การวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมพุทธประวัติตอนมารผจญแบบประเพณีไทยด้วยทฤษฎีสุนทรียภาพแห่งรส

An Analysis of Traditional Thai Paintings Depicting Demon Mara's Assault applying Rasa Theory of Aesthetics

Received : 30 August 2022
Revised : 12 October 2022
Accepted : 9 February 2023

ศุภโชค ชุมสาย ณ อยุธยา[1]
Subhachog Jumsai Na Ayudhya[1]

[1] อาจารย์ประจำภาควิชาการออกแบบเครื่องแต่งกาย คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
อีเมล : jumsainaayudhya_s@su.ac.th
[1] Lecturer in Department of Fashion Design Faculty of Decorative Arts, Silpakorn University
E-mail : jumsainaayudhya_s@su.ac.th

บทคัดย่อ

บทความนี้นำเสนอแนวทางการวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมพุทธประวัติตอนมารผจญแบบประเพณีไทยด้วยทฤษฎีสุนทรียภาพแห่งรส ซึ่งเป็นทฤษฎีที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในสุนทรียศาสตร์อินเดีย โดยการอธิบายถึงที่มาและแนวคิดของทฤษฎีโดยสังเขป ก่อนที่จะเชื่อมโยงไปสู่วรรณกรรมพุทธประวัติในเหตุการณ์ตอนมารผจญ อันเป็นที่มาของจิตรกรรมพุทธประวัติตอนมารผจญ แล้วอธิบายรายละเอียดในภาพจิตรกรรมที่ตรงกับรสต่าง ๆ ท้ายที่สุดจึงทำการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของรสที่ปรากฏในรายละเอียดแต่ละส่วนของภาพ การเกิดรสหนึ่งจากรสหนึ่ง และการแปรทิศทางของรสในภาพ โดยทั้งหมดนี้เพื่อมุ่งหมายให้เกิดความเข้าใจลึกซึ้งยิ่งขึ้นต่อความหมายภาพจิตรกรรมตอนมารผจญ อีกทั้งยังอาจเป็นแนวทางสำหรับการนำทฤษฎีสุนทรียภาพแห่งรสไปประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ หรือในการวิเคราะห์งานจิตรกรรมแบบประเพณีไทยอื่น ๆ ต่อไปด้วย

คำสำคัญ : สุนทรียภาพ, สุนทรียศาสตร์, รส, พุทธประวัติ, มารผจญ, จิตรกรรมแบบประเพณีไทย

Abstract

This article presents the analysis of the Thai traditional painting of assault of Mara by Rasa aesthetics theory that is the important theory of Indian aesthetics. Commence with overviewing the origin and briefly concept of Rasa, then connect it to the assault of Mara scene in Buddhist literature which is the source of that scene in Thai traditional painting. Finally, analyses the relation of rasas that appear in details of painting, the occurring of one rasa after another, and the shifting of Rasa, to make profound understanding of the meaning of the assault of Mara scene in Thai traditional painting. Furthermore, this article can be the guidance for applying Rasa aesthetics theory with creation or analysis of other Thai traditional paintings.

Keyword : Aesthetics, Rasa, Buddha's life story, Assault of Mara, Thai traditional painting

บทนำ

หลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดของทฤษฎีสุนทรียภาพแห่งรส ปรากฏอยู่ในอัธยายที่ 6 ของคัมภีร์นาฏยศาสตร์ อันว่าด้วยการแสดงนาฏกรรม ซึ่งเขียนโดย ภรตมุนี ที่อาจมีความเก่าแก่ย้อนไปถึงราวระหว่าง 200 ปีก่อนคริสตกาลถึง คริสต์ศตวรรษที่ 20 และเป็นรากฐานของทฤษฎีรสในสุนทรียศาสตร์อินเดียที่สืบทอดต่อมาสู่นักปรัชญาอินเดียในสมัยต่อมา และถึงแม้ว่าทฤษฎีแห่งรสนี้ได้ปรากฏในคัมภีร์ที่ว่าด้วยนาฏกรรมดังกล่าว แต่ในเวลาต่อมาทฤษฎีนี้ก็ได้ข้ามพ้นขอบเขตของนาฏกรรมสู่ศิลปะแขนงอื่น เช่น วรรณกรรม และจิตรกรรม ทฤษฎีแห่งรสจึงกลายเป็นส่วนสำคัญของสุนทรียศาสตร์อินเดียที่ควรนำมาเรียนรู้ศึกษา โดยเฉพาะในการนำมาวิเคราะห์งานศิลปะตะวันออกที่มีรากฐานหรือมีอิทธิพลสืบทอดมาจากศิลปะวัฒนธรรมอินเดีย ซึ่งจิตรกรรมพุทธประวัติแบบประเพณีไทยเองก็เป็นหนึ่งในศิลปะของดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่ได้รับอิทธิพลอย่างมากจากศิลปะอินเดีย อย่างไรก็ตามการวิเคราะห์จิตรกรรมแบบประเพณีไทยโดยใช้ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์อินเดียกลับยังไม่ปรากฏหรือเป็นที่นิยมนัก แต่เท่าที่ปรากฏมักเป็นการนำทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ตะวันตกมาใช้

ดังนั้น บทความนี้จึงต้องการแสดงตัวอย่างของการใช้ทฤษฎีแห่งรสของสุนทรียศาสตร์อินเดียมาวิเคราะห์งานจิตรกรรมแบบประเพณีไทย เพื่อที่ในอนาคตอาจจะมีความสนใจและใส่ใจการศึกษา ตีความและวิเคราะห์งานศิลปกรรมแบบประเพณีไทยหรือแม้แต่ในศิลปะร่วมสมัยทั้งหลายด้วยทฤษฎีฝ่ายตะวันออกมากยิ่งขึ้น

ทฤษฎีแห่ง “รส” ในสุนทรียศาสตร์อินเดีย

คำว่า “รส” โดยความหมายในภาษาสันสกฤต อาจหมายถึง น้ำหวาน เหล้าจากผลไม้ ใบไม้ น้ำอมฤต หรือหมายถึง แก่นแท้ พรหมัน อันเป็นความหมายในทางอภิปรัชญา อย่างไรก็ตาม ยังมีอีกความหมายหนึ่งซึ่งเป็นที่เข้าใจได้ทั่วไป นั่นคือความรู้สึกประเภทหนึ่งที่รับรู้ได้โดยประสาทสัมผัสทางลิ้น หรือกล่าวให้เข้าใจโดยง่ายก็คือ “รสชาติ” ที่เรารับรู้ทางลิ้น ตัวอย่างเช่น รสหวาน รสเค็ม รสเปรี้ยว รสขม ในข้อนี้ ภรตมุนี ได้แสดงไว้ว่า

โบราณาจารย์กล่าวไว้ในข้อนี้ว่า คำว่ารสนั้นหมายถึงสิ่งอะไร? แล้วท่านก็ตอบว่า ที่เรียกว่ารสนั้น หมายถึงสิ่งที่รับรู้ได้เพราะการกิน หรือการชิม รสนั้นชิมหรือกินอย่างไร? ผู้ชิมหรือผู้กิน เมื่อกินอาหารที่ปรุงขึ้นด้วยเครื่องปรุงต่าง ๆ ชื่อว่าย่อมชิมหรือกินซึ่งรสทั้งหลาย และคนที่มีใจคอเป็นปกติดี กินรสเข้าไปแล้วก็เบิกบานสำราญใจเป็นต้น (ภรตมุนี, ม.ป.ป/2541)

จากนั้น ภรตมุนีได้ขยายความต่อไปในเชิงสุนทรียะว่า

ความข้อนี้อุปมาฉันใด ผู้ดูละครที่มีใจคอเป็นปกติดี ก็มีอุปไมยฉันนั้น คือกินรสที่เป็นสถายีภาวะ ประกอบด้วยการแสดงวาจา อวัยวะ และตัวเดิมในเนื้อเรื่อง อันเป็นเหมือนกับข้าวที่แสดงภาวะต่าง ๆ ก็ย่อมเบิกบานสำราญใจเป็นต้น เพราะฉะนั้นข้าพเจ้าจึงกล่าวแถลงว่า นาฏยรส (ภรตมุนี, ม.ป.ป/2541)

จากที่ภรตมุนีได้แสดงไว้นี้ จะเห็นคำสำคัญอีกคำหนึ่งในทฤษฎีแห่งรสของสุนทรียศาสตร์อินเดีย นั่นคือคำว่า สถายิภาวะ อันหมายถึง ภาวะทางจิตที่ประจำอยู่ หรืออารมณ์ที่ตั้งอยู่ภายใน ซึ่งภรตมุนีกล่าวว่า สิ่งนี้เป็นที่เกิดของรสต่าง ๆ หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งก็คือเป็นสภาวะที่ซ่อนอยู่ภายในจิตใจของบุคคลซึ่งจะสำแดงตนออกมาเมื่อประสบกับองค์ประกอบทั้งสาม อันได้แก่ วิภาวะ คือ เหตุการณ์ที่ปรากฏ, อนุภาวะ คือ ท่าทาง การแปรอารมณ์ความรู้สึกออกมาเป็นกิริยาอาการต่าง ๆ และ วยภิจารีภาวะ คือ เหตุส่งเสริมร่วม ซึ่งภรตมุนี ได้แสดงรสทั้ง 8 คู่กับสถายิภาวะทั้ง 8 ไว้ดังนี้

1. **ศฤงคาระรส คือ** รสแห่งความรัก มีสถายิภาวะได้แก่ รติ คือ ความยินดี

2. **หาสยะรส คือ** รสแห่งความหัวเราะ มีสถายิภาวะได้แก่ หัสยะ คือ ความสนุกสนาน

3. **กรุณารส คือ** รสแห่งความเศร้า มีสถายิภาวะได้แก่ โศกะ คือ ความโศก

4. **เราทระรส คือ** รสแห่งความดุร้าย มีสถายิภาวะได้แก่ โกรธะ คือ ความโกรธ

5. **วีระรส คือ** รสแห่งความกล้าหาญ มีสถายิภาวะได้แก่ อุตสาหะ คือ ความกระตือรือร้น

6. **ภยานกะรส คือ** รสแห่งความหวาดกลัว มีสถายิภาวะได้แก่ ภยะ คือความกลัว

7. **พีภัตสะรส คือ** รสแห่งความรังเกียจ มีสถายิภาวะได้แก่ ชุคุปสา คือ ความชัง

8. **อัทภุตะรส คือ** รสแห่งความสงสัย มีสถายิภาวะได้แก่ วิสมยะ คือ ความสนเท่ห์

ในบรรดารสทั้ง 8 ข้างต้น ภรตมุนีได้กล่าวว่า รสที่เป็นต้นเหตุเดิมนั้นมี 4 รส อันทำให้เกิด อีก 4 รส ตามมา คือ ศฤงคาระรส เป็นเหตุให้เกิด หาสยะรส, เราทระรส เป็นเหตุให้เกิด กรุณารส, วีระรส เป็นเหตุให้เกิด อัทภุตะรส, พีภัตสะรส เป็นเหตุให้เกิด ภยานกะรส ซึ่งความเป็นเหตุและผลของรสทั้งสี่คู่นี้ จะได้กล่าวถึงในลำดับต่อไป ในเวลาต่อมา ได้ปรากฏ รส ลำดับที่ 9 ขึ้นในสุนทรียศาสตร์อินเดีย นั่นคือ ศานตะรส หรือ รสแห่งความสงบ อันมีสถายิภาวะได้แก่ นิรเวทะ คือ ความนิ่งเฉย และแม้จะเป็นที่แน่ชัดว่าในคัมภีร์นาฏยศาสตร์แต่แรกเดิมนั้นไม่มีการกล่าวถึงศานตะรส แต่ก็ปรากฏสิ่งนี้อยู่ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์บางฉบับที่คัดลอกกันมา ซึ่งนักวิชาการต่างเห็นตรงกันว่าเป็นข้อความที่ถูกเติมเข้าไปภายหลัง ในเวลาที่ศานตะรสได้ถูกยอมรับและกลายเป็นส่วนหนึ่งของทฤษฎีรสในสุนทรียศาสตร์อินเดียแล้วนั่นเอง อย่างไรก็ตาม เนื้อความส่วนนี้ที่ถูกเพิ่มเติมเข้าไปในนาฏยศาสตร์ ก็ช่วยให้เราเข้าใจความหมายของศานตะรสได้อย่างชัดเจน ดังนี้

ขึ้นชื่อว่า ศานตะรส ย่อมประกอบด้วยเหตุแห่งเนื้อความของตัตวะญาณ (รู้ความจริงอันถ่องแท้) ซึ่งเกิดขึ้นในโมกษ (นิพพาน) และในอัธยาตมัธยาน (ตรัสรู้ในอาตมัน) ที่สั่งสอนกันเพื่อประโยชน์สุดท้าย (นิพพาน) นักปราชญ์พึงทราบว่า ขึ้นชื่อว่า ศานตะรส ประกอบด้วยความตั้งมั่นแห่งใจที่กั้นกระแสญาเณนทรีย์ (อินทรีย์รับรู้ ได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น กาย) และกั้นกรรเมนทรีย์ (อินทรีย์ทำงาน ได้แก่ มือ เท้า ปาก ท้อง อวัยวะสืบพันธุ์) เป็นความสุขและประโยชน์แก่สัตว์ทั้งปวง

รสที่เรียกว่า ศานตะ นั้นคือ ไม่ทุกข์ ไม่สุข ไม่เกลียด ไม่ริษยา สม่ำเสมอในสัตว์ทั้งปวง ภาวะทั้งหลาย มี ศฤงคาระรส เป็นต้น ท่านลงความเห็นว่าเป็น วิการะรูป ส่วน ศานตะรส เห็นว่าเป็นปรกติรูป วิการะรูป (รูปที่เปลี่ยนแปลงได้) เกิดจาก ปรกติรูป (รูปที่ไม่เปลี่ยนแปลง รูปที่คงที่) และวิการะรูปนั้น แฝงตัวอยู่ใน ปรกติรูป นั้นเองอีก

ภาวะมี ศฤงคาระรส เป็นต้นเหล่านั้น อาศัยเหตุการณ์ของตนแล้วเกิดขึ้นจากศานตะ และเมื่อยังไม่ประสบเหตุการณ์อย่างใด ๆ แล้วก็แฝงตัวอยู่ใน ศานตะ นั้นเองอีก (ภรตมุนี, ม.ป.ป/2541)

จากเนื้อหาส่วนนี้จะเห็นได้ว่า ศานตะรสเป็นรสที่สำคัญที่สุดในบรรดารสทั้งหลาย เพราะศานตะรสเองเป็นบ่อเกิดของรสอื่น ๆ ทั้งหมด

อภินวคุปตะ นักบวชและนักปรัชญาแห่งสำนักกัศมีระไศวะในคริสต์ศตวรรษที่ 10 ได้พัฒนาทฤษฎีแห่งรสและศานตะไปสูงสุด โดยมีรากฐานอยู่บนปรัชญาฝ่ายกัศมีรไศวะของเขา ซึ่งได้เชื่อมโยงประสบการณ์ทางสุนทรียะเข้ากับประสบการณ์ทางจิตวิญญาณ โดยถือว่าความเบิกบานทางสุนทรียะนั้นเป็นดั่งพี่น้องร่วมมารดา (สโหรทร) กับความเบิกบานทางจิตวิญญาณหรือความเบิกบานในพรหม (พรหมานันทะ) ดังนั้น สำหรับอภินวคุปตะแล้ว ประสบการณ์แห่งศานตะรสก็คือประสบการณ์แห่งธรรมชาติแท้จริงของตัวตนที่เรียกกันว่าโมกษะหรือความหลุดพ้นนั่นเอง ในแง่นี้จึงไม่มีความแตกต่างทางพื้นฐานใด ๆ ระหว่างประสบการณ์ทางสุนทรียะแห่งศานตะรส และประสบการณ์ทางจิตวิญญาณแห่งความหลุดพ้น ใน อภินวภารตีของเขา อภินาวคุปตะเขียนอรรถาธิบายนาฏยศาสตร์ของภรตมุนี ได้แสดงไว้ว่า

ดังนั้น อะไรคือสถายิภาวะของศานตะ? คำตอบก็คือดังนี้ว่า ความรู้ในความจริง (ปุรุษขยติ) เท่านั้นแล คือวิธีบรรลุซึ่งโมกษะ และดังนั้นเอง มันจึงสมควรแล้วที่จะถือว่าสิ่งนี้เท่านั้นเป็นสถายิภาวะของโมกษะ ความรู้ในความจริงเป็นอีกชื่อหนึ่งของความรู้ในอาตมัน ความรู้ในสิ่งอื่นใดที่นอกเหนือไปจากอาตมันนี้คือความรู้ในสิ่งทางโลก ด้วยสิ่งใดก็ตามที่แตกต่างไปจากอาตมันแล้วย่อมมิใช่ตัวตน...ด้วยเหตุนี้ อาตมันเท่านั้นที่ครองคุณสมบัติอันบริสุทธิ์ เช่น ความรู้ บรมสุข เป็นต้น และว่างเปล่าจากความยินดีในวัตถุแห่งประสาทสัมผัสอันนึกคิด นี่ล่ะคือสถายิภาวะของศานตะ (Abhinavagupta as cited in Masson & Patwardhan, 1969)

ศานตะรส แก่นของวรรณกรรมทางศาสนา

รามยณะ เป็นวรรณกรรมประเภทมหากาพย์อันยิ่งใหญ่ของอินเดีย ซึ่งประพันธ์โดย วาลมิกิ เล่าถึงเรื่องราวของพระรามต้องแยกจากนางสีดาอย่างโศกเศร้า และทำการตามหานาง จนกระทั่งต้องทำสงครามกับฝ่ายราวณะ กระทั่งแม้เมื่อได้กลับมาพบกันแล้ว สุดท้ายนางสีดาก็ถูกกลืนกลับสู่ผืนดิน (พระภูมิเทวี) ผู้ให้กำเนิดนาง ในขณะที่ มหาภารตะ ซึ่งเป็นมหากาพย์อันสำคัญอีกเรื่องหนึ่งซึ่งประพันธ์โดยวยาสะ ก็แสดง วีระรส เป็นหลักอันได้แก่การสู้รบระหว่างฝ่ายปาณฑพและเการพ ซึ่งแม้ฝ่ายปาณฑพจะได้รับชัยชนะ ทว่าท้ายที่สุดก็เสียชีวิตลงทั้งหมดในการจาริกสู่สวรรค์ เว้นแต่ยุธิษฐิระผู้เป็นพี่ชายคนโต ซึ่งแม้มหากาพย์ทั้งสองเรื่องนี้อาจแสดงรสทางสุนทรียะหลัก ได้แก่ กรุณารส ในรามยณะ และ วีระรส ในมหาภารตะ ทว่า อานันทวรรธนะ นักปรัชญาอินเดียในคริสต์ศตวรรษที่ 9 ได้อภิปรายไว้ใน ธวันยาโลกะ ของเขาว่า ในตอนจบของมหากาพย์ทั้งสองนั้น แท้จริงแล้วเป็นการเน้นให้เห็นถึงความคลายจากโลก (ไวราคยะ) และในบรรดารสทั้งหลายที่มีอยู่ในมหากาพย์นี้ ศานตะรสเป็นรสที่มีอิทธิพลสูงสุด เช่นเดียวกับโมกษะที่เป็นเป้าหมายสำคัญที่สุดในชีวิตของมนุษย์ (Anandavardhana as cited in Masson & Patwardhan, 1969)

ในส่วนของวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา เรื่องราวประวัติของพระพุทธเจ้าที่ถูกเรียบเรียงเป็นงานประพันธ์ที่ได้รับต้นเค้ามาจากพระไตรปิฎกและอรรถกถา ย่อมแสดงออกถึงรสทางสุนทรียะเช่นเดียวกัน ในฐานะที่เป็นงานประพันธ์ทางศาสนาอันมุ่งหวังให้ผู้คนเกิดความสนใจศรัทธา ในวรรณกรรมพุทธประวัติ ไม่ว่าจะเป็น มหากาพย์พุทธจริต ของ อัศวโฆษะ หรือ คัมภีร์ลลิตวิสตระ หรือ คัมภีร์ปฐมสมโพธิ จึงประกอบไปด้วยรสย่อย (ขัณฑรส) ต่าง ๆ เช่น ศฤงคาระรส วีระรส เราทระรส เป็นต้น โดยมีศานตะรส คือรสแห่งความสงบ ความหลุดพ้น ควบคุมรสอื่น ๆ ไว้ทั้งหมด

คัมภีร์พุทธประวัติแห่งจิตรกรรมพุทธประวัติแบบไทย

จิตรกรรมพุทธประวัติ คือ ประวัติของพระพุทธเจ้า นับตั้งแต่เหตุการณ์ตอนประสูติหรือก่อนประสูติ (จุติจากสวรรค์ชั้นดุสิต) ไปจนเหตุการณ์ปรินิพพานหรือหลังปรินิพพาน (แบ่งพระบรมสารีริกธาตุ) ที่วาดขึ้นตามเนื้อหาของวรรณกรรมหรือคัมภีร์พุทธประวัติข้างต้น ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับธรรมเนียมว่าพุทธศาสนานิกายใดจะอ้างอิงพุทธประวัติจากคัมภีร์ใด เช่น ในฝ่ายพุทธศาสนามหายานมักอ้างอิงพุทธประวัติจากคัมภีร์ลลิตวิสตระ ซึ่งถือว่าเป็นคัมภีร์พุทธประวัติที่เก่าแก่ที่สุด ในขณะที่พุทธศาสนาฝ่ายเถรวาทในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ปรากฏมีคัมภีร์พุทธประวัติอยู่หลายฉบับ ได้แก่ สัมภารวิบาก ชินมหานิทานโดยเฉพาะคัมภีร์ปฐมสมโพธิ ซึ่งมีอยู่หลายสำนวนในกลุ่มชาวไท มอญ และเขมร โดยสำนวนเก่าแก่ที่สุดคือปฐมสมโพธิภาษาบาลีอักษรธรรมล้านนา แต่งขึ้นที่อาณาจักรล้านนา ซึ่งสำนวนนี้เป็นต้นเค้าของปฐมสมโพธิภาษาไทหลายภาษา จนสืบเนื่องมาถึงรัตนโกสินทร์แล้วจึงได้รับการชำระเป็นสำนวนใหม่ โดยสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส (ธัชชัย กรกุม, 2554) เมื่อ พ.ศ. 2388 ในปลายรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังนั้นจึงเป็นไปได้ว่า เรื่องราวที่ปรากฏในพุทธประวัติจากปฐมสมโพธินี้น่าจะเป็นที่รู้จักแพร่หลายกันอยู่ในสมัยอยุธยาแล้วกระทั่งต่อมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ และได้ถูกนำมาเขียนเป็นจิตรกรรมพุทธประวัติ อย่างไรก็ตามเหตุการณ์พุทธประวัติตอนสำคัญที่จะนำมาวิเคราะห์สุนทรียภาพในที่นี้ คือตอนมารผจญ อันอาจกล่าวได้ว่าเป็นตอนสำคัญที่สุดในพระชนม์ของพระพุทธเจ้า เพราะเป็นช่วงขณะแห่งการหลุดพ้นจากกิเลสทั้งปวงล่วงสู่การตรัสรู้อนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ

เนื้อหาของมารผจญ

ในคัมภีร์พุทธประวัติทั้งหลายต่างบรรยายเหตุการณ์ตอนนี้ไว้คล้ายคลึงกัน คือกล่าวถึงเมื่อพระโพธิสัตว์ประทับนั่งบนพระวัชรอาสน์ใต้ต้นโพธิ์ (อัสสัตถพฤกษ์) พญามารและเหล่าเสนามารและกองทัพทั้งหลาย ซึ่งมีรูปลักษณ์อันน่าเกลียด น่าสะพรึงกลัว ได้เข้าโจมตีพระโพธิสัตว์ด้วยวิธีการต่าง ๆ ทั้งซัดด้วยอาวุธ ก้อนหิน บันดาลฝน ควัน เพลิง ต่าง ๆ อย่างไม่ลดละ พระโพธิสัตว์ก็ทรงไม่หวาดกลัวและบำเพ็ญเพียรต่อไปบนบัลลังก์วัชรอาสน์นั้น ด้วยระลึกถึงบารมีที่ทรงสั่งสมมาในชาติปางก่อนอันไม่มีประมาณ ด้วยเหตุนี้ สิ่งทั้งหลายเหล่านั้นที่เหล่ามารใช้โจมตีพระองค์ เมื่อเข้ามาถึงพระองค์แล้วก็กลับกลายเป็นดอกไม้มาลัยไปสิ้น ดังความว่า

ลำดับนั้น ก็บันดาลเดชให้มหาเมฆตั้งขึ้น ยังวัสโสทกให้ตกท่วมถึงยอดพนสณฑ์พฤกษ์พิลึกลั่น ทั้งแผ่นดินเป็นช่องไหลนองไปทั้งป่า ก็มิอาจสามารถแต่หยาดหนึ่ง ๆ ให้ชุบชายจีวรพระมหาสัตว์ได้ ลำดับนั้น ก็บันดาลฤทธิ์ให้เป็นห่าฝนก้อนศิลาตกลง ทำลายยอดบรรพตน้อยใหญ่บังเกิดเป็นเปลวไฟแลควันตลบมา บนอากาศ ถึงพระโพธิสัตว์ก็กลับกลายเป็นทิพยบุปผาชาติสักการบูชา ลำดับนั้นก็แสดงฤทธิ์ให้เป็นห่าฝน นานาวิธาวุธวิเศษมีประเภทคือคมข้างเดียวแลคมทั้งสองข้าง บ้างก็เป็นพระขรรค์แลดาบหอก จักรธนูศร เสน่าเกาทัณฑ์เป็นต้น ให้ตกลงแล้วเป็นควันเป็นเปลวเพลิงมาบนอัมพราประเทศ พอถึงพระกายก็ กลายเป็นทิพยมาลาเลื่อนลอยลงบูชาทั้งสิ้น (ปรมานุชิต ชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ, 2438)

จากนั้นทรงตรัสกับมารถึงบุญกุศลที่พระองค์ได้สั่งสมมาซึ่งก่อให้เกิดบัลลังก์นี้ พญามารจึงกล่าวอ้างในการสั่งสมกุศลของตนเองว่าเป็นเหตุให้เกิดบัลลังก์นี้ โดยมีเหล่าเสนามารทั้งหลายเป็นสักขีพยาน แล้วพญามารจึงถามถึงพยานของพระโพธิสัตว์ผู้อยู่เพียงลำพัง พระโพธิสัตว์จึงกล่าวว่ากุศลอันไม่มีประมาณที่ทรงกระทำมาทั้งสิ้นนั้นมีผืนดินเป็นพยาน แล้วทรงยื่นพระหัตถ์ใช้พระดัชนี (นิ้วชี้) สัมผัสกับผืนดิน แล้วผืนดินขานรับอย่างกึกก้องสนั่นไหวกลบเสียงไพร่พลมารทั้งหลาย เพื่อเป็นพยานให้แก่พระโพธิสัตว์ จนทำให้พญามารยอมจำนนและเหล่าเสนามารทั้งหลายแตกพ่ายไป อย่างไรก็ตาม ข้อที่น่าสังเกตคือ ในบรรดาคัมภีร์พุทธประวัติฉบับต่าง ๆ นั้น แม้จะมีการกล่าวถึงการที่ผืนดิน คือพระธรณีกล่าวรับเป็นพยานในกุศลของพระองค์ แต่มีเพียงในคัมภีร์ปฐมสมโพธิ ที่พระธรณีได้ปรากฏตนขึ้นเป็นรูปเทพนารีแล้วบิดเอากระแสน้ำที่พระโพธิสัตว์ได้หลั่งทักษิโณทกไว้ตลอดพระชาติทั้งหลายออกจากมวยผมของพระนาง ท่วมเหล่ามารจนแพ้พ่าย ดังเนื้อความว่า

ในขณะนั้น นางพสุนธรีวนิดาก็มิอาจดำรงกายาอยู่ได้ ด้วยโพธิสมภารานุภาพยิ่งใหญ่แห่งพระมหาสัตว์ ก็อุบัติบันดาลเป็นรูปนารีผุดขึ้นจากพื้นปฐพียืนประดิษฐานเฉพาะพระพักตร์พระพุทธังกุรราช เหมือนดุจร้องประกาศกราบทูลพระกรุณาว่า ข้าแต่พระมหาบุรุษราช ข้าพระบาททราบซึ่งสมภารบารมีที่ พระองค์สั่งสมอบรมบำเพ็ญมา แต่น้ำทักษิโณทกตกลงชุ่มอยู่ในเกศาข้าพระพุทธเจ้านี้ก็มากกว่ามากประมาณมิได้ ข้าพระองค์จะบิดกระแสใสสินโธทกให้ตกไหลหลั่งลงจงเห็นประจักษ์แก่นัยนาในคราวนี้ แล นางพระธรณีก็บิดน้ำในโมลีแห่งตน อันว่ากระแสชลก็หลั่งไหลออกจากเกศโมลีแห่งนางพสุนธรีเป็นท่อธารา มหามหรรณพ นองท่วมไปในประเทศที่ทั้งปวงประดุจห้องมหาสาครสมุทร...

ครั้งนั้น หมู่มารเสนาทั้งหลายมิอาจดำรงกายอยู่ได้ ก็ลอยไปตามกระแสน้ำปลาตนาการไปสิ้น ส่วน คิรีเมขลคชินทรที่นั่งทรงองค์พระยาวัสวดีก็มีบาทาอันพลาดมิอาจตั้งกายตรงอยู่ได้ ก็ลอยตามชลธารไป ตราบเท่าถึงมหาสาคร อันว่าระเบียบแห่งฉัตรธวัชจามรทั้งหลายก็หักทบท่าว ทำลายล้มลงเกลื่อนกลาด แล พระยามาราธิราชได้ทัศนาการเห็นมหัศจรรย์ดังนั้น ก็บันดาลจิตพิศวง ครั่นคร้ามขามพระเดชพระคุณเป็นอันมาก (ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระ, 2438)

จะเห็นได้ว่าเนื้อหามารผจญนี้ได้ถูกบรรยายไว้อย่างพิสดาร สมกับเป็นเหตุการณ์สำคัญที่สุดในพระชนม์ของพระพุทธเจ้า และจากรายละเอียดอันมากมายของตอนนี้ จึงไม่แปลกเลยที่นายช่างตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมา นิยมวาดตอนนี้ไว้ตอนบนผนังด้านสกัดตรงข้ามกับพระประธาน เพราะเป็นผนังที่มีพื้นที่ขนาดใหญ่พอที่จะสามารถบรรจุภาพที่มีรายละเอียดมากมายดังที่พรรณนาไว้ในเหตุการณ์มารผจญนี้ได้

การวิเคราะห์รสในจิตรกรรมพุทธประวัติตอนมารผจญแบบประเพณีไทย

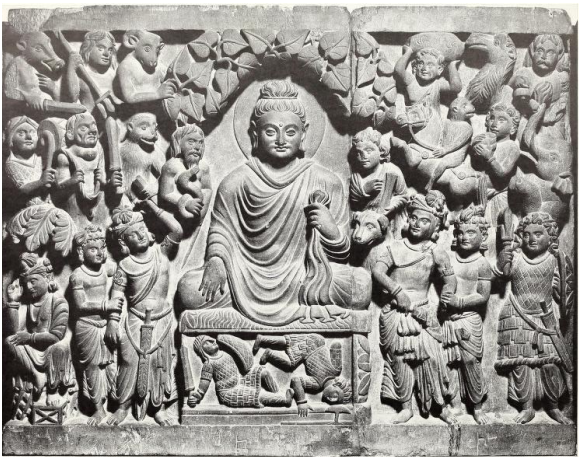
วิวัฒนาการของภาพมารผจญเริ่มขึ้นในศิลปกรรมโบราณของอินเดีย ในศิลปะอินเดียโบราณสมัยราชวงศ์สาตวาหนะ มีภาพสลักเหตุการณ์มารผจญที่ยังไม่ปรากฏรูปพระพุทธเจ้า หากแต่มีเพียงรูปโพธิบัลลังก์อยู่ตรงกลางภาพ ทางซ้ายของภาพเป็นพญามารกำลังขี่ช้างคีรีเมขล์พร้อมกับกองทัพมารเข้าโจมตีพระพุทธเจ้า ส่วนทางขวาของภาพเป็นพญามารที่แพ้พ่ายไสช้างหนีไปพร้อมกองทัพ (ภาพ 1) ส่วนในศิลปะสมัยคันธาระ ภาพสลักในเหตุการณ์ตอนนี้จะแสดงรูปพระพุทธเจ้าอยู่ตรงกลาง โดยมีกองทัพมารล้อมเข้าโจมตีพระองค์จากทั้งสองฝั่ง ซึ่งอาจจะมีรูปพญามารปรากฏทางฝั่งขวาและซ้ายของภาพพร้อมกับรูปพญามารที่พ่ายแพ้เศร้าสลดอยู่ซ้ายสุดอีกทีหนึ่ง (ภาพ 2) รูปแบบการจัดวางเช่นนี้ยังคงส่งต่อไปในศิลปะคุปตะ (ภาพ 3) ตลอดจนศิลปะในดินแดนนอกอินเดียด้วย (ภาพ 4)

อย่างไรก็ตาม ที่ถ้ำอชันตา หมายเลข 26 มีภาพสลักเหตุการณ์ตอนมารผจญ ซึ่งปรากฏเป็นกองทัพมารทางฝั่งซ้ายของภาพที่กำลังเข้าโจมตีพระพุทธเจ้า และกองทัพมารทางฝั่งขวาที่พ่ายแพ้หนีไป พร้อมกับเบื้องล่างของภาพ มีพญามารที่มุ่งทำร้ายพระพุทธเจ้าอยู่ฝั่งซ้าย และพญามารที่ก้มหน้าเสียใจอยู่ทางฝั่งขวาโดยมีธิดามารเฝ้าปลอบอยู่ (ภาพ 5)

ส่วนภาพจิตรกรรมตอนมารผจญในจิตรกรรมไทยนั้น มีการวางองค์ประกอบของภาพไว้ใกล้เคียงกับภาพสลักที่อชันตา กระนั้นก็มีแบบแผนเฉพาะตนบางประการที่ต่างไปจากที่กล่าวมา นั่นคือ บริเวณกึ่งกลางของภาพเบื้องบนจะเป็นตำแหน่งของภาพพระพุทธเจ้าที่ประทับนั่งอยู่บนโพธิบัลลังก์ ส่วนเบื้องล่างใต้บัลลังก์ของพระพุทธองค์ ปรากฏมีบุคคลสำคัญอีกคนหนึ่ง คือ พระธรณีที่กำลังบีบมวยผมเพื่อให้น้ำที่พระโพธิสัตว์ได้หลั่งทักษิโณทกไว้ไหลออกมา และทางขวาของภาพคือการเข้าโจมตีของพญามารและเหล่าเสนา ส่วนทางซ้ายคือการพ่ายแพ้ยอมจำนนของพญามารและเหล่าเสนาทั้งหลาย (ภาพ 6, 7, 8)

ภาพ 1
ภาพสลักพุทธประวัติตอนมารผจญ ศิลปะอินเดีย โบราณสมัยราชวงศ์สาตวาหนะ

หมายเหตุ. จาก “Mara attacks the Buddha, Amaravati” โดย Leiden University Libraries, n.d. (http://hdl.handle.net/1887.1/item:87357)



ภาพ 2
ภาพสลักพุทธประวัติตอนมารผจญ ศิลปะคันธาระ

หมายเหตุ. จาก The Freer Indian sculptures (Plate 11), โดย Aschwin Lippe, 1970, Smithsonian Institution.

ภาพ 3
ภาพ (คัดลอก) จากจิตรกรรมตอนมารผจญจากผนังถ้ำอชันตา ศิลปะอินเดียสมัยคุปตะ
โดย John Griffiths

หมายเหตุ. จาก "Copy of painting inside the caves of Ajanta" โดย Victoria and Albert Museum, 2005, (https://collections.vam.ac.uk/item/O118419/copy-of-painting-inside-the-oil-painting-griffiths-john/) free of charge for non-commercial purposes.

ภาพ 4
จิตรกรรมตอนมารผจญเขียนสีบนผ้าไหม ศิลปะจีนสมัยห้าราชวงศ์ พบที่หมู่ถ้ำมั่วเกา เมืองตุนหวง มณฑลกานซู่ สาธารณรัฐประชาชนจีน

หมายเหตุ. จาก "Une œuvre – Les assauts de Mara" โดย Musée Guimet, n.d., (https://www.guimet.fr/blog/les-assauts-de-mara-scenes-de-la-meditation-deveil-du-bouddha-shakyamuni/)

ภาพ 5
ภาพสลักพุทธประวัติตอนมารผจญ ที่ถ้ำอชันตา หมายเลข 26 ศิลปะหลังคุปตะ

หมายเหตุ. จาก Ajanta (P. 172), โดย Osamu Takata, 1971, Heibonsha Ltd., Publishers.

ภาพ 6
จิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม จ.กรุงเทพมหานคร

หมายเหตุ. จาก มรดกภูมิปัญญา จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ : วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม และวัดทองธรรมชาติ (น. 59), โดย บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ, 2563, กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.

ภาพ 7
จิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม จ.กรุงเทพมหานคร

หมายเหตุ. จาก จิตรกรรมฝาผนังวัดดุสิดาราม (น. 12-13), โดย อภิวันทน์ อดุลยพิเชฏฐ์, 2556, เมืองโบราณ.

ภาพ 8
จิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญในพระอุโบสถวัดคงคาราม จ.ราชบุรี

หมายเหตุ. ปรับปรุงจาก วัดคงคาราม (น. 94-95), โดย น. ณ ปากน้ำ, 2537, เมืองโบราณ.

ทั้งนี้ ผู้เขียนได้เลือกเอาภาพจิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญที่เขียนขึ้นในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ มาเป็นตัวอย่างในการวิเคราะห์สุนทรียภาพแห่งรสในพุทธประวัติตอนนี้ เนื่องจากจิตรกรรมในสมัยนี้ยังคงเอกลักษณ์รูปแบบประเพณีไทยอย่างชัดเจน ในขณะเดียวกันก็ยังอยู่ในสภาพค่อนข้างสมบูรณ์ด้วยการบูรณะ ทำให้สามารถเห็นรายละเอียดของภาพได้ และหากแบ่งเนื้อหาภาพทั้งหมดตามที่กล่าวมาข้างต้น ก็จะแบ่งออกได้เป็นสี่ส่วน ซึ่งแต่ละส่วนสามารถนำมาวิเคราะห์ตามหลักสุนทรียภาพแห่งรสได้ ดังนี้

1. ด้านขวาของจิตรกรรม เราทระรส รสแห่งความดุร้าย

แสดงการโจมตีของพญามาร อันประกอบไปด้วยกองทัพมารที่มีหน้าตาดุร้าย สยองเกล้า พร้อมอาวุธครบมือ สอดคล้องกับวิภาวะ ภาวะ คือ เหตุการณ์ที่ปรากฏ ตามคัมภีร์นาฏยศาสตร์คือ ความโกรธ อาฆาตจองเวร ข่มเหง โดยมี อนุภาวะ คือ ท่าทาง ได้แก่ การเฉี่ยน ตี ฉีก จับอาวุธขว้าง ฆ่า ขมวดคิ้ว เม้มปาก และมี วยภิจารีภาวะ คือ เหตุส่งเสริม ได้แก่ ความเหลือกลั้น ความดุ ความทะนงตัว (ภรตมุนี, ม.ป.ป/2541)

ภาพพญามารที่ปรากฏในจิตรกรรมนั้นค่อนข้างแสดงลักษณะคล้ายกัน คือเป็นรูปยักษ์ที่มีมากกรและถืออาวุธครบ ท่าท่างขึงขัง ยืนหรือนั่งด้วยอาการยกเข่าตั้งขึ้นข้างหนึ่ง อันเป็นกิริยาของการท้าทาย ฮึกเหิมอยู่บนพาหนะคือช้างคีรีเมขล์ โดยอาจมีผู้ที่นั่งอยู่บนคอช้างและท้ายช้าง และที่ตัวช้างเองนั้นก็มักใช้งวงจับอาวุธไว้อยู่ (ภาพ 9, 10)

ฝ่ายเสนามารทั้งหลายนั้น ส่วนใหญ่แล้วก็มักเขียนเป็นหน้ายักษ์หรือหน้าอมนุษย์แปลกประหลาดหรือชาวต่างชาติต่างภาษา (ภาพ 11) ซึ่งถือสรรพอาวุธอยู่พรักพร้อม ในอาการกำลังวิ่ง หรือขี่พาหนะพิสดารต่าง ๆ พุ่งเข้าหมายทำร้ายพระพุทธองค์ (ภาพ 12)

ภาพ 9
พญามารบนช้างคีรีเมขล์ รายละเอียดจากจิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญในพระอุโบสถวัดคงคาราม จ.ราชบุรี

หมายเหตุ. ปรับปรุงจาก วัดคงคาราม (น. 95), โดย น. ณ ปากน้ำ, 2537, เมืองโบราณ.

ภาพ 10
พญามารบนช้างคีรีเมขล์ รายละเอียดจากจิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม จ.กรุงเทพมหานคร

หมายเหตุ. ปรับปรุงจาก มรดกภูมิปัญญาจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ : วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม และวัดทองธรรมชาติ (น. 59), โดย บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ, 2563, กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.

ภาพ 11
เหล่าเสนามาร รายละเอียดจากจิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม จ.กรุงเทพมหานคร

หมายเหตุ. ปรับปรุงจาก มรดกภูมิปัญญาจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ : วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม และวัดทองธรรมชาติ (น. 59), โดย บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ, 2563, กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.

ภาพ 12
เหล่าเสนามาร รายละเอียดจากจิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม จ.กรุงเทพมหานคร

หมายเหตุ. จาก มรดกภูมิปัญญา จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ : วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม และวัดทองธรรมชาติ (น. 29), โดย บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ, 2563, กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.

2. ด้านบนตรงกลางของจิตรกรรม ศานตะรส รสแห่งความสงบ

แสดงภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งอยู่ในซุ้มเรือนแก้ว เหนือวัชรอาสนะที่วาดเป็นฐานชุกชี ณ ใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์ ซึ่งโดยมากมักวาดในปางมารวิชัย คือ แสดงมุทราภูมิสปรรศะ โดยการยื่นพระหัตถ์ขวาลงมาสัมผัสพื้น ซึ่งในที่นี้คือฐานชุกชี ที่อาจวาดเพียงพอเห็นเป็นอาการแต่พระหัตถ์ไม่ได้สัมผัสถึงจริง อย่างไรก็ตาม จิตรกรรมมารผจญบางแห่งที่วาดพระพุทธเจ้าอยู่ในปางสมาธิก็มี (ภาพ 13) ทั้งนี้อาจเป็นการตีความเหตุการณ์ลำดับก่อนหรือหลัง การมีชัยชนะของพระองค์ต่อกองทัพมารแล้ว หรืออาจเป็นธรรมเนียมเฉพาะ หรือความไม่ถือเคร่งครัดในเนื้อตามคัมภีร์พุทธประวัติก็อาจเป็นได้ ลักษณะอาการและองค์ประกอบต่าง ๆ ในรูปของพระพุทธเจ้านี้ล้วนแสดงถึงวิภาวะแห่งความนิ่งสงบ ไม่ไหวติงอยู่ทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นรูปทรงแห่งการนั่งสมาธิที่ปรากฏเป็นรูปสามเหลี่ยมอันมั่นคง ล้อด้วยซุ้มเรือนแก้วหรือซุ้มบุษบกที่ทำเป็นยอดแหลมรับกับรัศมีเหนือพระเศียร และยังล้อรับรูปทรงเดียวกันนี้ในบริเวณที่วาดเป็นต้นโพธิ์อีกด้วย ซึ่งกลายเป็นรูปทรงอันแสดงความสงบมั่นคง สอดคล้องกับในนาฏยศาสตร์ ที่มีคำอธิบายศานตะรสว่า เป็นไปในโมกษะ เกิดขึ้นโดยวิภาวะ ได้แก่ รู้ความจริงอันถ่องแท้ ความปราศจากราคะ และความบริสุทธิ์ในจิต เป็นต้น โดยมีอนุภาวะ ได้แก่ การบังคับอินทรีย์ การประพฤติตามวินัย การเพ่งจิตตนเอง การเข้าสมาธิ ความตั้งในแน่วแน่ การปฏิบัติในท่านั่งสมาธิ โดยมีวยภิจารีภาวะ ได้แก่ ความไม่แยแสต่อสิ่งอะไร นึกถึงองค์ภาวนา ตั้งมั่นอยู่ในองค์ภาวนา สะอาด ไม่ไหวติง เป็นต้น (ภรตมุนี, ม.ป.ป/2541)

ภาพ 13

พระพุทธเจ้าประทับนั่งปางสมาธิบนโพธิบัลลังก์ รายละเอียดจากจิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญใน พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม จ.กรุงเทพมหานคร

หมายเหตุ. ปรับปรุงจาก มรดกภูมิปัญญา จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ : วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม และวัดทองธรรมชาติ (น. 111), โดย บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ, 2563, กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.

3. ด้านล่างตรงกลางของจิตรกรรม วีระรส รสแห่งความกล้าหาญ

แสดงภาพพระธรณี (พสุนทรี/วสุนทรี) ทั้งในอาการนั่ง, นั่งคุกเข่า, หรือยืน (ตาราง 1) ซึ่งความแตกต่างนี้อาจเกิดขึ้นโดยเจตนาจากการจัดวางองค์ประกอบของภาพให้พอดีกับผนัง การออกแบบภาพ หรือเป็นธรรมเนียมที่ทำตามกันมาก็ตาม ทว่าสิ่งที่เหมือนกันคือ ทิศทางของลำตัวที่หันไปทางด้านผนังขวา ยืดอกอย่างสง่าผ่าเผย ไม่หวาดกลัวต่อหมู่มาร ในขณะที่ส่วนพระพักตร์และพระกรกลับเอี้ยวไปทางผนังซ้าย ในอาการบิดมวยผมเพื่อให้น้ำทักษิโณทกของพระพุทธเจ้าเมื่อครั้งเสวยชาติเป็นโพธิสัตว์ต่าง ๆ ซึ่งสั่งสมอยู่ในมวยนั้นเอง ไหลเอ่อท่วมกองทัพมารจนพ่ายแพ้ไป ลักษณะภาพเช่นนี้จึงตรงกับที่ภรตมุนีแสดงถึงวีระรสว่า เกิดโดยวิภาวะ ได้แก่ ความไม่เมา ไม่ลุ่มหลง ความตั้งใจเด็ดเดี่ยวแน่วแน่ ข่มอินทรีย์ กำลังกาย ความแกล้วกล้า เอาชนะศัตรู ความสามารถ ความองอาจสง่า ความมีขนบธรรมเนียมดี โดยมีอนุภาวะ ได้แก่ ความมั่นคง ความกล้า ความเสียสละ ความฉลาด เป็นต้น โดยมีวยภิจารีภาวะ ได้แก่ ความมั่นคง ความรู้ ความทะนงตน ความดุ เป็นต้น (ภรตมุนี, ม.ป.ป/2541)

ตาราง 1

พระธรณี ในอิริยาบทที่ต่างกัน

วัดราชสิทธาราม	วัดดุสิดาราม	วัดคงคาราม

4. ด้านซ้ายของจิตรกรรม กรุณารส รสแห่งความเศร้า

ก่อนอื่นจำต้องเข้าใจว่า คำว่ากรุณาในที่นี้ ไม่ได้หมายถึงความรู้สึกมีใจกรุณา แต่มีความหมายถึงความโศกสลด และต่างจากภยานกะรส คือ รสแห่งความกลัว เพราะกรุณารสนั้นมีวิภาวะ คือ การถูกแช่งด่า ทำให้ตกทุกข์ได้ยาก พลัดพรากจากสมบัติ พินาศฉิบหาย ถูกฆ่า ถูกลงโทษ จองจำ ล้มหายตายจาก ประสบความเสื่อม เป็นต้น ในขณะที่ ภยานกะรสมีวิภาวะที่ต่างไป คือ ได้ยินเสียงผิดปกติ เห็นภูตผีปีศาจ สะดุ้ง หวาดเสียว การไปสู่ป่าเปลี่ยว ได้เห็นญาติพี่น้องถูกฆ่า ถูกจองจำ เป็นต้น จะเห็นได้ว่าแม้จะมีความใกล้เคียงกันอยู่ แต่กรุณารสให้ความรู้สึกไปในทางความทุกข์ทรมาน ในขณะที่ภยานกะรสให้ความรู้สึกไปในทางหวาดผวา ซึ่งกรุณารสนี้ นาฏยศาสตร์แสดงไว้ว่ามีอนุภาวะ ได้แก่ น้ำตาตก คร่ำครวญ หน้าถอดสี สะดุ้งกลัว ถอนใจ เป็นต้น โดยมีวยภิจารีภาวะ ได้แก่ เหตุสะเทือนใจ ความหัวหมุน ความอ่อนเพลีย ความทุกข์ยาก ความซึมเซอะ ความบ้าคลั่ง ความเป็นลมชัก ความตาย ความสั่นสะท้าน (ภรตมุนี, ม.ป.ป/2541) ซึ่งทั้งหมดนี้คล้ายกับที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝั่งซ้าย ซึ่งแสดงภาพพญามารผู้พ่ายแพ้กำลังยกมือพนมไหว้พระพุทธเจ้า แม้ช้างที่เคยปรากฏว่าจับอาวุธไว้ด้วยงวงในฝั่งขวา ก็ทิ้งอาวุธไปหรือจับดอกบัวขึ้นมาไหว้ด้วยเช่นกัน ส่วนเบื้องล่างเป็นทัพมารที่กำลังสับสนอลหม่านเพราะถูกซัดด้วยน้ำทักษิโณทกที่ไหลออกมาท่วมดุจมหาสมุทร อีกทั้งยังมีเหล่าสัตว์ร้ายในน้ำที่เข้ากัดกิน (ภาพ 14, 15)

ภาพ 14
พญามารพ่ายแพ้ต่อพระพุทธเจ้าและพนมมือถือดอกบัวไหว้พระองค์ รายละเอียดจากจิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญในพระอุโบสถวัดคงคาราม จ.ราชบุรี

หมายเหตุ. ปรับปรุงจาก วัดคงคาราม (น. 94), โดย น. ณ ปากน้ำ, 2537, เมืองโบราณ.

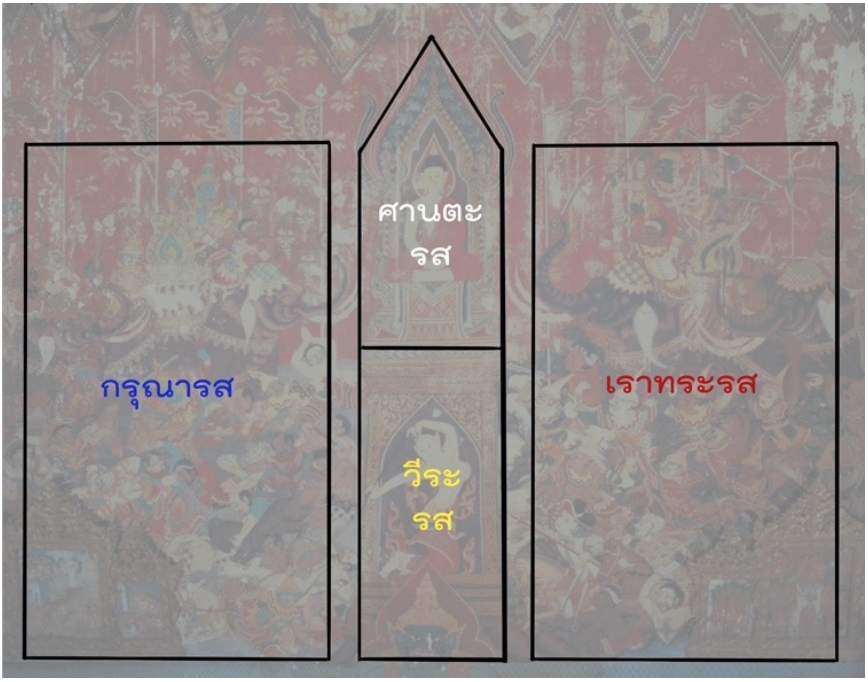
ภาพ 15
กองทัพมารที่แตกพ่ายด้วยถูกน้ำทักษิโณทกไหลท่วม รายละเอียดจากจิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม จ.กรุงเทพมหานคร

หมายเหตุ. จาก มรดกภูมิปัญญา จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ : วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม และวัดทองธรรมชาติ (น. 113), โดย บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ, 2563, กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.

ซึ่งจากจากเนื้อหาของภาพจิตรกรรมที่ได้อธิบายไปแล้วนั้น สามารถกำหนดเป็นพื้นที่ของรสในภาพได้ดังภาพ (ภาพ 16)

ภาพ 16

การกำหนดพื้นที่ของรสในภาพ



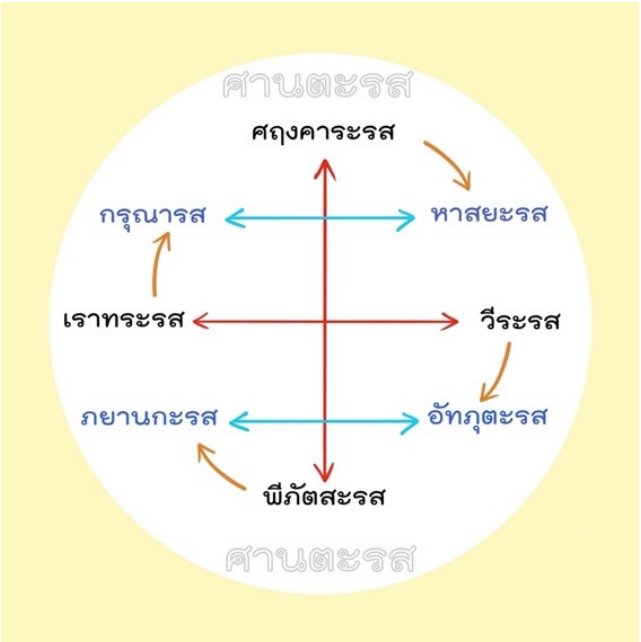
ความสัมพันธ์ของรสต่าง ๆ

จุดที่น่าสนใจคือ แล้วรสทั้งสี่ที่ปรากฏในภาพนี้มีความสัมพันธ์กันอย่างไร ซึ่งข้อนี้เราอาจย้อนไปดูคำตอบได้จากนาฏยศาสตร์ข้างต้น ที่ว่า รสที่เป็นต้นเหตุเดิมนั้นมี 4 รส อันทำให้เกิด อีก 4 รสตามมา ซึ่งอาจแสดงเป็นตารางได้ดังนี้

ตาราง 2 *แสดงรสที่เป็นต้นกำเนิดและรสที่เกิดตามมา*

ศฤงคาระรส	>>>>>	หาสยะรส
เราทระรส	>>>>>	กรุณารส
วีระรส	>>>>>	อัทภุตะรส
พีภัตสะรส	>>>>>	ภยานกะรส

และจากตารางข้างต้น ผู้เขียนได้นำมาเขียนเป็นผังภาพวงกลม (ภาพ 17) ดังนี้



ภาพ 17
ผังภาพวงกลมของรสต้นกำเนิดและรสที่เกิดตามมา

จากผังภาพวงกลมนี้เอง ที่นอกจากจะแสดงรสต้นกำเนิดและรสที่เกิดตามมาแล้ว ยังสามารถแสดงรสที่ตรงข้ามกันให้เข้าใจได้ชัดเจนขึ้น กล่าวคือ ศฤงคาระรส (รัก) ตรงข้ามกับ พีภัตสะรส (รังเกียจ), วีระรส (กล้าหาญ) ตรงข้ามกับ เราทระรส (ดุร้าย), หาสยะรส (หัวเราะ) ตรงข้ามกับ กรุณารส (เศร้า), อัทภุตะ (สงสัย) ตรงข้ามกับ ภยานกะ (หวาดกลัว)

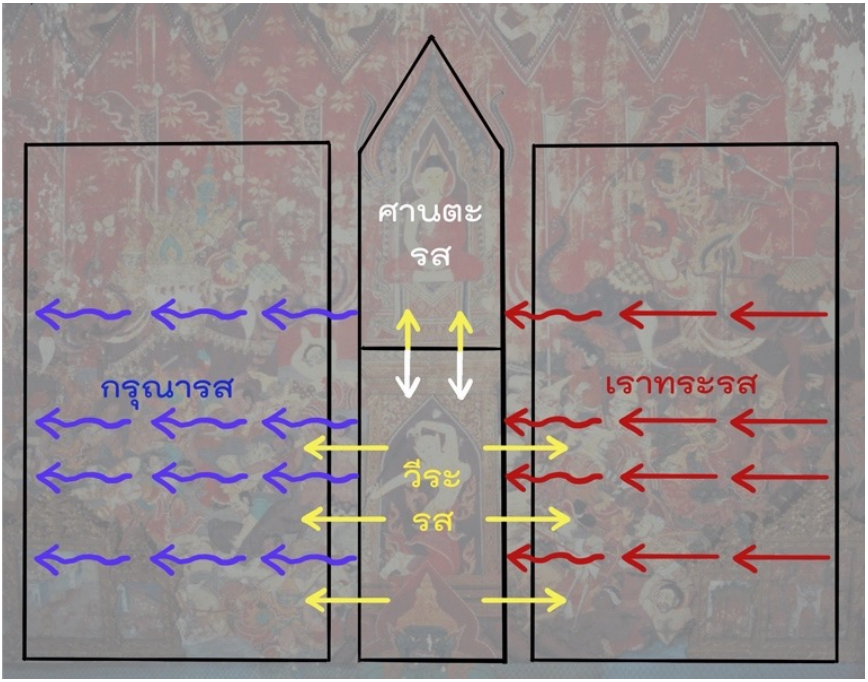
ความสัมพันธ์ของรสในภาพจิตรกรรมมารผจญ

เนื่องจากภาพของพระพุทธเจ้าย่อมแสดงศานตะรสเสมอไม่ว่าจะทรงอยู่ในอิริยาบถใด ทั้ง ยืน เดิน นั่ง หรือนอน เพราะทรงอยู่ในพระอาการสงบ สิ้นความสนใจในอารมณ์ กิเลสทางโลก แม้ในภาพตอนมารผจญ อันเป็นช่วงขณะแห่งการถูกโจมตีจากพญามารและกองทัพอันน่าสะพรึงกลัว ภาพของพระพุทธองค์ก็ยังถูกแสดงในอาการสงบอยู่โดยไม่หวั่นไหว กระนั้น ก็ไม่ใช่การนิ่งเฉยด้วยความขลาดกลัว แต่เป็นความมั่นพระทัยในกุศลที่สั่งสมมา และพระองค์เองก็ทรงต่อสู้กับมารอย่างกล้าหาญแน่วแน่ด้วยบารมีของพระองค์ ทว่าจากการที่ภาพของพระพุทธเจ้าย่อมแสดงศานตะรสเสมอดังกล่าว ภาพของพระพุทธองค์จึงไม่อาจแสดงวีระได้ ความกล้าหาญแน่วแน่ของพระองค์ในการต่อสู้กับพระยามารจึงต้องถูกสำแดงผ่านภาพบุคคลอื่น ผู้เป็นตัวแทนแห่งการสั่งสมบารมีของพระองค์ ซึ่งในที่นี้ก็คือพระธรณีนั่นเอง

จากภาพ 16 เราจะเห็นกึ่งกลางของภาพจิตรกรรม ที่บนสุดได้แก่ ศานตะรส คือ พระพุทธเจ้า และเป็นแกนเดียวกับวีระรส คือ พระธรณี ที่อยู่เบื้องล่าง พระธรณีแสดงความกล้าหาญด้วยการยืดอกอย่างสง่างาม ไม่ครั่นคร้ามหมู่มารแห่งเราทระรสในฝั่งขวาของภาพ จากนั้นทรงบิดเอี้ยวพระพักตร์และพระกรไปยังฝั่งซ้ายของภาพ บิดมวยผมให้น้ำทักษิโณทกไหลออกไปทางฝั่งนั้น อันก่อให้เกิดกรุณารส คือ ความเศร้าสลดเสื่อมสิ้นของหมู่มาร ซึ่งการบิดเอี้ยวในที่นี้นอกจากจะเป็นจุดสำคัญในการเชื่อมเนื้อหาภาพทั้งสองฝั่งเข้าด้วยกันแล้ว ยังเป็นจุดแห่งการแปรรสที่สำคัญอีกด้วยดังแผนภาพ (ภาพ 18) กล่าวคือ เราทระรสมุ่งเข้าโจมตีศานตะรส ทว่าด้วยวีระรสที่เข้ามาขัดขวางต่อสู้กับเราทระรส จึงก่อให้เกิดกรุณารส ซึ่งโดยทั่วไปแล้วควรเกิดขึ้นกับผู้ถูกกระทำด้วยเราทระรส แปรทิศทางกลับไปสู่ฝ่ายผู้กระทำเราทระรสนั้นเองแทน โดยรสทั้งสามนี้ยังคงอยู่ภายใต้รสอันสำคัญที่สุดนั่นคือศานตะรส

ภาพ 18

แสดงความสัมพันธ์ของรสที่ปรากฏในภาพ



ทั้งนี้ หากลองเปรียบเทียบกับการจัดวางภาพในศิลปกรรมมารผจญของศิลปะอินเดียข้างต้น จะเห็นว่ารสที่ปรากฏชัดเจนนั้นมีเพียงศานตะรสที่อยู่ตรงกลางภาพ และเราทระรสที่รายล้อมเท่านั้น ดังนั้น การจัดวางภาพมารผจญในจิตรกรรมไทย จึงถือได้ว่าเป็นรูปแบบที่ทำให้เกิดรสต่าง ๆ ได้อย่างน่าสนใจยิ่ง

บทสรุป

การวิเคราะห์จิตรกรรมตอนมารผจญแบบประเพณีไทยด้วยทฤษฎีสุนทรียภาพแห่งรสนี้ ทำให้เราเห็นและสามารถอธิบายถึงอารมณ์ในภาพจิตรกรรมได้อย่างมีหลักการและอย่างเป็นเหตุเป็นผล อีกทั้งทำให้เราได้เห็นถึงความชำชองของจิตรกรโบราณผู้วาดจิตรกรรมมารผจญเหล่านี้ที่สามารถ “เล่น” กับความสัมพันธ์ของรสได้อย่างน่าสนใจ และแฝงด้วยนัยอันลึกซึ้ง ไม่ว่าแท้จริงแล้วจิตรกรไทยโบราณจะล่วงรู้ถึงทฤษฎีแห่งรสนี้หรือไม่ ส่วนสำคัญอาจเป็นเพราะว่า จิตรกรรมพุทธประวัตินั้นอ้างอิงเนื้อหาจากคัมภีร์พุทธประวัติ ซึ่งโดยธรรมชาติแห่งวรรณกรรมย่อมพรรณนาเนื้อความจนสามารถก่อเกิดเป็นภาวะแห่งรสตามทฤษฎีแห่งรสได้ แล้วจิตรกรก็นำ เหตุการณ์ ท่าทาง เหตุส่งเสริม ในวรรณกรรมนั้นเองมา เขียนเป็นภาพให้บังเกิดรสหรืออารมณ์ในภาพเหตุการณ์ตอนนั้น ๆ โดยเฉพาะเมื่อจิตรกรรมแบบประเพณีเองมีลักษณะของภาพหลายประการที่หยิบยืมมาจากท่าทางทางนาฏกรรม ในกรณีนี้เอง ทฤษฎีสุนทรียภาพแห่งรสจึงสามารถนำมาใช้เสริมการวิเคราะห์หรือประเมินคุณค่างานจิตรกรรมไทยได้ ควบคู่กับทฤษฎีอื่น ๆ

อย่างไรก็ตาม การนำทฤษฎีสุนทรียภาพแห่งรสมาใช้วิเคราะห์งานจิตรกรรมอาจไม่สามารถใช้ได้กับทุกชิ้นงานและไม่อาจกระทำได้โดยง่าย ในขณะที่การนำทฤษฎีสุนทรียภาพแห่งรสมาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมนั้นมีความเป็นไปได้มากกว่า เนื่องจากงานจิตรกรรมมีธรรมชาติที่ต่างจากนาฏกรรมอันเป็นต้นกำเนิดของทฤษฎีและต่างจากงานวรรณกรรมอันสามารถพรรณนาเนื้อความต่าง ๆ จนเกิดเป็นภาวะของรสได้ชัดเจน ดังนั้น เป้าหมายของของการวิเคราะห์จิตรกรรมตอนมารผจญแบบประเพณีไทยด้วยทฤษฎีสุนทรียภาพแห่งรสในครั้งนี้ ก็เพื่อนำเสนอทฤษฎีที่อาจทำให้เกิดความเข้าใจแก่นเนื้อหาของภาพได้ดียิ่งขึ้น ไม่ใช่การมุ่งหวังเพื่อให้ภาพจิตรกรรมต้องถูกตรงทุกเนื้อหาของทฤษฎี ดังที่ บี.เอ็น.โคสวามี กล่าวว่า

มันคงเป็นความอุตสาหะที่สูญเปล่าในการพยายามที่จะนำทฤษฎีแห่งรสในรายละเอียดอันซับซ้อนของมันมาใช้กับแต่ละชิ้นงานศิลปะ อีกทั้งมันยังมาอาจเป็นไปได้ที่จะชี้ลงไปในแต่ละประติมากรรมหรือจิตรกรรมว่าองค์ประกอบใด ๆ ที่ก่อซึ่งวิภาวะ อนุภาวะ หรือวยภิจารีภาวะ ตามตัวอักษรของทฤษฎี สิ่งที่คำนึงถึงจริง ๆ ก็คือจิตวิญญาณ และเป็นที่คาดหวังว่ามันจะเข้าใกล้สู่การเข้าถึงของผู้ชม (B.N. Goswamy, 1986, p.30)

รายการอ้างอิง

ธัชชัย กรกุม. (2554). *รูปอ้างถึงพระพุทธเจ้าในวรรณกรรมพุทธประวัติ* [วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร]. Silpakorn University Repository: SURE. http://www.sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/4454

น. ณ ปากน้ำ. (2537). *วัดคงคาราม.* เมืองโบราณ

บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ. (2563). *มรดกภูมิปัญญา จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ : วัดราชสิทธาราม วัดสุวรรณาราม และวัดทองธรรมชาติ*. กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ. (2438). *พระปฐมสมโพธิกถา*. โรงพิมพ์ วัชรินทร์ บริสัท.

ภรตมุนี. (ม.ป.ป.). *นาฏยศาสตร [นาฏยศาสตร์]* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรมศิลปากร.

อภิวันทน์ อดุลยพิเชฏฐ์. (2556). *จิตรกรรมฝาผนังวัดดุสิดาราม (พิมพ์ครั้งที่ 2).* เมืองโบราณ.

Goswamy, B. N. (1986). *Essence of Indian art. Asian Art Museum of San Francisco.* Leiden University Libraries. (n.d.). Mara attacks the Buddha, Amaravati. http://hdl.handle.net/1887.1/item:87357

Lippe, Aschwin. (1970). *The Freer Indian sculptures*. Smithsonian Institution.

Masson, J. L., & Patwardhan, M. V. (1969). *Santarasa and Abhinavagupta's philosophy of aesthetics.* Bhandarkar Oriental Research Institute.

Musée Guimet. (n.d.). *Une œuvre – Les assauts de Mara*. https://www.guimet.fr/blog/les-assauts-de-mara-scenes-de-la-meditation-deveil-du-bouddha-shakyamuni/

Takata, Osamu. (1971). *Ajanta.* Heibonsha Ltd., Publishers.

Victoria and Albert Museum. (2005). *Copy of painting inside the caves of Ajanta.* https://collections.vam.ac.uk/item/O118419/copy-of-painting-inside-the-oil-painting-griffiths-john/