

บทที่ ๔

วิเคราะห์แนวคิดสุนทรียศาสตร์ในภาพจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี

ในบทนี้ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี โดยใช้ทฤษฎีศิลปะ และ ทฤษฎีความงาม อันมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๔.๑ วิเคราะห์ทฤษฎีศิลปะที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี ที่ว่าด้วยทฤษฎีการลอกเลียนแบบ ทฤษฎีรูปทรง และทฤษฎีการแสดงออก เพื่อประเมิน (evaluation) ภาพจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี ว่าสอดคล้องกับแนวคิดใดมากที่สุด

๔.๑.๑ ทฤษฎีการลอกเลียนแบบ

ทฤษฎีการลอกเลียนแบบเห็นว่าผลงานทางศิลปะเกิดจากการลอกเลียนแบบสิ่งตามธรรมชาติให้มีความเหมือนจริง ไม่ว่าจะเป็นคน สัตว์ หรือสิ่งของ ซึ่งศิลปินได้รังสรรค์ผลงานศิลปะของตนให้มีความสัมพันธ์โลกภายนอกตามที่มันเป็น^๑

เทคนิคการสร้างภาพจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี นั้นมีการผสมผสานเอาทั้งรูปแบบและเนื้อหาเข้ามาสัมพันธ์กันทำให้งานมีลักษณะเป็นรูปแบบร่วมสมัยดังความตอนหนึ่งว่า “ผมนำเอาปรัชญาตะวันออกมาผสมผสานเข้ากับลักษณะร่วมสมัยและนำเสนอออกมา”^๒ ซึ่งถ้าหาประเมินภาพจิตรกรรมของถวัลย์ผ่านทฤษฎีการลอกเลียนแบบ หรือภาพจิตรกรรมจะมีความสอดคล้องกับแนวคิดนี้ ก็ต่อเมื่อภาพจิตรกรรมของถวัลย์ ต้องมีลักษณะรูปแบบเหมือนกับลัทธิเหมือนจริง (Realism) ซึ่งโดยทั่วไปการสร้างรูปแบบศิลปะตามแนวคิดนี้ จะเป็นการถ่ายแบบ จากธรรมชาติมาสู่ผลงานศิลปะโดยปราศจากการเพิ่มหรือการตัดทอนแต่งเติมใด ๆ ทั้งสิ้นผลงานศิลปะที่จัดอยู่ในลัทธิเหมือนจริง จึงมีรูปแบบที่เหมือนกับธรรมชาติของต้นแบบอย่างที่มันเป็น^๓ แต่เมื่อพิจารณาจาก

^๑ จรูญ โกมุตตานนท์, ศิลปะคืออะไร, (กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ แกรมมี่, ๒๕๓๙), หน้า ๒๐.

^๒ ดัชนี, ไตรสุรย์, (กรุงเทพฯ: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, ๒๕๔๗), หน้า ๑๒๘.

^๓ ดูรายละเอียดใน ราล์ฟ ไมเยอร์, พจนานุกรมศัพท์และเทคนิคทางศิลปะ, แปลโดย มะลิฉัตร เอื้องอานนท์, (กรุงเทพฯ: กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๔๐), หน้า ๗๔๗.

การสร้างรูปแบบงานจิตรกรรมของอวัลย์ ที่ผสมผสานเอาลักษณะทางกายภาพทางกายวิภาคของ คน สัตว์ สิ่งของ มาสร้างเป็นรูปแบบใหม่ ที่ผิดไปจากสภาพที่ปรากฏเดิมของต้นแบบ จากประเด็น ดังกล่าว จิราภรณ์ แสงเจริญเกียรติ ก็เห็นสอดคล้องว่า “ภาพส่วนใหญ่จะมีครึ่งคนครึ่งสัตว์ หรือ ภาพที่ผสมผสานภาพลักษณะระหว่างคนกับสัตว์ที่ประติประต่อกันอย่างเสรี ที่มาจากเรื่องราวของ สัตว์”^๔ ซึ่งตรงประเด็นดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าภาพจิตรกรรมของอวัลย์ มีความขัดแย้งกับทฤษฎีการ ลอดเลียนแบบ

เพลโตเห็นว่าศิลปะเป็นการลอกเลียนแบบตามธรรมชาติของสภาพที่ปรากฏ^๕ ซึ่ง ศิลปินได้พยายามสร้างสรรค์ผลงานของตนได้มีความคล้ายคลึงกับรูปแบบ เป็นการเลียนแบบของสิ่ง เฉพาะที่มีสภาพปรากฏ (Appearance) ดังนั้นตามทัศนะของเพลโตเวลาที่อวัลย์วาดภาพ เช่น ภาพ ของ วัว เขาจะต้องวาดภาพวัวโดยการลอกเลียนแบบสภาพที่ปรากฏต่อหน้าเท่านั้นเขาจะไม่สามารถวาดลักษณะ วัว ที่เป็นแบบสากลได้

ประเด็นนี้เมื่อประเมินผ่านการลอกเลียนแบบตามทัศนะของเพลโต จะเห็นได้ว่าการที่ อวัลย์จะวาดภาพสิ่งใดก็ได้แล้วแต่ เขาจะต้องวาดสิ่งที่เป็นสภาพปรากฏต่อหน้าเขาเท่านั้น จะไม่ สามารถจินตนาการหรือนึกคิดเอาเองได้ เพราะการลอกเลียนแบบทุกครั้งต้องมีภาพผลงานจิตรกรรม ให้มีผลออกมาเหมือนกับสิ่งเฉพาะที่เป็นต้นแบบของมัน เพราะตามทัศนะของเพลโต การที่อวัลย์ไม่ ่ไม่วาดภาพลอกแบบอย่างที่มีมันเป็น “มันยังทำให้ผลงานศิลปะของเขาห่างไกลจากความจริงที่เป็น สิ่งสากล”^๖ แต่เมื่อมองรูปแบบการสร้างผลงานภาพจิตรกรรมของอวัลย์ ส่วนหนึ่งก็ได้แรงบันดาลใจมาจากลักษณะทางกายวิภาค (Anatomy) ของสัตว์ ทั้งที่เป็นสัตว์สี่เท้า สองเท้า สัตว์บก สัตว์น้ำ ซึ่งอวัลย์ได้ลอกเลียนแบบทางกายวิภาคของสัตว์เหล่านั้นมาสร้างผลงานภาพจิตรกรรมของตนก็จริง อยู่ แต่รูปแบบการสร้างผลงานจิตรกรรมของอวัลย์ไม่ได้ลอกเลียนแบบในลักษณะของความเหมือน

^๔ จิราภรณ์ แสงเจริญเกียรติ, การผสมผสานภาพลักษณะระหว่างคนกับสัตว์ในงานจิตรกรรมร่วมสมัยไทย ของ อวัลย์ ดัชนี ประทีป คชบัว และเกียรติอนันท์ เอี่ยมจันทร์, *วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต*, (บัณฑิตวิทยาลัย : ศิลปากร, ๒๕๕๕). หน้า ๒๔.

^๕ Plato, *the Republic*, Translation by Benjamin Jowett, Edited by Scott Buchanan, (New York: Penguin Books, 1977), p. 660.

^๖ เพลโต, *อุดมรัฐ*, แปลโดย ปรีชา ช่างขวัญยืน, (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๒๓), หน้า

จริง (Realism) ทั้งหมดเพียงแต่หยิบยกเองบางส่วนที่เห็นว่าเหมาะสม แต่หลังจากนั้นก็เอารูปแบบของสัตว์มาผสมผสานกันสร้างรูปแบบให้ขึ้นมาเป็นสัญลักษณ์เพื่อเชื่อมโยงเข้ากับเนื้อหาและเรื่องราวที่ดีความตามทัศนะของตนที่คิดไว้ก่อนการสร้างผลงานภาพจิตรกรรม

จากประเด็นดังกล่าว จิราภรณ์ แสงเจริญเกียรติ ก็เห็นสอดคล้องว่า “ผลงานของถวัลย์ ผ่างไปด้วยสัญลักษณ์ต่าง ๆ รวมกัน ภาพส่วนใหญ่จะมีครึ่งคนครึ่งสัตว์ หรือภาพที่ผสมผสานภาพลักษณะระหว่างคนกับสัตว์ที่ประติประต่อกันอย่างเสรี ที่มาจากเรื่องราวของสัตว์”^๗

ดังนั้นงานของถวัลย์จึงไม่ได้จำกัดอยู่ใน แต่รูปแบบของวัฒนธรรม ประเพณี หรือรูปแบบแนวคิดศิลปะใดศิลปะหนึ่ง หากแต่เป็นงานที่มีลักษณะร่วมสมัยมากกว่า

ในประเด็นดังกล่าวอาจมีคนเห็นแย้งว่าภาพจิตรกรรมของถวัลย์ มีความสอดคล้องกับศิลปะการลอกเลียนแบบตามทัศนะของเพลโตเพราะ

ก. ถวัลย์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากลักษณะทางกายวิภาคของคน สัตว์ สิ่งของ ดังนั้นภาพจิตรกรรมบางส่วนจึงมีลักษณะที่เหมือนจริง^๘

ข. ภาพบางภาพของถวัลย์เป็นการลอกเลียนแบบให้เชื่อมโยงกับสภาพที่ปรากฏเหมือนกับลักษณะต้นแบบ เช่น ภาพผีแปร่ง

แต่ประเด็นดังกล่าวผู้วิจัยเห็นว่าภาพจิตรกรรมของถวัลย์ มีความขัดแย้งกับศิลปะตามทัศนะของเพลโตกล่าวคือ

ก. ตามทัศนะของเพลโตเห็นว่าศิลปะคือการลอกเลียนแบบของสิ่งลอกเลียนแบบ^๙

ข. ศิลปะที่ลอกเลียนแบบจะต้องมีความสัมพันธ์กับต้นแบบที่เป็นสภาพปรากฏของโลกภายนอกโดยไม่มีการตัดทอนส่วนใดส่วนหนึ่งออก

ค. ถวัลย์ใช้รูปแบบทางกายภาพของ คน สัตว์ สิ่งของ เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างงานจิตรกรรม แต่เมื่อเขาวาดสิ่งเหล่านั้นได้ตัดทอนเอาเฉพาะส่วนที่เห็นว่ามี

^๗ จิราภรณ์ แสงเจริญเกียรติ, การผสมผสานภาพลักษณะระหว่างคนกับสัตว์ในงานจิตรกรรมร่วมสมัยไทยของ ถวัลย์ ดัชนี ประทีป คชบัว และเกียรติอนันท์ เอี่ยมจันทร์, วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต, (บัณฑิตวิทยาลัย : ศิลปากร, ๒๕๕๕). หน้า ๒๔.

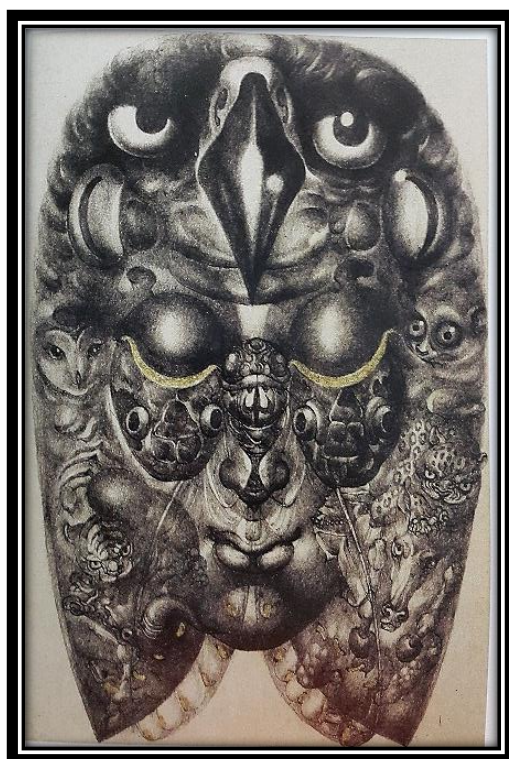
^๘ ดูรายละเอียดภาพใบหน้าของแผ่นดินในบทที่ ๓ (ถวัลย์ ๒), หน้า ๔๔.

^๙ เพลโต, **อุดมรัฐ**, แปลโดย ปรีชา ช่างขวัญยืน, หน้า ๓๘๓.

ความสำคัญเท่านั้น ดังนั้นจึงไม่ได้สร้างผลงานจิตรกรรมให้มีความเหมือนจริงกับลักษณะทางกายภาพที่เป็นต้นแบบของมัน

- ง. รูปแบบของ คน สัตว์ สิ่งของ ที่ปรากฏในผลงานภาพจิตรกรรมของอวัลย์เป็นสิ่งที่เชื่อมโยงเข้ากับเนื้อหาและเรื่องราวที่ตีความตามทัศนะของอวัลย์^{๑๐} และมีการประติบัติต่อกันอย่างเสรี ดังนั้นผลงานของเขาจึงไม่ใช้การลอกเลียนแบบที่มีความเหมือนจริงกับสภาพที่ปรากฏของต้นแบบ
- จ. ฉะนั้น ผลงานภาพจิตรกรรมของอวัลย์ จึงมีขัดแย้งกับศิลปะตามทัศนะของเพลโต เพราะฉะนั้นจากข้างต้นเมื่อประเมินแล้ว ผู้วิจัยเห็นว่าลักษณะผลงานภาพจิตรกรรมของอวัลย์ ดัชนี ไม่สอดคล้องกับศิลปะตามทัศนะของเพลโต

ในทัศนะของ อี. เอช. กอมบริช (E. H. Gombrich) และเนลสัน กูดแมน (Nelson Goodman) เห็นว่าศิลปะนั้นไม่ได้เป็นการเลียนแบบสิ่งภายนอกอย่างตรงไปตรงมา หากแต่ว่ามันมีความสัมพันธ์กันในลักษณะของการแทนค่า (Substitute) ของสิ่งนั้นศิลปะจึงมีลักษณะคล้ายกับสัญลักษณ์ (Symbol) เพื่อต้องการบ่งถึงโลกภายนอก



ภาพใบหน้าของแผ่นดิน

ขนาด: ๒๑ x ๓๔ ซม.

เทคนิค: ปากกาลูกลื่นทองคำเปลว บนกระดาษ

^{๑๐} ดูรายละเอียดภาพเทพชุมนุมในบทที่ ๓ (อวัลย์ ๗), หน้า ๕๑.

ดังนั้นถ้ามองภาพจิตรกรรมของถวัลย์จะเห็นว่า การจัดวางรูปแบบของสัตว์ต่าง ๆ แสดงให้มีความสัมพันธ์กับการแทนค่าทางเนื้อหาเรื่องราวที่เชื่อมกับสรรพสิ่งเช่น ภาพใบหน้าของแผ่นดิน ถวัลย์วางรูปแบบของสัตว์เพื่อใช้เป็นสะท้อนเนื้อหาของธาตุ ๔ โดยงูแทนธาตุดินและธาตุน้ำ เหยี่ยวแทนธาตุลม เสือแทนธาตุไฟ เพื่อสะท้อนให้เห็นความเป็นทวินิยมของธรรมชาติและสิ่งทั้งหลาย ดังที่ลักษณะ คุณสมบัติเห็นสอดคล้องว่า “การจัดวางรูปภาพของสัตว์ต่าง ๆ ที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมของถวัลย์จำนวนมากมีความสัมพันธ์กับธาตุ ๔ (ดิน น้ำ ลม ไฟ)...เพื่อสะท้อนถึงความสมดุลของโลกธาตุ ความสมดุลของโลก และสรรพสิ่งล้วนเกี่ยวพันกันทั้งหมด”^{๑๑}

ภาพจิตรกรรมของถวัลย์ตามทัศนะของกอมบริชและกูดแมนหมายถึง “การแทนค่าเชิงสัญลักษณ์”^{๑๒} กล่าวคือถวัลย์จะสร้างงานศิลปะเพื่อต้องการแทนสิ่งจริงในโลกของปรากฏการณ์ซึ่งเปรียบเหมือนภาษาที่มีลักษณะของคำที่บ่งชี้ไปหาสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่นเมื่อเราเห็นเสือกัดวัวในภาพเขียนภาพใบหน้าของแผ่นดิน เสือกัดวัวที่เราเห็นในภาพมีลักษณะเป็นการ “แทน” เสือกับวัวเท่านั้นมันไม่ได้มีความคล้ายคลึงเหมือนกับเสือกัดวัวในโลกของปรากฏการณ์ ดังนั้นเสือกัดวัวที่ปรากฏในภาพจึงมีลักษณะของความเป็นภาษาในการสื่อหรือชี้ไปหาความเป็นเสือกับวัวที่มีชีวิตอยู่โดยทั่ว ๆ ไปเหมือนกับสัญลักษณ์ของคำ (Words) ที่ปรากฏอยู่ในหนังสือหรือบทความ เช่น คำว่า “ผู้หญิง” ผู้หญิงที่เป็นคำมีลักษณะเป็นการแทนหรือบ่งถึงผู้หญิงในโลกของปรากฏการณ์เพียงเท่านั้น แต่ว่าเสือกัดวัวที่ปรากฏอยู่ในภาพใบหน้าของแผ่นดินมีเนื้อหาที่ลึกกว่าการเป็นเพียงแค่นสัญลักษณ์ที่บ่งถึงเรื่องทั่วไปอย่างทีกอมบริชและกูดแมนหมายถึง หากแต่เสือกัดวัวเป็นสัญลักษณ์ที่ถวัลย์ใช้การตีความจากเนื้อเรื่องของพุทธศาสนาระหว่างกาลเวลา ซึ่งหมายถึงอนาคตจะมากลืนกินอดีตกล่าวคือ เสือเป็นการแทนอนาคตคือพระศรีอริยเมตตรัย และวัวเป็นการแทนอดีตคือพระโคตมะ เขาจึงสร้างรูปแบบใหม่ขึ้นมาแล้วถ่ายทอดออกมาในลักษณะเชิงสัญลักษณ์เสือกัดวัว ดังนั้นถ้าภาพจิตรกรรมของถวัลย์ ถ้ามีความสอดคล้องกับทัศนะของกอมบริชและกูดแมน แล้วภาพของเขาจะไม่สามารถปรากฏเนื้อหาที่เป็นอย่างอื่นนอกเหนือจากเป็นการใช้ลักษณะของ คน สัตว์ สิ่งของ เพื่อแทนสิ่งที่อยู่ในโลกปรากฏการณ์ได้เลย

^{๑๑} ลักษณะ คุณสมบัติ, สุนทรียภาพในผลงานจิตรกรรม ถวัลย์ ดัชนี, วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต, (บัณฑิตวิทยาลัย : ศิลปากร, ๒๕๕๔). หน้า ง.

^{๑๒} จรูญ โคมุทรัตนานนท์, ศิลปะคืออะไร, หน้า ๓๗.

จากประเด็นข้างต้นผู้วิจัยเห็นว่าภาพจิตรกรรมของถวัลย์ มีความขัดแย้งกับทัศนะของ กอมบริชและกูดแมน เพราะทัศนะดังกล่าวการลอกเลียนแบบศิลปะทุก ๆ ชิ้นจะต้องมีความสัมพันธ์ กับโลกปรากฏการณ์ในลักษณะการแทนแบบสัญลักษณ์เหมือนรูปแบบของคำ ถ้าภาพจิตรกรรมเป็น ตามทัศนะนี้ แล้วจะไม่สามารถใช้สิ่งใดเป็นการแทนสิ่งนามธรรมหรือการแสดงออกอารมณ์ ความรู้สึก และรูปแบบนอกเหนือจากตัวมันเองได้เลย แต่ภาพจิตรกรรมของถวัลย์ใช้ลักษณะทาง กายวิภาค สัตว์ และสิ่งของเป็นสัญลักษณ์แทนสิ่งอื่นนอกเหนือจากตัวมันเอง กล่าวคือ ใช้เสื้อแทน ไฟ ภูแทนดินหรือน้ำ ซึ่งเขาไม่ได้ใช้เสื้อหรือภูแทน เสื้อหรือภูทุกๆ ไปที่มีอยู่ในโลกของปรากฏการณ์ ดังนั้นจากการที่กล่าวมาจะเห็นว่าภาพวาดจิตรกรรมของถวัลย์ขัดแย้งกับศิลปะการ ลอกเลียนแบบตามทัศนะของ กอมบริชและกูดแมนเพราะว่า

- ก. ภาพจิตรกรรมของถวัลย์ไม่เป็นการลอกเลียนแบบเชิงสัญลักษณ์ในลักษณะที่บ่งถึง ตัวมันเองในสภาพที่ปรากฏทั่ว ๆ ไป
- ข. การลอกเลียนเชิงสัญลักษณ์ในภาพของถวัลย์นอกจากตัวมันเองแล้ว ยังเป็นแทน ค่าของสิ่งอื่นนอกเหนือจากตัวมันเอง

เพราะฉะนั้นจากการที่กล่าวมาทั้งหมดผู้วิจัยจึงเห็นว่าภาพจิตรกรรมของถวัลย์เมื่อ ประเมินแล้วจึงมีความขัดแย้งกับทฤษฎีการลอกเลียนแบบ

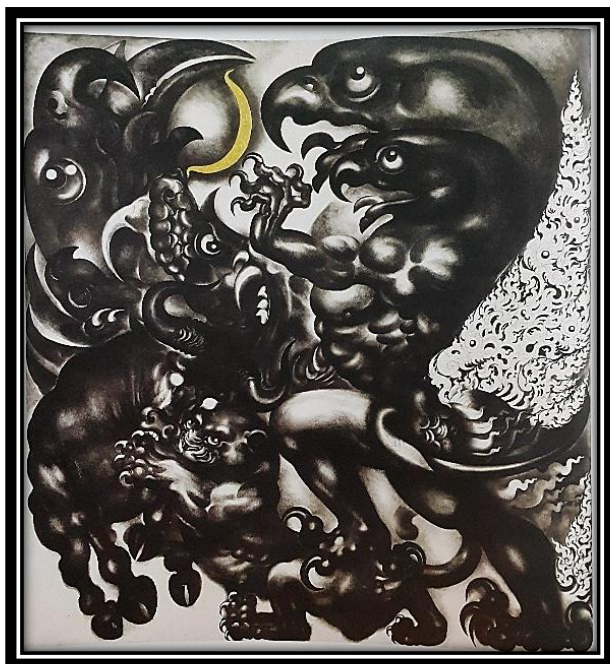
๔.๑.๒ ทฤษฎีรูปทรง

ทฤษฎีรูปทรงเห็นว่าศิลปะเกิดจากศิลปะวัตถุเช่น สี เส้น และรูปทรงที่เป็นโครงสร้าง และความได้สัดส่วนที่เหมาะสมผสมผสานกลมกลืนกันในผลงานศิลปะ มากกว่าเนื้อหาเรื่องราวภายในที่ ปรากฏอยู่ในผลงานงานศิลปะ^{๑๓}

ถวัลย์ใช้ลักษณะทางด้านกายวิภาคของ คน สัตว์ สิ่งของ เป็นแรงบันดาลใจในการ สร้างรูปแบบงานจิตรกรรมของถวัลย์ ที่ผสมผสานเอาแนวคิดศิลปะต่าง ๆ ในลักษณะของรูปแบบ ร่วมสมัย ที่แสดงออกมาได้อย่างกลมกลืนและมีสัดส่วนที่พอดี เช่นงานวาดเส้นหรืองานจิตรกรรม ของถวัลย์ โดยเฉพาะการไล่น้ำหนักของแสงเงาที่ใช้สีขาวดำเป็นหลัก ซึ่งแสดงออกถึงการรวมตัว ของ เส้นและสี ที่ความเป็นเอกภาพมีระเบียบแบบแผน ปรากฏออกมาเป็นความสมดุล ความ

^{๑๓} จี. ศรีนิวาสนัน, สุนทรียศาสตร์: ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ, แปลโดย สุเชาวน์ พลอยชุม, (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๔๕), หน้า ๖๓.

สมมาตร ลักษณะพื้นผิวของภาพจิตรกรรม อย่างลงตัวหรือแม้แต่งานประเภทฝีแปรง (brushwork) ของถวัลย์ก็เน้นไปที่วาดจบภายในฝีแปรงเดียวทำให้เกิดเป็นลายเส้นที่มีความเป็นอิสระตามวิถีของฝีแปรง และนอกจากลักษณะผลงานแล้ว สิ่งที่สำคัญในการสร้างงานของถวัลย์จะขาดไม่ได้ คือ เนื้อหาเรื่องราวที่ถวัลย์นำมาตีความเพื่อการสร้างรูปแบบภาพจิตรกรรมขึ้นมา ถ้าถวัลย์ไม่ให้ความสำคัญกับเนื้อหาเขาจะสามารถสร้างงานที่มีความเป็นอัตลักษณ์ได้หรือไม่ คำตอบคือไม่ได้ เพราะภาพจิตรกรรมของเขาทั้งหมดล้วนมีความสัมพันธ์กับเนื้อหา โดยเฉพาะเนื้อหาที่เป็นศาสนา ปรัชญา ความเชื่อทางด้านตะวันออก เช่น ภาพภวัตตหาวิภวัตตหา ซึ่งถวัลย์ได้นำเนื้อหาทางพุทธปรัชญาที่เรียกว่าความอยากเป็นไปและไม่อยากเป็นไป โดยได้แรงบันดาลใจมาจากลักษณะทางกายวิภาคของนก แล้วนำมาสร้างรูปแบบซ้อนกันเรียกว่านกคาบ พร้อมกันนั้นภายในภาพก็ได้นำเรื่องราวของพระพุทธเจ้า ๕ พระองค์มาเชื่อมโยงเข้ากับเนื้อหาโดยใช้สัตว์เป็นสัญลักษณ์ ดังความตอนหนึ่งว่า “ปากนกเงือกแทน กกุกสันโท... ถัดลงมาเป็นงู เป็น โกนาคมน์ ซึ่งเป็นนาค พระพุทธเจ้าองค์ที่ ๒ ถัดลงมาตรงนี้เป็น กัสสปะเป็นเต่า และวูนี่คือโคตมะ ต่อจากโคตมะก็เป็น ศรีอริยะเมตตรัย ซึ่งเป็นเสือเหลือง”^{๑๔}



ภาพภวัตตหาและวิภวัตตหา

ขนาด: ๒๐๐ x ๑๘๕ ซม.

เทคนิค: สีน้ำมันทองคำเปลว

^{๑๔} ถวัลย์ ดัชนี, ไตรสุรย์, หน้า ๑๓๐.

เนื้อหาดังกล่าวนี้เป็นข้อยืนยันแสดงให้เห็นว่า ฌ็อลท์จะสร้างงานให้มีความลุ่มลึกไม่ได้ ถ้าไม่มีเนื้อหาและเรื่องราว และถ้าหากว่าฌ็อลท์สร้างงานศิลปะตามทัศนะนี้แล้วงานจะออกมาในลักษณะใด คำตอบคือภาพจิตรกรรมของเขาจะที่ไม่มีเนื้อหาเรื่องราวใด ๆ ภาพจิตรกรรมก็จะเป็นการลอกเลียนแบบตามสภาพของรูปร่างรูปทรงที่เป็นต้นแบบเหมือนอย่าง que ที่ทฤษฎีการลอกเลียนแบบเชื่อ นั่นก็เพราะว่าทฤษฎีรูปทรงเห็นว่า เนื้อหาเป็นเรื่องราวที่ศิลปินนำมาจากโลกภายนอกทั้งที่เป็นธรรมชาติของคน สัตว์ สิ่งของ ซึ่งเป็นสิ่งอิสระจากศิลปะ แต่รูปทรงจะเป็นอิสระจากศิลปะไม่ได้^{๑๕} ทฤษฎีนี้จึงไม่ให้ความสำคัญกับเนื้อหา แต่ฌ็อลท์นั้นให้ความสำคัญกับทั้งสองประเด็น ดังนั้นในประเด็นนี้ผู้วิจัยจึงเห็นว่าภาพจิตรกรรมของฌ็อลท์ ไม่สอดคล้องกับทฤษฎีรูปทรง เพราะให้ความสำคัญเงื่อนไขทางด้านศิลปวัตถุเพียงด้านเดียว แต่ไม่ยอมรับเงื่อนไขทางด้านเนื้อหาของภาพจิตรกรรมซึ่งภาพจิตรกรรมของฌ็อลท์มีเนื้อหาและเรื่องราวเป็นเงื่อนไขหนึ่งต่อการสร้างงานจิตรกรรมดังนั้นภาพจิตรกรรมของฌ็อลท์ ไม่สอดคล้องกับทฤษฎีรูปทรง

คลีฟ เบลล์ (Clive Bell) เห็นว่ารูปทรง (form) คือหัวใจสำคัญของศิลปะที่มีอยู่ในผลงานศิลปะทุกชิ้น อารมณ์สุนทรีะนั้นเกิดจากการรับรู้ต่อรูปทรงต่าง ๆ ซึ่งถือว่าเป็นสิ่งที่กำหนดถึงคุณลักษณะของผลงานศิลปะเบลล์เรียกว่า รูปทรงแห่งนัยยะ^{๑๖} (Significant Form) เป็นองค์รวมของเส้นและสี แต่ผู้วิจัยเห็นว่าฌ็อลท์นั้นให้ความสำคัญกับรูปทรงและเนื้อหาเท่ากัน เพราะทั้งสองนั้นเป็นพื้นฐานในการสร้างผลงานภาพจิตรกรรมของเขา ซึ่งฌ็อลท์ใช้เส้นและสีแสดงให้เห็นสัดส่วนรูปทรงทางกายภาพของสัตว์เพื่อแสดงออกถึงศิลปวัตถุรูปอาร์มและความรู้สึกต่าง ๆ ส่วนเนื้อหาเป็นความคิดคำนึง (concept) เป็นรูปอาร์มความสะเทือนใจ เป็นจิตวิญญาณที่ร้อนรุ่ม และความปรารถนาต่าง ๆ ของฌ็อลท์แสดงออกมาผ่านภาพจิตรกรรม เพื่อให้เกิดความกลมกลืนอันเป็นเอกภาพในศิลปะของตน และถ้าหากว่าฌ็อลท์ให้ความสำคัญกับรูปทรงเพียงอย่างเดียว งานศิลปะของเขาก็จะมีเนื้อหาที่ตื้นเขินไม่มีความลุ่มลึกเหมือนลักษณะที่เป็นอยู่ ซึ่งจิราภรณ์ แสงเจริญเกียรติก็เห็นสอดคล้องว่า “การสร้างรูปทรงทางศิลปะของฌ็อลท์ได้นำเนื้อหาเรื่องราวคติความเชื่อ ทาง

^{๑๕} จี. ศรีนิวาสนัน, สุนทรีศาสตร์: ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ, แปลโดย สุเชาวน์ พลอยชุม, (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๔๕), หน้า ๖๓.

^{๑๖} Clive Bell, *Art*, (New York: Frederick A. Stokes Company, 1913), p. 8.

พุทธศาสนา พราหมณ์และฮินดู...สื่อออกมาใหม่จากการตีความและจิตนาการของถวัลย์เอง”^{๑๗} ซึ่งในประเด็นนี้อาจถามต่อได้ว่าถ้าภาพจิตรกรรมของถวัลย์ที่เป็นไปตามทัศนะของเบลล์จะมีลักษณะอย่างไร ผู้วิจัยเห็นว่าภาพจิตรกรรมของเขาจะต้องมีลักษณะเหมือนกับลัทธิบาบิกนิยม (cubism) ซึ่งจะต้องมีการตัดทอนสิ่งที่ไม่ต้องการออกและเพิ่มเติมด้วยการใช้เส้นเลขาคณิตเข้ามาในภาพ

ฉะนั้นจากการที่กล่าวมาจะเห็นว่านอกจากรูปทรงแล้วภาพจิตรกรรมของถวัลย์ยังมีเนื้อหาเรื่องราวที่เป็นเงื่อนไขจำเป็นที่ขาดไม่ได้ ดังนั้นเมื่อเนื้อหาเป็นเงื่อนไขจำเป็นที่ขาดไม่ได้ ผู้วิจัยจึงเห็นว่าผลงานภาพจิตรกรรมของถวัลย์ เมื่อประเมินแล้วจึงไม่สอดคล้องกับกับทฤษฎีรูปทรง

๔.๑.๓ ทฤษฎีการแสดงออก

ทฤษฎีการแสดงออก (Theory of Expression) เห็นว่าศิลปะนั้นโดยสาระัตถะคือการแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึก^{๑๘} ภาพจิตรกรรมของถวัลย์ เมื่อมองจากรูปแบบเนื้อหาและลักษณะผลงานภาพจิตรของถวัลย์มีความเป็นศิลปะร่วมสมัย^{๑๙} เป็นแนวคิดที่แสดงออกอย่างไม่จำกัดด้วยรูปแบบ มีความหลากหลายในรูปแบบเนื้อหาในการแสดงออก มีความแตกต่างทางเชื้อชาติ วัฒนธรรม ตอบสนองทางความคิด อารมณ์ มีอิสระและเสรีภาพในการแสดงออกศิลปะ และเป็นแนวคิดที่เกิดการค้นหาตัวตนในความเป็นมนุษย์ผ่านผลงานศิลปะ^{๒๐} แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกของตนผ่านภาพจิตรกรรม ซึ่งไม่ใช่เป็นการแสดงให้เห็นการลอกเลียนแบบหรือการนำเสนอรูปทรงของศิลปวัตถุเพียงอย่างเดียว ซึ่งประเด็นดังกล่าวอาจถามได้ว่าภาพจิตรกรรมของถวัลย์มีความสอดคล้องกับทฤษฎีการแสดงออกหรือไม่ กล่าวคือ

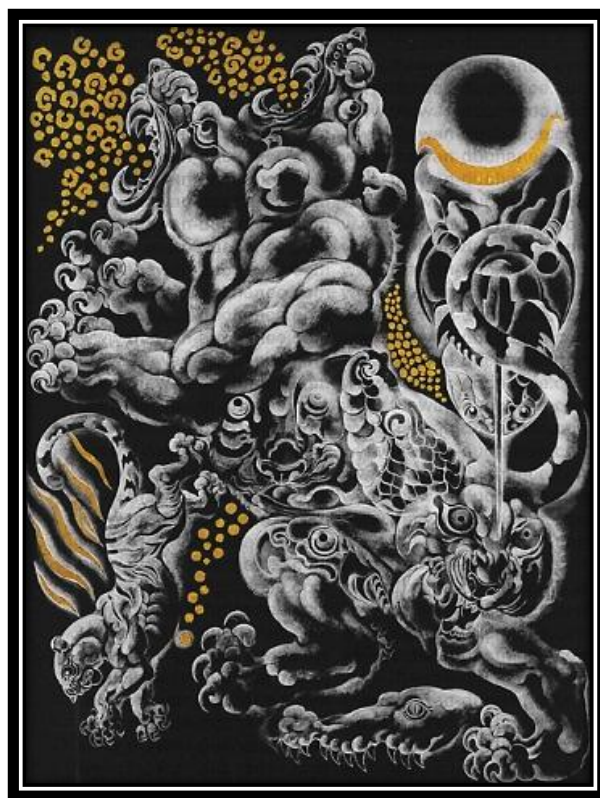
^{๑๗} จิราภรณ์ แสงเจริญเกียรติ, การผสมผสานภาพลักษณะระหว่างคนกับสัตว์ในงานจิตรกรรมร่วมสมัยไทยของ ถวัลย์ ดัชนี ประทีป คชบัว และเกียรติอนันท์ เอี่ยมจันทร์, วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต, หน้า ๘๕.

^{๑๘} Noel Carroll, *Philosophy of Art: A contemporary introduction*, (New York, Routledge, 1999), p. 61.

^{๑๙} คุรายละเอียดใน ถวัลย์ ดัชนี, *ไตรสุรย์*, หน้า ๑๒๗ – ๑๒๘.

^{๒๐} คุรายละเอียดใน ศกฤกษ์ คณิตวานันท์, การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องความต่างของฌ็อง – ฟร็องซัวส์ ลียอตต์: กรณีศึกษาเรื่องความงามในปรัชญาศิลปะร่วมสมัย, วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรดุษฎีบัณฑิต, (บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๘). หน้า ๔๓.

ก. งานจิตรกรรมของถวัลย์ แสดงให้เห็นเนื้อหาที่เกี่ยวกับธรรมชาติของมนุษย์ และสรรพสิ่งเช่น ในที่นี้ผู้วิจัยของยกตัวอย่างภาพภวตัณหาและวิภวตัณหา ซึ่งเป็นการตีความอารมณ์ในทัศนะของพุทธปรัชญาเห็นว่าธรรมชาติของมนุษย์มีอารมณ์ที่เป็นทวิลักษณะคือลักษณะของความอยากเป็นไปและไม่อยากเป็นไป เกิดดับ เกิดดับ อยู่ตลอดเวลา ซึ่งถวัลย์ได้ถ่ายทอดอารมณ์นั้นออกมา ในลักษณะเชิงสัญลักษณ์ที่เป็นม้า ๒ หัว^{๒๑} นก ๒ หัว^{๒๒} เสือ ๒ หัว^{๒๓} ที่มันแย่งกันเป็นไป แสดงให้เห็นอารมณ์สะเทือนใจนั้น พร้อมถึงจิตวิญญาณที่เราร้อน ความปรารถนา จึงออกมาเป็นงานภาพจิตรกรรมที่ชื่อว่าภวตัณหาและวิภวตัณหา



ภาพภวตัณหาและวิภวตัณหา

ขนาด: ๑๕๐ x ๒๐๐ ซม.

เทคนิค: สีน้ำมันทองคำเปลวบนผ้าใบ

^{๒๑} ดูรายละเอียดภาพภวตัณหาและวิภวตัณหาในบทที่ ๓ (ถวัลย์ ๓), หน้า ๔๖. และ (ถวัลย์ ๖), หน้า ๕๐.

^{๒๒} ดูรายละเอียดภาพภวตัณหาและวิภวตัณหาในบทที่ ๓ (ถวัลย์ ๔), หน้า ๔๗.

^{๒๓} ดูรายละเอียดภาพภวตัณหาและวิภวตัณหาในบทที่ ๓ (ถวัลย์ ๕), หน้า ๔๙.

ข. ถวัลย์มักได้แรงบันดาลใจมาจากลักษณะทางกายวิภาคของสัตว์ เช่นสัตว์สองเท้า สี่เท้า หรือสัตว์เลื้อยคลาน รวมทั้งสัตว์ที่อยู่ บนบก ในน้ำและอากาศ และรังสรรค์ภาพของตนให้คงรูปสัญลักษณ์ของสัตว์ เอาไว้เช่นภาพภูตค้นหาและวิภูตค้นหา สิ่งแรกที่เห็นคือความดูร้ายของเสือ ที่ผ่านออกมาจากการขู่คำลาม และแสดงให้เห็นเขี้ยวเล็บ และการแสดงออกของดวงตา ลักษณะดังกล่าวเป็นสิ่งที่ถวัลย์สื่อให้เห็นสัญลักษณ์ ท่วงท่า ที่เป็นรูปอาร์มณสะเทือนใจ

ลีโอ ตอลสตอย (Leo Tolstoy) เห็นว่าศิลปะไม่ใช่เป็นการลอกเลียนแบบภาพดอกไม้หรือทิวทัศน์อย่างตรงไปตรงมา ซึ่งการสร้างงานศิลปะของถวัลย์ก็ไม่ได้เป็นจิตรกรรมลักษณะการลอกเลียนแบบที่เหมือนจริง (Realism) ดังที่กำจร สุนพงษ์ศรีก็เห็นสอดคล้องว่า “รูปแบบงานศิลปะของถวัลย์ค่อนข้างมีรูปแบบเหมือนลัทธิเหนือจริง (Surrealism)”^{๒๔}

การผสมผสานเอารูปแบบทางกายวิภาค ของคน สัตว์ สิ่งของที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมของถวัลย์ เป็นสิ่งที่เกิดจากความคิดคำนึงสร้างเป็นรูปแบบใหม่ ซึ่งสอดคล้องกับทัศนะของตอลสตอยที่เห็นว่ากิจกรรมทางศิลปะต้องเป็นงานที่ผลิตอะไรใหม่จริง ๆ เป็นงานที่สร้างสรรค์และความสำคัญของกิจกรรมทางศิลปะที่เกิดจากการสร้างสรรค์ก็คือตัวผลงานทางศิลปะ ซึ่งผลงานภาพจิตรกรรมของถวัลย์ก็เป็นงานที่ไม่ได้จัดอยู่ในแนวคิดทางศิลปะใดศิลปะหนึ่ง หากแต่เป็นงานร่วมสมัยที่แสดงออกอย่างไม่จำกัดด้วยรูปแบบ มีความหลากหลายในรูปแบบ มีเนื้อหาในการแสดงออกทางความคิด มีรูปอาร์มณ มีอิสระและเสรีภาพในการแสดงออกศิลปะ อันเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวของถวัลย์ ซึ่งจิราภรณ์ แสงเจริญเกียรติก็เห็นสอดคล้องว่า “การสร้างงานของถวัลย์เป็น

^{๒๔} สัมภาษณ์, กำจร สุนพงษ์ศรี, ๒๕๔๑ อ้างในสุวัฒน์ แสนขัติ, การสร้างงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยตามแนวเซอร์เรียลลิสม์: กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี, วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, (บัณฑิตวิทยาลัย : ศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๔๔). หน้า ๑๘.

การสร้างรูปลักษณ์ใหม่ในแบบของเขา โดยมีการใช้รูปทรงที่มีการปะติดปะต่ออย่างเสรี ซึ่งเป็นการนำสิ่งต่างชนิดกันมาเชื่อมโยงเข้าด้วยกัน”^{๒๕}

ตอลสตอยมีเกณฑ์ในการแบ่งแยกงานศิลปะออกจากงานที่ปลอมแปลงอยู่ ๓ ประการ คืองานที่จะเป็นศิลปะได้นั้นต้องมี ๑) อารมณ์ความรู้สึกที่ถ่ายทอดออกมา ๒) ความแจ่มชัดในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกออกมา ๓) ความจริงใจของศิลปิน ซึ่งก็คือพลังที่ตัวศิลปินรู้สึกต่ออารมณ์ที่เขาได้ถ่ายทอดออกมา^{๒๖} ถวัลย์เห็นว่าศิลปะต้องมีองค์ประกอบ ๖ อย่างกล่าวคือ ๑) มีความคิดคำนึง ๒) มีการแสดงถึงรูปอารมณ์ความสะเทือนใจนั้นๆ ๓) มีการท่วงท่าแสดงถึงจิตวิญญาณที่ร้อนรุ่ม ความปรารถนา ต่างๆ หลอมรวมอยู่ ๔) ความเป็นปัจเจกของบุคคล ๕) มีความประสานกลมกลืน และ ๖) เป็นสุดยอดของเทคนิค ^{๒๗}

จากประเด็นที่กล่าวมาชี้ให้เห็นว่า ภาพจิตรกรรมของถวัลย์มีลักษณะสอดคล้องกับทฤษฎีการแสดงออกความรู้สึกในหลายประเด็นด้วยกัน เพราะฉะนั้นผู้วิจัยจึงเห็นว่าภาพจิตรกรรมของถวัลย์เมื่อประเมินแล้วสะท้อนทฤษฎีการแสดงออกมากกว่าทฤษฎีการลอกเลียนแบบและทฤษฎีรูปทรงเพราะทฤษฎีนี้ยอมรับเงื่อนไขทั้งการลอกเลียนแบบและเงื่อนไขของศิลปวัตถุ

๔.๒ วิเคราะห์ทฤษฎีความงามที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี ที่ว่าด้วยทฤษฎี อัตวิสัย ทฤษฎีทวิสัย ทฤษฎีสัมพัทธวิสัย และทฤษฎีอุปบัติการณ์ใหม่ เพื่อประเมิน (evaluation) ภาพจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนีว่าสะท้อนแนวคิดใดมากที่สุด

^{๒๕} จิราภรณ์ แสงเจริญเกียรติ, การผสมผสานภาพลักษณ์ระหว่างคนกับสัตว์ในงานจิตรกรรมร่วมสมัยไทยของ ถวัลย์ ดัชนี ประทีป คชบัว และเกียรติอนันท์ เอี่ยมจันทร์, วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต, หน้า ๒๔.

^{๒๖} ลีโอ ตอลสตอย, ศิลปะคืออะไร, แปลโดย สิทธิชัย แสงกระจ่าง, พิมพ์ครั้งที่ ๓, (กรุงเทพฯ: openbooks, ๒๕๕๑), หน้า ๓๓๐.

^{๒๗} Kanol Napamong, ถวัลย์ ดัชนี กับ ศิลปะคืออะไร, [ออนไลน์].แหล่งที่มา: <https://www.youtube.com/watch?v=VpLwoWxbiSk>, (๗ ม.ค. ๒๕๕๙).

๔.๒.๑ ทฤษฎีอัตวิสัย

ทฤษฎีอัตวิสัย (Subjective Theory) เห็นว่าความงามเป็นสิ่งที่ขึ้นอยู่กับการประเมินของบุคคลหรือของกลุ่มคน โดยใช้ความรู้สึกเป็นตัวกำหนด^{๒๘} เมื่อประเมินภาพจิตรกรรมของถวัลย์ตามทัศนะนี้ภาพจิตรกรรมจะงามได้นั้น ก็ต่อเมื่อเราบอกว่ามันงาม มันจึงจะงาม นั่นเพราะว่าเป็นเงื่อนไขจำเป็นต่อการตัดสินความงามขึ้นอยู่กับบุคคลเท่านั้น และภาพจิตรกรรมของถวัลย์จะไม่มีคุณสมบัติของความงามอยู่ในตัวมันเอง เพราะมันมีสภาพเป็นศิลปวัตถุที่อยู่ในรูปของ สี เส้น และรูปทรง ซึ่งถ้าหากอัตวิสัยยืนยันความงามเฉพาะการรับรู้ของบุคคลเพียงอย่างเดียว แล้วการไม่ยอมรับวัตถุเป็นเงื่อนไขจำเป็นสำหรับการบอกว่าภาพจิตรกรรมงามหรือไม่งาม ตรงนี้อาจมีปัญหามาตามได้ว่านอกจากศิลปะที่เป็นเส้น สี รูปทรงแล้ว ยังมีส่วนที่เป็นเนื้อหาที่เป็นอีกภาวะหนึ่งที่ถูกถวัลย์สร้างให้มีความสัมพันธ์กับภาพจิตรกรรม ซึ่งไม่ได้ดำรงอยู่ในสภาพของศิลปวัตถุ หากแต่เป็นส่วนที่ถ่ายทอดจากความคิดคำนึงของถวัลย์แล้วก็แสดงอารมณ์ความสะเทือนใจนั้นออกมาผ่าน สี เส้นและรูปทรงปรากฏรูปเป็นผลงานใบหน้าของแผ่นดิน ภูตผาและวิภูตผา และเทพชุมนุม^{๒๙} เป็นเงื่อนไขต่อการรับรู้ความงามของบุคคลหรือไม่ ถ้ามองตามทัศนะนี้ก็จะเห็นได้ว่า ความงามเป็นความสัมพันธ์กับบุคคลที่เกิดความประทับใจต่อคุณสมบัตินั้นทำให้เกิดค่าความงามขึ้น คุณสมบัติของวัตถุจะไม่มีคุณค่าทางความงาม ถ้าหากมันไม่มีความสนใจของบุคคล^{๓๐} เมื่อเนื้อหาเรื่องราวไม่ใช่เงื่อนไขสำหรับการบอกว่าเราชอบหรือไม่ชอบ งามหรือไม่งาม

จากประเด็นข้างต้น การยืนยันความงามจึงเป็นสิ่งที่ขึ้นอยู่กับเงื่อนไขการตัดสินของบุคคลไม่ได้ขึ้นอยู่กับภาพจิตรกรรม จึงทำให้เนื้อหาเรื่องราวไม่จัดว่าเป็นเงื่อนไขการตัดสินความงามในภาพจิตรกรรมของถวัลย์ได้ เมื่อประเมินภาพจิตรกรรมของถวัลย์ตามทัศนะอัตวิสัย ผู้วิจัยเห็นว่าอาจจะไม่มีสอดคล้องกับทฤษฎีอัตวิสัยเพราะว่า

ก. อัตวิสัยเห็นว่าเห็นภาพจิตรกรรมดำรงอยู่ของภาพในฐานะศิลปวัตถุเหมือนงานศิลปะทั่ว ๆ ไป ซึ่งขัดแย้งกับความเป็นอัตลักษณ์ทางศิลปะของถวัลย์ ดังนี้

^{๒๘} กำจร สุนพงษ์ศรี, สุนทรียศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์, (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๖), หน้า ๑๓.

^{๒๙} ดูรายละเอียดภาพเทพชุมนุมในบทที่ ๓ (ถวัลย์ ๗) หน้า ๕๑. และ (ถวัลย์ ๘) หน้า ๕๒.

^{๓๐} ประเสริฐ ศีลรัตน์, สุนทรียศาสตร์ทางทัศนศิลป์, (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๔๒), หน้า ๒๑.

ข. เนื้อหาเรื่องราวถือว่าเป็นสิ่งหนึ่งที่ปรากฏอยู่ในภาพแต่ไม่ได้ดำรงอยู่ในรูปของศิลปวัตถุหากเป็นภาวะหนึ่งที่มีอยู่ในภาพจิตรกรรม ซึ่งอัตวิสัยไม่สามารถให้คำตอบว่าสิ่งนี้จัดว่าเป็นความงามหรือไม่ เพราะย่อมรับเงื่อนไขความงามที่เกิดจากการตัดสินของบุคคลอันเป็นคุณสมบัติของจิตเท่านั้น

อิมมานูเอล ค้านท์ (Immanuel Kant) เชื่อว่าสิ่งที่มนุษย์จะรับรู้มันจะต้องผ่านระบบการทำงานของจิตก่อน ซึ่งมนุษย์จะรับรู้ความจริงโดยไม่ผ่านระบบการทำงานของจิตไม่ได้ โดยที่ค้านท์มองว่าระบบการทำงานของจิตเป็นระดับที่เหนือกว่าระดับประสบการณ์ด้วยเหตุนี้ความมีสุนทรียะภาพมากนักน้อยเพียงใดจึงขึ้นอยู่กับตัดสินหรือการรับรู้ของจิต^{๓๑}

จากข้างต้นจะเห็นว่า ค้านท์ ยืนยันการประเมินความงามได้ก็ต่อเมื่อผ่านการตัดสินของจิตก่อน ตรงนี้อาจถามได้ว่าแล้วภาพของถวัลย์ตามทัศนะของค้านท์สะท้อนความงามหรือไม่ คำตอบคือไม่เพราะว่า ก) ภาพของถวัลย์เป็นสิ่งที่มิอยู่ในฐานะศิลปวัตถุเหมือนกับศิลปะชิ้นอื่นทั่วไป ข) เวลาที่เราตัดสินว่าภาพของถวัลย์สะท้อนความงามหรือไม่ นั่น ค้านท์มองว่าเรากำลังเห็นการสะท้อนของตัวเองในด้านของความงามว่ามีมากน้อยแค่ไหนต่อภาพของถวัลย์ เราตัดสินจากตัวเราเอง (Subject) ไม่ได้ตัดสินจากภาพ (Object) เพราะภาพเป็นเพียงวัตถุไม่มีคุณสมบัติของความงามอยู่ ความงามเป็นคุณสมบัติของจิตเท่านั้น ดังนั้นภาพจิตรกรรมของถวัลย์ตามทัศนะของค้านท์จึงไม่ใช่สิ่งที่สะท้อนความงามได้

ฉะนั้น จากประเด็นที่กล่าวมาจึงอาจกล่าวได้ว่าภาพวาดจิตรกรรมของถวัลย์ ไม่สอดคล้องกับอัตวิสัยเพราะ ก) ภาพของถวัลย์ดำรงอยู่ในสภาพศิลปวัตถุเหมือนกับงานศิลปะชิ้นอื่นซึ่งขัดแย้งกับความเป็นเอกลักษณ์ของภาพจิตรกรรม ข) เนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏในภาพไม่ถือเป็นเงื่อนไขของการสะท้อนความงามของจิต แต่ไม่อาจปฏิเสธการมีอยู่ในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของภาพได้ เพราะฉะนั้นเมื่อประเมินแล้วภาพจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี จึงไม่สอดคล้องกับทฤษฎีอัตวิสัย

^{๓๑} กำจร สุนพงษ์ศรี, สุนทรียศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์, หน้า ๑๑๔.

๔.๒.๒ ทฤษฎีปริวิสัย

ทฤษฎีปริวิสัย (Objective Theory) เห็นว่าความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุ ความงามเป็นสิ่งที่มิได้อยู่ในเนื้อวัตถุและติดมากับวัตถุ^{๓๒} เมื่อมองภาพจิตรกรรมของถวัลย์ตามทัศนะนี้ ภาพเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่ในสภาพของศิลปวัตถุเกิดจาก สี เส้น และรูปทรง เจื่อนใจจำเป็นต่อการตัดสินความงามจึงไม่ต้องอาศัยการรับรู้ของบุคคลความงามก็จะคงมีอยู่อย่างนั้น เพราะความงามเป็นคุณสมบัติของ สี เส้น และรูปทรง ดังนั้นการที่เราเห็นว่าภาพของถวัลย์งามก็เพราะมันงามเราจึงเห็นว่ามันงาม ไม่ใช่เพราะมันงามจากการตัดสินใจของเราเหมือนอย่างที่ว่าวิสัยเชื่อ ซึ่งตรงนี้นักอรรถวิสัยอาจแย้งว่าแล้วความรู้สึกที่ว่าความงามนั้นมาจากไหนถ้าไม่เกิดมาจากการที่เรามีความรู้สึกต่อศิลปวัตถุ นั้น ตามทัศนะปริวิสัยอาจตอบได้ว่าการรับรู้ รูปอารมณ์ความรู้สึก ความสะท้อนใจในความงามนั้น เป็นผลมาจากประสบการณ์ทางผัสสะที่มีต่อภาพของถวัลย์ของแต่ละบุคคล^{๓๓} ซึ่งไม่ได้เกิดขึ้นเองอย่างไม่มีสิ่งใดมารองรับหากแต่ต้องมีสี เส้น รูปทรงเป็นสื่อที่ไปกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกนั้น ความงามจึงเป็นคุณสมบัติของ สี เส้น และรูปทรง ในภาพวาดจิตรกรรมของถวัลย์

ซี. ไอ. เลวิส (Clarence Irving Lewis) แบ่งความงามออกเป็น ๒ ประเภท ประเภทแรกเป็นคุณสมบัติของวัตถุ (สี เส้น รูปทรง) เรียกว่าความงามดั้งเดิม ประเภทที่สองเป็นความรู้สึกทางความงามที่เกิดขึ้นโดยตรงระหว่างวัตถุกับผู้รับรู้ (ความชอบพึงพอใจ) เรียกว่าคุณค่าตามสัญชาตญาณ^{๓๔} เมื่อมองภาพจิตรกรรมของถวัลย์ตามทัศนะของเลวิส อาจกล่าวได้ว่าภาพดำรงอยู่ในสภาพของวัตถุที่จัดเป็นความงามดั้งเดิม และเป็นสาเหตุทำให้เกิดการรับรู้ความงามของบุคคล ภาพของถวัลย์ไม่ว่าจะอยู่ในช่วงเวลาใด ณ สถานที่ใดก็แล้วแต่ก็ยังคงงามอยู่อย่างนั้นด้วยตัวของมันเองอย่างไม่เปลี่ยนแปลง นั่นก็เพราะว่ามันมีความงามดั้งเดิมเป็นคุณสมบัติ และเมื่อบุคคลรับรู้ มันก็เท่ากับมันเป็นทุก ๆ สาเหตุของความงามระหว่างบุคคลกับมัน

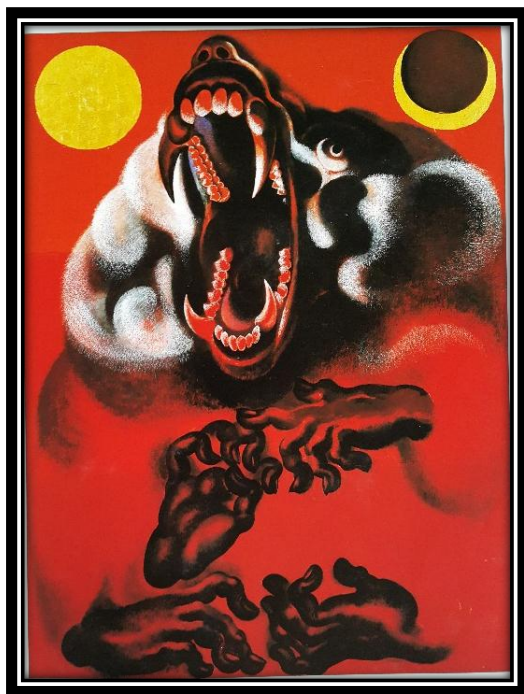
จากประเด็นข้างต้นจะเห็นว่าเมื่อประเมินภาพจิตรกรรมของถวัลย์ตามเจื่อนใจปริวิสัย จึงทำให้ภาพจิตรกรรมไม่สอดคล้องกับทฤษฎีปริวิสัย เพราะว่าเมื่อพิจารณาภาพจิตรกรรม จะเห็นว่ายังมีเนื้อหาที่เป็นคุณสมบัติที่ปรากฏอยู่ในภาพอีกมิติหนึ่ง เช่น ลักษณะงานจิตรกรรม (painting)

^{๓๒} ประเสริฐ ศิลรัตน์, สุนทรียศาสตร์ทางทัศนศิลป์, หน้า ๒๑.

^{๓๓} กำจร สุนพงษ์ศรี, สุนทรียศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์, , หน้า ๑๓.

^{๓๔} พระทักษิณคณาธิกร, ปรัชญา, (กรุงเทพฯ: กรุงเทพมหานครการพิมพ์, ๒๕๑๗), หน้า ๒๕๖.

ภาพลึงนอกจาก สี เส้น และรูปทรงแล้วยังเนื้อหาของมหาสติปัฏฐาน ๔^{๓๕} ที่ถวัลย์ ใช้การตีความเรื่องราวจากพุทธศาสนาให้เข้ามาสัมพันธ์กับภาพลึง



ภาพลึง ขนาด: ๙๐ x ๑๒๐ ซม.

เทคนิค: สีน้ำมันทองคำเปลวบนผ้าใบ

ตรงนี้ชี้ให้เห็นว่าเนื้อหาที่ปรากฏนี้ไม่ได้เป็นคุณสมบัติของศิลปวัตถุอย่างตรงไปตรงมา เพราะส่วนเนื้อหาของมหาสติปัฏฐาน ๔ ถูกลวัลย์ตีความจากความคิดของตนโดยวางอยู่บนพื้นฐานบริบททางพุทธศาสนา แล้วสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกนั้นออกมาในเชิงสัญลักษณ์ ในรูปของเท้าลิงที่ถวัลย์ใช้แทนลักษณะของการ ยืน เดิน นั่ง นอน ที่เป็นกายนุสสนาสติปัฏฐาน เป็นส่วนที่เข้ามาสัมพันธ์กับศิลปวัตถุซึ่งออกมาเป็นผลงานภาพลึง ฉะนั้นภาพของถวัลย์ในส่วนที่เป็นเนื้อหา ผู้วิจัยจึงเห็นว่ามี ความขัดแย้งขัดแย้งกับข้อยืนยันความงามตามทฤษฎีปรัวิสัยที่ยอมรับเงื่อนไขของวัตถุเท่านั้นทิ้งาม แต่เนื้อหาก็คือเป็นอีกภาวะหนึ่งที่เข้ามาเป็นเงื่อนไขหลักของภาพจิตรกรรมของถวัลย์ ซึ่งการจะรับรู้เนื้อหาได้ต้องอาศัยจิตของบุคคลเข้ามารับรู้และสะท้อนความงามในส่วนนี้ การรับรู้

^{๓๕} ดูรายละเอียดใน ถวัลย์ ดัชนี, ไตรสูตรย์, หน้า ๑๓๒.

ของบุคคลจึงถือเป็นเงื่อนไขหนึ่งต่อการให้คุณค่าทางสุนทรียะในภาพจิตรกรรมของถวัลย์ ดังนั้น เมื่อประเมินแล้วภาพจิตรกรรมของถวัลย์ จึงไม่สอดคล้องกับทฤษฎีปรัสเซีย

๔.๒.๓ ทฤษฎีสัมพัทธวิสัย

สัมพัทธวิสัย (Relative Theory) เห็นว่าลักษณะของความงามเป็นสิ่งสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างวัตถุกับจิต เพราะความงามจะเป็นคุณสมบัติของวัตถุเพียงอย่างเดียวไม่ได้ หากแต่ต้องอาศัยหลักฐานจากการรับรู้ของจิตด้วย^{๓๖} เช่นจอห์น ดิวอี้ (John Dewey) ก็เห็นว่าความงามไม่ได้เป็นจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัย แต่ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ผลของประสบการณ์ ดังเช่นศิลปินที่สร้างผลงานของตนอย่างไรอารมณ์สุนทรีย์ งานนั้นจะเ็นซาปราศจากสีสันและความแข็งที่เหมือนเครื่องจักร ศิลปะและความงามจึงเป็นเรื่องที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างการกระทำและการได้รับ^{๓๗}

ภาพจิตรกรรมของถวัลย์ เมื่อประเมินตามทัศนะนี้ จะเห็นว่าภาพจิตรกรรมโดยลักษณะมีสภาพเป็นศิลปวัตถุ (เส้น สี รูปทรง) ซึ่งมีคุณสมบัติที่มีผลต่อการรับรู้ของบุคคลเหมือนอย่างพวก ปรัสเซียเชื้อ เช่น ผลงานภาพเทพชุมนุม^{๓๘} ที่เกิดจากการตีความของเนื้อตามความเชื่อของอินเดียในมหาปัญจกถา ผ่านทางรูปทรงของช้าง ม้า วัว และราชสีห์ เป็นรูปแบบใหม่ต่างจากของดั้งเดิมดังความตอนหนึ่งว่า “ท่าทางการรวมรูปของผมนั้น ไม่ได้เหมือนกับที่คนเขาทำเทพชุมนุมแต่โบราณ... อันนี้ท่าทางความองอาจสง่างามเป็นลักษณะเฉพาะของผม ผมแสดงออกด้วยความเชื่อตรงเรียบง่าย และให้เห็นถึงพลัง”^{๓๙}

ท่าทางรูปทรงต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในภาพไม่ว่าจะเป็นปริมาตร ความมีมิติ ที่แสดงให้เห็นถึงอารมณ์ความรู้สึก ความสะเทือนใจ ความมีพลังและความลุ่มลึกของภาพ สิ่งเหล่านี้เป็นคุณสมบัติของศิลปวัตถุที่ถวัลย์สร้างผ่าน เส้น สี และรูปทรง หรือที่ซี. ไอ. เลวิส เรียกว่า “คุณค่า

^{๓๖} ดูรายละเอียดใน จรุง โกฎรัตนานนท์, สุนทรียศาสตร์: ปัญหาเบื้องต้นในปรัชญาศิลปะและความงาม, หน้า ๙๑.

^{๓๗} วนิดา ขำเขียว, สุนทรียศาสตร์, หน้า ๑๖๒.

^{๓๘} ดูรายละเอียดในภาพเทพชุมนุม ถวัลย์ ๗ หน้า ๕๑. และถวัลย์ ๘ หน้า ๕๒.

^{๓๙} ถวัลย์ ดัชนี, ไตรสุรย์, หน้า ๑๒๙.

ความงามดั้งเดิม”^{๔๐} ฉะนั้นศิลปวัตถุชิ้นนี้เป็นเงื่อนไขจำเป็นเมื่อกล่าวถึงความงามในภาพจิตรกรรมของถวัลย์



ภาพเทพชุมนุม ขนาด: ๔๐๐ x ๒๐๐ ซม.เทคนิค: สีน้ำมันทองคำเปลวบนผ้าใบ

เงื่อนไขจำเป็นในภาพจิตรกรรมของถวัลย์ตามทัศนะสัมพัทธวิสัยอีกประการหนึ่งคือการรับรู้ของบุคคล ซึ่งเป็นฐานรองรับความงามในภาพจิตรกรรมของถวัลย์ว่ามีอยู่จริง กล่าวคือนอกจากภาพของถวัลย์ที่มีสภาพเป็นศิลปวัตถุแล้ว ยังมีเนื้อหาเรื่องราวที่ถวัลย์อ้างถึงความคิดคำนึง ความประทับใจ ความบันเทิงใจ รวมถึงรูปอาร์มความรู้สึก ซึ่งต้องอาศัยความเข้าใจของบุคคลเข้าไปรับรู้ในการมีอยู่ของเนื้อหาเรื่องราวที่ศิลปวัตถุไม่สามารถจะถ่ายทอดสิ่งเหล่านี้ออกมาให้เห็นอย่างเป็นรูปธรรมได้ เช่น ผลงานภาพเทพชุมนุมในข้างต้น ถวัลย์ตีความเอาเรื่องความเชื่อในเรื่องมหาปัญจทนต์ของอินเดียมาเข้ามาเป็นเรื่องราวส่วนหนึ่งของภาพ การที่จะบอกได้ว่าเนื้อหาส่วนนี้มีอยู่จึงต้องอิงอาศัยจิตของบุคคลเป็นฐานรองรับ เนื้อหาเรื่องราว รูปอาร์ม ความสะท้อนใจลงในภาพจิตรกรรมของที่เขาเรียกว่า“จากจิตหนึ่งไปสู่จิตหนึ่งโดยไร้คำกล่าว”^{๔๑} ทำให้เกิดการสัมผัสความ

^{๔๐} พระทักษิณคณาธิกร, **ปรัชญา**, หน้า ๒๕๖.

^{๔๑} ถวัลย์ ดัชนี, **ไตรสุรย์**, หน้า ๑๓๑.

งามจากเรื่องราวเหล่านั้นที่ถวัลย์แสดงออกผ่านทางศิลปวัตถุเชิงสัญลักษณ์ในรูปทรงทางกายวิภาคของ คน สัตว์ และสิ่งของ

ซึ่งในประเด็นดังกล่าว จอห์น ดิวอี้ (John Dewey) เห็นว่าความงามไม่ได้เป็นจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัย แต่ขึ้นอยู่กับการประเมินผลของประสบการณ์...ศิลปะและความงามจึงเป็นเรื่องที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างการกระทำและการได้รับ^{๔๒} ฉะนั้นความสัมพันธ์จึงเป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดความงามในภาพจิตรกรรมของถวัลย์ โดยอิงอาศัยการถ่ายทอดเนื้อหา อารมณ์ความรู้สึกของตนผ่านทางศิลปวัตถุ เพื่อให้การรับของบุคคลเข้ามาสัมผัสกับสิ่งที่ตนถ่ายทอดที่เรียกว่า “จากจิตหนึ่งไปสู่จิตหนึ่งโดยไร้คำกล่าว”^{๔๓} ดังนั้นจะเห็นว่าภาพจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี เมื่อทำการประเมินความงามจึงมีความคล้องกับทฤษฎีสัมพัทธวิสัยมากที่สุด

๔.๒.๔ ทฤษฎีอุบัติการณ์ใหม่

ทฤษฎีอุบัติการณ์ใหม่ (Emergent theory) เห็นว่าความงามนั้นเกิดจากกระบวนการหาคุณค่าทางสุนทรียะที่บุคคลทำหน้าที่ให้ความสนใจ ส่วนวัตถุนั้นทำหน้าที่เป็นสิ่งที่ถูกสนใจ ความงามมิใช่ผลลัพธ์ของภาวะสัมพันธ์ระหว่างสิ่งสองสิ่ง หากแต่ความงามเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่โดยอาศัยความสัมพันธ์ของสองสิ่งนี้เป็นรากฐานที่รองรับการมีอยู่ของความงาม^{๔๔}

ภาพจิตรกรรมของถวัลย์ เมื่อพิจารณาตามทัศนะนี้ไม่สามารถชี้ไปหาข้อสรุปความงามได้เพราะว่า เนื่องแนวคิดนี้ไม่เห็นด้วยกับภาวะความสัมพันธ์ระหว่างอัตวิสัยกับ ปรววิสัย ที่สะท้อนความงามในภาพจิตรกรรมของถวัลย์ แต่ขณะเดียวกันก็เห็นว่าความงามเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่โดยอาศัยความสัมพันธ์ของทั้งสองเป็นฐานรองรับการมีอยู่ของความงาม นั้นหมายความว่า เวลาที่เราบอกว่าภาพของถวัลย์เป็นความงามที่สะท้อนแนวคิดสัมพัทธวิสัยระหว่างศิลปวัตถุกับการรับรู้ของบุคคล แต่ขณะเดียวกันก็ปฏิเสธผลลัพธ์ของความสัมพัทธ์ทั้งสอง แล้วให้เหตุผลใหม่ว่าความงามในภาพจิตรกรรมของถวัลย์เป็นการอาศัยความสัมพันธ์ระหว่างทั้งสองสิ่งในการเกิดขึ้น ความงามในที่นี้จึงเป็นอุบัติการณ์ใหม่

^{๔๒} วนิดา ขำเขียว, สุนทรียศาสตร์, หน้า ๑๖๒.

^{๔๓} ถวัลย์ ดัชนี, ไตรสุรย์, หน้า ๑๓๑.

^{๔๔} ประเสริฐ ศีลรัตน, สุนทรียศาสตร์ทางทัศนศิลป์, หน้า ๒๑.

จากประเด็นดังกล่าวจะเห็นว่าในขณะที่เราปฏิเสธผลของ ก. (การรับรู้ของบุคคล) และ ข. (ศิลปวัตถุ) ทำให้เกิด ค. (ความงามที่เกิดจากผลของความสัมพัทธ์) แต่ในขณะเดียวกันเราก็กินยอมรับ ก. (การรับรู้ของบุคคล) และ ข. (ศิลปวัตถุ) เป็นสิ่งที่ทำให้เกิด ง. (ความงามที่เกิดขึ้นใหม่อาศัยทั้งสองเป็นฐาน) ถือว่าเป็นการขัดแย้งกันของการให้เหตุผล เพราะในขณะที่เรายอมรับเหตุแต่ไม่ยอมรับผล แต่กลับสร้างเงื่อนไขใหม่ให้สอดคล้องกับผลลัพธ์ ถือว่าเป็นความขัดแย้งตนเอง โดยที่ทั้ง ค. และ ง. ในที่นี้ผู้วิจัยเห็นว่าผลลัพธ์เดียวกันที่เรียกว่าความงามเหมือนกัน

ดังนั้นการที่ทัศนะนี้ไม่ยอมรับผลของความสัมพัทธ์ระหว่างอัตวิสัยและปรวิสัยจึงมีความขัดแย้งชุดของเหตุผลในตัวเองทำให้ข้อยืนยันของคำตอบมีความคลุมเครือซึ่งไม่สามารถนำไปสู่ข้อยืนยันความงามในภาพของถวัลย์ได้

๔.๓ สรุป

จากการที่กล่าวมาทั้งหมดจะเห็นว่าภาพจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี ในด้านทฤษฎีศิลปะ (Theory of art) เมื่อประเมินจาก ทฤษฎีการลอกเลียนแบบ ทฤษฎีรูปทรง และทฤษฎีการแสดงออกเมื่อประเมินแล้วว่าพบว่า

ผลงานภาพจิตรกรรมของถวัลย์ไม่สอดคล้องกับทฤษฎีการลอกเลียนแบบ ทั้งของเพลโตที่เห็นว่าเป็นการลอกแบบของสิ่งลอกเลียนแบบอย่างตรงไปตรงมา และของอี. เอช. กอมบริช และเนลสัน กู๊ดแมน ที่เห็นว่าศิลปะคือการลอกเลียนแบบในลักษณะการแทนค่าสัญลักษณ์เหมือนภาษา

ไม่สอดคล้องกับทฤษฎีรูปทรงเพราะให้ความสำคัญกับศิลปวัตถุเพียงเงื่อนไขเดียว เนื้อหาเรื่องราวจึงใช้เงื่อนไขศิลปะสำหรับทฤษฎีนี้ คลีฟ เบบล์ ก็เห็นว่ารูปทรง (form) คือหัวใจสำคัญของศิลปะที่มีอยู่ในผลงานศิลปะทุกชิ้น อารมณ์สุนทรีย์ะนั้นเกิดจากการรับรู้ต่อรูปทรงต่าง ๆ ซึ่งถือว่าเป็นสิ่งที่กำหนดถึงคุณลักษณะของผลงานศิลปะ

สอดคล้องกับทฤษฎีการแสดงออกที่เห็นว่าสาระสำคัญของศิลปะคือการแสดงออกอารมณ์ความรู้สึกไปสู่ผู้รับชม เพราะลักษณะผลงานภาพจิตรของถวัลย์เป็นงานศิลปะร่วมสมัยโดยแสดงอารมณ์ความรู้สึกของตนผ่านภาพจิตรกรรม ซึ่งไม่ใช่เป็นการแสดงให้เห็นการลอกเลียนแบบหรือการนำเสนอรูปทรงของศิลปวัตถุเพียงอย่างเดียวแต่เป็นการแสดงให้เห็นองค์รวมทั้งหมด

ในด้านทฤษฎีความงามเมื่อประเมินจาก ทฤษฎีอัตวิสัย ทฤษฎีปรวิสัย ทฤษฎีสัมพัทธวิสัย และทฤษฎีอุบัติการณ์ใหม่พบว่า

ภาพจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนีไม่สอดคล้องกับทฤษฎีอัตวิสัยเพราะยืนยันความงามเป็นสิ่งที่ขึ้นอยู่กับการประเมินของบุคคลโดยใช้ความรู้สึกเป็นตัวกำหนด ภาพจิตรของถวัลย์จึงไม่สามารถสะท้อนความงามได้ เพราะประการแรกทัศนะนั้นเห็นว่าภาพของถวัลย์ดำรงอยู่ในสภาพศิลปวัตถุเหมือนกับงานศิลปะชิ้นอื่นซึ่งขัดแย้งกับความเป็นอัตลักษณ์ของภาพจิตร ประการที่สองเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏในภาพไม่ถือเป็นเงื่อนไขของการสะท้อนความงามของจิต แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธการดำรงอยู่ในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของภาพได้

ทฤษฎีปรวิสัย (Objective Theory) เห็นว่าความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุ ภาพจิตรกรรมของถวัลย์ไม่สอดคล้องกับตามทัศนะนั้น เพราะยังมีเนื้อหาเรื่องราวที่เป็นคุณสมบัติที่ปรากฏอยู่ในภาพมิติหนึ่ง ที่ได้เป็นคุณสมบัติของศิลปวัตถุ

สัมพัทธวิสัย(Relative Theory) เห็นว่าลักษณะของความงามเป็นสิ่งสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างวัตถุกับจิต จอนห์น ดิวอี้ (John Dewey) ก็เห็นด้วยว่าความงามไม่ได้เป็นจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัย ภาพจิตรกรรมของถวัลย์มีความสอดคล้องกับความงามในลักษณะเชิงสัมพัทธ์มากกว่าที่จะสุดโต่งไปทางอัตวิสัยหรือปรวิสัย เพราะว่าภาพจิตรกรรมโดยตัวมันเองมีสภาพเป็นศิลปวัตถุซึ่งมีคุณสมบัติบางอย่างที่มีผลต่อการรับรู้ของบุคคลเหมือนอย่างพวกปรวิสัยเชื่อ และการรับรู้ของบุคคลก็เป็นฐานรองรับความงามในภาพจิตรกรรมของถวัลย์ว่ามีอยู่จริง

ทฤษฎีอุบัติการณ์ใหม่ (Emergent theory) เห็นว่าความงามนั้นเกิดจากกระบวนการหาคคุณค่าทางความงาม เมื่อประเมินแล้วภาพจิตรกรรมของถวัลย์ตามทัศนะนั้น ไม่สามารถชี้ไปหาข้อสรุปความงามได้เพราะว่า มีความขัดแย้งชุดของเหตุผลในตัวเองทำให้ข้อยืนยันของคำตอบมีความคลุมเครือซึ่งไม่สามารถนำไปสู่ข้อยืนยันความงามในภาพของถวัลย์ได้