปะไม่ได้มีคุณค่าในตัวของมันเอง ศิลปะไม่ได้มีเพื่อศิลปะแต่เพื่อสิ่งอื่น เช่นเพื่อศีลธรรม เพื่อเข้าถึงความจริงบางอย่างเพื่อสะท้อนสังคม เป็นต้น

แต่การกำหนดขึ้นเองว่า ศิลปะคืออะไร โดยไม่สนใจว่านิยามที่แท้จริงของศิลปะคืออะไรนั้น อาจพาเราไปสู่นิยามศิลปะที่ไม่ใช่ศิลปะ และในที่สุดการกล่าวถึงศิลปะอาจไม่มีความหมาย

---

[22] Harold Osborne, “What is a work of art ?” in **<u>Contemporary philosophy of art : readings in analytic aesthetics</u>** ,eds. John W. Bender and H. Gere Blocker , (New Jersey: Prentice Hall ,1993), p. 228.

เกี่ยวกับความหมายของศิลปะที่แท้จริงเลย เพราะเราปฏิเสธไม่ได้ว่าศิลปะมีนิยามที่แท้จริงอยู่ และเรายังสามารถหานิยามเช่นนั้นได้ และคุณค่าของศิลปะจะต้องอยู่ที่ศิลปะไม่ใช่ออยู่ที่สิ่งอื่นการตัดสินคุณค่าของศิลปะก็ต้องตัดในบริบทของศิลปะ ศิลปะมีคุณค่าในตัวของมันเอง คุณสมบัติในตัวมันนั้นเองที่ทำให้มันมีคุณค่า คุณค่าของมันไม่ได้มีความเกี่ยวข้องกับศีลธรรมหรือความจริงแต่อย่างใด การนำเกณฑ์คุณค่าทางศีลธรรมหรือความจริงมาตัดสินคุณค่าของศิลปะเป็นเรื่องที่แปลก เกณฑ์ทางศีลธรรมก็ควรใช้ตัดสินเรื่องราวเกี่ยวกับศีลธรรม เกณฑ์ความจริงก็น่าจะใช้ตัดสินเกี่ยวกับความจริง การตัดสินคุณค่าของศิลปะที่เป็นการตัดสินศิลปะจริงๆ จึงต้องใช้เกณฑ์ที่เป็นศิลปะมาตัดสิน การบอกว่างานศิลปะชิ้นใดเป็นงานศิลปะที่ดีหรือดีกว่างานอื่น " ดี" ในที่นี่ไม่น่าเกี่ยวกับศีลธรรม มันน่าจะเป็น"ดี"ในความหมายที่ทำให้เป็นงานศิลปะที่ดี ซึ่งเป็น ดี ในบริบทของศิลปะไม่ใช่ความดีทางศีลธรรม แต่น่าจะหมายความว่างานศิลปะมีความเป็นศิลปะอยู่ งานศิลปะนั้นจึงดีและดีกว่างานศิลปะอื่น เพราะมีความเป็นศิลปะมากกว่า และความเป็นศิลปะนี้ก็จะทำให้กระจ่างชัดได้ด้วยนิยามที่แท้จริงเท่านั้น

อย่างไรก็ตาม การหานิยามที่แท้จริงของศิลปะโดยไม่ได้คำนึงถึงผลกระทบต่อสังคมนั้นก็อาจจะทำให้เราได้งานศิลปะที่ดี แต่เป็นงานที่ส่งผลไม่ดีต่อสังคมหรือไม่ได้มีประโยชน์อะไรกับสังคมเลย หรือเป็นงานที่สังคมไม่ต้องการ ก็จะทำให้นิยามนั้นไม่เป็นที่ยอมรับว่าเป็นศิลปะเพราะเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปว่าศิลปะน่าจะเป็นสิ่งที่ทรงคุณค่า เมื่อเป็นเช่นนี้ **ทฤษฎีที่เรามุ่งหวังจึงต้องเป็นทฤษฎีที่เป็นนิยามที่แท้จริงและเป็นที่ยอมรับได้ในสังคม หมายความว่า การหาเงื่อนไขที่จำเป็นและเพียงพอในการนิยามศิลปะนั้น เงื่อนไขที่จำเป็นและเพียงพอของศิลปะจะต้องเป็นเงื่อนไขที่ทำให้ศิลปะนั้นทรงคุณค่าด้วย** ผลจากการตัดสินจึงจะได้งานศิลปะที่ดีและมีคุณค่าเป็นที่ยอมรับในสังคม เพราะหากใช้ศิลปะเพื่อศิลปะในการตัดสินก็จะไม่เกี่ยวกับสังคม หรือหากใช้นิยามของทฤษฎีที่ตัดสินในบริบทของสังคมก็จะไม่เกี่ยวกับศิลปะ และหากเราสามารถหาทฤษฎีดังกล่าว ปัญหาเรื่องในการนิยามศิลปะดังที่กล่าวมาก็จะไม่มีปัญหาอีกต่อไป

### 2.3.2 ปัญหาการตัดสินคุณค่าสุนทรียะ

คุณค่าสุนทรียะ (Aesthetic Value ) ของศิลปะเกี่ยวเนื่องกับคำถามที่ว่าอะไรที่ทำให้เป็นงานศิลปะที่ดี คำที่เกี่ยวเนื่องกับคุณค่าสุนทรียะ ได้แก่ ความพึงใจทางสุนทรียะ (aesthetic pleasure) ความงาม (beauty) ความน่ารัก(pretty) ความสง่างาม(graceful) ความดีเลิศ (sublime) เป็นต้น ซึ่งใช้ในการตัดสินคุณค่าของงานศิลปะ ในบริบทที่เป็นศิลปะโดยทั่วไปแล้วในการสร้างทฤษฎีสุนทรียะเพื่อนิยามนั้นเกณฑ์ที่ได้จากการนิยามไม่เพียงอธิบายธรรมชาติของศิลปะเท่านั้น แต่

ยังเป็นเกณฑ์ที่ใช้ตัดสินคุณค่าของศิลปะด้วยว่างานศิลปะนั้นเป็นงานศิลปะที่ดีหรือดีกว่างานศิลปะอื่นหรือไม่

คำว่า ดี ในงานศิลปะที่ดีหมายถึงงานชิ้นนั้นมีความเป็นศิลปะ ซึ่งความเป็นศิลปะอยู่ที่ไหน หรือคืออะไรนั้นก็ขึ้นอยู่กับนิยามของศิลปะในแต่ละทฤษฎีสุนทรียะ ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว คุณค่าสุนทรียะของศิลปะ หมายถึง ความเป็นศิลปะของงานศิลปะที่ทำให้งานศิลปะนั้นมีคุณค่าในบริบทของศิลปะใช้ในการตัดสินใจว่างานศิลปะชิ้นใดเป็นงานศิลปะที่ดีและดีกว่างานอื่น หากงานใดมีคุณค่าสุนทรียะงานนั้นก็จะเรียกได้ว่าเป็นงานศิลปะที่ดี การตัดสินว่างานใดมีคุณค่าสุนทรียะนี้ก็จะเป็นไปตามเกณฑ์ที่เป็นนิยามศิลปะของทฤษฎีสุนทรียะ ซึ่งความคิดเกี่ยวกับการตัดสินคุณค่าสุนทรียะก็มีความแตกต่างกันไปตามความหมายของความเป็นศิลปะในแต่ละทฤษฎี ว่าสามารถตัดสินได้หรือไม่ แบ่งได้เป็น 3 ความคิด คือ

1. **ทฤษฎีคุณค่าสุนทรียะที่เป็นอัตวิสัย** ทฤษฎีนี้คิดว่าการตัดสินคุณค่าสุนทรียะนั้นทำไม่ได้เพราะเป็นเรื่องของแต่ละบุคคลที่จะให้ค่ากับงานศิลปะตามที่เขามีความสัมพันธ์กับงานนั้นทำให้ตัดสินความถูกต้องของการให้ค่าสุนทรียะในแต่ละบุคคลไม่ได้

2. **ทฤษฎีคุณค่าสุนทรียะที่เป็นวัตถุวิสัย** ทฤษฎีนี้คิดว่าการตัดสินคุณค่าสุนทรียะนั้นทำได้โดยพิจารณาที่ตัวงานศิลปะ

3. **ทฤษฎีคุณค่าสุนทรียะที่เป็นเครื่องมือ** ทฤษฎีนี้คิดว่าการตัดสินคุณค่าสุนทรียะนั้นทำได้โดยพิจารณาที่ความสามารถของงานศิลปะในการสร้างความรู้สึกให้เกิดขึ้นกับผู้ชม

ในแต่ละความคิดมีรายละเอียดดังนี้

**1. ทฤษฎีคุณค่าสุนทรียะที่เป็นอัตวิสัย**

ทฤษฎีนี้คิดว่าคุณค่าสุนทรียะของงานศิลปะอยู่ในความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะกับผู้ชม ไม่ใช่อยู่ในตัวผู้ชมหรือในงานศิลปะ เพราะเมื่อเรากล่าวถึงคุณค่าสุนทรียะนั้น เราไม่ได้กล่าวว่าผู้ชมมีคุณค่าสุนทรียะ งานศิลปะต่างหากที่เรากล่าวว่ามีคุณค่าสุนทรียะแต่คุณค่าสุนทรียะก็ไม่ใช่คุณสมบัติที่มีในงานศิลปะเพราะงานศิลปะโดยลำพังนั้นไม่สามารถมีคุณค่าสุนทรียะได้ คุณค่าสุนทรียะจึงมีอยู่ในความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะกับผู้ชม

ทฤษฎีสุนทรียะที่มีความคิดตามทฤษฎีนี้ ได้แก่ ทฤษฎีที่คิดว่าการให้ค่าสุนทรียะกับงานศิลปะขึ้นอยู่กับทัศนคติ (attitude) ของผู้ชมที่มีต่องานศิลปะซึ่งก็คือทฤษฎีการแสดงออกทั้งหลาย เช่นทฤษฎีการแสดงออกของดูแคส

การให้ค่าสุนทรียะกับงานศิลปะในทฤษฎีคุณค่าสุนทรียะที่เป็นอัตวิสัยนี้ขึ้นอยู่กับทัศนคติ (attitude ) ของผู้ชม ที่มีต่องานศิลปะ ดูแคส ได้กล่าวไว้ในหนังสือ The philosophy of art ว่า

> "ความดีของวัตถุซึ่งผู้ชมได้รับโดยตรง (immediate goodness) นี้ ไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่าความคิดเรื่องความดีในวัตถุของใครเป็นสิ่งที่วัตถุนั้นมีจริง ๆ ความดีของวัตถุซึ่งผู้ชมได้รับโดยตรงเช่นนี้ เป็นความพึงพอใจ เป็นประสบการณ์ในตัวตนของผู้ชมที่ได้จากความสัมพันธ์ที่เขามีกับวัตถุนั้นโดยตรง จึงมีเพียงเขาเท่านั้นที่สามารถตัดสินได้ เพราะความพึงพอใจสิ่งที่ปรากฏต่อเขาและความเป็นจริงนั้นเป็นสิ่งเดียวกัน"[23]

หมายความว่า คุณค่าที่ปรากฏต่อผู้ชมความพึงพอใจที่เขาได้จากงานศิลปะและความเป็นจริงจากการที่เขามีความสัมพันธ์กับวัตถุหรืองานศิลปะเป็นสิ่งเดียวกันและเป็นสิ่งที่เขาเท่านั้นที่ตัดสินมันได้ เพราะมันอยู่ที่ทัศนคติในการมองงานศิลปะนั้นของเขา คนอื่นไม่ได้ยืนอยู่ ณ จุดที่เขามอง คนอื่นไม่ได้มีความสัมพันธ์กับวัตถุอย่างที่เขามี จึงมีเพียงเขาเท่านั้นที่ตัดสินค่ามันได้ และการตัดสินของเขาก็ไม่ใช่ว่าเป็นการตัดสินใจที่ถูกต้องหรือไม่ถูกต้อง มันเป็นเพียงการให้ค่าในมุมมองของเขาเท่านั้น

เมื่อเป็นเช่นนี้ผู้ชมคนหนึ่งอาจจะมีความสัมพันธ์อย่างหนึ่งต่องานศิลปะ ขณะที่ผู้ชมคนอื่นไม่มี จึงอาจมีคุณค่าสุนทรียะเกิดกับคนหนึ่ง แต่อีกคนไม่มี คุณค่าสุนทรียะที่มีได้ จึงเกิดขึ้นได้กับเธอ กับฉัน เหมือนกับการอยู่ขวาหรือซ้ายของบางสิ่ง เช่น เธออาจจะอยู่ขวาของวัตถุ ฉันอาจจะอยู่ซ้ายของวัตถุ ดังนั้นการตัดสินในคุณค่าของงานศิลปะจึงขึ้นกับมุมมองของคนนั้นซึ่งแต่ละคนก็จะมีมุมมองไปคนละอย่าง การให้ค่าจึงต่างกัน และเมื่อเป็นมุมมองจึงไม่สามารถตัดสินได้ว่าการตัดสินของใครถูกต้อง เพราะแต่ละคนก็มองในงานชิ้นเดียวกัน แต่มองกันคนละมุมเท่านั้นเราจึงไม่

[23] Curt John Ducasse, **The philosophy of art** , p. 268.

สามารถตัดสินคุณค่าของงานศิลปะได้ว่างานชิ้นใดดีกว่างานชิ้นใด การให้ค่าสุนทรียะจึงเป็นเพียงการชอบหรือไม่ชอบของผู้ชมเท่านั้น

จะเห็นได้ว่า การให้ค่าสุนทรียะเป็นเรื่องของรสนิยมส่วนบุคคลทำให้ไม่สามารถตัดสินความถูกต้องของคุณค่าสุนทรียะได้ เมื่อเป็นเช่นนี้ ในการตัดสินว่างานศิลปะชิ้นใดดีกว่าจะทำอย่างไร ดูแคส กล่าวว่า

> "แทนที่เราจะถามว่างานศิลปะหรือวัตถุสุนทรียะชิ้นนี้ งามหรือน่าเกลียด ฯลฯ หรือถามว่า ความรู้สึกสุนทรียะที่ได้จากการซาบซึ้งกับมันนั้นน่าพึงพอใจหรือไม่ เราน่าจะถามว่า ความรู้สึกซึ่งผู้ชมได้รับนั้น มีความเชื่อมโยงกับชีวิตที่จะดำเนินต่อไปของเขาหรือไม่ และผลกระทบของมันนั้นมีผลดี หรือเลว "[24]

นั่นคือหากจะตัดสินว่างานศิลปะใดดีก็น่าจะใช้เกณฑ์ตัดสินในแง่ที่ว่ามันให้อะไรกับชีวิต แต่การตัดสินเช่นนี้ก็จะเป็นการให้ค่านอกบริบทของศิลปะ

**2. ทฤษฎีคุณค่าสุนทรียะที่เป็นวัตถุวิสัย**

คุณค่าสุนทรียะของงานศิลปะ คือ คุณสมบัติที่เป็นวัตถุวิสัยของงานศิลปะที่มีคุณสมบัตินั้นอยู่และการตัดสินคุณค่าสุนทรียะของงานศิลปะจะต้องทำอยู่ในบริบทของศิลปะไม่เกี่ยวกับศีลธรรม ทฤษฎีสุนทรียะที่มีความคิดตามทฤษฎีนี้ ได้แก่ ทฤษฎีรูปแบบทั้งหลาย

ที อี เจสซอฟ (T. E.Jessop) ได้กล่าวถึงการตัดสินคุณค่าสุนทรียะไว้ในบทความ " The difinition of beauty"ว่า

> "สิ่งซึ่งเราต้องการในปฏิบัติการสุนทรียะศาสตร์ คือ มาตรการในการตัดสินและหลักเกณฑ์เดียวที่ใช้ในการตัดสินเชิงสุนทรียะได้ก็คือ

---

[24] Ibid. , p. 289.

ความงาม และนิยามของความงามซึ่งยังคงการตัดสินสุนทรียะ ไว้ในบริบท สุนทรียะอย่างสัตย์ซื่อ ก็คือ นิยามที่กล่าวถึงคุณสมบัติของวัตถุ"[25]

เขาคิดว่าในการการตัดสินคุณค่าสุนทรียะของงานศิลปะนั้นจะต้องตัดสินอยู่ในบริบทของศิลปะคือจะต้องตัดสินที่คุณสมบัติที่มีอยู่ในตัวงานศิลปะ ไม่ใช่ใช้เกณฑ์อื่นที่ไม่ได้อยู่ในอาณาจักรของศิลปะมาเป็นมาตรวัด และนิยามที่แท้จริงของวัตถุสุนทรียะทั้งหลาย ก็คือ นิยามในเรื่องความงามซึ่งเป็นคุณสมบัติในวัตถุ สำหรับนิยามที่เกี่ยวกับกระบวนการสร้างงานศิลปะจากแรงบันดาลใจภายในหรือที่เกี่ยวข้องกับความรู้สึกทั้งหลายนั้นไม่ใช่นิยามที่แท้จริง เขากล่าวว่า

"งานศิลปะอาจจะทำให้รู้ตระหนักถึงแรงจูงใจบางอย่าง แต่ ไม่ใช่ลักษณะที่เป็นนิยามของศิลปะ นิยามที่ฉันคิดไว้ในใจก็คือ นิยามซึ่งบอกเกี่ยวกับสิ่งซึ่งมีอยู่ในศิลปะ ไม่ใช่สิ่งที่อยู่เบื้องหลังของศิลปะ คำอธิบายที่บอกสาเหตุของความงามนั้น ไม่ใช่นิยามที่เป็นธรรมชาติที่แท้จริงของศิลปะ ....ภายใต้อิทธิพลของอารมณ์ รสชาติของความงามอาจจะขาดหายไป แต่ความงามของศิลปะจะยังคงอยู่ การตัดสินจะยังคงเดิมตราบเท่าที่วัตถุยังเหมือนเดิม...เหตุผลที่ใช้ในการตัดสินจะต้องไม่ใช่เหตุผลซึ่งเป็นสาเหตุที่ทำให้ศิลปะเกิดขึ้น แต่เป็นเหตุผลที่มีความเป็นตรรกะ...เกณฑ์การตัดสินหรือมาตรการทางความรู้สึกทั้งหลายนั้นเป็นเกณฑ์ทางจริยศาสตร์ ไม่ใช่สุนทรียศาสตร์"[26]

หากเราต้องการตัดสินคุณค่าสุนทรียะก็ต้องใช้เกณฑ์ที่เกิดจากการนิยามที่บอกถึงคุณสมบัติในงานศิลปะนั้น เพราะนิยามที่เกี่ยวกับทัศนคติไม่ใช่นิยามที่บอกถึงธรรมชาติที่แท้จริงของงานศิลปะ เป็นเพียงการบอกถึงสาเหตุของมันเท่านั้น และทัศนคติก็ไม่สามารถตัดสินได้ว่าถูกหรือผิดเพราะเป็นเรื่องความชอบหรือไม่ชอบ นอกจากนี้ เกณฑ์ที่ต้องใช้ความรู้สึกทั้งหลาย ก็เป็นเกณฑ์ในเชิงจริยศาสตร์ ไม่ใช่สุนทรียศาสตร์จึงไม่ควรเอามาตัดสินงานศิลปะ

---

[25]T. E. Jessop, "The objectivity of aesthetic value," in **Introductory reading in aesthetics**, ed. John Hospers, (New York: The freePress, 1969), p. 276.

[26] Ibid. , pp. 272-276.

อย่างไรก็ตาม การตัดสินคุณค่าสุนทรียะของงานศิลปะ ว่ามีคุณสมบัติที่ให้ค่าสุนทรียะหรือไม่ ก็บอกไม่ได้ว่า คุณสมบัติใดของวัตถุที่ให้คุณค่าทางสุนทรียะ เพราะการนิยามในลักษณะเช่นนี้ก็มีปัญหาเหมือนกับพวกทฤษฎีรูปแบบทั้งหลายในแง่ที่วนเป็นวงกลม ซึ่งก็สามารถโต้แย้งได้

**3. ทฤษฎีคุณค่าสุนทรียะที่เป็นเครื่องมือ**

ทฤษฎีเป็นทฤษฎีที่ขยายมาจากทฤษฎีคุณค่าสุนทรียะที่เป็นอัตวิสัย ทฤษฎีสุนทรียะที่มีความคิดตามทฤษฎีนี้ ได้แก่ ทฤษฎีการแสดงออกบางทฤษฎี เช่น ทฤษฎีการแสดงออก ของดิวอี้ และ มอนโร ซี เบียร์ดสเลย์ ( Monroe C. Beardsley ) เบียร์สเลย์ได้กล่าวถึงคุณค่าสุนทรียะไว้ในหนังสือ Aesthetics ว่า

> “เมื่อกล่าวว่าวัตถุมีคุณค่าสุนทรียะคือการกล่าวว่ามันมีความสามารถที่จะผลิต ผลกระทบทางสุนทรียะ และเป็นการกล่าวว่า ผลกระทบทางสุนทรียะนั้นมีคุณค่าด้วยตัวของมันเอง จริง ๆ แล้วมันก็เหมือนกับการกล่าวว่า "เพนนิซิลิน มีคุณค่าในเชิงการแพทย์" ซึ่งหมายความว่า เพนนิซิลินมีความสามารถที่จะผลิตผลกระทบในเชิงการแพทย์ คือมันสามารถรักษาโรคบางโรคได้ ผลที่มันสามารถรักษาโรคได้นี้เองที่ทำให้มันมีคุณค่า”[27]

คุณค่าสุนทรียะของงานศิลปะนั้นขึ้นอยู่กับความสามารถในการผลิตประสบการณ์สุนทรียะ ยิ่งมีความสามารถในการผลิตมากเท่าใด ก็ยิ่งมีคุณค่ามากเท่านั้น ความสามารถนี้อยู่ที่งานศิลปะ ไม่ได้อยู่ที่ผู้ชม ขอบเขตของความสามารถขึ้นอยู่กับช่วงเวลา และสถานการณ์ของผู้ชมในการชมงานศิลปะด้วย เช่นคนที่กำลังง่วงอาจจะชมศิลปะไม่รู้เรื่อง ทำให้ความสามารถในการสร้างประสบการณ์สุนทรียะของงานศิลปะมีน้อยลง ดังนั้นในการตัดสินจะต้องคำนึงถึงกาละและเทศะในการชมงานด้วย และเมื่อได้ให้เงื่อนไขกระตุ้นที่เหมาะสมแล้ว คุณค่าสุนทรียะของงานศิลปะก็จะถูกตัดสินได้โดยใช้เกณฑ์การเป็นเครื่องมือสำหรับการผลิตประสบการณ์สุนทรียะได้มากหรือน้อย ซึ่งก็จะเป็นเกณฑ์ตัดสินว่างานชิ้นใดดีกว่าได้

---

[27] Monroe C. Beardsley, “The instrumentalist of aesthetic value,” in **Introductory reading in aesthetics**, ed. John Hospers , (New York: The freepress ,1969), p. 318.

1 19227188

ทฤษฎีนี้ทำให้ความเป็นวัตถุวิสัยไม่ขึ้นกับมุมมองของแต่ละคน เพราะคุณค่าสุนทรียะนั้นเป็นความสามารถของงานศิลปะ ไม่ใช่ความสามารถที่จะเลือกมองของผู้ชม ผู้ชมจึงเห็นงานศิลปะในมุมมองเดียวกันทำให้การตัดสินงานศิลปะยังสามารถทำได้ในบริบทที่เป็นศิลปะไม่ต้องใช้เกณฑ์จากภายนอกอย่างที่ทฤษฎีคุณค่าสุนทรียะที่เป็นอัตวิสัยในแบบเดิมประสบปัญหา

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาในความสามารถในการผลิตผลกระทบสุนทรียะแล้ว ผลกระทบดังกล่าวนั้นเกิดที่ตัวผู้ชม ในการรักษาโรค ผลกระทบจากเพนนิซิลินดูได้ชัดเจน คือการหายจากโรคซึ่งดูได้จากอาการเจ็บป่วยของโรคนั้นหายไป แต่ในศิลปะผลกระทบสุนทรียะในตัวผู้ชมไม่สามารถที่จะเห็นได้ชัดเจนเหมือนกับการหายป่วย ในการตัดสินก็ยังคงมีปัญหาว่าผู้ชมได้ผลกระทบสุนทรียะดังกล่าวหรือไม่ แม้ว่าจะจำกัดมุมมองของผู้ชมให้อยู่ในกาละเทศะเดียวกันก็ตาม

เราจะเห็นได้ว่าในการตัดสินคุณค่าสุนทรียะของงานศิลปะนี้ ยังมีข้อโต้แย้งซึ่งยังไม่สามารถสรุปได้ชัดเจนว่าความคิดใดถูกต้องที่สุด เพราะในแต่ละความคิด ก็มีทั้งเหตุผลที่น่าเป็นไปได้และเหตุผลที่ไม่อาจยอมรับได้ ในการตัดสินว่างานใดเป็นงานศิลปะที่ดีและดีกว่างานอื่น และสิ่งที่เรามุ่งหวังก็คือ เกณฑ์ที่จะสามารถตัดสินงานศิลปะได้ และตัดสินได้ในบริบทที่เป็นศิลปะด้วย ซึ่งหากทำได้ปัญหาก็จะหมดไป