มารผจญในงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี*

Maravijaya in The Painting of Thawan Dachanee

ลักษณ์ คูณสมบัติ**

บทคัดย่อ

ผลงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี เป็นผลงานที่มีคุณค่าต่อสังคม และวงการศิลปกรรมของไทย ถึงแม้ปัจจุบันนี้ ถวัลย์ ดัชนี และผลงานจิตรกรรมจะออกสู่สายตาประชาชนอย่างกว้างขวาง แต่การศึกษาทำความเข้าใจต่อผลงานกลับมีอยู่อย่างจำกัด การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อทำให้เกิดความเข้าใจ ถึงคติความเชื่อ แรงบันดาลใจ จนถึงองค์ประกอบทางด้านศิลปะ ซึ่งมีหลายส่วนเป็นประเด็นที่ไม่เคยมีการศึกษาวิจัยมาก่อน เป็นการศึกษาโดยใช้ผลงานจิตรกรรมเป็นศูนย์กลางในการศึกษา ส่วนหนึ่งจากการศึกษาผลงานจริง สิ่งตีพิมพ์ และงานวิจัย รวมถึงบทความที่ปรากฏในสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องทั้งหมด

ผลการศึกษาค้นพบว่า

1. ผลงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี มีองค์ประกอบ และการวางโครงสร้างองค์ประกอบที่ได้อิทธิพลของจิตรกรรมฝาผนังมารผจญ ซึ่งถวัลย์ นำมาพัฒนาจนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะตัว

2. การจัดวางรูปภาพสัตว์ต่างๆ ที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมจำนวนมากสัมพันธ์กับการวางทักษาธาตุ (ไฟ ดิน ลม น้ำ) หลักคติความเชื่อของโบราณถูกนำมาประยุกต์ในการจัดภาพ เพื่อสะท้อนถึงความสมดุลของโลกธาตุ ความสมดุลของโลก และสรรพสิ่งล้วนเกี่ยวพันกันทั้งมวล

3. มีการรับอิทธิพลบางส่วนจากศิลปกรรมตะวันตก โดยนำรูปแบบของทัศนธาตุ รูปทรง เข้ามาประกอบเข้ากับโครงสร้างหลักทางองค์ประกอบที่พัฒนามาจากภาพมารผจญ ในเนื้อหาที่สะท้อนความเชื่อทางศาสนา ความเชื่อในพื้นถิ่น

Abstract

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.

* เนื้อหาของบทความนี้เรียบเรียงจากบางส่วนของวิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2554 เรื่อง "สุนทรียภาพในผลงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี" โดยมี อาจารย์ มาณพ อิศรเดช เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

** นักศึกษาปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ykkart@gmail.com

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.

บทนำ

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 มหาวิทยาลัยศิลปากรมีลักษณะพิเศษที่ผสมผสานระหว่างศิลปะท้องถิ่นและความเชื่อพื้นบ้าน เข้ากับกรอบความคิดของศิลปะตะวันตกจนเกิดเป็นลักษณะพิเศษเฉพาะตัว

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

ถวัลย์ ดัชนี คือหนึ่งในตัวอย่างความเป็นจิตรกร อันโดดเด่นของบัณฑิตในยุคนั้น ที่มีลักษณะอันเป็นเอกลักษณ์ที่กล่าวไปแล้ว อีกทั้งยังแหวกออกจากกระแสงานในยุคเดียวกัน เพราะกล้าสร้างผลงานที่วิภาคศาสนาจนเกิดเป็นประเด็นสนใจของสังคม จนถูกสื่อมวลชนโจมตีทางหนังสือพิมพ์ และนำไปสู่การบุกทำลายผลงานขณะที่นิทรรศการยังเปิดแสดง ในวันที่ 10 ตุลาคม พ.ศ. 2514 ทำให้ถวัลย์ ได้กลายเป็นศิลปินที่กล้าในสายตาของสังคม และก็ไม่ประหวั่นต่อเสียงวิจารณ์ใดๆ นอกจากนั้นเขายังมีความเป็นผู้นำในการสร้างผลงานจิตรกรรมขนาดใหญ่ มีลักษณะใช้สีดำ-ขาว เป็นส่วนสำคัญ ดูลึกลับ และมีเรื่องของจิตวิญญาณอย่างสูง แฝงลักษณะของศิลปะไทยอย่างลึกซึ้ง เป็นรูปแบบที่ดึงดูดใจประชาชนผู้พบเห็นทั่วไป และยังผู้สนใจงานศิลปะ นอกจากนั้น ถวัลย์ ดัชนี ยังเป็นผู้หนึ่งที่ผลักดันยกระดับงานศิลปะพื้นบ้านให้กลายเป็นศิลปกรรมร่วมสมัยทั้งรูปแบบและเนื้อหา และเป็นแบบอย่างของความมุ่งมั่นในการเป็นศิลปินให้แก่ศิลปินยุคต่อมา

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. เพื่อศึกษาถึงความสัมพันธ์ในงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี กับจิตรกรรมตะวันออกและจิตรกรรมตะวันตก

2. เพื่อศึกษาแนวปรัชญาในการสร้างงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี

3. เพื่อศึกษาพัฒนาการในการสร้างงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี
4. เพื่อศึกษาสุนทรียภาพที่ปรากฏในงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี

ขอบเขตของงานวิจัย

1. ศึกษาเฉพาะผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี ที่จัดแสดงระหว่างปีพ.ศ. 2514 – 2546
2. เน้นการศึกษาจากรูปแบบเอกสาร หรือหนังสือที่ได้รับการตีพิมพ์ออกมาแล้ว ทั้งนี้รูปภาพจากการตีพิมพ์อาจจะมีขนาดเล็กกว่าชิ้นงานจริงมาก แต่ทางด้านองค์ประกอบสัดส่วนของรูปไม่ได้ถูกเปลี่ยนแปลง ในส่วนสีสันของภาพด้วยการพิมพ์อาจมีความผิดเพี้ยนหรือมีความเปลี่ยนแปลงจากรูปสีกลายเป็นรูปขาวดำ ก็จะไม่มีผลต่อการศึกษา เพราะในงานวิจัยนี้จะเน้นการศึกษาทางองค์องค์ประกอบภาพ ค่าน้ำหนักเชิงขาวดำ (Value) และรูปสัญลักษณ์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมเป็นสำคัญ จึงมีผลงานบางส่วนเท่านั้นที่ศึกษาจากงานจิตรกรรมตัวจริง
3. ชื่องานจิตรกรรมเรียกตามการตั้งชื่อของ ถวัลย์ ดัชนี โดยใช้ชื่อที่ปรากฏในสูจิบัติงานแสดงเป็นสำคัญ เพราะถือเป็นเอกสารที่จิตรกรจัดทำขึ้น หากตั้งเป็นภาษาอังกฤษก็จะใส่คำเทียบภาษาไทยไว้ในวงเล็บท้ายคำนั้นๆ

วิธีการทำวิจัย

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

งานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี

ภาพรวมจิตรกรรมที่ถวัลย์ ดัชนี ได้สร้างสรรค์ขึ้น มีรูปแบบเฉพาะตัว เป็นความงามที่เกิดขึ้นภายใต้รูปแบบที่ต่างไปจากงานจิตรกรรมอื่นๆ เพราะผลงานออกมาดูลึกลับ น่าสะพรึงกลัว ด้วยอสูร หรือสัตว์ต่างๆ ในท่าทีเกรี้ยวกราว ในโทนสีขาวดำมืดครึ้มเป็นหลัก และยังใช้ฝีแปรงหรือการแรเงาที่สำแดงอารมณ์ออกมาจากภายในอย่างเต็มเปี่ยม แต่ภายใต้ความน่าเกรงขามดังกล่าว กลับห่อหุ้มไว้ซึ่งพุทธปรัชญาอันลึกซึ้ง ความรักที่มีต่อสรรพสิ่งอย่างล้นพ้น

งานของถวัลย์ ดัชนี มีอิทธิพลจากรูปแบบศิลปะหลายอย่างทั้งงานศิลปะไทยโบราณ งานจิตรกรรมแบบตะวันตกทั้งสมัยเรอนาซอง(Renaissance) งานจิตรกรรมสมัยใหม่ ซึ่งขึ้นอยู่แต่ละช่วงของการสร้างสรรค์เป็นยุคไปว่างานลักษณะใดจะครอบคลุมให้อิทธิพลแก่ตัวจิตรกร สิ่งที่มีน้ำหนักมากและมีอิทธิพลที่ทำให้เกิดรูปแบบเฉพาะที่แสดงความเป็น “ถวัลย์ ดัชนี” หรือเกิดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวของจิตรกรผู้นี้อย่างที่เรารับรู้อย่างในปัจจุบัน นั้นคืออิทธิพลจากงานศิลปะไทยที่เป็นตัวกำหนดกรอบ เป็นโครงสร้างของการสร้างสรรค์อย่างชัดเจน ซึ่งส่งผลครอบคลุมของเนื้อหา รูปแบบงาน และองค์ประกอบวิธีการหลายๆ ประการที่เป็นลักษณะของงานประยุกต์ศิลปะไทยสร้างสรรค์ออกมาใหม่ โดยเป็นโครงสร้างแนวความคิดหลักที่จะนำกระแสอื่นๆ ซึ่งจะมา

ผสมผสานอยู่ด้วยในผลงาน อย่างงานวาดเส้นจิตรกรรมของมิเคลันเยโล บูโอนาโรติ (Michelangelo Bounaroti) หรือกระแสความคิดแบบอื่นๆ

ทั้งนี้หลักใหญ่ใจความที่เราต้องทำความเข้าใจก่อนเป็นจุดก่อนคืออิทธิพล ที่มาเป็นแกนหลัก และจุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์ของถวัลย์ ดัชนี อย่างชัดเจน ก็คืองานภาพมารผจญ

งานจิตรกรรมฝาผนังมารผจญ

จิตรกรรมไทยถือว่าเป็นแหล่งรวบรวมข้อมูลอย่างหนึ่งของโลกโบราณ เป็นแหล่งขุมความรู้โดยเฉพาะเรื่องราวจากอดีตที่สำคัญยิ่ง แสดงให้เห็นถึงความเป็นชนชาติที่มีอารยธรรมอันเก่าแก่ ยาวนาน ประโยชน์ของงานจิตรกรรมไทย นอกจากจะให้ความสำคัญในเรื่องคุณค่าของงานศิลปะ ความสวยงามในแง่การตกแต่งศาสนสถานแล้ว ยังมีคุณค่าในด้านการศาสนาอย่างยิ่ง ในฐานะเครื่องประกาศคำสอนของพระศาสดา ที่ยืนตนสู้กาลเวลามานับร้อยปี พระอุโบสถจึงเป็นที่รวมงานจิตรกรรมที่ดีที่สุดไว้ ในระยะเวลาการเรียนรู้ที่ยาวนานทำให้เกิดรูปแบบการจัดสรรพื้นผนังออกเป็นส่วน ๆ โดยมีการกำหนดเรื่องที่จะบรรจุลงอย่างเป็นระบบ ซึ่งชลูด นิ่มเสมอ ได้ให้ข้อสรุปรูปแบบได้อย่างกระชับและสมบูรณ์ ดังนี้

> พระอุโบสถ หรือ พระวิหารหลังหนึ่ง...แบ่งผนังสำหรับเขียนภาพออกเป็นส่วน ๆ ส่วนหนึ่งก็เขียนภาพหนึ่ง ซึ่งในแต่ละภาพนี้อาจมีหลายเรื่องหรือหลายตอนรวมกันอยู่ก็ได้ เช่น ชาดกเรื่องต่าง ๆ หรือ พุทธประวัติ 2-3 ตอน รวมกันอยู่ด้วยกันในภาพหรือในบริเวณเดียวกัน พระอุโบสถในสมัยรัตนโกสินทร์ส่วนมากจะแบ่งบริเวณสำหรับเขียนภาพตามประเพณีดังนี้
>
> 1) ผนังด้านหน้าพระประธานบริเวณเหนือทับหลังประตูขึ้นไปจนถึงเพดาน นิยมเขียนเรื่องมารผจญเรื่องเดียวกันเต็มบริเวณ
>
> 2) ผนังด้านหลังพระประธานเหนือทับหลังประตูขึ้นไปจนถึงเพดาน เขียนเรื่องไตรภูมิ
>
> 3) ผนังด้านข้างทั้งสองด้านเหนือทับหลังหน้าต่างขึ้นไปจนถึงเพดาน ซึ่งเป็นบริเวณสี่เหลี่ยมผืนผ้าทางนอนขนาดใหญ่ ใช้เป็นที่เขียนภาพเทพชุมนุมนั่งเรียงเป็นแถวตลอดความยาวของผนังหันหน้านมัสการพระพุทธปฏิมาประธาน...พื้นที่ระหว่างหน้าต่าง และ ประตู...เป็นภาพพุทธประวัติ และ ทศชาติชาดก เรียงกันไปเป็นตอน ๆ
>
> 4) บานประตูหน้าต่างด้านในนิยมวาดภาพทวารบาล[*]

ภาพเขียนพุทธประวัติตอนมารผจญนั้นนิยมเขียนไว้ด้านหน้าพระประธาน ตรงประตูทางเข้าสู่โบสถ์นั้นเอง จะมีอยู่บ้างที่เขียนหลังพระประธานจะมีอยู่น้อย ทั้งนี้งานที่เหลืออยู่ให้อยู่ทุกวันนี้ให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษาเป็นงานจากยุคสมัยอยุธยาตอนปลายมาจนถึงยุครัตนโกสินทร์เท่านั้น

ในส่วนเนื้อหาของพุทธประวัติตอนมารผจญมีการแสดงเรื่องราวอย่างอัศจรรย์ เนื้อหากล่าวถึงตอนที่พระพุทธเจ้าพยายามบรรลุธรรมของพระองค์จนถึงทรงชนะมารผจญซึ่งข้อความจากต่อไปนี้เป็นการตัดตอนจากหนังสือสาราณุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน

---

[*] ชลูด นิ่มเสมอ, การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย (กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊พ จำกัด, 2532), 33.

พระมหาบุรุษได้เสด็จประทับพักผ่อนอิริยาบทอยู่ที่ริมฝั่งแม่น้ำเนรัญชรา จนตะวันบ่ายคล้อยจึงเสด็จมุ่งหน้าสู่บูรพาทิศ ระหว่างเสด็จดำเนินมีพราหมณ์ถวายหญ้าคา 1 มัด พระสมณโคดม ทรงรับหญ้าคาแล้วมุ่งตรงสู่ร่มโพธิ์พฤกษ์ ทรงปูลาดหญ้าคาลงที่โคนโพธิพฤกษ์ทรงประทับนั่งขัดสมาธิ ผินพระพักตรสู่เบื้องบูรพาทิศ ตั้งจิตแน่แน่ว่าตราบใดที่ยังไม่บรรลุสัมมาสัมโพธิญาน จักไม่ลุกขึ้นจากสมาธิบัลลังก์ แม้เลือดเนื้อจะเหือดแห้งไปเหลือแต่เอ็นและกระดูกก็ตาม

การอธิษฐานจิตนี้ ยังผลให้บัลลังก์แห่งพระยาวัสสวดีมาร สั่นสะเทือนอย่างรุนแรง ทั้งนี้ เนื่องจากการตรัสรู้ของพระมหาบุรุษนั้น เป็นปฏิปักษ์โดยตรงกับพญามาร เพราะมารสามารถดลใจให้คนทำชั่วต่าง ๆ แล้วก็ตกอยู่ในอำนาจของตน แต่พระมหาบุรุษกำลังจะตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าและรื้อสัตว์ขนสัตว์ออกจากบ่วงมาร

ขณะพญามารได้ฟังเสียงโห่ร้องพญาวัสสวดีมาร จึงเข้าทำการขัดขวางโดยขี่ช้างคิรีเมขล์นิมิตรมือหนึ่งพัน นำเหล่าเสนามารจำนวนมากเหาะเข้ามารบกวน หวังให้พระองค์เกรงกลัวจะได้ลุกขึ้นเสด็จหนีไป แต่พระองค์ ก็ยังคงประทับนิ่งเป็นปกติโดยมิได้ทรงหวั่นไหวด้วยอำนาจพระบารมี ทั้ง 30 ทัศ ที่ทรงบำเพ็ญสั่งสมมาทุกชาติ ด้วยคาถาว่า “อยนฺตุ โภนฺโต อิธ ทานสีลา” เป็นต้น เมื่อพญามารยังเห็นว่าพระองค์ยังประทับนิ่ง ไม่หวั่นไหวแต่อย่างใด ก็โกรธสั่งสมุนมารซัดศาตราวุธนานาชนิดเข้าใส่ แต่ก็หาทำอันตรายได้ กลับกลายเป็นดอกไม้ไปเสีย เมื่อไม่ได้ผลอีกพญามารจึงเปลี่ยนวิธีใหม่ด้วยการทวงถามว่าบัลลังก์แก้วนี้เป็นที่นั่งของตนให้ลุกออกไปโดยเร็ว พระองค์จึงตรัสตอบไปว่า บัลลังก์นี้เป็นของที่เกิดด้วยการบำเพ็ญบุญของพระองค์เองมานับอสงไขย ดังนั้นพระองค์จึงเป็นผู้ที่สมควรแล้ว

พญามารจึงแย้งว่าต้องมีพยานมาพิสูจน์ว่าจริง พระพุทธองค์จึงเปล่งขอให้ นางวสุนธรา (แม่พระธรณี)เป็นพยาน แม่พระธรณีจึงผุดขึ้นมาจากพื้นดิน แล้วบิดมวยผมจนน้ำท่วมกระแสน้ำก็พัดพาพวกเสนามารไปหมดสิ้นให้ร่นออกเป็นอยู่ขอบจักรวาล พญาวัสสวดีมารจึงพ่ายแพ้และกลับไป[*]

เนื้อเรื่องตอนมารผจญจึงเป็นเสมือนฉากใหญ่ของพระพุทธประวัติ จึงเป็นเนื้อหาที่ยากและยิ่งใหญ่ตัวละครก็มากในฉาก ๆ เดียว ในข้อนี้ น. ณ ปากน้ำ ผู้เชี่ยวชาญงานจิตรกรรมไทยกล่าวสนับสนุนว่า “เป็นงานที่กินเนื้อที่ของผนังอย่างใหญ่โตมโหฬาร โดยเฉพาะภาพระดับครูคือต้องใช้ฝีมือครูช่างโดยแท้ ดังภาพผจญมาร”[**] ตำแหน่งที่ติดตั้งอยู่ทางหน้าโบสถ์เป็นผนังขนาดใหญ่มาก เป็นจุดที่เห็นได้อย่างชัดเจน จิตรกรรมในส่วนนี้จึงเป็นที่แสดงออกถึงฝีมือของครูช่างให้อวดสายตาต่อผู้พบเห็น ช่างที่เขียนจึงจะต้องการการแสดงความยิ่งใหญ่ของกองทัพมารได้อย่างเต็มที่พื้นที่ขนาดใหญ่ แสดงความโกลาหลดุดัน อย่างกองทัพจริง ๆ

ในส่วนภาพของกองทัพมาร แสดงความเคลื่อนไหวที่รุนแรง อย่างเช่นท่วงท่าของเหล่าทหารมารในท่าบิดลำตัวเกร็งแขนขาบิดตัวในลักษณะตัวเอส ที่ทำให้รู้สึกถึงการออกแรงมีกำลัง และพร้อมพุ่งออกไป หากเปรียบอาการแล้วเหมือนเราบิดผ้าไว้ปล่อยไว้ก็ย่อมจะบิดคลายตัวของมันเองกลับสู่สภาพเดิม หรืออย่างการขึ้นสายธนูจนคันของมันโก่งจนงอเมื่อปล่อยมือคันก็จะกลับคืนตัวอย่างรวดเร็ว ลักษณะของใบหน้าของมารต่างๆ ที่ถูกจินตนาการออกมามีลักษณะเป็นมารที่เกิดจาการผสมผสานสิ่งที่มีอยู่จริงตามธรรมชาติ แต่นำมาผสมกันให้เป็นสิ่งมีชีวิตที่แปลกประหลาดที่ไม่มีใครเคยพบเห็น ตัวอย่างที่ดีในโลกทรรศแบบโบราณที่ถูกบันทึกไว้ คือ ลลิตปฐมสมโพธิกถาสมเด็จพระสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ได้บรรยายลักษณะรูปพรรณของเหล่ากองทัพอสูรที่เข้าจู่โจม พระศากยะมุณีก่อนการบรรลุพระโพธิญาณ ไว้ว่า “ล้วนแปลงรูปวิปริต ผิดแผกเผ่าผันตัว” ก็คือระหว่างหัวกับตัวเป็นคนละชนิด “หัวเป็นควายเปียสมัน ตัวต่างกันเป็นหมา” หัวเป็นควายเป็นสมันแต่ลำตัว

[*] ราชบัณฑิตยสถาน, สาราณุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. (พระนคร : ราชบัณฑิตยสถาน, 2498), 847.

[**] ประยูร อุลุชาฎะ, จิตรกรรมฝาพนังหนึ่งในสยาม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2544), 8.

กลับเป็นสุนัข หรืออย่าง “ท่อนบนกาแก้มแร้ง ท่อนล่างแกล้งป้นตะกวด” หัวมีลักษณะเป็นนกแต่ลำตัวกลับเป็นสัตว์เลื้อยคลานอย่างตะกวด จะเริ่มเห็นได้ว่าลักษณะหลายๆ ประการของรูปสิ่งมีชีวิตที่ปรากฏในผลงานของถวัลย์ ดัชนี มีลักษณะอยู่ในเค้าโครงดังกล่าวซึ่งจะกล่าว ซึ่งในปฐมสมโพธิกถาในตอน ปริจเฉทที่ 9 มารวิชัย ปริวรรต นี้มีลักษณะที่เด่นมากในการใช้ บุคคลาธิษฐาน คือให้พวกเหล่าหมู่มารในรูปหน้าตาอย่างสัตว์ประหลาด เช่นมีร่างกายเป็นมนุษย์แต่หัวกลับเป็นสัตว์ที่อยู่ในธรรมชาติ เช่น เสือ ควาย สมัน หรือมีร่างกายที่สลับกันผิดธรรมชาติ ลักษณะนี้ปัจจุบันตรงกับการกลายพันธุ์ของสิ่งมีชีวิต(mutant) หรือถ้าป็นวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ก็เรียกว่าเป็นการตัดต่อทางพันธุ์กรรมเพื่อให้เกิดสิ่งมีชีวิตแบบใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อนในธรรมชาติ

มารที่มาปรากฏนี้คือ บุคลาธิษฐานของกิเลสแบบต่างๆ ของพระสิทธัตถะ แต่ท้ายที่สุดแล้วพระองค์สามรถเอาชนะกองทัพพญามารทั้งหมด พระองค์ทรงดำรงพระสติมั่นด้วยความองอาจกล้าหาญจนสามารถเอาชนะพลมารได้ หรืออีกในหนึ่งทรงมีความอุตสาหะพากเพียรเพื่อเอาชนะกิเลสในพระทัยของพระองค์ นั้นเอง[*] ที่ค่อยหลอกหลอนจิตใจของมนุษย์ทุกผู้ทุกนามให้หลงผิด ไม่เว้นแม้แต่คนเดียว ซึ่งกิเลสต่างๆ เหล่านี้ย่อมมีอยู่ในตัว และเป็นเครื่องที่ชักนำให้จิตใจไปสู่ความใฝ่ต่ำได้เสมอ เป็นสภาวะที่มนุษย์ หรือถวัลย์ ดัชนี ต้องต่อสู้กิเลสความใฝ่ต่ำนี้เฉกเช่นเดียวกัน หรืออาจเป็นการครุ่นคิดถึงผลกรรมในอดีตที่ได้ก้าวพลาดผ่านพ้นไปแล้ว นั้นเอง

คัมภีร์ทางพุทธศาสนาได้กล่าวถึงมารในรูปแบบของบุคคลที่มีตัวตนว่าเป็น พญามารมีชื่อว่า “วสวัตดีมาร” เป็นมารที่ครองสวรรค์ชั้นสูงสุดในกามาวจร คือ ชั้นปรนิมมิตวสวัตดี มีหน้าที่ค่อยเหนี่ยวรั้งรังควาญบุคคลไว้ไม่ให้หลุดพ้นจากอำนาจของกามที่ตนมีอำนาจปกครองอยู่ เฉพาะอย่างยิ่งผู้คิดหนีออกจากนอกเขตอำนาจของมาร ก็ต้องเผชิญหน้ากับมารเพื่อขัดขวาง มารนั้นมีฤทธิ์มาก เล่ากันว่าแม้แต่ พระอินทร์ พระพรหม ก็ไม่อยากยุ่งด้วย หลายครั้งหลายครามารตนนี้ตามก่อกวนพระพุทธองค์[**]

คำว่า “มาร”(mara) มีความสำคัญในการตีความหมายต่อความเข้าใจอย่างมาก ทั้งยังเป็นสิ่งที่ถวัลย์ ดัชนี ใช้ในการเล่าเรื่องเกือบทุกๆ ตั้งแต่ยุคก่อน พ.ศ. 2514 เป็นต้นมา ภาพมาร-ภาพอสูรกาย จึงเป็นรสสำคัญในการเสพผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี ที่ต้องมีการถอดความเข้าใจ ผู้วิจัยคงต้องหาความหมายของมารนี้ให้ชัดเจนยิ่งขึ้น “มาร” จากหนังสือพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตฯ บอกที่มาว่าคำนี้มาจากภาษาบาลี มาระ แปลว่าผู้ให้ความตาย หรือในทางพุทธศาสนาจำแนกมารออกเป็น 5 เหล่า คือ กิเลสมาร ขันธมาร อภิสังขารมาร เทปุตตมาร และ มัจจุมาร เรื่องมารจำพวกนี้ยังมีปรากฏคำอธิบายขยายความไว้ในหนังสือ ธรรมวิภาค ปริเฉทที่ 2 สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส ซึ่งทรงนิพนธ์ไว้ดังนี้

> ปัญจขันธ์ได้ชื่อว่า มาร เพราะบางทีทำความลำบากให้ อันเป็นเหตุเบื่อหน่ายจนถึงฆ่าตัวตายเสียเองก็มี...กิเลสได้ชื่อว่า มาร เพราะตกอยู่ในอำนาจแห่งมันแล้ว มันย่อมผูกรัดไว้บ้างย่อมทำให้เสียคนบ้าง
>
> อภิสังขาร คือ กรรมฝ่ายอกุศล ได้ชื่อว่ามาร เพราะทุรพล... มัจจุ คือ มรณะ ได้ชื่อว่ามาร เพราะตัดชีวิตเสีย โดยนัยนี้ เบญจขันธ์ก็ดี กิเลสก็ดี อภิสังขารก็ดี น่าจะหมายเฉพาะส่วนอันร้าย มัจจุน่าจะหมายเอาในเวลาที่ชีวิตกำลังเป็นประโยชน์ตนประโยชน์ท่าน[***]

มารจึงเป็นกิเลสที่อยู่ในใจมนุษย์ที่ขวางกั้นการทำความดี ทั้งความเมื่อยล้า ความเบื่อหน่าย การขาดวิริยะ รวมถึงความไม่สมบูรณ์ของร่างกายก็ล้วนเป็นอุปสรรคแห่งการทำการทุกอย่าง และความหมายของมารที่

---

[*] ศิลปากร กรม, ลิลิตปฐมสมโพธิกถา และ ความเรียงเชิงวิเคราะห์ผลงานนิพนธ์ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ซึ่งมีคุณค่าทางวรรณศิลป์ (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2535), 146.

[**] ธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์, พิมพ์ครั้งที่ 9 (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, 2543), 475.

[***] ราชบัณฑิตยสถาน, สาราณุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. (พระนคร : ราชบัณฑิตยสถาน, 2498), 14827.

ได้รับการขยายไว้ในพระสูตรก็ให้ว่าเป็นลักษณะของตัณหาอย่างหนึ่งนั้นเอง ปรากฏอยู่ในตัณหาสูตร ในอิติวุตตกะ (ขุ.อิติ.25/236/238) เป็นที่พระพุทธเจ้าทรงจำแนกตัณหา 3 อย่างไว้ดังนี้

> ชนทั้งหลาย ผูกผันด้วยเครื่องผูกพันคือตัณหา มีจิตยินดีในภพ และอภพ (ภวาภเว). พวกเขาพัวพันด้วยเครื่องผูกของมาร ไม่มีความลุโล่งโปร่งใจ เป็นสัตว์ไปสู่สงสาร ถึงความเกิดและความตาย. ส่วนชนเหล่าใด กำจัดตัณหาได้แล้ว เป็นผู้ปราศจากตัณหาในภพ และอภว (ภวาภเว) บรรลุความสิ้นอาสวะ,ชนเหล่านั้น เป็นผู้ถึงฝั่งแล้วในโลก[*]

หลายคนมองว่าเรื่องราวพุทธประวัติในตอนนี้เขียนขึ้นเพื่อเสริมคุณบารมีพระพุทธเจ้า หรือเป็นการเสริมฉากประกอบก่อนการเข้าสู่ตอนสำคัญคือตอนตรัสรู้นั้นเอง แต่เมื่อพิจารณาอย่างรอบคอบเราจะพบนัยยะทางความหมายที่ซ่อนเร้น เช่นเดียวกับตำนานต่างย่อมมีเหตุแห่งปัจจัย จุดนี้คือสภาวะความเปลี่ยนแปลงจากสภาวะของมนุษย์สามัญ เช่น เจ้าชายสิทธัตถะ ก่อนเปลี่ยนผ่านไปสู่ สภาวะของ พระอริยบุคคล สภาพที่เกิดขึ้นที่ถูกเล่าอย่างเรื่องเหนือจริงนั้น คือการบรรยายถึงสภาวะภายในจิตของ เจ้าชายสิทธะถัต ขณะทำการต่อสู้กับตัวพระองค์เอง ก่อนที่จะเข้าสู่การบรรลุอนุตตรสัมมาสัมโพธิ เหล่ามารที่ว่าก็น่าจะเป็นสิ่งที่แฝงอยู่ในใจของมนุษย์ทุกคน และมีอยู่ทุกหนทุกแห่งนั้นเอง[**]



ภาพที่ 1 จิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดดุสิดาราม คลองบางกอกน้อย ฝั่งธนบุรี สมัยรัชกาลที่ 1
ที่มา: แสงอรุณ กนกพงศ์, วัดดุสิดาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 80-81.



ภาพที่ 2 จิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดคงคาราม อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี สมัยธนบุรี
ที่มา: ประยูร อุลุชาฎะ [น. ณ ปากน้ำ], วัดคงคาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2537), 80.

---

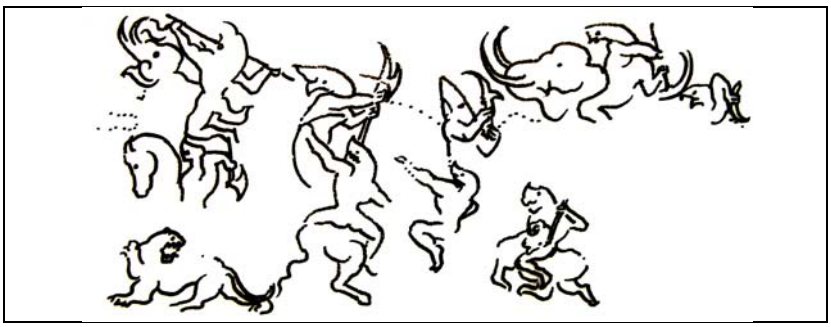
[*] ธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต), พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์, พิมพ์ครั้งที่ 9 (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, 2543) 471.

[**] ไดวากุ อิเคดะ, พุทธประวัติพิเคราะห์ (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เคล็ดไทย, 2538) 63-64.

ในผลงานจำนวนมากของถวัลย์ ดัชนี มีความสัมพันธ์กับภาพมารผจญอย่างใกล้ชิด ในหลายรูปแบบบางชิ้นเป็นการแสดงออกอย่างตรงไปตรงมา แม้การตั้งชื่อก็เป็นแบบยกมา ตรงๆ ทั้งยังคงเนื้อหาเช่นเดียวกันอีกด้วย อย่างเช่นงาน “กองทัพมาร” ที่ออกแสดงในปี พ.ศ. 2516 เป็นงานที่มีขนาดใหญ่มากถึง 5 เมตร สูง 2.1 เมตร เป็นขนาดที่ใหญ่ไม่ต่างไปจากขนาดของฝาผนังของโบสถ์ขนาดย่อยเลยก็ว่าได้ โดยเนื้อหาในภาพเป็นการดึงรูปแบบองค์ประกอบหลายอย่างจากงานจิตรกรรมฝาผนังของภาพมารผจญอย่างโบราณอย่างชัดเจนเป็นครั้งแรก เหมือนเป็นการประกาศแนวความคิด (manifeto) ของถวัลย์ ดัชนี ด้วยงานจิตรกรรมชิ้นหนึ่ง อย่างแจ่มชัด ถึงแม้งานชิ้นนี้จะไม่ใช้งานชิ้นแรกที่ทำขึ้นในแนวความคิดในแนวทางมารผจญ ซึ่งเริ่มขึ้นราวปี พ.ศ. 2512 – 2513 แต่เป็นงานชิ้นสำคัญมากที่กำหนดทิศทางการทำงานต่อไปในอนาคต ผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้ทำให้มองเห็นข้อสรุปของการสร้างสรรค์ประการดังนี้



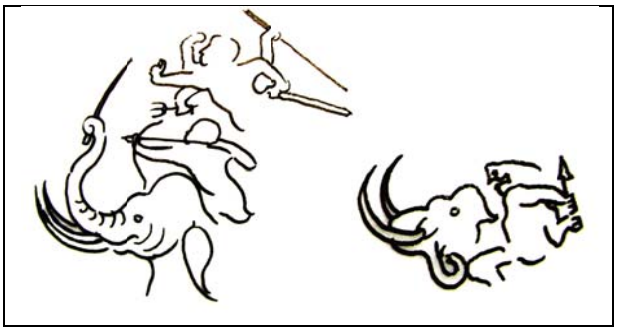
ภาพที่ 3 กองทัพมาร พ.ศ. 2516 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 210 x 599 ซม.
ที่มา: Klaus Wenk, The Buddhist Art of Thawan Datchani: Drawing and Painting (Zurich: Inigo Von Oppersdorff, pubishers, 1981), 94.



ลายเส้นที่ 1 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ “กองทัพมาร” ถอดเส้นเฉพาะตัวสำคัญ

1. การจัดวางตัวละครในลักษณะแนวระนาบเดียวกันทั้งหมด ใช้เส้นพื้นเป็นแนวในการยืนเท่ากันทั้งหมดโดยตัวที่เตี้ยกว่าอยู่ด้านหน้า ตัวที่สูงกว่าอยู่ด้านหลัง เรียงกันเป็นลำดับจากสูงมากไปหาสูงน้อยเมื่อมองจากทางด้านหน้านั้นเอง ลักษณะดังกล่าวจะพบเห็นได้อย่างในงานรูปสลักหินของอินเดีย ซึ่งวิธีการจัดวางแบบนี้ก็นำมาใช้ในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยเช่นเดียว กัน ในงานจิตรกรรมฝาผนังมารผจญของวัดดุสิดาราม และวัดคงคาราม ก็มีการจัดวางตัวมารเช่นเดียวกับงาน “กองทัพมาร” มีการวางมารแต่ละตนเรียงซ้อนกันอย่างเป็น

ระบบตามความสูง มีทิศทางพุ่งไปในทิศทางเดียวกันทั้งหมด เป็นเหมือนเช่นปีกข้างหนึ่งของทัพมารที่พุ่งเข้าหาพระสัมมาสัมพุทธเจ้า



ลายเส้นที่ 2 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพช้างคีรีเมขล์(ช้างของพญามาร)ในงานจิตรกรรมฝาผนัง วัดดุสิดาราม(ซ้ายมือ) เทียบกับภาพส่วนขยาย “กองทัพมาร” ภาพที่ 3 (ขวามือ)

2. การจัดวางช้างคีรีเมขล์ (ช้างของพญามาร) ให้เป็นส่วนเด่นในระดับขอบด้านบนของภาพมีความใกล้เคียงกับทั้งงานศิลปกรรมอินเดีย และงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยหลายแห่งอันเป็นรูปแบบที่เป็นนิยมของช่างเขียนไทยโบราณที่จะจัดว่างช้างคีรีเมขล์ไว้อยู่หลังสุด และอยู่ตอนบน เพราะมีขนาดที่สูงใหญ่กว่ามนุษย์สองเท่าจึงเป็นกลวิธีที่ฉลาดที่เอาไว้เป็นฉากหลังช่วยเน้นตัวมารที่เล็กกว่าเด่นชัดขึ้น ช้างคีรีเมขล์ที่เป็นตัวเด่นในฐานะกองทัพมีพญามาร “วสวัตดีมาร” ในฐานะแม่ทัพอยู่บนหลังช้างคีรีเมขล์นั้นเอง ตำแหน่งนี้เป็นที่เด่นโดยไม่มีตัวอื่นมาบังได้ เมื่อนำภาพจิตรกรรมฝาผนัง วัดดุสิดาราม (ภาพที่ 1) มาเทียบกับงานบางส่วนของจิตรกรรม “กองทัพมาร” ของจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าสัดสวนของมารย่อย กับช้างคีรีเมขล์มีการจัดสัดส่วนอย่างเท่ากัน

ในงานจิตรกรรมชิ้นหลังบางชิ้นก็มีการตั้งชื่ออย่างตรงไปตรงมาว่า “มารผจญ” เพื่อเป็นการสื่อถึงผู้ชมในสิ่งที่ต้องการนำเสนอ งานชิ้นนี้สร้างขึ้นใน พ.ศ. 2531 (ภาพที่ 4) ในทางองค์ประกอบก็เป็นการได้รับอิทธิพลการจัดวางจากงานจิตรกรรมฝาผนังผจญมารมา เช่นการจัดองค์ประกอบภาพแบบสมมาตร ให้ใบหน้าของพระพุทธรูปเป็นประธานอยู่ตรงกลาง เช่นเดียวกับงานแบบโบราณที่ให้พระพุทธองค์เป็นประธานอยู่กลางภาพที่ประทับนั่งอยู่บนบัลลังก์ภายใต้ต้นโพธิ์ ส่วนซีกซ้ายขวาของจิตรกรรม “ผจญมาร” ก็เป็นอสูรมารประกบอยู่ข้างใบหน้าของพระพุทธรูป ในลักษณะการยกเท้าข้างหนึ่งเหมือนกำลังพุ่งออกไปข้างหน้า ลำตัวด้านบนแอ่นไปข้างหลังรับกับแขนที่ประทับอาวุธเหมือนเงื้อออกแรงอย่างสุดกำลังพร้อมชัดอาวุธออกไปยังเป้าหมายข้างหน้า หากพิจารณาดูเป็นไปได้ว่าภาพนี้มีลักษณะเหมือนเป็นภาพขยายระยะใกล้ (close-up) ของงานจิตรกรรมฝาผนังมารผจญ แต่ผสมผสานกับจินตนาการของศิลปินในการสร้างมิติมุมมองใหม่ ย่อขยายความในส่วนที่ศิลปินเห็นว่าเป็นสำคัญ ดูภาพเปรียบเทียบได้จากภาพลายเส้นที่ 3

นอกจากนี้ยังมีงานที่อยู่ในชุดเดียวกัน(ประมาณ พ.ศ.2531-2532) ออกมาอีกหลายชิ้นที่ล้วนมีการวางรูปแบบทางองค์ประกอบอย่างคล้ายคลึงกับกัน เช่น “Cambodia”(ภาพที่ 5) “Self” (ภาพที่ 6) ซึ่งมีขนาดใหญ่มากยาวถึง 4 เมตร ที่มีขนาดใกล้ ๆ กับงาน “กองทัพมาร” ที่ออกแสดงก่อนหน้า 16 ปี



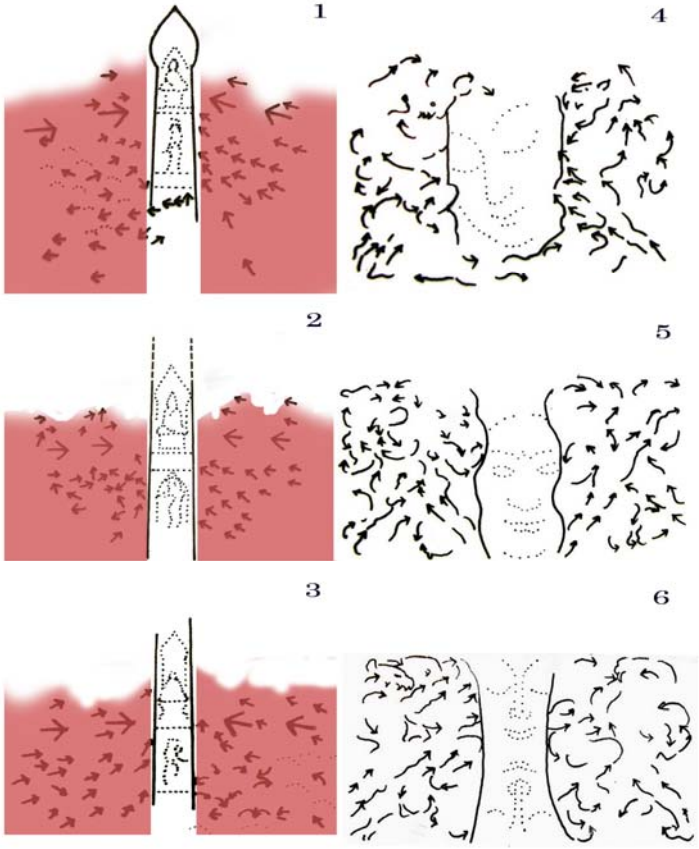
ภาพที่ 4 ผจญมาร พ.ศ. 2531 ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ ขนาด 23.7 x 34 ซม.
ที่มา: Herbert P. Phillips, Ten integrative art of modern Thailand (Bangkok: Amarin Printing Group Co., 1992), 68.



ภาพที่ 5 Cambodia พ.ศ. 2532 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 203 x 402 ซม.
ที่มา: ธวัชชัย สมคง, “ถวัลย์ ดัชนี ,” Fine Art, ปีที่ 1, เล่มที่ 1 (มกราคม 2547), 68.



ภาพที่ 6 Self พ.ศ. 2532 สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 199 x 400 ซม.
ที่มา: ธวัชชัย สมคง, “ถวัลย์ ดัชนี ,” Fine Art, ปีที่ 1, เล่มที่ 1 (มกราคม2547), 68



ลายเส้นที่ 3 โครงสร้างองค์ประกอบเทียบกัน ระหว่างภาพจิตรกรรมฝาผนังจาก
1. พระที่นั่งพุทธไธสวรรค์ 2. วัดดุสิดาราม 3. วัดบางขุนเทียนใน 4. “ผจญมาร”
5. “Cambodia” 6. “Self”

*หมายเหตุ ลูกศรใหญ่คือตำแหน่งช้างคีรีเมขล์ศึก ลูกศรเล็กคือพลมาร

รูปแบบของมารอสูร

ที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี มีลักษณะกายภาพให้เห็นว่าเป็นสิ่งมีชีวิตกลายพันธุ์ โดยทำการผสมระหว่างกายภาพของมนุษย์เข้ากับสัตว์ป่าที่ดุร้าย มีรูปลักษณ์เหมือนกองทัพมารที่เป็นอสูรต่าง ๆ ในงานจิตรกรรมฝาผนัง หรือเป็นไปไม่ต่างจากคำพรรณาในปฐมสมโพธิกถา ที่ได้กล่าวไปแล้วเป็นกลวิธีหลัก รูปแบบของมารคือสื่อ หรืออุปมาหลักในการแสดงออกของอย่างมากมายในผลงานของถวัลย์ ดัชนี โดยผลงานชิ้นแรกเท่าที่ผู้วิจัยสามารถค้นหาได้คืองานวาดเส้นที่ทำขึ้นใน พ.ศ. 2514 จำนวนสองชิ้น ภาพแรกเป็นอสูรที่เปลือยกายมีร่างกายเป็นมนุษย์ที่กำยำ แต่มีส่วนหัวเป็นเสือดำ มือเท้าก็เป็นกรงเล็บอย่างเสือ และมีหางตรงก้นอีกด้วย ส่วนภาพที่สองเป็นรูปอสูรที่มีร่างกายลำสันของมนุษย์มีแต่ส่วนหัวที่ถูกเปลี่ยนให้เป็นหมู่ป่า การจัดวางให้อยู่ในท่านั่งหันหลังเฉียง เป็นท่าที่มาตราฐานที่ใช้ในการฝึกเขียนคนในวิชาวาดเส้น โดยรวมภาพอสูรเสือดำดูมีความคล้ายสัตว์มากกว่าคน ข้อหนึ่งอาจจะมาจากการจัดท่าเหมือนแมวนอนตะปบเหยื่อ และส่วนของร่างกายคนที่ดูสั้นและหนากว่าปรกติ ส่วนในภาพอสูรหมู่ป่าเหมือนมนุษย์มากกว่า เพราะร่างกายจากคอลงมาเป็นมนุษย์โดยสมบูรณ์ เป็นไปได้ว่ามากว่าทั้งสองภาพนี้เป็นงานเขียนศึกษา (study) ในรูปแบบของอสูรในความเป็นไปได้ในแบบต่าง ๆ หรืออาจเป็นภาพร่างจากความคิดที่ออกมาแรกเริ่ม เมื่อเปรียบเทียบกับงานจิตรกรรมฝาผนังเราก็จะ

คันพบความคล้ายคลึงในรูปแบบการหลอมรวมระหว่างมนุษย์กับสัตว์ เพื่อให้เกิดเป็นอสูรต่าง ๆ รูปแบบหลักในการให้กำเนิดหลายแบบ(ดูภาพลายเส้นที่ 4-8)

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

จากงานจิตรกรรมฝาผนังเราจะพบมารในรูปแบบแรกมากที่สุด แบบที่สอง และสามน้อยกว่าเป็นลำดับ ซึ่งงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ ดัชนี ที่ยกขึ้นมาทั้งสองก็จะอยู่ในสองแบบแรก โดยงานหลังที่ออกมามักจะเป็นแบบแรกเกือบทั้งหมด นี้เป็นตัวอย่างภาพมารที่มาจากจิตรกรรมฝาผนังจากหลายวัดเพื่อเทียบกับผลงานของถวัลย์ดัชนี



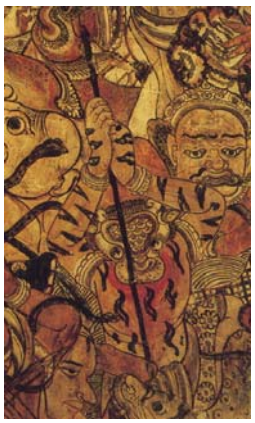


ลายเส้นที่ 4 มารในจิตรกรรมฝาผนังมีหัวเป็นเสือ
ภาพที่ 7 ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดดุสิดาราม
ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์, วัดดุสิดาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2526), 80.





ลายเส้นที่ 5 มารในจิตรกรรมฝาผนังมีหัวเป็นเสือ
ภาพที่ 8 ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดสุวรรณาราม
ที่มา : แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, วัดสุวรรณาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 91.





ลายเส้นที่ 6 มารในจิตรกรรมฝาผนังมีหัวเป็นเสือ
ภาพที่ 9 ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดเกาะแก้วสุทธาราม
ที่มา : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, วัดเกาะแก้วสุทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2529), 46.





ลายเส้นที่ 7 มารในจิตรกรรมฝาผนังมีหัวเป็นสิงห์จีน
ภาพที่ 10 ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดเกาะแก้วสุทธาราม
ที่มา : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, วัดเกาะแก้วสุทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2529), 50.





ลายเส้นที่ 8 มารในจิตรกรรมฝาผนังมีหัวเป็นวัว
ภาพที่ 11 ส่วนรายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญที่ วัดเกาะแก้วสุทธาราม
ที่มา : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, วัดเกาะแก้วสุทธาราม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2529), 49.

เรื่องของภาพมารผจญถวัลย์ ดัชนียังได้เขียนบทความเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ถึงสองครั้งด้วยกันในหนังสือวารสารดำแดงปริทัศน์ ไว้ในบทความ “พุทธปรัชญาในศิลปกรรมร่วมสมัย” ฉบับที่ 5 ปี พ.ศ. 2514 และ ฉบับที่ 6 ปี พ.ศ. 2515 แสดงความคิดเกี่ยวกับเรื่องมารก็คือ กิเลสมาร ที่อยู่ในใจมนุษย์ ที่สอดคล้องกับนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส ที่ให้ความหมายของมารซึ่งได้กล่าวถึงไปก่อนหน้านี้แล้ว

> ...หมายถึงธรรมที่ปรากฏรูป ทั้งในแง่กามของโลกียะและสัญญาลักษณ์ของโลกุตระ ในแง่ของบุคคลาธิฐานไปสู่ธรรมาธิฐาน หมายถึงกิเลสมาร อันได้แก่ อวิชชา ตัณหา อุปาทาน ราคะ โทสะ โมหะ กามตัณหา ภวตัณหา วิภวตัณหา อันเป็นกุศลมูลที่เข้ามากลุ้มรุมอยู่รอยจิต และเกาะเกี่ยวให้เกิดกิเลส ตัวแท้ของจิตนั้นเป็นประภัสสร เป็นความว่างเดิม แต่กิเลสเข้าครอบงำจนมัวหมอง เป็นต้น แต่ในทางบุคคลาธิฐาน ศิลปินใช้สื่อคือ รูปธรรม โดยการแสดงเรื่องของพญามาร และสัตว์ดุร้ายต่างๆ เพื่อเป็นสื่อกลาง ศิลปินอาจใช้สื่อรูปธรรม ตามแบบแผนนิยมของสมัย เช่น ศิลปนิรรูป เป็นสื่อด้วยเส้นด้วยสีก็ย่อมได้
>
> ถ้าเรามองเห็นภาพมารผจญในผนังโบสถ์วัดสุวรรณาราม ฝีมือพระอาจารย์นาค ที่ธนบุรี พุทธศาสนิกชนในระดับศรัทธาและพิธีกรรมจะมองเห็นยักษ์มารที่มารุมล้อมพระพุทธองค์ เห็นความกัมปนาทของเหล่ายักษ์ร้ายและพะเนียงร้ายของอารมณ์ในรูป แต่นักวิจารณ์ศิลประดับปัญญาจะเจาะจากแบบบุคคลบัญญัติไปสู่ธรรมบัญญัติอันได้แก่การหยิบเอาอวิชชา ตัณหา อุปทาน และกิเลสมารทั้งสาม อันได้แก่กามตัณหา วิภวตัณหา ซึ่งเป็นนามธรรมออกมาปรากฏรูป ลึกซึ่งไปกว่านั้นศิลปตะวันออก แปรรูปความรักออกมาจากสภาวะจิตไปสู่นิพพาน เป็นคำสอนอันยิ่งใหญ่จากรูปอกุศลมูล ไปสู่กุศลมูล[*]

โดยสรุปผู้วิจัยมีความเห็นได้ว่ารูปแบบการสร้างภาพมาร ของถวัลย์ ดัชนี นั้นมีเค้าโครงว่าคงอิทธิพลของงานจิตรกรรมฝาผนังอยู่ หรือใช้หลักการอุปมาอุปมัยอย่างงานโบราณเป็นตัวขับเคลื่อนในการสร้างสรรค์นั้นเอง ซึ่งก็หมายถึงกิเลสต่างๆ ที่เป็นนามธรรมก็ได้ถูกสร้างเป็นนามธรรมเพื่อให้มองเห็นเป็นรูปได้สื่อสารความหมายได้ สามารถเปรียบเทียบเป็นพรรณาต่างเพื่อให้เข้าถึงปรัชญา หรือพุทธะธรรมอันลึกซึ้งของพระพุทธเจ้าให้เป็นที่เข้าใจได้ในหมู่ชนจำนวนมาก

โครงสร้างทางด้านองค์ประกอบ

งานภาพผจญมารยังถูกดึงโครงสร้างกับงานในรูปแบบอื่นที่ศิลปินได้นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการจัดวางองค์ประกอบที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองอย่างน่าอัศจรรย์ หลักการสำคัญทางด้านวางองค์ประกอบของภาพผจญมารที่ได้กล่าวไปแล้วทั้งของอินเดีย และไทย หรืออาจกล่าวได้ว่าหลักองค์ประกอบของงานโบราณนิยมการจัดวางอย่างสมมาตร เช่นงานจัดว่างพระประธานกับพระสาวก รวมถึงแท่นบูชาต่างๆ หรือการจัดวางลวดลายของหน้าบัน เป็นต้น

ลักษณะของการจัดวางภาพแบบสมมาตรที่ใช้ประธานอยู่กึ่งกลางภาพ เป็นลักษณะการจัดภาพแบบทางศิลปะปัจจุบันที่ไม่นิยมใช้กันเพราะจะนิ่ง และดูแข็งจนเกินไป บางครั้งก็อาจทำให้งานดูจงใจเกินไป โดยธรรมชาติทั้งจิตรกร ประติมากร แม้แต่นักศึกษาทางด้านศิลปะ ต่างก็พึ่งหลีกเลี่ยงองค์ประกอบดังกล่าว เหมือนเป็นจุดตายทางองค์ประกอบที่มีคนน้อยนักที่จะกล้าหยิบยกขึ้นมาใช้งานมากนัก สำหรับงานของ ถวัลย์ ดัชนี สิ่งนี้กลับไม่ได้สร้างข้อจำกัดทางด้านองค์ประกอบ หรือขีดจำกัดของการแสดงออกทางด้านศิลปกรรมเลย แต่ศิลปินกลับพลิกแพลงให้เกิดรสชาติของการแสดงออกอย่างอิสระ จนเกิดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตนขึ้น และยังแฝงเร้นด้วยรสอย่างตะวันออกอีกด้วย

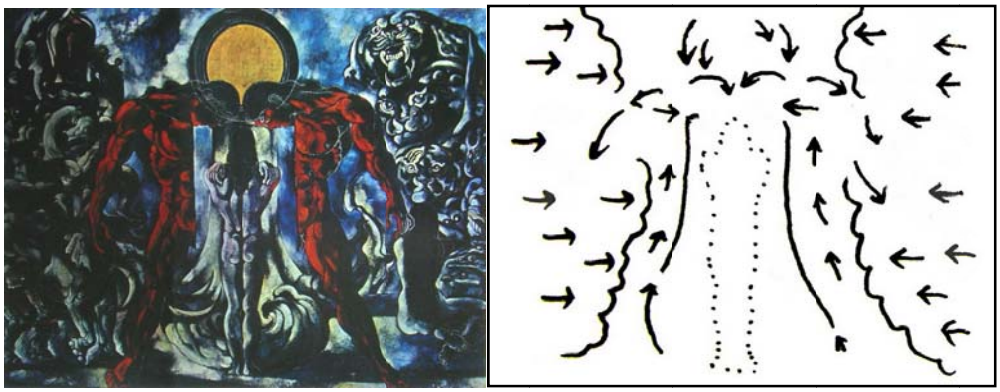
การจัดวางภาพพระพุทธองค์ในตำแน่งประธานของของภาพในจุดกึ่งกลางที่ทำให้เป็นจุดร่วมสายตาอย่างตรงไปตรงมา ความสงบนิ่งจากท่าทาง และลักษณะเส้นเป็นแกนตั้งที่เกิดจากการประสานระหว่าง ต้นโพธิ์ พระศากยมุณี รัตนบัลลังก์ และพระธรณี(ในรูปแบบของไทย) โดยให้เกิดความขัดแย้ง (contrast) ที่เป็นลักษณะตรงข้ามกับกลุ่มกองทัพมารที่รายรอบทั้งซ้ายขวา ที่ถูกวางเป็นองค์ประกอบย่อย ๆ ที่ดูสับสน ที่รวมเป็นกลุ่มก้อนขนาดใหญ่ที่มีเส้นย่อย ๆ ภายในมีทิศทางพุ่งเข้าหาแนวกึ่งกลางภาพ ยิ่งภายนอกจุดศูนย์กลางภาพยิ่งสับสน

[*] ถวัลย์ ดัชนี, “ศิลปวิจารณ์ในเมืองไทย,” ดำแดงปริทัศน์ 2, 6 (มกราคม-กุมภาพันธ์ 2514) : ไม่ปรากฏเลขหน้า.

วุ่นวาย ภายในกลับยิ่งถูกคัดให้เด่นชัดยิ่งขึ้น (ดูภาพลายเส้นที่ 3) องค์ประกอบลักษณะนี้ถูกนำมาประยุกต์ใช้ในงานจิตรกรรมของ ถวัลย์ มีอยู่หลายชิ้นแต่ดูมีความชัดเจนมากน้อยต่างกันไปด้วยการปรับเปลี่ยนออกไปหลายรูปแบบ งานชิ้นตัวอย่างที่คัดมาลงนี้ผู้วิจัยคิดว่า มีรูปแบบที่ชัดเจนในระดับหนึ่ง จนสามารถเทียบเคียงได้กับองค์ประกอบในภาพมารผจญได้

งานจิตรกรรมชื่อ “พระเวสสันดร” ที่เขียนขึ้นใน พ.ศ. 2519 (ลายเส้นที่ 9) ก็เป็นการจัดภาพแบบสมมาตร โดยจัดวางให้ภาพผู้ชายเปลือยยืนหันหลังเป็นประธาน รายรอบด้วยกลุ่มของสัตว์นานาชนิด และมีร่างมนุษย์ที่ใหญ่กว่ายืนประกบซ้ายขวาในลักษณะกรอบและคอพับเข้ามาสัมผัสกัน

ผลงานที่ชื่อ “Star’s Seed” เขียนใน พ.ศ. 2524 (ลายเส้นที่ 10) มีการจัดวางภาพในลักษณะทิศทางเดียวกับ “พระเวสสันดร” และ“ภูริทัต” ที่เขียนขึ้นก่อนหน้า ภาพของมนุษย์ครึ่งตัวกว่าง หันหลังกางปีกออกอย่างกรีดกรายถูกทำให้เด่นด้วยท่าทาง และพื้นที่ฉากหลังอันเวิ้งว้าง แต่ในขอบภาพทั้งทางซ้ายขวากลับเป็นไปด้วยกลุ่มอสูรสัตว์ทั้งหลายที่มีรูปร่างในขนาดที่ย่อมกว่าล้วนดิ้นรนอยู่อย่างสับสนวุ่นวาย จะเห็นพัฒนาการของการใช้องค์ประกอบแบบมารผจญ ที่ก้าวหน้ากว่าเดิม มีการใช้โครงสร้างของเส้นลูกคลื่น โค้งไปมาทำให้รูปต่างๆ ที่ประกอบกันดูอิสระ มีความเคลื่อนไหว และเป็นธรรมชาติมากขึ้น แต่ก็ยังคงด้วยลักษณะการปะทะกันอย่างรุ่นแรงของรูปทรงภายใน



ภาพที่ 12 เวสสันดร 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, pubishers, 1981), 144-145.

ลายเส้นที่ 9 โครงสร้างองค์ประกอบของภาพ เวสสันดร



ภาพที่ 13 Star’s Seed พ.ศ. 2524 สีน้ำมันปิดทองบนผ้าใบ ขนาด 200 x 400 ซม.
ที่มา : John Hoskin, Ten contemporary Thai artist (Bangkok:Graphis Co., 1984), 74-75.
ลายเส้นที่ 10 โครงสร้างองค์ประกอบของ ภาพ Star’s Seed

สรุปผล

ถวัลย์ ดัชนี เป็นจิตรกรที่ทำงานอย่างต่อเนื่องและมีแนวทางการพัฒนางานชัดเจนมาตั้งแต่แรกในการนำเสนอเรื่องคติทางพุทธศาสนา มีจุดยืนชัดเจน สะท้อนความเชื่อของคนตะวันออก เป็นการหล่อมรวมระหว่างโลกเก่าและโลกใหม่ ระหว่างตะวันออก กับตะวันตกเข้าด้วยกัน เนื้อหาสาระของงานจิตรกรรมได้โน้มนำเอาแนวความคิดเกี่ยวกับความเชื่อความศรัทธาในพุทธศาสนาเป็นโครงสร้างหลักในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม ซึ่งถวัลย์ ได้สื่อสารกับสังคมโดยใช้จิตรกรรมเป็นภาษาภาพ ซึ่งหลายภาพมีคุณค่าของโลกทัศน์โบราณที่เราหลงลืมเสียแล้ว มันได้ถูกนำกลับมาใหม่ถูกตีความทั้งทั้งส่วนรูปธรรมและนามธรรม เป็นคุณค่าที่บอกกับสังคม รูปลักษณ์ของงานจะออกมาดูรุนแรงในท่วงท่า น้ำหนักจัดจ้านในแสงเงา แต่นี้ก็แฝงด้วยความอ่อนโยน ความอ่อนน้อมต่อโลกไม่ต่างจากคติชนโบราณ เป็นการสั่งสอนมนุษย์ให้เห็นถึงวิถีทางแห่งการดิ้นรนเพื่อเอาชนะกิเลสทั้งปวง

บรรณานุกรม

หนังสือภาษาไทย

กำจร สุนพงษ์ศรี. ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก เล่มที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ส่งเสริมศิลปะศึกษา, 2532.

_____. ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก เล่มที่3 . กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ส่งเสริมศิลปะศึกษา, 2532.

_____. ประวัติศาสตร์ศิลปะอินเดีย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

ชลูด นิ่มเสมอ. การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย. กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊พจำกัด, 2532.

ดอยธิเบศร์ ดัชนี. “บ้านดำ ภาชนะห่อหุ้มจิตวิญญาณ ของ ถวัลย์ ดัชนี.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2552.

ไดวากุ อิเคดะ. พุทธประวัติพิเคราะห์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เคล็ดไทย, 2538.

ถวัลย์ ดัชนี. ไตรสูรย์. กรุงเทพฯ : หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ, 2547.

_____. ทศชาติ. ม.ป.ท., 2519.

ธรรมปิฎก (ป. อ. ปยุตโต). พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, 2543.

ประภาพร เลาหรัตนเวทย์. โหร, โหราฯ. ลำปาง : จิตวัฒนาการพิมพ์, ม.ป.ป.

ประยูร อุลุชาฎะ. จิตรกรรมฝาพนังหนึ่งในสยาม. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2544.

พระพรหมคุณากร. พุทธธรรม. พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ บริษัท สหธรรมิก จำกัด, 2549.

พิพัฒน์ พงศ์ระพีพร. “โรงเรียนประณีตศิลปกรรม โรงเรียนศิลปากร.” ใน “รากเห้งา” มหาวิทยาลัยศิลปากร, การแสดงนิทรรศการผลงานของศิษย์ โรงเรียนประณีตศิลปกรรม โรงเรียนศิลปากร แผนกช่าง ณ โรงหล่อ กองหัตถศิลป กรมศิลปากร, 15 กันยายน -15 ตุลาคม 2536. มหาวิทยาลัยศิลปากร : กรุงเทพฯ, 2536.

พุทธทาสภิกขุ. ภาพพุทธประวัติจากหินสลักยุคก่อนมีพระพุทธรูป. กรุงเทพฯ : กองทุนวุฒิธรรม, ม.ป.ท., ม.ป.ป.

มโน พิสุทธิรัตนานนท์. สุนทรียวิจักษณ์ในจิตรกรรมไทย. กรุงเทพฯ :โอเดียนสโตร์, 2547.

ไมตรี ลิมปิชาติ. มนุษย์ต่างดาว : ถวัลย์ ดัชนี. กรุงเทพฯ : วสี ครีเอชั่น, 2552.

ราชบัณฑิตยสถาน. สาราณุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. พระนคร : ราชบัณฑิตยสถาน, 2498.

วรรณิภา ณ สงขลา. จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 5 จิตรกรรมรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1. กรุงเทพฯ : บริษัท ประชาชน จำกัด, 2537.

วิรุณ ตั้งเจริญ. ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2543.

ศิลป พีระศรี. “จิตรกรรมและประติมากรรมสมัยสุโขทัย : งานสัมนาโบราณคดี ที่วัดตระพังทองหลาง จังหวัดสุโขทัย 2 เมษายน 2503.” ใน นิทรรศการเชิดชูเกียรติ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี. แปลโดย สุภัทรดิศ ดิสกุล. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2535.

ศิลปากร กรม. ลิลิตปฐมสมโพธิกถา และ ความเรียงเชิงวิเคราะห์ผลงานนิพนธ์ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ซึ่งมีคุณค่าทางวรรณศิลป์. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2535.

สงวน รอดบุญ. อภิธานศิลป. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา, 2516.

สดชื่น ชัยประสาธน์. จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์ในประเทศไทย พ.ศ. 2507-2527. กรุงเทพฯ : สยามสมาคม, 2539.

_____. รายงานการวิจัยเรื่องการตีความความเป็นจริงในกวีนิพนธ์ และจิตกรรมเซอร์เรียลิสต์ในฝรั่งเศส (2462-2512). กรุงเทพฯ : คณะโบราณคดี, 2531.

สำนักงาน. คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช2544. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2545.

เสถียร โพธินันทะ. ประวัติพรพุทธศาสนา ฉบับมุขปาฐะ ภาค 1. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหามกุฏราช วิทยาลัย, 2518.

อนันต์ เหล่าเลิศวรกุล. “ปฐมสมโพธิกถาฉบับสมเด็จมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส: ความสัมพันธ์ด้านสารัตถะกับวรรณกรรมพุทธประวัติอื่น.” วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษณศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย คณะอักษณศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

อำนาจ เย็นสบาย. สีสรรและความงาม. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ต้นอ้อ, 2531.

นิตยสาร

ถวัลย์ ดัชนี. “พุทธปรัชญาในศิลปกรรมร่วมสมัย.” ดำแดงปริทัศน์ 2, 3 (ธันวาคม 2514) ; 12-20.

_____. “ศิลปวิจารณ์ในเมืองไทย.” ดำแดงปริทัศน์ 2, 6 (มกราคม-กุมภาพันธ์ 2514); ไม่ปรากฏเลขหน้า.

ธวัชชัย สมคง. “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, pubishers, 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 pubishers, 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