บทที่ 5

ความรู้ทางอัชฌัตติกญาณในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง

เราได้พิจารณาแล้วว่า ภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง แสดงออกถึงสภาวะจิตชั่วขณะที่มีประสบการณ์ทางศิลปะหรือประสบการณ์ทางสุนทรียะซึ่งเป็นสิ่งเดียวกันกับประสบการณ์ทางศาสนาและประสบการณ์ทางภววิทยา อันเป็นประสบการณ์ของการเกิดการหยั่งรู้ทางอัชฌัตติกญาณหากผู้วาดไม่เกิดญาณหยั่งรู้นี้ การวาดภาพของเขาหาใช่เป็นการสร้างสรรค์ทางศิลปะไม่ ฉะนั้น หัวใจของการวาดภาพประเภทนี้ คือ การเกิดญาณหยั่งรู้ชนิดพิเศษนี้ ซึ่งความรู้และความจริงเป็นสิ่งเดียวกัน ในบทนี้จะเป็นความพยายามทำความเข้าใจเกี่ยวกับความรู้ทางอัชฌัตติกญาณโดยเฉพาะความรู้ทางอัชฌัตติกญาณในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง

5.1 ธรรมชาติของความรู้ทางอัชฌัตติกญาณ

อัชฌัตติกญาณ คือ การรู้เกี่ยวกับตัวเอง เกี่ยวกับสภาวะสำนึกรู้ของตนเอง (concious) เกี่ยวกับจิตของผู้อื่น เกี่ยวกับโลกภายนอก เกี่ยวกับสิ่งสากล เกี่ยวกับคุณค่า หรือเกี่ยวกับความจริงอย่างเป็นเหตุเป็นผลโดยตรง และโดยฉับพลันทันใด (immediately) ซึ่งไม่ขึ้นกับประสาทสัมผัสและความเชื่ออื่น อาจกล่าวอย่างสั้น ๆ ได้ว่า อัชฌัตติกญาณคือ การรู้ความจริงโดยตรง

อัชฌัตติกญาณไม่ได้มาด้วยการใช้เหตุผลหรือการอนุมาน (inference) เพราะไม่อิงอยู่กับความเชื่อใด จึงค่อนข้างจะไร้เหตุผล (irrational) และดู

---

[1] Dagobert D. Runes, ed. Dictionary of Philosophy, p. 149.

เหมือนว่าขัดแย้งกับความคิดเชิงพุทธิปัญญา (intellectual) และเชิงตรรกวิทยา[2] ขณะเดียวกันก็แตกต่างจากความรู้เชิงประจักษ์ (emperical) ด้วยเหตุที่ไม่สามารถยืนยันความจริงแท้แน่นอนของความจริงที่ได้มา รวมทั้งประสบการณ์สามารถให้ความรู้เกี่ยวกับปรากฏการณ์ของสิ่งต่าง ๆ ซึ่งสามารถยืนยันได้ด้วยการสังเกตและทดลองแต่อัชฌัตติกญาณให้ความรู้เกี่ยวกับความจริงด้านใน หรือสารัตถะภายในของสรรพสิ่ง ซึ่งความรู้ที่ได้จากประสาทสัมผัสและการใช้เหตุผลของมนุษย์ ไม่อาจจะให้ภาพที่สมบูรณ์ครบถ้วนได้

ความรู้ชนิดนี้มีความแน่นอนตายตัว (certainty) หรือมีความสมเหตุสมผลในตัวมันเอง นั้นคือสามารถค้ำประกันตัวมันเองได้ หรือเป็นสิ่งแท้จริงในตัวเอง และไม่อาจถูกทำลายลงโดยประสบการณ์หรือความคิดใหม่ที่อาจเกิดขึ้นได้ภายหลัง[3]

คุณสมบัติพิเศษอีกประการหนึ่งของอัชฌัตติกญาณ คือ การรู้แก่นแท้ (essence) ภายในของสรรพสิ่ง[4] ซึ่งหมายถึงการหยั่งรู้ความแท้จริงเห็นสภาพที่เป็นจริงของสิ่งต่าง ๆ โดยไม่ผ่านสื่อกลางใดเท่ากับเปิดเผยตัวตน (self) ให้เข้าถึงโลกภายนอกหรือเปิดเผยสภาพจิตภายในของตนเองกับโลกภายนอกโดยตรง อันถือว่าเป็นการประจักษ์แจ้งเฉพาะตัวของแต่ละบุคคล

ด้วยคุณสมบัติดังกล่าวข้างต้น โน้มเอียงให้ความรู้แบบอัชฌัตติกญาณมีแนวโน้มที่ชี้บ่งถึงความลึกซึ้งเกินกว่าที่จะอธิบายด้วยรูปแบบสัญลักษณ์หรือภาษาได้อย่างง่ายดาย เบริสลีย์ มอนโรว์ กล่าวว่า "พวกอัชฌัตติกญาณนิยมบางท่านอ้างว่าอัชฌัตติกญาณไม่

---

[2]Beardsley Monroe, Philosophical Thinking: An Introduction, p. 298.

คำว่า ไร้เหตุผลในที่นี้หมายถึง ไม่เกี่ยวเนื่องกับการให้เหตุผลและไม่ได้เกิดขึ้นจากการใช้เหตุผล

[3]Ibid.

[4]Ibid., p.299.

สามารถสื่อสารด้วยคำพูดได้ บางท่านยอมรับว่าอาจเป็นไปได้ที่จะพูดเป็นนัยหรือชี้อย่างหยาบ ๆ ถึงเนื้อหาของความรู้ชนิดนี้ได้"[5]

5.2 ความรู้ทางอัชฌัตติกญาณตามความหมายของปรัชญาจีน

ปรัชญาจีน ในที่นี้หมายถึงแต่เฉพาะปรัชญาที่มีอิทธิพลต่อภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง อันได้แก่ ลัทธิเต๋า ลัทธิขงจื๊อใหม่ และนิกายเซ็น ปรัชญาทั้งสามสายล้วนมีแนวคิดตรงกันว่า ความรู้ทางอัชฌัตติกญาณเป็นความรู้ที่นำไปสู่การเข้าใจความจริงสูงสุดทางอภิปรัชญาและศาสนา ซึ่งลัทธิเต๋าเรียกว่า "เต๋า" ลัทธิขงจื๊อใหม่เรียกว่า "หลี่" และนิกายเซ็นเรียกว่า "พุทธะ" และเนื่องจากปรัชญาทั้งสามสายต่างมีอิทธิพลซึ่งกันและกัน ฉะนั้นในบางครั้งพบว่าลัทธิขงจื๊อใหม่กล่าวถึงหลี่ โดยใช้คำว่า "เต๋า" แทนและบ่อยครั้งที่นิกายเซ็นกล่าวถึงพุทธะ โดยใช้คำว่า "เต๋า" รวมทั้งคำว่าหลี่ด้วย ฉะนั้นเพื่อความสะดวกผู้เขียนขอใช้คำว่าเต๋าในการกล่าวถึงความจริงสูงสุดของปรัชญาทั้งสามสายนี้

จาง จัง หยวน อธิบายอัชฌัตติกญาณตามความหมายของปรัชญาจีนไว้ว่า

> ความเข้าใจเต๋านั้น เป็นประสบการณ์ภายใน ซึ่งในประสบการณ์นี้ขอแตกต่างระหว่างผู้รู้ (subject) กับสิ่งที่ถูกรู้ (object) ได้มลายไป ความเข้าใจเต๋าเป็นอัชฌัตติกญาณ ซึ่งคือการรู้ตระหนักโดยตรงมากกว่าเป็นกระบวนการที่ต้องอาศัยสื่อ อาศัยการลงความเห็น หรืออาศัยพุทธิปัญญา เต๋าจักไม่เบ่งบานขึ้นในความสำนึกรู้ของมนุษย์ จนกว่าขอแตกต่างระหว่างตัวตน (self) กับสิ่งที่มิใช่ตัวตนจะสูญสลายไป[6]

การเข้าถึง "จือ" หรืออัชฌัตติกญาณ ในขั้นต้นนั้นคือ การตระหนักรู้ส่วนตนถึงสิ่งที่ดำรงอยู่ลึกที่สุดภายในตนเอง "จือ" คือคำสำคัญในการเข้าใจเต๋า และการเปิดเผยความลับทั้งหมดของอภาวะ (non being) กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ เป็นการชิมรสอย่างฉับพลัน โดยตรงซึ่งถือว่าเป็นสิ่งดั้งเดิม แทนที่

---

[5] Ibid., p. 300.

[6] Chang Chung Yuan, Creativity and Taoism, p. 19.

จะเป็นการรู้โดยอาศัยวิธีการวินิจฉัย หรือใช้เหตุผล ในอาณาจักรของอัชฌัตติกญาณ ไม่มีการแบ่งแยกระหว่างผู้รู้กับสิ่งที่ถูกรู้ ด้วยนัยนี้เอง จึงมีการหลอมรวมระหว่างผีเสื้อกับจุวงจื้อ และการซึมซานเข้าด้วยกัน (interpenetration) ระหว่างผู้เป็นกวีเอกกับสิ่งแวดล้อมรอบตัวทาน ดังนั้น จื้อหรืออัชฌัตติกญาณซึ่งปรากฏแสดงออกมา โดยการหลอมรวมและการซึมซานเข้าด้วยกันระหว่างจักรวาลกับสรรพสิ่ง จึงเป็นพลังทางจิตวิญญาณ ซึ่งแตกต่างโดยสิ้นเชิงจากความรู้สามัญ[7]

การประสานกลมกลืนกันอย่างแยกจากกันมิได้ระหว่างผู้รู้กับสิ่งที่ถูกรู้นี้คือการรู้ตระหนักในความเป็นเอกภาพและความสัมพันธ์เนื่องกันของสรรพสิ่งและเหตุการณ์ทั้งมวลว่า ปรากฏการณ์ทั้งหลายในโลกล้วนเป็นการปรากฏแสดงของความเป็นหนึ่งเดียว หรือเป็นการปรากฏแสดงในแง่มุมต่าง ๆ ของสัจจะสูงสุดเดียวกัน[8] ทั้งนี้เพราะสรรพสิ่งมีบ่อเกิดมาจากสัจจะสูงสุดหรือเต๋าเหมือนกัน จึงมีเต๋าแฝงเร้นอยู่ในทุกสิ่ง ขณะเดียวกันก็ถือได้ว่าสรรพสิ่งล้วนเป็นส่วนประกอบของเต๋าด้วยเช่นกัน

เต๋าแฝงเร้นอยู่ในสรรพสิ่งในฐานะเป็นศักยภาพซึ่งเปิดเผยออกมาในกาลอันเหมาะสม พร้อมกันนั้นก็อยู่ในฐานะเป็นกฎธรรมชาติที่ควบคุมการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงของสรรพสิ่งไว้ สรรพสิ่งทั้งหลายต้องดำเนินไปตามครรลองของกฎธรรมชาติ มิฉะนั้นสายใยแห่งความเป็นเอกภาพของจักรวาล หรือความสัมพันธ์เนื่องกันของสรรพสิ่งย่อมขาดสะบั้นลง สิ่งแต่ละสิ่งในจักรวาลถือว่าเป็นองค์ประกอบส่วนย่อยที่ทำให้องค์ประกอบทั้งหมดสมบูรณ์ขึ้นมาได้ การทำให้ธรรมชาติผิดไปจากเดิมสร้างความเสียหายต่อระบบจักรวาล การธำรงไว้ซึ่งความเป็นเอกภาพของจักรวาลนี้ได้ก็ด้วยการรู้ตระหนักถึงความเป็นเอกภาพนี้

---

[7]Ibid., p. 41.

[8]ฟริตจ็อป ชัปประ, เต๋าแห่งฟิสิคส์, แปลและเรียบเรียงโดย วเนช (กรุงเทพ: สำนักพิมพ์เทียนวรรณ, 2527), หน้า 153-154.

แต่ในชีวิตสามัญเรามิได้ตระหนักถึงความเป็นเอกภาพที่ว่านี้ แต่กลับแบ่งแยกโลกนี้ออกเป็นวัตถุและเหตุการณ์ต่าง ๆ กัน การแบ่งแยกดังกล่าวเป็นสิ่งที่มีประโยชน์และจำเป็นสำหรับการเกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อมในประจำวัน แต่มิได้เป็นลักษณะพื้นฐานของสัจจะเป็นเพียงการย่อสรุปของความคิดแยกแยะแจกแจง การเชื่อและยึดในความคิดที่เห็นเหตุการณ์และสิ่งต่าง ๆ แยกจากกันว่าเป็นความจริงของธรรมชาตินั้น เป็นเพียงภาพลวง[9] ดัง จวง จื๊อ กล่าวไว้ว่า วิถีการคิดตามปกติเป็นการวิพากษ์ด้วยพุทธิปัญญาและการใช้เหตุผลวิเคราะห์คุณค่าของความรู้เช่นนี้มีลักษณะสัมพัทธ์ มีขอบเขตจำกัดและตกอยู่ภายใต้ความเปลี่ยนแปลง ในกระบวนการของการได้รับความรู้สามัญนั้น ผู้รู้กับสิ่งที่ถูกรู้แยกออกจากกัน ความรู้ชนิดนี้ไม่สามารถก้าวขึ้นสู่ระดับสูงสุดได้ ดังนั้นบทที่ว่าด้วยพัฒนาการของธรรมชาติของ จวง จื๊อ จึงมีอยู่ตอนหนึ่งว่า

> ผู้ที่จะพัฒนาธรรมชาติของตนเองด้วยวิถีทางของการเรียนรู้อย่างสามัญโดยแสวงหาทางที่จะนำกลับคืนสู่สภาวะดั้งเดิมก็มี และผู้ที่ทำให้ความคิดของตนเองสับสนด้วยวิถีของความคิดสามัญ โดยมุ่งหวังที่จะนำไปสู่การรู้แจ้งก็คือ จำต้องถูกเรียกว่า ผู้ไม่รู้ (ignorant man) นี่ถูกต้องแล้ว เพราะเต๋าไม่อาจเข้าถึงด้วยการใช้พุทธิปัญญา แต่เข้าถึงได้เพียงเมื่อชะจัดปัญญาแบบเหตุผล และการทึกทักโดยใช้จิตสำนึกออกไปอย่างสิ้นเชิงเท่านั้น[10]

ในประเด็นนี้ ฟริตจ็อป ชัปประ ได้กล่าวสนับสนุนไว้อย่างชัดเจนว่า "สัจจะสูงสุดมิใช่วัตถุที่ตั้งแห่งการคิดคำนึง ... สัจจะอยู่เหนือการรับรู้ทางอายตนะเหนือความนึกคิดซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของทรรศนะและคำพูด"[11]

---

[9] เรื่องเดียวกัน, หน้า 154.

[10] Chang Chung-yuan, Creativity and Taoism, pp. 41-42.

[11] ฟริตจ็อป ชัปประ, เต๋าแห่งฟิสิคส์, หน้า 22.

ฟง หยู่ หลาน ยืนยันไว้อย่างชัดเจนว่า การมีอัชฌัตติกญาณในการเข้าใจความจริงสูงสุดได้นั้นต้องละทิ้งความรู้สามัญ เขาได้ให้คำจำกัดความ ความรู้สามัญไว้อย่างชัดเจนว่า คือการแบ่งแยกให้เห็นความแตกต่างระหว่างสรรพสิ่ง ซึ่งวางอยู่บนความคิดเกี่ยวกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือความคิดเกี่ยวกับวัตถุแห่งความคิด การรู้เกี่ยวกับสิ่งต่าง ๆ คือการรู้ความแตกต่างระหว่างสิ่งหนึ่งกับสิ่งอื่น การละทิ้งความรู้สามัญ คือ การลืมความแตกต่างทั้งหมด เมื่อความแตกต่างทั้งหมดถูกลืมจนหมดสิ้น จะคงเหลือเพียงความเป็นหนึ่งที่ไม่แตกต่าง[12] ก็จะเข้าใจในความเป็นทั้งหมด (totality)[13] หรือความเป็นเอกภาพของสรรพสิ่งหรือเต๋านั้นเอง ซึ่งถือว่าเป็นการรู้ตระหนักถึงภาวะการดำรงอยู่ที่แท้ของตนเองว่าอยู่ในวังวนของความเป็นเอกภาพของจักรวาลนี้เช่นกัน การรู้ตระหนักนี้คือ การบรรลุทางจิตวิญญาณภายใน

การยืนยันความเป็นเอกภาพระหว่างมนุษย์กับสรรพสิ่งในจักรวาลหรือธรรมชาติมีปรากฏเป็นหลักฐานอย่างเด่นชัดในวาทะของนักปราชญ์จีน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

จวง จื๊อ กล่าวว่า "สวรรค์และดินและข้าพเจ้าอาศัยอยู่ด้วยกัน และสรรพสิ่งและข้าพเจ้าเป็นหนึ่งเดียวกัน"[14]

---

[12] Fung Yu-lan, A Short History of Chinese Philosophy (New York: The Macmillian Co. 1964), p. 115.

[13] Fung Yu-lan, The Spirit of Chinese Philosophy, tr. E.R. Hughes: (Boston: Beacon Press, 1974), p. 72.

[14] Wing-tsit Chan, A Source Book in Chinese Philosophy (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1969.), p. 59.

ชง จื๋อ กล่าวว่า "สวรรค์และดินกลายเป็นภาวะ (being) พร้อมกันกับตัวข้าพเจ้าแล้ว สรรพสิ่งทั้งหมดก็เป็นหนึ่งเดียวกัน"[15]

เฉิน เฮา นักคิดผู้บุกเบิกแนวคิดแบบอุดมการณ์นิยมของลัทธิชงจื๋อใหม่ กล่าวว่า "มนุษย์ที่มีคุณธรรม (เหยิน) ถือเอาสวรรค์และดินและสรรพสิ่งทั้งหมดไว้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับตัวเขา"[16]

จู สี กล่าวว่า "มนุษย์ในฐานะสัตว์ผู้เป็นเลิศทางสติปัญญา มิได้ยืนอยู่เพียงลำพังในจักรวาล จิตของเขาเป็นจิตของนก สัตว์ ต้นไม้ ใบหญ้า ฯ ด้วย"[17]

ฟง หยู่ หลาน ยังชี้แจงต่อไปถึงผลของการละทิ้งความรู้สามัญว่าจะได้มาซึ่งเมื่อละทิ้งความรู้สามัญลงจะมีความไม่รู้เกิดขึ้น แต่ความไม่รู้ชนิดนี้เกิดขึ้นต่อเมื่อได้ผ่านขั้นตอนของความรู้ชนิดสามัญมาก่อน มิใช่ความไม่รู้ในลักษณะของอวิชชาซึ่งมีมาแต่แรกเกิด[18] กล่าวคือสภาวะที่ไม่เคยรู้สิ่งใดมาก่อนเลยแม้ว่าในสภาวะของอวิชชาแต่แรกเกิดนั้นจะไม่มีการแบ่งแยกความแตกต่างของสิ่งต่าง ๆ เช่นเดียวกันกับสภาวะการรู้ความจริงก็ตาม ทั้งนี้เพราะสภาวะไม่รู้แต่แรกเริ่มนั้นเป็นสภาวะที่ปราศจากอัตสำนึก และเป็นสภาวะที่ไม่สามารถแยกสิ่งหนึ่งออกจากสิ่งอื่นได้ ส่วนสภาวะการรู้ความจริงเป็นสภาวะที่ต้องผ่านขั้นตอนการแยกแยะความแตกต่างระหว่างสรรพสิ่งมาก่อน กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ การรู้เต๋าได้ต้องเป็นปัญญาชนมาก่อน (intellectual man) แต่ได้ละทิ้งขั้นตอนการแยกแยะความแตกต่าง ซึ่งก่อให้เกิดการยึดในตัวตนไปเสีย ดัง

---

[15]Derk Bodde, "Harmony and Conflict in Chinese Philosophy"; in Chinese Thought, ed. Arthur F. Wright. (Chicago: The University of Chicago, Press, 1962.), p. 56.

[16]Ibid.

[17]Ibid.

[18]Fung Yu Lan, The Spirit of Chinese Philosophy, p. 78.

ทรรศนะของเหล่าจื๋อผู้เห็นว่า ประชาชนควรมีความรู้น้อย ความรู้คือวัตถุแห่งความปรารถนา ชักนำมนุษย์ให้รู้มากเกี่ยวกับวัตถุแห่งความปรารถนา และนับเป็นวิถีทางหนึ่งที่จะได้มาซึ่งวัตถุนั้น ๆ ด้วย ความรู้ที่เพิ่มพูนขึ้นนี้ ประชาชนไม่รู้ว่าพอใจได้อย่างไร และจะหยุดลงที่ใด[19]

เมื่อละทิ้งขั้นตอนการแยกแยะความแตกต่างหรือความรู้สามัญลงก็จะตระหนักถึงสภาพที่แท้ของตนเอง หรือเริ่มมีสำนึกว่าตัวตนที่แท้คือ การปราศจากตัวตน ซึ่งประกอบด้วยจิตที่ว่างเปล่าจากความคิดเชิงทวิภาพ ประสบการณ์การรู้เต๋านี้ ถือว่าเป็นความรู้ชนิดหนึ่งซึ่งหมายถึงการรู้ซึ้งถึงความไม่รู้ของตนเอง[20]

ฟง หยู่ หลาน ถือว่าความรู้แจ้งในเต๋าเป็นความรู้ชั้นสูงกว่าความรู้สามัญ พวกเต๋าเรียกว่า ความรู้ที่มิใช่ความรู้ อาจเรียกอีกนัยหนึ่งว่าเป็นความสำนึกในความไร้สำนึก (concious of unconcious) อันถือว่าเป็นความสำนึกอย่างหนึ่งเช่นกัน

กล่าวโดยสรุป การมีอัชฌัตติกญาณในการรู้แจ้งในเต๋าต้องละทิ้งความรู้สามัญหรือการแบ่งแยกทางความคิด จิตก็จะว่างสามารถมองเห็นความเป็นทั้งหมดของจักรวาล สภาวะของความรู้นี้ไม่มีผู้รู้และสิ่งที่ถูกรู้ ไม่มีผู้มีประสบการณ์และสิ่งที่ถูกประสบ มีเพียงการรู้และการมีประสบการณ์ ซึ่งหมายถึงกระบวนการการตระหนักรู้ด้วยการหลอหลอมเข้าด้วยกันของจิตวิญญาณและวัตถุหรือเหตุการณ์ที่จิตมีปฏิสัมพันธ์ด้วย ซึ่งจะเกิดขึ้นได้ต้องผ่านการปฏิบัติที่สามารถจุดแสงสว่างของความรู้นี้ให้เกิดขึ้นได้ เมื่อไม่มีสิ่งใดแบ่งแยกได้ในสภาวะแห่งการรู้นี้ เท่ากับว่าสภาวะนี้คือ สภาวะของการรู้เกี่ยวกับความเป็นหนึ่งหรือความว่าง (จากความคิด) อันตรงกันกับสภาวะของเต๋า ซึ่งอยู่ในฐานะเป็นความว่างอันยิ่งใหญ่ (The Great Void)

5.3 <u>ความรู้ทางอัชฌัตติกญาณในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง</u>

การที่ปรัชญาจีน คือ ลัทธิเต๋า นิกายเซ็น และลัทธิขงจื๋อใหม่ฝ่าย

---

[19]Fung Yu Lan, <u>A Short History of Chinese Philosophy</u>, p.101.

[20]Ibid., p. 115.

อุดมการณ์นิยมให้ความสำคัญต่อความรู้แบบอัชฌัตติกญาณมากกว่าการวิเคราะห์วิจารณ์ด้วยพุทธิปัญญา มีส่วนผลักดันให้ปัญญาชนชาวจีนแสวงหาประสบการณ์ทางอัชฌัตติกญาณ เช่น การทำสมาธิ การประพฤติปฏิบัติตามแนวรหัสยลัทธิ ตลอดจนการฝึกฝนวาดภาพ ซึ่งทั้งหมดนี้ถือกันว่าเป็นหนทางที่จะจุดประกายแสงสว่างแห่งอัชฌัตติกญาณขึ้นมาได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อลัทธิเต๋าใหม่และนิกายเซ็นได้รับความนิยมอย่างสูงในสมัยราชวงศ์ถัง ทั้งลัทธิและนิกายดังกล่าวเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์กวีนิพนธ์และการวาดภาพทิวทัศน์ในสมัยนั้น และวัฒนธรรมนี้ได้สืบทอดมาอย่างต่อเนื่องถึงสมัยราชวงศ์ซ่ง ภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งกลายเป็นตัวอย่างของวิถีแห่งการแสวงหาประสบการณ์ทางอัชฌัตติกญาณและวิถีแห่งการแสดงออกทางจิตวิญญาณที่ได้แสงสว่างแห่งอัชฌัตติกญาณ

นอกจากชาวจีนที่เชื่อว่าความรู้ทางอัชฌัตติกญาณสามารถปรากฏในปริบทของภาพเขียนแล้ว ยังมีนักคิดชาวตะวันตกที่มีทรรศนะเดียวกันนี้ ดังเช่น เบเดเนตโต โครเช (Bedenetto Croce) ผู้ได้ให้ความเห็นไว้ว่า "อัชฌัตติกญาณในงานศิลปะ คือการแสดงออกถึงความประทับใจในการเข้าถึงความรู้แบบอัชฌัตติกญาณของผู้วาดออกมาเป็นรูปธรรมที่สัมผัสได้โดยแนวของศิลปะ[21]

นอกจากทรรศนะของโครเชข้างต้นนี้แล้ว เบริสลีย์ มอนโรว์ ก็ให้ความเห็นไว้ว่า

> อัชฌัตติกญาณที่แสดงออกในงานศิลปะ น่าจะเป็นอัชฌัตติกญาณที่ใกล้เคียงกับความรู้สึกมากกว่าการสัญชาน หรือเหตุผล เขาเรียกอัชฌัตติกญาณชนิดนี้ว่า อัชฌัตติกญาณเชิงอารมณ์ ซึ่งหมายถึงประสบการณ์ของความปิติสุขและความรู้สึกกลมกลืนหรือใกล้ชิดกับสิ่งอื่นเพิ่มขึ้น ประสบการณ์นั้นเป็นสภาวะแห่งความสงบและปิติ การที่จิตหยั่งเห็นความจริงของชีวิตและธรรมชาติอันหมายถึงการหยั่งรู้โดยตรงและโดยเฉพาะตัว กาารรู้เป็นสิ่งเดียวกันกับตัวตน (ego) ซึ่งหมายถึงการที่ตัวตนและวัตถุหลอหลอมเป็นสิ่งเดียวกัน[22]

---

[21] Benedetto Croce, "Art as Intuition" in Art and Philosophy, ed. W.E. Kennick, p. 47.

[22] Bearsley, Monroe. Philosophycal Thinking: An Introduction, p. 301.

ทรรศนะของเบริสลีย์ ตรงกับจุดหมายของการวาดภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง ซึ่งถือว่าการวาดภาพที่แท้คือ การเปิดเผยความจริงของสรรพสิ่ง รวมทั้งของตัวผู้วาดเอง หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ การเปิดเผยจิตวิญญาณภายในของสรรพสิ่งและของจิตรกรผู้วาด การที่ตัวตนของผู้วาดหล่อหลอมและรวมเป็นหนึ่งเดียวกับวัตถุที่เขาเพ่งพินิจและมีความสัมพันธ์ด้วยในขณะวาดภาพในสภาวะเช่นนี้อัตตา (ego) ได้มลายไป เพราะความคิดแบ่งแยกอันเป็นบ่อเกิดของอารมณ์และอัตตา ไม่สามารถสอดแทรกเข้าสู่สภาวะจิตที่ครอบครองความเป็นหนึ่งหรือความว่างไว้ ความจริงของจักรวาลก็ได้รับการเปิดเผยออกมา ดังจูดิธและอาเธอร์กล่าวไว้ว่า "จุดหมายที่แท้จริงของการวาดภาพได้ปรากฏในภาพเขียนจีนเป็นเรื่องราวชีวิตทั้งหมดที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง จิตรกรมิได้สนใจวาดภาพสิ่งใดสิ่งหนึ่งแต่กลับยืนยันความมีอยู่ของเขาที่สัมพันธ์กับสรรพสิ่งในจักรวาล[23]

การหล่อหลอมเป็นหนึ่งเดียวระหว่างตัวตน (self) ผู้วาดกับสิ่งที่วาดมีหลักฐานปรากฏในวาทะของ ซู ตง ปอ เมื่อ ซู ตง ปอ กล่าวถึงการสะท้อนอุดมคติสูงสุดในภาพเขียน เขายกตัวอย่างกรณีเพื่อนของเขา จิตรกรไผ่ผู้เลื่องชื่อ เหวิน ถง หรือ ชิง เช่อ ดังนี้

> เมื่อ ชิง เช่อ วาดต้นไผ่ เขาสำนึกรู้แต่เพียงต้นไผ่เท่านั้น และมิได้สำนึกรู้ว่าตัวเขาเป็นมนุษย์ เขามิได้แต่เพียงขาดสำนึกรู้ถึงรูปลักษณ์ของมนุษย์เท่านั้น แต่เขาได้ละทิ้งร่างของเขาไป และแปรรูปเป็นต้นไผ่ ซึ่งใหม่สดและบริสุทธิ์เสมือนดังไม่มี จวง จื๊อ ในโลกนี้ ใครเล่าสามารถเข้าใจการเพ่งพินิจ (concentrate) ทางจิตวิญญาณเช่นนี้[24]

การหล่อหลอมเข้าด้วยกันอย่างสนิทแนบระหว่างผู้วาดและสิ่งที่วาด อาจกล่าวได้ว่าเป็นอุดมคติของการวาดภาพของจีน ซึ่งมีรากฐานมาจากความสัมพันธ์ของสิ่งที่ตรง

---

[23] Judith & Arthur Hart Burling, Chinese Art, p. 42.

[24] Osvald Serén, The Chinese on the Art of Painting, p. 54.

ภาพที่ 15

- ภาพต้นไผ่ โดย เหวิน ถง (ค.ศ.1049-1079) ผู้มีชื่อเสียงในการวาดต้นไผ่แห่งสำนัก เหวิน เหยิน ฮั่ว ในสมัยราชวงศ์ซ่งใต้ ซู ตง ปอ ยกย่องว่า เป็นภาพที่แสดงออกถึงจิตวิญญาณภายในของจิตรกรด้วยอันเป็นอิทธิพลจากแนวความคิดเรื่องลัจจะของลัทธิขงจื๊อใหม่.

ข้ามกันสุดขั้ว (polarity) คือหยินและหยาง อันเป็นตัวแทนของสิ่งตรงกันข้ามกันทั้งหลายในจักรวาลนี้ หยินเป็นตัวแทนของดิน หรือโลกและความสงบ ซึ่งอาจตีความว่าเป็นสัญลักษณ์แทนวัตถุ ส่วนหยางเป็นตัวแทนของสวรรค์และการเคลื่อนไหวซึ่งเป็นนามธรรมจึงอาจตีความว่าเป็นสัญลักษณ์แทนจิต เราได้พิจารณาในบทที่ 4 ซึ่งว่าด้วยเรื่องสัญลักษณ์แล้วว่า กระดาษและหมึกอยู่ในฝ่ายหยิน ตรงกันข้ามกับพู่กันอยู่ในฝ่ายหยาง ขณะจิตรกรป้ายปัดพู่กันลงกระดาษด้วยจิตใจที่มีสมาธิอยู่กับปลายพู่กัน หมายความว่าหยินหรือจิต ผู้กระทำได้ประสานกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับพู่กันซึ่งอยู่ในฝ่ายหยาง รวมทั้งกระดาษและหมึกซึ่งอยู่ในฝ่ายหยิน กลายเป็นรูปแบบทางศิลปะภาพเขียนขึ้น

กระบวนการสร้างสรรค์นี้เป็นการประสานคุณลักษณะตรงกันข้ามเข้าด้วยกัน หากปราศจากหยาง คือจิตวิญญาณที่ควบคุมพู่กันและการเลื่อนไหลของหมึก ก็ไม่สามารถมีภาพทิวทัศน์หรือภาพธรรมชาติปรากฏขึ้นได้ หากปราศจากกระดาษและหมึก การสร้างสรรค์ของจิตรกรก็ไม่สามารถปรากฏเป็นที่ประจักษ์ในรูปแบบของศิลปะภาพเขียนได้เช่นกัน

ยอร์จ เราว์ลีย์ (George Rowley) ยืนยันความสำคัญของการประสานความสัมพันธ์ของสิ่งตรงกันข้ามสุดขั้วเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืนเป็นเอกภาพ ในภาพเขียนจีนไว้ดังนี้

ทุกหนทุกแห่งในภาพเขียนจีน ชาวจีนได้นำหลักการของการจัดการรับรู้เกี่ยวกับสิ่งตรงกันข้ามกันมาประยุกต์ใช้ในการวาดภาพ ในกฎเกณฑ์เกี่ยวกับการเจริญเติบโต ในแบบแผนของการแต่งเรียงความ และแม้กระทั่งในการตัดสินคุณค่าทางศิลปะ[25]

การแสดงออกถึงความรู้ทางอัชฌัตติกญาณในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง ต้องแสดงออกมาอย่างเป็นไปเองและอย่างเป็นธรรมชาติ คำว่า เป็นไป

---

[25]George Rowley, The Principle of Chinese Painting, p. 8.

เองนี้ ธีรโอดอร์ เดอ แบรี่ ให้คำจำกัดความว่าหมายถึงโดยตนเอง โดยไม่มีใครกระตุ้น ความคล่องแคล่วว่องไวโดยทันที เป็นไปเองโดยธรรมชาติ[26]

ความเป็นไปเองที่แสดงออกโดยการวาดภาพ หมายถึง การวาดโดยไม่มีสิ่งใดขวางกั้น[27] ลายเส้นพู่กันแสดงออกถึงภาวะการดำรงอยู่ที่แท้จริง ซึ่งสะท้อนออกมาจากจิตของจิตรกรโดยตรง การวาดอย่างเป็นไปเองกระทำหลังจากเกิดการส่องสว่างทางอัชฌัตติกญาณแล้ว จึงโพล่งออกมาให้เท่าทันก่อนที่สภาวะนั้นจะดับสูญไป ซึ่งตรงนี้หลิน หยู่ ถัง (Lin Yu-tang) ใช้คำว่า "การระเบิดออก"(outburst)[28]

การแสดงออกถึงอัชฌัตติกญาณอย่างเป็นไปเอง เป็นไปตามคำชี้แจงของ ซู ตง ปอ ดังนี้

> เมื่อท่านจะวาดต้นไผ่ ขั้นแรกท่านต้องกระหนักถึงสิ่งที่วาดอย่างสมบูรณ์ในจิตใจของท่าน ต่อจากนั้นจับพู่กันตั้งสมาธิจิตอย่างแน่วแน่ ท่านจะเห็นสิ่งที่ท่านปรารถนาจะวาดอย่างชัดเจน จากนั้นก็เริ่มวาดอย่างรวดเร็ว โยกย้ายพู่กันติดตามสิ่งที่เห็นข้างหน้าท่าน ถ้าท่านลังเลเพียงนาทีเดียว จินตภาพนั้นก็จะจางหายไป[29]

หลักการวาดภาพอย่างเป็นไปเองและทันทีทันใดนั้นไม่เพียงได้รับการยืนยันจากจิตรกรสุภาพชน ทฤษฎีการวาดภาพของนิกายเซ็นก็ไม่ต่างไปจากทฤษฎีการวาดภาพ ดังกล่าวดังที่ ลอเรนซ์ ซิคแมน (Larence Sickman) กล่าวสรุปเกี่ยวกับศิลปะภาพเขียนเซ็นไว้ว่า

---

[26] W.M. Theodore de Bary, The Unfolding of Neo Con fucianism, p. 172.

[27] Eliot , Deutch. Studies in Comparative Aesthetics, (Hawaii: the University Press of Hawaii, 1975), p. 57.

[28] Lin Yu-tang, The Chinese Theory of Art(New York: C-P Putnam's Sons, 1959), p. 92.

[29] Osvald Serén, The Chinese on the Art of Painting, p. 59.

ประสบการณ์เซ็นหรืออัชฌัตติกญาณไม่สามารถอธิบายหรือกล่าวเป็นคำพูดได้ แต่สามารถเสนอแนะได้ในภาพเขียน ซึ่งอาจนำศิลปินผู้แนะนำเข้าใกล้ความรู้เกี่ยวกับการรู้โดยตรงของเขาได้ ความสัมพันธ์ระหว่างปรัชญาเซ็นและภาพเขียนก็คือการเป็นสิ่งเดียวกันระหว่างวัตถุและจิตวิญญาณ ผู้มีประสบการณ์และตัวประสบการณ์ด้วยความรู้ทางอัชฌัตติกญาณ ประสบการณ์ความเป็นหนึ่งมีรากฐานมาจากการฝึกฝนอันลึกซึ้ง เกี่ยวกับธรรมชาติของนิกายเซ็น ภาพพจน์แห่งความเป็นเอกลักษณ์และเป็นเอกภาพนี้จะต้องถูกบันทึกไว้ในภาพในเวลาอันสั้นที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ เพราะความปลาบปลื้มปิติ ไม่สามารถประคับประคองไว้ได้นาน ความไม่ยึดเยื้อ ความเรียบง่ายและความชัดเจนของภาพภายในจิตและการรู้สึกระหนักอันลำลึกนี้เป็นสิ่งจำเป็นในศิลปะเซ็น เทคนิคหมึกดำและการตวัดพู่กันอย่างฉับไวด้วยความรวดเร็วให้เท่าทันความคิด ดังนั้นสำนักภาพเขียนแบบเอกซ์เพรสชันนิสม์ของเซ็นถือว่าการวาดภาพคือการป่ายปัดพู่กันเพื่อแปรรูปหรือเคลื่อนย้ายสัจจะภายในจิตสู่ภาพเขียนในทันทีทันใดและการรับรู้แบบอัชฌัตติกญาณในความเป็นหนึ่งของธรรมชาติเป็นหลักการที่ครอบคลุมความคิดของเซ็นในศิลปะภาพเขียน[30]

การวาดภาพอย่างว่องไวและเป็นไปเองก่อนที่สภาวะแห่งอัชฌัตติกญาณจะดับไปนั้นจะเกิดขึ้นได้ต่อเมื่อจิตรกรอยู่เหนือการควบคุมของกฎเกณฑ์ทางศิลปะ เขาต้องเป็นนายของพู่กันและหมึก จึงสามารถถ่ายทอดความรู้สึกของเขาให้ตรงตามสภาพจิตในขณะนั้น ทั้งนี้มิได้หมายความว่าการอยู่เหนือการควบคุมของกฎเกณฑ์ทางศิลปะหรือการเป็นนายของพู่กันและหมึก จะหมายถึงการไม่คำนึงถึงกฎของศิลปะหรือไม่มีกฎเกณฑ์ทางศิลปะ เพราะถ้าเช่นนั้นงานศิลปะจะทรงคุณค่าความเป็นศิลปะได้อย่างไร เราต้องยอมรับว่าศิลปินต้องอาศัยการฝึกทางเทคนิคให้แคล่วคล่องก่อนที่จะสื่อความหมายสิ่งใดด้วยการวาดภาพ กฎเกณฑ์เหล่านั้นได้แทรกซึมเข้าสู่ตัวเขากลายเป็นคุณสมบัติอย่างหนึ่งในความเป็นตัวเขา ซึ่งไม่อาจแยกออกจากความเป็นตัวเขาได้ ภาวะนี้เองที่เราเรียกว่าจิตรกรอยู่เหนือการควบคุมของกฎเกณฑ์ทางศิลปะและเป็นนายของพู่กันและหมึก เทคนิคและกฎเกณฑ์ทางศิลปะจะหลั่งไหลออกมาจากตัวเขาโดยไม่เป็นกรอบบีบรัดให้เขาต้องเดินตามอีกต่อไป ดังเห็นได้จากวาทะของนักวิจารณ์ศิลปะจีนท่านหนึ่ง ความว่า

Lawrence Sickman and Alexander Soper, The Art and Architecture of China, (Penguin Books, 1956), p. 139.

เขาผู้เข้าถึงสัจจะสามารถติดตามความเป็นไปเองของธรรมชาติและรู้เกี่ยวกับความลึกลับของสรรพสิ่ง และจิตของเขาจะใฝ่ในธรรมชาติ พูกันจะกลมกลืนกับการเคลื่อนไหวและความสงบและรูปแบบทั้งหมดก็จะเกิดขึ้น ภาพที่ปรากฏและสารัตถะภายในภาพรวมกันอยู่ในการเคลื่อนไหวครั้งหนึ่งเมื่อลมหายใจแห่งชีวิตสะท้อนผ่านภาพที่ปรากฏและสารัตถะภายในภาพ เขาผู้ไม่รู้เกี่ยวกับสัจจะกลายเป็นทาสของกิเลสและธรรมชาติของเขาจะถูกทำลายโดยสิ่งภายนอก เขาจมลงสู่ความสับสน และถูกรบกวนโดยความคิดเกี่ยวกับการได้รับและการสูญเสีย เขาไม่ต่างอะไรกับนักโทษของพู่กันและหมึก เขาสามารถพูดถึงงานอันยิ่งใหญ่ของสวรรค์และดินได้อย่างไรกันเล่า[31]

ในประเด็นนี้ ชือ เต้า (Shih Tao) ได้อธิบายไว้อย่างชัดเจนเช่นเดียวกันใน "บทสนทนาเกี่ยวกับภาพเขียน" (Dialogue on Painting) ดังนี้

เข็มทิศและสี่เหลี่ยมจัตุรัสเป็นรูปแบบที่สมบูรณ์ของวงกลมและสี่เหลี่ยม สวรรค์และดินเป็นวงกลมและสี่เหลี่ยมที่อยู่ในรูปแบบของการเคลื่อนไหว โลกรู้ถึงความมีอยู่ของเข็มทิศและสี่เหลี่ยมจัตุรัส แต่ไม่เข้าใจความเคลื่อนไหวของสวรรค์และดิน มนุษย์ถูกผูกติดกับกฎที่ไม่เป็นธรรมชาติ (artificual rules) เขาเป็นทาสของกฎเหล่านี้ตั้งแต่เริ่มต้นแม้ว่ามนุษย์จะครอบครองวิธีการที่แท้จริงการไม่รู้วิธีการกลายเป็นอุปสรรคและข้อจำกัด ... วิธีการที่แท้จริงคือ วิธีการที่ไม่มีอุปสรรคกีดขวางใด สิ่งใดที่มีอุปสรรคมิใช่วิธีการ และการขจัดอุปสรรคกีดขวางนั้นหมายถึง การเข้าใจการเคลื่อนไหวของสวรรค์และดิน แล้วภาพเขียนเต๋าก็จะเปิดเผยออกมา[32]

การสะท้อนอัชฌัตติกญาณอย่างเป็นไปเองในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง น่าจะกระทำด้วยจิตที่บรรลุความว่างและความสงบ จากสิ่งภายนอกปล่อยให้การวาดภาพหลั่งไหลออกมาจากจิตโดยตรง สภาพจิตในขณะนั้นไม่ขึ้นต่อสิ่งใด การวาดภาพเช่นนี้เป็นการเปิดเผยศักยภาพซึ่งแฝงเร้นในตัวจิตรกร ให้พัฒนาออกมาอย่างไม่มีขีดขั้นจำกัด ฉะนั้นอาจกล่าวได้ว่าการวาดภาพเป็นการบรรลุภาวะแห่ง

---

[31] Chang Chung-yuan, Creativity and Taoism, p. 206.

[32] Ibid., p. 203.

อิสรภาพทางจิตวิญญาณอันยิ่งใหญ่ ดังคำกล่าวขานจากนักวิจารณ์ศิลปะโดยทั่วไปว่าศิลปะภาพเขียนจีนเป็นศิลปะอันเต็มไปด้วยเสรีภาพ ดังวาทะของ จาง เหยียน เยี้ยน(Chang Yen-Yüan) ที่ว่า

> ภาพเขียนเต๋า คือการสะท้อนอย่างเป็นไปเองจากสัจจะภายในของบุคคลหนึ่ง ซึ่งไม่ถูกจำกัดด้วยกฎที่สร้างขึ้นโดยมนุษย์ และไม่ถูกทำลายด้วยความสับสนและการจำกัดภายใน ในกระบวนการสะท้อนอย่างเป็นไปเองนั้น ศักยภาพของบุคคลถูกปลอยให้เป็นอิสระ และการสร้างสรรค์ที่ยิ่งใหญ่ได้เริ่มขึ้นโดยปราศจากความพยายามอย่างไม่เป็นธรรมชาติ วิธีการนี้ คือนัยของปรัชญาเต๋า[33]

ความเป็นไปเองโดยปราศจากความพยายามจึงเป็นสิ่งสำคัญที่แสดงให้เห็นว่าจิตรกรได้บรรลุถึงเสรีภาพที่แท้จริงแล้วหรือไม่ ตรงกันข้ามถ้าปราศจากการกระทำอย่างเป็นไปเอง จะถือว่าบุคคลนั้นบรรลุเสรีภาพที่แท้จริงไม่ หลักความเป็นไปเองในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งนั้น สอดคล้องกับหลักการกระทำโดยไม่กระทำ (non-action) หรือ วู่ เว่ย (wu-wei) ของลัทธิเต๋าซึ่งลัทธิขงจื๊อใหม่และนิกายเซ็นได้รับอิทธิพลแนวคิดนี้ไว้อย่างเต็มที่

สาระสำคัญของอัชฌัตติกญาณในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งที่กล่าวมานี้ เป็นเรื่องเกี่ยวกับประสบการณ์ทางศิลปะซึ่งอยู่ในขอบเขตของความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรและภาพเขียน อันได้แก่ แรงบันดาลใจที่อยู่เบื้องหลังการสร้างงานของจิตรกร วิธีการแสดงออกถึงความรู้สึกและอารมณ์ ตลอดจนความรู้แบบอัชฌัตติกญาณ ความคิดหรือเนื้อหา ที่จิตรกรต้องการสื่อในภาพเขียน รวมถึงจุดมุ่งหมายในการวาดภาพ เป็นต้น และประสบการณ์ทางศิลปะนี้เป็นสิ่งเดียวกันกับประสบการณ์ทางศาสนาและประสบการณ์ทางภววิทยา ซึ่งก็คือประสบการณ์การรู้เต๋า และประสบการณ์การรวมเป็นหนึ่งระหว่างจิตวิญญาณมนุษย์และจักรวาลหรือธรรมชาติ ดังจะเห็นได้จากคำกล่าวของ ฟริตส์ แวน บริเซน ความว่า

> จากการเข้าฌาณ (contemplate) และการแสดงออกถึงสภาวะการเข้าถึงสัจจะ ก่อให้เกิดความพึงพอใจขึ้น ความพึงพอใจนี้มีผลมาจากการมี

---

[33] Ibid., p

ประสบการณ์การเข้าถึงสัจจะ ดังนั้นสิ่งที่เกี่ยวกับศิลปะในแง่นี้อาจมีความหมายอย่างเดียวกันกับประสบการณ์ทางศาสนาดังกล่าว กล่าวคือ เมื่อศิลปินสร้างงานศิลปะขึ้น เขามีความรู้กว้างขึ้นและเข้าถึงสัจจะแห่งชีวิตอันลึกซึ้งในแง่ที่เป็นประสบการณ์อันเร้นลับ บทบาทการแสดงออกเชิงศิลปะกลายเป็นการแสดงถึงลักษณะของศิลปะที่เพ่งพินิจ (concentrate) เกี่ยวกับชีวิต จุดประสงค์ที่สำคัญนี้โดยฐานะศิลปะในแง่ที่ให้ความเพลิดเพลิน (pleasure) เป็นการให้ประสบการณ์เชิงศาสนาอันลึกซึ้ง ความเพลิดเพลินเกิดขึ้นพร้อมกับการเจริญเติบโตของสัจจะในจิตศิลปิน[34]

สิ่งที่จิตรกรจีนเข้าถึงขณะวาดภาพจึงเป็นสิ่งเดียวกันกับสิ่งที่นักศาสนาเข้าถึงขณะเข้าฌานหรือนั่งสมาธิ นั่นคือการเข้าถึงภาวะความเป็นเอกภาพระหว่างจิตกับวัตถุ ซึ่งก็คือภาวะที่เข้าถึงเต๋านั่นเอง

อัลดัส ฮัลส์เล่ย์ (Aldous Huxley) นักเขียนชาวอังกฤษได้กล่าวสรุปไว้ว่า "มีเพียงดินแดนในตะวันออกไกลที่จิตรกรภาพทิวทัศน์พิจารณาภาพเขียนของเขาว่าเป็นศิลปะศาสนา[35]

5.4 <u>ปัญหาความเป็นอัตวิสัยของภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในราชวงศ์ซ่ง</u>

อาจกล่าวได้ว่าสิ่งสำคัญที่สุดของการวาดภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติจีนในสมัยราชวงศ์ซ่ง คือ กระบวนการเกิดประสบการณ์ทางศิลปะ หรือญาณหยั่งรู้ทางอัชฌัตติกญาณซึ่งอยู่ในฐานะเป็นเนื้อหาเชิงรูปแบบ[36] (formal content) และ

---

[34]Fritz Van Briessen. <u>The Way of Brush</u>, p. 30.

[35]Aldous, Huxley. <u>The Doors of Perception and Heaven and Hell</u> (London: Granada Publishing Limited, 1977),p. 39.

[36]อีเลียต ดอยช์ท(Eliot Deutsch) ให้ความหมายเนื้อหาเชิงรูปแบบไว้ว่าหมายถึงเนื้อหาซึ่งอยู่ในรูปแบบของพลังชีวิตที่เป็นจังหวะจะโคน (rhythmic vitality) และความคล้องจองทางจิตวิญญาณ (spiritual resonance) ของรูปแบบโดยอาศัยโลกทัศน์ทางสุนทรียะและการใช้วัสดุสร้างสรรค์ภาพขึ้น

Eliot Deutsch,<u>Studies in Comparative Aesthetics</u>, p. 56.

เป็นเกณฑ์ตัดสินของภาพเขียน การศึกษาภาพเขียนประเภทนี้จึงหมายถึง การศึกษาประสบการณ์ทางศิลปะของจิตรกร หรือแรงบันดาลใจเบื้องหลังการสร้างผลงานอันอยู่ในแง่มุมของความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรกับภาพเขียนมิใช่การศึกษาตัวภาพเขียนหรือคุณสมบัติของภาพเขียน ภาพเขียนอยู่ในฐานะที่เป็นผลจากการบันทึกสภาวะจิตขณะเข้าถึงสัจจะหรือประสบการณ์ทางอัชฌัตติกญาณของผู้วาด ตัวผู้วาดคือ สาเหตุเบื้องหลังการสร้างงาน ฉะนั้นจึงไม่สามารถแยกภาพเขียนออกจากตัวจิตรกรได้ ทั้งนี้เพราะผลผลิตหรืองานศิลปะขึ้นอยู่กับผู้ผลิตหรือจิตรกรในฐานะผู้สร้างสรรค์งานศิลป์ขึ้น การศึกษาภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยนี้ได้กลายเป็นการศึกษาเรื่องของสาเหตุและผลที่สัมพันธ์กันอย่างแยกจากกันมิได้ การรู้อะไรเกี่ยวกับผลที่ชัดเจนต้องทราบถึงสาเหตุเป็นอันดับแรก ด้วยเหตุนี้หากจะศึกษาความหมายของภาพเขียนประเภทนี้ย่อมหลีกไม่พ้นการศึกษาสภาวะของผู้วาด คือสาเหตุหรือเบื้องหลังการสร้างงานนั้นว่าในสถานการณ์ขณะวาดภาพนั้น จิตรกรอยู่ในอารมณ์ ความรู้สึก และสภาวะจิตเช่นไร ก็จะทราบนัยในรูปแบบของภาพเขียนได้เป็นอย่างดี

ข้อเท็จจริงนี้โน้มนำให้คุณค่าของภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติจีนไม่มีคุณค่าในตัวเอง และไม่ถูกจำกัดด้วย กฎเกณฑ์ทางวัตถุวิสัย ทั้งนี้เพราะการตัดสินคุณค่าของงาน ไม่อาจตัดสินด้วยการดูที่ผลงานเพียงอย่างเดียว แต่ต้องล่วงรู้ไปถึงนัยอันลึกลับกว่านั้น นั่นคือประสบการณ์การเห็นแจ้งในสัจจะ หรือประสบการณ์เชิงอัชฌัตติกญาณของจิตรกรซึ่งสะท้อนผ่านทางรูปแบบในลักษณะที่เป็นการบันทึกสภาวะจิตของผู้วาด แม้จิตรกรจะอ้างว่าในสภาวะนั้นเขาอยู่พ้นจากความเป็นอัตวิสัยและความเป็นวัตถุวิสัยก็ตาม ดัง นิชาน กล่าวไว้ว่า

> ถ้าศิลปินเป็นอิสระจากภาวะอัตวิสัย เขาได้แต่ลอกเลียนแบบปรากฏการณ์ให้ดูเหมือนจริง ถ้าเขาเป็นอิสระจากภาวะวัตถุวิสัยเขาก็ยังคงอยู่ในลักษณะของความเป็นอุดมคติ การบรรลุขั้นสูงสุดของการวาดภาพ มิใช่เงื่อนไขทั้งความเป็นอัตวิสัยและความเป็นวัตถุวิสัย ดังนั้นด้วยความเป็นวัตถุวิสัยของพู่กัน ความเป็นอัตวิสัยของศิลปินก็ถูกเปิดเผยออกมา[37]

---

[37] Chang Chung-yuan, Creativity and Taoism, p. 224.

คำกล่าวอ้างนี้มิอาจลบล้างความเป็นอัตวิสัยของภาพเขียนจีนประเภทนี้ลงได้ หรือแม้จะอ้างถึงหลักการแสดงออกของภาพเขียนจีนว่า การวาดภาพของจิตรกรจีนคือการแปรรูปสภาวะจิตลงในภาพ ด้วยหลักของความจริงใจ (sincerity) หรือความเอาจริงเอาจัง (serious) ซึ่งเป็นหลักคำสอนสำคัญประการหนึ่งของลัทธิขงจื๊อใหม่ ในการเข้าถึงและแสดงออกถึงสัจจะที่เรียกว่า จิง (ching) และหลักคำสอนสำคัญของลัทธิเต๋าและนิกายเซ็นว่าการวาดภาพต้องกระทำอย่างเป็นไปเอง และฉับพลันทันใดมาเป็นหลักค้ำประกันความจริงใจว่า การวาดภาพเป็นการถ่ายทอดจิตซึ่งอยู่ในสภาวะที่พ้นจากความเป็นอัตวิสัย และความเป็นวัตถุวิสัยซึ่งถ่ายทอดลงมาจากสวรรค์สู่ตัวมนุษย์แล้วสะท้อนออกมาในภาพเขียน ราวกับเป็นตราประทับของจิตซึ่งไม่บิดเบือนไปจากสภาวะจิตที่เป็นจริงแต่อย่างใด ข้ออ้างนี้ก็มิอาจยุติลักษณะอัตวิสัยของภาพเขียนจีนประเภทนี้ได้ทั้งนี้เนื่องจากลักษณะอัตวิสัยของภาพเขียนจีนไม่เพียงแต่ขึ้นอยู่กับบทสรุปที่ว่า การศึกษาภาพคือ การศึกษาจิตของจิตรกรเท่านั้น แต่ยังขึ้นอยู่กับคุณสมบัติของความรู้แบบอัชฌัตติกญาณ กล่าวคือ ความเป็นอัตวิสัยและความเป็นปัจเจกภาพซึ่งจิตรกรได้เข้าถึงอีกด้วย[38] แน่นอนว่าเมื่อจิตรกรสะท้อนประสบการณ์ทางอัชฌัตติกญาณลงในภาพ คุณสมบัติของญาณหยั่งรู้นี้ ทำให้ผู้ดูภาพไม่อาจแน่ใจได้เลยว่าผู้วาดได้เข้าถึงญาณพิเศษนี้จริงหรือไม่ และภาพใดที่วาดด้วยประสบการณ์ทางอัชฌัตติกญาณนี้

อย่างไรก็ตามความเป็นอัตวิสัยซึ่งเป็นข้อจำกัดของภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งดังกล่าวมานี้ได้รับการเฉลยจากนักวิจารณ์และจิตรกรในสมัยราชวงศ์ซ่งว่า หากผู้ใดต้องการที่จะหยั่งทะลุเข้าสู่ความหมายที่แท้จริงของภาพเขียนเขาต้องฝึกฝนตนเองทางด้านจริยะเพื่อเข้าถึงประสบการณ์ทางอัชฌัตติกญาณเช่นเดียวกันกับจิตรกรผู้วาดจึงไม่น่าแปลกอะไรที่นักเขียนและนักโบราณคดีผู้มีชื่อเสียงนามว่า

---

[38]ความเป็นอัตวิสัยในที่นี้มีความหมายว่า ผู้มีความรู้แบบอัชฌัตติกญาณประจักษ์แจ้งถึงความจริงแท้แน่นอนของความรู้นี้ แต่เพียงผู้เดียวโดยไม่อาจอธิบายและพิสูจน์ด้วยเหตุผลและหลักฐานให้ผู้อื่นรู้ได้โดยไม่เคลือบแคลงสงสัยว่าคนได้เข้าถึงความรู้นี้จริง

หวาง ถิง เจี้ยน (Huang-ting Chien: ค.ศ.1050-1110) ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทของ ซู ตง ป๋อ และหมี่ เฟย ได้กล่าวไว้ว่า เขาไม่อาจเข้าใจภาพเขียนก่อนที่เขาจะเรียนรู้ว่าจะเข้าสู่สมาธิได้อย่างไร[39]

จิตรกรและนักวิจารณ์ศิลปะภาพเขียนจีนในสมัยราชวงศ์ซ่งอีกท่านหนึ่งคือ หมี่ ยิ่ว เหยิน (Mi Yu-jen) ได้กล่าวไว้ว่า

> ในการดูภาพ ข้าพเจ้าเข้าใจความฉลาดและความโง่ได้อย่างสมบูรณ์ ความชำนาญและความงุ่มง่ามของผู้วาดไปถึงรายละเอียดที่เล็กน้อยที่สุดและข้าพเจ้ายังล่วงรู้ถึงความลึกลับ แต่ผู้ใดสามารถพูดเกี่ยวกับสิ่งเหล่านี้แก่ประชาชนผู้ดูเหมือนว่าได้เห็นได้ยินเพียงสิ่งเล็ก ๆ น้อย ๆ ได้เลา[40]

ดังนั้นสำหรับนักวิจารณ์และจิตรกรในสมัยราชวงศ์ซ่งแล้ว การเข้าใจและการชื่นชมภาพเขียนประเภทนี้ที่แท้จริงแล้ว เป็นสิ่งที่ยากจะเข้าใจและเป็นสิ่งลึกลับ ผู้ดูภาพจะหยั่งทะลุถึงจิตวิญญาณหรือแก่นแท้ของงานได้ต่อเมื่อผู้ดูภาพมีประสบการณ์แสวงหาสัจจะและมีจิตวิญญาณอันสงบล้ำลึกเช่นเดียวกันกับจิตรกรผู้สร้างสรรค์ผลงานนั้น

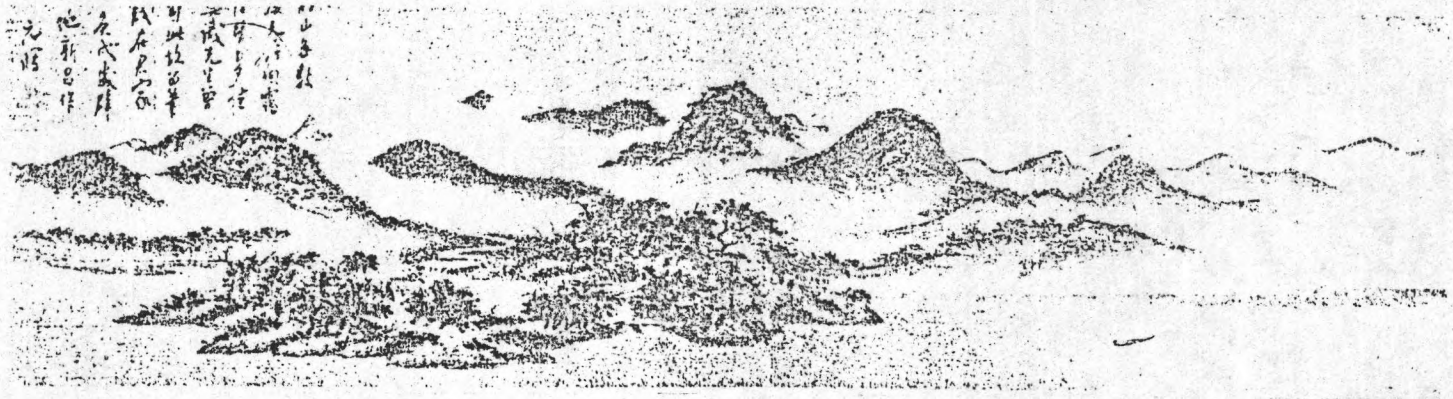
ดังนั้นภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง สื่อความหมายได้มีประสิทธิภาพหรือไม่ จึงขึ้นอยู่กับคุณสมบัติทางจริยะของทั้งผู้วาดและผู้ดูภาพเป็นสำคัญ นอกเหนือไปจากการถ่ายทอดอย่างมีประสิทธิภาพตามหลักการสอดคล้องกันระหว่างจิตและมือของผู้วาด ทั้งนี้เพราะไม่ว่าภาพเขียนนั้นจะวาดขึ้นโดยจิตรกรผู้ยิ่งใหญ่และมีดวงตาเห็นธรรม แต่ถ้าผู้ดูภาพมีจิตสำนึกเยี่ยงสามัญชนผู้มิได้รับการขัดเกลาจิตใจเหมือนกันกับปัญญาชน เขาก็มิอาจล่วงรู้ถึงรหัสยนัยของภาพเขียนนั้นได้

เงื่อนไขข้อนี้ก็คำรงอยู่ในการรับรู้รสทางสุนทรียะของกวีนิพนธ์จีน บทกวีซึ่งบรรยายฉากธรรมชาติได้อย่างงดงาม คนทั่วไปอาจรับรู้ถึงความไพเราะทางภาษาและจินตนาการถึงภาพพจน์ตามความหมายตรงตามตัวอักษรของบทกวี แต่น้อยคนที่จะเข้าใจถึงแก่นแท้หรือรหัสยนัยของบทกวีนั้นได้ นั่นคือ การรู้ตระหนักว่าความไพเราะ

---

[39] Osvald Sere'n, The Chinese on the Art of Painting, p. 29.

[40] Ibid.



ภาพที่ 16

– ภาพภูเขาและเมฆหมอก โดย หมี่ ยิ่ว เหยิน บุตรชายของ ซู ตง ปอ ผู้ยืนยันว่าการวาดภาพคือการแสดงออกถึงสภาวะจิตที่เข้าถึงสัจจะของผู้วาดหรือการวาดภาพเป็นการบันทึกสภาวะจิตของผู้วาดโดยตรง นอกจากนี้ เมฆหมอกที่สอดแทรกอยู่ตามซอกภูเขาคือ นัยยะของหลักสุญญตาในนิกายเซ็น

ของภาษาและจิตนาการอันบรรเจิดและลึกซึ้งนั้นเกิดจากการได้ประสานกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกันกับฉากธรรมชาติอันงดงาม ดังที่กวีได้บรรยายไว้ รหัสยนัยนี้รับรู้ได้เพียงผู้มีวิญญาณที่คล้ายคลึงกัน

ในแง่นี้ ฟง หยู่ หลาน ได้ให้ความเห็นว่า จิตรกรสื่อนัยของรหัสยนัยนี้ผ่านทางรูปแบบในลักษณะชี้แนะ (suggest) มิใช่การบรรยายอย่างยืดยาว (discourse) และเป็นเนื้อหาที่ต่อเนื่องกันเป็นระบบ (articulation) ดังวาทะของเขาที่ว่า

> การชี้แนะ (suggestiveness) ซึ่งมิใช่การอธิบายด้วยคำพูดอย่างต่อเนื่องกัน (articulateness) คืออุดมคติอันพื้นฐานอันสำคัญยิ่งของศิลปะจีน ไม่ว่าจะเป็นกวีนิพนธ์ ภาพเขียนหรือสิ่งอื่นใด ในบทกวีสิ่งที่กวีมุ่งสื่อสารมิใช่สิ่งที่กล่าวไว้โดยตรงในบทกวีนิพนธ์ แต่คือสิ่งที่มิได้เอ่ยถึง ขนบธรรมเนียมทางอักษรศาสตร์จีนนั้น บทกวีนิพนธ์ที่ดีก็คือ บทกวีนิพนธ์ที่มีคำจำนวนจำกัด แต่ความคิดที่ชี้แนะไว้ไม่จำกัด ดังนั้นผู้อ่านบทกวีจึงอ่านสิ่งที่อยู่ภายนอกบทกวีนิพนธ์และนักอ่านที่ดีจักอ่านสิ่งซึ่งอยู่ระหว่างบรรทัด (What is between the lines)

ในกรณีของภาพธรรมชาติจีนในสมัยราชวงศ์ซ่งนี้ ความหมายของภาพมิได้อยู่ที่สิ่งที่วาดเท่านั้น แต่กลับแสดงเป็นนัยผ่านทางความอ่อนไหว และเฉียบคมอย่างต่อเนื่องของลายเส้นพู่กัน รวมถึงความมืดและความสว่างของรูปแบบที่วาด ซึ่งนัยของภาพได้อยู่พ้นไปจากตัวรูปแบบ[42]

---

[41] Fung Yu-lan, A Short History of Chinese Philosophy, p. 12.

[42] ภาพทิวทัศน์ สื่อความหมายเป็นสัญลักษณ์ก็เช่นเดียวกัน ถือว่าเป็นการชี้แนะมโนทรรศน์หรือความคิดซึ่งมิได้ปรากฏอยู่ในภาพวาด ผู้ดูต้องเข้าใจความหมายของสัญลักษณ์จีนก่อนจึงจะเข้าใจความหมายของภาพทิวทัศน์ในแง่ที่สื่อด้วยระบบสัญลักษณ์ได้