

ประพันธ์ศิลป์แห่งมุมมองการเล่าใน *มุลมัธยมกการิกา* ฉบับแปลภาษาจีน¹

Poetics of Focalization in *Mūlamadhyamakakārikā* in Chinese Version

นิพนธ์ ศศิภาณุเดช

Nipon Sasipanudej

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชาภาษาจีน คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

Assistant Professor in Chinese, Faculty of Liberal Arts, Thammasat University

[Received: 26/12/2564 Revised: 08/08/2565 Accepted: 26/08/2565]

บทคัดย่อ

บทความนี้วิเคราะห์ *มุลมัธยมกการิกา* ฉบับแปลภาษาจีนด้วยวิธีศึกษาทางวรรณกรรม (literary approach) โดยแสดงให้เห็นว่า เมื่อมองจากกรอบวรรณกรรม ท่านนาคารชุนได้ทำให้การรับรู้ทางผัสสะทั้งหลายกลายเป็นตัวละครตัวหนึ่งในเรื่องเล่าผ่าน “เสียงเล่า” (narrative voice) ใน 2 ลักษณะ ลักษณะแรกคือเสียงเล่าที่ปรากฏว่าเป็นตัวละครภายในเรื่องเล่า เรียกว่า “เสียงเล่าภายในตัวบท” (intratextual voice) เช่น การใช้บุรุษสรรพนามที่หนึ่ง “ข้าพเจ้า” ในฐานะตัวละครเอกในเรื่องเล่า และลักษณะที่สองที่ผู้เขียนเห็นว่าเป็นลักษณะเด่นในการนำเสนอของศาสตราเล่มนี้คือการนำเอาการรับรู้ทางผัสสะของผู้เล่าที่ซ่อนตัวเอง (hidden narrator) ซึ่งอาจเป็นได้ทั้งเสียงของท่านนาคารชุนเองหรือเสียงอันเป็นภาพแทนตัวตนของบุคคลโดยรวม (representation of collective solipsism) ในลักษณะการของ “จิตไร้สำนึกเชิงจินตภาพ” (imaginary unconscious) ผ่านกระบวนการปรุงแต่งของจิตที่กระทำต่อตา หู จมูก ลิ้น กาย และใจอันเป็นสิ่งใกล้ชิดมาพูดถึงราวกับว่าผัสสะเหล่านั้นเป็นบุคคลที่สาม เสียงเล่าเหล่านี้สร้างทั้ง “ระยะใกล้” และ “ระยะไกล” ระหว่างผู้เล่ากับสิ่งที่ถูกเล่า ก่อให้เกิดผลกระทบเชิงวิภาษวิธี 3 ระดับอันได้แก่ (1) ดึงผู้อ่านเข้าไปสัมผัสอย่างใกล้ชิดกับสิ่งที่ถูกเล่า เช่น จักขุวิญญาณ โสตวิญญาณ ฆานวิญญาณ ชิวหาวิญญาณ กายวิญญาณ และมโนวิญญาณ (2) ผลักผู้อ่านออกไปจากสิ่งที่ถูกเล่า และ (3) เมื่อผู้อ่านได้สัมผัสทั้ง “ระยะใกล้” และ “ระยะไกล” จากการรับรู้แต่ละประเภทก็จะพบว่า ผัสสะที่กำลัง

¹ บทความนี้ได้รับการนำเสนอปากเปล่าในการประชุมสามัญประจำปี 2564 ในหัวข้อ “การวิจัยด้านศาสนาในประเทศไทย: ข้อท้าทายและทิศทางอนาคต” โดยสมาคมปรัชญาและศาสนาแห่งประเทศไทย (PARST) ระหว่างวันที่ 20-22 ธันวาคม 2564 ทาง Zoom ผู้วิจัยขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่ให้ข้อเสนอแนะจนทำให้ผลงานของท่านนาคารชุนสามารถอ่านได้ในแบบวรรณกรรมผ่านมุมมองแบบ “หลังสมัยใหม่” ดังคำกล่าวที่ว่า “how can a classic be modern?” ซึ่งหมายถึงสิ่งใดที่เป็นของโบราณย่อมส่งคุณค่าบางประการมาถึงสมัยใหม่ และกลายเป็น “ของใหม่” และ “ร่วมสมัย” อยู่เสมอ

ถูกเล่ากับเสียงเล่าล้วนไม่มีตัวตนอยู่อย่างแท้จริง เป็นเพียงการปรุงแต่งของจิต การอ่าน *มูลมัชฌมกการิกา* ผ่านกรอบวรรณกรรมทำให้เห็นว่า “เสียงเล่า” ด้านหนึ่งก็คือที่มาของตัวตน (自性) หรือจิตแบ่งแยก (分別識) และด้วยเหตุที่ทำนนาคารชุนรู้ดีถึงบ่อเกิดของ “มาร” (魔羅) ผ่าน “เสียงเล่า” จึงต้องทำให้ “เสียงเล่า” กลายเป็น “เสียงที่ถูกเล่า” เสียเองอันทำให้ *มูลมัชฌมกการิกา* บรรลุถึงสิ่งที่เรียกว่า “ประพันธ์ศิลป์แห่งศูนยตภาวะ” (poetics of śūnyatā bhāva)

Abstract

This article aims to analyze *Mūlamadhyamakakārikā* through literary approach. From literary point of view, Nāgārajuna transforms sensorial perceptions into characters via “narrative voices” in two aspects: (1) a narrative voice as a character in story, or “intratextual voice,” such as: the first-person narrative point of view, “I” as male protagonist in story-telling (2) sensorial perception as “hidden narrator” who can be Nāgārajuna’s voice or a representation of collective solipsism in form of “imaginary unconscious”. This collective solipsism modified by citta or vijñāna via sensory organs: eye, ear, nose, tongue, body, and mind, are represented aloofly as the third person which constructs a “closure” and “distance” between “narrator” and “narratee”. The closure and distance in focalization helpfully create the 3-level-dialectical effects: (1) the intimacy between reader and narratee, such as: cakṣurvijñāna, śrotravijñāna, ghrāṇavijñāna, jihvāvijñāna, kāyavijñāna, and manovijñāna. (2) the disinterestedness by unengaging reader from the narratee or what is narrated (3) when reader touches both the intimacy and disinterestedness, he or she will discover that sensorial representation via narrative voice is non-existent as mental fabrication or *xinshengmie* 心生滅, and be aware that “narrative voice” in one aspect is a source of “self-nature” or *zixing* 自性, propelled by “particularization-consciousness” or *fenbieshi* 分別識. Because Nāgārajuna knows well the seed of māra 魔羅 by means of “narrative voice,” he “tames” and “turns” it into what is narrated or a narratee in order to reach the “poetics of śūnyatā bhāva”.

บทนำ: มูลมัชฌมกการิกา กับความเป็นวรรณกรรม (literariness)

มูลมัชฌมกการิกา เป็นศาสตราหลักในสำนักมหายานิมิกะที่ถูกรจนาผ่านรูปแบบบทกวีนิพนธ์ในภาษาสันสกฤตที่เรียกว่า “โคลก” หนึ่งโคลกมี 4 บาท บาทละ 8 พยางค์ ในวิธีคิดแบบสันสกฤตบนฐานคติแบบอินดูซึ่งมีพัฒนาการเก่าแก่กว่ามหายาน ร้อยกรองสะท้อนระเบียบของจักรวาลและเป็นผลึกแห่งถ้อยคำที่สกัด

มาแล้วจากร้อยแก้ว² บทบาทที่สำคัญหนึ่งของร้อยกรองคือการสรรเสริญพระเจ้าและการบริกรรมในวัฒนธรรมมุขปาฐะของสังคมบูรพกาล³ ในปัจจุบันเรียกว่า “คาถา” คำว่า “กการิกา” ในชื่อภาษาสันสกฤต

² ในมุมมองแบบวรรณกรรม ร้อยกรองคือรูปย่อส่วนอันเป็นนามธรรมที่ตกผลึกหรือรวบรวมของความคิดเชิงร้อยแก้ว ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือกวีนิพนธ์ของ Erza Pound (1885-1972) ที่ได้รับอิทธิพลจากภาพวาดอักษรจีน และกวีนิพนธ์แบบไฮอิกู (haiku poetry) ของญี่ปุ่น

In a Station of the Metro

“The apparition of these faces in the crowd:

Petals on a wet, black bough.

บทกวีขนาดสั้นข้างต้นกร่อนกลายมาจากความคิดเชิงร้อยแก้วที่จะถูกพูดผ่านภาษาเชิงสื่อความ (propositional language) ยาวหลายบรรทัด และไม่ว่าจะพูดอย่างไร ก็ไม่อาจสูจินตภาพที่เข้มข้นและกระชับผ่านโคลง เช่น “โฉมหน้าของผู้คนที่คราคร่ำในสถานีรถไฟใต้ดินแห่งหนึ่งของฝรั่งเศสที่เมื่อมองจากระยะไกลประดุจเหล่ากลีบแห่งดอกไม้ที่อยู่บนขอนไม้สีดำทึบ ขอนไม้ดังกล่าวเบียดขึ้น การมองจากที่ไกลทำให้ใบหน้าของผู้คนที่เคลื่อนไหวไปมา ณ สถานีรถไฟใต้ดิน ‘ลอย’ ขึ้นมาประดุจวิญญูณ” จินตภาพแห่งวิญญูณดูบางเบา แต่ก็สั้นไหวไปด้วยในการรับรู้ (ของผู้เล่า) ผู้อ่านยังสัมผัสได้ถึง “ความเจียบ” ในบทกวีที่ถูกนำเสนอผ่านความดำทึบของขอนไม้ เป็นต้น นี่เป็นแค่ตัวอย่างจากกวีนิพนธ์สมัยใหม่ (Modern Poetry) เท่านั้น ยังไม่ได้อธิบายถึงความย่อส่วนทางความคิดในกวีนิพนธ์โบราณ เช่น *ฤคเวท* ดังจะปรากฏในเชิงอรรถลำดับถัด ๆ ไป

³ ปรากฏการณ์ทางวรรณกรรมเช่นนี้พบได้ทั่วไปผ่านกวีนิพนธ์ในชนบทอินเดียจาก *ฤคเวท* ซึ่งเป็นคัมภีร์ที่เก่าแก่ที่สุดในชุดคัมภีร์พระเวท กวีนิพนธ์คือการแสดงออกอันมีระเบียบของโครงสร้างภายในจักรวาลวิทยาแบบเทวนิยม (theistic cosmogony) แรกเริ่มความมีระเบียบดังกล่าวสะท้อนผ่านสิ่งที่เรียกว่า “อสังการภาวะ” ของเหล่าเทพเจ้า (ที่มีอยู่ราว ๆ ประมาณ 24 องค์ เช่น อัคนี มิตรรา วายุ เป็นต้น) ซึ่งได้รับการสรรเสริญผ่านคำถ้อยที่สมมาตรอย่างบรรจงในพิธีกรรมที่ถูกจัดเตรียมมาอย่างมีแบบแผน พิธีกรรม (ซึ่งถูกแสดงผ่านการบริกรรม ตลอดจนทำร้ายรำ ขบวนแถว และการจัดวางอุปกรณ์ทั้งหมด) จึงเท่ากับจักรวาลวิทยาในตัวมันทีเดียว ความสัมพันธ์ระหว่างจักรวาลวิทยา การจัดวางถ้อยคำ (อันวิจิตร) และพิธีกรรมจึงสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออก “*The Rigveda: Introduction, III. the Power of the Word, VII. Language and Poetics,*” in *The Rigveda: the Earliest Religious Poetry of India*, translated by Stephanie W. Jamison and Joel P. Brereton (New York: Oxford University Press, 2014), pp. 24, 67-68. ความมีระเบียบเหล่านี้ค่อย ๆ เปลี่ยนไปอยู่ในรูปของตรีมูรติซึ่งมีเทพเจ้าที่มีศักดิ์และสิทธิ์เท่าเทียมกัน 3 องค์ ได้แก่ พระพรหม พระศิวะ และพระวิษณุ ผ่านคำประพันธ์ที่มีสัมผัสอย่างเคร่งครัดในชุดคัมภีร์พระเวทยุคหลัง และเชื่อมต่อไปจนถึงยุคอุปนิษัท และกลายเป็นไวยากรณ์อันเป็นแบบฉบับแห่งกวีนิพนธ์สันสกฤตในเวลาต่อมา ความพิสุทธ์อันไร้สิ่งแปดเปื้อนของกวีนิพนธ์ดู *ฤคเวท* 3.51.3, 7.32.2 กวีนิพนธ์ประหนึ่งภาพสะท้อนของระเบียบแห่งพรหมัน ดู *ฤคเวท* 1.24.11, 2.12.14 บทกวีประดุจลำแสง (ภายใน) ดู *ฤคเวท* 1.164.39, 1.154.6, 7.79.5 และ 3.62.10

แนวคิดที่ว่า ร้อยกรองสะท้อนระเบียบแห่งจักรวาลอันแสดงผ่านความสมบูรณ์ของ “สิ่งสูงสุด” บางอย่างมิได้ปรากฏในวัฒนธรรมอินเดียเท่านั้น แม้แต่ในวัฒนธรรมจีนโบราณก็เชื่อว่า คำประพันธ์ที่มีฉันทลักษณ์อย่างรัดกุมคือการแสดงออกอันมีระเบียบในโลกธรรมชาติ เรียกว่า “จักรวาลที่บริบูรณ์ได้ด้วยตนเอง” (自我完整的世界) ความเชื่อเช่นนี้ทำให้เกิดลีลาการประพันธ์ประเภทหนึ่งที่เรียกว่า “คำประพันธ์ 4 หรือ 6 ตัวอักษร” (四六文) ซึ่งรุ่งเรืองจนถึงขีดสุดและเป็นที่ยอมรับชมชอบจากปัญญาชนจีนในยุคเว่ยจินและราชวงศ์เหนือใต้ (魏晉南北朝) กลุ่มปัญญาชนที่สร้างกระแส

ของศาสตราเล่มนี้ก็มีความหมายเช่นเดียวกับคำว่า “คาถา” อันหมายถึงโคลงที่สรุปย่อใจความของสิ่งที่ จะพูดอย่างยืดยาวทั้งหมดให้เหลือเพียงคำประพันธ์สั้น ๆ ด้วยเหตุนี้ในบทแปลภาษาจีนบางฉบับจึงมี การเติมคำว่า 頌 ซึ่งแปลว่า “บทปณามคาถา” หรือ “บทพระนามคาถา” (คาถาแสดงความเคารพนบ นอบ) ลงไปในการแปลชื่อของศาสตราดังกล่าวว่า 中論頌 ความจงใจอย่างจำเพาะเจาะจงนี้แสดงให้เห็น ว่า ตัวบทไม่ได้ถูกผลิตขึ้นมาให้อ่าน “ในใจ” (ตามความหมายแบบสมัยใหม่ที่ว่า “ไม่ต้องออกเสียง”) แต่ เรียกร้องให้อ่านแบบร้อยกรองเพื่อการจดจำ (anamnesis) ส่งต่อ (transmission) และปริกรรม (recital) ในวัฒนธรรมมุขปาฐะ (ทั้งในยุคของท่านนาคารชุนและสมัยใหม่ การที่กวีนิพนธ์ยังมีคนอ่านในรูป กระดาษและออกเสียงขับบนเวทีต่าง ๆ แสดงร่องรอยของมุขปาฐะดังกล่าว) อย่างมีความหมายสำคัญ⁴ การเลือกรูปแบบคำประพันธ์อย่างมีนัยยะสำคัญก็สอดคล้องกับแนวคิดโดยรวมของมหายานที่เชื่อว่าการ ปริกรรมคาถามีส่วนช่วยต่อการตรัสรู้หรือ “ปลุกโพธิจิตให้ตื่นขึ้น” (發菩提心) ดังปรากฏใน “ปัญญาวัส ตุ” ข้อที่ 5 ที่กล่าวว่า “รู้แจ้งธรรมประหนึ่งด้วยปริกรรมคาถา”⁵ (道及道支，苦言所召) ---- แปลโดย ผู้วิจัย

ในโลกโบราณที่อิงอยู่กับเทวนิยม ชีวิตส่วนตัวของปัจเจกบุคคลยังคงผูกพันอยู่กับศาสนาอย่างแน่นแฟ้น และศาสนาก็ยังไม่เกิดขบวนการฆราวาสนิยมที่เรียกร้องให้แปลคัมภีร์ต่าง ๆ ที่ขึ้นชื่อว่า “อ่านยาก” เป็น “ภาษาพูด” (vernacular language) หรือ “ภาษาประจำถิ่น” (dialects) ร้อยแก้วมีสถานะเป็นรองร้อย กรองมาโดยตลอด ร้อยแก้วไม่สามารถย่อถ้อยคำมากมายให้กลายเป็นผลึกทางความคิดที่กระชับและ

ทางวรรณกรรมดังกล่าวเรียกว่า “ปัญญาชนเสวียนเสวียน” (玄學文人) ซึ่งมีความสามารถเป็นเลิศในการแต่งคำประพันธ์ ที่มีการลงจังหวะสี่หรือหกพยางค์อย่างเคร่งครัด เรียกว่า “ลีลาการประพันธ์แบบเสวียนเสวียน” (玄學文風) หนึ่งในนั้นที่ โดดเด่นที่สุด ได้แก่ หลิวเสวียน (劉勰 ประมาณ 465-520) และหยางอี้ (楊億 974-1020) เป็นต้น 蕭馳，〈化之影跡，非覆即變：論中國古典詩歌律化過程之觀念背景〉，《中國抒情傳統》(臺北市：允晨文化，1999)，頁 2-23. จักรวาลวิทยาที่สะท้อนผ่านฉันทลักษณ์อันสมมาตรในงานของหลิวเสวียนดูหน้า 10. การเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง ของปี่ว่ยชว่ย (八卦) หรือการเคลื่อนตัวของทอง ไม้ น้ำ และไฟจนเกิดเป็นพลวัต และกลายเป็นภาพปรากฏอันยิ่งใหญ่ (器象) ที่สะท้อนผ่านความสมมาตรทางกวีนิพนธ์ของกวีท่านอื่น ๆ ดูหน้า 11-23.

⁴ นวัตกรรมการพิมพ์ในรูปอุตสาหกรรมหลังกูเตินเบิร์ก (Gutenberg ประมาณ 1400-3 ถึง 1468) ก็มีส่วนช่วยทำให้ ปฏิบัติการของมุขปาฐะลดความสำคัญลงไปเรื่อย ๆ ผู้คนอ่านในใจมากขึ้น ในสังคมจีนหลังสมัยช่งที่ธุรกิจการพิมพ์ เจริญรุ่งเรือง ลายลักษณ์อักษรในรูปกระดาษเป็นไปเพื่อยืนยันความจริงที่ปวงปราชญ์โบราณเคย “พูด” ไว้ วัฒนธรรม ทางตัวบทที่เป็นลายลักษณ์อักษรของมหายานค่อย ๆ ก้าวเข้ามามีบทบาทเหนือมุขปาฐะโดยยืนยันคำสอนเชิงลัทธิผ่าน พระสูตรหรือข้อเขียนเชิงคัมภีร์มากขึ้น ปรากฏการณ์ที่ “เสียงพูด” ค่อย ๆ กลายมาเป็นสิ่งพิมพ์ และสิ่งพิมพ์ค่อย ๆ กลับมายืนยันความหมายของพระสูตรเอง ดู Victor H. Mair, “Buddhism and the Rise of the Written Vernacular in East Asia: The Making of National Languages,” *The Journal of Asian Studies*, volume 53 (issue 3) (1994): 707–751.

⁵ 尊者迦多衍尼子造，三藏法師玄奘奉詔譯，《阿毘達磨發智論》，T26n1544_007_0956b01. (สืบค้นเมื่อ 05/07/2565)

สมมาตรอันสะท้อนความสมบูรณ์ของเหล่าเทพเจ้าหรือสิ่งสูงสุด (Supreme Being) ไต่ ๆ ไต่⁶ คัมภีร์ภควัทคีตา ซึ่งเป็นคัมภีร์ที่เก่าแก่กว่าพระสูตรมหายานหลายเท่าก็ประพันธ์ด้วยกวีนิพนธ์ในภาษาสันสกฤต (เล่มที่มีชื่อเสียงมีชื่อว่า *ศรีมัทภควัทคีตา*) เป็นที่น่าสังเกตว่า เกือบจะในทุกวัฒนธรรม ศาสนาทางศาสนาหลายบทที่ต่อมากลายเป็นแบบฉบับที่ใช้ทั่วกัน (canon) ก็เขียนขึ้นด้วยร้อยกรองเต็มรูปแบบมาก่อนเพื่อให้อ่านออกเสียงในทำนองเสนาะ เช่น จำนวน 1 ใน 3 ของ *พันธสัญญาเดิม* (เช่น เล่มที่ 18. Job 19. Psalms 22. Song of Salomon หรือ 25. Lamentations)⁷ เขียนขึ้นด้วยภาษาฮีบรู เรียกว่า “บทกลอนฮีบรู” ซึ่งภายหลังมาแปลให้เป็นกวีนิพนธ์เชิงร้อยแก้ว (prose poem) ผ่านภาษากรีก (ก่อนยุค

⁶ ปรากฏการณ์ทางคัมภีร์นานนับพันปีที่แสดงผ่านกวีนิพนธ์นอกจากปรากฏใน *ฤคเวท* ในชุดคัมภีร์พระเวท และหลายเล่มใน *พันธสัญญาเก่า* ก่อนคริสตกาลนานพันปี (หรืออาจจะหลายพันปี) แล้วยังพบแม้ในคำประพันธ์ที่มีสัมผัสของศาสนาที่เก่าแก่ยิ่งกว่า นั่นคือ ศาสนาโซโรอัสเตอร์ (Zoroastrianism) ในแถบอิหร่านที่มีอิทธิพลต่อแนวคิดทางศาสนาในยุคพระเวทหรือแม้กระทั่งมหายาน คำประพันธ์ที่มีสัมผัสใน *คัมภีร์อเวस्ता* ในภาษาเปอร์เซียโบราณของศาสนาโซโรอัสเตอร์ปรากฏในเล่มวิสเพร็ด และยัซต์ซึ่งใช้ขับสรรเสริญเทพเจ้าอย่างเข้มข้น (เป็นที่น่าสนใจที่ในภาษาสันสกฤตก็มีคำว่า “อเวษฎ” ที่แปลว่า “ไถ่โทษด้วยการบูชา” เช่นกัน)

ในบทสวดที่มีนัยลักษณ์ของ *คัมภีร์อเวस्ता* มีหลักฐานบ่งว่า การบูชาแสง (สมัยนั้นคือไฟหรือพระอาทิตย์) หรือ “ประกายสร” (ที่นอกจากหมายถึง “ความบริสุทธิ์” “ความผ่องใส” หรือ “ความเรืองรอง” แล้วยังแปลว่า “รัศมี” หรือ “ลำแสง”) อันเป็นลักษณะที่ปรากฏซ้ำ (leitmotif) ในศาสนาโซโรอัสเตอร์ได้แพร่มาสู่อินเดียราวศตวรรษที่ 3 และส่งอิทธิพลอย่างมีนัยสำคัญต่อการเกิดแนวคิดว่าด้วยอมิตาภพุทธเจ้า (阿彌陀佛 หรือ 無量壽佛 ที่เรียกในภาษาสันสกฤตว่า “อมิตายุส” ส่วนคำว่า “อมิตาภะ” แปลว่า “ลำแสงอันเป็นสองไข” ซึ่งเป็นธยานิพุทธเจ้าประจำทิศตะวันตก) มหาไวโรจนพุทธเจ้า (毘盧遮那佛 หรือ 大日如來 คำว่า “มหาไวโรจนะ” แปลว่า “ลำแสงอันยิ่งใหญ่” ซึ่งเป็นธยานิพุทธเจ้าประจำทิศศูนย์กลาง) และที่บังกรพุทธเจ้า (燃燈佛 หรือ 定光如來 คำว่า “ทีป” แปลว่า “แสงสว่าง” หรือ “ตะเกียง”) ซึ่งล้วนแต่เป็นพระพุทธรูปที่เกี่ยวข้องกับแสงสว่างทั้งสิ้น (องค์หลังสุดปรากฏในความเชื่อของทั้งเถรวาทและมหายาน) การบูชาความเรืองรองแห่งมิทรา (Mithra) เทพเจ้าในศาสนาโซโรอัสเตอร์ของชาวอิหร่านส่งผลต่อพุทธศิลป์ในแถบอินเดียตะวันตกเฉียงเหนือ เช่น แต่เดิมพุทธปฏิมาในแคว้นแคชเมียร์และคันธาระไม่ปรากฏพระฉัพพรรณรังสีบนศิลา (หรือที่เรียกว่า “ศิลาจักร”) จนเมื่อการบูชาแสงแห่งเทพเจ้ามิทราในศาสนาโซโรอัสเตอร์ในแถบอิหร่านแพร่เข้าไปในอินเดีย พุทธปฏิมาจึงค่อย ๆ ปรากฏ และกลายเป็นปรากฏการณ์ปรกติ Soho Machida, “Life and Light, the Infinite: A Historical and Philological Analysis of the Amida Cult,” *Sino-Platonic Papers* (edited by Victor H. Mair), no. 9 (1988): 21-26. วัฒนธรรมการบูชาไฟหรือพระอาทิตย์ของศาสนาโซโรอัสเตอร์ยังเกี่ยวข้องกับการบูชาเทพอัคนีและมิตรา (ที่เป็นคนละองค์กับมิทราของศาสนาโซโรอัสเตอร์ แต่มีความสับสนโยงกัน) ใน *ฤคเวท* (โดยเฉพาะมนตราที่ 1) อย่างลึกซึ้ง แนวคิดว่าด้วยการไถ่ผ่านเทพเจ้าฝ่ายดีและการกระทำของเทพเจ้าฝ่ายเลวของศาสนาโซโรอัสเตอร์ยังแผ่อิทธิพลไปยังศาสนายูดาห์ผ่าน *พันธสัญญาเก่า* ที่ประพันธ์ด้วยบทกลอนฮีบรูในเล่ม Job ทั้งเล่มและใน 2 Samuel 24 เป็นต้น Sean Martin, “1: Heresy and Orthodoxy,” in *Short Story of Cathars* (Harpenden: Oldcastle Books, 2018), pp. 23-27.

⁷ เล่มที่ 19. Psalms ใช้ขับในเทศกาลอดอาหาร เล่มที่ 22. Song of Salomon ใช้ขับในเทศกาลปัสกาเพื่อระลึกถึงพระยาห์เวห์ บทกลอนฮีบรู 1 บท มี 22 บาท (ตามตัวอักษรของฮีบรูที่มี 22 ตัว)

กลาง) และละติน (ในช่วงยุคกลาง) และมาแปลเป็นภาษาอังกฤษซึ่งในขณะนั้นเป็นแค่ “ภาษาประจำถิ่น” ในฉันทลักษณ์แบบ sonnet ในศตวรรษที่ 17 ในสมัยพระเจ้าเจมส์ที่ 1 และ 6⁸

การที่ผู้วิจัยเลือก *มูลมัชฌมกการิกา* มากกว่าคัมภีร์อื่นมาวิเคราะห์ในกรอบของวรรณกรรม เพราะ ศาสตร์เล่มนี้เขียนขึ้นด้วยโคลกทั้งฉบับซึ่งมีความเป็นกวีนิพนธ์อย่างเข้มข้น “เสียงเล่า” ในฐานะตัวละครในเรื่องเล่า (homodiegetic narrative) และไม่อยู่ในเรื่องเล่า (heterodiegetic narrative) สร้างผลกระทบที่แตกต่างกันหลายระดับ และวิภาษวิธีก็ซ่อนอยู่ภายในผลกระทบเหล่านั้น ผู้อ่านที่ถูกฝึกมาทางด้านปรัชญาโดยมากเมื่ออ่าน *มูลมัชฌมกการิกา* มักมุ่งไปที่วิภาษวิธีที่เรียกว่า “จตุษโกฏฐิ” ของท่านนาคคารชุน แต่มองข้ามไปว่า วิภาษวิธีจะทำงานได้ย่อมต้องถูกเล่า เบื้องหลังวิภาษวิธีจึงมี “มุมมองแห่งการเล่า” ซ่อนอยู่ “มุมมองแห่งการเล่า” นี้เองที่คอยกำกับ “การอ่าน” ซึ่งเป็นกระบวนการก่อนการเข้าใจ หรือแม้กระทั่งกลายเป็นเงื่อนไขก่อนการเข้าใจ และเป็นปัจจัยที่คอยควบคุมการใช้วิภาษวิธีในระดับ “จิตไร้สำนึก”

การที่ท่านนาคคารชุนเลือกใช้ “ร้อยกรอง” ถ่ายทอดคำสอนของมหายาน ด้านหนึ่งท่านสืบสานขนบการสื่อความบางประการที่มีมาแต่เดิมในภาษาสันสกฤต อีกด้านหนึ่งท่านก็ท้าทายแนวคิดที่ว่าด้วยอาตมมันบนฐานคติของฮินดูหรือพระเวทที่ผูกพันมากับภาษาสันสกฤตอย่างเหนียวแน่น งานเขียนของท่านจึงแสดงออกถึงการจงใจของภาษาและอิสรภาพของมนุษย์ สะท้อนทั้งวิญญานขบถและความเป็นปราชญ์ด้านวาทศิลป์ (rhetorics) ของท่าน สำหรับ *มูลมัชฌมกการิกา* ในฉบับภาษาจีนแปลโดยพระกุมารชีพ (鳩摩羅什 344-413) แห่งเหยาฉิน (ที่ไม่ใช่หมายถึงราชวงศ์ฉิน แต่หมายถึงดินแดนแห่งแคว้นฉินที่ถูกครอบครองโดยกลุ่มชาติพันธุ์เชียงช่วงราชวงศ์ฉิน) ผ่านรูปแบบที่เรียกว่า “กลอนห้า” (五言詩) “กลอนห้า” เป็นรูปแบบร้อยกรองโบราณ (古詩) ซึ่งมีพัฒนาการต่อเนื่องมาจาก *คัมภีร์กวีนิพนธ์* (詩經) ของขงจื้อโดยผสมผสานไปกับรูปแบบกวีนิพนธ์อีกประเภทหนึ่งที่เรียกว่า “ลำนำแห่งเยว่ฝู” (樂府詩)⁹ การที่พระกุมารชีพเลือกใช้ฉันทลักษณ์แห่งกลอนห้ามาถ่ายทอดนับว่ามีนัยยะสำคัญมาก: (1) มันทำให้บทแปลยังคงรักษาจังหวะจะโคนทางกวีนิพนธ์จากภาษาต้นทางไว้เท่าที่ภาษาจีนโบราณจะเอื้ออำนวย (2) มันทำให้บทแปลในภาษาปลายทางมีลักษณะแห่ง “บริกรรมคาถา” เพื่อ “ปลุกโพธิจิตให้ตื่นขึ้น” (โพธิจิต ุชิตปาท) การแปลจึงเป็นทั้งข้อจำกัดในความหมายของพระกุมารชีพที่กล่าวว่า “งานแปลก็เหมือนกับ

⁸ Christopher Hill, *Society and Puritanism in Pre-revolutionary England*. (New York: St. Martin's Press, 1997), pp. 4-5.

⁹ “กลอนห้า” ชุดที่มีชื่อเสียงเรียกว่า “ร้อยกรองโบราณ 19 บท” (古詩十九首) ถูกรวบรวมโดยรัชทายาทเซียวท่ง (蕭統 501-531) แห่งราชวงศ์ใต้ (420-549) (ซึ่งก็เป็นยุคที่คาบเกี่ยวกับพระกุมารชีพ) ข้อเท็จจริงว่าด้วยการรวบรวมทางตัวบทดังกล่าวพบได้จาก 蕭馳, 「書寫聲音」中的群與我、情與感——〈古詩十九首〉詩學質性與詩史地位的再檢討, 《中國文哲研究集刊》第三十期, 2007年3月: 45.

การเคี้ยวข้าวบ้วนเด็ก ในเมื่อยังเคี้ยวไม่ได้ก็ต้องกินในสิ่งที่คนอื่นได้เคี้ยวไปแล้ว ดังนั้นรสชาติและความหอมหวานย่อมมีไซซ์ของเดิม”¹⁰ และการก้าวข้ามข้อจำกัดในความหมายของแดร์ริดา (Derrida 1930-2004) ที่เห็นว่า “ต้นฉบับก็ไม่สามารถสมบูรณ์ได้โดยไม่แปล” อันหมายความว่า ต้นฉบับก็ต้องการการแปล กล่าวคือ แปลทั้งภายในภาษา (intra-linguistic translation) นั้นเองและแปลข้ามภาษาไปเพื่อให้ตัวมันเองสมบูรณ์ผ่านบทแปลซึ่งไม่ใช่ตัวมัน ในความหมายนี้ บทแปลภาษาจีนจึงเต็มเต็มทั้ง “อรรถ” และ “รส” ที่ “หายไป” (lost) ในต้นฉบับ รวมถึงสะท้อนการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมอันทำให้บทแปลสามารถอ่านได้เป็นอิสระจากต้นฉบับ เสมือนองคัพยพอันมีชีวิต (life form) ที่สมบูรณ์¹¹

หากการแปลคือการประกอบสร้างตัวบทขึ้นมาใหม่ในอีกภาษาหนึ่ง การแปลจึงมีความเป็นวรรณกรรมในตัวเอง นับตั้งแต่การทำความเข้าใจภาษาต้นฉบับ การรวบยอดความคิดในระดับโมโนทัศน์ การต่อสู้ในอันที่จะพยายาม “ผละ” หรือ “สลัด” ออกจากภาษาต้นฉบับเพื่อแปลไปในอีกภาษาหนึ่ง หากยังเป็นการแปลร้อยกรองแล้ว ความคิดรวบยอดย่อมต้องถูกผสานไปกับฉันทลักษณ์เพื่อรักษาจังหวะจะโคนที่ดำรงอยู่ในต้นฉบับ และเพื่อให้จังหวะจะโคนถ่าย “สาร” บางประการที่ร้อยแก้วทำไม่ได้ เป็นต้น

มูลมัยมกการิกา กับมุมมองแห่งการเล่า (focalization)

เมื่อศตวรรษหนึ่ง ๆ ถูกสร้างขึ้นผ่านรูปแบบคำประพันธ์ที่คัดสรรแล้วย่อมต้องนำเสนอผ่านสิ่งหนึ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้คือ “เสียงเล่า” “เสียงเล่า” เป็นจักรวาลที่กักกันผู้เล่าไว้ผ่านสิ่งที่เรียกว่า “มุมมองของการ

¹⁰ อ้างใน 馮友蘭著，趙復三譯：《中國哲學簡史》（天津：天津社會科學出版社，2007），頁 25。

¹¹ แดร์ริดาอุปมาการก้าวข้ามข้อจำกัดของการแปลว่าเหมือนการที่หอคอยบาเบล (Babel) พังทลายลง ในปฐมกาล มนุษย์พูดภาษาเดียวกันหมด ความหลากหลายทางภาษาไม่มี มนุษย์จึงสามารถสื่อสารกันได้เข้าใจ จนเมื่อมนุษย์อหังการที่จะสร้างหอคอยบาเบลให้สูงขึ้นไปเรื่อย ๆ เพื่อจะได้ดูพระพักตร์ของพระเจ้า พระองค์ก็พิโรธและทำลายหอคอยทิ้ง ทั้งยังทำให้มนุษย์ต้องคำสาปที่ว่า “จงมีภาษาที่แตกต่างหลากหลาย” เพื่อพวกเขาจะได้สื่อสารกันไม่เข้าใจ ทว่าการสื่อสารกันไม่เข้าใจระหว่างชนชาติได้กลับกลายเป็น “สัตตะ” ใหม่ขึ้นมาแทนที่ “สัตตะ” เดิม ราวกับสิ่งมีชีวิตที่ฟื้นคืนชีพขึ้นจากซากปรักหักพัง สรุปความจาก “If the translator neither restitutes nor copies an original, it is because the original lives on and transforms itself. In truth, the translation will be a moment in the growth of the original, which will complete itself in enlarging itself. Now, growth must not give rise to just any form in just any direction (and it is in this that the ‘seminal’ logic must have imposed itself on Benjamin). Growth must accomplish, fill, complete (*Ergiinzung* is the most frequent term here). And if the original calls for a complement, it is because at the origin, it was not there without fail, full, complete, total, identical to itself. From the origin of the original to be translated, there is fall and exile. The translator must redeem (*erlösen*), absolve, resolve, in trying to absolve himself of his own debt, which is at bottom the same — and bottomless.” Jacques Derrida, *Psyche: Inventions of the Other* (Volume I and II), translated from the French with Editors’ foreword by the board of trustees of the Leland Stanford Junior University (Stanford, California: Stanford University Press, 2007), p. 211.

เล่า” มุขมัยมกการิกา เปิดเรื่องด้วยการใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่ง “ข้าพเจ้า” ในบทนมัสการ (歸敬頌) ซึ่งเป็นจารีตของมหายานในอันที่จะ “คืน” ความคุณงามความดีให้แก่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า (中論 02) เมื่อฉากเกิดขึ้นในบริบทของการนมัสการ “เสียงเล่า” จึงต้องอนุมานว่ามีผู้ฟัง องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าคือผู้ฟังที่ซ่อนตัวอยู่ในเรื่องเล่า และกลายเป็นตัวละครในเรื่องเล่า ตลอดจนระดับฟังสิ่งที่เรียกว่า “คำสารภาพ”¹² ของท่านนาคารชุนอย่างสงบเงียบ¹³ การนำเสนอเช่นนี้นับว่าเปี่ยมด้วยโวหารศิลป์ เพราะเป็นการบอกว่า (1) ธรรมทั้งปวงมิได้ค้นพบโดยท่านอย่าง “ประมาณตน” (2) ท่านเพียงแต่นำมาถ่ายทอดซ้ำอีกครบบหนึ่ง (3) ทั้งยังเป็นการกำหนดฉากที่เหลือทั้งหมดให้อยู่ในรูปของการเล่าซ้ำโดยมีเหล่าพระพุทธรูปเป็น “ประจักษ์พยาน” ความคงเส้นคงวานี้ยังพบแม้ในโคลกจบของศาสตราที่กล่าว นมัสการพระสมณโคดมเป็นการปิดท้าย ฉบับแปลความว่า “แต่พระสิทธัตถะโคดม โคดมพุทธะกล่าวไว้ดีแล้ว ผู้ทรงขจัดสิ้นซึ่งอวิชชาทั้งปวง ข้าพเจ้าขอน้อมวันทา”¹⁴ (中論 27:30) ใน คัมภีร์โพธิสัตว์จรรยวาทาร ถือพิธีการดังกล่าวเป็น “อนุตตรบูชา”¹⁵ สิ่งทีเรียกว่า “สมาธิ” จึงบังเกิดขึ้นตั้งแต่ฉากแรก และกำกับสิ่งที่เรียกว่า “บรรยากาศแห่งการเล่า” ในโคลกทั้งหมด เป็นที่น่าสังเกตว่า พระกุมารชีพยังคงรักษาลีลา (style) ในต้นฉบับโดยแปลชื่อบทไว้อยู่ท้ายโคลกทุกบทตามต้นฉบับภาษาสันสกฤต ทั้งนี้ชื่อบทที่อยู่ท้าย

¹² แนวคิดที่ว่าด้วย “คำสารภาพ” ในฐานะผู้เล่าที่ซ่อนตัวผ่านบทนมัสการยังปรากฏผ่าน คัมภีร์โพธิสัตว์จรรยวาทาร ของท่านศานติเทวะ (ประมาณ 685-763 หรือราวศตวรรษที่ 8) ในส่วนที่เรียกว่า “ปาปเทศนา” (การสารภาพบาป) เป็นการเฉพาะใน “ทวิติยะ ปริจเฉท ปาปเทศนา นาม” (第二品 懺悔罪業) ในฉบับแปลภาษาจีนสมัยซ่งจัดแบ่งเป็น 8 ปริเฉท และต่อมาภายหลังถูกจัดแบ่งเป็น 10 ปริเฉท คัมภีร์โพธิสัตว์จรรยวาทาร ในจารีตมหายานจัดเป็นคัมภีร์ที่ไม่ถูกรวมเข้าไปในพระสูตรชั้นต้น 《入菩薩行論廣解》, W04n0033_002. (สืบค้นเมื่อ 05/07/2565)

¹³ “อย่างสงบเงียบ” เพราะพระพุทธรูปองค์ทรงอยู่ในฐานะผู้ฟังที่พรางตัวผ่านเรื่องเล่า คำว่า “พรางตัว” นอกจากมีความหมายเช่นเดียวกับคำว่า “ซ่อนตัว” ยังสื่อโดยนัยว่า การนมัสการใด ๆ จำเป็นต้องที่กักอยู่ในที่ว่าง มีผู้รับสารปรากฏอยู่ ณ ที่นั้น ในความหมายนี้ ผู้รับสารกลายเป็นคู่กรณีหรือคู่สนทนาที่ถูกสมมติผ่านสถานการณ์แห่งการสื่อสาร การกระทำเช่นนี้ก็เช่นเดียวกับสถานการณ์แห่งการสื่อสารซึ่งบันทึกอยู่ใน คัมภีร์จริยธรรม ของขงจื้อที่ว่า “จงเช่นไหว้ดวงสว่าง ประหนึ่งเทพยตามาสถิตอยู่ ณ ที่นั้น” (論語 3.12) ซึ่งสอนให้มนุษย์มีความจริงใจต่อภาวะเหนือธรรมชาติขณะที่ตนเองกำลังทำพิธีกรรม

¹⁴ 瞿曇大聖主 憐愍說是法 悉斷一切見 我今稽首禮

¹⁵ “อนุตตรบูชา” ประกอบด้วยกรกระทำตามลำดับก่อนหลัง ดังนี้ (1) วันทนาและบูชา (2) ศรณคมณและปาปเทศนา (3) ปุณยานุโมทนา (4) พุทธชยเชษณา (หรือยาจนาหรืออชยเชษณา) และ (5) โปธิปริณามนา ประพจน์ อัครวิรูปพการ, การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องพระโพธิสัตว์ในคัมภีร์เถรวาทและคัมภีร์มหายาน (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาตะวันออก, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2523), หน้า 188.

โคลกแต่ละบทจะรวบรวมความคิดทั้งหมดหลังจากที่ได้ “ร้าย” ยาวไปแล้ว ผู้วิจัยขอยกข้อบทย่อยในท้ายปริเฉทที่หนึ่ง (ในแถบสี่เหลี่ยม) มาเป็นตัวอย่าง¹⁶ ดังนี้

1-13 若果從緣生 (若)果亦由緣組成，	是緣無自性 緣亦非由自組成。	從無自性生 非自成者所生果，	何得從緣生 彼如何為緣所成？
1-14 果不從緣生 是故無緣所成果，	不從非緣生 亦無非緣所成果。	以果無有故 由於無有果之故，	緣非緣亦無 何得諸緣與非緣？
第一品謂為觀因緣品			

ในขณะที่บทแปลภาษาอังกฤษเลือกที่จะแปลโดยเอาข้อบทย่อยที่อยู่ท้ายโคลกแต่ละบทมาขึ้นต้นเพื่อให้สอดคล้องกับความเคยชินของผู้อ่านสมัยใหม่ เช่น ฉบับของ Jay L. Garfield ที่แปลจากภาษาทิเบตซึ่งก็แปลมาจากภาษาสันสกฤตอีกคำรบหนึ่ง¹⁷ Jay L. Garfield ขึ้นต้นบทแปลของเขาทุกบทเหมือนกันหมด กล่าวคือ ขึ้นต้นด้วยข้อบทย่อย และตามด้วยบทแปล ผู้วิจัยขอยกเฉพาะปริเฉทที่หนึ่งโดยสังเขป ดังนี้

Chapter I

Examination of Conditions

1. Neither from itself nor from another,
Nor from both,
Nor without a cause,
Does anything whatever, anywhere arise.
2. There are four conditions: efficient condition;
Percept-object condition; immediate condition;

¹⁶ ฉบับแปลของพระกุมารชีพที่ผู้วิจัยเลือกมาถูกแปลจากภาษาสันสกฤตเป็นภาษาจีนปัจจุบันโดย 葉少勇 (1978 -) อีกคำรบหนึ่ง บรรทัดที่หนึ่งคือต้นฉบับภาษาสันสกฤต บรรทัดที่สองคือบทแปลภาษาจีนโบราณของพระกุมารชีพ และบรรทัดที่สามคือบทแปลภาษาจีนปัจจุบันของ 葉少勇

¹⁷ Jay L. Garfield, *The Fundamental Wisdom of the Middle Way*, translated and commentary by Jay L. Garfield (New York and Oxford: Oxford University Press, 1995), p. vii.

Dominant condition, just so.

There is no fifth condition.¹⁸

ตัวตนของผู้เล่าที่ซ่อนตัวจะแทรกขึ้นมาเป็นระยะ ๆ ผ่านการยืนยันและเลือนหายไปในการปฏิเสธ สลับกับทั้งยืนยันและปฏิเสธ และทั้งไม่ยืนยันและไม่ปฏิเสธเพื่อให้สิ่งที่กำลังเล่าตั้งอยู่ไม่ได้ในทางทฤษฎี¹⁹ เช่น การนำเอา “เหตุและปัจจัย” (因緣) ซึ่งน่าจะเป็นตัวที่ผลักดันให้ทุกสิ่งบังเกิดกลับกลายเป็น “ตัวละคร” ที่ถูกเล่าอยู่ภายในกรอบของ “จตุษโกฏี” (四句破) (中論 บทที่ 1: พิจารณาเรื่องปัจจัย ต่อไปนี้จะระบุตามดัชนีสากลจากฐานข้อมูลพระสูตรอันของ CBETA ตลอดทั้งบทความ) สาเหตุที่สิ่งนามธรรม เช่น “เหตุปัจจัย” กลับกลายเป็นตัวละครในกรอบของวรรณกรรมได้²⁰ เพราะมันถูกเล่าถึงประหนึ่งว่าเป็นอิตตาหรือตัวตนที่กล่าวอ้าง “บุคคลภาวะ” ของมันนั่นเอง ในบทแปลทุกบทจะเติมคำว่า 觀 ที่แปลว่า “พิจารณา” หรือ “พิศดู” ลงไปในชื่อบททุกบท จึงยิ่งทำให้สิ่งที่ถูกเล่ามีระยะห่างจาก “เสียงเล่า” ราวกับการจ้องมองอยู่รอบนอก ในทางวรรณกรรม การอุปโลกน์สถานการณ์แห่งการจ้องมองอยู่รอบนอกสร้างความสัมพันธ์ 2 ชั้นที่ซ้อนทับกันอย่างไม่มียอดตะเข็บ: (1) ตัวตนของผู้อ่านจะค่อย ๆ เข้าไปทับทับกับ “เสียงเล่า” ราวกับ “มองลอด” ผ่านผู้เล่าอีกคำรบหนึ่ง การมาบรรจบกันระหว่างเสียงของผู้อ่าน (ไม่ว่าจะอ่านออกเสียงหรือในใจ) กับ “เสียงเล่า” จึงสร้างความสมจริงและมีพลังโน้มน้าวได้อย่างไม่มีขอบเขตจำกัด (2) ตัวตนของผู้เล่าที่กำลัง “วิวาทะ” กับสิ่งที่ถูกเล่าอยู่ในภายใน “จตุษโกฏี” ผลักผู้อ่านออกไปนอกเวทีแห่งการถกเถียง ผู้อ่านถูกต้อนให้ตกอยู่ในสภาพของการแอบฟังอย่างมีระยะห่างเพื่อพินิจ “วิวาทะ” ระหว่าง “เสียงเล่า” กับ “สิ่งที่เขากำลังเล่า” อย่างมีสมาธิ

“บุคคลภาวะ” ที่กล่าวอ้างดังกล่าวปรากฏออกมาชัดเจนในบทที่ 3 ที่ว่าด้วยอายตนะทั้ง 5 ซึ่งถูกทำให้กลายเป็นตัวละครตัวหนึ่ง²¹ การนำเอาการรับรู้ทางผัสสะของผู้เล่าที่ซ่อนตัวเอง (hidden narrator) อาจ

¹⁸ Ibid., p. 3.

¹⁹ “ทั้งไม่ยืนยันและไม่ปฏิเสธ” อาจเขียนเป็นสมการได้ดังนี้: neither P, and nor not P (อันเป็นโกฏีสุดท้ายในจตุษโกฏีที่สะท้อนมายาภาพซึ่งปรากฏในสารบบทางความคิดของมนุษย์)

²⁰ ชื่อบทในฉบับแปลของพระกุมารชีพใช้ 2 คำคือ “เหตุและปัจจัย” 因 แปลว่า “เหตุ” และ 緣 หมายถึง “ปัจจัย” (ซึ่งแวดล้อมและกลายเป็นเงื่อนไขของ “เหตุ”) แต่ในต้นฉบับภาษาสันสกฤตปรากฏคำเดียวคือคำว่า “ปัจจัย” (ปรัตยยปรีกษา) ปรากฏการณ์นี้ชี้ชัดว่าการแปลคือการตีความอย่างแท้จริง

²¹ อายตนะทั้ง 5 ในที่นี้เป็นทั้งชื่อบทและคำที่ปรากฏในโคลงของท่านนาคารชุน มาจากคำว่า 五根 แต่ความหมายภายในกวีนิพนธ์หมายถึงการรับรู้ทางผัสสะอันมี 6 ประการ (แต่เรียกโดยย่อว่า 5) ได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น กาย และใจ สำนักโยคจารย์ยกอายตนะทั้ง 6 นี้ขึ้นสู่ระดับ “วิญญาน” เช่น จักขุวิญญาน โสตวิญญาน ชิวหาวิญญาน มโนวิญญาน เป็นต้น ทั้งนี้ด้วยเห็นว่า วิญญานที่ปรากฏผ่านอายตนะทั้ง 6 ย่อมต้องถูกรองรับด้วย “อालยวิญญาน” อีกคำรบหนึ่ง และเมื่อยังเห็นการทำงานอันเป็นอวิชชาหรือมายาภาวะของ “อालยวิญญาน” แล้ว จิตจะล่วงเข้าสู่สิ่งที่เรียกว่า “อามลวิญญาน” (無垢識) ซึ่งเป็นวิญญานระดับสุดท้าย

เป็นได้ทั้งเสียงของท่านนาการชุนเองหรือเสียงอันเป็นภาพแทนตัวตนของบุคคลโดยรวม (representation of collective solipsism) ในลักษณะการของ “จิตไร้สำนึกเชิงจินตภาพ” (imaginary unconscious) ซึ่งผ่านกระบวนการปรุงแต่งของจิตที่กระทำต่อตา หู จมูก ลิ้น กาย และใจ ผัสสะเหล่านี้ ถูกนำเสนอราวกับเป็นบุคคลที่สามที่มี “บุคคลภาวะ” อย่างสมบูรณ์

ท่านนาการชุนพูดถึงแต่จักษุวิญญาณเท่านั้น อาตนะที่เหลือก็เป็นเช่นเดียวกับจักษุวิญญาณ จึงละไว้ไม่พูด การให้ความสำคัญกับจักษุวิญญาณเหนือผัสสะทั้งหมดในแง่แหล่งที่มาของความรู้ก็เป็นเช่นกับเดียวจารีตของปรัชญากรีกที่ยกการมองไว้อยู่ในอันดับต้นตามลำดับความสำคัญก่อนหลังของผัสสะ (hierarchy of senses) การมองคือ “ดวงตาแห่งวิญญาณ”²² (the eye of the soul) และเป็น “ลำแสงแห่งเหตุผล”²³ (the light of reason) จารีตนี้ส่งต่อผ่านยุคกลางที่เชื่อว่า “พระวิญญาณศักดิ์สิทธิ์” (the Holy Ghost) คือลำแสงของพระคริสต์ (the Light of Christ) มาจนถึง “Siècle des Lumières” หรือ “ยุคแห่งความรู้แจ้ง” (คำว่า Lumières แปลว่า “ลำแสง”) ซึ่งก็สะท้อนการให้ความสำคัญต่อจักษุวิญญาณเหนือผัสสะอื่น ๆ²⁴ ท่านนาการชุนจึงจัดการกับ “พญามาร” ดังนี้ก่อน

ในตอนต้นของโศลก ผู้เล่าจำลองสถานการณ์ทางการสื่อสาร (situation of communication) เพื่อให้อาตยณะแสดง “บุคคลภาวะ” ผ่าน “ทางลัดเชิงจินตนาการ” (shortcut of imagination) อย่างแนบเนียน สถานการณ์จำลองดังกล่าวอยู่นอกตัวบท แต่อุฆมนานได้ผ่านตัวบทว่า: จักษุวิญญาณอวดอ้างว่าตนเองมี “บุคคลภาวะ” มันจึงอ้างได้ยู่ร่ำไปว่าสิ่งที่ผ่านเข้ามาในการรับรู้ของมันคือ “สวภาวะ” สถานการณ์จำลองดังกล่าวเป็นไปอย่างแนบคายโดยไม่มีคำพูดใด ๆ บอกโดยตรงว่ามันออกเสียง เพราะบทสนทนาหรือคำพูดโดยตรงของบุคคลอื่น (direct speech) ทำไม่สะดวกผ่านกวีนิพนธ์ แต่เรารับรู้ได้ร่วมกันผ่าน “ทางลัดเชิงจินตนาการ” (shortcut of imagination) จักษุวิญญาณจึงเล่นบทบาทเป็นตัวละครที่ซ่อนตัว (hidden character) ผ่าน “ฉากที่อยู่นอกตัวบท” (extra-textual setting) และถูกตั้งคำถามผ่าน “เสียงเล่า” ในตัวบท

ก้าวต่อไปที่แนบยลขึ้นอีกคือทำให้ “ดวงตา” ที่เป็นการรับรู้พื้นฐานและใกล้ตัวซึ่งนำเสนอผ่าน “เสียงเล่า” ซึ่งอาจเป็นของตัวท่านนาการชุนเองไปทาบทับประสบการณ์ทั่ว ๆ ไปของผู้อ่าน เมื่อมุมมองของผู้เล่าไปเชื่อมทับกับดวงตาอีกเป็นล้าน ๆ คู่ผ่าน “เสียงอ่าน” ทำให้เกิด “ภวังค์แห่งสมาธิ” ผ่านบทกวีอย่างมีนัย

²² Plato, *Republic* (electronic text from Gutenberg Project), VII, 527d.

²³ *Ibid.*, 532a.

²⁴ Charles T. Wolfe, “Early Modern Epistemologies of the Senses: From the Nobility of Sight to the Materialism of Touch,” presented at the AULLA Conference, University of Sydney, February 2009, in a panel I organized on early modern epistemologies of the senses, pp. 3-6.

ยะสำคัญ ราวกับว่าบทธกวีสร้าง “ห้วงเวลาแห่งชยานะ” ขึ้นมา ใน “ห้วงเวลาแห่งชยานะ” ดังกล่าวได้ ตรวจสอบสิ่งต่าง ๆ ดังต่อไปนี้:

(1) หากจักขุวิญญานมองเห็นตัวมันเองไม่ได้ มันจะทีกทักว่าเห็นสิ่งอื่น ๆ ว่ามีรูปร่างลักษณะต่าง ๆ นานาได้อย่างไร คำว่า “มองเห็นตนเอง” แปลว่า เห็นว่าตนเองมีรูปร่างหน้าตาเป็นเช่นไร ประหนึ่ง “ปุคคภาวะ” ที่นิยามตนเองได้ แต่จักขุวิญญานทำเช่นนั้นไม่ได้ แต่กลับไปทีกทักว่าเห็นสิ่งอื่น ๆ นี่คือการไม่สมเหตุผลหรือความแปลกวิสัย (absurdity) ประการที่หนึ่ง

(2) ความแปลกวิสัยดังกล่าวถูกอุปมาเป็นเปลวเพลิง การมองเห็นของจักขุวิญญานก็เหมือนเปลวเพลิงที่กำลังส่องสว่างลุกไหม้ หากเปลวไฟไม่อาจส่องตนเอง (ให้มองเห็น) อย่างมีสำนึกรู้ แต่ไปส่องสว่างให้ผู้อื่น กล่าวคือ มองเห็นผู้อื่น สิ่งนั้นก็ดูเป็นเรื่องตลก ราวกับว่าสิ่งที่ไม่ได้เคลื่อนไหวไปเบื้องหน้าจะผลัดกันสิ่งอื่น ๆ ให้เคลื่อนไหวย้อนกลับมาได้อย่างไร นี่คือการแปลกวิสัยประการที่สอง ความแปลกวิสัยประการที่สองยังถูกนำมาวิเคราะห์เป็นบทเฉพาะแยกต่างหากอีกบทที่มีชื่อว่า “พิจารณาเรื่องไฟและเชื้อไฟ” (中論 10)

(3) ถ้าจักขุวิญญานนิยามตนเองผ่านการมองไม่ได้ตั้งแต่เริ่มต้น ก็กล่าวไม่ได้ว่ามองเห็นผู้อื่น เมื่อกล่าวไม่ได้ว่ามองเห็นผู้อื่น ก็ไม่มีสิ่งที่เรียกว่า “การมองเห็น” ตั้งแต่เริ่มต้น “การมองเห็น” จึงเป็นเพียง “ผงธุลี” (塵) (中論 3:01) หรือความแปรปรวนในจิตที่มาจาก “ความหลงตน” นั่นเอง ต่อมาโยคจาระยก “ความหลงตน” ดังกล่าวขึ้นสู่ “อภยวิญญาน” ผู้เล่ามีความอาลัยในสิ่งที่ตนเองมองหรือ “ธรรมลักษณะ” (法相) อันเกิดจากการมอง จึงทีกทักว่า สิ่งที่ถูกฉายผ่านจักขุวิญญานคือ “สภาวะ”

(4) เมื่อไม่มี “การมองเห็น” ตั้งแต่เริ่มต้น ดวงตาของผู้เล่าจึงอันตรายไปพร้อมกับดวงตาของผู้อ่าน ทั้งระยะใกล้และระยะไกลแห่งการมองก็พังทลายลงและปลาสนาการไปเป็นศูนย์ บรรลุสิ่งที่เรียกว่า “ประพันธศิลป์แห่งศูนยตาภาวะ”

หลังจากบทที่ 3: พิจารณาเรื่องอายตนะทั้งหกเป็นต้นไป อรูปและนามรูปทั้งหลาย เช่น อาสวกิเลส ทุกข์ เวลา ตถาคตเจ้า และอื่น ๆ ถูกนำเสนอออกมาให้มี “ปุคคภาวะ” และครอง “สิทธิสภาพนอกอาณาเขต” ผ่าน “ฉากที่อยู่นอกตัวบท” และกลายเป็นตัวละครตัวหนึ่งที่ซ่อนตัวอยู่ใน “ทางลัดเชิงจินตนาการ” กลวิธีนี้นับว่าล้ำมากในยุคของท่านนาคารชุนที่จะเอานามรูปทั้งหลายมานำเสนอราวกับเป็นว่าพวกมันเป็นมนุษย์ที่มี “เสียงพูด” (speech act)²⁵ และ “เสียงพูด” ที่อยู่นอกฉากเหล่านี้ก็ถูก “ปราบ” ลงด้วย “เสียงเล่า” อันแสดงให้เห็นว่า ท่านนาคารชุนเข้าใจทั้ง “ปุคคภาวะ” และ “สภาพความเป็นละคร”

²⁵ ฉากพูดสดหรือสนทนาจริงคือ “เสียงพูด” (speech act) ซึ่งสามารถ “ทีกทัก” ว่ามีอยู่จริงผ่าน “ทางลัดเชิงจินตนาการ” หรือ “สถานการณ์สมมติ” ก็ได้

(dramaturgy) ของสิ่งเหล่านั้นทั้งหมด การจัดวางตัวบทของแต่ละบทของท่านนาการซุนก็ทำได้ดีเยี่ยม โดยจัดการกับ “ตัวละครเอกตัวร้าย” (ในทางวรรณกรรม เรียกว่า “ผู้ดีผู้ร้าย” หรือ “พระเอกผู้ร้าย” ในทางเทววิทยา เรียกว่า “นักบุญคนบาป”) ที่อ้างตนว่าเป็น “ปฐมกร” (Prime Mover) ของทุกสิ่ง นั่นก็คือ “เหตุและปัจจัย” (中論 บทที่ 1: พิจารณาเรื่องปัจจัย แต่ด้วยบทแปลภาษาจีนใช้คำว่า “เหตุปัจจัย” ไม่ใช่อย่างใดอย่างหนึ่ง แสดงว่า “เงื่อนไขที่ทำให้เกิดเหตุ” ก็มีคุณเป็นละครและว่างเปล่าในมุมมองของมหายานด้วย) เป็นอันดับแรก บทที่ 2: พิจารณาเรื่องการไปและการมาก็ขยายความปฐมกรในบทแรก²⁶ และตามมาด้วยบทที่ 3: พิจารณาเรื่องอายตนะทั้งหกก็ยิ่งสร้างคุณเป็นละครให้เข้มข้นขึ้นเป็นลำดับ สิ่งเหล่านี้ชี้ว่า ทุกอย่างในโศลกผ่านการออกแบบและไตร่ตรองมาอย่างรอบคอบ ผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างเพียง 3 ตัวอย่าง ได้แก่ (1) คุณเป็นละคร (dramaturgy) ของจิต (2) คุณเป็นตัวละคร (characterization) ของพระพุทธเจ้าในสารบบแห่งคุณเป็นพุทธะ และ (3) ความแตกต่างที่ซ้อนทับกันจนกลายเป็นความเหมือน: นาฏกรรม (theatricality) แห่งสภาวะ ทั้งนี้เพื่อแสดงให้เห็นว่า วิชาวิธีทางปรัชญาไม่เคยแยกขาดจากคุณเป็นวรรณกรรม และสามารถวิเคราะห์ได้ผ่านมุมมองของวรรณกรรม

คุณเป็นละคร (dramaturgy) ของจิต

ในทางวรรณกรรม มายาภาพของจิตคือละคร ไวพจน์มากมายก็สื่อสิ่งนี้ เช่น “ความแปดเปื้อนของจิต” “การปรุงแต่งของจิต” หรือ “สังสารวัฏแห่งจิต” (คำตรงกันข้ามคือ “ประภัสสรแห่งจิต”) มายาภาพของจิตถูกนำมาเปรียบผ่านอุปลักษณ์ของ “มือฉมังเวทย์” (世尊神通) (中論 17:31) ในขอบของหินยาน (เรียกตามมุมมองของมหายานในอดีต) กรรมและผลของกรรมถูกเชื่อว่ามี “จริง” และเป็น “สภาวะ” ความเชื่อดังกล่าวขัดแย้งกับทั้งในพระสูตรของหินยานที่มีชื่อว่า พาทียสูตร (49) ที่กล่าวว่า “... เมื่อท่านเห็นจักเป็นสักว่าเห็น เมื่อฟังจักเป็นสักว่าฟัง เมื่อทราบจักเป็นสักว่าทราบ เมื่อรู้แจ้งจักเป็นสักว่ารู้แจ้งในกาลนั้น ท่านย่อมไม่มีในกาลใด ท่านไม่มีในกาลนั้น ท่านย่อมไม่มีในโลกนี้ ย่อมไม่มีในโลกหน้า ย่อมไม่มีในระหว่างโลกทั้งสอง นี้แลเป็นที่สุดแห่งทุกข์”²⁷ และขัดแย้งกับ มุลมัยมกการิกา ของมหายานอย่างไปกันไม่ได้ ชาวหินยานมักอ่านโดยเน้นส่วนต้น (คุณเป็นปัจจุบันของจิต) มากกว่าส่วนท้าย²⁸ (เมื่อจิตไร้

²⁶ 觀去來品第二 นั้นแปลมาจากภาษาสันสกฤต “คตาคตปริกษา” คำว่า “คต” แปลว่า “ไป” และ “อาคต” แปลว่า “มา”

²⁷ พระไตรปิฎกบาลีอักษรไทย, ฉบับสยามรัฐออนไลน์, เล่มที่ 25:57/418. (เข้าถึงเมื่อ 05/08/2565)

²⁸ ความหมายของข้อความนี้ใน พาทียสูตร มีปัญหามาก กล่าวคือ จะตีความธรรมข้อนี้ให้เหมือนกับมหายานได้หรือไม่ หมายความว่า เมื่อยังเห็นคุณเป็นปัจจุบันของจิตแล้ว ย่อมไม่มีโลกนี้ โลกหน้าหรือโลกที่ล่วงลับไปในความหมายที่ว่า “ธรรมทั้งปวงปลอดสภาวะ” ในตนเองได้หรือไม่ หากตอบว่า ย่อมได้ ก็จะทำให้เกิดปัญหาอีกปัญหาหนึ่งตามมา นั่นก็คือนิพพานนับเป็น “อสังขตธรรม” ซึ่งจัดเป็นสภาวะแห่งธรรมที่มีเนื้อหาในตนเอง กิณที่ กิณเวลา และเป็นอยู่เช่นนั้น โดยไม่ขึ้นกับปัจจัยปรุงแต่งทางวิญญาณใด ๆ ทั้งสิ้น ด้วยเหตุนี้จึงได้ชื่อว่า “อสังขตธรรม” (ซึ่งตรงข้ามกับ “สังขตธรรม”)

การเสกสรรปั้นแต่งย่อมไม่มีโลกนี้หรือโลกหน้าและไม่มีระหว่างทั้งสองโลก) แต่ใน *มุลมัธยมกการิกา* กลับให้ความสำคัญกับส่วนหลังอย่างมากจนกลายเป็นหัวใจของมหายานเลยก็ว่าได้ (ถ้าเชื่อว่าท่านนาคารชุนเป็นหนึ่งในผู้บุกเบิกมหายาน)

เป็นที่น่าสังเกตว่า *พาหิยสูตร* ถูกจัดอยู่ในหมวดพระสูตรตันปิฎกใน *พระไตรปิฎก* เล่ม 25 (ขุททกนิกาย อุทาน) ในแง่ของการอ่าน หมวดที่จัดก็เป็น “ขอบฟ้า” หรือ “เงื่อนไข” แห่งการเข้าใจเช่นกัน ชาวหินยานมักอ่านบทนี้เป็น “เรื่องเล่าเชิงปกรณัม” มากกว่า “ข้อธรรม” และที่เป็นปัญหาว่านั่นคือ “ข้อธรรม” ในหมวดอภิธรรม (ของฝ่ายสรวาสติวาท รวมทั้งเสาตราตติกะ) ก็ไปด้วยกันกับข้อความใน *พาหิยสูตร* ส่วนหลังไม่ได้อีก ขณะที่พระสูตรในมหายานไม่ได้จัดแบ่งคำสอนผ่านแนวคิด “ตะกร้า 3 ใบ” ที่แยกขาดออกจากกัน แต่จัดตามนิกายโดยแต่ละนิกายกำหนดชุดของพระสูตรหลัก (ของแต่ละนิกาย) และพระสูตรรอง (ที่แบ่งปันกันใช้ข้ามนิกายได้) โดยมีข้อตกลงร่วมกันว่า “จะไม่ละทิ้งหินยาน” (ข้อที่ 27) และ “จะไม่ตีความหินยานให้ขัดแย้งกับมหายาน” (ข้อที่ 28)²⁹ ปฏิบัติการเช่นนี้กลายเป็นข้อพิสูจน์ทางจารีตของมหายานมาช้านานโดยปริยาย

ในมุมมองของมหายาน สิ่งเหล่านี้คือ “มายาภาพของกรรมและผลกรรม” มันเป็นมายาภาพ เพราะมันมีชื่อ “ตราสารหนี้” ที่จะทวงหนี้จากลูกหนี้ (ในตัวอย่างใช้คำว่า “อุปมาเหมือน” หรือ 如 ในความบอกเล่า

ที่หมายถึงธรรมที่ดำรงอยู่ภายในเงื่อนไขของความไม่เที่ยงแห่งขั้น 5) ข้อเท็จจริงนี้ถูกบันทึกอยู่ในหมวดอภิธรรมของฝ่ายเถรวาท ความว่า

(907) สังขตธรรม เป็นไฉน?

กุศลในภูมิ 4 อกุศล วิบากในภูมิ 5 กิริยาอัปยากฤตในภูมิ 3 และรูปทั้งหมด สภาวธรรมเหล่านี้ ชื่อว่า สังขตธรรม.

อสังขตธรรม เป็นไฉน?

นิพพาน สภาวธรรมเหล่านี้ ชื่อว่า อสังขตธรรม. (พระไตรปิฎก ฉบับหลวง เล่มที่ 34 พระอภิธรรมปิฎก เล่มที่ 1 ธรรมสังคณีปกรณ์)

หากตีความว่า กฎไตรลักษณ์หรือหลักอทิปปัจจยตาเป็น “อสังขตธรรม” ด้วยก็ยังไม่ไปกันได้กับข้อธรรมใน *พาหิยสูตร* อีก เพราะหมายความว่า กฎที่ทำให้ทุกสิ่งเปลี่ยนแปลง แต่ตัวมันกลับไม่เปลี่ยนแปลง เที่ยงแท้ และเป็นนิรันดร์ ก็ยิ่งตอกย้ำว่า กฎไตรลักษณ์และหลักปัจจยการเป็น “อสังขตธรรม” ไปโดยปริยาย จึงไม่แปลกที่นักพุทธศาสตร์ศึกษาจำนวนหนึ่งเห็นว่า หลักธรรมจากพระโอษฐ์ของพระพุทธเจ้าไปกันได้กับกฎเกณฑ์อันเป็นสากลแบบวิทยาศาสตร์ เพราะมี “ความเที่ยง” อยู่ชุดหนึ่งฝังอยู่ในหลักการบางอย่าง สิ่งใดที่อวดอ้างว่าเที่ยง สิ่งนั้นเป็น “อสังขตธรรม” อย่างไม่ต้องสงสัย

ชาวหินยานจะจัดการกับปัญหานี้อย่างไรเป็นคำถามที่น่าจะมีการตอบหรือวิจัยในเชิงลึกต่อไปผ่านการเทียบพระสูตรจากหลากหลายภาษาในหัวข้อ “บ่อเกิดและพัฒนาการทางความคิดว่าด้วยสังขตธรรมและอสังขตธรรม”

²⁹ Geshe Kelsang Gyatso, *The Bodhisattva Vow: The Essential Practices of Mahayana Buddhism* (New Delhi: Shri Jainendra Press, 2002), pp. 119-120.

แต่ความหมายคือการปฏิเสธต่อความเชื่อที่เคยยึดถือกันมา) (中論 17:14) กล่าวคือ หากกรรมไม่มีสภาวะ สิ่งที่ไม่มีสภาวะ ย่อมไม่มีการดับ สิ่งที่ไม่มีการดับ ย่อมไม่มีการเกิดไปด้วย จะกล่าวได้อย่างไรว่ามีผลกรรมที่สืบเนื่องต่อ ๆ กันมา (中論 17:21) ในทางกลับกัน หากกรรมมีสภาวะ สิ่งที่มีสภาวะย่อมเป็นนิรันดร สิ่งที่เป็นนิรันดรย่อมดำรงอยู่ได้โดยไม่พึ่งพาสิ่งอื่น สิ่งที่ยังดำรงอยู่ได้อย่างอิสระโดยไม่อาศัยสิ่งอื่นจะสร้างผลของกรรมที่สืบเนื่องมาต่อ ๆ กันได้อย่างไร (中論 17:22-23) ความไม่สมเหตุผลดังกล่าวมาจากความหลงตนนั่นเอง เมื่อหยั่งเห็นสภาพธรรมชาติของมันแล้วจะพบว่า กรรมและผลกรรมล้วนเป็น “ละครของจิต” ที่ไม่มีตัวตนอยู่จริง เป็นแค่ “การเล่นแร่แปรธาตุ” ของ “มือจม้างเวทย์” เท่านั้น เป็นอวิชชาชั่วขณะที่จัดสั้นได้ทั้งในทางกาลและเทศะ ดังที่ผู้เล่ากล่าวว่า “หากความว่างเป็นไปได้ ธรรมทั้งปวงย่อมเป็นไปได้ แต่หากความว่างเป็นไปได้ ทุกสิ่งก็เป็นไปไม่ได้” (中論 24:14) และ “การเล่นแร่แปรธาตุของจิต” (the alchemy of mind) นั้นเองก็คือ “เสียงพูด” ที่ (ถูกจำลอง) อยู่นอกตัวบทและปลานาการไปผ่าน “เสียงเล่า” อันเป็น “เสียงแห่งศูนยตาภาวะ”³⁰

ความเป็นตัวละคร (characterization) ของพระพุทธเจ้าในสารบบแห่งความเป็นพุทธะ

สำหรับมหายาน พระพุทธเจ้าเป็นเพียงแค่ศักยภาพ (นิยายอวตังสกะยกขึ้นสู่ระดับศักยภาพที่เดียว) เมื่อเป็นแค่ศักยภาพ เจ้าชายสิทธัตถะจึงเป็น “กายเนื้อ” หรือ “ภาพลวง” ที่แตกดับไปของสิ่งที่เรียกว่า “ความเป็นพุทธะ” หรือบางทีก็ใช้คำว่า “พุทธภาวะ” (佛性) ณ ที่นี้ ผู้วิจัยจะไม่พูดถึง “ความเป็นพุทธะ” ที่นิยายอื่น ๆ พัฒนาต่อไปอย่างสลับซับซ้อน³¹ แต่จะพูดถึงมายาภาพของตัวพระพุทธเจ้าเอง (中論 22)

³⁰ เป็นที่น่าสังเกตว่า “ความเป็นละคร” ของจิตนั้นนอกจากเหล่าพระพุทธเจ้าเป็นผู้เผยแผ่แล้ว ยังมีบรรดาปัจเจกพุทธเจ้า รวมถึงศราวก (ที่หมายถึงเหล่าสาวกศิษย์ รวมทั้งปวงปราชญ์มากมายที่ยังไม่บรรลุอรหัตผล) ก็รู้แจ้งถึงสิ่งนี้ ท่านนาคารชุนเป็นเพียงผู้นำมากล่าวซ้ำ ความว่า

“ณ บัดนี้ (ข้าพเจ้า) ใครจะกล่าวอีกคำรบ
ถึงสิ่งที่ควรจะเป็น (อันว่าด้วยกรรมและผลกรรม)
ถึงสิ่งที่เหล่าพุทธเจ้า ปัจเจกพุทธเจ้า

ตลอดจนศราวกทั้งหลายเห็นชอบ” (今當復更說，順業果報義。諸佛辟支佛，賢聖所稱歎。) (中論 17:13) คำว่า “อีกคำรบ” แปลว่า “ซ้ำอีกครั้งหนึ่ง” เมื่อนำมากล่าวซ้ำ จึงหมายความว่า (มีคน) เคยกล่าวถึงสิ่งที่เคยกล่าวไปแล้ว การที่ผู้เล่านิทานอยู่แก่ใจว่า เหล่าปัจเจกพุทธเจ้าและศราวกจะเห็นชอบในสิ่งที่เขากำลังจะกล่าว แสดงอยู่โดยนัยว่า พวกเขาอาจจะเคยกล่าวหรือฟังหรือพบธรรมข้อนี้มาแล้วก่อนหน้าท่านนาคารชุน

³¹ หลังพุทธปรินิพพานไปแล้ว แนวคิดเรื่องรูปกายของพระศากยมุณีของเถรวาทค่อย ๆ ถูกเสริมให้มีบทบาทเหนือธรรมชาติหรือปาฏิหาริย์ (ได้แก่ อิทธิปาฏิหาริย์ อาเทศนาปาฏิหาริย์ และอนุศาสน์ปาฏิหาริย์) มากขึ้นเรื่อย ๆ โดยมหาสังฆิกะ และถูกยกระดับขึ้นสู่ “ตรีกาย” อย่างสมบูรณ์โดยมหายานภายหลังด้วยเห็นว่า กายหยาบ (ที่แตกดับไป) ของพระสมณโคดมกับกายละเอียด (ที่มีความหมายพันวิสัยของมนุษย์ที่ไม่แตกไม่ดับไปพร้อมกับกายหยาบ บางทีก็เรียกว่า “กายปาฏิหาริย์”) สามารถปรากฏอยู่ด้วยกันอย่างไม่ขัดแย้งผ่าน “สัมโพคกาย”

เท่านั้น มายาภาพดังกล่าวถูกจัดวางอย่างดีผ่านการแบ่งบทก่อนหลัง หลังบทที่ 22: พิจารณาเรื่ององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า บทที่ 13-16 ถูกเรียงตามนี้: พิจารณาเรื่องอวิชชา พิจารณาเรื่องอริยสัจสี่ พิจารณาเรื่องนิพพาน และพิจารณาเรื่องปฏิจกสมุปบาท เมื่อมายาภาพของตัวพระพุทธรูปเจ้าอันเป็น “หวัชบวน” ของสัจจะปลาสนาการไปแล้ว ธรรมที่พระองค์เผยแผ่สั่งสอนก็ว่างเปล่าไปด้วย เรียกว่า “ธรรมทั้งปวงว่าง” (法性空) ในความหมายว่า ไม่ใช่ตัวตนทางทฤษฎีใด ๆ ดังที่ท่านนาคคารชุนกล่าวอย่างล่ำล่งด้วยอารมณ์ขัน แต่เปี่ยมด้วยปัญญาญาณว่า หากข้าพเจ้าสร้างทฤษฎีใด ๆ พวกท่านจะพบว่า ข้าพเจ้าติดกับดักอยู่ในสิ่งที่ข้าพเจ้าสร้าง แต่เมื่อข้าพเจ้ามิได้สร้างทฤษฎีใด ๆ ความถูกต้อง ความจริงแท้ ย่อมไม่บังเกิดขึ้น เมื่อไม่มีบาดแผลเป็นปฐมเหตุแล้วไซ้ พิชร้ายจะแทรกซึมลงไปใ้ในกายข้าพเจ้าได้อย่างไร³²

พระพุทธรูปเจ้าเคยดำรงอยู่ในประวัติศาสตร์และแตกดับไปในกระแสน้ำแห่งประวัติศาสตร์ ในเมื่อนามรูปที่ดำรงอยู่ในกาลเวลาซึ่งคนทั่วไปมักทึกทักว่า “เกิดดับ” นั้นเป็นนิรันดรภาวะ สิ่งเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไปในนิรันดรภาวะ สิ่งนั้นย่อมไม่เปลี่ยนรูปการณใด ๆ สิ่งที่ไม่แปรเปลี่ยนหรือเกิดดับใด ๆ ในนิรันดรภาวะ ประจักษ์ความว่างเปล่า จะเรียกได้อย่างไรว่า มีตัวตนแห่งพระตถาคตเจ้า การเกิดและดับไปของพระตถาคตเจ้าเป็นมายาภาพ ดุจดัง “ละคร” ในบทแปลใช้คำว่า 如來過戲論 ซึ่งแปลว่า “การมาและการไปดุจดังละคร” ซึ่งแสดงความหมายที่แท้จริงของคำว่า “ตถาคต” ผ่านการเล่นคำด้วย (中論 22:15) คำว่า “ตถาคต” นอกจากใช้เรียกขานตัวพระพุทธรูปเจ้าแล้ว ยังหมายถึง “ศักยภาพแห่งความเป็นเช่นนั้น” คำว่า 如來 เป็นรูปย่อของคำว่า 般若而來 (มาโดยเป็นเช่นนั้น) คำว่า 如來 จึงหมายถึงทั้งตัวพระพุทธรูปเจ้าและความเป็นเช่นนั้นด้วย³³ สิ่งใดเมื่อเป็นเช่นนั้น ย่อมไม่มีการมาและการไป ใน วัชรเจตिकाปรัชญาปารมิตาสูตฺร ซึ่งแปลโดยพระกุมารชีพก็ยืนยันอีกว่า “ดูกร สุภุติ หากมีผู้ใดกล่าวว่า ‘ตถาคตทรงมา ทรงไป ทรงประทับ ทรงบรรทม’ ผู้นั้นไม่แจ้งในคำสอนแห่งเรา โฉนเป็นเช่นนั้น อันคำว่า ‘ตถาคต’ นั้นไร้ซึ่งการมาและไร้ซึ่งการไป ด้วยเหตุฉะนั้นจึงได้ชื่อว่า ‘ตถาคต’ ”³⁴ ท่านนาคคารชุนจบโคลงด้วยคำกล่าวที่ว่า “ผู้ใดปรุ่งแต่งพระพุทธรูปเจ้าผ่านมายาภาพ ผู้นั้นไม่พบพระพุทธรูปเจ้า หากตถาคตมีสวภาวะ โลกนี้ก็มีสวภาวะ หากตถาคตไม่มีสวภาวะ โลกนี้ก็ดับไปซึ่งสวภาวะ” (中論 22:16)

ทั้งนี้จะต้องยกกรุปกายชั่วคราวของพระสมณโคดมขึ้นสู่การแสดงออกแห่งธรรมะอันเป็นอภิลิโกก่อน เรียกว่า “ธรรมกาย” แล้วถึงจะเชื่อมไปสู่สถานะอันไร้ขอบเขตซึ่งมีปาฏิหาริย์อันไม่มีประมาณของ “ธรรมกาย” ไปสู่ “สัมโพคกาย” (ในพุทธเกษตรหรือสากลโลก) ที่หลัง “สัมโพคกาย” จึงสังเคราะห์ความไม่ลงรอยระหว่าง “ธรรมกาย” และ “นิรมานกาย” ให้เป็นหนึ่งเดียว นี่เป็นเหตุผลที่ว่า ทำไมมหายานจึงเรียงความสำคัญก่อนหลังดังนี้: (1) “ธรรมกาย” (2) “สัมโพคกาย” และ (3) “นิรมานกาย”

³² อ้างใน 韓文傑 (Nipon Sasipanudej) 著, 林慶彰編輯, 《「無」與「空」: 以嵇康與大乘佛教的音樂觀為討論中心》 (臺北: 花木蘭文化出版社, 2013), 頁 145.

³³ ดังได้กล่าวแล้ว ในภาษาสันสกฤต คำว่า “คต” แปลว่า “ไป” และ “อาคต” แปลว่า “มา”

³⁴ 金剛般若波羅蜜經, CBETA, Vol.8, No. 235:7. (สืบค้นเมื่อ 05/07/2565)

มายาภาพของอวิชชา: ละครในกระจก

ในขอบนิยายาน กิเลสมักถูกเปรียบว่าเป็นมายาภาพ จึงต้องดับกิเลสจนเป็นศูนย์ (0) เพื่อให้ได้มาซึ่งนิพพานซึ่งมีสภาวะอยู่จริง ๆ ในแง่หนึ่งสิ่งนี้เรียกว่า “นิยายาน” ก็คือ “เสาตรานติกะ” ที่ถือกิเลสที่มีอยู่เป็นความไร้และเชื่อว่านิพพานคือความไร้หรือ “อนัตตา” ที่เป็นสภาวะอยู่จริง ๆ สำหรับมหายาน ตัวกิเลสหรือแนวคิดที่ว่าด้วยกิเลสเองก็เป็นมายาภาพไปด้วย ซ้ำยังเป็นมายาภาพที่เพ่งมองตัวเองในกระจกอีกด้วย ประดุจตั้งความฝันซ้อนความฝัน ผู้ฝันไม่รู้ตัวที่กำลังฝันและพาลคิดไปว่าเมืองนิมิตที่ตนเองกำลังฝันคือความจริง หลงว่าวิวิทวาทศน์ที่สะท้อนลงในกระจกอีกคำรบหนึ่งคือตัวสัจจะ (中論 23:8-9) ในมุมมองของวรรณกรรม ท่านนาคคารชุนเข้าใจสิ่งที่เรียกว่า “การวางโครงเรื่อง” (emplotment) ของจิต จิตคือ “โครงเรื่องใหญ่” (main plot) และภายใน “โครงเรื่องใหญ่” ก็ถูกปรุงแต่งไว้ด้วย “โครงเรื่องย่อย” (sub-plots) มากมายโดยที่จิตก็ลืมไปว่า ตัวมันเองก็ “ถูกประกอบสร้าง” ขึ้นมาผ่านเหตุปัจจัยอื่น ๆ เช่นกัน

เหตุผลง่าย ๆ ที่ผู้เล่านำเสนอคืออวิชชาที่เราเชื่อว่าเป็นภวัตถุ (หรือแม้กระทั่งวิภวัตถุ) นั้นย่อมต้องเกิดจากสิ่งอื่นที่ไม่ใช่ตัวมัน เช่น สุขเวทนาย่อมดำรงอยู่ไม่ได้หากไม่มีทุกขเวทนา ในทำนองเดียวกันทุกขเวทนาย่อมดำรงอยู่ไม่ได้อีกเช่นกันหากไม่มีสุขเวทนา (中論 23:10-11) ทุกข์และสุขจึงเป็นมายาภาพของจิตเดียวกัน เมื่อหยั่งรู้การทำงานของ “มายากล” นี้แล้วไซ้ไรก็ไม่มีทุกข์และสุข เมื่อไม่มีทุกข์และสุข กิเลสจะดับลงที่ไหนเมื่อไม่มีตั้งแต่ต้น ด้วยเหตุดังนี้จึงกล่าวได้ว่า ตัวอวิชชาก็คือความว่างเปล่า ไม่มีสารัตถะใด ๆ ที่จะบังเกิดขึ้นหรือดับไป

ในแง่ของมุมมองแห่งการเล่า ผู้เล่าจงใจใช้ “คู่เทียบ” (binary opposition) โดยเล่าสลับกันไปมาแล้วสลายการเปรียบเทียบด้วยความเป็นละครของจิต (หรือการปรุงแต่งของจิต) สุขเวทนาจึงกลายเป็นตัวละครหนึ่งที่พยายามจะฟัน “เสียงพูด” ว่ามันมีตัวตนเที่ยงแท้และอ้าง “ความละหม้ายคล้ายจริงเชิงสุขนาฏกรรม” (simulacra of comedy) ของมัน ในทำนองเดียวกัน ทุกขเวทนาย่อมพยายามจะฟัน “เสียงพูด” ว่ามันมีความเจ็บปวดอันเป็นแก่นแท้ใน “ละครโศกนาฏกรรม” ของมันอีกเช่นกัน ความเป็นสิ่งจำลองที่อวดอ้างสภาวะแห่งตัวมันมีจากที่ใหญ่กว่ารองรับอยู่นั้นก็คือเวทีของจิต เมื่อจิตหยุดปรุงแต่งสุขทุกขเวทนาอันเป็นตัวละครที่โลดแล่นบนเวทีก็ดับไปด้วย

กลวิธีดังกล่าวนับว่าล้ำมาก ท่านนาคคารชุนจับเอาสิ่งที่ Gilles Deleuze (1925-1995) เรียกว่า “การซ้อนทับกันของความแตกต่างจนกลายเป็นความเหมือน”³⁵ มาชำแหละในเงื่อนไขการปรุงแต่งของจิต

³⁵ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, translated from the French by Paul Patton (London and New York: Continuum, 1994), pp. 1-2.

เพราะจิตปรุงแต่งเกิดดับไว้มากหรือเลื่อนไหลต่อเนื่องจนเจ้าตัวไม่ตระหนัก เจ้าตัวจึงมีแนวโน้มจะคิดว่า ความต่อเนื่องที่สลับไปมาระหว่างสุขทุกข์ทุกขเวทนาที่กองทับถมจนเรียกว่า “ชีวิต” นั้นมีตัวตนอยู่จริง ๆ มัน จึง “พรางตา” หรือ “ตบตา” เราได้อย่างมีประสิทธิภาพ ความสั่นไหวของจิตที่ปรุงแต่งก็เหมือนกับ “กลวิธี ของภาพยนตร์” (cinematic technique) ด้านหนึ่ง มันดำเนินการใช้ปัญญาของเราผ่านความเป็นมหรสพ (spectacular) ของมันนั่นเอง สิ่งใดอยู่ในเงื่อนไขของมหรสพ สิ่งนั้นย่อมเป็นวัฒนธรรมเชิงทัศน์ (visual culture) ความพึงใจ (pleasure) ที่เกิดจากการมองลอด (gaze) ผ่านจักขุวิญญาณนั่นเองเป็นบ่อเกิดของ “ความหลงตน” ในระดับจิตไร้สำนึก ในปรภณัมกรีก เรียกว่า “ตัวตนแบบนาซีซิส” (narcissistic self) ซึ่ง ค่อย ๆ พัฒนากลายเป็น “ปม” ของมนุษย์ที่นักจิตวิเคราะห์พยายามค้นหาและปลดปล่อย แต่สำหรับ ท่านนาคคารชุนแล้วไซ้ ท่านจะถามกลับในเชิงนิเสธว่า “ผู้ใดกันที่พันธนาการท่านไว้” (ท่านจึงต้องถาม หากการปลดปล่อย) หรือ “ใครกันที่ทำให้ท่านแปดเปื้อน” (ท่านจึงต้องถามหาความเป็นประภัสสร) พันธนาการและอิสรภาพเป็นแค่ความเศร้าหมองแห่งจิตชั่วขณะ (中論 16) มลทินและประภัสสรก็ล้วน เป็นมายาภาพของจิตเดียวกัน ดุจตั้งตัวตนที่เพ่งมองร่างตนเองในกระจกเงา เมื่อ “โครงเรื่องย่อย” มากมายที่จิตอุปทานขึ้นมาเลือนหายไป “โครงเรื่องใหญ่” ก็ไม่มีเรื่องอันใดจะให้ “เล่า” เมื่อ “การเล่า” หมดสิ้นประกาศิตแห่งมัน สิ่ง “ไร้เสียง” ก็ถูก “ได้ยิน” นี้แลคืออาณาจักรที่พ้นไปจากขอบเขตของ มุมมองแห่งการเล่า

ความแตกต่างที่ซ้อนทับกันจนกลายเป็นความเหมือน: นาฏกรรมแห่งสวภาวะ (theatricality of svabhāva)

สังสารวัฏแห่งจิต (心生滅) นั่นก็เป็นไปในลักษณะการของ “ความซ้ำที่แตกต่าง” หมายความว่า วัฏฏะ นั้นเกิดดับด้วยความคงที่หรือแน่นอน แต่ในความคงที่นั้นถูกชักนำมาด้วยเหตุและปัจจัยที่แตกต่างกัน เช่น สุขทุกข์เวทนา (ที่เกิดจากวิญญาณทั้งหกผ่านอายตนะ) ย่อมมีวัฏฏะของมันบนความแน่นอนที่ ต่อเนื่อง ความต่อเนื่องที่ซ้อนทับกันบนเงื่อนไขแห่งความหลากหลายแตกต่างของเหตุการณ์³⁶ (événement) หรือสิ่งเร้าก็สร้างความสั่นไหวที่รวดเร็วต่อเนื่อง ดุจตั้ง “ภาพยนตร์” อันเป็น “มายาภาพ ของเหตุการณ์” นับว่าล้ำมากที่ท่านนาคคารชุนรู้ดีถึงกลไกแห่ง “ความซ้ำที่แตกต่าง” ในยุคนั้น ท่านจึงจับ เอา “ความซ้ำที่แตกต่าง” มาคลี่คลายผ่านนาฏกรรมแห่งจิต ในที่นี้ จะพูดถึงนาฏกรรมแห่ง “เวลา” ที่จิต ปรุงแต่งว่ามีสวภาวะ

³⁶ บางทีก็แปลว่า “อุปติการณ”

สำหรับ Deleuze เวลาคือความซ้ำที่แตกต่างที่มี “สภาวะ” อยู่ใน “รอยพับ” ที่ต่อเนื่องจนเป็นเนื้อเดียวกัน³⁷ แต่สำหรับท่านนาถารชุน เวลาคืออุปทานอย่างหนึ่งอันเกิดจากสังสารวัฏแห่งจิตที่เกิดซ้ำต่อเนื่องอย่างไร้ตะเข็บ เวลาจึงเป็นนาฏกรรมแห่งจิต ไม่ใช่ภววิทยา หากนาฏกรรมถูกถ่ายทอดในทำนองว่า (1) มีอดีตเป็นปฐมกรแล้วไซ้จึงมีปัจจุบันและอนาคต ปัจจุบันและอนาคตย่อมกลายเป็น “ตัวละคร” ที่โลดแล่นอยู่ในอดีต ในทางตรงกันข้าม (2) หากในอดีตไม่มีปัจจุบันและอนาคตเป็น “ตัวละคร” ซึ่งโลดแล่นอยู่ในแล้ว จะกล่าวได้อย่างไรว่า มีปัจจุบันและอนาคต และหากเล่าว่า (3) สองสิ่งนี้ไม่ดำรงอยู่ในอดีต ดังนั้นปัจจุบันและอนาคตย่อมเป็นสิ่งที่เป็นไปได้อย่างสิ้นเชิง เมื่อตระหนักถึงสภาวะแห่งจิตแล้วย่อมไม่มีนาฏกรรมแห่งอดีต ปัจจุบัน และอนาคต (中論 19:1-4) เห็นได้ว่า ท่านนาถารชุนใช้วิธีการสับตำแหน่งของตัวละคร 3 ตัว: อดีต ปัจจุบัน และอนาคตโดยให้ตัวละครทั้ง 3 โยกย้ายถ่ายเทคุณลักษณะที่ตัวเองมีไปมาระหว่างกัน เช่น อนาคตและปัจจุบันถูกย้ายไปครองพื้นที่ในอดีตเพื่อจะอวดอ้างได้ว่า พวกมันมีบ่อเกิดอันเป็นตัวตน ขั้นตอนต่อมาที่ใช้ปฏิภาคพจน์ของอดีตที่ไม่สามารถจะรองรับคุณสมบัติของปัจจุบันและอนาคตได้มาเป็นอนุภาคแห่งความขัดแย้ง กล่าวคือ สิ่งที่เป็นอดีตไปแล้วย่อมถือครองความเป็นปัจจุบันและอนาคตกาลภายในตัวมันเองอย่างร่วมกาลและเทศะไม่ได้

กระบวนการทั้งหมดแห่งการปรุงแต่งของจิตผ่านตัวละครทั้ง 3 เกิดดับไว้มากและต่อเนื่องซ้อนทับอย่างไม่มียอดจนกลายเป็นเนื้อเดียวกัน ราวกับนาฏกรรมบนแผ่นฟิล์ม เมื่อมองจากมุมมองของวรรณกรรมสังสารวัฏแห่งจิตก็คือการทำงานในแบบภาพยนตร์ (cinematic operation) ที่ใช้ความต่อเนื่องของปรากฏการณ์ผ่านความซ้ำที่กองทับถมจนความเปลี่ยนแปลง (หรือความแตกต่าง) เลือนหายไป เมื่อพูดถึงการเกิดดับ ในลำดับต่อไปผู้เขียนจะยกตัวอย่างเพื่อแสดงว่า การเกิดและการสลายไปก็เป็นเพียง “นาฏลีลา” (theatrical dance) แห่งจิต

ผู้เล่าทำให้การเกิดและการสลายไปเป็นแค่ “ตัวละคร” ที่มีได้มี “สภาวะ” อย่างแท้จริงด้วยเหตุผลง่าย ๆ ที่ว่า การเกิดและความตายไม่อาจเกิดได้พร้อมกัน เพราะสิ่งหนึ่งที่กำลังเกิดย่อมไม่ตาย และขั้นที่หนึ่งที่กำลังแตกดับไปก็มิได้กำลังเกิด สองปรากฏการณ์นี้ร่วมกาลและเทศะในเชิงคุณสมบัติไม่ได้ มันมิได้เป็นเหตุปัจจัยซึ่งกันและกันอย่างแท้จริง ดังนั้นการเกิดจึงไม่อาจสร้างความตาย และความตายก็ไม่อาจสร้างการเกิด การมองเช่นนี้ตรงกันข้ามกับทัศนะของเหลาจื้อที่เห็นว่า “การเกิดทำให้ตาย ความตายทำให้เกิด” (有無相成) (老子 22 เขียนตามดัชนีการแบ่งหมวดหมู่คัมภีร์โบราณของสำนักเต๋าฉบับหม่าหวัง

³⁷ คำสรุปดังกล่าวมาจากข้อความต่อไปนี้: “But the concept of difference (Idea) cannot be reduced to a conceptual difference, any more than the positive essence of repetition can be reduced to a difference without concept.” Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, p. v.

ตวย) สิ่งเหล่านี้เป็นผลผลิตของทิวที่ตรีกรตรองผ่านเหตุผลบริสุทธิ์³⁸ ที่สำคัญคือการเกิดก็ไม่ได้มาจากเต๋า อันเป็นปรมาตถ์อีกเช่นกัน ดังที่เหลาจี้กล่าวว่า “เต๋าก่อให้เกิดหนึ่ง หนึ่งก่อให้เกิดสอง สองก่อให้เกิดสาม สามก่อให้เกิดสรรพสิ่ง” (老子 42) และทุกสิ่งก็ไม่ได้หวนคืนสู่เต๋ออัน “ไร้รูป” (無形) และ “ไร้นาม” (無名) นี้ด้วย (老子 14 กล่าวอย่างชัดเจนว่า “(สรรพสิ่ง) หวนคืนสู่เต๋ออันเป็นความไร้” 復歸於無物) สำหรับมหายาน ไม่มีปรมาตถ์จะใดจะอ้างได้ว่า เป็นเบื้องต้นของทุกสิ่งที่เป็นอยู่และไปบรรจบ การเกิดขึ้นที่เคลื่อนไหวไปสู่จุดจบและจากจุดจบที่จะกลายเป็นเค้ามูลของทุกสิ่งล้วนเป็น “การเคลื่อนไหวเชิงละคร” (dramaturgical kinesis) ของจิต

การอ่านโคลกของท่านนาการชุนในแบบวรรณกรรมสามารถจะจับบทไหนก็ได้ในเล่มมาอ่านโดยไม่มีข้อจำกัดด้วยเหตุผลที่ว่า อัฒนาหรืออาตมะของชื่อบทแต่ละบทต่างมี “ความเป็นละคร” อยู่ทุกหนแห่ง แม้แต่สิ่งที่เป็นนามธรรม เช่น “ปฏิจสมุปบาท” หรือ “อริยสัจสี่” (ที่ชาวพุทธเชื่อว่า เป็นธรรมที่จริงแท้ และมีตัวตนอยู่จริง ๆ) เมื่อสิ่งนามธรรมเหล่านั้นสวมบทบาทแห่ง “บุคคลภาวะ” ลงไป พวกมันก็จะมีความมีชีวิตขึ้นมาได้ ราวกับว่า เป็นความจริงอันติมะ (ultimate truth) ที่มีชีวิตชีวาที่โลดแล่นอยู่บนเวทีของความคิดผ่านผู้เล่าและผู้อ่าน แต่เมื่อตัวละครเหล่านั้นถูกตรวจสอบผ่าน “จตุษโกฏิ” กลับไปกลับมาผ่านโคลง พวกมันก็จะสูญสิ้นประกาศิต ปลอดภัยจาก “บุคคลภาวะ” อันเป็นอัฒนา และกลายเป็น “ศูนยตาธรรม”

บทสรุป

เมื่อมองจากมุมมองของวรรณกรรม วิชาวิธีใน *มูลมัยมกการิกา* ถูกนำเสนอผ่าน “มุมมองแห่งการเล่า” (focalization) ซึ่ง “กักกัน” ผู้เล่าไว้ในจักรวาลแห่งการเล่าและกลายเป็นขอบฟ้าแห่งการเล่า วิชาวิธีใน *มูลมัยมกการิกา* จะทำงานไม่ได้หากปราศจาก “มุมมองแห่งการเล่า” อาจกล่าวได้ว่า ที่ใดมีวิชาวิธี ที่นั่นมี “มุมมองแห่งการเล่า” ผู้เล่าบุรุษสรรพนามที่หนึ่งในฉบับแปลภาษาจีนโดยพระกุมารชีพทำให้เรื่องเล่าทั้งหมดในโคลกกลายเป็น “คำสารภาพ” ที่ท่านนาการชุนถวายเป็นแต่เหล่าบรรดาพระพุทธรเจ้าอนุภาคแห่ง “การสารภาพ” ในเรื่องเล่า (1) ทำให้สิ่งที่ท่านนาการชุนเขียนเป็นเพียงการเล่าซ้ำของสิ่งที่เคยค้นพบมาแล้วโดยเหล่าบรรดาพระพุทธรเจ้า บัจเจกพุทธรเจ้า ตลอดจนคนตราวทั้งที่ถือครองเพศบรรพชิตและไม่ถือครองเพศบรรพชิต (2) แสดงความน้อมนอบต่อมตนในจารีตของมหายานที่มีต่อครู (3) ฉากแห่ง “บทปณามคาถา” ที่มีต่อเหล่า “พุทธะ” ได้สร้าง “ภวังค์” หรือ “สมาธิ” ให้เกิดขึ้นในเรื่องที่จะเล่าต่อไปทั้งหมด

³⁸ ตัวอย่างทำนองนี้จาก *เหลาจี้* มีมากมาย เช่น 天下物生於有，有生於無。(老子 40) แปลว่า “สรรพสิ่งได้หล้าบังเกิดจากความมี และความมีก็บังเกิดจากความไร้” 道生之，畜之，長之，遂之，亭之。(老子 51) แปลว่า “เต๋าสรรค์สร้าง เลี้ยงดู ทำให้เติบโตใหญ่ ดิตสอยห้อยตาม และดับสลาย (สรรพสิ่ง)”

ผู้เล่าได้ถือเอาสิ่งนามธรรมทั้งหลาย เช่น อายตนะทั้งหก อวิชชา นิพพาน เวลา และอื่น ๆ ประหนึ่งว่ามี “บุคคลภาวะ” ในฐานะตัวละครที่โลดแล่นอยู่นอกตัวบท แต่ผู้อ่านสามารถรับรู้ได้จากฉากที่เกิดขึ้นใน “ทางลัดเชิงจินตนาการ” ผ่าน “เสียงเล่า” ที่มี “บุคคลภาวะ” ในเรื่องเล่าซึ่งจะพบได้จากขอบเขตแต่ละบทที่ถูกอุปโลกน์ผ่านโคลงทั้งเล่ม ลักษณะการเช่นนี้ก็เหมาะสมกับกวีนิพนธ์ที่คำพูดหรือบทสนทนาโดยตรงทำได้ไม่สะดวกนัก ทั้งเป็นกลวิธีแห่งการประหยัดถ้อยคำ แสดงทั้งศาสตร์และศิลป์ทางวรรณกรรมของทำนาคารชุนอย่างเต็มเปี่ยม เมื่อนามรูปทั้งหลายส่ง “เสียงพูด” ที่อยู่นอกตัวบท แต่รับรู้ได้ผ่าน “ทางลัดเชิงจินตนาการ” ด้วย “เสียงเล่า” ทำให้เกิดระยะประชิดตัวและไกลตัวระหว่างผู้เล่ากับสิ่งที่ถูกเล่าและกับผู้อ่าน (1) ระยะประชิดตัวสร้างสิ่งที่เรียกว่า “ความละม้ายคล้ายจริง” (verisimilitude) จาก “บุคคลภาวะ” ของมันผ่านการทำให้ประสบการณ์ของผู้เล่า (หรือของปัจเจกบุคคลโดยรวม) ไป “ทาบทับ” กับประสบการณ์ของผู้อ่านภายใน “ทางลัดเชิงจินตนาการ” ในแง่นี้ “ดวงตา” ของผู้เล่าก็กลายเป็น “มุมมอง” ของผู้อ่านไปด้วย เพราะมุมมองของทั้งสองพรมแดนมาทาบทับกันสนิทผ่าน “บุคคลภาวะ” ของสิ่งที่ถูกเล่า (2) ขณะที่ระยะไกลตัวเกิดขึ้นจากความรู้สึกที่ “มองลอด” ผ่านมุมมองของผู้เล่า ราวกับการแอบดูบทบาทของตัวละครที่กำลังโลดแล่นไปบนเวที และถูกวิพากษ์ผ่าน “เสียงเล่า” ระยะทั้งสองถูกจัดวางสลับไปมาเพื่อให้ผู้อ่านยังเห็น “มายาภาพ” ของจิตเดียวกัน กลวิธีทำให้นามรูปกลายเป็นตัวละครทำให้แม้แต่ตัวพระพุทธรูปเจ้าที่เคยยึดถือกันมาว่ามี “สวภาวะ” ในกาลเวลาแห่งประวัติศาสตร์ก็กลายเป็นแค่ “ตัวละคร” หนึ่งที่แสดงสิ่งที่เรียกว่า “พุทธตถตา” ซึ่งหลุดพ้นจากนามรูปในสารบบแห่งความเป็นพุทธะอันเป็นศักยภาพด้วย

การมองลอดผ่านผู้เล่าที่สร้างผลกระทบ 2 แบบที่ขัดแย้งกัน (ดึงผู้อ่านเข้าไปใกล้ชีวิตประจักษ์หน้ากับสิ่งที่ถูกเล่า และผลักผู้อ่านออกไปนอกอาณาเขตแห่งเสียงเล่าเพื่อให้ผู้อ่านไม่มีความรู้สึกร่วม ราวกับการแอบดู) แสดงการเล่น (jouer les jeux) ในความหมายของหลังสมัยใหม่ การเล่นกันระหว่างอัตวิสัยและภาววิสัยทำให้ตัวบทของทำนาคารชุน “รื้อสร้าง” (deconstruct) ตัวมันเอง และสลายพรมแดนทุกอย่างในอันที่จิตจะแบ่งแยกได้ไปหมดสิ้น เช่น การแบ่งแยกผัสสะของ “เรา” (ผู้อ่าน) อันเป็นสิ่งเฉพาะกับของ “เขา” (ผู้เล่า) อันเป็นสิ่งอื่นหรือการแบ่งแยกความเป็นอื่นออกจากตัวเราผ่านประสบการณ์ทางผัสสะที่ “เรา” แบ่งปันร่วมกัน เป็นต้น และถ่ายทอดสิ่งที่เรียกว่า “ความเป็นละคร” ของจิตออกมาแทน

ความเป็นละครนั่นเองมาจาก “สังสารวัฏแห่งจิต” ซึ่งปฏิบัติการของมันเป็นไปอย่างรวดเร็วต่อเนื่องบนหลักการแห่งความซ้ำที่แตกต่าง มันซ้ำเพราะมันเกิดดับด้วยอัตราคงที่ แต่มูลเหตุแตกต่างด้วยปัจจัยหรือสิ่งเร้าที่แตกต่างกัน “สังสารวัฏแห่งจิต” จึงทำงานในลักษณะของศิลปะแห่งภาพยนตร์ (cinematic art) ที่นาฏกรรมโลดแล่นไปบนฐานแห่งความซ้ำของอากัปภิกิริยาที่แตกต่าง ความซ้ำที่แตกต่างสร้างระยะประชิดตัวที่ “สมจริง” (realistic) อันทำให้อุปทานว่า สิ่งที่พานพบผ่านอายตนะทั้ง 6 เป็นความจริง

มากกว่า “ความเสมือนจริง” (simulacra) เมื่อยังเห็นความเป็นละครของจิตแล้วไซ้ไร “บุคคลภาวะ” ของตัวจิตย่อมปลาสนาการไปด้วย และกลายเป็น “ความไร้เสียง” ที่ถูกได้ยินผ่าน “เสียงเล่า”

ไม่มีตัวบทใดจะสมบูรณ์ได้โดยไม่แปล บทแปลคืนชีวิตให้ต้นฉบับ ดุจซากปรักหักพังที่ “ฟื้นคืนชีพ” ต้นฉบับใดที่เรียกร่องไม่ให้ “แปล” ย่อมกลายเป็นความตายฉันทิต บทแปล (บนฐานแห่งการสื่อสารกันไม่เข้าใจระหว่างภาษา) ก็ย่อมแสดงการเกิดใหม่ฉันทิต ความเป็นวรรณกรรมที่สามารถอ่านได้ผ่านบทแปล ทำให้ *มูลมัชยมกการิกา* มีชีวิตชีวาที่แท้จริง มันมิได้ถูกเขียนขึ้นเพื่อให้อ่านเอาแต่ชีวิตชีวา (ซึ่งไม่น่าจะใช่เป้าหมายปลายทางของกวีนิพนธ์ด้วย) แต่เป็น “บริกรรมคาถา” ในอีกภาษาหนึ่งที่เปี่ยมด้วยโวหารศิลป์ การอ่านในลักษณะการเช่นนี้ทำให้ *มูลมัชยมกการิกา* ซึ่งเป็นตัวบทวรรณกรรมโบราณกลายเป็นของใหม่และสนุกขึ้น เพราะผู้อ่านได้เข้าไปมีส่วนร่วมเพื่อที่จะ “เล่นกัน” ได้ภายในสิ่งที่เรียกว่า “ช่องว่างของตัวบท” ในเชิงจินตนาการอย่างไม่มีขอบเขตจำกัด

บรรณานุกรม

ภาษาไทย:

ประพจน์ อัครวิรุฬหการ. การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องพระโพธิสัตว์ในคัมภีร์เถรวาทและคัมภีร์มหายาน (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ, ภาควิชาภาษาตะวันออก, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2523). *พระไตรปิฎกบาลีอักษรไทย* (ฉบับสยามรัฐออนไลน์: www.thepathofpurity.com/home/พระไตรปิฎก-pdf/พระไตรปิฎกบาล-สยามรัฐ/). เข้าถึงเมื่อ 05/08/2565.

ภาษาอังกฤษ:

Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Translated from the French by Paul Patton. London and New York: Continuum, 1994.

Derrida, Jacques. *Psyche: Inventions of the Other* (Volume I and II). Translated from the French with Editors' foreword by the board of trustees of the Leland Stanford Junior University. Stanford, California: Stanford University Press, 2007.

Garfield, Jay L. *The Fundamental Wisdom of the Middle Way*. Translated and Commentary by Jay L. Garfield. New York and Oxford: Oxford University Press, 1995.

Gyatso, Geshe Kelsang. *The Bodhisattva Vow: The Essential Practices of Mahayana Buddhism*. New Delhi: Shri Jainendra Press, 2002.

Hill, Christopher. *Society and Puritanism in Pre-revolutionary England*. New York: St. Martin's Press, 1997.

- Jamison, Stephanie W. and Brereton, Joel P. *The Rigveda: the Earliest Religious Poetry of India*. Translated by Stephanie W. Jamison and Joel P. Brereton. New York: Oxford University, 2014.
- Machida, Soho. "Life and Light, the Infinite: A Historical and Philological Analysis of the Amida Cult." *Sino-Platonic Papers* (edited by Victor H. Mair), no. 9 (1988): 21-26.
- Mair, Victor H. "Buddhism and the Rise of the Written Vernacular in East Asia: The Making of National Languages." *The Journal of Asian Studies*, volume 53 (issue 3) (1994): 707–751.
- Martin, Sean. *Short Story of Cathars*. Harpenden: Oldcastle Books, 2018.
- Plato, *Republic*. Electronic text from Gutenberg Project: <https://www.gutenberg.org/>. Accessed May 5, 2022.
- The Holy Bible*. Translated from the Latin Vulgate. Douay-Rheims version, 1582, 1609. Challoner's revised Douay-Rheims Version (Old Testament 1609 & 1610, New Testament 1582). The Whole Revised and Diligently Compared with the Latin Vulgate by Bishop Richard Challoner A.D. 1749-1752.
- Wolfe, Charles T. "Early Modern Epistemologies of the Senses: From the Nobility of Sight to the Materialism of Touch." Presented at the AULLA Conference, University of Sydney, February 2009, in a panel I organized on early modern epistemologies of the senses.

ภาษาจีน:

- 馮友蘭著，趙復三譯：《中國哲學簡史》，天津：天津社會科學出版社，2007。
- 韓文傑 (Nipon Sasipanudej) 著，林慶彰編輯：《「無」與「空」：以嵇康與大乘佛教的音樂觀為討論中心》臺北：花木蘭文化出版社，2013。
- 蕭馳：《中國抒情傳統》，臺北市：允晨文化，1999。
- 蕭馳：「書寫聲音」中的群與我、情與感——〈古詩十九首〉詩學質性與詩史地位的再檢討，《中國文哲研究集刊》第三十期，2007年3月：45-85。

ฐานข้อมูลตัวบทจีนโบราณออนไลน์:

中國哲學書電子化計劃 (Chinese Text Project) : <https://ctext.org/zh>. Accessed May 5, 2022.

ฐานข้อมูลพระสูตรจีนออนไลน์:

漢文大藏經 (CBETA) : <http://tripitaka.cbeta.org/>. Accessed May 5, 2022.