

บทที่ ๒

แนวคิดสุนทรียศาสตร์

ในบทนี้ผู้วิจัยศึกษาแนวคิดทางสุนทรียศาสตร์ที่ว่าด้วย ความหมาย ทฤษฎีศิลปะและ ทฤษฎีความงาม ซึ่งมีสาระสำคัญของแนวคิดและรายละเอียดดังนี้

๒.๑ ความหมาย

สุนทรียศาสตร์สาขาหนึ่งของปรัชญาที่ศึกษาประเด็นที่ว่าด้วยความงามทางศิลปะที่เกิดจากการรังสรรค์ของมนุษย์ว่าเราจะรู้ได้อย่างไรว่าสิ่งไหนจะงามหรือไม่งาม แล้วความงามนั้นเกิดจากอะไรเป็นต้น แล้วประเด็นดังกล่าวก็มีผู้นิยามความหมายสุนทรียศาสตร์เอาไว้ด้วยกันหลายประเด็นกล่าวคือ

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมาย สุนทรียศาสตร์ว่าเป็นสาขาหนึ่งของปรัชญาที่ว่าด้วยความงาม และสิ่งที่งาม ที่ปรากฏอยู่ในงานศิลปะ^๑

กิริติ บุญเจือ ให้ความหมายสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) ว่ามาจากศัพท์ว่า สุนทรียะ+ศาสตร์ “สุนทรียะ” แปลว่า ดี งาม รวมแล้วสุนทรียศาสตร์จึงมีความหมายตามรากศัพท์ว่า วิชาที่ว่าด้วยความงาม^๒

เจษฎา ทองรุ่งโรจน์ ให้ความหมายสุนทรียศาสตร์ว่าเป็นแหล่งที่มาของการสร้างสรรค์ รูปแบบ และคุณค่าของงานศิลปะ โดยศัพท์คำว่าสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) เป็นศัพท์ที่บัญญัติขึ้นครั้งแรกโดย อาเล็กซานเดอร์ เบิร์มการ์เทน (Alexander Baumgarten)^๓

^๑ ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมศัพท์ปรัชญา: อังกฤษ-ไทย, พิมพ์ครั้งที่ ๓, (กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๓), หน้า ๓.

^๒ กิริติ บุญเจือ, ปรัชญาศิลปะ, (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๒๒), หน้า ๓.

^๓ เจษฎา ทองรุ่งโรจน์, พจนานุกรมศัพท์ปรัชญา: อังกฤษ-ไทย, (กรุงเทพฯ: โบแดง, ๒๕๔๗), หน้า

สุนทรียศาสตร์ เป็นสาขาหนึ่งที่ศึกษาเกี่ยวกับคุณค่า (Axiology) หรือปรัชญาบริสุทธิ์ เป็นวิชาที่ว่าด้วยเรื่องความงาม สิ่งที่ดีงาม ทั้งในศิลปะและธรรมชาติ รวมทั้งรสนิยม โดยศึกษาถึง บ่อเกิดของความงาม และมาตรฐานแห่งคุณค่าในการตัดสินเกี่ยวกับศิลปะ^๔

ซานตายานา (George Santayana) กล่าวถึงความงามไว้ในหนังสือสัมผัสความงาม (The Sense of Beauty) ของเขาว่า “ความงามเป็นความพอใจชนิดหนึ่ง ศิลปะคือการสร้างสิ่งสวยงาม ความงดงามจึงเป็นเรื่องของคุณค่าและคุณค่านี้เป็นสิ่งที่เรารู้จัก ชอบและต้องการดังนั้น สิ่งใดที่เรารู้จักและไม่ชอบก็ไม่สามารถเป็นสิ่งสวยงามได้”^๕

จากนิยามความหมายในข้างต้นยืนยันได้ว่า สุนทรียศาสตร์เป็นทัศนะหนึ่งทางปรัชญา ที่ศึกษาเรื่องของความงามและสิ่งที่ดีงาม อีกทั้งยังเป็นแนวคิดที่พูดถึงคุณค่าของความงาม บ่อเกิดของความงาม และเกณฑ์การตัดสินความงามที่ปรากฏในผลงานทางศิลปะ ทั้งที่มีอยู่ในทาง ธรรมชาติ และสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น

๒.๒ ทฤษฎีศิลปะ

ในประเด็นนี้ผู้วิจัยศึกษาทฤษฎีศิลปะที่ว่าด้วย ทฤษฎีรูปการลอกเลียนแบบ ทฤษฎี รูปทรง และทฤษฎีการแสดงออกมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๒.๒.๑ ทฤษฎีการลอกเลียนแบบ

ทฤษฎีการลอกเลียนแบบ (Representation Theory) เป็นทัศนะที่เห็นว่า ศิลปะคือ การลอกเลียนแบบของสิ่งลอกเลียนแบบ กล่าวคืองานทางศิลปะเกิดจากการที่ศิลปินนั้นได้สร้าง ผลงานทางศิลปะ จากการลอกเลียนแบบสภาพที่ปรากฏ (appearance) ของธรรมชาติให้มีความ เหมือนจริงกับต้นแบบให้ได้มากที่สุด กล่าวคือ “ศิลปะตามความหมายของทฤษฎีการ ลอกเลียนแบบจะมีความสัมพันธ์กับโลกภายนอก โดยศิลปะที่เกิดขึ้นยังคงลักษณะที่เหมือนหรือ คล้ายคลึงกับโลกภายนอกที่เป็นต้นแบบทั้งที่เป็นวัตถุหรือการกระทำของมนุษย์”^๖ ซึ่งมโนทัศน์ ดังกล่าวได้รับอิทธิพลมาจากเพลโต (Plato) ศิลปะสำหรับเพลโตแล้วคือการเลียนแบบสภาพที่ ปรากฏของโลกแห่งแบบ แนวคิดดังกล่าวนี้ของเพลโตจึงมีความเกี่ยวข้องกับความเป็นจริงทาง

^๔ สถาบันราชภัฏสวนดุสิต, สุนทรียภาพของชีวิต, กรุงเทพฯ: เอิร์ดเวฟ เอ็ดดูเคชั่น, ๒๕๔๒), หน้า ๒.

^๕ วนิดา ขำเขียว, สุนทรียศาสตร์, (กรุงเทพฯ: พรวนนาการพิมพ์, ๒๕๔๓), หน้า ๑๖๕.

^๖ จรูญ โกมรรัตนานนท์, ศิลปะคืออะไร, (กรุงเทพฯ: ดันอ้อ แกรมมี่, ๒๕๓๙), หน้า ๒๐.

อภิปรัชญา (Metaphysical) ในการอธิบายลักษณะความจริงของโลก ซึ่งโลกในความคิดของเพลโตแบ่งออกเป็น ๒ ประเภทด้วยกันกล่าวคือ โลกแห่งผัสสะ (World of Sensible) กับโลกแห่งแบบ (World of Idea)

โลกแห่งผัสสะในทัศนะของเพลโต เป็นสิ่งที่มนุษย์สามารถรับรู้ได้โดยประสบการณ์ทางประสาทสัมผัส ผ่านทางตา หู จมูก ลิ้น และกาย การรับรู้ในลักษณะดังกล่าวของเพลโตจึงมีลักษณะเป็นสิ่งที่เฉพาะ สิ่งเฉพาะบนโลกแห่งผัสสะนั้นมีความหลากหลายประเภท ทั้งที่เป็นธรรมชาติ (ต้นไม้ คน สัตว์ วัตถุ) และสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น (งานช่าง) สิ่งเฉพาะ (Particular thing) แต่ละประเภทจึงมีหลายหน่วย แต่สิ่งเฉพาะเหล่านั้นเป็นเพียงการลอกเลียนแบบของต้นแบบของมัน ซึ่งต้นแบบที่ว่านั้นเป็นสิ่งที่สากล (Universal thing) อันเป็นสิ่งที่สมบูรณ์และมีความเป็นจริงมากที่สุด^๗ เช่นเมื่อเราเห็น แมวตัวหนึ่ง สมมุติว่าเป็นแมว ก คุณสมบัติของแมว ก นั้นมีลักษณะคือ สีขาว หางยาว ตาสีน้ำเงิน มีสี่ขา หูตั้ง หงุดหงิด เพศผู้ เป็นต้น คุณสมบัติดังกล่าวมานี้มีความเป็นสิ่งที่เฉพาะของแมว ก แต่ในขณะเดียวกันมีแมวอีกตัว สมมุติว่าชื่อแมว ข แมว ข ตัวนี้มีคุณสมบัติคือ สีดำ หางสั้น ตาดำ เพศเมีย เป็นต้น ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นคุณสมบัติที่เป็นสิ่งเฉพาะของแมว ข ที่ไม่มีอยู่ในแมว ก การรับรู้แมวในระดับประสาทสัมผัสนี้ จึงเป็นการรับรู้ที่สามารถแยกแยะสิ่งที่อยู่ในกลุ่มเดียวกันให้มีความต่างกันได้ก็โดยอาศัยสิ่งเฉพาะหรือลักษณะของสิ่งนั้น แต่สิ่งเฉพาะดังกล่าวยังมีลักษณะที่เหมือนกันนั้นคือ “ความเป็นแมว” แมว ก และ แมว ข นั้นอาจมีลักษณะทางกายภาพที่ต่างกัน (สิ่งเฉพาะ/เป็นสสาร) หากแต่มีภาวะที่เหมือนกันคือความเป็นแมว เรียกอีกอย่างว่า “แบบ”^๘ (Form/Idea) แบบนี้มีความเป็นสิ่งที่สากล (เป็นออสสาร) และเป็นต้นแบบของสิ่งเฉพาะ

ฉะนั้นสิ่งเฉพาะที่อิงกับโลกของผัสสะในทัศนะของเพลโตยังไม่ถือว่าเป็นความจริงสูงสุด ถ้ามต่อไปว่าแล้วความจริงสูงสุดที่ว่ของเพลโตนั้นเป็นอย่างไร ความจริงสูงสุดนั้นในทัศนะของเพลโตก็คือสิ่งใดจะจริงได้เมื่อก็ต่อเมื่อสิ่งนั้นมีลักษณะเป็นสิ่งที่สากล สิ่งสากลจึงเป็นต้นแบบของสิ่งเฉพาะและมีความเป็นจริงสูงสุด ซึ่งสิ่งสากลในทัศนะของเพลโตจะเป็นสิ่งไม่มีสภาพปรากฏ

^๗ จรูญ โกมุตรัตนานนท์, ศิลปะคืออะไร, หน้า ๒๑.

^๘ ดูรายละเอียดใน Bertrand Russell, *A History of Western Philosophy*, (New York: Simon & Schuster, INC., 1972), pp. 121 -122.

เหมือนกับสิ่งเฉพาะที่มีสภาพปรากฏสามารถรับรู้ในระดับของประสาทสัมผัสที่อิงอยู่กับโลกแห่งผัสสะ แต่สิ่งสากลนั้นอิงอยู่กับอีกโลกหนึ่ง โลกดังกล่าวนี้ของเพลโตนั้นเรียนว่าโลกแห่งแบบ (World of Idea) ซึ่งโลกแห่งแบบของเพลโตเป็นสิ่งที่ไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส กล่าวคือ “ไม่เป็นวัตถุ ไม่มีตัวตน จับต้องไม่ได้ มองไม่เห็น”^๙ ไม่ขึ้นอยู่กับกาลและเวลา สิ่งสากลจึงมีภาวะที่ไม่เปลี่ยนแปลงการมีภาวะที่ไม่เปลี่ยนแปลงนี้จึงทำให้สิ่งสากลเป็นสิ่งที่สมบูรณ์และมีความเป็นจริงสูงสุด เช่นในโลกแห่งผัสสะ เวลาเราพูดถึงแมว แมวในโลกแห่งผัสสะจะมีความหลากหลายและมีลักษณะที่ต่างกันไปตามหลักทางชีววิทยา (Biological) และมีความเปลี่ยนแปลง เพราะแมวในโลกแห่งผัสสะเป็นสิ่งเฉพาะ แต่แมวในโลกแห่งแบบนี้จะมีแมวอยู่เพียงหนึ่งแบบ ซึ่งแมวที่ว่าเป็นแมวสากลและแมวตัวที่อยู่ในโลกแห่งแบบนี้จะเป็นต้นแบบของแมวทุกตัวที่อยู่ในโลกแห่งผัสสะ ฉะนั้นแบบที่ว่ามันจึงเป็นสิ่งสมบูรณ์และไม่เปลี่ยนแปลง

เมื่อเพลโตแบ่งโลกออกเป็นสองประเภทคือ โลกแห่งผัสสะและโลกแห่งแบบ โลกแห่งผัสสะ จึงเป็นสิ่งที่เพลโตอ้างว่าเมื่อเวลาศิลปินสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะศิลปินได้ลอกเลียนแบบเอาสภาพที่ปรากฏของสิ่งเฉพาะมาสู่ผลงานศิลปะ ศิลปินจึงต้องทำงานศิลปะเลียนแบบให้ได้เหมือนสภาพที่ปรากฏ^{๑๐} ศิลปะจึงเป็นการลอกเลียนแบบสิ่งเฉพาะ ซึ่งสิ่งเฉพาะนั้นเป็นการลอกแบบจากแบบที่เป็นสิ่งสากลอีกที ศิลปะสำหรับเพลโตที่เป็น “การวาดภาพและการเลียนแบบทั้งหลายจึงห่างไกลจากความจริง...ดังนั้นการเลียนแบบซึ่งเป็นการที่สิ่งสามัญอยู่ร่วมกันสิ่งสามัญย่อมทำให้เกิดลูกหลานที่เป็นสามัญ”^{๑๑} เช่น เวลาที่นักเรียนศิลปะอยู่ในห้องเรียนสมมุติว่าอาจารย์สั่งให้นักเรียนวาดภาพประติมากรรมที่เลียนแบบมนุษย์ที่อยู่ใจกลางห้องเรียน นักเรียนศิลปะก็จะทำการวาดภาพที่เลียนแบบประติมากรรมชิ้นนั้นออกมา ภาพวาดศิลปะที่ได้ก็คืองานเลียนแบบประติมากรรมที่อยู่ใจกลางห้องที่มีอยู่หลายชิ้นด้วยกัน ซึ่งแต่ละภาพที่นักเรียนศิลปะวาดออกมานั้นจะมีความเป็นสิ่งเฉพาะของแต่ละภาพที่ขึ้นอยู่กับความรู้ของผู้วาดเอง เช่นแสงและเงาเป็นต้น

^๙ วิทย์ วิศทเวทย์, **ปรัชญาทั่วไป: มนุษย์ โลก และความหมายของชีวิต**, พิมพ์ครั้งที่ ๑๗, (กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์, ๒๕๔๗), หน้า ๑๘.

^{๑๐} Plato, **the Republic**, Translation by Benjamin Jowett, Edited by Scott Buchanan, (New York: Penguin Books, 1977), p. 660.

^{๑๑} เพลโต, **อุดมรัฐ**, แปลโดย ปรีชา ช่างขวัญยืน, (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๓), หน้า ๓๘๓.

ตัวอย่างดังกล่าวเป็นการสะท้อนให้เห็นว่าศิลปะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากการลอกเลียนแบบของสิ่งสามัญดงที่เลียนแบบงานประติมากรรมหรืองานช่างฝีมือ เพลโตอ้างต่อไปว่าที่เป็นเช่นนั้นเพราะ “เมื่อมองจากด้านหน้าหรือด้านใดก็ตามย่อมต่างกันหรือไม่ต่างกันเพียงแต่เห็นต่างกันไปและสิ่งอื่นๆก็ทำนองนี้”^{๑๒} ฉะนั้นการศิลปะสำหรับเพลโตจึงเป็นสิ่งที่ “มุ่งเลียนแบบสิ่งตามความเป็นจริงหรือเลียนแบบสิ่งที่ปรากฏให้เห็น เป็นการเลียนแบบสิ่งที่ปรากฏหรือเลียนแบบความจริง...และดังนั้นการเลียนแบบย่อมห่างไกลจากความจริง และเท่าที่ปรากฏเหตุนี้เองทำให้การวาดภาพเป็นการสร้างสิ่งต่างๆได้ทุกสิ่ง ก็เพราะจับเอาเพียงส่วนเล็กน้อยของสิ่งแต่ละสิ่งและสิ่งเหล่านั้นก็เป็นเพียงแค่เงา”^{๑๓}

เพลโตเห็นว่าศิลปะเป็นการลอกเลียนแบบของสิ่งที่ลอกเลียนแบบ เพราะมีค่าความจริงที่อยู่ห่างจากความเป็นจริง (แบบ) มากที่สุดถึง ๓ ขั้นตอน คือ แบบ สิ่งลอกเลียนแบบ การลอกเลียนแบบของสิ่งลอกเลียนแบบ แต่ อริสโตเติล (Aristotle) กลับมองเรื่องนี้ต่างไปจากเพลโต โดยที่อริสโตเติลนั้นเห็นแย้งความจริงทางอภิปรัชญาต่างไปจากเพลโต กล่าวคืออริสโตเติลนั้นเห็นว่า สิ่งสากลหรือว่าแบบนั้นไม่ได้แยกอยู่ในอีกโลกหนึ่งที่ไม่ใช่โลกแห่งผัสสะอย่างทีเพลโตอ้างแต่อย่างใด หากแต่สิ่งสากลหรือแบบมีอยู่ในโลกของผัสสะและแทรกอยู่ในสิ่งเฉพาะ^{๑๔} ดังนั้นโลกแห่งแบบและโลกแห่งผัสสะจึงอยู่ในโลกเดียวกัน แบบสากลยังเป็นสิ่งที่แท้จริงสมบูรณ์ เช่นแบบแท้จริงของมนุษย์สากลก็เป็นสิ่งที่แฝงเร้นอยู่ในมนุษย์ทุกคนที่เป็นสิ่งเฉพาะ การอธิบายความจริงทางอภิปรัชญาที่ขัดแย้งระหว่างเพลโตและอริสโตเติล จึงนำไปสู่การอธิบายศิลปะที่แย้งกับเพลโตด้วยซึ่งศิลปะตามทัศนะของอริสโตเติล คือการเลียนแบบโลกแห่งผัสสะ แต่โลกแห่งผัสสะที่ศิลปะเลียนแบบไม่ใช่สิ่งเฉพาะ (Particular thing) แต่เป็นสิ่งสากล (Universal thing) อันแฝงเร้นอยู่ในสิ่งเฉพาะ ศิลปะจึงไม่ใช่การเลียนแบบสิ่งที่เลียนแบบมาอีกทอดหนึ่งอย่างทีเพลโตเข้าใจ แต่เป็นการเลียนแบบ “ต้นแบบ” หรือ “แก่นสาร” ของสิ่งต่างๆโดยตรง ซึ่งศิลปินไม่ได้มองสิ่งต่างๆ ในฐานะที่เป็นสิ่งๆ หนึ่งหากแต่พิจารณาในฐานะที่เป็นสิ่งสากลของสิ่งนั้น^{๑๕} ดังนั้นศิลปะสำหรับ

^{๑๒} เพลโต, **อุตมรัฐ**, แปลโดย ปรีชา ช่างขวัญยืน, หน้า ๗๖.

^{๑๓} เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๗.

^{๑๔} พระธรรมโกศาจารย์ (ประยูร ธมมจิตโต), **ปรัชญากรีก: ป่อเกิดภูมิปัญญาตะวันตก**, พิมพ์ครั้งที่ ๗, (กรุงเทพฯ: ศยาม, ๒๕๕๒), หน้า ๒๙๘.

^{๑๕} จรูญ โกมุทรัตนานนท์, **ศิลปะคืออะไร**, หน้า ๒๘.

อริสโตเติลจึงเป็นสิ่งสามารถเข้าถึงความจริงได้ ก็ต่อเมื่อศิลปินทำการวาดภาพสิ่งใดสิ่งหนึ่งโดยที่ไม่ได้สนใจวาดภาพให้เหมือนกับต้นแบบที่เป็นสิ่งเฉพาะ แต่เขาจะวาดภาพ ต้นแบบสากลที่แฝงอยู่ในสิ่งเฉพาะนั้น ๆ เช่น ศิลปินจะไม่เลียนแบบความเป็นสิ่งเฉพาะของคนเฉพาะคนใดคนหนึ่ง หากแต่เขาจะเลียนแบบความจริงของคนทุกคนที่ปรากฏผ่านคนที่เป็นสิ่งเฉพาะนั้น ศิลปะของอริสโตเติลจึงเป็นสิ่งมีค่าสูงกว่าความคิดของเพลโตเพราะเข้าถึงความจริงได้มากกว่า

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าเพลโตและอริสโตเติลเชื่อเหมือนกันว่าศิลปะคือการลอกเลียนแบบโลกแห่งผัสสะ แต่โลกแห่งผัสสะที่ศิลปะเลียนแบบนั้นมีความหมายแตกต่างกัน โดยที่เพลโตอ้างว่าโลกแห่งผัสสะที่ศิลปะเลียนแบบคือสิ่งที่เปราะบางของแบบเป็นรูปธรรม ศิลปะจึงเป็นสิ่งที่ด้อยค่าเพราะสร้างเพียงภาพมายาและไม่สามารถเข้าถึงความจริงได้ แต่อริสโตเติลกับแย้งเพลโตในประเด็นดังกล่าวโดยที่อริสโตเติลเห็นว่า ศิลปะที่เลียนแบบโลกแห่งผัสสะเป็นสิ่งที่เข้าถึงด้วยความคิด เป็นสิ่งนามธรรม และศิลปะมีคุณค่าสูงเพราะเข้าถึงความจริงได้

อี. เอช. กอมบริช (E. H. Gombrich) และ เนลสัน กู๊ดแมน (Nelson Goodman) กลับเห็นว่า ศิลปะเป็นการเลียนแบบเพื่อสร้างสัญลักษณ์และสื่อสารเนื้อหา สิ่งที่เกิดขึ้นในงานศิลปะนั้นไม่ได้เป็นการเลียนแบบสิ่งภายนอกอย่างตรงไปตรงมาหากแต่ว่ามันมีความสัมพันธ์กันในลักษณะของ การแทนค่า (Substitute) หรือการบ่งถึง (Denotation) สิ่งนั้น^{๑๖} ดังนั้นศิลปะจึงมีลักษณะเช่นเดียวกับ สัญลักษณ์ (Symbol) หรือภาษาในรูปแบบหนึ่งซึ่งเราสามารถซาบซึ้งหรือเกิดอารมณ์เชิงสุนทรีย์กับศิลปวัตถุได้ก็ด้วยการเข้าใจระบบสัญลักษณ์ที่มันนำเสนอออกมา ซึ่งกอมบริชเห็นว่าศิลปะคือสัญลักษณ์หรือภาษาชนิดหนึ่ง โดยที่เขาเห็นว่า จิตรกรต้องการจะเขียนภาพเลียนแบบสิ่งใด มันไม่ได้หมายความว่าเขต้องการเลียนแบบสิ่งนั้นให้เหมือนแต่การเลียนแบบของจิตรกรเป็นการใช้ “สัญลักษณ์” ชนิดหนึ่งเพื่อต้องการบ่งถึงโลกภายนอก จิตรกรจะไม่ทำงานด้วยสายตา หากแต่เขาจะใช้ “คำศัพท์” หรือ “แบบแผนทางภาษา” ของศิลปะเช่นถ้าหากจิตรกรต้องการจะเขียนใบหน้าคนเขาจะเริ่มต้นด้วยการเขียนวงกลม วงกลมที่จิตรกรเขียนไม่ใช่เพราะเขาเห็นศีรษะเป็นรูปวงกลม แต่เพราะวงกลมคือแบบแผน หรือคำศัพท์ ของภาพเขียนเพื่อบรรยายใบหน้า วงกลมจะบรรจุเป้าหมายของจิตรกรได้ไม่ใช่เพราะมันคล้ายคลึงใบหน้าได้ดี

^{๑๖} จรูญ โกมูทรรัตนานนท์, ศิลปะคืออะไร, หน้า ๓๕.

แต่เพราะมันใช้แทนใบหน้าได้ดี ความเป็นสิ่งแทน (Symbol) ของวงกลมจึงเป็นภาษาศิลปะที่จิตรกรต้องเรียนรู้และเข้าใจต่อภาษาศิลปะนี้ซึ่งมันจะทำให้จิตรกรเป็นจิตรกร^{๑๗}

เนลสัน กูดแมน (Nelson Goodman) ก็เช่นเดียวกันที่ไม่เห็นด้วยกับทฤษฎีการเลียนแบบของเพลโตและอริสโตเติล เพราะเขาเห็นว่าไม่มีเหตุผลเพียงพอที่จะคิดว่าการเลียนแบบคือความคล้ายคลึง กูดแมนแย้งว่าภาพเขียนที่คล้ายคลึงสิ่งใดไม่ได้หมายความว่ามันจะต้องเลียนแบบสิ่งนั้น โดยทั้งนี้ความคล้ายคลึงกับการเลียนแบบมีความแตกต่างกันในเชิงตรรกะ เช่นถ้าภาพเขียนภาพหนึ่งคล้ายคลึงกับม้า เราพูดไม่ได้ว่าม้าคล้ายคลึงกับภาพเขียน ถ้าภาพเขียนเลียนแบบม้าจนกระทั่งมีคล้ายคลึงกัน มันไม่ได้หมายความว่าทั้งสองภาพจะต้องเลียนแบบซึ่งกันและกัน

กูดแมนจึงเห็นว่าการเลียนแบบของศิลปินน่าจะเป็นอะไรที่มากกว่าความคล้ายคลึง ซึ่งศิลปะสำหรับกูดแมนนั้นมีความสัมพันธ์กับสิ่งต่างๆอย่างมีแบบแผนเหมือนภาษาหรือสัญลักษณ์ระบบหนึ่ง เช่นเมื่อเราเห็นผู้หญิงในภาพเขียนภาพหนึ่ง ผู้หญิงที่เราเห็นในภาพมีลักษณะเป็นการ “แทน” หรือ “บ่งถึง” ผู้หญิงเท่านั้น หากแต่ว่ามันไม่ได้มีความคล้ายคลึงเหมือนกับผู้หญิงในโลกของปรากฏการณ์ ผู้หญิงที่ปรากฏในภาพจึงมีลักษณะของความเป็นภาษาในการสื่อหรือชี้ไปหาความเป็นผู้หญิงที่มีชีวิตอยู่โดยทั่ว ๆ ไปเหมือนกับสัญลักษณ์ของคำ (Words) ที่ปรากฏอยู่ในหนังสือหรือบทความ สัญลักษณ์ที่ปรากฏเป็นตัวหนังสือ เช่น คำว่า “ผู้หญิง” ผู้หญิงที่เป็นคำมีลักษณะเป็นการแทนหรือบ่งถึงผู้หญิงในโลกของปรากฏการณ์เพียงเท่านั้น แต่ว่าสิ่งที่ทำให้เราเข้าใจความหมายของระบบสัญลักษณ์เหล่านั้น ก็เพราะว่ามันมีความสัมพันธ์อย่างมีแบบแผน เช่นเดียวกับสิ่งที่กอมบริชและกูดแมนเชื่อว่าการเลียนแบบในศิลปะเป็นความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับโลกภายนอกที่ไม่ใช่ลักษณะตรงไปตรงมา หรือเพียงแค่ความคล้ายคลึงศิลปะจึงสามารถแทนหรือบ่งถึงสิ่งที่ไม่เหมือนตัวมันเองเช่นเดียวกับแบบแผนทางภาษา^{๑๘} ดังนั้นการลอกเลียนแบบจึงเป็นการใช้สัญลักษณ์บางอย่างเพื่อต้องการบ่งถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง

^{๑๗} เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๗.

^{๑๘} จรูญ โกมูทรรัตนานนท์, ศิลปะคืออะไร, หน้า ๓๙-๔๑.

๒.๒.๑ ทฤษฎีรูปทรง

ทฤษฎีรูปทรง (Form Theory) ไม่เห็นด้วยกับทฤษฎีการเลียนแบบว่าศิลปะเป็นการลอกแบบให้เหมือนจริงกับต้นแบบ เพราะลอกแบบในศิลปะนั้นไม่ใช่สิ่งเดียวที่สำคัญในการประเมินค่าศิลปะหรือสร้างความซาบซึ้งให้แก่เรา หากแต่การจัดภาพที่สมดุลและสัดส่วนที่เหมาะสมในศิลปะก็มีความสำคัญเช่นเดียวกัน ซึ่งในส่วนที่เป็นการเลียนแบบแสดงออกถึงส่วนของเนื้อหา (Content) ส่วนความสมดุลและสัดส่วนที่เหมาะสมนั้นเรียกว่ารูปทรง (Form) ในทางทฤษฎีศิลปะ คำว่า “รูปทรง” ใช้ทั้งเรียกสิ่งที่เป็นรูปธรรมเช่น หินก้อนนั้นมี รูปทรงสี่เหลี่ยม วงกลม แต่เมื่อใช้กับสิ่งที่นามธรรมเช่น รูปทรงของสีในงานจิตรกรรม รูปทรงของเสียงในดนตรี หรือแม้แต่จิตภาพ (Image)^{๑๙} เมื่อกล่าวโดยรวมแล้วรูปทรงในศิลปะที่แท้จริงแล้วก็คือส่วนที่เกิดจากการรวมตัวอย่างมีเอกภาพและมีระเบียบแบบแผนขององค์ประกอบศิลป์หรือศิลปธาตุ (Art element) ในศิลปะ ซึ่งองค์ประกอบศิลป์หรือศิลปธาตุในศิลปะแต่ละแขนงก็จะมี ความแตกต่างกันไป ความแตกต่างดังกล่าวจึงทำให้รูปทรง (Form) ของศิลปะในแต่ละแขนงแตกต่างกันออกไป เช่นในทัศนศิลป์รูปทรงจะเกิดจากการรวมตัวของ เส้นและสี ที่เป็นเอกภาพมีระเบียบแบบแผน จะปรากฏออกมาเป็นความสมดุล ความสมมาตร หรือลักษณะพื้นผิวของภาพเขียน

ดังนั้นรูปทรงในทางศิลปะจึงมีความแตกต่างจากเนื้อหาในศิลปะ เพราะเนื้อหาเป็นการหมายถึงเรื่องราวที่ศิลปินนำมาจากโลกภายนอก ทั้งที่เป็นธรรมชาติหรือการกระทำของมนุษย์ ซึ่งเป็นสิ่งอิสระจากศิลปะ นั้นเพราะหากว่าไม่มีผู้ใดสร้างศิลปะเรื่องราวจากโลกภายนอกยังคงมีอยู่ แต่หากไม่มีศิลปะรูปทรงของศิลปะย่อมไม่เกิดขึ้น ฉะนั้นรูปทรงจึงมิได้เป็นอิสระจากศิลปะ เพราะมันคือคุณสมบัติเฉพาะของศิลปะที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของศิลปิน และความสวยงามของศิลปะก็เกิดจากรูปทรงเพียงอย่างเดียวเท่านั้น ซึ่งการที่เราสนใจในศิลปวัตถุก็เพราะมันมีรูปทรงที่สวยงามนั่นเอง^{๒๐} ฉะนั้นจะเห็นว่าจากแนวคิดดังกล่าวนี้เองเป็นที่มาของทฤษฎีรูปทรง (Form Theory)^{๒๑}

^{๑๙} กำจร สุนพงษ์ศรี, สุนทรีศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์, หน้า ๑๔๓.

^{๒๐} จี. ศรีนิวาสนัน, สุนทรีศาสตร์: ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ, แปลโดย สุเชาวน์ พลอยชุม, (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๔๕), หน้า ๖๓.

^{๒๑} จรูญ โคมุทร์นันท์, ศิลปะคืออะไร, หน้า ๕๑-๕๒.

คลีฟ เบลล์ (Clive Bell) นักวิจารณ์ศิลปะชาวอังกฤษมีแนวคิดที่โดดเด่นในทฤษฎีรูปทรง ที่เน้นหนักไปทางด้านทัศนศิลป์ ซึ่งในหนังสือเรื่อง “ศิลปะ” (Art)^{๒๒} เบลล์ตั้งคำถามว่าอะไรคือคุณลักษณะของงานทางศิลปวัตถุที่เป็นตัวกระตุ้นอารมณ์ทางสุนทรียะ ซึ่งเบลล์มองว่าสิ่งที่กำหนดหรือบ่งถึงคุณลักษณะของภาพวาดว่าเป็นงานศิลปะได้นั้น มันต้องมีสิ่งที่เรียกว่า “รูปทรงนัยยะ”^{๒๓} (Significant form) อันเป็นสาระสำคัญของศิลปะ โดยเบลล์อ้างว่ารูปทรงนัยยะ “เป็นการรวมกันของเส้นและสี (สุนทรียธาตุ) ในวิถีทางหนึ่งโดยเฉพาะ และความสัมพันธ์ของรูปทรงนัยยะก็ยังเป็นการกระตุ้นอารมณ์สุนทรียศาสตร์...พร้อมกันนั้นมันยังเป็นคุณสมบัติพื้นฐานของงานศิลปะทุกแขนง”^{๒๔} เบลล์จึงยืนยันว่ารูปทรงเท่านั้นที่เป็นสิ่งสำคัญในเรื่องคุณค่าทางสุนทรียะ ส่วนการลอกเลียนแบบหรือการอาศัยเนื้อหาของศิลปะในการแสดงออกในทางสุนทรียะไม่มีส่วนสำคัญอะไรเลยที่มีต่อความรู้ในทางสุนทรียะ เพราะความรู้สึกในทางสุนทรียะมีความแตกต่างจากความรู้สึกโดยทั่วไป และมันเป็นลักษณะที่พิเศษเฉพาะตัวกล่าวคือ เป็นความรู้สึกที่มุ่งตรงไปยังรูปทรงของศิลปวัตถุโดยตรง และถ้าหากผู้มองดูศิลปวัตถุพยายามที่จะอ่านหรือค้นหาความคิดหรือข้อเท็จจริงอะไรบางอย่างตามที่เขาเคยได้รู้หรือเคยรู้สึกระดมตาต่างๆไป แทนที่จะสนใจต่อรูปทรงของศิลปวัตถุนั้น ความรู้สึกตอบสนองในทางสุนทรียะนั้นก็จะหมดความเป็นสุนทรียะไปในทันที^{๒๕}

เมื่อสาระสำคัญของศิลปะคือรูปทรงนัยยะ ศิลปะสำหรับเบลล์จึงกลายเป็นสิ่งที่อยู่โดยตัวของมันเองโดยมิได้มีความสัมพันธ์กับเนื้อหาหรือจุดมุ่งหมายอื่นเหนือศิลปะ ศิลปะที่เกิดจากการเลียนแบบหรือศิลปะที่รูปทรงของมันไม่ได้มีไว้สำหรับปลุกอารมณ์สุนทรียะ แต่ใช้เป็นเครื่องมือในการชักนำอารมณ์ของชีวิตหรือความรู้ย่อมไม่ถือว่าเป็นศิลปะ^{๒๖} ซึ่งศิลปะประเภทนี้ได้แก่ผลงานที่เบลล์เรียกว่า “จิตรกรรมบรรยาย” (Descriptive painting)^{๒๗} แต่ใน

^{๒๒} Clive Bell, *Art*, (New York: Frederick A. Stokes Company, 1913).

^{๒๓} Clive Bell, *Art*, p. 8.

^{๒๔} Ibid, p. 8.

^{๒๕} จี. ศรีนิวาสนัน, *สุนทรียศาสตร์: ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ*, แปลโดย สุเชาวน์ พลอยชุม, หน้า ๖๔.

^{๒๖} จรูญ โกมุทร์ตานนท์, *ศิลปะคืออะไร*, หน้า ๕๘.

^{๒๗} Clive Bell, *Art*, p. 16.

ขณะเดียวกันเบลล์เองก็ไม่ได้ปฏิเสธว่าการเลียนแบบไม่ได้มีอยู่จริงในศิลปะ และการเลียนแบบก็ไม่ใช่ว่าเลวร้ายในศิลปะ แต่คุณค่าของศิลปะหรือการมีอารมณ์สุนทรียศาสตร์ใดๆ กับการเลียนแบบหรือเนื้อหาของศิลปะมันมีคุณค่าเพราะรูปทรงนัยยะ ซึ่งมันจะทำให้เกิดอารมณ์สุนทรียะอย่างแท้จริง เป็นอารมณ์ที่ตกอยู่ในโลกอีกโลกหนึ่งเป็นโลกที่ตัดขาดจากเรื่องราวของโลกภายนอก^{๒๘} ดังความตอนหนึ่งว่า

การซาบซึ่งต่อผลงานศิลปะเราไม่ต้องอาศัยสิ่งใดจากชีวิต เราไม่ต้องการรู้ความคิดหรือเรื่องราวของชีวิตและไม่มีอะไรเกี่ยวข้องกับอารมณ์ของชีวิต ศิลปะจะพาเราจากโลกแห่งกิจกรรมของมนุษย์สู่โลกสุนทรียะอันสูงสุดชั่วขณะนี้เราจะถูกตัดขาดจากผลประโยชน์การคาดหวังและความจำของเราจะหยุดพัก เราได้ถูกยกให้อยู่เหนือกระแสธารแห่งชีวิต^{๒๙}

จากข้อความข้างต้นเบลล์คิดว่า เบื้องหลังโลกที่ปรากฏทางตา หู จมูก ลิ้น กาย ของคนเรานั้น (Sensible world) ยังมีโลกของความจริงแท้ (Reality) ที่นิรันดร์ไม่เปลี่ยนแปลงเป็นพื้นฐานของโลกแห่งสิ่งปรากฏ เมื่อศิลปินมองสิ่งต่างๆ ในฐานะที่มันเป็น การรวมตัวกันของรูปแบบอันบริสุทธิ์ เส้น สี ความสัมพันธ์ต่างๆ ที่กลมกลืนลงตัวนั้น หมายความว่า ศิลปินสามารถที่จะเห็นธาตุแท้ของความเป็นจริงที่แฝงเร้นอยู่ในวัตถุทางผัสสะทั้งหลาย และคนธรรมดาสามารถมองเห็นรูปแบบของความจริงอันบริสุทธิ์นี้ได้ชั่วคราวจากผลงานทางศิลปะของศิลปินนั้นๆ เบลล์จึงคิดว่า ผู้ชมที่ติดอยู่กับเนื้อหาของศิลปะก็คือคนที่ยังไม่เข้าถึงศิลปะที่แท้จริง^{๓๐} นอกจากโลกของศิลปะไม่ได้มีความสัมพันธ์กับโลกของชีวิตแล้ว เบลล์ยังคิดว่าโลกของศิลปะเป็นโลกที่สูงส่งและเต็มไปด้วยความสุข ในขณะที่โลกของชีวิตเป็นโลกชั้นต่ำและเต็มไปด้วยความสับสน ดังนั้นผู้ใดก็

^{๒๘} จรูญ โกมุทร์ตานนท์, ศิลปะคืออะไร, หน้า ๕๘.

^{๒๙} Clive Bell, *Art*, Reprinted by arrangement with Chatto & Windus Ltd, (New York: Capricorn Book/G.P. Putnam's Son. 1958) อ้างใน จรูญ โกมุทร์ตานนท์, ศิลปะคืออะไร, หน้า ๕๘-๕๙.

^{๓๐} นิพาดา เทวกุล, ความคิดปรัชญาเบื้องหลังภาพเขียน Abstract, “ศิลปกรรมศาสตร์. ปีที่ ๒ ฉบับที่ ๒ (กรกฎาคม-ธันวาคม ๒๕๓๗), หน้า ๑๒. อ้างใน เดือนรุ่งฟ้า เพ็ญไพโรสิฐ, ศึกษาวิเคราะห์สุนทรียศาสตร์ในผลงานจิตรกรรมของอาจารย์ทวี นันทขว้าง, วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต, (บัณฑิตวิทยาลัย : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๓), หน้า ๕๓.

ตามที่พยายามค้นหาคุณค่าของชีวิตแทนการรับรู้ต่อรูปทรงนัยยะในศิลปะ คนผู้นั้นย่อมทำสิ่งที่ไม่ชาญฉลาดเพราะใช้สิ่งที่มีคุณค่าอย่างไม่สมคุณค่า

ดังนั้นรูปทรงนัยยะ จึงเป็นคุณสมบัติที่งานศิลปะทุก ๆ ชิ้นมีร่วมกันเป็นคุณสมบัติซึ่งศิลปะไม่อาจขาดได้ หากวัตถุดิบใดขาดคุณสมบัตินี้แล้วก็ไม่อาจเป็นงานศิลปะได้อีกต่อไปเนื่องจากมีเพียงรูปทรงนัยยะเท่านั้นที่จะสามารถกระตุ้นความรู้สึกเชิงสุนทรียะได้ เพราะฉะนั้นรูปทรงนัยยะจึงไม่สามารถแยกออกจากศิลปะอื่น ๆ ได้^{๓๑}

๒.๒.๓ ทฤษฎีการแสดงออก

ทฤษฎีการแสดงออก (Expression Theory) เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ ๑๘-๑๙ ซึ่งนักคิดกลุ่มนี้มองว่า การรับรู้หรือสัมผัสศิลปะนั้นโดยสาระคือการแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกของศิลปินและผู้รับชม^{๓๒} และนักคิดกลุ่มนี้เชื่อว่ามนุษย์นั้นสามารถให้ความคิดและประสบการณ์ต่อกันได้ เช่นเดียวกับศิลปะก็เป็นวิธินาหนึ่งที่จะช่วยให้มนุษย์เข้าใจในอารมณ์ซึ่งกันและกันได้ ศิลปะจึงเป็นกิจกรรมของมนุษย์ที่ใช้ติดต่อกับคนอื่น ๆ โดยอาศัยอารมณ์เป็นสื่อกลางระหว่างผู้คนโดยทำให้พวกเขามีอารมณ์ร่วมกัน^{๓๓} ในช่วงเวลาดังกล่าวนักคิดได้นำเสนอถึงการแสดงออกอารมณ์ความรู้สึกทางศิลปะที่หลากหลาย ซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยได้เลือกเอาทฤษฎีการแสดงออกของ ลีโอ ตอลสตอย (Leo Tolstoy) เพียงคนเดียวเท่านั้น เพราะเห็นว่าตอลสตอยนั้นมีแนวคิดที่ชัดเจนที่สุดสำหรับทฤษฎีนี้

แนวคิดดังกล่าวของตอลสตอยปรากฏในหนังสือของเขาที่ชื่อว่า “ศิลปะคืออะไร” (What is art) โดยเริ่มแรก เขาได้วิจารณ์ถึงความล้มเหลวของบรรดาทฤษฎีทางศิลปะทั้งหลายที่เคยมีมา โดยเฉพาะแนวคิดที่เป็นจิตวิสัยและวัตถุวิสัย^{๓๔} พร้อมกันนั้นตอลสตอยยังพูดถึงสิ่งที่ใช้ศิลปะกล่าวคือ “การลอกแบบภาพดอกไม้ ม้า ทิวทัศน์...เหล่านี้เห็นได้ชัดว่าไม่ใช่กิจกรรมทาง

^{๓๑} อันธิมา แสงชัย, ความคิดเชิงสุนทรียะในศิลปะสกุลหลังสมัยใหม่, วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, (สาขาปรัชญา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๗), หน้า ๓๐.

^{๓๒} Noel Carroll, *Philosophy of Art: A contemporary introduction*, (New York, Routledge, 1999), p. 61.

^{๓๓} ดูรายละเอียดใน วนิดา ขำเขียว, *สุนทรียศาสตร์*, หน้า ๑๕๘.

^{๓๔} จรูญ โคมุทร์นันทน์, *ศิลปะคืออะไร*, หน้า ๘๔.

ศิลปะ...ซึ่งหากจะมีคุณภาพทางศิลปะอยู่ ก็ไม่ใช่เป็นกิจกรรมที่ควรแก่การยอมรับนับถือ”^{๓๕} หรือมีอีกสิ่งหนึ่งที่ตอลสตอยใช้เป็นเกณฑ์แยกศิลปะที่แท้จริงออกจากศิลปะที่ปลอมแปลงนั้นคือ “ความกินใจ”^{๓๖} และระดับความกินใจตามทัศนะของตอลสตอยขึ้นต่อเงื่อนไขสามประการ กล่าวคือ ๑) ความมากหรือน้อยของความเป็นตัวของตัวเองของอารมณ์ความรู้สึกที่ถ่ายทอดออกมา ๒) ความมากหรือน้อยของความเข้มข้นในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกอันนั้นออกมา ๓) ความจริงใจของศิลปิน ซึ่งก็คือความมากหรือน้อยของพลัง ที่ตัวศิลปินรู้สึกต่ออารมณ์ที่เขาได้ถ่ายทอดออกมา^{๓๗}

ตอลสตอยต้องการที่จะแยกสิ่งที่เรียกว่า งานศิลปะจริงๆออกจากสิ่งที่ไม่เรียกว่างานศิลปะ งานที่ไม่เรียกว่างานศิลปะของตอลสตอยคืองานลอกเลียนแบบทั้งหลาย ซึ่งตามความคิดของเขาการขาดหายไปของเงื่อนไขสามประการประการใดประการหนึ่ง จะทำให้งานศิลปะชิ้นนั้นพ้นไปจากการจัดอยู่ในประเภทของงานศิลปะ “และมันก็นำไปสู่การเป็นงานปลอมแปลงศิลปะ”^{๓๘} (งานช่าง) ดังนั้นการมีอยู่ของเงื่อนไขสามประการจึงเป็นสิ่งที่ทำให้งานศิลปะ อยู่ในฐานะศิลปะ และอีกประการหนึ่งในการไม่เข้าใจถึงความเป็นงานศิลปะ ตอลสตอยคิดว่าทฤษฎีใดก็แล้วแต่ที่ให้ความเพลิดเพลินเป็นนิยามของงานศิลปะย่อมจะต้องพบกับความล้มเหลวอย่างแน่นอน เพราะความเพลิดเพลินไม่เคยให้ความหมายกับสิ่งใดเลย^{๓๙}

ส่วนเนื้อหาหรือกิจกรรมทางศิลปะตอลสตอยคิดว่าจะต้องเป็น “งานที่ผลิตอะไรใหม่จริงๆ ออกมาอันเป็นงานที่สร้างสรรค์ สิ่งนั้นถือเป็นกิจกรรมทางศิลปะที่แท้จริง...และความสำคัญของกิจกรรมทางศิลปะอันเกิดจากการสร้างสรรค์ก็คือ ตัวผลงานทางศิลปะ”^{๔๐} เมื่อตอลสตอยถือว่าการสร้างสรรค์เป็นกิจกรรมทางศิลปะ อาจมีคนถามได้ว่าแล้วการสร้างสรรค์มันเป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกอย่างไร ในประเด็นดังกล่าวตอลสตอยกล่าวว่า “การสร้างสรรค์

^{๓๕} ลีโอ ตอลสตอย, ศิลปะคืออะไร, แปลโดย สิทธิชัย แสงกระจ่าง, พิมพ์ครั้งที่ ๓, (กรุงเทพฯ: openbooks, ๒๕๕๑), หน้า ๘๒.

^{๓๖} ลีโอ ตอลสตอย, ศิลปะคืออะไร, แปลโดย สิทธิชัย แสงกระจ่าง, หน้า ๓๒๘.

^{๓๗} เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๓๐.

^{๓๘} เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๓๑.

^{๓๙} จรูญ โกมรรัตนานนท์, ศิลปะคืออะไร, หน้า ๘๖.

^{๔๐} ลีโอ ตอลสตอย, ศิลปะคืออะไร, แปลโดย สิทธิชัย แสงกระจ่าง, หน้า ๘๖-๘๗.

ศิลปะเป็นกิจกรรมทางใจอันนำอารมณ์ความรู้สึก (หรือความคิด) ที่เรารับรู้เข้าใจอย่างเลื่อนรางมาสู่ความแจ่มชัดในระดับซึ่งอารมณ์ความรู้สึกเหล่านั้นไปยังคนอื่นได้”^{๔๑} ดังความตอนหนึ่งว่า

การปลุกอารมณ์ความรู้สึกอันครั้งหนึ่งคนคนหนึ่งมีประสบการณ์ขึ้นกับตัวเอง เมื่ออารมณ์ความรู้สึกอันนั้นเกิดขึ้นในตัวเองแล้ว จากนั้นด้วยวิถีทางแห่งการเคลื่อนไหว เส้นสาย สี สัน เสียงหรือรูปแบบต่าง ๆ ที่แสดงออกโดยถ้อยคำ เพื่อให้อารมณ์ความรู้สึกนั้นถ่ายทอดไปให้คนอื่น ๆ ได้สัมผัสอารมณ์ความรู้สึกอย่างเดียวกันนั้นนี้เป็นกิจกรรมทางศิลปะ

ศิลปะเป็นกิจกรรมของมนุษย์อันประกอบขึ้นด้วยคนคนหนึ่ง โดยรู้ตัวด้วยสัญญาณภายนอกส่งผ่านไปยังคนอื่น ๆ ซึ่งอารมณ์ความรู้สึกที่ชีวิตเขาเคยประสบมา จนคนอื่น ๆ เกิดความกระตือรือร้นด้วยอารมณ์ความรู้สึกเหล่านี้และสัมผัสมันด้วย^{๔๒}

จากข้อความข้างต้นนั้นจะเห็นว่าตลอดสต่อชี้ให้เห็นว่าการสร้างสรรค์งานศิลปะต้องมีอารมณ์ความรู้สึกเป็นพื้นฐานของงานทางศิลปะ นั่นก็เพราะว่ากิจกรรมของศิลปินประกอบขึ้นจากสิ่งนี้แล้วอารมณ์ความรู้สึกของผู้รับจึงมาสัมพันธ์กับสิ่งนี้อีกทีโดยสื่อสารตัวมันเองผ่านผลงานทางศิลปะไปสู่ผู้รับ ทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกแบบเดียวกันกับที่ศิลปินมีประสบการณ์ระหว่างการสร้างสรรค์งานศิลปะขึ้น โดยที่กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะดังกล่าวจำเป็นต้องมี (๑) ความคิดใหม่และตัวเนื้อหาของงานนั้นต้องสำคัญกับมนุษย์ (๒) เนื้อหางานต้องมีการแสดงออกมาอย่างชัดเจนจนผู้คนสามารถเข้าใจได้ (๓) สิ่งทีกระตุ้นให้ศิลปินลงมือทำงานของเขา ต้องเป็นความต้องการจากภายใน ไม่ใช่จากแรงจูงใจภายนอก^{๔๓}

งานศิลปะที่มีองค์ประกอบทั้งสามส่วนนั้นตลอดสต่อถือว่าเป็นศิลปะที่สมบูรณ์ เพราะมันเป็นความสัมพันธ์ของผู้เขียนที่มีต่อผลงานของเขาอย่างจริงจัง และเป็นการแสดงออกจากใจอันแท้จริง และงานชิ้นนั้นก็มีความจริง^{๔๔} ดังนั้นงานศิลปะที่แท้จริงจึงไม่ใช่งานที่ทำขึ้นตามใบสั่ง นั่นก็เพราะว่าศิลปะที่แท้จริงนั้น เป็นการเผยขึ้นและมีความเป็นสิ่งใหม่ต่อชีวิตที่อุบัติขึ้น

^{๔๑} ลีโอ ตอลสตอย, ศิลปะคืออะไร, แปลโดย สิทธิชัย แสงกระจ่าง, หน้า ๘๗.

^{๔๒} เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๘๒.

^{๔๓} เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๘ - ๘๙.

^{๔๔} เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๑.

ในวิญญานของศิลปิน ซึ่งเมื่อแสดงออกมามันจะจุดความสว่างขึ้นส่องเส้นทางที่จะทำให้มนุษย์จะก้าวไปข้างหน้า^{๔๕} และทำให้วิญญานสูงส่งขึ้น ดังความตอนหนึ่งว่า “ผลลัพธ์ของศิลปะที่แท้จริง ก็คือการแนะนำอารมณ์ใหม่ ๆ มาสู่การร่วมสัมพันธ์กับชีวิต...ส่วนผลลัพธ์ของศิลปะที่ปลอมแปลง คือ ความบิดเบือนหลงผิดของผู้คนเป็นความพึงพอใจที่ไม่เคยพอ และเป็นการทำให้อ่อนแอลงซึ่งความเข้มแข็งแห่งจิตใจมนุษย์”^{๔๖}

๒.๓ ทฤษฎีความงาม

ในทฤษฎีความงามผู้วิจัยศึกษาในประเด็นที่ว่าด้วย ทฤษฎีอัตวิสัย (Subjective Theory) ทฤษฎี ปรวิสัย (Objective Theory) ทฤษฎีสัมพัทธวิสัย (Relative Theory) และ ทฤษฎีอุบัติการณ์ใหม่ (Emergent Theory) ซึ่งมีสาระสำคัญดังนี้

๒.๓.๑ ทฤษฎีอัตวิสัย

ทฤษฎีอัตวิสัย (Subjective Theory) เป็นกลุ่มที่มีความเห็นในเรื่องของความงามว่า “สิ่งที่เรียกว่าความงามเป็นสิ่งที่ขึ้นอยู่กับการประเมินของบุคคลหรือของกลุ่มคน โดยใช้ความรู้สึกเป็นตัวกำหนด”^{๔๗} นักคิดกลุ่มนี้เห็นว่า ความงามไม่ได้เป็นคุณสมบัติของวัตถุ คุณสมบัติเป็นเพียงเงื่อนไขของคุณค่าทางความงามเท่านั้น มันไม่ได้เป็นตัวคุณค่าหรือตัวความงามโดยตรง ที่คุณสมบัติกลายเป็นความงามขึ้นมาได้นั้น เพราะมันมีความสัมพันธ์กับบุคคลที่เกิดความประทับใจต่อคุณสมบัตินั้นทำให้เกิดค่าความงามขึ้น คุณสมบัติของวัตถุจะไม่มีคุณค่าทางความงาม ถ้าหากมันไม่มีความสนใจของบุคคล^{๔๘}

ความงามเกิดจากการประเมินค่าของบุคคลความงามจึงเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นที่จิต ไม่ได้เกิดขึ้นจากวัตถุหรือเป็นคุณสมบัติของวัตถุใดๆ และไม่อาจวัดได้ด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์^{๔๙} ข้ออ้างของพวกอัตวิสัยในเบื้องต้นแสดงให้เห็นถึง สิ่งที่งามหรือความงามเป็นสิ่งที่อิงกับบุคคล หรือเป็นการแสดงออกของบุคคล ซึ่งเป็นการแสดงออกของจิตที่รับรู้ในวัตถุนั้น เช่นแนวคิดจิตวิสัย

^{๔๕} ลีโอ ตอลสตอย, ศิลปะคืออะไร, แปลโดย สิทธิชัย แสงกระจ่าง, หน้า ๙๖.

^{๔๖} เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๘๔.

^{๔๗} กำจร สุนพงษ์ศรี, สุนทรียศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์, , หน้า ๑๓.

^{๔๘} ประเสริฐ ศีลรัตน์, สุนทรียศาสตร์ทางทัศนศิลป์, (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๔๒), หน้า ๒๑.

^{๔๙} ชะลูด นิยมเสมอ, องค์ประกอบของศิลปะ, พิมพ์ครั้งที่ ๙, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์, ๒๕๕๗), หน้า ๑๑.

แบบ อิมมานูเอล ค้านท์ (Immanuel Kant) เชื่อว่า สิ่งที่มนุษย์จะรับรู้มันจะต้องผ่านระบบการทำงานของจิตก่อน ซึ่งมนุษย์จะรับรู้ความจริงโดยไม่ผ่านระบบการทำงานของจิตไม่ได้ โดยที่ค้านท์มองว่าระบบการทำงานของจิตเป็นระดับที่เหนือกว่าระดับประสบการณ์ด้วยเหตุนี้ความมีสุนทรียะภาพมากน้อยเพียงใดจึงขึ้นอยู่กับ การตัดสินหรือการรับรู้ของจิต^{๕๐}

ความงามเป็นสิ่งที่ขึ้นอยู่กับจิตของแต่ละบุคคล จึงทำให้ทำให้คุณค่าทางความงามเป็นสิ่งที่ไม่แน่นอนตายตัว หากแต่จะมีความเปลี่ยนแปลงไปตามความชอบของแต่ละคนในแต่ละเวลาและสถานที่^{๕๑} ค้านท์ก็เห็นว่า “ความงามเป็นเรื่องของความรู้สึก เมื่อเราเห็นอะไรสักอย่างว่างามนั้น เราไม่ได้คิดว่ามันจะให้ประโยชน์อะไรแก่เราบ้าง หรือไม่ได้คิดด้วยซ้ำไปว่า จะต้องเข้าไปยุ่งเกี่ยวกับสิ่งเหล่านี้ แต่เรามีความรู้สึกบางอย่างที่ทำให้เราไปจดจ่ออยู่กับสิ่งนั้นที่เห็นว่างดงาม จึงทำให้ความงามกับเรานั้นเป็นสิ่งเดียวกัน”^{๕๒}

การรับรู้ความงามในเบื้องต้นนี้นักอภิปรัชญาเห็นว่าเมื่อกล่าวถึงการมีอยู่ของคุณค่าความงามจึงเป็นสิ่งที่เกิดจากจิตของบุคคล ซึ่งถึงแม้ว่าผลการตัดสินจะมีค่าออกมาที่แตกต่างกัน แต่นักคิดกลุ่มอภิปรัชญาเชื่อว่า ทุกๆ การตัดสินจะมีน้ำหนักอย่างเท่ากัน ถ้ามีการตัดสินความงามที่แตกต่างกัน จะบอกว่าการตัดสินอันหนึ่งถูกหรือการตัดสินอันหนึ่งผิดไม่ได้ การตัดสินของใครย่อมถูกสำหรับคนนั้น เนื่องจากนักคิดอภิปรัชญาเชื่อว่าในการตอบสนองจิตของแต่ละคน แต่ละครั้ง ผู้ตอบสนองเท่านั้นย่อมรู้ดีว่าตนเองรู้สึกอย่างไร และการตัดสินนั้นก็ไม่มีผลผิดพลาด^{๕๓} ดังนั้นทฤษฎีอภิปรัชญาจึงเชื่อว่าคุณค่าความงามจะเกิดขึ้นเมื่อมีจิตหรือความรู้สึกของบุคคลที่มีต่อวัตถุเพียงเท่านั้น วัตถุโดยตัวมันเองไม่สามารถให้ค่าทางสุนทรียะใดได้หากว่าบุคคลไม่มีความรู้สึกหรือการรับรู้มัน เพราะฉะนั้นความงามจึงเป็นอภิปรัชญา

^{๕๐} กัจจกร สุนพงษ์ศรี, สุนทรียศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์, หน้า ๑๑๔.

^{๕๑} จรูญ โกมุทรัตนานนท์, สุนทรียศาสตร์: ปัญหาเบื้องต้นในปรัชญาศิลปะและความงาม, พิมพ์ครั้งที่ ๒, (ศูนย์เทคโนโลยีทางการศึกษา มหาวิทยาลัยรังสิต, ๒๕๓๙), หน้า ๘๒.

^{๕๒} บุญย นิลเกษ, สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น, (เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๒๓), หน้า ๗๗.

^{๕๓} จรูญ โกมุทรัตนานนท์, สุนทรียศาสตร์: ปัญหาเบื้องต้นในปรัชญาศิลปะและความงาม, หน้า ๘๒.

๒.๓.๒ ทฤษฎีปรัวิสัย

ทฤษฎีปรัวิสัย (Objective Theory) มองว่าความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุ ความงามเป็นสิ่งที่มียู่ในเนื้อวัตถุและติดมากับวัตถุ^{๕๔} และยืนยันว่าวัตถุมีความงามในตัวเอง เป็นบ่อเกิดหรือแหล่งกำเนิดของสุนทรียภาพ บุคคลเป็นเพียงผู้รับรู้เท่านั้น วัตถุจึงมีความงามอยู่ในตัวเองตลอดกาล แม้จะมีบุคคลให้ความสนใจหรือไม่ก็ตาม ส่วนกรณีที่มีการรับรู้ จนบังเกิดความรู้สึกถึงระดับอารมณ์สะเทือนใจได้นั้น เป็นสิ่งที่ขึ้นอยู่กับความรู้และประสบการณ์ผัสสะทางประสาทสัมผัสเชิงสุนทรียภาพของแต่ละบุคคล มิได้เกิดขึ้นอย่างเลื่อนลอย หากแต่ต้องมีวัตถุเป็นสื่อที่ไปกระตุ้นเร้าอารมณ์ความรู้สึกนั้น^{๕๕}

ซี. ไอ. เลวิส (Clarence Irving Lewis) แบ่งคุณค่าออกเป็น ๒ ประเภท คุณค่าประเภทแรกเป็นคุณสมบัติของวัตถุ (สี เส้น รูปทรง) เรียกว่าคุณค่าดั้งเดิม คุณค่าประเภทที่สองเป็นคุณค่าของความรู้สึกทางสุนทรียะที่เกิดขึ้นโดยตรงระหว่างวัตถุกับผู้รับรู้ (ความชอบพึงพอใจ) เรียกว่าคุณค่าตามสัญญาตญาณ คุณค่าดั้งเดิมในวัตถุคือสาเหตุอันก่อให้เกิดคุณค่าตามสัญญาตญาณในผู้รับรู้ การเกิดขึ้นของคุณค่าตามสัญญาตญาณในผู้รับรู้เป็นสิ่งยืนยันการมีอยู่ของคุณค่าดั้งเดิมในวัตถุ^{๕๖} เลวิส ยกตัวอย่างว่า “ถ้าภาพเขียน มาดอนน่า ของราฟาเอล ยังคงอยู่ขณะที่มนุษย์คนสุดท้ายได้ตายลง มีสิ่งใดในภาพเขียนได้สิ้นสุดลง แต่นี้ไม่ได้หมายความว่าคุณค่าทางสุนทรียะของภาพเขียนสิ้นสุดลงไปด้วย”^{๕๗} ฉะนั้นคุณค่าทางสุนทรียะคือคุณสมบัติที่ติดตัววัตถุและเป็นอิสระจากความรู้สึกของคนหรือสิ่งอื่นใด ซึ่งพวกปรัวิสัยให้เหตุผลต่อไปว่า

- ก. ความงามของวัตถุเกิดจากสีและทรวดทรงของวัตถุเอง เพราะสิ่งเหล่านั้นเป็นคุณสมบัติของวัตถุ ฉะนั้นความงามจึงเป็นสิ่งที่มียู่ในเนื้อหาของวัตถุ

^{๕๔} ประเสริฐ ศีลรัตน์, สุนทรียศาสตร์ทางทัศนศิลป์, หน้า ๒๑.

^{๕๕} กำจร สุนพงษ์ศรี, สุนทรียศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์, , หน้า ๑๓.

^{๕๖} พระทักษิณคณาธิกร, ปรัชญา, (กรุงเทพฯ: กรุงเทพมหานครการพิมพ์, ๒๕๑๗), หน้า ๒๕๖.

^{๕๗} ดูรายละเอียดใน จรูญ โกมุขรัตนานนท์, สุนทรียศาสตร์: ปัญหาเบื้องต้นในปรัชญาศิลปะและความงาม, หน้า ๗๐ – ๗๒.

- ข. ความงามเป็นสิ่งที่เรามีอาจจะอธิบายได้โดยไม่ต้องมีวัตถุหรือตัวกลาง และเนื่องจากตัวกลางนั้นต้องเป็นวัตถุอย่างใดอย่างหนึ่ง ฉะนั้นความงามที่เราอธิบายนั้นจึงต้องอาศัยวัตถุและมีความเกี่ยวเนื่องกับวัตถุ
- ค. การที่จะรับรู้ถึงความงามได้ก็โดยอาศัยพหุนาการทางสุนทรียะเช่นเดียวกันกับเรารับรู้ข้อเท็จจริง โดยอาศัยความประจักษ์ทางประสาทสัมผัส และตัดสินความถูกต้องของความประจักษ์โดยอาศัยข้อเท็จจริงทางวัตถุนั้นใด การตัดสินปัญหาทางสุนทรียะก็โดยอาศัยความงามของวัตถุนั้นนั้น^{๕๘}

ดังนั้นจะเห็นว่าการจะอธิบายความงามได้นั้นต้องอาศัยวัตถุเป็นตัวกลางหรือเป็นเครื่องประกอบ การที่เราสนใจในวัตถุมิใช่เป็นการสร้างความงามขึ้นแก่วัตถุ แต่เป็นเพราะว่าวัตถุนั้นมีความงามวัตถุไม่ได้งานเพราะเราสนใจ แต่เพราะมันงามเราจึงสนใจ^{๕๙} เพราะฉะนั้นพวกปรวีสัยจึงเห็นว่าความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุ และเป็นคุณสมบัติที่แน่นอนตายตัวเป็นสิ่งที่ติดอยู่กับวัตถุมาตั้งแต่แรกโดยไม่ขึ้นกับความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์แต่อย่างใด

๒.๓.๓ ทฤษฎีสัมพัทธวิสัย

ทฤษฎีสัมพัทธวิสัย (Relative Theory) เป็นแนวคิดที่มีลักษณะประนีประนอมระหว่างทฤษฎีอัตวิสัยกับปรวีสัย ซึ่งต่างก็มีความคิดที่สุดโต่งไปทั้งสองทาง กล่าวคือนักคิดกลุ่มปรวีสัยเชื่อว่าคุณค่าทางสุนทรียะเป็นคุณสมบัติของวัตถุและเป็นการแสดงออกของวัตถุ ความงามจึงไม่มีความเกี่ยวข้องของผู้รับรู้แต่อย่างใด ส่วนอัตวิสัยกลับเห็นแย้งโดยอ้างว่าคุณค่าทางสุนทรียะเป็นเรื่องของความรู้สึกความเพลิดเพลินทางสุนทรียะของผู้รับรู้เพียงอย่างเดียวโดยไม่มีความเกี่ยวข้องกับคุณสมบัติใด ๆ ของวัตถุ คุณค่าทางสุนทรียะจึงเป็นเรื่องความชอบหรือไม่ชอบส่วนตัว จึงทำให้ทฤษฎีสัมพัทธวิสัยเป็นแนวคิดที่อยู่กึ่งกลางระหว่างทฤษฎีทั้งสอง โดยที่สัมพัทธวิสัยมองว่าลักษณะของคุณค่าทางความงามเป็นความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับจิต เพราะทั้งวัตถุและจิตต่างก็มีความเป็นจริงทั้งคู่

^{๕๘} จี. ศรีนิวาสนัน, สุนทรียศาสตร์: ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ, แปลโดย สุเชวณ พลอยชุม, หน้า ๒๑ – ๒๒.

^{๕๙} ประเสริฐ ศีลรัตน์, สุนทรียศาสตร์ทางทัศนศิลป์, หน้า ๒๑.

การอธิบายความงามแบบสัมพัทธวิสัยเริ่มต้นเหมือนปรัสสิกกล่าวคือ เป็นการให้ความสำคัญต่อคุณค่าทางสุนทรียะกับวัตถุไม่ใช่ต่อผู้รับรู้ แต่ในขณะเดียวกันสัมพัทธวิสัยก็มีความเห็นเหมือนอรรถวิสัยว่าคุณค่าทางสุนทรียะไม่ใช่สิ่งสมบูรณ์หรือมีค่าในตัวเอง เพราะว่ามันสัมพันธ์กับการรับรู้ทางสุนทรียะของบุคคล ถึงแม้ว่าคุณค่าทางความงามจะเป็นคุณสมบัติของวัตถุ แต่การตัดสินคุณค่าทางสุนทรียะอาศัยวัตถุแต่เพียงอย่างเดียวไม่ได้ จึงต้องอาศัยหลักฐานจากการรับรู้ทางสุนทรียะด้วยเช่นกัน แต่การเกี่ยวข้องกับการรับรู้สุนทรียะก็ไม่ได้เป็นไปตามอำเภอใจเหมือนกับอรรถวิสัย เพราะทุกๆการให้คุณค่าทางสุนทรียะเป็นการให้คุณค่าที่มีหลักฐานมารองรับ^{๖๐} ดังนั้นการตีค่าทางความงาม คุณสมบัติของวัตถุย่อมมีความสำคัญพอ ๆ กันกับปฏิกิริยาตอบสนอง หรือความสนใจของบุคคลที่มีต่อคุณสมบัตินั้น ซึ่งทั้งสองสิ่งต้องมีสัดส่วนพอ ๆ กัน

จอห์น ดิวอี้ (John Dewey) ก็เห็นว่าความงามไม่ได้เป็นจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัย แต่ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของประสบการณ์ ดังเช่นศิลปินที่สร้างผลงานของตนอย่างไร้อารมณ์สุนทรีย์ งานนั้นจะเย็นชาปราศจากสีสันและมีความแข็งทื่อเหมือนเครื่องจักร ศิลปะและความงามจึงเป็นเรื่องที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างการกระทำและการได้รับ^{๖๑}

ดังนั้น คุณค่าทางความงามไม่ใช่คุณสมบัติของวัตถุที่มีลักษณะเป็นสิ่งที่สมบูรณ์และไม่ใช่ความรู้สึกทางสุนทรียะที่เกิดขึ้นโดยตรงของผู้รับรู้เพียงอย่างเดียวอย่างหนึ่ง แต่มันคือความสามารถของคุณสมบัติของวัตถุอันก่อให้เกิดความรู้สึกทางสุนทรียะแก่ผู้รับรู้ ฉะนั้นคุณค่าทางความงามตามทัศนะของทฤษฎีสัมพัทธวิสัยจึงไม่ใช่สิ่งมีค่าในตัวเองแต่มีลักษณะในเชิงสัมพัทธ์ มันจึงเป็นคุณสมบัติของวัตถุที่มีความสัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์

๒.๓.๔ ทฤษฎีอุบัติการณ์ใหม่

ทฤษฎีอุบัติการณ์ใหม่ (Emergent theory) เป็นทฤษฎีที่พยายามขจัดความขัดแย้งของทฤษฎีต่าง ๆ ก่อนหน้านี้ โดยมองว่าความงามนั้นเกิดจากกระบวนการหาคุณค่าทางสุนทรียะโดยที่แนวคิดนี้เห็นแย้งกับทฤษฎีสัมพัทธวิสัยโดยมองว่า ภาวะความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลกับวัตถุนั้น มิใช่เป็นตัวความงาม เพราะบุคคลทำหน้าที่ให้ความสนใจส่วนวัตถุนั้นทำหน้าที่เป็นสิ่งที่ถูกสนใจ ความงามมิใช่ผลลัพธ์ของภาวะสัมพันธ์ระหว่างสิ่งสองสิ่ง หากแต่ความงามเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่โดย

^{๖๐} จรูญ โกมุทรัตนานนท์, สุนทรียศาสตร์: ปัญหาเบื้องต้นในปรัชญาศิลปะและความงาม, หน้า ๙๑.

^{๖๑} วนิดา ข้าเขียว, สุนทรียศาสตร์, หน้า ๑๖๒.

อาศัยความสัมพันธ์ของสองสิ่งนี้เป็นรากฐานที่รองรับการมีอยู่ของความงาม ฉะนั้นความงามจึงมีลักษณะเป็นอุบัติการณ์ใหม่โดยมีองค์ประกอบคือวัตถุ นั่นก็เพราะว่าวัตถุเป็นสิ่งมีคุณสมบัติเฉพาะตัว^{๖๒} และ

- ก. จะต้องมิตัวประกอบหรือวัตถุ ซึ่งมีคุณสมบัติเฉพาะตัว อันเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในการหาคุณค่าความงาม ถ้าหากไม่มีสิ่งที่เรียกว่าคุณสมบัติเฉพาะตัวการหาคุณค่าทางสุนทรียะก็ไม่อาจเกิดขึ้นได้วัตถุนั้นก็จะกลายเป็นศิลปวัตถุ หรือเป็นสิ่งที่ของตามธรรมชาติก็ ดังนั้นในหาคุณค่าความงาม จึงต้องมีวัตถุเพราะคุณค่าทางความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุที่นำไปสู่การตัดสินว่าสิ่งใดงามหรือไม่งาม
- ข. จะต้องมิตัวบุคคลเข้าไปรับรู้ในวัตถุนั้น เพื่อที่จะให้เกิดความรู้ประทับใจต่อวัตถุนั้นในทางความงาม
- ค. จะต้องมีความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุและบุคคล
- ง. บุคคลจะต้องมีหลักเกณฑ์บางอย่างที่ใช้ตัดสินตีความคุณค่าทางความงามของวัตถุ หลักเกณฑ์ดังกล่าวอาจมีการเปลี่ยนแปลงได้ตามกาลเทศะ และในเมื่อหลักเกณฑ์เปลี่ยนแปลงไป การตีคุณค่าทางความงามของบุคคลนั้นก็ย่อมจะเปลี่ยนแปลงไปด้วย
- จ. ถ้าวัตถุที่ต้องการหาคุณค่านั้นแสดงให้เห็นการเข้าได้กับหลักการทั่วไปแล้ว ก็สามารถตัดสินได้ว่าวัตถุนั้นมีคุณค่าทางสุนทรียะ ความงามจึงเกิดจากการที่วัตถุมีคุณสมบัติเข้ากับหลักเกณฑ์พิจารณาที่บุคคลใช้ในการตัดสิน^{๖๓}

จากข้างต้นเป็นการยืนยันว่าคุณค่าทางความงามนั้น เป็นผลที่เกิดจากกระบวนการหาคุณค่า ซึ่งวัตถุที่ได้ชื่อว่าสวยงามก็เพราะเราให้ความสนใจแก่มันตามความต้องการทางความงามของเรา โดยอาศัยหลักเกณฑ์เป็นเครื่องตัดสิน พร้อมกันนั้นความงามก็เป็นสิ่งที่มีอยู่ตามธรรมชาติของมัน แม้ว่าเราจะรู้จักคุณค่าของมันหรือไม่ก็ตาม ดังนั้นคุณค่าทางความงามจึงไม่ได้

^{๖๒} ประเสริฐ ศีลรัตน์, สุนทรียศาสตร์ทางทัศนศิลป์, หน้า ๒๑.

^{๖๓} จี. ศรีนิวาสนัน, สุนทรียศาสตร์: ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ, แปลโดย สุเชวณ พลอยชุม, หน้า ๓๑ – ๓๒.

เป็นทั้งอัตวิสัยและ ปรวิสัยอย่างใดอย่างหนึ่ง หากแต่ว่าเป็นทั้งสอง ทั้งนี้เพราะมันเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากกระบวนการตีคุณค่าอันสลับซับซ้อนขององค์ประกอบทั้งสองนั่นเอง

๒.๔ สรุป

จากการศึกษาแนวคิดสุนทรียศาสตร์จะเห็นได้ว่า มีการกล่าวถึงองค์ประกอบทางสุนทรียศาสตร์ที่เป็นทฤษฎีหลักใหญ่ ๆ อยู่ ๒ ทฤษฎีด้วยกันกล่าวคือ ทฤษฎีศิลปะ (Theory of Art) และทฤษฎีความงาม (Theory of Beauty) โดยในส่วนของทฤษฎีศิลปะพบว่า มีการถกเถียงในประเด็นของงานศิลปะอยู่ ๓ ทฤษฎีด้วยกันกล่าวคือ (๑) ทฤษฎีการลอกเลียนแบบ (Representation Theory) มองว่าศิลปะคือการลอกเลียนแบบของสิ่งลอกเลียนแบบและศิลปะเป็นสิ่งแทนค่าหรือสัญลักษณ์ (๒) (Form Theory) ทฤษฎีรูปทรง มองว่าศิลปะไม่ได้อยู่ที่เนื้อหา หากแต่มันคือรูปทรง เส้น สี เสียงหรือสุนทรียธาตุ (๓) ทฤษฎีการแสดงออก (expression Theory) แย้งว่าศิลปะไม่ได้เป็นทั้งการลอกเลียนแบบหรือรูปทรง หากแต่ศิลปะคือการแสดงออกซึ่งอารมณ์และความรู้สึก

ทฤษฎีความงาม (Theory of Beauty) พบว่ามีการกล่าวถึงอยู่ ๔ ทฤษฎีด้วยกัน กล่าวคือ (๑) ทฤษฎีอัตวิสัย (Subjective Theory) มองว่าความงามหรือคุณค่าทางสุนทรียะเกิดจากบุคคลหรือจิตเท่านั้น (๒) ทฤษฎีปรวิสัย (Objective Theory) กลับมองว่าความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุและมีอยู่ในวัตถุต่อจะทำให้มีคนมารับรู้มันหรือไม่ก็ตามมันก็มีอยู่ของมันอย่างนั้น (๓) ทฤษฎีสัมพัทธวิสัย (Relative Theory) มองว่าความงามนั้นมีลักษณะเป็นสัมพัทธ์คืออาศัยทั้งการรับรู้ของบุคคลและการมีอยู่ของวัตถุ (๔) ทฤษฎีอุบัติการณ์ใหม่ (Emergent theory) กลับมองว่าความงามเป็นสิ่งที่เกิดจากการหาคุณค่า โดยอาศัยหลักเกณฑ์ร่วมกันและความงามเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่โดยอาศัยความสัมพันธ์สิ่งนี้เป็นรากฐานที่รองรับการมีอยู่ของความงาม