บทที่ 3

อิทธิพลของปรัชญาและศาสนาในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง

ในบทที่แล้วได้แสดงให้เห็นว่า สภาพแวดล้อมทางการเมืองและสังคมในสมัยราชวงศ์ซ่งมีส่วนสนับสนุนให้ภาพเขียนเจริญรุ่งเรืองขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งจะเห็นได้ว่าบ่อเกิดและพัฒนาการของภาพเขียนมีแนวโน้มสัมพันธ์ใกล้ชิดกับความคิดทางปรัชญาร่วมสมัยซึ่งเป็นเครื่องกำหนดคุณลักษณะของภาพเขียนในสมัยนี้ กล่าวคือ ในสมัยราชวงศ์ซ่งนี้เป็นยุคเฟื่องทางความคิดด้านจักรวาลวิทยาและอภิปรัชญา รวมทั้งความคิดเชิงศาสนาในการแสวงหาความเป็นเอกภาพระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ ภาพเขียนในสมัยนี้ไม่อาจหลีกเลี่ยงการสะท้อนแนวความคิดเหล่านี้ ฉะนั้นจึงไม่น่าสงสัยว่าเหตุใดศิลปะภาพเขียนในสมัยนี้ส่วนใหญ่จึงเป็นภาพทิวทัศน์ซึ่งมีนัยถึงความคิดด้านจักรวาลวิทยาและอภิปรัชญา และเป็นภาพธรรมชาติซึ่งแสดงออกถึงประสบการณ์ทางศาสนา ทั้งหมดนี้เป็นส่วนหนึ่งแห่งความคิดร่วมสมัยของลัทธิเต๋า ลัทธิขงจื๊อใหม่ และนิกายเซ็น

จิตรกรจะนับถือลัทธินิกายใดหรือไม่ก็ตาม ผลงานของเขาก็ยังคงได้รับแรงบันดาลใจจากความคิดและประสบการณ์ที่คล้ายคลึงกับความคิดและประสบการณ์ที่ได้พบเห็นในรูปแบบของการแสดงออกทางศาสนา ปรัชญาหรือกวีนิพนธ์ร่วมสมัย[1] การได้รับอิทธิพลซึ่งกันและกันของปรัชญาและศิลปะ นับเป็นสิ่งสำคัญต่อการแสดงทัศนคติทางศาสนาและปรัชญาที่ชัดเจนแน่นอนออกมาในงานจิตรกรรมสมัยนี้ ผลที่ตามมาคือ การวิจารณ์และการให้คุณค่างานจิตรกรรมนั้น มิได้มีปัญหาเฉพาะเรื่องการวิเคราะห์รูปแบบทางศิลปะอีกต่อไป แต่มีแนวโน้มวิเคราะห์สภาวะจิตของจิตรกรด้วย กล่าวคือ การตัดสินคุณค่า

---

[1] Osvald Serén, The Chinese on the Art of Painting (New York: Schocken Books, 1963, p.3.

ของศิลปะกลายเป็นการตีความเกี่ยวกับจิตวิญญาณ หรือแรงกระตุ้นทางอารมณ์เบื้องหลังการสร้างงานนั้น[2] ซึ่งหมายถึงแรงจูงใจหรือแรงบันดาลในการวาดภาพ อันเกี่ยวข้องกับความคิดปรัชญาและประสบการณ์เชิงศาสนาโดยตรง

จากการสืบค้นเนื้อหาเกี่ยวกับศิลปะภาพเขียนจีนในแง่ทฤษฎี พบว่ามาตรฐานการวาดภาพของจิตรกรจีนจวบจนปัจจุบันนี้ ปฏิบัติตามทฤษฎีการวาดภาพที่มีมาช้านานตั้งแต่สมัย 6 ราชวงศ์(The Six Dynasties: ค.ศ.420-581) ซึ่งเรียกว่าหลักการวาดภาพ 6 ประการ (six Cannons of painting) ซึ่งกำหนดขึ้นโดยเซี่ยเฮ้อ(Hiah Ho: มีชีวิตอยู่ราว ค.ศ.500) หลักการนี้เป็นความพยายามวางแนวทางให้แก่จิตรกรรุ่นหลังได้ทราบว่า การวาดภาพที่แท้จริงนั้นเป็นอย่างไร เนื้อหาสำคัญของหลักการนี้เกี่ยวกับการสร้างงานและแรงบันดาลใจในการวาดภาพ ซึ่งเกี่ยวโยงกับสภาวะจิตของจิตรกรโดยตรง ทั้งนี้จากคำอรรถาธิบายหลักการดังกล่าวของจิตรกรและนักวิจารณ์ศิลปะภาพเขียนจีนรุ่นต่อ ๆ มาทำให้ทราบว่าเนื้อหาของหลักการนี้ชี้ชัดว่า การวาดภาพสัมพันธ์อย่างลึกซึ้งกับแนวความคิดทางปรัชญาอย่างไม่อาจแยกจากกันได้ ทั้งยังแสดงให้เห็นว่าการวาดภาพเกี่ยวข้องกับมโนทรรศน์ใดทางปรัชญาและศาสนา และจากมโนทรรศน์เหล่านั้นที่เราพอจะสันนิษฐานได้ว่า ลัทธินิกายใดบ้างที่มีอิทธิพลต่อการสร้างงานจิตรกรรมประเภททิวทัศน์และภาพธรรมชาติจีน โดยดูว่ามโนทรรศน์ทางปรัชญาและศาสนาเหล่านั้นเป็นความเชื่อของลัทธิใด[3] แต่ก่อนที่จะวิเคราะห์หลักการวาดภาพนี้

---

[2] Ibid.

[3] การที่ผู้เขียนเลือกหลักการวาดภาพเป็นกรอบแนวคิดในการนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับอิทธิพลปรัชญาและศาสนาที่มีต่อภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในราชวงศ์ซึ่งแทนการแจกแจงโดยรวบรัดว่ามีอิทธิพลปรัชญาสำนักใดบ้างและมีมโนทรรศน์ใดอยู่บ้างในภาพเขียนประเภทนี้ก็เพราะผู้เขียนเห็นว่าการวิเคราะห์หลักการ 6 ประการนี้ไม่เพียงทำให้รู้ถึงอิทธิพลของปรัชญาและศาสนาที่มีต่อภาพเขียนประเภทนี้เท่านั้นแต่ยังทำให้ทราบรายละเอียดเกี่ยวกับแรงบันดาลใจหรือแรงจูงใจในการสร้างงานนั้น ซึ่งถือว่าเป็นมูลรากสำคัญของการวิเคราะห์และตีความจิตรกรรมจีนในเชิงปรัชญาต่อไป

ควรทราบถึงพัฒนาการของภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งโดยสังเขปเพื่อเข้าใจสถานะของภาพเขียนประเภทนี้ได้ดียิ่งขึ้น

3.1 ความเป็นมาของภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง

ธรรมเนียมการวาดภาพของจีนซึ่งมีมาช้านานคือ การวาดตามอย่างจิตรกรในอดีต ด้วยเหตุนี้เองภาพเขียนจึงพัฒนาการต่อเนื่องมาจากอดีตกาล และไม่เคยเป็นสิ่งพ้นสมัย ภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งพัฒนามาจากศิลปะภาพเขียนในราชวงศ์ถัง ภาพเขียนที่มีชื่อเสียงในระยะแรกของราชวงศ์ถังคือภาพใบหน้าคน ซึ่งโดยมากเป็นภาพพระโพธิสัตว์และพระสังฆปรินายกองค์สำคัญ ๆ ในพุทธศาสนานิกายต่าง ๆ เป็นที่น่าสังเกตว่า ภาพเขียนประเภทนี้เจริญถึงขีดสุดในช่วงสมัยราชวงศ์สุย (Sui Dynasty: ค.ศ. 581-618) ถึงยุคปลายแห่งราชวงศ์ถัง อันตรงกับช่วงที่พุทธศาสนาแพร่หลายที่สุดในจีน หลังจากนั้นภาพเขียนประเภทนี้เริ่มเสื่อมความนิยมลงพร้อม ๆ กันกับการเสื่อมลงของพุทธศาสนาในจีน ขณะเดียวกันภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติก็เริ่มแพร่หลายพร้อมกันกับความก้าวหน้าของความคิดเชิงธรรมชาติวิทยาของลัทธิขงจื๊อใหม่นี้ย่อมแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของปรัชญาและศาสนาต่องานจิตรกรรม เราต้องเข้าใจว่าวัฒนธรรมทางความคิดที่สำคัญในสมัยราชวงศ์ถังคือปรัชญาลัทธิเต๋าและปรัชญาพุทธ ภาพเขียนไม่อาจหลีกพ้นอิทธิพลของกระแสความคิดเหล่านี้ได้[4] ความสัมพันธ์ระหว่างปรัชญาและศาสนากับงานจิตรกรรมนี้ เป็นกุญแจไขปริศนาว่าเหตุใดในสมัยราชวงศ์ซ่งจึงนิยมวาดภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติแทนการวาดภาพพระโพธิสัตว์และพระอาจารย์ของพุทธศาสนานิกายต่าง ๆ

ในสมัยราชวงศ์ถังนั้นถือว่าเป็นยุคทองของกวีนิพนธ์ร้อยกรอง เมื่อประกอบกับความเจริญของพุทธศาสนาและลัทธิเต๋าใหม่ ซึ่งแสวงหานิรันดรภาพทางจิตวิญญาณลักษณะของจิตรกรอักษรศาสตร์ก็เริ่มก่อตัวขึ้น ศิลปินมักเป็นทั้งจิตรกรและกวี ภาพทิวทัศน์ค่อย ๆ

---

[4] Chiang Yee, Chinese Eye (Blomington: Indiana University Press, 1964), p.115.

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 1

- ภาพพระโพธิสัตว์ โดย วู่ เต๋า สือ ซึ่งเป็นที่นิยมวาดกันอย่างแพร่หลายอยู่ในสมัยราชวงศ์ถัง โดยได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนาฝ่ายมหายานที่เจริญอย่างถึงที่สุดอยู่ในเวลานั้น

เริ่มนำหน้าศิลปะอื่น แต่จุดประสงค์ส่วนใหญ่มักจะเกี่ยวข้องกับศาสนา กล่าวคือความปรารถนาที่จะหนีจากโลกสู่สภาวะอิสระทางจิตวิญญาณ[5]

ผลของศิลปะภาพเขียนในสมัยราชวงศ์ถังที่มีต่อภาพเขียนในสมัยราชวงศ์ซ่งคือ จิตรกรเริ่มเป็นอิสระจากการลอกเลียนแบบจิตรกรในสมัยโบราณ และสร้างสรรค์งานที่เป็นแบบของตนเอง ปล่อยให้งานเป็นไปตามประสงค์ของตนเอง ด้วยเหตุนี้จิตรกรจึงไม่จำเป็นต้องมีความเชี่ยวชาญทางเทคนิคเท่าใดนัก แต่ต้องมีความสามารถที่จะแสดงความคิดในลักษณะปัจเจกภาพออกมา (individual) เช่น ความรู้ของศิลปิน ความคิดฯ ..... และการแสดงออกของจิตวิญญาณภายในของจิตรกรกลายเป็นสิ่งสำคัญประการแรกของงานศิลปะภาพเขียนที่ดี[6] ความคิดนี้ปรากฏเป็นสาระสำคัญที่สุดของภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง

มีผู้สันนิษฐานว่า ภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติของจีนเริ่มขึ้นประมาณปลายสมัยราชวงศ์จิ๋น (Chin Dynasty: ค.ศ.265-420) จิตรกรคนสำคัญของสมัยนี้คือ กู ข่าย จือ (Ku Kai-shih มีชีวิตอยู่ราว ค.ศ.344-406) ผู้มีชื่อเสียงทั้งการวาดภาพเรื่องราวมนุษย์และภาพทิวทัศน์ ต่อมาภาพทิวทัศน์ได้พัฒนาอย่างเด่นชัดขึ้นในยุคกลางสมัยราชวงศ์ถัง จิตรกรที่มีชื่อเสียงในระยะนี้คือ วัง เว่ย (Wang Wei) จิตรกรในสมัยราชวงศ์ถัง : ค.ศ.699-759) และ อู๋ เต้า จือ (Wu Tao Tzu มีชีวิตอยู่ประมาณคริสตศตวรรษที่ 8) ท่านทั้งสองเป็นผู้ริเริ่มการใช้พู่กันอย่างเสรีในจิตรกรรมประเภทนี้ซึ่งเหมือนกับเป็นการยืนยันถึงความสอดคล้องระหว่างมือและจิตวิญญาณอันเสรีของจิตรกร การวาดภาพในลักษณะนี้กลายเป็นบรรทัดฐานสำคัญในการให้คุณค่าทางสุนทรียะต่องานจิตรกรรมในสมัยราชวงศ์ซ่ง นอกจากนี้ วัง เว่ย ยังเป็นผู้สืบทอดการวาดภาพขาวดำ (monochrome ainting) จาก หวาง เสี่ย (Wang Hsia) (มีชีวิตอยู่ราวคริสตศตวรรษที่ 8) โดยใช้หมึกสีดำเพียงสีเดียว แต่เน้นการลงน้ำหนักอ่อนและแก่อย่าง

---

[5] Ibid., p. 40.

[6] Ibid.,p. 42.

ต่อเนื่อง ทำให้ภาพแลดูอ่อนช้อยมีชีวิตชีวาราวกับสามารถเคลื่อนไหวได้ เทคนิคนี้ได้รับการพัฒนาต่อเนื่องมาถึงสมัย 5 ราชวงศ์ และมาสมบูรณ์เพียบพร้อมทั้งรูปลักษณ์(form) และเนื้อหา (content) ในสมัยราชวงศ์ซ่ง จิตรกรที่มีชื่อเสียงที่สุดของสไตล์การวาดภาพนี้คือ หมี่ เฟ่ย (Mi Fei: ค.ศ.1051-1107)

ในราวคริสตศตวรรษที่ 8 ซึ่งตรงกับยุคปลายแห่งราชวงศ์ถัง จิตรกรเกิดความคิดขัดแย้งกันในเรื่องเทคนิค สไตล์ของงานจิตรกรรม เป็นเหตุให้วงการศิลปะประเภทนี้แยกออกเป็น 2 สำนัก ดังปรากฏเป็นนัยสองรูปแบบในงานจิตรกรรมจีนมาจนทุกวันนี้ สองสำนักดังกล่าวคือ สำนักทางเหนือ (Northern School) และสำนักทางใต้ (Southern School) ผู้นำของสำนักทางเหนือได้แก่ หลี่ ซือ สุน (Li Ssu-Hsu)[7] ซึ่งภาพเขียนของเขามีลักษณะเป็นสัจนิยม (realistic) เพราะคำนึงถึงการลอกเลียนแบบปรากฏการณ์ภายนอกให้เหมือนจริง การพิถีพิถันในเรื่องรูปแบบรวมถึงการใช้สีให้ดูเหมือนของจริง นอกจากต้องใช้เวลาในการวาดมากแล้วยังมิได้พัฒนาไปในทิศทางที่แสดงออกถึงหลักปรัชญาอันลุ่มลึกมากนัก ในขณะที่ อู๋ เต้า จือ[8] ผู้ให้กำเนิดสำนักทางใต้[9] นิยมการวาดภาพด้วยการศึกษาธรรมชาติโดยละเอียด โดยการใช้ชีวิตอย่างสันโดษท่ามกลางธรรมชาติเป็นเวลานาน จนกระทั่งสามารถเข้าใจถึงความเป็นไปของสรรพสิ่งในธรรมชาติอย่างถ่องแท้ จึงค่อยลงมือวาดภาพตามความทรงจำก่อนที่จะลืมเลือนไป ความใส่ใจต่อความเหมือนปรากฏการณ์ภายนอกจึงถูกละเลยไปบ้าง แต่กลับมุ่งสู่การเปิดเผยศักยภาพภายในหรือสารัตถะภายในของสรรพสิ่งรวมทั้งสารัตถะของตัวจิตรกรเอง

---

[7] Judith and Arthur Hart Burling, Chinese Art, p. 59.

[8] Ibid.

[9] การแยก 2 สำนักโดยใช้ชื่อสำนักทางใต้และสำนักทางเหนือนั้น มิได้แบ่งตามสภาพภูมิประเทศหรือเกี่ยวข้องกับสำนักทางใต้และสำนักทางเหนือของนิกายเซ็นแต่อย่างใด แต่แบ่งตามเทคนิคและสไตล์การวาด

ภาพที่ 2

- ภาพภูเขาและเมฆหมอก โดย หมี่ เฟ่ย (ค.ศ.1052-1109) ในสมัยราชวงศ์ซ่ง จัดว่าเป็นภาพเขียนเซ็น เมฆหมอกที่สอดแทรกอยู่ตามซอกของเทือกเขาทำให้สรรพสิ่งดูราวกับไม่มีอยู่จริง ๆ อันเป็นนัยของความคิดเรื่องอนัตตาในพุทธศาสนา.

ภาพทิวทัศน์พัฒนาอย่างรวดเร็วในระหว่างตอนปลายสมัยราชวงศ์ถัง (คริสตศตวรรษที่ 9) สมัยราชวงศ์ (ค.ศ.907-959) ถึงตอนต้นสมัยราชวงศ์ซ่งเหนือ ระยะนี้นับเป็นช่วงเวลาแห่งการเติบโตเต็มที่ของภาพทิวทัศน์จีน ภาพทิวทัศน์ในระยะนี้เต็มไปด้วยความประณีต มีสีสันและมีรายละเอียดมาก รวมทั้งยังคงมีลักษณะความเป็นสัจนิยมอยู่มากซึ่งเรียกว่า สไตล์งดงาม (Courtly Style) พัฒนาต่อเนื่องมาจากสไตล์การวาดในสมัยราชวงศ์ถัง อันเป็นสไตล์ที่มีองค์ประกอบซับซ้อนและมีรายละเอียดมาก และมักจะเป็นภาพเขียนรูปเล็กอยู่ในกรอบวงกลม ภายหลังได้พัฒนาเป็นการแทนที่สรรพสิ่งในธรรมชาติและเป็นลายฝีมืออันงดงาม รวมทั้งเป็นสัญญลักษณ์ของปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ[10] จิตรกรที่สำคัญของสไตล์นี้ได้แก่ เชา ปอ ชู (Chao Po-Chu) ฯ

---

[10]Sherman E. Lee, A History of Far Eastern Art (New York: Harry N. Abram, 1968), p. 343.

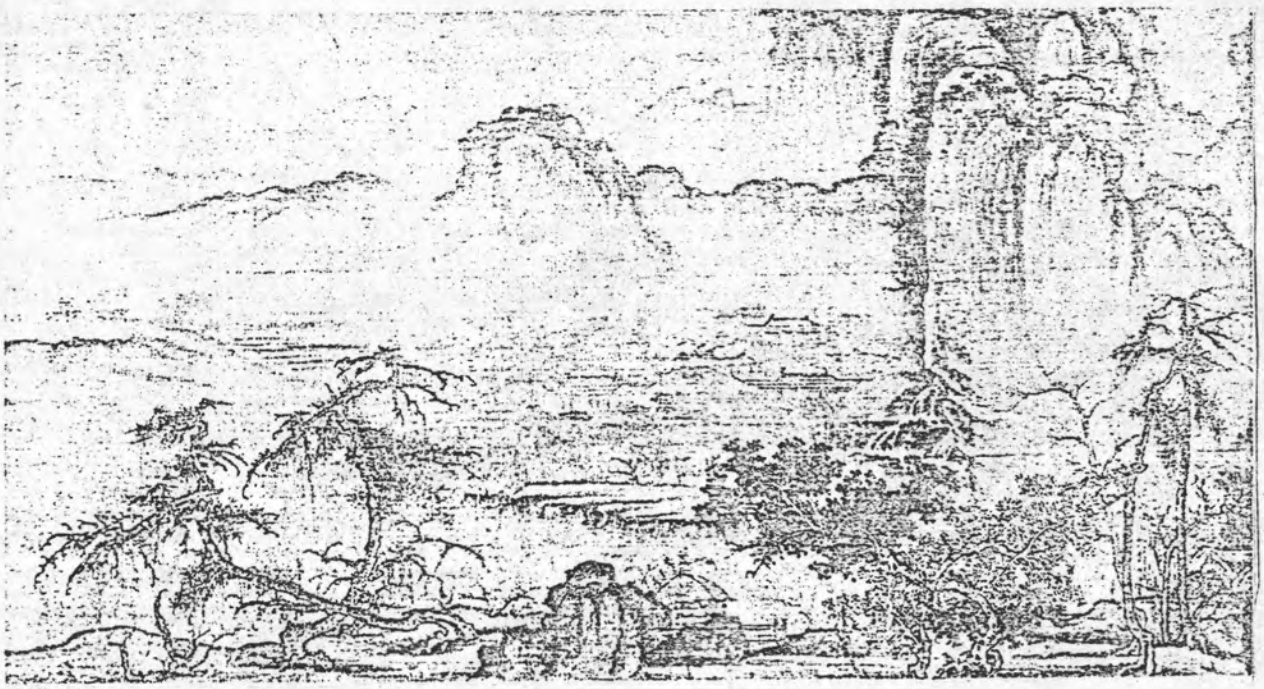
ภาพที่ 3

- ภาพทิวทัศน์สไตล์โมนูเมนทอล โดย จู จ้าน ในสมัยราชวงศ์ซ่งเหนือ แสดงให้เห็นถึงนัยความคิดทางจักรวาลวิทยาเรื่องการดำรงอยู่ของสรรพสิ่งในลักษณะที่เคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา และลักษณะเด่นของภาพนี้คือ การเน้นสัดส่วนของสิ่งต่าง ๆ ในธรรมชาติโดยเฉพาะความสูงตระหง่านของภูเขาซึ่งข่มส่วนประกอบอื่นของภาพให้ดูเล็กลงตามลำดับที่น่าสังเกตคือกระท่อมเล็ก ๆ เชิงเขานั้นทำให้อนุมานได้ว่า มนุษย์จะมีสภาพเล็กเพียงใดเมื่อเทียบกับความกว้างใหญ่ไพศาลของธรรมชาติ นัยนี้เองบ่งบอกถึงความคิดของชาวจีนที่ว่า มนุษย์เป็นเพียงส่วนประกอบเล็ก ๆ ของจักรวาลนี้เท่านั้น.

สไตล์การวาดภาพทิวทัศน์ที่นับว่ามีความประณีต และสร้างชื่อให้จิตรกรรมสมัยราชวงศ์ซ่งที่สุด คือสไตล์โมนูเมนทอล (Monumental Style) ซึ่งนิยมวาดในสมัยราชวงศ์ซ่งเหนือ สไตล์นี้ยังคงความเป็นสัจนิยมอยู่มาก เทคนิคการใช้หมึกและพู่กันอย่างแพรวพราว ด้วยการซ้ำรอยพู่กันตรงส่วนของพื้นดิน ต้นไม้และซอกภูเขาประกอบกับความอ่อนไหวของลายพู่กัน ทำให้เกิดภาพและดูอ่อนไหวมีชีวิตชีวา ราวกับกำลังเคลื่อนไหวอยู่ อันเป็นนัยสำคัญที่จิตรกรต้องการสื่อให้เห็นถึงความคิดด้านจักรวาลวิทยา โดยเน้นให้เห็นถึงพลังแห่งความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาของธรรมชาติ (dynamic movement) นอกจากสไตล์การวาดนี้ยังมีลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งคือ การแยกระดับพื้นที่ออกเป็น พื้นหน้า (foreground) พื้นกลาง (middle ground) และพื้นหลัง (back ground) ทำให้ภาพดูเหมือนกับฉากธรรมชาติจริง ๆ

จุดหักเหจากการนิยมวาดภาพทิวทัศน์เป็นการนิยมวาดภาพธรรมชาติที่เรียบง่ายแทนนั้น เริ่มขึ้นประมาณคริสตศตวรรษที่ 10 มีมูลเหตุสืบเนื่องจาก การที่เหล่าปัญญาชนในสมัยราชวงศ์ซ่งนี้นิยมวาดภาพเป็นงานอดิเรก ส่วนใหญ่ผู้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมในระยะนี้จึงเปลี่ยนมือจากจิตรกรอาชีพกลายเป็นจริตกรปัญญาชน เป้าหมายของการวาดภาพก็เปลี่ยนไปจากเดิม โดยเน้นถึงประสบการณ์การทางศิลปะ(artistic experience) ซึ่งแสดงออกทางลายเส้นพู่กันหรือรูปลักษณ์ (form) ของศิลปะโดยตรง แทนการเน้นที่เนื้อหาสาระ (content) ของภาพดังแต่ก่อน ภาพที่วาด (subject) จึงถูกเลือกสรรค์เพื่อเอื้ออำนวยต่อการแสดงออกในลักษณะนี้โดยเฉพาะ เพราะฉะนั้นระยะนี้จิตรกรนิยมวาดแต่เฉพาะสิ่งธรรมชาติเล็ก ๆ ประกอบกันเพียงไม่กี่อย่าง เช่น ภาพต้นไผ่ กิ่งดอกบ้วย หรือภาพสัตว์ เช่นนกกับดอกไม้ นกบนขอนไม้ เป็นต้น

การวาดภาพเช่นนี้เรียกว่า สไตล์อักษรศาสตร์ (Literati Style) ซึ่งได้รับอิทธิพลจากสำนักอักษรศาสตร์ (Literati School) ในภาษาจีนเรียกว่า เหวิน-เหยิน-ฮั่ว (Wen-jen-hua) อันเป็นสำนักของกลุ่มศิลปินปัญญาชนผู้ยึดคติธรรมตามแนวลัทธิขงจื๊อใหม่ หลิน หยู ถัง (Lin Yu- tang) เสนอว่า สำนักนี้จัดเป็น



ภาพที่ 4

- ภาพทิวทัศน์ในฤดูใบไม้ร่วงสไตล์โมนูเมนทอล โดยกัวสี ในสมัยราชวงศ์ชิง แสดงให้เห็นถึงความคิดทางจักรวาลวิทยาในประเด็นที่ว่าจักรวาลเป็นกระบวนการที่เปลี่ยนแปลงในลักษณะพลวัตอยู่ตลอดเวลา โดยสื่อผ่านลายเส้นผู่กันที่อ่อนช้อยและประณีตอย่างมีพลังราวกับธรรมชาติในภาพสามารถเคลื่อนไหวได้จริง

พวกเอกสเพรสชันนิสต์ (expressionist)[11] ทั้งนี้เพราะถือว่า งานจิตรกรรมหมึกเสมือนกวีนิพนธ์และศิลปะการเขียนตัวอักษร (calligraphy) จากการที่ภาพธรรมชาติในระยะนี้มุ่งแสดงออกถึงสภาวะจิตของจิตรกรผ่านทางลายเส้นพู่กันหรือที่จิตรกรนาม กัว ยั่ว ซี (Kuo jo-hsüs: ค.ศ.1070-1080) ให้คำจำกัดความว่า ตราประทับของจิต[12] (the seal of the heart) ซึ่งก็สอดคล้องกับคำจำกัดความของจิตรกรและกวี ซู ตง ปอ (Su Tong po: ค.ศ.1036-1101) ว่าเสมือน การเล่นความเร็วของพู่กัน[13] โดยมีจิตนำและมือติดตามไปอย่างสอดคล้องต้องกัน ท่านได้อธิบายเพิ่มเติมไว้ว่า

---

[11]Lin Yu-tang, The Chinese Theory of Art (New York: C-P Putnam's Sons, 1959), p. 94.

[12]Osvald Sere'n, The Chinese on the Art of Painting, p. 78

[13]Judith and Arthur Hart Burling, Chinese Art, p. 59.

ภาพที่ 5

- ภาพทิวทัศน์โดยม่า เยวี่ยน จัดเป็นภาพที่มีบรรยากาศคล้ายคลึงกับสิ่งที่กวีบรรยายไว้ เรียกว่า สไตล์ภาพบทกวีนิพนธ์ เป็นบรรยากาศของความสงบร่มเย็นในธรรมชาติ โดยมีภาพคนเล็ก ๆ กำลังเดินทางขวามือของภาพ และภาพกระท่อมทางซ้ายมือ แสดงให้เห็นถึงการใช้ชีวิตอย่างสงบสุขและเป็นธรรมชาติของลัทธิเต๋า.

"เมื่อพู่กันของข้าพเจ้าสัมผัสกระดาษ ก็โลดแล่นรวดเร็วดั่งสายลม จิตวิญญาณของข้าพเจ้าปล่อยปัดไปก่อนที่พู่กันจะถึงจุดหมาย"[14]

นอกจากนี้ลายเส้นพู่กันที่อ่อนไหว เฉียบคม มีพลังนี้ยังมุ่งเปิดเผยถึงจิตวิญญาณหรือหลี่[15] (li) ของสรรพสิ่งในธรรมชาติอีกด้วย อันถือว่าเป็นความคิดที่สำคัญในภาพธรรมชาติของสำนักนี้ ซู ตง ปอ กล่าวยืนยันดังนี้ "ข้าพเจ้าเห็นว่า มนุษย์ สัตว์ บ้านและเครื่องเรือนมีรูปแบบที่แน่นอนตายตัวต่างกับภูเขาและหิน ต้นไผ่และต้นไม้ คลื่น หมอกและเมฆ ซึ่งมีรูปแบบที่ไม่แน่นอนนั้นมีธรรมชาติที่แน่นอนอยู่ภายใน"[16]

การที่ความสำคัญของงานจิตรกรรมระยะนี้อยู่ที่การเล่นลายเส้นพู่กันนั้นนอกจากแสดงให้เห็นว่าภาพธรรมชาติไม่แตกต่างจากศิลปะการเขียนตัวอักษรแล้วยังแสดงให้เห็นว่าภาพธรรมชาติแสดงออกถึงความคิดนอกเหนือไปจากการคำนึงถึงความสวยงามภายนอกเพียงอย่างเดียว อนึ่งจิตรกรที่สำคัญของสำนักนี้ได้แก่ ซู ตง ปอ กัว ยั่ว ชี และ เหวิน ถง (Wen Tung: ถึงแก่กรรม ค.ศ.1079) เป็นต้น

จิตรกรรมสมัยราชวงศ์ซ่งนอกจากได้รับการสนับสนุนจากสามัญชนแล้ว จักรพรรดิก็ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์ที่สำคัญอีกด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือ จักรพรรดิ ฮุย จง ได้ทรงตั้งสำนักจิตรกรรม (Academy of Painting) ขึ้นโดยพยายามรวบรวมจิตรกรมีฝีมือและผลงานที่มีชื่อเสียงจากทั่วสารทิศไว้มากมาย นอกจากนี้พระองค์เองก็ทรงเป็นจิตรกรที่มีพระปรีชาสามารถด้วยเช่นกัน ทำให้จิตรกรรมสมัยนี้เจริญรุดหน้าอย่างรวดเร็ว สำนักภาพเขียนนี้มีชื่อเสียงทางการวาดภาพนกและดอกไม้ แต่จิตรกรรมของราชสำนักนี้ไม่ค่อยจะมีนัยทางปรัชญาและศาสนาเด่นชัดเท่ากับผลงานของกลุ่มศิลปินอิสระ

---

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

[15] ดูรายละเอียดในบทที่ 6

[16] Ibid.

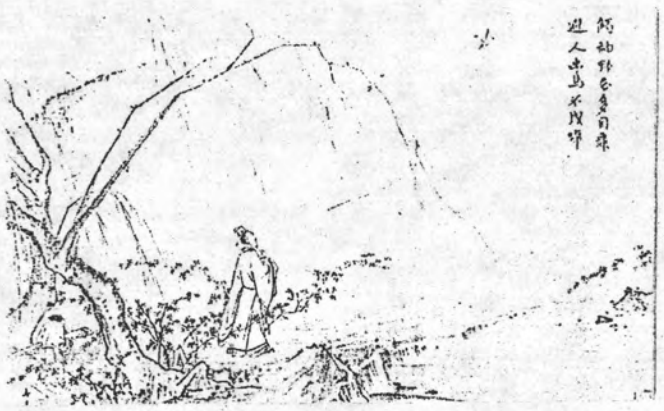
ต่อมาในสมัยราชวงศ์ซ่งใต้ สภาพภูมิประเทศทางใต้ที่งดงามตระการตาคือแรงบันดาลใจสำคัญที่ทำให้จิตรกรสร้างสรรค์งานออกมาในลักษณะโรแมนติค อาทิ เช่น ภาพนักปราชญ์ชรานั่งหรือยืนใคร่ครวญเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตท่ามกลางร่มเงาของธรรมชาติอันกว้างใหญ่ไพศาล ฯ ตัวแทนของจิตรกรกลุ่มนี้ได้แก่ ม่า เยวี่ยน (Ma Yüan: ปีที่สร้างผลงาน ค.ศ.1190-1224) เซีย เคย (Hsia Kuei: ประมาณ ค.ศ. 1180-1234) เป็นต้น สไตล์การวาดนี้เรียกว่าสไตล์ภาพบทกวีนิพนธ์ (Lyric Style) ด้วยเหตุที่การวาดภาพมีบ่อเกิดจากแรงจูงใจที่ไม่ต่างอะไรกับแรงจูงใจในการประพันธ์โคลงกลอน รวมทั้งมีเนื้อหาและปริบทที่เหมือนกันเพียงแต่แปรเปลี่ยนจากสื่อความงามทางวรรณศิลป์ เป็นความงามทางรูปลักษณ์ของจิตรกรรมเท่านั้น ลักษณะสำคัญของสไตล์การวาดนี้ คือ ลายเส้นพู่กัน เริ่มกลมมนขึ้นและที่สำคัญคือ เริ่มมีการเว้นช่องว่างในภาพมากขึ้น ซึ่งถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของธรรมเนียมการเว้นช่องว่างในภาพให้หนักไปด้านใดด้านหนึ่ง โดยมีพื้นฐานความเชื่อว่า "จักรวาลเป็นสิ่งไม่รู้จบ" เพื่อกระตุ้นให้ผู้ดูได้ใคร่ครวญถึงสิ่งต่าง ๆ ในธรรมชาติต่อไป ด้วยการปล่อยจินตนาการอย่างเสรีและท่องเที่ยวไปในอวกาศ (space) ที่ไม่รู้จบของจักรวาล[17] อาจกล่าวได้ว่า ภาพธรรมชาติของจีนเป็นเพียงการเริ่มต้นสู่ประตูความคิดหรือประตูแห่งอุดมคติของชาวจีนหาใช่คำตอบสุดท้ายในลักษณะสูตรสำเร็จให้กับผู้ดูไม่ ดังที่ ฟง หยู หลาน เสนอว่าภาพเขียนจีนเป็นการเสนอแนะ (suggestive) มิใช่การกำหนด (denote) ถึงสิ่งหนึ่งสิ่งใดอย่างแน่นอนตายตัว[18]

ปลายสมัยราชวงศ์ซ่งใต้ ราวคริสตศตวรรษที่ 11-12 สไตล์การวาดก้าวสู่ขั้นลดทอนรายละเอียดลงสู่ความเรียบง่ายอย่างถึงที่สุด เรียกว่า สไตล์ฉับพลัน (Spontaneity Style) โดยได้รับอิทธิพลจากนิกายเซ็นซึ่งกำลังแพร่หลายอยู่ในขณะนั้น ต่างกับสไตล์

---

[17] Michael Sullivan, A Short History of Chinese Art (California: Berkley University of California, 1967), pp. 182-183.

[18] จะกล่าวโดยละเอียดในบทที่ 5



ภาพที่ 6

- ภาพปราชญ์ยืนใคร่ครวญเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตท่ามกลางธรรมชาติ โดยม่า เยวี่ยน โดยทิศทางที่ปราชญ์เพ่งมองอยู่นั้นเป็นส่วนที่จิตรกรตั้งใจเว้นช่องว่างไว้เพื่อให้ผู้ดูภาพเกิดจินตนาการและใคร่ครวญถึงเรื่องราวของความจริงในชีวิตมนุษย์ต่อไปในช่องว่างนั้น ซึ่งเปรียบเสมือนกับช่องว่างอันไม่รู้จบของจักรวาล นัยดังกล่าวนี้เป็นไปตามคุณลักษณะการสื่อความหมายด้วยการเสนอแนะตามทรรศนะของ ฟง หยู หลาน มากกว่าจะสื่อความคิดอย่างใดอย่างหนึ่งอย่างแน่นอนลงไป อาจกล่าวได้ว่า ภาพทิวทัศน์จีนน่าจะเป็นจุดเริ่มต้นหรือการกระตุ้นให้เกิดความรู้ต่อไปมากกว่าจะให้ความรู้โดยตรงอันเป็นการเปิดประตูความคิดให้แก่ผู้ดูภาพนั่นเอง.

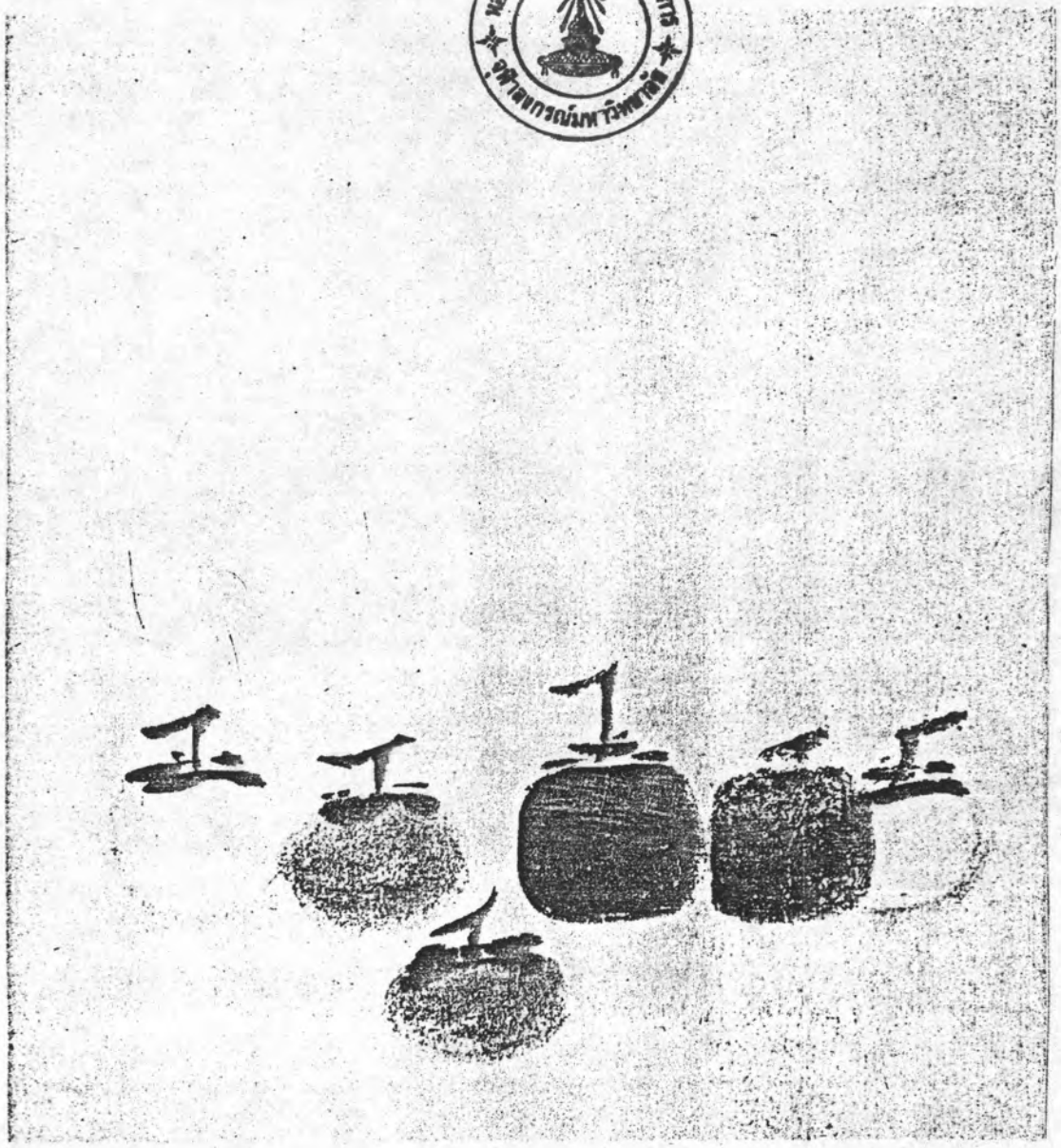
นักอักษรศาสตร์และสไตล์ภาพบทกวี แม้จะมีอิทธิพลของนิกายเซ็นแฝงอยู่ แต่ก็ยังสะท้อนความรู้สึกคล้ายดั่งความรู้สึกในกวีนิพนธ์อยู่ ตรงข้ามกับสไตล์ฉับพลันที่ไม่เน้นลักษณะของบรรยากาศ ความสวยงามน่าประทับใจในธรรมชาติแต่อย่างใด แต่กลับมุ่งแสดงถึงสัจภาวะของจิตรกรที่เกิดจากการตระหนักถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของมนุษย์และจักรวาลโดยตรง อันเป็นการสนับสนุนทรรศนะเกี่ยวกับการตรัสรู้อย่างฉับพลันของนิกายเซ็นโดยผ่านลายเส้นพู่กันและหมึกเพียงไม่กี่เส้น ซึ่งวาดอย่างตวัดโดยรวดเร็ว ดั่งวาทะของ อาเธอร์ แวลี่ย์(Arthur Waley) ว่า

"ลายเส้นพู่กันเพียงเส้นเดียว ลดทอนจักรวาลสู่ความเป็นเอกภาพ"[19]

ด้วยเงื่อนไขดังกล่าวโน้มเอียงให้เห็นศิลปะเซ็นเป็นศิลปะที่ศึกษาเกี่ยวกับดอกไม้และแมลง ฯ แทนการศึกษาจินตภาพของพระพุทธเจ้า จิตรกรเซ็นในสมัยนี้ได้แก่ มู่ ชี (Mu Chi: มีชีวิตอยู่ราวคริสตศตวรรษที่ 12-13) หมี่ เฟ่ย และ เหลียง ข่าย (Liang Kai: มีชีวิตอยู่ราวคริสตศตวรรษที่ 12)

---

[19]René Grousset, Chinese Art & Culture,tr. Haakon Chevelier (London: Andre Deutsch, 1959), p. 250.



ภาพที่ 7

– ภาพลูกพลับหกใบ โดย มู ซี ในคริสตศตวรรษที่ 13 เป็นภาพเขียนเซ็นที่แสดงออกถึงสัจภาวะที่บริสุทธิ์และสงบ ด้วยการวาดอย่างฉับพลัน เป็นไปเองและปราศจากความพยายาม ความเรียบง่ายของภาพมีนัยถึงความคิดเกี่ยวกับความไร้เดียงสา ซึ่งเป็นคำอธิบายสภาวะจิตที่เข้าถึงสัจจะของนิกายเซ็น นอกจากนี้ช่องว่างของภาพเขียนยังแสดงนัยถึงคุณลักษณะของสัจจะตามความหมายของนิกายเซ็นนั่นคือ อภาวะหรือความว่าง ซึ่งจิตที่เข้าถึงสัจจะสามารถหยั่งถึงได้

สรุปได้ว่า ภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่ง นอกจากจะให้ความงามทางสุนทรียะแล้ว ยังแสดงถึงจุดยืนแห่งอุดมคติเกี่ยวกับชีวิตของชาวจีนในสมัยนี้ด้วย อุดมคติเหล่านั้นมีพื้นฐานอยู่บนความคิดทางปรัชญาและศาสนาที่ทรงอิทธิพลอยู่ในแต่ละสมัยนั้นในหัวข้อต่อไปจะวิเคราะห์ถึงอิทธิพลของปรัชญาและศาสนาที่ปรากฏอยู่ในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติสมัยราชวงศ์ซ่งว่าเป็นปรัชญาหรือศาสนาของลัทธิใด พาดพิงถึงมโนทรรศน์อะไรบ้าง และสิ่งใดที่แสดงนัยถึงมโนทรรศน์เหล่านั้น

3.2 <u>อิทธิพลของปรัชญาและศาสนาในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติสมัยราชวงศ์ซ่ง</u>

สิ่งที่แสดงถึงอิทธิพลของปรัชญาและศาสนาในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติสมัยนี้ได้อย่างชัดเจนคือ หลัก 6 ประการแห่งภาพเขียนจีน หมายถึงวิธีการหรือสารัตถะ 6 ประการในการวาดภาพ ภาพเขียนที่ดีทุกประเภทต้องเดินตามแนวทาง 6 ประการนี้ หลักการนี้ยังคงเป็นที่ยอมรับกันในฐานะที่เป็นกฎพื้นฐานแห่งการวาดภาพจากจิตรกรและนักวิจารณ์ศิลปะจีนกระทั่งทุกวันนี้ โดยเฉพาะในสมัยราชวงศ์ซ่ง จิตรกรผู้มีชื่อเสียงในการวาดภาพทิวทัศน์นาม จิง เฮ้า[20] ได้ดัดแปลงหลัก 6 ประการนี้ เพื่อใช้เป็นหลักการพื้นฐานสำหรับภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติ โดยเฉพาะแต่หลัก 6 ประการของ เซี้ย เฮ้อ เสนอหัวข้อที่เป็นรูปธรรมชัดเจนกว่าของ จิง เฮ้า และเนื้อหาสาระที่ยังตรงกันจึงขอใช้หลัก 6 ประการ

---

[20]จิง เฮ้าอธิบายสารัตถะ 6 ประการ (Six Essential) ของภาพเขียนซึ่งดัดแปลงมาจากหลัก 6 ประการแห่งภาพเขียนของเซี้ย เฮ้อไว้ใน ฮั่ว ซัน สุ่ย ลู่ (Hua Shan Shui Lu) หรือบทความเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ (Essay on Landscape Painting) สารัตถะ 6 ประการคือ 1. ฉี้ (จิตวิญญาณหรือพลังชีวิต) 2. หยุน (yün) (ความกลมกลืน) 3. (ssŭ) (ความคิดหรือแผนการ) 4. จิง (ching) (ความคิดที่สำคัญในภาพเขียน) 5. พู่กัน (pi) 6. หมึก (mo) (โดยที่เนื้อหาสาระตรงกับของเซี้ยเฮ้อแต่ได้อธิบายรายละเอียดไว้มากกว่ากล่าวคือ 2 ข้อแรกมาจากข้อ 1 ของเซี้ย เฮ้อ ข้อ 3 ตรงกับข้อ 5 ของเซี้ย เฮ้อ ข้อ 4 ตรงกับข้อ 3 ของเซี้ย เฮ้อ ขณะที่ข้อ 5 และข้อ 6 ตรงกับข้อ 2 และข้อ 4 ของเซี้ย เฮ้อ

ของเซี้ย เฮ้อเป็นกรอบแนวคิดในการชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลของปรัชญาและศาสนาที่แฝงอยู่ในศิลปะภาพเขียนจีน

3.2.1 หลัก 6 ประการแห่งภาพเขียน

1. ฉี้ (chi)
2. พู่กัน (bursh)
3. รูปแบบ (form)
4. สี (และหมึก) (colour & ink)
5. องค์ประกอบ (composition)
6. การจำลอง (copy)

หลักการประการแรกเป็นสิ่งสำคัญที่สุดที่แสดงถึงนัยทางปรัชญา ส่วนหลัก 5 ประการหลังเป็นสิ่งสนับสนุนการแสดงออกของหลักการแรกให้มีประสิทธิผลยิ่งขึ้น ทั้งนี้การวาดภาพจะขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่งใน 6 ประการนี้ไม่ได้ และแต่ละประการก็เกี่ยวเนื่องกับหลักปรัชญาจีนโดยตรง

1. ฉี้

หลักการแรกนี้มาจากวลีภาษาจีนว่า ฉี้ หยุน เชิน ต้ง (chi yün sheng tung) ซึ่งถือว่าเป็นคุณสมบัติสำคัญที่สุดของจิตรกรรมจีน นอกจากจะเป็นคุณสมบัติที่ภาพเขียนที่ดีพึงต้องมีแล้ว ยังถือว่าเป็นเป้าหมายของจิตรกรรมจีนอีกด้วย ความหมายของวลีนี้เป็นที่ถกเถียงกันมากในหมู่นักเขียนเกี่ยวกับศิลปะจีนในเรื่องความคลาดเคลื่อนของการแปลหรือตีความจากต้นฉบับภาษาจีน ทั้งนี้เพราะความยากลำบากในการหาคำภาษาอังกฤษเพียงคำเดียวที่มีความหมายตรงตามตัวอักษรกับคำว่า ฉี้ หยุน (chi yün) เนื่องจากวลีนี้กำกวมและมีความหมายได้หลายนัย เซี้ย เฮ้อ เองก็ไม่ได้อธิบายรายละเอียดไว้ผู้แปลแต่ละคนจึงให้ความหมายผิดแผกแตกต่างกันไปบ้างตามดุลพินิจของตน ทำให้เกิดปัญหากระทั่งทุกวันนี้ว่า ความหมายที่แท้จริงของหลักการแรกที่เซี้ย เฮ้อ พยายามจะหมายถึงนั้นคืออะไรกันแน่ คำแปลที่นิยมใช้กันมีดังนี้

i 10095613

1. ความคล้องจองของจิตวิญญาณ (resonance of the pirit) หรือการเคลื่อนไหวของชีวิต (movement of life)[21]

2. พลังชีวิตที่เป็นจังหวะจะโคน (rhythmic vitality)[22]

3. จังหวะลมหายใจ (breath rhythm)[23]

ทรรศนะการตีความหลักการแรกแห่งภาพเขียนเหล่านี้ต่างมุ่งบอกถึงความเคลื่อนไหวของสิ่งบางอย่าง ซึ่งก็คือ "ฉี้" นั่นเอง ฉะนั้น ข้อถกเถียงนี้จะยุติลงได้ด้วยการดูความหมายของคำว่า ฉี้ ให้กระจ่างชัด

คำว่า "ฉี้" ตามความหมายสามัญที่ใช้กันโดยทั่วไปหมายถึง ไอ(vapor) พลัง (steam or matter energy) ลมหายใจ (breath) บรรยากาศ (air) และรูปแบบ (form) ในทางปรัชญา ฉี้ มีความหมายลึกซึ้งกว้างไกลกว่านี้มาก ฉี้ ในทางปรัชญามีแนวความคิดของลัทธิเต๋าสอดแทรกอยู่ จากบันทึกของระยะแรกสุด ฉี้ หมายถึง อากาศ (ether) และลมหายใจ (breath) ซึ่งเป็นความหมายตามตัวอักษร ต่อมาฉี้มีความหมายครอบคลุมไปถึงปรากฏการณ์ของเต๋า[25] ในงานนิพนธ์ของ จวงจื๊อได้อธิบายไว้ว่า

---

[21]คำแปลของ ออสวอลด์ เซเรน (Osvald Serén)

[22]คำแปลนี้มีผู้นิยมใช้กันมาก เช่น เฮอร์เบิรต์ เอ กิล(Herbert A. Giles); ลอเรนซ์ บินยอน Law rence Binyon), , ไมย ไมย จื๊อ (Mai Mai Tzu) และอาเธอร์ แวร์ลี่ย์ เป็นต้น

[23]คำแปลของ จาง จัง หยวน (Chang Chung-yuan)

[24]Chang Chung-yuan, Creativity and Taoism (New York: Julian Press, 1963), p. 63.

[25]Mai Mai Tzu, The Way of Chinese Painting (New York: Random House Inc. 1956), p. 61.

"ฉี ในฐานะที่เป็นจิตวิญญาณ (spirit) หรือลมหายใจ (breath) อันทำให้ความจริงแห่งจักรวาล (The cosmic reality) มีชีวิตขึ้นมา อย่างแท้จริงนั้นเป็นผลของปฏิกริยาระหว่างหลักการทั้งสองคือ หยินและหยาง (ซึ่งคือเต๋าในแง่ปรากฏการณ์)[26]

อาจกล่าวได้ว่า จวงจื๊อเป็นผู้จุดประกายมโนทรรศน์เกี่ยวกับฉีในความหมายทางปรัชญาให้มีส่วนเกี่ยวโยงกับการสร้างสรรค์ทางศิลปะภาพเขียน[27] พร้อมกันนั้นก็ทำให้ฉีมีความหมายรวมไปถึงสาร (substance) พลังชีวิต (vital force) และจิตวิญญาณของสวรรค์ ด้วยเหตุนี้เองความหมายของฉีในภาพเขียนจึงกลายเป็นพลังพลวัต (dynamic) ที่นำหยินและหยางมาผสมผสานกันอย่างกลมกลืนได้สัดส่วนเรียกหยินฉี และหยางฉี

ต่อมาในสมัยราชวงศ์ซ่ง ลัทธิขงจื๊อใหม่ใช้ฉีในความหมายว่าพลังทางวัตถุ (material force) ความคิดนี้เด่นชัดที่สุดในปรัชญาของจู สี เมื่อเขาแยกแยะสารัตถะในจักรวาลออกเป็น 2 ประการคือ สารัตถะทางนามธรรม (หลี่) และสารัตถะทางวัตถุ (ฉี) พร้อมกับเสนอว่าสารัตถะทั้งสองไม่สามารถแยกจากกันได้ ดังคำกล่าวของจู สี ว่า "ไม่มีหลี่[28] ที่ปราศจากฉี และไม่มีฉีโดยปราศจากหลี่ หลี่ต้องการฉีเพื่อแสดงความมีอยู่ของหลี่ ขณะที่ฉีก็ต้องการหลี่ เพื่อเป็นกฎแห่งความมีอยู่ของฉีเช่นกัน"[29]

---

[26] Giancarlo Finazzo, The Notion of Tao in Lao Tzu and Chuang Tzu (Taipei, Taiwan: Mei Ya Publication, Inc., 1968), p. 47.

[27] Chang Chung-yuan, Creativity and Taoism, p. 69.

[28] ดูรายละเอียดในบทที่ 6

[29] Wing-tsit Chan tr., A Source Book in Chinese Philosophy (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1969), p. 428.

อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าฉี้จะหมายถึงพลังแห่งชีวิตหรือพลังทางวัตถุก็ตามในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติ พลังฉี้เท่ากับพลังสร้างสรรค์ทางศิลปะที่ผสมผสานหยินและหยางซึ่งหมายถึง ความสว่างและความมืดของสีหมึกเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืนต่อเนื่องเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในภาพเขียน ในภาพเขียนยุคก่อนราชวงศ์ซ่ง ซึ่งได้รับอิทธิพลจากลัทธิเต๋าใหม่ถือว่าพลังฉี้หรือพลังการสร้างสรรค์ทางศิลปะนี้คือ พลังสร้างสรรค์แห่งสวรรค์หรือจักรวาลในปัจเจกชนแสดงว่าจิตรกรเป็นเพียงเครื่องมือในการนำพลังสร้างสรรค์ให้เปิดเผยเป็นที่ประจักษ์ในภาพเขียน พลังสร้างสรรค์แห่งสวรรค์นี้เรียกว่าจังหวะทางจิตวิญญาณ (Shen yün or spiritual rhythm) แต่จิตรกรมักใช้คำว่า ฉี้หยุน (chi yün) อันหมายถึง จังหวะของฉี้หรือการไหลเวียนของฉี้ ซึ่งเป็นสิ่งชี้ชัดถึงฉี้ขณะปฏิบัติการหรือขณะเคลื่อนไหว

ในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติสมัยราชวงศ์ซ่งเริ่มสะท้อนลักษณะความเป็นมนุษยนิยมมากขึ้น จากบันทึกของจิตรกรในสมัยนี้คือ จิง เฮ้า และ กัว ยั่ว ซวี พบว่าเขาเปลี่ยนแปลงหลักการแรกของ เซี้ย เฮ้อ จากที่เคยเป็นจิตวิญญาณของสวรรค์เปิดเผยผ่านการแสดงออกของปัจเจกบุคคลนั้นกลายเป็นจิตวิญญาณในมนุษย์แทน (the spirit in man) กัว ยั่ว ซวี อธิบายว่า ฉี้เป็นของปัจเจกบุคคลและฉี้อยู่ในฐานะเป็นพลังการให้ชีวิต (vitalizing force) แก่สรรพสิ่งซึ่งหลั่งไหลออกมาจากส่วนลึกแห่งสำนึก (conciousness) ของจิตรกรย่อมหมายความว่าฉี้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในตัวจิตรกรก่อนที่จะเปิดเผยเป็นที่ประจักษ์ในงานของเขา[31] ท่านกล่าวต่อไปว่าฉี้มีมาแต่กำเนิดในตัวจิตรกรเสมือนดั่งพรสวรรค์ (gift of heaven) และเติบโตขึ้นโดยไม่มีสิ่งภายนอกใดสามารถบังคับหรือควบคุมได้ซึ่งตรงกับทรรศนะของจิตรกรสมัยราชวงศ์ซ่งหลายท่านที่มีทรรศนะว่าฉี้ เป็นพรจากสวรรค์ที่ไม่สามารถศึกษาหรือเกิดจากทักษะเหมือนกับหลักการแห่งภาพเขียน 5 ประการหลัง

---

[30] Mai Mai Tzu, The Way of Chinese Painting, p. 56.

[31] Osvald Serén, The Chinese on the Art of Painting, p. 23.

แม้กระทั่งทุกวันนี้ก็ยังเป็นข้อโต้เถียงกันแวดวงจิตรกรและนักวิจารณ์ศิลปะจีนในปัญหาดังกล่าว คือ ฉี่เป็นคุณสมบัติต่อตัวจิตรกรมาตั้งแต่เกิดหรือเป็นคุณสมบัติที่ปลูกฝังได้ หรือฉี่เป็นคุณสมบัติที่สามารถปลูกฝังได้[32]

แต่กระนั้นก็ตาม จากบันทึกของจิตรกรและนักวิจารณ์ศิลปะภาพเขียนจีนทั้งในอดีตและปัจจุบันอ้างว่า[33] จิตรกรสามารถมีคุณสมบัติของฉี่ได้ต่อเมื่อเรียนรู้ที่จะทำจิตใจให้สงบก่อน และความสงบนั้นเกิดจากการเข้าใจถึงความจริงในธรรมชาติ กล่าวคือ เกิดจากการตระหนักถึงความเป็นเอกภาพของสรรพสิ่งในจักรวาลหรือการประสานกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกันระหว่างมนุษย์และสรรพสิ่งในจักรวาลอันมีบ่อเกิดมาจากสิ่งเดียวกันคือเต๋า ความคิดเรื่องการทำจิตให้สงบก่อนวาดภาพ มีส่วนช่วยเสริมให้การวาดภาพเกี่ยวโยงกับเรื่องภายในจิตมนุษย์ และมีผลให้ข้อเขียนเกี่ยวกับศิลปะภาพเขียนจีน บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับการที่จิตรกรเตรียมพร้อมในการรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับจักรวาลไว้จำนวนมาก และข้อเขียนเหล่านี้ในทุกยุคทุกสมัยได้ยืนยันถึงความจำเป็นในการทำสมาธิหรือการเข้าฌานเพื่อเข้าถึงภาวะสูงสุดแห่งความพร้อมที่จะสร้างสรรค์ผลงานทางจิตรกรรม[34] แม้แต่จวงจื๊อก็ยืนยันถึงทรรศนะดังกล่าว จากข้อความต่อไปนี้

> เมื่อจักรพรรดิ์หยวนของราชวงศ์ซ่งปรารถนาให้มีการแสดงการวาดภาพขึ้นจิตรกรก็รีบรุดมาพร้อมกันในทันที พวกเขายืนตรงพร้อมกับพู่กันและกระดาษ แต่มีจิตรกรผู้หนึ่งมาช้ากว่าผู้ใด เขามาอย่างเงียบเชียบและไม่แสดงความเคารพต่อจักรพรรดิ์ กลับหลบเข้าไปอยู่ข้างห้องจักรพรรดิ์สงคนเข้าไปดู พบว่าเขานั่งขัดสมาธิไม่สวมเสื้อ[35]

---

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

[33] ดูเพิ่มเติมได้ใน Osvald Serén, The Chinese on the Art of Painting.

[34] George Rowley, Principles of Chinese Painting(Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1959), p. 34.

[35] Osvald Serén, The Chinese on the Art of Painting, p. 80.

ออสวอลด์ เซเรน (Osvald Serén) ตีความข้อความข้างต้นนี้ว่าคือ ข้อความที่ถูกต้องเกี่ยวกับแนวทางของจิตรกรจีน ศิลปินต้องบำรุงเลี้ยงให้เกิดความนุ่มนวล และความชื่นบานในจิตใจเสียก่อน กล่าวคือ ความคิดต้องสงบและกลมกลืนเหมือนดังวาทะที่ว่า

> จิตควรสงบ ซื่อตรงและจริงใจอย่างที่สุด แล้วแง่มุมต่าง ๆ ของความดีใจและเศร้าเสียใจของมนุษย์ และสิ่งอื่น เช่น จุด ความมลาคุเอียง หรือโค้งจะปรากฏอย่างเป็นธรรมชาติในจิต และแสดงออกโดยพูกันอย่างเป็นไปเอง[36]

กล่าวโดยสรุปคือ ฉี้มีความหมายทั้งที่เป็นลมหายใจ พลังชีวิต และจิตวิญญาณแห่งเต๋าและมนุษย์ คำแปลของหลักการที่มีการถกเถียงกันนั้น ไม่ขัดแย้งกันแต่อย่างใด เพราะมีความหมายรวมถึง การเคลื่อนไหวอย่างเป็นจังหวะจะโคนของลมหายใจ พลังชีวิตและจิตวิญญาณ ความหมายเหล่านี้ล้วนแต่แสดงออกถึงเต๋า ในคำพูดหรือแง่มุมที่แตกต่างกันไป ทั้งนี้ต่างก็เกี่ยวเนื่องกัน กล่าวคือ ลมหายใจย่อมแสดงถึงพลังการมีชีวิตที่ขับเคลื่อนอยู่ตลอดเวลา และพลังชีวิตนี้ก็อาจกล่าวว่าเป็น จิตวิญญาณของเต๋าในรูปของพลังทวิภาคของเต๋า คือ หยินฉี้ และหยางฉี้ ด้วยหลักการทั้งสอง สรรพสิ่งในจักรวาลก็เกิดขึ้น ภาพพจน์นี้แสดงออกเป็นรูปธรรมอย่างชัดเจนในภาพทิวทัศน์สมัยราชวงศ์ซ่ง ซึ่งแสดงว่า ฉี้เชื่อมจิตและรูปแบบเข้าด้วยกันอย่างเป็นเอกภาพ กลมกลืนกัน และแสดงออกเป็น ความงามของภาพทิวทัศน์จีนสมัยนี้ หากขาดคุณสมบัติฉี้มนต์เสน่ห์ของปรัชญาเต๋าจะขาดหายไปจากภาพ และจะไม่สามารถแยกภาพเขียนที่แท้ออกจากรูปภาพธรรมดาซึ่งวาดขึ้นโดยช่างฝีมือได้ เพราะฉี้คือพลังสร้างสรรค์ทางศิลปะซึ่งเกี่ยวโยงกับหลักปรัชญาจีน คือ ลัทธิเต๋า และลัทธิขงจื๊อใหม่อย่างใกล้ชิด

---

[36] Ibid., p. 48.

2. พู่กันและหมึก

การสร้างสรรค์ทางจิตวิญญาณ (ฉี้) ในจิตรกรรมจีนมิอาจเกิดขึ้นได้ หากปราศจากสื่อทางศิลปะ (media) อันได้แก่พู่กันและหมึก แสดงออกด้วยลายเส้นพู่กันที่มีคุณสมบัติอ่อนไหว เฉียบคม และมีพลังอย่างต่อเนื่อง ประกอบกับความเข้ม จางสว่างของสีหมึก ด้วยเทคนิคการจุด เคลื่อนไปข้างหน้า ยกขึ้น จุ่มลง กระจายออก เพิ่มเติมและบางครั้งก็หยุดอย่างกระทันหัน เปรียบเสมือนวาทะที่ว่า

"พู่กันเต้นรำ และหมึกร้องเพลง"[37]

เบื้องหลังคำกล่าวนี้คือ การร่วมมือกันอย่างแน่วแน่ระหว่างจิตและมืออย่างสอดคล้องกัน มือที่จับพู่กันจัดว่าเป็นสื่อที่แปรรูปจิตวิญญาณภายในเป็นรูปธรรมทางศิลปะที่สัมผัสได้โดยตรงตามหลักการกระทำอย่างเป็นไปเอง อันหมายถึงมือกระทำ จิตติดตาม[38] โดยปราศจากสิ่งใดขวางกั้น ดังคำกล่าวของ จิง เฮ้า ว่า

"จิตติดตาม พู่กันกระทำ
เลือกรูปแบบ มิต้องสงสัย"[39]

ความเป็นไปเองและความเป็นธรรมชาติ คือธรรมชาติของพู่กันและหมึก ซึ่งได้รับอิทธิพลความคิดของลัทธิเต๋าในเรื่อง "การกระทำโดยไม่กระทำ"

อย่างเด่นชัด อนึ่งการเคลื่อนไหวพู่กันความเป็นไปเองนี้ มิใช่การบรรลุเป้าหมายทางเทคนิค แต่คือการสะท้อนจิตวิญญาณภายในอย่างทันทีทันใด ซึ่งเป็นจิตที่เข้าถึงสัจจะซึ่งผู้รู้และสิ่งที่ถูกรู้หรือภาวะอัตวิสัยและภววิสัยเป็นสิ่งเดียวกัน สรรพสิ่งที่ปรากฏใน

---

[37] Ibid., p. 117. ในการวาดภาพนั้น พู่กันและหมึกประสานสัมพันธ์กันอยากแยกจากกันมิได้ การจะกล่าวถึงสิ่งหนึ่งย่อมพาดพิงถึงอีกสิ่ง ผู้เขียนจึงขอกล่าวถึงพู่กัน (หลักแห่งการวาดภาพประการที่ 2) พร้อมกันกับหมึก (หลักแห่งการวาดภาพประเภทที่ 4)

[38] Chung Chang-yuan, Creativity and Taoism, p. 219.

39. George Rowley, Principle of Chinese Painting, p. 34.

ภาพจึงมีสัจจะและมีส่วนรวมในความเป็นอัตวิสัยของจิตรกรด้วย[40] อันเป็นหลักปรัชญาที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดของลัทธิเต๋าในด้านภววิทยาและญาณวิทยา[41]

การสร้างสรรค์ศิลปะภาพเขียนด้วยพู่กันและหมึกนี้ จะเกิดขึ้นได้จิตรกรต้องเรียนรู้ที่จะทำจิตใจให้สงบ (still his heart) ก่อน ดังที่กล่าวในหลักการแรกวัง เวย กล่าวว่า "ภาพเขียนมิได้วาดด้วยความชำนาญเท่านั้น แต่ต้องเป็นการฝึกฝนทางจิตวิญญาณด้วย"[42]

จิตรกร นาม จง ปิง (Tzung Ping) สมัยราชวงศ์ถัง ยืนยันว่า การฝึกฝนทางจิตวิญญาณนี้คือการทำสมาธิ "การทำสมาธิเป็นหลักเบื้องต้นในการควบคุมพู่กัน"[43] ภาวะแห่งความเป็นตัวตนของผู้วาดจะหมดไป คงไว้แต่เพียงประสบการณ์ในการวาดภาพซึ่งถือว่าเป็นภาวะแห่งการเข้าถึงสัจธรรม ที่หยั่งเห็นถึงความเป็นเอกภาพของสรรพสิ่ง ดังเช่น จาง เหยียน เยี้ยน (Chang Yen Yuan) ศิลปินสมัยราชวงศ์ถังผู้มีชื่อเสียงอุทานขึ้นขณะวาดภาพแมลงว่า "ฉันเป็นมนุษย์หรือแมลงฉันไม่เห็นความแตกต่างอีกต่อไป"[44]

3. รูปแบบ

ภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติสมัยราชวงศ์ซ่ง นอกจากจะประกอบด้วยเนื้อหาแล้วสิ่งที่ขาดไม่ได้คือรูปแบบ ซึ่งเกิดขึ้นโดยอาศัยสื่อกลางอันได้แก่ พู่กันและหมึกประกอบกับการสร้างสรรค์ทางศิลปะโดยนับรวมถึง ความชำนาญทางศิลปะ ความรู้สึกนึกคิดและ

---

[40] Chang Chung-yuan, Creativity and Taoism, p. 21-213.

[41] ดูรายละเอียดในบทที่ 5-6

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

[43] Ibid.

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

จิตวิญญาณของจิตรกรแปรรูปสู่กระดาษและไหม ภายใต้รูปแบบนี้ จิตรกรได้ซ่อนเร้นนัยทางความหมายและการแสดงออกถึงความรู้สึกที่ได้จากประสบการณ์ทางภววิทยาหรือศาสนา ซึ่งเป็นอิทธิพลของทั้งลัทธิเต๋า ลัทธิขงจื๊อใหม่และนิกายเซ็น โดยเกี่ยวข้องกับสิ่งที่วาดและเนื้อหาอย่างใกล้ชิด เมื่อจิตรกรมีจุดประสงค์ในการวาดภาพอย่างเด่นชัด สิ่งที่เขาวาดและเนื้อหาที่เขาเลือกสรรตามจุดประสงค์ที่วางไว้จะเป็นตัวกำหนดบทบาทของรูปแบบ ฉะนั้นสิ่งแรกที่ควรพิจารณาคือความสัมพันธ์ของสิ่งที่วาด เนื้อหา และจุดประสงค์ว่าเกี่ยวข้องกับรูปแบบอย่างไร

- สิ่งที่วาด (Subject)

สิ่งที่วาดแต่ละประเภทแตกต่างกัน และเป็นอิสระต่อกัน ในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติสมัยราชวงศ์ซ่ง อาจแบ่งประเภทของสิ่งที่วาดอย่างกว้าง ๆ เป็น 4 ประการ ด้วยกันคือ

1. ภาพทิวทัศน์
2. มนุษย์และสิ่งต่าง ๆ
3. นกและดอกไม้
4. หญ้าและแมลง[45]

รูปแบบของภาพทิวทัศน์มีรายละเอียดประณีตซับซ้อน ขณะที่ภาพธรรมชาติ 3 ประการหลังมีรายละเอียดน้อยลง โดยเฉพาะภาพประการที่ 3 และ 4 มีรูปแบบเรียบง่ายเพราะเริ่มได้รับอิทธิพลความเรียบง่ายของนิกายเซ็นที่แสดงถึงสัจภาวะโดยตรง แต่สิ่งสำคัญ คือ รูปแบบของภาพเหล่านี้ต่างก็เป็นรูปแบบอันเป็นพลวัต (dynamic form) แม้โครงสร้างจะคงที่ (static) ก็ตาม

---

[45] Ibid.

-เนื้อหา (content)

เนื้อหาของภาพเกี่ยวพันกับระบบสัญญลักษณ์ของจีน[46] และความหมายทางจักรวาลวิทยา แต่เมื่อจิตรกรจีนได้รับอิทธิพลของนิกายเซ็นอย่างเต็มที่ในระยะปลายสมัยราชวงศ์ซ่งใต้ ก็เริ่มเปลี่ยนแนวจากเดิมกลายเป็นมีเนื้อหาในลักษณะที่เรียกว่า เนื้อหาเชิงรูปแบบ กล่าวคือจิตรกรสื่อประสบการณ์ทางศาสนาของตนโดยอาศัยการวาดลายเส้นพู่กันอย่างต่อเนื่องและมีพลังด้วยความรวดเร็วที่สุดเท่าที่จะกระทำได้ตามความรู้สึกที่ได้เข้าถึงสัจจะ สิ่งสำคัญที่ก่อให้เกิดเนื้อหาเชิงรูปแบบนี้ คือจุดประสงค์ในการเข้าถึงสัจจะ ด้วยวิถีแห่งการวาดภาพ ซึ่งถือว่าเป็นแรงจูงใจหรือแรงบันดาลใจในการสร้างงาน

-จุดประสงค์

จุดประสงค์ของภาพเขียนมิได้อยู่ที่การจำลองวัตถุภายนอกให้ดูเหมือนจริงจะเห็นได้จากการที่จิตรกรจีนมิได้วาดฉากทิวทัศน์หรือสิ่งธรรมชาติชณะปรากฏอยู่ต่อหน้า แต่ต้องอาศัยการคลุกคลีอยู่กับธรรมชาติ ศึกษาถึงขั้นตอนการเจริญเติบโตในธรรมชาติอย่างใกล้ชิดมีความเข้าใจกระบวนการผันแปรตามธรรมชาติของสรรพสิ่ง รวมถึงการเข้าใจความเป็นเอกภาพของสรรพสิ่งในธรรมชาติและความเป็นเอกภาพระหว่างตัวเขาเองกับธรรมชาติด้วย เมื่อเขาสามารถเข้าถึงสารัตถะทางจิตวิญญาณของธรรมชาติและของตนเองจากการรวมเป็นหนึ่งระหว่างมนุษย์และธรรมชาติหรือจักรวาลแล้ว เราจึงลงมือวาดภาพที่ประทับใจนั้นจากความทรงจำ[47] ด้วยวิธีการนี้เองรูปแบบของภาพเขียนทิวทัศน์และภาพธรรมชาติสมัยนั้นจึงเต็มไปด้วยเสรีภาพในการสร้างสรรค์อันหลั่งไหลมาจากจิตใจของจิตรกรโดยตรงปราศจากข้อผูกมัดในเรื่องกฎเกณฑ์การวาดที่วางจุดมุ่งหมายไว้ตรงปรากฏการณ์ภายนอกมากกว่าความพยายามแสดงออกถึงจิตวิญญาณภายใน เจ ซี คูเปอร์ (J.C. Cooper) ให้ทรรศนะสนับสนุนประเด็นนี้ไว้ว่า

---

[46]ดูรายละเอียดในบทที่ 4

[47]ดูเพิ่มเติมได้จากบันทึกของ กัว สี ใน Osvald Serén, Chinese on the Art of Painting, pp. 49-52.

ภาพทิวทัศน์จีนเกี่ยวข้องกับฉากธรรมชาติแต่มิใช่การเลียนแบบธรรมชาติเป้าหมายคือ การเปิดเผยเนื้อหาทางอภิปรัชญาอันลึกซึ้ง ซึ่งมีความหมายสำคัญแฝงอยู่คือ "เต๋า" จิตรกรมิได้ออกไปศึกษาธรรมชาติ หรือยึดมั่นอยู่กับรูปปรากฏการณ์ของธรรมชาติในฐานะเป็นการหนีจากบางสิ่งบางอย่าง เขามิได้ออกไปวาดเพื่อที่จะเลียนแบบฉากทิวทัศน์บางสวนดุจเช่นกัน แต่เขาอยู่กับธรรมชาติและเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ ธรรมชาติมิใช่สิ่งภายนอกตัวเขาหรือเป็นเพียงบางอย่างที่ปลอบประโลมใจให้หายเจ็บปวด หรือแม้แต่ทำให้เกิดความพึงพอใจ หากแต่เป็นภาวะของตัวเขา (being) เขากลายเป็นสิ่งเดียวกันกับจังหวะของจักรวาลและความกลมกลืนทั้งหมดของจักรวาล[48]

การที่ภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติไม่ขึ้นต่อความเหมือนวัตถุภายนอกนั้นเป็นเพราะว่า สิ่งที่จิตรกรต้องการจะหมายถึงนั้นมิได้อยู่ที่วัตถุ หรือฉากที่วาดลงในภาพ ความหมายที่เขาต้องการสื่อหรือต้องการแสดงออกนั้นอยู่ภายนอกภาพ และสิ่งนั้นคืออุดมคติหรือหลักการทางศาสนาหรือปรัชญา เช่น หลักการทางจักรวาลวิทยาหรืออุดมคติสูงสุดของชีวิตที่เกิดจากประสบการณ์ทางศาสนาหรือภววิทยาด้วยวิถีแห่งการวาดภาพ เป็นต้น สาเหตุนี้เองที่ทำให้จิตรกรจีนโดยเฉพาะจิตรกรสมัยราชวงศ์ซ่งวาดวัตถุสิ่งหนึ่งเพียงเพื่อให้ดูเหมือนวัตถุประเภทนั้น มิได้มุ่งที่จะวาดหรือชี้เฉพาะเจาะจงวัตถุชิ้นใดชิ้นหนึ่งในประเภทนั้น ด้วยเหตุที่จุดมุ่งหมายของเขาอยู่ที่การเข้าใจแก่นแท้ภายในของวัตถุประเภทนั้นมากกว่าการดื่มด่ำในความงามของวัตถุชิ้นใดชิ้นหนึ่ง และต้องการบันทึกภาพประทับนั้นไว้ เจ.ซี. คูเปอร์กล่าวไว้ว่า

> จิตรกรจีนมิได้ค้นหาที่จะวาดให้เหมือนปรากฏการณ์ภายนอก แต่เขาตั้งเป้าหมายไว้ที่การเข้าใจสารัตถะภายในของสิ่ง ดังนั้นสิ่ง ๆ หนึ่งที่ถูกวาดขึ้นมุ่งที่จะแทนสิ่งทั้งหมดในประเภทนั้น จิตรกรไม่จำเป็นต้องวาดม้าให้เหมือนมาเฉพาะตัวใดตัวหนึ่ง แต่ภาพเขียนควรประกอบด้วยลักษณะรวมของความเป็นม้าทั้งหมดไว้[49]

---

[48] J.C. Cooper, Taoism: The Way of the Mystic (Wellingborough Northamptoushere: The Aquarian Press, 1984), p. 96.

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

ข้อเท็จจริงดังกล่าวนี้ทำให้รูปแบบของภาพเขียนจีนมีลักษณะเป็นภาพสองมิติเหมือนทุกวันนี้ เพราะจุดประสงค์ คือ ความต้องการสื่อถึงอุดมคติหรือความคิดปรัชญาบางอย่างด้วยรูปแบบทางศิลปะเท่านั้น แต่ถ้าหากจุดมุ่งหมายมีเพียงเท่านั้นก็จะขาดความงามทางศิลปะ รวมทั้งมิอาจจัดว่าเป็นศิลปะเชิงสร้างสรรค์ได้ ด้วยเหตุที่มุ่งแต่สื่อความคิดเพียงอย่างเดียว ไม่ต่างอะไรกับรูปภาพประกอบการเรียนการสอน ซึ่งใช้สำหรับสื่อความหมายให้เด็กที่ยังไม่เข้าใจภาษาหรือรู้จักสิ่งต่าง ๆ ดีพอได้เห็นภาพหรือสิ่งที่แต่ละคำบ่งถึงได้อย่างชัดเจน โดยมีจุดประสงค์อยู่ที่การเรียนรู้โลกภายนอก ลายเส้นของภาพจึงเป็นเพียงโครงสร้างที่ประกอบขึ้นเพื่อให้ดูเหมือนกับสิ่งใดสิ่งหนึ่งเท่านั้น ในกรณีเช่นนี้ผู้วาดภาพสามารถสื่อโดยไม่ต้องอาศัยการฝึกฝนฝีมือและจิตวิญญาณ ตรงกันข้ามกับการวาดภาพจีน รูปแบบของภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติมีหน้าที่เปิดเผยจิตวิญญาณภายในของสรรพสิ่ง นั่นคือ หลี่ หรือเต๋า หรือ พุทธะ[50]

การที่รูปแบบของภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติสมัยราชวงศ์ซ่ง มีบทบาทในการเปิดเผยจิตวิญญาณภายใน หรือหลี่ของวัตถุและจิตรกรเอง มิได้หมายความว่ารูปแบบเกี่ยวพันกับเรื่องภายในจิตเพียงอย่างเดียว ทั้งนี้เพราะธรรมชาติของรูปแบบเกิดขึ้นจากความทรงจำโครงสร้างและธรรมชาติของวัตถุที่ได้ศึกษามาอย่างลึกซึ้งได้อย่างแม่นยำ รวมทั้งรูปแบบที่ปรากฏบนภาพก็เป็นรูปธรรมซึ่งประกอบขึ้นจากสื่อกลาง คือ พู่กันและหมึกที่เป็นวัตถุเช่นกัน ดังนั้น จึงถือว่ารูปแบบในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติ สมัยนี้เป็นตัวกลางที่นำจิตและวัตถุมาสัมพันธ์กันในงานจิตรกรรม พร้อมกับเป็นการยืนยันถึงแนวความคิดทางอภิปรัชญาของจีนที่ว่า "จิตและวัตถุไม่สามารถแยกจากกันได้"

---

[50]ดูรายละเอียดในบทที่ 6

4. องค์ประกอบ

องค์ประกอบหมายถึง จินตภาพที่แตกต่างกันมาสัมพันธ์ซึ่งกันและกันอย่างสมดุลย์และกลมกลืนกัน องค์ประกอบสำคัญของภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติสมัยนี้ คือ ต้องมีชีวิตและมีความเคลื่อนไหว มิใช่คงที่หรืออยู่นิ่ง เพื่อให้สอดคล้องกับหลักการแรกคือ ฉี่ ซึ่งหมายถึงพลังแห่งความกลมกลืนระหว่างหยินและหยาง หรือเต๋าในแง่ปรากฏการณ์ นอกจากนี้การที่องค์ประกอบขึ้นอยู่กับการเสนอความคิดเกี่ยวกับจักรวาลวิทยาและอภิปรัชญานี้ทำให้เกิดองค์ประกอบ 2 ส่วนด้วยกันคือ ส่วนท้องฟ้าและส่วนพื้นดิน ส่วนของท้องฟ้าประกอบด้วยหมอกและความว่าง สัมพันธ์กับภูเขา ต้นไม้ แม่น้ำ หินและสิ่งอื่น ๆ ที่อยู่บนพื้นโลก[51] ซึ่งเป็นส่วนของพื้นดิน ท้องฟ้าเป็นตัวแทนของสวรรค์หรือจิตวิญญาณซึ่งคือฝ่ายหยาง ขณะที่พื้นดินเป็นตัวแทนของสสารหรือวัตถุซึ่งคือฝ่ายหยิน การเปลี่ยนรูปอย่างไม่รู้จบของหยินและหยางได้มาจากการตีความเกี่ยวกับความขัดแย้งระหว่างความแข็ง (ส่วนพื้นดิน) และความว่าง (ส่วนท้องฟ้า) ขององค์ประกอบในภาพทิวทัศน์จีน[52]

ส่วนของท้องฟ้ามีองค์ประกอบที่สำคัญคือ ความว่าง ซึ่งเป็นคุณสมบัติพิเศษของภาพทิวทัศน์รวมถึงภาพธรรมชาติจีนที่ได้รับการตีความมากที่สุดว่าแฝงด้วยนัยแห่งความหมายที่ลึกซึ้งไปนานาทรรศนะ อาทิเช่น มักกล่าวกันว่า ศิลปะภาพเขียนจีนเว้นช่องว่างไว้สำหรับผู้ดูภาพจะได้จินตนาการภาพเขียนนั้นให้สมบูรณ์ด้วยตนเอง ขณะที่ไมเคิล ซูลิแวน (Michael Sullivan) เสนอทรรศนะที่ต่างออกไปโดยให้เหตุผลว่า จิตรกรจีนมีความเชื่อว่ามนุษย์อยู่ในฐานะที่เป็นเพียงส่วนประกอบส่วนหนึ่งของจักรวาลจึงไม่สามารถรู้ทุกสิ่งได้ ดังนั้นสิ่งที่น่าเป็นไปได้มากกว่าคือ การเว้นช่องว่างของจิตรกรจีนน่าจะหมายถึงความต้องการให้ผู้ดูภาพปล่อยจินตนาการของตนให้อิสระ และใคร่ครวญไปในช่องว่างอันไม่รู้จบของจักรวาล ภาพทิวทัศน์จีนจึงมิใช่คำตอบสุดท้ายของความคิดทั้งหมดเกี่ยวกับ

---

[51] Mai Mai Tzu, The Way of Chinese Painting, p. 106.

[52] Ibid.

ชีวิต แต่เป็นเพียงจุดเริ่มต้น[53] กล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่าเป็นการเปิดประตูความคิดให้แก่ผู้ดูภาพนั่นเอง

อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าศิลปินหรือนักวิจารณ์ศิลปะจะให้ทรรศนะที่แตกต่างกัน แต่สิ่งหนึ่งที่ปฏิเสธมิได้คือ ช่องว่างในภาพเขียนสมัยราชวงศ์ซ่ง แสดงถึง ความคิดเกี่ยวกับความว่างที่ยิ่งใหญ่ (The Great Void) ของปรัชญาเต๋าอันเป็นภาวะสูงสุด คือเต๋า เมื่อมโนทรรศน์ทางอภิปรัชญานี้นำมาอธิบายเชื่อมโยงถึงมโนทรรศน์เรื่องมนุษย์จะพบว่าความว่างนี้ คือ ความว่างจากอัตตา ซึ่งมีบ่อเกิดมาจากกิเลสและตัณหา บางครั้งจิตที่ว่างจากอัตตานี้ก็ได้รับการอุปมาว่า เปรียบเสมือนกับกระจกใส จวงจื๊อได้ยืนยันสถานะของจิตเทียบเท่ากับความว่าง ดังนี้

> อย่าฟังด้วยหู แต่ให้ฟังด้วยใจ อย่าฟังด้วยใจแต่จงฟังด้วยจิตวิญญาณ หน้าที่ของหูสิ้นสุดลงที่การรู้ได้ยิน ส่วนจิตมาพร้อมกับสัญญลักษณ์หรือความคิด แต่จิตวิญญาณคือ ความว่างเปล่าพร้อมที่จะรับรู้สิ่งทั้งหมด[54]

ดังนั้น ช่องว่างในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติสมัยนี้นำสู่ความคิดว่า ภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติจีนมิใช่คำตอบอันตายตัว แต่เป็นเพียงประตูแห่งความคิดที่เปิดกว้างไปสู่ความรู้อันไพศาลเกี่ยวกับกระบวนการธรรมชาติอันหาขอบเขตมิได้ ซึ่งหมายถึงชีวิตและจิตวิญญาณทั้งหมด

เทคนิคการจัดองค์ประกอบส่วนของท้องฟ้าและพื้นดินในภาพทิวทัศน์สมัยราชวงศ์ซ่ง ซึ่งดูเหมือนขัดแย้งกันอย่างตรงกันข้ามด้วยสื่อพู่กัน และหมึกอย่างอ่อนไหวมีพลังและต่อเนื่องทำให้องค์ประกอบทั้ง 2 ส่วน ผสมผสานกลมกลืนกันอย่างแนบเนียนเพื่อแสดง

---

[53] Michael Sullivan, A Short History of Chinese Art, p. 183.

[54] Mai Mai Tzu, The Way of Chinese Painting, p. 110.

ถึงความเป็นเอกภาพในธรรมชาติ ซึ่งแฝงเร้นไปด้วยพลังชีวิตของเต๋า (ฉี) โดยเฉพาะอย่างยิ่งความสมดุลย์ของสัดส่วนตลอดจนการวางตำแหน่งสิ่งต่าง ๆ ให้เหมาะสมเป็นสิ่งจำเป็นที่ต้องคำนึงถึง ทั้งนี้เพราะภาพทิวทัศน์มีข้อจำกัดที่ความต้องการแสดงถึงโครงสร้างทางจักรวาลวิทยา และนัยทางอภิปรัชญาของลัทธิเต๋าและลัทธิขงจื๊อใหม่ ซึ่งแฝงอยู่ในการแสดงถึงศักยภาพการเติบโตของสิ่งต่าง ๆ ที่สัมพันธ์กันไปพร้อม ๆ กัน

5. การจำลอง

การจำลองถือว่าเป็นการฝึกฝนทางศิลปะซึ่งเป็นขั้นตอนสำคัญที่จะนำไปสู่ความสามารถแสดงออกถึงนัยทางความคิดปรัชญา การสร้างสรรค์ทางศิลปะ และการแสดงออกถึงจิตวิญญาณภายในของจิตรกรและของสรรพสิ่งได้อย่างมีประสิทธิผล จง ปิง (Tzung-ping) จิตรกรสมัยราชวงศ์ถัง กล่าวว่า "กฎภายในของสรรพสิ่ง (หลี่) สามารถเสนอด้วยความสว่างและความมืด (ของหมึก) ถ้าสิ่งเหล่านี้ได้รับการแทนที่อย่างชำนาญ จะกลายเป็นความจริง"[55]

การจำลองซึ่งเป็นการฝึกฝนทางศิลปะขั้นพื้นฐาน คือการเรียนรู้ที่จะวาดหรือเรียนรู้ถึงการควบคุมลายเส้นพู่กันและการหลั่งไหลของหมึก รวมถึงการฝึกฝนวิธีการและสไตล์การวาด ตลอดจนการออกแบบองค์ประกอบอย่างเหมาะสม เมื่อความชำนาญทางศิลปะเกิดขึ้น กฎเกณฑ์ทางศิลปะก็มิใช่กรอบที่บีบรัดมิให้จิตรกรแสดงออกอย่างเสรีอีกต่อไป ทั้งนี้เพราะกฎเกณฑ์เหล่านี้ได้กลายเป็นคุณสมบัติส่วนหนึ่งของจิตรกรเอง เขาจึงสามารถแปรรูปสัจภาวะภายในจิตให้พรั่งพรูออกทางปลายพู่กันตามใจปรารถนา

จิตรกรจำลองภาพโดยการเลียนแบบภาพเขียนของครูรุ่นก่อน ๆ จนสามารถวาดด้วยสไตล์ของตนเองในที่สุด การจำลองภาพแต่ละครั้งมิใช่เพียงการฝึกฝนแต่ทักษะภายนอกเท่านั้น แต่หมายถึง การช่วยชัดเกลาจิตใจของผู้วาดให้สงบนิ่งขึ้น เช่นเดียว

---

[55] Lin Yu-tang, The Chinese Theory of Art, p. 32.

กับการทำสมาธิแต่ละครั้ง เมื่อทำยิ่งมากครั้งอย่างต่อเนื่องก็จะสั่งสมให้จิตใจสงบและมั่นคงมากขึ้นเรื่อย ๆ ทำนองเดียวกันกับการวาดภาพ เมื่อฝึกฝนมากเข้าจนถึงขั้นที่ปรากฏการณ์ของวัตถุเป็นหนึ่งเดียวกันกับสารัตถะแห่งจิตวิญญาณภายในของจิตรกร การวาดภาพสำหรับเขาก็คือ การแสดงออกถึงจิตวิญญาณที่เข้าถึงสัจธรรม

การฝึกฝนทางศิลปะด้วยการจำลองนี้ ทำให้ภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งอยู่ในฐานะเป็นการฝึกฝนตนเอง (self cultivation) ซึ่ง ธีรโอดอร์ เดอ แบรี่ ได้ให้ความเห็นว่า น่าจะเกี่ยวข้องกับแนวความคิดเกี่ยวกับคุณธรรมในเรื่องการอบรมปลูกฝังจิตใจของลัทธิขงจื๊อใหม่[56]

3.2.2 กวีนิพนธ์ในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติ

ประเพณีการจารึกกวีนิพนธ์ในงานจิตรกรรมเริ่มกระทำอย่างแพร่หลายในสมัยราชวงศ์ซ่ง[57] กวีนิพนธ์ที่ปรากฏในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติแบ่งเป็น 2 ประเภทคือ

1. กวีนิพนธ์ที่เขียนขึ้นโดยจิตรกรเอง
2. กวีนิพนธ์ที่เขียนโดยผู้อื่น อาจเป็นเพื่อนของจิตรกร, นักโบราณวัตถุ[58] ซึ่งเขียนขึ้นภายหลัง

---

[56] W.M. Theodore de Bary, ed., The Unfolding of Neo Confucianism (New York: Columbia University, Press, 1975), p.184.

[57] Lin Yu-tang, The Theory of Chinese Painting, p. 66.

[58] Chiang Yee, The Chinese Eye (Blomington: Indiana University Press, 1964), p. 109.

หากเป็นประเภทหลัง กวีนิพนธ์นั้นมักจะเป็นคำจารึก หรืออนุสรณ์ให้แก่ผู้วาด ในที่นี้จะไม่ขอกล่าวถึงบทกวีนิพนธ์ประเภทนี้ ทั้งนี้ เพราะคำจารึกในลักษณะนี้ไม่เกี่ยวเนื่องกับความรู้สึกหรือความคิดขณะสร้างงานนั้น แต่จะกล่าวถึงเฉพาะบทกวีนิพนธ์ที่จิตรกรเขียนขึ้นเองโดยจิตรกรเองซึ่งมักจารึกไว้ที่ส่วนบนของภาพ และจะวาดภาพก่อนแล้วจึงเขียนบทกวีนิพนธ์กำกับไว้[59] กวีนิพนธ์ในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติสมัยราชวงศ์ซ่ง จิตรกรมักเขียนขึ้นเองและสไตล์การเขียนตัวอักษรของกวีนิพนธ์นั้นต้องสอดคล้องกับสไตล์ของภาพและเนื้อหาของภาพเพราะต้องคำนึงถึงหน้าที่ของกวีนิพนธ์ในภาพซึ่งมีดังต่อไปนี้คือ

1. กวีนิพนธ์เป็นส่วนหนึ่งที่สร้างความกลมกลืนให้กับองค์ประกอบส่วนอื่นของภาพด้วย

2. กวีนิพนธ์เป็นส่วนที่บอกจุดประสงค์ แรงจูงใจ หรือความคิดพื้นฐานของจิตรกร[60]

หน้าที่ประการหลังของกวีนิพนธ์ในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติสมัยราชวงศ์ซ่ง เป็นสิ่งสำคัญที่ชี้ถึงอิทธิพลของปรัชญาและศาสนาในภาพอย่างชัดเจน ทั้งนี้เพราะกวีนิพนธ์จะบอกถึงแรงจูงใจหรือแรงบันดาลใจในการสร้างงานนั้นขึ้น แรงบันดาลใจที่เด่นชัดที่สุดคือ แรงบันดาลใจที่เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติเมื่อมนุษย์สัมผัสแก่นแท้ของธรรมชาติโดยการรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับธรรมชาติซึ่งทั้งปรัชญาเต๋า ขงจื๊อใหม่ และเซ็น ต่างก็เน้นประเด็นนี้

นอกจากนี้อาจกล่าวได้ว่า ความหมายในบทกวีนิพนธ์เป็นความหมายเดียวกันกับความหมายของภาพ ซึ่งหมายความว่า ภาพทิวทัศน์ และภาพธรรมชาติสมัยนี้เป็นรูปภาพ

---

[59] Fritz Van Brissen, The Way of the Brush (Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1962), p. 38.

[60] Chiang Yee, Chinese Eye, p. 110.

ที่พรรณนาไว้ในบทกวีนิพนธ์ในทำนองเดียวกันบทกวีนิพนธ์ก็เป็นภาพที่ปราศจากรูปแบบ (form) อันเป็นแนวความคิดเดิมของจิตรกรรมสมัยนี้ในฐานะที่เป็นบทกวีที่ปราศจากเสียง (voiceless poem) ศิลปะทั้งสองประเภททำหน้าที่อย่างเดียวกันและสนองตอบจุดประสงค์เดียวกัน เพียงแต่ใช้รูปแบบการสื่อความหมายที่แตกต่างกัน จากบันทึกของจิตรกร เช่น จาง เหยียน เยี้ยน (Chang Yen Yuan) พบว่าจิตรกรจีนที่ยิ่งใหญ่ในอดีตสร้างงานของเขาเฉพาะเมื่อเขามีประสบการณ์ทางภววิทยาหรือศาสนาและอยู่ในสภาวะแห่งความสงบล้ำลึก กวีก็เช่นเดียวกัน เขาสะท้อนถึงความเป็นเอกภาพที่สัมผัสมิได้ของธรรมชาติ ความสงบภายในของกวีและจิตรกรเป็นสารัตถะอย่างเดียวกัน เมื่อเข้าถึงความจริงทางจิตวิญญาณก็สามารถแสดงออกโดยเท่าเทียมกันทั้งบทกวีนิพนธ์และภาพเขียนอย่างใดอย่างหนึ่ง ที่ ซู ตง ปอ หมายถึงสิ่งนี้เองเมื่อเขากล่าวว่า "เมื่ออ่านบทกวีของ วัง เว่ย อย่างระมัดระวังเธอจะพบว่ามีภาพเขียนในบทประพันธ์ของเขา เมื่อดูภาพเขียนของ วัง เว่ย อย่างระมัดระวังเธอจะพบว่ามีบทประพันธ์ในภาพเขียนของเขา"[61] อาจกล่าวได้ว่าศิลปะทั้งสองประเภทต่างก็มาจากบ่อเกิดแหล่งเดียวกันสนองตอบอารมณ์และความรู้สึกอย่างเดียวกัน แตกต่างกันแต่เพียงรูปแบบที่แสดงออกเท่านั้น วัง เว่ย เองก็ตระหนักถึงสิ่งเหล่านี้ในตัวเขาเมื่อเขากล่าวว่า "ปัจจุบันถือกันว่าฉันเป็นจินตกวี แต่ในอดีตย่อมถือว่าฉันเป็นผู้เชี่ยวชาญในการวาดภาพ ฉันไม่อาจละทิ้งอุปนิสัยของตนเองได้ และบังเอิญบัดนี้ผู้คนก็ได้ล่วงรู้ความข้อนี้ด้วย"[62]

ศิลปะทั้งสองชนิดมีจุดกำเนิดและตอบสนองความรู้สึกและอารมณ์อย่างเดียวกัน จึงสามารถเป็นแรงบันดาลใจซึ่งกันและกันได้ กล่าวคือ ภาพเขียนสามารถเป็นแรงดลใจในการนิพนธ์บทกวีนิพนธ์ได้ ขณะที่กวีนิพนธ์เองก็สามารถเป็นแรงบันดาลใจให้

---

[61] Lin Yu-tang, The Theory of Chinese Art, p. 95.

[62] Chang Chung-yuan, Creativity and Taoism, p. 201.

เกิดผลงานทางจิตรกรรมได้เช่นเดียวกัน ดังตัวอย่างของ ชือ เต๋า (Shih Tao คริสตศตวรรษที่ 17) ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากบทกวีนิพนธ์ของ ซู ตง ปอ ในการสร้างสรรค์ผลงานทางจิตรกรรม ในวันหนึ่งขณะที่มีพายุหิมะภายนอกกระท่อมของเขา ชือ เต๋า ปาดพู่กันของเขาทันทีและการวาดนั้นคือ การบรรจงเคลื่อนไหวบทกวี 12 บทของ ซู ตง ปอ ที่พรรณนาฉากทิวทัศน์ในฤดูกาลต่าง ๆ ให้เป็นรูปธรรมขึ้น ชือ เต๋า บันทึกไว้ว่า กล่าวว่า

> สมุดนี้วางอยู่บนโต๊ะของข้าพเจ้ามาประมาณหนึ่งปี โดยที่ข้าพเจ้าไม่เคยแตะต้องเลย วันหนึ่งเมื่อพายุพัดกระหน่ำอยู่ภายนอก ข้าพเจ้าคิดถึงบทกวีของ ซู ตง ปอ ที่อธิบายฉาก 12 ฉากไว้ ความคิดคำนึงนี้ดลใจให้ข้าพเจ้าหยิบพู่กันและเริ่มวาดภาพแต่ละฉากในบทกวีนิพนธ์นั้น ข้าพเจ้าได้คัดลอกไว้บนสุดของภาพ เมื่อข้าพเจ้าทองบทกวีนิพนธ์นั้น จิตวิญญาณที่ให้ชีวิตแก่บทกวีนิพนธ์เหล่านั้นก็เปิดเผยออกมาอย่างทันทีทันใดจากภาพของข้าพเจ้า[63]

เมื่อบทกวีนิพนธ์จารึกอยู่บนภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติสมัยนี้ เท่ากับศิลปะทั้งสองประเภทต่างสร้างความสมบูรณ์ให้แก่กัน ภาพเขียนจีนสมบูรณ์พร้อมทั้งความงามในแง่ปรากฏการณ์และความหมายโดยอาศัยกวีนิพนธ์ในภาพ ส่วนบทกวีนิพนธ์ในภาพก็สมบูรณ์พร้อมด้วยภาพที่สามารถแลเห็นได้จริง ๆ ฉะนั้น การจะเข้าใจภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติจีนให้ชัดเจนจึงต้องเข้าใจความหมายของบทกวีนิพนธ์ด้วย จึงจะได้ความหมายของภาพที่สมบูรณ์ และเข้าใจถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานนั้น เช่นเดียวกันกับจิตรกรผู้วาดภาพต้องมีความหมายในเชิงกวีไปพร้อม ๆ กัน จึงไม่น่าแปลกที่จิตรกรสมัยราชวงศ์ซ่งจะเป็นทั้งกวีของปัญญาชน

---

63 Ibid., p. 199.

ภาพที่ 8

- ภาพการใช้ชีวิตอย่างกลมกลืนท่ามกลางธรรมชาติ พร้อมบทกวีนิพนธ์โดยม่า เยวี่ยน ในสมัยราชวงศ์ซ่งใต้ แสดงให้เห็นถึงบรรยากาศอันสงบสุขและเป็นธรรมชาติ โดยได้รับแรงบันดาลใจทางความคิดจากลัทธิเต๋าและหากเข้าใจความหมายของบทกวีนิพนธ์ในภาพได้จะเข้าใจความหมายของภาพได้อย่างชัดเจนขึ้น พร้อมทั้งทราบถึงหลักปรัชญาที่รองรับการสร้างงานจิตรกรรมนี้ด้วย

การให้เป็นรูปธรรมที่สัมผัสได้ในรูปแบบของการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ซึ่งหมายถึงการประสานกลมกลืนกันระหว่างหยางและหยิน หรือสวรรค์และดินอย่างมีพลัง และมีชีวิตชีวา ด้วยการเล่นโทนหมึกซึ่งสว่าง ครึ้มมัวและมืดทึม กระบวนการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงนี้ก่อให้เกิดสรรพสิ่งอันไม่รู้จบขึ้นในจักรวาล ซึ่งกระบวนการแห่งความเปลี่ยนแปลงนี้กล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่า เป็นกระบวนการที่แสดงถึงการมีชีวิต เติบโต และดับไปของสรรพสิ่งทั้งหลายในธรรมชาติ กฎแห่งการเปลี่ยนแปลงของจักรวาลนี้เป็นสารัตถะของภาพทิวทัศน์จีนแทบทุกสมัย ซึ่งก็คือการแสดงมโนทรรศน์เกี่ยวกับเต๋าในแง่ปรากฏการณ์หรือแง่ของภาวะ

เมื่อมองภาพโดยส่วนรวม ระบบสัญลักษณ์ที่ปรากฏจะแยกออกเป็นสองกลุ่มด้วยกันคือ กลุ่มหยางและกลุ่มหยิน สิ่งที่เป็นสื่อกลางในการวาดภาพ รวมถึงสิ่งธรรมชาติทั้งหมดที่ปรากฏในภาพทิวทัศน์ต่างก็เป็นสัญลักษณ์แทนหยางหรือหยิน อย่างใดอย่างหนึ่ง กลุ่มสัญลักษณ์หยางซึ่งมีคุณสมบัติ คือความเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลาอันทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลง ได้แก่ มังกรตัวผู้ นกยูง ภูเขา สายฟ้า ต้นสน ฤดูร้อน ความสว่าง ฯลฯ ทำนองเดียวกันกลุ่มสัญลักษณ์แทนหยิน ได้แก่ หมู่บ้าน หมอก ดอกโบตั๋น ฤดูหนาว เวลากลางคืน ฯ นอกจากนี้สื่อกลางซึ่งเป็นเครื่องมือของการวาดภาพ คือหมึกดำก็อยู่ในฝ่ายของหยิน หมึกดำที่เจือจางด้วยน้ำเป็นฝ่ายหยาง พู่กันก็อยู่ในฝ่ายหยางและกระดาษนั้นอยู่ในฝ่ายหยิน

แม้ว่ารูปธรรมทั้งสองกลุ่มจะอยู่ฝ่ายตรงข้ามกัน แต่ก็ถือกำเนิดมาจากสิ่งอันติมะ (Ultimate) เดียวกันคือเต๋า ทั้งนี้ความสำคัญไม่ได้อยู่ที่หยางหรือหยินฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งหรืออยู่ที่คุณสมบัติของหยางและหยิน แต่อยู่ที่การทำปฏิกริยาระหว่างหยางและหยิน กล่าวคือความสำคัญอยู่ที่การประสานกันอย่างกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวของหยางและหยิน ซึ่งสื่อโดยตรงด้วยการเล่นโทนหมึกอย่างประณีตและอ่อนไหวราวกับว่าเมฆ หมอกและภูเขา ฯ สามารถเคลื่อนไหวได้จริง นี้แสดงให้เห็นว่าความหมายหลักที่จิตรกรต้องการสื่อให้เห็นคือ กระบวนการสร้างสรรค์อันเป็นพลวัตของจักรวาล อันมีนัยของเต๋าแฝงอยู่ในทุกแห่งหนของภาพเขียน ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าความหมายของภาพทิวทัศน์ในสมัยราชวงศ์ถังถึงราชวงศ์ซ่งมีรากฐานอยู่บนความคิดเรื่องหยินและหยาง

ระบบสัญลักษณ์ทางศิลปะนั้นเราไม่อาจอธิบายได้ด้วยรูปแบบของการกล่าวอ้างและการยืนยันแต่อย่างใด ระบบสัญลักษณ์ทางศิลปะมีลักษณะพิเศษของตัวมันเอง ซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับคำพูดหรือการเปรียบเทียบ แต่เป็นการเปิดเผยสิ่งแต่ละสิ่งออกมา[2]

การเข้าใจศิลปะไม่เหมือนการเข้าใจภาษา ในทำนองเดียวกันศิลปะที่เป็นสัญลักษณ์ก็ต่างกับคำพูดที่เป็นสัญลักษณ์ ระบบสัญลักษณ์ทางศิลปะมีลักษณะพิเศษคือ ระบบสัญลักษณ์ทางศิลปะมิได้แสดงออกถึงความรู้เกี่ยวกับสิ่งสากล แต่สื่อความรู้สึกว่ามีการดำรงอยู่ของสิ่งแต่ละสิ่ง ด้วยเหตุนี้เองที่งานศิลปะไม่สามารถอธิบายถึงความหมายของสิ่งที่สัญลักษณ์บ่งถึงได้[3]

สัญลักษณ์ในภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งระยะต้นนั้นมีลักษณะไม่ต่างกับสัญลักษณ์ตามความหมายที่กล่าวมาข้างต้น ความหมายที่จิตรกรจีนสมัยนี้ต้องการสื่อแก่ผู้ดูนั้น มิได้มีความหมายตรงกับภาพที่ปรากฏ ภาพที่ปรากฏมีนัยถึงสิ่งอื่นนอกตัวของมันเอง จิตรกรมิได้มีจุดประสงค์ที่จะบันทึกเหตุการณ์หรือพยายามจำลองฉากอดีตไว้เพียงเพื่อประทับความทรงจำในฉากธรรมชาตินั้นไว้เท่านั้น หากแต่มุ่งที่จะเสนอ (suggest) ความคิดมากกว่าการเสนอเพียงความงามของปรากฏการณ์ธรรมชาติเท่านั้น และความคิดในภาพเขียนมักจะยืนยันอุดมคติเกี่ยวกับชีวิตหรืออุดมคติทางปรัชญาและศาสนาของจีนอย่างแน่นแฟ้น ปรากฏการณ์หรือสิ่งธรรมชาติในภาพเขียนซึ่งเป็นตัวสัญลักษณ์นั้น ไม่อาจให้ความหมายของความคิดที่สัญลักษณ์นั้นแทน เพียงแต่แนะถึงการดำรงอยู่ของมโนทรรศน์เหล่านั้นเท่านั้น

เราสามารถพิจารณาภาพทิวทัศน์และภาพธรรมชาติในสมัยราชวงศ์ซ่งซึ่งมีพื้นฐานอยู่บนระบบสัญลักษณ์ได้เป็นสองทาง คือ การมองภาพเขียนนั้นโดยภาพรวมกับการมุ่งพิจารณาเฉพาะสัญลักษณ์ใดสัญลักษณ์หนึ่งที่ปรากฏอยู่ในภาพเขียนนั้น

---

[2]Roger Scruton, Art and Imagination (London: Mathuen & Co. Ltd., 1974.

[3]Ibid.