มองภาพเขียนเซนผ่านหลักเซี่ยเห้อ*

Zen Paintings from Hsieh Ho's Perspective

กัญญมณฑ์ กัณฑะพงศ์**

Gunyamon Guntapong

บทคัดย่อ

บทความนี้ต้องการศึกษาการใช้เทคนิคการเขียนภาพ 6 ประการของเซี่ยเห้อทำความเข้าใจสุนทรียภาพในภาพเขียนเซน เจาะจงผลงานภาพเขียนเซนของมู่ซีและเหลียงข่าย ยุคซ่งใต้

จากการศึกษาพบว่าทัศนะที่เกี่ยวข้องกับหลักการทั้ง 5 ข้อแรกของเซี่ยเห้อสามารถอธิบายความงามที่ปรากฏในคำอธิบายประกอบภาพเขียนเซนและความแตกต่างของสุนทรียภาพที่ปรากฏบนภาพสามารถอธิบายโดยใช้แนวคิดของปรัชญาเซนได้เช่นกัน

คำสำคัญ: จิตรกรรม; ปรัชญาเซน; สุนทรียศาสตร์

---

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง "การศึกษาวิเคราะห์หลักสุนทรียศาสตร์ในภาพเขียนเซน" โดยมีศาสตราจารย์ ดร.สมภาร พรมทา เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์.

** นิสิตปริญญาพุทธศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาปรัชญา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. ติดต่อได้ที่: gunyamon@hotmail.com

Abstract

The objective of the article is to study “The Six Techniques of Painting by Hsieh Ho” and use it to understand the beauty of Zen Paintings, mainly utilizing Mu Chi’s and Liang Kai’s Zen paintings of the Southern Sung period.

The research indicates that the five principles of Hsieh Ho’s painting techniques can explain the beauty which appears in the Zen painting captions and the aesthetical differences that appear in the paintings can be explained using the concept of Zen philosophy as well.

Keywords: painting; Zen; aesthetics

บทนำ

เมื่อพิจารณานิยามความงามภาพเขียนเซนตามทัศนะของนักวิชาการหลายท่านเช่น หวังเยาถิง (Wang, 2000: 159), ออสวอลด์ เซเรน (Siren, 1973: 132), เจมส์ เคฮิลล์ (Cahill, n.d.: 19-20), ฮิโรชิ คานาซาว่า (Kanazawa, 1979: 16-18) รวมทั้งที่ปรากฏเป็นคำบรรยายประกอบภาพเขียนเซน แสดงนัยยะความงามภาพทางรูปธรรมสัมพันธ์กับแนวคิดทางปรัชญาเซน ด้านการแสดงออกอย่างตรงไปตรงมา การเขียนแบบฉับพลันชี้ตรงจากจิต ความเคารพในธรรมชาติ เมื่อความงามภาพสื่อสารประสบการณ์การบรรลุสัจธรรมของจิตรกร ที่เป็นอัตวิสัยขึ้นกับเทคนิค แนวคิดของจิตรกรแต่ละท่าน อีกทั้งความแตกต่างทางวัฒนธรรมได้ก่ออุปสรรคต่อการทำความเข้าใจในกลวิธีผสมผสานนัยยะทางนามธรรมกับลายเส้นพู่กัน - ช่องว่าง - แสง - เงาแห่งหมึกที่จิตรกรต้องการสื่อสาร มีผลต่อผู้เขียนแม้เคยเรียนเขียนภาพเขียนจีนประเพณียังไม่สามารถเข้าใจคำอธิบายภาพเขียนได้กระจ่าง เป็นเพียงประสบการณ์การชมภาพให้เข้าใจตามคำบรรยายเหมือนการเชื่อตามผู้รู้ ไม่เกิดประสบการณ์สุนทรียะอย่างแท้จริง ผู้เขียนจึงศึกษาเรื่องการใช้หลักสุนทรียศาสตร์ภาพเขียนจีนประเพณีจากเทคนิคการเขียนภาพ 6

ประการของเซี่ยเห้อ เพื่อช่วยสร้างความเข้าใจตามคำอธิบายภาพเขียนเซนอย่างกระจ่างต่อไป

วัตถุประสงค์ในการศึกษาวิจัย

เพื่อศึกษาความสามารถของเทคนิคการเขียนภาพ 6 ประการของเซี่ยเห้อในการพิจารณาภาพเขียนเซนเชิงสุนทรียศาสตร์ เน้นพิจารณาเฉพาะผลงานของจิตรกรพระเซนมู่ซี และจิตรกรฆราวาสเหลียงข่าย สมัยราชวงศ์ซ่งใต้ เนื่องจากผลงานทั้งสองท่านมีเอกลักษณ์ความงามแบบอย่างเซนชัดเจน และเป็นต้นแบบให้แก่จิตรกรภาพเขียนเซนรุ่นต่อมา

ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ภาพเขียนจีนประเพณี

เมื่อศึกษากฎเกณฑ์การพิจารณาภาพเขียนจีนประเพณี จะพบการกล่าวถึงเทคนิคการเขียนภาพ 6 ประการของเซี่ยเห้อในฐานะหลักสุนทรียศาสตร์ภาพเขียนจีนประเพณีแรกสุด จากการรวบรวมธรรมเนียมปฏิบัติของจิตรกรจีนบันทึกเป็นบทความจำแนกผลงานของจิตรกรช่วง ค.ศ.490 (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2551: 90) ปรากฏหลักการ 6 ข้อ แต่ละข้อใช้คำสั้นๆ เพียง 6 พยางค์ (Siren, 1973: 5-6) จึงเป็นอุปสรรค หากพิจารณาเฉพาะคำแปลของเซี่ยเห้อเพียงอย่างเดียวจะไม่เข้าใจแนวคิดนี้ได้ชัดเจน ผู้เขียนจึงศึกษาหลักการทั้ง 6 ข้อเพิ่มเติมผ่านการวิเคราะห์ความหมายจากนักวิชาการท่านอื่น ทั้งเอกสารและสารนิเทศจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ รวมทั้งสัมภาษณ์อาจารย์วิชญ์ วิสารทานนท์ ผู้มีประสบการณ์ด้านการสอนเขียนภาพเขียนจีนประเพณี โดยจำกัดการศึกษาในขอบเขตเพื่อนำไปใช้พิจารณาภาพเขียนเซนเท่านั้น หลักการทั้ง 6 ข้อมีดังนี้

1) ความมีชีวิตจิตใจ (Chi-yun-Sheng-tung) ตามทัศนะเซี่ยเห้อคือ ภาพต้องปรากฏพลังปราณที่เป็นต้นกำเนิดการเคลื่อนไหวแห่งพลังชีวิต ขณะที่อาจารย์วิชญ์กล่าวว่า “*การแสดงพลังปราณในภาพเขียนคือ การแสดงพลังชีวิตของภาพ เช่น การเขียนจิตวิญญาณของนกโดยมีดวงตาวาว หรือแสดงอาการอ้าปากร้อง ให้ดูไม่ใช่นกจำลอง*” (วิชญ์ วิสารทานนท์, 30 สิงหาคม 2551)

2) วิถีพู่กัน (Ku-fa-yung-pi) ตามทัศนะเซี่ยเห้อคือ การใช้ลายเส้นพู่กันสร้างโครงของภาพ หลักข้อนี้ออสวอลด์ เซเรนอธิบายว่าโครงภาพสร้างด้วยลายเส้นที่เหมาะสม และใช้เป็นเครื่องมือสร้างความมีชีวิตจิตใจให้ภาพเขียน (Siren, 1973: 5-6) เกณฑ์พิจารณาวิถีพู่กันยึดหลักของเสิ่นจงเซียน คือลายเส้นพู่กันที่ดีต้องเด่น ชัดเจน เฉียบคมเหมือนกรรไกรที่ใช้ตัดผ้าไหมได้ และต้องมีพลังมากจนสามารถใช้ยกกระถางทองสัมฤทธิ์ได้ (Lin, 1959: 164-165)

3) การแสดงออกถึงแก่นแท้วัตถุสุนทรียะ (Ying-wu-hsieh-hsing) ตามทัศนะเซี่ยเห้อคือต้องเขียนให้ตรงตามรูปแบบของวัตถุ ขณะที่จางเยี่ยนหย่วนกล่าวว่าการนำเสนอรูปแบบของวัตถุสุนทรียะในภาพเขียน จิตรกรควรเขียนวัตถุสุนทรียะให้สมจริง แสดงถึงแก่นแท้ไม่ใช่เหมือนจริงทางกายภาพ หรือเลียนแบบปรากฏการณ์ภายนอกวัตถุสุนทรียะ การเขียนภาพจึงมีประเด็นเรื่องการผสมผสานความสมจริงจากพื้นฐานคุณลักษณะเฉพาะตัววัตถุสุนทรียะให้ปรากฏในภาพ (Lin, 1959: 51) และอาจารย์วิชญ์อธิบายว่า "*ภาพต้องแสดงคุณลักษณะพิเศษให้ผู้อื่นรับรู้ได้ เช่น เขียนเสือหรือแมวดูแล้วแยกความแตกต่างได้*" (วิชญ์ วิสารทานนท์, 30 สิงหาคม 2551)

4) การระบายสีให้ตรงกับสิ่งที่เขียน (Sui-lei-fu-ts'ai) ตามทัศนะเซี่ยเห้อคือ การใช้สีตรงตามประเภทวัตถุ สอดคล้องกับทัศนะของออสวอลด์ เซเรนคือหลักการประยุกต์ใช้สีให้ตรงตามประเภท เนื่องจากจิตรกรต้องอาศัยรูปแบบจากชีวิตเป็นข้อมูลในการเขียนภาพ จึงต้องซึมซับสิ่งต่างๆ อย่างสมบูรณ์แล้วสะท้อนความถูกต้องด้วยสีในภาพเขียน เมื่อรวมหลักข้อนี้กับหลักข้อ 3 แล้วจะได้คุณลักษณะ เฉพาะทางรูปภาพ (Siren, 1973: 6) ขณะที่หวังเยาถิงกล่าวถึงประเด็นสำคัญคือ การดำรงคุณลักษณะภายในผ่านการระบายสีให้เหมาะสมตามประเภทของวัตถุสุนทรียะ (Wang, 2000: 131)

5) การจัดองค์ประกอบภาพ (Ching-ying-wei-chih) ตามทัศนะเซี่ยเห้อคือการวางแผนจัดองค์ประกอบภาพ โดยออสวอลด์ เซเรนอธิบายว่าการจัดวาง

แผนผังตำแหน่งองค์ประกอบภาพรวมทั้งช่องว่าง ให้ได้ภาพที่มีความสมดุลกลมกลืน (Siren, 1973: 6)

6) การจำลองภาพ (Chuan-mu-i-hsieh) ตามทัศนะเซี่ยเห้อคือการเขียนตามแบบ หลักข้อนี้หวังเยาถิงอธิบายว่า เป็นการถ่ายทอดและการส่งต่อด้วยการคัดลอกผลงานของปรมาจารย์ จุดสำคัญอยู่ที่ต้องกระทำด้วยการลดหรือเพิ่มเติมให้ภาพใหม่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น (Wang, 2000: 131)

ภาพเขียนเซนโดยจิตรกรมู่ซีและเหลียงข่าย

ตลอดช่วงยุคซ่งใต้ สำนักเซนมีส่วนสนับสนุนคุณภาพทางจิตวิญญาณของภาพเขียนเซน ปรากฏผลงานของจิตรกร 2 ท่าน (พระและฆราวาส) ผู้เป็นตำนานอันยิ่งใหญ่ของภาพเขียนแบบอย่างเซนคือ จิตรกรพระเซนมู่ซี (Mu-chi, ค.ศ.1181-1239) แห่งสำนักหลิวถง ใกล้เมืองหังโจว (Kanazawa, 1979: 18) ส่วนจิตรกรเหลียงข่าย (Liang Kai, ค.ศ.1140-1250) เป็นจิตรกรแบบอย่างนักวิชาการที่มีชื่อเสียง รับราชการในราชสำนักซ่งใต้ ได้รับบำเหน็จเข็มขัดทอง หากท่านละทิ้งของพระราชทานจากพระจักรพรรดิ เลือกใช้ชีวิตบั้นปลายร่ำสุราคบหาสมาคมกับนักบวชเซนในบริเวณวัดรอบทะเลสาบซีหูจนได้ฉายา “เฒ่าประหลาดเหลียง” (Siren, 1973: 133-138)

ผู้เขียนเลือกพิจารณาผลงานภาพเขียนที่โดดเด่น มีลักษณะเฉพาะแต่ละภาพแตกต่างกันของทั้ง 2 ท่านพร้อมคำอธิบายประกอบภาพ ดังนี้

ภาพเขียนทิวทัศน์ยามมีหิมะ โดยเหลียงข่าย

การจัดองค์ประกอบทั้ง 2 ภาพเหมือนกันคือ ให้ภูเขาสูงตระหง่านปกคลุมด้วยหิมะอยู่ด้านหลังภาพ สะท้อนความสว่างสีขาวตัดกับท้องฟ้าสีเทาในฤดูหนาว มีต้นไม้อวบเตี้ยชราภาพ พยายามดำรงอยู่บนแนวหินริมน้ำด้านล่าง ยืนต้นต้านความหนาวเย็นเหมือนบันทึกความทรงจำจากอดีต ตัวแทนของสิ่งมีชีวิตที่เป็นมนุษย์ปรากฏ

เพียงจุดเดียวในภาพ ชายบนหลังม้า 2 คนพยายามหาทางฝ่าหิมะ ขนาดของคนเล็กมากเมื่อเทียบกับทัศนียภาพอันกว้างใหญ่ ดูโดดเดี่ยวท่ามกลางทะเลหิมะขาว การออกแบบอย่างเรียบง่ายของแก่นเรื่องได้เพิ่มคุณค่ามากกว่าทำลายนัยยะในภาพ ถึงแม้ว่าองค์ประกอบสำคัญหรือคุณสมบัติจำเป็นของพายุไม่ปรากฏชัดแจ้ง หากเสนอแนะให้รับรู้ผ่านบรรยากาศภายในภาพ ด้วยความใส่ใจต่อการระบายพื้นสีหลายครั้ง จนสามารถสัมผัสได้ถึงละอองความชื้นที่ระเหยเป็นไอจากหิมะที่เพิ่งตกใหม่ วิธีการลงสีเพิ่มเล็กน้อยบริเวณลำต้นไม้กับรูปทรงบุคคล ไม่อาจเรียกว่ามีสีสันแต่ส่งผลกระทบโดดเด่น ภาพนี้ก้าวกระโดดในทิศทางใหม่แตกต่างจากวิธีการอธิบายภาพที่จำกัดอิสรภาพการใช้อารมณ์ทางธรรมชาติ ตามหลักการเขียนภาพแบบอย่างนักวิชาการที่นิยมในยุคนั้น (Siren, 1973: 137)

ภาพเขียน พระสังฆปริณายกที่ 6 ตัดกิ่งไผ่ โดยเหลียงข่าย

ภาพเขียนใช้ลายเส้นหมึกแบบจำกัด เขียนเฉพาะโครงร่างรูปทรง ไม่ลงแรเงา เพื่อนำเสนอลักษณะเรียบง่าย แสดงออกอย่างฉับไว มีการจัดองค์ประกอบภาพอย่างกระชับ ทำให้สามารถถ่ายทอดทัศนคติเฉียบแหลมของจิตรกรต่อบุคคลอันเป็นสุดยอดตำนานนิกายเซนได้ดี แก่นแนวเรื่องของภาพคือวิธีการบรรลุซาโตริของท่านเว่ยหลาง ขณะท่านได้ยินเสียงสับไม้ไผ่ ซึ่งไม่ปรากฏเหตุการณ์จริงเช่นนี้ในตำนานเซน (Fontein, 1970: 15-17)

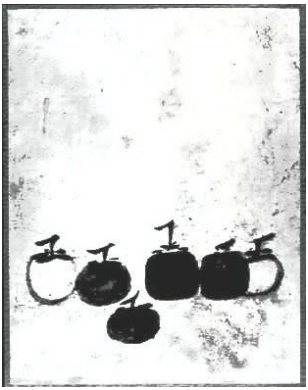
ภาพเขียนพระศรีศากยมุนีปรากฏกายลงจากภูเขา โดยเหลียงข่าย

มีตราประทับว่าเขียนถวายพระจักรพรรดิแสดงว่าเขียนช่วงรับราชการในราชสำนัก ภาพใช้ลายวิถีพู่กันแบบหนา หนัก ระดับความเข้มหมึกเข้มเขียนรอยจีบผ้า ให้ความรู้สึกแตกต่างกับเส้นขอบหน้าผาที่ใช้เส้นเรียว บอบบาง พื้นภาพระบายด้วยหมึกบางเบา จำกัดการใช้เฉพาะสีแดงนุ่มนวลของจีวรกับสีของผิวเท่านั้น นอกนั้นเป็นหมึก ภาพนี้เจตนานำเสนอความรู้สึกไม่สมหวัง สภาวะปรกติของคนธรรมดา ผ่านอาการขมวดคิ้ว สีหน้าครุ่นคิด ริมฝีปากเม้ม แม้ไม่ทราบประวัติของพระองค์มาก่อน หากภาพได้สื่อถึงกระแสบางอย่างส่องประกายออกมาให้ผู้ชมภาพสัมผัสถึงอำนาจของพระองค์ การแสดงออกทางใบหน้าเช่นนี้มักไม่ปรากฏในภาพเขียนจีนที่ส่วนใหญ่นิยมเขียนในลักษณะสงบนิ่งมากกว่า (Cahill, n.d.: 31)

ภาพเขียนผู้หลุดพ้น โดยเหลียงข่าย

เป็นผลงานชั้นเยี่ยมยุคที่เหลียงข่ายปลีกตัวจากราชสำนักแล้ว ใช้วิธีการเขียนแบบหมึกชุ่ม (Splashed Ink) โดยปาดหมึกสีอ่อนเป็นลายเส้นโครงเสื้อ ก่อนหมึกแห้ง จึงปาดหมึกเข้มทับ เพื่อเน้นสัดส่วนช่วงบ่า ขอบเสื้อคลุมเปิดบริเวณลำตัวกับส่วนกางเกง จำนวนลายเส้นพู่กันปรากฏในภาพน้อยมาก ใช้เฉพาะส่วนละเอียดบริเวณใบหน้า หน้าอก และสายคาดกางเกงสีดำเข้ม ด้วยเอกลักษณ์การใช้ลายเส้นพู่กันแบบจำกัด เพื่อถ่ายทอดคุณลักษณะพิเศษของผู้หลุดพ้นแล้ว ดำรงอยู่อย่างเบิกบานใจ ไม่สนใจอาภรณ์ ดำรงตนนอกเหนือกฎเกณฑ์ต่างจากปุถุชนทั่วไป (http://www.npm.gov.tw/en/Article.aspx?sNo=04000969: 30 Aug. 2011)

ภาพเขียนกวนอิมจีวรขาว โดยมู่ซี
แสดงภาพลักษณ์เจ้าแม่กวนอิมเยี่ยงปุถุชน นั่งสมาธิอย่างสงบในช่องเขา ใช้ลายเส้นเลื่อนไหลนำเสนอแสงบริเวณรอบตัว และใช้ลายเส้นหลากหลายอย่างประณีต แสดงลีลาการส่องแสงกับพื้นภาพสีเข้มด้านหลังเน้นจิตวิญญาณอันยิ่งใหญ่ ทำให้ภาพกวนอิมดูเปล่งแสงสว่างกว่าแสงของตะเกียงด้านซ้ายมือ การจัดองค์ประกอบพื้นหลังภาพช่วยส่งเสริมความรู้สึกแห่งจิตวิญญาณ การเลือกใช้ลายเส้น ระดับความเข้มของสีที่พื้นภาพสร้างสมดุลกับความสว่างเฉพาะองค์กวนอิม ส่งผลกระทบต่อภาพโดยรวม ทำให้ท่านดูสว่าง กระจ่างและเด่นขึ้นมาในความมืด (Sato, 1953: 41)



ภาพเขียนผลพลับ 6 ผล โดยมู่ซี
ใช้ระดับความเข้มหมึกหลากหลายผ่านสีของลูกพลับ จากหมึกเทาอ่อนถึงดำเข้มเหมือนสีสันฤดูใบไม้ร่วง การใช้ระดับความเข้มหมึกเปรียบดั่งคำกล่าว *“หมึกดำมีสีดำ แม้กระนั้นไม่ดำ”* จุดเด่นของภาพอยู่ที่การจัดองค์ประกอบภาพให้เกิดความกลมกลืนระหว่างความแตกต่างของระดับความเข้มสีและช่องว่างในภาพ ผลพลับรูปทรงแตกต่างกันห้าผล เรียงแถวหน้ากระดาน ผลสีเข้มวางค่อนข้างกลางขนาบสองด้านด้วยผลสีเทาอ่อนและผลสีขาว

แม้จำนวนลูกพลับทั้งสองด้านไม่เท่ากันแต่ใช้ความเข้มสี ขนาดผล ช่องว่าง จัดให้เกิดความสมดุลลักษณะเส้นตรงอย่างสมบูรณ์ การวางทิศทางของก้านผลพลับ ขนาดลายเส้นและระดับความเข้มสีมีผลกระทบต่อระดับความเข้มสีโดยรวมได้ดี (Sato, 1953: 34)

การพิจารณาภาพเขียนเซนผ่านหลักการเขียนภาพ 6 ประการของเซี่ยเห้อ

จากตัวอย่างคำอธิบายประกอบภาพเขียนเซนของทั้ง 2 ท่านจะพบหลักการข้อที่ 1 - 5 ของเซี่ยเห้อปรากฏในทุกภาพ (ส่วนหลักการข้อที่ 6 นั้นเนื่องจากไม่ได้บัญญัติขึ้นเพื่อใช้พิจารณาภาพแต่เป็นหลักปฏิบัติพื้นฐานสำหรับจิตรกรฝึกหัด ผู้เขียนแยกพิจารณาหลักข้อ 6 ในด้านอิทธิพลต่อผลงานภาพเขียนเซน) ผู้เขียนพิจารณาความงามภาพด้วยหลักเซี่ยเห้อดังนี้

1) ความมีชีวิตจิตใจที่ปรากฏในภาพเขียนเซน จากแนวคิดเรื่องกลไกการดำเนินชีวิตของธรรมชาติล้วนมาจากพลังแห่งชีวิตของจักรวาล ส่งผลให้เกิดแนวคิดการเชื่อมโยงพลังจิตวิญญาณจากมือและใจของจิตรกรผ่านรอยวิถีพู่กันและหมึก ทำให้บริเวณที่มีพลังแห่งชีวิตจะมีพลังการเคลื่อนไหวเสมอ (Lin, 1959: 178) ผู้เขียนจึงใช้เกณฑ์การเขียนวัตถุสุนทรียะให้มีอาการเคลื่อนไหว หรือกระทำกิริยาอาการบางอย่าง ในการพิจารณาความมีชีวิตจิตใจพบว่า ภาพเขียนที่วัตถุสุนทรียะเป็นสิ่งมีชีวิตเช่น บุคคลหรือสัตว์ จิตรกรจะเขียนให้กระทำกิริยาอาการอย่างใดอย่างหนึ่งที่มีการนำเสนอถึงการเคลื่อนไหว แม้แต่ภาพเขียนสิ่งมีชีวิตที่ไม่เคลื่อนไหว มีเพียงอาการนั่งนิ่งๆ ภาพเขียนเซนยังสามารถถ่ายทอดบรรยากาศของพลังชีวิตที่เงียบสงบและสง่างามให้ปรากฏได้ ตัวอย่างกิริยาก้าวย่างเช่น ภาพเขียนผู้หลุดพ้น พระศรีศากยมุนีปรากฏกายลงจากภูเขา ตามแบบเหลียงข่าย; กิริยานั่งพักหรือนั่งสมาธิ เช่น ภาพเขียนกวนอิมจีวรขาว ตามแบบมู่ซี; อากัปกิริยาต่างๆ ของบุคคลเช่น ภาพเขียนพระสังฆปริณายกที่ 6 ตัดกิ่งไผ่ ตามแบบเหลียงข่าย

สำหรับวัตถุสุนทรียะที่จิตรกรไม่สามารถใช้กลวิธีการเคลื่อนไหว เพื่อแสดงให้ผู้ชมสัมผัสถึงการมีพลังแห่งชีวิตในภาพเขียน หากยังมีองค์ประกอบอื่น

อีกที่สามารถแสดงถึงพลังแห่งชีวิตได้เนื่องจากพลังปราณปรากฏในทุกสรรพสิ่ง เช่น แสดงผ่านลักษณะความสดชื่นของกิ่ง-ก้าน-ดอก-ใบของต้นไม้ หรือขั้วของลูก พลับที่ดูสด แข็งแรง หรือการเคลื่อนที่ของหมอก การไหวเอนของกิ่งไม้ในภาพทิวทัศน์ สามารถสะท้อนถึงการเคลื่อนไหวของพลังปราณในจักรวาล ดังปรากฏในคำอธิบายภาพเขียนผลพลับ 6 ผล โดยมู่ซี; ภาพทิวทัศน์ยามมีหิมะ โดยเหลียงข่าย

2) วิถีพู่กันที่ปรากฏในภาพเขียนเซน ผู้เขียนใช้เกณฑ์ของเสิ่นจงเซียน คือ ลายเส้นพู่กันที่ดี ต้องเด่น คม ชัดเจน มีกำลัง (Lin, 1959: 164–165) และทัศนะของอาจารย์วิชญ์ คือ *"วิถีพู่กันที่เยี่ยมต้องมีลักษณะ โหยว-จง-ไต้-เจียน หรือในความนุ่มนวลมีความแข็งแกร่ง หมายถึง ลายเส้นพู่กันที่มีกำลังแต่ไม่แข็งกระด้าง มีความนุ่มนวลแต่ไม่อ่อนแอเต็มด้วยพลัง"* (วิชญ์ วิสารทานนท์, 24 กันยายน 2554) เมื่อนำเกณฑ์ดังกล่าวพิจารณาภาพเขียนเซน ผู้เขียนไม่พบลายเส้นสะดุดเป็นปม หรือเรียบแบน แข็งทื่อ พบแต่ความงามจากลายวิถีพู่กันที่เต็มด้วยพลังแกร่งหากนุ่มนวล เลื่อนไหลอย่างมีชีวิตชีวาต่อเนื่องตลอดทั้งภาพ ในลักษณะโหยว-จง-ไต้-เจียนปรากฏชัดเจนในทุกภาพของมู่ซีและเหลียงข่าย

ผู้เขียนได้จัดประเภทผลงานของทั้งสองท่านตามรูปแบบการเขียน โดยพิจารณาจากคุณลักษณะที่แตกต่างของวิถีพู่กันตามทัศนะของผู้เขียนได้ 3 แบบ ดังนี้

วิธีการเขียนแบบอย่างจารีตซ่งใต้ ภาพปรากฏลายวิถีพู่กันเล็กละเอียด ประณีต ใช้สีระบายพื้นหลังภาพ เน้นการใช้ลายเส้นพู่กันและระดับความเข้มสีกลมกลืนได้ความงามเหมือนปรากฏการณ์จริงด้วยวิธีการเขียนแบบกงปี่ฮั่ว/ลายเส้นแบบร่างโครงร่าง[1] ได้แก่ ภาพเขียนทิวทัศน์ยามมีหิมะ ตามแบบเหลียงข่าย

[1] กงปี่ฮัว (Gong Bi Hua/The careful or skillful brush) หรือ กู่ฟา/วิธีเขียนแบบร่างโครงร่าง (Ku Fa or Bone Method) เป็นวิธีการเขียนโดยนำกระดาษ/ผ้าไหมทาบบนภาพต้นแบบแล้วใช้ดินสอร่างตามแบบที่ต้องการ จากนั้นใช้หมึกหรือสีเขียนเส้นกรอบโครงภาพ (outline) แล้วจึงลงหมึกหรือสีระบายเป็นชั้นๆ (wash) วิธีนี้เหมาะกับภาพเขียนที่ต้องการความละเอียด ประณีตของวิถีพู่กันและวิถีหมึก (careful brush).

วิธีการเขียนแบบอย่างกึ่งจารีตและเซน ยังคงปรากฏลายวิถีพู่กันละเอียด ประณีต แต่ไม่เน้นการใช้ลายเส้นหรือสีให้รายละเอียดบริเวณพื้นผิวและพื้นหลังภาพอย่างเหมือนจริง ผู้เขียนสันนิษฐานว่าใช้วิธีการเขียนร่วมกันระหว่างกงบี่ฮัว/ลายเส้นแบบร่างโครงร่าง บริเวณที่เน้นรายละเอียดเช่นใบหน้า และเหมยกู่ลายเส้นแบบปราศจากโครงร่าง[2] ในบริเวณพื้นหลังภาพ โครงกรอบภาพเช่น จีวรเสื้อ ได้แก่ ภาพเขียนกวนอิมจีวรขาว โดยมู่ซี; ภาพเขียนพระศรีศากยมุนีปรากฏกายลงจากภูเขา โดยเหลียงข่าย

วิธีการเขียนแบบอย่างเซน คือ ภาพที่ใช้เฉพาะลายเส้นหมึกดำนิยมใช้ลายเส้นปราศจากโครงร่าง/เหมยกู่ เพื่อจิตรกรสามารถเขียนภาพวัตถุสุนทรียะจากจิตถ่ายทอดแก่นแท้สรรพสิ่งผ่านปลายพู่กันโดยตรงตามจินตนาการปราศจากการขัดจังหวะจากการไตร่ตรองหรือร่างเส้นรูปทรงก่อน (Kanazawa, 1979: 22) เช่น ภาพเขียนผลพลับ 6 ผล โดยมู่ซี; ภาพเขียนพระสังฆปริณายกที่ 6 ตัดกิ่งไผ่; ภาพเขียนผู้หลุดพ้น โดยเหลียงข่าย

ผู้เขียนตั้งข้อสังเกตถึงอิทธิพลของพระพุทธศาสนานิกายเซนต่อการเปลี่ยนแปลงด้านเทคนิควิถีพู่กัน วิเคราะห์ได้ชัดเจนจากผลงานของเหลียงข่ายจากช่วงรับราชการราชสำนักซ่งใต้ ภาพเขียนแสดงสุนทรียภาพตามแบบจารีตด้วยลายเส้นพู่กันขนาดเล็ก เรียว ประณีต เน้นรายละเอียดความงามอย่างละเอียดสมจริง เช่น ภาพเขียนทิวทัศน์ยามมีหิมะ คำอธิบายภาพระบุถึงวิถีพู่กันละเอียดประณีตมากสามารถถ่ายทอดถึงความยิ่งใหญ่และความลึ้ลึกของธรรมชาติได้ไม่มีที่ติ จากนั้นผลงานท่านเริ่มเปลี่ยนเป็นแบบกึ่งจารีต-เซน ตัวอย่างจากภาพเขียน

---

[2] เหมยกู่/วิธีการเขียนแบบไร้โครงร่าง (Mu Ku or Boneless Method) เป็นวิธีการเขียนด้วยการใช้หมึกหรือสีเขียนภาพของวัตถุสุนทรียะบนกระดาษหรือผ้าไหมโดยตรง ไม่มีการเขียนภาพร่างด้วยดินสอก่อน จากลักษณะวิธีการเขียนทำให้จิตรกรสามารถแสดงจินตนาการ ความประทับใจผ่านทางวิถีพู่กันได้ทันที จึงเรียกภาพเขียนตามการแสดงออกว่า อี้บี่ฮัว หรือ เซี่ยอี้ (Yi Bi Hua or Xieyi Technique/To write the idea or intention).

พระศรีศากยมุนีปรากฏกายลงจากภูเขา ใช้ลายเส้นพู่กัน ระดับความเข้มสีและหมึกให้รายละเอียดองค์ประกอบภาพ แต่ไม่ละเอียด ประณีตมากเหมือนแบบจารีตลักษณะ *"ลายวิถีพู่กันแบบหนา ทึบ ระดับความเข้มหมึกเข้มเขียนรอยจีบผ้า ให้ความรู้สึกแตกต่างกับเส้นขอบหน้าผาที่ใช้เส้นเล็กเรียว บอบบาง บริเวณพื้นภาพใช้หมึกระบายบางเบา จำกัดการใช้สีเฉพาะสีแดงที่ดูนุ่มนวลของจีวรและสีของผิวเท่านั้น นอกนั้นเป็นหมึก"* (Cahill, n.d.: 31) กระทั่งช่วงท่านปลีกตัวจากราชสำนัก ผลงานได้พัฒนาเป็นแบบอย่างเซน มีความโดดเด่นด้านวิถีพู่กันที่เฉียบ-คม-แกร่ง-กระชับ ไม่เน้นรายละเอียดปลีกย่อยรวมทั้งพื้นหลังภาพ สะท้อนแนวคิดปรัชญาเซนด้านการตระหนักถึงแก่นแท้ของสรรพสิ่งปราศจากการปรุงแต่ง ตัดทอนมายาแห่งปรากฏการณ์ ตัวอย่างจากภาพเขียนผู้หลุดพ้นคำอธิบายภาพกล่าวถึงวิถีพู่กันว่า มีจำนวนลายเส้นพู่กันปรากฏในภาพน้อยมาก ใช้เฉพาะส่วนละเอียดบริเวณใบหน้า หน้าอกและสายคาดกางเกงสีดำเข้ม ด้วยเอกลักษณ์การใช้ลายเส้นพู่กันแบบจำกัด เพื่อถ่ายทอดคุณลักษณะพิเศษของผู้หลุดพ้นแล้ว

การแสดงออกถึงแก่นแท้วัตถุสุนทรียะที่ปรากฏในภาพเขียนเซน เนื่องจากหลักการของเซี่ยเห้อไม่สามารถใช้พิจารณาภาพเขียนเซนที่ถ่ายทอดความงามด้านเทคนิคเพียงแก่นแท้จากคุณลักษณะเฉพาะตัวไม่ต้องเขียนให้เหมือนปรากฏการณ์จริงได้ ผู้เขียนจึงเลือกวิเคราะห์หลักการข้อนี้ตามแนวคิดของจางเยี่ยนหย่วนกับภาพเขียนเซนของมู่ซีและเหลียงข่าย พบการแสดงออกความงามภาพเรื่องแก่นแท้วัตถุสุนทรียะปรากฏใน 2 ด้านคือ ด้านนามธรรมผ่านทางแก่นแนวเรื่องของภาพ และด้านรูปธรรมผ่านเทคนิคการเขียน อีกทั้งสามารถวิเคราะห์ถึงแนวคิดปรัชญาเซนที่มีอิทธิพลต่อหัวข้อนี้ได้ชัดเจน ดังนี้

การแสดงออกทางแก่นแนวเรื่องของภาพเขียนเซน แนวคิดเรื่องความเหมือนจริงในระดับคุณลักษณะเฉพาะตัวของวัตถุสุนทรียะ ทำให้จิตรกรถ่ายทอดเนื้อหา แนวคิด มโนภาพของเนื้อเรื่องที่แสดงถึงอิทธิพลของพระพุทธศาสนานิกายเซน

การสะท้อนภาพลักษณ์ที่เป็นคุณลักษณะแท้จริงภายในของพระพุทธเจ้า พระโพธิสัตว์กวนอิม ด้วยรูปลักษณ์ของบุคคลธรรมดามากกว่าลักษณะรูปเคารพ ตัวอย่างจากภาพเขียนกวนอิมจีวรขาว โดยมู่ซี จิตรกรเลือกถ่ายทอดคุณสมบัติเด่นด้านเมตตาของท่านผ่านภาพลักษณ์อิสตรี ใบหน้าอ่อนโยน ห่มจีวรขาวสื่อถึงความบริสุทธิ์ นั่งสมาธิอย่างสงบในช่องเขา หรือภาพเขียนพระศรีศากยมุนีปรากฏกายลงจากภูเขา โดยเหลียงข่าย *"จิตรกรเจตนานำเสนอให้รู้สึกถึงความไม่สมหวัง ซึ่งเป็นสภาวะปรกติของคนธรรมดา ผ่านการแสดงออกทางใบหน้าของพระพุทธเจ้า ไม่ว่าจะเป็นอาการขมวดคิ้ว สีหน้าแสดงการครุ่นคิด ริมฝีปากเม้ม"* (Cahill, n.d.: 31)

การปล่อยวางทุกเรื่องราวก็จะเข้าใจพระธรรมวินัยเอง เช่น ภาพเขียนผู้หลุดพ้น โดยเหลียงข่าย เพื่อถ่ายทอดคุณลักษณะพิเศษของผู้ที่หลุดพ้นแล้วด้วยการดำรงอยู่อย่างเบิกบานใจ ไม่สนใจอาภรณ์ดำรงตนเหนือกฎเกณฑ์ต่างจากปุถุชนทั่วไป

การค้นหาธรรมชาติแห่งจิตจากภายในด้วยการทำงานประจำวัน เช่น ภาพเขียนพระสังฆปริณายกที่ 6 ตัดกิ่งไผ่ โดยเหลียงข่าย นำเสนอการบรรลุซาโตริขณะทำงานประจำวัน

เทคนิคการเขียน จากแนวคิดเซนเรื่องการตระหนักถึงความสำคัญของแก่นแท้ภายในจิตที่ยิ่งใหญ่ ตัดภาวะมายาห่อหุ้มทิ้ง ทำให้ภาพเขียนเซนจำกัดการใช้ลายเส้นพู่กันเพียงพอแค่สื่อสารถึงจินตนาการของจิตรกรที่เข้าถึงแก่นแท้ของวัตถุสุนทรียะเท่านั้น ไม่เขียนลายเส้นตกแต่งภาพให้เหมือนจริงตามแบบอย่างประเพณีนิยมสมัยซ่งใต้ เช่นภาพเขียนพระสังฆปริณายกที่ 6 ตัดกิ่งไผ่ โดยเหลียงข่าย; ภาพเขียนผลพลับ 6 ผล โดยมู่ซี เป็นต้น

3) การระบายสีให้ตรงกับสิ่งที่เขียนที่ปรากฏในภาพเขียนเซน ในสมัยของเซี่ยเห้อยังไม่ปรากฏการใช้เฉพาะหมึกดำเขียนภาพ ทำให้ไม่สามารถนำความหมายตามตัวอักษรของหลักการนี้พิจารณาภาพเขียนเซนที่มีคุณลักษณะความงามทางเทคนิคการเขียนแบบอย่างเซน หรือภาพเขียนที่ใช้เฉพาะหมึกดำใน

การสร้างผลงาน ใช้ได้เฉพาะภาพเขียนเซนที่มีแก่นแนวเรื่องเกี่ยวข้องกับแนวคิดในพระพุทธศาสนานิกายเซน และใช้วิธีการเขียนตามแบบจารีต สมัยซ่งใต้ ซึ่งใช้สีหลากหลายสร้างสรรค์ความงามเท่านั้น

แต่หากศึกษาหลักการนี้ตามทัศนะปรมาจารย์ภาพเขียนจีนประเพณีโดยไม่จำกัดความหมายตามตัวอักษร จะสามารถนำวิถีหมึกมาพิจารณาความงามภาพเขียนเซนได้ ด้วยจุดประสงค์ให้จิตรกรคำนึงถึงการสร้างสรรค์ทางลีลา จังหวะความแตกต่างของระดับความเข้มน้ำหนักสีหรือหมึก ที่นอกเหนือการใช้เฉพาะความงามจากลายเส้นพู่กัน เพื่อทำให้วัตถุสุนทรียะมีมิติ-แสง-เงา ปรากฏความงามและพลังแห่งชีวิตบนภาพเขียนได้ หรืออีกนัยหนึ่งวิถีหมึกสร้างให้เกิดความมีชีวิตชีวาและสุนทรียภาพได้เช่นเดียวกับสี

จากรูปแบบการสร้างสรรค์มิติ-แสง-เงา ในผลงานภาพเขียนเซนของมู่ซีและเหลียงข่าย สามารถจัดประเภทวิถีหมึกตามทัศนะของผู้เขียนได้ 3 ประเภท ดังนี้

- ภาพเขียนสีและหมึก เน้นการใช้สีหลากหลายแสดงความงามอย่างเด่นชัด ได้แก่ ภาพเขียน ทิวทัศน์ฤดูหนาวกับนักขี่ม้า โดยเหลียงข่าย

- ภาพเขียนสีอ่อนและหมึก แสดงความงามด้วยการใช้สีอ่อนเพียงบางส่วน และเน้นการใช้หมึกมากกว่า เช่น ภาพเขียนกวนอิมจีวรขาว โดยมู่ซี; ภาพเขียนพระศรีศากยมุนีปรากฏกายลงจากภูเขา โดยเหลียงข่าย

- ภาพเขียนหมึก เน้นใช้หมึกดำแสดงความงามให้เด่นชัดเพียงอย่างเดียว เช่น ภาพเขียนผลพลับ 6 ผล โดยมู่ซี; ภาพเขียนพระสังฆปริณายกที่ 6 ตัดกิ่งไผ่; ภาพเขียนผู้หลุดพ้น โดยเหลียงข่าย

เมื่อพิจารณาภาพเขียนของจิตรกรทั้ง 2 ท่าน ผู้เขียนพบข้อสังเกตเรื่องอิทธิพลของหลักการนี้ต่อความงามภาพเขียนเซนคือ ในทุกภาพต้องปรากฏการใช้ลีลาหมึกหลายระดับความเข้ม ไม่เว้นแม้แต่ภาพที่มีลายเส้นหมึกดำอย่างเดียว เช่น ภาพเขียนผู้หลุดพ้น คำอธิบายภาพกล่าวถึงวิถีหมึกดังนี้ ปาดหมึกสี

อ่อนเป็นลายเส้นโครงเสื้อ ก่อนหมึกแห้งจึงปาดหมึกเข้มทับ เพื่อเน้นสัดส่วนช่วงบ่า หรือภาพเขียนผลพลับ 6 ผล คำอธิบายภาพได้กล่าวถึงความงามภาพด้านวิถีหมึกว่า *"ระดับความเข้มหมึกสีเทาอ่อนถึงดำเข้มเหมือนสีสันแห่งฤดูใบไม้ร่วง ... การใช้ระดับความเข้มหมึกในภาพเหมือนคำกล่าวยุคโบราณที่ว่า "หมึกดำมีสีดำแม้กระนั้นก็ไม่ดำ"* (Sato, 1953: 34) จากตัวอย่างการอธิบายความงามภาพมีการกล่าวถึงการใช้ลีลาและความแตกต่างของระดับความเข้มหมึกอ่อน-แก่ในภาพอย่างงดงาม ได้ยืนยันความสำคัญของวิถีหมึกในฐานะเครื่องมือสื่อสารให้ผู้ชมสัมผัสจินตนาการของจิตรกรได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

การใช้วิถีหมึกจำแนกภาพเขียนเซนทำให้ผู้เขียนพบการเปลี่ยนแปลงทางสุนทรียภาพภาพเขียนเซน จากการใช้สีอย่างหลากหลายเปลี่ยนเป็นใช้หมึกดำเพียงอย่างเดียวในผลงานยุคปลายจำนวนมากของจิตรกรทั้งสองท่าน ทำให้ตั้งข้อสังเกตว่าแนวคิดนิกายเซน จากหลักการปล่อยวางจากมายา และละทิ้งความคิดปรุงแต่งน่าจะมีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงลีลาวิถีหมึกในภาพเขียนเซน แต่กระนั้นการใช้ความแตกต่างน้ำหนักอ่อน-แก่ของหมึกหลายระดับ ยังคงจำเป็นต่อการสรรค์สร้างความงามแห่งมิติ-แสง-เงาในภาพ จึงไม่พบภาพที่ใช้เพียงหมึกดำและระดับความเข้มหมึกระดับเดียวกันตลอดทั้งภาพ แสดงว่าทั้งสองท่านคำนึงถึงความจำเป็นที่ต้องมีความหลากหลายของระดับความเข้มของหมึกเพื่อแสดงความงาม

การจัดองค์ประกอบภาพที่ปรากฏในภาพเขียนเซน พบว่าเทคนิคในการจัดองค์ประกอบภาพเขียนเซน มีรูปแบบไม่แตกต่างไปจากเทคนิคการจัดองค์ประกอบภาพเขียนจีนประเพณียุคซ่งใต้ แต่หากพิจารณาในรายละเอียดจะพบว่า ภาพเขียนเซนจะเว้นให้มีพื้นภาพว่างมากกว่า โดยปล่อยว่างแบบไม่มีการระบายสีพื้นหลัง ตัวอย่างจากภาพของเหลียงข่ายในช่วงรับใช้ราชสำนัก เช่น ภาพเขียน พระศรีศากยมุนีปรากฏกายลงจากภูเขา คำอธิบายภาพแสดงการจัดวางองค์ประกอบภาพพื้นหลังอย่างพอประมาณว่า *"เส้นขอบหน้าผาที่ใช้เส้นเรียว-บอบบาง ระบายพื้นหมึกอย่างบางเบาบริเวณพื้นภาพ"* (Cahill, n.d.: 31) กับภาพที่ท่านเขียนช่วงสมาคมกับชุมชนเซน เช่น ภาพเขียนพระสังฆปริณายกที่ 6 ตัดกิ่ง

ไผ่ พื้นหลังภาพเว้นว่างมาก ตกแต่งเพียงเล็กน้อย ซึ่งผู้เขียนตั้งข้อสังเกตว่าการแสดงความงามด้านการตกแต่งรายละเอียดเท่าที่จำเป็นเท่านั้น น่าจะได้รับอิทธิพลจากแนวคิดเรื่องการเข้าถึงแก่นแท้ของสรรพสิ่ง ละวางจากมายา ละการปรุงแต่งทั้งหลายจากหลักปรัชญาเซน

การจำลองภาพที่ปรากฏในภาพเขียนเซน หลักการข้อนี้ไม่ได้เกี่ยวข้องด้านวิเคราะห์ความงามภาพเขียนเซน แต่เป็นการชี้แนะขั้นตอนฝึกหัดสำหรับจิตรกรในการเรียนเขียนภาพเขียนจีนประเพณี ซึ่งเป็นธรรมเนียมปฏิบัติจนถึงปัจจุบัน ผู้เขียนยังคงเรียนเขียนภาพเขียนจีนประเพณีด้วยวิธีการนี้เช่นกัน แต่กระนั้นหลักการข้อนี้ก็มีอิทธิพลต่อความงามภาพเขียนเซนเช่นกัน พิจารณาจากภาพเขียนเซนยุคต่อมา ปรากฏภาพที่มีแก่นแนวเรื่องแนวเดียวกับภาพเขียนพระศรีศากยมุนีปรากฏกายลงจากภูเขา ตามแบบเหลียงข่ายจำนวน 4 ภาพ หรือภาพเขียนกวนอิมจีวรขาว ตามแบบมู่ซีจำนวน 8 ภาพ เป็นต้น (Kanazawa, 1979: 69-70)

สรุปผลการวิจัย

การพิจารณาความงามภาพเขียนเซนเฉพาะผลงานของมู่ซีและเหลียงข่ายด้วยทัศนะที่เกี่ยวข้องกับแต่ละหลักการเขียนภาพ 5 ข้อแรกของเซี่ยเห้อ พบว่าสามารถใช้วิเคราะห์ความงามภาพเขียนเซนด้านสุนทรียภาพตามคำอธิบายประกอบภาพได้ ขณะเดียวกันผลจากการทำหน้าที่ร่วมกันอย่างกลมกลืนทั้งวิถีพู่กัน วิถีหมึก แก่นแท้วัตถุสุนทรียะ การจัดองค์ประกอบภาพ ได้สรรค์สร้างความมีชีวิตจิตใจให้กับภาพ ทำให้ภาพเขียนเซนของจิตรกรทั้ง 2 ท่านสร้างประสบการณ์สุนทรียะบางอย่างต่อผู้ชมภาพรวมทั้งผู้เขียน จากเดิมเมื่อชมภาพผลพลับ 6 ผล โดยมู่ซี ผู้เขียนไม่มีประสบการณ์สุนทรียะตามคำอธิบายภาพได้ เห็นแต่ผลไม้กลมๆ วางเหลื่อมแนวหน้ากระดาน 6 ตำแหน่งเท่านั้น เมื่อศึกษาหลักการของเซี่ยเห้อแล้ว ทำให้ผู้เขียนเข้าใจถึงความงามที่ได้รับการยกย่องอย่างมากของภาพผลพลับ 6 ผล ไม่ว่าการจัดองค์ประกอบภาพอย่างง่ายแนวหน้ากระดานซึ่งไม่พบบ่อยครั้งในภาพเขียนจีนประเพณี การเลือกใช้วัตถุสุนทรียะเรียบง่ายธรรมดา

เพียงอย่างเดียว หากนำเสนอความงามของมิติ-แสง-เงา ผ่านขนาดรูปทรง-ระดับน้ำหนักหมึกที่แตกต่าง [มีการวิเคราะห์ความแตกต่างของระดับความเข้มหมึกและขนาดของผลเชื่อมโยงกับหลักการเซน โดยนักวิจารณ์หลายแนวคิด] ลายเส้นพู่กันคมชัดเจนเปี่ยมพลังของขั้วผล ใช้สื่อถึงความสด บ่งถึงพลังแห่งชีวิตของผลพลับ ยืนยันว่าการมีความรู้ในหลักการนี้ ช่วยให้ผู้เขียนเข้าใจคำอธิบายภาพเขียนเซนดียิ่งขึ้น อีกทั้งการใช้ทัศนะที่เกี่ยวข้องกับหลักการทั้ง 5 ข้อแรกของเซี่ยเห้อยังสามารถอธิบายนิยามความงามภาพเขียนเซน ที่พิจารณาด้วยกรอบทางปรัชญาเซนได้เช่นกัน เช่น การไม่เน้นรายละเอียดอย่างพิถีพิถันให้เหมือนจริงทั้งลายเส้นพู่กันและวิถีหมึก ทำให้ภาพเขียนเซนมีการแสดงออกอย่างตรงไปตรงมา การนิยมใช้วิธีการเขียนแบบปราศจากโครงร่าง (Boneless Method) เหมยกู่/อี้ปี่ฮัว ทำให้ภาพเขียนเซนมีลักษณะการเขียนแบบฉับพลัน ชี้ตรงจากจิต การเลือกใช้วัตถุสุนทรียะที่เรียบง่าย ทำให้ภาพเขียนเซนแสดงออกถึงหัวใจอันคำนึงถึงธรรมชาติ วิธีการเขียนที่ไม่ปฏิบัติตามจารีตนิยม ณ ขณะนั้นจึงถูกเรียกว่า “พวกแหกกฎ (i-pin)” หรือ “ไม่ยึดกฎเกณฑ์ (untrammeled class)”

อภิปรายผลการวิจัย

จากยุคที่เซี่ยเห้อรวบรวมหลักการทั้ง 6 ข้อขึ้นจนถึงยุคซ่งใต้ มีความต่างของช่วงเวลาหลายศตวรรษ วงการภาพเขียนมีการเปลี่ยนแปลงหลายด้าน การตีความหลักการแต่ละข้อก็แตกต่างไปตามยุคสมัย ทำให้หลักการของเซี่ยเห้อมีจุดด้อยในด้านไม่สามารถนำไปใช้ให้ครอบคลุมกับภาพเขียนจีนประเพณีทุกรูปแบบ ซึ่งปัญหานี้ได้เกิดกับงานวิจัยฉบับนี้เช่นกัน ดังนั้นเพื่อให้สามารถพิจารณาความงามของภาพเขียนเซนได้ครอบคลุม ผู้เขียนแก้ปัญหาด้วยการนำทัศนะจากนักวิชาการท่านอื่นที่เกี่ยวข้องกับหลักการของเซี่ยเห้อมาใช้แทน เช่น หลักการข้อที่ 3 เรื่องการแสดงออกถึงแก่นแท้วัตถุสุนทรียะ และหลักการข้อที่ 4 เรื่องการระบายสีให้ตรงกับสิ่งที่เขียน โดยเฉพาะข้อที่ 4 ถ้ายึดความหมายตามนัยยะของเซี่ยเห้อจะไม่สามารถใช้พิจารณาความงามจากภาพเขียนเซนได้ เนื่องจากในยุคของเซี่ยเห้อไม่มีการใช้เพียงหมึกดำเขียนภาพ

สำหรับข้อดีของหลักการเซี่ยเห้อคือ เป็นหลักการจากการรวบรวมมาตรฐานความงามเบื้องต้นที่จำเป็นต่อความงามภาพ ได้รับการวิเคราะห์ นิยามจากนักวิชาการหลายท่านอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน มีความเป็นสากล สามารถเลือกนำแนวคิดที่เหมาะสมมาใช้พิจารณาวิเคราะห์ความงามทางรูปธรรมในภาพเขียนเซนของจิตรกรทั้ง 2 ท่านได้ ทำให้พบการเปลี่ยนแปลงคุณลักษณะด้านวิถีพู่กัน การแสดงออกถึงแก่นแท้วัตถุสุนทรียะ วิถีหมึกและการจัดองค์ประกอบภาพ จากภาพเขียนแบบอย่างจารีตเป็นแบบอย่างเซนชัดเจน แต่จุดด้อยของหลักการนี้คือ หากต้องการวิเคราะห์ถึงสาเหตุที่มีอิทธิพลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวต้องพิจารณาร่วมกับปัจจัยอื่นด้วย ในงานวิจัยนี้ผู้เขียนตั้งข้อสังเกตว่าการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว สำหรับหลักการข้อที่ 2 ถึง 5 เกิดจากอิทธิพลแนวคิดปรัชญาเซน เนื่องจากพบการสื่อสารแนวคิด-ปรัชญาผ่านความสัมพันธ์ระหว่างปรากฏการณ์ทางรูปธรรมกับนามธรรมในภาพเขียนเซน ขณะที่หลักการข้อที่ 1 เรื่องความมีชีวิตจิตใจที่ปรากฏในภาพเขียน การวิเคราะห์เรื่องนี้ต้องทราบแนวคิดของเซนด้านพลังปราณในธรรมชาติ ซึ่งเป็นเรื่องลึกซึ้งทางหลักการอภิปรัชญาเซนนอกเหนือขอบเขตงานวิจัยฉบับนี้ ดังนั้นตามทัศนะของผู้เขียนการพิจารณาภาพเขียนแบบอย่างเซนหากมีความเข้าใจในทัศนะที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการเขียนภาพ 6 ประการของเซี่ยเห้อแม้ไม่สามารถยืนยันถึงความถูกต้องของการวิเคราะห์สาร เสมือนผู้ชมภาพเป็นจิตรกรผู้เขียนเองได้ แต่สามารถช่วยให้ผู้ชมภาพมีหลักเกณฑ์เบื้องต้นในการวิเคราะห์ ทำความเข้าใจตามคำอธิบายประกอบภาพที่บรรยายความสัมพันธ์ระหว่างนัยยะทางรูปธรรมกับนามธรรมได้เข้าใจดียิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กำจร สุนพงษ์ศรี. 2551. **ประวัติศาสตร์ศิลปะจีน**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิชญ์ วิสารทานนท์. อาจารย์พิเศษสถาบันวิทยสถานแห่งวัฒนธรรมตะวันออก, สัมภาษณ์ 30 สิงหาคม 2551 - 11 กุมภาพันธ์ 2555.

ภาษาอังกฤษ

Cahill, James. n.d.. **Chinese Paintings XI-XIV Centuries**. New York: Crown Publishers.

Fontein, Jan. 1970. **Zen Painting & Calligraphy**. Meriden: The Meriden Gravure.

Kanazawa, Hiroshi. 1979. **Japanese Ink Painting**. Tokyo: Kodansha International.

Lin, Yu-Tang. 1959. **The Chinese Theory of Art**. New York: C-P Putnam's Son.

National Palace Museum. [Homepage of National Palace Museum]. [Online]. Available: http://www.npm.gov.tw/en/Article.aspx?sNo=04000969. [Accessed 30 Aug. 2011].

Sato, Shozo. 1953. **The Art of SUMI – E**. Tokyo: Kodansha International.

Siren, Osvald. 1973. **Chinese Painting**. Vol.1, New York: Hacker Art Books.

_____. 1973. **Chinese Painting**. Vol.2, New York: Hacker Art Books.

Yao-ting, Wang. 2000. **Chinese Painting**. 2nd ed. Tokyo: Nigensha Publishing.