บทที่ 3

ปัญหาการแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกในดนตรีบรรเลง

ในบทที่ 2 นั้นผู้เขียนพยายามรวมรวบการนิยามคำว่าดนตรีในทัศนะต่าง ๆ เพื่อให้ผู้อ่านได้เห็นภาพรวมในการนิยามดนตรี ในลักษณะที่ว่าดนตรีคือเสียงที่ประกอบกันขึ้นมา หรือเรียบเรียงโดยผู้ประพันธ์บทเพลง ซึ่งผู้ประพันธ์บทเพลงแต่ละบทเพลงนั้นมีความต้องการที่จะสื่อความหมายหรืออารมณ์ความรู้สึกบางประการที่ตนเองมีอยู่ออกไปสู่ผู้ฟัง โดยผ่านทางเสียงสูงต่ำต่าง ๆ ที่เรียบเรียงขึ้นมาเป็นบทเพลงนั้น ๆ ปัญหาสำคัญที่เราจะพิจารณากันในบทนี้ก็คือ ปัญหาของการแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึก หรือการสื่อความหมายจากผู้ประพันธ์ไปยังผู้รับฟังดนตรี นั่นคือเมื่อเรารับฟังบทเพลงใดบทเพลงหนึ่งแล้ว เราจะสามารถเข้าใจในอารมณ์ความรู้สึกหรือความหมายที่ผู้ประพันธ์สื่อมาถึงเราได้อย่างถูกต้องตรงกันหรือไม่ หรือดนตรีจะสามารถทำหน้าที่เป็นภาษาสากลหรือภาษาธรรมชาติอย่างหนึ่ง ซึ่งสื่อความหมายบางประการจากคีตกวีไปสู่ผู้ฟังได้หรือไม่ เพื่อให้เห็นถึงปัญหาดังกล่าวอย่างชัดเจน ผู้เขียนจะพิจารณาปัญหาในทฤษฎีการแสดงออก (Expression) ของลีโอ ตอลสตอย (Leo Tolstoy) ซึ่งได้ให้นิยามของงานศิลปะว่าศิลปะคือการแสดงออก ซึ่งทฤษฎีการแสดงออกของตอลสตอยหมายถึงการสื่อสาร (Expression as Communication)

3.1 ทฤษฎีศิลปะของลีโอ ตอลสตอย

ลีโอ ตอลสตอย (Leo tolstoy) เป็นนักคิดอีกคนหนึ่งซึ่งพยายามเสนอทัศนะในการให้คำจำกัดความหรือนิยามความหมายของคำว่า "ศิลปะ" คำนิยามศิลปะของตอลสตอยมีบทบาทอย่างยิ่งสำหรับการวิเคราะห์ทฤษฎีในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เนื่องจากตอลสตอยมองว่างานศิลปะเป็นการสื่อสาร หรือมีพื้นฐานมาจากการสื่อสารของคนเรา ทฤษฎีศิลปะของเขาจึงเข้ามีบทบาทต่อ สมมติฐานหลักของผู้เขียนอย่างมาก ในกรณีที่ดนตรีก็มีฐานะเป็นงานศิลปะอย่างหนึ่ง ซึ่งจะถูกนำมาใช้เพื่อสื่อความหมายบางประการจากผู้ประพันธ์ไปสู่ผู้ฟัง การวิเคราะห์ทฤษฎีของตอลสตอย จะทำให้เราทราบถึงปัญหาของการสื่อสารจากผู้สร้างงานศิลปะไปสู่ผู้รับชมศิลปะว่า น่าจะมีปัญหาใดเกิดขึ้นบ้าง

ตอลสตอยกล่าวถึงการนิยามศิลปะในหนังสือ "Whai is Art" เอาไว้ดังนี้ กิจกรรมทางศิลปะมีรากฐานอยู่ที่ความจริงที่ว่า มนุษย์คนหนึ่งซึ่งรับรู้โดยสัมผัสแห่งการได้ยินได้เห็นถึง

อารมณ์ความรู้สึกอันผู้อื่นได้แสดงออกมานั้น จะสามารถสัมผัสอารมณ์ที่สร้างความสะเทือนใจแก่คนที่แสดงมันออกมาได้[1] ตัวอย่างง่าย ๆ ก็คือเมื่อคนหนึ่งคนหัวเราะ คนอีกคนหนึ่งที่ได้ยินก็จะเกิดความรื่นเริงใจขึ้น หรือเมื่อคนคนหนึ่งร้องไห้ คนอีกคนที่ได้ยินก็เกิดความรู้สึกเศร้าหมองขึ้น เมื่อคนคนหนึ่งเกิดความตื่นเต้นหรือสะเทือนใจ คนอีกคนที่ได้เห็นเขาก็เกิดความรู้สึกทางใจที่คล้ายคลึงกัน เมื่อคนหนึ่งคนพูดด้วยน้ำเสียงที่แสดงความกล้าและความเด็ดเดี่ยว หรือความเศร้าและความสงบ อารมณ์หรือความรู้สึกเช่นนี้ก็จะส่งผ่านไปยังคนอื่น ๆ เมื่อคนคนหนึ่งซึ่งเกิดความทุกข์ทรมานขึ้น และแสดงออกด้วยการร้องครวญครางและการชักกระตุก ความรู้สึกทรมานนี้ก็จะถ่ายทอดไปสู่คนอื่น ๆ คนคนหนึ่งแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกแห่งความขื่นขม ยกย่อง ความหลงใหล ความกลัว หรือความรักต่อสิ่งของ บุคคล หรือปรากฏการณ์ที่แน่นอน และอื่น ๆ จะก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกอย่างเดียวกันในความชื่นชมยกย่อง ความหลงใหล ความกลัว ความนับถือ หรือความรักต่อสิ่งของ บุคคล หรือปรากฏการณ์อย่างเดียวกันนั้นกับบุคคลอื่น

> *"ความสามารถของมนุษย์ในการรับอารมณ์ความรู้สึกที่คนอื่นแสดงออกมา และในการสัมผัสอารมณ์ความรู้สึกเหล่านั้นด้วยตัวเขาเองนี้เองที่เป็นพื้นฐานของกิจกรรมในทางศิลปะ"*[2]

ถ้าคนหนึ่งคนปรากฏตัวขึ้นและทำเสียงดัง ทำให้คนที่เห็นเขารู้สึกตกใจในทันทีที่เห็นเขา หรือถ้าเขาทำให้คนอื่นเกิดการหาวขึ้น ในขณะที่เขาเองไม่อาจห้ามตัวเขาไม่ให้หาว หรือหัวเราะร้องไห้ ขึ้นเมื่อเขาจะต้องหัวเราะหรือร้องไห้ออกมา หรือเจ็บปวดเมื่อเขากำลังอยู่ในอาการเจ็บปวด เหล่านี้ไม่อาจนับได้ว่าเป็นศิลปะ

ศิลปะคือการแสดงออกจากคนหนึ่งคนที่ต้องการแสดงความรู้สึกบางอย่างให้คนที่ได้ชมหรือฟังการแสดงของเขารับรู้ความรู้สึกที่เขาแสดงออกมา ตัวอย่างเช่น มีเด็กชายคนหนึ่งเกิดความหวาดกลัวขึ้นจากการไปเจอกับหมาป่า และได้เล่าเหตุการณ์นั้นให้คนอื่นฟังเพื่อให้รับรู้ถึงความรู้สึกกลัวนั้น เขาได้บรรยายถึงสภาพของตัวเขาก่อนจอหมาป่า สภาพบรรยากาศโดยรอบป่า และความเป็นคนขวัญอ่อนของตัวเขา จากนั้นเล่าถึงการปรากฏตัวขึ้นของหมาป่า ท่าทางการ

---

[1] ลีโอ ตอลสตอย, ศิลปะคืออะไร. แปลโดย สิทธิชัย แสงกระจ่าง (กรุงเทพมหานคร: กองบรรณธิการนิตยสารถนนหนังสือ, 2528), หน้า 211.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 212.

เคลื่อนไหวของมัน ระยะห่างระหว่างตัวเขากับเจ้าหมาป่าตัวนั้น และรายละเอียดอื่น ๆ ถ้าเด็กคนนี้สามารถบรรยายเหตุการณ์จนทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกเช่นเดียวกับที่เขาเคยประสบมา เช่นนี้คือศิลปะ แต่ถ้าเด็กคนนั้นจะไม่เคยเจอหมาป่ามาก่อนเลย แต่มักจะเกิดความกลัวมันอยู่เสมอและต้องการที่จะทำให้คนอื่น ๆ รู้สึกกลัวเช่นเดียวกับเขา แล้วเขาก็สร้างเรื่องขึ้นว่าเขาต้องไปเผชิญหน้ากับหมาป่า และเล่าเรื่องนั้นออกมาเพื่อให้ผู้ฟังเรื่องของเขาเกิดอารมณ์ความรู้สึกอย่างที่เขารู้สึกเมื่อเกิดความกลัวหมาป่า เหตุการณ์เช่นนี้ก็เป็นศิลปะด้วยเช่นกัน ในทำนองเดียวกันถ้าคนคนหนึ่งเกิดความกลัวต่อความทุกข์ทรมาน หรือเกิดความพอใจต่อความสนุก ความยินดี (ไม่ว่าจะในความจริงหรือในจินตนาการ) แล้วแสดงอารมณ์ความรู้สึกเหล่านี้ออกมาเป็นภาพวาดบนผ้าใบ หรือตัวหนังสือที่สลักในหินอ่อน เพื่อให้คนอื่นรับรู้อารมณ์ความรู้สึกเหล่านี้ก็นับเป็นศิลปะด้วยเช่นกัน

> *"ศิลปะ กิจกรรมของมนุษย์ อันประกอบขึ้นด้วยคนคนหนึ่งโดยรู้ตัว ด้วยวิธีการใช้สัญญาณภายนอกส่งผ่านไปยังคนอื่น ๆ ซึ่งอารมณ์ความรู้สึกอันเขาได้มีชีวิตผ่านมาจนคนอื่น ๆ นั้นเกิดความกินใจด้วยอารมณ์ความรู้สึกเหล่านี้ และสัมผัสถึงมันด้วย"*[3]

สำหรับทฤษฎีของตอลสตอยการแสดงออกของงานศิลปะ ไม่ใช่กระบวนการสร้างสรรค์ที่เกิดจากการปลดปล่อยของศิลปินและไม่ใช่ประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในตัวผู้ชมงานศิลปะ แต่การแสดงออก คือ "การสื่อสารระหว่างศิลปินกับผู้ชม โดยผ่านทางงานศิลปะ"

> *"การสร้างสรรค์ศิลปะ เป็นกิจกรรมทางใจอันนำอารมณ์ความรู้สึกที่รับรู้อย่างเลือนรางมาสู่ความแจ่มชัดในระดับซึ่งอารมณ์ความรู้สึกเหล่านี้ถ่ายทอดไปยังคนอื่นได้"*[4]

---

[3] เรื่องเดียวกัน, หน้า 215.

[4] Leo Tolstoy, *"Art as the communication of feeling: Form What is Art,"* in Aesthetics: A critical anthology.eds. George Dickie, Richard Scalafani and Ronald Robin, (New York: St. Matin's press,1989), pp. 59.

ตอลสตอยคิดว่า การสร้างสรรค์ศิลปะเป็นกิจกรรมที่เกี่ยวเนื่องกันทั้งศิลปินและผู้ชมงานศิลปะ โดยศิลปะเริ่มขึ้นจากการที่ศิลปินเกิดความรู้สึกบางอย่างซึ่งเขาไม่สามารถบอกได้ว่าคืออะไร เป็นความรู้สึกใหม่ และเขาทำให้ความรู้สึกนี้กระจ่างชัดโดยการสร้างงานศิลปะ ตอลสตอยไม่คิดว่าศิลปะจะจบลงเพียงได้ปลดปล่อยความรู้สึกนั้นออกมา แต่ศิลปินมีความต้องการที่จะให้ผู้อื่นรู้ และเข้าใจในสิ่งที่เขาระบายออกมาด้วย และงานศิลปะก็คือเครื่องมือที่จะใช้กระตุ้นให้ผู้ชมได้รู้ถึงความรู้สึกที่เขาต้องการจะถ่ายทอด ตอลสตอย ได้อธิบายกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะว่า

> *"ความกดดันทางจิตใจของศิลปินในการทำให้กระจ่างชัดกับตนเองซึ่งเรื่องราวที่เขารู้สึกคลุมเคลือ ศิลปินสื่อสารเรื่องราวเหล่านั้นโดยผ่านผลงานทางศิลปะไปสู่ผู้รับ งานศิลปะจะสำเร็จลงเมื่อเกิดความกระจ่างชัด จนสื่อสารตัวมันไปสู่คนอื่น ๆ และปลุกอารมณ์ความรู้สึกแบบเดียวกับที่ศิลปินมีประสบการณ์มาระหว่างการสร้างสรรค์มันขึ้น*
>
> *สิ่งซึ่งก่อนหน้านี้ไม่เป็นที่รับรู้ รู้สึก หรือเกิดความเข้าใจได้นั้นด้วยความอัดแน่นของอารมณ์ จึงถูกนำมาสู่ความแจ่มชัดในระดับที่จะยอมรับได้กับทุกคน และผลงานอันนั้นก็คืองานศิลปะ"*[5]

ดังนั้น งานศิลปะที่ดีจึงเป็นงานที่สามารถสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกได้ ตอลสตอยได้กล่าวถึงเงื่อนไขที่จะทำให้เกิดงานศิลปะที่ดีไว้ 3 ประการดังนี้

1. ความคิดใหม่นั้น ตัวเนื้อหาของงานชิ้นนั้นต้องสำคัญต่อมนุษย์
2. เนื้อหานี้ต้องแสดงอออกมาอย่างชัดแจ้งจนผู้คนสามารถเข้าใจได้
3. สิ่งกระตุ้นให้ผู้ประพันธ์ลงมือทำงานของเขา ต้องเป็นความต้องการภายในไม่ใช่จากแรงจูงใจภายนอก"[6]

---

[5] Ibid. , p. 58.

[6] Ibid. , p. 60.

เกณฑ์ที่ใช้ในการตัดสินงานศิลปะจึงต้องเป็นไปตามเงื่อนไขข้างต้น คือ

1. ความคิดใหม่ หรือตัวเนื้อหาของงานศิลปะจะต้องแสดงออกถึง อารมณ์ความรู้สึกซึ่งชี้นำไปสู่ชีวิตที่ดี ไม่ใช่อารมณ์ที่นำไปสู่ความเสื่อมทางศีลธรรม เช่น อารมณ์ที่กระตุ้นความรู้สึกทางกามารมณ์ อารมณ์ที่ทำให้เกิดความท้อแท้ สิ้นหวัง เป็นต้น
2. เนื้อหาที่แสดงออกมาจะต้องมีรูปแบบในการแสดงออกที่ชัดเจน ผู้คนสามารถเข้าใจได้ รูปแบบของงานศิลปะจะต้องชัดเจนคนทั่วไปสามารถเข้าใจได้ ไม่ใช่เข้าใจได้เฉพาะคนเพียงไม่กี่คน หรือเฉพาะคนบางกลุ่มเท่านั้น
3. สิ่งที่กระตุ้นให้ผู้ประพันธ์ทำงานจะต้องเกิดจากแรงจูงใจภายในที่ศิลปินประสบจริง ๆ ขณะที่เขาสร้างงาน ศิลปินจะต้องมีความจริงใจในการสร้างงาน อารมณ์ที่ศิลปินถ่ายทอดจะต้องเป็นอารมณ์ที่เกิดขึ้นกับตัวเขาในขณะสร้างงานจริง ๆ

ดังนั้นงานศิลปินที่ดีจึงจะต้องมีคุณสมบัติครบทั้งสามประการ คือความแปลกใหม่ของเนื้อหาที่มีความสำคัญต่อมนุษย์ รูปแบบของงานศิลปะที่มีความชัดเจนในการแสดงออก และความจริงใจของศิลปินที่ถ่ายทอดสิ่งที่เกิดขึ้นในตัวเขาลงในงานศิลปะ

จะเห็นได้ว่าการแสดงออกทางศิลปะของตอลสตอยนั้น มีลักษณะเป็นการสื่อสาร เขาคิดว่าศิลปะมีลักษณะคล้ายกับคำพูด คือ เป็นเครื่องมือที่ใช้ในการสื่อสาร คำพูดนั้นบันทึกความคิดของคนรุ่นเก่า ทำให้คนรุ่นหลังได้พัฒนาความรู้ ในขณะที่ศิลปะจะเป็นสื่อของประสบการณ์ทางความรู้สึก และทำให้เกิดวิวัฒนาการทางความรู้สึกในคนรุ่นต่อมา และนี่คือจุดมุ่งหมายของศิลปะ และศิลปะที่ดีก็คือ ศิลปะที่สามารถทำให้จุดมุ่งหมายนี้บรรลุได้

จากแนวคิดเรื่องคำจำกัดความของคำว่าศิลปะของตอลสตอย เราจะพบว่าศิลปะที่ดีก็คือศิลปะที่ทำหน้าที่เป็นสื่อในการถ่ายทอดเรื่องราว ความรู้สึก เพื่อให้ผู้รับชมศิลปะสามารถเข้าถึงสิ่งเหล่านั้นได้ ในฐานะที่ดนตรีเป็นงานศิลปะประเภทหนึ่ง ซึ่งเรียกว่า "โสตศิลป์"[7](Auditory Art) ซึ่งเป็นงานศิลปะที่ปราศจากรูปร่างหรือถ้อยคำใด ๆ ที่จะปรากฏให้เราเห็นว่าเป็นรูปร่างของอะไร หรือใช้ถ้อยคำใดเพื่อกล่าวถึงสิ่งใด สิ่งที่พบจากดนตรีก็คือ การเรียบเรียงเสียงต่าง ๆ ให้มีความสูง

---

[7] จี ศรีนิวาสัน, สุนทรียศาสตร์ปัญหาและทฤษฎีว่าด้วยความงามและศิลปะ. แปลและเรียบเรียงโดย สุเชาวน์ พลอยชุม (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย, 2534), หน้า 27

ต่ำ สั้นยาวสอดประสานกันอย่างลงตัวเป็นจังหวะ ดังนั้นจากทฤษฎีการนิยามศิลปะของตอลสตอย ดนตรีก็คืองานศิลปะที่ใช้เสียงต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีมาเป็นสื่อกลาง ในการเล่าเรื่องราว เหตุการณ์ หรือบ่งบอกอารมณ์ความรู้สึกบางประการจากศิลปิน มาให้ผู้ฟังหรือผู้รับชมงานศิลปะนั้น ๆ ได้เข้าใจในเรื่องราวหรือความรู้สึกที่เขาต้องการบรรยายผ่านเสียงต่าง ๆ ซึ่งจากการให้คำจำกัดความศิลปะของตอลสตอย ก็คงจะไม่แตกต่างจากนิยามของดนตรีที่กล่าวไว้ในบทที่ 2 ในลักษณะที่เสียงของดนตรีทำหน้าที่เสมือนสื่อกลาง แทนคำพูดที่บอกเล่าเรื่องราวความรู้สึกต่าง ๆ จากผู้ประพันธ์ไปสู่ผู้ฟังได้

ประเด็นสำคัญก็คือ เมื่อเรานิยามความหมายของศิลปะในลักษณะของการสื่อสารดังเช่นทฤษฎีศิลปะของตอลสตอยแล้วทฤษฎีนี้จะนำไปสู่ปัญหาใดบ้าง เนื่องจากถ้าหากการนิยามศิลปะของตอลสตอยประสบปัญหาใด การนิยามดนตรีก็จะต้องพบกับปัญหานั้นเช่นเดียวกัน

3.2 ทฤษฎีความหมายของวิตต์เกนสไตน์

ทรรศนะในการให้คำนิยามคำว่า "ศิลปะ" ของตอลสตอยนั้น เป็นการนิยามความหมายของศิลปะด้วยทฤษฎีการสื่อสาร นั่นคือศิลปะจะทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการสื่อความหมายบางประการจากศิลปินไปสู่ผู้ชมงานศิลปะ ก่อนที่ผู้เขียนจะพิจารณาปัญหาในทฤษฎีศิลปะของตอลสตอย ผู้เขียนเห็นว่าเราควรพิจารณาทฤษฎีเกี่ยวกับการสื่อสารด้วยภาษา ว่าการสื่อสารที่สัมฤทธิ์ผลนั้นมีลักษณะเช่นใด ผู้ส่งสารและผู้รับสารสามารถเข้าใจความหมายที่สื่อถึงกันได้ในระดับใด จึงจะสามารถกล่าวได้ว่าการสื่อสารในครั้งนั้นประสบความสำเร็จ

ทฤษฎีที่ที่จะนำมาพิจารณาคือเรื่องเกมภาษา (language game) ของลุดวิก วิตต์เกนสไตน์ (Ludwig Wittgenstein) ประเด็นสำคัญที่วิตต์เกนสไตน์เสนอคือการตอบปัญหาเรื่องการให้ความหมายกับสัญญะ ประเด็นสำคัญสำหรับการพิจารณาเรื่องนี้คือเรื่องการทำตามกฎ (rule following) วิตต์เกนสไตน์เชื่อว่าไม่มีสัญญะใดที่มีความหมายได้ในตัวเอง การที่สัญญะจะมีความหมายขึ้นอยู่กับการใช้สัญญะนั้นในสถานการณ์ใดสถานการณ์หนึ่ง ในการใช้สัญญะเราไม่สามารถใช้คนเดียวลำพัง เราต้องใช้สัญญะตามข้อตกลงร่วมกันทางสังคม เขากล่าวว่ากฎนั้นเปรียบเสมือนป้ายบอกทาง เช่นเมื่อเราเดินไปถึงสี่แยกซึ่งมีป้ายบอกทางอยู่ ในการที่เราจะทำตามป้ายบอกทางนั้นเป็นไปไม่ได้ที่เราจะทำตามโดยตัวเราเองเพียงลำพัง บุคคลใดทำตามป้ายนั้น

หมายถึงต้องมีการตกลงร่วมกันบางอย่างกับการใช้ป้ายนั้นเป็นประเพณี(PI 198)[8] ดังนั้นในการให้ความหมายต่อสัญญะเราจะต้องใช้สัญญะนั้น ๆ ภายใต้สถานการณ์หนึ่งทางสังคม เรามีเกณฑ์ทางสังคมเป็นตัวกำหนดความหมายของสัญญะ เมื่อใดที่เราใช้สัญญะในความหมายที่คลาดเคลื่อนจะมีกลไกในการตรวจสอบ และแก้ไขความหมายของสัญญะนั้น ยกตัวอย่างเช่น ในสถานการณ์หนึ่งเด็กชายเขียวมองเห็นเสาธง เขาชี้เสาธงแล้วกล่าวว่า "ต้นไม้" พ่อแม่ของเด็กชายเขียวได้ยินเข้าจึงกล่าวว่า "ผิดแล้ว นั่นเสาธง" ในสถานการณ์นี้ความหมายของคำถูกตรวจสอบและแก้ไขจากพ่อแม่ ภายหลังเด็กชายเขียวจึงสามารถใช้คำต่าง ๆ ได้อย่างมีความหมายคงที่ กล่าวโดยสรุปคือ สังคมนั้นอุ้มชูความหมายของสัญญะอยู่นั่นเอง

ในเรื่องของการทำตามกฎที่กล่าวไป การให้ความหมายกับสัญญะนั้นขึ้นอยู่กับการการใช้สัญญะนั้นในสถานการณ์หนึ่ง ๆ นั่นแสดงให้เห็นว่าในสถานการณ์ที่แตกต่างกันสัญญะหนึ่งสามารถมีความหมายต่างกันไปได้ตามสถานการณ์ที่ใช้ วิตต์เกนสไตน์มีความเห็นในเรื่องธรรมชาติของภาษาว่าภาษาไม่ได้มีโครงสร้างทางตรรกเพียงหนึ่งเดียวเพื่อใช้สะท้อนความเป็นไปของโลก แต่มีโครงสร้างที่หลายหลาย ความหมายของสัญญะเปลี่ยนไปได้ตามสถานการณ์ต่าง ๆ ปรัชญาในช่วงหลังของเขาจึงมีแนวคิดเรื่องเกมภาษา (language game) ขึ้นเพื่อใช้แทนสถานการณ์ต่าง ๆ ที่บุคคลที่บุคคลจะใช้สัญญะใด ๆ ให้มีความหมายตามสถานการณ์ที่แตกต่างกัน[9] ในPI 2 เป็นการแสดงเป็นการแสดงเกมภาษาแบบง่าย ๆ แบบหนึ่ง ในสถานการณ์นั้นมีช่างก่อสร้างกับผู้ช่วย คนหนึ่งกล่าวชื่ออุปกรก่อสร้าง ส่วนคนที่สองมีหน้าที่หยิบอุปกรก่อสร้างมาส่งให้ เมื่อคนที่หนึ่งกล่าวว่าค้อน คนที่สองก็หยิบค้อนมาให้ เมื่อกล่าวว่าไขควง คนที่สองก็หยิบไขควงมาให้ จะเห็นได้ว่าสถานการณ์นี้คำว่า "ค้อน" หรือ "ไขควง" นั้นไม่ได้หมายถึงชื่อของวัตถุ แต่หมายถึงการหยิบวัตถุนั้น ๆ มาให้ผู้กล่าว ใน PI 23 วิตต์เกนสไตน์ยกตัวอย่างเกมภาษาอีกมากมายอาทิเช่น เกมภาษาในสงคราม การออกคำสั่ง การรายงาน หรือการเล่าเรื่อง แต่ละเกมภาษา

---

[8] Donald Plamer, Looking at Philosophy The Unbearable Heaviness of Philosophy Mae Lighter, 3rd ed. (London: Mayfield Publishing, 1988) pp. 327-328.

[9] การเปลี่ยนแนวคิดเรื่องธรรมชาติของภาษาของวิตต์เกนสไตน์ สามารถดูเพิ่มเติมในหนังสือ Wittgenstein ของ เกรลิง (A.C.Grayling) หน้า 67.

ล้วนมีการตกลงร่วมกันในความหมายของสัญญะซึ่งต้องอาศัยการเรียนรู้และการตรวจสอบแก้ไขทางสังคมถึงความหมายของสัญญะนั้น ๆ[10]

ธรรมชาติของภาษาลักษณะที่ได้กล่าวมา ความหมายเกิดขึ้นจากการตกลงร่วมกันของผู้ใช้ภาษาในชุมชนหรือสังคม การที่คนในสังคมจะสามารถเข้าใจ และมีข้อตกลงร่วมกันบางอย่างได้ วิตต์เกนสไตน์กล่าวว่าคนเหล่านั้นน่าจะมีความเหมือนกันในรูปแบบของชีวิต ซึ่งเป็นที่มาของเนื้อหาเรื่องรูปแบบชีวิตอันเป็นเนื้อหาสำคัญอีกส่วนหนึ่งในระบบปรัชญาของวิตต์เกนสไตน์ ใน PI,P.223e วิตต์เกนสไตน์กล่าวว่า การที่เราเข้าไปในสังคมหนึ่งที่มีวัฒนธรรมที่มีวัฒนธรรมแตกต่างจากเรา แม้ว่าเราจะสามารถรู้ภาษาของสังคมนั้น บางครั้งเราก็ไม่สามารถเข้าใจผู้คนในสังคมนั้นได้ ในชีวิตประจำวันของเรา ผู้เขียนเชื่อว่าเราสามารถพบเห็นตัวอย่างลักษณะดังกล่าวได้ไม่ยาก อาทิเช่น เวลาที่เราอธิบายความหมายของคำว่า "หมั่นไส้" หรือ "เกรงใจ" ให้กับชาวตะวันตก แม้ว่าชาวตะวันตกเหล่านั้นจะสามารถพูดภาษาไทยได้แต่ก็เป็นการยากที่เขาจะเข้าใจความหมายของคำเหล่านั้นจนกว่าจะมีการใช้ชีวิตร่วมกันในสังคมของเรา

ทฤษฎีของวิตต์เกนสไตน์ ผู้เขียนต้องการเสนอการแปลความหมายที่เราได้รับมาจากการสื่อสาร ข้อเสนอของวิตต์เกนสไตน์คือ เราจะสามารถเข้าใจความหมายของภาษาที่ตรงกันได้ในกรณีที่เราอยู่ในสังคมที่มีการเรียนรู้เหมือนกัน จากทฤษฎีความหมายของวิตต์เกนสไตน์หากเรานำมาใช้ในทฤษฎีศิลปะของตอลสตอยซึ่งกล่าวถึงการสื่อสารผ่านงานศิลปะ เราจะพบว่าการตีความเพื่อข้าใจความหมายที่แฝงมาในงานศิลปะที่ตรงกันนั้น จะเกิดขึ้นได้ในกรณีที่ผู้ชมงานศิลปะอยู่ในบริบททางสังคมเดียวกัน มีความเข้าใจในการเรียนรู้ทางภาษาเหมือนกัน บางครั้งการสื่อสารด้วยงานศิลปะไปสู่ผู้ชมงานศิลปะแต่ละคนนั้นอาจมีการตีความที่แตกต่างกันออกไปตามความเข้าใจของแต่ละคน อย่างไรก็ตามแม้ว่าความเข้าใจจะแตกต่างกันไปในแต่ละคนและแต่ละสังคมเราก็ยังสามารถกล่าวได้ว่าการสื่อสารประสบความสำเร็จ เนื่องจากการสื่อสารเกิดขึ้นและสำเร็จเมื่อสารนั้นเดินทางไปสู่ผู้รับ และผู้รับสารไรับสารและทำความเข้าใจไปตามบริบททางสังคมและความรู้ของตน ในกรณีของศิลปะสัญญะที่ศิลปินส่งไปสู่ผู้รับชมงานศิลปะก็คือตัวงานศิลปะ ความเข้าใจสัญญะหรือตัวงานศิลปะนั้นก็จะแตกต่างกันไปตามความคิดของแต่ละคน ดังนั้นความสำเร็จของการสื่อสารผ่านงานศิลปะจึงไม่จำเป็นว่าผู้ชมงานศิลปะจะต้องสามารถตี

---

[10] ธน วงศ์เครือมั่น, "ทรรศนะของวิตต์เกนสไตน์เกี่ยวกับจิตของสัตว์." (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาปรัชญา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544), หน้า 7.

ความหมายจากงานศิลปะที่ได้ชมได้ตรงกัน แต่การสื่อสารเกิดขึ้นอย่างสมบูรณ์แล้วเมื่อสัญญะหรืองานศิลปะนั้นเดินทางไปสู่ผู้ชม และผู้ชมได้รับชมและเกิดการแปลความหมายบางประการจากงานศิลปะนั้น

3.3 ปัญหาทฤษฎีศิลปะของตอลสตอย

ทฤษฎีศิลปะของตอลสตอยนั้นเน้นประเด็นของการสื่อสารผ่านงานศิลปะ จะเห็นได้ว่าศิลปินจะเป็นผู้แสดงสัญญะทางอารมณ์ความรู้สึกบางประการผ่านทางงานศิลปะ เช่นการวาดภาพ การประพันธ์ทำนองเพลง หรือการแต่งบทประพันธ์โคลงกลอนต่าง ๆ ปัญหาที่เกิดขึ้นกับทฤษฎีศิลปะของตอลสตอยนั้น ในประเด็นของการสื่อสารที่เกิดขึ้นแล้วอาจทำให้ผู้รับสารที่สื่อจากศิลปินมีความเข้าใจความหมายของงานศิลปะชิ้นนั้นไม่ตรงกับสิ่งที่ศิลปินต้องการสื่อออกมานั้น ผู้เขียนมีความเห็นว่าความเข้าใจที่ไม่ตรงกันนี้ไม่ถือว่าเป็นปัญหาของทฤษฎีศิลปะของตอลสตอย เนื่องจากในทฤษฎีความหมายของวิตต์เกนสไตน์ที่เสนอไว้ข้างต้นได้เสนอข้อสรุปไว้แล้วว่าการสื่อความหมายที่ตรงกันนั้น จะสามารถกระทำได้ก็ต่อเมื่ออยู่ในสถานการณ์ใดสถานการณ์หนึ่งซึ่งมีข้อตกลงการใช้ภาษาในการสื่อความหมายที่คตรงกันในสถานการณ์นั้น ๆ

ปัญหาสำคัญในทฤษฎีศิลปะของตอลสตอยที่ผู้เขียนต้องการเสนอก็คือ ตอลสตอยเน้นว่าศิลปะคือการสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกบางประการจากผู้สร้างงานศิลปะ ผ่านทางสื่อคืองานศิลปะไปสู่ผู้ชมงานศิลปะ แต่อารมณ์ความรู้สึกในการสร้างงานศิลปะที่ตองสตอยเสนอนั้น เขาเสนอว่าอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับศิลปินในขณะสร้างงานศิลปะนั้นเป็นอารมณ์ความรู้สึกที่เป็นความรู้สึกแปลกใหม่ที่เกิดขึ้นภายในใจของศิลปิน เป็นพลังในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ซึ่งในบางครั้งตัวศิลปินเองก็ยังไม่ชัดเจนว่าตนเงมีความรู้สึกเช่นใดอยู่ในจิตใจ แต่ความรู้สึกนั้นจะเริ่มกระจ่างชัดขึ้นเมื่อเขาแสดงออกมาผ่านงานศิลปะ ผู้เขียนคิดว่าประเด็นที่ว่าศิลปินนั้นยังไม่มีความกระจ่างชัดว่าเขากำลังมีความรู้สึกเช่นใด แล้วเขาแสดงความรู้สึกนั้นซึ่งเป็นความรู้สึกที่แปลกใหม่ ผ่านงานศิลปะออกมา เพื่อสื่ออารมณ์ความรู้สึกนั้นไปสู่ผู้ชมงานศิลปะ ผู้เขียนคิดว่าการเสนอการสื่อสารผ่านงานศิลปะเช่นนี้ของตอลสตอยเป็นข้อเสนอที่มีปัญหาในการพิจารณาในเรื่องการสื่อสารผ่านงานศิลปะ นั่นคือในการสื่อสารนั้นผู้ส่งสารน่าจะต้องมีความกระจ่างชัดในสารที่ตนเองต้องการจะสื่อหรือต้องการจะส่งสารออกไปเสียก่อนจึงจะสามารถส่งสารไปสู่ผู้รับได้ แม้ว่าในบางครั้งผู้รับทุกคนอาจไม่สามารถข้าใจความหมายของสารที่ผู้ส่งสารส่งไปได้ตรงกันทุกคนก็ตาม แต่ผู้ส่งสารควรจะรู้อย่างแน่นอนว่าตนเองต้องการสื่อสารสิ่งใดออกไป จากทฤษฎีการสื่อสารผ่านงานศิลปะของตอลสตอยนั้น อารมณ์ในการสร้างงานศิลปะของศิลปินเป็นอารมณ์

ความรู้สึกที่เป็นสิ่งแปลกใหม่ ซึ่งบางครั้งศิลปินก็ยังไม่กระจ่างชัดกับสิ่งที่ตนเองรู้สึก ในกรณีนี้เราจะสามารถกล่าวได้หรือไม่ว่า ศิลปินกำลังทำการสื่อสารบางสิ่งมาสื่อผู้ชมงานศิลปะ เนื่องจากตัวศิลปินเองก็ยังไม่มีความกระจ่างชัดในตัวเองว่าตนเองต้องการสื่ออารมณ์ความรู้สึกเช่นใดออกไปสู่ผู้ชมงานศิลปะของตนเอง

การสื่อสารในทฤษฎีศิลปะของตอลสตอยนั้นจะมีความแตกต่างจากการเข้าใจความหมายของวิตต์เกนสไตน์ เนื่องจากวิตต์เกนสไตน์กล่าวถึงการสื่อสารโดยผ่านสัญญะและเข้าใจความหมายของสัญญะโดยมีบริบททางสังคมเป็นตัวรองรับและตัดสินการเข้าใจความหมายจากสัญญะนั้น ๆ แต่อย่างไรก็ตามการสื่อสารผ่านสัญญะใด ๆ นั้นผู้เขียนคิดว่าผู้ส่งสารจะต้องมีความเข้าใจที่ชัดเจนว่าตนเองต้องการสื่อสิ่งใดไปสู่ผู้รับสาร ดังนั้นปัญหาในทฤษฎีศิลปะของตอลสตอยที่สำคัญคือ ความเข้าใจที่ไม่ชัดเจนของศิลปินในสิ่งที่ต้องการสื่อสารผ่านงานศิลปะ เนื่องจากถ้าหากตัวศิลปินขาดความเข้าใจที่ชัดเจนในสิ่งที่ตนเองต้องการจะสื่อสาร ก็จะทำให้สื่อหรืองานศิลปะที่สร้างขึ้นมาเป็นสื่อที่ขาดความหมายที่ชัดเจนในการสื่อสารของศิลปิน การเข้าใจความหมายจากงานศิลปะและการเข้าใจอารมณ์ความรู้สึกที่อยู่ในการศิลปะก็จะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเฉพาะบุคคลที่จะสามารถเข้าใจความหมายที่แตกต่างกันไปเฉพาะตัว แต่การสื่อสารในทฤษฎีของตอลสตอยนั้นจะเป็นการสื่อสารที่ตัวผู้ส่งสารขาดความชัดเจน แม้ว่าผู้รับสารจะสามารถเข้าใจตัวสารนั้นด้วยความเข้าใจเฉพาะของตนเอง แต่หากผู้ส่งสารไม่รู้ชัดเจนว่าเขาต้องการสื่อถึงสิ่งใด กรณีนี้จะสามารถเรียกว่าเป็นการสื่อสารที่สมบูรณ์ได้หรือไม่

สำหรับดนตรีเราคงปฏิเสธไม่ได้ว่า ดนตรีมีการแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกผ่านท่วงทำนองในบทเพลงแต่ละบท และการเข้าใจความหมายที่อยู่ในท่วงทำนองต่าง ๆ นั้นก็เป็นสิ่งที่สามารถตีความได้แตกต่างกันตามความเข้าใจ บริบททางการเรียนรู้ และบริบททางสังคมของผู้ฟังแต่ละคน อย่างไรก็ตามหากเราพิจารณาดนตรีว่าเป็นศิลปะตามทฤษฎีของตอลสตอย เราก็จะพบว่า ดนตรีจะทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการสื่อสารความหมายบางประการจากผู้ประพันธ์มาสู่ผู้ฟัง แต่ดนตรีก็จะประสบปัญหาจากทฤษฎีของตอลสตอยเช่นเดียวกับที่ได้กล่าวมาแล้วคือ ความชัดเจนของผู้ประพันธ์ดนตรี กล่าวคือผู้ประพันธ์อาจมีความรู้สึกบางอย่างที่เขาไม่สามารถอธิบายได้อย่างชัดเจนว่าเป็นความรู้สึกเช่นใดและนำความรู้สึกนั้นแสดงออกมาเป็นทำนองในดนตรี เราจะถือว่าความเข้าใจความหมายที่แตกต่างกันจากการฟังทำนองเพลงนั้น เป็นการสื่อสารจากผู้ประพันธ์เพลงได้หรือไม่ ในเมื่อผู้ประพันธ์ก็ยังขาดความชัดเจนในอารมณ์ความรู้สึกที่ตนเองต้องการสื่อสารออกมา

3.4 ทฤษฎีสัญลักษณ์ของซูซาน แลงเกอร์

ซูซาน แลงเกอร์ (Susanne K. Langer) เป็นนักคิดอีกคนหนึ่งซึ่งพยายามให้คำจำกัดความของคำว่า "ศิลปะ" ซึ่งมีความครอบคลุมในงานศิลปะทุกประเภท คำจำกัดความศิลปะของแลงเกอร์นั้นแตกต่างจากการให้คำจำกัดความของตอลสตอยที่กล่าวมาในข้างต้น ในลักษณะที่ตอลสตอยมองว่าศิลปะคือการสื่อสาร โดยงานศิลปะจะมีหน้าที่เป็นสื่อกลางที่จะแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกจากผู้สร้างงานไปสู่ผู้ชมงานศิลปะ แต่สำหรับแลงเกอร์มีแนวคิดในการนิยามงานศิลปะที่แตกต่างออกไป แลงเกอร์เห็นว่าศิลปะมีลักษณะเป็นสัญลักษณ์ ซึ่งงานศิลปะแต่ละชิ้นก็จะมีหน้าที่แทนสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่จะมีการสื่อความหมายไปยังผู้ชมงานศิลปะได้แตกต่างกันออกไป

ทฤษฎีสัญลักษณ์ของแลงเกอร์เป็นทฤษฎีที่ผสมผสานระหว่างการให้คำจำกัดความของศิลปะ 2 ทฤษฎีเข้าด้วยกัน คือ ทฤษฎีรูปแบบ (Art as Form) และทฤษฎีแสดงออก (Art as Expression) การให้คำจำกัดความศิลปะของแลงเกอร์นั้น เริ่มต้นด้วยลักษณะแนวคิดที่เห็นด้วยกับทฤษฎีรูปแบบซึ่งมีนัยสำคัญ (Significant Form) ของเบลล์ (Clive Bell) ว่ามีรูปแบบหรือการจัดองค์ประกอบขององค์ประกอบทางศิลปะบางประการ ที่กระตุ้นให้เกิดอารมณ์ในการชื่นชมความงามหรือมองเห็นลักษณะในความงามบางประการของงานศิลปะ หรือที่เรียกว่าอารมณ์สุนทรียะ แต่แลงเกอร์มีความเห็นที่แตกต่างจากเบลล์ในเรื่องของอารมณ์สุนทรียะ เนื่องจากแลงเกอร์คิดว่าอารมณ์สุนทรียะที่เกิดจากการชมความงามของงานศิลปะนั้น มิใช่อารมณ์ความรู้สึกพิเศษที่เกิดขึ้นแต่อย่างใด หากแต่อารมณ์ความรู้สึกที่ได้จากการชมงานศิลปะนั้นก็คือ อารมณ์ความรู้สึกแห่งชีวิต หรืออารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์โดยทั่วไป การรับชมความงามของศิลปะก็คือการทำความเข้าใจในสัญลักษณ์บางอย่างที่ศิลปินสร้างขึ้น ซึ่งสัญลักษณ์นั้นจะมีรูปแบบอย่างซึ่งสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกจากศิลปินไปสู่ผู้ชมงานศิลปะ ซึ่งความคิดในส่วนหลังของแลงเกอร์นั้นมีลักษณะคล้ายกับทฤษฎีการแสดงออก (Expression)

แลงเกอร์ได้กล่าวถึงความหมายของคำว่า "ศิลปะ" ไว้ในบทความเรื่อง "The Work Of Art As A Symbol"[11] แลงเกอร์พยายามหาคำนิยามของศิลปะบนพื้นฐานความคิดที่ว่า การนิยาม

---

[11] Susane K. Langer, *"The Work of Art as A Symbol,"* in Introductory Readings in Aesthetics, ed. By John Hospers, (New York: The Free Press, 1969), pp. 171 – 184.

ศิลปะนั้นนอกจากจะเป็นการหานิยามในการแยกงานศิลปะออกจากสิ่งอื่น ๆ แล้ว นิยามดังกล่าวจะต้องแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของงานศิลปะกับกระบวนการสร้างงานศิลปะ และศิลปะกับการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกด้วย แลงเกอร์จึงนิยามศิลปะว่า "ศิลปะคือ การสร้างรูปแบบซึ่งเป็นสัญลักษณ์ความรู้สึกของมนุษย์" [12]

ทฤษฎีสัญลักษณ์ของแลงเกอร์นั้นจะกล่าวถึงดนตรีเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากแลงเกอร์คิดว่าดนตรีเป็นการรวมตัวกันอย่างเป็นระเบียบ และมีการจัดโครงสร้างของเสียงต่าง ๆ ที่สอดประสานกับขึ้นอย่างมีแบบแผน อีกทั้งดนตรีเป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ รวมไปถึงความขุ่นข้องหมองใจ ภาวะตึงเครียด และการผ่อนคลายทางจิตใจ แลงเกอร์คิดว่าเสียงต่าง ๆ ที่รวบรวมและเรียบเรียงขึ้นมาเป็นดนตรีนั้น โดยตรรกะของมันแล้วมันคือเสียงที่เรียบเรียงขึ้นอย่างมีแบบแผน จัดว่าเป็นภาษาสัญลักษณ์ หรือสัญลักษณ์ซึ่งเป็นภาษา ที่มีความแตกต่างไปจากภาษาทั่วไป แบบแผนของดนตรีซึ่งมีลักษณะเป็นสัญลักษณ์นั้น มีลักษณะคล้ายกับสัญลักษณ์ในฟังก์ชั่นทางพีชคณิต

> *"หน้าที่ของดนตรีไม่ใช่การกระตุ้นความรู้สึก แต่เป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก และยิ่งไปกว่านั้น ไม่ใช่การแสดงลักษณะของความรู้สึกซึ่งแวดล้อมผู้ประพันธ์ แต่เป็นการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ของรูปแบบความรู้สึกตามที่เขาเข้าใจความรู้สึกนั้น"*[13]

แลงเกอร์คิดว่าดนตรีเป็นเครื่องมือซึ่งมีเสียงที่ถูกจัดอย่างมีแบบแผน และใช้สำหรับแสดงอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ซึ่งเกิดขึ้นในชีวิตของมนุษย์ นั่นคือดนตรีทำหน้าที่เป็นเสมือนสื่อกลางซึ่งนำเอาอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ของผู้ประพันธ์ ผ่านมาทางเสียงซึ่งเรียบเรียงมาอย่างมีแบบแผน และเสียงนั้นทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ที่ทำให้ผู้ฟังเกิดความเข้าใจสัญลักษณ์ และรับรู้อารมณ์

---

[12] Ibid. , pp. 175 – 176.

[13] Ibid. , p. 177. (...the function of music is not stimulation of feeling, but expression of it; and furthermore, not the symptomatic expression of feelings that beset the composer but a symbolic expression of the forms of sentience as he understands them...)

ความรู้สึกที่เกิดขึ้น การที่แลงเกอร์กล่าวว่าดนตรีเป็นเพียงเครื่องมือเพื่อใช้สำหรับแสดงอารมณ์ความรู้สึกในชีวิตของมนุษย์นั้น มีความหมายในแง่ที่ว่าเสียงต่าง ๆ ในดนตรีนั้นทำหน้าที่เป็นพาหนะเพื่อนำไปสู่ความเข้าใจความหมายเกี่ยวกับอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ

สำหรับแลงเกอร์องค์ประกอบ อันได้แก่ เสียงสูง เสียงต่ำ ความสั้น ความยาว ความเบา ความดัง ต่าง ๆ ของเสียงที่ประกอบกันขึ้นมาเป็นดนตรีนั้น ทำหน้าที่เป็นเสมือนสัญลักษณ์ ซึ่งสัญลักษณ์นั้นมีลักษณะคล้ายกับภาษา แต่มีความแตกต่างในลักษณะของความเข้าใจที่กินความลึกกว่าภาษา ยกตัวอย่างเช่นเราใช้คำว่า เศร้า เป็นภาษาพูด ซึ่งภาษาจำเป็นต้องมีคำพูด หรือคำศัพท์บางอย่างในการเป็นสื่อกลางที่ทำให้คนเราสามารถสื่อสารกันเข้าใจได้ เมื่อเรากล่าวคำว่า "เศร้า" เราก็จะนึกถึงความหมายของคำว่าความเศร้า ตามลักษณะของการแปลความหมายจากคำศัพท์ที่เราได้ยิน แต่หากเราแสดงออกถึงความเศร้าผ่านทางภาษาสัญลักษณ์ ซึ่งสัญลักษณ์ไม่ต้องมีคำพูดหรือคำศัพท์ใด ๆ มาเป็นตัวช่วยในการอธิบาย หากแต่เราใช้ภาษาสัญลักษณ์ของสีหน้าเศร้าหมองรวมไปถึงการร้องไห้ เมื่อคนอื่นได้เห็นสีหน้าท่าทาง และการแสดงออกของเรา แม้ว่าเราจะไม่ได้มีการพูดหรือกล่าวอะไรเลย เขาก็สามารถเข้าใจในสิ่งที่เราสื่อไปถึงเขาได้ โดยไม่ต้องใช้ภาษาซึ่งมีคำพูดมาสื่อสาร ดังนั้นสำหรับแลงเกอร์ แลงเกอร์มองว่าภาษาสัญลักษณ์ของดนตรีมีลักษณะเช่นเดียวกับการสื่อสารด้วยท่าทางโดยไม่ต้องผ่านคำพูด แต่สัญลักษณ์ของดนตรีจะมีอยู่ในลักษณะของเสียงต่าง ๆ ที่ประกอบกันขึ้นมาเป็นท่วงทำนองต่าง ๆ และท่วงทำนองต่าง ๆ มาประกอบกันเข้าเป็นบทเพลง การประพันธ์บทเพลงแต่ละบทเพลงเป็นการสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์อย่างมีระเบียบแบบแผน ซึ่งแบบแผนที่เป็นสัญลักษณ์ในดนตรีนี้ แลงเกอร์เปรียบเทียบกับฟังก์ชั่นทางคณิตศาสตร์ หรือฟังก์ชั่นทางพีชคณิต

การกล่าวว่าดนตรีมีลักษณะคล้ายฟังก์ชั่นทางพีชคณิตนั้น จะแสดงให้เห็นการสื่อความเข้าใจจากตัวสัญลักษณ์ไปสู่ผู้รับชมหรือผู้ทำความเข้าใจสัญลักษณ์ดังนี้ ก่อนอื่นเราต้องเข้าใจก่อนว่าฟังก์ชั่นทางพีชคณิตนั้นมีความแตกต่างจากการเป็นตัวเลข ยกตัวอย่างเช่น เมื่อเรากล่าวถึง เลข 2 ความเข้าใจที่เรามีต่อเลข 2 ก็คือความเข้าใจต่อจำนวน 2 หรือ ของสองสิ่ง, คนสองคน ฯลฯ ดังนั้นความเข้าใจในเรื่องของตัวเลขจะเป็นความเข้าใจที่ตายตัวในจำนวนใดจำนวนหนึ่ง แต่ฟังก์ชั่นทางพีชคณิตจะมีลักษณะที่แตกต่างจากตัวเลขหรือจำนวน เช่น เมื่อเรากล่าวถึงฟังก์ชั่น $(\ \ +\ \ )^3 - 2(\ \ -\ \ )^2$ ความหมายของฟังก์ชั่นข้างต้นจะสามารถมีความเปลี่ยนแปลงได้ตามตัวแปรที่เราจะนำมาเติมลงในช่องว่าง แต่อย่างไรก็ตามความเป็นฟังก์ชั่นที่มีแบบแผนอย่างตายตัวที่ว่า ต้องนำตัวแปรสองตัวในวงเล็บแรกมาบวกกันแล้วยกกำลังสาม แล้วจึงลบออกด้วยจำนวนสองเท่าของตัวแปรในวงเล็บที่สองลบกันแล้วยกกำลังสอง แน่นอนว่าผลลัพธ์ที่ได้นั้นจะแตกต่างกันไป

ตามตัวแปรที่เรานำมาเติมลงในฟังก์ชั่น แต่ไม่ว่าเราจะเติมตัวแปรใดลงไปก็ตาม ตัวแปรต่าง ๆ นั้นก็จะต้องทำหน้าที่ตามแบบแผนของฟังก์ชั่นนั้น ๆ

แลงเกอร์คิดว่าบทเพลงต่าง ๆ ที่เราได้ยินนั้นก็เปรียบเทียบได้กับสัญลักษณ์ทางพีชคณิตในฟังก์ชั่นต่าง ๆ ยกตัวอย่างเช่น ถ้าเราจะกล่าวถึงบทเพลงใด ๆ ก็หามาสักหนึ่งบทเพลง บทเพลงนั้นก็จะมีลักษณะที่สามารถแทนด้วยฟังก์ชั่นใดฟังก์ชั่นหนึ่ง สมมติว่าเราแทน บทเพลง "Hebrides Overture" ของ Mendelssohn[14] โดยแทนบทเพลงนี้ด้วยฟังก์ชั่นทางพีชคณิต $2(\quad)^3 + (\quad)^2$ นั่นคือแลงเกอร์มองว่าบทเพลงใด ๆ ก็ตามจะมีแบบแผนที่สามารถถอดสัญลักษณ์เพื่อให้เข้าใจอารมณ์ความรู้สึกจากสัญลักษณ์ที่ถูกจัดแบบแผนจากศิลปินได้ใน 1 รูปแบบ แต่การตีความจะแตกต่างกันออกไป เนื่องจากองค์ประกอบของเสียงใด ๆ ก็ตามที่ประกอบกันขึ้นเป็นบทเพลง 1 บทเพลง นั้นเหมือนกับฟังก์ชั่นทางพิชคณิตฟังก์ชั่นหนึ่ง ดังเช่นตัวอย่างที่เราสมมติขึ้นว่าแทน Hebrides Overture ด้วย ฟังก์ชั่น $2(\quad)^3 + (\quad)^2$ เราจะสามารถเติมตัวแปรใด ๆ ของเราเองก็ได้ลงในฟังก์ชั่นดังกล่าว ผลลัพธ์ที่ได้จากฟังก์ชั่นดังกล่าวก็จะแตกต่างหลากหลายไปตามตัวแปรที่เราเติมลงไป แต่อย่างไรก็ตามผลลัพธ์ที่หลากหลายเหล่านั้นก็จะเป็นสิ่งที่ได้มาจากฟังก์ชั่นเดียวกัน จากบทเพลงบทเพลงเดียว ในสถานการณ์จริงนั้นดนตรีซึ่งเป็นบทเพลงบทเพลงเดียวกันนั้น สามารถที่จะถูกนำไปแสดงให้กับผู้ฟังในต่างสถานที่ ต่างโอกาสและต่างผู้ฟัง อารมณ์ความรู้สึกที่ได้จากการฟังบทเพลงบทเพลงเดียวกันนั้นก็จะแตกต่างกันไปตามสถานที่ โอกาสและกลุ่มผู้ฟัง แต่อารมณ์ที่เกิดขึ้นกับบุคคลต่าง ๆ นั้น ต่างก็เป็นอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดมาจากฟังก์ชั่นฟังก์ชั่นเดียวกัน ของบทเพลงบทเพลงเดียวกัน

ดังนั้นการที่แลงเกอร์กล่าวว่ารูปแบบหรือแบบแผนของเสียงดนตรี เป็นสัญลักษณ์ของอารมณ์ของมนุษย์นั้น จึงไม่ใช่การบ่งถึงอารมณ์ความรู้สึกอย่างยึดติดว่า รูปแบบหรือแบบแผนของเสียงดนตรีเช่นนี้ จะทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกอย่างนี้ ยกตัวอย่างเช่น การบรรเลงเพลงด้วยคอร์ดไมเนอร์นั้น จะนำไปสู่ความรู้สึกเศร้า แลงเกอร์เห็นว่าไม่จำเป็นต้องยึดติดเช่นนี้เสมอไป แต่ลักษณะของแบบแผนในดนตรีของแลงเกอร์นั้น จะมีลักษณะที่เป็นสัญลักษณ์หรือเป็นฟังก์ชั่นที่มี

---

[14] เจอร์ลอร์ด เลวินสัน ได้กล่าวไว้ในบทความเรื่อง Hope in Hebrides ในหนังสือ Music, Art & Metaphysics Essays in Philosophical Aesthetics ว่าบทเพลง Hebrides Overture ของเมลเดลซอล เพลงนี้สามารถแสดงออกให้รู้สึกถึงอารมณ์ความรู้สึกในขั้นสูงของมนุษย์ที่เรียกว่าความหวังได้อย่างชัดเจน เมื่อได้รับฟังเพลงนี้จะทำให้ผู้ฟังเกิดความหวังและพลังในชีวิตขึ้น

ความยืดหยุ่นในการบ่งบอกถึงอารมณ์ชนิดนั้น ๆ นั่นคือดนตรีจะเป็นเสียงที่มีฟังก์ชั่นในการแสดงสัญลักษณ์ที่แน่นอนของแต่ละบทเพลงอยู่ 1 ฟังก์ชั่น แต่ใน 1 ฟังก์ชั่นนั้นจะสามารถนำไปสู่อารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกันไป การประพันธ์บทเพลงต่าง ๆ ของศิลปินนั้นจะเป็นการประพันธ์ไปตามแบบแผนของเสียงที่แน่นอนในแบบแผนใดแบบแผนหนึ่ง แต่ผู้รับรู้สัญลักษณ์ของแบบแผนของเสียงนี้ จะสามารถรับรู้อารมณ์ได้แตกต่างกันออกไป

3.5 การเข้าใจความหมายของดนตรีในทฤษฎีสัญลักษณ์

ในประเด็นของการเข้าใจความหมายของดนตรีผ่านทฤษฎีสัญลักษณ์นั้น ผู้เขียนจะพิจารณาประเด็นของเล็นนาร์ด ไมเยอร์ (Leonard B. Meyer) ซึ่งได้เสนอไว้ในหนังสือ "Emotion and meaning in Music"[15] ไมเยอร์สนับสนุนการวิเคราะห์อารมณ์ในดนตรีของทฤษฎีสัญลักษณ์ (Symbolic Form) ซึ่งเป็นทฤษฎีที่ผสมผสานแนวคิดระหว่างทฤษฎีการแสดงออกกับทฤษฎีรูปแบบ ไมเยอร์เสนอการพิจารณาถึงสิ่งที่เรียกว่า กระแสของจินตภาพและประสบการณ์ของอารมณ์ ในการฟังดนตรีประสบการณ์ของความรู้สึกทางอารมณ์เป็นผลมาจากการปฏิสัมพันธ์กันโดยตรงระหว่างการจัดเรียบเรียงของโน้ตดนตรีที่เป็นสื่อกระตุ้นความรู้สึกทางอารมณ์และผู้ฟังซึ่งเข้าใจในแบบฉบับของดนตรีที่ตนฟัง แต่ประสบการณ์ทางอารมณ์อาจไม่ได้เกิดขึ้นจากผลกระทบของเสียงดนตรีเท่านั้น มีบางครั้งที่ดนตรีกระตุ้นความรู้สึกทางอารมณ์โดยอาศัยการสื่อความหมายที่เรารับรู้ และอาศัยกระบวนการของการเกิดจินตภาพซึ่งเกิดขึ้นโดยที่เราไม่รู้ตัว ดนตรีอาจก่อให้เกิดจินตภาพและกระแสความคิดในจิตใจของผู้ฟัง ซึ่งจินตภาพที่เกิดขึ้นจะมีความสัมพันธ์กับประสบการณ์ชีวิตของผู้ฟังแต่ละคนที่มีความแตกต่างกัน ดังนั้นด้วยการฟังดนตรีเพลงเดียวกันการก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกจากเสียงดนตรีในขั้นแรก อาจก่อให้เกิดประสบการณ์ทางอารมณ์ที่คล้ายคลึงกันในผู้ฟังแต่ละคน แต่ด้วยประสบการณ์ที่แตกต่างกันในแต่ละคนอาจทำให้ประสบการณ์ทางอารมณ์ความรู้สึกที่เหมือนกันนั้นเป็นการตีความไปสู่จินตภาพที่แตกต่างกัน ยกตัวอย่างเช่น จิตนภาพของการสวนสนามเฉลิมฉลองชัยชนะของคนกลุ่มหนึ่ง อาจมีความสอดคล้องกับทำนองเพลงในลักษณะหนึ่งเป็นอย่างดี แต่ความคิดที่เชื่อมโยงจากอารมณ์ความรู้สึกนั้นไปสู่จินตภาพซึ่งเป็นความรู้สึกที่มีอยู่ในแต่ละคน อาจกระตุ้นให้คนในอีกวัฒนธรรมหรืออีกสังคมหนึ่งเกิดความรู้สึกพ่ายแพ้ละอายใจ การสื่อความหมายในลักษณะนี้เป็นความเข้าใจที่แตกต่างกันไปตามประสบการณ์และความรู้สึกภายในของคนแต่ละคน

---

[15] Leonard B. Meyer, Emotion and Meaning in Music (London: University of Chicago Press, 1956) pp. 256-272

ในการเข้าใจความหมายที่อยู่ในดนตรีนั้น ไมเยอร์เสนอว่าเสียงดนตรีไม่สามาถชี้ความหมายเฉพาะเจาะจงได้อย่างคำพูดหรือภาพสัญลักษณ์ เว้นเสียแต่ผู้ประพันธ์จะอธิบายเป็นโครงเรื่องประกอบดนตรีมาด้วย หรือจะมีการกำหนดความหมายที่ชัดเจนมากับดนตรีด้วย ข้อเท็จจริงที่ว่าดนตรีไม่สามารถสื่อความหมายได้อย่างเฉพาะเจาะจงนั้น มักจะถูกอ้างเป็นปัญหาหลักในการพยายามสร้างทฤษฎีเกี่ยวกับความหมายแฝงในดนตรี แต่หากมองในอีกแง่หนึ่ง ความยืดหยุ่นในการสื่อความหมายนี้กลับเป็นสิ่งดี เพราะทำให้ดนตรีสามารถถ่ายทอดสิ่งที่อาจเรียกได้ว่าเป็น "แก่นอันปราศจากรูปร่าง" หมายความว่าดนตรีสามารถแสดงออกให้ลึกลงไปถึงแก่นที่เป็นศูนย์กลางของชีวิตจิตใจมนุษย์

ดังนั้นทฤษฎีสัญลักษณ์จะมองการเข้าใจความหมายในดนตรีว่าเป็นสิ่งที่สามารถยืดหยุ่นในการเข้าใจความหมายได้ การแสดงออกของดนตรีนั้นไม่จำเป็นต้องแสดงออกถึงความหมายที่เฉพาะเจาะจงในเรื่องใดเรื่องหนึ่งให้ชัดเจน แต่การตีความสัญลักษณ์ที่ปรากฏในดนตรีนั้นเป็นความเข้าใจที่รวมเอาความเข้าใจเรื่องวัฒนธรรมของแต่ละชุมชน สังคม รวมไปถึงประสบการณ์ส่วนตัวที่แตกต่างกันในแต่ละคนด้วย การเข้าใจความหมายของดนตรีในส่วนของประสบการณ์ทางอารมณ์ความรู้สึกจากการฟังดนตรี อารมณ์ที่เกิดขึ้นกับผู้ฟังอาจเรียกได้ว่าเป็นความรู้สึกทางอารมณ์ (mood) หรือความรู้สึกทางจิตใจ (sentiment) กล่าวคือเป็นความรู้สึกทางใจที่เกิดขึ้นทันทีจากการที่ได้ฟังเสียงดนตรี จากความรู้สึกทางอารมณ์ที่เกิดจากการฟังเสียงดนตรีจะนำไปสู่จินตภาพที่แตกต่างกันของความเข้าใจ ประสบการณ์ สังคมและวัฒนธรรม การตีความดนตรีในเชิงสัญลักษณ์จึงเป็นความเข้าใจที่แตกต่างกัน แต่อย่างไรก็ตามแม้ว่าจินตภาพของแต่ละคนจะแตกต่างกัน แต่การรับรู้ความรู้สึกทางอารมณ์จากการฟังดนตรีจะมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกัน การเข้าใจความหมายจากสัญลักษณ์ในดนตรีจึงสามารถมีจิตภาพที่แตกต่างกันได้ แม้ว่าจินตภาพที่เกิดขึ้นนั้นจะมาจากรูปแบบทางดนตรีแบบเดียวกัน และสามารถสื่อถึงความงามทางรูปแบบของดนตรี (การเรียบเรียงเสียงประสานของดนตรี) ในลักษณะความงามเดียวกัน

3.6 ปัญหาทฤษฎีสัญลักษณ์ในดนตรีของซูซาน แลงเกอร์

แลงเกอร์เสนอการพิจารณาลักษณะของดนตรีโดยเสนอว่า ดนตรีเป็นเสมือนลักษณะของฟังก์ชั่นที่มีรูปแบบที่แน่นอน แต่ในขณะเดียวกันผลลัพธ์ที่ได้จากฟังก์ชั่นนั้นจะเป็นผลลัพธ์ที่ไม่แน่นอน ปัญหาของทฤษฎีสัญลักษณ์ของแลงเกอร์ก็คือ เราจะสามารถหารูปแบบของสัญลักษณ์ที่มีความแน่นอนนั้นได้จากที่ไหน ในแง่ของรูปแบบทางสัญลักษณ์ที่มีความงามทางดนตรี ซึ่งรูปแบบทางสัญลักษณ์ที่มีความงามทางดนตรีนั้นจะสามารถนำไปสู่อารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกันในแต่

ละคนได้ ในส่วนของการตีความหมายทางอารมณ์ความรู้สึกจากเสียงดนตรีที่ได้ยินนั้น ผู้เขียนยอมรับว่าการตีความหรือการเข้าใจความหมายที่ดนตรีต้องการแสดงออกมานั้น เป็นความเข้าใจที่มีความแตกต่างกันไปตามประสบการณ์ของแต่ละคน ตามวัฒนธรรมและการเรียนรู้ทางสังคมที่แตกต่างกัน ดังนั้นการที่แลงเกอร์กล่าวว่าเราสามารถตีความเสียงดนตรีที่เราได้ยิน ได้แตกต่างกันไปตามความแตกต่างของบุคคลและโอกาสในการฟังดนตรี ปัญหาในทฤษฎีของแลงเกอร์ไม่ได้อยู่ที่การตีความหรือการเข้าใจความหมายที่แตกต่างกันของแต่ละคน แต่ผู้เขียนคิดว่าปัญหาที่สำคัญของแลงเกอร์อยู่ที่การหารูปแบบที่แน่นอนของการประพันธ์ดนตรี หมายความว่าเราจะสามารถหารูปแบบที่แน่นอนในการประพันธ์ดนตรี เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกทางอารมณ์จากการฟังดนตรีที่เหมือนกันได้อย่างไร ยกตัวอย่างเช่น ถ้าเราต้องการประพันธ์เพลงให้ผู้ฟังรู้สึกว่าเมื่อฟังเพลงเพลงนี้แล้วรู้สึกมีความสุข เป็นความสุขที่ได้จากการฟังเสียงของเพลงเพลงนี้ รูปแบบของประพันธ์เพลงที่ทำให้ผู้ฟังฟังเสียงเพลงนี้แล้วมีความสุขรูปแบบดังกล่าวจะต้องมีลักษณะอย่างไร เราจะสามารถหารูปแบบในการประพันธ์เช่นนั้นได้จากที่ไหน แน่นอนว่าเมื่อเรากล่าวถึงความสุขที่ได้จากการฟังเพลงนั้น จิตภาพเกี่ยวกับความสุขของแต่ละคนอาจจะแตกต่างกันไป แต่ความรู้สึกทางอารมณ์ที่เป็นความสุขนั้นจะต้องมีรูปแบบเดียวกัน ปัญหาของทฤษฎีสัญลักษณ์จึงไม่ได้อยู่ที่การตีความหรือการเข้าใจความหมาย แต่อยู่ที่การสร้างระบบสัญลักษณ์ในการประพันธ์เพลงให้เป็นระบบสัญลักษณ์ที่มีความแน่นอนในการก่อให้เกิดอารมณ์ทางความรู้สึกกับผู้ฟังแต่ละคน

3.7 ปัญหาการแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกในดนตรีบรรเลง

จากหัวข้อ 3.1–3.4 ในข้างต้นเราได้พิจารณาปัญหาในการให้คำนิยามงานศิลปะ โดยเลือกพิจารณาในประเด็นที่กล่าวถึงการสื่อสารผ่านงานศิลปะในทฤษฎีของลีโอ ตอลสตอย และพิจารณาทฤษฎีศิลปะซึ่งอ้างถึงรูปแบบอันเป็นสัญลักษณ์ทางอารมณ์ของแลงเกอร์ แลงเกอร์ประเด็นต่อมาที่เราจะพิจารณากันในหัวข้อนี้ก็คือ การกล่าวถึงปัญหาในการแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกในดนตรีบรรเลง นั่นคือเราจะพิจารณาในลักษณะที่ว่าเมื่อเรากล่าวถึงดนตรีบริสุทธิ์หรือดนตรีที่ปราศจากเนื้อเรื่องใด ๆ ของบทเพลงใดบทเพลงหนึ่ง เช่นเมื่อเรากล่าวถึง บทเพลง x มีความเป็นไปได้หรือไม่ว่าคนที่รับฟังบทเพลง x แต่ละคนนั้นจะสามารถรับรู้อารมณ์ความรู้สึกที่บทเพลง x สื่อสารออกมาได้ถูกต้องตรงกัน

3.7.1 ดนตรีคือภาษาสากล

ตามที่กล่าวไว้ในบทที่ 1 ว่ามีคนจำนวนมากเห็นด้วยกับการกล่าว "ดนตรีเป็นภาษาสากลภาษาหนึ่ง" นั่นหมายถึงการกล่าวว่าดนตรีสามารถทำหน้าที่แทนภาษาในการสื่อสารกันด้วยคำพูด ดนตรีจึงมีหน้าที่เสมือนหนึ่งเป็นคำพูดที่ร้อยเรียงบรรยายเรื่องราวต่าง ๆ ให้คนทุกคนฟังผ่านเสียงสูงต่ำ หรือพรรณนาอารมณ์ความรู้สึกของผู้ประพันธ์ผ่านทางประโยคเพลงและท่วงทำนองจังหวะต่าง ๆ ของดนตรียิ่งไปกว่านั้นบางคนกล่าวว่า ดนตรีคือภาษาที่มีลักษณะเฉพาะในการพรรณนาอารมณ์ความรู้สึกได้ดีกว่าภาษาพูดของเราเสียอีก ในหนังสือของ Deryck Cooke ได้กล่าวว่า

> *"ถ้ามนุษย์ต้องการปฏิบัติภารกิจให้สำเร็จ เขาจะต้องเข้าไปดำเนินการในทุก ๆ จุดเริ่มต้น เช่นเดียวกับคนกรีก ที่เขาเริ่มต้นด้วยความอยากรู้ และพยามยามกระตุ้นลักษณะที่เรียกว่า "การรู้จักตนเอง" เขาจะต้องเขาใจตัวตนที่ไร้สำนึกของเขา และภาษาที่สามารถบรรยายจิตไร้สำนึกที่ซ่อนอยู่ได้อย่างชัดเจนก็คือ "ดนตรี""*[16]

จากคำกล่าวที่ว่าของ Cooke นั้นเป็นความเชื่อที่ว่า ดนตรีนั้นเป็นภาษาซึ่งมีความชัดเจนยิ่งกว่าภาษาพูดของคนเรา ที่สามารถใช้บรรยายสภาวะภายใต้จิตสำนึกเพื่อให้เรารู้จักตนเองได้เป็นอย่างดี ดนตรีสามารถบรรยายสิ่งที่ซ่อนอยู่ภายใต้จิตสำนึกของมนุษย์แต่ละคนให้ชัดเจนขึ้น หมายความว่าดนตรีสามารถกระตุ้นความรู้สึกบางอย่างที่ซ่อนอยู่ภายใต้จิตสำนึกของมนุษย์ ให้มนุษย์สามารถรับรู้สิ่งนั้นได้ชัดเจนขึ้น การกระตุ้นสิ่งที่อยู่ในจิตสำนึกนี้จัดได้ว่าเป็นความหมายที่ภาษาสามารถอธิบายให้เข้าใจตรงกันได้หรือไม่ และดนตรีสามารถกระตุ้นให้การรับรู้สิ่งที่ซ่อนอยู่นี้กระจ่างชัดขึ้นมาได้อย่างไร กระบวนการกระตุ้นเหล่านี้เป็นกระบวนการเข้าใจความหมายทางภาษาหรือไม่ สิ่งที่เราจะพิจารณาต่อไปก็คือ การมองว่าดนตรีสามารถเป็นภาษาหนึ่งซึ่งมีความชัดเจนแทนคำพูดของคนเราได้นั้นมีปัญหาอย่างไรบ้าง

---

[16] Gordon Graham, Philosophy of the Arts An Introduction to Aesthetics. 2nd ed. (New York: Routledge, 2000), p. 73.

มนุษย์ใช้ภาษาเป็นสื่อกลางในการติดต่อสื่อสารระหว่างกันให้เป็นที่เข้าใจ การเข้าใจภาษาของมนุษย์ก็คือ การเข้าใจสัญลักษณ์บางอย่างที่เราใช้สื่อสารให้ตรงกัน ยกตัวอย่างเช่น เมื่อเราชี้ไปที่วัตถุชิ้นหนึ่ง (ซึ่งมีสีแดง) แล้วเราก็เรียกวัตถุชิ้นนั้นว่า "สีแดง" คำว่า "สีแดง" ก็คือสัญลักษณ์แทนลักษณะบางประการของสี เพื่อให้เราสามารถสื่อสารกันให้เป็นที่เข้าใจได้ ดังนั้น ถ้าเรามองว่าดนตรีเป็นสื่อกลางหนึ่งในการสื่อสารกันให้เข้าใจแล้ว ก็คือการมองว่าเสียงดนตรีทำหน้าที่เป็นคำพูดแทนภาษาที่เราใช้สื่อสารกันการกล่าวว่า ดนตรีสามารถเป็นสื่อกลางในการสื่อสาร หรือดนตรีมีฐานะเป็นเสมือนภาษาเช่นนี้จะทำให้พบปัญหาดังที่จะกล่าวต่อไปนี้

ปัญหาประการแรก คือปัญหาในรูปแบบของดนตรี หมายความว่าดนตรีมีรูปแบบในการเรียบเรียงเสียงประสานต่าง ๆ ในดนตรีแต่ละบทเพลง ปัญหาก็คือรูปแบบในการเรียบเรียงเสียงประสานเดียวกันของดนตรีนั้นสามารถนำไปสู่ความหมายที่แตกต่างกันได้หลายความหมาย นั่นคือผู้แต่งใช้ประโยคเพลงที่มีการเรียบเรียงในลักษณะเดียวกัน สื่อความหมายหลายอย่างในเสียงประสานเดียวกัน[17] มีหลายบทเพลงที่ผู้แต่งพยายามเรียบเรียงขึ้นเพื่อสื่อถึงความหมายที่ต่างกัน แต่เมื่อเราวิเคราะห์ประโยคเพลงแล้ว จะพบว่าประโยคเพลงเหล่านั้นมีลักษณะการเคลื่อนไหวของตัวโน้ตที่เหมือนกัน หากดนตรีมีฐานะเป็นเสมือนภาษาภาษาหนึ่งแล้ว การเคลื่อนไหวของโน้ตแต่ละตัวในเสียงของบทเพลงก็คือคำแต่ละคำที่เรียงร้อยอยู่ในประโยค คำหนึ่งคำที่ใช้ในภาษาหนึ่งก็ย่อมจะสื่อถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง การใช้คำหนึ่งคำเพื่อสื่อถึงสิ่งหลายอย่างนั้นไม่ถือว่าเป็นการสื่อสารที่จะทำให้เข้าใจถูกต้องตรงกันได้ หากเรากล่าวคำว่า "สีแดง" แล้วเราก็เข้าใจไปหยิบวัตถุที่มีสีแดง เช่นนี้จึงจะถือว่าการสื่อสารนั้นสัมฤทธิ์ผล หากเรากล่าวคำว่า "สีแดง" แล้วเพื่อนเราหยิบวัตถุที่มีสีแดงให้ในวันนี้ แต่เมื่อวานเราใช้คำว่า "สีแดง" แทนวัตถุสีเขียว และใช้คำว่า "สีแดง" แทนวัตถุสีเหลืองในวันพรุ่งนี้แล้ว การกล่าวคำว่า "สีแดง" จะมีความหมายอะไรหากเราไม่รู้ว่าเมื่อไหร่หรือโอกาสไหนที่สีแดงจะใช้แทนอะไร

ในลักษณะเดียวกันคีตลักษณ์ของการประพันธ์เพลง โดยเฉพาะเพลงบรรเลงซึ่งจัดได้ว่าเป็นดนตรีคลาสสิกนั้น จะมีรูปแบบในการประพันธ์เพลงในยุคหนึ่งซึ่งมีความแน่นอน หรือมีรูปแบบเฉพาะว่าจะต้องขึ้นต้นเพลงด้วยทำนองเช่นใด เดินคอร์ดอย่างไร และเรียบเรียงเสียงประสานอย่างไร เมื่อจบท่อนนี้แล้วจะต้องต่อด้วยลักษณะของเสียงดนตรีเช่นใด การประพันธ์เพลงในยุคคลาสสิกซึ่งมีรูปแบบที่แน่นอนเป็นทางการเช่นนี้ หากศิลปิน A ประพันธ์เพลง x ด้วยคีตลักษณะ

---

[17] Ibid. , p. 75.

ของเพลงโซนาตาในคีย์ C เมเจอร์ เพื่อแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกเศร้า แต่ศิลปิน B ประพันธ์เพลง y ด้วยคีตลักษณะของเพลงโซนาตาเช่นเดียวกัน และประพันธ์ในคีย์ C เมเจอร์เช่นเดียวกัน แต่ต้องการสื่อความรู้สึกที่มีความสุข แสดงว่าทั้ง A และ B ต่างก็ใช้รูปแบบในการสอดเสียบประสานของเพลงเช่นเดียวกัน ก็คือการพูดด้วยถ้อยคำเดียวกัน แต่เมื่อตีความแล้วกลับตีความทางประพันธ์ของ A ว่าเศร้า และตีความการประพันธ์ของ B ว่ามีความสุข หากเป็นเช่นนี้ ลักษณะของภาษาในดนตรีจะยังไม่มีรูปแบบทางภาษาที่จะสื่อให้เข้าใจกันได้

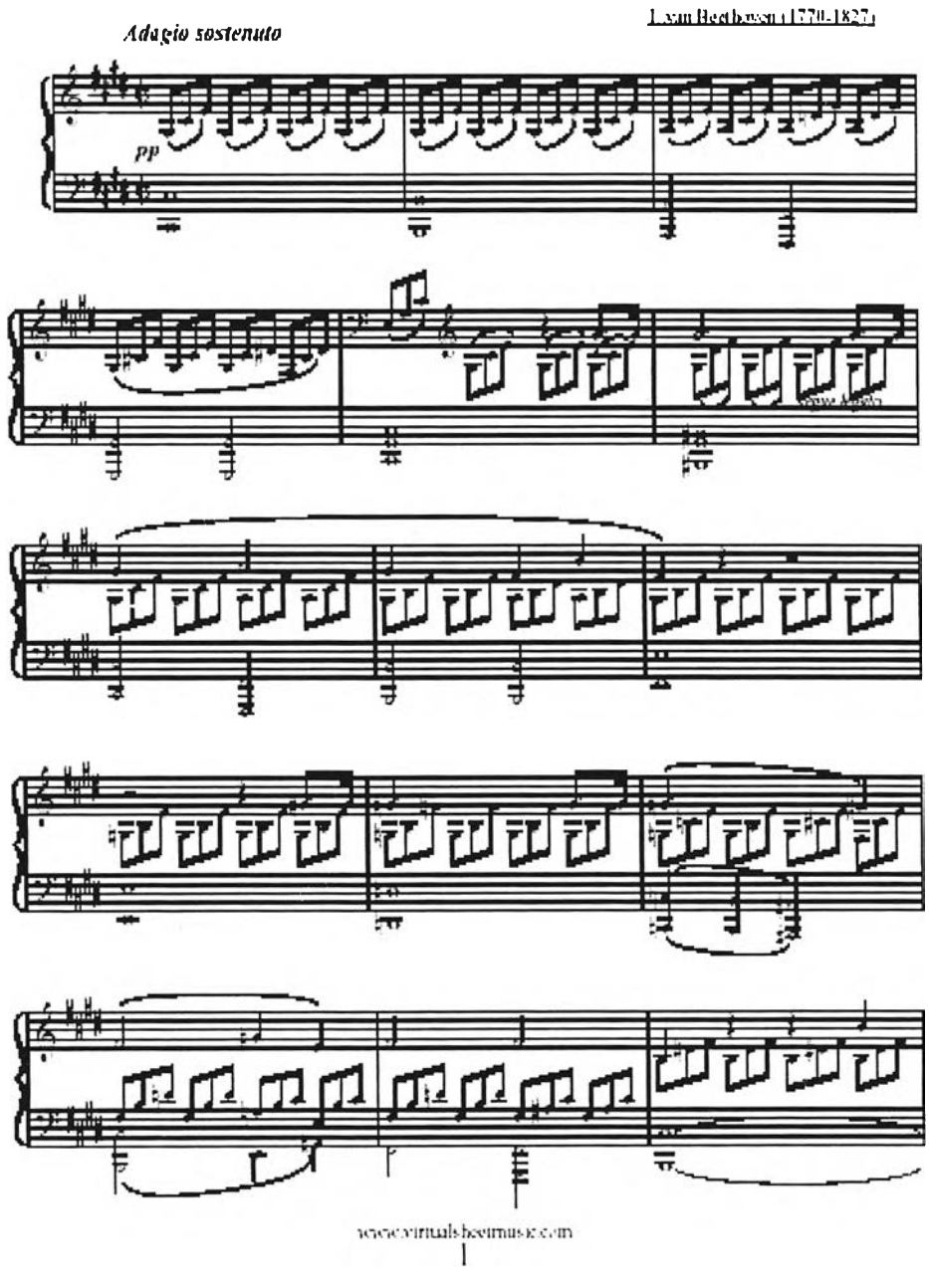
ปัญหาประการที่สอง คือ คำถามที่ว่าภาษาในดนตรีเป็นภาษาประเภทใด[18] การกล่าวว่าสิ่งใดเป็นภาษาสิ่งนั้น คือสื่อกลางที่ทำให้คนสองคนเข้าใจตรงกันว่า เขากำลังสื่อสารถึงสิ่งใดกันอยู่ เช่นภาษาพูดก็จะมีคำพูดทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการสื่อสารให้ตรงกัน ภาษาเขียนก็จะมีตัวหนังสือแทนถ้อยคำต่าง ๆ ให้เข้าใจตรงกัน หากเป็นภาษาท่าทาง (อวัจนภาษา) ก็จะมีการแสดงท่าทางต่าง ๆ เช่น สั่นศีรษะแปลว่าไม่ พยักหน้าแปลว่าใช่ โคลงกลอนต่าง ๆ ก็ใช้ถ้อยคำในการเขียนสื่อสารกันให้เข้าใจ หรือแม้แต่ภาพวาดก็จะมีเส้น สี ที่แสดงให้เป็นเป็นรูปร่างต่าง ๆ ว่ากำลังสื่อถึงอะไร สำหรับดนตรีดนตรีมีเสียงสูงต่ำ สั้นยาวต่าง ๆ ที่ถูกเรียบเรียงขึ้น และสอดประสานกับจังหวะต่าง ๆ ออกมาเป็นบทเพลง หากเรากล่าวว่าเสียงต่าง ๆ คือภาษาของดนตรีที่สื่อสารมายังผู้ฟังแล้ว ก็แสดงว่าเสียงของดนตรีจะต้องมีลักษณะทางสัญญะบางประการให้เราเข้าใจได้ตรงกัน เช่นเดียวกับการที่เราสั่นศีรษะที่แปลว่าไม่ หรือพยักหน้าแปลว่าใช่ แต่ในความเป็นจริงเราจะสามารถหารูปแบบของเสียงที่เป็นสัญญะที่แน่นอนเช่นนี้ได้จากที่ไหน

ปัญหาประการที่สาม การที่เราจะเข้าใจความหมายของบทเพลงแต่ละบทเพลงนั้นมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่เราจะต้องเข้าใจประวัติซึ่งอยู่เบื้องหลังการแต่งเพลงต่าง ๆ ว่าแต่งโดยใคร แต่เมื่อใด และแต่งขึ้นทำไม หากปราศจากความรู้เหล่านี้แล้ว ผู้เขียนเชื่อเป็นอย่างยิ่งว่าเราจะไม่สามารถเข้าใจความหมายต่าง ๆ ในบทเพลงได้ตรงกัน และเมื่อเสียงดนตรีที่เราได้ยินนั้นไม่สามารถบอกความหมายแก่เราได้ ดนตรีก็ไม่ใช่ภาษาที่สื่อความหมายได้ พิจารณาจากตัวอย่างต่อไปนี้

---

[18] Ibid. , p. 75.

I22208264



ตัวอย่างที่ 3.1 **บทเพลง** " Moonlight Sonata" **ของ เบโธเฟ่น**[19]

---

[19] Ludwig Van Beethoven, Moonlight Sonata, URL = <http://www.virtualsheetmusic.com>

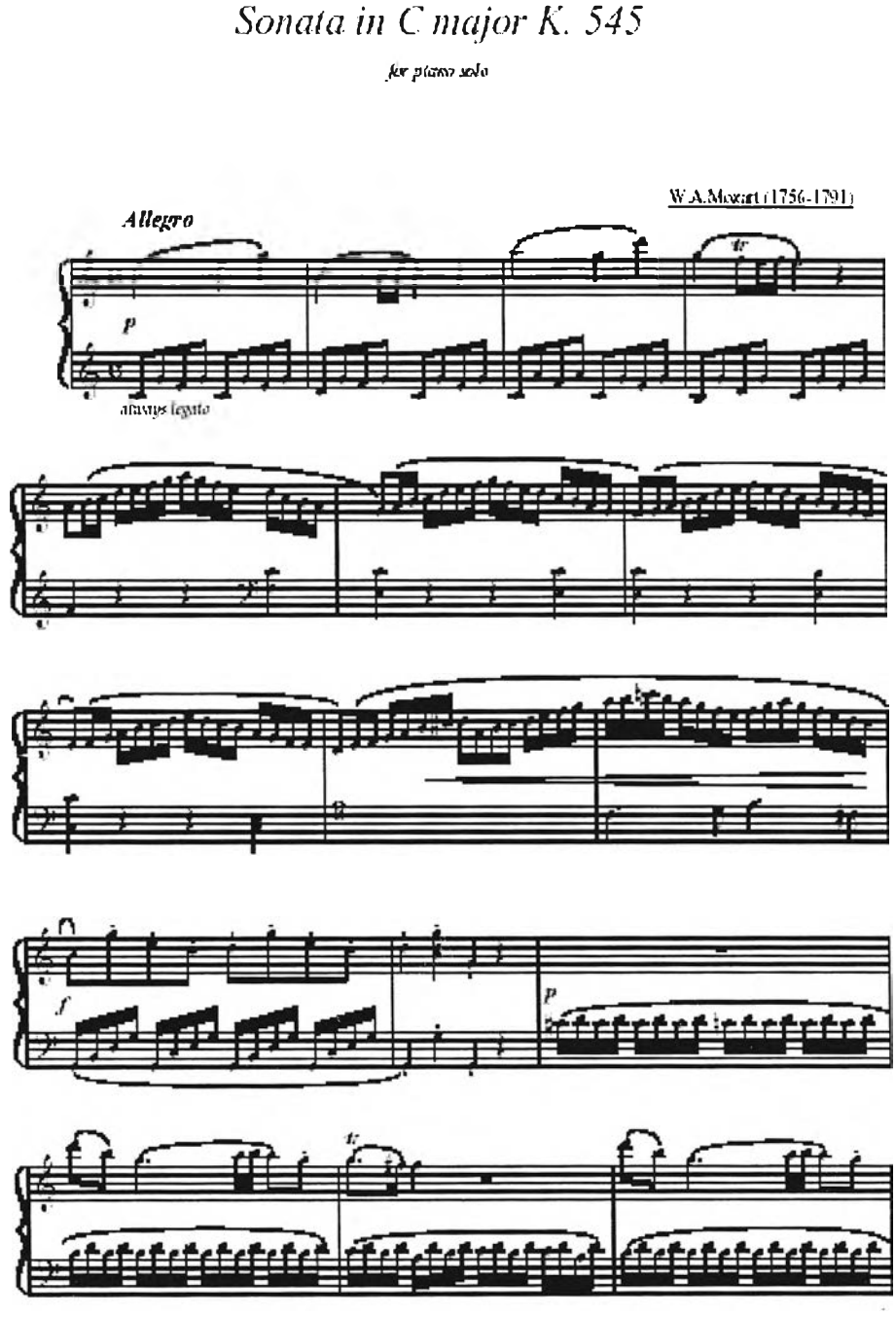
จากตัวอย่างบทเพลง Moonlight Sonata บทเพลงนี้สำหรับเพโธเฟ่นแล้วนับว่าเป็นบทเพลงซึ่งเป็นฉายานามของ Piano Sonata in C Sharp Minor Op. 27 No. 2[20] เบโธเฟ่นแต่งบทเพลงนี้ขึ้นเมื่ออายุราว 30 ปี เขาหลงรักเด็กสาววัย 17 ปี คือ เคาน์เท็ส จูเลียตตา ด้วยความรักและความหวัง เบโธเฟ่นจึงแต่งเพลงนี้เพื่อเธอ ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ก็เพื่อให้ทราบถึงความเป็นมาของบทเพลงที่เพโธเฟ่นแต่งขึ้น นั่นคือเพลงนี้แสดงถึงความรักและความหวังของเพโธเฟ่นที่มีต่อผู้หญิงที่เขาหลงรัก หากเราฟังเพลงนี้โดยปราศจากความเป็นมาของบทเพลง จะเป็นไปได้หรือไม่ที่เราจะเข้าใจความหมายจากบทเพลงนี้ได้ถูกต้องตรงกัน หรือเป็นไปได้หรือไม่ที่จะมีผู้ฟังคนหนึ่งตีความหมายเป็นอย่างอื่นที่ไม่ใช่เรื่องของความรัก ผู้เขียนคิดว่าคำตอบก็คือ มีความเป็นไปได้ที่คนเราฟังดนตรีแล้วจะตีความแตกต่างกันไปตามความคิดและประสบการณ์ของเรา นั่นก็แสดงให้เห็นว่าเนื้อแท้ของดนตรีนั้นยังไม่สามารถที่จะใช้เสียงของดนตรีที่ถูกสอดประสานขึ้นมา ถ้าสื่อความหมายแทนภาษาให้เราเข้าใจตรงกันได้ หากปราศจากความรู้เกี่ยวกับความเป็นมาของบทเพลงก็เป็นไปได้ยากที่คนเราจะตีความหมายเหมือนกัน

หากเราพิจารณาลักษณะทางคีตลักษณ์ในบทเพลง Moonlight Sonata เราก็จะพบลักษณะทางคีตลักษณ์ดังนี้คือ ในตอนเริ่มต้นท่อนแรกเป็น อาร์เปโจ้ช้า ๆ แล้วจึงเข้าสู่ช่วงเร็ว และอีกลักครู่ก็กลับมาช้าอีกก่อนที่จะกลับไปเร็วอีก ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษของเพลงที่ถือว่ามีความก้าวหน้าในยุคนั้น ซึ่งเบโธเฟ่นก็ยังมีบทเพลงซึ่งเป็น Piano Sonata ซึ่งมีลักษณะคีตลักษณ์เช่นเดียวกันและมีชื่อเสียงอีกถึง 3 บทเพลง[21] นั่นหมายความว่าเบโธเฟ่นยังแต่งเพลงด้วยคีตลักษณะเช่นเดียวกับ Moonlight Sonata อีก 3 บทเพลงซึ่งแต่ละบทเพลงก็จะบอกเล่าเรื่องราว และพรรณนาความรู้สึกที่แตกต่างกันไป ดังนั้นประเด็นที่น่าสนใจในที่นี้คือ เมื่อเรากล่าวถึงลักษณะของดนตรีประเภทหนึ่ง หรือเรากล่าวว่าบทเพลงต่าง ๆ นั้นอยู่ในลักษณะของคีตลักษณ์ซึ่งเป็นลักษณะของการประพันธ์บทเพลงในลักษณะเดียวกันแล้ว จำเป็นหรือไม่ที่ดนตรีที่มีลักษณะในการเรียบเรียงในคีตลักษณ์เช่นเดียวกันจะต้องแสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกเดียวกัน

---

[20] ไพบูลย์ กิจสวัสดิ์, คีตกวี ปรัชญาเมธีแห่งภาษาสากล (Composers: Philosopher s or Universal Language), พิมพ์ครั้งที่ 2, (กรุงเทพมหานคร: ธีระการพิมพ์, 2526), หน้า 77.

[21] ณัชชา โสถติยานุรักษ์, 700 คำถาม – คำตอบดนตรีคลาสสิก: ภาคทฤษฎี (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), หน้า 180 .



ตัวอย่างที่ 3.2 Piano Sonata in C major, KV.545 **ของโมสาร์ท**[22]

---

[22] Walfgang Amadeus Mozart, Piano Sonata in C major, KVK.545, URL = <http://www.virtualsheetmusic.com>

ท่อนแรกของโซนาตาบทนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์โซนาตา ตอนนำเสนอ (ห้องที่ 1- 28) ประกอบด้วยช่วงที่หนึ่ง (ห้องที่ 1 –12) ในกุญแจเสียงโทนิก C เมอเจอร์ ช่วงที่สอง (ห้องที่ 13 – 28) เปลี่ยนเป็นกุญแจเสียงโดมินันท์ G เมอเจอร์ โดย 3 ห้องของตอนนำเสนอนี้อาจคิดเป็นช่วงหางเพลงย่อย (ห้องที่ 26 – 28) เพราะเป็นช่วงย้ำเคเดนซ์ในกุญแจเสียงใหม่

ตอนพัฒนา (ห้องที่ 29- 41) เป็นตอนพัฒนาที่ไม่ปรากฏเทคนิคการพัฒนาทำนองหลักทั้งสองเท่าไรหนัก แต่กลับเป็นการพัฒนาแนวความคิดของโน้ตที่แยกต่อเนื่องมาจากช่วงหางเพลงย่อย รวมถึงการไล่บันไดเสียง กุญแจเสียงเริ่มที่ G ไมเนอร์ แล้วเปลี่ยนเป็น D ไมเนอร์ ในห้องที่ 32 ตามด้วย A ไมเนอร์กลางห้องที่ 35 แล้วเข้าสู่กุญแจเสียง F ไมเนอร์ ในที่สุดในตอนย้อนความ

ตอนย้อนความ (ห้องที่ 42- 73) เริ่มด้วยกุญแจเสียงที่ไม่ใช่โทนิกแต่กลับเป็นซับโดมินันท์ นับเป็นความไม่ปกติของการวางกุญแจเสียงตามกฎของสังคีตลักษณ์โซนาตาแต่ถ้าพิจารณาให้ดีการวางกุญแจเสียงเช่นนี้ทำให้เกิดความสะดวกในการทดเสียงจากตอนนำเสนออย่างตรงไปตรงมา และจะทำให้สามารถเข้าสู่กุญแจเสียงโทนิกในช่วงที่สองได้โดยอัตโนมัติ เทคนิกนี้นอกจากโมสาร์ทแล้วยังมีชูเบิร์ตที่ใช้วิธีการเดียวกัน คือการทดเสียงอย่างตรงไปตรงมาโดยอาศัยการเข้าสู่ตอนนำเสนอด้วยกุญแจเสียงซับโดมินันท์ ถ้าเทียบตอนย้อนความนี้กับตอนนำเสนอจะพบว่า มี 4 ห้องเกินมาในตอนย้อนความคือ ห้องที่ 50 – 53 ซึ่งเป็นช่วงที่ขยายความแนวคิดเรื่องการไล่บันไดเสียง สำหรับ 3 ห้องสุดท้ายของเพลงอาจคิดให้เป็นช่วงหางเพลงย่อยก็ได้ จบเพลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ในกุญแจเสียง C เมเจอร์[23]

เมื่อเราพิจารณาลักษณะของตัวโน้ตในตัวอย่างที่ 3.1 บทเพลง Moonlight Sonata เปรียบเทียบกับตัวอย่างที่ 3.2 บทเพลง Piano Sonata in C major, KV.545 ของโมสาร์ท สิ่งที่ผู้เขียนพยายามเสนอก็คือ เมื่อเราพยายามวิเคราะห์หาความหมายที่ตรงกันของท่วงทำนองเพลงในแต่ละบทเพลง สิ่งที่เราจะพบก็คือลักษณะหรือกฎเกณฑ์ในการประพันธ์เพลงแต่ละประเภท ดังเช่นตัวอย่างที่ยกมา ก็คือคีตลักษณ์ประเภทคีตลักษณ์โซนาตา ซึ่งคีตลักษณ์ประเภทนี้ จัดว่าเป็นลักษณะในการประพันธ์เพลงประเภทหนึ่งซึ่งสามารถแยกลักษณะต่าง ๆ ของการประพันธ์ออกมาให้เห็นลักษณะที่คล้ายคลึงกันได้คือ มีโครงสร้างในการประพันธ์เป็น 3 ตอนหลัก คือ ตอนนำ

---

[23] ณัชชา โสคติยานุรักษ์, ลังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์, พิมพ์ครั้งที่ 2 (สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย: กรุงเทพมหานคร, 2544), หน้า 144-145.

เสนอ ตอนพัฒนา และตอนย้อนความ ซึ่งมีบทเพลงโซนาตาอีกมากมายที่ต้องประพันธ์ขึ้นมาตามลักษณะกฎเกณฑ์ดังกล่าว สิ่งที่ผู้เขียนต้องการเสนอก็คือ เราสามารถตีความหมายทางอารมณ์ความรู้สึกอะไรได้จากตัวอย่างของบทเพลงข้างต้น

การพิจารณาว่าดนตรีมีลักษณะเป็นภาษาสากลนั้นปัญหาสำคัญที่พบก็คือ ปัญหาเรื่องของการตีความหมายให้ถูกต้องตรงกัน โดยปราศจากความรู้ในเรื่องภูมิหลัง หรือความตั้งใจในการประพันธ์เพลงของผู้ประพันธ์ เนื่องจากความเข้าใจในความตั้งใจของผู้ประพันธ์จะเป็นสาเหตุสำคัญให้เราสามารถตีความเสียงดนตรีที่เราได้ยินได้ หากว่าเราได้ยินเฉพาะท่วงทำนองที่เรารับฟังคงเป็นไปได้ยากที่เราจะสามารถเข้าใจความหมายในเชิงภาษาจากดนตรี เพื่อความเข้าใจที่ชัดเจนขึ้นลองพิจารณาตัวอย่างซึ่งผู้เขียนจะยกมาดังนี้

สมมติว่าเรากำลังโกรธเพื่อนของเราและอยากตะโกนใส่เขา เราต้องการตะโกนว่า "ทำไมเธอทำแบบนี้ กลับมานี่เดี๋ยวนี้นะ" สิ่งเราตะโกนออกไปก็คือภาษาที่เราสามารถเข้าใจความหมายได้ในทันที แต่หากว่าผู้เขียนนำท่วงทำนองของเสียงสูง-ต่ำต่าง ๆ จากการตะโกนในครั้งนั้น ไปใส่ทำนองแล้วใช้เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองซึ่งมีความสูง-ต่ำ ความดัง ของเสียงเท่ากันกับเสียงตะโกนทุกประการ ขาดแต่ถ้อยคำเท่านั้น คำถามก็คือผู้ที่ฟังเสียงนี้ทุกคนจะสามารถข้าใจว่าเสียงที่เขาได้ยินนั้นมาจากท่วงทำนองของคำพูดใดได้หรือไม่ กรณีนี้คือตัวอย่างที่ว่าดนตรีนั้นไม่มีโครงสร้างทางความหมายเช่นเดียวกับภาษาที่เราให้กันอยู่

ดังนั้นในประเด็นของการพิจารณาดนตรีที่ว่าเป็นภาษาสากลนั้น ก็จะพบกับปัญหาการตีความให้เป็นที่เข้าใจกันของเสียงที่ดนตรีสื่อสารออกมา ว่าสามารถทำได้หรือไม่ และการหารูปแบบทางสัญลักษณ์ที่ใช้เสียงของดนตรีเข้ามาทำให้เข้าใจตรงกันนั้น เป็นสิ่งที่ยังไม่สามารถหารูปแบบทางดนตรีที่ใช้กับความหมายใด ๆ ได้ เนื่องจากดนตรีขาดโครงสร้างทางความหมายในภาษา

โรเจอร์ สเกอร์ตันได้ให้แนวทางในการพิจารณาความเป็นภาษาในดนตรี ไว้ดังนี้

1. ดนตรีมีโครงสร้างประเภทหนึ่ง แต่ไม่ใช่โครงสร้างตามไวยากรณ์ของภาษา
2. โครงสร้างของดนตรีตามทฤษฎีดนตรีทั่วไป ไม่สามารถทำให้เราเข้าใจความหมายของดนตรีได้
3. ไม่มีโครงสร้างทางความหมายของภาษาในดนตรี
4. กฎทางดนตรีมักจะไม่ค่อยมีระเบียบแบบแผนแต่แบบแผนที่เกิดภายหลังเกิดมาจากการฝึกซ้อมดนตรีที่สืบทอดกันมา

5. ความหมายทางดนตรีคือเนื้อหาของการแสดงออก ดังนั้นเนื้อหาส่วนใหญ่จึงไม่อิสระ
6. โดยทั่วไปความหมายที่แสดงออกมาของดนตรี เกิดขึ้นผ่านกระบวนการของการสร้างสรรค์และการจับคู่ กล่าวคือเราพยายามหาลักษณะในการอธิบายการสื่อความหมายในดนตรีที่อธิบายความหมายในดนตรี และเราพยายามปรับให้การแสดงออกทางศิลปะหรือท่วงทำนองของดนตรีมีความหมายที่สอดคล้องกันพอดีกับเนื้อหาทั้งหมด
7. ดังนั้นจึงไม่มีกฎใดที่จะรับรองการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกได้ ถึงแม้ว่าความเข้าใจพื้นฐานเกี่ยวกับกฎหรือทฤษฎีในการประพันธ์เพลงซึ่งนำมาสู่ความเข้าใจนั้น จะมีความสำคัญต่อความเข้าใจการแสดงอารมณ์ความรู้สึก แต่ทฤษฎีดนตรีก็ยังมีความแตกต่างจากบทบาทของกฎทางไวยากรณ์ภาษา ถ้าคุณพยายามสร้างกฎเกณฑ์ของภาษาใหม่ ก็แสดงว่าคุณกำลังเปลี่ยนแปลงความเป็นไปได้ในการเข้าใจของการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกในดนตรี[24]

จากข้อโต้แย้งของสคูร์ตันเราจะพบว่า ดนตรีนั้นไม่มีทั้งรูปแบบของภาษาทางไวยากรณ์หรือโครงสร้างของภาษา และโครงสร้างทางความหมาย ดังนั้นการตีความหมายจากลักษณะทางโครงสร้างของดนตรีจึงยังไม่มีกฎเกณฑ์ใดจะมาจำกัดการสื่อความหมายในดนตรีให้เข้าใจตรงกันได้ การเข้าใจความหมายของดนตรีก็คือการรับรู้หรือรับฟังดนตรีและตีความไปตามความเข้าใจในเสียงดนตรีของคนแต่ละคนที่แตกต่างกัน ไม่มีกฎใดจะมาบอกได้ว่าตีความเช่นใดถูก ตีความอย่างไรผิด ดังนั้นความเป็นภาษาของดนตรีจึงไม่ใช่ภาษาที่เราจะนำมาสื่อสารให้เข้าใจได้อย่างถูกต้องตรงกัน ดังเช่นภาษาพูด

3.7.2 ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับอารมณ์ความรู้สึก

ก่อนที่เราจะกล่าวถึงความสัมพันธ์ของดนตรีกับการแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึก ประเด็นแรกที่เราจะพิจารณาคือ ข้อเสนอของทฤษฎีการแสดงออก (Expression) ซึ่งเป็นทฤษฎีซึ่งกล่าวถึงการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกในดนตรี สคูร์ตันได้ให้ข้อสรุปในการพิจารณาการแสดงออกของดนตรีดังนี้

---

[24] Roger Scurton, The Aesthetics of Music (Oxford: Oxford University Press, 1997), p. 210.

1. การแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกเป็นคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ ซึ่งเป็นคุณค่าทางรสนิยม กล่าวคือการเข้าใจความหมายของการแสดงออกจะมีลักษณะเป็นความเข้าใจเฉพาะตัวที่แตกต่างกันในแต่ละบุคคล
2. การเข้าใจความหมายของการแสดงอารมณ์ความรู้สึกจะต้องสอดคล้องกับท่วงทำนองของดนตรี
3. ในเนื้อหาทางสุนทรียศาสตร์ คำว่า "การแสดงออก" มีความหมายที่คลาดเคลื่อนเมื่อเรากล่าวถึงการแสดงดนตรี (ท่วงทำนองที่เราได้ยิน) กับการเข้าใจความหมายที่แสดงออกมาจากดนตรี (อารมณ์ความรู้สึก)
4. การแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกเป็นคุณภาพในระดับที่ 3 หมายความว่าการแสดงออกถึงอรมณ์ความรู้สึกนั้นเป็นความเข้าใจที่เกิดขึ้นตามมาทีหลังจากความเข้าใจเกี่ยวกับทำนองเพลง
5. ไม่มีกฎสำหรับการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก การแสดงความรู้สึกนั้นไม่มีกฎเกณฑ์ที่แน่นอนว่า ความรู้สึกแบบไหนต้องแสดงออกอย่างไร
6. การแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกมีการพัฒนาผ่านลักษณะทำนองของดนตรี สำหรับบทเพลงที่จะต้องมีการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกนั้น เสียงดนตรีจะต้องแสดงทำนองที่ชัดเจนเพื่อให้ผู้ฟังทราบเนื้อหาหรือความหมายที่อยู่ในทำนองเพลงนั้นๆ
7. ความหมายทางอารมณ์ความรู้สึกในดนตรีเป็นสิ่งที่ยังไม่มีทฤษฎีรองรับ ว่าลักษณะของทำนองแบบใดจะใช้แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกใด
8. การเข้าใจการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกในดนตรีเป็นความเข้าใจที่เกิดจขึ้นเฉพาะบุคคล กล่าวคือการที่คนแต่ละคนรับฟังบทเพลงเดียวกัน ทำนองของบทเพลงนั้นจะมีการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกผ่านเสียงต่าง ๆ ออกมา เสียงที่เราได้ยินจะเป็นสิ่งที่เราสามารถรับรู้ได้เหมือนกัน แต่สิ่งที่แตกต่างกันไปในแต่ละคนก็คือการเข้าใจความหมายหรืออารมณ์ความรู้สึกที่อยู่ในเสียงดนตรี ซึ่งแต่ละคนสามารถรับรู้เสียงดนตรีเดียวกันแต่สามารถตีความแตกต่างกันตามความเข้าใจของตนเอง[25]

จากข้อเสนอของสคูร์ตัน ทำให้เราเห็นภาพรวมในการแสดงออกถึงเนื้อหาของดนตรีชัดเจนขึ้น สคูร์ตันกล่าวถึงการแสดงออกของดนตรีในลักษณะที่มีเนื้อหาและการเล่าเรื่อง การแสดง

---

[25] Ibid. , p . 170.

ออกผ่านเสียงดนตรีก็คือการสื่อแสดงประเภทหนึ่ง แต่สคูร์ตันมีความเห็นว่าเมื่อบุคคลใดได้ฟังดนตรีแล้ว ไม่จำเป็นที่คนทุกคนจะเข้าใจในสิ่งที่ดนตรีแสดงออกอย่างตรงกัน สคูร์ตันมองการแสดงออกผ่านดนตรีว่าเป็นเรื่องรสนิยม (taste) นั่นคือทุกคนจะมีความเข้าใจในเนื้อหาของบทเพลง หรือความหมายที่สื่อผ่านทำนองเพลงแตกต่างกันไปตามรสนิยมภายในของแต่ละคน ดังนั้นการสื่อแสดงออกของบทเพลงหนึ่งเพลงไปสู่คนหนึ่งคนก็จะมีการตีความหรือความเข้าใจในความหมายในแบบหนึ่ง จึงไม่จำเป็นที่ทุกคนจะต้องมีรสนิยมเดียวกันและตีความการแสดงออกของดนตรีได้อย่างถูกต้องตรงกัน อีกทั้งทางการแสดงออกของดนตรีนั้นไม่มีกฎที่แน่นอนตายตัวว่า ถ้าเราต้องการแสดงออกหรือสื่อสารกับสิ่งใดสิ่งหนึ่งแล้ว เราต้องใช้ระบบสัญลักษณ์ทางเสียงดนตรีรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง

ข้อเสนอของสคูร์ตันนั้น เป็นข้อเสนอที่ยอมรับทฤษฎีแสดงออกของดนตรี หรือการสื่อถึงความหมายบางอย่างในดนตรีในลักษณะที่กล่าวว่า มีการสื่อแสดงออกถึงความหมายบางประการในดนตรีจริง แต่การเข้าใจในสิ่งที่ดนตรีแสดงออกของแต่ละคนนั้นไม่จำเป็นจะต้องถูกต้องตรงกัน ซึ่งแตกต่างกันไปตามรสนิยมของแต่ละคน ดังนั้นหากเราพิจารณาข้อเสนอของสคูร์ตันก็จะพบปัญหาเช่นเดียวกับที่กล่าวไว้ข้างต้น คือ "ปัญหาการแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกในดนตรี" นั่นคือเราตั้งสมติฐานในการสื่อไว้ว่า ผู้ประพันธ์จะต้องสามารถใช้ดนตรีเป็นสื่อกลางแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกหรือเรื่องราวบางอย่างไปสู่ผู้ฟัง ให้ผู้ฟังเข้าใจในสิ่งที่สื่อสารออกมาอย่างถูกต้องตรงกันจึงจะถือได้ว่า เป็นการสื่อสารที่ประสบความสำเร็จ สคูร์ตันยอมรับเพียงครึ่งเดียวคือ ครึ่งแรกของการแสดงออกว่าดนตรีมีการแสดงออกหรือการแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึก แต่เมื่อสื่อนั้นเดินทางไปสู่ผู้รับ สคูร์ตันกลับกล่าวว่าผู้ฟังแต่ละคนจะมีความเข้าใจดนตรีตามรสนิยมของตนเอง หากเป็นเช่นนี้แล้วเกณฑ์ในการพิจารณาว่าการสื่อสารครั้งนั้นประสบความสำร็จหรือไม่ หรือเกณฑ์ในการวัดว่าดนตรีสามารถทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการสื่อจากคนหนึ่งไปสู่อีกคนหนึ่งให้เข้าใจตรงกันนั้นจะอยู่ที่ใด เมื่อเรากล่าวว่าดนตรีในแต่ละบทเพลงมีการแสดงออก นั่นคือมีการสื่อความหมายบางอย่างในเสียงดนตรีบรรเลงออกไป แต่เมื่อเสียงดนตรีคือสื่อกลางนั้นเดินทางไปสู่ผู้ฟังแล้ว กลับไม่จำเป็นต้องเข้าใจตรงกัน หากเป็นเช่นนี้ก็เท่ากับการกล่าวว่า บทเพลง x มีการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก แต่เมื่อบทเพลง x เดินทางไปสู่ผู้รับฟัง A นาย A อาจฟังเพลง x แล้วรู้สึกเหงา นาย B อาจฟังแล้วรู้สึกเศร้า นาย C อาจฟังแล้วรู้สึกมีความสุข นาย D อาจฟังแล้วรู้สึกคิดถึงคนรัก ฯลฯ การเข้าใจบทเพลง x ของนาย A , B , C และD ที่ต่างกันนั้นเป็นไปตามรสนิยมที่แตกต่างกันไม่มีใครถูกใครผิด หากเป็นเช่นนี้ก็แสดงว่าเสียงดนตรีก็ไม่มีบทบาทในการแสดงออก หรือก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกของผู้ฟังอย่างถูกต้องตรงกันได้

ตามที่กล่าวมาในบทแรกว่าเมื่อเรากล่าวถึงนิยามของดนตรี เราก็จะพบว่ามีการนิยามในลักษณะที่ว่าดนตรีคือเสียงที่ถูกเรียบเรียงขึ้นมา และก่อให้เกิดความเพลิดเพลินและก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกบางอย่าง อีกทั้งการกล่าวว่าการมองว่าดนตรีคือโครงสร้างหรือรูปแบบของเสียงที่ถูกจัดระเบียบขึ้นนั้นยังไม่เพียงพอ เนื่องจากดนตรีมีความตั้งใจบางอย่างของผู้ประพันธ์ในการบรรยายเรื่องราว หรือพรรณนาความรู้สึกบางอย่างผ่านดนตรีมาสู่ผู้ฟัง

ประเด็นที่เราพิจารณาต่อไปก็คือความสัมพันธ์ของเสียงดนตรีกับอารมณ์ความรู้สึก ในการกล่าวว่าการฟังดนตรีแล้วเกิดอารมณ์ความรู้สึกบางอย่าง สิ่งที่จะพิจารณาก็คือจากเสียงดนตรีไปสู่อารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ของมนุษย์นั้นมีความสัมพันธ์กันได้อย่างไร และมีปัญหาอะไรบ้างในความสัมพันธ์นี้

เมลคัล์ม บัดด์ (Malcolm Budd) ได้ให้ข้อเสนอเกี่ยวกับการพิจารณาท่วงทำนองของดนตรีกับอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ โดยการพิจารณาจากงานของ แพรทท์ (Carroll C. Pratt) ในหนังสือ "The Meaning of Music" ปัญหาที่เมลคัล์ม บัดด์ พิจารณางานเขียนของแพรทท์ ก็คือปัญหาของความสัมพันธ์ของการเกิดอารมณ์ความรู้สึกกับเสียงดนตรี โดยเริ่มจากการพิจารณาที่ว่า เมื่อคนเรามีประสบการณ์กับสิ่งต่าง ๆ รอบตัวเรา สิ่งต่าง ๆ เหล่านั้นจะมีความจริงเชิงวัตถุวิสัยต่อเรา (Objective) และเมื่อประสบการณ์ภายนอกเหล่านั้นเข้ามาอยู่ในความคิดจิตใจของเราแต่ละคน ความคิดเกี่ยวกับประสบการณ์เหล่านั้นก็จะเป็นความจริงเชิงจิตวิสัย (Subjective) ของคนแต่ละคน ดังนั้นอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ของคนเราก็คือความจริงเชิงจิตวิสัยที่เกิดขึ้นในจิตใจของคนแต่ละคน[26] อย่างไรก็ตามแม้ว่าอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ของคนเราไม่ว่าจะเป็นความวิตกกังวล ความดีใจ เสียใจ ตื่นเต้น ตกใจ กลัว สนุกสนาน ฯลฯ จะเป็นความจริงเชิงจิตวิสัยที่ขึ้นอยู่กับความรู้สึกของแต่ละคนก็ตาม แต่การแสดงออกทางร่างกายของอารมณ์ความรู้สึกบางอย่างของมนุษย์ก็ยังเป็นความจริงเชิงวัตถุวิสัย ยกตัวอย่างเช่นเมื่อคนเรารู้สึกตื่นเต้นตกใจ เราจะเกิดอาการหัวใจเต้นแรง เลือดสูบฉีดเร็วกว่าปกติ กล้ามเนื้อมีอาการเกร็ง เราไม่สามารถปฏิเสธได้ว่าอาการร่างกายเหล่านี้มีผลมาจากอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นในจิตใจของเรา และอาการเหล่านี้ก็

---

[26] Malcolm Budd, Music and The Emotion The Philosophical Theory (London: Routledge & Kegan Paul, 1985), p. 37.

เกิดกับคนทุกคนเมื่อรู้สึกตกใจเหมือนกัน อาการทางร่างกายเหล่านั้นจึงวัดได้ว่าเป็นความจริงเชิงวัตถุวิสัย ที่เรารับรู้ได้ตรงกัน

ข้อพิจารณาอารมณ์เชิงจิตวิสัยนี้นำไปสู่การพิจารณาดนตรี เป็นความจริงที่ว่าเสียงดนตรีที่เราได้ยินเหมือนกันจากภายนอกร่างกายนั้นเป็นความจริงเชิงวัตถุวิสัย แต่เสียงเหล่านั้นไปกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกซึ่งเป็นความจริงเชิงจิตวิสัยของแต่ละคน และทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกันไปในแต่ละคน ซึ่งประสบการณ์ในการฟังดนตรี กับประสบการณ์จากการรับรู้วัตถุภายนอกอื่น ๆ นั้นต่างกัน เนื่องจากเวลาเรารับรู้วัตถุภายนอกในสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่นรับรู้วัตถุ x เราก็จะมีประสบการณ์ภายในจิตของวัตถุ x ที่สามารถอธิบายได้ตรงกัน แต่การฟังดนตรีนั้นจะทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกันไป แล้วเราสามารถเข้าใจลักษณะเฉพาะต่าง ๆ ของดนตรีที่มีอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ของเรา เช่น ความสงบ ความหวัง ความเศร้า ความสุข ฯลฯ เรารู้จักลักษณะเฉพาะของดนตรีต่ออารมณ์เหล่านี้ได้อย่างไร

ปัญหาในการพิจารณาประการที่สองก็คือ ปัญหาที่ว่าเมื่อเรามีอารมณ์ความรู้สึกบางอย่างเกิดขึ้นภายในจิตใจของเราแล้ว เราใช้ถ้อยคำบางคำแทนอารมณ์ความรู้สึกนั้นเพื่อสื่อสารไปยังคนอื่น คุณภาพหรือระดับของความรู้สึกในคำที่ใช้แทนของแต่ละคนจะเหมือนกันหรือไม่ เช่น ถ้าเรากล่าวว่า อ่อนแอ มีพลัง สงบ ตื่นเต้น เงียบสงัด ยินดี ฯลฯ คำเหล่านี้จะสามารถแทนอารมณ์ความรู้สึกที่เรามีได้หรือไม่[27]

แพรทท์ปฏิเสธการสื่อความหมายทางอารมณ์ความรู้สึกในดนตรีบรรเลงว่าเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ เขากล่าวว่า รูปทรงของตัวต่อทางเสียงเหล่านี้อาจได้รับแรงผลักดันมาจากความคิดหรือหลายสิ่งหลายอย่างหลายประการ นักประพันธ์เองก็อาจพาซื่อเชื่อไปว่าเขาได้ใส่มโนคติภายนอกไปในดนตรี และผู้ฟังจำนวนมากอาจจะหลอตัวเองให้เชื่อว่าเขาเข้าใจมโนคตินั้นของนักประพันธ์ อย่างไรก็ตามเราต้องการเพียงทดลองอย่างง่ายที่สุดที่จะแสดงให้เห็นถึงความไม่สอดคล้องกันระหว่างมโนคติที่นักประพันธ์คิดว่าเขาใส่ไว้ในดนตรี และการตีความที่กลุ่มผู้ฟังที่ไม่ได้เลือกสรร

---

[27] Ibid. , p . 39.

จะให้หากเราขอจากเขา...[28] จากคำกล่าวของแพรทท์แสดงให้เห็นความเชื่อที่ว่า ดนตรีไม่สามารถแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก หรือสื่อความหมายใด ๆ ไปสู่ผู้ฟังได้ เนื่องจากถ้าเราถามถึงการตีความหรือการเข้าใจความหมายในดนตรีจากผู้ฟังทุกคน เราจะไม่สามารถได้คำตอบที่สอดคล้องหรือคำตอบที่แสดงให้เห็นว่าดนตรีสามารถก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกกับผู้ฟังได้จริง

ปัญหาของการอ้างเหตุผลของแพรทท์อยู่ในคำกล่าวที่ว่า "กลุ่มผู้ฟังที่ไม่ได้เลือกสรร" เพราะแน่นอนว่าหากกลุ่มของผู้ฟังไม่ได้ผ่านการเลือกสรร และไม่ได้ผ่านการเรียนรู้แบบฉบับของดนตรีแล้ว ผู้ฟังย่อมมีความเข้าใจและตอบสนองดนตรีแตกต่างกันไป แม้แต่ผู้ฟังที่มีพื้นฐานทางวัฒนธรรมเดียวกันการรับรู้และเข้าใจความหมายในดนตรียังแตกต่างกัน ดังนั้นผู้เขียนคิดว่าปัญหาของการสื่ออารมณ์และความรู้สึกในดนตรีบรรเลงนั้น เราต้องยอมรับว่าดนตรีมีการสื่ออารมณ์ความรู้สึก หรือความหมายบางประการผ่านเสียงดนตรีไปสู่ผู้ฟังได้จริง ปัญหาสำคัญของประเด็นนี้ไม่ใช่การตั้งคำถามว่าดนตรีสามารถสื่อความหมายผ่านเสียงดนตรีได้หรือไม่ เนื่องจากเราต้องยอมรับในข้างต้นว่าคนแต่ละคนสามารถเข้าใจความหมายบางอย่างจากเสียงดนตรีได้จริงแม้ว่าความเข้าใจของแต่ละคนจะแตกต่างกันก็ตาม แต่ปัญหาก็คือคำกล่าวที่ว่า "ดนตรีคือภาษาสากล" เป็นคำกล่าวที่ไม่น่าจะเป็นความจริง เนื่องจากการเข้าใจความหมายที่อยู่ในทำนองเพลงของแต่ละคน แต่ละวัฒนธรรม แต่ละสังคมที่แตกต่างกัน

3.7.3 บทเพลง Hebrides Overture คือการแสดงออกถึงความรู้สึกที่เรียกว่า "ความหวัง"

ประเด็นสำคัญประการต่อมาที่เราจะนำมาพิจารณาถึงลักษณะของการแสดงออกของดนตรีคือ ทรรศนะของเลวินสัน (Jerrold Levinson) ในหนังสือ Music, Art and Metaphysics Essays in Philosophical Aesthetics เลวินสันเสนอบทความชื่อว่า *"Hope in Hebrides"*[29] ประเด็นที่น่าสนใจของเลวินสันก็คือ การเสนอข้อโต้แย้งต่อทรรศนะของแฮนสลิก ซึ่งแฮนสลิก

---

[28] C.C. Pratt, "Structural vs. Expressive Form in Music," Journal of Psychology, V (1938), p. 150 ,เอกศักดิ์ ยุกตะนันทน์ แปลและเรียบเรียง, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

[29] Jerrold Levinson, *"Hope in Hebrides."* Music Art and Metaphysics Essays in Philosophocal Aestheties (New York: Cornell University Press, 1990), pp. 336-375.

เสนอข้อพิจารณาว่า "ดนตรีบริสุทธิ์ไม่สามารถแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกใด ๆ ของมนุษย์ได้ (รายละเอียดอยู่ในบทที่ 4) เลวินสันเริ่มต้นข้อโต้แย้งของเขา ด้วยการกล่าวถึงความเข้าใจในดนตรี เมื่อเราฟังดนตรี เราจะเกิดอารมณ์ความรู้สึกบางประการไปตามท่วงทำนองของดนตรีตามที่เราได้ยิน สังเกตได้จากการที่เราได้ฟังเพลงบางเพลงแล้วเกิดความรู้สึกเศร้า หรือฟังเพลงบางเพลงแล้วเกิดความรู้สึกสนุกขึ้นมา เลวินสันกล่าวว่า "มีนักปรัชญาจำนวนมากที่ยอมรับว่าดนตรีมีการแสดงออกถึงความรู้สึกในชีวิตของเรา อย่างน้อยที่สุดก็เป็นความรู้สึกที่เป็นอารมณ์ของเราเอง"[30] การเสนอของเลวินสันก็เพื่อที่จะนำไปสู่ข้อสรุปหลักที่เขาต้องการเสนอก็คือ บทเพลงชื่อว่า Hebrides Overture ของ Mendelssohn นั้นสามารถแสดงหรือกระตุ้นให้เกิดความหวังแก่ผู้ฟังเพลงเพลงนี้ได้ เลวินสันได้อธิบายว่าความหวังเป็นอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ประเภทหนึ่ง ความหวังนั้นเป็นอารมณ์ความรู้สึกที่อยู่ในขั้นที่สูงกว่าอารมณ์ความรู้สึกทั่ว ๆ ไป เช่น ความรัก ความโกรธ ความเกลียด อย่างไรก็ตามความหวังก็เป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในใจของมนุษย์ ซึ่งเป็นแรงผลักดันภายในอันเป็นพลังที่ทำให้มนุษย์ลุกขึ้นต่อสู้สิ่งต่าง ๆ ลักษณะของความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับจิตใจภายในของความหวังนี้เองที่จัดได้ว่าเป็นลักษณะของความรู้สึก ฉะนั้นหากฟังบทเพลง Hebrides Overture แล้วบทเพลงนี้สามารถกระตุ้นพลังส่วนนี้ให้เกิดขึ้นได้ก็แสดงว่าเพลงนี้มีการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกบางประการที่เกิดขึ้นกับจิตใจของมนุษย์ได้จริง

เพื่อขจัดปัญหาในความยุ่งยากของคำว่าการแสดงออก (Expression) เลวินสันได้เริ่มต้นด้วยการจำกัดความคำว่าการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกในดนตรีโดยเขาตั้งเงื่อนไขว่า

"P จะแสดงออกถึง Q ก็ต่อเมื่อ P ถูกรับรู้หรือได้ยินอย่างเหมาะสมด้วยกลุ่มของผู้ฟังที่มีเงื่อนไขในการรับรู้ที่ตรงกัน เช่นเดียว

---

[30] Ibid. , p. 336.

กับการที่บุคคลใดก็ตามรับรู้การแสดงออกนั้นแล้วแสดงออกถึง Q ด้วยบางที่มีลักษณะของความเป็นปัจเจกเฉพาะ" [31]

เลวินสันอธิบายเงื่อนไขการรับรู้ดังกล่าวว่าในการที่บทเพลง ๆหนึ่ง (P) จะแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกหนึ่ง (Q) มีเงื่อนไขว่าบทเพลงเพลงนั้น จะต้องถูกรับรู้ด้วยกลุ่มของผู้ฟังที่มีประสบการณ์และความเข้าใจบางอย่างที่ตรงกัน ส่วนตัวผู้แสดงบทเพลงอยู่นั้นก็อาจจะมีการแสดงความรู้สึกหรืออารมณ์บางอย่าง ที่มีลักษณะอันเป็นปัจเจกเฉพาะในตัวของเขาเองด้วย ดังนั้นสำหรับเลวินสันแล้ว การแสดงออกถึงอารมณ์นั้นเป็นเรื่องของการสื่อสารความหมายบางประการ จากผู้แสดงซึ่งมีลักษณะเป็นปัจเจกเฉพาะตัว ไปสู่ของการรับรู้ของกลุ่มคนที่มีความเข้าใจในประสบการณ์บางอย่างที่ตรงกัน ให้กลุ่มผู้ฟังเหล่านั้นรับรู้และเข้าใจความหมายนั้นได้ตรงกัน

ประเด็นสำคัญที่สุดของเลวินสันต้องการเสนอในบทความของเขาก็คือ การโต้แย้งความคิดของแฮนสลิก ซึ่งเลวินสันได้เป็น 3 ประเด็นหลักดังนี้

ประการแรกคือข้อโต้แย้งข้อเสนอของแฮนสลิกที่ว่า "อารมณ์ คือสิ่งที่ถูกกระทำขึ้นโดยแต่ละปัจเจกบุคคล ด้วยผลรวมของความคิดของแต่ละบุคคล และดนตรีนั้นไม่สามารถ แสดงออกถึงความคิดเฉพาะบุคคลเหล่านั้นได้"[32] การเสนอทรรศนะดังกล่าวของแฮนสลิกนั้น มาจากการอ้างเหตุผลคือ

(1) ดนตรีไม่สามารถแสดงออกถึงความคิดได้

(2) การจำกัดความหมายของอารมณ์ความรู้สึกไม่ว่าจะเป็นความรัก ความเศร้า ความหวัง ล้วนเป็นผลผลิตมาจากการรวมกันของความคิดเฉพาะเหล่านั้น

---

[31] Ibid. , p. 338.

[32] Ibid. , p. 340.

ดังนั้นดนตรีจึงไม่สามารถที่จะแสดงออกถึงอารมณ์หรือความรู้สึกที่แท้จริง ซึ่งเกิดมาจากความคิดเฉพาะบุคคล และมีความซับซ้อนทางกระบวนการคิด คือเป็นผลรวมของความคิดหลายส่วนได้[33]

เลวินสันโต้แย้งข้อเสนอดังกล่าวของแฮนสลิก โดยการพิจารณาที่ลักษณะการรับรู้ของบุคคลแต่ละคน (เน้นลงที่ความคิดภายในของแต่จะปัจเจกบุคคล) เมื่อคนแต่ละคนได้ฟังเพลงไม่ว่าจะเป็นเพลงใดก็ตาม เรามิได้รับรู้เฉพาะท่วงทำนองบริสุทธิ์ของดนตรี แต่เรากำลังรับรู้ความหมายทางความรู้สึกบางอย่างที่แฝงมากับดนตรี ความหมายทางความรู้สึกนั้นก็เป็นการรวมกับของความคิดบางอย่างของผู้ประพันธ์เพลง แล้วนำความคิดเกี่ยวกับอารมณ์ความรู้สึกเหล่านั้นรวบรวมลงมาในบทเพลงที่ผู้ประพันธ์กำลังประพันธ์ขึ้น โดยผ่านท่วงทำนองต่าง ๆ ของดนตรี การรับรู้อารมณ์ในดนตรีนั้นจึงมิใช่การรับรู้ถึงความคิดทั้งหมดที่ผู้ประพันธ์ได้ใส่ลงไป หากแต่เป็นการรับรู้ถึงผลรวมหรือภาพรวมที่ได้จากการประพันธ์ดนตรีขึ้นมา ดังนั้นการแสดงอารมณ์ของดนตรีก็เช่นเดียวกับการแสดงอารมณ์ความรู้สึกธรรมดาของคนเรา การที่เรารู้สึกรักใครสักคน อารมณ์ความรู้สึกของความรักที่แสดงออกมานั้นไม่จำเป็นที่จะต้องแสดงให้ลงลึกไปถึงความคิดทั้งหลายที่มีต่อความรักนั้น จนกระทั่งก่อให้เกิดอารมณ์เหล่านี้ขึ้นมา เพียงแต่เราแสดงออกถึงภาพรวมของความคิดเหล่านั้น หรืออารมณ์ความรู้สึกที่เรามีอยู่ก็เพียงพอแล้ว

ประการที่สอง คือการเสนอข้อโต้แย้งข้อเสนอซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของอารมณ์อีกประการหนึ่ง นั่นคือเมื่อเรามีอารมณ์ความรู้สึกอย่างใดอย่างหนึ่งเกิดขึ้นภายในจิตใจหรือความคิดของเรา อารมณ์ความรู้สึกเหล่านั้นจำเป็นที่จะต้องมีความจริงเชิงวัตถุวิสัยเฉพาะ (Specific Object) หมายความว่าเมื่อเราเกิดความรู้สึกหรืออารมณ์บางอย่างขึ้นมา เราต้องมีความจริงเชิงวัตถุวิสัยบางประการรองรับว่าเรากำลังเกิดอารมณ์กับใครหรือสิ่งใด ยกตัวอย่างเช่น เมื่อเราพูดว่าเรารัก นั่นหมายความว่าเราต้องรักใครสักคน หรืออะไรสักอย่าง หรือว่าการที่เรารู้สึกเกลียดก็จะต้องเกลียดใครหรืออะไรสักอย่างเช่นกัน ยกตัวอย่างเช่น เรารักแฟนของเรา และเราเกลียด

---

[33] Ibid. , p. 342.

เพื่อนของเรา ทั้งแฟนที่เรารักและเพื่อนที่เราเกลียดนั้น ทั้งสองคนก็คือความจริงเชิงวัตถุวิสัยเฉพาะของอารมณ์รักและอารมณ์เกลียดของเรา จากประเด็นนี้ แฮนสลิกเสนอว่า "อารมณ์ความรู้สึกนั้นจำเป็นที่จะต้องมีความจริงเชิงวัตถุวิสัยเฉพาะรองรับอารมณ์ และความจริงเชิงวัตถุวิสัยเฉพาะเหล่านี้เองที่ดนตรีไม่สามารถที่จะแสดงออกให้เห็นได้"[34]

สำหรับการโต้แย้งข้อเสนอนี้ เลวินสันได้ให้การอ้างเหตุผลเปรียบเทียบ เพื่อแสดงให้เห็นว่าการแสดงออกกับอารมณ์ความรู้สึกนั้นไม่จำเป็นที่จะต้องแสดงให้เห็นกับความจริงเชิงวัตถุวิสัยเฉพาะของอารมณ์นั้น ๆ เลวินสันยกตัวอย่างของการวาดภาพ โดยยกตัวอย่างของภาพวาดของผู้ชายคนหนึ่ง ซึ่งในภาพชายคนนั้นกำลังนั่งอยู่และมีสีหน้าที่สงบนิ่ง ซึ่งความจริงภาพของชายคนนั้นเป็นภาพของพ่อของใครคนหนึ่งซึ่งกำลังจ้องมองลูกของตนเอง เลวินสันกล่าวว่าสีหน้าของพ่อที่กำลังจ้องมองอะไรบางอย่าง อย่างสงบนิ่งในภาพนั้น ผู้วาดไม่จำเป็นต้องแสดงให้เห็นว่าเขากำลังจ้องมองอะไร และก็ไม่จำเป็นต้องระบุด้วยว่าภาพนั้นเป็นภาพพ่อของใคร เพียงแต่ให้ผู้ชมทราบว่าเป็นภาพของผู้ชายคนหนึ่งที่มีสีหน้าสงบนิ่งก็เพียงพอแล้ว สำหรับดนตรีก็เช่นกัน การฟังเพลงแล้วเกิดความเศร้า หรือเกิดความสนุกสนานก็มีลักษณะเช่นเดียวกับที่เราได้ชมภาพของผู้ชายคนดังกล่าว ไม่จำเป็นต้องมีรายละเอียดว่าเกิดความเศร้าจากเหตุการณ์หรือสิ่งใด หรือเกิดจากความสงบของเหตุการณ์ใด ดังนั้นสำหรับตัวรองรับอารมณ์เฉพาะในดนตรีนั้นก็ไม่มีความจำเป็นต้องแสดงให้ปากฏในท่วงทำนอง เช่นเดียวกับการแสดงออกของภาพวาด อย่างไรก็ตามแม้ว่าจะไม่มีรายละเอียดเหล่านั้น ดนตรีก็สามารถแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกผ่านความเข้าใจในความหมายทางอารมณ์ที่แฝงมาในท่วงทำนองของดนตรีได้

ประการสุดท้าย เลวินสันเสนอการพิจารณาการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกในดนตรี ซึ่งเลวินสันใช้คำว่าอารมณ์ขั้นสูงนั้นคือ "ความหวัง" ในการพิจารณาทั้งสองประเด็นแรกนั้น เลวิน

---

[34] Ibid. , p. 346.

สันต้องการแสดงให้เห็นความสามารถในการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกทั่วไปของมนุษย์ไม่ว่าจะเป็นเรื่องความรัก ความเศร้า ผ่านท่วงทำนองในดนตรี แต่จุดมุ่งหมายที่แต่จริงของบทความนี้ซึ่งเลวินสันต้องการเสนอก็คือ การพิจารณาท่วงทำนองของบทเพลงชื่อ Hebrides Overture ซึ่งจะนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า บทเพลงเพลงนี้สามารถทำให้เกิดความหวังขึ้นมาได้ ตามที่ได้อธิบายในข้างต้นว่าความหวังจัดเป็นอารมณ์ความรู้สึกประเภทหนึ่ง ในสองประเด็นข้างต้นเลวินสันได้พยายามแสดงให้เห็นว่าดนตรีสามารถแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกของคนเราผ่านท่วงทำนองที่เราได้ยินได้ ดังนั้นอารมณ์ความรู้สึกในขั้นสูงที่เราเรียกว่า "ความหวัง" นั้นดนตรีก็น่าจะสามารถที่จะนำไปสู่อารมณ์ความรู้สึกนี้ได้เช่นกัน

เลวินสันอธิบายถึงการดำเนินของท่วงทำนองตั้งแต่เริ่มท่อนแรกของเพลง และวิเคราะห์แยกแยะท่อนต่าง ๆ ในบทเพลงเพื่อแสดงให้เห็นว่า เมื่อเราได้รับฟังบทเพลงนี้แล้วการเปลี่ยนแปลงท่วงทำนองต่าง ๆ ของบทเพลง Hebrides Overture จะสามารถกระตุ้นจิตใจที่ท้อแท้ให้เกิดพลังในการต่อสู้หรือเกิดความหวังขึ้นมานั้นเอง เลวินสันใช้เพลง Hebrides Overture เป็นตัวอย่างสำคัญของบทเพลงบรรเลงที่ก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกบางอย่างแก่มนุษย์ได้ (ในด้านของความต้องการที่จะต่อสู้กับอุปสรรคต่อไป หรือไม่สิ้นหวัง) เลวินสันแยกท่อนเพลงในการพิจารณาออกเป็นส่วนต่าง ๆ ดังนี้

ห้องเพลงที่ 1 – 12	ดำเนินทำนองด้วยคอร์ด B ไมเนอร์ = (x)ลักษณะในการเริ่มต้นเพลงด้วยการกระตุ้น ใช้การเคลื่อนไหวของโน้ตในโทนิคคอร์ด
ห้องเพลงที่ 13 – 20	เริ่มต้นในอีกลักษณะการกระตุ้นด้วยท่วงทำนองที่แตกต่าง=(x')
ห้องเพลงที่ 21 – 25	เล่นเครื่องสายให้เสียงรัวเร็วและดังขึ้น,รัวทิมพานี
ห้องเพลงที่ 26 – 33	มีหลายท่วงทำนองสอดประสานซ้อนกันและบางท่อนบรรยายความรู้สึกที่รุนแรงด้วยเสียงของเครื่องเป่า = (y)
ห้องเพลงที่ 34 – 44	ท่อนท้ายของ(y) เชื่อมโยงกับท่อน(x')บรรเลงสลับกันระหว่างคลาริเนทกับบาสซูนเล่นยูนิสัน คอร์ด B โดมินันท์
ห้องเพลงที่ 45 – 46	เปลี่ยนคีย์เป็น B เมเจอร์ โดยทรอมโบนบรรเลงเสียงAเนเจอรัลเล่นคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ D
ห้องเพลงที่ 47 – 56	ประโยคแรกของธีมที่ 2 (z) ใช้เสียงบาสซูนกับเซลโล่ (=P)
ห้องเพลงที่ 57 – 66	ประโยคที่สองของธีมที่ 2 (z') ใช้เสียงไวโอลีน (=Q)
ห้องเพลงที่ 67 – 69	ลักษณะของท่วงทำนองที่อ่อนหวาน
ห้องเพลงที่ 70 – 75	กลับสู่ลักษณะของท่วงทำนองที่เป็นการกระตุ้นในไมเนอร์คอร์ดด้วยเสียงของเครื่องเป่าก่อนนำกลับสู่ไคลแมกซ์แรกของเพลงในคอร์ด D[35]

[35] Ibid. , p. 366.

Fl.
Fg.
Cor (D)
VI.
Vla.
Vc.
Cb.
pp
mf
mf
pp

60
Cl.
Cor (E)
VI.
Vla.
Vc.
Cb.
pp
p
p

ตัวอย่างที่ 3.4 เพลง Hebrides Overture ห้องที่ 57 - 66[36]

[36] Ibid. , pp. 362-365.

เลวินสันพิจารณาการสื่อถึงความรู้สึกที่เรียกว่า "ความหวัง" ในบทเพลงนี้ในห้องเพลงที่ 57 – 66 โดยให้รายละเอียดของเสียงและรูปแบบในการแสดงอารมณ์ความรู้สึกดังนี้

(1) เริ่มที่ห้องเพลงที่ 57 เป็นการบรรเลงทำนองหลักโดยการไล่เสียงขึ้นเป็นโน้ตในคู่สี่เมเจอร์ และมีแนวคร์อดประสานด้วยคอร์ด B ซึ่งจะบรรเลงคอร์ดให้มีความดังขึ้นเรื่อย ๆ จะให้ความรู้สึกเหมือนกับสภาวะที่มีความตึงเครียดเล็กน้อย จากนั้นบรรเลงด้วยการไล่เสียงขึ้นด้วยโน้ตเป็นคู่สี่เมเจอร์ซ้ำอีกครั้ง เมื่อได้ฟังท่อนนี้แล้วจะให้ความรู้สึกเหมือนกับการพยายามไปสู่บางสิ่งที่อยู่สูงขึ้นไป การเลื่อนเสียงขึ้นสู่ตัวโน้ตตัวต่อไปแต่ละครั้งเหมือนกับการกระโดดให้สูงขึ้น สูงขึ้นจนกระทั่งสามารถกระโดดได้สำเร็จ หรือเหมือนกับการทำสิ่งใดอย่างมีแรงบันดาลใจที่จะกระทำ การกระโดดขึ้นของเสียงจาก F# ไปสู่ B และจาก B ไปสู่ F# อีกครั้ง คล้ายกับการพยายามกระทำบางสิ่งจนบรรลุเป้าหมายถึงสองครั้ง เหมือนกับการเคลื่อนไหวของจิตใจไปสู่สิ่งที่เป็นสิ่งที่สูงขึ้น แรงบันดาลใจที่กล่าวถึงนี้เป็นสิ่งที่มีลักษณะสัมพันธ์ใกล้ชิดกับความหวัง หรืออาจกล่าวได้ว่าแรงบันดาลใจมีพลังเป็นสองเท่าของความหวัง

(2) ท่อนต่อมาจากการไล่เสียงขึ้นก็มาสู่ท่อนของการไล่เสียงลง เป็นการไล่เสียงลงเป็นคู่สี่เมเจอร์เช่นกัน แต่เป็นการไล่เสียงที่มีการเร่งจังหวะที่เร็วขึ้น จากเดิมที่ไล่เสียงขึ้นด้วยโน้ตตัวดำเปลี่ยนเป็นการไล่เสียงลงด้วยโน้ตเขบ็ดหนึ่งชั้นประจุดซึ่งจะทำให้จังหวะที่เล่นเร็วขึ้น การไล่เสียงโน้ตให้ต่ำลงเหมือนกับการพักผ่อน การลดไดนาร์มิค (ความดังของเสียง) ลงนำไปสู่ความรู้สึกผ่อนคลายและสงบ แต่การเล่นด้วยจังหวะที่เร็วขึ้นแสดงพลังบางอย่างที่แฝงอยู่ นั่นคือการพักผ่อนอย่างสงบและมีพลังบางอย่างที่เปรียบเสมือนความหวังแฝงอยู่ด้วย

(3) พิจารณาความสัมพันธ์ของท่อน Q กับประโยคเพลงอื่น ๆ ในบทเพลง บทเพลงนี้เริ่มต้นบทเพลงด้วยท่วงทำนองที่แสดงถึงวามกังวล คลุมเครือ ไม่ชัดเจนในความคิดและความรู้สึกของมนุษย์ และในท่อนเพลงต่อมาก็เปลี่ยนท่วงทำนอง ให้มีความสว่างในลักษณะเสียงที่บรรเลงออกมา ทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกที่มีความชัดเจนและถูกกระตุ้นด้วยทำนองมากขึ้น และต่อจากนั้นก็ดำเนินทำนองเรื่อยมาจนกระทั่งถึงท่อนที่เรานำมาพิจารณาคือท่อน Q (ห้องเพลงที่ 57 – 66) ท่อนเพลงนี้แสดงให้รู้สึกได้ถึงการกระทำอย่างมีแรงบันดาลใจ และลักษณะของการพักผ่อนอย่างสงบอย่างมีความหวังในบางสิ่งที่จะทำให้เรามีพลังในการกระทำบางอย่าง ด้วยลักษณะของตัวโน้ตที่อธิบายข้างต้น

(4) ในท่อน P มีลักษณะการบรรเลงที่ให้อารมณ์ความรู้สึกเช่นเดียวกับท่อน Q ซึ่งจัดเป็นธีมที่สองของเพลงนี้ การบรรเลงในท่อน P นี้จะเน้นลักษณะของการใช้เสียงสะท้อน เสียงก้อง และการเล่นล้อกัน ลักษณะของการบรรเลงดนตรีเช่นนี้จะทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกบางอย่าง การบรรเลงด้วยเสียงที่เล่นเป็นทำนองล้อกัน จะทำให้ผู้ฟังรู้สึกว่ามีบางสิ่งอยู่รอบตัวของตัวเองและไม่โดดเดี่ยว การบรรเลงมีการใช้เสียงสะท้อนกระตุ้นความรู้สึกบางอย่างของผู้ฟังให้มีพลังใจขึ้นได้อีกด้วย

(5) ความหมายทางความรู้สึกที่สื่อออกมาในท่อน P และท่อน Q มีลักษณะทางอารมณ์ความรู้สึกที่คล้ายคลึงกัน ในขั้นต้น เลวินสันจึงจัดให้ทั้งสองท่อนนี้เป็นธีมที่ 1และ2 ของสิ่งที่เขาต้องการพิจารณาเพื่อให้ได้ข้อสรุปที่ว่าลักษณะของท่วงทำนองในบทเพลง Hebrides นี้สามารถนำเราไปสู่ความรู้สึกที่เรียกว่าความหวังในอารมณ์ความรู้สึกของเราได้[37]

จากข้อเสนอทั้งหมดของของเลวินสันที่เสนอมานั้น เป็นการพยายามชี้ให้เห็นลักษณะของการแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกในดนตรีบรรเลงที่เกิดขึ้นกับจิตใจของมนุษย์ โดยเน้นการพิจารณาที่บทเพลง Hebrides Overture ว่าท่วงทำนองของบทเพลงนี้สามารถแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกบางประการที่เรียกว่าความหวังในตัวคนเราได้จริง โดยการยกการพิจารณาในท่อนเพลงที่เขาให้ความสนใจโดยละเอียด

3.7.4 ปัญหาในการพิจารณาบทเพลง Hebrides Overture

ในขั้นแรกผู้เขียนจะเสนอการพิจารณาข้อโต้แย้งของเลวินสัน เริ่มจากข้อโต้แย้งแรกในเรื่องของการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกของดนตรี ซึ่งประเด็นนี้ไม่ใช่เฉพาะเลวินสันเท่านั้นที่มีทรรศนะเช่นนี้ ผู้เขียนคิดว่าในสามัญสำนึกของคนทั่วไปนั้นก็ยอมรับว่าเมื่อเราฟังบทเพลงใด ๆ ก็ตาม เราจะได้รับอารมณ์ความรู้สึกบางอย่างซึ่งเป็นความหมายที่แฝงมากับดนตรี จากทรรศนะเช่นนี้ผู้เขียนขอเสนอให้กลับมาพิจารณาที่ลักษณะสำคัญพื้นฐานของดนตรีอีกครั้งหนึ่ง เราจะพบได้ว่าในดนตรีบรรเลงนั้นมิได้มีสิ่งใดที่นอกเหนือไปจากสิ่งที่แฮนสลิกกล่าวไว้คือ ความสูง-ต่ำ สั้นยาวของเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดรวมไปถึง จังหวะ ท่วงทำนองและเสียงประสาน คำถามที่เรา

---

[37] Ibid. , pp. 367 – 369.

ต้องถามคือด้วยตัวของดนตรีบริสุทธิ์อย่างเดียวซึ่งมีสิ่งเหล่านี้เป็นองค์ประกอบนั้น นำไปสู่การสื่อความหมายที่เป็นอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างไร ? สำหรับคำตอบของคำถามนี้ผู้เขียนคิดว่าด้วยตัวของดนตรีบริสุทธิ์เองแล้ว ดนตรีมิได้กำลังพยายามที่จะแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก แต่ความเข้าใจในเรื่องของการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกนั้น เกิดขึ้นจากการที่คนเราใช้การเปรียบเทียบระหว่างสิ่งที่เราได้ยินกับประสบการณ์ในเชิงประจักษ์ของมนุษย์เรา ยกตัวอย่างเช่น เมื่อคนเรามีอารมณ์เศร้านั้นการเคลื่อนไหวของกิริยาท่าทางของเราก็ค่อนข้างเชื่องช้า การพูดจาเราก็มักจะใช้น้ำเสียงต่ำ ๆ ไม่ใช้การพูดที่โวยวายหรือกระโชกโฮกฮาก ลักษณะต่าง ๆ ที่เราประสบเหล่านี้กลายเป็นสัญลักษณ์หนึ่งของความโศกเศร้า เมื่อเราได้รับฟังดนตรีที่มีการดำเนินท่วงทำนองที่เชื่องช้า จังหวะไม่กระโชกโฮกฮาก การเรียบเรียงเสียงประสานไม่มีความรุนแรงของเสียง เราก็จะเกิดความรู้สึกว่าบทเพลง ๆ นั้นสื่อถึงอารมณ์เศร้า ในกรณีเดียวกันหากเราฟังเพลงที่มีจังหวะอึกกระทึกสนุกสนาน เราก็จะเกิดความรู้สึกว่าบทเพลงนั้นเป็นบทเพลงที่สนุกสนาน ขณะที่เรากำลังฟังการเปลี่ยนแปลงของเสียงต่าง ๆ ที่ถูกเรียบเรียงขึ้นอย่างมีรูปแบบต่าง ๆ กัน เราก็เอารูปแบบที่แตกต่างนั้น มาเปรียบเทียบกับลักษณะของประสบการณ์ในเชิงประจักษ์ต่าง ๆ ในชีวิตของเรา จึงทำให้เราคิดถึงอารมณ์ความรู้สึกที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน

สำหรับอารมณ์ที่เกิดขึ้นในการรับฟังดนตรีนั้น ผู้เขียนคิดว่าอารมณ์ที่เกิดขึ้นนั้นมิใช่อารมณ์ปกติธรรมดาอย่างเช่น อารมณ์รัก หรืออารมณ์โกรธ ในชีวิตประจำวันของเราแต่อารมณ์ในขณะที่เรากำลังรับรู้ทางศิลปะหรือฟังดนตรีอยู่นั้นเป็นอารมณ์ทางสุนทรียะที่เกิดจากประสบการในการชมความงาม ไคลฟ์ เบลล์ (Clive Bell) ได้อธิบายลักษณะของอารมณ์ความรู้สึกดังกล่าวไว้ดังนี้

> *"ศิลปะที่จัดว่าเป็นประเภทของรูปแบบนั้น มิใช่เฉพาะภาพเขียนเท่านั้น แต่รวมไปถึงดนตรีด้วย ในขณะดูดนตรี ข้าพเจ้ารู้สึกว่าดนตรีมีลักษณะของรูปแบบด้วย ก็เพราะว่าเราจะรู้สึกว่าเสียงดนตรีนั้น มีความสัมพันธ์กันตามกฎเกณฑ์ของธรรมชาติอันลึกลับ*

(misterious necessity)... ในขณะที่ข้าพเจ้ากำลังฟังดนตรีอยู่นั้น จิตใจของข้าพเจ้าจมหายไปกับความซาบซ่านอันอธิบายไม่ได้ของเสียงดนตรี ซึ่งเกิดจากเสียงดนตรีที่ถูกถ่ายทอดมายังจิตใจของข้าพเจ้านั้นเอง" [38]

จากคำอธิบายนี้ผู้เขียนขอขยายความต่อไปว่า การรับรู้ทางศิลปประเภทดนตรีหรือการรับฟังบทเพลงนั้นในขณะที่เราฟังเพลง หากเราคิดว่ามีอารมณ์ความรู้สึกบางประการเกิดขึ้นกับเราในขณะที่กำลังฟังเพลงอยู่นั้น ผู้เขียนคิดว่าอารมณ์ความรู้นั้นมิใช่อารมณ์ความรู้สึกที่เหมือนหรือเป็นสิ่งเดียวกับอารมณ์ความรู้สึกในชีวิตประจำวันของเรา นั่นคืออารมณ์ความรู้สึกในชีวิตปกติของเรา เช่น เรามีความเศร้าเนื่องจากความสูญเสียบุคคลอันเป็นที่รักของเรา ความโศกเศร้านั้นได้เกิดขึ้นกับชีวิตจริง ๆ ของเรา อารมณ์ความรู้สึกความสะเทือนใจต่าง ๆ นั้นเกิดขึ้นกับเราเอง แต่หากว่าเราไปฟังเพลงที่มีท่วงทำนองที่มีลักษณะที่คล้ายกับอารมณ์เศร้า อารมณ์ที่เราได้รับจากการฟังเพลงมิใช่ความเศร้าโศกเสียใจจริง ๆ ที่เกิดขึ้นกับเรา เป็นเพียงความเพลิดเพลินไปตามท่วงทำนองของเพลงในชั่วครู่ แล้วความเพลิดเพลินนั้นก็จะผ่านไปเมื่อบทเพลงนั้นจบลง

อีกสาเหตุหนึ่งที่ทำให้อารมณ์ทางสุนทรียะมีความแตกต่างจากอารมณ์ปกติของเราก็คือจากตัวอย่างเดิมของอารมณ์เศร้า หากเป็นความโศกเศร้าจริงในชีวิตเราจะมีความจริงเชิงวัตถุวิสัยเฉพาะรองรับอารมณ์ของเรา เช่น บุคคลอันเป็นที่รักที่ตายจากไป แต่ถ้าเราฟังเพลงเพลงหนึ่งแล้วเราบอกว่าเพลง ๆ นี้เป็นเพลงเศร้า เราจะไม่สามารถบอกได้ว่าความจริงเชิงวัตถุวิสัยเฉพาะของความเศร้าที่ได้จากบทเพลงนั้น ๆ คืออะไร ดังนั้นในประเด็นของการโต้แย้งข้อเสนอของแฮนสลิกที่เลวินสัน ได้กล่าวไว้นั้น ในที่สุดแล้วการพิจารณาในเรื่องอารมณ์ความรู้สึกที่แสดงผ่านบท

---

[38] Clive Bell, *"Significant Form,"* in Introductory readings in aesthetics, ed. John Hospers, (New York: The Free Perss,1969), p. 87.

เพลงออกมา จะเป็นตัวแสดงให้เห็นว่าการกล่าวถึงอารมณ์ความรู้สึกในการฟังดนตรีนั้น มีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงกับอารมณ์ความรู้สึกอันเป็นประสบการณ์ในชีวิตประจำวันของเรา

ดังนั้นในประเด็นสุดท้ายที่ เลวินสัน ยกการพิจารณาบทเพลง Hebrides Overture ของ Meldelssohn การพิจารณากับความหวังซึ่งเป็นอารมณ์ขั้นสูงที่เกิดขึ้นจากการรับฟังบทเพลงดังกล่าวก็เป็นลักษณะของอารมณ์ทางสุนทรียะที่เกิดขึ้นเมื่อเรากำลังรับฟังบทเพลงเพลงนี้อยู่ และเมื่อบทเพลงจบลงเราก็จะยังคงกลับสู่โลกของความจริง และมีอารมณ์ความรู้สึกกับประสบการณ์ในชีวิตของเราอีกครั้ง

จากข้อพิจารณาที่ผู้เขียนได้ยกมา และแยกอารมณ์ทางสุนทรียะ ออกจากอารมณ์ความรู้สึกในชีวิตปกติของเรา ก็เพื่อที่จะแสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะของอารมณ์สุนทรียะ ที่ดนตรีแสดงออกมา ซึ่งคำว่าอารมณ์ทางสุนทรียะที่ดนตรีแสดงออกมาในที่นี้ไม่ได้มีความหมายเดียวกับอารมณ์ความรู้สึกที่เรากำลังพยายามเข้าใจว่าดนตรีกำลังพยายามสื่อแสดงสิ่งเหลานี้กับผู้ฟัง ในทรรศนะของผู้เขียนอารมณ์ทางสุนทรียะคือ สิ่งที่เกิดขึ้นเมื่อเราได้มารับรู้กับรูปแบบของการจัดองค์ประกอบในงานศิลปะที่มีความงดงามลงตัวในตัวของมัน ในการที่เราจะกล่าวว่าบทเพลงใดบทเพลงหนึ่งให้อารมณ์ความรู้สึกที่เป็นความสุข หรือความสนุกสนาน หรือแม้แต่ความเศร้าก็ตามสิ่งเหล่านี้คือรูปแบบที่ลงตัวของการประพันธ์ดนตรี หากรูปแบบที่ผู้ประพันธ์ ประพันธ์ขึ้นมามีลักษณะคล้ายกับลักษณะของคนที่อยู่ในอารมณ์เศร้า เราก็จะรู้สึกว่าบทเพลงนั้นกำลังแสดงอารมณ์เศร้าอยู่ หรือรูปแบบของการประพันธ์เพลง เพลงใดมีจังหวะสนุกสนานคึกคักเราก็จะรู้สึกว่าบทเพลงๆ นั้นกำลังแสดงอารมณ์ของความสนุกสนาน ซึ่งโดยแท้จริงนั้นดนตรีบริสุทธิ์ที่เรากำลังได้ยินอยู่นั้นมิได้มีอะไรมากไปกว่า องค์ประกอบทางเสียงของตัวมันเลย

ในประเด็นของการพิจารณาส่วนต่าง ๆ ในบทเพลง Hebrides overture โดยเสนอการพิจารณาประโยคเพลงแต่ละประโยคว่ามีลักษณะในการแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกแบบใดในชีวิตของมนุษย์ ผู้เขียนมีความเห็นว่าการพิจารณาท่วงทำนองที่แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกของเลวินสันมีลักษณะคล้ายกับทฤษฎีการเลียนแบบ (Representation) มากกว่าทฤษฎีการแสดงออก (Expression) จะเห็นได้จาการพิจารณาท่อนเพลงแต่ละท่อนของเลวินสัน โดยเฉพาะการพิจารณาในห้องเพลงที่ 57 – 66 ซึ่งเลวินสันให้การพิจารณาเจาะจงว่าท่อนเพลงดังกล่าวสามารถแสดงออกถึงความหวังได้

เริ่มต้นที่การพิจารณาห้องเพลงที่ 57 ซึ่งเลวินสันชี้ให้เห็นถึงลักษณะของการเลื่อนเสียงของตัวโน้ตขึ้นเป็นคู่สี่เมเจอร์จากเสียง B ไปสู่เสียง F# และจากเสียง F# ไปสู่เสียง B ในอีกช่วงเสียง เลวันสันให้การพิจารณาเสียงดนตรีในช่วงนี้ว่าเหมือนการกระโดดให้สูงขึ้นจบบรรลุจุดหมายบางประการ ลักษณะของเสียงที่ค่อย ๆ บรรเลงให้ก้าวสูงขึ้นทีละขั้นเสียงด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอและไม่เร็วมากนั้น หากกล่าวถึงการดำเนินทำนองก็คือการค่อย ๆ กระโดดจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่งด้วยความห่างหรือพิสัย (range) ของเสียงที่เท่า ๆ กันและจังหวะเท่ากันนั้น หากเราจะเปรียบเทียบเสียงที่เราได้ยินดังกล่าวนั้นก็อาจเปรียบได้กับเสียงของการค่อย ๆ กระโดดอย่างมั่นใจขึ้นไปเรื่อย ๆ จนกระทั่งถึงจุดที่สูงที่สุดแล้วจึงหยุดการกระโดดขึ้นนั้น และท่อนเพลงต่อจากช่วงนั้นเลวินสันเปรียบเทียบว่าเหมือนกับความรู้สึกสงบ และการพักผ่อน จากเสียงที่ค่อย ๆ ไล่ลงมาเป็นคู่สี่เมเจอร์เช่นกัน (ในทฤษฎีดนตรีกล่าวว่าการเล่นดนเสียงด้วยเสียงในคอร์ดเมเจอร์นั้นสามารถแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกในเชิงของความสุข หรือเป็นความรู้สึกในแง่ดี) เลวินสันเปรียบการไล่เสียงลงกับความรู้สึกสงบหรือการพักผ่อนหลังจากการใช้ความพยายามในการทำบางสิ่งจนสำเร็จ แต่การพักผ่อนนั้นก็เป็นการพักผ่อนอย่างมีพลังบางอย่างซ่อนอยู่ ซึ่งเลวินสันกล่าวว่าความรู้สึกที่มีพลังนั้นมีลักษณะคล้ายกับการเป็นแรงบันดาลใจ หรือความหวังนั่นเอง ลักษณะการเปรียบเทียบเสียงที่ได้ยินกับประสบการณ์ทางทางประสาทสัมผัสที่เราเห็นได้นี้ มีลักษณะคล้ายกับทฤษฎีการเลียนแบบมากกว่าการแสดงอารมณ์ความรู้สึก นั่นคือการใช้เสียงเป็นตัวแทนของสิ่งที่เราต้องการเลียนแบบแล้วถ่ายทอดมาสู่ผู้ชมงานศิลปะ เช่นเมื่อเรารู้สึกตื่นเต้นหัวใจของเราก็จะเต้นเร็วและแรง แล้วเมื่อเราได้ฟังเพลงที่มีการรัวเสียงกลองต่ำ ๆ ที่มีจังหวะเหมือนกับการเต้นของหัวใจ เราอาจรู้สึกว่าเสียงดนตรีที่ได้ยินในขณะนั้นสื่อถึงความตื่นเต้น แต่ในความเป็นจริงแล้วการที่เรากล่าวว่าเรารู้สึกตื่นเต้นนั้น เป็นเพราะเสียงที่เราได้ยินนั้นมีลักษณะคล้ายกับลักษณะทางร่างกายที่เกิดขึ้นบางประการ เป็นการใช้เสียงกลองเลียนแบบลักษณะการเต้นของหัวใจไม่ใช่การใช้เสียงกลองสื่อถึงความรู้สึกตื่นเต้น การเลียนแบบนั้นคือการทำให้เหมือนจนเราสามารถบอกได้ว่าสิ่งที่เป็นต้นแบบของสิ่งนั้นคืออะไร เช่นเดียวกับเสียงรัวกลองกับการเต้นของหัวใจ แต่ไม่ใช่การสื่อหรือการแสดงออกของความรู้สึก แต่เป็นการเลียนแบบลักษณะอาการทางร่างกาย การพิจารณาท่วงทำนองดนตรีของเลวินสันนั้นมีลักษณะของการเลียนแบบมากกว่าการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก เพราะเลวินสันพยายามเทียบเคียงเสียงดนตรีที่สูงขึ้นหรือต่ำลงกับการแสดงออกทางกายเช่นเสียงที่ค่อย ๆ สูงขึ้นก็เทียบเคียงกับการกระโดดขึ้นสูที่สูง จนกระทั่งเสียงนั้นสูงขึ้นจนถึงที่สุดก็เทียบเคียงกับการกระโดดจนถึงจุดที่สูงที่สุด เสียงที่ค่อย ๆ ต่ำและเบาลงก็เทียบเคียงกับประสบการณ์การพักผ่อนจากการทำงานหรือภิบัติภาระกิจบางสิ่งจนสำเร็จลุล่วงแล้ว การเทียบเคียงเสียงที่ได้ยินกับลักษณะประสบการณ์ทางกายนั้น คล้ายกับการเลียนแบบมากกว่าการแสดงอารมณ์ความรู้สึก เนื่องจากอารมณ์ความรู้สึกเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของ

คนแต่ละคน มิใช่ประสบการณ์ภายนอกที่ทุกคนสามารถสังเกตได้เหมือนกัน ดังนั้นการใช้ท่วงทำนองของดนตรีเปรียบเทียบกับลักษณะของประสบการณ์ทางกายนั้น จึงมีลักษณะการอธิบายเหมือนกับการเลียนแบบจากสิ่งที่ปรากฏอยู่ ไม่ใช่การสื่อแสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกที่อยู่ภายในให้เข้าใจตรงกัน

เหตุผลสำคัญอีกประการที่ผู้เขียนต้องการเสนอก็คือ การรับรู้การแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกในดนตรีบรรเลงนั้นไม่ใช่ลักษณะที่จำเป็นที่จะเกิดแก่ผู้ฟังดนตรีทุกคน ผู้เขียนคิดว่าหากเราให้คนหลาย ๆ คนรับฟังบทเพลงเพลงนี้ จะต้องมีผู้ฟังหลายคนที่บอกว่าเขาฟังเพลงเพลงนี้แล้วรู้สึกเพลิดเพลินไปกับท่วงทำนองต่าง ๆ ที่ได้รับฟังเท่านั้น เขาไม่ได้เกิดอารมณ์ความรู้สึกใด ๆ เลย เมื่อเขาฟังบทเพลงเพลงนี้ นอกจากบทเพลง Hebrides Overture นี้แล้ว ในการฟังดนตรีบรรเลงบทเพลงอื่น ๆ ผู้เขียนคิดว่ามีผู้ฟังอีกจำนวนมากที่ฟังเพลงเพราะต้องการฟังเสียงดนตรีที่บรรเลงออกมาเท่านั้น โดยไม่ได้คำนึงถึงเรื่องของความหมายหรืออารมณ์ความรู้สึกใด ๆ ที่ได้รับจากดนตรีนั้นเลย ดังนั้นผู้เขียนมีความเห็นว่าการแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกมายังผู้รับฟังบทเพลงนั้น ผู้ที่รับฟังบทเพลงบรรเลงบทเพลงใดก็ตามไม่จำเป็นว่าใครก็ตามที่รับฟังบทเพลงนั้นจะต้องรับรู้ถึงอารมณ์ความรู้สึกที่แฝงมากับทำนองเพลง หรือไม่มีความจำเป็นที่จะต้องมีความรู้เกี่ยวกับบทเพลงที่เขากำลังรับฟังอยู่ว่าแต่งขึ้นเพราะอะไร เพื่อใคร หรือเพื่อแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกใด แต่เขาก็สามารถฟังบทเพลงนั้นได้อย่างมีความสุขจนจบเพลง

3.8 สรุป

เนื้อหาสำคัญที่เสนอในบทที่ 3 นี้มุ่งชี้ประเด็นสำคัญของปัญหาในการแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกของดนตรี ซึ่งสามารถสรุปเป็นประเด็นปัญหาสำคัญต่าง ๆ ดังนี้

1. ปัญหาในทฤษฎีการสื่อสารผ่านงานศิลปะของลีโอ ตอลสตอย จากทฤษฎีของตอลสตอยซึ่งเสนอว่าศิลปะคือการสื่อสารจากศิลปิน ผ่านสารที่ส่งไปคืองานศิลปะ ไปสู่ผู้รับสารคือผู้ชมงานศิลปะ โดยที่ผู้ชมงานศิลปะจะมีความเข้าใจบางอย่างที่ศิลปินต้องการสื่อผ่านทางงานศิลปะที่ได้รับชม ปัญหาของตอลสตอยก็คือ เมื่อเรากล่าวว่างานศิลปะคือการสื่อสาร นั่นหมายถึงงานศิลปะนั้นจะต้องมีเนื้อหาหรือความหมายบางอย่างที่ศิลปินต้องการสื่อสารผ่านไปยังผู้ชมงานศิลปะ แต่ตอลสตอยกล่าวว่าในการสร้างงานศิลปะนั้น อารมณ์ความรู้สึกในขณะสร้างงานของศิลปิน อาจเป็นความรู้สึกแปลกใหม่ซึ่งบางครั้งศิลปินก็ยังไม่กระจ่างชัดว่าตนกำลังมีความรู้สึกเช่นใดอยู่ การขาดความชัดเจนในสิ่งที่ต้องการสื่อสารของศิลปินเช่นนี้ แสดงให้เห็นว่าการสื่อสาร

ในครั้งนี้น่าจะเป็นการสื่อสารที่ไม่สมบูรณ์ เนื่องจากผู้ส่งสารหรือศิลปินขาดความชัดเจนในสิ่งที่ตนเองต้องการสื่อออกไปสู่ผู้รับสาร แม้ว่าผู้รับสารหรือผู้ชมงานศิลปะจะสามารถเข้าใจความหมายที่แฝงมากับงานศิลปะนั้นได้ก็ตาม

2. ปัญหาในทฤษฎีสัญลักษณ์ของซูซาน แลงเกอร์ ทฤษฎีของแลงเกอร์มุ่งพิจารณางานศิลปะประเภทดนตรีเป็นสำคัญ แลงเกอร์กล่าวว่า "งานศิลปะคือการสร้างรูปแบบซึ่งเป็นสัญลักษณ์ความรู้สึกของมนุษย์" โดยเปรียบเทียบลักษณะรูปแบบของสัญลักษณ์ทางดนตรีว่าเป็นรูปแบบที่มีลักษณะคล้ายฟังก์ชั่นทางพีชคณิต คือฟังก์ชั่นต่าง ๆ นั้นจะมีรูปแบบที่มีความแน่นอน แต่ผลลัพธ์ที่ได้จากฟังก์ชั่นเดียวกันนั้นจะแตกต่างกันไปตามตัวแปรที่เราเติมลงไปในฟังก์ชั่นนั้น ๆ เช่นเดียวกับที่คนหลายคนรับฟังบทเพลงบทเพลงเดียวกัน แต่ความแตกต่างของคนแต่ละคน ในโอกาสและเวลาที่แตกต่างกัน ก็จะทำให้การตีความทางอารมณ์ความรู้สึกของแต่ละคนแตกต่างกันไปตามความแตกต่างของบุคคลและโอกาสที่แตกต่างกัน ปัญหาในทฤษฎีสัญลักษณ์ของแลงเกอร์ก็คือ เราจะสามารถหารูปแบบของฟังก์ชั่น ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ทางดนตรีที่มีความแน่นอน แต่ในขณะเดียวกันฟังก์ชั่นของสัญลักษณ์ทางดนตรีที่แน่นอนนั้นจะให้ผลลัพธ์ที่ไม่แน่นอนได้อย่างไร และรูปแบบของสัญลักษณ์ทางดนตรีที่มีความงามมีลักษณะอย่างไร

3. ปัญหาในการพิจารณาดนตรีเป็นภาษา ข้อเสนอสำคัญที่นำมาพิจารณาในประเด็นนี้คือ ภาษามีทั้งโครงสร้างทางไวยากรณ์ในภาษา และโครงสร้างทางความหมายของภาษาที่ใช้ในการสื่อสารระหว่างคนสองคน ซึ่งทั้งโครงสร้างทางไวยากรณ์และโครงสร้างทางความหมายที่มีอยู่ในภาษาที่เราใช้สื่อสารกันนี้เอง ที่ทำให้เราสามารถใช้ภาษาสื่อสารให้เป็นที่เข้าใจถูกต้องตรงกันได้ แต่สำหรับรูปแบบของภาษาในดนตรีแล้ว ดนตรีไม่มีทั้งโครงสร้างทางไวยากรณ์และโครงสร้างทางความหมาย ในเนื้อหาของดนตรีจะมีแต่รูปแบบทางคีตลักษณ์ของดนตรีเท่านั้น ดังนั้นการลำดับเสียงสูง–ต่ำ หรือจังหวะช้า–เร็วต่าง ๆ ในดนตรีนั้นจึงไม่สามารถมีลักษณะของภาษาซึ่งจะทำให้ดนตรีสามารถเป็นสื่อกลางในการสื่อสารให้เป็นที่เข้าใจตรงกันได้ รวมทั้งความเข้าใจความหมายของภาษาก็จะแตกต่างกันไปตามการเรียนรู้ของแต่ละบุคคล รวมทั้งบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของคนคนนั้นด้วย ดังนั้นเราต้องยอมรับว่าการเข้าใจภาษาที่ที่ถูกต้องตรงกันในทุกบริบททางสังคมและวัฒนธรรมนั้นเป็นสิ่งที่ไม่สามารถเกิดขึ้นได้จริง ทำให้การมีภาษาสากลที่สามารถสื่อสารให้คนทุกสังคมทุกวัฒนธรรมเข้าใจนั้นเป็นสิ่งที่ไม่น่าจะสามารถเกิดขึ้นจริงได้

4. ปัญหาความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับอารมณ์ความรู้สึก ในประเด็นนี้ผู้เขียนเสนอการพิจารณาปัญหาสำคัญคือปัญหาที่ว่า ดนตรีซึ่งเป็นสิ่งที่มีอยู่ภายนอกร่างกายของเรานั้น เมื่อเรา

รับรู้เสียงของดนตรีแล้ว เสียงของดนตรีที่เราได้ยินนั้นไปก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกกับผู้ที่กำลังรับฟังบทเพลงนั้น ๆ ได้อย่างไร เนื่องจากอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ นั้นจัดว่าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นกับจิตใจซึ่งเป็นสิ่งที่อยู่ภายในร่างกายของมนุษย์ หรือเป็นประสบการณ์เกี่ยวกับจิตมิใช่ประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสภายนอก การรับรู้เสียงของดนตรีมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างไปจากการรับรู้วัตถุภายนอกอื่น ๆ ดนตรีจึงสามารถกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในจิตของมนุษย์บางประการได้ ยิ่งไปกว่านั้นดนตรีสามารถบอกความหมายทางอารมณ์ความรู้สึกผ่านเสียงของดนตรีเข้าไปสู่จิตของมนุษย์ได้เป็นอย่างดีด้วย สำหรับปัญหาเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในใจของมนุษย์นั้น ในเบื้องต้นผู้เขียนยอมรับว่าดนตรีมีความสัมพันธ์บางประการกับอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ซึ่งอาจเกิดได้ในผู้ฟังส่วนมาก แต่การกระตุ้นให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกจากการฟังดนตรีนั้น แม้ว่าจะมีการกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกบางอย่างในตัวผู้ฟังบางคนได้จริง แต่การกระตุ้นให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกจากการฟังดนตรีก็ไม่ใช่ลักษณะจำเป็นที่จะต้องเกิดกับผู้ฟังดนตรีทุกคน มีผู้ฟังบางคนที่ฟังดนตรีเพื่อความเพลิดเพลินเท่านั้นโดยไม่จำเป็นต้องเกิดความรู้สึกทางอารมณ์ความรู้สึกหรือรับรู้ความหมายใด ๆ จากท่วงทำนองของดนตรีก็เป็นได้ แต่อย่างไรก็ตามแม้ว่าผู้ฟังบางคนจะไม่สามารถรับรู้การแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกในดนตรีก็ตาม ก็ไม่ได้หมายความว่าการสื่ออารมณ์ความรู้สึกไม่มีอยู่

5. ปัญหาการสื่ออารมณ์ในขั้นสูง "ความหวัง" โดยพิจารณาจากข้อเสนอของเจอร์รล์อด เลวินสัน ซึ่งเลวินสันเสนอการพิจารณาท่วงทำนองต่าง ๆ ในบทเพลง Hebrides Overture ว่าท่วงทำนองในท่อนเพลงต่าง ๆ ที่ปรากฏมีลักษณะคล้ายกับการแสดงออกของความรู้สึกต่าง ๆ ของมนุษย์ เช่นความรู้สึกวิตกกังวล ความรู้สึกเหนื่อยล้า และความรู้สึกเหมือนได้ไปสู่ความรู้สึกดี ๆ บางอย่างซึ่งมีลักษณะคล้ายกับลักษณะของความรู้สึกที่เรียกว่า "ความหวัง" ปัญหาที่น่าสังเกตสำหรับการวิเคราะห์ของเลวินสันก็คือการวิเคราะห์เสียงต่าง ๆ ในแต่ละประโยคเพลงของเลวินสันมีลักษณะเป็นการเลียนแบบ (Representation) มากกว่าการแสดงออก (Expression) โดยเลวินสันเทียบเคียงลักษณะเสียงกับลักษณะของปรากฏการณ์ทางกายต่าง ๆ ของมนุษย์ ดังนั้นการแสดงออกของอารมณ์ที่เรียกว่าความหวังของเลวินสันนั้น ไม่น่าจะใช่การแสดงออก หากแต่เป็นการเลียนแบบลักษณะบางประการของปรากฏการณ์ที่มองเห็นได้มากกว่า และการรับรู้อารมณ์ความรู้สึกใด ๆ ก็ตามที่อยู่ในบทเพลงต่าง ๆ นั้นไม่ใช่สิ่งที่จำเป็นจะต้องมีในการรับฟังดนตรีบรรเลง เนื่องจากการับรู้อารมณ์ความรู้สึกที่มีอยู่ในดนตรีบรรเลงไม่ใช่สิ่งที่จะเกิดขึ้นกับผู้ฟังทุกคน และแม้ว่าการรับรู้อารมณ์ความรู้สึกจากเสียงดนตรีจะเกิดขึ้นได้จริง แต่การเข้าใจความหมายที่อยู่ในดนตรีของคนทุกคนก็ไม่จำเป็นต้องมีลักษณะเป็นสากลหรือมีความถูกต้องตรงกัน