บทที่ 4

ลักษณะการสื่อมโนทรรศน์ทางปรัชญาและศาสนาของภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง

การวิเคราะห์เนื้อหาของภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติจากบันทึกของนักวิจารณ์ศิลปะภาพเขียนจีน อาจกล่าวได้ว่าภาพเขียนประเภทนี้สื่อถึงมโนทรรศน์ทางปรัชญาและศาสนาในสองลักษณะด้วยกันคือ

1. การสื่อด้วยสัญลักษณ์ (symbol)
2. การสื่อด้วยการแสดงออก (expression) [1]

ลักษณะการสื่อด้วยสัญลักษณ์ปรากฏอยู่ในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในระยะต้น ๆ ของสมัยราชวงศ์ซ่ง ซึ่งได้รับอิทธิพลจากลัทธิเต๋าและลัทธิขงจื๊อใหม่ ส่วนลักษณะการสื่อด้วยการแสดงออกปรากฏอยู่ในภาพธรรมชาติในช่วงปลายสมัยราชวงศ์ซ่ง ซึ่งได้รับอิทธิพลจากแนวความคิดของลัทธิขงจื๊อใหม่และนิกายเซ็น สิ่งที่น่าสังเกตคือ ภาพเขียนที่เน้นการสื่อความหมายด้วยระบบสัญลักษณ์มีการสื่อด้วยการแสดงออกควบคู่ไปด้วย แต่ภาพเขียนที่เน้นการแสดงออกนั้นไม่จำเป็นต้องมีระบบสัญลักษณ์ปรากฏอยู่ด้วย ทั้งนี้เพราะศิลปะภาพเขียนในสมัยนี้ให้ความสำคัญแก่ประสบการณ์ทางศิลปะเหนือสิ่งอื่นใด และการแสดงออกคือการเปิดเผยถึงประสบการณ์นี้โดยตรง

4.1 การสื่อด้วยสัญลักษณ์

โรเจอร์ สครูตัน (Roger Scruton) กล่าวถึงระบบสัญลักษณ์ทางศิลปะไว้ว่า

---

[1] ผลสรุปนี้ได้จากการยอมรับของเหล่าจิตรกรและนักวิจารณ์ว่า ภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติจีนสื่อผ่านระบบสัญลักษณ์โดยมีการแจกแจงความหมายไว้อย่างชัดเจน และแสดงออกถึงสภาวะจิตของจิตรกร ซึ่งหลักฐานที่สำคัญคือ หลักการวาดภาพประการที่หนึ่งของ เซี้ย เฮ้อ และวาทะของจิตรกรสำนักอักษรศาสตร์

4.1.1 การมองภาพเชียนโดยภาพรวม

เมื่อเรามองภาพทิวทัศน์ตั้งแต่สมัยราชวงศ์ถังถึงสมัยราชวงศ์ซ่ง โดยภาพรวมกล่าวคือ องค์ประกอบทั้งหมดของภาพจะมีความสัมพันธ์เป็นเนื้อหาเดียวกันหมด และแต่ละองค์ประกอบถือว่าเป็นองค์ประกอบที่ทำให้ความหมายของภาพสมบูรณ์ขึ้นได้ พบว่าภาพทิวทัศน์เหล่านี้แสดงถึงความคิดเกี่ยวกับจักรวาลวิทยาของจีน ซึ่งมีบ่อเกิดความคิดมาจากคัมภีร์อี้จิง ซึ่งจะเห็นได้จากวาทะของจิตรกรนาม วัง เว่ย[4] (เกิดในราว ค.ศ. 415) ที่ว่า "ภาพทิวทัศน์ควรสอดคล้องกับคัมภีร์อี้จิง"[5] นอกจากนี้ท่านยังให้ข้อสังเกตเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างภาพทิวทัศน์กับคัมภีร์อี้จิงไว้ว่าจากการอ่านตำรา มนุษย์ถูกจำกัดมิให้สามารถเห็นภาพทั้งหมดได้ แต่ด้วยวิถีของปลายพู่กันอันละเอียดอ่อน ศิลปินสามารถวาดภาพจักรวาลทั้งหมดได้

การมองภาพทิวทัศน์โดยภาพรวม ภาพทิวทัศน์จะสื่อความหมายในลักษณะคล้ายคลึงกันกับการบรรยาย (descriptive) ทางภาษาซึ่งมีความหมายว่าเป็นการอธิบายหรือพรรณนาให้ผู้ฟังหรือผู้อ่านเกิดจินตภาพ เช่นการบรรยายถึงฉากภูมิ-ประเทศที่สวยงาม ฯลฯ แต่ในภาพเชียนน่าจะหมายถึงการวาดภาพจินตภาพที่ถูกพรรณนาหรือการบรรยายนั้นขึ้นมาเป็นรูปธรรมที่สัมผัสได้ด้วยเหตุนี้เองจึงกล่าวได้ว่าภาพทิวทัศน์จีนอยู่ในฐานะที่เป็นภาษาทางปรัชญาที่สื่อออกมาให้เห็นได้ด้วยสายตา[6] (The visual term of Chinese philosophy) กล่าวคือผู้ดูสามารถรับรู้และเข้าใจมโนทรรศน์ทางปรัชญาได้อย่างชัดเจนโดยไม่ต้องสร้างจินตภาพขึ้นอีกครั้งหนึ่งเหมือนกับการบรรยายด้วยภาษา ซึ่งผู้ฟังต้องสร้างภาพขึ้นอีกครั้งหนึ่งหลังจากการฟังคำบรรยายนั้นแล้ว

จินตภาพทางจักรวาลวิทยาในภาพทิวทัศน์จีนนั้นมุ่งเปิดเผยถึงสัจจะสูงสุดนั่นคือ เต๋าหรือกฎเกณฑ์ทางจักรวาลวิทยาซึ่งลัทธิขงจื๊อใหม่เรียกว่า หลี่หรือหลัก

---

[4]"วังเว่ย" ในที่นี้เป็นจิตรกรคนละคนกับจิตรกร "วังเว่ย" ในสมัยราชวงศ์ถัง

[5]Mai Mai Tzu, The Way of Chinese Painting, p. 39.

[6]Yashichi Awakawa, Zen Painting, tr. John Bester (New York: University of California, 1967), p. 22.

ภาพที่ 9

– ภาพทิวทัศน์โดย กัว สี เป็นตัวอย่างที่ดีในการสื่อความหมายทางจักรวาลวิทยา ในเรื่องการประสานกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกันของหยางและหยิน ความเข้มของหมึกแทนหยิน ส่วนความสว่างของหมึกแทนหยาง ภูเขาที่หนักแน่นมั่นคงแทนหยาง ส่วนน้ำแทนหยิน สีหมึกที่เข้มและจางพร้อมกับการป้ายปัดพู่กันอย่างอ่อนไหวและประณีตทำให้ภาพแลดูราวกับว่ากำลังเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงอยู่จริง อันสอดคล้องกับหลักการสร้างสรรค์อย่างเป็นพลวัตของจักรวาลซึ่งมีบ่อเกิดมาจากเต๋า

4.1.2 การมองภาพเขียนโดยพิจารณาเฉพาะสัญลักษณ์ใดสัญลักษณ์หนึ่ง

เมื่อเรามองภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติ[7] ของจีนเราจะพบว่าภาพของธรรมชาติแต่ละสิ่งเป็นสัญลักษณ์แทนความคิดต่าง ๆ และความคิดต่าง ๆ เหล่านั้นมิได้สัมพันธ์เป็นเนื้อหาเดียวกัน เหมือนกับเมื่อเรามองภาพเขียนโดยภาพรวม ในแง่นี้สัญลักษณ์แต่ละสัญลักษณ์มุ่งเสนอแนะอุดมคติทางศาสนา[8] และปรัชญารวมถึงอุดมคติเกี่ยวกับชีวิตโดยทั่ว ๆ ไป

ไม่ว่าสัญลักษณ์แต่ละสัญลักษณ์จะแทนความคิดอะไรก็ตาม ล้วนต้องเป็นตัวแทนฝ่ายของหยางหรือหยินอย่างใดอย่างหนึ่ง[9] นี่ย่อมแสดงให้เห็นว่าสัญลักษณ์ในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ถังถึงราชวงศ์ซ่ง ถึงแม้จะมุ่งถึงความคิดมากมาย แต่ล้วนมีพื้นฐานบนความคิดเรื่องหยินและหยาง ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น แม้กระนั้นระบบสัญลักษณ์ในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติของจีนก็มีข้อจำกัด คือ มีความหมายที่กำกวม ทั้งนี้เพราะสัญลักษณ์แต่ละสัญลักษณ์สามารถบ่งถึงความคิดได้หลายความคิด ทำให้แต่ละสัญลักษณ์มีความหมายไม่รัดกุมแน่นอน ดัง ฟิลลิป รอว์สัน (Philip Rawson) สรุปถึงภาษาสัญลักษณ์ในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติของจีนไว้ว่า

---

[7] ระบบสัญลักษณ์มีปรากฏในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติของจีน แต่การมองภาพซึ่งสื่อความหมายด้วยระบบสัญลักษณ์ โดยภาพรวมแล้วให้ความหมายทางจักรวาลวิทยาด้วยนั้นมีปรากฏเฉพาะในภาพทิวทัศน์เท่านั้น

[8] ความคิดทางศาสนาที่มีปรากฏในภาพทิวทัศน์จีนระยะต้น ๆ คือสมัยราชวงศ์ถังถึงต้นราชวงศ์ซ่งนั้น มีความปรารถนาอันเร้นลับซ่อนเร้นอยู่ นั่นคือความปรารถนาที่จะมีอายุยืนนานเป็นอมตะ อันเป็นอุดมคติของลัทธิเต๋าใหม่ ซึ่งในแง่นี้เองที่ทำให้ภาพทิวทัศน์จีนระยะเริ่มแรกเกี่ยวข้องกับเวทมนต์และไสยศาสตร์ของศาสนาเต๋า

[9] Mai Mai Tzu, The Way of Chinese Painting, p. 101

ภาษาสัญลักษณ์คือ สิ่งที่ลึกซึ้งที่สุดในศิลปะภาพเขียนจีน ไม่มีใครสามารถเข้าใจความหมายของภาพเขียนจีนโดยปราศจากการรู้กฎเกณฑ์ทางสัญลักษณ์ของจีนเสียก่อน ความหมายของภาษาสัญลักษณ์มิใช่ความหมายที่เรียบง่ายเป็นธรรมดา ภาพเขียนจีนเกี่ยวเนื่องด้วยความคิดมากมายในขณะเดียวกันทั้งนี้มิได้หมายความว่า ภาษาสัญลักษณ์ในภาพเขียนจีนมีความหมายไม่แน่นอน แท้ที่จริงแล้วระบบสัญลักษณ์ในภาพเขียนจีนสื่อความหมายโดยยอมประโยคเดียวหรือวลีเดียว ซึ่งเป็นอุปมาอุปไมยที่ซับซ้อน และนำไปสู่ความเข้าใจที่ดีขึ้น ถ้าหากนำมาเชื่อมโยงกับความหมายของกวีนิพนธ์ในภาพเขียนจีน โดยชี้ถึงนัยของสัญลักษณ์ไปพร้อม ๆ กัน[10]

---

[10]Philip Rawson, Introducting Oriental Art (London: University of Durham, 1973), p. 17.

สัญลักษณ์ในภาพเขียนจีนสื่อความหมายในลักษณะที่เป็นประโยคเดียวหรือวลีเดียว ในที่นี้หมายถึง สัญลักษณ์แต่ละสัญลักษณ์แทนมโนทรรศน์บางอย่างซึ่งอาจเป็นวลีหรือประโยค เช่น นกแทนอิสรภาพ ต้นไม้แผดแทนนักปราชญ์ชราผู้มีคุณธรรม และเป็ดคู่แสดงถึงการมีความสุขในชีวิตสมรส อันเป็นมโนทรรศน์ทางปรัชญาและทางความเชื่อโดยทั่ว ๆ ไปของจีน แต่เนื่องจากสัญลักษณ์ส่วนใหญ่อาจบ่งถึงมโนทรรศน์หลายมโนทรรศน์ในขณะเดียวกัน ฉะนั้น ผู้ดูภาพจะเข้าใจนัยของสัญลักษณ์ในภาพเขียนได้ดีขึ้น ด้วยการอ่านกวีนิพนธ์ ซึ่งมักเขียนไว้ด้านขวาหรือด้านซ้ายของภาพประกอบกัน นอกเหนือไปจากการรู้กฎเกณฑ์ของสัญลักษณ์จีนจากตำราสัญลักษณ์จีน ทั้งนี้เพราะกวีนิพนธ์ในภาพเป็นสิ่งที่อธิบายถึงความหมายของภาพและแรงบันดาลใจของจิตรกรในการสร้างสรรค์ภาพ

อย่างไรก็ตาม ระบบสัญลักษณ์ในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติของจีน อาจแจกแจงได้ดังต่อไปนี้[11]

ภูเขา เป็นสัญลักษณ์ฝ่ายหยาง และแทนหนึ่งในจำนวนธาตุทั้ง 5[12] อันประกอบกันขึ้นเป็นสรรพสิ่งในจักรวาล คือธาตุไฟ รวมทั้งแทนสิ่งที่อยู่ในขอบเขตของธาตุไฟด้วย อันได้แก่ พระอาทิตย์ ความร้อน อำนาจ จิตวิญญาณ และแสดงถึงความมั่นคงและหนักแน่น[13] ซึ่งเป็นคุณสมบัติสำหรับผู้ปกครองในอุดมคติที่ดีและฉลาด ช่องว่างระหว่างเทือกเขา แทนมโนทรรศน์เรื่องความว่าง (the void) ของลัทธิเต๋าและมโนทรรศน์เรื่องสุญญตาในนิกายเซ็น รวมทั้งหมอกที่สอดแทรกตามหุบเขาแสดงถึงหลักอนัตตาในศาสนาพุทธ[14] นอกจากนี้ยอดแหลมของภูเขาเป็นนัยถึงไทฉี[15] ซึ่งเป็นความจริงสูงสุดของจักรวาลตามคัมภีร์อี้จิง

---

[11]สัญลักษณ์ที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้ แปลและเรียบเรียงจาก

- C.A.S. William, Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives.

- J.C. Cooper, Taoism: The Way of the Mystic, pp. 107-122.

- Judith and Arthur Hart Burling, Chinese Art, pp. 336-359.

- Mai Mai Tzu, The Way of Chinese Painting, pp. 86-120.

- Phillip Rawson, Introducting Oriental Art, pp. 6-16.

[12]ธาตุทั้งห้าได้แก่ ดิน น้ำ ไฟ ไม้ โลหะ

[13]Mai Mai Tzu, The Way of Chinese Painting, p. 100.

[14]Rene' Grousset, Chinese Art and Painting, p. 250.

[15]Mai Mai Tzu, The Way of Chinese Painting, p. 100.

น้ำ เป็นสัญลักษณ์ฝ่ายหยิน แสดงถึงความไม่มีกิเลส และเนื่องด้วยน้ำอยู่ในที่ต่ำ จึงเปรียบเสมือนตัวแทนของความถ่อมตน ทำนองเดียวกัน "ความดีสูงสุด (highest adeptness) เปรียบเสมือนน้ำ ความดีของน้ำนำคุณประโยชน์ให้แก่ทุกสิ่ง แต่มิได้แย่งชิงสิ่งใด"[16]

ภูเขา ในภาษาจีนเรียกว่า "ซัน" (shan) น้ำ ภาษาจีนเรียกว่า "สุ่ย" (shui) นำมารวมกันอ่านว่า "ซันสุ่ย" ซึ่งกลายเป็นศัพท์เฉพาะที่ใช้เรียกภาพทิวทัศน์จีน อาจกล่าวได้ว่า ภาพทิวทัศน์เป็นสัญลักษณ์ถึงหยางและหยิน และเป็นสิ่งเคารพบูชาแห่งสวรรค์และดิน นอกจากนี้ยังใช้ประกอบพิธีกรรมเพื่อเคารพสรรพสิ่งที่มีความกลมกลืนของสวรรค์และดินปรากฏอยู่ ซึ่งถือว่าเป็นอำนาจแห่งสวรรค์ ในรวมบทสนทนาของจื๊อ (The Analects)มีการกล่าวถึงคุณสมบัติของมนุษย์ที่เกี่ยวพันกับสัญลักษณ์ของสวรรค์และดินได้ว่า "คนฉลาดยินดีในแม่น้ำ คนดียินดีในภูเขา เพราะคนฉลาดเคลื่อนไหว แต่คนดีอยู่นิ่ง คนฉลาดมีความสุข แต่คนดีมีความมั่นคง"[17]

หิน หินซึ่งมีรูปทรงเล็กกว่าภูเขา แสดงถึงคุณสมบัติความน่าไว้วางใจและความหนักแน่น ถ้าต้นไผ่และต้นบ๊วยอยู่เคียงคู่กัน เป็นสัญลักษณ์ถึงมิตรภาพนิรันดร์ ในทำนองเดียวกัน ถ้าต้นสน ต้นไผ่และต้นบ๊วยปรากฏในภาพเดียวกัน เรียกว่า สามสหายแห่งฤดูหนาว แสดงถึงความกลมกลืนระหว่าง พระพุทธเจ้า (ต้นไผ่) ขงจื๊อ (ต้นสน) และเหล่าจื๊อ (ต้นบ๊วย)[18] นอกจากนี้ต้นไม้เหล่านี้ยังแสดงสัญลักษณ์ดังต่อไปนี้

ต้นสน - เป็นสัญลักษณ์ฝ่ายหยาง แสดงถึงความเข้มแข็งและความอดทน

ต้นหลิว - เป็นสัญลักษณ์ของพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร รวมทั้งยังเป็น

---

[16]Tao Te Ching chapter 8, Chen Ku Ying, Lao Tzu: Text Notes and Comments, tr. Roger T. Ames (San Francisco: Chinese Material Center, Inc., 1977.), p. 79.

[17]Mai Mai Tzu, The Way of Chinese Painting, p. 100.

[18]Judith and Arthur Hart Burling, Chinese Art, p. 351.

ตัวอย่างที่แสดงถึงความเข้มแข็งในความอ่อน เพราะเมื่อลมผ่านต้นหลิวจะโอนเอนสู่ไปตามลม แต่ว่ารากและลำต้นนั้นกลับยืนหยัดมั่นคง ไม่คลอนแคลนไปตามลม

ต้นไผ่ - เป็นสัญลักษณ์ทั้งฝ่ายหยางและหยิน หมายถึงสุภาพชนผู้ซื่อตรง มีคุณธรรมสูงส่ง ด้วยเหตุที่เอนเอียงไปตามลม แต่ไม่เคยหักโค่นลง นับเป็นตัวอย่างของความยืนยงหรือความมีอายุยืนนาน ซึ่งเป็นอุดมคติของลัทธิเต๋าใหม่ และยังเป็นตัวอย่างของลัจจะ และเมื่อพิจารณารวมกันกับเทคนิคและสไตล์การวาดจากปลายพู่กันที่อ่อนไหวและเฉียบคม จะสะท้อนถึงจิตวิญญาณของมนุษย์ หากกล่าวโดยภาพรวมแล้วถือว่าต้นไผ่เป็นสัญลักษณ์แทนสุภาพชนผู้มีคุณสมบัติครบถ้วนบริบูรณ์

ต้นบ๊วย - ดอกบ๊วยบานในฤดูหนาว จึงกลายเป็นสัญลักษณ์แทนความสมบูรณ์ของฤดูหนาว และยังแทนความอาวุโสที่น่าเคารพ นอกจากนี้ ลำต้นและกิ่งตะปุ่มตะป่ำของต้นบ๊วย ได้รับการยกย่องว่าแสดงถึงคุณลักษณะของนักปราชญ์เต๋า

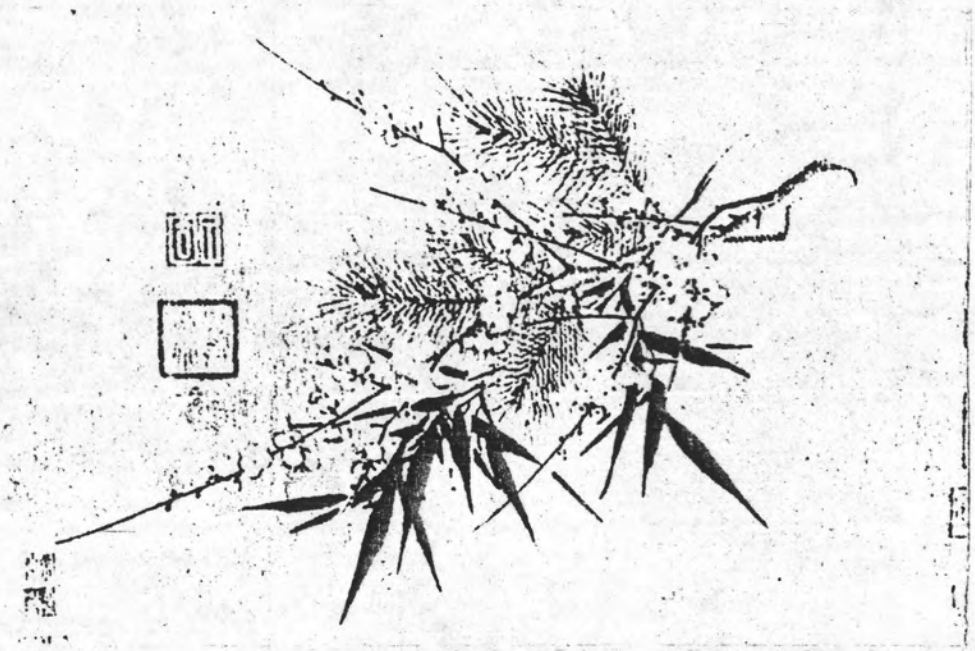
ต้นไม้แฝด - เป็นสัญลักษณ์ของนักปราชญ์ราผู้มีคุณธรรม

นอกจากภาพทิวทัศน์ จิตรกรในสมัยราชวงศ์ซ่ง เช่น จิตรกรในราชสำนักของกษัตริย์ฮุย จง พวกจิตรกรสุภาพชน (gentlemen painter) หรือที่เรียกว่าจิตรกรสำนักอักษรศาสตร์ มักนิยมวาดภาพ ดอกไม้คู่กับนก หรือสัตว์ ฯ ซึ่งภาพธรรมชาติเหล่านี้ต่างก็เป็นสัญลักษณ์แทนความคิดบางอย่าง และที่สำคัญคือภาพเหล่านี้แสดงถึงอิทธิพลของลัทธิขงจื๊อใหม่ และนิกายเซ็นมากกว่าลัทธิเต๋า สิ่งที่นิยมวาดในภาพเหล่านี้ ได้แก่ ดอกไม้ ลัทธิขงจื๊อถือว่า กล้วยไม้ป่า ต้นไผ่ ดอกบ๊วยและดอกเบญจมาศ รวมเรียกว่า "สุภาพชนทั้งสี่" (four gentlemen) ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของคุณสมบัติมากมายของสุภาพชน[19] ในอุดมคติของลัทธิขงจื๊อ

ดอกไม้ส่วนใหญ่อยู่ฝ่ายหยิน มีเพียงไม่กี่ชนิดที่อยู่ฝ่ายหยาง ดอกไม้ที่นิยมวาดในหมู่จิตรกร ได้แก่

---

[19] คำว่าสุภาพชนเป็นศัพท์ของลัทธิขงจื๊อ หมายถึง ผู้บรรลุถึงคุณสมบัติของปราชญ์ อันได้แก่ ความเมตตากรุณา ความซื่อตรง ความน่าเคารพนับถือ ปัญญา และความจริงใจ



ภาพที่ 10

- ตัวอย่างภาพที่สื่อด้วยสัญลักษณ์ของสำนัก เหวิน เหยิน ฮั่ว คือ ภาพ 3 สหายในฤดูหนาว อันได้แก่ สน, ไผ่ และดอกบ๊วย แสดงถึงความกลมกลืนระหว่างพระพุทธเจ้า (ไผ่) ขงจื๊อ (สน) และเหล่าจื๊อ (บ๊วย) ภาพโดย เจ้า เมิง เจี้ยน (ค.ศ.1199-1295)

ดอกกล้วยไม้ - เป็นสัญลักษณ์แทนความถ่อมตนและแทนธรรมชาติที่สันโดษ นอกจากนี้ ลัทธิขงจื๊อถือว่า กล้วยไม้ป่าเป็นสัญลักษณ์แทนสุภาพชนผู้ทรงคุณธรรม superior man) ดังวาทะของ ขงจื๊อ ความว่า

> การแยกความแตกต่างระหว่างกล้วยไม้และหุ้นหญ้า ซึ่งอยู่ล้อมรอบกล้วยไม้นั้น เป็นเรื่องไม่งายนัก เราต้องพิจารณาอย่างรอบคอบ ในทำนองเดียวกันสุภาพชนคล้ายคลึงกับคนสามัญทั่วไปทางปรากฏการณ์ หากผู้ใดต้องการรู้จักเขาต้องหาคุณธรรมซึ่งซ่อนเร้นในตัวเขาให้พบ[20]

ดอกบัว - เป็นสัญลักษณ์ของความบริสุทธิ์ การสำเร็จมรรคผล หรือการตรัสรู้ในพุทธศาสนารากของดอกบัวเป็นสัญลักษณ์ของความอดทน ลำต้นเป็นสายใยแห่งชีวิต ขณะที่ดอกเป็นสัญลักษณ์แทนการตระหนักในแสงสว่างแห่งการตรัสรู้[21]

ดอกบ๊วย - เป็นสัญลักษณ์ของความกล้าหาญและความหวัง ทั้งนี้เพราะเป็นดอกไม้ชนิดแรกที่กล้าเผชิญกับหิมะในฤดูหนาว

ดอกโบตั๋น - เป็นสัญลักษณ์ของความมั่งคั่งสมบูรณ์และความโชคดี

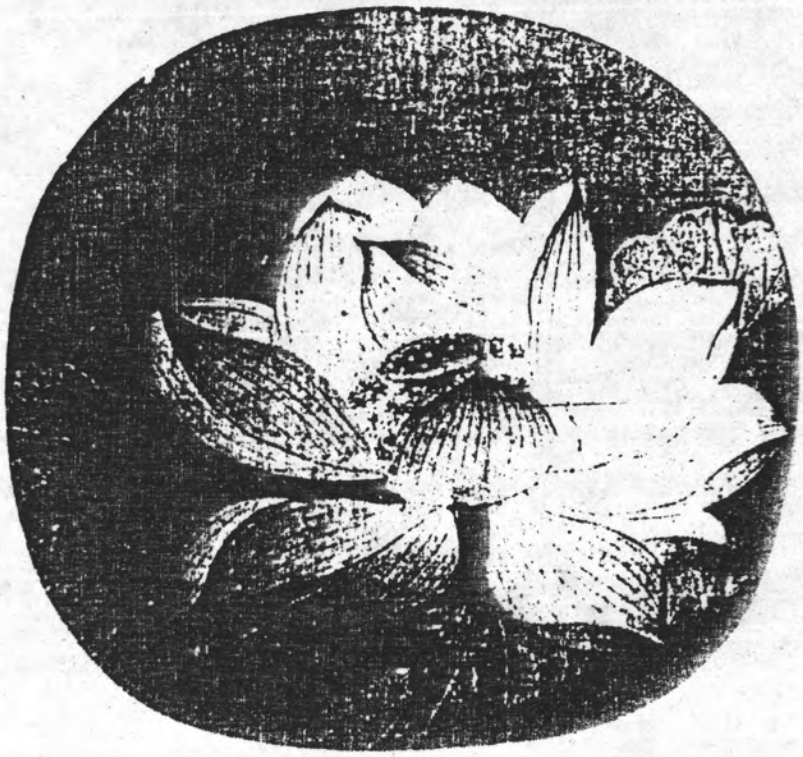
ดอกเบญจมาศ - เป็นสัญลักษณ์ของความพึงพอใจ ความยินดีและความร่าเริง

นอกจากนี้ดอกไม้ยังเป็นสัญลักษณ์แทนความคิดทางปรัชญาที่สำคัญคือความคิดเรื่องวัฏจักรของชีวิต ความตายและการเกิดใหม่ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความไม่ถาวรและไม่ยั่งยืนของสรรพสิ่งทั้งหลายในโลกนี้ รูปลักษณ์ของดอกไม้แต่ละชนิดยังแสดงถึงนัยของเต๋า เช่น กิ่งที่แตกแขนงออกไปมากมาย ล้วนเกิดจากรากเดียวกันนั้น มีนัยถึงศักยภาพที่มีบ่อเกิดมาจากเต๋าเช่นเดียวกัน ซึ่งแฝงเร้นอยู่ในเมล็ด ต้น และกิ่ง ฯ อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ดอกไม้และต้นไม้ในภาพเขียนจีน เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นอมตะ รวมทั้งแสดงถึงแง่มุมทั้งหมดของชีวิตและความตายในทรรศนะทางปรัชญาและศาสนาของจีน

---

[20] Ibid.

[21] J.C. Cooper, Taoism: The Way of the Mystic, p. 111.



ภาพที่ 11

- ภาพดอกบัว, เป็นสัญลักษณ์ของความบริสุทธิ์ เพราะดอกบัว โผล่จากน้ำโคลนโดยปราศจากมลทิน รวมทั้งเป็นสัญลักษณ์ ของการตรัสรู้อีกด้วย.

สัตว์ ค้างคาว – เป็นสัญลักษณ์ของความสุข

สิงโต – เป็นสัญลักษณ์ของปัญญาชน

ปลา – เป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์

เป็ด – ถ้าวาดคู่กับดอกบัว เป็นสัญลักษณ์ของความซื่อตรงในชีวิตสมรส

ผีเสื้อ – เป็นสัญลักษณ์ของความยินดีและความสุขในชีวิตสมรส

ค้างคาวห้าตัว – เป็นสัญลักษณ์ของชีวิตอันยืนยาว

ห่านป่า – เป็นสัญลักษณ์ของความรัก ความมั่นคง และแรงบันดาลใจทางความคิด

นก – เป็นสัญลักษณ์ของความสงบ ความว่างซึ่งชาวจีนสมัยก่อนเชื่อว่าก่อให้เกิดชีวิตที่ยาวนานเป็นอมตะอยู่เหนือธรรมชาติ นอกจากนี้นกบินยังเป็นสัญลักษณ์ของอิสรภาพ

นกและดอกไม้เมื่อปรากฏคู่กันในภาพเขียนจีนมีความหมายดังต่อไปนี้

ดอกเบญจมาศคู่กับไก่ป่า เป็นสัญลักษณ์ของ ความโชคดีและความก้าวหน้าในการรับราชการ

ดอกโบตั๋นคู่กับหงส์ เป็นสัญลักษณ์ของความมั่งคั่งสมบูรณ์

นกกระสาและต้นสน เป็นสัญลักษณ์ของการมีชีวิตยาวนานเป็นอมตะ

แต่ความหมายทางสัญลักษณ์ในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติสมัยราชวงศ์ซ่งทั้งหมดที่กล่าวมานี้ เป็นเครื่องแสดงถึงจุดประสงค์อันสำคัญยิ่ง ของการวาดภาพประเภทนี้ คือ การแสดงออกถึงสภาวะจิตที่ดื่มด่ำในประสบการณ์การเข้าถึงสัจจะของจิตรกรผู้วาด เนื้อหาที่จะกล่าวต่อไปนี้จะเป็นการวิเคราะห์ทฤษฎีการแสดงออกในภาพเขียนประเภทนี้ของสมัยราชวงศ์ซ่งเชิงปรัชญา

4.2 <u>การสื่อด้วยการแสดงออก</u>

การสื่อที่สำคัญที่สุดของภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งโดยส่วนใหญ่ คือ การสื่อด้วยการแสดงออก ไม่ว่าภาพเขียนจะสื่อด้วยระบบสัญลักษณ์หรือไม่ก็ตาม ต้องมีคุณลักษณะของการแสดงออกปรากฏอยู่ด้วย มิฉะนั้นถือว่าภาพวาดนั้นปราศจากคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์

ภาพที่ 12

- ภาพเป็ดคู่ เป็นสัญลักษณ์ถึงความสุขในชีวิตสมรส ซึ่งเป็นทรรศนะเกี่ยวกับวิถีชีวิตโดยทั่ว ๆ ไปของชาวจีน เป็นภาพที่วาดขึ้นในสมัยราชวงศ์ซ่ง โดยศิลปินนิรนาม.

การแสดงออกในศิลปะภาพเขียน ซึ่งหมายถึงกระบวนการหรือการกระทำที่ทำให้ความประทับใจ อารมณ์ ญาณหยั่งรู้ทางอัชฌัตติกญาณและความคิดของศิลปินปรากฏเป็นที่รับรู้ได้อย่างชัดเจน ทฤษฎีการแสดงออกของศิลปะ เป็นเรื่องเกี่ยวกับความรู้สึกและประสบการณ์ของศิลปิน ซึ่งแสดงออกมาจากวิญญาณของศิลปินโดยตรง คุณค่าของการแสดงออกขึ้นอยู่กับความใหม่และความเป็นปัจเจกภาพของจิตวิญญาณ ศิลปะจึงกลายเป็นการบันทึกสิ่งที่ศิลปินรู้สึก[22] กล่าวคือ ศิลปะมิใช่การแสดงเพียงแค่ข้อเท็จจริงของสิ่งนั้น สิ่งนี้ในโลกและในประสบการณ์ของมนุษย์ว่าคืออะไร แต่เป็นการแสดงออกในลักษณะที่ว่า ศิลปินแต่ละคนรู้สึกเกี่ยวกับข้อเท็จจริงและประสบการณ์อย่างไรและความรู้สึกที่แสดงออกมาในงานศิลปะนั้นต้องสามารถแลเห็นได้[23]

การแสดงออกในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซึ่งนั้นไม่ต่างกับการนิยามการแสดงออกของศิลปะที่กล่าวมาข้างต้นนี้ แต่มีลักษณะสำคัญเพิ่มขึ้นตรงที่จิตรกรและนักวิจารณ์ภาพเขียนในสมัยนั้นอ้างว่า ประสบการณ์ทางศิลปะของจิตรกรภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยนั้น โดยส่วนมากแล้วเป็นสิ่งเดียวกันกับประสบการณ์เชิงศาสนา หรือประสบการณ์เชิงภววิทยา ประสบการณ์ทางศิลปะหรือประสบการณ์ทางสุนทรียะของจิตรกรภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยนี้ คือประสบการณ์การเกิดญาณหยั่งรู้ทางอัชฌัตติกญาณในการเข้าถึงสัจจะ อันหมายถึงสภาวะที่ผู้วาด (self) รู้สึกถึงความประสานกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันอย่างไม่อาจแยกออกจากกันได้ระหว่างสภาวะจิตของเขากับสิ่งแวดล้อมที่เขามีความสัมพันธ์ด้วยในขณะวาดภาพ

---

[22] Dogobert D. Runes, Dictionary of Philosophy (Totowa, New Jersey: Little Field, Adam & Co., 1962), p. 105.

[23] Melvin Roder and Betram Jessop, Art and Human Value (New Jersey: Prentice Hall, 1976), p. 144.

ภาพที่ 13

– ภาพพระเซ็นตัดต้นไผ่ โดย เหลี่ยง ซ่าย แสดงให้เห็นถึงการใช้ชีวิตอย่างเรียบง่ายของพระเซ็นและลายเส้นพู่กันที่ตวัดอย่างรวดเร็วและเฉียบคม คือการแสดงออกถึงประสบการณ์การเข้าถึงสัจจะแบบเซ็น ที่ผู้วาดได้หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวกันกับสิ่งที่ถูกวาด นอกจากนี้ช่องว่างทางด้านขวาของภาพยังแสดงนัยเรื่องอภาวะ หรือสัจจะตามความหมายของเซ็นอีกด้วย

สภาวะความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างผู้วาดและวัตถุแวดล้อมนี้ เบริสลีย์ มอนโรว์ อธิบายว่าคือประสบการณ์ของความปิติสุขและความใกล้ชิดกับสิ่งอื่นเพิ่มขึ้น[24] ซึ่งเป็นประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับความเร้นลับในทางศาสนาที่จิตรกรจีนได้หยั่งเห็นเหมือนกัน สภาวะดังกล่าวเป็นสภาวะที่เกิดขึ้นเอง เมื่อจิตรกรได้เข้าถึงความงามที่สมบูรณ์แบบ (ซึ่งตามทรรศนะของศิลปะจีนหมายถึงความงามอันเกิดจากความงามทางจิตใจ คือการรู้ตระหนักถึงตนเอง และความงามทางปรากฏการณ์ภายนอก ประสานกลมกลืนกันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน) มิใช่เป็นกฎตายตัวที่จิตรกรต้องกระทำตาม แต่เป็นขั้นหรือสภาวะสูงสุดที่จิตรกรจะไปถึงได้ด้วยการวาดภาพ นัยดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นถึงวิญญาณของการแสวงหาความสงบสุขและสันติ อันหลีกพ้นไปจากโลกนี้ของชาวจีน ซึ่งเป็นเรื่องของทรรศนะหรือความเชื่อที่ได้รับการปลูกฝังมาโดยได้รับอิทธิพลที่สำคัญจากปรัชญาเต๋าในอดีตกาล

การดื่มด่ำถึงความเป็นเอกภาพนี้ได้ถูกบันทึกไว้เป็นรูปธรรมทางศิลปะด้วยหมึกและพู่กันลงในกระดาษและไหม ตามแรงบันดาลใจของเขาอย่างรวดเร็ว และเป็นเสรีก่อนที่สภาวะนั้นจะดับสูญไป ความใหม่สดและความเป็นปัจเจกภาพนี้ คือคุณค่าที่แท้จริงของภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติจีน ดังนั้น การวาดภาพประเภทนี้จึงไม่ต่างอะไรกับการบันทึกความรู้สึกของจิตรกรขณะเข้าถึงสัจธรรม

ในหัวข้อนี้จะยังไม่พิจารณาว่าภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งแสดงออกถึงเนื้อหาใดบ้างโดยละเอียด แต่จะมุ่งพิจารณาเกี่ยวกับวิธีการแสดงออกของภาพเขียนประเภทนี้ก่อน กล่าวคือ จิตรกรแสดงออกถึงความรู้สึกที่ได้เข้าถึงสัจจะอย่างไร

วิวัฒนาการของภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งในประเด็นของการแสดงออกของภาพประเภทนี้ ดูเหมือนจะพัฒนาไปในทิศทางที่ภาพทิวทัศน์และ

---

[24] Bearsley Monroe, Philosophical Thinking: Art Introduction (New York: Hartcourt, Brace & World, Inc., 1965), p. 301.

ภาพธรรมชาติในสมัยนั้นมีเสรีมากยิ่งขึ้น กระทั่งได้แสดงออกอย่างถึงที่สุดในระยะปลายราชวงศ์ซ่งใต้ ด้วยอิทธิพลของศิลปะเซ็น

การแสดงออกในภาพทิวทัศน์ในสมัยราชวงศ์ซ่งเหนือ ถูกจำกัดด้วยจุดประสงค์ของการ สื่อมโนทรรศน์เรื่องจักรวาลวิทยา อันได้แก่ความเชื่อที่ว่าจักรวาลมีลักษณะเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลง อย่างเป็นพลวัต (dynamic) และภายใต้กระบวนการเคลื่อนไหวคือนัยของเต๋าเชิงอภิปรัชญา การวาดฉากภูมิประเทศด้วยลายเส้นพู่กันที่ประณีตงดงาม อ่อนช้อยและมีพลัง คือข้อจำกัดที่ทำให้จิตรกรไม่สามารถแสดงออกถึงจิตวิญญาณภายในหรือสัจภาวะได้อย่างเต็มที่ ทั้งนี้เพราะการเสนอมโนทรรศน์เรื่องจักรวาลวิทยานั้น จิตรกรต้องคำนึงถึงหลักเกณฑ์การวาดอย่างประณีตรายละเอียดของภาพมีมาก การจัดองค์ประกอบของภาพให้ได้สัดส่วนเป็นสิ่งสำคัญในการสื่อให้ได้ประสิทธิผล ซึ่งต้องใช้ความชำนาญในเรื่องแสงและเงา รวมถึงความเชี่ยวชาญในการใช้พู่กันอย่างสูง

ข้อจำกัดเหล่านี้ลดบทบาทไปมาก เมื่อแนวความคิดปรัชญา ซึ่งเป็นตัวกำหนดแนวทางของศิลปะภาพเขียน เปลี่ยนมาสนใจแสดงออกถึงสัจจะภายในจิตของจิตรกรโดยตรง เนื้อหาของภาพลดความสำคัญลง สำนักภาพเขียนที่ริเริ่มการวาดภาพในลักษณะนี้ คือสำนักอักษรศาสตร์ หรือที่กล่าวขานกันว่า ศิลปินสุภาพชนในสมัยราชวงศ์ซ่งเหนือตอนปลาย สำนักนี้มีบทบาทในการเปลี่ยนแนวการวาดภาพจากเดิมอันเต็มไปด้วยรายละเอียดและเนื้อหา เนื้อหาสู่แนวทางใหม่ด้วยแรงบันดาลใจจากความคิดของลัทธิชงจื่อใหม่และนิกายเซ็น ซึ่งผสมผสานเข้ากันกับแรงบันดาลใจของลัทธิเต๋าที่มีอยู่เดิมในภาพเขียนจีน จิตรกรเปลี่ยนจากนิยมวาดทิวทัศน์มานิยมวาดภาพธรรมชาติแทน ระยะนี้ศิลปินไม่พิถีพิถันในการเลือกสิ่งที่วาด (subject) มากนัก โดยส่วนมากมักวาดเพียง 2-3 สิ่ง เช่น ต้นไม้ ดอกบ๊วย นกและแมลง ฯ ถ้าเป็นภาพทิวทัศน์ก็จะลดทอนรายละเอียดลงมาก เหลือเพียงเฉพาะลายเส้นโครงสร้างเท่านั้น เช่น ภาพทิวทัศน์ของหมี่ เฟย ทั้งนี้เพราะศิลปะในช่วงนี้ละเลยด้านเนื้อหาเปลี่ยนมาสนใจเน้นรูปแบบของสิ่งที่วาด ด้วยการเน้นความเร็วของพู่กันแทน โดยตอกย้ำถึงความมีพลัง ความเฉียบคม เด็ดขาด ซึ่งหลั่งไหลออกมาจากจิตวิญญาณของจิตรกรโดยตรงอย่างเป็นไปเองและอย่างฉับพลันทันใด

ความเด็ดเดี่ยวและความใหม่สด (freshness) ของการวาดภาพในลักษณะนี้มีแนวโน้มให้ภาพเรียบง่ายและไม่ซับซ้อนและช่วยให้ช่องว่างในภาพทวีความสำคัญเพิ่มขึ้น จนได้รับการตีความจากนักวิจารณ์ศิลปะไปต่าง ๆ นานากลายเป็นเอกลักษณ์ของภาพเขียนจีนประเภทนี้จนถึงทุกวันนี้ เมื่อรายละเอียดของภาพลดน้อยลง กฎเกณฑ์ทางเทคนิคอันเป็นข้อจำกัดมิให้จิตรกรมีอิสระในการแสดงออกถึงความรู้สึกได้อย่างเต็มที่ก็ลดน้อยลงตามไปด้วย

ภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง แสดงออกอย่างเสรีเต็มที่ ในสมัยราชวงศ์ซ่งใต้ เมื่อปรัชญาเซ็นเป็นที่แพร่หลายโดยทั่วไป และมีอิทธิพลแทรกซึมสู่ศิลปะภาพเขียน เกิดเป็นศิลปะภาพเขียนเซ็นขึ้น ศิลปะเซ็นเน้นลายเส้นพู่กันที่ตวัดอย่างรวดเร็วตามความรู้สึกอย่างอิสระเสรี การแสดงออกถึงจิตวิญญาณภายในของจิตรกรมิได้สื่อผ่านเนื้อหาหรือรูปแบบของสิ่งที่วาดเท่านั้น แต่สื่อผ่านลายเส้นพู่กันแต่ละเส้น เส้นพู่กันแต่ละเส้นมีความสำคัญเท่าเทียมกับจิตวิญญาณของผู้วาดโดยตรง ศิลปะภาพเขียนเซ็นที่แท้ล่วงพ้นจากกฎเกณฑ์ทางศิลปะ จิตรกรมีเสรีภาพในการวาดอย่างเต็มที่ต่างกับภาพเขียนก่อนหน้านี้ที่ต้องคำนึงถึงการจัดองค์ประกอบให้เข้าที่และให้เหมาะสมกับสัดส่วนและรูปทรง ทั้งนี้เพราะภาพเขียนเซ็นเน้นที่ความเรียบง่ายของสิ่งที่วาด จิตรกรสามารถวาดอย่างอิสระจากใจ โดยไม่ต้องคำนึงถึงเรื่องความสมดุลย์ขององค์ประกอบและเรื่องแสงและเงามากนัก ความเรียบง่ายของภาพเขียนเซ็นซึ่งประกอบด้วยลายเส้นพู่กันที่ต่อเนื่องกันเพียงไม่กี่เส้นนี้ แสดงให้เห็นถึงหลักการวาดภาพแบบเป็นไปเองโดยปราศจากความพยายามอันมีพื้นฐานจากความคิดเรื่องหลักการกระทำโดยไม่กระทำ (non-action) ของลัทธิเต๋าและนิกายเซ็นอย่างเด่นชัดกว่าภาพเขียนก่อนหน้านี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งช่องว่างที่ปรากฏมากขึ้นในภาพเขียนเซ็นยังแสดงนัยถึงความคิดเรื่องความว่างได้ชัดเจนยิ่งกว่าภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติของสำนัก เหวิน เหยิน ฮั่ว

อย่างไรก็ตามความเปลี่ยนแปลงอันใดของทฤษฎีการแสดงออกในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง ที่กล่าวมานี้น่าจะเป็นจริงตามคำกล่าวของออสวอลด์ เซเรน ที่ว่า

เป็นที่น่าสังเกตว่า อุดมคติทางสุนทรียะ คือ การแสดงออกถึงสัจภาวะและรูปแบบของภาพเขียน ซึ่งถูกสะท้อนในงานของเหล่าจิตรกรเซ็นในสมัยราชวงศ์ซุง มิได้แตกต่างมากมายจากจิตรกรและนักวิจารณ์รวมสมัยอื่น ๆ ความแตกต่างน่าจะเป็นปัญหาเกี่ยวกับระดับของความเข้มข้น หรือระดับของการแสดงคุณลักษณะแบบปัจเจกภาพ (individual) มากกว่าจะเป็นปัญหาเกี่ยวกับผลของทัศนคติทางศิลปะที่ขัดแย้งกัน เป้าหมายและวิธีการของอาจารย์ทางภาพเขียนเซ็นคล้ายคลึงกันกับภาพทิวทัศน์และจิตรกรรมในทั้งหลาย เพียงแต่ว่า เหล่าจิตรกรเซ็นก้าวเลยไปถึงขั้นอิมเพรสชันนิสม์อย่างเต็มที่ (stage of subjective impressionism) ภาพหมึกดำในมือจิตรกรเซ็นกลายเป็นการแสดงออกอย่างลึกซึ้งและอย่างฉับพลันทันใดที่สุด เพื่อสะท้อนญาณหยั่งรู้ทางอัชฌัตติกญาณที่โพลงขึ้นมาชั่วขณะ หรือสะท้อนจิตวิญญาณเชิงสร้างสรรค์ของพวกเขา[25]

เราอาจกล่าวได้ว่า ความก้าวหน้าของทฤษฎีการแสดงออกในภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งนั้น เริ่มจากสำนักอักษรศาสตร์หรือสำนักจิตรกรสุภาพชน ซึ่งถือว่าการวาดภาพคือ การบันทึกสภาวะจิตสู่กระดาษหรือไหม ดัง เจมส์ เอฟ คาร์ฮิล (James F. Cahill) ชี้แจงไว้ว่า

> สาระเบื้องต้นของนักทฤษฎีอักษรศาสตร์หรือ เหวิน เหยิน ฮั่ว คือภาพเขียนเป็น (อย่างน้อยที่สุดก็ควรจะเป็น) การเปิดเผยธรรมชาติของผู้วาด รวมถึงอารมณ์และความรู้สึกของเขาในชั่วเวลาขณะวาดภาพ ความหมายของภาพขึ้นอยู่กับบุคคุณสมบัติทางบุคลิกภาพและความรู้สึกชั่วคราวของผู้วาดมากกว่าคุณสมบัติของสิ่งที่วาด[26]

ความรู้สึกชั่วคราวซึ่งหลั่งไหลออกมาจากจิตวิญญาณอันสงบล้ำลึกของผู้วาดได้ถูกบันทึกไว้ในรูปของศิลปะภาพเขียน วาทะที่สำคัญที่ใช้ในการอธิบายถึงวิธีการแสดงออกถึงสภาวะจิตของจิตรกรภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งนี้ได้แก่ การโยกย้ายจิต

---

[25] Osvald Sere'n, The Chinese on the Art of Painting, p. 91

[26] James F. Cahill. " Confucius Element in the Theory of Painting ", in Confucius and Chinese Civilization, ed. Arthur F. Wright (California: Stanford University Press, 1975), p.91.

หรือการแปรรูปจิต (transfer of the mind) ลงในภาพและถือว่าภาพเป็นตราประทับของจิต (seal of the Heart) เป็นต้น

หมี่ ยิ่ว เหยิน (Mi Yu- jen) บุตรชายของ หมี่ เฟย อ้างวาทะของหยาง เฮียง (Yang Hiang) นักปราชญ์ฝ่ายขงจื๊อในสมัยราชวงศ์ฮั่นในการเสนอว่าภาพเขียนคือ การสื่อสารของจิต ดังนี้

หยาง เฮียง กล่าวว่า "คำพูดคือเสียงของจิต ภาพเขียนคือ การวาดภาพจิตเมื่อเสียงเป็นรูปทรงขึ้น บุคคลผู้สูงส่งก็เปิดเผยออกมา[27]

กัว ยั่ว ซวี ก็ได้ให้ทรรศนะเช่นเดียวกัน เขาพิจารณาว่าภาพเขียนและการเขียนตัวอักษร คือ การพิมพ์ของใจและจิต

กล่าวคือ มโนทรรศน์ของจิตรกรเกิดขึ้นในความรู้สึกและความคิด แล้วแปรรูปสู่กระดาษและไหม[28] ดังเห็นได้จากตอนหนึ่งในบทความของเขา เมื่อเขากล่าวถึงภาพเขียนตัวอักษรไว้ดังต่อไปนี้

> ฉี่หยุนได้มาโดยแต่ละคนด้วยแรงบันดาลใจจากสุวรรค์และหลั่งไหลออกมาจากที่เร้นลับของวิญญาณของมนุษย์ ฉี่หยุนอาจรับรู้ได้จากลายมือ ซึ่งอาจเรียกว่า ตราประทับของจิต ทั้งนี้เพราะลายมือเกิดขึ้นในจิตและเป็นรูปทรงโดยความคิด (จิต) รองรอย (vestiges) ซึ่งผสมผสานกลมกลืนกันในจิต อาจเรียกว่าเป็นตราประทับซึ่งมีจำนวนนับไม่ถ้วน โดยนับรวมความทุกข์ร้อนใจ (affections anxieties) และประสบการณ์ซึ่งเป็นแรงชักจูงจิต และเมื่อผสมผสานเข้ากันกับจิตก็กลายเป็นตราประทับ ดังนั้นการเขียนตัวอักษรและภาพเขียน ซึ่งกระทำโดยการแปรเปลี่ยนความคิดและความรู้สึกสู่ไหมหรือกระดาษจะหมายถึงสิ่งใดกันเล่าหากมิใช่ที่กล่าวมานี้[29]

---

[27] Ibid.

[28] Ibid.

[29] Osvald Sere'n, The Chinese on the Art of Painting, p. 77.

ความคิดต้องเกิดขึ้นก่อนที่จะแปรรูปจินตภาพที่จะวาดสู่กระดาษหรือไหม ดังสหายอีกท่านหนึ่งของ ซู ตง ปอ ให้ความเห็นว่า

> จินตุภาพที่เห็นครั้งแรกในจิต เปรียบเสมือนดอกไม้และใบไม้ซึ่งผลิออกและเริ่มงอกเงยขึ้น... ทรรศนะหรือมโนทรรศน์ของจิต คือ สิ่งแรกที่ทำให้เกิดภาพเขียนขึ้น... หลังจากนั้นการวาดและการให้สี คือ ขั้นตอนต่อไป... ซึ่งญาณทรรศนะของจิตเป็นตัวนำและควบคุมการกระทำของมือ มิใช่สิ่งภายนอก[30]

นี่คือหลักการสำคัญซึ่งได้รับการตอกย้ำจากนักวิจารณ์ศิลปะโดยทั่วไป ซู ตง ปอ ได้กล่าวไว้ตอนหนึ่งในงานเขียนของเขาว่า "ท่านต้องตระหนักถึงสิ่งทั้งหมดอย่างสมบูรณ์ในจิตของท่านเสียก่อน (จึงลงมือวาดภาพ)[31]

จิง เฮ้า กล่าวว่า

> อย่าจับพู่กันก่อนเพ่งเข้าไป (concentrate) ในจิตวิญญาณและความคิด ความคิดต้องอยู่ในตาก่อนที่จะแสดงออกด้วยพู่กัน ซึ่งอาจพัฒนาให้สอดคล้องกับสไตล์ (กฎ) ได้ในภายหลัง อาจกล่าวได้ว่า สิ่งที่จิตเข้าใจ แสดงออกโดยมือ[32]

หัน จั่ว (Han Cho) จิตรกรและข้าราชการทหารในสมัยของกษัตริย์ ฮุย จง กล่าวไว้ว่า

> ภาพเขียน คือ งานของพู่กัน ซึ่งสอดคล้องกับการพัฒนาจิต (evolution of mind) ผู้วาดต้องมีมโนทรรศน์ถึงภาพก่อนที่จะเกิดภาพขึ้นจริง ๆ ทั้งนี้อาจเข้าถึงได้ หลังจากเป็นนายเหนือกฎแล้ว ซึ่งหมายถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับเต๋า เมื่อเข้าใจการใช้พู่กันอย่างถ่องแท้ลายเส้นพู่กันก็จะกระจายออก เป็นจินตภาพนับจำนวนไม่ถ้วน พู่กันใช้สร้างรูปทรงและสาร (substance) และหมึกใช้แบ่งความสว่างและความมืด[33]

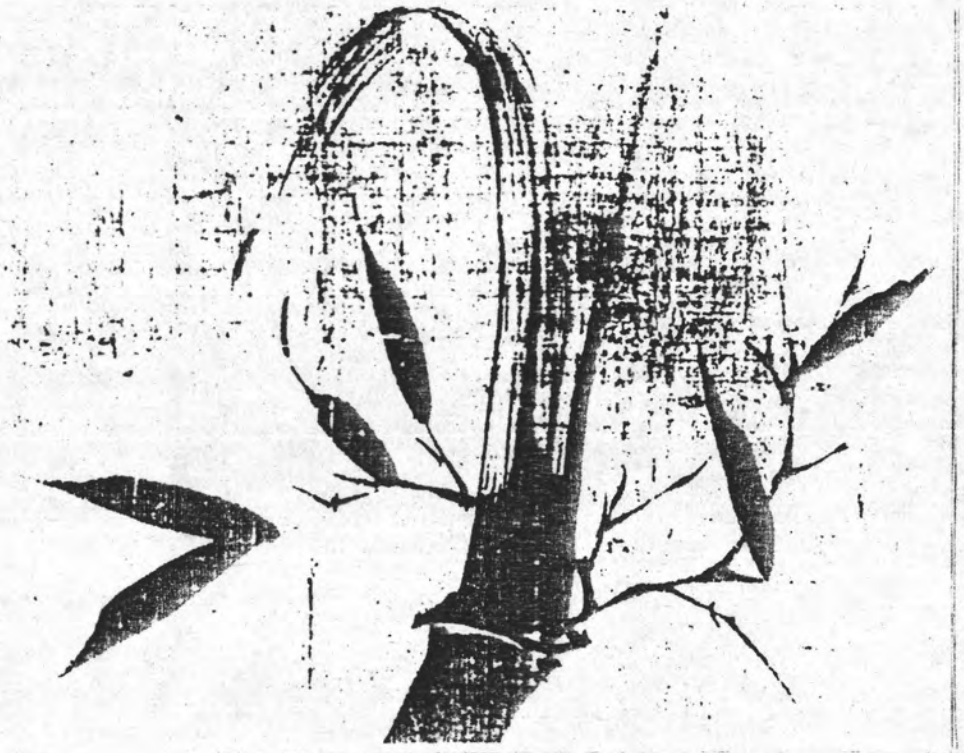
---

[30] Ibid., p. 65.

[31] Ibid.

[32] Ibid., p. 82.

[33] Ibid., p. 81.



ภาพที่ 14

– ภาพไผ่ โดยชู ตง ปอ เป็นตัวอย่างอันดีของภาพเขียนสำนัก เหวิน เหยิน อันที่ได้รับแรงบันดาลใจทางความคิดจากลัทธิขงจื๊อใหม่ ภาพนี้แสดงให้เห็นถึงหลักการวาดภาพอย่างเป็นไปเองและอย่างฉับพลันทันใดให้เท่าทันก่อนที่สัจภาวะจะดับสูญลง อาจกล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่า เป็นภาพที่บันทึกสภาวะจิตของผู้วาดขณะเข้าถึงสัจจะที่เกิดจากประสบการณ์ทางอัชฌัตติกญาณด้วยการประสานกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของผู้วาดกับสิ่งแวดล้อมจิตกับวัตถุ

กัว ยั่ว ซวี กล่าวว่า

ความลับของพู่กัน คือ การหลั่งไหลโดยไม่มีสิ่งใดขัดขวาง ความเป็นไปเองและความวองไวกระฉับกระเฉง คือ การที่พู่กันโยกย้ายความคิดและความรู้สึกของจิตรกร นักเขียนตัวอักษรและจิตรกรที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในกาลก่อนเข้าถึงขีดสูงสุดของศิลปะโดยการเขียน (หรือการวาด) ทั้งหน้าหรือการวาดภาพให้สมบูรณ์ด้วยลายเส้นพู่กันที่ต่อเนื่องกันเพียงเส้นเดียว ทั้งนี้จะเป็นไปได้เพียงเมื่อจิตและหัวใจไปด้วยกันอย่างกลมกลืนกับมือ ธรรมชาติทั้งหมดในตัวมนุษย์ก็จะเกิดสมดุลย์... ดังนั้น เมื่อไม่มีสิ่งใดขวางกั้นการหลั่งไหลของจิต หยุน จิตก็จะสะท้อนแรงดลใจ และพู่กันก็โยกย้ายจิตอย่างเสรีสู่ไหม[34]

นอกจากนี้ กัว ยั่ว ซวี ยังกล่าวถึงความผิดพลาดอันเป็นสาเหตุมิให้เป็นไปตามหลักการสอดคล้องกันระหว่างจิตและมือว่า เกิดจากความอ่อนของข้อมืออันมีสาเหตุมาจากความลังเลและความไม่สามารถเคลื่อนย้ายพู่กันด้วยความง่ายดายเพียงพอ[35]

ทฤษฎีการแสดงออกของนักทฤษฎีอักษรศาสตร์ที่กล่าวมานี้ ไม่แตกต่างกับทฤษฎีการแสดงออกของจิตรกรเซ็นในสมัยราชวงศ์ซ่งนี้ เพียงแต่ว่าภาพเขียนเซ็นมีความเรียบง่ายและเป็นเสรีอย่างถึงที่สุด ดังบทสรุปเกี่ยวกับภาพเขียนเซ็นของ ออสวอลด์ เซเรน ความว่า

ในภาพเขียนเซ็น ซึ่งมิใช่การลอกเลียนแบบ แต่คือการแสดงออกอย่างเป็นไปเองถึงมโนทรรศน์เชิงสร้างสรรค์ เพื่อช่วยให้ภาพเขียนมีชีวิตชีวาขึ้นนั้น ต้องกระทำเพียงชั่วขณะเดียวก่อนที่แสงจะจางไป หรือความคลองจองทางจิตวิญญาณ (spirit resonance)จะอันตรธานไป เป็นสิ่งชัดเจนที่จะกล่าวว่า ไม่มีภาพเขียนชนิดใดสามารถแสดงออกในลักษณะดังกล่าวได้ดีไปกว่าภาพหมึกสีเดียว ซึ่งธรรมชาติของภาพเขียนชนิดนี้ต้องการความฉับพลันและความเป็นไปเองอย่างมากที่สุดในการควบคุมวิถีแห่งการแสดงออกทุกลายเส้นพู่กันต้องแน่ชัด สิ่งเหล่านี้ต้องการความระมัดระวัง และการฝึกฝนพากเพียรทางจิตเท่าเทียมกับทางเทคนิค ทั้งนี้เพราะลายเส้นพู่กันกลายเป็นการสะท้อนจิต ซึ่ง

---

[34] Ibid., pp. 80-81.

[35] Ibid.

สื่อสารโดยความชำนาญของมือ ภาพหมึกดำในรูปแบบที่บริสุทธิ์กลายเป็นการฝึกฝนเซ็น[36]

ที่กล่าวมานี้สรุปได้ว่า วิธีการแสดงออกในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง เกี่ยวข้องกับแนวความคิดทางปรัชญาและศาสนาอย่างแน่นแฟ้น และยังชี้ให้เห็นถึงลักษณะอันน่าสนใจอย่างยิ่งของภาพเขียนจีนประเภทนี้ คือ ความพยายามอย่างแรงกล้าที่จะเชื่อมผสานระหว่างสุนทรียศาสตร์ หรือความงามทางศิลปะกับแนวความคิดทางปรัชญาเข้าด้วยกัน กล่าวคือ การเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างปัญญา คือ การเข้าถึงความจริง ความรู้สึก อารมณ์ และจิตสำนึกในสภาวะที่เข้าถึงความจริงนั้น กับความงามในรูปแบบของศิลปะภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติ นี้คือหลักการหล่อหลอมจิตวิญญาณ และวัตถุธรรมหรือภาวะนามธรรมและรูปธรรมเข้าด้วยกัน ท้ายที่สุดความงามทางปรากฏการณ์ และความงามภายในจิต อันเกิดจากความสงบลำลึกได้ผสานกลมกลืนกันอย่างไม่แยกจากกัน กลายเป็นความงามในรูปแบบใหม่ของศิลปะภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติของจีน

---

[36] Ibid., p. 106.