บทที่ 6

สัจจะในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง

เราได้พิจารณาแล้วว่า ประสบการณ์ทางศิลปะของจิตรกรภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติจีน คือประสบการณ์การเกิดญาณหยั่งรู้แบบอัชฌัตติกญาณ ซึ่งก็คือการรู้ความจริงด้านในของชีวิตที่ไม่แตกต่างจากความจริงหรือประสบการณ์ทางศาสนา อัชฌัตติกญาณเป็นสภาวะที่ความรู้และความจริงเป็นสิ่งเดียวกัน ในบทที่แล้วได้วิเคราะห์ถึงกระบวนการการเกิดขึ้น และคุณลักษณะของอัชฌัตติกญาณในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติจีน ซึ่งเป็นเรื่องของกระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะ อันจัดอยู่ในเนื้อหาทางญาณวิทยา ในบทนี้จะวิเคราะห์เรื่องความจริงหรือสัจจะในทางอภิปรัชญาและศาสนาในปริบทของภาพเขียนประเภทนี้ ซึ่งก็คืออีกแง่มุมหนึ่งของอัชฌัตติกญาณตามความหมายของปรัชญาจีน เพื่อช่วยให้เข้าใจสถานะของภาพเขียนประเภทนี้ได้ดีขึ้น

การวาดภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติอันเกี่ยวข้องโดยตรงกับสัจจะด้านในของตัวจิตรกรเอง ซึ่งประสานสัมพันธ์กับรูปแบบของปรากฏการณ์ภายนอก ข้อเท็จจริงนี้ได้กำหนดบทบาทของการวาดภาพประเภทนี้ออกเป็น 2 แนวทางคือ

1. การวาดภาพเป็นหนทางสู่สัจจะ
2. การวาดภาพเป็นการแสดงออกถึงสัจจะ

ก่อนที่จะวิเคราะห์สถานะของภาพเขียนทั้ง 2 ประการนี้ ควรทำความเข้าใจมโนทรรศน์ เรื่องสัจจะตามความหมายของปรัชญาจีน เพื่อเป็นพื้นฐานในการเข้าใจสัจจะในปริบทของภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติจีนต่อไป

6.1 สัจจะตามความหมายของลัทธิเต๋า ลัทธิขงจื๊อใหม่และนิกายเซ็น

6.1.1 เต๋า

สัจจะสูงสุดทางอภิปรัชญาและศาสนาในลัทธิเต๋า เรียกว่า "เต๋า" เต๋าเป็นบ่อเกิดของสรรพสิ่งทั้งหลายในจักรวาล ซึ่งอยู่ในฐานะเป็นกฎธรรมชาติที่

ควบคุมการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงของสิ่งทั้งปวง เต๋าอยู่ในฐานะที่เป็นทั้งอันตรภาพ (trancendence) และอุตรภาพ (immanence) เต๋าในแง่อัตรภาพหมายถึงสัจจะสูงสุดเพียงประการเดียวที่อยู่เหนือเหตุผล และประสาทสัมผัส เรียกอีกอย่างหนึ่งว่าเต๋าในแง่อภาวะ (non-being) ซึ่งเป็นสภาวะดั้งเดิมของเต๋า บางครั้งเรียกว่าสภาวะของ "ความว่างอันยิ่งใหญ่" (The Great Void) หรือสภาวะของ "ความเป็นหนึ่ง" (The Oneness) ทั้งนี้เพราะสัจภาวะของเต๋ามีสภาพเป็นศูนย์ คือ ว่างเปล่าจากสิ่งทั้งปวง

ปรัชญาเต๋าอาศัยความคิดทางอภิปรัชญานี้เป็นหลักพื้นฐานในการอธิบายความคิดด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นมโนทรรศน์เรื่องมนุษย์ สังคม การเมือง ฯ โดยเน้นว่ามนุษย์ต้องเอาอย่างสัจภาวะดั้งเดิม คือ เต๋าในแง่นี้จึงกลายเป็นแบบอย่างของพฤติกรรมมนุษย์เป็นอุดมคติสูงสุด หรือเป็นเป้าหมายสูงสุดของการเป็นมนุษย์ที่แท้

เมื่อนำแนวคิดเกี่ยวกับเต๋ามาอธิบายในปริบทของสภาวะจิตมนุษย์ หมายถึงความว่างจากความคิดแบ่งแยกและเปรียบเทียบในลักษณะทวิภาค อันเป็นบ่อเกิดของอัตตา เมื่อมนุษย์ละทิ้งความคิดแบ่งแยกและเปรียบเทียบความแตกต่างทั้งปวงได้ มนุษย์ก็จะเข้าใจความเป็นเอกภาพหรือความเป็นหนึ่งเดียวกันของสรรพสิ่งในจักรวาล สภาวะจิตของมนุษย์ซึ่งเข้าถึงความเป็นหนึ่งนี้ก็จะมีสภาพเป็นหนึ่งหรือว่าง (void)ไปด้วย กล่าวได้ว่าในสภาวะนั้นจิตจะว่างและสงบ กล่าวคือปลอดจากการถูกผูกรัดและยึดติดในสิ่งทั้งปวงสภาวะจิตนี้คือ ภาวะการหยั่งรู้ถึง "อภาวะ"

เต๋าในแง่อุตรภาพ คือ เต๋าในแง่ภาวะ (being) คนสามัญผู้ยังหยั่งไม่ถึงเต๋าไม่อาจรับรู้และเข้าใจเต๋าในแง่ภาวะได้ แต่สามารถเข้าใจอภาวะโดยผ่านการอธิบายเต๋าในแง่ปรากฏการณ์หรือแง่ภาวะได้ เต๋าในแง่ปรากฏการณ์ คือ การเกิดขึ้นของสวรรค์และดินหรือที่เรียกกันว่า หยินและหยาง ซึ่งเป็นหลักการที่แทนที่ขั้วตรงกันข้ามของสรรพสิ่ง เมื่อหยินและหยางผสมผสานกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกันได้ก่อให้เกิดสรรพสิ่งเป็นอเนกอนันต์ขึ้นในจักรวาล ดังข้อความในเต๋า เต๋อ จิง บทที่ 42 ดังนี้

เต๋าก่อให้เกิดหนึ่ง
หนึ่งก่อให้เกิดสอง
สองก่อให้เกิดสาม
และสามก่อให้เกิดสรรพสิ่ง
สรรพสิ่งรับเอาไอ[1] (vapors) หยินและรวมเอาหยางไว้
ด้วยการรวมตัวกันของไอเหล่านี้
สรรพสิ่งก็เข้าสู่สภาวะแห่งความกลมกลืนกัน[2]

ทั้งนี้สิ่งที่ปรัชญาเต๋าเน้นมิได้อยู่ที่ฝ่ายตรงกันข้ามฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งหรือทั้ง 2 ฝ่าย แต่กลับอยู่ที่ ความเป็นเอกภาพของทั้งสองฝ่าย ซึ่งความเป็นเอกภาพดั้งเดิมที่ทำให้สรรพสิ่งปรากฏออกมาก็คือเต๋า แต่เมื่อสรรพสิ่งเกิดขึ้นความเป็นเอกภาพหรือเต๋าก็ยังคงโยงใยสิ่งทั้งปวงให้เป็นไปตามครรลองของธรรมชาติ ทั้งนี้เพราะเต๋ายังคงแฝงเร้นอยู่ในสรรพสิ่งทั้งหลายในฐานะที่เป็นสารัตถะ (essence) ของสรรพสิ่ง เต๋าจึงมีอยู่ทุกหนทุกแห่งเต๋าในแง่นี้เรียกอีกนัยหนึ่งได้ว่า เป็นกฎธรรมชาติที่ครอบคลุมความเป็นไปของสรรพสิ่ง

ทอมเม เฮช แฟ่งค์ (Thome' H. Fang) กล่าวสรุปเกี่ยวกับเต๋าไว้อย่างชัดเจนดังนี้

1. เต๋าคือมารดาของสรรพสิ่ง เป็นรากฐานเบื้องต้นของสวรรค์และโลก เป็นเอกภาพอันไม่สามารถหยั่งถึงได้ของสิ่งทั้งปวง และมีอยู่ก่อนความมีอยู่ใด ๆ

2. เต๋าเป็นรากฐานเบื้องต้นของสวรรค์และโลก ธรรมชาติของเต๋าเป็นอนันต์ไม่มีรูปทรงให้เห็นได้ แต่กระทำหน้าที่อันยิ่งใหญ่ เพราะว่าสรรพสิ่งทั้งมวลถือกำเนิดขึ้นมาจากเต๋า

---

[1]ไอในที่นี้หมายถึง "ฉี" ซึ่งมีนัยรวมถึงพลัง ลมหายใจและพลังวัตถุ

[2]Chen Ku Ying, Lao tzu: Text Notes and Comments, tr. Roger T. Ames, p. 207.

3. เต๋าในฐานะที่เป็นเอกภาวะซึ่งมีอยู่ดั้งเดิม (the primordial one) ได้แฝงอยู่ในรูปแบบของสรรพสิ่งทั้งปวง (all forms of beings)

4. เต๋าในฐานะที่เป็นแบบอย่างอันเดียวของกิจกรรมทุกชนิด

5. เต๋าในฐานะที่เป็นแบบอันยิ่งใหญ่

6. เต๋าในฐานะที่เป็นที่สุดแห่งชะตากรรม อันเป็นแหล่งสุดท้ายที่สรรพสิ่งทั้งหมดต้องหวนคืนไปสู่ความผ่อนคลายและสันติสุข ... และบรรลุถึงจิตวิญญาณแห่งอมรรตัย (The spirit of imortality)โดยความเป็นนิรันดรภาพ (eternity) สรรพสิ่งทั้งหมดจะเข้าถึงความอารีอารอบ ความเสมอภาค ความสูงสุด และความเป็นไปเอง ภาวะนี้ถือเป็นการหยั่งรู้อย่างมีสติ ซึ่งสอดคล้องเต็มที่กับเต๋าอันไม่คับสูญ[3]

6.1.2 "หลี่"

ลัทธิขงจื๊อใหม่ได้เดินตามรอยลัทธิเต๋าในการอธิบายมโนทรรศน์เรื่องต่าง ๆ โดยอาศัยมโนทรรศน์ทางอภิปรัชญา ซึ่งลัทธิขงจื๊อใหม่เรียกสัจจะสูงสุดนี้ว่า "หลี่" หมายถึงเหตุผลหรือหลักการ (principle) ในลักษณะที่เป็นกฎระเบียบครอบคลุมสรรพสิ่งในจักรวาลเป็นที่น่าสังเกตว่ามโนทรรศน์เรื่องหลี่มีปรากฏก่อนกระบวนการฟื้นฟูลัทธิขงจื๊อใหม่จะถือกำเนิดขึ้น จาง จัง หยวน อ้างว่าจวงจื๊อกล่าวถึงมโนทรรศน์เรื่องหลี่เป็นครั้งแรกในความหมายว่าจิตวิญญาณ (spiritual court)ซึ่งเป็นความหมายทางจิตวิทยา หมายถึงความไร้สำนึกอันลำลึก (deep unconcious)[4] การที่จะ

---

[3]Thome' H. Fang, "The World and Individual in Chinese Metaphysics", in the Chinese Mind, ed. Charles A, Moore (Honolulu: The University Press of Hawaii, 1967), p. 244.

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

เข้าใจความไร้สำนึกได้ดีด้วยการเปิดเผยศักยภาพของจิตวิญญาณ เมื่อจิตรกรกล่าวว่าท่านเข้าถึงภาวะทางจิตวิญญาณแสดงว่าท่านกำลังกล่าวถึงประสบการณ์ทางภววิทยา ซึ่งหมายถึง "ภาวะไม่คิด" (no thought) อยู่เหนือรูปแบบแห่งอัตตาและสะท้อนออกมาจากสารัตถะแห่งภาวะ (being) ในตัวผู้วาด ทั้งนี้การกระทำดังกล่าวเกิดขึ้นโดยไม่ตั้งใจ ปราศจากจุดมุ่งหมายและความพยายามในทรรศนะนี้ สภาวะไม่คิดเป็นสภาวะเดียวกันกับอภาวะของเต๋านั่นเอง

ในสมัยราชวงศ์ถังขณะที่พุทธศาสนากำลังเจริญถึงขีดสุดนั้น พุทธศาสนานิกายอวตังสกะ (Hua-yen) นำทรรศนะเรื่องหลี่มาใช้ในความหมายทางภววิทยา หมายถึงความสมบูรณ์หรือสัจจะและรวมถึงความว่างและอภาวะ[5]

นักปราชญ์จีนผู้หนึ่งนาม เส่ย ชือ หลี่ (Hsuay Shih Li) กล่าวถึงหลี่ในความหมายที่เป็นความว่างและอภาวะไว้ว่า หลี่คือแก่นแท้ของความจริงซึ่งประกอบด้วยความว่างและความสงบเงียบ (void and silence) ความว่างในที่นี้มิได้หมายถึงความไม่มีในความหมายว่าเคยมีบางสิ่ง แต่ขณะนี้ไม่มีแท้ที่จริงแล้วหมายถึงความว่างในเชิงภววิทยา[6] ซึ่ง จาง จัง หยวน อธิบายว่าคือความเป็นเอกภาพระหว่างสรรพสิ่งทั้งมวลในจักรวาล เมื่อจิตเข้าถึงความเป็นเอกภาพนี้ได้จิตก็จะว่างจากความคิดแบ่งแยกและเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างสิ่งหนึ่งออกจากสิ่งอื่น ซึ่งถือว่าเป็นบ่อเกิดของความคับแคบทางใจอันก่อให้เกิดอัตตาขึ้น ฉะนั้นท้ายที่สุดแล้วจึงกล่าวได้ว่าความว่างในที่นี้หมายถึงว่างจากอัตตา

ลัทธิขงจื๊อใหม่ถือว่า หลี่คือกฎธรรมชาติหรือกฎเกณฑ์ (rule) หรือสารัตถะของสรรพสิ่ง หลี่มีสภาพนิรันดร์ ไม่เปลี่ยนแปลงและไม่คับสูญ คุณลักษณะของหลี่คือการหยุดนิ่ง ไม่มีรูปทรงและเป็นนามธรรม เฉิน อี้ นักปราชญ์ท่านหนึ่งของลัทธิขงจื๊อใหม่ให้ทรรศนะว่า

---

[5] Ibid.

[6] Ibid.

"หลี่คือเต๋า ซึ่งอยู่เหนือรูปลักษณ์ในฐานะที่เป็นความว่าง เพราะไม่มีสิ่งที่เป็นรูปธรรมอยู่ในหลี่"[7]

ที่สำคัญคือนักปราชญ์ลัทธิขงจื๊อใหม่ยังถือว่า หลี่เป็นกฎทางจริยะ (moral law) ซึ่งเป็นอำนาจสูงสุดคอยควบคุมสรรพสิ่งในจักรวาล กฎทางจริยะนี้ปฏิบัติการผ่านหยินและหยาง และธาตุทั้ง 5 อันได้แก่ ดิน น้ำ ไม้ ไฟ โลหะ[8]

นอกจากจะกล่าวถึงหลักการเรื่องหลี่แล้ว ลัทธิขงจื๊อใหม่ยังเสนอมโนทรรศน์เรื่องฉี่ซึ่งหมายถึงพลังทางวัตถุ เพื่อช่วยในการอธิบายกระบวนการทางจักรวาลวิทยาได้สมเหตุสมผลขึ้น ฉี่มีคุณสมบัติทั้งที่เป็นความสงบและเป็นการเคลื่อนไหว การเปลี่ยนแปลงทั้งหลายเกิดขึ้นจากการกระทำของฉี่ ฉี่เป็นพลังที่รวมธาตุทั้งห้าซึ่งกระจัดกระจายอยู่เข้าด้วยกันอย่างเป็นสัดส่วน แต่ถ้าจักรวาลประกอบด้วยฉี่เพียงอย่างเดียวจักรวาลจะไร้ระเบียบ จะมีสภาพยุ่งเหยิงไม่มีหลักการอันเป็นนามธรรมซึ่งเป็นกฎเกณฑ์

---

[7]Fung Yu-lan, The Spirit of Chinese Philosophy, pp. 285-286.

[8]เนื่องจากทฤษฎีทางจักรวาลวิทยาของนักปราชญ์ในสมัยราชวงศ์ซ่งมิได้แยกแยะความแตกต่างระหว่างจริยะกับวัตถุไว้ และถือว่าหลี่เป็นทั้งกฎของจริยะ และกฎของวัตถุโดยเท่าเทียมกัน คุณธรรมคือการแสดงออกทางจริยะของพลังแห่งจักรวาลทั้ง 5 (cosmic) เรียกว่า วัตถุธาตุทั้ง 5 (five agent)

ตารางเทียบเคียงจักรวาลในแง่กายภาพและแง่จริยะหรือนามธรรม

จริยะ	วัตถุ	ฤดูกาล
-ความเมตตากรุณา (benevolence) เหยิน (jen)	ไม้	ฤดูใบไม้ผลิ
-ความมีคุณธรรม (righteousness) เหยิน	โลหะ	ฤดูร้อน
-ความน่าเลื่อมใส (reverence) จัง (chung)	ไฟ	ฤดูใบไม้ร่วง
-ปัญญา (wisdom) จือ (chih)	น้ำ	ฤดูหนาว
-ความจริงใจ (sincerity) (จือ) (chih)	ดิน	

คอยควบคุมการดำเนินไปของสรรพสิ่งให้อยู่ในระเบียบ ดังนั้น จักรวาลต้องประกอบด้วยทั้งหลี่และฉี ฉีต้องการหลี่เพื่อเป็นกฎเกณฑ์ให้แก่วัตถุและปรากฏการณ์ต่าง ๆ ขณะที่หลี่ก็ต้องการฉี่เพื่อเปิดเผยความมีอยู่ของตัวเองให้ปรากฏเป็นที่ประจักษ์ จู สี นักปราชญ์คนสำคัญของลัทธิขงจื๊อใหม่ยืนยันว่า สรรพสิ่งในจักรวาลจะเกิดขึ้นมิได้ ถ้าหากขาดการร่วมมือกันระหว่างหลี่กับฉี่[9] เขาอธิบายว่าหลี่มิได้เป็นหลักการสร้างสรรค์สรรพสิ่งแต่เป็นกฎเกณฑ์และเป็นสารัตถะของจักรวาล สิ่งใดเกิดขึ้นต้องมีหลี่แนบเนื่องมากับสิ่งนั้นไม่ยกเว้นแม้แต่สิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้น นอกจากนี้หลี่ตามทรรศนะของ จู สี นั้นมีความมากมายตามประเภทของสรรพสิ่ง หลี่เป็นเครื่องบ่งบอกธรรมชาติของสิ่งนั้น ๆ คืออะไร เช่น ดอกไม้จะเป็นดอกไม้ต่อเมื่อมีหลี่ของความเป็นดอกไม้ฝังติดอยู่ ในแง่นี้เป็นที่น่าสังเกตว่าหลี่ตามทรรศนะของ จู สี คล้ายคลึงกับความคิดเรื่อง "แบบ" (form) ของเพลโต้ ซึ่งมีอยู่มากมายนับไม่ถ้วนเช่นเดียวกันโดยเฉพาะการที่ จู สี ถือว่าสิ่งอันติมะสูงสุด (The Ultimate Reality) เรียกว่า ไทฉี (T'ai Chi) ซึ่งเป็นยอดสูงสุดของสิ่งทั้งปวง[10] รวบรวม "หลี่" ของสวรรค์และดินและสิ่งทั้งหมดในจักรวาลไว้นั้น คล้ายคลึงกับที่เพลโต้ถือว่า "แบบ" ทั้งหลายจะพัฒนาไปสู่แบบสูงสุด ซึ่งเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าความดีสูงสุด (The highest good) ดังวาทะของ จู สี ความว่า "สิ่งอันติมะสูงสุดมิใช่อะไรอื่นนอกจากหลักการแห่งความดีอันติมะ[11] ภาพพจน์ความคิดทางอภิปรัชญาของ จู สี และเพลโต้เปรียบได้กับรูปทรงปิรามิด (Hierachy) กล่าวคือมีฐานอันกว้างซึ่งสู่ยอดแหลมอันเดียวกัน

---

[9]Wing-tsit Chan, A Source Book in Chinese Philosophy, p. 590.

[10]Fung Yu-lan, The Spirit of Chinese Philosophy, p. 297.

[11]Wing Tsit-chan, " The Story of Chinese Philosophy " in the Chinese Mind, ed. Charles A Moore, p. 59.

จู สีไช้มโนทรรศน์เรื่องหลี่เป็นพื้นฐานในการอธิบายมนุษย์ไว้ว่า หลี่ซึ่งเป็นธรรมชาติของมนุษย์ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของสิ่งอันดีมะสูงสุด หลี่ของมนุษย์ทั้งหมดเหมือนกันแต่ฉี่ของมนุษย์แต่ละคนไม่เหมือนกัน หลี่เป็นธรรมชาติที่ดีของมนุษย์ แต่ฉี่หากมีมากเกินไปจะทำให้มนุษย์สูญเสียธรรมชาติที่แท้จริงของตนไป ความดีเลวของมนุษย์จึงขึ้นอยู่กับความมากน้อยของฉี่ ซึ่งประกอบกันขึ้นเป็นจิต[12]

นอกจากนี้มโนทรรศน์ เรื่องหลี่ในสมัยราชวงศ์ซ่งยังได้รับการพัฒนาให้มีความหมายแปลกใหม่อีก โดยทรรศนะของนักปราชญ์ลัทธิขงจื๊อใหม่คนสุดท้ายในสมัยนี้ซึ่งจัดอยู่ในฝ่ายจิตนิยมเต็มขั้นนาม ลู่ จิว เยวียน เขาได้เสนอว่า หลี่กับจิตคือสิ่งเดียวกัน ดังวาทะของเขาที่ว่า "จักรวาลคือจิต จิตคือจักรวาล"[13]

ลู่เห็นว่า หลี่ทั้งหมดเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับจิตของเรา[14] ฉะนั้นผู้ที่เข้าใจจิตใจของตนเองอย่างแท้จริงจะเข้าใจทุกสิ่ง

6.1.3 พุทธะ

สัจจะในทรรศนะของนิกายเซ็น คือ พุทธะซึ่งหมายถึงสภาวะจิตเดิมแท้ การตระหนักถึงจิตวิญญาณดั้งเดิม[15] คือการเข้าถึงสัจจะหรือพุทธะบางครั้งเซ็นเรียก

---

[12]H.G. Greel, Chinese Thought: from Confucius to Mao Tse-tung (London: Eyre & Spottiswoode, 1954), p. 223.

[13]Wing-tsit Chan, " The Story of Chinese Philosophy " in the Chinese Mind, ed. Charles A. Moore, p.62.

[14]H.G. Greel, Chinese Thought: from Confucius to Mao Tse-tung, p. 222.

[15]Chang Chung-yuan, Creativity and Taoism, p. 102.

สัจภาวะว่าธรรมชาติแห่งพุทธหรือพุทธภาวะ หรือพุทธจิตจึงมีความหมายคล้ายคลึงกับเต๋ามาก พระเซ็นรูปหนึ่งถึงกับประกาศว่า "พุทธะคือเต๋า เต๋าคือชยานะ (เซ็น)"[16]

พุทธภาวะคือสภาวะธรรมชาติดั้งเดิมของมนุษย์และสรรพสิ่งซึ่งแฝงอยู่ในสิ่งทั้งปวงมาแต่กำเนิด สรรพสิ่งทั้งมวลจึงสามารถเข้าถึงการตรัสรู้โดยเท่าเทียมกันในขณะใดแห่งหนใดและวิธีการใดก็ตาม[17] ด้วยญาณหยั่งรู้ทางอัชฌัตติกญาณอย่างฉับพลันทันใด การตรัสรู้ในที่นี้จึงมีความหมายว่า การหวนคืนสู่สภาวะจิตที่แท้จริงดั้งเดิมของตน เมื่อมนุษย์เข้าถึงพุทธะโดยถ้วนหน้า จะไม่มีการแยกแยะระหว่างมนุษย์อีกต่อไป ทั้งนี้เพราะในโลกนี้มีทั้งผู้ตรัสรู้แล้วกับผู้ยังไม่ตรัสรู้ จึงดูเหมือนว่ามนุษย์นั้นแตกต่างกัน ซึ่งความจริงแล้วเซ็นเชื่อว่าธรรมชาติของมนุษย์นั้นเหมือนกัน กล่าวคือมนุษย์มีธรรมชาติแห่งพุทธะที่เหมือนกัน ดัง ฮุย เหนิง (Hui Neng : ค.ศ. 638-718) กล่าวชี้แจงไว้ว่า

> มนุษย์มีทั้งฉลาดและโง่ คนโง่ปรึกษาคนฉลาด เมื่อเข้าใจ (ธรรม) ก็จะไม่แตกต่างจากคนฉลาดอีกต่อไป ถ้าปราศจากการตรัสรู้ พระพุทธเจ้าก็ไม่แตกต่างไปจากสิ่งมีชีวิตทั้งปวง และการตรัสรู้นี้เองสัตว์ทั้งปวงจึงเป็นเช่นเดียวกันกับพระพุทธเจ้า[18]

การที่เซ็นเชื่อว่าธรรมชาติแห่งพุทธะก็มีปรากฏอยู่ในสรรพสิ่งทั้งหลายเป็นการยืนยันถึงความเป็นเอกภาพของมนุษย์และโลก หรือความเป็นเอกภาพของสิ่งทั้งปวงในจักรวาล ดังพระเซ็นท่านหนึ่งได้กล่าวไว้ว่า

---

[16] Osvald Ser'en, The Chinese on the Art of Painting, p.93.

[17] Wing-tsit Chan, A Source Book in Chinese Philosophy, p. 428.

[18] ชีรโอดอร์ เดอแบรี่, บ่อเกิดลัทธิประเพณีจีน ภาค 3, หน้า 228.

ต้นไม้ พืช แผ่นดิน สามารถเข้าถึงพุทธะได้ และแม่น้ำ กระแสน้ำ พื้นดินทั้งหมดเป็นการปรากฏรูองกฎอันศักดิ์สิทธิ์ (divine body of law) ขออ้างนี้คือ ความปรารถนาที่รวมเป็นหนึ่งกับโลก เพื่อมีประสบการณ์โดยตรงถึงความจริงที่ยิ่งใหญ่ของจักรวาล นั่นคือทุกสิ่งเป็นหนึ่งเดียว[19]

ธรรมชาติแห่งพุทธะหรือพุทธจิต เป็นสภาวะที่บริสุทธิ์จากกิเลสและอุปทาน การยึดมั่นต่อปรากฏการณ์ภายนอกทั้งปวง กล่าวได้ว่าเป็นสภาวะที่ปราศจากความคิด (absence of thought) ซึ่งหมายถึง การไม่เคลิบเคลิ้มไปกับความคิดซึ่งยึดติดอยู่กับวัตถุและปรากฏการณ์ภายนอก โดยปล่อยความคิดให้อิสระจากสิ่งภายนอกก็จะช่วยให้ไร้ความทุกข์ทั้งมวลอันมีผลมาจากกิเลส ความปรารถนาที่เห็นแก่ตัวและความคิดแบบทวิภาค อันเป็นสาเหตุแห่งความยึดมั่นในตัวตน ซึ่งบดบังมนุษย์ให้ห่างไกลจากธรรมชาติที่แท้จริง ในสภาวะไร้ความคิด วัตถุและจิตวิญญาณจะรวมเป็นหนึ่งเดียวกัน จะไม่มีความแตกต่างระหว่างผู้มีประสบการณ์และตัวประสบการณ์อีกต่อไป ดัง ฮุย เหนิง กล่าวไว้ว่า "ผู้ที่ดื่มน้ำ ย่อมรู้ด้วยตัวของตัวเองว่าน้ำนั้นเย็นหรืออุ่น"[20]

กล่าวโดยสรุปได้ว่า ธรรมชาติแห่งพุทธะคือภาวะที่สงบและว่างจากสิ่งทั้งปวง ทั้งนี้เพราะภายในจิตอิสระจากการถูกรบกวนจากปรากฏการณ์ภายนอกซึ่งเป็นเหตุแห่งการยึดมั่นในตัวตน เมื่อสิ่งที่มนุษย์บรรลุคือความว่างเปล่าจากสิ่งทั้งมวล ย่อมหมายความว่าธรรมทั้งหลายในทรรศนะของเซ็นมีสภาพเป็นความว่างเปล่า นิพพานจึงมิใช่อะไรอื่นนอกจากความว่าง ซึ่งเซ็นเรียกว่า "สุญญตา"

6.2 การวาดภาพเป็นหนทางแห่งสัจจะ

จากการสืบค้นรายละเอียดเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ ซ่งในเชิงทฤษฎีจากบทความของจิตรกรและนักวิจารณ์ศิลปะภาพเขียนในสมัยนั้น พบว่าการฝึกฝนวาดภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติจีนในสมัยราชวงศ์ซ่งซึ่งเกี่ยวข้องโดยตรงกับการแสวงหาสัจจะนั้นมีอยู่ 2 แนวทางคือ

---

[19] Fritz Van Briessen, The Way of Brush, p. 23.

[20] Fung Yu-lan, A Short History of Chinese Philosophy, p. 262.

1. การจำลองภาพ

2. การศึกษาธรรมชาติ

1. การจำลองภาพ

การฝึกฝนการวาดขั้นพื้นฐาน คือ การจำลองภาพของครูในอดีตเพื่อให้เกิดความชำนาญทางเทคนิค และมีสไตล์การวาดของตนเองในที่สุดจากรายละเอียดเรื่องการจำลองภาพ ในบทที่ 3 ซึ่งเป็นหลักการแห่งภาพเขียนประการที่ 5 ของเซี่ย เฮ้อ แสดงให้เห็นว่าการจำลองภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติของครูในอดีตมิได้เป็นเพียงการฝึกฝนให้บรรลุถึงความสมบูรณ์ทางเทคนิคเท่านั้น ยังถือว่าเป็นการฝึกฝนตนเอง (self cultivate) ให้เข้าสู่สภาวะจิตซึ่งเห็นแจ้งในสัจธรรม ดังที่จิตรกรและนักวิจารณ์ศิลปะภาพเขียนจีนมักกล่าวว่า ศิลปะภาพเขียนจีนมิได้เกี่ยวกับเรื่องปรากฏการณ์ภายนอกแต่เพียงอย่างเดียว ยังเกี่ยวโยงเรื่องภายในจิตใจอันโน้มนำให้ภาพเขียนอยู่ในฐานะที่ช่วยยกระดับจิตใจของผู้วาดให้สูงส่งขึ้น กล่าวคือส่งเสริมให้ผู้วาดก้าวขึ้นสู่ระดับของการมีประสบการณ์ในการเข้าถึงสัจจะที่สมบูรณ์มากขึ้น ดังจาง จัง หยวน กล่าวสนับสนุนไว้ว่า "ภาพเขียนจีนมิใช่เป็นเพียงผลิตผลของความชำนาญทางเทคนิค แต่โดยพื้นฐานแล้ว คือ การบรรลุการฝึกฝนตนเองขั้นสูง"[21]

ในประเด็นนี้ ออสวอลด์ เซเรน ได้อธิบายเพิ่มเติมไว้ว่า

> เราสามารถเห็นได้ แม้กระทั่งในสมัยนี้ว่า ไม่มีความแตกต่างระหว่างเทคนิคและความคิดในภาพเขียนจีน มโนทรรศน์ทั้งคู่นี้เป็นสิ่งหนึ่งสิ่งเดียวกัน ดังนั้น ผู้ใดคนหาที่จะรู้เกี่ยวกับศิลปะตะวันออกต้องศึกษานัยในรูปแบบไปพร้อมกับการศึกษาองค์ประกอบของรูปแบบ สิ่งสำคัญที่สุดคือเราต้องฝึกฝนวาดภาพอย่างอุตสาหะ จนกระทั่งเข้าถึงจุดที่รับรู้ถึงความเป็นหนึ่งเดียวกันอย่างแท้จริงของปรากฏการณ์ซึ่งตรงกันข้าม นั่นคือ ปรากฏการณ์ของวัตถุ และสารัตถะของจิตวิญญาณ เป็นหนึ่งเดียวกัน[22]

---

[21] Chang Chung-yuan, Creativity and Taoism, p. 229.

[22] Osvald Sere'n, The Chinese on the Art of Painting, p. 28.

เมื่อจิตรกรเข้าถึงขั้นเป็นหนึ่งเดียวกันกับสิ่งภายนอกซึ่งเขามีความสัมพันธ์ด้วยขณะวาดภาพ ในสภาวะนั้นเขาได้กลายเป็นนายเหนือเทคนิค พ้นจากข้อจำกัดทางวัตถุของโลกนี้เข้าสู่ความรู้ที่สูงส่งกว่าคือ การรับรู้ (perception) เต๋ากระทั่งเทคนิคการวาดภาพเป็นส่วนหนึ่งในตัวเขาและกลมกลืนเข้ากับสัญชาตญาณที่ไร้สำนึกอย่างสมบูรณ์ เสรีภาพก็จักบังเกิดขึ้นในโลกของจิต และในทรรศนะของเขาแล้วแสดงออกผ่านทางโลกของศิลปะ[23]

จิตที่มีเสรีภาพก็คือจิตที่ไม่ถูกอารมณ์อันไม่พึงปรารถนารบกวน ทั้งนี้เพราะขณะวาดภาพใจของผู้วาดจดจ่ออยู่กับปลายพู่กัน จิตใจที่แส่ส่ายไปมาก็ค่อย ๆ คลายสู่ความสงบนิ่ง จิตเริ่มเป็นสมาธิจมดิ่งอยู่กับปลายพู่กันและภาพที่วาด ฉะนั้นถ้าหากหมั่นฝึกฝนมากขึ้นเท่าไร การวาดภาพในแต่ละครั้งจะช่วยยกระดับจิตใจของผู้วาดให้สงบขึ้นสู่สภาวะแห่งความสงบถาวร ไม่ต่างอะไรกับการทำสมาธิในแต่ละครั้ง ยิ่งทำมากอย่างต่อเนื่องเพียงไร จิตก็จะมั่นคงยิ่งขึ้น และสมาธิจิตอันมั่นคงนี้จะนำสู่การพบแสงสว่างแห่งสัจจะในท้ายที่สุด ซึ่งพุทธศาสนาเรียกว่าเข้าถึงขั้น "ปัญญาญาณ" (wisdom)

การยกย่องการวาดภาพแต่ละครั้งเท่าเทียมกับการทำสมาธินั้น เป็นหลักการที่ชัดแจ้งในภาพเขียนเซ็น ดัง ออสวอลด์ เซเรน อธิบายไว้ว่า "สำหรับพวกเซ็นแล้วการวาดภาพกลายเป็นวิถีแห่งการทำสมาธิ ซึ่งก็คือวิถีแห่งการพัฒนาสมรรถนะทางอัชฌัตติกญาณและการสร้างสรรค์ของจิต"[24]

จาง จัง หยวน ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับภาพเขียนเซ็นในแง่ของการทำสมาธิชัดเจนยิ่งขึ้น เมื่อเขากล่าวว่า

---

[23] Yashichi Awakawa, Zen Painting, p. 29.

[24] Osvald Sere'n, The Chinese on the Art of Painting, p. 222.

รูปทรงของภาพเขียนเซ็นแสดงออกถึงความไร้เดียงสา (innocence) ของศิลปินซึ่งถือว่าเป็นผลิตผลของประสบการณ์ด้านในของเขา ... ภาพเขียนเซ็นเป็นตัวอย่างอันดีของสิ่งที่นักวิจารณ์จีนเรียกว่า "ภาพเขียนสมาธิ" (samadhi painting) ซึ่งเป็นไปตามนัยของหลักการแรกแห่งภาพเขียน"[25]

วาทะข้างต้นไม่เพียงเป็นการยอมรับว่า ภาพเขียนเซ็น คือ ตัวอย่างของการทำสมาธิอย่างหนึ่งเท่านั้น แต่ยังยอมรับว่าการวาดภาพในฐานะที่เป็นการทำสมาธินั้น เกี่ยวข้องกับหลักการแรกของภาพเขียนนั่นคือ ฉี้ หยุน เซิน ต้ง

ฉี้ตามความหมายทางปรัชญา หมายถึงพลังสร้างสรรค์ของจักรวาล ขณะที่ฉี้ในภาพเขียนคือ พลังสร้างสรรค์ทางศิลปะซึ่งนักสุนทรียศาสตร์ท่านหนึ่งนามว่า มาริเทน (Maritain) เรียกว่า "immanent activity"[26] ในที่นี้หมายถึงฉี้ในมนุษย์ซึ่งมีบ่อเกิดมาจากฉี้แห่งสวรรค์ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ ฉี้แห่งสวรรค์ซึ่งแฝงอยู่ในมนุษย์แต่ละคน ฉี้เมื่อปรากฏในมนุษย์มีความหมายว่าลมหายใจแห่งชีวิต (vital breath) จวง จื๊อ กล่าวว่า ลมหายใจในตัวมนุษย์นี้ได้รับมาจากหยินและหยาง[27] เมื่อเปิดเผยผ่านทางศิลปะจะหมายถึง พลังชีวิตของมนุษย์ในรูปของพลังสร้างสรรค์ทางศิลปะ ดัง ไมย ไมย จื๊อ กล่าวสรุปไว้อย่างชัดแจ้งดังนี้

ฉี้ในหลักการแห่งภาพเขียนประการแรก มีความหมายว่าลมหายใจ (the breath) พลังชีวิต (vital force) หรือจิตวิญญาณของเต๋า (The Spirit of Tao) อีกทั้งมีความหมายรวมถึงหยินและหยาง พลังทวิภาคของเต๋า (The dual forces of Tao) เห็นได้ชัดว่า ฉี้ปรากฏในมนุษย์และสรรพสิ่งเสมือนลมหายใจและวิญญาณ และจิตวิญญาณในภาพเขียน ฉี้เป็นทั้งแนวทางสร้างสรรค์ของจิตรกรและพลังชีวิตอันสำคัญยิ่ง[28] (the essential vitality)

---

[25] Chang Chung-yuan, Creativity and Taoism, p. 222.

[26] Ibid., p. 211.

[27] Finazzo Giancarlo, The Tao in Lao Tzu and Chuang Tzu, p. 88.

[28] Mai Mai Tzu, The Way of Chinese Painting, p. 62.

ทั้งนี้ฉี้ในภาพเขียนจะเป็นสิ่งเดียวกันกับลมหายใจของจิตรกรหรือไม่นั้นนักวิจารณ์ศิลปะภาพเขียนจีนโดยทั่วไปไม่ได้ยืนยันไว้ เพียงแต่มักกล่าวกันว่าพู่กันและหมึกแสดงออกถึงพลังสร้างสรรค์ทางศิลปะ (ฉี้) ซึ่งสะท้อนผ่านจังหวะของลมหายใจเข้าออกของจิตรกร มีเพียง จาง จัง หยวน ที่ถือว่า ฉี้หยุนคือ พลังลมหายใจที่เป็นจังหวะจะโคน (rhythmic breath)นอกจากนี้เขายังอธิบายไว้อย่างแจ่มชัดว่า "พู่กันและหมึกแสดงออกถึงพลังลมหายใจที่เป็นจังหวะจะโคน"[29]

ไม่ว่าฉี้จะเป็นลมหายใจของจิตรกรหรือไม่ อย่างน้อยการที่ฉี้ต้องสะท้อนผ่านลมหายใจเข้าออกของจิตรกรอย่างสม่ำเสมอด้วยวิถีของพู่กันและหมึกโดยมีจิตเพ่งอย่างเป็นสมาธิอยู่ที่ปลายพู่กันและภาพที่วาดนั้น ย่อมเป็นข้อสนับสนุนที่ดีว่า การวาดภาพในลักษณะนี้ไม่ต่างอะไรกับการทำสมาธิอย่างหนึ่ง ทั้งนี้เพราะขณะวาดภาพจิตรกรต้องควบคุมลมหายใจ หรือหายใจเข้าออกอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งเกี่ยวข้องโดยตรงกับการควบคุมการเคลื่อนไหวของพู่กันและหมึก ถ้าหากลมหายใจไม่สม่ำเสมอ ลายเส้นพู่กันจะติดขัดไม่ต่อเนื่อง และไม่ราบรื่นเป็นเส้นเดียวกันตลอด และถ้าลมหายใจแรงหรือเบาเกินไป ลายเส้นพู่กันจะไม่เป็นไปตามคำสั่งของจิต เรียกว่า มือและจิตไม่สนองตอบต่อกัน ความสม่ำเสมอของลมหายใจของผู้วาดนี้คือหลักพื้นฐานของการควบคุมลมหายใจเข้าออก ซึ่งเป็นวิถีแห่งการทำสมาธิอย่างหนึ่ง ที่ชาวพุทธเรียกกันว่า "อานาปานสติ" จิตรกรนามว่า หยู จือ หนาน (Yu Shih-nan) ในคริสตศตวรรษที่ 17 อธิบายประเด็นนี้ไว้อย่างชัดเจนว่า

> เมื่อเราถือพู่กัน เราต้องถอนทัศนคติ และหันหลังให้กับการได้ยิน ละทิ้งความคิดทั้งหมด และเพ่งเล็งที่ความจริงทางจิตวิญญาณ เมื่อจิตของเราสงบและลมหายใจกลมกลืน งานพู่กันจะซึมซาบเข้าสู่ความลึกล้ำ..[30]

---

[29]Chang Chung-yuan, Creativity and Taoism, p. 217.

[30]Ibid., p. 233.

2. การศึกษาธรรมชาติ

การศึกษาธรรมชาติด้วยการเฝ้าดูการเจริญเติบโตและแง่มุมต่าง ๆ ของสรรพสิ่งในธรรมชาติ และการใช้ชีวิตอยู่ท่ามกลางป่าเขาลำเนาไพร ช่วยให้จิตรกรใกล้ชิด และซึมซาบกับธรรมชาติมากยิ่งขึ้นนั้น สัมพันธ์กับประเด็นเรื่องสัจจะกับการวาดภาพเท่าที่เป็นไปได้อยู่ 3 แนวทางคือ

1. จิตรกรเข้าถึงสัจจะด้วยการศึกษาและใกล้ชิดกับธรรมชาติการจำลองภาพหรือการฝึกฝนวาดภาพคือการฝึกฝนทางเทคนิคเพื่อสามารถถ่ายทอดภาพประทับใจจากการคลุกคลีกับแก่นแท้ภายในของธรรมชาติลงในกระดาษและไหม นอกจากนี้ฝึกฝนวาดภาพยังถือว่าเป็นการทำสมาธิซึ่งช่วยให้จิตใจของเขาสงบนิ่งลงเพื่อเอื้ออำนวยต่อการเข้าถึงสัจจะ

2. การศึกษาธรรมชาติและการฝึกฝนวาดภาพมีความสำคัญเท่าเทียมกันในการช่วยสนับสนุนให้จิตรกรเข้าถึงสัจจะ และการฝึกฝนวาดภาพในแง่ของความชำนาญทางเทคนิคนั้น คือ เครื่องมือในการสะท้อนสัจจะดังกล่าว

3. การฝึกฝนวาดภาพเป็นวิถีทางหนึ่งที่สามารถหล่อหลอมดวงจิตและสิ่งแวดล้อมของจิตรกรให้เป็นหนึ่งเดียวกัน แต่การวาดภาพนั้นต้องคำนึงถึงความเป็นจริงในแง่ปรากฏการณ์ของธรรมชาติหรือสิ่งที่วาดด้วย มิฉะนั้นแง่มุมต่าง ๆ ของธรรมชาติซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการช่วยสะท้อน สารัตถะหรือจิตวิญญาณภายใน (หลี่) ของสรรพสิ่งให้มีประสิทธิผลยิ่งขึ้นก็จะถูกละเลยไปซึ่งหมายความว่า การแสดงออกถึงสารัตถะหรือจิตวิญญาณภายใน (หลี่) ในภาพจะแสดงออกอย่างไม่สมบูรณ์นัก

อย่างไรก็ตามการศึกษาธรรมชาตินั้นสอดคล้องกับมรรควิถีของลัทธิเต๋าที่เสนอให้ทำตัวสอดคล้องกับธรรมชาติ จิตรกรผู้วาดศึกษาธรรมชาติโดยการอยู่กับธรรมชาติและทำตนสอดคล้องกับธรรมชาติเพื่อสามารถเข้าใจแก่นแท้ของธรรมชาติ เข้าใจการเกิดและดับของสรรพสิ่ง การสับเปลี่ยนของฤดูกาลทั้ง 4 การเคลื่อนไหวเปลี่ยนไปของหมู่เมฆ การแตกกระจายของกระแสน้ำ ตลอดจนการผุกร่อนของเทือกเขาและแนวหินผา เป็นต้น ดัง กัว ยั่ว ชวี บุตรชายของ กัว สี จิตรกรผู้เลื่องชื่อในการวาดภาพทิวทัศน์ได้บันทึกคำกล่าวของผู้เป็นบิดาไว้ว่า

ผู้เรียนรู้ที่จะวาดดอกไม้ ปักลำต้นของดอกไม้ไว้บนดิน และตรวจสอบต้นไม้นั้นจากข้างบนลงมา ด้วยวิธีนี้ก็จะเข้าใจดอกไม้อย่างสมบูรณ์ ผู้เรียนรู้ที่จะวาดต้นไผ่ท่ามกลางแสงจันทร์ที่สองสว่าง เพื่อที่ว่าเงาของต้นไผ่ตกทอดลงบนผนังสีขาว ด้วยวิธีนี้เงาที่แท้จริงของต้นไผ่ก็จักปรากฏ ผู้เรียนรู้ที่จะวาดภาพทิวทัศน์ไม่ควรกระทำแตกต่างไปจากที่กล่าวมานี้ เขาควรไปยังภูเขาและกระแสน้ำด้วยตนเอง และเพ่งพินิจภาพธรรมชาตินี้ เพื่อที่จะเข้าใจแง่มุมและความหมายของธรรมชาติอย่างแท้จริง[31]

แม้กระทั่งงานของจิตรกรเซ็น ซึ่งดูเหมือนวาดขึ้นอย่างง่ายดายนั้น แท้จริงแล้ววาดขึ้นตามหลักความเป็นไปเอง โดยปราศจากความพยายามอย่างคล่องแคล่วว่องไว ซึ่งในทางปฏิบัติมิใช่เรื่องง่าย และคงเป็นไปไม่ได้ถ้าผู้วาดมิได้ผ่านการฝึกฝนอันยาวนานเช่นเดียวกันกับการตรัสรู้โดยฉับพลันของนิกายเซ็น ซึ่งภาษาจีนเรียกว่า ข่าย วู (k'ai wu) หรือซาโตริ (satori) ในภาษาญี่ปุ่นการตื่นขึ้นโดยฉับพลันนี้จะเกิดขึ้นเมื่อจิตได้ชะล้างทรรศนะอันเคลือบคลุมทั้งหมดและมีปัญญาญาณที่สอดคล้องกลมกลืนกับลีลาชีวิตอันสงบ ซึ่งพวกเขาเรียกลีลาชีวิตนี้ว่า "ฉี่หยุน" หรือการสะท้อนของจิตสากล (the universal mind) ฉี่หยุนอยู่ในที่อันเร้นลับภายในที่สุดของสำนึกรู้ของจิตรกรเซ็น รวมทั้งอยู่ในปรากฏการณ์ของธรรมชาติทุกปรากฏการณ์ เช่นภูเขาและลำธาร ลมและคลื่น ดอกไม้และใบไม้ร่วงทั้งหมดนี้เปิดเผยต่อพวกเขาเสมือนการสะท้อนหรือเสียงสะท้อนของจิตสากล ... สำหรับพวกเขาแล้วสิ่งเหล่านี้คือชีวิตจริงและสัจจะ สิ่งที่พวกเขาวาดเติบโตมาจากวิญญาณของเขา เขาเป็นส่วนหนึ่งของสิ่งเหล่านี้ ที่กล่าวมานี้คือสิ่งสำคัญของภาพเขียนเซ็น ฉะนั้นความสำคัญของภาพเขียนเซ็นจึงมิได้อยู่ตรงสิ่งที่จิตรกรแทนที่ ไม่ว่าสิ่งนั้นจะใหญ่หรือเล็ก ภาพเขียนทั้งหมดหรือแม้แต่ภาพ ผลไม้ หรือดอกไม้เพียงบางภาพ ถ้าจิตรกรผู้วาดสามารถแปรภาพที่เกิดขึ้นชั่วขณะเดียว จากโลกซึ่งล่วงพ้นข้อจำกัดของอวกาศและเวลา (space and time) ได้เหมือนกันกับจิตที่ตรัสรู้แล้วของจิตรกรผู้สร้างสรรค์ภาพ[32]

---

[31] Osvald Sere'n, The Chinese on the Art of Painting, p. 46.

[32] Ibid., pp. 107-108.

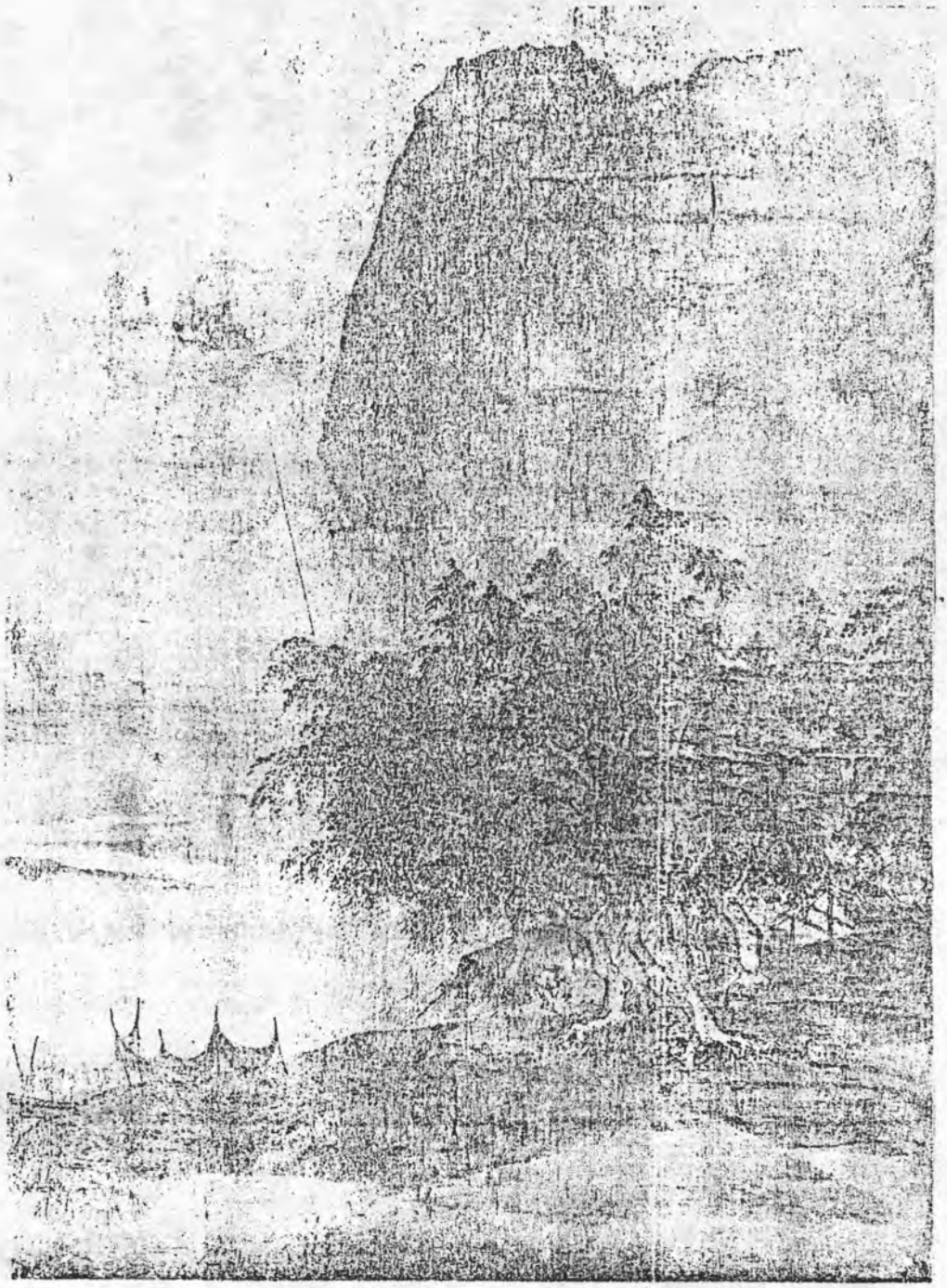
ภาพที่ 17

– ภาพพระถือผ้าไหม ซึ่ง เป็นภาพ เขียน เซ็น โดย มู ซี ในสมัยราชวงศ์ซ่ง เป็นตัวอย่างที่ดีของลาย เส้นพู่กัน สไตล์ฉับพลัน ที่แสดงให้ เห็นถึงหลักการวาดภาพอย่าง เป็นไป เองโดยปราศจากความพยายาม อัน เป็นไปตามหลักการกระทำโดยไม่กระทำของทั้งลัทธิ เต๋าและนิกาย เซ็น และ เส้นพู่กันที่ตวัดอย่าง เฉียบคมและมีพลัง เหล่านี้ แสดงออกถึงความรู้สึกของจิตรกรจากจิตที่ประสานกลมกลืน เป็นหนึ่ง เดียวกันกับสิ่งที่วาด

นี้แสดงให้เห็นว่า กระบวนการเรียนรู้ที่จะวาดภาพนั้นมิใช่เรื่องของการจับพู่กันขึ้นวาดเพียงอย่างเดียว แต่กระบวนการเรียนรู้ของจิตรกรเริ่มต้นตั้งแต่การค้นหาสัจจะจากธรรมชาติ โดยการเผ้าเพ่งพินิจถึงความเป็นไปในธรรมชาติ (ซึ่งเป็นกระบวนการผันแปรไม่มีที่สิ้นสุด) เป็นระยะเวลายาวนานเพียงพอที่จะซึมซาบและเข้าใจแก่นแท้ของธรรมชาติอย่างถ่องแท้ การเพ่งพินิจฉากธรรมชาติหรือสิ่งแต่ละสิ่งที่จะวาดนั้น มิอาจกระทำอย่างฉาบฉวยเพียงชั่วครู่ชั่วยามได้ ด้วยเหตุนี้เองจิตรกรที่แท้จึงมักใช้ชีวิตอยู่ท่ามกลางธรรมชาติเป็นเวลานาน เพื่อเฝ้าดูความเป็นไปของธรรมชาติอย่างใส่ใจ ด้วยวิธีนี้ญาณหยั่งรู้ถึงสัจจะจากการศึกษาธรรมชาติอย่างใกล้ชิดก็บังเกิดขึ้น

หลังจากนั้น จิตรกรจึงกลับมาถ่ายทอดแรงบันดาลใจตามภาพประทับในความทรงจำ และแรงสะท้อนทางจิตวิญญาณภายในของเขา ด้วยเหตุนี้เองการวาดภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติจีนในสมัยราชวงศ์ซ่ง จึงมิใช่การเลียนแบบธรรมชาติให้เหมือนจริง แต่กลับเป็นการแสดงออกถึงความเข้าใจในความเป็นไปของสรรพสิ่งประกอบกับจินตนาการอันไม่สิ้นสุดของผู้วาดภาพประทับในความทรงจำของเขาก่อนที่ภาพนั้นจะคลี่สู่ไป แนวความคิดนี้แสดงออกในภาพทิวทัศน์จีนซึ่งมักจะปรากฏรูปคนรูปเล็ก ๆ ยืนหรือใคร่ครวญเกี่ยวกับความเป็นไปของชีวิตท่ามกลางธรรมชาติอันกว้างใหญ่ไพศาล หรือแม้กระทั่งภาพกระท่อมหลังน้อยพร้อมกับคนซึ่งใช้ชีวิตอยู่ท่ามกลางป่าเขาลำเนาไพร

ทั้งนี้ต้องเข้าใจว่าจิตรกรที่ดีต้องเรียนรู้ทั้งสองแนวทางประกอบกัน จะละเลยทางใดทางหนึ่งมิได้ ทั้ง 2 แนวทางอยู่ในกระบวนการเรียนรู้ที่จะวาดหรือกระบวนการฝึกฝนตนเองเพื่อเข้าถึงสัจจะตามหนทางแห่งการวาดภาพเหมือนกัน อาจกล่าวได้ว่าการออกไปสัมผัสกับธรรมชาติคือ การศึกษาหาความจริงเกี่ยวกับความเป็นไปในธรรมชาติ แต่ขณะที่จิตรกรลงมือวาดภาพนั้น ถือได้ว่าเป็นการทำสมาธิอย่างหนึ่ง ดังนั้นการฝึกฝนวาดภาพของจิตรกรภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติจีนจึงเป็นกระบวนการที่เริ่มต้นตั้งแต่การแสวงหาความเป็นจริงในธรรมชาติไปจนถึงการทำสมาธิ กระบวนการทั้งหมดนี้ย่อมมุ่งตรงไปสู่การเข้าถึงสัจจะนี้ย่อมหมายความว่า กระบวนการฝึกฝน



ภาพที่ 18

– ภาพกระท่อมชาวประมงภายหลังฝนตก โดย เซีย เค่ย แสดงให้เห็นถึงการใช้ชีวิตอย่างเรียบง่ายและสอดคล้องกลมกลืนกับธรรมชาติตามนัยของลัทธิเต๋า และยังแสดงให้เห็นถึงทรรศนะเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ โดยการวาดภาพมนุษย์ตามสัดส่วนที่เป็นจริง เมื่อเทียบกับธรรมชาติอันกว้างใหญ่ โดยนัยนี้มนุษย์จึงเป็นเพียงส่วนประกอบเล็ก ๆ ของธรรมชาติ

วาดภาพที่กล่าวมานี้ คือหนทางสู่สัจจะ ความข้อนี้ได้ยกฐานะของการวาดภาพเป็นวิถีแห่งการฝึกฝนตนเอง ในความหมายเชิงจริยะ (moral sense) ซึ่งแตกต่างจากภาพใบหน้าคน (portrait) หรือภาพเรื่องราวมนุษย์ (figure) ในสมัยก่อนซึ่งภาพเหล่านี้ล้วนมีความหมายเชิงจริยะ แต่มีนัยเชิงสั่งสอนคุณธรรม (didactic art) ดัง จาง เหยียน เยี้ยน ดังกล่าวไว้ว่า

> เส้า จือ (Tsao Chih: ค.ศ. 192-232) กล่าวว่าเมื่อบุคคลเห็นภาพกษัตริย์ 3 พระองค์ และจักรพรรดิ์ทั้ง 5 เขามองภาพนั้นด้วยความเคารพยำเกรง และเมื่อเขาเห็นภาพผู้ปกครองคนสุดท้ายของอาณาจักรทั้ง 3 คือ เชียง ฉานและโจว เขารู้สึกเศร้าใจ เมื่อเขาดูภาพลูกอกตัญญู เขาไม่สามารถระงับอาการขบเขี้ยวเคี้ยวฟันได้ เมื่อเขาเห็นภาพราชาเขาได้ลืมความหิวไปสิ้น เมื่อเขาเห็นภาพผู้ภักดี ผู้ตายด้วยหน้าที่ เขาไม่อาจยับยั้งความรู้สึกยกยองได้ เมื่อบุคคลเห็นภาพคนชั่วช้าและผู้หญิงชางริษยา เขาไม่อาจข่มกลั้นการมองด้วยความไม่พอใจ เมื่อเขาดูภาพมเหสีของกษัตริย์และภรรยาที่ดี เขาไม่อาจข่มความรู้สึกชมเชยอย่างลึกซึ้งที่สุดได้ ที่กล่าวมานี้เราอาจตระหนักได้ว่าภาพเขียนมุ่งที่จะเป็นตัวอย่างทางจริยะหรือเป็นกระจกสะท้อนพฤติกรรม[33]

ภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งนั้น มิได้มุ่งเน้นสอนจริยธรรมแก่ผู้ดูในลักษณะเดียวกับภาพเขียนจีนยุคโบราณซึ่งอ้างไว้ข้างต้น แต่เน้นความหมายในแง่จริยะเชิงปฏิบัติแทน (practical moral)ดัง เฉิน เฮา (Che'ng Hao) กล่าวถึงการฝึกฝนเขียนตัวอักษรจีน (ซึ่งมีพื้นฐานทางทฤษฎีเหมือนกันกับทฤษฎีภาพเขียนจีนในสมัยราชวงศ์ซ่ง โดยเฉพาะทฤษฎีของสำนักอักษรศาสตร์ และหลักการของจิตรกรเซ็น) ไว้ว่า "เมื่อข้าพเจ้าฝึกฝนเขียนตัวอักษร ข้าพเจ้าเอาจริงเอาจังกับจุดประสงค์ของข้าพเจ้ามาก มิใช่ความสวยงามของตัวอักษร หากการฝึกฝนในที่นี้คือหนทางการฝึกฝนจริยะ"[34] ธีรโอดอร์ เดอ แบรี่ วิเคราะห์วาทะของ เฉิน เฮา ข้างต้นไว้ดังนี้

---

[33] Ibid., p. 226

[34] W.M. Theodore de Bary, The Unfolding of Neo Confucianism, p. 229.

> เฉิน เฮาไม่ได้ค้นหาเพื่อจะเขียนตัวอักษรเพื่อ "สอนบุทเรียนด้วยจริยะ" แก่ผู้อ่าน คุณค่าเชิงจริยะกลับอยู่ที่กิจกรรมเชิงสุนทรียะที่มีต่อจิตใจและจิตวิญญาณของเขาเอง ซึ่งก็คือปฏิกริยาระหว่างกิจกรรมด้านนอก และบุคลิกภาพด้านในของเขา อันถือว่าเป็นจริยะที่เกี่ยวเนื่องกับมิติทางสุนทรียะ ไม่น้อยไปกว่าสุนทรียะอันเกี่ยวเนื่องกับมิติทางจริยะ[35]

ที่สำคัญคือคุณค่าทางจริยธรรมในลักษณะของการสั่งสอนคุณธรรมหรือบทเรียนด้านจริยะ ในภาพเขียนโบราณเป็นจริยะของผู้ดูภาพโดยตรง ขณะที่จริยะเชิงปฏิบัติในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติจีน รวมถึงการเขียนตัวอักษรจีนในสมัยราชวงศ์ซึ่งเป็นจริยะของผู้ปฏิบัติหรือผู้วาดหรือผู้เขียนโดยตรง แต่ผลที่เกิดขึ้นแก่ผู้ดูน่าจะมีส่วนช่วยให้ผู้ดูเห็นความสำคัญของสัจจะอันยิ่งใหญ่ ซึ่งย่อมเป็นการพัฒนาคุณภาพทางจริยะแบบหนึ่ง

6.3 <u>การวาดภาพเป็นวิถีแห่งการแสดงออกถึงสัจจะ</u>

การวาดภาพเป็นหนทางในการ แสวงหาความจริงหรือสัจจะก็เพื่อบรรลุถึงขั้นการเข้าถึงสัจจะ แล้วแสดงออกถึงสัจภาวะนั้นให้เท่าทันก่อนที่ภาวะนั้นจะดับลง ฉะนั้นอาจกล่าวได้ว่า การวาดภาพในแง่ที่เป็นหนทางขัดเกลาจิตใจนั้นเป็นขั้นตอนของการบรรลุจุดประสงค์ที่แท้จริงของการวาดภาพ นั่นคือการแสดงออกถึงสัจจะจิตรกรและนักวิจารณ์ศิลปะภาพเขียนจีนล้วนแล้วแต่พยายามชี้ให้เห็นข้อเท็จจริงอันนี้ แต่การแสดงออกเกิดขึ้นต่อเมื่อจิตรกรเข้าถึงสัจจะ หรือขั้นที่สารัตถะทางจิตวิญญาณ และปรากฏการณ์ภายนอกตัวจิตรกรประสานกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกัน มือของเขาก็จะสนองตอบจิตอย่างทันทีทันใดโดยการแปรรูปสภาวะจิต หรือแปรสภาพจิต ขณะนั้นออกมาอย่างเป็นไปเอง และปราศจากความพยายามลงในภาพเขียน ให้เท่าทันก่อนที่สภาวะนั้นจะดับสูญไป ดังนั้นการเข้าถึงสัจจะและการแสดงออกถึงสัจจะในภาพเขียนจึงไม่อาจแยกจากกันได้ หากไม่มีการเข้าถึงสัจจะก็ไม่มีการแสดงออก และหากสัจภาวะดับสูญไปก่อนที่จิตรกรจะบันทึกหรือแปรรูปสภาวะจิตนั้นลงในภาพเขียน การแสดงออกถึงสัจจะที่แท้จริงก็เกิดขึ้นมิได้

---

[35] Ibid, pp. 179-180.

แต่อาจมีปัญหาว่าจิตรกรสามารถฝึกฝนและแสดงออกถึงสัจจะในขณะเดียวกันได้หรือไม่ กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ ภาพที่แสดงออกถึงสัจจะอยู่ในฐานะเป็นการฝึกฝนด้านจริยะด้วยหรือไม่ และในทางกลับกันภาพที่เกิดจากการฝึกฝนด้านจริยะหรืออยู่ในขั้นแสวงหาความจริงหรือสัจจะ อาจแสดงออกถึงสัจจะพร้อมกันด้วยหรือไม่ เพื่อมิให้เกิดความสับสนดังกล่าว ในที่นี้อาจแยกพิจารณาภาพเขียนตามความสัมพันธ์ดังกล่าวไว้ดังต่อไปนี้

1. ในกรณีที่ผู้วาดภาพยังเข้าไม่ถึงสัจจะนั้น ไม่อาจจะถือว่าภาพวาดของเขาเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงสัจจะ แต่เป็นเพียงหนทางในการขัดเกลาจิตใจเพื่อเข้าถึงสัจจะ และการวาดภาพนั้นยังมีผลพลอยได้คือ ให้ความเพลิดเพลินแก่ผู้วาดด้วย ดัง หัน หวี่ นักคิดลัทธิขงจื๊อใหม่ในสมัยราชวงศ์ถัง กล่าวไว้ว่า

> ร่องรอยของพู่กันและหมึก แม้ไม่เป็นรูปแบบที่สมบูรณ์นัก และยังไม่บรรลุถึงอภาวะก็ตาม ผู้วาดก็ยังเพลิดเพลินกับการวาดในขณะนั้นได้ เพื่อยกจิตใจของเขาให้สูงส่งขึ้น และเขาจะลืมความเศร้า และความเสื่อมทรามลงได้[36]

2. ในกรณีที่ผู้ฝึกฝนวาดภาพได้ขัดเกลาจิตใจด้วยการวาดภาพไปอย่างต่อเนื่องจิตใจจะเข้าถึงสัจจะมากยิ่งขึ้น ภาพวาดสามารถสะท้อนถึงสัจจะมากขึ้น ในขณะเดียวกันภาพวาดนั้นก็ยังคงเป็นเครื่องมือขัดเกลาจิตใจอยู่

3. ในกรณีที่ผู้ฝึกฝนวาดภาพ เข้าถึงสัจจะสมบูรณ์แล้ว ภาพวาดเป็นสื่อสะท้อนสัจจะและไม่เป็นหนทางสู่สัจจะต่อไป ซึ่งในกรณีนี้ผู้วาดจะยังคงวาดภาพเพื่อสะท้อนสัจจะต่อไปอีก หรือไม่ก็ได้ แต่การวาดนั้นจะเป็นการสะท้อนสัจจะอันเต็มเปี่ยมในตัวเขา มิใช่การฝึกฝนเพื่อบรรลุสัจจะ ดัง ชู ตง ป๋อ กล่าวถึงสหายนามว่า เหวิน ถง ผู้เลื่องชื่อในการวาดภาพต้นไผ่ เพื่อแสดงให้เห็นว่าเมื่อจิตรกรเข้าถึงสัจจะอย่างสมบูรณ์แล้ว

---

[36] James F. Cahill " Confucius Element in the Theory of Painting " in Confucius and Chinese Civilization, ed. Arthur F. Wright, p. 95.

การวาดภาพซึ่งครั้งหนึ่งเคยเป็นเครื่องมือในการฝึกฝนจิตใจก็มิใช่หนทางให้การแสวงหาสัจจะสำหรับเขาอีกต่อไป เพราะเขาได้ผ่านพ้นขั้นตอนนั้นไปสู่สิ่งที่สมบูรณ์แล้ว

> ในช่วงแรกของชีวิต ชิง เช่อ วาดต้นไผ่ เมื่อเขาพบไหมขาวและกระดาษชั้นดี เขาฉวยพู่กันอย่างรวดเร็ว ป่ายปัด และลลัดพู่กันอย่างเสรี ผู้คนที่มายังบ้านของเขาต่างหยิบฉวยภาพบางภาพไปแต่เขาหาได้ใส่ใจไม่ จวบจนช่วงหลังของชีวิต เมื่อเขาเห็นใครวางพู่กันและที่ฝนหมึกไว้บนโต๊ะ เขาลาถอยและเดินจากไป และผู้ที่มาขอภาพรอกระทั่งสิบปี แต่ก็มิได้รับสิ่งใดกลับไป เมื่อมีคนถาม ชิง เช่อ ถึงเหตุผลที่ทำให้เขาเปลี่ยนไป เขาตอบว่า "ในช่วงแรกของชีวิต ข้าพเจ้าศึกษาเต๋า แต่ไม่สามารถเข้าถึงได้ ดังนั้นข้าพเจ้าจึงวาดรูปต้นไผ่ไปเรื่อย ๆ เพื่อแสดงออกถึงความกระสับกระส่ายของข้าพเจ้า ซึ่งโหดร้ายอะไรกับการเจ็บไข้ได้ป่วยมาตอนนี้ ความเจ็บป่วยได้รับการรักษาแล้วจึงไม่มีสิ่งใดต้องกระทำอีกต่อไป"[37]

นี้เป็นเพียงตัวอย่างหนึ่งของจิตรกรผู้เข้าถึงสัจจะแล้วเลิกแสดงออกอีกต่อไป แต่มิได้หมายความว่าจิตรกรจีนทุกคนเข้าถึงสัจจะแล้วเลิกวาด เขาอาจวาดต่อไปหรือไม่ก็ได้ แต่ที่สำคัญคือการวาดภาพนั้นจะเป็นการแสดงออกเพียงอย่างเดียวมิใช่หนทางแห่งการขัดเกลาจิตใจอีกต่อไป ทั้งนี้เพราะจิตที่บรรลุถึงความสมบูรณ์แล้วไม่มีสิ่งใดต้องแก้ไขหรือฝึกฝนอีก

ข้อพิจารณาดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งมีทั้งภาพที่เป็นหนทางสู่สัจจะ และภาพที่เป็นสื่อแสดงออกถึงสัจจะ รวมทั้งมีภาพที่เป็นทั้งหนทางสู่สัจจะและวิถีแห่งการแสดงออกถึงสัจจะในขณะเดียวกัน ที่กล่าวมานี้คือแนวทางอันถูกต้องของภาพเขียนชั้นดี อย่างไรก็ตาม ยังมีการวาดภาพอีกสองแนวทางที่เป็นไปได้คือ

1. การฝึกฝนวาดภาพโดยไม่เกี่ยวเนื่องกับสัจจะ กล่าวคือเป็นการลอกเลียนแบบปรากฏการณ์ภายนอกให้เหมือนจริง จุดประสงค์ก็เพื่อความชำนาญทางเทคนิคและความสวยงามทางรูปแบบ

---

[37] Osvald Sere'n, The Chinese on the Art of Painting, pp. 54-55.

จิตรกรจีนในสมัยราชวงศ์ซ่งเชื่อว่าหากภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติปราศจากการแสดงออกถึงสัจจะหรือจิตวิญญาณภายใน ถือว่าภาพนั้นมิใช่สิ่งที่ช่วยยกระดับจิตใจของผู้วาดให้สูงส่งขึ้น ในกรณีของภาพซึ่งยังอยู่ในขั้นของการฝึกฝนเพื่อขัดเกลาจิตใจและความชำนาญแห่งเทคนิค และยังไม่ถึงขั้นที่เข้าถึงสัจจะก็จัดว่าเป็นภาพซึ่งลอกเลียนปรากฏการณ์ภายนอกอยู่ จิตรกรต้องผ่านขั้นตอนนี้ถึงขั้นเชื่อมประสานจิตและมือและภาพที่วาดให้เป็นหนึ่งเดียวกันให้ได้ มิฉะนั้นภาพของเขาจัดว่าเป็นเพียงงานฝีมือไม่เกี่ยวโยงกับจิตวิญญาณภายในแต่อย่างใด จะเห็นได้จากตอนหนึ่งในบทความศิลปะของ จิง เฮ้า ซึ่งถ่ายทอดผ่านปราชญ์ชราว่า

> การวาดภาพเป็นการยกย่องสัจจะของสรรพสิ่ง ผู้ที่ยึดถือเพียงความสวยงามภายนอกว่าเป็นสัจจะ ผู้นั้นไม่เข้าใจรหัสยนัยนี้ และไม่รู้ถึงความเป็นจริง แม้ภาพเขียนของเขาก็เป็นเพียงสิ่งที่เหมือนปรากฏการณ์ภายนอก แต่ปราศจากวิญญาณ ต่อเมื่อผู้วาดเข้าถึงสัจจะ ทั้งจิตวิญญาณและสารัตถะจะแสดงออกมาอย่างเต็มที่ จิตรกรผู้พยายามแสดงจิตวิญญาณผ่านการประดับประดาอันสวยงามเท่ากับวาดเพียงสิ่งที่ตายด้านไร้ชีวิตชีวา[38]

ในประเด็นนี้ ซู ตง ป๋อ ได้แสดงความคิดเห็นไว้อย่างชัดเจนโดยพยายามแยกแยะงานฝีมือกับงานศิลปะออกจากกัน เขาเห็นว่า ภาพที่ปราศจากการแสดงออกถึงสัจจะหรือ หลี่เป็นเพียงงานฝีมือที่วาดขึ้นโดยช่างฝีมือเท่านั้น ทั้งนี้เพราะจุดมุ่งหมายของช่างฝีมือ คือการเลียนแบบปรากฏการณ์ภายนอกให้เหมือนจริง มิใช่แสดงออกถึงจิตวิญญาณภายในดั่งจุดมุ่งหมายของศิลปะภาพเขียน เห็นได้จากวาทะของเขาตอนหนึ่งว่า

> ศิลปินบางท่านคิดว่า เป็นการง่ายที่จะหลอกลวงสาธารณชน โดยวาดวัตถุซึ่งไร้รูปแบบแน่นอนตายตัว ความผิดพลาดทางรูปแบบอาจพบเห็นได้ แต่ถ้าความผิดพลาดเกิดขึ้นในธรรมชาติภายในของสิ่งแล้วไซร้ความเสียหายทั้งหมดย่อมเกิดขึ้น ช่างฝีมือมากมายสามารถจำลองรายละเอียดของรูปแบบไว้ทั้งหมด หากแต่ธรรมชาติภายในสามารถเข้าใจได้ด้วยจิตวิญญาณอันสูงสุดเท่านั้น ดังเช่น ภาพต้นไผ่ของ ชิง เซอ หินและต้นไม้ อาจกล่าวได้ว่า ธรรมชาติภายในที่แท้จริง..

---

[38] Judith and Arthur Hart Burling, Chinese Art, p. 45.

ผู้เข้าใจธรรมชาติภายในได้ตรวจสอบภาพเหล่านี้แล้ว จะเข้าใจสิ่งที่ข้าพเจ้าหมายถึงนี้[39]

นอกจากนี้ เรอเน กรูสเซจ์ (Rene' Grousset) ได้กล่าวสนับสนุนประเด็นนี้ไว้อย่างน่าฟังว่า

> สุนทรียศาสตร์จีน คือศิลปะซึ่งชี้ถึงการแสดงออกของจิตวิญญาณภายในแทนลักษณะเหมือนทางกายภาพ และภาพเขียนควรเป็นไปเองและหลั่งไหลจากพู่กัน[40] ... จิตรกรเซ็นก็เช่นเดียวกันที่ถือว่าเป้าหมายของการวาดภาพคือการแสดงออกซึ่งชีวิต และนัยทางจิตวิญญาณของดอกไม้มากกว่าความสวยงามภายนอก[41]

ฉะนั้นจิตรกรช่างจึงถือว่า การวาดภาพซึ่งไม่เกี่ยวเนื่องด้วยสัจจะ จึงเป็นเพียงงานฝีมือมิใช่ศิลปะภาพเขียนที่แท้จริง

2. การแสดงออกถึงสัจจะโดยไม่ผ่านขั้นของการฝึกฝนวาดภาพ ในกรณีนี้เกิดจากการตีความหลักการวาดภาพคลาดเคลื่อนไปในทำนองว่า ภาพเขียนคือวิถีแห่งการแสดงออกถึงสัจจะ ฉะนั้นผู้ใดก็ตามซึ่งตรัสรู้แล้ว ย่อมสามารถแสดงออกถึงสภาวะนั้นผ่านองค์ประกอบทางศิลปะภาพเขียนได้โดยไม่จำเป็นต้องฝึกฝนมาเยี่ยงศิลปิน ถ้าเป็นเช่นนั้นศิลปะจะทรงคุณค่าความเป็นศิลปะได้ในลักษณะใดหากการวาดภาพไม่เกี่ยวเนื่องกับคุณสมบัติและหลักการทางศิลปะอย่างใดเลย ฟิตเจอรัลได้ชี้ให้เห็นถึงการเข้าใจหลักการวาดภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ถังและราชวงศ์ซ่งผิดพลาด ซึ่งเริ่มเห็นได้อย่างชัดเจนตั้งแต่สมัยราชวงศ์หมิง ความผิดพลาดนี้เกิดจากการยึดเอาศิลปะภาพเขียนสำนักเหวิน เหยิน ฮั่ว และศิลปะภาพเขียนเซ็นเป็นแม่แบบโดยปราศจากการเข้าใจหลักการวาดของทั้ง 2 สำนักอย่างถ่องแท้ จิตรกรรุ่นหลังเหล่านี้มุ่งเน้นที่การแสดงออกแต่ละเลยการคำนึงถึงสิ่งที่วาดและเทคนิคการวาด เมื่อ

---

[39] Lin Yu-tang, The Chinese Theory of Art, pp. 94-95.

[40] Rene' Grousset, Chinese Art and Culture, p. 210.

[41] Ibid., p. 270.

มาตรฐานของภาพเขียนถูกนำไปใช้ในทางที่ผิดและบิดเบือนไปจากเดิม[42] สุนทรียะของภาพก็พลอยเสื่อมทรามลงด้วยซึ่งแท้ที่จริงแล้วความงามทางสุนทรียะและหลักปรัชญาในภาพต้องมีอยู่ในภาพควบคู่กันไปจึงจัดว่าเป็นภาพเขียนที่สมบูรณ์

เมื่อได้พิจารณาและยอมรับแล้วว่า หลักการสำคัญของการวาดภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง คือ การแสดงออกถึงสัจจะ ซึ่งเป็นสิ่งกำหนดบทบาทและตัดสินคุณค่าของภาพเขียน ในประเด็นต่อไปคือ สัจจะปรากฏอยู่ในภาพเขียนอย่างไร และมีความหมายเช่นไร

สัจจะในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง มีความหมายแตกต่างกันไปตามความคิดทางปรัชญาและศาสนาซึ่งมีอิทธิพลต่อภาพเขียนในแต่ละช่วงเวลา ความแตกต่างนี้สามารถเข้าใจได้ด้วยรูปแบบของภาพเขียนที่พัฒนาเปลี่ยนแปลงไปสู่ความเรียบง่ายมากยิ่งขึ้น กล่าวคือ พัฒนาจากภาพทิวทัศน์สู่ภาพธรรมชาติ เช่น นก ดอกไม้ ต้นไผ่ เป็นต้น กระทั่งก้าวถึงขั้นของความเรียบง่ายที่สุด นั่นคือ ภาพเขียนเซ็นซึ่งสิ่งที่วาดนั้นไม่จำกัดไว้อย่างแน่นอนตายตัว แต่ประกอบด้วยลายเส้นพู่กันเพียงไม่มากดังได้กล่าวมาแล้วในหัวข้อที่ 4.2

หลักปรัชญาที่รองรับภาพทิวทัศน์คือหลักปรัชญาของลัทธิเต๋า และลัทธิขงจื๊อใหม่ในเวลานั้น ซึ่งไม่แตกต่างไปจากความคิดทางด้านนี้ของลัทธิเต๋ามากนัก ทั้งนี้เพราะลัทธิขงจื๊อใหม่ได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากลัทธิเต๋า ในแง่นี้ เชอร์แมน อี ลี (Sherman E. Lee) ได้อธิบายไว้อย่างกระจ่างชัดว่า

> ภาพเขียนจีนไม่เพียงเป็นภาพเขียนหรือฉากที่สวยงามเท่านั้นยังเป็นสิ่งที่มีนัยทางปรัชญาเป็นหลักสำคัญด้วย ซึ่งมีพื้นฐานของลัทธิเต๋าในเรื่องความสนใจในธรรมชาติ แม้ว่ามักจะมีไสยเวท[43] แฝงอยู่ด้วยก็ตามรวมทั้งยังมีพื้นฐาน

---

[42] C.p. Fitzgerald, Short History of Chinese Culture (New York: Pracger Publisher, 1970), p. 441.

[43] อิทธิพลของลัทธิเต๋าใหม่

ของลัทธิขงจื๊อในเรื่องกฎธรรมชาติหรือหลักการ (หลี่) (Principle, li) การผสมผสานของลัทธิเต๋า และลัทธิขงจื๊อเป็นสิ่งสำคัญที่สุดในพัฒนาการของภาพเขียนทิวทัศน์... สิ่งสำคัญเบื้องแรกที่สุดของปรัชญาเกี่ยวกับธรรมชาติ[44] ทั้งหมดซึ่งนำไปสู่พัฒนาการของสำนักภาพทิวทัศน์ล้วนเป็นผลิตผลของลัทธิขงจื๊อ โดยเฉพาะพัฒนาการของลัทธิขงจื๊อใหม่ในสมัยราชวงศ์ซุง หลักปรัชญานี้จะพบได้ในสิ่งธรรมชาติ เช่น ต้นไม้ หิน น้ำ ภูเขา ซึ่งเป็นคุณสมบัติเดียวกันกับความเชื่อเรื่องกฎและระเบียบ (law and order) ที่มีอยู่ในสวรรค์... จีนเรียก หลักการหรือ หลี่[45]

สัจจะในภาพทิวทัศน์ดังกล่าวนี้ไม่ว่าจะมีนัยถึงเต๋าหรือหลี่ของลัทธิเต๋าหรือลัทธิขงจื๊อก็ตาม ถือว่ามีความหมายในแง่ภาวะ (being) กล่าวคือถ้ามองในแง่ของลัทธิเต๋า ก็คือการเสนอเต๋าในแง่ปรากฏการณ์ด้วยการผสมผสานกันอย่างกลมกลืนของหยินและหยาง กลายเป็นสรรพสิ่งไม่รู้จบเหมือนกับเต๋าที่อยู่ในฐานะเป็นมารดาแห่งสรรพสิ่ง ซึ่งความเข้มและจางของสีหมึก รวมถึงความอ่อนไหวของลายเส้นพู่กัน แต่ถ้ามองในแง่หลักการหรือหลี่ของลัทธิขงจื๊อใหม่ จะพบว่าสิ่งต่าง ๆ ที่ก่อเกิดขึ้นในภาพทิวทัศน์ผสมผสานกลมกลืนกันและมีสัดส่วนสมดุลย์กันตามธรรมชาติอย่างเป็นระเบียบเสมือนกับมีกฎบางอย่างที่ควบคุมสรรพสิ่งเหล่านี้ให้เป็นไปตามครรลองของธรรมชาติ ดัง จิง เฮ้า (จิตรกรในคริสตศตวรรษที่ 10) กล่าวไว้ว่า

> ต้นไม้ทุกต้นเจริญเติบโตขึ้นสอดคล้องกับข้อกำหนดตามธรรมชาติ ... ต้นสนอาจใหญ่โต เฉนและโค้งงอ แต่โดยธรรมชาติแล้วมิเคยงอเกินไป... แม้ขณะเป็นหน่อ รูปแบบของต้นสนก็แลดูสูงส่งและสันโดษ[46]

นอกจากนี้บทความของจิตรกรและนักวิจารณ์ศิลปะภาพเขียนจีนในสมัยราชวงศ์ซ่งยังชี้ให้เห็นว่า มโนทรรศน์เรื่องหลี่เป็นหลักการสำคัญรองรับอยู่เบื้องหลังการวาดภาพธรรมชาติของสำนัก เหวิน เหยิน ฮั่ว หลี่ในบริบทของภาพเขียนหมายถึง ธรรมชาติ

---

[44] ในที่นี้หมายถึง ความคิดทางจักรวาลวิทยา

[45] Sherman E. Lee, A History of Far Eastern Art, p. 343.

[46] Ibid.

ภายในของสรรพสิ่ง ซึ่งในที่นี้หมายถึงธรรมชาติภายในของสิ่งที่วาดรวมถึงธรรมชาติภายในของตัวจิตรกรเองด้วย หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่าเป็นกฎภายใน (inner law) ที่ครอบคลุมโครงสร้างและรูปแบบของสรรพสิ่ง รวมถึงพฤติกรรมที่ผันติดมาในธรรมชาติของสรรพสิ่ง[47] และที่จิตรกรในสมัยนั้นมักใช้คำว่าจิตวิญญาณภายใน (inner spirit) แทนคำว่าหลี่อยู่บ่อย ๆ

ในหมู่จิตรกรและนักวิจารณ์ศิลปะภาพเขียนในสมัยราชวงศ์ซ่งดูเหมือนว่า ชู ตง ปอ เป็นผู้อธิบายความหมายเรื่องหลี่ ในภาพเขียนค่อนข้างเด่นชัดกว่าผู้อื่น เขาเสนอว่า สิ่งสำคัญของการแสดงออกในภาพธรรมชาติจีน มิใช่อยู่ตรงรูปแบบที่แน่นอนตายตัว แต่กลับเกี่ยวข้องกับคุณสมบัติอันจับต้องมิได้ ซึ่งเขาเรียกว่าหลักการที่แน่นอนตายตัว (the constant principle) หลักการนามธรรมนี้ได้ให้นัยทางจิตวิญญาณแก่ภาพเขียน ดังวาทะของเขาดังต่อไปนี้

> ข้าพเจ้าเห็นว่า มนุษย์ สัตว์ บ้าน และเครื่องเรือนมีรูปแบบที่แน่นอนตายตัว ตางกับภูเขาและหิน ตนไผและตนไม้ คลื่นและหมอก และเมฆ ซึ่งหารูปแบบอันแนนอนมิได้ กลับมีธรรมชาติที่แนนอนอยู่ภายใน (หลี่)[48]

หลี่ในภาพเขียนเกิดขึ้นจากการประสานกลมกลืนเป็นเอกภาพกันระหว่างผู้วาดกับสิ่งที่วาดลงบนภาพ ดังจิตรกรภาพทิวทัศน์นามว่า จง ปิง (Tzung Ping) กล่าวไว้ในตอนหนึ่งของบทความเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ของเขา ดังนี้

> หลี่หรือสัจจะ คือการที่ภาพเขียนและจิตรกรหลอมละลายเป็นหนึ่งเดียวกันภายในรูปแบบแห่งภาพเขียน รวมทั้งการเข้าถึงนัยอันลึกซึ้งของความเป็นเอกภาพด้วย ซึ่งการประสานกันเป็นหนึ่งเดียวกันระหว่างจักรวิญญาณและจิตวิญญาณ อันหมายถึงปฏิกริยาทางจักรวิญญาณแทรกซึมเข้าสู่จิตวิญญาณ ก่อให้เกิดการกระทำทางจิตวิญญาณขึ้น เมื่อการกระทำเกิดขึ้นการเข้าถึงสัจจะย่อมเกิดขึ้น[49]

---

[47] Lin Yu-tang, The Chinese Theory of Art, p. 94.

[48] Ibid.

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

หลี่ในภาพเขียน นอกจากจะเกิดขึ้นจากการเข้าถึงแก่นแท้ภายในตนเองแล้ว ยังหมายถึงการเข้าใจแก่นแท้ภายในของสรรพสิ่งทั้งหมดที่จิตรกรผู้วาดมีความสัมพันธ์ในขณะที่กำลังวาดภาพนั้นด้วย เนื่องจากในสภาวะนั้นทั้งตัวเราและสิ่งแวดล้อมประสานกลมกลืนเป็นเอกลักษณ์กันอย่างไม่อาจแยกจากกันได้ สารัตถะของเขาก็คือสารัตถะของสรรพสิ่งด้วย เมื่อเขาสะท้อนแก่นแท้ของตัวเขา หรือจิตวิญญาณภายในของเขาออกมาปรากฏในภาพเขียน หมายถึงการก้าวล่วงไปสู่การสะท้อนวิญญาณภายใน (หลี่) ของสรรพสิ่งซึ่งเขาเกี่ยวข้องอยู่ในขณะนั้นด้วย

หลี่ในภาพเขียนพัฒนามาจากมโนทรรศน์เรื่องฉี ในภาพเขียนแต่ฉี่และหลี่มิได้หมายถึงสิ่งเดียวกัน ฉี่คือหลักการสร้างสรรค์ซึ่งเชื่อมโยงเข้ากับจังหวะของลมหายใจของผู้วาด โดยได้รับการตีความจากจิตรกรและนักวิจารณ์ศิลปะว่า คือพลังสร้างสรรค์ทางศิลปะของจิตรกร ซึ่งเป็นไปตามคุณสมบัติแห่งความสงบนิ่ง และเคลื่อนไหวของฉี่ แต่ความสงบนิ่งในที่นี้มิใช่ความสงบ หรือความว่าง ตามนัยเดียวกันกับความสงบหรือความว่างของหลี่ ทั้งนี้เพราะฉี่คือพลังเลื่อนไหลที่สร้างและรวมสรรพสิ่งเข้าด้วยกันให้เกิดเป็นรูปเป็นร่างขึ้น ภาพเขียนที่มีพลังฉี่แฝงอยู่จึงดูราวกับเคลื่อนไหวและมีชีวิตจริง ดังนั้นฉี่จึงมิใช่สารัตถะของสรรพสิ่ง หากแต่เป็นพลังสร้างสรรค์แห่งชีวิต เพื่อเปิดเผยหลี่อีกชั้นหนึ่งดัง จาง จัง หยวน กล่าวไว้ว่า

> โลกของหลักการ (หลี่) กว้างใหญ่และบริสุทธิ์ ว่าว่างเปล่าหลักการไร้รูปทรงและรูปแบบ แม้จะสร้างสรรค์รูปแบบทั้งหมดก็ตามที รวมทั้งปราศจากเจตนาจำนงหรือพลัง หลักการเป็นสิ่งนิรันดร์ อยู่พ้นจากเวลาและอวกาศ... เมื่อบ้านถูกสร้างขึ้นก็ต้องมีแบบแผน สาร (substance) เหล่านี้จึงก่อตัวรวมกันเป็นสิ่งที่มีความหมายได้ วัตถุคือฉี่ แบบแผนคือหลี่ เมื่อบ้านสร้างขึ้น แล้วก็เท่ากับแผนการหรือหลี่ก็ได้ปรากฏเป็นรูปธรรมขึ้น[50]

---

[50] Ibid., p. 65.

ตัวอย่างเรื่องบ้านที่กล่าวมานี้เป็นฉันใด การวาดภาพเพื่อสะท้อนหลี่ก็เป็นฉันนั้น เพราะการสร้างสรรค์ของมนุษย์ขึ้นอยู่กับการประสานและร่วมมือกันอย่างเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างหลักการ (หลี่) กับอากาศธาตุ (ฉี้)[51] การสร้างสรรค์ต้องคล้อยตามหลักการ ทั้งนี้เพราะศักยภาพของสรรพสิ่งต้องเป็นไปตามมโนทรรศน์อันนิรันดร์ในโลกของหลักการ[52]

ดังนั้นอาจสรุปได้ว่า การสะท้อนธรรมชาติด้านในหรือหลี่ในภาพเขียนนั้นขึ้นอยู่กับพลังสร้างสรรค์ของจิตรกร ซึ่งแนบเนื่องในตัวมนุษย์มาแต่กำเนิด (innate) พลังสร้างสรรค์ทางศิลปะ (ฉี้) รวมปัจจัยทางศิลปะ อันได้แก่ สื่อศิลปะคือ พู่กันหมึกและกระดาษ มือซึ่งจับพู่กัน สายตา ความรู้สึก จินตภาพในจิต ผนวกเข้าด้วยกัน จุดประสงค์เพื่อสร้างสรรค์งานศิลปะตามคำสั่งของจิตวิญญาณภายในที่สงบและว่างจากสิ่งรบกวนภายนอกอย่างประสานกลมกลืน และเป็นไปเองโดยไม่มีอุปสรรคใดขวางกั้น กระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะมุ่งสู่การแสดงนัยถึงหลี่หรือเต๋า ซึ่งหลั่งไหลออกมาจากจิตผู้วาด

> ตลอดกาลอันนานของรูปูเขียนจีน จุดประสงค์ร่วมมีอยู่เพื่อแสดงออกซึ่งเต๋า (ของคน) อันเชื่อถือมาชานาน และได้ให้ความคิดหลักการ และวิธีการอันเกจิอาจารย์ต่าง ๆ ในแต่ละสมัยได้ใช้ เพื่อแสดงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับเต๋า (ของสวรรค์)[53]

ทั้งนี้เรามิอาจเห็นและหยั่งถึงเต๋าหรือหลี่ได้ สิ่งที่เราเข้าใจหรือเห็นจากภาพเขียนเป็นเพียงภาพสะท้อนของเต๋า[54] จากการประสานกันระหว่างสิ่งภายนอก

---

[51] Ibid.

[52] Ibid.

[53] ส. ศิวรักษ์, มนุษย์ที่แท้, กรุงเทพ: สำนักพิมพ์เคล็ดไทย, 2525, หน้า 35.

[54] Chang Chung-yuan, Creativity and Taoism, p. 65.

และภายในของจิตรกรอย่างกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งการสะท้อนแบบสร้างสรรค์นี้สามารถเข้าใจได้โดยผ่านอัชฌัตติกญาณของแต่ละคน[55] อันเป็นการเปิดเผยชีวิตด้านในหรือจิตวิญญาณภายในของจิตรกร มิใช่ต้องการเปิดเผยสิ่งภายนอกตัวเขา ดังยอร์จ เราวลีย์ ได้ให้ความเห็นไว้ว่า

> ศิลปะ (ก็เหมือนกันกับศาสนา) เกี่ยวข้องกับความจริงด้านในศิลปินเปิดเผยชีวิตด้านใน มิใช่เปิดเผยเพียงด้านนอก ในแง่นี้ศิลปะคล้ายคลึงกับรหัสยนัย (the mystic) แต่รหัสยนัยแสวงหาชีวิตที่สมบูรณ์มากขึ้น และศิลปินกลายเป็นผู้สร้าง การสร้างสรรนี้คือผลิตผลของความนึกคิด หรือจินตนาการ "เป็นการผสมผสานกันของจิตวิญญาณและสสาร[56]

ในประเด็นการสร้างสรรค์ทางศิลปะนี้อาจกล่าวโดยย่อได้ว่า เต๋าหรือหลี่เป็นบ่อเกิดของการสร้างสรรค์ ส่วนฉี่เป็นพลังแห่งการสร้างสรรค์ ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อจิตรกรเกิดการรู้ตระหนักถึงตนเอง (self realization) โดยจิตของเขาประสานกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกันกับวัตถุภายนอก เมื่อนั้นการสะท้อนจากภายในจึงบังเกิดขึ้นและสิ่งที่เกิดขึ้นนี้คือกระบวนการปรากฏแสดงของสัจจะสูงสุดโดยตรงอย่างทันทีทันใดและเป็นไปเอง[57]

ในสมัยราชวงศ์ซ่งนี้ ภาพเขียนที่จัดว่าแสดงออกถึงสัจจะจากจิตสู่ภาพได้โดยตรงที่สุด คือภาพเขียนเซ็น ทั้งนี้ ความแตกต่างของสิ่งที่วาดและรูปแบบ รวมถึงความประณีต และความเรียบง่ายของภาพเขียน แต่ละสำนักในสมัยนั้นมิได้เกิดจากความแตกต่างทางความหมายของสัจจะที่แสดงออก แต่บ่งบอกถึงระดับความเข้มข้นและความมีเสรีของการแสดงออก ความละเอียดและความเหมือนจริง (realistic)

---

[55] Ibid., p. 57.

[56] George Rowley, Principle of Chinese Painting, p. 3.

[57] Chang Chung-yuan, Creativity and Taoism , p. 65.

ของภาพลดน้อยลงเพียงไรก็แสดงให้เห็นถึงความเรียบง่ายและความเป็นไปเองของการแสดงออกความรู้สึกถึงประสบการณ์ การเข้าถึงสัจจะ หรือประสบการณ์เซ็นได้มากขึ้นเพียงนั้น ดัง อาเธอร์ แวลี่ย์ กล่าวถึงภาพเขียนเซ็นไว้ว่า "ลายเส้นพู่กันเพียงเส้นเดียวลดทอนจักรวาลสู่ความเป็นเอกภาพ[58]

ในกรณีของภาพทิวทัศน์อาจกล่าวได้ว่า ภาพทิวทัศน์สะท้อนถึงอภาวะของเต๋า ด้วยรูปแบบของเต๋าในแง่ประสบการณ์หรือภาวะ ส่วนภาพธรรมชาติของสำนักเหวิน เหยิน ฮั่ว สะท้อน "หลี่" ซึ่งอยู่ในฐานะเป็นกฎ สารัตถะหรือแบบ (form) ในลักษณะภาวะ (being) ของสรรพสิ่ง แต่ในกรณีของภาพเขียนเซ็นนั้นไม่ได้คำนึงถึงความประณีตและความเหมือนจริงของสิ่งที่วาดมากมายนัก โดยมุ่งสะท้อนถึง "อภาวะ" ในจิตของจิตรกรโดยตรง ดัง ออสวอลด์ เซเรน กล่าวสรุปเกี่ยวกับภาพเขียนเซ็นไว้ว่า

> การวาดภาพของเซ็น คือการแสดงออกถึงประสบการณ์เซ็นผ่านทางรูปภาพ... คุณลักษณะของภาพเขียนเซ็นคือความวางสมบูรณ์ (The Absolute Void) และการที่ภาพเขียนเป็นเพียงเครื่องมือการแสดงออกของศิลปิน ดังนั้น ภาพเขียนในลักษณะนี้ก็คือ การสะท้อนถึงความวางหรือสัจจะโดยตรง และในขณะเดียวกันก็เป็นการพัฒนาระดับของประสบการณ์ความลำลึกของศิลปิน[59]

อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าภาพทิวทัศน์หรือภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งจะสะท้อนถึงอภาวะหรือภาวะ ต่างก็สะท้อนออกมาจากจิตซึ่งได้เข้าถึงสภาวะเดียวกัน คือความว่างและความสงบ โดยการประสานกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกันกับสิ่งแวดล้อมภายนอกตามหลักประสานกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกันของสิ่งตรงกันข้าม เพื่อที่จะขจัดความขัดแย้งหรือความแตกต่างออกจากสำนึกรู้หรือจิตวิญญาณของผู้วาด ช่วงขณะที่จิตรกรกำลังวาดภาพอยู่นั้น เขาเกิดญาณหยั่งรู้พิเศษคืออัชฌัตติกญาณ ซึ่งหมายถึงการมีประสบการณ์เป็นหนึ่งเดียวกันระหว่างผู้รู้ และสิ่งที่ถูกรู้หรือจิตและวัตถุหรือ

---

[58] Rene' Grousset, Chinese Art and Culture, p. 250.

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

มนุษย์และธรรมชาติ ซึ่งคือกระบวนการเกิดขึ้นของสัจจะนั่นเอง เมื่อนั้นสัจภาวะถูกแสดงออกด้วยการใช้พูกันอย่างแคล่วคล่องว่องไวและเป็นไปเอง โดยปราศจากความพยายามให้เท่าทันก่อนที่สภาวะนั้นจะดับสูญไป ในแง่นี้เองการเข้าถึงสัจจะก็คือการแสดงออกหรือการสะท้อนสัจจะออกมาในภาพเขียน

การเข้าถึงสัจจะในที่นี้อยู่ในรูปแบบของประสบการณ์ หรือการกระทำให้เกิดสัจจะ (act of reality) ซึ่งความสำคัญมิได้อยู่ที่จิตหรือวัตถุ หรือทั้งจิตและวัตถุ แต่ความสำคัญอยู่ตรงความเป็นเอกภาพระหว่างจิตและวัตถุ และสิ่งที่จิตรกรตระหนัก คือความเป็นเอกภาพนี้ กล่าวคือในขณะที่จิตรกรวาดภาพ ความสำคัญมิได้อยู่ที่ภาพตัวผู้วาดหรือสื่อศิลปะ อย่างใดอย่างหนึ่ง แต่ความสำคัญอยู่ที่ความประสานกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกันของสิ่งเหล่านี้ ทุกสิ่งมีความสำคัญเท่าเทียมกันในอันที่จะสะท้อนสัจจะลงในภาพเขียน หากขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ภาพเขียนที่สื่อถึงสัจภาวะของจิตรกรย่อมมีขึ้นมิได้ ฉะนั้น สัจจะในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งน่าจะหมายถึงความเป็นเอกภาพของทุกสิ่งที่สัมพันธ์เนื่องกันเพื่อก่อให้เกิดภาพเขียนขึ้น[60] สัจจะในที่นี้จึงมิอาจแยกออกจากการปฏิบัติ หรือประสบการณ์ทางศิลปะ หรือศาสนาได้ อาจกล่าวได้ว่าสัจจะในภาพเขียนมีอยู่หรือเกิดขึ้นได้ด้วยการกระทำ

---

[60]ซึ่งในภาวะนั้นไม่มีผู้กระทำหรือสิ่งที่ถูกกระทำ และไม่มีผู้มีประสบการณ์หรือสิ่งที่ทำให้เกิดประสบการณ์จะมีก็แต่เพียงการกระทำ และประสบการณ์