ข้อสังเกตต่อ ทฤษฎีเชิงสร้างสรรค์ทางศิลปะ

บุญส่ง ชัยสิงห์กานานนท์*

เรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างตัวศิลปินผู้สร้างตัวงาน ตัวงานเอง และตัวผู้เสพงานศิลป์นับเป็นประเด็นสำคัญทางสุนทรียศาสตร์ประเด็นหนึ่ง ซึ่งทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ทุกทฤษฎีจะต้องเสนอคำอธิบายแสดงความสัมพันธ์ดังกล่าวไว้ให้เห็นชัด หรือส่อนัยให้คาดการณ์ได้ ความเข้าใจในเรื่องความสัมพันธ์ดังกล่าวช่วยทำให้เราเข้าใจได้แจ่มชัดขึ้นในเรื่องลักษณะและธรรมชาติของกิจกรรมมนุษย์ที่เรียกว่า "ศิลปะ" การประเมินทฤษฎีทางสุนทรีย–ศาสตร์ทฤษฎีหนึ่งใดก็อาจใช้การพิจารณาคำอธิบายความสัมพันธ์ดังกล่าว เพื่อแสดงปัญหาของตัวทฤษฎีนั้น ๆ ได้ ใน

ผู้เขียนขอขอบคุณ อ.สุนัย ครองยุทธ ที่ช่วยทักท้วงการใช้สำนวนในบางที่ และ อ.ชาญณรงค์ บุญหนุน ที่ช่วยตามบทความบางบทความให้

*อาจารย์ประจำภาควิชาปรัชญา คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทความนี้ ผู้เขียนจะนำทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ร่วมสมัยทฤษฎีหนึ่งที่เรียกตนเองว่า "ทฤษฎีเชิงสร้างสรรค์ทางศิลปะ (the creative theory of art)" มาประเมินโดยอาศัยการพิจารณาในแง่ข้างต้น โดยที่ทฤษฎีนี้เสนอตนขึ้นมาเป็นทางเลือกใหม่ในการอธิบายธรรมชาติของศิลปะ การวิเคราะห์ในบทความนี้จะแสดงให้เห็นว่าทฤษฎีนี้ได้ช่วยเพิ่มความเข้าใจของเราให้มากขึ้นในเรื่องธรรมชาติของศิลปะตรงแง่มุมใดบ้าง และขณะเดียวกันมีปัญหาสำคัญตรงที่ใด

ความสัมพันธ์ระหว่างตัวผู้สร้างงานกับตัวงาน

เมื่อเราลองพิจารณาให้ชัดขึ้น ภาพโมนาลิซาอันโด่งดังของดาร์วินซี ก็คือแต้มสีที่ถูกจรดเป็นรูปทรงบนผืนผ้าใบภายในกรอบของตัวภาพ หากเราลองปลดรูปดังกล่าวออกมาจากผนังที่ติดตั้งภาพไว้ เมื่อเราถือภาพนี้เราจะรู้สึกได้ว่าภาพมีน้ำหนัก เราลองพลิกดูด้านหลังของภาพหลังถอดกรอบออกก็จะเห็นแต่เพียงผืนผ้าใบโล่ง ๆ ในแง่หนึ่ง ภาพโมนาลิซาก็คือผืนผ้าใบเปื้อนแต้มสีที่มีด้านหน้าด้านหลัง และมีคุณสมบัติทางกายภาพเช่นเดียวกับที่สิ่งทางกายภาพอื่น ๆ มี เช่น มีการครองตำแหน่งแห่งที่ในที่ใดที่หนึ่ง มีน้ำหนัก มีรูปทรงและขนาด ตัวแต้มสีบนผืนผ้าใบอันประกอบกันเป็นรูปทรงภายในตัวภาพแต่ละแต้มสีนั้นก็เป็นสิ่งทางกายภาพที่มาประกอบกับตัวสิ่งทางกายภาพอื่น ๆ ดังเช่น ผืนผ้าใบ และไม้ที่ทำเป็นเฟรมขอบรูป สิ่งทางกายภาพเหล่านี้เป็นร่างกายทางกายภาพของภาพโมนาลิซา อันมีคุณสมบัติทางผัสสะดังเช่นที่สิ่งทางกายภาพต่าง ๆ มี เช่น มีกลิ่นของสี ของผืนผ้า ของเฟรมไม้ มีสีสันต่าง ๆ สิ่งเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของตัวภาพที่เราไม่อาจตัดทิ้งไปได้ ภาพโมนา–ลิซา อันลือชื่อนี้ที่นักวิจารณ์ศิลปะพากันยกย่องว่าเป็นงานศิลป์ชิ้นเอกนั้นไม่ได้อยู่ล่องลอยในอากาศ แต่จำเป็นต้อง "สิงสถิตย์" อยู่ในร่างกายทางกายภาพดังกล่าวนี้เป็นพื้นฐานของการดำรงตัวมันเองไว้ กระนั้นเมื่อเรากล่าวถึงภาพโมนาลิซา เราก็ไม่ได้มุ่งกล่าวถึงลักษณะทางกายภาพเหล่านั้น แต่เราตั้งใจกล่าวถึงคุณสมบัติบางอย่างที่เราเชื่อว่าเป็นคุณสมบัติเฉพาะพิเศษที่ภาพนี้มีอันทำให้เราเรียกภาพนี้ได้ว่าเป็น "งานศิลป์" เช่น กล่าวว่า ภาพนี้ "สวย" "สง่า

งาม" "ยิ่งใหญ่" หรือ "มีคุณค่าทางสุนทรียะ" เป็นต้น

ทฤษฎีเชิงสร้างสรรค์ทางศิลปะ ซึ่งนิก แซงวิล (Nick Zangwill) นำเสนอไว้มีหลักการดังต่อไปนี้ [Zangwill 1995: p. 307]

"สิ่งหนึ่งใดจะจัดได้ว่าเป็นงานศิลป์ก็ต่อเมื่อใครสักคนเกิดการหยั่งเห็นว่าคุณสมบัติทางสุนทรียะจำนวนหนึ่งอาจถูกกำหนดขึ้นได้โดยอาศัยคุณสมบัติที่ไม่ใช่ทางสุนทรียะจำนวนหนึ่ง และเพราะเหตุนี้ ตัวสิ่งนั้นจึงถูกให้คุณสมบัติทางสุนทรียะอย่างมีความจงใจโดยอาศัยคุณสมบัติที่ไม่ใช่ทางสุนทรียะดังที่ได้เล็งเห็นในการหยั่งเห็นดังกล่าว"

จากหลักการดังกล่าว เราสรุปใหม่ให้เข้าใจง่ายขึ้นจะเป็นดังนี้

(1) สิ่งที่เรียกว่า "งานศิลป์" คือสิ่งที่ประกอบไปด้วยคุณสมบัติที่เราเรียกว่า "คุณสมบัติทางสุนทรียะ" และคุณสมบัติดังกล่าวนี้จะมีได้ต้องอาศัย "คุณสมบัติที่ไม่ใช่ทางสุนทรียะ" เท่านั้น

ภาพของโมนาลิซาเราอาจกล่าวถึงว่า "แฝงไว้ซึ่งความสง่างาม" อันเป็นการใช้คำเรียกคุณสมบัติทางสุนทรียะในเชิงเนื้อหา (substantive aesthetic properties) ของตัวงานนั้น ๆ (คำอื่น ๆ ในประเภทเดียวกัน ได้แก่ สมดุลย์ ประณีต อบอุ่น เศร้า เร้าอารมณ์ หรือ บ้าคลั่ง เป็นต้น) ในบางครั้งเราก็อาจเรียกโดยใช้คำแสดงคุณสมบัติทางสุนทรียะเชิงตัดสิน (verdictive or evaluative aesthetic properties) เช่น สวย หรือน่าเกลียด เป็นต้น คุณสมบัติตามที่ปรากฏในคำพูดเราที่ใช้ตัดสินตัวงานศิลป์ดังกล่าว จะปรากฏได้ต้องอาศัยคุณสมบัติที่ไม่ใช่ทางสุนทรียะ กล่าวคือ คุณสมบัติทางกายภาพ ดังเช่น รูปทรง หรือ ขนาด เป็นต้น และอาศัยคุณสมบัติทุติยภูมิหรือคุณสมบัติทางผัสสะ ดังเช่น สี หรือ เสียง เป็นต้น (แต้มจุดสีจุดหนึ่ง ๆ ที่เราจรดลงบนพื้นผิวนั้น มีเนื้อสีอันเป็นองค์ประกอบทางเคมีที่ประกอบกันเป็นเนื้อสาร แต่ตัวสีเองนั้นเป็นคลื่นแสง) เราสร้างคุณสมบัติทางสุนทรียะขึ้นมาจากคุณสมบัติที่ไม่ใช่ทางสุนทรียะ กล่าวอีกนัยหนึ่ง การที่สิ่ง ๆ หนึ่งมีคุณสมบัติทางสุนทรียะ หมายความว่า สิ่ง ๆ นั้นมีคุณสมบัติที่ไม่ใช่ทางสุนทรียะหรือคุณสมบัติทางกายภาพด้วย กระนั้น การที่เรารู้ว่าสิ่งหนึ่งใด มีคุณสมบัติทางกายภาพหรือคุณสมบัติที่ไม่ใช่ทางสุนทรียะนั้น ไม่ช่วยให้เรารู้ว่าสิ่งนั้นมีคุณสมบัติทางสุนทรียะหรือไม่

[Zangwill 1998: p. 88]

(2) ตัว "งานศิลป์" นี้จะเกิดขึ้นได้ก็โดยมีตัวผู้สร้าง ซึ่งใช้สิ่งทางกายภาพ (อันมีคุณสมบัติทางกายภาพ) สร้างตัวงานขึ้น

ผู้สร้างงานศิลป์ดังเช่นดาร์วินชีต้องใช้รูปทรงขนาดต่าง ๆ และสีสันต่าง ๆ สร้างตัวงานขึ้น ดังเช่นที่ปรากฏในท้ายที่สุดเป็นภาพโมนาลิซาภายในกรอบที่มีทรงสี่เหลี่ยม เขาหยั่งเห็นร่างภาพโมนาลิซาที่ "แฝงไว้ด้วยความสง่างาม" หรือ "ช่างงามกระไรเช่นนี้!" ผ่านขนาดและรูปทรงรวมทั้งสีสันต่าง ๆ จำนวนหนึ่ง โดยอาศัยการพิจารณาคุณสมบัติทางกายภาพจำนวนหนึ่ง ตัวผู้สร้างงานเล็งเห็นตัวงานอันมีคุณสมบัติทางสุนทรียะในแบบหนึ่งว่าอาจเกิดขึ้นได้โดยอาศัยคุณสมบัติทางกายภาพเหล่านั้น และได้สร้างตัวงานขึ้นมาจนสำเร็จหลังเกิดการหยั่งเห็นดังกล่าว เราจึงกล่าวได้ว่า หากไม่มีตัววัตถุดิบ (กล่าวคือ สิ่งทางกายภาพที่มีคุณสมบัติไม่ใช่ทางสุนทรียะดังกล่าว) ให้ตัวผู้สร้างใช้ ตัวงานย่อมไม่อาจปรากฏขึ้น เมื่อตัวงานไม่เกิด คุณสมบัติทางสุนทรียะของตัวงานก็ย่อมไม่มี

(3) ตัวผู้สร้างงานได้ใช้สิ่งทางกายภาพเหล่านั้นสร้างตัวงานขึ้นตามที่ตนเองหยั่งเห็นว่าตัวงานนั้นควรเป็นเช่นไร เราเรียกว่า ตัวผู้สร้างงานมี*ความจงใจ*ให้ตัวงานปรากฏขึ้น

ถ้าดาร์วินชีหยั่งเห็นภาพโมนาลิซาผ่านขนาดและรูปทรงรวมทั้งสีสันจำนวนหนึ่ง แต่ไม่ทำอะไรต่อย่อมไม่มีตัวงานจริงปรากฏขึ้น ความตั้งใจให้ตัวงานปรากฏเป็นรูปธรรมขึ้นเป็นส่วนสำคัญประการหนึ่งที่กำหนดการมีอยู่ของตัวงาน

โดยสรุป เราจะเห็นได้ว่ากระบวนการสร้างสรรค์งานศิลป์จะมีสามขั้นตอนสำคัญด้วยกัน [Zangwill 1995: p. 311] ดังนี้

ขั้นตอนแรก ตัวผู้สร้างงานเกิดตัวความคิด (แซงวิลเรียกว่า "ความคิดทางสุนทรียะ") ซึ่งได้มาจากการหยั่งเห็น (เรียกว่า "การหยั่งเห็นทางสุนทรียะ") กล่าวคือ มีภาพของตัวงานอยู่ในหัว เล็งเห็นว่าจะใช้วัตถุดิบ (ซึ่งมีคุณสมบัติที่ไม่ใช่ทางสุนทรียะ) อะไรในการสร้างตัวงานที่มีคุณสมบัติทางสุนทรียะดังกล่าว

ขั้นตอนที่สอง จากการเกิดความคิดทางสุนทรียะดังกล่าว ตัวผู้สร้างงานเกิดความตั้งใจที่จะทำให้ตัวความคิดปรากฏเป็นรูปธรรมขึ้น

ขั้นตอนที่สาม ตัวความตั้งใจนี้ได้แสดงออกเป็นการปฏิบัติหรือกระทำจริง จนทำให้เกิดตัวงานที่เป็นรูปธรรมขึ้นจริง

ตามทฤษฎีนี้สิ่งที่เรียกว่า "งานศิลป์" ก็คือ ตัวผลิตผล (ตัวงานที่มีคุณ–สมบัติทางสุนทรียะ) ที่ปรากฏในท้ายที่สุดที่ผ่านกระบวนการข้างต้นดังกล่าว ตัวผลิตผลที่เกิดขึ้นดังกล่าวในทุกกรณีจึงเป็นงานศิลป์ การกล่าวดังนี้ไม่ได้หมายความว่า ตัวผลิตผลหรือตัวงานทุกชิ้นจะเป็นงานศิลป์ที่ประสบผลบริบูรณ์ตามที่ตัวผู้สร้างตั้งใจ ผู้สร้างงานอาจไม่ประสบผลในการสร้างงานให้ออกมาดังที่ได้มีการหยั่งเห็นก่อนหน้านี้ก็ได้ แต่เมื่อเกิดตัวผลิตผลขึ้นมาไม่ว่าจะประสบผลสำเร็จตามที่ตัวผู้สร้างคาดหวังไว้หรือไม่ ตัวผลิตผลดังกล่าวก็ถือได้แล้วว่าเป็นงานศิลป์ ดังที่แซงวิลอ้างข้อคิดจากดาวิดสัน [Donald Davidson] นักปรัชญาสายปรัชญาวิเคราะห์คนสำคัญคนหนึ่งในปัจจุบันที่ว่า เรื่องเล่าตลกที่ไม่ตลกก็ยังเป็นเรื่องเล่าตลกที่มีความตลกในระดับน้อย ถ้าไม่เป็นเช่นนั้น ก็คือเราไม่ประสบความสำเร็จในการเล่าเรื่องตลกแต่อย่างไร งานศิลป์ก็เช่นเดียวกัน งานศิลป์หนึ่งใดอาจไม่ใช่งานที่บรรลุเป้าหมายตามที่ตัวผู้สร้างตั้งใจ "แต่ก็ไม่มีงานศิลป์ใดที่ล้มเหลวโดยบริบูรณ์" [Zangwill 1995: p. 309] กล่าวอีกนัยหนึ่ง ตัวงานที่ไม่เกิดนั้นไม่เป็นตัวงานอยู่แล้ว ก็เหมือนกับเรื่องเล่าตลกที่ไม่ได้เล่า ย่อมไม่เป็นเรื่องเล่าตลก เราจึงกล่าวได้ว่า งานศิลป์ที่ "เลว" ก็คือตัวงานที่ประสบผลสำเร็จทางสุนทรียะแต่เพียงบางระดับนั่นเอง

ตามนัยเช่นนี้ เราจึงสรุปได้ว่า ตามทัศนะของแซงวิลแล้ว เกณฑ์การแบ่งงานศิลป์ว่าเป็นงานที่ดีหรือเลวนั้นใช้การพิจารณาในแง่ที่ว่างานชิ้นนั้น ๆ ถูกสร้างขึ้นมาอย่างประสบผลสำเร็จทางสุนทรียะดังที่ตัวผู้สร้างตั้งใจหรือไม่ เช่น ตัวผู้สร้างเกิดความคิดทางสุนทรียะที่จะสร้างงานที่มีคุณสมบัติสุนทรียะทางเนื้อหา คือ ประณีต แต่ตัวงานอันเป็นผลิตผลกลับสื่อได้เพียงบางส่วน ตัวงานชิ้นนั้นก็จัดได้ว่าเป็นงานศิลป์ที่ "เลว" หากสื่อออกมาได้โดยบริบูรณ์ตามที่ตัวผู้สร้างตั้งใจก็ถือได้ว่าเป็นงานศิลป์ที่ "ดี" ส่วนการที่งานชิ้นหนึ่ง ๆ จะเป็นงานศิลป์หรือไม่ก็คือดูว่าได้ผ่านกระบวนการสามขั้นตอนที่สำคัญข้างต้นแล้วหรือไม่

ความสัมพันธ์ระหว่างตัวงานกับตัวผู้เสพงานศิลป์

แซงวิลไม่ได้กล่าวชัดในประเด็นนี้ แต่เราอาจสรุปได้โดยอาศัยนัยบ่งชี้ข้างต้นดังนี้

(1) ผู้เสพงานจะเสพงานได้ต้องมีตัวงานให้เสพ ประเด็นนี้ไม่ใช่การกล่าวแบบกำปั้นทุบดิน ตัวความคิดทางสุนทรียะที่เกิดจากการหยั่งเห็นในหัวของตัวผู้สร้าง ถ้าไม่ปรากฏเป็นรูปธรรมจริงออกมาย่อมไม่มีช่องทางให้บุคคลอื่น "สัม–ผัส" ตัวงานได้ ตรงนี้ย้ำความจำเป็นที่ต้องมีตัวผลิตผลหรือตัวงานที่ปรากฏ

(2) ตัวงานที่ให้ผู้เสพงานมาเสพได้นั้นสามารถแสดงคุณสมบัติทางสุนทรียะในระดับหนึ่งได้ ตามแต่ว่าเป็นตัวงานที่ตัวผู้สร้างสามารถทำให้บรรลุดังตั้งใจได้ในระดับใด

(3) ความสามารถของตัวผู้เสพงานที่สามารถจะเสพงานตามระดับของตัวงานที่บรรลุเป็นผลิตผลในท้ายที่สุดได้เพียงไรจะส่งผลต่อการเสพงานนั้น ๆ ของตัวผู้เสพงาน ในแง่นี้ ตัวผู้เสพงานบางคนหรือในบางครั้งอาจล้มเหลวเองในความพยายามเสพงานศิลป์ชิ้นหนึ่งใด อันส่งผลให้ไม่สามารถ "รับรู้" คุณสมบัติทางสุนทรียะของตัวงานชิ้นนั้น ๆ ได้ โดยเฉพาะหากคุณสมบัติทางสุนทรียะของตัวงานเองจะเผยให้เห็นชัดก็ต่อเมื่อต้องพัฒนาความสามารถบางอย่างก่อน เช่น ต้องอ่านอย่างไร ดูอย่างไร หรือฟังอย่างไร เป็นต้น

ความสัมพันธ์ระหว่างตัวผู้สร้างงานศิลป์กับตัวผู้เสพงานศิลป์

โดยเช่นเดียวกัน เราอาจสรุปได้โดยอาศัยนัยจากงานของแซงวิลดังกล่าวว่า ความสัมพันธ์ระหว่างตัวผู้สร้างงานกับตัวผู้เสพงานจะเป็นเช่นไร

(1) ผู้สร้างงานกับผู้เสพงานสัมพันธ์กันโดยผ่านตัวงานศิลป์ ไม่มีตัวงานศิลป์ก็ไม่มีความสัมพันธ์ในแบบดังกล่าวนี้เกิดขึ้น การกล่าวเช่นนี้เป็นการย้ำถึงความสำคัญของตัวงานศิลป์ในฐานะที่เป็นตัวผลิตผลของความคิดทางสุนทรียะที่ตัวผู้สร้างหยั่งเห็นขึ้น อันเป็นฐานให้ตัวผู้เสพได้ "สัมผัส" คุณสมบัติทางสุน–ทรียะของตัวงาน ซึ่งเกิดจากการสร้างสรรค์ของตัวผู้สร้างงาน

(2) เนื่องจากตัวงานศิลป์ที่แท้จริงคือตัวผลิตผลไม่ใช่ตัวความคิด ตัวผู้สร้างงานกับตัวผู้เสพงานอาจเป็นคนคนเดียวกันก็ได้ ในกรณีงานศิลป์ที่ "เลว" (ตามความหมายว่า งานที่ถูกสร้างขึ้นมาโดยประสบความสำเร็จดังใจผู้สร้างแต่เพียงบางส่วน) ผู้สร้างงานก็จะกลายเป็นผู้เสพงานของตนเองที่เป็นงานที่ไม่ประสบผลดังใจ ในกรณีงานศิลป์ที่ "ดี" (ตามความหมายว่า งานที่ถูกสร้างขึ้นมาโดยประสบความสำเร็จดังใจผู้สร้างโดยบริบูรณ์) ผู้สร้างงานก็จะกลายเป็นผู้เสพงานของตนเองที่เป็นงานที่ประสบผล

(3) เนื่องจากตัวผลิตผลเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาโดยประสบผลดังใจหวังของตัวผู้สร้างงานตามแต่มากน้อยเพียงไร ตัวผู้สร้างงานย่อมเป็นผู้ที่รู้ดีที่สุดว่าตัวงานศิลป์ชิ้นนั้นดีหรือเลว (ตามนิยามข้างต้น) ผู้เสพงานที่ไม่ใช่คนเดียวกันกับตัวผู้สร้างงานย่อมรับรู้ตัวงานศิลป์นั้น ๆ ได้ตามที่ปรากฏ ซึ่งเราก็อาจกล่าวได้ว่า ในกรณีเช่นนี้ คำกล่าวตัดสินตัวงานว่าดีหรือเลวไม่มีความหมาย สิ่งที่มีความหมายคือการตัดสินว่าตัวงานชิ้นนั้น ๆ มีคุณสมบัติทางสุนทรียะแบบไหนอย่างไร

ข้อสรุปจากตัวทฤษฎี

จากข้างต้น ทฤษฎีเชิงสร้างสรรค์ทางศิลปะได้แสดงให้เห็นว่า มีสิ่งสำคัญสามประการที่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมสร้างสรรค์ทางศิลปะ กล่าวคือ การหยั่งเห็น ความตั้งใจ และตัวงานศิลป์

(1) *การหยั่งเห็น* คือความคิดที่เกิดขึ้นในหัวของตัวผู้สร้างงาน ที่เล็งเห็นว่าจะสร้างคุณสมบัติทางสุนทรียะจำนวนหนึ่งขึ้นมาได้อย่างไรจากคุณสมบัติที่ไม่ใช่ทางสุนทรียะจำนวนหนึ่ง การหยั่งเห็นจึงเป็นสภาวะของความเข้าใจในแบบหนึ่งที่เกิดขึ้นในจิตเรา

(2) *ความตั้งใจ* คือเจตจำนงที่จะกระทำให้การหยั่งเห็นที่ได้เกิดขึ้นปรากฏเป็นผลแสดงออกมา ในแง่นี้ ความตั้งใจคือสภาวะทางจิตประเภทหนึ่ง

(3) *ตัวงานศิลป์* คือตัวปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในโลก อันเป็นผลจากสองประการข้างต้น ในแง่นี้ ตัวงานก็คือ สภาพทางกายภาพที่ปรากฏต่อประสาท

สัมผัสของเราในรูปของวัตถุหรือเหตุการณ์

การมีประสบการณ์ทางสุนทรียะของตัวผู้เสพงานก็คือการที่ตัวผู้เสพงานได้ "สัมผัส" หรือ "รับรู้" ค่าทางสุนทรียะของตัวงานชิ้นนั้น ๆ ซึ่งเป็นผลมาจากการสร้างสรรค์ของตัวผู้สร้าง ตัวประสบการณ์นี้ก็คือ สภาวะทางจิตในรูปแบบหนึ่ง

กิจกรรมสร้างสรรค์ทางศิลปะจึงเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับของสองประเภท ประเภทแรกคือ ประเภททางกายภาพ (physical kind) ส่วนประเภทที่สองคือประเภททางจิต (mental kind) กระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินเป็นเรื่องของประเภททางจิต และส่งผลเป็นประเภททางกายภาพ กระบวนการรับรู้หรือเสพงานของตัวผู้เสพงานเป็นประเภททางจิตอันเป็นผลจากการมีปฏิ–สัมพันธ์กับประเภททางกายภาพ

ภาพโมนาลิซาที่เราเห็นในแง่หนึ่งก็คือสิ่งในประเภททางกายภาพทั่วไปที่มีคุณสมบัติต่าง ๆ ที่เป็นคุณสมบัติทางกายภาพทั่วไปหรือคุณสมบัติที่ไม่ใช่ทางสุนทรียะ ภาพโมนาลิซาในแง่นี้จึงเป็นเพียงผืนผ้าใบเปื้อนสีที่อยู่ในเฟรมเท่านั้น แต่เราเห็นภาพโมนาลิซาอีกภาพเช่นกัน อันเป็นภาพที่ทำให้เราอุทานว่า "ช่างสง่างามกระไร" ภาพหลังนี้เป็นสิ่งในประเภททางกายภาพที่มีคุณสมบัติพิเศษเฉพาะที่เราเรียกว่า คุณสมบัติทางสุนทรียะ ภาพโมนาลิซาภาพหลังนี้อยู่ในภาพโมนาลิซาภาพแรก กิจกรรมสร้างสรรค์ทางศิลปะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับประเภททางกายภาพสองจำพวก จำพวกแรกคือสิ่งทางกายภาพทั่วไป จำ–พวกที่สอง คือสิ่งทางกายภาพจำเพาะ ศิลปะก็คือการสร้างสรรค์สิ่งในประเภททางกายภาพจำพวกพิเศษจำเพาะจากสิ่งในประเภททางกายภาพจำพวกทั่วไป

ข้อสังเกตต่อตัวทฤษฎี

ประการแรก เราจะเห็นได้ว่าทฤษฎีของแซงวิลมีฐานอยู่บนการยอมรับว่ามีความแตกต่างที่สำคัญในประเภทคุณสมบัติของสิ่ง อันทำให้สิ่ง ๆ หนึ่งเป็นงานศิลป์และอีกสิ่งหนึ่งไม่เป็น ความแตกต่างที่มีนัยสำคัญนี้ ทำให้การกล่าวถึงสิ่งทางสุนทรียะมีความหมาย ข้อวิจารณ์ที่มุ่งแสดงให้เห็นว่าการแบ่งดรงนี้ไม่มีนัยสำคัญแต่อย่างไร หรือแบ่งไม่ได้จริง ก็จะเป็นข้อวิจารณ์ทฤษฎีนี้

ไปด้วยเช่นกัน (ดูตัวอย่างข้อวิจารณ์เหล่านี้ได้ใน Beardsley 1981 และใน Gardner 1995)

ประการที่สอง ในการประเมินค่างานศิลป์หนึ่งใดว่าดีหรือเลว ในการปฏิบัติที่กระทำกันจริงนั้น ไม่ใช่การพูดถึงดีเลวตามนัยของแซงวิลข้างต้น

ประการที่สาม ในประวัติศาสตร์ศิลปะแสดงให้เห็นถึงตัวอย่างจำนวนไม่น้อยที่ผู้สร้างงานเกิดความบันดาลใจที่จะสร้างงานศิลป์ขึ้น แต่ไม่เห็นถึงวัสดุที่จะนำมาใช้เพื่อให้เกิดเป็นผลิตผล และต้องใช้การลองผิดลองถูกในการทดลองทำกับวัสดุต่าง ๆ จนเกิดเป็นตัวผลิตผลที่ลงตัวในภายหลัง กล่าวคือ เกิดความคิดว่าจะทำอะไร หยั่งเห็นงานศิลป์บางอย่าง แต่ไม่เล็งเห็นวิถีทางที่จะทำให้เกิดขึ้นจริง นอกจากต้องอาศัยการลองผิดลองถูกเอาจึงเห็นหนทางตอนหลัง หากเราถือตามทฤษฎีเชิงสร้างสรรค์ทางศิลปะ เราจะกล่าวได้อย่างไรว่าตัวผู้สร้างในกรณีนี้เล็งเห็นถึงคุณสมบัติทางสุนทรียะจำนวนหนึ่งจากคุณสมบัติที่ไม่ใช่ทางสุนทรียะจำนวนหนึ่ง ในเมื่อตัวผู้สร้างต้องการงานที่มีคุณสมบัติทางสุนทรียะบางอย่างแต่จะได้จากคุณสมบัติที่ไม่ใช่ทางสุนทรียะอะไรยังไม่รู้ต้องลองผิดลองถูกเอา ตัวผลิตผลที่เกิดในลักษณะนี้ก็คงต้องหลุดจากการเป็นงานศิลป์ตามเกณฑ์ที่แซงวิลใช้ ใช่หรือไม่

นอกจากนี้ ในกรณีที่ตัวผู้สร้างเกิดความบันดาลใจที่จะสร้างงานที่มีคุณสมบัติทางสุนทรียะบางอย่าง แล้วสร้างงานขึ้นมาหลายชิ้นที่ต่างประเภทกัน เช่น เป็นทั้งภาพวาด ดนตรี วรรณกรรม โดยทุกชิ้นเกิดจากการทดลองสร้างให้ปรากฏขึ้นมาแล้วเกิดคุณสมบัติทางสุนทรียะตามต้องการจนกล่าวได้ว่างานทุกชิ้นที่ต่างประเภททางศิลปะที่ดนได้สร้างขึ้นมานั้นล้วนสื่อถึงความคิดทางสุนทรียะของตนที่เกิดขึ้นในดอนต้นได้ทั้งหมด ถ้าพิจารณาจากเกณฑ์ของแซงวิล จะถือได้อย่างไรว่างานเหล่านี้เป็นงานศิลป์ตามนิยามของแซงวิลเอง และถ้าไม่ใช่ก็จะกลายเป็นไม่เป็นงานศิลป์กระนั้นหรือ

ประการที่สี่ เกณฑ์การจัดว่าอะไรเป็นงานศิลป์หรือไม่เป็นงานศิลป์ของแซงวิลมีฐานอยู่ตรงการแยกระหว่างตัวการมีศักยภาพที่จะเป็นตัวงานกับการเป็นตัวงานอันเป็นผลมาจากการทำให้ปรากฏเป็นจริงได้ บทบาทของผู้เสพงานจึงไม่เท่ากับตัวผู้สร้างงาน ในขณะที่ผู้สร้างงานตัดสินได้ว่างานของตนดีหรือเลว

ตามเกณฑ์ว่าประสบผลสำเร็จเพียงไรในการทำให้ศักยภาพของตัวงานกลายเป็นตัวงานได้บริบูรณ์ดังใจผู้เสพงานมีบทบาทแค่มีประสบการณ์ในการ "สัมผัส" คุณสมบัติทางสุนทรียะของงานเท่าที่มีปรากฏ ทัศนะเช่นนี้จะยอมรับมาใช้ในทางปฏิบัติในการวิจารณ์งานศิลป์ได้เพียงไร เพราะหากเราถือตามแซงวิล สิ่งที่นักวิจารณ์ศิลปะพยายามกระทำอยู่ก็เป็นเพียงสิ่งที่ไม่มีความหมายอะไร

ส่งท้าย

บทความนี้เป็นความพยายามประเมินทฤษฎีเชิงสร้างสรรค์ทางศิลปะในฐานะตัวอย่างของทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ร่วมสมัยที่พยายามเสนอตนขึ้นมาเป็นคู่แข่งกับทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์อื่น ๆ ที่จริงแซงวิลยังได้เสนอทัศนะที่น่าสนใจที่ตัวเขาเรียกว่า The Neo–Kantian Programme (ใน Zangwill 1998) อันเป็นความพยายามที่จะต่อรากฐานจากค้านท์ (Kant) ในหนังสือ Critique of Judgement ที่ให้อิทธิพลในการวิเคราะห์ทางสุนทรียศาสตร์ในปรัชญาตะวันตกสมัยใหม่ ทว่าข้อจำกัดของพื้นที่ในที่นี้ทำให้เราไม่มีโอกาสได้นำประเด็นดังกล่าวนี้มาพิจารณา คงต้องละไว้ในโอกาสต่อไป สำหรับข้อสรุปที่เราได้ในท้ายที่สุดนี้น่าจะอยู่ที่ว่า แม้ว่าจะยังมีความพยายามเสนอเกณฑ์ใหม่ ๆ ในการประเมินงานศิลป์ดังกรณีของแซงวิล การที่จะเห็นความเห็นพ้องในวงการสุนทรียศาสตร์ในการยอมรับเกณฑ์หนึ่งใดในระยะใกล้นี้คงเป็นไปได้ยาก ข้อเท็จจริงตรงนี้บอกอะไรกับเราหรือไม่ในเรื่องนี้?

การอ้างอิง

Beardsley 1981. Beardsley, Monroe C. *AESTHETICS.* [Indianapolis: Hackett, 1981]

Gardner 1995. Gardner, Sebastian. "Aesthetics"., in *PHILOSOPHY,* Grayling, A.C. [Ed.], [New York: Oxford University Press, 1995], p. 583–627.

Zangwill 1995. Zangwill, Nick. "The Creative Theory of Art", *AMERICAN PHILOSOPHICAL QUARTERLY* 32 [October, 1995], p. 307–23.

Zangwill 1998. Zangwill, Nick. "The Concept of the Aesthetic" *EUROPEAN JOURNAL OF PHILOSOPHY* 6 [April, 1998], p. 78–93.