การสื่อความหมายของงานทัศนศิลป์

นายวีรยุทธ เกิดในมงคล

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาปรัชญา ภาควิชาปรัชญา
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2544
ISBN 974-17-0393-7
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CONVEYING MEANINGS IN VISUAL ARTS

Mr. Weerayut Kerdnaimongkol

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts in Philosophy

Department of Philosophy
Faculty of Arts
Chulalongkorn University

Academic Year 2001
ISBN 974-17-0393-7

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสื่อความหมายของงานทัศนศิลป์
โดย	นายวีรยุทธ เกิดในมงคล
สาขาวิชา	ปรัชญา
อาจารย์ที่ปรึกษา	ศาสตราจารย์ ปรีชา ช้างขวัญยืน

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

…….. คณบดีคณะอักษรศาสตร์
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ม.ร.ว.กัลยา ติงศภัทิย์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

…… ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประทุม อังกูรโรหิต)

…….. อาจารย์ที่ปรึกษา
(ศาสตราจารย์ ปรีชา ช้างขวัญยืน)

……กรรมการ
(อาจารย์ ดร. พงษ์ชาย เอี่ยวพานทอง)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วีรยุทธ เกิดในมงคล : การสื่อความหมายของงานทัศนศิลป์. (CONVEYING MEANINGS IN VISUAL ARTS) อ. ที่ปรึกษา : ศาสตราจารย์ ปรีชา ช้างขวัญยืน, 113 หน้า. ISBN 917-17-0393-7

วิทยานิพนธ์นี้ได้ศึกษาวิเคราะห์ความคิดของเนลสัน กู๊ดแมน ซึ่งเสนอให้พิจารณาผลงานศิลปะในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ที่ทำหน้าที่โดยการอ้างอิงในรูปแบบที่แตกต่างกันออกไป การอ้างอิงในรูปแบบต่างๆ ของการเป็นสัญลักษณ์ทำให้ทัศนศิลป์เต็มไปด้วยความหมาย การพิจารณาทัศนศิลป์ในฐานะที่เป็นระบบภาษาหรือระบบสัญลักษณ์สามารถสร้างความเข้าใจความหมายของงานทัศนศิลป์ได้ นั่นคือ ผลงานทัศนศิลป์สามารถให้คุณค่าทางความคิดความเข้าใจ แต่กู๊ดแมนแสดงทรรศนะว่า การเข้าใจผลงานหรือการเข้าใจความหมายไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการชื่นชมงานศิลปะ วิทยานิพนธ์นี้จะพิสูจน์ว่า การเข้าใจความหมายของงานทัศนศิลป์จะช่วยให้เข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียะได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

ผลการศึกษาพบว่า ความคิดความเข้าใจตามที่กล่าวไว้ในแนวความคิดของกู๊ดแมนสามารถสนับสนุนการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพได้ หากผลงานศิลปะชิ้นนั้นมีแง่มุมที่ควรค่าแก่การชื่นชม การเข้าใจความหมายของผลงานทัศนศิลป์ที่สอดคล้องกับแง่มุมดังกล่าว จะช่วยให้เข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานได้จากบทบาทของการตีความ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา	ปรัชญา	ลายมือชื่อนิสิต.....
สาขาวิชา	ปรัชญา	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....
ปีการศึกษา	2544	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม.....

4180188722 : MAJOR PHILOSOPHY
KEY WORD: PHILOSOPHY OF ART / ART AS SYMBOL / NELSON GOODMAN
WEERAYUT KERDNAIMONGKOL : CONVEYING MEANINGS IN VISUAL ARTS.
THESIS ADVISOR : PROF. PREECHA CHANGKHWANYUEN, 113 pp.
ISBN 917-17-0393-7

This thesis analyzes Nelson Goodman's theory that proposes that one should conceive works of art as a symbol representing different forms of references. A reference in a different form of symbolization makes visual arts meaningful. Regarding visual art as a language system or symbol system offers a better understanding of the meaning of the visual arts which potentially offers cognitive values. However, Goodman suggests that understanding the work of art or its meaning does not correlate to an appreciation of the work of art. This thesis will argue that understanding the meaning of visual arts will help one to more profoundly appreciate the aesthetics value of that visual arts.

The results of this study found that understanding Goodman's concept benefits the perception of aesthetics value in visual arts if the work of art was worthy of appreciation. Understanding the symbolic meaning of the work which contains appreciative values will aid in the perception of aesthetic value of the work from an interpretive when trying to better understand the meanings of the work.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Department Philosophy Student's signature……
Field of study Philosophy Advisor's signature……
Academic year 2001 Co-advisor's signature……..

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ ด้วยความช่วยเหลืออย่างดียิ่งของศาสตราจารย์ ปรีชา ช้างขวัญยืน อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ซึ่งท่านได้ให้ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะอันเป็นประโยชน์ด้วยความกรุณาต่อผู้วิจัย จนทำให้ผู้วิจัยสามารถทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประทุม อังกูรโรหิต และอาจารย์ ดร. พงษ์ชาย เอี่ยวพานทอง คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ได้กรุณาชี้แนะให้คำปรึกษาและชี้ให้เห็นข้อพกพร่อง ซึ่งช่วยให้เนื้อหาของวิทยานิพนธ์มีความชัดเจนและสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

นอกจากนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์ภาควิชาปรัชญาทุกท่าน และคณาจารย์ภาควิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ทุกท่านที่ช่วยอบรมสั่งสอนให้ความรู้ผู้วิจัย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สัญญา วงศ์อร่าม และศาสตราจารย์ กำจร สุนพงษ์ศรี ผู้ให้กำลังใจ ให้ความรู้ และเป็นแบบอย่างที่น่าเคารพ

ผู้วิจัยขอขอบคุณเพื่อนๆ พี่ๆ และน้องๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง พี่โป้ง พี่ต้อง พี่หนิง พี่เน้า ปอน ก๊อฟ ธน ป้อง น้องกบ ต๋อ กรีจักร เอ๋ แฝด ปิ้ง อ๊อบ แอน และแจง สำหรับ มิตรภาพ ความห่วงใย และกำลังใจที่มีค่า

ผู้วิจัยขอขอบคุณพี่อู๊ด น้องหนึ่ง และน้องโย ที่ช่วยอำนวยความสะดวกในการค้นคว้าหาข้อมูลเพื่อการทำวิจัยในครั้งนี้

ท้ายที่สุดนี้ผู้วิจัยใคร่ขอกราบขอบพระคุณพ่อและแม่ น้าดา น้าแจ๋ว ต้น บุญ ต่อ และตุ๊ก ที่สนับสนุนในด้านการเงินและให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยเสมอมา รวมทั้งทุกคนในครอบครัวที่ช่วยกระตุ้นให้ผู้วิจัยมีกำลังใจในการศึกษาเล่าเรียนตลอดมา

วีรยุทธ เกิดในมงคล

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย .....ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ .....จ

กิตติกรรมประกาศ .....ฉ

สารบัญ .....ช

บทที่

1 บทนำ.....1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์.....3

1.3 ขอบเขตของการวิจัย.....3

1.4 สมมติฐานของการวิจัย.....4

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....4

1.6 วิธีดำเนินการวิจัย.....4

2 ทฤษฎีศิลปะและประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ.....5

2.1 สุนทรียศาสตร์และปรัชญาศิลปะ.....5

2.1.1 สุนทรียศาสตร์.....5

2.1.2 ปรัชญาศิลปะ.....7

2.1.2.1 ทฤษฎีการเลียนแบบ.....8

2.1.2.2 ทฤษฎีการแสดงออก.....14

2.1.2.3 ทฤษฎีรูปทรงนิยม.....20

2.1.2.4 ทฤษฎีสุนทรียภาพของศิลปะ.....24

2.2 การเปลี่ยนแปลงของปัญหาทางสุนทรียภาพของผลงานศิลปะ.....30

2.2.1 ทรรศนะของดิวอี้เรื่องปรัชญาศิลปะและประสบการณ์ที่หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียว..32

2.2.2 ทัศนะของเบียร์ดสเลย์เรื่องประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ.....36

3 ทฤษฎีศิลปะของกู๊ดแมน.....44

3.1 ภาษาของศิลปะ.....44

3.2 รูปแบบของการอ้างอิง.....46

3.2.1 การชี้บ่งถึง.....47

3.2.2 การแสดงตัวอย่าง.....50

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ หน้า

3.3 ระบบการใช้เครื่องหมายและระบบที่ไม่เป็นการใช้เครื่องหมาย.....55

3.4 อาการทางสุนทรียภาพ.....58

3.5 บทบาทของอาการทางสุนทรียภาพ.....64

3.6 การเป็นสัญลักษณ์.....65

3.7 อารมณ์และคุณค่าทางสุนทรียภาพ.....67

3.8 ประเด็นการโต้แย้งและข้อวิจารณ์.....70

4 ความเข้าใจและการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพ.....84

4.1 การเข้าใจความหมาย.....83

4.1.1 มโนทัศน์เรื่องตัวอย่างที่เหมาะสม.....88

4.1.2 เป้าหมาย บริบท และที่มาของรูปสัญลักษณ์.....91

4.2 การเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียะจากการเข้าใจความหมาย.....94

4.2.1 เงื่อนไขและขอบเขต.....97

4.2.2 บทบาทของการตีความ.....100

4.2.3 ข้ออธิบาย.....102

4.2.4 คุณค่าของผลงานศิลปะ 106

5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ.....108

รายการอ้างอิง..... 111

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์.....113

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพหรือการมีประสบการณ์ทางสุนทรียภาพจากผลงานศิลปะเป็นมโนทัศน์ที่สำคัญมากมโนทัศน์หนึ่ง ซึ่งนักปรัชญาที่มีความสนใจทางสุนทรียศาสตร์และปรัชญาศิลปะพยายามที่จะสร้างความกระจ่างให้กับมโนทัศน์ดังกล่าว ในแง่ที่เชื่อว่ามีความเกี่ยวพันกับการพยายามหาคำตอบให้กับคำถามที่ว่า ศิลปะคืออะไร กล่าวคือ การนิยามความหมายของศิลปะตามทฤษฎีหนึ่งจะนำไปสู่คำอธิบายเรื่องการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพที่สอดคล้องกับการนิยามความหมายของศิลปะ ซึ่งการถกเถียงในประเด็นที่มีความซับซ้อนและเกี่ยวพันกันดังกล่าวได้นำไปสู่การปฏิเสธที่จะให้ความสำคัญหรือให้ความสนใจกับมโนทัศน์เรื่องประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ

ความหลากหลายของรูปแบบงานศิลปะที่มีปรากฏอยู่และความคิดสร้างสรรค์ของผู้สร้างผลงานศิลปะนำมาซึ่งตัวอย่างที่สามารถหักล้างหรือมีความขัดแย้งกับทฤษฎีศิลปะที่พยายามจะนิยามความหมายของศิลปะหรือการพยายามลากเส้นแบ่งระหว่างสิ่งที่เป็นผลงานศิลปะและสิ่งที่ไม่ใช่ผลงานศิลปะ ความคลุมเครือระหว่างสิ่งที่เป็นผลงานศิลปะและสิ่งที่ไม่ใช่ผลงานศิลปะ ซึ่งในบางครั้งเกิดจากลักษณะทางกายภาพที่มีความคล้ายคลึงกันมากจนไม่อาจแสดงความแตกต่างได้อย่างชัดเจนหากนำมาวางเทียบกัน โดยทั่วไปเมื่อเรายืนอยู่เบื้องหน้าภาพเขียน งานประติมากรรมหรืองานสถาปัตยกรรม มีบางอย่างที่ทำให้เราสามารถพูดได้ว่า เรากำลังดูงานศิลปะ มีบางอย่างที่ทำให้เรากล่าวว่า ผลงานที่อยู่เบื้องหน้าเป็นผลงานศิลปะ โดยที่เรามิได้ตั้งคำถามกับการที่ผลงานดังกล่าวดำรงอยู่ในสถานะภาพของการเป็นผลงานศิลปะ ในขณะที่มีบางสิ่งที่คล้ายกันอย่างมาก แต่เรากลับไม่เรียกสิ่งที่มีรูปลักษณะคล้ายคลึงกันนั้นว่าผลงานศิลปะ

ทำไมเราจึงเรียกบางสิ่งว่าเป็นผลงานศิลปะ ในขณะที่มีบางสิ่งซึ่งมีลักษณะที่คล้ายคลึงกันมากแต่ทำไมเราไม่เรียกสิ่งนั้นว่าผลงานศิลปะ เพียงเพราะว่าผู้ที่สร้างผลงานดังกล่าวเรียกสิ่งนั้นว่าศิลปะ หรือเพียงเพราะว่านักวิจารณ์ศิลปะยอมรับความเป็นผลงานศิลปะของสิ่งดังกล่าว ซึ่งในแง่นี้หากจะใช้ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพที่จะเกิดขึ้นก็ไม่อาจแบ่งแยกได้อย่างชัดเจนเพราะทั้งสอง

สิ่งมีความเหมือนกันมาก หากนิยามผลงานศิลปะด้วยศักยภาพที่ผลงานสามารถกระตุ้นเร้าให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพได้ สิ่งที่มีความคล้ายคลึงกันอย่างมากซึ่งน่าที่จะก่อให้เกิดอารมณ์ทางสุนทรียภาพอย่างเดียวกันก็น่าที่จะมีสถานะภาพที่เป็นผลงานศิลปะได้เช่นเดียวกัน ซึ่งแน่นอนว่ามีความเหลื่อมล้ำกันระหว่างการชื่นชมคุณค่าทางสุนทรียะหรือการมีประสบการณ์ทางสุนทรียภาพจากผลงานศิลปะและจากสิ่งที่มิใช่ผลงานศิลปะ กล่าวคือ ความเป็นวัตถุทางสุนทรียภาพหรือสิ่งที่สามารถกระตุ้นเร้าให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพมิได้จำกัดอยู่แต่เฉพาะกับผลงานศิลปะเท่านั้น

งานวิจัยชิ้นนี้มีเป้าหมายหลักในการตรวจสอบวิเคราะห์ความคิดของ เนลสัน กู๊ดแมน (Nelson Goodman ค.ศ. 1906-1998) นักปรัชญาอเมริกัน ซึ่งได้เสนอความคิดที่เป็นหลักสำคัญไว้ในหนังสือชื่อ ‘ภาษาแห่งศิลปะ’ (Languages of Art, 1968) กู๊ดแมนเสนอให้ พิจารณาผลงานศิลปะในฐานะที่เป็นระบบสัญลักษณ์ซึ่งสามารถสื่อความหมายได้ ผลงานศิลปะเป็นสิ่งที่เต็มไปด้วยความหมาย และมีศักยภาพในการสื่อความหมาย งานศิลปะเป็นสัญลักษณ์ที่มีลักษณะเหมือนประโยคภาษาและดังเช่นประโยคภาษา งานศิลปะจึงมีคุณค่าทางความคิดความเข้าใจ ซึ่งนำไปสู่การขยายความรู้หรือความเข้าใจที่เกี่ยวกับโลกของเราได้ กู๊ดแมนเห็นว่า การพิจารณาศิลปะในฐานะดังกล่าวมิได้เป็นการพิจารณาที่จะมุ่งให้คำตอบกับคำถามที่ว่า ศิลปะคืออะไร มิใช่การแสวงหาแก่นสารัตถะของผลงานศิลปะที่จะดำรงอยู่อย่างถาวรเพื่อที่จะตอบคำถามว่าศิลปะคืออะไรเท่านั้น ทั้งนี้เพราะกู๊ดแมนเห็นว่าเป็นคำถามที่ไม่อาจหาข้อยุติได้ จึงนำไปสู่การเสนอให้พิจารณาจากคำถามที่ว่า ‘เมื่อใดจึงจะเป็นงานศิลปะ’ (When is art ?)

กู๊ดแมน แสดงทัศนะว่า การเข้าใจผลงานหรือการเข้าใจความหมายที่ผลงานศิลปะสื่อออกมามิได้เกี่ยวข้องกับการชื่นชมงานศิลปะ และมิได้เป็นเรื่องของการมีประการณ์ทางสุนทรียภาพในแบบที่นักปรัชญาก่อนหน้าพยายามอธิบาย กู๊ดแมนได้อธิบายประสบการณ์ทางสุนทรียภาพในฐานะที่เป็น ‘กิจกรรมทางสุนทรียภาพ’ (aesthetic activity) ซึ่งเป็นไปในเชิงความคิดความเข้าใจ แสดงให้เห็นว่า กู๊ดแมนกำลังหลีกเลี่ยงประเด็นเรื่องคุณค่าทางสุนทรียภาพและประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ในแง่ที่ว่า การรู้ถึงความหมายหรือการเข้าใจความหมายของผลงานมิได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานศิลปะ

วิทยานิพนธ์นี้มุ่งศึกษาประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าทางความคิดความเข้าใจและคุณค่าทางสุนทรียภาพงาน โดยมีวัตถุประสงค์หลักที่จะชี้ให้เห็นและพิสูจน์ว่า การเข้าใจความหมายที่ผลงานศิลปะสื่อออกมาในฐานะที่ผลงานศิลปะนั้นทำหน้าที่ในทางสัญลักษณ์สามารถนำ

ไปสู่การเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพของงานศิลปะนั้นได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น โดยไม่จำเป็นที่จะต้องหลีกเลี่ยงประเด็นเรื่องคุณค่าทางสุนทรียภาพ และมิได้ขัดแย้งกับความคิดพื้นฐานของกู๊ดแมน

ความคิดพื้นฐานที่แตกต่างกัน การกำหนดเป้าหมายที่แตกต่างกันทำให้ท่าทีในการปฏิสัมพันธ์กับผลงานศิลปะมีความแตกต่างกันออกไป การเปลี่ยนมุมมองหรือความสนใจไปสู่แง่มุมทางสัญลักษณ์ของศิลปะไม่น่าที่จะขัดแย้งกับกับการชื่นชมงานศิลปะ ซึ่งแม้ว่าปัญหาเรื่องการนิยามหาคำตอบว่าศิลปะคืออะไรยังมิอาจหาข้อยุติได้ การเปลี่ยนมุมมองมาสู่การพิจารณาศิลปะในรูปแบบของระบบสัญลักษณ์ทางศิลปะและให้ความสำคัญกับความหมายที่ผลงานศิลปะสื่อออกมา อาจเป็นกุญแจสำคัญที่นำไปสู่คำตอบที่สามารถใช้แยกแยะสิ่งที่เป็นผลงานศิลปะออกจากสิ่งที่มิใช่งานศิลปะได้

1.2 **วัตถุประสงค์ของการวิจัย**

เพื่อพิสูจน์ว่าการเข้าใจความหมายของงานทัศนศิลป์ช่วยให้เข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียะได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

1.3 **ขอบเขตของการวิจัย**

งานวิจัยนี้จะวิเคราะห์แนวความคิดของนักปรัชญา นักสุนทรียศาสตร์ นักวิจารณ์ศิลปะ และศิลปินจากทั้งงานเขียนและผลงานทัศนศิลป์ ที่มีความเกี่ยวข้องกับประเด็นที่ศึกษา โดยจะตรวจสอบทั้งความสมเหตุสมผล ข้อดีและข้อด้อยของแต่ละแนวคิด โดยพิจารณาเปรียบเทียบกับสมมติฐานที่ตั้งไว้ว่าสามารถนำมาหักล้างหรือสนับสนุนสมมติฐานได้หรือไม่อย่างไร เพื่อนำมาพัฒนาปรับปรุงวิธีการอ่านความหมายที่ผลงานสื่อออกมา

โดยที่ประเด็นเรื่องการสื่อความหมายของผลงานศิลปะและการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพมีความซับซ้อนมาก งานวิจัยจะจำกัดขอบเขตการศึกษาเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวข้องกับผลงานทัศนศิลป์ ทั้งนี้งานวิจัยนี้มิได้ต้องการที่จะพูดถึงวิธีการตีความหมายของภาพโดยตรง กล่าวคือมิได้ต้องการวิเคราะห์ว่า ภาพต่างๆ มีความหมายหรือสื่อความหมายอะไรออกมา แต่มุ่งเน้นวิเคราะห์ความคิดที่เป็นพื้นฐานสำหรับการสร้างความเข้าใจต่อการสื่อความหมายของผลงานทัศน

ศิลป์โดยทั่วไปในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ที่เป็นส่วนหนึ่งของระบบสัญลักษณ์ที่มีความหลากหลายในการนำไปใช้

1.4 สมมติฐานของการวิจัย

การพิจารณาทัศนศิลป์ในฐานะที่เป็นระบบภาษาหรือสัญลักษณ์ระบบหนึ่งที่สามารถสร้างความเข้าใจในความหมายของงานทัศนศิลป์ได้ ความเข้าใจดังกล่าวจะช่วยให้เข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียะของงานทัศนศิลป์ได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ทราบตระหนักถึงข้อดี ข้อจำกัดของแต่ละแนวทรรศนะที่นักปรัชญา นักสุนทรียศาสตร์ นักวิจารณ์ศิลปะ และศิลปิน มีต่อประเด็นเรื่องที่สัมพันธ์กับการสื่อความหมายของงานทัศนศิลป์

2. ให้แนวทางในการเข้าถึงงานทัศนศิลป์ แนวทางในการวิจักษณ์และการวิจารณ์งานทัศนศิลป์และแนวทางในการสร้างผลงานทัศนศิลป์เพิ่มขึ้นอีกแนวทางหนึ่ง

1.6 วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้เป็นงานวิจัยทางเอกสาร โดยศึกษาจากงานเขียนของนักปรัชญา นักสุนทรียศาสตร์ นักวิจารณ์ศิลปะ และศิลปิน โดยอิงกับการการพิจารณาผลงานทัศนศิลป์ในรูปแบบต่างๆ ในประเด็นที่สัมพันธ์กับการสื่อความหมายของงานทัศนศิลป์ โดยวิเคราะห์ข้อมูลที่ศึกษาประกอบกับการขอคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

บทที่ 2

ทฤษฎีศิลปะและประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ

2.1 สุนทรียศาสตร์และปรัชญาศิลปะ

ทำไมงานศิลปะจึงมีความสำคัญต่อเรา ทำไมเราจึงให้คุณค่าและความสำคัญกับงานศิลปะ ศิลปะในฐานะที่เป็นวัตถุแห่งสุนทรียภาพมีความแตกต่างจากสิ่งหรือปรากฏการณ์ที่สามารถกระตุ้นเร้าอารมณ์ทางสุนทรียภาพที่มนุษย์ไม่ได้สร้างหรือไม่มีเจตนาสร้างให้เป็นวัตถุทางสุนทรียะอย่างไร คำกล่าวอ้างที่ว่าประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเป็นประสบการณ์มีลักษณะเฉพาะ ก็มิอาจบอกเราได้อย่างชัดเจนว่าประสบการณ์ดังกล่าวคืออะไร เราจะรู้ได้อย่างไรว่า สิ่งที่กำลังเกิดขึ้นกับเราในขณะนี้หรือสิ่งที่ได้เกิดขึ้นกับเราในขณะนั้นคือประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ มีวิธีการหรือแนวทางในการประสบกับประสบการณ์ดังกล่าวอย่างเหมาะสมหรือไม่

ถ้ามีสิ่งที่เรียกว่า ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพก็น่าที่จะแสดงหรืออธิบายได้ว่าประสบการณ์ดังกล่าวมีลักษณะอย่างไร หรือคืออะไร หรืออย่างน้อยสามารถแบ่งแยกออกจากประสบการณ์ประเภทอื่นๆ ได้ ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพแตกต่างจากประสบการณ์รูปแบบอื่นอย่างไร และอะไรคือความสำคัญของประสบการณ์ดังกล่าวในชีวิตมนุษย์ ถ้าเราสามารถมีประสบการณ์การทางสุนทรียภาพร่วมกับสิ่งธรรมชาติ อะไรคือความต่างระหว่างสิ่งที่เป็นผลงานศิลปะและสิ่งที่มีอยู่ตามธรรมชาติในฐานะที่เป็นสุนทรียะวัตถุ การรู้ที่มาของการนำมโนทัศน์ทางสุนทรียศาสตร์มาใช้และพัฒนาการของมโนทัศน์ดังกล่าวน่าจะช่วยเราให้เข้าใจขอบเขตที่นำมาใช้ในปัจจุบันและช่วยหาคำตอบให้กับประเด็นปัญหาต่างๆ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.1.1 สุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) มีที่มาจากคำในภาษากรีกว่า aisthesis ซึ่งในสมัยของอริสโตเติล (384-322 ปีก่อนศริสตร์ศักราช) มีความหมายบ่งถึง การรู้สึก (sensation) และ การรับรู้ (perception) โดยมีความหมายโดยทั่วไปว่า การรับรู้จากประสาทสัมผัส (perception by means of the sense) หรือการรับรู้โดยผัสสะ ในช่วงเวลานั้นยังมิได้มีการใช้เจาะจงถึงการรับรู้จากผลงานศิลปะและความงาม แต่เป็นการใช้บรรยายการรับรู้ทุกรูปแบบที่มาจากประสาทสัมผัส และใช้เป็น

สิ่งประกอบในการแบ่งแยกระหว่างแง่มุมในด้านที่เป็นการรับรู้จากประสาทสัมผัสและในด้านที่เป็นความเข้าใจทางสติปัญญาจากสิ่งต่างๆ จนกระทั่ง ในปี ค.ศ. 1735 จึงมีผู้นำคำดังกล่าวมาใช้ระบุเจาะจงกับศิลปะและความงาม อะเล็กซานเดอร์ กอทลีบ เบาม์การ์เท็น (Alexander Gottlieb Buamgarten, 1714-1762) ใช้คำว่า 'Aesthetica' เป็นครั้งแรก ในหนังสือของเขาชื่อ "Reflections on poetry"* เพื่อบ่งถึงทั้ง ความรู้ที่ได้จากประสาทสัมผัส (sensuous knowledge) และศาสตร์แห่งความงาม (science of beautiful) และยืนยันว่า ความรู้ทางสุนทรียภาพเป็นผลที่เกิดมาจากส่วนประกอบทั้งสองประการนี้ และเป็นสิ่งที่มีความน่าเชื่อถือเช่นเดียวกับความรู้จากสติปัญญาในฐานะที่เป็นศาสตร์แห่งการรับรู้

การศึกษาของเบาม์การ์เท็นมิได้จำกัดเฉพาะอยู่กับการรับรู้จากศิลปะและความงาม แต่เกิดขึ้นภายหลังเมื่อนักคิดท่านอื่นซึ่งได้รับอิทธิพลจากความคิดของเบาม์การ์เท็นได้นำคำดังกล่าวมาปรับใช้ สุนทรียศาสตร์และสุนทรียภาพได้ถูกนำมาใช้อย่างโดดเด่นและแพร่หลายในการอภิปรายเรื่องศิลปะและความงาม แม้ว่าการใช้คำดังกล่าวจะมิได้เป็นการใช้ในความหมายเช่นเดียวกับที่เบาม์การ์เท็นได้ให้ไว้ก็ตาม เบาม์การ์เท็นใช้คำว่า aesthetics เพื่อที่จะอธิบายขอบเขตของการแสวงหาความรู้ที่เผยให้เห็นโดยเจาะจงและช่วยสนับสนุนความเชื่อมโยงกันระหว่าง ศิลปะ ความงาม และสุนทรียภาพที่มีก่อนแล้ว แต่ยังคงมีความสับสนบางประการเกี่ยวกับธรรมชาติที่แท้จริงของการเชื่อมโยงกัน ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับความเกี่ยวพันที่ก่อให้เกิดความสับสนกันระหว่างศิลปะ ความงาม และสุนทรียภาพสามารถขจัดทิ้งไปได้ หรืออาจสร้างความกระจ่างขึ้นได้ ในบางประเด็นจากการตระหนักว่ารูปแบบของประสบการณ์ที่เรียกว่าประสบการณ์สุนทรียภาพนั้นไม่ได้จำกัดเฉพาะแต่ประสบการณ์ที่เกิดจากผลงานศิลปะเท่านั้น เราสามารถเข้าถึงประสบการณ์ดังกล่าวได้จากปรากฏการณ์ทางธรรมชาติหรือสิ่งธรรมชาติอื่นๆ เช่น ทิวทัศน์ พระอาทิตย์ขึ้น ทะเล เสียงนกร้อง สิ่งมีชีวิตต่างๆ หรือใบหน้าของคนที่เรารัก นั่นคือ มโนทัศน์เรื่องสุนทรียภาพมิได้จำกัดเฉพาะเพื่อมโนทัศน์ของศิลปะ ขอบเขตของสุนทรียภาพขยายรวมเอาสิ่งอื่นๆ เข้าไว้ด้วยนอกเหนือจากผลงานศิลปะ แต่ในขณะเดียวกันก็มิใช่ว่าการดำเนินการที่เกี่ยวพันกับศิลปะทั้งหมดจะเป็นไปในเชิงสุนทรียภาพ ดังเช่น การประมูลผลงานศิลปะ

นอกจากนี้ เมื่อเราตระหนักว่ามักจะมีการใช้ประสบการณ์สุนทรียภาพเชื่อมโยงกับความงาม แต่ก็มิได้หมายความว่าจำเป็นที่จะต้องตีกรอบเฉพาะกับสิ่งที่มีความงามเท่านั้น กล่าวคือ เราสามารถยืนยันได้ว่า แม้ว่าภาพที่เราเห็นนั้นจะเป็นสิ่งที่ไม่น่าดู มีความน่าเบื่อ น่าสะอิดสะเอียน

---

* ชื่อในภาษาเยอรมันคือ "Meditationes philosophicae de Nonnullus ad poema pertinentious"

หรือน่าหดหู่ก็ตามก็เป็นสิ่งที่สามารถช่วยกระตุ้นเร้าให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพได้ ดังนั้น สุนทรียภาพจึงมิจำเป็นที่จะต้องกำหนดไว้กับสิ่งที่มีความงามหรือเป็นเรื่องในเชิงบวกเท่านั้น นัยที่ตามมาก็คือ ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพมิได้จำเป็นที่จะต้องเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับศิลปะหรือความงามเท่านั้น และศิลปะไม่จำเป็นที่จะต้องมีความงามและก็ไม่จำเป็นที่จะต้องเป็นสิ่งสุนทรียะ

ในขณะที่ขอบเขตของสุนทรียศาสตร์ คือ การศึกษาเรื่องการรับรู้คุณภาพทางสุนทรียภาพหรือประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ การตอบสนองหรือประสบการณ์ที่มีลักษณะพิเศษที่งานศิลปะหรือสิ่งธรรมชาติก่อให้เกิดขึ้นมา โดยมิได้จำกัดขอบเขตเฉพาะผลงานศิลปะเท่านั้น โดยภาพรวมขอบเขตสุนทรียศาสตร์นั้นกว้างกว่าปรัชญาศิลปะ เมื่อสุนทรียศาสตร์ศึกษาสุนทรียภาพจากสิ่งธรรมชาติด้วย ในขณะที่ขอบเขตของปรัชญาศิลปะ คือ การศึกษาเรื่องธรรมชาติของผลงานศิลปะและการสร้างสรรค์ผลงาน ปรัชญาศิลปะอาจจะไม่พิจารณาเรื่องประสบการณ์ทางสุนทรียะหรือคุณสมบัติทางสุนทรียภาพในฐานะที่เป็นองค์ประกอบที่จำเป็นของผลงานศิลปะทั้งหมด

2.1.2 **ปรัชญาศิลปะ**

คำถามหลักของปรัชญาศิลปะในส่วนของผลงานทัศนศิลป์ ที่ถามว่า ‘ศิลปะคืออะไร’ หรือผลงานศิลปะทำอะไร ในแต่ละช่วงเวลาที่ผ่านมา มีความพยายามในการตอบคำถามดังกล่าว นักปรัชญา นักสุนทรียศาสตร์ และนักวิจารณ์ศิลปะได้เสนอทฤษฎีศิลปะต่างๆ เพื่อพยายามอธิบายบทบาทหน้าที่หรือคุณลักษณะ ซึ่งสามารถนำมาวิเคราะห์ได้ภายในขอบเขตของการแสดงคุณสมบัติซึ่งเป็นเงื่อนไขที่จำเป็นและเพียงพอที่ทำให้สิ่งนั้นถูกเรียกว่าเป็นผลงานศิลปะซึ่งจะต้องครอบคลุมหรือสามารถอธิบายสิ่งที่เรียกว่างานศิลปะได้ทั้งหมด เนื่องจากสมมติฐานหลักของการศึกษาวิจัยนี้มีความเกี่ยวพันกับมโนทัศน์ของศิลปะหลายมโนทัศน์ เช่น ศิลปะคืออะไร ภาพผลงานศิลปะทำหน้าที่อะไร คุณค่าของศิลปะคืออะไร และประสบการณ์ทางสุนทรียภาพคืออะไร ดังนั้นในที่นี้จะขออภิปรายถึงทฤษฎีต่างๆ ที่มีความสำคัญและมีความเกี่ยวข้องจำเป็นต่อการพิจารณาความคิดของกู๊ดแมนที่จะเสนอในบทต่อไป (ซึ่งผู้วิจัยพบว่า แง่มุมที่มีปัญหาของทฤษฎีเหล่านี้ถูกแก้ไขโดยการเปลี่ยนคำถามจาก “ศิลปะคืออะไร” เป็นคำถามที่ว่า “เมื่อใดจึงจะเป็นผลงานศิลปะ” แต่ทั้งนี้แง่มุมสำคัญที่แต่ละทฤษฎีให้ความสำคัญหลอมรวมอยู่ในทฤษฎีของกู๊ดแมน) ดังนี้

1. ทฤษฎีการเลียนแบบ (The Imitation Theory of Art)

2. ทฤษฎีการแสดงออก (The Expresion Theory of Art)

3. ทฤษฎีรูปทรงนิยม (Formalism)

4. ทฤษฎีสุนทรียภาพของศิลปะ (The Aesthetic Theory of art)

2.1.2.1 **ทฤษฎีการเลียนแบบ** (The Imitation Theory of Art) *

ทฤษฎีการเลียนแบบเป็นทฤษฎีศิลปะที่เก่าแก่ที่สุดในปรัชญาตะวันตกที่ใช้ในการอธิบายบทบาทหน้าที่ของภาพตั้งแต่สมัยกรีก นำเสนอโดยเพลโต้ (427-347 B.C.) และอริสโตเติล (384-322B.C.) ซึ่งอิทธิพลของทฤษฎีการเลียนแบบยังมีอยู่ในปัจจุบัน ดังที่เราอาจจะเคยได้ยินคำพูดที่กล่าวถึงผลงานงานศิลปะนามธรรมว่า สิ่งนั้นไม่ใช่ผลงานศิลปะเพราะมันไม่เหมือนอะไรเลย หรือการถามว่า ทำไมภาพไม่มีความเหมือนจริงเลย นั่นก็เป็นเพราะผู้กล่าวเชื่อว่าศิลปะคือการลอกเลียนแบบ

ผลงานทัศนศิลป์ตามนิยามของทฤษฎีการเลียนแบบหรือความคล้ายคลึง สามารถอุปมาเป็นเสมือนภาพสะท้อนของกระจกเงาที่สะท้อนโลกตามธรรมชาติ เป็นอุปมาที่แสดงให้เห็นการทำหน้าที่ของภาพผลงานศิลปะ ทั้งเพลโต้และอริสโตเติลพูดถึงงานจิตรกรรมเมื่ออภิปรายถึงเรื่องกวีนิพนธ์ เพลโตพรรณนาภาพจิตรกรรมโดยอุปมาว่าเป็นเสมือน “กระจกเงา” ที่สะท้อนภาพของสิ่งต่างๆ ตามความคิดแบบเพลโตและอริสโตเติล สิ่งที่จิตรกรกระทำก็คือ การผลิตซ้ำซึ่งภาพปรากฏของสิ่งต่างๆ โดยการลอกเลียนแบบสิ่งต่างๆ เหล่านั้น เพื่อแสดงภาพนั้นอีกครั้งหนึ่ง (re-present) ซึ่งมิใช่เพียงภาพของผู้คนแต่รวมถึงสิ่งต่างๆ และเหตุการณ์ต่างๆ ด้วย เพลโตและอริสโตเติลคิดว่าสิ่งเหล่านี้มีลักษณะร่วมกันบางอย่างคือ การเกี่ยวพันกับการลอกเลียนแบบเป็นเงื่อนไขจำเป็นสำหรับรูปแบบการปฏิบัติที่เราเรียกว่า ศิลปะ ภาพผลงานหนึ่งจะเป็นผลงานศิลปะก็ต่อเมื่อภาพนั้นเป็นการเลียนแบบ วลี “ก็ต่อเมื่อ” บ่งว่า การเลียนแบบเป็นเงื่อนไขจำเป็นสำหรับการเป็นผลงานศิลปะ ถ้าสิ่งใดก็ตามนั้นมีการอ้างความเป็นผลงานศิลปะโดยปราศจากคุณสมบัติการเลียนแบบสิ่งนั้นก็มิใช่ผลงานศิลปะ

---

* การใช้คำว่า ทฤษฎีการเลียนแบบ (imitation theory) ในที่นี้อยู่ภายในกรอบของมโนทัศน์การเป็นตัวแทน (Representation) กล่าวคือ ภาพทำหน้าเป็นตัวแทนโดยการเลียนแบบ ส่วนทรรศนะในเรื่องการเป็นตัวแทนของกู๊ดแมนในบทที่สาม คือ การเป็นตัวแทนโดยการเป็นสัญลักษณ์

การใช้คำว่า ศิลปะ สำหรับกรีกในสมัยของเพลโตและอริสโตเติล กินความหมายมากกว่าที่เราใช้ในปัจจุบัน โดยหมายรวมถึงงานทั้งหมดที่ต้องการทักษะ (techne ในภาษากรีกหรือ know how) เช่น การทหาร หรือการรักษาโรคก็ถือว่าเป็นศิลปะด้วย อย่างไรก็ตาม เราจะเห็นได้ว่า เมื่อเพลโต้และอริสโตเติลพูดถึงสิ่งที่เราเรียกว่า ศิลปะ เช่น กวีนิพนธ์ ละคร จิตรกรรม ประติมากรรม นาฏยกรรม หรือดนตรี ทั้งเพลโต้และอริสโตเติลเห็นพ้องต้องกันว่า สิ่งต่างเหล่านี้เกี่ยวพันกับการลอกเลียนแบบ (mimesis ในภาษากรีกหรือ imitation) ซึ่งแน่นอน ทั้งคู่ไม่คิดว่าเฉพาะกิจกรรมเหล่านี้เท่านั้นที่เกี่ยวพันกับการลอกเลียนแบบ แต่อย่างน้อยที่สุดเพลโต้และอริสโตเติลถือว่าการเลียนแบบเป็นเงื่อนไขจำเป็นสำหรับสิ่งที่เราเรียกว่า ศิลปะ นั่นคือ การลอกเลียนแบบผู้คน สถานที่ วัตถุ การกระทำ หรือเหตุการณ์ เป็นลักษณะร่วมที่สิ่งใดก็ตามที่ถูกจัดประเภทว่าเป็นผลงานศิลปะจะต้องมีการเลียนแบบ และการเลียนแบบนั้นย่อมต้องมี “แบบ” อันเป็นที่มาของการเลียนแบบ ที่มาของสิ่งที่ถูกเลียนแบบของเพลโต้และอริสโตเติลมีรากฐานทางอภิปรัชญาที่ต่างกัน สิ่งเฉพาะต่างๆ รวมทั้งตัวเรานั้นเป็นสิ่งเฉพาะที่มีแบบสมบูรณ์อยู่ในโลกแห่งแบบ (World of Form) ซึ่งเป็นโลกที่สมบูรณ์และอยู่แยกออกไปตามความคิดของเพลโต้

ในเล่มที่สิบของอุตมรัฐ เพลโต้อธิบายถึง ลักษณะธรรมชาติของสิ่งที่เราเรียกว่า ศิลปะ (ซึ่งเพลโต้หมายถึงจิตรกรรมและกวีนิพนธ์) ผลงานศิลปะเกิดขึ้นจากการเลียนแบบสิ่งเฉพาะต่างๆ ที่มีอยู่บนโลกของผัสสะ (World of Sensible) ซึ่งสิ่งเฉพาะต่างๆ เหล่านี้เป็นสิ่งที่เลียนแบบมาจากความจริงในโลกของแบบอีกทอดหนึ่ง การเลียนแบบของจิตรกรและกวีเกิดจากผัสสะของเขาอันเป็นผลให้ผลงานจิตรกรรมและกวีนิพนธ์ที่เกิดขึ้นเป็นเพียงสิ่งที่มีความคล้ายคลึงซึ่งเหมือนกับสิ่งเฉพาะที่เป็นต้นแบบในบางด้านเท่านั้น ด้วยเหตุที่ว่าสิ่งเฉพาะสิ่งหนึ่งซึ่งสามารถมองได้หลายด้านแตกต่างกัน จิตรกรขณะจะเขียนภาพจะมองได้เพียงด้านใดด้านหนึ่งของต้นแบบ และไม่ว่าเขาจะมีความชำนาญมากเพียงใดก็ตาม แต่ผลงานของเขาเป็นได้แค่เพียงความคล้ายคลึงหรือจับได้เพียงมุมใดมุมหนึ่งของต้นแบบ เพลโต้ถือว่าสิ่งที่เกิดขึ้นเป็นเพียง “จินตภาพ” (image) หรือ “ภาพลวงตา” (illusion) เหมือนภาพสะท้อนในกระจกซึ่งห่างไกลจากความจริงเป็นลำดับที่สาม

การแสดงความคิดเรื่องการเลียนแบบของงานศิลปะเป็นส่วนประกอบหนึ่งในการเสนอความคิดเพื่อ ‘อุตมรัฐ’ ซึ่งจำเป็นต้องพิจารณาไปพร้อมการที่เพลโต้แบ่งวิญญาณออกเป็นสองภาค คือ ภาคเหตุผลของวิญญาณหรือวิญญาณภาคสูง และภาคที่ไร้เหตุผลของวิญญาณ (ส่วนของความรู้สึก) หรือวิญญาณภาคต่ำ ซึ่งนำมาสู่การแบ่งแยกผลงานออกเป็น 2 ประเภท คือ 1. ผลงานที่ส่งเสริมภาคเหตุผลของวิญญาณ เช่น บทสรรเสริญเทพเจ้า หรือผลงานที่ยกย่องคนดี 2. ผลงานที่ส่งเสริมภาคอารมณ์ความรู้สึกหรือภาคที่ไร้เหตุผลของวิญญาณ เช่น กวีนิพนธ์เชิงละครศิลปะการแสดงละคร

สำหรับเพลโต ศิลปะต้องส่งเสริมศีลธรรม คือเป็นเครื่องมือให้ประชาชนรู้จักความดี ศิลปะที่บ่อนทำลายศีลธรรมจะถูกห้ามเผยแพร่ (ดังเช่นที่เพลโตไม่ยอมบรรจุผลงานของโฮเมอร์ลงในหลักสูตรการศึกษาของอุตมรัฐ ทั้งนี้เพราะผลงานของโฮเมอร์ แสดงเรื่องราวที่ไม่อยู่ในศีลธรรม เรื่องเช่นนี้เป็นอันตรายต่อจิตใจของเยาวชน) เพลโตเชื่อว่าศิลปะสามารถเป็นเครื่องมือนำคนไปสู่การมีศีลธรรมได้หากผู้นั้นได้รับการฝึกฝนหรือเรียนรู้เรื่องศิลปะซึ่งถูกกำหนดให้ขึ้นอยู่กับลักษณะที่ดีทั้งหลายแล้ว เพลโตเสนอว่า

> "...การศึกษาทางดนตรีสำคัญที่สุด เพราะจังหวะและความกลมกลืนเข้าไปสู่วิญญาณและยึดวิญญาณได้อย่างเหนียวแน่นยิ่งกว่าสิ่งอื่น นำเอาความหรรษามาให้แก่วิญาณถ้าหากได้รับการฝึกอย่างถูกต้อง แต่ถ้าฝึกมาไม่ถูกต้องจะให้ผลตรงข้าม นอกจากนั้นความไม่มีความงามในสิ่งต่างๆ ที่ได้ทำขึ้นอย่างเลวๆ นั้น คนที่ได้รับการอบรมทางดนตรีมาอย่างถูกต้องจะมองเห็นได้อย่างรวดเร็ว และเนื่องจากรู้จักไม่ชอบได้อย่างถูกต้องนี้เอง เขาก็จะชมสิ่งที่งาม มีความพึงพอใจและรับเข้ามาไว้ในวิญญาณ อุปถัมภ์บำรุงให้เติบโตขึ้น จนตัวเองกลายเป็นคนดีและงามในที่สุด ส่วนความน่าเกลียดนั้นเขาก็จะรังเกียจได้อย่างถูกต้องและเกลียดมาตั้งแต่เด็ก ในตอนเด็กนั้นจะยังไม่เข้าใจเหตุผล แต่เมื่อเหตุผลเกิดขึ้น คนที่ได้รับการเลี้ยงดูมาอย่างนั้นก็จะรับเหตุผลได้ก่อนจะรู้จักเหตุผลเพราะมีความเกี่ยวข้องกัน"[1]

ข้อความดังกล่าวอยู่ในอุตมรัฐเล่ม 3 แสดงถึงพลังในการกระตุ้นเร้าและแนวทางที่จะนำมาใช้ประโยชน์ ดนตรีหรือกวีนิพนธ์ที่ได้รับการตรวจสอบกลั่นกรองซึ่งถือว่า เป็นสิ่งที่มีความงามทางผัสสะอย่างหนึ่ง ได้สร้างความคิดที่สวยงามถือว่าเป็นสิ่งที่มีความงามทางผัสสะอย่างหนึ่งได้สร้างความคิดที่สวยงามขึ้นภายในจิตใจของผู้พิทักษ์ ทั้งนี้เพราะองค์ประกอบบางอย่างของศิลปะ เช่น จังหวะ ทำนอง สามารถซึมซาบเข้าสู่วิญญาณของเด็กได้ง่าย (วิญญาณที่ยังขาดวิจารณญาณในการการแยกแยะ และวิญญาณที่ถูกกระตุ้นเร้าด้วยภาคต่ำได้โดยง่าย) ลักษณะที่ดีทั้งหลายซึ่งถูกกำหนดให้เกิดขึ้นไปพร้อมกับจังหวะและทำนอง เหล่านั้นจะถูกประทับไว้ในวิญญาณ และเมื่อเขาเติบโตขึ้น เขาย่อมกลายเป็นบุคคลที่มีจิตใจอันประเสริฐ หากศิลปะใดๆ ถูกสร้างขึ้นให้

---

[1] เพลโต้, อุตมรัฐ, แปลโดย ปรีชา ช้างขวัญยืน,(กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2523), หน้า128 (401e-402a).

อยู่ในลักษณะเช่นนี้ ศิลปะนั้นก็เป็นที่ยอมรับได้ที่จะให้อยู่ในรัฐ แต่ถ้าหากมีลักษณะตรงกันข้ามก็ย่อมที่จะยอมรับไม่ได้ เพราะฉะนั้นผลงานศิลปะต้องถูกตรวจสอบและควบคุม

อุตมรัฐเล่มที่สิบได้แสดงถึงธรรมชาติอันเป็นแก่นแท้ของศิลปะ ซึ่งนำไปสู่ลักษณะที่ไม่เหมาะสมของกวี โดยเฉพาะอย่างยิ่งกวีด้านศิลปการแสดง (dramatic poet) ควรถูกขับออกไปจากรัฐที่เที่ยงธรรม เพลโต้กล่าวว่า “กวีสร้างการปกครองที่เลวขึ้นในวิญญาณของปัจเจกชน โดยสร้างเงาที่ห่างความจริงขึ้น และโดยสรรเสริญวิญญาณภาคที่โง่”[2] เหตุผลสองข้อที่เพลโต้กล่าวถึงเป็นผลมาจากการเลียนแบบ และการเลียนแบบนี้เองที่ทำให้กวีที่ไม่ยอมสร้างผลงานตามกฎเกณฑ์ของรัฐที่ปกครองด้วยกฎหมายที่ดีต้องถูกขับออกจากรัฐที่ด้วยเหตุผลสองประการประกอบกัน ประการแรก การเลียนแบบห่างไกลจากความเป็นจริง ศิลปะเป็นสิ่งที่เลียนแบบสิ่งปรากฏในโลกแห่งผัสสะ ไม่ใช่สิ่งที่เป็นจริงในโลกแห่งแบบ จึงไม่อาจทำให้เราเข้าถึงความจริง ประการที่สอง การเลียนแบบนำไปสู่สิ่งที่ไม่ดี ศิลปะส่งผลเลวต่อประชาชน เนื่องจากศิลปะเลียนแบบสิ่งที่ไม่ดีต่อการประพฤติปฏิบัติซึ่งนำชักจิตใจได้ง่าย โดยเฉพาะอย่างยิ่งธรรมชาติทางอารมณ์ของศิลปะและบทกวีโดยตัวมันเองไม่ใช่ความรู้ชนิดที่จะสามารถนำพาประชาชนไปสู่สิ่งที่จริงและถูกต้องได้ซึ่งมิใช่ว่าเพลโตไม่เห็นความสำคัญของศิลปะ แต่เพลโตตระหนักถึงศักยภาพของผลงานศิลปะเป็นอย่างยิ่ง ศักยภาพที่หากอยู่นอกเหนือจากการควบคุมก็สามารถที่จะชักนำคนไปสู่การมีอุปนิสัยที่ไม่ดี ดังเช่น ในอุตมรัฐเล่มที่ 3 แสดงให้เห็นว่าเพลโต้ตระหนักถึงพลังของศิลปะ (ความไพเราะ เนื้อเรื่องที่ชวนติดตาม การสร้างความซาบซึ้ง) ดนตรีหรือกวีนิพนธ์ที่ได้รับการตรวจสอบกลั่นกรองซึ่งถือว่าเป็นสิ่งที่มีความงามทางผัสสะอย่างหนึ่ง ได้สร้างความคิดที่สวยงาม

การที่การเลียนแบบมีลักษณะที่ทำให้ห่างไกลจากความจริงนั้นยังไม่ถือว่าเป็นเหตุผลที่จะทำให้กวีหรือนักเลียนแบบถูกขับออกไปจากรัฐที่เที่ยงธรรมตราบที่กวียินยอมสร้างผลงานที่อยู่ในขอบเขตที่ส่งเสริมภาคเหตุผลของวิญญาณ ทั้งนี้เพราะกวี หรือนักเลียนแบบ เช่น ช่างวาด หรือช่างทำขลุ่ย สำหรับเพลโตบุคคลเหล่านี้เป็นผู้ที่ไม่อาจรู้ได้ว่าสิ่งที่ตนเองกระทำนั้นดีหรือไม่ดี ลักษณะของคนที่เลียนแบบมักจะเลียนแบบสิ่งที่ง่ายต่อการเลียนแบบ และภาคที่ไร้เหตุผลนั้นง่ายต่อการเลียนแบบทั้งโดยศิลปินและผู้ชม กวีผู้สร้างกวีนิพนธ์ย่อมเลียนแบบในสิ่งที่ส่งเสริมต่อความรู้สึก ในการเลียนแบบของกวีนั้น ถ้าหากเขาต้องการให้กวีนิพนธ์ของเขาเป็นที่ยอมรับเขาย่อมเลียนแบบสิ่งที่ส่งเสริมต่อความรู้สึก ซึ่งจะทำให้วิญญาณภาคที่ไร้เหตุผลเป็นใหญ่ เป็นอันตรายต่อการคงอยู่ของรัฐที่เที่ยงธรรม

---

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 386 (605c).

เพลโต้เชื่อว่า ภาพปรากฏที่ดึงดูดจิตใจและกระตุ้นเร้าอารมณ์ความรู้สึกนั้นเป็นอันตรายต่อสังคม ผู้สร้างผลงานที่ใช้ภาคต่ำของวิญญาณในการสร้างผลงาน เพราะรู้ว่าภาคต่ำของวิญญาณซึ่งหมายถึงการกระตุ้นเร้าอารมณ์ความรู้สึกทำให้ผลงานของเขาได้รับความสนใจ การอ้างเหตุผลของเพลโต้ในการต่อต้านกวีนิพนธ์ยังคงมีอยู่ในปัจจุบันในรูปของประเด็นโต้แย้งเกี่ยวกับการใช้สื่อ ที่มีลักษณะในการเกลี้ยกล่อมโดยใช้ภาพลักษณ์ให้คล้อยตาม ทำให้เกิดการตัดสินใจลงคะแนนเสียงโดยปราศจากการใช้ความคิด ภาพโฆษณาหาเสียงทางการเมืองที่ถูกประดิษฐ์สร้างอย่างรอบคอบให้ดึงดูดความสนใจและกระตุ้นเร้าอารมณ์ความรู้สึกของผู้ลงคะแนนมากกว่าต้องการให้ผู้ลงคะแนนใช้ความคิดพิจารณาตัดสินด้วยเหตุผล ถ้าเพลโตยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบันเพลโต้ก็คงจะต้องการให้มีการควบคุมและตรวจสอบการโฆษณาหาเสียงของพรรคการเมือง ด้วยเหตุผลเดียวกับที่ต้องการให้ขับกวีผู้ประพันกวีนิพนธ์เชิงละครออกไปจากรัฐที่เที่ยงธรรม

อย่างไรก็ตาม อริสโตเติลเชื่อว่า เพลโตพูดเกินเลยไป อริสโตเติลเห็นด้วยที่ว่า ผลงานกวีนิพนธ์กระตุ้นเร้าการตอบสนองทางอารมณ์ความรู้สึกจากผู้ชม แต่อริสโตเติลไม่คิดว่า กวีนิพนธ์จะทำเพียงเท่านั้น งานโศกนาฏกรรมซึ่งมีลักษณะของการกระตุ้นเร้าอารมณ์ความรู้สึกสามารถก่อให้เกิดความสงสารและความกลัวขึ้นในตัวของผู้ชม ซึ่งมีเป้าหมายอยู่ที่ “catharsis” หรือ การชำระจิตใจให้บริสุทธิ์ “…ด้วยผลจากความน่าสงสารและความน่ากลัว (จากโศกนาฏกรรม) จิตใจของผู้ชมจะได้รับการชำระให้บริสุทธ์ด้วยความน่าสงสารและความน่ากลัวที่เกิดขึ้น”[3] โศกนาฏกรรมซึ่งปลุกเร้าความสงสารและความกลัวในจิตใจของผู้ชมจะส่งผลกระทบต่อจิตใจของผู้ชมให้ได้รับการปลดเปลื้องเกิดความรู้สึกผ่อนคลาย จิตใจสงบ กิเลสถูกชำระล้าง ซึ่งแม้ว่าความหมายของ “catharsis” จะยังเป็นประเด็นที่ถกเถียงกันอยู่ถึงความหมายที่อริสโตเติลต้องการบ่งถึง เช่น การทำให้ความรู้สึกกระจ่างชัดออกมา หรือการชำระจิตใจหรือการระบายความรู้สึก ซึ่งไม่ว่าจะหมายความตามความหมายใด เราจะเห็นได้ว่า อริสโตเติลคิดว่า งานประพันธ์ด้านศิลปะการแสดงกระตุ้นเร้าการตอบสนองอารมณ์ความรู้สึกเพื่อเป้าหมายที่มีประโยชน์ได้

ความคิดทางอภิปรัชญาที่แตกต่างกัน นำไปสู่การพิจารณาบทบาทของการเลียนแบบได้แตกต่างกัน ในขณะที่เพลโต้แยกโลกแห่งแบบออกจากโลกแห่งผัสสะ อริสโตเติลเชื่อการมีอยู่ของโลกแห่งแบบและโลกแห่งผัสสะเช่นเดียวกับเพลโต้ แต่ในทรรศนะของอริสโตเติลโลกแห่งแบบและโลกแห่งผัสสะอยู่ในโลกเดียวกัน อริสโตเติลเสนอว่าโลกแห่งแบบนั้นสามารถค้นพบได้ในโลกนี้แบบสากลของสิ่งต่างๆ มิได้แยกออกไป แต่เป็นสิ่งแฝงเร้นอยู่ในสิ่งเฉพาะที่ปรากฏอยู่ในโลกแห่ง

---

[3] Aristotle,Aritotle's Poetics,trans.S.H. Butcher (New York: Hill and Wang,1992), p. 61

ผัสสะ อริสโตเติลเชื่อว่า ศิลปะคือการเลียนแบบโลกภายนอก โดยที่โลกภายนอกที่ศิลปะเลียนแบบไม่ใช่สิ่งเฉพาะ แต่เป็นสิ่งสากลที่แฝงอยู่ในสิ่งเฉพาะ ศิลปะไม่ใช่การเลียนแบบสิ่งที่เลียนแบบมาอีกทอดหนึ่งตามทรรศนะของเพลโต แต่เป็นการเลียนแบบ 'ต้นแบบ' หรือ "แก่นสาร' ของสิ่งต่างๆ ของโลกโดยตรง ยิ่งไปกว่านั้น อริสโตเติลคิดว่าผู้ชมสามารถเรียนรู้ได้จากการลอกเลียนแบบ การได้ความรู้จากการเลียนแบบเป็นบ่อเกิดที่สำคัญของความพึงพอใจที่ผู้ชมได้รับจากการชมละคร "การเลียนแบบคือสัญชาตญาณอย่างหนึ่งของมนุษย์ มนุษย์ต่างจากสัตว์อื่นตรงที่รู้จักการเลียนแบบ บทเรียนแรกของมนุษย์ก็คือการเลียนแบบ และข้อเท็จจริงอันหนึ่งก็คือว่า มนุษย์ได้รับความเพลิดเพลินจากการเลียนแบบ"[4] อริสโตเติลคิดว่า การเรียนรู้ทุกอย่างให้ความเพลิดเพลินแก่เรา ไม่ใช่เพียงแค่การเรียนรู้ของนักปรัชญา และตราบเท่าที่ศิลปะคือการเลียนแบบสิ่งต่างๆ แม้ว่าสิ่งที่เลียนแบบอาจจะเป็นสิ่งที่น่าเกลียดน่ากลัว เช่น สัตว์ร้ายหรือซากศพ มนุษย์ก็ชอบดูงานศิลปะชิ้นนั้น ขอเพียงเลียนแบบได้เหมือน มนุษย์ก็จะได้รับความเพลิดเพลินจากศิลปะ เพราะในการรับรู้ความเหมือนเราได้เห็นสิ่งที่เลียนแบบเป็นเหมือนสิ่งเดียวกับ 'สิ่งที่ถูกเลียนแบบ' อันถือได้ว่าเป็นการเรียนรู้อย่างหนึ่งเป็นการได้เข้าใจว่านั่นคือสิ่งนั้นสิ่งนี้ แต่หากศิลปะใดไม่มีความชัดเจน หรือคลุมเครือ จากสิ่งที่เลียนแบบ เราย่อมไม่ได้รับความเพลิดเพลินจากมัน การเรียนรู้ไม่เกิดขึ้นเพราะไม่รู้ว่าเลียนแบบอะไร อริสโตเติล คิดว่า ผู้ชมและผู้อ่านสามารถเรียนรู้เกี่ยวกับเรื่องราวของชีวิตได้จากงานกวีนิพนธ์เชิงละคร ความคิดของอริสโตเติลมีนัยในการโต้แย้งว่า ศิลปะการละครเป็นสิ่งที่มีคุณค่า ไม่ใช่สิ่งที่เลวร้าย แต่เป็นสิ่งที่ดีต่อชีวิตสำหรับเรา กวีผู้ประพันธ์กวีนิพนธ์เชิงละครยังคงสามารถอยู่ในรัฐที่เที่ยงธรรมได้ ในประเด็นนี้อริสโตเติลเห็นประโยชน์ของสิ่งที่เพลโต้ต่อต้าน

ทฤษฎีศิลปะของเพลโต้และอริสโตเติลยอมรับการดำรงอยู่ของผลงานศิลปะในรัฐได้ในฐานะที่เป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งที่สนับสนุนการดำรงอยู่ของรัฐที่เที่ยงธรรมเพื่อสร้างประชาชนที่มีคุณธรรม เพลโต้และอริสโตเติลเห็นพ้องต้องกันว่า ศิลปะคือการเลียนแบบ สำหรับเพลโต้ การเลียนแบบทำให้เกิดการการมุ่งไปสู่สิ่งที่ดีได้หากอยู่ในการควบคุม อริสโตเติลมองในทิศทางที่ตรงกันข้ามกับเพลโต แนวคิดของเพลโตให้ภาพของการออกห่างจากแบบ แต่อริสโตเติลแสดงหนหางในการเข้าหาแบบจากสิ่งเลียนแบบ เพราะ "แบบสมบูรณ์" มิได้อยู่แยกไปจากโลกแห่งผัสสะ

ข้อโต้แย้งทฤษฎีการเลียนแบบ

ถึงแม้ว่าทฤษฎีของเพลโต้จะตระหนักถึงพลังและศักยภาพของผลงานศิลปะ แต่เนื่องจากการดำรงอยู่ของงานศิลปะในรัฐของเพลโต้อยู่ในฐานะของเครื่องมือที่มีเพื่อสนับสนุนการคงอยู่ของ

---

[4] Ibid., p. 55

รัฐ คุณค่าของผลงานศิลปะขึ้นอยู่กับการส่งเสริมคุณธรรมของรัฐ (เพลโตเลือกที่จะขับไล่กวีหรือนักเลียนแบบที่สร้างผลงานที่เป็นอันตรายต่อภาควิญญาณของรัฐ ประชาชนที่อยู่ในรัฐก็เหมือนกับเด็กที่สามารถซึมซับหรือถูกกระตุ้นเร้าด้วยอารมณ์ความรู้สึกได้ง่าย มากกว่าที่จะสร้างความเข้าใจให้เห็นและตระหนักถึงแง่มุมที่มีพลังของงานศิลปะ) ปัญหา คือ กวีนิพนธ์ดังกล่าวเป็นภาพเหตุการณ์ที่เลียนแบบเหตุการณ์ที่ถึงแม้บางครั้งอาจจะไม่อาจพิสูจน์ได้ถึงการมีอยู่แต่อย่างน้อยก็สามารถพูดอย่างกว้างๆ ได้ว่าเป็นเหตุการณ์ที่มีความเกี่ยวข้องกับมนุษย์ ปัญหาก็คือ หากเป็นภาพผลงานที่เป็นแสดงออกมาในเชิงนามธรรม หรือเป็นภาพที่มิได้มีลักษณะที่เหมือนกับต้นแบบ เราจะเรียนรู้สิ่งใดหากนิยามศิลปะด้วยความเหมือนกับต้นแบบ อะไรคือความเข้าใจที่เราจะมีจากภาพผลงานดังกล่าว ทฤษฎีเลียนแบบอาจไม่เพียงพอต่อการอธิบาย แต่ปัญหาสำคัญที่ตามมาคือเราเรียนรู้ได้จากศิลปะหรือไม่

ความหลากหลายของภาพผลงานและรูปแบบการนำเสนอในประวัติศาสตร์ของศิลปะได้แสดงให้เราเห็นว่าทฤษฎีการเลียนแบบนั้นแคบเกินไป ผลงานศิลปะ เช่น ศิลปะนามธรรม (abstract art) และมโนทัศน์ศิลป์ (conceptual art) มิได้เป็นการเลียนแบบสิ่งใด รวมทั้งผลงานศิลปะสมัยใหม่จำนวนมากสามารถยกเป็นตัวอย่างที่ปฏิเสธทฤษฎีการเลียนแบบ ทั้งนี้เพราะผลงานศิลปะสมัยใหม่แสดงให้เห็นว่า บางสิ่งเป็นผลงานศิลปะโดยที่มิได้เป็นการเลียนแบบสิ่งใดเลย ดังนั้นทฤษฎีการเลียนแบบจึงไม่เพียงพอต่อการอธิบายมโนทัศน์ของศิลปะ

2.1.2.2 **ทฤษฎีการแสดงออก** (The Expression Theory of Art)

บทบาทของศิลปะสามารถถูกแสดงเป็นเสมือนกระจกเงาที่สะท้อนธรรมชาติ ซึ่งแสดงภาพออกมาในรูปของ ลักษณะตามวัตถุวิสัยของโลก “ภายนอก” ตามธรรมชาติและพฤติกรรมของสิ่งที่สามารถสังเกตเห็นได้ ทฤษฎีการเลียนแบบเป็นทฤษฎีที่ยึดวัตถุเป็นศูนย์กลาง แต่เมื่อมีผลงานทัศนศิลป์ที่เสนอภาพซึ่งไม่สามารถบ่งถึงการมีอยู่ของสิ่งที่ปรากฏในภาพได้ ภาพผลงานศิลปะดังกล่าวก็มิอาจถือได้ว่าเป็นเครื่องมือที่มีประสิทธิภาพสำหรับการสื่อความรู้ นักทฤษฎีบางคนจึงเสนอว่า ศิลปะคือ สิ่งที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ โดยที่นักทฤษฎีบางคนยืนกรานว่า อารมณ์ความรู้สึกที่เราได้เรียนรู้จากผลงานศิลปะไม่สามารถที่จะเรียนรู้ได้จากสิ่งอื่นๆ

ในช่วงของ ศตวรรษที่ 18-19* ศิลปินเริ่มหันเหความสนใจจากภาพปรากฏของธรรมชาติไปสู่สิ่งที่อยู่ภายในจิตใจ ทฤษฎีการแสดงออกอธิบายท่าทีดังกล่าวในฐานะที่เป็นทฤษฎีที่ให้ความสำคัญกับผู้สร้างผลงานเป็นสำคัญ มุ่งสำรวจค้นซึ่งประสบการณ์อันเป็นอัตวิสัยของตน ศิลปินมิได้มุ่งอุทิศตัวให้กับการลอกเลียนแบบหรือการสร้างภาพตัวแทนโลกภายนอกตามวัตถุวิสัยอีกต่อไป แต่ให้ความสำคัญกับการแสดงถึงโลกที่อยู่ภายในซึ่งเป็นอัตวิสัย โลกแห่งอารมณ์และความรู้สึกต่างๆ ของศิลปิน แต่เป็นการสร้างผลงานที่แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกที่อยู่ภายในของตน โดยยืนยันว่าการแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกเป็นสิ่งที่ผูกพันกับศิลปะมาโดยตลอด ศิลปินหมุนกระจกมาที่ตัวตน ส่องสะท้อนความรู้สึกและประสบการณ์อันเป็นอัตวิสัยออกมา

นักปรัชญาและนักสุนทรียศาสตร์ที่เสนอความคิดที่สามารถจัดอยู่ในกลุ่มของทฤษฎีการแสดงออกมีหลายท่าน เช่น ลิโอ ตอลสตอย (Leo Tolstoy, 1828-1910) คอลลิงวูด (R.G. Collingwood, 1889-1943) ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากแนวความคิดของนักปรัชญาแนวจิตนิยม ชาวอิตาเลียน เบเนเด็ตโต โครเซ (Benedetto Croce, 1866-1952) แนวความคิดที่นักปรัชญาแต่ละท่านได้นำเสนอออกมาแม้ว่าจะมีความแตกต่างกันในหลายประเด็นแต่จุดร่วมที่ถือเป็นพื้นฐานของทฤษฎีการแสดงออกที่ได้ถูกนำเสนอโดยนักคิดแต่ละท่านในแต่ละช่วงเวลา คือ ถือว่า สิ่งใดก็ตามที่จะเป็นงานศิลปะ สิ่งนั้นจะต้องแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึก การแสดงออก คือ การกด บีบ คั้นอารมณ์ความรู้สึกให้แสดงออกมาภายนอก เป็นกระบวนการที่ทำให้ปรากฏรูปร่างออกมาภายนอก ข้อเสนอของทฤษฎีการแสดงออกก็คือ ศิลปะมีพันธะในการนำเอาความรู้สึกให้สำแดงปรากฏออกมา ในที่นี้จะขออภิปราย ทฤษฎีการแสดงออกที่สำคัญ 2 ทฤษฎี คือ ทฤษฎีการสื่อผ่าน (transmission theory) หรือทฤษฎีการสื่อสาร (communication theory) ที่เสนอโดยตอลสตอย และ ทฤษฎีที่เสนอโดยคอลลิงวูดซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากแนวความคิดของโครเซ ซึ่งให้ความสำคัญกับการแสดงออกซึ่งอารมณ์ในตัวตนเองมากกว่าการสื่ออารมณ์ไปสู่ผู้อื่น ในที่นี้ขอเรียกว่า ทฤษฎีแสดงออกเฉพาะตน (solo theory)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

* ค.ศ.1750 เป็นช่วงเวลาที่ลัทธิจินตนิยม (Romanticism)เกิดขึ้น ขบวนการของศิลปินยุโรปกลุ่มหนึ่งที่สร้างผลงานโดยยึดถือเอา อารมณ์ฝันและจินตนาการของตนเป็นสำคัญเกิดขึ้น คัดค้านต่อการสร้างผลงานที่ยึดถือหลักวิชา ลัทธิจินตนิยมได้รับความนิยมสูงสุดในช่วง ค.ศ. 1800-1850 ศิลปินที่สร้างผลงานตามแนวทางดังกล่าว มีดังเช่น เดอลากรัว (Delacroix,1798-1863),เจริโกต์ (Gericault,1791-1842), เทอร์เนอร์ (Turner1775-1851), คอนสเตเบิล (Constable,1776-1834)

ทฤษฎีการสื่อผ่าน (transmission theory)

ลิโอ ตอลสตอย (Leo Tolstoy, 1828-1910) นักเขียนและนักวิจารณ์ชาวรัสเซีย ได้เสนอความคิดสำคัญไว้ใน หนังสือของเขาชื่อ “ศิลปะคืออะไร” (What is art, 1898) สำหรับตอลสตอย การแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกของผลงาน คือ การสื่อสารระหว่างศิลปินกับผู้ชมโดยผ่านงานศิลปะ “ศิลปะคือเงื่อนไขของชีวิตมนุษย์” ศิลปะเป็นเครื่องมืออันหนึ่งของความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ในการสื่อสารความรู้สึกระหว่างกัน ตอลสตอย กล่าวว่า “ศิลปะก็เหมือนกับคำพูดที่ถ่ายทอดความคิดและประสบการณ์ของมนุษย์เพื่อรวมเข้าเป็นหนึ่งเดียวกับมนุษย์ แต่ศิลปะแทนที่มันจะถ่ายทอดความคิดมันกลับถ่ายทอดความรู้สึกเพื่อรวมเข้าเป็นหนึ่งเดียวของมนุษย์” และศิลปะนั้น “เริ่มต้นเมื่อคนๆ หนึ่งนั้นแสดงออกซึ่งความรู้สึกอันหนึ่งด้วยสิ่งชี้นำภายนอก (เช่น เส้น สี เสียง รูปทรง คำพูด) เพื่อจุดประสงค์ในการรวมคนๆ หนึ่งหรือหลายคนเข้ากับตัวเองให้อยู่ในความรู้สึกเดียวกัน”[5] อารมณ์ที่แสดงออกจากภาพผลงานได้สื่อผ่านไปสู่ผู้ชม

การสร้างสรรค์ศิลปะเป็นกิจกรรมทางใจ ศิลปินแสดงออกซึ่งความรู้สึกบางอย่าง เมื่อและต่อเมื่อ 1) ศิลปินรู้สึกถึงอารมณ์ความรู้สึกบางอย่าง ขณะประกอบสร้างเป็นผลงานศิลปะขึ้นมา 2) ศิลปินถ่ายทอดความรู้สึกนั้นลงในงานศิลปะ และ 3) ผลงานศิลปะ หรือส่วนที่สัมพันธ์กับผลงานมีศักยภาพในการแสดงออกซึ่งความรู้สึกให้ศิลปินรู้สึกอีกครั้งเมื่อศิลปินกลับมาพิจารณาผลงานใหม่อีกครั้ง โดยที่สื่อผ่านอารมณ์ความรู้สึกแบบเดียวกันไปสู่ผู้ชมคนอื่นได้ด้วย ศิลปะชิ้นนั้นปลุกเร้าความรู้สึกบางอย่างนั้นแก่ผู้ชม เป็นการหลอมรวมผู้ชมให้เป็นหนึ่งเดียวกันด้วยความรู้สึกที่แสดงออกมาจากผลงานศิลปะ

ทฤษฎีการแสดงออกเฉพาะตน (solo theory)

คอลลิงวูดเสนอทฤษฎีซึ่งคอลลิงวูดได้รับอิทธิพลมาจากโครเซนักสุนทรียศาสตร์ชาวอิตาลี ทฤษฎีของคอลลิงวูดเสนอว่า บางสิ่งเป็นผลงานศิลปะตราบเท่าที่ผลงานได้เผยแสดงภาวะทางอารมณ์ ทำให้อารมณ์ปรากฏกระจ่างชัดขึ้นมา โดยมิได้คำนึงถึงว่า จะมีการสื่อผ่านไปสู่ผู้ชมหรือไม่ กล่าวคือมุ่งเน้นที่การแสดงออกซึ่งความรู้สึกต่อตัวเอง (expressing for himself) เป็นกระบวน

---

[5]ลิโอ ตอลสตอย, ศิลปะคืออะไร, แปลโดย สิทธิชัยแสงกระจ่าง, (กรุงเทพฯ:สำนักพิมพ์คมบาง,2538), หน้า 170

การที่จบสิ้นในตัวมันเอง มิได้มีจุดมุ่งหมายถึงในขั้นที่จะต้องการหลอมรวมผู้ชมให้เป็นหนึ่งเดียวกัน ดังเช่นทฤษฎีของตอลสตอย

ใน “The Principle of Art” (1958) คอลลิงวูดอธิบายความหมายของศิลปะ ว่าเป็นกระบวนการที่จบสิ้นในความคิดและเกิดขึ้นโดยมิได้มีเป้าหมายหรือกำหนดไว้ล่วงหน้า กระบวนการนี้คือกระบวนการการแสดงออกซึ่งความรู้สึกและทำให้เราได้รับความเพลิดเพลินจากกระบวนการนี้ คอลลิงวูดอธิบายการเกิดขึ้นของกระบวนการนี้ว่า

> “แรกเริ่มเขา (ศิลปิน) รู้ตัวว่า มีความรู้สึกบางอย่าง แต่ไม่รู้ว่า เป็นความรู้สึกอะไร สิ่งที่เขารู้คือความกระวนกระวายและตื่นเต้นที่บังเกิดในใจแต่ไม่รู้ว่าธรรมชาติของมันเป็นอย่างไร ในภาวะเช่นนี้สิ่งที่ศิลปินพูดได้เกี่ยวกับความรู้สึกของเขาก็คือ ‘ฉันรู้สึก…แต่ไม่รู้ว่าเป็นความรู้สึกอะไร จากภาะที่สิ้นหวังและกดดันเช่นนี้ เขาได้แก้ให้หลุดพ้นโดยการทำบางสิ่งซึ่งเรียกว่า การแสดงออกซึ่งความรู้สึกต่อตัวเอง มันเป็นกิจกรรมที่กระทำโดยบางสิ่งที่เรียกว่าภาษา (คำพูด ภาพ หรือเสียง) เขาแสดงออกโดยการพูดกับตัวเอง มันเป็นการกระทำบางสิ่งด้วยการรู้ตัว (consciousness)…ถ้าไม่ได้แสดงออกมา เขาก็ยังรู้สึกสิ้นหวังและเก็บกด ถ้าได้แสดงออกมาความกดดันของเขาจะถูกปลดเปลื้อง จิตของเขาได้รับการผ่อนคลายและรู้สึกสบาย’ [6]

การเชื่อว่าศิลปะคือการแสดงออกซึ่งความรู้สึกที่จบสิ้นในความคิดของศิลปินได้นำไปสู่ข้อสรุปที่แตกต่างไปจากความเชื่อของคนทั่วไปอีกประการหนึ่งคือ เรื่องคุณค่าของศิลปะที่อยู่ในรูปวัตถุทางกายภาพ คนทั่วไปมักเชื่อกันว่า การแสดงออกซึ่งความรู้สึกมักจะจบสิ้นลงเมื่อศิลปินได้ปฏิบัติจนบรรลุเป็นผลงานในรูปวัตถุทางกายภาพ สำหรับทรรศนะของโครเช-คอลลิงวูดสิ่งเหล่านี้ไม่ใช่ศิลปะที่แท้จริง เขาเรียกมันว่า การทำให้ปรากฏเป็นรูปลักษณ์ภายนอก (externalization) เป็นสิ่งที่มีคุณค่ารอง (secondary value) ศิลปะที่แท้จริง คือ “การรับรู้โดยตรง” หรือ “การแสดงออกซึ่งความรู้สึก” หรือ “จินตนาการ” ที่มีอยู่ในความคิดของศิลปินอันเป็นต้นตอของ “การทำให้ปรากฏเป็นรูปลักษณ์ภายนอก” หรือ ศิลปะในรูปวัตถุทางกายภาพ ซึ่งประกอบด้วยเงื่อนไขสองประการ

---

[6] R.G. Collingwood, The Principle of Art (New York: Oxford University Press,1958), pp. 109-110.

1. เงื่อนไขความจริงใจ (sincerity condition) เป็นเงื่อนไขจำเป็น ผลงานศิลปะจะแสดงออกซึ่งความรู้สึกอย่างหนึ่งได้ก็ต่อเมื่อศิลปินรู้สึกถึงอารมณ์ความรู้สึกหนึ่งและได้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกนั้นออกมากำกับสร้างองค์ประกอบผลงาน

2. เงื่อนไขในการกระตุ้นเร้า (arousal condition) ผลงานศิลปะแสดงออกซึ่งความรู้สึกก็ต่อเมื่อผลงานศิลปะกระตุ้นเร้าให้อารมณ์ความรู้สึกนั้นเกิดขึ้นในตัวผู้ชม

คอลลิงวูดเห็นว่าการพยายามสร้างผลงานศิลปะโดยจงใจกระตุ้นเร้าให้เกิดอารมณ์หรือความรู้สึกขึ้นโดยที่ศิลปินไม่ได้มีอารมณ์หรือความรู้สึกนั้นจริงไม่ถือว่าเป็นการแสดงออกของศิลปิน เพราะศิลปินไม่ได้แสดงหรือระบายอะไรในตัวเขาออกมา โดยที่ผลงานที่เกิดจากการจงใจที่จะกระตุ้นเร้าความรู้สึกดังกล่าวก็ไม่ถือว่าเป็นผลงานศิลปะ เพราะเขารู้อย่างชัดเจนแล้วว่า อารมณ์ดังกล่าวคืออะไร คอลลิงวูดคิดว่า คนที่สร้างผลงานด้วยความจงใจในการกระตุ้นอารมณ์ให้เกิดขึ้นในผลงานโดยที่เขาไม่ได้รู้สึกถึงอารมณ์เช่นนั้นเป็นศิลปินที่หลอกลวง นั่นคือ การแสดงออกเป็นกิจกรรมของศิลปิน ในขณะที่การจงใจกระตุ้นเป็นกิจกรรมของช่างฝีมือ

ศิลปินจะสร้างศิลปะในรูปของวัตถุทางกายภาพหรือไม่ หรือผลงานศิลปะในรูปวัตถุทางกายภาพจะสร้างการแสดงออกซึ่งความรู้สึกขึ้นในตัวผู้ชมเหมือนศิลปินหรือไม่ ไม่ใช่สิ่งสำคัญหรือจำเป็นที่จะต้องเกิดขึ้น ศิลปะที่แท้จริงจะยังมีอยู่ตราบเท่าที่การแสดงออกซึ่งความรู้สึกปรากฏขึ้นในใจของศิลปิน เหตุนี้ทำให้ความคิดของโครเช-คอลลิงวูดแตกต่างจากความคิดของตอลสตอย ศิลปะหรือการแสดงออกซึ่งความรู้สึกตามทัศนะของตอลสตอยเกิดขึ้นได้ต้องบรรลุเป้าหมายในการปลุกเร้าความรู้สึกของผู้ชมให้เกิดขึ้นเช่นเดียวกับศิลปิน ถ้าไม่บรรลุเป้าหมายดังกล่าวจะไม่ถือว่า เป็นศิลปะ ความคิดเช่นนี้ โครเชและคอลลิงวูดถือว่าเป็นลักษณะของงานช่างไม่ใช่ศิลปะที่แท้จริง คอลลิงวูดปฏิเสธบทบาทของศิลปะในการที่จะนำไปรับใช้สิ่งอื่นๆ โดยที่คุณค่าศิลปะในทรรศนะของตอลสตอยมีการแยกระดับของมันเนื่องจากเป้าหมายในการสร้างผลงาน ในขณะที่คุณค่าศิลปะตามทรรศนะของโครเช-คอลลิงวูดมีค่าเท่าเทียมกัน ศิลปะที่เกิดขึ้นในใจของศิลปินทุกชิ้นมีค่าเท่าเทียมกันทั้งสิ้น

ข้อโต้แย้งทฤษฎีการแสดงออก

ทรรศนะของโครเช-คอลลิงวูดจะมุ่งความสนใจไปสู่ลักษณะที่เป็นไปในตัวศิลปินมากกว่าการมุ่งเน้นที่รูปผลงานที่เป็นสื่อทางกายภาพที่สามารถกระตุ้นเร้าให้ผู้ชมรู้สึกเช่นเดียวกับที่ศิลปินรู้สึกตามทฤษฎีของตอลสตอย แม้ว่าผลงานศิลปะจำนวนมากกระตุ้นเร้าอารมณ์ความรู้สึกในตัวผู้

ชมได้ แต่การยืนยันว่าศิลปะทั้งหมดเกี่ยวข้องกับการแสดงอารมณ์ความรู้สึกต้องเผชิญกับข้อโต้แย้งที่ว่า

1.ความรู้สึกที่เกิดขึ้นในตัวผู้ชมแตกต่างจากสิ่งที่แสดงออกจากภาพผลงาน เช่น ผลงานแสดงออกถึงความความรู้สึกสำนึกเสียใจ แม้ผู้ชมจะรู้ว่าภาพแสดงความรู้สึกเช่นนั้นแต่ผู้ชมไม่ได้รู้สึกอย่างเดียวกับที่ภาพแสดงออก ผู้ชมอาจจะรู้สึกสงสารแต่ผู้ชมจะไม่รู้สึกอย่างเดียวกับที่ภาพแสดงออกมา

2.บางครั้งผลงานก็ถ่ายทอดสิ่งที่เป็นคุณลักษณะของมนุษย์ ความเข้มแข็ง ความอดทน ซึ่งมิใช่เป็นเรื่องของอารมณ์ความรู้สึกเสมอไป กล่าวคือ ผลงานแสดงออกถึงคุณลักษณะบางอย่าง แต่คุณลักษณะนั้นไม่อาจเกิดขึ้นในตัวผู้ชมผู้นั้นได้ ไม่อาจเกิดสภาวะที่แสดงคุณลักษณะเช่นนั้นในตัวผู้ชมได้ เพราะสิ่งที่แสดงออกไม่ใช่ความรู้สึกหรืออารมณ์ที่จะเกิดขึ้นในตัวผู้ชมได้ดังเช่นที่ผลงานแสดงออกมา

3.เรารู้ว่าผลงานถ่ายทอดความรู้สึกหรือภาวะทางอารมณ์บางอย่าง แต่ก็มิได้มีอะไรที่ทำให้เรามีความรู้สึกดังเช่นที่ผลงานแสดงออก เพราะภาวะทางอารมณ์บางอย่างต้องมีสิ่งมารองรับหรือเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกนั้น เช่น ความเศร้า ความโกรธ เรารู้ว่าความเศร้าของเรามาจากสิ่งใดอะไรทำให้เราเศร้าเสียใจ เราโกรธไม่พอใจต่อสิ่งบางอย่างหรือใครบางคน แต่ในภาพผลงานแม้เราจะรู้ว่าภาพแสดงความรู้สึกแต่ภาพไม่ทำให้เรารู้สึกแบบเดียวกันเพราะเราไม่รู้ว่าเศร้าเสียใจเพราะอะไร หรือเราโกรธไม่พอใจอะไร เช่น ในงานจิตรกรรมนามธรรม เมื่อเราพิจารณาจากองค์ประกอบของภาพ เช่น เส้น สี รูปทรง เรารู้ว่าภาพแสดงความรู้สึกบางอย่าง เช่น ความเศร้า แต่เราไม่รู้ว่าความเศร้านั้นเป็นความเศร้ากับอะไร เพราะภาพมิได้แสดงเรื่องราว เราจึงไม่รู้ว่าความเศร้านั้นเศร้ากับอะไร เรารู้ว่าภาพแสดงความรู้สึกใดแต่เราไม่ได้มีความรู้สึกเช่นใดเลย ความรู้สึกที่สื่อออกมาจากภาพไม่สามารถกระตุ้นเร้าผู้ชมได้

เห็นได้ชัดว่าการแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึก ไม่ใช่เงื่อนไขจำเป็น ทั้งนี้เพราะผลงานศิลปะจำนวนมากที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกมิได้กระตุ้นเร้าให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกเหมือนดังเช่นที่ภาพแสดงออกมา หรือในบางครั้งก็มิได้กระตุ้นเร้าอารมณ์ความรู้สึกใดๆ ในตัวผู้ชมเลย เราสามารถรับรู้หรือรู้ถึงอารมณ์ความรู้สึกที่ผลงานแสดงออกมาโดยที่เรามิได้มีอารมณ์ใดๆ เกิดขึ้นมาเลย นอกจากนี้การแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกที่ถูกกระตุ้นเร้า ยังไม่ใช่เงื่อนไขเพียงพอด้วย เพราะว่า อารมณ์ความรู้สึกของเราสามารถถูกกระตุ้นเร้าจากภาพเหตุการณ์หรือคำบอกเล่าที่น่าสะเทือนใจอย่างอื่นได้ โดยที่เราไม่ถือว่าสิ่งที่มากระตุ้นเร้าความรู้สึกของเรานั้นเป็นผลงานศิลปะ

ทฤษฎีการแสดงออก มีลักษณะที่เหนือกว่าทฤษฎีการเลียนแบบ ในแง่ที่ว่าสามารถอธิบายลักษณะผลงานได้ครอบคลุมกว้างกว่าทฤษฎีการเลียนแบบโดยที่ไม่ต้องยึดติดอยู่กับการมีอยู่ของสิ่งที่ปรากฏในภาพ ทฤษฎีการแสดงออกสามารถให้คำอธิบายกับผลงานที่มิได้เหมือนสิ่งใดๆ ได้ โดยที่มิใช่แค่เพียงสอดคล้องกับลักษณะแบบอัตนิยมของลัทธิจินตนิยม ลัทธิจินตนิยมดึงความสนใจของเราไปสู่บทบาทในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน เช่น อารมณ์ ความรู้สึก ทัศนคติของศิลปินที่มีต่อประเด็นเรื่องนั้นๆ ซึ่งศิลปินถ่ายทอดออกมา ลัทธิจินตนิยมเน้นแง่มุมต่างๆ เหล่านี้ได้อย่างมีพลัง แต่ข้อโต้แย้งที่ทำให้ข้ออ้างดังกล่าวเป็นไปไม่ได้ก็คือ แม้ว่าผลงานศิลปะเป็นจำนวนมากแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึก แต่ไม่ใช่ว่าผลงานทั้งหมดเป็นสิ่งที่แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึก มีผลงานศิลปะในศตวรรษที่ 20 จำนวนมากที่มุ่งแสดงเรื่องของความคิดมากกว่าแสดงอารมณ์ความรู้สึก ตัวอย่างผลงานศิลปะจำนวนมากมายที่ทำให้เราสามารถกล่าวได้ว่าผลงานดังกล่าวนั้นเป็นงานที่เกี่ยวกับการเป็นตัวแทนด้วยภาพ ภาพดังกล่าวมิได้เกี่ยวกับอารมณ์ความรู้สึก แต่เป็นเรื่องของความคิดความเข้าใจ ผลงานศิลปะเหล่านี้ต้องการให้ผู้ชม “คิด” มิได้ต้องการให้ผู้ชมรู้สึก ดังนั้นตราบเท่าที่มีผลงานที่เป็นไปในเชิงการใช้ความคิดความเข้าใจ การแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกจึงมิใช่เงื่อนไขจำเป็นสำหรับศิลปะ ศิลปะไม่จำเป็นที่จะต้องเกี่ยวข้องเฉพาะเรื่องอารมณ์ความรู้สึกอย่างเดียวเท่านั้น ศิลปะอาจจะใช้ความคิดเป็นแนวหลักในการเสนอผลงานรวมถึงการแสดงบทบาทของความคิดของผลงานก็ได้

2.1.2.3 **ทฤษฎีรูปทรงนิยม** (Formalism)

ทฤษฎีรูปทรงนิยมเกิดขึ้นในฐานะที่เป็นปฏิกริยาโต้ตอบต่อทฤษฎีการเป็นตัวแทนด้วยการเลียนแบบเช่นเดียวกับทฤษฎีการแสดงออกของศิลปะ ประกอบกับการเกิดขึ้นของศิลปะสมัยใหม่ที่เกิดขึ้นอย่างช้าๆ ทำให้คำอธิบายที่มีอยู่ไม่เพียงพอต่อการอธิบายรูปแบบของภาพผลงานที่เกิดขึ้นมาใหม่จำนวนมากมาย ในเบื้องต้น ลัทธิประทับใจ (impressionism) แก้ไขปัญหาอันเกิดจากความแข็งกระด้างของพื้นภาพ เมื่อเราดูภาพผลงานที่สร้างขึ้นมาตามแนวทางของลัทธิดังกล่าว ในตอนแรกเรายังสามารถมองภาพออกได้ว่าเป็นภาพของอะไร แต่เมื่อเราขยับเข้าไปใกล้ภาพมากยิ่งขึ้นสิ่งที่เราเห็นก็คือ พื้นผิวของภาพที่ทับซ้อนไปด้วยจุดแต้มของสีที่สอดแทรกประสานกัน ต่อมาเมื่อเซซานน์ ขยายรูปแบบทดลองปฏิบัติในการสร้างภาพผลงาน โดยการลดทอนวัตถุในภาพลงเหลือแต่เพียงรูปทรงที่คล้ายกับรูปทรงเรขาคณิต เป็นพื้นที่และลักษณะลูกบาศก์ที่แสดงปริมาตรจนกระทั่งภาพหุ่นนิ่งที่สามารถมองออกได้ว่าเป็นภาพของตะกร้าผลไม้ ในภาพเหลือแต่สิ่งที่แสดง

ให้เห็นเพียงโครงสร้างพื้นฐานในการเห็นเป็นรูปดังกล่าว หลังจากนั้นไม่นานนัก บาศกนิยม (cubism) ก็เกิดขึ้นซึ่งถือเป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะนามธรรม (abstract art) ที่ครอบงำจิตรกรรมในศตวรรษที่ 20 เป้าหมายของกลุ่มลัทธิทางศิลปะที่ได้กล่าวมานี้มิได้มีเป้าหมายการยึดจับภาพการปรากฏของสิ่งที่ได้รับรู้ แต่อยู่ที่การสร้างภาพลักษณ์ที่โดดเด่นสำหรับการจัดองค์ประกอบของสิ่งที่ได้เห็น เช่น เส้น สี รูปร่างรูปทรงในภาพผลงาน

สาเหตุที่สำคัญอีกประการหนึ่งของวิวัฒนาการศิลปะสมัยใหม่ (modern art) คือการกำเนิดขึ้นมาของกล้องถ่ายรูป การถ่ายภาพอำนวยความสะดวกให้กับการสร้างภาพที่เหมือนจริงที่เหนือกว่าและมีราคาถูกกว่า ในช่วงปลาย ศตวรรษที่ 19 ถึงช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 การถ่ายภาพได้เข้ามาแทนที่การเลียนแบบของผลงานจิตรกรรม ศิลปินจำเป็นต้องหาแนวทางใหม่หรือรูปแบบใหม่เพื่อให้ผลงานมีความน่าสนใจ การตัดทอนรูปร่างรูปทรงเป็นแนวทางหนึ่งที่ศิลปินได้นำมาใช้ ซึ่งพัฒนามาสู่การสร้างสรรค์ศิลปะไร้วัตถุวิสัย (nonobjective art)* หรืองานศิลปะที่ไม่แสดงลักษณะวัตถุวิสัย ให้ความสนใจกับการสร้างสรรค์พื้นผิวของภาพมากกว่าการอ้างอิงถึงสิ่งธรรมชาติ กล่าวคือ แทนที่จะพิจารณาภาพเป็นเสมือนบานกระจกเงาที่สะท้อนภาพของโลกภายนอก หรือเป็นแผ่นกระจกใสที่ทำให้เราสามารถมองทะลุไปสู่สิ่งที่อยู่ภายใน ศิลปินเริ่มต้นที่จะเสนอให้สำรวจภาพพื้นผิวที่แท้จริงของกระจกนั้นแทน แทนที่จะเป็นการมองไปที่ภาพสะท้อนของโลกหรือเป็นการมองทะลุไปสู่สิ่งที่อยู่ภายใน ทฤษฎีรูปทรงนิยมเรียกร้องให้เพ่งเล็งความสนใจไปที่สิ่งนั้นจิตรกรรมเพื่อคุณค่าของจิตรกรรม ภาพจิตรกรรมที่ทดลองแสดงให้เห็นรูปทรง เส้น และสีต่างๆ มิใช่งานจิตรกรรมที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อคุณค่าของการแสดงความเป็นไปของโลก

นักสุนทรียศาสตร์และนักวิจารณ์ศิลปะ ชาวอังกฤษ (Clive Bell, 1881-1964) เสนอว่าเนื้อหาในเชิงแสดงแทนของผลงานศิลปะเป็นสิ่งที่ไม่เกี่ยวพันกับการเป็นผลงานศิลปะ แต่เป็นรูปทรงที่จะก่อให้เกิดความแตกต่าง โรเจอร์ ฟราย (Roger Fry) และ ไคลฟ์ เบลล์ (Clive Bell) ได้ร่วมกันคิดคำว่า “โพสต์-อิมเพรสชันนิสม์” หรืออิมเพรสชันนิสม์ยุคหลัง (post-impressionism) ขึ้นในโอกาสนำผลงานของมาเนต์และกลุ่มโพสต์-อิมเพรสชันนิสม์มาเปิดแสดงนิทรรศการที่กราฟตันแกลเลอรี ในกรุงลอนดอนเมื่อปี ค.ศ. 1910 โดยให้ชื่อว่า “การแสดงผลงานของมาเนต์และกลุ่มโพสต์-อิมเพรสชันนิสม์” เบลล์ได้เขียนบทนำวิจารณ์ว่า “กลุ่มโพสต์-อิมเพรสชันนิสม์สร้างงานให้ดูง่ายขึ้นด้วยการละทิ้งส่วนรายละเอียดต่างๆ เพ่งเล็งในสิ่งที่สำคัญกว่า นั่นคือ ความสำคัญของรูป

---

* ศิลปะไร้วัตถุวิสัย (nonobjective art) เป็นคำที่ วาซิลี คันดินสกี (Wassily Kandinsky,1866-1944) ใช้เรียกศิลปะนามธรรม (abstract art) หรือศิลปะไม่แสดงลักษณ์ (non-representation)

ทรง" และ ฟรายให้เหตุผลว่า "ศิลปินในกลุ่มนี้ไม่ยอมรับความเชื่อที่ว่า การวาดจะต้องให้มีรายละเอียดหรือการเลียนแบบ แต่พยายามสร้างรูปทรงขึ้นใหม่ โดยที่รูปทรงใหม่นั้นจะต้องมีความสัมพันธ์ต่อชีวิตจริงของมันเอง มีการลดทอนรูปทรงให้ง่ายขึ้น เพิ่มลักษณะของพื้นผิวและส่วนประกอบอื่นๆ ภาพทุกภาพแทนที่จะบอกผู้ดูว่าเป็นภาพอะไร อยู่ที่ไหน กลับคล้ายกระตุ้นผู้ดูว่า รู้สึกอย่างไร ประดุจดังเรามีความรู้สึกตามเสียงดนตรีมากกว่าจะมีความเข้าใจเหมือนดูรูปถ่าย[7] ความคิดของเบลล์และฟรายเกิดขึ้นเพื่อเพราะต้องการปกป้องและเชิดชูจิตรกรคนสำคัญในกลุ่มโพสต์-อิมเพรสชันนิสม์ นั่นก็คือ ปอล เซซานน์ (Paul Cezanne,1839-1906)

ตามแนวคิดของเบลล์ สิ่งที่จะมากำหนดว่าผลงานดังกล่าวเป็นงานศิลปะหรือไม่ก็คือ การที่ผลงานนั้นครอบครองรูปทรงที่มีนัยสำคัญ (significant form) กล่าวคือ ภาพผลงานดังกล่าวจะเป็นผลงานศิลปะก็ต่อเมื่อผลงานดังกล่าวมีการออกแบบสร้างขึ้นมาโดยมีลักษณะที่โดดเด่น แม้ว่าความสำคัญของรูปทรงจะได้รับการใส่ใจเป็นพิเศษในผลงานศิลปะสมัยใหม่ตลอดจนศิลปะนามธรรมทั้งหลาย รูปทรงที่มีนัยสำคัญ (significant form) เป็นคุณสมบัติที่มีอยู่ในผลงานศิลปะทั้งหลายไม่ว่าจะเป็นผลงานในอดีต ปัจจุบันและอนาคต นั่นคือ สิ่งๆ หนึ่งจะเป็นผลงานศิลปะก็ต่อเมื่อ สิ่งนั้นมีรูปทรงที่มีนัยสำคัญ รูปทรงที่มีนัยสำคัญเป็นเงื่อนไขจำเป็นสำหรับการเป็นผลงานศิลปะ รูปทรงที่มีนัยสำคัญ คือ "การรวมตัวของเส้นและสีในวิธีเฉพาะซึ่งปลุกอารมณ์สุนทรียภาพ" การประกอบขึ้นมาของการกำหนดการจัดวางของเส้น สี รูปทรง มวล ทิศทางและ พื้นที่ ทำให้เกิดเป็นรูปทรงที่มีนัยยะ ซึ่งก่อให้เกิดอารมณ์พิเศษ ศิลปะสำหรับเบลล์เป็นสิ่งที่มีอยู่โดยตัวของมันเองโดยมิได้สัมพันธ์กับเนื้อหาหรือจุดมุ่งหมายอื่นใด การซาบซึ้งต่อผลงานศิลปะหรือการมีอารมณ์สุนทรีย์จากผลงานศิลปะจึงไม่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาของภาพซึ่งพาดพิงไปถึงสิ่งอื่นๆ เบลล์กล่าวว่า

> "ขอให้อย่าได้คิดจินตนาการไปว่า การแสดงแทนของภาพเป็นสิ่งที่ไม่ดีในตัวมันเอง; รูปทรงที่มีลักษณะเหมือนจริง อาจจะเป็นรูปทรงที่มีนัยสำคัญ ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของการออกแบบสร้าง ในฐานะที่เป็นนามธรรม แต่ถ้ารูปทรงที่เป็นการแสดงมีคุณค่า นั่นก็เป็นเพราะรูปทรง มิใช่มีคุณค่าในฐานะที่เป็นการเป็นตัวแทน องค์ประกอบในภาพที่เป็นตัวแทนอาจจะเป็นอันตรายหรืออาจจะไม่เป็น โดยปรกตินั่นไม่ใช่ประเด็นที่เกี่ยวข้อง ...ในการซาบซึ้งศิลปะนั้น เราจำเป็นที่จะต้องไม่นำสิ่งใดจากชีวิตเข้ามาเกี่ยวข้อง เราไม่ต้องการการชักนำจากอารมณ์ของชีวิต ศิลปะพาเราออกจากโลกของกิจกรรมของมนุษย์ไปสู่โลกแห่งความปลื้มปิติทาง

---

[7] กำจร สุนพงษ์ศรี, ศิลปะสมัยใหม่ (กรุงเทพฯ: บริษัทสำนักพิมพ์ ไทยวัฒนาพานิช, 2528), หน้า 47.

> สุนทรียะ ในชั่วขณะนั้นเราจะถูกปิดกั้นจากการมุ่งสู่ผลประโยชน์ของมนุษย์ เป็นช่วงเวลาที่เราถูกยกขึ้นเหนือระดับกระแสธารของชีวิต ความซาบซึ้งผลงานศิลปะเป็นการอยู่ในโลกส่วนตัวเช่นเดียวกับการซาบซึ้งในการคิดโจทย์เลขคณิต นั่นคือความซาบซึ้งของการคิดโจทย์เลขคณิตของนักคณิตศาสตร์ไม่ได้เกิดมาจากการรับรู้ว่าความสัมพันธ์ของตัวเลขนั้นถูกต้องหรือไม่ และไม่ต้องการรับรู้เรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตมนุษย์ แต่เกิดจากหัวใจของศาสตร์อันเป็นนามธรรมของมันอันหนึ่ง เช่นเดียวกันการซาบซึ้งศิลปะไม่จำเป็นต้องรับรู้ถึงการรวมตัวกันอย่างถูกต้องหรือไม่ขององค์ประกอบต่างๆ เช่นเส้นหรือสี และไม่ต้องการรับรู้เรื่องราวของชีวิต การซาบซึ้งศิลปะเป็นการอยู่ในโลกที่มีอารมณ์ของมันเอง”[8]

เบลล์ถือว่า ศิลปะนั้นเป็นอิสระ (autonomous) เป็นสิ่งที่มีค่าในตัวมันเอง เพราะว่าผลงานศิลปะนั้นคือการประกอบรวมกันของการกำหนดจัดวาง เส้น สี รูปทรง มวล ทิศทาง และพื้นที่ว่าง ทำให้เกิดเป็นรูปทรงที่มีนัยยะ ซึ่งก่อให้เกิดอารมณ์พิเศษ ดังนั้น ศิลปะสามารถดำรงอยู่ได้โดยไม่ต้องพึ่งพิงหรือเกี่ยวพันกับโลกเพราะผลงานเป็นสิ่งที่ประกอบขึ้นมาจากเส้น รูปทรง สีและอื่นๆ ลักษณะในแง่นี้ทำให้เบลล์ยืนยันว่าศิลปะมีโลกของมันเองซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นโลกแห่งอารมณ์สุนทรียะที่รูปทรงที่มีนัยสำคัญได้ชักนำผู้ชมไป และเป็นโลกที่ตัดขาดจากโลกที่เราดำรงชีวิตอยู่ตามปกติ และผลงานนั้นจะมีคุณค่าก็เพียงเพราะว่าผลงานศิลปะทำให้เราออกห่างจากชีวิตได้ (distance us from life) ทฤษฎีของเบลล์คล้ายกับลักษณะบางอย่างในทฤษฎีของเพลโต ทฤษฎีของเบลล์เสนอภาพของศิลปะโดยเคียงข้างไปกับคณิตศาสตร์บริสุทธิ์ในฐานะที่ทำให้เราหลุดจากการแสวงหาประโยชน์จากสิ่งต่างๆ และนำพาเราอยู่เหนือสายธารของชีวิต ศิลปะสำหรับเบลล์แล้วก็เหมือนกับคณิตศาสตร์ของเพลโต้ที่สามารถพาเราไปสู่ ด้านที่เป็นอุตรภาคของเส้นที่ถูกขีดแบ่งได้

ข้อโต้แย้งทฤษฎีรูปทรงนิยม

การพิจารณามองหาแต่ รูปทรงที่มีนัยสำคัญ ทำให้มิติทางความหมายที่ภาพสื่อออกมาถูกละเลยไป ประเด็นนี้ทำให้ทฤษฎีของเบลล์โดนโจมตีอย่างรุนแรง นอกจากนี้การแบ่งแยกระหว่างรูปทรงและเนื้อหาอาจจะเป็นไปไม่ได้ด้วย

คำถามที่เบลล์ตั้งขึ้นมาว่า “ทำไมรูปทรงนัยยะจึงปลุกอารมณ์สุนทรีย์แก่เรา” โดยให้คำตอบว่า “เพราะมันแสดงออกถึงความรู้สึกอันสุนทรีย์ของศิลปิน” การตอบคำถามดังกล่าวเป็นการ

---

[8] Clive Bell, Art (New York: Oxford University Press,c1914), pp. 25-27

อ้างเหตุผลแบบวงกลมซึ่งไม่ได้ช่วยอธิบายให้เข้าใจอะไรขึ้นมาเลย กล่าวคือ รูปทรงนัยยะของศิลปะคือสิ่งที่ปลุกอารมณ์สุนทรีย์ของผู้ชม อันเกิดจากการรวมตัวของเส้นและสีในแนวทางเฉพาะ โดยที่เมื่อพูดถึงอารมณ์สุนทรีย์ก็จะหมายถึงสิ่งที่ถูกปลุกด้วยรูปทรงที่มีนัย เป็นการนิยามโดยใช้สิ่งซึ่งยังมิได้นิยามซึ่งเท่ากับมิได้นิยามอะไรเลย

ปัญหาที่สำคัญของทฤษฎีรูปทรงที่มีนัยสำคัญเบลล์ คือ ความล้มเหลวในการระบุถึงรูปทรงที่มีนัยสำคัญได้อย่างแน่ชัดว่าคืออะไร เบลล์ถือว่า มันคืออะไรก็ได้ที่ก่อให้เกิดอารมณ์สุนทรีย์ แต่เนื่องจากเบลล์มิได้แสดงความลักษณะธรรมชาติของอารมณ์สุนทรีย์ออกมาอย่างชัดเจน มโนทัศน์ของรูปทรงที่มีนัยสำคัญยังคงมิได้ถูกนิยาม รูปทรงที่มีนัยสำคัญคืออะไร ทฤษฎีของเบลล์ไม่ได้ให้แนวทางในการแบ่งแยกระหว่างรูปทรงที่มีนัยสำคัญ (significant form) และรูปทรงที่มีนัยไม่สำคัญ (insignificant form) ทฤษฎีอาจจะให้ตัวอย่างของรูปทรงดังกล่าว แต่ไม่ได้ให้หลักการที่จะทำให้เราบอกได้ว่าการจัดวางรูปทรงในผลงานหนึ่งเป็นรูปทรงที่มีนัยสำคัญแต่อีกอันหนึ่งไม่เป็น ซึ่งเป็นไปไม่ได้ที่แม้ว่าจะมีบางคนกล่าวว่าเกณฑ์ในการนำไปใช้ที่น่าเชื่อถือมีอยู่แล้วในการใช้มีการใช้ตามปรกติทั่วไปอยู่แล้ว แต่คำว่า “รูปทรงที่มีนัยสำคัญมิใช่คำที่มีการใช้โดยปรกติทั่วไปแต่เป็นคำที่ถือเป็นคำพูดที่ใช้เฉพาะกลุ่ม (piece of jargon) หัวใจของทฤษฎีรูปทรงนิยมยังคงมีความครุมเครือที่สำคัญยิ่ง

แต่อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าคำที่สำคัญที่สุดในทฤษฎีของเบลล์จะยังมิได้นิยามอย่างชัดเจน เราอาจตั้งคำถามได้ว่า ทฤษฎีรูปทรงนิยมจำเป็นต่อการอธิบายผลงานของเซซานน์หรือไม่ ทฤษฎีรูปทรงนิยมกลายเป็นทฤษฎีที่ไร้ประโยชน์โดยสิ้นเชิงหรือ ทฤษฎีของเบลล์ได้รับการวิพากษ์อย่างรุนแรง แต่ก็จะเห็นได้ว่ามีความสำคัญที่เสนอแง่มุมใหม่ในการชื่นชมผลงานศิลปะซึ่งแสดงให้ความสำคัญต่อรูปทรงที่ปราศจากเรื่องราวดังภาพที่เป็นตัวแทนทั่วๆ ไป

2.1.2.4 **ทฤษฎีสุนทรียภาพของศิลปะ** (The Aesthetic theory of art)[9]

ทฤษฎีสุนทรียภาพของศิลปะเริ่มต้นจากสมมติฐานที่ว่า มีบางสิ่งที่พิเศษ เกิดขึ้นจากการที่เรามีปฏิสัมพันธ์กับผลงานศิลปะ ผลงานศิลปะสามารถทำให้เกิดประสบการณ์ที่มีลักษณะเฉพาะ

---

[9] การอธิบายทฤษฎีสุนทรียภาพของศิลปะในที่นี้เป็นการพูดถึงลักษณะร่วมโดยทั่วไปในการนิยามศิลปะด้วยประสบการณ์ทางสุนทรียะ เก็บความมาจาก Noel Carroll. Philosophy of art. 1999. London and New York: Routledge. เพื่อเป็นฐานในการเข้าสู่ความคิดของดิวอี้และเบียร์ดสเลย์

เป็นประสบการณ์ที่มีความแตกต่างจากประสบการณ์ประเภทอื่นๆ เราชมผลงานศิลปะเพื่อการเข้าถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ผลงานศิลปะจะได้รับการยกย่องหรือประเมินคุณค่าโดยผู้ชมในฐานะที่เป็นบ่อเกิดที่มีศักยภาพในการสร้างประสบการณ์ทางสุนทรียภาพตอบสนองโดยผลงานศิลปะนั้นเอง

คุณสมบัติทางสุนทรียภาพเป็นคุณสมบัติที่ขึ้นอยู่กับการตอบสนองการกระตุ้นเร้า เป็นคุณสมบัติที่มีความต่างจากการมีคุณสมบัติคุณสมบัติการเป็นสิ่งที่มีความยาวสามเมตรหรือการเป็นสิ่งที่มีสีดำซึ่งเป็นคุณสมบัติที่มีอยู่ได้ไม่ว่าจะมีมนุษย์อยู่หรือไม่ก็ตาม แต่ในขณะที่การมีคุณสมบัติทางสุนทรียภาพเป็นคุณสมบัติที่ขึ้นอยู่กับการรับรู้ของมนุษย์ โดยหลักการแล้วทฤษฎีศิลปะสามารถสร้างขึ้นหรือถูกนำเสนอได้โดยไม่ต้องพาดพิงถึงศักยภาพของผู้ชม ซึ่งอาจเสนอการนิยามโดยอ้างถึงแนวทางที่ศิลปะถือกำเนิดขึ้นมา เช่น การเลียนแบบ หรือการแสดงอารมณ์ความรู้สึกของผู้สร้างผลงานโดยไม่ต้องพาดพิงถึงผู้ชม เช่นเดียวกับการกล่าวว่า สุนทรียศาสตร์สามารถดำเนินไปได้โดยมิต้องยุ่งเกี่ยวกับงานศิลปะ นั่นคืออย่างน้อยที่สุด โดยหลักการศิลปะและสุนทรียศาสตร์มีพื้นฐานหลักการทางทฤษฎีที่สามารถพิจารณาแยกจากกันได้

แม้ว่าทฤษฎีของเบลล์จะได้แสดงนิยามศิลปะในรูปของรูปทรงที่มีนัยสำคัญ ซึ่งสิ่งที่มีศักยภาพที่จะก่อให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพหรือสิ่งที่เบลล์เรียกว่า 'อารมณ์สุนทรียะ' (aesthetic emotion) แต่เราไม่ถือว่าทฤษฎีของเบลล์เป็นทฤษฎีที่นิยามศิลปะด้วยลักษณะทางสุนทรียภาพทั้งนี้เพราะว่า เบลล์มิได้กล่าวถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพในการนิยามศิลปะของเขาโดยตรงอย่างชัดเจน ความแตกต่างระหว่างทฤษฎีของเบลล์และทฤษฎีสุนทรียภาพของศิลปะก็คือ การนิยามศิลปะตามทฤษฎีสุนทรียภาพของศิลปะจะต้องพุ่งเข้าสู่ประเด็นเรื่องประสบการณ์ทางสุนทรียภาพโดยตรง ในขณะที่ทฤษฎีของเบลล์พูดถึงมโนทัศน์ของรูปทรงที่มีนัยสำคัญเป็นหลักมากกว่า อารมณ์สุนทรียะเป็นเพียงส่วนประกอบในการนิยามศิลปะของเบลล์

ทฤษฎีสุนทรียภาพของศิลปะนิยามว่า สิ่งๆ หนึ่งเป็นผลงานศิลปะก็ต่อเมื่อ สิ่งๆ นั้นถูกสร้างขึ้นมาพร้อมด้วยเจตนาที่ทำให้มันครอบครองศักยภาพที่อย่างหนึ่ง นั่นคือ ศักยภาพที่จะทำให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ คำนิยามดังกล่าวนี้เป็นคำนิยามในเชิงแสดงหน้าที่ (functional account) เสนอเงื่อนไขซึ่งเป็นองค์ประกอบ 2 ประการ คือ เจตนาของศิลปิน และ ศักยภาพของผลงานที่จะทำให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ

เจตนาของศิลปิน ถือเป็นปัจจัยหนึ่งในการสร้างผลงานศิลปะ ซึ่งหมายถึง เจตนาของศิลปินที่จะนำไปสู่ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ แต่มิได้หมายความว่าเป็นเพียงปัจจัยเดียวในการ

สร้างผลงาน และมิได้ต้องการให้ถือว่า เป็นเจตนาหลักหรือเป็นเจตนาพื้นฐานที่สำคัญที่สุด ซึ่งต้องการเพียงแค่ว่า เจตนาทางสุนทรียภาพเป็นหนึ่งในหลายๆ เจตนาที่มีอยู่ในกระบวนการสร้างผลงานศิลปะ ผลงานอาจสร้างขึ้นมาเพื่อศาสนา หรือเพื่อส่งเสริมอุดมการณ์ทางการเมือง ผลงานดังกล่าวก็ยังถือว่าเป็นผลงานศิลปะตราบเท่าที่มีเจตนาทางสุนทรียภาพแฝงอยู่ด้วย

คำถามที่ตามมาก็คือ เราจะรู้ได้อย่างไรว่าผลงานดังกล่าวนั้น มีเจตนาทางสุนทรียภาพสามารถให้ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพได้ เพราะว่าเจตนาเป็นสิ่งที่อยู่ในจิตใจของศิลปิน และจิตใจของศิลปินก็ไม่ใช่สิ่งที่จะสามารถรับรู้ได้โดยง่าย เราจะรู้ได้อย่างไรว่าศิลปินมีเจตนาดังกล่าว นักทฤษฎีสุนทรียภาพของผลงานศิลปะอธิบายในประเด็นนี้ว่า ถ้าผลงานแสดงถึงความใส่ใจในองค์ประกอบของภาพผลงาน ความกลมกลืนในการจัดวางและการใช้สีของภาพผลงาน ความซับซ้อนนุ่มนวล ในการสร้างแสงเงา และรอยทีแปรงของภาพผลงาน สิ่งดังกล่าวนี้ก็เพียงพอแล้วที่จะเป็นหลักฐานยืนยันว่า ผลงานดังกล่าวนั้นสร้างสรรค์ขึ้นมาพร้อมกับเจตนาที่จะให้ผลงานสนับสนุนการเข้าถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ

ถ้าผลงานใดมิได้มีเจตนาทางสุนทรียภาพ ผลงานนั้นก็มิใช่ผลงานศิลปะ ดังที่นักทฤษฎีทางสุนทรียภาพของศิลปะบางคนไม่ถือว่า “วัสดุสำเร็จรูป หรือสิ่งเก็บตก” (readymade or founded object)* เช่น ผลงานที่ชื่อว่า “fountain” (1917) ของมาร์แซล ดูชองป์ (Marcel Duchamp,1887-1968) ซึ่งประกอบขึ้นจากการนำโถปัสสาวะของผู้ชายมาจัดวาง เป็นผลงานศิลปะ ด้วยความคิดที่ว่า เป็นเรื่องที่น่าหัวเราะเยาะที่จะอ้างเหตุผลต่อคนอื่นๆ อย่างที่ดูชองป์เข้าใจและบอกถึงความเชื่อที่ว่า โถปัสสาวะทั่วๆ ไปสามารถทำให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพได้ บางทีคนอื่นๆ อาจจะยอมรับซึ่งขึ้นอยู่กับเงื่อนไขอื่นๆ แต่อาจจะโต้แย้งเพิ่มเติมได้ว่า ดูชองป์มิได้แสดงเจตนาที่จะสร้างผลงานที่จะก่อให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ดังนั้น ผลงาน “fountain” จึงไม่ใช่ผลงานศิลปะที่มีเจตนาที่จะกระตุ้นเร้าให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพอย่างชัดเจน ในแง่นี้ ‘fountain’ จึงมิได้เป็นผลงานศิลปะ

องค์ประกอบอีกประการหนึ่งคือ ศักยภาพของผลงานที่จะทำให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ เป็นองค์ประกอบในการแสดงหน้าที่ที่แฝงซ้อนอยู่ในองค์ประกอบเชิงเจตนา ตามนิยามที่ว่า ศิลปะคือผลงานที่สร้างขึ้นมาด้วยเจตนาของศิลปินที่ต้องการให้ผลงานมีศักยภาพที่จะ

---

* วัสดุสำเร็จรูป วัสดุเก็บตก (readymade หรือ founded object หรือ objet trouve) เฉพาะที่เป็นวัสดุหรือเศษวัสดุที่มาจากผลิตภัณฑ์ซึ่งมนุษย์สร้างขึ้น เช่น โต๊ะ เก้าอี้ วงล้อจักรยานซึ่งศิลปินนำมาใช้สร้างงาน ด้วยเห็นว่าสิ่งเหล่านี้มีความเป็นศิลปะในตัวเอง เพราะได้ผ่านการพิจารณาออกแบบและสรรค์สร้างมาแล้ว

นำไปสู่ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ การพูดถึงศักยภาพในที่นี้คือการพูดในเชิงหน้าที่ของผลงาน กล่าวคือ ผลงานถูกสร้างขึ้นมาเพื่อทำหน้าที่ในฐานะที่เป็นบ่อเกิดของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ แต่หน้าที่ที่เป็นเจตจำนงของผลงานศิลปะนี้อธิบายในฐานะที่เป็นเพียงศักยภาพในการก่อให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ทั้งนี้เพราะศิลปินเพียงประกอบสร้างจัดวางผลงานศิลปะอย่างที่มุ่งหวัง ในขณะที่ผู้ชมเป็นผู้ที่ประสบเป็นประจักษ์พยานภาวะที่เกิดขึ้นจากผลงานศิลปะ ศิลปินสร้างผลงานที่มีศักยภาพที่จะนำไปสู่ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ แต่การเข้าถึงประสบการณ์ขึ้นอยู่กับตัวผู้ชมที่จะได้รับประโยชน์จากช่วงโอกาสนั้น ดังนั้นการที่ผลงานมีศักยภาพที่ได้แสดงเจตนาไว้ในผลงาน ถึงแม้ว่าผู้ชมจะไม่สามารถเข้าถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพได้ ผลงานดังกล่าวก็ยังคงเป็นผลงานศิลปะอยู่

แง่มุมในการพูดถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ

1. <u>การเข้าถึงประสบการณ์โดยเนื้อหาของประสบการณ์</u> (content-oriented) สิ่งๆ หนึ่งเป็นผลงานศิลปะเมื่อและต่อเมื่อสิ่งนั้นถูกสร้างด้วยเจตนาที่จะแสดงเอกภาพ (unity) ความหลากหลาย (diversity) และ/หรือความหนักแน่นมีพลัง (intensity) สำหรับการชื่นชม สิ่งใดก็ตามถ้ามิได้ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อแสดงลักษณะเหล่านี้ สิ่งนั้นก็ไม่ใช่ผลงานศิลปะ

การอธิบายแสดงลักษณะของประสบการณ์ดังกล่าวนี้เป็นไปในเชิงการอธิบายถึงการประสบรับรู้คุณสมบัติทางสุนทรียภาพของผลงานศิลปะ คำนิยามนี้นิยามศิลปะโดยคุณสมบัติทางสุนทรียภาพ คุณสมบัติทางสุนทรียภาพก็คือการประสบกับคุณสมบัติเหล่านี้ ซึ่งมิได้บอกอะไรแก่เราเลย กล่าวคือ มิได้พูดถึงลักษณะของประสบการณ์ทางสุนทรียะว่าเป็นอย่างไร นอกจากนี้คำอธิบายดังกล่าวนี้กว้างเกินไป ทำให้รวมเอาผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้นหรือสิ่งประกอบสร้างอื่นๆ ที่มีคุณสมบัติทางสุนทรียะตามคำนิยามซึ่งไม่ใช่งานศิลปะด้วย เช่น รถยนต์ที่ถูกออกแบบมาอย่างสวยงาม หรูหรา มีสีสันที่มีพลังหนักแน่นได้เช่นกัน ย่อมไม่อาจถือได้ว่าเป็นงานศิลปะตามความต้องการของการนิยาม

2. การเข้าถึงประสบการณ์โดยภาวะที่เกิดขึ้นกับจิตใจ (affected-oriented) ความคิดนี้เสนอโดยเจโรเม สโตลนิทซ์ (Jerome Stolnitz)[10] อธิบายประสบการณ์ด้วยลักษณะท่าทีในการเข้าถึงประสบการณ์ดังกล่าว เป็นกรอบความคิดอันเกี่ยวข้องกับลักษณะของการรับรู้หรือการเข้าถึงในแง่ที่ว่า ผลงานนั้นจะเป็นผลงานศิลปะก็ต่อเมื่อ ผลงานนั้นถูกสร้างขึ้นมามีศักยภาพโดยเจตนาในการก่อให้เกิด หรือสนับสนุน การพิจารณาผลงานโดยไม่คำนึงถึงผลประโยชน์อื่นใด (disinterested) และร่วมรู้สึกไปกับผลงาน (sympathetic) และพิจารณาผลงานเพื่อคุณค่าของผลงานเอง (contemplation for it own sake) ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพในแง่นี้คือรูปแบบของการพิจารณาภาพผลงาน ซึ่งตามคำอธิบายนี้กล่าวถึงลักษณะสามประการ คือ

2.1 การพิจารณาผลงานโดยไม่คำนึงถึงผลประโยชน์อื่นใด (disinterested attention) เป็นความใส่ใจพิจารณาผลงานโดยมิได้คำนึงถึงผลประโยชน์อื่นใด การใช้คำว่า 'disinterested' มิได้มีความหมายว่า ไม่สนใจผลงาน แต่เป็นการเมินเฉยต่อจุดประสงค์อื่นภายนอก เมื่อเราชมภาพผลงาน เราซาบซึ้งกับผลงานโดยมิได้ต้องการนำไปใช้เชื่อมโยงกับการนำไปปฏิบัติใช้ในรูปแบบใดๆ ในชีวิตประจำวัน เราไม่สนใจว่าผลงานดังกล่าวจะก่อให้เกิดผลดีหรือผลเสียต่อสังคมอย่างไรหรือไม่ เราไม่สนใจว่าผลงานดังกล่าวจะใช้เป็นช่องทางในการประกอบธุรกิจได้คุ้มค่าหรือไม่ แต่สิ่งที่เราใส่ใจอาจจะเกิดขึ้นมาในรูปของคำถามว่า องค์ประกอบต่างๆ ของภาพถูกประกอบสร้างสัมพันธ์เป็นเอกภาพหรือไม่ ภาพมีพลังในการกระตุ้นเร้าเราหรือไม่เพียงใด ผลงานให้ประสบการณ์ที่น่าพึงพอใจแก่เราหรือไม่ เหล่านี้เป็นตัวอย่างคำถามที่เกิดขึ้นเมื่อเราใส่ใจต่อผลงานโดยมิได้คำนึงถึงประโยชน์อื่นใดนอกจากเพื่อความพึงพอใจในภาพผลงานนั้นเองโดยมิได้มีความคิดเรื่องผลประโยชน์ภายนอกใดๆ มาเกี่ยวข้อง

2.2 การพิจารณาผลงานโดยร่วมรู้สึกไปกับภาพผลงาน (sympathetic) คือการที่เราปล่อยใจเราโดยให้ผลงานนั้นชักนำเราไปสู่สภาวะหนึ่งตามองค์ประกอบและจุดประสงค์ของภาพผลงานนั้นๆ เป็นความรู้สึกที่ถูกกำกับโดยผลงานประกอบกับความสมัครใจที่จะยอมรับการชักนำจิตใจของเราโดยองค์ประกอบและโครงสร้างต่างๆ ของผลงาน เช่น ผลงานมีองค์ประกอบที่ให้ความรู้สึกที่เศร้าหมอง เราก็ร่วมรู้สึกถึงความเศร้าไปกับภาพผลงานนั้น

---

[10] Jerome Stolnitz, Aesthetics and the Philosophy of art criticism (new York: Houghton Mifflin co.,1960), pp. 32-42 ข้อโต้แย้งในทฤษฎีดังกล่าวดูรายละเอียดได้จาก Dickie.G. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis.1974. Ithaca and London: Corenell University Press

2.3 การพิจารณาผลงานโดยไตร่ตรอง (contemplation) ลักษณะประการที่สามของการเข้าถึงประสบการณ์ทางสุนทรียะนี้เป็นการพิจารณาผลงานด้วยความตระหนักถึงรายละเอียดและความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบต่างๆ ในภาพอย่างแหลมคม การพิจารณาผลงานในแง่นี้จึงต้องการความช่างสังเกตซึ่งตรึงไว้กับผลงานที่ต้องการการเอาใจใส่อย่างใกล้ชิด ต่อองค์ประกอบและคุณสมบัติต่างๆ ของภาพที่ดูเหมือนว่าแยกออกจากกันซึ่งผู้ชมผลงานจะต้องเชื่อมโยงองค์ประกอบต่างๆ เหล่านั้น

การเข้าถึงประสบการณ์ทางสุนทรียะตามลักษณะคำอธิบายดังกล่าวมิได้เป็นไปเพื่อคุณค่าของการที่จะทำให้ผู้ชมผลงานกลายเป็นคนที่ฉลาดขึ้นหรือเป็นคนที่มีอารมณ์อ่อนไหว แม้ว่าสิ่งเหล่านี้อาจจะเป็นผลที่เกิดขึ้นตามมาจากการเข้าถึงประสบการณ์ดังกล่าว แต่เป้าหมายที่แท้จริงคือความรู้สึกพึงพอใจที่เกิดขึ้นกับตนเองซึ่งเป็นคุณค่าของผลงานนั้นเอง แต่อย่างไรก็ตาม การนิยามในแนวทางที่สองก็ไม่อาจถือเป็นเหตุผลที่จำเป็นหรือเหตุผลที่เพียงพอเพราะว่าแคบเกินไป เพราะมีผลให้กีดกันผลงานที่สร้างขึ้นมาเพื่อแสดงแง่มุมอื่นๆ ของผลงานศิลปะ ดังนั้น ทฤษฎีสุนทรียภาพของผลงานศิลปะทั้งสองรูปแบบจึงไม่เพียงพอในการเป็นทฤษฎีที่ครอบคลุมได้ นอกจากนี้องค์ประกอบในการนิยามทฤษฎีสุนทรียภาพทั้งสององค์ประกอบ คือ เจตนาของศิลปิน และศักยภาพของผลงานที่จะทำให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ เปิดช่องให้เกิดการโต้แย้งกับทฤษฎีได้โดยใช้ตัวอย่างแย้งจากผลงานศิลปะประเภทที่ถูกเรียกว่า ผลงานศิลปะที่ต่อต้านสุนทรียภาพ (anti-aesthetic art) หรือ ผลงานศิลปะที่ปราศจากสุนทรียะ (non-aesthetic art) นอกจากนี้ผลงานศิลปะบางชิ้นไม่ได้ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อชื่นชมโดยไม่คำนึงถึงผลประโยชน์อื่นใด (disinterestedly) แต่ต้องเชื่อมโยงกับการนำไปปฏิบัติใช้ เช่น ผลงานศิลปะที่สร้างขึ้นมาเพื่อจุดประสงค์ทางศาสนา หรือรูปประติมากรรมที่สร้างขึ้นมาเป็นอนุสาวรีย์เพื่อระลึกถึงเหตุการณ์หรือบุคคลที่น่ายกย่อง ดังนั้น ไม่ใช่ผลงานศิลปะทั้งหมดจำเป็นที่จะต้องสร้างขึ้นมาโดยเจตนาที่จะเชื้อเชิญหรือสนับสนุนการเข้าถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพและตอบสนองต่อการชมผลงานโดยไม่มุ่งผลประโยชน์อื่นใด

การชมผลงานศิลปะเพื่อการแสวงหาหรือเข้าถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพไม่ใช่เหตุผลในการชมผลงานทั้งหมด ผลงานศิลปะบางชิ้นได้รับการพิจารณาเพราะความคิดที่ผลงานนั้นต้องการที่จะสื่อ มิใช่เพื่อการเข้าถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ เช่น ‘fountain’ เป็นผลงานที่ให้ความสำคัญกับเรื่องความคิดมากกว่าที่จะมุ่งนำเสนอประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ผู้ชมบางคนอาจจะพอใจที่ผลงานได้จากการคิดถึงความคิดที่ผลงานต้องการสื่อ โดยที่ไม่ต้องไปชมผลงานจริงก็ได้

2.2 การเปลี่ยนแปลงของปัญหาทางสุนทรียภาพของผลงานศิลปะ

การนิยามศิลปะโดยสุนทรียภาพทำให้อยู่ในตำแหน่งที่สามารถตอบได้ว่า ทำไมศิลปะจึงเป็นสิ่งที่มีคุณค่า ศิลปะเป็นสิ่งที่มีคุณค่าเพราะว่าผลงานศิลปะสามารถทำให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ นั่นคือ ถ้าเรากล่าวได้ว่าทำไมประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเป็นสิ่งมีคุณค่า นั่นก็จะทำให้เราบอกได้ว่าทำไมศิลปะจึงเป็นสิ่งมีคุณค่า คุณค่าของผลงานศิลปะจะได้มาจากคุณค่าของการที่มีประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพแสดงบทบาทของตนเองในฐานะที่เป็นการเผชิญหน้ากับคุณค่า เป็นการตระหนักรู้ถึงคุณค่าที่อยู่ในสิ่งนั้นและพบเผชิญได้จากสิ่งที่ประสบ ปัญหาของสุนทรียศาสตร์แตกต่างกันไปในแต่ละช่วงยุคสมัย ซึ่งไม่ใช่เป็นเพียงการเปลี่ยนแปลงเท่านั้นแต่ยังถือได้ว่าเป็นการเจริญเติบโตด้วย เพราะว่ามีผลงานศิลปะชิ้นใหม่และรูปแบบศิลปะใหม่ได้ถูกสร้างขึ้นมาใหม่อย่างต่อเนื่อง

ในที่นี้ขอเสนอทัศนะของนักปรัชญาสองท่านที่ให้ความสำคัญต่อมโนทัศน์ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพนั่นคือ จอห์น ดิวอี้ (John Dewey, 1859-1952) และ มอนโร เคอร์ติส เบีร์ดสเลย์ (Monroe Curtis Beardsley , 1915-1985) เพื่อแสดงให้เห็นบทบาทที่มีความสำคัญของมโนทัศน์ประสบการณ์ทางสุนทรียะภาพและปัญหาที่เกิดจากการนำไปใช้ซึ่งแตกต่างกัน ทั้งสองท่านมีชีวิตอยู่ในช่วงที่คาบเกี่ยวกันกับเนลสัน กู๊ดแมน (1906-1998) ซึ่งอาจกล่าวได้อย่างกว้างๆ ว่าทั้งเบิร์ดสเลย์และกู๊ดแมนต่างก็เสนอความคิดบางอย่างที่สามารถพิจารณาได้ว่ามีแง่มุมบางอย่างที่เกี่ยวเนื่องกับแนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์ของดิวอี้ แง่มุมต่างๆ ของแนวความคิดของนักปรัชญาแต่ละท่านที่ได้เสนอในประเด็นปัญหาเรื่องประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ สามารถแสดงให้เห็นถึงมิติที่โดดเด่นใน 4 มิตินี้คือ

1.มิติในเชิงประเมินคุณค่า (Evaluative dimension) โดยพื้นฐานแล้วประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเป็นสิ่งที่มีคุณค่าเป็นสิ่งที่น่าพึงพอใจ ควรค่าแก่การได้มาหรือได้บรรลุถึงประสบการณ์นั้น

2.มิติในเชิงปรากฏการณ์ (Phenomenological dimension) ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเป็นปรากฏการณ์ที่สามารถรับรู้ได้อย่างชัดเจนและรับรู้ได้ในลักษณะที่เป็นอัตวิสัย เป็นการซึมซับทั้งในด้านอารมณ์ ความรู้สึกและเพ่งเน้นความสนใจไปสู่การปรากฏขึ้นมาในทันทีทันใดของปรากฏการณ์นั้น และด้วยเหตุนี้จึงเป็นปรากฏการณ์ที่โดดเด่นหรือแตกต่างจากประสบการณ์อื่นๆ ที่เกิดขึ้นเป็นปกติทั่วไป

3.มิติในเชิงความหมาย (Semantic dimension) ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเป็นประสบการณ์ที่เต็มไปด้วยความหมายมิใช่เพียงการรับรู้จากผัสสะ พลังทั้งในด้านอารมณ์ความรู้สึกและความหมายของประสบการณ์ได้ร่วมกันอธิบายว่ามันทำให้มีการเปลี่ยนแปลงเป็นประสบการณ์ทางสุนทรียภาพอย่างไร

4.มิติในเชิงนิยาม-แบ่งแยกขอบเขต (Demarcational-definitional) ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเป็นประสบการณ์ที่มีลักษณะพิเศษแตกต่างจากประสบการณ์อื่น แสดงถึงลักษณะที่มีความแนบแน่นกับลักษณะที่โดดเด่นของงานวิจิตรศิลป์และแสดงถึงเป้าหมายที่เป็นแก่นแท้ของศิลปะ

ลักษณะแง่มุมต่างๆ ของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเหล่านี้เป็นแง่มุมที่สำคัญในการพยายามสร้างความชัดเจนให้กับมโนทัศน์ของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ตั้งแต่ช่วงต้นศตวรรษที่ 20 เป็นแง่มุมที่สะท้อนถึงวิวัฒนาการ การขับเคลื่อน สร้างขอบเขตให้กับมโนทัศน์ ตลอดจนนำมาซึ่งข้อโต้แย้งต่อการดำรงอยู่ของตัวมโนทัศน์เองในท้ายที่สุด

นับตั้งแต่ที่ดิวอี้ได้เสนอประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ มโนทัศน์ของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเกิดการเปลี่ยนแปลงจากขั้วหนึ่งไปสู่อีกขั้วหนึ่ง จากที่ดิวอี้เห็นว่า ประสบการณ์ดังกล่าวมีมิติของการเป็นสิ่งที่มีคุณค่าซึ่งเป็นไปในเชิงปรากฏการณ์และพยายามที่จะขยายขอบเขตของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพไปสู่สิ่งอื่น ผลสุดท้ายที่ปรากฏออกมาก็คือ มโนทัศน์ได้ถูกแทนที่อย่างช้าๆ ด้วยลักษณะที่เป็นไปในเชิงการพรรณาแง่มุมทางความหมาย ซึ่งมีเป้าหมายสำคัญในการแบ่งแยกขอบเขตของศิลปะออกจากกิจกรรมอื่นๆ ของมนุษย์ การเปลี่ยนแปลงดังกล่าว นำมาซึ่งข้อกังขาต่อมโนทัศน์ของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ยิ่งไปกว่านั้นเมื่อไม่สามารถกำหนดให้นิยามได้ มโนทัศน์ของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพทั้งหมดถูกละทิ้งไป โดยหันไปให้ความสำคัญกับมิติในทางความหมายแทน โดยคาดหวังว่าการตีความหรือมิติในเชิงความหมายของผลงานศิลปะจะสามารถทำหน้าที่ในการนิยามนั้นได้

2.2.1 ทรรศนะของดิวอี้เรื่องปรัชญาศิลปะและประสบการณ์ที่หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียว

จอห์น ดิวอี้ (John Dewey, 1859-1952) นักปรัชญาอเมริกัน สายปฏิบัตินิยม (pragmatism) ดิวอี้เสนอความคิดเรื่องประสบการณ์ทางสุนทรียภาพในหนังสือของเขาที่ชื่อว่า "ศิลปะในฐานะที่เป็นประสบการณ์" (Art as Experience, 1934) ซึ่งเป็นงานนิพนธ์ทางปรัชญาที่มีอิทธิพลต่อความคิดทางสุนทรียศาสตร์ร่วมสมัยเป็นอย่างมาก ดิวอี้แสดงทัศนะอย่างชัดเจนที่จะต่อต้านการทำให้ผลงานศิลปะและประสบการณ์ที่เกิดร่วมกับงานศิลปะถูกขับไล่ออกไปเป็นพื้นที่ที่ถูกแบ่งแยกหรือถูกตัดขาดจากการที่มันเคยมีความเกี่ยวพันร่วมกับประสบการณ์อื่นๆ ที่เกิดขึ้นในแต่ละวันของมนุษย์ ทำให้ที่มาและความสัมพันธ์ที่ศิลปะเคยมีร่วมกับมนุษย์ถูกละเลยไป

ดิวอี้ให้ความสำคัญกับบทบาทหน้าที่ของศิลปะที่ทำให้บุคคลสามารถรับรู้ จัดการ เปลี่ยนแปลงสภาพแวดล้อมให้เหมาะสมกับความเป็นจริง ศิลปะมีบทบาทหน้าที่ในชีวิตของเราและไม่ควรที่จะถูกกันออกไปจากชีวิตเรา ศิลปะไม่ได้เป็นเพียงสิ่งที่เก็บไว้บนหิ้งหรือในห้องสะสมแต่เป็นสิ่งที่ผู้คนจะนำไปใช้เพื่อทำให้โลกและการรับรู้ของเขาสมบูรณ์ขึ้น มีคุณค่าเพิ่มขึ้น เป้าหมายของดิวอี้คือ การทำลายการยึดกุมความคิดที่คับแคบ หรือสิ่งที่ดิวอี้เรียกว่า "มโนทัศน์ของศิลปะในเชิงพิพิธภัณฑ์" (The museum concept of art) ซึ่งได้กันสุนทรียภาพออกจากชีวิตจริง ดิวอี้ต้องการปลดปล่อยศิลปะจากอาณาจักรที่ถูกแบ่งแยกออกจากความสนใจที่เป็นส่วนสำคัญของมนุษย์ทั่วไป

ดิวอี้ต้องการที่จะ "เผยให้เห็นความต่อเนื่องระหว่างประสบการณ์ทางสุนทรียภาพกับกระบวนการทั่วๆ ไปของการมีชีวิตอีกครั้งหนึ่ง"[11] มโนทัศน์ที่สำคัญประการหนึ่งซึ่งมีความเกี่ยวพันกับการอธิบายเรื่องประสบการณ์ทางสุนทรีภาพของดิวอี้ คือ กระบวนการ (process) หรือการเคลื่อนที่ (movement) ที่เป็นพื้นฐานของชีวิตมนุษย์ซึ่งมุ่งไปสู่เป้าหมายที่มีลักษณะเฉพาะหรือการบรรลุถึงผลสมบูรณ์ (consummation) ดิวอี้กล่าวว่า

> "กระบวนการที่เป็นพื้นฐานของประสบการทางสุนทรียภาพถูกกำหนดไว้โดยความต้องการทางชีวภาพจากการที่เป็นสิ่งมีชีวิตที่ดำรงชีวิตอยู่ ดังนั้นในขณะที่มนุษย์แตกต่างจาก นกหรือสัตว์ต่างๆ มนุษย์ก็มีหน้าที่สำคัญซึ่งเป็นพื้นฐานร่วม

[11] John Dewey,Art as Experience (New York: A Perigee Books,1934), p. 16)

กับสิ่งเหล่านั้นและจะต้องสร้างการปรับเปลี่ยนที่มีรากฐานคล้ายคลึงกัน ถ้ามนุษย์ยังคงอยู่ในกระบวนการของการดำรงชีวิตอยู่"[12]

ดิวอี้พิจารณาศิลปะและประสบการณ์ที่เกิดร่วมกับศิลปะว่าเป็นเสมือนสิ่งที่มีอยู่ร่วมกันภายในวิถีทางที่สำคัญของชีวิตมนุษย์ แต่ก็เป็นสิ่งที่มีลักษณะเฉพาะของมันเอง เพราะ "ชีวิตดำเนินไปในสิ่งแวดล้อม"[13] การมีชีวิตอาศัยอยู่ในสภาพแวดล้อมทางกายภาพด้วยสรีระของระบบประสาทสามารถที่จะทำหน้าที่ในหนทางดังกล่าวได้ แม้ว่าอาจจะได้รับอันตรายจากสิ่งแวดล้อมนั้นก็เป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดการท้าทายต่อชีวิตสำหรับมนุษย์แต่ละคน สำหรับดิวอี้การหลอมรวมกับสภาพแวดล้อมของเขา (ซึ่งสามารถเรียกได้ว่าเป็นการกลมกลืนภายนอก) เป็นแหล่งทางชีวภาพ (biological source) เป็นเงื่อนไขที่จำเป็นของแง่มุมที่เหนือกว่าที่เรียกว่า การกลมกลืนภายใน ซึ่งในบางวิธี การกลมกลืนภายในเกิดขึ้นร่วมกับสิ่งแวดล้อมได้ ดังนั้น การมีประสบการณ์สำหรับดิวอี้ก็คือ พื้นฐานของการเป็นมนุษย์ การปรับเปลี่ยนที่เกิดขึ้นจากสิ่งที่ได้เผชิญและตอบสนองต่อการท้าทายก่อให้เกิดจังหวะพื้นฐานของการดำรงอยู่ ของการหลอมรวม ท้าทายใหม่ และการหลอมรวมใหม่คือการที่เรามีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมของเรามาอย่างต่อเนื่อง ทั้งในแง่ที่เป็นการแสวงหา การปรุงแต่ง ความมั่นคง และความกลมกลืนกับสิ่งแวดล้อม ซึ่งทั้งหมดนี้ ดิวอี้พยายามชี้ให้เห็นว่า มีจังหวะแห่งการสูญเสีย การค้นพบ และการรวมกันเป็นหนึ่งเดียวกันอีกครั้ง ซึ่งเมื่อเราหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวกับสิ่งแวดล้อมโดยที่มิได้เป็นการหลอกลวงตัวเองก็สามารถก่อให้เกิดความสุขและความปิติยินดีขึ้นมาได้

สำหรับดิวอี้ การบรรลุถึงสิ่งที่ต้องการซึ่งเป็นการบรรลุถึงก้นบึ้งของชีวิตเราซึ่งสิ่งนั้นก็คือการปรับเปลี่ยนสิ่งที่เราเป็นอยู่ทั้งหมดพร้อมกับเงื่อนไขต่างๆ ของการดำรงอยู่ ซึ่งดิวอี้ถือว่าสิ่งนี้เป็นบ่อเกิดของความหมายทางสุนทรียภาพ และเป็นสิ่งที่ศิลปิน "ให้ความใส่ใจเป็นพิเศษสำหรับสภาวะแห่งประสบการณ์ที่ได้บรรลุถึงการรวมกันเป็นหนึ่งเดียว" [14]

ดิวอี้แบ่งแยกระหว่างประสบการณ์ทั่วไปที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องกับประสบการณ์ที่หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียว (an experience) ประสบการณ์โดยทั่วๆ ไปมักจะไม่สมบูรณ์ (inchoate) การประสบกับสิ่งต่างๆ ยังมิใช่เป็นแนวทางที่จะทำให้ประกอบกันเป็นประสบการณ์ที่หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียว ในทางตรงกันข้าม ประสบการณ์ที่หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวนั้นเป็นทั้งการหลอมรวมกับ

---

[12] Ibid., p. 13.

[13] Ibid., p. 13.

[14] Ibid., p. 15.

ประสบการณ์อื่นๆ และเป็นการแบ่งแยกออกจากประสบการณ์อื่นๆ ประสบการณ์ที่หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวอาจจะเป็นการรับประทานอาหารสักมื้อหนึ่ง การทะเลาะวิวาท หรือในช่วงเวลาที่เกิดมีพายุ “ในประสบการณ์ที่หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียว คือการไหลของสิ่งๆ หนึ่งไปสู่สิ่งอีกสิ่งหนึ่ง”[15] มีการหยุดชะงักชั่วคราว และมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นอยู่เสมอ แต่ไม่มีช่องว่างจริงๆ ในประสบการณ์ที่หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียว ในงานศิลปะ การกระทำที่แตกต่างกัน ช่วงตอนเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นจะหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวกันอย่างสัมพันธ์กัน ดิวอี้กล่าวว่า ภายในประสบการณ์ที่หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียว สิ่งต่างๆ มากมายอาจจะกำลังดำเนินอยู่ โดยที่เราอาจจะระบุคุณภาพของประสบการณ์ที่หลอมรวมกันนั้นได้ในแง่ที่เป็นดังเช่น อาหารมื้อนั้น ยามเย็นในฤดูร้อนนั้น การทะเลาะกันในขณะนั้น และอื่นๆ ดิวอี้เห็นความแตกต่างระหว่างประสบการณ์ทางสุนทรียภาพและประสบการณ์ทางความคิดความเข้าใจในฐานะที่เป็นความแตกต่างที่เกิดจากวัตถุที่ประกอบสร้าง

สำหรับดิวอี้ สารัตถะและคุณค่าของศิลปะมิได้อยู่ที่การเป็นสิ่งประกอบสร้างด้วยตัวมันเอง แต่อยู่ในกิจกรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงและเป็นไปในเชิงพัฒนาซึ่งได้ประสบผ่านจากการที่มันได้ถูกสร้างขึ้นและได้ถูกรับรู้ ดังนั้น ดิวอี้จึงได้แยกระหว่าง “ผลิตภัณฑ์ที่เป็นศิลปะ (art product)” ที่ถูกสร้างขึ้นมาและดำรงอยู่ได้โดย “แยกออกจากประสบการณ์ของมนุษย์” และ “ผลงานศิลปะที่แท้จริง (actual work of art) ที่ผลงานได้กระทำในประสบการณ์และอยู่ในประสบการณ์” สิ่งที่สำคัญเป็นอันดับแรกของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพมิใช่เพียงการปลดปล่อยศิลปะจากการเป็นวัตถุสำหรับการยกย่อง แต่เป็นการปลดปล่อยศิลปะจากการถูกจำกัดไว้ในหลักการตามแบบแผนของวิจิตรศิลป์ กล่าวคือ ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพนั้นอยู่เหนือการจำกัดขอบเขตไว้เฉพาะกับงานวิจิตรศิลป์เท่านั้น ยกตัวอย่าง เช่น การชื่นชมธรรมชาติ

คุณค่าทางสุนทรียภาพ คือ คุณภาพที่เป็นไปในเชิงการบรรลุถึงความสมบูรณ์(consummotory quality) การมีประสบการณ์ดังกล่าวมิได้จำกัดอยู่เพียงแต่กับผลงานศิลปะที่อยู่ในสถานที่แสดงผลงานศิลปะเท่านั้น แต่เราสามารถเข้าถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพได้จากชีวิตปกติของเรา ดิวอี้กล่าวว่า ”วัตถุที่มีลักษณะทางสุนทรียภาพอย่างเด่นชัดซึ่งได้ให้ลักษณะเฉพาะที่น่าพึงพอใจแก่การรับรู้ทางสุนทรียภาพ เมื่อปัจจัยต่างๆ ได้กำหนดชี้ไปสู่บางสิ่งที่สามารถเรียกได้ว่าเป็นประสบการณ์ที่หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียว เป็นการข้ามขีดจำกัดของการรับรู้และได้แสดงออกมาเพื่อคุณค่าของตัวมันเอง”[16] ดิวอี้ยืนยันว่าประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ

---

[15] Ibid., p. 35.

[16] Ibid., p. 57.

สามารถเกิดขึ้นได้เช่นเดียวกันในการแสวงหาความรู้ทางวิทยาศาสตร์และปรัชญา ในเกมส์กีฬาและในการรับประทานอาหารที่หรูหรา ซึ่งทำให้กิจกรรมเหล่านี้เป็นที่น่าหลงใหล แน่นอนว่าเป็นสิ่งที่สามารถบรรลุได้จริง โดยการนำศิลปะมาพิจารณาใหม่ในกรอบของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ดิวอี้หวังว่าจะสามารถขยายและทำให้พื้นที่ของศิลปะเป็นประชาธิปไตย (democratise) ในประเด็นนี้เมื่อดิวอี้กล่าวถึง ประชาธิปไตย เขามิได้หมายความเพียงระบบการปกครองประเทศดังที่นักรัฐศาสตร์ใช้กัน แต่ดิวอี้ใช้ในความหมายที่กว้างที่สุดโดยหมายรวมถึง รูปแบบการดำรงชีวิตร่วมกันมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน และมีการแลกเปลี่ยนประสบการณ์ระหว่างสมาชิกของสังคมนั้น ให้สามารถนำศิลปะมาหลอมรวมกับโลกที่แท้จริงได้อย่างเต็มที่ ซึ่งจะทำให้ปรับปรุงหนทางแห่งการแสวงหาศิลปะที่มีความหลากหลายในชีวิต

ความแตกต่างระหว่างประสบการณ์ทางสุนทรียภาพและประสบการณ์อื่นๆ มิได้เกิดจากการที่มีองค์ประกอบเฉพาะหรือการมุ่งเน้นในบางมิติที่แตกต่างออกไป แต่สามารถแสดงความแตกต่างได้ในฐานะที่เป็นการหลอมรวมที่น่าพึงพอใจมากกว่าขององค์ประกอบทั้งหมดของประสบการณ์ทั่วๆ ไปที่นำไปสู่การซึมซับการพัฒนาทั้งหมดที่ได้ให้คุณภาพในเชิงอารมณ์ความรู้สึกที่น่าพึงพอใจบางชนิดและเหนือกว่าขอบเขตของการรับรู้ที่เป็นเพียงการชื่นชมเพื่อคุณค่าของตัวผลงานเอง ส่วนสำคัญของการของการชื่นชมที่เป็นการรู้สึกถึงปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในทันทีทันใดของประสบการณ์ทางสุนทรียะ ซึ่งเป็นการสำนึกถึงความรู้สึกที่หลอมรวมและคุณค่า เป็นสิ่งที่ทำให้สำเร็จสมบูรณ์โดยตรงมากกว่าที่จะเป็นไปเพื่อเป้าหมายอื่นหรือมิได้เป็นไปในทันทีทันใด

ข้อโต้แย้งทฤษฎีของดิวอี้

ทัศนะความคิดเรื่องประสบการณ์ทางสุนทรียภาพซึ่งเป็นการให้ความสำคัญต่อลักษณะในเชิงปรากฏการณ์และเชิงประเมินคุณค่าของดิวอี้เป็นประโยชน์ต่อการอธิบายเรื่องศักยภาพของศิลป์และความพึงพอใจทางสุนทรียภาพในการแสวงหาจากสิ่งที่เคยถือเสมือนว่าเป็นสิ่งที่ไม่มีสุนทรียภาพ นอกเหนือจากนี้ ยังมีประโยชน์ในแง่ที่ช่วยเตือนให้เราระลึกว่า การหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวกับประสบการณ์โดยตรงเป็นคุณค่าที่สำคัญที่สุด แทนที่จะให้ความสนใจต่อภาพผลงานเพื่อเป็นสะสมหรือการวิพากษ์วิจารณ์ การมุ่งเน้นที่การสำนึกรู้ในเชิงปรากฏการณ์และผลที่เกิดขึ้นมามิได้ทำให้มิติเชิงความหมาย (semantic dimension) ของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเป็นไปไม่ได้ ความหมายมิใช่สิ่งที่ไม่สามารถเข้ากันได้กับคุณภาพและสิ่งที่กระตุ้นเร้าต่อจิตใจ แต่การที่ดิวอี้มิได้จำกัดแนวความคิดของตนเฉพาะกับการกระตุ้นสู่มิติในเชิงการเปลี่ยนแปลงขยายขอบเขตพื้นที่สิ่งสุนทรียะ แต่มีความต้องการเสนอให้ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเป็นคำนิยามของศิลปะในเชิงทฤษฎี คำนิยามของดิวอี้ไม่เพียงพอในการทำหน้าที่ดังกล่าว

มโนทัศน์ของศิลปะในมุมมองของดิวอี้ไม่สามารถนำมาใช้อธิบายผลงานศิลปะได้ทั้งหมด เพราะศิลปะส่วนใหญ่โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะที่ด้อยคุณภาพ ไม่สามารถทำให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพในแบบที่ดิวอี้เสนอได้ ในทางตรงกันข้ามประสบการณ์ทางสุนทรียภาพมักจะเกิดขึ้นนอกขอบเขตของคำจำกัดความของศิลปะ ยิ่งไปกว่านั้น แม้ว่ามโนทัศน์ของศิลปะจะสามารถถูกสร้างขึ้นใหม่แต่ก็ไม่สามารถกำหนดนิยามในแนวทางที่ครอบคลุม ในฐานะที่มีพื้นที่ทับซ้อนร่วมกับประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเช่นนั้นได้อย่างน่าเชื่อถือ กล่าวคือ ไม่สำคัญว่าประสบการณ์ทางสุนทรียภาพที่เกิดจากการชื่นชมพระอาทิตย์ขึ้นจะเต็มไปด้วยพลังและเป็นลักษณะที่สามารถรับรู้ได้โดยสากลเพียงไรก็ตาม เราก็คงไม่เรียกปรากฏการณ์ดังกล่าวนั้นว่าเป็นผลงานศิลปะ

การที่ดิวอี้ใช้มโนทัศน์ของประสบการณ์ทางสุนทรีภาพเพื่อการนิยามงานศิลปะว่าแท้จริงแล้วคืออะไร และใช้ในการเปลี่ยนแปลงมันไปสู่บางสิ่งที่แตกต่างกันออกไป แนวคิดของดิวอี้สร้างความสับสนในการใช้นิยามศิลปะ

2.2.2 **ทรรศนะของเบียร์ดสเลย์เรื่องประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ**

มอนโร เคอร์ติส เบียร์ดสเลย์ (Monroe Curtis Beardsley, 1915-1985) นักปรัชญาอเมริกัน ได้แสดงทรรศนะเรื่อง ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ไว้ในหนังสือของเขาที่ชื่อว่า “สุนทรียศาสตร์” (Aesthetics, 1958) เบียร์ดสเลย์ พยายามสร้างคำอธิบายให้กับมโนทัศน์ของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ซึ่งเบียร์ดสเลย์ได้รับอิทธิพลมาจากแนวความคิดของดิวอี้ โดยเพิ่มเติมและเปลี่ยนแปลงการแสดงลักษณะของดิวอี้บางอย่างและพิจารณาว่าแนวทางดังกล่าวสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับตัวอย่างผลงานศิลปะที่เป็นรูปธรรมได้จริงหรือไม่

เบียร์ดสเลย์เน้นว่า วัตถุเป็นปรากฏการณ์ที่เราได้เพ่งเน้นความสนใจไปสู่วิถีทางที่อยู่ภายในวัตถุนั้นปรากฏต่อเรา ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ที่อยู่ภายในระหว่างผู้ชมและวัตถุ สิ่งนี้ใกล้เคียงกับประเด็นที่ว่า คุณสมบัติทางสุนทรียภาพนั้นเป็นไปในเชิงความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในประสบการณ์ของผู้ชมในฐานะที่ผู้ชมมีปฏิกิริยาตอบสนองต่อคุณสมบัติทางรูปทรงซึ่งมีลักษณะเป็นวัตถุวิสัยของตัวงานต่างๆ สิ่งสำคัญสำหรับเบียร์ดสเลย์ที่เป็นไปในแนวทางเดียวกับดิวอี้ก็คือ ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพนั้นเป็นสิ่งที่เป็นเอกภาพ เป็นการหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียว กลมกลืนและสมบูรณ์

เป้าหมายของเบียร์ดสเลย์ คือ การให้เกณฑ์ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพมากกว่าที่จะเป็นการให้คำนิยามในรูปของเงื่อนไขจำเป็นและเงื่อนไขเพียงพอ ทรรศนะของเบียร์ดสเลย์ที่นำมา

อภิปรายต่อไปนี้ ส่วนหนึ่งถือว่าเป็นปฏิกริยาโต้ตอบที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของมโนทัศน์เรื่องประสบการณ์ทางสุนทรียะที่เกิดจากการโจมตีของดิคกี้ เบียร์ดสเลย์สร้างมโนทัศน์ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพขึ้นมาใหม่ โดยให้ความสำคัญในฐานะที่เป็นแก่นสำคัญของปรัชญาศิลปะของเขา โดยให้ความสำคัญกับการนิยามเพื่อแบ่งแยกความแตกต่างระหว่างศิลปะออกจากสิ่งอื่นๆ ในขณะที่ข้อเสนอของของดิวอี้นั้นแสดงถึง การทำให้ศิลปะรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับส่วนอื่นๆ ของชีวิต แต่เป้าหมายของเบียร์ดสเลย์นั้นคือ การแบ่งแยกศิลปะศิลปะและสุนทรียภาพออกจากกิจกรรมอื่นๆ ให้ชัดเจน ซึ่งสิ่งนี้บ่งถึงการละทิ้งมิติที่เป็นการนำไปใช้เพื่อเปลี่ยนแปลงขยายขอบเขตของประสบการณ์ทางสุนทรีภาพดังที่ดิวอี้พยายามเสนอ

หลังจากที่ได้ผ่านการโต้แย้งและถกเถียง เบียร์ดสเลย์ได้พัฒนาความคิดขึ้นมาใหม่ โดยเสนอไว้ในบทความเรื่อง “ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ” (Aesthetic experience,1982)[17] เบียร์ดสเลย์ได้นำเสนอเกณฑ์ 5 ประการของลักษณะทางสุนทรียภาพของประสบการณ์ เบียร์ดสเลย์ใช้คำว่า “ตัวอย่างรูปแบบศิลปะ” (artkind instance) เพื่อบ่งถึงสิ่งต่างๆ ที่ก่อให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพอย่างที่มีลักษณะเฉพาะ ซึ่งเบียร์ดสเลย์ถือว่าประสบการณ์ดังกล่าวนี้จะเป็นสิ่งที่ “เข้าถึงได้ในบางระดับจากวัตถุหรือสถานการณ์อื่นๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัตถุทางธรรมชาติ ซึ่งจัดว่าอยู่กลุ่มเดียวกันกับตัวอย่างรูปแบบศิลปะในแง่ที่สัมพันธ์กับความสนใจที่เรารับเอามาจากสิ่งนั้น”[18] เกณฑ์ทั้ง 5 ประการของลักษณะทางสุนทรียภาพของประสบการณ์ที่เบียร์ดสเลย์เสนอ ได้แก่ การที่ถูกกำกับโดยวัตถุ (objected directedness), อิสรภาพที่ได้รู้สึก (felt freedom), ผลที่ปลีกแยกออก (detached effect), การค้นพบเชิงกัมมันต์ (active discovery), และความสมบูรณ์ (wholeness) เกณฑ์ต่างเหล่านี้เบียร์ดสเลย์สร้างขึ้นมาเพื่อใช้เป็นเกณฑ์ในการแบ่งแยกผลงานศิลปะออกจากสิ่งอื่นหรือวัตถุตามธรรมชาติที่สามารถกระตุ้นเร้าประสบการณ์ทางสุนทรียภาพได้

1. การชี้นำโดยวัตถุ (object directedness) การชี้นำแนวทางที่ยอมรับโดยสมัครใจ เหนือความต่อเนื่องของภาวะทางจิตใจของเขา โดยองค์ประกอบในเชิงวัตถุวิสัยตามที่ปรากฏของส่วนที่

---

[17] Monroe C. Beardsley, “Aesthetic experience,” in The Aesthe tics Point of View, eds Michael J Wreen and Donald M. callen (Ithaca and London: Cornell University Press,1982), pp. 285-297. เบีร์ดสเลย์นำเสนอเกณฑ์ในการตัดสินลักษณะทางสุนทรียภาพของประสบการณ์ครั้งแรกใน Monroe C. Beardsley , “In Defense of Aesthetic Value,” in Contemporary Philosophy of Art: Reading in analytic aesthetics,eds. John W. Bender and H. Gene Blocker (New Jersey: Prentice Hall,1993), pp.402-406

[18] Ibid., p. 285.

เป็นการรับรู้ โดยกำหนดความตั้งใจไว้ด้วยความรู้สึกว่าสิ่งต่างๆ กำลังดำเนินการหรือได้คลี่คลายตัวมันเองออกมาอย่างเหมาะสม

การกำกับนำแนวทางโดยวัตถุนี้บ่งถึงความสมัครใจที่จะถูกนำทางในกิจกรรมการรับรู้ของเขาโดยองค์ประกอบของวัตถุหรือสิ่งที่ได้รับรู้ เบีร์ยดสเลย์ถือว่าเกณฑ์การควบคุมโดยวัตถุนี้เป็นเงื่อนไขจำเป็นของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ เบียร์ดสเลย์หลีกเลี่ยงจากการท้าทายของอัตนิยมได้เพราะเบียร์ดสเลย์ถือว่าประสบการณ์ทางสุนทรียภาพนั้นเป็นเรื่องของสุนทรียวัตถุตามที่วัตถุได้กำกับชี้นำประสบการณ์

2. อิสรภาพที่รู้สึก (felt freedom) การปลดปล่อยจากสภาวะการควบคุมของความวิตกกังวลที่มีอยู่ก่อนเกี่ยวกับอดีตและอนาคต เป็นการผ่อนคลายและการรู้สึกถึงความกลมกลืนกับสิ่งที่แสดงออกมา สิ่งที่ปรากฏแสดงถึงลักษณะอาการของการเลือกสรรโดยอิสระ

อิสรภาพที่รู้สึกเป็นการปลดเปลื้องจากพันธนาการหรือสิ่งที่เป็นความหมายภายนอกสู่สิ่งที่เป็นความหมายภายในของสิ่งที่ได้แสดงต่อเขาในประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ เบีร์ยดเลย์กล่าวว่า “เป็นการยกระดับของจิตวิญญาณ เป็นการหลุดพ้นในทันใดจากความคิดและความรู้สึกต่างๆที่เป็นปัญหา...ความรู้สึกถึง...หนทางที่แท้จริงของเขา แม้ว่าจะมิใช่การเลือกหรือการได้มาจริงๆก็ตาม”[19] ความรู้สึกถึงอิสระภาพเป็นความรู้สึกที่เกี่ยวพันกับการรับรู้ที่มิได้ถูกเหนี่ยวรั้งและการเข้าใจในบางสิ่ง เป็นอิสระภาพจากสิ่งที่ไม่พึงประสงค์ ก่อให้เกิดความรู้สึกถึงการตระหนักรู้ที่ลึกซึ้งขึ้นและมีชีวิตชีวายิ่งขึ้นโดยปราศจากความวิตกกังวล ซึ่งเบียร์ดสเลย์ไม่ต้องการอธิบายว่าเป็นเสมือนเงื่อนไขจำเป็นของสุนทรียภาพ เบียร์ดสเลย์ชี้ว่าเกณฑ์ข้อนี้อาจจะไม่ปรากฏในบางสิ่งที่เราพบเผชิญโดยเฉพาะอย่างยิ่งกับตัวอย่างรูปแบบศิลปะที่มีความซับซ้อนและเป็นปริศนายากที่จะเข้าใจและยากที่จะเข้าถึงได้ซึ่งเป็นการขัดขวางและเป็นอุปสรรคต่อการเข้าใจหรือการรับรู้

3. ผลกระทบต่อจิตใจที่แยกออกได้ (detached effecf) การจดจ่อความสนใจต่อวัตถุนั้นนำมาซึ่งการกระตุ้นเร้าอารมณ์ความรู้สึก โดยที่เราสามารถกำหนดระยะห่างในเชิงอารมณ์ได้ เป็นสภาวะที่แยกออกจากกันอย่างชัดเจนจากผลที่เกิดขึ้น ดังนั้นแม้ว่าเราจะเผชิญหน้ากับสิ่งที่มืดมนและน่ากลัว และรู้สึกได้อย่างชัดเจน ความรู้สึกที่เกิดขึ้นก็มิได้กดบังคับเราแต่จะทำให้เราสำนึกถึงพลังของเราที่จะเพิ่มขึ้นเหนือสิ่งเหล่านั้น

---

[19]Ibid., p. 290.

ประเด็นสำคัญที่เบียร์ดสเลย์ต้องการที่ให้เกิดขึ้นมาตามแนวทางของเกณฑ์ประการที่ 3 ก็คือ ความรู้สึกของเราที่มีต่อเหตุการณ์ การกระทำ หรือสถานการณ์ที่ได้วาดพรรณาออกมาเป็นสิ่งที่มีความแตกต่างอย่างมากจากความรู้สึกของเราที่มีต่อการยกตัวอย่างจากชีวิตจริง เบียร์ดสเลย์จัดให้ผลที่แยกออกจากกัน (detached effect) เป็นแง่มุมที่มีความสำคัญและเป็นลักษณะร่วมทั่วๆ ไปของประสบการณ์ทางศิลปะ แต่ก็มิได้มีฐานะถึงขั้นที่เป็นเงื่อนไขจำเป็น ซึ่งเบียร์เลย์พบว่าประสบการณ์ของตัวอย่างรูปแบบศิลปะที่มิได้มีลักษณะที่มีผลแบ่งแยกดังกล่าวอาจจะแสดงลักษณะของสุนทรียภาพในรูปแบบอื่นๆ

4. การค้นพบเชิงกัมมันต์ (active discovery) พลังปฏิบัติในเชิงสร้างสรรค์ของจิตใจอย่างกระฉับกระเฉงจากการที่ถูกท้าทายโดยความหลากหลายของสิ่งที่มากระตุ้นเร้า ซึ่งมีความเป็นไปได้ที่จะขัดแย้งกัน การพยายามทำให้สิ่งเหล่านี้สอดคล้องกันเป็นสภาพที่นำไปสู่ความเบิกบาน จากการที่ได้เห็นความเชื่อมโยงกันระหว่างสิ่งที่มองเห็น ระหว่างความหมายและความรู้สึก

เบียร์ดสเลย์อธิบายเกณฑ์ประการที่ 4. การค้นพบเชิงกัมมันต์ (active discovery) ในฐานะที่เป็น องค์ประกอบที่มีความสำคัญในประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ โดยอ้างอิงถึงองค์ประกอบทางความคิดความเข้าใจในประสบการณ์ การที่กล่าวว่า เบียร์ดสเลย์พิจารณาดังกล่าวเป็น “หนึ่งในองค์ประกอบที่สำคัญ” ในประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ กล่าวคือ ด้วยตัวมันเองและการปรากฏของมันเพียงเล็กน้อยที่สุดมิได้ทำให้เกิดเป็นประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ เบียร์ดสเลย์มิได้กล่าวว่า เขาให้ความสำคัญในฐานะที่เป็นเงื่อนจำเป็น แต่ให้ความเห็นว่า “จะต้องมีบางสิ่งที่เข้าใจได้เสมอๆ และจะมีบางสิ่งที่เกิดขึ้นโดยสม่ำเสมอซึ่งสามารถเรียกอย่างกว้างๆ ได้ว่า ความเข้าใจ”

5. ความสมบูรณ์ (wholeness) การสำนึกถึงบูรณาการที่บุคคลได้ฟื้นสร้างสู่ความสมบูรณ์จากสิ่งชักจูงที่ทำให้จิตใจว้าวุ่นและสับสน และความพึงพอใจที่สอดคล้องกันแม้ว่าจะเกิดขึ้นมาจากความรู้สึกที่รบกวนจิตใจซึ่งมีผลต่อการยอมรับตนเองและการแผ่ขยายตัวตน

แม้ว่าจะเป็นการฟังช่วงกลางของการแสดงดนตรีวงเครื่องสายเพียงแค่หนึ่งนาทีหรือสองนาที บางสิ่งที่เป็นสุนทรียภาพก็ได้เกิดขึ้นเกิดขึ้นกับเขา แม้ว่าจะปราศจากความสมบูรณ์ หรือการบรรลุถึงจุดสูงสุดดังนั้นการเป็นสุนทรียภาพจึงมิได้ขึ้นอยู่กับการเป็นหนึ่งเดียวของประสบการณ์ ซึ่งเบียร์ดสเลย์เรียกว่าเป็นมิติของความสมบูรณ์โดยเน้นไปที่สิ่งที่เขาอธิบายว่าเป็นเสมือนการหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวในมิติของความสอดคล้อง (coherence) เบียร์ดสเลย์ชี้ให้เห็นว่า คำอธิบายของลักษณะทางสุนทรียภาพที่ได้นำเสนอทำให้เราสามารถยอมรับกรณีที่เด่นชัดของตัวอย่างรูปแบบ

ศิลปะจำนวนมากต่อระดับของสิ่งต่างที่สามารถให้ประสบการณ์ในลักษณะดังกล่าวนี้และมันได้แสดงถึงการขจัดปรากฏการณ์อื่นๆ ที่อวดอ้างถึงการให้เกณฑ์ทางสุนทรียภาพหรืออาจจะเป็นการคาดหวัง หรือรับเข้ามาอย่างผิดๆ ออกไปอย่างไร

มโนทัศน์ของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพถูกนำไปใช้ในการนิยามสิ่งที่เป็นลักษณะพิเศษของผลงานศิลปะและสิ่งที่ก่อให้เกิดคุณค่ากับงานศิลปะ แนวทางของเบียร์ดสเลย์คือการให้เหตุผลว่า ศิลปะสามารถนิยามในฐานะที่เป็นกลุ่มของสิ่งที่มีบทบาทหน้าที่พิเศษ ถ้ามีหน้าที่เฉพาะที่งานศิลปะสามารถทำหน้าที่นั้นได้โดยที่สิ่งอื่นๆ ที่ไม่ใช่งานศิลปะทำหน้าที่ดังกล่าวไม่ได้หรือทำไม่ได้อย่างสมบูรณ์แบบหรืออย่างเต็มที่

ผลของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพถูกอ้างว่าเป็นสิ่งที่แสดงบทบาทหน้าที่ดังกล่าวข้างต้นนี้ ซึ่งเบียร์ดเลย์ได้อธิบายคุณค่าทั่วไปของงานศิลปะและคุณค่าที่มีความพิเศษแตกต่างออกไปโดยผ่านคุณค่าพื้นฐานและความพึงพอใจภายในของประสบการณ์เหล่านั้น

สำหรับเบียร์ดสเลย์ผลงานศิลปะที่ดีกว่าก็คือ ผลงานที่สามารถก่อให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพที่ยิ่งใหญ่กว่า นั่นคือ เบียร์ดเลย์ยังคงรักษาแง่มุมความคิดของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพบางอย่างที่สืบทอดมาจากดิวอี้ กล่าวคือ ลักษณะในเชิงปรากฏการณ์ที่มีผลกระทบต่อจิตใจ ที่มีคุณค่าของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ซึ่งเบียร์ดสเลย์กล่าวว่า “ประสบการณ์จากความเข้มข้นบางอย่าง” “ที่น่าเพลิดเพลินซึ่งมีอยู่ภายใน” ในที่ที่ “ความตั้งใจและความต่อเนื่องของภาวะทางจิตใจของเขาเพ่งเน้นและกำกับทิศทางโดยพื้นที่ในเชิงปรากฏการณ์บางอย่าง ในแนวทางที่ก่อให้เกิดความรู้สึกที่น่าพึงพอใจ แห่งความสอดคล้องกลมกลืนหรือความสมบูรณ์และการรู้สึกถึงพลังปฏิบัติการเชิงสร้างสรรค์ของจิตใจอย่างกระฉับกระเฉง”[20]

ข้อวิจารณ์ทฤษฎีของเบียร์ดสเลย์

ทฤษฎีของเบียร์ดสเลย์ถูกโต้แย้งด้วยเหตุผล 2 ประการหลัก คือ ประการแรกเป็นข้อสงสัยเกี่ยวกับความสมเหตุสมผลในเชิงปรากฏการณ์ของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ จอร์จ ดิคกี้ (George Dickie) เสนอข้อโต้แย้งที่สำคัญ 2 ประเด็น ประเด็นแรก คือ ความผิดพลาดในการแบ่งประเภท ดิคกี้เห็นว่า การอธิบายประสบการณ์ทางสุนทรียภาพว่าเป็นสิ่งที่หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวมีความสอดคล้อง และอื่นๆ นั้นเป็นการแสดงลักษณะประสบการณ์ที่เกิดจากการเข้าใจผิด คือ ใช้คำว่าประสบการณ์เสมือนเป็นการบ่งถึงสิ่งที่มีอยู่จริง ซึ่งสามารถอธิบายได้โดยประกอบกับ

---

[20]Ibid., pp. 287-289

ลักษณะต่างๆ ที่เบียร์ดสเลย์นำมาใช้อธิบาย แทนที่จะเป็นการรับรู้ว่า ประสบการณ์เป็นคำที่ว่างเปล่าไม่สามารถชี้บ่งได้ถึง ลักษณะสิ่งที่มีปรากฏอยู่จริงในเชิงกายภาพ

การพูดถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเป็นเพียงการพูดจาที่วกวนและถือเป็น แนวทางที่เกี่ยวกับการขยายการดำรงอยู่ของการพูดเกี่ยวกับวัตถุทางสุนทรียภาพที่มองเห็นหรือประสบ เหตุผลของเบียร์ดสเลย์เกี่ยวกับการรวมกันเป็นหนึ่งเดียวของประสบการณ์เป็นการอธิบายการรวมกันเป็นหนึ่งเดียวในเชิงปรากฏการณ์ของผลงานศิลปะที่ได้ประสบมาเป็นการอธิบายในแนวทางทางที่ผิด ดิคกี้เห็นว่า ผลงานศิลปะเท่านั้นที่เราสามารถกล่าวถึงหรืออธิบายได้ว่า มีลักษณะของความสอดคล้องหรือความสมบูรณ์ (wholeness) ผลกระทบซึ่งมีต่อจิตใจที่มีลักษณะที่เป็นอัตวิสัยเฉพาะกรณีซึ่งเป็นผลมาจากผลงานไม่สามารถที่จะมีลักษณะหรือคุณสมบัติเหล่านี้ได้ ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพโดยทั่วไปที่อ้างว่ามีลักษณะดังกล่าวนั้นเป็นเพียงภาพหลอนทางอภิปรัชญาที่ถูกสร้างขึ้นมาจากภาษาเท่านั้น

ประเด็นที่ 2 ดิคกี้ โต้แย้งว่า นอกจากจะแสดงลักษณะของประสบการณ์ผิดพลาดแล้ว ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพที่แสดงลักษณะอย่างผิดพลาดนี้ก็มิได้มีเนื้อหาที่ส่งผลกระทบต่อความรู้สึกเสมอไปดังที่เบียร์ดสเลย์อ้าง ซึ่งข้อวิจารณ์นี้สามารถขยายไปสู่ข้ออ้างที่มีอยู่ตามแบบแผนที่มักจะนำมาใช้อ้างเสมอๆ ว่า 1) ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพก็มิได้มีเนื้อหาที่เป็นสิ่งที่น่าพึงพอใจเสมอไป 2) ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพมิได้มีเนื้อหาที่หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวเสมอไป

ข้อโต้แย้งที่เสนอว่าการลงความเห็นให้กับปรากฏการณ์ในลักษณะที่เป็นความรู้สึก หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวและน่าพอใจ แท้จริงแล้วเป็นการแสดงลักษณะปรากฏการณ์ที่ผิดพลาดซึ่งสามารถนำมาพิจารณาไปในแนวทางเดียวกันกับข้อวิจารณ์ประเด็นที่ 2 ได้ในแง่ที่ว่า ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพไม่สามารถนำมาใช้แสดงลักษณะของศิลปะหรือทำให้ศิลปะมีลักษณะเฉพาะได้ การนิยามผลงานศิลปะโดยใช้ประสบกรณ์ทางสุนทรียภาพนั้นเป็นไปในลักษณะที่ทั้งกว้างเกินไปและแคบเกินไป กว้างเกินไปในแง่ที่ว่า หากใช้เกณฑ์ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพที่เบียร์ดสเลย์เสนอโดยนำมาใช้ตรวจสอบประสบการณ์จากการมีเพศสัมพันธ์ที่น่าพึงพอใจ ก็อาจจะถูกสรุปหรือรวมเอาอย่างผิดๆ ได้ว่าประสบการณ์ดังกล่าวนั้นเป็นประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ทำให้อาจจะถือรวมเอากิจกรรมดังกล่าวเป็นรูปแบบหนึ่งของผลงานศิลปะโดยทั่วไป

ข้อสรุปดังกล่าวเป็นข้อสรุปที่ขัดแย้งกับเป้าหมายของการวิเคราะห์เพื่ออธิบายการจัดจำแนกสิ่งที่เป็นผลงานศิลปะออกจากสิ่งที่ไม่เป็นผลงานศิลปะ แม้จะได้รับการวิจารณ์ว่ากว้างเกินไปก็ตาม แนวความคิดของเบียร์ดสเลย์ยังถูกวิจารณ์ว่าแคบเกินไปด้วย เพราะคำนิยามดังกล่าวได้

กีดกันผลงานศิลปะจำนวนมากออกไปอย่างไม่เหมาะสม เพราะว่าผลงานที่ถูกกีดกันออกไปจากความเป็นศิลปะเหล่านั้นเพียงไม่สามารถกระตุ้นเร้าก่อให้เกิดประสบการณ์ที่เป็นหนึ่งเดียว และก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกที่น่าพึงพอใจออกมาได้ ทั้งนี้เพราะผลงานศิลปะที่ดีจำนวนมากมิได้ให้ประสบการณ์ในลักษณะดังกล่าว หรือแม้แต่พยายามที่จะสร้างประสบการณ์ในลักษณะดังกล่าวเลย

นอกจากนี้แนวความคิดของเบียร์ดสเลย์ยังก่อให้เกิดปัญหากับงานศิลปะประเภทที่ด้อยคุณภาพด้วย ทั้งนี้เพราะว่า มโนทัศน์ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพโดยแก่นแท้แล้วเป็นไปในเชิงยกย่องเชิดชู และเป็นไปในเชิงจำกัดความ เกณฑ์ตามการนิยามของเบียร์ดสเลย์ไม่สามารถสนับสนุนสถานภาพผลงานที่แย่หรือด้อยคุณภาพให้มีฐานะเป็นวัตถุทางสุนทรียภาพหรือเป็นผลงานศิลปะได้ ซึ่งโดยทั่วไปเราสามารถให้เหตุผลหรือพิจารณาได้ว่าถึงแม้จะเป็นผลงานที่ด้อยคุณภาพ แต่สิ่งดังกล่าวนั้นก็เป็นผลงานศิลปะ มโนทัศน์ของศิลปะและสุนทรียภาพจะต้องสามารถนำมาใช้พิจารณาถึงตัวอย่างที่แย่หรือด้อยด้วย กล่าวคือเป็นตัวอย่างของงานศิลปะในฐานะที่เป็นตัวอย่างที่ด้อยคุณภาพ การที่ผลงานจะเป็นผลงานศิลปะมิได้มีการกำหนดเงื่อนไขว่า ผลงานนั้นจะต้องเป็นผลงานศิลปะที่ดีหรือยอดเยี่ยม เพราะมิฉะนั้นการประเมินคุณค่างานศิลปะในแง่ลบก็จะเป็นไปไม่ได้

นัยในข้อนี้นำไปสู่ข้อโต้แย้งที่เป็นอุปสรรคสำคัญประการที่ 2 คือ ทฤษฎีประสบการณ์ทางสุนทรียภาพของเบียร์ดสเลย์ไม่เพียงพอต่อการอธิบายเรื่องการตัดสินคุณค่า (judgement of value) เพราะว่า โดยนิยามของประสบการณ์ที่บ่งถึงลักษณะที่น่าพึงพอใจหรือลักษณะที่เป็นไปในทางบวก คำนิยามในลักษณะดังกล่าวไม่มีทางที่จะถือเป็นคำอธิบายสำหรับการตัดสินคุณค่าที่เป็นไปในทางลบอย่างรุนแรง เช่น ความน่ากลัว ความน่าสะอิดสะเอียน ซึ่งไม่สามารถอธิบายได้แค่เพียงเป็นการขาดหายไปของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพที่เป็นเชิงบวก การตัดสินในแง่ลบก็มีความสำคัญต่อพื้นที่ของสุนทรียศาสตร์ มโนทัศน์ใดก็ตามที่นำเสนอสู่การนิยามพื้นที่ดังกล่าวนี้จะต้องสามารถให้คำอธิบายสำหรับ ศิลปะที่ไม่ดีได้เช่นเดียวกับศิลปะที่ดีด้วย

ข้อวิจารณ์ข้างต้นนำมาซึ่งข้อสรุปสองประการคือ ประการแรกถ้าต้องการนำประสบการณ์ทางสุนทรียะมาใช้ในการกำหนดแบ่งแยกขอบเขตของศิลปะ เนื้อหาทางคุณค่าจะต้องถูกสละละทิ้งไป ประการที่สอง ถ้าลักษณะทางอัตวิสัยหรือการได้รับอิทธิพลจากความรู้สึกส่วนตัวและความรู้สึกที่เกิดขึ้นในทันทีทันใดจากการรับรู้งานศิลปะเป็นสิ่งที่นำมาซึ่งข้อสงสัย เราก็ต้องค้นหาความเข้าใจเรื่องประสบการณ์ทางสุนทรียภาพที่มิได้ขึ้นอยู่กับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับปัจเจกบุคคล แต่

ต้องแสวงหาจากคำอธิบายในเชิงความหมายที่มิได้มีลักษณะเป็นอัตวิสัย ข้อสรุปดังกล่าวชี้นำมาสู่ทิศทางใหม่ในการสร้างความกระจ่างให้กับมโนทัศน์ประสบการณ์ทางสุนทรียะซึ่งเป็นไปในเชิงความหมาย

แม้ว่าประเด็นสำคัญของมโนทัศน์ทางสุนทรียศาสตร์ได้รับการวิพากวิจารณ์มากขึ้นในช่วงหลัง ค.ศ. 1950 เป็นต้นมา มิใช่เพียงแค่เรื่องคุณค่าของมัน แม้แต่การดำรงอยู่ของประสบการณ์ดังกล่าวก็ถูกตั้งคำถาม มโนทัศน์ที่มีความสำคัญและมีความเกี่ยวพันกับการถือว่าเป็นเป้าหมายของการเสพงานศิลปะสูญเสียความน่าเชื่อถือในบทบาทของมโนทัศน์ดังกล่าวไปได้อย่างไร ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเป็นเพียงความผิดพลาดหรือความเข้าใจผิดหรือ

ทฤษฎีศิลปะทั้งสี่ทฤษฎีที่นำมาอภิปรายข้างต้นนี้เสนอนิยามของศิลปะจากจุดยืนที่แตกต่างกันและมีเป้าหมายแตกต่างกันในการอธิบายการดำรงอยู่ของศิลปะต่างกัน ผู้วิจัยเห็นว่าทรรศนะของกู๊ดแมนที่จะตามมาในบทต่อไปได้เสนอกรอบความคิดที่สามารถครอบคลุมและหลอมรวมเอาแง่มุมที่สำคัญของทฤษฎีต่างๆ เหล่านี้ไว้ แล้วให้วิธีการอธิบายสิ่งที่แต่ละทฤษฎีให้ความสำคัญในแง่มุมใหม่ที่ต่างออกไปเพื่อขจัดสิ่งที่มีปัญหาออกไป

ในขณะที่ ดิวอี้ยกย่องและให้ความสำคัญกับประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ โดยยืนยันว่ามโนทัศน์ดังกล่าวเป็นประเด็นสำคัญในปรัชญาศิลปะที่ดิวอี้ได้นำเสนอ เช่นเดียวกันกับเบิร์ดสเลย์ที่ได้พยายามยืนยันถึงการมีอยู่และสร้างความกระจ่างให้กับมโนทัศน์ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ มโนทัศน์เรื่องดังกล่าวมีอยู่ในตัวบทของกู๊ดแมน แม้ว่ากู๊ดแมนจะมิได้นิยามหรือพูดถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพในลักษณะที่เป็นไปในเชิงปรากฏการณ์ที่ก่อให้เกิดผลต่อจิตใจและมีค่าควรแก่การเข้าถึงประสบการณ์นั้น แนวความคิดของกู๊ดแมนเสนอแนวทางใหม่สำหรับการพูดถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพในลักษณะที่แตกต่างออกไป ในฐานะที่เป็นกิจกรรมทางสุนทรียภาพที่ให้ความคิดความเข้าใจแก่เรา คุณค่าของผลงานศิลปะตามแนวคิดของกู๊ดแมนจึงมิได้เป็นไปในลักษณะของคุณค่าทางสุนทรียะแต่เป็นคุณค่าทางความคิดความเข้าใจเนื่องจากกู๊ดแมนถือว่ากิจกรรมทางสุนทรียภาพนั้นคือกิจกรรมทางความคิดความเข้าใจและมีเป้าหมายสำคัญอยู่ที่การทำความเข้าใจภาพผลงานนั้นซึ่งจะนำไปสู่ความคิดความเข้าใจต่อโลกที่เราดำรงอยู่

บทที่ 3

ทฤษฎีศิลปะของกู๊ดแมน

เนลสัน กู๊ดแมน (1906-1998) **นักปรัชญาอเมริกัน ศาสตราจารย์สาขาปรัชญาแห่งมหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ดระหว่างปี ค.ศ.** 1968-1977 **ผู้มีผลงานที่สำคัญทั้งทางด้าน ญาณวิทยา อภิปรัชญา และปรัชญาวิทยาศาสตร์ เช่นเดียวกับสุนทรียศาสตร์ การตอบรับคำเชิญ** “The John Locke Lectures” **จากมหาวิทยาลัยอ็อกซ์ฟอร์ด ในปี ค.ศ.** 1962 **นำมาสู่การเสนอ “ภาษาของศิลปะ”** (Languages of Art) **ในปี ค.ศ.** 1968 **เนลสัน กู๊ดแมน เสนอแนวทางใหม่ในการพูดถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ**

กู๊ดแมนยืนยันว่าศิลปะช่วยยกระดับความคิดความเข้าใจ สุนทรียศาสตร์สำหรับกู๊ดแมนคือศาสตร์ที่จะมาอธิบายว่าศิลปะช่วยยกระดับความคิดความเข้าใจได้อย่างไร สุนทรียศาสตร์กลายเป็นสาขาหนึ่งของญาณวิทยา ซึ่งมีรากฐานมาจากการพิจารณาผลงานศิลปะในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ ซึ่งเชื่อมโยงและอ้างอิงถึงโลก

3.1 **ภาษาของศิลปะ** (Languages of Art)

กู๊ดแมนแสดงเจตนาของตนในการเขียนหนังสือเรื่อง “ภาษาของศิลปะ” (Languages of art) ไว้ในบทนำว่า “เป้าหมายคือ การเข้าถึงทฤษฎีทั่วๆ ไปของสัญลักษณ์ต่างๆ ” ดังที่กู๊ดแมนกล่าว แม้ว่าหนังสือเล่มนี้จะมีชื่อว่า ภาษาของศิลปะ กู๊ดแมนเตือนให้เราเข้าใจความหมายของคำว่า “ภาษา” (languages) ในชื่อหนังสือของเขาควรถูกแทนที่ด้วย (คำว่า) “ระบบสัญลักษณ์” นั่นคือ กู๊ดแมนมิได้ถือว่า ศิลปะคือภาษา แต่ต้องการเสนอเพียงว่า ศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของระบบสัญลักษณ์ที่มีลักษณะเฉพาะชนิดหนึ่ง เช่นเดียวกับภาษาซึ่งเป็นระบบสัญลักษณ์อีกระบบหนึ่ง กู๊ดแมนพยายามที่จะให้ภาพตัวอย่างของสิ่งที่เป็นสัญลักษณ์โดยกล่าวว่า

> “สัญลักษณ์ที่ใช้ในที่นี้เป็นเสมือนคำทั่วไปและมิใช่คำย้อมสี คำดังกล่าวจะครอบคลุมทั้ง ตัวอักษร คำ ตัวบท ภาพ แผนภาพ แผนที่ แบบจำลองและอื่นๆ โดยมิได้มีนัยถึงความบิดเบือนหรือเป็นเรื่องลี้ลับ ภาพเหมือนบุคคลที่มีความ

เหมือนมากๆ และบทความที่ธรรมดาก็เป็นสัญลักษณ์และมีความเป็นสัญลักษณ์อย่างยิ่ง เช่นเดียวกับสิ่งที่เป็นเรื่องเพ้อฝัน หรือสิ่งที่แสดงนัย"[21]

ถ้อยแถลงดังกล่าวบอกเราว่า ในการดำเนินชีวิตในแต่ละวันของเรานั้น เราได้พบเผชิญและเกี่ยวข้องกับการใช้สัญลักษณ์ต่างๆ อยู่เป็นประจำ กู๊ดแมนเห็นว่านักปรัชญาตกอยู่ในกับดักของการพยายามที่จะสร้างความกระจ่างให้กับคำที่คลุมเครือ โดยใช้คำที่มีความหมายไม่ชัดเจนเช่นกันมาใช้อธิบาย เช่น ความงาม รูปทรงที่มีนัยสำคัญ สุนทรียภาพ หรือความรู้สึก กู๊ดแมนพบว่าไม่มีความหมายเลยในการที่จะพยายามกำหนดตัดสินชี้บ่งถึงเฉพาะคุณภาพต่างๆ ของผลงานศิลปะในเชิงสุนทรียภาพตามแบบที่เคยเป็นมา สำหรับกู๊ดแมนการเข้าใจผลงานมิได้เป็นเรื่องเดียวกันกับการชื่นชมหรือการชาบซึ้งงานศิลปะ หรือการแสวงหาแง่มุมทางความงามของศิลปะ การค้นหากลุ่มลักษณะทางสัญลักษณ์ซึ่งกระตุ้นนำพาให้เราเข้าใจลักษณะต่างๆ ของผลงานศิลปะน่าจะเป็นสิ่งที่พึงปรารถนามากกว่า

กู๊ดแมนเชื่อว่าจะเป็นประโยชน์มากกว่าหากเริ่มวิเคราะห์ผลงานศิลปะในรูปขององค์ประกอบต่างๆ ที่สามารถเข้าถึงและวิเคราะห์ได้โดยสัมพันธ์กัน นั่นคือ วิเคราะห์ในรูปของความเป็นสัญลักษณ์ทางศิลปะที่ปัจเจกชนได้สร้างและได้รับรู้ การเข้าใจผลงานศิลปะก็เหมือนกับการเข้าใจคำพูดหรือข้อความที่เกิดจากการตีความผลงานศิลปะ โดยมีความเกี่ยวพันกับการที่เรารู้ว่างานศิลปะนั้นทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ได้อย่างไรและเป็นสัญลักษณ์ของอะไร และรู้ว่าสัญลักษณ์ต่างๆ เกิดขึ้นในแง่มุมและรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปในโลกของเราได้อย่างไร

กู๊ดแมนให้ความสำคัญกับการหาคำตอบให้กับคำถามที่ว่า ศิลปะที่มีรูปแบบที่แตกต่างกันมากมายบรรลุถึงการที่ได้รับรู้และมีผลสะท้อนต่อกันกับโลกที่อยู่รอบตัวเราได้อย่างไร ซึ่งหากพิจารณาในแง่นี้เราจะเห็นว่า แม้ว่าจะมีความแตกต่างกันในรูปแบบและเป้าหมายในระดับผิวเผินบางอย่าง กู๊ดแมนสืบทอดความคิดบางอย่างมาจากดิวอี้ เพราะว่าทั้งคู่พิจารณาศิลปะว่าเป็นสิ่งที่มนุษย์เราใช้ในการเชื่อมต่อกับสิ่งต่างๆ ที่อยู่รอบตัวเราโดยการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการรับรู้ของเรา ศิลปะให้พลังแก่เรา

การศึกษาเรื่องทฤษฎีทั่วไปทางสัญลักษณ์จะทำให้เกิดความเข้าใจในบทบาทหน้าที่ของสัญลักษณ์ดังกล่าวว่ามีลักษณะทั่วไปอย่างไร "ภาษาของศิลปะ" ถูกเขียนขึ้นมาเพื่ออธิบายโครง

---

[21] Nelson Goodman, Languages of Art (Indianapolis and Cambridge: hackett Publishing co., inc., 1976), p. xi.

สร้างของระบบสัญลักษณ์ต่างๆ ซึ่งศิลปะได้นำมาใช้ในรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปตลอดจนให้รายละเอียดของพลังและข้อจำกัดของระบบ เพื่อแสดงถึง “แนวทางต่างๆ ที่สัญลักษณ์ได้ถูกนำมาใช้ในศิลปะและนอกขอบเขตของศิลปะ” [22]

ผลงานศิลปะคือสิ่งที่เต็มไปด้วยความหมาย (meaningful entities) มีคุณค่าทางความคิดความเข้าใจซึ่งเรียกร้องการตีความมากกว่าการชื่นชมผลงานในฐานะที่เป็นผู้รับเอาสิ่งที่ถูกแสดงออกมาจากผลงานอย่างเดียว การอ้างอิงถึงในรูปแบบที่แตกต่างกันหลากหลายซึ่งเกิดขึ้นในงานศิลปะ และการที่งานศิลปะต่างๆ มีการอ้างถึงในรูปแบบต่างๆ เกิดขึ้นเสมอ นั่นก็คือ สิ่งที่ทำให้กู๊ดแมนยืนยันว่างานศิลปะก็เป็นสิ่งที่ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ กู๊ดแมนกล่าวว่า การศึกษาแบบแผนทางสัญลักษณ์และระบบสัญลักษณ์และการใช้เครื่องหมายสัญลักษณ์ของเขาจะนำมาซึ่ง “แนววิธีการต่างๆ สำหรับการวิเคราะห์และเปรียบเทียบ แสดงความแตกต่างที่สำคัญที่ระบบของการทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์ที่มีความหลากหลายถูกนำไปใช้ในศิลปะ วิทยาศาสตร์ และในชีวิตประจำวัน”[23]

3.2 **รูปแบบของการอ้างถึง** (Mode of Reference)

ในบทนำกู๊ดแมนได้อธิบายเส้นทางเค้าโครงของหนังสือของตนว่า แบ่งได้เป็นสองแนวทางหลัก คือ เส้นทางแรกจะเริ่มต้นในบทที่ 1 ส่วนอีกเส้นทางหนึ่งจะเริ่มต้นในบทที่ 3 ซึ่งจะมาผสานกันในบทสุดท้าย กล่าวคือ ในบทแรก และบทที่สองจะพูดถึงรูปแบบพื้นฐานของการทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์ รูปแบบในการอ้างอิงของสัญลักษณ์ โดยจำแนกการอ้างอิงออกเป็น 2 รูปแบบพื้นฐาน คือ การชี้บ่งถึง (Denotation) และ การแสดงตัวอย่าง (Exemplification) ซึ่งสามารถนำมาอธิบายทฤษฎีการเป็นตัวแทน(โดยการเลียนแบบ) ทฤษฎีการแสดงออก และทฤษฎีรูปทรงนิยม ในกรอบของการทำหน้าที่ในเชิงอ้างอิงของภาพ ตามลักษณะของสิ่งที่ปรากฏในภาพผลงาน คือ ศิลปะแสดงลักษณ์ (representational art) และ ศิลปะไม่แสดงลักษณ์ (non-representational art)* กล่าวคือ ตามลักษณะของสิ่งที่ปรากฏในภาพผลงานศิลปะ สามารถแบ่งผลงานได้เป็นสอง

---

[22] Ibid., p. 3.

[23] Ibid., p. 152.

* นิยามศัพท์ตามพจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน,2530 ศิลปะแสดงลักษณ์ หมายถึง ศิลปะที่แสดงให้เห็นส่วนประกอบตามธรรมชาติ ส่วนศิลปะที่ไม่แสดงลักษณ์ หมายถึง ศิลปะที่

ประเภทคือ ภาพที่แสดงภาพของสิ่งที่ยืนยันได้จากโลกภายนอกแสดงสิ่งต่างๆ ตามลักษณะที่ปรากฏหรือมีอยู่ ในแง่นี้เราเรียกภาพผลงานดังกล่าวว่าเป็นภาพที่ทำหน้าที่เป็นตัวแทนสิ่งที่ปรากฏอยู่ภายนอกผลงาน ทฤษฎีของเพลโตและอริสโตเติลอธิบายลักษณะในแง่ที่เป็นตัวแทนของภาพโดยการเลียนแบบนั่นคือ ภาพเป็นตัวแทนของสิ่งต่างๆ โดยการเลียนแบบและโดยการใช้การเลียนแบบหรือความคล้ายคลึงมานิยามผลงานศิลปะนั้นเองที่ทำให้ทฤษฎีดังกล่าวไม่ครอบคลุมผลงานศิลปะได้ทั้งหมดเพราะบางครั้งสิ่งที่มีอยู่ในภาพไม่มีปรากฏจริงในโลก ซึ่งเป็นลักษณะอีกประการหนึ่งของผลงาน ดังนั้นการอธิบายการเป็นตัวแทนของภาพด้วยการเลียนแบบหรือความคล้ายคลึงจึงไม่เพียงพอในการอธิบายผลงานได้ทั้งหมด นั่นคือ ศิลปะที่ไม่แสดงลักษณ์ เช่น ศิลปะนามธรรม ซึ่งไม่ได้เป็นตัวแทนของสิ่งที่มีปรากฏตามธรรมชาตินั้นเองที่ทำให้การเป็นตัวแทนโดยการเลียนแบบไม่เพียงพอต่อการเป็นมโนทัศน์ที่จำเป็นและเพียงพอสำหรับการนิยามศิลปะ และไม่สามารถอธิบายบทบาทหน้าที่ของผลงานได้อย่างครอบคลุม

แนวคิดของกู๊ดแมนอธิบายสิ่งต่างที่ปรากฏในภาพผลงานในแง่ของการทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์ โดยรูปแบบการอ้างอิงที่แตกต่าง หลากหลายและซับซ้อน ไม่ว่าจะมีสิ่งที่ปรากฏในภาพผลงานมีอยู่ในโลกหรือไม่ก็ตาม สิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้นในภาพ สิ่งต่างๆ ที่มีอยู่ในภาพและสิ่งต่างๆ ที่แสดงออกมาจากภาพสามารถอธิบายทำความเข้าใจได้ด้วยรูปแบบการอ้างอิงพื้นฐานสองประการนั้นคือ การชี้บ่งถึง และการแสดงตัวอย่าง

3.2.1 **การชี้บ่งถึง** (Denotation)

ในบทแรกของภาษาแห่งศิลปะ ซึ่งมีชื่อบทว่า “ความเป็นจริงที่ถูกสร้างขึ้นใหม่” (Reality remade) มีจุดประสงค์ในการอธิบาย การเป็นตัวแทน (Representation) ของภาพผลงาน ซึ่งมีความหมายถึง การที่บางสิ่งถูกนำมาใช้แทนอีกสิ่งหนึ่ง โดยที่ผู้ชมสามารถรับรู้ได้ถึงรูปแบบการเป็นตัวแทนที่ปรากฏตามนั้น ยกตัวอย่าง ภาพเหมือนบุคคล (portrait) เป็นภาพตัวแทนบุคคลที่เป็นแบบของภาพ ตัวอย่างที่ยกมาอาจจะเห็นว่าเป็นการเลียนแบบแต่การเลียนแบบในที่นี้ถือเป็นประเภทรองของการเป็นตัวแทน ซึ่งหมายความว่าความคิดในเรื่องของการเป็นตัวแทนนั้นกว้าง

ไม่แสดงให้เห็นสิ่งต่างๆ ตามที่ปรากฏจริง วาซิลี แคนดินสกี(ศิลปินที่สร้างผลงานตามแนวทางดังกล่าว)นิยมเรียกศิลปะแบบนี้ว่า ศิลปะไร้วัตถุวิสัย (non-objective art)

กว่าความคิดเรื่องการเลียนแบบ ภาพที่เราเห็นไม่ได้เป็นภาพที่เป็นแค่เพียงภาพเลียนแบบ กล่าวคือ มีบางสิ่งที่สามารถเป็นตัวแทนอีกสิ่งหนึ่งได้โดยที่ไม่จำเป็นต้องเหมือนกับสิ่งที่มันเป็นตัวแทน

กู๊ดแมนถือว่า การที่ภาพจะเป็นตัวแทนสิ่งใดด้วยเงื่อนไขของความคล้ายคลึงนั้นเป็นความคิดที่ไร้เดียงสามาก กล่าวคือ การที่ a เป็นตัวแทน b ก็ต่อเมื่อสังเกตเห็นได้ถึงการที่ a คล้ายคลึงกับ b หรือ a เป็นตัวแทน bในขอบเขตที่ a คล้ายคลึงกับ b

ความคล้ายคลึงมิได้แบ่งแยกการเป็นตัวแทนจากสิ่งที่มันเป็นตัวแทน ความคล้ายคลึงเป็นลักษณะที่แสดงถึงทั้งการเป็นลักษณะที่สมมาตร (symmetrical) และลักษณะที่สะท้อนกลับสู่ตัวเอง (reflextive) กล่าวคือ ภาพและวัตถุเรื่องราวของภาพที่มีความคล้ายคลึงกัน ภาพจะมีความคล้ายคลึงมากกว่าสิ่งอื่นๆ และ วัตถุที่มีความคล้ายคลึงกับภาพก็มิได้เป็นสิ่งที่เป็นตัวแทนภาพนั้นและภาพก็ไม่ได้เป็นตัวแทนตัวมันเอง

ความคล้ายคลึงไม่สามารถเป็นเงื่อนไขเพียงพอสำหรับการเป็นตัวแทน ซึ่งสามารถพิจารณาจากโครงสร้างทางตรรกะของความคล้ายคลึงเปรียบเทียบกับโครงสร้างทางตรรกะของการเป็นตัวแทน ในแง่ที่ว่า ความคล้ายคลึงนั้นแสดงความสัมพันธ์เชิงสะท้อนกลับ (reflexive relative) กล่าวคือ ถ้า x คล้ายคลึงกับ x ดังนั้น x ก็จะต้องสัมพันธ์กับตัวมันเอง เช่นเดียวกับความเท่ากันในเชิงคณิตศาสตร์ คือ 1=1 ดังนั้น 1=1 แต่การเป็นตัวแทนของภาพมิได้เป็นความสัมพันธ์ในเชิงสะท้อนกลับดังกล่าว เพราะตัวเราเองซึ่งเหมือนกับตัวของเราเองในทุกๆ ด้านแต่มิได้เป็นแทนตัวเราเอง

ลักษณะของโครงสร้างทางตรรกะอีกประการหนึ่งของความคล้ายคลึง คือ ความสัมพันธ์เชิงสมมาตร (symmetrical) กล่าวคือ ถ้า x สัมพันธ์กับ y ดังนั้น y ก็จะต้องสัมพันธ์กับ x ในลักษณะเดียวกัน ดังเช่นภาพเขียนซึ่งเป็นรูปของท่านดยุคแห่งเวลลิงตันอาจเป็นตัวแทนท่านดยุคแห่งเวลลิงตัน แต่ท่านดยุคที่คล้ายคลึงกับภาพของเขา มิได้เป็นตัวแทนภาพจิตรกรรมที่เป็นตัวแทนท่าน นั่นคือ แม้ว่า ความคล้ายคลึงจะเป็นความสัมพันธ์เชิงสมมาตร แต่การเป็นตัวแทนมิได้มีความสัมพันธ์เช่นนั้น ยิ่งไปกว่านั้น ในหลายกรณี สิ่งๆ หนึ่งในคู่ของสิ่งที่เหมือนกันมากก็ไม่ได้แสดงเป็นตัวแทนสิ่งอีกสิ่งหนึ่งที่มีความเหมือนกัน กู๊ดแมนยกตัวอย่าง ฝาแฝดเพื่อชี้ให้เห็นว่าการคล้ายคลึงหรือว่าความเหมือนไม่ใช่เหตุผลที่เพียงพอสำหรับการเป็นตัวแทนไม่ว่าจะมีความคล้ายคลึงกันมากในระดับใดก็ตาม กู๊ดแมนเสนอว่า

> "การที่ภาพจะเป็นตัวแทนสิ่งๆ หนึ่ง ภาพจะต้องเป็นสัญลักษณ์สำหรับสิ่งนั้น เป็นตัวแทนของสิ่งนั้น อ้างอิงถึงสิ่งนั้น และโดยที่จะมีความคล้ายคลึงกันเพียงใดก็ตามก็ไม่เพียงพอที่จะก่อให้ความสัมพันธ์ที่จำเป็นสำหรับการอ้างอิง และความคล้ายคลึงก็ไม่จำเป็นสำหรับการอ้างอิง สิ่งต่างๆ เกือบทุกสิ่งอาจจะเป็นตัวแทนสำหรับสิ่งอื่นได้ ภาพที่ทำหน้าที่แสดงเป็นตัวแทน (ก็เป็น) ดังเช่นข้อความที่ทำหน้าที่พรรณนา วัตถุที่อ้างอิงถึงและโดยเจาะจงลงไป ชี้บ่งถึงวัตถุนั้น การชี้บ่งถึงคือแก่นสำคัญของการเป็นตัวแทน และเป็นอิสระจากความคล้ายคลึง"[24]

กู๊ดแมนเสนอความคิดที่แย้งกับความคิดที่มีมาก่อนหน้าซึ่งนิยามการเป็นตัวแทนของภาพด้วยความคล้ายคลึง ไม่ว่าภาพจะมีความคล้ายคลึงกับที่มาหรือสิ่งที่ถูกบ่งถึงเพียงใดก็ตามก็มิใช่เงื่อนไขที่จำเป็นสำหรับการที่ภาพนั้นจะทำหน้าที่ในการอ้างอิงถึงที่มา การกล่าวเช่นนี้ทำให้ไม่ต้องเผชิญหน้ากับข้อโต้แย้งในกรณีที่ไม่มีสิ่งที่ถูกบ่งถึงปรากฏอยู่จริง

ซึ่งในกรณีที่ไม่มีสิ่งที่ถูกบ่งถึงปรากฏอยู่จริง เช่น ภาพยูนิคอร์น หรือภาพที่ไม่สามารถระบุได้ว่าภาพดังกล่าวเป็นตัวแทนสิ่งใด กู๊ดแมนกล่าวว่า "การเป็นตัวแทนซึ่งปราศจากสิ่งที่ถูกชี้บ่งถึงซึ่งคำอธิบายสำหรับกรณีนี้ก็ชัดเจนแล้ว : เช่นเดียวกันกับในกรณีที่ "เมื่อเราไม่สามารถกำหนดได้ว่า ภาพชี้บ่งถึงสิ่งใดหรือไม่ เราทำได้แค่เพียงถือเสมือนว่ามันมิได้บ่งถึง กล่าวคือ จำกัดการพิจารณาอยู่แค่เพียงประเภทหรือชนิดของภาพ นั่นคือ ในกรณีของการชี้บ่งถึงที่ไม่สามารถกำหนดได้ จะพิจารณาในแนวทางที่คล้ายคลึงกับในกรณีของการที่บ่งถึงที่ว่างเปล่า (null denotation)"[25] กู๊ดแมนยกตัวอย่างประกอบดังนี้ 1. ภาพเป็นตัวแทนชายคนหนึ่งชี้บ่งถึงตัวเขา 2. ภาพที่เป็นตัวแทนแทนชายคนหนึ่งที่ถูกสมมติขึ้นมา (a fictional man) ในฐานะที่เป็นผู้ชายคนหนึ่งเป็นภาพ-ผู้ชายคนหนึ่ง 3. ภาพที่แสดงแทนผู้ชายคนหนึ่งในฐานะที่เป็นผู้ชายคนหนึ่งเป็นภาพ-ผู้ชายคนหนึ่งที่ชี้บ่งถึงตัวเขา ในขณะที่กรณีแรกภาพเกี่ยวพันกับสิ่งที่ภาพบ่งถึง และในกรณีที่สองเกี่ยวพันเฉพาะกับชนิดหรือประเภทของภาพ และในกรณีที่สามจะพิจารณาทั้งการชี้บ่งถึงและการจัดแบ่งประเภทของภาพ

ตามทรรศนะของกู๊ดแมน ถ้าภาพๆ หนึ่งแสดงเป็นตัวแทนสิ่งๆ หนึ่ง โดยที่มีสิ่งนั้นๆ ปรากฏอยู่จริง ภาพนั้นก็ชี้บ่งถึง (denote) สิ่งนั้น แต่ถ้าวัตถุเรื่องราวนั้นมิได้มีปรากฏอยู่จริงเป็น

---

[24] Goodman, Languages of Art, : 5

[25] Ibid., p. 26.

เพียงจินตนาการ การกล่าวว่า ภาพเป็นตัวแทนวัตถุเรื่องราวนั้นก็หมายความว่า ภาพดังกล่าวเป็นภาพของวัตถุเรื่องราวประเภทๆ หนึ่ง ในกรณีนี้ ภาพมิได้ชี้บ่งถึงวัตถุเรื่องราวนั้น

การที่กู๊ดแมนเสนอให้การเป็นตัวแทนเป็นการอ้างอิงในรูปแบบของการชี้บ่งถึงทำให้เขาอ้างได้ว่า “ด้วยเหตุนี้ การเป็นตัวแทนจึงถูกปลดปล่อยจากความคิดที่ถูกบิดเบือนเป็นกระบวนการทางกายภาพที่มีลักษณะดังเช่น ภาพสะท้อนของกระจกเงา การเป็นตัวแทนถูกพิจารณาในฐานะที่เป็นความสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ที่มีความสัมพันธ์กัน และเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้”[26]

3.2.2 **การแสดงตัวอย่าง** (Exemplification)

บทที่สองของ “Languages of art” ซึ่งมีชื่อบทว่า “เสียงของภาพ” (the sound of the picture) สะท้อนการนำเสนอความคิดเพื่ออธิบายการอ้างอิงพื้นฐานอีกรูปแบบหนึ่ง คือ การแสดงตัวอย่าง (exemplification) เป็นมโนทัศน์ที่ถูกนำมาใช้อธิบายการทำหน้าที่ในเชิงอ้างอิงของภาพในส่วนของการพูดถึงคุณสมบัติต่างๆ ของภาพ

สัญลักษณ์ในบางรูปแบบ เช่น ในภาพจิตรกรรมที่มิได้มีการอ้างอิงโดยการชี้บ่งถึง แต่เป็นการอ้างอิงในรูปแบบอื่นที่แตกต่างออกไป ซึ่งรูปแบบการอ้างอิงที่โดดเด่นในการอ้างอิงต่างๆ นั้นก็คือ การแสดงตัวอย่าง (Exemplification) โดยอาศัยการที่สัญลักษณ์จะอ้างอิงถึงคุณสมบัติหรือองค์ประกอบบางอย่าง

> “การชี้บ่งถึง คือ การอ้างอิง แต่การที่ถูกบ่งถึงไม่จำเป็นที่จะต้องเป็นการอ้างอิงไปถึงสิ่งใด แต่อย่างไรก็ตามการแสดงออก เช่นเดียวกับการแสดงแทน ก็เป็นรูปแบบหนึ่งของการทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์ และภาพจะต้องเป็นตัวแทน เป็นสัญลักษณ์ อ้างอิงถึงสิ่งที่ภาพแสดงออก...วัตถุเรื่องราวที่ถูกชี้บ่งถึงด้วยภาคแสดง (predicate) โดยตามที่ปรากฏ (literally) หรือโดยอุปมา (metaphorically) และอ้างอิงถึงภาคแสดงนั้นหรือคุณสมบัติที่สอดคล้อง อาจจะกล่าวได้ว่าเป็นการแสดงตัวอย่างภาคแสดงหรือคุณสมบัตินั้น ไม่ใช่ว่าการแสดงตัวอย่างทุกๆ ครั้งคือการแสดงออก แต่การแสดงออกทุกๆ ครั้งคือการแสดงตัวอย่าง”[27]

---

[26] Ibid., p. 43.

[27] Ibid., p. 52.

กู๊ดแมนวิเคราะห์การแสดงออก (expression) ของภาพในฐานะที่เป็น การแสดงตัวอย่างในเชิงอุปมามากกว่าอย่างที่จะเป็นไปตามการปรากฏ ภาพ “The Scream” ของ เอ็ดวาร์ด มูงค์ (Edvard Munch, 1863-1944) แสดงแบบอย่างของสีและรอยฝีแปรงที่โค้งวน องค์ประกอบต่างๆ ของภาพทำให้เกิดความรู้สึกของความแปลกแยก ความกลัดกลุ้ม นอกจากนี้ภาพยังคงแสดงออกถึงเสียงกรีดร้องของภาพซึ่งเป็นคุณสมบัติหนึ่งในภาพดังกล่าว โดยที่ภาพอ้างอิงถึงเสียงกรีดร้องแต่เป็นเสียงกรีดร้องในเชิงอุปมา ภาพมิได้ส่งเสียงร้องร้องออกมาจริง

การแสดงตัวอย่างเป็นรูปแบบหนึ่งของการทำหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ที่มีความสำคัญ และถูกใช้อย่างแพร่หลาย ทั้งภายในและภายนอกขอบเขตของศิลปะ เช่น แถบตัวอย่างผ้า ขนมเค้กหรืออาหารในตู้โชว์หน้าร้านอาหาร การแสดงตัวอย่างเป็นนวัตกรรมหลักที่มีความสำคัญอันหนึ่งใน “ภาษาของศิลปะ” คุณสมบัติในการแสดงตัวอย่างเป็นคุณสมบัติหนึ่งของผลงานศิลปะที่ใช้ในการอธิบายการครอบครองคุณสมบัติและการอ้างอิงถึงคุณสมบัติของผลงาน กู๊ดแมนอธิบาย การแสดงตัวอย่างว่า “การแสดงตัวอย่าง คือ ความสัมพันธ์ระหว่างตัวอย่างและสิ่งที่ตัวอย่างบ่งถึง” และ “การแสดงตัวอย่าง คือ การครอบครอง (possession) บวกกับการอ้างอิง (reference) การมีโดยปราศจากการเป็นสัญลักษณ์เป็นเพียงแค่การครอบครอง ในขณะที่การทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์โดยปราศจากการมี (คุณสมบัตินั้นอยู่) เป็นการทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ในแนวทางอื่นที่ต่างออกไปมากกว่าที่จะเป็นการแสดงตัวอย่าง”[28]

ในการอ้างอิงถึงคุณสมบัติต่างๆ ที่มันครอบครองไว้ในเชิงอุปมา วัตถุนั้นก็จะแสดงคุณสมบัติต่างๆ นั้นในเชิงอุปมา การแสดงออก (expression) เป็นรูปแบบหนึ่งของการแสดงตัวอย่างในเชิงอุปมา ภาพประติมากรรม “ปิเอต้า” (Pieta) ของ ไมเคิลแอนเจโล ซึ่งสร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1499 เป็นรูปแม่พระประทับบนพระแท่นหิน มีร่างของพระบุตรหรือพระเยซูวางพาดอยู่บนหน้าตัก สลักสร้างจากหินอ่อนชนิดดีเนื้อสีขาวบริสุทธิ์ เป็นสิ่งที่ไม่มีชีวิตจึงไม่สามารถแสดงอารมณ์ความเศร้าให้ปรากฏออกมาตามจริงได้ (literally) และนอกจากนี้ บนภาพพระพักตร์ของแม่พระมิได้ปรากฏแววแห่งความเศร้าโศกเลย หากมีแต่อาการสงบวางเฉย แต่รูปประติมากรรมปิเอต้านี้สามารถแสดงออกถึงความเศร้าและได้แสดงคุณสมบัติดังกล่าวออกมาในโดยการอุปมาเปรียบเทียบ

ข้อดีประการหนึ่งตามทรรศนะของกู๊ดแมน ก็คือ ยอมให้มีการแสดงออกของคุณภาพที่มิได้เป็นไปในเชิงอารมณ์ได้ (non-emotional quality) ตามทรรศนะของกู๊ดแมน ภาพจิตรกรรมสามารถแสดงตัวอย่างของคุณภาพที่ไม่ได้เป็นเชิงอารมณ์ความรู้สึกได้ทั้งหมด เช่น ความสดใหม่

---

[28] Ibid., p. 53.

ความสับสนวุ่นวาย หรือ พลังความหนักแน่น รูปประติมากรรมที่สร้างจากหินสามารถทำให้เรารู้สึกถึงความนุ่มนวล ภาพสามารถส่งเสียงกรีดร้อง หรือแสดงออกถึงความเกรี้ยวกราด หรือความอ่อนแอ แนวคิดของกู๊ดแมนให้แนวทางสำหรับการพูดถึงการแสดงออกของคุณภาพต่างๆ ที่ผลงานครอบครองหรือมีอยู่ในเชิงอุปมา ซึ่งมิได้จำกัดเฉพาะอยู่แต่ลักษณะเชิงอารมณ์ความรู้สึกเท่านั้น สิ่งที่ผลงานแสดงออกมามิได้ถูกกำหนดโดยความรู้สึกของใครเลย ทั้งศิลปินหรือผู้ชม แต่ถูกกำหนดโดยสิ่งที่มันเป็นสัญลักษณ์ให้ ตามคำอธิบายของกู๊ดแมนแม้แต่การแสดงออกซึ่งความรู้สึกโดยพื้นฐานแล้วก็มิใช่วิธีการสำหรับการสร้างอารมณ์ความรู้สึก แต่เพื่อการอ้างอิงถึงอารมณ์ความรู้สึกเหล่านั้น

สัญลักษณ์ทางสุนทรียศาสตร์สามารถนำมาใช้ในแง่ที่เป็นการแสดงตัวอย่างลักษณะอื่นๆ ในเชิงอุปมาได้ด้วย เช่น ดนตรีอาจจะแสดงออกซึ่งสีสัน รูปประติมากรรมอาจจะแสดงออกถึงความเคลื่อนไหวได้ หรือแม้แต่ภาพจิตรกรรมก็อาจจะแสดงออกถึงมิติความลึก ความหนักแน่นมีพลังได้ กู๊ดแมนกล่าวว่า

> “ถ้าสิ่งที่ข้าพเจ้าพูดถึงนี้ถูก ดังนั้นภาพจิตรกรรมบริสุทธิ์ที่สุดตามแนวคิดของกลุ่มที่ปฏิเสธเนื้อหา (purist) ก็ทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์ ภาพจิตรกรรมบริสุทธิ์ได้แสดงตัวอย่างองค์ประกอบต่างๆ ของภาพ เพราะการทำหน้าที่เป็นสิ่งที่แสดงตัวอย่างถือเป็นรูปแบบหนึ่งของการอ้างอิง อย่างไรก็ตาม ผลงานศิลปะนั้นก็ยังคงทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์แม้ว่าจะปราศจากการเป็นตัวแทนและการแสดงออก ถึงแม้ว่าสิ่งที่ภาพได้ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์แทนจะมิใช่สิ่งของ หรือผู้คน หรืออารมณ์ความรู้สึกต่างๆ แต่เป็นการแสดงรูปแบบของรูปร่าง สี พื้นผิว ตามรูปแบบต่างๆ ที่ภาพผลงานได้แสดงออกมา”[29]

เพราะมิใช่เพียงผลงานที่เป็นภาพที่เป็นตัวแทนเท่านั้นที่เป็นสัญลักษณ์ ผลงานจิตรกรรมนามธรรม (abstract painting) ซึ่งมิได้เป็นตัวแทนสิ่งใดเลย อาจจะเป็นภาพที่ทำหน้าที่แสดงออกความรู้สึกหรือคุณภาพรูปแบบอื่นๆ หรืออารมณ์ หรือความคิด ดังนั้นจึงทำหน้าที่เป็นสื่อสัญลักษณ์ เส้นหยักหรือเส้นซิกแซกแสดงตัวอย่างตามลักษณะที่ปรากฏเป็นลักษณะที่ไม่ราบเรียบเป็นมุมแหลม มีรูปแบบที่ไม่แน่นอน แต่ในขณะเดียวกัน เส้นดังกล่าวอาจจะแสดงออกในเชิงอุปมา

---

[29] Nelson Goodman, Way of WORLDMAKING (Indianapolis : hackett Publishing co., inc., 1978), p. 65.

ถึง ความรู้สึกขัดแย้ง ความไม่แน่ใจ ความตื่นเต้นระทึกใจ หรือคุณสมบัติอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับตัวตนหรือสถานการณ์

โดยรวมแล้ว ประเด็นก็คือ สิ่งที่เป็นตัวอย่าง (a sample) เป็นตัวอย่างของหรือแสดงเป็นตัวอย่างคุณสมบัติเพียงบางอย่างของที่มาของสิ่งที่เป็นตัวอย่าง เช่น แถบผ้าตัวอย่าง ซึ่งเป็นการแสดงตัวอย่างคุณสมบัติเพียงบางอย่างของม้วนผ้าที่เป็นที่มาของแถบผ้าตัวอย่างนี้ โดยที่คุณสมบัติที่ก่อให้เกิดความสัมพันธ์ของการแสดงตัวอย่างนี้จะแตกต่างตามแต่ละสถานการณ์และสามารถจำแนกออกได้ ดังเช่นที่คุณสมบัติเหล่านั้นถูกนำไปใช้ภายใต้สถานการณ์นั้น ในฐานะที่เป็นตัวอย่างของสิ่งนั้นๆ

สรุปรูปแบบของการอ้างอิง

การแสดงตัวอย่างและการแสดงออกในฐานะที่เป็นรูปแบบของการอ้างอิงสัมพันธ์กับการเป็นตัวแทนอย่างใกล้ชิด การแสดงตัวอย่างและการชี้บ่งถึงไม่ใช่สิ่งที่จะต้องแยกออกจากกันอย่างเด็ดขาด ภาพผลงานศิลปะที่เป็นการชี้บ่งถึงในขณะเดียวกันก็ทำหน้าที่แสดงตัวอย่างได้ด้วย เช่น ภาพอาจจะบ่งถึงสถานที่ๆ หนึ่งในขณะเดียวกันภาพก็ทำหน้าที่แสดงตัวอย่างรูปแบบที่ถือเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปินคนนั้นหรือแสดงตัวอย่างรูปแบบของการทำงานตามแนวทางหรือลัทธิกลุ่มหนึ่ง สิ่งสำคัญในสุนทรียศาสตร์ของกู๊ดแมนก็คือการยอมรับว่า สัญลักษณ์ต่างๆ สามารถแสดงการทำหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ได้อย่างหลากหลายในขณะเดียวกันและบ่อยครั้งก็มักจะเป็นเช่นนั้น

สำหรับกู๊ดแมน การชี้บ่งถึงและการแสดงตัวอย่าง (ในฐานะที่เป็นรูปแบบการอ้างอิงพื้นฐาน) ไม่จำเป็นที่จะต้องเป็นไปตามที่ปรากฏเช่นนั้น (literally) ลักษณะที่โดดเด่นของทฤษฎีของกู๊ดแมน ก็คือ ลักษณะของสัญลักษณ์ที่เป็นไปในเชิงอุปมา โดยแท้จริงแล้วเป็นการอ้างอิงถึงเรื่องราวต่างๆ ตามนัยของสัญลักษณ์ ดังเช่นที่ ภาพสุนัขพันธ์บุลด็อก ในภาพเขียนหนึ่ง สามารถชี้บ่งถึงเชอร์ชิล (Churchill) หรือ รูปประติมากรรม ‘ปิเอตา’ (Pieta) แสดงตัวอย่างของอาการเศร้าโศก ดังนั้นการอ้างอิงจึงมิได้จำกัดอยู่ที่ว่า จะต้องเป็นการอ้างอิงตามตัวอักษรหรือตามภาพที่ปรากฏ

การอภิปรายเรื่องการแสดงตัวอย่างของกู๊ดแมน มิใช่เพียงแค่เตือนเราว่า ตัวอย่างหรือสิ่งแสดงตัวอย่างทำหน้าที่ในเชิงความคิดความเข้าใจ มันคือตัวอย่างที่ทำหน้าที่ในการบอกเล่า ตัวอย่างที่เผยให้เห็นลักษณะพิเศษ หรือชี้ไปสู่คุณสมบัติที่มันได้แสดงตัวอย่าง รูปทรง สี พื้นผิว และ

ความรู้สึกที่ผลงานได้นำเสนอออกมา เป็นตัวอย่างที่ทำหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ ที่ต้องการการตีความ กู๊ดแมนกล่าวว่า

> "ไม่ว่าใครก็ตามที่ค้นหาศิลปะที่ปราศจากสัญลักษณ์ เขาก็จะไม่พบได้เลย ถ้ารูปแบบต่างๆ ทั้งหมดที่ใช้ในผลงานในการทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์ถูกรวมไว้ในคำอธิบาย ศิลปะที่ปราศจากการแสดงแทน หรือการแสดงออก หรือการแสดงตัวอย่าง (อย่างใดอย่างหนึ่ง) เขาก็อาจจะพบได้ แต่ศิลปะที่ปราศจากรูปแบบการเป็นสัญลักษณ์ทั้ง 3 รูปแบบเขาก็ไม่อาจที่จะพบได้เลย"[30]

ดังนั้น ผลงานทัศนศิลป์ทั้งหมดไม่ว่าจะเป็นภาพจิตรกรรม รูปประติมากรรม หรือสถาปัตยกรรมไม่ว่าจะเป็นภาพที่เป็นตัวแทนหรือเป็นภาพที่ไม่ได้เป็นตัวแทนสิ่งใด ต่างก็เป็นสิ่งที่ทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์หรือหน้าที่ในการอ้างอิงทั้งสิ้น

ทฤษฎีของกู๊ดแมนอธิบายสิ่งที่ปรากฏในผลงานในรูปของการทำหน้าที่อ้างอิงทางสัญลักษณ์ ซึ่งสามารถอธิบายได้ครอบคลุมแง่มุมที่สำคัญของทฤษฎีการเลียนแบบ ทฤษฎีการแสดงออก และทฤษฎีรูปทรงนิยมได้ หากพิจารณาผลงานโดยแบ่งเป็น (representational art) และ (non-representational art) ซึ่งหมายถึงภาพที่ไม่มีสิ่งที่ถูกบ่งถึงหรือเป็นการชี้บ่งถึงที่ว่างเปล่า และภาพนามธรรมหรือผลงานที่มิได้มีจุดมุ่งหมายแสดงให้เห็นรูปทรงที่มีอยู่ตามธรรมชาติและไม่มีการเสนอเรื่องราวให้ดูรู้เรื่องในผลงานเหมือนที่เคยเกิดขึ้นแล้วในอดีต

มโนทัศน์เรื่องการแสดงตัวอย่างมีประโยชน์อย่างมากในการนำมาใช้อธิบายภาพผลงานที่แสดงถึงสิ่งที่ไม่สามารถกำหนดตัดสินถึงการมีอยู่ได้ หรือภาพผลงานที่มุ่งแสดงอารมณ์ความรู้สึกของภาพถูกอธิบายโดยมโนทัศน์ของการแสดงตัวอย่าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะไม่แสดงลักษณ์ (non-representational art) หรือ ศิลปะไร้วัตถุวิสัย (non-objective art) เช่น ศิลปะนามธรรม ว่าสามารถเป็นสิ่งที่มีความหมายได้อย่างไร แม้ว่าโดยข้อเท็จจริงแล้ว ภาพมิได้เป็นตัวแทนสิ่งใดเลย แต่เป็นผลงานที่แสดงรูปทรง เส้น สี โดยปราศจากเนื้อหาตามแนวคิดของพวกรูปทรงนิยมถูกปฏิเสธว่ามีความหมาย แต่ทรรศนะของกู๊ดแมนทำให้พูดถึงความหมายของผลงานดังกล่าวได้ เช่น การสื่อความหมายโดยวิเคราะห์ทางจิตวิทยา เช่น จากจิตวิทยาการรับรู้ของเส้นและสีที่มีผลต่อผู้ชม มโนทัศน์เรื่องการแสดงตัวอย่างทำให้สามารถเชื่อมต่อช่องว่างระหว่างสองทรรศนะนี้ได้ ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมสามารถอ้างอิงถึงคุณสมบัติต่างๆ ที่อยู่ภายนอกผลงานได้ ซึ่งเป็นสิ่งที่

---

[30]Ibid., p. 66.

ภาพครอบครองไว้ในเวลาเดียวกัน มโนทัศน์ของการแสดงตัวอย่างให้แนวทางเกี่ยวกับการพูดถึงโครงสร้างและองค์ประกอบต่างๆ ของศิลปะนามธรรมได้อย่างมีความหมาย

3.3 **ระบบการใช้เครื่องหมายและระบบที่ไม่เป็นการใช้เครื่องหมาย** (Notational system and Non-notational System)

กู๊ดแมนตระหนักว่า สิ่งอื่นก็ทำหน้าที่ในเชิงสัญลักษณ์ด้วยเช่นกัน เพราะมิใช่มีเพียงเฉพาะผลงานศิลปะเท่านั้นที่ทำหน้าที่ในการอ้างอิงหรือเป็นสัญลักษณ์ เช่น สัญญาณไฟจราจร ตัวอย่างลายผ้า ภาพแผนผังในตลาดหุ้น กู๊ดแมนจึงต้องแสดงให้เห็นว่าสัญลักษณ์ทั้งหลายมีความต่างกัน ถ้าเรารู้ถึงลักษณะที่ทำให้สัญลักษณ์มีความต่างกัน เราก็จะรู้แนววิธีที่ทำความเข้าใจกับสัญลักษณ์นั้น (การอ้างอิงถึงโดยการใช้สัญลักษณ์เกิดขึ้นทั่วไป การแสดงความต่างของลักษณะทางสัญลักษณ์ที่มีอยู่ในระบบสัญลักษณ์ต่างๆ ทำให้เห็นความต่างในการใช้ระบบสัญลักษณ์)

บทที่ 3 ของ Languages of art คือ “Art and Authenticity” กู๊ดแมนใช้ประเด็นปัญหาเรื่องการปลอมแปลงผลงานศิลปะที่สามารถเกิดขึ้นกับผลงานจิตรกรรมและประติมากรรมแต่ไม่สามารถเกิดขึ้นกับผลงานวรรณกรรมและงานดนตรีเป็นฐานในการแสดงความแตกต่างระหว่างระบบสัญลักษณ์ที่มีลักษณะแตกต่างกัน ในแง่ที่ว่าการผลิตสร้างผลงานจิตรกรรมหรือประติมากรรมให้มีลักษณะอย่างเดียวกับต้นแบบที่มีอยู่แล้วทุกประการทำให้เกิดของเลียนแบบหรือของปลอมขึ้นมา ในขณะที่หากเป็นการแสดงดนตรีหรือการพิมพ์วรรณกรรมขึ้นมาใหม่ตามต้นฉบับที่มีอยู่แล้วกลับไม่ถือว่าเป็นการปลอมแปลงเพื่อชี้ให้เห็นว่า ระบบสัญลักษณ์ที่ใช้ในการประกอบสร้างผลงานทั้งสองรูปแบบมีคุณสมบัติที่แตกต่างกันซึ่งนำไปสู่การแบ่งแยกศิลปะออกเป็นสองประเภท คือ Allographic art และ Autographic art ความแตกต่างของศิลปะสองประเภททำให้ศิลปะทั้งสองประเภทมีระบบสัญลักษณ์ที่แตกต่างกัน ศิลปะประเภท allographic ได้แก่ วรรณคดี และ ดนตรี ศิลปะประเภทนี้ สามารถมีหลายชิ้นผลิตขึ้นซ้ำกันได้ ผลงานที่ถูกผลิตซ้ำไม่ถือว่าเป็นผลงานปลอมแปลง ‘allographic art’ เป็นผลงานที่ไม่สามารถปลอมแปลงได้ ผลงานที่สร้างขึ้นซ้ำถูกกำกับด้วยความเหมือนกันของรูปสะกด (sameness of spelling) ทำให้แต่ละชิ้นมีความเป็นของแท้เท่าเทียมกัน เช่น นวนิยายเรื่องโรมิโอและจูเลียต ประพันธ์โดยเช็คสเปียร์สามารถพิมพ์ได้หลายเล่ม เพลงซิมโฟนีหมายเลข 5 ของบีโธเฟ่น สามารถเล่นได้หลายครั้งโดยวงดนตรีที่ต่างกัน โดยที่ โรมิโอและจูเลียตทุกเล่มถือว่าเป็นโรมิโอและจูเลียตของแท้อย่างเท่าเทียมกันตราบเท่าที่มีพยัญชนะครบตามที่เช็คเปียร์เขียน เช่นเดียวกัน ซิมโฟนีหมายเลข 5 ที่เล่นทุกครั้งถือได้ว่าเป็น ซิม

โฟนีหมายเลข 5 ของแท้อย่างเท่าเทียมกัน ตราบเท่าที่ตัวโน้ตทุกตัวที่เล่น ตรงตามที่บีโธเฟนประพันธ์เอาไว้

ส่วนศิลปะประเภทที่เรียกว่า Autographic art นั้นคือ ภาพผลงานที่ต้องอาศัยประวัติศาสตร์ของการสร้างผลงาน (history of production) ในการตรวจสอบแบ่งแยกผลงานที่แท้จริงออกจากผลงานปลอมแปลงนั้น เช่น ภาพเขียน งานประติมากรรม ซึ่งเป็นผลงานศิลปะที่แม้จะมีการผลิตซ้ำขึ้นมาหลายภาพ แต่ของแท้จะมีอยู่เพียงชิ้นเดียว คือ ผลงานที่เป็นต้นฉบับ เราสามารถลอกภาพ “ยามค่ำคืน” (night watch) ของเร็มบรานด์ได้หลายภาพโดยเหมือนกับผลงานต้นฉบับอย่างมาก แต่มีเพียงภาพต้นฉบับที่เขียนโดยเร็มบร้านด์เพียงภาพเดียวเท่านั้นที่ถือว่าเป็นของแท้ autographic art เป็นผลงานที่สามารถปลอมแปลงได้ แต่ถึงแม้ว่าจะมีการลอกเลียนจากต้นแบบได้อย่างถูกต้องที่สุดก็ไม่อาจถือว่าผลงานดังกล่าวเป็นของแท้ได้

ลักษณะที่แตกต่างกันของศิลปะทั้งสองประเภทนั้นทำให้กู๊ดแมนคิดว่า ศิลปะทั้งสองประเภทมีระบบสัญลักษณ์ที่แตกต่างกัน ระบบสัญลักษณ์ของวรรณคดีและดนตรีสามารถใช้ซ้ำได้กับผลงานทุกชิ้น นวนิยาย โรมิโอและจูเลียตถึงแม้จะมีหลายเล่มพิมพ์ขึ้นมาหลายครั้ง แต่ละเล่มจะมีระบบสัญลักษณ์เดียวกันที่ตรงกับต้นฉบับที่เช็คสเปียร์เขียน ซิมโฟนีหมายเลข 5 ของบีโธเฟนสามารถเล่นซ้ำได้หลายครั้งโดยที่เพลงที่เล่นในแต่ละครั้งจะมีระบบสัญลักษณ์เดียวกัน คือที่ปรากฏบนแผ่นโน้ต แม้ในการเล่นแต่ละครั้งจะมีความแตกต่างกันบ้าง แต่ความแตกต่างในการเล่นแต่ละครั้งมิใช่สิ่งที่ปรากฏบนแผ่นโน้ต สัญลักษณ์ที่ปรากฏบนแผ่นโน้ตนั้น คือสิ่งที่ทำให้การเล่นเพลงในแต่ละครั้งเป็น ซิมโฟนีหมายเลข 5 แต่ลักษณะที่ใช้ซ้ำได้ในผลงานหลายชิ้นนี้ไม่มีในระบบสัญลักษณ์ของภาพเขียน สัญลักษณ์ของภาพยามค่ำคืน ใช้ได้เพียงต้นฉบับภาพเดียวของเร็มบรานด์ เราไม่สามารถใช้สัญลักษณ์นี้กับภาพยามค่ำคืนชิ้นอื่นที่ถูกผลิตซ้ำขึ้นมาใหม่แล้วได้ถือว่าเป็นภาพยามค่ำคืนของแท้ ลักษณะที่กำหนดไม่สามารถถูกยึดไว้โดยตัวโน้ตทางดนตรีหรือตัวบททางวรรณกรรมระบบสัญลักษณ์ทางภาพ (pictorial symbol) เป็นระบบสัญลักษณ์ที่แตกต่างจากระบบสัญลักษณ์ของดนตรีและวรรณกรรม ซึ่งไม่ใช่สิ่งที่กู๊ดแมนเรียกว่า ลักษณะที่เป็นการใช้เครื่องหมาย (Notational)

ความแตกต่างของระบบสัญลักษณ์นั้นสามารถแสดงความแตกต่างได้บนพื้นฐานของคุณสมบัติของความเป็นระบบสัญลักษณ์ที่แตกต่างกัน การวิเคราะห์เริ่มต้นจากการยอมรับว่า มีสัญลักษณ์และระบบสัญลักษณ์ที่มีความแตกต่างกันหลายประเภท แนวทางการทำหน้าที่ของสัญลักษณ์ต่างๆ ทั้งในและนอกขอบเขตของศิลปะ

ระบบสัญลักษณ์สามารถจัดแบ่งได้เป็นสองระบบหลัก คือ สิ่งที่กู๊ดแมนเรียกว่า “ระบบการใช้เครื่องหมาย” (notational system) และ “ระบบที่ไม่เป็นใช้เครื่องหมาย” (non-notational system) ระบบการใช้เครื่องหมาย (Notational system) ถูกนิยามในรูปของการตอบรับเงื่อนไขที่เป็นอิสระต่อกันห้าประการ” ทั้งเงื่อนไขในเชิงโครงสร้างความสัมพันธ์ของรูปสัญลักษณ์ (syntactic requirement) และ เงื่อนไขทางความหมาย (semantic requirement) เงื่อนไขห้าประการนี้ “ถูกออกแบบมาเพื่อกำหนดนิยามระบบการใช้เครื่องหมาย (Notation system) ระบบสัญลักษณ์ที่สำคัญอีกระบบหนึ่งจะถูกแบ่งแยกโดยการฝ่าฝืนเงื่อนไขต่างๆ ที่ผสานกันเหล่านี้” [31] เช่น รูปแบบภาพผลงานศิลปะ ภาพจิตรกรรม ประติมากรรมมีลักษณะที่ขัดแย้งกับเกณฑ์ของระบบการใช้เครื่องหมาย (Notational system) ทุกประการ

เงื่อนไขสำหรับระบบที่เป็นการใช้เครื่องหมาย (Notational system) คือ

1.ลักษณะที่รูปสัญลักษณ์ที่มีความแตกต่างกันแต่ไม่ก่อให้เกิดความต่างระหว่างรูปสัญลักษณ์ (character-indifference) เช่น รูปพยัญชนะ A บ่งถึงสิ่งเดียวกันไม่ว่าจะเขียนอย่างไร

2. ลักษณะที่สามารถแบ่งแยกความแตกต่างได้ชัดเจน (finitely differentiated or articulate or relatively attenuate) กล่าวคือ ความแตกต่างระหว่างรูปสัญลักษณ์สามารถตัดสินได้ เช่น ความแตกต่างระหว่าง a และ d หรือ บ และ ป

เงื่อนไขสองประการแรกเป็นคุณสมบัติในเชิงโครงสร้างความสัมพันธ์ของรูปสัญลักษณ์ (syntactic) เงื่อนไขอีกสามประการเป็นเชิงความหมาย (semantic)

3. ความชัดเจน (unambiguous) ระบบการใช้เครื่องหมายจะต้องไม่คลุมเครือ รูปสัญลักษณ์ ที่ไม่ชัดเจนและรูปสัญลักษณ์ที่คลุมเครือจะต้องถูกกันออกไป

4. การแยกออกจากกันทางความหมายของรูปสัญลักษณ์ (semantic disjointness of character) ระหว่างรูปสัญลักษณ์ไม่มีการทับซ้อนกันทางความหมาย ความหมายของแต่ละรูปสัญลักษณ์ไม่เชื่อมต่อกัน

5. การจำแนกความแตกต่างทางความหมายได้แน่ชัด (semantic finite differentiation) มีการกำหนดความหมายชัดเจน เช่น เครื่องหมายทางวิทยาศาสตร์ เครื่องหมายทางดนตรี

---

[31] Goodman, Languages of Art, :156

ระบบสัญลักษณ์ที่เป็นการใช้เครื่องหมาย (Notational system) เป็นระบบที่สามารถแบ่งแยกความแตกต่างได้ชัดเจน (differentiate symbol system) เป็นระบบที่มีรูปสัญลักษณ์ (character) จำกัด เช่น พยัญชนะที่มีรูปพยัญชนะจำนวนจำกัด ซึ่งมีลักษณะที่แยกออกจากกัน (disjunct) และไม่ต่อเนื่องกัน (discontinuous) คือ ระหว่างรูปสัญลักษณ์สองสัญลักษณ์ไม่มีรูปสัญลักษณ์ที่มีความหมาย ดังเช่น ระหว่างพยัญชนะ a และ b ไม่มีรูปพยัญชนะที่มีความหมาย

3.4 **อาการทางสุนทรียภาพ** (Symptoms of aesthetics)

กู๊ดแมนแบ่งแยกระบบสัญลักษณ์อีกระบบหนึ่งออกจากระบบการใช้เครื่องหมายโดยสิ่งที่กู๊ดแมนเรียกว่า 'อาการทางสุนทรียภาพ' ในฐานะที่เป็นระบบสัญลักษณ์ที่มีความขัดแย้งกับเกณฑ์ลักษณะของระบบการใช้เครื่องหมายทุกประการ แต่มิได้หมายความว่าระบบสัญลักษณ์มีเพียงสองระบบเท่านั้น กล่าวคือ นอกจากจากสองระบบที่ตรงกันข้ามอย่างสิ้นเชิงแล้วยังมีระบบอื่นๆ ที่สอดรับกับเพียงบางอย่างก็เป็นระบบสัญลักษณ์ที่มีความแตกต่างกันออกไป

กู๊ดแมนนำเสนอความคิดเรื่อง "อาการทางสุนทรียภาพ" (Symptoms of aesthetics) ครั้งแรกใน บทสุดท้ายของ "Languages of art" และในอีก 9 ปีต่อมา กู๊ดแมนนำเสนออาการทางสุนทรียภาพอีกครั้งในบทความเรื่อง "when is art?"[32] โดยเพิ่มเติมลักษณะบางอย่างลงไป กู๊ดแมนเสนอเหตุผลอีกชุดหนึ่งในการเข้าสู่ประเด็นเรื่องอาการทางสุนทรียภาพ กู๊ดแมนเสนอให้เปลี่ยนคำถามของปรัชญาศิลปะจาก คำถามที่ว่า ศิลปะคืออะไร (What is art ?) ไปสู่คำถามที่ว่า **เมื่อใดจึงจะเป็นงานศิลปะ (When is art ?)** ตามแนวความคิดของกู๊ดแมน การถามว่า สิ่งบางสิ่งนั้นทำหน้าที่เป็นผลงานศิลปะหรือไม่นั้น เป็นการถามว่าสิ่งนั้นจะถูกตีความอย่างไรภายใต้สถานการณ์หรือสภาพแวดล้อมดังกล่าวนั้น

กู๊ดแมนปฏิเสธคำถามที่ถือเป็นคำถามหลักตามแบบแผนของปรัชญาศิลปะ "ศิลปะคืออะไร" โดยเสนอคำถามใหม่ว่า "เมื่อใดจึงจะเป็นงานศิลปะ (When is art ?)" การถามว่า สิ่งบางสิ่งนั้นเป็นวัตถุทางศิลปะหรือไม่ เป็นการถามถึงว่า ภายใต้สถานการณ์ที่แน่ชัดสถานการณ์หนึ่งนั้น สิ่งนั้นจะถูกตีความอย่างไร แทนที่จะเป็นการตั้งคำถามถึงคุณสมบัติ หรือลักษณะที่มีอยู่อย่าง

---

[32] ตีพิมพ์ครั้งแรกใน The Art and Cognition,The Johns Hopskins University press, 1977 และอีกครั้งใน Nelson Goodman, Way of WORLDMAKING (Indianapolis : hackett Publishing co., inc., 1978), pp. 57-70.

ถาวรในวัตถุหรือในสัญลักษณ์โดยตัวของมันเอง ผลงานศิลปะมีคุณสมบัติต่างๆ มากมาย ภาพเขียนในฐานะที่เป็นสินค้าที่มีมูลค่า รูปประติมากรรมกลายเป็นสถานที่นัดพบหรือวัตถุแห่งการเคารพบูชา แต่การรับรู้หรือมีท่าทีที่มีต่องานศิลปะในลักษณะดังกล่าวมิใช่ในฐานะที่สิ่งนั้นเป็นผลงานศิลปะ

สิ่งที่เราเรียกว่างานศิลปะก็เปลี่ยนแปลงสถานภาพได้ ดังนั้นแทนที่จะเป็นการถามถึงคุณสมบัติที่มีอยู่ภายในสิ่งนั้นหรือในตัวสัญลักษณ์เองซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่แน่นอน กู๊ดแมนเสนอให้ใช้ท่าทีที่เรามีต่อลักษณะเฉพาะของระบบสัญลักษณ์ทางศิลปะของภาพผลงานนั้นในการกำหนดบทบาทของสิ่งนั้น กู๊ดแมนแถลงยืนยันไว้ว่า

> “เมื่อสิ่งๆ หนึ่งอาจจะเป็นสัญลักษณ์ ดังเช่น สิ่งที่เป็นตัวอย่างในช่วงเวลาหนึ่งและภายใต้สถานการณ์หนึ่ง มิใช่ในช่วงเวลาหรือสถานที่อื่น ดังนั้นสิ่งๆ หนึ่งอาจจะเป็นผลงานศิลปะในบางช่วงเวลาและไม่ได้เป็นในบางช่วงเวลา แน่นอนว่าโดยคุณค่าของการทำหน้าที่ในเชิงสัญลักษณ์ในแนวทางที่ชัดเจนที่จะทำให้สิ่งนั้นกลายเป็นผลงานศิลปะในขณะที่ทำหน้าที่ในแนวทางดังกล่าวนั้น”[33]

โดยทั่วไปเมื่อก้อนหินนั้นอยู่บนข้างถนนมันก็ไม่ใช่ผลงานศิลปะ แต่ก้อนหินก้อนนั้นก็อาจจะเป็นผลงานศิลปะเมื่อก้อนหินก้อนดังกล่าวนั้นถูกนำมาจัดแสดงไว้ในพิพิธภัณฑ์ศิลปะ เมื่อก้อนหินอยู่บนข้างถนนโดยปกติมันก็มิได้ทำหน้าที่ในเชิงสัญลักษณ์ใดๆ แต่เมื่อมาจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ศิลปะ ก้อนหินก้อนนั้นก็ทำหน้าที่แสดงตัวอย่างคุณสมบัติต่างๆ ของมัน ยกตัวอย่างคุณสมบัติของรูปร่าง สี และ พื้นผิว การพูดถึงก้อนหินในฐานะที่เป็นงานศิลปะในที่นี้ คือการยกตัวอย่างของผลงานศิลปะที่มีรูปแบบการสร้างสรรค์ที่แตกต่างจากการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะรูปแบบอื่นๆ นั่นคือการเป็นสิ่งเก็บตก (founded object)

สิ่งเก็บตกเช่นผลงานของดูชองป์ คือ ตัวอย่างของผลงานที่สามารถเปลี่ยนบทบาทได้อย่างรวดเร็ว การทำหน้าที่ในเชิงสัญลักษณ์มิได้ทำให้สิ่งๆ หนึ่งนั้นเป็นงานศิลปะ เช่น ถ้าก้อนหินนั้นแสดงในพิพิธภัณฑ์วิทยาศาสตร์ ก้อนหินนั้นก็ทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์เช่นกัน แต่การทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์ดังกล่าวไม่ทำให้เราพิจารณาสิ่งนั้นในฐานะที่เป็นผลงานศิลปะเช่นเดียวกับก้อนหินที่เป็น ‘สิ่งเก็บตก’ ที่ทำหน้าที่ของสัญลักษณ์ทางศิลปะ (ซึ่งหมายถึงการเป็นผลงานศิลปะ) กู๊ดแมนพยายามชี้นำไปสู่ลักษณะเฉพาะของการทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ที่จะทำให้สิ่งนั้นเป็นผลงาน

---

[33]Ibid., p. 67.

ศิลปะที่ทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์ในรูปแบบที่แตกต่างจากสัญลักษณ์อื่นๆ นั่นคือ สิ่งต่างๆ จะทำหน้าที่เป็นผลงานศิลปะก็ต่อเมื่อ การทำหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ของสิ่งนั้นๆ จะมีลักษณะเฉพาะที่ชัดเจนแน่นอนบางอย่าง

ซึ่งแน่นอนกู๊ดแมนตระหนักว่าสิ่งอื่นก็ทำหน้าที่ในเชิงความคิดความเข้าใจ ซึ่งแค่เพียงการทำหน้าที่ในเชิงการอ้างอิงหรือเป็นสัญลักษณ์ยังมิเพียงพอที่จะแยกได้ว่า สิ่งนั้นเป็นผลงานศิลปะหรือไม่เป็นงานศิลปะ เพราะมีสิ่งอื่นๆ ที่ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์แต่มิได้ถือว่าเป็นผลงานศิลปะ กู๊ดแมนเสนอคำถามว่า “อะไรที่จะเป็นสิ่งที่แบ่งแยกกิจกรรมทางสุนทรียภาพดังกล่าวออกจากพฤติกรรมทางความรู้ความเข้าใจอื่นๆ เช่น การรับรู้ การปฏิบัติในเรื่องทั่วไปและการสืบค้นหาความรู้ทางวิทยาศาสตร์”[34] กู๊ดแมนเสนอประสบการณ์ทางสุนทรียภาพในฐานะที่เป็นประสบการณ์ทางความคิดความเข้าใจที่สามารถถูกแบ่งแยกได้ (จากวิทยาศาสตร์หรือการแสวงหาความคิดความเข้าใจในรูปแบบอื่นๆ) โดยสภาวะการครอบครองลักษณะเฉพาะทางสัญลักษณ์ที่แน่ชัด เป็นลักษณะเฉพาะที่จะใช้แบ่งแยกหรือชี้แสดงว่าการทำหน้าที่เชิงสัญลักษณ์นั้นจะก่อให้เกิดการทำหน้าที่เป็นผลงานศิลปะ ซึ่งนำไปสู่การเสนอความคิดที่กู๊ดแมนออกตัวว่าเป็นการลองเสี่ยงแสดงความคิดเห็นทดลองชั่วคราวว่ามีอาการทางสุนทรียภาพ 5 ลักษณะอาการ[35]

(1) ความทึบแน่นในเชิงโครงสร้างความสัมพันธ์ของรูปสัญลักษณ์ (syntactic density) ความแตกต่างระหว่างสัญลักษณ์ในแง่มุมที่เกี่ยวข้องกันจะก่อให้เกิดความแตกต่างระหว่างสัญลักษณ์ ระบบสัญลักษณ์จะมีความทึบแน่นทางโครงสร้าง ถ้ามีความแตกต่างระหว่างภาพสัญลักษณ์ทั้งสองภาพซึ่งไม่ว่าจะมีความคล้ายคลึงกันเพียงใดก็ตาม ความแตกต่างเพียงเล็กน้อยที่สุดก็สามารถทำให้มีสัญลักษณ์แบบที่แตกต่างออกไปมีขึ้นได้ ระบบสัญลักษณ์ทางภาพเป็นระบบที่มีความทึบแน่นในเชิงโครงสร้างของรูปสัญลักษณ์ ไม่ว่าภาพนั้นจะเป็นภาพของสัญลักษณ์ทางวิทยาศาสตร์หรือสัญลักษณ์ทางศิลปะ เช่น ภาพลายเส้นซิกแซกแต่ละภาพก็ถือเป็นภาพสัญลักษณ์ที่แตกต่างกัน ภาพแผนที่ ภาพแผนภูมิ ภาพแผนผังภาพเหล่านี้แสดงถึงลักษณะที่เรียกว่า ความทึบแน่นในเชิงโครงสร้างความสัมพันธ์ของรูปสัญลักษณ์ เช่นเดียวกับลักษณะดังกล่าวในผลงานศิลปะเช่น รูปประติมากรรมของชายคนหนึ่งอาจมีได้หลายรูปและแต่ละรูปก็มีความแตกต่างกันที่สามารถทำให้แต่ละรูปนั้นเป็นรูปประติมากรรมที่แตกต่างกัน

---

[34] Goodman, Languages of Art, : 242.

[35] Goodman, Ways of WorldMAKING, :67-68. การระบุลักษณะของอาการทางสุนทรียภาพใน Way of World making ได้รับการขยายความให้ชัดเจนขึ้นจากใน Languages of art,1976: 252-255.

(2) ความทึบแน่นในเชิงความหมาย (semantic Density) สิ่งที่ถูกสัญลักษณ์อ้างอิงถึงแบ่งแยกโดยความแตกต่างแม้เพียงเล็กน้อยในแง่มุมที่เกี่ยวข้องกันของสัญลักษณ์ ทั้งระบบภาพและในระบบภาษาเป็นระบบสัญลักษณ์ที่มีความทึบแน่นทางความหมาย ความแตกต่างระหว่างรูปสัญลักษณ์แม้เพียงเล็กน้อยก็สื่อความหมายแตกต่างกัน เช่น รูปประติมากรรมของชายคนหนึ่งที่มีองค์ประกอบที่แตกต่างกันเพียงเล็กน้อยก็ทำให้แต่ละรูปเป็นสัญลักษณ์ที่มีความแตกต่างกันและลักษณะที่แตกต่างกันนี้เองนำไปสู่ความหมายที่แตกต่างกันแม้ว่ารูปประติมากรรมดังกล่าวจะสื่อถึงชายคนเดียวกันนั้นเอง เช่นเดียวกับรูปปฏิมากรรมของพระพุทธรูป ลักษณะที่แตกต่างกันของแต่ละรูปสามารถสื่อความหมายแตกต่างกันตามอุดมคติในการสร้างที่แตกต่างกัน

(3) การสอดประสานเติมเต็มให้แก่กันในแง่มุมต่างๆ ของรูปสัญลักษณ์อย่างสัมพันธ์กัน (Relative Repleteness หรือ relative syntactic repleteness) แง่มุมต่างๆ ของสัญลักษณ์มีความสัมพันธ์กันโดยเทียบกัน ยกตัวอย่าง เมื่อพิจารณา ภาพลายเส้นรูปภูเขาของโฮคุไซ ทุกๆ องค์ประกอบของภาพ เช่น รูปร่าง ลายเส้น ความหนักเบาของลายเส้น สี พื้นที่ว่าง มีความสำคัญโดยเทียบเคียงกันและสอดประสานเติมเต็มให้แก่กัน ในขณะที่ภาพลายเส้นแบบเดียวกันหรือมีลักษณะที่คล้ายคลึงกันอย่างมากเช่นภาพกราฟที่แสดงความเป็นไปของการทำธุรกิจในตลาดหลักทรัพย์หรือเส้นรูปซิกแซกที่ได้จากการเครื่องวัดระดับการเต้นของหัวใจ การดูภาพในกรณีหลังนี้เราจะให้ความสำคัญกับองค์ประกอบของภาพบางอย่างเท่านั้น

(4) การแสดงตัวอย่าง (Exemplification) เมื่อสัญลักษณ์นั้นทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์โดยการเป็นตัวอย่างของคุณสมบัติที่สัญลักษณ์นั้นมีครอบครองไว้ในเชิงอุปมาหรือมีคุณสมบัตินั้นอยู่จริงๆ ไม่ว่าสัญลักษณ์นั้นจะชี้บ่งถึงสิ่งใดหรือไม่ก็ตาม

(5) การอ้างอิงที่หลากหลายและซับซ้อน (Multiple and Complex Reference) เมื่อสัญลักษณ์ได้แสดงบทบาทหน้าที่ในการอ้างอิงซึ่งเป็นการผสมผสานและมีการปฏิสัมพันธ์ระหว่างสัญลักษณ์ต่างๆ บางสัญลักษณ์อาจจะแสดงการทำหน้าที่นั้นออกมาโดยตรง บางสัญลักษณ์อาจจะกระทำโดยผ่านสัญลักษณ์อื่น

ระบบสัญลักษณ์ที่ทึบแน่น (dense symbol system) คือระบบสัญลักษณ์ที่มีรูปสัญลักษณ์หรือสัญลักษณ์ที่มีความหมายไม่จำกัดจำนวน โดยที่ทุกๆ ความแตกต่างแม้จะเพียงเล็กน้อยก็เป็นสิ่งที่มีศักยภาพที่จะสื่อนัยสำคัญ ทุกๆ ความแตกต่างของรูปสัญลักษณ์ก่อให้เกิดความแตกต่าง ความทึบแน่น (density) สำหรับกู๊ดแมนไม่เหมือนกับความคลุมเครือ (obscurity) ความทึบแน่นใช้ในความหมายเชิงคณิตศาสตร์ (mathematic sense) กล่าวคือ เหมือนกับระหว่างเลข

จำนวนจริง ที่มีลักษณะที่กู๊ดแมนเรียกว่าทึบแน่น ระหว่างจำนวนสองจำนวนก็จะมีจำนวนสาม เช่น รูปประติมากรรม 'เดวิด' (david) ที่ถูกสร้างโดยโดนาเทลโล และที่ถูกสร้างโดยมิเคลันเจโล และที่ถูกสร้างโดยเบอนินี่ ก็สามารถสื่อความหมายที่แตกต่างกันแม้ว่าจะเป็นภาพผลงานที่มาจากเรื่องราวเดียวกัน หรือระหว่างภาพโมนาลิซ่าของเลโอนาโด ดาวินชี และภาพโมนาลิซ่าที่ถูกเติมหนวด (L.H.O.O.Q.,1919)* ของมาร์เซล ดูชอมพ์สามารถสื่อความหมายต่างกัน

ภาพลายเส้นมีลักษณะเป็นความทึบแน่นในเชิงโครงสร้างของรูปสัญลักษณ์ (syntactically dense) ความแตกต่างแม้จะเป็นเพียงเล็กน้อยก็จะทำให้สัญลักษณ์นั้นมีความแตกต่างกันมาก สัญลักษณ์ในระบบภาษา เช่นตัวอักษรหรือพยัญชนะตัวเดียวกันแม้จะมีรูปแบบที่ต่างกันก็ไม่ใช่ความทึบแน่นในเชิงโครงสร้างของรูปสัญลักษณ์ เพราะรูปแบบของการเขียนได้ถูกระบุกำหนดไว้แล้ว ความแตกต่างที่เกิดจากลายมือที่แตกต่างกัน แบบตัวอักษรที่ถูกออกแบบมาต่างกันมิได้มีผลทำให้เป็นความทึบแน่นในเชิงโครงสร้างของรูปสัญลักษณ์

กู๊ดแมนอธิบายลักษณะต่างๆ ของระบบสัญลักษณ์ที่ทึบแน่นในฐานะที่เป็นอาการ (symptom) โดยที่อาการต่างๆ เหล่านี้มิได้เป็นนิยามสำหรับศิลปะในแง่ที่เป็นเงื่อนไขจำเป็นหรือเงื่อนไขเพียงพอ แต่เป็นอาการที่ชี้แสดง (indicative) ว่าวัตถุนั้นทำหน้าที่เป็นผลงานศิลปะ การใช้คำว่า "อาการ" มิได้เป็นไปโดยบังเอิญ กู๊ดแมนต้องการใช้คำดังกล่าวเพื่อกระตุ้นเตือนให้นึกถึงภาพจำลองของการวินิจฉัยอาการของโรค กู๊ดแมนกล่าวว่า "อย่างไรก็ตาม อาการต่างๆ เป็นแต่เพียงเบาะแสร่องรอย คนไข้อาจมีอาการโดยมิได้ป่วย คนไข้อาจป่วยโดยมิได้มีอาการ"[36] ในขณะที่เบาะแสหรืออาการเพียงอย่างเดียวไม่เพียงพอต่อการวินิจฉัยโรคได้อย่างถูกต้อง หลักฐานจำนวนมากกว่าที่ชี้ไปในทิศทางเดียวกันก็ยิ่งทำให้เป็นไปได้มากขึ้นที่เงื่อนไขจะถูกกำหนดระบุลักษณะออกมา เป็นการเสนอการแยกแยะโดยการวินิจฉัยอาการ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

* มาร์เซล ดูชองป์ (1887-1968) จิตรกรชาวฝรั่งเศส สร้างภาพผลงานดังกล่าวตามอุดมคติของลัทธิดาดา ดูชองป์นำภาพถ่ายจำลองรูปโมนาลิซาของดาวินชีซึ่งถือว่าเป็นแบบฉบับของศิลปะชั้นสูงมาเติมหนวดและเคราลงไปด้วยดินสอดำและใต้ภาพมีประโยคที่ท้าทายและยั่วโทสะชนชั้นกลางเขียนไว้ว่า "L.H.O.O.Q." (Elle a chaud au cul=อีนังคนก้นไว)(อ้างจาก สดชื่น ชัยประสาธน์, การตีความความเป็นจริงในกวีนิพนธ์และจิตรกรรมเซอร์เรียลิสต์ในฝรั่งเศส ค.ศ.1919-1969,กรุงเทพฯ:บริษัท อมรินทร์ พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน),2536), หน้า 76.

[36] Goodman, Ways of WorldMAKING, p. 68.

ตามแนวความคิดของกู๊ดแมนก็คือ ภาพโดยทั่วไปอาจจะแสดงลักษณะบางอย่างตามเกณฑ์ของกู๊ดแมน โดยที่ภาพดังกล่าวนั้นไม่ใช่ผลงานศิลปะ ซึ่งในบางครั้ง ภาพอาจจะเป็นผลงานศิลปะโดยที่ไม่ได้แสดงอาการเหล่านี้เลย กู๊ดแมนกล่าวว่า ถ้าบทบาทหน้าที่ของวัตถุแสดงถึงอาการทั้งหมดเหล่านี้ก็จะมีความเป็นไปได้อย่างมากที่วัตถุนั้นจะเป็นผลงานศิลปะ ถ้ามันได้แสดงให้เห็นว่าเกือบจะไม่มีอาการเหล่านี้เลย บางทีสิ่งนั้นก็อาจจะมิได้เป็นผลงานศิลปะ ลักษณะของอาการทั้ง 5 ดังกล่าว เป็นลักษณะที่ให้ความสำคัญกับความทึบแน่น ซึ่งมีแนวโน้มที่จะเรียกร้องเพ่งเน้นความสนใจสู่สัญลักษณ์เพื่อกำหนดหาว่าสัญลักษณ์นั้นคืออะไร และมันอ้างอิงถึงอะไร ลักษณะที่แต่ละแง่มุมของรูปสัญลักษณ์สอดประสานเติมเต็มให้แก่กันอย่างสัมพันธ์กันเรียกร้องความใส่ใจต่อแง่มุมและลักษณะต่างๆ ของรูปสัญลักษณ์ที่มีความสัมพันธ์กัน ระบบที่ทึบแน่นของสัญลักษณ์ทางศิลปะเป็นระบบที่ทุกๆ ความต่างของรูปลักษณะก่อให้เกิดความแตกต่างที่ต้องการการค้นหาอย่างไม่มีวันสิ้นสุด เพื่อพิจารณาดูว่าเรามีสัญลักษณ์อะไร และมันเป็นสัญลักษณ์ให้กับอะไรหรืออ้างอิงถึงอะไร

กู๊ดแมนได้อธิบายถึงสถานการณ์ที่จะเกิดขึ้นเมื่อคุณสมบัติเหล่านี้แสดงอยู่เมื่อการนิยามศิลปะประสบปัญหาในการนิยามด้วยคุณสมบัติที่เป็นเงื่อนไขจำเป็นและเงื่อนไขที่เพียงพอ การนิยามแบบปลายเปิดตามแนวความคิดของกู๊ดแมนที่ยอมให้ลักษณะบางอย่างขาดหายไปได้สอดคล้องกับขอบเขตของรูปแบบในการสร้างสรรค์ศิลปะที่ขยายตัวออกไปอย่างไม่หยุดยั้ง ยากที่จะกำหนดขอบเขตของความเป็นงานศิลปะเพื่ออธิบายการดำรงอยู่ตามแนวทางที่เคยใช้กันมา กู๊ดแมนเห็นว่า ภาพที่ไม่ใช่ผลงานศิลปะเช่นภาพแผนภูมิอาจจะมีลักษณะอาการเช่นความทึบแน่นในเชิงโครงสร้างแต่แน่นอนว่า ภาพดังกล่าวย่อมไม่ใช่ผลงานศิลปะ โดยในแง่นี้อาจพิจารณาโดยใช้ลักษณะอาการอีกลักษณะหนึ่งประกอบนั่นคือ ลักษณะที่แต่ละแง่มุมของภาพสัญลักษณ์ต่างก็มีความสัมพันธ์ในลักษณะที่ต่างก็สอดประสานเติมเต็มให้แก่กันซึ่งเกิดขึ้นในผลงานศิลปะแต่เป็นลักษณะที่แตกต่างจากภาพแผนภูมิโดยทั่วๆ ไป กู๊ดแมนเสนอว่า

> “สังเกตว่า คุณสมบัติเหล่านี้ มุ่งเน้นให้พิจารณาที่ตัวสัญลักษณ์มากกว่าที่จะเน้นย้ำถึงสิ่งที่สัญลักษณ์นั้นบ่งถึง ในที่ที่เราไม่สามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนว่า เรามีสัญลักษณ์ของระบบสัญลักษณ์ใด หรือยังไม่อาจกำหนดได้ว่า สัญลักษณ์ที่เรามีเป็นสัญลักษณ์เดียวกันกับอีกสถานการณ์หนึ่งหรือไม่ ในที่ที่เป็นการยากที่จะเข้าใจต่อสิ่งที่สัญลักษณ์นั้นบ่งถึงได้อย่างเหมาะสม ซึ่งต้องการความใส่ใจค้นหาอย่างไม่มีที่สิ้นสุด ในที่ที่สัญลักษณ์เป็นตัวอย่างของคุณสมบัติที่มันได้เป็นสัญลักษณ์ของสิ่งนั้น และอาจแสดงถึงหน้าที่ในเชิงการอ้างอิงต่างๆ ที่ชัดเจนและ

> ซับซ้อนซึ่งสัมพันธ์กันอย่างมากมาย เราไม่สามารถกระทำเพียงแค่การมองผ่านสัญลักษณ์นั้นไปสู่สิ่งที่สัญลักษณ์นั้นบ่งถึง เช่นเดียวกันกับในกรณีที่เรากระทำในการปฏิบัติตามสัญญาณไฟจราจร หรือการอ่านตัวบททางวิทยาศาสตร์ แต่เราต้องเอาใจใส่ต่อสัญลักษณ์นั้นอย่างมั่นคงดังเช่น ในการชมภาพจิตรกรรม หรือในการอ่านบทกวี การเพ่งเน้นที่ลักษณะที่ไม่โปร่งใส(nontransparent) ของผลงานศิลปะนี้ และการเพ่งเน้นให้ความสำคัญเป็นอันดับแรกแก่ผลงานเหนือสิ่งที่ผลงานอ้างอิงถึง...เป็นผลมาจากลักษณะต่างๆ ดังกล่าวของผลงานในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์"[37]

การที่กู๊ดแมนเสนอให้เพ่งเน้นลงไปที่ลักษณะที่ไม่โปร่งใส (nontransparent) หรือเราอาจจะพิจารณาในแง่ที่ว่าเป็นความทึบแน่น ให้ภาพอุปมาโดยเปรียบเทียบได้กับกระจกทึบที่ไม่ได้ต้องการให้เรามองทะลุเข้าไปแต่ต้องการให้เราให้ความสำคัญกับลักษณ์ที่ทึบและยากต่อการเห็นภาพที่ชัดเจนด้วยความเอาใจใส่ ทั้งนี้เพราะ ความทึบแน่นในเชิงโครงสร้างของรูปสัญลักษณ์ ความทึบแน่นทางความหมายและความเต็มเปี่ยมสมบูรณ์ ความสัมพันธ์ระหว่างลักษณะอาการทั้งสามต้องการความอ่อนไหวอย่างยิ่งต่อการกำหนดแบ่งแยก ความทึบแน่นในเชิงโครงสร้างและความหมายเรียกร้องความเอาใจใส่ที่ไม่สิ้นสุดเพื่อการกำหนดชี้รูปลักษณะและสิ่งที่ถูกอ้างอิง การเป็นสิ่งที่แสดงอาการ บอกเราว่า เราควรจะมีท่าทีต่อสิ่งนั้นในฐานะที่เป็นผลงานศิลปะอย่างไร

3.5 บทบาทของอาการทางสุนทรียภาพ

กู๊ดแมนกล่าวยืนยันว่า "ความแตกต่างที่แสดงในที่นี้ระหว่างสุนทรียภาพ (aesthetic) และอสุนทรียภาพ (nonaesthetic) เป็นอิสระจากการพิจารณาเรื่องคุณค่าทางสุนทรียภาพ" เพราะอาการต่างๆ ของสุนทรียภาพตามแนวคิดของกู๊ดแมน มิใช่เครื่องกำหนดตัดสินเรื่องของคุณค่าและการระบุลักษณะของสุนทรียภาพก็มิได้เรียกร้องการนิยามหรือให้การนิยามความยอดเยี่ยมทางสุนทรียภาพ เพราะอาการต่างๆ ที่กู๊ดแมนเสนอนั้น เป็นอาการของการทำหน้าที่ในฐานะที่เป็นผลงานศิลปะ มิใช่การทำหน้าที่ในฐานะที่เป็นผลงานศิลปะที่ดี

อย่างไรก็ตาม การครอบครองอาการเหล่านี้ ไม่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องคุณค่าของศิลปะ "การมีหรือไม่มีอาการอันหนึ่งอันใดหรือมากกว่านั้นมิได้เป็นการทำให้สิ่งนั้นเป็นหรือไม่เป็นวัตถุ

---

[37] Ibid., p. 69.

ทางสุนทรียภาพ"[38] อาการทางสุนทรียภาพเป็นเครื่องชี้แสดงต่อเราเพื่อให้เราสามารถมีบทบาทร่วมกับสิ่งๆ นั้นได้อย่างเหมาะสมในฐานะที่เป็นกิจกรรมทางความคิดความเข้าใจ

อาการต่างๆมิได้ให้หนทางในการวัดประเมินค่าว่าในระดับใดสัญลักษณ์หรือการเป็นสัญลักษณ์นั้นจะเป็นสิ่งสุนทรียะ อาการต่างๆ เหล่านี้เป็นอาการของหน้าที่ทางสุนทรียะ (aesthetic function) หน้าที่ทางสุนทรียภาพในแง่นี้คือหน้าที่ทางความคิดความเข้าใจ มิใช่อาการของคุณค่าทางสุนทรียะ (aesthetic merit) และมิใช่การจำแนก ศิลปะที่ดีออกจากศิลปะที่ไม่ดี จากท่าทีดังกล่าวทำให้กู๊ดแมนไม่ต้องเผชิญหน้ากับคำถามที่ว่า งานศิลปะชิ้นใดดีกว่า หรือมีคุณค่ามากกว่า หรือผลงานชิ้นใดงามหรือไม่งามอย่างไร กู๊ดแมนปฏิเสธการตัดสินคุณค่าทางสุนทรียภาพด้วยคุณสมบัติทางสุนทรียะเพราะถือว่าไม่ใช่หนทางที่ดีที่สุดในการเข้าใจผลงานศิลปะ โดยเสนอให้ตัดสินคุณค่าหรือประเมินคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานบนพื้นฐานของคุณค่าทางความคิดความเข้าใจของผลงานศิลปะเป็นตัวตัดสิน ตามศักยภาพของผลงานที่ให้ "การสร้างสรรค์และความเข้าใจต่อโลกของเรา"[39]

3.6 **การเป็นสัญลักษณ์** (symbolization)

กู๊ดแมนตั้งคำถามว่า การทำหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ดังกล่าวนำมาใช้เพื่อเป้าหมายใด ซึ่งไม่ว่าคำตอบนั้นจะเป็นไปเพื่อการฝึกฝนสติปัญญา เป็นการฝึกทักษะความคิด เสริมสร้างความแข็งแกร่งให้กับกล้ามเนื้อแห่งสติปัญญาของเรา หรือมิได้ต้องการนำไปใช้ในการปฏิบัติแต่เป็นไปเพื่อความสนุกสนาน หรืออาจจะเรียกว่าเป็นไปโดยแรงผลักดันทางใจ (compulsive) หรืออาจจะตอบว่า การสื่อสารเป็นวัตถุประสงค์ของการทำหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ เพื่อการแลกเปลี่ยนความคิดทางสังคม สัญลักษณ์เป็นสื่อ (media) ของการสื่อสาร ผลงานศิลปะคือข้อความข่าวสาร ที่สื่อข้อเท็จจริง ความคิด และความรู้สึกต่างๆ กู๊ดแมนเห็นว่า การฝึกฝนความคิด ความเพลิดเพลินจากงานศิลปะ การสนทนาหรือการสื่อสารโดยมีผลงานเป็นสื่อต่างๆ เหล่านี้เป็นเพียงเป้าหมายรอง กู๊ดแมนกล่าวว่า

> "สิ่งที่มาผลักดันก็คือ ความกระหายใคร่รู้ สิ่งที่น่ายินดีคือ การค้นพบ และการสื่อสารเป็นเป้าหมายรองจากความเข้าใจและการก่อตัวของสิ่งที่สื่อสาร วัตถุ

---

[38] Ibid., p. 68.

[39] Goodman, Languages of Art, : 265.

ประสงค์พื้นฐาน คือ ความคิดความเข้าใจในตัวมันเองและเพื่อตัวมันเอง การที่จะนำมาใช้ได้ในทางปฏิบัติ การสร้างความน่าพึงพอใจหรือแรงผลักดันทางใจ และประโยชน์ในการสื่อสารทั้งหมดขึ้นอยู่กันสิ่งนี้"[40]

การสื่อสารจะเกิดขึ้นได้ต้องเข้าใจก่อน ความเข้าใจที่เกิดขึ้นจะแสดง สิ่งที่ต้องการจะสื่อสารออกมา "ดังนั้น โดยพื้นฐานแล้วการเป็นสัญลักษณ์จะถูกตัดสินจากการทำหน้าที่รับใช้วัตถุประสงค์ทางความคิดความเข้าใจได้ดีเพียงไร"[41] เพราะว่าเป้าหมายพื้นฐานของการชมภาพผลงานคือความคิดความเข้าใจ การตัดสินคุณค่าของภาพผลงานก็จะต้องมาจากพื้นฐานในการทำหน้าที่ที่ทำให้เกิดความคิดความเข้าใจในสิ่งที่สัญลักษณ์นั้นบ่งถึงหรืออ้างอิงถึง

ประสบการณ์ทางสุนทรียะสำหรับกู๊ดแมนเป็นประสบการณ์ทางความคิดความเข้าใจ ที่ถูกแบ่งแยกโดยการครอบครองลักษณะทางสัญลักษณ์ที่ชัดเจนนั้นและถูกประเมินค่าโดยประสิทธิภาพทางความคิดความเข้าใจดังนั้น ปัญหาความน่าเกลียดในรูปลักษณะของผลงาน ก็สามารถแก้ไขได้ ทั้งความน่าเพลิดเพลินใจและความรื่นรมย์ไม่สามารถนำมาใช้นิยามหรือวัดประเมินประสบการณ์ทางสุนทรียภาพหรือผลงานศิลปะ ความน่าพึงพอใจหรือไม่น่าพึงพอใจของสัญลักษณ์ ไม่อาจกำหนดตัดสินประสิทธิภาพทางความคิดความเข้าใจทั่วๆ ไป หรือคุณค่าในเชิงสุนทรียภาพของสัญลักษณ์ได้ ลักษณะที่ไม่คงที่ของรสหรือความรู้สึกที่รับรู้จากผลงานศิลปะ เช่น เมื่อเวลาผ่านไป ภาพจิตรกรรมที่เขียนขึ้นมาอย่างวิจิตรบรรจงอาจจะกลายเป็นสิ่งที่ไม่น่าสนใจ ผลงานอาจจะเป็นสิ่งที่น่ารังเกียจ น่าหลงใหล น่าสุขใจและน่าเบื่อโดยลำดับทำให้กู๊ดแมนปฏิเสธที่จะนำการรับรู้ความรู้สึกมาใช้กำหนดตัดสินคุณค่าของผลงานศิลปะ

นอกจากนี้ การยืนยันว่า ผู้ชมจะต้องรู้สึกถึงอารมณ์ของภาพผลงานจึงจะเข้าใจความหมายของผลงานอย่างเต็มที่อาจจะเป็นการยืนยันที่เข้มงวดเกินไป สำหรับภาพผลงานที่มีแง่มุมที่สามารถกระตุ้นเร้าให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกในตัวผู้ชมขึ้นได้แต่ภาวะดังกล่าวเกิดขึ้นไม่สม่ำเสมอ ถ้าเราได้ชมภาพผลงานดังกล่าวนั้น ในครั้งแรกภาพดังกล่าวอาจสร้างความสะเทือนใจให้กับเราอย่างรุนแรง ซึ่งหากเราชมภาพนั้นบ่อยๆ อารมณ์อย่างที่เกิดขึ้นในครั้งแรกก็มิได้เกิดขึ้นอีกอย่างแน่นอน นอกจากนี้ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพก็ไม่สามารถถูกแบ่งแยกได้โดยลักษณะเฉพาะทางอารมณ์ของมันได้ เพราะ "ผลงานศิลปะบางชิ้นแสดงเนื้อหาในเชิงอารมณ์หรือแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกเพียงเล็กน้อย หรืออาจมิได้แสดงเนื้อหาในเชิงอารมณ์เลย" และถึงแม้ว่าผลงาน

---

[40] Ibid., p. 258.

[41] Ibid., p. 258.

จะแสดงออกหรือกระตุ้นเร้าอารมณ์ความรู้สึก กู๊ดแมนก็ยืนยันว่า บทบาทดังกล่าวก็เป็นไปในเชิงความคิดความเข้าใจโดยการให้รูปแบบของอารมณ์ความรู้สึก จากการที่ได้พิจารณารับรู้ว่า ผลงานมีองค์ประกอบอะไร ได้แสดงออกอะไร และให้ผลอย่างไร

3.7 อารมณ์และคุณค่าทางสุนทรียภาพ

การอธิบายผลงานศิลปะในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์นำไปสู่ข้อเสนอว่า ทัศนคติทางสุนทรียภาพนั้นเป็นเสมือนเรื่องของการแสวงหาความคิดความเข้าใจต่อผลงานอาจทำให้ดูเหมือนว่า เป็นการทำลายสิ่งที่เรียกว่าสุนทรียภาพของผลงานศิลปะซึ่งมิได้เป็นเช่นนั้น อารมณ์ความรู้สึกที่ผลงานได้กระตุ้นเร้าให้เกิดขึ้นมาในตัวผู้ชมนั้นก็เป็นแหล่งกำเนิดความคิดความเข้าใจด้วยเช่นกัน ความอ่อนไหวทางอารมณ์ความรู้สึก ก็เป็นเช่นเดียวกับความอ่อนไหวในเชิงผัสสะ ที่ทำให้เราสามารถรับรู้ถึงลักษณะที่ซับซ้อนยากที่จะเข้าใจแต่มีความสำคัญ นั่นคือ สำหรับกู๊ดแมนแล้ว “อารมณ์ก็ทำหน้าที่ทางความคิดความเข้าใจ” (emotion function cognitively) ในประสบการณ์ทางสุนทรีภาพ อารมณ์ในเชิงบวก หรือในเชิงลบต่างก็สะท้อนถึงการมีอารมณ์ความรู้สึกอ่อนไหวต่อผลงาน กู๊ดแมนพยายามชี้ว่าบางทีอารมณ์ในประสบการณ์ทางสุนทรียภาพแสดงออกมาเช่นนั้นก็เพราะบทบาทหน้าที่ของมัน บทบาทที่เป็นไปในเชิงความคิดความเข้าใจ อารมณ์ความรู้สึกมิได้แตกต่างจากองค์ประกอบอื่นๆ ในเรื่องของความคิดความเข้าใจอารมณ์ในประสบการณ์ทางสุนทรียภาพก็ถือเป็นแนวทาง (means) เพื่อการรับรู้คุณสมบัติต่างๆ ที่ผลงานมีและได้แสดงออกมา เพราะกู๊ดแมนเห็นว่า เราสามารถเข้าใจ “ผลงานศิลปะโดยผ่าน ความรู้สึก (feeling) ได้เช่นเดียวกับผ่านทางการรับรู้ ”[42]

ผลงานศิลปะสามารถแสดงออกซึ่งสิ่งต่างๆ ได้นอกเหนือจากความรู้สึก และผลงานศิลปะก็สามารถแสดงออกถึงอารมณ์ที่ผลงานมิได้กระตุ้นเร้าให้เกิดขึ้น อย่างไรก็ตาม เป็นที่ชัดเจนว่าผลงานศิลปะจำนวนมากกระตุ้นเร้าให้เกิดอารมณ์ความรู้สึก และลักษณะดังกล่าวก็เป็นลักษณะที่มีความสำคัญมากประการหนึ่งของผลงานศิลปะ กู๊ดแมนมิได้ปฏิเสธหรือลดความสำคัญของประเด็นไป สิ่งที่เขาปฏิเสธก็คือปฏิเสธการถือการกระตุ้นเร้าอารมณ์หรือการถือเอาการรับรู้อารมณ์จากผลงานเป็นเป้าหมาย แต่มิได้ปฏิเสธการมีอยู่ของการแสดงอารมณ์ของผลงาน

---

[42] Ibid., p. 248.

เช่นเดียวกับในเรื่องของคุณค่าทางสุนทรียภาพในปรัชญาศิลปะของกู๊ดแมน แม้ว่าทฤษฎีทางสุนทรียภาพของกู๊ดแมนมีเป้าหมายวิเคราะห์ในการให้นิยามที่เป็นไปในเชิงการกำหนดแบ่งแยกขอบเขตของศิลปะซึ่งเป็นการ "กำหนดแบ่งแยกระหว่างสิ่งสุนทรียะและประสบการณ์ทางสุนทรียภาพออกจากสิ่งที่ไม่ใช่วัตถุทางสุนทรียะหรือประสบการณ์อื่นๆ"[43] แต่กู๊ดแมนยืนยันว่า "ความแตกต่างดังกล่าวจะต้องเป็นอิสระจากการพิจารณาเรื่องคุณค่าทางสุนทรียะทั้งหมด"[44] ทั้งนี้เพราะว่า การดำรงอยู่ของศิลปะที่ด้อยนั้นหมายถึง การเป็นสิ่งสุนทรียะมิได้กีดกันการที่เป็นสิ่งที่ไม่น่าพอใจหรือสิ่งที่ไม่ดีในเชิงสุนทรียภาพประสบการณ์ทางสุนทรียะจะต้องถูกนิยามโดยเป็นอิสระจากคำอธิบายในเชิงปรากฏการณ์ของสภาวะทางจิตใจหรือความรู้สึกและความหมายที่เกิดขึ้นในฉับพลันทันใด

กู๊ดแมนไม่เห็นด้วย กับ แนวคิดที่ว่าคุณค่าทางสุนทรียภาพ (aesthetic merit) จะต้องมาจากคุณสมบัติที่เป็นหนึ่งเดียวร่วมกับศิลปะที่ดีทั้งหมด เช่น ความงาม จะต้องเป็นคุณสมบัติที่มีอยู่ในทุกๆ ผลงานที่เป็นผลงานที่ดี ใน "Language of Arts" เราจะเห็นว่ามีการเสนอความคิดที่สะท้อนให้เห็นการปฏิเสธที่จะเข้าไปยุ่งเกี่ยวกับเรื่องการตัดสินคุณค่าโดยการใช้เกณฑ์แบบที่ยึดถือกันมา เช่นในบทความ "merit as mean" และในบทความเรื่อง "How buildings mean" กู๊ดแมนเตือนให้เราอย่าสับสนคำถามที่ว่า "ศิลปะที่ดีคืออะไร (What is good art?)" กับ "ศิลปะคืออะไร (What is art?)"[45] การเป็นงานศิลปะมิได้มีนัยว่าเป็นผลงานที่ดีมากไปกว่าการที่ประโยคข้อความจะให้นัยว่าประโยคดังกล่าวนั้นเป็นจริง นอกจากนี้ผลงานศิลปะจำนวนมากก็เป็นผลงานที่มิได้ยอดเยี่ยมแต่ก็ถือว่าเป็นผลงานศิลปะ

ตามความคิดของกู๊ดแมนการกล่าวว่า ผลงานศิลปะชิ้นนั้นเป็นสิ่งที่ดีหรือกล่าวว่าดีเลิศอะไรเช่นนั้นมิได้ให้ข้อมูลอะไรกับเรามากนัก เพราะมิอาจบอกกับเราได้ว่า ผลงานนั้นเป็นสิ่งที่กระตุ้นเร้าอารมณ์ มีพลัง มีชีวิตชีวา หรือถูกออกแบบสร้างมาอย่างประณีตงดงามและบอกกับเราได้น้อยมากว่าอะไรคือคุณภาพเฉพาะที่โดดเด่นของสี รูปทรง หรือเสียงของผลงานชิ้นนั้น ยิ่งไปกว่านั้น ผลงานศิลปะ "มิใช่ม้าแข่ง" และการแสวงหาผู้ชนะมิใช่เป้าหมายพื้นฐานของงานศิลปะ ดังนั้น

---

[43] Ibid., p. 243.

[44] Ibid., p. 255.

[45] เช่นในบทความ Nelson Goodman, "merit as mean"in Art and Philosophy :Symphosium,ed. Sydney Hook (New York: New York University Press,1966), pp. 56-57 และใน Nelson Goodman, Reconceptions in Philosophy and Other arts and sciences (Indiana ,Cambridge: Hackett Publishing Co.,1988), p. 33.

แทนที่การตัดสินคุณค่าของลักษณะเฉพาะของผลงานจะเป็นวิธีการที่นำไปสู่การประเมินคุณค่าสูงสุด การตัดสินคุณค่าทางสุนทรียภาพก็อาจจะถือเป็นวิธีการไปสู่การค้นพบคุณลักษณะเฉพาะได้ กู๊ดแมนกล่าวว่า "ถ้าผู้เชี่ยวชาญบอกกับข้าพเจ้าว่า รูปผลงานศิลปะไซคลาดิค* รูปหนึ่งในสองรูปนั้นมีความงดงามปราณีตมากกว่าอีกรูปหนึ่งซึ่งสำหรับข้าพเจ้าแล้วแทบจะแยกกันไม่ออกเลยทีเดียว สิ่งนี้กระตุ้นข้าพเจ้าให้ค้นหาและอาจจะช่วยให้ข้าพเจ้าพบความแตกต่างที่สำคัญ ระหว่างรูปผลงานทั้งสองได้ [46] เพราะ "เรามิได้เป็นผู้เชี่ยวชาญแล้วจึงจะสามารถแบ่งแยกศิลปะที่ดีออกจากศิลปะที่ด้อย แต่เราเรียนรู้ที่จะจำแนกแยกแยะศิลปะที่ดีออกจากศิลปะที่ด้อยได้ ซึ่งจะทำให้เรากลายเป็นผู้เชี่ยวชาญ เป็นผู้ที่เข้าใจศิลปะและมองทะลุผ่านไปสู่โลกของเรา ความเข้าใจมิใช่การรับเอาความคิดแต่เพียงอย่างเดียวแต่เป็นพันธะผูกมัดในเชิงสร้างสรรค์ เป็นคนที่เข้าใจศิลปะ และเขาเข้าใจโลกของเขาโดยผ่านผลงานศิลปะ"[47]

สำหรับกู๊ดแมนการประเมินค่าที่ไม่อาจคาดเดาได้ช่วยกระตุ้นความอยากรู้อยากเห็น กระตุ้นนำความสนใจของเราไปสู่ผลงานอย่างรอบคอบ เพื่อแสวงหาสิ่งที่ถูกมองข้ามไป การตระหนักรู้ว่าผลงานดังกล่าวมีคุณค่าทางสุนทรียภาพอาจจะช่วยให้เราเข้าใจผลงานได้ดียิ่งขึ้น คุณค่าก็ทำหน้าที่ในเชิงความคิดความเข้าใจเช่นเดียวกับที่อารมณ์ความรู้สึกที่เกิดจากภาพผลงานก็ถูกปรับเปลี่ยนจากการเป็นเป้าหมายไปสู่การเป็นวิธีการที่นำไปสู่ความคิดความเข้าใจ คุณค่าของผลงานศิลปะได้เปลี่ยนจากการเป็นจุดมุ่งหมายไปสู่การเป็นเครื่องมือหรือวิธีการ นั่นคือแทนที่จะเป็นการดูผลงานทัศนศิลป์เพื่อที่จะประเมินคุณค่าของผลงาน เราใช้การประเมินคุณค่าในฐานะที่เป็นแหล่งกำเนิดความคิดความเข้าใจ ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพตามแนวความคิดของกู๊ดแมนกลายเป็นรูปแบบหนึ่งของการสืบค้นทางความคิดความเข้าใจ เป็นแหล่งที่สามารถก่อให้เกิดความรู้ สำหรับกู๊ดแมนการพูดถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเป็นไปในฐานะที่เป็นประสบการณ์ทางความคิดความเข้าใจ และเป็นอิสระจากการอธิบายปรากฏการณ์ของสภาวะจิตหรือความรู้สึกที่

---

* ศิลปะไซคลาดิค (Cycladic art) คือ ศิลปะและอารยธรรมของชนพื้นเมืองในหมู่เกาะไซคลาดิส ทะเลอีเจียน ช่วง 1060-560 ปี ก่อนพุทธศักราช ศิลปะไซคลาดิค ที่มีเหลืออยู่ในปัจจุบัน ได้แก่ ภาชนะดินเผา และตุ๊กตาหินอ่อนที่พบตามหลุมศพ ส่วนมากเป็นตุ๊กตารูปคนและสัตว์ที่ใช้ในพิธีกรรม

[46] กู๊ดแมนพูดถึงเรื่อง "Merit as Means" ในบทความชื่อเดียวกันใน Art and Philosophy: A Symposium. Sydney Hook ed. 1966 pp. 56-57 ซึ่งเนื้อหาหลักถูกนำมาเรียบเรียงใหม่ไว้ใน Languages of Art, : 261-262.

[47] Catherine Z. Elgin and Nelson Goodman , "Changing the Subject" in Analytic Aesthetics,ed. Rishard shusterman (Oxford:Basil Blackwell,1989),p.194.

เกิดขึ้นในทันทีทันใด ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ คือ ประสบการณ์ทางความคิดความเข้าใจ ที่แบ่งแยกได้โดยสภาวะการครอบครองลักษณะเฉพาะทางสัญลักษณ์ และตัดสินโดยเกณฑ์ประสิทธิภาพทางความคิดความเข้าใจ

3.8 ประเด็นการโต้แย้งและข้อวิจารณ์

การโต้แย้งของเบียร์ดสเลย์

ความคิดเรื่องศิลปะในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ของกู๊ดแมนถูกโจมตีในหลายๆ แง่มุม ในที่นี้ขอเสนอประเด็นการโต้แย้งที่มีผลต่อการพิจารณาเรื่องคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานซึ่งนำเสนอโดยเบียร์ดสเลย์ นักปรัชญาร่วมสมัยเดียวกับกู๊ดแมน ประเด็นโต้แย้งระหว่างเบียร์ดสเลย์และกู๊ดแมนเกิดขึ้นครั้งแรกในวารสาร “Erkenntnis” ปี ค.ศ. 1978 เบียร์ดสเลย์โจมตีความคิดของกู๊ดแมนในประเด็นที่เกิดจากการให้ความสำคัญกับสิ่งภายนอกผลงานอันเป็นผลมาจากการที่กู๊ดแมนยืนยันว่า ผลงานศิลปะคือสัญลักษณ์ซึ่งเป็นการทำหน้าที่ในการอ้างอิงถึง เพราะกู๊ดแมนถือว่าความคิดความเข้าใจนั้นเป็นเป้าหมายสำคัญของการชมผลงานศิลปะ ความคิดความเข้าใจที่ผลงานสร้างขึ้นมานั้นเกิดจากจากการทำหน้าที่อ้างอิงของงานศิลปะ ดังนั้น การตัดสินคุณค่าของผลงานศิลปะต้องมาจากความมีประสิทธิภาพทางความคิดความเข้าใจของผลงานที่ทำหน้าที่ในการบ่งชี้ถึงสิ่งที่ภาพผลงานบ่งชี้ถึงได้ดีเพียงไรนั้นเอง ในทางตรงกันข้าม เบียร์ดสเลย์ถือว่า ประสบการณ์ทางสุนทรียะอันเกิดจากการผลงานศิลปะนั้นมีลักษณะที่เป็นการแยกตัวตนออกจากสภาวะแวดล้อมในเชิงความรู้สึกซึ่งหมายถึงการดื่มด่ำอยู่ในสภาวะแห่งการซาบซึ้งกับภาพผลงานนั้น ดังนั้นการอ้างอิงไปถึงสิ่งที่อยู่ภายนอกผลงาน ซึ่งผลงานศิลปะก่อให้เกิดขึ้นมาจึงว่างเปล่าเมื่ออยู่ในสภาวะที่แยกออกไปจากสิ่งต่างๆ ของประสบการณ์ทางสุนทรียะ ทั้งนี้เมื่อการอ้างอิงของผลงานศิลปะเป็นสิ่งที่ว่างเปล่าและไม่สามารถทำหน้าที่ได้ในระหว่างที่อยู่ในห้วงของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ การตัดสินคุณค่าของผลงานศิลปะจึงต้องตัดสินประเมินค่าบนพื้นฐานที่ไม่ได้มาจากการอ้างอิง

ความคิดดังกล่าวปรากฏอีกครั้งในบทความเรื่อง “In Defense of Aesthetic value”[48] เบียร์ดสเลย์เสนอว่า เป้าหมายพื้นฐานของผลงานศิลปะหรือตัวอย่างประเภทผลงานศิลปะ (artkind instance) นั้นมิใช่เพื่อความคิดความเข้าใจในตัวมันเองและเพื่อตัวมันเองดังที่กู๊ดแมนเสนอ แต่เป้าหมายสำคัญของผลงานศิลปะ คือ การทำให้ประสบการณ์ที่มีร่วมกับผลงานศิลปะนั้นเป็นประสบการณ์ทางสุนทรียะ (aestheticizing of experince) เบียร์ดสเลย์ให้เหตุผล 3 ประการในการสนับสนุนข้อโต้แย้งดังกล่าว คือ

ประการแรก เบียร์ดสเลย์เห็นว่าแนวคิดของกู๊ดแมนอธิบายการทำหน้าที่อ้างอิงถึงบางสิ่งบางอย่างของภาพจิตรกรรมนามธรรมได้ไม่เพียงพอ เบียร์ดสเลย์ไม่เห็นว่างานจิตรกรรมนามธรรมซึ่งไม่ได้เป็นตัวแทนของสิ่งใดนั้นจะทำหน้าที่อ้างอิงหรือมีลักษณะทางสัญลักษณ์อย่างไร คุณค่าของงานจิตรกรรมนามธรรมนั้นต้องอธิบายด้วยแนวทางอื่นมากกว่าแทนที่จะอธิบายโดยการทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์ เบียร์ดสเลย์กล่าวว่า “สิ่งที่น่ายินดีอาจจะเป็นการค้นพบภาพผลงานนั้นเองมิใช่การค้นพบสิ่งอื่นๆ โดยผ่านการอ้างอิงของภาพผลงานศิลปะ”[49]

ประการที่สอง เบียร์ดสเลย์พยายามชี้ให้เห็นว่าสิ่งตามธรรมชาติมากมาย เช่น ภูเขาและต้นไม้ ซึ่งมิได้แสดงลักษณะใดๆ ตามระบบสัญลักษณ์ แต่สิ่งต่างๆ เหล่านี้ได้ให้คุณค่าที่เป็นไปในลักษณะเดียวกันกับผลงานศิลปะ ซึ่งความสัมพันธ์ที่เป็นไปในลักษณะเดียวกันนี้สามารถอธิบายได้ในรูปของคุณค่าทางสุนทรียภาพ แต่แทบจะเป็นไปไม่ได้เลยที่จะอธิบายคุณค่าของสิ่งตามธรรมชาติในรูปของคุณค่าทางความคิดความเข้าใจ

ประการที่สาม เบียร์ดสเลย์พยายามชี้ให้เห็นว่า มีตัวอย่างมากมายในการสร้างงานศิลปะที่แสดงให้เห็นว่า แง่มุมทางความคิดความเข้าใจมิได้เป็นลักษณะที่สำคัญของผลงานหรือเป็นเป้าหมายของผลงานศิลปะ เบียร์ดสเลย์ยกตัวอย่าง สิ่งที่เกิดขึ้นในระหว่างที่มีการสร้างผลงานว่าจะสามารถสังเกตได้ถึงการละทิ้งมิติทางความคิดความเข้าใจเพื่อคุณค่าของเป้าหมายอื่น เช่น ในภาพ “Rebecca and Eleazer” ของนิโคลาส์ ปูแซง (Nicolos Poussin) ซึ่งเป็นภาพเล่าเหตุการณ์ตอนหนึ่งตามพระคัมภีร์ของคริสต์ศาสนา เบียร์ดสเลย์อธิบายว่า ในภาพดังกล่าวจิตรกรตัดภาพของอูฐตามพระคัมภีร์ออกจากภาพเขียนเพื่อการสร้างองค์ประกอบของภาพที่ดีกว่าแทนที่จะเขียน

---

[48] Monroe C. Beardsley, “In Defense of aesthetics Value” in Comtemporary Philosophy of Art: READING IN ANALYTIC AESTHETICS, eds. John W. Bender and H.Gene Blocker (New Jersey: Prentice Hall,1993), pp. 402-406.

[49] Ibid., p. 404

ภาพอูฐลงไปภาพซึ่งจะบรรยายสถานภาพที่เป็นแก่นแท้ของมนุษย์ได้ดีกว่า เช่นเดียวกับกรณีของนักเขียนที่ตัดข้อจริงบางอย่างที่มาจากหนังสือพิมพ์ออกไปเพื่อสร้างโครงเรื่องที่กระตุ้นเร้าได้ดีกว่า

นอกจากนี้ เบียร์ดสเลย์ยังแสดงให้เห็นว่า ในความคิดที่กู๊ดแมนเสนอมานั้นมีความไม่สอดคล้องกันบางอย่างกล่าวคือ ถ้ากู๊ดแมนยืนยันว่า ความหมายและการอ้างอิงต่างๆ ถือเป็นแก่นแท้ของผลงานศิลปะก็จะสอดคล้องกับลักษณะที่ทึบแน่นของผลงานศิลปะเมื่อยืนยันถึงคุณสมบัติทางสัญลักษณ์ แต่การยืนยันให้เพ่งเน้นความสนใจที่ลักษณะที่ทึบแน่นของผลงานศิลปะโดยให้ความสำคัญกับผลงานเหนือสิ่งที่ผลงานบ่งถึงและยังคงยืนยันถึงหน้าที่ทางสัญลักษณ์เป็นจุดประสงค์พื้นฐานของงานศิลปะ เบียร์ดสเลย์เห็นว่าลักษณะดังกล่าวย่อมไม่สอดคล้องกันอย่างแน่นอน

ประเด็นคือ คุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานศิลปะเป็นผลมาจากการทำหน้าที่ในการอ้างอิงขององค์ประกอบต่างๆ ของภาพตามความคิดของกู๊ดแมน หรือคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานเป็นผลมาจากเพียงแค่ผลงานนั้นครอบครองคุณสมบัติต่างๆ โดยไม่ต้องอ้างอิงถึงสิ่งใดๆ ดังที่เบียร์ดเลย์เสนอ ถ้าเบียร์ดสเลย์ถือว่า ผลงานศิลปะ เช่น ภาพนามธรรม สามารถให้คุณค่าทางสุนทรียภาพได้ถ้าผลงานนั้นมีลักษณะที่โดดเด่น เช่น การใช้สีที่รุนแรง หรือการรวมตัวกันของเส้นและสีอย่างมีเอกภาพ โดยที่ผู้ชมผลงานนั้นไม่ต้องคิดเชื่อมโยงกับสิ่งที่อยู่ภายนอกผลงานนั้น เช่นเดียวกับสิ่งธรรมชาติอื่นๆ ที่ให้คุณค่าทางสุนทรียภาพโดยไม่ต้องเชื่อมโยงถึงเรื่องความคิดความเข้าใจในผลงานนามธรรมเหล่านั้น ปัญหาที่ตามมาทำให้เราเกิดความสงสัยว่า อะไรคือความแตกต่างระหว่างคุณค่าทางสุนทรียะจากสิ่งธรรมชาติและคุณค่าทางสุนทรียะภาพจากผลงานศิลปะ ผลงานศิลปะจำนวนมากและสิ่งธรรมชาติที่ให้ประสบการณ์ทางสุนทรียะเหล่านั้นสามารถนำผู้ชมไปสู่สภาวะของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพแบบเดียวกันหรือ ผู้วิจัยเห็นว่าข้อโต้แย้งของเบียร์ดสเลย์มีปัญหาอีกประการ กล่าวคือ เราสามารถถามได้ว่า เราจะเกิดอารมณ์ซาบซึ้งกับภาพผลงานนามธรรมได้อย่างไรหากเราไม่เข้าใจว่าผลงานนั้นให้ความสำคัญต่อการแสดงองค์ประกอบที่ถือเป็นทัศนธาตุพื้นฐานของงานทัศน์ศิลป์เป็นสำคัญ ซึ่งเป็นแง่มุมที่ต่างไปจากภาพที่ทำหน้าที่เป็นตัวแทนบอกเล่าเรื่องราวต่างๆ โดยทั่วไป

การที่เราจะเกิดอารมณ์ซาบซึ้งกับผลงานนามธรรมนั้น เราต้องรู้ว่า สิ่งที่เกิดขึ้นในผลงานนามธรรมนั้นกำลังบอกเล่าเรื่องราวที่แสดงถึงความสำคัญของทัศนธาตุพื้นฐานบางอย่างของผลงานศิลปะ เช่น เส้น สี รูปทรง ลักษณะพื้นผิว หรือองค์ประกอบอื่นๆ ซึ่งนั่นก็คือการทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์ในแง่ที่เป็นการแสดงตัวอย่าง และถ้าการจัดองค์ประกอบของทัศนธาตุที่เน้นการกระตุ้นเร้าความรู้สึกจากองค์ประกอบต่างๆ เช่น เส้นหรือสี ทำให้มีการรับรู้ความรู้สึกจากทัศนธาตุพื้น

ฐานของผลงานหรือความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบต่างๆ ลักษณะดังนี้จะเป็นไปได้ก็ต่อเมื่อเราเข้าใจความสำคัญและความหมายของการจัดองค์ประกอบของทัศนธาตุนั้นๆ

การที่บอกว่า เราชื่นชมซาบซึ้งภาพนามธรรมด้วยคุณสมบัติที่มีอยู่ในภาพมีข้อสมมติฐานอยู่แล้วว่า การจัดองค์ประกอบ การครอบครองลักษณะดังกล่าว และการทำหน้าที่อ้างอิง ประกอบรวมกันให้เกิดลักษณะที่น่าชื่นชมได้อย่างไร แม้ว่าจะเป็นภาพที่มิได้แสดงเป็นตัวแทนหรือชี้บ่งถึงสิ่งใดๆ ภาพดังกล่าวจะเป็นภาพผลงานศิลปนามธรรมหรือว่าเป็นงานสถาปัตยกรรมหรือว่าเป็นประติมากรรมรูปทรงอิสระก็อาจจะเห็นได้ว่าภาพมีแง่มุมที่ให้ความสำคัญกับการแสดงตัวอย่างของคุณสมบัติบางอย่างที่ภาพครอบครองไว้ เช่นเส้น สี รูปร่างรูปทรง หรือลักษณะของพื้นผิว และความรู้สึกที่กระตุ้นเร้าความรู้สึกขององค์ประกอบของภาพล้วนแต่เป็นสิ่งที่ผู้ชมต้องมีความเข้าใจจึงจะสามารถชื่นชมกับแง่มุมดังกล่าวของภาพผลงานได้ เพราะฉะนั้นจึงเป็นไปไม่ได้ที่เราจะสามารถซาบซึ้งกับผลงานโดยปราศจากความเข้าใจในผลงานนั้น เพราะอย่างน้อยที่สุดในกรณีของศิลปะนามธรรมต้องรู้ว่าภาพที่ไม่ได้เป็นตัวแทนของสิ่งใดๆ นั้น มีเป้าหมายในการนำเสนออะไร หรือให้ความสำคัญกับทัศนธาตุพื้นฐานทางทัศนศิลป์ที่ประกอบรวมกันขึ้นเป็นภาพศิลปะนามธรรมต่างจากผลงานที่เป็นตัวแทนหรือภาพที่ให้ความสำคัญกับการแสดงออกซึ่งความรู้สึกหรือภาพที่พยายามกระตุ้นเร้าความรู้สึกของผู้ชมอย่างไร

ส่วนในประเด็นที่สองซึ่งเบียร์ดสเลย์กล่าวแย้งว่า สิ่งธรรมชาติและผลงานศิลปะให้คุณค่าทางสุนทรียภาพเช่นกันนั้นโดยที่เราไม่สามารถกล่าวถึงความคิดความเข้าใจเกี่ยวกับสิ่งธรรมชาติได้ ผู้วิจัยเห็นว่า ข้อโต้แย้งดังกล่าวไม่เป็นความจริง เพราะเราสามารถพูดถึงลักษณะ (ที่ก่อให้เกิดอารมณ์ทางสุนทรียภาพด้วยความคิดความเข้าใจ) ที่ถือเป็นองค์ประกอบของทิวทัศน์เบื้องหน้าได้ เราสามารถพูดถึงสิ่งธรรมชาติที่ก่อให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียะแก่เราได้ด้วยความเข้าใจ เช่น พูดถึงบรรยากาศยามเย็นที่พระอาทิตย์กำลังลับขอบฟ้าให้ความรู้สึกอย่างไร เพราะอะไรเราจึงรู้สึกเช่นนั้น เหตุการณ์ดังกล่าวเป็นผลมาจากอะไร ทำไมสีสันที่ปรากฏจึงมีลักษณะเช่นนั้น ในแง่ต่างๆ เหล่านี้เราอาจจะอธิบายได้ในแง่วิทยาศาสตร์ การเกิดขึ้นของปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ เช่นเดียวกับที่เราสามารถสร้างความคิดความเข้าใจจากผลงานแต่ไม่ได้หมายความว่าชุดคำอธิบายจากภาพเหตุการณ์จริงจะสามารถนำมาอธิบายผลงานศิลปะได้ แต่สิ่งที่ยืนยันคือเราสามารถสร้างความคิดความเข้าใจกับผลงานได้ เนื้อหาที่เป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดความคิดความเข้าใจในภาพผลงานและในทิวทัศน์จริงนั้นย่อมแตกต่างกันอย่างแน่นอน และสิ่งนี้เองที่ผู้วิจัยเห็นว่าอาจจะทำให้เราสามารถแบ่งแยกได้ระหว่างอารมณ์สุนทรียภาพที่เกิดจากผลงานศิลปะ และอารมณ์สุนทรียภาพที่เกิดจากสิ่งธรรมชาติ

นอกจากนี้เราสามารถใช้ตัวอย่างเรื่อง “ก้อนหิน” ซึ่งกู๊ดแมนใช้ประกอบการอธิบายใน “when is art?” มาประกอบการอธิบายในกรณีนี้ได้ กล่าวคือ สมมติว่า มีก้อนหินก้อนหนึ่งซึ่งแต่เดิมก้อนหินก้อนนั้นอยู่ข้างทางถนน สมมติว่า ก้อนหินก้อนดังกล่าวนี้มีคุณสมบัติบางอย่างที่สามารถกระตุ้นเร้าให้เกิดอารมณ์ทางสุนทรียะได้ วันหนึ่งมีนักธรณีวิทยามาพบเห็นจึงก้อนหินก้อนนั้นไปจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ทางธรณีวิทยา ก้อนหินก้อนนั้นกลายเป็นสิ่งแสดงตัวอย่างทางธรณีวิทยาที่สามารถแสดงถึงลักษณะและคุณสมบัติของก้อนหินในรูปแบบหนึ่งที่สามารถสร้างความเข้าใจให้ความรู้แก่ผู้สนใจทางธรณีวิทยาได้ในระดับหนึ่ง ต่อมาศิลปินผู้หนึ่งได้นำก้อนหินนั้นไปจัดแสดงเป็นผลงานศิลปะของเขาในห้องแสดงผลงานศิลปะแห่งหนึ่ง ผู้มาชมผลงานต่างก็วิพากษ์วิจารณ์ไปต่างๆ นานาพยายามที่จะตีความผลงานดังกล่าว นักวิจารณ์บางคนพยายามชี้ชวนให้พิจารณาผลงานในฐานะที่เป็นวัตถุทางสุนทรียภาพจากรูปลักษณะของรูปทรง ลักษณะของพื้นผิวที่สามารถกระตุ้นเร้าอารมณ์ความรู้สึกบางอย่าง นักวิจารณ์และผู้ชมต่างก็พยายามแสดงความเห็นกันไปต่างๆ นานา สิ่งที่ต้องการแสดงให้เห็นในที่นี้ก็คือ แม้ว่าจะเป็นสิ่งๆ เดียวกันแต่บริบทที่ต่างกัน เป้าหมายที่นำไปใช้ก็ต่างกัน ย่อมนำมาซึ่งท่าทีที่มีต่อสิ่งนั้นก็ย่อมต่างกัน ความเข้าใจในตัวสิ่งนั้นย่อมต่างกัน ความคิดความเข้าใจต่อก้อนหินก้อนนั้นในแต่ละบริบทแต่ละสถานภาพย่อมมีความแตกต่างกัน ความเข้าใจที่มีต่อก้อนหินนั้นในฐานะที่เป็นสุนทรียะวัตถุตามธรรมชาติย่อมมีความแตกต่างจากการเข้าใจก้อนหินก้อนนั้นในฐานผลงานศิลปะที่สามารถกระตุ้นเร้าอารมณ์สุนทรียะภาพและย่อมเป็นความต่างจากความคิดความเข้าใจที่มีต่อก้อนหินในฐานะที่เป็นตัวอย่างที่ให้ความรู้ทางธรณีวิทยา

ประการที่สาม ผู้วิจัยเห็นว่า การที่เบียร์ดเลย์ยกตัวอย่างการปรับเปลี่ยนข้อเท็จจริงในการสร้างองค์ประกอบหรือลักษณะที่กระตุ้นเร้าอารมณ์สุนทรียะที่ดีกว่า เพื่อแสดงให้เห็นว่ามีเป้าหมายที่สำคัญกว่าการถ่ายทอดความคิดความเข้าใจนั้น ในทางตรงกันข้ามผู้วิจัยกลับมองว่า ในกรณีนี้ยิ่งเป็นสิ่งที่ยืนยันถึงความสำคัญที่จะต้องแสวงหาความคิดความเข้าใจในภาพผลงานดังกล่าวว่าเหตุใดศิลปินจึงต้องสร้างองค์ประกอบของภาพในลักษณะดังกล่าว การสร้างองค์ประกอบที่กระตุ้นเร้าอารมณ์สุนทรียะในภาพนั้นเป็นไปเพื่อเป้าหมายใด สิ่งที่ปรากฏในภาพให้อะไรแก่เราหากเปรียบเทียบกับข้อเท็จจริงได้ นอกจากนี้แล้วตามความคิดของกู๊ดแมนเองก็เป็นเพียงการยืนยันถึงความคิดความเข้าใจในภาพผลงาน มิใช่การพิจารณาข้อเท็จจริงที่มีอยู่ก่อนหน้า ความคิดความเข้าใจที่เบียร์ดสเลย์พูดถึงเป็นคนละประเด็นกับความคิดความเข้าใจที่กู๊ดแมนพูดถึง ความคิดความเข้าใจจากสิ่งที่ปรากฏอยู่ในภาพคือสิ่งที่สำคัญ ความจริงหรือเท็จในภาพอาจตรวจสอบได้กับเหตุการณ์จริงแต่นั้นไม่ใช่ประเด็นสำคัญ เพราะสิ่งที่สำคัญในการพิจารณาผลงานตามความคิดของกู๊ดแมนคือสิ่งที่เกิดขึ้นในภาพ สิ่งที่ปรากฏอยู่ในภาพชี้บ่งถึงอะไร อ้างอิงถึงอะไร

และให้อะไรแก่เรา ความเป็นสัญลักษณ์ของภาพโดยปราศจากองค์ประกอบหนึ่งแตกต่างอย่างไรจากการที่ภาพมีองค์ประกอบบนั้น เช่น ภาพของนโปเลียนกำลังทรงม้าข้ามภูเขาเซนต์เบอร์นาร์ด ซึ่งวาดโดยจิตรกรเอกจากส์ หลุยส์ ดาวิด (Jacque Louis David, 1748-1825) ผู้นำแห่งศิลปะลัทธินีโอ-คลาสลิคของฝรั่งเศส ในภาพดังกล่าวแสดงขนาดรูปร่างของนโปเลียนที่มีสัดส่วนที่ผิดจากความเป็นจริง เราย่อมตั้งคำถามได้ว่า เหตุใดศิลปินจึงมีเจตนาในการวาดเช่นนั้น ศิลปินละทิ้งคุณค่าทางความคิดความเข้าใจหรือซึ่งมิใช่เช่นนั้นแน่นอน ถ้าเราถามว่า ภาพนโปเลียนในรูปลักษณะดังกล่าวเป็นตัวแทนของสิ่งใด ต้องการแสดงความรู้สึกอย่างไร ภาพสื่อความหมายว่าอย่างไร เหตุใดภาพของนโปเลียนจึงมีลักษณะที่ดูสมส่วนมิได้มีลักษณะที่ตรงกับความเป็นจริง เหตุใดภาพจึงแสดงรูปของนโปเลียนในลักษณะอาการท่าทีดังกล่าว คำตอบต่อคำถามเหล่านี้ย่อมสร้างความเข้าใจให้กับเราได้ หากพิจารณาว่าศิลปินต้องการสร้างภาพที่ยกย่องนโปเลียนในฐานะวีรบุรุษที่สงบและเคร่งขรึมอยู่บนหลังม้าที่กำลังคึกคะนอง ท่าทีของอาจกล้าหาญย่อมที่จะต้องปรากฏออกมาในรูปของชายที่มีรูปร่างสมส่วน การค้นหาความหมายของรูปสัญลักษณ์ การค้นหารูปสัญลักษณ์ในภาพเพื่อพิจารณาว่า ภาพดังกล่าวสามารถทำหน้าที่สร้างความคิดความเข้าใจอย่างมีประสิทธิภาพหรือไม่ในการนำเสนอความคิดหรือเป็นรูปสัญลักษณ์ให้กับการแสดงความคิดทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์ดังกล่าว ย่อมเป็นสิ่งสำคัญในการแสดงให้เห็นบทบาทของความคิดความเข้าใจ

ส่วนในประเด็นที่เบียร์ดเลย์พยายามชี้ให้เราเห็นว่ามีความไม่สอดคล้องกันระหว่างความเข้าใจในภาพผลงานนั้นเองกับการที่ภาพสัญลักษณ์สามารถอ้างอิงไปถึงสิ่งภายนอกภาพผลงานนั้น ในประเด็นนี้ผู้วิจัยขอเสนอว่า กู๊ดแมนตระหนักถึงการเป็นสัญลักษณ์ที่มีการอ้างอิงถึงสิ่งภายนอก กู๊ดแมนพยายามอธิบายปัญหาของเรื่องภายนอกและภายในในแง่ที่ว่า ไม่มีขอบเขตที่ชัดเจนที่จะมาแบ่งแยก นอกจากนี้ยังยกตัวอย่าง คำบางคำที่กู๊ดแมนเห็นว่า เป็นคำที่อ้างอิงถึงตัวมันเองมิได้อ้างอิงถึงสิ่งภายนอก แต่ผู้วิจัยเห็นว่า ยังสามารถโต้แย้งได้ว่า มีคำที่อ้างอิงถึงสิ่งอื่นทั้งสัญลักษณ์ทางภาพก็มีลักษณะในแบบเดียวกันด้วย กู๊ดแมนไม่จำเป็นที่จะต้องอ้างเหตุผลดังกล่าว ซึ่งในกรณีนี้ผู้วิจัยเห็นว่าในตัวบทของกู๊ดแมนมีเนื้อหาที่สามารถนำมาตอบประเด็นปัญหาของเบียร์ดสเลย์ได้ กล่าวคือ เมื่อเราพิจารณาว่า การแสดงแทน การแสดงออก และการแสดงตัวอย่างมีความหมายถึงการเป็นตัวแทนของบางสิ่ง มีความสามารถในการอ้างอิงไปถึงสิ่งอื่นๆ ที่อยู่ภายนอกภาพนั้นแต่มิได้หมายความว่าจะมุ่งเน้นให้พิจารณาสิ่งภายนอกแต่เพียงอย่างเดียวหรือให้ความสำคัญกับสิ่งที่อยู่ภายนอกผลงานมากกว่า การเข้าใจความหมายที่ผลงานสื่อออกมาจำเป็นที่จะต้องการเข้าใจสิ่งภายนอกตัวงานหรือสิ่งที่ผลงานเชื่อมโยงอ้างอิงไปถึงนั้นมิได้เป็นตั๋วขาเดียวแต่เป็นตั๋วไป-กลับ กล่าวคือ เมื่อเราต้องการค้นหาความหมายของภาพ เราจะพิจารณาว่า ผลงาน

ดังกล่าวทำหน้าที่ในการอ้างอิงอย่าง มีเส้นทางในการอ้างอิงอย่างไร เป็นสัญลักษณ์ของอะไรได้บ้าง แล้วเราก็หันกลับมาตรวจสอบกับสิ่งที่เกิดขึ้นในภาพ องค์ประกอบต่างๆ ของภาพมีความสัมพันธ์กันอย่างไรกับความหมายที่ภาพสามารถสื่อออกมา ความเข้าใจในผลงานยังคงเพ่งเน้นความสนใจในภาพนั้นเอง แน่นอนว่าลักษณะที่ทึบแน่นและความเต็มเปี่ยมที่สัมพันธ์กันขององค์ประกอบต่างๆ ของผลงานนั้นเองที่ทำให้เราเน้นความสำคัญกับภาพเป็นเป้าหมายหลัก

สิ่งภายนอกเป็นที่มาของผลงานในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ที่เป็นสิ่งที่มีศักยภาพในการชี้บ่งออกไปสู่ที่มา แต่สิ่งที่สำคัญคือภาพสัญลักษณ์เอง นี่คือความแตกต่างประการหนึ่งระหว่าง เครื่องหมายจราจรและภาพเขียน สีแดงของเครื่องหมายจราจรเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายตามกฎจราจรบอกให้เราต้องหยุดรถ เราเห็นสัญลักษณ์แล้วเราปฏิบัติตามแต่เราไม่ได้กลับไปพิจารณาที่ตัวภาพสัญลักษณ์อีก เราเข้าใจความหมายของเครื่องหมายจราจรแล้วทิ้งรูปสัญลักษณ์ไป แต่ในภาพผลงานศิลปะ เมื่อเราหยุดพิจารณาภาพเขียนภาพหนึ่ง เราค้นหาว่าภาพเป็นสัญลักษณ์อย่างไร เราพยายามตีความค้นหาความหมายของภาพแล้วเราก็หันความสนใจมาสู่ภาพเป็นสำคัญ แม้แต่ภาพเขียนที่ชัดเจน เช่น ภาพเหมือนของบุคคลเช่นภาพโมนาลิซ่า เราสามารถพิจารณาภาพในบทบาทของการอ้างอิงได้ทั้งในการบ่งถึงตัวบุคคล ความเป็นปริศนาของรอยยิ้มมีที่มาอย่างไรหรือสื่อถึงอะไร นั่นคือ เราพิจารณาหน้าที่ทางสัญลักษณ์ในเชิงความคิดเพื่อความเข้าใจในผลงานทัศนศิลป์ชิ้นนั้นเอง

ข้อโต้แย้งของชัสเตอร์แมน

ในบทความเรื่อง “The end of Aesthetics Value”[50] ของ ริชาร์ด ชัสเตอร์แมน ซึ่งได้แสดงถึงปัญหาที่สำคัญที่เกิดขึ้นกับการนิยามประสบการณ์ทางสุนทรียภาพของกู๊ดแมน 2 ประเด็น ประเด็นแรกเป็นข้อวิจารณ์ที่ว่าด้วยความคิดของกู๊ดแมนทำให้มิติทางปรากกการณ์ของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพถูกละทิ้งไป ประเด็นที่สอง คือการวิจารณ์ว่า ทฤษฎีของกู๊ดแมนไม่สามารถทำหน้าที่ในการแบ่งแยก สิ่งที่เป็นผลงานศิลปะออกจากสิ่งที่ไม่ใช่ผลงานศิลปะได้อย่างแท้จริง

1.ชัสเตอร์แมนแสดงปัญหาประการที่แรกที่เกิดกับการนิยามประสบการณ์ทางสุนทรียภาพของกู๊ดแมน ในแง่ที่ว่า เมื่อกู๊ดแมนพูดถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพจะกลายเป็น

---

[50] Richard Shusternan, “The end of Aesthetics Value” Journal of Aesthetics and Art Criticism 55 No.1 :29-41.

การพูดถึงในมิติทางความหมาย ความคิดความเข้าใจคือสิ่งที่เกิดขึ้นประสบการณ์ทางสุนทรียภาพนั้น นั่นก็คือ มันทำให้ดูเหมือนว่า กรอบความคิดที่สำคัญ เช่น ความรู้สึกที่สำนึกรู้ในเชิงปรากฏการณ์ของสิ่งต่างๆ โดยที่สุดแล้วกลายเป็นสิ่งที่เกินความจำเป็น กล่าวคือ ถ้าสุนทรียภาพถูกนิยามในรูปของการครอบครองรูปแบบของการเป็นสัญลักษณ์ดังกล่าว ซึ่งโดยแก่นแท้แล้วปราศจากการอ้างอิงถึงความสามารถในการรู้สึกถึงความรู้สึกที่เกิดขึ้นมาในทันทีทันใด และผลที่เกิดขึ้นกับจิตใจ ซึ่งถ้าเป็นเช่นนั้นแล้ว อะไรคือประเด็นของการพูดถึงเกี่ยวกับประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ก็จะเหลือเพียงแค่มิติทางความหมายของภาพในฐานะที่เป็นรูปสัญลักษณ์เท่านั้นเช่นเดียวกับเครื่องหมายจราจร

ชัสเตอร์แมนพยายามให้เหตุผลว่า เหตุใดมโนทัศน์ของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพจะต้องละทิ้งมิติในเชิงปรากฏการณ์นี้ไปพร้อมกับคุณภาพและผลที่เกิดขึ้นกับจิตใจซึ่งเกิดขึ้นโดยฉับพลันของมัน ตัวบทของกู๊ดแมนแสดงถึงข้ออ้างได้ดังนี้คือ ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพโดยแก่นแท้แล้วเป็นสิ่งที่เต็มไปด้วยความหมายและความคิดความเข้าใจโดยผ่านการใช้สัญลักษณ์ต่างๆ ของมัน การใช้สัญลักษณ์ต่างๆ มีนัยถึง การเป็นกระบวนการใช้ความคิด และมีลักษณะที่เคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงในการการประมวลผลข้อมูลต่างๆ ในขณะที่ความรู้สึกในเชิงปรากฏการณ์และผลที่เกิดขึ้นกับจิตใจมีนัยถึงการรับเอาความรู้สึก (passive) และลักษณะที่เกิดขึ้นในทันทีทันใด (immediacy) ไม่สามารถถือเป็นคำอธิบายสำหรับความหมายได้ ดังนั้นประสบการณ์ทางสุนทรียภาพโดยแก่นแท้แล้วไม่สามารถเป็นไปในเชิงปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในทันทีทันใดหรือที่เป็นไปในเชิงที่ก่อให้เกิดผลกระทบต่อจิตใจ ชัสเตอร์แมนพยายามแสดงให้เห็นปัญหาของข้ออ้างดังกล่าวเพื่อรักษามิติเชิงปรากฏการณ์ของประสบการณ์ไว้

ปัญหาประการแรก คือ แม้เราจะยอมรับข้อสมมติฐานทั้งหมด ผลที่ตามมาก็มีเพียงแค่ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเรียกร้องมากกว่าการแสดงลักษณะในเชิงปรากฏการณ์ ซึ่งไม่ใช่ว่าลักษณะในเชิงปรากฏการณ์นั้นไม่ได้เป็นสิ่งสำคัญต่อประสบการณ์ดังกล่าว

ประการที่สองเราสามารถท้าทายข้อสมมติฐานโดยโต้แย้งว่า การสำนึกรู้ในเชิงปรากฏการณ์สามารถหลอมรวมเข้ากับความหมายที่เกิดขึ้นฉับพลันได้ เพราะแม้แต่ความเข้าใจที่เกิดขึ้นในทันทีทันใดโดยที่มีสำนึกรู้ก็เป็นการประมวลผลสิ่งที่สื่อผ่านเพียงแต่มิได้สำนึกรู้ถึงกระบวนการนั้น ซึ่งอาจจะกล่าวได้ว่าจำเป็นต้องอาศัยพื้นความหลังของความคิดพิจารณาโดยตระหนักถึงประสบการณ์ที่ผ่านๆ มา ยิ่งไปกว่านั้น ชัสเตอร์แมนยังกล่าวว่า เราอาจจะโต้แย้งได้ว่า ความรู้สึกในเชิงปรากฏการณ์และผลที่เกิดกระทบต่อจิตใจมีความเกี่ยวพันกับการเกิดขึ้นในทันใดมิใช่เป็น

แค่เพียงการรับเอาความรู้สึก (passive) จากผลงานแต่เพียงอย่างเดียว ในแง่นี้คือการยืนยันลักษณะที่สอดคล้องกับแนวความคิดของเบียร์ดสเลย์ กล่าวคือแง่มุมที่เป็นการซาบซึ้งกับผลงานศิลปะเป็นผลที่เกิดจากการที่ผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานในฐานะที่เป็นผู้กระทำด้วยมิใช่เพียงการปล่อยใจรับแต่สิ่งที่ผลงานสื่อออกมาแต่เพียงอย่างเดียว

ผู้วิจัยเห็นด้วยกับนัยทั้งสองประการที่ซัสเตอร์แมนแสดงออกมา แต่สิ่งที่ผู้วิจัยต้องการย้ำให้เห็นก็คือ ตามความคิดของกู๊ดแมนนั้น กู๊ดแมนมิได้ปฏิเสธการมีอยู่ของคุณค่าทางสุนทรียภาพและความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับจิตใจ แนวความคิดของกู๊ดแมนมิได้ทำให้ผลงานศิลปะปราศจากคุณค่าทางสุนทรียภาพ เพราะความคิดของกู๊ดแมนแสดงถึงการให้ความสำคัญกับอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดจากภาพผลงานและคุณค่าทางสุนทรียภาพในฐานะที่เป็นแนวทางไปสู่ความคิดความเข้าใจ ลักษณะในแง่นี้ย่อมมิใช่การปฏิเสธการมีอยู่ของลักษณะที่เป็นไปในเชิงปรากฏการณ์ทั้งสองประการของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพดังกล่าว ท่าทีของกู๊ดแมนสื่อเพียงความคิดที่ว่า การนิยามผลงานศิลปะนั้นมิอาจนิยามด้วยอารมณ์ความรู้สึกหรือคุณค่าทางสุนทรียภาพเท่านั้นเพราะสิ่งดังกล่าวนี้มีลักษณะที่ไม่แน่นอนและไม่ครอบคลุม ในส่วนของลักษณะทางสุนทรียภาพนั้นกู๊ดแมนก็ปฏิเสธแต่เพียงลักษณะภาวะที่เป็นการแยกตัวตนออกไปสภาพแวดล้อมของประสบการณ์และความคิดที่ว่าประสบการณ์ทางสุนทรียภาพนั้นเป็นผลที่เกิดจากลักษณะที่น่าพึงพอใจเช่น ความงาม มิใช่เป็นการปฏิเสธการมีอยู่หรือปฏิเสธที่จะพูดถึงความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับจิตใจ หรือคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงาน ดังนั้น การพูดถึงอารมณ์ทางสุนทรียภาพจึงมิได้เหลือแต่แง่มุมทางความหมายเพียงด้านเดียวดังที่ซัสเตอร์แมนเข้าใจ อารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับจิตใจในทันทีทันใดที่เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นไม่สม่ำเสมอในผลงานจึงมิใช่ว่าไม่ความสำคัญหรือถูกทิ้งไปแต่ถูกกำหนดไว้ในฐานะที่เป็นแนวทางหนึ่งเช่นเดียวกับคุณค่าที่ผลงานมีให้มีฐานะเป็นแนวทางหนึ่งเพื่อการค้นหาความคิดความเข้าใจจากผลงานนั้น

สิ่งที่ต้องการชี้ให้เห็นก็คือ แนวคิดของกู๊ดแมนไม่ได้ปฏิเสธการมีอยู่ซึ่งมิติเชิงปรากฏการณ์ของมโนทัศน์ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเพียงแต่ท่าทีของกู๊ดแมนมิได้เป็นไปในลักษณะที่แสดงถึงการสร้างความกระจ่างให้กับมโนทัศน์ดังกล่าวเหมือนดังเช่นที่ดิวอี้หรือเบียร์ดสเลย์พยายามที่จะสร้างความชัดเจนให้กับลักษณะของมโนทัศน์ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ท่าทีของกู๊ดแมนเป็นเพียงการจัดให้คุณค่าทางความความคิดความเข้าใจนั้นอยู่เหนือกว่าคุณค่าทางสุนทรียภาพเท่านั้น ซึ่งกู๊ดแมนมิได้จำกัดนิยามความหมายของความรู้หรือความเข้าใจไว้เพียงแค่สิ่งที่แสดงออกมาในรูปของถ้อยแถลงที่จริงแต่แห้งแล้งดังกล่าวเท่านั้น ดังที่กู๊ดแมนกล่าวว่า “ความรู้สึกอ่อน

ไหวต่อสิ่งที่เกิดจากงานศิลปะ ความรู้สึกที่เป็นการตอบสนองของอวัยวะต่างๆ ทั้งหมดมีส่วนร่วมในการประกอบสร้างและแสวงหาความคิดความเข้าใจและตีความสัญลักษณ์ต่างๆ "[51]

2. ปัญหาที่สำคัญของทฤษฎีศิลปะในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ของกู๊ดแมน ไม่ใช่เพียงเพราะว่าทฤษฎีของกู๊ดแมนทอดทิ้งลักษณะในเชิงปรากฏการณ์ของประสบการณ์เหล่านั้น แต่ทฤษฎีของกู๊ดแมนไม่เพียงพอที่จะทำหน้าที่ตามแนวความคิดที่ได้ถูกออกแบบสร้างมาเพื่อที่จะใช้ในการกำหนดแบ่งแยกสิ่งที่เป็นศิลปะออกจากสิ่งที่ไม่เป็นผลงานศิลปะ เพราะว่าการนำเอาทฤษฎีดังกล่าวมาใช้ บ่งว่าเรารู้แล้วว่า เรากำลังพิจารณาสิ่งที่เป็นผลงานศิลปะหรือไม่ แนวเหตุผลที่ซัสเตอร์แมนแสดงก็คือ ตามแนวคิดของกู๊ดแมน สิ่งๆ หนึ่งจะเป็นผลงานศิลปะก็ต่อเมื่อลักษณะในทางสัญลักษณ์ของสิ่งๆ นั้นได้แสดงถึงอาการทางสุนทรียภาพของการเป็นสัญลักษณ์ออกมาอย่างโดดเด่น แต่สิ่งนั้นไม่ได้สวมปลอกแขนหรือแขวนป้ายบอกไว้ว่ามันทำหน้าที่ในเชิงสัญลักษณ์ทางศิลปะดังเช่นที่กู๊ดแมนได้ยกตัวอย่าง ภาพลายเส้นที่มีความคล้ายคลึงกันหรือเหมือนกันอย่างมาก อาจจะบ่งถึงลักษณะที่ "สอดประสานเติมเต็มให้แก่กัน" ที่แสดงแทนภาพของภูเขาอย่างในเชิงศิลปะหรือเป็นเพียงลักษณะที่ชัดเจน เพียงแค่แสดงเป็นตัวแทนผลกำไรในแผนภูมิรูปภาพ แต่เราก็ไม่อาจรู้ได้ว่าสิ่งที่ทำหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ใดมีลักษณะ 'ที่สอดประสานเติมเต็มให้แก่กัน' (repleteness) จนกว่าเราจะรู้ว่าสิ่งดังกล่าวนั้นเป็นผลงานศิลปะหรือเป็นเพียงแผนภูมิรูปภาพ ดังนั้นการทำหน้าที่ในเชิงสัญลักษณ์จึงไม่สามารถถือเป็นพื้นฐานสำหรับการนิยามสถานะภาพทางศิลปะของวัตถุได้

กระบวนการการเข้าใจความหมายในฐานะที่เป็นกิจกรรมทางสุนทรียภาพ อาจมิได้ตั้งคำถามต่อการดำรงบทบาทในสถานะภาพการเป็นผลงานศิลปะ เพราะอาการทางสุนทรียภาพของกู๊ดแมนเป็นเครื่องแสดงเพื่อกำหนดท่าทีที่เราต้องมีต่อผลงานในฐานะที่มองว่าสิ่งนั้นเป็นผลงานศิลปะนั่นคือ ถ้าเราจุดธูปกราบไหว้บูชารูปประติมากรรมนั้นเราก็ไม่ได้ปฏิบัติต่อสิ่งนั้นในฐานะที่เป็นศิลปะ หรือถ้าเรามองผลงานด้วยการเล็งเห็นผลกำไรจากการซื้อขายนั่นก็คือเรากำลังปฏิบัติต่อสิ่งนั้นในฐานะที่เป็นสินค้าที่ให้ผลกำไรมากกว่าที่จะเป็นผลงานศิลปะที่สามารถให้ความคิดความเข้าใจได้ แต่ถ้าหากว่าเราพิจารณาภาพผลงานนั้นเพื่อแสวงหาความคิดความเข้าใจตามลักษณะที่ปรากฏในภาพ เราพยายามหาความหมายของรูปสัญลักษณ์ที่ทึบแน่นนั้น ตามแนวทางที่กู๊ดแมนเสนอ นั่นก็คือท่าทีที่เราควรมีต่อสิ่งที่เราเชื่อว่าเป็นผลงานศิลปะ ซึ่งในแง่นี้ข้อโต้แย้งของซัสเตอร์แมนย่อมเป็นจริง แต่ก็เป็นจริงเพียงบางส่วนและนั่นก็เป็นสิ่งที่กู๊ดแมนตระหนักอยู่แล้ว เพราะอาการทางสุนทรียภาพของกู๊ดแมนเป็นเพียงเครื่องชี้แสดงว่าท่าทีที่เราควรมีต่อสิ่งนั้นควรจะเป็นไป

---

[51] Goodman, Languages of Art, : 259,265

ในแนวทางใด ในฐานะที่เป็นผลงานศิลปะ แต่การตัดสินว่าสิ่งนั้นเป็นหรือไม่เป็นผลงานศิลปะหรือการตัดสินว่า ควรพิจารณาสิ่งนั้นด้วยการตระหนักถึงท่าทีอาการทางสุนทรียภาพหรือไม่นั้นในแนวความคิดของกู๊ดแมนสามารถอธิบายด้วยแนวคิดเรื่อง “ประวัติการสร้างสรรค์” (History of production) ซึ่งปรากฏอยู่ในบทที่สามของ “Languages of Art”

กู๊ดแมนกล่าวถึง “ประวัติการสร้างสรรค์” เพื่อใช้ในการตรวจสอบผลงานที่แท้จริงและผลงานปลอมแปลง สำหรับกู๊ดแมนการตรวจสอบการสร้างสรรค์จะช่วยทำให้เราสามารถแบ่งแยกได้ระหว่างสิ่งที่เป็นผลงานที่แท้และสิ่งที่เป็นงานปลอมแปลง แม้ว่าจะมีรูปลักษณ์ภายนอกในแบบอย่างเดียวกันหรือมีความคล้ายคลึงกันทุกประการ เช่นเป็นภาพวาดเหมือนกัน มีความคล้ายคลึงกันทั้งทางเทคนิคและเนื้อหาที่แสดงออกมา แต่การตรวจสอบด้วยประวัติการสร้างสรรค์จะทำให้สามารถเราสามารถแบ่งแยกได้ว่า สิ่งใดเป็นผลงานศิลปะที่เราควรพิจารณาด้วยการตระหนักถึงลักษระของอาการทางสุนทรียภาพ และผลงานใดที่เราไม่ต้องปฏิบัติด้วยท่าทีดังกล่าว เพราะเป็นเพียงงานปลอมแปลงหรือเป็นผลงานที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อจุดประสงค์อื่น

ดังนั้น ในแง่นี้ข้อโต้แย้งที่ชัสเตอร์แมน แสดงออกมานั้นเป็นสิ่งที่กู๊ดแมนได้เสนอแนวทางในการพิจารณาและตระหนักถึงอยู่แล้ว แต่ผู้วิจัยเห็นว่ามีปัญหาหนึ่งที่ตามมา กล่าวคือ แม้ว่าประวัติการสร้างสรรค์จะมีความสามารถในการแบ่งแยกระหว่างสิ่งที่เป็นผลงานศิลปะที่แท้จริงออกจากสิ่งที่เป็นงานปลอมแปลงได้ หรือสามารถทำให้เราแบ่งแยกผลงานที่เราควรพิจารณาด้วยการตระหนักถึงอาการทางสุนทรียภาพของผลงานเช่นภาพลายเส้นของโฮคุไซแยกออกจากลักษณะที่ตรงกันข้ามกันของภาพลายเส้นที่เป็นกราฟแสดงอัตราการเต้นของหัวใจหรือเส้นกราฟแสดงการซื้อขายแลกเปลี่ยนเงินตราในตลาดหลักทรัพย์ การรู้ที่มาของผลงานหรือการรู้ประวัติการสร้างสรรค์จะทำให้เราเข้าใจถึงการแบ่งแยก ภาพที่เกิดจากการใช้สีขัดเขี่ยของช้างและของลิง หรือผลงานของผู้ป่วยทางจิต ออกจากสิ่งที่เราเชื่อว่าเป็นผลงานศิลปะได้

การเข้าใจงานศิลปะอาจมิได้มีอำนาจในการแบ่งแยก แต่ช่วยอธิบายการแบ่งแยกสนับสนุนการปรับทัศนคติ สิ่งที่กู๊ดแมนปฏิเสธมิใช่แค่เพียงการนิยามศิลปะด้วยคุณสมบัติเฉพาะอย่าง เช่น อารมณ์ หรือคุณค่า หรือประสบการณ์ทางสุนทรียภาพอย่างที่เบียร์ดสเลย์เสนอ แต่เป็นการปฏิเสธคำถามที่ว่า ศิลปะคืออะไร แต่ปัญหาที่ผู้วิจัยต้องการแสดงให้เห็นในที่นี้ก็คือ ถ้าความหมายของภาพเกิดจากการอ้างอิงจากองค์ประกอบต่างๆ ตามที่ปรากฏอยู่ในภาพ หรือความคิดความเข้าใจที่เกิดจากการตระหนักถึงการอ้างอิงไปถึงอะไรบางสิ่งบางอย่างของผลงานสามารถสูญสิ้นไปจากผลงานเพียงเพราะการใช้ “ประวัติการสร้างสรรค์” มาพิจารณาผลงานหนึ่ง ซึ่งมีผล

ทำให้ผลงานนั้นกลายเป็นงานปลอมแปลง ภาพดังกล่าวไม่สามารถให้ความคิดความเข้าใจแก่ผู้ชมได้หรือ

ความคิดเรื่อง "ประวัติการสร้างสรรค์" ในตัวบทของกู๊ดแมนพาดพิงถึงการพิจารณาเรื่องการปลอมแปลงผลงานของ จาน เฟร์เมร์ (Jan Vermeer, 1632-1675) จิตรกรชาวดัช โดยจิตรกรชื่อ ฟาน มีเกเรน (Van Meegeren, 1889-1947) ภาพของมีเกอเรนถือว่าเป็นงานปลอมแปลง แต่สิ่งที่ปฏิเสธไม่ได้คือ ภาพปลอมแปลงของมีเกอเรนก็เป็นภาพที่มีศักยภาพในการสื่อความหมาย ถ้าให้ความสำคัญกับการเป็นสัญลักษณ์ที่ให้คุณค่าทางความคิดความเข้าใจ ภาพปลอมแปลงก็เป็นภาพที่ประกอบสร้างขึ้นมาจากองค์ประกอบต่างๆ ทางทัศนธาตุของศิลปะ องค์ประกอบที่ทำให้ภาพนั้นเป็นภาพสัญลักษณ์ที่สามารถสื่อความหมายได้เช่นกัน ดังนั้นภาพปลอมแปลงเป็นภาพผลงานที่เราสามารถตีความเพื่อความเข้าใจได้เช่นกัน ประวัติการสร้างสรรค์อาจจะมีศักยภาพในการแบ่งแยกความเป็นศิลปะออกจากความไม่เป็นงานศิลปะ (เป็นเพียงแต่กรอบความคิดที่จะนำมาใช้ในการวิเคราะห์ภาพเหล่านั้น) แต่ผู้วิจัยเห็นว่าประวัติการสร้างสรรค์ไม่มีศักยภาพในการกีดกันหรือห้ามไม่ให้เราแสวงหาความเข้าใจจากผลงานที่เป็นสิ่งปลอมแปลงนั้น หรือแม้แต่ภาพที่ไม่ได้มีเจตนาที่จะถ่ายทอดความคิดใจ หรือภาพที่มีรูปแบบคล้ายคลึงกับงานศิลปะ เช่น ภาพที่ช้างหรือลิงใช้สีขีดเขี่ยขึ้นมาบนเฟรมผ้าใบแล้วถูกนำมาจัดแสดงไว้ในห้องแสดงภาพ เราก็สามารถชื่นชมกับองค์ประกอบที่เกิดขึ้นภายในภาพด้วยความคิดพิจารณาแง่มุมที่สีสันแต่ละเส้นสีสอดประสานกันโดยเทียบเคียงกับหลักการจัดองค์ประกอบศิลป์โดยที่ไม่ต้องพาดพิงถึงเจตนาของศิลปิน การรู้ว่าภาพดังกล่าวเกิดขึ้นมาจากการใช้สีขีดเขี่ยลงไปของช้างและลิง ไม่น่าจะมีความขัดแย้งใดๆ กับการวิเคราะห์วิจารณ์สร้างความเข้าใจต่อความสัมพันธ์สิ่งที่มีอยู่ในภาพที่ถือเป็นแบบอย่างหรืออาจจะเป็นแนวทางสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบใหม่ขึ้นมา ซึ่งเป็นการวิเคราะห์การสื่อความหมายของภาพโดยอิงกับหลักการตีความที่ยึดเอาการปรากฏขององค์ประกอบในภาพเป็นสำคัญโดยมิต้องอ้างอิงถึงภาวะทางจิตหรือเจตนาของผู้สร้างงานเลย แต่ในกรณีของผลงานของผู้ป่วยทางจิต ซึ่งแพทย์ผู้รักษาใช้การวาดภาพมาช่วยในการบำบัดรักษา ผลงานย่อมถูกนำไปวิเคราะห์เพื่อทำความเข้าใจกับความหมายที่ผลงานนั้นสื่อออกมาตามหลักวิชา ด้วยความเชื่อที่ว่าผลงานคือการปลดปล่อยหรือระบายออกสิ่งที่ถูกกดทับไว้ในจิตใต้สำนึก การเข้าใจความหมายของภาพจะทำให้เข้าใจกับสภาพจิตใจของผู้ป่วยได้ซึ่งจะช่วยเป็นแนวทางในการกำหนดการรักษาได้ หรือแม้แต่ภาพวาดของเด็ก ครูผู้สอนที่ตระหนักถึงความสำคัญของการสร้างสรรค์ของเด็กย่อมพยายามแปลความหมายของผลงานจากรูปร่างรูปทรง แนวคิดของเด็ก ตลอดจนเทคนิคและวิธีการสร้างผลงานย่อมเป็นสิ่งที่สามารถศึกษาและทำความเข้าใจได้ เพื่อที่จะเข้าถึงโลกที่พวกเขาสร้างสรรค์ขึ้นมา สิ่งที่ต้องการแสดงก็คือภาพต่างๆ เหล่านี้เป็นผลงานที่เราสามารถตีความสร้าง

ความเข้าใจต่อการดำรงอยู่ของภาพเหล่านี้ได้ แม้ว่าภาพเหล่านี้จะไม่ใช่ผลงานศิลปะตามความหมายที่เราพยายามกำหนด แต่ก็เป็นผลงานที่มีศักยภาพในการทำหน้าที่อ้างอิงตามแนวความคิดของกู๊ดแมน

ผู้วิจัยคิดว่านัยที่ตามมาไม่น่าที่จะขัดแย้งกับแนวคิดหลักของกู๊ดแมนที่ต้องการหลอมรวมเข้ากับโลกโดยผ่านความคิดความเข้าใจจากผลงานซึ่งเป็นสิ่งที่เต็มไปด้วยความหมายและต้องการการตีความ ความคิดที่เกิดขึ้นจากการค้นหาความหมายที่ผลงานสื่อออกมาไม่ว่าผลงานนั้นจะเป็นผลงานศิลปะหรือไม่ย่อมสร้างความเข้าใจบางอย่างให้กับผู้รับรู้ความหมายนั้นๆ

แม้ว่ากระบวนการการเข้าใจความหมายของผลงานทัศนศิลป์ในฐานะที่เป็นกิจกรรมทางสุนทรียภาพมิได้ตั้งคำถามต่อการดำรงบทบาทในสถานะภาพของการเป็นผลงานศิลปะ เพราะท่าทีดังกล่าวเป็นผลมาจากการที่เรารับรู้ถึงประวัติการสร้างสรรค์หรือเรารู้อยู่แล้วว่าสิ่งนั้นเป็นผลงานศิลปะ สิ่งที่เราต้องกระทำ ท่าทีที่เราต้องมีต่อผลงานในฐานะที่เป็นผลงานศิลปะก็คือ การตีความความหมายของผลงานนั้น ในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ที่สามารถสื่อความหมายได้จากการทำหน้าที่อ้างอิง และนี่คือท่าทีที่เราต้องมีต่อผลงานเช่นเดียวกับในกรณีของผลงานศิลปะที่เรียกว่า สิ่งเก็บตก (founded object) หรือในกรณีของมโนทัศน์ศิลป์ (conceptual art) ในแง่นี้เราจะเห็นภาพที่สอดคล้องกันระหว่างกู๊ดแมนและเบลล์ แนวความคิดที่เบลล์และกู๊ดแมนเสนอออกมาต่างก็สะท้อนให้เห็นถึงความพยายามที่จะเสนอแนวทางเพื่ออธิบายการดำรงสถานะภาพของสิ่งที่ทั้งคู่เชื่อว่าเป็นผลงานศิลปะซึ่งเป็นผลงานที่มีความแตกต่างจากสิ่งที่คนในยุคสมัยเดียวกันให้ค่าว่าเป็นงานศิลปะ เป็นผลงานที่มีรูปแบบในการนำเสนอแตกต่างออกไปจากสิ่งที่คนในสังคมรับรู้

ในขณะที่เบลล์พยายามให้เหตุผลสนับสนุนผลงานเซซานน์ ศิลปินกลุ่มโพสต์อิมเพรสชันนิสม์ ในแง่ที่ว่าเป็นผลงานที่แสดงถึงรูปแบบของผลงานที่ให้ความสำคัญกับรูปทรง และองค์ประกอบต่างๆ ของผลงานโดยพิจารณาจากทัศนธาตุพื้นฐานซึ่งผูกโยงกับ มโนทัศน์เรื่อง ‘รูปทรงที่มีนัยสำคัญ’ แนวความคิดของกู๊ดแมนก็แสดงออกท่าทีเดียวกันในการนำมาใช้เพื่ออธิบายการดำรงอยู่ของผลงานประเภทที่เรียกว่า ‘สิ่งเก็บตก’ สิ่งเก็บตกซึ่งเป็นรูปสัญลักษณ์ประเภทหนึ่งที่สามารถสื่อความหมายได้และต้องการการตีความ ผลงานของเซซานน์เป็นที่มาของผลงานศิลปะนามธรรมที่พัฒนาตามมาในภายหลังกลายเป็นรูปสัญลักษณ์ของระบบสัญลักษณ์ทางศิลปะอีกระบบหนึ่งที่ต้องใช้วิธีการตีความความหมายเพื่อเข้าถึงในรูปแบบที่แตกต่างออกไป เป็นระบบสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายจากการทำหน้าการอ้างอิงด้วยการแสดงตัวอย่าง เป็นการแสดงตัวอย่างของการประกอบรวมตัวของเส้น สีและรูปทรง ที่ต้องอาศัยความเข้าใจในความสัมพันธ์ แบบอย่าง และรูป

ทรงที่เกิดขึ้นในภาพผลงานโดยไม่ต้องผูกโยงกับมโนทัศน์เรื่องรูปทรงที่มีนัยสำคัญที่เร้นลับอีกต่อไป ซึ่งในการยืนยันถึงการซาบซึ้งจากผลงานดังกล่าวก็เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้ แต่ความซาบซึ้งดังกล่าวก็จะต้องเป็นผลมาจากความคิดความเข้าใจในผลงานนั้น

ผู้วิจัยเห็นว่า ทรรศนะของกู๊ดแมนทำให้เราตระหนักว่า ศิลปะที่มีรูปแบบที่แตกต่างกันมากมายหลากหลายนั้น อยู่ภายใต้กฎเกณฑ์เดียวกัน นั่นคือต่างก็เป็นรูปสัญลักษณ์ที่ทำหน้าอ้างอิงไปถึงสิ่งต่างๆ แต่มิได้หมายความว่าระบบสัญลักษณ์ทางภาพนั้น มีเพียงระบบเดียวซึ่งแปลว่ารูปสัญลักษณ์ทั้งหลายสามารถตัดสินตีความแบบเดียวกันหรือกำหนดได้แน่ชัด ซึ่งไม่ใช่เช่นนั้นแน่นอน ศิลปะที่สร้างขึ้นมาตามอุดมการณ์ของลัทธิหนึ่งก็มีรูปแบบการสื่อความหมายตามแนวทางของลัทธินั้น ความหมายของผลงานย่อมขึ้นอยู่กับบริบททางวัฒนธรรม บริบททางประวัติศาสตร์และเป้าหมายในการสร้างสรรค์ผลงานนั้นด้วย ในเบื้องต้นแม้ไม่อาจกำหนดให้ชัดเจนได้ แต่ก็สามารถนำมาเทียบเคียงกันเพื่อค้นหาความหมายที่ผลงานนั้นสามารถสื่อออกมาได้ทรรศนะของเนลสัน กู๊ดแมน ทำให้เราตระหนักว่า การที่เราจะเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานนั้น มิได้มีแนวทางในการเข้าถึงเพียงแนวทางเดียว เฉกเช่นเดียวกับที่ภาษามีหลายภาษา ศิลปะก็มีภาษาหลายภาษา ความสำคัญของการเข้าใจทำให้มิได้ยึดติดว่าภาษาของศิลปะคือความงามหรือเป็นภาษาที่มุ่งเน้นแต่รูปทรง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

การเข้าใจความหมายและการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียะ

4.1 การเข้าใจความหมาย

การศึกษาแนวความคิดของกู๊ดแมนในบทที่ผ่านมาซึ่งเสนอให้พิจารณาผลงานทัศนศิลป์ในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ที่สามารถสื่อความหมายให้ความคิดความเข้าใจได้ การพิจารณาผลงานด้วยท่าทีที่ตระหนักถึงลักษณะเฉพาะในการอ้างอิงรูปแบบต่างๆ ของผลงานศิลปะสามารถนำมาใช้สนับสนุนสมมติฐานในของการศึกษาครั้งนี้ที่ว่า “การพิจารณาทัศนศิลป์ในฐานะที่เป็นระบบภาษาหรือสัญลักษณ์ระบบหนึ่งที่สามารถสร้างความเข้าใจในความหมายของงานทัศนศิลป์ได้ ความเข้าใจดังกล่าวจะช่วยให้เข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียะของงานทัศนศิลป์ได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น” สมมติฐานดังกล่าวสามารถพิจารณาได้เป็นสองส่วนคือ ในส่วนแรกเป็นการสร้างความเข้าใจต่อแง่มุมทางความคิดความเข้าใจของผลงานศิลปะ ในแง่ที่ว่า ทัศนศิลป์เป็นระบบภาษาหรือสัญลักษณ์ระบบหนึ่งที่สามารถเรียนรู้และเข้าใจได้ ซึ่งให้คุณค่าทางความคิดความเข้าใจ (cognitive value) ได้ นอกเหนือจากการถ่ายทอดคุณค่าทางสุนทรียภาพ (aesthetic value) ส่วนอีกประเด็นหนึ่งนั้นเป็นวัตถุประสงค์หลักในการศึกษาครั้งนี้ นั่นคือ “การพิสูจน์ว่าการเข้าใจความหมายของงานทัศนศิลป์ช่วยให้เข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียะได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น”

ผู้วิจัยจะแสดงเหตุผลเพื่อยืนยันข้อสมมติฐานในบทนี้ แต่ในส่วนแรกนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าจำเป็นที่จะต้องนำประเด็นบางประเด็นในสมมติฐานส่วนแรกมาอภิปรายเพราะมีความสำคัญต่อการพิสูจน์ประเด็นหลักของการศึกษาตรั้งนี้ กล่าวคือ สิ่งที่เราพยายามสร้างความเข้าใจในประสบการณ์ทางสุนทรียภาพตามแนวคิดของกู๊ดแมนคือ การทำหน้าที่เชิงอ้างอิงที่มีความแตกต่างและหลากหลายของรูปสัญลักษณ์นั้น แนวความคิดของกู๊ดแมนยืนยันถึงความคิดความเข้าใจซึ่งเกิดจากการตระหนักถึงการทำหน้าที่อ้างอิงของรูปสัญลักษณ์ เป็นภาพที่ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของบางสิ่งบางอย่าง เป็นภาพที่แสดงออกถึงคุณสมบัติบางอย่างทั้งที่เป็นไปในเชิงอารมณ์ความรู้สึกและที่มิได้เป็นไปในเชิงความรู้สึก หรือเป็นภาพที่ทำหน้าที่เชิงอ้างอิงโดยการแสดงตัวอย่างคุณสมบัติบางอย่างที่มีปรากฏอยู่ในภาพหรืออาจจะเป็นการแสดงตัวอย่างในเชิงอุปมา ประกอบกับการตระหนักถึงลักษณะอาการทางสุนทรียภาพ ซึ่งได้แก่ การเป็นระบบสัญลักษณที่มีความทึบแน่นทั้งในเชิง

โครงสร้างความสัมพันธ์ของรูปสัญลักษณ์ และทึบแน่นในเชิงความหมาย การแสดงตัวอย่างของรูปสัญลักษณ์ ลักษณะที่แต่ละแง่มุมของรูปสัญลักษณ์ต่างก็สอดประสานเติมเต็มให้แก่กันอย่างสัมพันธ์กัน และการอ้างอิงที่ซับซ้อนและหลากหลายของรูปสัญลักษณ์ ลักษณะอาการเหล่านี้เป็นลักษณะเฉพาะของระบบสัญลักษณ์ทางศิลปะตามแนวความคิดของกู๊ดแมนที่ทำให้ท่าทีที่เรามีต่อผลงานมีความใกล้เคียงกับกิจกรรมของนักถอดรหัสที่พยายามถอดรหัสความหมายของรูปสัญลักษณ์ ในแง่นี้ ประสบการณ์ที่เรามีร่วมกับผลงานศิลปะจึงเป็นประสบการณ์ทางความคิดความเข้าใจอันเป็นผลมาจากลักษณะเชิงรหัสของรูปสัญลักษณ์ที่ต้องการการตีความ

ปัญหาประการหนึ่งที่เกิดขึ้นคือ รูปสัญลักษณ์ของศิลปะไม่มีการประมวลความหมายของรูปสัญลักษณ์เหมือนดังเช่นการประมวลความหมายของคำหรือรูปสัญลักษณ์ทางภาษา ดังนั้นการกล่าวอ้างว่า เราสามารถเข้าใจความหมายของผลงานอย่างถูกต้องจะเป็นไปได้อย่างไร นอกจากนี้เราจะเห็นได้ว่า ถึงแม้ว่ารูปสัญลักษณ์ทางภาษาจะมีการประมวลความหมายที่แปลออกมาได้ แต่ลักษณะที่ลื่นไหลของภาษาที่เกิดขึ้นก็ทำให้มีปัญหาในการทำความเข้าใจกับคำนั้นๆ ลักษณะเดียวกันนี้เองก็เกิดขึ้นกับรูปสัญลักษณ์ของผลงานศิลปะ ความหมายของรูปผลงานศิลปะยิ่งมีความไม่ชัดเจนและลื่นไหลยิ่งกว่ารูปสัญลักษณ์ทางภาษา ในแง่นี้รูปสัญลักษณ์ในระบบสัญลักษณ์ของศิลปะมีความสากลน้อยกว่าในระบบอื่นๆ รูปสัญลักษณ์ที่ใช้ในภาพเขียนของศิลปินคนหนึ่ง เช่น วัว ม้า ดอกไม้ ผู้หญิง ในภาพเขียนของปิกัสโซ ล้วนเป็นรูปสัญลักษณ์ที่ศิลปินผู้นั้นสามารถกำหนดความหมายขึ้นเองและเป็นรูปสัญลักษณ์ที่ใช้ต่างจากศิลปินคนอื่นๆ ภาพเขียนตามอุดมคติแบบหนึ่ง เช่น ตามอุดมคติของลัทธิเหนือจริงก็มีการกำหนดสร้างความหมายใหม่ให้กับรูปสัญลักษณ์ทำให้การสื่อความหมายของผลงานต่างไปจากผลงานที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาตามอุดมคติของลัทธิทางศิลปะที่ต่างออกไป ลักษณะการให้ความหมายใหม่แก่ผลงานเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเป็นปกติในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ แต่สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนก็คืออย่างน้อยที่สุดเราเห็นว่า รูปสัญลักษณ์เหล่านี้เป็นรูปสัญลักษณ์ที่เราสามารถเข้าใจได้ว่าแต่ละรูปสามารถสื่อความหมายได้ และการที่เรารู้ว่าแต่ละรูปสื่อความหมายได้ต่างกันยิ่งทำให้เราใส่ใจต่อการพิจารณาผลงานในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายได้

การยืนยันว่าทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของระบบสัญลักษณ์ที่สามารถเรียนรู้และเข้าใจความหมายได้นั้นนำไปสู่คำถามที่ว่า **เราเรียนรู้อะไร เรียนรู้อย่างไร และเข้าใจความหมายของรูปสัญลักษณ์ได้อย่างไร** ถ้าระบบสัญลักษณ์ทางศิลปะที่เป็นส่วนหนึ่งของระบบสัญลักษณ์ที่มีความทึบแน่นในเชิงโครงสร้างความสัมพันธ์ของรูปสัญลักษณ์ ความทึบแน่นในเชิงความหมายและลักษณะที่แต่ละแง่มุมของรูปสัญลักษณ์ต่างก็สอดประสานเติมเต็มให้แก่กันอย่างสัมพันธ์กัน

ประการแรก แนวคิดของกู๊ดแมนยืนยันให้เรา '**อ่าน**' ผลงานเช่นเดียวกับที่เราอ่านบทกวี และเราจะต้องมีศักยภาพในการอ่านนั้น นั้นคือ ในประเด็นแรก เราต้องเรียนรู้วิธีที่การอ่านผลงานนั้น เราต้องเรียนรู้ระบบภาษาของผลงานทัศนศิลป์เหมือนดังเช่นที่เราเรียนรู้ภาษาต่างประเทศเพื่อที่จะอ่านภาษาที่ต่างไปจากเราให้เข้าใจ การอ่านความหมายของภาพมิได้มีการแปลหรือเข้าใจได้ในลักษณะเดียว สัญลักษณ์ของผลงานมิได้มีเพียงรูปแบบเดียว กล่าวคือ ผลงานที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาตามลัทธิหนึ่งก็มีการสื่อความหมายตามแนวคิดและเป้าหมายของลัทธิทางศิลปะนั้นๆ การอ่านความหมายของผลงานตามลัทธิเซอเรียลิสม์ก็มีวิธีการอ่านต่างจากผลงานตามลิทธิคิวบิสม์ หรือลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ เช่นเดียวกับที่ภาษาต่างประเทศก็มิได้มีเพียงแค่ภาษาอังกฤษภาษาเดียว ยังมีภาษาจีน หรือภาษาฝรั่งเศสอีกด้วย การที่เราจะสามารถอ่านภาษาต่างประเทศแต่ละภาษาได้นั้น เราต้องเรียนรู้ระบบภาษา การให้ความหมาย ไวยากรณ์และลักษณะอื่นๆ ที่จำเป็นต่อการอ่านภาษานั้นเช่นเดียวกันกับระบบภาพสัญลักษณ์ของผลงานศิลปะ ในแง่นี้ทำให้เราเห็นความคล้ายคลึงกันประการหนึ่ง กล่าวคือ รูปสัญลักษณ์สามารถสื่อความหมายได้ตามกฎเกณฑ์และเป้าหมายในการสร้างผลงานหรืออุดมการณ์ของลัทธิทางศิลปะหรือปัจเจกบุคคลนั้นๆ

การอ่านผลงานถือเป็นส่วนสำคัญเพื่อสร้างความคิดความเข้าใจต่อผลงาน เพราะคุณค่าของผลงานศิลปะตามความคิดของกู๊ดแมน คือ คุณค่าทางความคิดความเข้าใจซึ่งเกิดมาจากการที่เราสามารถอ่านผลงานได้ กู๊ดแมนใช้คำว่า 'อ่าน' ในการพิจารณาผลงานโดยเทียบกับการอ่านบทกวี ซึ่งนอกจากเข้าใจความหมายตามที่ปรากฏแล้วเรายังต้องใช้จินตนาการในการอ่านนั้นด้วย เพื่อสร้างความเข้าใจต่อความหมายของภาพที่อ้างอิงไปสู่ที่มาของสิ่งที่ปรากฏ ซึ่งสอดคล้องกับการที่กู๊ดแมนอธิบายความหมายของคำว่า อ่าน ว่าใช้ในความหมายของการตีความ ซึ่งนอกจากจะเป็นการตีความแล้วยังมีความหมายรวมถึง การตระหนักถึงความสัมพันธ์ที่ยากเข้าใจ การแบ่งแยกที่ประณีตและชัดเจนซึ่งเป็นการแบ่งแยกระหว่างระบบสัญลักษณ์และรูปสัญลักษณ์ที่อยู่ภายใน และเป็นการสร้างความชัดเจนระหว่างสิ่งที่รูปสัญลักษณ์บ่งถึงและสิ่งที่รูปสัญลักษณ์แสดงเป็นตัวอย่าง

การตีความรูปสัญลักษณ์ผลงานศิลปะในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์สำหรับกู๊ดแมนได้เปลี่ยนแปลงภาระหน้าที่ในการตีความ การตีความมิใช่การคาดเดาทางจิตวิทยาอีกต่อไป การตีความไม่จำเป็นที่จะต้องหยั่งลงไปในจิตใจของศิลปินหรือนักวิจารณ์หรือผู้ชม การตีความมีความใกล้เคียงกับการถอดรหัสมากกว่า กล่าวคือ เป็นการถอดรหัสสัญลักษณ์ที่ได้ถูกประกอบสร้างขึ้นมาและความหมายก็มิได้เด่นชัดขึ้นมาในทันทีทันใด ลักษณะในเชิงรหัสของภาพสัญลักษณ์นั้นอาจทำให้ต้องใช้ความรอบครอบและตระหนักถึงบทบาทของรูปสัญลักษณ์ที่สามารถก่อให้เกิดการอ้างอิงที่

หลากหลายได้ ผู้ตีความจำเป็นต้องเรียนรู้ความต่างของรูปสัญลักษณ์ที่มีความคล้ายคลึงกันในแต่ละผลงานที่มีความเกี่ยวเนื่องกัน ซึ่งต้องใช้ความสังเกตประกอบกับการเรียนรู้วิธีการตีความที่ต้องฝึกฝนและปฏิบัติใช้เพื่อให้เกิดความเชี่ยวชาญสามารถแบ่งแยกความต่างของรูปสัญลักษณ์ได้ กู๊ดแมนเปรียบเทียบกรณีนี้กับการแบ่งแยกความแตกต่างระหว่างฝาแฝดที่เราจะแยกความแตกต่างได้หรือจำได้ก็จะต้องใช้ความใกล้ชิดและความคุ้นเคย เช่นกันการที่จะแบ่งแยกความต่างระหว่างรูปสัญลักษณ์ได้ก็ต้องเกิดจากการฝึกฝนและการปฏิบัติใช้ ซึ่งจะทำให้เด็กส่งหนังสือพิมพ์ที่มีความสนใจในศิลปะสามารถเรียนรู้ความต่างของรูปสัญลักษณีในแต่ละผลงานได้ เมื่อเวลาผ่านไปด้วยความเชี่ยวชาญที่เกิดจากการปฏิบัติใช้และการฝึกฝนทำให้เด็กชายผู้นั้นกลายเป็นผู้อำนวยการพิพิธภัณฑ์

ประการที่สอง เราเรียนรู้ที่จะเป็นนักถอดรหัสที่ตระหนักว่า ทักษะและประสบการณ์ที่มีอยู่อาจจะไม่เพียงพอต่อการอ่านผลงานนั้นๆ มีสิ่งที่เราต้องเรียนรู้เพิ่มเติมตลอดเวลา เช่น หากผลงานนั้นมาจากสังคมและวัฒนธรรมที่ต่างไปจากเรา หรือต่างไปจากสิ่งที่เราคุ้นเคย ซึ่งก็มิใช่แค่นั้น เพราะแม้แต่ผลงานที่เราเห็นว่ามีความชัดเจน และเป็นสิ่งที่เราคุ้นเคย การเข้าใจผลงานดังกล่าวอาจจะเกิดขึ้นได้โดยง่าย แต่สิ่งที่เราเข้าใจอาจจะเป็นภาพลวงหรือความเข้าใจผิดของเรา ความเข้าใจของเราที่เกิดขึ้นอาจจะยังไม่สมบูรณ์ ผลงานนั้นอาจจะยังมีความหมายบางอย่างซ่อนอยู่หรือเราอาจจะยังมองไม่เห็น เมื่อเราพยายามหาทางทำความเข้าใจผลงานหนึ่งที่เราไม่คุ้นเคย เราก็จะตรวจสอบกับแหล่งความรู้ที่เรามีอยู่ด้วยความตระหนักว่าความรู้ความเข้าใจที่เรามีอยู่อาจจะไม่เพียงพอ การตีความผลงานโดยใช้ความรู้พื้นหลังที่มีความเกี่ยวพันกับผลงานนั้นพร้อมกับแสวงหาความรู้เพิ่มเติมประกอบกับทักษะวิธีการที่เราสามารถนำมาใช้ตีความ ซึ่งบางครั้งอาจจะเพียงพอต่อการทำความเข้าใจผลงานนั้นแต่ถ้าไม่เพียงพอเราก็จะปรับปรุงและขยายความเข้าใจที่เรามีอยู่ก่อนแล้ว ซึ่งอาจจะทำให้เราบรรลุถึงการตีความความหมายที่เหมาะสม ปัญหาที่ตามมาก็คือเรารู้ได้อย่างไรว่าสิ่งที่เราเข้าใจจากผลงานเป็นความเข้าใจที่เหมาะสมหรือชัดเจนแล้ว การตีความตามแนวทางหนึ่งประกอบกับข้อมูลหนึ่งอาจจะทำให้เรายืนยันว่า การตีความของเราสมบูรณ์แล้วเราจะยืนยันความเข้าใจของเราได้อย่างไร สำหรับปัญหาข้อนี้ผู้วิจัยจะวิเคราะห์แนวทางที่กู๊ดแมนเสนอเพื่อใช้ในการแก้ปัญหาดังกล่าวในข้อพิจารณาประการที่สาม

ประการที่สาม สิ่งที่เราเรียนรู้จากการตระหนักถึงลักษณะอาการทางสุนทรียภาพ ที่แสดงลักษณะของระบบสัญลักษณ์ที่ทึบแน่น คือ กิจกรรมของนักถอดรหัสตามแนวทางของกู๊ดแมนอาจจะไม่มีวันสิ้นสุด เพราะว่า ลักษณะที่ทึบแน่นทั้งในเชิงโครงสร้างความสัมพันธ์และเชิงความหมายและลักษณะของการการสอดประสานเติมเต็มให้แต่ละแง่มุมของรูปสัญลักษณ์อย่างสัมพันธ์กัน

ของรูปสัญลักษณ์ทำให้ในการตีความความหมายของรูปสัญลักษณ์ของผลงานต้องยอมรับต่อการตีความที่หลากหลาย แนวความคิดของกู๊ดแมนยืนยันและยอมรับการตีความต่างๆของผลงาน การตีความผลงานไม่จำเป็นต้องมีเพียงชุดเดียว เราสามารถอ่านความหมายของผลงานได้แตกต่างกันขึ้นอยู่กับสิ่งที่เรานำไปใช้ประกอบในการอ่านหรือการตีความผลงานนั้นๆ ความเป็นระบบสัญลักษณ์ที่ทึบแน่น ทำให้การตีความหรือกิจกรรมทางความคิดความเข้าใจอาจจะไม่มีที่สิ้นสุด การอ่านผลงานแต่ละครั้งประกอบกับความรู้หรือความเข้าใจที่เปลี่ยนแปลงไปของเราอาจเผยให้เราเห็นแง่มุมใหม่เสมอ ในแง่นี้ ทำให้ความเข้าใจที่มีต่อผลงานนั้นไม่หยุดนิ่ง

การตีความใหม่ที่เกิดขึ้นและการยอมรับว่าผลงานสามารถตีความได้หลากหลายอันเป็นผลมาจากความซับซ้อนและความหลากหลายของรูปสัญลักษณ์ที่นำไปประยุกต์ใช้ในผลงานต่างๆ ทำให้เกิดคำถามว่าทุกๆ การตีความมีความถูกต้องหรือ เราสามารถตัดสินว่าการตีความใดถูกหรือการตีความใดผิดได้หรือไม่ ตัวบทของกู๊ดแมนเสนอแนวทางที่ควรแก่การพิจารณาสองแนวทางเพื่อตรวจสอบชุดการตีความ

4.1.1 มโนทัศน์เรื่องตัวอย่างที่เหมาะสม

ในแนวทางแรก กู๊ดแมนเสนอ มโนทัศน์เรื่องตัวอย่างที่เหมาะสม (fair example)[52] ลักษณะของอาการทางสุนทรียภาพที่มีลักษณะของความทึบแน่น และเต็มเปี่ยมสะท้อนถึงความหลากหลาย และซับซ้อนของรูปสัญลักษณ์นำไปสู่การยอมให้มีการแสดงความกระจ่างต่อแง่มุมต่างๆ ของรูปสัญลักษณ์ได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด การตีความที่หลากหลายเหล่านี้เชื้อเชิญการตัดสินความถูกต้องของชุดการตีความต่างๆ เหล่านั้น

การตีความต่างๆ ที่เกิดขึ้นอาจจะมีความถูกต้องตามที่ผู้ตีความแต่ละคนตีความสามารถแสดงถึงแง่มุมที่ยืนยันได้จากผลงานประกอบกับสิ่งที่ประกอบใช้ในการตีความ การตีความต่างๆ อาจจะมีความถูกต้องตามระเบียบวิธีของการตีความนั้นๆ แต่นั่นไม่ใช่ประเด็นสำคัญ กู๊ดแมนถือว่า แนวทางที่ดีที่สุดคือ การยอมรับการตีความที่สอดคล้องกับมาตรฐานของการตีความมากที่สุด แต่การพูดเพียงเท่านี้อาจจะยังไม่ได้ให้ความชัดเจนต่อการตัดสินชุดการตีความเท่าใดนัก ความไม่ชัดเจนประการหนึ่งในตัวบทของกู๊ดแมน นอกจากกู๊ดแมนจะไม่ได้พูดถึงความหมายของศิลปะ

---

[52] Goodman, Ways of WorldMAKING, : 133-137 (ดูภาพประกอบในประเด็นเรื่องตัวอย่างที่เหมาะสมได้ในหน้า 134)

ตามความคิดของศิลปินแต่ละคนเท่าใดนัก ตัวบทของกู๊ดแมนมีประเด็นเรื่องที่เกี่ยวกับการตีความน้อยมาก

แต่อย่างไรก็ตาม กู๊ดแมนได้เสนอแนวทางที่น่าสนใจและเป็นประโยชน์ต่อการนำมาพิจารณาเรื่องการตัดสินชุดการตีความเพื่อตัดสินว่า การตีความชุดใดมีความเหมาะสมหรือดีกว่าการตีความชุดอื่นๆ

กู๊ดแมนอธิบายโดยใช้เรื่องสมมติของแถบผ้าตัวอย่างซึ่งเกิดจากการที่ช่างตัดเสื้อได้รับการขอร้องให้ทำแถบผ้าตัวอย่างจากม้วนผ้าม้วนหนึ่ง ช่างตัดเสื้อจึงตัดแถบผ้าออกมาจากม้วนผ้าม้วนนั้นจำนวนหนึ่ง แถบผ้าเหล่านี้เกือบทุกชิ้นสามารถถือได้ว่าเป็นตัวอย่างของม้วนผ้าม้วนนั้น ซึ่งตามภาพประกอบ เราจะเห็นได้ว่ามีแถบผ้าเพียงชิ้นเดียวที่สามารถถือได้ว่าเป็นตัวอย่างที่เหมาะสม (fair example)

ตามภาพประกอบที่กู๊ดแมนได้แสดงให้เราดูนั้น ในภาพเป็นแถบผ้าห้าชิ้นที่มีขนาดเท่ากัน ซึ่งถูกตัดออกมาจากม้วนผ้าม้วนเดียวกัน แต่ในภาพดังกล่าวจะมีเพียงแถบผ้าที่อยู่ในมุมล่างขวาชิ้นเดียวที่ถือได้ว่าเป็นตัวอย่างที่เหมาะสมของม้วนผ้าม้วนนั้น ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นถึงลักษณะที่สำคัญของม้วนผ้านั้นได้ครบถ้วน ในขณะที่แถบผ้าชิ้นอื่นๆ แสดงลักษณะที่สำคัญของลายผ้าไม่ครอบคลุมหรือบางชิ้นแสดงลายผ้าออกมาในแง่มุมที่ก่อให้เกิดความเข้าใจผิดได้อย่างชัดเจน ซึ่งไม่สามารถถือเป็นแถบผ้าตัวอย่างที่แสดงคุณสมบัติของผ้านั้นในฐานะที่เป็นตัวอย่างที่เหมาะสมได้

มโนทัศน์เรื่องตัวอย่างที่เหมาะสมนี้อาจนำมาใช้เป็นแนวทางในการตัดสินความเหมาะสมของชุดการตีความที่มีจำนวนมากและการทำหน้าที่สัญลักษณ์ของภาพผลงานได้ กล่าวคือ ตามแนวคิดของกู๊ดแมน เราสามารถพิจารณาผลงานศิลปะและชุดการตีความในฐานะที่เป็นสิ่งแสดงตัวอย่างได้ เหมือนดังเช่นแถบตัวอย่างผ้าแต่ละชิ้นที่ถือเป็นสิ่งแสดงตัวอย่างคุณสมบัติของม้วนผ้าและสามารถเป็นตัวอย่างของม้วนผ้าได้ ภาพผลงานศิลปะและชุดการตีความก็อาจจะนำมาพิจารณาในลักษณะดังกล่าวได้เช่นเดียวกัน กล่าวคือ ภาพผลงานแต่ละชิ้นนั้นก็ถือว่าเป็นสิ่งแสดงตัวอย่างของเรื่องราวหนึ่งๆ ที่ศิลปินแต่ละคนตีความเรื่องราวนั้นออกมาต่างๆ กัน เช่น รูปประติมากรรมเดวิด ซึ่งเป็นผลงานที่ถือได้ว่าเกิดจากการตีความตำนานเกี่ยวกับเดวิดตามพระคัมภีร์เก่าของคริสต์ศาสนาออกมาเป็นผลงานศิลปะตามความเข้าใจของศิลปินแต่ละท่าน ในแต่ละแง่มุม เช่น รูปประติมากรรมเดวิดของโดนาเท็ลโล (ค.ศ. 1430-2) รูปประติมากรรมเดวิดของมิเคลันเจโล (ค.ศ. 1501-4) ประติมากรรมเดวิดของเบอนินี่ (ค.ศ.1623-4) รูปประติมากรรมเหล่านี้ต่างก็มาจากเรื่องราวเดียวกัน แต่ประติมากรได้แสดงแง่มุมของเรื่องราวออกมาต่างๆ กัน กล่าวคือ

รูปประติมากรรมเดวิดของโดนาเท็ลโล เป็นรูปเปลือยของเดวิดยืนถือดาบของโกไลแอทซึ่งเป็นแม่ทัพของฝ่ายตรงข้าม หลังจากที่ใช้ดาบเล่มดังกล่าวนั่นคอของโกไลแอท โดยมีศีรษะของโกไลแอทวางอยู่แทบเท้าของเดวิด ในขณะที่มิเคลันเจโลเสนอรูปเปลือยของเดวิดอยู่ในท่าทีที่เตรียมพร้อมที่จะต่อสู้ มิเคลันเจโลมิได้สร้างรูปของเดวิดให้อยู่ในท่าทางของผู้ที่ได้รับชัยชนะดังเช่นรูปเดวิดของโดนาเทลโล มิเคลันเจโลเสนอรูปของเดวิดในท่าที่ที่เตรียมพร้อมที่จะต่อสู้ด้วยสายหนังที่อยู่ในมือซ้ายและก้อนหินที่ใช้บรรจุลงไปในสายหนังซึ่งอยู่ในมือขวา ส่วนรูปประติมากรรมเดวิดของเบอร์นินี่นั้นมิได้เป็นรูปเปลือยอีกต่อไป เบอร์นินี่สร้างรูปของเดวิดในขณะที่ต่อสู้ เป็นรูปประติมากรรมที่แสดงอาการเคลื่อนไหวภายใต้บรรยากาศแห่งการต่อสู้

ศิลปินแต่ละคนตีความเรื่องราวเดียวกันออกมาเป็นภาพผลงานศิลปะต่างกันเหมือนกับแถบผ้าที่มาจากม้วนผ้าเดียวกันแต่แสดงตัวอย่างคุณสมบัติของม้วนผ้าได้ต่างกัน เช่นเดียวกันกับการที่ผลงานสามารถถูกตีความเพื่อทำความเข้าใจได้หลายการตีความ แต่ละชุดการตีความก็ได้นำเสนอแง่มุมต่างๆ ของผลงานนั้นออกมาต่างๆ กัน ตามแนวทางของกู๊ดแมนคือ เราเชื่อว่า การตีความที่สามารถนำเสนอแง่มุมที่ตรงกับสิ่งที่ผลงานนั้นนำเสนอเช่นเดียวกับตัวอย่างที่เหมาะสมของม้วนผ้านั้นก็จะเป็นชุดการตีความที่เหมาะสมที่สุด แต่ปัญหาที่เกิดขึ้นก็คือการเวียนกับมาที่เดิม กล่าวคือ เรายังไม่รู้ว่าผลงานนั้นต้องการสื่อความหมายใดจึงต้องมีการตีความเกิดขึ้น เพื่อค้นหาความหมายของรูปผลงานนั้น เมื่อเป็นเช่นนี้เราจะรู้ได้อย่างไรว่า ความหมายใดจะถูกใช้เป็นหลักในการตัดสินได้เหมือนที่ตัวอย่างที่มาจากม้วนผ้าซึ่งสามารถตัดสินได้จากม้วนผ้าที่เป็นที่มาที่สามารถตรวจสอบได้อย่างชัดเจน ถ้าแต่ละชุดการตีความต่างก็ยืนยันว่าตนคือแก่นของผลงานนั้น

ในขณะที่เดียวกัน แม้จะกล่าวได้ว่าผลงานรูปประติมากรรมเดวิดนั้นมาจากตำนานเดียวกัน แต่เราก็เห็นแล้วว่า แต่ละรูปแสดงเรื่องราวในแง่มุมที่แตกต่างกัน ถ้ารูปประติมากรรมทั้งสามรูปสื่อความคิดเดียวกันเราก็อาจตัดสินได้ในลักษณะเดียวกันกับที่เราตัดสินในกรณีของตัวอย่างผ้าได้ แต่สิ่งที่ปรากฏคือ นอกจากจะแสดงแง่มุมที่แตกต่างกันแล้ว แต่ละรูปสัญลักษณ์ต่างก็ถูกนำไปใช้ในแง่มุมที่ต่างกันด้วย และแต่ละรูปผลงานก็สื่อความคิดต่างกัน ดังนั้นถ้าเราต้องการตัดสินให้ได้ว่า ผลงานต้องการสื่อความคิดใด ในเบื้องแรกเราอาจจะต้องพิจารณาว่า ผลงานนั้นสร้างขึ้นมาเพื่อเป้าหมายใด ในบริบทใด และมีความเป็นมาอย่างไรซึ่งนี่เป็นอีกแนวทางหนึ่งที่อาจจะนำไปสู่การตัดสินการตีความได้

4.1.2 เป้าหมาย บริบท และที่มาของรูปสัญลักษณ์

แนวทางที่สองเกิดจากการตระหนักถึงเป้าหมาย บริบท และที่มาของรูปสัญลักษณ์นั้น กู๊ดแมนและเอลกินกล่าวว่า “ความหมายของรูปสัญลักษณ์ขึ้นอยู่กับการนำไปใช้ บริบทของรูปสัญลักษณ์ และความเป็นมาของรูปสัญลักษณ์ เช่นเดียวกับการพิจารณาถึงลักษณะทางโครงสร้างความสัมพันธ์ของรูปสัญลักษณ์ และลักษณะทางความหมายของระบบของรูปสัญลักษณ์นั้นๆ” ในแง่นี้การเข้าใจความหมายของผลงานจึงมิได้เป็นไปในลักษณะของการเป็นความคิดความเข้าใจส่วนบุคคลหรือเป็นอัตวิสัย แต่เป็นไปในลักษณะที่ผู้อื่นสามารถเข้าใจร่วมด้วยได้ เป็นความเข้าใจร่วมกันระหว่างปัจเจกบุคคล (intersubjectivity) เป็นความเข้าใจร่วมกันที่สามารถตรวจสอบได้จากเป้าหมายของรูปสัญลักษณ์ บริบทของรูปสัญลักษณ์ และความเป็นมาของรูปสัญลักษณ์ ซึ่งจะพิจารณาได้จากการตรวจสอบว่า รูปสัญลักษณ์นั้นมีเป้าหมายเพื่อสื่อถึงสิ่งใด รูปสัญลักษณ์ที่ประกอบรวมกันขึ้นเป็นผลงานนั้น ทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์อย่างไร อ้างอิงถึงอะไร และเพื่อให้เกิดผลอะไร ส่วนบริบทของรูปสัญลักษณ์นั้นสามารถพิจารณานัยได้สองประการคือ บริบทภายในและบริบทภายนอก บริบทภายในหมายถึง สิ่งแวดล้อมต่างๆ หรือองค์ประกอบต่างๆ ที่ประกอบรวมกันขึ้นเป็นภาพสัญลักษณ์ บริบทภายนอกคือ บริบททางวัฒนธรรม และบริบททางประวัติศาสตร์ของรูปสัญลักษณ์นั้น และสุดท้ายคือความเป็นมาของรูปสัญลักษณ์นั้น ซึ่งก็เป็นการตรวจสอบที่มา ความต่างและความคล้ายคลึงที่เคยถูกนำไปใช้ในผลงานอื่นๆ เมื่อรูปสัญลักษณ์ถูกนำไปประกอบสร้างเป็นผลงานชิ้นใหม่ขึ้นมา เป้าหมายและบริบทที่เปลี่ยนไป องค์ประกอบต่างๆ ที่เคยใช้ในผลงานอื่นๆ ถูกนำมาหลอมรวมใหม่เพื่อสร้างความหมายใหม่ ลักษณะเหล่านี้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นตลอดเวลาในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ รูปสัญลักษณ์เหล่านี้ย่อมเรียกร้องการตีความใหม่ตลอดเวลา ถ้าการตัดสินชุดการตีความคือการตัดสินเพื่อหาความหมายที่ถูกต้องหรือเหมาะสมที่สุดของผลงาน การตัดสินดังกล่าวก็จะต้องคำนึงถึงแง่มุมเหล่านี้เป็นสำคัญ

การแสวงหาความหมายของผลงานจากการตีความจึงเป็นเงื่อนไขจำเป็นและเงื่อนไขเพียงพอสำหรับการเข้าใจภาพสัญลักษณ์ แนวคิดของกู๊ดแมนได้โน้มนำความสนใจของเราไปสู่คำถามที่ว่า “ศิลปะเกิดขึ้นเมื่อใด” มิใช่ “ศิลปะคืออะไร” เพื่อที่จะตอบคำถามว่า “ผลงานศิลปะสร้างความหมายขึ้นมาอย่างไร” แทนที่จะถามเพียงว่า “ผลงานนั้นหมายถึงอะไร” นอกจากนี้เรายังต้องตรวจสอบว่า “เส้นทางของการอ้างอิงนั้นนำเราไปสู่อะไร” มิใช่เพียงดูว่า “ผลงานศิลปะนั้นเป็นตัวแทนอะไร” การตอบคำถามเหล่านี้นำไปสู่ความคิดความเข้าใจในผลงานนั้นเอง ในที่นี้จึงเพียงพอแล้วที่จะยืนยันได้ว่า งานทัศนศิลป์สามารถให้คุณค่าทางความคิดความเข้าใจได้ หากเราเรียนรู้วิธีการที่

จะอ่านและแนวทางที่ในการทำความเข้าใจกับผลงานในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์หรือให้ความสำคัญต่อลักษณะทางสัญลักษณ์ของผลงานทัศนศิลป์

แต่อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการที่แนวความคิดของกู๊ดแมนพยายามที่จะนำไปสู่การยืนยันยันว่าความคิดความเข้าใจในผลงานเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดโดยการนิยามประสบการณ์ทางสุนทรียภาพในฐานะที่เป็นกิจกรรมทางความคิดความเข้าใจ ในแง่นี้ผู้วิจัยเห็นว่าแนวคิดของกู๊ดแมนสร้างความสับสนบางอย่างให้เกิดขึ้น เพราะประสบการณ์ทางสุนทรียภาพไม่อาจถูกแทนที่ด้วยกระบวนการเพื่อการสืบค้นและแสวงหาความรู้ได้ แม้ว่ากิจกรรมดังกล่าวจะสามารถเกิดขึ้นได้ในการพิจารณาผลงานทั้งหมด กู๊ดแมนอาจจะกล่าวได้ว่าเราสามารถมีความเข้าใจในผลงานทัศนศิลป์ได้ทั้งหมดในแง่นี้ผู้วิจัยเห็นว่าอาจเป็นไปได้แต่การที่จะลดทอนประสบการณ์ทางสุนทรียภาพให้เหลือแต่แง่มุมทางความหมายหรือแง่มุมที่เที่เป็นการดำเนินไปเพื่อความคิดความเข้าใจอย่างเดียวย่อมเป็นไปไม่ได้และประสบการณ์ทางสุนทรียภาพก็มิใช่กิจกรรมทางความคิดความเข้าใจด้วย แม้ว่าผลงานบางชิ้นอาจจะไม่ได้ก่อให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพขึ้นในตัวผู้ชมผลงาน ซึ่งประสบการณ์ดังกล่าวก็เป็นสิ่งที่ยากที่จะอธิบายสภาวะดังกล่าวออกมาในรูปของคำพูดและการมีประสบการณ์ก็มิใช่การพูดถึงประสบการณ์นั้นด้วย แต่อย่างไรก็ตามเราอาจพูดถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพอย่างกว้างๆ ได้ว่าเป็นความรู้สึกพึงพอใจหรือมีความรื่นรมย์กับสภาวะนั้น เช่น ความพึงพอใจที่ได้จากการทานอาหารเรายอมมีความรู้สึกบางอย่างเกิดขึ้น เช่นกันเราสามารถรู้ได้ว่าอาหารดังกล่าวประกอบขึ้นมาจากส่วนผสมอะไรบ้างและประกอบขึ้นมาอย่างไร สิ่งที่ต้องการอธิบายในที่นี้ก็คือ การรู้ว่าอาหารประกอบขึ้นมาอย่างไรซึ่งเป็นแง่มุมทางความคิดความเข้าใจนี้ไม่อาจแทนที่แง่มุมที่ถือเป็นสิ่งที่เรียกว่าประสบการณ์ทางสุนทรียภาพได้ ในแง่นี้ผู้วิจัยยอมรับการมีอยู่ของทั้งสองแง่มุม ทั้งแง่มุมที่เป็นไปในเชิงปรากฏการณ์ของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพที่ก่อให้เกิดความรู้สึกขึ้นมาในตัวผู้ชมและแง่มุมทางความคิดความเข้าใจ แต่สิ่งที่ผู้วิจัยไม่เห็นด้วยกับกู๊ดแมนก็คือการพยายามที่จะลดทอนประสบการณ์ทางสุนทรียภาพให้เหลือแต่มิติทางความคิดความเข้าใจและให้แง่มุมทางความคิดความเข้าใจหรือกิจกรรมทางความคิดความเข้าใจที่เกิดขึ้นในกิจกรรมการแสวงหาความรู้รูปแบบอื่นเช่นกันเข้าแทนที่ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพของผลงานศิลปะ

ในแง่นี้แนวความคิดของกู๊ดแมนได้ทำลายความรู้สึกทางสุนทรียะที่ถือเป็นลักษณะพิเศษของผลงานศิลปะที่ทำให้ผลงานศิลปะแตกต่างจากกิจกรรมอื่นๆ ไป แม้กู๊ดแมนจะกล่าวอ้างว่าความพึงพอใจที่เกิดจากผลงานศิลปะอาจจะไม่แตกต่างจากความพึงพอใจของนักฟิสิคส์ที่มีต่อสูตรทางฟิสิคส์รูปแบบหนึ่ง ด้วยท่าทีดังกล่าวเราสามารถตั้งคำถามกับแนวคิดของกู๊ดแมนใน

ทำนองเดียวกันได้ว่า การพิจารณาผลงานในห้องแสดงผลงานกับการพิจารณารูปผลงานในหนังสือประวัติศาสตร์ศิลป์มีความต่างกันอย่างไร ทั้งสองกรณีอาจให้ความคิดความเข้าใจได้เหมือนกัน และเป็นไปได้ว่าในหนังสือประวัติศิลป์อาจจะให้ความคิดความเข้าใจต่อผู้ชมผลงานได้มากกว่าการไปดูผลงานจริงในห้องแสดงผลงานศิลปะด้วยซ้ำ แต่สิ่งที่กู๊ดแมนไม่อาจปฏิเสธได้ก็คือความรู้สึกที่เกิดจากการชมผลงานจากรูปประกอบในหนังสือไม่มีวันที่จะเทียบเท่าได้กับความรู้สึกที่เกิดจากการได้ไปชมผลงานนั้นจริงในห้องแสดงผลงาน ผลงานที่จัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑ์ย่อมก่อให้เกิดความพึงพอใจได้เหนือกว่าผลงานที่เป็นเพียงภาพประกอบ ถ้ากู๊ดแมนให้ความสำคัญกับความเข้าใจในภาพผลงานเป็นสำคัญที่สุดแล้วสิ่งที่เหลืออยู่ก็คือ ข้อความในรูปของคำอธิบายและชุดการตีความโดยที่ผู้ชมไม่ต้องชมผลงานที่แท้จริง ถ้าเป็นเช่นนี้แล้ว ต่อไปผลงานศิลปะก็จะเหลือแต่ข้อความ ศิลปินอาจจะตัดตอนการสร้างผลงานลงมาเหลือแต่การเขียนข้ออธิบายภาพเขียนที่มิได้มีอยู่จริงของเขาว่า ภาพเขียนของเขามีลักษณะอย่างไร การใช้สีเป็นอย่างไร การจัดองค์ประกอบต่างๆ ในภาพเป็นอย่างไร รูปวาดหรือรูปทรงต่างของผลงานต่างๆ เป็นอย่างไร ต้องการสื่อความหมายใดและอ้างอิงถึงสิ่งใด ในแง่นี้เป้าหมายยังคงอยู่ที่ความคิดความเข้าใจ แต่ปัญหาคือกู๊ดแมนจะรับนัยดังกล่าวอันเป็นผลมาจากแนวความคิดของเขาได้ไหม ซึ่งแน่นอนว่าสิ่งดังกล่าวนี้ย่อมเป็นไปเพื่อความคิดความเข้าใจ แต่อย่างไรก็ตามเราคงไม่เรียกสิ่งนี้ว่าเป็นผลงานศิลปะอย่างแน่นอน ในแง่นี้ความพยายามที่จะให้ความสำคัญกับแง่มุมทางความคิดความเข้าใจของกู๊ดแมนเข้มงวดเกินไปเพราะกิจกรรมทางความคิดความเข้าใจไม่ใช่ภาพรวมของผลงานทั้งหมดแต่เพียงอย่างเดียวที่จะสามารถแทนที่ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพได้

ดังนั้น กิจกรรมทางความคิดความเข้าใจจึงไม่อาจแทนที่ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพได้ แม้ว่าอาหารบางอย่างอาจจะไม่อร่อย ผลงานบางชิ้นอาจไม่งดงาม เราดูภาพแล้วเกิดความรู้สึกหดหู่ หรืออาจจะไม่รู้สึกอย่างไรเลย ลักษณะดังกล่าวอาจไม่กระตุ้นเร้าประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ แต่ผู้วิจัยเชื่อว่าเรายังสามารถรักษาแง่มุมทางปรากฏการณ์ของประสบการณ์ทางสุนทรียภาพไว้ได้ ซึ่งมิใช่แค่เพียงลักษณะที่เป็นไปในเชิงที่เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นกับจิตใจในทันทันทีทันใดเท่านั้น ผลงานบางชิ้นในเบื้องแรกอาจจะไม่กระตุ้นเร้าให้เกิดการตระหนักถึงคุณค่าขึ้นมาในทันทีทันใด เหมือนดังเช่นผลงานบางชิ้นที่เราดูแล้วเราสามารถมีความพึงพอใจหรือซาบซึ้งกับผลงานดังกล่าวขึ้นมาในฉับพลันนั้นได้ แต่ปัญหาดังกล่าวผู้วิจัยคิดว่านั้นเป็นผลมาจากการมีทัศนคติที่คับแคบ ที่เป็นสิ่งที่มากีดกันการเข้าถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพของผู้ชมเช่นเดียวกับการที่กู๊ดแมนยืนยันว่าคุณค่าทางสุนทรียะหรือประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเป็นสิ่งที่ไม่สม่ำเสมอและเปลี่ยนแปลงได้กล่าวคือผลงานศิลปะบางชิ้นไม่สนับสนุนต่อการสร้างประสบการณ์ทางสุนทรียภาพขึ้นในผู้ชม และความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากการชมผลงานเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้ ในแง่นี้ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นผลมาจาก

ปัญหาที่มีพื้นฐานเดียวกัน กล่าวคือ ผู้ชมได้กำหนดจุดยืนของตนแล้วว่าคุณค่าทางสุนทรียะตามทัศนคติของตนมีเงื่อนไขอย่างไร เช่น อาหารที่อร่อยสำหรับบางคนคืออาหารที่มีรสเปรี้ยว ภาพที่สามารถมีคุณค่าทางสุนทรียภาพได้ ต้องเป็นภาพที่มีความสมจริงมาก หรือการที่ความรู้สึกที่ผู้ชมมีต่อผลงานดังกล่าวเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้นั้นอาจเกิดจากการที่ได้มองเห็นแง่มุมที่ไม่ตรงกับทัศนคติของผู้ชม หรืออาจเกิดจากสภาพจิตใจของผู้ชมเองซึ่งไม่สอดคล้องกับการชมผลงานนั้น ลักษณะดังกล่าวนี้ผู้วิจัยเห็นว่าในแง่หนึ่งทำให้ผู้ชมไม่อาจเข้าถึงคุณค่าของผลงานที่นำเสนอออกมาในรูปแบบที่ต่างไปจากทัศนคติที่ผู้ชมได้ตั้งไว้ หากเราเชื่อว่าประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเป็นสิ่งที่มีอยู่และเป็นสิ่งที่ควรค่าแก่การได้มา โดยที่สิ่งที่เพิ่มขึ้นมาจากการเสพงานศิลป์นอกเหนือจากประสบการณ์ทางสุนทรียะก็คือ ความคิดความเข้าใจซึ่งในผลงานบางชิ้นให้ความสำคัญต่อแง่มุมดังกล่าวมากกว่าแง่มุมอื่นๆ เช่น ผลงานที่เรียกว่ามโนทัศน์ศิลป์ (Conceptual art) ในแง่นี้เป้าหมายที่สำคัญของผู้วิจัยก็คือ นอกเหนือจากความรู้สึกที่สามารถเกิดขึ้นมาในทันทีทันใดจากการดูผลงานศิลปะซึ่งสามารถอธิบายได้ในแง่ที่เป็นการรับรู้ความรู้สึกได้โดยตรงและเป็นการรับรู้ความรู้สึกที่ผ่านการประมวลผลของสิ่งที่รับรู้อย่างฉับพลันซึ่งไม่ว่าจะเกิดขึ้นอย่างไรก็ตาม สิ่งที่ผู้วิจัยต้องการจะพูดในที่นี้ก็คือ แง่มุมที่มีคุณค่าของผลงานศิลปะบางครั้งอาจจะไม่ชัดเจน และผู้ชมอาจจะมีความรู้พื้นฐานที่ไม่ตรงกับการเห็นแง่มุมที่น่าพึงพอใจหรือน่าซาบซึ้งของผลงาน ผู้วิจัยต้องการเสนอว่า ความคิดความเข้าใจในความหมายของผลงานอาจจะมีส่วนช่วยให้ผู้ชมเห็นแง่มุมที่น่าชื่นชมและเข้าถึงคุณค่าของผลงานนั้นได้

4.2 การเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียะจากการเข้าใจความหมาย

ภาระหน้าที่ประการสุดท้ายของการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้คือ การพิสูจน์ว่าการเข้าใจความหมายของงานทัศนศิลป์ช่วยให้เข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียะได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

จากการศึกษาแนวความคิดของกู๊ดแมนซึ่งให้ความสำคัญต่อคุณค่าทางความคิดความเข้าใจจากผลงานเป็นเป้าหมายสำคัญมีลักษณะที่แสดงถึงความเกี่ยวพันกับการพูดถึงคุณค่าทางสุนทรียะที่สำคัญสองประเด็น กล่าวคือ

ประเด็นแรก คุณค่าทางสุนทรียะสำหรับกู๊ดแมนถือเป็นแนวทางหนึ่งที่สามารถนำไปสู่คุณค่าทางความคิดความเข้าใจในผลงานได้ ท่าทีของกู๊ดแมนในแง่นี้ คือการกำหนดให้คุณค่าทางสุนทรียะอยู่ภายใต้คุณค่าทางความคิดความเข้าใจ คุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานมีหน้าที่

สนับสนุนต่อคุณค่าทางความคิดความเข้าใจของผลงาน สิ่งที่ยืนยันได้จากท่าทีดังกล่าวนี้ คือกู๊ดแมนมิได้ปฏิเสธการมีอยู่ของความคิดเรื่องคุณค่าทางสุนทรียภาพ กู๊ดแมนเพียงแต่เห็นว่าคุณค่าทางสุนทรียภาพนั้นมีลักษณะที่ไม่มั่นคงเปลี่ยนแปลงได้ และมิได้เกิดขึ้นหรือมีอยู่ในทุกภาพผลงาน ลักษณะทั้งสองประการนี้ทำให้กู๊ดแมนปฏิเสธที่จะนิยามผลงานศิลปะด้วยคุณค่าทางสุนทรียะเท่านั้น เช่นเดียวกันกับการพูดถึงเรื่องการซาบซึ้งกับผลงาน กู๊ดแมนเห็นว่ามีลักษณะที่มีแนวโน้มที่จะก่อให้เกิดการผูกโยงศิลปะกับความงามซึ่งกู๊ดแมนก็เห็นว่าภาพแต่ละภาพมีความต่างกันในเรื่องความงาม ดังนั้นกู๊ดแมนจึงปฏิเสธที่จะพิจารณาในประเด็นเรื่องการซาบซึ้งหากว่ามีแนวโน้มที่จะทำให้เกิดการนิยามงานศิลปะด้วยความงามหรือลักษณะที่ก่อให้เกิดความซาบซึ้งในผลงาน แต่การพูดเพียงเท่านี้มีคำถามที่เป็นข้อสงสัยบางประการกล่าวคือ กู๊ดแมนปฏิเสธที่จะพูดถึงเรื่องคุณค่าทางสุนทรียภาพแต่กลับใช้ลักษณะดังกล่าวมาเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งในการนำไปสู่เป้าหมายทางความคิดความเข้าใจได้อย่างไร คุณค่าทางสุนทรียภาพหรือลักษณะทางสุนทรียภาพตามทฤษฎีของกู๊ดแมนมิได้มีการพูดถึงและมิได้กำหนดชัดเจนว่าตัดสินได้อย่างไร ตามตัวอย่างที่กู๊ดแมนยกมาประกอบคำอธิบาย ตามคำตัดสินของผู้เชี่ยวชาญว่าผลงานชิ้นหนึ่งมีลักษณะทางสุนทรียภาพเหนือกว่าย่อมนำไปสู่ข้อสงสัยว่าการตัดสินดังกล่าวมีที่มาจากอะไร ในแง่หนึ่งเราอาจอธิบายได้ว่า การรู้ว่าผลงานมีความยอดเยี่ยมหรือมีลักษณะทางสุนทรียภาพทำให้เรายิ่งใส่ใจที่จะค้นหาความคิดความเข้าใจจากผลงานนั้น แต่เราก็ยังไม่อาจตัดสินได้ว่าคำตัดสินดังกล่าวมีที่มาจากอะไร ในแง่นี้แนวคิดของกู๊ดแมนปฏิเสธที่จะตัดสินและตรวจสอบการประเมินคุณค่าทางสุนทรียภาพแต่กลับรับเอาคำตัดสินนั้นมาใช้ประโยชน์เพื่อยืนยันสู่เป้าหมายของตนแทนที่จะยืนยันว่าความคิดความเข้าใจในผลงานดังกล่าวจะนำไปสู่การตัดสินคุณค่าของผลงาน

ส่วนประเด็นที่สองนั้น กู๊ดแมนยืนยันว่า การซาบซึ้งกับภาพเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นไม่ได้หากผู้ชมไม่มีความเข้าใจในผลงานนั้นๆ ประเด็นนี้มีที่มาจากการการแสดงความคิดเห็นต่อประเด็นเรื่องการซาบซึ้งดื่มด่ำกับผลงานนามธรรม กู๊ดแมนเห็นว่าการซาบซึ้งกับผลงานได้เกี่ยวพันกับการที่ผู้ชมมีความเข้าใจถึงลักษณะความสัมพันธ์ที่แสดงออกมาในภาพหรือแง่มุมที่สำคัญที่ผลงานต้องการแสดง เช่น การเข้าใจรูปทรง เข้าใจรูปแบบ เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบต่างๆ ในผลงาน และการยืนยันว่า ความคิดความเข้าใจเป็นเป้าหมายพื้นฐาน ที่จะทำให้เรารับรู้สิ่งที่ภาพผลงานสื่อ ถ้าผลงานนั้นต้องการสื่อแง่มุมที่น่าชื่นชม เราก็ต้องเข้าใจสิ่งที่ผลงานต้องการสื่อก่อนเราจึงจะมีความรู้สึกได้สอดคล้องกับสิ่งที่ผลงานต้องการสื่อ นอกจากนี้กู๊ดแมนยังแสดงความเห็นว่าลักษณะที่ยั่งยืนหรือเปลี่ยนแปลงไม่มั่นคงล้วนเป็นผลมาจากลักษณะที่เป็นไปในเชิงความคิดความเข้าใจของรูปสัญลักษณ์ ผู้วิจัยเห็นด้วยกับการที่ไม่นิยามงานศิลปะด้วยประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ แต่ในแง่นี้เราสามารถตั้งคำถามได้ว่า การที่กล่าวว่า ความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับตัวผู้ชมมี

ลักษณะที่เปลี่ยนแปลงได้หรือไม่มั่นคงนั้นเป็นผลมาจากอะไร คำตอบย่อมไม่ใช่เพราะผลงานมีการเปลี่ยนแปลงแน่นอนแต่เป็นเพราะผู้ชมต่างหากที่มีการเปลี่ยนแปลง การพูดถึงการเปลี่ยนแปลงของอารมณ์ความรู้สึกไม่อาจนำไปรวบรัดว่าเป็นไปในกรณีของคุณค่าทางสุนทรียภาพได้ เพราะภาพผลงานไม่ได้เปลี่ยนแปลง สิ่งที่เปลี่ยนแปลงคือท่าทีและสิ่งที่ประกอบใช้ในการตีความ ซึ่งไม่ได้หมายถึงเฉพาะประสบการณ์หรือความรู้เท่านั้นที่สามารถมีการเปลี่ยนแปลงได้ สิ่งที่จะกล่าวว่าเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้การซาบซึ้งกับผลงานสามารถเปลี่ยนแปลงได้ก็คือ อารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมที่ไม่คงที่นั้นเอง สิ่งที่จะกล่าวก็คือถ้าผลงานนั้นเป็นผลงานที่ยอดเยี่ยมและมีคุณค่าทางศิลปะ ผู้วิจัยเชื่อว่าการเปลี่ยนแปลงก็อาจจะมีหรือเกิดขึ้นได้แต่เป็นความเปลี่ยนแปลงที่เป็นไปในแง่บวก คือมีแต่จะเพิ่มขึ้น ผลงานที่มีคุณค่าย่อมมีแต่จะเพิ่มคุณค่าขึ้นไป ความเปลี่ยนแปลงที่กู๊ดแมนแสดงเป็นแค่ตัวอย่างของการชมภาพด้วยอารมณ์ที่ไม่แน่นอน เป็นการชมภาพด้วยสภาวะที่ถือว่าเป็นสภาวะที่ไม่ได้ใส่ใจหรือให้ความสำคัญต่อผลงานอย่างแท้จริง ดังนั้นกู๊ดแมนย่อมไม่อาจนำลักษณะการเปลี่ยนแปลงของบุคคลโยนให้กับผลงานศิลปะได้ คุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานไม่มีทางที่จะเสื่อมถอยหรือลดลงไปได้นอกเสียจากว่าผู้ชมผู้นั้นมิได้เห็นผลงานนั้นเป็นผลงานศิลปะอีกต่อไป

ลักษณะของคุณค่าทางสุนทรียภาพในสองประเด็นนี้ ในประเด็นแรกจะเห็นได้ว่าเป็นการพูดถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพในลักษณะของคุณสมบัติทางสุนทรียภาพ กู๊ดแมนแสดงท่าทีในการใช้คุณค่าทางสุนทรียภาพหรือคุณสมบัติทางสุนทรียะเพื่อสนับสนุนการเข้าถึงคุณค่าทางความคิดความเข้าใจ ส่วนประเด็นที่สองคุณค่าทางสุนทรียภาพในแง่ที่เป็นลักษณะที่เป็นผลที่เกิดขึ้นกับผู้ชม ในลักษณะที่เป็นผลตามธรรมชาติที่เกิดจากความคิดความเข้าใจในผลงาน ผู้วิจัยเห็นว่า แนวความคิดของกู๊ดแมนสามารถนำไปใช้ยืนยันความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าทางความคิดความเข้าใจและคุณค่าทางสุนทรียภาพได้อีกรูปแบบหนึ่ง กล่าวคือ ความคิดความเข้าใจสามารถสนับสนุนคุณค่าทางสุนทรียะได้เช่นกัน

แนวความคิดของผู้วิจัยคือ การที่เราจะเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพหรือซาบซึ้งกับผลงานได้นั้นก็เหมือนกับการที่เรารู้สึกยินดีจากการได้รับคำชมหรือรับรู้ถึงข้อความที่มีเนื้อหาที่น่ายินดีหรือมีแง่มุมที่ควรค่าแก่การยินดี โดยที่เรารู้สึกยินดีได้ก็เพราะเราเข้าใจความหมายของคำและความหมายที่เกิดจากการประกอบรวมตัวกันของคำในประโยคที่เราได้รับรู้ เช่นเดียวกัน เราเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพหรือซาบซึ้งกับผลงานได้ถ้าเราเข้าใจความหมายของรูปสัญลักษณ์และความหมายของภาพนี้เกิดจากการประกอบรวมตัวกันของรูปสัญลักษณ์เป็นผลงานที่สื่อถึงแง่มุมที่น่าชื่นชมหรือควรค่าแก่การซาบซึ้ง ซึ่งสามารถยืนยันได้จากผลงาน

4.2.1 เงื่อนไขและขอบเขต

ข้อพิจารณาดังกล่าว นำมาซึ่งเงื่อนไขและขอบเขตบางอย่างซึ่งมีความสัมพันธ์ต่อกันที่จำเป็นต้องทำความเข้าใจเพื่อนำไปสู่การยืนยันสมมติฐานว่า “การอ่านความหมายของผลงานนอกจากจะทำให้เราเข้าใจผลงานได้แล้ว การเข้าใจความหมายของผลงานน่าที่จะช่วยกระตุ้นเร้า การเข้าถึงคุณค่าของผลงานได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น” เงื่อนไขและขอบเขตเหล่านั้นได้แก่ 1. เงื่อนไขของผลงาน 2. เงื่อนไขของการตีความ และ 3. เงื่อนไขของผู้ชมผลงาน

1.เงื่อนไขของภาพผลงาน ผลงานนั้นต้องแสดงลักษณะหรือแง่มุมที่ควรค่าแก่การซาบซึ้ง ถ้าผลงานมิได้นำเสนอแง่มุมที่ควรค่าแก่การซาบซึ้ง ผู้ชมผลงานก็มิอาจเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียะของผลงานได้เพราะว่า สิ่งที่เป็นที่มาของความรู้สึกนั้นไม่ได้อยู่ในผลงาน ถ้าผลงานมีแง่มุมที่ควรค่าแก่การซาบซึ้งผู้ตีความที่เห็นแง่มุมดังกล่าวย่อมที่จะเผยแง่มุมนั้นออกมาให้ผู้ชมคนอื่นๆ เข้าใจและเกิดความซาบซึ้ง แต่ถ้าผลงานไม่มีแง่มุมนั้นจริง การใช้วาทะศิลป์บิดเบือนหรือให้ค่าต่อผลงานเกินจริงย่อมถูกตรวจสอบได้จากสาธารณชนเพราะความคิดความเข้าใจในผลงานมีลักษณะที่ปัจเจกบุคคลสามารถเข้าใจร่วมกันได้ การตรวจสอบซึ่งกันและกันทำให้ชุดการตีความที่บิดเบือนและไม่สามารถยืนยันได้จากผลงานหมดความน่าเชื่อถือไป แต่กระบวนการในลักษณะดังกล่าวนี้มิได้เกิดขึ้นในเวลาอันสั้นหรือเกิดขึ้นในทันทีทันใด ตามประวัติศาสตร์มีผลงานศิลปะที่มีคุณค่าจำนวนมากที่ไม่ได้รับความสนใจเมื่อแรกที่ถูกสร้างสรรค์ออกมา ผู้ชมและนักวิจารณ์ปฏิเสธความสำคัญของผลงานดังกล่าวเพราะความไม่เข้าใจในผลงานนั้น แต่การตีความที่ไม่จบสิ้นนำมาซึ่งการพิจารณาผลงานเหล่านั้นใหม่ซึ่งได้เผยให้เห็นแง่มุมที่ควรแก่การซาบซึ้งของผลงานเหล่านั้นซึ่งสามารถยืนยันได้จากผลงานนั้นเอง

2.เงื่อนไขของการตีความ เนื่องจากผลงานหนึ่งสามารถนำมาซึ่งการตีความได้หลากหลายชุด แต่ละชุดก็มีสิ่งที่นำมาใช้ประกอบในการตีความและมีเป้าหมายในการตีความแตกต่างกัน แง่มุมของผลงานที่แต่ละการตีความแสดงออกมาย่อมมีความแตกต่างกัน ความหมายและความคิดความเข้าใจจากวิธีการที่แตกต่างกันย่อมนำไปสู่ท่าทีที่มีต่อผลงานที่แตกต่างกัน แม้ว่าชุดการตีความทั้งหมดทั้งหมดจะมาจากผลงานที่เชื่อได้ว่า มีแง่มุมทางสุนทรียภาพ ประเด็นที่ต้องการสร้างความชัดเจนในที่นี้ก็คือ ผู้วิจัยมิได้หมายความว่า ทุกการตีความหรือการเข้าใจความหมายจากการตีความในแต่ละชุดที่มาจากผลงานที่เชื่อว่ามีแง่มุมทางสุนทรียภาพจะทำให้เราเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานได้ทุกการตีความ กล่าวคือ ถ้ามีการตีความสถาปัตยกรรมที่ยิ่งใหญ่และมีอายุหลายพันปีว่าเป็นตัวแทนของการกดขี่มนุษย์ด้วยกัน สะท้อนถึงการทำลายคุณค่าที่ดีที่มนุษย์พึงจะมีต่อกัน หรืออาจจะตีความว่าเป็นผลงานอันเกิดจากความงมงายในสิ่งเหนือธรรมชาติ

หรือเป็นผลงานที่เกิดจากความศรัทธา ทุกคนร่วมมือกันสร้างด้วยความเต็มใจ ในแง่นี้การตีความแม้ว่าจะเป็นการพูดถึงที่มาก็เป็นสิ่งที่นำไปสู่ความรู้สึกที่แตกต่างกันได้ เช่นเดียวกันกับนัยอีกประการหนึ่งในประเด็นเรื่องการตีความหรือการทำความเข้าใจคือ ในบางครั้งการรู้ว่าสิ่งที่ประกอบสร้างผลงานขึ้นมานั้นมีองค์ประกอบอย่างไร ดังเช่นการพูดถึงอาหาร เมื่อเรารับประทานเราอาจจะรับรู้รสที่น่าพึงพอใจ แต่เมื่อเรารู้ที่มาความรู้สึกดังกล่าวอาจจะหมดไปเพราะที่มาของอาหารดังกล่าวอาจจะมีที่มาจากสิ่งที่เราไม่ชอบ เช่น หนอน แมงป่องหรือจิ้งจก ในแง่นี้จะเห็นได้ว่าความคิดความเข้าใจอาจจะมีส่วนในการหักล้างความรู้สึกในการชื่นชมก็ได้ แต่สิ่งที่กล่าวมานี้ก็คือสิ่งที่รวมอยู่ในคำอธิบายแล้วว่าการตีความบางชุดอาจจะไม่สนับสนุนการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียได้ (ในประเด็นเรื่องการรู้ที่มาของอาหารอาจให้ผลไปในทางหนึ่ง ในแง่นี้ก็มิใช่ว่าความเข้าใจในการประกอบอาหารนั้นจะมีได้ชุดเดียว ผู้ปรุงอาจจะอธิบายคุณค่าของอาหารจากสารบำรุงร่างการที่มีอยู่ในส่วนประกอบของอาหารที่ขัดต่อสามัญสำนึกของเรา นั่นคือ ผู้รับประทานก็เป็นเช่นเดียวกับกับผู้ชมผลงานถาปัตยกรรมที่รับรู้ถึงที่มาที่แตกต่างกันและขัดต่อสามัญสำนึก ผู้รับประทานอาหารนั้นยังสามารถชื่นชมกับแง่มุมอื่นของอาหารได้หากเปลี่ยนชุดคำอธิบายอาหารนั้น) นั่นคือ การเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานจึงไม่ใช่เพียงแค่การพิจารณาโดยตระหนักถึงความต่างระหว่างการรู้ความหมายของผลงานและการไม่รู้ความหมายของผลงาน เพราะความหมายที่เป็นผลมาจากการตีความบางชุดมิได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสนับสนุนหรือแสดงลักษณะที่ควรค่าแก่การซาบซึ้งของผลงาน แต่สิ่งที่ต้องตระหนักถึงก็คือ การเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานอันเป็นผลมาจากการเข้าใจความหมายที่สนับสนุนการเข้าถึงและแสดงลักษณะที่น่าซาบซึ้งในผลงานนั้น ซึ่งสามารถยืนยันและเข้าใจร่วมกันได้จากผลงานนั้น

3.เงื่อนไขของผู้ตีความ ถึงแม้ว่าภาพผลงานดังกล่าวจะแสดงคุณสมบัติทางสุนทรียะและผู้ชมได้รับรู้และเข้าใจความหมายที่มีส่วนสนับสนุนการเข้าถึงและแสดงคุณค่าทางสุนทรียะของผลงานนั้น แต่ถ้าผู้ชมไม่อยู่ในสภาวะที่ตระหนักถึงความสำคัญของแง่มุมดังกล่าว หรือมิได้อยู่ในสภาวะที่สนับสนุนต่อการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพ ผู้ชมก็มิอาจเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานนั้นได้ หรือถ้าผลงานนั้นแสดงเรื่องราวที่หดหู่แต่ผู้ชมมีเรื่องที่น่ายินดีอยู่ในใจ ผู้ชมผู้นั้นก็ไม่อาจรู้สึกเศร้าใจไปกับผลงานได้ ผู้ชมอาจจะรับรู้ว่า ผลงานดังกล่าวสื่อความเศร้าซึ่งเพียงเท่านี้ย่อมไม่ถือว่าเป็นการเข้าถึงคุณค่าทางศิลปะของผลงานที่แท้จริง

เงื่อนไขข้อนี้อาจต้องเผชิญกับคำถามที่ว่าหากผู้ชมอยู่ในสภาวะที่สนับสนุนต่อการชื่นชมคุณค่าทางสุนทรียภาพคำถามที่ตามมาก็คือถ้าเป็นไปได้ที่ว่า แต่ละคนมีแง่มุมในการซาบซึ้งกับผลงานต่างกัน คำถามก็คือ ความรู้สึกที่เกิดขึ้นของแต่ละคนจะมีความแตกต่างกันหรือเหมือนกัน

อย่างไร ในแง่นี้นอกจากเราจะตีความผลงานได้แตกต่างกันแล้ว ผลงานชิ้นเดียวกันยังอาจจะกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกอย่างหนึ่งกับผู้ชมคนหนึ่ง แต่ไม่เกิดความรู้สึกใดๆ กับผู้ชมอีกคนหนึ่งหรืออาจจะก่อให้เกิดความรู้สึกที่แตกต่างไปอีก และไม่แน่ว่ากับบุคคลเดิมนั้นเมื่อมาชมผลงานชิ้นเดิมความรู้สึกที่เคยเกิดจะเกิดขึ้นมาอีก ประเด็นปัญหาข้อนี้กู๊ดแมนอาจหลีกเลี่ยงได้เนื่องจากกู๊ดแมนปฏิเสธที่จะพูดถึงแง่มุมท่เป็นการซาบซึ้งกับผลงานเนื่องจากตระหนักถึงปัญหาดังกล่าวนี้เองทำให้แนวคิดของกู๊ดแมนละเลยต่อแง่มุมดังกล่าว ในประเด็นปัญหาข้อนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่า แม้ว่าผลงานจะสามารถตีความได้หลายแง่มุม เช่น ภาพจิตรกรรมของมาเนท์ชิ้นหนึ่งที่มีชื่อภาพว่า “โอลิมเปีย” (Olypia,1863) องค์ประกอบของภาพประกอบด้วย ภาพหญิงสาวนอนเปลือยกายบนเตียงโดยมีหญิงผิวดำยืนอยู่ที่ข้างเตียงและมีแมวดำนอนขดตัวอยู่ที่ปลายเตียง โดยที่บางคนอาจจะตีความว่าภาพมีนัยในการกระตุ้นเร้าทางเพศจากสายตาของนางแบบและนัยของรูปแมวดำในภาพ บางคนอาจจะมุ่งความสนใจไปที่ลักษณะการให้แสงเงาและการให้สีที่มีความต่างกันระหว่างสีที่มีการตัดกันอย่างรุนแรงระหว่างสีที่เป็นโทนสว่างและโทนมืดทำให้ภาพมีลักษณะแบน โดยอธิบายว่า เป็นลักษณะเฉพาะที่ทำให้ผลงานของมาเนท์มีเอกลักษณ์ของตนเอง บางคนอาจจะพิจารณาว่าภาพดังกล่าวเป็นการสร้างความงามของเรือนร่างของหญิงสาวโดยชี้ไปสู่ภาพในอดีตที่มีลักษณะการจัดวางองค์ประกอบที่ใกล้เคียงกันระหว่างภาพของมาเนท์และภาพ “วีนัสแห่งเออร์บิโน” (Venus of Urbino,1538) ซึ่งเป็นผลงานของศิลปินที่โด่งดังของอิตาลีในอดีตซึ่งมีชื่อว่า ‘ทิเชียน’ ภาพของมาเนท์เป็นภาพที่สะท้อนถึงแรงบันดาลใจจากศิลปินในอดีต โดยที่อาจมีผู้ตีความอีกคนหนึ่งพยายามให้ความหมายของภาพโดยเปรียบเทียบกับบริบททางประวัติศาสตร์และบริบททางวัฒนธรรมกล่าวคือ ภาพดังกล่าวเป็นภาพที่มาเนท์วาดขึ้นมาเพื่อเสียดสีสังคมฝรั่งเศสในสมัยนั้นซึ่งแม้ว่ารัฐจะประกาศห้ามไม่ให้มีโสเภณีหรือต่อต้านการกดขี่คนสีผิว แต่ในภาพของมาเนท์ก็เป็นตัวแทนของการแสดงให้เห็นถึงการดพำรงอยู่ของสิ่งที่สังคมตั้งข้อรังเกียจในสังคมนั้นเอง ทั้งหมดที่กล่าวมานี้เป็นสิ่งที่ตีความได้จากผลงาน แต่ละแง่มุมก็แสดงบทบาทต่างๆ กัน ความรู้สึกที่เรามีก็ต่างกันไป แต่ในแง่นี้เราไม่ได้ปฏิเสธความรู้สึกที่เกิดขึ้นในทันทีทันใดที่เป็นไปในเชิงบวกว่ามีไม่ได้และเช่นกันความรู้สึกในเชิงลบก็อาจจะเกิดขึ้นได้เช่นกัน แต่ความรู้ในแง่หลังนี้ในปัจจุบันอาจจะไม่เกิดขึ้นเหมือนกับสมัยก่อน เนื่องจากเงื่อนไขต่างๆ ที่ทำให้รู้ถึงในแง่ลบต่อภาพดังกล่าวได้ลางเลือนไปแล้วเหลือแต่ความเป็นวัตถุทางสุนทรียะ

ความรู้สึกที่เกิดขึ้นในทันทีทันใดอาจจะมีความต่างกันซึ่งอาจจะอธิบายได้ว่าเป็นผลมาจากมุมมองที่มองเห็นจากภาพดังกล่าว หรืออาจจะเป็นเพราะการมีประสบการณ์ที่ไม่ตรงกันระหว่างผู้ชมด้วยกันเองทำให้ความรู้สึกกินใจของผลงานที่เกิดขึ้นมีความต่างกัน นั่นคือในแง่นี้ผู้วิจัยเชื่อว่า ความเข้าใจที่เกิดขึ้นจากการตีความจะช่วยปรับทัศนคติและประสบการณ์ที่แต่ละคนมี

ให้ อยู่ในระดับที่ตรงกัน แลกเปลี่ยนกันได้และอยู่ในระดับที่ทำให้รู้ว่าแต่ละคนกำลังพูดถึงเรื่องอะไรในแง่มุมไหน และแง่มุมนั้นๆ ก่อให้เกิดผลที่ตามมาได้อย่างไรบ้าง

4.2.2 บทบาทของการตีความ

เมื่อเงื่อนไขทั้งสามประการมีพร้อม คือ 1. ผลงานมีลักษณะที่กระตุ้นเร้าการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียะหรือมีลักษณะที่ควรค่าแก่การซาบซึ้ง 2. การตีความสามารถให้ทำให้เข้าใจถึงความหมายที่สนับสนุนและเผยแสดงแง่มุมทางสุนทรียภาพของผลงานดังกล่าวออกมา และ 3. ผู้ชมอยู่ในสภาวะที่เอื้ออำนวยและไม่เป็นอุปสรรคต่อการเข้าถึงคุณคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงาน การยืนยันสมมติฐานประการที่สองที่ว่า “คุณค่าทางความคิดความเข้าใจจากการเข้าใจความหมายที่ผลงานทัศนศิลป์สื่อออกมา น่าที่จะช่วยกระตุ้นเร้าการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานทัศนศิลป์ได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น” สามารถยืนยันได้จากบทบาทของการตีความเพื่ออธิบายว่าทำไมการเข้าใจความหมายของภาพจึงทำให้เข้าถึงประสบการณ์ทางสุนทรียะได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้นได้ดังนี้ คือ

1) การตีความทำให้ลักษณะที่น่าชื่นชมของผลงานชัดเจนยิ่งขึ้น

2) การตีความทำลายทัศนคติที่คับแคบและเผยให้เห็นแง่มุมใหม่ที่ควรค่าแก่การซาบซึ้ง

1. การตีความทำให้ลักษณะที่น่าชื่นชมของผลงานชัดเจนยิ่งขึ้น

ผลงานในฐานะที่เป็นรูปสัญลักษณ์ซึ่งสื่อถึงแง่มุมที่น่าซาบซึ้ง มีลักษณะที่ทึบแน่นและบ่อยครั้งที่ผลงานเสนอสิ่งที่ผู้ชมไม่คุ้นเคยและยากแก่การเข้าใจ ประสบการณ์ที่มีอยู่ของผู้ชมไม่เพียงพอต่อการอ่านความหมายของภาพที่สื่อถึงลักษณะที่น่าชื่นชม ในลักษณะที่ภาพแสดงออกมา ความหมายของภาพมิได้กระจ่างชัดเหมือนความหมายของคำหรือประโยคเรื่องราวที่เราสามารถเข้าใจและมีความรู้สึกตอบสนองได้ง่ายกว่า ดังนั้นการตีความภาพผลงานในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ สามารถเผยแสดงความหมายของผลงานที่ผู้ชมสามารถเข้าใจร่วมกันได้ ย่อมทำให้ผู้ชมผลงานสามารถซาบซึ้งกับผลงานได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

2. การตีความช่วยทำลายทัศนคติที่คับแคบและเผยให้เห็นแง่มุมใหม่ที่ควรค่าแก่การซาบซึ้ง

ความพึงพอใจหรือการซาบซึ้งที่มีต่อผลงาน อาจมิได้เกิดจากการที่ภาพเสนอแง่มุมที่ตอบสนองต่อความต้องการของผู้ชมเพียงอย่างเดียว ผู้วิจัยเชื่อว่า ความรู้สึกซาบซึ้งในผลงานหรือการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพอาจเกิดจากการที่ผลงานนั้นได้เผยแสดงแง่มุมใหม่ที่น่าชื่นชมให้ปรากฏออกมา แม้จะกล่าวว่าผู้ชมแต่ในคนมีแง่มุมในการซาบซึ้งกับผลงานต่างกัน มีทรรศนะคติทางสุนทรียะต่างกัน ในแง่นี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ลักษณะที่น่าชื่นชมของผลงานหรือแง่มุมที่แสดงคุณสมบัติทางสุนทรียภาพหรือแง่มุมที่ควรค่าแก่การซาบซึ้งเป็นสิ่งที่สามารถเรียนรู้และเข้าใจได้ร่วมกัน ส่วนการที่อ้างว่ารู้ว่าแง่มุมดังกล่าวมีความสำคัญอย่างไร น่าชื่นชมอย่างไร แต่ยังไม่เข้าถึงประสบการณ์ทางสุนทรียภาพจากผลงานได้ ในแง่นี้อธิบายได้ว่า ผู้ชมอยู่ในภาวะที่ไม่สอดคล้องหรือสนับสนุนให้เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียะซึ่งรวมถึงการขาดประสบการณ์ร่วมเพียงพอที่จะทำให้ตระหนักถึงความสำคัญต่อแง่มุมที่น่าชื่นชมของภาพ ในแง่นี้การตีความจะช่วยแก้ปัญหาดังกล่าวด้วยการทำลายทัศนคติที่คับแคบและช่วยเผยให้เห็นแง่มุมใหม่ให้แก่ผู้ชม

ความเข้าใจความหมายของผลงานจะทำให้ผู้ชมสามารถชื่นชมกับผลงานได้โดยไม่ยึดติดกับความคิดที่ว่าคุณค่าทางสุนทรียะจะต้องมาจากคุณสมบัติเพียงอย่างหนึ่งอย่างใด คุณค่าทางสุนทรียภาพมิได้มาจากเพียงความงามเหมือนเช่นภาพวีนัสของบอตติเชลลี ภาพมีคุณค่ามิใช่เพียงด้วยความสมจริงของภาพเพราะมีสิ่งอื่นที่สามารถสร้างความสมจริงได้เหนือกว่าความเหมือนจริงที่ปรากฏในภาพผลงาน นอกจากนี้ความสมจริงก็มิอาจกำกับไว้ด้วยการแสดงลักษณะความเหมือนต้นแบบของภาพปรากฏ ภาพคนกินมันของแวนโก๊ะก็มีความสมจริงไม่น้อยไปกว่าภาพคนทุบหินของกุสตาฟ กูร์เบ (1819-1981) ศิลปินลัทธิสัจนิยม นอกจากนี้ผลงานที่มิได้สื่อเรื่องราวที่เป็นเชิงบวกก็มิใช่ภาพที่ไร้ความหมายหรือมิอาจให้แง่มุมที่ควรค่าแก่การซาบซึ้งเพราะเรื่องราวที่น่าหดหู่หรือเป็นไปในแง่ลบนั้นมีนัยที่น่าทำความเข้าใจ หรือผลงานที่มีวิธีการนำเสนอแตกต่างจากแบบแผนที่เคยเป็นมานั้นอย่างน้อยที่สุดก็แสดงถึงความคิดสร้างสรรค์ ในขณะเดียวกันก็ถือเป็นการแสดงความคิดว่าสิ่งที่มีอยู่ไม่เพียงพอต่อการแสดงสิ่งที่ศิลปินต้องการถ่ายทอด

การตีความจะทำให้เราไม่ยึดติดกับลักษณะเพียงบางอย่างของผลงาน เพราะการตีความจะแสดงให้เห็นว่าทำไมสิ่งที่ปรากฏในภาพจึงถูกแสดงออกมาด้วยลักษณะเช่นนั้น การตีความจะทำให้เห็นว่าเรื่องราวที่ต่างกันนำมาสู่การเสนอด้วยภาพที่ต่างกัน การที่เราเข้าใจผลงานโดยไม่ยึดติดจะทำให้เรารับรู้ถึงสิ่งที่สามารถสื่อออกมาจากผลงานได้เต็มที่โดยไม่มีอคติมาขวางกั้น เราเห็น

แง่มุมต่างๆ ได้หลากหลาย และถ้าผลงานทัศนศิลป์ชิ้นนั้นมีลักษณะที่น่าชื่นชมเราก็สามารถรับรู้และเข้าถึงได้โดยไม่ยึดติดกับลักษณะทางสุนทรียะเพียงบางอย่าง

4.2.3 **ข้ออธิบาย**

แนวความคิดที่เสนอมานี้เป็นผลมาจากการต้องการรักษาแง่มุมทางสุนทรียภาพของผลงานไว้โดยนำแนวความคิดบางอย่างของกู๊ดแมนมาปรับใช้ กล่าวคือ ประเด็นเรื่องความคิดความเข้าใจในผลงานอันเกิดจากการรู้ความหมายของสิ่งที่รูปสัญลักษณ์ในผลงานนั้นบ่งถึง ในเรื่องของความหมายนี้ตามแนวคิดของกู๊ดแมนมิได้มีการกำหนดตายตัวว่าความหมายของภาพมีกี่ระดับและเป็นไปในแนวทางใดได้บ้างแต่สิ่งที่เราเห็นก็คือ เราสามารถพูดถึงความหมายของภาพสุนัขในผลงานหนึ่งได้ว่าสื่อถึงความซื่อสัตย์ ในแง่นี้ ความหมายของภาพจึงไม่ใช่สิ่งที่เราเห็นได้ทันทีแต่ต้องอาศัยการเชื่อมโยงบางอย่างเช่นเชื่อมโยงจากองค์ประกอบในภาพ เช่น รูปม้าที่บิดเบี้ยวในภาพเขียนของปิกาสโซสื่อความหมายถึงความทุกข์ทรมานทั้งทางร่างกายและทางจิตใจของผู้บริสุทธิ์ การกล่าวถึงรูปผลงานศิลปะในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์คือการยกระดับความคิดในการพิจารณาผลงานว่าไม่ใช่แค่เพียงสิ่งที่เราเห็น ซึ่งไม่ใช่ว่าสิ่งที่เราเห็นไม่มีความสำคัญหรือมีความสำคัญเป็นเพียงแค่ตัวแทนเพราะถ้าภาพมีความสำคัญเพียงแค่การเป็นตัวแทนภาพก็จะไม่มีความหลากหลายเช่นที่เห็นอยู่ภาพสัญลักษณ์ที่มีความหลากหลายทำหน้าที่ดึงดูดความสนใจของผู้ชมมาสู่ตัวผลงานนั้นเหมือนเช่นสีสันที่งดงามของดอกไม้ดึงดูดแมลงผีเสื้อให้มาช่วยผสมเกสรของดอกไม้นั้นในขณะที่เป้าหมายของผีเสื้อคือการหาอาหาร ในแง่นี้ผลงานต่างๆ จึงมีรูปสัญลักษณ์ที่มีความแตกต่างกันเพื่อเร้าความสนใจของผู้ชมมาสู่ผลงานนั้นเอง สิ่งที่เราเห็นคือสิ่งที่พาดพิงถึงสิ่งอื่นด้วยในขณะเดียวกันขึ้นอยู่กับว่าเราจะสามารถรับรู้ถึงสิ่งที่ภาพพาดพิงถึงได้อย่างเหมาะสมหรือไม่ เช่น สีแดงในภาพอาจหมายถึงเลือด ความตื่นเต้น ความร้อนแรง หรืออันตราย การที่จะตัดสินว่าอันใดคือความหมายที่เหมาะสมย่อมต้องใช้การเชื่อมโยงเข้ากับองค์ประกอบอื่นในภาพประกอบกัน

เงื่อนไขของการตีความและเงื่อนไขของผลงานเมื่อนำมาประกอบกันจะนำไปสู่การเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียะภาพที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น ในประเด็นนี้ผู้วิจัยต้องการแสดงให้เห็นผลที่มาจากการที่ในเบื้องแรกเราไม่สามารถเข้าถึงคุณค่าของผลงานได้ ในแง่นี้คือการยืนยันว่ามีบางอย่างเกิดขึ้นเมื่อเราเข้าใจความหมายที่สนับสนุนต่อการเข้าถึงคุณค่า แต่ปัญหาที่เกิดขึ้นก็คือลักษณะอย่างไรที่เรียกว่า เป็นความหมายที่สนับสนุนต่อการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพ หรือลักษณะใดที่เรียกว่า

เป็นแง่มุมที่ควรค่าแก่การซาบซึ้งหรือน่าชื่นชมของผลงานศิลปะ และเราจะรู้ได้อย่างไรว่าแง่มุมดังกล่าวของผลงานนั้นจะเป็นแง่มุมที่มีคุณค่าควรแก่การซาบซึ้งและสามารถสร้างความพึงพอใจให้แก่ผู้ชมได้

การตอบคำถามข้อนี้จำเป็นอย่างยิ่ง การพูดถึงลักษณะที่เรียกได้ว่าเป็นลักษณะที่ควรค่าแก่การชื่นชมของผลงาน ก็เหมือนกับการพูดถึง ลักษณะของข้อความที่ทำให้เรารู้สึกพึงพอใจนั่นคืออย่างน้อยที่สุดผลงานนั้นจะต้องสื่อแสดงถึงแง่มุมที่ไม่ขัดแย้งกับสามัญสำนึกของเรา หรืออาจจะมีผลในการจรรโลงจิตใจของผู้ชม ลักษณะที่น่าชื่นชมบางครั้งอาจจะเป็นผลมาจากการที่ผลงานนั้นได้นำเสนอเรื่องราวหรือสิ่งที่สังคมให้ความสำคัญหรือเป็นเรื่องราวที่มีจุดมุ่งหมายในการนำไปสู่สิ่งที่มีคุณค่า ผลงานอาจสื่อสะท้อนภาพความโหดร้ายของคนในสังคมหนึ่งในช่วงเวลาหนึ่งแต่นั่นก็เป็นไปเพื่อการกระตุ้นเตือนให้เห็นถึงความเลวร้ายของเหตุการณ์ดังกล่าว ลักษณะที่น่าชื่นชมของผลงานมิได้มีเพียงแง่มุมที่เป็นผลมาจากการแสดงฝีมือในการเขียนภาพได้เหมือนจริง หรือเป็นเพียงลักษณะที่ภาพสามารถกระตุ้นเร้าให้ผู้ชมสามารถมีความรู้สึกคล้อยตามไปกับภาพแต่เพียงอย่างเดียว ภาพอาจจะแสดงถึงลักษณะที่แปลกใหม่ในการนำเสนอรูปแบบของผลงาน และภาพอาจจะแสดงถึงความคิดสร้างสรรค์ของผู้สร้างผลงาน โดยที่ลักษณะที่จะทำให้กล่าวได้ว่าเป็นแง่มุมที่ควรค่าแก่การชื่นชมนั้นในแง่หนึ่งอาจจะต้องพูดเป็นกรณีๆ ไป เพราะเราไม่อาจตัดสินตายตัวหรือกำหนดชัดเจนได้ว่า ลักษณะดังกล่าวนั้นเป็นแง่มุมที่ควรค่าแก่การซาบซึ้งเพราะถ้าเราสามารถกำหนดไปเช่นนั้น ถ้ามีผู้กระทำตามสิ่งที่ถือว่าเป็นเกณฑ์นั้นในที่สุดแง่มุมนั้นก็จะกลายเป็นลักษระที่เป็นไปตามกฎเกณฑ์ไป ลักษณะที่น่าชื่นชมดังกล่าวก็อาจจะกลายเป็นลักษณะที่น่าเบื่อ ผู้ชมมีความชาชินกับลักษณะดังกล่าวไป ในแง่นี้เราสามารถมองได้จากประวิติศาสตร์ของศิลปะที่มีพัฒนาการที่ไม่หยุดนิ่งในการพยายามเสนอแง่มุมใหม่ออกมาเสมอ งานศิลปะไม่เคยหยุดนิ่ง แง่มุมที่ควรค่าแก่การชื่นชมในยุคสมัยหนึ่งก็มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ดังนั้นเราจึงอาจจะต้องพิจารณาความหมายของผลงานไปตามแต่ละผลงานว่างานดังกล่าวต้องการสื่อสะท้อนสิ่งใด เราสามารถตีความหมายของผลงานดังกล่าวได้อย่างไรบ้าง และถ้าเราเห็นว่าผลงานนั้นมีลักษณะใดที่กระตุ้นเราประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ลักษณะดังกล่าวนั้นก็จะพิสูจน์และยืนยันบทบาทของตัวมันเองแม้ว่าในเบื้องแรกเราอาจจะไม่อาจรับรู้ถึงแง่มุมดังกล่าวได้

ปัญหาที่ตามมาอีกประการหนึ่งก็คือการตัดสินการตีความ ถ้าการตีความมีส่วนในการสร้างความสำคัญให้กับผลงานในแง่ที่ว่า การตีความนั้นช่วยให้ผู้ชมได้เห็น ได้เข้าใจและได้รับรู้ถึงความรู้สึกที่ผลงานต้องการสื่อโดยการเติมเต็มประสบการณ์ให้ตรงกับสิ่งที่ผลงานต้องการจะสื่อ ปัญหาที่ตามมาก็คือเราจะยึดการตีความใดเป็นสำคัญและปัญหาที่สำคัญอีกประการหนึ่งซึ่งเป็น

ผลมาจากการยืนยันให้ใช้สาธารณชนในการตัดสินภาพผลงานด้วยการตีความซึ่งมีความเกี่ยวเนื่องกับสถานภาพของผู้ตีความและสถานภาพของผู้สร้างผลงาน ปัญหาดังกล่าวอาจอธิบายให้เห็นปัญหาที่ชัดเจนได้ว่า ในกรณีที่จะตัดสินผลงานด้วยเสียงส่วนใหญ่แต่ปัญหาก็คือ ถ้าเสียงส่วนใหญ่เป็นเสียงที่ตัดสินด้วยประสบการณ์ที่บกพร่องหรือมีความลำเอียงการตัดสินที่เกิดขึ้นย่อมเป็นการตัดสินที่มีปัญหา และหากให้ความชอบธรรมต่อการตีความว่าเป็นผลของการแลกเปลี่ยนของสาธารณชน แต่ปัญหาจะเกิดขึ้นเมื่อผู้สร้างผลงานดังกล่าวมีสถานภาพทางสังคมในระดับสูง การตีความผลงานดังกล่าวในแง่ลบตามความเป็นจริงของผลงานอาจไม่มีทางเกิดขึ้นได้เพราะอาจนำผู้ตีความตามจริงดังกล่าวไปสู่สภาวะที่ผู้ตีความนั้นไม่พึงปรารถนา

ในแง่นี้ผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญของปัญหาดังกล่าวแต่สิ่งที่ชัดเจนก็คือ ผลงานที่ไม่ดีย่อมเป็นเป็นผลงานที่ไม่ดี ถ้าเราสามารถกล่าวได้ว่าเราสามารถเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานได้ในแง่ที่เป็นลักษณะที่เกิดขึ้นในทันทีทันใดได้ ผลงานที่ดีย่อมแสดงตัวของมันเองในแง่หนึ่ง ผลงานที่ไม่ดีก็ย่อมแสดงความด้อยคุณภาพของตัวมันเองเช่นกัน ในแง่นี้แม้ว่าผู้สร้างผลงานที่เลวจะมีบทบาทในสังคมในระดับสูงหรือเป็นผู้ทรงอิทธิพลในวงการศิลปะแต่ความด้อยคุณค่าจะแสดงตัวของมันเองในที่สุดและผู้มีความรู้ชอบในประเด็นปัญหาดังกล่าวย่อมตระหนักถึงระดับความสำคัญของผลงานดังกล่าว และประเด็นปัญหาทั้งสองประการนี้เองในทางกลับกันย่อมแสดงถึงความจำเป็นในการเรียนรู้ถึงระบบสัญลักษณ์ของผลงานศิลปะ เพื่อจะทำให้ผู้ชมสามารถตระหนักถึงเนื้อหาของผลงานที่แท้จริงไม่หลงไปกับลักษณะภายนอกที่ฉาบฉวยและกระตุ้นเร้าอารมณ์ความรู้สึกอย่างรุนแรง ถ้าผู้ชมสามารถตระหนักถึงเป้าหมายที่แท้จริงหรือตระหนักถึงนัยต่างๆ ของผลงาน ผู้ชมก็ย่อมรู้เท่าทันเจตนาที่แท้จริงในการสร้างผลงานนั้น แม้ว่าผลงานนั้นจะเป็นผลงานของผู้ที่แสร้งทำเป็นผู้ที่ยกย่องและให้ความสำคัญกับงานศิลปะ

ในแง่นี้อาจจะทำให้มองเป็นว่า ผู้วิจัยมีความไม่แน่นอนหรือมีเกณฑ์มาตฐานที่ซ้อนกัน กล่าวคือในเบื้องแรกยืนยันให้ใช้สาธารณชนในการตัดสินแต่เมื่อมาเจอปัญหาดังกล่าวกลับหันไปใช้ลักษณะของอัตนิยม โดยยืนยันจากอภิสิทธ์ของผู้มีความรู้ ในแง่นี้ผู้วิจัยขออธิบายว่า ลักษณะที่นำมาตัดสินในท้ายที่สุดและในเบื้องแรกมิได้มีความแตกต่างกัน กล่าวคือมิได้เป็นลักษณะเฉพาะบุคคลเพราะสิ่งที่ผู้วิจัยยืนยันที่จะนำมาใช้ก็คือลักษณะที่บุคคลต่างสามารถเรียนรู้ร่วมกันและตรวจสอบแลกเปลี่ยนระหว่างกันได้ ผู้วิจัยมิได้มีจุดประสงค์ในการยืนยันว่าความคิดของผู้ที่จบปริญญาเอกมาจะถูกต้องมากกว่าความคิดของนักศึกษาปีหนึ่ง แต่สิ่งที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญก็คือการแลกเปลี่ยนมุมมองที่แต่ละคนมีเพื่อการขยายและพัฒนาแง่มุมที่เราเห็นจากผลงานดังกล่าว ในแง่นี้กินความรวมถึงการแลกเปลี่ยนทัศนคติกับผู้สร้างผลงานด้วย ถ้าผู้สร้างผลงานสามารถ

อธิบายความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของตนนั่นก็ย่อมเป็นการเปิดประตูให้ผู้ชมเห็นแง่มุมที่ศิลปินต้องการถ่ายทอดได้ชัดเจนยิ่งขึ้น แน่นอนว่าข้อความและแนวคิดดังกล่าวย่อมถูกตรวจสอบจากผลงานนั้นเอง โดยที่ผู้ชมและนักวิจารณ์ย่อมส่งเสียงสะท้อนกับไปสู่ผู้สร้างผลงานด้วยเช่นกัน ซึ่งแน่นอนว่าการแลกเปลี่ยนดังกล่าวจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อทั้งผู้ชมและผู้สร้างผลงานต่างก็มีใจที่เปิดกว้างยอมรับความเห็นที่แตกต่างไปและช่วยแก้ไขความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนระหว่างกันเพื่อการขยายองค์ความรู้และประสบการณ์ของบุคคลต่างๆ เพื่อการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพในผลงานชิ้นต่อๆ ไป

ปัญหาอีกประการหนึ่งที่ตามมาจากการเสนอความคิดดังกล่าวคือ การเพ่งเน้นให้ความสำคัญกับแง่มุมทางความคิดความเข้าใจจากผลงานศิลปะจะทำให้ผลงานศิลปะกลายเป็นเหมือนตำราเรียนที่มีกรอบกำหนด ศิลปะกลายเป็นรูปแบบหนึ่งของการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมที่มีกรอบกำหนดชัดเจนในการรับเอาและสืบทอดวัฒนธรรมนั้นแทนที่ศิลปะจะเป็นสิ่งที่มาช่วยผ่อนคลายสร้างความรื่นรมย์ ให้กับผู้ชม ผู้ชมจะเข้าถึงคุณค่าของศิลปะได้ก็ต่อเมื่อผู้ชมต้องไปเปิดตำราค้นคว้าว่ารูปสัญลักษณ์ในภาพสื่อความหมายได้อย่างไรบ้าง มีความเป็นมาอย่างไร ผู้ชมต้องขวนขวายในการศึกษาหาความรู้ด้วยความเอาจริงเอาจัง ศิลปะกลายงานที่เคร่งเครียดเหมือนเช่นการดูหนังสืออย่างหนังเพื่อการเตรียมตัวสอบเช่นนั้นหรือ

ในประเด็นนี้ผู้วิจัยมิได้ปฏิเสธว่าการดูผลงานด้วยสิ่งที่อยู่ในผลงานนั้นเองเป็นไปไม่ได้ ผู้วิจัยเห็นว่าความรู้สึกที่เกิดจากผลงานกระตุ้นเร้าเป็นสิ่งที่สำคัญ ในแง่นี้คือภาพจะบอกเล่าตัวมันเองโดยที่ผู้ชมไม่จำเป็นที่จะต้องไปแสวงหาอะไรเพิ่มเติม แต่เมื่อใดก็ตามที่เราอยู่เบื้องหน้าภาพและพิจารณาภาพด้วยความเอาใจใส่ แต่ความรู้สึกที่เกิดขึ้นคือความงุนงงสงสัย (ซึ่งแน่นอนว่าภาพมิได้ต้องการสื่อความเป็นปริศนาหรือต้องการกระตุ้นเร้าความรู้สึกงุนงงสงสัยขึ้นมาในตัวผู้ชม) นั่นคือ ในกรณีที่ภาพมิได้กระตุ้นเร้าความรู้สึกขึ้นมาในทันทีทันใดให้เกิดขึ้นมาในตัวเราอาจจะอนุโลมได้ว่ามีสาเหตุที่สำคัญสามประการ คือ ประการแรก ภาพนั้นไม่ได้เรื่องจริงๆ ผลงานชิ้นนั้นเป็นผลงานศิลปะประเภทที่ด้อยคุณภาพ ประการที่สอง เป็นเพราะว่าผลงานมีแง่มุมที่ผลงานสื่อออกมานั้นไม่ชัดเจน ผลงานมีองค์ประกอบหนาแน่นทำให้แง่มุมที่น่าชื่นชมของภาพไม่ชัดเจน ประการที่สามก็คือประสบการณ์ของผู้ชมไม่เพียงพอในการรับรู้ถึงสิ่งที่ผลงานต้องการกระตุ้นเร้า ผู้วิจัยเชื่อว่าบทบาทของการตีความจะช่วยทำให้แก้ปัญหาทั้งสามประการได้

ความคิดความเข้าใจจะช่วยอธิบายการกล่าวว่าผลงานดังกล่าวไม่ดีนั้นไม่ดีอย่างไร ความคิดความเข้าใจจะช่วยนำเราไปสู่สภาวะที่คนอื่นสามารถรู้สึกและเข้าถึงได้ แม้ว่าอาจจะเป็นเสมือน

ว่ามีกรอบที่กำหนดทางเดินให้รู้สึกเคร่งเครียดหากเปรียบเทียบกับการอ่านหนังสือ แต่การพูดถึงความเคร่งเครียดดังกล่าวก็เป็นผลมาจากการพูดถึงทัศนคติของคนที่ไม่รักการอ่าน กล่าวคือคนที่รักในการแสวงหาความรู้ย่อมมีความรู้สึกอิ่มเอมใจในขณะที่อยู่ในสภาวะที่ก้าวไปสู่เป้าหมายแม้ว่าในขณะนั้นอาจจะเต็มไปด้วยความยากลำบากและเคร่งเครียดในสายตาของบุคคลอื่นแต่ในตัวผู้เดินอยู่ในหนทางสายนั้นเขาย่อมมีแต่ความเพลิดเพลินในการเดินไปบนเส้นทางดังกล่าว ผู้ที่รักงานศิลปะก็เหมือนกับผู้ที่รักการอ่าน สามารถแสวงหาความคิดความเข้าใจในผลงานนั้นด้วยความรื่นรมย์ได้ เนื่องจากเขาตระหนักว่า ไม่ใช่ว่าผลงานทั้งหมดจะสื่อแต่แง่มุมที่สามารถรับรู้และรู้สึกถึงได้โดยง่าย และไม่ใช่ว่าผลงานทั้งหมดจะพูดถึงแต่เรื่องราวที่งดงาม ผลงานศิลปะจำนวนมากนำเสนอเรื่องราวที่ไม่กระตุ้นเร้าความรู้สึกที่น่ารื่นรมย์ แต่กลับทำให้ทำให้ผู้ชมรู้สึกเคร่งเครียดและหดหู่ การดูงานศิลปะบางครั้งจึงจำเป็นต้องมีการแสวงหาความรู้จากสิ่งที่อยู่นอกผลงานเพื่อเข้าถึงคุณค่าของผลงาน สำหรับคนที่รักในศิลปะและเชื่อว่าศิลปะให้อะไรบางอย่างกับชีวิตของเรา เรามิอาจกระทำเพียงแค่เดินผ่านและกล่าวว่า อืม สวยดี แล้วเดินต่อไปดูอีกภาพหนึ่งแล้วกล่าวว่า อืม ดูไม่รู้เรื่องเลย แล้วเดินต่อไป ดูอีกภาพหนึ่งจนครบ ในแง่นี้ ผู้วิจัยเห็นว่าง่ายต่อการที่จะทำให้เราละเลยต่อลักษณะสำคัญที่ผลงานศิลปะชิ้นนั้นต้องการสื่อ บางแง่มุมของผลงานศิลปะแสดงคุณค่าของตัวมันเองอย่างชัดเจนและผู้ชมมีประสบการณ์เพียงพอที่จะซาบซึ้งกับแง่มุมนั้นโดยผู้ชมและผลงานไม่ต้องอ้างอิงไปถึงสิ่งใดเราสามารถซาบซึ้งและเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพได้ทันทีทันใด แต่ในทางตรงกันข้ามถ้าลักษณะดังกล่าวไม่ชัดเจนเราก็จำเป็นที่จะต้องตรวจสอบเพื่อแสวงหาความคิดความเข้าใจในความหมายต่างๆ ของผลงานนั้นเพื่อคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงาน การเรียนรู้สามารถดำเนินไปด้วยความเพลิดเพลินได้ทั้งจากความรักในสิ่งที่เรากระทำอยู่และจากการความยินดีที่เราได้รับจากการรับรู้ถึงแง่มุมใหม่ที่พบเจอจากการแสวงหานั้นเพื่อการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.2.4 **คุณค่าของผลงานศิลปะ**

การเข้าใจความหมายที่ผลงานสื่อออกมามิได้ตอบสนองหรือสนับสนุนเฉพาะการเข้าถึงทางสุนทรียภาพเท่านั้น คุณค่าทางสุนทรียภาพมิใช่เพียงสิ่งเดียวที่ผลงานมีให้แก่เรา ผลงานศิลปะยังให้คุณค่าในด้านอื่นแก่เราด้วยขึ้นอยู่กับว่าเราพิจารณาผลงานในแง่มุมไหน หรือให้ความสำคัญต่อบทบาทใดของศิลปะ เช่น คุณค่าทางศาสนา คุณค่าทางศีลธรรม คุณค่าทางการตลาด หรือคุณค่าทางประวัติศาสตร์ ความงาม ความมีพลังหรือลักษณะทางสุนทรียภาพอาจจะเป็นเพียงกลวิธีหนึ่งในการชักจูงผู้ชมเข้าไปหาแก่นแท้ของสิ่งนั้น เช่นเดียวกับ ดอกไม้ที่มีสีสันงดงามสำหรับเรา

แต่สำหรับผึ้งแมลงภู่สีสันที่โดดเด่นนั้นอาจจะมีเพื่อการขยายพันธ์ของดอกไม้นั้น ผลงานจิตรกรรมฝาผนังอาจมีคุณค่าทางสุนทรียะแต่คุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานก็เป็นไปเพื่อเร้าความสนใจของผู้ชมเพื่อประโยชน์ในการเผยแผ่ของศาสนา ในขณะเดียวกันภาพจิตกรรมฝาผนังก็แสดงคุณค่าทางศิลปะได้เช่น เป็นผลงานที่แสดงแบบอย่างฝีมือของครูผู้สร้างในอดีต ผลงานอาจจะแสดงเรื่องราวที่น่าหดหู่แสดงให้เห็นถึงการให้คุณค่าต่อการกระตุ้นเร้าความรู้สึกจากความทุกข์ทรมานของมนุษย์ เช่น ภาพแพเมดูซา (the Raft of Medusa ,1819) ของเจริโกลท์ (1791-1824) แสดงภาพเหตุการณ์ที่น่าสะเทือนใจของโศกนาฏกรรม แต่การแสดงภาพดังกล่าวก็มิใช่เพียงการเร้าอารมณ์ความรู้สึกสะเทือนใจแต่อาจมองในแง่ของคุณค่าทางศีลธรรมจากการพยายามจรรโลงความคิดทางศีลธรรมของสังคมโดยใช้ภาพผลงานกระตุ้นเตือน แต่คุณค่าเหล่านี้จะมีไม่ได้เลยหากเราไม่เข้าใจภาพผลงานนั้น การเข้าใจความหมายของผลงานเป็นพื้นฐานที่สำคัญที่สุด ที่จะชี้แสดงให้เห็นว่า การพูดถึงคุณค่าต่างๆ เหล่านั้นสมเหตุสมผลหรือไม่ หรือเป็นไปเพื่อเป้าหมายบางอย่างที่ไม่เหมาะสม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

สรุปและข้อเสนอแนะ

การพิจารณาศิลปะในฐานะที่เป็นสิ่งที่ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ มีศักยภาพในการสื่อความหมาย และเป็นสิ่งที่เต็มไปด้วยความหมายซึ่งต้องการการตีความ ความคิดความเข้าใจอันเกิดจากการเข้าใจความหมายของผลงานศิลปะนำไปสู่การตระหนักถึงความสำคัญของสิ่งที่ผลงานต้องการสื่อ

ความกังวลของเพลโตที่เห็นว่าศิลปะสามารถชักนำประชาชนไปสู่สิ่งที่ไม่ดีและเป็นอันตรายต่อการดำรงอยู่ของรัฐที่เที่ยงธรรมน่าที่จะสามารถแก้ไขได้ด้วยการสอนให้ผู้ชมผลงานเรียนรู้ที่จะอ่านความหมายของผลงาน การเข้าใจความหมายของผลงานและนัยจากความหมายน่าจะทำให้ผู้ชมตระหนักถึงเป้าหมายที่แท้จริงของภาพผลงานและไม่หวั่นไหวหรือคล้อยตามไปกับสิ่งที่ถูกบิดเบือน การที่แนวคิดของกู๊ดแมนเสนอว่า เราสามารถเข้าใจผลงานได้จากลักษณะทางสัญลักษณ์ของผลงาน ในแง่นี้อาจจะสอดคล้องกับแนวความคิดของอริสโตเติลที่เห็นว่าเราสามารถเรียนรู้จากงานศิลปะได้และช่วยเสริมข้อบกพร่องจากปัญหาที่เกิดจากการที่มีสิ่งที่ปรากฏในภาพแต่ไม่มีปรากฏอยู่ในโลก กล่าวคือ ตามทฤษฎีการเลียนแบบของอริสโตเติล มีนัยว่า การเรียนรู้จะเกิดได้ก็ต่อเมื่อสิ่งที่มีอยู่ในภาพมีความเหมือนกับสิ่งที่ปรากฏอยู่ภายนอกภาพ ไม่ว่าสิ่งนั้นจะมีลักษณะที่ไม่น่าพึงพอใจอย่างไรก็ตาม การเรียนรู้ในแง่นี้ผูกอยู่กับการยืนยันได้จากสิ่งที่ปรากฏ แต่ปัญหาคือถ้าไม่มีสิ่งที่ปรากฏเราจะเรียนรู้อะไร นั่นคือ ถ้าภาพเป็นเท็จ ภาพนั้นย่อมไม่เหมาะสมต่อการเรียนรู้ การพิจารณาผลงานในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ไม่ต้องเผชิญกับปัญหาดังกล่าว แม้ในภาพจะมีสิ่งที่ไม่เหมือนจริงหรือไม่มีปรากฏอยู่บนโลกเราก็สามารถเรียนรู้และทำความเข้าใจผลงานจากบทบาทในการทำหน้าที่อ้างอิงในรูปแบบอื่นๆ เช่น การแสดงตัวอย่าง หรือการแสดงตัวอย่างในเชิงอุปมาของผลงาน

เราเรียนรู้ที่จะอ่านความหมายของผลงาน สร้างความเข้าใจความหมายของผลงานที่สื่อออกมาด้วยภาษาที่มีลักษณะเฉพาะ ภาษาของศิลปะมิใช่เพียงภาษาของความรู้สึกดังที่ตอลสตอยเสนอ และแม้ว่าผลงานจะสื่อความรู้สึกแต่ผลงานที่มาจากสังคมและวัฒนธรรมที่ต่างออกไปก็ต้องเรียนรู้เพื่อการที่รับรู้หรือเกิดอารมณ์ความรู้สึกอย่างที่ผลงานต้องกระตุ้นเร้า ผู้ชมต้องเข้าใจความหมายของผลงานนั้นก่อน เหมือนดังเช่น ถ้าเราได้ยินภาษาต่างประเทศคำหนึ่งหรือประโยคหนึ่งแต่

เราไม่เข้าใจความหมายของประโยคนั้น เราก็ไม่มีทางที่จะเกิดความรู้สึกตอบสนองต่อประโยคนั้นได้ไม่ว่าประโยคนั้นจะเป็นคำแสดงความยินดี คำสบประมาท หรือคำผรุสวาท

ทฤษฎีของกู๊ดแมนแสดงบทบาทเดียวกันกับทฤษฎีรูปทรงนิยมของเบลล์กล่าวคือ การทำหน้าที่ในการอธิบายการดำรงอยู่ของสิ่งที่เรียกตัวเองว่างานศิลปะที่มีความแตกต่างจากรูปแบบที่เคยมีมา เบลล์อธิบายการดำรงอยู่ของผลงานของเซซานน์ที่เสนอภาพซึ่งมีความแตกต่างจากรูปแบบปฏิบัติที่ยึดถือกันมาด้วยทฤษฎีรูปทรงที่มีนัยสำคัญ เช่นกัน กู๊ดแมนเสนอว่าทฤษฎีของตนสามารถช่วยแก้ปัญหาผลงานเช่นมโนทัศน์ศิลป์หรือผลงานที่ถูกสร้างขึ้นจากวัสดุสำเร็จหรือสิ่งเก็บตกได้ในฐานะที่ผลงานเหล่านั้นทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์สื่อความคิดความเข้าใจบางอย่างจากบทบาทของการทำหน้าที่อ้างอิงของผลงาน กู๊ดแมนพยายามอธิบายการดำรงอยู่ของผลงานทั้งหมดด้วยการทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์ที่ทึบแน่นซึ่งเรียกร้องท่าทีที่เป็นการใส่ใจต่อแง่มุมต่างๆ ของผลงานด้วยการตีความ ดังนั้นแม้ว่าทฤษฎีของเบลล์จะประสบปัญหาจากการอ้างเหตุผลแบบวงกลมและการละเลยต่อแง่มุมทางความหมายของผลงาน แต่ผลงานของเซซานน์หรือผลงานจิตรกรรมนามธรรมซึ่งเป็นผลงานที่ให้ความสำคัญกับการแสดงทัศนธาตุพื้นฐานของศิลปะก็ยังคงมีอยู่ และเกิดขึ้นมาใหม่ตลอดเวลา กู๊ดแมนอธิบายว่าการซาบซึ้งในผลงานดังกล่าวเกี่ยวพันกับความเข้าใจกล่าวคือเป็นความเข้าใจรูปทรง รูปแบบ และความสัมพันธ์ของสิ่งต่างๆ ที่ปรากฏในภาพ ในแง่นี้ทฤษฎีของกู๊ดแมนสามารถอธิบาย ผลงานที่ไม่เน้นเรื่องราวแต่เน้นการแสดงความสำคัญของลักษณะของทัศนธาตุพื้นฐานได้ ทั้งหมดนี้เป็นผลมาจากการยืนยันว่าศิลปะเป็นสิ่งที่มีการทำหน้าที่ทางสัญลักษณ์ในรูปแบบต่างๆ เกิดขึ้นและไม่มีผลงานใดที่ไม่มีการอ้างอิง

ทฤษฎีศิลปะต่างๆ ที่สร้างขึ้นมาถูกโต้แย้ง ผลงานที่ถูกสร้างขึ้นมาถูกวิพากษ์วิจารณ์ ตีความและชื่นชม ผลงานยังดำรงอยู่ ความคิดความเข้าใจอันเกิดจากการเข้าใจความหมายของผลงานศิลปะ สนับสนุนการดำรงอยู่ของผลงานศิลปะ สามารถตรวจสอบ และวิเคราะห์วิจารณ์ ท่าทีในการมีส่วนร่วมกับผลงานด้วยการพยายามทำความเข้าใจกับผลงานเป็นประโยชน์ต่อพัฒนาการที่ไม่หยุดนิ่งในการสร้างสรรค์ผลงานมากกว่าเพียงการปล่อยใจให้คล้อยตามไปกับสิ่งที่ผลงานนั้นแสดงออกมา สิ่งที่สำคัญในแนวความคิดของกู๊ดแมนนั้นมิได้ต้องการให้ใช้เป็นกระบวนการตัดสินแบ่งแยกระหว่าง ศิลปะ และสิ่งที่มิใช่ศิลปะ แต่เพื่อใช้กำหนดแนวทางในการพิจารณาภาพผลงานในฐานะที่เป็นบ่อเกิดของความคิดความเข้าใจ แต่นั่นก็ไม่ได้หมายความว่า ความคิดความเข้าใจเป็นสิ่งเดียวที่เราได้จากผลงานศิลปะ กล่าวคือ เรายังสามารถชื่นชมกับแง่มุมที่ควรค่าแก่การชื่นชมของผลงานได้ แนวคิดของกู๊ดแมนเป็นประโยชน์ต่อการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงาน กู๊ดแมนไม่จำเป็นที่จะต้องปฏิเสธความเกี่ยวพันที่ความเข้าใจผลงานมีต่อคุณค่าทางสุนทรียะ

ของผลงาน ความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าทางสุนทรียะและคุณค่าทางความคิดความเข้าใจมิได้มีเพียงการใช้คุณค่าทางสุนทรียะเป็นหนทางเพื่อสร้างความคิดความเข้าใจ และคุณค่าทางสุนทรียภาพมิได้เป็นเพียงผลที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติจากความคิดความเข้าใจ เพราะคุณค่าทางความคิดความเข้าใจสามารถสนับสนุนการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียะได้ แนวคิดของกู๊ดแมนเป็นประโยชน์ในแง่ที่ว่า ถ้าผลงานมีแง่มุมที่น่าชื่นชมและผลงานนั้นมีลักษณะที่ทึบแน่น การตีความความหมายของผลงานก็จะเป็นประโยชน์ต่อการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานได้ ในแง่นี้กู๊ดแมนน่าที่จะสามารถใช้แง่มุมนี้ในการอธิบายความสำคัญของการทำความเข้าใจต่อผลงานได้ แม้ว่าลักษณะทางสุนทรียภาพจะเป็นสิ่งที่มิได้มีอยู่ในทุกๆ ผลงาน มีลักษณะที่ไม่มั่นคง เปลี่ยนแปลงได้และขึ้นอยู่กับสภาวะของผู้ตีความ ลักษณะดังกล่าวนี้ยิ่งมีความจำเป็นที่จะต้องใช้ความเข้าใจที่มีต่อผลงานในการเข้าถึงและเผยแพร่เพื่อให้ความทึบแน่นที่ไม่ใช่เพียงเป็นไปในแง่มุมทางความหมายแต่เป็นความทึบแน่นของลักษณะทางสุนทรียะมีความชัดเจนขึ้นมาเช่นกัน

แม้ว่าการนิยามผลงานศิลปะด้วยประสบการณ์ทางสุนทรียภาพจะเป็นไปไม่ได้ แต่ก็ไม่ได้ทำให้ประสบการณ์ดังกล่าวไร้ความสำคัญหรือหมดความหมายไป เช่นเดียวกับการพยายามนิยามด้วยคุณสมบัติเฉพาะอย่าง เช่น นิยามด้วยการแสดงอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งเป็นไปไม่ได้ ผลงานบางภาพอาจไม่ได้สื่อหรือสามารถกระตุ้นเร้าอารมณ์ความรู้สึกได้ แต่นั่นก็อาจเป็นเพราะว่าผลงานนั้นให้ความสำคัญต่อการแสดงลักษณะอื่นมากกว่าลักษณะการกระตุ้นเร้าอารมณ์ความรู้สึกของภาพ การพยายามชี้ให้เห็นถึงแง่มุมที่ศิลปะเป็นเสมือนแหล่งในการแสวงหาความคิดความเข้าใจโลกตามแนวความคิดของกู๊ดแมนเป็นสิ่งที่ชี้แสดงให้เห็นความสำคัญของท่าทีที่จะนำไปสู่การค้นพบความคิดความเข้าใจจากผลงานศิลปะในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ ซึ่งท่าทีดังกล่าวน่าจะถือได้ว่าเป็นการสร้างรากฐานสำหรับการชื่นชมงานศิลปะ เพื่อการเข้าถึงคุณค่าของศิลปะมากกว่าที่จะถือว่าเป็นการละทิ้งแง่มุมการชื่นชมงานศิลปะหรือการเข้าถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพของผลงานศิลปะ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528. ศิลปะสมัยใหม่. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช

จรูญ โกมุทรัตนานนท์. 2532. ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับศีลธรรม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาปรัชญา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลโต. 2523.อุตมรัฐ. แปลโดย ปรีชา ช้างขวัญยืน. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2530. พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพมหานคร: เพื่อนพิมพ์.

ลิโอ ตอลสตอย. 2538. ศิลปะคืออะไร. แปลโดย สิทธิชัย แสงกระจ่าง. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์คมบาง.

สดชื่น ชัยประสาธน์. 2536. การตีความความเป็นจริงในกวีนิพนธ์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ภาษาอังกฤษ

Beardsley, M. 1982. Aesthetic Experience. In Michael J. Wreen and Donald M. Callen (eds),The Aesthetics Point of View, pp. 285-297. Ithaca and London: Cornell University Press.

Beardsley, M.1993. In Defense of Aesthetic Value. In John W. Bender and H.Gene Blocker (ed), Contemporary Philosophy of Art :Readings in Analytic Aesthetics, pp. 402-406. New Jersey: Prentice Hall.

Beardsley, M.1978. Languages of art and art criticism. Erkenntnis 12: 95-118.

Bell,C. Art. 1914. Oxford: Oxford University Press

Carroll, N. Philosophy of Art: A comtemporary introduction. London and New York: Routledge

Collingwood, R. G. 1958. The Principles of Art. New York: Oxford University Press

Dewey,J. 1934. Art as Experience. New York: A Perigee Book.

Dickie, G. 1974. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca and London: Cornell University press.

Elgin, C. Z. 2000. Reoienting Aesthetics, Reconceiving Cognition. . The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 58: 3 219-225

Elgin, C. Z. and Goodman, N.1989. Changing The Subject. In Richard Shusterman (ed.). Analytic Aesthetics, pp. 190-196. Oxford: Basil Blackwell.

Fry, R. 1920. Vision and Design. Harmondsworth Middlesex: Penguin Books Limited.

Goodman, N.1976. Languages of art : an approach to a theory of symbols.Fourth Printing. Indianapolis and Cambridge: Hackett Publishing Company.

Goodman, N.1966.Merit as Mean. In Sidney Hook (ed.). Art and Philosophy: Symposium, pp. 56-57. New York: New York University Press.

Goodman, N.1984. Of Mind and Other Matters. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Goodman, N. c1972. Problems and Project. Indianapolis and New York: Bobbs-Merrill.

Goodman, N. and Elgin, C. Z. 1988. Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences. Indianapolis, Cambridge:Hackett Publishing Company.

Goodman, N.1978. Ways of WORLDMAKING.1985. Fourth Printing. Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing Company.

Robinson, J. 2000. Language of Art at the Turn of theCentury. . The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 58: 3 213-218

Shusterman, R. 1997. The End of Aesthetic Experience. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 55: 1 29-41

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายวีรยุทธ เกิดในมงคล เกิดเมื่อวันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ที่จังหวัดจันทบุรี สำเร็จการศึกษาปริญาตรีครุศาสตรบัณฑิต สาขาการสอนวิชาเฉพาะ (ศิลปศึกษา) ภาควิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2539 และเข้าศึกษาต่อหลักสูตรอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาปรัชญาที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2541

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย