

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง พ.ศ. 2497-2532

ปริญญานิพนธ์
ของ
อัจฉรา ตั้งพรประเสริฐ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา
เมษายน 2546
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

750
๒4๙๘ก
จ.3

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของช่าง แชน่ตั้ง ตั้งแต่ พ.ศ. 2497-2532

บทคัดย่อ
ของ
อัจฉรา ตั้งพรประเสริฐ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา
เมษายน 2546

๒ ๒๒๓๑๐

อัจฉรา ตั้งพรประเสริฐ. (2545), การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของจาง แซ่ตั้ง ตั้งแต่ พ.ศ.2497 - 2532. ปรินทิพนิพนธ์ กศ.ม. (ศิลปศึกษา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย.

การศึกษานี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์แนวความคิด รูปแบบ เนื้อหา กลวิธี และบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับผลงานจิตรกรรมของจาง แซ่ตั้ง จำนวน 354 ชิ้น ประกอบด้วยจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ 32 ภาพ จิตรกรรมนามธรรม 39 ภาพ และจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง 283 ภาพ ผลการศึกษาซึ่งพบว่า แนวความคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรมของจาง แซ่ตั้ง คือ หลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าฉี ตัวอักษรจีน ปรัชญาจีน ศิลปะการวาดภาพพุทธรูปของปรัชญาเต๋าและเซ็น กวี และกวีรูปธรรม

กระบวนการของจิตรกรรมภาพทิวทัศน์มีรูปแบบอารมณ์นิยมมากที่สุด รองลงมาคือ รูปแบบรูปแบบนิยม ด้านเนื้อหาเป็นเรื่องธรรมชาติสิ่งแวดล้อมรอบตัว และด้านกลวิธี คือ กลวิธีการระบายแบบพุทธรูปแต้มแห้งด้วยสีโปสเตอร์ กลวิธีเปียกบนแห้งด้วยสีน้ำ และกลวิธีวาดเส้นด้วยปากกาคอกแร้ง

กระบวนการของจิตรกรรมนามธรรม คือ รูปแบบรูปแบบนิยมมากที่สุด รองลงมาคือ รูปแบบสัญลักษณ์นิยม ด้านเนื้อหาเป็นเรื่องราวเกี่ยวข้องกับหลักปรัชญาจีน และด้านกลวิธี คือ กลวิธีแห้งบนแห้งด้วยหมึกดำ กลวิธีวาดเส้นด้วยปากกาคอกแร้ง กลวิธีเปียกบนแห้งด้วยหมึกดำ และกลวิธีพุทธรูปแต้มแห้งด้วยสีน้ำมัน

กระบวนการของจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง มีรูปแบบอารมณ์นิยมมากที่สุด รองลงมาคือรูปแบบสัญลักษณ์นิยม และรูปแบบรูปแบบนิยม ส่วนด้านเนื้อหา คือ เนื้อหาส่วนตัว และเนื้อหาสะท้อนการเมืองทางสังคม ด้านกลวิธีมี 16 กลวิธี คือ กลวิธีวาดเส้นด้วยปากกามากที่สุด กลวิธีพุทธรูปแต้มแห้งด้วยสีโปสเตอร์ กลวิธีแห้งบนแห้งด้วยหมึก กลวิธีเปียกบนแห้งผสมแห้งบนแห้งด้วยสีน้ำ กลวิธีแสดงลีลารอยพุทธรูปและแห้งบนแห้งด้วยสีน้ำ กลวิธีพุทธรูปแต้มแห้งด้วยสีน้ำมัน กลวิธีเปียกบนแห้งด้วยสีน้ำ กลวิธีแห้งบนแห้งด้วยสีน้ำ กลวิธีแสดงรอยพุทธรูปด้วยสีน้ำมัน กลวิธีจุดสี กลวิธีเปียกบนแห้งผสมแห้งบนแห้งด้วยหมึก กลวิธีวาดเส้นด้วยปากกาผสมกลวิธีเปียกบนแห้งด้วยสีน้ำ กลวิธีเปียกบนแห้งด้วยหมึก กลวิธีสีหน้าทับซ้อนด้วยสีน้ำมัน กลวิธีขีดพื้นภาพด้วยสีน้ำมัน และกลวิธีเปียกบนแห้งผสมแห้งบนแห้งด้วยสีน้ำกับปากกาสี

ส่วนบริบททางสังคมมีความเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานของจาง แซ่ตั้ง คือ สภาพเศรษฐกิจ การศึกษา การเมือง และปรัชญาวัฒนธรรม

AN ANALYSIS OF TANG CHANG 'S PAINTINGS SINCE A.D.1954 –1989

AN ABSTRACT
BY
ATCHARA TANGPORNPRASERT

Presented in partial fulfillment of the requirements
for the Master of Education degree in Art Education
at Srinakharinwirot University

April 2003

Atchara Tangpomprasert. (2003) *An Analysis of Tang Chang 's Painting Since A.D. 1954 - 1989*. Master Thesis, M.Ed. (Art Education) Bangkok : Graduate School.
Sinakharinwirot University. Advisor Committee : Prof. Dr. Wiroon Tungcharoen,
Assist. Prof. Amnaj Yensbye.

The purpose of this research is to analyze 354 works of Mr. Chang Tang in many aspects : ideas, forms, contents, techniques, and social influences. These works consist of landscape paintings 32 pieces, abstract painting 39 pieces and self-portraits 238 pieces. According to the research, Tang's works were influenced by Chou Jo-Chi's method, calligraphy, Chinese philosophy, Tao and Zen ,Chinese's brush paintings, poetry, and concrete poetry.

The Majority of his landscape paintings are in the forms of emotionism and formalism accordingly. The content is related to natural surroundings. About techniques, He applied dry brush with poster colour, wet in to dry with water colour and drawing with dip pen.

The abstract paintings are mostly formalism and symbolism accordingly. The content is about Chinese philosophy. He used dry on dry and wet in to dry techniques with black ink, drawing with dip pen and dry brush with oil colour.

For self-portraits, most of them are in the forms of emotionalism, symbolism and formalism accordingly. The contents reflect personal and political influences. He used 16 techniques. They are pen drawing which is the technique he often use, dry brush with poster colour, dry on dry with ink , wet in to dry together with dry on dry with water colour, brush work and dry on dry with water colour, dry brush with oil colour, wet in to dry with water colour, dry on dry with water colour, brush work with oil colour, pointllism, wet in to dry together with dry on dry with ink, pen drawing together with wet in to dry with water colour, wet in to dry with ink, Impasto with oil colour, texture forming with oil colour, and wet in to dry together with dry on dry with water and coloured pen.

Other factors which influence his works are economy, education, politic and cultural philosophy.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

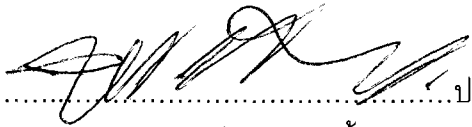
การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของช่าง แชน่ตั้ง ตั้งแต่พ.ศ.2497-2532

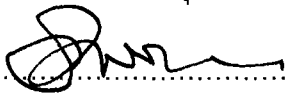
ของ
อัจฉรา ตั้งพรประเสริฐ

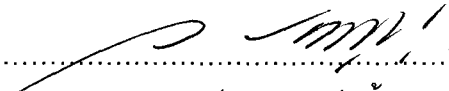
ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

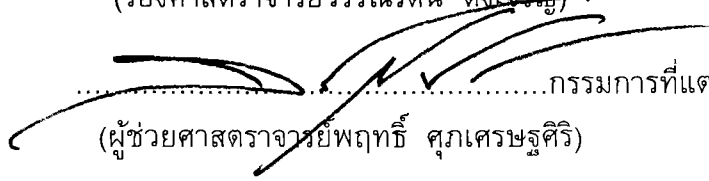
.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์นภาพร หะวานนท์)
วันที่.....เมษายน พ.ศ. 2546

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

.....ประธาน
(ศาสตราจารย์ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤษดิ์ สุขเศรษฐศิริ)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เรื่อง “การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของช่าง แชนด์ ตั้ง ตั้งแต่ พ.ศ.2497-2532 สำเร็จลงได้ด้วยความรู้ความกรุณาของท่านศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ ประธานกรรมการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย กรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ที่มีบทบาทสำคัญในการด้านแนวคิดให้คำปรึกษาชี้แนะแนวทางที่ถูกต้องในการทำวิจัย และให้ความช่วยเหลือเป็นอย่างดี ผู้วิจัยขอขอบพระคุณอย่างสูง

ขอบพระคุณคณะกรรมการบริหารหลักสูตรศิลปศึกษา คณาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ วิชาเอกศิลปศึกษา และอาจารย์ที่ปรึกษามหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่ชี้แนะแนวทางให้กำลังใจในการทำปริญญานิพนธ์ในครั้งนี้

ขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์พีระพงษ์ กุลพิศาล อาจารย์สมพล ดาวประดับวงศ์ อาจารย์ขจิต ฝอยทอง อาจารย์สีบสาย เพ็ญสมบูรณ์ ที่กรุณาให้สัมภาษณ์ช่วยเหลือในด้านข้อมูลเอกสารผลงานต่างๆ และคุณพ่อเทียนชัย คุณแม่นันทวัลย์ที่เป็นกำลังใจให้ผู้วิจัยตลอดมา

อัจฉรา ตั้งพรประเสริฐ

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง	1
ความมุ่งหมายของการวิจัย	3
ความสำคัญของการวิจัย	4
ขอบเขตของการวิจัย	4
ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย.....	4
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	4
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	5
ประวัติและการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของจางเซ่ต้ง	5
ปรัชญาจีน.....	22
ศิลปะการวาดภาพพู่กันจีนกับปรัชญาเต๋า และปรัชญาเซ็น	31
รูปแบบตัวอักษรจีน	34
กวีรูปธรรม	37
รูปแบบศิลปะตะวันตก	47
บริบททางสังคมในประเทศไทย.....	52
รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธี	70
งานที่วิจัยที่เกี่ยวข้อง	78
3 วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า	80
การกำหนดประชากรและเลือกกลุ่มตัวอย่าง	80
การดำเนินการศึกษาค้นคว้า	80
วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล	81
4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล	82
5 สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ	130
สังเขปความมุ่งหมาย สมมุติฐาน และวิธีการศึกษาค้นคว้า	130
สรุปผลการศึกษาค้นคว้า.....	131
ข้อเสนอแนะ	135
บรรณานุกรม.....	136
ภาคผนวก	145
ประวัติย่อผู้วิจัย	210

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1 ภาพวิธีการเขียนตัวอักษรจีน	35
2 ภาพวิธีการเขียนตัวอักษรจีน	36
3 ผลงานตัวอย่างกวีวรรณรูปของจาง แซ่ตั้ง	42
4 ผลงานตัวอย่างกวีวรรณรูปของจาง แซ่ตั้ง	43
5 ผลงานตัวอย่างกวีวรรณรูปของจาง แซ่ตั้ง	44
6 ผลงานตัวอย่างกวีวรรณรูปของจาง แซ่ตั้ง	45
7 ผลงานตัวอย่างกวีวรรณรูปของจาง แซ่ตั้ง	46
10-363 ผลงานจิตรกรรมของจาง แซ่ตั้ง ตั้งแต่พ.ศ.2497-2532	145

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

บนถนนสายศิลปะอันยาวไกล ตั้งแต่อดีตสู่ปัจจุบัน มีผู้สร้างสรรค์งานศิลปะจำนวนไม่น้อยที่ลาไปโลกแห่งนี้ไป แต่มีจิตรกรท่านหนึ่งหากไม่จารึกชื่อไว้ในประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์คงขาดความสมบูรณ์ไปอย่างแน่นอน จิตรกรท่านนี้ คือ จ่าง แซ่ตั้ง ศิลปินผู้ที่ถือได้ว่าเป็นเสาหลักปักบอกระยะทางอันมีนัยสำคัญทางประวัติศาสตร์ด้านทัศนศิลป์ (อำนาจ เย็นสบาย. 2537 : 36) จ่างเป็นผู้ถูกกล่าวขานว่าเป็นปูชนียบุคคลที่ต้องจารึกไว้ในประวัติศาสตร์ทางด้านศิลปะสมัยใหม่ของไทย อันเป็นผลให้เกิดวิวัฒนาการทางด้านศิลปะมีความเป็นเอกลักษณ์พิเศษแตกต่างไปจากชาติอื่นๆ ในแถบภาคพื้นเอเชียอาคเนย์ (สมพร รอดบุญ. 2543. ซีดี) จ่างได้เริ่มเขียนภาพแบบนามธรรม ในช่วงปี พ.ศ. 2500-2505 ผลงานของจ่างได้ก้าวล้ำพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ ถือได้ว่าจ่างไม่เพียงแต่เป็นคนแปลกหน้าสำหรับศิลปิน แต่สำหรับประชาชนทั่วไปจ่างเป็นเสมือนมนุษย์ต่างดาว นี่คือการทวนกระแสของศิลปะในเมืองไทย ซึ่งขณะนั้นสภาพสังคมไทยคือ กระแสศิลปะหลักวิชา ศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ และศิลปะคิวบิสม์เท่านั้น (ลอมฟาง ลานตากฟ้า. 2533 : 12)

จ่าง แซ่ตั้ง เป็นบุคคลค่อนข้างพิเศษ จ่างสร้างงานจิตรกรรมควบคู่ไปกับงานวรรณกรรม งานจิตรกรรมส่วนใหญ่ใช้สีเพียง 2 สี เนื่องจากขณะที่ศิลปินนิยมสร้างงานนามธรรมอย่างแพร่หลายซึ่งเป็นกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15-19 พ.ศ.2507-2510 แต่จ่างกลับสร้างงานนามธรรมตั้งแต่ พ.ศ. 2501 ถือว่าเป็นศิลปินที่ก้าวหน้าที่สุด (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 52) นอกจากผลงานทางด้านศิลปกรรม จ่างเป็นผู้นำในการบุกเบิกกวีรูปธรรม (Concrete Poetry) ในเมืองไทย ซึ่งในปัจจุบันมีผลงานนับเป็นหมื่น ๆ ชิ้น (วิวัฒน์ พันธวุฒิชัย. 2530 : 67) จ่างไม่เพียงเป็นผู้ส่งอิทธิพลต่อศิลปินร่วมรุ่นเดียวกัน ตลอดจนศิลปินรุ่นต่อมา และถือได้ว่ามีผลงานที่มีลักษณะการบุกเบิก เป็นผู้นำแห่งการนำเสนอแนวคิดใหม่ๆ ให้กับวงการวรรณกรรมอย่างชัดเจน (เรืองชัย ทรัพย์นิรันดร์. 2532 : 46) แต่สิ่งที่แปลกนั้น คือ จ่าง จบการศึกษาเพียงแค่ชั้นอนุบาล แต่สามารถเริ่ตวรรณกรรมจนได้รับการยกย่องจากผู้วิจารณ์ที่มีชื่อเสียงมากมาย เช่น ไพลิน รุ่งรัตน์ ได้กล่าวถึงจ่างว่าเป็นบิดาแห่งวรรณรูปไทยสมัยใหม่ (ไพลิน รุ่งรัตน์. 2532 : 158)

ผลงานจิตรกรรมของจ่างนั้น เริ่มต้นจากการเขียนภาพเหมือนด้วยผงถ่าน จนมีความชำนาญและพัฒนาเป็นช่างฝีมือ จ่างรับจ้างวาดภาพเหมือนตามแบบ (อาโป. 2533 : 62-63) หลังจากนั้นเมื่ออายุได้ 20 ปี จ่าง หันมาสู่การสร้างสรรค์งานศิลปะในแนวทางที่ตนอยากทำ จากบันทึก จ่างกล่าวว่า จั้นหัดเขียนรูปมาจนถึงอายุยี่สิบกว่าปี ก็ไปฝึกเขียนภาพกับเพื่อนๆ ครั้งหนึ่งจ่างได้ไปเขียนภาพท่อนากับเพื่อนๆ ซึ่งเป็นการหักเหจากการเขียนภาพเหมือนจริงมาสู่การวาดภาพธรรมชาติ ท้องทุ่ง เขียนตามประสาทสัมผัสของความรูสึกที่เกิดขึ้นจริง นั่นคือ กระบวนการวาดภาพ ที่สวนทางกับศิลปะหลักวิชาที่สอนในสถาบันการศึกษาของไทยขณะนั้น (อำนาจ เย็นสบาย. 2534 : 113)

ครั้งหนึ่ง จ่างไปเขียนรูปตามท้องนาและหยุดนั่งพักบนกองฟาง จ่างมองเห็นดวงอาทิตย์จึ๊งนึกคิดว่า คนเราสามารถไปไกลได้เท่าละอองแดดไหม จ่างจึงเขียนคำซ้ำว่า ลอย ลอย ลอย ลอย ลอย ลอย ลอยไปเท่าที่แสงแดดส่องฉายไปถึง (ส. หาญตระกูล. 2528 : 25) ข้อความนี้เป็นกวีนิพนธ์ที่ตนเองไม่คิดมา

ก่อนว่าเป็นนกกวี จนกระทั่งมีคนมาพบและบอกว่า คือ กวี เป็นผลให้ในภายหลังจึงพัฒนาการเขียนกวีมาเป็นกวีรูปवाद ดังเป็นที่กล่าวขานกันในสังคมว่าเป็นกวีรูปธรรม (ทัตทา. 2533 : 226) อันเป็นการผสมผสานระหว่างการเขียนรูปกับกวี ดังที่จางกล่าวว่า กวีคือจิตรกรรม จิตรกรรมคือกวี (“จาง แซ่ตั้งนักปรัชญา กวี ทั้งโลกวัดดูไปแล้ว,”. 2533 : 13) รูปแบบกวีของจาง จึงมีแนวทางเฉพาะตนเป็นพิเศษ จางจึงเป็นนักเขียนที่สนใจสิ่งแปลกใหม่ (ริญจวน อินทรกำแหง และชลธิชา กลัดอยู่. 2516 : 86-87) บทกวีนั้นจางเริ่มเขียนขึ้นในปีพ.ศ. 2509 แต่ก่อนที่จางจะเขียนกวี จาง ได้แต่งเรื่องสั้นตีพิมพ์เผยแพร่ ได้แก่ เรื่องวันเวลาอันยาวนาน ในปีพ.ศ. 2506 เรื่องวัยชรา และเรื่องเด็กคนนั้น ซึ่งในเรื่องนี้จางได้เขียนร้อยกรองไว้ท้ายเล่ม รวมทั้งจางเป็นผู้นำที่โดดเด่นในการเขียนบทกวีรูปธรรม ซึ่งภายหลังมหาวิทยาลัยอ็อกฟอร์ด และสำนักข่าวสารยู พี ไอ ได้เผยแพร่ข่าวของจางไปทั่วโลกจนมีชื่อเสียง (พฤตธิดา เตือนเกิด. 2530 : 5) จางได้รับการยกย่องให้เป็น The kingdom's concrete poetry master โดย ดร. วอลเดมาร์ ซี ไช เลอร์ (“จาง แซ่ตั้งจากแล้ว,”. 2533 : 6) และได้รับการยกย่องว่าเป็นนักกวีรูปธรรมคนแรก ซึ่งดร. วอลเดมาร์ ซี ไช เลอร์ กล่าวว่า จางเป็นนักกวีที่สร้างกวีรูปธรรมมาเป็นเวลานาน ก่อนที่เรารู้จักว่า วิธีเขียนหรือสร้างแบบนี้จะมีตัวตนเสียอีก (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2544 : 52) อีกทั้งจางได้รับเชิญจากสถาบันการศึกษาทั้งของไทยและต่างประเทศ ซึ่งเชิญไปสัมมนาเกี่ยวกับบทกวีของตนเอง และผลงานของจางได้เป็นต้นแบบของกวีอื่นๆ ที่ให้อิทธิพลแก่กวีในคริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นอย่างมาก (Charoenpitak. 1985 : 15)

ขณะที่จางเขียนบทกวี จางได้ศึกษาปรัชญาตะวันตก ปรัชญาจีนโบราณ โดยเริ่มจากการศึกษาปรัชญาเต๋า เต๋อ จิง ในพ.ศ. 2509 และอีก 6 ปีต่อมา ผลงานแปลปรัชญาเต๋า เต๋อ จิง นี้ได้ถูกตีพิมพ์เผยแพร่โดยนำแนวคิดไปเผยแพร่บรรยายให้นักศึกษาในมหาวิทยาลัยฟัง ในปีพ.ศ. 2525 จนเป็นที่รู้จักทั่วไป (“บทสุดท้าย กวี ศิลปินของจาง แซ่ตั้ง,”. 2533 : 54) รวมทั้งพื้นฐานของการศึกษาหนังสือจีน ได้แก่ หนังสือสือหยวน อักษรจีนโบราณ ภาษาบาลี สันตกฤตจากหนังสือพระธรรม และหลักคำสอนของพระพุทธศาสนา ด้วยสาเหตุที่ทำให้จางต้องศึกษาปรัชญา เนื่องจากจางจบการศึกษาแค่ชั้นปทุมมุลหรืออนุบาล แต่ในขณะนั้นได้เกิดสงครามเสียก่อน จางจึงไม่ได้มีโอกาสเรียนหนังสือ ดังนั้นจางจึงต้องพยายามศึกษาเรียนรู้ด้วยตนเอง (เจริญ มาลาโรจน์และคณะ. 2527 : 37) หลังจากนั้นจางได้ทุ่มเทสร้างงานจิตรกรรมนามธรรมในช่วง ปี พ.ศ. 2500-2505 (“เพียงกระผึก...จากจาง แซ่ตั้ง,”. 2527 : 17) ซึ่งชาวตะวันตกกล่าวว่าผลงานนั้นได้สร้างความมั่นใจงสับสนให้แก่คนจำนวนมาก (เจริญ มาลาโรจน์และคณะ. 2527 : 36) ในทางตรงข้ามช่วงนั้นเป็นการรื้อฟื้น การสร้างงานแนวศิลปะประเพณีนิยม และศิลปะตามหลักวิชา แต่จางกลับสร้างงานจิตรกรรมนามธรรม ทำให้จางถูกยกย่องว่าเป็นศิลปินแนวหน้าในการบุกเบิกศิลปะนามธรรมที่มีรูปพรรณสัณฐานสอดคล้องกับ ศิลปะแอบสแตรคท์ เอกซเพรสชันนิสม์ (“เพียงกระผึก...จากจาง แซ่ตั้ง,”. 2527 : 17) หากดูความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะ ในเมืองไทย พ.ศ. 2500-2505 คงไม่พ้นการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการกำหนดแบบอย่างของงานที่จะได้รับคัดเลือกเข้าร่วมแสดงและรับรางวัล ผลงานส่วนใหญ่จะมีลักษณะของลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) และลัทธิคิวบิสม์ (Cubism) เท่านั้นที่ได้รับรางวัล จางจึงเป็นศิลปินที่ก้าวหน้าที่สุดในเมืองไทย (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2537 : 167-168) รวมทั้งผลงานจิตรกรรมนามธรรมของจางนั้น กล่าวได้ว่า มีพื้นฐานจากวัฒนธรรมของจีนที่เป็นวัฒนธรรมเก่าดั้งเดิมของบรรพบุรุษ นั่นคือ ศิลปะการเขียนอักษรจีน ทำให้ผลงานมีความเคลื่อนไหวของเส้นที่วัดไปมาอย่างเสรี หรือการลากเส้นไปมาอย่าง จับพลัน คล่องแคล่ว ทั้งร่องรอยของฝีแปรงอันรวดเร็ว (สมพร รอดบุญ. 2543. ซีดี) โดยเฉพาะการเริ่มสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีดำนดำ ในปี พ.ศ.

2504 และสีขาวบนขาว ในพ.ศ.2505 ซึ่งเป็นผลจากการศึกษาปรัชญาจีน และคำสอนของพุทธศาสนา คือ การปฏิบัติการเจริญธรรมเพื่อนำไปสู่การสร้างผลงาน (ดวงตา วรณศิลป์. 2532 : 46)

ในขณะที่กำลังสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ ได้เขียนภาพใบหน้าของตนเองขึ้นในปี พ.ศ. 2497-2532 ซึ่งนิพนธ์ ทวีกาญจน์กล่าวถึงผลงานภาพใบหน้าว่า จ้างสร้างด้วยสีน้ำมัน สีน้ำ สีโปสเตอร์ เส้นปากกา และผลงานเหล่านั้นได้เป็นตัวแทนความรู้สึกต่างๆที่จ้างมีต่อสภาพแวดล้อม และภาวะจิตใจที่ถูกกดดัน เศร้าหมอง รันทด ของสังคมรอบด้านที่มากกระทบ (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2543. ซีดี) เนื่องจากสถานะของครอบครัวจ้างต้องดิ้นรนต่อสู้กับความยากจนให้มีชีวิตอยู่รอด และจ้างไม่เคยผ่านการศึกษาศิลปะจากสถาบันใด จ้างจึงถูกปฏิเสธจากสังคมรอบด้าน (ถนอม ชากักดี. 2543. ซีดี) ผลงานภาพใบหน้าตนเองมีจำนวน 400 ชิ้น ซึ่งในประวัติศาสตร์วงการศิลปะในประเทศไทยยังไม่มีใครสร้างงานชุดใบหน้าตนเอง ได้มากเท่าจ้าง และในวงการศิลปะระดับโลกเท่าที่มีการศึกษาข้อมูล พบว่าไม่มีศิลปินคนใดในโลกสร้างภาพใบหน้าของตนเองได้มากเท่าจ้างเช่นกัน แสดงให้เห็นว่าจ้างมีความพยายาม และสร้างสรรค์ผลงานโดยมิได้ลอกเลียนแบบใคร (อำนาจ เย็นสบาย. 2543. ซีดี)

หลังจากนั้นก่อนจ้างเสียชีวิต จ้างกลับมาเขียนภาพทิวทัศน์อีกครั้ง ซึ่งเขียนภาพในลักษณะทิวทัศน์เป็นธรรมชาติที่แตกต่างจากเดิม คือมิได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติมากนัก แต่เป็นการถ่ายทอดอารมณ์จากความรู้สึกภายในออกมาอย่างอิสระ ดังการปล่อยวางสิ่งทั้งหลายที่กำลังผ่านชีวิตไป (ธนชัย สันติชัยกุล. 2537 : 8) คือหลังจากปี พ.ศ.2526 เป็นต้นมา

ผลงานทิวทัศน์ของจ้างนั้นนิพนธ์ ทวีกาญจน์ได้กล่าวว่า จ้างเขียนภาพด้วยสีอะครีลิกสีน้ำ สีโปสเตอร์หลายสีลงบนกระดาษขนาด 31 x 43 นิ้ว ตามความประทับใจ สีที่ใช้เน้น สด และรุนแรง เป็นภาพทิวทัศน์ ที่อยู่รอบๆ บ้าน ซึ่งผลงานแสดงลักษณะความเหมือนจริง (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 137)

จ้างได้ตัดทอนรูปทรง เน้นรอยฝีแปรงที่เรียบง่าย ลดรายละเอียด คงไว้แต่ส่วนสำคัญที่เป็นประโยชน์ในการสื่อความหมาย พร้อมกับเปิดรูปทรงบางส่วนให้กลืนหายไปกับบรรยากาศ ทำให้รูปทรงและฉากหลังของจิตรกรรม รวมเป็นอันหนึ่งอันเดียว (“แสงสี รูป ทรง และจ้าง,”. 2535 : 96-97) ผลงานดังกล่าวจึงมิได้จัดอยู่ในรูปลักษณะลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ หรือเอกซเพรสชันนิสม์ แต่เป็นสุนทรียภาพที่ปรากฏออกมา โดยถือว่าเป็นนิโอรแมนติก จินตนิยมใหม่ ที่แสดงความงามอันเกิดจากความรู้สึกภายในจิตใจโดยไม่คำนึงถึงเหตุผลตามหลักวิชาการ (“ศิลปะกรรมงานสีของจ้าง แซ่ตั้ง ครั้งแรกของการแสดงงานเดี่ยว,”. 2537 : 11) ด้วยเหตุนี้ จ้าง แซ่ตั้ง จึงเป็นศิลปินที่ต้องเก็บบันทึกไว้ในหน้าประวัติศาสตร์ศิลปะท่านหนึ่ง และเป็นผู้ทำงานศิลปะอย่างทุ่มเทโดยไม่หวังผลตอบแทนทางวัตถุ ไม่มีคำว่าเงินสำหรับศิลปะของจ้าง แซ่ตั้ง เนื่องจากจ้างไม่ยอมขายงานศิลปะ เพื่อมิให้ใครมาเป็นเจ้าของหรือนำไปประดับตกแต่งตามร้านอาหาร แต่จ้างสร้างขึ้นเพื่อเป็นสมบัติของชาติเท่านั้น (“บทสุดท้าย กวี-ศิลปินของจ้าง แซ่ตั้ง,”. 2533 : 54)

ดังนั้นผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษา ผลงานจิตรกรรมของจ้าง แซ่ตั้ง เพื่อวิเคราะห์กระบวนการแบบ และแนวคิดในผลงานจิตรกรรมของจ้าง แซ่ตั้ง อันจะเป็นประโยชน์ต่อวงการศิลปะสมัยใหม่ของไทย และเพื่อนำไปใช้กับการเรียนการสอนวิชาด้านศิลปะศึกษาต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาผลงานจิตรกรรมของจ้าง แซ่ตั้งในกระบวนการแบบทางด้านเนื้อหา รูปแบบ และกลวิธี
2. เพื่อศึกษาแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของจ้าง แซ่ตั้ง

3. เพื่อศึกษาริบททางสังคม ที่มีความเกี่ยวข้องต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม

ความสำคัญของการวิจัย

1. เพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษา ค้นคว้าทัศนศิลป์ ด้านจิตรกรรมสมัยใหม่ในประเทศไทย
2. เพื่อเป็นประโยชน์ในการเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลป์ ศิลปวิจารณ์ และองค์ประกอบศิลป์ ระดับอาชีวศึกษา

ขอบเขตของการวิจัย

1. การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ นามธรรม และภาพใบหน้าตนเองของช่าง แช่ตั้ง ที่ปรากฏตั้งแต่ ปี พ.ศ.2497– 2532
2. ผู้วิจัยวิเคราะห์ผลงานที่มีความโดดเด่น ซึ่งได้รับการเผยแพร่ผลงานโดยตลอด ได้กลุ่มตัวอย่างทั้งหมด 354 ภาพ ซึ่งเป็นผลงานที่ผู้วิจัยสามารถหาและรวบรวมได้ ดังนี้
 - 2.1 จิตรกรรมทิวทัศน์ จำนวน 32 ภาพ
 - 2.2 จิตรกรรมนามธรรม จำนวน 39 ภาพ
 - 2.3 จิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง จำนวน 283 ภาพ
 ซึ่งรวบรวมได้จากผลงานสะสมที่หอศิลป์กวีช่าง แช่ตั้ง รวมทั้งผลงานของภาพถ่าย สไลด์ที่เผยแพร่ในเอกสารสิ่งพิมพ์ (ในกรณีค้นหาผลงานจริงไม่พบ)

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. จิตรกรรมของช่าง แช่ตั้ง หมายถึง ภาพเขียนระบายสีลงบนพื้นระนาบรองรับ 2 มิติ ของช่าง แช่ตั้ง โดยใช้วัสดุชนิดต่างๆ อาทิ สีน้ำ สีน้ำมัน สีโปสเตอร์ ปากกาฯ
2. กระบวนแบบ (Art Style) หมายถึง สภาพส่วนรวมของเนื้อหาท่วงที และรูปแบบ ที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมของช่าง แช่ตั้ง
3. ท่วงที (Techniques) หมายถึง กระบวนการทั้งหมดในวิธีการสร้างสรรค์งานศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะตัวของช่าง แช่ตั้ง
4. เนื้อหา (Art Content) หมายถึง ปรากฏการณ์เรื่องราวเชิงสาระที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมของช่าง แช่ตั้ง
5. รูปแบบทางศิลปะ (Art Form) หมายถึง ผลรวมจากการผสมรวมตัวของส่วนประกอบทางศิลปะ (Elements of Art) ปรากฏเป็นรูปแบบต่างๆ เช่น เหมือนจริง สัญลักษณ์ ฯลฯ
6. แนวคิด (Art Concept) หมายถึง ความคิดส่วนตัวของศิลปิน และรวมไปถึงความคิดเชิงการสร้างสรรคผลงานซึ่งหล่อหลอมรวมมาจากปรัชญาอุดมการณ์ และประสบการณ์ตามปัจเจกภาพของช่าง แช่ตั้ง เช่น ปรัชญาจีน รูปแบบของตัวอักษรจีน ศิลปะการวาดภาพพู่กันจีน ศิลปะตะวันตก กวีรูปธรรม และบริบททางสังคม

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และได้นำเสนอตามหัวข้อต่อไปนี้

1. ประวัติและการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง
2. ปรัชญาจีน
3. ศิลปะการวาดภาพพู่กันจีนกับปรัชญาเต๋า และปรัชญาเซ็น
4. รูปแบบตัวอักษรจีน
5. กวีรูปธรรม
6. รูปแบบศิลปะตะวันตก
7. บริบททางสังคมในประเทศไทย
8. รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธี
9. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ประวัติและการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง

1.1 ประวัติของจ่าง แซ่ตั้ง

จ่าง แซ่ตั้ง มีชื่อจริง ช่าง แซ่ตั้ง และแม่ชื่อ เอียง แซ่ตั้ง เป็นครอบครัวชาวจีน อยู่บ้านเลขที่ 1780/8 ซอยสมเด็จพระเจ้าตากสิน 11 ถนนตากสิน เขตคลองสาน กรุงเทพฯ ส่วนพ่อและแม่ของจ่าง มีอาชีพค้าขายฐานะยากจน (จ่าง แซ่ตั้ง. 2534 : 18) ซึ่งจ่างได้บันทึกลงในหนังสือคัมภีร์เต๋า เต๋อ จิง ว่า จ้างเป็นคนจนมาตลอด คุณแม่แต่เจ็บป่วยไม่มีเงิน ต้องไปขอบัตรสงเคราะห์ทั้งครอบครัว ลูกจะเรียนหนังสือก็ลำบากยากแค้น เวลาไปสอบบางครั้งก็ไปไม่ได้ เพราะไม่มีเงินค่ารถ อย่างวันนี้จะกินก๋วยเตี๋ยวชามละ 7 บาท แต่มีเงินติดตัวแค่ 2 บาท จ้างอดทนมาตลอด พยายามที่จะเป็นนักพรต แต่เป็นคนเดียวไม่ได้ เพราะครอบครัวยังหิวอยู่ (ดวงตา วรรณศิลป์. 2533 : 46) และในบทกวีที่จ่างนิพนธ์ไว้ดังนี้

พื้นฐานครอบครัวของจ้างนั้นยากจน ชีวิตในวัยเด็กจึงลำบาก อดมื้อ กินมื้อ ดังบทกวีพเนจรที่จ่างได้เขียนถึงตนเองไว้ว่า

เด็กคนนั้น
กินนั้นนอนหลับ
อยู่ที่หน้าบ้านคนอื่น

ตื่นขึ้นมา
ท้องหิว
หนาว

กินนั้น ดากฝน
ตั้งแต่เมื่อไหร่ก็ไม่รู้

เด็กคนนั้น

วันนั้น
อดอาหาร
ทั้งวัน

คืนนั้น
เด็กคนนั้น
ดื่มน้ำฝนใต้ชายคา
แทนอาหาร

เด็กคนนั้น
เดิน เดิน เดิน
จนเจ็บเท้า
ทุกสิ่งทุกอย่างกำลังจ้องมอง
เด็กคนนั้น
จะเดินไปทางไหน

ขอบฟ้าก็เห็น
ขุนเขาก็เห็น
ทะเลก็เห็น
ท้องฟ้าก็เห็น

เด็กคนนั้น
เดิน เดิน เดิน เดิน
ไปตามบทกวีของตน
จะนำพาไป

เด็กคนนั้น
นอนหลับฝันไป

.....

.....

พบว่าเด็กคนนั้น
อยู่ที่ใต้ต้นชมพู
ลูกผล เต็มทั้งต้น
ผลชมพู
มันบอกว่า
มันไม่รู้จักทุกข์
ไม่รู้จักเจ็บปวด

มันบอกถึงหนทาง
ที่จะกลับถึงบ้านสวน

มันบอกถึง
แมลงที่ร้องอยู่ในสวน
จนไปถึงที่ไกลแสนไกล

กวีบทนี้บ่งบอกถึงความยากจน ชีวิตที่ลำบาก อีกทั้งแสดงความรู้สึกเจ็บลึก ความทรมานอย่างมีศักดิ์ศรีในความทุกข์ยาก ที่ต้องดิ้นรนต่อสู้มาตั้งแต่เล็ก (เจริญ มาลาโรจน์และคณะ. 2527 : 29)

จางเกิดวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2477 จบการศึกษาระดับชั้นอนุบาลหรือชั้นมูล จากโรงเรียนเทศบาลสองวัดพิชัยญาติ ขณะนั้นเกิดสงครามโลกครั้งที่สอง จางจึงต้องออกจากโรงเรียนและไม่ได้ศึกษาต่อชีวิตครอบครัว จางมีภรรยาชื่อ เซียะ แซ่ตั้ง มีบุตรชาย 4 คน บุตรสาว 3 คน (“จาง แซ่ตั้งนักปราชญ์กวี...”, 2533 : 13) ซึ่งจางได้บันทึกลงในหนังสือ คัมภีร์เต๋า เต๋อ จิง ว่า ตั้งแต่บัดนี้จนเดี๋ยวนี้ ฉันไม่เคยมีโอกาสได้เรียนหนังสือต่อจากสถาบันใดๆอย่างที่คุณอื่นมีโอกาสเรียน หลายปีก่อนฉันพูดภาษาไทยไม่ชัด เขียนหนังสือไม่ได้ จึงพยายามศึกษาเอง เพื่อให้มีโอกาสพูดภาษาไทย และเขียนภาษาไทย สำหรับหนังสือจีนไม่มีโอกาสเรียนได้เต็มที่นัก แต่ได้ศึกษาเฉพาะเวลากลางคืน (ดวงตา วรณศิลป์. 2533 : 46) และจาง จะหนีพ่อแม่ไปเรียนภาษาจีน ในละแวกแถวบริเวณใกล้บ้านของจางเสมอ เนื่องจากบริเวณนั้นมีแต่คนจีนพูดภาษาจีนกัน ส่วนบางบ้านมีครูมาสอนถึงบ้าน ถึงแม่พ่อและแม่จะติจาง แต่จางก็แอบไปเรียน ซึ่งขณะนั้นฟังภาษาไทยไม่รู้เรื่อง (ส. หาญตระกูล. 2528 : 25)

หลังจากที่ออกจากโรงเรียน จางได้ฝึกฝนการวาดภาพตั้งแต่อายุ 9 ปี โดยใช้ถ่านหรือสีชอล์กเขียนบนพื้นถนน ฝาผนัง กระดานดำ แต่พออายุ 10 ปี จางได้รับจ้างแฉวเรือให้คนนั่งข้ามฝั่งเพื่อหาทุนสำหรับซื้ออุปกรณ์วาดภาพ (จาง แซ่ตั้ง. 2534 : 18) ดังนั้นในช่วงแรกๆ จางหัดเขียนรูปเหมือนของพ่อ แม่ และญาติพี่น้อง เมื่อเกิดความชำนาญ ภายหลังจึงหันมารับจ้างเขียนภาพอย่างเดียวแทนการรับจ้างทำงานทุกอย่าง (“จาง ผู้ยึดถือปรมัตถ์สัจจะนิยม”, 2531 : 33)

จางหันมาฝึกฝนจนกระทั่งสามารถประกอบอาชีพ รับจ้างวาดภาพคนเหมือนจริงหารายได้ให้แก่ตนเอง แต่จางมิได้หยุดนิ่งเพียงแค่นี้ งานรับจ้างวาดภาพคนเหมือนเป็นเพียงแ่งงานฝีมือในช่วงแรกๆ ก่อนวัยเบญจเพสเท่านั้น ซึ่งต่างกับงานช่วงหลัง จางได้คลี่คลายมาสู่ความเป็นจิตรกร เริ่มทำงานจิตรกรรมสมัยใหม่ (อาโป. 2533 : 63)

แต่อย่างไรก็ตาม จางมิได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพียงอย่างเดียว หลังจากจางออกจากโรงเรียน จางได้มุ่งมั่นหัดอ่านหนังสือจากหนังสือพิมพ์ หนังสือมุลบทบรรพกิจ จินตามณี หรือหนังสืออ่านเล่น เช่น พลนิกรกิมหงวน อ่านจนกระทั่งรู้สึกเข้าใจขึ้นมา จึงรู้ว่าเข้าใจภาษาไทยดีขึ้น และเมื่ออายุ 23 ปี จึงศึกษาโคลง กาพย์ กลอน ของศรีปราชญ์ สุนทรภู่เป็นต้น (“จาง แซ่ตั้งศิลปินผู้ถูกสังคมทอดทิ้ง”, 2528 : 16) และเมื่อจางอายุได้ 25 ปี จางเริ่มสนใจทำงานศิลปะมากกว่าเป็นช่างฝีมือ และเริ่มสนใจปรัชญาตะวันออก ทั้งๆที่เรียนไม่จบ ป.4 (เสถียร จันทิมาธร. 2533 : 23) รวมทั้งจางได้ศึกษาดำรงภาษาจีน โบราณ โดยการหัดแปลหัดเขียน พูดยให้ถูกสำเนียงรวมถึงภาษาบาลี สันสกฤต จากหนังสือพระธรรม ในขณะเดียวกันฝึกฝนวาดภาพด้วยใจรักศิลปะ ด้วยเหตุนี้จางจึงได้รับการกล่าวขานว่าเป็นนักกวี นักปราชญ์ และจิตรกร (“บทสุดท้าย กวี-ศิลปินของจาง แซ่ตั้ง”, 2534 : 54)

ดังนั้นการสร้างสรรค์งานศิลปะของจางนั้น ผลงานที่เก่าที่สุดคือผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ พ.ศ. 2497 จางอาจจะเริ่มสร้างขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2497 คือ ช่วงอายุประมาณ 20 ปี

จากบันทึก จางกล่าวว่า ฉันหัดเขียนรูปมาจนถึงอายุยี่สิบกว่าปี ก็ไปฝึกเขียนภาพกับเพื่อนๆ ครั้งหนึ่งจางได้ไปเขียนภาพท้องนากับเพื่อนๆ ขณะที่นั่งพักบนกองฟาง นั่งบ้าง นอนบ้าง มองขึ้นไปบนท้องฟ้า เห็นดวงอาทิตย์ กำลังสาดแสงไปทั่วผืนแผ่นดิน ผืนน้ำ จาง ได้คิดว่า นี่เป็นไปได้อย่างไร คงไกล น่าดู รู้สึกเหมือนกำลังลอย จางจึงเขียนความรู้สึกนี้ลงในกระดาษว่า ลอย ลอย ลอย ลอย ลอยไปเท่า

แสงแดดส่องฉายไปถึง เมื่อมีคนมาพบในภายหลังและกล่าวว่า คือ กวีนิพนธ์ (อำนาจ เย็นสบาย. 2534-2535 : 113) แสดงให้เห็นว่า นั่นคือ จุดเริ่มต้นของ การเขียนกวีรูปธรรม

ส่วนผลงานด้านจิตรกรรม ในปีพ.ศ. 2500 จ่าง ทุ่มเทการสร้างงานจิตรกรรมนามธรรมขึ้นนั้น ในช่วงปี พ.ศ. 2500-2505 เป็นช่วงที่มีการรื้อฟื้น การสร้างศิลปะแนวอนุรักษนิยมหรือจิตรกรรมประเพณีไทย แต่ผลงานของจ่างกลับก้าวล้ำหน้านำเสนอในรูปแบบของนามธรรม จ่างได้เขียนภาพแบบนามธรรม (“เพียงกระผึก...จากจ่าง แซ่ตั้ง,”. 2527 : 17) และนิพนธ์ ทวีกาญจน์ (2542 : 135) ได้มีความเห็นเพิ่มเติมว่า จ่าง เป็นศิลปินที่ก้าวหน้าที่สุดในเมืองไทยในขณะนั้น

แต่อย่างไรก็ตามจ่างได้ทราบความเคลื่อนไหวของศิลปะสมัยใหม่ และรับรู้ถึงอิทธิพลศิลปะยุโรปที่เข้ามามีอิทธิพลในช่วงนั้น และคนส่วนใหญ่เลียนแบบกันเสียส่วนมาก จ่างจึงได้ศึกษาปรัชญาตะวันออก ได้แก่ ปรัชญาจีนโบราณและพุทธศาสนา ต่อมาได้กลายเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่มีรูปแบบเฉพาะตัวและมีผลต่องานกวี (“บทสุดท้าย กวี-ศิลปินของจ่าง แซ่ตั้ง,”. 2534 : 54).....

สิ่งที่น่าแปลกใจ คือ จ่างไม่เคยเข้าเรียนศิลปะจากสถาบันการศึกษาใด ๆ แต่กลับสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมก้าวหน้ากว่าศิลปินท่านอื่น ๆ อันเป็นผลมาจากการศึกษาและเรียนรู้จากชีวิตจริง และความก้าวหน้าของจ่างทำให้จ่างโดดเด่นมาตลอด เนื่องจากไม่เพียงเพราะขาดค่ายสถาบันที่ศิลปินนิยมใช้เป็นเกราะคุ้มกัน เท่ากับจ่างเป็นผู้ทวนกระแสสังคม เป็นปฏิกิริยาต่อต้านการทำงานศิลปะของบุคคลอื่นๆ จ่างจึงยืนแต่ผู้เดียว มีศัตรูทางความคิด บางครั้งจ่างต้องปิดประตูบ้าน เจาะช่องเป็นบานเลื่อนเล็กๆ เพื่อตรวจดูว่าผู้นั้นสมควรให้เข้าบ้านหรือไม่ (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 137) หรือจากคำสัมภาษณ์ของจ่างลงในหนังสือโลกศิลปะว่า การเผยแพร่ผลงานต่อสาธารณะชน 30 กว่าปีนี้ ฉันสร้างงานศิลปะไว้นับพันชิ้น แต่ถูกกีดกัน ขัดขวาง ทำลายจากกลุ่มต่าง ๆ มากมาย และจ่างเคยไปติดต่อแสดงงานใน สถานที่ประชาชนเสียภาษี แต่ได้รับคำตอบว่า ให้อีก 3 ปี 8 เดือน พร้อมกับคำสับประมาณว่าถ้าอยากแสดงจริงๆ ให้สร้างหอศิลป์เอง (“จ่าง แซ่ตั้งขบถศิลปะ ทวนกระแสวรรณกรรม...”, 2533ข : 9) ดังนั้น ในช่วงแรกของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจ่างไม่ได้รับการยอมรับจากสังคมมากนัก แต่ด้วยความมุ่งมั่น ความตั้งใจอันแน่วแน่ของจ่าง ทำให้ในภายหลังเป็นได้รับการยอมรับนับถือจากบุคคลทั่วไปในสังคม

ถึงแม้จ่างมิใช่กวีคนแรกของโลกที่นำเสนอความคิดผ่านร้อยกรองรูปธรรม แต่สำหรับวงการวรรณกรรมไทยในปี พ.ศ. 2512 การนำเสนอของจ่างได้รับการกล่าวขานเป็นอย่างสูง (ดวงตาวรรณศิลป์. 2533 : 47) จ่างกล่าวว่า ฉันชอบศึกษาจากสิ่งที่ฉันค้นพบด้วยตนเอง ผลงานที่ดีนั้นจะต้องริเริ่มสร้างสรรค์ด้วยปัญญา และสมองของเรา มิใช่ลอกเลียนแบบคนอื่น จ่างย้ำเสมอว่า ครูที่แท้ของจ่าง คือ ดวงอาทิตย์ จักรวาล และเอกภพ จ่างสร้างสรรค์ผลงานอย่างอิสระ ไม่ใช่ทำตามคำสั่งใคร จ่างจึงไม่ขายภาพเขียนตลอดชีวิต (ศิริพันธ์. 2530 : 12) รวมทั้งจ่างได้รับการยกย่องให้เป็น The Kingdom's Concrete Poety Master โดย ดร. วอลเดมาร์ ซี ไชเลอร์ (“จ่าง แซ่ตั้งจากแล้ว,”. 2533 : 6) และได้รับการยกย่องให้เป็นปรมาจารย์เต๋า(วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534 : 166) ตลอดจนได้รับเชิญให้เป็นวิทยากรอบรมพระสงฆ์ จ่างเป็นผู้ริเริ่มนิทรรศการกลางแจ้งแสดงผลงานรอบสนามหลวง และริเริ่มให้เยาวชนได้เขียนภาพฝาผนัง ณ สถาบันเกอเต้เป็นแห่งแรกของประเทศ (พฤศธิดา เดือนเกิด. 2530 : 5)

ในขณะที่จ่างเขียนกวีและสร้างงานจิตรกรรม จ่างได้ศึกษาปรัชญาตะวันออก ปรัชญาจีนโบราณ เช่น เต๋า หรือเต๋า เต๋อ จิง ในปีพ.ศ. 2509 จนในที่สุดอีก 6 ปีต่อมา จ่างนำผลงานปรัชญาเต๋า เต๋อ จิง ที่ได้แปลไว้มาแปล และตีพิมพ์เผยแพร่ และพ.ศ. 2512 จ่างได้ตีพิมพ์เผยแพร่ อภิปรัชญาของเต๋าณี รวมทั้งจ่างได้ศึกษาคำสอนของนักปรัชญาท่านอื่นๆ อีก เช่น เหอถู เลอะซุ และจวงจื่อ โดยนำแนวคิดนี้ไป

เผยแพร่ให้นักศึกษาในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ ในปี พ.ศ. 2525 (เจริญ มาลาโรจน์. 2527 : 37)

ทางด้านจิตรกรรมใบหน้าตนเอง หลังจากนั้นจำงได้สร้างผลงานจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง พ.ศ. 2512 - 2532 เป็นภาพที่เขียนด้วยสีน้ำมัน สีน้ำ สีโปสเตอร์ และเส้นปากกา ฯลฯ ไม่น้อยกว่าสี่ร้อยกว่าภาพ ภาพเหล่านี้เป็นตัวแทนอารมณ์และความรู้สึกต่างๆ ที่จำงมีต่อสังคมและสภาพแวดล้อมที่อยู่รอบตัวจำง ภาพจะจิตใจที่ถูกกดดัน ความเจ็บปวดเศร้าหมอง ความรันทด และความชื่นชม ปรากฏอยู่ในภาพเขียนของจำงทุกภาพ ขณะเดียวกันในช่วงหลังปี พ.ศ. 2526 จำงกลับมาเขียนภาพทิวทัศน์ด้วยสีโปสเตอร์ อีกครั้ง (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 137)

ผลงานทิวทัศน์ช่วงหลังของจำงนั้น มิได้จัดให้อยู่ในลัทธิศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ หรือศิลปะเอกซเพรสชันนิสม์ แต่เป็นลัทธินีโอ โรแมนติก หรือจินตนิยมใหม่ เนื่องจากผลงานแสดงถึงความงามที่เกิดจากภายในจิตใจ ความรู้สึกที่ต้องการถ่ายทอด ซึ่งไม่กังวลในเรื่องเหตุผลตามหลักของทฤษฎีใด ๆ (“จำง แซ่ตั้ง ศิลปินตะวันออก,” 2537ข : 28) และต่อมาวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2533 จำงได้เสียชีวิตด้วยโรคไตวาย รวมอายุได้ 56 ปี

ดังนั้นผลงานของจำงจึงเป็นที่ยอมรับของสังคมไทย และได้รับการกล่าวขานถึง พัฒนาการทางด้าน การสร้างสรรค์จิตรกรรมและการปฏิเสธไม่ขายผลงาน ซึ่งไพลิน รุ่งรัตน์ (2532 : 159) กล่าวว่า นี่คืออุดมการณ์ที่น่านับถือของจำง ซึ่งจำงเคยกล่าวไว้ตอนหนึ่งว่าฉันไม่ได้ขายรูปจนมาถึงบัดนี้ ทุกวันนี้หลายคนชวนฉันไปขายแต่ไม่ยอมขาย ไม่ใช่งานวิเศษอะไร แต่เป็นเพราะภาพของฉันเป็นสมบัติของชาติของแผ่นดิน ไม่ใช่สมบัติของบุคคลใดบุคคลหนึ่ง

จำงใช้ชีวิตทุ่มเททั้งชีวิตสร้างผลงานศิลปะมิใช่เพื่อเงิน หลังจากนั้นเมื่อจำงได้เสียชีวิตลงในปี พ.ศ. 2533 ผลงานจำนวนมากของจำงจึงถูกมองว่าจะจัดการอย่างไร จนกระทั่งใน ปี พ.ศ. 2537 ลูกชายคนรองของจำง นั่นคือ ทิพย์ แซ่ตั้ง ได้นำผลงานของจำงออกแสดงและขายได้เป็นจำนวนมาก ซึ่งสร้างความประหลาดใจและตกเป็นที่วิพากษ์วิจารณ์ในวงการศิลปะเป็นอันมาก เสมือนกับการขัดทรรศนะของจำง แซ่ตั้ง นับว่าเป็นบาดแผลที่เจ็บลึกในอุดมการณ์ของจำงอย่างแท้จริง (นพมาศ อิณะสอน. 2537 : 50)

จากข้อมูลที่กล่าวถึงข้างต้นสามารถกล่าวสรุปได้ว่า จำงเป็นศิลปินที่มีความรู้จบการศึกษาชั้นอนุบาล และไม่ได้ศึกษาต่อในสถาบันการศึกษาใด ๆ จำงมีฐานะยากจน ชีวิตมีความผูกพันกับศิลปะ กวี และปรัชญา ในช่วงแรก ๆ นั้นจำงรับเขียนภาพเหมือนจริง หลังจากนั้นประมาณอายุ 20 ปีเป็นต้นไป จำงได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ สลับกับการสร้างผลงานภาพใบหน้าตนเอง และต่อมาในปี พ.ศ. 2501 จำงได้สร้างผลงานจิตรกรรมนามธรรม และเสียชีวิตใน ปี พ.ศ. 2533 ด้วยโรคไต อายุครบ 56 ปี

ปัจจุบันผลงานทั้งหมดได้อยู่ในความดูแลของลูกชายชื่อ ทิพย์ แซ่ตั้ง ในบ้านเลขที่ 29/5 หมู่ 2 ตำบลบางกระทีก อำเภอสามพราณ จังหวัดนครปฐม

1.2 ประวัติการแสดงผลงานของจำง แซ่ตั้ง

- | | |
|-----------|--|
| พ.ศ. 2500 | -นิทรรศการศิลปกรรมไทย-จีน แห่งประเทศไทย จังหวัดกรุงเทพฯ |
| พ.ศ. 2508 | -นิทรรศการศิลปะเพื่อการกุศล จำง แซ่ตั้ง ลูกศิษย์และลูก ณ บ้านเด็กกำพร้าบ้านกิ่งแก้ว จังหวัดเชียงใหม่ |
| พ.ศ. 2509 | -นิทรรศการศิลปกรรมไทยร่วมสมัย ครั้งที่ 1 “ร่วมศิลป์ร่วมสมัย” หอศิลป์ปทุมวัน จังหวัด |

- กรุงเทพ ฯ
- พ.ศ. 2510 -นิทรรศการศิลปกรรมไทยร่วมสมัย ประเทศสิงคโปร์
-นิทรรศการศิลปกรรมไทยร่วมสมัย ประเทศมาเลเซีย
-นิทรรศการศิลปกรรมไทยร่วมสมัย ครั้งที่ 3 “5 ศิลปินร่วมสมัย” หอศิลป์ปทุมวัน จังหวัด
กรุงเทพ ฯ
- พ.ศ. 2511 -นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัย “จ่าง แซ่ตั้ง และลูก ลูก” ณ แกลเลอรี 20
จังหวัดกรุงเทพ ฯ
- พ.ศ. 2512 -การแสดงศิลปกรรมร่วมสมัย ศิลปินรับเชิญ จากสถาบันโรงเรียนเพาะช่าง
-นิทรรศการศิลปกรรม “จ่าง แซ่ตั้ง และลูก ลูก” ครั้งที่ 1 ณ ห้องแสดงนิทรรศการศิลปะ
บ้าน จ่าง แซ่ตั้ง จังหวัดกรุงเทพ ฯ
- พ.ศ. 2513 -นิทรรศการศิลปกรรม “จ่าง แซ่ตั้ง และลูก ลูก” ครั้งที่ 2 ณ ห้องแสดงนิทรรศการศิลปะ
บ้าน จ่าง แซ่ตั้ง จังหวัดกรุงเทพ ฯ
-นิทรรศการศิลปกรรมและบทกวี ครั้งที่ 3 (ผลงานตั้งแต่ พ.ศ. 2503-2513)
ณ ห้องแสดงนิทรรศการศิลปะ บ้าน จ่าง แซ่ตั้ง จังหวัดกรุงเทพ ฯ
-นิทรรศการศิลปะ บทกวี บทปรัชญา ณ สถานทูตสหรัฐอเมริกา
- พ.ศ. 2514 -นิทรรศการศิลปกรรมและบทกวี ครั้งที่ 4 ณ ห้องแสดงนิทรรศการศิลปะ
บ้าน จ่าง แซ่ตั้ง จังหวัดกรุงเทพ ฯ
- พ.ศ. 2515 -นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัย “จ่าง แซ่ตั้ง และลูก ลูก” ณ โรงภาพยนตร์
วอร์เนอร์ จังหวัดกรุงเทพ ฯ
- พ.ศ. 2516 -นิทรรศการศิลปะกลางแจ้ง “จ่าง แซ่ตั้ง ลูกศิษย์ และลูก ลูก” แสดงบน
ทางเดินเท้ารอบสนามหลวง จังหวัดกรุงเทพ ฯ
- พ.ศ. 2517 -นิทรรศการศิลปะกลางแจ้ง “จ่าง แซ่ตั้ง ลูกศิษย์ และลูก ลูก” โรงเรียน
สวนกุหลาบวิทยาลัย จังหวัดกรุงเทพ ฯ
-นิทรรศการศิลปกรรม-วรรณกรรม ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
จังหวัดกรุงเทพ ฯ
-นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัย “จ่าง แซ่ตั้ง และลูก ลูก” ณ สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน
จังหวัดกรุงเทพ ฯ
- พ.ศ. 2524 -การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 27 ศิลปินรับเชิญ
- พ.ศ. 2528 -การแสดงศิลปกรรม บทกวีนิพนธ์ย้อนหลัง ตั้งแต่ พ.ศ. 2500-2528
ณ ห้องแสดงนิทรรศการศิลปะบ้านจ่าง แซ่ตั้งจังหวัดกรุงเทพ ฯ (จ่าง แซ่ตั้ง. 2533 : 25-26)
- พ.ศ. 2534 -นิทรรศการพลังแห่งสัจจะ ร่วมแสดงกับประเทือง เอมเจริญ ณ ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ไซด์
จังหวัดกรุงเทพ ฯ
- พ.ศ. 2537 - นิทรรศการสัญจร “Asian Modernism” ณ ประเทศฟิลิปปินส์ ประเทศอินโดนีเซีย
และประเทศไทย (สูจิบัตรนิทรรศการจ่าง แซ่ตั้ง. 2544 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)
- นิทรรศการจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง ณ บางกอกอาร์ตแกลเลอรี ระหว่างวันที่ 26
กุมภาพันธ์ ถึงวันที่ 15 มีนาคม จังหวัดกรุงเทพ ฯ
- พ.ศ. 2543 - นิทรรศการจิตรกรรมชุด “ใบหน้าตนเอง” ของจ่าง แซ่ตั้ง ณ เมอร์คิวรีอาร์ตแกลเลอรี
ชิดลม จังหวัดกรุงเทพ ฯ ระหว่างวันที่ 21 มีนาคม – 9 เมษายน พ.ศ. 2543 (มานพ
ถนอมศรี. 2543 : ชิดดี)
- พ.ศ. 2544 - นิทรรศการภาพทิวทัศน์ ของจ่าง แซ่ตั้ง ณ ไซเอนอาร์ต แกลเลอรี ระหว่างวันที่ 25
มิถุนายน ถึง 22 กรกฎาคม พ.ศ. 2544 จังหวัดกรุงเทพ ฯ (สูจิบัตรนิทรรศการจ่าง
แซ่ตั้ง. 2544 : 2)

1.3 ประวัติการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง

ผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง นั้น มีประมาณหนึ่งพันกว่าภาพ ดังที่ นิพนธ์ ทวีกาญจน์ (2542 : 137) ได้กล่าวไว้ในหนังสือศิลปกรรมร่วมสมัย ทศนศิลป์และศิลปศึกษา ดังนี้ คือ ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบประมาณ 100 ภาพ สีน้ำ สีโปสเตอร์บนกระดาษ ประมาณ 400 ภาพ วาดเส้นดินสอ หมึกบนกระดาษประมาณ 1000 ภาพ

สรุปได้ว่าจ่างสร้างสรรค์ผลงานศิลปะทั้งหมด ประมาณ 1500 ภาพ แต่ในปัจจุบันคงเหลือประมาณ 1000 ภาพ

ดังนั้นจากการศึกษาผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง ผู้วิจัยสามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้

1.3.1 ผลงานจิตรกรรมชุดทิวทัศน์ พ.ศ. 2497 - 2532

จากคำสัมภาษณ์ระหว่างไพไล ณ รุ่งรัตน์กับจ่าง แซ่ตั้ง(2532 : 159) ในหนังสือเดอะเจเนเรชั่นแมกกาซีนว่า จ่างไม่ขายภาพแม้แต่ชิ้นเดียว ภาพทั้งหมดเป็นสมบัติของชาติ มิใช่สมบัติของใครคนหนึ่ง ภาพจำนวนหลายร้อยภาพที่ฉันเขียนมาตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2497 จนถึงปัจจุบัน จ่างยังคงเก็บอยู่ในหอศิลป์ส่วนตัวของจ่าง แซ่ตั้ง เก็บไว้เป็นสมบัติของแผ่นดิน เก็บไว้ให้นักศึกษามหาวิทยาลัยได้ไปศึกษา รวมทั้งต้นฉบับลายมือบทกวีด้วย

แสดงให้เห็นว่าจ่าง แซ่ตั้ง อาจจะเริ่มหันมาสร้างงานศิลปะตั้งแต่ พ.ศ. 2497 นั้น คือ อายุประมาณ 20 ปี

บุญรัตน์ เจริญชัย (2537 : 47) กล่าวว่า เมื่อเริ่มต้นนั้น จ่างสนใจวาดภาพทิวทัศน์ตามที่ตาเห็น ต่อมาด้วยการสั่งสมความสนใจต่อธรรมชาติ และการดำรงอยู่ของมนุษย์ในสังคม จ่างจึงสร้างงานด้านนามธรรมในแนวทางของตนเอง และนอกจากนี้จ่างยังเขียนบทความและกวีเป็นจำนวนมาก

รวมทั้งบันทึกของจ่างได้เขียนไว้ว่า จ่างหัดเขียนรูปมาจนอายุยี่สิบกว่าปี จึงไปฝึกเขียนรูปกับเพื่อนๆ คราวหนึ่งไปเขียนภาพท้องนา ช่วงพักหนึ่งที่กองฟาง นั่งบ้าง นอนบ้าง ตอนนอนจ่างมองไปที่ท้องฟ้า พบดวงอาทิตย์ ทานกำลังสาดส่องแสงไปทั่วผืนแผ่นดิน สมัยนั้นเรารู้สึกว่ามันยิ่งใหญ่ (จ่าง แซ่ตั้ง. 2534 : 18)

ดังนั้นแสดงให้เห็นว่าจ่างได้หักเหชีวิตการทำงาน รับจ้างเขียนภาพคนเหมือนตามแบบจากภาพถ่ายที่มีแบบให้จ่างต้องเขียนตาม มาเป็นการเดินทางออกจากห้อง สุทธิธรรมชาติ สู่อท้องทุ่ง ด้วยการเขียนตามประสาทสัมผัสจริง ตามความรู้สึกที่เกิดขึ้น และตามใจปรารถนา นั่นคือ หลักการที่สวนทางกับกระบวนคิด และการสร้างงานศิลปะตามหลักวิชาในสถาบันการศึกษาไทยในขณะนั้น (อำนาจ เย็นสบาย. 2534 - 2535 : 113)

การวาดภาพทิวทัศน์นั้น จ่างได้ออกไปวาด ณ สถานที่จริงอาศัยธรรมชาติ เพื่อรับรู้ถึงความรู้สึก บรรยากาศ ปลดปล่อยให้ซึมซาบถึงความงามเข้าสู่จิตใจในการสร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์ อีกทั้งจ่างต้องการบันทึกสภาพบรรยากาศทิวทัศน์ในช่วงขณะนั้น ก่อนที่จะกลายเป็นเมือง ตึกอาคาร บ้านเรือน ส่วนผลงานทิวทัศน์ในช่วงพ.ศ. 2497 นั้น จ่างได้ใช้สีน้ำ และปากกาวาดภาพในแนวทางเหมือนจริง แต่จ่างวาดภาพได้ไม่มากนัก เนื่องจากวัสดุ อุปกรณ์ไม่พร้อมและจ่างไม่พอใจในการวาดสีน้ำ ดังนั้นในระหว่างที่จ่างวาดภาพทิวทัศน์อยู่นั้น จ่างได้ค้นหาแนวทาง การทำงานศิลปะของตนเอง

เมื่อจ่างหันมาทุ่มเทเวลาให้กับงานศิลปะอย่างตั้งใจ และมุ่งมั่นทำงานศิลปะอย่างแท้จริง จ่างจึงออกไปศึกษาความเป็นธรรมชาติอันแท้จริง ออกไปทุ่งกว้างเก็บเกี่ยวธรรมชาติมาเป็นสิ่งดลใจ ผ่าน

กระบวนการคิด ความรู้สึกและประสาทสัมผัส หรือการจินตนาการผนวกกับความคิดสร้างสรรค์โดยไม่ลอกเลียนแบบผู้ใด จนสลัดความเหมือนจริงทั้งหมดออกไป กลายมาเป็นผลงานจิตรกรรมนามธรรม (“จาง แซ่ตั้ง ศิลปินตะวันออก,” 2537 : 29) นี่คือ จุดเริ่มต้นของการสร้างจิตรกรรมนามธรรม

ในระหว่างที่จางสร้างผลงานจิตรกรรมนามธรรม จางได้สร้างผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์สลับไป ซึ่งผลงานทิวทัศน์ช่วงหลังนี้ดูจะเหมาะสมกับคำนิยามว่าสูงสุดคืนสู่สามัญ นั่น คือ การกลับมาสู่จุดเริ่มต้นอีกครั้ง โดยจางได้เขียนภาพทิวทัศน์ ซึ่งถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกภายในออกมาอย่างอิสระ และไม่ได้เกิดจากแรงบันดาลใจจากธรรมชาติโดยตรง จางจะปล่อยวางทุกสิ่งทุกอย่าง ที่ผ่านชีวิตไปอย่างเรียบง่าย มีแต่ความเรียบง่ายและแสดงออกอย่างตรงไปตรงมา (เสพศิลป์. 2537ก : 30)

ผลงานชุดภาพทิวทัศน์หลังสุดนี้ จางได้ปล่อยวางโดยใช้ธรรมชาติเป็นตัวนำเสนอมารมณ์อันสงบ ใช้สีค่อนข้างสดใสด้วยสีส้ม เหลือง เขียว แดง น้ำเงิน พลั่วไหวไปตามครรลองแห่งปรมาตม์สัจจะที่จางค้นพบ เช่น ภาพ “The Coming Rain” เป็นภาพที่ดูหมิ่น เสร้า เป็นภาพทิวทัศน์ มีฉากหลังเป็นภูเขาสีคล้ำ ให้ความรู้สึกน่าสะพรึงกลัวแต่มีมนต์ นอกจากนี้มีภาพใกล้เคียงเหมือนความจริง ได้แก่ ภาพละแวกบ้านเป็นภาพบ้านหลังคาสังกะสี มีทางเดินในตรอกเล็กๆ จางยังคงใช้สีสันหนักแน่น (ธนะชัย สันติชัยกุล. 2537 : 8) ผลงานภาพทิวทัศน์ของจาง แซ่ตั้งชุดสุดท้ายนี้ ไม่อาจจัดได้ว่าเป็นการแสดงออกแนวอิมเพรสชันนิสม์ (ความประทับใจ) หรือเอกซเพรสชันนิสม์ แต่สุนทรีย์ภาพที่ออกมาสามารถประมาณได้ว่าเป็น การแสดงพลังอารมณ์ แนวนีโอโรแมนติค (Neo Romanticism) หรือจินตนิยมใหม่ เป็นความงามที่เกิดจากความรู้สึกภายในจิตใจ โดยไม่คำนึงถึงเหตุผลตามหลักวิชาการ (เสพศิลป์. 2537ก : 30)

รวมทั้งอำนาจ เย็นสบาย (2534-2535 : 113) ได้กล่าวว่า กระบวนการแสดงออกในภาพทิวทัศน์นั้น จางไม่ได้เก็บรายละเอียดมากตามแบบธรรมชาติ หรือเลียนแบบธรรมชาติด้วยการระบายสีเกลี่ยเรียบ ตรงกันข้ามจางกลับถือความรู้สึกตนเองที่สัมผัส เป็นศูนย์กลางของการถ่ายทอดออกมาด้วยสีที่มีความขัดแย้ง และรอยแปรงที่ให้ความรู้สึกที่รวดเร็วฉับพลัน ประดุจฉายเซ็นที่รวดเร็ว ซึ่งให้ความรู้สึกงดงามได้ โดยไม่จำเป็นต้องอาศัยการบรรจง

นอกจากนี้ จางได้รับความชื่นชมจากบุคคลที่มีชื่อเสียง ดังเช่น ยืนยง โอภากุล ที่ได้แต่งเพลงให้แก่จาง แซ่ตั้ง และร้องในพิธีเปิดนิทรรศการของจางอีกด้วย แม้ยืนยงไม่ได้รู้จักกับจาง แต่ได้ติดตามผลงานของจางและมีความประทับใจในผลงาน ยืนยงกล่าวว่า “จางเป็นบุคคลที่มีคุณค่า ผมคิดว่างานของจางทำให้รู้สึกว่าเป็นสิ่งมหัศจรรย์ มีชีวิต และคุณค่าของงานจางกลั่นออกมาจากชีวิต เพื่อชำระกิเลส ทำให้รู้จักจางมากขึ้น และคำกล่าวของทิพย์ แซ่ตั้ง ได้กล่าวว่าก่อนจางจะเสียชีวิต จางป่วยเป็นโรคความดันโลหิตสูง จางจึงรักษาพักผ่อนในต่างจังหวัด เพื่ออยู่ใกล้กับธรรมชาติ และเขียนภาพสำหรับบำบัดรักษาตัวเอง (ธนะชัย สันติชัยกุล. 2537 : 8)

จากนั้น พ.ศ. 2537 นิทรรศการผลงานของจาง แซ่ตั้ง เป็นผลงานวาดภาพหลังจากจางได้เสียชีวิตไปแล้ว โดยตั้งชื่อนิทรรศการครั้งนี้ว่า “PALETTE OF TANG CHANG'S INNER MIND” ณ บางกอกอาร์ตแกลเลอรี กรุงเทพฯ ซึ่งนับว่าเป็นการแสดงผลงานเดี่ยวครั้งแรก แต่ก่อนหน้านี้นี้ประมาณ 2 ปี จางได้แสดงผลงานร่วมกับประเทือง เอมเจริญครั้งหนึ่ง ณ บริเวณแกรนด์ฮอลล์ ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ ซิตี้ ระหว่างวันที่ 3-11 ธันวาคม 2534 (จาง แซ่ตั้ง และประเทือง เอมเจริญ. 2534 : 2) และในปี พ.ศ. 2537 ผลงานของจางถูกนำมาจัดแสดง ซึ่งในครั้งนี้เป็นผลงานที่จางสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2517 จนถึงช่วงปลายของชีวิต รวมทั้งสิ้นประมาณ 40 ภาพ ตลอดจนได้นำผลงานชิ้นสุดท้ายที่จางเขียนขึ้น ในขณะที่นอนป่วยอยู่โรงพยาบาลมาจัดแสดงด้วย ณ บางกอกอาร์ตแกลเลอรี วันที่ 26 กุมภาพันธ์ถึงวันที่ 15 มีนาคม พ.ศ. 2537

("ศิลปกรรมงานสีของจาง แซ่ตั้ง...", 2537 : 11) ดังนั้นผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ของจาง คือ ในพ.ศ. 2497-2532

1.3.2 ผลงานจิตรกรรมชุดนามธรรม พ.ศ. 2501-2532

ผลงานนามธรรมของจางนั้น จางได้สร้างมาตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2501 ในขณะที่ศิลปินรุ่นใหม่อยู่ในช่วงกำลังตื่นตัว จึงอาจกล่าวได้ว่าจางเป็นศิลปินนามธรรมที่ก้าวหน้ามากที่สุดในเมืองไทย แต่ก็เป็นที่ให้โตดเดียว เพราะไม่มีใครเข้าใจในผลงานแม้แต่ศิลปินด้วยกัน เสียงสะท้อนตอบรับจึงเต็มไปด้วยการปฏิเสธ เย้ยหยัน ดุถูก หว่าว่าเป็นคนบ้า จึงไม่มีใครจัดเข้าทำเนียบศิลปิน เพราะไม่เชื่อว่าจางทำงานศิลปะ (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 135)

ทางด้านพัฒนาการทางศิลปะของจางนั้น แบ่งออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกเป็นช่วงฝีมือ และช่วงหลังวัยเบญจเพส เป็นช่วงที่จางมีปฏิริยาต่อบรรยากาศศิลปะและการแสดงออกของความรู้สึก โดยจางเริ่มศึกษาไปพร้อมกับ การสร้างจิตรกรรมสมัยใหม่ (เจริญ มาลาโรจน์. 2527 : 29)

รวมทั้งแอบบ์ (Abbs. 1971 : 15) ได้กล่าวถึงจางว่า เมื่อจางอายุได้ 25 ปีนั้น จางแสดงออกทางศิลปะ โดยไม่พอใจในศิลปะตะวันตก จึงเริ่มศึกษาปรัชญาตะวันออก และจางค้นพบว่ามนุษย์เราประกอบด้วย 2 สิ่งคือวัตถุ กับจิตใจ และจางได้นำสิ่งนี้มาประยุกต์ใช้สร้างงานศิลปะ ซึ่งมีวิธีการคือ จางไม่สนใจรูปทรงภายนอก แต่สนใจเรื่องจิตใจ เช่น เมื่อเราเห็นผลไม้ หรือจาน ไม่ควรแสดงออกเฉพาะรูปร่างเท่านั้น ควรให้ความสนใจในสิ่งที่อยู่ภายในด้วย รวมทั้งการไม่ยึดติดกับกฎเกณฑ์ใดๆ

อย่างไรก็ตามด้วยข้อมูลที่เป็นจริง เราต้องบันทึกไว้ว่าจาง แซ่ตั้งเป็นศิลปินแถวหน้า ผู้บุกเบิกการสร้างสรรคผลงานจิตรกรรมนามธรรมในประเทศไทย โดยเฉพาะการริเริ่มทำงานจิตรกรรมนามธรรมสีดำนสีดำ ในปี พ.ศ. 2504 และสีขาวบนสีขาว ในปี พ.ศ. 2505 ซึ่งในช่วงขณะนั้นกระแสความสนใจ การสร้างสรรคผลงานศิลปะนั้นเป็นความนิยมแบบตะวันตก ลัทธิสัจนิยม ลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ และลัทธิคิวบิสม์ (เรืองชัย ทรัพย์นิรันดร์. 2532 : 46)

การสร้างงานนามธรรมของจางนั้น จางได้รับความบันดาลใจจากปรัชญาเต๋า หรือปรัชญาเซ็น เนื่องจากจางมีผลงานแปลปรัชญาเต๋ามาจากภาษาจีนมาเป็นภาษาไทย ฉบับอักษรธรรม (มารีโบโร. 2532 : 157) จากบันทึกของจางได้กล่าวไว้ว่า ฉันถอดความพระสูตรเต๋า เต๋อ จิง หรือเต๋า (เต๋า) ใช้เวลาสี่สิบกว่าปี โดยถอดจากอักษรจีนโบราณและศึกษาภาษาไทย บาลี สันสกฤต ศึกษาพระธรรมของพระพุทธองค์ (จาง แซ่ตั้ง. 2530 : 12) จากหลักฐานบางส่วนของบทเพลงจาง แซ่ตั้ง ได้แสดงให้เห็นว่า จางได้ศึกษาปรัชญาเต๋า

บทเพลงนี้ประพันธ์โดย ยืนยง โอภากุล คือ

จางเกิดมาจากดิน กระจางแจ้งศิลปะ

น้อมเหนี่ยวนำธรรมะ เจริญธรรมเจริญศีล

กินอยู่เป็นอย่างเต๋า เพียงลมหายใจอบอุ่น

เพียงแดดทอแสงละมุน นับว่าเป็นพระคุณฟ้าดิน...

("หอศิลป์ กวีจาง แซ่ตั้ง", 2537: 39)

ด้านปรัชญาตะวันออก หรือปรัชญาจีนโบราณที่จางศึกษาเพิ่มเติม นอกจากปรัชญาเต๋า หรือเต๋า เต๋อ จิง ของท่านเลาจื่อ ได้แก่ นักปราชญ์ขงจื้อ เต้าจี้ เหวอ และเลาซุ ซึ่งจางค้นคว้าและตีพิมพ์เผยแพร่ในเวลาต่อมา (ทิตทา. 2533 : 228) สำหรับการสร้างผลงานนั้น จางมีธรรมชาติเป็นครูอัน ได้แก่ พระอาทิตย์ แผ่นฟ้าและพื้นดิน (พฤติธา เดือนเกิด. 2530 : 5)

รวมทั้งช่างอาจจะได้รับอิทธิพลจากบทกวีเซินที่มีลักษณะเรียบง่ายแบบฉับพลัน โดยเฉพาะบทกวีไฮกุของญี่ปุ่นที่พระผู้บรรลุดั่งไว้ เช่น สระน้ำนิ่ง กบกระโดด ดังจ่อม และภาพเขียนจีนแบบเซินก็เช่นกัน เป็นผลงานที่เขียนขึ้นอย่างแบบฉับพลัน ซึ่งช่างคงจะดัดแปลงใช้วิธีนี้มาเขียนภาพสมัยใหม่แบบนามธรรม (Abstract Expressionism) แต่ภาพสมัยใหม่นี้มีมาก่อน อาทิ ภาพเขียนของดี คูนิง (De Kooning) หรือ แจ็กสัน พอลล็อก (Jackson Pollock) ที่เขียนภาพด้วยการสลัดสีลงบนผ้าใบ (มาร์โบโร. 2532 : 157)

แต่ที่น่าสนใจยิ่งกว่านั้น คือ ผลงานนามธรรมเหล่านั้นเป็นการสั่งสมประสบการณ์ทางสุนทรีย์ โดยการใช้พู่กันเขียนตัวอักษรภาษาจีน แต่กระบวนการสร้างสรรค์อาศัยการเจริญธรรม เป็นเรื่องมีผู้นำไปสู่จุดหมายของผลงาน (อำนาจ เย็บสบาย. 2534-2535 : 114) ผลงานของช่างสามารถเปรียบเทียบได้กับการสร้างงานศิลปะจีนที่อาศัยความรวดเร็ว ฉับพลันช่วงเวลาหนึ่งในขณะนั้น (มาร์โบโร. 2532 : 155) จากการพูดคุยกับสมาชิกในบ้านของช่าง ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า

ผลงานนามธรรมนั้นมีหลายสาเหตุด้วยกัน ดังเช่น ประการแรก ช่างอาศัยโครงสร้างของขาว-ดำ แสง-เงาจากภาพถ่ายโบราณ ช่างเห็นจากจากใช้แว่นขยายส่องภาพโบราณ เพื่อวาดภาพเหมือนให้ลูกค้ายได้เห็นรอบขีด จุด และนำ ร่องรอยอันเรื้อนราง คล้ายลักษณะของโมเสกโดยมาจัดองค์ประกอบเสียใหม่ ประการสองลักษณะของตัวอักษรจีน (Calligraphy) บุคลิกลักษณะรูปแบบของตัวอักษร เป็นส่วนที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงาน ประการที่สามศิลปะการใช้พู่กันจีน ความงามในการหวัดพู่กัน การกดน้ำหนัก เส้น ริวรอยที่เกิดจากการพู่กัน

นอกจากนี้พนธ์ ทวีกาญจน์ (2542 : 137) ยังได้กล่าวถึง ผลงานจิตรกรรมนามธรรมของช่างในช่วง พ.ศ. 2504 - 2505 ว่า

มีความก้าวหน้ากว่าศิลปินคนอื่นๆ มาก เนื่องจากในขณะนั้นความเคลื่อนไหววงการศิลปะในเมืองไทย เป็นงานศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ และศิลปะคิวบิสม์ (Cubism) เท่านั้นที่ได้รับความนิยมสูงสุด แต่ไม่มีผู้ใดที่จะก้าวล้ำไปสู่ศิลปะกรรมนัก นอกจากช่าง แซ่ตั้ง ส่วนเป้าหมายของช่างนั้น การสร้างศิลปะ คือ การชำระกิเลส และได้รับแรงดลใจในการสร้างสรรค์จิตรกรรมนามธรรม และแนวคิดจากลัทธิเต๋า ปรัชญาตะวันออก ปรัชญาเซิน ธรรมะของพระพุทธเจ้าที่เป็นสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจ ก่อให้เกิดความสงบ จากการปล่อยวาง มองตัวเราว่ามีชีวิตทำไม อยู่เพื่ออะไร สร้างสรรค์อะไรบ้าง เพื่อความเป็นสมถะเรียบง่ายไม่มียึดรูปและวัตถุ

ส่วนช่าง แซ่ตั้ง (ช่าง แซ่ตั้ง. 2534 : 20) ได้กล่าวถึงผลงานจิตรกรรมนามธรรมที่ตนสร้างสรรค์ว่า

ผลงานศิลปะนามธรรมที่สร้างขึ้นนั้น เพื่อตอบสนองความรู้สึกอย่างแท้จริง มิได้สร้างขึ้นมาเพื่อผลประโยชน์ของตนเองเท่านั้น ซึ่งช่างกล่าวว่า การสร้างงานนามธรรมนั้นดี เพราะมันไม่นำคนไปสู่สงคราม หรือรบราฆ่าฟัน ไม่นำไปสู่เรื่องสกปรก เพราะมันเป็นอีกดินแดนหนึ่ง แต่ไม่เพื่อฝัน เช่น การนั่งตรงนี้ รอบบริเวณนี้มันสงบสดชื่น คือ นามธรรม พร้อมกันนั้นมีเสียงนกร้อง คือ นามธรรม เมื่อมองออกไปมีความอุ่นๆ มีแสงแดดสวย ไม่ต้องจ้องมองแต่สามารถเห็นถึงความงามอันโปร่งใส เหล่านี้คือ สุนทรีย์ของนามธรรม การสร้างงานศิลปะนามธรรมเพื่อเจริญธรรม พ้นจากกิเลสหยาบทางโลก ช่างจึงสนใจมรรคาของการเจริญพระธรรม ชอบปฏิบัติธรรมะมากกว่าการทำแต่ทฤษฎี ฉะนั้นทฤษฎีศิลปะจึงสำคัญน้อยกว่าการสร้างสรรค์ ไม่ว่าจะเป็นจักรวาล ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ คือ ครูในการสร้างสรรค์ศิลปะของช่าง รวมทั้งอากาศใหม่ แสงแดดใหม่ ความโปร่งใส สิ่งเหล่านี้ คือ สุนทรีย์ทางนามธรรม ผลงานนามธรรมจึงมีพลัง เวลา การเคลื่อนที่ ตามความสัมพันธ์ของเอกภาพทั้งหมด ผ่านการสร้างด้วยสติสัมปชัญญะของช่างนั่นเอง

รวมทั้งแนวทางของพระพุทธรองค์ที่จ้างนำมาใช้นั้น คือ การทำสมาธิ ปลอ่ยวาง ตัดกิเลส ให้หมดไป จ้างเริ่มสร้างงานโดยการเจริญภาวนา กวนสีไป เมื่อเจริญภาวนาเสร็จจะแสดงความนับปล้น เป็นผลงานที่สร้างลงบนพื้นผ้าใบทันที บางครั้งจะได้ยินเสียงร้องของจ้างแสดงพลังในการทำงาน จนจ้างได้รับการยอมรับให้เป็นผู้นำในการเขียนภาพนามธรรม ซึ่งผลงานวิถีทางของเต๋า ธรรมชาติ จ้างจะละเลงสี ขว้างสี ตะกายสี ลงบนผลงานของจ้าง ซึ่งจะทำให้ความรู้สึกถึงพลัง เวลามองจะเห็นความเคลื่อนไหว ตั้งแต่ มวลใหญ่จนกระทั่งอนุเล็ก ๆ ทำให้เกิดภาวะสัมพันธ์กันเป็นอย่างดี (“แสงสี รูป ทรง และจ้าง,”. 2535 : 133)

จากบันทึก จ้างกล่าวว่า ฉันสนใจถึงมรรคาของการเจริญพระธรรมตามองค์เถาต เพราะ จะทำให้คนเราได้เห็นถึง ปรมัตถ์สัจจะ และพร้อมกันนั้นได้เห็นถึงคนที่อุปโลกน์ ประยุกต์ทางโลกอีก การสร้างศิลปกรรมด้วยสติสัมปชัญญะ ปัญญา การให้กุศโลบาย เจริญพระธรรมของพระพุทธรองค์ คือ การเดินจงกรม เดินปลอ่ยวาง ตัดให้หมด ดับให้หมด ลืมหมด ดับหมด ดับให้หมด เจริญไปกวนสีไป เท่าที่อยู่ที่ยืนอยู่บนพื้นดินโดยลืมไปชั่วขณะ และสร้างสรรค์ด้วยความนับปล้นเป็นงานศิลปะ (จ้าง แซ่ตั้ง. 2534 : 42) และจ้างกล่าวว่า วิธีการใช้ธรรมะเข้ามาสร้างเป็นผลงาน ตั้งแต่ ในช่วงปี พ.ศ. 2499 นั้น มีปิศาจโซ แวนโก๊ะ มีตำรามากมาย แต่จ้างมีความรู้สึก ว่า ถ้าเขียนอย่างนั้นจะเป็นฝรั่ง วิถีทางบ้านเรา คือ ใช้วิถีทางพุทธศาสนา คือ วิธีการเดินจงกรม กวนสีแบบเดินจงกรม ปลอ่ยวางดับให้หมด เจริญธรรม ไปกวนสีไป จนถึงหนึ่งของการดับกิเลส จ้างนำสีที่กวนผสมน้ำมันอย่างดีและจิตตอนนั้น ไม่มีอะไร นับปล้น เหวี่ยง ป้ายสีลงบนผ้าใบสร้างจิตรกรรม ตามแบบของเรา (“จ้าง แซ่ตั้งขบถศิลปะ ทวน...”,. 2533ข : 8)

จ้างเขียนรูปจากสมาธิที่สงบนิ่ง ตามมรรควิธีของเถาจื่อ เมื่อค้นพบจิตที่สงบจึงแสดงออก ทางรูปทรงที่ไร้การปรุงแต่งใดใด รูปงานจิตรกรรมขาวดำของจ้าง จึงเป็นการแสดงออกจากภาวะที่หลุดลอย จากกิเลส รูปเขียนของจ้างจึงมิได้ปรุงแต่งรูปทรงให้ดูสวยงามแต่อย่างไร เป็นการสำแดงภาพจากจิตว่าง ภายในที่จ้างเพียรพยายามปฏิบัติให้สู่สภาวะว่างนั้น เป็นสภาวะเช่นเดียวกับจ้างที่เขียนกวี ดังนั้นจ้างกล่าวว่า กวีนิพนธ์ คือ จิตรกรรม จิตรกรรม คือ กวีนิพนธ์ จึงเป็นคำอธิบายความเป็นจ้างได้ดีที่สุด (อำนาจ เย็นสบาย. 2534-2535 : 113) นอกจากนี้จ้างยังมีคติประจำใจว่า การสร้างผลงานศิลปกรรมนั้น คือ การชำระกิเลส ตัณหา ให้พ้นจากตัว เป็นการเสริมสร้างคุณธรรมความดีงาม ให้เกิดขึ้นเพื่อการเจริญธรรม ดังที่ปรากฏในผลงานนามธรรม ที่แสดงออกถึงสภาวะของปรมัตถ์สัจจะ ตามวิถีธรรมขององค์พระสัมมา-สัมพุทธเจ้า (เสพศิลป์. 2537ก : 30)

ผลงานจิตรกรรมของจ้างจึงมีแนวคิดมาจากปรัชญาจีน และคำสอนของพุทธศาสนา ดังนั้น ผลงานจิตรกรรมนามธรรมของจ้าง ได้สร้างด้วยความรวดเร็ว อย่างนับปล้น ทั้งรอยฝีแปรงอันฉับไวด้วย ลีลาที่งดงาม จึงถือว่าเป็นผลงานศิลปะนามธรรม สำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม (อำนาจ เย็นสบาย. 2534-2535 : 113) ในปี พ.ศ. 2506 จ้างได้สร้างผลงานจิตรกรรมฝาผนัง คือ ภาพเจ้าแม่โพธิสัตว์ 12 ภาพ เป็นผลงานที่เขียนภาพด้วยนิ้วมือ มีขนาดใหญ่จำนวน 12 ภาพ ซึ่งปัจจุบันอยู่ที่โรงพยาบาลเทียนหัว สามแยก กรุงเทพฯ (“เพียงกระผึก...จากจ้าง แซ่ตั้ง,”. 2527 : 17) จนกระทั่งใน ปีพ.ศ. 2528 จ้างได้ก่อตั้ง หอศิลป์กวีจ้าง แซ่ตั้ง โดยตีโครงสร้างไม้ภายนอกและบุภายในด้วยไม้อัดเก่า ทาสีขาวเพื่อติดภาพเขียน กั้นห้อง ด้านหลังที่ติดกับครัวและห้องน้ำ เป็นที่กินและนอน โดยเปิดบ้านเป็นหอศิลป์แทน โดยเปิดให้ชมฟรี ซึ่ง จ้างกล่าวว่า ผลงานที่สร้างขึ้นทำสตาจไม่ได้ ตรงไหนที่เป็นการค้า จ้างจะถอยไม่เอา เขียนรูปส่งแกลเลอรี ฉันไม่ยุ่งเกี่ยว นี่คือ จ้าง แซ่ตั้ง (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 233)

ส่วนสมพร รอดบุญ (Rodboon. 1995 : 245) กล่าวถึงการเขียนภาพของจางเพิ่มเติมว่า ก่อนที่จางจะวาดภาพนั้นจางจะนั่งสมาธิ และใช้สมาธิในการวาด ผลงานของจางนั้นจะใช้มือ แปร และ กระทำเพียงครั้งเดียว ผลงานจิตรกรรมนามธรรมได้สะท้อนให้เห็นถึงความลึก ของความรู้สึภายในจิตใจ เป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงภาษาของพลังอำนาจ ในความรู้สึภายใน เส้น รูปร่าง และสี และในปีพ.ศ. 2509 - 2510 ผลงานวาดเส้น จุด ในพื้นที่ว่างนั้น ได้สะท้อนอิทธิพลของเต๋าฉี จิตรกรรมชาวจีนในสมัยราชวงศ์ชิง

ผลงานจิตรกรรมของจาง แซ่ตั้งมีส่วนร่วมในการสร้างประวัติศาสตร์ให้กับวงการศิลปะ จางเป็นศิลปินแถวหน้าที่บุกเบิกการสร้างสรรค์จิตรกรรมนามธรรมในประเทศไทย (ดวงตา วรรณศิลป์. 2532 : 46) ซึ่งช่วงเวลานั้นกระแสความสนใจของศิลปินอื่นๆ จะอยู่ที่ศิลปะแนวตะวันตก นั่นคือ ศิลปะลัทธิ ลัทธินิยม ลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ ลัทธิคิวบิสม์ แต่ผลงานของจางกลับแสดงให้เห็นความแตกต่าง ซึ่งเป็น กระบวนการศึกษาแบบตะวันออก คือปรัชญาของท่านเต๋าฉี เล่าจื๊อ จวงจื๊อ และพระพุทธองค์

ส่วนผลงานจิตรกรรมนามธรรมนั้น สิ้นสุดลงในปี พ.ศ. 2525 จากบันทึกของจางกล่าวไว้ว่า สมัยก่อนฉันเขียนวิว เขียนสีน้ำ ตอนหลังก็โตมาทางนามธรรม แต่พอได้ยวนี่สุขภาพฉันไม่ค่อยดี คือ เป็นความดันโลหิตสูง ฉันก็ต้องหันมาทำงานที่มันสบาย ๆ ใจหน่อย ไม่ต้องคิดมากไม่งั้นเดี๋ยวเส้นเลือดใน สมองแตกตาย แต่พูดจริง ๆ นะ งานที่เป็นชีวิตของฉันก็ คือ นามธรรม (จาง แซ่ตั้ง. 2534 : 30)

1.3.3 แนวคิดในการสร้างงานจิตรกรรมนามธรรมของ จาง แซ่ตั้ง

จาง แซ่ตั้ง ได้แสดงทรรศนะในหนังสือ ทศนศิลป์-กวีนิพนธ์ จาง แซ่ตั้ง ไว้ตอนหนึ่งว่า

ฉันมีหน้าที่สร้างปัญญา สร้างงานศิลปะให้กับผู้คนในยุคนี้ จึงต้องกระเสือกกระสนทำไป ตั้งแต่หนุ่ม จนแก่ ถ้าเราัวแต่นั่งหลับกันโดยไม่รู้จักสร้างก็จะอับอายคนในยุคอื่นเขา เพราะถ้ายุคสมัยมันหมดไปแล้ว บันทึก ไม่ได้ว่ามีผลงานสร้างสรรค์อะไร หน้าประวัติศาสตร์ก็จะมีแต่ไร้ปัญญา ฉันว่ายังไง ๆ ทุกคนแม้จะมีนิดมีหน่อย ก็ควรช่วยกันสร้าง ไม่ใช่ทำลาย (จาง แซ่ตั้ง. 2534 : 18)

จาง แซ่ตั้ง ให้ความสนใจผลงานจิตรกรรม กวีนิพนธ์และปรัชญา ซึ่งทั้ง 3 แขนงนี้ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ในทรรศนะของจาง ผลงานทั้ง 3 แขนงได้เกี่ยวพันกันอย่างใกล้ชิด ผลงานที่จาง สร้างขึ้นจึงมีลักษณะเฉพาะ จางเป็นทั้งจิตรกรนักปรัชญา และนักกวี (เจริญ มาลาโรจน์และคณะ. 2527 : 28) ทรรศนะของจางที่มีต่อศิลปะบริสุทธิ์ จางได้กล่าวถึงศิลปะบริสุทธิ์ไว้ว่า ผู้ทำงานศิลปะไม่ควรขโมยรูป ัญญาของคนอื่นมาเป็นของตน ซึ่งจะทำให้ไม่บริสุทธิ์ ขาดคุณธรรม จริยธรรม เปรียบได้กับมีแรธาตุอื่น เข้ามาปน ทำให้ทองคำไม่ร้อยเปอร์เซ็นต์ ถ้าทองคำ คือ ปัญญา แรธาตุ ๆ อื่นก็ คือ ปัญญาของคนอื่น ซึ่งควรเป็นปัญญาของตนเอง แม้เพียงไม่มากดีกว่าขโมยปัญญาของคนอื่นมาเป็นของตน (จาง แซ่ตั้ง. 2534 : 35)

ภาพเขียนของจางมักจะเป็นภาพขาว-ดำ หรือเป็นสีดำในสีดำ สีขาวในสีขาว เป็นภาพที่มี ลักษณะนามธรรม (Abstract) (มาร์โบโร. 2532 : 156) ภาพลายเส้นขาว-ดำเป็นผลงานอีกชุดหนึ่ง ซึ่ง ปรากฏเป็นผลงานรูปธรรมและนามธรรม งานชุดนามธรรมของจางได้สะท้อนให้เห็นถึงความมุ่งมั่นพยายาม ความอดทน วิริยะอุตสาหะ อาศัยความมุ่งมั่นสมาธิอันมั่นคง และเวลาอันยาวนาน นับว่าเป็นการสร้างสรรค์ ผลงานให้บรรลุด้านคุณค่าและอาศัยผลงาน เพื่อพัฒนาตัวของผู้สร้างด้วย (อำนาจ เย็นสบาย 2543 : 115) และจางได้กล่าวถึงการสร้างผลงานนามธรรมไว้ว่า

ที่ฉันชอบสร้างงานนามธรรมก็เพราะมันดี มันดีตรงที่ไม่นำพาคนไปสู่สงคราม หรือการรบราฆ่าฟันกันและไม่นำพาคนไปสู่เรื่องลามก เพราะมันเป็นอีกดินแดนหนึ่ง แต่ก็ไม่ใช่ผืนอย่างเรานั่งอยู่ตรงนี้ มันก็เป็นนามธรรม รอบบริเวณนี้มันเรียบสงบ ความสงบสงัดนี้แหละคือ นามธรรม พร้อมกันนั้น ก็ยังมีเสียงนกร้องอยู่รอบบ้าน จิบ จิบ อันนี้แหละคือ แอบสแตร์ทท์ ยังมีอากาศอุ่นๆ มีแสงแดด สวยๆ ซึ่งเราไม่ได้ไปจ้องดู แต่ก็เห็นถึงความงดงาม อันโปร่งโล่ง สดใส เหล่านี้ คือ สุนทรีย์ของนามธรรม (จาง แซ่ตั้ง, 2534 : 20)

ผลงานจิตรกรรมของจาง เป็นผลงานศิลปกรรมร่วมสมัยที่แสดงพลังภายใน แสดงออกในลักษณะฉับพลันทันที เป็นงานสุนทรีย์ระนามธรรม ที่มีพลังอย่างมีเอกภาพและมีความงามที่เห็นถึงปรมาตม์ สัจจะพร้อม ๆ กัน ("จาง ผู้ยึดถือปรมาตม์สัจจะนิยม," 2531 : 34) แรบบันดาลในการศึกษาและสร้างผลงานสืบเนื่องมาจากที่จางได้ตั้งคำถามถามตนเองไว้ว่า ตัวเองมีชีวิตทำไม อยู่ทำไม อยู่เพื่ออะไร สร้างสรรค์อะไรได้บ้าง (จาง แซ่ตั้ง, 2534 : 18) อันเป็นเหตุผลให้จางสนใจ เพื่อเข้าถึงมรรคาของการเจริญพระธรรมตามแบบดลาคต เพราะจะทำให้เห็นถึง "ปรมาตม์สัจจะ" และชีวิตเกิดมาก็จะแตกดับ จึงน่าจะเผลอหมายใจที่มีอยู่มาสร้างสิ่งที่มีค่า ด้วยการเริ่มต้นที่ สติ ปัญญา สมาธิและพละอินทรีย์ ("จาง แซ่ตั้งศิลปินคนนอก," 2533 : 22)

จางเป็นศิลปินที่มีคติประจำใจเสมอว่า การสร้างผลงานศิลปกรรมนั้นก็คือ การชำระกิเลส ตัณหาให้พ้นจากตัวเป็นการเสริมสร้างคุณธรรมขึ้นมาให้เกิดขึ้น เพื่อการเจริญธรรม ดังปรากฏในผลงานนามธรรมของจาง ("ศิลปินงานสีของจาง แซ่ตั้ง...", 2537 : 11) จางทำงานศิลปะแบบเจริญธรรม เพื่อให้พ้นจากตัณหา และกิเลสหายาบ ๆ เน้า ๆ โดยเริ่มทำงานศิลปะตั้งแต่อายุ 9 ขวบ ถ้าสังเกตจะเห็นว่าไม่เคยคิดขายภาพเขียน โดยมีความคิดที่ว่า ถ้าไปสัมผัสกับพ่อค้าเราจะได้ทำงานตามที่ต้องการและไม่เป็นตัวของตัวเอง หากไม่ยุ่งเกี่ยวกับโอกาสสร้างงานที่อิสระ ("จาง แซ่ตั้งศิลปินคนนอก," 2533 : 23)

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า จางมีความมุ่งมั่นในการสร้างผลงานจิตรกรรม กวีและปรัชญา ผลงานที่จางสร้างขึ้นจะเกี่ยวกับการเจริญธรรมเพื่อเข้าถึงปรมาตม์สัจจะ และต้องการให้ผลงานปรากฏในยุคสมัยของตน จางมีความรับผิดชอบต่อ สังคม ประเทศชาติ และเชื่อว่างานทั้ง 3 แขนงนี้มีความสัมพันธ์กัน แม้ว่าผลงานจิตรกรรมที่จางสร้างขึ้นจะมีหลายรูปแบบ แต่ผลงานที่โดดเด่นและเป็นชีวิตจิตใจของจางก็คือ งานศิลปะนามธรรม

1.3.4 กระบวนการสร้างจิตรกรรมนามธรรมของจาง แซ่ตั้ง

จางได้สร้างผลงานต่าง ๆ ออกมาอย่างต่อเนื่องมิได้หยุดตลอดระยะเวลา 40 ปี ผลงานของจางจึงมีมากมาย งานแต่ละภาพเปี่ยมไปด้วยคุณค่า จนจางต้องต่อเติมบ้านให้กว้างขวางเพื่อเป็นที่เก็บผลงาน ต่อมาจึงเปิดเป็นหอศิลป์กวี จาง แซ่ตั้ง ("จาง ผู้ยึดถือปรมาตม์สัจจะนิยม," 2531 : 35)

กระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรมนามธรรมของจาง แซ่ตั้งนั้น จางจะศึกษาสิ่งต่าง ๆ จากสิ่งที่พบเห็นในธรรมชาติโดยตรง จางชอบปฏิบัติธรรมมากกว่าปริยัติ กล่าวคือชอบปฏิบัติมากกว่าทฤษฎี ("จาง แซ่ตั้งศิลปินคนนอก," 2533 : 23) ลักษณะการทำงานของจาง จางจะรับรัฐธรรมนูญ วิธีการถ่ายทอด จางจะถ่ายทอดด้วยความรวดเร็ว ใช้ความเด็ดขาดของฝีแปรงระบายครั้งเดียวเสร็จ ใช้ความเด็ดเดี่ยวเด็ดขาดอันเป็นลักษณะเฉพาะตัว ("ศิลปินงานสีของจาง แซ่ตั้ง...", 2537 : 11) ผลงานของจางสร้างขึ้นด้วยสติสัพพัญญูที่ก่อให้เกิดปัญญา เป็นกุศโลบายในการเจริญพระธรรมของพระพุทธองค์ จางจะใช้วิธีเดินจงกรม ปล่อยวางลืมทุกสิ่งทุกอย่าง แม้แต่เท้าของตนที่ยืนอยู่บนพื้นต่อหน้าผ้าใบสีขาว เมื่อเจริญ

ธรรมเป็นหนึ่งในแล้ว จ่างก็จะใช้พลังปัญญาสร้างเป็นผลงานศิลปะ ("จ่าง แซ่ตั้ง ศิลปินตะวันออก.", 2537ก : 26)

ก่อนวาดจ่างจะทำสมาธิ พอได้ที่จะใช้ฝ่ามือทั้งสองข้างละเลงสีต่ำลงบนผ้าใบ พร้อมกับส่งเสียงทวาดท้วง ร้องว๊าก เพี้ย ออกลีลาประกอบแบบฉบับพลันด้วยฝ่ามือ (มาร์โบโร. 2532 : 156) ผลงานของจ่างที่สร้างขึ้น เป็นการสร้างสรรค์ด้วยการใช้ร่างกายเคลื่อนไหว ในลักษณะ แอคชั่น เพ้นติ้ง (Action Painting) และผลงานก่อนข้างจะใช้เวลาอันสั้นในการสร้างผลงาน เพื่อต้องการให้ผู้ชมมีส่วนร่วม ค้นหาคำตอบนั้นด้วย (อานาจ เย็นสบาย. 2534-2535 : 113)

การสร้างผลงานจิตรกรรม จ่างใช้วิธีการสร้าง 2 แนวทาง กล่าวคือ วิธีการแรกจ่างจะใช้วิธีเดินจงกรม ปล่อยวาง ตัดทุกสิ่งทุกอย่างให้หมด ระหว่างทวนสี เมื่อพร้อมก็จะใช้พลังปัญญาสร้างเป็นผลงาน ส่วนอีกแนวทางหนึ่ง คือ ต้องคิดก่อน อาทิ การวางโครงสีหรือวาดใบหน้าคนจะวาดเพียงเหมือนไม่ได้ ต้องเขียนสภาวะทั้งหมด ได้แก่ ชาติดิน น้ำ ลม ไฟ เป็นจิตทุก ๆ อนุ ("จ่าง แซ่ตั้งศิลปินคนนอก.", 2533 : 23) จ่างไม่เห็นด้วยกับการแยกเอาจิตนิยมกับวัตถุนิยมออกจากกัน ขบวนการทางปรัชญา ทั้งสองอย่างนี้ควรเป็น อันหนึ่งอันเดียวกัน อาทิ คน สิ่งที่มีสัมพันธ์กับร่างกายมนุษย์มีสองอย่าง คือ วัตถุกับจิตใจ (เจริญ มาลาโรจน์และคณะ. 2527 : 32)

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า กระบวนการสร้างงานจิตรกรรมนามธรรม จ่างจะใช้จิตสัมผัสรับรู้สรรพสิ่งทั้งหมดในธรรมชาติ ใช้สติปัญญาในการเจริญธรรม ปล่อยวาง ใช้พลังแห่งปัญญาสร้างเป็นผลงานศิลปะ กับอีกวิธีการหนึ่งเป็นการถ่ายทอดธรรมชาติ โดยสำแดงให้เห็นถึงแก่นแท้ถ่ายทอดจิตวิญญาณ อันเป็นสภาวะทั้งหมดของสิ่งนั้น ๆ

1.3.5 ผลงานจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง พ.ศ. 2497 - 2532

จ่างได้เขียนใบหน้าตนเองสลักับผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ ซึ่งนิพนธ์ ทวีกาญจน์กล่าวว่า จ่างสร้างด้วยสีน้ำมัน สีโปสเตอร์ และเส้นปากกาชนิดต่าง ๆ ภาพเหล่านี้ล้วนเป็นสื่อตัวแทนของอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ที่มีต่อสังคม สภาพแวดล้อม ภาวะของจิตใจที่ถูกกดดัน ความเจ็บปวดเศร้าหมอง ความรันทดและความขมขื่น (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 231) ภาพใบหน้าของจ่าง เป็นเหมือนดังสัญลักษณ์ที่แสดงสัจธรรมของชีวิต ภาพเหมือนเหล่านี้มีรูปแบบทั้งเหมือนจริง แบบกึ่งนามธรรมและนามธรรม และมีการใช้วัสดุที่สอดคล้องกับเทคนิคไม่ว่าจะเป็นแบบปาดป้าย แต้มจุด ขีดเส้นเพียงแผ่วเบา บนพื้นสีที่ว่างล้วนสะท้อนให้เห็นถึงจังหวะของอารมณ์ ความรู้สึก ตลอดจนจิตวิญญาณของศิลปิน (สมพร รอดบุญ. 2543. ซีดี)

จิตรกรรมภาพใบหน้าตนเองของจ่าง แซ่ตั้ง สามารถจัดกลุ่ม และพบว่าจิตรกรรมชุดนี้ จ่างได้สร้างขึ้นเป็น 6 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มแรก กลุ่มผลงานแบบเหมือนจริง เขียนด้วยปากกาและสีน้ำมัน อยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2520 แสดงแสงเงาและความเหมือนจริง

กลุ่มที่ 2 กลุ่มเอกซเพรสชันนิสม์ หรือกลุ่มสะท้อนอารมณ์ สร้างขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2526 เขียนด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบ แต่เขียนไม่มาก ผลงานแสดงลีลาของรอยแปรงที่อิสระและรวดเร็ว

กลุ่มที่ 3 กลุ่มศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ จ่างได้สร้างขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2523 และมาทำจริงจังในช่วงปี พ.ศ. 2528 เป็นงานสีน้ำมันและสีน้ำบนกระดาษ โดยสืบเนื่องมาจากชุดแรกๆ ใช้การสกัดตัดทอนรูปทรง ให้ความสำคัญกับรอยแปรงและการแตะแต้มมากขึ้น

กลุ่มที่ 4 กลุ่มศิลปะคิวบิสม์ สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2528 มีไม่มากนัก ด้วยปากกาสักหลาด

กลุ่มที่ 5 กลุ่มที่แสดงรูปสัญลักษณ์ ที่สอดแทรกอยู่เกือบทุกกลุ่ม เป็นการคลี่คลายรูปทรง โดยใช้อารมณ์ของตัวอักษรทั้งภาษาจีน ภาษาไทย

กลุ่มที่ 6 กลุ่มนามธรรม สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2528 ส่วนใหญ่เป็นงานสีน้ำมันกระดาษ มีลักษณะแต่เดิมสีสันต่างๆ ลงบนกระดาษ โดยไม่คำนึงถึงรูปทรงและความเหมือน (มานพ ถนอมศรี. 2543. ซีดี)

ภาพเหมือนใบหน้าของจาง เป็นเสมือนการบันทึกชีวิต ภาพอารมณ์ความรู้สึกในช่วงเวลาต่างๆ กัน ความยากลำบากในการดำรงชีวิต ที่เต็มไปด้วยความกดดัน เป็นสาเหตุให้นามาสู่การทำงานที่รุนแรง และเต็มไปด้วยพลัง ซึ่งสามารถสัมผัสกับชีวิตได้จากการอ่านความรู้สึกที่แฝงอยู่บนใบหน้าแววตาของศิลปิน การใช้สี น้ำหนัก แสงเงา และฝีแปรง ทำให้ภาพมีความน่ากลัว ลึกลับ ทรง ความสิ้นหวัง ความมั่นใจ ความท้อแท้ ความหวาดระแวง ความสุขทุกข์ ความผ่อนคลายและความสนุกสนาน คละเคล้าหลากหลายอย่างมีรสชาติ งานภาพเหมือนของจางจะมีลักษณะไม่ย่ำอยู่กับที่ มีการใช้รูปแบบและเทคนิคกลับไป กลับมาโดยตลอด จางจะไม่ยึดมั่นอยู่กับรูปแบบวิธีการ หรือรูปทรงภายนอกที่ปรากฏ คุณสมบัติที่แท้จริงของศิลปินจะไม่ยึดติดอยู่กับสิ่งดังกล่าว อันเป็นสาเหตุให้เป็นอุปสรรคในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งทำให้ไม่อิสระ อีกทั้งเป็นหนทางปิดกั้นมิให้ศิลปินได้เข้าถึงสัจธรรมของชีวิต การลากเส้น ตัวตุงกัน ของจางแฝงไว้ด้วยพลังอันมั่นคง รวดเร็ว เด็ดขาดในการถ่ายทอดภาวะของจิตที่บริสุทธิ์ ในขณะที่ปฏิบัติงานต้องหลุดพ้นจากพันธนาการใดๆ ใช้จิตวิญญาณสัมผัสกับธรรมชาติและสิ่งต่างๆ เพื่อถ่ายทอดจิตวิญญาณของสิ่งเหล่านั้นเป็นผลงานรวมทั้งการใช้ฝีแปรง พู่กัน การจุดด้วยปากกา ดินสอ ที่ประสานกลมกลืน กับการเคลื่อนไหวใน ผลงาน (สมพร รอดบุญ. 2543. ซีดี)

นิพนธ์ ทวีกาญจน์ (2542 : 233) มีความเห็นเกี่ยวกับการวาดภาพใบหน้าตนเองของจาง แซ่ตั้ง ไว้ว่า ถ้าวิเคราะห์จะพบว่า ประการแรก จางมีอาชีพรับจ้างเขียนภาพด้วยผงถ่านมาก่อน เขียนได้ละเอียดประณีตมาก แม้ภาพเก่ามีขนาดเล็กหรือภาพที่ขาดหายไปครึ่งภาพ จางก็สามารถวาดได้เหมือน แม้ในขณะนั้นจางพอจะมีรายได้เลี้ยงครอบครัวได้ แต่จางก็ถึงจุดอิ่มตัว จึงหันมาศึกษาปรัชญา เขียนภาพเขียนบทกวี ตามที่ตนสนใจ โดยมีความหวังว่า งานเหล่านี้จะช่วยเหลือครอบครัวได้ และอีกประการอาจเป็นเพราะจางมีความอยากรู้ การศึกษาชั้นอนุบาล (ชั้นมูล) ทำให้ถูกดูหมิ่นดูแคลนจากบุคคลในวงการศิลปะ กอปรกับความล้มเหลวในธุรกิจเล็กๆ ทำให้จางหันมาใช้เวลาส่วนใหญ่อยู่กับบ้าน และทำงานที่ตนพอใจ จางเขียนภาพเหมือนตนเองไว้มาก โดยมองจากกระจกเงาให้เห็นเรื่องราวต่างๆ ที่เก็บเอาไว้ จางระบายความคิดอารมณ์ โดยใช้ใบหน้าตนเองเป็นสื่อแสดงสัญลักษณ์อย่างหนึ่งเท่านั้น

ข้อสังเกตประการหนึ่งในภาพเหมือนตัวเอง ของจาง แซ่ตั้ง จางจะใช้ดวงตา แววตา เป็นภาษาสื่อถึงอารมณ์ ความรู้สึกที่มีผู้ชมในช่วงต่างๆ อาทิช่วงปี พ.ศ. 2523 จางได้แสดงดวงตาและใบหน้าให้เห็นถึงความวิตกกังวล สงสัย เปลือกตาล่างและบนแสดงภาวะของการครุ่นคิด ขณะที่ภาพเขียนในช่วงต่อมาจะบ่งบอกถึงการเผชิญอะไรบางอย่างในชีวิต ดูเหมือนจะบอกว่า “ฉันไม่เคยหวั่นไหวกับอะไร” แสดงดวงตาที่ลุกโชน แววตาจดจาดถึงความมุ่งมั่นและท้าทาย (ถนอม ชากิตติ. 2543. ซีดี)

ส่วนผลงานบางภาพของจางนั้น จางไม่ใส่ดวงตาในภาพใบหน้าของเขาหลายภาพ เหตุที่จางทำเช่นนั้นซึ่งดูเหมือนว่า คนที่ไม่มีดวงตา คือ ผู้ที่บรรลุธรรมแล้ว จึงไม่จำเป็นต้องมองเห็นหรือรับรู้อะไรอีก (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 234) จางอาศัยภาพใบหน้าของตนเป็นโจทย์ในการวาด จากภาพหนึ่งไปสู่อีกภาพหนึ่งที่แสดงความแตกต่างในด้านอารมณ์ แสดงความเคลื่อนไหว ทำให้ผู้ชมเกิดมโนภาพที่กว้างไกลมากกว่าภาพใบหน้าของศิลปิน และผลงานภาพใบหน้าตนเองชุดนี้ ได้แสดงให้เห็นภาพองค์รวมความสัมพันธ์ของกายกับใจ และผลการกระทำ นอกจากนี้ยังสะท้อนประสบการณ์ชีวิตจริง ความทุกข์ยาก ความ

ไม่เป็นธรรมในสังคม ความยากลำบากในการดำเนินชีวิต ผลงานจึงเต็มไปด้วยความรู้สึกต่างๆมากมาย อาทิ สุข ทุกข์ ภาวภูมิใจ รุนแรง กตัญญู ฯลฯ ซึ่งนับว่าเป็นเหตุผล จ่างได้อาศัยใบหน้าตัวเองอย่างเดียวยังไม่บอกถึงความหลากหลาย (จักรพันธ์ วิลาสินีกุล. 2543 : 10)

ถ้าพิจารณาภาพเหมือนใบหน้าของจ่าง แซ่ตั้ง 400 ภาพ ซึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ยังไม่เคยมีใครสร้างงานใบหน้าตนเองได้มากเท่ากับจ่าง รวมทั้งในวงการศิลปะระดับโลกเท่าที่มีข้อมูลขณะนี้ ยังไม่พบว่าศิลปินคนใดในโลกสร้างงานใบหน้าตนเองได้มากเท่ากับจ่าง ซึ่งผลงานสะท้อนได้ความพยายามที่ไม่ยึดติดกับรูปแบบ หรือวัตรปฏิบัติใดชนิดหนึ่ง (อำนาจ เย็นสบาย. 2543 : ซิตี)

ภาพใบหน้าตนเอง เป็นการเขียนภาพคนที่พัฒนาไปอย่างไม่มีขอบเขตจำกัด แม้จะขาดแคลนวัสดุอุปกรณ์ แต่ก็มิใช่อุปสรรคในการแสดงคุณค่าทางปัญญา จ่างสนุกกับการทำงาน แม้จะเป็นเพียงปากกาถูกลิ้นบนกระดาษโรเนียว จ่างก็สามารถสร้างงานวาดเส้นได้อย่างสวยงามมีชีวิตจิตใจ เมื่อจ่างทำงาน จ่างจะทำอย่างต่อเนื่องจนเสร็จ บางครั้งอาจเขียนถึง 4-5 ภาพในเวลาเดียวกัน ผลงานที่ปรากฏจึงน่าแปลกใจว่ามีความแตกต่างกันทั้งแบบเหมือนจริง อิมเพรสชันนิสม์ โฟวิสม์ เซอร์เรียลลิสม์ จนถึงนามธรรม ทั้งๆ ที่จ่างไม่เคยสนใจลัทธิเหล่านี้เลย (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 233-234) เท่ากับว่าจ่างได้ทดลองวาดภาพจิตรกรรมหลายประเภทด้วยกัน เช่น เหมือนจริง อิมเพรสชันนิสม์ เอกซเพรสชันนิสม์ แอบสแตรคท์ เป็นต้น (Kanjawan. 1989 : 25) และในช่วงปี พ.ศ. 2520-2527 เป็นช่วงที่จ่างใช้สีน้ำมันเขียนภาพบนผ้าใบไว้มากที่สุด โดยชิงผ้าใบขนาดเล็กๆ ไว้มากๆ ภาพ และเขียนครั้งเดียวเสร็จเป็นชุดๆ หรือเขียนติดต่อกันหลายวัน ในเนื้อหาและความรู้สึกที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ภาพสีน้ำมันใช้กลุ่มสีค่อนข้างหนัก แลดูมืดและลึกลับ แสดงพื้นผิวด้วยการป้ายพู่กันอย่างฉับพลัน จ่างมักจะสื่อความรู้สึกทางดวงตา บางครั้งเขียนให้ดวงตาแดงก่ำ หรือปล่อยให้ดวงตาว่างเปล่า

ในช่วงปี พ.ศ. 2528 จ่างใช้วิธีแต้มสีลงบนผ้าใบกระจายไปทั่วทั้งภาพแทบไม่เหลือรูปใบหน้าของตนเอง งานชุดนี้แสดงให้เห็นว่าจ่าง มีความสามารถใช้สีได้เป็นอย่างดี ซึ่งก่อนหน้านี้จ่างถูกมองว่าเขียนได้แต่ภาพขาว-ดำ แต่ภาพคนเหมือนในชุดนี้ดูค่อนข้างจะลึกลับ น่ากลัว มีพลังอำนาจ และอัดแน่นไปด้วยอารมณ์อันตรึงเครียดอย่างเห็นได้ชัด บางครั้งก็เขียนภาพเหมือนจริงใบหน้าของเขาแสดงความหยิ่งในศักดิ์ศรีของความเป็นคนและความจริงจังต่อชีวิต (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 234)

ในระหว่างปี พ.ศ. 2538 และ 2539 นั้นศูนย์เอเชียมูลนิธิญี่ปุ่นในกรุงโตเกียว ได้จัดนิทรรศการศิลปะสมัยใหม่ของประเทศแถบเอเชียชื่อ Asian Modernism ขึ้น ซึ่งมีภาพเขียนของจ่างและศิลปินไทยชั้นบรมครูร่วมแสดง ณ ประเทศญี่ปุ่น อินโดนีเซีย และฟิลิปปินส์ จากการวิเคราะห์เปรียบเทียบวิวัฒนาการทางด้านศิลปะแฉาวนามธรรมของกลุ่มอาเซียนโดยเฉพาะในอินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์และประเทศไทย จะเห็นได้ว่า ศิลปะนามธรรมจากยุโรป และอเมริกา เช่น ศิลปะแนวแอบสแตรคท์ เอกซเพรสชันนิสม์ ได้มีบทบาทและมีอิทธิพลต่อทุกประเทศ ในช่วงปี พ.ศ. 2500-2510 ประเทศไทยในขณะที่อิทธิพลของตะวันตกกำลังมาแรง จ่างได้สร้างงานศิลปะแฉาวนามธรรม โดยไม่ได้รับอิทธิพลความคิดแบบอย่างของตะวันตกแต่อย่างใด ศิลปะแฉาวนามธรรมของจ่างมีรากฐานมาจากวัฒนธรรมของจีน ผลงานของจ่างได้สะท้อนให้เห็นถึงจิตวิญญาณของความเป็นตะวันออกอย่างชัดเจน (สมพร รอดบุญ. 2543. ซิตี)

ในปี พ.ศ. 2530 จ่างใช้ปากกาถูกลิ้นเขียนบนกระดาษ วาดเส้นใบหน้าตนเองอย่างละเอียดและแผ่วเบา อย่างมีชีวิต จ่างควบคุมน้ำหนักของเส้นได้อย่างดีเยี่ยม (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 235) จากนั้น ในปี พ.ศ. 2543 ทายาทของจ่าง แซ่ตั้ง ได้จัดแสดงจิตรกรรมชุดใบหน้าตนเองของจ่างขึ้น ณ เมอร์คิวรีอาร์ต แกลเลอรี ซิดนีย์ ระหว่างวันที่ 21 มีนาคม – 9 เมษายน พ.ศ. 2543 ในนิทรรศการครั้งนี้

จะมีภาพเขียนใบหน้าตนเองของศิลปินบ้าง แชนต์ที่เขียนขึ้นด้วยตามวิธีต่าง ๆ เช่น สีนํ้ามัน สีน้ำ สีโปสเตอร์ ดินสอสี ปากกาหัวก้ามหอย ปากกาลูกกลิ้ง และหมึกดำให้ชมถึง 400 ภาพ (มานพ ถนอมศรี. 2543. ซีดี)

การแสดงภาพใบหน้าตนเอง ณ เมอร์คิวรีอาร์ต แกลเลอรี ชิดลม ผู้จัดได้เสนอตัวตนของศิลปิน ผ่านภาพวาดใบหน้าในช่วงเวลาทำงานอันยาวนาน ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2479 ถึง พ.ศ. 2530 จำนวน 400 ภาพ และเรียกผลงานชุดนี้ว่า “ภาพใบหน้าตนเอง” แต่ไม่เรียกว่า ภาพเหมือนจริงซึ่งตีความไม่ชัดเจน เพราะจำไม่ได้เจตนาวาดภาพเหมือน หากพิจารณาจำใช้ใบหน้าเพื่อแสดงออกถึงความคิด และความรู้สึกมากกว่าตั้งใจที่จะวาดให้เหมือน (จักรพันธ์ วิลาสินีกุล. 2543 : 10)

ช่วงก่อนปีที่จะเสียชีวิต ขณะที่จำล้มเจ็บลง จำก็พยายามเขียนภาพเหมือนตนเอง แต่ภาพนั้นปรากฏว่าดูมีจิตวิญญาณราวกับมีชีวิตภาพเหมือน ใบหน้าดำเกรียว และมีริ้วรอยที่เหี่ยวแห้ง เหมือนโลหะ ตัดกลับหมวดเครา และเส้นผมขาวโพน ดูคล้ายนักบวช เครื่องครัดต่อการเรียนรู้ เพื่อบรรลุสู่ภาพใหม่ (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 235)

1.4 อุดมการณ์ของจำ แชนต์

คำกล่าว ทรรศนะและการประพฤติปฏิบัติตนของจำ แชนต์ นับว่าเป็นอุดมการณ์อันมั่นคง ดังที่จำได้แสดงไว้หลายทศวรรษ ดังนี้

ฉันไม่เคยขายรูปมาจนกระทั่งเดี๋ยวนี้ ทุกวันนี้หลายคนมาชวนฉันไปขายรูป ฉันว่าความจริงจะขายก็ขายได้ของ ๆ เรายัง ไม่ได้ผิดกฎหมายผิดศีลธรรมอะไร ที่ไม่ขายไม่ใช่ว่าเก่งหรือวิเศษอะไร แต่มีสิ่งหนึ่ง คือ ต้องการตรองตะบะอันนี้ไว้ ถ้าเราไปยุ่งกับพวกพ่อค้า เราก็ต้องสร้างงานตามที่ต้องการ ฉันอยากเป็นตัวของตัวเองมากกว่า เพราะมันแบ่งภาคไม่ได้ ถ้าเราอยากทำงานก็ต้องยอมอดสักหน่อย(“ทายาททายาทจำ แชนต์...”, 2537 : 11)

ความอีกตอนหนึ่งของหนังสือปรมัตถ์เต่า จำได้เขียนไว้ว่า “จิตที่กำหนดด้วยวิริยะอดทนย่อมไม่หวั่นไหวกับความเกียจคร้าน” ข้อความนี้นับว่าเป็นจริงซึ่งดูได้จากการประพฤติปฏิบัติตนของจำ ความเพียรพยายามที่มีได้หยุดนิ่ง เมื่อเจริญวัยความเพียรและปัญญาก็เติบโตตามไปด้วย (“จำ ผู้ยึดถือปรมัตถ์สัจจะนิยม...”, 2531 : 32) ผลงานจิตรกรรมนามธรรมของจำ แชนต์ นับว่าล้ำหน้ากาลเวลาและมีลักษณะเฉพาะตน แม้จำไม่มีเงินซื้อสี ผ้าใบ จำก็ไม่เคยขายผลงาน จำเคยกล่าวว่าความหิวโหยสิบ ๆ ปี เป็นหมื่น ๆ มื้อ เป็นเพียงสมมุติสัจจะ (พฤติศา เดือนเกิด. 2530 : 5)

ประเทือง เอมเจริญ ได้กล่าวถึงจำในอดีตว่า จำมีอาชีพเขียนภาพสีถ่าน วาดภาพไว้มาก โดยได้รวมกลุ่มศิลปิน 5 คนเพื่อสร้างงานศิลปะและใช้เวลาประมาณ 6 ปี จึงได้ค้นพบแนวทางของตน จำจะทำงานด้วยความบริสุทธิ์ใจไม่ค่อยได้แสดงผลงาน แต่จะใช้นานทำเป็นหอศิลป์ โดยปกติจะไม่ค่อยมีใครเคยเห็นผลงานของจำมากนัก เพราะจำทำงานเสร็จก็เก็บไว้และไม่ขายภาพ (“ศิลปกรรมงานสีของจำ แชนต์...”, 2537 : 11)

อุดมคติของจำ แชนต์ เกี่ยวกับการขายผลงานศิลปะ จำมักจะกล่าวเสมอ ๆ ว่าตรงจุดไหนถ้าเป็นการค้าฉันถอย ฉันไม่เอาการสร้างงานเพื่อการค้า เขียนรูปส่งแกลเลอรีเป็นกुरुส ฉันไม่เกี่ยวที่จริงเคยคิดเหมือนกันว่า ถ้าขายไปแล้วไปติดพิพิธภัณฑฯไว้ ให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาก็น่าขาย ขายไปแล้วติดห้องอาหารติดส้วม ประดับเป็นเฟอร์นิเจอร์อย่างนี้ขายทำไม นี่สามสิบกว่าปีแล้วที่ได้ขายรูป (“จำ แชนต์ขบถศิลปะทวน...”, 2533ข : 9) การสร้างงานศิลปกรรม เจตนาของจำนับว่าเป็นเจตนาที่ดีต่อการแสดงออกทางศิลปะ เพราะจำมีความคิดริเริ่ม กล้าที่จะทำ เหมือนดังนิทานเรื่องโคลัมบัสตั้งไข่ คือ โคลัมบัสจะให้

ทุกคนตั้งไข่ไก่บนโต๊ะ แต่ไม่มีใครสามารถตั้งไข่ได้ โคลัมบัสจึงทำเปลือกไข่ให้แตกบางส่วนแล้วจึงนำมาตั้ง ทุกคนจึงบอกว่าง่ายใครๆ ก็ทำได้ โคลัมบัสจึงบอกว่า ง่ายแต่ทำไมจึงไม่มีใครกล้าคิด กล้าทำเป็นคนแรก (มาร์โบโร. 2532 : 157)

ในขณะที่ช่างได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไว้จำนวนมาก แต่สิ่งที่ช่างยึดมั่นคือ เรื่องจริยธรรม ความดีงาม ช่างจะสร้างให้ปรากฏในผลงานเสมอ ช่างถือว่าเป็นคุณค่าที่สำคัญซึ่งจะต้องแฝงหรือปรากฏในผลงานศิลปะ และเรื่องเหล่านี้ได้แนวทาง ดังที่ปรากฏอย่างเห็นได้ในผลงานกวีเป็นจำนวนมาก (อำนาจ เย็นสบาย. 2543. ซีดี)

สำหรับจิตรกรรมเรื่องราวเหล่านี้จะไม่ปรากฏออกมาให้เห็นเด่นชัด คงมีแต่ภาพสะท้อนของศิลปินที่สวนกระแสนิยม ทวนกระแสครอบงำ ไร้สังกัดไร้สถาบันการศึกษา เจื่อนไข่นี้จึงทำให้ผลงานจิตรกรรมของช่างหลุดออกจากวงล้อมอย่างมีอิสระ (อำนาจ เย็นสบาย. 2543. ซีดี) การทำงานด้วยจิตบริสุทธิ์ โดยไม่หวังผลตอบแทน ทำให้มหาชนทั้งชาวไทย และชาวต่างประเทศ ให้ความสนใจ เพื่อศึกษาแนวคิด ปรัชญาจากผลงานของช่าง ในช่วงสุดท้ายของชีวิตผลงานจิตรกรรมของช่างกลับสู่สามัญ อันเป็นจุดเริ่มต้นของความประทับใจ ผลงานจัดได้ว่าเป็นศิลปะแนวนีโอ โรแมนติก หรือจินตนิยมใหม่ (“ช่าง แซ่ตั้งศิลปินตะวันออก.”. 2537ข : 28)

ดังนั้นจึงสามารถกล่าวได้ว่า ช่างเป็นศิลปินที่มีอุดมการณ์อันมั่นคง มีความตั้งใจสูง ไม่ขายผลงานศิลปะ กล้าคิด กล้าแสดงออกในสิ่งที่ถูกที่ควร สามารถหลุดออกจากกรอบของวงล้อมได้อย่างอิสระ สร้างผลงานที่สร้างสรรค์มีลักษณะเฉพาะตน เป็นผลงานจิตรกรรมนามธรรมซึ่งล้ำหน้ากาลเวลาไปเป็นอันมาก

สรุปได้ว่า

ผลงานของช่าง แซ่ตั้ง เป็นผลงานที่ผู้วิจัยสามารถรวบรวมได้นั้นแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้

1. พ.ศ. 2497 -2532 ผลงานจิตรกรรมชุดทิวทัศน์
2. พ.ศ. 2501 - 2532 ผลงานชุดนามธรรม
3. พ.ศ. 2497 - 2532 ผลงานภาพใบหน้าของตนเอง

พื้นฐานการศึกษาระดับชั้นมูล(อนุบาล)ที่ช่างศึกษา ทำให้ช่างต้องศึกษาค้นคว้าปรัชญาตะวันออก ปรัชญาจีนโบราณ อันได้แก่ ลัทธิเต๋า หรือคัมภีร์เต๋า เต๋อ จิง ของท่านเลาจื้อ ปรัชญาเซ็น ปรัชญาของนักปราชญ์ จวงจื้อ เต๋าฉี ชุนจื้อ ศิลปะการเขียนภาพพู่กันอักษรจีน การเขียนกวีรูปธรรม และบริบททางสังคม ซึ่งส่งผลให้เกิดแนวความคิดที่มีความเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ดังนี้

2. ปรัชญาจีน

2.1 ปรัชญาเต๋า หรือคัมภีร์เต๋า เต๋อ จิง

ปรัชญาเต๋าหรือหนังสือเต๋าเต็งเก็งในสมัยแรกๆ เรียก คัมภีร์เลาจื้อ ส่วนเต๋าเต็งเก็งเป็นชื่อที่เรียกในภายหลัง (พจนาน จันทรสันติ. 2533 : 21) แต่อย่างไรก็ตามนักปรัชญาท่านอื่นๆอีก 2 ท่าน ที่เป็นปรมาจารย์เต๋า ได้แก่ จวงจื้อหรือจางจื้อ และเลี้ยวจื้อ (โชติช่วง นาดอน. 2531 : 45)

คัมภีร์เต๋าดั้งเดิมเป็นภาษาจีนนั้น มีผู้แปลไว้หลายท่าน อาทิ เสถียร โพธิ์นันทะ แปลไว้บางบท ต่อมา พ.ศ.2516 ช่าง แซ่ตั้ง ได้แปลคัมภีร์เต๋า เต๋อ จิง ถึง 81 บท จากต้นฉบับภาษาจีน นอกจากนี้คัมภีร์เลาจื้อแปลโดย เสี่ยง เสถียรสุด และฉบับแปลของพจนาน จันทรสันติ (พจนาน จันทรสันติ. 2533 : 35) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าช่างเป็นผู้หนึ่งที่ศึกษาคัมภีร์เต๋า หรือคัมภีร์เลาจื้ออย่างจริงจังคนหนึ่งในเมืองไทย นับได้ว่าช่างมีความเชี่ยวชาญในการแปล และมีความรู้เกี่ยวกับปรัชญาเต๋าเป็นอย่างมาก

สรุปได้ว่า ปรัชญาเต๋านั้นมีนักปรัชญาหลายท่านใช้คำว่า เต๋า เต๋อ จิง คัมภีร์คุณธรรม คัมภีร์เลาจื้อ เต๋า เต็ง เก็ง หรือเต๋า เต๊ะ จิง แต่ทั้งหมดนี้มีความหมายเหมือนกัน คือ ปรัชญาเต๋านั้นเอง

เต๋า เป็นภาษาแต้จิ๋ว คำว่า เต๋า เป็นภาษาจีนกลาง แปลว่า หนทาง คุณสมบัติ วิธีการ กฎ จารีต ธรรมชาติ ฯลฯ และเต๋ามองได้ 2 ประการ คือ มองในแง่ที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลง และมองในแง่ที่เป็นรากฐานของสรรพสิ่ง (ทองหล่อ วงษ์ธรรมา. 2536 : 253) ผู้ก่อตั้งลัทธิเต๋า คือ เลาจื้อ (Lao Tzu) หลักคำสอนที่สำคัญของเลาจื้อ เป็นรากฐานแก่วรรณคดีเต๋า คือ ต้องการให้มนุษย์ใช้ชีวิตอย่างใกล้ชิดกับธรรมชาติมากที่สุด การกระทำใดๆที่ขัดต่อหลักธรรมชาติ ถือว่าเป็นสิ่งที่ผิด นอกจากนี้ลัทธิเต๋าสอนให้มนุษย์เข้าใจสภาพชีวิตทั่วไป มีความประมาณตน รู้จักความสามารถของตน และขอบเขตของชีวิต โดยต้องเป็นผู้มีความพอดี และดำเนินชีวิตตามทางสายกลาง (พรรณี จัตรพลรักษ์. 2522 : 95) เลาจื้อเป็นนักปราชญ์ ที่ไม่ศรัทธาอุปราช ขุนนาง และยศตำแหน่ง หรือแม้แต่ชื่อเสียงที่เรียกตน หลังจากรับราชการเลาจื้อได้เขียนคัมภีร์ขึ้นเล่มหนึ่ง คือ คัมภีร์เต๋า หรือเต๋าดึกเก็ง ด้วยอักษรจีนราวห้าพันตัว มี 81 บท แต่ละบทแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ภาคแรกเป็นเต๋าดึกเก็ง เรื่องเกี่ยวกับสัจธรรมในทัศนะของเลาจื้อ ภาคหลังชื่อว่าเต๋าดึกเก็ง เป็นเรื่องทัศนะเกี่ยวกับจริยธรรม แต่หลังจากนั้นคัมภีร์เต๋ากลายเป็นคำสอน และลัทธิของชาวจีนที่เชื่อถือกว่า 2,500 ปี (บุญมา พรหมพัว. 2534 : 7)

ในราชวงศ์ถัง เต๋าได้รับการยกย่องให้เป็นศาสนาทางราชการ และได้พยายามดัดแปลงให้สอดคล้องกับสังคม และแนวความคิดของชาวจีนสมัยนั้น ดังนั้นในราชวงศ์ถัง ศาสนาพุทธและศาสนาเต๋าเจริญรุ่งเรืองมาก แต่อย่างไรก็ตาม เต๋ากลายเป็นลัทธิที่ได้รับการยกย่องให้เป็นศาสนาของทางการ และต่อมาได้วิวัฒนาการให้ สอดคล้องกับสังคม และแนวความคิดของชาวจีนสมัยนั้น ทำให้เต๋ามีความสำคัญแก่ชาวจีนเป็นอย่างมาก เต๋ากับเต๋า เต๊ะ จิง นั้นมีความสัมพันธ์กัน คือ เต๋าคือคุณธรรมหรือคุณสมบัติ เต๊ะ คือ คุณลักษณะแห่งเต๋าที่มีอยู่ในสรรพสิ่งแต่ละอย่าง แต่ละชนิด เต๋าเป็นคุณสมบัติสากล ดังนั้นคัมภีร์ของเต๋า คือ เต๋าดึกเก็ง ซึ่งเป็นคุณธรรมที่มาจากเต๋า ถ้าคนเราดำเนินชีวิตตามแบบเต๋า เรียกได้ว่าเราได้ใช้ชีวิตแห่งคุณธรรม และ เลาจื้อสอนให้มีความเมตตาต่อเพื่อนร่วมโลกเป็นสำคัญ สอนให้ตอบแทนความชั่วด้วยความดีและตอบแทนความชั่วด้วยความเมตตาสอน ให้ละความหยิ่ง ความอหังการ ความทะนงตน ความฟุ้งเฟ้อ และเมื่อไม่รู้ให้ยอมรับในความไม่รู้ นั้น นี้ คือ คำสอนทั้งหมดในเต๋า เต๊ะ จิง (จักรสมลย์ กบิลสิงห์. 2522 : 99)

คัมภีร์เต๋า เต๊ะ จิง หรือคัมภีร์เลาจื้อ มีความยาว 81 บท ถ้านับอักษรจีนมีทั้งหมด 5,227 ตัว ถึง 5,722 ตัว จำนวนเลขที่ต่างกันเนื่องจากมีผู้บันทึกคัมภีร์นี้ไว้หลายท่าน เช่น เสถียร โพธิ์นันทะ แปลไว้บางบท และพ.ศ. 2516 จ่าง แซ่ตั้ง ได้แปลคัมภีร์นี้ทั้ง 81 บท จากต้นฉบับจีนพร้อมทั้งอธิบายความเข้าใจประกอบอีกเล่มหนึ่ง (พจนา จันทรสันติ. 2533 : 24)

คัมภีร์เต๋า เต๊ะ จิง หรือคัมภีร์เลาจื้อ ซึ่งจ่างได้แปลคัมภีร์ของท่านเลาจื้อไว้แปดสิบเอ็ดบท โดยจ่างกล่าวถึง ธรรมชาติเป็นหนังสือจีนในเชิงพุทธ เช่น การขุดงค์ การเจริญสมาธิวิปัสสนา การเจริญวิปัสสนากัมมัฏฐาน เจริญสุกัมมัฏฐาน การเจริญอานาปานะสติภาวนา การเจริญเพ่งกสิน การเจริญธรรมสุญญตาน พระธรรมพระพุทธรูป ซึ่งทุกบททุกตอนของคัมภีร์เต๋า ตรงกับพระสูตรของพระพุทธองค์ (จ่าง แซ่ตั้ง. 2530 : 7)

ถึงแม้เวลาผ่านไปนานถึง 2,500 ปี คัมภีร์เต๋ายังคงอยู่ถึงปัจจุบัน เนื่องจากเป็นปรัชญาที่ช่วยอำนวยความสะดวกแก่ชาวจีน (พิน ดอกบัว. 2532 : 44) ส่วนเนื้อหาในคัมภีร์มีส่วนคล้ายคลึงกับพระธรรมของพระพุทธองค์ นั่นคือ พระธรรม ซึ่งคัมภีร์เต๋าก็จะแยกเป็นสองภาค คือ ภาคทฤษฎี และภาคปฏิบัติ

ภาคทฤษฎี เรียกว่า สัจธรรมของพระพุทธองค์ ตรงกับเต๋าเก็งของเลาจื้อ และภาคปฏิบัติเราเรียกว่า จริยธรรมในพระพุทธศาสนา นั่นคือ อริยมรรคแปดตรงกับเต๋าเก็งของเลาจื้อ ซึ่งสัจธรรมนั้น คือ ความจริงในธรรมชาติ ส่วนจริยธรรม คือ วิธีปฏิบัติตนให้สอดคล้องกับความเป็นจริงตามธรรมชาติ เพื่อแก้ปัญหาของชีวิต (บุญมา พรหมพวย. 2534 : 7-8) และการเข้าถึงเต๋านั้น ต้องสอนให้รู้จักควบคุมจิตใจให้สะอาด บริสุทธิ์ ดุจทารกแรกเกิด สอนให้ทำจิตผ่องแผ้วเหนือโลกธรรม เนื่องจากการบรรลุเต๋าต้องอาศัยจิตที่มีอยู่ในตนเอง (ทองหล่อ วงษ์ธรรมา. 2536 : 255)

ดังนั้น ภาคแรกเป็นเนื้อหาเกี่ยวกับความจริงในธรรมชาติ ส่วนภาคสองเป็นวิชาปฏิบัติตนให้สอดคล้องกับธรรมชาติ

2.1.1 ความหมายของปรัชญาเต๋า

เต๋า แปลได้หลายความหมาย เช่น หนทาง มรรคา คุณสมบัติ วิธีการ กฎจารีต ธรรมชาติ ฯลฯ แต่เต๋าในฐานะเป็นเหตุการณ์ของสรรพสิ่ง ตามทัศนะของเลาจื้อ คือ ธรรมชาติ สิ่งหนึ่งซึ่งเป็นอมตะภาวะ อันไม่มีเบื้องต้น กลาง และที่สุดสรรพสิ่งที่เกิดขึ้น และดับไปในเต๋านั้น (ทองหล่อ วงษ์ธรรมา. 2536 : 253)

คำว่า เต๋า ในภาษาจีน ประกอบด้วยอักษรสองตัว ตัวแรก หมายถึง ศีรษะ ตัวสอง หมายถึง กิริยาอาการวิ่ง เมื่อรวมกัน หมายถึง ถนน ทางเดิน หรือ วิธี หลักการแบบความจริง ตรงกับภาษาอังกฤษว่า "The Way" เลาจื้อได้อธิบายเต๋าในเชิงปรัชญาซึ่งเป็นแนวคิดเกี่ยวกับ ความไม่มี มิใช่สิ่งนั้น เต๋าก็ทำให้สรรพสิ่ง เป็นไปตามแบบแผน แต่ละอย่างมีหลักการเฉพาะ (ฉัตรสุมาลย์ กบิลสิงห์. 2530 : 7-8)

เต๋า เป็นมโนคติ (Concept) คำว่าเต๋าก็จะพบในคัมภีร์เต๋าเต็งเก็งนั้น มี 4 ความหมาย ความหมายแรก คือ สิ่งประกอบกันขึ้นเป็นโลก ความหมายที่สอง คือ แรงขับเคลื่อนที่ก่อให้เกิดจักรวาล ความหมายสาม คือ กฎเกณฑ์ที่ผลักดันการพัฒนาเคลื่อนไหวของสรรพสิ่ง ความหมายสุดท้าย คือ บรรทัดฐานสำหรับการประพฤติกรรมของมนุษย์ (ทองแถม นาถจำนง. 2530 : 26)

เต๋า แปลว่า หนทาง ปรัชญาจีนโบราณกล่าวถึงเต๋าว่า เต๋า คือ สรรพสิ่งอยู่ในระหว่างกระบวนการเปลี่ยนแปลง เต๋า คือ กระบวนการเปลี่ยนแปลง มีกฎเกณฑ์ที่แน่นอนซึ่งไม่เปลี่ยนแปลงอย่างสัมพัทธ์ เต๋า คือสรรพสิ่งแต่ละสิ่งที่มีกฎเกณฑ์เฉพาะ ขณะเดียวกันมีกฎเกณฑ์ที่เป็นลักษณะสากลร่วมกัน และกระบวนการทั้งหมดของการเปลี่ยนแปลงนั้นแหละ คือ เต๋า (โชติช่วง นาดอน. 2531 : 45)

เต๋า หมายถึง แนวทางการกระทำ หรือวิธีแห่งคุณธรรม วิธีทางที่เราประพฤติปฏิบัติสำหรับเลาจื้อตีความเต๋าว่าเป็นกฎ เป็นสัจธรรมแห่งจักรวาล เป็นอันหนึ่งอันเดียวที่สรรพสิ่ง (โกมุที ปวดีนา. 2539 : 17)

เต๋ามาจากภาษาจีน แปลว่า ถนน มรรค ทาง วิชา เหตุผล อธิบาย หรือพูดหลักธรรม ส่วนเต๋าเต็งเก็ง เลียง เสถียรสุด อธิบายเต๋าว่า คือ วิธี เก่ง แปลเป็นไทยว่าคัมภีร์ และเต็ก แปลว่า คุณธรรม รวมแปลว่า คัมภีร์คุณธรรม (เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และสมเกียรติ สุขโข. 2538 : ไม่ปรากฏเลขหน้า) เต๋ามีทั้งหมด 81 บท แบ่งออกเป็น 2 ภาค ภาคแรกคือ เต๋าเก็ง เริ่มจากบทที่ 1 ถึง 37 ภาคสอง คือ เต็กเก็ง เริ่มบทที่ 38 ถึง 81 เป็นการแบ่งตามแบบตำราเก่า (พจนาน จันทรสันติ. 2533 : 21)

เต๋า หมายถึง ธรรม ธรรมดำเนินโดยสภาวะกาลสองแบบ คือ สภาวะกาลหนึ่ง

โลกียดำเนิน ส่วนสภาวะกาลอีกอย่าง คือ ธรรมดำเนิน และจำงได้ให้ความคิดเห็นว่า เต้าหรือเต้าเป็นเพียงมรรค หรือทางนับว่าใช้ได้ แต่หนทาง คือ หนทาง มรรค คือ ข้อปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์ แต่มิได้หมายถึงเต้าที่สมบูรณ์ ความหมายที่สมบูรณ์ คือ ธรรม (เลียง เสถียรสุต. 2516 : 9)

จำงกล่าวว่า ปรัชญาเต๋านั้น คือ เต้า ซึ่งเป็นการออกเสียงภาษาจีน ที่มีรากศัพท์ และ เต้า หรือเต๋านั้น คือ ตถาคตา ตถาคต ส่วนเซ็น ในภาษาแต้จิ๋ว คือ เซี่ยม ส่วนภาษาจีนกลางออกเสียงว่า ฉาง ตรงกับคำพุทธศาสนาในภาษาไทยว่า ฉาน (ส. หาญตระกูล. 2528 : 26)

สรุปได้ว่า เต้า หมายถึง ธรรม หรือแนวทางตามเหตุผลของหลักธรรมชาติ สำหรับการประพฤติปฏิบัติของมนุษย์ มีทั้งหมด 81 บท แบ่งออกเป็น 2 ภาค ในภาคแรกคือ เต้าเก็ง เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับความจริงในธรรมชาติ ภาคสองคือ เต็งเก็ง เป็นวิชาปฏิบัติตนให้สอดคล้องกับธรรมชาติ

ส่วนเนื้อหาทั้ง 81 บท เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และสมเกียรติ สุขโข (2537 : 40-99) กล่าวสรุปได้ดังนี้

2.1.2 คำสอนของปรัชญาเต๋า

ภาคเต้าเก็ง ภาคแรก บทที่ 1,2,3,4,5,6 และ 7 เรื่องการกำเนิดของธรรมชาติ บทที่ 8 เรื่องเปรียบเทียบ ความดี ความชั่ว บทที่ 9 เรื่องสังขรณ์ของการดำรงชีวิต เช่น ให้รู้จักความพอดี อย่าให้มีมากเกินไปหรือน้อยเกินไป บทที่ 10 และ 11 เรื่องทำจิตใจให้บริสุทธิ์ ดุจทารกแรกเกิด มีเมตตา สร้างสมแต่ความดี ทำในสิ่งที่ประโยชน์ บทที่ 12 เรื่องอย่าหลงในรูป รส กลิ่น เสียง บทที่ 13 เรื่องยอมรับในสิ่งที่เกิดขึ้น อย่าทำตัวให้เป็นทุกข์ เมื่อมีความโชคร้าย บทที่ 14 เรื่องสรรพสิ่งทั้งหลายไม่มีตัวตน มีแต่ความว่างเปล่า บทที่ 15 เรื่องจงทำตัวให้มีความสงบนิ่ง อ่อนโยน มีชีวิตอย่างเรียบง่าย ไม่หวั่นไหว ไม่หวังผลตอบแทนสิ่งใดในชีวิต บทที่ 16 เรื่องทำจิตใจให้ว่างเปล่า สงบ ทำให้จิตใจกว้าง หยั่งรู้ความเป็นไปของธรรมชาติ อย่างแท้จริง บทที่ 17 เรื่องในการปกครองคนนั้น ผู้ปกครองจะต้องยกย่อง นับถือราษฎร ไม่กดขี่บีบบังคับ จนทำให้เขารู้สึกชิงชัง บทที่ 18-19 เรื่องทำตัวง่าย ๆ เข้าถึงธรรมชาติ บทที่ 20-21 เรื่องวิถีแห่งการสร้างสรรค์ ด้วยการปฏิบัติตามเต้า บทที่ 22 เรื่องยอมแพ้จะชนะ มีน้อยจะได้ มีมากจะเสีย ไม่ยกย่องตนเองจึงมีชื่อเสียง ไม่คุยเชื่อง จึงเป็นที่คบหา ไม่คุยโม้ จึงไม่พลาดพลั้ง บทที่ 23 เรื่องผู้ปฏิบัติตามเต้า เป็นหนึ่งเดียวกับเต้าเป็นผู้มีคุณธรรม บทที่ 24 เรื่องผู้ที่ก้าวยาว ย่อมหย่อนกำลัง ในบันปลาย ผู้ที่อวดตัว ไม่รู้แจ้ง บทที่ 25 เรื่องเต้า คือ กำเนิดก่อนฟ้าและดิน เคลื่อนที่ไป หลังไหล ออกไปไกล ๆ หมุนเวียนกลับมาให้กำเนิดสรรพสิ่ง เต้า คือ พลังอันยิ่งใหญ่ของฟ้า ดิน พระราชาน้ำ บทที่ 26 เรื่องความสงบ เป็นใหญ่เหนือความวุ่นวาย บทที่ 27 เรื่องนักปราชญ์ ต้องนำทางด้วยปัญญา เอาใจใส่ทุกคน บทที่ 28 เรื่องจงอ่อนโยน แต่มีพลังดังสายน้ำ จริงแท้และแน่วแน่ จงอ่อนน้อม ถ่อมตัวเป็นตัวอย่างแก่โลก อยู่ต่ำแต่มีค่าดังขุนเขา บทที่ 29 เรื่องหลีกเลี่ยงเรื่องเกินพอดี และความพึงพอใจ ให้เดินสายกลาง บทที่ 30 เรื่องอย่าถือเอาประโยชน์จากการใช้อำนาจ (ผู้ปกครอง) หรือความสูญเสีย อย่าใช้กำลังรุนแรงเพื่อให้ได้มาซึ่งอำนาจ บทที่ 31 เรื่องสงคราม อาวุธก่อให้เกิดความรังเกียจของสรรพสัตว์ ผู้เชื่อถือเต้า จึงไม่ใช้ในยามศึกนักรบเป็นใหญ่ ในยามสุขสงบนักปราชญ์เป็นใหญ่ บทที่ 32 เรื่องเต้า เป็นสิ่งที่ไม่สามารถจับต้องได้ ถ้าพระราชารู้จักนำเต้ามาใช้ในการปกครองประเทศบ้านเมืองจะสงบสุข บทที่ 33 เรื่องต้องรู้เขา รู้เรา ควบคุมผู้อื่นใช้กำลัง ควบคุมตัวเอง ใช้ความเข้มแข็ง ความบากบั่นเป็นเครื่องหมายของพลังจิต มนุษย์ไปได้ไกลเท่าที่เขามิความอดทน บทที่ 34 เรื่องเต้า ไปทั่วทุกแห่ง มันทำหน้าที่อันยิ่งใหญ่ แต่ไม่เคยอวดอ้างเลย บทที่ 35 เรื่องคนที่เหนียวจะหักพังคนดริ และกินอาหารรสชาติอร่อย แต่เต้าดูราวกับไร้แก่นสารไม่มีรสชาติ ก็ไม่อาจลบล้างให้หมดสิ้นไป บทที่ 36 เรื่องเมื่อเป็นผู้ได้ ต้องเป็นผู้ให้สิ่งที่อ่อนแอและอ่อนนุ่ม ชนะสิ่งที่กระด้างและแข็งแรง พระราชาต้องเข้าใจความเป็นไปตามธรรมชาติ บทที่ 37 เรื่องผู้ยิ่งใหญ่ที่แท้จริง ควรตั้งมั่นอยู่บนความเป็นจริง เห็นว่าสิ่งที่จริงนั้น คือ ผลไม้ มิใช่ดอกไม้ เมื่อคนเจ้าระเบียบทำอะไร หากใครไม่เห็นด้วย เขาจะออกคำสั่ง บังคับและขู่ขู่ เมื่อความยุติธรรมไม่ปรากฏพิธีกรรมจะปรากฏ เมื่อพิธีกรรมเป็นเปลือกหุ้มศรัทธา และความจงรักภักดี ความวุ่นวายก็เริ่มปรากฏ

ภาคเด็กเก็ง ภาคสอง บทที่ 38 เรื่องพระราชอาจะปกครองประเทศได้ ต้องมีสิ่งเหล่านี้ ความยุติธรรม มีน้ำใจ เมตตา ความซื่อสัตย์ ฟ้าโปร่งใสจึงไม่พรางหลาย ดินมั่นคงจึงไม่แตกแยก วิญญาณเข้มแข็งจึงไม่สูญสิ้น หวังน้ำ เต็มเปี่ยมจึงไม่เหือดแห้ง บทที่ 39 เรื่องเต้ามีความเคลื่อนไหวตลอดเวลา มันอ่อนโยน มันเกิดและดับ สลับกัน ตลอดไป บทที่ 40 เรื่องเต้าเป็นคุณธรรมที่ปฏิบัติได้ยากและไม่มีตัวตน แต่ถ้ารู้จักศึกษาอย่างแท้จริงแล้ว จะเกิดปัญญาอันยิ่งใหญ่ บทที่ 41 เรื่องเต้าก่อให้เกิดทุกสรรพสิ่ง ถ้าพระราชอาปกครองประเทศโดยใช้ความ รุนแรง จะตายด้วยความรุนแรง หัวใจของเต้า ผู้ใช้ความรุนแรง จะตายด้วยความรุนแรง บทที่ 42 เรื่องความ อ่อนนุ่มชนะความแข็ง บทที่ 43 เรื่องอย่ายึดติดกับชื่อเสียง ทรัพย์สิน ให้รู้จักพอจะมีความสุข บทที่ 44 เรื่อง การรู้จักพอ ปล่อยวาง เรียบง่าย ทำให้โลกนี้เป็นสุข บทที่ 45 เรื่องผู้ที่รู้จักพอ ย่อมมีเพียงพอ ความอยาก คือเป็นบาปอย่างมาก บทที่ 46 เรื่องการแสวงหาความรู้ ไม่จำเป็นต้องเดินทางไกล บทที่ 47 เรื่องการแสวงหา เต้า จะต้องปลดปล่อยทุกอย่างออกไป ไม่ยึดมั่นถือมั่น ปล่อยให้ทุกอย่างเป็นไปตามธรรมชาติ บทที่ 48 เรื่อง นักปราชญ์อ่อนน้อมถ่อมตัว เป็นที่พึ่งของคนดีและคนไม่ดี บทที่ 49 เรื่องผู้ที่รู้จักใช้ชีวิต อย่างมี คุณธรรม จะไม่กลัวสิ่งชั่วร้ายใด ๆ เพราะคุณความดี คัมภีร์จะให้ปลอดภัยจากทุกสิ่ง ไม่มีช่องว่างให้ความชั่วได้แทรกเข้าไป บทที่ 50 เรื่องคุณธรรมเบื้องต้นของเต้านั้นคือ การสร้างสรรค์ โดยไม่เรียกร้องสิ่งใดให้เป็น ไปตามธรรมชาติ บทที่ 51 เรื่องกฎของการเรียนรู้ คือ พุดให้น้อย มักน้อย อ่อนน้อมถ่อมตัว เรียนรู้ให้จริง บทที่ 52 เรื่องการ ทำชั่วนั้นท่าง่าย ทำดีนั้นท่างาย ถ้าราชสำนักมีแต่ขุนนางที่โกงราษฎรจะได้ชื่อว่าไม่มีเต้า บทที่ 53 เรื่องจงปลูก ฝังคุณธรรมให้มันคง โดยเริ่มตั้งแต่ตนเองแล้วแพร่ไปในครอบครัว หมู่บ้าน และประเทศชาติ บทที่ 54 เรื่อง ผู้ที่มีคุณธรรมเหมือนเด็กเกิดใหม่ ภัยร้ายต่าง ๆ ไม่ทำอันตราย ย่อมจะควบคุมสติชีวิต ให้ดำเนินไปอย่างสงบสุข บทที่ 55 เรื่องอย่าพูดมาก ไร้สาระไม่มีประโยชน์ อย่าอวดตน ทำตัวเด่น จงเป็นมิตรกับทุกคน บทที่ 56 เรื่องผู้ปกครองบ้านเมือง ควรเดินสายกลาง ไม่ตั้งหรือหย่อนเกินไปถ้าผู้ปกครองมีแต่ ความสงบ ซื่อสัตย์ ยุติธรรม ผู้คนจะซื่อสัตย์ ทำมาหากิน มีชีวิตอย่างเรียบง่าย เขาจะขยันขันแข็ง บทที่ 57 เรื่องการปกครอง ประเทศด้วยพระคุณ ผู้คนจะซื่อสัตย์ ปกครองประเทศด้วยพระเดช ผู้คนจะมีหลายเล่ห์ ผู้คนจะ หลงผิด ความ ทุกข์ยากจะซ่อนอยู่ภายใต้ความสงบสุข บทที่ 58 เรื่องผู้ที่มีคุณธรรม สามารถทำอะไรต่าง ๆ ได้สำเร็จแม้การ ปกครองก็เช่นเดียวกัน ถ้ามีคุณธรรมการปกครองก็ราบรื่น บทที่ 59 เรื่องถ้าปกครองด้วยคุณธรรมแห่งเต้า สิ่งชั่วร้ายจะไม่พลั้งมาทำร้ายผู้ใด ผู้คนไม่ทำร้ายซึ่งกันและกัน คุณธรรมจะให้ความสุข บทที่ 60 เรื่องผู้เป็นใหญ่ ควรอ่อนน้อม จึ่งจะเอาชนะสิ่งต่าง ๆ ได้ ผู้ต้องการชนะต้องยอมแพ้เขาจึงจะชนะ ชาติใหญ่ต้องการคนไปสร้าง ความเจริญ ชาติเล็กต้องรู้จักรับใช้ แต่ละฝ่ายจะได้สิ่งที่ตนต้องการ บทที่ 61 เรื่องเต้าเป็นชุมทรัพย์อันล้ำค่า คำพูด ไพเราะ ซื่อเกียรติดียได้ จงมอบเต้าให้แก่ทุก ๆ คน มีค่ากว่าทรัพย์อื่นใด บทที่ 62 เรื่องการกระทำที่ยิ่งใหญ่ ประกอบด้วยการกระทำย่อย ๆ นักปราชญ์ไม่กระทำสิ่งที่ยิ่งใหญ่ จึ่งประสบความสำเร็จในสิ่งที่ยิ่งใหญ่ ทำอะไรไม่ จริงจึ่งจะสร้างความยุ่งยากภายหลัง บทที่ 63 เรื่องจัดให้เป็นระเบียบก่อนจะยุ่งเหยิง ผู้ยึดไว้จะ สูญเสีย ท่าน ไม่ยึดติดกับความคิด ท่านไม่ยึดไว้จึงไม่สูญเสีย ผู้คนจะล้มเหลว เมื่อจวนจะสำเร็จ พึงเอาใจใส่ตอนปลายเท่ากับ ตอนต้น บทที่ 64 เรื่องผู้ปกครองที่ใช้เล่ห์ ย่อมหลอกลวงคนทั้งประเทศ การปกครองยากเย็นเพราะคนฉลาด คุณธรรมพื้นฐานเล็กซึ่งและห่างไกล มันนำทุกสิ่งกลับคืนไปสู่ความยิ่งใหญ่ บทที่ 65 เรื่อง นักปราชญ์จะชี้ทางให้ ผุ่่งชน ท่านต้องรับใช้ด้วยความอ่อนน้อมถ่อมตัว ถ้าท่านจะนำหน้าผุ่่งชน ท่านต้องตามหลัง ปกครองอย่างนี้ ท่านจะไม่ทุกข์ร้อน พบปะผู้คน ท่านจะไม่ให้ร้าย ท่านไม่แข่งขัน ท่านจึงไม่มีคู่แข่ง บทที่ 66 เรื่องคุณสมบัติ 3 ประการ ซึ่งควรรักษาไว้ ความเมตตากรุณาทำให้เกิดความกล้า ความประหยัดทำให้ใจกว้างและความอ่อนน้อม จะสร้างความเป็นผู้นำ บทที่ 67 เรื่องนักต่อสู้ที่ดีไม่บันดาลโทสะผู้ชนะที่ดี ไม่ซ้ำเติม นายจ้างที่ดี รู้จักถ่อมตัว บทที่ 68 เรื่องไม่มีหายนะใดจะยิ่งไปกว่าการประมาทข้าศึก โดยการประมาทข้าศึก จะสูญเสียแทบสินซาก บทที่ 69 เรื่องถ้อยคำของฉันทายแก่การเข้าใจและปฏิบัติ แต่ได้พยานี้ ไม่มีใครเรียนรู้และฝึกฝน บทที่ 70 เรื่องรู้ ว่าตัวไม่รู้ ย่อมเสริมสร้างพลัง บทที่ 71 เรื่องท่านปล่อยวางอำนาจบาตรใหญ่ และใช้น้ำใจไมตรีรู้จักตนเองแต่ ไม่โอ้อวด เมื่อผู้คนหมดสิ้นความยำเกรงผู้ปกครอง หายนะภัยจะตามมา บทที่ 72 เรื่องคนกล้าจะเยือกเย็นจะ รักษาไว้ซึ่งชีวิต ไม่ต่อสู้แต่ได้รับชัยชนะ บทที่ 73 เรื่องบ้านเมืองมีเพชรฆาตทำหน้าที่ประหารชีวิต ถ้าท่านทำ หน้าที่เพชรฆาตก็เหมือนกับพยายามตัดไม้เยี่ยงช่างไม้ผู้เชี่ยวชาญ มือของท่านจะโดนของมีคมบาด บทที่ 74 เรื่องประชาชนเป็นกบฏ เพราะผู้ปกครองรังแกพวกเขามากเกินไป ประชาชนไม่กลัว ความตาย เพราะผู้ ปกครองเรียกร้องจากพวกเขามากเกินไป บทที่ 75 เรื่องมนุษย์เกิดมาด้วยความอ่อนโยนและ อ่อนแอแต่ตอน

ตายตัวกลับแข็งแกร่ง ดันไม้สี่เหลี่ยมอุดอโยน แต่ตอนตายจะแห้งเหี่ยว สิ่งที่แข็งแกร่ง และไม่โอนอ่อน
ผ่อนผันจะพินาศ อ่อนนุ่มและอ่อนไหวจะชนะ บทที่ 76 เรื่องเชือกที่ยาวเกินจะถูกตัดสั้นเกินจะ ถูกต่อคน
ประเภทที่มีเกินแล้วต้องเผื่อแผ่ให้แกโลก นักปราชญ์ประกอบกิจโดยไม่มีใครรับรู้ บทที่ 77 เรื่องทำลาย
สิ่งแข็งแกร่ง ไม่มีอะไรดีกว่าน้ำ บทที่ 78 เรื่องอ่อนแอชนะผู้แข็งแกร่ง อ่อนโยนชนะผู้แข็งแกร่ง บทที่ 79
เรื่องไม่เบียดเบียนผู้อื่น ทรงไว้ซึ่งความยุติธรรม บทที่ 80 เรื่องเก็บเสื่อเกราะ อาวุธ อยู่กินแบบเรียบง่าย
ตามอัตภาพ ไม่รบกวนเพื่อนบ้านใกล้เคียง บทที่ 81 เรื่อง การช่วยเหลือผู้อื่น ยังมีเพิ่ม ยิ่งให้ผู้อื่น ยิ่งมีมาก
แต่แหลมคมแต่ไม่มีอันตราย

นอกจากนี้ คำสอนของปรัชญาเต๋านั้น ศิลปินจีนส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลของเต๋าในการสร้างสรรค์
ผลงานเป็นอย่างมาก โดยศิลปินเหล่านี้จะท่องเที่ยวไปเพื่อชมความสวยงามของธรรมชาติ ปลดปล่อยจิตใจให้
ดื่มด่ำกับความสวยงามของธรรมชาติและความสงบเงียบของป่า เขา ลำธาร ฯลฯ เมื่อศิลปินจีนชื่นชมกับ
ความงามของธรรมชาติ ปลดปล่อยจิตใจซึมซาบไปกับธรรมชาติก่อน จากนั้นจึงวาดภาพ (ทองหล่อ
วงศ์ธรรมา. 2536 : 256) นอกจากนี้จึงได้ศึกษาปรัชญาเซ็น ดังนี้

2.2 ปรัชญาเซ็น

เซ็น เป็นศาสนาจีนที่เติบโตในประเทศญี่ปุ่น เรียกว่า นิกายเซ็น ซึ่งเพี้ยนมาจากคำว่า ฌาน
หรือ อชยาน เซ็นเกิดมาจาก 3 ศาสนา คือ พุทธ เต๋า และขงจื้อ เป็นการนำทฤษฎีทั้ง 3 ศาสนามา
ประยุกต์ใช้ให้กลมกลืนกันเพื่อไว้เป็นหลักปฏิบัติ เซ็นได้รับศาสนาขงจื้อมาเป็นระเบียบปฏิบัติ หรือศาสนา
พิธี และเซ็นได้รับศาสนาเต๋ามาเป็นแนวทางปฏิบัติเพื่อนำไปสู่จุดหมายปลายทางของชีวิต เซ็นไม่ใช้วิธีสอน
ด้วยคำพูด แต่ให้ลงมือปฏิบัติค้นคว้าทางจิตด้วยตนเอง (พิน ดอกบัว. 2532 : 49-51)

ประวัติความเป็นมาของปรัชญาเซ็น มาจากศาสนาพุทธ เมื่อ 2500 ปีพระพุทธเจ้าทรงสั่งสอนถึง
ความสำคัญของสมาธิชนิดนี้ที่มีการบรรลุความรู้แจ้ง อีกหนึ่งพันปีต่อมา ท่านโพธิธรรม พระสงฆ์ชาว
อินเดียได้นำหลักคำสอนนี้ไปประเทศจีน ในบรรดาลูกศิษย์เลาจื้อได้นำคำสอนนี้ เรียกว่าลัทธิเต๋า หัสนะ
เขาสอดคล้องกลมกลืนกับธรรมชาติ แต่เมื่อท่านโพธิธรรมนำไปเผยแพร่ในจีน พุทธศาสนานิกายนี้จึงถูก
เรียกว่า ฌาน ซึ่งมีผลต่อวัฒนธรรมจีน และศิลปะที่ยิ่งใหญ่ในราชวงศ์ซ่ง จากนั้น พ.ศ. 612 พระโพธิธรรม
จึงได้ประกาศ เป็น หลักธรรมของเซ็น (เหลาซือ. 2536 : 17)

เซ็นมิใช่แนวคิด และแนวปฏิบัติจากพุทธศาสนาเพียงอย่างเดียว แต่เซ็นมีมาตั้งแต่ยุคพระเวท
ของปรัชญาอินเดีย เมื่อมาถึงสมัยนี้แนวคิดเซ็นเจริญมาก แต่แนวคิดเซ็นในพระพุทธศาสนาแตกต่างจาก
ปรัชญาอินเดีย (เลียง เสถียรสุดและคนอื่นๆ. 2531 : 33) แต่เมื่อพระสงฆ์ได้นำลัทธิเซ็น เข้าไปอยู่ในญี่ปุ่น
คริสต์ศตวรรษที่ 12 ปรัชญาเซ็นจึงมีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมญี่ปุ่นอย่างลึกซึ้ง และมากกว่าจีน จึงเรียกขาน
ลัทธินี้ว่า เซ็น เซ็นไม่เพียงปรุงแต่งด้วยศาสนานิกายญี่ปุ่น และลัทธิเซ็นได้กำหนดทิศทางใน ผลงานศิลปะ
ไม่ว่าจะเป็นงานปั้น ภาพวาด สถาปัตยกรรม การจัดสวน การตกแต่งบ้าน ละคร รวมทั้ง คาบูกิ และวาง
กฎเกณฑ์ให้แก่กักรบ นักดาบ นักยิงธนู ตลอดจนคำสอนที่เคารพต่อธรรมชาติของสรรพสิ่งไม่ว่าจะเป็นต้นไม้
ก้อนหิน ตะไคร้ ลำธาร สระน้ำ ในฐานะเป็นสิ่งที่มีความเท่าเทียมกับมนุษย์ (เหลาซือ. 2536 : 17)

2.2.1 ความหมายของปรัชญาเซ็น

เซ็น เป็นคำญี่ปุ่น แปลมาจาก ฌานะ อันเป็นคำสันสกฤต มีความหมายว่า การนั่งสมาธิ
ชาวพุทธเซ็น เน้นการนั่งสมาธิ เป็นทางบรรลุธรรมมากกว่าการปฏิบัติตามกฎเกณฑ์มากมาย และการศึกษาคัมภีร์
ที่เคารพสักการะ ซึ่งเซ็นกำเนิดมาจากศาสนาพุทธ เน้นเรื่องการปฏิบัติสมาธิ และญาณหยั่งรู้ตรัสรู้
ของสัจจะความจริงนั่นเอง (โกมุที ปวัตนา. 2537 : 19)

เซ็น มาจากคำว่า ฌยาน ในภาษาสันสกฤต ส่วนคำว่า ฌาน เป็นเซ็นในภาษาบาลี ส่วนจีนใช้คำว่า ฉานหนา ภาษาแต้จิ๋วเรียกว่า เซียง หรือเซี่ยม และคำว่าเซ็นนั้นเป็นการออกเสียงอักษรจีนในภาษาญี่ปุ่น คนทั่วไปจึงนิยมใช้เซ็นตามแบบญี่ปุ่น ซึ่งเซ็น คือ จิตใจของเรา จิตใจของเรา คือ สารระแห่ของเซ็น สารระของเซ็นที่แท้จริง คือ การเข้าถึงขอบเขตที่เป็นสัจจะ ได้รับชีวิตที่สุขสดชื่น แต่การเข้าถึงนี้ต้องทราบด้วยตนเอง เซ็น จึงหมายความว่า การระงับสิ่งที่ฟุ้งซ่าน หรือเป็นแนวคิดแนวปฏิบัติ การรวมจิตที่ฟุ้งซ่านให้อยู่แห่งหนึ่ง (เลียง เสถียรสุดและคนอื่นๆ. 2531 : 18)

เซ็น เป็นคำในภาษาญี่ปุ่น ซึ่งตรงกับคำว่า ฌาน ในภาษาจีน เซ็น หมายถึง สมาธิอย่างหนึ่ง ที่เป็นการบรรลุความรู้แจ้ง (เหลาซือ. 2536 : 16)

เซ็น คือ การแสวงหาหลักธรรมในศาสนาโดยการนั่งสมาธิ ซึ่งในระหว่างที่นั่งสมาธิ จิตใจจะจดจ่ออยู่กับการแสวงหาความรู้แจ้งจนเข้าถึงพุทธภาวะ การนั่งสมาธิมิใช่ว่าจะรู้แจ้ง บรรลุถึงพุทธภาวะได้รวดเร็ว เราต้องแสวงหาหลักธรรม พาตัวให้หลุดพ้นจากอึดตายของกิเลส และความโง่ เราจึงจะค้นพบอึดตายที่แท้จริง และเข้าถึงความมีพุทธภาวะ นั่นคือ เข้าถึงสภาวะที่เป็นจริงที่สุด (อดุลย์ รัตนมันแกม. 2537: 16)

เซ็น คือ การประจักษ์แจ้งในความจริงแท้ หรือสัจธรรมเป็นวิถีแห่งความกล้าหาญและความศรัทธา ที่จะเผชิญหน้า เป็นภาวะที่ประจักษ์ได้โดยการเข้าถึงเอง มิใช่การสอน เป็นวิถีแห่งการเรียนรู้ อันสมบูรณ์ ใครก็ตามที่ได้ปฏิบัติเซ็น ย่อมเข้าถึงการตรัสรู้อย่างฉับพลันและใช้ชีวิตอย่างใหม่ เซ็น คือ การตื่นขึ้นสู่จิตอันล้ำลึกของมนุษย์ ตั้งมั่นอยู่บนธรรมชาติแห่งพุทธภาวะ (สัจจา นันทะ. 2539 : 13-14) แต่การนั่งสมาธิมิใช่จะเป็นหนทางที่จะทำให้บุคคลบรรลุถึงพุทธภาวะได้รวดเร็ว วิธีทางที่ทำให้รู้แจ้งถึงพุทธภาวะ คือ การใช้ภาษา สนทนาระหว่างผู้สอนกับผู้ถูกสอน เป็นการสนทนาแบบแกนๆ เพื่อกระตุ้นศิษย์ให้เปลี่ยนแปลงความคิดและได้รู้แจ้งรวดเร็ว ซึ่งการสนทนาแบบเซ็นนี้ เรียกว่า การปุจฉาวิสัชนาธรรมแบบเซ็น คือ การตั้งใจให้ผู้แสวงหาธรรมหาคำตอบจากคำถามที่เขาตั้งขึ้น ส่วนการนั่งสมาธิเป็นการทำให้ความคิดที่ฟุ้งซ่านสับสนอันตรธานหายไป (อดุลย์ รัตนมันแกม. 2537 : 18)

เซ็นจึงเป็นความคิดรวบยอด และมรดกที่ตกทอดทางจิตใจ ซึ่งไม่มีใครที่จะเข้าใจนอกจากผู้ตรัสรู้เท่านั้น และเซ็นมิได้สอนกันได้ แต่ใช้สัญลักษณ์ที่มีอยู่คือ ภาษาพูด ภาษาเขียน เป็นเหตุผลทางตรรกวิทยา ถ่ายทอดจากอาจารย์มาสู่จิต (สัจจา นันทะ. 2539 : 17)

สรุปได้ว่า ปรัชญาเซ็นเกิดมาจาก 3 ศาสนา คือ พุทธ เต๋า และขงจื้อ เป็นแนวคิด แนวปฏิบัติ การรวมจิตที่ฟุ้งซ่าน ด้วยการทำสมาธิ และการเข้าถึงเซ็นนั้น วิธีหนึ่งที่ใช้กัน คือวิธีการสนทนาที่เรียกว่า การปุจฉาวิสัชนาธรรมแบบเซ็น โดยผู้ถามจะได้คำตอบจากการตั้งคำถามสนทนากันด้วยตนเอง คำตอบที่ได้นั้น แสดงให้เห็นว่าผู้นั้นได้บรรลุพุทธภาวะ ซึ่งเป็นสภาวะสัจจะที่เป็นจริง

2.2.2 คำสอนของปรัชญาเซ็น

เหลาซือ ได้ยกตัวอย่างคำสอนของลัทธิเซ็น 15 คติธรรม ในหนังสือสมาธิเซ็น ดังนี้

คติธรรมที่ 1 ความเป็นจริงต่างๆ ของชีวิต ส่วนใหญ่มองเห็นได้อย่างแท้จริงจากสิ่งต่างๆ และการกระทำต่างๆ ในชีวิตประจำวัน

คติธรรมที่ 2 ทุกสิ่งทุกอย่างดำรงอยู่อย่างสอดคล้องกับธรรมชาติของมันเอง การรับรู้ส่วนตัวของเราในเรื่องเกี่ยวกับค่าความถูกต้อง ความงาม ขนาดและคุณค่า ล้วนแต่อยู่บนหัวของเรา ไม่ได้อยู่ข้างนอกเลย

คติธรรมที่ 3 ทุกสิ่งทุกอย่างดำรงอยู่ โดยสัมพันธ์กับสิ่งอื่นๆ

คติธรรมที่ 4 ตัวตนและสิ่งอื่นๆที่เหลือ ในจักรวาลไม่ได้แบ่งแยกกันอย่างแท้จริง แต่ทำหน้าที่เป็นหนึ่งองค์รวม

คติธรรมที่ 5 มนุษย์เกิดขึ้นจากธรรมชาติ และก้าวหน้าไปอย่างมีประสิทธิภาพมากที่สุด ด้วยการร่วมมือกับธรรมชาติ แทนที่จะพยายามเอาชนะกัน

คติธรรมที่ 6 ไม่มีอัตราในความหมายของจิตวิญญาณ ส่วนตัว หรือบุคลิกภาพที่ไม่เปลี่ยนแปลง อันคงอยู่ต่อไปได้ อย่างไม่มีที่สิ้นสุด ซึ่งขมร่างกายเอาไว้เป็นการชั่วคราว

คติธรรมที่ 7 ความเข้าใจอย่างลึกซึ้งที่แท้จริงไม่ได้เกิดจากความรู้เฉพาะด้าน จากการเป็นสมาชิกของกลุ่มบุคคล จากลัทธิหรือหลักความเชื่อ มันมาจากญาณหยั่งรู้ ก่อนจิตสำนึกแห่งการดำรงอยู่ทั้งปวงของตน จากระส่ำของตนเอง

คติธรรมที่ 8 รูปแบบต่างๆ เกิดจากความว่าง เมื่อใดว่างจากสมมุติฐาน การอนุมานและการวินิจฉัยที่สั่งสมมาหลายปี ผู้นั้นจะเข้าใจธรรมชาติดั้งเดิมของตน ย่อมเข้าใจแนวคิดดั้งเดิม และสามารถแสดงปฏิกิริยาตอบโต้ได้อย่างใหม่สด

คติธรรมที่ 9 การทำตนเป็นผู้สังเกตการณ์ในขณะที่เป็นผู้มีส่วนร่วมพร้อมกันด้วยนั้น จักทำให้การกระทำของผู้นั้นเสื่อมเสียไป

คติธรรมที่ 10 ความมั่นคงและความไม่เปลี่ยนแปลงนั้นถักทอขึ้นด้วยจิตใจที่ถูกครอบงำ โดยอัตราและหาได้ดำรงอยู่ในธรรมชาติไม่ การยอมรับความไม่มั่นคง และผูกพันตนเองกับสิ่งที่ไม่รู้ จะก่อให้เกิดศรัทธาต่อจักรวาล

คติธรรมที่ 11 คนเราสามารถมีชีวิตอยู่ได้ก็แต่ในขณะปัจจุบันเท่านั้น

คติธรรมที่ 12 กระบวนการแห่งการใช้ชีวิต และถ้อยคำต่างๆเกี่ยวกับมัน ไม่ใช่สิ่งเดียวกัน และไม่ควรได้รับการปฏิบัติต่ออย่างมีคุณค่าเท่าเทียมกัน

คติธรรมที่ 13 เมื่อเราเข้าใจถึงความไม่ลงรอยถึงความไม่เท่าเทียมกัน ระหว่างทฤษฎีต่างๆ เกี่ยวกับชีวิต และสิ่งที่เรารู้สึกได้ จากญาณหยั่งรู้ว่าเป็นความจริง โดยไม่ต้องใช้คำพูด และไม่ได้อาศัยการวินิจฉัย ก็ไม่มีอะไรที่ต้องทำอีก นอกจากหัวเราะ

คติธรรมที่ 14 ศิลปะเซ็นชุนสมบัติในลักษณะการดังนี้ มันสามารถหลอมรวมเอาความชื่นชมต่องานทัศนศิลป์ ความรู้เกี่ยวกับชีวิต และประสบการณ์ และญาณหยั่งรู้ส่วนตัว ให้เข้ากันเป็นเหตุการณ์ที่สร้างสรรคหนึ่งเดียวกัน

คติธรรมที่ 15 เราแต่ละคนจะพัฒนาจากไปสู่ความเป็นเอกปัจเจกชน ผู้ติดต่อโดยจำเพาะ เจาะจงกับโลกที่ดำรงอยู่สำหรับคนคนนั้น (เหลาซือ. 2536 : 19-22)

2.3 คำสอนของนักปราชญ์อื่นๆเลาจื่อ จวงจื่อ ชุนจื่อ และเต๋าฉี

2.3.1 เลาจื่อ (Lao Tzu)

เลาจื่อ เป็นนักปรัชญาแคมกัรเต๋า หรือเต๋า เต๋อจิง เกิดในแคว้นฉี เป็นข้าราชการในหอสมุดหลวง และเป็นนักประวัติศาสตร์ (จักรสุมาลย์ กบิลสิงห์. 2533 : 8) เลาจื่อเป็นคนแรกที่สอนเต๋า ซึ่งเลาจื่อเปรียบเต๋าทะียบได้กับสิ่งสมบูรณ์แห่งเอกภาพที่ไม่ใช่พระเจ้าอันมีตัวตน เป็นสิ่งสมบูรณ์ของเอกภาพแห่งจักรวาล (ทองหล่อ วงษ์ธรรมมา. 2536 : 253)

ทรรศนะของเลาจื่อในการดำเนินชีวิตให้เข้าถึงเต๋า สรุปได้ดังนี้

1. มีชีวิตที่เรียบง่าย ถือหลักสันโดษ เป็นผู้รู้จักพอเป็นผู้ที่มีชีวิตที่สุขสมบูรณ์
 2. ดำรงตนตามหลักปัญญาญาณ (Practicing Enlightenment) ได้แก่ เข้าใจกฎความจริงตามธรรมชาติ เข้าใจตัวเอง รู้จักปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อม
 3. ให้มองเห็นจุดดีในสิ่งที่คนอื่นมองเห็นว่าเลว มองหลายๆ ด้าน
- มีความรู้เพียงแต่น้อย และเป็นนายของความรู้ (น้อย พงษ์สนธิ. 2528 : 44)

หลักธรรมของทัศนะชีวิตของเลาจื้อ คือ หลักการใช้ชีวิต เพื่อจัดความทุกข์อันเป็นทำให้มนุษย์ไม่มีความสุข

1. การประกอบพิธีกรรม และปฏิบัติตามกฎนั้น เลาจื้อกล่าวว่าไม่จำเป็น เพราะกฎไม่สามารถทำให้จัดอาชญากรรมได้ แต่การเข้าใจและเรียนรู้ธรรมชาติจะทำให้หมดสิ้นไป

2. การดำเนินชีวิตควรเป็นไปตามธรรมชาติ เลาจื้อกล่าวว่า จงทำตัวให้สมกับธรรมชาติ และคอยยืดเอาแต่เป็นแนวทาง เนื่องจากความยุ่งยากทั้งมวลในโลกนี้เกิดมาจากการกระทำของมนุษย์ การยอมรับไม่ขัดต่อธรรมชาติเป็นหนทางที่จะนำไปสู่ความสุข (ทองหล่อ วงษ์ธรรมา. 2536 : 256)

ส่วนจริยธรรมของเลาจื้อที่ถือว่าเป็นหนทางนำไปสู่เต๋า ซึ่งเลาจื้อเองยึดถือเป็นหลักชีวิต คือ ความเมตตา กรุณา ความเรียบง่าย สมถะ และความสุภาพอ่อนโยน ทางด้านปรัชญาของการเป็นผู้นำที่ดี นั่นคือ ไม่โลภ ไม่มักใหญ่ใฝ่สูง สุภาพ ไม่เห็นแก่ตัว มีจิตเมตตา มีชีวิตที่เรียบง่าย อย่าพุ่มพวยพรวนหน้าประชาชน และมีสัจจะยุติธรรม (น้อย พงษ์สนธิ. 2528 : 44)

2.3.2 จวงจื้อ (Chuang-Tzu)

จวงจื้อ เป็นนักปราชญ์ ชอบใช้เรื่องสั้น และนิทานเปรียบเทียบอธิบายทฤษฎี เกี่ยวกับความลึกลับของลัทธิเต๋า (ปริยา บุญญะศิริ. 2522 : 117) และเป็นนักปรัชญาเต๋าที่มีชื่อเสียงอีกท่านหนึ่ง เป็นชาวนครเหมิง คำสอนส่วนใหญ่ปรากฏในคัมภีร์จวงจื้อ ได้แก่ การเน้นหลักเสรีภาพ ความเรียบง่าย ตามธรรมชาติ ปฏิเสธอารยธรรมทางวัตถุ ยกย่องการดำเนินชีวิตตามธรรมชาติ ส่วนทัศนะเกี่ยวกับโลกและชีวิตของจวงจื้อ คือ ชีวิต และสรรพสิ่งแปรเปลี่ยนอยู่เสมอ ไม่มีอะไรคงทนถาวร เกิดเป็นอยู่สลายไป เป็นไปตามธรรมชาติของสรรพสิ่ง ไม่มีอะไรจริงแท้ ส่วนทฤษฎีเรื่องความสุขจวงจื้อกล่าวว่า ความสุขระดับจริงแท้ คือ ความสุขที่ไม่ขึ้นอยู่กับปัจจัยภายนอก เป็นความสุขอันเกิดจากการเข้าถึงเต๋า ได้แก่ การครองชีวิตอย่างสงบวิเวก ไม่ติดพันในสิ่งที่เปรียบเทียบ ใช้ชีวิตตามธรรมชาติให้เหตุผลจัดอารมณ์ (น้อย พงษ์สนธิ. 2528 : 54-59) ปรัชญาของจวงจื้อ คือ การปลดปล่อยออกจากตนเอง คือ ความอิสระ ความเห็นเกี่ยวกับสิ่งต่างๆ อย่างความลำเอียง ความโน้มเอียงไปในทางการตัดสินเรื่องทั้งปวงเพื่อประโยชน์ตนเอง (ทองหล่อ วงษ์ธรรมา. 2536 : 262)

2.3.3 ชุนจื้อ (Hsun-tzu)

ชุนจื้อ เป็นนักปราชญ์ เชื่อว่าธรรมชาติของมนุษย์นั้นชั่วร้าย ดังนั้นจะต้องมีการอบรมสั่งสอน มิให้ประพฤติดุร้าย และมีความยุติธรรม ศีลธรรม ซึ่งจะทำให้เกิดสันติสุข ในสังคม (พรณี นัทรพลรักษ์. 2522 : 92-93)

ชุนจื้อ เป็นนักปราชญ์ที่มีชื่อเสียงสมัยราชวงศ์ ซึ่งกล่าวถึงทฤษฎีเกี่ยวกับธรรมชาติดั้งเดิมของมนุษย์ว่า ธรรมชาติของมนุษย์นั้นชั่วร้าย ความดีงามอะไรก็ตามที่บุคคลมีอยู่ เป็นสิ่งอันมาจากผลการศึกษาอบรมของมนุษย์ เนื่องจากมนุษย์เกิดมาพร้อมกับความรักผลประโยชน์แห่งตน เกิดมาพร้อมกับความริษยา และกิเลสตัณหา (Desire) ดังนั้นถ้าปล่อยไว้ มนุษย์จะแก่งแย่งชิงดี โลกไม่มีที่สิ้นสุด ฉะนั้นต้องได้รับการอบรมสั่งสอนจากครู อาจารย์ และระเบียบวินัย เพื่อวัฒนธรรมความซื่อตรง (ไกรศรี นิมนานเหมินท์. 2528 : 62-63)

ทฤษฎีที่ว่าด้วยธรรมชาติดั้งเดิมของมนุษย์นี้ ไม่ใช่สิ่งที่มนุษย์สามารถเลือกได้ แต่การฝึกฝนอบรม ทำให้ปรับวิธีทางของตนให้เหมาะสมกับวัตถุประสงค์ของตนได้ และชุนจื้อกล่าวถึงทฤษฎีว่าด้วยตัณหา ว่าเป็นสาเหตุของความชั่วร้ายทั้งปวง ดังนั้นเคล็ดลับการดำรงชีวิต คือ การสนองตัณหาโดยเหมาะสม ด้วยการใช้อารัต ประเพณี ดนตรี ช่วยขัดเกลาจิตใจ (สกล นิลวรรณ. 2533 : 334)

2.3.4 เต้าจี้ หรือ สือเต้า (Shih Tao or Yuanji or Chou Jo-chi)

เต้าจี้เป็นจิตรกรจีนในสมัยราชวงศ์ซิง ค.ศ. 1641-1717 และเป็นปัจเจกชนที่สำคัญของกลุ่มจิตรกรเอกสี่คนแห่งหนานจิง เป็นผู้ที่มีความสามารถในการใช้สีอันหลากหลายงดงาม โดยเฉพาะมีวิธีการระบายคล้ายกับวิธีที่จิตรกรตะวันตกนิยม เต้าจี้เห็นว่าหัวใจของการวาดระบายอยู่ที่การใช้พู่กันอย่างเด็ดขาด หรือวิธี I-hun หรือการแต้มพู่กันเพียงครั้งเดียวให้ได้ผล ตามความสำนึกในธรรมชาติ ตามหลักการที่ว่า การเคลื่อนไหวอย่างเสรีของมืออย่างฉับพลันในแต่ละครั้ง (ก่าจือ สุนพงษ์ศรี. 2536 : 358) และหลักการวาดภาพของเต้าจี้ คือ ต้นกำเนิดของทุกสรรพสิ่งในโลกเกิดมาจากหนึ่งชิต และหนึ่งชิตที่ว่านั้นเกิดมาจากตัวมนุษย์เอง ด้วยเหตุนี้จิ้งจึงเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้สึกของงานศิลปะด้วยหมึกพู่กันผ่านชิต ที่เป็นหัวใจหลักในการสร้างสรรค์ผลงานนั่นเอง (สุชาติ สุขสวัสดิ์ศรี. 2545 : 10)

3. ศิลปะการวาดภาพพู่กันจีนกับปรัชญาเต๋า และเซ็น

ปรัชญาเต๋า หรือคัมภีร์เต๋า เป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตอันมีธรรมชาติเป็นแกนนำ และแสดงออกในเรื่องราวของความรักธรรมชาติ ผู้ศรัทธาต่อเต้าจิ้งเป็นผู้ไม่สนใจไยดีต่อลาภ ยศ คำสรรเสริญ มักอ่อนน้อมถ่อมตน เพลิดเพลินไปกับป่าเขาลำเนาไพรแทน (ฟีน ดอกบัว. 2532 : 45) ดังเช่น การวาดภาพศิลปะของจิตรกรที่มีเต้าอยู่ในใจ จิตรกรผู้นั้นจะเป็นผู้ที่เฝ้ามองธรรมชาติและปรับตนเองเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งกับธรรมชาติกลายเป็นหนึ่งเดียวกัน ทำให้จิตรกรเข้าใจถึงธรรมชาติอันแท้จริง เมื่อเฝ้ามองธรรมชาติจะพบเห็นทัศนียภาพของความงาม ความงาม คือ สัจจะ ความงาม คือ อนัตตา ที่ได้มีการรับรู้ถึงความงาม ที่นั้นปราศจากการยึดติดตัวตน จิตรกรจึงเป็นคนกลางที่ถ่ายทอดสัจจะในธรรมชาติผ่านการสร้างสรรค์งานศิลปะ (พจนา จันทรสันติ. 2533 : 239) ก่อนที่จิตรกรจะลงมือวาดภาพนั้น ต้องทำสมาธิก่อน เพื่อให้เข้าถึงความจริงของธรรมชาติ พยายามทำตนให้เป็นส่วนหนึ่งกับธรรมชาติ ไม่แบ่งแยก จิตรกรจึงเข้าใจธรรมชาติได้ดี เมื่อจิตรกรสร้างสรรค์ จิตใจจะปราศจากความนึกคิด ปราศจากสัญลักษณ์ ปราศจากความปรารถนาจิตว่างเปล่า จิตใจจะผ่องใส เข้าถึงความว่าง ทำให้สามารถเห็นความจริง เห็นความงามอันเป็นสากล เป็นนามธรรม ซึ่งเป็นความงามนี้มีอยู่ทุกที่ แต่มีอยู่ในสิ่งใดสิ่งหนึ่งเพียงอย่างเดียว ต่างจากความสวยที่มีมากมาย และความงามนั้นไม่เปลี่ยนแปลง ไม่แตกสลาย เมื่อจิตรกรผู้ศรัทธาเซ็นรวมตนเป็นหนึ่งเดียวกับธรรมชาติ จะสามารถถ่ายทอดความงามของสัจจะลงบนกระดาษได้งดงาม (ฟีน ดอกบัว. 2532 : 46)

การวาดภาพที่ใช้หลักปรัชญาเต๋า คือ การรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน นี่คือหัวใจในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ฟา ดิน และตัวข้าพเจ้าต่างดำรงอยู่ร่วมกัน สรรพสิ่ง และตัวข้าพเจ้าเป็นหนึ่งเดียว ขณะที่สร้างผลงานจิตใจปราศจากตัวตน ซึ่งจิตรกรเต๋ายิน และเมย์หัว กล่าวว่า ขณะที่ข้าพเจ้าสร้างงาน ไม่รู้ตัวว่าข้าพเจ้ากำลังวาดรูป และลืมตัวไปว่ากำลังถือพู่กันอยู่ วิธีการแสดงออกของจิตรกรนั้น คือ เมื่อจิตรกรถือพู่กันในมือ จากนั้นแสดงพลังที่พุ่งทะยานอย่างรุนแรง ใช้พู่กันบันทึกความงามอย่างรวดเร็ว เสรีปราศจากความลังเลใจอย่าง ฉับพลัน พู่กันกวัดเพียงเส้นไม่กี่เส้นตามหลักง่าย และดั้งเดิม การสร้างสรรค์นั้นจึงเกิดขึ้นเพียงชั่วพริบตา เพียงเสี้ยวหนึ่งของวินาที เมื่อพลังสร้างสรรค์ได้พุ่งทะยาน ปรากฏเป็นผลงานที่มีความงาม ปรากฏเป็นวิญญาณของสิ่งๆนั้นอยู่ในภาพ ดังเช่น การวาดภาพต้นไม้ของเวินโก ที่ไม่มีผู้คนอยู่ในภาพ แต่ผลงานของเขาได้สะท้อนเห็นถึงธรรมชาติ สะท้อนวิญญาณของต้นไม้ต้นนั้น ซึ่งกล่าวว่า ตนเองได้เพลิดเพลินกับธรรมชาติจนกระทั่งลืมตัวตนเห็นเพียงต้นไม้ ตนเองกับกลายเป็นต้นไม้ มิได้มองเห็นผู้คน แดกหน่อผลไปไม่รู้จักจบ นั่นเป็นการรับรู้วิญญาณของ ต้นไม้ที่ผลิดอกหน่อแผ่ขยายกิ่งก้าน นั่นคือ การนำหลักปรัชญาเต๋ามาใช้ หรือการวาดภาพต้นไม้ของจิตรกรท่านอื่น โดยรูปที่ปรากฏนั้น มิได้อาศัย

ความเหมือน แต่กลับถ่ายทอดวิญญาณต้นไม้ในภาพ เป็นต้นไม้ที่แสดงความอ่อนไหว เป็นต้นไม้ที่รับรู้ด้วยตัวตนของจิตรกรเอง นี่ก็เด้ออันยิ่งใหญ่

เมื่อเราจับพู่กัน เราต้องสำรวจจา ระว่างพู่ รวมใจเป็นหนึ่งเดียวในสัจธรรมอันลึกซึ้ง เมื่อจิตใจสงบ ลมหายใจสม่ำเสมอสอดคล้องกับผลงานจากปลายพู่กัน ย่อมสะท้อนถึงสภาวะเนื้อแท้ของสิ่งต่างๆออกมา ถ้าจิตใจไม่สงบ พู่กันจะขาดพลัง ลมหายใจไม่สม่ำเสมอ เส้นจะคดงอ ความสงบนั้น คือ ความกลมกลืน หรือไร้จิตไร้ความคิด เมื่อจิตรกรจับพู่กันหัวแม่มือ และพู่กันกลายเป็นสิ่งเดียวปลายตัวลงบนกระดาษด้วยพลังเคลื่อนไปตามวิถีทางจรดลงบนกระดาษลากไปอย่างช้าๆ หรือปลายพู่กันแผ่อก กดกระแทกลงไปเป็นเส้นหนาหนัก ตวัดไปมาอย่างรวดเร็วต่อเนื่อง หรือขาดบางเบา ด้วยหลักการ ต่อเนื่องและชะลอหยุด บางครั้งเคลื่อนไหว หยุด แผลอก หดเล็ก หนาเบา จางสลัวกันไป และแต้มเป็นจุด นุ่ม แข็ง ลากขึ้นลากลง เส้นบางเส้นมีหลายระดับหมึก เช่น หนึ่ง สอง สาม สี ห้า หก เจ็ดระดับ ซึ่งเป็นลีลาของธรรมชาติ (พจนา จันทรสันติ. 2533 : 241-246)

สิ่งที่กล่าวข้างต้นนี้สอดคล้องกับวิธีการเขียนตัวอักษรจีน ดังที่เหลียง นานมีได้กล่าวถึง หัวใจการเขียนอักษรจีน คือ พลังที่แสดงออกของเส้น หรือขีดที่พู่กัน และวิธีการเขียนให้ประสานต่อกันระหว่างขีดต่อขีดให้กลมกลืนกันได้ระยะที่เหมาะสมพอดี โดยการใช้ความชำนาญในการลงเขียนพู่กันครั้งเดียวให้เสร็จ ลายมือของตัวอักษรจีนนี้จึงเป็นลายมือแห่งธรรมชาติโดยแท้จริง (เหลียง นานมี. 2528 : 10)

ดังนั้นการวาดภาพพู่กันจีน กับการเขียนอักษรด้วยพู่กันจีน ใช้หลักการและวิธีคล้ายคลึงกัน

เมื่อดำเนินตามแนวทางธรรมชาติ รู้ถึงสัจธรรมของสรรพสิ่ง พู่กันประสานกลมกลืนเคลื่อนไหวสงบนิ่ง รูปนั้นปรากฏเป็นรูปต่างๆ เป็นรูปภายนอก และสัจธรรมเกิดจากการวาดพู่กันเพียงครั้งเดียว แต่ผู้ที่โง่เขลาจากสัจจะ จะจมติดอยู่กับความคิดในเรื่องการได้และการเสีย มิได้เป็นอะไรอื่นนอกจากพู่กันกับหมึก ซึ่งการสร้างสรรคผลงานที่แท้จริงนั้นเป็นเรื่องของสัจธรรม แต่สำหรับผู้ที่ยึดติดกับวิธีการและรูปแบบ ติดกับวิธีการวาดรูปทรงของสิ่งที่เขาวาด ติดอยู่กับความเหมือนนั้น คนนั้นมิใช่เป็นจิตรกร เป็นเพียงทาสของพู่กันและหมึก ส่วน จางจื่อกล่าวว่า คนที่ยึดมั่นกับการใช้ไม้ไค้ ไม้บรรทัด วงเวียนและไม้ฉาก ในการสร้างรูปทรงที่ถูกต้อง เท่ากับเป็นการทำลายโครงสร้างที่แท้จริงของธรรมชาติ เป็นผลให้จิตรกรตะวันออกทั้งหลายหลุดพ้นจากการวาดรูปทรงรูปแบบ และความเหมือนใดๆ พ้นจากขอบเขตอันจำกัดรังดั่งของรูปทรง และรูปแบบ ซึ่งจางกล่าวว่า จิตรกรวาดรูปช้อมักใช้พู่กันลากส่วนโค้ง ส่วนเว้า และวาดเส้นตรงโดยมิต้องใช้เครื่องมือใดๆช่วย นั่นเป็นเพราะวาดรูปช้อได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของจักรวาลและสรรพสิ่ง พู่กันจึงมิใช่พู่กัน หากเป็นตัวแทนการสร้างสรรคของบรรดารูปทรงต่างๆ ทั้งหมด (พจนา จันทรสันติ. 2533 : 246)

จางได้แปลปรัชญาการเขียนภาพจีนโบราณ ซึ่งปรัชญานี้มีอิทธิพลต่อการสร้างงานจิตรกรรม อย่าง ชัดเจน คือ การแปลงานเขียนของเต๋านี้ ที่ว่าด้วยหลักการเขียนภาพแบบจีน ออกมาเป็นภาษาไทย และตีพิมพ์ลงในนิตยสาร สุนัขจิตรนิทรรศการ 5 ศิลปินร่วมสมัย ที่แสดงร่วมกับดำรง วงศ์อุปราช ประเทือง เอมเจริญ ประพันธ์ ศรีสุตา และพีระ พัฒนพีระเดช ที่ปทุมวันแกลเลอรีในพ.ศ. 2510 ข้อเขียนนี้แสดงให้เห็นหลักการสำคัญที่ปราณี และจิตรกรจีนโบราณ สรรพสิ่ง และกฎธรรมชาติในสิ่งที่รวมเป็นหนึ่งเดียวกัน และแนะนำวิธีการที่ จิตรกรถ่ายทอดสิ่งที่ยังเห็นได้นั้น คือ การประสานกายกับใจเข้ากัน เป็นเอกภาพจึงจะบังกับการโต้ตอบระหว่างมือ และพู่กัน เพื่อให้เกิดผลที่หล่อหลอมหมึกบนกระดาษได้ตั้งใจ ซึ่งตรงกับผลงานที่เกิดขึ้นจากการรวมตัวกันของเส้นรอยแปรง แด้มจุด รอยขีดเล็กๆ ซึ่งแต่ละร่องรอยจะมีลักษณะแตกต่างกันอย่างหลากหลาย บ้างหนักแน่น บ้าง รุนแรง บ้างเบาไร้น้ำหนัก ร่องรอยนั้นถ้าอยู่โดดเดี่ยวจะไม่มีมีความสำคัญ แต่การขีดเส้นย่อยๆ เหล่านี้เป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ก่อให้เกิดภาพ แนวคิดนี้ก่อให้เกิดภาพขึ้นจากโครงสร้างเล็ก จะเป็นแกนทางความคิดจากการที่จางได้มองเห็นสรรพสิ่งอยู่รวมกัน เกื้อกูลกันในธรรมชาติ และสังคม ตรงกับคำประกาศ ผืนฟ้าคงไม่อาจมีค่าอยู่ได้ หากขาดซึ่งผืนรู้ลี ผลงานของจางจึงมีลักษณะการถ่ายทอดอารมณ์และเกิดจากพลังที่แสดงผ่านการลากเส้น และก่อให้เกิดรูปที่เป็นหัวใจสำคัญมากกว่าจะดูว่าจางสร้างรูปแบบใด (จักรพันธ์ วิลาสินีกุล. 2543 : 10)

เส้นของการเขียนพุทกันจินนั้น จึงแสดงความรู้สึกด้วยตนเอง ศิลปินใช้เส้นที่มีธรรมชาติสองมิติ ให้รู้สึกว่ามีสามมิติ จากพุทกันที่มีความยืดหยุ่นตั้งแต่เส้นเล็ก ด้วยการเขียนแผ่วเบา ตลอดจนการกดพุทกันให้ได้เส้นใหญ่หนักไม่มีการขาดตอนของเส้น ดังเช่นศิลปินเช่นถ่ายทอดความงามโดยความฉับพลัน ไม่รีรอ พุทกันตัวอย่างรวดเร็วโดยไม่คำนึงถึงรูปทรงด้วยเส้นไม่กี่เส้นตามหลักที่ว่า ง่ายและดั้งเดิม (สุชาติ เทาทอง. 2536 : 126)

ปรัชญาเซ็น และเต๋านั้นได้แสดงออกผ่านทางศิลปะเป็นรูปแบบสัญลักษณ์ ซึ่งอดุลย์ รัตนมั่งคง ได้กล่าวไว้หลายรูปแบบ ได้แก่ รูปทรงเรขาคณิต รูปทรงเรขาคณิตประกอบตัวอักษรคันจิ ตัวอักษรคันจิ ฯลฯ ดังนี้

พระเซ็นชอบวาดรูปวงกลมขนาดใหญ่ลงบนกระดาษทั้งนี้ เพราะวงกลมนี้สามารถอธิบายสัจธรรมแห่งเซ็น ได้อย่างกระชับและได้ใจความ ซึ่งใช้อธิบายปรัชญาเซ็น เมื่อวาดวงกลมเป็นการพรรณนาใช้แทนครอบคลุมสภาวะสิ่ง ๆ ต่างในโลก จักรวาล และแสดงให้เห็นจิตอย่างหนึ่งที่เป็นอิสระ

รูปสามเหลี่ยมใช้แทนปรัชญาเซ็น รองลงมาจากวงกลม เป็นรูปที่ใช้แทนการนั่งขัดสมาธิ เวลานั่ง เราจะนำเท้าขัดกันหันฝ่าเท้าขึ้นเป็นลักษณะของการนั่งขัดสมาธิ ทำให้ส่วนกันกับหัวเข่าเป็นรูปสามเหลี่ยม ซึ่งเป็นท่าที่มั่นคงที่สุด เพราะเวลานั่งสมาธินั้นไม่ต้องคิดอะไรและภาวะของการไม่คิด ทำให้พุทธภาวะกับอึดถาวรมาเป็นหนึ่งเดียว เพื่อให้ภาวะจิตสงบเยือกเย็น

รูปสี่เหลี่ยมใช้อธิบายเซ็น เทียบได้กับทศ 4 ทิศ คือ พุทธภาวะ 4 ประการ คือจิตที่ไร้กรรม การปฏิบัติธรรม โพธิญาณและนิพพาน ซึ่งมีได้หมายถึงทิศใดทิศหนึ่ง แต่หมายถึงโลกทั้งมวลถึงแม้จะถูกจำกัดด้วยสี่เหลี่ยมแต่สามารถก้าวออกไปอยู่ในโลกอันสดใส โดยมีสี่เหลี่ยมเป็นฐาน

ภาพวาดประกอบอักษรคันจิ ภาพแรกเป็นภาพที่มีตัวอักษรคันจิ เริ่มจากวลีในแนวตั้งตรงกลางแทนความหมาย กุศลจิตเกิด ต่อมาวลีในแนวนอนที่อยู่ตรงกลาง คือ อกุศลจิตดับ จากนั้นเป็นวลีในแนวแยงจากมุมบนขวา คือ จิตมุ่งรู้แจ้ง สุดท้ายเป็นวลีในแนวแยงจากมุมบนซ้าย คือ พุทธจิตเดียวกัน ส่วนการอ่านรวมกันมีความหมายคือ กุศลจิตเกิด อกุศลจิตดับ จิตมุ่งรู้แจ้ง พุทธจิตเดียวกัน

ภาพอักษรคันจิ เป็นภาพที่มีความหมายไม่มีว่าง ซึ่งจิตไม่ได้ถูกผูกมัด(อดุลย์ รัตนมั่งคง. 2537 : 24-33)

ลีลาการเขียนภาพที่เกี่ยวข้องกับเซ็นในญี่ปุ่น คือการเขียนภาพพุทกันสุมิเอ ความสามารถในการถ่ายพลังงาน จินตนาการส่งไปในการเขียนภาพ นี่คือเรื่องของความฉับพลัน และเป็นไปเองของประสบการณ์ เมื่อสะบัดพุทกัน ย่อมแก้ไขไม่ได้อีก การเขียนภาพจึงเป็นแบบคร่าวๆ ธรรมดา และเปลือยเปล่า ความตึงกันนั้นเน้นที่หมึกดำบนพื้นขาว และความร่าเริงแจ่มใสของวัตถุเป้าหมายที่ตัดกับ ความว่างอันเร่วว่างของอวกาศที่อยู่เบื้องหลัง และการวาดที่ไม่มีการกำหนดขีดจำกัดไว้ล่วงหน้า ในเรื่องของสมาธิหรือสัดส่วนของภาพ จิตรกรจีน จินนง กล่าวว่า เธอวาดกิ้งก่าได้ดี เธอยอมได้ยินเสียงลม (โกมุที ปัวตนา. 2537 : 138)

ศิลปะเซ็นนั้น เป็นสิ่งที่สามารถหลอมรวมเอาความชื่นชมในเทศกาล ศิลปะ ความรู้เกี่ยวกับชีวิต และประสบการณ์ ญาณหยั่งรู้ ส่วนตัวให้เข้ากันเป็นสิ่งเดียว เช่น ภาพวาดของเหลียงโค เป็นภาพเจ้าชายกวีจินหลี่ป้อ วาดด้วยเส้นจากพุทกันไม่กี่เส้น ภาพชายสวมเสื้อแขนยาวคลุมตัว ดูสง่า เส้นพุทกันที่วาดไปหน้าและดวงตาบ่งบอกถึงสายตาที่สดใส คมกริบ แสดงให้เห็นว่าเป็นตัวของตัวเอง (เหลาซือ. 2536 : 143) จิตรกรเซ็นจึงวาดภาพตัวพุทกันไปมาอย่างรวดเร็ว มั่นคง ปราศจากความลังเล เหมือนดังประกายสายฟ้า จุดประกายขึ้นแวบในความมืด เจิตรุ่งโรจน์ และจางหาย ซึ่งนักปราชญ์เต๋า ยูชี่น่าน ได้ให้ข้อคิดเห็นว่าเมื่อเราจับพุทกันเราต้องสำรวจตา ระวังหู ขจัดความคิดทั้งมวลปลายพุทกันจรดลงบนกระดาษลากไปมาอย่างช้า

ปลายชนเผ่าออก กดกระแทกลงไปเป็นเส้นหนักหนา พู่กันหยุดยั้ง ตัวดำไปอย่างรวดเร็ว มีเส้นขาดบางเบา
ชนที่ปลายพู่กันคล้ายสิ่งไร้สาร หุบเล็กและแผ่ออกตามใจปรารถนา (สุชาติ เทาทอง. 2536 : 127)

สรุปได้ว่าศิลปะการวาดภาพด้วยเส้นและดำนั้น เป็นการสร้างสรรค์ตามหลักการเรียบง่าย และเป็นธรรมชาติ มีอิสระเสรีภาพในการใช้พู่กันแสดงออก วาดตัวตลงน้ำหนักบนกระดาษ เน้นการวาดด้วยความฉับพลัน ตามประสบการณ์ เมื่อวาดจะย้อนกลับมาแก้ไขไม่ได้อีก และการวาดนั้นจะมีความสัมพันธ์กับการเขียนอักษรจีนเป็นพื้นฐาน ผนวกกับจิตใจที่สงบ ว่างเปล่า ไม่ยึดติดกับตัวตน และรวมตนเข้าเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ เพื่อถ่ายทอดสัจจะในธรรมชาตินั่นเอง

4. รูปแบบตัวอักษรจีน

ภาษาจีนเป็นภาษาตระกูลคำโดด เช่นเดียวกับภาษาไทย แต่อักษรจีนมีลักษณะและวิวัฒนาการที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ตั้งแต่ราชวงศ์ชาน เกือบ 5,000 ปีก่อน และได้มีการตรวจสอบว่าตัวอักษรจีนได้ใช้สื่อความหมายมีมากถึง 9,500 กว่าตัวอักษร จนกระทั่งอักษรอนุกรมคันซีจื้อเตียน ฉบับสมบูรณ์ในราชวงศ์ชิง ล่าสุดประมาณ 40,000 กว่าตัว แต่ในปัจจุบัน มี 40,000 ตัวอักษรแต่ใช้ในชีวิตประจำวัน 2,150 ตัวอักษร (จงฟวง มณีวัฒนาและคนอื่นๆ. 2536 : 5)

ตัวอักษรจีนแบบปฐมภูมิ คือ ตัวอักษรจีนรุ่นแรก และดึกดำบรรพ์ที่สุด แต่ละตัวเป็นภาพเหมือนที่ชาวจีนได้สร้างสรรค์ไว้ เมื่อห้าพันปีก่อน ซึ่งชาวโลกได้กล่าวขาน และชมเชยว่า ผู้ใดได้มาศึกษา จะนิยมชมชอบการสร้างสรรค์ของบรรพบุรุษจีน ภาษาจีนโบราณ เป็นภาษาที่เก่าแก่ที่สุดในโลกภาษาหนึ่ง ซึ่งคนส่วนมากในโลกนิยมใช้กัน ภาษาจีนนั้นมาจากอักษรภาพ ที่เป็นภาพแสดงความหมาย ถึงแม้หลัง 4,000 ปีผ่านมา ความนิยมตัวอักษรมิได้เปลี่ยนแปลง (เพ็ชรี สุมิตร. 2518 : 22) และต้นกำเนิดของตัวอักษรจีนนั้น จงฟวง มณีวัฒนาและคนอื่นๆ (2536 : 6) ได้แยกไว้ 6 ประเภท คือ ประเภทแรกมาจากภาพจริง เช่น ดวงอาทิตย์เป็นรูปวงกลม ประเภทสองชื่อลักษณะหรือเหตุการณ์ ประเภทสามความรู้สึกสัมผัส เช่น การเพิ่มขีดลงบนตัวอักษรตัวเดิม ประเภทที่สี่รูปและเสียง เช่น ตัวอักษรที่มีรูปคล้ายกัน ออกเสียงกลุ่มเดียวกัน ประเภทที่ห้าอ้างอิงพลิผัน เช่น ตัวอักษรที่ออกเสียงคล้ายกัน ประเภทที่หก อ้างอิงยืมมาใช้เป็นการสร้างคำขึ้นใหม่โดยใช้ลักษณะอักษรแบบเดิม

ส่วนประวัติของตัวอักษรจีนนั้น ไม่ทราบแน่ชัดว่าขึ้นที่ใด นักวิชาการบางท่านสันนิษฐานว่า มีความเกี่ยวข้องกับเอเชียตะวันตก หรือเกิดขึ้นตามแบบจีนเอง เพราะตัวเลข ตัวอักษรไม่มีความเหมือนภาษาใดเลย แต่ผลสรุปนั้นคือ เกิดแถบลุ่มแม่น้ำเหลือง เนื่องจากอักษรมีลักษณะเป็นจีนแท้ และค้นพบหลักฐานตัวอักษรจีน เป็นตัวอักษรภาพพบเปลือกหอยที่เรียกว่า เจียกู่เวิน เช่นเดียวกับรอยสลักบนกระดูกที่เผ่าไฟ ซึ่งตัวอักษรนั้นมีมากกว่า 2,000 ภาพ ดังนั้นตัวอักษรภาพจึงมีมาก่อนตัวอักษรจีน และตัวอักษรจีนนั้นได้ปรากฏครั้งแรกในประเทศจีนประมาณ 2,000 ปีก่อนคริสต์ศักราช (เพ็ชรี สุมิตร. 2518 : 22)

การเขียนตัวอักษรจีนนั้น จะเห็นได้ว่าตัวอักษรมีขีด มากมายไขว้ไปไขว้มาหลากหลาย แต่วิธีการเขียนตัวอักษรมีขีดมาตรฐานอยู่ 7 ชนิด ซึ่งใช้ในการต่อหัว หาง แต่การเขียนนั้นจะต้องเขียนด้วยพู่กันจีนจึงจะสวย เนื่องจากพู่กันแสดงให้เห็นความละเอียดอ่อน งดงาม ของตัวอักษรจีน ผู้เขียนต้องฝึกฝน ให้มีความชำนาญในการบังคับมือ นอกจากขีดตรง และขีดขวาง แต่ที่สำคัญ คือ ด้านความสูงแบบ 3 มิติ คือ การยกและกดพู่กัน พร้อมไปกับการลากเส้นให้ปลายแหลมเป็นใบมีดกวนอู หรือหยุดและย่ำอีกให้ดูเหมือนรูปขาสิงห์ หรือหยุดตัวปลายให้เป็นลวดลายเฉพาะตัว นั่นจึงเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวบุคคลยากแก่การเลียนแบบ (เหลียง นานมี. 2528 : 12)

วิธีการเขียนอักษรจีนแตกต่างไปจากภาษาอื่นๆ โดยปกติอักษรจีนแต่ละตัวอยู่ในรูปเหลี่ยม สมุดคัดลายมือของอักษรจีนจึงเป็นช่องตาราง อักษรจีนประกอบด้วยขีดมาตรฐานตั้งแต่หนึ่งขีดจนถึงสิบขีด แต่ละขีดมีชื่อเรียกต่างๆ ดังนี้ (จงพวง มณีวัฒนาและคนอื่นๆ. 2536 : 8)

ลักษณะขีด	ลักษณะการเขียน	ตัวอย่าง
丶	(เตียน) ขีดเอียงลงล่าง เล็กน้อย (แต้ม)	六小
一	(เหิง) ขีดจากซ้ายไปขวา (ขวาง)	工王
丨	(ชู่) ขีดจากบนลงล่าง (ตั้ง)	上你
ノ	(เฟีเอ่) ขีดจากข้างบนโค้ง ปลายแหลมลงทางด้านซ้าย(ปัดซ้าย)	八斤
㇏	(น่า) ขีดโค้งลงทางขวาให้ปลายขีด มีลักษณะมนกลม (ปัดขวา)	大木
㇏	(ถี้) ขีดทะแยงให้ปลายขีดแหลม ขึ้นขวาบน (ทะแยงขึ้น)	打江
㇏	(เหิงโกว) ขีดจากซ้ายไปขวา และตัวดบนลงล่าง (ขวางตัวดลง)	字好

ภาพประกอบที่ 1 ภาพวิธีการเขียนตัวอักษรจีน

ตัวอย่างอักษรจีน ในอักษรแถวแรกเป็นอักษรที่ใช้กันในปัจจุบัน อักษรแถวที่สองใช้เมื่อประมาณสองพันปีก่อน โดยการเริ่มจากพ่อของพระเจ้าฉินสื่อหวาง และต่อมาพระเจ้าฉินสื่อหวาง ทำการเผยแพร่และบังคับใช้แบบเดียวกันทั้งประเทศ และดัดแปลงขีดที่หยิกงอให้ตรง อักษรแถวที่สามเป็นอักษร

ดึกดำบรรพ์ มาจากการขีดหรือแกะสลักบนกระดองกระดุก โดยการสร้างรูปภาพแต่ละรูปให้เป็นสัญลักษณ์
แห่ง ตัวอักษร ในการสื่อสาร ตัวอักษรนี้เป็นอักษรขั้นพื้นฐาน และเป็นต้นตระกูลของตัวอักษรจีน (เพ็ชร
สุมิตร. 2518 : 25) ดังตัวอย่างตัวอักษรจีน

ปัจจุบัน	อักษรสมัยพระเจ้าฉินสื่อหวาง	อักษรดึกดำบรรพ์	ความหมาย
力	𠂔	𠂔	กำลัง
父	𠂔	𠂔	พ่อ
孝	𠂔	𠂔	กตัญญู
女	女	𠂔	หญิง
母	母	𠂔	แม่
兒	兒	𠂔	ลูกทารก
子	子	𠂔	ลูก
公	公	𠂔	กั๋ง
谷	谷	谷	หุบเขา
天	天	𠂔	ฟ้า
夫	夫	𠂔	คุณชาย
立	立	立	ยืน

5. กวีรูปธรรม

5.1 กวีรูปธรรมของจาง แซ่ตั้ง

ผลงานจิตรกรรมของจาง แซ่ตั้งนั้น มีความโดดเด่นแสดงเอกลักษณ์พิเศษแตกต่างไปจากชาติอื่นๆ ในแถบเอเชียอาคเนย์ นอกจากนี้จางเป็นนักกวีที่ถือได้ว่าเป็นบิดาแห่งกวีรูปธรรมไทยสมัยใหม่ เนื่องจากจางเนรมิตผลงานกวี โดยที่จางจบการศึกษาระดับชั้นอนุบาลเท่านั้น (ดวงตา วรรณศิลป์. 2533 : 47) ผลงานกวีนิพนธ์ของจาง เป็นผลงานที่มีลักษณะแปลก คือ การเขียนคำซ้ำๆ นั่น คือ กวีรูปธรรม หรือ กวีรูปธรรม (Concrete Poetry) (วราภรณ์ บำรุงกุล. 2529 : 449) งานกวีของจาง เป็นการผสมผสานระหว่างการเขียนรูปกับกวี ดังที่จางกล่าวว่า กวีคือจิตรกรรม จิตรกรรมคือกวี (อำนาจ เย็นสบาย. 2534-2535 : 113) ดังนั้นแสดงให้เห็นว่า ผลงานกวีของจางมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับงานจิตรกรรม

ผลงานกวีนิพนธ์ของจาง แซ่ตั้งเป็นกวีนิพนธ์รูปธรรมหรือกวีรูปธรรม (Concrete poetry) ผลงานกวีนิพนธ์ของจางนั้น จัดได้ว่าเป็นผลงานร้อยกรองแนวใหม่ ที่แปลกแหวกแนวไปจากรูปแบบของงานร้อยกรองทั่วไป ผลงานช่วงแรกของจางเป็นบทร้อยกรองที่ใช้คำเพื่อสร้างความหมาย แต่ยุคหลังได้พัฒนามาสู่ลีลาของกวีรูปธรรม (दनया वंश्चन्ध. 2542 : 221) ส่วนความหมายของกวีรูปธรรม มีนักวิชาการบางท่านได้ให้ไว้ ดังนี้

กวีรูปธรรมหรือรูปธรรม เป็นกวีนิพนธ์ที่ถือว่าภาษามีทั้งเสียงความหมายและรูป เป็นการเขียนร้อยกรองที่มีรูปแบบช่วยให้หยั่งตาแลเห็นภาพ และจากภาพนั้นจะช่วยให้ผู้อ่านเกิดนึกคิดไปตามแนวใดแนวหนึ่งตามที่ผู้แต่งจะคิดหรือผู้อ่านจะตีความ หรือกล่าวได้อีกอย่างว่า เป็นศิลปะการเขียนตัวอักษร คือ จิตรกรรมและกวีนิพนธ์ผนวกเข้าด้วยกัน (สายทิพย์ นุกุลกิจ. 2543 : 57)

กวีรูปธรรม คือ กวีที่แสดงความหมายด้วยรูปที่เกิดจากการวางตัวอักษร ผลที่ได้คือถ้อยคำจะถูกบรรจุลงโครงสร้างกลายเป็นภาพที่มีรูปแบบใหม่ (สินธุ์ชัย สุขสว่าง. 2521 : 25)

กวีรูปธรรม หรือกวีรูปธรรม เป็นกวีที่มีการวางรูปแบบคำประพันธ์ใหม่โดยการแสดงความหมายด้วยรูปที่เกิดขึ้นจากการวางตัวอักษร (दनया वंश्चन्ध. 2542 : 226)

ดังนั้นสรุปได้ว่า กวีรูปธรรม กวีรูปธรรม กวีนามธรรม กลอนเปล้า กลอนเปลือย มีความหมายเหมือนกัน นั่นคือ กวีรูปธรรม ซึ่งกวีรูปธรรม หมายถึง วรรณกรรมประเภทร้อยกรอง โดยแสดงความหมายด้วยรูปที่เกิดจากการวางตัวอักษร ผลที่ได้คือถ้อยคำจะถูกบรรจุลงโครงสร้างกลายเป็นภาพที่มีรูปแบบใหม่ ลักษณะการเขียนนี้ เรียกได้ว่ากลอนเปล้า หรือกลอนเปลือย คล้ายกับงานจิตรกรรมนามธรรม ซึ่งคุณค่าของผลงานนั้นมีได้ขึ้นอยู่กับความเหมือน แต่พยายามหลีกเลี่ยงคำให้เป็นอิสระจากวรรณกรรมรูปแบบเก่าในอดีต และการตีความของกวีอยู่ที่โครงสร้างที่บรรจุถ้อยคำนั้น

หลักการตีความโคลงรูปธรรม หรือกวีรูปธรรม (Concrete Poetry) ให้ยึดหลัก 3 ประการ คือ

1. Topographical Sight เป็นการพิจารณาความสัมพันธ์กันของสิ่งที่ปรากฏบนหน้ากระดาษนั้น
 2. Semiotic Sight เป็นการพิจารณาสัญลักษณ์ที่ปรากฏโดยเฉพาะเป็นการศึกษาโดยวิธีแยกวิเคราะห์สัญลักษณ์นั้น ๆ
 3. Statistical Sight เป็นการพิจารณาว่ามีการซ้ำส่วนใดบ้างอาจเป็นการซ้ำภาพหรือถ้อยคำก็ได้
- ความหมายของโคลงรูปธรรม (Concrete Poetry) โคลงหนึ่ง ๆ อาจมีหลายความหมายขึ้นอยู่กับ ผู้ตีความ (สินธุ์ชัย สุขสว่าง. 2521 : 120)

งานเขียนกวีนิพนธ์รูปธรรมของจาง แซ่ตั้ง เป็นที่ได้รับความนิยมไม่น้อยเช่นกัน เนื่องจากงานของเขาแหวกแนวการเขียนออกไปจากเดิมโดยสิ้นเชิง และบทประพันธ์ของเขาหลายๆ บท

มีผู้แปลออกเป็นภาษาอังกฤษมากมาย ซึ่งจ้างเองไม่รู้ภาษาต่างประเทศอื่นๆ ได้นอกจากภาษาจีน
ตัวอย่างกวีรูปธรรมของจาง แซ่ตั้ง

สวนดอกไม้

ผีเสื้อ	บิน	บิน	บิน	บิน	บิน	บิน	บิน	บิน	บิน
ผีเสื้อ	บิน	บิน	บิน	บิน	บิน	บิน	บิน	บิน	บิน
ดอกไม้		ดอกไม้	ดอกไม้	ดอกไม้	ดอกไม้	ดอกไม้	ดอกไม้	ดอกไม้	
ดอกไม้		ดอกไม้	ดอกไม้	ดอกไม้	ดอกไม้	ดอกไม้	ดอกไม้	ดอกไม้	
ดอกไม้		ดอกไม้	ดอกไม้	ดอกไม้	ดอกไม้	ดอกไม้	ดอกไม้	ดอกไม้	

(ชวน เพชรแก้ว. 2523 : 41)

ผลงานร้อยกรองแนวใหม่ของจางถูกเผยแพร่ ได้รับความสนใจและวิพากษ์วิจารณ์อย่างกว้างขวาง
ซึ่งแหวกแนวจากรูปแบบของงานร้อยกรองไทยอย่างสิ้นเชิง ในช่วงแรกรางานของจาง มีลีลาการใช้คำซ้ำๆ
เพื่อสร้างความหมาย เช่น บทร้อยกรอง คน...

คน	คน	คน	คน	คน	คน	คน
คน	คน	คน	คน	คน	คน	คน
คน	คน	คน	คน	คน	คน	คน
คน	คน	คน	คน	คน	คน	คน
คน	คน	คน	คน	คน	คน	คน
คน	คน	คน	คน	คน	คน	คน
คน	คน	คน	คน	คน	คน	คน

คอยรถเมล์โดยสารประจำทาง...ที่กรุงเทพฯ

ซึ่งเป็นบทประพันธ์ที่แทนภาพคนจริงๆ ยืนรอรถเมล์ในกรุงเทพฯ

ศตวรรษที่	1
	2
	3
	4
	5
	6
	7
	8
	9
	10
	11
	12

13

14

15

16

17

18

19

20

เด็กคนนั้นเดิน วิ่งเล่นผ่านไปมาตลอดทุกศตวรรษ

(วราภรณ์ บำรุงกุล. 2529 : 499-450)

รูปแบบการนำเสนอของจาง แซ่ตั้งนั้น ทำให้วงการกวีนิพนธ์ตื่นตัวเป็นอันมาก ซึ่งเป็นรูปแบบที่แตกต่างจากอดีตสิ้นเชิง ในแง่การใช้คำนั้นจางไม่ได้ผ่านระบบการศึกษาในโรงเรียน จางจึงไม่มีโอกาสได้สัมผัสกับวรรณคดีโบราณ อันเต็มไปด้วยความอลังการแห่งภาษา แต่ผลงานของจางโดดเด่นตรงกันข้ามกับกวีทั่วไป คือ การใช้ภาษาเรียบง่าย เป็นคำพูดมากกว่าภาษาหนังสือ และการผูกประโยคสั้น กระชับ ไม่ซับซ้อนด้วยคำคุณศัพท์ คำวิเศษณ์ ผลงานจางจึงอยู่ในความสนใจของผู้อ่านหนังสือกวีอย่างมาก (ดวงตา วรรณศิลป์. 2533 : 47)

จางเขียนกวีโดยการถ่ายทอดออกมาในลักษณะง่ายๆ สั้นๆ กระชับรัดกุม บางครั้งใช้คำซ้ำกันไม่คำนึงถึงสัญลักษณ์ แต่คำนึงถึงตำแหน่งที่วางของคำ เพื่อแทนค่าของสิ่งที่กล่าวถึงนั้น เช่น

กลางคืน

ท้องฟ้ายามกลางคืน

ดาว

ดาว

ดาว

จันทร์

ดาว

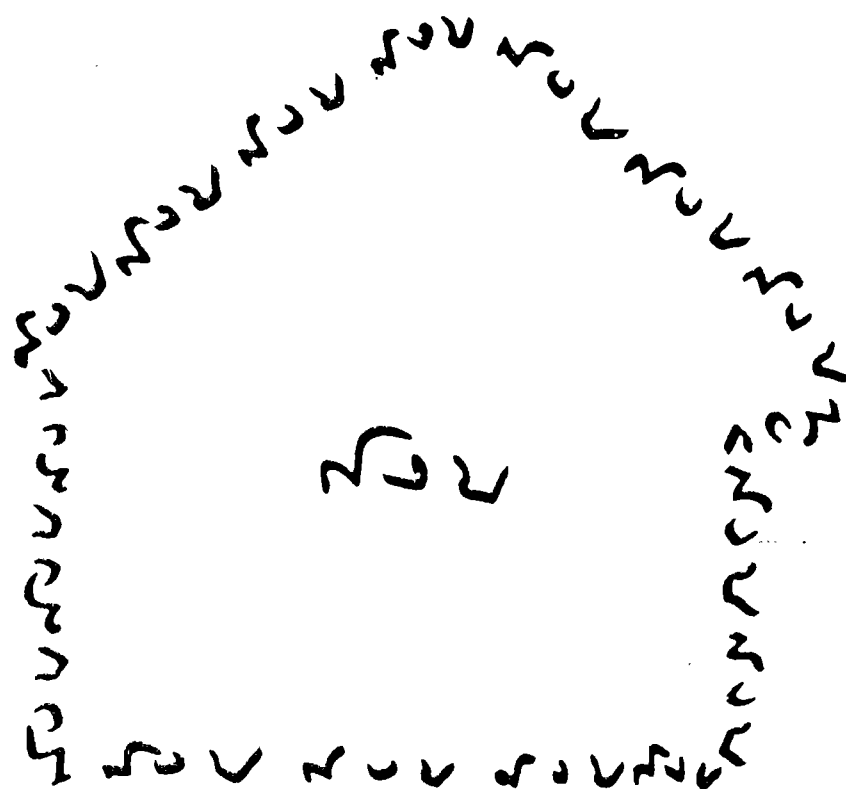
ดาว

ดาว

พื้นดินทุกแห่ง เงียบหลับ คงเหลือแต่เสียงร้องของแมลง

ลูกลูกนอนหลับสบาย

จางให้ความสำคัญต่อการวางกลุ่มคำ และกลุ่มคำในการแทนที่ภาพ หรือการใช้ลายมือเขียนก่อให้เกิดภาพ และเสียงอันสอดคล้องกับรูปแบบกวีรูปธรรม ของตะวันตก เช่น



(ศักดิ์ชัย เกียรติจินาพันธ์. 2531 : 26)

สำหรับงานในยุคหลังของจางได้พัฒนา มาสู่ลีลาของกลอนเปล่า (Blank Verse) ที่อ่านเข้าใจได้ง่ายขึ้น และจางถูกจัดให้เป็นนักกวีอยู่ในยุคแห่งการแสวงหา พ.ศ. 2506-2515 ซึ่งเป็นยุคสิ้นสุดเผด็จการของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ในยุคที่มีความกดดันทางการเมืองเริ่มผ่อนคลายลง วงการร้อยกรองที่เคยย่ำอยู่กับที่ ด้วยแนวพาฝันเริ่มมีการเคลื่อนไหวในลักษณะแสวงหารูปแบบและแนวคิดใหม่ นับว่ายุคนี้เป็นยุคที่ร้อยกรองไทยมีความคลี่คลายขยายตัวมากที่สุดยุคหนึ่ง และแสดงให้เห็นลักษณะของร้อยกรองในยุคสมัยใหม่อย่างแท้จริง (วรารักษ์ บำรุงกุล. 2529 : 498)

5.2 แนวคิดการเขียนกวีนิพนธ์ของจาง แซ่ตั้ง

จางศึกษาหนังสือไทยด้วยตนเองเพื่อให้พูดและเขียนภาษาไทยได้ ส่วนหนังสือภาษาจีน จางจะมีโอกาสเรียนเฉพาะ ตอนกลางคืนเพียง 2-3 เดือน โดยจางศึกษาและเรียนรู้จากพจนานุกรม หนังสือจีน ได้แก่ สือหยวนหรือสือหวานและอักษรจีนโบราณที่เป็นรูปภาพก่อนวิวัฒนาการมาเป็นตัวอักษร สำหรับหนังสือไทยจะศึกษาจากมูลบทบรรพกิจ และหนังสือบาลี สันสกฤตจากหนังสือพระธรรม (เจริญ มาลาโรจน์. 2527 : 29) นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา จางได้พัฒนาทั้งภาษาไทยและภาษาจีนอย่างแตกฉาน ซึ่งถือว่าเป็นความวิริยะอุตสาหะเด็ดเดี่ยว (พฤทธิดา เตือนเกิด. 2530 : 5)

ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร
ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร	ข้าวสาร
5 กิโล					ราคาถุงละ 11 บาท					
					จ้าง แห่ต้งนิพนธ์ขึ้นในพ.ศ.2508					

เด็ก

เด็ก	เด็ก	เด็ก	เด็ก	เด็ก	เด็ก	เด็ก
สดใส	สดใส	สดใส	สดใส	สดใส	สดใส	สดใส

คือ กระดาษขาว กระดาษขาว กระดาษขาว กระดาษขาว กระดาษขาว

แต่เมื่อเติบโตขึ้น ความบริสุทธิ์ก็จางลง

ลักษณะบทกวีของจาง แซ่ต้ง มีทั้งบทร้อยแก้ว ซึ่งรู้จักกันในนามของกลอนเปล่าและบทกวี
วรรณรูปที่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของจาง สำหรับจางแล้ว จิตรกรรมก็คือกวีนิพนธ์ และจิตรกรรม กวี ปรชญา
ทั้งสามอย่างนี้ไม่อาจแบ่งแยกกันได้ (อาโป. 2533 : 63) จากความเชื่ออย่างมุ่งมั่นที่ว่า กวีนิพนธ์ คือ
จิตรกรรม จิตรกรรมคือกวีนิพนธ์ และจางได้ตั้งปณิธานไว้ว่า จะทำงานอย่างหนัก ใช้ชีวิตเรียบง่าย ไม่
ขายงานศิลปะ จนกระทั่งดร. วอล เดมาร์ ซี. ไฮเลอร์ ได้ยกย่องจางให้เป็น The Kingdom's Concret
Poetry Master (“จาง แซ่ต้งจากแล้ว.” 2533 : 6)

เรื่องจริยธรรม ความตึงตังนั้นอ้างถือว่าเป็นคุณค่าที่สำคัญ ที่ต้องมีอยู่ในงานศิลปะ ความคิดนี้ปรากฏชัดเจนในผลงานกวีจำนวนมาก เงื่อนไขนี้เองทำให้ผลงานภาพเขียนของจางหลุดออกจากวงล้อมได้อย่างค่อนข้างเป็นอิสระ (อำนาจ เย็นสบาย, 2534-2535 : 110) ตัวอย่าง เช่น

บางคนตกปลา	เพื่อ	มีไว้เก็บมีไว้กิน
บางคนตกปลา	เพื่อ	มีไว้ขายเป็นเงินเป็นทอง
บางคนตกปลา	เพื่อ	ชะตากรรมของคนและชะตากรรมของปลา

(ศักดิ์ชัย เกียรติวนิชินทร์. 2531 : 23)

จากการสัมภาษณ์ช่างลงในนิตยสารเปรียว ช่างได้กล่าวถึงบทกวีของตนว่า เป็นบทกวีใหม่ ไม่ได้ลอกเลียนแบบจากโบราณ ทั้งยังเป็นบทกวีไทยแท้ๆ เพราะเป็นกวีคำโดด ไม่มีภาษาบาลี สันสกฤต นับว่าเป็นลมหายใจใหม่ รวมทั้งช่างได้ให้ความสำคัญกับคนรุ่นใหม่มาก และปรารถนาจะเห็นคนหนุ่มสาวสร้างงานในรูปแบบฉบับของตนเอง แทนการลอกเลียนแบบกวีนิพนธ์โบราณ (อักษร. 2529 : 130)

ช่างนับว่าเป็นนักปราชญ์ที่ชาวตะวันตกรู้จัก ผลงานของช่างเกิดจากความรู้สึกภายในและทัศนะของช่างเอง ไม่ได้เกิดจากการลอกเลียนแบบใคร ช่างไม่เคยอ่านบทกวีนิพนธ์ของกวีร่วมสมัยคนใดในยุคเดียวกัน ซึ่งนับว่าเป็นความภาคภูมิใจ แต่น่าเสียดายที่ผลงานของช่างไม่ได้รับความสนใจเท่าที่ควร และมักถูกดูหมิ่นว่าเป็น ไอ้เด็กเขียนบ้า ไอ้ช่างบ้า ไอ้เจ๊ก ไอ้กวีติดอ่าง (ค้ำพลู. 2523 : 75)

ช่างมีชีวิตเพื่อสร้างงานกวีและจิตรกรรม ผลงานจิตรกรรมช่างได้เขียนภาพจากจิตที่สงบนิ่ง ตามมรรคาวิธีของเหลาจื๊อ แสดงออกเป็นรูปทรงที่มีได้ปรุงแต่งแต่อย่างใด รูปงานจิตรกรรมชาวตำของช่าง จึงเป็นการแสดงออกจากภาวะที่หลุดลอยจากกิเลส โดยสำแดงจากจิตว่างภายใน ที่ช่างพยายามปฏิบัติให้สู่สภาวะว่างนั้น เจกเช่นเดียวกับบทกวีที่ช่างเขียนขึ้น ดังคำกล่าวที่ว่ากวี คือ จิตรกรรมและจิตรกรรมคือกวีนิพนธ์ ซึ่งถือว่าการอธิบายความเป็นช่างได้เป็นอย่างดี (ศักดิ์ชัย เกียรติจินาพันธ์. 2531 : 27)

5.3 ตัวอย่างกวีรูปธรรมของช่าง แซ่ตั้ง

๔๙ ปี ๔

๕๙๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒
 ๕๙๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒
 ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒
 ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒ ๖๔๒

วันที่ ๑๕/๕/๕๕

ภาพประกอบที่ 3 ผลงานตัวอย่างกวีรูปธรรมของช่าง แซ่ตั้ง

๗'๗๗,

๗๗๗ ๗'๗๗ ๗๗๗๗ ๗๗๗๗ ๗๗๗๗

๗๗๗๗ ๗๗๗๗ ๗๗๗๗ ๗๗๗๗

๗๗๗๗ ๗๗๗๗ ๗๗๗๗ ๗๗๗๗

๗๗๗๗ ๗๗๗๗ ๗๗๗๗ ๗๗๗๗

๗'๗๗๗๗.

๗๗๗๗
๗๗๗๗
๗๗๗๗

๒๔
๒๕
๒๖
๒๗
๒๘
๒๙

๒๕
๒๖
๒๗
๒๘
๒๙
๓๐
๓๑
๓๒
๓๓
๓๔
๓๕
๓๖
๓๗
๓๘
๓๙
๔๐
๔๑
๔๒
๔๓
๔๔
๔๕
๔๖
๔๗
๔๘
๔๙
๕๐
๕๑
๕๒
๕๓
๕๔
๕๕
๕๖
๕๗
๕๘
๕๙
๖๐
๖๑
๖๒
๖๓
๖๔
๖๕
๖๖
๖๗
๖๘
๖๙
๗๐
๗๑
๗๒
๗๓
๗๔
๗๕
๗๖
๗๗
๗๘
๗๙
๘๐
๘๑
๘๒
๘๓
๘๔
๘๕
๘๖
๘๗
๘๘
๘๙
๙๐
๙๑
๙๒
๙๓
๙๔
๙๕
๙๖
๙๗
๙๘
๙๙
๑๐๐

๒๕
๒๖
๒๗
๒๘
๒๙
๓๐
๓๑
๓๒
๓๓
๓๔
๓๕
๓๖
๓๗
๓๘
๓๙
๔๐
๔๑
๔๒
๔๓
๔๔
๔๕
๔๖
๔๗
๔๘
๔๙
๕๐
๕๑
๕๒
๕๓
๕๔
๕๕
๕๖
๕๗
๕๘
๕๙
๖๐
๖๑
๖๒
๖๓
๖๔
๖๕
๖๖
๖๗
๖๘
๖๙
๗๐
๗๑
๗๒
๗๓
๗๔
๗๕
๗๖
๗๗
๗๘
๗๙
๘๐
๘๑
๘๒
๘๓
๘๔
๘๕
๘๖
๘๗
๘๘
๘๙
๙๐
๙๑
๙๒
๙๓
๙๔
๙๕
๙๖
๙๗
๙๘
๙๙
๑๐๐

๒๕
๒๖
๒๗
๒๘
๒๙
๓๐
๓๑
๓๒
๓๓
๓๔
๓๕
๓๖
๓๗
๓๘
๓๙
๔๐
๔๑
๔๒
๔๓
๔๔
๔๕
๔๖
๔๗
๔๘
๔๙
๕๐
๕๑
๕๒
๕๓
๕๔
๕๕
๕๖
๕๗
๕๘
๕๙
๖๐
๖๑
๖๒
๖๓
๖๔
๖๕
๖๖
๖๗
๖๘
๖๙
๗๐
๗๑
๗๒
๗๓
๗๔
๗๕
๗๖
๗๗
๗๘
๗๙
๘๐
๘๑
๘๒
๘๓
๘๔
๘๕
๘๖
๘๗
๘๘
๘๙
๙๐
๙๑
๙๒
๙๓
๙๔
๙๕
๙๖
๙๗
๙๘
๙๙
๑๐๐

เออ เออ เออ เออ เออ เออ

46

เออ เออ เออ เออ เออ เออ

น่านี่ น่านี่ น่านี่ น่านี่ น่านี่ น่านี่

น่านี่ น่านี่ น่านี่ น่านี่ น่านี่ น่านี่

นี่ นี่ นี่ นี่ นี่ นี่

นี่ นี่ นี่ นี่ นี่ นี่

เออ เออ เออ เออ เออ
เออ เออ เออ เออ เออ
เออ เออ เออ เออ เออ
เออ เออ เออ เออ เออ
เออ เออ เออ เออ เออ
เออ เออ เออ เออ เออ

๒.๔. ๑๙๘๘ จ. ๑๑

6. รูปแบบศิลปะตะวันตก

การศึกษารูปแบบศิลปะตะวันตกนั้น ได้ศึกษาผลงานศิลปะสมัยใหม่ของตะวันตก อันเริ่มตั้งแต่ ศิลปะปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ในกลุ่มศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ ศิลปะนีโอโรแมนติก ศิลปะเอกซ์เพรสชันนิสม์ จนถึงศิลปะคริสต์ศตวรรษที่ 20 ศิลปะนามธรรม เพื่อผู้วิจัยได้นำหลักการและทฤษฎีอันสำคัญของศิลปะตะวันตกไปศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของจำง แซ่ตั้ง เนื่องจากผลงานจิตรกรรมของจำงสร้างสรรค์ ศิลปะสมัยใหม่เช่นกัน ดังนั้นผู้วิจัยจึงศึกษารูปแบบศิลปะตะวันตก เพื่อนำไปประกอบการวิเคราะห์ผลงานของจำง แซ่ตั้ง ดังนี้

ในอดีตศิลปะยุโรปที่สร้างขึ้นนั้น ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลจากผู้อุปถัมภ์ในตระกูลใหญ่ๆ ประกอบกับการปกครองระบบเจ้าขุนมูลนายถือว่าเป็นผู้มีอำนาจสูงสุดคล้ายกับศิลปะของไทย ทำให้รูปแบบของ ศิลปกรรมที่สร้างขึ้นเพื่อส่งเสริมวงศ์ตระกูลและศักดิ์ศรีของชนชั้นปกครองเป็นส่วนใหญ่ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การนับถือพุทธศาสนาของชนชั้นปกครอง ศิลปกรรมที่สร้างขึ้นจึงส่งเสริมพระพุทธศาสนา และแสดงความ เหมือนจริงตามธรรมชาติเป็นหลัก ดังเช่น วีรวรรณ มณี (2528: 1) กล่าวว่า ศิลปะที่สร้างก่อน คริสต์ศตวรรษที่ 19 นั้น จิตรกรได้สร้างผลงานภายใต้การว่าจ้างของกษัตริย์ ขุนนาง เจ้าอาวาส โดยถ่ายทอด เรื่องราวเกี่ยวกับศาสนา หรือเพื่อบันทึกวีรกรรมของบุคคลสำคัญในศิลปะคลาสสิกกรีก ศิลปินผู้สร้างจึงเป็น ได้แค่เพียงช่างฝีมือวาดภาพเหมือนเท่านั้น แต่หลังจากคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ศิลปินกลับได้รับการ เชิดชูว่าเป็นผู้มีอัจฉริยะ เนื่องจากศิลปินกลายเป็นอาชีพของชนชั้นหนึ่งในสังคม เป็นผลให้การสร้าง ศิลปกรรมเพื่อตอบสนองสังคมชั้นสูงลดน้อยลง ศิลปินต่างมีอิสระเสรีภาพในการแสดงออกมากขึ้น มิได้ยึด ติดกับความเหมือนจริงตามธรรมชาติ ดังที่กัจจกร สุนพงษ์ศรี (2528 : 123) ได้กล่าวถึงศิลปะสมัยใหม่ว่า ศิลปินได้นำความรู้ วิทยาการใหม่ๆ ที่ค้นพบ เช่น การค้นพบทฤษฎีแสงสีในบรรยากาศ อันเป็นความ ประทับใจที่ได้รับจากธรรมชาติ ไม่จำเป็นต้องขังตัวเองอยู่ในห้องทำงาน แต่สามารถกลับออกไปศึกษา ค้นคว้าโลกภายนอก ศิลปินจึงนำความรู้ทฤษฎีแสงสี และความประทับใจนี้มาสร้างสรรค์งานศิลปะ เพื่อ แสดงถึงบรรยากาศที่สดใสของช่วงเวลาต่างๆ อย่างฉับพลัน นั่นคือ ศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ หรือศิลปะ ประทับใจ (Impressionism)

6.1 ศิลปะอิมเพรสชันนิสม์

ฝรั่งเศสตอนปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้เกิดความเคลื่อนไหว ศิลปินได้ให้ความสนใจ เกี่ยวกับการเขียนภาพทิวทัศน์ และออกไปในที่โล่งวาดภาพ ต่อมาในปีค.ศ.1874 ศิลปินกลุ่มหนึ่งได้ร่วมกัน แสดงภาพเขียนขึ้น ส่วนมากจะเป็นภาพทิวทัศน์ที่แสดงแสงสี และบรรยากาศอย่างงดงาม แสดงการใช้ รอยแปรงหยาบๆ ให้เกิดเป็นประกายแสงสีรอบๆ ตัว (วีรณ ตั้งเจริญ. 2527 : 58) นั่นคือ จุดเริ่มต้นของ ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ ได้แสดงภาพเป็นครั้งแรกซึ่งวิวัฒนาการมาจากลัทธินีโอคลาสสิก ลัทธิโรแมนติก จนกลายเป็นอิมเพรสชันนิสม์ (อารี สุทธิพันธุ์. 2528ก : 172)

ศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ เป็นขบวนการศิลปะที่ศิลปินบันทึกภาพด้วยสายตาแบบฉับพลัน ทันที ไม่มีการจัดองค์ประกอบ และประสงค์จะแสดงอารมณ์หรืออุดมคติภาพตามแนวทางของศิลปะสมัยก่อน (วีรวรรณ มณี. 2528 : 127) ด้วยเหตุนี้ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ จึงแสดงความรู้สึกลงในผลงานศิลปกรรม ภาพจิตรกรรมที่สร้างขึ้นตามความรู้สึกประทับใจ เป็นภาพสว่างสดใสไม่จำเป็นต้องตกแต่งรายละเอียดให้ สมบูรณ์ตามหลักศิลปวิชาการ (ศิลป์ พีระศรี. 2500 : 130)

กลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ ได้เพิ่มเติมมิติของอากาศ (Aerial Perspective) ขึ้นด้วยการนำหลัก ทฤษฎีสี-แสงอาทิตย์มาช่วยให้สีมีความกระฉับกระสะกใสยิ่งขึ้น โดยเน้นในเรื่องรูปทรงที่เกิดขึ้นด้วยสี แสง และเงา

รวมทั้งแสงที่สะท้อนและเงาที่ตกทอด กลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ ได้นำสิ่งที่วิทยาศาสตร์ค้นพบมาผสมผสานเข้ากับลัทธิธรรมชาติ(Naturalism) ของศิลปินกลุ่มบาบิซง (Barbizon school) และของกลุ่มเรียลลิสต์ นอกจากนี้ยังได้นำหลักปรัชญาสำคัญในยุคนั้นมาร่วมด้วย คือลัทธิยึดถือแต่สิ่งที่เป็นไปได้ (Positivism) ของออกุสต์ กองต์ ประกอบเข้ากับการค้นคว้าในทฤษฎีสีของเชฟเรล และเรื่องสภาพบรรยากาศของโคลด เบอรันาร์ด (กัจจกร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 18)

โคลด โมเน (Claude Momet. 1840-1926) เป็นศิลปินคนแรกที่ประสบความสำเร็จ เป็นผู้นำและผู้สรุปทิศทางของอิมเพรสชันนิสม์ และโมเนกล่าวว่า “แสงเป็นเนื้อหาสาระที่สำคัญที่สุดในจิตรกรรมของข้าพเจ้า” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 37)

ด้วยเหตุผลดังกล่าว จิตรกรกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ จึงออกไปวาดภาพนอกสถานที่ พยายามจับแสงสีในอากาศให้ได้สภาพกาลเวลา โดยใช้วิธีการระบายอย่างฉับพลัน ปล่อยให้เห็นรอยแปรง ดูคล้ายผลงานไม่เสร็จ ขจัดความคิดและจินตนาการออกไปให้คงเหลือธรรมชาติเป็นสิ่งสำคัญ ส่วนเรื่องราวจะวาดภาพทิวทัศน์ ลำคลอง ทะเล หรือกลุ่มคนกำลังทำกิจกรรม ฯลฯ ต่างๆ (กัจจกร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 21)

เมื่อศิลปะประทับใจกำเนิดขึ้นในประเทศทางแถบยุโรป ศิลปินต่างสร้างสรรค์ผลงานสืบเนื่องต่อจากศิลปินประทับใจมาสู่รูปทรงที่ง่าย แสดงออกอย่างอิสระ มุ่งพัฒนารูปทรง คือ นำเอาโครงสร้างของวัตถุ หรือตัดทอนวัตถุให้มีรูปทรงง่าย ไม่ยึดติดกับความเหมือนจริงของธรรมชาติอีกต่อไปนำมาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ซึ่งทิวเกียรติ ไชยยังยศ (2538 : 102) กล่าวว่านั่นคือศิลปะคิวบิสม์ ในปีค.ศ. 1906 ศิลปะบาบิซงนิยมมีรูปทรงเกือบจะแตกสลายเป็นนามธรรม ดังนั้นศิลปะคิวบิสม์จึงกลายเป็นต้นกำเนิดของศิลปะนามธรรม (Abstract Art) ในเวลาต่อมา และในที่สุดกลายเป็นนามธรรมในผลงานของคันทินสกี ในปีค.ศ.1910 ซึ่งศิลปินชาวรัสเซีย วาซิลี คันทินสกี (Kandisknsky ,Wassily) ได้เขียนภาพนามธรรมเป็นภาพแรกของโลก

หลังจากนั้นเมื่อก้าวเข้าสู่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 สภาพเหตุการณ์ทั่วไปของชาวยุโรป ที่เคยเป็นผู้มีอำนาจสูงสุดทั้งอำนาจการเมือง เศรษฐกิจ สังคมและศิลปวัฒนธรรม ซึ่งสามารถที่จะเข้าไปควบคุม ปกครองชาติต่างๆ ได้แทบทั้งโลก แต่หลังจากชาวยุโรปค้นพบวิทยาการอันก้าวหน้า ต่อมาได้เกิดความขัดแย้งกันเอง อันนำไปสู่เหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 1 ในปีค.ศ. 1914-1918 ก่อความสั่นสะเทือนไปทั่วโลก รวมทั้งระบบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ที่เป็นประโยชน์เฉพาะกลุ่มคนบางกลุ่มก็เริ่มเสื่อมลง ระบอบประชาธิปไตยจึงเข้ามาแทนที่ อีกทั้งความเจริญก้าวหน้าของประเทศญี่ปุ่น และสหรัฐอเมริกาได้แก่ เศรษฐกิจ การเมือง สังคม และศิลปวัฒนธรรมเจริญเติบโตขึ้นแซงหน้าประเทศแถบยุโรป ศิลปกรรมสหรัฐอเมริกาจึงก้าวหน้าแทนที่ยุโรปในที่สุดและพัฒนาไปสู่ศิลปะไร้ความเหมือนจริงของวัตถุหรือศิลปะนามธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงผลงานจิตรกรรมของกลุ่มจิตรกรนิวยอร์ก ในปีค.ศ. 1913 นั่นคือ ผลงานจิตรกรรมนามธรรมชุด “อาร์โมรีโซว์” เป็นการปูทางให้แก่จิตรกรรมนามธรรมอย่างแท้จริง และการแสดงจิตรกรรมนามธรรมนานาชาติ ซึ่งสะท้อนถึงความอิสระเสรีภาพของผู้สร้างตามระบอบประชาธิปไตย การแสดงงานในครั้งนี้ ได้กระตุ้นปลุกเร้าวงการศิลปะสมัยใหม่เป็นอย่างมาก (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2535 : 93)

จิตรกรรมนามธรรมจึงเริ่มแพร่หลายในสหรัฐอเมริกา และพัฒนาสืบเนื่องคลี่คลายเป็นรูปแบบศิลปะแบบต่าง เช่น ศิลปะแอบสแตรคท์เอกซเพรสชันนิสม์ และรูปแบบอื่นๆต่อไป จิตรกรอเมริกันที่เคยเป็นผู้สร้างสรรค์ศิลปะตามยุโรป แต่กลับเป็นผู้นำทางศิลปะแก่ยุโรปบ้าง จิตรกรอเมริกันจึงกลายเป็นผู้นำของโลกศิลปะสมัยใหม่ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา (กัจจกร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 123) และหลังจากนั้นศิลปินได้หันมาสร้างจิตรกรรมนามธรรมเพิ่มมากขึ้น

ดังนั้นสรุปได้ว่าต้นกำเนิดของจิตรกรรมนามธรรม เกิดขึ้นครั้งแรกในยุโรป ณ กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ปีค.ศ. 1906 นั้น คือ ศิลปะบาบิกนิยม (Cubism) โดยปาโบล ปิกัสโซ และซอร์ค บราก ซึ่งเป็นผู้นำการวาดภาพศิลปะบาบิกนิยม และศิลปะบาบิกนิยมนี้ นับว่าเป็นจุดเริ่มต้น ที่จะพัฒนาไปสู่ ศิลปะนามธรรมของศิลปินชาวรัสเซีย วาซีลี ค้านดินสกี อันเป็นการปูทางให้กับศิลปะนามธรรมในประเทศ สหรัฐอเมริกาต่อไป (สมพร รอดบุญ. 2533 : 1-2) ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงขอสืบสาวถึงศิลปะนีโอโรแมนติก และศิลปะเอกซเพรสชันนิสม์ เพื่อเชื่อมโยงไปสู่ศิลปะนามธรรม

6.2 ศิลปะนีโอโรแมนติก (Neo- Romanticism)

ศิลปะนีโอโรแมนติก หรือจินตนิยมใหม่ เป็นศิลปะที่ก่อตั้งด้วยศิลปิน 3 ท่าน และในปีค.ศ 1926 มีจิตรกรท่านอื่นที่ร่วมกลุ่มด้วย เช่น เออเย แบร์มิง (Eugene Berman, 1899-1972) จิตรกรชาว ฝรั่งเศส คริสเตียน เบราร์ด (Christian Berard, 1902-1949) ปาเวล เชลิตชีว (Pavel Tchelitchev, 1898-1957) จิตรกรรัสเซียอเมริกัน เลโอนิด แบร์มิง (Leonid Berman) และคริสเตียน ทูนี (Christian Touny) จุดมุ่งหมายของจิตรกรกลุ่มนี้ คือ ปรารถนาจะฟื้นฟูมูลฐานเบื้องต้นของมนุษย์ และอารมณ์ที่มีต่องานศิลปะ ซึ่งได้อิทธิพลจากจิตรกรรม สมัยสีฟ้า (Blue Period) ของปิกัสโซ และอิทธิพลของจิตรกรรมลัทธิ เซอเรียลลิสม์ (surrealism) แต่แบบอย่างของปิกัสโซได้หมดไป และได้สอดแทรกอารมณ์หรือความรู้สึกของ มนุษย์ (Human sentiment) ลงไปในงานจิตรกรรมด้วย และกลุ่มนี้มีชื่ออีกอย่างหนึ่งว่า Neo-Humanist (สงวน รอดบุญ. 2533 : 105-106)

6.3 ศิลปะเอกซเพรสชันนิสม์

ศิลปะเอกซเพรสชันนิสม์ (Expressionism) มีศูนย์กลางอยู่ที่ประเทศเยอรมัน เป็นกลุ่ม ศิลปินที่แสดงด้วยอารมณ์ก้าวร้าวและรู้จักกันในนามของกลุ่ม สะพาน (The Bridge) ซึ่งมีความหมายเหมือน สะพานเชื่อมต่อระหว่างศิลปะที่แสดงความรู้สึกต่อทิวทัศน์รอบตัว และศิลปะนามธรรมที่จะติดตามมา ผลงานของศิลปินกลุ่มนี้ประสบความสำเร็จใหญ่ในระบอบสงครามโลกครั้งที่ 1 (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 61) และอีกกลุ่มหนึ่งคือกลุ่มม้าสีน้ำเงิน (The Blue Rider) มีผลงานปรากฏเด่นชัดในปี ค.ศ 1911-1912 จนในที่สุดสองกลุ่มนี้ได้ชื่อว่า เอกซเพรสชันนิสม์ (Expressionism) หมายถึง การแสดงออกทางศิลปะที่รู้จักตัดทอน รูปทรง และสี อย่างเสรีที่สุดตามอารมณ์ความรู้สึก และตามความต้องการของศิลปิน โดยถือตามความรู้สึก ภายใน (Inner Sensation) (อารี สุทธิพันธุ์. 2528 : 211)

จิตรกรกลุ่มนี้ประกอบด้วย เออร์เนสต์ ลุดวิก เคิซเนอร์ (Ernst Ludwig kirchner, 1880-1938) คาร์ล ชมิทต์ ร็อตลูฟ (Karl schmidt rottluff, 1884) แต่ศิลปินกลุ่มนี้ได้สลายตัวในปีค.ศ. 1913 ด้วยสาเหตุของกาลเวลาเปลี่ยนแปลงไป และสภาพเศรษฐกิจบีบรัดตัว ทุกคนต่างมีครอบครัวต้องรับผิดชอบ รวมทั้งการเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 แต่อย่างไรก็ตามกลุ่มจิตรกรกลุ่มนี้ ได้ให้แนวทางอันเป็นพื้นฐานทาง ศิลปกรรม ให้แก่ศิลปิน เอดวาร์ด มุงก์ (Edvard Munch) ส่วนศิลปินกลุ่มที่สองคือ ฟรันซ์ มาร์ค (Franz marc, 1880-1916) วาซีลี ค้านดินสกี (Wassily Kandisky, 1866-1944) พอล เคล (Paul klee, 1879-1940) เป็นต้น (กัจจ สุนพงษ์ศรี. 2528 : 137)

หลักการของกลุ่มศิลปะเอกซเพรสชันนิสม์ คือ การแสดงออกด้วยอารมณ์อันแข็งแกร่ง เป็นการแสดงออกทางความคิด ความอึด และอารมณ์ของศิลปิน มีเรื่องเกี่ยวข้องกับความรู้สึกในสังคม ซึ่งคงไว้ด้วยรูปทรงจากสิ่งแวดล้อม รูปแบบถูกลด ตัด ทอนให้แปลกไปจากรูปเดิม โดยสร้างความรู้สึก ประหลาดลึกลับ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 21) และมีหลักการในการวาดภาพ กล่าวคือ การค้นหารูปแบบ ด้วยการแสดงออกตามที่ศิลปินต้องการ โดยแสดงออกให้รุนแรงเกินจริง ผิดแผกแปรรูปทรงไม่ว่าจะเป็นคน

สัตว์ ให้ผิดรูปตามปกติ หลีกเหลี่ยงความเป็นนักธรรมชาตินิยม ซึ่งศิลปินกลุ่มนี้ได้พัฒนาสืบต่อจากผลงาน ฟานโก๊ะ และโกแกง โดยใช้สีและการตัดเส้นขอบนอก ดูเด่นชัดแข็งแกร่ง และสีด้าเป็นสีที่ชอบใช้เพื่อทำ ความมืดดำให้ถึงใจ ส่วนสีเหลืองกับสีม่วง สีแดงกับเขียว สีส้มกับน้ำเงินใช้ระบายคู่กัน จิตรกรจะมีเทคนิค วิธีการและรูปแบบเป็นของตัวเอง อย่างไรก็ตามทฤษฎีกฎเกณฑ์บังคับ ต่างอิสระในการวางองค์ประกอบ การใช้ เส้น สี ตามความถนัด แต่ทุกคนต้องแสดงออกร่วมกันคือ รูปแบบที่เต็มไปด้วยความเร้าร้อนอย่างฉับพลัน (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 140-141)

หลังจากนั้นเป็นต้นมาศิลปะนามธรรมกำเนิดขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยอาศัยทางผ่าน ของศิลปะเอกซเพรสชันนิสม์

6.4 ศิลปะนามธรรม หรือศิลปะแอบสแตรคท์ (Abstract Art)

ศิลปะลัทธินามธรรมเป็นศิลปะในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ที่มีรูปแบบเป็นปฏิบัติการต่อศิลปะ หลักวิชา และเป็นผลงานที่ถ่ายทอดรูปแบบวัตถุจริงตามธรรมชาติเพียงบางส่วนหรือละทิ้งรูปแบบจริงทั้งหมด คุณค่าทางความงามของศิลปะนามธรรมจะอยู่ที่ เส้น รูปร่าง สี แต่ถ้าดัดแปลงให้ผิดเพี้ยน ทำให้พร่า ซ้ำๆ หรือแยกออกเป็นรูปทรงพื้นฐานง่าย ๆ จนดูไม่ออกมาจากต้นแบบใด งานศิลปะนี้เรียกว่าศิลปะกึ่งนามธรรม (Semi -abstract) ส่วนการถ่ายทอดนั้น ถ้าละทิ้งรูปแบบจริงของวัตถุอย่างสิ้นเชิง เรียกว่า ศิลปะไม่แสดง ลักษณะ หรือศิลปะไร้วัตถุวิสัย (Non - objective) (มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. 2540 : 2)

หลักการแสดงออกของศิลปะนามธรรมมีดังนี้ กำจร สุนพงษ์ศรี (2528 : 168) กล่าวว่า ผู้สร้างจะตัดทอนสิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏตามธรรมชาติให้เป็นรูปทรงง่าย ๆ เหลือเฉพาะแก่นแท้และสร้างรูปทรง ที่ไม่ต้องการเสนอเรื่องราวใดๆ เป็นพื้นฐาน เช่น รูปทรงทางเรขาคณิต สามเหลี่ยม สีเหลี่ยม วงกลม ส่วน สรวง รอดนัญ (2533 : 5) ได้กล่าวถึง การสร้างศิลปะนามธรรมนั้นต้องนำเอารูปทรงต่างๆ ที่พบเห็นใน ธรรมชาติมาจัดเสียใหม่ และวิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์ (2524 : 114) ได้กล่าวถึง แนวคิดของการสร้างศิลปะ นามธรรม คือ การแยกหรือหยิบยกเอาเฉพาะส่วนที่เป็นแก่นสำคัญนำมาแสดง ภาพจึงไม่เหมือนภาพจริง หรือผู้สร้างมองสิ่งต่างๆ รอบๆ ตัวให้เห็นเป็นรูปทรงอันบริสุทธิ์ เช่น เส้น สี เป็นต้น

จิตรกรที่สร้างสรรค์จิตรกรรมนามธรรมเป็นคนแรก คือ ค้านดินสกี (Wassily Kandinsky 1866-1944) เป็นจิตรกรชาวรัสเซีย ค้านดินสกีกล่าวว่า นามธรรมเป็นสิ่งจำเป็นภายใน (Inner necessity) เกี่ยวข้องกับวิญญาณ จิตใจ (Spiritual) ผู้สร้างต้องตระหนักถึงสิ่งที่อยู่เหนือความจริง เพื่อที่จะอธิบายความ จริง (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 51) ผลงานจิตรกรรมนามธรรมของค้านดินสกีที่สร้างขึ้นชิ้นแรกเป็นภาพสีน้ำ นามธรรมภาพแรก (The First Abstract Watercolor) ระบายด้วยสีน้ำ ในค.ศ.1910 (มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. 2540 : 12) ส่วนหลักการวาดภาพจิตรกรรมนามธรรมของค้านดินสกี คือ

ค้านดินสกี มิได้ค้นพบการวาดภาพแบบนามธรรมในทันทีทันใด เขาต้องผ่านการศึกษาค้นพบศิลปะแบบต่าง ๆ ใน เรื่องเกี่ยวกับโครงสร้าง ในผลงานของปอล เซซาน (Cezanne Paul) การใช้เส้น สี ความมีอิสระเสรีทางอารมณ์ ตลอดจนรูปแบบอันบิดเบี้ยวของศิลปะคิวบิสม์ การใช้เส้นของฟินเซนต์ ฟานก็อก (Vincent Van Gogh) การใช้ สีที่แสดงถึงความสัมพันธ์กันของศิลปะโฟวิสม์ (Fauvism) เป็นต้น ค้านดินสกีได้นำประสบการณ์ต่าง ๆ ผสมกับความชำนาญศิลปะพื้นเมืองของรัสเซีย พัฒนาเป็นศิลปะนามธรรม จิตรกรรมนามธรรมที่เป็น ภาพแรกของโลก คือ ภาพความฉับพลัน โดยแสดงออกอย่างฉับพลัน ระบายสีสดใส และเล่นน้ำหนักอ่อนแก่ราวกับสีลาเสียงดนตรี มีการใช้เส้นตรง เส้นโค้งอย่างกล้าหาญ ความเป็นมาของภาพนั้นนั้นมาจาก เหตุการณ์วันหนึ่งก่อนที่ เขาจะออกจากห้องทำงาน เขาได้นำรูปที่วาดวางกลับเอาด้าบนลง (กลับหัว) โดยไม่ตั้งใจ เมื่อกลับเข้ามาเห็น เป็นภาพเสมือนหนึ่งการค้นพบโดยบังเอิญ หลังจากที่ดีค้นอยู่เป็นเวลานานจึงเกิดความคิดแวบ และนำไปสร้าง สรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมนามธรรม ทำให้ค้านดินสกีค้นพบแนวทางในการสร้างศิลปะสมัยใหม่ทันที ตั้งแต่ค.ศ.

1910 เป็นต้นมา โดยทำงานตามแนวทาง 2 แนวทาง คือ การใช้สีสดใสบริสุทธิ์ใช้รูปทรงอิสระ ที่แสดงความเคลื่อนไหวของอากาศผู้วาดด้วยความฉับพลัน หลังจากนั้นในศตวรรษที่ 20 ผลงานของคันทินสกีนี้เป็นแบบอย่างก่อให้เกิด วิวัฒนาการของศิลปะนามธรรมรูปแบบอื่นๆ เช่น ศิลปะสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม เป็นต้น (สมพร รอดบุญ, 2533 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

หลังจากนั้นจิตรกรรมนามธรรมได้พัฒนาเป็นจิตรกรรมนามธรรมรูปแบบอื่นๆ ดังที่จะกล่าวต่อไป

6.5 ศิลปะแอบสแตรคท์ เอกซ์เพรสชันนิสม์

ศิลปะแอบสแตรคท์ เอกซ์เพรสชันนิสม์เป็นรูปแบบหนึ่งของศิลปะนามธรรมช่วงหลังค.ศ. 1911 กัจจอร์ สุนพงษ์ศรี (2528 : 312-313) กล่าวว่า ศิลปะนี้เกิดจากการผสมระหว่างศิลปะนามธรรม (Abstract art) กับศิลปะเอกซ์เพรสชันนิสม์ ซึ่งพัฒนามาจากผลงานศิลปะคิวบิสม์ (cubism) ของคันทินสกี ซึ่งทำมาตั้งแต่ พ.ศ.2513 โดยมีหลักการแสดงออกอย่างอิสระ ใช้สีสดใส ไม่มีการเตรียมวางแผนล่วงหน้ามาก่อน และค้นพบองค์ประกอบบริสุทธิ์ปราศจากเรื่องราวและรูปทรงที่ดูรู้เรื่องด้วยการหลุดพ้นจากการพึ่งพาอาศัยธรรมชาติเป็นสิ่งเริ่มต้น โดยมีการพัฒนาทางด้านรูปแบบ และเทคนิควิธีการ ไม่ว่าจะเป็นวิธีการเทราด สี สลัด ขว้างหรือ หยดสี ลงบนผ้าใบ จิตรกรบางคนปฏิเสธการวาดภาพบนขาหยั่งแต่จะใช้ร่างกายเคลื่อนไหวทุ่มเทลงไปในงาน บางคนอาจใช้แปรงขนาดใหญ่สับด้วยวิธีของตนเอง

บางครั้งเรียกศิลปินแอบสแตรคท์ เอกซ์เพรสชันนิสม์ว่า กลุ่มนิวยอร์กสกูล (New York School) ศิลปินที่สำคัญ ได้แก่ แจ็กสัน พอลล็อก (Jackson Pollock) วิลเลียม ดี คูนิง (Willem de Kooning, 1904-) ฮันส์ ฮอฟมันน์ (Hans Hofmann, 1880-) และมาร์ค รอธโก (Mark Rothko) ศิลปะแอบสแตรคท์ เอกซ์เพรสชันนิสม์ ในยุโรปเรียกว่า ทาชีสม์ (Tachisme) ซึ่งเป็นภาษาฝรั่งเศส หมายถึง การหยด สลัด แด้มสี ขณะเดียวกันศิลปินทางตอนเหนือของยุโรปรวมตัวกันเพื่อต้านอิทธิพลสำนักปารีส เรียกตนเองว่า คอบรา (COBRA) ส่วนศิลปะแอบสแตรคท์ เอกซ์เพรสชันนิสม์ ในอเมริกา เป็นกลุ่มที่แสดงความรู้สึกรุนแรง ในการสร้างภาพมากเรียกว่า กลุ่มแอบสแตรคท์ เพนติง (Action Painting) และจิตรกรรม แอบสแตรคท์ เอกซ์เพรสชันนิสม์ที่นำแรงพล้งจากพื้นที่ของสีมาใช้ในงานเรียกว่า “จิตรกรรมฟิลด์ส” (Color Field) ดังนั้นศิลปะแอบสแตรคท์ เอกซ์เพรสชันนิสม์มีชื่อที่เรียกต่างกัน แต่มีความหมายคล้ายคลึงกัน (นิพนธ์ ทวีกาญจน์, 2535 : 106)

รวมทั้งศิลปินกลุ่มแอบสแตรคท์ เอกซ์เพรสชันนิสม์ได้รับอิทธิพลจากหลักปรัชญาทางพุทธศาสนาฝ่ายเซ็น กับศิลปะประเพณีจีน และญี่ปุ่น ในเรื่องการใช้พู่กันจีน เขียนตัวหนังสือ (Calligraphy) ที่มีลักษณะส่วนตัว และนำหลักปรัชญาบางประการทางพุทธศาสนาในเรื่องของการทำสมาธิ การรวมพลังจิต หรือสำรวจเพ่งภายใน ร่วมกับเทคนิคและรูปแบบใหม่ กัจจอร์ สุนพงษ์ศรี (2528 : 312)

ศิลปินที่สร้างสรรค์เริ่มต้นจากการสร้างงานตามศิลปะคิวบิสม์ และเมื่อเดินทางสู่สหรัฐอเมริกา จึงสร้างงานศิลปะนามธรรม เช่น ในปีค.ศ. 1939 ผลงานของแจ็กสัน พอลล็อก (Jackson Pollock) เขาเริ่มสนใจวาดภาพนามธรรม ได้รับแรงบันดาลใจจากจิตรกรเม็กซิโกที่นิยมแสดงออกอย่างรุนแรง และการมองวัตถุให้อยู่ในรูปทรงอย่างง่ายๆ ของปิกัสโซ อีกทั้งเป็นการสะท้อนถ้อยอารมณ์ ความรู้สึกการรับรู้ที่มีต่อสังคมในปัจจุบัน พร้อมทั้งอาศัยเทคนิควิธีการหยดสีจากศิลปินกลุ่มมัดตา และมักซ์ แอนส์ วิธีการสร้างนั้น แจ็กสันใช้สีกระป๋องหยดหยดราดบนผ้าใบที่วางนอนราบกับพื้นห้อง โดยมีได้ซึ่งกรอบ แต่ติดกับฝาผนังหรือพื้น มีกระดานพื้นแข็ง ๆ รองใต้ผ้าใบ วิธีการนี้ทำให้ศิลปินเดินได้รอบ คล้ายกับตนเองเป็นส่วนหนึ่งของงาน มิได้ใช้พู่กัน พอลล็อก กล่าวว่า ข้าพเจ้าชอบแสดงออกตรงๆ ถึงความรู้สึกส่วนตัวมากกว่าแสดงเรื่องราว เมื่อระบายสีจะสังเกตตัวเองว่า รู้สึกถึงอะไรจึงถ่ายทอด ขณะทำงานข้าพเจ้าไม่มีความรู้ใด ๆ และเมื่อเสร็จแล้วจะไม่แก้ไขหรือทำลายจินตนาการที่สร้าง

ขึ้น เพราะจิตรกรรมมีชีวิตในตัวเอง ผลงานของพอลลอคจึงไม่มีจุดศูนย์กลาง มีจุดสนใจทั่วทุกแห่ง สีและสีลาของรอยแปรงแสดงถึงชีวิต พื้นผิวของภาพแน่นทึบ ของการสร้างด้วยความรุนแรง เด็ดขาด อิสระ (อัคนีย์ ชูอรุณ. 2534: 138)

ศิลปินแอบสแตรกต์ เอกซเพรสชันนิสม์จะไม่ยึดกับรูปแบบของสิ่งใดภายในโลก เป็น การสร้างภาพด้วยรอยแปรงหรือทำที่อันพลุ่งพล่าน ภาพเกิดขึ้นจากการประสานกันของรอยแปรงหรือ ผิวหน้า อย่างมีจังหวะซับซ้อน ใช้รูปทรงอิสระทำขึ้นจากการเทสี สาดสี ระบายสีด้วยพู่กันอย่างรุนแรงใช้ ผิวระนาบสีเหลี่ยมแบบขอบคม การระบายสีป้ายสีหนาซ้อนทับ ทำให้เกิดพื้นผิวขรุขระ หรือผู้สร้างการสกัด ดัดทอนวัตถุจริงให้คงเหลือเพียงบางส่วนที่เป็นแก่นแท้ และนำมาถ่ายทอดรูปทรงซ้ำๆ พร่ำมัว ตลอดจนแยก รูปทรงออกแตกสลายตามอารมณ์ ความรู้สึกที่มีต่อสิ่งนั้น เช่น ผลงานของวิลเลียม ดี คูณิง (William de kooning) (สุชาติ เถาทอง. 2539 : 110-111)

สรุปได้ว่าศิลปะแอบสแตรกต์ เอกซเพรสชันนิสม์ เป็นการสร้างงานที่เกิดจากการผสม ระหว่างศิลปะนามธรรม กับศิลปะแอบสแตรกต์ เอกซเพรสชันนิสม์ ใช้สีอิสระสาดสีไม่มีการเตรียม ล่วงหน้าหรือวางแผนมาก่อนระบายอย่างฉับพลันและใช้สีสดสี ศิลปินสร้างผลงานโดยแสดงออกอย่างอิสระ แสดงภาวะทางอารมณ์อย่างฉับพลัน ไม่เตรียมการล่วงหน้าปราศจากเรื่องราวและรูปทรงที่ดูรู้เรื่อง รวมทั้ง ศิลปินได้รับอิทธิพลจากหลักปรัชญาทางพุทธศาสนานิกายเซ็น กับศิลปะประเพณีจีน และญี่ปุ่น ในเรื่องการ ใช้พู่กันจีน เขียนตัวหนังสือ(Calligraphy) ที่มีลักษณะส่วนตัว และนำหลักปรัชญาบางประการทางพุทธศาสนา ในเรื่องของการทำสมาธิ การรวมพลังจิต หรือสำรวจเพ่งภายใน ร่วมกับเทคนิคและรูปแบบใหม่

ส่วนเส้นแบบลายมือ (Calligraphy) นั้น เป็นเส้นลักษณะที่ขีดเขียน ทวัด เส้นลักษณะนี้ จะมีลักษณะส่วนตัว ไม่เป็นระเบียบอย่างเส้นเรขาคณิต ซึ่งอาจจะดูแข็ง อ่อนนุ่ม กระด้าง เคลื่อนไหว ทื่อ เลื่อนไหล หนา บาง พร่ำมัว คมชัด ด้วยการวาดและระบาย (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. 2540 : 13)

7. บริบททางสังคมในประเทศไทย

จ่าง แซ่ตั้งเป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานที่มีความแตกต่างไปจากศิลปินท่านอื่นๆ เนื่องจากจ่างมี ผลงานจิตรกรรมที่ก้าวล้ำนำหน้าศิลปินท่านอื่น ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์จิตรกรรมนามธรรมในช่วงปี พ.ศ.2500 ซึ่งในช่วงนั้นวงการศิลปะในเมืองไทย คือ การสร้างผลงานในกระแสศิลปะหลักวิชา ศิลปะ อิมเพรสชันนิสม์ และศิลปะคิวบิสม์เท่านั้น รวมทั้งการสร้างสรรค์ผลงานภาพใบหน้าตนเอง ที่มีมากเป็น ร้อยภาพ อันคาดว่าไม่มีผู้ใดสร้างสรรค์มาก่อน แต่ผลงานเหล่านั้นสะท้อนความรู้สึก ชีวิต และสภาพสังคม แฝงอยู่ภายในภาพ ดังจักรพันธ์ วิลาสินีกุล (2543 : 10) ได้กล่าวว่าผลงานภาพใบหน้าของจ่างสะท้อน ประสบการณ์ชีวิตจริง ความทุกข์ยาก ความไม่เป็นธรรมในสังคม ความยากลำบากในการดำเนินชีวิต ผลงาน จึงเต็มไปด้วยความรู้สึกต่างๆมากมาย อาทิ สุข ทุกข์ ภาควุมิใจ รุนแรง กดดัน ฯลฯ ซึ่งนับว่าเป็นเหตุผล หนึ่งที่จ่างได้อาศัย ใบหน้าตัวเองอย่างเดี่ยวที่บ่งบอกถึงแนวคิดอย่างหลากหลาย ดังนั้นผู้วิจัยได้ศึกษาสภาพ บริบททางสังคมในประเทศไทย เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง ตั้งแต่ รัชสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งเป็นช่วงเวลาที่จ่างเกิด และสิ้นสุดรัชสมัยพระบาท สมเด็จพระปรเมนทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ในปีพ.ศ. 2533 เป็นปีพ.ศ.จ่างเสียชีวิต ดังนี้

7.1 รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงขึ้นครองราชย์ ในปี พ.ศ. 2469 ในช่วงที่พระองค์ขึ้นครองราชสมบัติ นั้น เศรษฐกิจทั่วโลกกำลังตกต่ำ เนื่องจากผลของสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง ทำให้รัฐต้องหาทางเพิ่มพูนรายได้ เช่น การขึ้นค่าธรรมเนียม ค่าจดทะเบียนสัตว์พาหนะ ค่าจดทะเบียนที่ดิน และภาษีโรงเรือน ฯลฯ ดังนั้นการยุบกรมกอง ปลดข้าราชการออกจากงาน ลดเงินพระคลังข้างที่ และลดเงินเสด็จประพาส ซึ่งเป็นหนทางที่จะช่วยลดค่าใช้จ่ายได้ แต่ผลสะท้อนกลับทำให้บุคคลบางกลุ่มมีทัศนคติไม่ดี แปลงเจตนาของพระองค์ไปในทางไม่ยุติธรรม โดยเฉพาะการ ปลดข้าราชการบางคนที่มีเชื้อพระวงศ์ออกจากราชการ และด้านการเก็บภาษีอากรถูกกล่าวหาว่าทุจริตเงินจาก ประชาชนที่ยากจน ซึ่งต่อมาภายหลังเป็นสาเหตุทำให้เกิดการประท้วงเรียกร้องประชาธิปไตย (ทนต์. 2533 : 81)

ทางด้านการศึกษา ถึงแม้จะมีพระราชบัญญัติการศึกษาระดับประถมออกบังคับใช้ในรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา แต่ยังคงมีผู้ที่ไม่ได้รับการศึกษาเป็นจำนวนมาก มาตรฐานการครองชีพจึงต่ำกว่าประเทศที่เจริญ ทำให้กลุ่มคนบางกลุ่มโจมตีรัฐบาล ภายใต้ระบบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ว่าเป็นการปกครองที่ไม่ยุติธรรม ด้วยเหตุนี้เองทำให้กลุ่มข้าราชการ นักศึกษารุ่นใหม่ที่ได้รับการศึกษามาจากประเทศแบบ ประชาธิปไตย มองว่าระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์นั้นล้าหลังมาก ไม่ทำให้ประเทศเจริญก้าวหน้า การศึกษา ตกต่ำ นอกจากนี้สื่อสิ่งพิมพ์ หนังสือพิมพ์ ได้มีบทบาททำให้ประชาชนส่วนรวมสนับสนุนการ ปกครองแบบ ระบอบประชาธิปไตย

สาเหตุการปฏิวัติการเปลี่ยนแปลงการปกครองนั้น เกิดขึ้นจากประชาชนส่วนใหญ่ และข้าราชการ ต่างไม่พอใจการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ จึงรวมกลุ่มเรียกร้องประชาธิปไตยและก่อการ ปฏิวัติขึ้นการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครองของคณะราษฎรจึงเกิดขึ้นในวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 นั้น คือ กลุ่มข้าราชการทหารและพลเรือน เป็นผู้นำการปฏิวัติ รวมทั้งนักเรียนไทยในฝรั่งเศส อันได้แก่ นายควง อภัยวงศ์ นายปรีดี พนมยงค์ และนายประยูร ภมรมนตรี ชักชวน ร.ท.แปลก ชิตตะสังคะ กับ ร.ต.ทัศนัย มิตรภักดีเข้าร่วมประชุม รวมทั้งร่วมมือกับนายทหารชั้นผู้ใหญ่ พ.อ.พระยาพลพลพยุหเสนา (สุราษฎร์ ยัมประเสริฐ. 2536 : 17) ท่านได้ยื่นหนังสือกราบบังคมทูล เนื่องด้วยคณะราษฎรไม่ประสงค์จะ แ่่งชิงราชสมบัติ แต่มีความประสงค์จะมีรัฐธรรมนูญการปกครองแผ่นดิน จึงขอเชิญใต้ฝ่าละอองธุลีพระบาท เป็นพระมหากษัตริย์ต่อไป โดยอยู่ใต้ธรรมนูญการปกครองแผ่นดิน พระองค์จึงตัดสินพระทัยรับคำเชิญของ คณะราษฎรด้วยความรู้สึกหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะไม่อยากให้เสียเลือดเนื้อและมีการให้เกิดการแทรกแซง จากต่างประเทศ พระองค์ได้ตกลงอย่างประนีประนอมจนกระทั่งลงพระปรมาภิไธยยินยอมวันที่ 10 ธันวาคม พ.ศ. 2475 ในรัฐธรรมนูญฉบับถาวร สำหรับพระราชทานให้ใช้เป็นกฎหมายสูงสุดในการปกครอง (นครินทร์ เมฆไตรรัตน์. 2533 : 135-136)

ประเด็นหลักของคณะราษฎรที่ต้องการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พรภิรมย์ เชียงกุล (2535 : 54) ได้กล่าวว่า คือ การย้ายศูนย์กลางอำนาจ และความชอบธรรมไว้ที่รัฐธรรมนูญ โดยการออกกฎหมาย จัดตั้งองค์กรบริหารบ้านเมือง และให้อำนาจสูงสุดอยู่ที่ราษฎรทุกคน พระองค์จึงทรงโปรดแต่งตั้ง นายกรัฐมนตรีเป็นผู้นำในการบริหารประเทศคนแรก นั่นคือ พระยามโนปกรณนิติธาดา (ก้อน หุตะสิงห์) และพระองค์ทรงสละราชสมบัติในอีก 2 ปี ต่อมา นั่นคือ พ.ศ. 2477

เมื่อกล่าวถึงศิลปกรรมในช่วงสมัยรัชกาลที่ 7 สถาปัตยกรรมได้พัฒนาการสืบต่อเนื่องมาโดยตลอด มีสถาปนิกที่โดดเด่น เช่น พระพรหมพิจิตร (อุ ลากานนท์) ซึ่งเป็นช่างในบังคับบัญชาของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หรือ

เป็นผู้ที่สืบทอดวิชาทางด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และประณีตศิลป์ ผลงานสถาปัตยกรรมของ พระพรหมพิจิตร คือ การออกแบบหอประชุมจุฬาลงกรณ์วิทยาลัย วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน ๙ หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ กฤดากร ผู้ซึ่งศึกษาจากศิลปะตะวันตก และกลับมาเป็นผู้เชี่ยวชาญทางสถาปัตยกรรมตามแบบตะวันตก หม่อมเจ้าเฉลิมฤทธาจารย์ และอาจารย์นารถ โพธิประสาทสถาปนิกทั้งที่ร่วมกันออกแบบศาลาเฉลิมกรุง ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึง สถาปัตยกรรมใหม่ในสมัยนั้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534 : 87)

สำหรับผลงานจิตรกรรมในรัชสมัยรัชกาลที่ 7 นี้ จิตรกรรมไทยประเพณีนิยมได้รับอิทธิพลจาก วัฒนธรรมตะวันตก ดังจะเห็นได้จากการจัดงานเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 150 ปี

การจัดงานเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 150 ปี มีการบูรณะปฏิสังขรณ์วัดวาอารามปูชนียสถาน และศิลปวัตถุ แต่ที่สำคัญคือ การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีในพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งเดิมเขียนขึ้น ในสมัยรัชกาลที่ 1 และซ่อมมาหลายครั้ง โดยมีพระเทวโณมิต (ฉายา เทียมศิลปไชย) เป็นจิตรกรคนสำคัญควบคุม การเขียน และมีจิตรกรอื่นๆหลายคน เช่น หลวงเจนนิจตรง ครูทองอยู่ อินมี ครูเลิศ พ่วงพระเดช นายสงวน ทัมอุตม และจิตรกร 70 คน ภาพเขียนทั้งหมดมีลักษณะประสานกลมกลืนกันในรูปแบบประเพณีที่ให้ระยะใกล้ ไกล แสดงความ ลึก มีวรรณคดีคล้ายคลึงกัน เป็นเรื่องราวเกียรติที่จิตรกรสร้างสรรค์เนื้อเรื่องตามจินตนาการเฉพาะตน รวมทั้งแสดง ความถูกต้อง ความสมบูรณ์ตามหลักทางกายภาพ ใช้แสงเงาเพื่อได้ปริมาตร มีความเป็นปึกแผ่นในมวลหมู่ สีนุ่มนวล อ่อนหวาน ประสานกลมกลืนกัน (คณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์. 2525 : 24)

แสดงให้เห็นศิลปกรรมหลังจากการปฏิวัติการปกครองนั้น เป็นกระแสนิยม ศิลปะประเพณี ผนวก กับศิลปะตะวันตก ดังที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวว่า ศิลปกรรมไทยหลัง พ.ศ.2475 พุดกันตาม อารมณ์ก็เป็นยุคที่เสื่อมโทรมที่สุด เรียกว่าไม่มีศิลปกรรมไทย เพราะส่วนใหญ่เป็นศิลปกรรมที่ได้รับ อิทธิพลมาจากตะวันตก หรือเป็นการลอกแบบตะวันตกมาเลย (หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช. 2526 : 30)

โดยเฉพาะอย่างยิ่งการวางรากฐาน การศึกษาศิลปะสมัยใหม่ตามแนวทางอะคาเดมี หรือ ศิลปะหลักวิชา ตามแบบอย่างของยุโรป โดยนายคอร์ราโด เฟโรจี (Corrado Ferri) ซึ่งภายหลังเปลี่ยนชื่อ มาเป็น ศิลป์ พีระศรี ซึ่งท่านได้ก่อตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรมขึ้นในปี พ.ศ. 2477 สังกัดอยู่ในกองประณีต ศิลปกรรม กรมศิลปากร ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนศิลปากรในปี พ.ศ. 2478 และภายหลังสถาปนาเป็น มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ. 2478 (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2531 : 20) โรงเรียนประณีตศิลปกรรม เปิดสอน การเขียนภาพและการปั้นให้กับเยาวชนไทย โดยมีอาจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นครูใหญ่ ส่วนพระสาโรชรัตนนิมมาน และสถาปนิกไทยที่จบการศึกษาจากอังกฤษได้รับมอบหมายให้ร่างหลักสูตรเขียนภาพ และการปั้นตามแนว สกูลช่างยุโรป ศิลป์ พีระศรีได้เขียนตำราใช้ในการสอน ส่วนครูอาจารย์ผู้สอนนั้น คือ พระสรลักษณ์ลิขิต ซึ่งเป็นผู้จบการศึกษาจากอิตาลีเป็นช่างเขียนไทยคนแรก และเป็นผู้วาดภาพเหมือนของพระบรมวงศานุวงศ์ ด้วย (พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ. 2525 : 27)

ด้วยเหตุนี้การเปลี่ยนแปลงจุดศูนย์กลางทางศิลปะจากพระมหากษัตริย์มาสู่รัฐ ในช่วงหลังการการ ปกครอง พ.ศ. 2475 รัฐมีส่วนค้ำชูศิลปะมากขึ้น โดยเฉพาะกรมศิลปากร และมหาวิทยาลัยศิลปากรที่ สนับสนุนการเรียนการสอนศิลปะแบบอะคาเดมี หรือศิลปะหลักวิชา อย่างไรก็ตามสภาพเหตุการณ์ทางการเมืองหลัง พ.ศ. 2475 เกิดการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ดังนี้

หลังจากพระยามโนปกรณนิติธาดาได้เป็นรัฐบาล จึงตั้งเป้าหมายการพัฒนาเศรษฐกิจ โดยการ ผลักดันเศรษฐกิจตามแผนโครงการเศรษฐกิจแห่งชาติ และยกอำนาจให้หลวงประดิษฐมนูธรรม (นายปรีดี พนมยงค์) เป็นผู้ร่าง และนำเสนอการพิจารณาแก่คณะรัฐมนตรี แต่ความคิดเห็นแตกแยกไม่ลงรอยกัน

ระหว่างพระยามโนปกรณนิติธาดา กับหลวงประดิษฐมนูธรรม โครงการเศรษฐกิจแห่งชาติจึงถูกกล่าวหาว่าเป็นคอมมิวนิสต์ ทำให้เจ้าของโครงการ คือ นายปรีดี พนมยงค์ ต้องลี้ภัยเดินทางออกนอกประเทศเป็นการชั่วคราว ในวันที่ 12 เมษายน พ.ศ. 2476

แต่อย่างไรก็ตาม การบริหารงานของนายกรัฐมนตรีพระยามโนปกรณนิติธาดานั้นไม่โปร่งใส และขัดต่อหลักรัฐธรรมนูญหลายประการ เช่น กรณีกลุ่มข้าราชการซื้อที่ดินพระคลังข้างที่ในราคาถูก และกรณีงบประมาณแผ่นดินที่ไม่สามารถแจกแจงรายละเอียดการใช้จ่ายได้ ทำให้ข้าราชการบางกลุ่มนำโดย พ.ท.หลวง พิบูลสงคราม (จอมพล ป. พิบูลสงคราม) จึงเข้ายึดอำนาจการปกครอง และบังคับให้ลาออกในวันที่ 20 มิถุนายน พ.ศ. 2476 พระองค์จึงมีพระบรมราชโองการแต่งตั้งนายพันเอกพระยาพหลพลพยุหเสนา เป็นนายกรัฐมนตรีในวันนั้น รัฐบาลพระยาพหลพลพยุหเสนานั้น ได้พยายามสร้างรัฐธรรมนูญแก่ประชาชน โดยตั้งมหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์ การเมืองขึ้นในปี พ.ศ. 2477 ซึ่งเปิดสอนวิชากฎหมาย เศรษฐศาสตร์ การเมือง และสังคมอื่นๆ รวมทั้งประมวลกฎหมายแพ่ง และพาณิชย์ มีพระธรรมนูญศาลยุติธรรม ตลอดจนประมวลพิธีความแห่งพิจารณาความอาญา ทำให้ไทยมีกฎหมายหลักสากลครั้งแรก และตั้งศาลพิเศษสำหรับพิจารณากบฏนายสิบ กบฏวรเดชที่ก่อความวุ่นวาย จนเป็นเหตุให้เกิดสงครามทางการเมือง สันตะเทือนถึงสถาบันพระมหากษัตริย์ เป็นผลให้ในภายหลังความสัมพันธ์ระหว่างรัฐบาลกับพระมหากษัตริย์ขาดสิ้นสุดลง พระองค์จึงเสด็จไปต่างประเทศ และสละราชสมบัติในวันที่ 12 มกราคม พ.ศ. 2477 แต่ไม่นานนักพระยาพหลพลพยุหเสนาจึงลาออกจากการเป็นนายกรัฐมนตรี และนายกรัฐมนตรีคนต่อไป คือ นายพลตรีหลวงพิบูลสงคราม หรือจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในปี พ.ศ. 2481 (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. 2538 : 131-151)

ข้อสังเกตจากเหตุการณ์การปฏิวัติ เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 กล่าวคือ ด้านการปกครองเปลี่ยนการบริหารจากระบบกษัตริย์เจ้ามาสู่ทหารและข้าราชการพลเรือน ทำให้บุคคลที่มีเชื้อเจ้าถูกกีดกันจากกระบวนการทางการเมืองและอำนาจ ส่วนทางด้านสังคม ได้ยกเลิกระบบขุนนางแบบศักดินา ยกเลิกการแต่งตั้งขุนนางให้เป็นสมเด็จเจ้าพระยา เน้นเรื่องความเสมอภาคของประชาชน สิทธิเสรีภาพภายใต้รัฐธรรมนูญ เห็นจากการจัดตั้งมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เพื่อฝึกฝนข้าราชการ เสริมสร้างประชาธิปไตย ทางด้านเศรษฐกิจ ไม่มีผลกระทบมากนัก เนื่องจากเศรษฐกิจการค้าขายตกอยู่ในมือผู้ค้าต่างด้าว ดังนั้นจึงดำเนินการออกกฎหมายเพื่อจำกัดอาชีพคนต่างด้าว หรือชาวจีน ทำให้พ่อค้าต่างด้าวเข้ามาสัมพันธ์กับข้าราชการนำไปสู่การสัมพันธ์ แบบระบบอุปถัมภ์กับข้าราชการในภายหลัง (ลิขิต ชีวเวทิน. 2541 : 134)

7.2 รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล เสด็จเถลิงถวัลย์ราชสมบัติตามนัยแห่งกฎหมายมณฑลบาล ว่าด้วยการสืบราชสันตติวงศ์ ในปี พ.ศ. 2476 ขณะที่พระชนมพรรษาได้ 9 พรรษาเท่านั้น ด้วยความเห็นชอบจากสภาผู้แทนราษฎร แต่ขณะนั้นพระองค์ทรงประทับอยู่ต่างประเทศ เพื่อเรียนหนังสือ จนกระทั่ง ปี พ.ศ. 2488 หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 พระองค์จึงนิวัติกลับมาในประเทศไทย และช่วงนี้เป็นการปกครองของจอมพล ป.พิบูลสงคราม

การปกครองของจอมพล ป. พิบูลสงครามนั้น ได้นำหลักการเผด็จการของยุโรป และลัทธิทางการเมืองมาจากญี่ปุ่น นำมาปกครองในช่วงปี พ.ศ. 2482-2487 และในช่วงนี้รัฐบาลได้นำศิลปะมาเป็นแนวทางส่งเสริมการสร้างชาติ โดยให้ศิลปิน พีระศรี รับงานจากรัฐบาลสร้างรูปปั้นอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยในปี พ.ศ. 2482 และ อนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ พ.ศ. 2484 เป็นงานรูปแบบนีโอฟาสซิสต์ (Neo-Fascist Style) และประติมากรรมประเภทอื่นๆ ซึ่งเป็นรูปแบบที่นิยมกันมากในขณะนั้น เท่ากับศิลปิน พีระศรี ช่วยสนับสนุนการสร้างงานให้แก่ประเทศชาติรูปแบบใหม่ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม (พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง

ทองเจือ. 2525 : 28) ซึ่งจอมพล ป. พิบูลสงครามได้สร้างจิตสำนึกกระตุ้นเตือนประชาชนผ่านทางศิลปะ โดยให้ประชาชนรู้สึกว่าการอยู่ภายในสยามใหม่ อันเป็นสังคมใหม่ที่กำลังจะสร้างตัว

การบริหารงานของคณะรัฐบาลนำโดยนายพลตรี หลวงพิบูลสงคราม หรือจอมพล ป. พิบูลสงคราม นั้น เมื่อได้ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ในวันที่ 12 พฤศจิกายน พ.ศ. 2481 และนอกจากนี้ยังดำรงตำแหน่งรัฐมนตรีว่าการกระทรวงมหาดไทยควบคู่ 2 ตำแหน่ง ซึ่งเกียรติยศ พงษ์พานิชย์ (2514 : 190-192) ได้กล่าวว่า อำนาจทางการเมืองและการทหารในการปกครองนั้น ได้ตกอยู่กับจอมพล ป. พิบูลสงครามเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากจอมพล ป. พิบูลสงครามดำรงสองตำแหน่งควบคู่กัน ด้วยเหตุนี้การนำนโยบายชาตินิยมมาเป็นหลักสำคัญในการปกครอง จึงกลายเป็นการเข้าสู่ระบบเผด็จการ

ส่วนชาวนิติย เกษตรศิริ (2538 : 170) ได้กล่าวว่า การพัฒนาประเทศตามแนวคิดการบริหารของจอมพล ป. พิบูลสงคราม คือ ลัทธิชาตินิยม หรือลัทธิชาตินิยม โดยมุ่งสร้างชาติไทยให้เป็นสัญลักษณ์ใหม่แทนสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยเริ่มต้นจากการดำเนินชีวิตของประชาชน ต้องเปลี่ยนไปตามแบบแผนชาตินิยมของรัฐบาล โดยออกพระราชบัญญัติบำรุงวัฒนธรรม พ.ศ. 2483 ให้ประชาชนทุกคนปฏิบัติ เช่น เรื่องการแต่งกายของชนชาติไทย การสวมหมวก สวมรองเท้า การเลิกทานหมากพลู การใช้คำแทนชื่อ คำปฏิเสธ การใช้ระบบเลขสากล การแต่งเพลงชาติขึ้นบังคับใช้และอื่นๆ

รวมทั้งจอมพล ป. พิบูลสงครามได้เปลี่ยนชื่อเมืองสยามเป็นประเทศไทย แก้ไขตัดแปลงเนื้อร้องและเพลงสรรเสริญพระบารมี รับเอาแบบแผนของการตั้งชื่อใหม่ พยายามพัฒนาวัฒนธรรมไทยให้เป็นไปตามอุดมคติของรัฐ (พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ. 2525 : 28)

หลังจากนั้นจอมพล ป. พิบูลสงครามได้รับชัยชนะกับการได้ส่งทหารไปสู้รบกับฝรั่งเศส เพื่อเรียกร้องดินแดนคืนจากอินโดจีนใน พ.ศ. 2483 ทำให้ความนิยมต่อจอมพล ป. พิบูลสงครามถึงขีดสูงสุด จนได้รับแต่งตั้งเป็นผู้บัญชาการทหารสูงสุดดำรงตำแหน่งจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในปี พ.ศ. 2484 แต่มาตรการของจอมพล ป. พิบูลสงครามในช่วงปี พ.ศ. 2482-2485 เพื่อให้ประชาชนปฏิบัติตามนั้น เท่ากับเป็นการเปลี่ยนเข้าสู่ยุคใหม่ในอำนาจเผด็จการของจอมพล ป. พิบูลสงครามอย่างแท้จริง เห็นได้ชัดจากการปฏิรูปสังคม ประชาชนต้องปฏิบัติตามพระราชบัญญัติวัฒนธรรม กลายเป็นการสร้างชาติในวัฒนธรรมใหม่ สิทธิเสรีภาพของประชาชนจึงถูกริดรอน ตลอดจนข่าวสารต่างๆ ที่ปรากฏต่อสายตาประชาชนล้วนผ่านการตรวจตราจากทางราชการทั้งสิ้น (วิจิตรวงศ์ ณ ป้อมเพชร์. 2538 : 30)

ดังนั้นการบริหารประเทศของจอมพล ป. พิบูลสงครามจึงเป็นหลักการที่ปฏิบัติกันอย่างเข้มงวดและเป็นการปฏิบัติที่ถูกต้องบังคับตามแบบแผนเผด็จการอย่างแท้จริง

แต่ไม่นานนักเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2487 ประเทศเยอรมันภายใต้การนำของฮิตเลอร์ (Hitler) เข้ารุกรานประเทศในทวีปยุโรป ทวีปเอเชีย ทำให้ทหารญี่ปุ่นเข้าโจมตีฐานทัพเรือในอเมริกาที่อ่าวเพิร์ล ฮาร์เบอร์ (Pearl Harbor) และเข้าโจมตีฟิลิปปินส์ จีน มลายู รวมทั้งไทยตามลำดับ (ไพโรจน์ ชุมณี. 2536-2537 : 128)

จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ตัดสินใจผิดพลาดในการส่งทหารไทยเข้าร่วมรบสงครามโลกด้วยฐานะพันธมิตรกับญี่ปุ่น แต่สุดท้ายญี่ปุ่นแพ้สงคราม ทำให้ไทยเกิดความบาดหมางกับฝ่ายสัมพันธมิตรสหรัฐอเมริกา ดังนั้นคนไทยกลุ่มหนึ่งเกิดความไม่พอใจในการร่วมมือกับญี่ปุ่น กระแสการไม่พอใจนี้เป็นผลให้ประชาชนรวมตัวกันขึ้น จัดตั้งขบวนการเสรีไทย เพื่อต่อต้านญี่ปุ่นที่มำดั่งกองทัพในไทย รวมทั้งขับไล่จอมพล ป. พิบูลสงครามไปพร้อมๆกัน ขบวนการเสรีไทยนี้มี มรว.เสนีย์ ปราโมทย์ และนายปรีดี พนมยงค์เป็นผู้นำสำคัญ จนกระทั่งเดือน

กรกฎาคม พ.ศ. 2487 ขบวนการเสรีไทยสามารถโค่นล้มรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามได้สำเร็จ (วิชิตวงศ์ ณ ป้อมเพชร์. 2538 : 30)

การโค่นล้มรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามนั้น เท่ากับเป็นการล้มโครงการสร้างชาติแบบเผด็จการของจอมพล ป. พิบูลสงคราม แต่อย่างไรก็ตาม พริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ (2525 : 29) ได้กล่าวว่า นโยบายการสนับสนุนปรับปรุงบ้านเมืองให้เจริญก้าวหน้าทันสมัยของจอมพล ป. ที่กระทำอย่างครึกโครม นั้น คนส่วนใหญ่ไม่พร้อมที่จะรับความเจริญก้าวหน้านี้ เนื่องจากการสร้างชาติโดยการออกคำสั่ง บังคับบัญชา ตลอดจนสร้างสำนึกทางศิลปวัฒนธรรมนั้น เป็นการปิดบังเสรีภาพไม่อาจทำให้เกิดผลตามที่ต้องการได้

ในที่สุดพ.ต.ท. อภัยวงศ์ได้รับตำแหน่งเป็นนายกรัฐมนตรี วันที่ 1 สิงหาคม พ.ศ. 2487 แต่ผลจากการเข้าร่วมกับญี่ปุ่นนั้น ช่วงนี้จึงเกิดการโจมตีทางอากาศโดยเครื่องบินฝ่ายสัมพันธมิตรสหรัฐ และอังกฤษเกือบตลอดเวลา ในบริเวณสถานที่สำคัญ เช่น สถานีรถไฟ โรงไฟฟ้า สะพานพุทธยอดฟ้า แต่ฝ่ายสัมพันธมิตรต้องการให้ไทยต่อต้านญี่ปุ่น และร่วมรบเคียงกับสหรัฐ นายปรีดี พนมยงค์ และหัวหน้าขบวนการเสรีไทย จึงส่งสาส์นเจรจาในวันที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2488 โดยจะกระทำตามข้อเสนอของสหรัฐ เพื่อขัดขวางญี่ปุ่น และจะจัดตั้งรัฐบาลใหม่ พร้อมทั้งประกาศยกเลิกข้อตกลงต่างๆกับญี่ปุ่น ยกเลิกประกาศสงครามกับฝ่ายสัมพันธมิตร และให้ถือว่าประเทศไทยเป็นสมาชิกสหประชาชาติ โดยไม่ถือว่าไทยเป็นศัตรู ดังนั้นรัฐบาลของพ.ต.ท. อภัยวงศ์จึงขอลาออก เนื่องจากตนเป็นรัฐบาลในชุดที่เข้าร่วมสงครามกับญี่ปุ่น สภาผู้แทนราษฎรจึงลงมติให้มรว. เสนีย์ ปราโมช หัวหน้าขบวนการเสรีไทยในอเมริกา เข้ามารับตำแหน่งนายกรัฐมนตรีแทน วันที่ 17 กันยายน พ.ศ. 2488 ตามความเห็นชอบจากฝ่ายสัมพันธมิตร ซึ่งคณะรัฐมนตรีส่วนใหญ่มาจากพรรคพวกของนายปรีดี พนมยงค์ทั้งสิ้น (วิชิตวงศ์ ณ ป้อมเพชร์. 2538 : 50-64)

หน้าที่ประการแรกของรัฐบาลนี้ คือ การเปิดเจรจายกเลิกกับฝ่ายพันธมิตรประเทศญี่ปุ่น และเข้าร่วมสัมพันธกับฝ่ายสัมพันธมิตรสหรัฐอเมริกา และอังกฤษแทน แต่รัฐบาลอังกฤษยังโกรธไม่ยินยอม และคิดจะลงโทษประเทศไทยที่หันไปเข้าร่วมกับญี่ปุ่นในสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม จนถึงวันที่ 14 มกราคม พ.ศ. 2497 สหรัฐอเมริกาจึงยินยอม ช่วยเหลือไทยจากอังกฤษให้รอดพ้นจากการถูกลงโทษในฐานะผู้แพ้สงคราม แต่สุดท้ายรัฐบาลชุดนี้ถูกยุบสภา เนื่องจากสภาผู้แทนมิตไม่เห็นด้วยกับรัฐบาล ที่เสนอร่าง พระราชบัญญัติเอาแต่ผลประโยชน์ จึงดำเนินการเลือกตั้งสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรใหม่ ผลการเลือกตั้งได้นายควง อภัยวงศ์เป็นนายกรัฐมนตรี ขึ้นดำรงตำแหน่งในปีพ.ศ. 2489 แต่บริหารได้แค่ 45 วัน เนื่องจากสมาชิกในพรรคแพ้การลงมติในการเข้าร่วมเป็นสภาผู้แทนราษฎร จึงตัดสินใจลาออกให้นายปรีดี พนมยงค์ขึ้นดำรงตำแหน่งเป็นนายกรัฐมนตรีแทน ในวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2489 (สุรศักดิ์ งามขจรกุลกิจ. 2531 : 223-231)

อย่างไรก็ตามสภาพทางสังคมหลังสงครามโลกนั้น ได้ทำลายสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คน ตลอดจนรายได้ของประชาชนที่ฝืดเคือง การขาดแคลนสินค้า ยารักษาโรคและเครื่องนุ่งห่ม โดยเฉพาะอย่างยิ่งช่วงการทำสงคราม กองทัพญี่ปุ่นที่เข้ามาใช้จ่ายกินอยู่ในเมืองไทย รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามได้ปล่อยให้ญี่ปุ่นกู้เงินรัฐบาลไทยมาใช้จ่ายระหว่างทำสงคราม ทำให้เศรษฐกิจไทยเกิดสภาพเงินเฟ้อ ข้าวยากหามาแพง ซึ่งเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ประชาชนเกิดการต่อต้านขับไล่จอมพล ป. พิบูลสงครามเพื่อเปลี่ยนรัฐบาลใหม่ ซึ่งนายปรีดี พนมยงค์ขึ้นดำรงตำแหน่งเป็นนายกรัฐมนตรีแทน ในพ.ศ. 2489 (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. 2538 : 298-312)

หลังจากวิกฤตการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลง การเริ่มต้นยุคใหม่ของศิลปกรรมได้เกิดขึ้นด้วยการเปลี่ยนแปลงบทบาทของศิลปินกลุ่มจักรวรรดิศิลปินที่รวมตัว ศิลปินเหล่านี้ได้สร้างสรรค์ผลงานเรียกว่า อีสระภาพ เพื่อต้องการหลุดพ้นจากระบบครอบงำของผู้มีอำนาจเหนือเศรษฐกิจ (พิพัฒน์ พงศ์พิพร. 2540

: 50) นั่นคือ กลุ่มศิลปิน จักรวรรดิศิลปิน (The League of Artists) กลุ่มนี้ได้รวมตัวกันขึ้นในปี พ.ศ. 2487 ได้จัดแสดงผลงานทั้งศิลปกรรมและงานประพันธ์ โดยนำแสดงผลงานที่ศาลาเฉลิมกรุง เพื่อเรียกร้องความยุติธรรม และสะท้อนให้เห็นว่าการสร้างศิลปะนั้นมีอิสระเฉพาะช่างฝีมือไทยเท่านั้น กลุ่มจักรวรรดิศิลปินนี้ นำโดย สด คุรุเมโลทิต (วิรุณ ตั้งเจริญ 2534 : 130) ซึ่ง สด คุรุเมโลทิต ได้บันทึกถึงจุดมุ่งหมายของกลุ่ม จักรวรรดิศิลปิน ไว้ว่า เพื่อส่งเสริมศิลปกรรมทั้ง 5 สาขา ให้เจริญรุ่งเรือง คือ สาขาวรรณกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม และนาฏกรรม รวมทั้งส่งเสริมวิชาชีพของศิลปินให้เป็นอาชีพที่เลี้ยงตนเองได้ พ้นจากการถูกเบียดเบียนเอารัดเอาเปรียบ กินแรงจากนายเงินอย่างไม่เป็นธรรม (อำนาจ เย็นสบาย. 2532 : 208)

ผลงานของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินที่แสดงนั้น ล้วนเป็นผลงานใหม่มีรูปแบบต่างจากแนวประเพณีนิยม มีรูปแบบเฉพาะตัว ไม่มีซ้ำแบบกัน โดยเฉพาะการป้ายสีน้ำ 2-3 ครั้งเป็นภาพ แสดงให้เห็นว่า ถึงจิตรกรรมภาพเขียนแบบใหม่ แต่ประชาชนที่ไปดูผลงานต่างสงสัยว่าดูไม่รู้เรื่อง ถึงแม้ภาพส่วนใหญ่จะเป็นภาพรูปแบบเหมือนจริงทั้งสิ้น ซึ่งไม่มีภาพแอบแสดงคหกรรมหรือนามธรรมปะปนอยู่เลยนั่นเป็นเพราะคนส่วนใหญ่เคยชินกับ ภาพเหมือนจากภาพถ่าย (วิรุณ ตั้งเจริญ 2534 : 131) อย่างไรก็ตาม กลุ่มจักรวรรดิศิลปิน จะเป็นคลื่นลูกแรกขององค์กวีอิสระทางศิลปกรรมก็ตาม แต่สุดท้ายต้องยุติบทบาทลงในปี พ.ศ. 2489 จากคำบันทึกของ สด คุรุเมโลทิต กล่าวว่า เหตุผลนั้นเป็นเพราะไม่สามารถฟันฝ่าวงล้อมของนายเงินกู้ผู้ผูกขาดตลอดไป (อำนาจ เย็นสบาย. 2530 : 208)

ทางด้านสถาบันการศึกษา หลังเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 สถาบันทางศิลปะ โรงเรียนเพาะช่างที่ก่อตั้งในรัชสมัยรัชกาลที่ 6 ได้มีการก่อสร้างอาคารใหม่ เนื่องจากถูกทำลายเพราะเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 โดยนายจิตร บัวบุศย์เป็นผู้รับผิดชอบในการก่อสร้าง รวมทั้งท่านได้เขียนหลักสูตรการวาดเขียน และการปั้น ในปี พ.ศ. 2489 (พิริยะ ไกรฤกษ์ และ เผ่าทอง ทองเจือ. 2525 : 30) จิตร บัวบุศย์นั้นเป็นผู้จบการศึกษาดูงานจากประเทศญี่ปุ่น จึงได้รับการปรับปรุงหลักสูตรการสอนของ โรงเรียนเพาะช่างใหม่ ตามแนวทางตามสถาบันสอนศิลปะญี่ปุ่นที่ได้รับอิทธิพลจากยุโรปในปีพ.ศ. 2489 (มนเทียร บุญมา. 2541 : 72) โรงเรียนเพาะช่างได้จัดการแสดงศิลปะครั้งแรกในปีพ.ศ. 2490 และจัดแสดงภาพเขียนสีน้ำมันในปีต่อมาและบุคคลเหล่านี้ได้รวมตัวกัน โดยชื่อว่า สมาคมวิจิตรศิลป์ไทย ซึ่งในปีพ.ศ. 2489 สมาคมนี้ได้จัดแสดงศิลปะ ณ สถานเอกอัครราชทูตไทย กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ โดยได้รับความช่วยเหลือจากศิลปิน พีระศรี เป็นผู้อธิบายให้ผู้มาชมนิทรรศการทราบถึงความงามของศิลปะไทย (พิริยะ ไกรฤกษ์และ เผ่าทอง ทองเจือ. 2525 : 30)

หลังจากนั้นนายปรีดี พนมยงค์ได้ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีและได้ดำเนินการร่างรัฐธรรมนูญฉบับใหม่ ที่เน้นประชาธิปไตยมากขึ้น รัฐบาลของนายปรีดี พนมยงค์ได้ร่างรัฐธรรมนูญฉบับใหม่ ในปี พ.ศ. 2489 โดยมีความเป็นประชาธิปไตยมากกว่าฉบับเดิม เนื่องจากรับอิทธิพลแนวคิดของสหรัฐอเมริกา ละทิ้งระบบฟาสซิสต์ หรืออำนาจนิยม ดังเห็นได้จากการกำหนดให้มี 2 สภาจากเดิม 1 สภา โดยมีสภาผู้แทนราษฎร อยู่ในตำแหน่ง 4 ปีและพลตีสภาจำนวน 80 คน มาจากการเลือกตั้งและที่สำคัญมิใช่ข้าราชการประจำ (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. 2538 : 390)

หลังจากการประกาศใช้รัฐธรรมนูญฉบับ พ.ศ. 2489 ทำให้เกิดความขัดแย้งระหว่างนายปรีดี พนมยงค์กับนายควง อภัยวงศ์ ในที่สุดสภาผู้แทนราษฎรจึงลงมติให้คะแนนต่อแนวคิดของนายควง อภัยวงศ์ ขณะนายปรีดี พนมยงค์ ทำให้ 2 ฝ่ายเกิดความไม่พอใจ และพยายามแข่งขันกันเป็นรัฐบาล ท้ายที่สุดจึงเลือกตั้งใหม่ ผลปรากฏว่าพรรคของนายปรีดี พนมยงค์ชนะ ทำให้สองฝ่ายถึงขั้นแตกหักสถานการณ์แย่ง

ทุกขณะ (สุรศักดิ์ งามขจรกุลกิจ. 2531 : 223-231) รวมทั้งการเกิดเหตุการณ์ร้ายแรง คือการเสด็จสวรรคตของพระเจ้าอยู่หัววชิราลงนามมหิตลเนื่องจากถูกลอบปลงพระชนม์ ในวันที่ 9 มิถุนายน พ.ศ. 2489 ด้วยเหตุนี้ฝ่ายนายควง อภัยวงศ์จึงหยิบยกเรื่องนี้มากล่าวหานายปรีดี พนมยงค์ว่ามีส่วนเกี่ยวข้องกับการเสด็จสวรรคตเมื่อข่าวแพร่สะพัดออกไป ประชาชนต่างขาดความไว้วางใจและขาดความเลื่อมศรัทธาต่อรัฐบาลนายปรีดี พนมยงค์ ท้ายที่สุดรัฐบาลนายปรีดี พนมยงค์หมดสิ้นอำนาจจึงลาออกจากการเป็นนายกรัฐมนตรี (พรภิรมณ์ เชียงกุล. 2535 : 84)

รัฐสภาจึงลงคะแนนเพื่อเลือกตั้งนายกรัฐมนตรีคนใหม่ ทำให้ พล.ร.ต.ถวัลย์ ชำรงนาวาสวัสดิ์ ได้รับเลือกขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรีคนใหม่ วันที่ 23 สิงหาคม พ.ศ. 2489 แต่หลังจากนี้ไม่นานเกิดความยุ่งยากทางการเมือง การเคลื่อนไหวของพรรคนายควง อภัยวงศ์รวมตัวกันต่อต้านรัฐบาล ด้วยสาเหตุของสภาพปัญหาทางด้านต่างๆ ได้แก่ ปัญหาเศรษฐกิจเงินเฟ้อ ปัญหาการขาดแคลนข้าว ปัญหาการคอร์รัปชัน ปัญหาทางการเมืองระหว่างประเทศ ในการปลดปล่อยภาระผูกพันจากสงคราม และการพยายามเข้าร่วมเป็นสมาชิกของสหประชาชาติ ปัญหาค่าครองชีพที่สูง โดยเฉพาะการแสวงหาผลประโยชน์ของพ่อค้า ข้าราชการ แผ่ขยายไปยังรัฐบาลและรัฐสภา แสดงถึงความไม่มีประสิทธิภาพของนักการเมือง รวมทั้งในช่วงนี้ ไทยต้องเสียที่ดิน 4 จังหวัดให้แก่ฝรั่งเศส นั่นคือ เหตุสะสมหลายประการทำให้เกิดการทำรัฐประหารในพ.ศ. 2490 (สุรศักดิ์ งามขจรกุลกิจ. 2531 : 223-231)

7.3 รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดลวชิราลงนาม

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดลวชิราลงนาม เกิดเหตุการณ์ทำรัฐประหารใน พ.ศ. 2490 โดยมีผู้วางแผนมี 4 คน ส่วนใหญ่เป็นนายทหารนอกประจำการ คือ จอมพลผิน ชุณหะวัณ พันเอกกาจ กางสงคราม พันโทกาน จ่านองภูมิจิต และพันเอกสวัสดิ์ สวัสดิ์เกียรติ โดยชักชวนจอมพล ป. พิบูลสงคราม ซึ่งฐานกำลังส่วนหนึ่งได้จากการสนับสนุนพันเอกสฤษดิ์ ธนะรัชต์ และพันโทถนอม กิตติขจร เพื่อล้มล้างรัฐบาลพลเรือตรีถวัลย์ ชำรงนาวาสวัสดิ์ เนื่องจากไม่สามารถแก้ไขปัญหาการเมือง เศรษฐกิจ และสืบหาผู้ลอบปลงพระชนม์รัชกาลที่ 8 (ประสังสิต. 2515 : 171)

ในที่สุดจึงเกิดการทำรัฐประหารขึ้น และในปี พ.ศ. 2490 การทำรัฐประหารสำเร็จ แต่กลับเชิญนายควง อภัยวงศ์เป็นนายกรัฐมนตรี เพื่อสร้างภาพพจน์ใหม่ และการยอมรับจากรัฐบาลอเมริกา โดยแสดงท่าทีที่ไทยเป็นปฏิปักษ์ต่อญี่ปุ่น แต่การบริหารประเทศนั้น มิได้เป็นไปอย่างอิสระ เนื่องจากคณะรัฐประหารเข้าแทรกแซงการบริหารของรัฐบาลของนายควง อภัยวงศ์ รัฐบาลถูกบังคับให้จ่ายเงินเพื่อทดแทนการทำรัฐประหาร และถูกบีบให้บรรจุแต่งตั้งข้าราชการ (ผิน ชุณหะวัณ. 2516 : 454) เป็นผลให้สถานการณ์บีบบังคับให้จัดการเลือกตั้งในปี พ.ศ. 2491 แต่จอมพล ป. พิบูลสงครามกลับใช้อำนาจเข้ายึดครองการปกครอง และบังคับให้นายควง อภัยวงศ์ออกจากตำแหน่ง เป็นผลให้ในวันที่ 8 เมษายน พ.ศ. 2491 จอมพล ป. พิบูลสงคราม จึงกลับเข้ามารับตำแหน่งนายกรัฐมนตรีอีกครั้ง (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. 2538 : 397) ในช่วงนั้นนโยบายต่างประเทศเป็นการร่วมมือกับสหรัฐฯ อย่างใกล้ชิด ซึ่งกองทัพไทยได้เข้าร่วมในสนธิสัญญา Seato (Southeast Asia Treaty Organization) ในสงครามเกาหลี โดยรัฐบาลไทยยอมให้สหรัฐฯ ตั้งศูนย์บัญชาการฐานทัพที่กรุงเทพฯ ทำให้ไทยเริ่มได้รับเงินช่วยเหลือทางทหาร และเศรษฐกิจจากสหรัฐอเมริกาตั้งแต่ พ.ศ. 2493 (ฉัตรทิพย์ นาถสุภา. 2524 : 104) ภาวะทางการเงินของไทยจึงเกิดสภาพคล่อง เศรษฐกิจไทยจึงเริ่มฟื้นตัว และดีขึ้นในช่วงนี้มาก

หลังจากนั้นได้เกิดการขบถ จราจล และถูกกล่าวหาว่าเป็นกบฏจากกลุ่มคนที่รวมตัวกัน เรียกตนเองว่า ขบถแบ่งแยกดินแดนอีสาน ขบถวังหลวง และขบถแมนฮัตตัน ซึ่งเป็นกลุ่มทหารเรือฝ่าย

สนับสนุนนายปรีดี พนมยงค์ และข้าราชการบางคน ในที่สุดวันที่ 29 มิถุนายน พ.ศ.2494 จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ใช้ความรุนแรงเข้ายึดปฏิวัติ เนื่องจากไม่สามารถทนต่อรูปแบบกติกาดิบแบบประชาธิปไตยตามรัฐธรรมนูญฉบับพ.ศ. 2492 ของจอมพล ป. พิบูลสงครามที่มีกฎบังคับว่าห้ามมิให้ทหารเข้ายุ่งเกี่ยวกับการเมือง (พรภิรมณ์ เชียงกูล. 2535 : 120-121) ในที่สุดการปฏิวัติประสบผลสำเร็จ นายพจน์ สารสินได้ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี

ทางด้านศิลปกรรมในช่วงปี พ.ศ. 2492 นั้น ศิลป์ พีระศรี ได้พยายามทุกวิถีทางที่จะเผยแพร่ศิลปะร่วมสมัยไปสู่ประชาชน และหาทางส่งเสริมศิลปินให้เป็นการกำลังใจในการทำงานศิลปะ จึงจัดให้มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นเป็นครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2492 นับว่าเป็นงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ (The National Exhibition of Art) และเป็นการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยแห่งประเทศไทยครั้งแรกของประเทศ ที่เปิดโอกาสให้ศิลปินในยุคนั้น ได้นำเสนอผลงานต่อประชาชน (วิบูลย์ ลีสุวรรณ. 2531 : 22) ดังเป้าหมายหลัก 3 ประการ คือ

1. เป็นโอกาสอันดีของประชาชนชาวไทยที่จะได้ชมความงดงามของศิลปกรรมสมัยปัจจุบัน
2. เป็นการกระตุ้นเตือนศิลปินไทยให้มีความตั้งใจสร้างศิลปะให้ดียิ่งขึ้น
3. เป็นการแสดงให้เห็นอารยประเทศทั้งหลายได้เห็นว่า ประเทศไทยของเราก็มีความเข้าใจอันดีต่อความสำคัญของศิลปะร่วมสมัยอยู่เหมือนกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534 : 115)

แต่อย่างไรก็ตามการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติภายใต้การดำเนินการของมหาวิทยาลัยศิลปากรนั้น เป็นความชาญฉลาดในเชิงจิตวิทยาที่จะสร้างอาณาจักร และสร้างการยอมรับทางตัวบุคคลและสถาบันเป็นอย่างดี โดยเฉพาะการกำหนดรางวัลเหรียญทองแดง เหรียญเงิน เหรียญทอง และศิลปินชั้นเยี่ยม เท่ากับเป็นการประทับตรายอมรับประกันคุณภาพของกลุ่มคนผู้ผลิตกลุ่มหนึ่ง (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 15) และอำนาจ เย็นสบาย (2532 : 208) กล่าวว่าการจัดแสดงผลงานการประกวดนั้น เท่ากับเป็นการยกย่องให้เป็นศิลปินชั้นเยี่ยม นั่นคือ ยุทธวิธีของ ผู้บุกเบิกที่ต้องการให้สาธารณะชนยอมรับ เกิดการซื้อขายผลงานที่ทำให้ผู้ซื้อเกิดความเชื่อมั่นว่า ได้ผ่านการตรอกตราด้วยเครื่องหมายคุณภาพ แต่อย่างไรก็ตามศิลปินเหล่านั้น ไม่สามารถหาเลี้ยงชีพด้วยการเป็นศิลปิน เนื่องจากไม่มีผู้ซื้องาน รวมทั้งประเทศไทยไม่นิยมนิทรรศการด้วยศิลปะในที่อื่นใดนอกจากที่วัด และศิลปินเหล่านั้นจบการศึกษาส่วนใหญ่จะเข้ารับราชการด้วยกันทั้งสิ้น ส่วนผลของการตัดสินการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงแรกนั้น ส่วนใหญ่เป็นผลผลิตของกลุ่มลูกศิษย์ศิลป์ พีระศรี ในรูปแบบเหมือนจริง

ส่วนคณะกรรมการจัดงานทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ (2540 : 3) ได้แบ่งผลงานของศิลปกรรมแห่งชาติ ออกเป็น 5 ทศวรรษ คือ ทศวรรษแรก เป็นผลงานตั้งแต่ พ.ศ. 2493-2501 เป็นผลงานที่มีลักษณะ รูปแบบเหมือนจริง โดยศิลปินได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ ทิวทัศน์ คน หุ่นนิ่ง เช่น ผลงานจิตรกรรมของ มิเชียม ยิบอินซอย จัรัส เกียรติทอง สวัสดิ์ ตันติสุข ทวี นันทขว้าง ฯลฯ และกลุ่มที่มีรูปแบบศิลปกรรมไทยแนวประเพณีนิยม ผสมผสานกับทัศนศาสตร์ตัว ได้แก่ ชิต เจริญประชา เขียน ยิ้มศิริ มานิตย์ ภู่อารีย์ เป็นต้น

ส่วนผลงานที่ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1- 10 ในปี พ.ศ. 2492-2502 ผลงานทั้งหมดเป็นผลงานแนวเดียวกัน ซึ่งเป็นผลจากการสอนของศิลป์ พีระศรี ที่เชื่อว่า ศิลปินสมัยใหม่ต้องผ่านการเรียนการสอนแบบอย่างศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ หรือเรียลลิสม์ เหมือนจริงเสียก่อน (พิริยะ ,

ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ. 2525 : 31) ดังเช่น ผลงานของมิเชียม ยิบอินซอย เป็นบุคคลสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมรูปแบบเฉพาะตัว ดังในภาพวิถีแห่งความฝัน ที่ได้รับรางวัลที่ 1 จากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1 ใน ปี พ.ศ. 2492 เป็นภาพแบบศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ (Roodboon. 1995 : 245) หรือ ภาพสันติความ เป็นศิลปะอิมเพรสชันนิสม์เช่นกัน เป็นผลงานที่มีความแปลกใหม่ในสายตาของคนไทยทั่วไป เป็นภาพทิวทัศน์เน้นเรื่องบรรยากาศ เวลา แสงสี รอยแปรง ใช้น้ำสีรุนแรง ซึ่งมีเชียมได้รับ คำแนะนำจากอาจารย์มอเนท ซาโตมิ และศิลปิน พีระศรี ผวนวกกับการมีประสบการณ์ที่ได้ไปเยือนยุโรปด้วย (อำนาจ เย็นสบาย. 2531 : 132)

แต่อย่างไรก็ตาม การควบคุมศึกษามีให้พัฒนาไปไกลกว่านี้ ได้เพียงช่วงระยะเวลาหนึ่งเท่านั้น ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ (2525 : 31) กล่าวว่า

หลังจากยุคนี้ผ่านไป ศิลปินบางคนหันไปทดลองทำงานแนวศิลปะคิวบิสม์ (Cubism) ในช่วงปี พ.ศ. 2499 โดยเพื่อ หริพิทักษ์ซึ่งท่านรับแนวคิดมาจากอิตาลีเมื่อครั้งไปศึกษาที่นั่นในปีพ.ศ. 2497-2499 และศิลปินท่านอื่นๆ เช่น ทวี นันทขว้าง ชลูด นิ่มเสมอ ได้เขียนภาพแนวนี้ด้วย ผลงานของทวีที่ได้รับรางวัลเหรียญทองจากภาพหุ่นหนึ่ง ใน ปี พ.ศ. 2499 และเพื่อได้รับรางวัลเดียวกันจากภาพเปลือย พ.ศ. 2500 และชลูดได้รับรางวัลจากภาพผู้หญิงสองคนกำลังรับประทานอาหารเช้า ในปี พ.ศ. 2502 แสดงให้เห็นศิลปะคิวบิสม์แท้ ๆ นอกจากงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ในช่วงนี้มีการแสดงศิลปะอื่นๆ เช่น การแสดงศิลปะของสมาคมจิตรกรรม ประติมากรรมที่แสดง ณ โรงภาพยนตร์แกรนด์ในปี พ.ศ. 2496 และ 2497 ส่วนงานแสดงศิลปะที่อื่นก็ไม่มีความสำคัญมากนักในช่วง พ.ศ.2493-2502 นี้

ส่วนทางด้านการเมือง การปกครอง ในปีพ.ศ. 2501 หลังจากการปฏิวัติสำเร็จ นายพจน์ สารสินกลับถูกแต่งตั้งเป็นนายกรัฐมนตรี ต่อมาไม่นาน วันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ.2501 จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ได้ทำการปฏิวัติ และขึ้นดำรงตำแหน่งเป็นนายกรัฐมนตรีคนต่อไป (ประสงค์ สุ่นศิริ. 2543 : 14) เมื่อจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เป็นนายกรัฐมนตรีได้พยายามพัฒนาประเทศให้ทันสมัยอย่างตะวันตก สนับสนุนกระตุ้นเศรษฐกิจ คุ้มครองธุรกิจของประเทศด้วยระบบนายทุน หรือชนชั้นผู้ปกครองเป็นเจ้าของ ดังนั้นการดำเนินการธุรกิจที่มีผลกำไรอันยิ่งใหญ่ นั้น ตกอยู่ที่ชนชั้นผู้ปกครองประเทศแต่เพียงผู้เดียว เท่ากับเป็นการเอาัดเอาเปรียบประชาชนที่มีฐานะยากจน (ฉัตรทิพย์ นาถสุภา 2524 : 38) และรัฐบาลได้ประกาศใช้รัฐธรรมนูญการปกครองราชอาณาจักร ฉบับ ปีพ.ศ. 2502 เท่ากับเป็นการปกครองแบบเผด็จการของอำนาจนิยมหรือเรียกว่าแบบพ่อขุนอุปถัมภ์เผด็จการ คือ จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ มีอำนาจแต่เพียงผู้เดียว รวมทั้งจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ดำรงตำแหน่งสูงสุดในการปกครอง คือ เป็นหัวหน้าคณะปฏิวัติเป็นรัฐมนตรีและผู้บัญชาการทหารบก รวมทั้งการกำหนดมาตรา 17 ของรัฐธรรมนูญการปกครอง พ.ศ. 2502 ว่าด้วยอำนาจของนายกรัฐมนตรีสามารถสั่งการชีวิตผู้ที่กระทำผิดได้ โดยมีต้องผ่านการพิจารณาจากสภาพันตุลาการ (มัลลิกา มัสสูติและคณะ. 2532 : 685-686)

ในขณะที่สภาพการณ์ทางการเมืองเกิดการเปลี่ยนแปลงรัฐธรรมนูญการปกครองราชอาณาจักรใหม่ โดยรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ส่วนทางด้านศิลปะได้เติบโตพัฒนาก้าวไกลเรียกว่า ก้าวหลุดพ้นศิลปะหลักวิชา รวมทั้งเกิดเหตุการณ์ที่สำคัญ คือ การสูญเสียบุคคลอันเป็นผู้นำแห่งศิลปะหลักวิชา นั่นคือ ศิลปิน พีระศรีได้ถึงแก่กรรม ใน ปี พ.ศ. 2505 การสูญเสียศิลปิน พีระศรี เท่ากับเป็นปรากฏการณ์บ่งบอกถึงความถดถอยของศิลปะหลักวิชา (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2541 : 89)

ดังปรากฏในผลงานของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช พระองค์ทรงเริ่มเขียนภาพศิลปะสมัยใหม่ในปี พ.ศ. 2502 และผลงานเด่นชัดในปีพ.ศ. 2503 ซึ่งสะท้อนอิทธิพลศิลปะเอกซ์เพรสชันนิสม์ (Expressionism) ศิลปะคิวบิสม์ (Cubism) ศิลปะฟิวเจอริสม์ (Futurism) ศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) ศิลปะแอบสแตรกต์ เอกซ์เพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) และในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 14 พ.ศ. 2506 พระองค์ทรงนำผลงานเข้าร่วมแสดง และทรงสร้างสรรค์จนถึง พ.ศ. 2510 (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534 : 143) แสดงให้เห็นว่า พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชทรงเป็นผู้นำแห่งวงการศิลปะสมัยใหม่ของประเทศไทย

หลังจากนั้นไม่นานนักพ.ศ. 2504 มีศิลปินไทยคนหนึ่ง คืออารี สุทธิพันธุ์ จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยอินเดียนนา สหรัฐอเมริกา ในระดับปริญญาโท สาขาจิตรศิลป์ เดินทางกลับมาประเทศไทย และรวบรวมผลงานทั้งหมดที่สร้างไว้ในสหรัฐอเมริกา ทั้งวาดเส้น ภาพพิมพ์ จิตรกรรมสีน้ำ และสีน้ำมัน จัดแสดงขึ้นสถาบันสอนภาษา A.U.A ผลงานทั้งหมดเป็นแนวแอบสแตรกต์ เอกซ์เพรสชันนิสม์ ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมในสหรัฐอเมริกา ผลงานของอารี ชี้ให้เห็นความก้าวหน้าล้ำสมัยของศิลปะสมัยใหม่ในเมืองไทย (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2535 : 96)

หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2504 รัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้ตั้งสภาพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติ เพื่อส่งเสริมการลงทุน และประกาศใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติฉบับที่หนึ่ง ไทยจึงพัฒนาเศรษฐกิจไปสู่ระบบทุนนิยมมากขึ้น รวมทั้งยกเลิกรัฐธรรมนูญฉบับเก่า และแต่งตั้งทหาร ตำรวจ ข้าราชการเป็นสมาชิกเพื่อเป็นแขนงของรัฐบาล ในการร่างรัฐธรรมนูญที่มีแนวโน้มให้มีการร่วมมือกับทางทหารและสหรัฐอเมริกา (วิทยากร เขียวกุล. 2538 : 96-102) วัตถุประสงค์ของแผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติ คือ การยกมาตรฐานการปกครองชีพของประชาชนไทย เร่งส่งเสริมความเจริญก้าวหน้าทางเศรษฐกิจ ก่อสร้างชลประทาน ปรับถนนหนทางเพื่อการคมนาคม ตั้งโรงงานไฟฟ้า รัฐบาลจึงมีบทบาทสำคัญ เป็นผู้ครอบครองทางเศรษฐกิจ รวมทั้งการจัดตั้งรัฐวิสาหกิจ เข้าดำเนินในส่วนที่ภาคเอกชนไม่สามารถเข้าไป ทำให้เป็นผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ และการเมืองเป็นของรัฐบาล แต่กลับเป็นการทำลายโครงสร้างในภาคเกษตรกรรมให้เสื่อมลง (สมชาย ภคภาสน์วิวัฒน์. 2542 : 11-13) ทางด้านสังคม เกิดชนชั้นใหม่ คือกลุ่มคนระดับกลางขึ้นเป็นผู้บริหารระดับสูง และกลุ่มนักศึกษาที่จบจากสถาบันการศึกษา ส่วนผู้ใช้แรงงานที่มาพร้อมกับการเติบโตทางเศรษฐกิจ ได้การย้ายถิ่นจากชนบทเข้าสู่ตัวเมือง ดังนั้นชนชั้นใหม่ที่เกิดขึ้นจึงมีผลต่อรองทางการเมืองอย่างมาก ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลา พ.ศ. 2516 (ลิขิต ชีรเวดิน. 2541 : 185-186)

เฉลิมศักดิ์ รงค์ผลิน (2516 : 48-49) กล่าวว่านั่นคือ ระบบเส้นสายของผู้มีอำนาจทางการเมือง โดยพยายามสร้างความสัมพันธ์ให้ทหารเข้าไปมีส่วนร่วม ผลจากการขยายอำนาจจึงนำไปสู่ความสะดวกใน การดำเนินธุรกิจไว้ทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นกิจการ การเงิน การธนาคาร การอุตสาหกรรม การพาณิชย์กรรมของประเทศ กลายเป็นระบบทุนนิยมของอำนาจรัฐป้อนผลประโยชน์ให้ผู้ปกครอง ซึ่งอำนาจจอมพลสฤษดิ์เท่าเทียมกับดัดหัวใครก็ได้ กลับกลายเป็นรัฐบาลชุดนี้เป็นเผด็จการแท้จริง รวมไปถึงครอบครองชีวิตและสังคม ห้ามชุมนุม พุด เขียน เรื่องการเมือง ประชาชนมีชีวิตรอยหวาดกลัว จนกระทั่งจอมพลสฤษดิ์ถึงแก่กรรม ทำให้จอมพลถนอม กิตติขจร และจอมพลประภาส จารุเสถียร เข้ามาแทน ในปี พ.ศ. 2506

ดังนั้นอุดมการณ์ใหม่ของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์นั้น เป็นการนำพาประเทศจากเดิมเกษตรกรรม และประเพณีนิยมไปสู่ยุคอุตสาหกรรม เศรษฐกิจ และเงินตรา ส่วนความก้าวหน้าของบุคคลากรนั้น รัฐบาล

ได้ส่งข้าราชการ ผู้เชี่ยวชาญ และคนหนุ่มสาวไปต่างประเทศ เป็นผลให้ศิลปินทั้งหลายให้ความสนใจศิลปะนามธรรมมากขึ้น ซึ่งศิลปะนามธรรมนั้นมีความแปลกแยก ระหว่างศิลปินกับสังคมยิ่งนัก โดยเฉพาะช่วงว่างทางความคิดที่เกิดขึ้นหลังจากศิลปะ พีระศรีเสียชีวิต ในปี พ.ศ. 2505 ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2507 (พิพัฒน์ พงศ์พิพร. 2540 : 52)

ดังในกลุ่มลูกศิษย์ของศิลปะ พีระศรีได้เดินทางไปศึกษา และดูงานศิลปะในประเทศยุโรป และสหรัฐอเมริกา ในปีพ.ศ. 2507 ประพันธ์ ศรีสุตาเดินทางไปประเทศเยอรมนี อนันต์ ปานินท์ ไปฝรั่งเศส มานิตย์ ภู่อารีย์ไปอิตาลี ถวัลย์ ดัชนีไปเนเธอร์แลนด์ บรรจง โกศลวัฒน์ และพีระ พัฒน์พีระเดชไปสหรัฐอเมริกา นอกจากนี้มีอีกบุคคลหนึ่งที่มีบทบาทเปลี่ยนแปลงศิลปะในช่วงนี้ คือ ดำรง วงศ์อุปราช ได้เดินทางไปอังกฤษ และกลับมาในฐานะศิลปินนามธรรม และผลักดันให้ศิลปะนามธรรมเป็นที่รู้จัก (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2535 : 97) ส่วนนิพนธ์ ผลิตะโกมล ได้รับรางวัลเหรียญเงิน ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ 2 ปีติดต่อกัน ในพ.ศ. 2507-2508 พีระ พัฒน์พีระเดช และปรีชา อรชุนกะ ได้จัดแสดงศิลปะนามธรรมขึ้นครั้งแรกใน ปี พ.ศ. 2508 รวมทั้งสวัสดิ์ ดันติสุขได้ละลายรูปทรงคิวบิสม์ของตนจากสีหยาอมๆ กลายเป็นนามธรรมในที่สุด (พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ. 2525 : 36) ทำให้ศิลปินทั้งหลายหันมาสร้างงานนามธรรม และเป็นที่กล่าวกันว่า ศิลปินทั้งหลายที่สร้างศิลปะนามธรรม ต่างเข้าใจปรัชญาศิลปะนามธรรมหรือไม่

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ในปี พ.ศ. 2507 มีผลงานศิลปะที่เข้าร่วมแสดง ล้วนแต่เป็นผลงานที่มีลักษณะของศิลปะนามธรรมเป็นจำนวนมากกว่าทุกครั้ง เช่น ผลงานของ ดำรง วงศ์อุปราช ทวี รัชนิกร ปรีชา อรชุนกะ สวัสดิ์ ดันติสุข ชลุด นิยมเสมอ นิพนธ์ ผลิตะโกมล และในการแสดงครั้งนี้เป็นครั้งแรกที่เกิดเหตุการณ์ประท้วงของกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ 14 คน ซึ่งไม่เห็นด้วยกับการตัดสินผลงานของประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ในภาพชกกระดานที่ได้รับรางวัลที่ 1 สาขาจิตรกรรม (มณฑิร บุญมา. 2541 : 73) กลุ่มศิลปินไม่ยอมรับบรรทัดฐานของการตัดสิน และเห็นว่าเกิดความไม่ยุติธรรมของสภาพการยึดถือพรรคพวก แต่คณะกรรมการมิได้มีที่ท่าที่จะปรับปรุงแก้ไข ทำให้ศิลปินจำนวนหนึ่งหันหลังให้กับเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอย่างเด็ดขาด (อำนาจ เย็นสบาย. 2532 : 211)

ดังนั้นแนวโน้มศิลปะนามธรรมจึงโดดเด่นขึ้นมากในช่วงนี้ และคณะกรรมการจัดงาน 5 ทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ (2540 : 4) ได้แบ่งยุคของศิลปะนามธรรมไว้ใน ทศวรรษที่ 2 คือ พ.ศ. 2502 – 2511 ได้แก่ผลงานของ ชำเรือง วิเชียรเขต อานันต์ ปานินท์ และกำจร สุนพงษ์ศรี เป็นต้น

ส่วนวิบูลย์ ลีสุวรรณ (2531 : 26) กล่าวถึง ในยุคของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14 พ.ศ. 2506 จนถึงการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 18 พ.ศ. 2511 เป็นยุคศิลปะนามธรรม เริ่มเข้ามามีอิทธิพล ดังปรากฏในผลงานของดำรง วงศ์อุปราช อนันต์ ปานินท์ และทวี รัชนิกร เป็นต้น

ขณะที่ศิลปินรุ่นใหม่เพิ่งตื่นตัวในศิลปะนามธรรม แต่มีศิลปินผู้หนึ่ง นั่นคือ จ่าง แซ่ตั้งได้สร้างงานศิลปะนามธรรมมาตั้งแต่ พ.ศ. 2501 จึงสามารถกล่าวได้ว่า จ่างเป็นศิลปินที่ก้าวหน้าที่สุดในเมืองไทยขณะนั้น แต่ก็เป็นที่ให้โต้เถียง เพราะไม่มีใครเข้าใจในผลงานแม้แต่ศิลปินด้วยกัน เสียงสะท้อนตอบรับจึงเต็มไปด้วยการปฏิเสธ แะยัยยัน ดูถูก หว่าว่าเป็นคนบ้า จึงไม่มีใครจัดเข้าทำเนียบศิลปิน เพราะไม่เชื่อว่าจ่างทำงานศิลปะ

หลังจากนั้นจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ได้เสียชีวิต มีการเสนอข่าวความมั่งคั่งที่ได้จากการคอร์รัปชัน รวมทั้งการสังหารไทยไปร่วมรบในสงครามเวียดนาม มีส่วนกระตุ้นให้นักศึกษารุ่นใหม่หันมามองปัญหาของ

บ้านเมือง (วิทยากร เชียงกูล. 2517 : 23-25) หลังจากนั้น พ.ศ. 2511 รัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจรประกาศใช้รัฐธรรมนูญที่ร่างถ่วงกันมานานตั้งแต่สมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์และรัฐบาลได้จัดให้มีการเลือกตั้ง ในวันที่ 10 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2512 แต่ไม่มีพรรคใดได้สมาชิกจากการเลือกตั้งพอที่จะจัดตั้งรัฐบาล ดังนั้น จอมพลถนอม จึงได้รับการโปรดเกล้าฯ เข้ามาดำรงตำแหน่งเป็นนายกรัฐมนตรีอีกครั้ง (ประสงค์ สุ่นศิริ. 2543 : 235)

นโยบายการปกครองประเทศของถนอม กิตติขจร และจอมพลประภาส จารุเสถียร ได้ดำเนินตามแบบอย่างของจอมพลสฤษดิ์ ในระบบอุปถัมภ์ทุกประการ ถึงแม้จะจัดให้มีการเลือกตั้ง ในปี พ.ศ.2512 แบบประชาธิปไตยก็ตาม แต่สุดท้ายจอมพลถนอม กิตติขจรขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรี รวมเป็นเวลา 10 ปี

ดังนั้นตั้งแต่ พ.ศ. 2506-2516 การบริหารของจอมพลถนอมจึงเป็นระบบเผด็จการทหาร แต่เน้นคุณธรรมความดี รวมทั้งส่งเสริมการลงทุนจากต่างประเทศ เพื่อนำประเทศพึ่งพิงกับสหรัฐอเมริกา (ลิขิต ธีรเวคิน. 2541 : 191) ในช่วงนี้ผลกระทบทางการเมืองต่างกระตุ่นผ่านทางวารสาร เช่น วารสารชัยพฤกษ์ ฉบับนักศึกษา ประชาชน มีบทบาทเผยแพร่ความคิดแก่หมู่นักศึกษา แต่อยู่ได้แค่ 6 เดือนกลับถูกทางราชการบีบให้ยกเลิกไป และวารสารปริทัศน์ ขึ้นมาแทน แต่อยู่ได้เพียงปีเศษจึงถูกปิด หลังจากนั้นวารสารวิจารณ์ เช่น แนวร่วมเศรษฐกิจ ของธรรมศาสตร์ วารสารมหาวิทยาลัย และลอมฟาง ทำให้นักศึกษาหันมาสนใจการเมือง และเป็นผลให้เรียกร้องความยุติธรรม (วิทยากร เชียงกูล. 2517 : 26)

ส่วนทางด้านการศึกษาศิลปศึกษานั้น สถาบันการศึกษาได้เกิดขึ้นใหม่คือการเปิดสอนศิลปศึกษาขึ้นครั้งแรก ในวิทยาลัยการศึกษาประสานมิตร ในปีพ.ศ. 2511 โดยมีแนวคิดตามหลัก Progressivism ที่ยึดเด็กเป็นศูนย์กลางต่อต้านระบบเผด็จการ เป็นการประกาศเสรีภาพในการแสดงออกทางศิลปะ (อำนาจ เย็นสบาย. 2532 : 213)

หลังจากนั้น วันที่ 15 มิถุนายน พ.ศ. 2514 จอมพลถนอม กิตติขจรหมดอายุราชการลง แต่กลับต่ออายุราชการอีก 1 ปีอย่างผิดกฎหมาย ทำให้จอมพลถนอมได้เข้ามาดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีอีก 1 ปี และได้ประกาศใช้รัฐธรรมนูญการปกครองแผ่นดิน โดยแต่งตั้งสมาชิกสภานิติบัญญัติแห่งชาติ ทำหน้าที่สภาผู้แทนราษฎร เพื่อเตรียมร่างรัฐธรรมนูญฉบับใหม่ ทำให้ประชาชน และนักศึกษาไม่พอใจการกระทำในครั้งนี้ (ประสงค์ สุ่นศิริ. 2543 : 37)

รวมทั้งการคอร์รัปชันภายในประเทศรัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร ทำให้เกิดการปลุกจิตสำนึก และการเรียกร้องอำนาจประชาธิปไตยของประชาชน ส่วนทางด้านศูนย์กลางนิสิต นักศึกษาแห่งประเทศไทยรวมตัวกันต่อต้านอย่างชัดเจนโดยเริ่มจากการหิบบ ประเด็นทางเศรษฐกิจมุ่งให้คนไทยหันมานิยมของไทยตลอดจนรณรงค์ต่อต้านสินค้าญี่ปุ่น เป้าหมายอันสำคัญคือ การขับไล่รัฐบาลจอมพลถนอมที่ตอบสนอง และรักษาผลประโยชน์ให้อเมริกามากที่สุด โดยเฉพาะการส่งทหารเข้าสู่รบในสงครามอินโดจีน ทำให้ประเทศไทยต้องสูญเสียกำลังทหาร และค่าใช้จ่ายอย่างสูง ด้วยสาเหตุนี้นักศึกษาเริ่มเคลื่อนไหววิพากษ์วิจารณ์เกี่ยวกับบทบาทของจักรวรรดินิยมอเมริกา ในการที่จะเลือกนโยบายตามกันอเมริกา ปัญหานี้ขยายไปสู่ประชาชนส่วนทางเศรษฐกิจเปิดโอกาสให้ต่างชาติเข้ามาครอบงำ โดยนำสินค้าต่างชาติเข้ามา ทำให้ไทยต้องสูญเสียเงินไปนับแสนล้านบาท รวมทั้งความเสียหายทางสังคมเยาวชนไทยต้องตกเป็นทาสยาเสพติดร่วมสี่แสนคน ประชาชนจึงขาดความศรัทธาต่อรัฐบาล ปัญหาที่เกิดขึ้นต่างสร้างความไม่พอใจแก่นักศึกษาและประชาชน จนกระทั่งนักศึกษา ประชาชนรวมตัวเดินประท้วงในวันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 รัฐบาลใช้มาตรการรุนแรงปราบปรามนักศึกษา และประชาชน ทหารนำอาวุธร้ายแรงปะทะกับนักศึกษา ประชาชนจนเสียชีวิต ในที่สุดเหตุการณ์สงบลงด้วย พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงไกล่เกลี่ย เป็นผลให้จอมพลถนอม กิตติขจร จอมพลประภาส จารุเสถียร และพันเอกณรงค์ กิตติขจร เดินทางออกนอกประเทศ หลังจากนั้นพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรง พระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งให้นายสัญญา ธรรมศักดิ์เป็นนายกรัฐมนตรี

จากนั้นได้มีการประกาศใช้รัฐธรรมนูญราชอาณาจักรไทย พ.ศ. 2517 ขึ้นใน วันที่ 7 ตุลาคม 2517 รัฐธรรมนูญฉบับนี้ถือได้ว่าเป็นรัฐธรรมนูญ ที่มีความเป็นประชาธิปไตยสูงกว่าในอดีต (มัลลิกา มัสอูดีและคณะ. 2532 : 687) ในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 กระแสของอิทธิพลทางการเมือง ส่งผลให้นักเขียน ศิลปิน นักกวี ต่างสร้างสรรค์ผลงานสะท้อนต่อต้านการปกครองแบบเผด็จการทางทหาร ผลงานวรรณกรรม และบทกวี มากมายสะท้อนกระบวนการทางความคิดต่อสังคมเป็นอย่างมาก เช่น ละครแห่งชีวิตของหม่อมเจ้าอากาศดำเกิง รัชพัฒน์ เมืองนิมิตรของหม่อมราชวงศ์นิมิตรมงคล นวรัตน์ สงครามชีวิต และแลไปข้างหน้า ของศรีบุรพา (กุหลาบ สายประดิษฐ์) เป็นต้น โดยเฉพาะงานเขียนของทีปกร (จิตร ภูมิศักดิ์) ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน เป็นงานเขียนเกี่ยวกับบทกวีศิลปะ และงานเขียนของบรรจง บรรเจิดศิลป์ (อุดม ศรีสุวรรณ) ศิลปวรรณคดีกับชีวิต (Art for Life's Sake) ได้ส่งผลมาสู่แนวคิดทางด้านศิลปะเพื่อชีวิต หรือศิลปะสังคมนิยม (Social Realism) ต่อสังคมไทยเป็นอันมาก (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2541 : 90)

ในเหตุการณ์ 16 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ได้ส่งถึงผลงานกวีของจำง แซ่ตั้งด้วยเช่นกัน จำงได้ร่วมสะท้อนนอกจากกรอบบทกวีพ่อและแม่ในอดีต ที่มีเนื้อหาอันอบอุ่น สัมผัสอยู่กับดอกไม้ ฝักเสียบนกระดาดขไปย้งเรื้องราวอันดุดัน เข้มข้นด้วยอารมณ์ ในช่วง พ.ศ. 2517 (ดวงตา วรรณศิลป์. 2533 : 46) ดังบทกวีในหนังสือ ภาพพจน์ที่ผ่านมา ซึ่งจำงบันทึกไว้ในบทนำว่า งานกวีนี้เขียนขึ้นในปีพ.ศ. 2513 – 2517 ก่อนวันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ซึ่งเป็นความรู้สึกต่อความไม่ยุติธรรมที่เกิดขึ้นในประเทศ จำงได้พบกลับความรู้สึกของประชาชนที่ต้องทนทุกข์เข็ญ กลายเป็นยุคคนชั่วครองเมือง ข้าวของแพง ดังนั้นภาพพจน์ทั้งหมดที่เขียนขึ้นนั้น จำงอยากให้เหตุการณ์จบสิ้นในยุคนี้ ดังบทกวีจิตใจของฉัน ซึ่งจำงเขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2514

จิตใจของฉันไม่ได้อยู่ที่นี้
จิตใจของฉันอยู่ที่สนามรบ
จิตใจของฉันอยู่ที่ความดังของเสียงระเบิด
จิตใจของฉันอยู่ที่ความเร็วของเสียงปืน
จิตใจของฉันอยู่ที่การฆ่าคนให้ตาย
จิตใจของฉันอยู่ที่ศพหน้าเหม็นกองนั้น

มาที่นี้เกิด มาที่นี้ ที่สนามรบระหว่างชาติ
ที่นี้คือ ที่แสดงเกียรติภูมิของแต่ละประเทศ
ไม่ว่าที่นี้จะอันตรายถึงตายอย่างไร
เช่นฆ่ากันด้วยวิธีการอย่างไร
ที่นี้ก็เป็นทีลืมิไม่ได้

มาพบกันที่สนามรบ
มาพบกันที่สนามฆ่าคน
มาพบกันที่มีกลิ่นศพควันป็น
มาพบกันที่สายเลือดไหลท่วมสนามรบ

จิตใจของฉันไม่ได้อยู่ที่นี้
จิตใจของฉันอยู่ที่สนามรบ
จิตใจของฉันอยู่ที่ความคิดฆ่าคน

จิตใจของฉันอยู่ที่กลิ่นเ็น้าของซากศพ
ที่ทำให้ใบไม้ดอกไม้พलयมีกลิ่นเ็น้าเหม็นไปด้วย

ฉันมีหน้าที่เป็นผู้บงการของประเทศ
แต่ฉันนั่งอยู่บนโต๊ะทำงาน
จิตใจของฉันสร้างสรรค์ความฝันให้กับตนเอง
จิตใจของฉันสร้างสรรค์ความฝันให้กับตนเอง.

จิตใจของฉันไม่ได้อยู่ที่สร้างสรรค์
จิตใจของฉันอยู่ที่ไร้ปัญญาสร้างสรรค์
จิตใจของฉันไม่ได้อยู่ที่ประโยชน์คนอื่น
จิตใจของฉันอยู่ที่กดขี่คนอื่น
จิตใจของฉันอยู่ที่ต้องการรบฆ่าคนให้ตาย
จิตใจของฉันไม่ได้อยู่ที่ความก้าวหน้าให้ถึง
จิตใจของฉันอยู่ที่จมกับความซิงซังเก่าเก่า
จิตใจของฉันไม่ได้อยู่ที่แก้ปมด้อยการศึกษา
จิตใจของฉันอยู่ที่ก่อให้เกิดไร้การศึกษา
จิตใจของฉันไม่ได้อยู่ที่ความเจริญของงามของชาติ
จิตใจของฉันอยู่ที่โกงชาติ
จิตใจของฉันไม่ได้อยู่ที่ความสามารถของคน
จิตใจของฉันอยู่ที่สิ่งอุปโลกน์หลอกลวง
จิตใจของฉันไม่ได้อยู่ที่มองดูประเทศอื่นก้าวหน้าไปถึงไหน
จิตใจของฉันไม่ได้อยู่ที่หลับหูหลับตา
จิตใจของฉันไม่ได้อยู่ที่ความเจริญของโลก
จิตใจของฉันอยู่ที่เกิดเป็นคนรกโลก (จ่าง แซ่ตั้ง. 2529 : 12)

ส่วนทางด้านทัศนศิลป์นั้น กิจกรรมการเรียกร้องทางการเมืองที่เกิดขึ้นเนื่องจากวันมหาวิปโยคต่างต้องใช้ประโยชน์จากศิลปะทั้งนั้น อีกทั้งอุดมการณ์การแสวงหาความเป็นธรรมในสังคม เป็นแรงกระตุ้นให้ศิลปินสร้างผลงานใหม่ๆ ประกอบกับสถานการณ์ที่เอื้ออำนวยให้ศิลปะแนวหนึ่งเติบโตขึ้นมา ซึ่งเรียกว่า ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปินทั้งหลายต่างร่วมสร้างสรรค์ผลงานเรียกร้องทางการเมืองเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับ สื่อมวลชน (พิพัฒน์ พงศ์พิพร. 2540 : 53) ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มองค์กรอิสระที่มีเป้าหมายในการมุ่งสร้างสรรค์กิจกรรมเพื่อสังคม เช่น กลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อร่วมสร้างสรรค์กิจกรรมทางศิลปะเพื่อสังคม โดยมีประกาศตอนหนึ่งไว้ดังนี้

เพื่อสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมขึ้นใหม่ สร้างความดีงามเพื่อทุกคนให้ได้รับแสงสว่างแห่งภูมิปัญญา และเพื่อกระพือความรู้ในการต่อสู้ร่วมกัน สภาชีวิตและความคิดในการยกคุณค่าของชีวิตให้สูงขึ้น ทั้งนี้ การพัฒนาสังคมทุกด้านต้องมีความสัมพันธ์ต่อกัน เกื้อกูลส่งเสริมซึ่งกันและกัน ทั้งทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง การศึกษา และศิลปวัฒนธรรม (แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. 2537 : 25)

ผู้ที่มีบทบาทอยู่ในแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย เช่น กำจร สุนพงษ์ศรี จ่าง แซ่ตั้ง ประเทือง เอมเจริญ สมโภชน์ อุปอินทร์ ลาวัณย์ อุปอินทร์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เสวต เทศน์ธรรม พนม สุวรรณนาถ ถกกล ปรียากนิตพงศ์ เสถียร จันทิมาธร ทวี หมื่นนิกร พิทักษ์ ปิยะพงษ์ สถาพร ไชยเศรษฐ์ ชัชวาลย์ ปทุมวิทย์ นิวัติ กองเพียร ล้วน เขจรศาสตร์ โชคชัย ดักโพธิ์

ในวันที่ 15 สิงหาคม พ.ศ. 2519 จอมพลประภาส จารุเสถียร เดินทางกลับประเทศไทย และ
 หลังวันที่ 19 กันยายน พ.ศ. 2519 จอมพลถนอม กิตติขจร ได้เดินทางกลับมาเช่นกัน แต่อยู่ในสถานภาพ
 เป็นสามเณร และเข้ามาบวชที่วัดบวรนิเวศ เมื่อนักศึกษาและประชาชนทราบข่าวจึงเริ่มก่อการประท้วง
 ขับไล่ (ศิลา โคมฉาย. 2531 : 98) และขณะนั้นวิหุยานเกราะนำเอาเทพปราศรัยของจอมพลถนอม กิตติขจร
 มาออกอากาศ มีใจความว่าจะฆ่านักศึกษา 30,000 คน เพื่อยุติปัญหาทางการเมือง จากนั้นวันที่ 24 กันยายน
 พ.ศ. 2519 ดำรงจกอดิศิฆาตกรรมนายช่างตรี ผู้ปิดโปสเตอร์รอบองค์พระปฐมเจดีย์ เป็นผลทำให้ศูนย์กลาง
 นิสิตนักศึกษายื่นหนังสือต่อรัฐบาลให้จัดการจอมพลถนอม กิตติขจร (เริงรี รุ่งอรุณ. 2531 : 85)

ขณะเดียวกันก็เกิดเหตุการณ์ ล้อเลียนแบบแสดงละครแขวนคอหุ่นซึ่งมีหน้าตาคล้ายรัชทายาท นิสิตนักศึกษา ก่อตัวรวมกลุ่มอีกครั้ง เพื่อเดินขบวนเรียกร้องความยุติธรรมและประชาธิปไตย ในวันที่ 6 ตุลาคม 2519 ทางรัฐบาลดำเนินการปราบปรามอย่างรุนแรง ทหารสังหารประชาชน นิสิต นักศึกษาอย่างทารุณ และ เข้มโหดจนเกิด โศกนาฏกรรมนองเลือด “วันมหาวิปโยค 6 ตุลาคม 2519” (ศิลา โคมฉาย. 2531 : 95)

หลังจากเกิดเหตุการณ์วันมหาวิปโยค จึงเชิญนายธานินทร์ กรัยวิเชียร เป็นนายกรัฐมนตรีคนต่อไป นโยบายของรัฐบาลคือ พยายามกวาดล้างประชาชนที่รวมตัวกันก่อมีอบประทุ้ง และมุ่งเป้าหมายทางเศรษฐกิจให้ได้ผลกำไรมากที่สุด เช่น การขึ้นค่าโดยสาร การขึ้นราคาน้ำมัน ตลอดจนค่าบริการสาธารณสุขปโภค ทำให้ประชาชนต้องออกมาเรียกร้องให้รัฐบาลช่วยเหลือเกษตรกร เช่น การพยุงราคาข้าว การกำหนดราคาอ้อย เป็นต้น(วังสรรค์ ธนะพรพันธ์. 2536 : 27)

รัฐบาลนี้จึงไม่ต่างอะไรไปจากเผด็จการ เนื่องจากรัฐบาลเข้ามาคุกคามเสรีภาพประชาชน ทหารจึงเข้ายึดอำนาจรัฐบาล นำโดยนายธานินทร์ กรัยวิเชียร ในปีพ.ศ. 2520 รัฐบาลใหม่จึงตกอยู่กับผู้บังคับบัญชาการทหารสูงสุด คือ นายเกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์ ในปี พ.ศ. 2522 แต่รัฐบาลนายเกรียงศักดิ์ถูกกดดันปัญหาทั้งราคา น้ำมัน น้ำ ปะปา ไฟฟ้าสูงขึ้น ปัญหาการเมือง เศรษฐกิจ จนไม่สามารถแก้ปัญหานี้ได้ จึงขอลาออกจากตำแหน่งในเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2523 และจัดดำเนินการเลือกตั้งใหม่ ผลการเลือกตั้งได้พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ผู้บัญชาการทหารบก เข้ารับตำแหน่งนายกรัฐมนตรีแทน (วังสราศรี ธนะพันธ์. 2536 : 27)

ทางด้านศิลปวัฒนธรรม มีการเปิดหอศิลป์ พีระศรีในปี พ.ศ. 2520 ตลอดจนการจัดตั้งชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2522 รวมทั้งการร่วมมือจากสถาบันการธนาคารเข้ามาเป็นอุปถัมภ์

ให้มีการจัดการประกวดศิลปะร่วมสมัยในปีพ.ศ. 2522 คือ ธนาคารกสิกรไทยได้จัดการประกวดงานศิลปะร่วมสมัยประจำปีขึ้น (พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ. 2525 : 42) แสดงให้เห็นว่าศิลปกรรม งานนิทรรศการได้เฟื่องฟูในสังคมไทย รัฐบาลและเอกชนให้ความสนใจผลงานศิลปะมากกว่าอดีต และศิลปินรุ่นใหม่ผลักดันนิทรรศการเข้าสู่โรงแรมศูนย์การค้า ทดแทนการขาดแคลน ความคับแคบในอดีต ทำให้ศิลปินจำนวนมาก และศิลปินสมัครเล่นขยายภาพเป็นงานอดิเรก (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 22)

ยุคพลเอกเปรมได้ปรับเปลี่ยนประเทศไปสู่เสรีภาพทางการเมือง เศรษฐกิจ สังคม เป็นระบบการปกครองรัฐบาลกึ่งประชาธิปไตย เพื่อที่จะก้าวกระโดดไปสู่ประเทศอุตสาหกรรม แต่ที่สำคัญทางด้านศิลปกรรม ในปีพ.ศ. 2525 ได้มีการฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ ครบรอบ 200 ปี พร้อมกับการที่ศิลปะไทยก้าวขึ้นเป็นกระแสหลักของการแสดงออก กลับไปสู่ศิลปะประเพณีนิยม (พิพัฒน์ พงศ์พิพร. 2540 : 54)

พลเอกเปรม ดิถสุลลานนท์ ได้บริหารราชการแผ่นดินถึง 3 สมัยด้วยกัน คือ วันที่ 27 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2523 ถึง 2531 เพราะด้วยความซื่อสัตย์ สุจริต ไม่คอร์รัปชัน การบริหารประเทศมีเห็นแก่ประโยชน์ส่วนตน ถึงแม้ระหว่างที่พลเอกเปรมดำรงตำแหน่งอยู่นั้นต้องเผชิญเหตุการณ์กลุ่มทหารยังเติร์ก ก่อกบฏให้ประเทศเกิดความสั่นครอน พ.ศ. 2524 และ พ.ศ. 2528 จนต้องยุบสภาลาออกจากการเป็นนายกรัฐมนตรี วันที่ 3 สิงหาคม พ.ศ. 2531 แต่พลเอกเปรม ดิถสุลลานนท์ได้กอบกู้สถานการณ์ได้ และนโยบายการบริหารประเทศพลเอกเปรม ดิถสุลลานนท์นั้น คือ เสริมสร้างเสรีภาพประสานความร่วมมือกลุ่มการเมืองต่างๆ เพื่อผลประโยชน์ของประชาชน พัฒนาคุณภาพเศรษฐกิจ โดยดำเนินนโยบายประหยัดการใช้น้ำมัน พัฒนาก่อตั้งอุตสาหกรรมภาคตะวันออก ชักชวนนักธุรกิจต่างประเทศมาลงทุน การเสริมสร้างความมั่นคง ดูแลความสงบเรียบร้อยในประเทศ ยุติการใช้กำลังต่อสู้ เปิดโอกาส ผู้ก่อการร้ายปรับตัว การแก้ไขปัญหาคาสิโน พัฒนาชนบท เสนอโครงการพระราชดำริการปรับปรุงบริหารราชการแผ่นดิน ปฏิรูประบบราชการ สนับสนุนนาเทคโนโลยีมาใช้เพื่อความสะดวกรวดเร็วและส่งเสริมวัฒนธรรมไทย ตลอดจนรักษาประเพณี เอกลักษณ์ของไทย (คณะกรรมการจัดงาน 75 ปีรัฐบุรุษ. 2538 : 27-31)

สิ่งที่โดดเด่นในรัฐบาลพลเอกเปรม ดิถสุลลานนท์ คือ นโยบายแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมฉบับที่ 5 ครอบคลุมระยะเวลา พ.ศ. 2524-2529 มีเป้าหมายหลัก 2 ประการ คือ การพัฒนาสังคมและชนบท พัฒนาชายฝั่งทะเลมุ่งกระจายความเจริญออกจากกรุงเทพฯ และปรับโครงสร้างทางเศรษฐกิจ การกระจายตัวของอุตสาหกรรมปิโตรเคมี สนับสนุนการร่วมมือกับเอกชน ลดช่องว่างรายได้ระหว่างชนบทกับในเมือง ซึ่งถือเป็นการร่วมมือกับเอกชนเป็นแผนพัฒนาเศรษฐกิจฉบับแรก ระบบเศรษฐกิจต่างพัฒนากลายเป็นอุตสาหกรรม เน้นผลผลิตเพื่อการค้าขาย (สมชาย ภคภาสน์วิวัฒน์. 2542 : 75-78) ทำให้งานออกแบบทัศนศิลป์ (Visual Design) ทำขึ้นเพื่อธุรกิจอุตสาหกรรม ซึ่งวิรุณ ตั้งเจริญได้กล่าวว่า (2537 : 21-22) ไม่ว่าจะเป็นออกแบบสื่อสาร กราฟิก ผลิตภัณฑ์บรรจุภัณฑ์ เครื่องประดับแฟชั่นทั้งหลายต่างเฟื่องฟู และเป็นที่นิยมมากกว่าในอดีต ส่วนด้านทัศนศิลป์นั้นมีการเปิดนิทรรศการบ่อยครั้ง แทบมีนาฬิกา ทุกสถานที่ ไม่ว่าจะเป็นโรงแรม ศูนย์การค้าเป็นสถานที่จัดแสดงค้าขายงานศิลปะทุกแห่ง ส่งผลให้ราคาผลงานศิลปะรุ่นเก่ารุ่นใหม่แพงและขายดีในยุคนี้ ตลอดจนเกิดศิลปินสมัครเล่นด้านสีน้ำ ในกลุ่มแม่บ้าน คนมีฐานะมาเรียนเป็นงานอดิเรกมากมาย รวมทั้งเกิดแกลเลอรีเพื่อจำหน่ายผลงานศิลปะ อีกทั้งสถาบันการศึกษาสอนศิลปะที่มุ่งเด็กประกวดรางวัลจึงกลายเป็นค่านิยมใหม่ในสังคมช่วงรัฐบาลพลเอกเปรม ดิถสุลลานนท์

ดังนั้นในช่วง พ.ศ. 2530 เศรษฐกิจไทยเติบโต เนื่องจากรัฐบาลพลเอกเปรม ดิถสุลลานนท์ ได้วางรากฐาน หลังจากนั้นใน ปีพ.ศ. 2531 มีการจัดการเลือกตั้ง ผลปรากฏว่า พลตรีชาติชาย ชุณหะวัณ รับตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ซึ่งได้จากการเลือกตั้งหัวหน้าสมาชิกสภาผู้แทนราษฎร ท่ามกลางรัฐบาลผสม ผลงานที่โดดเด่นเป็นที่ยอมรับคือ แนวคิดของการเปลี่ยนจากสนามรบเป็นสนามการค้า เป็นการค้าการทูต

สมัยใหม่ ซึ่งเป็นการร่วมมือกันทางเศรษฐกิจกับประเทศต่าง ๆ ในเอเชีย รวมทั้งจีน ญี่ปุ่น อเมริกา พัฒนาพื้นที่สร้างสะพานเชื่อมชายแดนไทย-ลาว สร้างสันติกับกัมพูชา ผลักดันให้เศรษฐกิจไทยเติบโตสูงถึง 2 ปีซ้อน ไทยจึงเข้าไปเกี่ยวพันกับเศรษฐกิจโลก ในปี พ.ศ. 2531-2532 นับแต่นั้นมา (เสถียร จันทิมาธร. 2541 : 217) เป็นผลทำให้ต่างชาติขึ้นราคาน้ำมัน ผลกระทบนี้แผ่ขยายออกไปเป็นลูกโซ่ทั่วโลก รวมทั้งเศรษฐกิจของไทยด้วย ความจำเป็นที่ต้องพึ่งพาการช่วยเหลือจากสถาบันการเงิน เช่น ธนาคารโลก และ กองทุนการเงินระหว่างประเทศ (IMF) จึงเกิดขึ้น ไทยจึงต้องยืมเงินจากสถาบันกองทุนการเงินระหว่างประเทศ เพื่อมาแก้ไขเศรษฐกิจของประเทศ (สมชาย ภคภาสวโณ. 2542 : 79)

ขณะเดียวกันไทยก็ต้องรับพันธะกู้ยืมเงินกองทุนการเงินระหว่างประเทศ (IMF) เพื่อเปิดเสรีฟลิกโดมเศรษฐกิจ รวมทั้งเปิดให้ภาคเอกชนเข้ามาลงทุนระบบสื่อสารคมนาคม สนับสนุนการเข้ามาลงทุนของต่างชาติ และ ดูเหมือนว่าความรื้อฟื้นเรียกว่าเป็นยุคทองในรัฐบาลของชาติชาย ชุณหะวัณนั้นได้ปั้นเศรษฐกิจ ตลาดหุ้น อสังหาริมทรัพย์เติบโตพรดพราด ซึ่งดูเหมือนจะประสบความสำเร็จ เมื่อเศรษฐกิจเติบโตได้รับการควบคุม จึงเป็น จุดเริ่มต้นของการเกิดภาวะฟองสบู่ บันทอนเศรษฐกิจตกต่ำอย่างรุนแรง อีกทั้งนักการเมืองจึงเข้ามาแสวงหาผลประโยชน์เกิดการคอร์รัปชัน จนกระทั่งได้ชื่อว่าเป็นยุคบุฟเฟต์คาปิเน็ต ทำให้ประชาชนเกิดความไม่ไว้วางใจ รัฐบาล จนเป็นเหตุให้เกิดการปฏิวัติ พ.ศ. 2534 โดยสภารักษาความสงบและเรียบร้อยแห่งชาติ (รชช.) ซึ่งมาจากคณะทหาร จึงมอบให้นายอานันท์ ปันยารชุน ขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรีแทน วันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2534 (เสถียร จันทิมาธร. 2541 : 217-230)

และในปีเดียวกันนั้นใน ปี พ.ศ. 2533 สภาพสังคมในช่วงนี้ระบบเศรษฐกิจของประเทศไทยได้เข้าไปเกี่ยวข้องกับต่างชาติ รวมทั้งการเปิดประเทศให้นักลงทุนต่างชาติเข้ามา และรัฐบาลไทยได้ผลักดัน ตลาดหุ้น อสังหาริมทรัพย์เติบโตไร้ขีดจำกัด ในท้ายที่สุดทุกสิ่งทุกอย่างพังทลาย เศรษฐกิจตกต่ำ ทุกคนในประเทศระส่ำระสาย รวมทั้งชีวิตของครอบครัวจ่าง แซ่ตั้ง ซึ่งจ่างได้เสียชีวิตลงด้วยอาการป่วยของโรคไต โรคความดันโลหิต และโรคปอดอักเสบ ในวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2533 อายุครบ 56 ปี การสูญเสียของจ่างทำให้ครอบครัวขาดผู้นำ ผลงานทั้งหมดของจ่าง แซ่ตั้ง จึงตกอยู่กับลูกชายนั้น คือ ทิพย์ แซ่ตั้งจนถึงปัจจุบัน

สรุปได้ว่า จ่าง แซ่ตั้ง เป็นจิตรกรที่เกิดในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว จนถึง รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล ซึ่งจ่างมีชีวิตอยู่ระหว่าง พ.ศ. 2477- 2533 ดังนั้น ในช่วงรัชสมัยรัชกาลที่ 7 การเกิดเหตุการณ์ที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ คือ การเปลี่ยนแปลงการปกครอง จากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ มาเป็นระบอบประชาธิปไตย ซึ่งเป็นช่วงที่ประชาชนมีสิทธิเสรีภาพ อีกทั้งทางด้านสังคมมีประชาชนที่มีความรู้สูง ได้แก่ ข้าราชการ และนักศึกษาที่จบการศึกษาจากต่างประเทศ ได้เข้ามาปรับเปลี่ยนประเทศไทยให้เจริญก้าวหน้า นอกจากนี้สื่อสิ่งพิมพ์ หนังสือพิมพ์มีส่วนสนับสนุนเรียกร้องประชาธิปไตยโดยมิให้เสียเลือดเนื้อ จ่างจึงมีอิสระ เสรีภาพในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ในช่วงปี พ.ศ.2497

ช่วงนี้นับได้ว่าจ่างมีอิสระในการวาดภาพ จ่างได้รับจ้างวาดภาพคนเหมือน และช่วงหลังอายุ 20 ปี จ่างเริ่มวาดภาพทิวทัศน์สะท้อนให้เห็นว่าจ่างมีอิสระภาพในการเลือกวาดภาพทิวทัศน์ ซึ่งเป็นจุดหักเหจากการเขียนภาพเหมือนจริงมาสู่การวาดภาพธรรมชาติ ท้องทุ่ง เขียนตามประสาทสัมผัสจากความรู้สึกที่เกิดขึ้นจริง ๆ เป็นกระบวนการวาดภาพที่สวนทางกับศิลปะหลักวิชาที่สอนในสถาบันการศึกษาไทยในขณะนั้น จากนั้นใน ปี พ.ศ. 2501 จ่างสร้างผลงานจิตรกรรมนามธรรม ซึ่งเป็นผลงานอันก้าวหน้าที่พลิกประวัติศาสตร์

วงการทัศนศิลป์ จากนั้นปี พ.ศ. 2512 – 2531 จ่างได้วาดภาพจิตรกรรมใบหน้าตนเอง และก่อนที่จ่างจะเสียชีวิต ในปี พ.ศ. 2533 จ่างได้หันกลับมาสร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์อีกครั้ง และนับว่าจ่างได้สร้างงานจิตรกรรมไว้เป็นจำนวนมาก จนมีชื่อเสียงในระดับแห่งแนวหน้าในวงการศิลปะของเมืองไทยคนหนึ่ง

8. รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธีที่เกี่ยวข้องจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง

การวิเคราะห์กระบวนการทางผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้งนั้น อันได้แก่ รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธี โดยผู้วิจัยได้แบ่งกระบวนการแบบ ดังนี้

8.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบ

รูปแบบทางศิลปะ (Art Form) หมายถึง ผลรวมจากการผสมรวมตัวของส่วนประกอบทางศิลปะ (Elements of Art) ต่างๆ เช่น เส้น สี รูปร่าง ลักษณะผิว บริเวณว่าง ฯลฯ

วิรุณ ตั้งเจริญ (2536 : 58) ได้กล่าวถึงรูปแบบในผลงานศิลปะ ประกอบด้วย 5 รูปแบบดังนี้

1. รูปแบบสำนึนิยม (Realism) เป็นรูปแบบต้นสายธารศิลปะจากสังคมตะวันตก ซึ่งชื่นชมในความงามของธรรมชาติแวดล้อม และพยายามบันทึกภาพ หรือเลียนแบบธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมที่ตนเองชื่นชม แม้การเลียนแบบสื่อลใจ เช่นนั้น ศิลปินจะปรับความงามตามรสนิยมที่ตนเองพึงพอใจไปบ้างก็ตาม
2. รูปแบบอารมณ์นิยม (Emotionalism) เป็นศิลปะที่พัฒนามาจากพื้นฐานของศิลปะรูปแบบสำนึนิยม แต่ได้นำอารมณ์ความรู้สึกภายในที่ศิลปินมีต่อมนุษย์ ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม แสดงออกในลักษณะสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกภายในผสมกับรูปแบบสำนึนิยม
3. รูปแบบรูปแบบนิยม (Formalism) เป็นศิลปะที่พัฒนาขึ้นเด่นชัดเมื่อต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อคานดินสกี (Kandinsky) เขียนภาพนามธรรมบริสุทธิ์ (Pure Abstraction) ขึ้นซึ่งงานนามธรรมบริสุทธิ์นี้ หมายถึง รูปแบบผลงานศิลปะที่มีได้แสดงภาพธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม แต่แสดงออกด้วยเส้นสี รูปทรง มิติ ฯลฯ เป็นการผสมส่วนประกอบทางศิลปะให้งดงาม คล้ายดนตรีบรรเลงที่เสนอความไพเราะของเสียงดนตรี มิได้มีเนื้อหาเพลงบรรยาย ซึ่งเป็นการนำเสนอภาพผลงานศิลปะโดยเน้นคุณค่าของรูปแบบเช่นนั้น เนื้อหาดลบทบาหลง แต่ยังคงแฝงความงามในรูปแบบซึ่งเป็นความงามของรูปทรง นัยสำคัญ (significant Form)
4. รูปแบบสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) เป็นศิลปะรูปแบบสัญลักษณ์นิยมได้มีวิวัฒนาการมายาวนานทั้งในส่วนที่ผสมผสานอยู่กับรูปแบบศิลปะในลักษณะอื่นๆ และศิลปะที่แสดงสัญลักษณ์เด่นชัดในตัวของมันเอง เช่น หนองคราในงานประติมากรรมคนอารยธรรมเมโสโปเตเมีย แสดงถึงอำนาจจักรภาพของ อียิปต์โบราณ ที่มีความงามทั้งภาพและภาษา ท้องฟ้าสีทองซึ่งแสดงถึงสวรรค์ในศิลปะไบแซนไทน์ ภาพผลท้อ คือ การมีอายุยืนยาวและอุดมสมบูรณ์ในศิลปะจีน ภาพคนที่ได้รับการระบายสีทอง คือ เทพหรือผู้มีอำนาจราชศักดิ์ในจิตรกรรมไทย เป็นต้น ศิลปะรูปแบบสัญลักษณ์นิยมเป็นการเสนอภาพ รูป ภาษา ที่ซ่อนเร้นความคิด อุดมคติ สุภาษิตหรือข้อคำสอนอย่างใดอย่างหนึ่งไว้ เพื่อให้คนที่พบเห็นได้คิดและเข้าใจความหมาย และสัญลักษณ์ที่ศิลปินนำเสนอ นั้น อาจเป็นสัญลักษณ์ที่กำหนดขึ้นเองก็ได้
5. รูปแบบประเพณีนิยม (Traditionalism) เป็นศิลปะของสังคมใดสังคมหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะการแสดงสากล หรือศิลปะจากวัฒนธรรมอื่น และพัฒนาหรือประยุกต์ให้เปลี่ยนไปสู่ลักษณะหนึ่ง แต่ยังคงรักษาพื้นฐานประเพณีนิยมจากอดีตไว้ด้วย เป็นการบูรณาการจากศิลปะอดีตและปัจจุบันเข้าไว้ด้วยกัน

อารี สุทธิพันธุ์ (2532 : 81-86) ได้กล่าวถึงรูปแบบจิตรกรรมไว้ 3 ลักษณะว่า

1. ลักษณะคล้ายของจริง (Realism)
2. ลักษณะที่ลดทอนเหลือบางส่วน (Distortion)
3. ลักษณะที่ถ่ายทอดตามความรู้สึก (Abstraction)

ประเสริฐ ศีลรัตน์ (2528 : 73-75) ได้กล่าวถึงรูปแบบในงานศิลปกรรมในลักษณะต่างๆ ดังนี้

1. รูปแบบในลักษณะที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ (Realism) การถ่ายทอดในลักษณะนี้เป็นการถ่ายทอดโดยใช้สื่อรูปแบบตามธรรมชาติ โดยแบ่งออกตามรูปแบบของธรรมชาติเป็น 4 ประเภท คือ ภาพคน ภาพสัตว์ ภาพทิวทัศน์ ภาพหุ่นนิ่ง
2. รูปแบบในลักษณะกึ่งนามธรรม (Semi abstract) เป็นการถ่ายทอดโดยให้ความสำคัญแก่รูปแบบจากธรรมชาติน้อยลง แต่กลับเพิ่มให้ความสำคัญให้แก่รูปแบบในความรู้สึกนึกคิดของตัวจิตรกรมากขึ้น โดยสังเกตจากภาพรูปแบบจากธรรมชาติที่นำมาใช้เป็นสื่อ นั้นถูกลดสกดตัดทอนลง การจัดวางรูปแบบก็มีได้คำนึงถึงกฎเกณฑ์ความเป็นจริงของธรรมชาติ จิตรกรจะตัดทอนรูปแบบจากธรรมชาติเฉพาะลักษณะเด่นๆ บางส่วนมา แล้วนำมาจัดวาง องค์ประกอบขึ้นใหม่เป็นรูปแบบที่แสดงถึงความรู้สึกนึกคิดของจิตรกรในช่วงหรือขณะนั้นๆ
3. รูปแบบลักษณะนามธรรม (Abstract) การถ่ายทอดลักษณะนี้ จิตรกรจะไม่คำนึงถึงรูปแบบและกฎเกณฑ์ของธรรมชาติ แต่คำนึงถึงความรู้สึกของตนเองเป็นสำคัญ ในอันที่จะแก้ปัญหาเกี่ยวกับการใช้สื่อ และเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ที่ร้อยบนพื้นผิวระนาบให้สัมพันธ์สอดคล้องกับการจับประเด็นอารมณ์ความรู้สึกขณะดำเนินการถ่ายทอดกระทั่งบังเกิดความพอใจในผลงานที่ปรากฏ จึงยุติกระบวนการสร้างสรรค์ ซึ่งร้อยที่ปรากฏบนพื้นผิวระนาบนั้นเป็นรูปแบบของอารมณ์ ความรู้สึกที่จิตรกรได้ถ่ายทอดมาโดยตรง โดยมีได้แปลค่าอารมณ์ความรู้สึกให้มีลักษณะรูปแบบตามธรรมชาติ ดังการถ่ายทอดในลักษณะรูปธรรม หรือลักษณะกึ่งนามธรรม

8.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหา

ผู้วิจัยใช้หลักการของอารี สุทธิพันธุ์ (อารี สุทธิพันธุ์ 2535 : 28) ได้กล่าวถึงเนื้อหาของจิตรกรรมสมัยใหม่ได้ 4 หมวดใหญ่ คือ

1. เรื่องราวของมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์เอง (Man and His Own nature) ได้แก่ ความรัก ความโกรธ ความอิจฉา ฯลฯ เมื่อเป็นทัศนศิลป์ปรากฏว่า ผู้ดูจะต้องนึกถึงตนเอง และสังเกตธรรมชาติของตัวเองมากขึ้น
2. เรื่องราวของมนุษย์กับบุคคลคนอื่น (Man and Other people) ได้แก่ เรื่องธรรมชาติของครอบครัว เรื่องประวัติศาสตร์สงคราม การทำมาหากิน ความสามัคคี ความรักชาติ สังคมการเดินขบวน กิจกรรมของมนุษย์ ฯลฯ
3. เรื่องราวของมนุษย์กับธรรมชาติสิ่งแวดล้อม (Man and Impersonal environment) ได้แก่ เรื่องเมือง ถนน การจราจร สิ่งก่อสร้าง สถาปัตยกรรม วิวดอกไม้ ฯลฯ
4. เรื่องราวของมนุษย์กับสิ่งที่มองไม่เห็น (Man and The intangibles) ได้แก่ เรื่องโบราณ นิยาย ศาสนา เรื่องของเทพเจ้า ความคิดสร้างสรรค์นิทาน ฯลฯ

เรื่องราวต่างๆ ที่กล่าวมานี้เป็นคุณค่าทางเรื่องราว (Content Value) ที่ปรากฏบนงานทัศนศิลป์แขนงจิตรกรรม และประติมากรรมมากที่สุด

สุชาติ เถาทอง (2532 : 78-79) ได้กล่าวถึงเนื้อหาทางศิลปะว่า ประเภทงานของศิลปะแบ่งออกเป็น 2 แบบคือ

1. แบบภาวะวิสัย (objective) ผลงานศิลปกรรมที่คำนึงถึงสภาพทางวัตถุเป็นประการสำคัญ คำนึงเปรียบเทียบในทางตรงกันข้ามกับศิลปะไร้วัตถุวิสัย (Non-objective art) หรือศิลปะนามธรรม ซึ่งแสดงความงามอันเกิดจากการประสานสัมพันธ์ด้วยกฎเกณฑ์ของธาตุทัศนศิลป์ ได้แก่ เส้น สี รูปร่าง พื้นที่ว่าง น้ำหนัก ปริมาตร พื้นผิว เป็นการปรุงแต่งธาตุเหล่านี้ให้มีสัดส่วนที่มีระเบียบกฎเกณฑ์ตามทัศนะของศิลปิน ความงามจึงเกิดขึ้นได้จากความพอดี สมดุล มีระเบียบ ประณีต เป็นเอกภาพทางความงามในศิลปกรรมที่อยู่บนรากฐานของกฎเกณฑ์ เหตุผลที่มีระเบียบในตัวเองไม่มีเรื่องของอารมณ์ความรู้สึกเข้าไปเกี่ยวข้องเลย เป็นเรื่องของโลกภายนอก หรือเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับความเป็นจริง มิใช่เรื่องจิตใจ

2. แบบอัตวิสัย (Subjective) เป็นการแสดงความรู้สึกของอารมณ์ส่วนลึกที่อยู่ภายในจิตใจสำคัญของศิลปิน (Subjective Art) อาทิเช่น ความรู้สึกในด้านความรัก ความเสียใจ ดีใจ ความโกรธ ความเกลียด ความกลัว การต่อสู้ ความสงบนิ่ง ความสะท้อนใจ ฯลฯ สิ่งต่างๆดังกล่าวล้วนเป็นอารมณ์ที่ฝังอยู่ในจิตใจของมนุษย์ ดังนั้นเมื่อศิลปินต้องการแสดงออก ด้วยอารมณ์ภายในส่วนตัวที่การเขาจะแสดงออกโดยการดัดแปลงรูปแบบ เรื่องราว เทคนิค วิธีการ ให้เป็นไปตามความต้องการของศิลปิน โดยไม่คำนึงถึงเรื่องระเบียบ กฎเกณฑ์ เหตุผล ศิลปินจะใช้ความรู้สึกอารมณ์ ภายในจิตใจสื่อความหมาย

วิรุณ ตั้งเจริญ (2527 : 125-131) ได้แสดงทรรศนะเนื้อหาในงานศิลปะโดยแบ่งได้ดังนี้

1. เนื้อหาส่วนตัว (Personal Functions) เป็นเนื้อหาเริ่มต้นจากชีวิต เลือดเนื้อส่วนตน ความรัก และความพอใจส่วนตน เช่น

การแสดงออกในด้านอารมณ์ส่วนตัวที่สะท้อนให้เห็นถึง ความเหงา ความรัก ความเศร้าหมอง ความเจ็บปวดทรมาน หรือความคิดเห็นส่วนตน อันเป็นผลจากความเก็บกดอยู่ข้างใน จากการดำรงชีวิตอยู่ในสังคม ที่ทวีความแออัดของประชากร และการเติบโตของเทคโนโลยี

ความรัก เพศ และชีวิตครอบครัว เป็นชีวิตส่วนตัวอีกแง่หนึ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ หากความรักเป็นความรักที่ก่อเกิดให้คุณธรรม เรื่องเพศหรือชีวิตครอบครัวอันมีความสุขที่จะพร้อมเป็นฐานอันมีค่าต่อชีวิตในสังคมนั้นก็นับว่ามีคุณค่าด้วย เช่นผลงานจูบ "The kiss" ของ โรแดง "วันเกิด" ของชากาลล์ "คู่รัก" ของเยน ยัมศิริ

ความตายและอารมณ์ที่หวาดกลัว ความตายนับเป็นสัจจะของมนุษย์ที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ บ่อยครั้งที่ความตายมาเยือนเตือนสำนึกของผู้คนให้ลดความละโมภต่อสิ่งไร้สาระในชีวิตลดการเบียดเบียนเอารัดเอาเปรียบกันเสียบ้าง มีหลายความคิดว่าเราอาจจะสงบอารมณ์ตนเองด้วยการเฝ้ามองผู้คนที่ทุกข์ทรมานอยู่ใน โรงพยาบาล ผลงานลักษณะเช่นนี้ คือ ภาพของชาฮัน ที่เขียนถึงความตายของคน

ความศรัทธาส่วนตัว คนเรามีความศรัทธาอันแรงกล้าต่อการดำรงชีวิตที่ผิดแผก บางครั้งศรัทธาต่อศาสนา อำนาจการเปลี่ยนแปลง เครื่องจักรกล เป็นเสมือนสิ่งที่ฝังลึกลงข้างในส่วนของจิตใจ ซึ่งศรัทธาส่วนนี้มีผลต่อมาจากครอบครัว สิ่งแวดล้อม หรือประสบการณ์ส่วนตัวที่หล่อหลอมมา เช่น ภาพของ ถวัลย์ ดัชนี

การแสดงออกทางด้านความประณีตงดงาม วิธีการนี้จะถือตนเองเป็นตัวการสำคัญที่ชื่นชอบต่อวัตถุ หรือรูปแบบที่สร้างขึ้นเอง และเห็นว่างดงาม คนกลุ่มนี้พยายามดึงวัตถุทุกชนิด ทุกรูปแบบไปสู่ลักษณะที่ตนเชื่อว่างดงามไม่เกี่ยวข้องกับความคิดเก็บกด สำนึกใดๆ เป็นความงามที่อยู่บนพื้นภาพหรือรูปทรงเฉพาะหน้านั้น เช่น ภาพหุ่นนิ่งของ ปิกัสโซ

2. เนื้อหาเพื่อสังคม (Social Function) ศิลปะที่มีเนื้อหาสาระเพื่อสังคม เช่น

ด้านการเมืองและลัทธิความเชื่อ ศิลปินในกลุ่มนี้ปฏิเสธความคิดที่ว่า ศิลปะเป็นเพียงสิ่งที่บันเทิงเริงรมย์เพียงเท่านั้น นอกจากความงดงามที่มีอยู่แล้ว ต่างเชื่อมั่นในผลตอบแทนของศิลปะว่าน่าจะมีผลในวงกว้างต่อสังคมด้วย การเมือง เช่น ภาพ ผลงานเสรีนาหน้าประชาชน ของเดอลาครัวซ์

บรรยายสังคม การที่เราเชื่อว่าชีวิตในสังคมนั้น มวลชนจะต้องมีความเสมอภาค และสันติสุข การได้รับความเอาใจใส่ และเหลียวมองต่อชีวิตทุกรูปแบบจึงเป็นปัญหาสำคัญมาก ศิลปินที่มีจิตสำนึกทางด้านนี้ อาจจะบรรยาย บันทึก หรือสะท้อนชีวิตในสังคมให้ปรากฏเพื่อเป็นการปลุกเร้าความคิด ความห่วงใย และคุณธรรมที่พึงมีต่อกัน เช่น ภาพของโกยา เดอร์มิเอร์ คอลลิวีซ

ถากถางสังคม เป็นงานศิลปะที่ชี้แนะ ตำหนิ ประณาม สังคมในด้านใดด้านหนึ่ง และผสมผสานกับอารมณ์ขบขัน หรือเกรี้ยวกราด เสนอความคิดให้ผู้มีส่วนร่วม ผู้บริหารได้ตระหนักถึงความจริง โดยผ่านกระบวนการคิดในระดับหนึ่ง เช่น ภาพผู้หญิงอันน่าละเหอะของดิคูนิง

ชะลูด นิมเสมอ (2534 : 22-23) ได้กล่าวถึง เนื้อหาแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทคือ เนื้อหาภายในหรือเนื้อหาทางรูปทรง (form) และเนื้อหาภายนอกทางเรื่องราวหรือสัญลักษณ์

เนื้อหาภายในเป็นเนื้อหาที่เกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุในรูปทรง เป็นเนื้อหาของรูปทรงโดยตรง เนื้อหาประเภทนี้จะให้อารมณ์ทางสุนทรีภาพแก่ผู้ดู เป็นอารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์ ไม่มีอารมณ์อื่นๆ ในประสบการณ์ของมนุษย์มาเกี่ยวข้องด้วย เป็นลักษณะจิตวิสัยของศิลปิน เป็นพลังความรู้สึกส่วนตัว เป็นบุคลิกภาพ หรือรูปของการแสดงออกของศิลปิน

เนื้อหาภายนอกมีอยู่เฉพาะในศิลปะแบบรูปธรรมที่มีเรื่องราว เช่น คน สัตว์ วัตถุ สิ่งของ หรือ เหตุการณ์นั้น เป็นเนื้อหาที่เป็นผลสืบเนื่องจากเนื้อหาภายใน เป็นความหมายของเรื่องและแนวเรื่องที่แปลออกมาโดยรูปทรง เมื่อเราดูงานศิลปะแบบรูปธรรมชิ้นหนึ่ง สิ่งแรกที่เราได้รับรู้คือ เนื้อหาภายในของงาน เนื้อหาภายในนี้จะให้ความรู้สึกทางสุนทรีภาพ หรือทางศิลปะแก่เรา ทำให้เกิดอารมณ์สะท้อนใจ และพร้อมที่จะรับความรู้สึกอื่นๆ ที่จะตามมา ซึ่งจะเป็นอารมณ์สะท้อนใจที่เป็นไปตามแนวเรื่อง เช่น ความรัก ความเศร้า ความเห็นใจเพื่อน มนุษย์ ความรักชาติ เป็นต้น ดังนั้นในงานแบบรูปธรรมจะมีเนื้อหาภายในและเนื้อหาภายนอกควบคู่กันไป แต่งานแบบนามธรรมจะมีเนื้อหาเพียงอย่างเดียวคือ เนื้อหาภายใน ให้อารมณ์ ทางศิลปะที่บริสุทธิ์ โดยไม่มีอารมณ์อื่นที่มนุษย์รู้จักเจือปน มีแต่ความเอิบอาบ ปิติ ยินดีบริสุทธิ์และสูงส่ง

8.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับกลวิธี

กลวิธีศิลปะ (Art Techniques) หมายถึง กระบวนการทั้งหมดในวิธีการสร้างสรรค์งานศิลปะสาขาต่าง เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม (มะลิจันทร์ เอื้ออานันท์. 2540 : 905) ; (รอล์ฟ. 2535 : 701) ประกอบด้วยสื่อวัสดุ ดังนี้

1. กลวิธีสีน้ำมัน

ผู้วิจัยใช้หลักการของวิรุณ ตั้งเจริญ ที่ปรากฏในเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชา Analysis in Modern Art (2544 : ไม่ปรากฏเลขหน้า) ประกอบด้วย 25 กลวิธีดังนี้

1. การระบายสีครั้งแรกเดียวเสร็จ (Alla Prima)
2. การระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending)
3. การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน (Broken Color)
4. การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน (Brushwork)
5. การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ (Collage)

6. การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน (Colored Ground)
7. การระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี (Color Key)
8. การระบายสีด้วยสีผสมล่องหน้า (Color Mixing)
9. การระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม (Dabbing)
10. การระบายด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง (Dry Brush)
11. การระบายสีด้วยนิ้วมือ (Finger Painting)
12. การระบายฉาบสีด้วยสีเหลวและโปรงแสง (Grazing)
13. การระบายสีขอบคม (Hard Edge)
14. การระบายสีหนาจับซ้อน (Impasto)
15. การระบายสีผสมการกดและการพิมพ์ (Imprinting)
16. การระบายสีด้วยเกรียง (Knife Painting)
17. การระบายสีด้วยการใช้เทปกั้นขอบ (Masking)
18. การระบายสีด้วยการพิมพ์ครั้งเดียว (Monoprinting)
19. การระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี (Oil-free)
20. การระบายสีเป็นจุด (Pointillism)
21. การระบายสีผสมการพิมพ์ผิวพื้นภาพ (Rubbing)
22. การระบายสีผสมการขีดขีดเป็นเส้น (Sgraffito)
23. การระบายสีและขีดพื้นภาพ (Scraping Back)
24. การระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้มเพื่อสร้างบรรยากาศ (Scumbling)
25. การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสมกันอย่างนุ่มนวล (Soft Edge)

โกศล พินกุล (2543 : 1- 28) ได้กล่าวถึงเทคนิคหรือกลวิธีสีน้ำมัน 24 กลวิธีดังนี้

1. Alla prima คือ การระบายสีเสร็จทันทีครั้งเดียวโดยไม่ต้องซ้ำหรือเกลี่ยสี ซึ่งเรียกว่า Direct Painting แต่มีข้อจำกัด คือ ภาพที่วาดต้องไม่ใหญ่โตเกินไป จำกัดสีที่ผสมในจานสี เนื่องจากศิลปินต้องนำอุปกรณ์ไปวาดภาพนอกสถานที่ ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ จะระบายตามความประทับใจตรงหน้าอย่างฉับพลัน ไม่มีการต่อเติมหลังจากที่เสร็จแล้ว

2. Blending คือ การระบายสีเรียบกลมกลืน อาจใช้นิ้วมือเกลี่ยสี ลูบสี คล้ายวิธี Sfumato ในภาษาอิตาเลียน หมายถึง หมอกควัน เป็นการระบายสีโดยเกลี่ยเรียบกลมกลืน เป็นการสร้างงานที่ต้องการความละเอียดแสดงรายละเอียดให้เห็นชัดเจน

3. Broken color คือ การระบายสีโดยไม่เกลี่ยสีให้กลมกลืน บางครั้งเรียกว่า การผสมสีโดยการมองเห็น Optical Mixing เป็นการวาดจุดสีและเมื่อมองห่างๆ รูปจุดสีจะผสมผสานโดยการมองเห็น หรือการนำวิธี Broken Color ไปร่วมกับวิธีอื่นๆ คือ การลงสีพื้นไว้ก่อน จากนั้นระบายสีทับลงไป แสดงรอยแปรงโดยไม่เกลี่ยสีให้เรียบ

4. Brush work คือ ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน สีน้ำมันจะมีความหนา ลีลาของรอยแปรงอันรวดเร็ว ช้า เคลื่อนไหว หรือวนเป็นริ้วของรูปร่างนั้น

5. Colored ground คือ การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน หลังจากนั้นระบายสีที่เป็นแสงลงไป เพื่อสร้างความกลมกลืนของสี

6. Dry brush คือ การใช้พู่กันสีแบบหมาดๆ แห้ง จะกระทำได้เมื่อภาพนั้นระบายสีอ่อนไว้เรียบร้อยแล้ว การระบายสีแห้งเป็นการระบายสีทับเพื่อให้ภาพนั้นมีพื้นผิวเซ่น การใส่แสงสว่างของยอดไม้ ใบไม้ ริวคลื่น เปลือกไม้

7. Hard edge คือ การระบายสีแสดงขอบภาพให้คมชัด คล้ายกับการใช้กระดาษกาวปิดส่วนขอบภาพแล้วจึงระบายสีหรือพ่นสีทับ เมื่อดึงเทปออกจะมีขอบคม

8. Soft edge คือ การระบายสีระหว่างขอบภาพกับพื้นให้ประสานกัน หรืออาจใช้พู่กันระบายประสานจนกลมกลืนทำให้ไม่สามารถแยกออกระหว่างพื้นกับรูป

9. Impasto คือ การระบายสีหนาทับซ้อนกัน ระบายสีเพิ่มความหนาของสี อาจใช้พู่กันแสดงรอยแปรงพู่กัน หรือใช้เกรียงป้ายเนื้อสีทับซ้อน เพื่อให้สีหนาคลายผลงานประติมากรรม

10. Knife painting คือ การระบายสีด้วยเกรียง ซึ่งเกรียงนั้นจะสร้างพื้นที่สีเป็นระนาบกว้างและแบนได้ มีความนุ่มนวลบนแผ่นระนาบ

11. Masking คือ การระบายสีโดยใช้ตัวกันขอบภาพ เช่น การใช้กระดาษกาวเป็นตัวกันขอบภาพที่จะนำมาใช้ในส่วนพื้นที่ โดยเฉพาะพื้นที่ที่ต้องการความคมชัด หรือการสร้างภาพที่มีขอบคมตัดกัน วิธีการวาดคือการระบายสีใดสีหนึ่งลงไปก่อน รอแห้ง และปิดกระดาษกาวกันปิดทับลงไปแล้วระบายสีทับลงไป เพื่อดึงกระดาษกาวออกจะปรากฏขอบคม

12. Imprinting คือ การระบายสีผสมกับการกดและพิมพ์เพื่อสร้างพื้นผิวบนภาพ โดยการระบายสีลงไปก่อนและใช้วัสดุต่างๆมากดทับ

13. Collage คือ การระบายสีผสมผสานกับการติดวัสดุโดยใช้เทคนิคการปะติด (Collage) เช่น การนำพื้นของเก้าอี้หวายมาติดทับผสมผสานกับการระบายสีน้ำมัน

14. Color key คือ การระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักเทคนิคการระบาย วิธีนี้เป็นการกำหนดสีที่ใช้โดยการเปลี่ยนค่าน้ำหนักของสี เช่นการผสมสีดำ ทำให้เกิดน้ำหนักเข้ม เรียกว่า Shade การผสมสีขาว ทำให้เกิดน้ำหนักอ่อน เรียกว่า Tint และการผสมสีเทา เรียกว่า Tone ซึ่งเป็นสูตรเดิมของกรีก โรมัน ที่เรียกว่า Classical Harmony

15. Color mixing คือ การระบายสีโดยการผสมสีเตรียมไว้ล่วงหน้า ซึ่งเป็นการวางแผนในการใช้สี และเกี่ยวข้องกับการระบายสีในเทคนิคพู่กันแห้ง (Dry-brush) การผสมสีอ่อน (Scumbling) และผู้วาดต้องกำหนดว่าจะใช้กลุ่มสีใด ให้ผสมไว้ในจานสีจนครบ จะไม่มีสีอื่นระบายปนกับสีที่เตรียมไว้

16. Dabbing คือ การระบายสีโดยใช้วัสดุอ่อนนุ่ม การระบายสีให้เนื้อสีมีความรู้สึกพรมัวอ่อนนุ่ม หรือเป็นร่องรอยที่อ่อนนุ่มจากการใช้วัสดุ ฟองน้ำมาแตะ รอยของฟองน้ำจะเกิดการพรมัว มีละอองหรือพู่กันนำมากระทุ้งให้เกิดรอยนุ่ม

17. Pointillism คือ การระบายสีโดยการจุดสี การนำสีมาระบายโดยการแต้มเป็นจุดสี

18. Sgraffito คือ การระบายสีผสมการขีดขีดเป็นเส้น หรือขีดขีดให้เป็นรูปร่าง รูปทรง ก่อนขีดขีดนั้นต้องระบายสีพื้นต่างๆ ไว้ก่อน เมื่อแห้งแล้วระบายสีของรูปร่าง รูปทรงนั้นลงไป ขณะที่สียังไม่แห้งให้ขีดขีดให้เห็นเป็นเส้นๆ

19. Scraping back คือ การระบายสีและขีดพื้นภาพ เป็นการสร้างเทคนิคภายหลังจากการระบายสีลงบนพื้นระนาบที่ต้องการแล้ว ขณะที่สียังไม่แห้ง ใช้เครื่องมือมาขีดเป็นพื้นหลัง เช่น ใช้เกรียงปาดสีออกจะเห็นสีพื้นเดิม หรือพื้นขาว เมื่อขีดแล้วอาจจะสีทับลงไปแต่ยังคงให้เห็นรอยขีดไว้

20. Scrambling คือ การระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม เป็นการประยุกต์มาจากเทคนิคระบายสีเปียกบนพื้นแห้ง ระบายสีแบบoil-free และแบบ Underpainting การระบายสีเป็นการเปลี่ยนสีอ่อนๆ เช่น สีเหลืองขาว ที่ถูกผสมด้วยสีขาวให้ความเหลวและระบายลงบนพื้นสีเดิมที่แห้งแล้ว

21. Texturing คือ การสร้างพื้นผิวได้ภาพ การระบายสีน้ำมันโดยการสร้างพื้นผิวที่เป็นลักษณะพิเศษ คือ มีความตั้งใจสร้างพื้นผิวล่วงหน้าไว้ก่อน เช่น การกดด้วยวัสดุ การกดรอยพิมพ์ (Imprinting) จากนั้นระบายสีทับ

22. Underpainting คือ การระบายสีจากชั้นล่างที่รองพื้นไล่ระดับสีสู่ชั้นบน เช่น การระบายสีเนื้อคนด้วยกลุ่มสีอ่อนบนพื้นสีเขียว สีน้ำเงิน สีม่วง หรือการระบายจากสีชมพู สีเหลืองผสมขาวบนพื้นสีเขียวอ่อน สีน้ำตาลอมแดง เป็นต้น

23. Underdrawing คือ การวาดเส้นเพื่อร่างภาพก่อน อาจวาดด้วยสีน้ำมัน และระบายสีทับลงไปโดยเว้นของเส้นร่างไว้

24. Mixed Media คือ การระบายสีโดยผสมกับสื่อวัสดุอื่นๆ คือการนำสื่อวัสดุต่างคุณสมบัติกันมาใช้ด้วยกัน เช่นสีน้ำกับสีเทียน สีทองมาพ่นทับสีน้ำมัน

นอกจากนี้ยังมีวิธีการระบายสีน้ำมันแบบอื่นๆ เช่น

1. Glazing วิธีเกรสซึ่ง คือเทคนิคการฉาบผิว โดยใช้สีเข้มผสมกับน้ำระบายบางๆ ให้โปร่งใสสามารถมองเห็นพื้นข้างล่างซึ่งเป็นสีอ่อนกว่า

2. Wipping off การระบายสีแล้วเช็ดสีออก การระบายสีนั้นอาจร่างภาพไว้ก่อนและระบายสีใดสีหนึ่งให้ทั่วทั้งแผ่น จากนั้นเช็ดสีออกจากรูปทรงของวัตถุจากหุ่นนิ่งนั้น อาจรอสีแห้งและระบายสีทับอีกก็ได้

3. Working wet in wet การระบายเปียกบนเปียก กลวิธีนี้เป็นการระบายสีเปียกลงบนสีเปียก แต่สีน้ำมันจะไม่รุกรานเหมือนสีน้ำ แต่นิยมใช้ระบายท้องฟ้าได้ดี

4. Working dry on dry คือการใช้สีชั้นระบายลงบนพื้นผิวที่มีลักษณะแห้ง ใช้พู่กันจุ่มสีน้อยระบายลงบนผ้าใบให้เกิดพื้นผิว

5. Frottage คือ การสร้างสรรค์จิตรกรรม โดยการคิดค้นมาจากเทคนิคของ Max Ernst คือการนำกระดาษมาทาบบนพื้นผิวของวัสดุตามที่ต้องการ แล้วนำพื้นผิวนั้นมาระบายทับ

2. กลวิธีสีน้ำ

ผู้วิจัยใช้หลักการของอาร์ สุธิพันธุ์ (2526 : 55-74) แบ่งออกได้เป็น 4 กลวิธี คือ

1. การระบายแบบเปียกบนเปียก (Wet into Wet) หมายถึง การระบายน้ำลงบนกระดาษก่อน แล้วจึงระบายสีตามที่ต้องการลงไป การระบายแบบเปียกบนเปียกนี้ จะช่วยให้การระบายสีติดบนกระดาษทุกส่วน เพราะกระดาษบางชนิดระบายสีติดยาก เนื่องจากมีความมันหรือความหยาบขรุขระ การระบายแบบเปียกบนเปียก มีประโยชน์มากเมื่อจะระบายท้องฟ้า หรือผิววัตถุที่มีมันวาว เพราะจะให้ความรู้สึกกลุ่มของสีเด่นชัด เทคนิคของการระบายแบบเปียกบนเปียกที่สำคัญมี 2 กลวิธี คือ

1.1 กลวิธีการไหลซึม (Mingling) คือ การนำพู่กันขนาดใหญ่ จุ่มน้ำระบายบนกระดาษ จากนั้นใช้พู่กันจุ่มสีระบายลงขณะที่กระดาษยังเปียกอยู่ และจุ่มสีอื่นระบายใกล้ๆกับสีแรก สังเกตดูสีที่รุกรานกัน และไม่รุกรานกัน สามารถนำไปวาดวัตถุได้

1.2 กลวิธีการไหลย้อย (Dripping) คือ การนำพู่กันขนาดใหญ่ จุ่มน้ำระบายบนกระดาษ โดยวางกระดาษทำมุมกับพื้น 15 องศา จากนั้นใช้พู่กันจุ่มสีแคะระบายจากซ้ายไปขวาทั่วทั้งแผ่น หลังจาก

นั้นวางกระดานทำมุมกับพื้น 85 องศา และจุ่มสีอ่อนน้ำมากๆระบายบนสุดของกระดาษ สังเกตดูการไหลย้อยสามารถนำไปวาดน้ำตกตามธรรมชาติได้

2. การระบายแบบเปียกบนแห้ง (Wet into Dry) หมายถึง การระบายสีบนกระดาษที่ไม่ต้องลงน้ำก่อน คำว่า เปียกคือพู่กันกับสี ส่วนแห้งคือ แผ่นกระดาษ การระบายแบบเปียกบนแห้ง เป็นวิธีระบายทั่วไป ซึ่งมี 3 กลวิธี คือ

2.1 กลวิธีการระบายเรียบสีเดียว (Flat Wash) คือ การผสมสี สีเดียวระบายตามแนวนอนอย่างต่อเนื่อง โดยให้มีสีน้ำกองอยู่บนกระดาษมาก ไม่ต้องจุ่มน้ำมาระบายเพราะจะทำให้สีน้ำหนักลง และตั้งกระดานทำมุมกับพื้น 15 องศา

2.2 กลวิธีการระบายอ่อนแก่เรียบสีเดียว (Grade Wash) คือ การระบายสีเรียบโดยมีสีน้ำหนักรวมจากสีอ่อนก่อนแล้วระบายสีแก่เพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง คล้ายระบายเรียบสีเดียวหรือจะเริ่มระบายจากสีแก่ก่อนและระบายไล่มาถึงสีอ่อนสลับกันไป และวางกระดานทำมุมกับพื้น 15 องศา

2.3 กลวิธีการระบายเรียบหลายสี (Color Wash) คือ การระบายสีหลายๆ สีต่อเนื่องกัน คล้ายกับการระบายเรียบ และวางกระดานทำมุมกับพื้น 15 องศา

3. การระบายแบบแห้งบนแห้ง (Dry On Dry) หมายถึง การระบายสีที่ใช้พู่กันจุ่มสีน้อย แล้วระบายอย่างรวดเร็วบนกระดาษ การระบายแบบนี้ ผู้ระบายมักจะบันทึกความรู้สึกของตนลงไปในขณะระบาย การระบายแบบแห้งบนแห้ง มีประโยชน์ในการที่จะเน้นส่วนใดส่วนหนึ่ง บางท่านก็ให้ความเห็นว่าเป็นผลอันเกิดจากการระบายแห้งบนแห้ง คล้ายกับการเขียนตัวเลข หรือการส่งโทรเลข กล่าวคือ มีข้อความสั้นๆ ชัดเจน กระชับ และรวดเร็ว ศิลปินตะวันออก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรูปแบบของการวาดเขียนตามท่าทาง (Gesture Drawing) และการเน้นบริเวณที่ต้องการชี้เฉพาะเจาะจง (Emphasis) หลังจากได้ระบายเรียบแล้ว การระบายแบบแห้งบนแห้ง มี 3 กลวิธี คือ

3.1 กลวิธีการแตะ (Stamping) คือ การใช้พู่กันจุ่มสี โดยตั้งกระดานทำมุมกับพื้น 15 องศา แตะตามแนวนอน ให้เกิดเป็นรูป

3.2 กลวิธีการป้าย (Splashing) คือ การใช้พู่กันจุ่มสีเพื่อป้ายในครั้งเดียวสีติดกระดาษพอดี โดยจุ่มสีอย่าชุ่มมาก ป้ายตรง เฉียง หรือโค้งให้เกิดเป็นรูป และตั้งกระดานทำมุมกับพื้น 15 องศา

3.3 กลวิธีการผสม (Mixed Technique) คือ การใช้พู่กันจุ่มสี โดยตั้งกระดานทำมุมกับพื้น 15 องศา แตะ และป้ายผสมกัน ให้เกิดเป็นรูป

4. การระบายบนกระดาษรองรับ คือ การระบายบนกระดาษวาดเขียน และกระดาษต่างชนิดกัน และการปรุงแต่งผิวกระดาษให้ต่างไปจากเดิม ประกอบด้วย 3 กลวิธี คือ

4.1 กลวิธีการขูด ขีด ถู กระดาษวาดเขียน คือ การเตรียมกระดาษวาดเขียน ด้วยการใช้กระดาษทรายถูบ หรือของมีคมปานกลางขูด สีเทียนสีขาว น้ำมันพืช การระบายสีแล้วขูด ขีดด้วยไม้บรรทัดวาดเป็นเส้นก่อนการระบายทับ

4.2 กลวิธีการพิมพ์สีเดียว การประทับ การเช็ดออก คือ การระบายสีบนกระดาษ และใช้สีก้อนที่มีพื้นผิวกดลงบนกระดาษให้เกิดพื้นผิว และใช้กระดาษวางทับบนกระดาษจะได้ลวดลายก่อนนำไประบายสีต่อไป

4.3 กลวิธีการผสมผสานด้วยวัสดุต่างๆ คือ หลังจากระบายสี ขณะที่สีเปียกอยู่ ให้ใช้น้ำเกลือ น้ำตาล เหล้า แอลกอฮอล์มาโรย เพื่อให้เกิดพื้นผิวก่อนจะนำไประบายสีต่อไป หรือการนำกระดาษมาปิดบางส่วนของกระดาษด้วยกาวไม่ละลายน้ำ เมื่อแห้งนำไประบายสี

8.4 แนวความคิด

แนวความคิด หมายถึง แนวคิด ความเข้าใจ หรือความหมายที่บุคคลกำหนดขึ้นเกี่ยวกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง อันเกิดจากการสรุปรวบรวม และเชื่อมโยงประสบการณ์และข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับสิ่งนั้นๆ เข้าด้วยกัน เช่น ข้อมูลที่พบในระหว่างเดินทางโดยการเรียนรู้ถึงอุปนิสัยของคนเชียงใหม่ ลักษณะภูมิประเทศ ภูมิอากาศ ศิลปวัฒนธรรม สิ่งก่อสร้าง วัดวาอาราม เป็นต้น (ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์. 2543 : 25)

9. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้นำเสนอผลงานวิจัยของผลงานอื่นๆ อันสอดคล้องกับการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรม และการศึกษาผลงานด้านกวีของช่าง แซ่ตั้ง เพื่อได้เป็นแนวทางให้ผู้วิจัยทำวิจัยเรื่องการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของช่าง แซ่ตั้ง ตั้งแต่พ.ศ. 2497-2532 ได้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ซึ่งงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมีดังนี้

สืบสาย เพ็ญสมบุรณ์ได้ทำการศึกษาวิวัฒนาการผลงานจิตรกรรมของอารี สุทธิพันธุ์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2504- 2539 พบว่ายุคที่ 1 ช่วงปี พ.ศ. 2504 –2513 ผลงานของอารีนั้นได้แสดงออกทางด้านเนื้อหาเกี่ยวกับหญิงเปลือย สิ่งแวดล้อม ภาพลักษณ์คน ถ่ายทอดรูปแบบอารมณ์นิยมที่ลดทอนรูปทรงเป็น กิ่งนามธรรม กลวิธีใช้สีน้ำมันบนผ้าใบระบายเคลือบและป้ายทับซ้อน เน้นรอยแปรงในแนวทางศิลปะลัทธิ แอบสแตรกต์เอกซเพรสชันนิสม์

ยุคที่ 2 ช่วงปี พ.ศ. 2514- 2523 เนื้อหาแสดงออกด้วยเรื่องราว ที่แสดงเอกลักษณ์แฝงด้วยแนวคิดศิลปะเพื่อสังคมที่พัฒนาจากช่วงแรก แสดงออกด้วยรูปแบบอารมณ์นิยม และประเพณีนิยม แสดงการลดทอนรูปทรง การเขียนภาพลักษณ์คนแบบนอกเข้ใน การประสานสัมพันธ์ระหว่างรูปและพื้น ผลงานมีลักษณะกิ่งนามธรรมที่ให้ความรู้สึกเป็น 2 มิติ กลวิธีใช้สีน้ำมันบนผ้าใบด้วยการระบายเคลือบป้ายทับซ้อน แสดงรอยแปรงอย่างอิสระ

ยุคที่ 3 ช่วงปีพ.ศ. 2524 –2539 เนื้อหาที่เด่นชัดได้แก่ ภาพหญิงเปลือย เปลี่ยนชื่อเป็น Colliwospa ภาพวัด และสภาพแวดล้อม รูปแบบอารมณ์นิยม แสดงออกด้วยการลดทอนรูปทรงในลักษณะกิ่งนามธรรม แสดงความเคลื่อนไหวผสานสัมพันธ์ระหว่างรูปกับพื้น 2 มิติ ด้วยกลวิธีระบายสีน้ำ หลากหลายที่เรียกว่า ระบบเอ เอส และสีน้ำมันบนผ้าใบ ด้วยกลวิธีระบายเคลือบป้ายทับซ้อน ด้วยสีคู่ตรงข้าม แสดงรอยแปรง (สืบสาย เพ็ญสมบุรณ์. 2539 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ศุภพงษ์ ยืนยง ได้ศึกษาการวิเคราะห์ผลงานการวาดเขียนในประเทศไทย พบว่าการวาดเขียนในยุคศิลปะสมัยใหม่ ประมาณ พ.ศ. 2504 – 2515 โดยกำหนดปี พ.ศ. 2504 เป็นเหตุการณ์จุดเริ่มต้น ด้วยเหตุผลจากการสร้างงานของอารี สุทธิพันธุ์ ที่ได้รับกระแสศิลปะสมัยใหม่ และนำผลงานเข้ามาจัดแสดงในประเทศไทยเป็นครั้งแรก

ระยะที่สอง การวาดเขียนในยุคศิลปะเพื่อชีวิต และศิลปะเพื่อศิลปะ ประมาณพ.ศ. 2516 – 2528 ด้วยเหตุผลทางการเมือง 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519

ระยะที่สาม การวาดเขียนในยุคศิลปะร่วมสมัย ประมาณพ.ศ. 2539 – 2526 จากการรวมตัวกัน และนำเสนอผลงานการวาดเขียนในปีพ.ศ. 2539 ที่มีรูปแบบที่หลากหลายของกระบวนการทางศิลปะซึ่งสอดคล้องกับสภาพการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และอุตสาหกรรมที่เจริญก้าวหน้า การวาดเขียนในประเทศไทยนั้น มีกระบวนการแบบด้านเนื้อหา นำเสนอ เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม ทั้งที่เป็นธรรมชาติสร้าง และมนุษย์

สร้างมากที่สุด รูปแบบแสดงความแน่ชัดของวัตถุมากที่สุด และกลวิธีแสดงลักษณะของพื้นผิวหยาบมากที่สุด (ศุภพงษ์ ยืนยง. 2536 : 409-413)

สินธุ์ชัย สุขสว่าง (2520 : 98-102) ได้ทำการวิเคราะห์วรรณกรรมของจาง แซ่ตั้ง ทางด้านเนื้อหา และรูปแบบ คือ รูปแบบประกอบด้วย 2 รูปแบบ ได้แก่

1. รูปแบบที่ประกอบด้วยคำเดียว แบ่งเป็น 2 ประเภท
 - 1.1 ประเภทที่คำนึงถึงตำแหน่งบนหน้ากระดาษ
 - 1.2 ประเภทที่เรียงคำตามลำดับก่อนหลัง
2. รูปแบบที่ประกอบด้วยกลุ่มประโยค มี 2 ประเภท คือ
 - 2.1 ประเภทเรียงคำเป็นรูปประโยคในบรรทัดเดียวกัน
 - 2.2 ประเภทแยกประโยคออกเป็นส่วนๆ

ส่วนเนื้อหาจางได้ยึดแนวทางปรัชญาเต๋า ดังนี้

1. การดำเนินชีวิตตามแนวทางเต๋า ได้แก่ แนวทางชีวิตทัศน์ และแนวทางการเมือง
2. หลักจริยธรรมของแนวทางปฏิบัติตนเพื่อเต๋า

สรุปได้ว่าผลงานจิตรกรรมของจาง แซ่ตั้ง ตั้งแต่ พ.ศ.2497 – 2532 ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาวิเคราะห์นั้น แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ ผลงานทิวทัศน์ ผลงานนามธรรม และผลงานภาพใบหน้าตนเอง ซึ่งผู้วิจัยแบ่งโดยการพิจารณาจากเนื้อหา รูปแบบ และกลวิธี คือ พ.ศ. 2497 - 2532 จิตรกรรมทิวทัศน์ พ.ศ. 2501 – 2532 จิตรกรรมนามธรรม และพ.ศ. 2497- 2532 จิตรกรรมภาพใบหน้าตนเองตนเอง ซึ่งผลงานจิตรกรรมของจางนั้น เสมือนว่าได้รับแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานมีความเกี่ยวข้องกับปรัชญาจีนเต๋า เช่น การวาดภาพพู่กันจีน การประพันธ์กวีรูปธรรม และบริบททางสังคม อันเป็นแนวทางให้ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิเคราะห์ที่กล่าวต่อไป

บทที่ 3

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การดำเนินการศึกษาค้นคว้าเรื่อง การศึกษาวิวัฒนาการผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง ตั้งแต่ ปีพ.ศ. 2497 – 2532 ในการศึกษาครั้งนี้ ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาตามหัวข้อดังนี้

1. การกำหนดประชากรและการเลือกกลุ่มตัวอย่าง
2. วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้าและการวิเคราะห์ข้อมูล

การกำหนดประชากรและเลือกกลุ่มตัวอย่าง

1. ประชากร ผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง ที่ปรากฏต่อสาธารณชน ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2497 – 2532 ผู้วิจัยได้รวบรวมจากแหล่งข้อมูลดังนี้

1.1 ข้อมูลขั้นต้น (Primary Source) ศึกษาจากผลงานสะสมที่หอศิลป์กวีจ่าง แซ่ตั้ง

1.2 ข้อมูลชั้นรอง (Secondary Source) ศึกษาจากภาพถ่ายผลงานเผยแพร่ในเอกสารสิ่งพิมพ์ สไลด์ ซึ่งเป็นกรณีที่ไม่สามารถติดตามค้นหาผลงานจริงพบ

2. ผู้วิจัยวิเคราะห์ผลงานที่มีความโดดเด่น ซึ่งได้รับการเผยแพร่ผลงานโดยตลอด ได้กลุ่มตัวอย่างทั้งหมด 354 ภาพ ซึ่งเป็นผลงานที่ผู้วิจัยสามารถหาและรวบรวมได้ ดังนี้

พ.ศ. 2497 – 2532 จิตรกรรมทิวทัศน์ จำนวน 32 ภาพ

พ.ศ. 2501 – 2532 จิตรกรรมนามธรรม จำนวน 39 ภาพ

พ.ศ. 2497 – 2532 จิตรกรรมภาพใบหน้าตนเองตนเอง จำนวน 283 ภาพ

วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง เพื่อเป็นข้อมูลเชื่อมโยงการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้งตั้งแต่ พ.ศ. 2497-2532

2. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับปรัชญาจีน และคำสอนของนักปราชญ์จีนท่านอื่นๆ เพื่อนำมาวิเคราะห์ถึงแนวความคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรม

3. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบของตัวอักษรจีน ศิลปะการวาดภาพพู่กันจีน เพื่อนำมาวิเคราะห์ถึงแนวความคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรม

4. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับกระแสดิลปะตะวันตก เพื่อนำมาวิเคราะห์ถึงแนวความคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรม

5. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับกวีรูปธรรม เพื่อนำมาวิเคราะห์ถึงแนวความคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรม

6. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับบริบททางสังคม เพื่อนำมาวิเคราะห์ถึงแนวความคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรม

7. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบ เนื้อ กลวิธี เพื่อนำมาตั้งวิเคราะห์ถึงกระบวนการแบบในการสร้างผลงานจิตรกรรม

8. รวบรวมผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง บันทึกและถ่ายภาพทั้งข้อมูลขั้นต้น และชั้นรอง โดยนำมาจัดกลุ่มผลงานตามขอบข่ายของการศึกษาค้นคว้า ประกอบด้วย 3 ประเภท ได้แก่

พ.ศ. 2497 – 2532 จิตรกรรมทิวทัศน์ จำนวน 32 ภาพ

พ.ศ. 2501 – 2532 จิตรกรรมนามธรรม จำนวน 39 ภาพ

พ.ศ. 2497 – 2532 จิตรกรรมภาพใบหน้าตนเองตนเอง จำนวน 283 ภาพ

9. ผู้วิจัยได้ดำเนินการหาผลงานที่มีความโดดเด่น และได้รับการเผยแพร่ผลงานโดยตลอด นำมาเป็นกลุ่มตัวอย่าง 354 ภาพ และผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์โดยยึดตามลำดับการสร้างสรรค์ผลงานเป็นหลัก

9. สรุปผลการศึกษาค้นคว้า เสนอผลการศึกษาในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ ประกอบภาพถ่ายตามลำดับเวลาการสร้างสรรค์ผลงาน

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ผู้วิจัยศึกษาผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง ด้านแนวคิด รูปแบบ เนื้อหา กลวิธีประกอบกับเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. นำเสนอข้อมูลการศึกษาพรรณนาวิเคราะห์ประกอบภาพถ่าย และบรรยายข้อเท็จจริงที่ปรากฏ

บทที่ 4

การวิเคราะห์ข้อมูล

การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในการศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้ ได้เสนอข้อมูลภาพถ่ายผลงาน และเอกสารต่างๆ โดยวิเคราะห์จากผลงานจิตรกรรมของจาง แซ่ต้ง ทางด้านรูปแบบ เนื้อหา และกลวิธี รวมทั้งวิเคราะห์แนวคิด และบริบททางสังคมในการสร้างสรรค์ผลงาน ตั้งแต่ พ.ศ. 2497-2532 ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และการสัมภาษณ์ พบว่าผลงานจิตรกรรมของจาง แซ่ต้ง ที่มีความโดดเด่น ได้รับการเผยแพร่โดยตลอดอัน ซึ่งเป็นผลงานที่ผู้วิจัยหาได้ ประกอบด้วย 3 เนื้อหาด้วยกัน คือ

1. จิตรกรรมทิวทัศน์ พ.ศ. 2497 – 2532
2. จิตรกรรมนามธรรม พ.ศ. 2501-2532
3. จิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง พ.ศ. 2497-2532

การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ตอนที่ 1 ข้อมูลด้านแนวคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรม ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2497 -2532

ตอนที่ 2 ข้อมูลด้านกระบวนการแบบอันได้แก่ รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธี

ตอนที่ 3 ข้อมูลด้านบริบททางสังคมที่มีความเกี่ยวข้องกับผลงานของจาง แซ่ต้ง

ตอนที่ 1 ข้อมูลด้านแนวคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรมของจาง แซ่ต้ง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2497 -2532 ได้แบ่งออกตามหัวข้อดังนี้

1. แนวคิดด้านหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าฉี
2. แนวคิดด้านตัวอักษรจีน
3. แนวคิดด้านปรัชญาจีน
4. แนวคิดด้านศิลปะการวาดภาพพุทธรูปของปรัชญาเต๋า และเซ็น
5. แนวคิดด้านกวี และกวีรูปธรรม

1. แนวคิดด้านหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าฉี

จางไม่เคยศึกษาศิลปะผ่านสถาบันการศึกษาใดๆ การศึกษาทุกอย่างเป็นการศึกษาด้วยตนเอง ศึกษาปรัชญา ศิลปะจนได้ถูกยกย่องในการเขียนภาพคนเหมือนว่า จางเป็นผู้นำในการเขียนภาพผงถ่านในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจนเป็นที่แพร่หลายมาถึงในปัจจุบัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534 : 166) แต่ผลงานภาพคนเหมือนของจางในปัจจุบันมีไม่มากนัก เนื่องจากลูกค้าที่นำมาให้จางวาดนั้นเมื่อมาว่าจางและนำผลงานกลับไป ส่วนผลงานที่เหลือให้เห็นอยู่นั้น ลูกค้านำมาให้วาดแต่มิได้รับกลับไป สภาพผลงานจึงเก่ามาก กระดาษเปลี่ยนเป็นสีเหลืองขำรุ่ยเป็นรอยยับ บางภาพขาดก็มี ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ผลงานภาพเหมือนผู้หญิงด้านล่าง จางสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2502 เป็นภาพผลงานที่จางรับจ้างวาดภาพ ซึ่งลูกค้าพึงพอใจในผลงานของจางมาก ผลงานนี้เขียนด้วยผงถ่าน แสดงแสงเงาแน่นหนักดู

เหมือนจริง ฉากหลังเป็นการลงน้ำหนักเข้มเพื่อเน้นบุคคลให้เด่นชัด และเป็นภาพที่วาดจากรูปถ่าย ซึ่งจางนำมาขยายให้ดูวาดลงบนกระดาษ ดังในภาพประกอบที่ 10 และภาพประกอบที่ 11



ภาพประกอบ 10

ภาพเหมือนผู้หญิงนั้น บ่งบอกถึงความชำนาญ ทักษะที่จางได้พยายามหัดวาดภาพคนได้เหมือนจริง ซึ่งเป็นสิ่งที่ยากนักสำหรับผู้ที่ไม่ได้ผ่านการศึกษาจากสถาบันใดๆ แต่จางกลับศึกษาวิธีการวาดด้วยตนเอง จนกระทั่งเกิดความชำนาญรับจ้างวาดภาพเหมือนหารายได้มาเลี้ยงครอบครัว ซึ่งถือได้ว่าเป็นงานช่วงแรกของจางเท่านั้น

แต่จางมิได้หยุดนิ่งเพียงเท่านั้น งานรับจ้างวาดภาพคนเหมือนเป็นเพียงแค่งานฝีมือในช่วงแรก ๆ ซึ่งต่างกับงานช่วงหลังจางได้คลี่คลายมาสู่ความเป็นจิตรกร และเริ่มทำงานศิลปะในช่วงอายุ 20 ปีกว่าๆ (เจริญ มาลาโรจน์และคณะ. 2527 : 29)

จากนั้นในปี พ.ศ. 2497 จางได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ โดยออกไปวาดภาพนอกสถานที่ เก็บสภาพบรรยากาศ มาเป็นสิ่งที่สนใจในการวาดภาพ ผ่านความคิด ความรู้สึกและประสาทสัมผัส หรือจินตนาการผนวกความคิดสร้างสรรค์ในแนวเหมือนจริง ซึ่งผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ที่จางได้สร้างสรรค์ด้วยสีน้ำ ดังภาพต่อไปนี้



ภาพประกอบที่ 12

ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ภาพประกอบที่ 12 และผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ภาพประกอบที่ 13 จางสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2500 เป็นภาพที่จางได้ออกไปวาดนอกบ้าน ณ สถานที่จริงด้วยสีน้ำ ในลักษณะการวาดแบบเหมือนจริง ตามความรู้ที่ตนศึกษาด้วยตนเอง การจัดภาพในผลงานจึงดูเรียบง่าย ซึ่งเป็นการเก็บนำบรรยากาศทั้งหมดมาบรรจุในภาพ และวาดตามความเข้าใจที่ตาเห็น คล้ายการเริ่มต้นวาดภาพทิวทัศน์จึงไม่แสดงทักษะความชำนาญในการระบายสีน้ำมากนัก

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าผลงานในช่วง พ.ศ.2497 เป็นต้นมา เป็นผลงานที่จางได้วาดภาพในลักษณะแนวเหมือนจริงเป็นส่วนใหญ่ ไม่ว่าจะเป็นภาพคนเหมือนที่รับจ้างวาด หรือจิตรกรรมทิวทัศน์ แต่ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์มีความผิดแผกต่างไปจากการรับจ้างวาดภาพคนเหมือน คือ จางได้ไปวาดภาพนอกสถานที่สู่สภาพแวดล้อมสภาวะธรรมชาติในขณะนั้น ถือว่าเป็นก้าวแรกของการหักเหแนวทางการวาดภาพ

จางมิใช่เพียงวาดภาพอย่างเดียว แต่จางได้ศึกษาปรัชญาจีน ภาษาจีน และบทกวี

จ้างได้ศึกษาตำราภาษาจีน โบราณ โดยการหัดแปลหัดเขียน พุดให้ถูกสำเนียงรวมถึงภาษาบาลี สันกฤต จากหนังสือพระธรรม ในขณะเดียวกัน ฝึกฝนวาดภาพด้วยใจรักศิลปะ ด้วยเหตุนี้จ้างจึงได้รับการกล่าวขานว่าเป็นนักกวี นักปรัชญา และจิตรกรในคนๆ เดียวกัน (“บทสุดท้าย กวี-ศิลปินของจ้าง แซ่ตั้ง”, 2534 : 54)

ในขณะที่จ้างเขียนกวีและสร้างงานจิตรกรรม จ้างได้ศึกษาปรัชญาตะวันออก ปรัชญาจีนโบราณ เช่น เต๋า หรือเต๋า เต๋อ จิง ในปีพ.ศ. 2509 จนในที่สุดอีก 6 ปีต่อมา จ้างนำผลงานปรัชญาเต๋า เต๋อ จิง ที่ได้แปลไว้มาแปล มาตีพิมพ์เผยแพร่ นอกจากนี้จ้างได้ตีพิมพ์เผยแพร่ อภิปรัชญาของเต๋าดี้ รวมทั้งจ้างได้ศึกษาคำสอนของนักปรัชญาท่านอื่นๆ อีก เช่น เหอเถว จวงจื่อ และเลาซุ โดยนำแนวคิดนี้ไปเผยแพร่ให้แก่นักศึกษาในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ ในปี พ.ศ. 2525 (เจริญ มาลาโรจน์และคณะ. 2527 : 37) แสดงถึงความชำนาญในด้านปรัชญา ศิลปะ ภาพยนตร์ กลอน กวีไปพร้อมๆ กัน ซึ่งวิรุณ ตั้งเจริญ (2534 : 166) ได้กล่าวว่า จ้างได้รับการยกย่องให้เป็นปรมาจารย์เต๋าดีกด้วย

ดังนั้นสิ่งที่เป็นแนวคิด คาดว่าเป็นความเชื่ออันเป็นที่มาของการสร้างผลงานในช่วงแรก คือ หลักการวาดภาพของจิตรกรจีนเต๋าดี้ ซึ่งจ้างได้แปลจากภาษาจีนมาเป็นภาษาไทย และตีพิมพ์ลงในสูจิบัตร นิทรรศการ 5 ศิลปินร่วมสมัย แสดงร่วมกับดำรง วงศ์อุปราช ประเทือง เอมเจริญ ประพันธ์ ศรีสุตา และพีระ พัฒนพีระเดช ที่ปทุมวันแกลเลอรีใน ปี พ.ศ.2510 อันมีหลักการว่า

จิตใจ สรรพสิ่ง และกฎธรรมชาติเป็นองค์รวมหนึ่งเดียวกัน วิธีการถ่ายทอด คือ จิตรกรต้องประสานกายกับใจ เข้าด้วยกันเป็นหนึ่งเดียวกัน ให้เพื่่อมือกับพู่กันได้สัมพันธ์กัน นำไปสู่การบังคับพู่กันให้วาดลงบนกระดาษได้ตั้งใจ หลักการนี้อาจเป็นแก่นความคิดในการสร้างผลงาน สังเกตเห็นจากงานของจ้างเกิดจากการรวมตัวกันของเส้นรอยแปรง แต้มจุด รอยขีดเล็กๆ ซึ่งแต่ละร่องรอยมีลักษณะแตกต่างกันหลากหลาย บ้างหนัก บ้างใหญ่โต รุนแรง บ้างเบา ไร้น้ำหนัก ซึ่งร่องรอยเล็กๆ ของพู่กันเหล่านี้ อาจไร้ความสำคัญเมื่ออยู่โดดเดี่ยว แต่ร่องรอยขีดยนั้นเป็นสิ่งที่ประกอบกันเป็นภาพได้ อันเป็นแนวคิดจากการมองสรรพสิ่งที่อยู่รวมกัน เกื้อกูลกันในธรรมชาติ และสังคม นั่นคือ ขีดเล็กๆ ของรอยพู่กันที่แตะแต้มลงในภาพและก่อตัวรวมกันเป็นภาพ (จักรพันธ์ วิลาสินีกุล. 2543 : 10)

ส่วนสุชาติ สวัสดิ์ศรี (2545 : 11) กล่าวว่า อิทธิพลเริ่มต้นของจ้าง อาจกล่าวได้ว่ามีภูมิหลังมาจากหลักปรัชญาของจิตรกรเต๋าดี้ ซึ่งเป็นนักกวี จิตรกรจีน ซึ่งเต๋าดี้บอกว่า หลักในโลกต้นกำเนิดทุกสรรพสิ่งในโลก เกิดมาจากขีดหนึ่งขีด ขีดที่ว่านั้นเกิดจากมนุษย์เอง จิตรกรรมและวรรณกรรมคือ หนึ่งขีดที่เกิดจากจิต จ้างแสดงความเห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะ ปรัชญา และบทกวี ทุกสรรพสิ่งเริ่มต้นมาจากขีดหนึ่งขีดเช่นกัน ซึ่งจ้างได้พยายามค้นหา เพื่อให้เกิดหนึ่งขีด และสร้างขีดหนึ่งขีดด้วยพู่กันดำและพู่กันลงบนกระดาษ

ดังนั้นผลงานทิวทัศน์ในช่วงต่อมา แสดงให้เห็นรอยจุด ขีดเล็กๆ จากปากกาเคร่งขรึมหมึกดำ เมื่อมองลงในรายละเอียดจะลึกลงไป จะเห็นขีดเล็กๆ มากมายรวมตัวกันกลายเป็นภาพทิวทัศน์ กลุ่มของกอหญ้า ต้นหญ้ามีระยะใกล้ไกลนั่นเอง ดังในภาพประกอบที่ 14 และ ภาพประกอบที่ 15



ภาพประกอบที่ 14

ผลงานทิวทัศน์ ภาพประกอบที่ 14 และภาพประกอบที่ 15 เป็นผลงานที่สร้างขึ้นด้วยปากกา คอแร้งหมึกดำ ในช่วงปีพ.ศ. 2502 เป็นภาพที่สะท้อนให้เห็นแนวคิดอันเกิดจากหลักการวาดภาพของ จิตรกรเตาฉี สังกะสีจากร่องรอยขีดของต้นหญ้าที่เกิดจากขีดหนึ่งขีดทดแทนต้นหญ้าแต่ละต้น เมื่อขีดหลาย ขีดรวมกันกลายเป็นกลุ่มกอหญ้าเป็นภาพทิวทัศน์นั่นเอง ถึงแม้ผลงานภาพประกอบที่ 14 สร้างขึ้นในปี พ.ศ.2502 อาจเป็นช่วงที่จ้างสร้างงานนามธรรม นั่นเป็นเพราะ จ้างยังคงสร้างสรรค์ผลงานทิวทัศน์ และ ผลงานนามธรรมสลับไปสลับมา แต่อย่างไรก็ตามจ้างได้เริ่มสร้างผลงานนามธรรมตั้งแต่ พ.ศ.2501 ดังที่จะ กล่าวต่อไป

ดังนั้นในขณะที่จ้างวาดภาพทิวทัศน์อยู่นั้น จ้างได้ค้นหาแนวทางการทำงานศิลปะของตนเองต่อไป จากการใช้หมึกดำวาดภาพทิวทัศน์ ขีดเป็นลักษณะเส้นหลากหลายขนาดเล็กบ้างใหญ่บ้าง แต่หลังจากนั้น พ.ศ. 2501 เป็นต้นมา จ้างพัฒนาผลงานทิวทัศน์ที่สร้างด้วยขีดของปากกาคอแร้งมาเป็นผลงานจิตรกรรม นามธรรม ซึ่งนิพนธ์ ทวีกาญจน์ (2542 : 135) กล่าวว่า ในขณะที่ศิลปินรุ่นใหม่อยู่ในช่วงกำลังตื่นตัวกับ ศิลปะตะวันตกอยู่นั้น จ้างได้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมนามธรรม อาจกล่าวได้ว่าจ้างเป็นศิลปินนามธรรมที่ ก้าวหน้ามากที่สุดในเมืองไทย

ผลงานจิตรกรรมนามธรรมของจ้างจึงมีความก้าวหน้ามากกว่าศิลปินคนอื่น ๆ เนื่องจากในขณะนั้น วงการศิลปะในเมืองไทย เป็นงานศิลปะแนวอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) และศิลปะคิวบิสม์ (cubism) ที่ได้รับความนิยมสูงสุด แต่ไม่มีผู้ใดที่จะก้าวล้ำไปสู่จิตรกรรมนามธรรมมากนัก นอกจากจ้าง แซ่ตั้ง (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 137) อีกทั้งวิรุณ ตั้งเจริญ (2534 : 165-166) ได้กล่าวว่า จ้างเป็นผู้นำในการเขียนภาพ แบบนามธรรม ซึ่งผสานวิถีทางของปรัชญา เต๋ากับธรรมชาติ และศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์นามธรรมเข้าไว้ ด้วยกัน ในช่วงเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย หลัง พ.ศ. 2500 เป็นต้น

ส่วนเหตุผลในการสร้างผลงานจิตรกรรมนามธรรมนั้นมีหลายประการ ดังต่อไปนี้

ประการแรก จากเดิมจ้างรับจ้างเขียนภาพคนเหมือนจริง ไม่ว่าจะเป็นการเขียนรูปบรรพบุรุษ พ่อ แม่ ญาติพี่น้อง หรือคนที่มาว่าจ้าง ซึ่งการเขียนภาพนั้นบางครั้งลูกค้าจะนำภาพถ่ายขนาดเล็กหรือขนาดมาให้ วาด จ้างจึงต้องใช้แว่นขยายส่องรูปถ่าย จ้างจะมองเห็นขีดจุดเล็กๆ ของภาพคนที่มองผ่านแว่นขยาย จุดและ ขีดนี้เองจึงเป็นรากฐานในการสร้างสรรค์งานศิลปะนามธรรมด้วย

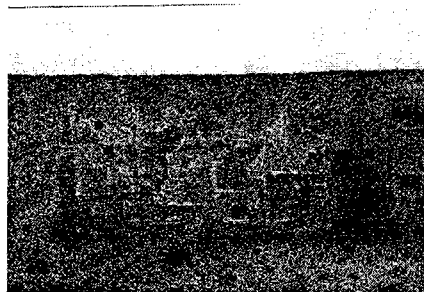
ประการที่สอง ในช่วงแรกที่จ้างเขียนภาพทิวทัศน์ด้วยสีน้ำ จากนั้นพัฒนาไปวาดภาพทิวทัศน์ด้วย หมึกดำแทนสีน้ำ แต่จ้างได้ตัดทอนเนื้อหาของภาพทิวทัศน์ให้คงหลงเหลือแต่ขีดจุด จนกลายเป็นผลงาน นามธรรมในที่สุด แสดงให้เห็นว่าการพัฒนาการผลงานจิตรกรรมนามธรรมของจ้างนั้น เป็นการสร้างสรรค์ จากผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ไปสู่จิตรกรรมนามธรรม โดยมีได้สร้างสรรค์ขึ้นมาอย่างไม่มีฐานข้อมูล และ

ผลงานจิตรกรรมนามธรรมของจาง เมื่อพิจารณาแล้วเป็นผลงานที่ถูกพัฒนาต่อจากผลงานทิวทัศน์แต่แฝงแนวคิดอิทธิพลจากปรัชญาเต๋าคือไว้ในผลงาน อันเกิดจากรอยขีดเล็กๆ ดังนี้



ภาพประกอบที่ 16

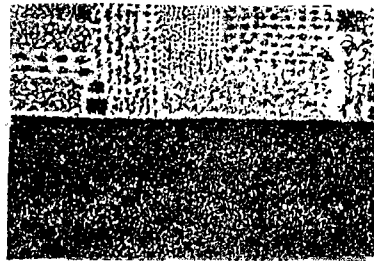
ภาพประกอบที่ 16 และภาพประกอบที่ 17 เป็นจิตรกรรมนามธรรม จางสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2502 ซึ่งจางสร้างผลงานโดยศึกษาสิ่งต่าง ๆ จากสิ่งที่พบเห็นในธรรมชาติโดยตรง รับรู้ความรู้สึกจากธรรมชาติ ทิวทัศน์ แต่ได้ตัดทอนเนื้อหาเรื่องราวออกไป ถ่ายทอดด้วยหมึกดำ ใช้ความเด็ดขาดของการขีดหลายๆ ขีด แสดงร่อยรอยพู่กัน ซึ่งเป็นผลงานที่บ่งบอกถึงการเริ่มต้นความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว



ภาพประกอบที่ 18

ส่วนสมพร รอดบุญ (Rodboon, 1995 : 245) กล่าวถึงการเขียนภาพของจางว่า ก่อนที่จางจะวาดภาพนั้นจางจะนั่งสมาธิ และใช้สมาธิในการวาด ผลงานของจางบางภาพจะใช้มือ แปร่ง พู่กัน และกระทำได้เพียงครั้งเดียวเสร็จ ผลงานจิตรกรรมนามธรรมได้สะท้อนให้เห็นถึงความรู้สึกภายในจิตใจ เป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงภาษาของพลังอำนาจในความรู้สึกของเส้น รูปร่าง และสี ซึ่งผลงานวาดเส้น จุด ในพื้นที่ว่างนั้นได้สะท้อนอิทธิพลของเต๋าคือ จิตรกรชาวจีนในสมัยราชวงศ์ซิง

ในปีพ.ศ. 2503 ผลงานที่คาดว่าได้รับแนวคิดจากหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าคือ ภาพประกอบที่ 18 ถึงภาพประกอบที่ 23 เป็นผลงานที่มีความคล้ายคลึงกัน คือ การขีดเส้นเล็กๆด้วยปากกา คอแร้งจุ่มหมึกดำทับบ้อนจนเกิดน้ำหนักเข้ม ดำ ทัวทั้งภาพ บางช่วงของภาพปรากฏรอยต่อของขีด เว้นพื้นที่กระดากขาว บางช่วงปรากฏรอยต่อของขีดซ้อนกันเป็น โครงสร้างของสี่เหลี่ยม วงกลม ซึ่งผลงานมีความแปลก สะท้อนความเป็นจางได้เป็นอย่างดี



ภาพประกอบที่ 24

ภาพประกอบที่ 24 จ้างสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2503 เป็นผลงานจิตรกรรมนามธรรมที่คาดว่าได้รับอิทธิพลแนวคิดจากหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าฉี แต่ผลงานภาพนี้แสดงให้เห็นการเปลี่ยนจากจิตรกรรมนามธรรมที่กล่าวถึงข้างต้น เนื่องจากด้านล่างของภาพ มีใช้การขีดเส้นแบบปกติ แต่เป็นการขีดวน ตัวดม้วนเป็นแถวๆ เรียงลำดับเป็นกลุ่มๆ คล้ายลีลาของการเขียนตัวอักษรจีนเข้ามาผสมผสาน แต่ไม่ชัดเจนนัก ในขณะที่จ้างสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ ได้เขียนภาพใบหน้าของตนเองขึ้นในปี พ.ศ. 2497–2532 ซึ่งนิพนธ์ ทวีกาญจน์ (2543: ซีดี) ได้กล่าวถึง ผลงานภาพใบหน้าตนเองของจ้างว่า เป็นผลงานที่จ้างสร้างด้วยสีน้ำมัน สีน้ำ สีโปสเตอร์ เส้นปากกา ผลงานเหล่านี้ได้เป็นตัวแทนความรู้สึกต่างๆ ที่จ้างมีต่อสภาพแวดล้อม และภาวะจิตใจที่ถูกกดดัน เศร้าหมอง รันทด ของสังคมรอบด้านที่มากกระทบรอบๆ ตัวจ้าง

ส่วนสมพร รอดบุญ(2543: ซีดี) กล่าวว่าภาพใบหน้าของจ้าง เป็นเหมือนดังสัญลักษณ์ที่แสดงสัจธรรมของชีวิต ภาพเหมือนเหล่านี้มีรูปแบบทั้งเหมือนจริง แบบกึ่งนามธรรมและนามธรรม ใช้วัสดุที่หลากหลายสอดคล้องกับเทคนิคไม่ว่าจะเป็นแบบปาด ป้าย แต้มจุด ขีดเส้นเพียงแผ่วเบาบนพื้นผิวที่ว่างต่างสะท้อนให้เห็นถึงจังหวะของอารมณ์ ความรู้สึก ตลอดจนจิตวิญญาณของศิลปิน

ส่วนสาเหตุหนึ่งที่จ้างได้เขียนภาพใบหน้าตนเอง นิพนธ์ ทวีกาญจน์ (2542 : 233) กล่าวว่า การวาดภาพใบหน้าตนเองของจ้าง แซ่ตั้ง ถ้าวิเคราะห์จะพบสาเหตุการสร้างผลงาน คือ ประการแรก จ้างมีอาชีพรับจ้างเขียนภาพด้วยผงถ่านมาก่อน เขียนได้ละเอียดประณีตมาก แม้ภาพเก่ามีขนาดเล็กหรือภาพที่ขาดหายไปครึ่งภาพ จ้างก็สามารถวาดได้เหมือน คาดว่าจ้างจึงเปลี่ยนเนื้อหาสู่การวาดภาพใบหน้าตนเองแทน และอีกประการหนึ่งอาจเป็นเพราะจ้างมีความอยากจนมีการศึกษาชั้นอนุบาล ทำให้ถูกดูหมิ่นดูแคลนจากบุคคลในวงการศิลปะ ประกอบกับความล้มเหลวในธุรกิจเล็กๆ ทำให้จ้างหันมาใช้เวลาส่วนใหญ่อยู่กับบ้าน และทำงานที่ตนพอใจ จ้างเขียนภาพเหมือนตนเองไว้มาก โดยมองจากกระจกเงาให้เห็นเรื่องราวต่างๆ ที่เก็บเอาไว้ จ้างระบายความคิดอารมณ์ โดยใช้ใบหน้าตนเองเป็นสื่อแสดงสัญลักษณ์อย่างหนึ่งเท่านั้น

ดังนั้นในช่วงเวลาที่จ้างวาดภาพจิตรกรรมทิวทัศน์ วาดภาพจิตรกรรมนามธรรม และจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง อาจเป็นไปได้ว่าจ้างได้นำหลักแนวคิดจากการศึกษาปรัชญา หลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าฉีมาเป็นแนวคิดในการทำงาน ดังนี้

ภาพผลงานจิตรกรรมใบหน้าตนเองของจ้าง แซ่ตั้ง ในปีพ.ศ.2512 ที่ได้รับแนวคิดจากจิตรกรเต๋าฉี



ภาพประกอบที่ 25

ภาพประกอบที่ 25 ถึง ภาพประกอบที่ 28 เป็นผลงานที่สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2512 ซึ่งผลงานทั้ง 4 ภาพนี้มีความคล้ายคลึงกันในวิธีการวาด คาดว่าได้แนวทางจากหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าจี ซึ่งวาดด้วยสีน้ำมันสีดำกับฟู่กัน ถ้าพิจารณาในรายละเอียดจะพบ ภาพใบหน้านั้นประกอบขึ้นจากร่องรอยของการขีดเส้นเล็กๆ ทุกทั้งภาพ ส่วนภาพประกอบที่ 26 ซึ่งนิพนธ์ ทวีกาญจน์ (2542 : 233) ได้กล่าวถึงภาพนี้ว่า เป็นภาพที่จางมิได้ใสดวงตา และมีหลายภาพที่จางทำเช่นนี้ ดูเหมือนว่าไม่มีดวงตา คือผู้ที่บรรลุนิพพานแล้ว ไม่จำเป็นต้องมองเห็นหรือรับรู้อะไรอีก

ภาพผลงานจิตรกรรมใบหน้าที่ตนเองของจาง แซ่ตั้ง ในปี พ.ศ.2513



ภาพประกอบที่ 29

ภาพประกอบที่ 29 ถึงภาพประกอบที่ 36 เป็นผลงานที่สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2513 ซึ่งผลงานทั้ง 8 ภาพนี้ มีความคล้ายคลึงกันในวิธีการวาด คาดว่าได้แนวคิดจากหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าจี ซึ่งจางวาดด้วยปากกาหมึกแห้งเส้นเล็กสีดำ ขีดเส้นขนาดสั้น ขนาดยาว มีความอิสระในการวาดภาพมาก ถ้าพิจารณาในรายละเอียดในภาพ จะพบว่าภาพใบหน้าที่ประกอบขึ้นจากร่องรอยของการขีดเส้นที่หลากหลาย ทุกทั้งภาพ และภาพประกอบที่ 37 เป็นผลงานที่สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2513 ภาพนี้ คาดว่าจางได้ใช้หลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าจีเช่นกัน ซึ่งวาดด้วยปากกาหมึกแห้งเส้นเล็กสีดำ ขีดเส้นขนาดสั้น ขนาดยาว ไม่คำนึงถึงความเหมือนจริงของน้ำหนักแสงเงามากนัก



ภาพประกอบที่ 38

ส่วนภาพประกอบที่ 38 เป็นผลงานที่สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2513 ภาพนี้ คาดว่าจางได้ใช้หลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าจี ซึ่งวาดด้วยดินสอสีหลากหลายสี ผสมผสาน ไม่คำนึงถึงความเหมือนจริงของใบหน้า จางขีดเส้นขนาดสั้น และขนาดยาวอย่างอิสระ แทบมองไม่ออกว่าเป็นภาพใบหน้า ถ้าพิจารณารายละเอียดในภาพจะพบว่าภาพใบหน้านั้นประกอบขึ้นจากร่องรอยของการขีดเส้นที่หลากหลายทุกทั้งภาพ ซึ่งเป็นลักษณะของเส้นที่แสดงถึงความชำนาญในการวาดเส้นมากขึ้นกว่าเดิม

ภาพผลงานจิตรกรรมใบหน้าที่ตนเองของจาง แซ่ตั้ง ในปี พ.ศ.2514



ภาพประกอบที่ 39

ภาพใบหน้าตนเอง ภาพประกอบที่ 39 ถึงภาพประกอบที่ 44 เป็นภาพที่วาดด้วยพู่กันหมึกจีนสีดำขนาดใหญ่บนกระดาษ ผลงาภาพนี้คาดว่าจ้างได้นำแนวคิดของหลักการวาดภาพของเต๋าจี เนื่องจากร่องรอยของพู่กันวาดตัวปลายพู่กันปาดป้ายเป็นขีดซ้อนทับกัน โดยการถ่ายทอดตามความฉับพลัน รวดเร็ว การขีดตัวด้วยพู่กันขนาดใหญ่ มีความอิสระมากกว่าภาพเหมือนจริงในอดีต ภาพผลงานใบหน้าของจ้าง นั้น เป็นภาพที่วาดเส้นทับซ้อน วกวนยุ่งเหยิงคาดว่าเป็นภาพที่เต็มไปด้วยความกดดัน แฝงสภาวะของปัญหาภายใน ซึ่งนิพนธ์ ทวีกาญจน์ (2542 : 233) ได้กล่าวว่า ภวะอารมณ์ความรู้สึกในช่วงเวลาต่าง ๆ กัน ความยากลำบากในการดำรงชีวิต อาจเป็นสาเหตุให้จ้างหันมาสร้างผลงานที่รุนแรง และเต็มไปด้วยพลัง ซึ่งเห็นได้จากความรู้สึกที่แฝงอยู่บนใบหน้า แววตาของภาพ รวมทั้งการใช้สี น้ำหนัก แสงเงา และรอยแปรง ทำให้ภาพมีความน่ากลัว ลึกลับ ทรมน ความสิ้นหวัง ความมั่นใจ ความท้อแท้ ความหวาดระแวง ความสุข ทุกข์ ความผ่อนคลายและความสนุกสนาน คละเคล้าหลากหลายอย่างมีรสชาติ คือ ในภาพใบหน้าตนเอง ในภาพประกอบที่ 45 ถึง ภาพประกอบที่ 48 สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกที่แสดงผ่านใบหน้าอย่างรุนแรง



ภาพประกอบที่ 50

ภาพใบหน้าตนเอง ภาพประกอบที่ 49 ถึงภาพประกอบที่ 52 จ้างวาดขึ้นในปี พ.ศ. 2514 คาดว่าได้รับแนวคิดจากหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าจี เนื่องจากภาพปรากฏร่องรอยการขีดเส้นด้วยพู่กันหมึกดำขนาดใหญ่ ขีดเรียงต่อกันเป็นภาพใบหน้า ทับซ้อนทำให้เส้นซ้อนกันดูยุ่งเหยิง



ภาพประกอบที่ 53

ภาพใบหน้าตนเอง ภาพประกอบที่ 53 เป็นภาพที่จ้างวาดขึ้นในปี พ.ศ. 2514 เป็นสีน้ำมันบนผ้าใบ ปรากฏร่องรอยของการขีดเส้นหลายๆ ขีด ประกอบกันขึ้นเป็นภาพใบหน้าจาง จางได้ให้รายละเอียดของภาพโดยแสดงเส้นผมจำนวนมาก เน้นกล้ามเนื้อใบหน้า น้ำหนักของภาพเข้มชัดเจน ซึ่งได้รับแนวคิดจากหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าฉีเช่นกัน

ภาพใบหน้าของจาง แซ่ตั้งนั้นเป็นภาพเขียนที่พัฒนาไปอย่างไม่มีขอบเขตจำกัด แม้จะขาดแคลนวัสดุ เนื่องจากจางมีฐานะยากจน เนื่องจากรายได้ส่วนใหญ่นำไปใช้ในครอบครัว แต่ก็มีใช้เป็นอุปสรรคในการวาดภาพ จางกลับสนุก ถึงแม้จะเป็นเพียงปากกาถูกลิ้นบนกระดาษโรเนียว จางสามารถสร้างงานวาดเส้นได้เป็นอย่างดี เมื่อจางทำงานจางจะทำอย่างต่อเนื่องจนสำเร็จ บางครั้งเขียนถึง 4-5 ภาพในเวลาเดียวกัน ดังในภาพประกอบที่ 54 – 55 เป็นภาพวาดด้วยปากกาถูกลิ้นบนกระดาษ

ภาพผลงานจิตรกรรมใบหน้าตนเองของจาง แซ่ตั้ง ในปี พ.ศ.2515



ภาพประกอบที่ 54

ภาพใบหน้าตนเอง ภาพประกอบที่ 54 และภาพประกอบที่ 55 จางสร้างขึ้นในปีพ.ศ. 2515 ทั้งสองภาพมีลักษณะคล้ายคลึงกัน คาดว่าจางได้รับแนวคิดจากหลักการวาดภาพของเต๋าฉี ซึ่งเป็นภาพที่วาดด้วยเส้นขีด ดัด อย่างรวดเร็ว ทับซ้อนประกอบกันเป็นภาพใบหน้าด้วยปากกา

ภาพใบหน้าตนเองของจางจะมีลักษณะไม่ย่ำอยู่กับที่ มีการใช้รูปแบบและกลวิธีกลับไปกลับมา โดยตลอด จางจะไม่ยึดมั่นอยู่กับรูปแบบ วิธีการ หรือรูปทรงภายนอกที่ปรากฏ คุณสมบัติที่แท้จริงของศิลปินจะไม่ยึดติดอยู่กับสิ่งดังกล่าว อันเป็นสาเหตุให้เป็นอุปสรรคในการสร้างสรรค์ผลงาน

ช่วงแรกระหว่างปี พ.ศ. 2512-2518 จางใช้สีน้ำมันสลับกับหมึกและปากกา เขียนเป็นเส้น และจุดที่ค่อนข้างละเอียด เขียนซ้ำต่อเนื่องจนเกิดภาพขึ้นมาก่อน ดังที่สมพร รอดบุญ (2543, ชีดี) กล่าวว่า ภาพเหมือนของจางตั้งแต่ พ.ศ. 2497 เป็นต้นมา เป็นเสมือนการบันทึกชีวิตภาวะอารมณ์ความรู้สึก ในช่วงเวลาของความลำบากในการดำรงชีวิต อันเต็มไปด้วยความกดดัน อันเป็นสาเหตุของการทำงานที่รุนแรง และเต็มไปด้วยพลังความรู้สึกที่สามารถสัมผัสกับชีวิตได้จากการอ่านความรู้สึกที่แฝงอยู่บนใบหน้าแววตาของศิลปิน อีกทั้งการใช้น้ำหนักแสงเงา และฝีแปรง ทำให้ภาพมีความน่ากลัว

ภาพใบหน้าตนเอง ภาพประกอบที่ 56 เป็นภาพวาดด้วยปากกาสีแดงบนกระดาษ จางสร้างในปี พ.ศ. 2517 ผลงานนี้เป็นภาพที่เหมือนแสดงอารมณ์ ประสานกับมือ ตา และสมอง ได้แนวคิดจากสภาวะความกดดันของชีวิต จางจึงแสดงออกด้วยร่องรอยของเส้นที่ทับซ้อน เป็นภาพใบหน้าอย่างรวดเร็วฉับพลัน



ภาพประกอบที่ 56

ภาพผลงานจิตรกรรมใบหน้าตนเองของจ่าง แซ่ตั้ง ในปี พ.ศ.2518

ภาพใบหน้าตนเอง ภาพประกอบที่ 57 และภาพประกอบที่ 58 จ่างสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2518 เป็นผลงานวาดด้วยปากกาถูกลี้นบนกระดาษที่มีลักษณะคล้ายกัน คือ การวาดด้วยการขีดเส้น ประกอบกันขึ้นเป็นภาพใบหน้า ส่วนภาพประกอบที่ 58 จ่างแสดงความเหมือนจริงเฉพาะบริเวณดวงตา ด้วยขีดเส้นเล็ก ๆ สีดำ ลงน้ำหนักอย่างประณีต จ่างอาจได้รับแนวคิดจากหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าฉี



ภาพประกอบที่ 57

ส่วนภาพใบหน้าในช่วงปี พ.ศ. 2520 เป็นผลงานที่ได้แนวคิดจากหลักการวาดภาพของ จิตรกรเต๋าฉี คือภาพประกอบที่ 59 ถึงภาพประกอบที่ 66 จ่างได้นำปากกาถูกลี้น ปากกาสีมาวาดภาพใบหน้า ซึ่งเป็นอุปกรณ์ที่ราคาถูก ภาพทั้งหมดเป็นการวาดเส้นด้วยปากกาหลายสีทับซ้อนกัน แสดงความรู้สึกบนใบหน้าอย่างเคร่งเครียด แต่เส้นผมและหนวดปล่อยยาวไร้น้ำหนัก ภาพประกอบที่ 60 ถึงภาพประกอบที่ 64 เป็นภาพแสดงขีดเส้นเล็ก ๆ ทับซ้อน ขีดตัวหลาย ๆ เส้น ประกอบกันเป็นภาพใบหน้าและไหล่ ใบหน้าเอียงข้างดูเฉย มิได้บ่งบอกความรู้สึกใด ๆ ภาพประกอบที่ 65 เป็นภาพที่แสดงใบหน้าเอียงคอหลับตา คาดว่าจ่างอาจมีความทุกข์ เศร้าโศก รวมทั้งมีเส้นของพื้นหลังมุ่งทิศทางมาที่ใบหน้าสะท้อนความรู้สึกเหมือนดังโศรกเศร้าอย่างแท้จริง

ภาพใบหน้าในช่วง ปีพ.ศ. 2521 ภาพประกอบที่ 67 เป็นภาพที่วาดด้วยปากกาถูกลี้นบนกระดาษ แสดงร่องรอยของการขีดเส้นทับซ้อน เพื่อสร้างน้ำหนักบนใบหน้า ลักษณะวิธีการวาดคล้ายกับภาพประกอบที่ 62 ในปีพ.ศ. 2520 คาดว่าได้นำหลักการจากจิตรกรเต๋าฉีมาเป็นแนวคิด

ภาพใบหน้าในช่วงปี พ.ศ. 2523 ภาพประกอบที่ 68 เป็นภาพที่วาดด้วยปากกาหัวสักลาดขนาดใหญ่ ขีดเส้นทั้งขนาดสั้น ยาว ประกอบกันเป็นภาพใบหน้า แต่การขีดเส้นภาพนี้ไม่ได้สร้างน้ำหนักเข้ม แต่กลับเป็นโครงสร้างทับซ้อนเป็นใบหน้า



ภาพประกอบที่ 68

นอกจากภาพใบหน้าที่เขียนด้วยปากกาสักหลาดสีดำ ในปี พ.ศ. 2523 นั้น นอกจากนี้ยังใช้ปากกาสีน้ำตาล ปากกาลูกลื่นวาดภาพ ดังในภาพประกอบที่ 69 ถึง ภาพประกอบที่ 71 ส่วนภาพประกอบที่ 72 แสดงให้เห็นรอยขีดอย่างชัดเจน เส้นดูตรง นิ่งอย่างมั่นคง ซึ่งคาดว่าได้รับแนวคิดจากหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าฉีเช่นกัน



ภาพประกอบที่ 72

ในช่วงปี พ.ศ. 2524 ภาพวาดใบหน้าตนเองของจางเป็นภาพปากกาลูกลื่น ปากกาสักหลาดสีดำ สีน้ำเงินบนกระดาษมากกว่าการใช้สีน้ำมัน อาจเป็นเพราะจางฐานะยากจน ไม่มีเงินซื้อสี และอุปกรณ์วาดภาพ ผลงานใบหน้าที่คาดว่าได้รับแนวคิดจากหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าฉี คือ ภาพประกอบที่ 72 ถึง ภาพประกอบที่ 80 ซึ่งเป็นภาพที่มีลักษณะวิธีการวาดแนวเดียวกัน คือ ใช้ปากกาสักหลาดสีแดงขีดบนกระดาษ ซึ่งผลงานมีความประณีตมากขึ้นกว่าเดิมที่ผ่านมา ส่วนภาพประกอบ 81 ถึงภาพประกอบที่ 84 เป็นภาพที่วาดขึ้นด้วยการขีดเส้นขนาดสั้นและยาวประกอบเป็นภาพใบหน้า ซึ่งผลงานทั้งหมดนี้จางแสดงโครงสร้างขีดเส้นเป็นภาพใบหน้า และบางภาพมีน้ำหนักอ่อนแก่คล้ายของจริง

ภาพผลงานจิตรกรรมใบหน้าที่ตนเองของจาง แซ่ตั้ง ในปี พ.ศ.2525

ภาพใบหน้าที่ตนเอง ภาพประกอบที่ 85 จนถึงภาพประกอบที่ 92 เป็นภาพใบหน้าที่แสดงร่องรอยของการขีดเส้น ในลักษณะแนวเหมือนจริง ซึ่งได้รับแนวคิดจากเต๋าฉี ส่วนภาพที่ใช้หมึกดำบนกระดาษนั้น จางได้วาดเส้นขนาดเล็ก ๆ หลากหลายน้ำหนักประกอบกันขึ้นเป็นภาพใบหน้า ส่วนภาพที่มีแนวตาพลิกขึ้นด้านบนเปลือกตา เสมือนจางกำลังป่วย แสดงอาการป่วยไข้แย่งทุกที อาจเป็นการสะท้อนสภาพปัญหาชีวิตของจางที่ถึงขั้นวิกฤตมาก

หลังจากนั้นภาพผลงานจิตรกรรมใบหน้าที่ตนเองของจาง แซ่ตั้ง ในปี พ.ศ.2526 จางอาจได้รับแนวคิดจากหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าฉี คือ เป็นภาพที่ให้ความรู้สึกเศร้า อารมณ์เหงา และใช้สีหลายหลาย ส่วนบางภาพเป็นภาพที่ประกอบขึ้นจากการขีดด้วยปากกาสีน้ำเงิน นอกจากนี้จางมีผลงานที่สร้างด้วยสีโปสเตอร์ ขีดเส้นประกอบกันเป็นภาพใบหน้า ส่วนภาพลายเส้น จางได้ขีด ไม่ลงน้ำหนักคล้ายกับ ภาพเหมือนที่วาดด้วยผงถ่านในอดีต ภาพที่สร้างด้วยปากกาสีหลากหลายสี จางขีดเส้นขนาดยาว และฉับพลัน ทับซ้อนกันอย่างรวดเร็ว คาดว่าเป็นการนำเอาวิธีการของผลงานนามธรรมมาใช้ และบางภาพแสดงค่าน้ำหนักของใบหน้าคล้ายดูเหมือนจริง แต่ผลงานประกอบขึ้นจากการขีดเส้นเรียงต่อกัน ดังนั้นผลงานในช่วงนี้จางใช้อุปกรณ์ในการวาดภาพหลายประเภท แต่ละภาพมีความแตกต่างกัน



ภาพประกอบที่ 106

ภาพผลงานจิตรกรรมใบหน้าตนเองของจาง แซ่ตั้ง ในปี พ.ศ.2527

ภาพใบหน้าตนเอง ภาพประกอบที่ 112 จนถึงภาพประกอบที่ 114 จางสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2527 จางได้ตัดทอนภาพใบหน้าของจางให้เหลือระนาบสี่เหลี่ยม ขีดเส้นทั่วใบหน้าแทบจะมองไม่รู้ว่า คือ ภาพ ใบหน้า เป็นเสมือนรอยยับย่นบนใบหน้ามากกว่า อีกทั้งเป็นผลงานที่จางๆได้ตัดทอนความเหมือนจริงออกไปมากกว่าภาพอื่นๆ ส่วนบางภาพเป็นภาพที่วาดด้วยปากกาสีบนกระดาษ จะปรากฏร่องรอยของการขีดเส้น หลากหลายสีผสมผสานกัน และวาดแสดงจุดขีดเล็ก ๆ ประกอบขึ้นเป็นภาพใบหน้า คาดว่าจางได้รับแนวคิดจากจิตรกรเต๋าฉี



ภาพประกอบที่ 112

ภาพประกอบที่ 115 จนถึงภาพประกอบที่ 121 เป็นภาพใบหน้าวาดด้วยปากกาสีดำเส้นใหญ่ ขีดเส้นลากทับซ้อนให้เกิดน้ำหนักบนภาพ แสดงถึงความชำนาญ และพัฒนาการที่เกิดขึ้นในภาพ ส่วนบางภาพจางใช้ปากกาเส้นเล็กขีด ภาพนั้นจะดูละเอียดประณีต ซึ่งคาดว่าได้แนวคิดจากหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าฉี



ภาพประกอบที่ 117

ภาพที่วาดด้วยสีน้ำ และสีโปสเตอร์ ในปีพ.ศ.2527 คือ ภาพประกอบที่ 122 จนถึงภาพประกอบที่ 124 เป็นผลงานเพียงไม่กี่ภาพที่ใช้สีโปสเตอร์ อาจเป็นเพราะฐานะทางเศรษฐกิจของจางไม่ดี และจางได้หยิบยืมสีโปสเตอร์ของลูกๆ ที่ใช้วาดที่โรงเรียนมาวาดภาพ จางอาจได้รับแนวคิดจากจิตรกรเต๋าฉี เนื่องจากจางใช้วิธีขีดเส้นเล็ก ๆ ประกอบขึ้นเป็นภาพใบหน้า และร่างกาย ส่วนเส้นขอบใช้วิธีการตัดเส้นด้วยสีน้ำเงินเข้มเพื่อเพิ่มความเข้มชัดแก่ภาพ ใช้สีอันหลากหลาย ส่วนภาพประกอบที่ 125 เป็นภาพวาดใบหน้าที่จางใช้วิธีการวาดคล้ายคลึงกับภาพประกอบที่ 116 แต่จางปรับเปลี่ยนมาเป็นวาดด้วยปากกาสี



ภาพประกอบที่ 124

ภาพผลงานจิตรกรรมใบหน้าตนเองของจาง แซ่ตั้ง ในปี พ.ศ.2528

ภาพใบหน้าตนเองในช่วงปี พ.ศ.2528 คือ ภาพประกอบที่ 126 จนถึงภาพประกอบที่ 135 เป็นภาพที่วาดด้วยหมึกดำ จางใช้วิธีการขีด เส้น จุด เรียงต่อกันเป็นภาพบนใบหน้า โดยที่ไม่ได้ลงน้ำหนัก ซึ่งในช่วงนี้ผลงานจางเริ่มกลับมาวาดขีดเส้นคล้ายกับภาพลายเส้นในช่วงแรกๆ ส่วนภาพที่วาดด้วยสีน้ำมัน นั้นในช่วงปีนี้มีไม่กี่ภาพ แต่เน้นปากกาหมึกดำเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากราคาถูกประหยัด



ภาพประกอบที่ 126

ภาพผลงานจิตรกรรมใบหน้าตนเองของจาง แซ่ตั้ง ในปี พ.ศ.2529 ภาพประกอบที่ 136 และ ภาพประกอบที่ 137 เป็นภาพวาดด้วยสีน้ำผสมผสานกับปากกาลูกลื่นบนกระดาษ มีลักษณะของการขีด แต้มปาดป้าย ทั้งขีดเส้นเล็กเส้นสั้นด้วยปากกา จากนั้นจางระบายสีน้ำทับเพื่อให้เกิดน้ำหนัก เหมือนจาง ได้ค้นหาแนวทางการวาดภาพใบหน้าด้วยวัสดุที่หลากหลาย ส่วนภาพประกอบที่ 139 จนถึงภาพประกอบที่ 142 เป็นภาพวาดด้วยการขีดเส้นด้วยปากกาหมึกดำบนกระดาษ ขีดลากเส้นมีขนาดสั้นขนาดยาว และบางภาพขีดลากด้วยรวดเร็ว ฉับพลัน คาดว่าจางได้รับแนวคิดจากจิตรกรเต๋าฉี



ภาพประกอบที่ 136

ส่วนภาพใบหน้าตนเอง ภาพประกอบที่ 143 และ ภาพประกอบที่ 149 เป็นภาพที่วาดด้วย ปากกาลูกลื่นสีดำด้วยการขีดเส้นขนาดเล็ก ๆ ขีดลากเส้นยาวๆ อย่างฉับพลัน รวดเร็ว ทับซ้อนเป็นภาพ ใบหน้าจนเกิดน้ำหนัก จางอาจได้รับแนวคิดจากจิตรกรเต๋าฉี ถ้าพิจารณาพบว่าผลงานจางยังใช้วิธีการวาด ภาพแสดงน้ำหนักดูคล้ายภาพคนเหมือน แต่จางได้เปลี่ยนวิธีการขีดลากเส้นให้รวดเร็ว ชำนาญและ ฉับพลันกว่าเดิม

ส่วนบางภาพนั้น นิพนธ์ ทวีกาญจน์ (2542 : 235) ได้ให้ความคิดเห็นว่า ภาพประกอบที่ 146 เป็นภาพที่ใช้เส้นจากปากกาวาดเส้นโค้งอ่อนม้วนพลิ้วอย่างมีชีวิต ซึ่งจางได้ควบคุมน้ำหนักของเส้นโดยไม่ปล่อยให้เห็นรอยหมึกที่ติดปลายปากกาขณะที่จางวาด ภาพประกอบที่ 150 คล้ายงานของฟินเซนต์ ฟาน ก็อก ที่เขียนภาพด้วยสีแสงระยิบระยับ พร่าพรายไปในทิศทางต่าง ๆ ด้วยร่องรอยการขีดเส้น ภาพประกอบที่ 151 เป็นภาพที่ดูคล้ายอยู่ในภาวะจิตที่เก็บกด ภาพประกอบที่ 152 เป็นภาพที่จางกำลัง ค้นหาทางออกในการทำงาน และภาพประกอบที่ 153 และภาพประกอบที่ 158 เป็นภาพที่แสดงการวาด

ด้วยการใช้กลุ่มสี ซึ่งจางขีดเส้นทับซ้อนกันและให้น้ำหนักแสงเงา สะท้อนทักษะการวาดภาพอย่างชำนาญ โดยไม่ได้คำนึงถึงความเหมือนจริงมากนัก และบางภาพใช้สีโปสเตอร์ซึ่งผลงานทั้งหมดนี้คาดว่าจางได้รับแนวคิดจากหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าฉี ดังนั้นในช่วงปีพ.ศ. 2529 นั้น เป็นผลงานที่วาดด้วยหมึกดำ ปากกาสี สีน้ำ สีโปสเตอร์ และปากกาลูกลื่น อันเป็นช่วงที่จางใช้วัสดุอุปกรณ์ในการวาดภาพอย่างหลากหลาย



ภาพประกอบที่ 150

ภาพผลงานจิตรกรรมใบหน้าที่ตนเองของจาง แซ่ตั้ง ในปี พ.ศ.2530 คือ ภาพประกอบที่ 159 จนถึงภาพประกอบที่ 171 เป็นภาพผลงานที่จางได้วาดด้วยหมึกดำ และปากกาสีบนกระดาษ โดยไม่คำนึงถึงความเหมือนจริง ให้ปรากฏแต่เฉพาะร่องรอยขีด จุด เส้น บางภาพมีความละเอียดประณีตแสดงจุดขีดขนาดเล็กวาดทับซ้อนกัน บางภาพใช้ความรวดเร็ว จับพลัดตอบสนองอารมณ์ ด้วยการวาดเส้นขนาดใหญ่ และตัดทอนภาพให้คงเหลือโครงร่างที่เรียบง่ายเท่านั้น ซึ่งคาดว่าจางได้แนวคิดจากจิตรกรเต๋าฉีเช่นกัน



ภาพประกอบที่ 170

ดังนั้นผลงานจิตรกรรมภาพใบหน้าที่ตนเอง อาจได้รับแนวคิดจากหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าฉีนั้น เป็นผลงานที่แสดงร่องรอยของการจุด ขีด ด้วยหมึกดำในช่วงแรก หลังจากนั้น ในปี พ.ศ.2515 จางได้ใช้สีโปสเตอร์ สีน้ำดินสอสี อย่างหลากหลาย ส่วนสีน้ำมันนั้นจางได้นำมาใช้ในช่วงหลังมากที่สุด ทำให้ผลงานภาพใบหน้าเน้นหนักไปที่การวาดด้วยปากกาดำ หมึกดำ และแสดงอารมณ์รุนแรง

ในส่วนของภาพทิวทัศน์ที่คาดว่านำแนวคิดมาจากหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าฉีนั้น เป็นภาพวาดที่อาศัยการขีดเส้นขนาดเล็ก ใหญ่ประกอบกันขึ้นเป็นภาพทิวทัศน์ ได้แก่ ภาพประกอบที่ 273 และภาพประกอบที่ 274 ซึ่งจางสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2527 เป็นภาพวาดด้วยหมึกดำบนกระดาษ ซึ่งอาศัยปากกาหมึกสีดำขีดหลายๆเส้น เป็นสภาพบรรยากาศของทิวทัศน์ เทียบกับภาพใบหน้าที่ในปี พ.ศ. 2527 นั้นจางใช้วิธีการวาดคล้ายคลึงกัน คือ การวาดเส้นปากกาสีดำขีด อย่างรวดเร็วทับซ้อนโดยไม่ต้องร่าง และปล่อยน้ำหนักสว่าง คือ พื้นที่ขาว



ภาพประกอบที่ 274

ส่วนในปี พ.ศ. 2529 นั้น ผลงานที่คาดว่าได้แนวคิดจากหลักการวาดภาพของจิตรกรเตาฉี คือ ภาพประกอบที่ 275 และภาพประกอบที่ 276 เป็นภาพที่แสดงร่องรอยการขีดด้วยสีโปสเตอร์ผสมผสานกันหลากหลายสี โดยมีกลุ่มสีเขียวเป็นกลุ่มสีหลัก เป็นการวาดภาพอย่างหยาบๆ รวดเร็วและชำนาญ ซึ่งในช่วงปี 2529 นี้ จ่างวาดภาพด้วยสีไวหลายภาพ



ภาพประกอบที่ 275

สรุปได้ว่า ผลงานของจ่างได้พยายามค้นหาแนวทางรูปแบบอันหลากหลายในการวาดภาพ ไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรมทิวทัศน์ จิตรกรรมนามธรรม และจิตรกรรมใบหน้าตนเอง คาดว่าแนวทางหนึ่งที่จ่างนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน คือ หลักการวาดภาพของเตาฉี โดยการนำหลักการวาดภาพของเตาฉี มาเป็นความเชื่อส่วนตัวที่นำมาสร้างสรรค์ผลงาน ผวนกับการสร้างผลงานที่แสดงการพัฒนาให้เห็นอย่างเด่นชัด คือ ช่วงแรกจ่างคำนึงถึงความเหมือนจริง และในช่วงหลังจ่างสละความเหมือนจริง ตัดทอนผลงานให้เรียบง่าย จนบางภาพเป็นผลงานนามธรรม เมื่อถึงช่วงหนึ่งจ่างหันกลับมาสร้างผลงานในแนวทางแสดงอารมณ์ความรู้สึก และนามธรรมจนกระทั่งมีลักษณะเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน

2. แนวคิดด้านตัวอักษรจีน

ขณะนั้นเกิดสงครามโลกครั้งที่สอง จ่างจึงต้องออกจากโรงเรียนขณะเรียนอยู่ชั้นอนุบาล 2 และไม่ได้ศึกษาต่อ ซึ่งจ่างได้บันทึกลงในหนังสือ คัมภีร์เต๋า เต๋อ จิง ว่า ตั้งแต่บัดนั้นจนเดี๋ยวนี้ ฉันไม่เคยมีโอกาสดูหนังสือต่อจากสถาบันใดๆอย่างที่เคยมีโอกาสเรียน หลายปีก่อนฉันพูดภาษาไทยไม่ชัด เขียนหนังสือไม่ได้ จึงพยายามศึกษาด้วยตนเอง เพื่อให้มีโอกาสพูดภาษาไทยและเขียนภาษาไทยได้ สำหรับหนังสือจีนไม่มีโอกาสเรียนได้เต็มที่นัก แต่ได้ศึกษาเฉพาะเวลากลางคืน (ดวงตา วรรณศิลป์. 2533 : 46) และจ่างจะหนีพ่อ แม่ไปเรียนภาษาจีน ในละแวกแถวบริเวณใกล้บ้านของจ่างเสมอ เนื่องจากบริเวณนั้นมีแต่คนจีนพูดภาษาจีนกัน ส่วนบางบ้านมีครูมาสอนถึงบ้าน ถึงแม่พ่อและแม่จะตีจ่าง แต่จ่างก็แอบไปเรียน (ส. หาญตระกูล. 2528 : 25)

หลังจากจางออกจากโรงเรียน จางได้มุ่งมั่นหัดอ่านหนังสือจนกระทั่งเข้าใจภาษาไทยและภาษาจีนดีขึ้น จากนั้นเมื่ออายุ 23 ปี จางได้ศึกษาโคลง กาพย์ กลอน ของศรีปราชญ์ สุนทรภู่เป็นต้น รวมทั้งจางได้แต่งกวีพร้อมกับการวาดภาพควบคู่กันมาตลอดจนมีชื่อเสียง

จากคำกล่าวของจางข้างต้นแสดงให้เห็นว่าจางจบสถาบันการศึกษาแค่ระดับชั้นอนุบาล เมื่อเกิดสงครามจึงไม่ได้เรียนต่อ ทำให้จางต้องศึกษาภาษาไทย ภาษาจีนด้วยตนเอง รวมทั้งจางศึกษาโคลง กาพย์ กลอน แม้กระทั่งศึกษาปรัชญาเต๋า และแปลออกมาเป็นภาษาไทยตีพิมพ์เผยแพร่

ดังนั้นจางจึงมีความเชี่ยวชาญภาษาจีนเป็นอันมาก เนื่องจากจางได้เรียนและฝึกฝน หัดเขียน อ่าน ตั้งแต่สมัยเด็ก ขณะเรียนภาษาจีนอยู่นั้น จางได้หัดวาดภาพและศึกษาภาษาควบคู่พร้อมกัน จึงเป็นไปได้ที่จางอาจนำภาษาจีน ความงามของตัวอักษร ลักษณะการเขียนของตัวอักษร และวิธีการเขียนอักษรที่ไม่เหมือนภาษาอื่นใดนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ซึ่งวิธีการเขียนภาษาจีนนั้นต้องอาศัยลักษณะต้นแบบที่มีมาแต่บรรพบุรุษ อักษรจีนจึงจะสวยงาม

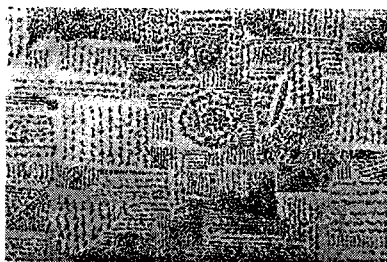
ดังที่เหลียง นานมี (2528 : 12) ได้กล่าวว่า วิธีการเขียนตัวอักษรจีนมีขีดมาตรฐานอยู่ 7 ชนิด ซึ่งใช้ในการต่อหัว หาง แต่การเขียนนั้นจะต้องเขียนด้วยพู่กันจีนจึงจะสวย เนื่องจากพู่กันแสดงให้เห็นความละเอียดอ่อน งดงาม ของตัวอักษรจีน ผู้เขียนต้องฝึกฝน ให้มีความชำนาญในการบังคับมือ นอกจากขีดตรง และขีดขวาง แต่ที่สำคัญ คือ ด้านความสูงแบบ 3 มิติ คือ การยกและกดพู่กัน พร้อมไปกับการลากเส้นให้ปลายแหลมเป็นใบมีดกวนอู หรือหยุดและยักอีกให้ดูเหมือนรูปขาสิงห์ หรือหยุดตัวปลายให้เป็นลวดลายเฉพาะตัว นั่นจึงเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของแต่ละบุคคลยากแก่การเลียนแบบ

ดังนั้นผลงานของจางจึงพบเห็น การขีดเขียนลักษณะของอักษรจีน (Calligraphy) บุคลิกลักษณะรูปแบบของตัวอักษรประสานกับการสร้างสรรค์ผลงาน

รวมทั้งมานพ ถนอมศรี ได้กล่าวถึงผลงานจิตรกรรมของจาง แซ่ตั้งว่า อาจนำแนวคิดด้านอักษรจีนมาเป็นความเชื่อในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ดังการแบ่งกลุ่มผลงานภาพจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเองของจางได้ 6 กลุ่ม ซึ่งกลุ่มที่ 5 นั้น คือกลุ่มสัญลักษณ์ตัวอักษร จางได้สอดแทรกรูปสัญลักษณ์ซึ่งเกิดจากการคลี่คลายรูปทรง โดยใช้อารมณ์ของตัวอักษรทั้งภาษาจีน ภาษาไทย มาสร้างสรรค์ (มานพ ถนอมศรี. 2543. ซีดี)

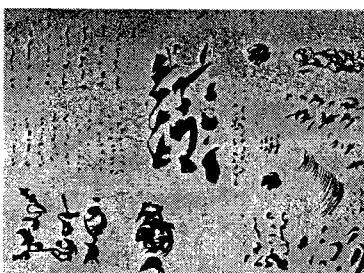
ส่วนผลงานจิตรกรรมนามธรรมนั้น สมพร รอดบุญ (2543. ซีดี) ได้กล่าวว่าในช่วงปี พ.ศ. 2500-2510 ประเทศไทยในขณะที่ยึดถือคติของตะวันตกเป็นที่นิยม จางได้สร้างงานศิลปะนามธรรม โดยไม่ได้รับอิทธิพลความคิดแบบอย่างของตะวันตกแต่อย่างใด ศิลปะนามธรรมของจางมีรากฐานมาจากวัฒนธรรมของจีน ผลงานของจางจึงสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นตะวันออกอย่างชัดเจน ดังนั้นผลงานที่ได้รับแนวคิดจากความงามของตัวอักษรจีน คือผลงานดังต่อไปนี้

ผลงานจิตรกรรมนามธรรม ในปี พ.ศ. 2503 ภาพประกอบที่ 172 จนถึงภาพประกอบที่ 174 เป็นภาพวาดด้วยหมึกดำ ซึ่งมีลักษณะของการเขียนอักษรจีน สังเกตเห็นจากเส้นขยุกขยิก ลาก ดัด ม้วน ขดเล็ก ๆ เรียงบรรทัดคล้ายลักษณะของหนังสือตำราจีนเป็นกลุ่ม ๆ ในภาพ บางกลุ่มซ้อนทับกัน บางกลุ่มลากเส้นขนาดเล็กชิดกันทำให้เกิดน้ำหนักเข้มในภาพ



ภาพประกอบที่ 172

ส่วนในภาพจิตรกรรมนามธรรม ภาพประกอบที่ 175 และภาพประกอบที่ 180 เป็นภาพแสดงลักษณะของตัวอักษรจีนชัดเจน ซึ่งจ่างนำฟูกันจุ่มหมึกดำวาด ป้ายเสมือนนำอักษรจีนขนาดเล็กทั่วผลงาน โดยมีลักษณะของขนาดตัวอักษรทั้งเล็กใหญ่หลายแบบในภาพ



ภาพประกอบที่ 176

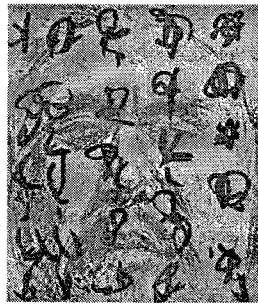
ส่วนผลงานจิตรกรรมภาพใบหน้าของจ่างนั้น ที่คาดว่าได้รับแนวคิดด้านตัวอักษรจีน ดังในภาพต่อไปนี้เป็นภาพใบหน้าตนเอง ภาพประกอบ 181 จ่างสร้างขึ้นในปีพ.ศ. 2514 เป็นภาพที่วาดด้วยปากกาสีหลายสีบนกระดาษ เส้นที่ปรากฏบนภาพนั้นเหมือนจ่างเริ่มพัฒนาจากการวาดเส้นมาเป็นตัวอักษรจีน ภาพประกอบที่ 182 เป็นภาพวาดด้วยสีน้ำ ซึ่งถูกตัดทอนให้เหลือเพียงเส้นสีแดง คล้ายคลึงกับตัวอักษรจีนบรรจุในโครงสร้างภาพใบหน้า ส่วนภาพประกอบที่ 183 และภาพประกอบที่ 184 เป็นภาพประกอบใบหน้าคนที่มีส่วนหลังเป็นตัวอักษรจีนอย่างชัดเจน ซึ่งจ่างได้นำความงามของลักษณะตัวอักษรจีนมาใช้ในผลงาน



ภาพประกอบที่ 182

ภาพใบหน้าตนเอง ภาพประกอบที่ 185 จ่างสร้างขึ้นในปี พ.ศ.2518 วาดด้วยสีน้ำบนกระดาษ เป็นอีกภาพหนึ่งที่คาดว่าได้รับแนวคิดด้านตัวอักษรจีน ซึ่งผลงานแสดงเส้นที่ขีดสั้น ๆ ทับซ้อนกันเป็นภาพใบหน้า พร้อมทั้งปรากฏเส้นที่มีลักษณะคล้ายตัวอักษรจีนอยู่ในภาพ และภาพประกอบที่ 186 เป็นภาพที่นำ ความงามของอักษรจีน วาดขยายขนาดให้ตัวใหญ่ขึ้นจัดวางลงในภาพ จ่างอาจได้รับแนวคิดมาจากตัวอักษรจีน

ผลงานที่สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2521 นั้น จ่างได้นำอักษรจีนมาสร้างสรรค์ โดยใช้สีสันอันสดใส รูปแบบแปลกตาออกไป โดยไม่คำนึงถึงความเหมือนจริงมากนัก คือ ภาพประกอบที่ 187 เป็นภาพประกอบที่วาดด้วยปากกาสีหลายสีบนกระดาษ พื้นหลังปรากฏเส้นขนาดเล็ก ๆ ชิดคล้ายตัวอักษรจีนมากมาย ส่วนภาพประกอบที่ 188 เป็นภาพที่วาดด้วยปากกาสีบนกระดาษ ภาพจะปรากฏเส้นสีแดงคล้ายตัวอักษร ภาพประกอบที่ 189 ภาพที่วาดด้วยปากกาสีบนกระดาษ ถูกตัดทอนให้คงเฉพาะเส้นที่สำคัญให้คงพอดูออกกว่าคือ คิ้ว จมูก ปาก ซึ่งเส้นนั้นเสมือนเป็นอักษรจีน ภาพประกอบที่ 190 เป็นภาพที่วาดด้วยปากกาสีแดงบนกระดาษ พื้นหลังปรากฏตัวอักษรจีนที่จางวาดอย่างรวดเร็ว ภาพประกอบที่ 191 เป็นภาพวาดด้วยปากกาสีบนกระดาษ โดยปรากฏตัวอักษรจีนวาดทับใบหน้าด้วยสีแดง ภาพประกอบ 192 จนถึงภาพประกอบ 195 เป็นภาพที่มีตัวอักษรจีนปรากฏในใบหน้า โดยไม่ปล่อยให้เหลือพื้นที่ว่าง ซึ่งผลงานทั้งหมดนี้คาดว่าจ่างอาจได้รับแนวคิดมาจากตัวอักษรจีน



ภาพประกอบที่ 188

หลังจากนั้นภาพใบหน้าที่ตนเองของจ่าง ได้ปรากฏแนวคิดด้านอักษรจีนขึ้นอีกครั้งในปีพ.ศ. 2523 เป็นผลงานที่ใช้สีหลากหลายทั้งสีน้ำ สีน้ำมัน และหมึกดำ คือ ในภาพประกอบที่ 196 เป็นภาพที่วาดด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบติดกระดาษไม้ แสดงภาพใบหน้าที่ตัวอักษรจีนปรากฏบนใบหน้าที่ผลงาน ภาพประกอบที่ 197 เป็นภาพวาดด้วยสีน้ำ ด้านขวามือของภาพปรากฏตัวอักษรเรียงต่อกัน ภาพประกอบที่ 198 วาดด้วยปากกาสีดำบนกระดาษ จ่างวาดภาพลายเส้นสีดำ ไม่มีดวงตา จ่างได้ลงน้ำหนักด้วยเส้นบนใบหน้า และลำคอสีดำ ส่วนด้านซ้ายมือของภาพปรากฏอักษรจีน ภาพประกอบที่ 199 เป็นภาพวาดด้วยปากกาลูกลื่นสีดำบนกระดาษ จ่างสนใจในรายละเอียดของใบหน้า โดยแสดงออกในการวาดเส้นด้วยน้ำหนักเหมือนจริง และวาดตัวอักษรจีนไว้ด้านข้างภาพใบหน้า



ภาพประกอบที่ 196

ส่วนในปีต่อมาพ.ศ. 2524 ภาพใบหน้าที่จ่างคาดว่าปรากฏแนวคิดจากตัวอักษรจีนชัดเจน คือ ในภาพประกอบที่ 200 จนถึงภาพประกอบที่ 206 เป็นภาพที่วาดด้วยปากกาสีแดงบนกระดาษ พร้อมทั้งจ่างได้วาดอักษรจีนประกอบลงในภาพทุกภาพ



ภาพประกอบที่ 200

ส่วนในปีพ.ศ. 2525 นั้น เป็นภาพที่วาดด้วยปากกาลูกลื่นสีเงิน สีน้ำ และปากกาสีดำ ซึ่งคาดว่าได้รับแนวคิดด้านตัวอักษรจีน คือ ภาพประกอบที่ 207 จนถึงภาพประกอบที่ 217 ภาพทั้งหมดนี้ช่างได้นำตัดทอนให้คงเหลือเฉพาะเส้นโครงสร้างเท่านั้น โดยนำอักษรจีนใส่ลงในผลงาน ถ้าพิจารณาลักษณะของภาพในปีพ.ศ. 2524 นั้น ช่างมิได้สนใจแนวการสร้างสรรค์จิตรกรรมแบบเหมือนจริงมากนัก



ภาพประกอบที่ 217

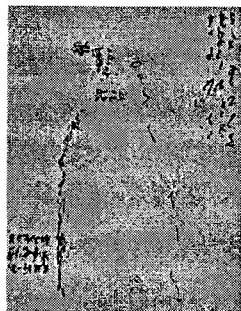
ในปีพ.ศ. 2527 ภาพใบหน้าตนเองของช่าง คาดว่าได้รับแนวคิดด้านตัวอักษรจีน คือ ภาพประกอบที่ 218 จนถึงภาพประกอบที่ 221 เป็นภาพวาดด้วยสีน้ำและปากกานกกระดาก ช่างได้วาดตัวอักษรจีนไว้ด้านซ้ายด้วยสีดำ ด้านขวาเป็นภาพใบหน้า บางภาพถูกตัดทอนให้อยู่ในโครงสร้างของสี่เหลี่ยม ด้านข้างเสมือนมีตัวอักษรปรากฏอยู่ และบางภาพวาดเส้นคล้ายตัวอักษรจีนขนาดเล็กๆ ปรากฏเต็มทั่วใบหน้าอย่างไม่มีขอบเขตของโครงหน้า

ส่วนภาพประกอบใบหน้าตนเองของช่าง ในปีพ.ศ. 2526 มี 3 ภาพ ซึ่งเป็นการผสมผสานภาพใบหน้าที่กับเส้นที่วาดคล้ายตัวอักษรจีน เป็นภาพกึ่งนามธรรม และนามธรรมมากกว่าแนวเหมือนจริง คือ ภาพประกอบที่ 222 จนถึงภาพประกอบที่ 224 ซึ่งผลงานเหล่านี้มีเส้นคล้ายตัวอักษรจีนปรากฏร่วมในภาพปะปนอยู่ในโครงสร้างของภาพใบหน้าคน



ภาพประกอบที่ 222

ภาพใบหน้าตนเองของจาง ในปี พ.ศ. 2527 มี 2 ภาพ ซึ่งเป็นผลงานที่แปลกกว่าภาพอื่นๆ เนื่องจากภาพประกอบที่ 225 เป็นภาพตนเองที่กำลังยืนหันหลัง และเส้นที่วาดคล้ายตัวอักษรจีนอยู่ด้านบนและด้านล่างของภาพ เสมือนเป็นภาพวาดจีนโบราณ และภาพประกอบที่ 226 เป็นภาพวาดด้วยปากกา ลูกลิ้นบนกระดาษ เป็นเส้นคล้ายตัวอักษรจีน เรียงต่อกันเป็นภาพใบหน้าโดยไม่มีโครงสร้างของใบหน้า



ภาพประกอบที่ 225

จากนั้นในปีพ.ศ. 2528 ภาพใบหน้าตนเองของจาง ภาพส่วนมากมีลักษณะร่องรอยของตัวอักษรจีนมากที่สุด และภาพที่คาดว่าได้รับแนวคิดด้านตัวอักษรจีน มี 2 ภาพ คือ ภาพประกอบที่ 227 เป็นภาพที่วาดด้วยหมึกดำขีดเส้นอย่างคร่าวๆ ไม่ลงน้ำหนักดำมาก และภาพประกอบที่ 228 เป็นภาพวาดด้วยสีน้ำบนกระดาษในลักษณะแนวนามธรรม โดยมีตัวอักษรจีนขนาดเล็กบนใบหน้า



ภาพประกอบที่ 228

ส่วนภาพใบหน้าในปี พ.ศ. 2529 นั้นที่คาดว่าได้รับแนวคิดด้านตัวอักษรจีนนั้นไม่ปรากฏชัดเจน เนื่องจากผลงานภาพวาดเส้นด้วยดินสอ ระบายสีน้ำโดยใช้วิธีการป้ายสีทับซ้อน และวาดเส้นด้วยปากกาหมึกดำเป็นส่วนใหญ่ ดังนั้นในปีต่อมาพ.ศ. 2530 มี 2 ภาพ คือ ภาพประกอบที่ 229 เป็นภาพวาดด้วยปากกา สีดำ เขียนเป็นเส้นรูปใบหน้าอย่างคร่าวๆ มีพื้นหลังเป็นเส้นคล้ายตัวอักษรจีนทับซ้อนกัน ส่วนภาพประกอบที่ 230 ไม่มีโครงร่างของใบหน้า ภายในใบหน้ามีตัวอักษรจีนปรากฏเป็นพื้นหลังซ้อนกัน



ภาพประกอบที่ 230

สรุปได้ว่า ผลงานของจางที่ได้รับแนวคิดด้านอักษรจีนนั้น ปรากฏชัดในผลงานจิตรกรรมนามธรรม แต่ผลงานทิวทัศน์นั้นไม่ปรากฏชัดเจน ซึ่งผลงานจิตรกรรมนามธรรมนั้น จางได้นำพุทธรูปที่มีสีดำวาด สอดแทรกคล้ายอักษรจีนปะปนในผลงาน หรือบางภาพจางได้นำลักษณะของตัวอักษรมาใช้เป็นโครงสร้าง ของภาพใบหน้า จากนั้นจางได้เปลี่ยนพุทธรูปให้มีขนาดใหญ่ขึ้น รูปร่างของตัวอักษรจีนจึงขนาดเปลี่ยนไป ส่วนการนำแนวคิดจากตัวอักษรจีนนั้นได้เริ่มต้นในช่วงปีพ.ศ. 2503 เป็นต้นมา ส่วนในภาพใบหน้าตนเอง เริ่มปรากฏในปี พ.ศ. 2514 เป็นต้นมา แต่เริ่มปรากฏชัดเจน ในปีพ.ศ. 2521 และพ.ศ. 2527 มากที่สุด อาจเป็นไปได้ว่าหลังจากออกจากโรงเรียนจางได้ศึกษาภาษาจีน ทำให้จางได้ซึมซับนำเอาความงามของ ตัวอักษรจีนมาเป็นแนวคิด

3. แนวคิดด้านปรัชญาจีน

จางจบการศึกษาระดับชั้นอนุบาล เนื่องจากเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ก่อน จางจึงไม่ได้เรียน หนังสือจนกระทั่งเสียชีวิต เมื่อจางไม่ได้เรียนหนังสือ จึงไม่สามารถพูด อ่าน เขียนได้ ทำให้จางต้องหันมา ศึกษาด้วยตนเอง ไม่ว่าจะเป็นการเริ่มฝึกวาดภาพคนเหมือน การศึกษาภาษาไทย จีน ปรัชญาตะวันออก หลักการวาดภาพของจิตรกรจีน และเขียนกวีไปควบคู่กัน

ดังนั้นในขณะที่จางสร้างผลงานจิตรกรรม จางได้ศึกษาปรัชญาตะวันออก ปรัชญาจีนโบราณ เช่น เต๋า หรือเต๋า เต๋อ จิง ในปีพ.ศ. 2509 และนำผลงานปรัชญาเต๋า เต๋อ จิง ที่ได้แปลจากภาษาจีน มาเป็นภาษาไทย และตีพิมพ์อภิปรัชญาของเต๋าฉี รวมทั้งจางได้ศึกษาคำสอนของนักปรัชญาท่านอื่นๆ อีก เช่น เหอเถว จวงจื่อ และเลาซุ (เจริญ มาลาโรจน์และคณะ. 2527 : 37)

จากที่กล่าวถึงข้างต้น สรุปได้ว่าจางจบการศึกษาระดับชั้นอนุบาล ไม่ได้เรียนต่อ ขณะนั้นเกิด สงครามโลกครั้งที่สอง จางจึงต้องออกจากโรงเรียน แต่จางจึงหันมาศึกษาปรัชญาจีนด้วยตนเอง เพื่อให้มี ความรู้และมีความเชี่ยวชาญในปรัชญาจีน

การศึกษาปรัชญาจีนของจาง จึงคาดว่าเป็นแนวคิดส่วนหนึ่งในการสร้างผลงานจิตรกรรม นามธรรม และผนวกกับการนำหลักธรรมของพระพุทธศาสนามาผสมผสานกับปรัชญาจีนด้วย ซึ่งดวงดา วรรัตนศิลป์ (2532 : 46) ได้กล่าวว่า ผลงานจิตรกรรมของจางนั้น มีส่วนร่วมในการสร้างประวัติศาสตร์ให้ กับวงการศิลปะ จางเป็นศิลปินแถวหน้าที่บุกเบิกการสร้างสรรค์จิตรกรรมนามธรรมในประเทศไทย ซึ่งช่วง เวลานั้นกระแสความสนใจของศิลปินอื่นๆ จะอยู่ที่ศิลปะแนวตะวันตก นั่นคือ ศิลปะลัทธิสัจนิยม ลัทธิ อิมเพรสชันนิสม์ ลัทธิคิวบิสม์ แต่ผลงานของจางกลับแสดงให้เห็นความแตกต่าง ซึ่งเป็นกระบวนการศึกษา แบบตะวันออก คือปรัชญาของท่านเต๋าฉี เล่าจื่อ ชุนจื่อ และธรรมะของพระพุทธองค์

ส่วนสมพร รอดบุญ (2543. ชีดี) กล่าวว่า ศิลปะแนวนามธรรมของจางมีรากฐานมาจาก วัฒนธรรมของจีน ผลงานของจางได้สะท้อนให้เห็นถึงจิตวิญญาณของความเป็นตะวันออกอย่างชัดเจน

อำนาจ เย็นสบาย (2534-2535 : 113) ได้กล่าวว่า ผลงานจิตรกรรมของจางมีแนวคิดมาจาก ปรัชญาจีน และคำสอนของพุทธศาสนา ดังนั้นผลงานจิตรกรรมนามธรรมของจางสร้างด้วยความรวดเร็ว ฉับพลัน ทั้งรอยฝีแปรงอันฉับไวด้วยสีลาที่งดงาม และถือว่าเป็นผลงานศิลปะนามธรรม สำแดงพลังอารมณ์ แนวนามธรรม

นอกจากนี้พนันท์ ทวีกาญจน์ (2542 : 137) ได้กล่าวถึง ผลงานจิตรกรรมนามธรรมของจางใน ช่วง พ.ศ. 2504 - 2505 ว่าการสร้างศิลปะนั้นจางมีเป้าหมาย คือ การชำระกิเลส และได้รับแรงดลใจในการ สร้างสรรค์จิตรกรรมนามธรรม จากแนวคิดของลัทธิเต๋า ปรัชญาตะวันออก ปรัชญาเซ็น ธรรมะของ

พระพุทธเจ้าที่เป็นสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจ ก่อให้เกิดความสงบ จากการปล่อยวาง มองตัวเราว่ามีชีวิตทำไม อยู่เพื่ออะไร สร้างสรรค์อะไรบ้าง เพื่อความเป็นสมถะเรียบง่ายไม่ยึดรูปและวัตถุ

ส่วนหลักธรรมของพระพุทธศาสนานั้นจางได้ศึกษาหลักธรรม อันก่อให้เกิดความสงบ สมานซึ่ง จางอาศัยการเดินจงกรม ปล่อยวาง ตัดให้หมด ดับให้หมด ลืมหมด ดับหมด เมื่อจางเริ่มสร้างผลงานจาง จะเจริญภาวนาไปกวนสีไปเท่าที่อยู่ที่ยืนอยู่บนพื้นดินโดยลืมไปชั่วขณะ และสร้างสรรค์ด้วยความฉับพลัน เป็นงานศิลปะ (จาง แซ่ตั้ง. 2534 : 42)

ส่วนการวาดภาพของจางนั้น จางเขียนรูปจากสมาธิที่สงบนิ่ง ตามมรรควิธีของเลาจื่อ เมื่อค้นพบ จิตที่สงบจึงแสดงออกทางรูปทรงที่ไร้การปรุงแต่งใดใด รูปงานจิตรกรรมขาวดำของจาง จึงเป็นการแสดง ออกจากภาวะที่หลุดลอยจากกิเลส รูปเขียนของจางจึงมิได้ปรุงแต่งรูปทรงให้ดูสวยงามแต่อย่างไร เป็นการ สำแดงภาพจากจิตว่าง ภายในที่จางเพียรพยายามปฏิบัติให้สู่สภาวะว่างนั้น เป็นสภาวะเช่นเดียวกับจางที่ เขียนกวี (อำนาจ เย็นสบาย. 2534-2535 : 113)

ดังนั้นผลงานจิตรกรรมนามธรรมของจางนั้น คาดว่าได้รับแนวคิดจากปรัชญาเต๋า เซ็น และ นักปรัชญาท่านอื่นๆ ผสมผสานกับหลักธรรมของพระพุทธศาสนา

ส่วนหลักการที่เป็นรากฐานของลัทธิเต๋า คือ ต้องการให้มนุษย์ใช้ชีวิตอย่างใกล้ชิดกับธรรมชาติ มากที่สุด การกระทำใดๆที่ขัดต่อหลักธรรมชาติ ถือเป็นสิ่งที่ผิด นอกจากนี้เลียง เสถียรสุด (2516 : 9) ได้กล่าวถึง ลัทธิเต๋าวาสอนให้มนุษย์เข้าใจสภาพชีวิตทั่วไป มีความประมาณตน รู้จักความสามารถของ ตน และขอบเขตของชีวิต โดยต้องเป็นผู้มีความพอดี และดำเนินชีวิตตามทางสายกลาง อีกทั้งเต๋าเป็น หนทาง ข้อปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์ อยู่กันอย่างมีความสุขในสังคม ซึ่งจางได้นำหลักการของปรัชญาเต๋า มาเป็นแนวคิดต่อผลงานจิตรกรรมนามธรรม

ส่วนผลงานทิวทัศน์นั้นไม่ปรากฏชัดเจนในแนวคิดจากปรัชญาจีน ผลงานจิตรกรรมนามธรรม ของจาง ซึ่งคาดว่าได้รับแนวคิดจากปรัชญาเต๋า เซ็น เนื่องจากผลงานมีความเรียบง่าย วาดตามความรู้สึก อันเป็นสมาธิที่สงบนิ่ง รูปแบบผลงานจึงออกมาเป็นรูปที่ไร้รูปทรงวัตถุใดๆ ไม่มีรูปแบบแสดงสีชาวดำ และ สร้างสรรค์ผลงานด้วยความฉับพลัน รวดเร็ว แสดงรอยพู่กันทั้งดงาม ดังผสมผสานกับความงามของศิลปะ การวาดภาพพู่กันจีนด้วย ดังในผลงานต่อไปนี้

จิตรกรรมนามธรรม ภาพประกอบที่ 231 จนถึงภาพประกอบที่ 242 จางสร้างขึ้นในปีพ.ศ. 2503 แต่ภาพประกอบที่ 233 จางสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2502 ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของจาง แซ่ตั้ง จางวาดภาพแสดงรอยแปร่งทั้งขนาดเล็ก ขนาดใหญ่ วาดอย่างฉับพลัน กระทำภายในไม่กี่วินาที ก่อนสร้างผลงานจางอาจจะต้องทำลายความคิดอันฟุ้งซ่าน จากนั้นกวนสี ทำสมาธิ ปล่อยวางจนจิตมี สภาวะตามวิถีทางพุทธศาสนาเพียงภายใน 3 นาที จาง ลงมือวาดภาพ เมื่อเสร็จจะไม่มีการต่อเติม



ภาพประกอบที่ 231

ก่อนวาดภาพจางจะทำสมาธิ เมื่อเกิดสมาธิจางจะใช้ฝ่ามือทั้งสองข้างละเลงสีดาลบนผ้าใบ พร้อมกับส่งเสียงวาดก้อง ร้องวีก เพีย ออกลีลาประกอบแบบฉับพลันด้วยฝ่ามือ (มาร์โบโร. 2532 : 156) ผลงานของจางที่สร้างขึ้น เป็นการสร้างสรรค์ด้วยการใช้ร่างกายเคลื่อนไหว ในลักษณะ แอคชั่น เพ้นติ้ง (Action Painting) และผลงานก่อนข้างจะใช้เวลาอันสั้นในการสร้างผลงาน เพื่อต้องการให้ผู้ชมมีส่วนร่วม ค้นหาคำตอบนั้นด้วย (อำนาจ เย็นสบาย. 2534-2535 : 113)

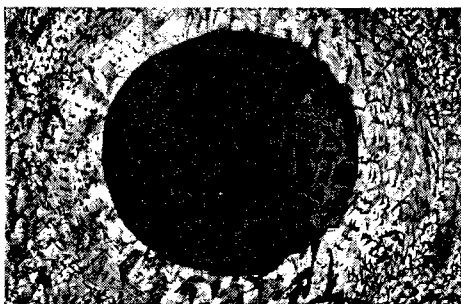
ขณะที่จางทำสมาธิก่อนที่จะลงมือเขียนภาพ เห็นได้จากรอยแปรงที่ลากเป็นเส้นที่สามารถเคลื่อนไหวได้อย่างเสรี การวาดเส้น หรือการลากเส้นนั้นเป็นไปอย่างฉับพลัน คล่องแคล่ว เป็นการรวมจิตใจและมือให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน บางครั้งจะได้ยินเสียงร้องของจางแสดงพลังในการทำงาน ซึ่งจางผสมวิธีทางแห่งเต๋า ธรรมชาติจางจะละเลงสี ขว้างสี ตะกายสี ลงบนผลงาน ทำให้ผลงานมีพลัง เวลามองจะเห็นความเคลื่อนไหว ตั้งแต่มวลใหญ่ จนกระทั่งอนุเล็ก ๆ ทำให้เกิดภาวะสัมพันธ์กันเป็นอย่างดี

จากนั้นในปีพ.ศ. 2508 ผลงานที่คาดว่าได้แนวคิดจากปรัชญา มี 2 ภาพ คือ ภาพประกอบที่ 245 และ ภาพประกอบที่ 246 ส่วนในปี พ.ศ. 2510 คือ ภาพประกอบที่ 247 ซึ่งความงามของรอยฟู่กันที่ปรากฏในผลงานแสดงให้เห็นความรวดเร็ว ฉับพลัน แสดงนำหน้าขาวดำของภาพที่ตัดกันอย่างเด่นชัด ไร้เรื่องราว และวัตถุใดๆ



ภาพประกอบที่ 240

หลังจากนั้นในปีพ.ศ. 2525 ผลงานที่คาดว่าได้รับแนวคิดจากปรัชญาเต๋า และเซ็น คือ ภาพประกอบที่ 248 จางใช้ฟู่กันขนาดใหญ่จุ่มหมึกหมาดๆ แห้งๆ วาดเส้นเป็นภาพที่วาดรูปสัญลักษณ์ รูปวงกลม โดยมีจุดวงกลมกึ่งกลางอย่างรวดเร็ว และด้านล่างขีดเส้นตรงได้รูปวงกลม และภาพประกอบที่ 249 เป็นภาพวาดด้วยหมึกสีดำนกระดาศ จางใช้ฟู่กันขนาดใหญ่จุ่มหมึกหมาดๆ แห้งๆ ปาดเป็นเส้นขนาดใหญ่อยู่กึ่งกลางภาพ และใช้ฟู่กันวาดเป็นเส้นเล็กด้านบน พร้อมกับจุดเป็นรูปวงกลมเรียงต่อกัน ด้านข้างของเส้นนั้น โดยจะปล่อยพื้นที่ของกระดาศให้ว่างเปล่ามากกว่าภาพอื่น ส่วนในปีพ.ศ. 2529 คือ ภาพประกอบที่ 250 เป็นภาพที่วาดแสดงเส้นหมึกดำทั่วทั้งภาพ และภาพประกอบที่ 251 เป็นภาพวาดด้วยฟู่กันรูปวงกลมขนาดใหญ่ กึ่งกลางภาพ และมีรอยขีดจุดด้วยหมึกดำข้างวงกลม อาจเป็นไปได้ว่ารูปวงกลมนั้น ได้แทนสัญลักษณ์ของดวงอาทิตย์ ซึ่งปรัชญาเต๋าดึงธรรมชาติเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต ที่ถูกต้องที่สุด



ภาพประกอบที่ 249

ดังนั้นผลงานจิตรกรรมนามธรรมที่คาดว่าได้รับแนวคิดจากปรัชญาเต๋า และเช่นนั้น เป็นผลงานที่ยึดหลักการในความเรียบง่าย รวดเร็ว จับพลัน อันเกิดจากผู้วาดได้มีสมาธิ จิตสงบ ไร้เรื่องราวที่ไร้รูปทรงวัตถุใดๆ และบางภาพแสดงสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายเกี่ยวกับความมีสมาธิ และธรรมชาติ

ส่วนภาพใบหน้าของจาง แซ่ตั้งนั้น คาดว่าได้รับแนวคิดจากปรัชญาเต๋าชัดเจนมาก เนื่องจากจางได้นำอักษรจีน คำว่าเต๋ามาใส่ลงในผลงาน หรือบางภาพนำมาสร้างสรรค์เป็นส่วนหนึ่งของภาพใบหน้าตนเอง จางได้เริ่มต้นในปีพ.ศ. 2518 และหลังจากพ.ศ. 2521 ไม่ปรากฏผลงานลักษณะนี้อีก ซึ่งมีทั้งหมด 6 ภาพเท่านั้น ดังภาพประกอบที่ 252 เป็นภาพที่จางได้เขียนตัวอักษรจีนที่มีหมายถึงเต๋าวัดเจน



ภาพประกอบที่ 252

จากนั้นภาพใบหน้าตนเองจางสร้างขึ้นในปีพ.ศ. 2521 คาดว่าได้รับแนวคิดจากปรัชญาเต๋า คือภาพประกอบที่ 253 เป็นภาพที่วาดด้วยปากกาสีกาสีแดง เป็นใบหน้าจางที่บรรจุอักษรเต๋า ภาพประกอบที่ 254 เป็นภาพวาดที่มีสัญลักษณ์ของความสมดุลแห่งธรรมชาติ คือ มีดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ แทนการนำธรรมชาติมาเป็นหลักการปฏิบัติตน โดยมนุษย์อยู่อย่างธรรมชาติไม่ฟุ้งเฟ้อถือว่าดีที่สุด ในใบหน้าจึงมีรูปสัญลักษณ์ธรรมชาติแทนปรัชญาเต๋า



ภาพประกอบที่ 253

ภาพประกอบที่ 255 เป็นภาพที่มีตัวอักษรจีน แปลว่าเต่าผสมผสานในภาพ ภาพประกอบที่ 256 คล้ายคลึงกับภาพประกอบที่ 254 คาดว่าอาจได้รับแนวคิดจากปรัชญาเต๋า เนื่องจากในผลงานปรากฏอักษรจีน แปลว่า เต่า



ภาพประกอบที่ 254

สรุปได้ว่า การนำเอาปรัชญาเต๋าไปเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนั้น คาดว่าจ้างได้นำไปใช้กับผลงานจิตรกรรมนามธรรมและจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง แต่ในภาพผลงานจิตรกรรมใบหน้าตนเองนั้นมีลักษณะเด่นชัดมากกว่าภาพจิตรกรรมนามธรรม เนื่องจากจ้างได้นำตัวอักษรที่มีความหมายว่าเต่านั้นใส่ลงไปในงาน ส่วนหลักปรัชญาที่ได้จากปรัชญาเต๋า และปรัชญาเซ็นนั้น คือ หลักการของการรู้จักปล่อยวาง สมถะเรียบง่าย สงบ สมานิ มนุษย์จึงจะมีความสุขในการอยู่ร่วมกันระหว่างธรรมชาติ สรรพสิ่งทุกอย่างในโลก ผลงานจึงออกมาในรูปของการวาดปาด ป้าย พู่กันโดยที่ไม่มีรูปทรงวัตถุใดๆ เรียบง่าย จัปพลัน แสดงความงามของรอยพู่กัน ซึ่งคาดว่าเป็นการวาดที่ผสมผสานหลักการวาดพู่กันจีนอีกด้วย ส่วนภาพใบหน้าตนเองนั้น จ้างได้นำสัญลักษณ์ของความเป็นธรรมชาติ เช่น ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ ซึ่งแทนถึงความเป็นธรรมชาติ ซึ่งปรัชญาเต๋านั้นเน้นที่การประพุดติดตามกฎของธรรมชาตินั้นถือว่าถูกต้องที่สุด

4. แนวคิดด้านศิลปะการวาดภาพพู่กันจีนของปรัชญาเต๋าและเซ็น

ผลงานจิตรกรรมส่วนหนึ่งของจ้าง อาจได้รับแนวคิดจากศิลปะการวาดภาพพู่กันจีนของปรัชญาเต๋าและเซ็น ดังที่อำนาจ เย็นสบาย (2534-2535 : 111) ได้กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

ผลงานนามธรรมของจ้าง เป็นการสังสมประสบการณ์ทางสุนทรีย์ โดยใช้พู่กันเขียนตัวอักษรจีน แต่กระบวนการสร้างสรรค์อาศัยการเจริญธรรม เป็นเครื่องมือที่นำไปสู่จุดหมายของผลงาน และมาริโอโร (2532 : 155) กล่าวเพิ่มเติมว่า ผลงานของจ้างสามารถเปรียบเทียบได้กับการสร้างงานศิลปะจีนที่อาศัยความรวดเร็ว จัปพลันในช่วงเวลาหนึ่งในขณะนั้น

ส่วนพจนา จันทรสันติ ได้แปลหลักการวาดภาพตามปรัชญาเต๋า และเซ็น ไว้ว่า

การวาดภาพที่ใช้หลักปรัชญาเต๋า คือ การรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน นี่คือหัวใจในการสร้างงานศิลปะฟ้า ดิน และตัวข้าพเจ้าต่างดำรงอยู่ร่วมกัน สรรพสิ่งและตัวข้าพเจ้าเป็นหนึ่งเดียว ขณะที่สร้างผลงานจิตใจปราศจากตัวตน ซึ่งจิตรกรจีนเต๋ายืน และเมย์หัว กล่าวว่า ขณะที่ข้าพเจ้าสร้างงาน ไม่รู้ตัวว่าข้าพเจ้ากำลังวาดรูป และลืมตัวไปว่ากำลังถือพู่กันอยู่ วิธีการแสดงออกของจิตรกรนั้น คือ เมื่อจิตรกรถือพู่กันในมือ จากนั้นแสดงพลังที่พุ่งทะยานอย่างรุนแรง ใช้พู่กันบันทึกความงามอย่างรวดเร็ว เสรีปราศจากความลังเลใจอย่าง จัปพลัน พู่กันวาดเพียงเส้นไม่กี่เส้นตามหลักง่าย และดั้งเดิม การสร้างสรรค์นั้นจึงเกิดขึ้นเพียงชั่วพริบตาเพียงเสี้ยวหนึ่งของวินาที เมื่อพลังสร้างสรรค์ได้พุ่งทะยาน ปรากฏเป็นผลงานที่มีความงาม ปรากฏเป็นวิญญาณของสิ่งๆนั้นอยู่ในภาพ (พจนา จันทรสันติ. 2533 : 241-246)

นอกจากนี้ศิลปะการวาดภาพพุทฺธกันจินตามปรัชญาเซ็นนั้น โกมุที ปวัตนา (2537 : 138) กล่าวว่า ลีลาการเขียนภาพที่เกี่ยวข้องกับเซ็น คือ การเขียนภาพพุทฺธกันสุมิเย อันเป็นความสามารถในการถ่ายทอดผลงานจินตนาการส่งไปในการเขียนภาพอย่างฉับพลัน เมื่อสลับพุทฺธกัน ย่อมแก้ไขไม่ได้ การเขียนภาพจึงเป็นแบบคร่าวๆ ธรรมดา และเรียบง่ายเสมือนว่างเปล่า การตัดกันนั้นเน้นที่หมึกดำบนพื้นขาว และความรวดเร็วแจ่มใสของวัตถุ เป้าหมายที่ตัดกับความว่างอันเร่วงว่างของอวกาศที่อยู่เบื้องหลัง

และการวาดที่ไม่มีกฎเกณฑ์คาดคิดไว้ล่วงหน้า หรือการวาดด้วยสัญลักษณ์เพียงเส้นไม่กี่เส้น เรียบง่าย ฉับพลัน

ดังนั้นศิลปะการวาดภาพของปรัชญาเซ็นนั้น มีวิธีการวาดคล้ายคลึงกับปรัชญาเต๋า คือ การวาดด้วยการบันทึกความงามอย่างรวดเร็ว ไม่ลังเลใจ ฉับพลันใช้เพียงเส้นไม่กี่เส้น เรียบง่าย และเน้นความงามของพุทฺธกันที่วาดลงบนกระดาษ

รวมทั้งการวาดภาพพุทฺธกันจิน สุชาติ เกาทอง (2536 : 126) ได้กล่าวว่าเส้นของการเขียนพุทฺธกันจิน ได้แสดงความรู้สึกด้วยตัวของมันเอง ศิลปินใช้เส้นที่มีธรรมชาติสองมิติ ให้รู้สึกรู้ว่ามีสามมิติ จากพุทฺธกันที่มีความยืดหยุ่นตั้งแต่เส้นเล็ก ด้วยการเขียนแผ่วเบา ตลอดจนการกดพุทฺธกันให้ได้เส้นใหญ่หนักไม่มีการขาดตอนของเส้น ดังเช่นศิลปินเซ็นถ่ายทอดความงามด้วยความฉับพลัน ไม่รีรอ พุทฺธกันตัวต่ออย่างรวดเร็วโดยไม่คำนึงถึงรูปทรงด้วยเส้นไม่กี่เส้นตามหลักที่ว่างง่ายและดั้งเดิม

ผลงานที่คาดว่าได้รับแนวคิดจากศิลปะการวาดภาพพุทฺธกันจินของปรัชญาเต๋า และเซ็น นั้น คือ ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ และจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง ซึ่งจิรุตม์ ตั้งเจริญ (สัมภาษณ์ : 2546) ได้กล่าวถึงผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์และจิตรกรรมนามธรรมว่ามีส่วนเกี่ยวข้องกัน ซึ่งสังเกตจากร่องรอยแปร่งที่ปรากฏอยู่บนผลงานทิวทัศน์ จ้างได้นำมาจากผลงานจิตรกรรมนามธรรม แต่มีความอิสระ มีเสรีภาพในการวาดภาพมากกว่าภาพทิวทัศน์ในยุคแรก ๆ

ผลงานนามธรรมกับผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ช่วงหลัง แสดงให้เห็นการพัฒนาการในการทำงานศิลปะของจ้าง ซึ่งภาพนามธรรมนั้น เกิดจากการที่จ้างได้นำเอาจุด ชีตของเพียงชิตเดียวมาขยายใหญ่ ส่วนภาพทิวทัศน์ช่วงหลังเป็นการนำเอาชิตนั้นมาย่อให้เล็กลงหลายชิตมารวมตัวกันในผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ เหมือนกับว่าภาพทิวทัศน์เป็นการกลับมารวมตัวกันของร่องรอยจุด ชีต จากภาพผลงานนามธรรมอีกครั้ง

ดังนั้นผลงานทิวทัศน์ในช่วงหลังนี้ ดูจะเหมาะสมกับคำนิยามว่าสูงสุดคืนสู่สามัญนั้น คือ การกลับมาสู่จุดเริ่มต้นอีกครั้ง โดยจ้างได้เขียนภาพทิวทัศน์ ซึ่งถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกภายในออกมาอย่างอิสระ และไม่ได้เกิดจากแรงบันดาลใจจากธรรมชาติโดยตรง จ้างจะปล่อยวางทุกสิ่งทุกอย่าง ที่ผ่านชีวิตไปอย่างเรียบง่าย มีแต่ความเรียบง่ายและแสดงออกอย่างตรงไปตรงมา (เสพศิลป์. 2537 ก : 30) ดังในผลงานต่อไปนี้

ภาพประกอบที่ 257 จ้างสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2525 และภาพประกอบที่ 258 จนถึงภาพประกอบที่ 262 จ้างสร้างขึ้นในปีพ.ศ. 2526 ผลงานทั้งหมดเป็นผลงานที่แสดงร่องรอยพุทฺธกันคล้ายภาพที่วาดด้วย หมึกจีนสีดำ แต่เปลี่ยนวัสดุมาเป็นสีโปสเตอร์แทน และเปลี่ยนเรื่องราวมาเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับทิวทัศน์โดยจ้างมิได้วาดภาพแนวเหมือนจริงอย่างในอดีต คาดว่าได้รับแนวคิดจากศิลปะการวาดพุทฺธกันจินของปรัชญาเต๋า และเซ็น



ภาพประกอบที่ 257

ส่วนภาพประกอบที่ 263 จนถึงภาพประกอบที่ 271 เป็นภาพวาดด้วยสีโปสเตอร์ที่แสดงร่องรอยของการขีดเป็นเส้นชัดเจนมากกว่า โครงสีเปลี่ยนไปมาก เน้นการใช้กลุ่มสีเป็นหลัก เป็นการวาดที่แสดงการปาดป้ายสีทับซ้อนหลากหลายสี และภาพประกอบที่ 272 เป็นการทาลายรูปทรงของสภาพบรรยากาศของทิวทัศน์ ให้คงเหลือแต่สี ในกลุ่มสีแดง แต่แสดงร่องรอยแปร่ง คาดว่าช่างได้รับแนวคิดจากศิลปะการวาดภาพฟู้กันจิน และพัฒนาผลงานโดยไม่ปรากฏรูปทรงใดๆ

ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ในช่วงหลังนี้ คือ พ.ศ.2526-2532 ช่างได้ใช้ธรรมชาติเป็นตัวนำเสนออารมณ์ ใช้สีค่อนข้างสดใสด้วยสีส้ม เหลือง เขียว แดง น้ำเงิน พลั่วขาว แต่บางภาพเป็นภาพที่ดูหม่นเศร้า สภาพทิวทัศน์มีฉากหลังเป็นภูเขา สีคล้ำ ให้ความรู้สึกน่าสะพรึงกลัว (เสพศิลป์. 2537 : 8)



ภาพประกอบที่ 264

จากนั้นในปี พ.ศ. 2530 ผลงานที่คาดว่าได้รับแนวคิดจากศิลปะการวาดภาพฟู้กันจิน คือ ภาพประกอบที่ 277 จนถึงภาพประกอบที่ 282 และภาพประกอบที่ 283 ภาพประกอบที่ 284 ช่างสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2531 เป็นภาพวาดที่แสดงร่องรอยของฟู้กัน ด้วยสีโปสเตอร์โดยป้ายทับซ้อนเป็นการใช้กลุ่มสีซึ่งอำนาจ เย็นสบาย (2534-2535 : 113) ได้กล่าวว่า ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์นั้นเป็นกระบวนการแสดงออกในภาพทิวทัศน์นั้น ช่างไม่ได้เก็บรายละเอียดมาก หรือเลียนแบบธรรมชาติด้วยการระบายสีเกลี่ยเรียบตรงกันข้ามช่างกลับถือความรู้สึกตนเองที่สัมผัส เป็นศูนย์กลางของการถ่ายทอดออกมาด้วยสีที่มีความขัดแย้ง และรอยแปร่งที่ให้ความรู้สึกที่รวดเร็วฉับพลัน ประจุฉายเซ็นที่ รวดเร็ว ซึ่งให้ความรู้สึกงดงามได้ โดยไม่จำเป็นต้องอาศัยการบรรจง



ภาพประกอบที่ 280

ส่วนภาพใบหน้าตนเองของช่างนั้น จ่างได้นำแนวคิดด้านศิลปะการวาดภาพพุทฺธกันจิ้นของปรัชญาเต๋า และเซิน เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน คือ ภาพประกอบที่ 286 จนถึงภาพประกอบที่ 288 จ่างสร้างขึ้นในปีพ.ศ. 2512 และภาพประกอบที่ 289 จ่างสร้างขึ้นในปีพ.ศ. 2513 ผลงานทั้งหมดใช้วิธีการวาดคล้ายกัน คือการใช้หมึกดำ ป้ายเส้นแสดงรอยพุทฺธกันอย่างเส้นง่าย ๆ และสลับพุทฺธกันเป็นร่องรอยจุด ชีตลงบนกระดาษอย่างรวดเร็ว แสดงรอยรอยความงามของพุทฺธกันที่วาดลงบนกระดาษ นอกจากนี้ภาพประกอบที่ 290 ภาพประกอบที่ 291 และภาพประกอบที่ 292 จ่างสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2513 เป็นภาพที่คาดว่าจ่างได้แนวคิดของศิลปะการวาดภาพพุทฺธกันจิ้นมาใช้ แต่อาศัยปากกาสีดําในการวาดภาพ โดยวาดขีดเส้นอย่างง่ายรวดเร็ว จับพลับ ทับซ้อนกันเกิดเป็นน้ำหนักเข้ม



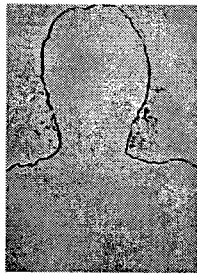
ภาพประกอบที่ 286

หลังจากนั้นในปีพ.ศ. 2514 ภาพประกอบที่ 293 จ่างได้ลดทอนเส้นให้เรียบง่ายมากกว่าเดิม แต่วาดเส้นอย่างต่อเนื่องมองคล้ายเป็นรูปเหลี่ยม แต่แสดงรอยรอยพุทฺธกันที่วาดอย่างรวดเร็ว เสมือนดังได้รับแนวคิดจากศิลปะการวาดภาพพุทฺธกันจิ้น ภาพประกอบที่ 294 คาดว่าจ่างได้อาศัยหลักการวาดภาพพุทฺธกันจิ้นมาปรับใช้กับสีน้ำ โดยการวาดปาดป้ายเป็นรูปทรงง่าย ๆ และถูกตัดทอน แสดงออกด้วยสีสํํนในกลุ่มสีเขียว น้ำเงิน และภาพประกอบที่ 295 ได้แสดงร่องรอยของพุทฺธกันให้เห็นอย่างชัดเจน ในการใช้พุทฺธกันวาดอย่างรวดเร็วด้วยเส้นอย่างจับพลัน แสดงการวาดเส้นที่เรียบง่ายและแสดงรอยพุทฺธกัน



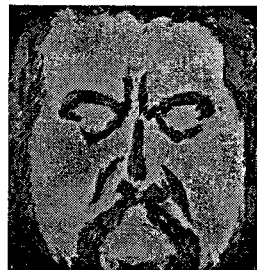
ภาพประกอบที่ 295

ในปีพ.ศ. 2516 ภาพประกอบที่ 296 เป็นภาพที่ระบายด้วยสีน้ำมัน แสดงรอยพุทฺธกัน รอยแปรงที่วาดอย่างชัดเจน คาดว่าจ่างได้นำหลักการศิลปะการวาดภาพด้วยพุทฺธกันจิ้นมาใช้ ส่วนในปีพ.ศ. 2517 ภาพประกอบที่ 297 เป็นภาพแสดงโครงร่างของการการใช้พุทฺธกันจิ้นวาดให้เหลือเส้นเพียงไม่กี่เส้นรวดเร็ว จับพลัน และในภาพประกอบที่ 298 จ่างสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2518 จ่างใช้วิธีการวาดแนวทางเดียวกับภาพประกอบ 298 คงเหลือเพียงเส้นไม่กี่เส้นเน้นความงามของความเรียบง่ายของพุทฺธกัน



ภาพประกอบที่ 297

ส่วนในปีพ.ศ. 2520 จ่างได้นำสีน้ำมันมาวาดภาพ ซึ่งอำนาจ เย็นสบาย (สัมภาษณ์. 2546) กล่าวว่า จ่างอาจใช้สีน้ำมันที่ทาตัวเรือมาใช้แทน เนื่องจากจ่างมีฐานะยากจน ดังนั้นภาพประกอบที่ 299 จนถึงภาพประกอบที่ 304 เป็นภาพที่คาดว่าได้แนวคิดจากการวาดภาพพุทฺธิกันจีน เนื่องจากจ่างได้ใช้วิธีการวาดป้าย แสดงร่องรอยของพุทฺธิกันบนใบหน้าอย่างชัดเจน เท่ากับว่าเป็นการพัฒนาภาพลายเส้นมาเป็นภาพที่มีมิติซับซ้อนด้วยน้ำหนักของสีน้ำมันนั่นเอง



ภาพประกอบที่ 303

จากนั้นในปีพ.ศ. 2521 จ่างได้กลับมาวาดภาพใบหน้าที่ตนเอง และตัดทอนให้คงเหลือเส้นในภาพประกอบที่ 305 จนถึงภาพประกอบที่ 307 โดยการวาดเส้นทับซ้อนกันมากมายบนใบหน้า วาดอย่างรวดเร็ว ฉับพลันไม่คำนึงถึงความเหมือนจริง คล้ายกับภาพประกอบที่ 291 ในปี พ.ศ. 2513 คาดว่าได้แนวคิดจากศิลปะการวาดภาพพุทฺธิกันจีน



ภาพประกอบที่ 306

หลังจากนั้น ในปี พ.ศ. 2523 ภาพประกอบที่ 308 จ่างได้ใช้สีน้ำในการวาดภาพใบหน้าที่ตนเอง โดยวิธีการวาดป้าย แสดงร่องรอยของของพุทฺธิกันอย่างรวดเร็ว ไม่คำนึงถึงความเหมือนจริงนัก และมีสีเส้นที่หลากหลายใช้สีตรงกันข้าม และภาพประกอบที่ 309 เป็นภาพวาดแสดงการขีดด้วยปากกาสีดำอย่างรวดเร็ว ฉับพลัน ตัดทอนให้เป็นภาพใบหน้าที่แสดงเส้นโครงสร้างอย่างง่าย วาดทับซ้อนคล้ายกับภาพประกอบในช่วงปี พ.ศ. 2513 หลังจากนั้นในปีพ.ศ. 2525 ภาพประกอบที่ 310 จนถึงภาพประกอบที่ 313

จ้างได้ใช้สีโปสเตอร์วาดภาพใบหน้าตนเอง โดยแสดงร่องรอยพุทฺ์กันที่วาดอย่างรวดเร็ว โดยตัดทอนให้เหลือเส้นเพียงไม่กี่เส้น เรียบง่าย คาดว่าจ้างอาจจะได้แนวคิดจากศิลปะการวาดภาพพุทฺ์กันจีน



ภาพประกอบที่ 312

ภาพวาดใบหน้าตนเอง ในปี พ.ศ. 2526 ภาพประกอบที่ 314 จนถึงภาพประกอบที่ 321 เป็นภาพวาดด้วยสีโปสเตอร์ และสีน้ำ แสดงร่องรอยพุทฺ์กันที่วาดอย่างรวดเร็ว บางภาพเป็นการใช้กลุ่มสีบางกลุ่ม บางภาพใช้สีตรงกันข้าม เพื่อแสดงความขัดแย้งของสี หลังจากนั้น พ.ศ. 2528 จ้างได้ใช้สีน้ำมันวาดภาพในภาพประกอบที่ 322 จนถึงภาพประกอบที่ 326 แสดงภาพใบหน้าด้วยการวาดระบายสีอย่างรุนแรงรวดเร็ว และโครงสร้างไม่สดใส คาดว่าจ้างได้รับแนวคิดจ้างศิลปะการวาดภาพพุทฺ์กันจีน เนื่องจากการวาดนั้นจ้างได้แสดงอารมณ์ วาดอย่างฉับพลัน รวดเร็ว แสดงร่องรอยพุทฺ์กันที่ปาดป้ายอย่างชำนาญ



ภาพประกอบที่ 322

หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2529 ภาพใบหน้าของจ้างได้เปลี่ยนไป แสดงร่องรอยของพุทฺ์กันขนาดใหญ่ ด้วยน้ำหมึกหมาดๆ ปาดป้ายอย่างรวดเร็ว ซึ่งแตกต่างกว่าภาพใบหน้าอื่นๆ ที่ผ่าน ประกอบด้วย 4 ภาพ ที่คาดว่าได้รับแนวคิดจากศิลปะการวาดภาพพุทฺ์กันจีนของปรัชญาเต๋าและเซ็น คล้ายภาพวาดจีนโบราณในอดีต คือ ภาพประกอบที่ 327 จนถึงภาพประกอบที่ 330



ภาพประกอบที่ 330

ส่วนภาพที่ใช้สีน้ำ สีโปสเตอร์ ในปี พ.ศ. 2529 นั้น คือ ภาพประกอบที่ 331 จนถึงภาพประกอบที่ 343 เป็นภาพที่แสดงร่องรอยของพุทฺ์กันวาดป้ายเป็นเส้นๆ อย่างรวดเร็ว เป็นผลจากการนำ

แนวคิดของศิลปะการวาดภาพพุทฺธกันจินของปรัชญาเต๋า และเชิน แต่จางได้เปลี่ยนมาใช้สีโปสเตอร์ สีน้ำ แทนหมึกดำ เพื่อพัฒนาผลงานให้ก้าวไกลจากการยึดติดรูปแบบ และวิธีการเดิม



ภาพประกอบที่ 341

ภาพใบหน้าตนเองของจาง แซ่ตั้ง ในปีพ.ศ. 2530 ภาพประกอบที่ 344 จนถึงภาพประกอบที่ 346 ซึ่งเป็นช่วงที่จางได้สร้างสรรค์ภาพใบหน้าตนเองในช่วงท้ายของชีวิต ดังนั้นผลงานจึงเต็มไปด้วยความชำนาญ ความคล่องแคล่วในการวาด โดยใช้สีน้ำมันวาดแสดงรอยแปรงอย่างรวดเร็ว ซึ่งเป็นการพัฒนาผลงานจากแนวคิดศิลปะการวาดภาพพุทฺธกันจิน และได้บ่งบอกลักษณะความเป็นตัวของตัวเองด้วย



ภาพประกอบที่ 344

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า ผลงานจิตรกรรมของจางแซ่ตั้ง ที่คาดว่ามีแนวความคิดส่วนหนึ่งมาจากศิลปะการวาดภาพพุทฺธกันจินของปรัชญาเต๋า และเชิน คือ จิตรกรรมทิวทัศน์ และผลงานจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง ซึ่งเป็นการเน้นความงามที่เกิดจากรอยพุทฺธกันลงบนกระดาษ ไม่ว่าจะเป็นรอยพุทฺธกันขนาดเล็ก ใหญ่ตามน้ำหนักแรงของกดพุทฺธกัน ตามวิธีการแสดงออกของจิตรกรนั้น คือ เมื่อจิตรกรถือพุทฺธกันในมือ จากนั้นแสดงพลังใช้พุทฺธกันบนที่ความงามอย่างรวดเร็ว เสรีปราศจากความลังเลใจอย่าง ฉับพลัน พุทฺธกันวัดเพียงเส้นไม่กี่เส้นตามหลักง่าย การสร้างสรรคื้นจึงเกิดขึ้นเพียงชั่วพริบตา อย่างไรก็ตามผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ และจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเองที่ได้รับแนวคิดจากศิลปะการวาดภาพพุทฺธกันจินของปรัชญาเต๋าและเชินนั้น เป็นการพัฒนาต่อจากผลงานจิตรกรรมนามธรรม อันเกิดจากหลักการของปรัชญาเต๋านั้นเอง แต่จางได้นำหลักการนี้มาใช้สร้างสรรค์ผลงานพัฒนาจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน

5. แนวคิดด้านกวี และกวีรูปธรรม

จากบันทึก จ่างกล่าวว่า ฉันหัดเขียนรูปมาจนถึงอายุยี่สิบกว่าปี ก็ไปฝึกเขียนภาพกับเพื่อนๆ ครั้งหนึ่งจ่างได้ไปเขียนภาพท้องนากับเพื่อนๆ ขณะที่นั่งพักบนกองฟาง นั่งบ้าง นอนบ้าง มองขึ้นไปบนท้องฟ้า เห็นดวงอาทิตย์ กำลังแสงสไปทั้งผืนแผ่นดิน ผืนน้ำ จ่าง ได้คิดว่า นี่เป็นไปได้อย่างไร คงไกล น่าดู รู้สึกเหมือนกำลังลอย จ่างจึงเขียนความรู้สึกนี้ใส่ในกระดาษว่า ลอย ลอย ลอย ลอย ลอยไปเท่าแสงแดดส่องฉายไปถึง เมื่อมีคนมาพบในภายหลังและกล่าวว่า คือ กวีนิพนธ์ (อำนาจ เย็นสบาย. 2534-2535 : 113) แสดงให้เห็นว่า นั่นคือ จุดเริ่มต้นของการเขียนกวีรูปธรรม

ส่วนกวีรูปธรรม (Concrete Poetry) หมายถึง วรรณกรรมประเภทร้อยกรอง โดยแสดงความหมายด้วยรูปที่เกิดจากการวางตัวอักษร ผลที่ได้คือถ้อยคำจะถูกบรรจุลงโครงสร้างกลายเป็นภาพที่มีรูปแบบใหม่ ผลงานกวีนิพนธ์ของจ่าง เป็นผลงานที่มีลักษณะแปลก เขียนคำซ้ำๆ สามารถมองเห็นภาพจากโครงสร้าง (วรารักษ์ บำรุงกุล. 2529 : 449) งานกวีของจ่างจึงเป็นการผสมผสานระหว่างการเขียนรูปกับกวี

ข้อสังเกตข้อหนึ่ง จ่างได้สร้างงานนามธรรม มาตั้งแต่ พ.ศ. 2501 ขณะเดียวกันจ่างเริ่มเขียนบทกวีสั้น ๆ ด้วยภาษาง่ายๆ เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ และความรู้สึกที่เขามีต่อสิ่งแวดล้อม เหมือนกับการสร้างงานจิตรกรรม จ่างได้สร้างรูปแบบการแสดงออกทางศิลปกรรมแบบใหม่ขึ้นมา ด้วยเหตุผลที่ไม่เคยแยกแยะความแตกต่างของการรับรู้ทางศิลปะ ด้านจิตรกรรม และวรรณกรรม ว่ามีความแตกต่างกัน วรรณกรรมของจ่างจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของงานจิตรกรรม ที่ใช้ภาษาอักษรมาประกอบเป็นภาพ บอกเล่าเรื่องราว สะท้อนความจริงอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2545 : 4)

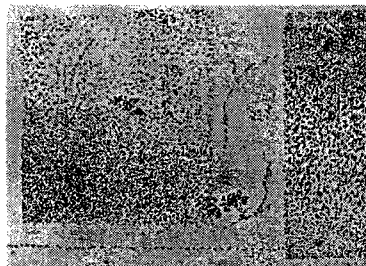
จ่างได้กล่าวว่า จิตรกรรม วรรณกรรม และปรัชญา มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงซึ่งกันและกัน จ่างได้ทำให้คำว่าศิลปะเป็นพี่น้องกันอย่างไม่แยกสาขา จ่างมิได้แยกงานจิตรกรรม วรรณกรรม และปรัชญาออกเป็นส่วน ๆ แต่จ่างทำให้ทั้งสามส่วนผสมผสานจนกลายเป็นเนื้อเดียวกัน อิทธิพลเริ่มต้นของจ่างมีภูมิหลังมาจากปรัชญาของเต๋าที่มีหลักการที่ว่า ต้นกำเนิดของทุกสรรพสิ่งในโลก เกิดมาจากขีดหนึ่งขีด ดังนั้นจิตรกรรมวรรณกรรม คือ หนึ่งขีด ที่เกิดจากจิต (สุชาติ สวัสดิ์ศรี. 2545 : 10) ดังนั้นผลงานช่วงแรกของจ่างที่ปรากฏชัด ชิดนั้นเป็นต้นแบบที่จะพัฒนาไปสู่งานกวี

ดังที่นิพนธ์ ทวีกาญจน์ (2545 : 5) ได้กล่าวว่า งานวาดเส้น คือ พื้นฐานสำคัญที่ทำให้กวีนามธรรมเกิดขึ้น กวีวรรณรูปในช่วงแรกเกิดจากงานวาดเส้นภาพทิวทัศน์ด้วยการวาดจุด ชิดเส้นเล็กๆ ต่อเนื่องตามทิศทางต่างๆ จุดเส้นเหล่านี้เหมือนอนุของสี และแสงที่รวมตัวกันเป็นมวลภาพขึ้นมา เราอาจรู้สึกถึงความหนาแน่นของพืชพันธุ์ ภาพนั้นเองจ่างจึงนำตัวหนังสือมาใช้แทนตัวอักษรแทนจุด ซึ่งมีลักษณะนามธรรมมากเกินไป และผลงานกวีรูปธรรมจึงมีมากมายตั้งแต่ปี พ.ศ. 2501 เป็นต้นมา

ส่วนการสร้างกวีรูปธรรม จ่างได้อาศัยพื้นฐานมาจากปรัชญาจีน และตัวอักษรจีนที่มีลีลาคล้ายภาพนามธรรมประกอบเข้ากับขนบของจีนโบราณว่าด้วยศิลปะการเขียนตัวอักษรจีนให้งดงาม หรือที่เรียกว่า Calligraphy นั้นน่าจะเป็นหัวใจสำคัญของจ่าง อันทำให้เขาสร้างสรรค์ความเป็นกวีภาพขึ้นมาในแบบของเขาเอง ความเคลื่อนไหวแบบบทกวีของตัวอักษรจีนที่ดี หรือแนวคิดของเต๋าที่ว่าทุกสรรพสิ่งเริ่มต้นจากหนึ่งขีด เมื่อมาผสมผสานจึงก่อให้เกิดรูปภาพในจิตสำนึก เมื่อใครได้อ่านจะรู้สึกถึงภาพ และเสียงไปพร้อมกัน (สุชาติ สวัสดิ์ศรี. 2545 : 10) ดังนั้นผลงานที่ได้รับแนวคิดจากกวี และกวีรูปธรรม ได้แก่ผลงานดังต่อไปนี้

ภาพผลงานจิตรกรรมภาพนามธรรมที่จ่างได้วาดเส้น ขนาดเล็กคล้ายตัวอักษรจีนเรียงต่อกันเป็นรูปใบหน้าสุนัข ภาพประกอบที่ 347 จ่างสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2503 ผลงานนี้อาจกล่าวได้ว่าได้แนวคิดมาจาก

กวีรูปธรรม ซึ่งช่างได้ขีดเส้นขนาดเล็กๆ ด้วยหมึกจีนสีดำ จัดวางโครงสร้างของภาพด้วยใบหน้าสุนัข แสดงให้เห็นว่าช่างได้ประพันธ์กวีวรรณรูปตั้งแต่เริ่มสร้างงานศิลปะ



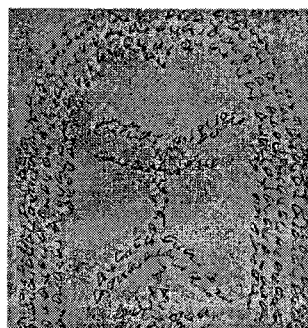
ภาพประกอบที่ 347

ในส่วนของจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเองนั้น ช่างได้นำบทกวีผสมผสาน ใส่ลงไปเป็นส่วนประกอบ ภาพใบหน้าตนเอง ซึ่งเริ่มตั้งแต่ในปีพ.ศ. 2518 คือ ภาพประกอบที่ 348 และภาพประกอบที่ 349 ซึ่งคาดว่าช่างอาจได้แนวคิดจากกวีที่ช่างได้เริ่มประพันธ์ขึ้นระหว่างที่ช่างวาดภาพ



ภาพประกอบที่ 348

หลังจากนั้น ในช่วงปีพ.ศ. 2521 คาดว่าช่างได้รับแนวคิดจากกวีรูปธรรมอย่างชัดเจน ช่างได้นำอักษรคำว่า คน เขียนเรียงต่อกันเป็นภาพใบหน้าตนเอง ซึ่งคำว่าคนกับภาพใบหน้าเป็นผลงานที่เข้ากันได้เป็นอย่างดี เนื่องจากใบหน้านั้น คือ ใบหน้าของคน ดังในภาพประกอบที่ 350 และภาพประกอบที่ 351



ภาพประกอบที่ 350

ส่วนภาพประกอบใบหน้าตนเองของช่าง ในช่วงปีพ.ศ. 2523 ผลงานของช่างคาดว่าได้รับแนวคิดจากกวี และกวีวรรณรูป ปรากฏเห็นในผลงานหลายภาพ ดังในภาพประกอบที่ 352 ภาพประกอบที่ 353 จนถึงภาพประกอบที่ 355 และในช่วงปีนี้เป็นช่วงปีที่ช่างได้นำแนวคิดจากกวีรูปธรรมมาใช้มากกว่าในปีอื่นๆ



ภาพประกอบที่ 354

ในปีพ.ศ. 2524 ภาพประกอบใบหน้าตนเองคาดว่าแสดงแนวคิดเกี่ยวกับกวี และกวีวรรณรูป ตั้งในภาพประกอบที่ 356 จนถึงภาพประกอบที่ 360 หลังจากนั้นจ่างมิได้สร้างผลงานจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเองที่ได้รับแนวคิดจากกวีและกวีวรรณรูป แต่ปรากฏขึ้นอีกในปีพ.ศ. 2527 ซึ่งมีไม่มากนัก คือ ภาพประกอบที่ 362 และในพ.ศ. 2529 คือ ภาพประกอบที่ 363 ซึ่งเป็นผลงานสุดท้ายที่ปรากฏให้เห็น



ภาพประกอบที่ 363

สรุปได้ว่า ผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง คาดว่ามีส่วนที่ได้รับแนวคิดจากกวี และกวีวรรณรูป เนื่องจากจ่างเป็นจิตรกรวาดภาพ พร้อมทั้งศึกษานกหวีด โคลง กลอน ตลอดจนปรัชญาจีน ภาษาจีน ด้วยเหตุนี้จ่างจึงได้รับแนวคิดจากกวีและกวีวรรณรูป โดยนำมาสร้างเป็นผลงานจิตรกรรม จนได้รับการกล่าวขานว่าเป็นนักกวี นักปรัชญา และจิตรกร ดังในผลงานจิตรกรรมนามธรรม และผลงานจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเองที่ปรากฏบทกวี หรือการประกอบกันของตัวอักษรเป็นภาพใบหน้าตนเอง อาจได้รับแนวคิดจากกวี และกวีวรรณรูป แต่ผลงานทั้งหมดนี้มีไม่มากนัก แต่บทกวีรูปธรรมนั้นจะเห็นได้ชัดเจนในบทกวีที่จ่างประพันธ์ขึ้นโดยเฉพาะ เช่น บทกวีพ่อแม่ บทกวีอักษรมีลมหายใจ เป็นต้น

ตอนที่ 2 ข้อมูลด้านกระบวนการแบบของผลงานจิตรกรรมจ่าง แซ่ตั้ง ตั้งแต่ พ.ศ.2497 – 2532

อันได้แก่ รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธี ได้แบ่งออกตามหัวข้อ ดังนี้

1. กระบวนการแบบของผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์
2. กระบวนการแบบของผลงานจิตรกรรมนามธรรม
3. กระบวนการแบบของผลงานจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง

1. กระบวนแบบของผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ ประกอบด้วย รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธี

การวาดภาพทิวทัศน์ จ่างได้ออกไปวาด ณ สถานที่จริงอาศัยธรรมชาติ เพื่อรับรู้ถึงความรู้สึก สภาวะบรรยากาศ ปลดปล่อยให้ซึมซาบถึงความงามเข้าสู่จิตใจในการสร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์ อีกทั้งจ่าง ต้องการบันทึกสภาพบรรยากาศทิวทัศน์ในช่วงขณะนั้น ก่อนที่จะกลายเป็นเมืองตึกอาคารบ้าน

นอกจากนี้อำนาจ เย็นสบาย (2534-2535 : 113) ได้กล่าวว่า กระบวนแบบการแสดงออกใน ภาพทิวทัศน์ จ่างไม่ได้เก็บรายละเอียดมากตามแบบธรรมชาติ หรือเลียนแบบธรรมชาติด้วยการระบายสี เกือบเรียบ ตรงกันข้ามจ่างกลับถือความรู้สึกตนเองที่สัมผัส เป็นศูนย์กลางของการถ่ายทอดออกมาด้วยสีที่มีความขัดแย้ง และรอยแปรงที่ให้ความรู้สึกที่รวดเร็วฉับพลัน ประดูคล้ายเส้นที่รวดเร็ว ซึ่งให้ความรู้สึก งดงามได้ โดยไม่จำเป็นต้องอาศัยการบรรจง

แต่อย่างไรก็ตาม เมื่อจ่างหันมาวาดภาพและไม่ได้ศึกษาต่อ จ่างก็ได้ทั้งการเรียนแต่กลับหันมา ศึกษาด้วยตนเอง ไม่ว่าจะเป็นภาษา ปรัชญา บทกวี ไปพร้อมๆกับการวาดภาพ

จ่างได้ศึกษาเรียนรู้ด้วยตนเองมาโดยตลอด โดยเฉพาะการศึกษาจากพจนานุกรม สือหยวน และอักษรจินโบราณสมัยต้า ที่เป็นรูปก่อนวิวัฒนาการมาเป็นตัวอักษร หนังสือไทยศึกษาจากมูลบทบรรพกิจ และเมื่อสนใจภาษาบาลีสันสกฤต ศึกษาจากพระธรรม ("บทสุดท้าย กวี-ศิลปินของจ่าง แซ่ตั้ง," 2534 : 54) และจ่างได้ศึกษาปรัชญาตะวันออก ปรัชญาจีนโบราณจนมีความเชี่ยวชาญ

ดังนั้นกระบวนแบบของผลงานจิตรกรรมของจ่างจึงเกี่ยวข้องกับการศึกษา อันเป็นผลของการ ถ่ายทอดความรู้ต่างๆ ไปสู่การสร้างสรรค์ผลงาน รวมทั้งสภาพบริบททางสังคมอันมีส่วนประกอบหนึ่งที่ ผลักดันให้จ่างได้ถ่ายทอดผลงานในช่วงนั้นๆด้วย ดังที่จะกล่าวต่อไป

ด้านรูปแบบ ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์มีรูปแบบอารมณ์นิยมมากที่สุด เนื่องจากจ่างได้ถ่ายทอด ผลงานผ่านอารมณ์ ความรู้สึกออกมาโดยไม่คำนึงถึงความเหมือนจริงมากนัก ตัดทอรูปทรงสิ่งแวดล้อมให้เป็นรูปแบบที่ง่าย แสดงออกด้วยสีที่ค่อนข้างสดใส เน้นเส้นขอบด้วยสีเข้ม แสดงลีลารอยพู่กันด้วยการวาด ปาดป้ายอย่างรวดเร็ว บางภาพใช้สีทับซ้อนกันด้วยสีบางๆ เห็นพื้นกระดาษหลัง เนื่องจากจ่างประหยัด การใช้สีส่วนรูปแบบรองลงมา คือ รูปแบบรูปแบบนิยม ซึ่งเป็นผลงานทิวทัศน์ที่แสดงการทำลายรูปทรง ของสิ่งแวดล้อมออก จนเหลือโครงสร้างด้วยกลุ่มสีในรูปทรงวัตถุเรียบง่าย และใช้ร่องรอยของพู่กันแทน วัตถุที่อยู่ตรงหน้า

ด้านเนื้อหา ผลงานทิวทัศน์มีเนื้อหาเรื่องราวของธรรมชาติสิ่งแวดล้อมรอบตัว อันได้แก่ ทิวทัศน์ ดันไม้ สิ่งก่อสร้าง ถนน บรรยากาศท้องฟ้า ท้องน้ำ กอดันไม้

ด้านกลวิธี ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ จ่างได้ระบายด้วยกลวิธีการระบายแบบพู่กันหมดแห่ง แสดงลีลารอยพู่กันด้วยสีโปสเตอร์ จ่างใช้พู่กันจุ่มสีโปสเตอร์หมดๆ แห่ง วาดป้ายทับให้เป็นรูปร่างของวัตถุ หรือป้ายวนเป็นริ้วของรูปร่างทิวทัศน์นั้น รองลงมา คือ การระบายสีน้ำแบบเปียกบนแห้ง เนื่องจากจ่าง ต้องการแสดงน้ำหนักความชุ่มของสี แสดงสภาพบรรยากาศ และพื้นผิว ส่วนสาเหตุที่จ่างใช้สีโปสเตอร์ วาดภาพ คือ สีโปสเตอร์เป็นสีที่ราคาถูก จ่างหยิบยืมมาจากลูกๆของจ่างที่ใช้วาดเป็นการบ้านที่โรงเรียน ส่วนกลวิธีสุดท้าย คือ กลวิธีการวาดเส้นปากกาออกแรงด้วยหมึกดำ ซึ่งหมึกดำนั้นเป็นพื้นฐานเดิมที่จ่างนำ มาใช้ในการเขียนตัวอักษรจีน จ่างจึงนำเอาหมึกดำนั้นมาเป็นวัสดุอุปกรณ์ในสร้างสรรค์งานศิลปะผ่านปากกา ออกแรงเพื่อให้เกิดเส้นจุด ชีต เป็นภาพจิตรกรรมทิวทัศน์

2. กระบวนแบบของผลงานจิตรกรรมนามธรรม ประกอบด้วย รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธี

จ้างจบการศึกษาแค่ชั้นประถมศึกษา หรืออนุบาล แต่ในขณะนั้นได้เกิดสงคราม จ้างจึงไม่มีโอกาสเรียนหนังสือ ดังนั้น จ้างจึงต้องพยายามศึกษาเรียนรู้ด้วยตนเอง (เจริญ มาลา. 2527 : 37) หลังจากนั้นจ้างได้ทุ่มเทสร้างงานจิตรกรรมนามธรรม ในช่วงปีพ.ศ. 2501 (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 135)

การสร้างจิตรกรรมนามธรรมของจ้างนั้น จ้างได้รับความบันดาลใจจากปรัชญาเต๋า หรือปรัชญาเซ็น เนื่องจากจ้างมีผลงานแปลปรัชญาเต๋ามาจากภาษาจีนมาเป็นภาษาไทย ฉบับอักษรธรรม (มารโบโร. 2532 : 157) จากบันทึกของจ้างได้กล่าวไว้ว่า ฉันถอดความพระสูตรเต๋า เต๋อ จิง หรือเต๋า (เต๋า) ใช้เวลาสี่สัปดาห์ โดยถอดจากอักษรจีนโบราณ(จ้าง แซ่ตั้ง. 2530 : 12)

จากคำกล่าวข้างต้น คาดว่าจ้างได้ศึกษาปรัชญา ภาษา วัฒนธรรมจีนด้วยตนเอง เพื่อนำมาเป็นแนวคิดของผลงาน ดังนั้นการศึกษาคำความหมายของจ้างนั้น จึงมีความเกี่ยวข้องกับกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรม ดังนี้

ด้านรูปแบบ ผลงานจิตรกรรมนามธรรมมีรูปแบบนิยมมากที่สุด เนื่องจากเป็นรูปแบบที่ต้องการถ่ายทอดให้เห็นถึงแนวคิดของปรัชญาจีน อันมีหลักการที่ว่า การยึดธรรมชาติเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต อยู่กับธรรมชาติในความสมถะ เรียบง่าย รวมทั้งหลักการของจิตรกรจีนที่ว่าด้วย การสร้างงานศิลปะนั้นทุกสิ่งเกิดจากขีดหนึ่งขีดทั้งสิ้น หลักการที่กล่าวมาข้างต้นแสดงออกให้เห็นรูปแบบที่เรียบง่าย ไม่ยึดติดกับวัตถุ รูปแบบใดๆ อาศัยการลากเส้น ความงามของการวัดพู่กันอันแฝงไว้ด้วยความมั่นคงอย่างรวดเร็ว เด็ดขาด และเป็นการถ่ายทอดสภาวะของจิตที่เป็นสมาธิ โดยเฉพาะในช่วงขณะปฏิบัติงานจ้างจะหลุดพ้นจากกิเลส เพื่อต้องการแสดงถึงการชำระกิเลส ส่วนรูปแบบรองลงมา คือ รูปแบบสัญลักษณ์นิยม ซึ่งจ้างได้นำอักษรจีน กวี มาผสมผสานในผลงาน ซึ่งตัวอักษรจีนและกวีนั้นอาจแฝงคำถามให้ผู้ดูได้ติดตาม

ด้านเนื้อหา ผลงานจิตรกรรมนามธรรมมีเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวข้องกับหลักปรัชญาจีน โดยการถ่ายทอดหลักปรัชญานั้นให้เป็นงานศิลปะ อันเกิดจากการทำสมาธิ สมถะ เรียบง่าย เพื่อให้สภาวะของจิตใจสงบ ว่างเปล่า เมื่อตัดกิเลสออกหมด จ้างจึงแสดงออกด้วยรูปสัญลักษณ์ ผ่านพู่กันกับกระดาษเป็นรูปแบบเรื่องราวแปลกใหม่

ด้านกลวิธี ผลงานจิตรกรรมนามธรรม จ้างใช้กลวิธีการระบายสีแบบแห้งบนแห้งด้วยหมึกดำมากที่สุด เนื่องจากจ้างสนใจสีขาว ดำ และน้ำหมึกอ่อนแก่ของหมึกดำ ซึ่งจ้างได้นำหมึกดำจากการฝึกเขียนตัวอักษรจีนและวาดภาพทิวทัศน์มาใช้ในการสร้างจิตรกรรมนามธรรม ด้วยการใช้พู่กันจุ่มหมึกในปริมาณน้อยแบบแห้ง วาดด้วยความรวดเร็ว ฉบับลง ส่วนกลวิธีรองลงมาอันดับที่ 2 คือ กลวิธีการวาดเส้นด้วยปากกาเคอแร้ง อันเกิดจากการขีด จุดเล็กๆ ซึ่งจ้างได้ใช้ปากกาเคอแร้งจุ่มหมึกดำ ขีดวาดเส้นอย่างเรียบง่าย รองลงมาอันดับที่ 3 คือ กลวิธีระบายเปียกบนแห้งด้วยหมึกดำ ซึ่งจ้างได้ใช้พู่กันจุ่มน้ำหมึกที่มีปริมาณมาก วาดปาดป้ายลงบนกระดาษ รองลงมาอันดับที่ 4 คือ กลวิธีระบายพู่กันหมดแห้งด้วยสีน้ำมัน จ้างใช้สีน้ำมันแบบแห้งๆ ซึ่งสีน้ำมันนั้นมิได้ผสมส่วนผสมให้เหลว เพื่อต้องการแสดงริ้วรอยพื้นผิวที่เกิดขึ้นบน ผลงานได้ชัดเจน ส่วนกลวิธีสุดท้าย คือ กลวิธีระบายพู่กันแห้งด้วยสีน้ำมัน ผสมผสานกับกลวิธีระบายสีด้วยนิ้วมือ เนื่องจากจ้างได้ถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกจากความฉับพลันด้วยการวาดภาพด้วยพู่กันและนิ้วมือ ซึ่งสาเหตุส่วนหนึ่งนั้น เป็นเพราะจ้างไม่มีพู่กันวาดภาพยอมเป็นไปไม่ได้

3. กระบวนแบบของผลงานจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง ประกอบด้วย รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธี

ในขณะที่ช่างสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ ได้เขียนภาพใบหน้าของตนเองขึ้นในปี พ.ศ. 2497–2532 ซึ่งนิพนธ์ ทวีกาญจน์ (2543. ชีติ) กล่าวว่า ผลงานภาพใบหน้านั้น ช่างสร้างด้วยสีน้ำมัน สีน้ำ สีโปสเตอร์ เส้นปากกา และผลงานเหล่านั้นได้เป็นตัวแทนความรู้สึกต่างๆ ที่ช่างมีต่อสภาพแวดล้อม และภาวะจิตใจที่ถูกกดดัน เศร้าหมอง รันทด ของสังคมรอบด้านที่มากกระทบ

ภาพเหมือนใบหน้าของช่าง เป็นเสมือนการบันทึกชีวิต ภาวะอารมณ์ความรู้สึกในช่วงเวลาต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นความยากลำบากในการดำรงชีวิตที่เต็มไปด้วยความกดดัน ซึ่งเป็นสาเหตุให้ช่างสร้างสรรค์ผลงานที่แฝงความรู้สึกอยู่บนใบหน้าแววตา การใช้สี น้ำหนัก แสงเงา และรอยแปรงนั้นทำให้ภาพมีความน่ากลัว ลึกลับ ทรมาน ความสิ้นหวัง ความมั่นใจ ความท้อแท้ ความหวาดระแวง ความสุขทุกข์ ความผ่อนคลาย และความสนุกสนาน คละเคล้าหลากหลายอย่างมีรสชาติ (สมพร รอดบุญ. 2543. ชีติ)

เนื่องจากสถานะของครอบครัวช่างต้องดิ้นรนต่อสู้กับความยากจนให้มีชีวิตอยู่รอด และช่างไม่เคยผ่านการศึกษาศิลปะจากสถาบันใด ช่างจึงถูกปฏิเสธจากสังคมรอบด้าน (ถนอม ชากักดี. 2543. ชีติ)

ภาพใบหน้าของช่าง เป็นเหมือนดังสัญลักษณ์ที่แสดงัจธรรมของชีวิต ภาพเหมือนเหล่านั้นมีรูปแบบทั้งเหมือนจริง แบบกึ่งนามธรรมและนามธรรม และมีการใช้วัสดุที่สอดคล้องกับกลวิธีไม่ว่าจะเป็นแบบ ปาดป้าย แต้มจุด ขีดเส้นเพียงแผ่วเบา บนพื้นที่ว่างล้วนสะท้อนให้เห็นถึงจังหวะของอารมณ์ ความรู้สึก ตลอดจนจิตวิญญาณของศิลปิน (สมพร รอดบุญ. 2543. ชีติ)

ส่วนผลงานจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง ตามสภาวะแวดล้อม และอารมณ์ ความรู้สึกขณะที่มาตกกระทบ ในช่วงหนึ่งเท่านั้น มิใช่ช่างจะมีแต่ความทุกข์ โศกเศร้า เสียใจ แต่ในบางช่วงสภาวะแห่งความสุข สดชื่นก็มีปรากฏขึ้น ผลงานของช่างจึงถูกถ่ายทอดด้วยแสดงรอยยิ้ม เบิกบาน มีความสุขที่ใบหน้าปะปนกันไป

ดังนั้นผลงานจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเองของช่าง จึงเป็นการสะท้อนสภาวะความรู้สึกในช่วงขณะนั้น ถ้าพิจารณาสาเหตุการสร้างภาพใบหน้านั้น พื้นฐานเดิมช่างเป็นจิตรกรวาดภาพเริ่มจากการรับจ้างวาดภาพเหมือนทำเพื่อหาเลี้ยงชีพ เนื่องจากช่างฐานะยากจน ช่างไม่ได้เรียนหนังสือจึงมีเวลาอยู่บ้านมาก สภาวะอันหลากหลายที่อยู่รอบๆ ตัวช่าง สภาวะสังคม การเมือง เศรษฐกิจ การประกอบอาชีพ การศึกษา ปรัชญาวัฒนธรรมจีนด้วยตนเอง ความเคลื่อนไหวทางศิลปะและสภาพทางครอบครัว มีผลตกกระทบให้ช่างรับรู้เหตุการณ์ และนานวันช่างมองหน้าตนเองผ่านกระจก อาจเป็นเหตุให้ช่างวาดภาพใบหน้าตนเองสะท้อนสภาวะดังที่กล่าวมา ส่วนกระบวนการแบบผลงานจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเองของช่าง จึงเป็นผลกระทบที่เคียงคู่กับสภาวะรอบๆ ตัวช่างดังต่อไปนี้

ด้านรูปแบบ ผลงานจิตรกรรมใบหน้าตนเองของช่าง แะดังมีรูปแบบอารมณ์นิยมมากที่สุด เนื่องจากช่างได้ถ่ายทอดผลงานผ่านอารมณ์ ความรู้สึก ผนวกกับสภาวะที่มาตกกระทบ หรือความกดดันจากสภาพปัญหาชีวิตในขณะนั้น ผลงานของช่างได้คลี่คลายจากรูปแบบความเหมือนจริง อันเป็นพื้นฐานเดิมมาจากการรับจ้างวาดภาพคนเหมือน ถ่ายทอดด้วยปากกา ลูกกลิ้ง ปากกาสี เป็นภาพลายเส้นไม่ได้ลงน้ำหนักให้เหมือนจริง อีกทั้งปากกาเป็นวัสดุ-อุปกรณ์ที่หาได้ง่าย ประหยัด รูปแบบรองลงมา คือ รูปแบบสัญลักษณ์นิยม เนื่องจากช่างได้นำภาษา ตัวอักษร กวี มาผสมผสานในผลงานให้อยู่ในโครงสร้างของภาพใบหน้าอันแฝงไว้ด้วยความหมาย ส่วนรูปแบบสุดท้าย คือ รูปแบบรูปแบบนิยม เนื่องจากช่างได้พัฒนาผลงานจากความเหมือนจริงพัฒนามาสู่นามธรรม โดยการอาศัยแนวคิดจากปรัชญาจีน ความงามของตัวอักษรจีน และศิลปะการวาดภาพพู่กันจีนของปรัชญาเต๋า เช่น มาสู่รูปแบบรูปนิยมอันเรียบง่ายไม่ยึดติดกับสิ่งใด

ด้านเนื้อหา ผลงานจิตรกรรมใบหน้าตนเองของจางมีเนื้อหาส่วนตัว ซึ่งจางได้แสดงออกถึง อารมณ์ความรู้สึกส่วนตัวสะท้อนผ่านใบหน้าให้เห็นถึง ความเหงา ความรัก ความเศร้าหมอง ความท้อแท้ สิ้นหวัง ความเจ็บปวดรวดร้าว ความคิดเห็นส่วนตน ความสุขสดใส ความร่าเริงสนุกสนาน อันเป็นผลจากความรู้สึกข้างในจิตใจที่จางพบเจอกับเรื่องราวต่างๆ และจางนำมาสร้างผลงาน ส่วนเนื้อหา รองลงมา คือ เนื้อหาเพื่อสังคม จางได้วาดภาพใบหน้าตนเองสะท้อนศิลปะเพื่อสังคม อันเป็นผลจากสภาวะทางสังคมในช่วงปี พ.ศ. 2516-2519 กดดันจางให้แสดงออกผ่านภาพใบหน้าของตน เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกของการต่อสู้เพื่อเรียกร้องประชาธิปไตย

ด้านกลวิธี ผลงานจิตรกรรมใบหน้าตนเองของจาง แซ่ตั้งใช้กลวิธี 16 กลวิธี คือ กลวิธีการวาดเส้นด้วยปากกาถูกลิ้น ปากกาคอตแท่ง ปากกาสี ปากกาหัวสีกหลาย มากที่สุด เนื่องจากปากกาเป็นวัสดุที่จางจัดเตรียมมาใช้ได้ง่ายสะดวก ไม่ยุ่งยาก อีกทั้งจางมีฐานะยากจน ปากกาจึงเป็นวัสดุที่มีราคาประหยัด รองลงมาอันดับที่ 2 คือ กลวิธีพู่กันหมาดด้วยสีโปสเตอร์ เนื่องจากสีโปสเตอร์เป็นสีที่ลวกๆ ของจางใช้ระบายวาดรูปที่โรงเรียน ราคาถูก ประหยัด จางจึงนำมาใช้สร้างสรรค์งานศิลปะ รองลงมาอันดับที่ 3 คือ กลวิธีแห้งบนแห้งด้วยหมึกดำ ซึ่งเป็นหมึกที่จางใช้ฝึกเขียนตัวอักษรจีน และจางนำมาวาดภาพใบหน้า รองลงมาอันดับที่ 4 คือ กลวิธีเปียกบนแห้งและแห้งบนแห้ง เนื่องจากจางต้องการแสดงความสามารถในการใช้สีน้ำ ด้วยวิธีอันหลากหลาย รองลงมาอันดับที่ 5 คือ กลวิธีแสดงลีลารอยพู่กันและสีทับซ้อนด้วยสีน้ำมัน รองลงมาอันดับที่ 6 คือ กลวิธีพู่กันหมาดแห้งด้วยสีน้ำมัน เนื่องจากการระบายพู่กันหมาดแห้งของสีน้ำมันสามารถแสดงริ้วรอยลีลาและพื้นผิวได้ชัดเจน รวมทั้งเป็นตัวแทนสะท้อนอารมณ์ ความรู้สึกผ่านใบหน้าได้ดี รองลงมาอันดับที่ 7 มี 3 กลวิธี คือ กลวิธีเปียกบนแห้งสีน้ำ กลวิธีแห้งบนแห้งด้วยสีน้ำ และกลวิธีแสดงลีลารอยพู่กันของสีน้ำมัน รองลงมาอันดับที่ 8 มี 2 กลวิธี คือ กลวิธีเปียกบนแห้งผสมกับกลวิธีแห้งบนแห้งด้วยหมึกดำในภาพเดียวกัน และกลวิธี การจุดสีด้วยสีน้ำมันและหมึกดำ ซึ่งจางได้ใช้การจุดขีดตามแนวคิดของจิตรกรจีนเต๋าดี้ รองลงมาอันดับที่ 9 มี 5 กลวิธี คือ กลวิธีการเปียกบนแห้งด้วยสีน้ำและการวาดเส้น กลวิธีเปียกบนแห้งด้วยหมึกดำ กลวิธีการระบายสีหนาทับซ้อนของสีน้ำมัน กลวิธีการขูดพื้นภาพด้วยสีน้ำมัน

ตอนที่ 3 ข้อมูลด้านบริบททางสังคมที่มีความเกี่ยวข้องกับผลงานของจาง แซ่ตั้ง

จางอยู่ในครอบครัวฐานะยากจนพ่อแม่ประกอบอาชีพค้าขาย ชีวิตในวัยเด็กจางถูกเกณฑ์เข้าเรียน ณ โรงเรียนเทศบาลสองวัดพิชัยญาติ ตามระเบียบของพระราชบัญญัติการศึกษา ซึ่งบังคับให้เด็กทุกคนต้องได้รับการศึกษา จางจึงเป็นผู้หนึ่งที่เข้าโรงเรียนแต่เรียนได้ไม่นานนัก ในระดับชั้นอนุบาล เมื่อเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 จางจึงออกจากโรงเรียน

จางจึงจบการศึกษา แคร่ระดับชั้นอนุบาลจากโรงเรียนเทศบาลสองวัดพิชัยญาติเท่านั้น ไม่ได้ศึกษาต่อ ไม่เรียนหนังสือต่อจากสถาบันใดๆ และจางพูดภาษาไทยไม่ชัด เขียนหนังสือไม่ได้ จึงพยายามศึกษาด้วยตนเอง จนกระทั่งพูดและเขียนได้

เมื่อจางอายุ 9 ปี จางได้ฝึกวาดรูป โดยใช้ถ่านหรือสีชอล์กเขียนบนพื้นถนน ฝาผนัง กระดานดำ แต่พออายุ 10 ปี จางรับจ้างแจวเรือให้คนนั่งข้ามฝั่งเพื่อหาทุนสำหรับซื้ออุปกรณ์วาดภาพ (จาง แซ่ตั้ง, 2534 : 18) หลังจากนั้นจางฝึกหัดเขียนรูปเหมือนของพ่อแม่และญาติพี่น้อง เมื่อเกิดความชำนาญ ภายหลังจึงหันมารับจ้างเขียนภาพอย่างเดี่ยวแทนการรับจ้างทำงานทุกอย่าง (“จาง ผู้ยึดถือปรมัตถ์สัจจะนิยม,” 2531 : 33) อีกทั้งหลังจากจางออกจากโรงเรียน จางได้มุ่งมั่นหัดอ่านหนังสือ รวมทั้งศึกษาภาษาไทย

ภาษาจีน และเมื่ออายุ 23 ปี จึงศึกษาโคลง กาพย์ กลอน ของศรีปราชญ์ สุนทรภู่เป็นต้น นั้นแสดงให้เห็นความพยายามในด้านทักษะ ฝีมือการวาดภาพ และความพยายามในด้านการฝึกภาษาจนสามารถพูดเขียนได้

ในช่วงที่จำงเกิดได้ประมาณ 2 ปี ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช มาเป็นระบอบประชาธิปไตยในปีพ.ศ. 2477ต่อมารัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ขึ้นดำรงตำแหน่งเป็นรัฐบาลต่อไป ซึ่งได้นำหลักการเผด็จการของยุโรป และลัทธิทางการเมืองมาจากญี่ปุ่นนำมา ปกครองในช่วงปี พ.ศ.2482-2487 อีกทั้งนำศิลปะมาเป็นแนวทางส่งเสริมการสร้างชาติสนับสนุนอุดมการณ์ของชาติ โดยให้ศิลปิน ฟ้าพระศรี รับงานจากรัฐบาลสร้างรูปปั้นอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย อนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ และประติมากรรมประเภทอื่นๆ ซึ่งเป็นรูปแบบอะคาเดมีที่นิยมกันมากในขณะนั้น

ส่วนความเคลื่อนไหวของศิลปกรรมนั้น การศึกษาศิลปะสมัยใหม่ตามแนวทางอะคาเดมี หรือศิลปะหลักวิชาตามแบบอย่างของยุโรปนั้นมีความนิยมมากในช่วงที่จำงเกิด อันสืบเนื่องจากการว่าจ้างช่างปั้นชาวต่างประเทศเข้ามาในไทย เพื่อมาสร้างอนุสาวรีย์แบบเหมือนจริง ตั้งแต่ในรัชสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา โดยเฉพาะนายคอร์ราโด เฟโรจี (Corrado Feroci) ซึ่งภายหลังเปลี่ยนชื่อมาเป็น ศิลป์ ฟ้าพระศรี ได้ก่อตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรมขึ้น ในปี พ.ศ. 2488 และเป็นผู้วางรากฐานระบบการศึกษาที่มีหลักสูตรศิลปะหลักวิชาขึ้น

หลักการของโรงเรียนประณีตศิลปกรรมนั้น ต้องการผลิตนักศึกษาให้จบมา เพื่อมาทำงานศิลปะแบบประเพณี ในการบูรณะโบราณวัตถุ และเพื่อต้องการสอนศิลปะในแนวทางปัจจุบัน เช่น การทำภาพเหมือน สร้างอนุสาวรีย์ เจริญประดับตกแต่ง เป็นต้น แสดงให้เห็นว่าหลักสูตรการสอนแบบศิลปะหลักวิชานั้น เน้นความเหมือนจริง ความถูกต้องตามหลักกายวิภาค และศิลปะประเพณีนิยม

หลังจากนั้นเมื่อเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2487 จำงได้ออกจากโรงเรียน และไม่ได้เรียนต่อ ผ่นพบกับสภาพทางสังคมหลังสงครามโลก ที่มีชีวิตความเป็นอยู่อย่าง ผิดเคือง ขาดแคลนสินค้า ยารักษาโรคและเครื่องนุ่งห่ม เศรษฐกิจไทยเกิดสภาพเงินเฟ้อ ข้าวยากหามาแพง จำงจึงต้องหารายได้ด้วย การหาบของขาย พยายามฝึกหัดวาดภาพให้เหมือนจริง เพื่อจะได้นำความรู้สามารถไปรับจ้างวาดภาพ เมื่อวิกฤตการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลง ความเคลื่อนไหวทางศิลปะนั้น เริ่มต้นจากการเปลี่ยนแปลงบทบาทของศิลปิน โดยศิลปินรวมตัวกันขึ้นสร้างสรรค์ผลงานเรียกร้องอิสระภาพ ต้องการให้หลุดพ้นจากระบบครอบงำของผู้มีอำนาจเหนือเศรษฐกิจ นั่นคือ กลุ่มจักรวรรดิศิลปิน (The League of Artists)

ขณะที่กลุ่มจักรวรรดิศิลปินรวมตัวกันแสดงผลงาน จำงอายุ 10 ปี จำงรับจ้างแจวเรือเพื่อนำเงินมาซื้อวัสดุอุปกรณ์ในการวาดภาพ และจำงชอบขีด เขียนวาดภาพบนฝาผนัง กำแพง และพื้นถนน อันแสดงถึงพฤติกรรมของเด็กที่ชอบวาดภาพ

ส่วนกลุ่มจักรวรรดิศิลปินนี้ ได้รวมตัวกันขึ้นในปี พ.ศ. 2487 ได้จัดแสดงผลงานทั้งศิลปกรรมและงานประพันธ์ โดยจัดแสดงผลงานที่ศาลาเฉลิมกรุงเพื่อเรียกร้องความยุติธรรม และสะท้อนให้เห็นว่าการสร้างศิลปะนั้นมีใช้เฉพาะช่างฝีมือไทยเท่านั้น กลุ่มจักรวรรดิศิลปินนี้ นำโดย สด กุรมละหิต ผลงานของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินที่แสดงนั้น ล้วนเป็นผลงานใหม่มีรูปแบบต่างจากแนวประเพณีนิยม มีรูปแบบเฉพาะตัว ไม่มีซ้ำแบบกัน โดยเฉพาะการป้ายสีน้ำ 2-3 ครั้งเป็นภาพ แสดงให้เห็นว่า ถึงจิตรกรรมภาพเขียนแบบใหม่ แต่ประชาชนทั่วไปดูผลงานต่างสายหัวว่า ดูไม่รู้เรื่อง ถึงแม้ภาพส่วนใหญ่จะเป็นภาพรูปแบบเหมือนจริงทั้งสิ้น ซึ่งไม่มีภาพแอบแสดงครีหรือนามธรรมปะปนอยู่เลยนั้นเป็นเพราะคนส่วนใหญ่เคยชินกับภาพเหมือนจากภาพถ่าย (วิรุณ ตั้งเจริญ 2534 : 131)

ทางด้านสถาบันการศึกษา หลังเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 สถาบันทางศิลปะ ดังเช่น โรงเรียนเพาะช่างที่ก่อตั้งในรัชสมัยรัชกาลที่ 6 ได้มีการก่อสร้างอาคารใหม่ เนื่องจากถูกทำลายเพราะเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 โดยนายจิตร บัวบุศย์เป็นผู้รับผิดชอบในการก่อสร้าง รวมทั้งท่านได้เขียนหลักสูตรการวาดเขียน และการปั้น ในโรงเรียนเพาะช่างเพื่อใช้เป็นหลักสูตรการเรียนการสอน ช่วงปี พ.ศ. 2489 (พิริยะ ไกรฤกษ์ และ เผ่าทอง ทองเจือ. 2525 : 30) หลักสูตรการเรียนการสอนจึงจัดตามแนวลากของสถาบันสอนศิลปะญี่ปุ่นที่ได้รับอิทธิพลจากยุโรปในปีพ.ศ. 2489 อันเป็นหลักสูตรที่จิตร บัวบุศย์ได้นำมา เนื่องจากจิตร บัวบุศย์เป็นผู้จบการศึกษา ดูงานจากประเทศญี่ปุ่น (มณฑลเชียร บุญมา. 2541 : 72)

ขณะที่กลุ่มจักรวรรดิศิลปินเติบโต และสถาบันศึกษาด้านศิลปะได้ปรับเปลี่ยนหลักสูตรการเรียนการสอนแบบยุโรป ขณะนั้นช่างหัดเขียนรูปแนวเหมือนจริงมาจนถึงอายุยี่สิบกว่าปี จนมาถึงในช่วงปี พ.ศ. 2497 จ่างได้ออกไปฝึกเขียนภาพกับเพื่อนๆ ครั้งหนึ่งจ่างได้ไปเขียนภาพท่อนากับเพื่อนๆ ซึ่งเป็นการหักเหจากการเขียนภาพเหมือนจริงมาสู่การวาดภาพธรรมชาติ ท้องทุ่ง เขียนตามประสาทสัมผัสของความรู้สึกที่เกิดขึ้นจริง นั่นคือ กระบวนการวาดภาพ ที่สวนทางกับศิลปะหลักวิชาที่สอนในสถาบันการศึกษาของไทยขณะนั้น (อำนาจ เย็นสบาย. 2534 : 113) ส่วนผลงานทิวทัศน์ในช่วงพ.ศ. 2497 นั้น จ่างได้ใช้น้ำ และปากกาวาดภาพในแนวทางเหมือนจริง แต่จ่างวาดภาพได้ไม่มากนัก เนื่องจากวัสดุอุปกรณ์ไม่พร้อมและจ่างไม่พอใจในการวาดสีน้ำ เห็นว่าไม่เหมาะสมกับตนเอง ดังนั้นในระหว่างที่จ่างวาดภาพทิวทัศน์อยู่นั้น จ่างได้ค้นหาแนวทางการทำงานศิลปะของตนเอง

สรุปได้ว่าจ่างได้ฝึกฝนจนมีความชำนาญสามารถรับจ้างวาดภาพคนเหมือนได้ จนกระทั่งอายุ 20 กว่าปี จ่างจึงเปลี่ยนไปวาดภาพทิวทัศน์ธรรมชาติแทนประมาณปี พ.ศ. 2497 เท่ากับว่าจ่างกำลังก้าวพ้นศิลปะแนวเหมือนจริงมาสู่การวาดภาพตามความรู้สึกสัมผัสของจริง

ในขณะที่จ่างได้เปลี่ยนจากการวาดภาพเหมือนมาสู่ทิวทัศน์ ธรรมชาติ ในช่วงนั้นความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่โดดเด่นกล่าว คือ ศิลป์ พีระศรี ได้เผยแพร่ศิลปะร่วมสมัยไปสู่ประชาชน และหาทางส่งเสริมศิลปินให้กำลังใจในการทำงานศิลปะ จึงจัดให้มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ (The National Exhibition of Art) ขึ้นเป็นครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2492 นับว่าเป็นการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยแห่งประเทศไทยครั้งแรกของประเทศ โดยเปิดโอกาสให้ศิลปินในยุคนั้น ได้นำเสนอผลงานต่อประชาชน (วิบูลย์ ลีสุวรรณ. 2531 : 22) ส่วนผลงานที่ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1- 10 ในปี พ.ศ. 2492-2502 ผลงานทั้งหมดเป็นผลงานแนวเดียวกัน คือ ศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ หรือเรียลลิสม์เหมือนจริง ซึ่งเป็นผลจากการสอนของศิลป์ พีระศรีทั้งสิ้น อันเชื่อว่าศิลปินสมัยใหม่ต้องผ่านการเรียนการสอนตามแบบอย่างศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ หรือเรียลลิสม์ เหมือนจริงก่อน (พิริยะ ไกรฤกษ์ และ เผ่าทอง ทองเจือ. 2525 : 31)

ส่วนความเคลื่อนไหวของสถาบันสอนศิลปะส่วนใหญ่ ล้วนเปิดหลักสูตรในแนวศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ และศิลปะเหมือนจริง ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับแนวทางการวาดภาพของจ่าง คือ การวาดภาพจากความเหมือนจริง และความรู้สึกประทับใจขณะนั้น แต่มีข้อที่น่าสังเกตว่า จ่างจบการศึกษาในระดับชั้นอนุบาล แต่ผลงานศิลปะที่จ่างสร้างขึ้นนั้นได้ก้าวตามหลังระบบการศึกษาของไทยเพียงไม่กี่ปี

ในขณะที่จ่างฝึกเขียนภาพกับเพื่อนๆ ครั้งหนึ่งจ่างได้ไปเขียนภาพท่อนากับเพื่อนๆ ขณะที่นั่งพักบนกองฟาง นั่งบ้าง นอนบ้าง มองขึ้นไปบนท้องฟ้า เห็นดวงอาทิตย์ กำลังสาดแสงไปทั่วผืนแผ่นดิน ผืนน้ำ จ่าง ได้คิดว่า นี่เป็นไปได้อย่างไร คงไกลนาคู รู้สึกเหมือนกำลังลอย จ่างจึงเขียนความรู้สึกนี้ใส่ในกระดาษว่า ลอย ลอย ลอย ลอย ลอยไปเท่า แสงแดดส่องฉายไปถึง เมื่อมีคนมาพบในภายหลังและ

กล่าวว่า คือ กวีนิพนธ์ (อำนาจ เย็นสบาย. 2534-2535 : 113) แสดงให้เห็นว่า นั่นคือ จุดเริ่มต้นของการเขียนกวีรูปธรรม ซึ่งผลงานกวีนั้นนำไปสู่การสร้างสรรค์งานเขียนอื่นๆ ต่อไป

จากนั้นจึงเริ่มต้นจากการเขียนเรื่องสั้นในพ.ศ. 2506 เรื่องวันเวลาอันยาวนาน ตีพิมพ์เผยแพร่ในวันรับน้องใหม่ของมหาวิทยาลัยศิลปากร เรื่องวัยชรา เรื่องเด็กคนนั้น และมีบทร้อยกรองท้ายเล่ม ซึ่งนักศึกษาร่วมอ่านพบและกล่าวว่าบทร้อยกรองนั้น คือ กวี และหลังจากนั้นพ.ศ. 2509 เป็นต้นมา จึงเขียนกวีมาตลอด (ส.หาญตระกูล. 2528 : 24) จนในที่สุดจึงได้เขียนบทกวีรูปธรรม (Concrete Poetry) เป็นกวีที่มีการวางรูปแบบคำประพันธ์ใหม่โดยการแสดงความหมายด้วยรูปที่เกิดขึ้นจากการวางตัวอักษร (ตนิยา วงศ์ธนะชัย. 2542 : 226)

ขณะที่จ้างเขียนบทกวี จ้างได้ศึกษาปรัชญาตะวันตก ปรัชญาจีนโบราณ โดยเริ่มจากการศึกษาปรัชญาเต๋า เต๋อ จิง ในพ.ศ. 2509 ผลงานแปลปรัชญาเต๋า เต๋อ จิง นี้ได้ถูกตีพิมพ์เผยแพร่ และต่อมาจ้างได้ศึกษาปรัชญาของนักปรัชญาท่านอื่นๆ ได้แก่ เอียงจื่อ และจวงจื่อ โดยนำแนวคิดไปเผยแพร่บรรยายให้นักศึกษาในมหาวิทยาลัยฟัง ในปีพ.ศ. 2525 จนเป็นที่รู้จักทั่วไป (“บทสุดท้าย กวี ศิลปินของจ้าง แซ่ตั้ง,”. 2533 : 54) รวมทั้งพื้นฐานของการศึกษาหนังสือจีน ได้แก่ หนังสือสือหยวน อักษรจีนโบราณ ภาษาบาลี สันตกฤตจากหนังสือพระธรรม และหลักคำสอนของพระพุทธศาสนาด้วย ส่วนสาเหตุที่ทำให้จ้างต้องศึกษาปรัชญา เนื่องจากจ้างจบการศึกษาแค่ชั้นประถมศึกษา หรืออนุบาล แต่ในขณะนั้นได้เกิดสงครามเสียก่อน จ้างจึงไม่มีโอกาสเรียนหนังสือ ดังนั้นจ้างจึงต้องพยายามศึกษาเรียนรู้ด้วยตนเอง เพื่อให้ตนมีความรู้ (เจริญ มาลาโรจน์และคณะ. 2527 : 37)

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าจ้างมิได้สร้างสรรค์ศิลปะเพียงอย่างเดียว แต่จ้างได้ศึกษาปรัชญาจีน โดยแปลออกมาเป็นฉบับภาษาไทย รวมทั้งจ้างได้เขียนกวีที่เรียบง่าย แสดงให้เห็นว่าจ้างมีความรู้เรื่องปรัชญาภาษาไทย ภาษาจีน และกวีด้วยเช่นกัน

หลังจากนั้นจ้างได้สร้างงานจิตรกรรมนามธรรม ในช่วง ปี พ.ศ. 2500-2505 (“เพียงกระผึก...จากจ้าง แซ่ตั้ง,”. 2527 : 17) อันเป็นผลจากการพัฒนาจากภาพลายเส้นของผลงานทิวทัศน์ ที่จ้างวาดด้วยปากกา คอแร้งสีดำ และจ้างได้นำวิธีการขีดเส้นนั้นจากภาพทิวทัศน์ มาพัฒนาลดเรื่องราวของเนื้อหาทิวทัศน์ออกให้คงเหลือแต่เส้นสีดำกระจายไปทั่วทั้งภาพ นั้น คือผลงานจิตรกรรมนามธรรม

ในทางตรงข้ามความเคลื่อนไหวทางศิลปะช่วงนั้นเป็นการรื้อฟื้น การสร้างงานแนวศิลปะประเพณีนิยม และศิลปะตามหลักวิชา แต่จ้างกลับสร้างงานจิตรกรรมนามธรรม ทำให้จ้างถูกยกย่องว่าเป็นศิลปินแนวหน้าในการบุกเบิกศิลปะนามธรรม ที่มีรูปพรรณสัณฐานสอดคล้องกับ ศิลปะแอบสแตรคท์ เอกซเพรสชันนิสม์ (“เพียงกระผึก...จากจ้าง แซ่ตั้ง,”. 2527 : 17) หากดูความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะในเมืองไทย พ.ศ. 2500-2505 คงไม่พ้นการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการกำหนดแบบอย่างของงานที่จะได้รับการคัดเลือกเข้าร่วมแสดงและรับรางวัล ผลงานส่วนใหญ่ที่ได้รับรางวัลจะมีลักษณะของลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) และลัทธิคิวบิสม์ (Cubism) จ้างจึงเป็นศิลปินที่ก้าวหน้าที่สุดในเมืองไทย (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2537 : 167-168)

อาจกล่าวได้ว่า การสร้างผลงานจิตรกรรมนามธรรม จ้างได้พัฒนาผลงานมาจากภาพทิวทัศน์ลายเส้น ให้คงเหลือแต่จุดขีด เส้นสีดำเท่านั้น อันเป็นผลงานที่ก้าวหน้าไกลกว่าผลงานศิลปะในสถาบันศิลปะไทยขณะนั้น แต่อย่างไรก็ตามผลงานจิตรกรรมนามธรรมของจ้างมีรูปแบบที่หลากหลาย ทั้งผลงานวาดเส้นด้วยปากกา คอแร้งในช่วงแรก จุ่มหมึกดำด้วยพู่กัน แปร่งที่มีขนาดเล็กใหญ่ และการวาดสีน้ำมัน สีน้ำในช่วงหลัง อาจเป็นไปได้ว่าจ้างได้นำแนวคิดมาจากปรัชญาตะวันออก ดังคำกล่าวของสมพร รอดบุญ

(2543 : ซีตี) ได้กล่าวว่าช่างได้สร้างงานศิลปะนามธรรม โดยไม่ได้รับอิทธิพลความคิดแบบอย่างของตะวันตกแต่อย่างใด ศิลปะนามธรรมของช่างมีรากฐานมาจาก วัฒนธรรมของจีน ผลงานของช่างได้สะท้อนให้เห็นถึงจิตวิญญาณของความเป็นตะวันออกอย่างชัดเจน

การสร้างงานนามธรรมของช่างนั้น ช่างได้รับความบันดาลใจจากปรัชญาเต๋า หรือปรัชญาเซน เนื่องจากช่างมีผลงานแปลปรัชญาเต๋ามาจากภาษาจีนมาเป็นภาษาไทย ฉบับอักษรธรรม (มาร์โบโร. 2532 : 157) จากบันทึกของช่างได้กล่าวไว้ว่า ฉันถอดความพระสูตรเต๋า เต๋อ จิง หรือเต๋า (เต๋า) ใช้เวลาสี่สิบกว่าปี โดยถอดจากอักษรจีนโบราณและศึกษาภาษาไทย บาลี สันสกฤต ศึกษาพระธรรมของพระพุทธองค์ (ช่าง แซ่ตั้ง. 2530 : 12)

รวมทั้งช่างอาจจะได้รับอิทธิพลจากบทกวีเซินที่มีลักษณะเรียบง่ายแบบฉบับพลัน ซึ่งช่างคงดัดแปลงใช้วิธีนี้มาเขียนภาพสมัยใหม่แบบนามธรรม(Abstract Expressionism) แต่ภาพสมัยใหม่ที่มีมาก่อน อาทิ ภาพเขียนของดี คูณิง (De Kooning) หรือ แจ็กสัน พอลล็อก (Jackson Pollock) ที่เขียนภาพด้วยการสลัดสีลงบนผ้าใบ (มาร์โบโร. 2532 : 157)

ผลงานนามธรรมนั้นมีหลายสาเหตุด้วยกัน คือ ประการแรก ช่างอาศัยโครงสร้างของขาว-ดำ แสง-เงาจากภาพถ่ายโบราณ ซึ่งเห็นจากใช้แว่นขยายส่องภาพโบราณ เพื่อวาดภาพเหมือนให้ลูกค้าจะเห็นรอยขีด จุด และนาร่องรอยอันเรื้อรัง คล้ายลักษณะของโมเสกโดยช่างนำมาจัดองค์ประกอบใหม่ ประการที่สองลักษณะของตัวอักษรจีน (Calligraphy) บุคลิกลักษณะรูปแบบความงามของตัวอักษร เป็นส่วนที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงาน ประการที่สาม ศิลปะการใช้พู่กันจีน ความงามในการวัดพู่กัน การกด น้ำหนัก เส้น รอยที่เกิดจากพู่กัน

ผลงานจิตรกรรมของช่างจึงมีแนวคิดมาจากปรัชญาจีน และคำสอนของพุทธศาสนา ดังนั้นผลงานจิตรกรรมนามธรรมของช่าง ได้สร้างด้วยความรวดเร็ว อย่างฉับพลัน ทั้งรอยฝีแปรงอันฉับไวด้วยสีลาที่งดงาม จึงถือว่าเป็นผลงานศิลปะนามธรรม สำแดงพลังอารมณ์นามธรรม (อำนาจ เย็นสบาย. 2534-2535 : 113)

ดังนั้น อาจสรุปได้ว่าผลงานในช่วงแรก ๆ แสดงให้เห็นการพัฒนาการจากผลงานทิวทัศน์ ผืนงอกับสะท้อนแนวคิดของเต๋านี้ ที่ปรากฏร่องรอยของขีดอันมารวมตัวกันมากมายในภาพ ในผลงานช่วงต่อมาช่างได้นำแนวคิดจากการวาดภาพพู่กันจีน และตัวอักษรจีนมาสร้างสรรค์ผลงาน เนื่องจากผลงานแสดงการวาดเส้นด้วยลักษณะของการเขียนพู่กันจีนด้วยตัวอักษรจีน ส่วนผลงานช่วงสุดท้ายจะปรากฏร่องรอยแปรงขนาดใหญ่แสดงสีลาอัน รวดเร็วฉับพลันด้วยหมึกดำ สีน้ำมัน สีน้ำ และสะท้อนแนวคิดจากสมาธิอันเกิดจากการศึกษาปรัชญาเต๋า เช่นด้วย

แต่ข้อที่น่าสังเกต คือ ช่างมีฐานะยากจน ช่างจึงจำเป็นต้องใช้วัสดุที่มีราคาถูก ไม่ว่าจะเป็นปากกา หมึกดำ กระดาษโรเนียว ดินสอ ผงถ่านนำมาสร้างสรรค์งานศิลปะ และในขณะเดียวกันได้เกิดความเคลื่อนไหวทางศิลปะ ดังที่วิรุณ ตั้งเจริญ (2541 : 89) ได้กล่าวว่าในช่วงเวลานั้นว่า เกิดการสูญเสียบุคคลอันเป็นผู้นำแห่งศิลปะหลักวิชา ในปี พ.ศ. 2505 นั่นคือ ศิลป์ พีระศรี ได้ถึงแก่กรรม การสูญเสียศิลป์ พีระศรีเท่ากับเป็นปรากฏการณ์บ่งบอกถึงความถดถอยของศิลปะหลักวิชา

รวมทั้งพิพัฒน์ พงศ์พิพร (2540 : 50) ได้กล่าวว่า หลังจากมรณะกรรมของศิลป์ พีระศรี ทำให้การประกวดศิลปกรรมแห่งชาติมีบทบาทลดน้อยลง พร้อมกับศิลปินหัวก้าวหน้าได้พบกับเวทีตลอดจนผู้ชื่นชมกลุ่มใหม่ รวมทั้งการขึ้นสู่อำนาจใหม่ของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เมื่อพ.ศ. 2500 เป็นการเริ่มต้นยุคใหม่ของระบบการปกครองระบอบเบ็ดเสร็จ ถึงแม้จอมพลผู้นี้จะเสียชีวิตในอีกไม่กี่ปีต่อมา พ.ศ. 2506 อุดมการณ์ทางทหารได้นำพาประเทศ

ไปสู่ขอบเขตใหม่ จากเกษตรกรรม และประเพณีนิยมเปลี่ยนไปสู่ยุคอุตสาหกรรมเงินตรา เพื่อนำพาประเทศไปสู่ความก้าวหน้า ขณะเดียวกันข้าราชการ ผู้เชี่ยวชาญ คนหนุ่มสาวจำนวนมากถูกส่งออกไปศึกษาวิทยาการตะวันตกเพื่อกลับเข้ามาเป็นศิลปิน ซึ่งสร้างความเปลี่ยนแปลงในวงการศิลปะเป็นอย่างมาก

หลังจากนั้นไม่นานนักพ.ศ. 2504 มีศิลปินไทยคนหนึ่ง คืออาร์ สุธิพันธุ์ จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยอินเดียนา สหรัฐอเมริกา ในระดับปริญญาโท สาขาจิตรศิลป์ เดินทางกลับมาประเทศไทย และรวบรวมผลงานทั้งหมดที่สร้างไว้ในสหรัฐอเมริกา ทั้งวาดเส้น ภาพพิมพ์ จิตรกรรมสีน้ำ และสีน้ำมัน จัดแสดงขึ้น ณ สถาบันสอนภาษา A.U.A ผลงานทั้งหมดเป็นแนวแอบสแตรกต์ เอกซ์เพรสชันนิสม์ ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมในสหรัฐอเมริกา ผลงานของอาร์ ทำให้เห็นความก้าวหน้าล้ำสมัยของศิลปะสมัยใหม่ในเมืองไทย (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2535 : 96) ขณะที่ผลงานของจำนงค์ที่อยู่ในช่วง พ.ศ. 2501- 2506 เป็นผลงานที่จำนงค์นำหมีดำมาขีดเป็นเส้นเล็กๆ และใช้หมีดำเขียนด้วยพู่กันขนาดใหญ่วาดป้าย สะท้อนให้เห็นถึงสภาพฐานะความยากจนของจำนงค์ภาพได้แต่หมีดำกับกระต่าย สภาพด้านการศึกษา จำนงค์ได้จบจากต่างประเทศ แต่จำนงค์ศึกษาเรียนรู้ด้วยตนเอง เพื่อนำมาสร้างงานจิตรกรรมนามธรรม และสภาพของวัฒนธรรมปรัชญาตะวันออก จำนงค์ได้นำพื้นฐานความรู้ที่มีอยู่ในตนเองมาใช้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เช่น ยึดปฏิบัติธรรมตามหลักปรัชญาเต๋า เช่น เป็นต้น

ส่วนในช่วงเวลานั้น พ.ศ. 2505 เป็นต้นมา ผลงานศิลปะสมัยใหม่ได้ปรากฏในผลงานของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหา ภูมิพลอดุลยเดช พระองค์ทรงเริ่มเขียนภาพศิลปะสมัยใหม่ในปี พ.ศ. 2502 และผลงานเด่นชัดในปีพ.ศ. 2503 ซึ่งสะท้อนอิทธิพลศิลปะเอกซ์เพรสชันนิสม์ (Expressionism) ศิลปะคิวบิสม์ (Cubism) ศิลปะฟิวเจอริสม์ (Futurism) ศิลปะเซอเรียลลิสม์ (Surrealism) ศิลปะแอบสแตรกต์ เอกซ์เพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) และในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 14 พ.ศ. 2506 และพระองค์ทรงนำผลงานเข้าร่วมแสดง และทรงสร้างศิลปะสมัยใหม่จนถึงในปีพ.ศ. 2510 (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534 : 143) แสดงให้เห็นว่าภาพรวมของศิลปะในเมืองไทยใน ปี พ.ศ. 2502 ได้ก้าวไปสู่ความเป็นศิลปะแนวสากลทางตะวันตก

แต่ความเคลื่อนไหวในวงการศิลปะ ในปีพ.ศ.2503 ยังปรากฏให้เห็นเฉพาะกลุ่มลูกศิษย์ของศิลป์ พีระศรีเท่านั้น ศิลปินศึกษาศิลปะนอกสถาบันมหาวิทยาลัยศิลปากร ไม่ว่าจะเป็นสมชาย หัตถกิจโกศล ประเทือง เอมเจริญ จำนงค์ แซ่ตั้ง กมล ทัศนาญชลี อิทธิ คงคากุล ยังไม่ปรากฏโฉมในวงการศิลปะใดๆ ทั้งสิ้น (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2534 : 94)

ดังนั้นในช่วงรอยต่อจากการสูญเสียศิลป์ พีระศรี พ.ศ. 2503-2505 นั้นได้เกิดคลื่นลูกใหม่ ส่วนหนึ่งเป็นผลพวงจากการกลับมาจากต่างประเทศ ซึ่งวิรุณ ตั้งเจริญ (2534 : 158) กล่าวว่า คลื่นลูกใหม่นั้นได้แก่ สมโภชน์ อุปอินทร์ ผู้ชื่นชมศิลปะบาติคนิยม และนามธรรมเพื่อสังคม ชำเรือง วิเชียรเขตต์ สลักรูปทรงคนมาสู่ความเรียบง่ายมาสู่รูปทรงนัยสำคัญ สันต์ สารากรบริษัทสะท้อนอารมณ์ลึกเป็นแนวทางลัทธิแสดงอารมณ์ อนันต์ ปาณินท์อาศัยสื่อคอลลาจอันเรียบง่ายมาสะท้อนคุณสมบัติของสีน้ำมัน พิชัย นิรันดร์ อาศัยปริมาตรที่ชัดเจนมาสู่ผลงานนามธรรม กำจร สุนพงษ์ศรีเป็นผู้บุกเบิกศิลปะไร้รูปทรง

ดังนั้นจิตรกร ศิลปินรุ่นใหม่กลับมาสร้างความเปลี่ยนแปลงในวงการศิลปะเป็นอย่างมาก นั่นคือความก้าวหน้าในผลงานที่เปลี่ยนไปสู่แนวนามธรรม ไร้รูปวัตถุ ไร้รูปทรง ส่วนจำนงค์ แซ่ตั้งได้สร้างสรรค์ผลงานแนวนี้ จิตรกรรมนามธรรม มาตั้งแต่พ.ศ. 2501 เป็นต้นมา สะท้อนให้เห็นว่าจำนงค์มีพัฒนาทางผลงานจิตรกรรมนามธรรมก้าวหน้ากว่าวงการศิลปะในเมืองไทยตามแนวคิดปรัชญาตะวันออก ทำให้เกิดช่อง , ความคิด ศิลปินรุ่นใหม่เกิดความนิยมในศิลปะนามธรรมมากขึ้น

ช่องทางความคิดนี้ เกิดข้อโต้แย้งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 พ.ศ. 2507 จนถึง โดยเกิดการไม่ยอมรับในผลงานที่ได้รับรางวัลสูงสุดในสาขาจิตรกรรม และบุคคลบางกลุ่มได้ประกาศตน หันหลังให้แก่วงการศิลปกรรมแห่งชาติตลอดไป แต่ศิลปินรุ่นใหม่ได้รับการชดเชยอย่างทันทีทันใด ความเจริญของประเทศ การหลั่งไหลในความช่วยเหลือจากประเทศตะวันตก โดยการนำพาบุคคลอันมีแนวคิดสมัยใหม่ เข้ามา โดยไม่เคารพถึงศิลป์ พีระศรีผู้ที่ล่องลับไปแล้ว (พิพัฒน์ พงศ์พิพร. 2540 : 52)

ส่วนทางด้านช่างซึ่งนับว่าเป็นผู้เริ่มในการสร้างผลงานนามธรรม และสลับกับการเขียนบทกวี รูปธรรม (Concrete Poetry) ในที่สุดปี พ.ศ. 2513 มหาวิทยาลัยอ็อกฟอร์ด และสำนักข่าวสาร ยู พี ไอ ได้เผยแพร่ข่าวของช่างไปทั่วโลกจนมีชื่อเสียง (ดวงตา วรรณศิลป์. 2533 : 47) ช่างจึงมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก ประกอบกับการนำผลงานออกแสดงจัดนิทรรศการตั้งแต่ พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา

ช่างจึงเป็นที่คุ้นตาของศิลปินในวงการศิลปะ แต่อย่างไรก็ตามความก้าวหน้าทางผลงานศิลปะ ของช่าง ทำให้ช่างโดดเด่นเรื่อยมาตลอด เนื่องจากไม่เพียงเพราะขาดค่ายสถาบันที่ศิลปินนิยมใช้เป็นเกราะคุ้มกัน เท่ากับช่างเป็นผู้ทวนกระแสสังคม เป็นปรปักษ์ต่อต้านการทำงานศิลปะของบุคคลอื่นๆ ช่างจึงยืนแต่ผู้เดียว มีศัตรูทางความคิด บางครั้งช่างต้องปิดประตูบ้าน เจาะช่องเป็นบานเลื่อนเล็กๆ เพื่อตรวจดูว่าผู้นั้นสมควรให้เข้าบ้านหรือไม่ (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 137) หรือจากคำสัมภาษณ์ของช่าง ลงในหนังสือโลกศิลปะว่า การเผยแพร่ผลงานต่อสาธารณะชน 30 กว่าปีนี้ ฉันสร้างงานศิลปะไว้นับพันชิ้น แต่ถูกกีดกันขัดขวาง ทำลายจากกลุ่มต่าง ๆ มากมาย และช่างเคยไปติดต่อแสดงงานใน สถานที่ประชาชนเสียภาษี แต่ได้รับคำตอบว่า ให้อีก 3 ปี 8 เดือน พร้อมกับคำสับประมาณว่าถ้าอยากแสดงจริงๆ ให้สร้างหอศิลป์เอง (“ช่าง แซ่ตั้งขบถศิลปะ ทวนกระแสวรรณกรรม...”, 2533 : 9)

ดังนั้นในช่วงแรกของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะช่างไม่ได้รับการยอมรับจากสังคมมากนัก แต่ด้วยความมุ่งมั่น ความตั้งใจอันแน่วแน่ของช่าง ทำให้ในภายหลังจึงได้รับการยอมรับนับถือจากบุคคลทั่วไปในสังคม จากถูกรับเชิญไปแสดงผลงานจิตรกรรม ในปีพ.ศ. 2512 ในงานการแสดงศิลปกรรมร่วมสมัย ในฐานะศิลปินรับเชิญ จากสถาบันโรงเรียนเพาะช่าง และจัดแสดงกับลูกๆ ของตนเองบ้าง หรือกลุ่มเพื่อนนอกสถาบันศิลปะกับประเทือง เอมเจริญเป็นประจำ

ในขณะที่ศิลปกรรมในประเทศไทย เกิดความนิยมในศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะนามธรรม ตั้งแต่การได้รับรางวัลจิตรกรรมสูงสุดในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2507 เป็นต้นมา กลุ่มศิลปินนอกสถาบันศิลปะได้เริ่ม พัฒนาตนเองไปสู่ศิลปะแนวทางนั้นเช่นกัน ส่วนกลุ่มคนบางกลุ่มเกิดความไม่พอใจต่างโต้แย้ง เป็นช่องว่าง ในความแปลกแยกของศิลปวัฒนธรรมต่างชาติ หรือความมั่นคงเสรีภาพในความเป็นประชาธิปไตย ต่างถกเถียงผ่านข้อเขียนวารสาร บทความทางวิชาการ

แต่ท้ายที่สุดกลายเป็นพลังขัดแย้งทางการเมือง การบริหารประเทศของจอมพลถนอม กิตติขจร และประภาส จารุเสถียร ต่างนำนโยบายต่างชาติ ฟังฟังกับสหรัฐอเมริกา การปกครองจึงเป็นระบบเผด็จการทหาร สนับสนุนต่างชาติ ส่งเสริมการลงทุนจากต่างประเทศ (ลิขิต วีรเวทิน. 2541 : 191) ดังนั้นการเรียกร้องประชาธิปไตย เริ่มจากกลุ่มปัญญาชนกลุ่มน้อยบานปลายกลายเป็นการจลาจลทางการเมือง ทหารสังหารประชาชน นิสิต นักศึกษาล้มตายเป็นจำนวนมาก ในวันมหาวิปโยค 14 ตุลาคม 2516 ส่วนกิจกรรมการเรียกร้องทางการเมืองที่เกิดขึ้นหลังวันมหาวิปโยค ต่างใช้ประโยชน์จากศิลปะต่างกระตุ้นให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานใหม่ๆ ที่เรียกกันว่า ศิลปะเพื่อชีวิต แต่งานเหล่านี้ไม่อยู่ยาวนาน ต่างสูญสลายไปอย่างรวดเร็วไปกับการเมือง ผลงานจึงไม่มีมาตรฐานยอดเยี่ยมมากนัก (พิพัฒน์ พงศ์พิพร. 2540 : 50)

ส่วนจำเองได้รับรู้ถึงความรู้สึกนี้ จำเองได้ประพันธ์กวีสะท้อนความรู้สึกต่อความไม่ยุติธรรมที่เกิดขึ้นในประเทศ จำเองได้รับรู้และรู้สึกถึงปัญหาของคนในสังคมที่ต้องทนทุกข์เข็ญ ข้าวของแพง สภาพสังคมเปลี่ยนไป กลายเป็นยุคคนชั่วครองเมือง และได้ประพันธ์กวีขึ้นในขึ้นปีพ.ศ. 2513 – 2517 ตีพิมพ์ออกเผยแพร่มากมาย

ส่วนทางด้านทัศนศิลป์นั้น จำเองได้ร่วมกันสร้างผลงานสะท้อนเสียดสีสังคม โดยจำเองเข้าร่วมกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ซึ่งเป็นกลุ่มองค์กรอิสระที่มีเป้าหมายในการมุ่งสร้างสรรค์กิจกรรมเพื่อสังคม มีวัตถุประสงค์เพื่อร่วมสร้างสรรค์กิจกรรมทางศิลปะเพื่อสังคม โดยมีประกาศตอนหนึ่งไว้ดังนี้

กลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมขึ้นใหม่ สร้างความดีงามเพื่อทุกคนให้ได้รับแสงสว่างแห่งภูมิปัญญา และเพื่อกระพือความรู้ในการต่อสู้ร่วมกัน สภาพชีวิตและความคิดในการยกคุณค่าของชีวิตให้สูงขึ้น ทั้งนี้การพัฒนาสังคมทุกด้านต้องมีความสัมพันธ์ต่อกัน เกื้อกูลส่งเสริมซึ่งกันและกัน ทั้งทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง การศึกษา และศิลปวัฒนธรรม (แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. 2537 : 25)

ผู้ที่มีบทบาทอยู่ในแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย เช่น กำจร สุนพงษ์ศรี จำเอง แซ่ตั้ง ประเทือง เอมเจริญ สมโภชน์ อุปอินทร์ ลาวัญย์ อุปอินทร์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เสวต เทศน์ธรรม ฯลฯ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2541 : 91) แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยนี้ ได้มีบทบาทเผยแพร่ทั้งกิจกรรมศิลปะ และกิจกรรมร่วมกับองค์กรอื่น เช่น การร่วมกับชุมนุมวรรณศิลป์ และฝ่ายวัฒนธรรม องค์การนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้จัดนิทรรศการศิลปวัฒนธรรมหาส ณ หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ระหว่างวันที่ 21- 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2518 (พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ. 2525 : 40)

ในขณะที่จำเองสร้างสรรค์ผลงานกวีนิพนธ์สะท้อนสภาพสังคม จำเองได้สร้างสรรค์ภาพใบหน้าของตนเองขึ้นตั้งแต่ พ.ศ. 2497 – 2532 จำนวน 400 ภาพ ซึ่งผลงานนั้นเป็นภาพที่เขียนด้วยสีน้ำมัน สีน้ำ สีโปสเตอร์ และเส้นปากกา ไม่น้อยกว่าสักร้อยกว่าภาพ ภาพเหล่านี้เป็นตัวแทนอารมณ์และความรู้สึกต่างๆ ที่จำเองมีต่อสังคมและสภาพแวดล้อมที่อยู่รอบตัวจำเอง ภาพสะท้อนจิตใจที่ถูกกดขี่ ความเจ็บปวดเศร้าหมอง ความรันทด และความชื่นชม ปรากฏอยู่ในภาพเขียนของจำเองทุกภาพ ขณะเดียวกันในช่วงหลังปี พ.ศ. 2526 จำเองกลับมาเขียนภาพทิวทัศน์ด้วยสีโปสเตอร์อีกครั้ง (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 137)

ดังนั้นผลงานจิตรกรรมของจำเองในช่วงปี พ.ศ. 2516-2519 มีผลงานที่ต้องการแสดงต่อต้านเสียดสีการปกครองของรัฐบาลชุดนี้ คือ ภาพประกอบที่ 293 จำเองสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2519 ผลงานนี้จำเองต้องการแสดงความรู้สึกของตนต่อรัฐบาลด้วยภาพตนเอง ไม่มีดวงตา คือไม่ต้องการมองเห็นการกระทำที่ชั่วร้าย มือไม่มีเพื่อแสดงให้เห็นว่าจำเองไม่รับใช้รัฐบาลชุดนี้

ถ้าพิจารณาภาพเหมือนใบหน้าของจำเอง แซ่ตั้ง 400 ภาพ ซึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ยังไม่เคยมีใครสร้างงานใบหน้าตนเองได้มากเท่ากับจำเอง รวมทั้งในวงการศิลปะระดับโลกเท่าที่มีข้อมูลขณะนี้ยังไม่พบว่าศิลปินคนใดในโลกสร้างงานใบหน้าตนเองได้มากเท่ากับจำเองเช่นกัน ซึ่งผลงานได้สะท้อนให้เห็นถึงความพยายามที่ไม่ยึดติดกับรูปแบบ หรือวัสดุชนิดใดชนิดหนึ่ง (อำนาจ เย็นสบาย. 2543 : 312)

ภาพเหมือนใบหน้าของจำเอง เป็นเสมือนการบันทึกชีวิต ภาพอารมณ์ความรู้สึกในช่วงเวลาต่างๆ กัน ความยากลำบากในการดำรงชีวิต ที่เต็มไปด้วยความกดดัน เป็นสาเหตุให้นามงานซึ่งการทำงานที่รุนแรง และเต็มไปด้วยพลัง สามารถสัมผัสกับชีวิตได้จากการอ่านความรู้สึกที่แฝงอยู่บนใบหน้าแววตาของ, ศิลปิน การใช้สี น้ำหนัก แสงเงา และฝีแปรง ทำให้ภาพมีความน่ากลัว ลึกลับ ทรง ความสิ้นหวัง ความ

มั่นใจ ความท้อแท้ ความหวาดระแวง ความสุขทุกข์ ความผ่อนคลายและความสนุกสนาน คละเกล้าหลาก
หลายอย่างมีรสชาติ (สมพร รอดบุญ. 2543. ซีดี)

ส่วนในช่วงปี พ.ศ. 2520-2527 ภาพใบหน้าตนเองของช่างเป็นช่วงที่ช่างใช้น้ำมันเขียนภาพบน
ผ้าใบไว้มากที่สุด โดยชิงผ้าใบขนาดเล็กๆ ไว้อีก ภาพ และเขียนครั้งเดียวเสร็จเป็นชุดๆ หรือเขียนติดต่อกัน
หลายๆ วัน ในเนื้อหาและความรู้สึกที่เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ภาพสีน้ำมันใช้กลุ่มสีค่อนข้างหนัก และดูมืด
ลึกกลับ แต่แสดงพื้นผิวด้วยการป้ายพู่กันอย่างฉับพลัน ช่างมักจะสื่อความรู้สึกทางดวงตา บางครั้งเขียนให้
ดวงตาแดงก่ำ หรือปล่อยให้ดวงตาวางเปล่า (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 234) ส่วนในช่วงปี พ.ศ. 2523
ช่างได้แสดงดวงตาและใบหน้าให้เห็นถึงความวิตกกังวล สงสัย เปลือกตาล่างและบนแสดงภาวะของการ
ครุ่นคิด ขณะที่ภาพเขียนในช่วงต่อมาจะบ่งบอกถึงการเผชิญอะไรบางอย่างในชีวิต ดูเหมือนจะบอกว่า
“ฉันไม่เคยหวั่นไหวกับอะไร” แสดงดวงตาที่ลุกโชน แววตาฉายถึงความมุ่งมั่นและท้าทาย (ถนอม
ชาภักดี. 2543. ซีดี)

หลังจากนั้น กล่าวได้ว่าเป็นยุคใหม่ของระบบศิลปะ คือ การกำเนิดของหอศิลป์มากมาย การ
เริ่มสะสมผลงานของบริษัททิโก (Tisco) พ.ศ. 2514 การเปิดหอศิลป์ พีระศรี พ.ศ. 2517 หอศิลป์แห่งชาติ
พ.ศ. 2520 หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร พ.ศ. 2522 และการเข้ามาของธนาคารกรุงเทพด้วยรางวัล
จิตรกรรม บัวหลวง พ.ศ. 2517 การประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย พ.ศ. 2522 อีกทั้ง
การออกวารสารเมืองโบราณ พ.ศ. 2514 ทำให้ผู้คนเริ่มสนใจศิลปะร่วมสมัยใหม่มากขึ้น วารสารจตุรัส พ.ศ.
2519 พาที พ.ศ. 2520 ซึ่งมีบทความศิลปะร่วมสมัยในปี พ.ศ. 2520 หนังสือโลกศิลปะ พ.ศ. 2524 และ
หนังสือพิมพ์ประชาชาติธุรกิจมีบทความศิลปะ (พิพัฒน์ พงศ์พิพร. 2540 : 54) ส่วนในช่วงปี พ.ศ. 2519
ช่างได้รับเชิญให้นำผลงานมาแสดงในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 27

ทางด้านศิลปวัฒนธรรม มีการจัดตั้งชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ในพ.ศ. 2522 รวมทั้ง
การร่วมมือจากสถาบันการธนาคารเข้ามาเป็นอุปถัมภ์ ให้มีการจัดการประกวดศิลปะร่วมสมัยในปี พ.ศ. 2522
คือ ธนาคารกสิกรไทยได้จัดการประกวดงานศิลปะร่วมสมัยประจำปีขึ้น (พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง
ทองเจือ. 2525 : 42) แสดงให้เห็นว่าศิลปกรรม งานนิทรรศการได้เฟื่องฟูในสังคมไทยเพิ่มมากขึ้น รัฐบาล
และเอกชนให้ความสนใจผลงานศิลปะมากกว่าอดีต และศิลปินรุ่นใหม่ผลักดันนิทรรศการเข้าสู่โรงแรมศูนย์
การค้า ทดแทนการขาดแคลน ความคับแคบในอดีต ทำให้ศิลปินจำนวนมาก และศิลปินสมัครเล่น
ขายภาพเป็นงานอดิเรก (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 22)

ส่วนสถาบันศิลปะได้ถือกำเนิดขึ้นมากมาย ดังเช่น ภาควิชาศิลปะและวัฒนธรรม เอกวิชา
ศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พัฒนามาจากวิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตร ตั้งแต่ปี พ.ศ.
2511 จากนั้นได้เปลี่ยนฐานะมาเป็นมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ในปี พ.ศ. 2518 ในภายหลังเปิดวิชาเอก
ศิลปะด้านการออกแบบสื่อสาร เพื่อเตรียมผลิตสู่สนามธุรกิจ ส่วนคณะศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
กำเนิดขึ้นในปี พ.ศ. 2526 คณะครุศาสตร์ เอกวิชาศิลปศึกษาและคณะศิลปกรรมศาสตร์ ภาควิชา
นฤมิตรศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ นาฏศิลป์ และสถาบันอื่นๆ เช่น มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ซึ่งได้เปิด
ตามติดกันมาไม่นาน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534 : 162-164)

หลังจากนั้นเป็นยุคบริโภคนิยมเริ่มต้นในช่วงรัฐบาลกิจประชาธิปไตย รัฐบาลยุคพลเอกเปรมได้ปรับเปลี่ยนประเทศ
ไปสู่เสรีภาพทางด้านการเมือง เศรษฐกิจ สังคม ถึงแม้ยังไม่สมบูรณ์นัก แต่ก็เพียงพอที่จะก้าวกระโดดไปสู่
ประเทศอุตสาหกรรม แต่ที่สำคัญทางด้านศิลปกรรม ในปี พ.ศ. 2525 ได้มีการฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ ครบรอบ
200 ปี พร้อมกับการที่ศิลปะไทยก้าวขึ้นเป็นกระแสหลักของการแสดงออก กลับไปสู่ศิลปะประเพณีนิยม มีทั้ง

แบบอนุรักษนิยม และแบบล้ายุคอีกครั้ง แต่ปรากฏการณ์ที่ไม่คาดคิดมาก่อน คือ ความสำเร็จทางการตลาด งานศิลปะได้สอดคล้องกับสถานการณ์นิยมไทย เป็นครั้งแรกที่ศิลปินสามารถพิสูจน์ให้ผู้บริโภคถึงคุณค่าในผลงานของตน (พิพัฒน์ พงศ์พีพร. 2540 : 54)

ในขณะเดียวกันทำให้งานออกแบบทัศนศิลป์ (Visual Design) ได้ถูกสร้างขึ้นเพื่อธุรกิจอุตสาหกรรมเป็นจำนวนมาก ดังที่วิรุณ ตั้งเจริญ (2537 : 21-22) ได้กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า ไม่ว่าจะเป็นการออกแบบสื่อสาร กราฟิก ผลิตภัณฑ์บรรจุภัณฑ์ เครื่องประดับแฟชั่นทั้งหลายต่างเฟื่องฟู และเป็นที่นิยมมากกว่าในอดีต ส่วนด้านทัศนศิลป์นั้นมีการเปิดนิทรรศการบ่อยครั้งแทบไม่น่าเชื่อทุกสถานที่ ไม่ว่าจะเป็นโรงแรม ศูนย์การค้าเป็นสถานที่จัดแสดงค้าขายงานศิลปะทุกแห่ง ส่งผลให้ราคาผลงานศิลปะ รุนเภา รุนใหม่ แพงและขายดีในยุคนี้ ตลอดจนเกิดศิลปินสมัครเล่นด้านสีน้ำ ในกลุ่มแม่บ้าน คนมีฐานะมาเรียนเป็นงานอดิเรกมากมาย

ขณะที่ความเคลื่อนไหวทางด้านศิลปะก้าวเข้าสู่ธุรกิจอุตสาหกรรมมากขึ้น แต่จะเห็นได้ว่าช่างต่อต้านการค้าเพื่อธุรกิจมาโดยตลอด ดังอุดมคติของช่างมักจะกล่าวว่าตรงจุดไหน ถ้าเป็นการค้าฉันถอย ฉันไม่เอาการสร้างงานเพื่อการค้า เขียนรูปส่งแกลเลอรีเป็นกุศ ฉันไม่เกี่ยวที่จริงเคยคิดเหมือนกันว่า ถ้าขายไปแล้วไปติดพิพิธภัณฑสถาน ให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาก็น่าขาย ขายไปแล้วติดห้องอาหาร ติดส้วม ประดับเป็นเฟอร์นิเจอร์อย่างนี้ขายทำไม นี่สามสิบกว่าปีแล้วที่ไม่ได้ขายรูป ("ช่าง แซ่ตั้งขบถศิลปะทวน...", 2533ข : 9) ดังนั้นรายได้ที่ได้จากการเขียนภาพของช่างจึงไม่มี เมื่อวาดเสร็จช่างเก็บไว้สำหรับแสดงนิทรรศการเท่านั้น ช่างจึงมีฐานะยากจนมาโดยตลอด

จากนั้นในช่วง ปี พ.ศ. 2528 ช่างได้ก่อตั้งหอศิลป์กวีช่าง โดยนำบ้านเช่าเก่าๆ ขึ้นเดียว ตัดแปลงกันผาผนังด้วยไม้ฉฉฉา ทาสีขาวพอให้เรียบขาวรูปได้ ด้านหลังที่ติดกับครัวและห้องน้ำเป็นที่รับประทานอาหารและนอน ดูไม่ต่างอะไรกับห้องเก็บของ ซึ่งเปิดที่บ้านเป็นหอศิลป์แทน โดยเปิดให้ชมฟรี แต่เปิดได้ไม่นานนัก หอศิลป์ก็ถูกปิดลง ด้วยฐานะทางการเงินแย่งลงทุกวัน (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 233) ส่วนผลงานภาพใบหน้าตนเอง เป็นผลงานที่สร้างสรรค์ในแนวนามธรรม สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2528 ส่วนใหญ่เป็นงานสีน้ำมันกระดาด มีลักษณะแต่ละแต้มสีแตกต่างกัน ลงบนกระดาด โดยไม่คำนึงถึงรูปทรงและความเหมือน (มานพ ถนอมศรี. 2543. ซีดี)

นิพนธ์ ทวีกาญจน์ กล่าวว่า (2542 : 234) ช่วงปลายปี พ.ศ. 2528 ฐานะการเงินของช่างแย่งลง แม้จะมีรายได้จากการเป็นผู้บรรยายในมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ แต่ก็ไม่เพียงพอที่ กิณพอใช้ ช่างกลับหันมาเขียนภาพใบหน้าตนเองด้วยสีน้ำมันลงบนกระดาด และเขียนสีน้ำ สีโปสเตอร์มากมายแทน

ส่วนในช่วงปี พ.ศ.2530 ผลงานภาพใบหน้าของช่าง กลับใช้ปากกาถูกลิ้นกับกระดาด วาดเส้นค่อนข้างละเอียด และแผ่วเบา เส้นปากกาพลิ้วไหวอย่างมีชีวิตชีวา ซึ่งช่างควบคุมน้ำหนักของเส้นได้เป็นอย่างดี โดยไม่ปล่อยให้ปากกาถูกลิ้นปรากฏรอยหมึกที่ติดปลายปากกาสกปรก (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2542 : 235) ผลงานชุดภาพทิวทัศน์ช่วงหลังนี้ ช่างได้ปล่อยวางโดยใช้ธรรมชาติเป็นตัวนำเสนอมารมณ์ อันสงบ ใช้สีค่อนข้างสดใสด้วยสีส้ม เหลือง เขียว แดง น้ำเงิน พลิ้วไหว เช่น ภาพ "The Coming Rain" เป็นภาพที่ดูหม่นเศร้า เป็นภาพทิวทัศน์ที่ฉากหลังเป็นภูเขา สีคล้ำ ให้ความรู้สึกน่าสะพรึงกลัวแต่มีมนต์ นอกจากนี้มีภาพใกล้เคียงเหมือนความจริง ได้แก่ ภาพละแวกบ้าน เป็นภาพบ้านหลังคาสังกะสี มีทางเดินในตรอกเล็กๆ ช่างยังคงใช้สีสันหนักแน่น (ธนะชัย สันติชัยกุล. 2537 : 8)

ส่วนผลงานทิวทัศน์ในช่วงท้ายนั้นอำนาจ เย็นสบาย (2534-2535 : 113) ได้กล่าวว่า กระบวนแบบการแสดงออกในภาพทิวทัศน์ จ่างไม่ได้เก็บรายละเอียดมากตามแบบธรรมชาติ หรือเลียนแบบธรรมชาติด้วยการระบายสีเกลี่ยเรียบ ตรงกันข้ามจ่างกลับถือความรู้สึกตนเองที่สัมผัสเป็นศูนย์กลางของการถ่ายทอดออกมาด้วยสีที่มีความขัดแย้ง และรอยแปรงที่ให้ความรู้สึกที่รวดเร็วฉับพลัน ประดุจลายเซ็นที่รวดเร็วซึ่งให้ความรู้สึกดังงามได้โดยไม่จำเป็นต้องอาศัยการบรรจง

หลังจากนั้นในปีพ.ศ. 2532 นิพนธ์ ทวีกาญจน์ (2542 : 235) กล่าวว่า ช่วงก่อนปีที่จ่างจะเสียชีวิต ขณะที่จ่างล้มเจ็บลง จ่างก็พยายามเขียนภาพเหมือนตนเอง แต่ภาพนั้นปรากฏว่ามีจิตวิญญาณราวกับมีชีวิตภาพเหมือน ใบหน้าดำเกรี้ยวและมีริ้วรอยที่เหี่ยว แฉงเหมือนโลหะ ตัดกลับหลอดเคราและเส้นผมขาวโพน ดูคล้ายนักบวชเคร่งครัดต่อการเรียนรู้ เพื่อบรรลุสู่ภาพใหม่ ต่อมาวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2533 จ่างได้เสียชีวิตด้วยโรคไตวาย รวมอายุได้ 56 ปี

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า บริบททางสังคมมีความเกี่ยวข้องกับสภาพเศรษฐกิจ ซึ่งจ่างเป็นผู้ที่มีฐานะยากจน วัสดุ-อุปกรณ์ที่มีราคาสูง จ่างจึงไม่สามารถซื้อหาวัสดุสร้างงานศิลปะได้ ผลงานส่วนใหญ่จึงเป็นภาพขาวดำด้วยปากกาหมึกดำ หมึกดำกับฟู่กัน ส่วนสีน้ำ สีโปสเตอร์ มีให้เห็นมากในช่วงหลัง ด้านการศึกษา จ่างไม่ได้จบการศึกษาทางสถาบันศิลปะ จ่างจึงต้องศึกษาศิลปะด้วยตนเอง ผนวกกับพื้นฐานที่จ่างเป็นลูกชาวจีน จ่างจึงอาศัยปรัชญาจีนมาสร้างสรรค์งานศิลปะ ด้านการเมือง จ่างได้เข้าร่วมกลุ่มแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย โดยการชักชวนจากกลุ่มเพื่อนนอกสถาบันศิลปะ สร้างผลงานสะท้อนการเมืองการปกครองในช่วง พ.ศ. 2516-2519 และปรัชญาวัฒนธรรม ซึ่งจ่างได้อาศัยปรัชญาวัฒนธรรมจีนเป็นแนวคิดก่อให้เกิดการสร้างสรรคงานศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรมทิวทัศน์ จิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง และจิตรกรรมนามธรรม ดังนั้นบริบททางสังคมจึงมีส่วนเกี่ยวข้องกับผลงานจิตรกรรมของจ่าง แต่ดังอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

บทที่ 5

สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาแนวความคิด รูปแบบ เนื้อหา กลวิธีในการสร้างผลงานจิตรกรรมของจำรง แซ่ตั้ง ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2497 – 2532

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาผลงานจิตรกรรมของจำรง แซ่ตั้งเกี่ยวกับกระบวนการแบบทางด้านเนื้อหา รูปแบบ และกลวิธี
2. เพื่อศึกษาแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของจำรง แซ่ตั้ง
3. เพื่อศึกษาบริบททางสังคมที่มีความเกี่ยวข้องต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม

ความสำคัญของการวิจัย

1. เพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษาค้นคว้า ทศนศิลป์ด้านจิตรกรรมสมัยใหม่ในประเทศไทย
2. เพื่อเป็นประโยชน์ในการเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลป์ ศิลปวิจารณ์ และองค์ประกอบศิลป์ ระดับอาชีวศึกษา

ขอบเขตของการวิจัย

1. การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ นามธรรม และภาพใบหน้าตนเองของจำรง แซ่ตั้ง ที่ปรากฏตั้งแต่ ปี พ.ศ.2497– 2532
2. ผู้วิจัยวิเคราะห์ผลงานที่มีความโดดเด่น ซึ่งได้รับการเผยแพร่ผลงาน ได้กลุ่มตัวอย่างทั้งหมด 354 ภาพ ซึ่งเป็นผลงานที่ผู้วิจัยหาและรวบรวมได้ ดังนี้
 - 2.1 จิตรกรรมทิวทัศน์ จำนวน 32 ภาพ
 - 2.2 จิตรกรรมนามธรรม จำนวน 39 ภาพ
 - 2.3 จิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง จำนวน 283 ภาพ

ซึ่งรวบรวมจากผลงานสะสมของคุณทิพย์ แซ่ตั้ง ภาพถ่าย สไลด์ หรือผลงานที่เผยแพร่ในเอกสารสิ่งพิมพ์ (ในกรณีค้นหาผลงานจริงไม่พบ)

วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับผลงานจิตรกรรมของจำรง แซ่ตั้ง เพื่อเป็นข้อมูลสำหรับวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของจำรง แซ่ตั้งตั้งแต่ พ.ศ. 2497-2532
2. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องปรัชญาจีน และคำสอนของนักปราชญ์จีนหลายท่าน เพื่อนำมาวิเคราะห์แนวความคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรม

3. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องรูปแบบของตัวอักษรจีน ศิลปะการวาดภาพด้วยพู่กันจีน เพื่อนำมาวิเคราะห์ถึงแนวความคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรม

4. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกระแสศิลปะตะวันตก กวีรูปธรรม และบริบททางสังคมเพื่อนำมาวิเคราะห์แนวความคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรม

5. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องรูปแบบ เนื้อหา กลวิธี เพื่อนำมาถึงวิเคราะห์กระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรม

6. รวบรวมผลงานจิตรกรรมของจาง แซ่ตั้ง บันทึกและถ่ายภาพทั้งข้อมูลขั้นต้น และชั้นรอง โดยนำมาจัดกลุ่มผลงานตามขอบข่ายของการศึกษาค้นคว้าประกอบด้วย 3 ประเภท ได้แก่ พ.ศ. 2497 – 2532 จิตรกรรมทิวทัศน์ พ.ศ. 2501 – 2532 จิตรกรรมนามธรรม และพ.ศ. 2497 – 2532 จิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง

7. ผู้วิจัยได้ดำเนินการหาผลงานที่มีความโดดเด่น และได้รับการเผยแพร่ผลงานโดยตลอด นำมาเป็นกลุ่มตัวอย่างได้จำนวน 354 ภาพ และวิเคราะห์โดยยึดตามลำดับการสร้างสรรค์ผลงานเป็นหลัก

10. สรุปผลการศึกษา ค้นคว้า เสนอผลการศึกษาในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ ประกอบภาพถ่ายตามลำดับเวลาการสร้างสรรค์ผลงาน

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ผู้วิจัยศึกษาผลงานจิตรกรรมของจาง แซ่ตั้ง ด้านแนวคิด รูปแบบ เนื้อหา กลวิธีประกอบกับเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. นำเสนอข้อมูลการศึกษาพรรณนาวิเคราะห์ประกอบภาพถ่าย และบรรยายข้อเท็จจริงที่ปรากฏ

สรุปอภิปรายผลการวิจัย

ผลจากการวิเคราะห์ข้อมูล และศึกษาผลงานจิตรกรรมของจาง แซ่ตั้ง ในปีพ.ศ. 2497-2532 ประกอบ 3 ด้าน คือ

1. ด้านแนวคิด

แนวคิดด้านหลักการวาดภาพของจิตรกรเต๋าฉี

จางได้ศึกษาปรัชญาจีน หลักการวาดภาพจิตรกรจีนเต๋าฉี ซึ่งเป็นบุคคลที่มีชื่อเสียงทั้งด้านกวีและนักวาดภาพ จางจึงนำหลักการวาดภาพจิตรกรเต๋าฉีมาเป็นแนวคิด และความเชื่อส่วนตัวในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งมีหลักการว่า ต้นกำเนิดทุกสรรพสิ่งในโลก เกิดมาจากชืดหนึ่งชืด ไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรมหรือวรรณกรรม จางได้สร้างหนึ่งชืดด้วยหมึกกับพู่กันลงบนกระดาษ แสดงร่องรอยชืดเล็ก ๆ ในภาพจิตรกรรมทิวทัศน์ ภาพนามธรรม และภาพใบหน้าตนเอง โดยช่วงแรกเป็นผลงานแนวเหมือนจริง และจากนั้นจางทั้งความเหมือนจริง ตัดทอนผลงานให้เรียบง่าย จนบางภาพเป็นผลงานนามธรรม แต่ในช่วงหลังจางย้อนสร้างผลงานทั้งแนวเหมือนจริง นามธรรม และแนวอารมณ์นิยม

แนวคิดด้านตัวอักษรจีน

จ้างเริ่มศึกษาภาษาจีนหลังออกจากโรงเรียน ทั้งฝึกเขียน ฝึกอ่าน จ้างจึงนำแนวคิดด้านความงามของอักษรจีนมาสร้างสรรค์ผลงาน ปรากฏชัดในผลงานจิตรกรรมนามธรรมที่จ้างได้นำพู่กันจุ่มหมึกสีดำวาดลาก ปาดป้ายคล้ายตัวอักษรจีน บางครั้งเปลี่ยนพู่กันขนาดใหญ่ขึ้น รูปร่างของตัวอักษรจีนจึงขนาดเปลี่ยนไปหลุดกรอบจนมองไม่ออกบ้างก็มี ปรากฏในช่วงแรก พ.ศ. 2503 เป็นต้นมา ส่วนผลงานจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเองนั้น ปรากฏชัดตั้งแต่ พ.ศ. 2514 เป็นต้นมา ซึ่งจ้างได้นำอักษรจีนวาดผสมผสานลงในภาพใบหน้าตนเอง ส่วนในปี พ.ศ. 2521 และพ.ศ. 2527 จ้างได้วาดตัวอักษรจีนลงในผลงานภาพใบหน้าตนเองมากที่สุด บางครั้งขีดตัวเส้นขยุกขยิกในรูปร่างของตัวอักษรจีนเล็กๆ แต่ผลงานทิวทัศน์นั้นปรากฏไม่ชัดเจน

แนวคิดด้านปรัชญาจีน

เมื่อจ้างศึกษาปรัชญาเต๋า และนำมาแปลเป็นฉบับภาษาไทย ซึ่งเป็นแนวทางปฏิบัติให้อยู่กับธรรมชาติ มนุษย์ควรประพฤติตามกฎของธรรมชาตินั้นเป็นสิ่งที่ถูกต้องที่สุด จ้างจึงนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างผลงาน โดยจ้างนำมาใช้ในผลงานจิตรกรรมนามธรรมมากที่สุด และผลงานจิตรกรรมใบหน้าตนเองเพียงไม่กี่ภาพ ส่วนภาพทิวทัศน์นั้นไม่ชัดเจน ซึ่งหลักปรัชญานั้น ทำให้จ้างมีสมาธิ ตัดกิเลส รู้จักการปล่อยวาง สมถะเรียบง่าย มีความพอดี ผลงานจึงออกมาในลักษณะนามธรรม ด้วยรูปทรงที่เกิดจากการปาดป้าย พู่กันรวดเร็วฉับพลัน อาศัยความงามจากศิลปะการวาดพู่กันจีน แสดงออกไม่มีรูปทรงวัตถุใดๆ ปรากฏแต่รอยรอยพู่กัน ส่วนภาพใบหน้าตนเองนั้นจ้างนิยมใส่อักษรจีน อันมีความหมายว่าเต๋าลงในผลงาน และนำสัญลักษณ์ของความเป็นธรรมชาติ ได้แก่ ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์มาใส่ในผลงาน ซึ่งถือกันว่าเป็นว่าเป็นตัวแทนปรัชญาเต๋า

แนวคิดด้านศิลปะการวาดภาพพู่กันจีนของปรัชญาเต๋า และเซ็น

จ้างศึกษาภาษาจีน ปรัชญาจีน และการวาดภาพพู่กันจีนของปรัชญาเต๋า และเซ็น การศึกษานี้จึงเป็นเหตุผลหนึ่งที่คาดว่า จ้างได้แนวคิดมาจากศิลปะการวาดภาพพู่กันจีนของปรัชญาเต๋า และเซ็น ซึ่งมีหลักการว่า การรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียว ระหว่างจิตรกรและสรรพสิ่ง ใช้พู่กันบันทึกความงามอย่างรวดเร็วเสรีปราศจากความลังเลใจอย่างฉับพลัน พู่กันตัวเดียวเพียงเส้นไม่กี่เส้นตามหลักง่าย การสร้างสรรค์นั้นจึงเกิดขึ้นเพียงชั่วพริบตา เมื่อสะบัดพู่กัน ไม่มีการแก้ไขได้อีก เน้นความงามแบบของเส้นที่ตัดกันระหว่างหมึกดำบนพื้นขาว และการวาดที่ไม่มีกฎเกณฑ์คาดคิดไว้ล่วงหน้า ดังเห็นได้จากผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์นั้น จ้างนำหลักการนี้ไปใช้โดยเน้นความงามของรอยแปรง และใช้สีสดใส และผลงานจิตรกรรมใบหน้าตนเอง ด้วยการวาดภาพด้วยเส้นที่เรียบง่าย ฉับพลัน รวดเร็ว เน้นความงามของรอยเส้นของพู่กันด้วยสีน้ำ สีโปสเตอร์ สีน้ำมัน และหมึกดำ

แนวคิดด้านกวี และกวีรูปธรรม

จ้างสร้างงานจิตรกรรม ควบคู่กับการประพันธ์บทกวี ดังนั้นแนวคิดจากกวี และกวีวรรณรูปจึงเป็นส่วนที่ผสมผสานกันอย่างแยกไม่ออก จ้างได้นำคำประพันธ์ในบทกวีมาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรม และจ้างได้นำบทกวีมาสร้างเป็นภาพที่เรียกว่า กวีรูปธรรม ดังนั้นผลงานที่ได้รับแนวคิดจากกวี และกวีวรรณรูป คือ ผลงานจิตรกรรมใบหน้าตนเอง โดยจ้างได้นำบทกวีใส่ลงในผลงาน รวมทั้งนำกวีมาสร้างเป็นภาพใบหน้า แต่ผลงานจิตรกรรมนามธรรมปรากฏไม่มากนัก

2. ด้านกระบวนการแบบ ซึ่งประกอบด้วย รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธี

ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์

ด้านรูปแบบ ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์มีรูปแบบอารมณ์นิยมมากที่สุด รองลงมา คือ รูปแบบรูปแบบนิยม เนื่องจากช่างได้ถ่ายทอดผลงานผ่านอารมณ์ ความรู้สึกออกมาโดยไม่คำนึงถึงความเหมือนจริงมากนัก แต่ช่างตัดทอนรูปทรงสิ่งแวดล้อมให้เป็นรูปแบบที่เรียบง่าย แสดงลีลารอยพู่กันแปร่ง ใช้สีค่อนข้างสดใส ส่วนรองลงมา คือ รูปแบบรูปแบบนิยมนั้น ช่างแสดงการทำลายรูปทรงของสิ่งแวดล้อมออกเป็นกลุ่มสีในรูปทรงที่เรียบง่าย และแสดงรอยพู่กันเป็นรูปทรงของสิ่งนั้นๆ

ด้านเนื้อหา ผลงานทิวทัศน์มีเนื้อหาเรื่องราวของธรรมชาติสิ่งแวดล้อมรอบตัว อันได้แก่ ทิวทัศน์ต้นไม้ สิ่งก่อสร้าง ถนน บรรยากาศท้องฟ้า พืชพันธุ์ กอหญ้า

ด้านกลวิธี ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ช่างได้ใช้กลวิธีการระบายแบบพู่กันหมดแห่งด้วยสีโปสเตอร์ และการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันด้วยสีโปสเตอร์มากที่สุด โดยช่างนำสีโปสเตอร์ที่ได้ผสมน้ำมากนักรูปแบบแห่งๆ วาดแสดงรอยพู่กันอย่างรวดเร็วเป็นรูปร่างทิวทัศน์นั้น รองลงมา คือ การระบายแบบเปียกบนแห่งด้วยสีน้ำ ซึ่งช่างได้นำมาวาดภาพทิวทัศน์แนวเหมือนจริงในช่วงแรก และกลวิธีสุดท้าย คือ กลวิธีการวาดเส้นด้วยปากกาคอกแรง ซึ่งช่างได้นำปากกาคอกแรงจุ่มหมึกดำวาดเส้น ขีดเส้นเป็นภาพต้นหญ้าที่รวมกันเป็นกลุ่มด้วยหมึกดำ

ผลงานจิตรกรรมนามธรรม

ด้านรูปแบบ ผลงานจิตรกรรมนามธรรมมีรูปแบบรูปแบบนิยมมากที่สุด ซึ่งเป็นรูปแบบที่ได้รับแนวคิดจากปรัชญาจีน เต๋า เช่น ผ่านการแสดงออกในความเรียบง่าย ไม่ยึดติดวัตถุ รูปแบบใดๆ ด้วยการลากเส้น การดัดพู่กันอย่างมั่นคงรวดเร็ว เด็ดขาด และเป็นการถ่ายทอดสภาวะของจิตที่บริสุทธิ์ จากการตัดกิเลส ผลงานจึงออกมาไร้รูปทรง วัตถุใด เน้นความงามของรอยพู่กันที่ปรากฏในผลงาน ส่วนรูปแบบรองลงมา คือ รูปแบบสัญลักษณ์นิยม ซึ่งช่างได้นำตัวอักษรจีนและกวีวรรณรูปแบบผสมผสานในผลงาน

ด้านเนื้อหา ผลงานจิตรกรรมนามธรรมมีเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวข้องกับความคิดอิสระ อันเกิดจากการทำสมาธิ เพื่อให้สภาวะของจิตใจสงบ ว่างเปล่า ตัดกิเลสออกหมด และแสดงออกด้วยรูปสัญลักษณ์รูปแบบเรื่องราวแปลกใหม่ ด้วยการถ่ายทอดความคิดนั้นให้เป็นงานศิลปะ

ด้านกลวิธี ผลงานจิตรกรรมนามธรรม ช่างได้ใช้กลวิธีการระบายแห่งบนแห่งด้วยหมึกดำมากที่สุด เนื่องจากหมึกดำเป็นวัสดุอุปกรณ์ที่ช่างใช้ฝึกหัดเขียนตัวอักษรจีน โดยช่างจุ่มหมึกในปริมาณน้อยแบบหมึกแห้งวาดอย่างรวดเร็ว ฉับพลัน กลวิธีรองลงมาอันดับที่ 2 คือ กลวิธีการวาดเส้นด้วยปากกาคอกแรง ช่างใช้วิธีขีด จุดเล็กหลายๆ ขีดรวมกันเป็นภาพ รองลงมาอันดับที่ 3 คือ กลวิธีการระบายเปียกบนแห่งด้วยหมึกดำ ช่างได้นำหมึกดำผสมน้ำในปริมาณมากวาดลงบนกระดาษ และกลวิธีสุดท้าย คือ กลวิธีระบายพู่กันหมดแห่งด้วยสีน้ำมัน เป็นการวาดด้วยสีน้ำมันแห่งๆ ทำให้ผลงานเกิดริ้วรอยพื้นผิวได้ชัดเจน กลวิธีระบายพู่กันหมดแห่งด้วยสีน้ำมันผสมผสานกับกลวิธีระบายสีด้วยนิ้วมือ อาจเป็นเพราะช่างต้องการแสดงความสัมพันธ์ระหว่างผลงานศิลปะกับตนเอง

ผลงานจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง

ด้านรูปแบบ ผลงานจิตรกรรมใบหน้าตนเองมีรูปแบบอารมณ์นิยมมากที่สุด เนื่องจากช่างได้แสดงอารมณ์ความรู้สึกถ่ายทอดผ่านเส้น สี รอยพู่กันด้วยปากกาถูกลิ้น ปากกาสี เป็นภาพลายเส้น และภาพใบหน้าที่มีน้ำหนัก เนื่องจากปากกาเป็นวัสดุที่ราคาถูกรูปแบบรองลงมา คือ รูปแบบสัญลักษณ์นิยม เนื่องจากช่างได้นำภาษา ตัวอักษรจีน กวีมาวาดผสมผสานลงในผลงาน และรูปแบบสุดท้าย คือ

รูปแบบรูปแบบนิยม จ้างได้พัฒนาผลงานจากแนวเหมือนจริงมาสู่นามธรรมในรูปแบบอันเรียบง่าย ไม่ยึดติดกับสิ่งใด อันได้แนวคิดมาจากปรัชญาจีน และศิลปะการวาดภาพฟู้กันจินของปรัชญาเต๋า และเซิน

ด้านเนื้อหา ผลงานจิตรกรรมใบหน้าตนเองของจ้างนั้น มีเนื้อหาส่วนตัวมากที่สุด ซึ่งสะท้อนถึงอารมณ์ ความรู้สึก เรื่องราวต่างๆที่จ้างพบเจอ ทั้งทุกข์ สุขปะปนกัน ส่วนเนื้อหากรองลงมา คือ เนื้อหาเพื่อสังคม จ้างได้วาดภาพใบหน้าตนเองสะท้อนศิลปะเพื่อสังคม เนื่องจากช่วงปี พ.ศ. 2516-2519 เกิดการต่อต้านนโยบายการปกครองของรัฐบาล จ้างได้แสดงออกผ่านภาพใบหน้าตนเอง เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกของการต่อสู้เพื่อเรียกร้องประชาธิปไตย

ด้านกลวิธี ผลงานจิตรกรรมใบหน้าตนเองของจ้าง แะตั้ง มี 16 กลวิธี คือ กลวิธีการวาดเส้น ด้วยปากกา ลูกกลิ้ง ปากกา คอแร้ง ปากกา สี ปากกา สักหลาดมากที่สุด ซึ่งปากกาเป็นวัสดุที่มีราคาถูกรองลงมาอันดับที่ 2 คือ กลวิธีฟู้กันหมาดแห้งด้วยสีโปสเตอร์ เนื่องจากสีโปสเตอร์เป็นสีที่ลู่ๆ ของจ้างใช้ระบายวาดรูปที่โรงเรียน รองลงมาอันดับที่ 3 คือ กลวิธีแห้งบนแห้งด้วยหมึกดำ เนื่องจากจ้างได้ใช้หมึกดำฝึกเขียนตัวอักษรจีน จ้างจึงนำมาใช้วาดภาพ รองลงมาอันดับที่ 4 คือ กลวิธีเปียกบนแห้งและแห้งบนแห้งด้วยสีน้ำ รองลงมาอันดับที่ 5 คือ กลวิธีแสดงลีลารอยฟู้กันและสีทับหนาทับซ้อนด้วยสีน้ำมัน คาดว่าเป็นสีน้ำมันทาเรือที่มีราคาถูกรองลงมาอันดับที่ 6 คือ กลวิธีฟู้กันหมาดแห้งด้วยสีน้ำมัน รองลงมาอันดับที่ 7 มี 3 กลวิธี คือ กลวิธีเปียกบนแห้งด้วยสีน้ำ กลวิธีแห้งบนแห้งด้วยสีน้ำ และกลวิธีแสดงลีลารอยฟู้กันของสีน้ำมัน รองลงมาอันดับที่ 8 มี 2 กลวิธี คือ กลวิธีเปียกบนแห้งผสมกับแห้งบนแห้งด้วยหมึกดำในภาพเดียวกัน และกลวิธีการจุดด้วยสีน้ำมันหรือหมึกดำ คาดว่าจ้างได้รับแนวคิดของจิตรกรจีนเต๋าจิน รองลงมาอันดับที่ 9 มี 5 กลวิธี คือ กลวิธีการวาดเส้นและเปียกบนแห้งด้วยสีน้ำ กลวิธีเปียกบนแห้งด้วยหมึกดำ กลวิธีการระบายสีหนาซับซ้อนด้วยสีน้ำมัน กลวิธีการขีดพื้นภาพด้วยสีน้ำมัน และกลวิธีการแบบเปียกบนแห้งผสมกับแห้งบนแห้งด้วยสีน้ำและปากกา สี ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างปากกา สี และสีน้ำ

3. ด้านบริบททางสังคม

บริบททางสังคมมีความเกี่ยวข้องกับ สภาพเศรษฐกิจ การศึกษา การเมือง ความเคลื่อนไหวทางศิลปะ และปรัชญาวัฒนธรรม สิ่งเหล่านี้ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานจ้าง ไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรมทิวทัศน์ จิตรกรรมภาพใบหน้าตนเอง และจิตรกรรมนามธรรม ดังเช่น

สภาพเศรษฐกิจ จ้างมีฐานะยากจน ผลงานช่วงแรกจ้างได้ใช้ปากกาบนกระดาษโรเนียวมากที่สุด ส่วนรองลงมา คือ สีน้ำ และในช่วงหลังจ้างใช้สีโปสเตอร์ ซึ่งสีโปสเตอร์เป็นสีที่ลู่ๆ ใช้ระบายในโรงเรียน แต่การระบายสีนั้นบางใสจนเห็นร่องรอยพื้นหลังของกระดาษที่วาด เนื่องจากจ้างประหยัดสี ส่วนในบางช่วงจ้างพอจะมีเงินจากการได้รับเชิญเป็นวิทยากรบรรยายพิเศษตามมหาวิทยาลัย และได้เงินจากลูกๆ ที่ออกไปทำงาน จ้างจึงจะได้วาดสีน้ำ และสีน้ำมันบนผ้าใบ แต่ที่สำคัญจ้างยึดถืออุดมการณ์ไม่ขายผลงาน ทำให้จ้างไม่มีรายได้จากผลงานศิลปะแม้แต่หน่วย

การศึกษา เนื่องจากเป็นผู้จบการศึกษาน้อย และไม่ได้ศึกษาต่อในสถาบันศิลปะใดๆ ดังนั้นการวาดภาพของจ้างจึงเป็นการศึกษาด้วยตนเอง อาศัยการรวมกลุ่มจากเพื่อนๆ ค่ายนอกสถาบันการศึกษา วาดภาพแลกเปลี่ยนความรู้ซึ่งกันและกัน ความรู้จึงได้จากปรัชญาจีน เต๋า เซิน ภาษาจีน ภาษาไทย หลักธรรมพุทธศาสนาอันเป็นแนวคิดในการสร้างผลงาน

การเมือง นั้นมีความเกี่ยวข้องในผลงานจิตรกรรมภาพใบหน้าตนเองมากที่สุด เนื่องจากจ้างได้รวมกลุ่มกับศิลปินขึ้นสร้างสรรค์ผลงานสะท้อนเสียดสีสังคม ในช่วงปี พ.ศ. 2516-2519 เป็นภาพเกี่ยวกับการต่อต้านรัฐบาล ไม่ยอมรับนโยบายของรัฐ ใบหน้าจึงไม่มีดวงตา ไม่มีมือไม่รับใช้รัฐ ในกลุ่มสี่รื้อน รุนแรง

ความเคลื่อนไหวทางศิลปะนั้น เป็นการสะท้อนพัฒนาการผลงานศิลปะของช่าง เนื่องจากช่างไม่ได้จบการศึกษาจากสถาบันสอนศิลปะใดๆ ช่างจึงต้องเรียนรู้ฝึกวาดภาพด้วยตนเอง แต่ช่างได้ก้าวทันความเคลื่อนไหวทางศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นการเริ่มสร้างจิตรกรรมทิวทัศน์ในช่วง พ.ศ. 2497 ในขณะที่การประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ มีผลงานแนวประทับใจ เหมือนจริงมาก่อนช่างไม่กี่ปี คือ ในช่วงปีพ.ศ. 2494 ส่วนผลงานแนวนามธรรมนั้นช่างได้ก้าวมาสร้างสรรค์ผลงานนามธรรมก่อนผู้อื่นใด คือ ในปีพ.ศ. 2501 เป็นต้นมา และการสร้างสรรค์ผลงานภาพใบหน้าตนเอง ในปีพ.ศ. 2514-2516 ช่างได้รวมกลุ่มศิลปินในสังคมเพื่อเรียกร้องประชาธิปไตย

ปรัชญาวัฒนธรรม ซึ่งเป็นสิ่งที่บ่งบอกความเป็นช่างมากที่สุด เนื่องจากพื้นฐานเดิมของช่างเป็นลูกชาวจีน ช่างจึงศึกษาปรัชญา ภาษา วัฒนธรรมของจีน ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากบรรพบุรุษ ช่างจึงนำไปประพฤติปฏิบัติตามปรัชญาเต๋า เช่น เป็นผลให้ช่างถ่ายทอดลงในผลงาน ไม่ว่าจะเป็นภาพใบหน้าตนเองที่แสดงสัญลักษณ์ของธรรมชาติ ตัวอักษรจีน แนวทางวิธีการเขียนภาพพู่กันจีนในผลงานจิตรกรรมนามธรรมและจิตรกรรมทิวทัศน์ ดังนั้นผลงานจิตรกรรมของช่างสะท้อนบริบททางสังคมอย่างปฏิเสธไม่ได้

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของช่าง แซ่ตั้ง ตั้งแต่พ.ศ. 2497 - 2532 ผู้วิจัยพบว่ายังมีแนวทางด้านอื่นๆ ที่ควรศึกษาค้นคว้าในรูปของการวิจัยในหัวข้อต่อไปนี้

1. ควรมีการศึกษาผลงานแยกเป็นเนื้อหาเฉพาะ เช่น เนื้อหานามธรรม (Abstract) เนื้อหาทิวทัศน์ (Landscape) เนื้อหาภาพใบหน้าตนเอง (Self-Portrait)
2. ควรมีการศึกษารูปแบบจิตรกรรมเทียบเคียงกับผลงานจิตรกรรมของศิลปินท่านอื่น ในช่วงเวลาเดียวกับที่ช่างสร้างสรรค์ผลงาน

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กำจร สุนพงษ์ศรี. (2528). *ศิลปะสมัยใหม่*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.
- . (2536). *ประวัติศาสตร์ศิลปะจีน*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เกียรติชัย พงษ์พาณิชย์. (2514). *ประวัติ 2475*. กรุงเทพฯ : ผดุงวิทยา.
- โกมุที ปวัตนา. (2537). *เชิน*. กรุงเทพฯ : รุ่งแสงการพิมพ์.
- . (2539). *จีน ตัวหนังสือมีวิญญาณ*. เชียงใหม่ : โรงพิมพ์มิ่งเมือง.
- ไกรศรี นิมมานเหมินทร์. (2528). *ปรัชญาจีน*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- คณะกรรมการจัดงาน 5 ทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ. (2540). *5 ทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ*. กรุงเทพฯ : อรุณอมรินทร์การพิมพ์.
- คณะกรรมการจัดงาน 75 ปี รัฐบุรุษ. (2538). *75 ปี รัฐบุรุษ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์*. กรุงเทพฯ : พระนคร.
- คณะกรรมการจัดงานกรุงสมโภชรัตนโกสินทร์ 200 ปี. (2525). *จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์.
- ค้ำพล (นามแฝง). (2523). "วิเคราะห์วรรณกรรมของจาง แซ่ตั้ง," *วารสารชายหญิง*. 2(1) : 75-79.
- คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. (2526). "ปาฐกถาเรื่อง ศิลปะสมัยใหม่ของคึกฤทธิ์ ปราโมช," *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์*. 29(30) : 30-33.
- จงพวง มณีวัฒนาและคนอื่นๆ. (2536). *ภาษาจีน 1*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์วัชรินทร์.
- จักรพันธ์ วิลาสินีกุล. (2543, 5-11 มิถุนายน). "ใคร คือ จาง แซ่ตั้ง," *กรุงเทพธุรกิจ จุดประกาย*. หน้า 10.
- จาง แซ่ตั้ง. (2529). *ภาพพจน์ที่ผ่านมา*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เจริญกิจ.
- . (2530). *ปรมัตถ์เต๋า*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กัฬี.
- . (2531). *ฟิลิ่ง*. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.
- . (2534). *ทัศนศิลป์-กวีนิพนธ์ จาง แซ่ตั้ง*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ธรรมสาร.
- จาง แซ่ตั้งและประเทือง เอมเจริญ. (2534). *สุจิตร์นิทรรศการพลังแห่งสัจจะ*. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.
- "จาง แซ่ตั้งกับการสร้างงานกวี," (2533ก). *โลกศิลปะ*. 4(2) : 24-27.
- "จาง แซ่ตั้ง จิตรกรนักปรัชญา - กวี ทั้งโลกวัดดูไปแล้ว," (2533, 29 สิงหาคม). *สยามรัฐ*. หน้า 13.
- "จาง แซ่ตั้ง ศิลปินตะวันออก," (2537ก, มีนาคม). *วิมาน*. 4(47) : 26-27.
- เจริญ มาลาโรจน์และคณะ. (2527, พฤษภาคม). "จาง แซ่ตั้ง พลังสร้างสรรค์ และความเป็นชาวตะวันออกแห่งยุคสมัย," *ถนนหนังสือ*. 1(11) : 28-40.

- “จ่าง แซ่ตั้งขบถศิลปะ ทวนกระแสวรรณกรรมใช้ชีวิตแบบอหังการกับ 57 ปี แห่งความโดดเดี่ยว,” (2533ข, 2 กุมภาพันธ์ - เมษายน). *โลกศิลปะ*. 4(2) : 7-10.
- “จ่าง แซ่ตั้งจากแล้ว,” (2533). *สีสนั*. 3(9) : 6.
- “จ่าง แซ่ตั้งศิลปินคนนอก,” (2533). *เส้นทางศิลปะ*. 3(4) : 21-23.
- “จ่าง แซ่ตั้งศิลปินตะวันออก,” (2537ข, มีนาคม). *วิมาน*. 5(47) : 27-29.
- “จ่าง แซ่ตั้งศิลปินผู้ถูกสังคมทอดทิ้ง,” (2528, 7 - 13 เมษายน). *เมืองไทยวันนี้*. 2(89) : 16.
- “จ่าง ผู้ยึดถือปรมัตถ์สัจจะนิยม,” (2531, กุมภาพันธ์). *นรี*. 5(90) : 32-40.
- ฉวีวรรณ วรรณประเสริฐ. (2522). *สังคมไทย*. กรุงเทพฯ : เพื่อฟ้าการพิมพ์.
- ฉัตรทิพย์ นาถสุภา. (2524). *เศรษฐศาสตร์กับประวัติศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ : สร้างสรรค์.
- ฉัตรสุมาลย์ กบิลสิงห์. (2522). *พุทธศาสนาในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- . (2530). *คัมภีร์เต๋า*. กรุงเทพฯ : โอ เอส พริ้น ดิง เฮ้าส์.
- เฉลิมศักดิ์ รงค์พลิน. (2516). *วันมหาวิปโยค*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เพื่องอักษร.
- ชวน เพชรแก้ว. (2523). *ร้อยกรองสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ : กรุงเทพมหานครการพิมพ์.
- ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์. (2543). *การวิจัยทางศิลปะ*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. (2525, ธันวาคม). “การสร้างผลงานของจ่าง แซ่ตั้ง,” *วารสารวรรณศาสตร์*. 11(4) : 14-16.
- ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. (2538). *ประวัติการเมืองไทย*. กรุงเทพฯ : บริษัทสามัคคีสาร.
- “ชาวซูดานวัยนัดาฟาง,” (2527, 27 มิถุนายน). *มาตุภูมิรายวัน*. 17.
- ชลูด นิ่มเสมอ. (2534). *องค์ประกอบศิลป์*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- โชติช่วง นาดอน. (2531). *เต๋าคืออะไร*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เดือนตุลา.
- ดนยา วงศ์ชนะชัย. (2542). *วรรณกรรมปัจจุบัน*. กรุงเทพฯ : สถาบันราชภัฏพิบูลสงคราม.
- ดวงตา วรรณศิลป์. (2533, 9 กันยายน). “เวลาอันยาวนานของจ่าง แซ่ตั้ง,” *มติชนสุดสัปดาห์*. 11(523) : 46-47.
- ถนอม ช่างกดี. “จ่าง แซ่ตั้งกับผลงานมายาคติแห่งอักษรรูป” *สูจิบัตรนิทรรศการเวลาอันยาวนาน เล่มที่ 2*. (2545). กรุงเทพฯ : ศิลปสยามการพิมพ์และบรรจภัณฑ์.
- ถนอม ช่างกดี. (ซีดี). (2543). “จ่าง แซ่ตั้ง ก็คือ จ่าง แซ่ตั้ง,” กรุงเทพฯ : หอศิลป์กวีจ่าง แซ่ตั้ง.

ทนต์(นามแฝง). (2533). พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาประชาธิปก พระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ : เจริญวิทย์การพิมพ์.

"ทายาททายางาน จ่าง แซ่ตั้ง บาดแผลนี้เจ็บลึกอุมการณ," (2537, 24 กุมภาพันธ์). ศิลปวัฒนธรรม : 11.

ทวีเกียรติ ไชยงยศ. (2538). สุนทรียะทางทัศนศิลป์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.

"ทิพย์ แซ่ตั้งขาย 40 ภาพงานเขียนของพ่อหาเงินสร้างหอศิลป์กวีจ่าง แซ่ตั้ง," (2537ข, 2 มีนาคม). มติชนรายวัน. 29.

ทองแถม นาถจำนง. (2530). คัมภีร์เต๋า. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

ทองหล่อ วงษ์ธรรม. (2536). ปรัชญาตะวันออก. กรุงเทพฯ : โอ เอส พรีนติ้ง เฮ้าส์.

ทัตทา(นามแฝง). (2533, ตุลาคม). "ระลึกถึงจ่าง แซ่ตั้ง," ลลนา. 42(1) : 223 - 230.

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. (2540). องค์ประกอบศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

ชนะชัย สันติชัยกุล. (2537, 7 มีนาคม). "งานส้อมตะชำระกิเลสของจ่างแซ่ตั้ง," กรุงเทพธุรกิจ จุดประกาย : 8.

นครินทร์ เมฆไตรรัตน์. (2533). ความคิด ความรู้และอำนาจการเมืองในการปฏิรูปสยาม 2475. กรุงเทพฯ : เอ็ดดิสันเพรส.

นพมาศ อินตะสอน. (2537, 25 กุมภาพันธ์ - 3 มีนาคม). "เมื่อผลงานของจ่าง แซ่ตั้งถึงวันถูกขายในแกลเลอรี," เนชั่นสุดสัปดาห์. 2(90) : 50.

น้อย พงษ์สนิท. (2528). ปรัชญาจีน. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มิตรนรา.

นิพนธ์ ทวีกาญจน์. (2535). "การเริ่มต้นศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย ย่างก้าวที่ถูกควบคุมและผลักดัน," ใน นิทรรศการเกียรติคุณ 60 ปี อารี สุทธิพันธุ์. หน้า 93-98. กรุงเทพฯ : แสงเทียนการพิมพ์.

_____. (2537, กุมภาพันธ์). "จ่าง แซ่ตั้งศิลปินผู้ท้าทายการบนเส้นทางของตนเอง," สารคดี. 9(108) : 165-179.

_____. (2540, มีนาคม). "ภาพเหมือนตนเองของ จ่าง แซ่ตั้ง," สารคดี. 3(145) : 28.

_____. (2542). ศิลปกรรมร่วมสมัย ทศนะทางศิลปะ ศิลปศึกษา. อยุธยา : สถาบันราชภัฏพระนครศรีอยุธยา.

_____. (2544). ย้อนรอยศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยก่อนค.ศ. 2000. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เทียนวัฒนา.

_____. (2545). เวลาอันยาวนานของจ่าง แซ่ตั้ง ภาคอักษรมีลมหายใจ เล่ม 4. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ศิลปสยามการพิมพ์.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และสมเกียรติ สุขโข. (2537). เต๋าเด็กเก้ง. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

- แนวร่วมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย. (2527). *แนวร่วมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย สร้างสานตำนานศิลป์*
กรุงเทพฯ : ไม่ปรากฏโรงพิมพ์.
- "นางงานจ่าง แซ่ตั้ง ออกแสดงนิทรรศการ," (2537, 15 กุมภาพันธ์). *กรุงเทพธุรกิจ จุดประกาย*. หน้า 7.
- "บทสุดท้าย กวี-ศิลปินของจ่าง แซ่ตั้ง," (2533, 9 - 12 กันยายน). *ประชาชาติธุรกิจ*. หน้า 54.
- บุญมา พรหมพวย. (2534). *เด่าย่อมไร้หนาม*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สารมวลชน.
- บุญรัตน์ เจริญชัย. (2537, กุมภาพันธ์). "ศิลปินกวีจ่าง แซ่ตั้ง บทเรียนชีวิตของผู้มีความตั้งใจ,"
ศิลปวัฒนธรรม. 15(4) : 47-50.
- บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. (2514). *แนะแนวทางวิจารณ์วรรณคดีประเภทร้อยกรอง*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา.
- ประสงค์ สุนศิริ. (2543). *ปฎิวัติ รัฐประหารกับนักการเมือง*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ดีเวลเอส.
- ประสังสิต (นามแฝง). (2515). *การปฏิวัติรัฐประหารในสมัยประชาธิปไตยแห่งประเทศไทย*. กรุงเทพฯ :
ไม่ปรากฏโรงพิมพ์.
- ประเสริฐ ศิลรัตน. (2528). *จิตรกรรม*. กรุงเทพฯ : โอ เอส พรี้น ดิง เอ้าส์.
- ปรียา บุญญศิริ. (2522). *แนะนำวรรณคดีจีน*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การพิมพ์.
- ผิณ ชุณหะวัณ. (2516). *รัฐประหาร*. กรุงเทพฯ : มิตรนราการพิมพ์.
- พจนา จันทรสันติ. (2533). *วิถีแห่งเต๋าหรือคัมภีร์เต๋า เด็ก เกิงของปราชญ์เหลาจื้อ*. กรุงเทพฯ :
โรงพิมพ์ธรรมสาร.
- พรภิรมณ์ เชียงกุล. (2535). *ประวัติศาสตร์ไทยสมัยใหม่ เล่ม 1*. กรุงเทพฯ : โอ เอส พรี้น ดิง เอ้าส์.
- พรรณี ฉัตรพลรักษ์. (2522). *รวมบทความเกี่ยวกับอารยธรรมตะวันออก*. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.
- พฤติดา เตือนเกิด. (2530, 13 มีนาคม). "จิตรกรไม่ขายภาพ," *เดลินิวส์*. หน้า 5.
- พิพัฒน์ พงศ์พิพร. (2540). "สังเขปประวัติศาสตร์ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9," *นิทรรศการเฉลิมพระเกียรติศิลปะแห่ง*
รัชกาลที่ 9 : 50-55.
- พิริยะ ไกรกฤษ และเผ่าทอง ทองเจือ. (2525). *ศิลปกรรมหลังพ.ศ. 2475*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์
ศรีบุญพับลิเคชั่น
- เพ็ชรี สุมิตร. (2518). *ประวัติอารยธรรมจีน*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- "เพียงกระผึก...จากจ่าง แซ่ตั้ง," (2527, 27 มิถุนายน). *มาตุภูมิ* : 17.
- ไพโรจน์ ชมณี. (2536-2537, มิ.ย.-พ.ค.). "ศิลปะการกับศิลปะตะวันตก," *วารสารกรมศิลปากร ฉบับพิเศษ*.
14(ฉบับพิเศษ) : 122-147.

- ไพลิน รุ่งรัตน์. (2532, พฤศจิกายน). "จ่าง แซ่ตั้ง ป่วยไข้ เมีย ลูก และบทกวีก็ป่วยไข้," *เดอะเจเนอเรชั่น แมกกาซีน*. 1(2) : 158-161.
- พัน ดอกบัว. (2532). *ปวงปรัชญาจีน*. กรุงเทพฯ : โอ เอส พรี้น ดิง แฮ้าส์.
- มณเฑียร บุญมา. (2541). "บนวิถีทางของวงการศิลปกรรมร่วมสมัยของไทย," *การประชุมสัมมนาทัศนศิลป์ ศิลปศึกษา แห่งชาติ ครั้งที่ 3* : 71-76.
- มัลลิกา มัสอุดีและคณะ. (2532). *วิวัฒนาการปกครองของไทย*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สุโขทัยธรรมาธิราช.
- มานพ ถนอมศรี. (ชิตี). (2543). "จ่าง แซ่ตั้ง ก็คือ จ่าง แซ่ตั้ง," กรุงเทพฯ : หอศิลป์กวีจ่าง แซ่ตั้ง.
- มาร์โบโร(นามแฝง). (2532, ธันวาคม). "จ่าง แซ่ตั้งจิตรกรและกวีที่มีวิญญาณ," *นักษะ*. 5(56) : 155-157.
- ราล์ฟ, ไมเยอร์ (2540). *พจนานุกรมศัพท์และเทคนิคทางศิลปะ*. มะลิฉัตร เอื้ออานันท์ แปลและเรียบเรียง. กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ.
- รังสรรค์ ธาระพรพันธ์. (2536). *อนิจลักษณะของการเมืองไทย*. กรุงเทพฯ : อักษรการพิมพ์.
- รัฐจวน อินทรกำแหง และ ชลธิชา กลัดอยู่. (2516). *วรรณกรรมไทยปัจจุบัน*. กรุงเทพฯ : คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- เริงวี รุ่งอรุณ. (2531). *เล่าความจริงขบวนการนักศึกษารามคำแหงยุคต้น*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์พีเอ ลีฟวิ่งการพิมพ์.
- เรื่องชัย ทรัพย์นิรันดร์. (2532, 11 มิถุนายน). "จ่าง แซ่ตั้งกับหอศิลป์ที่พังทลาย และบทกวีบทสุดท้าย," *มติชนสุดสัปดาห์*. 9(458) : 46-47.
- ลอมฟาง ลานตากฟ้า. (2533, กุมภาพันธ์). "จิตรกรรมนามธรรมของจ่าง แซ่ตั้ง," *โลกศิลปะ*. 4(2) : 10-18.
- ลิขิต ธีรเวคิน. (2541). *วิวัฒนาการ การปกครองของไทย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- เสียง เสถียรสุดและ คนอื่นๆ. (2531). *สนทนากายเซ็น*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ภาพพิมพ์.
- เสียง เสถียรสุด. (2516). *คัมภีร์เหลาจื้อ*. กรุงเทพฯ : กรุงเทพมหานครการพิมพ์.
- วราภรณ์ บำรุงกุล. (2529). *ร้อยกรองเล่ม 2*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก.
- วิชิตวงศ์ ณ ป้อมเพชร์. (2538). *เสรีไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.
- วิทยากร เชียงกุล. (2517). *ขบวนการนักศึกษาไทยจาก 2475 ถึง 14 ตุลาคม 2516*. กรุงเทพฯ : พิมพ์ดี.
- . (2538). *วิเคราะห์ 4 ปัญญาชนสยาม*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : เซเวนพรี้นดิงกรุ๊ป.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2531). *สาระนำรู้ในศิลปะ*. กรุงเทพฯ : โอ เอส พรี้น ดิง แฮ้าส์.
- วิรัตน์ พิชญ์ไพพบูลย์. (2524). *ความเข้าใจในศิลปะ*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2527). *ศิลปะร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ : โอ เอส พรี้น ดิง แฮ้าส์.

- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2534). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ : โอ เอส พรีนติ้งเฮ้าส์.
- . (2536). "ศิลปะแสดงออกเชิงธรรมชาติใหม่ ทศศิลป์สมัยใหม่ และศิลปะแสดงออกเชิงธรรมชาติ," *ศิลปกรรมสว*. วันที่ 9 – 18 กันยายน 2536 ณ โรงแรมแชงกรีล่า : 1-8.
- . (2536). *ทศศิลป์*. กรุงเทพฯ : โอ เอส พรีนติ้ง เฮ้าส์.
- . (2537). "วิกฤตการณ์และการเปลี่ยนไปของวงการศิลปกรรม," *ศิลปกรรมสว* ครั้งที่ 2 : 20-25.
- . (2539). *ประวัติศาสตร์ศิลป์*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ.
- . (2541, ม.ค.-มิ.ย.). "พัฒนาการศิลปกรรมไทยและศิลปะเพื่อสังคม," *วารสาร มศว ศิลปวัฒนธรรม*. ปีที่ 1(ฉบับที่ 2) : 76-92.
- . (2544). *กลวิธีสีน้ำมัน*. (เอกสารประกอบการสอน วิชา Analysis in Modern Art). กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- . เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อัจฉรา ตั้งพรประเสริฐ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร กรุงเทพฯ : วันที่ 16 มกราคม 2546.
- วิวัฒน์ พันธุวิธานนท์. (2530, ธันวาคม). "จ่าง แซ่ตั้งคิดเขียนพุทธธรรม," *นิตยสารพบโลก*. 1(2) : 67-70.
- วิวรรณ มณี. (2528). *จิตรกรรมยุโรปในศตวรรษที่ 19*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.
- ศักดิ์ชัย เกียรติจินาพันธ์. (2531, พฤษภาคม). "กวีนิพนธ์ คือ จิตรกรรม," *ฟิลิ่ง* 30 (10) : 9-28.
- ศุภพงษ์ ยืนยง. (2536). *การวิเคราะห์ผลงานการวาดเขียนในประเทศไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2504 - 2536*. ปรินิพนธ์ กศ.ม. (ศิลปศึกษา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- ศิริพันธ์(นามแฝง). (2530). "ทรัพยากรบุคคลระดับชาติจิตรกร จ่าง แซ่ตั้ง," *สยามรัฐ*. หน้า 25.
- ศิลป์ พีระศรี. (2500). *ศิลปะสงเคราะห์*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม.
- ศิลา โคมฉาย. (2531). *เล่าความจริง ขบวนการนักศึกษารามคำแหงยุคต้น 2541-2519*. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.
- "ศิลปกรรมงานสีของจ่าง แซ่ตั้ง ครั้งแรกของการแสดงงานเดี่ยว," (2537, 15 กุมภาพันธ์). *ผู้จัดการรายวัน*. หน้า 11.
- ส.หาญตระกูล. (2528, 7 กรกฎาคม). "หอศิลป์กวี จ่าง แซ่ตั้ง," *สตรีสาร*. 8(15) : 23-27.
- สงวน รอดบุญ. (2533). *ลัทธิและสกุลช่าง ศิลปะตะวันตก*. กรุงเทพฯ : โอ เอส พรีนติ้ง เฮ้าส์.
- สมชาย ภคภาสน์วิวัฒน์. (2542). *เศรษฐกิจและสังคมไทยในปัจจุบัน*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์.

- สมพร รอดบุญ. (ซีดี). (2543). "จ่าง แซ่ตั้ง ก็คือ จ่าง แซ่ตั้ง," กรุงเทพฯ : หอศิลป์กวีจ่าง แซ่ตั้ง.
- สว่าง ลานเหลือ. (2514). 37 ปีแห่งการปฏิวัติ. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สร้างสรรค์.
- สัจจา นันทะ. (2539). วาตะเซ็น. กรุงเทพฯ : รุ่งแสงการพิมพ์.
- สากล นิลวรรณ. (2533). ปรัชญาจีนโบราณ. กรุงเทพฯ : โอ เอส พริ้น ดิง เอ้าส์.
- สายทิพย์ นุกุลกิจ. (2543). วรรณกรรมไทยปัจจุบัน. กรุงเทพฯ : บริษัทเอส อาร์ พริ้นดิง แมส โปรดักส์.
- สุชาติ สุขสวัสดิ์ศรี. (2545). "หนึ่งชีวิตของจ่าง แซ่ตั้ง". เวลาอันยาวนานจ่าง แซ่ตั้ง ภาคอักษรมีลมหายใจ เล่ม 1. กรุงเทพฯ : ศิลปสยามการพิมพ์ และบรรจุกัณฑ์.
- สินธุ์ชัย สุขสว่าง. (2521). วิเคราะห์วรรณกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง. ปริญญานิพนธ์(กศ.ม.). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อุดลำนาค.
- สืบสาย เพ็ญสมบุญ. (2539). การศึกษาวิวัฒนาการผลงานจิตรกรรมของอาร์ สุธิพันธุ์ตั้งแต่ ปีพ.ศ. 2504-2539. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (ศิลปศึกษา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- สุชาติ เกาทอง. (2536). วาดเส้น. กรุงเทพฯ : โอ เอส พริ้น ดิง เอ้าส์.
- . (2539). หลักการทัศนศิลป์. กรุงเทพฯ : นำอักษรการพิมพ์.
- . (2532). ศิลปะกับมนุษย์. กรุงเทพฯ : โอ เอส พริ้น ดิง เอ้าส์.
- สุชาชัย ยิ้มประเสริฐ. (2536). 60ปีประชาธิปไตย. กรุงเทพฯ : ศรี เอ ทีฟพับลิชชิ่ง.
- สุรศักดิ์ งามขจรกุล. (2531). ขบวนการเสรีไทยกับความขัดแย้งทางการเมือง ภายในประเทศตั้งแต่พ.ศ. 2481-2492. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.
- สุจิตร์นิทรศการภาพทิวทัศน์จ่าง แซ่ตั้ง. (2544). กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์โพสท์, ระหว่างวันที่ 25 ม.ย. – 22 ก.ค.
- เสถียร จันทิมาธร. (2541). ขาดิชาย ชุณหวิณ ทหารนักประชาธิปไตย. กรุงเทพฯ : พิมพ์เมศ พริ้นดิง.
- . (2533, กุมภาพันธ์). "วรรณกรรมจ่าง แซ่ตั้ง บัวบานในโคลนตม," *โลกศิลปะ*. 4(2) : 19-23.
- เสถียร โพธิ์นันทะ. (2532). เมธีตะวันออก. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การพิมพ์.
- เสพศิลป์ (นามแฝง). (2537ก, 25 กุมภาพันธ์). "งานสีของ จ่าง แซ่ตั้ง," *มติชนรายวัน* : 30.
- "แสงสี รูป ทรง และจ่าง," (2535, มกราคม). *บ้านและตกแต่ง*. 4(44) : 96-97 และ133.
- เหล็ง นานมี. (2528). เรื่องน่ารู้ในอักษรจีน. กรุงเทพฯ : ไม่ปรากฏโรงพิมพ์.
- เหลาชื่อ(นามแฝง). (2536). *สมาธิเซน*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : บริษัทธรรมสาร.
- "หอศิลป์ กวีจ่าง แซ่ตั้ง," (2537, 7-13 มีนาคม). *ปริทรรศน์* : 38-39.

- อดุลย์ รัตนมันเกษม. (2537). *หยั่งรู้ชีวิตด้วยปริศนาภาพเข็น*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ธรรมสาร.
- อัสนีย์ ชูอรุณ. (2534). *จิตรกรรมสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ : โอ เอส พรี้น ดิง เฮ้าส์.
- อาโป (นามแฝง). (2533, 25 กันยายน). "เมธีสีขาว," *แพรว*. 12(266) : 62-63.
- อารี สุทธิพันธุ์. (2528ก). *ศิลปนิยม*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์กระดาศสา.
- . (2526). *การระบายสีน้ำ*. กรุงเทพฯ : กระดาศสา
- . (2528ข). *การวาดเขียน*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์วิมลอร่าด.
- . (2535). *60 ปี นักคิด นักศึกษาค้นคว้า นักวิชาการ ศิลปินเขียนภาพ และนักสร้างสรรค์มนุษย์*. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.
- . (2532). *ประสบการณ์สุนทรีย์*. กรุงเทพฯ : ดันอ้อ.
- อำนาจ เบ็นสบาย. (2531). *สีสันและความงาม*. กรุงเทพฯ : แสงศิลป์การพิมพ์.
- . (2532). *ศิลปวิจารณ์*. กรุงเทพฯ : ดันอ้อ.
- . (2534-2535, ธันวาคม). "จ่าง แซ่ตั้งภาพสะท้อนปัจเจกศิลปินบนถนนสายอุดมคติ," *ดีเคด หมายเหตุแห่งทศวรรษ*. 1(10) : 107-116.
- . (2537, กุมภาพันธ์). "ฐานะทางประวัติศาสตร์," *นิตยสารอาร์ต แอน แรคคอร์ด อิน ไทยแลนด์*. 1(2) : 36-38.
- . (ชิตี). (2543). "จ่าง แซ่ตั้ง ก็คือ จ่าง แซ่ตั้ง," กรุงเทพฯ : หอศิลป์กวีจ่าง แซ่ตั้ง.
- อักขระ (นามแฝง). (2529, ตุลาคม). "กวีนิพนธ์คนหนุ่มสาวที่..หอศิลป์กวีจ่าง," *นิตยสารเปรียว*. 4(105) : 128 - 135.
- Abbs, Peter. (1971, October). "Tang Chang : an artist and his world," *Lookeast*. 1(11) : 14-20.
- Charoenpitak, Chaiwal. (1985, January). "Tang Chang'creating from humble origins," *Living in Thailand*. 3(1) : 15-18.
- Kanjanawan, Suda. (1989, November). "A man beyond his time," *The Nation*. 1(2) : 25.
- Rodboon, Somporn. (1989). *Museum of contemporary Art*: Tokyo : Curator Publishing.

ภาคผนวก

ภาพผลงานจิตรกรรมของจ่าง แซ่ตั้ง ตั้งแต่พ.ศ. 2497-2532



ภาพประกอบ 10

พ.ศ. 2502

รูปวาดจากภาพถ่าย

ผงถ่านบนกระดาษ

50 X 35 ซม.



ภาพประกอบ 11

พ.ศ. 2530

รูปวาดจากภาพถ่าย

ผลถ่านบนกระดาษ

43 X 28 ซม.



ภาพประกอบ 12

พ.ศ. 2500

ไม่มีชื่อ

สีน้ำมันกระดาษ

29 X 25.5 ซม.



ภาพประกอบ 13

พ.ศ. 2500

ไม่มีชื่อ

สีน้ำมันกระดาษ

25.5 X 35.5 ซม.



ภาพประกอบ 14

พ.ศ. 2502

ไม่มีชื่อ

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 38 ซม.



ภาพประกอบ 15

พ.ศ. 2502

ไม่มีชื่อ

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 38 ซม.



ภาพประกอบ 16

พ.ศ.2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 17

พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.

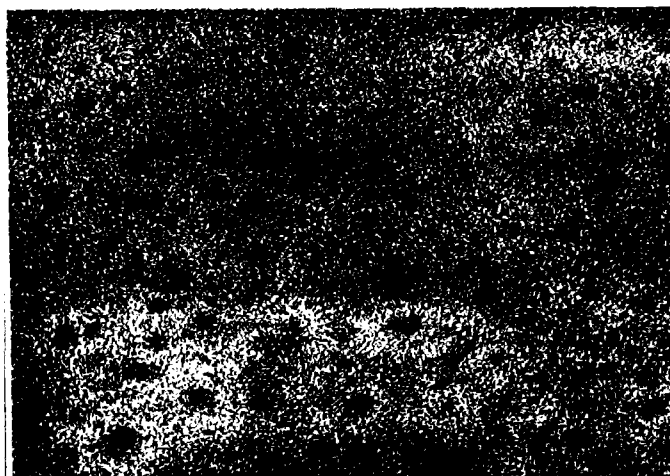


ภาพประกอบ 18

พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.

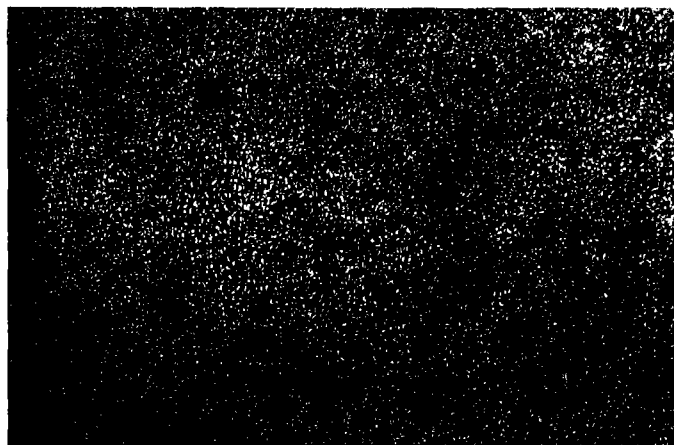


ภาพประกอบ 19

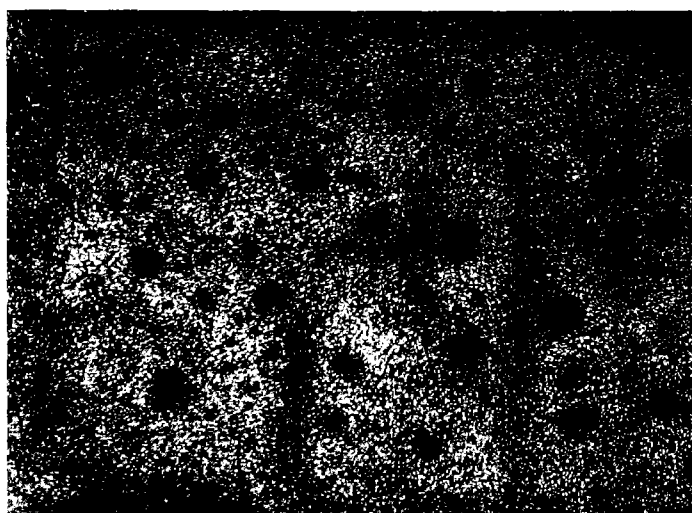
พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาษ

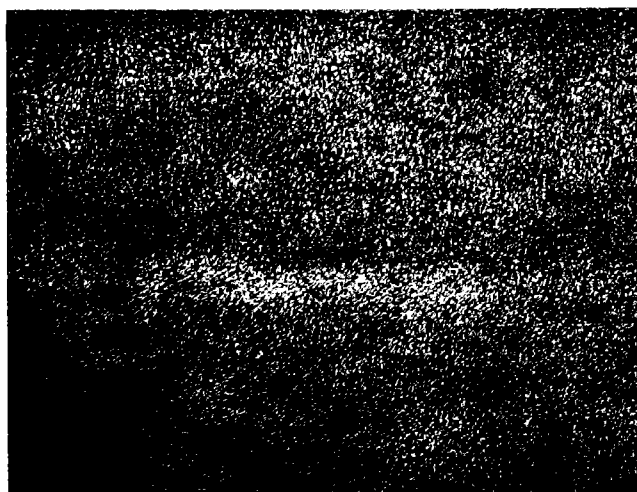
26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 20
พ.ศ. 2503
หมึกดำบนกระดาษ
26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 21
พ.ศ. 2503
หมึกดำบนกระดาษ
26.5 X 39.5 ซม.

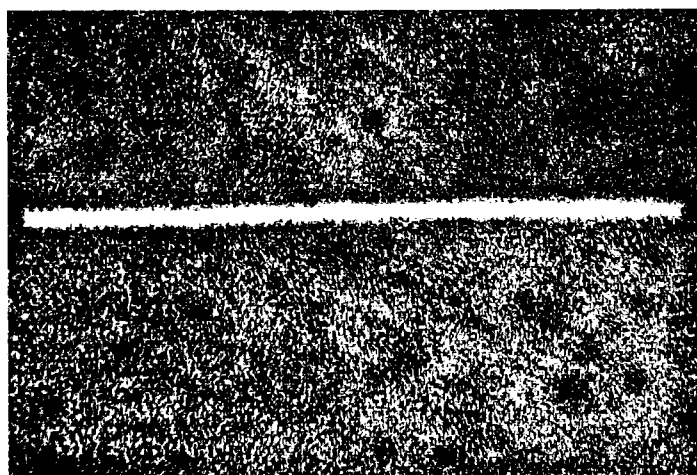


ภาพประกอบ 22

พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.

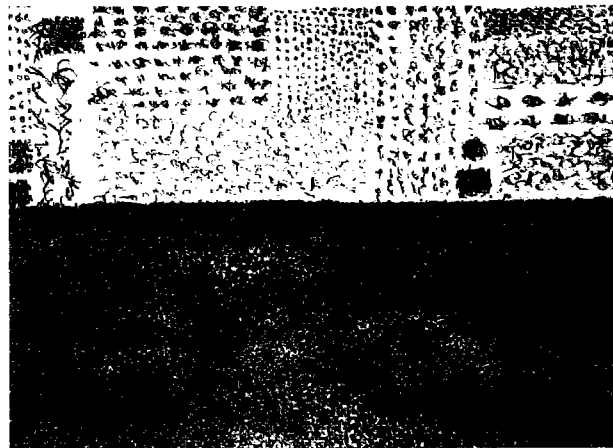


ภาพประกอบ 23

พ.ศ.2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 24

พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 25

พ.ศ.2512

สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 112 x 97 ซม.



ภาพประกอบ 26

พ.ศ.2512

สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 112 x 97 ซม.



ภาพประกอบ 27

พ.ศ.2512

สีน้ำมันบนผ้าใบ

112 x 97 cm.



ภาพประกอบ 28

พ.ศ.2512

สีน้ำมันบนผ้าใบ

112 x 97 cm.



ภาพประกอบ 29

พ.ศ.2513

ปากกาลูกสีบนกระดาษ

54 x 38.5 ซม.



ภาพประกอบ 30

พ.ศ.2513

ปากกาลูกสีบนกระดาษ

54 x 38.5 ซม.



ภาพประกอบ 31

พ.ศ.2513

ปากกาลูกสีบนกระดาษ

54 x 38.5 ซม.



ภาพประกอบ 32

พ.ศ.2513

ปากกาสีดำบนกระดาษ

54 x 38.5 ซม.



ภาพประกอบ 33
พ.ศ.2513
ปากกาสีดำนกระดาศ
54 x 38.5 ซม.



ภาพประกอบ 34
พ.ศ.2513
ปากกาสีดำนกระดาศ
54 x 38.5 ซม.



ภาพประกอบ 35
พ.ศ.2513
ปากกาสีดำนกระดาศ
54 x 38.5 ซม.



ภาพประกอบ 36
พ.ศ.2513
ปากกาสีดำนกระดาศ
54 x 38.5 ซม.



ภาพประกอบ 37
พ.ศ.2513
ปากกาสีดำนกระดาศ
76.5 x 58 ซม.



ภาพประกอบ 38
พ.ศ.2513
ดินสอสีบกระดาศ
76.5 x 58 ซม.



ภาพประกอบ 39
พ.ศ.2514
หมึกดำนกระดาศ
33 x 28 ซม.



ภาพประกอบ 40
พ.ศ.2514
หมึกดำนกระดาศ
33 x 28 ซม.



ภาพประกอบ 41
พ.ศ.2514
หมึกดำนกระดาศ
33 x 28 ซม.



ภาพประกอบ 42
พ.ศ.2514
หมึกดำนกระดาศ
33 x 28 ซม.



ภาพประกอบ 43
พ.ศ.2514
หมึกดำนกระดาศ
39 x 27 ซม.



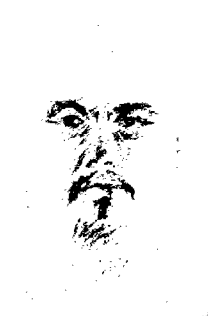
ภาพประกอบ 44
พ.ศ.2514
หมึกดำนกระดาศ
33 x 28 ซม.



ภาพประกอบ 45
พ.ศ.2514
ปากกาลูกลีนบนกระดาด
33 x 28 ซม.



ภาพประกอบ 46
พ.ศ.2514
ปากกาลูกลีนบนกระดาด
15.5 x 14.5 ซม.



ภาพประกอบ 47
พ.ศ.2514
ปากกาลูกลีนบนกระดาด
40.5 x 29.5 ซม.



ภาพประกอบ 48
พ.ศ.2514
ปากกาลูกลีนบนกระดาด
55.5 x 44 ซม.



ภาพประกอบ 49
พ.ศ.2514
หมีกดำนกระดาด
33 x 28 ซม.



ภาพประกอบ 50
พ.ศ.2514
หมีกดำนกระดาด
33.5 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 51
พ.ศ.2514
หมีกดำนกระดาด
39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 52
พ.ศ.2514
หมีกดำนกระดาด
39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 53
พ.ศ.2514
สีน้ำมันบนผ้าใบ
210 x 245 ซม.



ภาพประกอบ 54
พ.ศ.2515
ปากกาลูกลีนบนกระดาด
30x 28.5 ซม.



ภาพประกอบ 55
พ.ศ.2515
ปากกาลูกลีนบนกระดาด
39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 56
พ.ศ.2517
ปากกาสีบนกระดาด
39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 57
พ.ศ.2518
ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาด
55 x 40 ซม.



ภาพประกอบ 58
พ.ศ.2518
ปากกาบนกระดาด
44x 39 ซม.



ภาพประกอบ 59
พ.ศ.2520
ปากกาสีบนกระดาด
49 x 28.5 ซม.



ภาพประกอบ 60
พ.ศ.2520
ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาด
33 x 19 ซม.



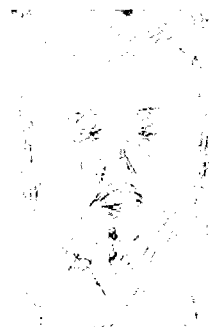
ภาพประกอบ 61
พ.ศ.2520
ปากกาสีบนกระดาด
40 x 28 ซม.



ภาพประกอบ 62
พ.ศ.2520
ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาด
44.5 x 24.5 ซม.



ภาพประกอบ 63
พ.ศ.2520
ปากกาสีบนกระดาด
48.5 x 28 ซม.



ภาพประกอบ 64
พ.ศ.2520
ปากกาสีบนกระดาด
48.5 x 28 ซม.



ภาพประกอบ 65
พ.ศ.2520
ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาด
34.5 x 24.5 ซม.



ภาพประกอบ 66

พ.ศ.2520

ปากกาลูกสั้นบนกระดาด

35 x 24.5 ซม.



ภาพประกอบ 67

พ.ศ.2521

ปากกาลูกสั้นบนกระดาด

38 x 29.5 ซม.



ภาพประกอบ 68

พ.ศ.2523

ปากกาสีบนกระดาด

23 x 23.5 ซม.



ภาพประกอบ 69

พ.ศ.2523

ปากกาสีบนกระดาด

18.5 x 14 ซม.

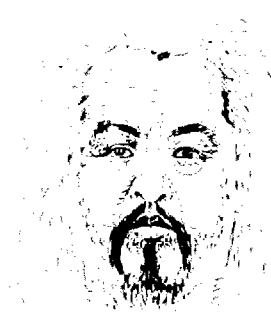


ภาพประกอบ 70

พ.ศ.2523

ปากกาลูกสั้นบนกระดาด

23.5 x 23.5 ซม.

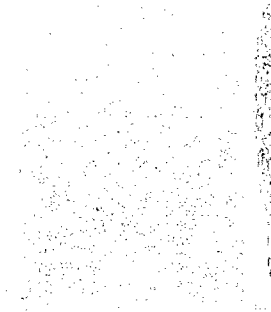


ภาพประกอบ 71

พ.ศ.2523

ปากกาสีบนกระดาด

23.5 x 23.5 ซม.



ภาพประกอบ 72

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาด

54 x 39 ซม.



ภาพประกอบ 73

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาด

39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 74

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาด

39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 75

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาด

39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 76

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาด

39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 77

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาด

39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 78
พ.ศ.2524
ปากกาสีบนกระดาษ
39 x 54 ซม.



ภาพประกอบ 79
พ.ศ.2524
ปากกาสีบนกระดาษ
39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 80
พ.ศ.2524
ปากกาสีบนกระดาษ
54 x 39 ซม.



ภาพประกอบ 81
พ.ศ.2524
ปากกาสีบนกระดาษ
39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 82
พ.ศ.2524
ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ
33 x 19.5 ซม.



ภาพประกอบ 83
พ.ศ.2524
ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ
33 x 19.5 ซม.



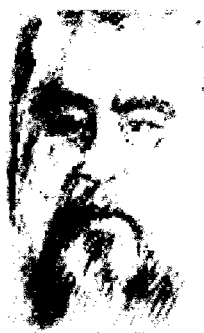
ภาพประกอบ 84
พ.ศ.2524
ปากกาสีบนกระดาษ
32 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 85
พ.ศ.2525
ปากกาสีบนกระดาษ
35 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 86
พ.ศ.2525
ปากกาสีบนกระดาษ
39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 87
พ.ศ.2525
หมึกดำบนกระดาษ
38.5 x 26 ซม.



ภาพประกอบ 88
พ.ศ.2525
ปากกาสีบนกระดาษ
39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 89
พ.ศ.2525
หมึกดำบนกระดาษ
78.5 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 90
พ.ศ.2525
ปากกาสีบนกระดาษ
39 x 27 ซม.

ภาพประกอบ 91

พ.ศ.2525
ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ
27 x 39 ซม.

ภาพประกอบ 92

พ.ศ.2525
ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ
27 x 39 ซม.



ภาพประกอบ 93
พ.ศ.2526
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
114 x 79 ซม.



ภาพประกอบ 94
พ.ศ.2526
ปากกาสีบนกระดาษ
50 x 35.5 ซม.



ภาพประกอบ 95
พ.ศ.2526
หมึกดำบนกระดาษ
28 x 20 ซม.



ภาพประกอบ 96
พ.ศ.2526
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
114 x 79 ซม.



ภาพประกอบ 97
พ.ศ.2526
ปากกาสีบนกระดาษ
15 x 16.5 ซม.



ภาพประกอบ 98
พ.ศ.2526
ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ
38 x 26 ซม.



ภาพประกอบ 99
พ.ศ.2526
ปากกาสีบนกระดาษ
54 x 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 100
พ.ศ.2526
ปากกาสีบนกระดาษ
54 x 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 101
พ.ศ.2526
ปากกาสีน้ำบนกระดาษ
36 x 26 ซม.



ภาพประกอบ 102
พ.ศ.2526
ปากกาสีบนกระดาษ
38.5 x 26 ซม.



ภาพประกอบ 103
พ.ศ.2526
ปากกาสีบนกระดาษ
38.5 x 26 ซม.



ภาพประกอบ 104
พ.ศ.2526
ปากกาสีบนกระดาษ
38.5 x 26 ซม.



ภาพประกอบ 105
พ.ศ.2526
ปากกาสีบนกระดาษ
38.5 x 26 ซม.



ภาพประกอบ 106
พ.ศ.2526
ปากกาสีบนกระดาษ
38.5 x 26 ซม.



ภาพประกอบ 107
พ.ศ.2526
ปากกาสีบนกระดาษ
38.5 x 26 ซม.



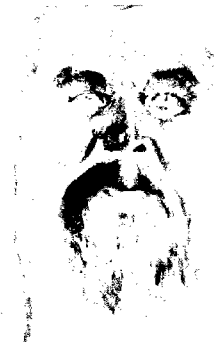
ภาพประกอบ 108
พ.ศ.2526
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
54 x 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 109
พ.ศ.2526
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
114 x 79 ซม.



ภาพประกอบ 110
พ.ศ.2526
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
114 x 79 ซม.



ภาพประกอบ 111
พ.ศ.2526
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
114 x 79 ซม.



ภาพประกอบ 112

พ.ศ.2527

ปากกาสีบนกระดาษ

23.5 x 23.5 ซม.



ภาพประกอบ 113

พ.ศ.2527

ปากกาสีบนกระดาษ

34 x 21.5 ซม.



ภาพประกอบ 114

พ.ศ.2527

ปากกาสีบนกระดาษ

34 x 21.5 ซม.



ภาพประกอบ 115

พ.ศ.2527

ปากกาสีบนกระดาษ

22 x 17.5 ซม.



ภาพประกอบ 116

พ.ศ.2527

ปากกาสีบนกระดาษ

22 x 17.5 ซม.



ภาพประกอบ 117

พ.ศ.2527

ปากกาสีบนกระดาษ

22 x 17.5 ซม.



ภาพประกอบ 118

พ.ศ.2527

ปากกาสีบนกระดาษ

24 x 20 ซม.



ภาพประกอบ 119

พ.ศ.2527

ปากกาสีบนกระดาษ

22 x 17.5 ซม.



ภาพประกอบ 120

พ.ศ.2527

ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ

16.5 x 16 ซม.



ภาพประกอบ 121

พ.ศ.2527

ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ

22 x 17.5 ซม.



ภาพประกอบ 122

พ.ศ.2527

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

30.5 x 23 ซม.



ภาพประกอบ 123

พ.ศ.2527

สีน้ำบนกระดาษ

38 x 26.5 ซม.



ภาพประกอบ 124
พ.ศ.2527
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
38.5 x 26.5 ซม.



ภาพประกอบ 125
พ.ศ.2527
ปากกาสีบนกระดาษ
22 x 15.5 ซม.



ภาพประกอบ 126
พ.ศ.2528
ปากกาสีบนกระดาษ
22 x 17.5 ซม.



ภาพประกอบ 127
พ.ศ.2528
ปากกาสีบนกระดาษ
22 x 17.5 ซม.



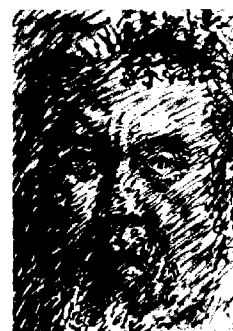
ภาพประกอบ 128
พ.ศ.2528
ปากกาสีบนกระดาษ
26 x 18.5 ซม.



ภาพประกอบ 129
พ.ศ.2528
ปากกาสีบนกระดาษ
22 x 17.5 ซม.



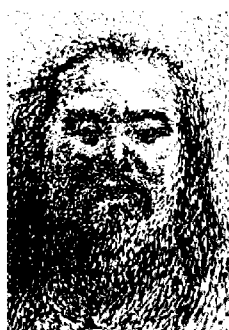
ภาพประกอบ 130
พ.ศ.2528
ปากกาสีบนกระดาษ
26 x 18.5 ซม.



ภาพประกอบ 131
พ.ศ.2528
ปากกาสีบนกระดาษ
26 x 18.5 ซม.



ภาพประกอบ 132
พ.ศ.2528
ปากกาสีบนกระดาษ
39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 133
พ.ศ.2528
ปากกาสีบนกระดาษ
58 x 40.5 ซม.



ภาพประกอบ 134
พ.ศ.2528
ปากกาสีบนกระดาษ
54.5 x 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 135
พ.ศ.2528

ปากกาสีบนกระดาษ
61 x 51 ซม.



ภาพประกอบ 136
พ.ศ.2529

สีน้ำและปากกาลูกลื่นบนกระดาษ
33 x 23 ซม.



ภาพประกอบ 137
พ.ศ.2529

สีน้ำแลปากกานบนกระดาษ
17.5 x 13.5 ซม.



ภาพประกอบ 138
พ.ศ.2529

ปากกาดำบนกระดาษ
39.5 x 26 ซม.



ภาพประกอบ 139
พ.ศ.2529

ปากกาสีบนกระดาษ
25.5 x 21.5 ซม.



ภาพประกอบ 140
พ.ศ.2529

ปากกาสีบนกระดาษ
40 x 27.5 ซม.



ภาพประกอบ 141
พ.ศ.2529

ปากกาสีบนกระดาษ
40 x 27.5 ซม.



ภาพประกอบ 142
พ.ศ.2529

ปากกาสีบนกระดาษ
22 x 18.5 ซม.



ภาพประกอบ 143
พ.ศ.2529

ปากกาสีบนกระดาษ
39.5 x 27.5 ซม.



ภาพประกอบ 144
พ.ศ.2529

ปากกาสีบนกระดาษ
39.5 x 26.5 ซม.



ภาพประกอบ 145
พ.ศ.2529

ปากกาสีบนกระดาษ
39.5 x 26.5 ซม.



ภาพประกอบ 146
พ.ศ.2529

ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ
39.5 x 27.5 ซม.



ภาพประกอบ 147
พ.ศ.2529
ปากกาลูกสีนบนกระดาด
53.5 x 38.5 ซม.



ภาพประกอบ 148
พ.ศ.2529
ปากกาสีนบนกระดาด
34.5 x 21.5 ซม.



ภาพประกอบ 149
พ.ศ.2529
ปากกาสีนบนกระดาด
21.5 x 13 ซม.



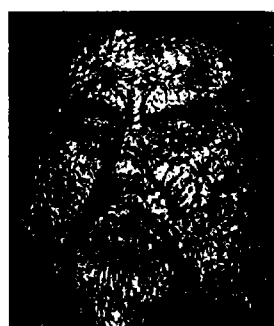
ภาพประกอบ 150
พ.ศ.2529
สีโปสเตอร์บนกระดาด
39.5 x 27.5 ซม.



ภาพประกอบ 151
พ.ศ.2529
สีโปสเตอร์บนกระดาด
55 x 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 152
พ.ศ.2529
สีน้ำบนกระดาด
53.5 x 38.5 ซม.



ภาพประกอบ 153
พ.ศ.2529
สีน้ำบนกระดาด
45 x 38.5 ซม.



ภาพประกอบ 154
พ.ศ.2529
สีน้ำบนกระดาด
53.5 x 38.5 ซม.



ภาพประกอบ 155
พ.ศ.2529
สีโปสเตอร์บนกระดาด
25.5 x 21.5 ซม.



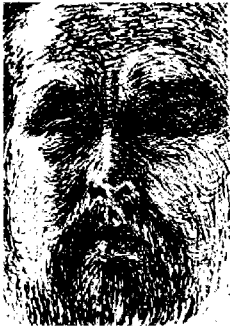
ภาพประกอบ 156
พ.ศ.2529
สีโปสเตอร์บนกระดาด
25.5 x 21.5 ซม.



ภาพประกอบ 157
พ.ศ.2529
สีโปสเตอร์บนกระดาด
25.5 x 21.5 ซม.



ภาพประกอบ 158
พ.ศ.2529
สีโปสเตอร์บนกระดาด
25.5 x 21.5 ซม.



ภาพประกอบ 159
พ.ศ.2530
หมึกดำบนกระดาษ
27 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 160
พ.ศ.2530
ปากกาสีบนกระดาษ
27 x 37 ซม.



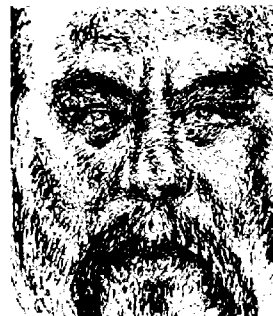
ภาพประกอบ 161
พ.ศ.2530
ปากกาสีบนกระดาษ
54.5 x 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 162
พ.ศ.2530
ปากกาสีบนกระดาษ
39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 163
พ.ศ.2530
ปากกาสีบนกระดาษ
54.5 x 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 164
พ.ศ.2530
หมึกดำบนกระดาษ
16.5 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 165
พ.ศ.2530
ปากกาสีบนกระดาษ
39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 166
พ.ศ.2530
หมึกดำบนกระดาษ
16.5 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 167
พ.ศ.2530
หมึกดำบนกระดาษ
16.5 x 19 ซม.



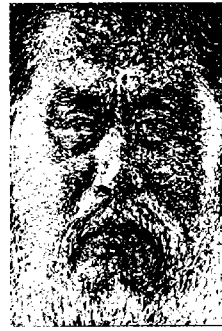
ภาพประกอบ 168
พ.ศ.2530
ปากกาสีบนกระดาษ
37 x 27 ซม.



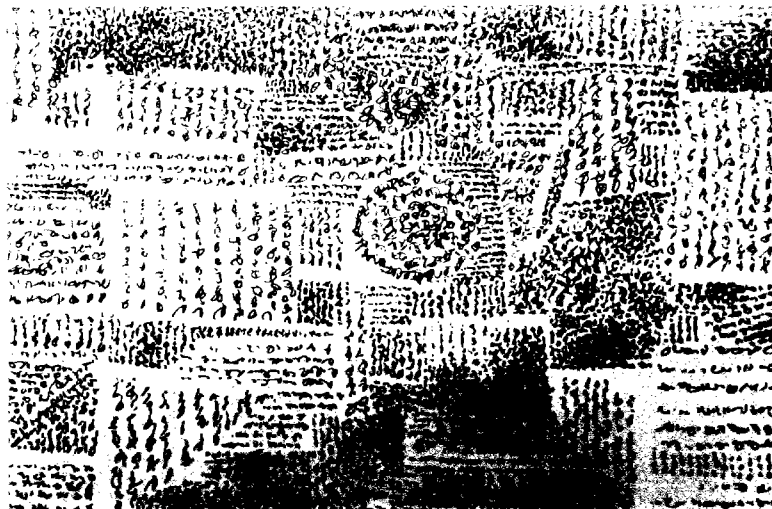
ภาพประกอบ 169
พ.ศ.2530
ปากกาสีบนกระดาษ
66.5 x 50 ซม.



ภาพประกอบ 170
พ.ศ.2530
ปากกาสีบนกระดาษ
114 x 79 ซม.



ภาพประกอบ 171
พ.ศ.2530
ปากกาสีบนกระดาษ
39.5 x 26.5 ซม.



ภาพประกอบ 172
พ.ศ. 2503
หมึกดำบนกระดาษ
26.5 X 39.5 ซม.

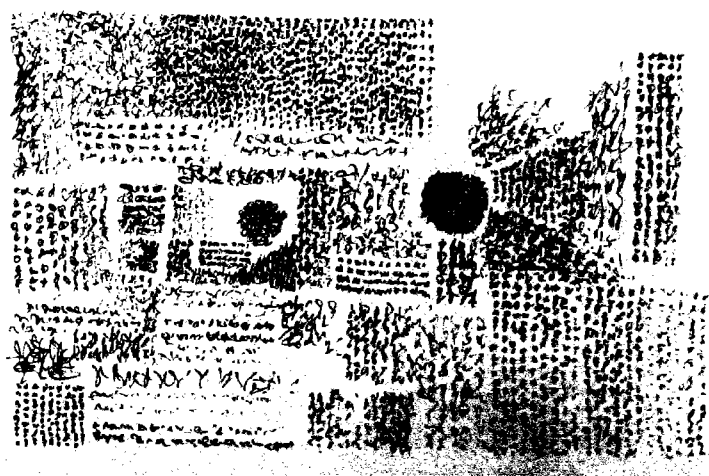


ภาพประกอบ 173

พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.

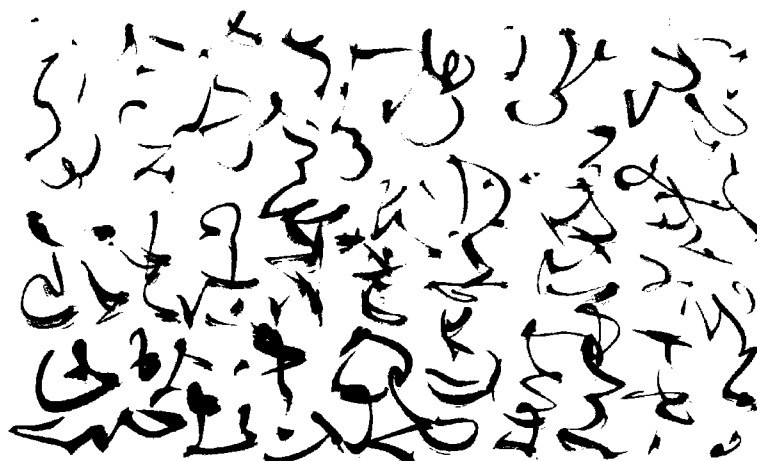


ภาพประกอบ 174

พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.

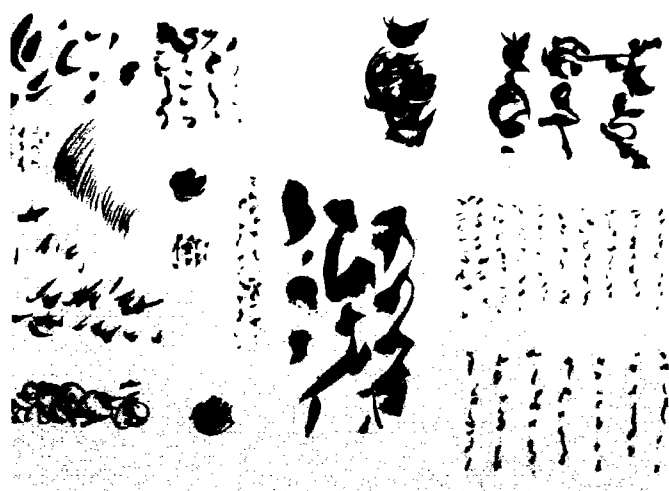


ภาพประกอบ 175

พ.ศ. 2502

หมีกดำนกระดาศ

26.5 X 39.5 ซม.

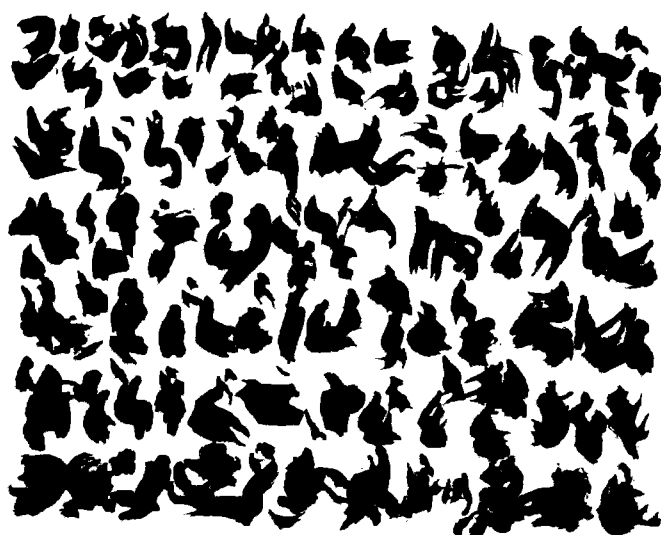


ภาพประกอบ 176

พ.ศ. 2503

หมีกดำนกระดาศ

26.5 X 39.5 ซม.

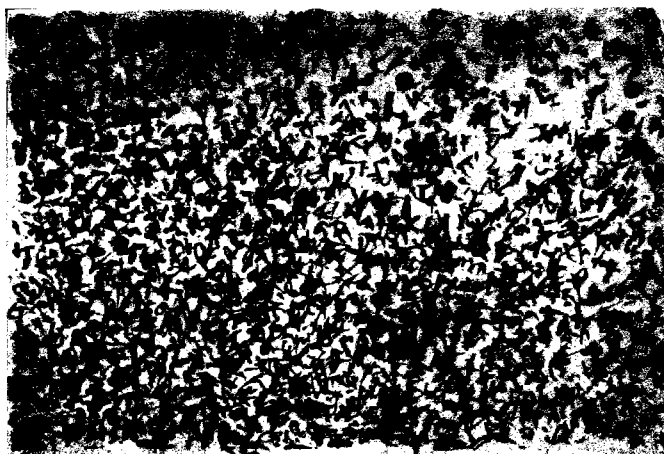


ภาพประกอบ 177

พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.

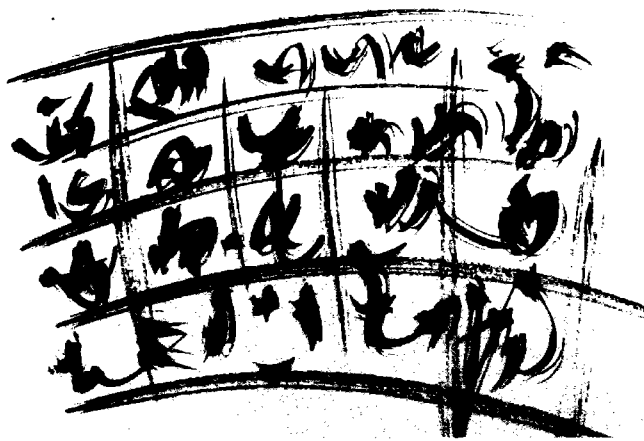


ภาพประกอบ 178

พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 179

พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 180

พ.ศ. 2506

สีน้ำมันบนผ้าใบ

91 X 198.5 ซม.



ภาพประกอบ 181

พ.ศ. 2514

ปากกาสีบนกระดาษ

33 x 28 ซม.



ภาพประกอบ 182

พ.ศ. 2514

สีน้ำมันบนกระดาษ

56 x 38 ซม.



ภาพประกอบ 183

พ.ศ. 2515

ปากกาสีดำบนกระดาษ

24 x 20 ซม.



ภาพประกอบ 184
พ.ศ.2517
หมึกดำบนกระดาษ
52.5 x 38 ซม.



ภาพประกอบ 185
พ.ศ.2518
หมึกดำบนกระดาษ
44 x 39 ซม.



ภาพประกอบ 186
พ.ศ.2518
ปากกาสีบนกระดาษ
39 x 55 ซม.



ภาพประกอบ 187
พ.ศ.2521
ปากกาสีบนกระดาษ
22 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 188
พ.ศ.2521
ปากกาสีบนกระดาษ
22 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 189
พ.ศ.2521
ปากกาสีบนกระดาษ
22 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 190
พ.ศ.2521
ปากกาสีบนกระดาษ
22 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 191
พ.ศ.2521
ปากกาสีบนกระดาษ
21 x 18.5 ซม.



ภาพประกอบ 192
พ.ศ.2521
ปากกาสีบนกระดาษ
22 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 193
พ.ศ.2521
ปากกาสีบนกระดาษ
18.5 x 15.5 ซม.



ภาพประกอบ 194
พ.ศ.2521
ปากกาสีบนกระดาษ
28 x 21 ซม.



ภาพประกอบ 195

พ.ศ.2521

ปากกาสีบนกระดาษ

28 x 21 ซม.

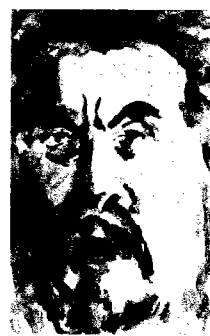


ภาพประกอบ 196

พ.ศ.2523

สีน้ำมันบนผ้าใบติดบนแผ่นไม้

51 x 41 ซม.



ภาพประกอบ 197

พ.ศ.2523

สีน้ำบนกระดาษ

34 x 21.5 ซม.



ภาพประกอบ 198

พ.ศ.2523

ปากกาสีบนกระดาษ

23 x 23.5 ซม.

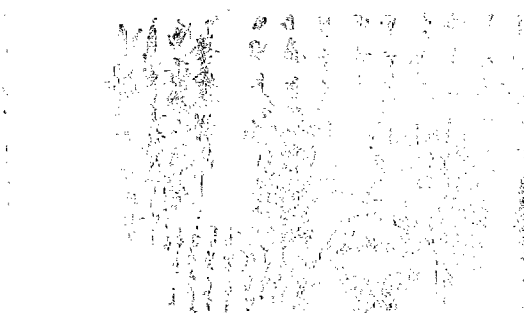


ภาพประกอบ 199

พ.ศ.2523

ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ

16 x 15 ซม.



ภาพประกอบ 200

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

54 x 39 ซม.

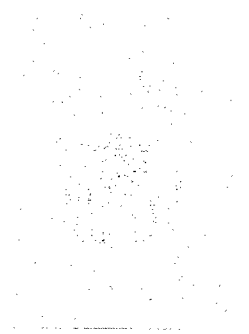


ภาพประกอบ 201

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

39 x 27 ซม.

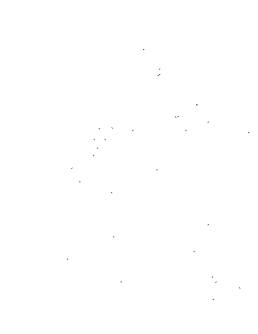


ภาพประกอบ 202

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

55 x 40 ซม.



ภาพประกอบ 203

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 204

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

16 x 15 ซม.

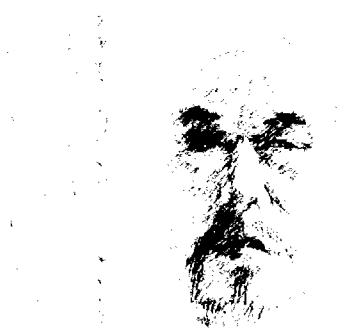


ภาพประกอบ 205

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

54 x 39 ซม.



ภาพประกอบ 206

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

54 x 39 ซม.



ภาพประกอบ 207

พ.ศ.2524

ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาษ

29 x 15 ซม.



ภาพประกอบ 208

พ.ศ.2524

สีน้ำบนกระดาษ

39 x 27 ซม.

ภาพประกอบ 209

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

24 x 20 ซม.



ภาพประกอบ 210

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

33 x 19.5 ซม.



ภาพประกอบ 211

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

48.5 x 36 ซม.



ภาพประกอบ 212

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

26.5 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 213

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

28 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 214

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

33 x 19.5 ซม.



ภาพประกอบ 215

พ.ศ.2524

ปากกาลูกกลิ้งบนกระดาษ

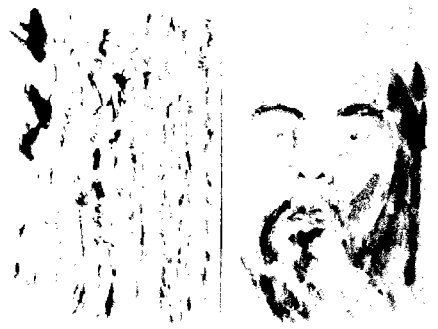
32 x 19.5 ซม.



ภาพประกอบ 216
พ.ศ.2524
ปากกาลูกลิ้นบนกระดาด
15 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 217
พ.ศ.2524
ปากกาสืบกระดาด
39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 218
พ.ศ.2525
สีน้ำและปากกาสืบกระดาด
38 x 52 ซม.



ภาพประกอบ 219
พ.ศ.2525
ปากกาสืบกระดาด
54.5 x 39 ซม.



ภาพประกอบ 220
พ.ศ.2525
ปากกาสืบกระดาด
27 x 35 ซม.



ภาพประกอบ 221
พ.ศ.2525
ปากกาลูกลิ้นบนกระดาด
39 x 27 ซม.



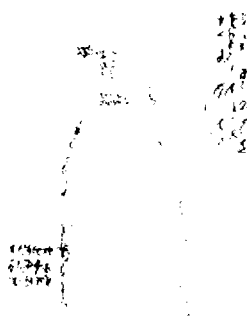
ภาพประกอบ 222
พ.ศ.2526
สีโปสเตอร์บนกระดาด
114 x 79 ซม.



ภาพประกอบ 223
พ.ศ.2526
หมึกบนกระดาด
27.5 x 20 ซม.



ภาพประกอบ 224
พ.ศ.2526
ปากกาสืบกระดาด
22 x 20 ซม.



ภาพประกอบ 225

พ.ศ.2527

ปากกาสีบนกระดาน

22 x 17.5 ซม.



ภาพประกอบ 226

พ.ศ.2527

ปากกาลูกลื่นบนกระดาน

22 x 16 ซม.



ภาพประกอบ 227

พ.ศ.2528

ปากกาสีบนกระดาน

22 x 17.5 ซม.



ภาพประกอบ 228

พ.ศ.2528

สีน้ำบนกระดาน

51.5 x 39 ซม.



ภาพประกอบ 229

พ.ศ.2530

ปากกาสีบนกระดาน

39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 230

พ.ศ.2530

ปากกาสีบนกระดาน

39.5 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 231

พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาน

26.5 X 39.5 ซม.

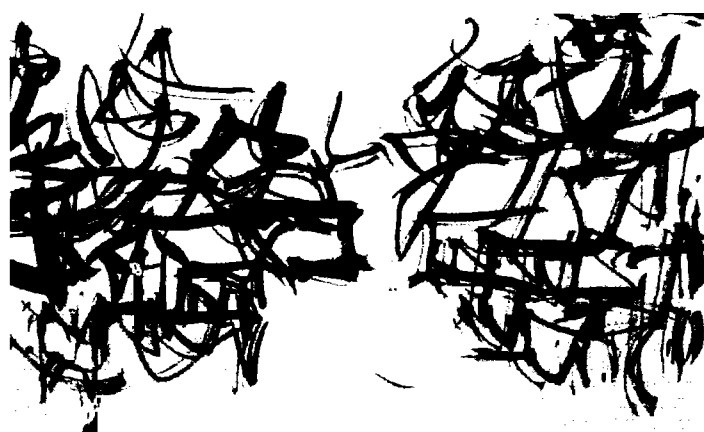


ภาพประกอบ 232

พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 233

พ.ศ. 2502

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 234

พ.ศ. 2503

หมีกดำบนกระดาด

26.5 X 39.5 ซม.

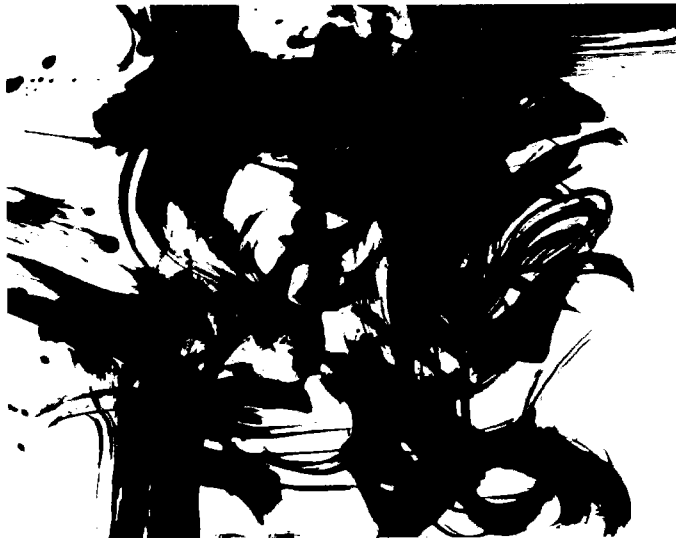


ภาพประกอบ 235

พ.ศ. 2503

หมีกดำบนกระดาด

26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 236

พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 237

พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 238

พ.ศ. 2503

หมี่กูดำนกระดาศ

26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 239

พ.ศ. 2503

หมี่กูดำนกระดาศ

26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 240

พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 241

พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 242

พ.ศ. 2503

หมึกดำบนกระดาษ

26.5 X 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 243

พ.ศ.2508

สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 99 X 115 ซม.

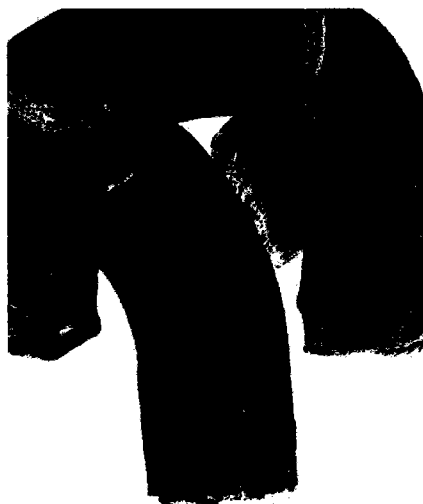


ภาพประกอบ 244

พ.ศ.2508

สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 210 X 245 ซม.



ภาพประกอบ 245

พ.ศ.2509

หมึกดำบนกระดาษ

ขนาด 99 X 115 ซม.

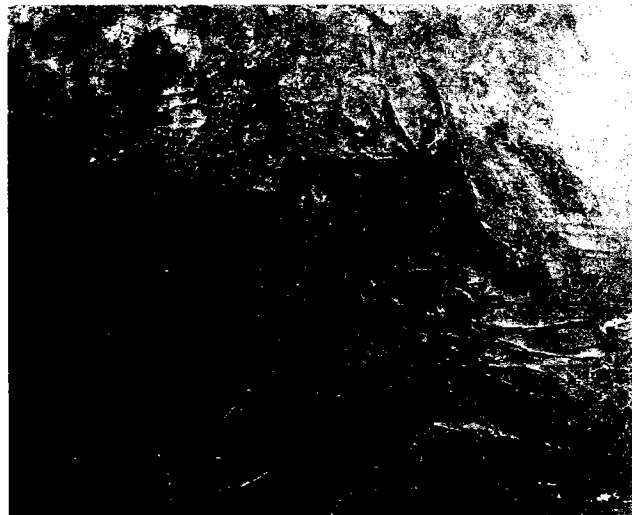


ภาพประกอบ 246

พ.ศ.2509

สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 99 X 115 ซม.



ภาพประกอบ 247

พ.ศ.2510

สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 99 X 115 ซม.



ภาพประกอบ 248

พ.ศ.2525

หมึกดำบนกระดาษ

ขนาด 54 X 39 ซม.



ภาพประกอบ 249

พ.ศ.2525

หมึกดำบนกระดาษ

59 X 39 ซม.

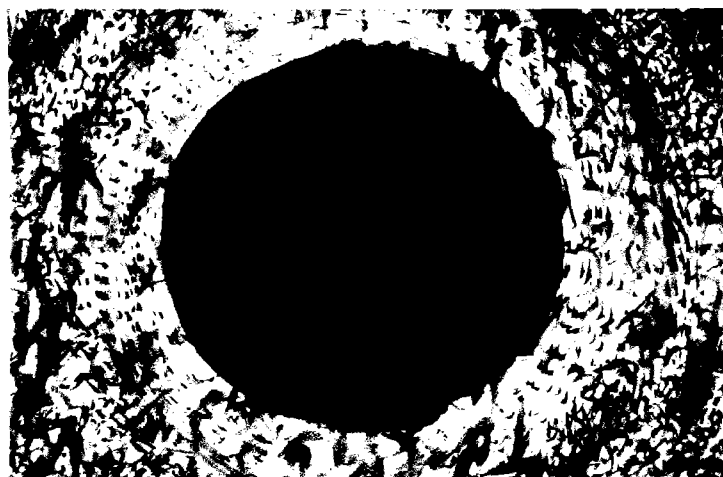


ภาพประกอบ 250

พ.ศ.2529

หมึกดำบนกระดาษ

39 X 26.5 ซม.



ภาพประกอบ 251

พ.ศ.2529

หมึกดำ สีน้ำบนกระดาษ

38 X 38.5 ซม.



ภาพประกอบ 252

พ.ศ.2518

หมึกดำบนกระดาษ

44 x 39 ซม.

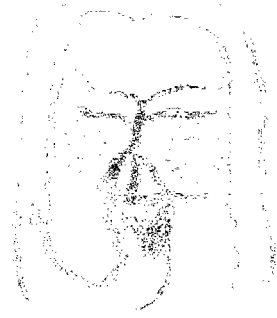


ภาพประกอบ 253

พ.ศ.2521

ปากกาสีบนกระดาษ

22 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 254

พ.ศ.2521

ปากกาสีบนกระดาษ

22 x 19 ซม.

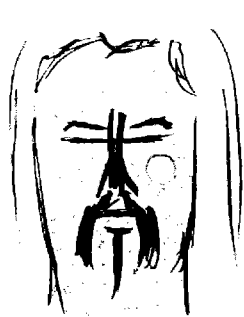


ภาพประกอบ 255

พ.ศ.2521

ปากกาสีบนกระดาษ

22 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 256

พ.ศ.2521

ปากกาสีบนกระดาษ

28 x 21 ซม.



ภาพประกอบ 257

พ.ศ. 2525

ละแวกบ้าน

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 258
พ.ศ. 2526
ละแวกบ้าน
สี่โปสเตอร์บนกระดาศ
80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 259
พ.ศ. 2526
ไม่มีชื่อ
สี่โปสเตอร์บนกระดาศ
80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 260

พ.ศ. 2526

ไม่มีชื่อ

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 261

พ.ศ. 2526

ตลาดคลองพลู ชลบุรี

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 262

พ.ศ. 2526

ไม่มีชื่อ

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 263

พ.ศ. 2526

ละแวกบ้าน

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

78 X 109 ซม.



ภาพประกอบ 264
พ.ศ. 2526
ท้องร่องสวน
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 265
พ.ศ. 2526
ละแวกบ้าน
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 266
พ.ศ. 2526
ละแวกบ้าน
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 267
พ.ศ. 2526
ไม่มีชื่อ (Untitled)
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 268

พ.ศ. 2526

ไม่มีชื่อ (Untitled)

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 269

พ.ศ. 2526

ไม่มีชื่อ (Untitled)

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 270

พ.ศ. 2526

ไม่มีชื่อ (Untitled)

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

80 X 110 ซม.



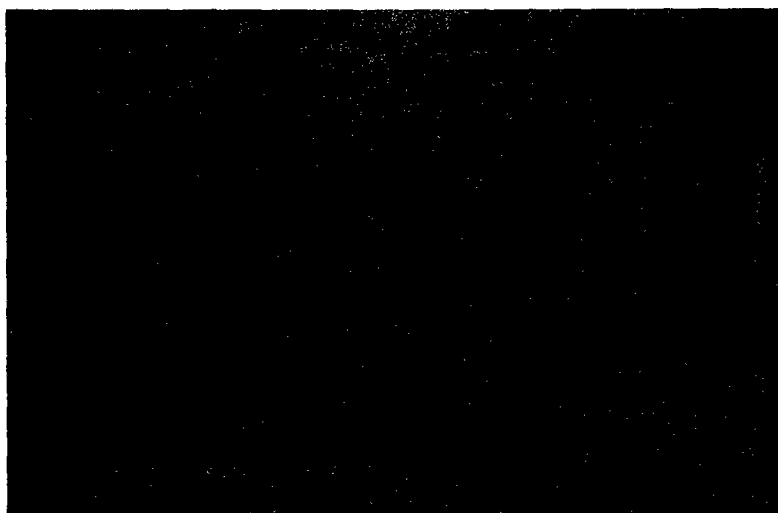
ภาพประกอบ 271

พ.ศ. 2526

เกาะสะเกร็ดเพชร

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

78 X 113 ซม.



ภาพประกอบ 272

พ.ศ. 2526

ไม่มีชื่อ (Untitled)

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 273

พ.ศ. 2527

ละแวกบ้าน

หมึกดำบนกระดาษ

25.5 X 17.5 ซม.



ภาพประกอบ 274

พ.ศ. 2527

ละแวกบ้าน

หมีกตำบन्नกระตาส

17.5 X 22.5 ซม.



ภาพประกอบ 275

พ.ศ. 2529

ละแวกบ้าน

สีโปสเตอร์บนกระตาส

26.5 X 37 ซม.



ภาพประกอบ 276

พ.ศ. 2529

ไม่มีชื่อ

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

37 X 26.5 ซม.



ภาพประกอบ 277

พ.ศ. 2530

หลังบ้าน

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 278

พ.ศ. 2530

ไม่มีชื่อ (Untitled)

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 279

พ.ศ. 2530

ไม่มีชื่อ (Untitled)

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 280

พ.ศ. 2530

ไม่มีชื่อ (Untitled)

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 281

พ.ศ. 2530

ไม่มีชื่อ (Untitled)

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 282

พ.ศ. 2530

ไม่มีชื่อ (Untitled)

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 283

พ.ศ. 2531

ไม่มีชื่อ (Untitled)

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 284

พ.ศ. 2531

ไม่มีชื่อ (Untitled)

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

80 X 110 ซม.



ภาพประกอบ 285

พ.ศ.2512

หมึกดำบนกระดาษ

ขนาด 76 x 58.5 ซม.



ภาพประกอบ 286

พ.ศ.2512

หมึกดำบนกระดาษ

ขนาด 76 x 58.5 ซม.



ภาพประกอบ 287

พ.ศ.2512

หมึกดำบนกระดาษ

ขนาด 76 x 58.5 ซม.



ภาพประกอบ 288
พ.ศ.2512
หมึกดำบนกระดาษ
ขนาด 76 x 58.5 ซม.



ภาพประกอบ 289
พ.ศ.2513
หมึกดำบนกระดาษ
76.5 x 58 ซม.



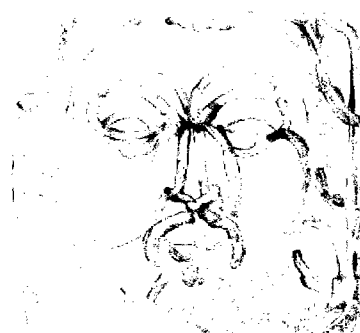
ภาพประกอบ 290
พ.ศ.2513
ปากกาสีบนกระดาษ
24 x 20 ซม.



ภาพประกอบ 291
พ.ศ.2513
ปากกาสีบนกระดาษ
24 x 20 ซม.



ภาพประกอบ 292
พ.ศ.2513
ปากกาสีบนกระดาษ
24 x 20 ซม.



ภาพประกอบ 293
พ.ศ.2514
สีน้ำบนกระดาษ
56 x 38 ซม.



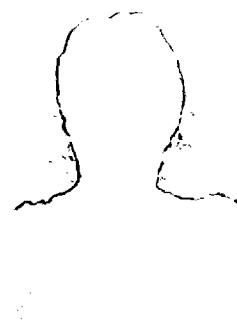
ภาพประกอบ 294
พ.ศ.2514
สีน้ำบนกระดาษ
39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 295
พ.ศ.2514
หมึกดำบนกระดาษ
53.5 x 37.5 ซม.



ภาพประกอบ 296
พ.ศ. 2516
สีน้ำมันบนผ้าใบ
210 x 245 ซม.



ภาพประกอบ 297
พ.ศ.2517
หมึกดำบนกระดาษ
53 x 37 ซม.



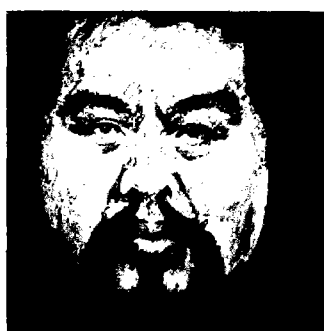
ภาพประกอบ 298
พ.ศ.2518
หมึกดำบนกระดาษ
50.5 x 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 299
พ.ศ.2520
สีน้ำมันบนผ้าใบ
47 x 41.5 ซม.



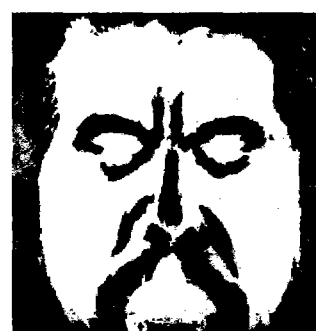
ภาพประกอบ 300
พ.ศ.2520
สีน้ำมันบนผ้าใบ
46.5 x 42 ซม.



ภาพประกอบ 301
พ.ศ.2520
สีน้ำมันบนผ้าใบ
44.5 x 43.5 ซม.



ภาพประกอบ 302
พ.ศ.2520
สีน้ำมันบนผ้าใบ
47 x 41.5 ซม.



ภาพประกอบ 303
พ.ศ.2520
สีน้ำมันบนผ้าใบ
43 x 43 ซม.



ภาพประกอบ 304
พ.ศ.2520
สีน้ำมันบนผ้าใบ
43 x 43 ซม.



ภาพประกอบ 305
พ.ศ.2521
ปากกาสีบนกระดาษ
22 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 306
พ.ศ.2521
ปากกาสีบนกระดาษ
22 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 307
พ.ศ.2521
ปากกาสีบนกระดาษ
22 x 19 ซม.



ภาพประกอบ 308
พ.ศ.2523
สีน้ำบนกระดาษ
29 x 27 ซม.



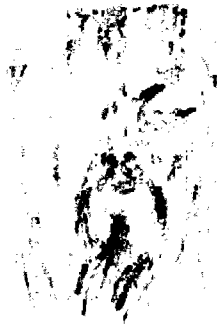
ภาพประกอบ 309
พ.ศ.2523
ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ
24 x 20 ซม.



ภาพประกอบ 310
พ.ศ.2525
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
78.5 x 50.5 ซม.



ภาพประกอบ 311
พ.ศ.2525
สีน้ำบนกระดาษ
35 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 312
พ.ศ.2525
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
78.5 x 51 ซม.



ภาพประกอบ 313
พ.ศ.2525
สีน้ำบนกระดาษ
39 x 27 ซม.



ภาพประกอบ 314
พ.ศ.2526
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
114 x 79 ซม.



ภาพประกอบ 315
พ.ศ.2526
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
114 x 79 ซม.



ภาพประกอบ 316
พ.ศ.2526
ปากกาสีบนกระดาษ
54 x 35.5 ซม.



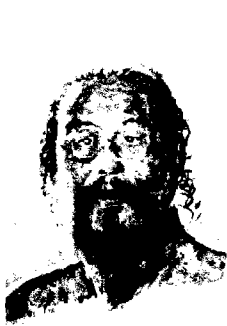
ภาพประกอบ 317
พ.ศ.2526
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
114 x 79 ซม.



ภาพประกอบ 318
พ.ศ.2526
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
114 x 79 ซม.



ภาพประกอบ 319
พ.ศ.2526
หมึกบนกระดาษ
54 x 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 320
พ.ศ.2526
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
50 x 36.5 ซม.



ภาพประกอบ 321
พ.ศ.2526
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
114 x 79 ซม.



ภาพประกอบ 322
พ.ศ.2528
สีน้ำมันบนผ้าใบ
49 x 92.5 ซม.



ภาพประกอบ 323
พ.ศ.2528
สีน้ำมันบนกระดาษ
76.5 x 56.5 ซม.



ภาพประกอบ 324
พ.ศ.2528
สีน้ำมันบนแผ่นไม้
18 x 12.5 ซม.



ภาพประกอบ 325
พ.ศ.2528
สีน้ำมันบนผ้าใบ
43.5 x 44 ซม.



ภาพประกอบ 326
พ.ศ.2529
สีน้ำมันบนกระดาษ
38.5 x 35.5 ซม.



ภาพประกอบ 327
พ.ศ.2529
หมึกดำบนกระดาษ
40 x 27.5 ซม.



ภาพประกอบ 328
พ.ศ.2529
หมึกดำบนกระดาษ
40 x 27.5 ซม.



ภาพประกอบ 329
พ.ศ.2529
หมึกดำบนกระดาษ
40 x 27.5 ซม.



ภาพประกอบ 330
พ.ศ.2529
หมึกดำบนกระดาษ
40 x 27.5 ซม.



ภาพประกอบ 331

พ.ศ.2529

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

39.5 x 27.5 ซม.



ภาพประกอบ 332

พ.ศ.2529

สีน้ำมันกระดาษ

39.5 x 26.5 ซม.



ภาพประกอบ 333

พ.ศ.2529

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

25.5 x 21.5 ซม.



ภาพประกอบ 334

พ.ศ.2529

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

25.5 x 21.5 ซม.



ภาพประกอบ 335

พ.ศ.2529

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

25.5 x 21.5 ซม.



ภาพประกอบ 336

พ.ศ.2529

สีน้ำมันกระดาษ

49.5 x 38.5 ซม.



ภาพประกอบ 337

พ.ศ.2529

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

25.5 x 21.5 ซม.



ภาพประกอบ 338

พ.ศ.2529

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

25.5 x 21.5 ซม.



ภาพประกอบ 339

พ.ศ.2529

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

40 x 27.5 ซม.

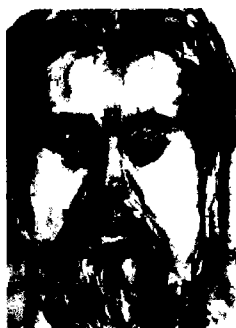


ภาพประกอบ 340

พ.ศ.2529

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

55 x 39.5 ซม.



ภาพประกอบ 341

พ.ศ.2529

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

39.5 x 27.5 ซม.



ภาพประกอบ 342

พ.ศ.2529

สีโปสเตอร์บนกระดาษ

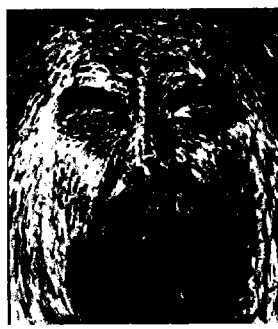
25 x 21.5 ซม.



ภาพประกอบ 343
พ.ศ.2529
สีโปสเตอร์บนกระดาษ
36 x 26.5 ซม.



ภาพประกอบ 344
พ.ศ.2530
สีน้ำมันบนผ้าใบ
92 x 61 ซม.



ภาพประกอบ 345
พ.ศ.2530
สีน้ำมันบนผ้าใบ
112 x 67 ซม.



ภาพประกอบ 346
พ.ศ.2530
สีน้ำมันบนผ้าใบ
112 x 67 ซม.



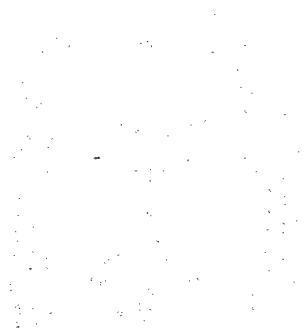
ภาพประกอบ 347
พ.ศ.2503
หมึกดำบนกระดาษ
26.5 X 39.5 ซม.



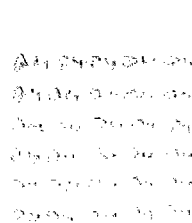
ภาพประกอบ 348
พ.ศ.2518
ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ
55 x 40 ซม.



ภาพประกอบ 349
พ.ศ.2518
ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ
52.5 x 38 ซม.



ภาพประกอบ 350
พ.ศ.2521
ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ
15.5 x 14.5 ซม.



ภาพประกอบ 351
พ.ศ.2522
ปากกาสีบนกระดาษ
19 x 33.5 ซม.



ภาพประกอบ 352

พ.ศ.2523

ปากกาสีบนกระดาษ

17.5 x 13.5 ซม.



ภาพประกอบ 353

พ.ศ.2523

ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ

23.5 x 23 ซม.



ภาพประกอบ 354

พ.ศ.2523

ปากกาสีบนกระดาษ

39 x 54 ซม.

ภาพประกอบ 355

พ.ศ.2523

ปากกาลูกลื่นบนกระดาษ

23 x 23.5 ซม.



ภาพประกอบ 356

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

48.5 x 36 ซม.



ภาพประกอบ 357

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

29 x 15 ซม.

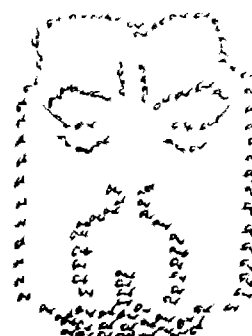


ภาพประกอบ 358

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

33.5 x 19.5 ซม.

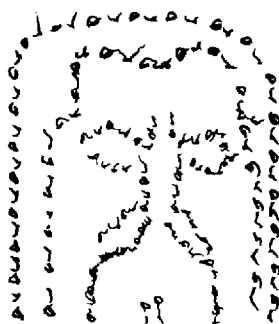


ภาพประกอบ 359

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

54 x 39 ซม.



ภาพประกอบ 360

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

26.5 x 26 ซม.



ภาพประกอบ 361

พ.ศ.2524

ปากกาสีบนกระดาษ

23 x 23.5 ซม.



ภาพประกอบ 362

พ.ศ.2527

ปากกาสีบนกระดาษ

22 x 17.5 ซม.



ภาพประกอบ 363

พ.ศ.2529

สีน้ำบนกระดาษ

21.5 x 13 ซม.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นางสาวอจฉรา ตั้งพรประเสริฐ
วันเดือนปีเกิด	20 กรกฎาคม 2519
สถานที่เกิด	อำเภอบ้านโป่ง
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	127/1 ถ.ราษฎร์ร่วมใจ อ.บ้านโป่ง จ.ราชบุรี 70110
ตำแหน่งหน้าที่การงานในปัจจุบัน	อาจารย์ 1 ระดับ 4
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยอาชีวศึกษานครปฐม อ.เมือง จ.นครปฐม
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2530	ประถมศึกษาปีที่ 1-6 โรงเรียนบ้านโป่งวิทยาคม จ.ราชบุรี
พ.ศ. 2533	มัธยมศึกษาปีที่ 1-3 โรงเรียนรัตนราษฎร์บำรุง จ.ราชบุรี
พ.ศ. 2536	มัธยมศึกษาปีที่ 4-6 โรงเรียนราชินีบูรณะนครปฐม
พ.ศ. 2540	ศบ.ประยุกต์ศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยศิลปากร
พ.ศ. 2545	กศ.ม. (ศิลปศึกษา) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ