



สุนทรียภาพในผลงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี

โดย

นายลักษณะ คุณสมบัติ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิต

สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์

ภาควิชาทฤษฎีศิลป์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2554

ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

สุนทรียภาพในผลงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี

โดย

นายลักษณะ คุณสมบัติ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิต

สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์

ภาควิชาทฤษฎีศิลป์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2554

ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

**THE HARMONIOUS AESTHETICS PERCEIVED THROUGH THE PAINTINGS OF
THAWAN DACHANEE**

**By
Luck Koonsombat**

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree

MASTER OF FINE ARTS

Department of Art Theory

Graduate School

SILPAKORN UNIVERSITY

2011

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร อนุมัติให้วิทยานิพนธ์เรื่อง “ สุนทรีภาพในผลงาน
จิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี ” เสนอโดย นายลักษณ์ คุณสมบัติ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม
หลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์

.....
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ ชารัทสนวงศ์)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

วันที่.....เดือน..... พ.ศ.....

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

อาจารย์มานพ อิศรเดช

คณะกรรมการตรวจสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(ดร. ปรมพร ศิริกุลชยานนท์)

...../...../.....

..... กรรมการ

(รศ. พิษณุ สุภณมิตร)

...../...../.....

..... กรรมการ

(อ. มานพ อิศรเดช)

...../...../.....

49005204 : สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์

คำสำคัญ : ถวัลย์ ดัชนี/ สุนทรีภาพ/

ลักษณะ คุณสมบัติ : สุนทรีภาพในผลงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี. อาจารย์ที่ปรึกษา
วิทยานิพนธ์ : อ.มานพ อิศรเดช. 309 หน้า.

ผลงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี เป็นผลงานที่มีคุณค่าต่อสังคม และวงการศิลปกรรมของ
ไทย ถึงแม้ปัจจุบันนี้ ถวัลย์ ดัชนี และผลงานจิตรกรรมจะออกสู่สายตาประชาชนอย่างกว้างขวาง แต่
การศึกษาทำความเข้าใจต่อผลงานกลับมีอยู่อย่างจำกัด การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เกิดความ
เข้าใจ ถึงคติความเชื่อ แรงบันดาลใจ จนถึงองค์ประกอบทางด้านศิลปะ ซึ่งมีหลายส่วนเป็นประเด็นที่
ไม่เคยมีการศึกษาวิจัยมาก่อน เป็นการศึกษาโดยใช้ผลงานจิตรกรรมเป็นศูนย์กลางในการศึกษา ส่วน
หนึ่งจากการศึกษาผลงานจริง สิ่งตีพิมพ์ และ งานวิจัย รวมถึงบทความที่ปรากฏในสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ ที่
เกี่ยวข้องทั้งหมด

ผลการศึกษาค้นพบว่า

- 1.ผลงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี มีองค์ประกอบ และการวางโครงสร้างองค์ประกอบที่
ได้อิทธิพลของจิตรกรรมฝาผนังมารผจญ ซึ่งถวัลย์ นำมาพัฒนาจนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะตัว
- 2.การจัดวางรูปภาพสัตว์ต่างๆ ที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมจำนวนมากสัมพันธ์กับการวาง
ทักษธาตุ(ไฟ ดิน ลม น้ำ) หลักคติความเชื่อของโบราณถูกนำมาประยุกต์ในการจัดภาพ เพื่อสะท้อนถึง
ความสมดุลของโลกธาตุ ความสมดุลของโลก และสรรพสิ่งล้วนเกี่ยวพันกันทั้งหมด
- 3.มีการรับอิทธิพลบางส่วนจากศิลปกรรมตะวันตก โดยนำรูปแบบของทัศนธาตุ รูปทรง เข้า
มาประกอบเข้ากับโครงสร้างหลักทางองค์ประกอบที่พัฒนามาจากภาพมารผจญ ในเนื้อหาที่สะท้อน
ความเชื่อทางศาสนา ความเชื่อในพื้นถิ่น

ภาควิชาทฤษฎีศิลป์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2554

ลายมือชื่อนักศึกษา.....

ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

49005204 : MAJOR : ART THEORY

KEY WORD : THAWAN DACHANEE

LUCK KOONSOMBAT : THE HARMONIOUS AESTHETICS PERCEIVED THROUGH THE PAINTINGS OF THAWAN DACHANEE. THESIS ADVISOR : MANOP ISARADEJ. 309 pp.

Even though Master Thawan Dachanee's works has given the exceptionally important and valuable for both Thai artist community and publicity, there are still limited numbers of the study to his works. This research purposed to give an understanding of from the episteme, rational and believe, to the elements of the works in which have not been analyzed in many aspects. The study was focused on the work of arts, ranges from published works along with the literature reviews

The research revealed that

1. Master Thawan Dachanee's uniqueness on the works of art was derived from the ancient mural painting of Subduing of Mara by Lord Buddha; directly on the elements and composition.

2. In most of his works, the elements, for instance the animals, were intentionally composited as the ancient believes of four elements (Fire, Earth, Wind and Water) represented the sense of balance and holisticness of Earth's nature.

3. The western art had shown partial influence to Master Thawan Dachanee's works in composition which combined to ancient Buddhist art, reflected the religious enlighten and believes.

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณอาจารย์มานพ อิศรเดช ที่ให้คำปรึกษาชี้แนะอย่างดี ซึ่งเป็นประโยชน์อย่างยิ่งกับการวิจัยครั้งนี้ หากปราศจากอาจารย์งานครั้งนี้คงไม่สามารถสำเร็จลงได้อย่างแน่นอน

ขอขอบพระคุณ ดร. ปรมพร ศิริกุลชยานนท์ และ รศ. พิชญ์ สุภนิมิตร ที่ให้คำแนะนำเป็นอย่างดี

ขอขอบพระคุณคณาจารย์ทุกท่านในภาคทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมฯ ที่ให้ความรักความเมตตาแก่ข้าพเจ้าโดยตลอดหลักสูตรการศึกษา

หากไม่มีผลงานของอาจารย์ถวัลย์ ดัชนี แล้วคงไม่มีข้าพเจ้าในวันนี้ ผลงานของอาจารย์นั้นทรงคุณค่าและเป็นแรงบันดาลใจให้กับผู้คนมากมายบนเส้นทางสายศิลปะ รวมถึงตัวข้าพเจ้าผู้หนึ่งด้วย ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ถวัลย์ ดัชนี และขอให้คุณพระรัตนตรัยรักษาอาจารย์ให้แข็งแรงมีอายุยืนขวัญขึ้นเป็นร่มโพธิ์ร่มไทรให้กับวงการศิลปกรรมไทยตลอดไป

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	จ
กิตติกรรมประกาศ.....	ฉ
สารบัญตาราง	ญ
สารบัญภาพ	ฎ
สารบัญลายเส้น.....	ป
บทที่	
1 บทนำ	1
ความเป็นมาของปัญหา.....	2
วัตถุประสงค์ของการทำวิทยานิพนธ์	2
สมมติฐานของการทำวิทยานิพนธ์	2
ขอบเขตของงานศึกษา	2
ขั้นตอนของการทำวิทยานิพนธ์	3
วิธีการทำวิทยานิพนธ์.....	3
แหล่งข้อมูล	4
2 ประวัติของศิลปิน.....	5
ช่วงชีวิตในวัยเด็ก	5
การเรียนอาชีวศึกษา	7
การเรียนระดับอุดมศึกษา	9
ระดับปริญญาตรี.....	9
ระดับปริญญาโท-เอก.....	14
ชีวิตศิลปิน	15
งานนิทรรศการแสดงผลศิลปะ	15
เหตุการณ์นักศึกษาเข้าทำลายผลงานวันที่ 10 ตุลาคม 2514.....	19
ชีวิตของจิตรกรผู้มีชื่อเสียงของไทย	23
ชีวิตครอบครัว	32
ประวัติการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของถวัลย์ ดัชนี	32
งานจัดแสดงผลงานเดี่ยว.....	32

บทที่	หน้า
รางวัลและเกียรติคุณที่เคยได้รับ	36
งานสะสมของพิพิธภัณฑ์และงานสะสมส่วนบุคคล	36
จิตรกรในพำนักร้อยต่างประเทศ	41
3 ผลงานการสร้างสรรค์ศิลปกรรม	43
ลักษณะและรูปแบบของงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี	43
กระบวนการสร้างสรรค์.....	43
ขนาดของงานจิตรกรรม.....	44
ชุดนิทรรศการที่จัดแสดง.....	45
พัฒนาการในการสร้างสรรค้งานของถวัลย์ ดัชนี.....	45
ผลงานช่วงที่ 1 (พ.ศ. 2514-2524)	54
ผลงานช่วงที่ 2 (พ.ศ. 2525-2535)	121
ผลงานช่วงที่ 3 (พ.ศ. 2536-2546)	146
4 สุนทรียภาพในงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี	220
ความงามที่เกิดจากการอ้างอิงศิลปะชั้นครู.....	220
งานจิตรกรรมฝาผนังमारผจญ	221
รูปแบบมารอสูร	239
โครงสร้างทางด้านองค์ประกอบ.....	246
งานจิตรกรรมวาดเส้นของมิเกลันเยโล บัวนารอดิ	251
ประวัติย่อและความสำคัญของมิเกลันเยโล บัวนารอดิ.....	251
ผลงานวาดเส้น	252
การจัดองค์ประกอบแบบพิเศษ	259
หลักการผูกองค์ประกอบของสัตว์ต่างๆ ตามทฤษฎี.....	259
หลักการผูกภาพตามกลวิธี “วิธีการเชิงจิตตภาพ-วิพากษ์”.....	273
พุทธลักษณะในงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี	279
การสร้างสรรค	291
การจัดวางภาพ	291
สุนทรียภาพกับการสร้างสรรค	294
5 บทสรุป	301

	หน้า
บรรณานุกรม	306
ประวัติผู้วิจัย	309

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	แสดงช่วงเวลาในการศึกษาในแต่ละสถาบัน	14
2	ลำดับการลงข่าวของหนังสือพิมพ์ไทยรัฐ เรื่องการดำเนินงานของถวัลย์ ในครั้งนี้อย่างต่อเนื่องช่วง ระหว่าง 4 - 12 ตุลาคม 2514	21
3	การแสดงช่วงเวลาการจัดแสดงผลงาน	32
4	แสดงรางวัลทางศิลปะ	38
5	แสดงการสะสมงานจิตรกรรม ในประเทศ ต่างประเทศ และ จากบุคคลสำคัญต่างๆ ตามช่วงเวลา	39
6	ขนาดงานจิตรกรรมที่สำรวจจากสื่อสิ่งพิมพ์ระหว่างปี พ.ศ. 2514 - 2546	44
7	แสดงธาตุตามหลักโหราศาสตร์	260

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	ถวัลย์ ดัชนี สมัยเรียนเพาะช่าง(ขวามือสุด).....	9
2	ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี ขณะทำการสอน ถวัลย์ ดัชนี ที่คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ช่วงเวลาประมาณ พ.ศ. 2503-2505.....	10
3	ภาพ Prayer for an ill Member of the Meo tribe พ.ศ. 2504 เทคนิคสีน้ำมันบนกระดาษไม้ ขนาด 121x224 ซม. งานสะสมของสถาบันเกอเต้.....	12
4	ภาพ Marine Forms พ.ศ. 2505 เทคนิคสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 75x100 ซม. งานสะสมของ พล.อ.ชาติชาย ชุณหะวัณ	13
5	ถวัลย์ ดัชนี ในชุดบันทึกคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปี พ.ศ.2505 ...	13
6	ถวัลย์ ดัชนี ขณะเรียนอยู่ประเทศเนเธอร์แลนด์	15
7	ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นประธานเปิดงานแสดงเดี่ยวของถวัลย์ ดัชนี ที่บางกะปิแกลเลอรี ซึ่งเป็นแกลเลอรีเอกชนแห่งแรกของไทย เมื่อ พ.ศ. 2507	17
8	ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เปิดงานแสดงเดี่ยวของถวัลย์ ดัชนี ที่บางกะปิแกลเลอรี	18
9	ถวัลย์ ดัชนี ขณะนั้นอายุประมาณ 35 ปี	17
10	งานจิตรกรรมที่ลงเป็นภาพขาวในครั้งแรก	20
11	ภาพงานจิตรกรรมที่ลงขาวในครั้งที่ 2 บรรยายภาพว่าภาพฝีมือ “ถวัลย์ ดัชนี” ทั้ง 3 ภาพนี้ที่ได้รับการวิจารณ์ว่าเป็นการลบหลู่พุทธศาสนา กำลังแสดง ที่สำนักงานกลางนักเรียนคริสเตียน พญาไท (ภาพหญิงเปลือยที่ยกหัวข้างไว้ถูกลงซ้ำเป็นครั้งที่สอง).....	22
12	งานวันเปิดนิทรรศการของถวัลย์ ดัชนี ที่ บริติชเคาน์ซิล กรุงเทพฯ ปี พ.ศ. 2517 จากซ้าย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ถวัลย์ ดัชนี และเอกอัครราชทูตอังกฤษประจำประเทศไทย	24
13	ปราสาท Crottorf ในปัจจุบัน	24
14	ปราสาท Crottorf ในปัจจุบัน	25

ภาพที่		หน้า
15	ถวัลย์ ดัชนี และ Herman Graf Hatzfeloh (ซ้ายมือสุด) ห้องไทย ณ ปราสาท Crottorf.....	25
16	ถวัลย์ ดัชนี และผลงาน ณ ปราสาท Crottorf	26
17	บ้านคำ นางแล ยุค พ.ศ. 2527.....	28
18	บ้านคำ นางแล สมัยปัจจุบัน(พ.ศ. 2554).....	29
19	แผนผัง บ้านคำ นางแล จังหวัดเชียงราย.....	30
20	หอศิลป์ ถวัลย์ ดัชนี 1 ภายในอาคารเบญจจินดา.....	37
21	ภายในหอศิลป์ ถวัลย์ ดัชนี 1	38
22	ปราณีโก โกย่า ภาพ The Third of May 1808 พ.ศ. 2357 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 266x345 ซม.	47
23	ปราณีโก โกย่า ภาพ The Nude Maja ประมาณ พ.ศ. 2346 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 190x97 ซม.	48
24	ชาวประมง พ.ศ. 2505 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60x80 ซม.....	48
25	Marine Forms พ.ศ. 2505 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 70x100 ซม.....	49
26	Fish พ.ศ. 2507 เทคนิคสีน้ำมันบนกระดาน ขนาด 80x120 ซม.	49
27	ไม่ทราบชื่อเทคนิคและขนาด พ.ศ. 2510	50
28	ไม่ทราบชื่อและขนาด เทคนิคสีน้ำมัน พ.ศ.2511	50
29	ไม่ทราบชื่อและขนาด เทคนิคสีน้ำมัน พ.ศ.2511	51
30	ไม่ทราบชื่อและขนาด เทคนิคสีน้ำมัน พ.ศ.2511	51
31	ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2512 ปากกาถูลึ้นบนกระดาษ ขนาด 25x23 ซม.	52
32	ไม่ทราบชื่อและขนาด เทคนิคสีน้ำมัน พ.ศ. 2512-2514	52
33	ไม่ทราบชื่อเทคนิคและขนาด พ.ศ. 2513	53
34	ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2513 สีดำบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.	53
35	ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2514 สีดำบนผ้าใบ ขนาด 250x200 ซม.	55
36	ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2514 สีดำบนผ้าใบ ขนาด 250x200 ซม.	56
37	ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2514 สีดำบนผ้าใบ ขนาด 250x200 ซม.	57
38	ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2514 สีดำบนผ้าใบ ขนาด 80x55 ซม.	57
39	ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2514 สีดำบนผ้าใบ ขนาด 250x200 ซม.	58
40	ไม่ทราบชื่อ เทคนิค และขนาด พ.ศ. 2514	58

ภาพที่		หน้า
41	ไม่ทราบชื่อ เทคนิค และขนาด พ.ศ. 2514	59
42	ไม่ทราบชื่อ เทคนิค และขนาด ปี พ.ศ. 2514.....	59
43	สดาฯ พ.ศ. 2515 ปากกาถูกกลืนบนกระดาด ขนาด 78x107.5 ซม.	62
44	Mara Army (กองทัพमार) พ.ศ. 2516 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 210x599 ซม. (ผลงานจริงเป็นภาพสี).....	63
45	Mara Army (กองทัพमार) พ.ศ. 2516 ส่วนรายละเอียด.....	63
46	Mara Army (กองทัพमार) พ.ศ. 2516 ส่วนรายละเอียด.....	64
47	Pali Crushing the Giant Crab (พาลีบดขยี้ปูยักษ์) พ.ศ. 2516 สินํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 150x200 ซม.	65
48	Maiyarab (ไมยราพ) พ.ศ. 2516 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม. (ผลงานจริงเป็นภาพสี).....	66
49	Muchanu (มัจฉานุ) พ.ศ.2516 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม. (ผลงานจริงเป็นภาพสี).....	67
50	Husband of Kakanasoon (กากะณาสูร) พ.ศ. 2516 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.....	68
51	Naga (นาคา) พ.ศ. 2516 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.....	69
52	Sdayn (สดาฯ) พ.ศ. 2516 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.....	70
53	Husdiling (หุสดีลิงค์) พ.ศ. 2516 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.	71
54	TE (เตมีย์) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาด ขนาด 100x70 ซม.	76
55	JA (มหาชนก) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาด ขนาด 100x70 ซม.....	77
56	SU (สุวรรณสาม) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาด ขนาด 100x70 ซม.....	78
57	NE (เนมิราช) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาด ขนาด 100x70 ซม.	79
58	MA (มโหสถ) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาด ขนาด 100x70 ซม.	80
59	BHU (ภูริทัต 1) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาด ขนาด 100x70 ซม.....	81
60	BHU (ภูริทัต 2) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาด ขนาด 100x70 ซม.....	82
61	BHU (ภูริทัต 3) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาด ขนาด 100x70 ซม.....	83
62	CA (จันทรกุมาร) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาด ขนาด 100x70 ซม.	84
63	NA (พรหมนารถ) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาด ขนาด 100x70 ซม.....	85
64	VI (วิฑูรบัณฑิต) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาด ขนาด 100x70 ซม.....	86

ภาพที่		หน้า
65	VE (เวสต์ลันดร) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาษ ขนาด 100x70 ซม.	87
66	The moon (พระจันทร์) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาษ ขนาด 182 ซม.	88
67	Moon (พระจันทร์) พ.ศ. 2518-2519 อะคริลิกบนพื้นไม้ทาสีทอง เส้นผ่านศูนย์กลาง 182 ซม.	89
68	Sun (พระอาทิตย์) พ.ศ. 2518 สีน้ำมันบนไม้ปิดทอง เส้นผ่านศูนย์กลาง 180 ซม.	90
69	ไตรภูมิ พ.ศ. 2518 สีอะคริลิกบนไม้ขนาด 243x213 ซม.	91
70	TE (เตมีย์) พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.	92
71	JA (จันทกุมาร) พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.	93
72	SU (สุวรรณสาม) พ.ศ. 2518-2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.	94
73	NE (เนมิราช) พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.	95
74	MA (มหิสถ) พ.ศ. 2518 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.	96
75	BHU (ภurit) พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 203x26 ซม.	97
76	NA (พรหมนารถ) พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.	98
77	CA (มหาชนก) พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.	99
78	VI (วิฑูรบัณฑิต) พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.	100
79	VE (เวสต์ลันดร) พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 203x268 ซม.	101
80	ตู้พระธรรม 1 (ด้านหน้า) พ.ศ. 2518-2519 รักบนพื้นไม้ทาสีทอง ขนาด 132x72 ซม.	102
81	ตู้พระธรรม 1 (ด้านซ้าย) พ.ศ. 2518-2519 รักบนพื้นไม้ทาสีทอง ขนาด 132x51 ซม.	103
82	ตู้พระธรรม 1 (ด้านขวา) พ.ศ. 2518-2519 รักบนพื้นไม้ทาสีทอง ขนาด 132x51 ซม.	104
83	ตู้พระธรรม 2 (ด้านหน้า) พ.ศ. 2518-2519 ชาดบนพื้นไม้ทาสีทอง ขนาด 132x72 ซม.	105
84	ตู้พระธรรม 2 (ด้านซ้าย) พ.ศ. 2518-2519 ชาดบนพื้นไม้ทาสีทอง ขนาด 132x51 ซม.	106
85	ตู้พระธรรม 2 (ด้านขวา) พ.ศ. 2518-2519 ชาดบนพื้นไม้ทาสีทอง ขนาด 132x51 ซม.	107

ภาพที่		หน้า
86	ตู้พระธรรม 3 (ด้านหน้า) พ.ศ. 2520 รักษนพื้นไม้ทาสีทอง ขนาด 87x69 ซม.....	108
87	ตู้พระธรรม 3 (ด้านหน้า) พ.ศ. 2520 รักษนพื้นไม้ทาสีทอง ขนาด 87x69 ซม.....	109
88	ตู้พระธรรม 3 (ด้านขวา) พ.ศ. 2520 รักษนพื้นไม้ทาสีทอง ขนาด 87x69 ซม.....	110
89	ตู้พระธรรม 3 (ด้านหลัง) พ.ศ. 2520 รักษนพื้นไม้ทาสีทอง ขนาด 87x69 ซม.....	111
90	ภาพรวมของงานตู้พระธรรม 3 ทั้งใบ ขนาด 79x79x79 ซม.	112
91	Gekko (ตุ๊กแก) พ.ศ. 2523 หมึกดำบนกระดาษ ขนาด 80x110 ซม.	113
92	Buffalo (ควาย) พ.ศ. 2523 หมึกดำบนกระดาษ ขนาด 80x110 ซม.....	113
93	Form (รูป) พ.ศ. 2524 อะคริลิกบนไม้ ขนาด 150x200 ซม.....	114
94	Taste (รส) พ.ศ. 2524 อะคริลิกบนไม้ ขนาด 150x200 ซม.....	115
95	Scent (กลิ่น) พ.ศ. 2524 อะคริลิกบนไม้ ขนาด 150x200 ซม.	116
96	Sound (เสียง) พ.ศ. 2524 อะคริลิกบนไม้ ขนาด 150x200 ซม.....	117
97	Touch (สัมผัส) พ.ศ. 2524 อะคริลิกบนไม้ ขนาด 150x200 ซม.....	118
98	Spirit (วิญญาณ) พ.ศ. 2524 อะคริลิกบนไม้ ขนาด 15 x200 ซม.	119
99	Star's Seed (เมล็ดพันธุ์แห่งดวงดาว) พ.ศ. 2524 สีน้ำมันปิดทองบนผ้าใบ ขนาด 200x400 ซม.	120
100	Earth (ดิน) พ.ศ. 2525 สีอะคริลิกบนแผ่นไม้ ขนาด 80x100 ซม.	125
101	Water (น้ำ) พ.ศ. 2525 สีอะคริลิกบนแผ่นไม้ ขนาด 80 x 100 ซม.....	126
102	Wind (ลม) พ.ศ. 2525 สีอะคริลิกบนแผ่นไม้ ขนาด 80 x 100 ซม.	127
103	Fire (ไฟ) พ.ศ. 2525 สีอะคริลิกบนแผ่นไม้ ขนาด 80 x 100 ซม.....	128
104	Creation of the star in the constellation (การกำเนิดดวงดาวในดาราจักร) พ.ศ. 2526 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200 x 250 ซม.....	129
105	Earth (ดิน) พ.ศ. 2526 ปากกาอุกฤษบนกระดาษ ขนาด 110 x 79.5 ซม.	130
106	Water (น้ำ) พ.ศ. 2526 ปากกาอุกฤษบนกระดาษ ขนาด 110 x 79.5 ซม.....	131
107	ไม้ทราบซิ่ง พ.ศ. 2528 ปากกาอุกฤษบนกระดาษ ขนาด 100 x 79.5 ซม.	132
108	ไม้ทราบซิ่ง พ.ศ. 2528 ปากกาอุกฤษบนกระดาษ ขนาด 100 x 79.5 ซม.....	133

ภาพที่		หน้า
109	ไม้ทราบชื่อ พ.ศ. 2528 ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาน ขนาด 100 x 79.5 ซม.	134
110	ไม้ทราบชื่อ พ.ศ. 2531 ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาน ขนาด 100 x 79.5 ซม.	135
111	ไม้ทราบชื่อ พ.ศ. 2531 ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาน ไม้ทราบขนาด	136
112	ไม้ทราบชื่อ พ.ศ. 2531 ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาน ไม้ทราบขนาด	137
113	ไม้ทราบชื่อ พ.ศ. 2531 ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาน ไม้ทราบขนาด	138
114	ไม้ทราบชื่อ พ.ศ. 2531 ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาน ไม้ทราบขนาด	138
115	ไม้ทราบชื่อ พ.ศ. 2531 ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาน ไม้ทราบขนาด	139
116	ดิน พ.ศ. 2531 ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาน ขนาด 100 x 79.5 ซม.	140
117	ดิน พ.ศ. 2531 ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาน ขนาด 100 x 79.5 ซม.	141
118	ไม่มีชื่อ พ.ศ. 2531 ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาน ขนาด 41 x 56.5 ซม.	142
119	ผจญมาร พ.ศ. 2531 ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาน ขนาด 23.7 x 34 ซม.	142
120	Self (อิตตา) พ.ศ. 2532 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 199 x 400 ซม.	143
121	Cambodia (กัมพูชา) พ.ศ. 2532 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 203 x 402 ซม.	143
122	นกป่า พ.ศ. 2532 หมึกดำบนกระดาน ขนาด 100 x 100 ซม.	144
123	Battle of Mara (The evil one) (การต่อสู้ของหมู่มาร) พ.ศ. 2532 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 200 x 300 ซม.	144
124	อนาคต พ.ศ. 2535 สีนํ้ามันปิดทองบนผ้าใบ ขนาด 200 x 250 ซม.	145
125	ไม้ทราบชื่อผลงานพ.ศ. 2538 ปากกาลูกกลิ้ง ทองคำเปลวบนกระดาน ไม้ทราบขนาด	150
126	ไม้ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2538 ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาน ไม้ทราบขนาด	151
127	ไม้ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2538 ปากกาลูกกลิ้ง ทองคำเปลวบนกระดาน ไม้ทราบขนาด	152
128	ไม้ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2538 ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาน ไม้ทราบขนาด	153
129	ไม้ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2538 ปากกาลูกกลิ้ง ทองคำเปลวบนกระดาน ไม้ทราบขนาด	154
130	ไม้ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2538 ปากกาลูกกลิ้ง ทองคำเปลวบนกระดาน ไม้ทราบขนาด	155
131	ไม้ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2538 ปากกาลูกกลิ้ง ทองคำเปลวบนกระดาน ไม้ทราบขนาด	155

ภาพที่		หน้า
132	ไม้ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2538 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาศ ไม้ทราบขนาด	156
133	ไม้ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2538 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาศ ไม้ทราบขนาด	156
134	คมเขี้ยวดาว พ.ศ. 2540 สีชอล์คบนกระดาศสี ขนาด 80x60 ซม.....	157
135	นัยน์ตาฟ้า พ.ศ. 2540 สีชอล์คบนกระดาศสี ขนาด 80x60 ซม.	158
136	ฟ้าแลบลายเสือ พ.ศ.2540 สีชอล์คบนกระดาศสี ขนาด 80x60 ซม.....	159
137	ไม้ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2540 สีชอล์คบนกระดาศสี ขนาด 23x31 ซม.....	160
138	ดาวดับแก้มดิน พ.ศ. 2540 สีชอล์คบนกระดาศสี ขนาด 23x31 ซม.....	161
139	ไม้ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2540 สีชอล์คบนกระดาศสี ขนาด 23x31 ซม.....	161
140	ไม้ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2540 สีชอล์คบนกระดาศสี ขนาด 23x31 ซม.	162
141	ไม้ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2540 สีชอล์คบนกระดาศสี ขนาด 23x31 ซม.....	162
142	ชุดพระศรีอริยเมตตรัย พ.ศ. 2545 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาศ ขนาด 21x34 ซม.....	163
143	ชุดพระศรีอริยเมตตรัย พ.ศ. 2545 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาศ ขนาด 21x34 ซม.....	163
144	ชุดพระศรีอริยเมตตรัย พ.ศ. 2545 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาศ ขนาด 21x34 ซม.....	164
145	ชุดพระศรีอริยเมตตรัย พ.ศ. 2545 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาศ ขนาด 21x34 ซม.....	164
146	ชุดพระศรีอริยเมตตรัย พ.ศ. 2545 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาศ ขนาด 21x34 ซม.....	165
147	ชุดพลังแผ่นดิน พ.ศ. 2545 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาศ ขนาด 21x34 ซม.....	166
148	ชุดพลังแผ่นดิน พ.ศ. 2545 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาศ ขนาด 21x34 ซม.....	167
149	ชุดพลังแผ่นดิน 1 พ.ศ. 2545 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาศ ขนาด 21x34 ซม.....	168

ภาพที่		หน้า
150	ชุดพลังแผ่นดิน 2 พ.ศ. 2545 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	169
151	ชุดพลังแผ่นดิน พ.ศ. 2545 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	170
152	ชุดรอยสัก พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	171
153	ชุดรอยสัก พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	172
154	ชุดรอยสัก พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	173
155	ชุดรอยสัก พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	174
156	ชุดรอยสัก พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	175
157	รอยสัก 1 พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	176
158	รอยสัก 2 พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	177
159	รอยสัก 3 พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	178
160	ชุดใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	179
161	ดาตเหมยคำ พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	180
162	ชุดใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	181
163	ชุดใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	182

ภาพที่		หน้า
178	ชุดใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	197
179	ชุดใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	198
180	ชุดใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	199
181	ชุดใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	200
182	ชุดใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	201
183	ชุดใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	202
184	ชุดนิ้วหัวแม่มืออังคุร ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	203
185	ชุดนิ้วหัวแม่มืออังคุร ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	204
186	ชุดนิ้วหัวแม่มืออังคุร ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	205
187	ชุดนิ้วหัวแม่มืออังคุร ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	206
188	ชุดนิ้วหัวแม่มืออังคุร ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	207
189	ชุดนิ้วหัวแม่มืออังคุร ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	208
190	ชุดนิ้วหัวแม่มืออังคุร ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.....	209
191	ไม้ทราบชื่อผลงาน วาดเส้นดินสอบนกระดาด ไม้ทราบขนาด	210
192	ไม้ทราบชื่อผลงาน วาดเส้นดินสอบนกระดาด ไม้ทราบขนาด	211
193	ไม้ทราบชื่อผลงาน วาดเส้นดินสอบนกระดาด ไม้ทราบขนาด	212

ภาพที่		หน้า
194	ไม้ทราบชื่อผลงาน วาดเส้นดินสอบนกระดาษ ไม้ทราบขนาด	213
195	ไม้ทราบชื่อผลงาน วาดเส้นดินสอบนกระดาษ ไม้ทราบขนาด	214
196	ไม้ทราบชื่อผลงาน วาดเส้นดินสอบนกระดาษ ไม้ทราบขนาด	215
197	ไม้ทราบชื่อผลงาน ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาษ ขนาด 21x34 ซม...	216
198	ไม้ทราบชื่อผลงาน ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาษ ขนาด 21x34 ซม...	217
199	ไม้ทราบชื่อผลงาน ปากกาถูกลิ้น บนกระดาษ ขนาด 21x34 ซม.....	218
200	ไม้ทราบชื่อผลงาน ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาษ ไม้ทราบขนาด.....	219
201	รูปหมุกองทัพอสูรกายที่วัดบางขุนเทียนใน.....	223
202	จิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดสุวรรณาราม ริมคลอง บางกอกน้อยฝั่งตะวันตกธนบุรี เป็นวัดสมัยกรุงศรีอยุธยา.....	230
203	จิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ	231
204	ส่วนรายละเอียดของจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์.....	231
205	จิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดคูสิดาราม คลองบางกอกน้อย เชิงสะพานพระปิ่นเกล้า ฝั่งธนบุรี เป็นภาพเขียน ฝีมือช่างสมัยรัชกาลที่ 1	232
206	จิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดคงคาราม อำเภอบัวราช จังหวัดราชบุรี สมัยธนบุรี.....	233
207	กองทัพนาร พ.ศ. 2516 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 210x599 ซม.	234
208	ผจญมาร พ.ศ. 2531 ปากกาถูกลิ้นบนกระดาษ ขนาด 23.7x34 ซม.....	236
209	Cambodia (กัมพูชา) พ.ศ. 2532 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 203x402 ซม.....	237
210	Self (อัตตา) พ.ศ. 2532 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 199x400 ซม.....	237
211	ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดคูสิดาราม.....	240
212	ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดสุวรรณาราม.....	241
213	ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดเกาะแก้วสุทธาราม	241
214	ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดเกาะแก้วสุทธาราม	242
215	ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดเกาะแก้วสุทธาราม	242
216	ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดเกาะแก้วสุทธาราม	243

ภาพที่		หน้า
217	ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดสุวรรณาราม.....	243
218	ในส่วนรายละเอียดของผลงานจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญ ของ วัดคูสิดาราม คลองบางกอกน้อย ฝั่งธนบุรี (ดูรูปเต็มภาพที่ 205).....	245
219	เวสสันดร พ.ศ.2519 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 203 x 268 ซม.	248
220	ภุริทัต พ.ศ. 2519 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 203 x 268 ซม.	249
221	Star's Seed (เมล็ดพันธุ์แห่งดวงดาว)พ.ศ. 2524 สีนํ้ามันปิดทองบนผ้าใบ ขนาด 200 x 400 ซม.	250
222	“การรบที่คาสชินา” เป็นงานที่คัดลอกไว้โดย ซานกาลโล (Sangallo) เป็นสถานะการที่ซุลมุนของการรบให้อารมณ์ความสับสนไม่ต่างจาก กองทัพมารขณะเคลื่อนทัพในงานจิตรกรรมฝาผนังมารผจญ.....	253
223	มิเกลันเยโล ภาพร่างต้นแบบจิตรกรรมฝาผนัง เพดาน โบสถ์ซิสทีน.....	254
224	มิเกลันเยโล ภาพร่างอค์ม ต้นแบบจิตรกรรมฝาผนังเพดานโบสถ์ซิสทีน	256
225	มิเกลันเยโล ภาพร่างต้นแบบจิตรกรรมฝาผนัง “การรบที่คาสชินา”.....	257
226	ภาพแขนส่วนขยายจากผลงาน JA (มหาชนก) พ.ศ. 2517 ดินสอบนกระดาษ ขนาด 100 x 70 ซม.(ภาพเต็มภาพที่ 55) จะเห็นได้ถึงการสานเส้น ที่ปราณีต และเป็นระเบียบ แต่ละเส้นที่เรียงกันมีความคมชัด	257
227	มิเกลันเยโล ภาพร่างต้นแบบจิตรกรรมฝาผนัง เพดาน โบสถ์ซิสทีน.....	258
228	ส่วนขยายภาพในชุดนี้หัวแม่มืออึ้งคุธ (ภาพที่187).....	258
229	ส่วนขยายมุมขวาของภาพ TE (เดมีย์) พ.ศ. 2517 ดินสอบนกระดาษ (ภาพเต็มภาพที่ 54).....	261
230	ซัลวาดอร์ ดาลี ภาพ Le Visage de Mae West (วงหน้าของเมเวสต์) ปี พ.ศ. 2477-2479 สีนํ้ามันบนผ้าใบ.....	275
231	ซัลวาดอร์ ดาลี ภาพ L'Homme invisible (ชายที่มองไม่เห็น) พ.ศ. 2472-2476 สินํ้ามันบนผ้าใบ	275
232	ซัลวาดอร์ ดาลี ภาพส่วนขยาย L' Espagne (สเปน) พ.ศ. 2481 สินํ้ามันบนผ้าใบเห็นได้ว่ามีคนกลุ่มเล็กมาขึ้นประกอบกันเป็น รูปร่างของหญิงสาว อย่างบริเวณหน้าอกเกิดจากรูปของอัสวิน กำลังประลองกันด้วยหอกยาวแบบสมัยกลาง.....	276
233	หอยวงช้าง ตัวทะเลชนิดหนึ่งที่หายาก.....	277

ภาพที่		หน้า
234	เศียรพระพุทธรูปเรียงลำดับเปรียบเทียบในแต่ละยุคสมัย(เริ่มจากซ้าย) ทวารวดี, ศรีวิชัย, เชียงแสน, สุโขทัย, อุทอง, อโยธยา, รัตนโกสินทร์.....	280
235	พระพักตร์ของพระพุทธรูปปางมารวิชัยสมัยสุโขทัย ที่วัดเบญจมบพิตร.....	283
236	ภาพเศียรพระพุทธรูปที่ปรากฏอยู่ในผลงาน ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2514 (รูปเต็มภาพที่ 35)	283
237	ภาพเศียรพระพุทธรูปด้านหลังที่ปรากฏอยู่ในผลงาน ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2514 (รูปเต็มภาพที่ 37).....	284
238	ภาพประกอบบทความของศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี “พระพุทธรูปสุโขทัย”	286
239	มิเกลันเยโล ภาพหญิงสาว ดินสอดำ บนกระดาน 28.7x23.5 ซม.....	287
240	มิเกลันเยโล ภาพครีโอลพัตรา ดินสอดำ บนกระดาน ไม่ทราบขนาด.....	288
241	ไม่ทราบชื่อ พ.ศ. 2538 ปากกาลูกกลิ้ง ทองคำเปลวบนกระดาน ไม่ทราบขนาด.	289
242	เป็นภาพส่วนขยายสองภาพระหว่างงานถวัลย์ ดัชนี ชุดพระศรีอริยเมตตรัย พ.ศ.2545(ภาพที่ 146) เปรียบเทียบกับภาพ ครีโอลพัตรา ของมิเกลันเยโล (ภาพปรับสเกล).....	290
243	ภาพส่วนขยาย ภาพที่ 38 ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2514 สีดำบนผ้าใบ ขนาด 80x55 ซม.....	297
244	ภาพส่วนขยายการแรเงาด้วยการใช้ดินสอเทียบกับการแรเงาด้วยปากกา (ซ้าย) ภาพ VE (เวสสันดร) พ.ศ. 2517 ดินสอบนกระดาน (ภาพเต็มภาพที่ 65) (ขวา) ภาพชุดใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาน(ภาพเต็มภาพที่169)	298

สารบัญลายเส้น

ลายเส้นที่		หน้า
1	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ “กองทัพนาร” ถอดเส้นเฉพาะตัวสำคัญ.....	234
2	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพช้างคีรีเมฆ(ช้างของพญามาร)ในงานจิตรกรรมฝาผนัง วัดคูสิดาราม(ซ้ายมือ) เทียบกับภาพส่วนขยาย “กองทัพนาร” ภาพที่ 207 (ขวามือ).....	235
3	โครงสร้างองค์ประกอบเปรียบเทียบกัน ระหว่างภาพจิตรกรรมฝาผนังจากพระที่นั่งพุทไธสวรรย์(1) วัดคูสิดาราม(2) วัดบางขุนเทียนใน(3) “พญามาร”(4) “Cambodia”(5) และ “Self” (6) *หมายเหตุ ลูกศรสีแดงใหญ่คือตำแหน่งช้างคีรีเมฆ ลูกศรเล็กคือพญามาร	238
4	ถอดเส้นจากภาพที่ 40 ไม่ทราบชื่อเทคนิคและขนาด ปี พ.ศ. 2514.....	239
5	ถอดเส้นจากภาพที่ 41 ไม่ทราบชื่อเทคนิคและขนาด ปี พ.ศ. 2514.....	240
6	มารในจิตรกรรมฝาผนังมีหัวเป็นเสือ	240
7	มารในจิตรกรรมฝาผนังมีหัวเป็นเสือ	241
8	มารในจิตรกรรมฝาผนังมีหัวเป็นเสือ	241
9	มารในจิตรกรรมฝาผนังมีหัวเป็นสิงห์จีน	242
10	มารในจิตรกรรมฝาผนังมีหัวเป็นวัว.....	242
11	มารในจิตรกรรมฝาผนังมีหัวเป็นวัว และสุนัข.....	243
12	มารในจิตรกรรมฝาผนังมีปีกแบบนก.....	243
13	มารในจิตรกรรมภาพที่ 100, 75, 78, 101 เทียบกับลายเส้นจิตรกรรมฝาผนัง วัดคูสิดาราม (รูปท้ายสุด)	246
14	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ เวสสันดร	248
15	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ ภูริทัต.....	249
16	โครงสร้างองค์ประกอบของ ภาพ Star’s Seed.....	250
17	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 69 ไตรภูมิ และภาพสัตว์ ระบุหมายเลขเรียงตามธาตุ	262
18	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 54 TE (เตมีย์) และภาพสัตว์ ระบุหมายเลขเรียงตามธาตุ	263
19	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 56 SU (สุวรรณสาม) และภาพสัตว์ ระบุหมายเลขเรียงตามธาตุ	264

ลายเส้นที่		หน้า
20	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 57 NE (เนมิราช) และภาพสัตว์ ระบุนหมายเลขเรียงตามธาตุ.....	265
21	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 70 TE (เดมิย์) และภาพสัตว์ ระบุนหมายเลขเรียงตามธาตุ.....	266
22	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 73 NE (เนมิราช) และภาพสัตว์ ระบุนหมายเลขเรียงตามธาตุ.....	267
23	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 124 อนาคต และภาพสัตว์ ระบุนหมายเลขเรียงตามธาตุ.....	268
24	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 129 ไม่ทราบชื่อ และภาพสัตว์ ระบุนหมายเลขเรียงตามธาตุ.....	269
25	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 130 ไม่ทราบชื่อ และภาพสัตว์ ระบุนหมายเลขเรียงตามธาตุ.....	270
26	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 161 ดาดเหมยคำ และภาพสัตว์ ระบุนหมายเลขเรียงตามธาตุ.....	271
27	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 144 ชุดพระศรีอริยะเมตตรัย และภาพสัตว์ระบุนหมายเลขเรียงตามธาตุ.....	272
28	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 57 NE (เนมิราช) พ.ศ. 2517 รูปทรงหลักที่เป็นจุดเด่น(ใหญ่ที่สุดในภาพ-พื้นที่สีชมพู) อยู่ในรูปทรงของหอยวงช้าง.....	277
29	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 33 ไม่ทราบชื่อเทคนิคและขนาด พ.ศ. 2513 จะเห็นได้ว่าภาพโครงสร้างหลักจัดอยู่ในรูปทรงของปลา (พื้นที่สีชมพู).....	278
30	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ ไม่มีชื่อ (Untitled) (ภาพที่ 37) พ.ศ. 2514 สีดำนผ้าใบ ขนาด 250x200 ซม	291
31	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ BHU 1 (ภูริทัต) (ภาพที่ 59) พ.ศ. 2517 ดินสอบนกระดาษ ขนาด 100x70 ซม.....	292
32	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ Creation of the star in the constellation (ภาพที่ 104) พ.ศ. 2526 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 200 x 250 ซม.....	292

ลายเส้นที่		หน้า
33	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ ชุดพระศรีอริยเมตตรัย (ภาพที่ 143) พ.ศ. 2545 ปากกาถูลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาษ 21x34 ซม.....	293
34	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ วิญญาน (ภาพที่ 98) พ.ศ. 2524 อะคริลิกบนไม้ ขนาด 150x200 ซม.....	293
35	โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ พระอาทิตย์ (ภาพที่ 68) พ.ศ. 2518 สีน้ำมัน ไม้ปิดทอง เส้นผ่านศูนย์กลาง 180 ซม.....	294

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ภายใต้กระแสการปฏิรูปการศึกษาของไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 ตอนปลายจนถึงสมัยรัชกาลที่ 6 รูปแบบการเรียนศิลปะแบบดั้งเดิมของไทยที่มีลักษณะแบบสกุลช่างหรือระบบครูช่าง ได้พลิกไปสู่การเรียนการสอนในระบบตะวันตก กระแสความเปลี่ยนแปลงใหม่เริ่มเข้าสู่สังคมไทยเป็นระลอก ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 1 คือปี พ.ศ. 2456 เกิดโรงเรียนเพาะช่างซึ่งเป็นสถาบันสอนศิลปะแห่งแรก และในปีพ.ศ. 2486 ได้เกิดโรงเรียนประณีตศิลปกรรมในสังกัดกรมศิลปากร ซึ่งต่อมาได้ยกฐานะเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรที่นับว่าเป็นการก้าวเข้าสู่โลกศิลปะแบบสากลอย่างชัดเจน และทำให้เกิดอาชีพประติมากร จิตรกร ซึ่งเป็นเรื่องใหม่ขึ้นในสังคมไทย ภายใต้การเรียนการสอนที่ให้ความสำคัญทั้งการศึกษาแบบตะวันตก ควบคู่ศิลปะประจำชาติซึ่งเป็นรากเหง้าของตน ทำให้ผลงานศิลปะของผู้ที่สำเร็จการศึกษาจากคณะจิตรกรรม ประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร มีลักษณะพิเศษที่ผสมผสานระหว่างศิลปะท้องถิ่นและความเชื่อพื้นบ้าน เข้ากับกรอบความคิดของศิลปะตะวันตกจนเกิดเป็นลักษณะพิเศษเฉพาะตัว

ด้วยพื้นฐานเดิมที่ถวัลย์ ดัชนี ได้รับการศึกษาศิลปะขั้นต้น 2 ปี จากโรงเรียนเพาะช่างนี้ ซึ่งเป็นสถาบันที่มีหลักสูตรเน้นการผลิตครูสอนทางด้านศิลปะ เน้นการสอนเรื่องการวาดภาพเหมือน ควบคู่กันไปศิลปะแบบประเพณีของไทย โดยฝึกทักษะทางช่างโบราณอย่างเข้มข้น ด้วยเหตุนี้ ถวัลย์ ดัชนี จึงมีความรู้ทางด้านศิลปะไทยเป็นอย่างดี หลังจากที่ตัดสินใจลาออกจากการเรียนโรงเรียนเพาะช่างกลางคันจึงได้มาสอบเข้าเรียนในคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ภายใต้การกำกับดูแลโดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ในฐานะคณบดี ได้ให้ความสำคัญกับศิลปะไทยที่เป็นรากเหง้าของนักศึกษาเท่ากับศิลปะตะวันตก บทความทางวิชาการหลายชิ้นของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี รวมถึงการเข้าร่วมการบรรยายทางด้านโบราณคดีหลายครั้งเป็นพยานได้อย่างแจ่มชัดว่า หลักสูตรการสอนดังกล่าวเป็นแรงผลักดันให้กับรูปแบบงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ในอนาคต

ถวัลย์ ดัชนี คือหนึ่งในตัวอย่างความเป็นจิตรกร อันโดดเด่นของบัณฑิตในยุคหนึ่ง ที่มีลักษณะอันเป็นเอกลักษณ์ที่กล่าวไปแล้ว อีกทั้งยังแหวกออกจากกระแสงานในยุคเดียวกัน เพราะกล้าสร้างผลงานที่วิพากษาศาสนาจนเกิดเป็นประเด็นสนใจของสังคม จนถูกสื่อมวลชนโจมตีทาง

หนังสือพิมพ์ และนำไปสู่การบุกทำลายผลงานขณะที่ยังเปิดแสดง ในวันที่ 10 ตุลาคม พ.ศ. 2514 ทำให้ถวัลย์ ได้กลายเป็นศิลปินที่กล้าในสายตาของสังคม และก็ไม่ประหวั่นต่อเสียงวิจารณ์ใดๆ นอกจากนั้นเขายังมีความเป็นผู้นำในการสร้างผลงานจิตรกรรมขนาดใหญ่ มีลักษณะใช้ สีดำ-ขาว เป็นส่วนสำคัญ คู่มือกลับ และมีเรื่องของจิตวิญญาณอย่างสูง แฝงลักษณะของศิลปะไทย อย่างลึกซึ้ง เป็นรูปแบบที่ดึงดูดใจประชาชนผู้พบเห็นทั่วไป และยังผู้สนใจงานศิลปะ นอกจากนั้น ถวัลย์ ดัชนี ยังเป็นอีกหนึ่งที่ผลักดันยกระดับงานศิลปะพื้นบ้านให้กลายเป็นศิลปกรรมร่วมสมัยทั้ง รูปแบบและเนื้อหา และเป็นแบบอย่างของความมุ่งมั่นในการเป็นศิลปินให้แก่ศิลปินยุคต่อมา

วัตถุประสงค์ในการทำวิทยานิพนธ์

1. เพื่อศึกษาถึงความสัมพันธ์ในงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี กับจิตรกรรมตะวันตก และจิตรกรรมตะวันออก
2. เพื่อศึกษาแนวปรัชญาในการสร้างงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี
3. เพื่อศึกษาพัฒนาการในการสร้างงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี
4. เพื่อศึกษาสุนทรียภาพที่ปรากฏในงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี

สมมติฐานของการทำวิทยานิพนธ์

ผลงานของถวัลย์เกิดจากแรงบันดาลใจในศิลปกรรมของไทยเป็นพื้นฐาน ซึ่งนำมา ผสมผสานเข้ากับหลักองค์ประกอบสมัยใหม่ งานศิลปะตะวันตก งานศิลปะตะวันออก และปรัชญา ของจิตรกรเอง ผสมกับวัสดุกระบวนการอย่างสมัยปัจจุบันได้อย่างลงตัว มีระบบความคิด และมี รูปแบบเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

ขอบเขตของงานศึกษา

1. ศึกษาเฉพาะผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี ที่จัดแสดงระหว่างปีพ.ศ. 2514 – 2546
2. เน้นการศึกษาจากรูปแบบเอกสาร หรือหนังสือที่ได้รับการตีพิมพ์ออกมาแล้ว ทั้งนี้ รูปภาพจากการตีพิมพ์อาจจะมีขนาดเล็กกว่าชิ้นงานจริงมาก แต่ทางด้านองค์ประกอบสัดส่วนของ รูปไม่ได้ถูกเปลี่ยนแปลง ในส่วนสีสันของภาพด้วยการพิมพ์อาจมีความผิดเพี้ยนหรือมีความ เปลี่ยนแปลงจากรูปสีกลายเป็นรูปขาวดำ ก็จะไม่มีผลต่อการศึกษา เพราะในงานวิจัยนี้จะเน้น การศึกษาทางองค์ประกอบภาพ ค่าน้ำหนักเชิงขาวดำ (Value) และรูปสัญลักษณ์ที่ปรากฏใน งานจิตรกรรมเป็นสำคัญ จึงมีผลงานบางส่วนเท่านั้นที่ศึกษาจากงานจิตรกรรมตัวจริง

3. ชื่องานจิตรกรรมเรียกตามการตั้งชื่อของ ถวัลย์ ดัชนี โดยใช้ชื่อที่ปรากฏในสูจิบัตรงานแสดงเป็นสำคัญ เพราะถือเป็นเอกสารที่จิตรกรจัดทำขึ้น หากตั้งเป็นภาษาอังกฤษก็จะใส่คำเทียบภาษาไทยไว้ในวงเล็บท้ายคำนั้นๆ

ขั้นตอนของการทำวิทยานิพนธ์

1. ศึกษาข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวกับผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี ที่ปรากฏอยู่ในเอกสารที่ได้รับการตีพิมพ์ เช่น สูจิบัตรการแสดงงานศิลปะ บทความในนิตยสาร รวมถึงบทสัมภาษณ์ของศิลปิน
2. สืบหาผลงานจิตรกรรมจริง บันทึกภาพถ่ายเป็นตัวอย่างประกอบการศึกษา
3. ศึกษารูปแบบ รูปลักษณะ และสัญลักษณ์ที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรม
4. ศึกษาความสัมพันธ์ของศิลปะของไทยและศิลปะต่างชาติที่มีอิทธิพลต่อผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี
5. วิเคราะห์ข้อมูลการศึกษาค้นคว้าทั้งหมด
6. รวบรวมสรุปผลงานวิจัยจัดทำเป็นรายงานการวิจัย

วิธีการทำวิทยานิพนธ์

1. การศึกษาภาพจากเอกสารต่างๆ จะมีข้อมูลจากงานสูจิบัตรนิทรรศการศิลปะ หนังสือรวมผลงาน และนิตยสารทั่วไป โดยรวบรวม ผลงานทั้งหมดเพื่อมาจำแนกเป็นหมวดหมู่ตามช่วงเวลา เทคนิค และรูปแบบเพื่อสะดวกต่อการศึกษา
2. รวบรวมบทสัมภาษณ์ของถวัลย์ ดัชนี จากเอกสารต่างๆ ทั้งนิตยสาร หนังสือพิมพ์ รวมทั้งบทความศิลปะของถวัลย์ ดัชนี ที่แสดงทัศนะทางด้านศิลปะ รวมถึงประวัติชีวิต
3. ศึกษาเอกสารภาษาอังกฤษ ซึ่งเป็นบทวิจารณ์ หรือการศึกษาที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาประกอบการศึกษากับข้อมูลภาษาไทย
4. นำผลงานของถวัลย์ ดัชนี มาเทียบเคียงกับรูปแบบศิลปะแบบต่างๆ เช่น ศิลปะไทย งานศิลปะของศิลปินตะวันตก เพื่อหาความสัมพันธ์ทั้งทางรูปแบบ เนื้อหา และสัญลักษณ์ โดยข้อมูลภาพจะได้จากเอกสารที่ตีพิมพ์แล้ว เช่น หนังสือศิลปะ วิทยานิพนธ์ รวมถึงภาพที่ปรากฏในสื่ออิเล็กทรอนิกส์ (internet)

แหล่งข้อมูล

1. เอกสารในหอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร
2. เอกสารในหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร
3. บทสัมภาษณ์วัลย์ ดัชนี

บทที่ 2

ประวัติศิลปิน

1. ช่วงชีวิตวัยเด็ก

ถวัลย์ ดัชนี เป็นชาวเชียงรายโดยกำเนิด เขาเกิดเมื่อวันที่ 27 กันยายน พ.ศ. 2482 จังหวัดเชียงราย โดยหมอด้ายผู้เป็นยายทำคลอดให้ที่บ้าน เป็นบุตรชายคนสุดท้องของนายศรีดัชนี ข้าราชการกรมสรรพสามิต กับ นางบัวคำ พรหมสา บุตรสาวของกำนันผู้มีฐานะดี ถวัลย์ ดัชนี มีพี่อีกสามคนตามลำดับคือพันตรีสว่าง ดัชนี (ถึงแก่กรรม) นายสมจิต ดัชนี (ถึงแก่กรรม) นายวสันต์ ดัชนี (ถึงแก่กรรม) ถวัลย์ ดัชนี เกิด ณ บ้านพักบริเวณที่เรียกว่าชุมชนข้าวดำ หรือสะพานดำ ใกล้กับโรงเรียนสามัคคีวิทยาคม สี่แยกถนนบรรพปราการ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย ถึงแม้จะมีบิดานั้นมีพื้นเพเป็นชาวกรุงเทพฯ แต่ก็มีมารดาเป็นชาวเชียงราย จึงถูกเลี้ยงดูให้เป็นคนเหนืออย่างเต็มตัว ด้วยการปลูกฝังค่านิยม ประเพณีวัฒนธรรมของคนภาคเหนือ (Marcus 1974 : 10)

บิดาของถวัลย์ ดัชนี เดิมเคยเป็นทหารแต่ถูกเกณฑ์เข้าร่วมกับ “คณะกู้บ้านกู้เมือง” โดยมีพลเอก พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าบรมเดช เป็นแม่ทัพเพื่อล้มรัฐบาลของนายก พ.อ.พระยาพหลพลพยุหเสนาในปี พ.ศ. 2476 แต่ฝ่ายปฏิวัติก็พ่ายแพ้ ทำให้ถูกจับ บางคนก็ต้องหนีออกไปตามชายแดน บิดาของถวัลย์ เองก็เป็นผู้หนึ่งที่ต้องหนีเอาตัวรอดโดยไปหลบอยู่ในประเทศพม่า และภายหลังเรื่องสงบลงจึงมาตั้งรกรากมีครอบครัวใหม่ที่ เชียงราย (ไมตรี ลิ้มปิจาติ 2552 : 219) เป็นอีกสาเหตุที่ถวัลย์ ในวัยเด็กไม่เคยทราบพื้นเพเดิมของบิดาเลย เพราะถูกปิดไว้เป็นความลับอย่างเจ็บปวด

ถวัลย์ ดัชนี เกิดมาในช่วงรอยต่อแห่งยุคสมัย ที่วันวายุด้วยภาวะตกต่ำทางเศรษฐกิจ ความไม่แน่นอนทางการเมือง ตามด้วยสงครามใหญ่ทั่วพื้นทวีปก่อนที่โลกเข้าสู่ยุคทุนนิยมอย่างเต็มรูปแบบในเวลาต่อมา เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดในปี พ.ศ. 2488 ถวัลย์ มีอายุได้ 6 ปี สถานการณ์ของโลกในขณะนั้นผันผวนเนื่องจากประเทศอังกฤษและฝรั่งเศสที่เคยมีอิทธิพลในย่านนี้มาก่อนกำลังเข้าสู่ภาวะเสื่อมอำนาจหลังต้องผ่านความบอบช้ำจากการต่อสู้ในสงคราม ส่วนประเทศสหรัฐอเมริกาเริ่มเข้ามามีอิทธิพลแทนและมีบทบาทมากขึ้นเป็นลำดับ ประเทศไทยภายใต้การนำของจอมพล ป.พิบูลสงคราม นำไทยเข้าร่วมกับฝ่ายประเทศญี่ปุ่นซึ่งก็ได้แพ้สงคราม

งานวาดเขียนในวัยเด็กของถวัลย์ ตามคำบอกเล่าของเขาก็เกิดจากการซึมซับสภาพแวดล้อมรอบตัวเข้ามาเป็นแบบ จึงเป็นรูปของ รถถัง เครื่องบิน และอาวุธยุทโธปกรณ์ต่างๆ ของ

ทหารญี่ปุ่นเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งอาวุธเหล่านี้มีอย่างกระจุกกระจายทั่วเขตเชียงราย เพราะเคยเป็นฐานที่ตั้งสำคัญทางตอนเหนือของกองกำลังทหารทั้งฝ่ายไทย และญี่ปุ่น เพื่อการเข้าตีเชียงตุง ลี้กเข้าไปยังดินแดนของประเทศจีน ส่วนเวลาที่อยู่ในโรงเรียนก็จะชอบลอกรูปภาพประกอบหนังสือวิทยาศาสตร์ เพราะมีรูปร่างหน้าตาแปลกและทำท่ายจินตนาการของเด็กคนหนึ่งให้บรรเจิดขึ้น ถวัลย์ มีนิสัยในการขีดเขียนวาดรูปเป็นพิเศษโดยเขาจะหาเศษกระดาษ ดินสอ หรือปากกามาขีดเขียนเป็นรูปภาพต่างๆอยู่เสมอ รูปร่างของเขาในขณะนั้นแสดงเค้าโครงของความเหมือนจริงเมื่อเทียบกับเด็กคนอื่นๆโดยทั่วไป เขาเข้าศึกษาในชั้นประถมที่โรงเรียนเชียงรายวิทยาคม และได้รับการร้องขอจากครูประจำชั้นให้เขียนรูปบนกระดานประกอบการเรียน หรือบางครั้งก็เรียกให้ช่วยเขียนรูปประกอบสื่อการสอนเป็นประจำ ถวัลย์ใช้เวลาหลังเลิกเรียนในการเล่นกับเพื่อนๆในละแวกวัดช้างมูบมิ่งเมืองใกล้บ้าน โดยชอบเล่นวาดเขียนกับเพื่อนซึ่งตัวเขาเองมีความคิดว่าตนนั้นมีความสามารถเหนือกว่าเด็กๆ ในรุ่นเดียวกันทั้ง ๆ ที่คนในครอบครัวของเขาไม่มีความสามารถทางด้านนี้กันมาก่อนเลย (Marcus 1974 : 10)

สิ่งหนึ่งที่ทำให้เกิดความประทับใจและตื่นเต้นกับถวัลย์ในช่วงวัยเด็กนั่นคือการได้ติดตามบิดาออกไปล่าสัตว์ในป่า ซึ่งป่าของภาคเหนือยุคนั้นเป็นป่าดงดิบที่หนาแน่น ประกอบด้วยไม้ยืนต้นขนาดใหญ่ นานาชนิดมีสัตว์ใหญ่น้อยอาศัยอยู่อย่างมากมาย สิ่งเหล่านี้คือแรงบันดาลใจในเวลาต่อมา บิดาของเขาสามารถจับสัตว์ได้หลายชนิดในการออกล่าสัตว์แต่ละครั้ง เขาจึงได้มีโอกาสเห็นสัตว์นานาชนิดอย่างใกล้ชิดไม่ว่ารูปร่างลักษณะของขน ใบหน้า รูปร่างของสัตว์เหล่านั้น และได้เห็นลีลาการเคลื่อนไหวอริยาบถของสัตว์ต่าง ๆ ที่ออกหากินภายในป่า

เนื่องจากเป็นลูกชายคนสุดท้องจึงไม่จำเป็นต้องออกไปทำงานพิเศษเหมือนพี่ชายอีกสองคน คือ สมจิตและวสันต์ ที่มีหน้าที่ออกไปขายอ้อยควั่น มารดาของถวัลย์ เป็นคนที่เข้มงวดมีระเบียบวินัยที่เคร่งครัด ขยันและอดทน มีความประณีตและมีฝีมือในการประดิษฐ์หัตถกรรมพื้นบ้านต่างๆ เช่น การขั้วนเทียน การประดิษฐ์กระทงใบตอง การทำกรวยใส่ดอกไม้ และการจัดดอกไม้เพื่อสักการบูชา เป็นต้น

นอกจากสภาพแวดล้อมรอบตัวจากงานศิลปะพื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งของแรงบันดาลใจให้เกิดความสนใจในงานศิลปะไทยและยังทำให้เกิดความผูกพันกับสายตระกูลของถวัลย์เองที่มีญาติเป็นช่างฝีมือท้องถิ่น(สลา) และจากตัวมารดาของเขาเองคงทำให้สัมผัสกันได้ดังนี้

เมล็ดพันธุ์เราต้องดูจากรากเหง้าก่อนว่าเรามาจากไหน คนเราต้องดูพ่อกับแม่ก่อนว่าเป็นใครแล้วลูกมันจะออกมาเป็นใคร จากสาแหรกทางพ่อไม่รู้เลย แต่ทางแม่ลุงหนานแสนเป็นสลา ที่ไปคุมการก่อสร้างแล้วไม่ตกมาใส่หัวเสียชีวิต เพราะฉะนั้นแสดงให้เห็นว่าลุงหนานแสนเป็นสลา ลุงมุลพ่อของอ้ายสี่สายก็เป็น สลาที่ขึ้นไปดับไฟเวลาที่วัดพระสิงห์ไฟไหม้ แล้วตกลง

มาเสียชีวิตแสดงว่าท่านอุทิศให้พระพุทธศาสนาและในขณะที่เดียวกันก็เป็นสลา ลูกใจก็ทำ กระทบเป็นคนเจียงชอยยาหรือแม่กระทิงแม่กั้วขึ้นเทียนเพื่อไปวัด เราถึงได้รับรสของการช่าง มา เพราะฉะนั้นถวัลย์ถึงสามารถแยกความรู้สึกในการทำงานได้อย่างดี ...ดูจากแม่ที่ขึ้นเทียน เหมือนใช้เครื่องทำความบางจากทองม้วน สิ่งต่างๆที่ทำเรื่องราวที่ประณีตก็ดูจากรูปถ่ายของ แม่ที่ใส่ตุ้มหูเพชร ใส่ผ้าไหมโคราช เพราะย่าค่อนข้างมีฐานะเพราะเก็บหอมรอมริบและพ่อก็รับ ราชการ เพราะฉะนั้นถวัลย์จึงอาจจะมีเชื้อสายของสกุลช่างทั้งทางฝ่ายพ่อและแม่มาตามสมควร (คอยธิเบิร์ต ดัชนี 2552 : 16-17)

นอกจากนี้ยังมีความสนใจในวรรณคดีต่างๆ ของไทย เช่นขุนช้างขุนแผน หรือนิราศ ต่างๆ ที่บิดาซื้อมาให้อ่านในยามว่าง รวมถึงหนังสืออ่านเล่นต่างๆ ที่มีภาพหน้าปกสวยงามก็จะถูก ใช้เป็นแบบในการวาดเขียน ซึ่งถวัลย์ ดัชนี ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้

ผมพอมีฝีมือทางด้านศิลปะอยู่บ้าง อาจจะพิเศษกว่าคนทั่วไปตรงที่คิดเป็น วาดเป็น คอย จังหวะเป็น สมัยนั้นผมวาดตามแบบหนังสือ ส่วนใหญ่เป็นภาพหน้าปก พ่อรับหนังสือสยามรัฐ มีรูปภาพประกอบของหม เวชกร นายคำรา ณ เมืองใต้ พ่อมีหนังสือเก่าๆ ที่ซื้อมาจากกรุงเทพฯ และครูวาดเขียนไปอบรมที่ศิลปากรเอารูปอมเปรสชั้นนิมส์ให้ดู (ไมตรี ลิ้มวิชาดี 2552 : 219)

มีช่วงระยะเวลาหนึ่งที่ถวัลย์ ต้องย้ายไปเรียนที่อำเภอพะเยา (ปัจจุบันเปลี่ยนเป็นจังหวัด พะเยา) ตามบิดาไปกันทั้งครอบครัว จนเมื่อถวัลย์ อายุได้ 10 ปี จึงได้ย้ายกลับมายังจังหวัดเชียงราย พร้อมครอบครัว ได้มีโอกาสเข้าชั้นเรียนศิลปะครั้งแรก ที่โรงเรียนสามัคคีวิทยาคม (Marcus 1974 : 11) งานที่ครูให้ก็มักจะเป็นการวาดคัดลอกวาดลายซึ่งเขาก็ทำได้ดีจนครูให้ช่วยแนะนำเพื่อนใน ชั้นคนอื่นๆ หลังจากจบมัธยมศึกษาจากโรงเรียนสามัคคีวิทยาคม จังหวัดเชียงราย เมื่ออายุ 14 ปี บิดาต้องการให้เข้าศึกษาต่อในโรงเรียนทหาร แต่ตัวเขาเองอยากจะศึกษาทางด้านศิลปะมากกว่า และโอกาสนั้นก็มาถึงเมื่อได้มีโอกาสเป็นตัวแทนสร้างผลงานวาดเขียนให้แก่จังหวัดเชียงราย ซึ่งเป็นผลงานที่ประทับใจแก่เจ้าหน้าที่ของจังหวัดมาก ส่งผลให้ได้รับทุนการศึกษาต่อยัง กรุงเทพมหานคร ในปี พ.ศ. 2498 ซึ่งก็เป็นบุคคลแรกของจังหวัดเชียงราย

2. การเรียนระดับอาชีวศึกษา

ถวัลย์ ดัชนี ได้รับทุนจากกระทรวงศึกษาธิการ เพื่อเข้าศึกษาต่อในระดับประกาศนียบัตร วิชาชีพ ที่โรงเรียนเพาะช่าง หรือมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเพาะช่างในปัจจุบัน ที่ โรงเรียนเพาะช่างนี้เป็นแหล่งผลิตนักศึกษาฝีมือดีโดยเฉพาะทางการวาดภาพเหมือน ที่สถาบันแห่ง

นี้มีหลักสูตรเน้นการผลิตครูทางด้านศิลปะ การเรียนการสอนจะเน้นงานศิลปะแบบประเพณีของไทย เช่น งานเขียนจิตรกรรมไทยโดยฝึกทักษะทางช่างโบราณควบคู่กันไป แรกก่อนจะมาเรียน เขามีความคิดว่าหากเรียนจบที่นี่แล้วก็จะกลับไปเป็นครูศิลปะที่โรงเรียนสามัคคีวิทยา แต่ภายหลังความคิดอันนี้ก็ต้องตกไประหว่างเรียนถึงแม้จะเป็นนักเรียนทุนของจังหวัด แต่ก็จัดอยู่ในกลุ่มอาชีพจะได้รับทุนอย่างจำกัด ความเป็นอยู่อย่างอัตคัดเพราะทุนพอแค่ค่าทอมไม่มีเงินพอเช่าหอพักหรือแม้ค่าอาหาร จึงต้องอาศัยหลบนอนอยู่ในโรงเรียน ต้องหางานพิเศษทำ เช่น การรับเขียนป้ายโฆษณา เพื่อเป็นค่าอาหาร ซึ่งวิถีชีวิตในช่วงยากลำบากนี้ถวัลย์ คัชณิ ได้เล่าไว้ว่า

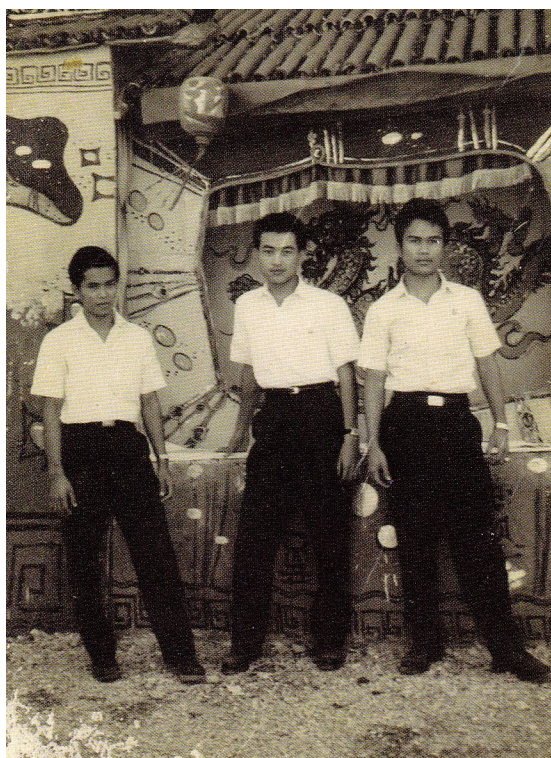
โรงเรียนเพาะช่างมันโดนบอมบ์จากสงครามโลกครั้งที่2 มันเลยสร้างใหม่ มีแต่กองไม้กองอะไร ผมเลยคิดว่าอยู่ตามชอกรี่นี่ละ ผมก็เอาของไว้ตามชอกรี่ก่อน แล้วก็ดูว่าน้ำจะอาบที่ไหน ก็เห็นหน้าโรงเรียนมีเสาธง มีสระ กินข้าวก็ค่อยซื้อกินแถวนี้ แล้วผมก็สำรวจดูว่านอนตามชอกไหนได้บ้าง...ขนาดมีคนมาตรวจการ ผมแอบอยู่ได้โตะยังไม่มีใครเห็นเลย...อาจารย์ จิตร บัวนุชย์ บอกว่า แกตามล่าผม 3 ปี ไม่เคยเจอเลย” (ถวัลย์ คัชณิ 2547 : 135)

เมื่อขึ้นปีสอง ถวัลย์ ก็เริ่มมองเห็นแล้วว่าตนมีแต่เพียงฝีมือวาดภาพเหมือน ซึ่งไม่เพียงพอที่จะเป็นงานศิลปะหรืองานสร้างสรรค์ชั้นเลิศได้ และตนต้องการเป็นศิลปินมากกว่าเป็นครูศิลปะ เมื่อคิดได้เช่นนี้แล้วจึงเริ่มจัดแจงชีวิตของตนเสียใหม่ ด้วยการเริ่มหาจุดดึงดูดใจของตนในหนทางนี้ อันดับแรกก็ได้พบว่าตนนั้นไม่มีความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะใด ๆ เลย เนื่องจากไม่มีในหลักสูตรการเรียนการสอนของโรงเรียนเพาะช่าง เขาจึงเริ่มแสวงหาหนังสือทางศิลปะมาอ่าน ทั้งหาซื้อหาขี้นตามห้องสมุดต่าง ๆ ที่มีหนังสือที่ดีและทันสมัย

สถานที่หนึ่งที่ถวัลย์ อาศัยค้นคว้าหาความรู้เป็นประจำคือห้องสมุดของ British Council โดยเรียนรู้ถึงความเคลื่อนไหวของศิลปะในรูปแบบลัทธิต่าง ๆ กระแสความนิยมทางศิลปะทั้งโลกตะวันตก และตะวันออก รวมถึงศึกษาแนวคิดของการสร้างวัดวาอารามเพื่อทำความเข้าใจหลักการทางศิลปะของไทย (Marcus 1974 : 14) ในช่วงนี้เองที่เขาสามารถขายงานชิ้นแรกได้ในราคาเพียง 150 บาท

หลังจากสำเร็จการศึกษาในระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.) จากโรงเรียนเพาะช่างแล้ว ถวัลย์ มีความคิดจะเรียนต่อในระดับมหาวิทยาลัยด้วยคำแนะนำจากอาจารย์ซึ่งจบจากมหาวิทยาลัยศิลปากรได้ชี้ช่องทางข้างหน้า ให้โอกาสใหม่ๆ ที่ต้องต่อสู้ต่อไป คือการเข้าไปเรียนในคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ นี่จึงเป็นเป้าหมายใหม่ของเขา ประกอบกับการมีรุ่นพี่คือ อาจารย์ดำรง วงศ์อุปราช เข้าไปเรียนที่คณะดังกล่าวอยู่ก่อนแล้ว อาจารย์ดำรงจึงกลายเป็น

ตัวอย่างการสร้างสรรคงานศิลปะเชิงสร้างสรรค์ เมื่อเขาไม่ยอมกลับไปเป็นครูใช้ทุนให้กับจังหวัดก็จะต้องใช้ทุนคืนหลวงเป็นจำนวน 2 เท่าของทุนที่ได้รับมา (Hoskin 1984 : 63)



ภาพที่ 1 ถวัลย์ ดัชนี สมัยเรียนเพาะช่าง(ขวามือสุด)

ที่มา: ถวัลย์ ดัชนี, ถวัลย์ ดัชนี : ไตรสุรีย์ (กรุงเทพฯ : อัลฟา มิเลเนียม, 2547), 135.

3. การเรียนระดับอุดมศึกษา

ปริญญาดรี คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่มีศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี เป็นคณบดีซึ่งท่านเป็นชาวอิตาลีแต่ได้โอนสัญชาติเป็นไทย โดยเป็นทั้งผู้อำนวยการสอนและเป็นทั้งประติมากรคนสำคัญของกรมศิลปากร ตลอดจนมีความรู้ด้านประวัติศาสตร์และความรู้ทางทฤษฎีศิลป์เป็นอย่างมาก มีหลักสูตรการเรียนการสอนที่เน้นการเข้าถึงศิลปะชั้นครูของโลกในแง่การสร้างสรรค สนับสนุนให้เข้าถึงคุณค่าของจิตรกรรมฝาผนังของไทยและนำมาสร้างสรรคงานที่มีเอกลักษณ์อย่างตะวันออก ไม่ควรข้ามความสำคัญของศิลปะท้องถิ่น หรือ ศิลปะประจำชาติ เลยแม้แต่น้อย กลับต้องให้ความสำคัญอย่างยิ่งยวดไม่ละเลยนักศึกษาของสถาบันนี้จึงต้องเรียนรู้ และตระหนักถึงศิลปะของชาติตน จึงจะสามารถสร้างศิลปะที่

ดี สามารถสร้างที่ยืนของตนในโลกศิลปะสากลได้ การที่คนไทยสร้างงานศิลปะที่ดูเหมือนคนตะวันตกแบบแยกไม่ออกเลย หรือเหมือนออกมาจากนิตยสารจากอังกฤษ อเมริกา ไม่สมควร ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี พยายามบอกแก่ลูกศิษย์และสังคมไทย เห็นได้จากบทความหลายชิ้นที่เน้นการกระตุ้นความคิดทางด้านเอกลักษณ์ศิลปะที่สร้างโดยคนไทย บทความที่แสดงออกทางความคิดนี้ชัดเจนมากคือ บทความ “ตะวันออก กับ ตะวันตก” ที่พิมพ์ลงในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 13 พ.ศ. 2505 (ศิลป์ พีระศรี 2546 : 146-172)



ภาพที่ 2 ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี ขณะทำการสอน ถวัลย์ ดัชนี(คนซ้ายมือ) ที่คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ช่วงเวลาประมาณ พ.ศ. 2503-2505

ที่มา: ถวัลย์ ดัชนี, ถวัลย์ ดัชนี : ไตรสุรย์ (กรุงเทพฯ : อัลฟ่า มิเลเนียม, 2547), 135.

เมื่อเริ่มเรียนที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ ถวัลย์ ดัชนี ได้พบว่างานของเขาเน้นความเหมือนจริงมากเกินไป ทำให้ดูกระด้าง เขามีความรู้สึกท้อแท้ ต่างจากในช่วงปีแรกเขาสามารถทำคะแนนได้ดีมากในชั้นเรียน แต่ต่อมาก็เหมือนคะแนนตกลงไม่เป็นที่ยอมรับของอาจารย์ ด้วยคำชี้แนะจากศาสตราจารย์ ศิลป์ ที่สอนไม่ให้เขายึดติดอยู่เพียงแค่การลอกแบบ แต่อยากให้เกิดการสร้างสรรค์และมีมุมมองที่ลึกซึ้งกว่าเดิม ถวัลย์ ดัชนี ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า

ผมยังเรียนอยู่ปี 1 ผมเขียนม้าได้ร้อยบวก ผมเขียนสัตว์ได้ร้อยบวกหมดเลย พอผมมาอยู่ปี 2 ผมก็เขียนแบบที่ได้ร้อยบวกนั้นล่ะ แต่ผมได้ 10 และผมก็ไม่เข้าใจ ผมก็ถามศาสตราจารย์ ศิลป์ อาจารย์บอกว่าตอนปี 1 นั้นให้นายได้ 100 ได้เพราะนายเขียนถูกต้องหมดเลย แต่พอมาปี 2 นายเขียนอย่างนั้นมัน เป็นม้าที่ตายแล้ว มีเส้นขน มีแต่ถูกต้องเป็นแบบ อคาเดมิก(academic) ม้านายร้องไม่ได้ วิ่งไม่ได้ ปลาของนายไม่มีกลิ่นคาว ว่ายน้ำไม่ได้ นกของนายร้องเพลงในอากาศไม่ได้ นายเป็นอคาเดมิคเขียน(academician) คือทำแต่ถูกต้องเฉยๆ มันไม่เป็นศิลปะ มันเป็นงานฝีมือ

นายต้องแยกออกระหว่างงานศิลปะอย่างหนึ่ง แสดงความรู้สึกของอารมณ์งานฝีมือ(ถวัลย์ ดัชนี 2547 : 131)

จากเหตุดังกล่าว ทำให้เขาต้องเปลี่ยนความคิดต้องปรับวิธีการทำงานโดยเรียนรู้จากสังเกตวิธีการทำงานของรุ่นพี่ๆ ผู้เป็นที่ยอมรับของอาจารย์ ผลจากการปรับตัวนี้ทำให้งานกลับมาโดดเด่นในชั้นเรียนอีกครั้ง และมีคะแนนดีเยี่ยมของรุ่น ภายใน 2 ปีเท่านั้น เมื่อจบการเรียนในระดับชั้นปีที่ 3 แล้วจะต้องผ่านการพิจารณาผลการเรียนและผลงานอย่างเข้มงวดจาก ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี ว่าสามารถเรียนต่อชั้นปีที่ 4 ได้ ยุคนั้นมีนักศึกษาเพียงไม่กี่คน อาจจะหนึ่งหรือสองคนในแต่ละรุ่นเท่านั้นที่สามารถเรียนต่ออีกสองปีเพื่อจบในระดับปริญญาตรี ถวัลย์ ดัชนี จัดเป็นหนึ่งในจำนวนไม่กี่คนของมหาวิทยาลัยศิลปากรในขณะนั้นที่สามารถเรียนชั้นปริญญาตรีได้ เป็นที่ทราบกันดีว่า ถ้าไม่มีความรู้ความสามารถโดดเด่นแท้จริงแล้วศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี จะให้เรียนถึงแค่ปี 3 ได้เพียงอนุปริญญา

ระหว่างศึกษาในระดับปริญญาตรี ถวัลย์ ได้เรียนวิชากายวิภาคกับอาจารย์สนั่น ศิลากร ซึ่งขณะนั้นอาจารย์สนั่นมีแนวคิดปรับปรุงห้องเรียนกายวิภาคให้มีโครงกระดูกของสัตว์ชนิดต่างๆ นอกเหนือไปจากโครงกระดูกมนุษย์ จึงได้ให้ถวัลย์เป็นผู้จัดหาโครงกระดูกหรือซากสัตว์เนื่องจากทราบว่าถวัลย์มีภูมิลำเนาอยู่ทางเหนือ จากจุดนี้เองที่ทำให้ถวัลย์เริ่มสนใจศึกษากายวิภาคของสัตว์ต่างๆ มากยิ่งขึ้น (ดอยธิเบศร์ ดัชนี 2552 : 18) ในขณะที่เดินทางไปอยู่ตามสถานที่ต่างๆ ก็จะหาโอกาสรวบรวมสะสมของต่างๆ เช่น หนังสัตว์ เขาสัตว์ กระดูกสัตว์ แต่เนื่องจากตอนนั้นถวัลย์ ยังไม่มีบ้านเป็นของตนเองจึงไม่สามารถเก็บอะไรได้มากของบางอย่างก็เสื่อมสภาพไป เช่นหนังสัตว์ที่ยังไม่ผ่านกระบวนการฟอกเคมี เวลาเจอความชื้นหรือเจอฝนก็ทำให้หนังสือเสียหายได้ เมื่อข่าวว่าเขาเป็นผู้สามารถหาซากสัตว์ เขาสัตว์ต่างๆ ได้อย่างมากมายกระจายไปในมหาวิทยาลัยศิลปากร อาจารย์เพื่อ หริพิทักษ์ ซึ่งเป็นอาจารย์ในสมัยนั้น จึงได้ไว้วางใจให้เขาดำเนินการจัดหาซากสัตว์ต่างๆ ให้ ในครั้งแรก ถวัลย์คิดว่าอาจารย์จะนำไปเก็บไว้ในห้องกายวิภาค แต่อาจารย์เพื่อ กลับนำมาบดเป็นยา โดยใช้หัวเสือโคร่งแทนธาตุไฟ หัวช้างแทนธาตุดิน หัวลิงลมแทนธาตุลม หัวปลาฉลามแทนธาตุน้ำ จึงทำให้ถวัลย์เกิดเป็นแรงบันดาลใจในการใช้สัญลักษณ์ระหว่างสัตว์ชนิดต่างๆ กับธาตุทั้งสี่ การเรียนรู้ธรรมชาติของสัตว์ต่างๆ เหล่านี้ เป็นการจุดประกายให้นำไปเป็นหลักในการสร้างงานศิลปะจนถึงปัจจุบันนี้

การทำงานศิลปะระหว่างที่ศึกษาที่คณะจิตรกรรมฯของ ถวัลย์ นอกจากจะได้รับแรงบันดาลใจจากกระดูกสัตว์และสิ่งที่เกี่ยวข้องกับสัตว์ป่าแล้ว เขายังศึกษางานของศิลปินต่างประเทศหลายคน อาทิ จอร์เจีย โอเคียฟ (Georgia O'Keeffe) ที่วาดโครงกระดูกของสัตว์หรือนำเขาสัตว์

มาใช้ในงาน พอล โกแกง (Paul Gauguin) ที่เดินทางไปอยู่ที่เกาะตาฮิติแล้ววาดภาพชาวโพลินีเซียน ถวัลย์ได้นำเอาแนวคิดในการสร้างงานของศิลปินต่างประเทศเหล่านี้มาปรับใช้ในงานตน โดยการใช้เวลาศึกษาและอยู่ร่วมกับชาวเขาแต่ละเผ่าระหว่างปิดภาคการศึกษา

ในสมัยที่เรียนศิลปะนั้นถวัลย์ได้เริ่มศึกษางานของโกแกง (Paul Gauguin) ที่เดินทางไปอยู่ที่ตาฮิติ (Tahiti) วาดภาพชาวโพลินีเซียน (Politicians) ถวัลย์จึงเกิดแนวคิดที่จะทำงานศิลปะจากวิถีชีวิตของชาวเขาเผ่าต่างๆ ในภาคเหนือของประเทศไทย ที่ชายคนโตของถวัลย์รับราชการอยู่ที่อำเภอเวียงป่าเป้า ซึ่งในแถบนั้นมีชาวเขาอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก ดังนั้นในช่วงปิดเทอมของถวัลย์จะใช้เวลาศึกษา และอยู่ร่วมกับชาวเขาในแต่ละเผ่า แล้วศึกษาวิถีชีวิตของชาวเขาเผ่าต่างๆ มาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะเช่น ชุดผลงานวิทยานิพนธ์ชุด “แม่่วางผี” ซึ่งในปัจจุบันเป็นผลงานสะสมของสถานทูตเยอรมัน (คอยธิเบิร์ต ดัชนี 2552 : 18)



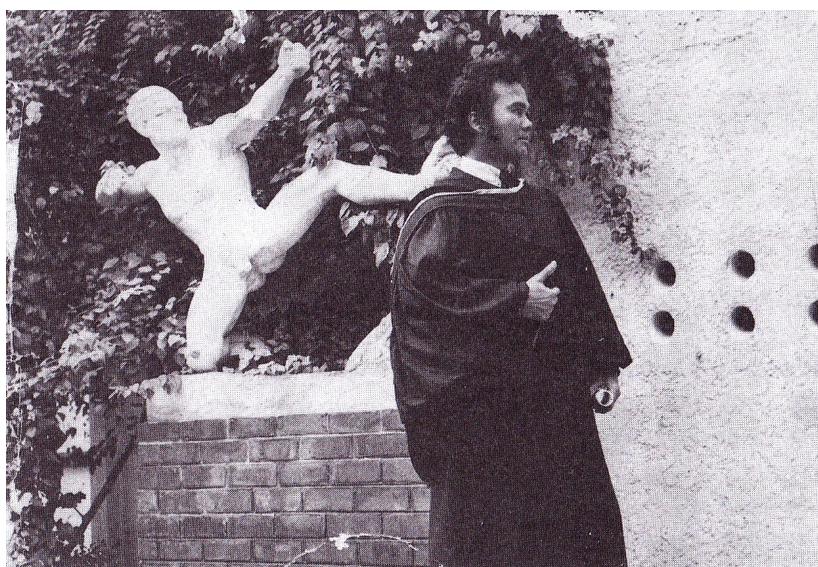
ภาพที่ 3 ภาพ Prayer for an ill Member of the Meo tribe พ.ศ. 2504 เทคนิคสีน้ำมันบนกระดาษ
ไม้ ขนาด 121 x 224 ซม. งานสะสมของสถาบันเกอเต้

ที่มา: Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand (New York :Oxford University Press Pte. Ltd.,1992), n. pag.



ภาพที่ 4 ภาพ Marine Forms พ.ศ. 2505 เทคนิคสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 75x100 ซม. งานสะสมของ
พล.อ.ชาติชาย ชุณหะวัณ

ที่มา: Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand (New York :Oxford University Press Pte.
Ltd.,1992), 143.



ภาพที่ 5 ถวัลย์ ดัชนี ในชุดบันทึกคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปี พ.ศ. 2505
ที่มา : ไมตรี ลิ้มปัทมา, มนุษย์ต่างดาว: ถวัลย์ ดัชนี (กรุงเทพฯ : วลี ศรีเอชนัน, 2552), 97.

ปริญญาโทและเอก หลังจบการศึกษาชั้นปีที่ 5 และรับพระราชทานปริญญาบัตรแล้ว ถวัลย์ ดัชนี มองหาเป้าหมายใหม่ๆ เพื่อการเรียนรู้พัฒนางานตัวเองให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ด้วยการสนับสนุนของศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี คณบดีในเวลานั้น ด้วยคำแนะนำและออกหนังสือรับรองให้ ถวัลย์ได้สอบชิงทุนของกระทรวงวิทยาศาสตร์ วัฒนธรรมและการศึกษา ของรัฐบาล เนเธอร์แลนด์เพื่อไปศึกษาต่อต่างประเทศ ที่ราชวิทยาลัยอัมสเตอร์ดัม ประเทศเนเธอร์แลนด์ (RIJKS AKADEMIE VAN BEELDEN DE KUNSTEN AMSTERDUM NEDERLAND) โดยได้รับทุนเรียนจนถึงปริญญาเอก เขาเป็นหนึ่งใน 5 ของนักศึกษาที่คัดเลือกจากผู้สมัครกว่า 600 คน (John Hoskin 1984 : 61) โดยไปศึกษาต่อเป็นเวลา 5 ปี ที่ราชวิทยาลัยศิลปะแห่งชาติ อัมสเตอร์ดัม เนเธอร์แลนด์ การเรียนที่ประเทศเนเธอร์แลนด์ทำให้ได้มีโอกาสศึกษางานศิลปะชั้นเยี่ยมของศิลปินผู้มีชื่อเสียงของยุโรป เพื่อทำความเข้าใจในหลักสุนทรียศาสตร์ และยังได้เรียนเพิ่มเติมทางจิตรกรรมภายใต้การดูแลของศาสตราจารย์ O.B. de Kat และศาสตราจารย์ Hund ซึ่งช่วยพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์ให้ก้าวหน้าขึ้นจนค้นพบรูปแบบและวิถีทางของตนเอง เขาเองเรียกรูปแบบนี้ว่า “พลังของเส้น” ใน พ.ศ. 2510 ได้จัดแสดงงานเดี่ยวในขณะที่เรียนอยู่ที่ Stedelijk Museum of Modern Art

ตารางที่ 1 แสดงช่วงเวลาในการศึกษาในแต่ละสถาบัน

ช่วงเวลา	สถานศึกษา
พ.ศ. 2485 – 2491	ศึกษาระดับประถมที่โรงเรียนเชียงรายวิทยาคม จังหวัดเชียงราย
พ.ศ. 2492 – 2498	ศึกษาระดับมัธยมที่โรงเรียนสามัคคีวิทยาคม จังหวัดเชียงราย
พ.ศ. 2498 - 2500	ศึกษาระดับประโยคครูประถมการช่าง(ปวช.) จากโรงเรียนเพาะช่าง
พ.ศ. 2500 – 2505	ศึกษาระดับปริญญาตรีศิลปบัณฑิต(เกียรตินิยม) คณะจิตรกรรม ประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร
พ.ศ. 2507 – 2511	ศึกษาระดับปริญญาโท ทางด้านจิตรกรรมฝาผนัง อนุสาวรีย์ฝัງเมืองและปริญญาเอก สาขาอภิปรัชญาและสุนทรียศาสตร์ ที่ราชวิทยาลัย ศิลปแห่งชาติ อัมสเตอร์ดัม เนเธอร์แลนด์

ที่มา: คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. สำนักงาน. ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2545

(กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2545), 21.



ภาพที่ 6 ถวัลย์ ดัชนี ขณะเรียนอยู่ประเทศเนเธอร์แลนด์

ที่มา: ถวัลย์ ดัชนี, ถวัลย์ ดัชนี : ไตรสุรีย์ (กรุงเทพฯ : อัลฟา มิเลเนียม, 2547), 136.

4. ชีวิตศิลปิน

ถวัลย์ ดัชนี ได้มีความมุ่งมั่นอย่างชัดเจนว่าเมื่อเรียนจบแล้วกลับเมืองไทยไปต้องเป็นจิตรกรที่ยิ่งใหญ่ให้ได้ซึ่งเขาได้กล่าวไว้ว่า

ส่วนลุงก็ไม่เข้ากับใครทั้งสิ้น สร้างตัวของตัวเองมา ลุงเป็นหัวหอกที่ไม่รับราชการ ลุงจะเป็นศิลปิน ในสมัยนั้นคนทั้งหลายก็สุขฮากันว่าศิลปินเป็นไปไม่ได้หรอก เป็นแค่ความเพ้อฝัน คนที่เป็นครูบาอาจารย์เท่านั้นที่จะเป็นศิลปินได้ เพราะมีเงินเดือนไม่ต้องไปเขียนรูปเอาใจใคร ได้เงินแล้วเขียนรูปยังงี้ก็ได้ พวกที่อยู่ข้างนอกเขียนรูปต้องเอาใจตลอด ไม่อย่างนั้นเขียนแล้วขายไม่ได้ไหนเลยจะดำรงชีวิตอยู่ได้ ทุกวันนี้ก็ยังคิดอย่างนั้นอยู่ เลยไม่กล้าที่จะออกมาเป็นศิลปิน จึงต้องจำยอมที่จะเป็นครู (วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร 2547 : 18)

ความมุ่งมั่นที่จะเป็นศิลปินอาชีพของถวัลย์ กว่าจะสำเร็จลงได้ให้สามารถยังชีพด้วยศิลปะที่ตนเองรักก็ต้องผ่านหนทางของการดิ้นรนอย่างมากมาย ทั้งกำลังกายใจ เพราะในช่วงเวลานั้นๆ สังคมไทยยังมีความเข้าใจเกี่ยวกับงานศิลปะอยู่น้อยมาก แกลเลอรีต่างก็แทบจะไม่มี แต่ถวัลย์ ดัชนี ก็ได้ใช้ความพยายามในการแสดงผลงานมากมายหลายครั้งกว่าจะเป็นที่ยอมรับ และสามารถยืนอยู่ได้อย่างจิตรกรหรือศิลปินอาชีพโดยเขียนรูปขายเพียงอย่างเดียว ไม่ต้องไปหากินด้วยวิธีอื่นๆ ซึ่งตัวถวัลย์ ดัชนี เรียกว่า ปาหิ

งานนิทรรศการแสดงผลศิลปะ ในช่วงก่อนได้รับทุนไปต่างประเทศ ถวัลย์ ดัชนี ก็ได้มีนิทรรศการแสดงเดี่ยวอยู่ 2 ครั้ง โดยครั้งแรกที่วังสวนผักกาด พ.ศ. 2504 แต่ก็ไม่ใช่ที่รู้จักกันนักเท่ากับนิทรรศการแสดงเดี่ยวครั้งที่สองที่ บางกะปิ แกลเลอรี ในปี พ.ศ. 2506 เพราะครั้งนี้มี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช มาเป็นประธานเปิดงาน บุคคลสำคัญของไทยในยุคนั้น อดีตสมาชิก สภาผู้แทนราษฎรผู้มีบทบาท ก่อนหันหลังให้ทางการเมืองในขณะนั้น แล้วมาเปิดหนังสือพิมพ์สยามรัฐ และก็เขียนหนังสือลงที่สยามรัฐที่ผู้ติดตามอ่านมากมาย

หลังจากการเปิดงานครั้งนี้ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ก็มาเป็นประธานเปิดงานนิทรรศการแสดงเดี่ยวให้กับถวัลย์ ดัชนี อีกหลายครั้ง ต่อมาการแสดงผลงานศิลปะต้องมีการพิมพ์หนังสือรวมภาพผลงานที่แสดงด้วยซึ่งเรียกกันว่า สุจิตร์ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ก็ได้มาช่วยเขียนแนะนำงานในหนังสือของถวัลย์ ไปด้วย อย่างในงานนิทรรศการแสดงเดี่ยว Ramayana 73 (พ.ศ. 2516) และทศชาติ (พ.ศ. 2519) ซึ่งเป็นการเขียนที่มีส่วนให้เกิดประโยชน์อยู่ 2 ประการ

1. เป็นการช่วยทำให้คนยอมรับงานของเขามากขึ้น เป็นการรับรองถึงคุณค่าของงานศิลปะด้วยความน่าเชื่อถือของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เอง
2. เป็นประโยชน์ต่อการทำความเข้าใจผลงานของ ถวัลย์ อย่างมากจนมีการนำไปอ้างอิงอยู่เสมอ



ภาพที่ 7 ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นประธานเปิดงานแสดงเดี่ยวของถวัลย์ ดัชนี
ที่บางกะปิแกลเลอรี ซึ่งเป็นแกลเลอรีเอกชนแห่งแรกของไทย เมื่อ พ.ศ. 2507
ที่มา: ถวัลย์ ดัชนี, ถวัลย์ ดัชนี : ไตรสุรีย์ (กรุงเทพฯ : อัลฟา มิเลเนียม, 2547), 135.



ภาพที่ 8 ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เปิดงานแสดงเดี่ยวของถวัลย์ ดัชนี ที่บางกะปิแกลเลอรี

ที่มา: Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand (New York :Oxford University Press Pte. Ltd.,1992), 96

ภายหลังจากเรียนจบจากเนเธอร์แลนด์ช่วงปี พ.ศ. 2512 ถวัลย์ อาศัยอยู่กับเอกอัครราชทูตฝรั่งเศสประจำประเทศไทยที่กรุงเทพฯ แต่ด้วยความเกรงใจถวัลย์จึงตัดสินใจกลับมาวาดรูปที่บ้านเชียงราย บ้านเกิดเพื่อเป็นการประหยัดค่าใช้จ่าย โดยสร้างสตูดิโอขึ้นก็เป็นบ้านแบบง่ายๆ ในราคาไม่แพง “...ถวัลย์ สร้างบ้านไม้แล้วมุงหลังคาด้วยหญ้าคา บ้านในสมัยแรกที่สร้างติดกับบ้านที่อยู่ติดกับบ้านแม่...ในปี พ.ศ. 2512 เป็นบ้านโครงไม้ รูปทรงสามเหลี่ยม มุงด้วยหญ้าคา บ้านสมัยนั้นยังมีปัญหาเรื่องน้ำฝนสาด ถวัลย์อยู่อาศัยในบ้านหลังนี้เกือบสิบปี” (คอชเบสร์ ดัชนี 2552: 20)

เมื่องานเสร็จสมบูรณ์ก็ค่อยขนลงไปแสดงที่กรุงเทพฯ ในช่วงระหว่างที่เตรียมงานอยู่ที่บ้านเกิด เนื่องจากเร่งรีบกลับมาทำให้ไม่ได้ซื้อสีจากกรุงเทพฯ ขึ้นมาด้วย เลยไม่สามารถทำงานได้ การจะสั่งซื้อด้วยวิธีการอื่นเป็นเรื่องยุ่งยาก วิธีที่ดีที่สุดคือต้องหากคนไปซื้อจากกรุงเทพฯ โดยฝากเงินเพื่อนผู้หนึ่งไปถึง 1,500 บาท เพื่อซื้อสีและอุปกรณ์หลายอย่างจากร้านจินดาฉนิ เวลาผ่านไปกว่า 3 เดือน ของที่ต้องการก็ยังไม่ตกถึงมือ เมื่อสอบถามเอาความได้ก็ปรากฏว่าเพื่อนผู้รับฝากได้เอาเงินไปใช้จ่ายกินเหล้าเล่นการพนันเสียหมดแล้ว เมื่อใกล้เวลากำหนดการแสดงแล้วทำให้จำเป็นต้องใช้สีค่าเท่านั้นซึ่งสามารถหาได้ทั่วไปตามท้องตลาดมาเขียน ซึ่งงานแบบสีเดียวในทางศิลปะก็สามารถทำได้ โดยให้น้ำหนักให้เกิดเป็นมิติ ถวัลย์ ดัชนี เองก็เคยดูงานแบบนี้แล้วจากพิพิธภัณฑ์ในยุโรป อย่างงานของ ลีโอนาโด ดา วินชี (Leonardo da Vinci) เป็นผู้คิดค้นเทคนิคนี้ขึ้นมา เรียกว่า เกียโรสคูโร (Chiaroscuro) คือการวาดภาพแบบให้น้ำหนักโทนขาวดำนั่นเอง เป็นที่นิยมกันมากของจิตรกรในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ



ภาพที่ 9 ภาพของถวัลย์ ดัชนี ถ่ายประมาณช่วงปี พ.ศ. 2517 ขณะนั้นอายุประมาณ 35 ปี

ที่มา: Russell Marcus, Form of Man: The Buddhist Vision of Thawan Duchanee (Yokohama: General printing Co., 1974) ,n.p.

ผลงานที่เสร็จแล้วถูกนำไปแสดงที่แกลเลอรี 20 ของ ดร.สุเมธ ชุมสาย ณ อยุธยา ซึ่งเป็นสถาปนิกและจิตรกร เปิดบนชั้นสองของร้านหนังสือเฉลิมนิจ ของหม่อมหลวงมานิจ ชุมสาย (บิดาของ ดร. สุเมธ ชุมสาย ณ อยุธยา) เป็นพื้นที่การแสดงให้กับจิตรกรรุ่นใหม่ ๆ ซึ่งทั้งสองก็ได้มีความสนิทสนมคบกันเป็นเพื่อนจนปัจจุบันนี้ แต่รูปที่วาดไปมีขนาดใหญ่มากเกินไปเกินกว่าทางเข้าจึงต้องรื้อโครงไม้ออก แล้วนำเข้าไปติดประกอบโครงใหม่และจึงผ้าใบใหม่ การแสดงครั้งแรกนี้มีคนจองผลงานหมด สามารถขายภาพเขียนได้เงินแสนกว่าบาท

หลังจากแสดงที่แกลเลอรี 20 แล้ว จึงตัดสินใจหาที่พักในกรุงเทพฯ ใหม่ ซึ่งมาได้ทีที่สำนักกลางนักเรียนคริสเตียน(ส.น.ค.) [Student Christian Center (S.C.C.)] ตั้งอยู่ที่เขตพญาไท บริเวณดีสะพานหัวช้าง ฝั่งตรงข้ามกับวังสระปทุม โดยไม่ต้องเสียเงินค่าเช่าเพื่อเป็นการประหยัด แต่ก็แลกเปลี่ยนด้วยการเขียนจิตรกรรมฝาผนังให้กับหอพักที่นั่นแทน ที่สำนักกลางโรงเรียนคริสต์เตียนนี้ถือเป็นทำเลในจุดที่กลางเมือง การเดินทางไปยังสถานที่แสดงงานศิลปะ หรือการติดต่อกับผู้สนับสนุนที่อยู่ย่านสุขุมวิท เพลินจิต และสีลม สามารถเดินทางได้อย่างสะดวก และที่นี้เองก็จะกลายเป็นที่จัดงานครั้งสำคัญของถวัลย์ ดัชนี ที่ทำให้คนทั้งประเทศได้รู้จัก นำไปสู่กรณีการทำลายผลงาน

เหตุการณ์นักศึกษาเข้าทำลายผลงานวันที่ 10 ตุลาคม 2514 การแสดงผลงานเดี่ยวครั้งนี้เป็นครั้งที่สองของถวัลย์ ดัชนี หลังกลับจากเรียนต่อต่างประเทศ ซึ่งจัดการแสดงที่โถงใหญ่ของสำนักงานกลางนักเรียนคริสเตียน สะพานหัวช้าง ซึ่งเป็นที่อยู่ในกรุงเทพฯ ของ ถวัลย์ ดัชนี ในเวลานั้น สถานที่แห่งนี้ตั้งแต่ยุคปี พ.ศ. 2505 โดยศาสตราจารย์ เรย์ ซี. ดาวน์ (Ray C. Downs) เป็นผู้อำนวยการ ได้มีนโยบายสนับสนุนจิตรกรรุ่นใหม่ของไทย มีทั้งให้จัดแสดงงาน และให้ทุนสนับสนุน (Poshyananda 1992 : 95) เหตุการณ์ครั้งนี้เกิดขึ้นในวันที่ 10 ตุลาคม 2514 หลังจากงานแสดงมาได้ประมาณหนึ่งอาทิตย์ นักศึกษาอาชีวะกลุ่มหนึ่งบุกเข้าทำลายผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ในห้องแสดงนิทรรศการศิลปะ เป็นข่าวสำคัญที่ลงหน้าหนึ่งของหนังสือพิมพ์ไทยรัฐ โดยมีเนื้อหา ดังนี้

ภาพเขียนจิตรกรรม“ถวัลย์”
เหยียบย่ำ “พระพุทธศาสนา”
ถูกกลุ่มนักเรียนบุกทำลาย
 (“นักเรียนบุกทำลายผลงาน.” 2514 : 1)

พาดหัวรองหน้าหนึ่ง ในมุมล่างลงเป็นภาพใบหน้าของศิลปิน พร้อมกับคำในภาพว่า นายถวัลย์ ดัชนี จิตรกรเขียนภาพหมิ่นศาสนา

ต่อมาเมื่อเวลา 16 น. วันที่ 7 เดือนนี้ ได้มีนักเรียนในชุดกางเกงดำและกางเกงสีกากีจำนวนประมาณ 20 คน เข้าไปในสำนักงานกลางคริสเตียนดังกล่าว พร้อมทั้งสอบถามหาตัวนายถวัลย์ ดัชนี จิตรกรผู้เขียนภาพลบหลู่ศาสนาพุทธดังกล่าว แต่ได้รับคำตอบว่านายถวัลย์ไม่อยู่ นักเรียนทั้งหมดจึงเฮโลกันเข้าไปที่ห้องโถง ซึ่งเป็นห้องโชว์ภาพเขียน ตรวจภาพเขียนคำขวาวขนาด 1 เมตร x 1.50 เมตร ประมาณ 10 รูปที่ประดับอยู่ตามฝาผนังและขาตั้งโชว์

จากการตรวจภาพดังกล่าว นักเรียนได้พบภาพเขียนลบหลู่ศาสนาพุทธหลายภาพ ภาพหนึ่งนั้นมีรูปหญิงสาวเปลือยอยู่ด้านขวา ด้านซ้ายเขียนภาพพระสงฆ์กำลังเดินไปทางภาพหญิงเปลือย โดยมีตาลปัตรบังหน้า แต่ที่ตาลปัตรเขียนเป็นภาพลูกนัยน์ตามนุษย์ดวงใหญ่เต็มตาลปัตรไว้ ดูแล้วเหมือนกับพระสงฆ์เจาะตาลปัตรดูหญิงเปลือย ส่วนอีกภาพหนึ่งเขียนภาพชายยืน 4 เท้า แอ่นตัวเหมือนสาวฟลอร์โชว์คาบเบ๊จค์ดบราววัล ที่บนอกมีหลังคาโบสถ์มีข้อฟ้าครอบอยู่ และที่อวัยวะสืบพันธุ์มีระฆังแขวนไว้ ส่วนภาพอื่นๆก็มีภาพพระพุทธรูปยืนกางแขนเหมือนกับถูกมัดกับไม้กางเขนและภาพซึ่งเป็นจิตรกรรมสมัยใหม่ ผสมกับลวดลายไทย ซึ่งใช้อยู่ตามวัดเกือบทุกภาพ บรรดานักเรียนเป็นเด็กเป็นแก่นได้ใช้ไม้และมดตีแท่งภาพดังกล่าวเสียหายไปหลายภาพ จากนั้นก็พากันออกจากสำนักงานกลางนักเรียนคริสเตียนไป....

(“นักเรียนบุกทำลายผลงาน.” 2514 : 2)

เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นรุนแรงมากสำหรับจิตรกรคนหนึ่งจนถึงภาพรวมของวงการศิลปกรรมไทยกลางของความรุนแรงนี้เริ่มเกิดขึ้นตั้งแต่มีการเปิดการแสดงนิทรรศการได้ไม่นาน หนังสือพิมพ์ไทยรัฐ ได้ให้ความสนใจกับรูปภาพที่ ถวัลย์ ได้วาดขึ้น โดยได้กล่าวขึ้นถึง 4 ฉบับ ซึ่งจะทำให้ความสำคัญกับงานศิลปะอย่างมากผิดธรรมเนียมของวงการหนังสือพิมพ์ที่เน้นเรื่องงานศิลปกรรมไม่ว่าแขนงใดๆ นักหนังสือพิมพ์บางคนคงมองว่า สิ่งที่ไม่เห็นอย่างไม่ชินตาเป็นของแปลกปลอมหรือของอย่างใหม่ที่กลายเป็นอาชญากรรมในสายตา ครั้งแรกของการนำเสนอข่าวในลักษณะ “ภาพเป็นข่าว” ถูกกล่าวอย่างสั้นๆ ในหนังสือพิมพ์ไทยรัฐฉบับที่ 4 ตุลาคม 2514 โดยถูกบรรยายอย่างเย้ยหยันตั้งคำถามกับสังคม หรือเป็นการตั้งถูกขึ้นมาเพื่อให้เป็นประเด็นต่อไป?

ดูแล้วเห็นอะไร?

ข้างเป็นสัตว์ป่า ทว่าเราเอามาสวมปลอกงาเสื่อโกไป ข้างหญิงสาวควรจะซ่อนเรือนร่างในอาการระยับให้งามจับตา แต่เธอค้นมาแก้ผ้า เธอว่าส่วนโค้งอย่างนี้ซีเคอะ ที่ค้าโลก! ก็แล้วไป, แต่ทำไมพระ ผู้ต้องการกำจัดราคะ ถือตาลปัตรปิดหน้า แต่คนวาดเขียนเป็นตาลูกโหลง [ฝีมือศิลปิน ถวัลย์ ดัชนี] (“ดูแล้วเห็นอะไร.” 2514 : 5)



ภาพที่ 10 งานจิตรกรรมที่ลงเป็นภาพข่าวในครั้งแรก

ที่มา: ไทยรัฐ, 4 ตุลาคม 2514, 5.

ตารางที่ 2 ลำดับการลงข่าวของหนังสือพิมพ์ไทยรัฐ เรื่องการดำเนินงานในครั้งใหม่ของถวัลย์
อย่างต่อเนื่อง ระหว่าง 4 – 12 ตุลาคม 2514

ครั้งที่	ฉบับที่	หน้า	ลักษณะ	เนื้อหา
1	4 ตุลาคม 2514	3	ภาพเป็นข่าว	ภาพงานจิตรกรรมชิ้นหนึ่งลงพร้อมคำบรรยายเสียดสี
2	6 ตุลาคม 2514	3, 14	ข่าวหน้าใน	ภาพประกอบเป็นรูปงานจิตรกรรม 3 ชิ้น อ้างอิงถึงมีประชาชนร้องเรียนถึงการ แสดงงานศิลปะที่มีลักษณะไม่ เหมาะสม เป็นรายงานข่าวจากสถานที่ แสดงงานพร้อมการพูดคุยกับจิตรกร แต่ก็เน้นย้ำถึงการดูหมิ่นศาสนาพุทธ
3	10 ตุลาคม 2514	1, 2	ข่าวหน้าหนึ่ง	-พาดหัวรอง พร้อมรูปถวัลย์ ดัชนี หน้า 1 -ข่าวเหตุการณ์เข้าทำลายผลงาน จิตรกรรมที่สำนักงานกลางนักเรียนค ริสเตียน พร้อมผลที่เกิดขึ้น -คำสัมภาษณ์ถวัลย์ ดัชนี
4	12 ตุลาคม 2514	5, 11, 14	ตอบจดหมาย	คอลัมภ์“สารพันปัญหา” โดย เสียดสี -ภาพถวัลย์ ดัชนี พร้อมงานจิตรกรรม จำนวน 3 ภาพ พาดหัว“ศิลปินบ้าบิ่น!” พร้อมบรรยาย เสียดสี จดหมายจากทางผู้อ่านติติงผลงานของ ถวัลย์ ดัชนี ซึ่งผู้ตอบจดหมายก็มี ความคิดเห็นไปทางเดียวกันกับผู้อ่าน

ที่มา : ไทยรัฐ, 4, 6, 10, 12 ตุลาคม 2514.



ภาพที่ 11 ภาพงานจิตรกรรมที่ลงข่าวในครั้งที่ 2 บรรยายภาพว่า ภาพฝีมือ “อวัลย์ ดัชนี” ทั้ง 3 ภาพนี้ที่ได้รับการวิจารณ์ว่าเป็นการลบหลู่พุทธศาสนา กำลังแสดงที่สำนักงานกลางนักเรียนคริสเตียน พญาไท (ภาพหญิงเปลือยที่ยกหัวข้างไว้ถูกลงข่าวเป็นครั้งที่สอง)

ที่มา: ไทยรัฐ, 6 ตุลาคม 2514, 5.

ในการลงข่าวนี้ครั้งที่ 2 ในสองวันถัดมา ก็เป็นภาพข่าวพร้อมลงเนื้อหาเป็นข่าวย่อยที่อยู่หน้าใน คือเป็นข่าวที่ไม่ได้ลงหน้าหนึ่งจากปกแต่ก็ได้รับความสำคัญระดับรองลงมา เพราะลงในหน้าที่ 3 ของฉบับซึ่งเป็นหน้าเดียวกับบทบรรณาธิการ การ์ตูนล้อการเมือง และนักเขียนสำคัญก็เขียนบทความประจำในหน้านี้ ถือว่าหนังสือพิมพ์ไทยรัฐให้ความสำคัญกับข่าวนี้มาก แต่น่าเสียดายที่เป็นการให้ความสำคัญอย่างตื้นเขินอย่างเรื่องแปลกประหลาดไป

ในการลงข่าวครั้งที่ 3 ฉบับวันที่ 6 ตุลาคม นอกจากเนื้อหาข่าว มีลักษณะการเขียนบรรยายชวนให้เกิดความเกลียดชังต่อผลงานของอวัลย์ ดัชนี เช่นการชี้ให้เห็นว่าเป็นการทำลายศาสนา สังเกตจากการใช้คำว่าลบหลู่-ลบหลู่ศาสนาพุทธ รวมถึง 6 แห่ง คำว่าหมิ่น 3 แห่ง ปรากฏในบทความ ประกอบกับบริบทของสถานที่แสดงของสำนักงานกลางนักเรียนคริสเตียน ที่เป็นอีกศาสนา จึงทำให้คนมองผนวกกันเป็นเรื่องเดียวกันลักษณะเป็นการกระทำโจมตีของศาสนาหนึ่งต่ออีกศาสนา เป็นเรื่องที่น่าอึดใจมากแม้ในปัจจุบัน ความเชื่อของคนที่มีความแตกต่างกัน สามารถนำไปสู่การประหัดประหารทำลายล้างกันอย่างถึงที่สุด

ภายหลังมีคนเข้าใจคลาดเคลื่อนไปมาก คือเข้าใจว่าข่าวเกิดขึ้นเพราะมีนักศึกษาเข้าไปทำลายผลงานซึ่งจริงไม่ใช่เช่นนั้น หากดูตามลำดับเวลาจะเห็นได้ว่าเหตุการณ์เข้าทำลายผลงานนั้นเกิดขึ้นหลังจากไทยรัฐลงข่าว 6 วัน มีการลงภาพและข่าวก่อนสองครั้ง คือ ครั้งแรกฉบับวันที่ 4 และครั้งที่สองฉบับวันที่ 6 ตุลาคม 2514 จึงสรุปได้ว่า หนังสือพิมพ์ไทยรัฐ เป็นผู้จุดชนวนให้เกิดความวุ่นวายในครั้งนี้อย่างยากจะปฏิเสธ จากหลักฐานที่ได้กล่าวมาแล้ว

ปรากฏการณ์ครั้งนี้มีผลทำให้เกิดความสนใจทางศิลปะมากเพราะหนังสือพิมพ์ไทยรัฐ เป็นหนังสือพิมพ์รายวันที่มีบทบาทและอิทธิพลต่อความคิดความเชื่อของประชาชนส่วนมาก ถึงแม้จะเป็นการกล่าวโจมตีแง่ร้าย หรืออาจเรียกว่าการตรวจสอบในแง่ลบของคนทำหนังสือพิมพ์ต่อสิ่งใหม่ที่ยังไม่เป็นที่คุ้นเคยคิดแปลกจากสิ่งที่เคยๆ เป็นมา อย่างไรก็ตามเรื่องนี้คงจะเป็นกรณีพิเศษจริงที่ศิลปะได้มีโอกาสขึ้นหน้าข่าวหน้าหนึ่งของหนังสือพิมพ์หัวสำคัญ และมีรูปผลงานลงตีพิมพ์ มีการวิวาทะระหว่างสื่อด้วยกันเกิดการพูดถึงความเข้าใจในศิลปะของประชาชนและสื่อ รวมถึงกฎเกณฑ์ของการวิจารณ์งานที่ไม่เคยกล่าวถึงมาก่อนอย่างเป็นวงกว้างในสื่อต่างๆ ในหนังสือพิมพ์สยามรัฐที่เป็นลักษณะเห็นใจ หรือเป็นการอธิบายความ อย่างในวารสารคำแดงปริทัศน์ที่ออกโดยสถาบันศิลปะอย่างวิทยาลัยเพาะช่าง(Poshyananda 1992 : 149)

ชีวิตของจิตรกรผู้มีชื่อเสียงของไทย จากกรณีเหตุการณ์นักศึกษาเข้าทำลายผลงานทำให้ถวัลย์ ดัชนี เป็นที่รู้จักของสื่อมวลชนมากขึ้น ทำให้การแสดงนิทรรศการศิลปะครั้งต่อมาของเขาจะได้ลงเป็นข่าวในหน้าหนังสือพิมพ์ หรือนิตยสารอยู่เสมอ เป็นที่จับจ้องของสังคมอยู่ตลอดว่าจิตรกรผู้นี้มีความคิดอย่างไร และในอีกทางหนึ่งจากเหตุการณ์ครั้งนั้นก็ทำให้มีผู้เห็นอกเห็นใจในตัวถวัลย์ จากผู้รักศิลปะเพิ่มมากขึ้น ถวัลย์ ยังแสดงผลงานเดี่ยวอีกหลายครั้งที่สำคัญคือ Ramayana 73 ปีพ.ศ. 2516 บริติชเคาน์ซิล กรุงเทพฯ และทศชาติ ปีพ.ศ. 2519 บริติชเคาน์ซิล กรุงเทพฯ ซึ่งก็มีเนื้อหาลงลึกไปในพุทธคติ และไตรภูมิ ซึ่งหลังจากนี้จะไม่มีการแสดงผลงานที่เป็นชุดใหญ่ๆ แบบนี้อีกหลายปี มักเป็นการร่วมแสดงกับศิลปินในแนวเดียวกัน หรือเป็นงานกลุ่มศิลปินไทยที่จัดแสดงร่วมกันในต่างประเทศ ถึง ปี พ.ศ. 2531 จึงมีการแสดงใหญ่อีกครั้งหนึ่งคือ ในชื่อนิทรรศการ Thawan Duchnee ซึ่งเป็นการรวบรวมผลงานต้นแบบงานจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนยังประเทศเยอรมัน

ในช่วงปีพ.ศ. 2528 ถวัลย์ ได้รับมอบหมายจาก Herman Graf Hatzfelohlt และ Klaus Brenner ชาวเยอรมันทั้งสองคน ให้ทำการตกแต่งหลายห้องของปราสาทด้วยงานจิตรกรรมฝาผนัง (Poshyananda 1992 : 95) ถวัลย์ ดัชนี ได้รับงานนี้เพราะเป็นคำแนะนำของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ซึ่ง Herman Graf Hatzfelohlt มีความสนิทคุ้นกับประเทศไทยดี เพราะเคยเป็นเจ้าหน้าที่ของ มูลนิธิฟอร์ด ดำรงตำแหน่งผู้ช่วยฝ่ายวางแผนประจำประเทศไทยอยู่ระยะเวลาหนึ่ง ได้มีโอกาสไปชมผลงานเขียนตู้พระธรรมของถวัลย์ ดัชนี ที่เขียนให้ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช

ภายหลังจาก ถวัลย์ ดัชนี เดินทางไปดูสถานที่จริงของปราสาท Crottorf เพื่อเก็บข้อมูลลักษณะส่วนผนังต่างๆ เพื่อกลับมาคิดออกแบบ ทำการร่างแบบ ใช้เวลาไปทั้งสิ้น 4 เดือน ภาพร่างชุดนี้บางส่วนซึ่งเป็นการคัดลอกใหม่ บางส่วนได้จัดแสดงภายหลัง ที่สถาบันเกอเต๋ในปี พ.ศ.2531

งานจิตรกรรมฝาผนังจริง ถวัลย์ เขียนโดยลำพัง ปราศจากลูกมือ เมื่อผ่านไป 6 เดือน จึงสำเร็จอย่างสมบูรณ์ ซึ่งถวัลย์ ได้กล่าวถึงบางช่วงเวลาสำคัญ ดังกล่าวไว้ว่า “ผมใช้เวลาทำงานอยู่ 6 เดือน เขียน 1 ห้อง แล้วนอนอยู่ในห้องนั้นเลย เป็นประสบการณ์ที่พิเศษมาก เพราะว่าใน สามเดือนแรกไม่เห็นมนุษย์ เห็นแต่ทิว ภูเขา ลงมาที่ทุ่งหญ้า...” (ไมตรี ลิ้มปิจาติ 2552 : 101) น่าเสียดายที่ปัจจุบันงานชิ้นนี้เกิดความเสียหายแล้ว เพราะปราสาทตั้งอยู่ในเขตที่อากาศหนาวอย่างรุนแรงเมื่อเข้าสู่ฤดูหนาว ทำให้จิตรกรรมฝาผนังที่ ถวัลย์ ดัชนี เขียนไว้หลุดร่อนเสียหาย



ภาพที่ 12 งานวันเปิดนิทรรศการของถวัลย์ ดัชนี ที่ บริติชเคาน์ซิล กรุงเทพฯ ปี พ.ศ. 2517 จากซ้าย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ถวัลย์ ดัชนี และเอกอัครราชทูตอังกฤษประจำประเทศไทย ที่มา: Fukuoka Asia month, Thawan Datchanee [online], accessed 21 July 2011. Available from http://www.asianmonth.com/prize/english/winner/12_03.html



ภาพที่ 13 ปราสาท Crottorf ในปัจจุบัน ที่มา : www.skyscrapercity.com, Crottorf [online], accessed 10 March 2011. Available from <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=584411&page=333>



ภาพที่ 14 ปราสาท Crottorf ในปัจจุบัน

ที่มา : de.academic.ru, Crottorf [online], accessed 10 March 2011. Available from http://de.academic.ru/pictures/dewiki/102/friesenhagen_-_schloss_crottorf_01_ies.jpg



ภาพที่ 15 ถวัลย์ ดัชนี และ Herman Graf Hatzfeloh (ซ้ายมือสุด) ห้องไทย ณ ปราสาท Crottorf
ที่มา : ไมตรี ลิ้มปิจาติ, มนุษย์ต่างดาว: ถวัลย์ ดัชนี (กรุงเทพฯ : วลี ศรีเอชนัน, 2552), 102.



ภาพที่ 16 ถวัลย์ ดัชนี และผลงาน ณ ปราสาท Crottorf

ที่มา : ไมตรี ลิ้มปิจาติ, มนุษย์ต่างดาว : ถวัลย์ ดัชนี (กรุงเทพฯ : วลี ศรีเอชนัน, 2552), 99.

เมื่อเข้าช่วง พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา ผลงานก็ได้รับการยอมรับและมีผู้สะสมผลงานของ ถวัลย์ ดัชนี ในวงกว้างมากยิ่งขึ้น ยุคที่สื่อโทรทัศน์มีบทบาทมากขึ้นเพราะราคาของโทรทัศน์ที่ถูกลงทำให้ทุกๆ คนมีโอกาสซื้อหาได้ ถวัลย์ ก็เป็นบุคคลหนึ่งที่ถูกเชิญไปออกรายการต่างๆ ในยุคนั้น เช่น ที่นี้กรุงเทพฯ จันทรกระพริบ สี่มุมสแควร์ ฯลฯ ยิ่งทำให้ถวัลย์ เป็นที่นำเสนอของสังคม ยิ่งขึ้นไปอีกด้วยวิธีการแต่งตัวที่ดูแปลกแตกต่าง การพูดซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว อย่างการใส่ชุดดำ “ตั้งแต่นั้นมา เลยหันมาใส่ชุดดำ ก็ใส่ชุดดำอยู่ประมาณ 12 ปี ไม่ใส่สีอะไรอื่นเลย เครื่องทุกอย่างสีดำหมด อย่างหนึ่งที่สำคัญ เราคิดว่า เราโง่เง่าแต่ดูอยู่ได้ตั้งนาน ทำไมต้องไปทำตามแบบฝรั่ง พอเราโตขึ้นมาเลยเริ่มคิดได้...” (ไมตรี ลิ้มปิจาติ 2552 : 71)

นอกจากวงไว้ซึ่งสาระทางด้านศิลปะ ยังมีการพูดเรื่องต่างๆ ได้อย่างสนุกสนาน เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม ทำให้ได้รับเชิญออกรายการเดิมซ้ำหลายครั้ง จนเกิดทำให้สังคมมองว่าสถานะของศิลปินตามที่สังคมเข้าใจต้องมีรูปลักษณ์อย่างถวัลย์ ดัชนี สามประการคือ แต่งตัวด้วยสีดำ ใช้ภาษาเฉพาะที่เข้าใจยากและก็มี ความตลกขำๆ แบบแผนนี้ส่งผลต่อจิตรกรในยุคหลังเขา ตัวอย่างของศิลปินผู้หนึ่งที่ได้รับอิทธิพลคือ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ซึ่งก็เป็นจิตรกรแนวไทยประยุกต์ที่มีชื่อเสียง เขาก็กล่าวยอมรับถึงความเลื่อมใสและชื่นชมในวิถีทางของถวัลย์ ดัชนี อย่างเปิดเผย

เมื่อมีความมั่นคงในฐานะจิตรกรไม่ต้องกังวลในการดำรงชีพอีกแล้ว ถวัลย์ ดัชนี ก็ทุ่มเทให้กับวงการศิลปะศึกษา และการคงอยู่ของวัฒนธรรมท้องถิ่น ยังเป็นแกนนำการรวมตัวของช่างผู้รังสรรค์ศิลปะ ทั้งช่างในท้องถิ่นและภาคอื่นๆ ของประเทศไทย เพื่อเคลื่อนไหว อย่างในเชียงราย บ้านเกิดเขาเองได้ก่อตั้งกลุ่มศิลปะท้องถิ่น สนับสนุนให้เกิดหอศิลป์ขึ้นในจังหวัดเพื่อจัดแสดงผลงานศิลปะ และงานหัตถศิลป์ของคนใน กลุ่มศิลปะกลุ่มศิลปะกรรมที่ถวัลย์ ผลักดันให้เกิดขึ้นคือ กลุ่มไถยวน (วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร 2547 : 42)

ถวัลย์ ดัชนี ได้จัดตั้งมูลนิธิของตนเองขึ้นใน ปี พ.ศ. 2539 ด้วยทุนเริ่มต้น 12 ล้านบาท โดยใช้ดอกผลจากกองทุนนี้สนับสนุนทุนการศึกษาแก่นักเรียน นักศึกษาที่เรียนดีแต่ยากจน โดยมอบให้กับสถาบันที่ถวัลย์ เคยเข้ารับการศึกษได้แก่ โรงเรียนเชียงรายวิทยาคม โรงเรียนสามัคคีวิทยา จังหวัดเชียงราย เพาะช่าง และมหาวิทยาลัยศิลปากร แต่ละสถาบันจะได้ 10 ทุนต่อปีจนถึงปัจจุบันนี้ นอกจากนี้ถวัลย์ ยังให้ทุนสนับสนุนมูลนิธิและกองทุนต่างๆ ที่เป็นประโยชน์แก่สังคมในด้านศิลปะและวัฒนธรรมอีกหลายแห่งดังนี้

1. มูลนิธิแม่ฟ้าหลวง สำนักศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏเชียงราย
2. ทุนวิจัยแก่มูลนิธิ ม.ล.มานิจ ชุมสาย ณ อยุธยา
3. มูลนิธิบ้านอาจารย์ พลตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช
4. มูลนิธิพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ องคมนตรีและรัฐบุรุษ
5. กองทุนสนับสนุนสอนศิลปะไทย โดย ดร.กมล ทัศนัญชลี ศิลปินแห่งชาติ
6. กองทุนบูรณปฏิสังขรณ์ วัดพญาไทกรุงเทพฯ
7. กองทุนวิจัยดนตรี กวีและการละเล่นพื้นเมือง ร่วมกับมหาวิทยาลัยเชียงใหม่
8. กองทุนแก่อยู่วจิตรกรเชียงรายที่เขียนภาพผนังหลายวัดในจังหวัดเชียงราย

นอกจากนี้แล้ว ถวัลย์ ดัชนี ยังเป็นกรรมการตัดสินการประกวดงานศิลปกรรมในระดับชาติมากกว่า 25 ปี อาทิ การประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ รางวัลจิตรกรรมบั้งหลวง รางวัลศิลปกรรมร่วมสมัยธนาคารกสิกรไทย การประกวดศิลปกรรมพนาโชติก เป็นต้น และยังเป็นมาสเตอร์เอเชีย อบรมยุวศิลปินทั่วเอเชีย 10 ประเทศ ตลอดจนงานวิจัย เผยแพร่ อนุรักษ์ ระบบนิเวศวิทยาเชิงศิลปะ รวบรวมงานศิลปะทางมานุษยวิทยาเพื่อพัฒนาเป็นศิลปะร่วมสมัย

ด้วยคุณูปการต่างๆ เหล่านี้ ในปีพ.ศ. 2540 ถวัลย์ จึงได้รับการประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติจากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) หลังจากได้รางวัลนี้แล้วก็ทำให้ถวัลย์ มีเวลาเขียนรูปน้อยลงเพราะต้องทำงานด้านสังคมมากยิ่งขึ้นกว่าเดิม โดยต้องรับเชิญเป็นคณะกรรมการต่างๆ ที่เกี่ยวข้องทางด้านวัฒนธรรม ของกระทรวงวัฒนธรรมอยู่

เสมอ และยังบ้านคำ ที่ตำบลนางแล จังหวัดเชียงรายที่เป็นบ้านพักโดยส่วนใหญ่ของเขา ยังถูกจัดใช้ ทำกิจกรรมทางวัฒนธรรมอยู่อย่างเสมอทั้งจากส่วนกลาง และจากท้องถิ่น เป็นสถานที่สำคัญ ทางด้านศิลปะของเชียงรายอีกแห่งหนึ่งด้วย

บ้านคำ นางแล เป็นชื่อที่ชาวบ้านละแวกเรียกบ้านของ ถวัลย์ ด้วยบ้านส่วนใหญ่ทาสีดำ ทั้งหมดเป็นกลุ่มอาคารกว่า 35 หลัง ในเนื้อที่กว่าร้อยไร่ มีทั้งสถาปัตยกรรมท้องถิ่นภาคเหนือ และ อาคารสถาปัตยกรรมท้องถิ่นประยุกต์ โดยมีหน้าที่ใช้สอยต่างๆ กันไป เช่นเก็บหนังสือ ใช้ประชุม เป็นที่พักสำหรับแขกผู้มาเยือน และอีกหลายหลังก็เป็นบ้านพักของถวัลย์ เอง ซึ่งเขาจะพักในแต่ละคืนไม่แน่นอน และอีกหลายหลังจัดไว้สำหรับแสดงศิลปะพื้นบ้าน ที่ถวัลย์ สะสม มีทั้งที่ซื้อมาจาก ที่ต่างๆ รวมถึงต่างประเทศ และก็ยังมีผลงานของกลุ่มสล่าท้องถิ่น ที่ทำงานภายใต้การสนับสนุน ของถวัลย์ ปัจจุบันเปิดทุกวันโดยให้ผู้สนใจเข้าชมโดยไม่เสียค่าใช้จ่าย

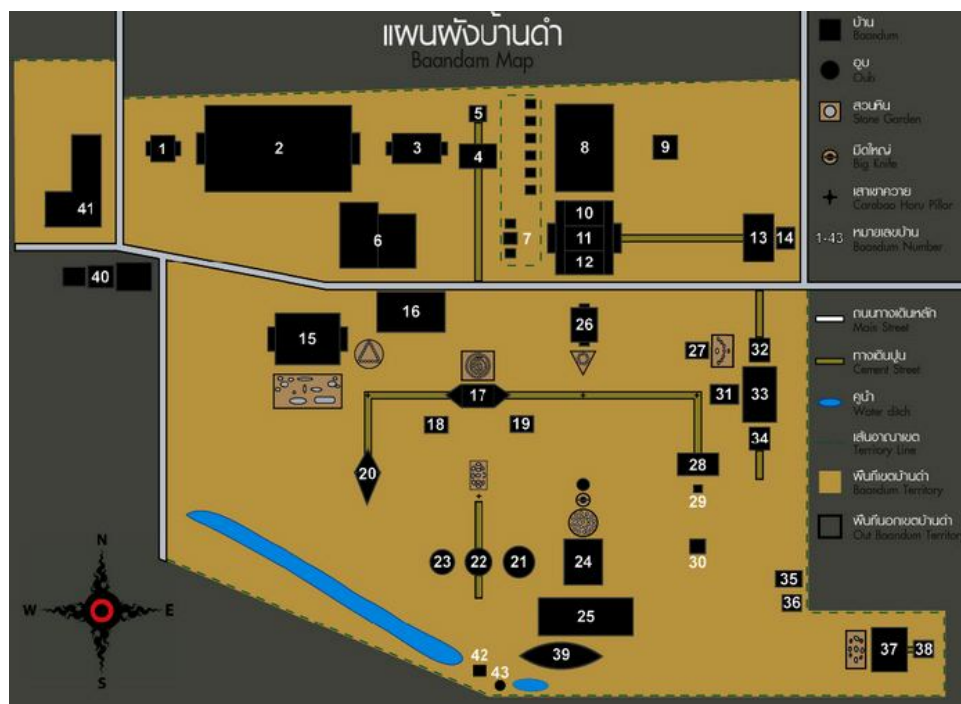


ภาพที่ 17 บ้านคำ นางแล ยุคปี พ.ศ. 2527

ที่มา: John Hoskin , Ten contemporary Thai artist (Bangkok: Graphis Co., 1984), 73.



ภาพที่ 18 บ้านดำ นางแล สมัยปัจจุบัน(พ.ศ. 2554) บ้านอุบลพลวปล่องฟ้า บ้านอุบลหยาดน้ำตาบน
แก้มกาลเวลา(อุบลก็อกตด) บ้านอุบลปรกพ(ห้องจิตวิญญาณ)จากซ้ายตามลำดับ



ภาพที่ 19 แผนผัง บ้านดำ นางแล จังหวัดเชียงราย

ที่มา: www.thawan-duchane.com, [Banndam Museum](http://www.thawan-duchane.com/Banndam%20Museum) [online], accessed 10 March 2011.

Available from <http://www.thawan-duchane.com/map-thai.htm>

คำอธิบายภาพแผนผังบ้านดำ ตามตัวเลข

1. วิหารเล็ก
2. มหาวิหาร(อาหารพิพิธภัณฑ์ศิลปะ)
3. วิหารรวม
4. เรือนหลังข้าว, บ้านยุงข้าว
5. สุขากระบวณลุงแสง
6. โรงรถ
7. กรงสัตว์เลี้ยง
8. ห้องต้ม
9. ศาลาตะวันออก
10. 11. 12. บ้านดำกาแลเกี่ยวฟ้า
13. ผามผูกผายดาว
14. ห้องน้ำ

15. เรือนเชียงทองทาทำปั้ง
16. กิ่งกาลเวลาในกลีบผกา
17. บ้านสามเหลี่ยม(ที่พักรับรองนักเขียน ลูกศิษย์และ ห้องทำงาน)
18. ห้องน้ำหมื่นนก
19. เรือนผกายแก้ว
20. บ้านไชยะหลอด
21. อุปรภพ (ห้องจิตวิญญาณ)
22. หยาดน้ำตาบนแก้มกาลเวลา (อุบถ์ออกคต)
23. อุบเปลวปล่องฟ้า
24. นอแรดในรู้งดาว (อุบเตารีด จัดแสดงชุดเฟอร์นิเจอร์จากทุกมุมโลก)
25. เกร็กัมปนาท (หอกลอง)
26. หอคำ (ที่พักสำหรับสุภาพสตรี)
27. หอไตร (ที่เก็บอัฐิบรรพบุรุษ)
28. บ้านสามชั้น (เรือนนอนฤดูหนาว)
29. ห้องน้ำ
30. ศาลามีดมังฟ้า
31. ศาลาพระสี่อริยาบถ
32. ศาลาเงี้ยว (บ้านจิวเงี้ยว)
33. ศาลาเครื่องมุกมหัศจรรย์
34. ศาลาพระทองไผ่ยาสน์
35. เรือนคนงาน
36. ห้องน้ำทั่วไป
37. วงแหวนหว่านล้อมดาวพระเสาร์
38. สุขาวดีในกาพย์หอย
39. อุบห้วนกก, นกเงือกหัวแรด
40. ผามเกาะไม้
41. บ้านคำเกลลอรี (ศูนย์ข้อมูลและร้านจำหน่ายของที่ระลึก)
42. ห้องอาบน้ำ
43. บ่อน้ำ

ส่วนใหญ่ถวัลย์ ใช้ชีวิตอยู่ที่บ้านคำ นางแลเชียงราย เป็นส่วนใหญ่ มีที่พักอีกแห่งที่กรุงเทพฯ คือบ้านที่หมู่บ้านนนวนานี

ชีวิตครอบครัว สมรสกับนางคำเอี้ย ลูกครึ่งไทย-มาเลเซีย มีบุตรชาย 1 คน คือ นายคอยธิเบศร์ ดัชนี ต่อมาสมรสกับ ทิพย์ชาติ วรรณกุล ชาวลพบุรี ไม่มีบุตร และอยู่ร่วมกันจนถึงปัจจุบันนี้

5. ประวัติการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของถวัลย์ ดัชนี

การจัดแสดงผลงานเดี่ยว ถวัลย์ ดัชนี ได้จัดแสดงผลงานทางศิลปะอย่างมากมายไม่ว่าจะเป็นการแสดงเดี่ยว (One Man Show) และการแสดงกลุ่มทั้งในประเทศและต่างประเทศ นับตั้งแต่เข้ามามีบทบาทในวงการศิลปะร่วมสมัยของไทย ดังนี้

ตารางที่ 3 การแสดงช่วงเวลาการจัดแสดงผลงานเดี่ยว

ช่วงเวลา	นิทรรศการ
พ.ศ. 2497	- นิทรรศการศิลปะของโรงเรียนเพาะช่าง
พ.ศ. 2498	- นิทรรศการแสดงของนักเรียนเพาะช่างที่เด่นด้านจิตรกรรม ณ หอศิลป์แห่งชาติ โตเกียว ประเทศญี่ปุ่น
พ.ศ. 2499	- นิทรรศการแสดงผลศิลปกรรมแห่งชาติ กรุงเทพฯ - นิทรรศการแสดงผลงานของนักเรียน โรงเรียนเพาะช่างประจำปี - แสดงเดี่ยวงานจิตรกรรม ประติมากรรมปูนต้ำ เครื่องหนัง เครื่องไม้ ไม้ เครื่องโลหะ ณ โรงเรียนสามัคคีวิทยาคม จังหวัดเชียงราย
พ.ศ. 2504	- นิทรรศการแสดงผลงานเดี่ยว วังสวนผักกาด กรุงเทพฯ
พ.ศ. 2506	- นิทรรศการแสดงผลงานเดี่ยว บางกะปิ แกลเลอรี กรุงเทพฯ
พ.ศ. 2508	- ร่วมแสดงผลงานจิตรกรรมไทยกับอินสนธิ์ วงศ์สาม ปรีชา บางน้อย ณ ทำเนียบทูตไทย นายบุญชัย เจริญชัย เอกอัครราชทูตไทย กรุงปารีส *(ปัจจุบันกระทรวงการต่างประเทศนำมาประดับไว้ที่กรมพิธีการทูต กรุงเทพฯ)

ตารางที่ 3 (ต่อ)

ช่วงเวลา	นิทรรศการ
พ.ศ. 2509	- นิทรรศการแสดงกลุ่มนักศึกษาภายหลังปริญญาตรี ของ ราชวิทยาลัยศิลปแห่งชาติ อัมสเตอร์ดัม - นิทรรศการมหกรรมศิลป์ไทย หอศิลป์ กรุงเฮก เนเธอร์แลนด์
พ.ศ. 2510	- นิทรรศการแสดงเดี่ยว ณ หอศิลป์แห่งชาติร่วมสมัย จัด โดยพิพิธภัณฑศิลป์ ร่วมสมัยแห่งชาติ อัมสเตอร์ดัม
พ.ศ. 2511	- นิทรรศการแสดงเดี่ยวหอศิลป์แห่งชาติ กรุง อัมสเตอร์ดัม
พ.ศ. 2512	- เดินทางกลับประเทศไทยแวะศึกษาจิตรกรรมที่ ประเทศอิตาลีระยะหนึ่งและได้ก่อสร้างบ้านพักส่วนตัว ครั้งแรกที่บ้านเกิดจังหวัดเชียงราย - จัดนิทรรศการงานศิลปะรวบรวมถอด เพาะช่าง ศิลปากร อัมสเตอร์ดัมที่โรงเรียนสามัคคีวิทยาคม
พ.ศ. 2514	- นิทรรศการแสดงเดี่ยว สำนักกลางนักเรียน คริสเตียน กรุงเทพฯ - นิทรรศการแสดงเดี่ยว มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
พ.ศ. 2515	- นิทรรศการแสดงเดี่ยว บริติชเคาน์ซิล กรุงเทพฯ - นิทรรศการแสดงเดี่ยว ศูนย์วัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพฯ
พ.ศ. 2516	- นิทรรศการแสดงเดี่ยว ศูนย์วัฒนธรรมเยอรมัน ร่วมกับ บริติชเคาน์ซิล ที่บริติชเคาน์ซิล กรุงเทพฯ
พ.ศ. 2517	- นิทรรศการแสดงเดี่ยว หอศิลป์แห่งชาติ ฮาวาย สหรัฐอเมริกา ศูนย์การศึกษาตะวันตกตะวันออก มหาวิทยาลัยฮาวาย
พ.ศ. 2520	- นิทรรศการแสดงเดี่ยว การแสดงศิลปกรรมครั้งแรก ที่ ได้รับเชิญเป็นตัวแทนประเทศไทย ณ หอศิลป์แห่งชาติ นครเขษุมณเฑียร อิสราเอล หอศิลป์เมืองอายันคาร์เม

ตารางที่ 3 (ต่อ)

ช่วงเวลา	นิทรรศการ
พ.ศ. 2521	- นิทรรศการแสดงเดี่ยว หอศิลป์ เมืองซานตามาเรีย แอนเดอร์แลนด์ - นิทรรศการแสดงเดี่ยว พิพิธภัณฑ์ศิลปะแห่งชาติ ซูริก สวิตเซอร์แลนด์ - นิทรรศการแสดงเดี่ยว หอศิลป์ กรุงเบิร์น สวิตเซอร์แลนด์
พ.ศ. 2525	- นิทรรศการแสดงเดี่ยว บริติชเคาน์ซิล กรุงเทพฯ
พ.ศ. 2526 - 2527	- แสดงกลุ่มศิลปกรรมไทย ทุบึงแก่น เยอรมนี
พ.ศ. 2529 - 2530	- เป็นผู้แทนจากประเทศไทย ไปปฏิบัติงานจิตรกรรมร่วมสมัยกับ 17 ชาติในเอเชียที่กวนตัน มาเลเซีย กลับมาเลเซีย
พ.ศ. 2529 - 2530	- เข้าร่วมประชุมด้านจิตรกรรมที่ มาดริด สเปน - นิทรรศการแสดงเดี่ยวศิลปกรรมไทย สถาบันวัฒนธรรมเยอรมนี ณ นครซานฟรานซิสโก สหรัฐอเมริกา
พ.ศ. 2531	- นิทรรศการแสดงเดี่ยว สถาปัตยกรรมไทย กับ พิพิธภัณฑ์ศิลปะ เมืองพาซาเดนา ณ ลอสแอนเจลิส
พ.ศ. 2532	- นิทรรศการศิลปกรรมไถยวน การแสดงกลุ่มศิลปะของศิลปินล้านนา จากเชียงราย 5 คน ครั้งแรก ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพฯ
พ.ศ. 2536 - 2537	- แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่หอศิลป์ มหาวิทยาลัยเมลเบิร์น ออสเตรเลีย
พ.ศ. 2540	- เป็นตัวแทนศิลปินไทย 1 ใน 10 ไปแสดงงานศิลปะเปิดสถานทูตไทยใหม่ที่นครลอสแอนเจลิส สหรัฐอเมริกา เป็นศิลปินไทยตัวแทนคัดเลือกผู้เดียวจากสหประชาชาติแสดงรูปท้องฟ้าการสหประชาชาติ นิวยอร์ก

ตารางที่ 3 (ต่อ)

ช่วงเวลา	นิทรรศการ
พ.ศ. 2541	- ออกแบบและร่วมมือกับจังหวัดเชียงรายทำตุ๊กตองค้ำขนาดเท่าพระองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษาครบ ๖ รอบ
พ.ศ. 2542	- นิทรรศการเดี่ยว 5 รอบ ถวัลย์ ดัชนี ธนาकरกรุงเทพ สาขาผ่านฟ้า บ้านดำ นางแลและไร่แม่ฟ้าหลวง เปิดหอศิลป์ถวัลย์ ดัชนี โดยนักสะสมภาพชาวเยอรมัน ดร.ฮอร์ก็์ วิกันซ์ ประธานกรรมการ บริษัทแก้ว มินเช่น เมืองมินเช่น (นครมิวนิค) เยอรมนี
พ.ศ. 2543	- นิทรรศการย้อนถวัลย์ ดัชนี 60 ผลงาน 60 ชิ้น จากอายุ 16 ถึง 60 บ้านดำ นางแล เปิดหอศิลป์ถวัลย์ ดัชนี 1 ดีกยูคอม กรุงเทพฯ -งานแสดงร่วมกลุ่มจิตรกรนานาชาติ ลิสบอน พิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยโปรตุเกสเป็นตัวแทนจิตรกรเชียงราย
พ.ศ. 2543	-เขียนรูปปลั่งแผ่นดิน ร่วมแสดงในงานสัปดาห์ชาวเชียงราย สำนักศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏเชียงราย
พ.ศ. 2544	-นิทรรศการเดี่ยว พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ เมืองฟูกูโอกะ -นิทรรศการเดี่ยวพุทธปรัชญาเซ็นปรากฏรูปในงานศิลปะร่วมสมัยต่อหน้าพระพักตร์ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พระราชินีมากาเรตเต้ เจ้าชายเฮนดริก และมกุฎราชกุมารเฟเดอริคแห่งเดนมาร์ก ที่ไร่แม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย

ที่มา: คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. สำนักงาน. ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2545 (กรุงเทพฯ โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2545), 22-24.

รางวัลและเกียรติคุณที่เคยได้รับ เนื่องจากถวัลย์ ดัชนี ได้ทำงานศิลปะมาอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่เด็กและความมุ่งมั่นอย่างแท้จริงในการจะทำแต่ศิลปะเพียงอย่างเดียว จึงทำให้ผลงานมีความสมบูรณ์และโดดเด่น มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เป็นที่ยอมรับจากทั้งภายในภายนอกประเทศคู่ได้จาก รางวัลทางศิลปะตามตารางที่ 3 รางวัลสำคัญของ ถวัลย์ มีอยู่สามรางวัลคือสมาคมสถาปนิกสยาม ปี พ.ศ. 2528 ซึ่งให้กับบ้านดำ นางแล รางวัลนี้ผู้นำเสนอชื่อเข้าไปคือ ดร.สุเมธ ชุมสาย ณ อยุธยา เพื่อเข้าชิงรางวัลสถาปัตยกรรมยอดเยี่ยมของปีนั้น แต่ถึงแม้ผลงานจะดีเข้าเกณฑ์ แต่กรรมการก็ไม่สามารถพิจารณามอบรางวัลนี้ให้ได้ เพราะสงวนไว้เฉพาะสถาปนิกเท่านั้น ซึ่งในที่นี้ถวัลย์ เป็นจิตรกรจึงทำให้พิจารณาเป็นรางวัลอื่น “สร้างสรรค์สถาปัตยกรรม” แทน

ในปี พ.ศ. 2544 ถวัลย์ ดัชนี ได้รางวัลพุทโตะ ซึ่งก็มาจากการสนับสนุนจากกัลยาณมิตรอีกครั้ง

เพื่อนสนิทของผม คบกันมาตลอดชีวิต อายุเท่ากันเกิดปีเดียวกัน เป็นคนที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของซีกโลกด้านนี้ เป็นสถาปนิก ก็คือ ดร. สุเมธ เป็นกัลยาณมิตรที่ช่วยเหลือผมในแทบทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็นการงาน การดำเนินชีวิต การผลักดันให้รับรางวัลนี้ ก็เป็นสุเมธที่ไปถึงพุทโตะ เป็นคนที่ยื่นข้อเสนอไป อยากสรุปว่า ถ้าไม่มีสุเมธ ผมก็ไม่สามารถมานั่งตรงนี้ได้ (ไมตรี ลิ้มปิชาติ 2552 : 208)

เป็นความภูมิใจกับรางวัลที่ถวัลย์ จะกล่าวตามที่ต่างๆ อยู่เสมอเมื่อมีโอกาสนี้ และรางวัลชิ้นสำคัญสำหรับวงการศิลปะของไทยคือรางวัลศิลปินแห่งชาติ ซึ่งก็ได้รับปีเดียวกับรางวัลพุทโตะ นอกจากรางวัลนี้จะหมายถึงความเพียรในการสร้างผลงานศิลปะชิ้นเยี่ยมขึ้นแล้ว ยังหมายถึงคุณค่าของผู้นั้นเสียสละตนเพื่อจรรโลงสังคมให้ดียิ่งขึ้นอีกด้วย

งานสะสมของพิพิธภัณฑ์และงานสะสมส่วนบุคคล นอกจากการแสดงผลงานแล้ว ตลอดระยะเวลา 40 ปีของการสร้างงานศิลปะ ถวัลย์ ดัชนี ยังได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดีมาตลอด ตั้งแต่การแสดงครั้งแรกๆ ถึงแม้ในช่วงต้นจะอยู่ในวงจำกัดแต่ก็ถือว่าผลงานของเขาขายได้โดยตลอดต่างกันแค่มากหรือน้อย เป็นคนแรกๆ ที่ให้การสนับสนุนเป็นอย่างดีอย่างชัดเจนคือ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช จนถวัลย์เคยกล่าวว่า “...เมื่อก่อนมีชื่อเสียงระดับพื้นบ้านพื้นเมือง จนกระทั่งวันดีคืนดี ได้รู้จักอาจารย์คึกฤทธิ์ ท่านมีส่วนคำจูน คำชู ชื่อรูปของผม เขียนวิจารณ์เปิดงานให้ผม ท่านบอกว่า คนนี้เป็นคนยิ่งใหญ่ที่สุดของแผ่นดิน ผมถือว่าอาจารย์คึกฤทธิ์ คือ อคุสไตน์...” (ไมตรี ลิ้มปิชาติ 2552 : 222) ในการอ้างอิง อคุสไตน์ ในที่นี้คือ เกอทรูด สไตน์ (Gertrude Stein) เศรษฐินิชาวอเมริกันนักสะสมงานคนสำคัญของปีกัสโซ ว่างานมากมาย นอกจากจะชอบซื้อไว้เอง ชักชวนกลุ่มเศรษฐีชาวอเมริกัน และฝรั่งเศส ให้มาสะสมงานของ ปีกัสโซอีก นอกจากนั้นโดยการนำออกจัด

แสดงจนเป็นส่วนผลักดันให้ปัทมา มีชื่อเสียงในวงกว้างและในสังคมชนชั้นสูง แสดงว่า ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช มีความสำคัญมากสำหรับถวัลย์ ดัชนี

นอกจากนั้นผลงานของเขายังถูกตอบรับจากชนชั้นสูงเป็นอย่างดีตั้งแต่ช่วงต้นๆ เห็นได้จากการการเก็บสะสม สถานที่ต่างๆ ในกรุงเทพฯ หรือพลเอกชาติชาย ชุณหะวัณ ช่วงที่ดำรงเอกอัครราชทูตวิสามัญประจำประเทศอาร์เจนตินา ก็ได้ซื้อผลงานในนามของกระทรวงต่างประเทศไว้ 12 ชิ้นเพื่อติดตามสถานทูตไทยในประเทศต่างๆ

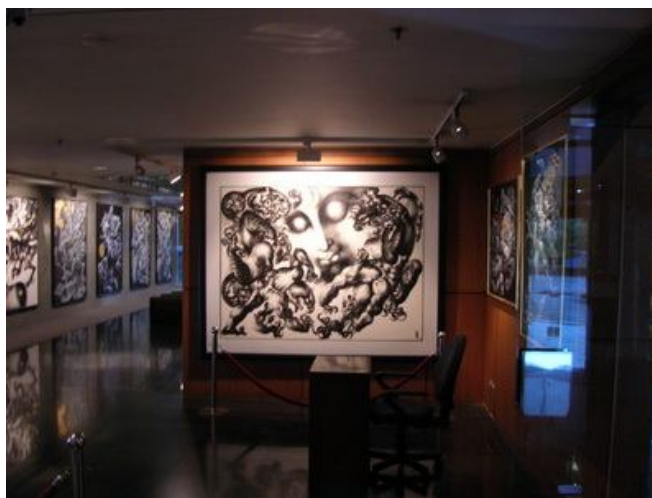
จนถึงยุคที่มีชื่อเสียงในวงกว้างแล้วทำให้ มีลูกค้ารายใหญ่ ล้วนแต่เป็นตระกูลมหาเศรษฐีทั้งสิ้น เช่น ตระกูลโสภณพานิช, ศรีวิกรม์, นิมมานเหมินท์, ถ้ำเช่า, โอสธานุเคราะห์, อัยยวรร, (ไมตรี ลิมปิชาติ 2552 : 113) โดยเฉพาะบุญชัย เบญจรงค์กุล ซึ่งชื่นชอบผลงาน และซื้อเก็บไว้เป็นจำนวนมากสามารถตั้งเป็นหอศิลป์เพื่อแสดงผลงานของถวัลย์ ดัชนีโดยเฉพาะตั้งชื่อว่าหอศิลป์ถวัลย์ ดัชนี 1 และถวัลย์ ดัชนี 2 ภายในอาคารเบญจจินดาซึ่งเขาเป็นเจ้าของ

นอกจากนั้นผลงานอีกจำนวนมากที่ถูกขายให้กับนักสะสมต่างๆ ที่ไม่ได้มีการเก็บหลักฐานไว้ทั้งคนไทยและชาวต่างชาติ รวมถึงติดตั้งแสดงถาวรอยู่ในพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ และสถานที่สำคัญ ๆ หลายแห่งทั้งในประเทศ ต่างประเทศ ซึ่งได้แสดงไว้เท่าที่มีหลักฐานยืนยัน ดังตารางที่ 5



ภาพที่ 20 หอศิลป์ ถวัลย์ ดัชนี 1 ภายในอาคารเบญจจินดา

ที่มา : imageshack.us, [online], accessed 10 March 2011. Available from <http://imageshack.us/photo/my-images/36/dsc3934.jpg/>



ภาพที่ 21 ภายในหอศิลป์ ถวัลย์ ดัชนี 1

ตารางที่ 4 แสดงรางวัลทางศิลปะ

ช่วงเวลา	รางวัล
พ.ศ. 2503	- รางวัลที่ 2 การประกวดศิลปกรรม ณ วังสวนผักกาด
พ.ศ. 2505	- รางวัลที่ 1 การประกวดศิลปกรรม จัดโดย องค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวกรุงเทพ
พ.ศ. 2528	- ได้รับรางวัลเกียรติยศเหรียญทองจากสมาคมสถาปนิกสยาม ในฐานะ จิตรกรผู้สร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัย
พ.ศ. 2540	- ได้รับเลือกจากองค์การสหประชาชาติ ให้เป็นผู้แทนวัฒนธรรมทางศิลปะ ภาคตะวันออกไปแสดงผลงานที่นิวยอร์ก ปารีส โรม ลิสบอน แคนเบอร์รา และโตเกียว ตามลำดับ
พ.ศ. 2544	- ได้รับคัดเลือกจาก FUKUOKA ASIAN CULTURE PRIZE COMMITTEE ให้รับรางวัล Arts and Culture Prize ค.ศ. 2001 จิตรกรคนแรกและคนเดียวในโลกตะวันออกที่ได้รับรางวัลนี้ - ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม)

ที่มา: คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. สำนักงาน. ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2545 (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2545), 25.

ตารางที่ 5 แสดงการสะสมงานจิตรกรรม ในประเทศ ต่างประเทศ และจากบุคคลสำคัญต่าง ตาม
ช่วงเวลา

ปี พ.ศ.	ชั้น	งานสะสมของภาครัฐ	งานสะสมของภาคเอกชน	หมายเหตุ
2503	10		ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ระดับที่โรงพิมพ์สยามรัฐ	
2505	12	พลเอกชาติชาย ชุณหะวัณ ภาพ ประดับที่สถานทูต ไทยบูไอโนส แอร์เรส อาร์เจนตินา นครเวียนนา ออสเตรีย และนครเจนีวา สวิตเซอร์แลนด์		งาน วิทยานิพนธ์ ศิลปบัณฑิต คณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัย ศิลปากร
2506	-	พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ กัวลาลัมเปอร์ป็นัง สิงคโปร์		
2507	5		ธนาคารเชสแมนฮัตตัน นครจาร์กาด้า อินโดนีเซีย	ผลงานวาดเส้น จิตรกรรม ขนาดใหญ่
2508 - 2509	-	สถานทูตไทย ณ กรุงปารีส ฝรั่งเศส		จิตรกรรม ขนาดใหญ่
2510 - 2511	-		ปราสาทอาซิลล์ คลาร์ก	จิตรกรรมฝา ผนัง
	-		สำหรับสำนักกลาง คริสเตียนประเทศไทย กรุงเทพฯ	จิตรกรรมฝา ผนังภาพการ กำเนิดจักรวาล
2512 - 2513	-	สถานทูตเนเธอร์แลนด์ กรุงเทพฯ		
2512 - 2513	-	พิพิธภัณฑ์ศิลปะพื้นบ้าน นครฮัมบวร์ก เยอรมนี		

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ปี พ.ศ.	ชั้น	งานสะสมของภาครัฐ	งานสะสมของภาคเอกชน	หมายเหตุ
2515	-	พิพิธภัณฑ์นครลอสแอนเจลิส เคนดี้มิวเซียม		
	-	หอศิลป์แห่งชาติฟรานซิสโก เบย์เอเรียมิวเซียม		
2517	-		อดีตผู้อำนวยการบริติชเคาน์ซิล ประจำประเทศไทย มร.มัวริช คาร์คีย์ สโตนเฮาส์ ออกซฟอร์ด	
2519- 2520	-	พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ กรุงสต็อกโฮล์ม สวีเดน		
	-	พิพิธภัณฑ์สถานเมืองซานตามาเนเธอร์แลนด์		
	-		ปราสาทคروتทอร์ฟเยอรมนี	จิตรกรรมขนาดใหญ่
2521	-	พิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ ที่เมืองวิสคอนซินสหรัฐอเมริกา		
2523	-		บริษัทเชลล์แห่งประเทศไทย	
2525	-		ธรรมสถานจุฬาลงกรณ์ในมหาวิทยาลัย	
2527- 2528	-		ปราสาทคروتทอร์ฟเยอรมนี	
2529 - 2530	-	ธนาคารแห่งประเทศไทย		จิตรกรรมขนาดใหญ่

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ปี พ.ศ.	ชั้น	งานสะสมของภาครัฐ	งานสะสมของภาคเอกชน	หมายเหตุ
2531 - 2532	-	พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พาชาเดน่า สหรัฐอเมริกา		
2533	5	พิพิธภัณฑ์ฟูโกโอะ		
2534	-		ปราสาทอัลสตริมมิก	เขียนภาพ ภูมิจักรวาล ตามไตรภูมิ ของปกรณัม ไทย
2538	-	ธนาคารแห่งประเทศไทย		
	-		ธนาคารไทยพาณิชย์ สำนักงานใหญ่	สถาปัตยกรรม จิตรกรรม แกะสลักไม้ ศาลาศิลป์สู่ สรวง
	-		ธนาคารกรุงเทพฯ สำนักงานใหญ่	จิตรกรรม ขนาดใหญ่ ที่สุดในเอเชีย (15 เมตร x 25 เมตร)
2539	-		บริษัทยูคอมประเทศไทย	

ที่มา: คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. สำนักงาน. ศิลป์แห่งชาติ พุทธศักราช 2545
(กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2545 : 25)

จิตรกรในพำนักยังต่างประเทศ (Artist in Residence) ในที่นี้หมายถึงจิตรกร ประติ
มากร ที่ได้รับเชิญ องค์กรของต่างประเทศ อาจเป็นหน่วยงานราชการทางวัฒนธรรม พิพิธภัณฑ์
มหาวิทยาลัย เป็นต้น เพื่อใช้ชีวิตที่สถานที่แห่งนั้นเป็นระยะเวลาหนึ่ง เพื่อศึกษาวัฒนธรรมท้องถิ่น

หรือรวมกิจกรรมกับศิลปินในท้องถิ่น สร้างสรรค์ผลงาน เพื่อนำออกจัดแสดง ณ สถานที่แห่งนั้น โดยมีผู้เชิญไปดำเนินการให้ทุกอย่าง ซึ่งผู้ได้รับเชิญเช่นนี้ถือว่าเกียรติมาก ซึ่งถวัลย์ ดัชนี ก็ได้รับเกียรตินี้มากถึง 5 ครั้ง

พ.ศ. 2533 - ได้รับการคัดเลือกจากรัฐบาลญี่ปุ่น เป็นจิตรกรในพำนักและนิทรรศการ ศิลปกรรมเดี่ยว ณ เมืองฟูกูโอกะ พิพิธภัณฑ์ศิลปร่วมสมัยและที่ศูนย์วัฒนธรรมญี่ปุ่น นครโตเกียว

พ.ศ. 2534 - มหาวิทยาลัยศิลปนานาชาติ ที่นครเทรีย เยอรมนี

พ.ศ. 2535 - ได้รับเชิญจากรัฐบาลตุรกี ไปร่วมงานศิลปกรรมร่วมสมัย ที่นครอิสตันบูล อัลทานญา และดูงานสถาปัตยกรรมในกรีก โรม และอียิปต์

พ.ศ. 2536 - ได้รับเชิญจากรัฐบาลออสเตรเลีย เป็นจิตรกรในพำนักของมหาวิทยาลัย เมลเบิร์น เดินทางไปทัศนศึกษาทั่วทวีปออสเตรเลีย ตั้งแต่ อลิซสปริง ซิดนีย์ แคนเบอร์รา ยูลาล่า เฟอร์ธ ไปจนถึงอาร์เนมแลนด์

พ.ศ. 2537 - เป็นจิตรกรในพำนักที่วัด ไอ้กั๋ง วัดท่าซุงไป มหาวินัยเขย่น เซชกัตเซและ มหาวินัยไปทะเล ประเทศทิเบต พำนักบนเทือกเขาหิมาลัย บนยอดภูมัจฉา ปูเร เนปาล เพื่อศึกษา ภาพเขียนจิตรกรรม ดันตริกของพุทธศาสนานิกายมหายาน และศึกษาปฏิมาูปบาทแบบมหายาน

บทที่ 3

ผลงานการสร้างสรรค์ศิลปกรรม

1. ลักษณะรูปแบบงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี

ผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี สามารถจำแนกได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ตามรูปแบบการใช้สี กลุ่มแรกคือ งานที่ใช้สีแบบเอกรงค์ (Monochrome) หรืองานจิตรกรรมที่ปรากฏสีเพียงสีเดียว มักใช้เทคนิคสีน้ำมัน (สีดำ) บนผ้าใบหรือเทคนิควาดเส้นด้วยหมึก, ดินสอหรือปากกา ลูกกลิ้งบนกระดาษ และกลุ่มที่สองคืองานที่ใช้สีแบบพหุรงค์ (Polychrome) หรือปรากฏสีมากกว่าหนึ่งสีขึ้นไปในชิ้นงาน มักใช้เทคนิคสีน้ำมันหรือสีอะคริลิกบนผ้าใบหรือวัสดุอื่น เช่น ไม้กระดาน เป็นต้น

กระบวนการสร้างสรรค์ กระบวนการสร้างงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนีประกอบด้วยงานที่ใช้เทคนิควาดเส้นและเทคนิคจิตรกรรม(ระบายสี) โดยมีพื้นหลังเป็นวัสดุต่างๆได้แก่ กระดาษ ผ้าใบ และไม้กระดาน ซึ่งวิธีการทำงานหรือสื่อที่ใช้มีความสอดคล้องกับวัสดุของพื้นผิวที่รองรับ เช่นงานบนกระดาษ จะใช้ดินสอ ปากกา ลูกกลิ้งสีดำ และหมึกสีดำ งานบนไม้ใช้สีอะคริลิก รก และชาด ส่วนงานบนพื้นผ้าใบใช้สีน้ำมัน ผลงานส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นงานจิตรกรรมแบบสีเอกรงค์ ที่แสดงออกด้วยสีเดียวหรือมีสีอื่นเข้ามาบ้าง แต่น้อยจึงไม่มีผลต่อโครงสร้างโดยรวม พบงานที่ใช้สีแบบพหุรงค์บ้างในสัดส่วนที่น้อยกว่า

ถวัลย์ ดัชนี สามารถสร้างงานวาดเส้นลงบนกระดาษได้อย่างละเอียด ประณีต เห็นได้จากการเขียนรูปสัตว์จำนวนมากบรรจุลงในงานขนาดเล็ก อีกทั้งแสดงรายละเอียดที่คมชัด เส้นที่ทำการสานก็ละเอียดสม่ำเสมอ งานออกมาสะอาดหมดจด ไม่ว่าจะใช้ดินสอหรือปากกา ลูกกลิ้ง ก็ล้วนให้ผลออกมาสวยงามประณีตเช่นกัน

หากดูจากจำนวนชิ้นงานที่ถวัลย์ ดัชนี ที่นำมาศึกษาทั้งสิ้น 153 ชิ้นได้สร้างขึ้น (ดูตารางที่ 6) จะเห็นว่างานวาดเส้นบนกระดาษมีจำนวนถึง 108 ชิ้น หากพิจารณางานบนผ้าที่เน้นรูปแบบสีเอกรงค์และเน้นน้ำหนักอ่อนแก่ของสีดำเป็นประการสำคัญ อาจมีการเขียนสีทอง-ปิดทองแทรกอยู่บ้าง ผู้วิจัยจึงจัดให้งานดังกล่าวอยู่ในกลุ่มงานวาดเส้นซึ่งมีจำนวนรวม 22 ชิ้น เมื่อนำสองกลุ่มนี้มารวมกันจะได้จำนวนถึง 130 ชิ้น ซึ่งมากกว่าครึ่งหนึ่งของงานทั้งหมด หรือคิดเป็นร้อยละ 84.9 จึง

สรุปได้ว่า ถวัลย์ ดัชนี ให้ความสำคัญกับการแสดงออกด้วยงานจิตรกรรมวาดเส้นและนิยมในการใช้ภาพสีคำขาวเป็นหลัก

ขนาดของงานจิตรกรรม จากการรวบรวมข้อมูลงานจากหนังสืองานนิทรรศการครั้งต่าง ๆ พบว่างานของถวัลย์ พบข้อสังเกตดังนี้ (ดูตารางที่ 6)

ช่วงทศวรรษ 1 (พ.ศ. 2514 - 2524) นิยมสร้างผลงานที่มีขนาดใหญ่ ถึงใหญ่มากเป็นพิเศษ ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษที่ช่วยตรึงความรู้สึกของคนให้อยู่กับผลงาน โดยเฉลี่ยผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันจะอยู่ในขนาดความกว้างยาวเกินกว่า 150 ซม. ขึ้นไป เป็นจำนวน 33 ชิ้นจาก 54 ชิ้น คิดเป็นร้อยละ 61.1

ช่วงทศวรรษที่ 2 (พ.ศ. 2525 - 2535) มีจำนวนงานผลมากที่สุดอยู่ที่ขนาดระหว่าง 100 - 51 ซม. เป็นจำนวน 12 ชิ้น จากทั้งหมด 24 ชิ้น คิดเป็นร้อยละ 50 ของจำนวนทั้งหมด

ช่วงทศวรรษที่ 3 (พ.ศ. 2536 - 2546) มีจำนวนงานผลมากที่สุดอยู่ที่ขนาดต่ำกว่า 50 ซม. เป็นจำนวน 56 ชิ้น จากทั้งหมด 75 ชิ้น คิดเป็นร้อยละ 74.6 ของจำนวนทั้งหมด และไม่พบว่ามียานขนาดใหญ่เกิน 101 ซม.

ตารางที่ 6 ขนาดของงานจิตรกรรมที่สำรวจจากสื่อสิ่งพิมพ์ระหว่างปี พ.ศ. 2514 – 2546

ขนาดผลงาน ด้านยาว เป็นเซนติเมตร	จำนวนงาน พ.ศ. 2514 – 2524	จำนวนงาน พ.ศ. 2525 – 2535	จำนวนงาน พ.ศ. 2536 – 2546	ยอดรวม ผลงาน
มากกว่า 350	2	2	-	4
350 - 301	-	-	-	-
300 - 251	1	1	-	2
250 - 201	6	2	-	8
200 - 151	24	-	-	24
150 - 101	18	2	-	20
100 - 51		12	3	15
ต่ำกว่า 50		1	56	57
ไม่ทราบขนาด	3	4	16	23

พอจะสรุปว่าถวัลย์ มีการสร้างงานขนาดใหญ่ในช่วงทศวรรษแรกแล้วมีการปรับขนาดเล็กลงในทศวรรษต่อมา ซึ่งสอดคล้องกับการสร้างสรรค์ ซึ่งภายหลังนิยมสร้างงานบนกระดาษมากกว่าบนผืนผ้าใบ ที่มีข้อจำกัดด้านขนาดมากกว่า และช่วงทศวรรษที่ 3 จะพบแต่งงานที่เป็นกระดาษเท่านั้น

ชุดนิทรรศการที่จัดแสดง ศิลปินมีการจัดแสดงงานอย่างต่อเนื่องตลอดกว่าสี่สิบปี และมีคิดสร้างงานเป็นชุดที่มีทั้งเนื้อเรื่อง และเทคนิคที่สอดคล้องกัน นำออกแสดงครั้งละมากกว่า 20 ชิ้นขึ้นไป จากการสำรวจหนังสือรวมนิทรรศการ และการที่ผู้วิจัยเข้าชมนิทรรศการจริง จะมียกเว้นเฉพาะการแสดงผลงานกลุ่มที่จะมีจำนวนน้อยประมาณ 2-4 ชิ้น ความถี่ของการจัดแสดงผลงานแสดงเดี่ยวที่อัตราเฉลี่ยที่ 2 ปี ต่อครั้ง โดยนับครั้งเริ่มนับจากการนิทรรศการเดี่ยวที่ วังสวนผักกาด ในปี พ.ศ. 2504 จนถึงการจัดแสดงนิทรรศการเดี่ยวที่ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ เมืองฟูกูโอกะ ปี พ.ศ. 2544 (ดูตารางที่ 2 การแสดงนิทรรศการ)

วิธีการจัดแสดงงานในเรื่องที่มีแนวคิดเดียวกันนั้นเป็นความแปลก เพราะจะทำให้เกิดความชัดเจนทางความคิด การสื่อสารที่ส่งผ่านไปยังผู้ชม ด้วยการย้ำเนื้อหาสาระตัวเดียวกันตลอด ทำให้ผู้ชมเข้าใจความคิด สุนทรียภาพ ของถวัลย์ ที่พยายามจะสื่อออกมา ภาพแต่ละภาพยังสามารถสื่อสารถึงกันในลักษณะตัวเชื่อมโยงกันทางความหมายได้อีกด้วย

ในความหมายของชื่อนิทรรศการยังเป็นตัวช่วยกำหนดขอบเขตของเนื้อหาว่าจะอยู่ในเนื้อหาใด ซึ่งจะบอกแนวไว้อย่างคร่าว ๆ แต่ก็ไม่ได้ตายตัว เพราะการกำหนดกรอบที่ชัดเจนจนเกินไปก็เท่ากับการปิดกั้นความคิด และจินตนาการของผู้รับชมจนเกินไป ชื่อที่ถูกตั้งมาจึงเป็นเหมือนการบอกเป็นนัยที่ช่วยปูทางสู่การรับชมงานจิตรกรรม

2. พัฒนาการในการสร้างงานของถวัลย์ ดัชนี

ในส่วนหัวข้อย่อยนี้จะเป็นการแสดงรูปแบบและพัฒนาการในการสร้างงานจิตรกรรมของถวัลย์ดัชนี ตั้งแต่ยุคก่อนปี พ.ศ. 2514 คือหลังจบการศึกษาต่อจากต่างประเทศแล้ว ซึ่งระหว่างช่วงนี้ถวัลย์ ดัชนี ก็ได้นำผลงานจัดแสดงแล้ว แต่ยังไม่เป็นที่แพร่หลายมาก เท่ากับยุคหลัง ซึ่งงานช่วงแรกยังนิยมเขียนด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบ หรือบนกระดาษไม้ ตามความนิยมของจิตรกรในขณะนั้น โดยงานออกมาในรูปแบบกึ่งเหมือนจริงโดยเน้นที่รูปของมนุษย์ในอิริยาบถต่างๆ เป็นส่วนสำคัญ มีการนำรูปของกระดูกสัตว์ และภาพของสัตว์ ต่างเข้ามาแทรกในเกือบทุกภาพ มากน้อยต่างกันไปตามองค์ประกอบ และก็มีบางภาพที่ค้นคว้าได้ที่เป็นภาพสัตว์เดี่ยวๆ อย่างภาพที่ 26 Fish ที่วาดในปี พ.ศ. 2507

การนำปากกาลูกกลิ้งสีด้า (ballpoint pen) มาใช้ในงานถือเป็นความแปลกใหม่ จากการพบเห็นครั้งแรกในงานชุด Untitled (ภาพที่ 31) ที่สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2513 ถึงปากกาลูกกลิ้งจะเป็นอุปกรณ์เครื่องเขียนธรรมดาสำหรับคนทั่วไปใช้ แต่ถวัลย์ ก็สามารถนำของพื้นๆ มาสร้างสรรค์งานจิตรกรรม แสดงถึงว่าคุณค่าของงานไม่ได้ขึ้นอยู่กับวัสดุเสมอไป

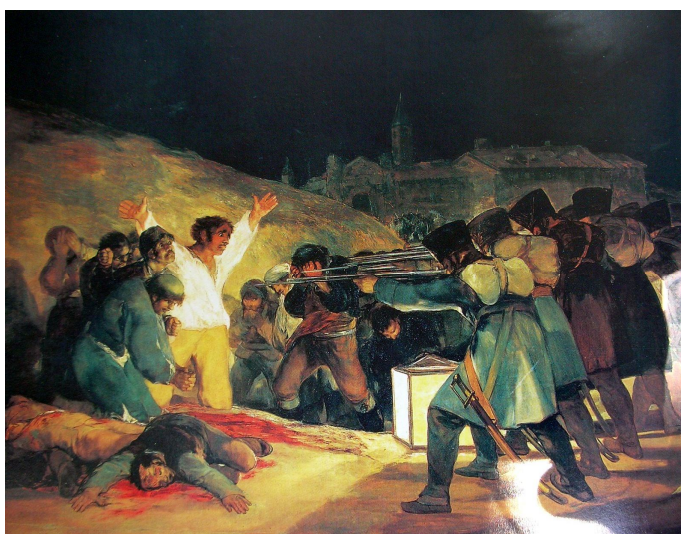
ที่น่าสนใจมากอีกภาพคือ ภาพที่ 33 สร้างในปี พ.ศ. 2513 เป็นภาพของปลาปิรันยา (Piranha) ที่เกิดจากการประกอบด้วยภาพของผู้หญิงสามคนซ้อนกัน กับมีรูปทรงคล้ายมนุษย์เช่น อสุรกายแทรกสลับเข้าไปด้วยกันกับสัตว์ชนิดต่างๆ เช่น ม้า งู นก กบ และจระเข้ ซึ่งกลวิธีการซ้อนภาพประกอบให้เกิดรูปใหม่ขึ้นนี้เป็นรูปแบบที่เห็นได้ชัดเจนเท่าที่สุดเท่าที่ค้นคว้าจากเอกสารได้ ก่อนหน้านี้มีเค้าการใช้คือภาพ Marine Forms พ.ศ. 2505 (ภาพที่ 25) ภาพนี้มีมวนบนขวาของภาพมีมือยื่นออกมาจากเปลือกหอยหน้าตาคล้ายใบหน้ามนุษย์

งานในช่วงนี้จะเห็นได้ว่ามีความหลากหลายอยู่ ทั้งงานเขียนสีแบบพหุรงค์ จนถึงสีเอกรงค์ งานบนผ้าใบมาเป็นงานบนกระดาน งานวาดเส้นบนกระดาษด้วยดินสอ จนถึงวาดด้วยปากกา ด้า ซึ่งกลวิธีการสร้างเหล่านี้จะได้รับการคิดค้นออกเป็นงานในยุคต่อไปที่สร้างอัตลักษณ์ของถวัลย์ดัชนี อย่างชัดเจนต่อไป

นอกจากนั้นอิทธิพลจากศิลปะภายนอกก็ส่งผลต่อความคิดของถวัลย์อยู่มากในช่วงระยะเวลา นี้ จะเห็นได้ว่ามีเค้าของการหยิบยืมรูปจากงานศิลปะชิ้นสำคัญเข้ามาอยู่ร่วมในงาน โดยเฉพาะงานของ ฟรานซิสโก โกยา (Francisco Goya) มีผลปรากฏอยู่ในงานหลายชิ้น เช่น 'ได้จากภาพ The Third of May 1808 (ภาพที่ 22) คือเพื่อชายในชุดขาวที่ยืนยกมือเพื่อเรียกร้องความยุติธรรมต่อ กองทัพโปเลียน ที่เขาปราบปรามชาวสเปนในเขตบิซคายอน ภาพของชายเปลือยที่ปรากฏในผลงานของถวัลย์ ใน ภาพที่ 29, 30, 31 ที่ยืนกางมือออกเหมือนเรียกร้องต่อบางสิ่งบางอย่างที่ยิ่งใหญ่กว่า หรือภาพ The Nude Maja (ภาพที่ 23) ภาพเปลือยโด่งดังของโกยา เป็นภาพรูปหญิงเปลือยในท่าทางกึ่งนอนกึ่งนั่ง ก็จะมีลักษณะคล้ายกับในงานหญิงของถวัลย์ ในภาพที่ 32 ซึ่งหญิงที่ปรากฏนี้เป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบภาพทางด้านมุมขวาล่างนอนหลับอย่างนิ่งสงบ โดยทั้งสองภาพมีความใกล้เคียงกันเพียงแค่ของถวัลย์ อยู่ในลักษณะกลับซ้ายขวากัน

นอกจากนั้นถวัลย์ ดัชนี ยังเริ่มสนใจเรื่องตำนานต่างๆ จากอินเดียเพื่อมาสร้างสรรค์ผลงานอย่างภาพผลงานที่ 28 ก็มาจากส่วนหนึ่งของเรื่องพระกฤษณะ ในมหากาพย์ภารตะ ตอนที่พระกฤษณะเป่าขลุ่ยเรียกเหล่านางโคปี (ภรรยาคนเลี้ยงโค) ให้ลอบหนีสามีที่กำลังหลับตอนกลางคืนเข้ามาในป่า เพื่อมาเล่นรำกับพระกฤษณะซึ่งกินระยะเวลาถึงครึ่งปี ภาพนี้ทั้งหมดแสดงออกมาในแบบภาพเปลือย แสดงภาพพระกฤษณะในท่ากำลังเป่าขลุ่ยในแบบประติมากรรมของ

อินเดีย แต่มีรูปร่างกายวิภาคที่หนาปึกบึน มือใหญ่หนา แม้แต่หญิงโคปีที่อยู่ในการทำล้างเต็นรา ในฉากหลังก็มีร่างกำยำไม่ต่างจากชาย หากไม่เห็นหน้าก็อาจคิดว่าเป็นชายได้ ซึ่งมีเค้าอิทธิพลงาน จิตรกรรมเพดานโบสถ์ซิสทีน โดยไมเคิลแองเจโล อยู่ไม่น้อยทั้งเรื่องสัดส่วนกายวิภาค ลักษณะ การลงสีแบบเฟรชโก(Fresco)



ภาพที่ 22 ฟราซิโก โกย่า ภาพ The Third of May 1808 พ.ศ. 2357 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 266x345 ซม.

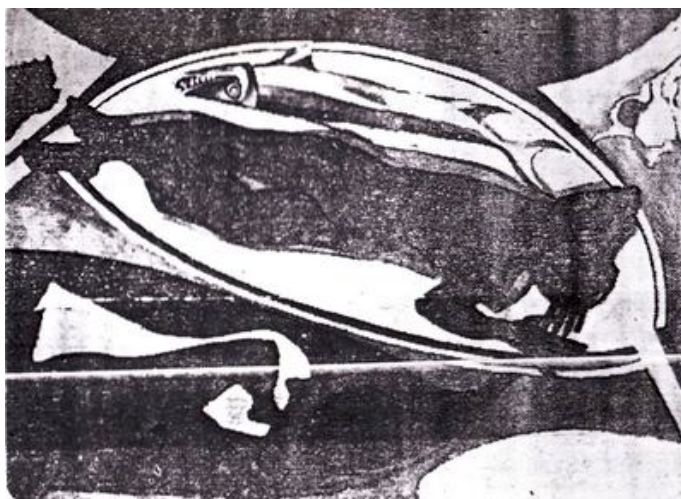
ที่มา: Picasaweb, Goya [online], accessed 12 August 2011. Available from

<http://picasaweb.google.com/mbrighttr/ArtAndHumanRights#5358652052539076306>



ภาพที่ 23 ฟราซีโก โกย่า ภาพ The Nude Maja ประมาณปี พ.ศ. 2346 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 190x97 ซม.

ที่มา: Rasiel.com, Goya [online], accessed 12 August 2011. Available from <http://www.rasiel.com/hy/800/goya5.jpg>



ภาพที่ 24 ชาวประมง พ.ศ. 2505 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 60x80 ซม.

ที่มา: สดชื่น ชัยประสาธน์, จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527 (กรุงเทพฯ : สยามสมาคม, 2539), 9.



ภาพที่ 25 Marine Forms พ.ศ. 2505 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 70x100 ซม.

ที่มา: Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand (Singapore: Kyodo Printing Co. (s) Pte. Ltd., 1992), 143.



ภาพที่ 26 Fish ขนาด 80 x 120 ซม. เทคนิคสีน้ำมันบนกระดาน ปี พ.ศ. 2507

ที่มา: Art net, Thawan Dachanee [online], accessed 20 February 2010 .Available from http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=91B7CD971F8F8F98CC359B4E3DC412

EF



ภาพที่ 27 ไม่ทราบชื่อเทคนิคและขนาด ปี พ.ศ. 2510

ที่มา: Russell Marcus, Form of Man: The Buddhist Vision of Thawan Duchanee (Yokohama: General printing Co., 1974), 41.



ภาพที่ 28 ไม่ทราบชื่อและขนาด เทคนิคสีน้ำมัน ปี พ.ศ.2511

ที่มา: Russell Marcus, Form of Man: The Buddhist Vision of Thawan Duchanee (Yokohama: General printing Co., 1974), 68.



ภาพที่ 29 ไม่ทราบชื่อและขนาด เทคนิคสีน้ำมัน ปี พ.ศ. 2511

ที่มา: Russell Marcus, Form of Man: The Buddhist Vision of Thawan Duchanee (Yokohama: General printing Co., 1974), 72.



ภาพที่ 30 ไม่ทราบชื่อและขนาด เทคนิคสีน้ำมัน ปี พ.ศ. 2511

ที่มา: Russell Marcus, Form of Man: The Buddhist Vision of Thawan Duchanee (Yokohama: General printing Co., 1974), 76.



ภาพที่ 31 ไม่มีชื่อ (Untitled) ปากกาถูลึ้นบนกระดาษ ขนาด 25x23 ซม. ปี พ.ศ. 2512
ที่มา: Alfred Pawlin, Dhamma Vision (Bangkok: United Production, 1987), 13.



ภาพที่ 32 ไม่ทราบชื่อและขนาด เทคนิคสีน้ำมัน ปี พ.ศ. 2512-2514
ที่มา: Russell Marcus, Form of Man: The Buddhist Vision of Thawan Duchanee (Yokohama: General printing Co., 1974), 65.



ภาพที่ 33 ไม่ทราบชื่อเทคนิคและขนาด ปี พ.ศ. 2513

ที่มา: Russell Marcus, Form of Man: The Buddhist Vision of Thawan Duchanee (Yokohama: General printing Co., 1974), 46-47.



ภาพที่ 34 ไม่มีชื่อ (Untitled) สีดำบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม. ปี พ.ศ. 2513

ที่มา: Alfred Pawlin, Dhamma Vision (Bangkok: United Production, 1987), 17.

ภายหลังจากยุคแห่งการหาตัวตนของถวัลย์ ดัชนี เริ่มจากร่วมมหาวิทยาลัยศิลปากร จนถึงทวีปยุโรป ก็เข้าสู่ยุคการต่อสู้เพื่อสถาปนาตนเองเป็นจิตรกรได้อย่างเต็มตัว ทั้งรูปแบบของงานสร้างสรรค์ศิลปกรรม ตลอดจนการใช้ชีวิตอย่างจิตรกรเต็มเวลา โดยไม่ต้องพึ่งพิงสิ่งอื่นเพื่อยังชีพที่นอกเหนือจากงานวาดเขียน ยุคของจิตรกรอาชีพเริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ. 2515 เป็นต้นมา ภายหลังจากกลับการศึกษาต่อที่ประเทศเนเธอร์แลนด์ นับถึงปัจจุบันนี้เป็นเวลากว่า 39 ปี ในการศึกษางานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี จะเน้นไปที่ยุคของจิตรกรอาชีพ โดยทำการศึกษา ระหว่างปี พ.ศ. 2514 – 2546 รวมระยะเวลาของผลงานที่ทำการศึกษากับ 30 กว่าปี ทั้งนี้เพื่อให้ง่ายต่อการวิเคราะห์ จึงได้ทำการแบ่งช่วงเวลาออกเป็น 3 ช่วง แต่ละช่วงยาว 10 ปี ดังนี้

ผลงานช่วงที่ 1 (พ.ศ. 2514 – 2524) ผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี มีความหลากหลายทั้งทางด้านการสร้าง และวิธีการนำเสนอธรรมเนียมของศิลปินสากลมักจะทำงานออกมาอย่างเป็นชุด คือเป็นผลงานที่มีรูปแบบทางศิลปะคล้ายคลึงกันและมีประเด็น(theme) เดียวกัน ในทศวรรษนี้ ถวัลย์ สร้างผลงานออกมาอย่างเป็นชุด จัดแสดงอย่างต่อเนื่องเป็นประจำ และจะกลายเป็นแบบแผนสำคัญในการสร้างสรรค์งานต่อมาภายหลัง ชุดงานแสดงจิตรกรรมนั้นมีดังนี้

ชุด Untitled ทำระหว่างปี พ.ศ. 2514- 2515

ชุด Ramayana 73 ปี พ.ศ. 2516

ชุด ทศชาติ พ.ศ. 2517- 2519

ผลงานทั้งสามชุดดังกล่าวผู้วิจัยจึงจำแนกอธิบายถึงที่มาที่ไป วิธีการสร้างสรรค์ วัสดุองค์ประกอบ จนถึงกายภาพของงานจิตรกรรมโดยรวม ซึ่งจะมีการยกตัวอย่างชิ้นเด่นๆ ขึ้นประกอบการอธิบาย แต่ละชุดดังนี้

ชุด Untitled (ภาพที่ 35-39) งานชุดนี้ถูกจัดแสดงที่สำนักงานกลางนักเรียนคริสเตียน กรุงเทพฯ ปี พ.ศ. 2515 มีจำนวนงานทั้งสิ้น 10 ชิ้น ระหว่างการแสดงก็เกิดเหตุการณ์ไม่คาดฝัน มีกลุ่มนักเรียนหลายสิบคนเข้าทำลายผลงานจนเสียหาย ภายหลังถวัลย์ ดัชนี ได้นำผลงานที่เสียหายทั้งหมดกลับบ้านที่เชียงราย แต่ผลงานก็ยังถูกขโมยไปอีก ทุกวันนี้จึงมีหลักฐานที่หลงเหลืออยู่เพียงบางส่วนเท่านั้น

ผลงานชุดนี้ส่วนทั้งหมดเป็นแบบสีขาวดำ เทคนิคสีน้ำมันบนผ้าใบ ซึ่งก็เป็นการลงสีได้น้ำหนักอ่อนแก่สร้างมิติลงตาด้วยสีดำสีเดียวเท่านั้น มีขนาด 200x250 ซม. ซึ่งมีขนาดใหญ่กว่างานเขียนในยุคเดียวกันมาก โดยเนื้อหาสร้างสรรค์ออกมาในรูปแบบมนุษย์แบบต่างๆ กันเพื่อเล่า

เรื่องราว ผลงานทั้งหมดไม่มีการตั้งชื่อ หรือ Untitled เป็นความตั้งใจของจิตรกรเองที่ไม่ต้องการกำหนดกรอบการรับรู้ของผู้ชม ที่อาจถูกชื่อภาพเขามาบังคับจินตนาการ อย่างที่ Alfred Pawlin ได้กล่าวบรรยายในท้ายหนังสือนิทรรศการที่เขาจัดขึ้นว่า ถวัลย์ ดัชนี ได้กล่าวกับเขาว่า ...มนุษย์แต่ละคนต่างมีระดับการรับรู้เฉพาะตน.. (Pawlin 1987 : n. pag.) ผลงานทั้งหมดจึงไร้ชื่อ หรือเป็นนิรนาม แม้แต่งงานเมื่อนำออกแสดงก็ไม่ปรากฏว่ามีการตั้งชื่อของนิทรรศการใด ๆ นอกจากบอกเสียว่าเป็นนิทรรศการที่จัดขึ้นโดยจิตรกรที่ชื่อ ถวัลย์ ดัชนี เท่านั้น

ในเนื้อหาที่น่าสนใจมีความเชื่อมโยงกับพุทธศาสนาอย่างชัดเจน ทั้งนี้เพราะภาพที่ปรากฏออกมาเป็นวัตถุที่ขุดออกมาจากศานนามากมาย ทั้งภาพเศียรพระพุทธรูป อาราม เจดีย์ กำแพงแก้ว ระฆัง ศาลปัดร พระสงฆ์ บางส่วนถูกนำไปประกอบกับร่างของชายเปลือย เช่น ชายฉกรรจ์ครึ่งท่อนบนเป็นหลังคาอาราม(ภาพที่ 35) หรือท่อนบนเป็นเจดีย์ทรงลังกา(ภาพที่37) ทั้งนี้ถวัลย์ ดัชนี ใช้วิธีการนำสิ่งต่างที่มีอยู่แล้วมาตัดต่อผสมให้เกิดความหมายใหม่ หรือ เพื่อให้เกิดการกระตุ้นผู้ชมให้กลับไปคิดถึงบางสิ่งที่อาจหลงลืม หรืออาจเป็นสิ่งที่ถูกแผ่ซ่อนไว้ในงาน



ภาพที่ 35 ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2514 สีดำบนผ้าใบ ขนาด 250 x 200 ซม.

ที่มา: ธวัชชัย สมคง, “ถวัลย์ ดัชนี,” *Fine Art* 1, 1 (มกราคม 2535) : 75.



ภาพที่ 36 ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2514 สีดำบนผ้าใบ ขนาด 250 x 200 ซม.

ที่มา: Alfred Pawlin, Dhamma Vision (Bangkok: United Production, 1987), 15.



ภาพที่ 37 ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2514 สีดำบนผ้าใบ ขนาด 250 x 200 ซม.

ที่มา: Alfred Pawlin, Dhamma Vision (Bangkok: United Production, 1987), 14.



ภาพที่ 38 ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2514 สีดำบนผ้าใบ ขนาด 80 x 55 ซม.

ที่มา: Alfred Pawlin, Dhamma Vision (Bangkok: United Production, 1987), 16.



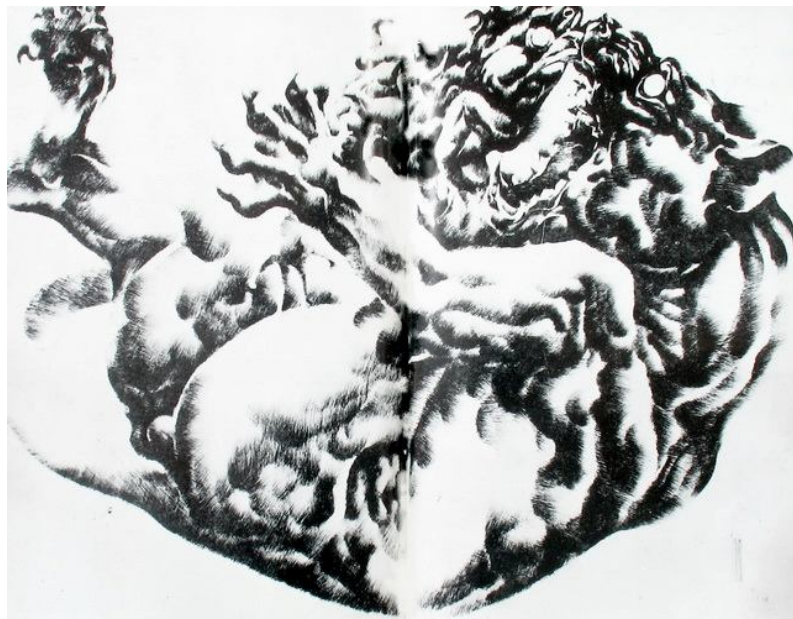
ภาพที่ 39 ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2514 สีดำบนผ้าใบ ขนาด 250 x 200 ซม.

ที่มา: Alfred Pawlin, Dhamma Vision (Bangkok: United Production, 1987), 18.



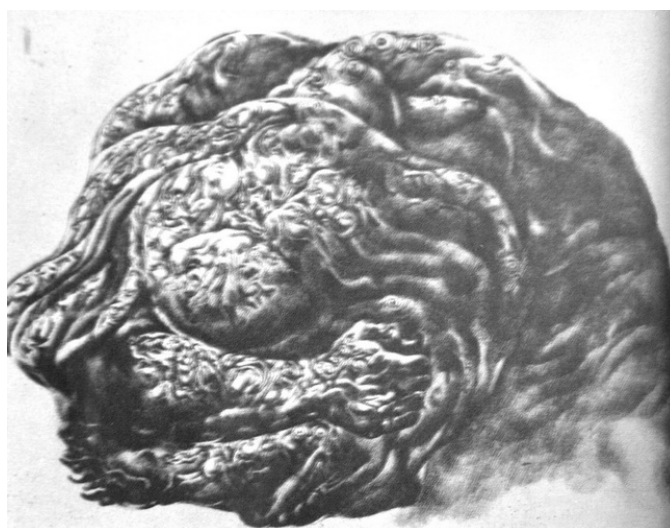
ภาพที่ 40 ไม่ทราบชื่อ เทคนิค และขนาด ปิ พ.ศ. 2514

ที่มา: Russell Marcus, Form of Man: The Buddhist Vision of Thawan Duchanee (Yokohama: General printing Co., 1974), 8.



ภาพที่ 41 ไม่ทราบชื่อ เทคนิค และขนาด ปีพ.ศ. 2514

ที่มา: Russell Marcus, Form of Man: The Buddhist Vision of Thawan Duchanee (Yokohama: General printing Co., 1974), 58-59.



ภาพที่ 42 ไม่ทราบชื่อ เทคนิค และขนาด ปี พ.ศ. 2515

ที่มา: Russell Marcus, Form of Man: The Buddhist Vision of Thawan Duchanee (Yokohama: General printing Co., 1974), 22.

งานชุด Ramayana 73 (ภาพที่ 43-53) ผลงานชุดนี้นำออกแสดง ที่ บริติชเคาน์ซิล กรุงเทพฯ ใน ระหว่างวันที่ 27 กันยายน ถึง 18 ตุลาคม พ.ศ. 2516 เป็นผลงานสีน้ำมันขนาดใหญ่ 16 ชิ้น งานวาดเส้นด้วยปากกา 9 ชิ้น ระยะเวลาคือวรรณคดีเก่าแก่กว่า 2,400 ปี ของอินเดีย มีความนิยมอย่างแพร่หลายมาจากอินเดียได้จรดเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ทั้งในรูปแบบร้อยแก้วร้อยกรอง จนถึงนาฏกรรมในรูปแบบต่างกันผสมตามวัฒนธรรมท้องถิ่น ในภาษาต่างๆ กัน โดยคงเนื้อหาใกล้เคียงกันว่าด้วยการบรรจบระหว่างมนุษย์กับยักษ์ เป็นสัญลักษณ์การต่อสู้ระหว่างความดีความชั่ว ในไทยก็แพร่หลายในชื่อรามเกียรติ์

งานที่สร้างสรรค์ขึ้นมาในรูปแบบงานสีเอกรงค์ เน้นสีขาวดำเป็นหลัก ภาพแสดงเป็นรูปคล้ายอสุรกายในแบบต่างๆ กันเช่น ชื่อภาพที่ศิลปินตั้งไว้ก็เป็นไปตามชื่อของตัวละครในเรื่อง ระยะเวลาได้สองกลุ่มใหญ่ก็จะเป็น ยักษ์ ลิง และอสูรต่างๆ

Maiyarab (ไมยราพ) แสดงภาพเป็นคนที่มีความเป็นงูเห่าที่แผ่แม่เบี้ย มือถือกริรรายรา

Thosakant (ทศกัณฐ์) ก็แสดงภาพให้เห็นในรูปคนมีหัวอินทรีซ้อนกัน มีมือยื่นออกมา มากมายจนอัดแน่นในกรอบภาพ โดยแต่ละมือก็ต่างถือศาสตราวุธชนิดต่างๆ

Husband of Kakannasoon (กาคะนาสูร) แสดงภาพเป็นคนที่มีความเป็นนก ในท่านอนคด แขนขา ร่ายล้อมด้วยดาสดัวมากมาย

Viroonchambang (วิรุณจำบัง) แสดงภาพคนมีหัวซ้อนกับอินทรี อยู่บนหลังม้า มือกำ อาวุธ

Sdayu (สดาญ) หรือพระยาสดาญ เป็นพญานก ที่เข้ามาขัดขวางทศกัณฐ์ แต่ก็ไม่สำเร็จและยังบาดเจ็บ ในภาพแสดงเป็นหัวอินทรี มีแขนเป็นปีกมีกายเป็นคน โดยมีสัตว์เลื้อยคลานแทรกตัวอยู่ตามมุมต่างๆ

Mara Army (กองทัพมาร) เป็นภาพขนาดใหญ่ที่แสดงภาพเหล่าอสุรกายรบกันอย่างโรมรันพันตู

บางส่วนก็ไม่ได้ปรากฏในเนื้อหาของรามายณะโดยตรง อย่าง

Husdiling (หัสดีลิงค์) เป็นสัตว์ที่อาศัยอยู่ในป่าหิมพานต์เป็นนกที่มีปากเป็นอย่างงวงช้าง ในภาพแสดงออกเป็นรูปร่างอย่างมนุษย์แต่หัวเป็นช้าง มีมือเป็นแบบกงเล็บเหยี่ยว

Naga (นาคา) มีหัวเป็นงูมีกายเป็นมนุษย์

Tiger (สิงห์) มีหัวเป็นเสือคำรามมีกายเป็นมนุษย์

การสร้างสรรค์งานชุดนี้อาศัยเรื่องของวรรณคดีที่รู้จักคืออยู่แล้วระดับหนึ่งเป็นจุดเริ่มต้น สงครามระหว่างความดีชั่วที่เป็นแนวคิดหลักของเรื่องรามายณะ ความเลวร้ายของสงครามที่ต่างก็

ได้รับกันทั้งสองฝ่ายทั้งผู้แพ้หรือผู้ชนะ ย่อมไม่เป็นที่น่าปรารถนาไม่ว่ายุคสมัยใดๆ ของโลก ภายใต้อิทธิพลของสงครามคือการปลดปล่อยจิตใจที่ชั่วร้าย ความเหี้ยมโหดในการมุ่งทำลายฝ่ายตรงข้ามให้สิ้นไป เป็นสัญชาตญาณแห่งความเอาตัวรอดเยี่ยงสัตว์ป่า

ถวัลย์ได้ตีความตัวละครในเรื่องออกมาเป็นภาพโดยอาศัยเค้าเดิมตามเรื่องที่พรรณาลักษณะไว้แล้วมากบ้างน้อยบ้างต่างกันไปในแต่ละภาพ ทั้งนี้ก็น่าจะเพื่อให้ผู้ชมสามารถย้อนนึกถึงเรื่องราวของวรรณคดีนี้ได้ ซึ่งเห็นความสัมพันธ์ได้ชัดกับการตั้งชื่อที่ใช้ชื่อตัวละครนั้นมาใช้โดยตรงไปตรงมาอยู่หลายภาพ เช่น Maiyarab (ไมยราพ) Thosakant (ทศกัณฐ์) Viroonchambang (วิรุณจำบัง) และ Hanuman (หนุมาน) เป็นต้น การตั้งชื่ออย่างตรงไปตรงมาก็ช่วยทำให้เกิดความชัดเจนในความตั้งใจของศิลปินถึงการสื่อถึงอะไร ทำให้เกิดการเปรียบเทียบกับภาพในจินตนาการของผู้ชมกับศิลปินนั้นมีความแตกต่างกันอย่างไรอย่างที่ว่า มรว. กิจฤทธิ์ ปราโมชท์ กล่าวไว้ในคำนำของสุจิตร์ครั้งนี้

...ทศกัณฐ์นั้นมีสิบเศียร ยี่สิบกร ใครๆ ก็รู้ นึกดูด้วยใจใคร่ก็นึกออก แต่ปัญหาที่เกิดขึ้นมีเสมอมาว่าจะเขียนลงไปเป็นรูปอย่างไร ถ้าจะเขียนทั้งหัวและแขนให้ครบ ก็จะได้รูปยักษ์ที่มีหัวติดกันเป็นแผงเหมือนหัวปรากรอบ มีแขนเรียงกันอยู่สองข้างๆ ละสิบแขน ภาพเขียนนั้นจะต้องให้เห็นฤทธิ์ เห็นเดชของทศกัณฐ์ด้วย

...ทศกัณฐ์ของถวัลย์ ดัชนี นั้นเป็นอีกทศกัณฐ์หนึ่งแตกต่างกว่าแต่ก่อน มากแขนมากมือ และมากหัว แต่ที่สำคัญนั้นก็คือฤทธิ์เดชของทศกัณฐ์นั้น ปรากฏชัด

“อันองค์ท้าวยี่สิบกร

ฤทธิ์รอนผากฟ้าดินไหว”

ลักษณะของทศกัณฐ์เช่นนี้ แลเห็นได้ในภาพของถวัลย์... (ถวัลย์ ดัชนี 2516 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

นอกจากนี้การนำเรื่องจากวรรณคดีกลับมาทำใหม่ก็ยังเป็นการให้คุณค่ากับของโบราณไม่ให้เลือนหายไป ซึ่งก่อนหน้านี้ถวัลย์ ก็เคยได้หยิบเรื่องของพระกฤษณะ มาสร้างเป็นผลงานมาก่อนแล้ว

ศิลปินใช้ภาพเขียนแบบกึ่งเหมือนจริง เน้นภาพกายวิภาคของมนุษย์และสัตว์ผสมผสานกัน ให้ภาพที่มีมิติเหมือนจริงด้วยการใช้วิธีการลงน้ำหนักสี วาดภาพอย่างเน้นหนักจนทำให้ภาพเกิดการหลอกตาว่ามีความกลมอยู่จริง เทคนิคนี้เทียบเคียงได้เหมือนการวาดเส้นที่ใช้การแรงเงาด้วยดินสอดำเพียงอย่างเดียวจนเกิดมิติ

ในการจัดภาพส่วนที่เป็นประธานหรือบุคคลที่ปรากฏ จะถูกจัดวางอย่างโดดเด่นเสมอ ด้วยการจัดวางในแนวกลางภาพ อยู่ส่วนหน้าสุดของภาพ หรือการให้สัดส่วนของจุดเด่นมีขนาดใหญ่จนเกิดความรู้สึกคับกรอบ บ้างทีก็จะดันออกมานอกภาพ ทำให้บางส่วนตกออกไปนอกกรอบมองไม่เห็น วิธีนี้ก็เป็นการเน้นตัวประธานของภาพอีกอย่าง

การเน้นโครงสร้างที่มีน้ำหนักขาวดำจัด คือภาพที่ค่าน้ำหนักของสีสว่างและมีตัดกันอย่างรุนแรง บางส่วนก็เป็นภาพที่มีลักษณะเน้นเงามืดเป็นส่วนใหญ่ มีส่วนสว่างของแสงอยู่เป็นจุดๆ เฉพาะส่วนที่ต้องการเน้น ซึ่งในส่วนของแสงขาวหรือสีขาวจะถูกเน้นที่ประกายตา คมเงี้ยวประกายโลหะของศัตรารัฐ อย่างในภาพ Maiyarab (ไมยราพ) (ภาพที่ 48) หรือภาพ Pali Crushing the Giant Crab (พาลิปดขยี้ปูยักษ์) (ภาพที่ 47) เป็นต้น



ภาพที่ 43 สดาฯ พ.ศ. 2515 ปากกาลูกลิ้นบนกระดาด ขนาด 78 x 107.5 ซม.

ที่มา: มุลนิธิหอศิลป์แห่งรัชกาลที่ 9, ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 (กรุงเทพฯ: มุลนิธิหอศิลป์แห่งรัชกาลที่ 9, 2539), 90.



ภาพที่ 44 Mara Army (กองทัพนมาร) พ.ศ. 2516 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 210x599 ซม.
(ผลงานจริงเป็นภาพสี)

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting
(Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 94.



ภาพที่ 45 Mara Army (กองทัพนมาร) พ.ศ. 2516 ส่วนรายละเอียด

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting
(Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 96-97.



ภาพที่ 46 Mara Army (กองทัพมาร) พ.ศ. 2516 ส่วนรายละเอียด

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting
(Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 98-99.



ภาพที่ 47 Pali Crushing the Giant Crab(พาลีบดขยี้ปูยักษ์) พ.ศ. 2516 สีน้ำมันบนผ้าใบ
ขนาด 150x200 ซม.

ที่มา: John Hoskin , Ten contemporary Thai artist (Bangkok : Graphis Co., 1984), 59.



ภาพที่ 48 Maiyarab(ไมยราพ) พ.ศ. 2516 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม. (ผลงานจริงเป็นสี)
ที่มา: Thawan Duchnee, Ramayana 73: exhibition of drawings painting (Bangkok: n.p., 1973), 6.



ภาพที่ 49 Muchanu(มัจฉานุ) พ.ศ.2516 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม. (ผลงานจริงเป็นสี)
 ที่มา: Thawan Duchnee, Ramayana 73: exhibition of drawings painting (Bangkok: n.p., 1973), 5.



ภาพที่ 50 Husband of Kakanasoon(ภรรยาของกากะนาสูร) พ.ศ. 2516 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.
ที่มา: Thawan Duchnee, Ramayana 73: exhibition of drawings painting (Bangkok: n.p., 1973), 6.



ภาพที่ 51 Naga(นาคา) พ.ศ. 2516 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.

ที่มา: Thawan Duchnee, Ramayana 73: exhibition of drawings painting (Bangkok : n.p., 1973), 6.



ภาพที่ 52 Sdayn(สดาญ) พ.ศ. 2516 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.

ที่มา: Thawan Duchnee, Ramayana 73: exhibition of drawings painting (Bangkok: n.p., 1973), 5.



ภาพที่ 53 Husdiling(หุสดีลิงค์) พ.ศ. 2516 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.

ที่มา: Thawan Duchnee, Ramayana 73: exhibition of drawings painting. (Bangkok: n.p., 1973), 5.

ชุดทศชาติ (ภาพที่ 54-79) ผลงานชุดนี้ได้จัดแสดง ที่ บริติชเคาน์ซิล กรุงเทพฯ ระหว่าง 27 กันยายน ถึง 30 ตุลาคม 2519 เป็นชุดผลงานที่ถวัลย์ ดัชนี ใช้เวลาทำอยู่ถึง 3 ปี ต่างสถานที่กัน งาน จึงมีลักษณะต่างกันอย่างชัดเจน ซึ่งงานแบ่งเป็นสามกลุ่มคือ

กลุ่มที่ 1 งานวาดเส้นบนบอร์ด(กระดาษวาดรูปด้านหลังผนึกกับกระดาษแข็ง สามารถ วาดโดยไม่ต้องใช้กระดาษรองวาด) จำนวน 10 ชิ้น ซึ่งทั้งหมดถวัลย์ ดัชนี วาดขึ้นระหว่างอาศัยอยู่ที่ เมืองมิวนิค ประเทศเยอรมัน ช่วงปี พ.ศ. 2517-2518

กลุ่มที่ 2 งานจิตรกรรมสีน้ำมันขนาดใหญ่ 200x150 ซม. จำนวน 8 ชิ้น และ 300x200 จำนวน 8 ชิ้น วาดขึ้นช่วงปี พ.ศ. 2517-2518

กลุ่มที่ 3 งานจิตรกรรมบนกระดานไม้ เขียนสี อคิลิก กับเขียนลายทอง แบบ shaped Canvan วาดขึ้นในปี พ.ศ. 2519

ทศชาติตามข้อนิทรรศการก็คือ ชาดกทางพุทธศาสนานั้นเอง เป็นพระชาติสำคัญ 10 ชาติ สุดท้ายของพระโพธิสัตว์ ก่อนจะเสวยพระชาติมาเกิดเจ้าชายสิทธัตถะแห่งสาकยวงศ์ และต่อมาได้ กลายเป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ผู้ประกาศศาสนาพุทธ ทางศาสนาเรียกว่ามหานิบาตชาดก บันทึก อยู่ใน สุตตันตปิฎก ทศชาติมีเนื้อหาทั้งหมด 10 เรื่อง ดังนี้

ชาติที่ 1 เติมัยชาดก	เพื่อบำเพ็ญเนกขัมมบารมี
ชาติที่ 2 ชนกชาดก	เพื่อบำเพ็ญวิริยบารมี
ชาติที่ 3 สุวรรณสามชาดก	เพื่อบำเพ็ญเมตตาบารมี
ชาติที่ 4 เนมิราชชาดก	เพื่อบำเพ็ญอธิษฐานบารมี
ชาติที่ 5 มโหสถชาดก	เพื่อบำเพ็ญปัญญาบารมี
ชาติที่ 6 ภูริทัตชาดก	เพื่อบำเพ็ญศีลบารมี
ชาติที่ 7 จันทชาดก	เพื่อบำเพ็ญขันติบารมี
ชาติที่ 8 นารทชาดก	เพื่อบำเพ็ญอุเบกขาบารมี
ชาติที่ 9 วิทูรชาดก	เพื่อบำเพ็ญสัจจบารมี
ชาติที่ 10 เวสสันดรชาดก	เพื่อบำเพ็ญทานบารมี

เพื่อให้จำง่ายมักนิยมจำเฉพาะพยางค์หน้าของว่า เต ช สุ เน ม ภู จ นา วิ เว

ชื่อย่อชาดกนี้เองที่ ถวัลย์ ดัชนี ใช้มาตั้งชื่องานอย่างตรงไปตรงมาแต่เปลี่ยนเป็นอักษรภาษาอังกฤษพิมพ์ใหญ่ ที่ ใช้กับอักษรย่อ TE JA SU NE MA BHU CA NA VI VE โดยงานกลุ่ม 1 และงานกลุ่ม 3 ใช้ชื่อซ้ำกัน

ในงานกลุ่มที่ 1 ในงานวาดเส้นบนบอร์ดนั้นมีขนาดประมาณครึ่งหนึ่งของภาพสีน้ำมัน วาดโดยใช้ดินสอธรรมดา ยี่ห้อ Schneider ภาพรวมของงานทั้งชุดยังเน้นที่การเขียนคนเปลือย มีกายวิภาคเป็นผสมผสานกับภาพของสิ่งมีชีวิตวันนาชนิด นามมาเป็นส่วนประกอบตามร่างกายของตัวหลัก หรืออาจยกขึ้นมาเป็นอย่างส่วนเด่นอย่าง เช่น

ภาพ BHU (ภurit) (ภาพที่ 59) เป็นภาพชุดต่อเนื่องที่มีสามภาพ มีโครงภาพหลักคือตัวคนที่เป็นประธานจะถูกลวงอยู่ตรงกลางภาพโดยรอบๆ ปลอยเป็นพื้นที่โล่งขาวสะอาด ตัดกับรูปร่างที่เขียนเส้นดินสอสานกันจนเกิดน้ำหนักมีความแน่นขึ้นเป็นรูปร่างที่เต็มไปด้วยมัดกล้ามเนื้อ ชายฉกรรจ์ แต่มีหัวเป็นรู 7 หัว ภาพทั้งสามรูปนี้ เหมือนกับเป็นภาพฉาย 3 มุม จากวัตถุเดียวกัน คือภาพด้านหน้า (ภาพที่ 59) ภาพด้านข้าง (ภาพที่ 60) และภาพด้านหลัง (ภาพที่ 61) โดยตามส่วนลำตัวที่เป็นกล้ามเนื้อแทรกไปด้วยภาพของสัตว์เล็ก ๆ มากมาย มีทั้งแบบเขียนเน้นขึ้นมาเฉพาะตาที่ปรากฏขึ้นมากมายเหมือนดาบปะรส หรือมาเป็นหัวสัตว์ชนิดต่างเรียงร้อยต่อกันเป็นแถบตามแนวกล้ามเนื้อ มีส่วนน้อยที่แทรกเป็นภาพของคนลงไป แต่อาจเห็นเป็นบางส่วน เช่น แผลงหน้าอก แผลงหลัง ท่อนแขน เป็นต้น

หรืออย่างภาพ NE (พรหมนาร) (ภาพที่ 63) มีโครงภาพหลักเป็นตัวหอยวงช้าง ซึ่งส่วนกระดองเขียนเหมือนของจริง แต่ส่วนหัวของหอยหลายๆ ใช้หัวของช้างสามเชือกซ้อนกันตรงหูช้างตั้งหน้าสุดก็ทำการเปลี่ยนให้เป็นหูของคนขนาดใหญ่ โครงสร้างหลักก็จะเป็นภาพรวมของหอยวงช้างบนฉากหลังสีขาวจัดวางอยู่กึ่งกลางของภาพ ที่ถูกเขียนให้มีการแทรกองค์ประกอบเล็ก ๆ อยู่รอบตัวองค์ประกอบหลัก คล้ายกับว่าเป็นสิ่งมีชีวิตเล็กๆ ที่หลบซ่อนอยู่แทรกตามจุดต่างๆ รอบตัวหอยวงช้างสมมุติ เช่น คนจิ้มมอเตอร์ไซด์ ไดโนเสาร์ ฯลฯ

กลวิธีการวางองค์ประกอบหลักเป็นกลุ่มก้อนขนาดใหญ่กลางภาพบนฉากขาว เป็นสิ่งที่ปรากฏเห็นมาก่อนหน้านี้แล้วบางภาพเช่น สดาธุ (ภาพที่ 43) แต่ในงานชุดของ ทชชาติ จะมีควาชัดเจนและโดดเด่นมากกว่า

ในงานกลุ่มที่ 2 เป็นภาพสีน้ำมันที่เขียนสีแบบพหุรงค์ ใช้ชื่อเหมือนงานในกลุ่มที่ 1 รูปแบบการวาดและขนาดของงานใกล้เคียงกับงานในชุด Ramayana 73 แต่วิธีการเน้นน้ำหนักภาพให้สว่างมากกว่า มีการเกลี่ยสีไล่น้ำหนักน้อยกว่า ถึงมีการใช้สีต่าง ๆ มากขึ้นกว่างานชุดก่อน แต่การลงสีก็ยังคงดูไม่สดใสเพราะถวัลย์ ไม่ได้เน้นเรื่องของแสงสี แต่เป็นการเน้นแสงเงามืดสว่างมากกว่า เพื่อคัดตัวบุคคล หรือวัตถุอื่นๆ ให้มีมิติ ภาพที่ออกมามีระยะที่ไม่ลึก เพราะไม่มีการเขียน

ฉากหลังหรือมีตัววัตถุบอกระยะอยู่ในฉากหลัง เหมือนสิ่งมีชีวิตต่าง ๆ ที่อัดตัวอยู่ในภาพไม่ห่างไกลกันนัก แต่ก็ความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องของสิ่งต่าง ๆ ในภาพเหมือนการโต้ตอบสื่อสารกันอยู่ภายใน จึงเป็นภาพที่เน้นเหตุการณ์ มากกว่าบรรยากาศ

ในงานกลุ่มที่ 3 งานชุดนี้มีเพียงสามชิ้น Sun(พระอาทิตย์) Moon(พระจันทร์) และ Earth (โลก) (ในหนังสือของ Klaus Wenk เรียกงานชิ้นนี้ว่า The Three World) เขียนบนแผ่นไม้กระดานขนาดใหญ่ โดยใช้รูปนอกของแผ่นไม้เป็นรูปทรงกลม ทรงสามเหลี่ยม ใช้วิธีการรองพื้นด้วยสีอคริลิกก่อนเป็นสีแดง สีดำ แล้วลงสีทอง หรือสีอื่นๆ เสริม วิธีการนี้เป็นการประยุกต์รูปแบบงานช่างไทยโบราณมา คือ ลายรดน้ำปิดทอง บางส่วนก็ออกมาคล้ายกับงานเขียนลายกัมมะลอ นั่นเอง แต่เป็นลวดลายแบบของ ถวัลย์ ดัชนี

อย่างในชิ้น Moon (พระจันทร์)(ภาพที่ 67) มีความเป็นงานลายรดน้ำปิดทองมาก เพราะรูปแบบของสีที่ออกมาคือมีเพียงดำ และ ทอง ที่ไม่มีการเล่นน้ำหนัก แต่มาเล่นการวางจังหวะช่องไฟระหว่างคำทองเท่านั้น จนเกิดเป็นรูปภาพ ซึ่งในที่นี้ถวัลย์ ดัชนี ใช้การผูกวลดลของสัตว์ต่าง และยังอสรุกายต่าง ๆ เข้าพันดูกัน ซ้อนทับจนเต็มพื้นที่ของทรงกลม เกือบจะไม่มีช่องไฟ คล้ายเป็นภาพการต่อสู้ในสนามรบระหว่างสองกองทัพที่พันดูกันจนไม่สามารถมองออกว่าใครเป็นใครเพราะซ้อนทับบังกันเป็นวงกลม หากใช้ความพยายามพิจารณาที่จะสามารถแยกแยะออกมาได้ว่ามีตัวอะไรอยู่มากมายกว่า 30 ตัว

ต่างจากชิ้น Sun (พระอาทิตย์)(ภาพที่ 68)ที่มีความเป็นงานเขียนสีน้ำมันมากกว่า เพียงแต่ทำขึ้นบนพื้นสีแดง ใช้สีดำขึ้นรูปงานด้วยวิธีวาดเหมือนในงานชุด Untitles (พ.ศ. 2515) ซึ่งพัฒนาให้มีการใช้สีขาวเป็นส่วนเพิ่มความสว่าง และมีการใช้สีทองเป็นแถบลายกนก กับเส้นจันทร์ ใช้การวางองค์ประกอบภาพแบบสมดุลโดยนำองค์ประกอบย่อยต่างๆ มาวางคล้ายการผูกวล

ผู้วิจัยคิดว่าปมส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดผลงานชุดนี้ขึ้นมาก็เพื่อพิสูจน์ความศรัทธาที่มีต่อพระพุทธศาสนา เนื่องมาจากการถูกโจมตีอย่างหนักจากสื่อหนังสือพิมพ์บางส่วน เพราะเมื่อ 4 ปี ก่อน ครั้งแสดงงานชุด Untitled ถูกกล่าวหาว่าเป็นคนต่างศาสนา ทั้งจริงแล้วถวัลย์ ดัชนี ก็เป็นพุทธศาสนิกชนแท้ ถูกกล่าวหาว่าผลงานทำลายพระพุทธศาสนา ทั้งจริงแล้วเป็นการอุปมาเพื่ออธิบายธรรม งานชุด ทศชาติ นี่จึงเป็นส่วนหนึ่งในการตีความจากชาดกทางศาสนาในมุมมองของจิตรกรผู้หนึ่ง และในฐานะผู้นับถือศาสนานั้นอีกด้วย ยิ่งพิจารณาถึงในคำนำของสุจิตร์ ซึ่ง ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ยังสนับสนุนข้อคิดเห็นขั้นต้นดังนี้

...ศิลปินไทยไทยตั้งแต่โบราณกาลได้รับความบันดาลใจจากทศชาติชาดกนี้ต่อเนื่องกัน
ลงมาโดยตลอด ได้ใช้เป็นทางแสดงออกซึ่งศิลปินของตนทางหนึ่งและทางแสดงออกซึ่งความ
เลื่อมใสของตนในพระบรมศาสนาและพระธรรมคำสั่งสอนและพระพุทธปฏิบัติทางของ พระองค์
อีกทางหนึ่ง นอกจากนั้นมีศิลปินผู้แสดงออกซึ่งสิ่งเหล่านี้ยังจะต้องเชื่อมั่นว่า พระโพธิสัตว์ได้
เสวยชาติต่าง ๆ เหล่านี้จนครบ 10 พระชาติตามความจริง

ภาพเรื่องทศชาติของถวัลย์ ดัชนี นี้ แต่ละภาพแสดงถึงศิลปและความเลื่อมใสของถวัลย์
ในเรื่องความมีภพมีชาติ มีภพอย่างชัดเจน...(ถวัลย์ ดัชนี 2519 : 3)

จะเห็นได้ชัดเขียนของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เน้นถึงเรื่องความมีอยู่จริงของพระ
สัมมาสัมพุทธเจ้า พุทธศาสนิกย่อมต้องมีความเชื่อก่อนจึงเกิดความศรัทธาได้จริง ศิลปินเองได้ใช้
กลวิธีทางศิลปะสร้างรูปขึ้นจากน้ำหนักรหัสหรือเส้นให้เกิดเป็นภาพที่เหมือนมีจริงอยู่ตรงหน้านั้นเอง
ซึ่งจิตรกรหากไม่เชื่อก็ไม่สามารถสร้างรูปให้ปรากฏขึ้นได้อย่างแน่นอน และยังเป็นการตอกย้ำถึง
ความศรัทธา ถวัลย์ ดัชนี ที่มีต่อศาสนาอย่างแท้จริงเช่น ครูช่างโบราณอย่างไม่ต้องสงสัย ในคำ
นำขนาดหนึ่งหน้าครึ่งปรากฏคำและวลีสำคัญหลายแห่ง เช่น ความเลื่อมใส เชื่อมั่น เชื่อถือ คัมภีร์
ปราศจากความสงสัย แลเห็นธรรม ล้วนเป็นสิ่งที่สนับสนุนให้ถวัลย์ ดัชนี เป็นผู้ศรัทธาในศาสนา
อย่างแท้จริงตามมุมมองของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช

งานในช่วงปลายยุคนี้ นอกจากนั้นใน พ.ศ. 2523 เริ่มมีความสนใจในการทดลองวิธีการ
ใหม่ๆ ขึ้นเป็นครั้งแรก ด้วยการวาดเส้นด้วยหมึกดำออกเป็นภาพสัตว์ต่างๆ งานในกลุ่มนี้มีผลงาน
ที่สืบค้นได้อยู่ คือ Gekko (ตุ๊กแก)(ภาพที่ 90) Buffalo (ควาย)(ภาพที่ 91) โดยใช้พู่กันปลายตัดวาด
ด้วยสีดำบนกระดาษ ลักษณะเป็นการเขียนแบบรวดเร็วเป็นลักษณะที่แตกออกมาจากงานที่เคยทำ
มาก่อน มีลักษณะงานต่างๆ ทดลอง

นอกจากอิทธิพลตะวันตกแล้ว ก็จะได้เห็นลักษณะจิตรกรรมแบบประเพณีไทยในผลงาน
ของถวัลย์เช่นกัน โดยเฉพาะงาน Form (รูป) Taste (รส) Scent (กลิ่น) Sound (เสียง) Touch
(สัมผัส) และ Spirit (วิญญาณ) หรืออายตนะ ตามหลักพุทธศาสนานั้นเอง(ภาพที่ 93-98 ตามลำดับ)
นั้นมีลักษณะคล้ายงานลายรดน้ำที่ปรากฏตามบานประตู – หน้าต่าง ในพุทธสถานของไทย
ตลอดจนองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมไทยมาแทรกอยู่ในผลงานคล้ายการผูกลายบนหน้าบัน
ลักษณะการดึงรูปกรอบสามเหลี่ยม มาใช้ก็เคยพบเมื่อสี่ปีก่อนในงานชุด ผู้พระธรรม (ภาพที่ 80-90)



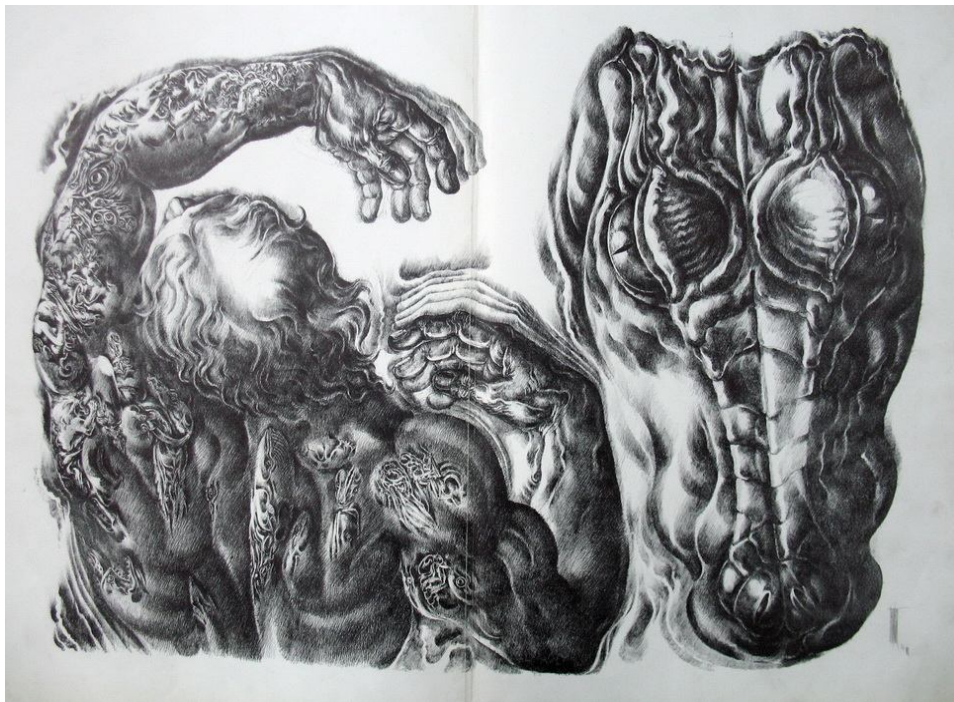
ภาพที่ 54 TE (เตมีย์) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาษ ขนาด 100x70 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 39.



ภาพที่ 55 JA (มหาชนก) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาษ ขนาด 100x70 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 43.



ภาพที่ 56 SU (สุวรรณสาม) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาศ ขนาด 100x70 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 46.



ภาพที่ 57 NE (เนมิราช) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาด ขนาด 100x70 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 49.



ภาพที่ 58 MA (มโหสถ) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาศ ขนาด 100x70 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 53.



ภาพที่ 59 BHU (ภูริทัต) 1 พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาษ ขนาด 100x70 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 60.



ภาพที่ 60 BHU (ภurit 2) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาศ ขนาด 100x70 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting .

(Zurich : Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 67.



ภาพที่ 61 BHU (ภูริทัต 3) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาษ ขนาด 100x70 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 67.



ภาพที่ 62 CA (จันทร कुमार) พ.ศ. 2517 ดินสอบนกระดาษ ขนาด 100x70 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 68.



ภาพที่ 63 NA (พรหมนารถ) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาศ ขนาด 100x70 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 73.



ภาพที่ 64 VI (วิชรบัณฑิต) พ.ศ. 2517 ดินสอพบนกระดาด ขนาด 100x70 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 74.



ภาพที่ 65 VE (เวสต์ันดร) พ.ศ. 2517 ดินสอบนกระดาษ ขนาด 100x70 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 33.



ภาพที่ 66 The moon(พระจันทร์) พ.ศ. 2517 ดินสอบนกระดาษ ขนาด 182 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 89.



ภาพที่ 67 Moon(พระจันทร์) พ.ศ. 2518-2519 อะคริลิกบนพื้นไม้ทาสีทอง เส้นผ่านศูนย์กลาง 182 ซม.
ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo
Von Oppersdorff, publishers, 1981), 91.



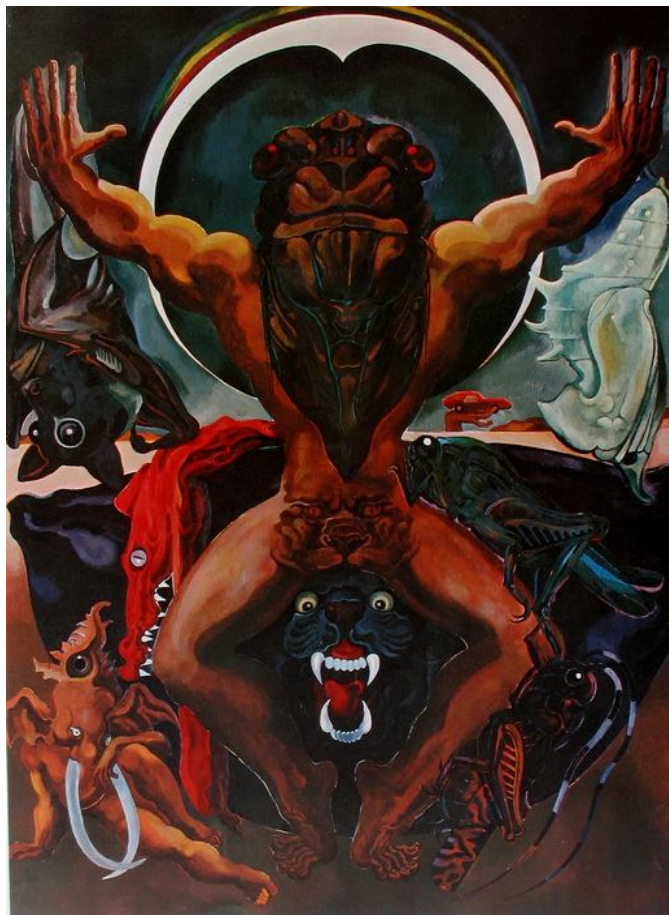
ภาพที่ 68 Sun(พระอาทิตย์) พ.ศ. 2518 สีน้ำมันไม้ปิดทอง เส้นผ่านศูนย์กลาง 180 ซม.

ที่มา: Alfred Pawlin, Dhamma Vision (Bangkok: United Production., 1987), 21.



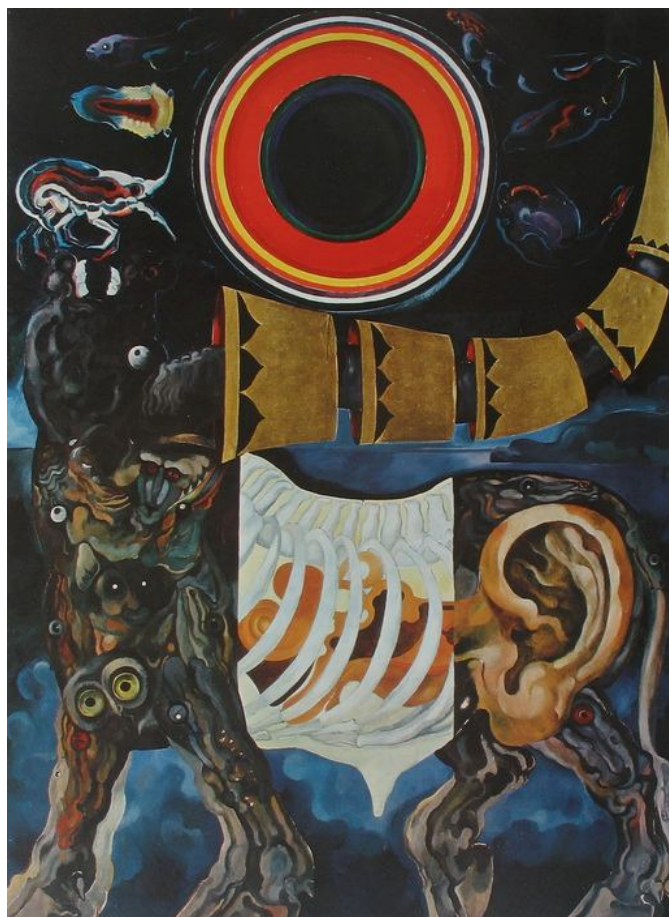
ภาพที่ 69 ไตรภูมิ พ.ศ. 2518 สีอะคริลิกบนไม้ขนาด 243x213 ซม.

ที่มา: Alfred Pawlin, Dhamma Vision (Bangkok: United Production., 1987), 23.



ภาพที่ 70 TE (เดมิย์) พ.ศ. 2519 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 125.



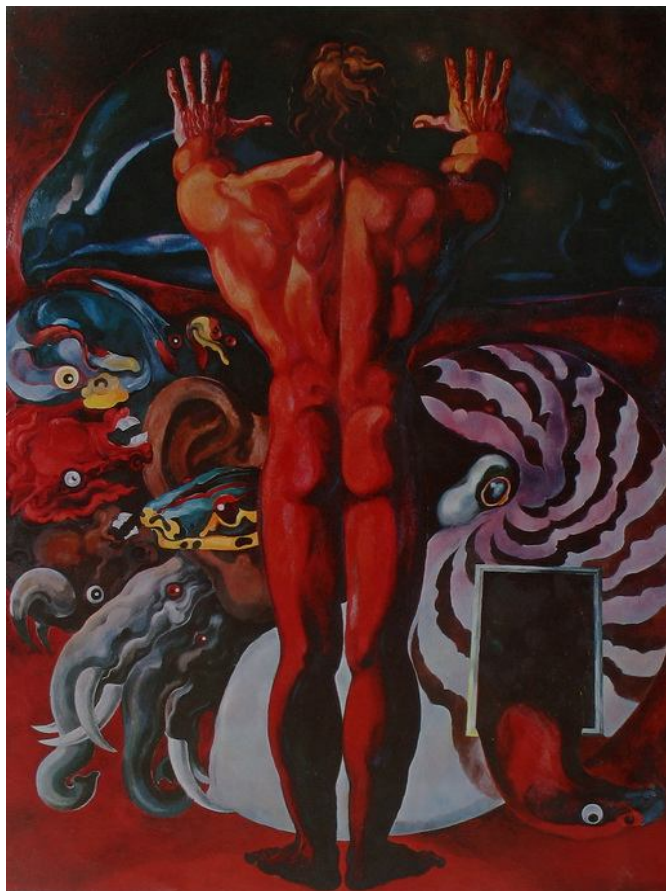
ภาพที่ 71 JA (จันทกุมาร) พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 137.



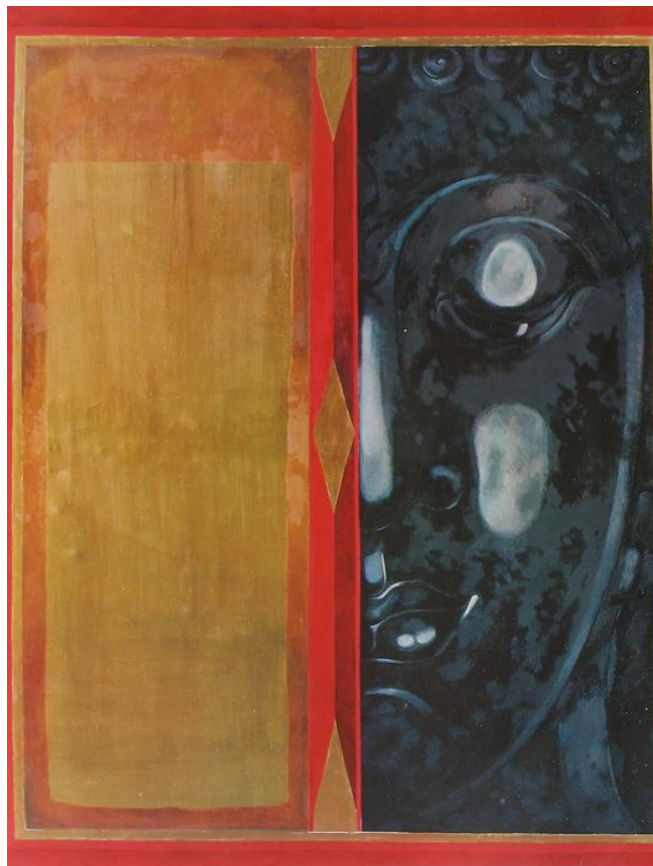
ภาพที่ 72 SU (สุวรรณสาม) พ.ศ. 2518-2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 129.



ภาพที่ 73 NE (เนมิราช) พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 131.



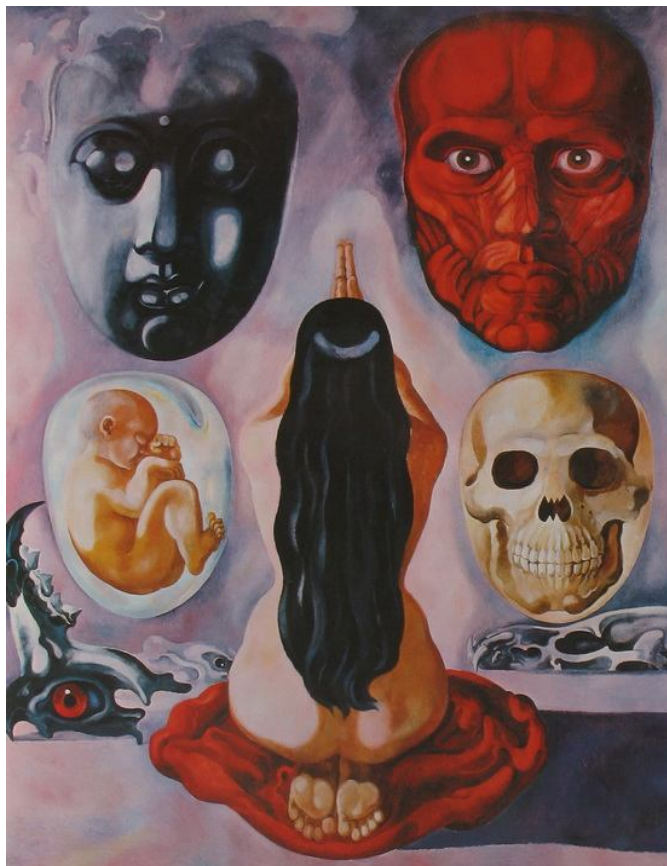
ภาพที่ 74 MA (มโหสถ) พ.ศ. 2518 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.

ที่มา: Alfred Pawlin, Dhamma Vision (Bangkok: United Production., 1987), 22.



ภาพที่ 75 BHU (ภูริทัต) พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 203x26 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 134-135.



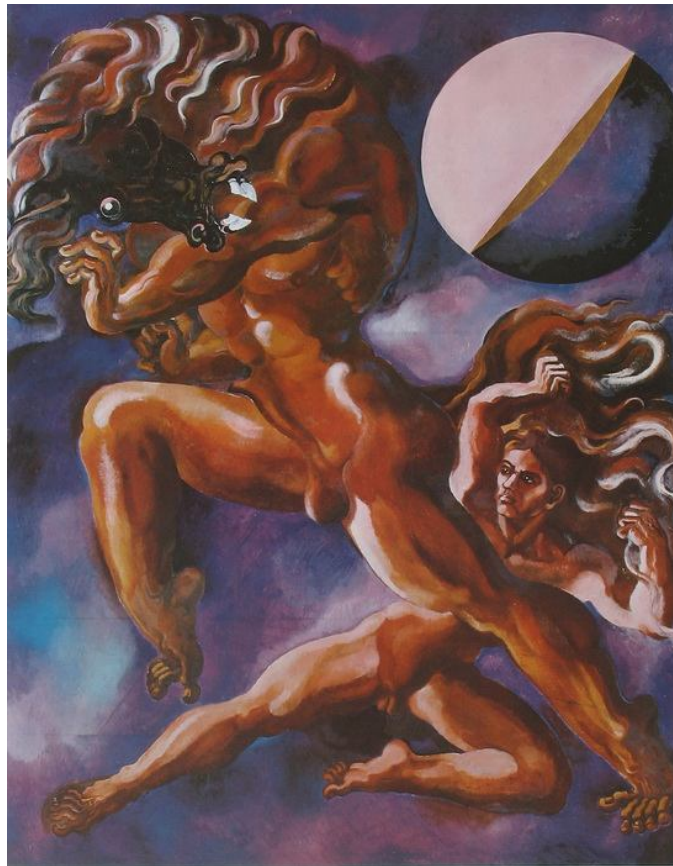
ภาพที่ 76 NA (พรหมนารถ) พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 139.



ภาพที่ 77 CA (มหาชน) พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting
(Zurich : Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 127.



ภาพที่ 78 VI (วิชรบัณฑิต) พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x150 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 141.



ภาพที่ 79 VE (เวสสันดร) พ.ศ.2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 203x268 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting
(Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 144-145.



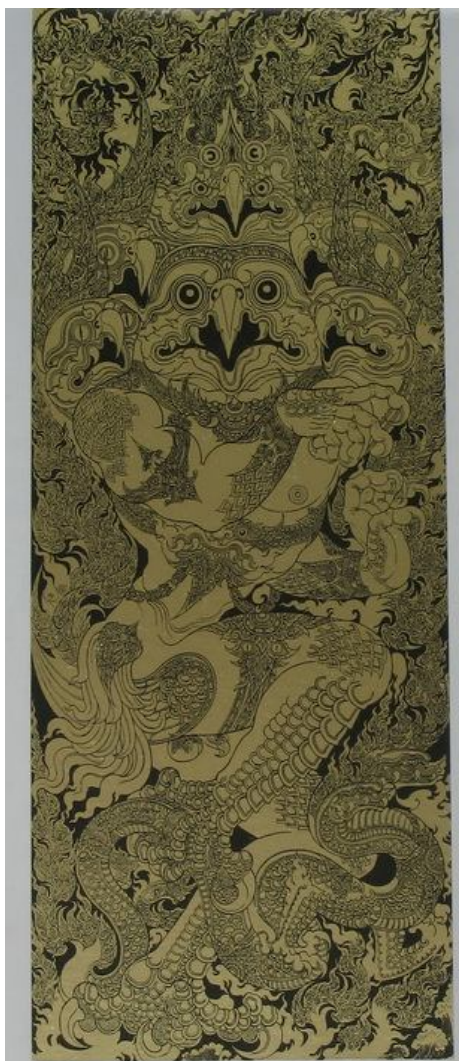
ภาพที่ 80 คู่พระธรรม 1 (ด้านหน้า) พ.ศ. 2518-2519 รักรบนพื้นไม้ทาสีทอง ขนาด 132x72 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 103.



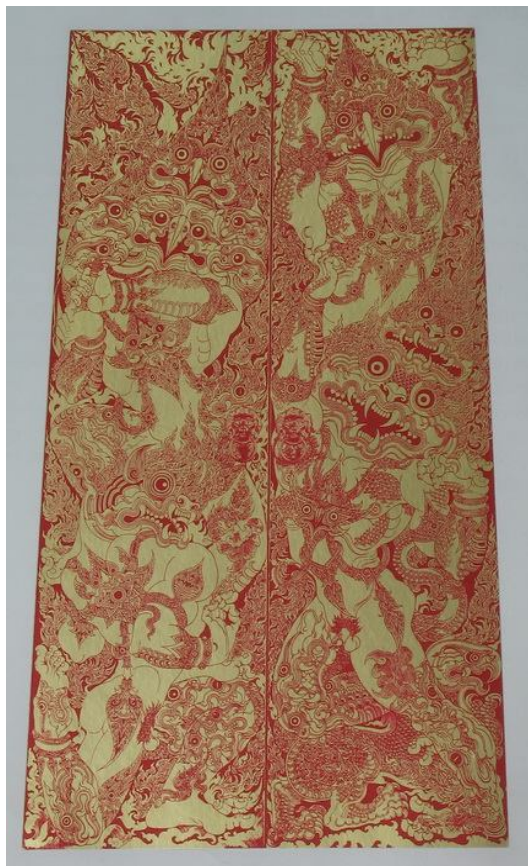
ภาพที่ 81 ตู้พระธรรม 1 (ด้านซ้าย) พ.ศ. 2518-2519 รักรบนพื้นไม้ทาสีทอง ขนาด 132x51 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 105.

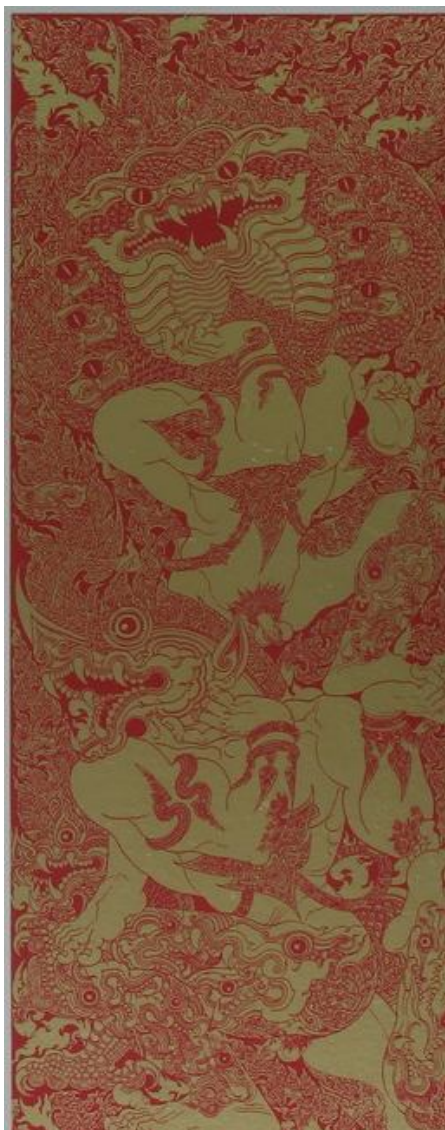


ภาพที่ 82 คู่พระธรรม 1 (ด้านขวา) พ.ศ. 2518-2519 รักรบนพื้นไม้ทาสีทอง ขนาด 132x51 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 107.

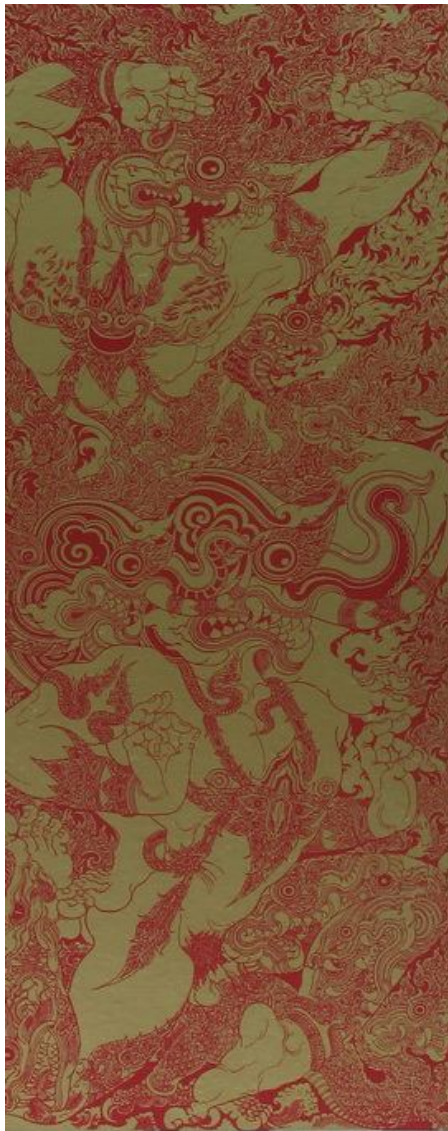


ภาพที่ 83 ตู้พระธรรม 2 (ด้านหน้า) พ.ศ. 2518-2519 ชาติบนพื้นไม้ทาสีทอง ขนาด 132x72 ซม.
ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 117.



ภาพที่ 84 คู่พระธรรม 2 (ด้านซ้าย) พ.ศ. 2518-2519 ชาติบนพื้นไม้ทาสีทอง ขนาด 132x51 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 119.



ภาพที่ 85 คู่พระธรรม 2 (ด้านขวา) พ.ศ. 2518-2519 ชาติบนพื้นไม้ทาสีทอง ขนาด 132x51 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 121.



ภาพที่ 86 คู่พระธรรม 3 (ด้านหน้า) รักบนพื้นสีทองบนไม้ ขนาด 87x69 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 109.



ภาพที่ 87 ตู้พระธรรม 3 (ด้านซ้าย) รักรบนพื้นสีทองบนไม้ ขนาด 87x69 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 115.



ภาพที่ 88 คู่พระธรรม 3 (ด้านขวา) รักบนพื้นสีทองบนไม้ ขนาด 87x69 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 111.



ภาพที่ 89 คู่พระธรรม 3 (ด้านหลัง) รักบนพื้นสีทองบนไม้ ขนาด 87x69 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 113.

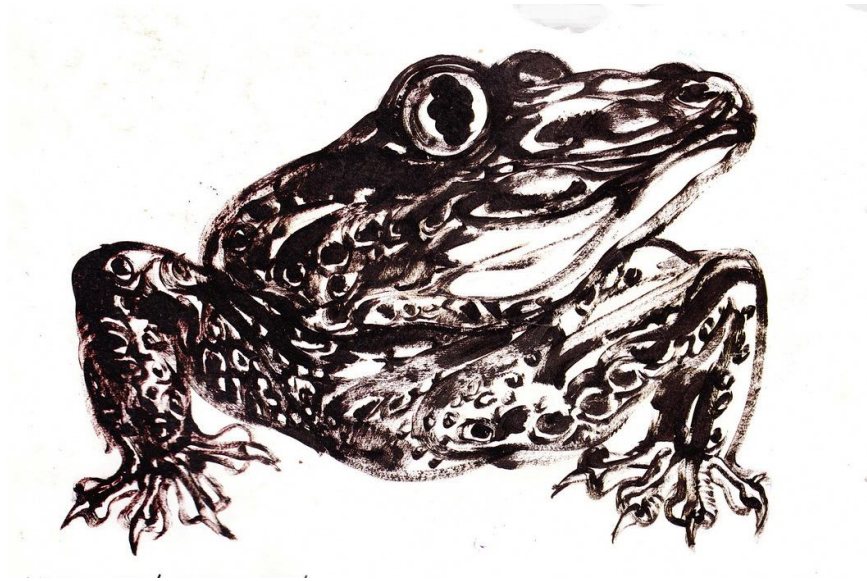


ภาพที่ 90 ภาพรวมของงานตู้พระธรรม 3 ทิ้งไป ขนาด 79x79x79 ซม.

ที่มา: Art net, [online], accessed 20 February 2010 .Available from

http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=C52E16300F5DBD4F4B170C9680D2B

E82



ภาพที่ 91 Gekko(ตุ๊กแก) พ.ศ. 2523 หมึกดำบนกระดาษ ขนาด 80x110 ซม.

ที่มา: John Hoskin , Ten contemporary Thai artist (Bangkok: Graphis Co., 1984), 70.



ภาพที่ 92 Buffalo(ควาย) พ.ศ. 2523 หมึกดำบนกระดาษ ขนาด 80x110 ซม.

ที่มา: John Hoskin , Ten contemporary Thai artist (Bangkok: Graphis Co., 1984), 71.



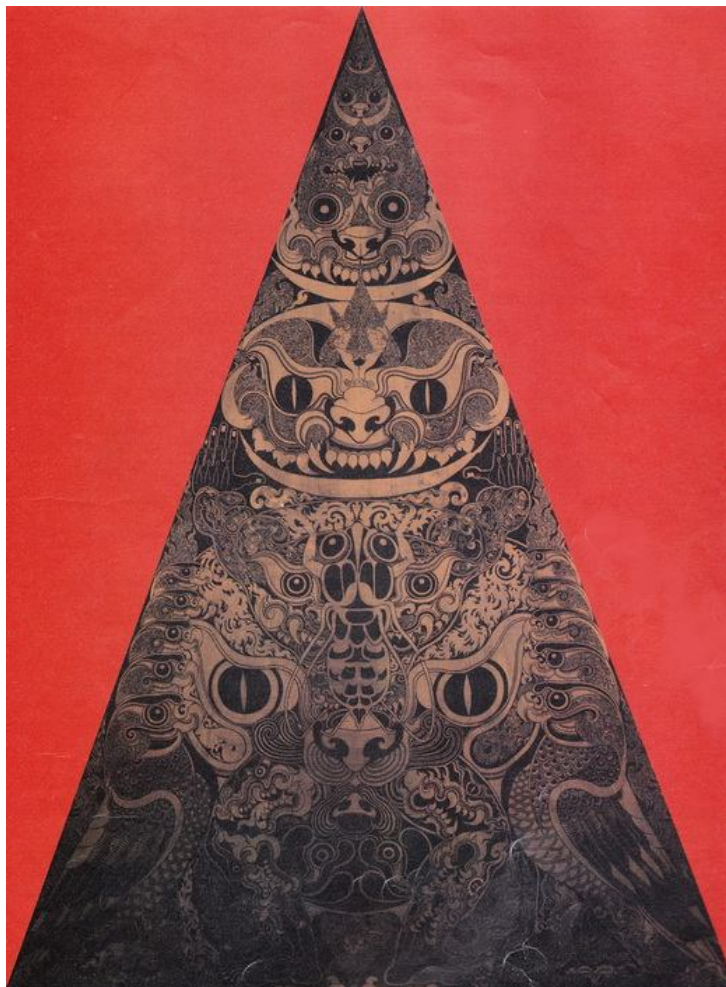
ภาพที่ 93 Form (รูป) พ.ศ. 2524 อะคริลิกบนไม้ ขนาด 150x200 ซม.

ที่มา: John Hoskin , Ten contemporary Thai artist (Bangkok: Graphis Co., 1984), 63.



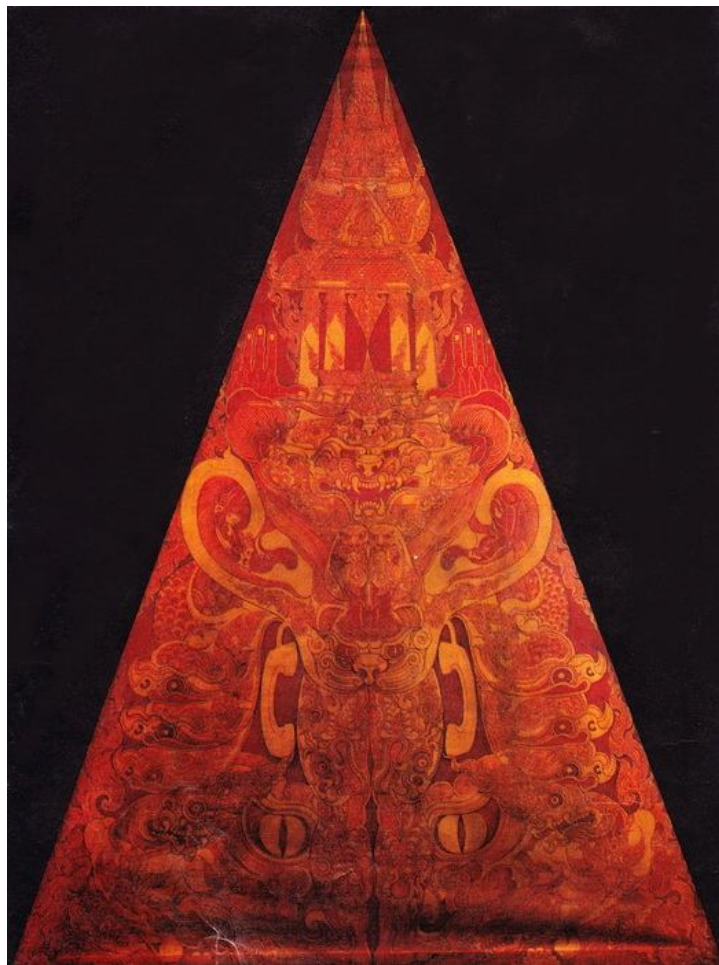
ภาพที่ 94 Taste (รส) พ.ศ. 2524 อะคริลิกบนไม้ ขนาด 150x200 ซม.

ที่มา: John Hoskin , Ten contemporary Thai artist (Bangkok: Graphis Co., 1984), 64.



ภาพที่ 95 Scent (กลิ่น) พ.ศ. 2524 อะคริลิกบนไม้ ขนาด 150x200 ซม.

ที่มา: John Hoskin , Ten contemporary Thai artist (Bangkok: Graphis Co., 1984), 65.



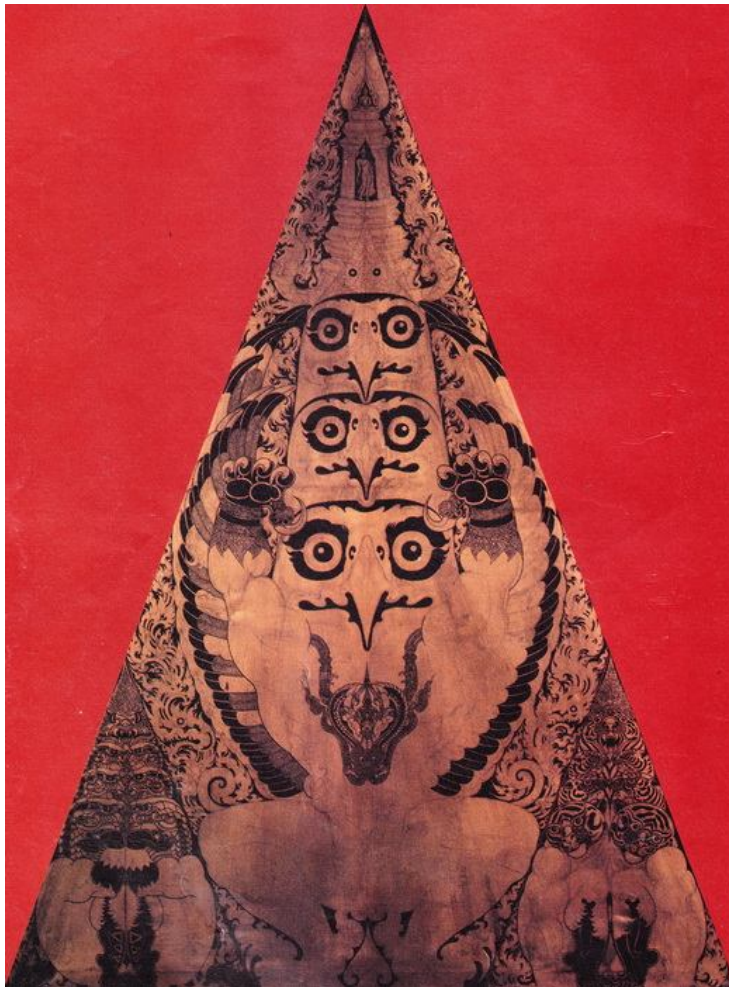
ภาพที่ 96 Sound (เสียง) พ.ศ. 2524 อะคริลิกบนไม้ ขนาด 150x200 ซม.

ที่มา: John Hoskin , Ten contemporary Thai artist (Bangkok: Graphis Co., 1984), 66.



ภาพที่ 97 Touch (สัมผัส) พ.ศ. 2524 อะคริลิกบนไม้ ขนาด 150x200 ซม.

ที่มา: John Hoskin , Ten contemporary Thai artist (Bangkok: Graphis Co., 1984), 67.



ภาพที่ 98 Spirit (วิญญาน) พ.ศ. 2524 อะคริลิกบนไม้ ขนาด 150x200 ซม.

ที่มา: John Hoskin , Ten contemporary Thai artist (Bangkok: Graphis Co., 1984), 68.



ภาพที่ 99 Star's Seed (เมล็ดพันธุ์แห่งดวงดาว) พ.ศ. 2524 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 200x400 ซม.
ที่มา: John Hoskin, Ten contemporary Thai artist (Bangkok:Graphis Co., 1984), 74 -75.

ผลงานช่วงที่ 2 (พ.ศ. 2525 – 2535) ผลงานช่วงที่สอง ยังคงมองเห็นพัฒนาการที่ต่อเนื่องมาจากช่วงที่หนึ่ง โดยยังคงมุ่งเน้นประเด็นที่เกี่ยวข้องกับคติความเชื่อในด้านศาสนาและยังเห็นอิทธิพลทางศิลปะในกลุ่มเหนือจริง(Surrealism) อยู่บ้าง แต่ก็เข้าไปในอัตราส่วนที่ลดลง ขณะที่อิทธิพลแบบประเพณีไทยกลับแสดงตัวอย่างเข้มข้นขึ้นในผลงานช่วงปี พ.ศ. 2525 – 2535 นี้

ถวัลย์ ดัชนี ยังคงสร้างสรรค์ผลงานประเภทจิตรกรรม โดยมีขนาดที่หลากหลายตั้งแต่ประมาณ 20x30 ซม. ไปจนถึงขนาด 200x400 ซม. ซึ่งนับว่าเป็นผลงานที่มีขนาดใหญ่ เรื่องขนาดของผลงานนี้ก็น่าจะมีส่วนสัมพันธ์กับการแสดงออกทางอารมณ์และความรู้สึกของผู้ดูงานด้วย เนื่องจากผลงานของเขามุ่งเน้นการสำแดงพลังที่ดูคึกคัก รุนแรง มากกว่าความละเอียดละไมอ่อนหวาน ซึ่งผลงานที่มีขนาดใหญ่จะปะทะอารมณ์ของผู้ดูงานได้อย่างมีประสิทธิภาพกว่า

ในส่วนของเทคนิคการสร้างสรรค์ ประกอบด้วยเทคนิคปากกาถูกลิ้นสีดำบนกระดาษ ซึ่งเป็นเทคนิคที่ปรากฏมากกว่าครั้งหนึ่งของการสร้างสรรค์ ซึ่งอาจเป็นเพราะความสะดวก รวดเร็ว และราคาประหยัด อีกประการหนึ่ง การใช้ปากกาถูกลิ้นในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะยังถือเป็นความท้าทายบนประเพณีทางจิตรกรรมทั้งแนวทางประเพณีและแนวทางสากลอีกประการหนึ่ง ด้วย กล่าวคือ ปากกาถูกลิ้นเป็นวัสดุที่มีราคาถูก ผลิตคราวละมากๆ ตามระบบอุตสาหกรรม ไม่เป็นที่ยอมรับในฐานะสื่อหรือวัสดุสำหรับสร้างสรรค์งานจิตรกรรมเช่นเดียวกับ สีน้ำมัน สีอะคริลิก หรือสีฝุ่น ที่ผลิตมาเพื่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะโดยเฉพาะ แต่ถวัลย์ กลับเลือกที่จะนำมันมาปรับใช้ในการสร้างสรรค์ได้อย่างน่าอัศจรรย์

นอกจากเทคนิคปากกาถูกลิ้นบนกระดาษแล้ว ก็ยังปรากฏเทคนิคหมึกดำบนกระดาษ สีน้ำมันบนผ้าใบ และเทคนิคสีอะคริลิกบนผ้าใบในอัตราส่วนที่ใกล้เคียงกัน

ข้อสังเกตเชิงเทคนิคประการหนึ่งที่พบในผลงานจิตรกรรมของถวัลย์นั่นคือ ใช้การตัดกันอย่างรุนแรงระหว่างน้ำหนักแสงและเงา ซึ่งส่งผลกระทบต่อองค์ประกอบทั้งหมดของภาพ โดยอาศัยความต่อเนื่องระหว่างน้ำหนักขาวจัดไปจนถึงน้ำหนักดำจัดจะช่วยก่อให้เกิดความรู้สึกของปริมาตรในวัตถุต่างๆ ถึงแม้ว่าถวัลย์ ดัชนี เคยกล่าวอ้างอิงถึงเทคนิค เกย์โรสตูโร ก็จริงแต่ในทางปฏิบัติ เทคนิคนี้จะวาดรูปโดยใช้น้ำหนักแสงเงาอย่างกลมกลืนและมีลักษณะอย่างนุ่มนวล ซึ่งในผลงานหลายชิ้นของถวัลย์ ก็อยู่ในข่ายนี้ แต่ก็ยังมีผลงานอีกส่วนที่พบมากมีการให้แสงเงาที่รุนแรง (hi-key) ระหว่างส่วนสว่างจัดและความมืด คือมีค่าน้ำหนักกลางเฉดเล็กน้อย (gray tone) จึงถือเป็นลักษณะเฉพาะตัว หรืออาจเรียกได้ว่าเป็นเทคนิค เกย์โรสตูโร ในแบบ “ถวัลย์ ดัชนี” ซึ่งในการให้ค่าน้ำหนักที่ตัดการอย่างรุนแรงนี้มีประโยชน์ในการสร้างรูปทรง (figure) ให้เกิดขึ้นได้อย่างชัดเจน มีน้ำหนักที่แน่นเหมือนประติมากรรม แต่การเฉดน้ำหนักเทาที่น้อย ทำให้ตัวมิติของงานมีน้อย ถ้า

เทียบกับประติมากรรมก็เป็นแบบงานนูนสูง หรืองานนูนต่ำ ตัวอย่างในงานภาพที่ 111, 113 และ 114 (ไม่มีชื่อทั้งสามภาพ) จะให้ความรู้สึกเหมือนดูงานที่แกะสลัก

ในเบื้องต้นนั้นพบในงานวาดเส้นบนกระดาษ จะเห็นได้ว่าในผลงานแทบทุกชิ้นในช่วงนี้ มีการใช้น้ำหนักสว่างจัด – ดำจัด เพื่อสร้างปริมาตรของรูปทรงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นมนุษย์ หรือสัตว์ เว้นเสียแต่ผลงานชุด Fire (ไฟ), Earth (ดิน), Water(น้ำ), Wind (ลม) (ภาพที่ 100 - 103) ซึ่งเขียนด้วย สีอะคริลิกสีทองบนแผ่นไม้ ดูคล้ายงานลายรดน้ำซึ่งไม่มีการสร้างปริมาตรลงในภาพ

การจัดองค์ประกอบแบบสมมาตร(Symmetry) เป็นข้อสังเกตอีกประการที่เห็นได้ชัดจาก ผลงานแบบสมมาตรหรือความสมดุลแบบแบ่งสองส่วนเท่ากันเป็นวิธีการจัดองค์ประกอบที่ช่วย สร้างความรู้สึกหนักแน่น ดูน่าเกรงขาม ดังจะเห็นได้จาก ผจญมาร(ภาพที่ 119) self (อัตตา)(ภาพที่ 120) และ Cambodia (กัมพูชา) (ภาพที่ 121) การจัดองค์ประกอบในลักษณะยังรวมไปถึงการวาดรูป ในพื้นที่สามเหลี่ยม (ภาพที่ 100-103) Fire (ไฟ), Earth (ดิน), Water(น้ำ) และ Wind (ลม) การจัด ภาพในพื้นที่วงกลม ได้แก่ ภาพที่ 107, 108, 111, 113, 114, 115 และการจัดภาพในรูปทรงของ สิ่งมีชีวิต ได้แก่ Earth (ดิน) พ.ศ. 2531 (ภาพที่ 112)

การจัดภาพเช่นนี้เป็นพัฒนาการที่ต่อเนื่องมาจากผลงานในช่วงก่อนหน้านี้(พ.ศ.2514- 2524) แต่ดูเหมือนว่าถวัลย์ พยายามรวบรวมรายละเอียดภายในภาพให้เพิ่มมากขึ้นมีการปรับ องค์ประกอบภายในของเส้นโครงสร้างที่ซับซ้อนขึ้น กล่าวคือ กลุ่มของรูปทรงต่างๆที่ให้ความ รู้สึกเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว ดูวัดเจ็ยวิน จะถูกกำหนดให้อยู่ในกรอบของรูปทรงใหญ่อัน เป็นประธานของภาพ ไม่ว่าจะเป็นรูปทรงสามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม วงกลม หรือรูปทรงของสิ่งมีชีวิต พื้นที่ที่เหลือจากนั้นจะเป็นพื้นที่ว่าง หากมองอย่างผิวเผินเราจะเห็นรูปทรงหลักที่เป็นประธานเพียง หนึ่งเดียวของรูป ที่เกิดจากการรวมตัวกันของกลุ่มของรูปทรงมากมาย ราวกับจักรวาลที่ประกอบ ไปด้วยอนุทวีปต่างๆ คั่นด้วยผืนมหาสมุทร

ยกตัวอย่าง Earth (ดิน) พ.ศ. 2526 เป็นรูปอมมนุษย์ที่มีศีรษะเป็นช้าง มีลำตัวเป็นมนุษย์เพศ ชาย ในท่าหันด้านข้าง งอเข้าทั้งสอง ใช้มือจับข้อเท้า ซึ่งไม่ใช่ท่าทางของมนุษย์ในชีวิตประจำวัน และไม่อาจจะบอกความหมายเชิงสัญลักษณ์ของท่าทางนี้ได้ ศิลปินอาจออกแบบเพื่อให้ดูน่าสนใจใน เชิงศิลปกรรมเท่านั้น ช่วงลำตัวของมนุษย์นี้ดูราวกับกำลังออกแรงเกร็งกล้ามเนื้อทุกส่วนให้ ชัดเจนเหนือความเป็นจริง เมื่อพิจารณาดูในรายละเอียดของรูปอมมนุษย์ที่มีศีรษะเป็นช้างนี้พบว่า ประกอบด้วยรูปสัตว์ต่างๆอีกมากมายได้แก่ แมว นกอินทรี ช้าง และพญานาค ตลอดจนลวดลาย แบบไทย คือ ลายกนก มาประยุกต์ใช้เพื่อความสวยงามด้วย

รูปสัตว์มากมายที่ปรากฏในรูปทรงมนุษย์นี้ดูคล้ายการสัก โดยเฉพาะการสักตามความ เชื้อของชาวเหนือที่เรียกว่า สักยาข่าม คือการสักเพื่อความคงกะพัน มักสักเป็นรูปเสือ แมวคำ หมู

เขี้ยวกัน วัวกระทิง ชันต์ และอักขระคาถาต่างๆ อย่างไรก็ตาม ในบทวิเคราะห์นี้มีได้สรุปว่าถวัลย์ใช้สัญลักษณ์ของภาคเหนือเป็นแรงบันดาลใจส่วนหนึ่งในการทำงาน เพียงแต่เป็นการตั้งข้อสังเกต

ความขัดแย้ง ก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่เห็นได้ชัดเจนในผลงานของถวัลย์ นอกเหนือไปจาก ความขัดแย้งเรื่องน้ำหนัก แสงเงา ที่ตัดกัน ดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ก็พบความขัดแย้งระหว่างความว่าง-ความอัดอัด หนาแน่นในการจัดภาพ ตลอดจนความขัดแย้งระหว่างความนิ่ง-ความเคลื่อนไหว ที่พบคู่กันในงานแทบทุกชิ้นในช่วงทศวรรษนี้

รูปแบบการสร้างสรรค์โดยรวมเป็นภาพเขียนรูปมนุษย์ สัตว์ และมนุษย์กึ่งสัตว์หรือเทพเจ้าที่แสดงอาการปฏิกิริยาต่างๆ ในลักษณะเหนือธรรมชาติ แสดงการรัดเกร็งของกล้ามเนื้อและการบิดเบี้ยวที่ดูเกินจริง ผสมผสานกับการนำวลิตายแบบประเพณีไทยมาดัดแปลงให้มีความเคลื่อนไหวของเส้นที่มีชีวิตชีวา ดูฉวัดเฉวียนรวดเร็ว ผลงานส่วนใหญ่สะท้อนคติ ความเชื่อ และปรัชญาในศาสนาพุทธและพราหมณ์-ฮินดู อันจะเห็นได้จากการนำรูปพระพักตร์ของพระพุทธเจ้า (ภาพที่ 119) และรูปพระนารายณ์ (ภาพที่ 121) มาเป็นประธานในภาพ นอกจากนี้ยังสะท้อนความเชื่อทางโหราศาสตร์อีกด้วย ดังจะเห็นได้จาก Creation of the star in the constellation [การกำเนิดดวงดาวในดารจักร] (ภาพที่ 104) เป็นต้น

คติทางพุทธศาสนาที่สะท้อนออกมาอย่างชัดเจนที่สุดเห็นจะเป็นพุทธประวัติตอน มารผจญ ที่ถวัลย์ นำมาตีความใหม่ไว้หลายต่อหลายภาพ การตีความพุทธประวัติตอนมารผจญของถวัลย์ มีความน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง โดยผดแผกไปจากความคุ้นชินของพุทธศาสนิกชนโดยทั่วไปที่มักเห็นภาพสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าในท่านั่งขัดสมาธิใต้ต้นโพธิ์ พระหัตถ์ขวากำลังจะแตะธรณี มีภาพพระแม่ธรณีบีบมวยผมขับไล่บรรดามาร ซึ่งภาพมารมักถูกวาดให้อยู่ต่ำกว่าระดับของพระพุทธเจ้าและมีลักษณะเกรี้ยวกราด ภาพเหล่านี้เป็นภาพเชิงสัญลักษณ์ที่เรามักพบเห็นตามจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ และเป็นรูปแบบเชิงประเพณีของช่างโบราณ ขณะที่มารผจญของถวัลย์ มีความแตกต่างไปจากรูปแบบประเพณี ดังต่อไปนี้

ภาพที่ 110 ไม่ทราบชื่อ พ.ศ. 2531 แสดงเนื้อหาที่สอดคล้องสัมพันธ์กับลักษณะ “มารผจญ” อย่างน่าสนใจถึงแม้จะไม่ได้ปรากฏชื่อที่ชัดเจนก็ตาม รูปนี้แสดงพระพักตร์ของพระพุทธเจ้าที่มีความนิ่ง สงบ สุขุม ซึ่งขัดแย้งกับเหล่ามารที่แสดงอารมณ์เกรี้ยวกราด พยายามที่จะบุกเข้าไปหาสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ทั้งหมดนี้ถูกบรรจุอยู่ในกรอบของประตูในแบบประเพณีไทย ตรงบานประตูฝั่งซ้ายและได้กรอบเช็ดหน้าเป็นพื้นท้องมาร ขณะที่บานประตูฝั่งขวาเป็นพื้นท้องพระพุทธเจ้า เสมือนว่ามีกรอบเช็ดหน้าและอกเตาเป็นตัวคั่นระหว่างธรรมะ (ปัญญา) กับ อธรรม (อวิชชา) โดยไม่จำเป็นต้องมีสัญลักษณ์จำพวกเส้นสินธว์ ต้นโพธิ์ และพระแม่ธรณี เนื่องจาก

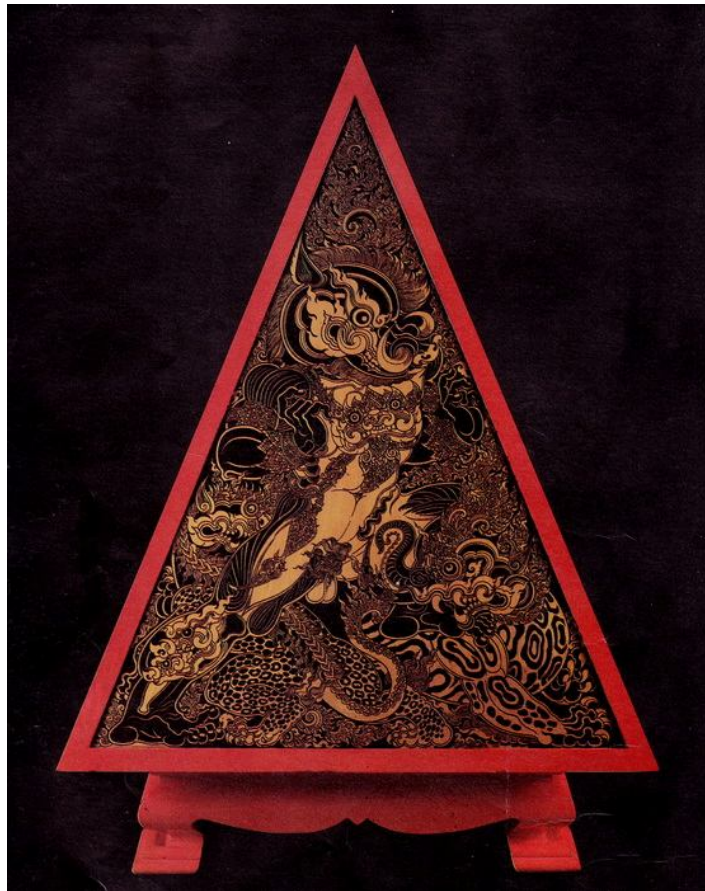
หน้าที่ใช้สอยของประตุนั้นคือช่องว่างที่เชื่อมต่อโลกภายนอกซึ่งเต็มไปด้วยกิเลสตัณหา กับพื้นที่ภายในอุโบสถซึ่งเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์อยู่แล้ว ประตุนี้จึงเป็นสัญลักษณ์โดยตัวมันเองโดยปริยาย

ผจญมาร พ.ศ. 2531 (ภาพที่ 119) เช่นเดียวกับภาพที่บรรยายข้างต้น เป็นการจัดภาพให้พระพักตร์ของพระพุทธเจ้าอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมธรรมคา ไม่มีสิ่งบ่งชี้ว่าเป็นประตูหรืออะไร เป็นเพียงช่องว่าง ซึ่งศิลปินอาจลดทอนมาจากประตูก็ได้ ช่องว่างนี้ล้อมรอบด้วยหม่อมารซึ่งกริ้วกราด เป็นการแบ่งพื้นที่อย่างชัดเจน คือ พื้นที่ของธรรมะหรือพุทธปัญญา กับพื้นที่ของอธรรมหรืออวิชชาอย่างชัดเจน

self (อัตตา) พ.ศ. 2532 (ภาพที่ 120) ยังคงแสดงความขัดแย้งระหว่างธรรมะกับอธรรมที่มีความแตกต่างในเรื่องขนาด และพื้นที่ว่างอย่างชัดเจน ภาพพระพักตร์ของพระพุทธเจ้ามีลักษณะสงบ นิ่ง เรียบง่ายและมีพื้นที่ว่างให้พักสายตามาก ในขณะที่ภาพเหล่านารนั้นแสดงความเคลื่อนไหวที่รุนแรง รวดเร็ว ประกอบด้วยเส้นโค้งฉวัดเฉวียนมากมาย องค์ประกอบในภาพเป็นแบบสมมาตรสำหรับชื่องาน self นั้นแปลว่าตัวตน ซึ่งในที่นี้อาจตีความได้ว่าเป็นตัวตนของศิลปินเอง หรืออาจหมายถึงตัวตนหรืออัตตาที่มีอยู่ในมนุษย์ทุกคนก็ได้

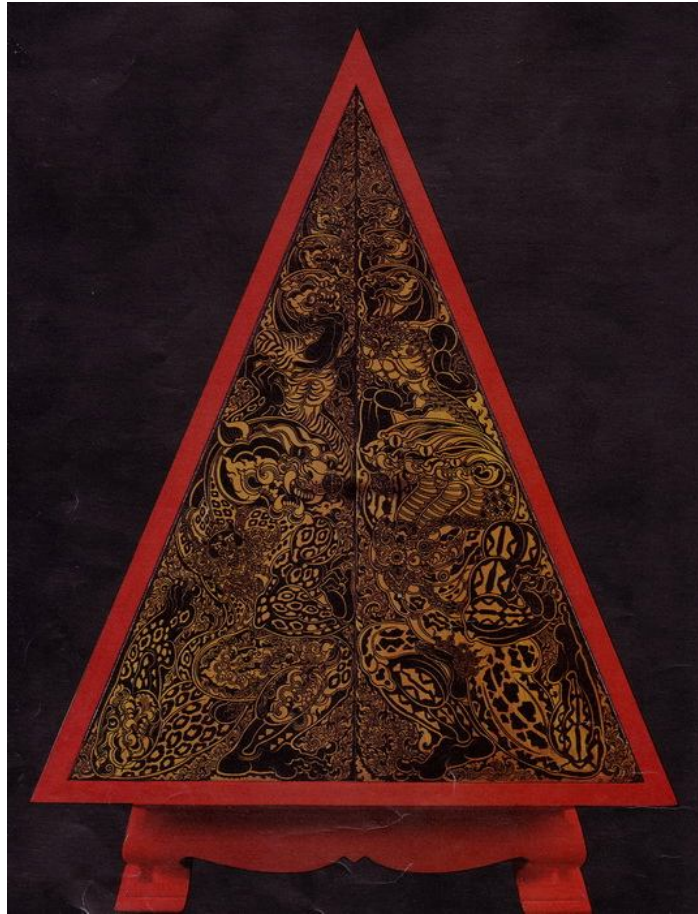
Battle of Mara (The evil one) [การต่อสู้ของหม่อมาร] พ.ศ. 2532 (ภาพที่ 123) นับเป็นการตีความเรื่องมารผจญที่สะท้อนสังคมปัจจุบันอย่างชัดเจน ถวัลย์แสดงรูปของตัวละครต่างๆ ที่มาจากภาพยนตร์ตะวันตก ไม่ว่าจะเป็นแบทแมน ซูเปอร์แมน หรือแรมโบ้ เขาอาจต้องการสะท้อนว่ากระแสความนิยมจากตะวันตกเป็นมาร อย่างหนึ่งของสังคมไทย

นอกจากสาระเชิงศาสนาแล้ว ถวัลย์ยังสนใจการถ่ายทอดจิตวิญญาณของสัตว์ป่าและธรรมชาติ ดังจะเห็นได้จากรูป นกป่า (ภาพที่ 122) จะเห็นการใช้เทคนิคพู่กันควัดสีดำ ในรูปแบบภาพเขียนจีนมากยิ่งขึ้น ต่างจากงานช่วงทศวรรษ ก่อนอย่างภาพ Gekko (ตุ๊กแก) (ภาพที่ 90) และ Buffalo (ควาย) (ภาพที่ 91) ที่มีลักษณะเป็นการวาดเส้นฉับพลัน(quick sketch) ซึ่งเป็นวาดเส้นแบบจับโครงสร้างอย่างรวดเร็ว เทคนิคแบบพู่กันพู่กันซึ่งจะพบได้อีกในช่วงสิบปีหลังจากนี้ โดยถวัลย์ ดัชนี เรียกการวาดแบบนี้ว่าการเขียนแบบสำแดงพลัง



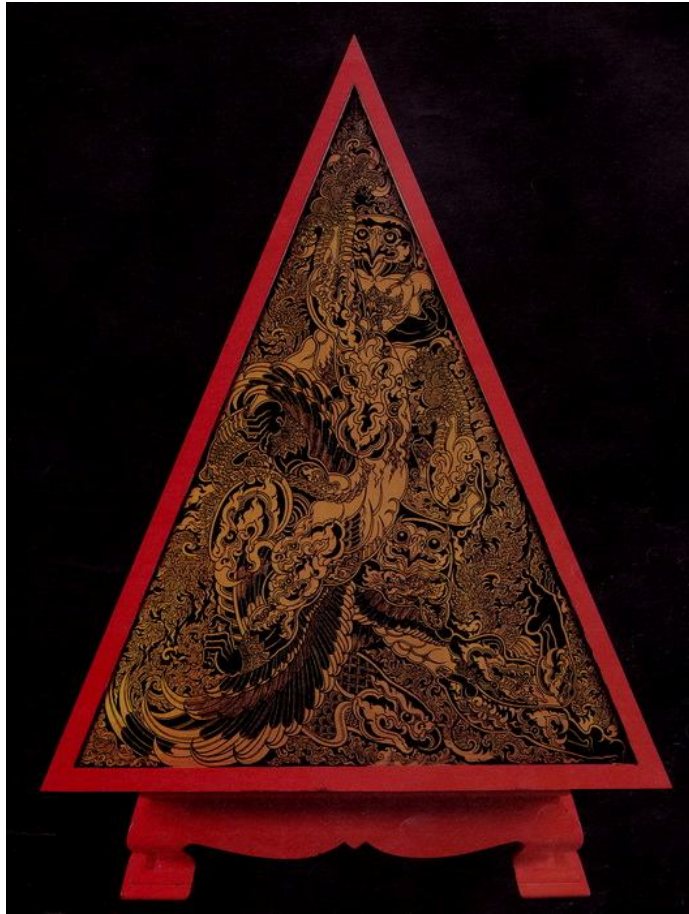
ภาพที่ 100 Earth (ดิน) พ.ศ. 2525 สีอะคริลิกบนแผ่นไม้ ขนาด 80x100 ซม.

ที่มา: John Hoskin, Ten contemporary Thai artist (Bangkok: Graphis Co., 1984), 78.



ภาพที่ 101 Water(น้ำ) พ.ศ. 2525 สีอะคริลิกบนแผ่นไม้ ขนาด 80x100 ซม.

ที่มา: John Hoskin, Ten contemporary Thai artist (Bangkok: Graphis Co.,1984), 76.



ภาพที่ 102 Wind (ลม) พ.ศ. 2525 ลีอะคริลิกบนแผ่นไม้ ขนาด 80x100 ซม.

ที่มา: John Hoskin, Ten contemporary Thai artist (Bangkok : Graphis Co.,1984), 79.



ภาพที่ 103 Fire (ไฟ) พ.ศ. 2525 สีอะคริลิกบนแผ่นไม้ ขนาด 80x100 ซม.

ที่มา: John Hoskin, Ten contemporary Thai artist (Bangkok : Graphis Co.,1984), 77.



ภาพที่ 104 Creation of the star in the constellation (การกำเนิดดวงดาวในดาราจักร) พ.ศ. 2526
 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 200x250 ซม.

ที่มา: John Hoskin, Ten contemporary Thai artist (Bangkok: Graphis Co., 1984), 72.



ภาพที่ 105 Earth (ดิน) พ.ศ. 2526 ปากกาอุกถึบนกระดาศ ขนาด 110x79.5 ซม.

ที่มา: John Hoskin, Ten contemporary Thai artist (Bangkok: Graphis Co., 1984), 60.



ภาพที่ 106 Water(น้ำ) พ.ศ. 2526 ปากกาถูกลื่นบนกระดาษ ขนาด 110x79.5 ซม.

ที่มา: John Hoskin, Ten contemporary Thai artist (Bangkok: Graphis Co., 1984), 60.



ภาพที่ 107 ไม่ทราบชื่อ พ.ศ. 2528 ปากกาถูกลิ้นบนกระดาษ ขนาด 100x79.5 ซม.

ที่มา: Thawan Duchanee, The drawing of Thawan Duchanee (Bangkok: n.p.,1988), 25.



ภาพที่ 108 ไม่ทราบชื่อ พ.ศ. 2528 ปากกาถูกฉีกบนกระดาด ขนาด 100x79.5 ซม.

ที่มา: Thawan Duchanee, The drawing of Thawan Duchanee (Bangkok: n.p.,1988), 27.



ภาพที่ 109 ไม่ทราบชื่อ พ.ศ. 2528 ปากกาถูกลื่นบนกระดาด ขนาด 100x79.5 ซม.

ที่มา: Thawan Duchanee, The drawing of Thawan Duchanee (Bangkok: n.p.,1988), 29.



ภาพที่ 110 ไม่ทราบชื่อ พ.ศ. 2531 ปากกาลูกคลื่นบนกระดาด ขนาด 100x79.5 ซม.

ที่มา: Thawan Duchanee, Thawan Duchanee: one man show. (Bangkok: n.p., 1988), ไม่ปรากฏเลขหน้า.



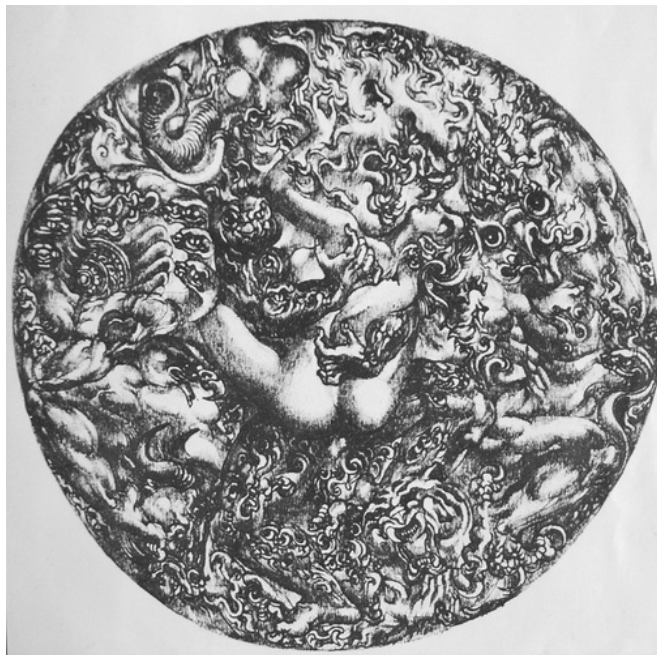
ภาพที่ 111 ไม่ทราบชื่อ พ.ศ. 2531 ปากกาลูกลิ้นบนกระดาด ไม่ทราบขนาด

ที่มา: Thawan Duchanee, Thawan Duchanee: one man show. (Bangkok: n.p., 1988), 3.



ภาพที่ 112 ไม่ทราบชื่อ พ.ศ. 2531 ปากกาถูกฉีกบนกระดาด ไม่ทราบขนาด

ที่มา: Thawan Duchanee, Thawan Duchanee: one man show. (Bangkok: n.p.,1988), 4.



ภาพที่ 113 ไม่ทราบชื่อ พ.ศ. 2531 ปากกาลูกลื่นบนกระดาด ไม่ทราบขนาด
ที่มา: Thawan Duchanee, Thawan Duchanee: one man show. (Bangkok: n.p.,1988), 5.



ภาพที่ 114 ไม่ทราบชื่อ พ.ศ. 2531 ปากกาลูกลื่นบนกระดาด ไม่ทราบขนาด
ที่มา: Thawan Duchanee, Thawan Duchanee: one man show. (Bangkok: n.p.,1988), 6.



ภาพที่ 115 ไม่ทราบชื่อ พ.ศ. 2531 ปากกาถูกฉีกบนกระดาษ ไม่ทราบขนาด

ที่มา: Thawan Duchanee, Thawan Duchanee: one man show. (Bangkok: n.p.,1988), 7.



ภาพที่ 116 Earth (ดิน) พ.ศ. 2531 ปากกาลูกปั้นบนกระดาษ ขนาด 100x79.5 ซม.

ที่มา: Thawan Duchanee, Thawan Duchanee: one man show. (Bangkok: n.p.,1988), 8.



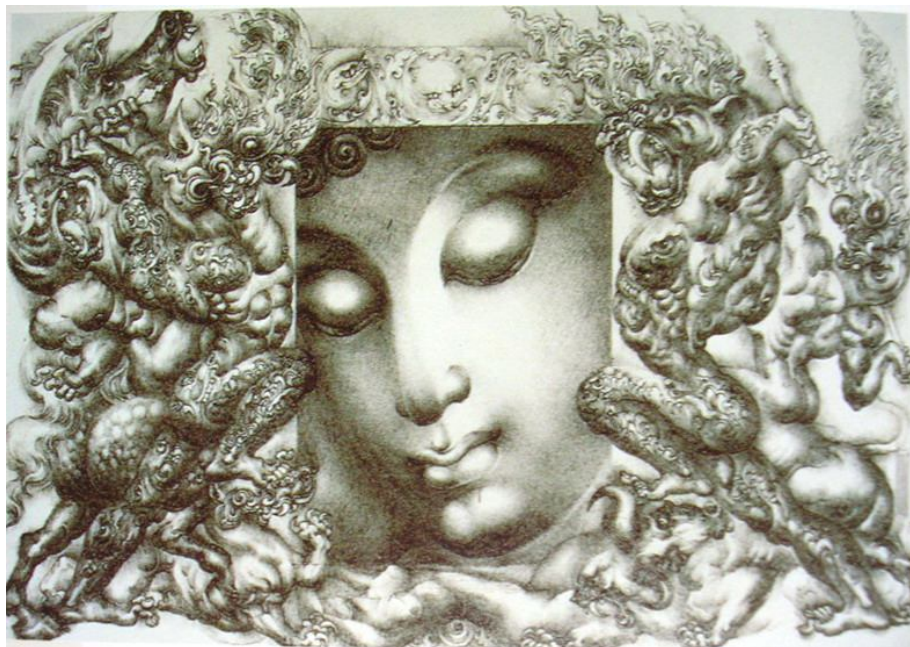
ภาพที่ 117 Earth (ดิน) พ.ศ. 2531 ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ ขนาด 100x79.5 ซม.

ที่มา: Thawan Duchanee, Thawan Duchanee: one man show. (Bangkok: n.p.,1988), 9.



ภาพที่ 118 ไม่มีชื่อ พ.ศ. 2531 ปากกาลูกคลื่นบนกระดาน ขนาด 41x56.5 ซม.

ที่มา: Herbert P. Phillips, Ten integrative art of modern Thailand (Bangkok: Amarin Printing Group Co., 1992), 69.



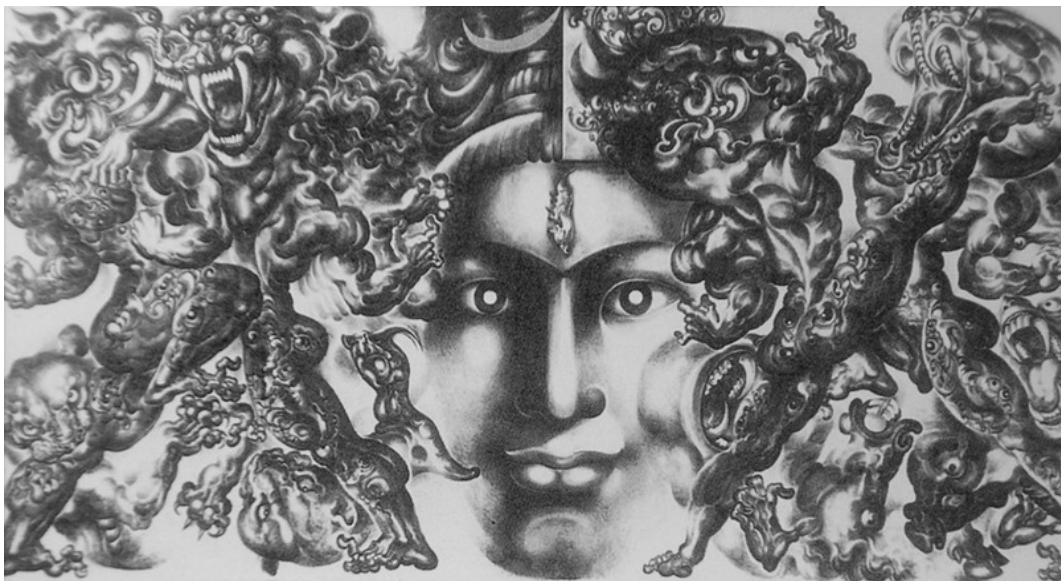
ภาพที่ 119 ผจญมาร พ.ศ. 2531 ปากกาลูกคลื่นบนกระดาน ขนาด 23.7x34 ซม.

ที่มา: Herbert P. Phillips, Ten integrative art of modern Thailand (Bangkok: Amarin Printing Group Co., 1992), 68.



ภาพที่ 120 Self พ.ศ. 2532 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 199x400 ซม.

ที่มา: รัชชัย สมคง, “ถวัลย์ ดัชนี,” *Fine Art* 1, 1 (มกราคม 2547) : 68.



ภาพที่ 121 Cambodia พ.ศ. 2532 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 203x402 ซม.

ที่มา: รัชชัย สมคง, “ถวัลย์ ดัชนี,” *Fine Art* 1, 1 (มกราคม 2547) : 68.



ภาพที่ 122 นกป่า พ.ศ. 2532 หมึกดำบนกระดาษ ขนาด 100x100 ซม.

ที่มา: Herbert P. Phillips, Ten integrative art of modern Thailand (Bangkok: Amarin Printing Group Co., 1992), 101.



ภาพที่ 123 Battle of Mara (The evil one) พ.ศ. 2532 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x300 ซม.

ที่มา: Apinan Poshyananda, Modern Art in Thailand (Singapore: Kyodo Printing Group Co. (s) Pte. Ltd., 1992), 101.



ภาพที่ 124 อนาคต พ.ศ. 2535 สีนํ้ามันปิดทองบนผ้าใบ ขนาด 200x250 ซม.

ที่มา: มูลนิธิหอศิลป์แห่งรัชกาลที่ 9, ศิลป์แห่งรัชกาลที่ 9 (กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอศิลป์แห่งรัชกาลที่ 9, 2539), 139.

ผลงานช่วงที่ 3 (พ.ศ. 2536 – 2546) ผลงานในช่วงทศวรรษที่สาม ที่สร้างสรรค์ขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2536 - 2546 ของถวัลย์ ดัชนี ยังคงเป็นผลงานจิตรกรรม ส่วนใหญ่เป็นเทคนิควาดเส้นปากกาถูกลิ้นบนกระดาษ ควบคู่กับการปิดทองคำเปลว เกือบทั้งหมด จะมีเฉพาะบางภาพในช่วง ปี พ.ศ. 2538 บางชิ้น(ภาพที่ 125, 126, 128) ที่ไม่ได้ปิดทอง ทั้งนี้การปิดทองในงานสองยุคก่อนไม่ปรากฏ ส่วนที่เป็นสีทองใช้เทคนิคการทาสี ซึ่งการปิดทองคำเปลวนอกจากจะให้ความมันวาวของผิวสะท้อนแสงได้สว่างกว่าสีทองทา และยังเป็นความนิยมในงานศิลปกรรมเนื่องในพุทธศาสนาด้วย

นอกจากนี้ ยังมีผลงานจิตรกรรมเทคนิคสีชอล์กบนกระดาษสี (ภาพที่ 134 -141) ซึ่งเป็นเทคนิคที่เพิ่งพบในช่วงหลังนี้ อย่างไรก็ดี จากการรวบรวมข้อมูล ยังไม่พบผลงานที่สร้างด้วยเทคนิคสีน้ำมันหรือสีอะคริลิกบนผ้าใบในช่วงนี้ ซึ่งอาจเกิดจากความถนัดของถวัลย์ ตลอดจนเทคนิควาดเส้นนั้นดูเหมือนจะกลายเป็นเอกลักษณ์ที่ตนจดจำไปเสียแล้ว

เป็นที่น่าสังเกตว่าขนาดของผลงานในช่วงที่สาม โดยภาพรวมมีขนาดเล็กถึงขนาดกลาง คือ ประมาณ 20 x 30 ซม. ถึง 80 x 60 ซม. ไม่พบผลงานขนาดใหญ่กว่า 200 ซม. เหมือนเมื่อช่วงที่สอง ขนาดของผลงานค่อนข้างใกล้เคียงกัน มีความสม่ำเสมอ และวาดในกรอบสี่เหลี่ยมผืนผ้าทั้งหมด ไม่พบการวาดในกรอบสามเหลี่ยมอย่างที่พบในตอนปลายของช่วงที่หนึ่งถึงตอนต้นของช่วงที่สอง รูปแบบของผลงานยังคงลักษณะจิตรกรรมแบบเหนือจริงกึ่งนามธรรม เน้นการสำแดงอารมณ์ ความรู้สึกของมนุษย์ สัตว์ และเทพเจ้า

แน่นอนว่า ศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานอย่างต่อเนื่องเช่น ถวัลย์ นั้น ย่อมต้องมีการพัฒนาการในการสร้างสรรค์ไม่มากนักน้อย สิ่งที่ยังคงเป็นเอกลักษณ์สืบเนื่องมาจากผลงานในช่วงก่อนหน้านั้นได้แก่ ความนิยมในเทคนิคการวาดเส้นของศิลปิน มากกว่าการแสดงออกในเชิงสีตัน ซึ่งนั่นทำให้เขายังคงอาศัยเทคนิคการลงน้ำหนักแสงเงาแบบส่วนสว่างจัด-มืดจัด เพื่อก่อให้เกิดปริมาตรในรูปทรงต่างๆ แต่เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบผลงานระหว่างช่วงที่สอง กับช่วงที่สามอย่างละเอียดแล้วพบว่า ผลงานในช่วงที่สามมีลักษณะแสง-เงาที่เบา และนุ่มละมุนกว่า โดยเฉพาะผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นในตอนปลาย

ผลงานที่ใช้สีแบบพหุรงค์ ปรากฏให้เห็นมากกว่าในช่วงที่สอง โดยนำเทคนิคสีชอล์กบนกระดาษสีมาใช้ แต่ก็นับว่ามีสัดส่วนที่น้อยกว่างานวาดเส้นขาว-ดำอย่างมาก นอกจากนี้ เทคนิคสีชอล์กมีความใกล้เคียงกับการวาดเส้นตรงที่ใช้เวลาไม่มากและไม่มีการบวนการทางจิตรกรรมที่ซับซ้อน ยุ่งยากเหมือนสีน้ำมันหรือสีอะคริลิก ซึ่งจะได้ทำการวิเคราะห์งานกลุ่มในต่อไป

นอกจากเรื่องเทคนิควาดเส้นที่ได้รับการพัฒนามาอย่างต่อเนื่องแล้ว การจัดองค์ประกอบแบบสมมาตร (Symmetry) หรือการสร้างดุลยภาพในผลงานด้วยการแบ่งภาพเป็นสองส่วนที่เท่ากัน

หรือใกล้เคียงกันมาก ก็เป็นสิ่งที่ยังคงปรากฏในผลงานของถวัลย์ ภาพของเขาส่วนใหญ่ยังคงมีจุดเด่นอยู่บริเวณกลางภาพ มีขนาดใหญ่ ในขณะที่เดียวกันก็มีความกลมกลืนของขนาด เส้น รูปร่าง และรูปทรงเป็นอย่างดี และยังสร้างเอกภาพในภาพโดยรวมด้วยเส้น รูปทรง และความสัมพันธ์ของแสงและเงา

ถวัลย์ยังนิยมแสดงรูปทรงที่มีรายละเอียดหนาแน่น รวมตัวกันอยู่ในรูปทรงหลักซึ่งเป็นประธานของภาพ ซึ่งมีทั้งรูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงอิสระที่มาจากสิ่งมีชีวิต แต่มีพัฒนาการที่น่าสนใจ กล่าวคือ มีการประกอบกันของรูปทรงย่อยให้กลายเป็นรูปทรงใหญ่ ภายในรูปทรงประธานนั้นจึงประกอบด้วยเส้นหลากหลายชนิด ทั้งเส้นโค้งที่ให้ความรู้สึกอ่อนโยน นุ่มนวล และเส้นโค้งอย่างฉับพลันที่ให้ความรู้สึกรุนแรง รวดเร็ว เหลือพื้นที่ว่างเปล่าภายนอกล้อมรอบรูปทรงประธานไว้ แต่กระนั้นผลงานบางส่วนก็จัดองค์ประกอบแบบกระจายไปทั่วทั้งภาพ เช่น ภาพที่ 139 - 141 เป็นภาพชุดสามภาพเขียนสีชอล์กบนกระดาษ แสดงลักษณะม้าที่กำลังต่อสู้กับเสือ โดยอาศัยน้ำหนักและสีเป็นเครื่องมือช่วยสร้างดุลยภาพ ในส่วนนี้นับว่าเป็นลักษณะงานที่ปล่อยให้สีทำงานมากกว่าเส้น พลังในภาพไม่ได้เกิดจากการรวมตัวของเส้น น้ำหนัก และรูปทรง แต่เป็นพลังที่เกิดจากสีและเส้นที่ทำงานอย่างประสานกลมกลืนกัน

งานปิดทองจึง เป็นงานที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมไทยทั้งในเชิงสัญลักษณ์และเชิงสุนทรียภาพ ดังเห็นได้จากศิลปกรรมต่างๆ ทั้งในพระบรมมหาราชวัง และศาสนสถาน ตลอดจนงานจิตรกรรมฝาผนัง ชุ่มประตู่ ชุ่มหน้าต่าง พระพุทธรูป เครื่องใช้ต่างๆ เช่น ตู้ โต๊ะ ธรรมาสัน ตู้พระธรรม ก่อให้เกิดความเรื่องราวอันเป็นสัญลักษณ์แห่งความสมบูรณ์มั่งคั่งด้วย

แม้เราจะพบเทคนิคการปิดทองในงานจิตรกรรมของถวัลย์เพียงเล็กน้อย แต่นั่นก็เป็นสัดส่วนที่เพียงพอแล้วต่อความงดงามและความพอดีทางองค์ประกอบ การปิดทองของถวัลย์อาจแสดงนัยยะทางปรัชญาศาสนาที่เป็นได้ ดังจะเห็นได้จากตำแหน่งที่ปิดทอง จะเกี่ยวข้องกับดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ และดวงตา (พระเนตร) ของพระพุทธเจ้า ซึ่งเป็นเรื่องที่น่าสนใจต่อการตีความในลำดับต่อไป

ในส่วนของการเนื้อหา ถวัลย์ ดัชนี ได้ให้ความสำคัญกับเรื่องราวของสัตว์ป่าและการแสดงออกตามธรรมชาติของสัตว์ป่า ควบคู่ไปกับการแสดงออกในเชิงศาสนา โดยมีทั้งพุทธศาสนา พราหมณ์ – ฮินดู และความเชื่อในเรื่องเหนือธรรมชาติที่แสดงออกอย่างชัดเจน ในช่วงนี้ ถวัลย์ยังคงนำภาพพระพักตร์ขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า หรืออาจเป็นภาพของพระโพธิสัตว์ก็เป็นได้ ในใบหน้านิ่งสงบตัดกับ ภาพบรรดาสิงสาราสัตว์ในอาการต่างๆ ที่รายล้อมเป็นที่น่าสนใจยิ่ง

ในช่วงที่สามนี้พบความหลากหลายของชนิดสัตว์ต่างๆ ไม่ต่างจากสองยุคก่อนหน้า อาจมีสัตว์แปลกใหม่เข้ามาบ้างอย่าง แมวน้ำ (ภาพที่ 125)

ผลงานของถวัลย์ในช่วงที่สามนี้ ก็จะพบงานกลุ่มใหม่ที่มีลักษณะเหมือนจริง คือ กลุ่มที่แสดงภาพเหมือนของสัตว์ต่างๆ ที่วาดอย่างเป็นธรรมชาติ นำมาจัดวางทางองค์ประกอบ ซ้อนทับเข้าด้วยกัน มีลักษณะการจัดวางองค์ประกอบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ที่ทรงพลัง และแม่นยำในการจัดการด้านกายวิภาคสัตว์ ภาพในกลุ่มนี้แบ่งเป็นงานวาดเส้นปากกาถูลิ้นสีดำและงานลงสี ในส่วนของงานวาดเส้นนั้นมีความประณีต พิถีพิถันเป็นอย่างดี (ภาพที่ 125) เป็นรูปบ้าง เสือ เขี้ยว และแมวน้ำรวมตัวกันเป็นกลุ่มก้อน เสมือนเป็นงานเชิงศึกษาก่อนที่จะคลี่คลายไปสู่ความเป็นนามธรรมยิ่งขึ้น

ภาพคมเขี้ยวขาว (ภาพที่ 134) งานจิตรกรรมสีชอล์กบนกระดาษสี เป็นรูปหัวของเสือ กำลังกัดคอหมา ถวัลย์แสดงอาการของหมาที่เหวี่ยงคอและอ้าปากแสดงความเจ็บปวดอย่างยิ่งบนกระดาษสีแดง ยิ่งให้ความรู้สึกเร่าร้อน ในขณะที่ภาพนัยน์ตาฟ้า (ภาพที่ 135) แสดงรูปลิงกำลังแยกเขี้ยว เป็นเขี้ยวที่ดูน่าเกรงขามของลิงที่น่าจะเป็นจำฝูง ด้านบนเป็นรูปนัยน์ตา คาดว่าน่าจะเป็นนัยน์ตาอย่างพระพุทธรูป หรืออย่างรูปเทพ ซึ่งจับจ้องมองลงมาจากฟากฟ้า รูปนี้วาดบนกระดาษสีดำจึงยังความรู้สึกน่าเกรงขาม ต่อมาและชุดให้ดวงตาสีทองยังเป็นประกายมากยิ่งขึ้น ภาพฟ้าแลบลายเสือ (ภาพที่ 136) เป็นการคลี่คลายความเป็นจริงมาสู่ความเป็นนามธรรมมากขึ้น แสดงรูปม้ากำลังต่อสู้กับเสือ ให้อารมณ์โกรธเกรี้ยวพลัน ต่อเนื่องด้วยรูป 139 -141 แสดงรูปม้ากับเสือ กำลังต่อสู้อย่างพลันในลักษณะที่คลี่คลายมากขึ้น อาศัยเส้นโค้งเพียงไม่กี่เส้นช่วยแสดงอาการเคลื่อนไหวอย่างซุ่มนุ่ พื้นรูปนี้เป็นสีขาว ถวัลย์ใช้สีเหลือง ฟ้า และแดง กระจายไปรอบภาพให้ความรู้สึกเหมือนฝุ่นที่กำลังฟุ้งไปทั่ว เป็นการวาดสภาวะของการต่อสู้มากกว่าการลอกเลียนการต่อสู้ของสัตว์จริงๆ

กลุ่มที่สองคือผลงานที่วาดด้วยเรื่องความเชื่อทางศาสนาและเรื่องเหนือธรรมชาติ ในกลุ่มนี้ถูกสร้างออกมาเป็นชุดต่อเนื่องกัน โดยไม่มีชื่อเฉพาะของแต่ละชิ้น แต่จะถูกเรียกเป็น “ชุด” เท่าที่สืบค้นชื่อมาได้มีอยู่หลายชุดดังนี้

ชุดพระศรีอริยเมตตรัย ปี พ.ศ. 2545 ถวัลย์ จัดภาพในองค์ประกอบรูปทรงสี่เหลี่ยม ผืนผ้า มีหม่มมารห้อมล้อม นับว่าเป็นพัฒนาการที่น่าจะต่อเนื่องมาจากการตีความพุทธประวัติตอนมารผจญ และใช้ประติมากรรมเป็นสัญลักษณ์จากช่วงที่สอง แต่ได้มีการคลี่คลายไปอย่างมากและเพิ่มเติมรายละเอียดในส่วนของมนุษย์มากขึ้น ชุดนี้มีความสัมพันธ์กับ

ชุดพลังแห่งแผ่นดิน ปี พ.ศ. 2545 ที่มีภาพพระพักตร์ของพระพุทธเจ้า แต่ถูกจัดให้อยู่ได้ภาพในลักษณะต่างๆ กัน

ชุดใบหน้าของแผ่นดิน ปี พ.ศ. 2546 แสดงรูปพระพักตร์ของพระพุทธเจ้า ใบหน้าเทพเจ้า และใบหน้าสัตว์ต่างๆ มาประกอบกันในรูปแบบทรงแมลง แสดงให้เห็นว่าเป็นทั้งส่วนหนึ่งของแมลง และเป็นลวดลายของแมลงในคราวเดียวกัน

ชุดรอยสัก ปี พ.ศ. 2546 เป็นภาพเฉพาะลำตัวส่วนบน (torso) เป็นภาพด้านหน้าและด้านหลัง รอยสักเป็นความเชื่อโบราณของคนไทย โดยเฉพาะผู้คนในภาคเหนือซึ่งเป็นถิ่นกำเนิดของถวัลย์ ชุดรอยสักนี้ทำให้ข้อสังเกตของผู้วิจัยเป็นที่ชัดเจนขึ้นว่า ตัวศิลปินมีความสนใจในเรื่องรอยสักและคติความเชื่อที่แฝงอยู่ในนั้นจริง แต่ได้นำมาแปรสภาพให้เป็นงานจิตรกรรมบนกระดาษในรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง แสดงให้เห็นถึงสัตว์ต่างๆ ที่นำมาประกอบกัน แทรกซ้อนอยู่ตามกล้ำเนื้อ แสดงความรู้ลึกซึ้งถึงลัทธิและลึกลับ อย่างเช่นภาพที่ 159 เป็นรูปของหัวงูซ้อนทับกัน แต่ก็มีส่วนที่อยู่ในเงามืดที่มองไม่เห็นว่าเป็นสัตว์อะไรนอกจากจะเห็นเฉพาะตาโผล่ออกมาจากความมืดอย่างมากมาย โดยใช้ทองคำเปลวช่วยปิดทองในส่วนของคุณตา

ชุดนิ้วหัวแม่มืออังกูร ไม่ทราบปีที่ทำชัดเจน แต่จากรูปแบบการวาดน่าจะเป็นรุ่นก่อน พ.ศ. 2545 รูปพระพุทธเจ้า เทพเจ้า (ซึ่งปรากฏรูปเทพเจ้ากิวปิดของตะวันตกด้วย) อมนุษย์ และสัตว์ในจินตนาการทั้งหลายกลับมารวมกันในรูปแบบนิ้วหัวแม่มือเท้า ซึ่งเป็นอวัยวะที่อยู่ต่ำที่สุดในร่างกายมนุษย์ แต่กลับถูกคลั่งคลายจนไม่บังเกิดความรู้สึกเช่นนั้นอีกแต่ประการใด

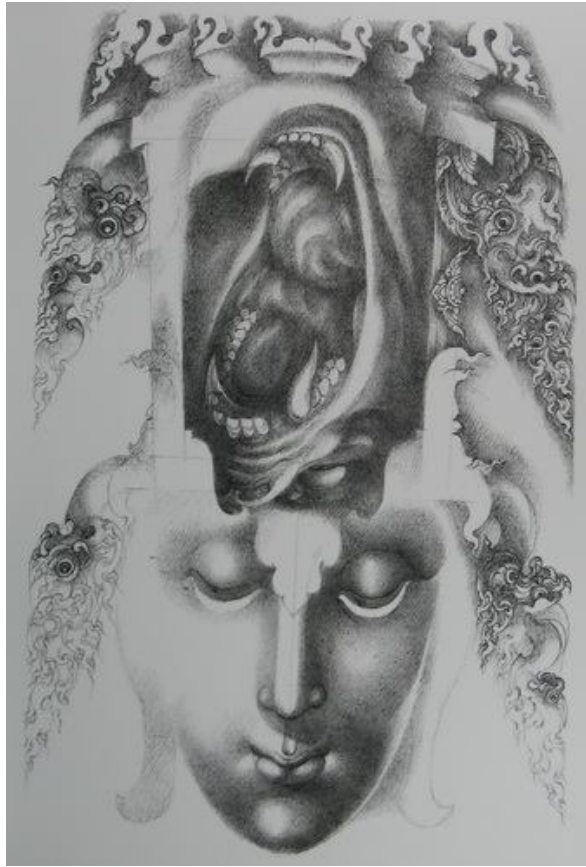
นอกจากนี้ชุดเป็นรูปช้าง (ไม่ทราบชื่อของชุด) ที่เกิดจากการประกอบกันของรูปสัตว์ต่างๆ และเทพเจ้า ตลอดจนพระพักตร์ของพระพุทธเจ้า

ภาพพระพักตร์ของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ที่ถูกห่อหุ้มด้วยบรรดาสัตว์ป่าและอมนุษย์ เป็นที่น่าสังเกตว่าถวัลย์ไม่นิยมแสดงภาพพระพุทธเจ้าในแบบเต็มพระองค์ คงแสดงเพียงส่วนพระพักตร์เท่านั้น ซึ่งเป็นพระพักตร์ที่แสดงอาการสงบ นิ่ง ไม่หวั่นไหวต่อการรุกรานของบรรดาสัตว์ป่าและอมนุษย์ทั้งปวง

ผลงานส่วนใหญ่ของช่วงที่สามมักเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธองค์กับเหล่ามาร และรูปเทพเจ้าในความเชื่อของพราหมณ์ – ฮินดู ที่ถูกจัดองค์ประกอบให้อยู่ในรูปแบบหลัก อันเป็นประธานของภาพ รูปทรงหลักดังกล่าวมีทั้งรูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงอิสระจากธรรมชาติ



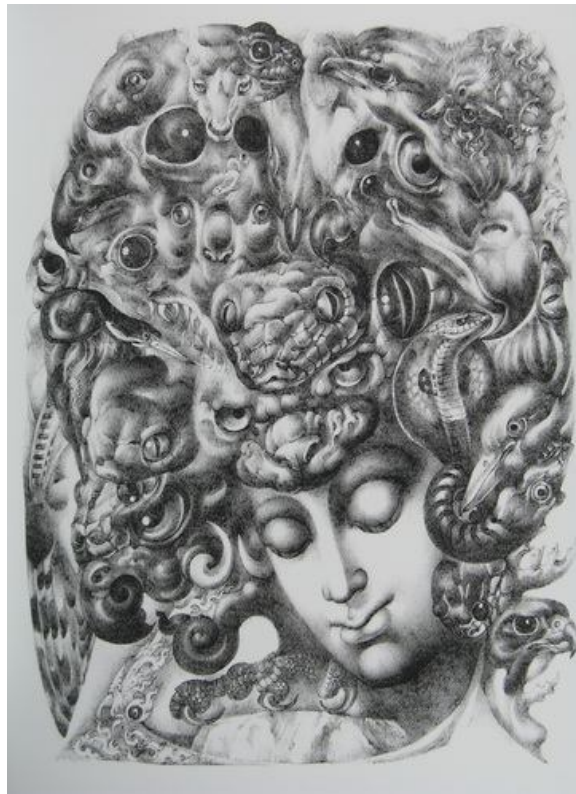
ภาพที่ 125 พ.ศ. 2538 ปากกาลูกเล่น ทองคำเปลวบนกระดาด ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 51.



ภาพที่ 126 ไม่ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2538 ปากกาลูกเลื่อนบนกระดาษ ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 57.



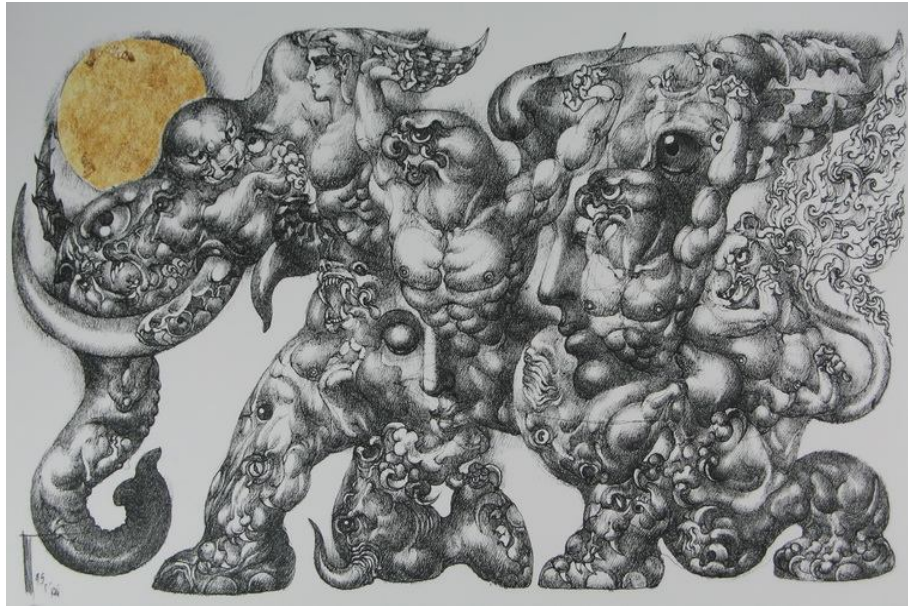
ภาพที่ 127 ไม่ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2538 ปากกาลูกเล่น ทองคำเปลวบนกระดาด ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 59.



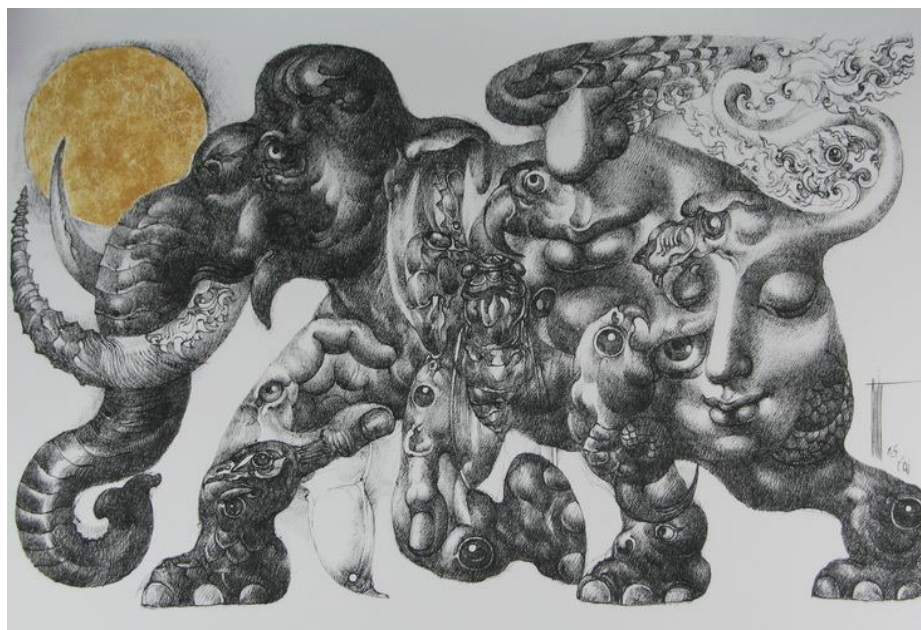
ภาพที่ 128 ไม่ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2538 ปากกาถูลิ้นบนกระดาษ ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, อวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 61.



ภาพที่ 129 ไม่ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2538 ปากกาถูลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาษ ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 63.



ภาพที่ 130 ไม่ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2538 ปากกาลูกเล่น ทองคำเปลวบนกระดาด ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 155.



ภาพที่ 131 ไม่ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2538 ปากกาลูกเล่น ทองคำเปลวบนกระดาด ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 157.



ภาพที่ 132 ไม่ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2538 ปากกาลูกเล่น ทองคำเปลวบนกระดาด ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 159.



ภาพที่ 133 ไม่ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2538 ปากกาลูกเล่น ทองคำเปลวบนกระดาด ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 161.



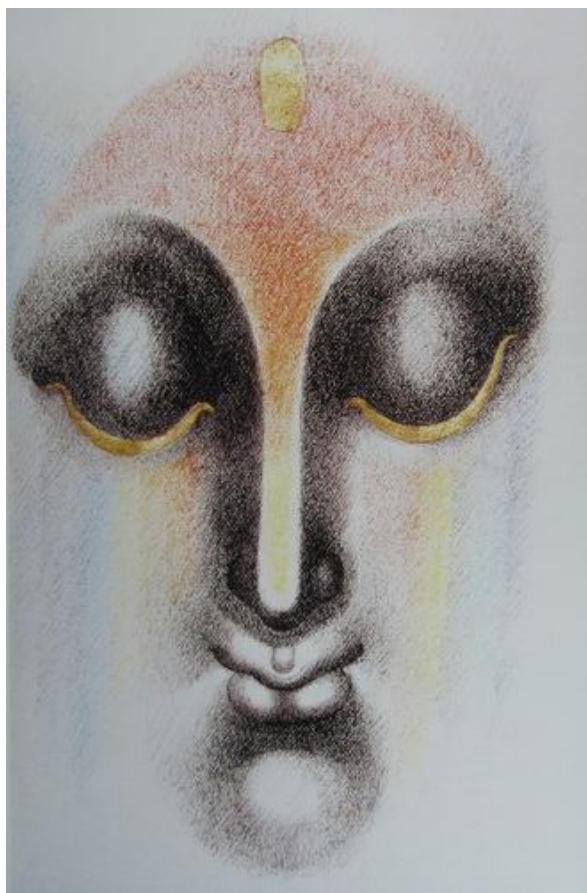
ภาพที่ 134 คมเปี้ยวดาว พ.ศ. 2540 สีชอล์กบนกระดาษสี ขนาด 80x60 ซม.
 ที่มา: รัชชัย สมคง, “ถวัลย์ ดัชนี,” Fine Art 1, 1 (มกราคม 2547) : 85.



ภาพที่ 135 นัยน์ตาฟ้า พ.ศ. 2540 สีชอล์คบนกระดาษสี ขนาด 80x60 ซม.
 ที่มา: รัชชัย สมคง, “ถวัลย์ ดัชนี,” Fine Art 1, 1 (มกราคม 2547) : 86.



ภาพที่ 136 ฟ้าแลบลายเสือ พ.ศ.2540 สีชอล์กบนกระดาษสี ขนาด 80x60 ซม.
 ที่มา: รัชชัย สมคง, “ถวัลย์ ดัชนี,” Fine Art 1, 1 (มกราคม 2547) : 84.



ภาพที่ 137 ไม่ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2540 สีชอล์กบนกระดาษสี ขนาด 23x31 ซม.

ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, อวัณย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 187.



ภาพที่ 138 ดาวดับแก้มดิน พ.ศ. 2540 สีชอล์คบนกระดาษสี ขนาด 23x31 ซม.

ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 179.



ภาพที่ 139 ไม่ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2540 สีชอล์คบนกระดาษสี ขนาด 23x31 ซม.

ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 181.



ภาพที่ 140 ไม่ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2540 สีชอล์คบนกระดาษสี ขนาด 23x31 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 183.



ภาพที่ 141 ไม่ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2540 สีชอล์คบนกระดาษสี ขนาด 23x31 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 185.



ภาพที่ 142 ชูดพระศรีอริยเมตตรัย พ.ศ. 2545 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 169.



ภาพที่ 143 ชูดพระศรีอริยเมตตรัย พ.ศ. 2545 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 171.



ภาพที่ 144 ชูดพระศรีอริยเมตตรัย พ.ศ. 2545 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 173.



ภาพที่ 145 ชูดพระศรีอริยเมตตรัย พ.ศ. 2545 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด 34 x21 ซม.
ที่มา: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรศุริย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลเนียม, 2547), 60.



ภาพที่ 146 ชุดพระศรีอริยเมตตรัย พ.ศ. 2545 ปากกาถูลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาษ 34x21 ซม.
 ที่มา: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรศูรย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลเนียม, 2547), 61.



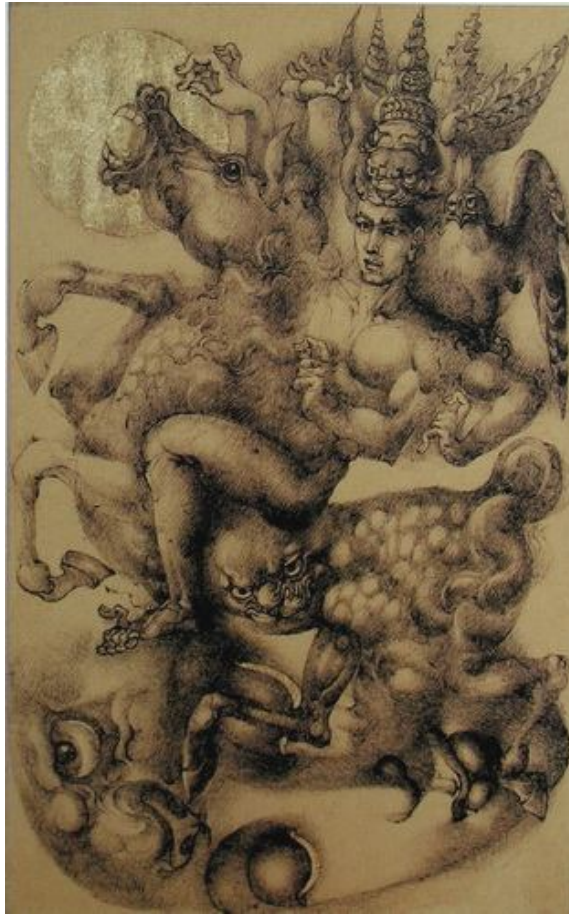
ภาพที่ 147 ชูดพลังแผ่นดิน พ.ศ. 2545 ปากกาถูลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, อวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 133.



ภาพที่ 148 ชูดพลังแผ่นดิน พ.ศ. 2545 ปากกาถูลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 135.



ภาพที่ 149 พลังแผ่นดิน 1 พ.ศ. 2545 ปากกาลูกกลืน ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรศูรย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลินเนียม,
 2547), 70.



ภาพที่ 150 พลังแผ่นดิน 2 พ.ศ. 2545 ปากกาลูกคลื่น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรศูรย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลเนียม,
 2547), 71.



ภาพที่ 151 ชูดพลังแผ่นดิน พ.ศ. 2545 ปากกาถูลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาษ ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรศูรย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลเนียม,
 2547), 71.



ภาพที่ 152 ชูดรอยสัถ พ.ศ. 2546 ปากกาถูลึน ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรศูรย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลเนียม,
 2547), 66.



ภาพที่ 153 ชุดรอยสัก พ.ศ. 2546 ปากกาถูลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: หอศิลปปัสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรศูรย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลินเนียม, 2547), 67.



ภาพที่ 154 ชูตรอยสัก พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรศูรย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลินเนียม,
 2547), 68.



ภาพที่ 155 ชุดรอยสัก พ.ศ. 2546 ปากกา ลูกสิ้น ทองคำเปลวบนกระดาษ ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรศูรย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลเนียม,
 2547), 68.



ภาพที่ 156 ชูตรอยสัก พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: หอศิลปปัสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรศูรย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลเนียม,
 2547), 68.



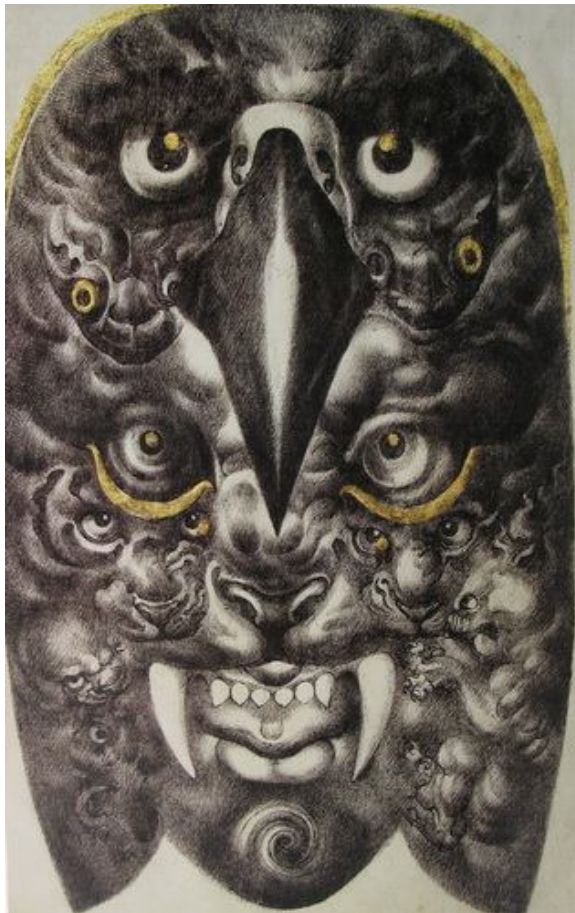
ภาพที่ 157 รอยสัก 1 พ.ศ. 2546 ปากกาลูกคลื่น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรศุภย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลเนียม,
 2547), 69.



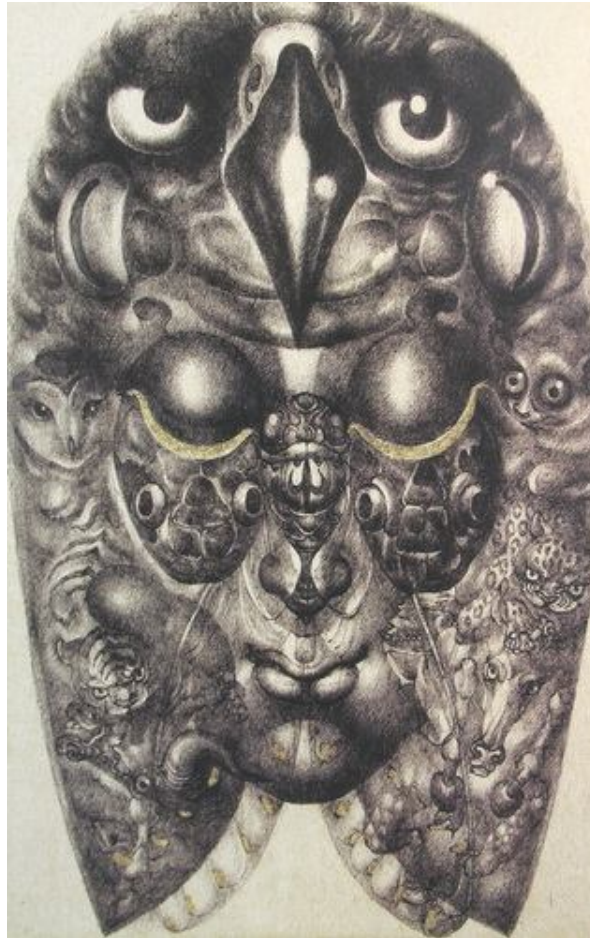
ภาพที่ 158 รอยสัก 2 พ.ศ. 2546 ปากกาถูดลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรสุรย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลินเนียม.
 2547), 69.



ภาพที่ 159 รอยสัก 3 พ.ศ. 2546 ปากกาถูดกลืน ทองคำเปลวบนกระดาษ ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรศุภย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลินเนียม.
 2547), 69.



ภาพที่ 160 ชูคใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลื่น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรศุขย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลเนียม,
 2547), 62.



ภาพที่ 161 ตาดเหมยคำ พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: หอศิลปสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรสุรย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลินเนียม, 2547), 63.



ภาพที่ 162 ชูคใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
 ที่มา: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรสุรย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลเนียม.
 2547), 64.



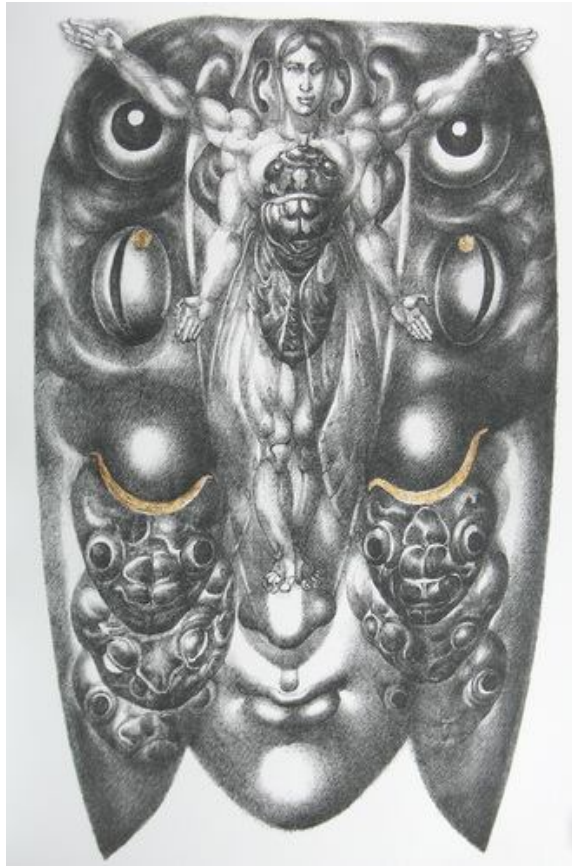
ภาพที่ 163 ชูคใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
 ที่มา: หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ, ไตรศูรย์ (กรุงเทพฯ: อัลฟ่า มิเลเนียม.
 2547), 65.



ภาพที่ 164 ชุดใบหน้าที่ของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 97.



ภาพที่ 165 ชูคโบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
 ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 99.



ภาพที่ 166 ชุดใบหน้าที่ของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 101.



ภาพที่ 167 ชุดใบหน้าที่ของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
 ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, อวัณย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 103.



ภาพที่ 168 ชุดใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาอุกถื่น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 105.



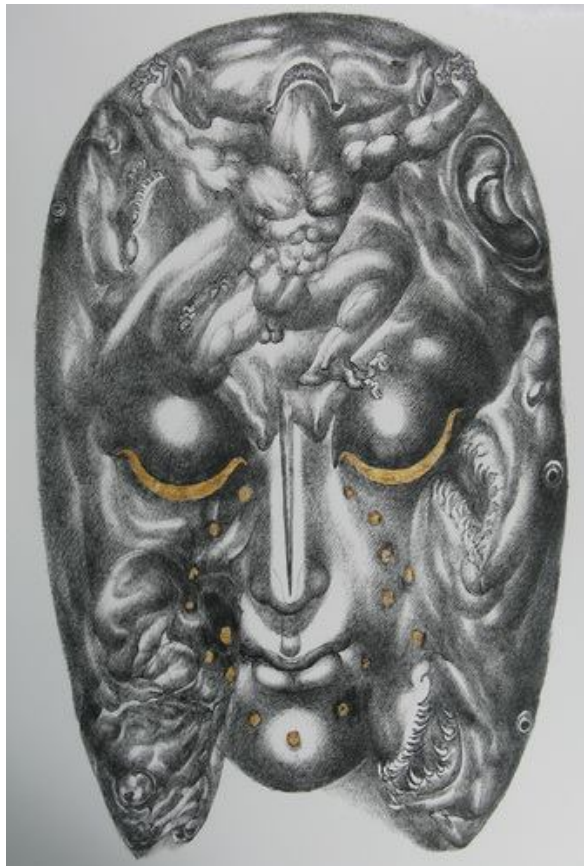
ภาพที่ 169 ชุดใบหน้าที่ของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาลูกเล่น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, อวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 107.



ภาพที่ 170 ชูคใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 109.



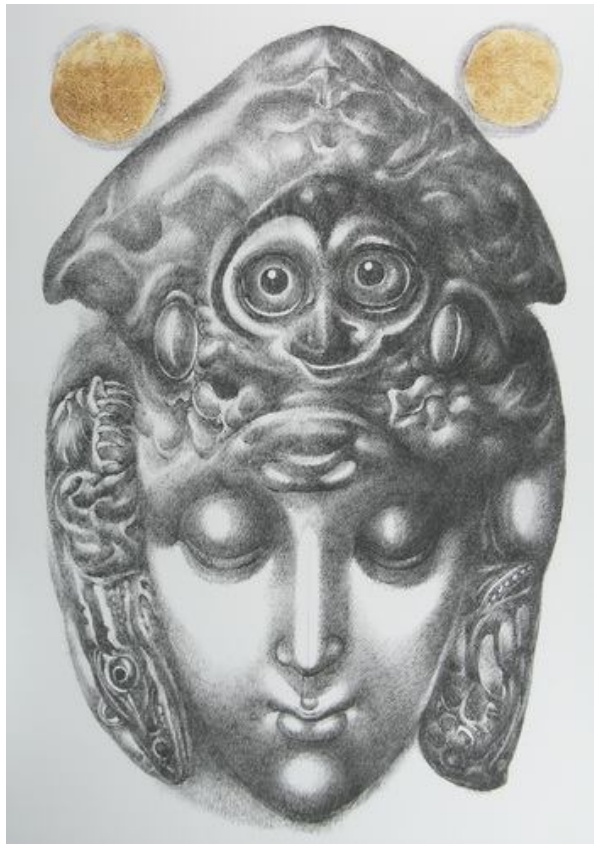
ภาพที่ 171 ชุดใบหน้าที่ของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 111.



ภาพที่ 172 ชุดใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกกลืน ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, อวัณย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 113.



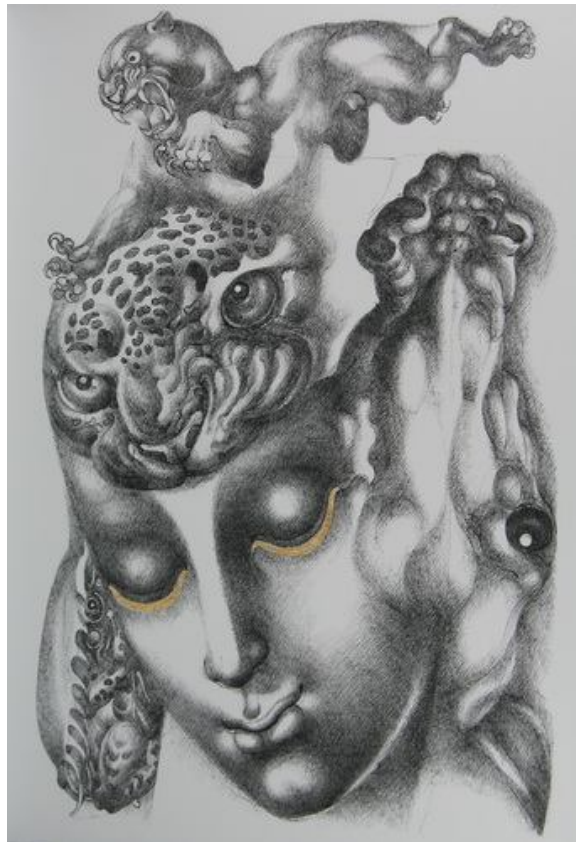
ภาพที่ 173 ชุดใบหน้าที่ของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกกลืน ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, อวัณย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 115.



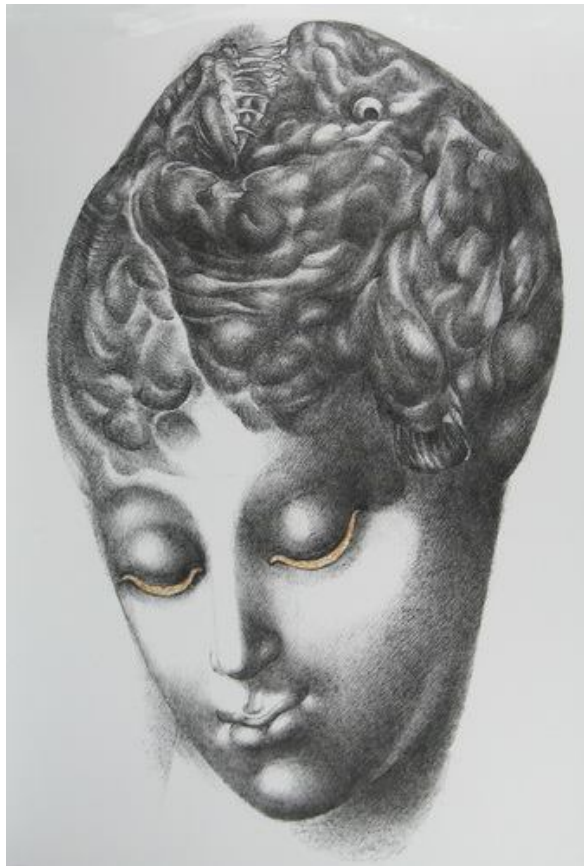
ภาพที่ 174 ชุดใบหน้าที่ของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, อวัธย์ คัชณี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 65.



ภาพที่ 175 ชุดใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลื่น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
 ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 69.



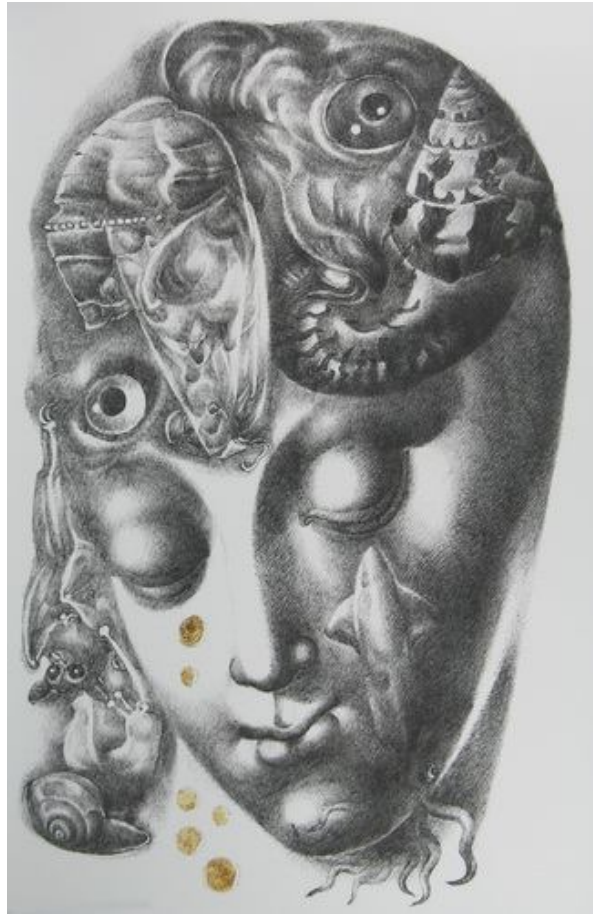
ภาพที่ 176 ชุดใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาษ 21x34 ซม.
 ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 75.



ภาพที่ 177 ชูคใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, อวัธย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 79.



ภาพที่ 178 ชูคบใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาษ 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, อวัณย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 81.

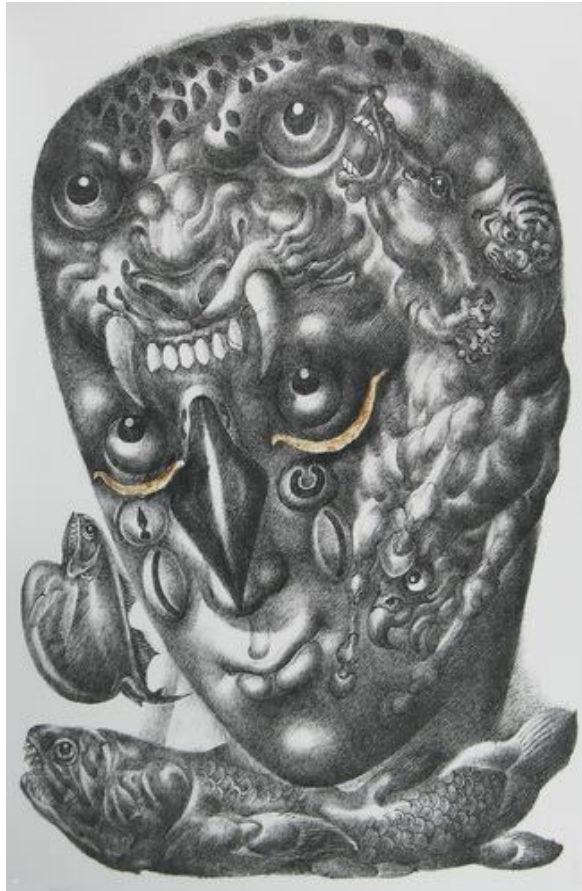


ภาพที่ 179 ชูคอใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาษ 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, อวัณย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 83.



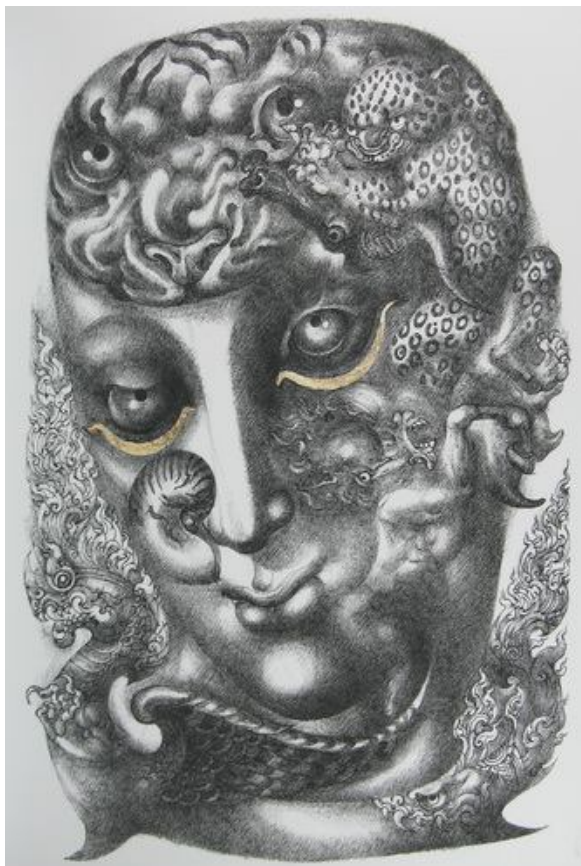
ภาพที่ 180 ชุดใบหน้าที่ของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาษ 21x34 ซม.

ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, อวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 85.

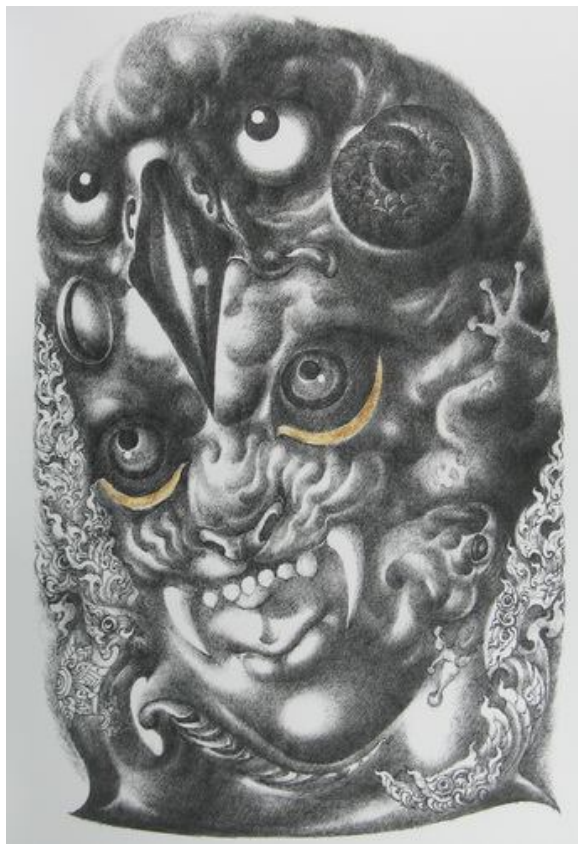


ภาพที่ 181 ชุดใบหน้าที่ของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาษ 21x34 ซม.

ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, อวัณย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 87.



ภาพที่ 182 ชุดใบหน้าที่ของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลื่น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 93.



ภาพที่ 183 ชุดใบหน้าที่ของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 95.



ภาพที่ 184 ชุณฉวีหัวแม่มีอังกูร ปากกาลูกสั้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 153.



ภาพที่ 185 ชูฉนวนหัวแม่มีอังกูร ปากกาลูกสั้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 139.



ภาพที่ 186 ชุมนิ่วหัวแม่มี้อังคุธ ปากกาลูกสั้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 141.



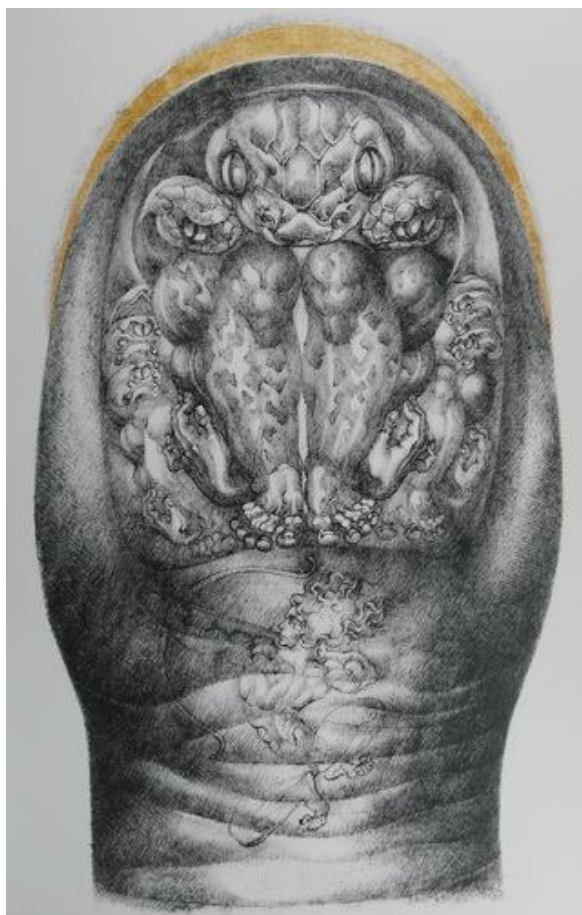
ภาพที่ 187 ชูฉนวนหัวแม่มีอังกูร ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 143.



ภาพที่ 188 ชุดนิ้วหัวแม่มืออังคุร ปากกาถูกลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาษ ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 145.



ภาพที่ 189 ชุดนิ้วหัวแม่มืออังคุร ปากกาอุกถื่น ทองคำเปลวบนกระดาษ ขนาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 147.



ภาพที่ 190 ชูฉนวนหัวแม่มีอังกูร ปากกาถูกลื่น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 151.



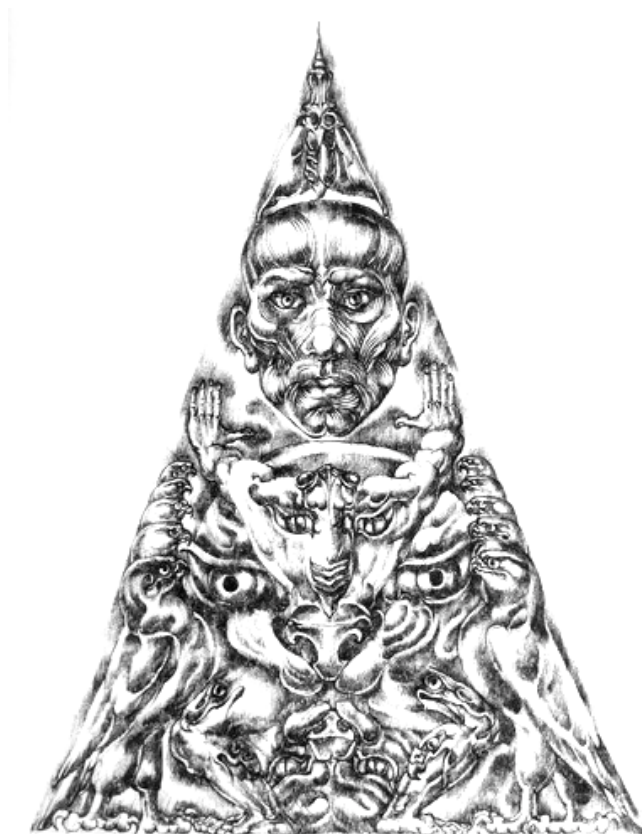
ภาพที่ 191 ไม่ทราบชื่อผลงาน วาดเส้นดินสอบนกระดาษ ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 35.



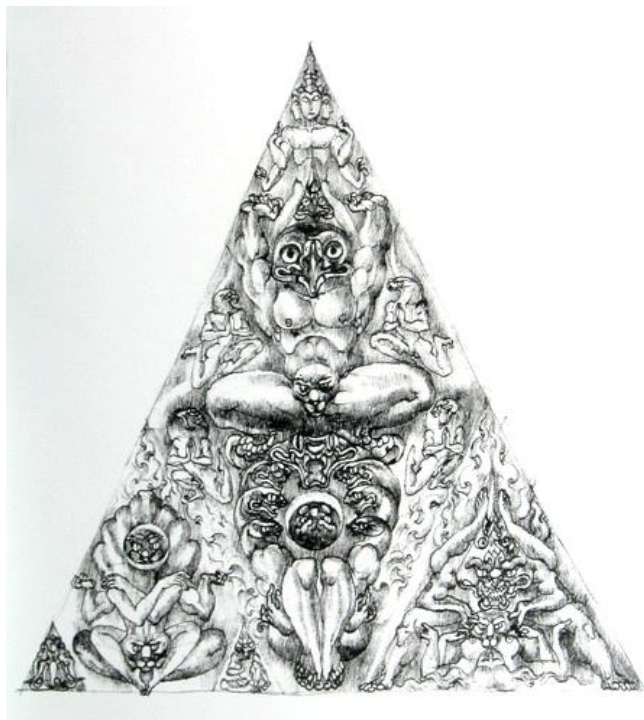
ภาพที่ 192 ไม่ทราบชื่อผลงาน วาดเส้นดินสอบนกระดาษ ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 37.



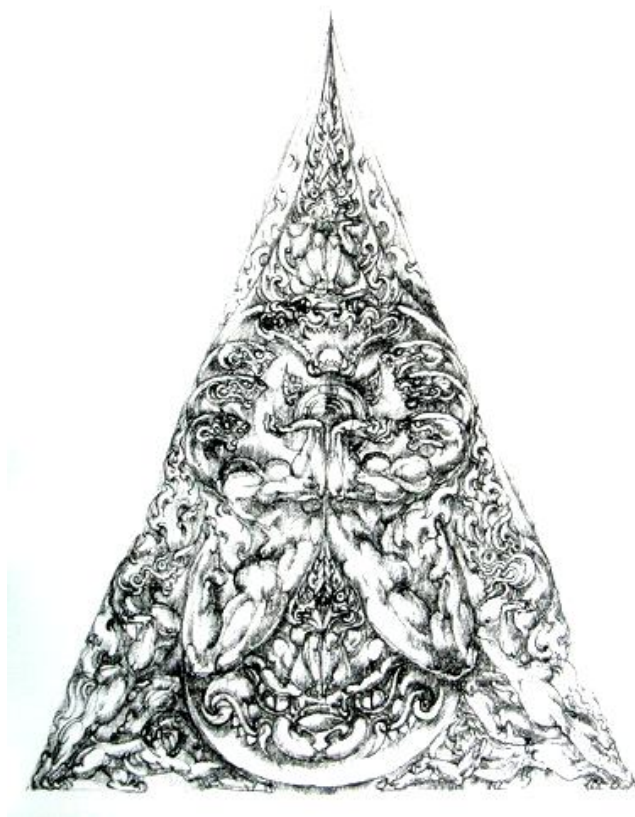
ภาพที่ 193 ไม่ทราบชื่อผลงาน วาดเส้นดินสอบนกระดาษ ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 39.



ภาพที่ 194 ไม่ทราบชื่อผลงาน วาดเส้นดินสอบนกระดาษ ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 41.



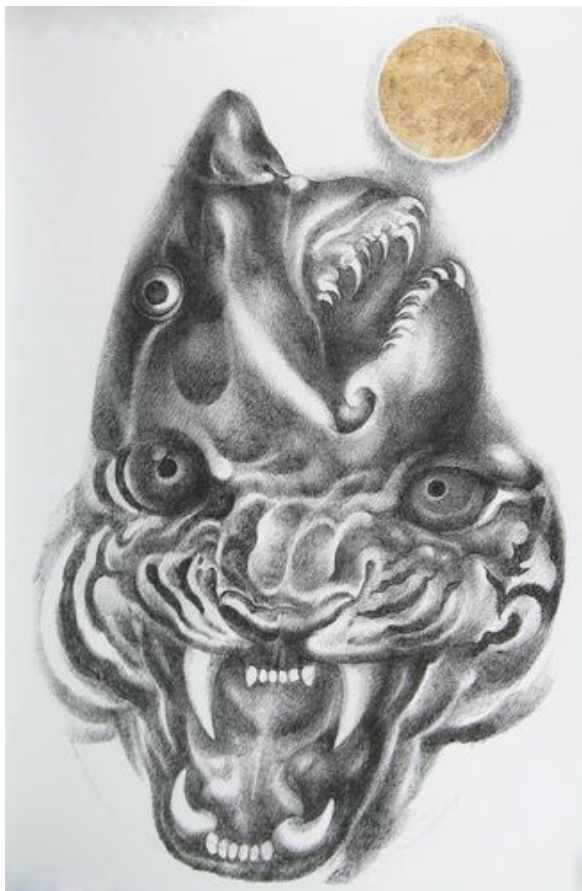
ภาพที่ 195 ไม่ทราบชื่อผลงาน วาดเส้นดินสอบนกระดาส ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 43.



ภาพที่ 196 ไม่ทราบชื่อผลงาน วัดเสด็จดินสอบนกระดาศ ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วัดเสด็จ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 45.



ภาพที่ 197 ไม่ทราบชื่อผลงาน ปากกาลูกเล่น ทองคำเปลวบนกระดาด ขนาด 21x34 ซม.
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 67.



ภาพที่ 198 ไม่ทราบชื่อผลงาน ปากกาลูกเล่น ทองคำเปลวบนกระดาษ ขนาด 21x34 ซม.
 ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 77.



ภาพที่ 199 ไม่ทราบชื่อผลงาน ปากกาอุกกลื่น บนกระดาษ ขนาด 21x34 ซม.

ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 131.



ภาพที่ 200 ไม่ทราบชื่อผลงาน ปากกาลูกเล่น ทองคำเปลวบนกระดาด ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 175.

บทที่ 4

สุนทรียภาพในงานจิตรกรรมของอวัลย์ ดัชนี

การศึกษาเรื่องสุนทรียภาพคือสิ่งที่ว่าด้วยความงาม ซึ่งเป็นเรื่องที่ไม่มีความหมายคงที่และไม่เที่ยงแท้ ขึ้นอยู่กับความนิยมของสังคมและยุคสมัยที่แตกต่างกัน ในกระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรมของอวัลย์ ดัชนีนั้น จิตรกรอาจไม่ได้คำนึงถึงความงามเป็นสาระหลักอย่างแน่นอน แต่ผู้ดูที่เป็นผู้รับสารย่อมไม่อาจปฏิเสธได้ว่า ผลงานของอวัลย์ มีเสน่ห์อย่างลึกซึ้ง สามารถสะกดให้ผู้ชมต้องจ้องอยู่ต่อหน้าผลงานจิตรกรรมได้มาก ทั้งมีความสวยงามและความหมายแฝงในตัวจิตรกรรมอย่างลึกซึ้ง ในบทนี้ เป็นการศึกษาวิเคราะห์ถึงเหตุที่ซ่อนอยู่หลังสุนทรียภาพหรือความงามในผลงานของอวัลย์ ดัชนี ดังนี้

1. ความงามที่เกิดจากการอ้างอิงศิลปะชั้นครู

งานของอวัลย์ ดัชนี มีอิทธิพลจากรูปแบบศิลปะหลายอย่างทั้งงานศิลปะไทยโบราณ งานจิตรกรรมแบบตะวันตกทั้งสมัยเรอเนซอง(Renaissance) งานจิตรกรรมสมัยใหม่ ซึ่งขึ้นอยู่กับแต่ละช่วงของการสร้างสรรค์เป็นยุคไป ว่างานลักษณะใดจะครอบคลุมให้อิทธิพลแก่ตัวจิตรกร อย่างเช่น ในช่วงยุคของการเริ่มต้นก่อนปี พ.ศ. 2514 ซึ่งเป็นชุดงานภาพสีน้ำมันก็ได้รับอิทธิพลจากงานจิตรกรหลากหลายเช่น

พ.ศ. 2505 ในช่วงปลายของการเรียนที่คณะจิตรกรรม ฯ ได้รับอิทธิพลของจิตรกรปอล โกแก็ง (Paul Gauguin) ดูผลงานภาพที่ 3 (เป็นงานชุดศิลปนิพนธ์)

ช่วงพ.ศ. 2511-2512 ได้รับอิทธิพลจากผลงานจิตรกร ฟรานซิสโก โกยา (Francisco Goya) ซึ่งมีการหยิบยืมการรูปแบบของการจัดทำทาง ปรากฏอย่างชัดเจน ตามที่ได้กล่าวมาแล้วในต้นบท

สิ่งที่มีน้ำหนักมากและมีอิทธิพลที่ทำให้เกิดรูปแบบเฉพาะที่แสดงความเป็น “อวัลย์ ดัชนี” หรือเกิดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวของจิตรกรผู้นี้อย่างที่เรารู้จักในปัจจุบัน นั่นคืออิทธิพลจากงานศิลปะไทยที่เป็นตัวกำหนดกรอบ เป็นโครงสร้างของการสร้างสรรค์อย่างชัดเจน ซึ่งส่งผลกระทบต่อเนื้อหาของ รูปแบบงาน และองค์ประกอบวิธีการหลายๆ ประการที่เป็นลักษณะของงานประยุกต์ศิลปะไทยสร้างสรรค์ออกมาใหม่ โดยเป็นโครงสร้างแนวความคิดหลักที่จะนำกระแสอื่นๆ ซึ่งจะมาผสมผสานอยู่ด้วยในผลงาน อย่างงานวาดเส้นจิตรกรรมของมิเกลันเจโล บูนารอตติ (Michelangelo Bounaroti) หรือกระแสความคิดแบบอื่นๆ

ทั้งนี้หลักใหญ่ใจความที่เราต้องทำความเข้าใจก่อนเป็นจุดก่อนคืออิทธิพล ที่มาเป็นแกนหลัก และจุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์ของถวัลย์ ดัชนี อย่างชัดเจน ก็คืองานภาพมรณภพ ซึ่งผู้วิจัยยกขึ้นมาพิจารณาทั้งเนื้อหาของเรื่อง รูปแบบจากจิตรกรยุคโบราณได้คิดสร้างสรรค์ขึ้น และความสัมพันธ์กับผลงานของถวัลย์ ดัชนี

1.1 งานจิตรกรรมฝาผนังมรณภพ จิตรกรรมไทย ถือว่าเป็นแหล่งรวบรวมข้อมูลอย่างหนึ่งของโลกโบราณ เป็นแหล่งขุมความรู้โดยเฉพาะเรื่องราวจากอดีตที่สำคัญยิ่ง แสดงให้เห็นถึงความเป็นชนชาติที่มีอารยธรรมอันเก่าแก่ ยาวนาน ประโยชน์ของงานจิตรกรรมไทย นอกจากจะให้ความสำคัญในเรื่องคุณค่าของงานศิลปะ ความสวยงามในแง่การตกแต่งศาสนสถานแล้ว ยังมีคุณค่าในด้านการศาสนาอย่างยิ่ง ในฐานะเครื่องประกาศคำสอนของพระศาสดา ที่ยืนตนสู่กาลเวลามานับร้อยปี พระอุโบสถจึงเป็นที่รวมงานจิตรกรรมที่ดีที่สุดไว้ ในระยะเวลาการเรียนรู้ที่ยาวนานทำให้เกิดรูปแบบการจัดสรรพื้นผนังออกเป็นส่วน ๆ โดยมีการกำหนดเรื่องที่จะบรรจุลงอย่างเป็นระบบ ซึ่งชุด นิมมสมอ ได้ให้ข้อสรุปรูปแบบได้อย่างกระชับและสมบูรณ์ ดังนี้

พระอุโบสถ หรือ พระวิหารหลังหนึ่ง...แบ่งผนังสำหรับเขียนภาพออกเป็นส่วน ๆ ส่วนหนึ่งก็เขียนภาพหนึ่ง ซึ่งในแต่ละภาพนี้อาจมีหลายเรื่องหรือหลายตอนรวมกันอยู่ก็ได้ เช่น ชาดกเรื่องต่าง ๆ หรือ พุทธประวัติ 2-3 ตอน รวมกันอยู่ด้วยกันในภาพหรือในบริเวณเดียวกัน พระอุโบสถในสมัยรัตนโกสินทร์ส่วนมากจะแบ่งบริเวณสำหรับเขียนภาพตามประเพณีดังนี้

1) ผนังด้านหน้าพระประธานบริเวณเหนือทับหลังประตูขึ้นไปจนถึงเพดาน นิยมเขียนเรื่องมรณภพเรื่องเดียวกันเต็มบริเวณ

2) ผนังด้านหลังพระประธานเหนือทับหลังประตูขึ้นไปจนถึงเพดาน เขียนเรื่องไตรภูมิ

3) ผนังด้านข้างทั้งสองด้านเหนือทับหลังหน้าต่างขึ้นไปจนถึงเพดาน ซึ่งเป็นบริเวณสี่เหลี่ยมผืนผ้าทางนอนขนาดใหญ่ ใช้เป็นที่เขียนภาพเทพชุมนุมนั่งเรียงเป็นแถวตลอดความยาวของผนังหันหน้ามัสการพระพุทธรูปปฏิมาประธาน...พื้นที่ระหว่างหน้าต่าง และ ประตู...เป็นภาพพุทธประวัติ และ ทศชาติชาดก เรียงกันไปเป็นตอน ๆ

4) บานประตูหน้าต่างด้านในนิคมภาพทวารบาล (ชุด นิมมสมอ 2532 : 33)

ภาพเขียนพุทธประวัติตอนมรณภพนั้นนิยมเขียนไว้ด้านหน้าพระประธาน ตรงประตูทางเข้าสู่โบสถ์นั่นเอง จะมีอยู่บ้างที่เขียนหลังพระประธานจะมีอยู่น้อย ทั้งนี้งานที่เหลืออยู่ให้อยู่ทุกวันนี้ให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษาเป็นงานจากยุคสมัยอยุธยาตอนปลายมาจนถึงยุครัตนโกสินทร์เท่านั้น

ในส่วนเนื้อหาของพุทธประวัติตอนมารผจญมีการแสดงเรื่องราวอย่างอัศจรรย์ เนื้อหากล่าวถึงตอนที่พระพุทธเจ้าพยายามบรรลุธรรมของพระองค์จนถึงทรงชนะมารผจญซึ่งข้อความจากต่อไปนี้เป็นารคัดตอนจากหนังสือสารานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน

พระมหาบุรุษได้เสด็จประทับพักผ่อนอิริยาบถอยู่ที่ริมฝั่งแม่น้ำเนรัญชรา จนตะวันบ่ายคล้อยจึงเสด็จมุ่งหน้าสู่บุรพาทิส ระหว่างเสด็จดำเนินมีพราหมณ์ถวายหญ้าคา 1 มัด พระสมณโคดม ทรงรับหญ้าคาแล้วมุงตรงสู่ร่วมโพธิ์พฤกษ์ ทรงปลาดหญ้าคาลงที่โคนโพธิ์พฤกษ์ทรงประทับนั่งขัดสมาธิ ผินพระพักตรสู่เบื้องบุรพาทิส ตั้งจิตแน่วแน่ว่าตราบใดที่ยังไม่บรรลุสัมมาสัมโพธิญาณ จักไม่ลุกขึ้นจากสมาธิบัลลังก์ แม้เลือดเนื้อจะเหือดแห้งไปเหลือแต่เอ็นและกระดูกก็ตาม

การอธิฐานจิตนี้ ยังผลให้บัลลังก์แห่งพระยาวัสสวดีมาร สั่นสะเทือนอย่างรุนแรง ทั้งนี้เนื่องจากการตรัสรู้ของพระมหาบุรุษนั้น เป็นปฏิปักษ์โดยตรงกับพญามาร เพราะมารสามารถลดใจให้คนทำชั่วต่าง ๆ แล้วก็ตกอยู่ในอำนาจของตน แต่พระมหาบุรุษกำลังจะตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าและรื้อสัตว์เข่นสัตว์ออกจากบ่วงมาร

ขณะพญามารได้ฟังเสียงโห่ร้องพญาวัสสวดีมาร จึงเข้าทำการขัดขวางโดยชี้ช้างคิริเมฆล์นิมิตรมือหนึ่งพัน นำเหล่าเสนามารจำนวนมากหะเข้ามารบกวนหวังให้พระองค์เกรงกลัวจะได้ลุกขึ้นเสด็จหนีไป แต่พระองค์ ก็ยังคงประทับนั่งเป็นปกติโดยมิได้ทรงหวั่นไหวด้วยอำนาจพระบารมี ทั้ง 30 ทศ ที่ทรงบำเพ็ญสั่งสมมาทุกชาติ ด้วยคาถาว่า “อญนตุ โภณโต อิห ทานสีลา” เป็นต้น เมื่อพญามารยังเห็นว่าพระองค์ยังประทับนั่ง ไม่หวั่นไหวแต่อย่างใด ก็โกรธสั่งสมมารขัดศาดรณานาชนิดเข้าใส่ แต่ก็หาทำอันตรายได้ กลับกลายเป็นดอกไม้ไปเสีย เมื่อไม่ได้ผลอีกพญามารจึงเปลี่ยนวิธีใหม่ด้วยการทวงถามว่าบัลลังก์แก้วนี้เป็นที่นั่งของตนให้ลุกออกไปโดยเร็ว พระองค์จึงตรัสตอบไปว่า บัลลังก์นี้เป็นของที่เกิดด้วยการบำเพ็ญบุญของพระองค์เองมานับอสงไขย ดังนั้นพระองค์จึงเป็นผู้ที่สมควรแล้ว

พญามารจึงแย้งว่าต้องมีพยานมาพิสูจน์ว่าจริง พระพุทธองค์จึงเปล่งขอให้ นางวสุนธรา (แม่พระธรณี) เป็นพยาน แม่พระธรณีจึงผุดขึ้นมาจากพื้นดิน แล้วบิดมวยผมจนน้ำท่วม กระแสน้ำก็พัดพาพวงเสนามารไปหมดสิ้นให้ร่นออกเป็นอยู่ขอบจักรวาล พญาวัสสวดีมารจึงพ่ายแพ้และกลับไป (ราชบัณฑิตยสถาน 2529 : 847)

เนื้อเรื่องตอนมารผจญจึงเป็นเสมือนฉากใหญ่ของพระพุทธประวัติ จึงเป็นเนื้อหาที่ยากและยิ่งใหญ่ ตัวละครก็มากในฉาก ๆ เดียว ในข้อนี้ น. ณ ปากน้ำ ผู้เชี่ยวชาญงานจิตรกรรมไทยกล่าวสนับสนุนว่า “เป็นงานที่กินเนื้อที่ของผนังอย่างใหญ่โตมโหฬาร โดยเฉพาะภาพพระดับครุคือต้องใช้ฝีมือครูช่างโดยแท้ ดังภาพผจญมาร” (น. ณ ปากน้ำ 2544 : 8) ตำแหน่งที่ติดตั้งอยู่ทางหน้าโบสถ์เป็นผนังขนาดใหญ่มาก เป็นจุดที่เห็นได้อย่างชัดเจน จิตรกรรมในส่วนนี้จึงเป็นที่แสดงออก

ถึงฝีมือของครูช่างให้อวดสายตาต่อผู้พบเห็น ช่างที่เขียนจึงต้องการการแสดงความยิ่งใหญ่ของ กองทัพมารได้อย่างเต็มที่พื้นที่ขนาดใหญ่ แสดงความโกลาหลคู่กัน อย่างกองทัพจริง ๆ

ในส่วนภาพของกองทัพมาร แสดงความเคลื่อนไหวที่รุนแรง อย่างเช่นท่วงท่าของเหล่า ทหารมารในท่าบิดลำตัวเกร็งแขนขาบิดตัวในลักษณะตัวเอส ที่ทำให้รู้สึกถึงการออกแรงมีกำลัง และพร้อมพุ่งออกไป หากเปรียบอาการแล้วเหมือนเราบิดผ้าไว้ปล่อยไว้ก็ย่อมจะบิดคลายตัวของมัน เองกลับสู่สภาพเดิม หรืออย่างการขึ้นสายธนูจนคันของมัน โกงจั่นงอเมื่อปล่อยมือคันก็จะกลับคืน ตัวอย่างรวดเร็ว



ภาพที่ 201 รูปหมู่กองทัพอสูรกายที่วัดบางขุนเทียนใน

ที่มา: ประยูร อุลูชฎะ [น. ณ ปากน้ำ], วัดบางขุนเทียนใน (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2540), 80.

ลักษณะของใบหน้าของมารต่างๆ ที่ถูกจินตนาการออกมามีลักษณะเป็นมารที่เกิดจากการ ผสมผสานสิ่งที่มีอยู่จริงตามธรรมชาติ แต่นำมาผสมกันให้เป็นสิ่งมีชีวิตที่แปลกประหลาดที่ไม่มี ใครเคยพบเห็น ตัวอย่างที่ดีในโลกทรรศนะแบบโบราณที่ถูกบันทึกไว้ คือ ลิลิตปฐมสมโพธิกถาสมเด็จ พระสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ได้บรรยายลักษณะรูปพรรณของเหล่ากองทัพอสูรที่เข้าจู่โจม พระศากยะมุกก่อนการบรรลुพระโพธิญาณ ไว้ว่า “ล้วนแปลงรูปวิปริต ผิดแผกเผ่าพันธุ์” ก็ คือระหว่างหัวกับตัวเป็นคนละชนิด “หัวเป็นควายเปียสมัน ตัวต่างกันเป็นหมา” หัวเป็นควายเป็น สมันแต่ลำตัวกลับเป็นสุนัข หรืออย่าง “ท่อนบนกาแก้วแรง ท่อนล่างแก้งป็นตะกวด” หัว มีลักษณะเป็นนกแต่ลำตัวกลับเป็นสัตว์เลื้อยคลานอย่างตะกวด จะเริ่มเห็นได้ว่าลักษณะหลายๆ

ประการของรูปสิ่งมีชีวิตที่ปรากฏในผลงานของถวัลย์ ดัชนี มีลักษณะอยู่ในเค้าโครงดังกล่าวซึ่งจะกล่าวโดยละเอียดต่อไปภายหลัง จากเนื้อหาของตอนที่ตัดมานี้ เราจะพบได้ทั่วไปจากหนังสือความรู้เบื้องต้นทางศาสนา ทั้งจากการพิมพ์โดยกระทรวงศึกษา กรมศาสนา หรือการจัดพิมพ์ของภาคเอกชนก็แสดงออกทางเนื้อหาในทิศทางดังกล่าวทั้งสิ้น เค้าโครงอันนี้เป็นสิ่งที่ชาวไทยพุทธในปัจจุบันมีประทับอยู่ในใจ เนื้อสาระที่สำคัญพุทธประวัติemarผจญคือ การนำเสนอเรื่องราวของพุทธานุภาพอันไร้ขอบเขต มีพลังอันมหาศาล เหนือมนุษย์ มากกว่าสุรกาย มากกว่าเทวดา แนวความคิดแบบนี้เป็นสิ่งที่สืบเนื่องมาอย่างยาวนาน โลกทัศน์ที่สำคัญอันเป็นแบบอย่างที่น่ามาสู่วรรณกรรมทางศาสนาอย่าง “ปฐมสมโพธิกถา” ซึ่งเป็นวรรณกรรมพุทธประวัติของชนกลุ่มชนไทเดิมแพร่หลายในหมู่ชาวไทย ขวน อีสาน ลาว ไทลื้อ และไทจีน ซึ่งมีวัฒนธรรมร่วมกัน ที่ต่อมาได้รับความนิยมในหมู่ชาวไทยภาคกลาง และประเทศเพื่อนบ้านด้วย เช่น มอญ เขมร

ความเป็นมาของปฐมสมโพธิกถา อนันต์ เหล่าเลิศวรกุล ได้เขียนไว้ในผลงานวิทยานิพนธ์ “ปฐมสมโพธิกถาภาษาไทยฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส : ความสัมพันธ์ด้านสารัตถะกับวรรณกรรมพุทธประวัติอื่น” ดังนี้

ปฐมสมโพธิเป็นวรรณกรรมพุทธประวัติที่บันทึกเป็นลายลักษณ์ไว้ด้วยภาษาต่างๆ มากถึง 9 ภาษา ทั้งภาษาบาลี ภาษามอญ ภาษาเขมร และภาษาตระกูลไทอีก 6 ภาษา บันทึกไว้ด้วยตัวอักษรที่แตกต่างกัน 3 กลุ่ม ฉบับที่เก่าแก่ที่สุดคือปฐมสมโพธิภาษาบาลี ซึ่งไม่ทราบผู้แต่งที่แน่ชัด และ ของฉบับอักษรธรรมล้านนา แต่งขึ้นที่เมืองท่าส้อยแห่งอาณาจักรล้านนา ปฐมสมโพธิสำนวนนี้นอกจากเป็นที่มาของปฐมสมโพธิภาษาไทยหลายภาษาแล้ว ยังวิวัฒนาการเรื่อยมาจนเป็นปฐมสมโพธิกถาพระนิพนธ์ในสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส... (อนันต์ เหล่าเลิศวรกุล 2546 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

เนื้อเรื่องดั้งเดิมของปฐมสมโพธิเป็นประวัติของพระสิทธัตถโพธิสัตว์ ภายหลังเนื้อเรื่องของปฐมสมโพธิได้วิวัฒนาการจนกลายมาเป็นวรรณกรรมที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับพุทธชีวประวัติ และพุทธศาสนประวัติอย่างในปัจจุบัน แม้ว่าเนื้อเรื่องของปฐมสมโพธิจะวิวัฒนาการไปจนยาวกว่าเดิมถึงหนึ่งเท่า แต่เนื้อเรื่องของปฐมสมโพธิภาษาบาลี สำนวนล้านนาซึ่งเป็นฉบับที่เก่าที่สุดยังคงเป็นแกนของปฐมสมโพธิทุกฉบับ และชื่อเรื่องเดิมยังคงใช้ต่อกันเรื่อยมา เนื้อเรื่องปฐมสมโพธิกถาภาษาไทยพระนิพนธ์ในสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงรวบรวมจากคัมภีร์เก่าแก่เข้าไว้ด้วยกัน อาทิ คัมภีร์ยสบรรพชาปริวรรต คัมภีร์ธัมมปัทฏฐกถา เป็นต้น โดยมีได้แทรกเนื้อหาอันลงไปคงเนื้อความเดิม แต่รายละเอียดของเรื่องให้มากขึ้น มีเฉพาะลำดับเรื่องในตอนพระพุทเจ้าผจญธิดาพญามารในปริจเจทมารวิชัยเท่านั้นที่แตกต่างกับปฐมสมโพธิฉบับอื่นๆ

อย่างเห็นได้ชัด และ ลำดับเรื่องตอนพระพุทธเจ้าผจญธิดาพญามารที่ทรงแก้ไขแล้วนี้ ไม่ปรากฏในปฐมสมโพธิฉบับเก่ากว่า

เนื้อความจะเริ่มจากคาถา ปฐยาวัตร ที่เป็นภาษาบาลีเพื่อบูชาพระรัตนตรัย จึงเริ่มเข้าเรื่องที่จะเป็นภาษาไทยที่แต่งด้วยฉันท์ และ ร่ายตามลำดับ แบ่งแยกออกเป็นตอน ที่เรียกว่า ปริจเฉท มีทั้งหมด 29 ปริจเฉท โดยเนื้อหาจะกล่าวถึงตั้งแต่ตอนก่อนพระประสูติพระพุทธองค์ช่วงระยะเวลาไม่นานนัก จนถึงประสูติ ตรัสรู้ ปรีณิพพาน การแบ่งพระบรมธาตุ จนถึงพุทธะธรรมนาถอนาคตพุทธศาสนา สรุปรวมก็คือครอบคลุมเหตุการณ์สำคัญเกี่ยวกับพระพุทธองค์ทั้งหมด ปริจเฉททั้งหมดมีชื่อ และ เหตุการณ์ย่อดังนี้

ปริจเฉทที่ 1 วิวาหมงคลปริวรรต / การแต่งงาน-กำเนิดศากยวงศ์

ปริจเฉทที่ 2 คุสิตปริวรรต / พรรณาสวรรค์ชั้นคุสิต

ปริจเฉทที่ 3 กัณณนิขมนปริวรรต / เจ้าชายสิทธัตถะประสูติ

ปริจเฉทที่ 4 ลักษณะปริคาหกปริวรรต / เจ้าชายมีลักษณะมหาบุรุษ

ปริจเฉทที่ 5 ราชากิเษกปริวรรต / เจ้าชายสืบราชสมบัติ

ปริจเฉทที่ 6 มหากนิขมนปริวรรต / เจ้าชายเสด็จออกบวช

ปริจเฉทที่ 7 ทุกกรกิริยาปริวรรต / บำเพ็ญเพียรเพื่อบรรลुธรรม

ปริจเฉทที่ 8 พุทธบูชาปริวรรต / รับการบูชาก่อนคืนตรัสรู้

ปริจเฉทที่ 9 มารวิชัยปริวรรต / ทรงชนะมารที่มาก่อกวนการตรัสรู้

ปริจเฉทที่ 10 อภิสัมโพธิปริวรรต / การตรัสรู้ยิ่ง

ปริจเฉทที่ 11 โพธิสัตัพัญญปริวรรต / เสวยวิมุตติสุข หลังการตรัสรู้

ปริจเฉทที่ 12 พรหมฆณีสถปริวรรต / พรหมอาราธนาให้แสดงธรรม

ปริจเฉทที่ 13 รัชมัจจกปริวรรต / การแสดงปฐมเทศนา

ปริจเฉทที่ 14 ยสบรรพชาปริวรรต / บุตรเศรษฐีพร้อมสหายมาขอบวช

ปริจเฉทที่ 15 อรุณเวลคณปริวรรต / เจ้าลัทธิใหญ่แห่งลัทธินุชาไฟบวช

ปริจเฉทที่ 16 อัครสาวกพรพชาปริวรรต / ทรงได้อัครสาวกชายชวา

ปริจเฉทที่ 17 กบิลวัตถुकมนปริวรรต / การเสด็จเยือนมาตุภูมิเพื่อโปรด

ปริจเฉทที่ 18 พิมพาพิลาปปริวรรต / อคิตราชเทวีเศร้าเสียพระทัย

ปริจเฉทที่ 19 สักกยบรรพชาปริวรรต / ญาติราชวงศ์ศากยะออกบวช

ปริจเฉทที่ 20 เมตไคยพยากรณ์ปริวรรต / การเกิดพระศรีอริยเมตไตรย

ปริจเฉทที่ 21 พุทธปิตินิพพานปริวรรต / บิดาพระพุทธเจ้านิพพาน

- ปริจเฉทที่ 22 ยมกปาฏิหาริย์ปริวรรต /ปาฏิหาริย์เสด็จขึ้นสู่สวรรค์ดาวดึงส์
 ปริจเฉทที่ 23 เทศนาปริวรรต /เทศน์โปรดพุทธมารดาที่ดาวดึงส์
 ปริจเฉทที่ 24 เทโวโรหนปริวรรต /เสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์
 ปริจเฉทที่ 25 อัครสาวกนิพพานปริวรรต /พระอัครสาวกนิพพาน
 ปริจเฉทที่ 26 มหานิพพานสูตรปริวรรต /พระพุทธเจ้าดับขันธปรินิพพาน
 ปริจเฉทที่ 27 ธาตุวิภังขณปริวรรต /การแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ
 ปริจเฉทที่ 28 มารพันธปริวรรต /กั๊กขังมารมิให้ก่อกวนพิชักรรม
 ปริจเฉทที่ 29 อันตรธานปริวรรต /มูลเหตุที่ทำให้ศาสนาเสื่อมสูญ

ในปริจเฉทที่ 9 (บทที่9) จะเป็นตอนผจญมารน่าจะเป็นสำคัญในการนำไปตีความ
 ออกเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังผจญมาร ซึ่งการตีความจากงานด้านวรรณคดีย่อมง่ายกว่าการอ่าน
 เรื่องจากคัมภีร์ทางศาสนาโดยตรงที่อยู่ในภาษาบาลี หรือภาษาต่างชาติอื่น ๆ

นี่เป็นส่วนเนื้อความที่ขกมาจาก ปฐมสมโพธิกถาภาษาไทย โดยพระนิพนธ์ในสมเด็จพระ
 พระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส เพื่อทำความเข้าใจในเนื้อหาที่ได้กล่าวถึงไปบ้างแล้ว
 ความมีดังนี้

ปริจเฉทที่ 9

มารวิชัยปริวรรต

โครงสาม

กล่าวถึงขุนอสุรี	วัสวดีเทตย์ท้าว
กิเลสดิบสันดานห้าว	โหดร้ายริษยา
ทราบสารามหาสัตว์	จักสลัดกิเลสดี
ปลาดโลกย์คาบนี้	คิดเร้าเร่งความ
เตรียมทวยหาญกรีธา	ยกแสนชาเหล่าร้าย
รากษสทนต์พ่าย	สยบเขี้ยวลัพพัญญู
กรูกันมาพันลึก	เสียดอีกทีกรันครัน
หลายเหล่าเอาแต่ฟัน	พวกเหี้ยมโมหันธ

ร้าย

ไปทันรอเอาฤกษ์	เบิกพวงมารหมู่ผี	ข้างขึ้นหนี่งี่หมู่
จึงโลดโกรธเกรี้ยว	แยกเขี้ยวชิงฟังกลัว	พลั่วแฉกซ้ายไถ่

พลกายไขไฉ่แถบขวา	พลม้าลาแถมหิงส์	พลสิงห์อยู่ข้างเหนือ
พลเสื่ออยู่ข้างใต้	ตัวขุนไว้หว่างกลาง	วางหน้าที่ครบถ้วน
ล้วนแปลงรูปวิปริต	ผิดแผกเผ่าพันธุ์	หัวเป็นควายเปียสมัน
ตัวต่างกันเป็นหมา	ท่อนบนกาแก้วแรง	ท่อนล่างเกลี้ยงปิ่นตะกวด
ผมเผ้าหนวดพะเพื่อย	เลื้อยคางเคราพะพาย	กายสูงโลดราวเปรต
ดวงเนตรแสงแดงไฟ	มือไกวยาวราวพะเนิน	ลำแขนเกินลำตาล
ลำขาป่านขุนเขา	คือเคาพิงแผดเสียง	สำเนียงสนั่นนภาภาส
กัปนาทศพิทส์สำหรับ	ราวจะดับฟ้าดิน	สายสินธุพุกคลื่น
คืนชนฉาวกระฉ่อนกระฉอก	ละลอกโถมประทุทวี	วิสาดิพญามาร
ทรงศอสารตัวเอก	ครีมขกขมहिมา	ร้อยห้าสิบโยชน์เยี่ยม
สูงเทียมฟ้าเทียมเมรุ	อสุเรนทร์นิมิตพาหา	ซ้ายขวาครบข้างละพัน
ทรงสรรพาวุธศาสตรา	คทาธนูโตมร	ศรจักรกริชอังกุศ
กับไททศพลญาณ	ขามารเทียบด้าว	หาญอีกกำแหงห้าว
เกลื่อนกลุ้มรุมสลอน		

คัสกรกลหมู่หมัว	แมลงวัน
ดีต่อตอมรุมรัน	เหล็กร้อน
เพลิงพลุ่งโชติณาพรรณ	ไฟโรจน์
ฤาอาจเข้าชิดก้อน	เหล็กแพ้ยภัยผลาญ
พญามารพิโรธกริ้ว	กำลัง
วัดท่าอาวรุประดั่ง	ดั่งบ้า
บพิตรพระลำพัง	ผจญศึก
อริอิดโรยล้ำ	อ่อนเปลี้ยเสียการ
บันดาลคำรัสถ้อย	อธิฐาน
बारमेศสามสิบสมาน	มั่งพัน
พสุ่นระราธาร	ธณิศ
หนักแน่นแดนดินสิ้น	มากล้ำบำเพ็ญ
จงเป็นปัจเจกศกฐ์	แสนหา
พิชิตอมิตรมารา	ธีราชแก้ว
สยบหยุดปัจจา	กำจัด
ชำนะปรปักษ์แผ้ว	ผ่ายเจือมมือมาร
เสร็จสารพระแม่ไท่	ธรณี
อุบัติเหนือปฐพี	ภาคพื้น
กรกระซบโมลี	บิบบ่ม มวยเหย

บังเกิดอุทกครัน	ครันน้ำนองชล
พลมาร พินาศสิ้น	มารพล
แพ้วพาย บารมีผล	พายแพ้ว
เสร็จสรรพ บรรพทุก	สรรพเสร็จ
ชัยเลิศ อาสวะนั้นแล	เลิศชัย

(สมเด็จพระสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส 2525: 48)

ปฐมสมโพธิกถาในตอน ปริเฉทที่ 9 มาระวิชัยปริวรรต นี้มีลักษณะที่เด่นมากในการใช้ บุคคลาธิษฐาน คือให้พวกเหล่าหมุมารในรูปหน้าตาอย่างสัตว์ประหลาด เช่นมีร่างกายเป็นมนุษย์ แต่หัวกลับเป็นสัตว์ที่อยู่ในธรรมชาติ เช่น เสือ ควาย สมัน หรือมีร่างกายที่สลับกันผิดธรรมชาติ ลักษณะนี้ปัจจุบันตรงกับกรการกลายพันธุ์ของสิ่งมีชีวิต(mutant) หรือถ้าเป็นวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ก็เรียกว่าเป็นการตัดต่อทางพันธุกรรมเพื่อให้เกิดสิ่งมีชีวิตแบบใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อนในธรรมชาติ

มารที่มาปรากฏนี้คือ บุคคลาธิษฐานของกิเลสแบบต่างๆ ของพระสัทธัตถะ แต่ท้ายที่สุดแล้วพระองค์สามารถเอาชนะกองทัพบพญามารทั้งหมด พระองค์ทรงดำรงพระสติมั่นด้วยความมอองอาจกล้าหาญจนสามารถเอาชนะพลมารได้ หรืออีกในหนึ่งทรงมีความอดุสาหาเพียรเพื่อเอาชนะกิเลสในพระทัยของพระองค์ นั่นเอง (กรมศิลปากร, กองวรรณคดี 2535 : 146) ที่ค่อยหลอกหลอนจิตใจของมนุษย์ทุกผู้ทุกนามให้หลงผิด ไม่เว้นแม้แต่คนเดียว ซึ่งกิเลสต่างๆ เหล่านี้ย่อมมีอยู่ในตัว และเป็นเครื่องที่ชักนำให้จิตใจไปสู่ความเฝ้ดำได้เสมอ เป็นสภาวะที่มนุษย์ หรืออวัลย์ ดัชนี ต้องต่อสู้กับกิเลส ความเฝ้ดำนี้เฉกเช่นเดียวกัน หรืออาจเป็นการครุ่นคิดถึงผลกระทบในอดีตที่ได้ก้าวพลาดผ่านพ้นไปแล้ว นั่นเอง

คัมภีร์ทางพุทธศาสนาได้กล่าวถึงมารในรูปแบบของบุคคลที่มีตัวตนว่าเป็น พญามารมีชื่อว่า “วสวัตติมาร” เป็นมารที่ครองสวรรค์ชั้นสูงสุดในการมาวจร คือ ชั้นปรนิมมิตวสวัตติ มีหน้าที่คอยเหนี่ยวรั้งรั้งความญบุคคลไว้ไม่ให้หลุดพ้นจากอำนาจของกามที่ตนมีอำนาจปกครองอยู่ เฉพาะอย่างยิ่งผู้คิดหนีออกจากนอกเขตอำนาจของมาร ก็ต้องเผชิญหน้ากับมารเพื่อขัดขวาง มารนั้นมิฤทธิ์มาก เล่ากันว่าแม้แต่ พระอินทร์ พระพรหม ก็ไม่ยอมยกย่งด้วย หลายครั้งหลายครามารตนนี้ตามก่อนพระพุททองค์ (พระธรรมปิฎก (ป.อ. ประยุตโต) 2549 : 475)

คำว่า “มาร”(mara) มีความสำคัญในการตีความหมายต่อความเข้าใจอย่างมาก ทั้งยังเป็นสิ่งที่อวัลย์ ดัชนี ใช้ในการเล่าเรื่องเกือบทุกๆ ตั้งแต่ยุคก่อน พ.ศ. 2514 เป็นต้นมา ภาพมาร-ภาพอสูรกาย จึงเป็นรสสำคัญในการเสพผลงานจิตรกรรมของอวัลย์ ดัชนี ที่ต้องมีการถอดความเข้าใจ ผู้วิจัยคงต้องหาความหมายของมารนี้ให้ชัดเจนยิ่งขึ้น “มาร” จากหนังสือพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตฯ

บอกที่มาว่าคำนี้มาจากภาษาบาลี มาระ แปลว่าผู้ให้ความตาย หรือในทางพุทธศาสนาจำแนกมาร ออกเป็น 5 เหล่า คือ

1. กิเลสมาร
2. ขันธมาร
3. อภิสังขารมาร
4. เทปุตตมาร
5. มัจจุมาร

เรื่องมารจำพวกนี้ยังมีปรากฏคำอธิบายขยายความไว้ในหนังสือ ธรรมวิภาค ปริเฉทที่ 2 สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส ซึ่งทรงนิพนธ์ไว้ดังนี้

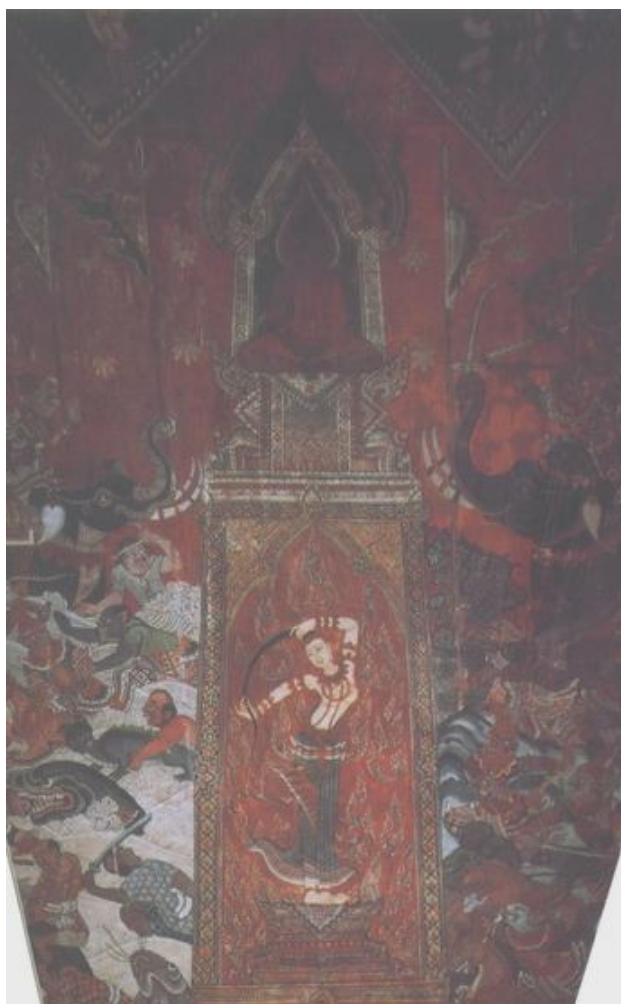
ปัญญาชนได้ชื่อว่า มาร เพราะบางทีทำความลำบากให้ อันเป็นเหตุเบียดเบียนจนถึงฆ่าตัวตายเสียเองก็มี...กิเลสได้ชื่อว่า มาร เพราะตกอยู่ในอำนาจแห่งมันแล้ว มันย่อมผูกมัดไว้บ้าง ย่อมทำให้เสียคนบ้าง

อภิสังขาร คือ กรรมฝ่ายอกุศล ได้ชื่อว่ามีมาร เพราะทรมาน... มัจจุ คือ มรณะ ได้ชื่อว่ามีมาร เพราะตัดชีวิตเสีย โดยนัยนี้ เบญจขันธ์ที่ดี กิเลสที่ดี อภิสังขารที่ดี น่าจะหมายเฉพาะส่วนอันร้าย มัจจุ น่าจะหมายเอาในเวลาที่จะถึงกำลังเป็นประโยชน์ตนประโยชน์ท่าน (สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส ,อ้างถึงใน ราชบัณฑิตยสถาน 2498 : 14827)

มารจึงเป็นกิเลสที่อยู่ในใจมนุษย์ที่ขวางกั้นการทำความดี ทั้งความเมื่อยล้า ความเบื่อน่าย การขาดวิริยะ รวมถึงความไม่สมบูรณ์ของร่างกายก็ล้วนเป็นอุปสรรคแห่งการทำการทุกอย่าง และความหมายของมารที่ได้รับการขยายไว้ในพระสูตรก็ให้ว่าเป็นลักษณะของตัณหาอย่างหนึ่งนั่นเอง ปรากฏอยู่ในต้นหาสูตร ในอิติวุตตะกะ (จุ.อิติ.25/236/238) เป็นที่พระพุทธเจ้าทรงจำแนกตัณหา 3 อย่างไว้ดังนี้

ชนทั้งหลาย ผูกพันด้วยเครื่องผูกพันคือตัณหา มีจิตยินดีในภพ และอกภพ (ภวภเว). พวกเขาพัวพันด้วยเครื่องผูกของมาร ไม่มีความคล่องโปรงใจ เป็นสัตว์ไปสู่สงสาร ถึงความเกิด และความตาย. ส่วนชนเหล่าใด กำจัดตัณหาได้แล้ว เป็นผู้ปราศจากตัณหาในภพ และอกภพ (ภวภเว) บรรลุความสิ้นอาสวะ,ชนเหล่านั้น เป็นผู้ถึงฝั่งแล้วในโลก (พระธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต) 2549 : 471)

หลายคนมองว่าเรื่องราวพุทธประวัติในตอนนี้เขียนขึ้นเพื่อเสริมคุณงามมีพระพุทธรเจ้า หรือเป็นการเสริมจากประกอบก่อนการเข้าสู่ตอนสำคัญคือตอนตรัสรู้นั่นเอง แต่เมื่อพิจารณาอย่างรอบคอบเราจะพบนัยยะทางความหมายที่ซ่อนเร้น เช่นเดียวกับตำนานต่างย่อมมีเหตุแห่งปัจจัย จุดนี้คือสภาวะความเปลี่ยนแปลงจากสภาวะของมนุษย์สามัญ เช่น เจ้าชายสิทธัตถะ ก่อนเปลี่ยนผ่านไปสู่ สภาวะของ พระอริยบุคคล สภาพที่เกิดขึ้นที่ถูกเล่าอย่างเรื่องเหนือจริงนั้น คือการบรรยายถึงสภาวะภายในจิตของ เจ้าชายสิทธัตถะ ขณะทำการต่อสู้กับตัวพระองค์เอง ก่อนที่จะเข้าสู่การบรรลุอนุตรสัมมาสัมโพธิ เหล่ามารที่ว่ากันจะเป็นสิ่งที่แฝงอยู่ในใจของมนุษย์ทุกคน และมีอยู่ทุกหนทุกแห่งนั่นเอง (ไฉวากู อิคเคะ 2538 : 63-64)

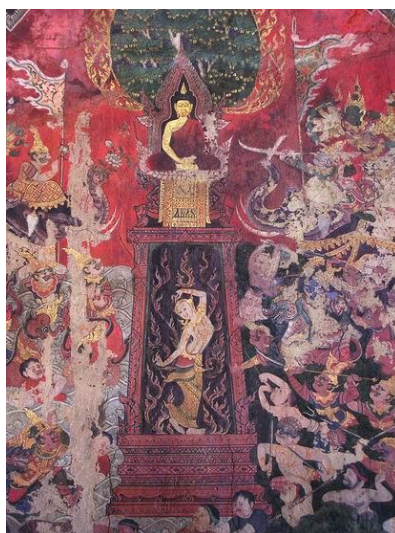


ภาพที่ 202 จิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดสุวรรณาราม ริมคลองบางกอกน้อยฝั่งตะวันตก
ธนบุรี เป็นวัดสมัยกรุงศรีอยุธยา

ที่มา: แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดสุวรรณาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 55.



ภาพที่ 203 จิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ
ที่มา: สูดารา สุธาญา, พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 76.



ภาพที่ 204 ส่วนรายละเอียดของจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์
ที่มา: umong, [online], accessed 26 February 2008. Available from <http://www.umong.thaiis.com>



ภาพที่ 205 จิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดดุสิตาราม คลองบางกอกน้อย เชียงสะพาน
 พระปิ่นเกล้า ฝั่งธนบุรี เป็นภาพเขียนฝีมือช่างสมัยรัชกาลที่ 1
 ที่มา: แสงอรุณ กนกพงศ์, วัดดุสิตาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 80-81.



ภาพที่ 206 จิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดคงคาราม อำเภอบางบาล จังหวัดราชบุรี สมัยธนบุรี
ที่มา: ประยูร อุลูชาฎะ [น. ณ ปากน้ำ], วัดคงคาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2537), 80.

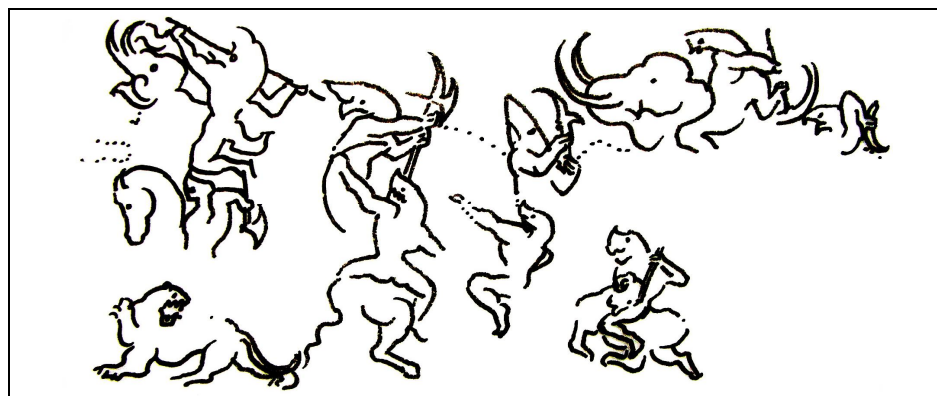
ในผลงานจำนวนมากของถวัลย์ ดัชนี มีความสัมพันธ์กับภาพมารผจญอย่างใกล้ชิด ในหลายรูปแบบ บางชิ้นเป็นการแสดงออกอย่างตรงไปตรงมา แม้การตั้งชื่อก็เป็นแบบขกมา ตรงๆ ทั้งยังคงเนื้อหาเช่นเดียวกันอีกด้วย อย่างเช่นงาน “กองทัพมาร” ที่ออกแสดงในปี พ.ศ. 2516 เป็นงานที่มีขนาดใหญ่มากถึง 5 เมตร สูง 2.1 เมตร เป็นขนาดใหญ่ไม่ต่างไปจากขนาดของฝาผนังของโบสถ์ขนาดย่อมเลยก็ว่าได้ โดยเนื้อหาในภาพเป็นการดัดรูปแบบองค์ประกอบหลายอย่างจากงานจิตรกรรมฝาผนังของภาพมารผจญอย่างโบราณอย่างชัดเจนเป็นครั้งแรก เหมือนเป็นการประกาศแนวความคิด(manifeto) ของถวัลย์ ดัชนี ด้วยงานจิตรกรรมชิ้นหนึ่ง อย่างแจ่มชัด ถึงแม้งานชิ้นนี้จะไม่ใช่งานชิ้นแรกที่ทำขึ้นในแนวความคิดในแนวทางมารผจญ ซึ่งเริ่มขึ้นราวปี พ.ศ. 2512 – 2513 แต่เป็นงานชิ้นสำคัญมากที่กำหนดทิศทางการทำงานต่อไปในอนาคต ผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ทำให้มองเห็นข้อสรุปของการสร้างสรรค์ประการดังนี้



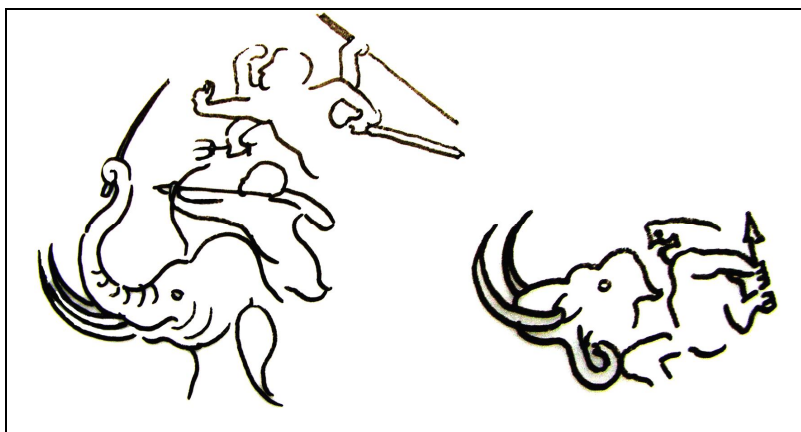
ภาพที่ 207 กองทัพมาร พ.ศ. 2516 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 210 x 599 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting
(Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 94.

1. การจัดวางตัวละครในลักษณะแนวระนาบเดียวกันทั้งหมด ใช้เส้นพื้นเป็นแนวในการยืนเท่ากันทั้งหมดโดยตัวที่เตี้ยกว่าอยู่ด้านหน้า ตัวที่สูงกว่าอยู่ด้านหลัง เรียงกันเป็นลำดับจากสูงมากไปหาสูงน้อยเมื่อมองจากทางด้านหน้านั้นเอง ลักษณะดังกล่าวจะพบเห็นได้อย่างในงานรูปสลักหินของอินเดีย ซึ่งวิธีการจัดวางแบบนี้ก็นำมาใช้ในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยเช่นเดียวกัน ในงานจิตรกรรมฝาผนังมารผจญของวัดคูสิดาราม และวัดคงคาราม ก็มีการจัดวางตัวมารเช่นเดียวกับงาน “กองทัพมาร” มีการวางมารแต่ละตนเรียงซ้อนกันอย่างเป็นระบบตามความสูง มีทิศทางพุ่งไปในทิศทางเดียวกันทั้งหมด เป็นเหมือนเช่นปีกข้างหนึ่งของทัพมารที่พุ่งเข้าหาพระสัมมาสัมพุทธเจ้า



ลายเส้นที่ 1 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ “กองทัพมาร” ถอดเส้นเฉพาะตัวสำคัญ



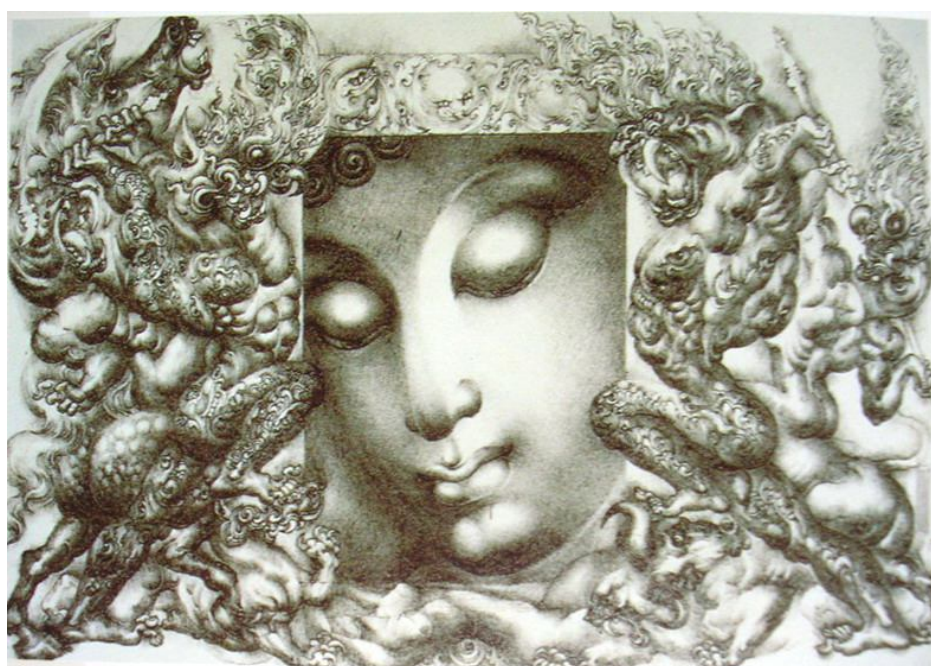
ลายเส้นที่ 2 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพช้างคีรีเมขล์(ช้างของพญามาร)ในงานจิตรกรรมฝาผนัง วัดคูสิดาราม(ซ้ายมือ) เทียบกับภาพส่วนขยาย “กองทัพนมาร” ภาพที่ 207 (ขวามือ)

2. การจัดวางช้างคีรีเมขล์(ช้างของพญามาร)ให้เป็นส่วนเด่นในระดับขอบด้านบนของภาพมีความใกล้เคียงกับทั้งงานศิลปกรรมอินเดีย และงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยหลายแห่งอันเป็นรูปแบบที่เป็นนิยมของช่างเขียนไทยโบราณที่จะจัดวางช้างคีรีเมขล์ไว้อยู่หลังสุด และอยู่ตอนบน เพราะมีขนาดใหญ่กว่ามนุษย์สองเท่าจึงเป็นกลวิธีที่ฉลาดที่เอาไว้เป็นฉากหลังช่วยเน้นตัวมารที่เล็กกว่าเด่นชัดขึ้น ช้างคีรีเมขล์ที่เป็นตัวเด่นในฐานะกองทัพนมาร “วสวัตติมาร” ในฐานะแม่ทัพอยู่บนหลังช้างคีรีเมขล์นั่นเอง ตำแหน่งนี้เป็นที่เด่นโดยไม่มีตัวอื่นมาบังได้ เมื่อนำภาพจิตรกรรมฝาผนัง วัดคูสิดาราม (ภาพที่ 205) มาเทียบกับงานบางส่วนของจิตรกรรม “กองทัพนมาร” ของจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าสัดส่วนของมารย่อย กับช้างคีรีเมขล์มีการจัดสัดส่วนอย่างเท่ากัน

ในงานจิตรกรรมชั้นหลังบางชั้นก็มีการตั้งชื่ออย่างตรงไปตรงมาว่า “มารผจญ” เพื่อเป็นการสื่อถึงผู้ชมในสิ่งที่ต้องการนำเสนอ งานชิ้นนี้สร้างขึ้นใน พ.ศ. 2531 (ภาพที่ 208) ในทางองค์ประกอบก็เป็นการได้รับอิทธิพลการจัดวางจากงานจิตรกรรมฝาผนังผจญมารมา เช่นการจัดองค์ประกอบภาพแบบสมมาตร ให้ใบหน้าของพระพุทธรูปเป็นประธานอยู่ตรงกลาง เช่นเดียวกับงานแบบโบราณที่ให้พระพุทธรูปเป็นประธานอยู่กลางภาพที่ประทับนั่งอยู่บนบัลลังก์ภายใต้ต้นโพธิ์ ส่วนซีกซ้ายขวาของจิตรกรรม “ผจญมาร” ก็เป็นอสูรมารประกอบอยู่ข้างใบหน้าของพระพุทธรูป ในลักษณะการยกเท้าข้างหนึ่งเหมือนกำลังพุ่งออกไปข้างหน้า ลำตัวด้านบนแอ่นไปข้างหลังรับกับแขนที่ประทับอาวุธเหมือนเงื้อมมือออกแรงอย่างสุดกำลังพร้อมจะคว้าอาวุธออกไปยังเป้าหมายข้างหน้า หากพิจารณาดูเป็นไปได้ว่าภาพนี้มีลักษณะเหมือนเป็นภาพขยายระยะใกล้ (close-up) ของงานจิตรกรรมฝาผนังผจญมาร แต่ผสมผสานกับจินตนาการของศิลปินในการสร้าง

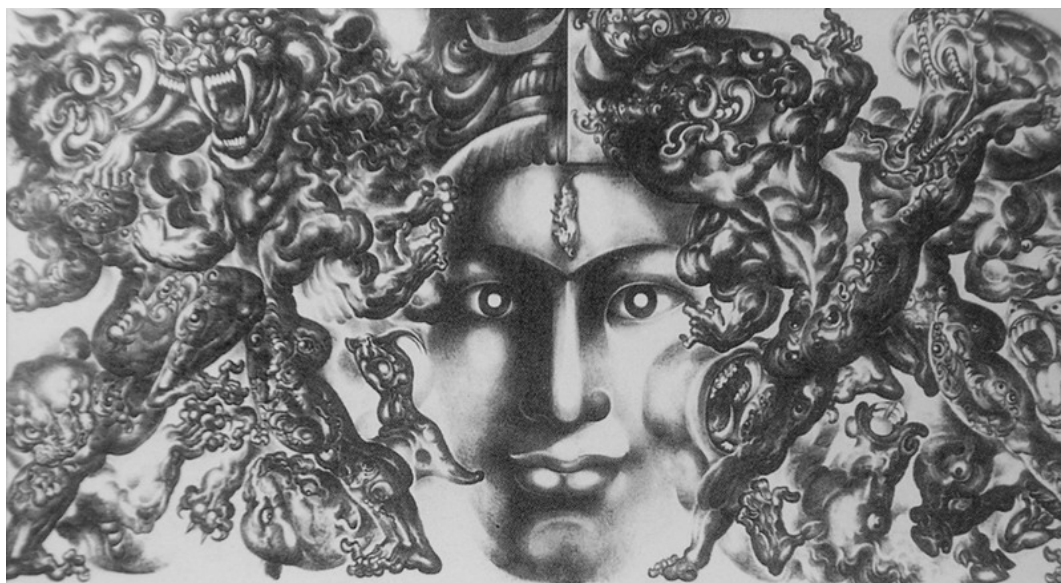
มิติมุมมองใหม่ ย่อขยายความในส่วนที่ศิลปินเห็นว่าเป็นสำคัญ ดูภาพเปรียบเทียบได้จากภาพลายเส้นที่ 3

นอกจากนี้ยังมีงานที่อยู่ในชุดเดียวกัน(ประมาณ พ.ศ.2531-2532) ออกมาอีกหลายชิ้นที่ล้วนมีการวางรูปแบบทางองค์ประกอบอย่างคล้ายคลึงกับกัน เช่น “Cambodia”(ภาพที่ 209) “Self”(ภาพที่ 210) ซึ่งมีขนาดใหญ่ยาวถึง 4 เมตร ที่มีขนาดใกล้เคียงกับงาน “กองทัพमार” ที่ออกแสดงก่อนหน้านี้ 16 ปี



ภาพที่ 208 ผจญมาร พ.ศ. 2531 ปากกาลูกปั้นบนกระดาน ขนาด 23.7 x 34 ซม.

ที่มา: Herbert P. Phillips, Ten integrative art of modern Thailand (Bangkok: Amarin Printing Group Co., 1992), 68.



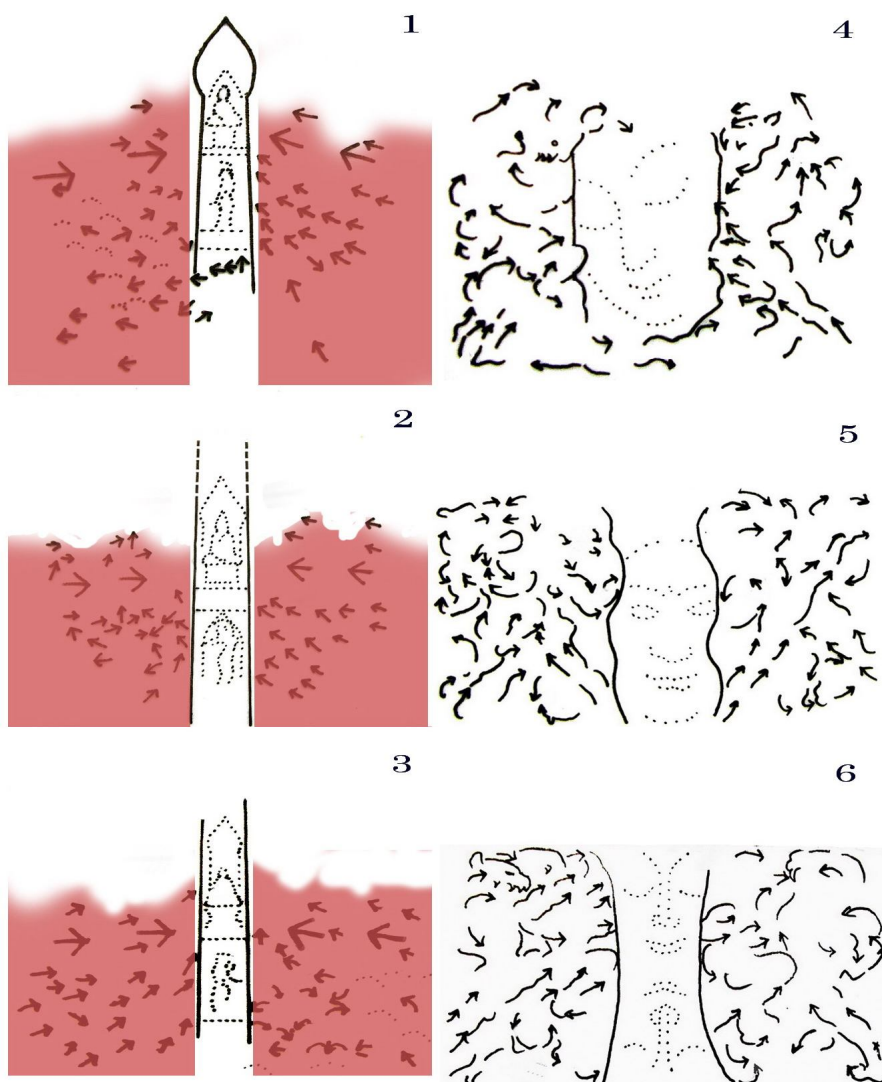
ภาพที่ 209 Cambodia พ.ศ. 2532 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 203 x 402 ซม.

ที่มา: รัชชัย สมคง, “ถวัลย์ ดัชนี ,” *Fine Art*, ปีที่ 1, เล่มที่ 1 (มกราคม 2547), 68.



ภาพที่ 210 Self พ.ศ. 2532 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 199 x 400 ซม.

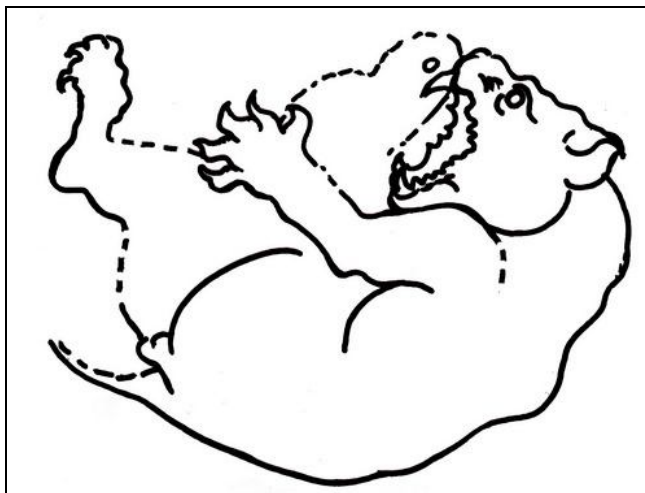
ที่มา: รัชชัย สมคง, “ถวัลย์ ดัชนี ,” *Fine Art*, ปีที่ 1, เล่มที่ 1 (มกราคม 2547), 68



ลายเส้นที่ 3 โครงสร้างองค์ประกอบเทียบกัน ระหว่างภาพจิตรกรรมฝาผนังจาก

1. พระที่นั่งพุทไธสวรรย์
2. วัดคูสิดาราม
3. วัดบางขุนเทียนใน
4. “พญุมาร”
5. “Cambodia”
6. “Self”

*หมายเหตุ ลูกศรสีแดงใหญ่คือตำแหน่งช้างคิริเมฆลี้ก ลูกศรเล็กคือพญุมาร



ลายเส้นที่ 4 ถอดเส้นจาก ภาพที่ 40 ไม่ทราบชื่อเทคนิคและขนาด ปี พ.ศ. 2514

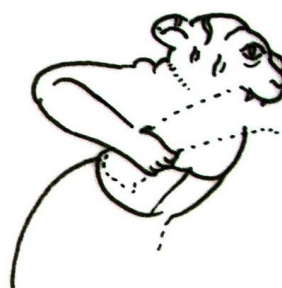
รูปแบบมารอสูร ที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี มีลักษณะกายภาพให้เห็นว่าเป็นสิ่งมีชีวิตกลายพันธุ์ โดยทำการผสมระหว่างกายภาพของมนุษย์เข้ากับสัตว์ป่าที่ดุร้าย มีรูปลักษณะเหมือนกองทัพมารที่เป็นอสูรต่าง ๆ ในงานจิตรกรรมฝาผนัง หรือเป็นไปไม่ต่างจากคำพรรณนาในปฐมสมโพธิกถา ที่ได้กล่าวไปแล้วเป็นกลวิธีหลัก รูปแบบของมารคือสื่อ หรืออุปมาหลักในการแสดงออกของอย่างมากมายในผลงานของถวัลย์ ดัชนี โดยผลงานชิ้นแรกเท่าที่ผู้วิจัยสามารถค้นหาได้คืองานวาดเส้นที่ทำขึ้นใน พ.ศ. 2514 จำนวนสองชิ้น ภาพแรก (ภาพที่ 40) เป็นอสูรที่เปลือยกายมีร่างกายเป็นมนุษย์ที่กำลังกำยำ แต่มีส่วนหัวเป็นเสือดำ มือเท้าก็เป็นกรงเล็บอย่างเสือ และมีหางตรงกันอีกด้วย ส่วนภาพที่สอง (ภาพที่ 41) เป็นรูปอสูรที่มีร่างกายลำสันของมนุษย์มีแต่ส่วนหัวที่ถูกเปลี่ยนให้เป็นหมูป่า การจัดวางให้อยู่ในท่า นั่งหันหลังเฉียง เป็นท่าที่มาตรฐานที่ใช้ในการฝึกเขียนคนในวิชาวาดเส้น โดยรวมภาพอสูรเสือด้าคู่นี้มีความคล้ายสัตว์มากกว่าคน ข้อหนึ่งอาจจะมาจากการจัดทำเหมือนแมวอนตะปบเหยื่อ และส่วนของร่างกายคนที่ดูสั้นและหนากว่าปกติ ส่วนในภาพอสูรหมูป่าเหมือนมนุษย์มากกว่า เพราะร่างกายจากคอลงมาเป็นมนุษย์โดยสมบูรณ์ เป็นไปได้ว่ามากกว่าทั้งสองภาพนี้เป็นงานเขียนศึกษา (study) ในรูปแบบของอสูรในความเป็นไปได้ในแบบต่าง ๆ หรืออาจเป็นภาพร่างจากความคิดที่ออกมาแรกเริ่ม เมื่อเปรียบเทียบกับงานจิตรกรรมฝาผนังเราก็จะค้นพบความคล้ายคลึงในรูปแบบการหลอมรวมระหว่างมนุษย์กับสัตว์ เพื่อให้เกิดเป็นอสูรต่าง ๆ รูปแบบหลักในการให้กำเนิดหลายแบบ



ลายเส้นที่ 5 ถอดเส้นจากภาพที่ 41 ไม่ทราบชื่อเทคนิคและขนาด ปี พ.ศ. 2514

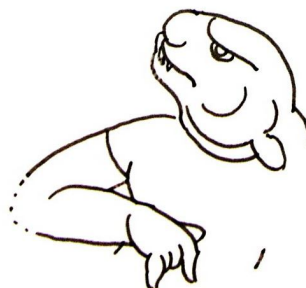
1. ใช้ร่างกายของมนุษย์เป็นแกนกลาง นำส่วนหัวของสัตว์ต่าง ๆ เข้ามาตัดต่อ
2. คล้ายแบบแรกแต่มีส่วนของสัตว์มากกว่าใช้ร่างกายของมนุษย์เป็นแกนกลาง นำส่วนหัวของสัตว์ต่าง ๆ เข้ามาตัดต่อ เปลี่ยนส่วนระยางค์คือ มือเท้าเป็นของสัตว์แทน
3. ใช้สัตว์เป็นแกนกลาง เปลี่ยนส่วนหัวสัตว์ให้เป็นหัวมนุษย์ หรืออาจเป็นสัตว์ต่างชนิดกัน

จากงานจิตรกรรมฝาผนังเราจะพบมารในรูปแบบแรกมากที่สุด แบบที่สอง และสามน้อยกว่าเป็นลำดับ ซึ่งงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี ที่ยกขึ้นมาทั้งสองก็จะอยู่ในสองแบบแรก โดยงานหลังที่ออกมามักจะเป็นแบบแรกเกือบทั้งหมด นี่เป็นตัวอย่างภาพมารที่มาจากจิตรกรรมฝาผนังจากหลายวัดเพื่อเทียบกับผลงานของ ถวัลย์ ดัชนี



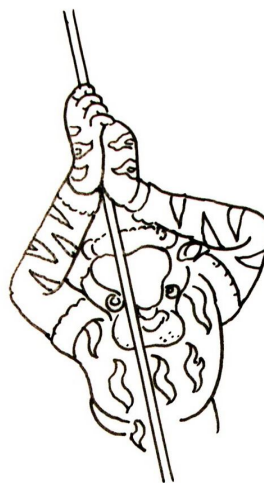
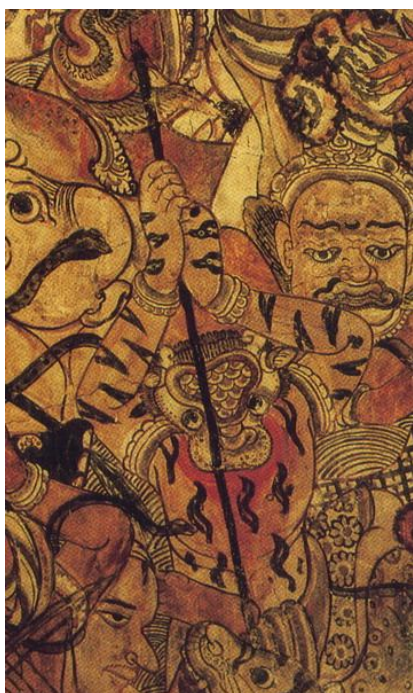
ลายเส้นที่ 6 มารในจิตรกรรมฝาผนังมีหัวเป็นเสือ

ภาพที่ 211 ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดคูสิดาราม
ที่มา: แสงอรุณ กนกพงศ์, วัดคูสิดาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 80.



ลายเส้นที่ 7 มารในจิตรกรรมฝาผนังมีหัวเป็นเสื่อ

ภาพที่ 212 ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดสุวรรณาราม
ที่มา: แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดสุวรรณาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 91.



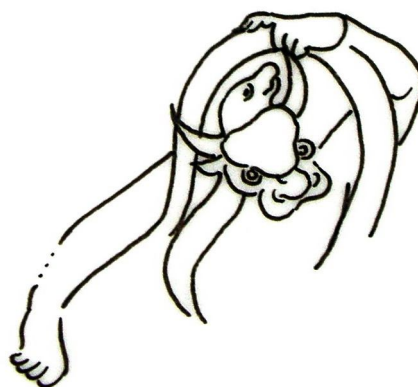
ลายเส้นที่ 8 มารในจิตรกรรมฝาผนังมีหัวเป็นเสื่อ

ภาพที่ 213 ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดเกาะแก้วสุทธาราม
ที่มา: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, วัดเกาะแก้วสุทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2529), 46.



ลายเส้นที่ 9 มารในจิตรกรรมฝาผนังมีหัวเป็นสิงห์จีน

ภาพที่ 214 ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดเกาะแก้วสุทธาราม
ที่มา: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, วัดเกาะแก้วสุทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2529), 50.



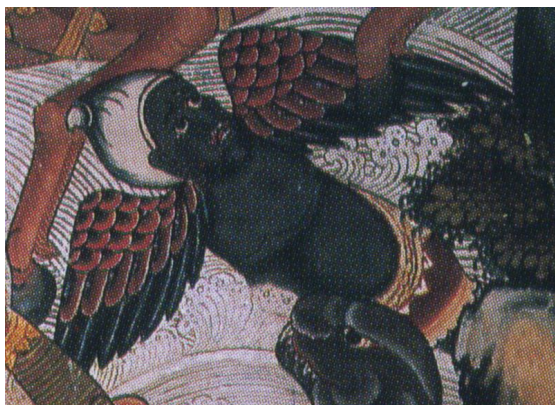
ลายเส้นที่ 10 มารในจิตรกรรมฝาผนังมีหัวเป็นวัว

ภาพที่ 215 ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดเกาะแก้วสุทธาราม
ที่มา: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, วัดเกาะแก้วสุทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2529), 49.



ลายเส้นที่ 11 มารมีหัวเป็นวัว และสุนัข

ภาพที่ 216 ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดเกาะแก้วสุทธาราม
ที่มา: ประยูร อุลุชาฎะ [น. ณ ปากน้ำ], วัดบางขุนเทียนใน (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2540), 69.



ลายเส้นที่ 12 มารมีปีกแบบนก

ภาพที่ 217 ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดสุวรรณาราม
ที่มา: แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดสุวรรณาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 91.

เรื่องของภาพмарผจญถวัลย์ ดัชนียังได้เขียนบทความเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ถึงสองครั้งด้วยกันในหนังสือวารสารดำรงปริทัศน์ ไว้ในบทความ “พุทธปรัชญาในศิลปกรรมร่วมสมัย” ฉบับที่ 5 ปี พ.ศ. 2514 และ ฉบับที่ 6 ปี พ.ศ. 2515 แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องมารก็คือ กิเลสุมารที่อยู่ในใจมนุษย์ ที่สอดคล้องกับนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส ที่ให้ความหมายของมารซึ่งได้กล่าวถึงไปก่อนหน้านี้แล้ว

...หมายถึงธรรมที่ปรากฏรูป ทั้งในแง่กายของโลภะและสัญญาลักษณะของโลภะ ในแง่ของบุคคลาธิฐานไปสู่ธรรมาธิฐาน หมายถึงกิเลสุมาร อันได้แก่ อวิชชา ตัณหา อุปาทาน ราคะ โทสะ โมหะ กามตัณหา ภวตัณหา วิภวตัณหา อันเป็นกุศลมูลที่เข้ามาคลุ้มคลั่งอยู่รอบจิต และเกาะเกี่ยวให้เกิดกิเลส ตัวแท่งของจิตนั้นเป็นประภัสสร เป็นความว่างเดิม แต่กิเลสเข้าครอบงำจนมัวหมอง เป็นต้น แต่ในทางบุคคลาธิฐาน ศิลปินใช้สื่อคือ รูปธรรม โดยการแสดงเรื่องของพญามาร และสัตว์ร้ายต่างๆ เพื่อเป็นสื่อกลาง ศิลปินอาจใช้สื่อรูปธรรม ตามแบบแผนนิยมของสมัย เช่น ศิลปนิรรูป เป็นสื่อด้วยเส้นด้วยสีก็ย่อมได้

ถ้าเรามองเห็นภาพมาร์ผจญในผนังโบสถ์วัดสุวรรณาราม ฝีมือพระอาจารย์นาค ที่ธนบุรี พุทธศาสนิกชนในระดับศรัทธาและพิธีกรรมจะมองเห็นยักษ์มารที่มารุมล้อมพระพุทธองค์เห็นความกัมปนาทของเหล่ายักษ์ร้ายและพะเนียงร้ายของอารมณ์ในรูป แต่นักวิจารณ์ศิลปะระดับปัญญาจะเจาะจากแบบบุคคลบัญญัติไปสู่ธรรมบัญญัติอันได้แก่การหยิบเอาอวิชชา ตัณหา อุปาทาน และกิเลสุมารทั้งสาม อันได้แก่กามตัณหา วิภวตัณหา ซึ่งเป็นนามธรรมออกมาปรากฏรูป ลึกซึ้งไปกว่านั้นศิลปตะวันออก แปรรูปความรักออกมาจากสภาวะจิตไปสู่นิพพาน เป็นคำสอนอันยิ่งใหญ่จากรูปอกุศลมูล ไปสู่กุศลมูล...(ถวัลย์ ดัชนี 2514 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

โดยสรุปผู้วิจัยมีความเห็นได้ว่ารูปแบบการสร้างภาพมาร์ ของถวัลย์ ดัชนี นั้นมีเค้าโครงว่าคงอิทธิพลของงานจิตรกรรมฝาผนังอยู่ หรือใช้หลักการอุปมาอุปมัยอย่างงานโบราณเป็นตัวขับเคลื่อนในการสร้างสรรค์นั่นเอง ซึ่งก็หมายถึงกิเลสต่างๆ ที่เป็นนามธรรมก็ได้ถูกสร้างเป็นนามธรรมเพื่อให้มองเห็นเป็นรูปได้สื่อสารความหมายได้ สามารถเปรียบเทียบเป็นพรรณต่างเพื่อให้เข้าถึงปรัชญา หรือพุทธะธรรมอันลึกซึ้งของพระพุทธเจ้าให้เป็นที่เข้าใจได้ในหมู่ชนจำนวนมาก

นอกจากนั้นการจัดวางท่วงท่าที่ถวัลย์ ดัชนี ใช้ก็เป็นส่วนสำคัญของเนื้อหาที่เป็นรูปแบบเฉพาะตัว และยังเป็นรสชาติทางด้านศิลปกรรมที่สำคัญ ที่ดูตื่นเต้นระทึกใจ ตื่นเต้น จากความหนักแน่นของท่าทางของรูปร่างที่กำลังอำ และในท่าทางที่ดูคุกคาม มีบางส่วนของผลงาน

จิตรกรรมหลายชิ้นค้นพบที่มีการจัดวางท่วงท่าที่คล้ายคลึงกับรูปแบบท่าทางในรูปจิตรกรรมฝาผนังมา ส่วนขยายรายละเอียดจากภาพผจญมารที่ วัดคูสิดาราม (ดูภาพที่ 218) เป็นตัวอย่างในการเทียบกันงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี ที่เข้าข่ายดังที่กล่าวมาแล้วซึ่งวาดขึ้นในช่วงเวลาดังนี้

พ.ศ. 2519 หลายชิ้นคือ ชื่อ “ภูริทัต” (ภาพที่ 75) “วิฐูรบัณฑิต” (ภาพที่ 78)

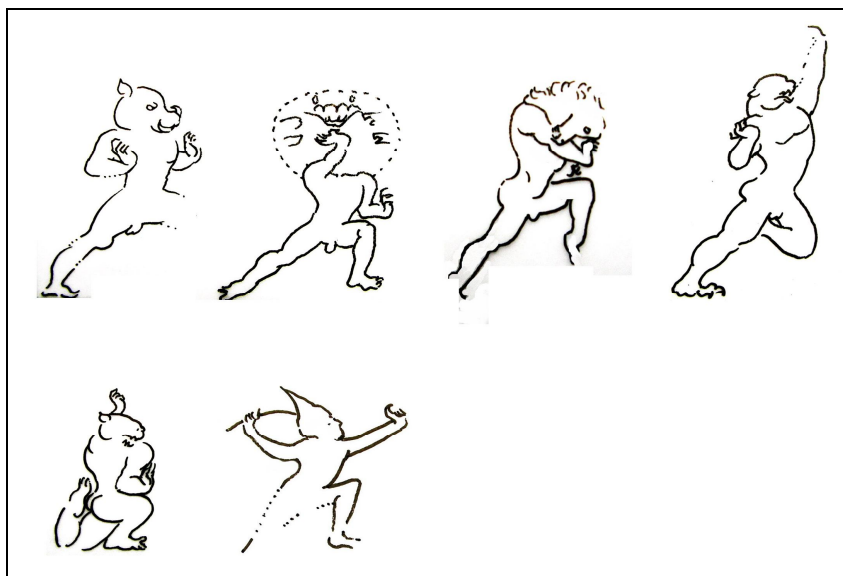
พ.ศ. 2520 งานบางชิ้นในชุดทุตยคัมภีร์ ตัวอย่างเช่น “ดิน” (ภาพที่ 85)

พ.ศ. 2524 งานบางชิ้นในชุดทุตยคัมภีร์ ตัวอย่างเช่น “น้ำ” (ภาพที่ 87)



ภาพที่ 218 ในส่วนลายละเอียดของผลงานจิตรกรรมฝาผนังภาพผจญมาร ของ วัดคูสิดาราม
คลองบางกอกน้อย ฝั่งธนบุรี (ดูรูปเต็มภาพที่ 205)

ที่มา: แสงอรุณ กนกพงศ์, วัดคูสิดาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 81.



ลายเส้นที่ 13 มารในจิตรกรรมภาพที่ 100, 75, 78, 101 เทียบกับลายเส้นจิตรกรรมฝาผนัง

วัดคูสิดาราม (รูปท้ายสุด) *หมายเหตุบางลายเส้นใช้กลับซ้ายขวาเพื่อง่ายต่อการศึกษา

โครงสร้างทางด้านองค์ประกอบ งานภาพผจญมารยังถูกดึงโครงสร้างกับงานในรูปแบบอื่นที่ศิลปินได้นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการจัดวางองค์ประกอบที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองอย่างน่าสนใจ หลักการสำคัญทางด้านวางองค์ประกอบของภาพผจญมารที่ได้กล่าวไปแล้วทั้งของอินเดีย และไทย หรืออาจกล่าวได้ว่าหลักองค์ประกอบของงานโบราณนิยมการจัดวางอย่างสมมาตร เช่นงานจัดวางพระประธานกับพระสาวก รวมถึงแท่นบูชาต่างๆ หรือการจัดวางลวดลายของหน้าบัน เป็นต้น

ลักษณะของการจัดวางภาพแบบสมมาตรที่ใช้ประธานอยู่กึ่งกลางภาพ เป็นลักษณะการจัดภาพแบบทางศิลปะปัจจุบันที่ไม่นิยมใช้กันเพราะจะนิ่ง และดูแข็งจนเกินไป บางครั้งก็อาจทำให้งานดูงอแงเกินไป โดยธรรมชาติทั้งจิตรกร ประติมากร แม้แต่นักศึกษาทางด้านศิลปะ ต่างก็พึงหลีกเลี่ยงองค์ประกอบดังกล่าว เหมือนเป็นจุดตายทางองค์ประกอบที่มีคนน้อยนักที่จะกล้าหยิบยกขึ้นมาใช้งานมากนัก สำหรับงานของ ถวัลย์ ดัชนี สิ่งนี้กลับไม่ได้สร้างข้อจำกัดทางด้านองค์ประกอบ หรือขีดจำกัดของการแสดงออกทางด้านศิลปกรรมเลย แต่ศิลปินกลับพลิกแพลงให้เกิดรสชาติของการแสดงออกอย่างอิสระ จนเกิดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตนขึ้น และยังแฝงเร้นด้วยรสอย่างตะวันออกอีกด้วย

การจัดวางภาพพระพุทธรองค์ในตำแหน่งประธานของของภาพในจุดกึ่งกลางที่ทำให้เป็นจุดร่วมสายตาอย่างตรงไปตรงมา ความสงบนิ่งจากท่าทาง และลักษณะเส้นเป็นแกนตั้งที่เกิดจากการ

ประสานระหว่าง ดันโพธิ์ พระศากยมุนี รัตนบัลลังก์ และพระธรณี(ในรูปแบบของไทย) โดยให้เกิดความขัดแย้ง (contrast) ที่เป็นลักษณะตรงข้ามกับกลุ่มกองทัพนารายณ์ที่รายรอบทั้งซ้ายขวา ที่ถูกวางเป็นองค์ประกอบย่อย ๆ ที่ดูสับสน ที่รวมเป็นกลุ่มก้อนขนาดใหญ่ที่มีเส้นย่อย ๆ ภายในมีทิศทางพุ่งเข้าหาแนวกึ่งกลางภาพ ยิ่งภายนอกจุดศูนย์กลางภาพยิ่งสับสนวุ่นวาย ภายในกลับยิ่งถูกจัดให้เด่นชัดยิ่งขึ้น (ดูภาพลายเส้นที่ 3) องค์ประกอบลักษณะนี้ถูกนำมาประยุกต์ใช้ในงานจิตรกรรมของถวัลย์ มีอยู่หลายชิ้นแต่ดูมีความชัดเจนมากน้อยต่างกันไปด้วยการปรับเปลี่ยนออกไปหลายรูปแบบงานชิ้นตัวอย่างที่คัดมาลงนี้ผู้วิจัยคิดว่า มีรูปแบบที่ชัดเจนในระดับหนึ่ง จนสามารถเทียบเคียงได้กับองค์ประกอบในภาพมารผจญได้

งานจิตรกรรมชื่อ “พระเวสสันดร” ที่เขียนขึ้นใน พ.ศ. 2519 (ลายเส้นที่ 14) ก็เป็นการจัดภาพแบบสมมาตร โดยจัดวางให้ภาพผู้ชายเปลือยยืนหันหลังเป็นประธาน รายรอบด้วยกลุ่มของสัตว์นานาชนิด และมีร่างมนุษย์ที่ใหญ่กว่ายืนประกบซ้ายขวาในลักษณะกรอบและคอบัพเข้ามาสัมผัสกัน

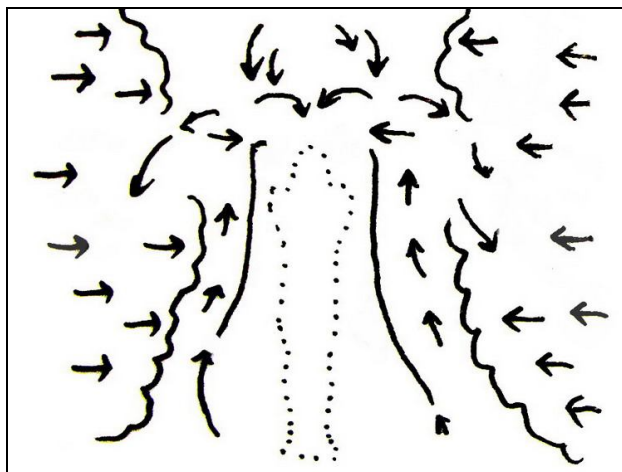
งานจิตรกรรมชื่อ “ภูริทัต” ที่เขียนขึ้นใน พ.ศ. 2519 (ลายเส้นที่ 15) ก็เป็นงานที่มีการจัดภาพที่สมมาตรเช่นกัน โดยวางตัวเด่นขนาดใหญ่ไว้กึ่งกลางภาพ มีหัวที่เป็นพญานาคขนาดใหญ่ 7 เศียร รูปนี้มีการนำท่าทางการยืนที่ดูเคลื่อนไหวที่มีลักษณะคล้ายกับภาพมารในกองทัพนารายณ์มาใช้ด้วยรอบนอกในแนวซ้ายขวา ก็เป็นหัวของสัตว์น้อยใหญ่จัดเรียงประกอบกันโดยกลุ่มทางซ้ายเป็นกะโหลกหัวสัตว์

ผลงานที่ชื่อ “Star’s Seed” เขียนใน พ.ศ. 2524 (ลายเส้นที่ 16) มีการจัดวางภาพในลักษณะทิศทางเดียวกับ “พระเวสสันดร” และ “ภูริทัต” ที่เขียนขึ้นก่อนหน้านี้ ภาพของมนุษย์ครึ่งตัวกว้าง หันหลังกางปีกออกอย่างกริดกรายถูกทำให้เด่นด้วยท่าทาง และพื้นที่ฉากหลังอันเว้งว้าง แต่ในขอบภาพทั้งทางซ้ายขวากลับเป็นไปด้วยกลุ่มอสูรสัตว์ทั้งหลายที่มีรูปร่างในขนาดที่ย่อมกว่าล้วนคืบคลานอยู่อย่างสับสนวุ่นวาย จะเห็นพัฒนาการของการใช้องค์ประกอบแบบมารผจญ ที่ก้าวหน้ากว่าเดิม มีการใช้โครงสร้างของเส้นลูกคลื่น โค้งไปมาทำให้รูปต่างๆ ที่ประกอบกันดูอิสระ มีความเคลื่อนไหว และเป็นธรรมชาติมากขึ้น แต่ก็ยังคงด้วยลักษณะการปะทะกันอย่างรุนแรงของรูปทรงภายใน



ภาพที่ 219 เวศสันดร พ.ศ.2519 สีนํ้ามันบนผ้าใบ ขนาด 203 x 268 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting
(Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 144-145.

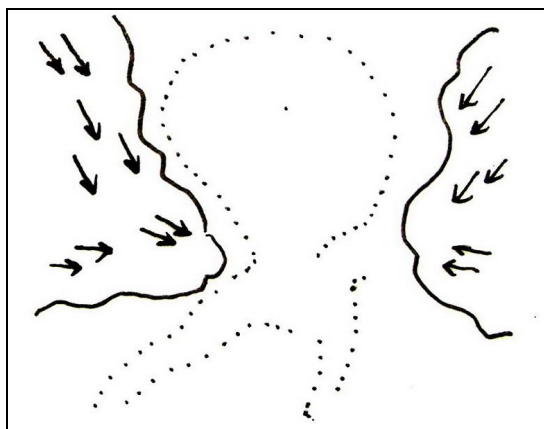


ลายเส้นที่ 14 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ เวศสันดร



ภาพที่ 220 ภูริทัต พ.ศ. 2519 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 203 x 268 ซม.

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 134-135.

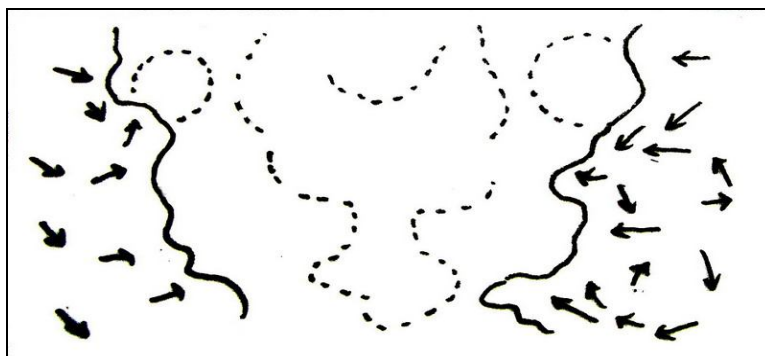


ลายเส้นที่ 15 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ ภูริทัต



ภาพที่ 221 Star's Seed พ.ศ. 2524 สีนํ้ามันปิดทองบนผ้าใบ ขนาด 200 x 400 ซม.

ที่มา: John Hoskin, Ten contemporary Thai artist (Bangkok:Graphis Co., 1984), 74 – 75.



ลายเส้นที่ 16 โครงสร้างองค์ประกอบของ ภาพ Star's Seed

1.2 งานจิตรกรรมวาดเส้นไมเคิลันเจโล บัวนารอตติ (Michelangelo Buonarroti)

ไมเคิลันเจโล หรือไมเคิลันเยโล ตามการออกเสียงอิตาลีตามประติมากร จิตรกรและสถาปนิก แห่งยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance) มีช่วงชีวิตระหว่างปี ค.ศ. 1475-1564 เป็นผู้สร้างสรรค์งานศิลปะที่ส่งผลกระทบต่อโลกศิลปะอย่างกว้างขวาง นักทฤษฎีทางศิลปะให้งานวาดเส้นของไมเคิลันเจโลมีคุณค่าเทียบเท่างานจิตรกรรมเป็นคนแรกทั้งนี้เพราะเดิมงานวาดเส้นเป็นเพียงขั้นตอนหนึ่งของงานจิตรกรรมและประติมากรรม จะทำร่างขึ้นอย่างหยาบ ๆ สำหรับออกแบบงาน แต่ในงานของไมเคิลันเจโลถึงเป็นงานศึกษาเป็นภาพร่างก็จะบรรจงวาดเส้นใช้ชอล์กค่อยระบาย เก็บรายละเอียดอย่างภาพร่างต้นแบบภาพเพดานวิหาร ซิสติน นครวาติกัน ซึ่งเป็นงานวาดเส้นรูปเปลือยนี้มีอิทธิพลต่องานจิตรกรรมของอวีย์ ดัชนี

ประวัติโดยย่อและผลงานสำคัญของไมเคิลันเจโล บัวนารอตติ เขาเกิดวันที่ 6 มีนาคม ค.ศ. 1475 หมู่บ้านคาเปรซ่า หมู่บ้านเล็กในทสคานีในช่วงตอนกลางประเทศอิตาลี มารดาของไมเคิลันเจโลเสียชีวิตตั้งแต่เขายังเด็ก ๆ จึงทำให้เป็นเด็กที่เคร่งขรึม พูดน้อยกว่าเด็กทั่วไป พ่อมีความเข้มงวดกับเขามากโดยหวังจะให้มาฟื้นฟูฐานะของตระกูล ด้วยการชักชวนจากเพื่อนรุ่นพี่ที่แก่กว่าจึงทำให้ได้เข้าเรียนกับโดเมนนิโก กิย์ลันไดโอ (Domenico Ghirlandaio) จิตรกรมีชื่อของเมืองฟลอเรนซ์เมื่ออายุได้ 13 ปี การเรียนจะเกี่ยวกับงานสีเฟรสโกซึ่งเป็นเทคนิคที่นิยมในสมัยนั้น แต่ก็เรียนไม่จบหลักสูตร 3 ปี ได้ออกไปเรียนต่อที่โรงเรียนประติมากรรมของเจ้าชายโลเร็นโซ เมดิชี เจ้าเมืองของฟลอเรนซ์ ที่นี่ศิษย์เอกคนหนึ่งชื่อโดนาเตลโล (Donatello) เป็นผู้ดำเนินการสอน ที่นี้อีกคล้ายกับพิพิธภัณฑสถาน คือมีงานศิลปะของโรมันและศิลปินคนสำคัญของยุคนั้นเก็บไว้มาก ไมเคิลันเจโลได้ซึมซับผลงานคลาสสิกและงานชิ้นครูเหล่านี้ ยังได้มีโอกาสเรียนรู้ดนตรี กวีนิพนธ์ ปรัชญาจากเหล่าปัญญาชนที่แวะเวียนมายังวังของเมดิชี ซึ่งขณะนั้นคตินิยมของพลาโตกำลังได้รับความนิยมอย่างมากเกิดเป็นลัทธิมนุษยนิยม หรือบ้างก็เรียกว่า นิโอพลาโตนิคในเวลาต่อมา

ผลงานสำคัญที่เป็นรูปสลักหินอ่อนคือรูปเทพเจ้าแห่งเหล้าองุ่น เมื่อตอนอายุ 19 “ปีเอต้า” รูปสลักหินอ่อนติดตั้งอยู่หน้าวิหารเซนต์ปีเตอร์ สำเร็จตอนอายุ 23 ปี เป็นผลงานที่ทำให้คนรู้จักเขามากยิ่งขึ้น

ในระหว่างปี ค.ศ. 1501-1504 ใช้เวลากว่าสี่ปีรูปสลักเดวิดก็สำเร็จเมื่ออายุ 29 ปี เป็นรูปสลักขนาดใหญ่กว่าสองเท่าของคนจริง ที่แสดงกายวิภาคของมนุษย์อันสมบูรณ์แบบ รูปนี้สร้างชื่อเสียงของเขาให้ขจรไกลไปทั่วอิตาลี นอกจากนี้ยังมีชิ้นผลงานประติมากรรมอื่นอีกเช่น งานตกแต่งสุสานของสันตะปาปาจูเลียสที่ 2 และงานสุสานเองตระกูลเมดิชี ซึ่งล้วนแต่ตกแต่งด้วยรูปสลักหินอ่อนเนื้อสีขาวบริสุทธิ์

ด้านผลงานจิตรกรรมสีเฟรสโก(Fresco) ก็มีผลงานใหญ่อยู่ 2 ชิ้น คือ ภาพเพดานโบสถ์ซิสทีน เป็นผลงานขนาดใหญ่เขียนเรื่องราวจากพระคำภีร์เก่าทั้งหมด 9 ตอน ภาพนี้บรรจรูปของคนขนาดใหญ่กว่า 400 คน กินเวลา 4 ปี ในการวาดระหว่างปี ค.ศ. 1508-1512 และภาพการตัดสินครั้งสุดท้าย (The Last Judgement) ตามความประสงค์ของพระสันตะปาปา คลีเมนต์ที่ 7 ที่ฝาผนังหลังแท่นบูชาในโบสถ์ซิสทีน

งานด้านสถาปัตยกรรมคือการออกแบบโดมของมหาวิหารเซนต์ปีเตอร์ และควบคุมการก่อสร้าง แต่เขาเสียชีวิตก่อนที่จะงานชิ้นนี้จะเสร็จ เมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1564

ผลงานวาดเส้น ผลงานวาดเส้นของมิเกลันเจโล บัวนารอตี ผลงานชุดวาดเส้นสำคัญมีอยู่สามชุดดังนี้

1. ภาพร่างของจิตรกรรมฝาผนัง “การรบที่คาสชินา” (The Battle of Cascina) พ.ศ. 2047 การจัดองค์ประกอบในงานชิ้นนี้สร้างชื่อเสียงให้กับ มิเกลันเจโล บัวนารอตี เป็นอย่างมาก ทว่าไม่มีโอกาสได้เขียนงานชิ้นนี้จนเสร็จ ปัจจุบันงานวาดเส้นของงานชิ้นนี้ได้ถูกทำลายลงจำนวนมากจากเดิมที่มีถึงกว่า 500 ชิ้น ปัจจุบันเหลือเพียงไม่กี่ชิ้น และภาพร่างสมบูรณ์ขนาดเท่าจริง(cartoon) เป็นงานที่คัดลอกไว้โดยลูกศิษย์ และจิตรกรคนอื่นหลายคน ทว่าชิ้นที่มีชื่อเสียงที่สุดคือ งานคัดลอกโดยลูกศิษย์ของเขาชื่อ ซานกาลโล (Sangallo)

งานนี้เป็นโครงการเขียนสีเฟรสโก ในโถงใหญ่ของศาลากลางแห่งใหม่ เมือง ฟอเร็นซ์ โดยเป็นงานที่ต้องทำแข่งกับศิลปินรุ่นใหญ่อย่าง ลีโอนาโด ดา วินชี (Leonardo Da Vinci) เนื้อหาแสดงความมีชัยชนะของชาวฟอเร็นซ์เหนือชาวปิเอซา งานชิ้นนี้แสดงให้เห็นความงามจากการทำซ้ำ กับการสร้างความหลากหลาย ระหว่างผู้คนทั้งเด็ก ผู้หญิง คนชรา และสัตว์ต่างๆ อีกทั้งยังมีภาพอาคาร และภาพทิวทัศน์ที่ผสมผสานกันอย่างลงตัวด้วย ศิลปินเลือกที่จะเล่าเหตุการณ์ตอนที่พวกทหารฝ่ายฟอเร็นซ์ ถูกโจมตีอย่างไม่ทันคาดคิดขณะอาบน้ำในแม่น้ำอาร์โน (Arno) โดยจะเห็นภาพทหารฝ่ายปิเอซา มาจากทางขวา หลายคนถูกทำร้ายจนตกลงไปในแม่น้ำ หลายคนกระโดดเข้าหาหั่นกันอย่างคึกคัก

ชุดนี้ในขณะยังแสวงหาวิถีทางของตนเอง มีผลให้ผลงานพัฒนาก้าวหน้าจนประสบกับความมีชื่อเสียงได้ในเวลาอันรวดเร็ว นอกจากนั้นภาพร่างชุดนี้ยังเป็นแรงบันดาลใจให้เกิดศิลปะแมนเนอริสม์ (Mannerism) ซึ่งนับเป็นรูปแบบศิลปะแนวใหม่สืบต่อจากเรอเนซองส์อีกด้วย บทบาทและอุดมคติของศิลปะแมนเนอริสม์จะได้กล่าวถึงในบทต่อไป ถ้ามาพิจารณารูปคนในภาพร่างนี้ ส่วนมากจะเป็นภาพคนเปลือย แสดงกิริยาเคลื่อนไหวในอิริยาบถท่าทางต่างๆ กัน แต่ภาพล้วนแสดงถึงอารมณ์แสดงออกอันรุนแรง มีพลังอำนาจและเต็มไปด้วยจินตนาการอัน

พวยพุ่งของศิลปินอย่างน่าพิศวง จากผลงานที่เป็นเพียงภาพร่างด้วยดินสอบนกระดาษชุดนี้ นับว่ามีความสำคัญยิ่งใหญ่ทางศิลปะ จนกระทั่งนักวิจารณ์ศิลปะในสมัยปัจจุบันยอมยกย่องความสามารถของมิเกลันเจโลอีกแง่มุมหนึ่งว่า เขาคือผู้ยกระดับฐานะของงานวาดเส้น (Drawing) ซึ่งในอดีตถูกมองว่าเป็นผลงานที่ต่ำต้อย เป็นเพียงแค่บันไดหรือทางผ่านของจิตรกรรมหรือประติมากรรมเท่านั้น เขาได้สร้างให้มันมีคุณค่าสูงทัดเทียมกับจิตรกรรมและประติมากรรมอีกด้วย...(ถำจร สุนพงษ์ศรี ม.ป.ท.: 228)



ภาพที่ 222 “การรบที่คาสซิดา” เป็นงานที่คัดลอกไว้โดย ซานกาลโล (Sangallo) เป็นสถานะการที่ขุดมุนของการรบให้อารมณ์ความสับสนไม่ต่างจากกองทัพมารขณะเคลื่อนทัพในงานจิตรกรรมฝาผนังมารผจญ

ที่มา: Higo Chapman, Michelangelo Drawings: Closer to the Master (Spain :The British Museum Press, publishers, 2005), 79.



Cat. 3 recto

ภาพที่ 223 มิเกลันเยโล ภาพร่างต้นแบบจิตรกรรมเพดานโบสถ์ซิสทีน

ที่มา: Patrick's Art Blog, [Anatomy-Exercise](http://pwlawrence.com/wordpress/?p=624) [online], accessed 12 August 2011. Available from <http://pwlawrence.com/wordpress/?p=624>

2. ภาพร่างของจิตรกรรมเพดานโบสถ์ซิสทีน ปี พ.ศ. 2511 เป็นผลงานที่เกี่ยวข้องพระคัมภีร์เกี่ยวกับการสร้างโลกสร้างมนุษย์คนแรก มนุษย์ผู้หญิงคนแรก น้ำท่วมโลก และเรื่องของศาสดาพยากรณ์องค์ต่างๆ ซึ่งเหล่านี้เป็นความคิดมาจากศาสนาคริสต์ ที่มิเกลันเยโลมีศรัทธาอย่างแรงกล้า แต่เขาก็ได้แฝงความคิดแบบลัทธิปรัชญาแบบนีโอ-พลาโตนิค ซึ่งกำลังเป็นที่สนใจของชนชั้นนำและปัญญาชนในขณะนั้นลงไปด้วยอย่างล้นเหลือ โดยแสดงความงามทางธรรมชาติที่เป็นอุดมคติ ความงามที่สมบูรณ์แบบ โดยเขาถ่ายทอดลงสู่ภาพร่างกายของมนุษย์ที่มีกล้ามเนื้อที่สมบูรณ์แบบ แข็งแรง แม้แต่รูปผู้หญิงก็ถูกเขียนให้ดูแข็งแรงไม่ต่างจากชาย การจัดท่าอย่างประณีตที่

แสดงถึงความงามของร่างกาย ซึ่งก็มีรูปคนจำนวนมากที่ถูกเขียนอยู่ในสรีระเปลือยเปล่า โดยในงานชิ้นที่สมบูรณ์มีภาพคนอยู่กว่า 300 คน

3. ภาพร่างของจิตรกรรมฝาผนังการตัดสินครั้งสุดท้าย (The Last Judgement)

พ.ศ. 2078 เป็นผลงานที่เขียนอยู่ในโบสถ์ซิสทีน ด้านกำแพงหลังแท่นบูชา เนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องพิพากษามนุษย์ครั้งสุดท้ายในวันสิ้นโลก ภาพชุดนี้มีความเหมือนจริงมากกว่างานกำเนิดโลก แสดงพิบัติภัยที่มนุษย์ ความเศร้า ความทุกข์ทรมาน แต่ก็ยังมีการใช้รูปเปลือยของมนุษย์มากอยู่เช่นเดิม

ผลงานวาดเส้นของมิเกลันเจโล บัวนารอตี มีความสมบูรณ์สูงคู่ได้จากการให้คำแนะนำที่สมบูรณ์ มีทิศทางของแสงอย่างชัดเจน เพราะกระบวนการเขียนนั้นใช้ระบบให้คนจริงมาเขียนแบบ เพื่อเป็นการศึกษากายวิภาคอย่างชัดเจน ก่อนนำไปประกอบเป็นภาพต้นแบบสำหรับการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง หรือการทำรูปประติมากรรมต่อไป ในการวาดเส้นมีอยู่สองเทคนิคใหญ่อยู่สองแบบคือวาดด้วยปากกาหรือเครื่งหมึกสีเข้มน้ำตาลอมดำ กับการวาดเส้นด้วยแท่งชอล์คสีน้ำตาลดำ มีการใช้ชอล์คขาวมาช่วยในงานบางชิ้น ซึ่งในงานบางชิ้นก็จะพบว่ามีการใช้เทคนิคทั้งสองแบบดังกล่าวเข้าผสมผสานกัน

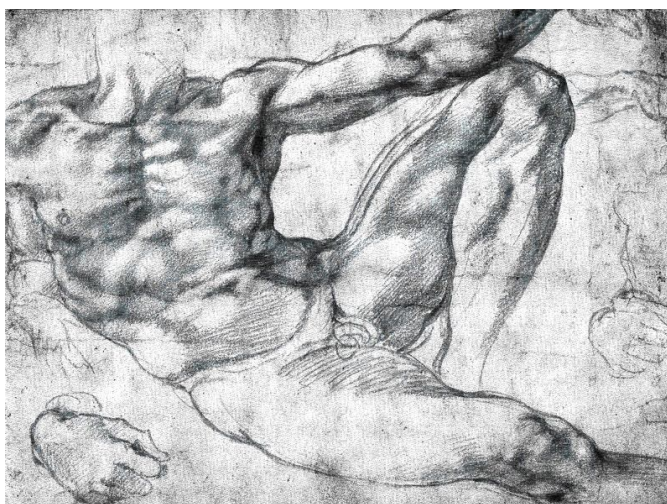
ถวัลย์ ดัชนี ยังได้เขียนยอมรับถึงความเป็นอัจฉริยะของมิเกลันเจโล ในสร้างสรรค์ผลงานที่คุณค่าความงามในการจัดวาง เส้นสายและปรัชญาแบบมนุษยนิยมที่มีอยู่อย่างเต็มเปี่ยมไว้ในบทความ “ศิลปวิจารณ์ในเมืองไทย” ในวารสารคำแดงปริทัศน์ ฉบับที่ 6 ปี พ.ศ. 2515 ได้แสดงไว้ดังนี้

ผู้คนได้อิ่มเอมอยู่กับรูปนอกกายนอก และโน้มน้าวสุนทรียภาพให้เข้าสู่เบื้องใน ภายในของคนที่ผู้รักความงาม แต่ค่าแท้ของศิลปนั้น ศิลปินได้แฝงฝังรหัสลัทธิวิสัยลงในรูปธรรมเป็นนามธรรมชั้นวิมุติที่แปรเป็นรูปธรรม ถ้ามองเห็นรูปพระเจ้าสร้างโลกและในการตัดสินใจครั้งสุดท้ายในมหาวิหารซิสทีน กรุงโรมโดยอัจฉริยะศิลปิน ไมเคิลเอนเจโล...ก็จะเห็น...ความงามอันเป็นอลหม่านในการจัดวาง กระจกของสายพลังกับเกลียวชีวิตที่ว่ายวน ในความสมบูรณ์ของกายวิภาคและความเป็นเอกะที่คละในฝีมือ...แต่ถ้านักวิจารณ์ศิลป์ที่ดีก็จะมองทะลุเข้าไปถึงชีวิตนิรันดร์ในพระเจ้าเป็นเจ้า ความรักที่ปรากฏรูป แบบแผนวัฒนธรรมสหกรีกทาสคัน และโรม ความศรัทธาและถ้อยวิญาณแก่ศาสนา กับความเป็นเอกแห่งสภาวะทางจิตที่หีบเอาแง่มุมในศาสนาออกมาเป็นรูป (ถวัลย์ ดัชนี 2515 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

รูปแบบการวาดเส้นด้วยการสานเส้นแบบละเอียดปราณีต มีการเขียนอย่างเป็นระบบ ค่อยๆ ซ้อนทับเส้นลงทับเป็นชั้นๆ โดยโครงเส้นหลักจะเป็นแนวเฉียง ส่วนเส้นเสริมสำหรับการทำน้ำหนักมากขึ้นจะใช้การซ้อนเส้นในองศาที่แตกต่าง หากนำผลงานของอิตาลี ดันนี งานวาดเส้นด้วยดินสอจากชุดทศชาติ (ภาพที่ 226) มาเทียบ ภาพส่วนขยายงานมิเกลันเจโล (ภาพที่ 225) จะพบว่ามีการใช้วิธีการสานเส้นปราณีต ชัดเจน และเป็นระบบคล้ายคลึงกัน จุดต่างกันคือผลงานอิตาลี ดันนีมีการสานเส้นที่มีการสานเส้นดินสอที่ขวางกันน้อยกว่า

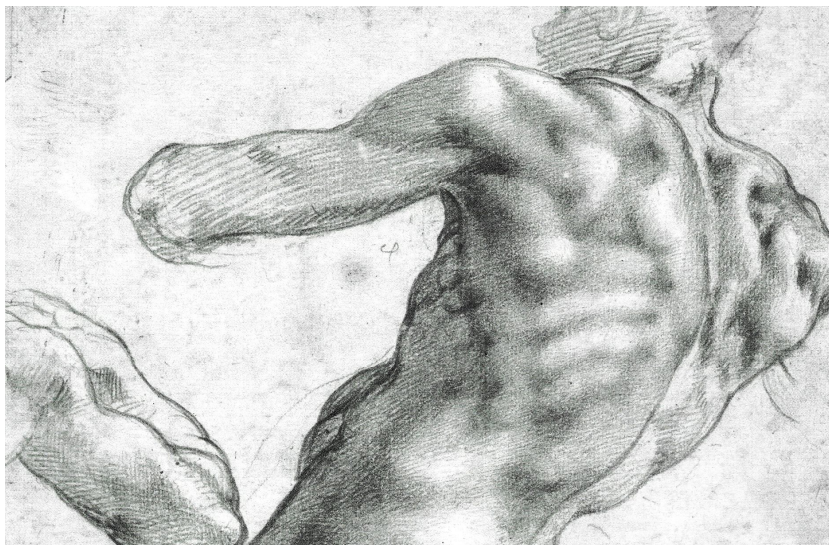
ทั้งนี้ยังเรื่องของมุมมองความสนใจทางด้านกายวิภาคที่คล้ายคลึงกัน มีความเห็นจุดร่วมในความงามไปในทิศทางเดียวกันอย่างเช่นใน ภาพชุดนี้หัวแม่มืออังกูธ (ภาพที่ 228) เทียบกับภาพร่างต้นแบบจิตรกรรมเพดาน โบสถ์ซิสทีน โดยมิเกลันเจโล (ภาพที่ 227)

ในการสร้างสรรค์รูปเปลือยถือว่าอิตาลี ดันนีได้อิทธิพลอย่างมากจากผลงานของมิเกลันเจโล ซึ่งหากนับภาพคน รวมถึงสตูร์ที่มีร่างกายอย่างมนุษย์แล้วนั้นก็เรียกได้ว่าผลงานของอิตาลี ดันนีเป็นภาพเปลือยทั้งหมด ไม่ต่างจากงานของไมเคิล แอนเจโลที่ให้คุณค่ากับภาพเปลือยสรีระของมนุษย์ ซึ่งก็ทำให้เห็นถึงการวาดของอิตาลี ดันนีให้ถึงมัดกล้ามเนื้อที่แน่นปึ๋งๆ มีความแข็งแรงแสดงถึงความสมบูรณ์แบบของมนุษย์ทางสรีระ และยังเห็นเค้าลางบางส่วนจากการเขียนสัดส่วนของมนุษย์ที่มีรูปร่างลักษณะหนาใหญ่ ข้อมือข้อเท้าใหญ่ ขนาดมือเท้าที่โตเป็นพิเศษ ซึ่งมีความเชื่อมโยงกับลักษณะพิเศษของมิเกลันเจโล



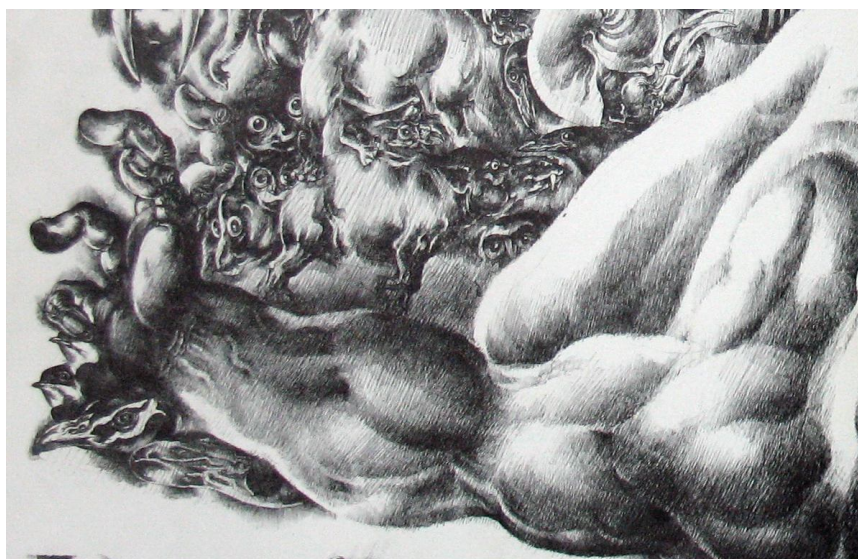
ภาพที่ 224 มิเกลันเจโล ภาพร่างอดัม ต้นแบบจิตรกรรมเพดาน โบสถ์ซิสทีน

ที่มา: Higo Chapman, Michelangelo Drawings: Closer to the Master (Spain :The British Museum Press, publishers, 2005), 129.



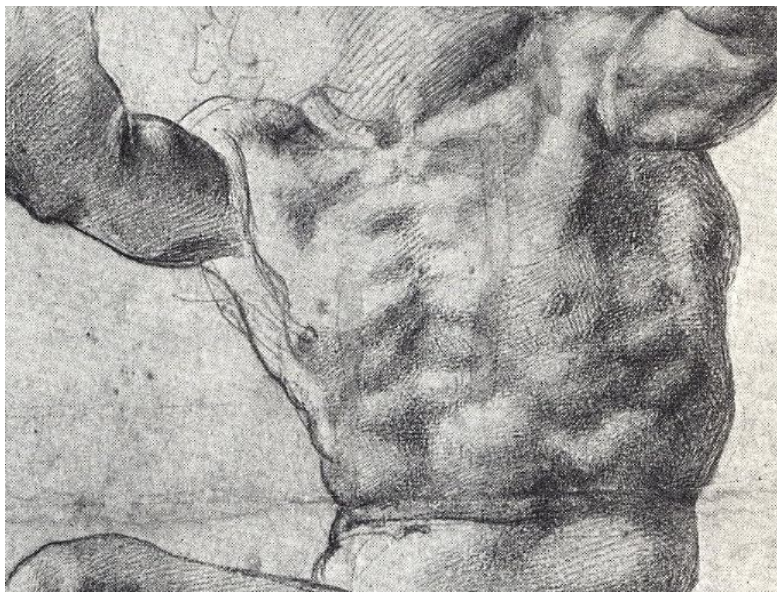
ภาพที่ 225 มิเกลันเจโล ภาพร่างดินแบบจิตรกรรมฝาผนัง “การรบที่คาสซิดา”

ที่มา: Higo Chapman, Michelangelo Drawings: Closer to the Master (Spain :The British Museum Press, publishers, 2005), 131.



ภาพที่ 226 ภาพแขนส่วนขยายจากผลงาน JA (มหาชนก) พ.ศ. 2517 ดินสอบนกระดาษ ขนาด 100 x 70 ซม.(ภาพเต็มภาพที่ 55) จะเห็นได้ถึงการสานเส้นที่ประณีต และเป็นระเบียบ แต่ละเส้นที่เรียงกันมีความคมชัด

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 43.



ภาพที่ 227 มิเกลันเจโล ภาพร่างต้นแบบจิตรกรรมเพดานโบสถ์ซิสทีน

ที่มา: Sam Lacombe, Great figure drawings [online], accessed 12 August 2011. Available from <http://micadrawing2.blogspot.com/2011/04/great-figure-drawings.html>



ภาพที่ 228 ส่วนขยายภาพในชุดนี้หัวแม่มืออังกฤษ (ภาพที่187)

ที่มา: พิพิธภัณฑศิลปปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง., 2551), 143.

2. การจัดวางองค์ประกอบแบบพิเศษ

วิธีในการจัดวางทางด้านองค์ประกอบที่สำคัญเป็นหลักใหญ่ที่ครอบคลุมบรรยากาศของผลงานคือการจัดวางที่ได้อิทธิพลมาจากการจัดภาพแบบมารผจญดังที่ได้กล่าวอย่างละเอียดไปแล้ว ในหัวข้อของความงามที่เกิดจากการอ้างอิงศิลปะชั้นครูนั้นไม่เป็นเพียงวิธีการอย่างเดียวที่ถูกใช้ยังมีส่วนองค์ประกอบส่วนรองลงมา ซึ่งสำคัญและเป็นรูปแบบเฉพาะตัว อย่างการนำหลักการจากคัมภีร์ศึกษานำไปประยุกต์ตีความออกมาเป็นวิธีการผูกภาพสัตว์ต่างๆ เข้าด้วยกันอย่างมีเหตุผล นอกจากนั้นก็ยังมียุควิธีบางส่วนที่ได้รับความคิดมาจากจิตรกรชาวสเปน ซึ่งจะเห็นได้ในผลงานยุคก่อนปี พ.ศ. 2514 จนถึงยุคทศวรรษแรกของการเป็นจิตรกรอาชีพ (พ.ศ. 2514 - 2524)

2.1 หลักการผูกองค์ประกอบของสัตว์ต่างๆ ตามทฤษฎาตุ ในผลงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี มีการใช้ภาพสัตว์ต่างๆ เข้ามาร่วมอยู่ในผลงานอย่างมากมาย รวมถึงรูปกระดูก และเขาสัตว์อีกด้วย เป็นทั้งองค์ประกอบหลัก และองค์ประกอบส่วนย่อยๆ ในภาพ ทั้งบางครั้งยังสร้างสภาพเป็นเพียงลวดลายตามร่างกายชายฉกรรจ์ ไม่ต่างจากการสักราย ทั้งหมดทั้งมวลถูกใช้กันอย่างมหาศาลในงานจิตรกรรม งานบางชิ้นมีสัตว์ต่างๆ อยู่ในภาพเขียนเกือบร้อยตัว ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันนี้รูปสัตว์ต่างๆ ยังคงถูกวาดอยู่เช่นเดิม เป็นสิ่งที่เปื้อนปริศนา คู่มือกลับทำให้เกิดความสงสัยถึงหลักการหยิบใช้สัตว์ต่างๆ มีรูปแบบวิธีการอย่างไรหรือเป็นไปเพียงตามความนึกคิดจินตนาการตามความรู้สึกของจิตรกรเองเท่านั้น

หลักจากศึกษาบทสัมภาษณ์ของถวัลย์ ดัชนี ทำให้พบร่องรอยบางอย่างที่เชื่อมโยงกับความคิดของทฤษฎาตุ ว่ามีความเกี่ยวเนื่องกับการจัดวางรูปสัตว์ต่างๆ อย่างมีเหตุผล ถ้าจะเทียบได้ก็เหมือนกับการผูกลายในศิลปะไทยที่ก็มีหลักการและมีรูปแบบการวางที่เป็นระบบ ซึ่งถวัลย์ เองก็มีพื้นฐานความเคยชินในการเรียนศิลปะไทยประเพณีตั้งแต่ครั้งสมัยเรียนที่วิทยาลัยเพาะช่างอย่างที่กล่าวไปแล้วในบทที่ 2

ในแนวความคิดซึ่งเป็นการนำแนวคิดที่สัตว์เป็นตัวแทนของธาตุที่ต่างกัน ถวัลย์ ได้รับแนวความคิดครั้งแรกตั้งแต่สมัยเรียนอยู่ที่คณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร จากการถ่ายทอดอาจารย์ เพื่อ หิริพิทักษ์ ว่ากระดูกของสัตว์ที่ถวัลย์ ค้นหาให้อาจารย์นำมาทำยาหม้อแทนค่าของธาตุต่างๆ อย่าง เช่น กระดูกเสือแทนธาตุไฟ กระดูกช้างแทนธาตุดิน หัวฉลามแทนธาตุน้ำ แนวความคิดนี้น่าจะเป็นส่วนหนึ่งความเชื่อในคัมภีร์ศึกษา ธาตุต่างๆ เป็นตัวกำหนด ลักษณะของมนุษย์ สัตว์ พืช สถานที่ สี ทิศทาง เป็นต้น ในส่วนของสัตว์ประจำธาตุต่างๆ ในตำราโหราศาสตร์ของประภา เลหารัตนเวทย์ ได้กล่าวแบ่งแยกตามธาตุไว้อย่างชัดเจนไว้ซึ่งจะทำสรุปเป็นตารางเพื่อความสะดวกในการศึกษา ดังนี้

ตารางที่ 7 แสดงธาตุของสัตว์ตามหลักโหราศาสตร์

ธาตุ	ชนิดของสัตว์
ไฟ	สิงห์ เสือ สัตว์เลื้อยคลาน จระเข้ เขี้ย ตู๊กแก จิ้งจก นกแร้ง กา
ดิน	สัตว์บกทุกชนิด สัตว์สี่เท้า
ลม	นกทุกชนิด แมลงทุกชนิด สัตว์ที่วิ่งเร็ว ม้า
น้ำ	สัตว์น้ำ งู ปลา กุ้ง หอย แมงกะพรุน

ที่มา: ประภาพร เลาหรัตนเวทย์, โหร, โหราฯ (ลำปาง : จิตวัฒนาการพิมพ์, ม.ป.ป.), 119-121.

จากตารางที่ 7 แสดงธาตุของสัตว์ตามหลักโหราศาสตร์จะเห็นได้ว่าสัตว์บางชนิดก็จะมีความเหมือนกันอยู่ในบางธาตุ เช่นนกทุกชนิดอยู่ธาตุลม แต่นกแร้งและนกกา จัดอยู่ในธาตุไฟ หรือกรณีธาตุดินคือ สัตว์บกทุกชนิด สัตว์สี่เท้า ก็จะไปเข้าซ้อนกับสิงห์ เสือ ที่จัดอยู่ธาตุไฟ เรื่องแบบนี้เป็นสิ่งปรกติของวิชาโหราศาสตร์ที่มีข้อยกเว้น หรือห้ามบางประการที่ดูขัดแย้งกันอยู่บ้าง แต่ก็ยังเป็นหลักการหรือกฎที่นักโหราศาสตร์จะต้องยึดถือไว้อย่างเคร่งครัด

จะเห็นได้ว่าสัตว์ต่างๆ ที่ถูกกำหนดมาในตารางก็เป็นสัตว์ที่เราพบเห็นได้ในผลงานของถวัลย์ มาตลอดทั้ง ซึ่งผู้วิจัยค้นพบว่าการนำสัตว์ในกลุ่มธาตุทั้งสี่(ไฟ ดิน ลม น้ำ) มาผูกกันอยู่ในรูปเดียวอยู่เป็นจำนวนมากโดยเริ่มต้นอย่างชัดเจนในงานชุด ทศชาติ รูปภาพที่ 54-65 (งานวาดด้วยดินสอทั้งชุด) บางส่วนของงานชุดสีน้ำมัน รูปภาพที่ 70, 71, 72, 73, 75, และ 79 หากดูตามภาพลายเส้นตัวอย่างงานภาพลายเส้นที่แสดงอยู่ในส่วนถัดไป ที่คัดเลือกผลงานบางส่วนของที่ถอดออกมาจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า มีการสอดแทรกสัตว์ตามธาตุทั้งสี่อย่างไร ในหลายจุดก็จะเห็นได้ว่าการจัดกลุ่มกันอยู่เป็นธาตุเดียวกัน เช่น ในรูปขยายมุมมองของภาพ TE (เตมิย์) (ภาพที่ 229) ม้ากับนกแสก นกต่างๆ ถูกจัดกลุ่มอยู่ด้วยกัน และยังใช้วิธีการจัดองค์ประกอบให้กลืนกันไปกันมา ซึ่งหากพิจารณาด้วยกายภาพของสายพันธุ์ก็จะดูขัดแย้งไม่เข้ากันทางธรรมชาติ ระหว่างสัตว์ปีกกับสัตว์บก ดูเหมือนไม่มีเหตุผลในการหยิบยกขึ้นมาใช้นอกจากเป็นการจัดวางเป็นส่วนประกอบเพื่อความสวยงาม? แต่หากพิจารณาด้วย เรื่องธาตุตามหลักโหราศาสตร์ก็จะพบว่าสัตว์สองชนิดถูกจัดเป็นธาตุลมด้วยกันทั้งคู่ นอกจากนั้นลักษณะวิธีการวาดของจิตรกรเองก็แสดงให้เห็นถึงความพยายามในการหลอมรวมสัตว์ต่างชนิดเข้าด้วยกัน ทำให้กลมกลืนกันด้วยลบเส้นให้เส้นนอกกรอบ (outline) บางส่วนออกไป ทำให้มีน้ำหนักของตัวเนื้อที่เชื่อมต่อกันอย่างจงใจ จนหน้าของนกแสก

และมารวมกันเป็นเนื้อหนังก้อนเดียวกัน ซึ่งก็ต้องเป็นความตั้งใจของจิตรกรเองที่แฝงเรื่องของโลกธาตุไว้นั่นเอง

อนึ่งนอกจากนั้นเรื่องธาตุลักษณะดังกล่าวยังปรากฏเค้าอยู่ในคัมภีร์ปรมัตถธรรม ของพุทธศาสนา กล่าวรวมว่าธาตุ 4 ประการคือ ดิน น้ำ ลม และไฟ มีประกอบอยู่ในโลกและสิ่งมีชีวิต ในสัดส่วนที่ไม่เท่ากัน มากบนน้อยบางต่างกัน แต่ก็ไม่ได้ให้ค่าเป็นตัวเทียบกับสิ่งใดสิ่งหนึ่งไปเลย อย่างในทักขธาตุ ของโหราศาสตร์

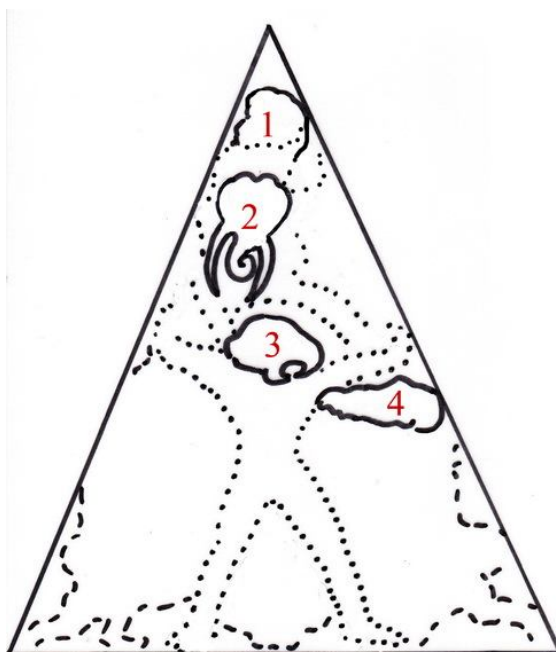


ภาพที่ 229 ส่วนขยายมุมขวาของภาพ TE (เต็มยศ) (ภาพที่ 54) พ.ศ. 2517 ดินสอบนกระดาษ

ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, publishers, 1981), 39.

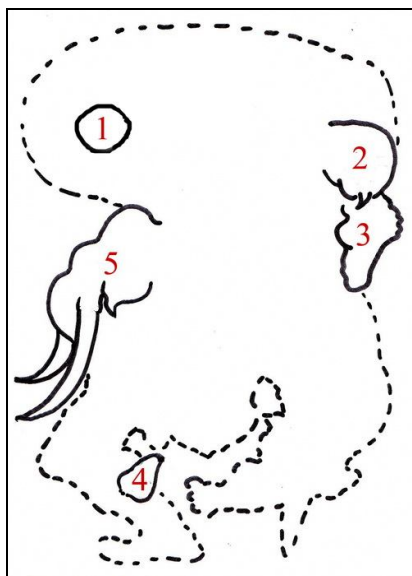
จากภาพถ่ายเส้น ที่จะเห็นได้ถึงวิธีการจัดวางสัตว์ประจำธาตุของถวัลย์ วิธีการคือการนำเอาไปแทรกตามองค์ประกอบต่างๆ หากมีส่วนใหญ่เป็นธาตุใดแล้วก็นำธาตุที่ขาดมาประกอบเข้าไปจนครบทุกธาตุ ซึ่งจะทำการแบ่งไว้ออกเป็น 3 หมวดตามยุคที่ศึกษาแล้วในบทที่ 3 ดังนี้

1. ตัวอย่างจากผลงานช่วงที่ 1 (พ.ศ. 2514 – 2524)



ลายเส้นที่ 17 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 69 ไตรภูมิ และภาพสัตว์ระบุนหมายเลขเรียงตามธาตุดังนี้

- ธาตุไฟ: 4.จระเข้(ร่างเป็นชายฉกรรจ์ ส่วนด้านล่างยื่นซิดเป็นราชสี)
- ธาตุดิน: 2.ช้างสามหัว(ร่างเป็นชายฉกรรจ์ - Klaus Wank ดีความเป็นช้างเอราวัณ)
- ธาตุลม: 3.อินทรี(ร่างเป็นชายฉกรรจ์ - Klaus Wank ดีความเป็นครุฑ)
- ธาตุน้ำ: 1.งูเห่า(ร่างเป็นชายฉกรรจ์ - Klaus Wank ดีความเป็นนาค)



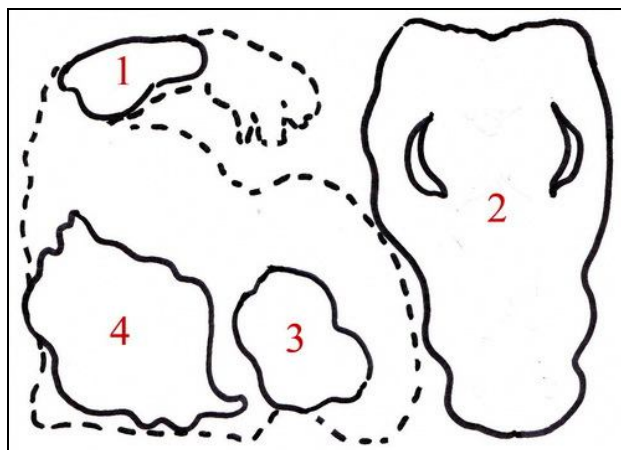
ลายเส้นที่ 18 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 54 TE (เตมีย์) และภาพสัตว์ระบุนหมายเลขเรียงตามธาตุดังนี้

ธาตุไฟ: 1.เสื่อ

ธาตุดิน: 5.ช้าง

ธาตุลม: 3.ม้า 2.นกแสก

ธาตุน้ำ: 4.หอย



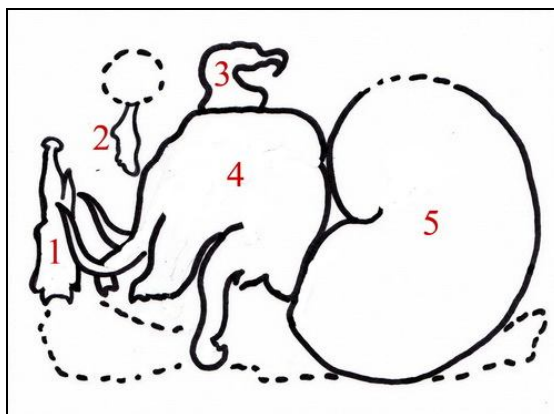
ลายเส้นที่ 19 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 56 SU (สุวรรณสาม) และภาพสัตว์ระบุ
หมายเลข เรียงตามธาตุดังนี้

ธาตุไฟ: 2.จระเข้

ธาตุดิน: 1.กลุ่มช้าง

ธาตุลม: 3.กลุ่มแมลงเล็กๆ จำนวนมาก

ธาตุน้ำ: 4.กลุ่มภาพปลาต่างๆ กุ้ง และงู



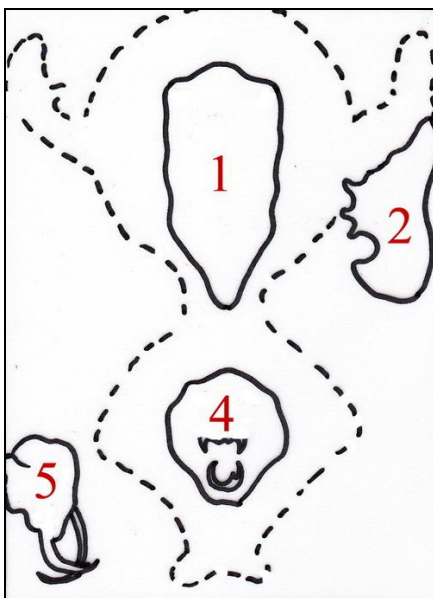
ลายเส้นที่ 20 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 57 NE (เนมิราช) และภาพสัตว์ระบุนหมายเลข
เรียงตามธาตุดังนี้

ธาตุไฟ: 3.แร้ง

ธาตุดิน: 4.กลุ่มหัวช้างสามเศียร

ธาตุลม: 1.ค้ำควา 2.ดักแด้ของแมลง

ธาตุน้ำ: 5.หอย



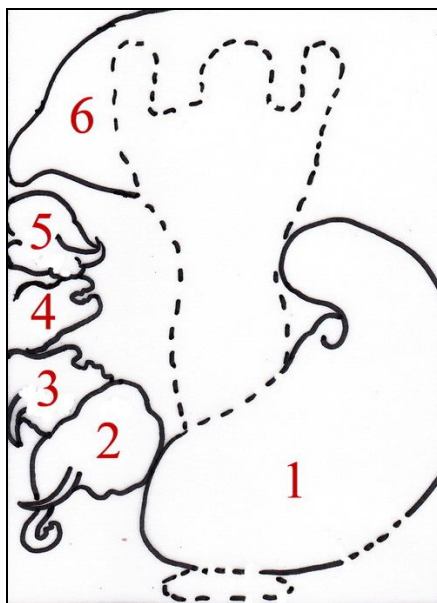
ลายเส้นที่ 21 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 70 TE (เดมิย์) และภาพสัตว์ระบุนหมายเลขเรียงตามธาตุดังนี้

ธาตุไฟ: 4.เสือด้า

ธาตุดิน: 5.ช้าง(ตัวเป็นมนุษย์)

ธาตุลม: 1.จิ้งจั่น

ธาตุน้ำ: 2.หอย



ลายเส้นที่ 22 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 73 NE (เนมิราช) และภาพสัตว์ระบุนหมายเลข
เรียงตามธาตุดังนี้

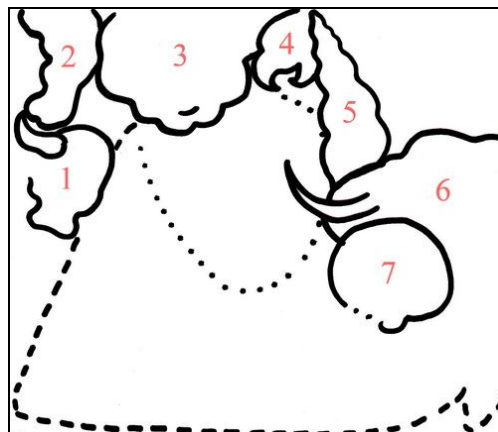
ธาตุไฟ: 5.แฉ่ง(กลับหัว)

ธาตุดิน: 2.ช้าง 3.วัว(กลับหัว)

ธาตุลม: 4.ม้า(กลับหัว)

ธาตุน้ำ: 1.หอยวงช้าง 6.หอย(เบี้ย?)

2. ตัวอย่างจากผลงานช่วงที่ 2 (พ.ศ. 2525 – 2535)



ลายเส้นที่ 23 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 124 อนาคต และภาพสัจวัระบุหมายเลขเรียงตาม
ธาตุดังนี้

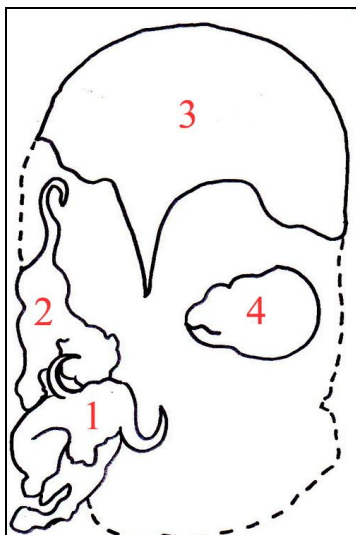
ธาตุไฟ: 3.เสือ

ธาตุดิน: 1.วัว 6.ช้าง

ธาตุลม: 2.ม้า 4.นกอินทรี

ธาตุน้ำ: 5.หอย 7.งู

3. ตัวอย่างจากผลงานช่วงที่ 3 (พ.ศ. 2536 – 2546)



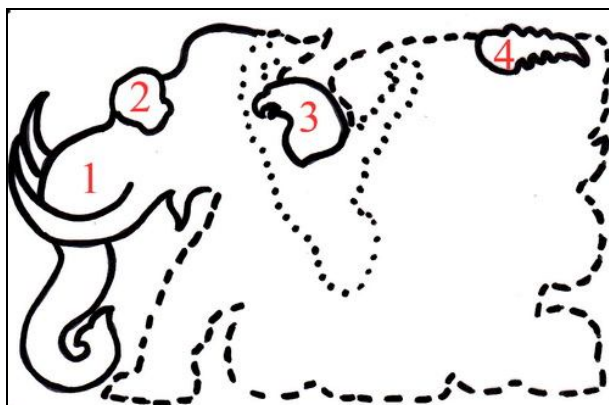
ลายเส้นที่ 24 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 129 ไม่ทราบชื่อ และภาพสัตว์ระบุนหมายเลข
เรียงตามธาตุดังนี้

ธาตุไฟ: 2.แก้ม

ธาตุดิน: 1.คาง

ธาตุลม: 3.ผืนหนัง

ธาตุน้ำ: 4.ตา



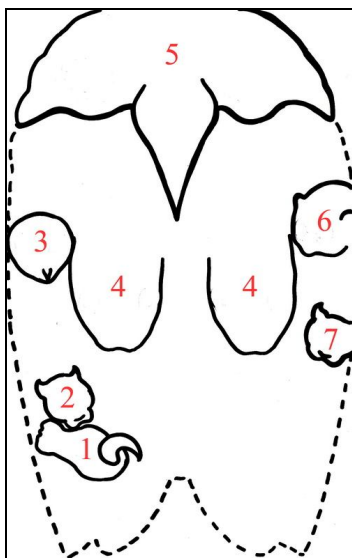
ลายเส้นที่ 25 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 130 ไม่ทราบชื่อ และภาพสัตว์ระบุหมายเลข
เรียงตามธาตุดังนี้

ธาตุไฟ: 2.เสื่อ

ธาตุดิน: 1.ช้าง

ธาตุลม: 3.อินทรี

ธาตุน้ำ: 4.หอย



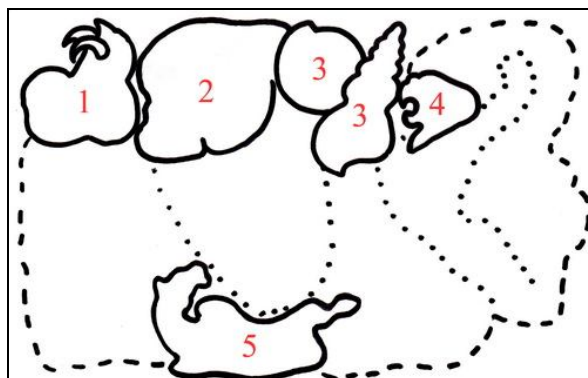
ลายเส้นที่ 26 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 161 ดาดเหมยคำและภาพสัตว์ระบุนหมายเลขเรียงตามธาตุดังนี้

ธาตุไฟ: 2.เสือ 7.เสือดาว

ธาตุดิน: 1.วัว

ธาตุลม: 3.นกแซก 5.อินทรี 6.ลิงลม

ธาตุน้ำ: 4.งู



ลายเส้นที่ 27 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 144 ชุดพระศรีอริยเมตตรัย และภาพสัตว์ระบุน
หมายเลขเรียงตามธาตุดังนี้

ธาตุไฟ: 2.เสือ

ธาตุดิน: 1.หมูป่า

ธาตุลม: 4.อินทรี 5.ม้า

ธาตุน้ำ: 3.หอย

ในหลักการสำคัญของการวางธาตุทางโหราศาสตร์จะจัดวางเรียงตามธาตุกำเนิดให้เป็นธาตุเริ่มก็คือ ธาตุไฟ ซึ่งเท่ากับพระอาทิตย์กำเนิดขึ้นเป็นครั้งแรก แล้วโลกรวมถึงองค์ประกอบอื่นๆ จึงเกิดตามมา นำไปสู่การเกิดของ ธาตุดิน ธาตุลม ธาตุน้ำ เป็นลำดับ โดยมีข้อกำหนดทิศทางเวียนซ้ายไปขวา เหมือนการเดินเวียนซ้ายตามสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ทางศาสนา หรือ “ทักษิณาวัตร” เพื่อเกิดความเป็นมงคล หลักการนี้ถูกนำไปแทรกไว้ในกฎของโหราศาสตร์ รวมถึงพิธีการต่างๆ ตามประเพณีก็จะแทรกเรื่องการเวียนซ้ายไว้เสมอ เมื่อพิจารณาในชุดผลงานแล้วจะเห็นได้ว่าถวัลย์ ดัชนี ไม่ได้มีการนำเรื่องลำดับของธาตุ หรือการใช้การเวียนทักษิณาวัตรมาร่วมใช้ด้วย แสดงว่าถวัลย์ ได้เลือกใช้แต่เพียงบางส่วนของหลักการทักษธาตุ เพื่อ คล่องตัว ความเหมาะสมกับงานศิลปะ เหมาะกับแนวความคิดหลักของงาน ซึ่งไม่จำเป็นต้องไปผูกกับหลักกัมภีร์มากไปจนเกินไป จนกลายเป็นกรอบหนาแน่น จนปิดกั้นความคิดเกินไป แต่นำมาใช้เพื่อส่งเสริมจินตนาการ และสนับสนุนรับใช้ความคิดของตนเองนั่นเอง

หากพิจารณาหลักการดังกล่าวของธาตุทั้งสี่อันเป็นพื้นฐานหรือโลกธาตุ นี่ก็เพื่อให้งานสมบูรณ์แบบตามหลักปรัชญา เพราะงานจิตรกรรมต้องเป็นเครื่องสะท้อนความเป็นจริงของโลก ซึ่งโลกธาตุทั้งหลายก็เป็นความเชื่อของโบราณการที่มองสิ่งต่างๆ อย่างกลมกลืน มีส่วนสัมพันธ์เกื้อกูลกัน เหมือนมนุษย์ก็ต้องประกอบขึ้นจากธาตุทั้งสี่เช่นกัน ไม่สามารถขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หากขาดไปชีวิตก็ต้องม้วยมรณา โลกมนุษย์ก็เช่นเดียวกันที่สิ่งมีชีวิตต่างก็ย่อมต้องเกื้อกูลกัน ไม่เพียงแต่พันธุ์ใดจะเป็นนายเป็นผู้ครองโลกอยู่เพียงแต่ผู้เดียว แต่ทุกสรรพชีวิตต่างเป็นส่วนผสมผสานให้เกิดความสมดุลโลกจึงดำรงอยู่ได้นั่นเอง จึงอาจกล่าวได้ว่า ถวัลย์ ดัชนี มีแนวความคิดที่อ่อนโยนต่อโลก กลมกลืนกับธรรมชาติ จากแรงบันดาลใจจาก คติและศาสตร์โบราณ นั่นเอง

วิธีการผูกสัตว์ต่างๆ ด้วยธาตุยังคงเห็นแทรกซึมอยู่ในงานทุกชุดของถวัลย์ ดัชนี ยังคงใช้อยู่จนถึงงานยุคปัจจุบันตามที่แสดงภาพตัวอย่างไว้แล้ว

2.2 หลักการผูกภาพตามกลวิธี “วิธีการเชิงจิตตภาพาธ-วิพากษ์” วิธีการสร้างภาพลงตาแบบการซ้อนภาพเป็นแนวความคิดที่ถวัลย์ ดัชนี ได้รับความคิดมาจากศิลปะยุโรปในยุคสมัยนั้น วิธีนี้เป็นของพวกกลุ่มเหนือจริง ในต้นศตวรรษที่ 20 เรียกว่า “วิธีการเชิงจิตตภาพาธ-วิพากษ์” หรือ “la méthode paranoïaque-critique” การสร้างภาพแบบนี้เป็นการคนคิดและประกาศออกมา ซัลวาดอร์ ดาลี (Dali, Salvador) พ.ศ. 2447 – 2532 โดยอาศัยการดัดแปลงมาจากการรักษาผู้ป่วยที่มีการแปลภาพความหมายต่างไปจากที่เห็นในที่นี้ ศ.ดร. สดชื่น ชัยประสาธน์ ได้กล่าวอธิบาย “วิธีการเชิงจิตตภาพาธ-วิพากษ์” ของดาลี พร้อมยกตัวอย่างไว้ในหนังสือ การตีความความเป็นจริง ใน กวีนิพนธ์ และจิตรกรรมเซอร์เรียลลิสต์ ในฝรั่งเศส ค.ศ. 1919 – 1969 ไว้ดังนี้

ดาลีได้เสนอนิยามของวิธีการเชิงจิตตาพารวิพากษ์นี้ไว้ในหนังสือหลายเล่ม นิยามที่สั้นและเข้าใจง่ายที่สุด ได้แก่ “วิธีการอันลึบพล้นที่ทำให้ได้มาซึ่งความรู้ที่ไม่ยึดติดอยู่กับเหตุผล ด้วยการตีความวิเคราะห์วิจารณ์อาการเพื่อฝันที่แสดงออกมาในรูปแบบของการเห็นผิดอย่างเป็นระบบ” เป็นระบบมากขึ้น เขาเสนอว่าศิลปินควรทำหรือคิดเสมือนหนึ่งกำลังป่วยทางจิตจนสามารถเห็นความเป็นจริงหรือวัตถุได้เป็น 2 แบบ หรือ 2 นัย แล้วนำเสนอภาพลวงตาเหล่านี้ให้เป็นที่ติดตาตรึงใจด้วยเทคนิคการตบตาพรางตา (trompel'oeil) ให้ดีที่สุด ด้วยเหตุนี้เอง ดาลีจึงให้คำนิยาม “ภาพจิตรกรรม” ของเขาว่า “ภาพจิตรกรรมคือผลจากถ่ายภาพ ความไร้เหตุผลที่เป็นรูปธรรมและภาพโลกที่สร้างขึ้นมาจากจินตนาการของศิลปินให้เป็นสี่สรรพ์ด้วยมือ”

ภาพจิตรกรรมที่ดาลีวาดด้วยวิธีการเชิงจิตตาพาร-วิพากษ์มีมากมาย โดยเฉพาะในช่วงทศวรรษ 1930 เช่น “L'Homme invisible” ดาลีเสนอภาพที่มองได้เป็น 2 อย่างในขณะภาพเดียวกัน คือ มองครั้งแรกจะเห็นเป็นภาพพระราชวังโบราณที่มองลึกเข้าไปเห็นทิวทัศน์ชายทะเล ต่อเมื่อมองครั้งที่สองจึงเห็นเป็นภาพชายคนหนึ่งนั่งอยู่ตรงกลาง ภาพรอบๆ “ชายที่มองไม่เห็นตัว” (ซึ่งหมายถึงดาลี) ผู้นี้ มีสัญลักษณ์อันแสดงถึงแรงปรารถนาที่ถูกเก็บกดไว้ในตัวศิลปิน 3 อย่าง คือ สิ่งใด สำหรับดาลี = สัญลักษณ์ของการสำเร็จความใคร่ด้วยตัวเอง ภาพเสกศรัทู่ กราติวา= สัญลักษณ์ของความปรารถนา และสัญลักษณ์ของอวัยวะเพศชายและหญิงทางซ้ายมือ ดาลีอุทิศภาพนี้ให้กล่าวหาหญิงที่เขาถือว่าเป็น “La Femme Visible” (หญิงที่มีตัวตน) สำหรับเขา

“Le Visage de Mae West” (วงหน้าของเมเวสต์, 1934-6)....ก็เป็นภาพซ้อนที่สร้างความตื่นตาตื่นใจให้แก่ผู้ดูผู้ชมเป็นอันมาก ผู้วาดใช้เทคนิคการตบตาพรางตา เสนอภาพที่มองเห็นได้ว่า เป็นทั้งใบหน้าของเม เวสต์ ดาราภาพยนตร์อเมริกันและภาพห้องรับแขกเซอร์เรียลิสต์ได้ในขณะเวลาเดียวกัน (สดชื่น ชัยประสาธน์ 2532 : 102-103)

วิธีที่สร้างรูปแบบลวงตานี้มีตัวอย่างที่ดีอีกชิ้นหนึ่งที่ ดาลี สร้างในปี พ.ศ. 2481 คือ L'Espagne (สเปน) หากมองภาพรวมเพียงแว็บแรกผู้ชมก็จะเห็นว่าเป็นภาพหญิงสาวยืนเท้าลิ้นชักทรงสูงอยู่ แต่เมื่อเพ่งพิจารณาจริงจะเห็นได้ว่าเป็นเพียงความว่างเปล่าของพื้นที่ แต่รูปทรงของหญิงสาวเกิดจากคนที่ยืนไปมาทำกิจกรรมบางอย่างอยู่ (ภาพที่ 232) ภาพส่วนขยายจะเห็นได้ว่ามีคนกลุ่มเล็กยืนต่อสู้อันจนเกิดเป็นรูปของใบหน้า ส่วนหน้าอกเกิดจากรูปของอศวิณกำลังรบพุ่งกันด้วยหอก ขาวแบบสมัยกลาง



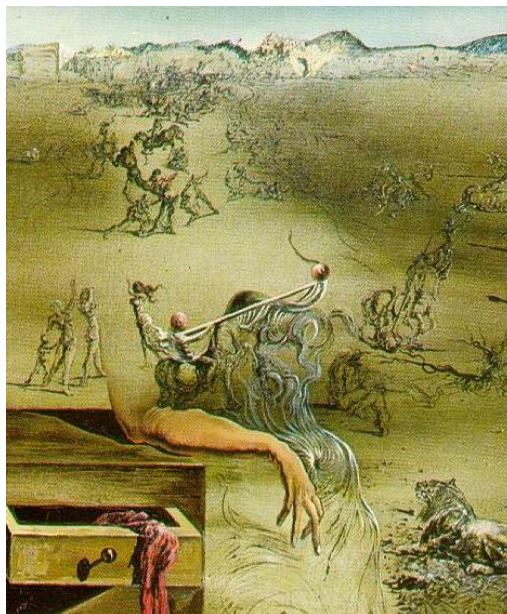
ภาพที่ 230 ซัลวาดอร์ ดาลี ภาพ Le Visage de Mae West (วงหน้าของแมเวสต์) ปี พ.ศ. 2477-2479
สีน้ำมันบนผ้าใบ

ที่มา: Robert Descharnes, Gilles Neret. Salvador Dali 1904-1989 (Koln : Taschen., 2006), 97.



ภาพที่ 231 ซัลวาดอร์ ดาลี ภาพ L'Homme invisible (ชายที่มองไม่เห็น) ปี พ.ศ. 2472-2476
สีน้ำมันบนผ้าใบ

ที่มา: Robert Descharnes, Gilles Neret. Salvador Dali 1904-1989 (Koln : Taschen., 2006), 45.

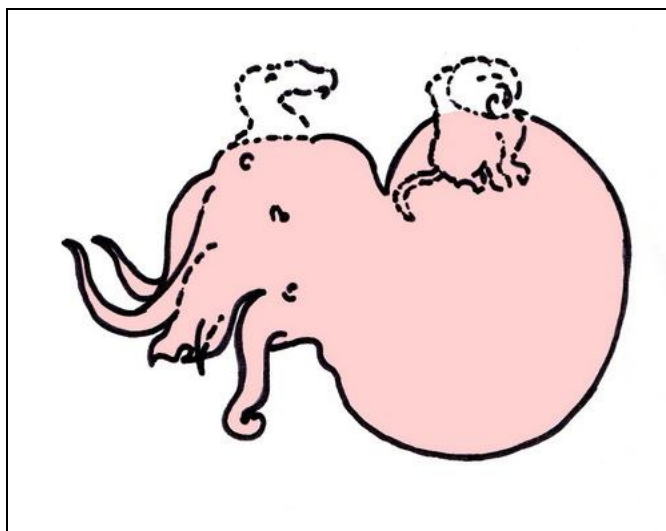


ภาพที่ 232 ซัลวาดอร์ ดาลี ภาพส่วนขยาย L' Espagne (สเปน) ปี พ.ศ. 2481 สีนํ้ามันบนผ้าใบ
จะเห็นได้ว่ามีคนกลุ่มเล็กมาขึ้นประกอบกันเป็นรูปร่างของหญิงสาว อย่างบริเวณ
หน้าอกเกิดจากรูปของอศวินกำลังประลองกันด้วยหอกยาวแบบสมัยกลาง

ที่มา: Robert Descharnes, Gilles Neret. Salvador Dali 1904-1989 (Köln : Taschen., 2006), 116.

กลวิธีนี้ ถวัลย์ ดัชนี หยิบยืมมาใช้ อย่าง เช่น ผลงานที่ไม่มีชื่อในปี พ.ศ. 2513 (ภาพที่ 33) ในภาพลายเส้น ในพื้นที่สี่ชมพูทั้งหมดจะแสดงรูปภาพรวมให้เห็นเป็นปลา แต่ภายในประกอบกันขึ้นด้วยหญิงสาวหลายคน และงูที่ขดไปมาจนเต็มพื้นที่ แต่ส่วนหัวก็เขียนขึ้นเป็นปลาจริงๆ และอย่างในผลงานที่ไม่มีชื่อในปี พ.ศ. 2515 (ภาพที่ 42) ก็จะเห็นเป็นภาพด้วยรวมเป็นหัวเสือหันเอียงข้างมีหน้ย่นๆ แต่เมื่อพิจารณาอีกทีก็จะเห็นเป็นภาพของชายครึ่งตัวกำลังก้มหน้าซุกในวงแขนของตัวเองเหมือนกำลังรำไห้อยู่ ดูเศร้าสร้อยด้วยบรรยากาศที่มีดคริม

ผลงาน NE (เนมิราช) ปี พ.ศ. 2517 (ภาพที่ 57) ก็เป็นอีกตัวอย่างหนึ่ง โดยภาพองค์ประกอบเด่นที่สุดจะอยู่ในรูปทรงของหอยวงช้าง ซึ่งตัวเปลือกหอยในรูปต้นแบบเขียนขึ้นจากหอยของจริงเป็นต้นแบบ แต่ส่วนหัวของหอยวงช้างถูกเปลี่ยนให้เป็นหัวช้างแทน โดยนำมาซ้อนกันตามหัว โดยงูวงและงาขึ้นแทนส่วนหนวดของหอย จุดนี้ก็มีส่วนของการเล่นคำจาก หอยวงช้าง = หอย+วงช้าง กลายเป็นช้างจริงมาแทน เป็นการล้อกับชื่อของสัตว์ชนิดนี้ ซึ่งหอยวงช้างเป็นหอยชนิดหนึ่งที่ถูกเขียนอยู่อย่างเสมอในช่วงสองทศวรรษแรก

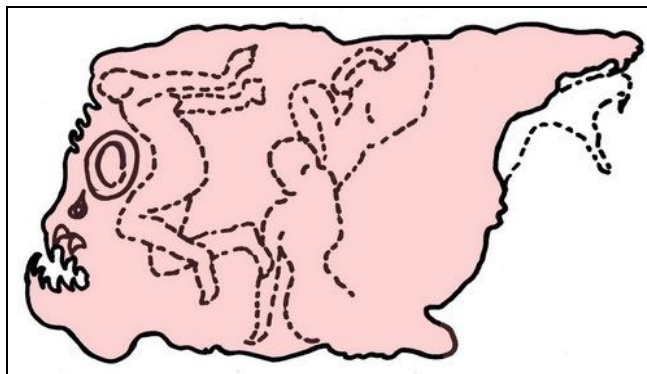


ลายเส้นที่ 28 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพภาพที่ 57 NE (เนมิราช) พ.ศ. 2517 รูปทรงหลักที่เป็นจุดเด่น(ใหญ่ที่สุดในภาพ-พื้นที่สีชมพู) อยู่ในรูปทรงของหอยวงช้าง



ภาพที่ 233 หอยวงช้าง สัตว์ทะเลชนิดหนึ่งที่หายาก

ที่มา: Net-mania BLOG, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสัตว์น้ำบางแสน[online], accessed 12 August 2011. Available from <http://www.bloggang.com/mainblog.php?id=net-mania&month=18-05-2010&group=7&gblog=9>



ลายเส้นที่ 29 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพที่ 33 ไม่ทราบชื่อเทคนิคและขนาด ปี พ.ศ. 2513 จะเห็นได้ว่าภาพโครงสร้างหลักจัดอยู่ในรูปทรงของปลา(พื้นที่สีชมพู)

กลวิธี “วิธีการเชิงจิตตภาพ-วิพากษ์” นี้ถวัลย์ ดัชนีได้หยิบยืมมาใช้ในผลงานอยู่บ้างตามที่ยกตัวอย่างไปแล้ว แต่โดยเนื้อแท้และเรื่องราวที่ต่างกันจึงทำให้ภาพออกมาให้ความรู้สึกแตกต่างกันและด้วยองค์ประกอบวิธีการสร้างรูปที่เป็นเอกลักษณ์ ของถวัลย์ที่สามารถครอบคลุมบรรยากาศของงานให้มีความกลกลืนเป็นเอกภาพยังคงความเป็นถวัลย์ ดัชนี อยู่เช่นเดิม ไม่แปรเปลี่ยน ซึ่งข้อนี้ถวัลย์ ได้กล่าวให้สัมภาษณ์ปรากฏหนังสือ จิตรกรรมและจิตรกรรมเซอร์เรียลลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ. 2507 -2527 ดังนี้

งานของผมปัจจุบันไม่ใช่เซอร์เรียลลิสต์สายฝรั่ง สายไทยโบราณ เป็นลักษณะ งานที่เหนือจริงตามแบบฉบับของตัวเองไม่ใช่เซอร์เรียลลิสต์แบบที่ทำในสุโขทัยตอนต้น กลาง ปลาย แต่รวมเอาทั้งหมด ในงานของผมจะเห็นได้ว่ามีเค้าเงื่อนของคาลิ มีเค้าเงื่อนของปิกัสโซ่ มีเกล็น เจโล ...แต่ขณะเดียวกันก็มีอาจารย์นาค ขวอินโข่ง พระครูวัดเชิงหวาย ฮิโรชิเงะ โฮกุไซ มีอะไรหมด เพราะว่าผมอยู่ในโลกใบเล็กๆ ใบนี้ ได้รวบรวมเอาสิ่งเหล่านั้นมาหลอมเข้าแล้วก็ออกมาเป็นของตัวเองให้มีจิตวิญญาณอะไรอยู่ในนั้น ซึ่งเป็นผลจากการทดลองค้นคว้ามากกว่า 20 ปี (สดชื่น ชัยประสาธน์ 2539 : 79)

จะเห็นได้ว่าถวัลย์ ไม่ได้ปฏิเสธการรับอิทธิพลดังกล่าว และก็ยอมรับเป็นการรับแล้วปรับมาใช้ให้เหมาะสม เป็นการนำมาปรับใช้ ความคิดของตน ไม่ใช่ตกเป็นทาสทางความคิดของสิ่งที่นำเข้ามา ซึ่งเป็นตัวอย่างที่ดีของการทำงานของจิตรกรที่ไม่ปิดกั้นตัวเองจนเกิน จนไม่สามารถรองรับความคิดใหม่ๆ ที่เข้ามาได้ และได้มีวิธีการพัฒนาสิ่งที่รับเข้ามาใหม่ปรับให้เข้ากับจิตวิญญาณของตน จนทำให้เกิดงานที่แตกแขนงก้าวหน้าขึ้นเรื่อยๆ และอัดตัวแน่นจนกลายเป็นลักษณะพิเศษเฉพาะตัวนั่นเอง

3. พุทธลักษณะในผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี

จากการศึกษาผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี ในรอบ 30 กว่าปีนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2514-2546 พบว่า พุทธปรัชญา เป็นสาระสำคัญประการหนึ่งที่ปรากฏในผลงานอย่างชัดเจน ซึ่งมีกลวิธีในการนำเสนอในหลายรูปแบบ ได้แก่การนำสัญลักษณ์ต่างๆ ในพุทธศาสนามาใช้ เช่น บานประตูพระอุโบสถ ผู้พระธรรมเป็นต้น ตลอดจนการนำพระพักตร์หรือใบหน้าพระพุทธรูปมาใช้สื่อความหมาย สิ่งที่น่าสนใจนั้นคือ พุทธลักษณะที่ถวัลย์ นำมาใช้นั้นมีความคล้ายคลึงกับพระพุทธรูปในสมัยใด ซึ่งในส่วนนี้จะได้ทำการวิเคราะห์เปรียบเทียบระหว่างรูปพระพักตร์ของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ กับพุทธลักษณะของใบหน้าพระพุทธรูปสมัยต่างๆ ของไทย

รูปแบบทางศิลปกรรมบริเวณใบหน้าพระพุทธรูปนั้นมีลักษณะแตกต่างกันไปตามยุคสมัย โดยสังเขปมีดังต่อไปนี้

พระพักตร์สมัยทวารวดี ราวพุทธศตวรรษที่ 11-16 มักเป็นงานแกะสลักหินได้อิทธิพลจากศิลปะอินเดีย ยุคคุปตะ พระพักตร์มีสองรูปคือเป็นรูปกลมหรือรูปสี่เหลี่ยมมน พระเนตร(ตา) โปนนูน พระขนง(คิ้ว)ต่อกันจนเป็นเส้นเดียวกัน พระโอษฐ์(ปาก)เบะ มีริมฝีปากล่างหนา พระนลาฏ(หน้าผาก)กว้างแต่ต่ำ เม็ดพระศก(ผม)กลมใหญ่ มีพระเมาฬี ไม่มีศิระประภา (น. ณ ปากน้ำ 2543 : 29-30)

พระพักตร์สมัยศรีวิชัย ราวพุทธศตวรรษที่ 13-18 พระพักตร์รูปกลมมน พระโอษฐ์(ปาก)เล็กอ้อมได้รูป พระขนง(คิ้ว)โก่ง เม็ดพระศก(ผม)ละเอียด นิยมสร้างพระโพธิสัตว์ในพุทธศาสนาลัทธิมหายานมากกว่าพระพุทธรูป อย่างรูปที่มีชื่อเสียงคือพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร (กฤษณ์ อินทโกศย์ 2510 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

พระพักตร์สมัยลพบุรี ราวพุทธศตวรรษที่ 17-19 มักเป็นงานแกะสลักหิน พระพักตร์รูปไข่ พระเนตร(ตา)เป็นสามเหลี่ยมอิทธิพลของขอมอยู่มาก บางองค์พบมีพระมัสสุ(หนวด)เป็นรูปกระหนก พระขนง(คิ้ว)หักเน้นเส้นยกสูงเห็นได้ชัดเจน เม็ดพระศก(ผม)ละเอียดเรียงชิดติดกันแน่น มีพระอุณาโลม พระรัศมีเป็นกรวยสามเหลี่ยมใหญ่ บางองค์ก็สวมเครื่องชฎาเทริด(น. ณ ปากน้ำ 2543 : 61-68)

พระพักตร์เชียงแสน ราวพุทธศตวรรษที่ 16-22 มักเป็นงานแกะสลักหิน พระพักตร์รูปไข่ออกกลมอม มีเม็ดพระศก(ผม)กลมใหญ่แบบศิลปะปาละ พระโอษฐ์(ปาก)อุม ส่วนงานที่หล่อโลหะถือว่าเป็นยุคหลัง หรือที่เรียกว่าศิลปะเชียงใหม่(น. ณ ปากน้ำ 2543 : 19-20)

พระพักตร์สมัยสุโขทัย ราวพุทธศตวรรษที่ 19-20 เป็นยุคที่งามที่สุด ถือเป็นยุคทองของงานศิลปกรรมของไทย ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้ให้นิยามเทียบได้กับยุคทองของยุโรปอย่างเรเนซองส์ ซึ่งมีความสมบูรณ์แบบทั้งแนวคิด จิตใจ รูปลักษณะของศิลปะที่สร้างออกมา(สุภัทรดิศ ดิศกุล แปล 2535 : 117) งานพระพุทธรูปที่ออกมาเป็นทั้งเป็นปูนปั้นและงานหล่อสัมฤทธิ์ โดยมีพระพักตร์กลมรูปไข่ พระนาสิก(จมูก)โด่งงุ้มปลาย มีเส้นสันตรง เน้นรูปทรงชัดเจน พระเนตร(ตา)หรีมอง คล้อยต่ำ พระขนง(คิ้ว)โก่งสูง เม็ดพระศก(ผม)รูปก้นหอยคล้ายของทวารวดีแต่มีขนาดเล็กละเอียดกว่า พระโอษฐ์(ปาก)อím ขี้มสวรลที่มุม พระเกตุมาลา(มงกุฎ)เปลวเพลิง(น. ณ ปากน้ำ 2543 : 25-26) พระหนุ(คาง)มีลักษณะกลม

พระพักตร์สมัยอู่ทอง ราวพุทธศตวรรษที่ 17-20 พระพักตร์กลมรี พระเนตร(ตา)หรีแคบ พระขนง(คิ้ว)โก่ง พระโอษฐ์(ปาก)แบนสนิท ดูเป็นเส้นตรง เม็ดพระศก(ผม)เล็กละเอียด มีเส้นยกขอบแนวไรพระศก พระรัศมีหรือศิรประภาแข็ง (น. ณ ปากน้ำ 2543 : 9-10)

พระพักตร์สมัยอยุธยา ราวพุทธศตวรรษที่ 20-22 มีลักษณะพระพักตร์คล้ายของสุโขทัย แต่ดูเป็นเหลี่ยมมุมกว่า มีพระรัศมีเป็นดอกบัว หรือ พระเกตุมาลา(มงกุฎ)เปลวเพลิงตามแบบสุโขทัย บางองค์ก็สวมเครื่องชฎาเทริด (น. ณ ปากน้ำ 2543 : 26) เม็ดพระศก(ผม)เล็กละเอียด มียกเส้นขอบไรพระศกพระเนตร(ตา)มองคล้อยต่ำ แต่พระเนตรเบิกกว้างมากกว่าของสุโขทัย

พระพักตร์สมัยรัตนโกสินทร์ ปี พ.ศ. 2325 – ปัจจุบัน รักษารูปแบบพระพักตร์ข่อยอยุธยาตอนปลาย จนถึงในรัชกาลที่ 4 เริ่ม มีการนำลักษณะของมนุษย์แบบงานประติมากรรมตะวันตกเขาปรับมาใช้ในงาน



ภาพที่ 234 เศียรพระพุทธรูปเรียงลำดับเปรียบเทียบในแต่ละยุคสมัย(เริ่มจากซ้าย) ทวารวดี, ศรีวิชัย, เชียงแสน, สุโขทัย, อู่ทอง, อยุธยา, รัตนโกสินทร์

ที่มา: ศิลปากร กรม, วัดเบญจมบพิตร และพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ วัดเบญจมบพิตร (กรุงเทพฯ : สำนักพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2551), 50, 63, 124, 146, 154, 181.

สอนสุพรรณ[นามแฝง], วัฒนธรรมศรีวิชัย [online], accessed 25 August 2011. Available from <http://www.oknation.net/blog/print.php?id=268731>

พระพักตร์หรือใบหน้าของพระพุทธรูปที่ปรากฏในงานของถวัลย์ ดัชนี ยังสื่อความหมายหลายอย่าง อย่างเช่น ความสงบนิ่ง ไม่หวั่นไหว ต่อสภาวะใดๆ ซึ่งในครั้งงานสัมมนาทางโบราณคดี ที่วัดตระพังทองกลาง ปี พ.ศ. 2503 ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี ได้ตีความความหมายของพระพักตร์พระสมัยสุโขทัย ได้ไว้อย่างกระจ่างว่า

...เป็นรูปพระพุทธรองค์เมื่อเสด็จตรัสรู้พระสัมโพธิญาณแล้ว และเมื่อดังนั้นระบบกล้ามเนื้อต่างๆ ก็ผ่อนคลาย และพระองค์ก็อยู่ในความสงบนิ่งอย่างแท้จริง พระพักตร์สงบมีรอยเมื่อยขี้มเล็ก น้อย แสดงถึงความปิติอันเกิดขึ้นภายในอย่างสมบูรณ์ ภายหลังการตรัสรู้แล้ว พระองค์ก็เสด็จอยู่ในห้วงแห่งพระนิพพานมากกว่าห้วงของโลก (สุภัทรดิศ ดิศกุล แปล 2535 : 117)

แนวคิดของพระพักตร์นี้ถูกนำไปประกอบกับหลักการที่ได้จากภาพมารผจญที่ได้กล่าวไปแล้วในต้นบทนี้ จะเห็นได้ว่าเนื้อหาที่แสดงออกมานั้นเป็นประเด็นของความขัดแย้งเชิงการสร้างสรรค์ทางศิลปะระหว่างพระสัมมาสัมพุทธเจ้า(พระพักตร์)กับเหล่ามาร-อสูรต่างๆ เกิดเป็นคู่ของความหมายที่ตรงข้ามกันอย่าง ดี-ชั่ว, สงบ-วุ่นวาย, อ่อนโยน - ก้าวร้าว, ผ่อนคลาย- กล้ามเนื้อบิดเกร็ง, เมตตา - อาฆาตมาดร้าย ซึ่งภาพใบหน้าพระพุทธรูปก็คือสัญลักษณ์หรือตัวแทน ของความดี สงบ ผ่อนคลาย อ่อนโยน และเมตตา ขณะที่ร่างมาร-อสูร คือตัวแทนของความชั่ว(อวิชชา) ความไม่สงบ การเก็บกด ความทุกข์โทษ ความคิดร้าย นั้นเอง ประเด็นดังกล่าวที่อยู่ในงานเป็นสิ่งที่ป็นสัจธรรมของโลกที่ถูกสะท้อนออกมา อย่างเราไม่สามารถโต้เถียงได้เลย และเป็นรสแห่งการทศนา งานที่สมบูรณ์เข้มข้นในเนื้อหาที่มีคุณค่าอย่างเต็มเปี่ยมยิ่ง

อนึ่ง ถวัลย์ ดัชนี ยังได้แสดงความคิดอย่างยอมรับและเห็นความสำคัญต่อ ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี ในของการฟื้นฟูศิลปะไทยขึ้นมาใหม่ในยุคปัจจุบันว่า “...เป็นเคราะห์ดีของชาติไทยที่ได้อัจฉริยะบุคคลอย่างสมเด็จพระยานริศฯ และศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เยื่อใยสุดท้ายของอัจฉริยะจึงเรืองรองขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง การดำเนินการศึกษาวิชาศิลปะวัฒนธรรมจึงได้เริ่มอีกครั้งในรูปแบบสากล...” (ถวัลย์ ดัชนี 2515 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

เมื่อมีความเข้าใจในรูปแบบลักษณะพระพักตร์ของพระพุทธรูปสมัยต่างๆ แล้ว จากการเปรียบเทียบก็จะเห็นได้ว่าในแต่ละยุคจะมีพระพักตร์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะอย่างชัดเจน(ดูภาพที่ 234) ถวัลย์ ได้นำรูปพระพักตร์ของพระพุทธรูปมาใช้ประกอบเป็นส่วนหนึ่งของภาพจิตรกรรมหลายต่อหลายชิ้น บางชิ้นนำมาเป็นส่วนประกอบย่อย บางชิ้นใช้เป็นประธานของภาพ อย่างไรก็ตามก็ดี ลักษณะใบหน้าพระพุทธรูปในผลงานของถวัลย์สามารถแบ่งออกเป็นสองรูปแบบใหญ่ คือ รูปแบบอุดมคติ

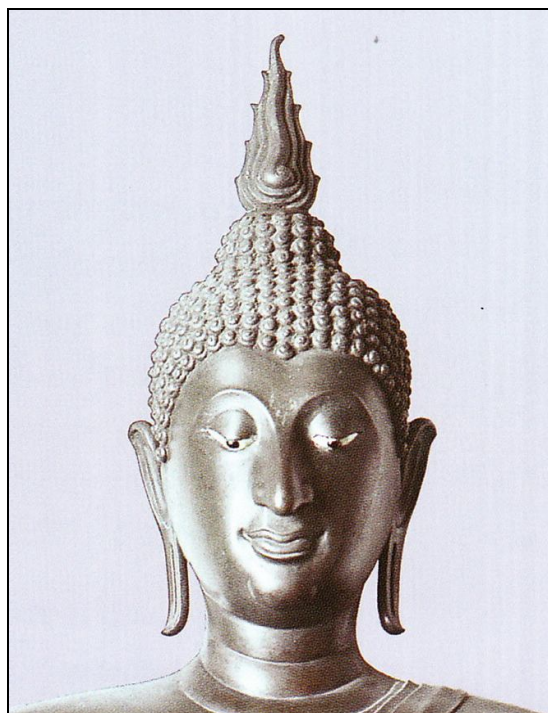
อย่างสุโขทัยเป็นแกนหลักผสมพุทธศิลปะในยุคสมัยต่างๆ และ รูปแบบที่ผสมผสานจินตนาการกับแรงบันดาลใจจากศิลปะอื่นๆ

นอกจากนี้ยังมีรูปแบบผสมระหว่างศิลปะในยุคสมัยต่างๆ โดยนำเอารูปแบบความงามในอุดมคติของพระพุทธรูปมาผสมผสานกัน โดยส่วนใหญ่จะเห็นเค้าโครงของพระพุทธรูปในศิลปะแบบสุโขทัยอยู่เป็นหลัก อย่างไรก็ตามก็ดี ก็พบลักษณะของพระพุทธรูปในสมัยอื่นประกอบด้วย ดังจะยกตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 236 และ 237(ภาพเศียรมุมด้านหลัง) ทั้งสองรูปแสดงความต่อเนื่องกันของภาพเศียรพระพุทธรูปลอยอยู่ด้านบนสุดของภาพ มีลักษณะพระพักตร์รูปไข่ พระขนง(คิ้ว)โก่ง พระเนตร(ตา)หลุบมองต่ำและนูน พระเกตุมาลาสูงลักษณะเป็นเปลวเพลิง แต่ตั้งอยู่ในตำแหน่งที่เคลื่อนมาทางด้านหน้า ลักษณะดังกล่าวเป็นลักษณะของพระพุทธรูปสมัยสุโขทัยอย่างชัดเจน แต่พระกรณยาวและตัวคั่นนั้นเป็นรูปแบบที่ถวัลย์ สร้างสรรค์ขึ้นเอง ไม่ได้พ้องกับรูปแบบพระพุทธรูปในสมัยใด ส่วนเม็ดพระศกขมวดเป็นก้นหอย มีขนาดใหญ่ป้าน พ้องกับรูปแบบสมัยทวารวดี

นอกจากนั้นยังมีผลงานอีกหลายชิ้นที่มีเค้าของพระพักตร์ของพระพุทธรูปอย่างชัดเจน คือ MA (มโหสถ) พ.ศ. 2518(ภาพที่ 74), ไม่ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2531(ภาพที่ 110), ไม่มีชื่อ พ.ศ. 2531(ภาพที่ 118) และ ไม่ทราบชื่อผลงาน พ.ศ. 2540(ภาพที่ 137)

รูปแบบพระพุทธรูปที่พบมากที่สุดในงานของถวัลย์ กล่าวคือ มีพระพักตร์เป็นรูปไข่ พระขนง(คิ้ว)โก่ง พระเนตร(ตา)หลุบมองต่ำและนูน ดูสำรวจและมีเมตตา พระนาสิก(จมูก)โด่งได้รูป มองเห็นเม็ดพระศก(ผม)เป็นก้นหอยขนาดเล็ก พระหนุ(คาง)มีลักษณะกลม พระโอษฐ์(ปาก)อ้อม ทั้งหมดนี้เป็นลักษณะความงามในอุดมคติของพระพุทธรูปสมัยสุโขทัยโดยแท้

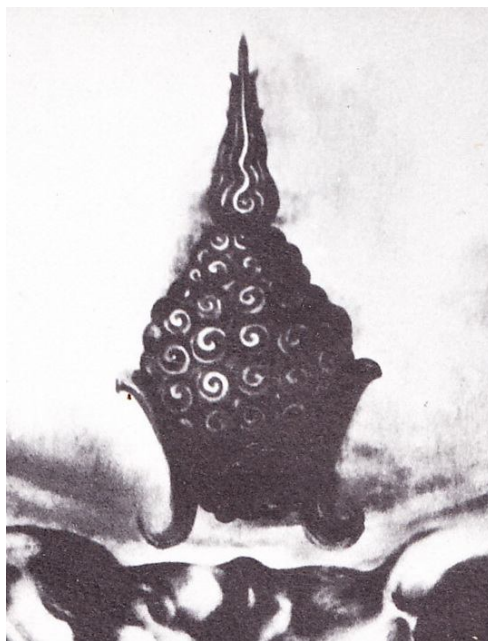


ภาพที่ 235 พระพักตร์ของพระพุทธรูปปางมารวิชัยสมัยสุโขทัย ที่วัดเบญจมบพิตร
ที่มา: ศิลปากร กรม, วัดเบญจมบพิตร และพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ วัดเบญจมบพิตร (กรุงเทพฯ :
สำนักพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2551), 124.



ภาพที่ 236 ภาพเศียรพระพุทธรูปที่ปรากฏอยู่ในผลงาน ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2514
(รูปเต็มภาพที่ 35)

ที่มา: ธวัชชัย สมคง, “ถวัลย์ ดัชนี,” Fine Art 1, 1 (มกราคม 2515) : 75.



ภาพที่ 237 ภาพเศียรพระพุทธรูปด้านหลังที่ปรากฏอยู่ในผลงาน ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2514
(รูปเต็มภาพที่ 37)

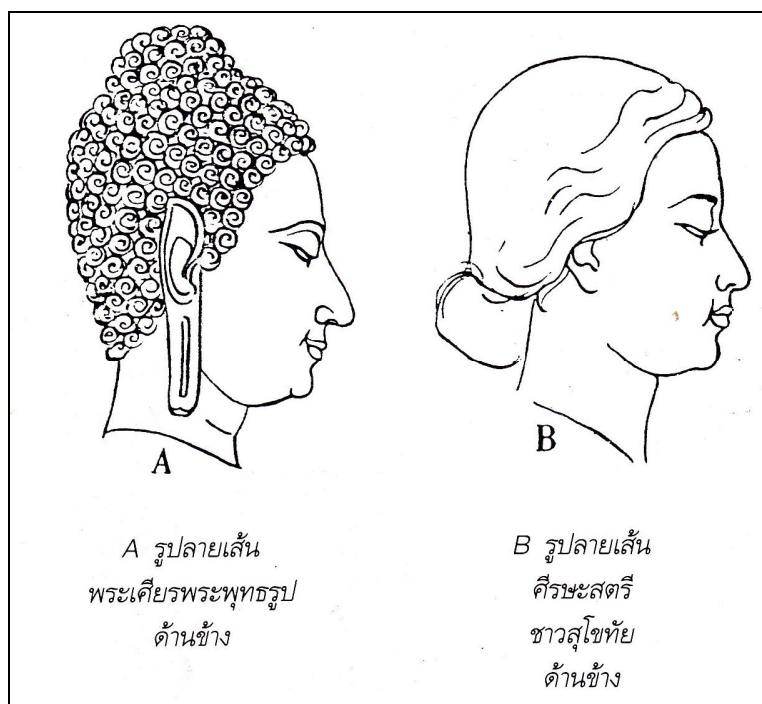
ที่มา: Alfred Pawlin, Dhamma Vision (Bangkok: United Production, 1987), 15.

นอกจากแรงบันดาลใจจากงานภาพเปลือยแสดงกายวิภาคแบบอคมคติของ มิเกลันเยโล แล้ว ผลงานวาดภาพใบหน้าคน(portrait) ของมิเกลันเยโล ก็ยังส่งอิทธิพลอีกด้วย ภาพใบหน้าที่ปรากฏในงานของถวัลย์ ดัชนี หลายภาพก็ดูมีเค้าโครงอิทธิพลดังกล่าว ในผลงานช่วงที่ 3 (พ.ศ. 2536-2546) ยิ่งเห็นความชัดเจนของกลิ่นอายดังกล่าวอย่างเช่น งานชุดพระศรีอริยเมตตรัย พ.ศ. 2545 ซึ่งเค้าโครงอันนี้ได้เห็นอยู่ก่อนข้างแล้วในงานยุคที่สองแต่ยังไม่มีความชัดเจนนัก

ตัวอย่างผลงานอย่าง ไม่ทราบชื่อ พ.ศ. 2538(ภาพที่ 241) จะให้ได้ถึงความเชื่อมโยงของการวางองค์ประกอบที่คล้ายคลึงกับงานใบหน้าหญิงสาว (ภาพที่ 239) ของมิเกลันเยโล หรืออย่างภาพเจาะเฉพาะใบหน้าเปรียบเทียบ (ภาพที่ 242) ระหว่างงานถวัลย์ ชุดพระศรีอริยเมตตรัย พ.ศ. 2545 (ภาพที่ 146) เปรียบเทียบกับงาน ศรีโศพัตรา (ภาพที่ 240) ของมิเกลันเยโล (โดยใช้เทคนิคกลับภาพที่ จากซ้ายเป็นขวาเพื่อง่ายต่อการศึกษา) นำมาเทียบกันจะเห็นได้ถึงสัดส่วนของใบหน้ามีมุมมองภาพใกล้เคียงกัน แตกต่างกันที่ส่วน ตา จมูก ปาก ที่มีการขบเน้นรูปทรงให้มีปริมาตรชัดเจนอย่างประติมากรรม และมีพุทธลักษณะของพระพุทธรูปสมัยสุโขทัยเข้าผสมผสาน นอกจากนี้ใน

ด้านการกำหนดทิศทางของแสง คำนวณน้ำหนักการแรเงา รวมถึงรายละเอียดของมวยผมเครื่องตกแต่งก็มีเค้าอทิพพลต้องงานของถวัลย์ ดัชนี

ในกรณีที่ถวัลย์ ดัชนี นำลักษณะของสตรีเข้ามาผสมผสานในรูปพระพุทธเจ้า อย่างเช่นในพระศรีอริยเมตตรัย ก็เป็นแนวทางเดียวกับการสร้างรูปงานพระพุทธรูปสุโขทัยมีลักษณะของใบหน้าสตรีเข้ามาอยู่ในงานด้วย ซึ่งศาสตราจารย์ ศิลป ก็ได้ให้คำอธิบายเรื่องนี้ไว้อย่างมีเหตุผลว่า ด้วยสภาวะของพุทธะเมื่อเกิดขึ้นแล้วเป็นสภาวะที่วิเศษมากเกิดธรรมชาติ เป็นสิ่งที่เหนือโลก เป็นโลกปราศจากซึ่งการเกิดดับอีกต่อไป จึงเป็นสภาวะที่ปราศจากเรื่องของเพศ พุทธเจ้าผู้หลุดพ้นจากทุกสิ่งทั้งปวง พระรูปตัวแทนของพระองค์ที่ปฐมิกาสุโขทัยได้รังสรรค์ขึ้นจึงมีรูปแบบที่หลอมรวมระหว่างสตรีเพศและบุรุษเพศ เข้าไว้ด้วยกันเพื่อเกิดสภาวะเป็นทิพย์ (สุภัทรดิศ ดิศกุล แปล 2535 : 119) ซึ่งในบทความดังกล่าวได้มีรูปเปรียบเทียบให้เห็นทั้งเค้าโครงของหลักฐานดังกล่าวไว้อย่างชัดเจน(รูปที่238) จะเห็นได้ว่าภาพลายเส้นดังกล่าวถอดลักษณะของพระพุทธรูปสุโขทัยด้านข้างเทียบกับภาพสตรีชาวสุโขทัย จะเห็นได้เส้นรอบนอกของโครงกระดูกหน้าผากจนถึงช่วงกราม(ไม่นับจมูก) กระบอกตา เบ้าตา ช่วงคิ้ว รูปปาก ที่มีความคล้ายคลึงกับพระพุทธรูป ฉะนั้นการที่ถวัลย์ ดัชนี ภาพใบหน้าหญิงสาวเข้ามาผสมกับพระพุทธรูปต่างๆ หรืออาจเป็นพระโพธิสัตว์อย่างมหายานก็เป็นได้ ล้วนเป็นการสร้างสรรค์ผลงานที่หวนกลับสู่แนวความคิดเริ่มแรก ค้นหาสภาวะของความเป็นพุทธะให้ออกมาเป็นรูปภาพ ในแนวที่จากปฐมิกาสุโขทัย ได้เคยอย่างผ่านมาแล้วนั่นเอง



ภาพที่ 238 ภาพประกอบบทความของศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี “พระพุทธรูปสุโขทัย”
 ที่มา: ศิลป์ พีระศรี, “จิตรกรรมและประติมากรรมสมัยสุโขทัย,” ใน นิทรรศการเชิดชูเกียรติ
ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี, แปลโดย สุภัทรดิศ ดิสกุล (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2535),
 122.



ภาพที่ 239 มิเกลันเจโล ภาพหญิงสาว ดินสอดำ บนกระดาษ 28.7x23.5 ซม.

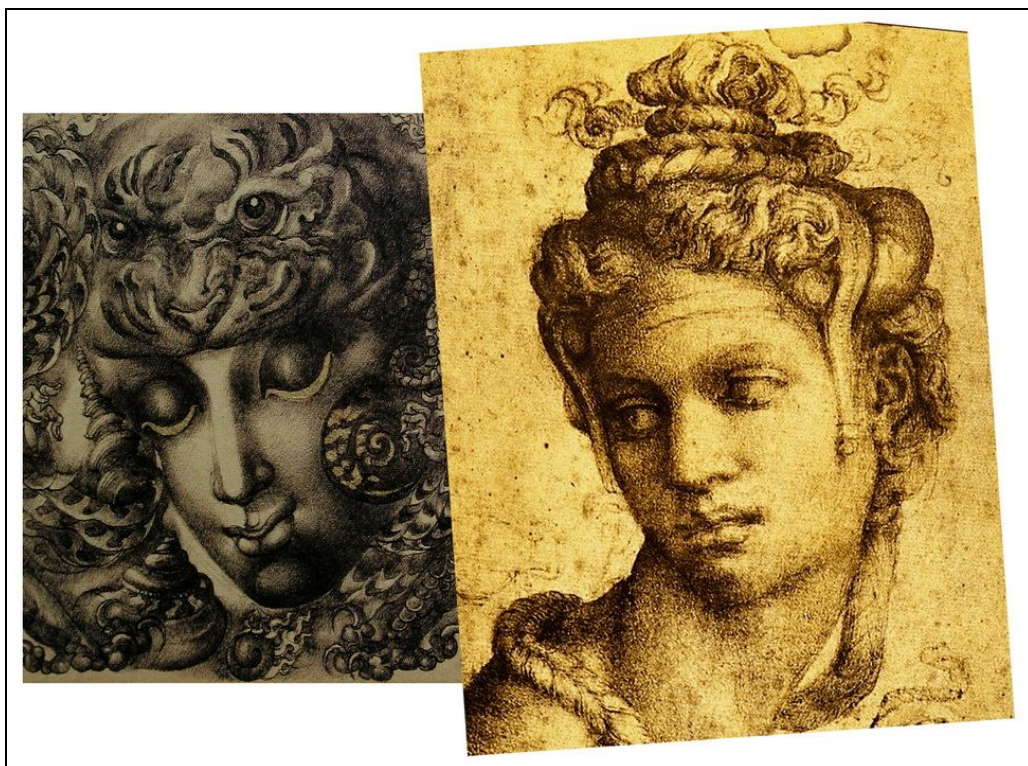
ที่มา: Higo Chapman, Michelangelo Drawings: Closer to the Master (Spain :The British Museum Press, publishers, 2005), 203.



ภาพที่ 240 มิเกลันเจโล ภาพกริโอฟัตรา ดินสอดำ บนกระดาษ ไม่ทราบขนาด
ที่มา: Wikimedia, Michelangelo [online], accessed 22 February 2011 .Available from
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cleopatra_-_Michelangelo_Buonarroti.png



ภาพที่ 241 ไม่ทราบชื่อ พ.ศ. 2538 ปากกาลูกเล่น ทองคำเปลวบนกระดาด ไม่ทราบขนาด
ที่มา: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, ถวัลย์ ดัชนี : วาดเส้น (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2551), 59.



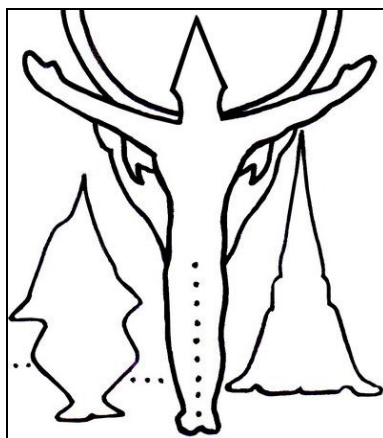
ภาพที่ 242 เป็นภาพส่วนขยายสองภาพระหว่างงานถวัลย์ ดัชนี ชุดพระศรีอริยเมตตรัย พ.ศ. 2545 (ภาพที่ 146)เปรียบเทียบกับงาน ครีโอพัตรา ของมิเกลันเจโล (ภาพประติมากรรม)

4. การสร้างสรรค์

ถวัลย์ ดัชนี ทำงานอย่างต่อเนื่องยาวนานมากกว่าสามสิบปี ในที่นี้จะเป็นข้อสรุปผลงานจิตรกรรมทั้งหมดที่นำมาศึกษา ระหว่างปี พ.ศ. 2514-2546 ซึ่งจะให้เห็นภาพมุมกว้างในการทำงานและเห็นถึงหลักสำคัญในการทำงานของถวัลย์ เพราะสิ่งใดที่ตอบสนองต่อความคิดของตัวจิตรกรมากเท่าใดสิ่งนั้นก็ย่อมเป็นสิ่งที่จะต้องถูกหยิบยกขึ้นมานำเสนออย่างต่อเนื่องและบ่อยครั้ง หากสิ่งนั้นทดลองดูแล้วไม่ตอบสนองต่อความคิดความรู้สึกของจิตรกรเองสิ่งนั้นย่อมถูกกลืนกินด้วยการเวลา ที่เราจะค้นพบว่าถูกนำเสนออยู่ในช่วงเวลาสั้นๆ เท่านั้น

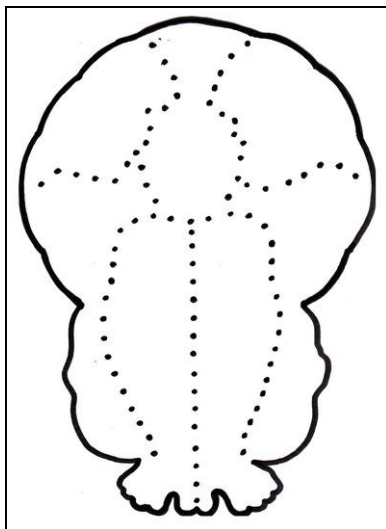
4.1. การจัดวางภาพแบบสมมูล(symmetry) โดยสรุปแล้ว ถวัลย์ ดัชนี มีวิธีการจัดวางภาพส่วนใหญ่การจัดวางภาพอย่างสมมูล ที่ได้รับอิทธิพลจากจิตรกรรมฝาผนังमारผจญ อย่างที่ได้กล่าวมาก่อนหน้านี้ จากภาพผลงานทั้งหมดที่ทำการศึกษา 163 ภาพ ปรากฏว่าเป็นการจัดภาพชนิดนี้ 101 ภาพ ทั้งนี้ยังแบ่งปลีกย่อยออกเป็นตามกรอบรูปนอกของงาน(shaped canvas)อีกหลายชนิด ดังนี้

การจัดแบบสมมูลในรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีผลงานทั้งสิ้น 69 ภาพ ระหว่างปี พ.ศ. 2514-2546

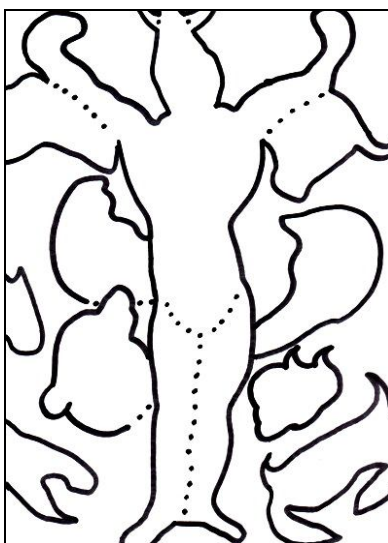


ลายเส้นที่ 30 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ ไม่มีชื่อ (Untitled) (ภาพที่ 37) พ.ศ. 2514

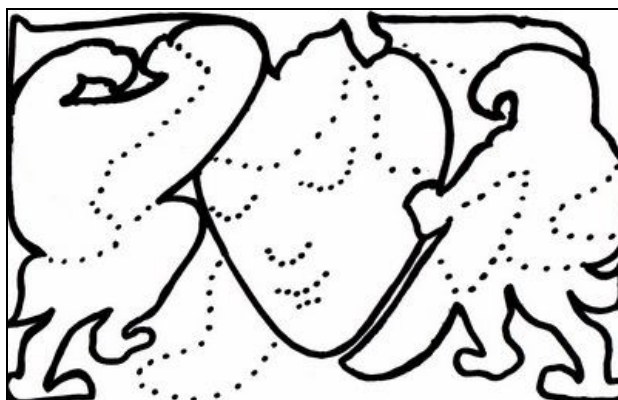
สีดำบนผ้าใบ ขนาด 250 x 200 ซม.



ลายเส้นที่ 31 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ BHU 1 (ภูริทัต) (ภาพที่ 59) พ.ศ. 2517
ดินสอบนกระดาษ ขนาด 100 x 70 ซม.

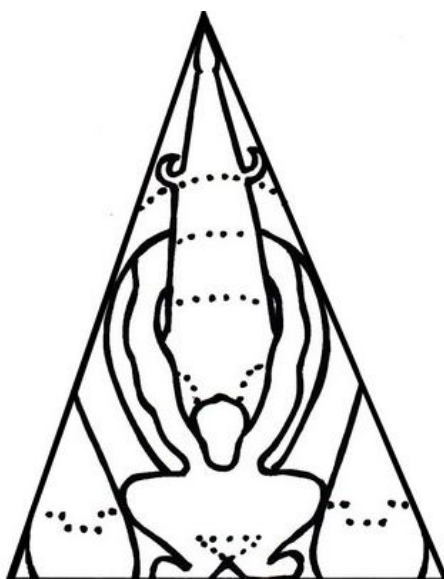


ลายเส้นที่ 32 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ Creation of the star in the constellation
(ภาพที่ 104) พ.ศ. 2526 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200 x 250 ซม.



ลายเส้นที่ 33 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ ชุดพระศรีอริยเมตตรัย (ภาพที่ 143) พ.ศ. 2545
ปากกาถูลิ้น ทองคำเปลวบนกระดาษ 21 x 34 ซม.

การจัดแบบสมดุลในรูปทรงสามเหลี่ยม มีผลงานทั้งสิ้น 22 ภาพ ระหว่างปี พ.ศ. 2518-
2546



ลายเส้นที่ 34 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ วิญญาณ (ภาพที่ 98) พ.ศ. 2524 อะคริลิกบนไม้
ขนาด 150 x 200 ซม.

การจัดแบบสมุดลวดในรูปทรงกลม มีผลงานทั้งสิ้น 10 ภาพ ระหว่างปี พ.ศ. 2517-2531



ลายเส้นที่ 35 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ พระอาทิตย์ (ภาพที่ 68) พ.ศ. 2518

สีน้ำเงินไม้ปิดทอง เส้นผ่านศูนย์กลาง 180 ซม.

4.2. ศูนย์วิทยภาพกับการสร้างสรรค์

ภาพรวมจิตรกรรมที่ถวัลย์ ดัชนี ได้สร้างสรรค์ขึ้น มีรูปแบบเฉพาะตัว เป็นความงามที่เกิดขึ้นภายใต้รูปแบบที่ต่างไปจากงานจิตรกรรมอื่นๆ เพราะผลงานนั้นออกมาในรูปแบบลึกลับ น่าสะพรึงกลัว ด้วยข้อสุร หรือสัตว์ต่างๆ ในท่าที่เกรี้ยวกราว ในโทนสีขาวดำมีดครีမ်เป็นหลัก และยังฝึบแปร่งหรือการแรเงาที่สำแดงอารมณ์ออกมาจากภายในอย่างเต็มเปี่ยม แต่ภายใต้ความน่าเกรงขามดังกล่าว กลับห่อหุ้มไว้ซึ่งพุทธปรัชญาอันลึกซึ้ง ความรักที่มีต่อสรรพสิ่งอย่างล้นพ้น โดยการพัฒนาการด้านการสร้างสรรค์ของถวัลย์เป็นไปอย่างต่อเนื่องตลอดตั้งแต่ช่วงการเรียนในระดับมหาวิทยาลัย จนสู่ขอบเขตของการค้นหาด้วยตนเองในฐานะจิตรกรอาชีพ ซึ่งในช่วงเวลานี้คือส่วนสำคัญในการค้นพบข้อสรุปในการสร้างสรรค์เฉพาะตน

งานจิตรกรรมสีน้ำมัน (Enamel paint) เป็นผลงานที่พบปี พ.ศ. 2514 มีจำนวนทั้งสิ้น 5 ชิ้นจากชุด Untitled (ภาพที่ 35-39) ทั้งนี้สีน้ำมันแบบอีนาเมล ชนิดใช้ในงานอุตสาหกรรมทั่วไป วิธีการใช้สีชนิดนี้ช่วงแรกใช้การระบายเพียงสีเดียวล้วนคล้ายการแรเงาลงพื้นผ้าใบ หรือกระดานที่ลงสีขาวไว้เป็นพื้น ใช้ทั้งวิธีการแต้มส่วนที่เป็นลายเส้น ถมในส่วนที่คำสนิท การเกลี่ยน้ำหนักร่อนแกที่ต่างกันใช้วิธีปิดด้วยแปรงมีสีติดแห้งๆ ยิ่งให้สีติดแปรงน้อยเท่าใดก็ยิ่งทำให้ได้น้ำหนักของสีที่อ่อนลงเท่านั้น (ดูรูปส่วนขยายภาพที่ 243) การใช้สีชนิดนี้บางๆ จะให้ผลที่ไม่ต่างจากการใช้สี

น้ำมัน(oil colors) แต่ในช่วงหลังปี พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา ถวัลย์ เปลี่ยนกลับมาใช้สีน้ำมันสีดำนแทน โดยร่วมใช้กับสีอื่นๆ อีกสองสี คือสีทอง และสีแดง (ซึ่งต่อมาก็จะเป็นสีหลัก) ตัวอย่างงานในชิ้นแรกที่พบเห็นคือภาพ “กองทัพमार” ทั้งนี้การเพิ่มสีเข้ามาในภาพยังเป็นส่วนน้อยของพื้นที่ โดยสีที่เพิ่มขึ้นมาเป็นสีของฉากหลัง ของลวดลาย เสริมองค์ประกอบให้หลากหลายขึ้น แต่ก็ยังคงจุดเด่นสาระสำคัญยังคงอยู่ที่พื้นที่สีดำเช่นเดิม

งานจิตรกรรมสีน้ำมันนี้ ใช้การเขียนบนผืนผ้าขนาดใหญ่ ซึ่งสามารถดึงดูดผู้ชมด้วยขนาดอลังการ ลำแสงอารมณ์ออกมาอย่างเด่นชัดด้วยฝีแปรงที่รุนแรงกล้าแข็ง การเก็บรายละเอียดในส่วนต่างๆ จะพอประมาณ แต่ให้คุณค่าสำคัญกับภาพองค์รวมของงาน โดยเฉพาะความสมดุลระหว่างรูปทรงและค่าน้ำหนัก ยังแฝงปรัชญาของความเรียบง่าย ความเป็นธรรมชาติ ไม่เสแสร้ง ด้วยการใช้น้ำมันเพียงสีเดียวเท่านั้น สอดคล้องได้กับการจิตรกรรมแบบประเพณีของจีน ซึ่งให้คุณค่าของความเรียบง่ายและความกลมกลืนกับธรรมชาติด้วยการเขียนหมึกสีดำเพียงอย่างเดียวให้เป็นภาพธรรมชาติต่างๆ โดยถือเป็นสีดำเป็นสีที่รวมทุกสีเข้าไว้ในตัว นอกจากนั้นสีดำชนิดนี้ยังเป็นสีแบบธรรมชาติๆ ในแบบอุตสาหกรรมทั่วไป แต่ถวัลย์ กลับสามารถนำมาสร้างผลงานที่มีคุณค่าแสดงถึงความสามารถอย่างสูง และหลุดจากข้อจำกัดธรรมเนียมปฏิบัติของจิตรกรทั่วไปได้ว่าคุณค่าของงานไม่ใช่ต้องขึ้นอยู่กับคุณค่าของวัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์เสมอไป

ภายหลังวิธีการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกอย่างสูงที่ใช้ฝีแปรงที่รุนแรงนี้ได้พัฒนาแยกตัวออกมาเป็นงานอีกชนิดหนึ่งคือ งานแบบฝีแปรงฉับพลัน ซึ่งมีอิทธิพลของศิลปะจีนอยู่มากกว่าในช่วงแรก ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างศิลปะการเขียนอักษรภาพ(calligraphy) ซึ่งใช้เพียงหมึกดำผสมน้ำเขียนเป็นภาพอักษรบนกระดาษหรือบนผ้าไหม แต่สำหรับถวัลย์ แล้วกลับใช้สีน้ำมันแบบอุตสาหกรรมนี้เขียนด้วยพู่กันลงบนผืนผ้าหรือกระดาษ ความงามของงานแบบนี้เกิดจากความรวดเร็วของจังหวะการวาดปลายพู่กัน แต่ดูเป็นธรรมชาติเหมือนปราศจากความจงใจ แต่เมื่อพิจารณาภาพรวมก็จะเห็นการวาดไปซ้ายขวาเป็นวงโค้งขึ้นลงที่ดูเป็นนามธรรมเหล่านี้ กลับเกิดขึ้นเป็นภาพของสัตว์ในลีลาความเคลื่อนไหวในท่าต่างๆ กัน เมื่อดูอย่างละเอียดพบว่าสัตว์เหล่านี้มีพร้อมไปด้วยมัดกล้ามเนื้อ ปมกระดูก กีบเท้า เขี้ยวเล็บ ฯลฯ ถึงแม้ไม่ได้เก็บรายละเอียดทั้งหมดแต่ก็สามารถดึงลักษณะส่วนสำคัญของสัตว์เหล่านั้นออกมาได้ครอบคลุม ไม่ใช่เป็นเพียงเส้นรูปนอกเท่านั้น แต่เมื่อมีรายละเอียดที่กล่าวไปรูปจากฝีแปรงสีดำแบนๆ ก็ย่อมกลายเป็นภาพที่มีมิติ มีเนื้อหนังมีชีวิตขึ้นมา

ความงามแบบงานฝีแปรงฉับพลันนี้ จึงเกิดจากความรวดเร็วของฝีแปรง ความเรียบง่าย ความเป็นธรรมชาติอย่างไม่จงใจแต่ก็ถูกความคุมด้วยพลังจิตของ ถวัลย์ ที่เป็นสมาธิกำหนดให้เกิดเป็นรูปสัตว์ต่างๆ อย่างแม่นยำ โดยเกิดขึ้นจากสีดำเพียงเท่านั้น

งานจิตรกรรมสีน้ำมัน (Oil colors) ผลงานในช่วงต้นระหว่างปี พ.ศ. 2516-2519 มากที่สุด เป็นจำนวนทั้งสิ้น 24 ภาพ โดยลักษณะการลงสี จะเน้นแต่สีปฐมภูมิ คือ แดง เหลือง น้ำเงิน และทิวียภูมิ คือ ม่วง เขียว ส้ม การให้แสงสีของบรรยากาศมีน้อย แต่จะให้สีแบบเน้นแสงเงา เน้นความ มีดสว่าง ส่วนที่มีดก็ผสมด้วยสีดำเข้าไปกับสีเดิม ส่วนสว่างก็ใช้วิธีเจือสีขาว หรือสีเหลืองเพื่อเพิ่มความสว่างของสีเท่านั้น การระบายก็จะทำเป็นแต่ละสีแต่ละส่วนแยกกันเป็นแถบๆ ไป ลักษณะออกมากล้ายกับการเขียนสีด้วยสีฝุ่นคือเป็นแถบกว้างๆ

งานจิตรกรรมชนิดนี้เป็นผลงานที่ผู้สร้างสรรค์ขึ้นในจำนวนไม่มาก แต่ก็เห็นได้ถึงวิธีการจัดวางภาพที่ใกล้เคียงภาพสีน้ำมัน หรืออย่างในงานจิตรกรรมวาดเส้น ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของถวัลย์

ความงามของงานชนิดนี้เกิดจากการจากการใช้สีในจำนวนไม่มาก แต่ให้ค่าความสำคัญกับความเป็นมวลวัตถุ การเขียนสีด้วยฝีแปรงที่หนักแน่น การกำหนดค่าน้ำหนักที่มีขาวดำจัดให้ความรู้สึกถึงความมีอยู่จริง ความงามของบรรยากาศภายในภาพที่ดูมีดคลุ้ม เช่น สีฟ้าเข้มที่ดูแปลกตา ท้องฟ้าที่เป็นสีน้ำตาล ให้ความรู้สึกที่เหมือนหลุดออกไปจากโลกปัจจุบัน ออกไปสู่โลกที่เหนือจินตนาการ เป็นโลกที่อยู่ในมิติอื่นๆ ซึ่งในที่นี้อาจเป็นโลกสรรค์ หรือภพภูมิอื่นๆ มนุษย์ผู้มีลมหายใจไม่สามารถก้าวล่วงเข้าไปได้ด้วยสภาพกายเนื้อเช่นนี้ แต่ถวัลย์ ก็แสดงภาพออกมาด้วยสีสรรที่แทนแสงสีที่สว่างไสวของภูมิต่างมิติ ด้วยเฉดสีที่แตกต่างออกไปจากโลกของเรา

จิตรกรรมแบบไทยประยุกต์ รูปแบบที่ออกมาก็เป็นลักษณะงานลายรดน้ำ-งานเขียนสี ก้ามะลอประยุกต์ ส่วนใหญ่ใช้สีอะคริลิก(Acrylic) ผลงานในรูปแบบนี้จะเป็นรูปแบบ เฉพาะที่ส่วนใหญ่จะใช้คู่กันกับสีทองทา (ตามความเข้าใจสีที่ใช้น่าจะเป็นสีฝุ่นสีทองมาผสมการระบาย) และเขียนลงบนแผ่นกระดานไม้ มีทั้งสิ้นจำนวน 18 ภาพ ระหว่างปี พ.ศ. 2518-2525

สาระของความงามชนิดนี้อยู่ที่การจัดช่องไฟระหว่างน้ำหนักอ่อน-สว่าง หรือขาว-ดำ นั้นเอง ซึ่งในผลงานคือ ทอง- ดำ, ทอง - แดง และ แดง- ดำ (ในที่นี้ผลงานบางชิ้นอาจมีสีอื่นเข้ามาแทรกอยู่บางแต่เป็นปริมาณน้อยมาก) แต่ละสีถูกแยกอย่างเด็ดขาด สีมี่ลักษณะเป็นระนาบสองมิติอย่างชัดเจน แต่ด้วยการวางเส้นนอก (outline) หรือการตัดเส้นแบ่งส่วนต่างๆ การแบ่งระหว่างพื้นที่ว่าง-รูปทรง(space-form) ของถวัลย์ อย่างสอดคล้องประสานลงตัวก็สามารถทำให้งานที่เป็นเพียงลายหรือรูปแบบสองมิติ เกิดมีมวลปริมาตรขึ้นทางความรู้สึก นอกจากนั้นการวางลาย หรืออาจเรียกว่าผูกลาย ที่ถูกจัดว่าอย่างลงตัวสอดคล้องกันภายในแต่ละภาพ ในความรู้สึกอารมณ์ที่อีกหิมเกรี้ยวกราด ตำแดงอารมณ์ของถวัลย์ ผ่านออกมาภายใต้กายรูปของอสุร และสัตว์ต่างๆ ที่เป็นเอกลักษณ์ บรรจุอยู่ภายใต้กรอบภาพรูป สีเหลี่ยมผืนผ้า สามเหลี่ยม และ วงกลม ซึ่งเป็นอรรถรสเฉพาะในผลงานของถวัลย์ ชนิดหนึ่ง



ภาพที่ 243 ภาพส่วนขยาย ภาพที่ 38 ไม่มีชื่อ (Untitled) พ.ศ. 2514 สีดำบนผ้าใบ ขนาด 80x55
ที่มา: Alfred Pawlin, Dhamma Vision (Bangkok: United Production, 1987), 16.

งานจิตรกรรมวาดเส้น วิธีการหลักในการวาดเส้นของถวัลย์ ดัชนี จะพบว่าตลอดทั้ง 30 ปี ได้สร้างสรรค์งานด้วยวิธีการนี้จำนวนมากและสม่ำเสมอ โดยการวาดเส้นของถวัลย์ ก็คืองานจิตรกรรมในรูปแบบหนึ่งที่มีความสมบูรณ์ในตัวเองทุกประการ ไม่ใช่ว่าการวาดเส้นอย่างการเป็นภาพร่าง(Sketch) ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปินเอกของโลกอย่าง มิเกลันเจโล นั้นเอง ทั้งนี้วัสดุหลักในการวาดเส้น หรือการเรณอนั้นมีอยู่ 2 ประการดังนี้

1. แรเงาด้วยดินสอ มีทั้งสิ้นจำนวนทั้งสิ้น 19 ภาพ พบสองช่วงคือ ปี พ.ศ. 2517 และ 2546 วิธีการแรเงาแบบของถวัลย์ ก็ใช้ดินสอธรรมดาที่ใช้เขียนทั่วไป ซึ่งก็จะมีอยู่สองขนาดความแข็งแรง คือ HB และ 2B ซึ่งจริงก็จะให้ค่าความเข้มระดับกลางๆ ซึ่งเหมาะกับวิธีการของถวัลย์ ในการวาดเส้นนั้นเน้นความคมชัดของเส้นมาก(ดินสอแหลม) เส้นเล็กแต่ก็ชัดเจนมาก การแรเงาก็จะเป็นลักษณะการสาดเส้นไปอย่างสม่ำเสมอเป็นเส้นตรง อย่างต่อเนื่องเป็นจังหวะ มีแนวการแรเงาเป็นเส้นที่มีลักษณะเป็นทิศทางเดียวกันเป็นส่วนใหญ่ (เป็นเส้นเฉียงนอนไปทางขวามือ) มีการสานเส้นกันทางขวางกันน้อย หากเทียบวิธีการของมิเกลันเจโล จะมีการสานเส้นแบบขวางกันมาก และมี

การสานเส้นไปตามทิศทางของกล้ามเนื้ออีกด้วย การให้น้ำหนักการแรเงาของวัตถุ จะออกมาอย่างกลมกลืนมีความนุ่มนวลของเงา



ภาพที่ 244 ภาพส่วนขยายการแรเงาด้วยการใช้ดินสอเทียบกับการแรเงาด้วยปากกา
(ซ้าย) ภาพ VE (เวสสันดร) พ.ศ. 2517 ดินสอบนกระดาษ(ภาพเต็มภาพที่ 65)
(ขวา) ภาพชุดใบหน้าของแผ่นดิน พ.ศ. 2546 ปากกาถูลึนบนกระดาษ
(ภาพเต็มภาพที่169)

2. แรเงาด้วยปากกา มีทั้งสิ้นจำนวนทั้งสิ้น 78 ภาพ โดยแบ่งตามช่วงการศึกษาทั้ง 3 ระยะเวลา จะมี 1, 15, 62 ชิ้นตามลำดับ จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่ามีแนวโน้มการใช้วิธีการวาดเส้นด้วยวิธีนี้เพิ่มขึ้นอย่างทวีคูณ แสดงถึงความนิยมในกลวิธีนี้อย่างแจ่มชัด

รูปแบบวิธีการแรเงามีความใกล้เคียงกับการใช้ดินสอดังที่ได้กล่าวไปแล้ว แต่มีลักษณะของการแรเงาในทิศทางที่ขวางสวนเส้นกันมากกว่า ลักษณะของลายเส้นต่างๆ ที่ปรากฏจะมีความคมชัดมากกว่า นอกจากนั้นในส่วนการกลี้น้ำหนักเชื่อมระหว่างส่วนของแสงกับส่วนที่เป็นเงา พบว่ามีการใช้นิ้วเกลี่ยเล็กน้อยเพื่อให้เกิดการกลมกลืนกัน ซึ่งหากใช้แต่เส้นปากกาที่แรเงาเพียงอย่างเดียวขอบแสงเงาจะขาดความนุ่มนวล

การใช้ปากกาถูกลิ้นผู้วิจัยคิดว่าเทคนิคนี้เป็นลักษณะของการทดแทน การแรเงาด้วยดินสอที่อาจมีความยุ่งยากในการเหลาดินสอบ่อยๆ เพื่อให้ยังคงเส้นเล็กสม่ำเสมอ หากเป็นปากกาถูกลิ้นสีดำ สามารถให้เส้นที่สม่ำเสมอตลอดเวลา และมีความสิ้นในการเขียน สะดวกในการพกพา ถึงอย่างไรก็ต้องยอมรับว่าการเขียนด้วยปากกาถูกลิ้นนี้ไม่ใช่ของทำได้ง่าย เพราะตัวหัวของปากกาเมื่อเขียนไปไม่นาน ก็จะมีหมึกหยดเฝ้ามออกมาที่ปลายปากกา ก็จะหยดลงบนชิ้นงานได้ ซึ่งหากดูจากชิ้นผลงานของถวัลย์ แล้วรอยหยดดังกล่าวของหมึกแทบไม่มีเลยในงานแต่ละชิ้น แสดงถึงสมาธิในการควบคุมปากกา และการจัดระเบียบในการทำงานที่เป็นไปอย่างสมบูรณ์แบบลักษณะการแรเงาด้วยปากกาจะมีการให้น้ำหนักชัดเจน มากกว่าการใช้ดินสอ อย่างเช่นในพื้นที่สีดำ (ส่วนที่มีด) ก็สามารถดำได้สนิทกว่า ยังมีภาพรวมของงานที่คมชัดกว่า(ภาพที่ 244) เทียบระหว่างงานดินสอกับงานปากกา

ซึ่งผลงานในระยะต้นเป็นการแรเงาด้วยดินสอมากกว่าส่วนในระยะหลังเป็นผลงานที่ใช้ปากกาถูกลิ้นเสียเป็นส่วนใหญ่ ลักษณะอย่างหนึ่งของการใช้ปากกาแรเงาคือการวัดเส้นที่รวดเร็ว และรุนแรงอยู่ในที่ อาจนำไปเทียบเคียงได้กับฝีแปรงในการใช้พู่กันบนผืนผ้า แต่ในกรณีนี้ความรู้สึก พลัง และอารมณ์ ถูกบรรจุอยู่ในเส้นแรเงาเล็กๆ อันดูร่อยเรียงกันนับหมื่นนับแสนเส้นให้เกิดเป็นภาพที่ทรงพลัง ทั้งความรู้สึกและความหมาย

โดยสรุปผลงานบนกระดาษด้วยการแรเงานี้ มีความงามที่เกิดจากความประณีตละเอียดอ่อน ทั้งการวางโครงสร้างของภาพ สิ่งเล็กๆ น้อยๆ ที่ถูกบรรจุเข้าไปไว้ภายในผลงานจิตรกรรม ความสวยงามที่เกิดจากการแรเงาสร้างน้ำหนักที่มีการลดหลั่นอย่างกลมกลืน ยังวิธีการสานเส้นที่ประณีต อย่างเป็นระบบ เห็นได้ถึงความแน่วแน่ของสภาวะจิตภายในของถวัลย์ ที่แข็งแกร่งและมั่นคงในการควบคุมระหว่างกายและใจให้สอดคล้องประสานกัน ถึงแม้จะมีความประณีตด้วยวิธีการ แต่ความเกรี้ยวกราด ความอึกเขม พลังล้นเปี่ยมของจิตรกรผู้สร้างก็ยังอัดแน่นอยู่ในผลงาน ไม่ได้น้อยไปกว่าผลงานบนผืนผ้าเลย

นอกจากการทำงานสร้างสรรค์ต่างๆ ที่เราได้เห็นภาพทางกายภาพอย่างครอบคลุมแล้ว ซึ่งเป็นหัวข้อของการวิจัยแล้ว ส่วนผสมบางอย่างที่ขาดไม่ได้ของถวัลย์ ดัชนี ซึ่งเป็นส่วนเสริมต่องานที่ควรกล่าวถึงคือตัวจิตรกรเองก็เป็นส่วนสำคัญ และ เร้นเร้ากระตุ้นต่อความคิดความรู้สึกของผู้ชมในการเข้าถึงตัวผลงานจิตรกรรม ซึ่งส่วนสำคัญดังกล่าวคือ

1. ภาษาพูด มีความเฉพาะตัว มีการใช้คำยาก เช่น ศัพท์พุทธศาสตร์ ศัพท์ทางวรรณคดี ถูกนำมาใช้เพื่ออธิบายความคิด ปรัชญา ความงามได้อย่างสะท้อนอารมณ์ คำพูดของถวัลย์ จึงออกมาประหนึ่งภาษากวี

2. ภาษาเขียน มีลักษณะเนื้อหาเช่นเดียวกับภาษาพูด แต่ที่น่าสนใจคือตัวอักษรที่ถวัลย์เขียนขึ้นมีลักษณะที่พิเศษเป็นเอกลักษณ์ไม่ต่างจากผลงานจิตรกรรม ด้วยอักษรที่เรียวสูงขลุ่ยบีบแคบ ตัวดหางยาว

3. การแต่งกายของถวัลย์ เป็นรูปแบบสำคัญที่มีอิทธิพลอย่างสูงที่ทำให้สังคมเข้าใจหรือคาดว่า คนทำศิลปะต้องอยู่ในภาพลักษณ์นี้ และยังเป็นแม่แบบให้จิตรกรในยุคหลังต่อมา ในช่วงแรกก็จะนุ่งห่มด้วยผ้าพื้นเมืองสีดำ ประดับด้วยสร้อยไขว่เล็บสัตว์ต่างๆ รวมถึงเครื่องเงินที่ถูกสร้างขึ้นมาโดยเฉพาะ จนยุคปัจจุบันถวัลย์ ก็ยังนุ่งห่มด้วยผ้าพื้นเมืองสีดำ เหมือนเดิมต่างไปตรง ส่วนเครื่องประดับต่างๆ ไม่มีแล้ว แต่หันมาไว้หนวดเคราขาวที่ยาวจนจรดหน้าอก ซึ่งในทุกๆ ช่วงกาลเวลาที่ผ่านมาแล้วนั้น ถวัลย์ ก็มีรูปลักษณะเฉพาะตัวเป็นเอกเทศ ไม่ลอกเลียนแบบใคร และมีจุดยืนที่ชัดเจนเสมอ

ทั้งสามประการเป็นสิ่งที่ควบคู่กับถวัลย์เสมอ หรือสามสิ่งนี้ก็คือตัวตนของถวัลย์ ที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นไม่ต่างจากงานจิตรกรรม ที่ตอบสนองต่ออารมณ์ความรู้สึกภายในนั่นเอง เป็นสิ่งที่ผู้รับชมผลงานทราบแล้วย่อมเห็นความแนบแน่นระหว่างตัวตนกับผลงานของเขา อย่างแยกกันไม่ออก ซึ่งก็ตรงกับแนวคิดที่ว่าศิลปะที่ดีก็ย่อมแสดงตัวตนที่แท้จริงออกมา ทั้งความนึกคิด ความรู้สึก เอาความรู้สึกที่แท้จริงจากภายในออกมาสู่ภายนอกเป็นชิ้นผลงาน ซึ่งหากผู้รับชมเข้าถึงผลงานก็ย่อมเข้าถึงตัวตนของผู้สร้างสรรค์นั้นอย่างแน่นอน ในทางกลับกันหากเราเข้าไปในความคิดตัวตนของผู้สร้างสรรค์นั้นๆ อยู่บ้างก็ย่อมก่อปรให้เกิดความเข้าถึงในชิ้นผลงานอย่างลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น

บทที่ 5

บทสรุป

ถวัลย์ ดัชนี เป็นจิตรกรผู้มีชื่อเสียงจากผลงานและบทบาทในวงการศิลปกรรมของไทย ด้วยการแสดงงานเดี่ยว และแสดงงานกลุ่มมากกว่า 45 ครั้ง ทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ ได้รับรางวัลสำคัญระดับประเทศ 2 รางวัล ระดับนานาชาติ 1 รางวัล ย่อมเป็นเครื่องการันตีความสามารถของถวัลย์ ดัชนี ได้เป็นอย่างดี ผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ มีความพิเศษเฉพาะตัว มีความเป็นเอกลักษณ์สูง เมื่อเห็นผลงานก็จะรู้ได้ทันทีว่าเป็นผลงานของจิตรกรผู้นี้ แม้จะเห็นแค่เพียงบางส่วน หรือเห็นระยะไกล ผลงานการสร้างสรรค์ของถวัลย์ ดัชนี เกิดจากการหล่อหลอมประสบการณ์ในวัยเด็ก ครอบครัว รวมไปถึงวิถีชีวิตรอบตัว ผสมผสานเข้ากับการเรียนรู้ฝึกหัดทางด้านศิลปะ ทั้งทางทฤษฎีและปฏิบัติอย่างเข้มข้น บวกความวิริยะอุตสาหะมุ่งมั่นหวังสู่ศิลปะอันแท้จริง

วิถีชีวิตในวัยเด็กเป็นจุดสำคัญที่ทำให้ถวัลย์มีความเป็นนักสู้ และมีความทรหด จากบทเรียนชีวิตของผู้เป็นบิดาอดีตทหารที่พ่ายศึก ที่ทุ่งดอนเมือง ทำให้กองทหารคณะผู้บ้านกู้เมืองที่มีพระองค์เจ้าบรมเทศ เป็นผู้นำ ต้องถอยร่นสลายตัวหนีตายกองกำลังทหารของคณะราษฎรอย่างรวดเร็ว บิดาของถวัลย์ จึงมีสถานะเป็นกบฏของแผ่นดินอย่างไม่มีทางหลีกเลี่ยง ต้องหนีเอาตัวรอดหลบซ่อน พลัดพรากจากถิ่นที่อยู่ และต่อมาเมื่อเรื่องสงบแล้วจึงกลายเป็นคนชอบเก็บตัวเงียบขรึม แม้จะเป็นเด็กแต่ถวัลย์ ก็สัมผัสได้ถึงความแตกต่างของบิดาของตนกับผู้อื่น จนถึงกับเคยกล่าวว่า ตนเป็นลูกของกบฏ การกล่าวเช่นนี้ก็เหมือนเป็นการตอกย้ำลงไปโน้มน้าวใจตัวเองที่ไม่ยอมเป็นผู้พ่ายแพ้ ไม่ยอมตกอยู่ในชะตากรรมเดียวกับบิดา ซึ่งถูกกีดกันให้เป็นคนนอกของสังคม ฉะนั้นถวัลย์ จะต้องเป็นผู้ชนะเท่านั้นจึงจะมีที่ยืนอย่างมั่นคงในสังคม สามารถใช้ชีวิตได้อย่างมั่นใจไม่ต้องกลัวสายตาของใคร และการจะเป็นผู้ชนะได้ก็ต้องมีเลือดนักสู้ที่ทรหด อย่างที่เราจะเห็นได้ว่าชีวิตช่วงต้นของศิลปินผู้นี้ได้เข้าสู่การแข่งขันตั้งแต่ยังเด็กด้วยการแข่งขันวาดภาพในฐานะตัวแทนจังหวัด ได้รับการคัดเลือกให้ได้ทุนส่งเข้าไปเรียนในกรุงเทพฯ ที่โรงเรียนเพาะช่าง การสอบเข้ามหาวิทยาลัยศิลปากร จนถึงการสอบชิงทุนไปยุโรป ซึ่งถวัลย์นั้นสามารถเอาชนะมาได้ตลอด แสดงให้เห็นถึงจิตวิญญาณของนักสู้ของถวัลย์ ที่ไม่ย่อท้อต่อความยากลำบากใดๆ

นอกจากความเป็นนักสู้แล้ว วิถีชีวิตอีกช่วงหนึ่งของถวัลย์ คือการดำรงชีวิตอยู่ในวิถีของวัฒนธรรมแบบแผนอันประณีตงดงามของเชียงราย มารดาของถวัลย์ถือได้ว่าเป็นครูคนแรกที่สอน

ให้เขาได้เข้าใจถึงศิลปะที่แฝงอยู่ในวิถีชีวิต เช่น การขวนเทียน การเตรียมข้าวของสำหรับไปทำบุญที่วัด และยังมีญาติข้างมารดาอีกหลายคนที่เป็นส่วพื้นบ้าน ที่ทำงานรับใช้ตามวัดต่างๆ ในถิ่นอาศัย ทำให้ถวัลย์ ได้ซึมซาบถึงศิลปะพื้นถิ่นที่ควบคู่กับวิถีชีวิต และวิถีชีวิตที่ควบคู่ไปกับพระพุทธศาสนา อย่างไม่อาจแยกออกจากกันได้ของชาวพุทธ ซึ่งน่าจะเป็นสิ่งที่ผลักดันทำให้ในกาลต่อมาผลงานถวัลย์จึงมักเกี่ยวพันกับพระพุทธศาสนา

ด้วยความสามารถที่โดดเด่นทางด้านศิลปะตั้งแต่ยังเล็กทำให้เลือกในเส้นทางศิลปะ ซึ่งเป็นสิ่งที่รักและสามารถให้อิสระทางความคิดแก่ตน แต่เดิมถวัลย์ แก่คิดเพียงคำว่าเรียนจบก็จะกลับไปเป็นครูสอนศิลปะที่บ้านเกิด ก็แปรผันสู่เป้าหมายที่ยิ่งใหญ่ท้าทายกว่าเดิม โดยถวัลย์ได้รับการชักชวนและผลักดันโดย คำรง วงศ์อุปราช ผู้ซึ่งเป็นนักเรียนทุนรุ่นพี่จังหวัดเดียวกัน ให้มาเรียนด้วยกันที่มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากรในเวลานั้นเป็นเหมือนสำนักคิดแห่งใหม่ เป็นที่รวบรวมของนักประวัติศาสตร์ โบราณคดี ศิลปินใหม่ๆ เข้าไว้ด้วยกัน เป็นที่ที่มีความเคลื่อนไหวอยู่เสมอ มีบรรยากาศที่ช่วยกระตุ้นความคิดสร้างสรรค์ ภายใต้การสอนและการวางหลักสูตรของคณะจิตรกรรม ศาตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้หลอมรวมเอาระหว่างศิลปะตะวันตก-ตะวันออก ศิลปะประจำชาติไปจนถึงภาคทฤษฎี-ปฏิบัติ เป็นไปอย่างเข้มข้น มีการฝึกฝนฝีมืออย่างเข้มข้นแต่ก็ไม่ละเลยการทำความเข้าใจต่อศิลปะในอดีตที่มีอยู่ในโลกตะวันออกและตะวันตก อีกทั้งยังมีการเรียนนอกสถานที่เพื่อสำรวจโบราณสถานต่างๆ ในอยุธยา สุโขทัย เพื่อถ่ายภาพหรือคัดลอกลายเส้นอยู่เสมอด้วย ขณะที่นักศึกษาในยุคสมัยนั้นต้องออกคัดลอกงานจิตรกรรมฝาผนังเพื่อศึกษาทำความเข้าใจในรูปแบบ ความหมาย และปรัชญาในการทำงานของบูรพาจารย์ สิ่งเหล่านี้คือสิ่งที่ช่วยปลูกฝังความคิดของถวัลย์ แม้ว่างานของเขาในสมัยเรียนจะไม่ได้แสดงความเป็นไทยออกมาให้เห็นมากนัก ทว่าต่อมาในอนาคตความเป็นไทยเหล่านี้จะถูกดึงออกมาใช้อย่างไหลลื่นและลงตัว

ในช่วงระหว่างการศึกษาศิลปะอยู่ที่ศิลปากรและยุโรป งานของถวัลย์ยังมีเค้าโครงหนักไปทางศิลปะตะวันตก จนแม้จบการศึกษาวุฒิภาวะของถวัลย์ ในเวลานั้นก็ยังไม่ถึงขั้นอึดอัดสมบูรณ์พอที่จะเริ่มมองเห็นสัจจะธรรมบางอย่าง จนเมื่อเขาได้เข้าใจว่าศิลปะย่อมต้องบ่งบอกได้ถึงชนชาติของศิลปิน แสดงให้เห็นรากเหง้าที่บรรพบุรุษได้สร้างไว้ให้สืบสาน จึงทำให้แนวความคิดของถวัลย์เปลี่ยนไปจนส่งผลแม้แต่กับการแต่งตัว จากที่เคยแต่งตัวอย่างฝรั่งทุกกระเบียดนิ้วเหมือนที่ถวัลย์ เคยกล่าวไว้บ่อยๆ ก็กลายมาเป็นการแต่งตัวด้วยผ้าพื้นเมืองที่ตัดเย็บอย่างง่ายๆ รูปแบบของงานก็เริ่มเปลี่ยนมาเล่าเรื่องของไทยมากขึ้น อย่างการนำพระพุทธรูปเข้ามาผสมในช่วงปี พ.ศ. 2511-2512 เป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนวิธีการสร้างสรรค์ซึ่งจะยังยืนและเกรียงไกรจนถึงวันนี้

เหตุการณ์สำคัญที่ไม่อาจกล่าวข้ามไปได้คือวิกฤตการณ์“สำนักงานกลางนักเรียนคริสเตียน 10 ตุลาคม 2514” กับเหตุการณ์หนังสือพิมพ์เขียนข่าวโจมตี นำไปสู่การทำลายผลงานของ ถวัลย์ ขณะจัดแสดง เกิดเป็นข้อวิวาทะทางศิลปะและสังคมในวงกว้าง ซึ่งสร้างรอยแผลในความรู้สึกของถวัลย์ ดัชนี แต่ก็ทำให้ถวัลย์ ย่อท้อไม่ ด้วยเลือดของนักสู้ที่มีอยู่อย่างเต็มเปี่ยมยิ่งผลักดันให้ทำงานมากขึ้น ยิ่งจับเรื่องทางศาสนามากยิ่งขึ้น และในความลุ่มลึกมากกว่าเดิม

ผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี ในช่วงหลังปี พ.ศ. 2513 มาได้สร้างชิ้นงานในรูปแบบต่าง ๆ ที่สะท้อนรูปแบบทางพุทธศาสนา ประเพณี และวัฒนธรรมที่ยาวนาน ศาสนาเป็นโครงสร้างสำคัญของสังคมไทย ในทุกขั้นตอนของชีวิตมนุษย์ย่อมเกี่ยวพันกับศาสนาตั้งแต่กำเนิดจนถึงมรณกรรม ศาสนาเป็นทั้งความหวัง ทางออกแห่งชีวิต

แนวความคิดของงานจิตรกรรมได้นำเอาเนื้อหาสาระเกี่ยวกับกิเลสในความหมายของพระพุทธศาสนา การต่อสู้กับกิเลสที่มีอยู่ในจิตใจของมนุษย์หรือของตนเอง การต่อสู้กับกิเลสที่ได้เกิดขึ้นแล้วหรือกำลังจะเกิด การเอาชนะขั้นต้นด้วยใช้สติกดข่ม หักห้ามใจ จนถึงการจัดกิเลสอย่างหมดสิ้นถึงรากโคนด้วยพุทธปัญญา อย่างที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้ทำสำเร็จแล้วในการบรรลุธรรม ณ โพธิบัลลังก์ แนวความคิดนี้จึงเหมือนการสืบทอดความคิดของครูช่างโบราณที่ได้สร้างภาพเรื่องราวการเอาชนะกิเลสของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าออกมาแล้วในรูปแบบของงานจิตรกรรมฝาผนัง มารผจญนั่นเอง นอกจากนั้นภายหลังถวัลย์ ยังผสมผสานคติโบราณเรื่องทักทายธาตุ ที่มีมุมมองต่อทุกสรรพสิ่งย่อมเกี่ยวพันกันทางจิตวิญญาณ ความสมดุลที่ทำให้โลกดำรงได้อย่างปกติสุข ซึ่งเป็นสิ่งที่เราสามารถเห็นได้จากภูมิปัญญาโบราณที่เคารพ และใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับธรรมชาติอย่างกลมกลืน มุมมองของถวัลย์ ถูกถ่ายทอดลงไปในงานจิตรกรรมเหมือนเป็นภาษาภาพ เพื่อให้สังคมสามารถเรียนรู้และตระหนักถึงคุณค่าของสิ่งเหล่านั้น

เมื่อศึกษาผลงานของ ถวัลย์ ดัชนี ยังมีการนำเสนอเทคนิคประยุกต์จากช่างไทยโบราณ เช่น ลงรักปิดทอง ลายเขียนน้ำยาปิดทองรดน้ำ นำมาดัดแปลงให้เกิดเป็นงานจิตรกรรมสมัยใหม่ ที่สามารถสื่อความคิดกับสากลได้โดยยังคงกลิ่นอายของความเป็นไทยอยู่เต็มเปี่ยม

ท่าทางของกลุ่มมาร-อสูร กึ่งมนุษย์กึ่งสัตว์ ที่มีความงามทางกายวิภาค อันอัดแน่นด้วยมัดกล้ามเนื้อ รูปร่างสัดส่วนกำยำสมบูรณ์แบบ สะท้อนความคิดอิทธิพลมาจากมิเคลันเจโล ในเรื่องความงามเชิงอุดมคติ ถูกนำมาหล่อรวมกับรูปสัตว์ร้ายผสมผสานกันได้เป็นหนึ่งเดียวกัน และเมื่อนำรูปสัตว์ต่างๆ อสูรมายาในขนาดที่เล็กกว่ามาทับซ้อนในรูปทรงประธานของภาพซึ่งมีขนาดใหญ่ จึงเป็นเสมือนเครื่องประดับหรือลวดลายบนประติมากรรมขนาดใหญ่ ประกอบการให้น้ำหนักแสงเงาที่มีลักษณะเล่นน้ำหนักขาวดำรุนแรง งานจึงให้ความรู้สึกที่หนักแน่นแข็งแกร่งยิ่ง สร้างความมีมิติยิ่งขึ้น ผสานการวางองค์ประกอบแบบเรียบง่ายแต่เด็ดขาด เน้นการจัดภาพอย่าง

สมดุล อย่างงานโบราณ แต่นำเสนอด้วยวิธีการแบบใหม่ เกิดเป็นประเด็นและความรู้สึกใหม่ ๆ อย่างความขัดแย้งระหว่างความเคลื่อนไหวกับความสงบนิ่ง ความเกรี้ยวกราดกับความอ่อนโยน เป็นต้น

ถวัลย์ ดัชนี เป็นจิตรกรที่ทำงานอย่างต่อเนื่องและมีแนวทางการพัฒนางานชัดเจนมาตั้งแต่แรกในการนำเสนอเรื่องคติทางพุทธศาสนา มีจุดยืนชัดเจน สะท้อนความเชื่อของคนตะวันออก เป็นการหลอมรวมระหว่างโลกเก่าและโลกใหม่ ระหว่างตะวันออก กับตะวันตกเข้าด้วยกัน เนื้อหาสาระของงานจิตรกรรมได้โน้มนำเอาแนวความคิดเกี่ยวกับความเชื่อความศรัทธาในพุทธศาสนาเป็นโครงสร้างหลักในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม ซึ่งถวัลย์ ได้สื่อสารกับสังคมโดยใช้จิตรกรรมเป็นภาษาภาพ ซึ่งหลายภาพมีคุณค่าของโลกทัศน์โบราณที่เราหลงลืมเสียแล้ว มันได้ถูกนำกลับมาใหม่ถูกตีความทั้งทั้งส่วนรูปธรรมและนามธรรม เป็นคุณค่าที่บอกกับสังคม รูปลักษณะของงานจะออกมาดูรุนแรงในท่วงท่า น้ำหนักจัดจ้านในแสงเงา แต่นี่ก็แฝงด้วยความอ่อนโยน ความอ่อนน้อมต่อโลกไม่ต่างจากคติชนโบราณ เป็นการสั่งสอนมนุษย์ให้เห็นถึงวิถีทางแห่งการดำรงตนเพื่อเอาชนะกิเลสทั้งปวง

เมื่อสรุปผลงานวิจัยครั้งนี้ก็จะค้นพบว่า

1. งานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี รับผิดชอบทั้งจากงานจิตรกรรมตะวันออกและจิตรกรรมตะวันตก ผสมผสานระหว่างงานจิตรกรรมไทย ที่มีอิทธิพลของงานมารผจญเป็นอิทธิพลที่สำคัญสุด ผสมเข้ากับรูปแบบงานจิตรกรรมของตะวันตกโดยเฉพาะผลงานของมิเกลันเจโล โดยนำรูปแบบของทัศนธาตุ รูปทรง แบบตะวันตกเข้ามาประกอบเข้ากับโครงสร้างหลักทางองค์ประกอบที่พัฒนามาจากภาพมารผจญ ในเนื้อหาที่สะท้อนความเชื่อทางศาสนา ความเชื่อในพื้นถิ่น นำมาพัฒนาจนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะตัว

2. ประสิทธิภาพในการสร้างงานจิตรกรรมของถวัลย์ ประสิทธิภาพทางพุทธศาสนาเป็นสิ่งที่เห็นได้ชัดเจนที่สุด รองมาด้วยคติความเชื่อของโบราณอย่างเรื่อง ทักษาธาตุ เพื่อสะท้อนถึง ความสมดุลของโลก ความเคารพต่อโลกและธรรมชาติ ซึ่งสรรพสิ่งล้วนเกี่ยวพันกันทั้งมวล

3. ถวัลย์ ดัชนีพัฒนาการในการสร้างงานจิตรกรรมของจากการงานบนผืนผ้าไปสู่งานบนกระดาษโดยเน้นหนักที่งานวาดเส้นที่ได้รับการพัฒนาจนมาสู่งานจิตรกรรมที่สมบูรณ์แบบ ซึ่งสามารถตอบสนองต่อแนวคิดและปรัชญาของถวัลย์ได้อย่างสมบูรณ์แบบ

4. สุนทรียภาพที่ปรากฏในงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี เป็นภาพมุมมองที่ยำเกรงต่อความตาย การค้นหาความหมายของชีวิต ที่ลึกซึ้ง แสดงออกในรูปแบบความขัดแย้งระหว่างความดีความชั่ว ผ่านภาพอสุรและสัตว์ต่าง ตัดกับภาพอันสงบนิ่งของพระพุทธเจ้า หรือโพธิสัตว์ ความ

สวยงามเกิดจากการลำแดงพลังผ่านไฟแปร่ง ผ่านลายเส้นที่แม่นยำ ถึงแม้มีภาพรวมของสีดำเป็น
หลักก็มีความเต็มเปี่ยมทางอารมณ์ เป็นความสงบที่เกิดขึ้นภายใต้สภาพโดยรอบอันเกรี้ยวกราดและ
ลึบสนอ้ออิง

บรรณานุกรม

หนังสือภาษาไทย

- กัจจกร สุนพงษ์ศรี. ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก เล่มที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ส่งเสริมศิลปะศึกษา, 2532.
- _____. ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก เล่มที่ 3. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ส่งเสริมศิลปะศึกษา, 2532.
- _____. ประวัติศาสตร์ศิลปะอินเดีย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.
- ชลุด นิมเสมอ. การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย. กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ป จำกัด, 2532.
- คอบชิเบร์ คัชนี. “บ้านดำ ภาชนะห่อหุ้มจิตวิญญาณ ของ ถวัลย์ คัชนี.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล 2552.
- ไคววกู อีเคตะ. พุทธประวัติพิเคราะห์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เกล็ดไทย, 2538.
- ถวัลย์ คัชนี. ไตรสุรีย์. กรุงเทพฯ : หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ, 2547.
- _____. ทศชาติ. ม.ป.ท., 2519.
- ธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต). พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, 2543.
- ประภาพร เลหารัตนเวทย์. โหร, โหรฯ. ลำปาง : จิตวัฒนาการพิมพ์, ม.ป.ป.
- ประยูร อุลุชาฎะ. จิตรกรรมฝาผนังหนึ่งในสยาม. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2544.
- พระพรหมคุณาภ. พุทธธรรม. พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ บริษัท สหธรรมิก จำกัด, 2549.
- พิพัฒน์ พงศ์ระพีพร. “โรงเรียนประณีตศิลปกรรม โรงเรียนศิลปากร.” ใน “รากเหง้า” มหาวิทยาลัยศิลปากร, การแสดงนิทรรศการผลงานของศิษย์ โรงเรียนประณีตศิลปกรรม โรงเรียนศิลปากร แผนกช่าง ณ โรงหล่อ กองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร, 15 กันยายน - 15 ตุลาคม 2536. มหาวิทยาลัยศิลปากร : กรุงเทพฯ, 2536.
- พุทธทาสภิกขุ. ภาพพุทธประวัติจากหินสลัก ยุคก่อนมีพระพุทธรูป. กรุงเทพฯ : กองทุนมูลนิธิธรรม, ม.ป.ท., ม.ป.ป.
- มโน พิสุทธิรัตนานนท์. สุนทรียวิจักษ์ในจิตรกรรมไทย. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2547.
- ไมตรี ลิมปิชาติ. มนุษย์ต่างดาว : ถวัลย์ คัชนี. กรุงเทพฯ : วลี ศรีเอชนัน, 2552.

ราชบัณฑิตยสถาน. สารานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. พระนคร : ราชบัณฑิตยสถาน, 2498.
วรรณภาณ สงขลา. จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 5 จิตรกรรมรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1.

กรุงเทพฯ : บริษัท ประชาชน จำกัด, 2537.

วิรุณ ตั้งเจริญ. ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2543.

ศิลป พีระศรี. “จิตรกรรมและประติมากรรมสมัยสุโขทัย : งานสัมมนาโบราณคดี ที่วัดตระพัง

ทองหลวง จังหวัดสุโขทัย 2 เมษายน 2503.” ใน นิทรรศการเชิดชูเกียรติ ศาสตราจารย์

ศิลป พีระศรี. แปลโดย สุภัทรดิศ ดิสกุล. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2535.

ศิลปากร กรม. ลิลิตปฐมสมโพธิกถา และความเรียงเชิงวิเคราะห์ผลงานนิพนธ์ สมเด็จพระมหา
สมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ซึ่งมีคุณค่าทางวรรณศิลป์. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท.,
2535.

สงวน รอดบุญ. อภิธานศิลป์. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา, 2516.

สดชื่น ชัยประสาน. จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527.

กรุงเทพฯ : สยามสมาคม, 2539.

_____. รายงานการวิจัยเรื่องการตีความความเป็นจริงในกวีนิพนธ์และจิตรกรรมเซอร์
เรียลิสต์ในฝรั่งเศส (2462-2512). กรุงเทพฯ : คณะโบราณคดี, 2531.

สำนักงาน. คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. ศิลป์แห่งชาติ พุทธศักราช 2544.

กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2545.

เสถียร โพธิ์นันทะ. ประวัติพระพุทธศาสนา ฉบับมุขปาฐะ ภาค 1. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหา
มกุฏราช วิทยาลัย, 2518.

อนันต์ เหล่าเลิศวรกุล. “ปฐมสมโพธิกถาฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส:

ความสัมพันธ์ด้านสารัตถะกับวรรณกรรมพุทธประวัติอื่น.” วิทยานิพนธ์ปริญญา

อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

อำนาจ เย็นสบาย. สี่สรวและความงาม. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ต้นอ้อ, 2531.

นิตยสาร

ถวัลย์ ดัชนี. “พุทธปรัชญาในศิลปกรรมร่วมสมัย.” คำแดงปริทัศน์ 2, 3 (ธันวาคม 2514)

; 12-20.

_____. “ศิลปวิจารณ์ในเมืองไทย.” คำแดงปริทัศน์ 2, 6 (มกราคม-กุมภาพันธ์ 2514); ไม่
ปรากฏเลขหน้า.

ธวัชชัย สดมคง. “ถวัลย์ ดัชนี.” Fine Art 1, 1 (มกราคม 2545); 50-93.

วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. “ถวัลย์ ดัชนี.” Art Record 2, 14 (พฤศจิกายน-ธันวาคม 2547); 39-43.

หนังสือพิมพ์

ไทยรัฐ, 4, 6, 10, 12 ตุลาคม 2514.

ภาษาอังกฤษ

Alfred Pawlin. Dhamma Vision. Bangkok : United Production, 1987.

Apinan Poshyananda. Modern art in Thailand : nineteenth and twentieth centuries.
Singapore : Oxford University Press, 1992.

Herbert P. Phillips. Ten integrative art of modern Thailand. Bangkok :Amarin Printing Group
Co., Ltd., 1992.

Howard Hibbard. Michelangelo. Hong Kong :Allen Lane/ Penguin Books Ltd.,1974.

Hugo Chapman. Michelangelo Drawings: closer to master. Spain : The British Museum Press,
publishers, 2005.

John Hoskin. Ten contemporary Thai artist. Bangkok : Graphis Co., 1984 .

Klaus Wenk. The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting. Zurich : Inigo Von
Oppersdorff publishers, 1981.

Russell Marcus. Form of Man: The Buddhist Vision of Thawan Duchanee. Yokohama : General
printing Co., 1974.

Thawan Duchanee. Ramayana 73: exbition of drawings painting. Bangkok : n.p., 1973.

_____. Thawan Duchanee: one man show. Bangkok : n.p., 1988.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์

Thawan Duchanee. Banndam Museum [online]. Accessed 10 March 2011. Available from
<http://www.thawan-duchanee.com>

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-สกุล

นายลักษณ์ ฤณสมบัติ

ที่อยู่

5 พหลโยธิน 24 แยก 2-1 ถนนพหลโยธิน แขวงจอมพล เขตจตุจักร
กรุงเทพฯ 10900 โทรศัพท์ 02-511-3238

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2537

โรงเรียนประถม-มัธยมสาธิตแห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

พ.ศ. 2543

ปริญญาศิลปบัณฑิต(ประติมากรรม) คณะจิตรกรรม ประติมากรรม
ภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร