

เซรามิกส์สร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรม
ของ อัลฟอนส์ มูซา

ปริญญานิพนธ์
ของ
รุ่งทิwa กาญจนเสถียร

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม
หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
พฤษภาคม 2545
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปริญญานิพนธ์

702. 040 10
702. 040 10
702. 040 10

43-2545

4 129133

รุ่งทิวา กาญจนเสถียร (2545). *เชรามิคสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของ อัลฟอนส์ มูซา*. ปริญญาานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ. ผู้ช่วย ศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ

ปริญญานิพนธ์เรื่องเชรามิคสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของ อัลฟอนส์ มูซา เพื่อศึกษา วิเคราะห์รูปแบบและกลวิธีการระบายสี และนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานเชรามิค ของผู้วิจัย ผลงานของอัลฟอนส์ มูซา อยู่ในช่วงปี ค.ศ.1890 – ค.ศ.1900 เป็นยุคศิลปะอาร์ต นูโว รูปแบบ ของผลงานมีหลากหลาย อาทิ จิตรกรรม ภาพโปสเตอร์โฆษณา การเขียนภาพประกอบนวนิยาย งานพิมพ์ หิน ออกแบบเครื่องประดับ มูซาได้รับอิทธิพลจากธรรมเนียมเก่าแก่สืบต่อกันมา พิธีกรรมทางศาสนาเมื่อเขา เป็นเด็ก แล้วเขาได้ยึดเอาสิ่งที่เขาได้สัมผัสด้วยตนเองเป็นสิ่งดลใจจากธรรมชาติ คือพรรณไม้ ดอกไม้ ผู้หญิง ในการสร้างสรรค์ผลงาน รูปแบบของผลงานเป็นการโฆษณาละครแต่ละเรื่อง โดยมีหญิงสาวสอดแทรกเข้ามา แสดงถึงความสนุกสนาน ความสวยงาม ความเปลือยเปลือยในชีวิต รูปแบบที่เด่นชัดของผลงานที่มีหญิงสาว แล้วหญิงนั้นจะต้องมีผมที่สยายยาว ไถ่ผมวันไหลรีนประกอบกับใช้สัญลักษณ์ของดอกไม้ พรรณไม้เป็นพื้น ฐานและส่วนโค้งวงกลม การสร้างสรรค์ภาพเป็นการผสมผสานระหว่างสีและลายเส้น นับว่าเขาเป็นผู้นำในการ สร้างสรรค์เป็นเอกลักษณ์ของตัวเองจนเทียบเท่ากับศิลปินยุคนั้น

การนำผลการศึกษาวิเคราะห์ในด้านรูปแบบและกลวิธีการระบายสี มาเป็นพื้นฐานในการพัฒนาสร้าง สรรค์ผลงานเชรามิค ในช่วงแรกผู้วิจัยได้ทดลองในรูปแบบของแผ่นดินเผาแบบต่าง ๆ เป็นลักษณะของ การเขียนลวดลายใต้เคลือบ ช่วงที่สองทดลองรูปแบบของแผ่นเชรามิคเป็นแผ่นสีเคลือบ แล้วนำมาเรียงต่อกัน แล้วจึงเขียนลวดลายเป็นการเขียนบนเคลือบ ผู้วิจัยได้นำผลการทดลองช่วงที่สองมาพัฒนาสร้างสรรค์งาน

ผลสรุปจากการศึกษาวิเคราะห์และการพัฒนาสร้างสรรค์ในประเด็นรูปแบบและกลวิธีการระบายสี ผู้ วิจัยได้นำเสนอรูปแบบของหญิงสาว และดอกไม้ พรรณไม้ โดยเสนอในรูปแบบเหมือนจริงธรรมชาติ รูปแบบ ที่ถ่ายทอดจินตนาการ รูปแบบความเป็นระเบียบแบบแผน รูปแบบที่ถ่ายทอดโครงสร้างที่เด่นและสำคัญ รูป แบบสัญลักษณ์ และกลวิธีการระบายสีผู้วิจัยใช้ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีทับซ้อน การระบายสี ด้วยสีผสมลวดหน้า ภาพระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม การใช้วัสดุขูดขีด การใช้สีแห้งมาดัดเส้น

CREATIVE CERAMIC : A CASE STUDY OF ALFONS MUCHA'S PAINTING.

AN ABSTRACT
BY
RUNGTIWA KANCHANASTIAN

Presented in partial fulfillment of requirements for the Master
of Fine Arts degree in Visual Art : Modern Art
at Srinakharinwirot University
May 2002

Rungtiwa Kamganasatien. (2545). *Creative ceramic : A case study of Alfons Mucha's Painting*. Development. Master Thesis, M.F.A. (Visual Art : Modern Art) Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee : Assoc.Prof. Wannarat Tungcharoen, Asst.Prof.Prip Supasetsiri

The objectives of this research thesis were to analyze the styles and color painting techniques used by Alfons Mucha in his ceramic works and to apply what was analyzed in the researcher's creative ceramic works. Alfons Mucha's works were created in 1890-1900, the Art Nuvo Age, in various styles : paintings, advertising posters, illustrations in novels, lithograph and jewelry designs. He was influenced by old traditions and religious rituals when he was young. Then he used these influences and his own inspiration from nature in his works, each of which plants, flowers and ladies were included to display beauty, entertainment and life pleasure. The ladies in his works wore long hair, curled and smoothened by the symbols of flowers, plants and curves. His color painting techniques were the combinations of colors and lines, which became his identity widely acknowledged till now.

The styles and color painting techniques analyzed were then experimented in the ceramic work development. In the first experiment, the researcher used various styles of clay plates to paint under the enamel. In the second experiment, the researcher used square ceramic plates arranged in line to paint on the enamel. The results from the second experiment were then applied.

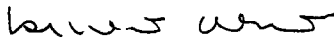
The researcher's creative ceramics works were ladies, flowers and plants in nature-like styles, with emphasis on outstanding and important symbols of structure and characteristics. The color painting techniques applied were harmony and plain painting, layered painting, painting with colors mixed in advance, painting with soft materials, painting with strokes from various materials and cutting edges emphasizing with half-dry colors.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

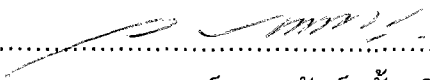
เชรามิคสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรม ของ อัลฟอนส์ มูซา

ของ
นางรุ่งทิวา กาญจนเสถียร

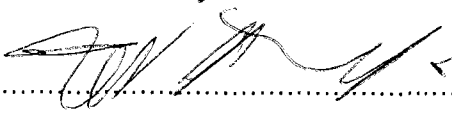
ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

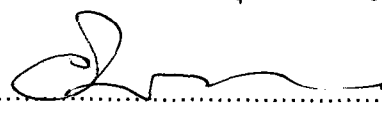
.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร. นภาพร หะวานนท์)
วันที่ 10 เดือน พฤษภาคม พ.ศ. 2545

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

.....ประธาน
(รองศาสตราจารย์ วรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พงษ์ ศุภเศรษฐศิริ)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยความกรุณาของท่าน รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ
ประธานกรรมการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ กรรมการ ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ
และผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย ที่ได้กรุณาให้คำปรึกษา ชี้แนะแนวทางที่ถูกต้องในการทำวิจัยและ
ให้ความช่วยเหลือในทุก ๆ ด้าน ด้วยดีตลอดมา ผู้วิจัยขอขอบพระคุณมา ณ ที่นี้

ขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์พิเศษ อาวี สุทธิพันธ์ ที่ได้ให้ประกายความคิดและความเชื่อ
มั่นในทุก ๆ ด้าน เพื่อได้มาถึงความมีเอกลักษณ์ที่บ่งบอก ความเป็นศิลปินที่มีสมองที่ดีในสังคม

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธนา เหมวงษา และรองศาสตราจารย์สมทรง สิตลายัน ที่ได้
สนับสนุนส่งเสริมให้ได้เรียนในสาขานี้ อันเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนต่อไปในอนาคต

ขอขอบคุณเจ้าหน้าที่สำนักงานเลขานุการคณะศิลปกรรมศาสตร์ทุกท่าน โดยเฉพาะคุณศิริศศิธร
กัญโส ที่ได้ช่วยอนุเคราะห์ประสานงานด้านต่าง ๆ ให้สำเร็จด้วยมีมิตรไมตรียิ่ง

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ บิดา มารดา รวมทั้งเพื่อนที่ดีที่ได้ให้ความอุปการะในทุก ๆ
ด้าน ที่สนับสนุนและเป็นแรงใจแก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด

รุ่งทิวา กาญจนเสถียร

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ.....	1
	ภูมิหลัง.....	1
	จุดมุ่งหมายของการวิจัย.....	4
	ความสำคัญของการวิจัย.....	4
	ขอบเขตของการวิจัย.....	5
	ข้อตกลงเบื้องต้น.....	6
	คำนิยามศัพท์.....	6
	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	6
	สมมติฐานในการวิจัย.....	7
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	8
	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับอัลฟอนส์ มูซา.....	8
	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับอัลฟอนส์ มูซา.....	8
	ศิลปะอาร์ตนูโว.....	8
	เหตุการณ์สำคัญ ๆ ของอัลฟอนส์ มูซา.....	15
	สารที่เกี่ยวกับแนวคิดในการสร้างผลงานของอัลฟอนส์ มูซา.....	24
	แนวคิดที่ได้จากสภาพแวดล้อม.....	26
	แนวคิดที่ได้จากศิลปะบารอก ศิลปะโกธิค ศิลปะซิมโบลิสต์.....	28
	แนวคิดที่ได้จากภาพโมเสค ศิลปะไบเซนไทน์.....	30
	แนวคิดที่ได้จากศิลปะต่างชาติ.....	32
	สรุปแนวคิดทางศิลปะของอัลฟอนส์ มูซา.....	33
	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานเซรามิค.....	33
	ความหมายและความเป็นมาของเซรามิค.....	33
	ข้อมูลทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับศิลปะ.....	45
3	การวิเคราะห์ผลงาน.....	56
	กลุ่มตัวอย่าง.....	56
	การวิเคราะห์ข้อมูล.....	57
4	การพัฒนาสร้างสรรค์.....	72

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
5	การสรุปและการอภิปรายผล.....	84
	ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า.....	84
	ความสำคัญของการวิจัย.....	84
	ขอบเขตของการวิจัย	84
	สรุปผลจากการศึกษาวิเคราะห์.....	85
	สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ของผู้วิจัย.....	85
	สรุปข้อมูลที่ผู้วิจัยนำมาพัฒนาและสร้างสรรค์งานเชรามิค	86
	อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ	90
	ข้อเสนอแนะ.....	90
	บรรณานุกรม.....	91
	ประวัติย่อผู้วิจัย	94

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

จินตนาการอาจเกิดจากการที่มนุษย์มองเห็นอะไรไม่ชัดเจน จึงคิดต่อเติมเสริมแต่งสิ่งต่างๆ ให้มีความสมบูรณ์ชัดเจนขึ้น โดยการสร้างภาพขึ้นในใจตน แล้วถ่ายทอดจินตนาการโดยการบอกเล่า ด้วยการขีดเขียนให้เกิดเป็นภาพมองเห็นได้ด้วยตา มนุษย์คือผู้สร้างประวัติศาสตร์ไว้มากมายตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันและเป็นผู้เปลี่ยนแปลงสิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้นบนโลก โดยสร้างสรรค์พัฒนาการขึ้นมาตามลำดับความสามารถโดยในสมัยเริ่มแรกนั้นเป็นไปอย่างช้าๆ เป็นระยะเวลาล้านๆ ปี มนุษย์เฝ้าแรกที่ถือว่าเป็นศิลปินรุ่นแรกของโลกคือ มนุษย์เฝ้าโครมันยองมนุษย์เฝ้านี้รู้จักการถ่ายทอดความรู้สึกของตนด้วยการวาดเขียน และรูปเขียนนั้นมีส่วนเกี่ยวข้องกับสังคมมนุษย์โดยวาดตามเงาของตนเองบนผนังถ้ำ รู้จักวิธีเขียนให้เป็นภาพต่างๆ ตามประสบการณ์ในชีวิตประจำวันเห็นได้จากการที่มนุษย์ยังไม่รู้จักทำการเกษตรกรรม เช่นภาพการล่าสัตว์ และภาพสัตว์ในลักษณะต่างๆ ซึ่งภาพเหล่านี้จะไม่แสดงส่วนละเอียดมากนัก ภาพจะบอกเล่าเรื่องราวความต้องการการล่าสัตว์เพื่อนำมาเลี้ยงชีพ หรือสร้างความมั่นใจให้แก่ตนเองก่อนออกไปล่าสัตว์ ดังจะเห็นได้จากภาพเขียนที่ถ้ำอัลตามิรา (Altamira) ประเทศฝรั่งเศส ภาพสัตว์บางตัวมีรอยขน หอก ปักอยู่ เป็นการปลุกปลอบใจตนเองว่า เมื่อออกไปล่าสัตว์แล้วสามารถล่าได้สำเร็จจะไม่มีความรู้สึกกลัวอีกต่อไป

มนุษย์ยุคก่อนประวัติศาสตร์นอกจากมีความสามารถในการวาดภาพบนผนังถ้ำแล้ว ยังเป็นช่างแกะสลักที่มีฝีมืออีกด้วย ในบรรดาวัตถุต่างๆ ที่เป็นสมบัติของมนุษย์ในยุคก่อนประวัติศาสตร์ในท้องถิ่นต่างๆ ของยุโรป มีรูปสลักของสัตว์ซึ่งเป็นที่รู้จักในนามของ “วินสแห่งยุคก่อนประวัติศาสตร์” ความหมายของภาพเขียนผนังถ้ำและวัตถุต่างๆ ที่ตกทอดมาจนถึงปัจจุบัน ยังเป็นปริศนามาตลอดนับตั้งแต่มีการค้นพบถ้ำและเครื่องมือเครื่องใช้ต่างๆ ของมนุษย์ ยุคก่อนประวัติศาสตร์ศิลปะยังไม่สามารถหาคำตอบที่น่าพึงพอใจได้ว่าบรรพบุรุษวาดภาพเหล่านี้ขึ้นมาเพื่ออะไร แต่เป็นเครื่องสะท้อนให้เห็นว่าคนมีความคิดเกี่ยวกับศิลปะศิลปะมีความสำคัญแก่ชุมชนและชีวิตมนุษย์ ผลงานศิลปะกรรมของชาติต่างๆ ที่เกิดขึ้นในโลกนี้ต่างได้รับอิทธิพลสืบเนื่องต่อกันมาเป็นลำดับ

จากการค้นคว้าหลักฐานทางโบราณคดีทราบชัดว่ามนุษย์โบราณเริ่มรู้จักนำเอาหินในธรรมชาติมากระแทะให้เกิดความคมเพื่อใช้เป็นเครื่องมือสำหรับสับ ตัด ได้แก่เครื่องมือหินต่างๆ และร่องรอยของชีวิตความเป็นอยู่ที่พบในถ้ำตลอดจนหลักฐานจากการขุดค้นในที่อื่นๆ มาประกอบเห็นว่ามนุษย์มีชีวิตรอยู่เมื่อ 10,000 ปี ถึง 30,000 ปี ก่อนคริสต์กาล เนื่องจากมีสิ่งแวดล้อมที่เป็นใจเช่นอากาศอบอุ่น มีฝูงสัตว์อุดมสมบูรณ์สำหรับเป็นอาหาร ชีวิตความเป็นอยู่ของกลุ่มชนที่ยังชีพโดยการล่าสัตว์ และเก็บของป่ายังคงหลงเหลืออยู่บ้างในปัจจุบัน

ความหมายของภาพเขียนบนผนังถ้ำเชื่อว่ามี ความหมายเกี่ยวกับตกแต่งฝาบ้านเรือนด้วยภาพเขียนภาพคารา ภาพรถยนต์ รวมทั้งสิ่งละอันพันละน้อยต่างๆ ที่พบเป็นโดยทั่วไป ภาพผนังถ้ำเป็นส่วนหนึ่งของลัทธิบูชาบรรพบุรุษที่เป็นสัตว์ ภาพผนังถ้ำเป็นเครื่องประกอบเวทมนต์เพื่อทำให้มีสัตว์อุดมสมบูรณ์ และล่าสัตว์การวาดภาพสัตว์ต่างๆ อาจเกิดความเชื่อว่าจะทำให้สัตว์เหล่านั้นมีความอุดมสมบูรณ์ในธรรมชาตินอกจากนั้นสัตว์บางตัวถูกวาดให้มีขนปักอยู่ ก็เป็นการวาดเอาเคล็ดจะส่งผลให้นักล่าสัตว์ยิงได้แม่น

ภาพเขียนบนผนังถ้ามีความสำคัญต่ออารยธรรมของมนุษย์ จอร์จ บาทย นักคิดชาวฝรั่งเศสให้ข้อคิดว่า ภาพเขียนเหล่านี้ไม่ได้เป็นเพียงกำเนิดของศิลปินเท่านั้น แต่เป็นกำเนิดของมนุษย์เราเองด้วย เชื่อกันว่าเผ่าพันธุ์มนุษย์ปัจจุบันแยกตัวออกจากสัตว์อื่นๆ เด็ดขาด เมื่อมนุษย์รู้จักคิดไตร่ตรองหาเหตุผล ผลงานบนผนังถ้าได้ให้ความคิดใหม่ว่าเผ่าพันธุ์มนุษย์อาจเกิดเมื่อมนุษย์รู้จักเล่น รู้จักยินดี เพลิดเพลิน หรือคลั่งไคล้ในกิจกรรมที่ไม่เกี่ยวข้องโดยตรงกับการหาอาหารหรือทำงานเพื่อให้ชีวิตรอด มนุษย์เล้าถึงตัวเองมองตัวเองล้อตัวเองด้วยการวาดภาพ รู้จักหัวเราะ รู้จักสนุก และต้องการสิ่งเหล่านี้เพื่อชีวิตที่สมบูรณ์ ศิลปะทำให้มองเห็นความแตกต่างระหว่างมนุษย์กับสิ่งมีชีวิตอื่นๆ การวาดภาพของมนุษย์เปรียบเสมือนเป็นการถ่ายทอดจินตนาการของมนุษย์จะต้องแฝงความสามารถทางศิลปะงานจิตรกรรมถ่ายทอดความเปลี่ยนแปลงเรื่องราวต่างๆ ของมนุษย์ในแต่ละยุคแต่ละสมัยได้

แนวทางการพัฒนาศิลปะได้ผ่านกาลเวลา กฎเกณฑ์ของสังคม การเมืองและศาสนาปรับเปลี่ยนให้เหมาะกับยุคสมัย ดังเช่นในคริสต์ศตวรรษที่ 15 – 16 อิตาลีเป็นศูนย์กลางของชาวยุโรปตะวันตก ซึ่งถือว่าเป็นช่วงเวลาที่มีความรู้ทางวิทยาการรุ่งเรืองในอดีตของกรีกและโรมัน หรือที่เรียกว่า สมัยเรอเนสซองส์ (Renaissance) ที่ให้ความสำคัญกับความเป็นมนุษย์เชื่อว่ามนุษย์เป็นศูนย์กลางของจักรวาล มุมมองทางด้านความคิดในการถ่ายทอดรูปแบบ งานจิตรกรรมของศิลปินได้พัฒนาสู่สมัยแห่งการเลือกสรรศิลปินในอดีตแต่ละคนมาผสมผสาน จนกลายเป็นแนวทางแห่งตน และกลายมาเป็นวิธีการเรียนรู้ในระบบอะคาเดมี่ (Academy) คือวิธีการเรียนรู้อย่างมีระบบ ศิลปินผู้สร้างงานถูกกำหนดให้ดำเนินรอยตามความต้องการทางศาสนา พร้อมกับการปฏิรูปสังคม ศาสนาในขณะนั้นมุ่งแสวงหาอำนาจศิลปะที่เกี่ยวกับศาสนา ต่อมาในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ถือได้ว่าเป็นเวลาที่สำคัญของการถ่ายทอดรูปแบบงานจิตรกรรมมีการพัฒนาสร้างสรรค์งานอย่างต่อเนื่องเกิดความเปลี่ยนแปลงของมุมมองของศิลปะจากสภาพสังคมที่ทรราชของราชสำนักในขณะนั้น มาเป็นงานจิตรกรรมที่สร้างความกลมกลืนระหว่างชีวิตให้เด่นชัดในมุมมองของแนวศิลปะ ในช่วงต่อมาเกิดเป็นยุคต่างๆ ของศิลปะที่ศิลปินได้เริ่มหันมามองชีวิตของคน ภาพสะท้อนให้เห็นชีวิตจริงของคนในสังคมมีการตื่นตัวพร้อมที่จะรับสิ่งแปลกใหม่ เพื่อให้ได้ชื่อว่าเป็นคนทันสมัย พวกเขาต่างสร้างรสนิยมใหม่ขึ้นพร้อมที่จะรับศิลปะวัฒนธรรมใหม่ มีความนิยมชมชอบในศิลปะที่ใช้เกี่ยวกับชีวิตประจำวันร่วมกัน โดยมีรูปแบบที่เป็นสากลซึ่งทุกชาติต่างยอมรับและมีความนิยมแบบเดียวกัน ความเจริญของศิลปะ ความเสื่อมของศิลปะสะท้อนให้เห็นความเปลี่ยนแปลงช่วงเวลาหนึ่งของมนุษย์ เป็นเรื่องความจริง กับความแท้จริงของมนุษย์ ดังคำกล่าวเกี่ยวกับความจริงและความแท้จริงของอารี สทุธิพันธุ์ ว่า

แม้ว่าปัญหาเรื่องความแท้จริงจะเป็นที่รู้จักกันบ้างแล้ว ในพุทธศตวรรษที่ 24 แต่ปัญหาในเรื่องนี้ได้กลายเป็นแกนสำคัญของงานทัศนศิลป์ ตั้งแต่ตอนกลางพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นต้นมา หลังจากนั้นงานจิตรกรรมก็เริ่มมีอิสระจากความผูกพันทั้งปวง ทั้งกับศาสนา ประวัติศาสตร์การเรียนรู้ และการค้นคว้าทางเทคนิคที่แปลกใหม่ ทำให้ปัญหาเกี่ยวกับเรื่องความแท้จริง เริ่มถามไถ่กันจริงจังมากขึ้น ในช่วงเวลาแรกๆ นั้นผู้คนเริ่มเสื่อมคลายความยึดมั่นในเรื่องศาสนา เรื่องนิยายโบราณ และเรื่องแบบแผนเกี่ยวกับพระ ผู้คนเริ่มประจักษ์หน้ากับสิ่งที่เป็นจริงเท่านั้น เพราะฉะนั้นความแท้จริงจึงเริ่มกลายเป็นปัญหาที่ทำนายและครอบงำความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ งานจิตรกรรมตอนกลางพุทธศตวรรษที่ 25 เริ่มแสดงถึงข้อเท็จจริงออกมาอย่างชัดเจน และแสดงถึงทัศนภาพชีวิตด้วยความรู้สึกที่ตรงตามจริงมากที่สุด กล่าวคือ ศิลปินจะมองดูโลกด้วยความรับผิดชอบต่อนโยบายเกี่ยวกับความแท้จริง และความจริงของสิ่งนั้นๆ เป็นสำคัญ ทำให้งานจิตรกรรมสามารถรับรู้ได้ด้วยสิ่งบอกหลายสิ่ง สิ่งแรกที่สะดุดตามากที่สุด ก็คือหลังปลายพุทธศตวรรษที่ 24 แล้วได้มีการเปลี่ยนแปลงหัวข้อเรื่องในงานจิตรกรรมกันใหม่หมด กล่าวคือเรื่องราวอย่างที่ทำเป็นภาพประดับแท่นบูชา ภาพประวัติศาสตร์ ภาพที่จัดองค์ประกอบเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระคัมภีร์ไบเบิลและเทพเจ้าต่างๆ เรื่องราวดังกล่าวนี้ไม่มีให้เห็นในงานจิตรกรรมช่วงนั้นอีกเลย ภาพทิวทัศน์เริ่มเข้ามา

แทนที่เป็นลำดับแรกติดตามด้วยภาพจากชีวิตประจำวันซึ่งในสมัยนั้นได้เขียนขึ้นอย่างอิสระ และสมบูรณ์แบบมากที่สุดทีเดียว ไม่มีการเน้นให้เป็นภาพเล่าเรื่องอย่างจิตรกรรมสมัยแรกอีกต่อไปในที่สุด ความสนใจในช่วงนั้นก็อยู่ที่การทำภาพหุ่นนิ่ง ซึ่งในตอนกลางพุทธศตวรรษที่ 25 นั้น ปัญหาในเรื่องสาระของความเป็นจริงโดยส่วนรวมกำลังเป็นที่สนใจกันอย่างจริงจัง และมาบัดนี้เรื่องราวในศิลปกรรมก็เริ่มจะเรียบง่ายขึ้น เพราะศิลปินเริ่มไม่พอใจเพียงแค่สิ่งที่ปรากฏแก่สายตาเท่านั้น แต่ศิลปินจะมองไกลออกไปให้เกิดความเข้าใจในสิ่งที่เห็นเขาจะพยายามค้นหาสาระสำคัญ ตลอดจนความหมายของความแท้จริงออกมาในภาพด้วย (อารี สุทธิพันธุ์. 2540 : 2)

ความเปลี่ยนแปลงเรื่องความจริง หรือแท้จริงนั้นเป็นการเริ่มต้นสู่แนวทางการสร้างสรรค์รูปแบบของศิลปะแนวหนึ่ง ที่ประสานความแตกต่างกันทางด้านรูปแบบ (style) ของศิลปะที่ต่างกันให้เป็นหนึ่งเดียวโดยอาศัยรูปทรงเหมือนธรรมชาติมาเป็นลักษณะแบบอย่างทางศิลปะ ธรรมชาติเป็นสภาพแวดล้อมที่สำคัญของมนุษย์ ธรรมชาติสอนให้มนุษย์ได้รู้จักกับศิลปะทั้งในด้านรูปธรรมและนามธรรม รูปทรงในธรรมชาติเป็นจุดบันทึกลงในงานจิตรกรรม งานประติมากรรม งานสถาปัตยกรรม งานศิลปะภาพพิมพ์ และงานออกแบบตกแต่ง แต่รูปทรงในธรรมชาติไม่ใช่รูปทรงที่มีความหมายสมบูรณ์ ศิลปินจะต้องเลือกใช้การลดตัดทอน คลี่คลาย ไปตามแนวทางแห่งตน รู้จักถ่ายทอดแรงดลใจที่เกิดจากธรรมชาติให้เห็นเป็นรูปทรงเสาะแสวงหาความจริงของความงามที่ซ่อนเร้นอยู่ในธรรมชาติรู้จักอธิบายธรรมชาติ รู้จักเลือกแสดงออกเฉพาะส่วนที่เห็นว่าชัดเจนสำคัญเพื่อสร้างสรรค์แบบอย่างของศิลปะดังที่ วิชัย วงษ์ใหญ่ ได้กล่าวถึงศิลปะกับธรรมชาติความว่า

ศิลปะกับธรรมชาตินั้นแต่เดิมทีเดียวก็เดินขนานคู่เคียงกันมา ส่วนจุดหมายปลายทางนั้น แยกกันไปคนละทิศคนทาง ไม่มีโอกาสบรรจบกันได้เลย แต่การเริ่มต้นของศิลปะนั้นจะต้องถือธรรมชาติเป็นครูในเบื้องต้นก่อนเสมอ และต่อมาก็สอ ดแทรกทรศนะของศิลปินลงไป ตรงนี้แหละคือหัวใจของศิลปะ ด้วยเหตุนี้เขาจึงเห็นว่าศิลปินแต่ละคนมักจะมีแนวทางไม่เหมือนกันเลย ผู้ที่พยายามลอกเลียนธรรมชาติทุกอย่างไม่ให้ผิดเพี้ยนนั้น คือกำลังทำตนให้ห่างไกลจากศิลปะแท้ออกไปทุกที แต่ถ้าศิลปินพยายามหลีกหนีธรรมชาติให้มากเท่าไร เขาก็เข้าถึงเป้าหมายสำคัญของศิลปะยิ่งขึ้นเท่านั้น ภาพเขียนสมัยใหม่ปัจจุบันนี้ เช่นภาพเขียนประเภทแอบสแตรก (abstract) ก็มีจุดมุ่งหมายที่จะหลีกหนีธรรมชาติ เพราะถือว่าศิลปินที่ยิ่งใหญ่จะต้องสร้างธรรมชาติขึ้นใหม่ สร้างสัญลักษณ์ของเส้น สี และน้ำหนักอ่อนแก่ มาในรูปภาพให้ดูมีชีวิตชีวาเป็นตัวของตัวเอง เป็นแบบฉบับยิ่งขึ้นกว่า (วิชัย วงษ์ใหญ่. 2515 : 6)

การที่ศิลปินพยายามหลีกหนีธรรมชาติเป็นการสร้างสรรค์ศิลปะของมวลมนุษย์ให้ผิดแปลกไปจากงานศิลปะยุคเก่าๆ ศิลปินไม่จำเป็นต้องอยู่อย่างโดดเดี่ยวสร้างงานศิลปะแต่ในห้อง สามารถออกไปเขียนภาพธรรมชาติจริง รับเอาการค้นคว้าทางด้านวิทยาศาสตร์เกี่ยวกับ สี แสง วัสดุอุปกรณ์ มาปรับปรุงงานศิลปะของตนทำให้ศิลปินสามารถนำเสนอเนื้อหา รูปแบบอื่นๆ ได้มาก เป็นเหตุให้ศิลปะมีความก้าวหน้าอย่างหลากหลาย ในรูปแบบ - เนื้อหา ทางใจ - ทางกาย อย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน

กล่าวได้ว่าการที่ศิลปินหลีกหนีธรรมชาติก่อให้เกิดศิลปะสมัยใหม่มีกลุ่มลัทธิศิลปะเกิดขึ้นมากมาย ศิลปินที่มีแนวทางร่วมกันจัดตั้งกลุ่มเพื่อสร้างผลงานศิลปะขึ้นมาในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ต่อช่วงระยะเวลาต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ศิลปะสมัยใหม่เป็นคตินิยมทางศิลปะลัทธิหนึ่งซึ่งศิลปินต้องการค้นหารูปแบบเพื่อการแสดงออกให้ถึงจุดมุ่งหมายที่ต้องการ โดยมีการแสดงออกอย่างรุนแรง นุ่มนวล มีการแต่งเติมให้เกิดความจริงตามจินตนาการของศิลปินหรือมีการบิดผันแปรรูปต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบจากธรรมชาติให้ดูหม่นเวียนผิดรูปทรงตามธรรมชาติตามที่ตาเห็น ลักษณะของเส้น เส้นจะแสดงอย่างมั่นคง แน่วแน่ และหนักแน่น หรือรีนไหลไปตามธรรมชาติ สีจะปรากฏอย่างสด รุนแรงตัดกันหรือกลมกลืนประสานกันยิ่งกว่าที่ปรากฏอยู่ในธรรมชาติ ศิลปะลักษณะนี้ที่เห็นได้ชัดเจนในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ต่อเนื่องต้น

ศตวรรษที่ 20 ศิลปินที่แสดงออกถึงผลงานโดยมีธรรมชาติคือคนและพรรณพฤกษาเป็นสื่อสร้างผลงานในรูปแบบนี้ที่ปรากฏมีหลายคน แต่ละคนต่างมีเอกลักษณ์เฉพาะ ในบรรดาศิลปินเหล่านั้นศิลปินอัลฟอนส์ มูซา ก็เป็นที่ยอมรับในวงวิชาการมีผลงานทางด้านศิลปะที่เด่นมากมายและผลงานของเขาเป็นรากฐานในการศึกษาศิลปะจนถึงปัจจุบัน

อัลฟอนส์ มูซา เป็นศิลปินที่มีความสามารถพิเศษในการออกแบบโฆษณาเป็นภาพโปสเตอร์ เมนูอาหาร ปฏิทิน เครื่องประดับ *Panneaux decoratifs* ซึ่งเป็นภาพโปสเตอร์รูปผู้หญิงงามที่เรียกรังสี อัลฟอนส์ มูซา ได้ผลิตผลงานจำนวนมากมายในระหว่างปี ค.ศ. 1902 ผลงาน 2 ชิ้น ใหญ่ ๆ ชื่อว่า *Document Decorative* และ *Figure Decorative* ซึ่งผลงานทั้ง 2 สองชิ้น ถูกรวบรวมเป็นหนังสือโดยใช้ชื่อตามชื่อผลงานมีเนื้อหาเกี่ยวกับศิลปะอาร์ต นูโว ซึ่งได้ถูกหลายคนนำไปลอกเลียนแบบอย่างมากส่งผลให้อัลฟอนส์ มูซา ตกต่ำจากความนิยม ผลงานของอัลฟอนส์ มูซาที่เป็นรูปของผู้หญิงงามนั้น มีลักษณะการแสดงเส้นผมที่สยายยาวฟูฟ่อง ได้อย่างสมบูรณ์แบบและมีการใช้เหรียญที่เป็นแร่สีเขียว เพื่อที่จะเติมรูปภาพบนพื้นผิวแสดงถึงความโรแมนติก มีศิลปะในการใช้ผ้าคลุมประดับประดาไปด้วยเครื่องเพชรพลอย การวาดกระโปรงบานใหญ่โต รูปที่แสดงความไร้เดียงสาและบริสุทธิ์หญิงสาว ได้กลายมาเป็นที่นิยมในเมืองหลวงของฝรั่งเศสในศตวรรษใหม่ รูปภาพในลักษณะนี้ถูกว่าจ้างให้ทำและประสบความสำเร็จในเวลาต่อมาโดยทั่วไปในสมัยนั้นได้รับความนิยมและยังได้รับความนิยมจนกระทั่งปัจจุบัน จากข้อมูลข้างต้นส่งผลให้ ผู้วิจัยเกิดความสนใจที่จะทำการศึกษารูปแบบของผู้หญิงกับดอกไม้พรรณไม้ เพื่อให้เห็นภาพรวมของผลงานได้ชัดเจนขึ้นและเพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรม ในรูปแบบของผู้วิจัยต่อไป

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของ อัลฟอนส์ มูซา โดยศึกษา รูปแบบ และกลวิธี
2. เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ให้เป็นผลงานสร้างสรรค์เซรามิคในรูปแบบและกลวิธีของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้รู้และเข้าใจในรูปแบบและกลวิธีที่ อัลฟอนส์ มูซา ใช้ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม
2. สามารถนำผลข้อมูลที่ได้ศึกษาค้นคว้าวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ ให้เป็นผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมบนเซรามิค
3. ผลจากการศึกษาจะเป็นประโยชน์ต่อกระบวนการพัฒนางานศิลปะอย่างเป็นระบบเพื่อนำมาใช้ในการพัฒนาการเรียนการสอนศิลปะในระดับอุดมศึกษา

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการวิจัยฉบับนี้จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของ อัลฟอนส์ มูชา (Alfons Mucha) ศิลปินชาวโมราเวีย โดยการสุ่มตัวอย่างแบบเจาะจงตามจุดมุ่งหมายเรื่องรูปแบบและกลวิธีทำการคัดเลือกภาพตัวอย่าง ได้จำนวน 20 ภาพ เพื่อนำมาวิเคราะห์ดังนี้

1. ภาพผลงาน Sarah Bernhardt , 1890. poster.
2. ภาพผลงาน Gismonda, 1894/95. poster.
3. ภาพผลงาน Job, 1896. poster
4. ภาพผลงาน La Dame alk Came'lías, 1896. poster.
5. ภาพผลงาน Salon des Cent, 1896. poster.
6. ภาพผลงาน La Plume, 1896/97 calender.
7. ภาพผลงาน Au Quartier Latin, 1897. poster.
8. ภาพผลงาน Reverie, 1897. poster.
9. ภาพผลงาน La Samaritaine, 1897. poster.
10. ภาพผลงาน The Blond, The Brunette, 1897. postcards.
11. ภาพผลงาน Monaco Momta – Corto, 1897. poster.
12. ภาพผลงาน Painting, 1897. poster.
13. ภาพผลงาน Los Cigarillos Paris, 1897. poster.
14. ภาพผลงาน Dance, 1898. poster.
15. ภาพผลงาน Emerald, 1900. poster.
16. ภาพผลงาน Music, 1898. poster.
17. ภาพผลงาน Poetry, 1898. poster.
18. ภาพผลงาน The wind passes with Youth (Design for a Fan), 1899. poster.
19. ภาพผลงาน The Cowslip, 1899. poster.
20. ภาพผลงาน The Feather, 1899. poster.

ขนาดของภาพไม่ระบุในเอกสารต้นคว้า

2. ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของอัลฟอนส์ มูชา ในประเด็นต่อไปนี้

- 2.1 วิเคราะห์รูปแบบ
- 2.2 วิเคราะห์กลวิธี

3. นำผลที่ได้จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมอัลฟอนส์ มูชา มาเป็นข้อมูลเพื่อใช้เป็นแนวทางการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานเชรามิคในรูปแบบของผู้วิจัย

ข้อตกลงเบื้องต้น

การศึกษาเรื่องรูปแบบ และ กลวิธีในงานจิตรกรรมของ อัลฟอนส์ มูซา ที่ได้จากหนังสือศิลปะโดย ข้อมูลเป็นภาพผลงานที่ได้จากหนังสือ ศิลปะต่างประเทศ ซึ่งเป็นข้อมูลชั้นรอง สันนิษฐานว่ามีลักษณะใกล้เคียงกับความจริงมากที่สุด

คำนิยามศัพท์เฉพาะ

เซรามิคสร้างสรรค์	หมายถึง การเขียนหรือระบายสีภาพบนกระเบื้องเซรามิค แล้วนำไปอบความร้อน
รูปแบบของศิลปะ	หมายถึง ลักษณะเฉพาะที่ปรากฏการแสดงออกในผลงานจิตรกรรม มีการพัฒนาสร้างสรรค์ แสดงลักษณะผลงานที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปิน
กลวิธี	หมายถึง วิธีการที่นำมาใช้ในการทำงานจิตรกรรมที่แสดงให้เห็นทักษะ ความชำนาญ เกิดมีลักษณะเด่นเฉพาะตัว

วิธีดำเนินการศึกษา

รวบรวมข้อมูลภาพผลงานจิตรกรรมของอัลฟอนส์ มูซา จากหนังสือศิลปะ ซึ่งเป็นข้อมูลชั้นรอง (Secondary Source) และผู้วิจัยคัดเลือกภาพโดยใช้วิธีสุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมาย (Purposive Sampling) จากภาพถ่าย เพื่อใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างในการศึกษาสันนิษฐานว่ามีลักษณะใกล้เคียงผลงานจริงมากที่สุด 20 ภาพ

1. ศึกษาข้อมูลจากเอกสารตำรา
 - 1.1 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
 - 1.2 ห้องสมุดคณะศิลปกรรม สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
 - 1.3 เว็บไซต์
2. วิเคราะห์ข้อมูลจิตรกรรมของศิลปิน อัลฟอนส์ มูซา ในประเด็นรูปแบบและกลวิธี โดยมีกระบวนการวิเคราะห์เป็นกลุ่มภาพที่มีรูปแบบใกล้เคียงกันดังนี้
 - 2.1 วิเคราะห์กลวิธีของอัลฟอนส์ มูซา
 - การระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending)
 - 2.1.1 การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ (Collage)
 - 2.1.2 การระบายสีด้วยสีผสมล่วงหน้า (Coloring Mixing)
 - 2.1.3 การระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม (Dabbing)
 - 2.1.4 การระบายสีด้วยพู่กันสีหมัดหรือสีแห้ง (Dry Brush)
3. นำผลของการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน สร้างสรรค์เซรามิคตามรูปแบบของผู้วิจัย

4. สรุปเรียบเรียงรายงานผลของการศึกษารูปแบบและกลวิธีในงานจิตรกรรมตามแนวของ อัลฟอนส์ มูซา

สมมุติฐานงานวิจัย

รูปแบบที่ปรากฏในผลงานของ อัลฟอนส์ มูซา มีรูปแบบถ่ายทอดตามจินตนาการ สร้างสรรค์ มีความสมดุล ความประสานกลมกลืน และความงดงามประณีต โดยมีผู้หญิง และธรรมชาติของพืชพรรณ พืชดอกไม้ ผสมผสานกับรูปแบบที่เกิดจากการประดิษฐ์ตกแต่ง และกลวิธีส่วนใหญ่ใช้กลวิธีการระบายสี เรียบกลมกลืนและผสมสีไวล์่วงหน้า คาดว่ากลวิธีระบายใช้วัสดุอ่อนนุ่มมากที่สุด

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยได้จัดเรียงลำดับข้อมูลที่จะศึกษาไว้ดังนี้

1. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับอัลฟอนส์ มูซา
 - 1.1 ศิลปะอาร์ต นูโว
 - 1.2 เหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับอัลฟอนส์ มูซา
 - 1.3 ลำดับเหตุการณ์สำคัญของอัลฟอนส์ มูซา
2. เอกสารที่เกี่ยวกับแนวคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรมของอัลฟอนส์ มูซา
 - 2.1 แนวคิดที่ได้จากสภาพแวดล้อม
 - 2.2 แนวคิดที่ได้จากศิลปะบารอก ศิลปะโกธิค ศิลปะชิมบอสิสม์
 - 2.3 แนวคิดที่ได้จากภาพโมเสค (Mosaic) ศิลปะไบเซนไทน์
 - 2.4 แนวคิดที่ได้จากศิลปะต่างชาติ เช่น ญี่ปุ่น จีน อียิปต์
3. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานเซรามิค
 - 3.1 ความหมายและความเป็นมาของเซรามิค
 - 3.2 การตกแต่งเซรามิค
 - 3.3 การเผา และการเผาเคลือบเซรามิค
4. เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะ
 - 4.1 รูปแบบศิลปะ
 - 4.2 กลวิธีการระบายสี

1. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับอัลฟอนส์

1.1 ศิลปะอาร์ต นูโว

ความเป็นมาและความหมายของศิลปะลัทธิอาร์ต นูโว

การกล่าวถึงอาร์ต นูโวมิได้เป็นจุดเริ่มแรกของการแสดงความแตกต่างทางด้านศิลปะในระหว่างประเทศต่าง ๆ หรือในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 โดยอาศัยการกำเนิดจุดมุ่งหมายใหม่ ๆ หรือการลบล้างข้อมูลศิลปะที่แล้ว ๆ มา ในทางตรงกันข้ามกลับเป็นการประสานความแตกต่างกันของสไตล์ของศิลปะต่าง ๆ กันให้เป็นหนึ่งเดียว

สงวน รอดบุญ ได้กล่าวถึงศิลปะของอาร์ต นูโวไว้ว่า

Art Nouveau เป็นภาษาฝรั่งเศส หมายถึง “ศิลปะแนวใหม่” (Art Nouveau = New Art) เป็นแบบอย่างของศิลปะสากลอันเป็นความเคลื่อนไหวของแวดวงศิลปกรรมนานาชาติ ทั้งในด้านสถาปัตยกรรม การตกแต่งภายใน (Interior Decoration) เลขนศิลป์ (Graphic Arts) และศิลปะประยุกต์ (Applied Arts) ซึ่งใช้สอยอยู่ในชีวิตประจำวัน รากฐานแบบอย่างของศิลปะแนวนี้นี้ เกิดจากรูปแบบที่มีความโค้ง (Curvilinear Patterns) อันมีความสัมพันธ์กับธรรมชาติหรือ

กึ่งธรรมชาติ เช่น ในลายตัดเหล็ก (Wrought-iron) สำหรับประดับซุ้มประตู การตัดทอนให้โค้งเป็นรูปหัวใจ เป็นลายเครือเถา หรือลายดอกไม้ (Floral Design) ส่วนใหญ่เป็นการใช้รูปทรงของพืชหรือรูปแบบที่บิดเบี้ยวของดอกไม้ ล้วนเป็นความคิดรวบยอดเกี่ยวกับธรรมชาติ (Naturalistic Conception) และริ้วรอยผ้าที่ไหลลื่นอย่างอิสระ (Free-Flowing Draperies) ตลอดจนการใช้สีอันประหลาด (Exotic Coloring) จากอิทธิพลภาพพิมพ์สีของศิลปินญี่ปุ่นที่แพร่หลายไปทั่วยุโรป แม้ให้เกิดการแสดงออกในลักษณะ 2 มิติ การจัดองค์ประกอบแบบซ้าย-ขวา ไม่เท่ากัน และไม่เกี่ยวข้องกับการลวงตาตามความเป็นจริง (The Illusion of Reality) จะเห็นได้จากงานออกแบบเพอร์นิลจินดา เครื่องแต่งตัว เครื่องประดับ โต๊ะ และงานออกแบบปกหนังสือ

คำว่า Art Nouveau นำมาจากชื่อร้านของแซมมวล มิง ซึ่งเป็นร้านจำหน่ายงานศิลปะตกแต่ง และงานวิจิตรศิลป์แนวใหม่ในกรุงปารีส มีชื่อว่า "La Maison Del Art Nouveau" เปิดทำการค้าระหว่างปี ค.ศ. 1895 – 96 ศิลปะแบบนี้รุ่งเรืองเฟื่องฟูขึ้น ระหว่าง ค.ศ. 1890 – 1905 แพร่กระจายทั่วไปทั้งยุโรปและอเมริกา" (สงวน รอดบุญ. 2533 : 19)

ศิลปะในกระบวนแบบอาร์ต นูโวเป็นกระแสเกิดจากความนิยมเนื่องจากสามารถตอบสนองความต้องการยกระดับรสนิยมในสังคม ที่เน้นความงามและประโยชน์ใช้สอย กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวถึงอิทธิพลของอาร์ต นูโว ว่า

อิทธิพลของอาร์ต นูโว ทั่วทั้งทวีปยุโรปต่างมีคนชมชอบในศิลปะที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันร่วมกัน โดยมีรูปแบบที่เป็นของสากล ซึ่งคนทุกชาติต่างยอมรับ และมีความนิยมแบบเดียวกัน อาร์ต นูโว จึงเป็นชื่อเรียกรูปแบบศิลปะแบบใหม่ซึ่งมีลักษณะแบบอย่างเป็นสากลนี้ สามารถพบเห็นได้จากการตกแต่งภายใน สถาปัตยกรรม เครื่องใช้สอย เช่น เซรามิก กระดาษหรือเหล็กตัด เป็นต้น ศิลปินอาร์ต นูโว จะนำวัสดุต่าง ๆ ที่แสดงความก้าวหน้าทางเทคนิคและวิธีการของอุตสาหกรรมใหม่ที่กำลังเจริญเติบโตอย่างรวดเร็วในยุคนั้นมาใช้ บวกเข้ากับการออกแบบที่มีการใช้เส้นโค้งหยิกงอ เป็นลายเครือเถาหรือดอกไม้ การออกแบบส่วนใหญ่เน้นแรงดลใจมาจากธรรมชาติ มาดัดแปลงให้เกิดความอ่อนหวาน จนดูสะบัดพลีว ถ้าเป็นรูปคนจะทำให้มีรูปร่างยาวยืด เนื่องจากนิยมออกแบบเป็นลวดลายมาก นักวิจารณ์จึงเรียกรูปแบบศิลปะแบบนี้ว่า นูเดิล สไตล์ (Noodle Style)

ในเบลเยียม นับว่าเป็นแหล่งศูนย์กลางความเคลื่อนไหวที่สำคัญ เพราะมีสถาปนิกและนักออกแบบตกแต่งรูปแบบนี้หลายคน บุคคลสำคัญมี ฮันรี ฟาน เดอ เวลเด (Henri Van De Velde, ค.ศ. 1863 – 1957) ผู้บุกเบิกหลักสุนทรียภาพของอาร์ต นูโว ในเรื่องของสุนทรียะกับการใช้สอยให้มีประโยชน์ร่วมกันวิกเตอร์ ฮอร์ต (Victor Horta, ค.ศ. 1861 -1947) สถาปนิกคนสำคัญอีกผู้หนึ่งทำให้งานอาร์ต นูโว มีรูปแบบที่ชัดเจนมากขึ้น ทั้งสองต่างนำเอาคอนกรีตเสริมเหล็กมาใช้ในสถาปัตยกรรม เช่นเดียวกับนำเหล็กมาดัดเป็นลวดลายประดับในงาน ตกแต่งอาคารบ้านเรือน

ในฝรั่งเศสมีศิลปิน สถาปนิก และมัณฑนากรในแนวนี้หลายคน เช่น กัลเล (Galle) มาจอเรลล์ (Majorelle) การเซตต์ (Grasset) สถาปนิก เฮกเตอร์ กีมาร์ (Hector Guimard) และอากุส เปเรต์ (August Perret) ล้วนสร้างให้อาร์ต นูโว ได้รับความนิยมอย่างสูงในฝรั่งเศส ในอังกฤษ ศิลปินที่มีชื่อเสียงในรูปแบบศิลปะนี้มี

วิลเลียม มอร์ริส (William Morris) และพวก ได้รวมตัวกันจับกลุ่มกันขึ้นที่ "กลาสโກว์ สกูล" และเป็นที่มืบทบาทในขบวนการศิลปะและงานช่าง (Art and Crafts) เป็นผู้บุกเบิกงานอาร์ต นูโว ในอังกฤษไว้เป็นอันมาก

ในสเปน ผู้ที่ได้รับการยกย่องอย่างสูงคือ แอนโตนิโอ โกตี (Antonio Gaudi, ค.ศ. 1852 - 1962) ผู้นำ ลักษณะรูปแบบศิลปะบาโรคและโรโคโคมาพัฒนาในรูปแบบของอาร์ต นูโว ทำให้ผลงานสถาปัตยกรรมของเขา ได้รับผลสูงที่สุดคนหนึ่งของรูปแบบนี้ (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 65)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงศิลปะอาร์ต นูโว จากการเรียบเรียงประกอบปาฐกถา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ว่า

ในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 การทดลองและค้นคว้าทางด้านจิตรกรรมและประติมากรรมของพวกอิมเพรสชันนิสต์ กระทำกันอย่างดึกคัก ส่วนทางด้านศิลปะตกแต่ง ศิลปะประยุกต์ และสถาปัตยกรรม ก็ได้รับการพัฒนาให้ก้าวหน้าขึ้น เช่นกัน ชาวยุโรปโดยทั่วไปต่างมีการตื่นตัวพร้อมที่จะรับสิ่งแปลกใหม่เพื่อจะได้ชื่อว่าเป็นคนทันสมัย พวกเขาดำรงสร้าง รสนิยมใหม่ขึ้น พร้อมทั้งจะรับศิลปวัฒนธรรมใหม่ รสนิยมชนิดนี้ ฝรั่งเศสเรียกว่า บูซัวส์ (Bourgeois) เยอรมันเรียกว่า คิทช์ (Kitsch) สเปนเรียกว่า คูร์สิ (Cursi) และรัสเซียเรียกว่า เมสท์ชานโตโว (Mestchantovo) รสนิยมที่มีชื่อเรียก ต่างๆ กันนี้ ต่างมีความหมายและความเข้าใจโดยทั่ว ๆ ไปเหมือนกัน คือ หมายถึงรสนิยมในความชมชอบรูปแบบ ศิลปะแบบหนึ่ง ซึ่งฝรั่งเศสเรียกว่า อาร์ต นูโว (Art Nouveau) เบลเยียมเรียกชื่อว่า ลา ลิเบรเอสเตอร์ (La Libre Esthetique) เยอรมันเรียกว่า จูเกนด์สทิล (Jugendstil) อิตาลีเรียกว่า สไตเล ลิเบอร์ตี (Stile Liberty) ออสเตรียเรียก ซีเซชัน (Sezession) สเปนเรียก โมเดนิสตรา (Modernista) อังกฤษและอเมริกาเรียกสไตล์ว่า เดอะ โมเดิร์น สไตล์ (The Modern Style) ซึ่งแปลเป็นไทยได้ความหมายถึงรูปแบบสมัยใหม่

พอสรุปได้คือ ทว่าทั้งทวีปยุโรปต่างมีความนิยมชมชอบในศิลปะที่ใช้เกี่ยวกับชีวิตประจำวันร่วมกัน โดยมีรูปแบบที่เป็น ของสากลซึ่งทุกชาติต่างยอมรับ และมีความนิยมแบบเดียวกัน อาร์ต นูโว จึงเป็นชื่อเรียกรูปแบบศิลปะแบบใหม่ ซึ่งมีลักษณะแบบอย่างเป็นสากลนี้ สามารถพบเห็นได้จากการตกแต่งภายใน สถาปัตยกรรม เครื่องใช้สอย เช่น เฟอร์นิเจอร์หรือเหล็กดัด เป็นต้น ศิลปินอาร์ต นูโว จะนำวัสดุต่าง ๆ ที่แสดงความก้าวหน้าทางเทคนิคและวิชาการของ อุตสาหกรรมใหม่ที่กำลังเจริญเติบโตอย่างรวดเร็วในยุคนั้นมาใช้ บวกเข้ากับการออกแบบที่มีการใช้เส้นโค้งหยักงอ เป็นลายเครือเถาหรือดอกไม้ การออกแบบส่วนใหญ่เน้นแรงคลไ้มจากธรรมชาติ มาดัดแปลงให้เกิดความอ่อนหวาน จนสะบัดพลีว ถ้าเป็นรูปคนจะทำให้มีรูปร่างยาวยืด เนื่องจากนิยมออกแบบเป็นลวดลายมาก นักวิจารณ์จึงเรียกรูปแบบศิลปะแบบนี้ว่า นูเดิล สไตล์ (Noodle Style) (จำรัส สุนพงษ์ศรี. ไม่ปรากฏเลขหน้า)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงอิทธิพลของศิลปะอาร์ต นูโว เอาไว้ว่า

“แม้ว่า อาร์ต นูโว จะมีได้เกี่ยวกับกับวิจิตรศิลป์โดยตรง แต่ประชาชนทั่วไปก็ให้ความนิยมอย่างสูง จนกลายเป็นความ เคลื่อนไหวที่ปฏิเสธไม่ได้ อีกทั้งมีอิทธิพลต่อวงการศิลปกรรมสมัยใหม่ในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 จากสภาพที่บ่ง บอกถึงอิทธิพลของศิลปะ อาร์ต นูโว ที่แพร่กระจายไปทั่วยุโรปและเลยไปถึงอเมริกา ไม่ว่าจะเป็นอาคาร สถาปัตยกรรม การตกแต่งทั้งภายในและภายนอกอาคารเพื่อเสริมสร้างรสนิยมของชาวยุโรปในขณะนั้น แนวโน้มของ ศิลปะที่เกิดขึ้น จึงมีส่วนของอิทธิพลจากสิ่งแวดล้อมดังกล่าว นำสู่การพัฒนาในรูปแบบทางด้านทัศนศิลป์ให้สอดคล้อง และประสานสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด มีการวางแผนการออกแบบซึ่งวิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ในหนังสือออกแบบ กราฟิกว่า “เป็นแบบแผนศิลปะที่หลีกเลี่ยงการเดินตามอดีต สิ่งเร้าที่สำคัญในการสร้างสรรค์ได้มาจากรูปทรงที่ลื่น ไหลและบิดเบี้ยว ต้นไม้ ต้นอุน ใบไม้ ดอกไม้ เน้นความสำคัญอยู่ที่การตกแต่งบนผิวหน้า (Surface Decoration) ลวดลายสวยงาม เป็นจุดเริ่มต้นของภาพโปสเตอร์ที่สัมพันธ์กับรูปทรงทางศิลปะ ภาพประกอบตัวอักษร ลวดลาย เหล่านี้ส่งผลไปสู่ความคิดในการออกแบบระยะหลังอย่างมาก ศิลปินเด่น ๆ ก็เช่น เบรคส์ลีย์ (Beardsley) และคูลูส โลเทรค (Toulouse - Lautrec)

คตินิยมประเด็นหลักสำคัญของศิลปะอาร์ต นูโว ก็คือ ศิลปินและนักออกแบบสามารถที่จะประยุกต์ปรับเปลี่ยน กระบวนแบบ อย่างของรูปทรงอันทวิวัตถุทุกอย่างที่มีอยู่ตามความเป็นจริงให้สนองตอบต่อความต้องการของ ตนได้ ด้วยการใช้กลวิธีการระบายสีเรียบแบน มีลักษณะ 2 มิติ ตัดเส้นให้คี่ลื่นไหล บิดพลีวไปทั่วทั้งภาพ ซึ่งมีอิทธิพล ต่อกลวิธีการพัฒนาการสร้างสรรคผลงานจิตรกรรมของออฟฟิส มูซา ด้วย นอกจากนี้ ชิมโบลิสม์ และอาร์ต นูโว แล้ว

กระแสด การเคลื่อนไหวทางด้านขนานการศิลปะและงานช่าง ที่ก่อตัวเริ่มต้นในอังกฤษก็ส่งอิทธิพลมาสู่งานของเขาด้วย เนื่อง จาก ชาร์ลส์ เรนเนีย แมคอินทอช (Charles Rennie Mackintosh) ผู้เป็นทั้งสถาปนิกและศิลปิน ชาวไอร์แลนด์ ซึ่งเป็นผู้ออกแบบอาคารโรงเรียนศิลปะกลาสโกว์ มีผลงานออกแบบและเขียนภาพไว้มากมายพร้อมด้วย ผลงานของวิลเลียม มอร์ริส ทั้งสองเป็นผู้มีบทบาทอย่างสูงในการเผยแพร่รูปแบบและกระบวนแบบอย่างทั้งอาร์ต นูโว และขนานการศิลปะและงานช่างจนกระจายเป็นที่นิยมไปทั่วยุโรป รวมทั้งออสเตรียด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2531 :13)

จิรพันธ์ สมประสงค์ ได้กล่าวถึงศิลปะอาร์ต นูโว เอาไว้ว่า

เป็นแนวทางการสร้างสรรค์รูปแบบศิลปะแนวหนึ่งซึ่งมีปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรม ประติมากรรม งานสถาปัตยกรรม งาน ศิลปะการพิมพ์ และงานออกแบบตกแต่ง โดยเริ่มขึ้นในประเทศอังกฤษก่อนในราว พ.ศ. 2420 แล้วก็ได้กลาย เป็นขบวนการหัวก้าวหน้าทางศิลปะแห่งยุคในราว พ.ศ. 2435 ถึงราว พ.ศ. 2445 ลักษณะของศิลปะแบบนี้ก็คือ เป็น เส้นที่ติดต่อกันโดยตลอด และให้ความรู้สึกชัดเจนดีด้วย โดยใช้เส้นเส้นไหล เส้นโค้งบวม ลวดลายที่เกิดจากการใช้เส้น ประสานทับกัน

งานตกแต่งในสมัยแรก ๆ ก็ใช้รูปทรงเหมือนธรรมชาติ ซึ่งลวดลายที่นิยมกันมากได้แก่ จำพวกดอกไม้และพืชพันธุ์ไม้ ต่าง ๆ ศิลปะนูโว ยังเกิดขึ้นพร้อม ๆ กับการแพร่หลายของศิลปะอีกขบวนการหนึ่ง ซึ่งมีความเด่นชัดในการใช้เส้น ตรง และใช้ลวดลายรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าเป็นสาระสำคัญ

แบบอย่างศิลปะนูโว ได้รับมาจากแหล่งกำเนิดหลายแห่ง ซึ่งล้วนปรากฏเด่นชัดอยู่ในวัฒนธรรมชาวอังกฤษในตอน ต้น พุทธศตวรรษที่ 24 ทั้งสิ้น ได้แก่ ขบวนการศิลปะ และหัตถกรรม (Art and Craft Movement) ศิลปะเซลติก (Celtic Art) ศิลปะร็อคโคโค (Rococo Art) งานเขียนเส้นของชาวตะวันออกไกล (Oriental Calligraphy) ศิลปะญี่ปุ่น และสถาปัตยกรรมญี่ปุ่น (จิรพันธ์ สมประสงค์. 2524 : 106)

อาจกล่าวได้ว่าไม่มีศิลปินหรือสถาปนิกใดที่สามารถก่อกำเนิดผลงานชิ้นใหม่ ๆ ขึ้นมาได้ โดย ปราศจากพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ ของศาสตร์ในแต่ละแขนงนั้น ๆ ได้ เปรียบดังเช่นความสมบูรณ์สวยงาม และลวดตัวของแม่น้ำ Seine ในปารีส และแม่น้ำ Rhine ในเยอรมัน ซึ่งมีพื้นฐานมาจากถิ่นกำเนิด และการสาน ต่อซึ่งศักยภาพในทางภูมิศาสตร์ที่ลุ่มต่ำ และสมบูรณ์มาช้านาน ศิลปินชาวฝรั่งเศสชื่อ Maurice Rheims เป็นบุคคลซึ่งเปรียบได้เช่นเดียวกับอาร์ต นูวโกล่าคือ เกิดมาเพื่อสร้างสรรค์และจากไปอย่างรวดเร็ว หรือเมื่อ ถึงจุดสูงสุดก็ยอมที่จะจางหายไปในวันปลาย แต่บุคคลทั้งสองก็เลือกที่จะแสดงผลงานทางศิลปะที่ตนเองชอบ ออกมาตามทางที่ตนเองเลือกไว้ A.D.F. Hamlin ได้เปรียบไว้เมื่อต้น ค.ศ. 1902 ว่า อาร์ต นูวโกล่าคือจุดเปลี่ยน แปลงของสิ่งที่ข้าพเจ้าจำเจต่าง ๆ ในทางศิลปะ ซึ่งเคยปฏิบัติกันมาช้านานในประเทศอเมริกา ในช่วงปี ค.ศ.1836 อันเป็นช่วงเวลาที่มีการต่อต้านลัทธิ Victorian นั้น อัลฟอนส์ มูซา ได้เขียนไว้ในหนังสือ Confession d' un Enfant du Sie'cle ซึ่งมีใจความสำคัญว่า สิ่งต่าง ๆ ที่เกิดมาและมีความโดดเด่นมีค่าอยู่ใน ตัวเอง เปรียบเสมือนของเก่าแก่โบราณ เช่น Gothic, Renaissance พระเจ้า Louis XIII ซึ่งเกิดมาหลายต่อ หลายศตวรรษ จะยังคงอยู่ต่อไปในความทรงจำตราบนานวันของโลกนี้จะมีมาถึงกระนั้นเชียว การแสดง งานทางด้านสถาปัตยกรรมที่ Crystal Palace กรุงลอนดอน เมื่อปี ค.ศ. 1851 เป็นงานแสดงออกซึ่ง การใช้ความคิดในทางที่สวนกันกับความก้าวหน้าทางด้านขบวนการผลิตสมัยใหม่ ซึ่งอาศัยเครื่องจักรช่วยในการผลิต โดย เน้นทางด้านกระบวนการผลิตและผลทางการตลาดเป็นสำคัญ และที่สำคัญ คือ การขยายตลาดของศิลปะการ ตกแต่งให้เข้าสู่ตลาดชนชั้นกลางและชนชั้นสูงเป็นเป้าหมายสำคัญส่วนใหญ่แล้วการตกแต่งเฟอร์นิเจอร์ใน ศตวรรษที่ 19 นั้น จะวนเวียนอยู่กับการตกแต่งเดิม ๆ เช่น เน้นการใช้แสงน้อย ๆ หรือตกแต่งด้วยของ เก่าแก่ต่าง ๆ หนึ่งก็จะชวนด้วยศิลปะที่ทำจากผ้าต่าง ๆ เสียเป็นส่วนใหญ่ ตราบจนถึงปี ค.ศ. 1900 ดังเช่น บทวิจารณ์ทางด้านศิลปะ ในปี ค.ศ. 1899 L' Art Decoratif ว่า ศิลปะการตกแต่งหรือเฟอร์นิเจอร์ ในช่วงเวลา ดังกล่าวข้างต้นนั้น จะเต็มไปด้วยการตกแต่งหนึ่งเสียเป็นส่วนใหญ่ ไม่ว่าจะเป็นการเน้นสีของผาผนัง การใช้ ไม้มาทำกรอบรูป โดยเน้นการใช้วัสดุต้นของต้นไม้บริเวณกรอบรูป โดยจะไม่มีรูปแบบแปลกใหม่ออกมาเลย ในช่วงเวลานั้น (Duncan.1994 : 7-9)

แนวศิลปะการตกแต่งภายในได้ถูกพัฒนาและเน้นการเปิดประตูสู่แนวทางใหม่โดย อาร์ต นูโว ดัง เช่น Henry Van de Velde อธิบายไว้ในหนังสือ Formule d' une Esthetique Moderne ว่า เป็นการตกแต่งที่

เป็นตัวอย่างของการแสดงแนวความคิดที่เป็นตัวของตัวเอง โดยไม่พยายามที่จะอาศัยแนวทางเดิม ๆ มาใช้ แต่จะแทรกแนวคิดใหม่ ๆ เช่น การใช้โทนสีที่ต่อเนื่องหลากหลาย เน้นการให้สีที่ต่อเนื่องกันตลอดทุก ๆ ส่วนของการตกแต่งภายใน ไม่ว่าจะเป็นจุดแสดงสินค้าของห้างสรรพสินค้า ตลอดจนบ้านพักอาศัย โดยจะไม่ละเลย แม้กระทั่งการตกแต่งสิ่งเล็ก ๆ น้อย ๆ เช่น สลักกลอนประตู หรือสายยูของชั้นวางของ ทุก ๆ จุดและทุก ๆ ส่วนของเฟอร์นิเจอร์จะถูกนำมาใช้ประโยชน์ในการจัดสรรให้มีรูปแบบในการแสดงออกด้วยตัวของมันเอง

ทุกวันนี้แนวคิดและชิ้นงานในการตกแต่งของอาร์ต นูโวได้ถูกขายทอดตลาดเสียเป็นส่วนใหญ่ บางส่วนก็กระจายไปอยู่ตามบ้านพักอาศัยของคนทั่ว ๆ ไป ด้วยเหตุผลของกาลเวลา แต่กระนั้นแนวทางการคิดของ อาร์ต นูวอยังคงอยู่ตราตรึงใจคนปัจจุบัน อย่างเช่น การตกแต่งเฟอร์นิเจอร์ โดยการใช้โทนสีอ่อน ๆ หรือการใช้กระจกมาเป็นเครื่องประดับตกแต่ง และพัฒนามาอย่างต่อเนื่อง โดยอาศัยรากฐานและแนวคิดของ อาร์ต นูวอนั่นเอง (Duncan.1994 : 79)

ศิลปะของอาร์ต นูโวเป็นพื้นฐานของงานด้านตกแต่งหลายประเภทที่นำมาพัฒนาให้เป็นศิลปะประยุกต์ ผลงานศิลปะประยุกต์เปรียบเสมือนแนวทางใหม่ที่เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 19 โดยเน้นอยู่ที่คุณค่าของความงามของศิลปะมากกว่าจะคำนึงถึงแนวคิดแบบเก่าๆ โดยจะไม่นำแนวทางที่เกี่ยวกับธรรมชาติซึ่งเคยใช้กับงานศิลปะมาใช้กับศิลปะประยุกต์ ด้วยเหตุนี้ทำให้เกิดปฏิกิริยาต่อต้านความเคลื่อนไหวศิลปะแห่งประวัติศาสตร์ ระเบียบแบบแผนที่สืบทอดกันมาได้มีการวางแนวใหม่ของการตกแต่งภายในและศิลปะประยุกต์ทั้งหมด แต่ก็ยังมีเพียงคนส่วนน้อยที่ไม่ยอมรับและให้ความสนใจนับตั้งแต่มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นไม่เฉพาะเพียงแต่การเน้นที่คุณค่าของความงามตามแนวใหม่เท่านั้น แต่ดีไซน์เนอร์ได้มีการวางแนวพื้นฐานเพื่อการพัฒนาและนำมาใช้ในอนาคตในทุกๆ ด้านเพื่อให้ศิลปะประยุกต์แทรกซึมเข้าไปในชีวิตประจำวัน และพยายามชี้ให้เห็นถึงคุณค่าแห่งการพัฒนาอันมีรากฐานมาจากประวัติศาสตร์

การออกแบบตกแต่งโดยอิงประวัติศาสตร์เป็นที่มาของผลงานที่มีความสวยงามวิจิตรในเชิงการตกแต่งภายในและเป็นขั้นตอนเบื้องต้นซึ่งรวมกันเป็นหนึ่งเดียวเช่นแนวคิดของศิลปะลัทธิร็อคโคโคซึ่งได้สูญหายไปในช่วงยุคสมัยวิคตอเรีย ความรู้สึกของงานศิลปะตกแต่งภายในในยุคนี้ได้เริ่มมีการนำเอาสิ่งต่างๆ เช่น สีเขียวมะกอก สีชมพูหม่น (สีกะปิ) สีม่วงอ่อน สีขาวนม เพื่อใช้ความสว่างของสีเหล่านั้นทำให้งานศิลปะมีความสดชื่นแทนที่จะมีแต่สีทึบดำเป็นส่วนใหญ่ รูปแบบสถาปัตยกรรมของอาร์ต นูโว ให้ความสำคัญในการวางทิศทางรูปแบบและการแสดงความเป็นประวัติศาสตร์อยู่ด้วยในตัวเอง มีการลำดับที่มาของแต่ละผลงานว่ามีความเป็นมาอย่างไร ถึงแม้จะมีผลงานแนวนี้น้อยมาก แต่ก็แสดงถึงความมีคุณค่าหาพิภพ และเป็นสถาปัตยกรรมแห่งประวัติศาสตร์เหมาะแก่การอนุรักษ์เชิดชูสถาปัตยกรรมแนวประวัติศาสตร์บางที่ก็เป็นปัจจัยช่วยสนับสนุนงานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ และงานประติมากรรมยุคต่าง ๆ มาสะท้อนให้เป็นลักษณะเด่นๆ สถาปัตยกรรมของอาร์ต นูโว มีโครงสร้างที่มีความงดงามแสดงถึงความหมายของการแสดงออกที่ซ่อนเร้นอยู่ภายใน

งานประติมากรรมของอาร์ต นูโว ที่แพร่หลายอยู่ในประเทศต่าง ๆ นั้นส่วนใหญ่แล้วจะรู้แนวทางพื้นฐานต่างๆ เท่านั้น ประติมากรจำนวนมากที่มีปัญหาเรื่องรูปทรงที่เป็นรากฐานแก่นแท้ของอาร์ต นูโว และไม่สามารถเข้าถึงลักษณะเด่นของศิลปะนั้นๆ ได้ดังตัวอย่าง เช่น ภาพนึ่งคุกกี้ การนึ่ง การโน้มตัว หรือท่าทางโค้งเว้าต่างๆ เพราะจินตนาการของอาร์ต นูโวสามารถทำให้ผลงานต่างๆ มีคุณภาพ และแฝงไว้ซึ่งท่วงท่าจังหวะลีลาต่างๆ รวมไว้ด้วยกันอย่างเหมาะสมกลมกลืน แนวทางของอาร์ต นูโว มีเนื้อหาที่เด่นชัดใน

การนำเอาคุณค่าของเส้นมาใช้ให้เกิดประโยชน์เน้นอารมณ์ที่อยู่ภายในแล้วก็แสดงออกมาให้มีความสำคัญกับประโยชน์การตกแต่ง การประดับ รูปร่าง สี เส้น และผิวพื้น มีแนวคิดอิสระทำให้ศิลปะการตกแต่งประสบความสำเร็จ โรงเรียนในกลาสโกว์ และเวียนนาซีเซสชันก็เริ่มใช้รูปของเส้นในการวาด เมื่อการวาดเริ่มต้นครั้งแรกศิลปินวาดภาพไม่มีตัวตนเหมือนอย่างสีน้ำของคานดินสก็ไม่มีรูปร่างซึ่งยังคงทำติดต่อกันมาเรื่อยๆ จนมีประสบการณ์ซ้ำของในเรื่องสี สไตล์หลายอย่างของอาร์ต นูโวก็มีอิทธิพลต่อลัทธิเซอร์เรียลลิสต์ ศิลปินอย่างซัลวาดอร์ดาลี (Salvador Dali) หรือแกรนดิ (Gandi) จะเห็นว่าแนวศิลปะไม่ห่างไกลจากอิทธิพลของ เซอร์เรียลลิสต์เท่าใดนัก ดังนั้นศิลปะของอาร์ต นูโว จึงมีเสน่ห์และมีจุดสนใจชวนแก่การค้นคว้าของชนรุ่นต่อมา

ถึงแม้ว่าอาร์ต นูโว มีรูปแบบของสถาปัตยกรรมอยู่ในช่วง ศตวรรษที่ 20 หรืออาจจะมียุคพลตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 ศิลปะอาร์ต นูโว เป็นศิลปะที่มีรูปแบบอิสระจากการนำเอาธรรมชาติที่มองเห็นมาใช้ไม่ได้เกี่ยวข้องกับรากฐานทางทฤษฎีประวัติศาสตร์ในศตวรรษที่ 19 แต่ก็ไม่ทำให้ความงดงามของศิลปะแบบดั้งเดิมระส่ำระสายปราศจากจุดมุ่งหมายแต่ทำให้ความงดงามของรูปแบบดั้งเดิมมีการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่สมบูรณ์มากขึ้น จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ก็เป็นที่ยืนยันได้ว่าศิลปะอาร์ต นูโว มีส่วนทำให้เกิดการเคลื่อนไหวและพัฒนาของศิลปะสมัยใหม่มีหลักฐานหลายอย่าง que แสดงให้เห็นว่าศิลปะอาร์ต นูโว เป็นพื้นฐานเปรียบเสมือนการเตรียมการพัฒนาด้านความงามของศิลปะอาร์ต นูโว ไม่ได้มีอยู่เฉพาะหลักฐานที่เป็นประวัติศาสตร์เท่านั้นแต่คุณค่าของความงามรูปแบบที่ได้รับการยอมรับในทางสร้างสรรค์รวมทั้งการนำมาเพื่อการพัฒนาไปสู่ศิลปะประยุกต์ก็ได้รับการยอมรับเช่นกัน (Madsen.1967 : 232)

ศิลปะอาร์ต นูโว เริ่มเสื่อมสลายถอยลงอย่างรวดเร็ว เป็นที่นิยมในกรุงปารีสภายในระยะเวลา 2 ปี ช่วงปี ค.ศ.1900 ที่เมืองตูริน ค.ศ. 1902 ซึ่งทุกคนก็ยอมรับว่าช่วง 2 ปีนั้น อาร์ต นูโวเจริญถึงขีดสุดสาเหตุที่อาร์ต นูโว เสื่อมเป็นเพราะว่าบรรดาศิลปินต่างๆเริ่มละทิ้งสไตล์ที่เป็นแบบอาร์ต นูโว และมีการดัดแปลงแก้ไขโดยศิลปินพยายามต่อสู้ให้เห็นถึงความสำคัญความชอบของตัวเองเข้าไปผสมผสานของการตกแต่ง โดยละเลยรูปแบบของศิลปะอาร์ต นูโว โดยสิ้นเชิงความเจริญและการพัฒนาศิลปะในประเทศอังกฤษเป็นไปอย่างรวดเร็วฉับไวกว่าประเทศอื่นๆจนเราอาจกล่าวได้ว่าศิลปะจากอังกฤษเป็นศิลปะแนวใหม่ " New Art " ดังคำกล่าวของ Lewis Day ในปี ค.ศ. 1903 ไม่มีการเอาศิลปะแนวใหม่เข้ามาร่วมผสมผสานเพื่อเป็นการเหยียดหยันอาร์ต นูโว ซึ่งอาร์ต นูโว ในอังกฤษมีการเปลี่ยนแปลงน้อยมาก แต่เริ่มที่จะเป็นที่สนใจเพราะความก้าวหน้าศิลปะในอังกฤษมีรากฐานมาจากศิลปะที่เกี่ยวกับการใช้เส้นของศิลปะและความเรียบง่าย

แต่ในฝรั่งเศสศิลปะมีความแตกต่างจากอังกฤษอาร์ต นูโว ไม่เป็นที่นิยมเท่าอังกฤษมีการสร้างสรรค์ผลงานน้อยกว่า เช่นการแสดงผลงานศิลปะ The Liege Exhibition ในปี ค.ศ. 1905 จะเห็นว่าไม่มีการแสดงศิลปะในแนวอาร์ต นูโว อยู่เลย โดยเฉพาะในสมัยพระเจ้าหลุยส์ที่ 16 ซึ่งมีงานแสดงศิลปะ ค.ศ. 1908 ไม่มีการแสดงศิลปะแนวนี้ เพราะทัศนคติของชาวฝรั่งเศสไม่ยอมรับศิลปะอาร์ต นูโว เห็นได้จากการแสดงเฟอ์ร์นิเจอร์ในช่วงปีคริสต์ศตวรรษที่ 18

ในเบลเยียมหนุ่มสาวมีความคิดสร้างสรรค์ศิลปะเป็นของตัวเองไม่ยอมผูกมัดตัวเองกับศิลปะแนวประวัติศาสตร์ เขาเหล่านั้นพยายามหาสิ่งที่เป็นแรงบันดาลใจในแบบสากล ในช่วงศตวรรษต่อมาที่มีความเป็นตัวของตัวเอง โดยมีแบบของอาร์ต นูโว ที่เกี่ยวกับดอกไม้ ต้นไม้ จนกระทั่งถึง ค.ศ.1905 เบลเยียมก็เป็นอันสิ้นสุดศิลปะลัทธิอาร์ต นูโว

ในเยอรมันศิลปินแนวหน้าไม่สนใจงานศิลปะอาร์ต นูโว เหมือนการแสดงผลงานศิลปะที่ตูริน มีการวิจารณ์ว่างานแสดงการตกแต่งภายในไม่มีอิทธิพลของอาร์ต นูโว ดังเช่นงานแสดงที่เซนต์หลุยส์ ในปี ค.ศ.

1904 อาจกล่าวได้ว่าศิลปินหลายท่านได้รับเอาวิธีหรือแนวทางของอาร์ต นูโวมาใช้อย่างต่อเนื่องจนถึงสมัยสงครามโลกครั้งที่ 1 สินค้าในเยอรมันหลายอย่างเช่น โลหะ ทองแดง ดีบุก หรือแก้วเป็นที่แพร่หลายสินค้าที่ทำจากวัสดุเหล่านี้เป็นสินค้าที่มีสไตล์เรียบง่าย (ดังเช่นปรากฏที่เบลเยียมและฝรั่งเศส เช่นกัน) และได้มีการนำศิลปะของอาร์ต นูโว เข้ามาผสมผสานเป็นเหตุให้ศิลปะอาร์ต นูโวเริ่มเสื่อมถอยลง โดยทั่วไปศิลปะเมื่อ 25 – 30 ปีก่อน ค.ศ.1890 เป็นช่วงที่มีการพัฒนาทางด้านศิลปะจนถึงปี ค.ศ.1900 ซึ่งขัดแย้งกับการพัฒนาทางด้านศิลปะ ในช่วงศตวรรษที่ 19 ถือได้ว่าเป็นช่วงศตวรรษใหม่ของศิลปะแห่งการต่อสู้และการใช้ศิลปะของอาร์ต นูโว จากศิลปินในรุ่นก่อนๆเป็นการต่อสู้ที่มีความตั้งใจสูงในการใช้ศิลปะของอาร์ต นูโว เช่นเดียวกับการเสื่อมถอยลงของศิลปะนี้

ในออสเตรีย ศิลปะของอาร์ต นูโวพัฒนาไปอย่างเชื่องช้า ศิลปะที่เป็นแบบธรรมชาติของดอกไม้ ใบไม้ มีเหลือน้อยมากดังเช่น ศิลปะของยุโรปชาติต่างๆที่ผ่านมามีรากฐานจากการนำเอารูปทรงทางเรขาคณิตเข้ามาใช้อธิบายผลเป็นการเน้นใช้รูปทรงโครงสร้างด้านตั้งให้ประสานกลมกลืนกับวัสดุและเพิ่มการตกแต่งเข้าไปให้สวยงามแต่การพัฒนาได้รวดเร็วเช่นนั้นแท้จริงก็มีรากฐานมาจากแนวของอาร์ต นูโว มาประยุกต์เข้ากับงานทางสถาปัตยกรรมให้เกิดความสวยงามมีการพัฒนาโดยวางรากฐานให้มีการเคลื่อนไหวอันนำไปสู่แนวทางการสร้างงานศิลปะ ของออสเตรียในยุคต่อ ๆ มา

อาร์ต นูโว เป็นศิลปะสไตล์ที่ชาวยุโรปโดยทั่วไปชื่นชอบ แต่ก็มิระยะเวลาที่ดำรงอยู่ไม่นานนักด้วยเหตุผลหลายอย่าง ของแบบการพัฒนาศิลปะและสถาปัตยกรรม เกี่ยวเนื่องกับเศรษฐกิจที่ตกต่ำ แต่ความจริงแล้วก็อยู่ที่ศิลปินในการที่จะเข้าถึงแก่นแท้ของงานให้มีความงดงามมีเอกลักษณ์เฉพาะตน ศตวรรษที่ 19 ศิลปินกล่าวว่าปัญหาของอาร์ต นูโว ก็คือการกำหนดรูปแบบ รูปทรง ในการนำมาประยุกต์ใช้กับเครื่องจักร ในการออกแบบลวดลายของงานศิลปะในยุคนั้นเพราะรูปแบบส่วนใหญ่อยู่ที่การสร้างงานของเครื่องจักร เป็นยุคของการออกแบบโดยเครื่องจักรและขาดศิลปินที่มีความสามารถเช่นอาร์ต นูโว ในความคิดใหม่ของศิลปินที่เกิดขึ้นก็ยังยืนยันที่จะเอาวัสดุที่มีอยู่ในธรรมชาติที่มีลักษณะพิเศษมาใช้ในงานศิลปะ แต่ละเลยความงดงามตามธรรมชาติของสิ่งเหล่านั้น เช่นการนำเอากวอด หิน พลอย โลหะ ไม้ และอื่นๆ รูปแบบความคิดจะยังอิงอยู่กับโครงสร้างตามธรรมชาติแต่จะเน้นไปทางการนำมาตกแต่งให้เกิดงานชิ้นใหม่ๆที่เป็นระบบมากขึ้น อาจกล่าวได้ว่าอาร์ต นูโว เป็นศิลปะแนวแรกและแนวเดียว ที่มีผลงานที่สามารถเชื่อมโยงระหว่างศิลปะ กับธรรมชาติของศิลปะยุคใหม่ ผู้คนส่วนใหญ่ไม่ค่อยใส่ใจที่จะนำศิลปะที่มีแนวทางประวัติศาสตร์ให้เกิดประโยชน์ แต่ศิลปะอาร์ต นูโว กลับนำเอาประวัติศาสตร์มาเป็นการสร้างสรรค์ผลงานแต่วิศวกร และสถาปนิกกลับนำมาทำการบิดเบือน ประดับเสริมแต่งอย่างไรขอบเขตศิลปะอาร์ต นูโว ก็สามารถดำรงคงอยู่ได้ท่ามกลางความแตกต่างทั้งหลายในช่วงศตวรรษที่ 19 อย่างหนึ่งใน ค.ศ. 1892 – 1893 เป็นช่วงแห่งการพัฒนาด้านศิลปะถึงขั้นสูงสุด และมีการแพร่หลายเปิดเผยในที่สาธารณะอย่างมากมาเป็นระยะ ๆ มองเห็นเป็นรูปแบบของแฟชั่นต่าง ๆ ที่ส่วนมากจะใช้การตกแต่งผิวภายนอกเป็นจุดนำผสมผสานกับความเรียบง่ายของการตกแต่ง ผู้คนส่วนใหญ่ไม่สามารถเข้าใจถึงความลึกซึ้งของผลงานที่แสดงว่ามีจุดมุ่งหมายและมีที่มาอย่างไร ในศตวรรษใหม่ต่อมาได้มีการพยายามนำเอาศิลปะรุ่นเก่าๆ มาประยุกต์ใช้กับศิลปะสมัยใหม่ดังเช่นที่ปารีสและบรัสเซล มีการนำรูปแบบมานำเสนอและประยุกต์แต่ก็ไม่ได้รับการตอบสนองเท่าที่ควรจนมีคำกล่าวว่า “มากเกินไปและเร็วเกินไปทำให้ไม่บรรลุเป้าหมาย” ซึ่งคล้ายกับแนวทางของอาร์ต นูโว ถ้าเรามาพิจารณาถึงพื้นฐานการออกแบบของศิลปินรุ่นต่อๆ มาจะเห็นได้ถึงความแตกต่างกับแนวทางการนำเสนอของศิลปินรุ่นก่อนๆ โดยสิ้นเชิง

ศิลปะแบบอาร์ต นูโว ถือได้ว่าไม่ค่อยจะมีมุมมองที่เป็นสากลเท่าไรนัก มีสไตล์จำกัดเฉพาะตัวแต่ยากที่จะนำมาประยุกต์ใช้ให้เป็นสากล ดีไซน์เนอร์หลายคนที่ใช้แนวทางของอาร์ต นูโวจะมองแต่อดีตที่ผ่านมามากกว่าจะมองไปในอนาคตว่า ต้องการอะไร จากศิลปะลักษณะรูปทรงที่ซับซ้อนและการนำมาประยุกต์ใช้กับความต้องการทางสังคมหรืออีกนัยหนึ่งคือการนำมาตอบสนองต่อสังคมทางด้านการนำมาผลิตเพื่อการค้าแต่ยังคงไว้ซึ่งศิลปะเฉพาะตัวเพียงไม่กี่ด้าน ในขณะที่เดียวกันศิลปะลัทธิซิมบอลิสม์ก็เสื่อมลง นั่นก็เป็นเครื่องหมายว่าอาร์ต นูโว ก็จะเสื่อมถอยเช่นกันและยิ่งกว่านั้นศิลปะอาร์ต นูโว จะเป็นแบบที่ไม่เอื้ออำนวยต่อการพัฒนาแต่ก็มีคุณค่าและเป็นที่ยอมรับในยุคก่อนจะสิ้นสุดลงในศตวรรษที่ 19 เช่นเดียวกันกับความงามของศิลปะประวัติศาสตร์ของยุโรปในหลายๆ ครั้งก็ต้องสิ้นสุดลงในงานของเดียวกัน (Madsen.1967 : 236)

1.2 เหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับอัลฟอนส์ มูซา

ความมีเสน่ห์ชวนหลงใหลแสดงถึงพลังอำนาจที่มีอยู่ในตัวผู้หญิง ที่ทำให้เกิดผลงาน ด้านศิลปะที่มูซานำเอาความงดงามฟูฟ่อง โค้งม้วนไหลลื่นระย้าย้อยของเส้นผมและเสื้อผ้าเข้ามาเกี่ยวข้องเพื่อเพิ่มความงดงามมีเสน่ห์และพลังอันเป็นจุดสำคัญของศิลปะของเขา มูซาเป็นศิลปินผู้หนึ่งซึ่งอาจกล่าวได้ว่าดีที่สุดในการนำเอาเสน่ห์ชวนหลงใหลของงานด้านศิลปะมาแสดงออกได้อย่างชื่นชม ในช่วงศตวรรษนั้นงานของเขามีรูปแบบที่ต่อเนื่อง ผสมผสานกันไปเป็นลูกโซ่ ตามแบบแผนที่วางไว้ผสมผสานกับแนวทางของศิลปะอาร์ต นูโว เป็นความต้องการให้มีการเปลี่ยนแปลงการออกแบบแบบใหม่ โดยให้บังเกิดผลงานศิลปะที่มีคุณค่าทางด้านประโยชน์ใช้สอยด้วย มูซาไม่ใช่เป็นแต่เฉพาะศิลปินภาพสีและงานวาดลายเส้นเท่านั้นเขายังให้ความสนใจกับ ประติมากรรม เครื่องประดับ การตกแต่งภายใน และศิลปะประยุกต์ อย่างไรก็ตามความสามารถพิเศษความมีชื่อเสียงเกี่ยวกับการตกแต่งในเรื่องการวาดเส้นของมูซาก็เป็นหลักการ เป็นมาตรฐานที่นำมาใช้กันอยู่ทุกวันนี้ (Ulmer. 1994 : 6)

ผลงานที่ประจักษ์แก่สายตาประชาชนอันได้แก่ฝีมือ เทคนิค กลวิธี เป็นการผลิตผลงานที่สูงส่งแล้วผลงานโปสเตอร์ชื่อ *panneaux de'coratifs* ปฏิทิน นิตยสาร หนังสือพิมพ์ ชื่อเรื่อง ภาพประกอบหนังสือต่างๆ เหล่านี้ได้เผยแพร่ออกสู่สายตาประชาชนและได้รับความสำเร็จจากประชาชนที่ให้การตอบรับอย่างมาก อย่างไรก็ตามสิ่งสำคัญที่สุดในการนำมารวมกันในการสร้างผลงานของเขาที่ขาดไม่ได้คือ การตกแต่งที่นำเอาความคิดที่เป็นจุดสำคัญของศิลปะที่มีอยู่มากมายไม่รู้จำหมดสิ้น มาจากเครื่องประดับตกแต่ง หนังสือพิมพ์ภาพ และรูปภาพการวาดเส้น มีการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ รูปร่างท่าทางอย่างงดงามเหมือนเป็นภาพธรรมชาติแต่มีความงดงามอย่างศิลปะที่ลงตัว กล่าวได้ว่าปี ค.ศ. 1900 ศิลปินมูซาเปรียบเสมือนเป็นรูปแบบในการเผยแพร่งานศิลปะ และการวาดภาพ งานของเขาเกี่ยวกับรูปร่างท่าทางตามจินตนาการอย่างงดงามของผู้หญิงหรือหญิงสาววัยรุ่น ตกแต่งด้วยเครื่องประดับทองคำที่มีการตกแต่งกรอบภาพด้วยดอกไม้ใบไม้เป็นสัญลักษณ์ นี่ส่วนหนึ่งในหลายๆ ผลงานศิลปะที่แพร่กระจายไปในรูปแบบของสิ่งพิมพ์ ในช่วงศตวรรษนั้น "สไตล์มูซา" มีความเป็นรูปแบบศิลปะที่มีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวในขณะนั้นคล้ายกันกับศิลปะอาร์ต นูโว

อัลฟอนส์ มาเรีย มูซา หรือตามที่ชาวฝรั่งเศสนิยมเรียกเขาว่า อัลฟอนส์ มูซา คือหนึ่งในศิลปินด้านประดับตกแต่งที่โด่งดังที่สุดในปารีส ปลายปี ค. ศ. 1894 มูซาโด่งดังอย่างรวดเร็วด้วยผลงานภาพโปสเตอร์ *Gismonda* ที่วาดขึ้นสำหรับชาร์วาร์ เบอรัลด์เป็นผลงานที่งดงามด้วยรูปแบบภาพขยายยาว

ด้วยสีที่นุ่มนวลผสมผสานกันอย่างลงตัวไปกับลายเส้นง่าย ๆ และร่ำรวยไปด้วยลวดลายประดับอ่อนหวาน ในทศวรรษต่อมา ภาพหญิงสาวในอุดมคติเจ้าของผมยาวม้วนโค้งชดไปมาเป็นแบบฉบับเฉพาะตัวทำให้ผลงานโปสเตอร์รุ่นต่อๆมาของเขา รวมทั้งผลงาน *le style Mucha* และ *panneaux de'corative* ซึ่งสร้างชื่อให้มูชาโด่งดังไปทั่วโลก ถึงแม้ว่าอัลฟอนส์ มูชา จะเกิดในโมราเวีย จังหวัดซาวิค ในการปกครองของฮังการี ในช่วงนั้นและมีพื้นฐานที่นั่น (ปัจจุบันคือประเทศเชค) และจบชีวิตลงในปี ค.ศ. 1939 ที่เมืองพราก มูชาก็ประสบความสำเร็จอย่างยิ่งใหญ่ในกรุงปารีส มูชายังเป็นศิลปินที่มีบุคลิกซับซ้อนและน่าสนใจยิ่งไปกว่าภาพผู้หญิงและดอกไม้ของเขา เมื่อดูโดยรวมแล้ว จะพบว่าเขาไม่ได้เป็นแค่เจ้าแห่งศิลปินภาพโปสเตอร์และนักออกแบบหัวคิดก้าวหน้าเท่านั้น แต่มูชายังเป็นนักเขียนภาพประกอบแนวใหม่ เป็นครูซึ่งควรค่าแก่การจดจำ นักวาดภาพผู้ยิ่งใหญ่ และผู้สร้างความแปลกใหม่ให้วงการแฟชั่น เขายังเป็นนักวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังผู้ยิ่งใหญ่อีกด้วย ผลงานของเขาในเวลานั้นได้มีชื่อเสียงในปารีสก่อนที่จะเป็นเมืองหลวงของฝรั่งเศส ซึ่งมีแสงสีพราวพราวมีศิลปะวัฒนธรรมที่รุ่งเรือง เป็นเมืองหลวงที่มีความศิวิไลซ์ของโลกซึ่งมีความสำคัญแก่มูชามาก เขาใช้เส้นแสดงออกในผลงานอย่างมีชีวิตชีวา สิ่งเหล่านั้นเป็นความพอใจของเขา เขาได้รับการว่าจ้างให้คัดลอกผลงานของเขาเองที่ตกแต่งไว้ในคฤหาสน์อันหรูหราในบอสเนียเฮร์เซโกวีนา เข้าร่วมแสดงในงานนิทรรศการโลกที่กรุงปารีส งานออกแบบโรงภาพยนตร์และนิทรรศการเกี่ยวกับภาพโปสเตอร์โฆษณาเหล้าองุ่นขาว สบู่ และร้านขายขนมลูกกวาด (Ulmer. 1994 : 7)

มูชามักอ้างถึงโอกาสและโชคชะตาที่เป็นตัวกำหนดทางชีวิตให้เขา และก็อาจจะเป็นโอกาสจริงๆที่ทำให้เขาได้พบผู้อุปถัมภ์คนสำคัญ ท่านเคาท์ Khen Belassi แห่ง Emmahof และนักอุตสาหกรรมชาวอเมริกัน Charles R. Crane ผู้ซึ่งสนับสนุนให้มูชาวาดภาพประวัติศาสตร์ชาติเชค โดยไม่เกี่ยงเรื่องค่าใช้จ่ายและราคา หรือเกรงเรื่องความตลกขบขัน และคงเป็นโชคชะตาจริงๆที่ทำให้เขาไม่สามารถเป็นศิลปินวาดภาพประวัติศาสตร์ตามแบบศิลปินคนอื่น ๆ ทั่วไปในยุคนั้น โชคชะตาได้พาให้มูชาเปลี่ยนแนวคิดและวิถีชีวิตตนเองจนกลายเป็นศิลปินอาร์ต นูโว

ในปี ค.ศ. 1900 ผลงานของเขาได้ถูกนำมาเป็นข้อพิจารณาว่าสมควรที่จะเป็นผู้นำทางด้านศิลปะหรือไม่ มีการโต้เถียงมากขึ้นนอกความเห็นทั้งหมด มันเกือบเป็นเรื่องราวเศร้าเพราะมูชาไม่ได้เห็นคุณค่าความสำคัญของความเป็นอัจฉริยะเกี่ยวกับผลงานศิลปะการตกแต่ง และผู้มีความรู้ในทางศิลปะของเขาเท่าไรนัก แต่เขาอยู่เหนือคำกล่าวสรรเสริญเยินยอเหล่านั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งประวัติและเรื่องราวของเขา มันเป็นงานหนักในทศวรรษของเขานั้น เขาอุทิศการทำงานเพื่อศิลปะ ในช่วงหลังปี ค.ศ. 1910 ตัวอย่างเช่นการเขียนภาพสีน้ำมันซึ่งเป็นภาพประวัติศาสตร์ของชาวสลาฟ (*Slav Epic* ประเทศแถบยุโรปตะวันออก ได้แก่ รัสเซีย บัลแกเรีย โปแลนด์ และโปแลนด์) จนเปรียบเสมือนว่าเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ (Ulmer. 1994: 6)

มูชาเดินทางออกจากมืวนิคมุงส์ปารีส เพื่อการศึกษาเพิ่มเติมในด้านศิลปะเพื่อการอาชีพที่วิทยาลัยจูเลียน เป็นสถานที่ที่มีสภาพแวดล้อมที่เอื้ออำนวยต่อจินตนาการด้านศิลปะเช่นมีตลาดมีทางรถไฟและมีต้นไม้ปลูกข้างทาง เขายึดเอาสิ่งที่เขาได้สัมผัสด้วยตนเองจากธรรมชาติและความสะดวกสบายทำให้เขาพัฒนาความรู้ในเรื่องเส้นในงานศิลปะมากขึ้นในระหว่าง ค.ศ.1890 เขามีความผูกพันกับศิลปะในแนวที่ว่าเหมือนเขามีความสามารถพิเศษในการเขียนภาพประกอบ สำหรับหนังสือนิตยสาร และวารสารแฟชั่น เขาผันผาอุปสรรคมาจากงานภาพโฆษณาซึ่งเป็นรูปของซาร่าห์เพื่อโปรโมทและปรับปรุงโรงภาพยนตร์ของเธอ เขาได้รับหน้าที่ให้ทำงานนี้อย่างกระตือรือร้น โดยมีเวลาเพียงเล็กน้อยและสำเร็จโดยไม่มีใครช่วย ไม่ต้องสงสัยเลยว่าการแสดงในรูปแบบของเขาในช่วงเวลานี้คือการกลับมายึดอาชีพศิลปะของเขาเช่นเดิม งานโฆษณาของ Victorion Sardo's *Gismonda* ที่ปรากฏบนถนนของกรุงปารีสในเดือนมกราคม ค.ศ. 1895

ทำให้เกิดการพูดถึงภาพของนวนิยายเรื่องเซร่าที่มีชื่อเสียงของนางละครหญิงซึ่งเขียนได้เหมือนคนจริง ทำให้เป็นการโน้มน้าวจิตใจเรื่องของนวนิยายได้อย่างสมบูรณ์บนพื้นฐานที่มั่นคงของความคิดที่เป็นศิลปะแบบมุซา และยังคงดำเนินต่อไปจนสุดท้ายภาพเหตุการณ์ท่าทางเป็นแนวคิดของภาพโฆษณาที่มีความงามอย่างศิลปะมีความหรูหรา ตกแต่งเสื้อผ้าแบบโบราณมีพื้นหลังเป็นลวดลายฝังเศษหินแล้วจัดจนเรียบมีแสงส่องกระทบเล็กน้อยมองแล้วเป็นลักษณะของคนที่น่าสักการะเคารพ

ภาพโปสเตอร์ตัวละครดำเนินไปทุกวันตราบนานทุกวันนี้ แนวคิดโฆษณาของมุซาสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบผลงานของเขาที่ผ่านมา ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ส่วนตัวที่ไม่สามารถลอกเลียนได้ มุซามีผลงานหนังสือพิมพ์หรือแผ่นภาพนำเสนอเพื่อโปรโมทโรงละครของชาร์ลส์จนทำให้เขาได้เซ็นสัญญา 6 ปี เพื่อผลิตภาพโฆษณาในโรงละครในเวลานั้น ส่วนใหญ่เป็นแบบรูปด้านตั้งแคบสูง 2 เมตร ด้านหน้าเห็นเป็นแนววาดเส้นรอบนอกเนื้อหาของภาพอยู่เป็นกลุ่ม ด้านบนและ ด้านล่างของภาพ มีการจัดองค์ประกอบทำให้ภาพให้ความรู้สึกเป็นหนึ่ง ประดับตกแต่งท่าทางงดงามเหมือนกับว่าชาร์ลส์ เบร์นาร์ต เป็นผู้นำแสดงในภาพนั้น ภาพโปสเตอร์เหล่านี้มีชื่อเสียงไปทั่วในฝรั่งเศสจนกระทั่ง ปีค.ศ. 1901 มุซาไม่แต่เฉพาะได้รับความไว้วางใจในการสร้างภาพโปสเตอร์จากชาร์ลส์เท่านั้น เขายังได้รับงานการตกแต่งโรงภาพยนตร์ของเธอด้วยซึ่งเป็นที่ตื่นใจมากและประสบความสำเร็จมีชื่อเสียงเกียรติยศ ในช่วง ค.ศ. 1879 – ค.ศ. 1881 มุซาทำงานเป็นลูกจ้างตำแหน่งจูเนียร์ในเวียนนาสตูดิโอ ผลงานการโฆษณาในโรงภาพยนตร์ที่ผ่านมาเป็นแรงดลใจให้เกิดแนวคิดในการใช้ศิลปะของท่าทางเพื่อสื่อความหมาย รวมทั้งองค์ประกอบต่างๆเพื่อให้เกิดความหมายและเข้าใจต่อผู้พบเห็น (Ulmer. 1994 : 7)

จุดเปลี่ยนในชีวิตมุซามาพร้อมกับภาพ Gimonda ผลงานโปสเตอร์ชิ้นแรกที่เขาวาดให้แก่ชาร์ลส์ เบร์นาร์ต เขาได้งานชิ้นนี้อย่างบังเอิญ เนื่องจากภายในร้านภาพพิมพ์ Lemercler ที่นางเอกละครผู้โด่งดังมาใช้บริการในวันนั้น 26 ธันวาคม ค. ศ. 1894 มีแต่งงานของมุซาเพียงคนเดียวเท่านั้น ผลงานภาพโปสเตอร์สำหรับละครเรื่องนั้นจึงส่งผลให้งานของเขาโด่งดังอย่างมากในช่วงปี 90 อย่างยากจะหาใครมาเทียบเคียงได้ เขาประสบความสำเร็จในการสร้างสรรค์ภาพ ซึ่งผสมผสานอย่างลงตัวระหว่างสีและลายเส้นแตกต่างจากผลงานภาพโปสเตอร์ทั่วไป นับว่าเขาได้เป็นผู้นำในการสร้างสรรค์เอกลักษณ์ของตัวเองจนเทียบเท่าได้กับที่สุดของศิลปินภาพโปสเตอร์แห่งยุคนั้น และคู่สมรสของมุซาแล้ว ดูเหมือนอิทธิพลจากบุคลิกส่วนตัวของชาร์ลส์ เบร์นาร์ต และฉากละครอ่อนไหว ซึ่งมุซานำมาพรรณนาเป็นภาพระหว่างทางที่เธอเดินไปโบสถ์ ในบรรยากาศยุคไบเซนไทน์ และนั่นเองคือสิ่งกระตุ้นให้มุซาได้สร้างสรรค์งานแนวใหม่ในรูปแบบของเขาเอง บนเวทีนางเอกชาร์ลส์ เบร์นาร์ต ผู้เคร่งศาสนาไม่ได้เป็นแค่ผู้หญิงธรรมดา แต่เธอยังเป็นสัญลักษณ์ของความฝันที่ไม่มีทางเข้าถึงได้ ภาพโปสเตอร์ของมุซาได้ช่วยเสริมงานละครของนางเอกผู้โด่งดังอย่างลงตัว เขาผู้สามารถสัมผัสถึงอารมณ์ของละครคลาสสิกของฝรั่งเศส ผสมผสานกับความเป็นตะวันออก และความลึกลับไม่ธรรมดาของละครภายใต้สัญญา 6 ปี กับชาร์ลส์ เบร์นาร์ต มุซาออกแบบโปสเตอร์ทั้งงดงามวิจิตรให้เธอทั้งหมด 9 ชิ้น รวมทั้งช่วยงานเธอในละครต่างๆ ที่เธอมีส่วนเกี่ยวข้องด้วย เช่น *La Princesse Lointaine* โดย Dumas fils ในเวลาเดียวกันเขาก็ผูกมัดตัวเองด้วยสัญญาที่ทำไว้กับโรงพิมพ์ Champenois ที่ซึ่งเขามีรายได้ประจำจากการออกแบบโปสเตอร์ การทำงานร่วมกับโรงพิมพ์ครั้งนี้ นำทางให้เขาได้แสดงความสามารถด้านงาน Lithography (ภาพพิมพ์หิน) เช่นภาพ *panneaux de'coratifs of Four Seasons* ภาพ *Flowers, Four Star* และ *Four Precious Stones* ซึ่งส่งผลให้ชื่อเสียงของเขาแพร่ขจรยิ่งขึ้น ช่วงเวลาที่มุซาออกแบบโปสเตอร์ให้กับชาร์ลส์นี้เขาได้ออกแบบเครื่องประดับให้นักแสดงผู้ยิ่งใหญ่ไว้หลายชิ้น ผลงานการออกแบบเหล่านั้นได้รวบรวมไว้ในหนังสือ *Documents de' coratifs* ทั้งจี๋ห้อยคอ

เข็มกลัด และหวีโดยใช้ลวดลายเส้น ดอกไม้ และใบหน้าหญิงสาวพร้อมผมหนายาวม้วนขดตามรูปแบบของเขา (คิลปะอาร์ต นูโว ของคิลปินอัลฟอนส์ มูชา 2544 : 4)

พื้นฐานของสไตล์มูชาซึ่งประสบความสำเร็จในระยะเดียวกับที่เกิดคิลปะ นูโว ในเยอรมัน ที่เป็นประเทศที่มีธรรมเนียมประเพณีเก่าแก่สืบทอดกันมาแว่นแคว้นไปด้วยผู้นับถือศาสนานิกายคาทอลิกในเยอรมันมุขามีสิ่งดึงดูดใจเมื่อตอนเป็นเด็กเขาเห็นการประดับตกแต่งโบสถ์และศาสนาพิธี ระเบียบพิธี ภาพเขียนที่แสดงเฉพาะความรู้สึก เสื้อผ้าโบราณ ลักษณะเฉพาะเสื้อผ้าโบราณบ่งบอกลักษณะเฉพาะเล็กๆน้อยๆ วาดให้เป็นรูปร่างของนักบุญในสมัยกลาง คิลปะแบบบาโรค และโกธิคมีการประดับตกแต่งในรายละเอียดด้วยเหมือนกับคิลปะแนวนั้นได้กลับมาอีก เช่นวงกลมด้านหลังศีรษะของแบบโมเสกซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นพิธีกรรมทางศาสนา มูชากับคิลปินคนอื่นๆไม่อาจที่จะมองข้ามอิทธิพลทางคิลปะจากทางตะวันออก จนกระทั่งสิ้นสุดศตวรรษที่ 19 งานแกะสลักไม้ของญี่ปุ่นเน้นในเรื่องเส้นจากธรรมชาติซึ่งเป็นแนวทางเดียวกับคิลปะอาร์ต นูโว กล่าวคือจะชี้ให้เห็นทุกอย่างสิ่งที่ผู้เขียนต้องการแสดงออก แต่งานคิลปะของมูชาจะมีแนวทางให้ผู้พบเห็นต้องพิจารณาความเหมาะสม โดยอาศัยการเคลื่อนไหวขององค์ประกอบของภาพเป็นสำคัญ (Ulmer. 1994 : 8)

คิลปินแนวอาร์ต นูโว ส่วนใหญ่จะไม่ได้แค่วาดภาพในแนวอาร์ต นูโวเท่านั้น แต่พวกเขายังใช้ชีวิตในแบบอาร์ต นูโวด้วย อย่างเช่น Henry van de Velde วอลเปเปอร์ เฟอร์นิเจอร์ภายในบ้าน การแต่งตัวของภรรยา รวมไปถึงสีของอาหารที่นำมาเสิร์ฟแขก ทุกอย่างเป็นไปในแนว อาร์ต นูโวตั้งเช่นงานของเขา แต่ในทางตรงกันข้าม สติติโอของมูชากลับเต็มไปด้วยสิ่งที่ไม่ช่วยในการวาดรูป พรหมเปอริเซีย ขนหมี่ เครื่องดนตรี และเฟอร์นิเจอร์หลากหลายในแบบของเขา ซึ่งเป็นเรื่องที่รับไม่ได้สำหรับคิลปิน อาร์ต นูโวแนวบริสุทธิ์ อย่างไรก็ตามผลงานการออกแบบของมูชาก็นับว่าเป็นแบบ อาร์ต นูโวที่สมบูรณ์แบบ ผลงานของเขาได้เข้าร่วมงาน Paris World Exhibition มูชานำผลงานของเขาออกแสดงอย่างหลากหลายทั้งภาพโปสเตอร์สำหรับซาวาร์ช เบอ์นาร์ด ภาพปฏิทิน และภาพประกอบหนังสือ นอกจากนี้ได้มีผู้จ้างงานของเขาไปดัดแปลงเป็นผลิตภัณฑ์อื่นต่อ เช่น พรหม ลายผ้า เครื่องประดับ ซึ่งเครื่องประดับที่บริษัท Fouquet นำภาพของมูชาไปประดับ ได้รับรางวัลด้านการออกแบบมากมายจากหลายสถาบัน

ตลอดช่วงเวลาที่รุ่งโรจน์ของมูชาต้องงานคิลปะตกแต่ง แทบจะไม่มีเวลาไหนเลยที่มูชาได้หยุดสร้างงานขนาดใหญ่ และภาพสัญลักษณ์ขนาดใหญ่ก็เป็นส่วนหนึ่งในงานแสดงคิลปะของเขาเสมอ ส่วนงานด้านประวัติศาสตร์ของเขาเริ่มต้นขึ้นในช่วงปี ค.ศ.1880 ด้วยงาน fresco (วาดภาพบนกำแพงขณะปูนยังเปียก) ที่ Emmahof Moravia ตามมาด้วยภาพฝาผนังที่งาน 1900 Paris Exhibition ณ เมืองบอสเนียเฮอโรเซโกวีนางานตกแต่งภายในโรงละครเยอรมันใน New York เมื่อปี ค.ศ. 1908 และอีกหนึ่งปีถัดมาด้วยงานภาพฝาผนังให้กับศาลาว่าการเมืองปราก ผลงานเหล่านี้จึงเป็นพื้นฐานนำเขาไปสู่ผลงาน Mucha's ide'e fix ซึ่งครอบคลุมการทำงานของเขาตลอดช่วง 25 ปีสุดท้ายในชีวิต นั่นคือ 20 ภาพที่ยิ่งใหญ่แห่งมหากาพย์ชาวสลาฟ (ยุโรปตะวันออก) ภาพแห่งประวัติศาสตร์ชนชาติสลาฟ ทำให้มูชากลายเป็นคิลปินวาดภาพประวัติศาสตร์ผู้ยิ่งใหญ่อย่างแท้จริง ขณะที่คิลปะฝาผนัง และภาพสีน้ำมันแสดงให้เห็นถึงความพยายามและพัฒนาการของเขา งานเขียนภาพประกอบหนังสือก็แสดงถึงความสามารถอันหลากหลายของเขาเช่นกัน ตลอด 40 กว่าปีในชีวิตการทำงาน มูชาเป็นคิลปินผู้มีความรอบรู้และความสามารถรอบด้าน ประกอบกับเมื่อครั้งเริ่มชีวิตการทำงาน มูชา ฝึกฝนวาดภาพขนาดใหญ่ จึงทำให้เขาประสบความสำเร็จด้านงานออกแบบตกแต่งด้วย

ที่กรุงปารีสเป็นที่ทราบกันดีว่าคิลปะมูชามีความเกี่ยวพันกับการใช้สัญลักษณ์ และส่วนโค้งวงกลมซึ่งเขามีความชำนาญและคุ้นเคยเป็นอย่างมากและเป็นช่วงที่ผลงานของเขามีอิทธิพลต่องานคิลปะนิยมโดยใช้

ภาพสัญลักษณ์ เป็นองค์ประกอบสิ่งที่อยู่ภายในรูปทรงทางศิลปะเป็นการแสดงออกของความคิดฝันและคิดคำนึงถึง มีการใช้สัญลักษณ์ของดอกไม้เป็นพื้นฐานและจะใช้ภาพเป็นตัวบ่งบอกถึงการสื่อความหมายเช่นกับการใช้ภาษาสื่อความหมาย ซึ่งเป็นพื้นฐานงานศิลปะของเขา อีกแนวทางหนึ่งของมุขาก็คือเขาได้แนวจินตนาการจากเทพนิยายซึ่งประกอบด้วยเจ้าหญิงและผู้หญิงมาเป็นจุดสำคัญของการสร้างงานของเขา อย่างไรก็ตามมุขาก็ยังใช้แนวทางการแสดงออกด้วยสัญลักษณ์มาประกอบกับตัวละครในนิทานเปรียบเทียบและการวาดภาพจากความคิดทางศิลปะกับการงานตกแต่งเข้าด้วยกันตามที่ทราบกันแล้วว่ามุขาคิดว่าภาพประวัติศาสตร์ชีวิตความเป็นอยู่ของชาวปารีสienne โดยได้มีแรงจูงใจมาจากผู้เบิกทางของการวาดเส้นของภาพโฆษณา คือ Toulouse Lautrec, Eugene Grasset and Jules Cheret ซึ่งเป็นผู้ที่รู้ซึ่งและคลุกคลีอยู่กับชาวปารีสienne มีศิลปินรุ่นหลังหลายคนที่สนใจงานศิลปะในแนวมุขาคและเขายินดีที่จะแสดงออกแบบอิสระโดย สร้างผลงานต่าง ๆ บนถนนเช่นการประดับตกแต่งงานศิลปะบนทางเท้า ริมถนน ทั้งในที่สาธารณะทั่วไป การตอบรับของสาธารณชนต่องานศิลปะเหล่านี้เป็นการยอมรับแนวศิลปะแบบใหม่โดยทั้งมาตรฐานความเรียบง่ายแบบเก่า ๆ และสร้างความยอมรับต่อสาธารณชนโดยอาศัยแนวทางการออกแบบซึ่งคล้ายกันกับงานพัฒนาผลงานแบบมุขาค (Ulmer.1994 : 10)

ผลงานชิ้นสุดท้ายของมุขาคซึ่งอยู่ในช่วงระหว่าง ค.ศ. 1895 - ค.ศ. 1898 มุขาคไม่ได้พัฒนาเฉพาะงานสไตล์ของเขาเท่านั้น แต่เขาสรางคำศัพท์ทางศิลปะด้วยตลอดจนอาจเปลี่ยนแปลงหรือดัดแปลงให้เหมาะสมกับความหมายของเนื้อหาที่อยู่ภายใน แต่กระนั้นเขาก็มีการบรรจุลายเซ็นของเขาเองให้พิเศษกว่าใครทั้งหมดบนชิ้นงานของเขา ผลงานการโฆษณาเพื่องานอุตสาหกรรมและงานพาณิชย์เพื่อลูกค้า มุขาคจะมีการสอดแทรกความสวยงามของผู้หญิงเข้าไว้ด้วยเสมอเหมือนว่ามีความสนุกสนานเพลิดเพลินในชีวิตอย่างมาก เป็นการแสดงให้เห็นถึงการปลดปล่อยความคิดของเขาเหล่านั้น การโฆษณาทางการค้าเช่น ขนมอบังกรอบสุรา ของบุหรี่ยาสูบ หรือรถจักรยาน คือการกล่าวพรรณาสรรพคุณของสินค้าโดยสื่อความหมายแต่เป็นไปด้วยความสุขุมใคร่ครวญรอบคอบ ทำให้เกิดการเด่นสะดุดตาและสิ่งที่ขาดไม่ได้ก็คือ มุขาคจะออกแบบตกแต่งประดับประดาผลงาน โดยใช้การตกแต่งทรงผมของผู้หญิงให้สยายกระจายเพื่อเพิ่มจุดสนใจในงานขายบางครั้งจริง ๆ แล้วลักษณะของหน้าตาเป็นสิ่งที่ต้องทำให้เด่น ท่าทางทั้งหมดประมาณว่ายื่นให้ผมยาวสยายฟุ้งกระจายยาวให้เกินจริงเปรียบเสมือนสายธารน้ำที่ไหลไปตามธรรมชาติ หรือเป็นแบบการคิดนึกเอาเอง ลักษณะโครงสร้างของการตกแต่งจะอยู่ภายใต้การต่อกันของเส้น เสื้อผ้าแบบแปลก ๆ และตกแต่งเสื้อผ้าด้วยการประดับประดาพับทับไปทับมาอย่างสละสลวยมันเป็นความคิดที่เป็นอัจฉริยะทางทฤษฎาฟุ้งเฟ้อ ซึ่งเสื้อผ้าผู้หญิงของมุขาคช่วยส่งเสริมโน้มน้าวท่าทางให้สวยงามมากขึ้น ผลงานของมุขาคและองค์ประกอบของรูปทรงบางส่วนเกินจริงเช่น การออกแบบปกปฏิทิน นิตยสาร "La Plume " ลวดลายในแผ่นกลมเช่นภาพ Byzantine Head ในนั้นเต็มไปด้วยใบไม้ และศิลปะของดอกไม้ งานเขียนเกี่ยวกับสัตว์วิทยาและเครื่องประดับแปลก ๆ มีการใส่กรอบอย่างประณีตแสดงถึงความทูลุทลามีระดับ เครื่องประดับนั้นตกแต่งด้วยรัตนชาติที่มีเพชร พลอย ผังประดับทำให้ผลงานดูแพรวพราวขึ้น มุขาคแสดงออกให้เห็นถึงความมั่งคั่งสมบูรณ์แบบ ของศิลปะตะวันออกคือหมวกที่เป็นเครื่องประดับใช้สำหรับสวมศีรษะ โดยเน้นให้เด่นสะดุดตาไม่เฉพาะผลงานที่ทูลุทลามีค่าอย่างเช่น Flaubert's " Salammbô " เท่านั้นผลงานของมุขาคยังมีลักษณะใกล้เคียงกับศิลปะไบเซนไทน์ในสมัยกลางตอนต้นด้วย การกลับมาของการประดับตกแต่งด้วยรัตนชาติ ในปัจจุบันนี้ผลงานส่วนใหญ่เน้นถึงการออกแบบที่มาจากแรงบันดาลใจและแนวทางการตกแต่งดังกล่าวมาในตอนต้นคือ สไตล์มุขาค (Ulmer. 1994 :10)

ผลงานที่ประสบความสำเร็จของมุซาเป็นภาพโปสเตอร์ที่ทำให้แก่ซาร่าห์ เบอ์นาร์ต เป็นงานพิมพ์ในปารีสที่มีชื่อว่า *panneau de coratifs*; ได้พิมพ์บนกระดาษที่มีความหนาและพิมพ์ลงบนผ้าไหม มีกรอบเหมือนรูปภาพงานทั่วไป ปัจจุบันการทำงานแบบนี้เป็นที่นิยมทำตามๆกันมา แนวคิดที่มีความสำคัญของศิลปะทั่วไปของการทำภาพโปสเตอร์ยังคงมีอยู่ด้วย องค์ประกอบที่เป็นพื้นฐานของมุซาได้มาจากการแสดงออกของรูปร่างท่าทางง่ายๆ ผลงาน *panneau* ที่มีชื่อเสียงอย่างมากจะมีด้วยกัน 4 ภาพและแพร่หลายกระจายไปอย่างกว้างขวาง ผลงานชิ้นนี้อยู่บนทางเดินของผลประโยชน์และทางเดินของศิลปะ กระนั้นก็ยังคงอยู่อย่างมีคุณค่าเสมือนเป็นภาพที่มีชีวิตชีวามีส่วนช่วยในงานการโฆษณา มีลักษณะการแสดงออกถึงความมีศิลปะเช่นเดียวกับภาพโปสเตอร์ในอนาคตสิ่งที่น่าสนใจเป็นส่วนประกอบตกแต่งก็ยังคงเป็นที่ยอมรับเป็นที่นิยมของคนทั่วไป ปกติแล้วผลงาน *panneau* เป็นการแสดงออกในแนวภาพโปสเตอร์แสดงละคร การประดับตกแต่งเสริมในส่วนละเอียดของภาพมีฉากหลังเป็นส่วนช่วยเน้นภาพซึ่งมีองค์ประกอบที่พอดี สมบูรณ์เปรียบเหมือนเป็นตัวแทนของเขาทำให้ผู้คนที่อยู่ผลงานสามารถเชื่อมโยงกับการเปรียบเทียบรูปร่างของสตรีเริ่มตั้งแต่ผลงาน *Four Season* (1896), *They symbolize Flowers* (1898), *The Arts* (1898), *The months* (1899) *Gemstones* (1900). และ *Stars* (1902) ภาพผลงานและเรื่องราวของมุซาจิตรกรที่มีชื่อเสียงได้แพร่กระจายออกไปอย่างกว้างขวางโดยจิตรกรชาวอังกฤษ เป็นการกล่าวถึงเช่นเดียวกับจิตรกรอื่นๆโดยทั่วไป ผลงานอีกชิ้นหนึ่งคือ *The Five Senses* ซึ่งอยู่ในกลุ่ม *panneaux* ซึ่งมีการแสดงออกคล้ายคลึงกับผลงานของศิลปินที่มีชื่อเสียงคือ Hans Makart ก็เป็นอีกหนึ่งผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้มุซา มุซามีความคิดขึ้นมาว่าในจุดกำเนิดของศิลปะ จะต้องรู้ถึงวิธีการวาดผู้หญิงในเชิงเปรียบเทียบให้เป็นที่สนใจการตกแต่งโดยใช้ดอกไม้และต้นไม้แล้วนำมาผสมผสานกันในงานหัตถกรรม และงานทัศนศิลป์ของเขา ส่วนใหญ่มีอิทธิพลมาจากชีวิตความเป็นอยู่ของคนเวียดนาม ซึ่งเขาได้ใช้ชีวิตในวัยหนุ่มอยู่ในออสเตรเลีย เขาเคยได้รับการสนับสนุนในการสร้างงานศิลปะจากภาพถ่ายเหมือนศิลปิน Hans Makart โดยเขาเคยใช้ภาพถ่ายมาเป็นแบบและเขาได้ใช้เป็นมาตรฐาน เพื่อเป็นองค์ประกอบของการทำงานอีกรูปแบบหนึ่ง ในมุมมองของมุซาบางครั้งเขาไม่เห็นด้วยที่การสร้างงานศิลปะโดยอาศัยละครเก่าๆ ที่นำมาเพื่อแสดงด้วยรูปร่างตัวละคร ใบหน้า ท่าทาง สัญลักษณ์ และสี ซึ่งไม่มากไปกว่าการเปลี่ยนเรื่องการเล่นละคร เขาคิดว่ามันเป็นงานจำเจที่ศิลปินทั่วไปยึดเป็นอาชีพ คำตอบแทนที่มุซาได้รับนั้นเป็นตัวเงิน ซึ่งถือว่าเป็นรายได้ และมุซายอมทำตามความต้องการของผู้ซื้อผลงานศิลปะที่ทำเงินให้เขามากๆ เช่น การออกแบบเมนูอาหาร การโฆษณาตลาดสายสลักเป็นรูปภาพเขียน และปฏิทิน ดังที่ได้ออกแบบมาแต่เขาไม่ได้กล่าวถึงเรื่องที่มีแนวคิดทางด้านศิลปะ มาผสมผสานกับงาน ซึ่งตอบสนองความต้องการของลูกค้าเท่าไรนัก (Ulmer. 1994 : 6)

จากข้อมูลดังกล่าวผลงานของมุซาอาจเริ่มต้นด้วยการศึกษาธรรมชาติ ภาพต้นไม้ ดอกไม้ ผลไม้ เช่น ผลพวงลูกเบอรี่ แล้วจึงพัฒนาภาพธรรมชาติมาเป็นรูปทรงในการออกแบบเขามักใช้ภาพเดียวกันวางไว้ทั่วงานทั้งงานพิมพ์ งานโลหะ และงานหนัง ถึงแม้ว่ามุซาจะไม่ได้ดำเนินชีวิตอย่างสวยงามนัก แต่เขาก็ได้ชื่อว่าเป็นนักออกแบบของตกแต่งบ้านที่มีฝีมือคนหนึ่งเขาได้ออกแบบ เครื่องครัว เครื่องแก้ว เมนูอาหาร เซรามิกส์ โดยไม่ลืมที่จะใช้ลวดลายพืช และสัตว์ในการออกแบบ ด้านงานตกแต่งภายในมุซาดูแลงานทั้งหมดแม้กระทั่งรายละเอียดเล็กน้อย เช่น ลายผ้า วอลเปเปอร์ หมุดตะปูทองเหลือง ช่วงเวลาที่มุซาออกแบบโปสเตอร์ให้กับซาร่าห์ เบอ์นาร์ต เขาได้ออกแบบเครื่องประดับให้นักแสดงผู้ยิ่งใหญ่ไว้หลายชิ้น ผลงานออกแบบเหล่านั้นได้รวบรวมไว้ในหนังสือ *Documents de coratifs* ด้วย ทั้งจี๋ห้อยคอ เข็มกลัด และหวี โดยใช้ลวดลายแล้ว ดอกไม้ และใบหน้าหญิงสาวพร้อมผมหนายาวม้วนขดตามรูปแบบของเขา สำหรับ

หนังสือรวบรวมผลงานของมูซาเป็นสิ่งที่ต้องการของคนในยุคใหม่ที่ชื่นชมคุณค่าและต้องการศึกษางานศิลปะของเขา Documents de' coratifs เป็นหนังสือ encyclopedia ของงานประดับตกแต่งของมูซาตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ ค.ศ. 1902 มีหนังสือ รวบรวมผลงานออกแบบของเขาซึ่งสามารถนำไปผลิตใช้ได้ ซึ่งรวมทั้งกระบวนการออกแบบตั้งแต่เริ่มแรกจนกระทั่งขั้นออกมาเป็นผลงาน และหนังสือของเขาก็คือ Figures de' coratives เป็นการสนทนาภาพกายภาพรวมถึงการออกแบบจัดวางอย่างงดงามระหว่างภาพคนกับฉากหลัง การที่หนังสือ Documents de' coratifs ได้รับการตีพิมพ์ดูเหมือนจะทำให้มูซาเป็นผู้ที่ประสบความสำเร็จในชีวิต แต่เมื่อหนังสือออกจำหน่ายอย่างแพร่หลายแล้ว กลับทำให้เขายุ่งยากลำบากยิ่งขึ้น เพราะลูกค้าไม่ได้สั่งจ้างงานตามแบบในหนังสือแต่เขามักจะขอเปลี่ยนแปลงเพื่อให้ได้งานที่พิเศษไม่เหมือนใคร

มูซากล่าวถึงตัวของเขาเองว่า เขาตกเป็นเหยื่อจากความสำเร็จของตัวเอง ปัญหาอีกเรื่องคือ ที่เขาทำสัญญากับสำนักพิมพ์ Emile Le'vy ทางสำนักพิมพ์ทำการตลาดโดยแถมหนังสือ Documents de' coratifs เมื่อซื้อหนังสือ Figures de' coratives ซึ่งเหมือนเป็นการไม่ให้คุณค่าของหนังสืออีกเล่มเท่าที่ควร ในหนังสือ Figures de' coratives มีการรวบรวมผลงานภาพสรีระของมนุษย์ ภายในระยะเวลาการทำงาน 4 ปี เขาได้รวบรวมกริยาท่าทางไว้มากมาย ซึ่งตีพิมพ์เพียงครึ่งเดียวรูปทรงทางเรขาคณิตอันเป็นโครงของท่าทางเหล่านั้น ภาพส่วนใหญ่จะเป็นภาพของเด็กๆ และหญิงสาวในอิริยาบถต่างๆ บางภาพเป็นภาพเปลือย บางภาพมีผ้ามาพันร่างกายเป็นบางส่วน และบางภาพก็แต่งตัวเต็มยศ วาดด้วยดินสอใช้ลายเส้นง่ายๆ นักวิจารณ์บางคนกล่าวว่า งานของมูซามีเสน่ห์ เย้ายวน และลึกลับซึ่งคาดว่าจะเป็นอิทธิพลมาจากเหล่านางแบบซึ่งมีเชื้อสายสลอฟ การทำหนังสือ Figures de' coratives เป็นสิ่งพื้นฐานที่ดีในการส่งเสริมให้มูซาประสบความสำเร็จทั้งในการเป็นนักวาดภาพประกอบและการเป็นครู นักเรียนของมูซาทั้งใน ปารีส นิวยอร์ก และชิคาโก ต่างทั้งในความสามารถของเขา เมื่อเขาวาดภาพตัวอย่างให้นักเรียนดูหน้าชั้นเรียน เป็นการวาดเส้นบนกระดาษในขนาดที่ใหญ่มาก ภาพลายเส้นของมูซาในหนังสือ Figures de' coratives นั้นดูเป็นงานที่เหมาะสมแก่การศึกษาตามความเป็นจริงมากกว่าผลงานใน Le style Mucha muj สัดส่วนในอุดมคติของร่างกาย ความกลมกลืนระหว่างจังหวะของหัว แขนขา และแพรพรรณ ความสมดุลในแต่ละท่าทาง แสดงให้เห็นคุณค่าแห่งกฎของธรรมชาติ เส้นแห่งการยั่วยวนที่บริสุทธิ์ เส้นที่ดึงดูดที่อยากจะห้ามใจที่โด่งดังของงานที่ออกแบบของมูซาจะขาดหายไป Documents de' coratifs นำนักเรียนเรียนรู้เป็นขั้นตอนจากการเข้าใจในธรรมชาติไปสู่การสร้างผลงานที่เสร็จสมบูรณ์จากโลหะ หนังสือ หรือ แก้ว ส่วน Figures de' coratives ไม่ได้เป็นหนังสือแนะนำสำหรับผู้เริ่มศึกษา แต่เป็นหนังสือสำหรับนักออกแบบที่ต้องการแรงบันดาลใจเพื่อไปพัฒนางานของตน ผลงานต้นฉบับจาก Documents de' coratifs และ Figures de' coratives จึงเป็นที่ต้องการอย่างสูงของผู้สะสม คนในยุคใหม่ชื่นชมคุณค่าในงานของเขา (ศิลปะอาร์ตโนวของศิลปินอัลฟอนส์ มูซา 2544 : 6)

มูซาเป็นศิลปินที่มีบุคลิกซับซ้อนและน่าสนใจยิ่งไปกว่าภาพผู้หญิงและดอกไม้ของเขา เมื่อถูกรวมจะพบว่าเขาไม่ได้เป็นแค่เจ้าแห่งศิลปินภาพโปสเตอร์และนักออกแบบหัวคิดก้าวหน้าเท่านั้น แต่มูซายังเป็นนักเขียนภาพประกอบแนวใหม่ เป็นครูซึ่งควรแก่การจดจำนักวาดภาพผู้ยิ่งใหญ่ และเป็นนักวาดภาพจิตรกรรมฝาผนัง

JK 129133 5.3

1.3 ลำดับเหตุการณ์สำคัญ ๆ ของอัลฟอนส์ มูซา

ช่วงชีวิตและการทำงานของอัลฟอนส์ มูซา

- | | |
|------|--|
| 1860 | อัลฟอนส์ มูซา เกิดวันที่ 24 กรกฎาคม ทางใต้ของเมือง
โมราเวียซึ่งอยู่ใน เมือง Ivancice |
| 1871 | อัลฟอนส์ มูซาร่ำเรียนวิชาทางด้านร้องเพลงทางศาสนาที่ St. Peter's Cathedral
ใน เมือง Brno และเป็นสถานที่ที่เขาได้เล่าเรียนวิชาสามัญด้วยเช่นกัน |
| 1875 | อัลฟอนส์ มูซา มีปัญหาทางด้านเสียงและหยุดการร้องเพลง โดยกลับไปทำงาน
เป็นเสมียนที่บ้านเกิดของเขา และได้เริ่มเรียนการวาดภาพใน เวลานั้น |
| 1877 | อัลฟอนส์ มูซา เข้าเรียนศิลปะที่ Academy of Visual Art ในเมืองปราก
(Prague) เมืองหลวงของเชคโกสโลวะเกีย |
| 1879 | อัลฟอนส์ มูซา ได้งานใหม่โดยเป็นผู้ช่วยในการตกแต่งเวทีการ แสดงที่กรุง
เวียนนา ซึ่งเขาได้เรียนรู้งานศิลปะการวาดเขียนไปด้วยเช่นกัน |
| 1882 | อัลฟอนส์ มูซา ต้องตกงานหลังจากเกิดเพลิงไหม้ที่โรงภาพยนตร์ Burg ในกรุง
เวียนนา หลังจากนั้นมูซาได้รับงานการวาดรูป ที่เมือง Mikulov และได้พบ
กับ Count Khuen-Belassi ซึ่งเป็นผู้อุปการสนับสนุนมูซาเป็นคนแรก และ
ช่วยให้มูซาได้กลับมาทำงานการวาดรูปบนฝาผนังอีกที่ Emmahof Palace |
| 1884 | อัลฟอนส์ มูซา ได้ร่วมเดินทางกับบุคคลชั้นสูงไปทางเหนือของอิตาลี และ
Tyrol มูซามีโอกาสได้ไปดูงานศิลปะที่เมืองมิวนิค และมีโอกาสได้เข้าร่วมกิจ
กรรมทางด้านศิลปะหลายๆ ด้านกับสมาคมศิลปะ จนในที่สุดมูซาได้เป็นประธาน
ของสมาคมการวาดภาพที่ Slavic |
| 1888 | อัลฟอนส์ มูซาได้เข้าเรียนที่ Julian อะคาเดมี่ ในกรุงปารีสและต่อมาที่
Colarossi อะคาเดมี่ มูซาได้เริ่มผลิตผลงานครั้งแรกในนิตยสาร และได้เริ่ม
พิมพ์ผลงานออกเผยแพร่เป็นครั้งแรก |
| 1892 | อัลฟอนส์ มูซา ได้ร่วมกับศิลปิน Georges Rochegrosse และมูซาได้เริ่มงาน
การโฆษณาทางโปสเตอร์เป็นครั้งแรก |
| 1894 | ในช่วงปลายปี ค.ศ. 1894 มูซาได้ออกแบบผลงานชื่อ Gismonda ซึ่งเป็นผล
งานชิ้นแรกให้กับชาร์ล เบร์นาร์ต และเซ็นสัญญาว่าจ้างกับเธอเป็นเวลา 6 ปี |
| 1896 | อัลฟอนส์ มูซา ได้สร้างผลงานที่เป็นลำดับชื่อว่า panneaux de'coratifs หรือ
ที่เรียกว่า The Seasons โดยได้ออกแสดงโดยผ่านการพิมพ์โดยบริษัท
Champenois |
| 1897 | อัลฟอนส์ มูซา ได้แสดงผลงานเดี่ยวของเขาเป็นครั้งแรก โดยได้รับการ
สนับสนุนจาก " Journal des Artistes " โดยจัดแสดงที่ Galerie La
Bodiniere ในกรุงปารีส และมีชาร์ล เบร์นาร์ต เป็นผู้สนับสนุนด้วยอีกผู้
หนึ่งโดยนำเอาผลงานของมูซาที่เคยทำไว้ให้ก่อนหน้านี้จำนวน 107 ภาพมารวม
แสดงด้วย มูซาได้แสดงผลงานครั้งที่ 2 ที่ " Salon des Cent " ซึ่งมีผลงาน |

- การแสดงมากกว่า 400 ชิ้น และหลังจากนั้นก็ได้ไปเปิดการแสดงผลงานศิลปะ
ทั่วๆ ไปในยุโรป
- 1898 อัลฟอนส์ มูซา ได้เป็นอาจารย์สอนศิลปะการวาดภาพที่ Carmen อคาเดมี่
และได้มีโอกาสไปสอนที่สเปน และบราซิล
- 1900 อัลฟอนส์ มูซา สิ้นสุดสัญญาว่าจ้างกับซาร่าห์บอร์นฮาร์ด มูซา รับรางวัลเหรียญ
เงินจากงานแสดงศิลปะโลกโดยได้จากการแสดงผลงานการตกแต่งอาคารทูลูทรา
ใน บอสเนียฮอร์เซโกวีนา มีผลงานอื่นๆ เช่น การออกแบบตกแต่ง การวาด
ภาพ การออกแบบเครื่องประดับต่างๆ ภายในร้านขายเครื่องเพชรของ
Georges Fouquet ซึ่งทำให้เขามีชื่อเสียงมาก ต่อมาได้กลายเป็นงานที่ยอด
เยี่ยมของการตกแต่งภายในของศิลปะอาร์ต นูโว
- 1902 ในฤดูใบไม้ผลิ มูซาและเพื่อนนักปฏิมากรชื่อ ออกุส โรแดง ได้เดินทาง ไปโม
ราเวีย และพราก มูซาได้ร่วมกันนำผลงานไปทำการแสดงศิลปะที่หอสมุดกลาง
Beaux – Arts
- 1904 อัลฟอนส์ มูซา ได้ไปเยือนอเมริกาเขาได้รับงานการเขียนคนในอเมริกาและได้
เป็นปลุกเร้าศิลปะทางด้านนี้ขึ้นมา โดยได้มีโอกาสไปสอนที่นิวยอร์ก และ
เพนซิลวาเนีย รวมทั้งที่ชิคาโก
- 1906 อัลฟอนส์ มูซา แต่งงานกับ Maria Chytilova ที่พราก ซึ่งมูซาได้พบเธอในกรุง
ปารีส
- 1908 มูซาได้อุทิศสละเวลาของเขาเพื่องานทางด้านประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมของ
ชาวสลาฟ หลังจากที่เขาเกิดแรงบันดาลใจเมื่อได้ไปชมดนตรีของ Boston
Philharmonic Orchestra มูซาได้รับการตกแต่งโรงภาพยนตร์ใหม่ของเยอรมัน
ซึ่งสร้างขึ้นที่นิวยอร์ก
- 1910 อัลฟอนส์ มูซา กลับบ้านเกิด และมาเช่าอพาทเมนต์และสตูดิโอที่คฤหาสน์
Zbiroh ซึ่งอยู่ทางตะวันตกของบอสเนีย จนกระทั่งปี ค.ศ. 1913 มูซาอุทิศเวลา
ส่วนใหญ่ให้กับงานวาดภาพชิ้นใหญ่ที่เรียกว่า Slav Epic และรับงานตกแต่ง
อาคาร Lord Mayor's Hall ในพราก
- 1921 หลังจากงานแสดงภาพเขียนระยะแรกๆ ของงาน Slav Epic ที่พรากในปี
ค.ศ. 1911 มูซาได้รับผลสำเร็จเป็นอันมากในการแสดงงานชิ้นเดียวกันนี้ที่ ชิ
คาโก และนิวยอร์ก
- 1928 อัลฟอนส์ มูซา ย้ายออกจากอพาทเมนต์ไปอยู่บ้านของเขาเองที่เมือง
Bubenec ซึ่งอยู่ในพราก ในเดือนตุลาคม มูซาได้นำผลงาน Slav Epic ซึ่ง
เป็นผลงานที่ทำต่อเนื่องกันมา 20 ผลงาน ออกแสดงต่อสาธารณชนที่
Czech และ เมืองพราก
- 1931 อัลฟอนส์ มูซา ได้ออกแบบตกแต่งบานหน้าต่างที่โบสถ์ St Vitus'
Cathedral ในเมืองพราก ตั้งที่มูซาได้เคยออกแบบลักษณะคล้ายๆ กันที่สา
ธารณรัฐเชคโกสโลวัก

- 1936 อัลฟอนส์ มูซา ได้เขียนหนังสือเกี่ยวกับชีวิตการทำงานของเขา ซึ่งให้ชื่อ ว่า “Three Statements on my Life and Work” ผลงานส่วนใหญ่ของมูซาจะ ตั้งแสดงอยู่ที่ The Musee du Jeu de Paume ในกรุงปารีส
- 1939 อัลฟอนส์ มูซา เสียชีวิตลงด้วยโรคปอดอักเสบในเมืองพราก เมื่อวันที่ 14 กรกฎาคม ผลงานชิ้นสุดท้ายของเขาก็คือ The Slavs' Oath of Unity รวม อายุ 79 ปี
(Ulmer. 1994: 94)

2. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรมของอัลฟอนส์ มูซา

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวเกี่ยวกับแนวคิดทางศิลปะไว้ว่า

นักปรัชญากรีกโบราณ เพลโต อธิบายจริยธรรมในแง่ของความงามที่อยู่คู่กับความดี ทั้งความงามและความดี เป็นเรื่องของเหตุผลที่เป็นไปตามแบบมาตรฐานสูงสุด ที่มนุษย์ในสังคมพึงเลียนแบบความงามและความดีนั้นให้ได้ ในงานนิพนธ์ชื่อ ศิลปะคืออะไร (What is Art) ของลีโอ ตอลสตอย นักปราชญ์ชาวรัสเซียผู้เชื่อมั่นว่า ความงามหรือ ศิลปะจะต้องเกี่ยวโยงกับจริยธรรมในสังคมเป็นอย่างมาก ตอลสตอยเชื่อว่า “ศิลปะมีความยิ่งใหญ่อยู่ในตัวของมันเอง ศิลปะภายใต้ความดีงามในเชิงศาสนาธรรม และมีเหตุผลในเชิงวิทยาศาสตร์ ย่อมนำมาซึ่งวันเวลาแห่งสันติสุขและความดีงาม ระหว่างมวลมนุษยชาติกัน” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 39)

อัลฟอนส์ มูซา ได้นำเอาความมีเสน่ห์ชวนหลงใหลพลังอำนาจที่มีอยู่ในตัวผู้หญิงพร้อมด้วยนำความ โด่งดังพันธุ์ฟองของเส้นผม โกแกง เขียนเกี่ยวกับเส้นไว้ว่า “เส้นบางเส้นนั้นดูสง่างาม บางเส้นก็ดูหลอกลวง ฯลฯ เส้นตรงชี้แนะให้รู้สึกถึงการไม่รู้จักจบสิ้น เส้นโค้งชี้แนะถึงการสร้างสรรค์ สีเป็นสื่อบรรยายได้อย่างดี เพราะตามสัมผัสได้โดยตรง ความประสานกลมกลืน คือ สันติภาพ ความสงบสุข ความตื่นเต้น ท่ามกลาง ความอากาญ” ความมีคุณค่าและความงดงามทางศิลปะมีความประณีตบรรจง ลีลาอันงดงามของผลงาน ศิลปะของมูซาก่อให้เกิดความปิติขึ้นในจิตใจของผู้ชม และ “ความปิติ” ก็มีคุณค่ายิ่งสำหรับการดำรงชีวิต เพราะความปิติให้ทั้งความอึดเอน การพักผ่อน การระบายความเครียด และความพร้อมที่จะปฏิบัติภารกิจ หน้าที่การทำงานต่อไป มูซาต้องการให้มีการเปลี่ยนแปลงการออกแบบแบบใหม่ โดยให้ผลงานศิลปะมีคุณค่า ทางด้านประโยชน์ใช้สอยด้วย

ดังคำกล่าวของวิรุณ ตั้งเจริญ ที่กล่าวไว้เกี่ยวกับบรรดประโยชน์ของศิลปะ

การพิจารณาถึงบรรดประโยชน์ของศิลปะ อาจพิจารณาได้ทั้งประโยชน์ที่เป็นนามธรรมและรูปธรรม ประโยชน์ที่เป็น นามธรรมก็คือ ประโยชน์ในแง่ที่ศิลปะให้ความปิติและสร้างเสริมจริยธรรมให้กับผู้ชม ซึ่งแม้จะเน้นคุณค่าประโยชน์อัน เป็นนามธรรม แต่ก็เป็นคุณค่าประโยชน์ที่เราต้องการและแสวงหาให้ได้มาเป็นอย่างมาก ครบเท่าที่เราต้องการการเป็น มนุษย์ซึ่งอยู่เหนือความเป็นสัตว์โลกธรรมดา บรรดประโยชน์ในเชิงนามธรรมนี้ เป็นไปได้ 2 ทาง คือ ทางหนึ่งในฐานะ ผู้ชื่นชม เช่น การฟังดนตรี อ่านบทกวี ดูงานประติมากรรม อีกทางหนึ่งคือ ในฐานะผู้สร้างสรรค์ เช่น การเขียนภาพ การร้องเพลง การแสดงละคร เป็นต้น ซึ่งความปิติในฐานะผู้สร้างสรรค์นี้ ก็ได้รับทั้งการสร้างสรรคและการชื่นชมไป พร้อมกัน บรรดประโยชน์ในทางรูปธรรม ก็จะได้พบได้ในงานประติมากรรม ศิลปะ และรวมถึงผลงานสถาปัตยกรรม ซึ่งจัดไว้ใน ผลงานวิจิตรศิลป์เป็นกรณีพิเศษ ในฐานะที่สถาปัตยกรรมใช้ประโยชน์ได้โดยตรง คุณประโยชน์ของศิลปะในทาง รูปธรรมเป็นได้ทั้งคุณค่าประโยชน์โดยตรงทางกายภาพ และคุณค่าประโยชน์นามธรรมโดยอ้อม (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 :

11) พร้อมกับที่วีรณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงเสถียรโกเศศ (พระยาอนุมานราชธน) กล่าวถึงศิลปะว่า ความงามนั้น ถ้าเป็นความงามวิจิตรศิลป์ที่ไม่ใช่ความงามที่เข้าใจกันเป็นสามัญ แต่ยังเป็นความงามที่ทำให้จับใจได้ด้วย สิ่งใดที่ทำให้เราเกิดความเบิกบานยินดี ทำให้เรามีความเลื่อมใสศรัทธา ทำให้กล้าหรือทวาด สะดุ้งกลัวเกรง ทำให้เรารักเราชัง ทำให้เราเศร้าสลดหรือเกิดเมตตาปราณีหรือทำให้เกิดอารมณ์อะไรอื่นก็ตามที่ สิ่งเหล่านี้ย่อมมีความซ่อนเร้นอยู่ในตัวของมัน ผู้ใดจะเป็นผู้รู้ศิลปะก็ด้วยการศึกษาและอบรมเป็นสำคัญ เพราะฉะนั้น ความรู้สึกคุณภาพในศิลปะจึงมีต่าง ๆ กัน หยิบบ้าง ประณีตบ้าง คามยุคสมัย คามชาติชั้นของบุคคล และตามชั้นของการศึกษาที่ได้อบรมกันมา (วีรณ ตั้งเจริญ. 2517 : 21)

อัลฟอนส์ มูซา เปรียบเสมือนเป็นรูปแบบในการเผยแพร่งานศิลปะ และการวาดภาพเกี่ยวกับรูปร่างทางกายตามจินตนาการอย่างงดงามของผู้หญิง หรือหญิงสาววัยรุ่น พร้อมประดับกายภาพด้วยพรรณพฤกษา เป็นสัญลักษณ์ที่ดูสดชื่นรื่นเริง เป็นศิลปะให้ความปลาบปลื้มเอออิ่มรสนิยมน ความดีงาม อันเป็นคุณประโยชน์ทางใจ ด้วยคุณประโยชน์ของประยุกตศิลป์ในชีวิตประจำวันที่เผยแพร่กระจายในรูปแบบของสิ่งพิมพ์ ในบทความที่วีรณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงศิลปะที่เริ่มต้นด้วยความเชื่อทางด้านการลอกเลียนแบบธรรมชาติ การประดิษฐ์สัญลักษณ์ ความเป็นระเบียบแบบแผน หรืออื่นใดก็ตาม ทำที่ของศิลปะมิได้หยุดนิ่งเพียงนั้น นับแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปะหลายกลุ่มได้เน้นแนวทางมาสู่การแสดงออกทางอารมณ์ของมนุษย์ ด้วยอาจจะมองว่าการดำรงชีวิตนั้น มิได้ขึ้นอยู่กับเหตุผลหรือระเบียบแบบแผนเพียงด้านเดียว นอกจากอารมณ์จะเป็นสิ่งจะอย่างหนึ่งแล้ว อารมณ์ยังเป็นแรงผลักดันให้เกิดปฏิกิริยา เกิดผลผลิต และเกิดความต้องการนานาประการ ศิลปินกลุ่มโรแมนติก กลุ่มเอกซ์เพรสชันนิสม์ หรือกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์

จากการที่อัลฟอนส์ มูซา ย้ายจากมิลานไปสู่กรุงปารีสเป็นสถานที่ที่มีสภาพแวดล้อมเอื้ออำนวยต่อจินตนาการทางด้านศิลปะ มีความเจริญของเมือง และสวนมีต้นไม้ปลูก ทำให้เขาได้สัมผัสธรรมชาติและได้มีผลต่อการพัฒนาทางด้านศิลปะมากขึ้นพร้อมกับความสามารถพิเศษที่มีอยู่ในตัวเขา ในการเขียนภาพประกอบหนังสือนิตยสารต่าง ๆ ถึงแม้ว่าเขาจะทำงานทางด้านเขียนภาพประกอบแต่ก็ได้รับการว่าจ้างให้ตกแต่งเสริมอาคารสถาปัตยกรรมสมัยนั้นตรงกับยุคสมัยของศิลปะอาร์ต นูโว

อลิสโตเติลกล่าวไว้ว่าหน้าที่ของศิลปินที่สำคัญก็คือ ต้องเข้าใจธรรมชาติ รู้จักถ่ายทอดแรงจิตใจที่เกิดจากธรรมชาติ แต่ไม่ใช่การลอกธรรมชาติ ศิลปินจะต้องรู้จักเลือกสรร ความจริง ความงามที่ซ่อนอยู่ในธรรมชาติ รู้จักธรรมชาติ รู้จักเลือกจุดสำคัญที่เห็นว่ามีประโยชน์นำมาแสดงออกทางศิลปะ แต่ธรรมชาติที่เป็นวัตถุที่มองเห็นได้ด้วยตา เช่น คน พรรณพฤกษาต่าง ๆ ธรรมชาติที่อยู่ในจิตใจของมนุษย์เป็นพฤติกรรมการแสดงออกที่ได้รับอิทธิพลจากสภาพแวดล้อมจากบุคคลต่าง ๆ ภายในครอบครัว ก็สามารถทำให้ศิลปินมีแนวทางในการทำงานที่เป็นรูปแบบของตัวเอง อารมณ์จึงมีส่วนทำให้ผลงานภาพเขียนออกมาตามสภาพที่ศิลปินได้รับดังที่ วีรณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงอารมณ์กับภาพเขียนไว้ว่า

ศิลปะที่พยายามที่แสดงออกด้วยอารมณ์ อันแข็งกร้าวลักษณะนี้ เน้นการแสดงออกด้วยความคิด ความอ่าน และอารมณ์ของศิลปิน มีเรื่องที่เกี่ยวข้องกับความสนใจ ในสังคมอย่างเด่นชัด คงไว้ซึ่งรูปทรงจากสิ่งแวดล้อมรอบ ๆ ตัว รูปแบบถูกลด ตัดทอน แปลกไปจากรูปทรงที่พบเห็นจากโลกภายนอก และสามารถสร้างความรู้สึก ประหลาด ลึกลับได้ดี ภาพเขียนได้กลายเป็นสิ่งแสดงออกด้านอารมณ์อิสระของศิลปิน ไม่มีแบบแผนเหมือนเดิมอีกต่อไป (วีรณ ตั้งเจริญ. 2537 : 45)

อาร์ สุธิพันธุ์ กล่าวไว้ถึงการแสดงออก ของความรู้สึกส่วนตัวของศิลปิน

การที่ศิลปินแสดงความรู้สึกของตนออกมาเป็นรูปแบบให้มองเห็นได้ และก่อให้เกิดความรู้สึกแก่ผู้พบเห็น หรือผู้สนใจ ศิลปะ ในลักษณะของความรู้สึกต่าง ๆ กัน เช่น ทางจิตใจ ความโกรธ ความโศกเศร้า ความเปลี่ยนแปลง ความสั่นไหว ความไม่แน่นอนของชีวิต ความผิดหวังท้อแท้ใจ และความเบิกบานยินดี เป็นต้น รูปแบบของทัศนศิลป์ที่แสดงความรู้สึกดังกล่าวนี้ปรากฏต่าง ๆ กัน บางอย่างก็ใช้คำเป็นสิ่งที่ถ่ายทอด (figurative) บางทีก็ไม่ใช้รูปคน ใช้สัญลักษณ์หรือรูปสิ่งของเครื่องใช้ต่าง ๆ แทน และอาร์ สุธิพันธุ์ ยังกล่าวถึงการแสดงออกตามความต้องการทางธรรมชาติอีกว่า มนุษย์เป็นสัตว์สังคม มีการเกิด การเพิ่มพันธุ์ การดับสูญ แสดงว่ามีทั้ง การคงอยู่ และการแผ่ขยาย (exist Et expand) ดังนั้นรูปแบบของทัศนศิลป์ก็มีส่วนช่วยให้มนุษย์สนองความต้องการทางธรรมชาตินี้ได้ ซึ่งเป็นรูปแบบของคนที่แสดงความรู้สึกต่อกัน ในลักษณะต่าง ๆ เช่น ความรัก ความใคร่ การกอดรัด จูบ จับต้อง ลูบไล้ หรือการสร้างบรรยากาศ ที่เอื้ออำนวยให้ความต้องการทางธรรมชาติเกิดขึ้นได้ (อาร์ สุธิพันธุ์, 2523 : 51)

2.1 แนวคิดที่ได้จากสภาพแวดล้อม

มุขชาติแรงบันดาลใจจากสภาพแวดล้อมที่เอื้ออำนวยต่อจินตนาการด้านศิลปะ เช่นมีตลาดมีทางรถไฟ และมีต้นไม้ปลูกข้างทางคือ การนิยมชมชอบการตกแต่งสองข้างถนนด้วยการปลูกต้นไม้ข้างทางนี้ขึ้นอย่างมากมายพร้อมกันนั้น เกิดการแข่งขันทางด้านศิลปะ ศิลปินจะเติมแต่งด้วยอาคารสถานที่ที่เป็นประวัติศาสตร์ จากความนิยมปลูกต้นไม้ เห็นความสำคัญของต้นไม้ มีการเสริมเติมแต่งอาคารทำให้เกิดยุคสมัยของศิลปะอาร์ต นูโว จึงมีการกล่าวถึงความสำคัญของการจัดตกแต่งต้นไม้ ดอกไม้ ซึ่งนอกจากสมัยของอาร์ต นูโว แล้วในอดีตการตกแต่งสวนดอกไม้ ต้นไม้ก็เป็นที่ยอมรับจากเอเชียตะวันออกกลาง จากอินเดีย ยุโรปตั้งแต่กล่าวของสิน พันธุ์พินิจ กล่าวในการจัดการสวนดอกไม้ ต้นไม้ไว้ว่า

เมื่อย้อนไปศึกษาในทวีปเอเชียของเราในอดีต ก็พบว่าพระเจ้าคอสโรสที่ 1 (Chosrose 1) ของประเทศอิหร่านหรือเปอร์เซีย ได้ทรงสร้างสวนดอกไม้ประดับแบบทรงสี่เหลี่ยม และสนามหญ้าตกแต่งบริเวณอย่างสวยงาม ตั้งแต่ พ.ศ. 1074-1122 ส่วนประเทศจีนโบราณ ซึ่งมีอาณาจักรกว้างใหญ่ไพศาลในขณะนั้น (พ.ศ. 1820-1850) พระเจ้าจักรพรรดิ วูตี้ แห่งราชวงศ์ฮั่น ก็ได้ทรงสร้างสวนไม้ดอกไม้ประดับและสนามหญ้าอันหรูหรางดงาม ไว้เป็นที่พักผ่อนหย่อนใจ จนเป็นเป็นที่เลื่องลือขจรจายไปทั่วแดน บริเวณทัสมาอัล อนุสรณ์แห่งความรักต่อมเหสีของพระเจ้าซาร์ จาฮาน แห่งประเทศอินเดีย ก็ได้สร้างสนามหญ้าที่สวยงามขึ้น ประดับรอบ ๆ บริเวณ ทำให้ตัวอาคารโดดเด่นเป็นสง่ายิ่งขึ้น ทางทวีปยุโรปเองซึ่งได้รับอิทธิพลวัฒนธรรม ตกแต่งสวนไม้ดอกไม้ประดับ และสนามหญ้ามามากจากอาหรับ หรือตะวันออกกลางในระหว่างสงคราม "ครูเสด" ต่อมาในปี พ.ศ. 1843 -2031 เซอร์ ฟรานซิส เดรด (Sir Francis Drake) แห่งประเทศอังกฤษ ก็ได้เผยแพร่การเล่นกีฬาโบล์ บนกรีนสนามหญ้า หลังจากนั้นก็มีกีฬาอล์ฟ คริกเกต เกิดขึ้นแพร่กระจายไปยังประเทศสกอตแลนด์ และประเทศต่าง ๆ ในยุโรป ซึ่งกีฬาเหล่านี้ ล้วนแต่ต้องเล่นในสนามหญ้าที่มีการสร้างอย่างถูกหลักวิชาการ เลือกสนามหญ้าที่เหมาะสม ภายใต้การศึกษาค้นคว้าวิทยาการใหม่ เพื่อให้ได้หญ้าพันธุ์ดี วิธีปลูก และการดูแลรักษาที่ถูกต้อง ในโอกาสต่อมา ประชาชนก็ได้สร้างสนามหญ้า ประดับบ้านที่สวยงาม ตลอดจนสวนพฤกษชาติ เพื่อเป็นที่พักผ่อน หญ้าสนาม (turf grass) เป็นพืชที่มีรูปลักษณะ การเจริญเติบโตติดต่อกัน กลุมพื้นดินแน่นเป็นแผ่น มีระบบรากเกาะยึดดิน ลำต้นประสานใต้ดิน หรือบนดิน ทนต่อสภาวะการตัด และการเหยียบย่ำได้ดี กล่าวกันว่า มนุษย์เราเริ่มใช้หญ้าทำสนาม ตกแต่งบริเวณที่อยู่อาศัย อาคารสถานที่ มาพร้อม ๆ กับการปลูกพืชและสัตว์เลี้ยงไว้เป็นอาหาร เพื่อทำให้เรารู้จักความเป็นมาของหญ้าสนาม ซึ่งผูกพันกับชีวิตและวัฒนธรรมของคนมาโดยตลอด (สิน พันธุ์พินิจ, 2538 : 5)

การจัดตกแต่งไม้ดอกไม้ประดับเพื่อให้เกิดความสวยงามแก่อาคารบ้านเมืองในเมืองไทยเริ่มมีขึ้น ซึ่งสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงของไทยได้เสด็จประพาสต่างประเทศทั้งเอเชีย และยุโรปนอกจากจะโปรดทอดพระเนตรบ้านเมือง ทิวทัศน์ ชีวิตความเป็นอยู่ผู้คนพลเมืองและสถานที่สำคัญๆ อย่างละเอียดละออ พระ

องค์ยังเห็นความสำคัญที่จะนำเอาการตกแต่ง สวนดอกไม้ ต้นไม้ พรรณไม้ต่างๆ เพื่อทรงนำมาปรับปรุงหรือใช้ให้เป็นประโยชน์กับบ้านเมืองเพื่อให้ดูร่มรื่นสวยงาม ดังคำกล่าวของยุชนา คำดี ที่ได้กล่าวเกี่ยวกับสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงกับไม้ประดับเมืองว่า

จากการที่ทางทวีปยุโรปได้รับอิทธิพล วัฒนธรรมตกแต่งสวนไม้ดอกไม้ประดับ ทางเมืองไทยก็ได้มีการตื่นตัวสนใจในการใช้ไม้ประดับเมืองในสมัยรัชกาลที่ 5 มีพระราชนิพนธ์เกี่ยวกับต้นไม้ไว้ว่า

“เมืองที่มีต้นไม้ดอกไม้ น้อย เขารักต้นไม้ดอกไม้ เมืองที่มีเฟื้ออย่างเช่นเรา

ไม่มีใครแลดู หัดเคยมีมาเสียแต่เด็ก ๆ เด็กก็เอามีอะต้นไม้รูปลูกไม้เล่น...”

พระราชนิพนธ์เรื่อง “ไกลบ้าน” ในรัชกาลที่ 5

พระราชนิพนธ์นี้ ยังเป็นความจริงแท้แม้ในปัจจุบัน ดูแต่กายภาพของกรุงเทพมหานครที่มีฐานะเป็นราชธานีของกรุงรัตนโกสินทร์ อันมีส่วยนามพระราชทานจากมหาราชผู้สถาปนาอย่างไพเราะว่า อมรรัตนโกสินทร์ นครแห่งทวยเทพ ทุกวันนี้กำลังเปลี่ยนจากนครที่เคยร่มรื่นและงดงามด้วยแมกไม้ ถูกลอง มาเป็นป่าคอนกรีตสูงเสียดฟ้า ในอากาศเต็มไปด้วยมลพิษจากท่อไอเสียรถยนต์ จักรยานยนต์ โรงงาน และความร้อนจากเครื่องทำความเย็นของอาคารสูงเสียดฟ้า เหล่านั้นพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้ตัดถนนใหม่ ๆ ออกไปจากใจกลางพระนครมากมายหลายสาย อาทิ ตัดถนนสามเสนไปจนถึงบางกระบือ เมื่อโปรดให้ขยายสนามหลวงออกไปทางเหนือ ดังเช่นที่เห็นอยู่ในปัจจุบันนี้ ก็โปรดให้ตัดถนนราชดำเนิน “เพื่อให้บ้านเรือนแถวเรือสวนข้างถนน ได้เป็นท่าชุมนุมมุนชน มั่งคั่งด้วยการค้าขายสมบูรณ์ขึ้นโดยเร็ว” และมีประกาศแนวพระราชดำริว่าในท้องที่แนวถนนราชดำเนินที่จะตัดไปนี้ไม่ได้ตั้งที่บ้านเรือน ซึ่งมีหมู่ทาสอยู่มั่งคั่งเป็นแต่ต้องที่สวน อันมีคนอยู่แต่่น้อยราย กับต้องในที่หลวงเสียโดยมาก แลถนนสายนี้เป็นถนนตรงแนวหน้าพระที่นั่ง ซึ่งจะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ซึ่งให้สร้างขึ้นในสวนดุสิตนั้น จึงสมควรจะสร้างถนนในตำบลนี้ให้ใหญ่กว้าง ปลุกต้นไม้ตามแนวถนนให้เป็นทางร่มรื่นแก่มหาชน ซึ่งจะเดินทาง แลทั้งจะได้เป็นถนนอันงามสง่าของพระนครขึ้นอีกส่วนหนึ่งด้วย”ถนนในเขตเทศบาลกรุงเทพมหานครนั้น ส่วนใหญ่ตัดในรัชกาลที่ 5 ทั้งสิ้น อาทิ ถนนเยาวราช ถนนอุณากรรณ ถนนพารุติ ถนนสี่พระยา ถนนพญาไท ถนนราชวิถี ถนนเพชรบุรี ถนนสุขุมวิท ถนนพระราม 5 ถนนสวรรคโลก ถนนราชวัตร ถนนนครไชยศรี ฯลฯ พระราชกรณียกิจที่แสดงให้เห็นว่าโปรดต้นไม้เพียงใดก็คือ หลังจากสร้างสะพานและตัดถนนต่าง ๆ แล้ว โปรดให้ปลูกต้นไม้ประดับถนน ทรงเอาพระราชหฤทัยใส่ในเรื่องนี้มาก และทรงประณีตในการเลือกพันธุ์ไม้ปลูกให้เหมาะกับสภาพถนนแต่ละทำเลไป มีพระราชหัตถเลขาว่า “เมืองแถบตะวันออกนี้ ต้องการต้นไม้กันแฉดด้วยจริง ๆ จึงเป็นการสำคัญถ้าปลูกให้เหมาะจะดี” ส่วนถนนอะไร ควรจะปลูกต้นไม้ชนิดใดนั้น ได้พระราชทานแนวพระราชดำริในการเลือกต้นไม้ให้เหมาะกับถนน เช่น ถนนพารุติซึ่งมีตึกแถว 2 ฟาก พระราชทานข้อคิดไว้ว่า “ถ้าถนนแคบ ๆ เช่นนี้ใช้ต้นไม้ตัดเช่นกับเขาปลูกในที่หน้าโฮเต็ลริมน้ำบ้าง แลในที่ประชุมคนนั่งกินข้าวริมถนนต่าง ๆ บ้าง เห็นจะดี ต้นไม้ชนิดนั้นเขาใช้กะขนาคยอดว่าจะให้สูงเพียงใด มักจะให้สูงถึงพื้นชั้นที่ 2 ฤๅที่ 3 ของตึก แล้วตัดยอดให้แผ่ออกไปแต่กิ่งที่ยอดจนปลายกิ่งประสานกันเหมือนคาคบประรำดูงามดี ถ้าเป็นเช่นนั้นถนนจะร่มสบาย แต่ต้นอะไรจะตัดเช่นนั้นได้นั้นบ้างไม่รู้เลย ต้นไม้ของเรา มันชวนจะโตเร็วคับถนน แต่ถนนของเราแคบ ๆ ชัดกันอยู่ดังนี้ ต้องคิดอ่านเลือกเฟ้นดูตามแต่จะเหมาะ” ทรงยกตัวอย่างต้นไม้ที่เขาปลูกหน้าโฮเต็ลเมืองบูดาเปสต์ ที่ตั้งอยู่ริมแม่น้ำ (ยุชนา คำดี. 2536 :14)

อัลฟอนส์ มูซา เป็นศิลปินที่มีความสามารถทางด้านทัศนศิลป์ และเป็นทั้งนักออกแบบ นักเขียนภาพประกอบรวม ภาพสัญลักษณ์ขนาดใหญ่ งานศิลปะตกแต่งเครื่องเรือนและเครื่องแต่งกาย มูซาได้นำเอาวัฒนธรรมและระบอบใหม่ที่เกิดขึ้นในยุคนั้น เป็นแนวทางด้านศิลปะและนำเอาหลักการทางศิลปะมาผนวกเข้ากับหลักการด้านการออกแบบตกแต่งดั่งนั้น กระบวนการแบบศิลปะจึงมีรูปแบบการดัดแปลงธรรมชาติ ด้วยการใช้เส้นเข้ามาสร้างความลื่นไหล ย่อทวนสลับพลิ้ว จนดูเกินเลยจากธรรมชาติที่เป็นจริง แนวคิดที่แสดงออกตามแนวความคิดของตนเองอย่างอิสระ

ในศตวรรษที่ 20 ผู้คนส่วนมากมักให้ความนิยมกับศิลปะที่ให้ความหมายแอบแฝงเต็มไปด้วยการแสดงออกทางด้านการระบายหรือปลดปล่อยทางด้านอารมณ์ประชดประชัน ซึ่งบ่งบอกความหมายที่ซ่อนเร้น

กลุ่มศิลปินผู้รักอิสระ แสดงเนื้อหาและความหมาย ส่วนใหญ่เป็นแบบทันสมัย เราใจคนรุ่นใหม่ การแสดงภาพของคนไปในทางหยาบโลน แสดงความเสื่อมโทรมของร่างกายบริเวณอวัยวะสืบพันธุ์ แต่ก็มีภาพปกปิดเอาไว้ไม่ให้หน้าเกลียดจนเกินไปมีภาพคนในลักษณะต่างๆ แต่ผลงานในแบบของมูซา จะเป็นการวาดสัดส่วนในอุดมคติของร่างกายคน ความกลมกลืนระหว่างจังหวะของหัว แขน ขา และแพรวพรรณ ซึ่งสุชาติ เกาทอง ได้กล่าวถึงลักษณะภาพเขียนคนไว้ว่า

จิตรกรรมเกี่ยวกับการเขียนภาพคนเหมือน หรือภาพคนครึ่งตัว (Portrait) อาจกล่าวได้ว่า ตั้งแต่เหนือเข็มขัด ขึ้นไปโดยประมาณ แต่ถ้าเขียนภาพคนทั้งตัว (Figure) หมายถึงแสดงให้เห็นตั้งแต่หัวจรดปลายเท้า และภาพคนเหมือนแต่ใช้แบบผู้หญิงและโดยมากจะเปลือยทั้งหมด ภาพประเภทนี้จึงมักไม่เรียกภาพคน (แต่จะเรียกว่า “ ภาพเปลือย (Nude) ”) (สุชาติ เกาทอง. 2531 : 27)

วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ กล่าวถึงภาพคนเฉพาะของอาริสทิสที่เห็นว่าภาพคนของอาริสทิสที่พ้นไม่ได้เน้นเรื่องสัดส่วน อันเป็นรายละเอียดของรูปร่างคน แต่สนใจรูปคน (Figurative) ที่แสดงความงามด้วยเส้น สี อันมีรูปและพื้นที่ประสานสัมพันธ์กันอย่างงดงาม (วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ. 2535 : 71)

2.2 แนวคิดที่ได้จากศิลปะบารอค ศิลปะโกธิค ศิลปะซิมโบลิสต์

เมื่อตอนเป็นเด็ก อัลฟอนส์ มูซา มีสิ่งคล้อยใจที่ทำให้มีแนวทางของศิลปะ เขาเห็นการประดับตกแต่งโบสถ์และศาสนพิธี ระเบียบพิธี ภาพเขียนที่แสดงความเฉพาะความรู้สึก เสื้อผ้าโบราณบ่งบอกลักษณะของนักบุญในสมัยกลาง ศิลปะแบบบารอค และโกธิค ซึ่งจิรพันธ์ สมประสงค์ กล่าวถึงศิลปะแบบบารอคและโกธิค ไว้ว่า

ศิลปะบารอค มีเส้นทาง คือ แมนเนอริสม์ โดยคาดหวังว่าจะมีความเคลื่อนไหวก่อให้เกิดผู้พบเห็นตะลึงตื่นเต้นและสำนึกในคุณค่าของการตกแต่ง ดังนั้น จึงผสมผสานกันเป็นความเชื่อทางศิลปะสมัยบารอคที่เด่น ๆ คือ เชื่อในจินตนาการและความเพ้อฝันของมนุษย์ โดยถ่ายทอดให้เป็นผลงานศิลปะ เชื่อในความสลับซับซ้อนของธรรมชาติ และความสำคัญของมนุษย์ เชื่อในความสำคัญของความฟุ่มเฟือย ความสง่างามเท่า ๆ กับศาสนา ลักษณะของจิตรกรรมที่เด่น ๆ คือ พยายามสร้างความเคลื่อนไหวด้วยรูปแบบพราศรัวในทิศทางต่าง ๆ กัน นิยมเครื่องประกอบและสิ่งประดับของรูปคน เน้นวิธียริ้วผ้าผืน ฉากหลังและส่วนประกอบอื่น ๆ ซึ่งมีลักษณะของธรรมชาติ ดอกไม้ นิยมสร้างจินตนาการสืบทอดแนวคิดของแมนเนอริสม์ โดยสร้างความรู้สึกสมมูลตามความรู้สึกไม่ใช่แบบซ้ายขวา นิยมถ่ายทอดเรื่องราวของชีวิตจริงและศาสนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งคนชั้นสูงและมีเงิน ความคิดในสมัยบารอคเป็นช่วงที่มีความละเอียดพิถีพิถันมากที่สุดที่มีความคิดเด่น ๆ คือ จิตรกรรมต้องเหมือนธรรมชาติจริง ศิลปะ คือ การตกแต่งประดับประดาอย่างละเอียดและงดงาม ความงามคือการตกแต่งเกินพอดี ความคิดเกี่ยวกับโลกที่เป็นสสารเคลื่อนไหวได้ มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ศิลปกรรมให้มีความรู้สึกเคลื่อนไหว พยายามสร้างประโยชน์จากบริเวณว่าง ด้วยการนำเอาลักษณะ ลีลาของพันธุ์ไม้หรือพืชมาดัดแปลงออกแบบใหม่ให้เหมาะสมกับเรื่องราวนั้น ๆ (จิรพันธ์ สมประสงค์. 2524 : 88)

เขียน ยัมศิริ แปลและเรียบเรียงศิลปะบารอคไว้ว่า

ศิลปะบารอค (ค.ศ.1600-1700) ศิลปะเรอเนสซองส์ของอิตาลีนั้นบริสุทธิ์ทั้งในรูปนอกและวิญญาณอยู่เป็นเวลาหนึ่งร้อยห้าสิบปี หลังจากนั้นจึงกลายเป็นบารอค ลักษณะสำคัญของศิลปะแบบบารอคนั้นคือ การให้น้ำหนักคำขาว การใช้เส้นโค้ง และความแรงของสีมาก ทำทางและกิริยาของคนก็เน้นกันไปอย่างละคร ส่วนละเอียดของภาพและรอยย่นของผ้า

ได้กลายเป็นสิ่งสำคัญ ส่วนโครงสร้างของทรวดทรงกลับไม่สนใจ และความบกพร่องเหล่านี้ หมายถึงผลผลิตของงานศิลปะโดยเฉลี่ย เพราะว่ามีงานศิลปะของสมัยบารอกที่มีการเคลื่อนไหวหรือมีสีเขียว ๆ บ้างเหมือนกัน เส้นหลักสำคัญของสถาปัตยกรรมบารอก คือ เส้นโค้งทั้งในผังและรูปทรงในสถาปัตยกรรม ประสิทธิภาพของน้ำหนักร่างกาย อันมั่นคงนั้น ลืมไม่ได้ โดยส่วนใหญ่ศิลปะบารอกจะมีสิ่งผิดพลาด และเกินความพอดี ก็ยังมีคุณสมบัติที่คืออยู่ด้วยเหมือนกัน ศิลปะบารอกเป็นศิลปะที่หรูหรา แม้ว่าจะสำคัญถึงความสำคัญในตัวเอง ก็สอดคล้องกับความประพุดและความคิดของคนสมัยนั้น (เขียน ยัมศิริ. 2512 : 68)

นอกจากศิลปะของอัลฟอนส์ มูซาจะเกี่ยวข้องกับโบสถ์ ศาสนพิธี เขาก็ได้แนวคิดจินตนาการจากเทพนิยายประกอบด้วยเจ้าหญิง และผู้หญิงมาเป็นจุดสำคัญของการสร้างงานของเขาแสดงสัญลักษณ์มาประกอบกับตัวละครในนิทานเปรียบเทียบและการวาดภาพจากความคิดทางศิลปะ เกี่ยวกับศิลปะลัทธิโกธิค โดยจิรพันธ์ สมประสงค์กล่าวถึงศิลปะโกธิคไว้ว่า

ประเมินได้ว่าศิลปะโกธิค เป็นศิลปะของมนุษย์ที่แสดงให้เห็นถึงความพยายามและความสร้างสรรค์ และเป็นศิลปะยุคเดียวที่ให้อิทธิพลต่อยุโรปมากที่สุด รูปแบบโกธิคปรากฏในฝรั่งเศส อังกฤษ และสเปน และแต่ละแหล่งก็มีลักษณะต่างกัน ผู้สร้างมุ่งแต่จะขยายศาสนา ต้องการให้เห็นความสง่างาม ยอดแหลม ๆ เป็นแบบฉบับของตนเอง แต่ผลงานของตนถูกมนุษย์ในสมัยฟื้นฟู เรียกว่า โกธิค ในความหมายที่ว่า เป็นการขาดรสนิยม ความต่ำต้อยของศิลปกรรม โดยเทียบกับศิลปกรรมของกรีก แต่คนในสมัยโกธิคไม่ได้ยินแล้ว (จิรพันธ์ สมประสงค์. 2524 : 75)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึง ศิลปะโกธิคไว้ว่า

สภาพสังคม ในช่วงศตวรรษที่ 12-14 เป็นระบบฟิวดัลที่ได้รับการพัฒนาอย่างเป็นระเบียบต่าง ๆ กับในสมัยแรก ๆ ในอังกฤษ ฝรั่งเศส ฐานะกษัตริย์เข้มแข็ง มีรัฐบาลกลางออกกฎหมายมีการตั้งมหาวิทยาลัยและการศึกษาแขนงต่าง ๆ ช่วงนี้มนุษย์รู้จักการแสวงหา การคิดค้น จิตรกรรมก็มีหลายลักษณะคล้ายคลึงกับประติมากรรม กล่าวคือ แสดงเรื่องราวศาสนา แม้กับลูก และขยายอิทธิพลของพระคริสต์ ลักษณะมีการระบายสีแท้ ตกแต่งส่วนละเอียด เช่น ลวดลายผ้า เครื่องประดับ และรู้สึกตกแต่งเกินคนจริง (อารี สุทธิพันธุ์. 2523 : 140)

เขียน ยัมศิริ แปลและเรียบเรียงสมัยโกธิคไว้ว่า

ความรุ่งโรจน์ของงานจิตรกรรมของสมัยโกธิค ได้แก่งาน เขียนภาพประกอบหนังสือ (Illumination) และภาพเขียนบนกระจกสี (Stained Glass) ซึ่งไม่มีสมัยใดทัดเทียมได้ ความงดงามและเทคนิค งานเขียนภาพประกอบหนังสือใช้สีม่วง มีลายเส้นอย่างวิจิตร และมีองค์ประกอบอย่างง่าย ๆ ดึงดูดใจมาก งานประเภทนี้ใช้ตกแต่งและประกอบเรื่องราวหนังสือเกี่ยวกับศาสนา และเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ (เขียน ยัมศิริ. 2512 : 58)

อัลฟอนส์ มูซา ได้แนวทาง ของศิลปะซิมบอлистอีกแนวทางหนึ่งเข้ามาเกี่ยวข้องโดยการใช้สัญลักษณ์และส่วนโค้งวงกลม ซึ่ง วีรวรรณ มณี กล่าวว่า

เป็นขบวนการศิลปะที่จิตรกรและประติมากรมีทรรศนะและแนวคิดสอดคล้องกับนักประพันธ์และกวีฝรั่งเศสมาตั้งแต่ประมาณ ค.ศ. 1885 เป็นการหันเหทิศทางไปในทางตรงกันข้ามกับอิมเพรสชันนิสต์ (คือ การเก็บบันทึกสิ่งที่สายตาเห็นเป็นแสงสี ความเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปรในบรรยากาศเพียงเท่านั้น) และยิ่งไปกว่านั้นก็คือ ตรงข้ามกับแม่บทของเรียลลิสต์ที่ตั้งขึ้นโดยกูเบิร์ตที่มี "แก่นสารของการเขียนภาพก็คือ การเขียนแต่สิ่งที่มีตัวตนอยู่จริงเท่านั้น สิ่งซึ่งเป็นนามธรรมไม่ควรนำมาเกี่ยวข้อง" จิตรกรซิมบอлистเขียนภาพเพื่อให้สายตาเห็นสิ่งซึ่งแสดงถึงความหมายของภาวะจิตได้สำนึก หรือ ความเร้นลับซับซ้อนส่วนตัวที่ซ่อนอยู่ภายใต้รูปกายภายนอกอันผิวเผิน เป็นการแสดงความรู้สึกนึกคิด

ออกมาในรูปทรงซึ่งมักมีลักษณะไปในทางตกแต่งจิตรกรรมบีส (The Nabis) เป็นพวกหนึ่งที่อยู่ในพวกซิมบอลิสต์ พวกแรก ๆ ที่ทำตามลัทธิของโกแก็งในแบบ synthetism คือ การประสานกันของอารมณ์ ความรู้สึกส่วนตัวกับสี และรูปทรงที่เป็นสัญลักษณ์ ซึ่งออกมาในรูปของการลงสีที่แบนราบในแต่ละบริเวณ มีเส้นรอบนอกชัด ใช้สีตามอารมณ์ มิใช่ตามจริง ภาพของพวกนabis เป็นพวกภาพวิว และภาพหุ่นนิ่งมากกว่าจะแสดงเรื่องลึกลับลึกลับ (วิวรรธน์ มณี. 2528 : 128)

ก่าจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงซิมบอลิสม์ไว้ว่า

ซิมบอลิสต์ หรือ สัญลักษณ์นิยม ศิลปินกลุ่มนี้ยึดถือเอาจินตนาการของความฝัน อารมณ์สะท้อนใจ และเรื่องราวอันลึกลับต่าง ๆ เป็นจุดสำคัญเริ่มต้นของการทำงาน มีความผูกพันกับลัทธิสังเคราะห์นิยมอยู่มาก ทั้งสองลัทธิต่างเริ่มขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1885 - ค.ศ. 1886 ในทางวรรณกรรมก่อน ครั้นต่อมาในปี ค.ศ. 1889 โกแก็งและศิลปินจากเมืองบอนนาเว จึงได้นำความคิดของซิมบอลิสม์มาใช้ศึกษาค้นคว้า อีกทั้งได้จัดงานแสดงนิทรรศการต่อสาธารณะ มีเรื่องราวแสดงออกถึงความคิด อารมณ์ และจินตนาการ สิ่งที่สำคัญที่สุด คือ ปฏิเสธการเสนอรูปตามธรรมชาติที่ตามองเห็น การใช้สีของกลุ่มนี้เต็มไปด้วยสีสดใส และแบนราบ ทำให้เกิดลัทธิสังเคราะห์นิยมตามอุดมการณ์ หลักสำคัญของคตินิยมศิลปะนี้คือ ไม่นิยมลอกเลียนแบบจากธรรมชาติ แต่ต้องการแสดงความจริงภายใน พวกเขาปฏิเสธการใช้หลักเกณฑ์ทางทัศนียวิทยา ไม่ยอมรับหลักการวิเคราะห์เรื่องแสง สี ของกลุ่มอิมเพรสชันนิสต์ แต่ยอมรับหลักการสังเคราะห์ของโกแก็งในเรื่องสีแสง มีการนิยามระบายสีให้เกิดความแบน การตกแต่งภาพก็มีแนวโน้มไปทางด้านการใช้รูปทรงและสี มีจุดปลูกเร้าความคิดจินตนาการไปสู่ความฝันและอารมณ์สะท้อนใจ (ก่าจร สุนพงษ์ศรี. 2528)

ผลงานของมุขานอกจากจะใช้เส้นแสดงถึงความฟุ้งกระจายเกินจริงยังใช้การตกแต่งด้วยการประดับประดาของเสื้อผ้าแบบแปลก ๆ ของเสื้อผ้าผู้หญิงและมักตกแต่งด้วยรัตนชาติที่มีเพชรพลอย ผังประดับให้ดูหรูหราโอ่อ่าแพรวพราว และก็ยังมีการแสดงถึงการพิมพ์ลงบนกระดาษเป็นภาพโปสเตอร์และผ้าไหมที่ยังคงมีความสำคัญของศิลปะในผลงานและยังวาดรูปผู้หญิงในเชิงเปรียบเทียบ ในแบบสตรีสำราญใช้พรรณพฤกษาผสมผสานในงานหัตถกรรมและทัศนศิลป์ได้รับอิทธิพลของคนในออสเตรีย

2.3 แนวคิดที่ได้จากภาพโมเสก (Mosaic) ศิลปะไบเซนไทน์

ผลงานของมุขและองค์ประกอบของรูปทรงบางส่วนเกินจริง ลวดลายในแผ่นกลมเช่นภาพ Byzantine Head เสื้อผ้าแบบโบราณมีพื้นหลังเป็นลวดลายผืนพิเศษหิน เครื่องประดับนั้นตกแต่งด้วยรัตนชาติที่มีเพชร พลอย หินสี ผังประดับทำให้ผลงานดูแพรวพราวขึ้นโดยเน้นให้เด่นสะดุดตาหรูหรา และมีลักษณะใกล้เคียงกับศิลปะไบเซนไทน์ด้วยการกลับมาของการประดับตกแต่งด้วยกระเบื้องหินสีแล้วจัดจนเรียบที่เรียกว่าโมเสก มุขได้แนวคิดจากพิธีกรรมทางศาสนาเมื่อมีแสงส่องกระทบเล็กน้อยมองแล้วเป็นลักษณะของคนที่น่าสยดสยอง ทำให้งานเกิดแรงบันดาลใจสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ภาพทำด้วยกระเบื้องสีแล้วจัดจนเรียบที่เรียกว่า โมเสก หรือโมเซอิค วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ว่า

วิวัฒนาการของการสร้างงานศิลปะแบบโมเซอิคนั้นมีประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน นับตั้งแต่สมัยอารยธรรมของชนเผ่าที่มีอำนาจเหนือดินแดนบริเวณระหว่างแม่น้ำไทกริสและยูเฟรติส หรือบริเวณที่เรียกว่าเมโสโปเตเมีย นอกจากนั้นในนครรัฐกรีก อาณาจักรโรมันก็มีการนำวิธีการของโมเซอิคมาใช้ โดยเฉพาะที่โดดเด่นในยุคสมัยต่อมา ก็คือ ในยุคของจักรวรรดิไบแซนไทน์ หรือไบเซนไทน์ที่นำวิธีการโมเซอิคมาเป็นเครื่องมือสะท้อนความเชื่อในเรื่องคริสต์

ศาสนา ซึ่งนิยมทำกันตามผนังโบสถ์ อันเป็นสถานที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาได้อย่างงดงามและเป็นที่ยอมรับอย่างแพร่หลาย (วิรุณ ตั้งเจริญ 2539 : 34)

อัศนีย์ ชูอรุณ ได้เคยกล่าวถึงภาพโมเสกในหนังสือประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกกล่าวว่า

“ กลวิธีการสร้างภาพด้วยการประดับกระจกหรือหินสีที่เรียกว่าภาพโมเสก (Mosaic) เป็นกระบวนการแบบอย่างหนึ่งของศิลปะไบแซนไทน์ (Byzantine Art) ซึ่งเป็นชื่อเรียกตามจักรวรรดิไบแซนไทน์ ที่มีกรุงคอนสแตนติโนเปิลเป็นเมืองศูนย์กลางและเมืองราเวนนา ศิลปะการประดับด้วยกระจกสีหรือหินสี ก็มีใช้ศิลปะที่มีสูตรถาวรตายตัว ช่วงเวลาแห่งการกลับมาสนใจในศิลปะแห่งเกรโกโรมัน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 15 – 17 นั้น ได้เข้ามาทำ ความสับสนให้กับการพัฒนาแบบอย่างศิลปะในช่วง พ. ศ. 1040 – 1996 นี้ด้วย จิตรกรรมฝาผนังและภาพประดับพิเศษหินสีในโบสถ์แห่งอิตาลี มีตั้งแต่ความสนใจเรื่องทางโลกอย่างจิตรกรรมโรมันโบราณไปจนถึงความนิยม แสดงสัญลักษณ์อย่างศิลปะไบแซนไทน์ อิทธิพลแห่งตะวันออกได้มีมากเป็นพิเศษ ในภาพประดับหินสีที่เมืองราเวนนา ศิลปะลักษณะต่างๆเกิดขึ้นมากมาย มีการแสดงออกทางอารมณ์มากขึ้น มีความเป็นมวลแน่นมากขึ้น และมี กายวิภาคเป็นธรรมชาติมากขึ้นด้วย แต่แบบอย่างศิลปะตามระเบียบวิธีสมัยไบแซนไทน์ที่ไม่เคยละทิ้งไปจากกระบวนการเลยก็คือ ลักษณะรูปคน และเครื่องตกแต่งกายนั่นเอง ” (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2530: 94 – 97)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงศิลปะไบแซนไทน์ไว้ว่าเป็นภาพแห่งยุคสมัยของการนำเอาเรื่องราวในคริสต์ศาสนามาแสดงออกอย่างโดดเด่น ชนิดที่ไม่เคยมียุคสมัยใดทำมาก่อน หรืออีกนัยหนึ่งก็คือคริสต์ศาสนาได้รับการสถาปนาลงในดวงจิตของผู้คนอย่างสนิทแน่น โดยมีผลงานศิลปกรรมเป็นภาพสะท้อนแห่งความศรัทธาได้เป็นอย่างดี (วิรุณ ตั้งเจริญ 2539: 31)

ศิลปะสมัยไบแซนไทน์มีทั้งทางด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรมและจิตรกรรม ภาพจิตรกรรมนิยมตกแต่งภายในอาคารอย่างหรูหราในหลายกลวิธี มีทั้งที่ทำด้วยกลวิธีแบบประดับด้วยกระเบื้องสี การระบายสีบนผนังปูนเปียก และภาพลายเส้นขูดขีดบนแผ่นโลหะ กลวิธีประดับกระเบื้องสี (Mosaic) ก้าวร สุนพงษ์ศรี ได้อธิบายเอาไว้ว่า

“โมเสก (Mosaic) นับเป็นกรรมวิธีในการทำจิตรกรรมที่ขึ้นตามากที่สุดในสมัยไบแซนไทน์ อย่างไรก็ตามส่วนใหญ่ได้ถูกทำลายสูญหายไปเกือบหมด สืบเนื่องมาจากสมัยต่อมาเกิดคตินิยมทำลายรูปเคารพ โมเสกอันงดงาม ถูกลบทิ้งทำลายไปเป็นจำนวนมาก ยิ่งกว่านั้นเมื่อพวกมุสลิมเข้ามามีอำนาจ ศาสนาอิสลามก็มีข้อห้ามในเรื่องการเคารพกราบไหว้รูปบูชา จึงเท่ากับเป็นการซ้ำเติมให้หมดสิ้นลงไปอีก ดังนั้น จิตรกรรมที่ทำด้วยโมเสกในสมัยนั้น จึงรู้และทราบได้จากคำบันทึกของเก่า ดังเช่นคำบันทึกของสแตตินชาวเมืองเกาะโรดส์ กล่าวไว้ว่า “ โบสถ์วัดโฮลี แอฟโอสทีลิส ในคอนสแตนติโนเปิล มีภาพจิตรกรรมด้วยวิธีโมเสกอันงดงาม สร้างขึ้นตามตำนานคริสต์ประวัติ ” อย่างไรก็ตาม ก็ยังมีผลงานในสมัยนี้หลงเหลืออยู่บ้างที่นับว่าสำคัญอยู่ เช่น ทางภาคตะวันตก ที่นับว่าสำคัญอยู่ที่เมืองราเวนนาในวัดซาน อพอลินาเรนูโอโว และวัดซาน ไวตาเล มีการทำโมเสกประดับที่พื้นและตามเพดาน มีลักษณะผสมระหว่างศิลปะคริสเตียน ระยะแรกของโรมกับความนิยมของไบแซนไทน์เอง ซึ่งนำแบบสัญลักษณ์นิยมเข้าผสมกับความพยายามทำให้เหมือนจริงตามธรรมชาติ ผลงานทั้งหมดสร้างขึ้นในราวปี ค.ศ. 547 ตามพระราชบัญชาของจักรพรรดิ จัสติเนียนและพระนางเซโอโดรา (ก้าวร สุนพงษ์ศรี. 2533 : 254)

อภัย นาคคง ได้กล่าวสรุปถึงลักษณะเด่นของศิลปะไบแซนไทน์เอาไว้ว่า

“ที่เด่นมากได้แก่การวาดรูปและการประดับโมเซอิก ลักษณะภาพและลวดลายในศิลปะไบเซนไทน์มีลักษณะแปลกออกไปจากความเป็นจริง คือมีส่วนสูงเพรียว แข็ง ทนทาน และดูมีความสงบ ภาพเหล่านี้มีความประสงค์จะแสดงคุณลักษณะทางศาสนา เช่น ลักษณะของพระผู้เป็นเจ้าอยู่ในรูปบุคคล หรือลักษณะของผู้มีศรัทธาต่อพระเจ้าโดยบริสุทธิ์ การประดับโมเซอิกตามผนังกำแพง และการใช้กระจกสีประดับเป็นรูปและลวดลายตามช่องที่มีแสงผ่านเป็นที่นิยมกันมาก ภาพเหล่านี้มีคุณภาพทางความแข็งแรงทนทาน แต่ก็ไม่อาจแสดงความอ่อนหวานกลมกลืนได้ จึงมีลักษณะแข็งและงามเรียบๆ เช่นเดียวกับภาพเขียนนั่นเอง”

2.4 แนวคิดที่ได้จากศิลปะต่างชาติ ญี่ปุ่น จีน อียิปต์

อัลฟอนส์ มูซา ไม่อาจมองข้ามอิทธิพลทางศิลปะจากตะวันออก จนกระทั่งสิ้นสุดศตวรรษที่ 9 งานแกะสลักไม้ของญี่ปุ่น เน้นในเรื่องเส้นจากธรรมชาติซึ่งเป็นแนวทางเดียวกันศิลปะอาร์ต นูโว กล่าวคือจะชี้ให้เห็นทุก ๆ สิ่งที่คุณเขียนต้องการแสดงออก แต่งานของมูซาจะมีแนวทางให้ผู้พบเห็นต้องพิจารณาความเหมาะสม โดยอาศัยการเคลื่อนไหวของภาพเป็นสำคัญ (Ulmer. 1994 : 8)

มูซา ได้ให้ความสนใจกับกระบวนการแบบและกลวิธีของศิลปะทางตะวันออกมาก โดยเฉพาะภาพพิมพ์แกะไม้ของญี่ปุ่น แจกันลวดลายของจีนและเกาหลี ตลอดจนโครงสร้างชุดกิโมโนของญี่ปุ่นหรือแบบอย่างลวดลายที่มีลักษณะเป็นรูปสัญลักษณ์อันเรียบง่ายในศิลปะของอียิปต์ ล้วนแล้วแต่เข้ามามีส่วนในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม เช่น จากภาพเหมือนของบาร์รอนเนส เอลิซาเบทบาซโซเฟนซ์ (Baroness Elizabeth Bachofenecht) เขียนขึ้นในปี ค. ศ. 1914 เป็นภาพที่ใช้ลวดลายและ ภาพเขียนของจีนนำมาประกอบเป็น พื้นหลังภาพ ผสมกลมกลืนกับรูปในทำยีนของเอลิซาเบท ที่สวมผ้าอาภรณ์ด้วยการออกแบบให้ดูหรูหรา ฟุ่มเฟือย จากลายดอกไม้และสีอันเกินกว่าความเป็นจริง ซึ่งดูเหมือนว่าจะจงใจให้เห็นถึงอิทธิพลของศิลปะตะวันออกเข้ามามีบทบาทในศิลปะของยุโรปเพิ่มมากขึ้นกว่าในช่วงเวลาก่อนหน้านี้เห็นได้จากผลงานบางส่วนของฟานโก๊ะ ตูลูส โรทรอค และศิลปินยุโรปคนอื่น ๆ ปรกฏมามีอิทธิพลของศิลปะตะวันออกอยู่ในภาพของพวกเขา

อิทธิพลศิลปะตะวันออก โดยเฉพาะของญี่ปุ่นเริ่มเข้ามาเผยแพร่ในยุโรป ตั้งแต่ปี ค.ศ.1542 จากนักเดินเรือชาวโปรตุเกสเมื่อพวกเขาได้มีการตกลงทำสัญญาค้าขายระหว่างกันขึ้น ศิลปะของญี่ปุ่นจึงมีโอกาสดำเนินเข้ามาปรากฏให้ชาวยุโรปได้ชื่นชม การติดต่อทางการค้าขาย ระหว่างชาวตะวันตกและชาวตะวันออก เป็นประตูด่านแรกที่เริ่มสู่การแลกเปลี่ยนทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมระหว่างกันดัง เช่น ญี่ปุ่นเองก็ได้รับอิทธิพลจากชาวตะวันตกเช่นกัน จนเกิดเป็นศิลปะที่เรียกกันว่า “ นัมบัน ” (มาลินี คัมภีร์ญาณนนท์. 2532 : 233)

ในขณะที่ศิลปินชาวญี่ปุ่น สร้างสรรค์ภาพเกี่ยวกับชาวยุโรป ที่เข้าไปค้าขายในญี่ปุ่นจนกลายมาเป็นศิลปะที่เรียกว่านัมบันแล้ว ชาวยุโรปที่ทำการค้าขายกับญี่ปุ่นก็ได้มีโอกาสนำศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้ของศิลปินชาวญี่ปุ่นไปเผยแพร่ในยุโรป จนเกิดเป็นอิทธิพลต่อศิลปินชาวยุโรปอย่างกว้างขวาง ศิลปะภาพพิมพ์ของญี่ปุ่นได้เข้ามามีบทบาทจนกลายเป็นแฟชั่นเกิดขึ้นอย่างกว้างขวางในช่วงกว่า 2 คริสต์ศตวรรษ และได้ส่งอิทธิพลอย่างมากกับการทำงานศิลปะของศิลปินในยุโรป จากผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของไฮกุไซ และไฮโรชิ ช่วยทำให้ศิลปินชาวยุโรปเรียนรู้ในการที่จะใช้พื้นผิวระนาบที่แบนราบ รู้จักลดตัดทอนในเรื่องทัศนียภาพาลง ที่ซึ่งมีความจำเป็นต่อความสมดุลระหว่างพื้นที่การระบายสีที่เรียบแบนและการใช้เส้นซึ่งศิลปินที่นำมาใช้และแสดงอิทธิพลของศิลปะของญี่ปุ่นได้อย่างชัดเจนก็คือ ตูลูส โลทรอค จากการออก

แบบภาพโปสเตอร์ไคเวน จาปอนแนร์ ของเขา (Divan Japonais Poster) ซึ่งมีความผิดธรรมชาติจากที่เคยเห็นโดยทั่วไปทางด้านทัศนียวิทยา ทำให้สื่อภาพโปสเตอร์ช่วงหลังกลายมาเป็นหลักการของศิลปะ อาร์ต นูโว ภายหลังได้รับความนิยมและกระจายไปยังต่างประเทศต่าง ๆ ของโลกตะวันตกไป (Mackintosh. 1975 :55)

จากอิทธิพลศิลปะตะวันออกก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงศิลปะ ตามแนวทางดั้งเดิมของชาวยุโรป เป็นการแลกเปลี่ยนและการผสมผสานทั้งแนวคิดกระบวนการแบบ ตลอดจนกลวิธีซึ่งกันและกัน ศิลปินชาวยุโรปหลายคนไม่ว่าจะเป็นโกแกง มาเนต์ ฟานโก๊ะ ตูลูส โรทรอค เดอ กาส์ กุสตาฟ คลิมท์ อัลฟอนส์ มูซา ต่างรับเอาอิทธิพลศิลปะของชาวตะวันออกไปพัฒนาสร้างสรรค์ในผลงานของพวกเขาซึ่งเห็นได้อย่างเป็นรูปธรรม ช่วงเริ่มต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 การแสดงนิทรรศการศิลปะของกลุ่มซีเซชันนิสต์ เมื่อเดือนมกราคม ค.ศ. 1900 ศิลปะของญี่ปุ่นจึงได้มีโอกาสดูถูกนำมาจัดแสดงให้เป็นการเฉพาะขึ้นทำให้เป็นแนวทางศิลปินในสมัยนั้น เกิดความสนใจและใช้เป็นแนวทางสำหรับการเขียนภาพโดยเฉพาะภาพคน และมุซาก็ได้เอารูปแบบของลวดลายศิลปะตะวันออกเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งในภาพเขียนของเขา (Huici. 1989 : 18)

อัลฟอนส์ มูซา ได้รับแนวคิดจากศิลปะตะวันออกจะปรากฏในการเขียนภาพคนเป็นส่วนมากโดยการนำเอากลวิธีการระบายสีที่สวยงามสดใสและรูปแบบลวดลายเข้ามาเป็นส่วนประกอบของพื้นหลังภาพและในลวดลายโครงสร้างของเสื้อผ้าอาภรณ์ สร้างความตื่นตาตื่นใจด้วยสีสัน และรูปแบบที่มองดูแปลกตาเป็นอย่างยิ่ง

สรุปแนวคิดทางศิลปะของอัลฟอนส์ มูซา

ศิลปะของอัลฟอนส์ แสดงออกในทางจินตนาการของความงามชวนหลงใหลมีเสน่ห์ของเส้นผมที่ ฟู ฟองเกินจริง จากงานทัศนศิลป์ผสมผสานให้มีคุณค่าทางด้านประโยชน์ใช้สอย ผลงานเป็นการจินตนาการเกี่ยวกับรูปร่างท่าทางของผู้หญิงสาวที่มีความร่าเริง มีพรรณพฤษชาเป็นสัญลักษณ์ พร้อมกันนั้นก็เกี่ยวกับการประดับตกแต่งโบสถ์และศาสนพิธี วาดให้เป็นรูปร่างของนักบุญ มีการประดับประดาตกแต่งภาพด้วยพรรณพฤษชาและรัตนชาติให้ดูมีความหรูหราโอ่อ่า แสดงออกถึงความมั่งคั่งที่สมบูรณ์แบบให้ความสำคัญของจุดสำคัญของศิลปะในผลงานจนเป็นมาตรฐานของการทำงานศิลปะให้คนรุ่นหลังในทุกวันนี้

3. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานเซรามิค

3.1 ความหมายและความเป็นมาของเซรามิค

เซรามิค (Ceramic) ตรงกับคำว่า เครื่องปั้นดินเผา หมายถึงผลิตภัณฑ์ที่ทำจาก หิน ดินทราย และออกไซด์ของโลหะ ซึ่งมีความหมายกว้าง ครอบคลุมไปหลายสาขา เช่น เครื่องปั้นดินเผา เครื่องเคลือบโลหะ เครื่องแก้ว เครื่องขัดแต่ง ฯลฯ ส่วนคำว่า “ Pottery ” นั้น หมายถึงภาชนะที่ปั้นด้วยดินเหนียว แล้วนำไปเผาไฟให้ดินสุกตัว มุ่งประโยชน์สำหรับเป็นภาชนะใช้สอย ซึ่งมีความเทียบเท่าเซรามิค แต่โดยทั่วไปนิยมเรียกเครื่องปั้นดินเผาหรือ เครื่องเคลือบดินเผา ว่า เซรามิค (ทวี อนุสรณ์กุล. 2523 : 3)

มนุษย์รู้จักการทำเซรามิคมาตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์ เมื่อมนุษย์เริ่มรู้จักการใช้ไฟและทำอาหารให้สุกสันนิษฐานว่า มนุษย์ค้นพบการทำเซรามิค ด้วยเห็นก้อนดินปะปนอยู่ในกองไฟ ซึ่งถูกไฟเผาจนสุก แข็งตัว ถูกนำไปละลาย จึงคิดดัดแปลงทำเป็นภาชนะใช้สอย และหุ้ด้อม โดยการนำดินมาปั้น และขดขึ้นเป็นรูป

ทรงแบบง่าย ๆ แล้วนำไปเผาให้สุกด้วยวิธีสุมฟืนหรือหญ้าแห้ง ทวี พรหมพฤกษ์ ได้กล่าวถึงเซรามิกไว้ให้ได้ศึกษาอีกว่า

ในสายตาของคนเราโดยทั่วไป มักจะเข้าใจและมองแต่เพียงว่า การทำภาชนะเครื่องถ้วยชาม (Pottery) รูปปั้น (Figurines) แจกันโถ่ง โถ เพียงเท่านั้น บางคนก็มองในแง่ผลิตภัณฑ์ทางศิลปะ ซึ่งมีไว้สำหรับตกแต่งให้สวยงาม หรือโบราณวัตถุอันมีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ที่เก็บไว้ในพิพิธภัณฑ์ หรือ ตู้โชว์ เท่านั้น ตามความเป็นจริงแล้ว เซรามิก หากได้หมายความว่าเฉพาะตามที่กล่าวมาแล้ว แต่ได้รวมไปถึงผลิตภัณฑ์นานาชนิดที่ทำจากดินและหิน โดยผ่านกรรมวิธีเผา (Firing process) ทำให้มีความแข็งแรง (Strength) มีความคงทนถาวร หรือจะกล่าวอีกนัยหนึ่งได้แก่ ผลิตภัณฑ์ที่ทำจากอนินทรีย์สาร อโลหะ (Inorganic Non metallic materials) ซึ่งได้แก่ แร่ธาตุ ดิน หินต่าง ๆ ในสมัยโบราณกรีกเรียกว่า เครามอส (Keramos) แปลว่า สิ่งที่ถูกเผา (Burnt-stuff) ซึ่งมีความหมายในทำนองเดียวกันและตรงกับภาษาว่า เซรามิก (Ceramics) จากความหมายและคุณสมบัติดังกล่าว ผลิตภัณฑ์จึงมีความหมายรวมไปถึงผลิตภัณฑ์ต่าง ๆ เช่น อุตสาหกรรมทำแก้ว (Glass) ผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรมโลหะเคลือบ (Enamel) ผลิตภัณฑ์การปูปูนซีเมนต์ ปูนขาว ปูนพลาสติก ผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรมวัตถุทนไฟ (Refractories) และผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรมสิ่งขัดถู (Abrasive) (ทวี พรหมพฤกษ์. 2523 : 1)

ทองพันธ์ วรรณมาศ กล่าวถึงเซรามิกไว้อีกว่า

Ceramics เป็นวิชาที่เกี่ยวกับศิลปะประเภทที่เกี่ยวกับชีวิตประจำวัน เราต้องเรียนตั้งแต่การออกแบบอันดับต่อไปจะต้องศึกษาเทคนิคและทฤษฎี เช่น การทำแจกัน ที่เขียนรูปที่ ตุ๊กตา จาน กระเบื้องตกแต่งประดับผนังหรือตลอดจนรูปแบบของศิลปะบริสุทธิ์ Ceramics มีได้หมายถึงเฉพาะงานประเภทดินเผาไฟเคลือบเท่านั้น แต่มีความหมายรวมถึงงานจำพวก แก้ว ซีเมนต์ ปูนพลาสติก เครื่องสุขภัณฑ์ ฉนวนไฟฟ้า และการเคลือบบนโลหะ ศิลปะทางเซรามิกมีความสัมพันธ์กับวิชาประวัติศาสตร์ จิตรกรรม และองค์ประกอบศิลป์ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับวิชาประวัติศาสตร์ตรงที่ว่ารูปปั้นมีความแข็งแรงเป็นปึกแผ่น สามารถตั้งอยู่ได้เหมาะสมมีส่วนเกี่ยวข้องกับวิชาจิตรกรรมตรงที่ว่าจะต้องรู้จักใช้สีเคลือบให้ถูกที่หรือในจังหวะที่ถูกต้อง การเขียนลายสีตกแต่งจะต้องรู้จักโครงสร้างของสีส่วนรวมเป็นต้น การมีความสัมพันธ์กับวิชาองค์ประกอบศิลป์ทำให้รู้จักเลือกสัดส่วน รูปทรง ให้ประสานสัมพันธ์กัน สะดวกกับการใช้สอยและสวยงาม (ทองพันธ์ วรรณมาศ. 2532 : 16)

ประวัติความเป็นมาของเซรามิก

เซรามิก ได้มีมูลเหตุเกิดขึ้นเนื่องจากความจำเป็นและความต้องการของมนุษย์ที่เกิดขึ้นในสมัยแรก ๆ เข้าใจว่าคงทำภาชนะใส่อาหาร น้ำ และสิ่งก่อสร้างมาก่อน แล้วต่อมาเมื่อมนุษย์เรามีความเจริญขึ้นก็ได้พัฒนาผลิตภัณฑ์ให้มีคุณภาพดีขึ้นตามลำดับ และนำมาใช้ให้เกิดประโยชน์อย่างกว้างขวาง ทำให้เกิดผลิตภัณฑ์นานาชนิด ดังเราจะพบเห็นได้ในปัจจุบัน นี้การทำเครื่องปั้นดินเผาในสมัยแรก ตามข้อสันนิษฐานประมาณกันว่าอยู่ในราว 1500 B.C. คริสตกาลจากการศึกษาค้นคว้าได้ค้นพบหลักฐานผลิตภัณฑ์ประเภทอิฐซึ่งมีใช้ในการก่อสร้างในสมัยโบราณขึ้นเป็นครั้งแรกในประเทศบาบิโลเนีย (Babylonia) และประเทศเอซซีเรีย อียิปต์ ประเทศแถบเอเชีย ซึ่งพอเป็นหลักฐานยืนยันชี้ให้เห็นความเจริญทางอารยธรรม วัฒนธรรมของชนชาติต่างๆ ในสมัยโบราณได้เป็นอย่างดี ผลิตภัณฑ์ทางเซรามิกที่นำมาใช้ในการก่อสร้าง เรียกว่า เทอราคอตตา (Tera - cotta) มีลักษณะเนื้อหยาบ มีความแข็งแรงพอสมควร มีทั้งชนิดเคลือบ ไม่เคลือบ และในขณะเดียวกันปรากฏว่าทางอียิปต์ได้ค้นพบการทำแก้ว (glass) โดยบังเอิญเป็นครั้งแรกด้วย ในขณะเดียวกันประเทศในแถบเอเชียปรากฏว่าได้ค้นพบหลักฐานพอจะยืนยันได้ว่า มนุษย์

ในแถบนี้มีความก้าวหน้าได้รู้จักการทำเซรามิคมาก่อนเช่นกัน และรู้จักวิธีใช้ดินแดง ดินดำ ดินขาว มาช่วยในการตกแต่งผลิตภัณฑ์ให้สวยงาม โดยเฉพาะประเทศจีนปรากฏว่ามีขีดความสามารถมากในการทำ เซรามิคได้ดีพอสมควร ตามประวัติศาสตร์กล่าวว่าจีนซึ่งเริ่มต้นตรงกับในสมัยของราชวงศ์ฮั่น (ทีวี พรหมพฤกษ์. 2523 : 9)

ส่วนทางยุโรปได้ทำเซรามิคมานานแล้วเช่นกัน แต่ที่เริ่มสนใจเซรามิคอย่างจริงจังในสมัยคอนตันซึ่ง ตรงกับสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance) ประเทศแรกที่ให้ความสนใจมากที่สุดได้แก่ ประเทศอิตาลี ปรากฏว่าทำเซรามิคชนิดเนื้อหยาบและมีความพรุนตัวสูง เรียกผลิตภัณฑ์ชนิดนี้ว่า เมโจริกา (Majolica) มีการเคลือบชนิด Tinglazed ผลิตภัณฑ์มีการตกแต่งลวดลายสวยงาม แต่คุณภาพยังไม่สู้ดีเท่าที่ควร ในเวลาต่อมาประเทศฝรั่งเศสได้มีการทำเซรามิค มีลักษณะเช่นเดียวกันกับอิตาลีแต่เรียกผลิตภัณฑ์ชนิดนี้ว่า แฟร์รอง (Faience) ประมาณว่าอยู่ในราวศตวรรษที่ 17 ซึ่งตรงกับในระหว่างนั้น ปรากฏว่าอิทธิพลของ จีนเกี่ยวกับการทำเซรามิคได้มาแพร่หลายในยุโรปเป็นอันมาก จากเหตุการณ์เคลื่อนไหวนี้ เซรามิคได้ แพร่กระจายไปสู่ประเทศเพื่อนบ้านข้างเคียงตามประเทศต่างๆ เช่น สเปน เนเธอร์แลนด์ และอังกฤษ อิทธิพลของจีนเกี่ยวกับการทำปอร์สเลนที่เข้ามาในยุโรปขณะนั้น ประเทศอิตาลีและฝรั่งเศสได้พยายามศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับการทำปอร์สเลน แต่ปรากฏว่าไม่ประสบความสำเร็จในระยะแรกชาวยุโรปได้พยายามทำ ปอร์สเลน เลียนแบบจีน แต่ปรากฏว่าในสมัยแรกๆ ใช้ดินแดง (Surface clay) ทำ จึงไม่ประสบความสำเร็จ ซึ่งขณะนั้นชาวยุโรปยังไม่รู้จักดินเกาลิน (Kaolin) แต่ต่อมาโชคดียังชาวอังกฤษได้มีการค้นพบแหล่งดินขาวชนิด Kaolin ขึ้น ชาวอังกฤษได้ตั้งชื่อดินนี้ว่า China stone หรือ China clay โดยนำมาผสมกับหินฟันม้า (Feldspar) หินแก้ว (Quartz) ทำการทดลองขึ้นเป็นครั้งแรก คำว่า Kaolin มาจากภาษาจีน หมายถึง ดินที่ขุดได้จากที่ราบสูง (High hill) มีลักษณะสีขาว เนื้อหยาบ มีความทนไฟในอุณหภูมิสูง (ทีวี พรหมพฤกษ์. 2523:11)

อุตสาหกรรมเซรามิคนอกจากเป็นภาชนะเครื่องใช้แล้ว ยังเป็นเครื่องแสดงความเจริญทางด้านศิลปวัฒนธรรมอีกอย่างหนึ่งด้วย ซึ่งนับว่ามีความสำคัญไม่น้อย สำหรับประเทศไทยเป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่า การทำเซรามิคของไทยเราได้ทำกันมานานหลายร้อยปีเช่นกัน และที่มีชื่อเสียงที่สุดที่ทั่วโลกรู้จัก ได้แก่ เครื่องสังคโลก ได้เริ่มทำที่เมืองชะเลียงซึ่งตั้งอยู่ในบริเวณวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ เมืองสวรรคโลก สร้างขึ้นเมื่อ ราว พ. ศ. 1043 ก่อนสมัยราชวงศ์พระร่วง สันนิษฐานกันว่า จีนคงเข้ามาทำเซรามิคมาก่อน ทั้งนี้เพราะ รูปทรงและลวดลายชี้ให้เห็นมีลักษณะแบบจีนคล้ายสมัยปลายราชวงศ์ซ้อง (พ.ศ.1503 – 1820) ซึ่งขณะนั้น เครื่องเคลือบของจีนกำลังรุ่งเรืองมาก สาเหตุที่จีนเข้ามาทำเครื่องถ้วยชามในเมืองไทยนั้นตามข้อสันนิษฐาน ด้วยเหตุผล 2 ประการคือ จีนที่อยู่ทางตอนเหนือถูกรุกรานโดยพวก ดาต (พ.ศ. 1670) ราชวงศ์ซ้องจึง หนีลงมาตั้งเมืองหลวงที่แม่น้ำแยงซี พวกช่างทำถ้วยชามได้อพยพหนีลงมาทางใต้เลยลงมาถึงประเทศไทย และประเทศเวียดนาม อีกหลักฐานหนึ่งตามประวัติศาสตร์ ใน พ.ศ. 1837 พ่อขุนรามคำแหงมหาราชได้ ให้ชาวจีนเข้ามา เพราะทรงเห็นว่าดินเมืองไทยเหมาะสมพอที่จะทำเครื่องเคลือบได้ ดังที่เคยปรากฏมีทำอยู่ ก่อนแล้ว ถ้าไม่แนพระทัยก็คงไม่ให้ช่างจีนเข้ามาเป็นจำนวนมาก เครื่องสังคโลกไทยจึงมีลักษณะเหมือน เครื่องถ้วยชามของจีนในสมัยปลายของแผ่นดินซ้อง ส่วนที่ไปปรากฏมีเตาทำเครื่องถ้วยชามที่เวียงกาหลง หรือที่เรียกว่า เตาเวียงกาหลง จังหวัดเชียงรายนั้น สันนิษฐานกันว่า ช่างทำถ้วยชามที่เมืองสวรรคโลกได้ ถูกกวาดต้อนขึ้นไปทางเหนือ นักค้นคว้าฝ่ายข้างมากลงความเห็นว่า เครื่องสังคโลกไทยนั้น ทำกันมานาน แล้วมีอายุประมาณ 700 – 800 ปี และช่างที่ทำขึ้นเป็นครั้งแรกเป็นคนจีน เมื่อได้สมรสกับคนไทยลูกหลาน

ก็ค่อยกลายเป็นคนไทย และมีการเคลือบชนิดเซลาดอน (Celadon) ท่านอาจารย์จิตร บัวบุศย์ ได้ให้ความเห็นว่า เป็นของประดิษฐ์โดยฝีมือช่างไทย

เครื่องสังคโลกของไทยมีลักษณะเป็นชนิดเคลือบทึบ (Opaque glaze) ไม่ใช่ชนิดเคลือบใสแบบเซลาดอน (Celadon) เมื่อกรุงสุโขทัยตกอยู่ภายใต้ของสมัยอยุธยา พ.ศ. 1900 – 2300 ปรากฏว่าฝีมือการทำเซรามิคเสื่อมลง เป็นแต่เพียงทำเครื่องปั้นดินเหนียวๆ ชนิด Earthen ware เช่น โอ่ง ไห หม้อข้าว หม้อแกง ผลิตภัณฑ์ชนิดเคลือบเกือบจะไม่มีเลย ปรากฏว่าในสมัยนี้ได้ซื้อผลิตภัณฑ์ของจีนเป็นส่วนใหญ่ จะเห็นได้จาก การขุดพบของสมัยอยุธยา สมัยเหม็ง และสมัยแข็ง มีอยู่ทั่วไป สมเด็จพระนารายณ์ทรงกล่าวไว้ว่า ครั้นกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ไม่ปรากฏว่ามีการสร้างเตาทำเครื่องเคลือบด้วยขามชนิดปอร์สเลนขึ้นเลยในเมืองไทย ภาชนะที่ใช้สอยในสมัยนั้นเป็นแต่ของจีน ญี่ปุ่น และฝรั่งเศส มีเข้ามาเป็นเครื่องราชบรรณาการและสิ่งเป็นของกำนัลบ้าง เป็นของไทยที่ส่งไปทำมาบ้าง ที่พบมากคือ ขามจาน เชิง โถ ถ้วยและกระโถน ลวดลายมีแบบหลายอย่าง เช่น ลายก้านขด ลายก้านหย่ง ลายเทพพนม ลายนรสิงห์ และเครื่องเบญจรงค์ เป็นต้น ในขั้นแรก ๆ เป็นของหลวงต่อมาก็แพร่ออกไปจนมีขายในท้องตลาด เมื่อเสียกรุงศรีอยุธยาแล้วจนถึงสมัยธนบุรี ปรากฏว่าได้มีการสั่งของมาจากเมืองจีนเพิ่มมากขึ้น ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ได้มีการออกแบบ (Design) รูปทรงและลวดลายสั่งทำผลิตภัณฑ์ปอร์สเลนจากเมืองจีน ในสมัยรัชกาลที่ 1 เป็นเวลาที่ทำนุบำรุงบ้านเมือง โดยเฉพาะช่างฝีมือกลับดีขึ้น ได้มีแบบอย่างงามๆ และตัวอย่างที่ดีเทียบเท่าของสมัยอยุธยา ฝีมือช่างไทยได้เจริญขึ้นและพัฒนามากในรัชกาลที่ 2 ถ้วยขามที่สั่งทำจากเมืองจีนจึงมีความก้าวหน้ามาก ทั้งในด้านเขียนและแกะลวดลาย ตลอดจนรูปทรง มีการคิดประดิษฐ์ลวดลายขึ้นใหม่ ๆ หลายอย่าง และรูปทรงแปลกๆ ในรัชกาลที่ 3 ปรากฏว่าของหลวงที่สั่งทำจากเมืองจีนลดลง แต่กลับมาฟื้นฟูการสร้างพระอารามขึ้น ของที่สั่งมาเป็นแผ่นกระเบื้องประดับ (Wall tile) พระอารามเสียเป็นส่วนใหญ่ ได้มีการสร้างเตาทำกระเบื้องเคลือบมุงหลังคา เคลือบสีต่าง ๆ เป็นชนิดเครื่องประดับเสียส่วนใหญ่ เช่น ที่พระปรางค์วัดอรุณฯ พระเจดีย์วัดพระเชตุพนฯ นับว่าเป็นการฟื้นฟูการทำเครื่องเคลือบดินเผาขึ้นอีก แต่สาเหตุที่ไม่ทำภาชนะเครื่องใช้เห็นจะเป็นด้วย ภาชนะของจีนหาได้ง่ายและราคาถูกกว่าในสมัยรัชกาลที่ 4 การทำกระเบื้องลดลง พอถึงรัชกาลที่ 5 เลิกทำกระเบื้อง เนื่องจากสั่งมาจากเมืองจีนถูกกว่า ในสมัยของรัชกาลที่ 4 มีการสั่งทำภาชนะปอร์สเลนจากเมืองจีน และได้คิดแบบใหม่ขึ้นหลายอย่าง เช่น เครื่องตั้งโต๊ะหมู่ ได้มีการประกวดแข่งขันกันขึ้นในรัชกาลนี้ มีการเขียนลวดลายและเผาขึ้นเองในประเทศด้วยสีชนิดบนเคลือบ โดยสั่งภาชนะสีขาวเคลือบของจีนเข้ามาเขียนสีทับบนเคลือบเผาอุณหภูมิต่ำ แต่การทำนี้ไม่ถึงกับเป็นการค้าขาย ในรัชกาลที่ 5 มีการสั่งทำปอร์สเลนมากกว่าแต่ก่อน มีทั้งของจีน ญี่ปุ่น และฝรั่งเศส พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดเครื่องปอร์สเลนและทรงรวบรวมไว้เป็นจำนวนมาก จัดให้มีการประกวดเป็นล่ำเป็นสันถึงกับมีคนกล่าวว่า เมืองไทยเป็นพิพิธภัณฑ์ปอร์สเลนของโลกทีเดียวก็ได้ (ทวี พรหมพฤกษ์.2523: 13)

ในประเทศไทยงานเซรามิคได้แบ่งออกอย่างกว้างๆ เป็น 2 ประเภท ประเภทแรกเป็นศิลปะอุตสาหกรรม คือ เซรามิคที่ออกมาในรูปของสิ่งของเครื่องใช้ประเภทต่างๆ เช่นจาน ขาม ถ้วย โถ กระเบื้อง มุงปลั๊ก อิฐทนไฟ ท่อดินเผา เครื่องสุขภัณฑ์ เป็นต้น ประเภทที่สองเป็นศิลปะบริสุทธิ์ คือ งานเครื่องเคลือบดินเผาที่ผลิตออกมาในรูปของศิลปะมิได้มีความมุ่งหมายในด้านงานใช้สอย งานประเภทนี้ในสมัยโบราณมักทำขึ้นเพื่อศาสนา เพื่อศรัทธา เช่น พระพุทธรูปดินเผาไฟ รูปเทวดา หากแต่ศิลปินสามารถสร้างสรรค์รูปแบบศิลปะอันเป็นอิสระตามความคิดเป็นของตนเอง เช่น ปั้นรูปเหมือน หรือองค์ประกอบเป็น

ภาพหุ่นสูงต่าง ๆ การเคลือบกระเบื้องเป็นเรื่ององค์ประกอบของสีเป็นต้น (เปี่ยมสุข เจริญรุ่งเรือง. 2524 : 3)

ทองพันธุ์ วรรณมาศ ได้ให้คำศัพท์เฉพาะที่ใช้เกี่ยวกับเซรามิก

clay	หมายถึงดินที่ยังไม่ได้ล้าง
body	หมายถึงดินที่ล้างแล้วและมีส่วนผสมของหินแก้วกับหินฟันม้า
slip	หมายถึงดินผสมแล้วเอามาผสมน้ำให้ข้นซึ่งมีส่วนผสมของโซเดียมซิลิเกต
glaze	หมายถึงน้ำยาเคลือบ
form	หมายถึงรูปร่างอันเป็นสิ่งสำคัญในการปฏิบัติงานเซรามิกเป็นสิ่งสำคัญ
grog	หมายถึงดินที่เผาแล้วและถูกบดเป็นเม็ดละเอียดหรือหยาบก็ได้ นำมาทำเป็นดินเชื้อเพื่อป้องกันไม่ให้ดินนั้นหดตัวเร็วเกินไป (ทองพันธุ์ วรรณมาศ.2532: 16)

เซรามิกแบ่งผลิตภัณฑ์ตามคุณสมบัติของเนื้อดินและอุณหภูมิ ซึ่ง ทวี พรหมพฤกษ์ กล่าวไว้ว่า

เซรามิกโดยทั่วไปมีหลายชนิดแต่ที่สำคัญพอจะแบ่งได้เป็น 3 ชนิดคือ

1. ผลิตภัณฑ์ชนิดเอิเทินแวร์ (Earthen ware) เป็นผลิตภัณฑ์ที่นิยมทำกันโดยทั่วไปเป็นส่วนใหญ่และส่วนมากเผาใน อุณหภูมิต่ำ (1500 – 1100 ช) ลักษณะโดยทั่วไปเป็นผลิตภัณฑ์ที่ค่อนข้างหนา เนื้อหยาบมีความพรุนตัวค่อนข้างมาก (Porous) สีของเนื้อผลิตภัณฑ์ส่วนมากสีน้ำตาลอ่อน สีเทาอ่อน สีเหลืองอ่อน เป็นผลิตภัณฑ์ชนิดเคลือบและไม่เคลือบ เวลาเคาะเสียงทึบๆ ไม่กังวาลเหมือนผลิตภัณฑ์ชนิดอื่นๆ เนื้อดินปั้นส่วนมากเตรียมจากดินเหนียวธรรมชาติโดยทั่วไป ส่วนมากนิยมใช้ดินในท้องถิ่น ดินเมื่อยังไม่ได้เผามักจะเป็นสีน้ำตาลเข้ม สีเทาแก่ ดินเหนียวที่กล่าวเมื่อนำไปปั้นผสมกับดินเชื้อ (Grog) ช่วยทำให้มีความพรุน ช่วยไม่ให้ผลิตภัณฑ์แตกเสียได้ง่ายดินเหนียวที่ว่ามีอยู่โดยทั่วไป เรียกว่า ดินแดง (Red clay) หรือ (Surface clay) ลักษณะเนื้อดินแห้งแต่มีความเหนียวดี (Plasticity) เมื่อนำไปเผาแล้วจะให้สีน้ำตาลอ่อน เหมาะแก่การที่จะนำไปขึ้นรูปทรงต่างๆถ้าใช้เป็นผลิตภัณฑ์ใหญ่ๆ นิยมใช้ผสมทราย หรือดินเชื้อช่วยให้รูปทรงตัวได้ดี เมื่อนำไปเผาเนื้อดินมีความแกร่ง และช่วยควบคุมการหดตัวของดินได้ดีพอสมควร มีประโยชน์ช่วยให้ผลิตภัณฑ์ไม่แตก และบิดเบี้ยวง่าย ผลิตภัณฑ์ชนิดเอิเทินแวร์ชนิดสีขาว เตรียมได้จากวัตถุดิบที่เป็นดินขาว มีลักษณะที่สำคัญ เนื้อดินแน่น ทึบแสง มีความพรุนตัวพอประมาณได้แก่ ผลิตภัณฑ์ประเภทจาน ชาม ภาชนะ เครื่องใช้ เครื่องประดับต่างๆ มีการเคลือบสีขาว สีต่างๆ มากมาย ส่วนผลิตภัณฑ์เอิเทินแวร์ชนิดที่ใช้วัตถุดิบดินแดงทั่วๆไปได้แก่ ผลิตภัณฑ์ประเภท พวกหม้อดิน กระถางกล้วยไม้ โถ้งน้ำดื่ม คนโทน้ำ และประเภทอิฐที่ใช้ในการก่อสร้าง (Terracotta)

2. ผลิตภัณฑ์ประเภทสโตนแวร์ (Stone ware) หมายถึงผลิตภัณฑ์ที่เผาถึงจุดสุกตัว (Vitreous ware) ส่วนมากสีเนื้อดินเกิดจากสีธรรมชาติของดิน เช่น สีเทา สีน้ำตาล เผาในอุณหภูมิค่อนข้างสูง (1190 – 1390 ช) การที่เรียกว่า สโตนแวร์ เนื่องจากผลิตภัณฑ์ประเภทนี้เนื้อหยาบ เนื้อแน่นและมีความแข็งแกร่งมาก น้ำและของเหลวไม่สามารถไหลซึมผ่านได้ เนื้อดินแบบสโตนแวร์ มีลักษณะคล้ายเอิเทินแวร์ แต่เผาในอุณหภูมิสูง เคาะเสียงกังวาลกว่า วัตถุดิบที่ใช้ต้องมีความทนไฟสูง และมีความเหนียว สีของวัตถุเมื่อเผาแล้วจะเป็นสีอะไรก็ได้ไม่สำคัญ แต่มีความแข็งแกร่ง ผลิตภัณฑ์สโตนแวร์ชนิดที่เตรียมดินจากธรรมชาตินำมาปั้นโดยตรงก็มี เช่น ผลิตภัณฑ์โถ่งราชบุรี ศิลาคอนเชียงใหม่ เป็นต้น และชนิดเตรียมในห้องปฏิบัติการเองก็มี ผลิตภัณฑ์สโตนแวร์ นิยมทำภาชนะใส่อาหาร จาน ชาม ถ้วยกาแฟ เทือกน้ำ แจกัน ที่เขี่ยบุหรี่ เครื่องประดับ นอกจากนี้ยังนิยมทำภาชนะบรรจุประเภทพวกกรด ต่าง เป็นภาชนะค่อนข้างหนา เนื้อแน่น ทึบแสง มีลักษณะเนื้อหยาบ (Texture) มีความแข็งแกร่งทนทานได้ดีมาก ผลิตภัณฑ์ประเภทปอร์สเลน (Porcelain ware) เป็นผลิตภัณฑ์เตรียมขึ้นพิเศษ เนื้อดินสีขาวเผาถึงจุดสุกตัว (Vitreous ware) สิ่งสำคัญคือ โปร่งแสง (Translucent) เผาในอุณหภูมิตั้งแต่ 1250 ช ส่วนผสม

ของเนื้อดินประกอบด้วยหินควอตซ์ หินฟ้าน้ำ ดินเกาลิน ดินเหนียวขาว และวัตถุอื่นๆ อีกตามสัดส่วนที่เหมาะสม เมื่อนำไปเผาไฟแล้วมีความแข็งแรง น้ำและของเหลวไม่สามารถไหลซึมผ่านได้ เนื้อดินละเอียดและแข็งแรงมีลักษณะเหมือนแก้ว เนื่องจากเนื้อดินปั้นประเภทปอร์สเลน มีความเหนียวน้อยจึงนำไปขึ้นรูปด้วยวิธีหล่อ และวิธีขึ้นรูปด้วยใบมีด เป็นส่วนใหญ่ ส่วนวิธีขึ้นรูปแบบปั้นหมุนไม่นิยมทำกัน เนื่องจากความเหนียวน้อย โดยเฉพาะการเตรียมเนื้อดิน (Body) มีกระบวนการหลายขั้นตอน นับตั้งแต่การล้างดิน การผสม การบด การแยกเหล็กออกจากดิน จนกระทั่งเป็นเนื้อดินที่ใช้การได้ ผลิตภัณฑ์ปอร์สเลนสีขาว เนื้อละเอียดเมื่อเผาไฟแล้วมีความแข็งแรง โปร่งแสง และไม่หนามากนัก ชาวจีนเป็นชาติแรกที่ค้นพบการทำปอร์สเลนขึ้นในโลก

3. ผลิตภัณฑ์ที่เรียกว่า โบนไชนา (Bone China) จัดอยู่ในประเภทปอร์สเลน ชนิดหนึ่ง เป็นผลิตภัณฑ์ปอร์สเลนที่เนื้อดินมีความละเอียดและมีความโปร่งแสงมาก ทำจากวัตถุดิบประเภทเดียวกับผลิตภัณฑ์ปอร์สเลน แต่จะต้องมีตัวกระตุ้นผสมอยู่ด้วย ถ้ามองอย่างผิวเผินจะรู้สึกได้ว่า โบนไชนาเป็นผลิตภัณฑ์ที่มีความบอบบางมาก แต่ความจริงผลิตภัณฑ์ประเภทนี้มีความแข็งแรงดี ทั้งๆ ที่เผาอุณหภูมิต่ำกว่าผลิตภัณฑ์ปอร์สเลน โบนไชนา ทำขึ้นครั้งแรกในประเทศอังกฤษ โดย Josiah Spode ในปี ค.ศ. 1794 เป็นที่นิยมแพร่หลายทั่วไป ในปัจจุบันโรงงานหลายแห่งทั้งในอังกฤษ สวีเดน รัสเซีย และอเมริกา ผลิตเครื่องถ้วยชาม และชุดน้ำชา กาแฟ โดยใช้เนื้อดินปั้นโบนไชนาสำหรับประเทศทางตะวันออก เช่น ญี่ปุ่น จีน ได้ทำการผลิตโบนไชนาเช่นกัน นอกจากทำผลิตภัณฑ์ดังกล่าวแล้วยังทำเป็นพวกเครื่องประดับ และเครื่องตกแต่ง สินค้าพวกนี้เป็นผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นสีขาวชั้นสูง ราคาจึงค่อนข้างแพงเมื่อเทียบกับผลิตภัณฑ์ชนิดอื่นๆ วัตถุดิบที่ใช้ทำเซรามิกโบนไชนาที่สำคัญคือ ตัวกระตุ้นมากที่สุด ช่วยให้เกิดการโปร่งแสง (ทวี พรหมฤกษ์. 2523 :15)

ทวี อนุสรณ์กุล ได้แบ่งชนิดของเซรามิกตามชนิดของเนื้อดิน ไว้ว่า

- | | |
|-----------------|--|
| 1. EARTHEN WARE | ลักษณะเนื้อดินปั้นมีความละเอียดและเหนียว สามารถขึ้นรูปได้หลายวิธี เมื่อเผาแล้วทึบแสง เนื้อละเอียด มีทั้งสีขาวและสีอื่นๆ |
| 2. PORCEAIN | ลักษณะเนื้อดินปั้นมีความละเอียด ไม่เหนียว ขึ้นรูปด้วยการหล่อสลัก และจิกเกอร์ เมื่อเผาแล้วมีสีขาวหรือขาวขำ โปร่งแสง ไม่ดูดซับน้ำ |
| 3. STONE WARE | ลักษณะเนื้อดินปั้น มีความเหนียว สามารถขึ้นรูปได้หลายวิธี เมื่อเผาแล้วเนื้อทึบแสงมีความแข็งแรง มีทั้งสีขาว และสีอื่นๆ แล้วแต่ส่วนผสม |
| 4. BONE CHINA | ลักษณะเนื้อดินปั้นไม่มีความเหนียว ขึ้นรูปด้วยวิธีหล่อสลัก สามารถทำได้บางแล้วมีสีขาวหรือขาวขำ โปร่งแสง คุ่มนวล แต่ใช้วิธีการเผาด้วยการเผาไฟสูงเผาเคลือบโดยไม่ต้องเผาติดก็ได้ |
| 5. TERRA COTTA | ลักษณะเนื้อดินแน่นละเอียด เผาแล้วทึบแสง เป็นสีต่างๆ ส่วนมากเป็นงานศิลปะ อาจใช้ดินแดงกรองให้ละเอียดหรืออาจผสมดินขาวก็ได้ |
| 6. REFRACTORY | ลักษณะเนื้อดินปั้นหยาบ แล้วแต่ส่วนผสมตามความต้องการของการใช้งาน ทำงานเป็นพวกวัตถุทนไฟ เข้าหลอมจะมีอุณหภูมิในการเผาตั้งแต่ 1600 องศาเซลเซียสขึ้นไป (ทวี อนุสรณ์กุล. 2523 :13) |

3.2 การตกแต่งเซรามิก (Decorating of Ceramics)

เซรามิกเมื่อผลิตออกมาตามรูปทรงที่ต้องการแล้ว สิ่งจำเป็นและสำคัญอย่างยิ่งคือการตกแต่งลวดลายต่างๆบนเซรามิกเพื่อให้เกิดความสวยงามและเพิ่มคุณค่ามากยิ่งขึ้น อีกทั้งเป็นเครื่องชี้ถึงความเจริญรุ่งเรืองทางปัญญาและศิลปะของคนในชาติ อันสืบต่อมาเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ การออกแบบตกแต่งดินเผา หมายถึง การออกแบบตกแต่งผลิตภัณฑ์เซรามิกให้มีลวดลายต่างๆ ที่สวยงามสอดคล้อง เหมาะสม

กับรูปทรงและเรื่องราวของผลิตภัณฑ์นั้นๆ โดยคำนึงถึงพื้นที่ ขนาด สัดส่วน ช่องไฟ หน้าที่ใช้สอย เป็นประการสำคัญ วิธีการตกแต่งลวดลายเซรามิค ตักซ์ชัย เกียรตินาคินทร์ กล่าวไว้ดังนี้

1. การขูด (Incised Decoration) เป็นการตกแต่งลวดลายโดยใช้เครื่องมือคมขูดขีดลวดลายต่างๆ บนผลิตภัณฑ์ การขูดลวดลายกระทำในขณะที่เนื้อดินยังหมาดๆ (Leatherhard) รอยขูดขีดจะทำให้เกิดความรู้สึกมีมิติสวยงามน่าดู เช่นเคลือบสีเขียวไขกา ลวดลายที่ใช้อาจใช้ในลักษณะเส้นเล็ก เส้นโต ลายขรุขระ เพื่อให้เกิดเรื่องราวตามแบบ การขูดขีดอาจขูดเป็นเส้นลึก เวลาเผาเคลือบจะเห็นเป็นเส้นชัดเจน เน้นความสวยงามและความตื้นลึกของเส้นในตัว ลวดลายประเภทนี้จะคงทนถาวรไม่มีการลบเลือน จึงเป็นวิธีที่นิยมกันมากวิธีหนึ่ง
2. การปั้นลายนูน (Base relief Decoration) หมายถึงการตกแต่งลวดลายที่มีลักษณะนูนด้วยการปั้นดินเป็นลวดลายต่างๆ ตามต้องการ ซึ่งสามารถทำให้เกิดความสวยงามได้เช่นกัน การทำลายนูนอาจใช้วิธีแกะพิมพ์แบบแผ่น ปูนพลาสติก ตามแบบที่ต้องการแล้วจึงนำลวดลายนั้นมาประกอบกับผลิตภัณฑ์อีกทีหนึ่ง วิธีการนี้เป็นวิธีที่นิยมกันมากและสามารถผลิตได้รวดเร็วและได้ปริมาณมาก การปั้นลายนูนอาจปั้นเป็นรูปสัตว์ พืช ใบไม้ พื้นผิววัตถุ เช่น ผ้ายับ เชือก เป็นต้น
3. การเ็นโกบ (Engobe Decoration) เป็นการตกแต่งโดยวิธีใช้น้ำดิน (Slip) ซึ่งมีความแตกต่างกับสีเนื้อดิน (Body) น้ำดินอาจเตรียมขึ้นโดยตรงที่ทำเป็นสีต่างๆ แล้วนำไปชุบหรือปั่นในผลิตภัณฑ์ ในขณะที่ดินยังหมาดๆ ช่วยให้การเกาะตัวของเนื้อดินดีขึ้น หลังจากนั้นจึงแกะลวดลายเอาส่วนที่ไม่ต้องการออก ทำให้เห็นความแตกต่างของสีได้ชัดเจนเกิดความสวยงาม ข้อสำคัญที่ควรคำนึง คือเนื้อดินปั้นกับน้ำดินที่นำมาตกแต่งต้องมีความหดรัดใกล้เคียงกัน การเ็นโกบอาจใช้วิธีเขียนบนผลิตภัณฑ์ก็ได้ซึ่งนิยมใช้ในสมัยโบราณทำให้เห็นความแตกต่างของสีผลิตภัณฑ์ได้ชัดเจน
4. การแกะลวดลาย (Serafitto Decoration) เป็นการแกะลวดลายบนพื้นผิวของผลิตภัณฑ์โดยแกะเอาส่วนที่ไม่ต้องการออก มองเห็นลวดลายในลักษณะลอยตัวได้ชัดเจนและสูง เสมอระดับเดียวกับพื้นผิวทำให้มองดูกลมกลืนและสวยงามมาก การแกะทำให้มีช่องไฟลึกและว่างบางตอนตามลักษณะของลวดลายซึ่งช่องว่างเหล่านี้อาจจะนำแก้วสีหรือกระจกสีต่างๆ ใส่ในช่องว่างเพื่อเพิ่มความสวยงามมากยิ่งขึ้น ข้อสำคัญลวดลายที่แกะไม่ควรแกะให้ลึกจนเกินไป อาจทำให้บิดเบี้ยวได้ในเวลาเผาผลิตภัณฑ์
5. การเคลือบ (All over color glaze) หมายถึงการตกแต่งด้วยวิธีการชุบเคลือบหลายๆสีในผลิตภัณฑ์เดียวกันซึ่งอาจทำได้ด้วยวิธีต่างๆ เช่น การชุบน้ำเคลือบ (Depping) การเทราด (Painting) ซึ่งแต่ละวิธีมีเทคนิคต่างๆ โดยเฉพาะ หรือจะใช้วิธีผสมผสานกันก็ได้ตามต้องการ
6. การเขียนสีใต้เคลือบ (Under glaze Decoration) หมายถึง การตกแต่งด้วยการใช้สีเขียน ระบาย วาด เป็นรูปต่างๆ ตามต้องการด้วยสีที่ใช้เขียนเซรามิค โดยเฉพาะมีทั้งสีทนความร้อนสูงและชนิดธรรมดา สีที่นิยมเขียนใต้เคลือบส่วนใหญ่ใช้สีน้ำเงิน หรือที่เรียกกันว่าลายคราม ลักษณะการเขียนนิยมเขียนลายเส้นโปร่ง เว้นให้มีช่องไฟซึ่งทำให้กลมกลืน สีใต้เคลือบชาวจีนนิยมเขียนบนผลิตภัณฑ์ที่ยังไม่เผา (Green ware) ทำให้ระบายสีอ่อน แก่ (Value) ได้ดี สีที่เขียนต้องผสมน้ำมันกลีเซอริน เพื่อให้เขียนขึ้น เนื้อสีสม่ำเสมอดี ส่วนการเขียนสีใต้เคลือบบนผลิตภัณฑ์ที่ผ่านการเผาดิบแล้ว (Biscuitware) มักนิยมเขียนเป็นลายเส้นคมชัดโดยไม่ต้องใส่น้ำหนักร่อน แก่ จะทำได้สะดวกกว่า เพราะเนื้อผลิตภัณฑ์ดูดซับสีเร็ว ยากต่อการเกลี่ยน้ำหนักลี
7. การเขียนสีบนเคลือบ (Over glaze Decoration) เป็นการตกแต่งที่ทำขึ้นหลังจากเผาเคลือบแล้ว มักนิยมเขียนบนผลิตภัณฑ์ที่เรียกว่า เบญจรงค์ ลวดลายเป็นเอกลักษณ์ไทย พื้นเป็นสีดำ มีลวดลายทองบ้าง เครื่องเบญจรงค์เป็นผลิตภัณฑ์ที่ทำกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายและได้รับความนิยมมากในปัจจุบัน เพราะสามารถเผาสีทอง เงิน นาค ได้สวยงามต่างจากสมัยก่อนที่ใช้โลหะหุ้มประกอบผลิตภัณฑ์ เช่น ความชอบ จุก ฝา เป็นต้น
8. การใช้ลายสำเร็จรูป (Decalcomainia) เป็นการตกแต่งลวดลายจากแบบสำเร็จรูปที่พิมพ์ไว้บนรูปลอก ด้วยสีที่ใช้ในการตกแต่งเซรามิคโดยเฉพาะ เมื่อต้องการตกแต่งในส่วนใดก็นำรูปลอกมาติดบนผลิตภัณฑ์ตามต้องการ รูปลอกนี้มีทั้งชนิดติดบนผลิตภัณฑ์ได้เลย และชนิดเมื่อติดแล้วต้องนำไปเผาอีกครั้งหนึ่ง วิธีการนี้นิยมมากในโรงงานอุตสาหกรรมที่ผลิตถ้วย จาน ชาม แจกัน เป็นต้น

9. การพิมพ์ (Printing Decoration) เป็นการตกแต่งโดยการแกะลวดลายบนแม่พิมพ์โลหะ ไม้ หรือยาง แล้วนำไปกดลงบนผลิตภัณฑ์ในขณะที่ยังหมาดอยู่ จะเกิดเป็นลวดลายกลับซ้าย เป็นขวา การพิมพ์อาจพิมพ์ในลักษณะต่อเนื่องหรือผูกเป็นลวดลายตามต้องการ หลังจากนั้นจึงนำไปเผาเคลือบ และเผาเคลือบต่อไป
10. การพ่นสี (Spraying) เป็นการตกแต่งด้วยการเจาะลวดลายบนกระดาษให้ทะลุเป็นช่องโปร่ง นำไปทาบบนผลิตภัณฑ์แล้วพ่นสีตามต้องการ อาจประยุกต์แบบที่จะพ่นด้วยการใช้วัสดุธรรมชาติ เช่น ใบไม้รูปทรงโปร่งๆ นำไปวางทาบบนผลิตภัณฑ์ แล้วพ่นสีด้วยวิธีการเดียวกัน การพ่นอาจพ่นทับซ้อนกันหลายครั้ง หรือเลื่อนแบบเปลี่ยนตำแหน่งในการพ่นแต่ละสี จะได้ลวดลายและมีสีสันสวยงามยิ่งขึ้น
11. การใช้กระบวนการถ่ายรูป (Photographic Decoration) เป็นการตกแต่งวิธีสร้างอีกรูปทั่วไป โดยการนำผลิตภัณฑ์เคลือบด้วยน้ำยาไวแสง แล้วฉายแสงผ่านพิมพ์ลงบนผลิตภัณฑ์ หลังจากนั้นจึงนำไปล้างตามกระบวนการล้างรูป จะได้ภาพตามต้องการ
12. การใช้ขี้ผึ้ง (Wax resist Decoration) โดยการใช้ขี้ผึ้งผสมกับพาราฟิน (Paraffin) นำไปตั้งไฟอ่อนๆ ให้ขี้ผึ้งละลาย แล้วใช้พู่กัน เชือก กิ่งไม้ หรือวัสดุอื่นๆ จุ่มขี้ผึ้งเขียนลวดลายตามต้องการ บางส่วนอาจจะเว้นว่างไว้ตามความเหมาะสม นำไปเคลือบทับและเผาเคลือบต่อไป ส่วนใดที่ไม่ได้เขียนด้วยขี้ผึ้งสีเคลือบจะติดสี ส่วนใดที่ทาขี้ผึ้งสีเคลือบจะหลุดลอกออกเป็นเนื้อผลิตภัณฑ์ วิธีการนี้นิยมกันมากในประเทศจีน สมัยราชวงศ์ถัง และในอังกฤษ (ศักดิ์ชัย เกียรติจินา คิรินทร์. 2537 : 215)

การตกแต่งเซรามิค ทวี พรหมพฤกษ์ ก็ได้กล่าวไว้อีกว่า

เซรามิคนอกจากปรับปรุงคุณภาพให้ดีขึ้นแล้วถ้าหากมีการตกแต่ง หรือเขียนลวดลายยิ่งเพิ่มคุณค่าและมีความเหมาะสมยิ่งขึ้น การตกแต่งผลิตภัณฑ์ได้ทำกันมานานแล้ว ตั้งแต่สมัยยุคโบราณ ถึงแม้ว่า เครื่องมือ วิธีการ และเทคนิคยังไม่เจริญก้าวหน้าก็ตาม ก็ยังมีการตกแต่งผลิตภัณฑ์ให้สวยงามได้ ซึ่งปัจจุบันนี้ก็ได้นำเอาเทคนิค วิธีการมาปรับปรุงแก้ไขจนประสบความสำเร็จ มีการผลิตลวดลายวิธีทั้งนี้แล้วแต่ความเหมาะสมของแต่ละวิธี แต่ละแบบดังนี้

1. การตกแต่งด้วยวิธีขีด (Incised design) เป็นการตกแต่งผลิตภัณฑ์โดยอาศัยใช้เครื่องมือขูดขีด ในขณะที่ยังหมาดๆ เครื่องมือที่ใช้ในการขูดควรมีความคมทำให้สะดวกแก่การขูดขีด มีหลายแบบหลายขนาด นิยมตกแต่งเป็นแบบลายเส้น เมื่อนำไปเคลือบ ทำให้ลวดลายเห็นเด่นชัด สวยงามน่าดู
2. การตกแต่งแบบปั้นลายนูน (Relief design) ในสมัยโบราณปรากฏว่าชาวโรมันนิยมทำกันมาก ถึงปัจจุบันก็เช่นเดียวกัน มีผู้นิยมใช้ตกแต่งลวดลายบนภาชนะต่างๆ วิธีการทำลายนูนตกแต่งบนผลิตภัณฑ์ ในครั้งแรกโดยการออกแบบ ปั้นแบบแล้วทำพิมพ์ เป็นลวดลายที่ไม่ควรให้หนาจนเกินไป ใช้ดินอัดแบบ นำไปตกแต่งบนผลิตภัณฑ์ที่เตรียมไว้และไม่ควรปล่อยให้ภาชนะที่จะตกแต่งแห้ง โดยใช้น้ำดิน (Slip) เป็นตัวประสานเชื่อมกัน การออกแบบลวดลายชนิดนี้ส่วนมาก มักเป็นแบบซ้ำๆกัน แต่ก็สวยงามดี
3. การตกแต่งผลิตภัณฑ์ด้วยวิธีใช้น้ำสลิป (Slip decoration) เป็นการตกแต่งที่มีผู้นิยมทำกันมาก เพราะทำได้ง่ายและสะดวกมาก โดยเพียงแต่เตรียมสลิปต่างสีกับเนื้อดินปั้น ทั้งนี้เพื่อให้เห็นลวดลายสีมีความแตกต่างกัน สลิปที่เตรียมถ้าจะเติมอีกให้สีเข้มขึ้นก็ได้ หรือจะใช้สีดินตามธรรมชาติก็ได้ แล้วแต่ความเหมาะสม การชุบสลิปบนผลิตภัณฑ์ควรทำในขณะที่ยังหมาดจะทำให้สลิปเกาะเนื้อดินได้ดี แล้วชุบลวดลายตามต้องการ วิธีการชุบสลิป เรียกว่า การเอนโกบ (Engobe) การตกแต่งด้วยวิธีการเอนโกบ เป็นที่นิยมทำกันมากในบ้านเมืองเรา เช่นการเขียนลายมังกรบนโถงมังกร ของจังหวัดราชบุรี ในตอนแรกๆใช้วิธีเขียนลวดลายด้วยฝีมือ แต่ภายหลังใช้วิธีแกะลวดลายบนกระดาษ แล้วนำไปทาบบนภาชนะอีกทีหนึ่งใช้น้ำสลิปทาาก็ได้ลวดลายตามต้องการ นับว่าสวยงามดีและสามารถผลิตได้จำนวนมากในเวลาอันรวดเร็ว ทันทีกับความต้องการของตลาด
4. การตกแต่งผลิตภัณฑ์ด้วยวิธีแกะลวดลาย (Sgraffito or Scratched Decoration) หมายถึงการแกะลวดลายให้เด่นชัดขึ้น มีจังหวะเว้นช่องไฟสวยงามมากแต่ไม่ได้หมายความว่าแกะลวดลายให้ลึกจนเกินไป ลวดลายที่แกะจะลอยเด่นชัด เมื่อนำไปเคลือบสี ถ้าเป็นการออกแบบประเภทลายกระเบื้องสำหรับตกแต่งฝาผนัง ในช่องว่างระหว่างลาย ตัวลายให้สีอ่อนพื้นสีเข้ม หรือจะใช้เศษแก้วสีต่างๆ ที่แตกโรยลงไปในช่วงว่าง เมื่อนำไปเผาเคลือบแล้ว จะทำให้เพิ่มความสวยงามมากขึ้น เป็นที่สนใจของคนทั่วไป

5. การตกแต่งผลิตภัณฑ์ด้วยวิธีเคลือบ (All – Over colored glazes) หมายถึงการตกแต่งผลิตภัณฑ์ด้วยการเคลือบสีต่างๆ โดยจะใช้สีเดียวหรือหลายสีก็ได้ โดยใช้เทคนิคต่างๆ ทำให้สวยงามน่าดูเช่นเดียวกัน เช่น การใช้สีเทราดหลายๆสี ในผลิตภัณฑ์อันเดียวกัน การใช้วิธีพ่นสี แต่ทั้งนี้แล้วแต่ความเหมาะสม วิธีการเคลือบมีหลายวิธีด้วยกัน ตลอดจนความเข้มข้นของน้ำเคลือบ ต้องปรับให้พอเหมาะ ในการชุบเคลือบแต่ละครั้ง จะช่วยให้เคลือบมีความสม่ำเสมอ

6. การตกแต่งผลิตภัณฑ์ด้วยวิธีเขียนสีใต้เคลือบ (Under glaze painting) หมายถึงการเขียนสีด้วยพู่กัน จะเป็นลายเส้นหรือแบบมีน้ำหนักอ่อนแก่ (Value) ก็ได้แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับภาชนะที่ยังไม่ได้เผาเคลือบ หรือเผาเคลือบแล้ว สีใต้เคลือบจะใช้ตกแต่งหลายสีก็ได้แล้วแต่เห็นงาม สีใต้เคลือบมีผู้นิยมใช้สีเดียว โดยเฉพาะการลงสีผลิตภัณฑ์ที่ยังไม่เผาเคลือบ ต้องระมัดระวังมากเพราะเปราะหักได้ง่าย สีที่ใช้เขียนใต้เคลือบเมื่อผสมน้ำพอสมควร ควรใช้น้ำมันกรีสเซอร์อิน เค็มผสมด้วย จะช่วยให้สะดวก ลื่นในการเขียน และทำให้สีเขียนสม่ำเสมอดี

7. การตกแต่งผลิตภัณฑ์ด้วยสีบนเคลือบ (Over glaze painting) หมายถึงการตกแต่งผลิตภัณฑ์ที่เผาเคลือบแล้วโดยที่ยังไม่มีการตกแต่งภาชนะที่เคลือบควรเป็นเคลือบสีขาว เหมาะแก่การเขียนสีต่างๆ ซึ่งเป็นที่นิยมมาก ไทยเราเรียกว่า เบญจรงค์ เป็นผลิตภัณฑ์มีชื่อเสียงมาก ราคาค่อนข้างแพง สีที่ใช้เขียนบนเคลือบ ต้องผสมกับบ้างชนิดน้อยจะช่วยให้สีเกาะติดภาชนะ แล้วต้องนำเข้าเตาเผาอีกครั้งหนึ่ง สีบนเคลือบนอกจากมีสีต่างๆ แล้ว ยังมีสีประเภทที่เป็น สีทอง เงิน นาค ซึ่งช่วยเพิ่มความสวยงามยิ่งขึ้นอีก

8. การตกแต่งด้วยกรรมวิธีต่างๆ การตกแต่งผลิตภัณฑ์นอกจากที่กล่าวมาแล้ว ยังมีวิธีและเทคนิคอย่างอื่นๆ อีกมากมาย ซึ่งยังมีผู้นิยมใช้ตกแต่งกัน

การตกแต่งด้วยวิธีพิมพ์ (printing method) โดยแกะลวดลายบนโลหะหรือทรายแล้วนำไปพิมพ์บนผลิตภัณฑ์ ถ้าเป็นผลิตภัณฑ์ที่ยังเปียกไม่แห้งอยู่ก็จะได้ลวดลายบนผิวตามต้องการแต่ถ้าเผาเคลือบหรือเคลือบแล้ว โดยใช้สีตามความเหมาะสม

การตกแต่งด้วยวิธีการใช้รูปลอก (Decalcomania) เป็นลวดลายที่ทำสำเร็จรูป มีสีเดียวหรือหลายๆ สีนำไปตกแต่งภาชนะที่สำเร็จรูปแล้ว

การตกแต่งด้วยวิธีสแตมป์ (Stencil Decoration) โดยการแกะลวดลายบนกระดาษ หรือ Nuclim แล้วนำไปทาบบนภาชนะใช้สีพ่น

การตกแต่งด้วยวิธีกระบวนการถ่ายรูป (Photographic method) โดยการใช้ภาพถ่าย ตกแต่งบนผลิตภัณฑ์ โดยนำภาชนะเคลือบด้วยน้ำยาไวแสงแบบฟิล์มถ่ายรูป แล้วนำไปล้างตามกระบวนการถ่ายรูปเป็นวิธีที่ตกแต่งที่นิยมกัน

การตกแต่งด้วยวิธีใช้ขี้ผึ้ง (Wax resist) วิธีการนี้ชาวจีนนิยมทำกันมากในสมัยถึง โดยเฉพาะโรงงานผลิตเซรามิคของอังกฤษ (แบบอุตสาหกรรมในบ้าน) โดย Mr. Seach ศึกษาวิชาเซรามิคในประเทศญี่ปุ่น ได้นำเอาวิธีการนี้ไปแพร่หลายในประเทศอังกฤษ และเป็นที่กล่าวขวัญในวงการเซรามิคของโลก (ทวี พรหมพฤษภ. 2523 : 173)

การใช้สีตกแต่งเซรามิค

สีเป็นองค์ประกอบสำคัญที่มีผลต่อการรับรู้คุณค่าความงาม มนุษย์มีปฏิกิริยาตอบสนองต่อสีต่างๆ อันแสดงถึงความชอบหรือไม่ชอบสีนั้น ๆ การออกแบบสีเพื่อใช้ตกแต่งเซรามิค จึงมีความสำคัญเช่นเดียวกับการออกแบบลวดลาย สีที่ใช้ในงานเซรามิค หลักการเลือกใช้สีตามหลักการทัศนศิลป์ เพื่อให้ผู้ออกแบบนำไปประยุกต์ใช้ในการตกแต่งเซรามิคให้เกิดความสวยงาม

สีที่ใช้ในการตกแต่งเซรามิค แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ

1. สีที่เกิดจากออกไซด์ของโลหะ (Oxide) เป็นวัตถุดิบที่ทำให้เกิดสีโดยตรงใช้เป็นส่วนผสมในน้ำเคลือบ สีที่ได้อาจเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยตามส่วนผสม อุณหภูมิ และบรรยากาศในการเผา

2. สีสำเร็จรูป (Stains หรือ Pigment) เป็นสีที่เตรียมขึ้นจากออกไซด์ที่ให้สีต่างๆ มาผสมกันสามารถใช้ผสมในน้ำเคลือบได้โดยเรียกว่า สีในเคลือบ (In Glazes) หรือใช้สำหรับตกแต่งสลิป (Engobes) เป็นต้น

ออกไซด์ที่ให้สี สีที่เกิดจากออกไซด์ของโลหะ จะมีออกไซด์ที่เป็นตัวให้สีต่างๆ ใช้ผสมในน้ำเคลือบด้วยเปอร์เซนต์ที่แตกต่างกัน จะให้สีแตกต่างกัน อีกทั้งยังขึ้นอยู่กับอุณหภูมิ และบรรยากาศในการเผา เช่น การเผาแบบออกซิไดซิง (Oxidizing) หรือรีดักชัน (Reduction) ซึ่งจะให้สีที่แตกต่างกันไปด้วย

การเตรียมสีบนเคลือบ สีบนเคลือบ (Overglaze) เป็นสีที่เตรียมขึ้นเพื่อใช้เขียนตกแต่งบนผิวผลิตภัณฑ์ที่ผ่านการเผาเคลือบแล้ว การเตรียมสีบนเคลือบเตรียมได้จากการนำสีสำเร็จรูปผสมกับสารช่วยหลอมละลาย (Flux) เพื่อช่วยลดจุดหลอมละลายของสีให้ต่ำลง สารช่วยหลอมละลายที่ใช้ส่วนมาก ได้แก่ สารตะกั่ว หรือ โบรอกไซด์ออกไซด์ โดยนำมาหลอมในรูปของฟริต (Frit) บดให้ละเอียดแล้วผสมกับผงสี จะได้สีบนเคลือบที่ใช้อุณหภูมิในการเผาประมาณ 700 -900 °C สีบนเคลือบก่อนนำไปใช้ต้องผสมกาวหรือยางไม้เพื่อช่วยให้สีเกาะผลิตภัณฑ์ได้ดียิ่งขึ้น

การใช้สีตกแต่งผลิตภัณฑ์สามารถทำได้หลายวิธี ดังนี้

1. การผสมสีลงในเนื้อดิน หรือผสมลงในน้ำเคลือบ เพื่อให้ผลิตภัณฑ์เป็นสีเดียวกันตลอด
2. ใช้สีเขียนลงวดลายลงบนผลิตภัณฑ์ ภาชนะที่เขียนควรเป็นสีขาว เพื่อให้ลวดลายที่เขียนปรากฏเด่นชัด ถ้าเป็นสีเขียนใต้เคลือบควรผสมน้ำมันกลีเซอริน เพื่อให้เขียนลื่นสะดวก ถ้าเป็นสีเขียนบนเคลือบควรผสมกาวอารบิก (Gum Arabic) เล็กน้อย เพื่อให้สีเกาะบนผิวเคลือบได้ดี
3. ใช้ประทับตรามายบนผลิตภัณฑ์ สีที่ใช้ประทับตราแบบนี้จะต้องละเอียดมาก ทาลงบนกระຈก แล้วนำตรายางแตะสีบนแผ่นกระຈก และประทับบนภาชนะ จะได้เป็นภาพ หรือเครื่องหมายต่างๆ ตามต้องการ
4. การพ่นสีลงบนภาชนะ โดยใช้เครื่องพ่น การพ่นอาจพ่นให้เสมอกันทั้งในหรือพ่นไล่หน้าหนักอ่อนแก่ หรือทำแผ่นกระຈก หรือโลหะฉลุเป็นลวดลายต่างๆ วางแนบกับผลิตภัณฑ์และพ่นสีทับจะได้ลวดลายตามที่ฉลุไว้ เป็นต้น (ทวี พรหมพฤกษ์. 2524 : 126)

น้ำเคลือบ

น้ำเคลือบคือ สารประกอบของอะลูมินา (alumina) ซิลิกา (silica) และสารที่ช่วยในการหลอมละลายในกระบวนการความร้อน มีลักษณะใสคล้ายแก้ว หรืออีกนัยหนึ่ง คือ สารประกอบของซิลิเกต (silicate) ที่ถูกความร้อนแล้วหลอมละลายเป็นเนื้อเดียวกัน ทำหน้าที่ฉาบบนผิวผลิตภัณฑ์ มีลักษณะโปร่งใส เปราะ (ไฟต่ำ) และสามารถทนต่อการละลายของกรดและด่างได้เป็นอย่างดี น้ำเคลือบมีความสำคัญในการเผาเคลือบผลิตภัณฑ์เซรามิกเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะส่วนผสมของสารเคมีที่นำมาผสมเป็นน้ำเคลือบที่ใช้เคลือบผลิตภัณฑ์เซรามิก น้ำเคลือบที่ผสมขึ้นดังกล่าวจะมีผลต่อเนื่องไปถึงการควบคุมไฟ และอุณหภูมิเวลาเผาผลิตภัณฑ์เซรามิก (ทวี พรหมพฤกษ์. 2523 :94)

การชุบเคลือบ

การชุบเคลือบในสภาพที่เป็นน้ำเคลือบนิยมใช้กันมาก เพราะสามารถทำให้เคลือบดิบที่เคลือบผิวผลิตภัณฑ์ดินมีความหนาและสม่ำเสมอที่เหมาะสม วิธีการชุบเคลือบผลิตภัณฑ์ด้วยน้ำเคลือบมี 4 วิธีคือ

1. การชุบเคลือบแบบระบายสี (Painting) เทคนิคการระบายสีเคลือบบนผลิตภัณฑ์เซรามิกเป็นวิธีการธรรมดาเหมือนกับการระบายสีบนผลิตภัณฑ์อื่นๆ การชุบเคลือบโดยวิธีนี้เป็นวิธีการที่เก่าแก่ แต่ยังใช้

กันอยู่ในหมู่นักศิลปะสมัยโบราณ นักแกะสลัก และนักศิลปะสมัยใหม่ใช้วิธีการนี้ทำให้เกิดผลพิเศษเฉพาะบางกรณีหรือทำให้เกิดผลตามความต้องการ โดยเฉพาะผลิตภัณฑ์ที่หนักไม่สะดวกต่อการเคลื่อนย้าย สมัยก่อนอ่างอาบน้ำหรือผลิตภัณฑ์อื่นๆ ที่คล้ายคลึงกันก็ชุบเคลือบโดยวิธีนี้ แต่ปัจจุบันก็ใช้การชุบเคลือบโดยวิธีพ่นแทน

2. การชุบเคลือบแบบเทราด (Pouring) เป็นวิธีเก่าแก่และล้าสมัยในอุตสาหกรรมเซรามิก แต่ก่อนการชุบเคลือบกระเบื้องกระทำได้โดยวางกระเบื้องลงในถาดตื้นๆ และเทราดน้ำเคลือบลงบนผิวกระเบื้อง หลังจากเคลือบดิบเกาะผิวกระเบื้องดีแล้ว หยิบแผ่นกระเบื้องออกมาตากแห้งขอบที่ละแผ่นอย่างระมัดระวัง วิธีการนี้เป็นวิธีการที่ช้าและสิ้นเปลือง เหมาะสำหรับการชุบเคลือบผิวด้านในของผลิตภัณฑ์ใหญ่ๆ ปัจจุบันการชุบเคลือบกระเบื้องกระทำได้โดยให้แผ่นกระเบื้องเคลื่อนตัวไปพร้อมกับสายพาน และขณะเดียวกันปล่อยให้ให้น้ำเคลือบไหลตกลงบนแผ่นกระเบื้องตลอดเวลา พร้อมกับมีเครื่องมือเช็ดขอบกระเบื้องทั้งสี่โดยอัตโนมัติ

3. การเคลือบผลิตภัณฑ์ด้วยวิธีจุ่ม (Dipping glazing) การเคลือบด้วยวิธีนี้ทำได้รวดเร็ว ง่ายที่สุดกว่าวิธีอื่น เพราะผลิตภัณฑ์ที่มีน้ำหนักเบาและสามารถยกได้เป็นวิธีประหยัดและนิยมใช้กันมาก มักจะใช้ในโรงงานอุตสาหกรรมมากกว่าวิธีอื่น วิธีเคลือบ ใช้ฟองน้ำชิ้นๆ เช็ดผลิตภัณฑ์ที่จะนำมาเคลือบให้หมดฝุ่น ถ้าเป็นแจกันควรใช้แป้นกลมเป่าฝุ่นภายในแจกันให้หมดมิฉะนั้นเวลาจุ่มลงในน้ำเคลือบจะสกปรกบางที่น้ำเคลือบจะไม่ติดผลิตภัณฑ์ ผสมน้ำเคลือบลงในถังหรืออ่างใหญ่ นำผลิตภัณฑ์ที่ทำความสะอาดจุ่มลงในน้ำเคลือบให้มิดแล้วยกขึ้นอย่างรวดเร็ว พร้อมกับเขย่าให้เคลือบเคลื่อนตัวออกเสียบ้าง แล้วยกวางไว้บนตะแกรงให้แห้ง ใช้ฟู่กันหรือนิ้วมือแตะน้ำเคลือบออกมาแต้มส่วนที่มีข้อจ็บ การจุ่มเคลือบนี้จะต้องมีน้ำหนักเคลือบจึงจุ่มติด

4. การเคลือบโดยวิธีพ่น (Spraying) วิธีนี้เป็นวิธีที่จะทำให้เคลือบสม่ำเสมอ (เหมาะกับช่างผู้ชำนาญ) น้ำเคลือบที่ใช้เคลือบด้วยวิธีนี้ต้องผสมให้ใสกว่าวิธีเคลือบ 3 วิธีแรก เพื่อสะดวกในการพ่น ถ้า น้ำเคลือบมีความเข้มข้นมากจะพ่นไม่ออก วิธีนี้เหมาะสำหรับผลิตภัณฑ์ขนาดใหญ่และเครื่องสุขภัณฑ์ต่างๆ เวลาพ่นควรพ่นในตู้พ่น (spray booth) เพื่อป้องกันไม่ให้ฝุ่นเคลือบฟุ้งกระจาย และสามารถนำเคลือบที่ติดอยู่ในตู้พ่นมาใช้อีกเป็นการประหยัดไปในตัว นอกจากนี้ยังเหมาะสำหรับผลิตภัณฑ์ที่เผาครั้งเดียว คือ อยู่ในผลิตภัณฑ์ดิบ วิธีนี้สิ้นเปลืองน้ำเคลือบมากที่สุด (อุดล สังขศรี. 2533 : 237)

3.3 การเผา และการเผาเคลือบเซรามิก

การเผาเซรามิก คือการใช้ความร้อนแก่เซรามิก เพื่อให้เนื้อดินสุกและมีความแข็งแรง แต่ก่อนที่จะนำภาชนะเซรามิกที่ปั้นเสร็จเรียบร้อยแล้ว เข้าเผาในเตานั้นต้องตากภาชนะให้แห้งสนิทเสียก่อน

การตากแห้ง

การตากภาชนะให้แห้ง ต้องกระทำเป็นขั้นๆ ไป ในขั้นต้นเมื่อปั้นเสร็จใหม่ๆ ควรผึ่งไว้ในที่ๆ ไม่มีลมโกรก ถ้ามีลมโกรกมากจะทำให้ภาชนะที่ปั้นแห้งเร็วเกินไปอาจทำให้ภาชนะร้าวบางที่ถึงแตกได้ ควรปล่อยให้แห้งช้าๆ เมื่อแห้งตัวดีแล้วจึงนำออกมาผึ่งแดด หรือเข้าเตาอบโดยให้ได้รับความร้อนแต่เพียงเล็กน้อยก่อน แล้วค่อยๆ เพิ่มขึ้น

อุณหภูมิอย่างสูงสุดไม่ควรเกิน 110 องศาเซลเซียส ตามโรงงานอุตสาหกรรมใหญ่ๆ โดยมากมีเตาอบซึ่งให้ความร้อนที่ดูมาจากปล่องเตาเผา ส่วนเวลาของการตากแห้งในระยะนี้ จะกำหนดให้แน่นอนลงไปไม่ได้ ต้อง

แล้วแต่ภาชนะที่ปั้น ถ้าเป็นภาชนะเล็กและบางก็แห้งเร็ว ถ้าเป็นภาชนะใหญ่และหนาก็แห้งได้ช้า เมื่อแห้งสนิทแล้วจึงเตรียมเข้าเตาเผา

การบรรจุผลิตภัณฑ์และการเผา (Kiln Loading and Firing)

ขั้นตอนสุดท้ายของการทำเครื่องเคลือบดินเผา ก็คือ การบรรจุผลิตภัณฑ์และการเผาชิ้นงานภายในเตา ซึ่งเป็นขั้นตอนที่สำคัญที่สุด ที่ชิ้นงานจะสำเร็จออกมาได้ แล้วก็ขั้นตอนที่ต้องระมัดระวังอย่างมาก เพราะสามารถแตกเสียหายได้ง่ายต่ออยู่ภายในเตาตามปกติแล้ว เราจะเผาผลิตภัณฑ์ในอุณหภูมิต่ำเสียก่อนที่เรียกว่า การเผาดิบ แล้วจึงค่อยไปเผาเคลือบ

การเผาดิบ (Bisque Firing) ในการเผาดิบนี้นิยมที่จะใช้อุณหภูมิ 900-1,025 ซ้ แต่ทั้งนี้ก็แล้วแต่ชนิดของเนื้อดินด้วย ผลิตภัณฑ์เมื่อผ่านการเผาดิบแล้ว จะมีความแข็งที่เพียงพอที่จะนำไปปฏิบัติการชุบด้วยวิธีการต่างๆ นอกจากนี้ยังมีคุณสมบัติที่จะดูดหรือให้น้ำเคลือบเกาะติดได้ดี สำหรับการเผาดิบนี้เราสามารถกองสุมหรือวางผลิตภัณฑ์ให้ซ้อนชิดกันได้ แต่ถ้าเป็นการเผาเคลือบเราไม่สามารถจะทำได้เช่นเดียวกับการเผาดิบถึงแม้เราจะกองสุมกันแต่เราก็ต้องเหลือเนื้อที่เป็นช่องว่างไว้บ้าง เพื่อให้ความร้อนผ่านได้ตลอด โดยเฉพาะต้องเว้นเนื้อที่ว่างอย่างน้อย 1 นิ้ว ระหว่างผลิตภัณฑ์กับขดลวดความร้อนสำหรับเตาไฟฟ้าแต่สำหรับเตาแก๊สควรเว้นให้ห่างจากผนังเตาประมาณ 2-3 นิ้ว เพื่อให้เป็นทางผ่านของความร้อนและป้องกันไม่ให้กระทบกับความร้อนโดยเฉพาะพวก hot spots

ผลิตภัณฑ์ก่อนที่จะบรรจุเข้าเตาเผาดิบ ควรที่จะได้ทำให้แห้งสนิทเสียก่อน ขณะเดียวกัน ผลิตภัณฑ์ก็จะต้องไม่มีปัญหา เรื่องการติดกับน้ำเคลือบ ฉะนั้นจึงไม่จำเป็นหาสารกันติดกับแผ่นรองหรือพื้นเตา (Kiln wash) และก็สามารถที่จะวางชิดติดกันได้ หรือสามารถที่จะวางซ้อนหรือใส่ภายในชั้นอื่นได้หรือสามารถวางซ้อนบนผลิตภัณฑ์ชั้นอื่นให้สูงขึ้นไปได้ แต่ขณะเดียวกันก็ต้องระวังให้ส่วนกันหรือขาของผลิตภัณฑ์ชั้นบน ตั้งทับชั้นล่างได้สนิทและก็ต้องระวังไม่ให้ชั้นที่หนา - หนัก ทับหรือวางซ้อนของ บาง - เบา เพราะมันสามารถที่จะแตกได้ง่าย สำหรับพวกผลิตภัณฑ์ที่มีปากกว้างๆ ควรที่จะคว่ำเผาเพื่อป้องกันการบิดเบี้ยว แล้วใช้ผลิตภัณฑ์เล็กๆ ใส่ข้างในและพวกผลิตภัณฑ์ที่มีความสูงไม่พอดีกับช่วงที่จะบรรจุผลิตภัณฑ์ก็อาจจะวางนอนก็ได้ เพื่อรักษาเนื้อที่ว่างเอาไว้ใส่ผลิตภัณฑ์ชั้นอื่นๆ

สำหรับเครื่องปั้นดินเผาที่ต้องเผาสองครั้ง อันได้แก่เครื่องปั้นดินเผาที่มีคุณภาพ เนื้อภาชนะดินนั้นบางเมื่อปั้นเสร็จจากแห้งแล้ว ต้องทำการเผาเสียครั้งหนึ่งก่อน การเผาครั้งแรกนี้เรียกว่า เผาดิบ ทั้งนี้ก็เพื่อให้เนื้อดินแข็งตัว ชุบน้ำยาเคลือบได้ ถ้าไม่เผาให้แข็งตัวเสียก่อนเมื่อชุบน้ำยาเคลือบก็จะทำให้ภาชนะนั้นแตกเสียหายได้ ในการเผาครั้งแรกนี้ใช้อุณหภูมิประมาณ 900 ซ้ อีกชนิดหนึ่งได้แก่พวกเครื่องปั้นที่ใช้ยาเคลือบอุณหภูมิต่ำกว่าเนื้อดินปั้น จึงจำเป็นต้องเผาเนื้อภาชนะดินปั้นให้ได้อุณหภูมิสูงและคงที่เสียก่อน เครื่องปั้นประเภทนี้ได้แก่พวกกระเบื้อง (อุบล สังข์ศรี. 2533 : 249)

การเผาเคลือบ (Glaze Firing)

ในการเผาเคลือบนี้มีวิธีการต่างกับการเผาดิบอยู่มาก เช่นเรื่องการวางผลิตภัณฑ์ภายในเตา บรรยายภาชนะภายในเตา การควบคุมอุณหภูมิที่จุดสุกตัว และอื่นๆ อีก ขณะเดียวกันที่แผ่นรองเตาก็จะต้องหาสารป้องกันมิให้ผลิตภัณฑ์ติดกับแผ่นรองที่เรียกว่า Kiln wash และยังสามารถป้องกันมิให้น้ำเคลือบที่ไหลมาติดที่แผ่นรองได้ สารนี้เราอาจทำได้จากใช้ Flint กับ Kaolin ผสมกับครีมทาบนแผ่นรองด้านที่ไว้วางผลิตภัณฑ์ในอัตราส่วนอย่างละเท่าๆ กัน หรืออาจจะใช้ Ahimina ผสมกับ Kaolin หรืออาจจะใช้ Aluminaz ผสมกับน้ำอย่างเดียวกันก็ได้ และการทาแต่ละครั้งควรให้การทาครั้งแรกแห้งเสียก่อนจึงค่อยทาซ้ำ

สำหรับแผ่นรองที่ซื้อมาใหม่ควรทาทดด้วย Aluminum รองพื้นเสียครั้งหนึ่งก่อนจึงค่อยใช้ Kiln wash ทาทับ และด้านข้างของแผ่นรองที่มี Kiln wash ติดอยู่ ควรชุบออกให้เรียบร้อยเพื่อป้องกันมิให้ผงเหล่านี้ตกลงบน ผลิตภัณฑ์ที่อยู่ชั้นล่างของมัน ผลิตภัณฑ์ที่ชุบเคลือบทุกชิ้น จะต้องทำให้ส่วนขาหรือส่วนพื้นของผลิตภัณฑ์ จะต้องสัมผัสกับแผ่นรองจะต้องปราศจากเคลือบ โดยเมื่อเราชุบเคลือบเสร็จแล้ว เราก็ชุบทั้งและเช็ดออกให้เรียบร้อย พร้อมทั้งชุบขึ้นไปด้านข้างบนไปประมาณ ¼ นิ้ว สำหรับเคลือบที่มีการไหลตัวมากๆ เช่นเคลือบฟลิก ควรที่จะวางบนแผ่นทนไฟอีกชั้นหนึ่ง เพื่อมิให้ไหลลงไปติดกับแผ่นรองเตา

ถ้าหากเราบรรจุผลิตภัณฑ์ได้พอดีกับเตา ก็สามารถจะทำการเผาหรือควบคุมอุณหภูมิได้สะดวก และไม่ควรอย่างยิ่งที่จะทำการบรรจุผลิตภัณฑ์แน่นเกินไป เพราะจะทำให้ควบคุมความร้อนได้ยาก ขณะเดียวกันชั้นวางก็ควรจะต้องเรียงให้มีความสูงหรือจังหวะสลับกันไป เพื่อให้ความร้อนได้แพร่กระจายไปทั่วทุกส่วนของเตา สำหรับเตาไฟฟ้าชั้นวางก็最好不要ไปอัดแน่นจนเกินไปที่ชั้นล่างสุด หรือชั้นบนสุดเพราะจะทำให้เพิ่มอุณหภูมิทำได้ยาก ส่วนพวกชิ้นทดลองควรวางไว้ช่วงกึ่งกลางของเตา เพื่อจะได้สามารถวัดอุณหภูมิที่แท้จริงได้ เพราะช่วงก้นเตาและช่วงบนของเตาจะมีอุณหภูมิที่แตกต่างกัน ขณะเดียวกันช่วงกลางเตาควรใช้แผ่นรองที่มีขนาดใหญ่กว่าแผ่นอื่นๆ เพื่อช่วยให้เกิดความแข็งแรงของชั้นวางในระหว่างการวางชิ้นบนขาของเตา ควรใช้ดินเหนียวรอง เพื่อปรับระดับของแผ่นรองให้ได้ระดับตรง เพราะถ้าแผ่นรองเอียงหรือไม่ไ้ระดับ ก็จะมีผลทำให้ผลิตภัณฑ์เกิดบิดเบี้ยวหรือทู่ซ้างใดข้างหนึ่งได้ ดินร่อนนี้อาจใช้ผงซิลิกาหรือดินเชื่อมผสมด้วย เพื่อป้องกันจะเป็นตัวช่วยในการปรับระดับได้ดี ในการวางผลิตภัณฑ์ไม่ควรวางใกล้ผนังเตามากเกินไป เพราะมันจะไม่ได้รับความร้อนเท่าส่วนอื่นๆ ควรที่จะวางให้ห่างออกมาพอสมควร เพื่อให้ความร้อนสามารถแพร่กระจายไปได้ทั่ว (อุบล สังข์ศรี. 2533 : 251)

สรุปได้ว่าเซรามิค สามารถนำมาทำเป็นผลงานทางด้านศิลปะเพื่อประโยชน์ทางความงาม และเพื่อเป็นผลิตภัณฑ์ใช้สอยเครื่องใช้ต่างๆ ไปจนถึงสิ่งก่อสร้าง อุปกรณ์ในกิจการอุตสาหกรรม และเครื่องประดับ ซึ่งจะพบเห็นทั่วไปในชีวิตประจำวัน และผลิตผลทางเซรามิคคงพัฒนาและนำประโยชน์สูงสุดสู่มวลมนุษยชาติอย่างไม่มีที่สิ้นสุด

4. ข้อมูลทั่วไปที่เกี่ยวกับศิลปะ

4.1 รูปแบบศิลปะ

รูปแบบศิลปะ (Art Form) หมายถึงลักษณะป่งชี้ให้มองเห็นเป็นแบบต่าง ๆ ซึ่งเกิดจากการผสมผสานของส่วนประกอบทางศิลปะ โดยให้ความรู้สึกเกี่ยวกับมิติทางการเห็นตัว ตามที่ประเสริฐ ศิลรัตนากล่าวถึง รูปแบบในงานจิตรกรรมในลักษณะต่าง ๆ ไว้ว่า

จิตรกรรมนั้น มิได้เป็นไปในทำนองเดียวกันหรือมีรูปแบบเหมือนกันไปหมด ทั้งนี้เพราะแต่ละคนย่อมมีแนวความคิดทัศนคติพื้นฐานประสบการณ์เกี่ยวกับรูปแบบและอื่น ๆ ที่แตกต่างกัน จึงทำให้รูปแบบของผลงานที่ปรากฏมีความแตกต่างกันออกไปอย่างมาก และในรูปแบบที่แสดงแตกต่างกันเหล่านี้ อาจนำมาสรุปแยกออกได้เป็น 3 ประเภทใหญ่ ตามลักษณะการถ่ายทอดได้ดังนี้

1. รูปแบบในลักษณะที่เหมือนจริง ตามธรรมชาติ (Realistic) การถ่ายทอดในลักษณะนี้เป็นการถ่ายทอดโดยใช้สื่อรูปแบบตามธรรมชาติ โดยแบ่งรูปแบบตามธรรมชาติ ออกเป็น 4 ประเภทคือ ภาพคน ภาพทิวทัศน์ ภาพสัตว์ และภาพหุ่นนิ่ง
2. รูปแบบในลักษณะกึ่งนามธรรม (Semi Abstract) เป็นการถ่ายทอดโดยให้ความสำคัญแก่รูปแบบจากธรรมชาติน้อยลง แต่กลับเพิ่มความสำคัญให้แก่รูปแบบในความรู้สึกนึกคิดของตัวจิตรกรรมมากขึ้น โดยสังเกตจากภาพรูปแบบจากธรรมชาติ ที่นำมาใช้เป็นสื่อ นั้น ถูกลดสกดทอนลง การจัดวางรูปแบบก็มีได้คำนึงถึงกฎเกณฑ์ความเป็นจริงของธรรมชาติ จิตรกรจะคัดลอกเอารูปแบบจากธรรมชาติ เฉพาะลักษณะเด่นมาเป็นบางส่วน แล้วนำมาจัดองค์ประกอบขึ้นใหม่ปรากฏเป็นรูปแบบที่แสดงถึงความรู้สึกนึกคิดของจิตรกร ในช่วงหรือขณะนั้น ๆ
3. รูปแบบในลักษณะนามธรรม (Abstract) การถ่ายทอดในลักษณะนี้ จิตรกรจะไม่คำนึงถึงรูปแบบหรือกฎเกณฑ์ของธรรมชาติ แต่จะคำนึงถึงความรู้สึกของตัวเองเป็นสำคัญ ในอันที่จะแก้ปัญหา เกี่ยวกับการใช้สื่อและเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ รวบรวมพื้นผิวระนาบให้สัมพันธ์สอดคล้องกับการจัดประติมากรรม ความรู้สึก ขณะดำเนินการถ่ายทอด กระทั่งบังเกิดความพอใจ ในผลงานที่ปรากฏ จึงยุติกระบวนการถ่ายทอดสร้างสรรค์ ซึ่งรวบรวมพื้นผิวระนาบนั้น เป็นรูปแบบของอารมณ์ ความรู้สึกที่จิตรกร ได้ถ่ายทอดมาโดยตรง โดยมีได้แปลค่าอารมณ์ ความรู้สึกให้มีลักษณะรูปแบบตามธรรมชาติ ดังการถ่ายทอดในลักษณะรูปธรรม หรือลักษณะกึ่งนามธรรม (ประเสริฐ ศิลรัตน์. 2528 : 73-75)

วิธุน ตั้งเจริญ ได้จำแนกรูปแบบทางศิลปะไว้ดังนี้

1. ความแน่ชัดของวัตถุ (Objective Accuracy) เป็นรูปแบบที่ศิลปิน พยายามเลียนแบบสภาพหรือปรากฏการณ์ที่มองเห็นได้รอบ ๆ ตัว เป็นไปได้ทั้งสิ่งแวดล้อมที่มนุษย์สร้างขึ้น สิ่งแวดล้อมธรรมชาติ หรือปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากสิ่งแวดล้อมนั้น ๆ เป็นการยึดถือภาพสิ่งแวดล้อมที่เห็นเป็นเกณฑ์ แต่ศิลปินบางคนอาจจะเห็นภาพลงเพิ่มขึ้น จากที่มองเห็นได้ตามปกติธรรมดา เช่น รายละเอียดข้อปลีกย่อยหรือความชัดเจนด้านต่าง ๆ ของวัตถุ แนวทางเช่นนี้อาจจะมีหลายลักษณะ เช่น ลัทธินิยม หรือธรรมชาตินิยม เป็นต้น ซึ่งสามารถแบ่งเป็นลักษณะต่าง ๆ ได้ดังนี้
 - 1.1 ลักษณะเลียนแบบสิ่งที่ปรากฏ เป็นการเน้นความชัดเจนที่สามารถมองเห็นได้ และมีทักษะ ผู้สร้างงานศิลปะจะต้องมีความประณีตในการพิจารณาสิ่งที่ปรากฏและประเด็นที่จะบันทึกภาพที่ตามองเห็นนั้น แต่ก็อาจจะขยายความชัดเจนเพิ่มขึ้นกว่าปกติธรรมดา
 - 1.2 ศิลปินคือผู้สังเกตการณ์ พิจารณาถึงปรากฏการณ์ที่เป็นไปได้ นอกเหนือจากวัตถุที่มองเห็น เช่น ปรากฏการณ์ของแสง บรรยากาศ พายุฝน เป็นต้น แม้จะเน้นปรากฏการณ์อย่างไรก็ตาม ก็ยังคงรักษาความถูกต้องของวัตถุนั้นอยู่
 - 1.3 ศิลปินคือผู้เลือกสรร ศิลปินจะบันทึกภาพลงของวัตถุโดยสร้างสรรค์แยกแยะรายละเอียดต่าง ๆ ของวัตถุหรือสิ่งแวดล้อมเท่าที่ตามองเห็นจะค้นหาได้ ศิลปินบางคนอาจจะเพิ่มรายละเอียดให้เด่นชัดขึ้น เพื่อสร้างความประทับใจต่อรายละเอียดปลีกย่อยบนวัตถุหรือศิลปินบางคนก็อาจจะใช้เทคนิคบางอย่างเพื่อสร้างรูปวัตถุให้ได้สิ่งปลีกย่อย หรือลักษณะผิวเท่าที่จะเป็นไปได้
 - 1.4 รูปแบบผันแปร เน้นบุคลิกภาพเฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคนเป็นที่ตั้ง เป็นแนวทางของพวกธรรมชาตินิยมที่ยึดถือคุณภาพของมวลสาร และปริมาณอันสัมผัสได้ของวัตถุ
 - 1.5 ความแน่ชัดของวัตถุที่แฝงไว้ด้วยกลอุบาย รูปแบบนี้เป็นความพยายามที่ค้นหาคำผันแปร (Additional-Elements) แปรรูปวัตถุที่มองเห็นได้ให้แปรเปลี่ยนออกไป แต่ก็ยังคงแสดงความแน่ชัดของวัตถุอยู่ด้วย นับเป็นกลอุบายของศิลปินที่จะเพิ่มคุณค่าอย่างใดอย่างหนึ่งลงในผลงานศิลปะ
2. ความเป็นระเบียบแบบแผน (Formal Order) รูปแบบนี้เป็นลักษณะที่พัฒนาสืบต่อมาจากรูปแบบของกรีกโบราณที่ยึดถือแบบแผนสัดส่วน และทำเฉพาะที่ยอมรับกันว่างาม มีลักษณะความสมดุล ความประสานกลมกลืน และความงดงามอย่างประณีตเป็นแบบฉบับ ด้วยกรีกเชื่อว่า ความงามนั้นจะต้องมีมาตรฐานสูงสุดในตัวของมันเอง ศิลปะจะต้องเดินทางไปหาความงามสูงสุดนั้น ไม่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ของมนุษย์เป็นแบบแผนมาตรฐานที่วางไว้เฉพาะรูปแบบนี้ เน้นความประณีตเรียบร้อยเป็นการแสดงความงามมากกว่าอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อวัตถุหรือสภาพแวดล้อมใด ๆ และยังสามารถแบ่งเป็นลักษณะย่อย ๆ ได้ดังนี้

2.1 รูปแบบความมั่นคงถาวร ศิลปินจะมีความสนใจต่อความสวยงามที่ให้ความรู้สึกคงที่ไม่เคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง พยายามเน้นความหนักแน่น และความสงบเรียบบนรูปทรงที่ปรากฏมักจะแสดงถึงแรงดึงดูดของโลกในทางดึงดูดและความรู้สึกที่มั่นคงสง่างาม

2.2 รูปแบบที่ให้ความรู้สึกสงบเรียบร้อย ประณีต พร้อมไปด้วยระเบียบวินัย พิจารณาแยกย่อยได้อีก 3 รูปแบบคือ

2.2.1 แบบแผนที่แสดงปัญหาความคิดเป็นผลงานที่แสดงแนวคิดของคนอย่างเด่นชัดมากแต่อยู่ในขอบข่ายที่มีระเบียบแบบแผน

2.2.2 แบบแผนรูปทรงชีวรูป (Biomorphic Form) เป็นรูปแบบที่ศิลปินพัฒนาขึ้นมากจากอินทรีย์รูป (Organic Form) หรือเซลล์ที่มีชีวิตต่าง ๆ

2.2.3 แบบแผนทางสุนทรียภาพ เป็นรูปแบบที่เน้นความสวยงามที่เผชิญหน้า อาจจะไม่เกี่ยวข้องกับวัตถุความหมายหรือสัญลักษณ์แต่อย่างใด

3. รูปแบบที่แสดงอารมณ์ (Emotion) เป็นรูปแบบที่แสดงออกทางอารมณ์ของมนุษย์ ด้วยอาจจะมองว่าการดำรงชีวิตนั้น มิได้ขึ้นอยู่กับเหตุผลหรือระเบียบแบบแผนเพียงด้านเดียว นอกจากอารมณ์จะเป็นสิ่งอย่างหนึ่งแล้ว ยังเป็นพลังผลักดันให้เกิดปฏิกิริยา เกิดผลผลิตและเกิดความต้องการนานาประการ รูปแบบแสดงอารมณ์ยังแบ่งออกเป็นรูปแบบย่อยได้ดังนี้

3.1 รูปแบบโรแมนติกและอารมณ์สะเทือนใจรูปแบบนี้จะเน้นพลังความรู้สึกหรืออารมณ์เป็นจุดสำคัญยิ่ง รูปแบบอาจจะเน้นด้านใดด้านหนึ่งหรือหลายด้าน เช่น รอยแปร่ง สี หรือบรรยากาศ เส้นให้ให้ความรู้สึกจริงจัง เก็บกด เร้าร้อน เป็นต้น

3.2 รูปแบบบิดเบือน มุ่งถึงการบิดเบือนที่เปลี่ยนแปลงลดคัดทอน ให้ผิดไปจากสิ่งแวดล้อมหรือธรรมชาติที่มองเห็นได้ อาจจะเป็นการยืด บิด ขยาย หรือทำให้ผิดรูปผิดร่างไปบ้าง เพื่อเน้นอารมณ์ทางใดทางหนึ่ง รวมไปถึงคุณภาพของสีที่ใช้ ซึ่งมีลักษณะเกินความจริง การตัดกันของแสงสว่างและเงามืดหรือเพิ่มคุณภาพของผิวให้เด่นขึ้น

3.3 รูปแบบความทุกข์ร้อนสิ้นหวัง แสดงออกให้เห็นถึงสังคมและสภาพแวดล้อมปัจจุบัน อันผูกพันกับเทคโนโลยี ทำทลายให้ชีวิตต้องต่อสู้ สภาพบีบคั้นสูง ทั้งในด้านการเมือง สงคราม เศรษฐกิจการดำรงชีวิต ผู้คนในสังคมจำนวนมากมีความทุกข์ร้อน กังวลใจเคลือบแฝงอยู่

3.4 รูปแบบความรื่นรมย์ตื่นเต้นเร้าใจ เป็นรูปแบบที่แสดงความปรารถนา ความสุขสดชื่นความสวยสดงดงามและรื่นรมย์

4. รูปแบบที่แสดงความคิดลึกลับอัศจรรย์ (Fantasy) เป็นรูปแบบที่เป็นผลสืบทอดมาจากจิตใต้สำนึกของมนุษย์จินตนาการที่เหมือนโลกของความฝัน เป็นเหตุการณ์สถานที่บรรยากาศ หรือวัตถุที่ต่างไปจากสภาพจริงของโลกภายนอกที่มองเห็นได้ อาจเป็นภาพในฝัน ภาพหลอน หรือภาพแห่งความหวังในสังคมประหลาด ๆ แบ่งออกเป็น

4.1 รูปแบบที่เห็นอกินหาร

4.2 รูปแบบความฝันและภาพหลอน

4.3 รูปแบบอัศจรรย์ในโลกวิทยาศาสตร์

4.4 ภาพอัศจรรย์และภาพหลอน (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2527 : 96 – 107)

วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้กล่าวถึงความหลากหลายของรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่ไว้ดังนี้

ศิลปะในสังคมเมืองสมัยใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสังคมประชาธิปไตย ศิลปินสมัยใหม่ได้นำเสนอรูปแบบและเนื้อหาที่กว้างหลากหลาย สอดคล้องกับสภาพสังคมสมัยใหม่ที่ยอมรับนับถือความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) ของมนุษย์ ความคิดสร้างสรรค์ที่ก่อให้เกิดความก้าวหน้า และสิ่งใหม่ในสังคมในทุก ๆ ด้าน และสอดคล้องกับการยอมรับนับถือมนุษย์ในเชิงปัจเจกภาพ (Individuality) หรือความแตกต่างเฉพาะบุคคลอันเป็นคุณค่าของมนุษย์ในสังคมใหม่ ความหลากหลายทางด้านรูปแบบของศิลปะในสังคมเมืองสมัยใหม่ อาจพิจารณาได้ดังนี้

1. รูปแบบลัทธินิยม (Realism) เป็นรูปแบบต้นสายธารศิลปะจากสังคมตะวันตก ซึ่งชื่นชมในความงามของธรรมชาติ แวดล้อมและพยายามบันทึกภาพหรือเลียนแบบธรรมชาติสิ่งแวดล้อมตามที่ตนเองชื่นชม แม้การเลียนแบบสื่อลใจ เช่นนั้น ศิลปินจะปรับความงามตามรสนิยมที่ตนเองพึงพอใจไปบ้างก็ตาม
2. รูปแบบอารมณ์นิยม (Emotionalism) ศิลปะในรูปแบบอารมณ์นิยมก็พัฒนามาจากพื้นฐานรูปแบบลัทธินิยม แต่ได้นำอารมณ์ความรู้สึกภายในที่ศิลปินมีต่อมนุษย์ ธรรมชาติสิ่งแวดล้อมแสดงออกในลักษณะที่สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกภายในผสมกับรูปแบบลัทธินิยม
3. รูปแบบนิยม (Formalism) ศิลปะในลักษณะรูปแบบนิยมได้พัฒนาขึ้นเด่นชัดเมื่อต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อคานดินสกี (Kandinsky) เขียนภาพนามธรรมบริสุทธิ์ (Pure Abstraction) ขึ้นซึ่งนามธรรมบริสุทธิ์ในที่นี้ หมายถึง รูปแบบผลงานศิลปะที่มีได้แสดงภาพธรรมชาติสิ่งแวดล้อม แต่แสดงออกด้วยเส้น สี รูปทรง มิติ ฯลฯ เป็นการผสานส่วนประกอบศิลปะทั้งงดงาม คล้ายดนตรีบรรเลงที่เสนอความไพเราะของเสียงดนตรี มิได้มีเนื้อเพลง บรรยายเนื้อหาสาระ ซึ่งการนำเสนอภาพผลงานศิลปะโดยเน้นคุณค่าของรูปแบบเช่นนี้ เนื้อหาในผลงานนั้นก็ลดบทบาทลง แต่ก็ยังเป็นเนื้อหาที่แฝงอยู่ในความงามของรูปแบบนั้น นักสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่คนหนึ่งชื่อ คลิฟ เบลล์ (Clive Bell) ก็ยืนยันความงามของศิลปะสมัยใหม่ในลักษณะรูปแบบนิยม โดยเสนอความคิดว่า ศิลปะรูปแบบนิยมนั้น เป็นการค้นหาความงามของ “รูปทรงนัยสำคัญ” (Significant Form) รูปทรงที่มีคุณค่าทางความงามเป็นอย่างยิ่ง
4. รูปแบบสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) ศิลปะรูปแบบสัญลักษณ์นิยมได้มีวิวัฒนาการมายาวนานทั้งในเวลาที่ผสมผสานอยู่กับรูปแบบศิลปะในลักษณะอื่น ๆ และศิลปะที่แสดงสัญลักษณ์เด่นชัดในตัวของมันเอง เช่น ผนวศเคราในประติมากรรมคนอารยธรรมเมโสโปเตเมีย แสดงถึงอำนาจอิทธิพลของอียิปต์โบราณที่ชื่นชมได้ทั้งความงามของภาพและแปลความภาษา ทองฟ้าสีทองซึ่งแสดงถึงสวรรค์ในศิลปะไบแซนไทน์ ภาพผลึกคือ การมีอายุยืนยาวและอุดมสมบูรณ์ในศิลปะจีน ภาพคนที่ได้รับการระบายสีทองคือ เทพหรือผู้มีอำนาจราชศักดิ์ในจิตรกรรมไทย เป็นต้น ศิลปะรูปแบบสัญลักษณ์นิยม เป็นการเสนอภาพ รูป หรือภาษาที่ซ่อนเร้นความคิด อุดมคติ สุภาษิต หรือข้อคำสอนอย่างใดอย่างหนึ่งไว้ เพื่อผู้พบเห็นได้คิดอุปมาอุปไมยและเข้าใจความหมายที่ซ่อนเร้นไว้นั้น ซึ่งในแง่จิตวิทยาแล้ว การที่คนเราได้คิดและเข้าใจด้วยตนเอง ย่อมมีความหมายต่อบุคคลนั้นมากกว่าการยึดเย็บหรือบอกเล่าตรง ๆ สัญลักษณ์ที่ศิลปินนำเสนออาจจะเป็นสัญลักษณ์ที่รับรู้ร่วมกันอยู่แล้ว หรือเป็นสัญลักษณ์ที่ศิลปินกำหนดขึ้นก็ได้
5. รูปแบบประเพณีนิยม (Traditionalism) หมายถึง ศิลปะประเพณีนิยมของสังคมใดสังคมหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะการแสดงสากล หรือศิลปะจากวัฒนธรรมอื่น และพัฒนาหรือประยุกต์ให้เปลี่ยนไปสู่อีกลักษณะหนึ่ง แต่ก็ยังคงรักษาพื้นฐานประเพณีนิยมจากอดีตไว้ด้วย เป็นความพยายามที่จะบูรณาการศิลปะอดีตและปัจจุบันเข้าไว้ด้วยกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 89-107)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงรูปแบบจิตรกรรมว่า มนุษย์มีลัทธิเสรีภาพที่จะแสดงออกตอบสนองโดยถ่ายทอดตามขอบเขตและคุณสมบัติของวัสดุ วิธีการและความเชื่อ ปรากฏเป็นรูปแบบที่มีลักษณะเด่น ๆ 3 ลักษณะ คือ

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

จากการศึกษา และวิเคราะห์ลักษณะรูปแบบของการถ่ายทอดโดยละเอียดจากลักษณะทั้ง 3 ประการดังกล่าวแล้ว ผลปรากฏว่า ลักษณะรูปแบบสามารถประมวลได้เป็นรูปแบบเด่น ๆ 5 รูปแบบคือ

1. รูปแบบที่ถ่ายทอดตามลักษณะคล้ายของจริง (Form : Transformation in Realistic) แสดงให้เห็นถึง ความสามารถในการสังเกตของศิลปิน และทักษะในการใช้วัสดุ ตลอดจนวิธีการ ซึ่งผู้พบเห็นจะทราบว่า

- 1.1 ผู้ถ่ายทอดมีทักษะความเชี่ยวชาญทางตา และทางมือ มีความแม่นยำ
 - 1.2 ผู้ถ่ายทอดมีความเข้าใจความสัมพันธ์ของมิติ ตำแหน่ง สามารถใช้องค์ประกอบของการเห็นอย่างเชี่ยวชาญคล่องแคล่ว
 - 1.3 ผู้ถ่ายทอดมีความเข้าใจในองค์ประกอบแห่งศิลป์ (Composition)
 - 1.4 ผู้ถ่ายทอดมีความสนใจสูง และสามารถสร้างสรรค์ส่วนประกอบได้อย่างดี
 2. รูปแบบที่ถ่ายทอดโดยเฉพาะโครงสร้างที่เด่นและสำคัญ (Form : Transformation in Significant Structure) การถ่ายทอดรูปแบบนี้ถือว่าเป็นความฉลาดที่รู้จักใช้ปัญญา รู้จักคิด เลือก สกัด ตัดทอน ตามความรู้ความเข้าใจ ซึ่งผู้พบเห็นจะต้องมีความรู้พื้นฐานอยู่จำนวนหนึ่งก่อนแล้ว จึงจะสามารถเข้าใจได้ รูปแบบนี้จะแสดงให้เห็นให้ผู้พบเห็นทราบว่า
 - 2.1 ผู้ถ่ายทอดรู้จักเลือก สกัด เอาแต่ส่วนสำคัญ
 - 2.2 ผู้ถ่ายทอดเข้าใจโครงสร้างและความสำคัญของโลกภายนอก
 - 2.3 ผู้ถ่ายทอดมีความเข้าใจเกี่ยวกับความเคลื่อนไหว แรงเชื่อมแน่นและแรงยึดหยุ่น
 - 2.4 ผู้ถ่ายทอดเข้าใจเกี่ยวกับบริเวณว่าง เวลา
 3. รูปแบบที่ถ่ายทอดตามความรู้สึกสัมผัส (Form : Transformation in Sensory Perception) ในการถ่ายทอดนั้นผู้ถ่ายทอดมีเสรีภาพในการถ่ายทอด ตามปริมาณความรู้สึกของคนที่ได้รับจากการรับรู้ นั้น ผู้ถ่ายทอดจะถือตามประสาทสัมผัสของตนเป็นประการสำคัญ คล้ายคนตาบอดที่ฟังประสาทสัมผัส การลูบคลำเพื่อการดำรงชีวิต ดังนั้นการถ่ายทอดแบบประสาทสัมผัสจะแสดงให้เห็นให้ผู้พบเห็นทราบว่า
 - 3.1 ผู้ถ่ายทอดเข้าใจความสำคัญของการลูบคลำจับต้องและความเร็ว
 - 3.2 ผู้ถ่ายทอดเข้าใจความสำคัญของการสังเกต
 - 3.3 ผู้ถ่ายทอดมีความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงออก แล้วรู้จักแสวงหารูปแบบในการถ่ายทอด
 4. รูปแบบที่ถ่ายทอดตามจินตนาการ (Form : Transformation in Imaginary) แสดงให้ผู้พบเห็นทราบว่า
 - 4.1 ผู้ถ่ายทอดมีความคิดดัดแปลงสร้างสรรค์เพื่อสร้างสิ่งใหม่ที่เป็นประโยชน์
 - 4.2 ผู้ถ่ายทอดมีความคิดในการประดิษฐ์ต่อเติมเสริมแต่ง
 - 4.3 ผู้ถ่ายทอดมีความอยากรู้อยากเห็น อยากทดลองค้นคว้า อยากลงมือทำจริงตามจินตนาการของตน
 - 4.4 ผู้ถ่ายทอดมีความกล้าที่จะแสดงออกตามที่ตนคิด
 5. รูปแบบที่ถ่ายทอดตามด้านและมุมที่เห็น (Form : Transformation in planed Combination) รูปแบบของการถ่ายทอดทุกแบบ ถ้าเราคำนึงความเป็นจริงของโลกภายนอกที่ต้องการถ่ายทอดนั้นหรือวัตถุนั้น ๆ เราจะพบว่าปัญหาเกี่ยวกับระนาบ (plane) หรือด้านของสิ่งที่ต้องการถ่ายทอดมีความสำคัญยิ่งเพราะเหตุว่าในการถ่ายทอดเรามีระนาบรองรับเป็นสองมิติ แต่วัตถุที่จะถ่ายทอดเป็นสามมิติ ดังนั้น การถ่ายทอดมักจะเป็นรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง เพียงด้านหนึ่งเท่านั้น ดังนั้นรูปแบบที่ถ่ายทอดตามด้านและมุมที่เห็นจึงมักจะต้องผสมผสานกับด้านหลาย ๆ ด้าน ซึ่งจะแสดงให้เห็นให้ผู้พบเห็นทราบว่า
 - 5.1 ผู้ถ่ายทอดพยายามแสดงหารูปแบบของความจริงทุกด้านเกี่ยวกับระนาบ (Plane) และมุมที่มองเห็น
 - 5.2 ผู้ถ่ายทอดมีทัศนระนาบกว้างขวางในการค้นคิดแก้ปัญหาของระนาบผิวและองค์ประกอบของการเห็น
 - 5.3 ผู้ถ่ายทอดมีความฉลาดเลือกแสดงออก เลือกตัดสิ่งที่ไม่จำเป็นออกแล้วประกอบใหม่
 - 5.4 ผู้ถ่ายทอดมีความเข้าใจเหตุและผล (Cause & Effect) ที่เกี่ยวกับความเป็นจริงมีความคิดสุขุมรอบคอบ
- (อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 86-87)

4.2 การระบายสี

วิรัตน์ พิชญ์ไพฑูรย์ เสนอความเห็นเกี่ยวกับการใช้สีในงานจิตรกรรมว่า “ การใช้สีในจิตรกรรมเป็นการวางพื้นฐาน หรือช่วยในการวางพื้นฐาน เพื่อสร้างบรรยากาศหรือสร้างเหตุการณ์ให้เกิดความรู้สึกเพื่อ

เรียกความสนใจในงานจิตรกรรม สีจึงมีความหมายกับงานศิลปะสมัยใหม่มาก “ (วิจารณ์ พิชญไพบูลย์. 2524 : 115)

ประเสริฐ ศิลรัตน ได้กล่าวถึงการใช้สีในงานจิตรกรรมในหนังสือความเข้าใจในศิลปะ ไว้ว่า

สี เปรียบดังสื่อกลางที่ผู้ประกอบงาน นำมาใช้แสดงหรือถ่ายทอดความรู้สึกที่ต้องการจะระบายให้ผู้อื่นได้รับรู้ โดยผ่าน มา ในสื่อประเภทสี ดังนั้นการใช้สีจะให้ประสิทธิภาพนั้นย่อมต้องมีการเรียนรู้และทำความเข้าใจ ในแง่มุมต่างๆ เกี่ยวกับตัวสีนั้นในวัสดุสีก็เช่นกัน การนำมาใช้ย่อมสามารถแยกแยะวิธีการออกได้หลายวิธีด้วยกัน ประการแรกก็คือการเรียนรู้เกี่ยวกับคุณสมบัติทางกายภาพของสีแต่ละประเภท ว่าเป็นอย่างไร ชุ่มชื้น ใส ทึบ บาง ฯลฯ ทั้งนี้เพื่อนำมาประกอบกับการใช้เทคนิควิธีการ ที่จะนำสีแต่ละประเภทมาใช้อย่างมีประสิทธิภาพที่สุด และเหมาะสมกับวัสดุที่จะนำมาใช้ประกอบกับสีประเภทนั้นๆ ประการต่อมา คือการเรียนรู้คุณสมบัติทางความรู้สึกที่มีปรากฏในการระบายสี เมื่อนำสีตั้งแต่ 3, 4, 5, หรือ 6 สีขึ้นไปมาใช้ประกอบกันนั้น การใช้จะได้ให้ความรู้สึกผสมผสานกลมกลืนกัน หรือตัดกันนั้นย่อมสามารถเรียนรู้แนวการใช้สี (ประเสริฐ ศิลรัตน : 2525. 71)

โกสุม สายใจ แสดงทัศนะในเรื่องการใช้สีไว้ว่า อิทธิพลของสีสามารถโน้มน้าวให้ผู้ดู ผู้บริโภค เกิดอารมณ์ร่วมปิติยินดีไปกับผลงาน สีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งในการสร้างงานจิตรกรรมและการออกแบบผลิตภัณฑ์ต่างๆ หรือเป็นพลังนั้นๆ ได้ (โกสุม สายใจ. 2539 : 69)

สุชาติ เกาทอง ได้กล่าวถึงความสำคัญของสีในหนังสือ หลักการทัศนศิลป์ไว้ว่า สีเปรียบได้กับองค์ประกอบหลักที่สามารถควบคุมและเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบอื่นทั้งนี้เพราะว่าสีมีส่วนเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบทุกอย่างที่ประกอบเป็นภาพและมีอิทธิพลเหนือจิตใจ (สุชาติ เกาทอง. 2536 : 81)

จะเห็นว่าสีและการใช้สีมีความสำคัญ และวิธีการใช้สี ประเสริฐ ศิลรัตน ได้แบ่งการใช้สีออกเป็น การใช้สีประกอบรวมแบบวรรณะ (Tone) การใช้สีคู่ประกอบ หรือสีตัดกันอย่างแท้จริง (True Contrasts) การใช้สีโดยการกำหนดโครงการระบายสี (Color Scheme) การใช้สีในลักษณะค่าของสี (Value of Color) การใช้สีให้ปรากฏโดดเด่น (Intensity) การใช้สีใกล้เคียง (Harmony Color) การใช้สีก่อให้เกิดระยะใกล้ไกล (Perspective of Color)

โกสุม สายใจ กล่าวถึงการใช้สีของศิลปิน 3 ลักษณะว่า

1. การใช้สีตามแบบที่มองเห็น (Realistic coloring style)
2. การใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี (Academic coloring style)
3. การใช้สีอิสระตามทัศนะของศิลปิน (Individual coloring style) (โกสุม สายใจ. 2539 : 71)

ในแต่ละลักษณะมีรายละเอียดลงไปอีก ดังนี้

1. การใช้สีให้เหมือนธรรมชาติหรือเหมือนแบบที่มองเห็น

การใช้สีแบบนี้ เป็นลักษณะสำคัญของศิลปินในลักษณะเหมือนจริง (Realistic Style) ซึ่งเป็นรูปแบบที่ง่ายแก่การเข้าใจและผู้ดูผู้ชมมากที่สุด เห็นแล้วรู้เรื่องทันที ทั้งนี้เพราะผู้ดูผู้ชมเคยเห็นของจริงมาก่อน และนับได้ว่าเป็นรูปแบบที่ยืนยาวหรือคงอยู่นานที่สุด แม้ในปัจจุบันนี้ก็ยังมียุคศิลปินอีกมากมายที่นิยมเขียนกันอยู่ นอกจากนี้ในด้านการศึกษายังถือว่าเป็นพื้นฐานที่จะก้าวไปสู่การใช้สีในลักษณะอื่นๆ อีกด้วย

2. การใช้สีตามหลักการใช้สี แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ

การใช้สีเพื่อให้สีแต่ละสีประสานกลมกลืนกัน (Harmony Coloring)

การสร้างกลมกลืนของสี โดยปกติแล้วจะพิจารณาเกี่ยวกับความสัมพันธ์สีหนึ่งกับสีอื่นๆ โดยมีความ เชื่อว่า " สีจะอยู่โดดเดี่ยวหรือแยกออกจากกลุ่มมิได้ " เราสามารถสร้างหลักเกณฑ์ใหญ่ๆ ที่เกี่ยวกับกลมกลืนของสีดังต่อไปนี้

1. การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักของสีเดียว (Total Value Hamony)

การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักสีเดียว หมายถึง การทำให้สีเดียวมีค่าหลายน้ำหนักโดยการผสมขาวให้น้ำหนักอ่อนลงเป็นสีนวลและผสมสีดำ ให้น้ำหนักเข้มขึ้นเป็นสีดำน้าเพื่อจะได้นำไปใช้ได้หลายน้ำหนัก การใช้สีแบบนี้เป็นการฝึกการใช้สีกลมกลืนอันเป็นพื้นฐานสำหรับการใช้สีแบบอื่นๆต่อไป

2. การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง (Hamony)

เป็นการใช้สีกลมกลืนโดยใช้สีที่วางอยู่ใกล้เคียงกันในวงจรสี เช่น แดง แสด ส้ม

3. การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีคู่ผสม (Two Colors and Mixing)

สีคู่ผสมหมายถึง สีคู่ใดคู่หนึ่งผสมกันแล้วได้สีที่สาม ซึ่งมีส่วนผสมของสีทั้งสอง เช่น สีแดง ผสมกับสีเหลืองได้สีส้ม และเมื่อใช้สีทั้งสามในโครงการเดียวกัน จะได้สีที่กลมกลืนกัน

4. การสร้างความกลมกลืน โดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม (Tonality of Color)

สภาพสีส่วนรวมหมายถึง สีของวัตถุ สิ่งของ หรือภาพเขียน ที่มีส่วนรวมหรือสีส่วนใหญ่ของภาพออกสีใดสีหนึ่ง แม้ว่าในส่วนละเอียดของภาพจะมีสีอื่นๆปนอยู่ด้วยก็ตาม ในการออกแบบโครงสร้างของนักออกแบบหรือศิลปิน มักจะปรากฏสภาพสีส่วนรวมของสีใดสีหนึ่งเสมอ ซึ่งสภาพสีส่วนรวมของแต่ละสีจะให้ความรู้สึกแตกต่างกันในการเขียนภาพของจิตรกรในอดีต บางคนนิยมลงพื้นเป็นสีส่วนรวมของภาพหรือแบบที่ต้องการจะเขียน

5. การสร้างความกลมกลืนโดยใช้วรรณะของสี (tone of colors)

ในวงจรสีจะมีทั้งหมด 12 สี ถ้าแบ่งออกเป็นสองส่วน จะได้ส่วนละ 6 สี สีที่มีประกายไปทางสีแดง ซึ่งเรียกว่า กลุ่มหรือวรรณะสีร้อนหรือสีอุ่น (Warm Tone) และสีที่มีประกายไปทางสีน้ำเงิน เรียกว่า วรรณะเย็น (Cold Tone) สีเหลืองและสีม่วงนับเป็นสีกลางซึ่งอยู่ได้ทั้งสองวรรณะ

6. การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสีเอกรงค์ (Monochrome)

เป็นการสร้างงานจิตรกรรมโดยใช้สีเดียว เพื่อให้มองเห็นแล้วกลมกลืนกันเป็นกลุ่มเดียวกัน หรืออาจจะมีสีอื่นเข้าผสมด้วยแต่ต้องไม่มากนัก ภาพที่สำเร็จออกมา จะคล้ายกับการใช้สีแบบสภาพสีส่วนรวม แต่สีเอกรงค์จะดูนุ่มนวลกว่า ในบางครั้งสีจะต้องถูกลดค่าลงด้วยการผสมสีตรงกันข้ามก่อนแล้วจึงผสมด้วยสีขาว สีดำ หรือเทา เพื่อให้เปล่งประกายเป็นเอกรงค์ได้ชัดเจนและนุ่มนวลขึ้น ถ้าเป็นภาพเอกรงค์ที่เขียนขึ้นโดยใช้สีเทาเป็นหลักจะมีชื่อเฉพาะว่า เอกรงค์เทา (Grisaille) และถ้าใช้สีเหลืองเพียงสีเดียวจะมีชื่อเฉพาะว่า เอกรงค์เหลือง (Cirage)

7. การสร้างความกลมกลืนด้วยการกลับค่าของสี (Discord)

หมายถึง การสร้างความแตกต่างหรือความขัดแย้งที่เหมาะสม ได้จังหวะ ส่งเสริมให้มีสีสันน่าดูขึ้น การสร้างความขัดแย้งในบางจุดทำให้ภาพดูตื่นเต้นขึ้น การใช้สีแบบนี้จิตรกรต้องเข้าใจ และมีประสบการณ์จึงจะทำได้ดี

การใช้สีเพื่อให้สีแต่ละสีประสานส่งเสริมซึ่งกัน (Contrast And Co-orporation Coloring) สีแต่ละสีมีลักษณะเฉพาะ ซึ่งอาจจะกลมกลืนหรือตัดกับสีอื่นๆก็ได้ คาวินิชีได้เขียนไว้ใน Trattato della Pittura ว่า สีแต่ละสีจะแตกต่างกัน และจะปรากฏพลังของมันอย่างเต็มที่ เมื่อเราเพ่งมองมัน และสีอื่นๆ อยู่ใกล้สีคู่ปฏิปักษ์กัน เช่น น้ำเงินกับส้ม แดงกับเขียว ม่วงกับเหลือง รวมไปถึงขาวกับดำ ด้วยเหตุผลนี้

เซฟเรลก็เห็นด้วยและกล่าวเสริมต่อไปอีกว่าไม่ควรวางสีคู่ปฏิปักษ์ไว้ใกล้กัน เพราะสีทั้งสองจะส่งประกายซึ่งกันและกัน แต่ถ้าเป็นสีตัดกันธรรมดา เช่น เขียวกับเหลือง ส้มกับเขียว ผลสะท้อนของสีจะส่งเสริมกันและกัน ในหลักการใช้สีให้ประสานและส่งเสริมกัน ดังต่อไปนี้

1. การใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น (Intensity)

การใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่นนี้จะแบ่งภาพออกเป็นสองส่วน คือส่วนพื้นและส่วนเด่นหรือจุดสนใจ ซึ่งส่วนที่เป็นพื้นจะส่งเสริมให้ส่วนที่เป็นจุดเด่นเปล่งพลังชัดเจนขึ้น ส่วนที่เป็นพื้นจึงจะต้องลดค่าของสีลงโดยวิธีการสีนวล สีคล้ำ สีหม่น หรือเป็นพื้นสีดำน้อยก็ได้ ในขณะที่ยกส่วนเด่นจะเป็นสีแท้ หรือสีที่สดใสก็ได้ นอกจากนี้สีบางคู่ยังส่งเสริมกัน และกันได้เช่นสีเหลืองอ่อน จะมีพลังเด่นชัดสดใสนั้นเมื่อระบายบนพื้นสีน้ำเงินเข้ม

2. การใช้สีตรงข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน (Compremenrary Colors)

สีตรงกันข้ามหมายถึงสีที่อยู่ในตำแหน่งที่ตรงกันข้ามกันในวงจรรสีซึ่งมีทั้งหมด 6 คู่คือ

เหลือง	ตรงกันข้ามกับ	ม่วง	เขียวเหลือง	ตรงกันข้ามกับ	ม่วงแดง
แดง	ตรงกันข้ามกับ	เขียว	ส้มเหลือง	ตรงกันข้ามกับ	ม่วงน้ำเงิน
น้ำเงิน	ตรงกันข้ามกับ	ส้ม	ส้มแดง	ตรงกันข้ามกับ	เขียวน้ำเงิน

มีวิธีการนำคู่สีไปใช้ในโครงการเดียวกันจะให้ความรู้สึกตื่นเต้นเร้าใจและบางครั้งแสดงถึงการแตกหัก การใช้สีตัดกันในปริมาณที่ต่างกัน เช่น 90 กับ 10 เปอร์เซ็นต์ หรือ 80 หรือ 20 เปอร์เซ็นต์

3. การใช้สีสมมูล (Symmetrical Coloring)

เป็นการใช้สีโดยแบ่งภาพออกเป็นสองส่วน ซ้าย - ขวา หรือส่วนบน - ล่าง เมื่อระบายสีลงในด้านใดให้ระบายสีนั้นลงในด้านตรงกันข้ามด้วย การระบายสีแบบนี้สามารถเลือกใช้สีได้หลายสี นับเป็นการใช้สีที่มีความอิสระมากแบบหนึ่งและจะได้ภาพที่มีสีสดใสปะการสลับเสริมกันอย่างน่าดู โดยมีความสมดุลย์ของทั้งสองด้านเป็นตัวควบคุม

4. การใช้สีเป็นคู่ (Contrast)

การใช้สีน้อยสี เพียงหนึ่งหรือสองสีเพื่อให้เกิดความเรียบง่าย สร้างงานในวงจำกัด เช่น การออกแบบ โลโก้ (Logo) หัวจดหมายซึ่งส่วนใหญ่จะใช้เพียง 2 สี หรือใช้สีคู่ใดคู่หนึ่ง

3. การใช้สีตามทัศนะของศิลปิน (Individual coloring style)

การใช้สีตามทัศนะของศิลปินแต่ละคนเริ่มปรากฏขึ้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 และปรากฏชัดเจนขึ้นในตอนต้นศตวรรษที่ 19 แม้ว่าศิลปินแต่ละคนจะศึกษาทฤษฎีหรือหลักการใช้สีมาแบบเดียวกันก็ตาม แต่จะมีการปรับปรุงแต่งการใช้ให้แตกต่างกัน (โกสม สายใจ. 2540 : 80)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงความกลมกลืนของสีตามหลักทฤษฎีของเชฟเรลในหนังสือทฤษฎีสีเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะไว้ว่า

เชฟเรลได้ค้นพบหลักความกลมกลืนของสี และได้เสนอกฎเกณฑ์ต่างๆไว้ว่า สีแต่ละสีมีความสวยงามเฉพาะตัวของมันเอง ความกลมกลืนจะเกิดความแตกต่างในค่าของสี (tones) จากสีเดียวกัน เกิดจากความแตกต่างในสีแท้ ซึ่งอยู่ในกลุ่มเดียวกัน หรือมีค่าของสีสัมพันธ์ใกล้เคียงกัน ส่วนสีแท้ซึ่งเป็นสีตรงข้ามกันก็จะตัดกันอย่างรุนแรง หลักการความกลมกลืนของเชฟเรล อาจจะรวบรัดลง เบอร์เรนกล่าวสรุปไว้ดังนี้ (Birren F. 1969)

1. ความกลมกลืนของสีใกล้เคียง (adjacent colors)
2. ความกลมกลืนของสีตรงข้าม (opposite colors)
3. ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้าม (split – complements)
4. ความกลมกลืนของสีสามเส้น
5. ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม (dominant tint)
6. ความกลมกลืนของสีใกล้เคียง

เชฟเรลกล่าวว่า เราสามารถมองเห็นสีได้อย่างดีก็ต่อเมื่อ สีทั้งหลายมีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกันคล้ายคลึงกัน และเมื่อสีเหล่านั้นตรงข้ามกันหรือตัดกันอย่างรุนแรง สีคล้ายกัน (analogous colors) แสดงคุณภาพของอารมณ์ (emotional quality) ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มสีเย็นหรือสีอุ่น เมื่อมีการจัดวางอย่างเหมาะสม ส่วนสีตัดกันหรือสีตรงข้าม แสดงคุณภาพการมองเห็น (visual quality) โดยการจัดวางสีอุ่นให้ขัดแย้งกับสีเย็น และกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งมีสภาพเป็นรอง

สีใกล้เคียงหรือสีคล้ายกันคือสีที่สัมพันธ์กันในวงสี ซึ่งสภาพสีเช่นนี้ เราสามารถพบได้ในธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นสีรุ้งที่ไล่สีจากแดง ส้ม เหลือง เขียว น้ำเงิน ม่วง หรือสีเมื่อยามอาทิตย์ตกดิน ก็จะได้สีจากแดง ส้ม เหลือง ไปสู่ความมืด เป็นต้น สีจากแสงสว่างสูงสุด (highlight) ไปสู่บริเวณเงาก็จะแสดงลำดับสีในลักษณะสีใกล้เคียงกัน เช่น ดอกกุหลาบแดงก็จะมีบริเวณแสงสว่างที่สุดเป็นสีส้ม และมีสีออกม่วง

เพอร์เฟลในบริเวณเงา เป็นต้น

แผนสีกลมกลืน (analogous color schemes) จะแสดงปรากฏการณ์ได้ดีเมื่อมีสีแท้เป็นศูนย์กลางสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นสีขั้นที่หนึ่งหรือสีขั้นที่สองในวงสี

สีแดงกับสีแดงม่วงและสีแดงเข้ม

สีส้มกับสีแดงส้มและสีเหลืองส้ม

สีเหลืองกับสีเหลืองส้มและสีเหลืองเขียว

สีเขียวกับสีเหลืองเขียวและสีน้ำเงินเขียว

สีน้ำเงินกับสีน้ำเงินเขียวและสีน้ำเงินม่วง

สีม่วงกับสีแดงม่วงและสีน้ำเงินม่วง

ความกลมกลืนของสีตรงข้าม

จากหลักการ การตัดกันตามปรากฏการณ์สัมพันธของเซฟเว็ด สีตรงข้ามหรือสีตัดกันต่างก็ผลักดันความเข้ม (intensity) ของกันและกันให้เด่นชัดยิ่งขึ้น เช่น คู่สีตัดกันระหว่างสีน้ำเงินกับสีส้ม สีน้ำเงินก็ผลักดันสีส้มให้เด่นชัด และในทางตรงกันข้ามสีส้มก็ผลักดันให้สีน้ำเงินเด่นชัดเช่นกัน ถ้าเราจะสังเกตจากธรรมชาติ จะพบว่า ดอกไม้สีม่วงมักจะมีสีเหลืองอยู่บริเวณกลางดอก สีน้ำเงินก็มักจะมีจุดสีส้มร่วมอยู่ด้วย ซึ่งสีตัดกันเหล่านี้ถ้ารู้จักนำมาใช้ร่วมกันอย่างเหมาะสม ย่อมมีความกลมกลืนและโดดเด่นสวยงาม

สีตัดกันจากวงสีแดง เหลือง น้ำเงิน คือ

สีแดงตรงข้ามกับสีเขียว

สีแดงส้มตรงข้ามกับสีเขียวน้ำเงิน

สีส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงิน

สีเหลืองส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงินม่วง

สีเหลืองตรงข้ามกับสีม่วง

สีเหลืองเขียวตรงข้ามกับสีแดงม่วง

สีตรงข้ามกันระหว่างสีขั้นที่หนึ่งและขั้นที่สอง จะแสดงปรากฏการณ์ชัดเจนโดยตรงอย่างง่าย ๆ ซึ่งอาจจะต่างกับการรวม ตัวของสีระหว่างกลาง (intermediates) เหลืองเขียว น้ำเงินเขียว น้ำเงินม่วง แดงม่วง แดงส้ม เหลืองส้ม ซึ่งอาจจะแสดงนัยและความสวยงามได้ดีกว่าก็ได้

ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้าม

ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้ามหรือสีคู่ประกอบตรงข้าม (split – complements) เป็นความกลมกลืนของสีตรงข้ามในวงสีอีกลักษณะหนึ่ง คือ การใช้สีหลัก (key color) และสีด้านข้างสองด้านของสีตรงข้าม นำมาใช้ร่วมกัน

สีแดงกับสีเหลืองเขียวและสีน้ำเงินเขียว

สีแดงส้มกับสีเขียวและสีน้ำเงิน

สีส้มกับสีน้ำเงินเขียวและสีน้ำเงินม่วง

สีเหลืองส้มกับสีน้ำเงินและสีม่วง

สีเหลืองกับสีน้ำเงินม่วงและสีแดงม่วง

สีเหลืองเขียวกับสีม่วงและสีแดง

สีเขียวกับสีแดงม่วงและสีแดงส้ม

สีน้ำเงินเขียวกับสีแดงและสีส้ม

สีน้ำเงินกับสีแดงส้มและสีเหลืองส้ม

สีน้ำเงินม่วงกับสีส้มและสีเหลือง

สีม่วงกับสีเหลืองส้มและสีเหลืองเขียว

สีแดงม่วงกับสีเหลืองและสีเขียว

การใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงข้าม จะให้ความสวยงามในอีกลักษณะ เป็นความกลมกลืนที่มีสภาพความขัดแย้ง ซึ่งลดความกระด้างหรือความแข็งกร้าวของสีตรงข้ามแท้ (exact opposite colors) โดยมีสีตรงข้ามแยกทั้งคู่เน้นสัมพันธและขัดแย้งกันอยู่ด้วย ทำให้ความกลมกลืนของสีทั้งหมดมีลีลาของความขัดแย้ง และความสัมพันธ์กันอย่างน่าสนใจยิ่งขึ้น

ความกลมกลืนของสีสามเส้า

ความกลมกลืนของสีสามเส้า (triads) เป็นการบูรณาการสีตัดกัน 3 สีในวงสี โดยยึดสีขั้นที่หนึ่ง

(primary colors) สีขั้นที่สอง (secondary colors) และสีระหว่างกลาง (intermediate colors) เป็น หลัก

สีขั้นที่หนึ่ง สีแดง สีเหลือง สีน้ำเงิน

สีขั้นที่สอง สีส้ม สีเขียว สีม่วง

สีระหว่างกลาง สีแดงส้ม สีเหลืองเขียว สีน้ำเงินม่วง

สีระหว่างกลาง สีเหลืองส้ม สีน้ำเงินเขียว สีแดงม่วง

ความกลมกลืนของสีตามเส้นระหว่างสีขั้นที่หนึ่งและสีขั้นที่สอง จะแสดงสภาพตัดกันอย่างเด่นชัดรุนแรง ส่วนสีกลมกลืนตามเส้นของสีตรงกลางทั้ง 2 กลุ่ม ก็ให้ความรู้สึกสดใสรุนแรงในอีกลักษณะหนึ่งเช่นกัน

ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม

ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม (dominant tint) คือแผนสีตัดกันหรือสีตรงข้ามกันที่มีค่าสีอ่อน

(tint) ingsหมดสีค่าอ่อนในที่นี้ เซฟเรล หมายถึงทั้งสีแท้ที่มีค่าสีอ่อน (hue tint) และ สีแท้ที่แปรค่าเป็นสีค่าอ่อน

(วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 48)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวไว้ในหนังสือ 60 ปี อารี สุทธิพันธุ์ว่า

การระบายสีหรือจิตรกรรมเป็นบันทึกส่วนตัวอย่างหนึ่งของมนุษย์ที่มีต่อโลกภายนอก เมื่อโลกภายนอกเปลี่ยน รูปแบบการระบายสีก็เปลี่ยนตามความสังเกตของมนุษย์ หรือค่านิยมมนุษย์มีปฏิกิริยาต่อโลกภายนอกในช่วงเวลานั้นๆ ทำให้ ผลงานจิตรกรรมมีลักษณะแตกต่างกันไปตามขั้นตอนของการถ่ายทอดและขีดจำกัดของสื่อวัสดุนั้นๆ ด้วย

การระบายสีมีความหมายคล้ายกับการลงสี (Painting & Coloring) เพราะต่างก็เป็นบันทึกการถ่ายทอดสีลงบนระนาบรองรับอย่างเดียวกัน ที่ต่างกันก็คือการระบายสีเป็นการกระทำที่ผู้ระบายมีเสรีภาพในการแสดงออกด้วยสีมากกว่า กล่าวคืออยากระบายก็ระบายลงไป ชอบจะใช้สีอะไรก็ได้ เมื่อระบายลงไปแล้วมีความรู้สึกตอบสนองจากภาพที่เกิดขึ้น อย่างไรก็ตามการแก้ไขปรุงแต่งตามที่คาดหวังไว้ เมื่อปรุงแต่งจนพอใจหรือพอใจตามที่รู้สึกแล้วก็เป็นอย่างอื่นว่าจบกัน การระบายสีแบบนี้ไม่จำเป็นต้องร่างก่อน

ในบางกรณีถ้าผู้ระบายสีร่างไว้ก่อน ผู้ระบายก็สามารถแก้ไขภาพที่ร่างไว้นั้นได้ หรืออาจร่างเพิ่มเติมเพื่อเน้นให้ชัดเจนขึ้นก็ได้เช่นกัน ดังนั้นจะเห็นได้ว่าผู้ระบายสีผู้ระบายมีเสรีภาพในการถ่ายทอดความรู้ ประสบการณ์ และความรู้สึกด้วยสีตามความต้องการของตนเป็นอย่างมาก

สำหรับการลงสีนั้น (Coloring) เป็นการฝึกลายหนึ่ง ประสงค์จะให้ผู้ระบายสีมีความมั่นใจจะระบายลงไปบนระนาบรองรับที่กำหนดให้ เช่น มีรูปลายเส้นสำเร็จบนระนาบรองรับแล้ว ผู้ระบายสีก็ระบายตามปลายเส้นนั้นๆ จะระบายทับเส้นหรือออกนอกเส้นคงไม่ได้ เพราะจะทำให้รูปที่กำหนดให้เปลี่ยนลักษณะไป บางทีผู้ระบายอาจเลือกระบายสีตามที่ตนชอบก็ได้ แต่ก็คงต้องระบายในบริเวณภาพที่กำหนดให้อยู่นั่นเอง จะระบายไม่อยู่ในร่องรอยก็ไม่ได้ ด้วยเงื่อนไขในการระบายดังกล่าวทำให้การลงสีแตกต่างกับการระบายสี (อารี สุทธิพันธุ์. 2534 : 190)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้รวบรวมวิธีการระบายสีในเอกสารประกอบการบรรยาย และฝึกปฏิบัติไว้ดังนี้

1. Alla Prima - การระบายครั้งเดียวเสร็จ
2. Blending - การระบายสีเรียบกลมกลืน
3. Broken Color - การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน
4. Brushwork - การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน
5. Collage - การระบายสีผสมผสานการปะติดเศษวัสดุ
6. Colored Ground - การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน
7. Color Key - การระบายสีด้วยสีผสมแสงหน้าหนัก
8. Color Mixing - การระบายสีด้วยสีผสมล่วงหน้า
9. Dabbing - การระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม
10. Dry Brush - การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง

11. Finger Painting – การระบายสีด้วยนิ้วมือ
12. Grazing – การระบายฉาบสีด้วยสีเหลวและโปรงแสง
13. Hard Edge – การระบายสีขอบคม
14. Impasto – การระบายสีหนาจับซ้อน
15. Imprinting – การระบายสีผสมการกดและพิมพ์
16. Knife Painting – การระบายสีด้วยเกรียง
17. Masking – การระบายสีด้วยการใช้เทปกั้นขอบ
18. Monoprinting – การระบายสีด้วยการพิมพ์ครั้งเดียว
19. Oil-free – การระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี
20. Pointillism _ การระบายสีแบบจุด
21. Rubbing – การระบายสีผสมการพิมพ์ผิวพื้นภาพ
22. Scraping – การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น
23. Scraping Back - การระบายสีและขูดพื้นภาพ
24. Scumbling – การระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้มเอสร้างบรรยากาศ
25. Soft Edge – การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสมกันอย่างนุ่มนวล
26. Texturing – การสร้างพื้นผิวได้ภาพ
27. Underpainting – การระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน
28. Underdrawing – การวาดภาพกละระบายสีชั้นบน
(วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539)

เทคนิคการระบายสีของอารี สุทธิพันธุ์ กล่าวไว้ว่า

เทคนิคในการระบายสีเป็นเทคนิคอีกอย่างหนึ่งที่ช่วยให้ผลงานทัศนศิลป์เด่นชัด น่าสนใจ และน่าดูยิ่งขึ้น นอกเหนือไปจากการวาดเส้น สี และวัสดุมีต่างชนิดกัน บางชนิดโปรงใส เช่น สีน้ำเวลาระบายทับกันมักจะไม่มีใครได้ผลดีนัก สีน้ำมันระบายทับกันได้ดีกว่าและสีสดใสด้วยเทคนิคในการใช้สีมีวิธีต่าง ๆ กัน 3 ประการคือ

1. ระบายให้สีอ่อนแก่กลมกลืน รู้สึกไหลเรียบ (Diluted Color) วิธีนี้นิยมใช้มากสำหรับสีน้ำ
2. ระบายให้สีแห้งทับกันได้ (Dry Color) โดยแสดงทั้งรอยแปรงและสี
3. ใช้สีแผ่นหรือสีกระดาดปะทับกันอาจตัดเป็นรูปร่างและใช้กาบ หรือร็อบเบอร์ซีเมนต์แปะติดตามต้องการ (Applied Color) เทคนิคในการใช้สีทั้ง 3 วิธีนี้เป็นวิธีที่ศิลปินนิยมกันมาก ส่วนวิธีพ่นหรือวิธีพิมพ์นั้นก็นิยมใช้เหมือนกันตามแขนงงานที่เห็นว่า เหมาะสม (อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 88)

บทที่ 3

การวิเคราะห์ผลงาน

การศึกษาค้นคว้าวิจัยเรื่อง เซรามิคสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของ อัลฟอนส์ มูซา เป็นการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) โดยนำเสนอผลการวิเคราะห์ในรูปแบบเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Analytical Description) จากนั้นนำข้อมูลการศึกษาค้นคว้ามาพัฒนาให้เป็นผลงานเซรามิค ซึ่งมีกระบวนการ และวิธีดำเนินการวิจัยดังนี้

1. กลุ่มตัวอย่าง

ตัวอย่างในงานวิจัยครั้งนี้ คือ รูปภาพจิตรกรรมของอัลฟอนส์ มูซา จำนวน 20 ภาพ โดยกำหนดคุณสมบัติของกลุ่มตัวอย่างไว้ดังนี้

- 1.1 ผลงานด้านจิตรกรรมเป็นที่รู้จักและมีชื่อเสียง
- 1.2 ภาพจิตรกรรมที่มีเรื่องราวหญิงสาว
- 1.3 ภาพจิตรกรรมที่มีเรื่องดอกไม้ ใบไม้ พรรณพฤกษา เข้าไปเกี่ยวข้องกับแบบเหมือนจริงและ

แบบจินตนาการ

เมื่อกำหนดศิลปินซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่างแล้ว ผู้วิจัยได้สุ่มตัวอย่างผลงานของศิลปินดังกล่าวโดยวิธีสุ่มตัวอย่าง ตามจุดมุ่งหมาย (Purposive Sampling) กล่าวคือ ผลงานที่จะเป็นกลุ่มตัวอย่างสำหรับงานวิจัยเรื่องนี้จะต้องเป็นผลงานที่เป็นที่รู้จัก มีชื่อเสียงมาศึกษาวิเคราะห์ 20 ภาพ ผลงานของอัลฟอนส์ มูซา ได้แก่

1. ภาพผลงาน Sarah Bernhardt , 1890 poster.
2. ภาพผลงาน Gismonda, 1894/95 poster.
3. ภาพผลงาน Job, 1896 poster
4. ภาพผลงาน La Dame alk Came'llias, 1896 Poster.
5. ภาพผลงาน Salon des Cent, 1896 poster.
6. ภาพผลงาน La Plume, 1896/97 calender.
7. ภาพผลงาน Au Quartier Latin, 1897 poster.
8. ภาพผลงาน Reverie, 1897 poster.
9. ภาพผลงาน La Samaritaine, 1897 poster.
10. ภาพผลงาน The Blond, The Brunette, 1897 postcards.
11. ภาพผลงาน Monaco Momta – Corto, 1897 poster.
12. ภาพผลงาน Painting, 1897 poster.
13. ภาพผลงาน Los Cigarillos Paris, 1897 poster.
14. ภาพผลงาน Dance, 1898 poster.
15. ภาพผลงาน Emerald, 1900 poster.
16. ภาพผลงาน Music, 1898 poster.
17. ภาพผลงาน Poetry, 1898 poster.

18. ภาพผลงาน The wind passes with Youth (Design for a Fan), 1899 poster.
19. ภาพผลงาน The Cowslip, 1899 poster.
20. ภาพผลงาน The Feather, 1899 poster.

2. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลเรื่องรูปแบบและกลวิธีการระบายสีในงานจิตรกรรมของอัลฟอนส์ มูซา ผู้วิจัย กำหนดการวิเคราะห์ผลงาน 20 ภาพ โดยผู้วิจัยจัดกลุ่ม โดยศึกษาภาพที่มีรูปแบบ และกลวิธีการระบายสีที่ใกล้เคียงกัน ที่ผู้วิจัยเลือกศึกษาในประเด็นดังนี้

2.1 วิเคราะห์รูปแบบ

2.1.1 รูปแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ (Realistic) โดยมีภาพผลงานดังนี้

- ภาพผลงาน 1 Sarah Bernhardt, 1890 poster
- ภาพผลงาน 2 The Cowslip, 1899 poster
- ภาพผลงาน 3 The Feather, 1899 poster
- ภาพผลงาน 4 Emerald, 1900 poster

2.1.2 รูปแบบที่ถ่ายทอดตามจินตนาการ (Transformation in Imaginary)

- ภาพผลงาน 5 Job, 1896 poster
- ภาพผลงาน 6 Salon des Cent, 1896 poster
- ภาพผลงาน 7 The Blond, The Brunette, 1897 poster
- ภาพผลงาน 8 Painting, 1897 poster
- ภาพผลงาน 9 Poetry, 1898 poster
- ภาพผลงาน 10 Music, 1898 poster
- ภาพผลงาน 11 Dance, 1898 poster
- ภาพผลงาน 12 The wind passes with Youth (Design for a Fan), 1899 poster

2.1.3 รูปแบบสัญลักษณ์ (Symbolism)

- ภาพผลงาน 13 Gismonda, 1894/95 poster
- ภาพผลงาน 14 La Dame alk Came'lias, 1896 Poster.
- ภาพผลงาน 15 La Samaritaine, 1897 poster.
- ภาพผลงาน 16 La Plume, 1896/97 calender.
- ภาพผลงาน 17 Monaco Momta – Corto, 1897 poster.
- ภาพผลงาน 18 Los Cigarillos Paris, 1897 poster.
- ภาพผลงาน 19 Au Quartier Latin, 1897 poster.
- ภาพผลงาน 20 Reverie, 1897 poster.

2.2 วิเคราะห์กลวิธีการระบายสี

การระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending)

การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ (Collage)

การระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม (Dabbing)

การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง (Dry Brush)

2.1.1 วิเคราะห์รูปแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ



ภาพประกอบ 1

Sarah Bernhardt, 1890 poster.



ภาพประกอบ 2

The Cowslip, 1899 poster.



ภาพประกอบ 3

The Feather, 1899 poster.



ภาพประกอบ 4

Emerald, 1900 poster.

2.1.1 วิเคราะห์รูปแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ

รูปแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติของการจัดกลุ่มภาพทั้ง 5 ภาพนี้เป็นการถ่ายทอดโดยคนและดอกไม้ พรรณไม้เป็นสื่อ มูซาใช้คนโดยเฉพาะเป็นผู้หญิงสาว ซึ่งมูซาได้เข้าไปมีส่วนในการทำงานเกี่ยวข้องกับผู้หญิง ด้วยการงานชิ้นแรกให้กับผู้หญิงคนหนึ่งคือ ซาร่าห์ เบอร์นาร์ด นางเอกละครผู้โด่งดังและบุคลิกส่วนตัวของซาร่าห์ที่ทำให้อัลฟอนส์ มูซา ได้แรงกระตุ้นในการสร้างสรรค์งานศิลปะในแนวใหม่โดยเป็นรูปแบบของตัวเอง เมื่อใดที่มูซาได้วาดผลงานที่เป็นตัวละครผู้หญิงในนวนิยายผลงานของมูซาได้ช่วยเสริมงานละครของนางเอกผู้โด่งดังอย่างยิ่งใหญ่

ดอกไม้และพรรณไม้ที่อัลฟอนส์ มูซา นำมาเป็นสื่อในการสร้างสรรค์ผลงานด้วย เขาเริ่มต้นด้วยการศึกษาธรรมชาติ ภาพต้นไม้ ดอกไม้ ผลไม้ และเขาอยู่ในสถานที่ที่มีสภาพแวดล้อมที่เขาได้สัมผัสด้วยตนเองจากธรรมชาติจึงได้ยึดมาเป็นรูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงานในกลุ่มนี้มีรูปแบบของผู้หญิงสาวแต่ละภาพจะมีดอกไม้และพรรณไม้เข้าไปเกี่ยวข้องกับภาพผลงาน 1 Sarah Bernhardt เป็นภาพของนางเอกละครที่มีใบหน้าสวยงาม สมส่วน และมีผมยาวแต่มูซาให้ผมที่ยาวสลวยนั้นมาสร้างสรรค์เพื่อที่จะให้ดอกไม้ที่ประดับอยู่ตรงผมของภาพผู้หญิงมีความเด่นชัดขึ้น การวาดภาพดอกไม้ในภาพนี้เป็นการเลียนแบบดอกไม้จริง เพียงแต่นำมาจัดองค์ประกอบให้ภาพได้จังหวะ

ภาพผลงาน 2 The Cowslip ภาพผลงาน 3 The Feather เป็นภาพผู้หญิงสาวที่มีสัดส่วนพอเหมาะพอดี มีการสวมใส่เสื้อผ้าที่อยู่ในลักษณะสวมใส่ได้เป็นจริงแต่มีความไหวพริ้วของความสามารถของมูซาที่เชี่ยวชาญในการวาดภาพมูซานำเอาดอกไม้ ใบไม้มาตกแต่งประดับประดาบนตัวผู้หญิงหรือแม้แต่ให้ถือไว้ในมือก็ยังเอาวัตถุอื่นจากที่เห็น เป็นขนนกที่มีความนุ่มนวลไว้กับผู้หญิงสาว เป็นการนำเอาองค์ประกอบของธรรมชาติระหว่างคนกับสิ่งแวดล้อมมาใช้ร่วมกันได้อย่างกลมกลืน

ภาพผลงาน 4 Emerald เป็นภาพผู้หญิงสาวที่อัลฟอนส์ มูซา วาดจากละครที่เขาทำงานอยู่ด้วย โดยรูปแบบของผู้หญิงสาวเป็นเหมือนผู้หญิงไม่ร่ารวย หรูหรา เพราะไม่มีการประดับด้วยเครื่องประดับเป็นการใช้ผ้ามาพันร่างกายเพื่อไม่ต้องการเปล้าเปลือย การจัดทำทางเป็นไปอย่างธรรมชาติ มีการนำดอกไม้ พรรณไม้มาเป็นองค์ประกอบที่เหมือนกับเอามาทั้งต้นแล้วเอามาวางไว้ต่างกับ ภาพ The Cowslip กับ ภาพ The Feather ที่นำมาจัดแต่งให้ดูดี จะเห็นว่าการนำสื่อที่เป็นธรรมชาติมาใช้โดยไม่จัดตกแต่งเพิ่มเติมกับนำสื่อที่เป็นธรรมชาติมาใช้แล้วนำมาตกแต่งเพิ่มเติมจะเห็นผลงานที่เป็นรูปแบบแตกต่างกัน

2.2 วิเคราะห์กลวิธีการระบายสี

2.2.1 วิเคราะห์กลวิธีระบายสีรูปแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ

การระบายสีอัลฟอนส์ มูซา จะระบายสีโดยเว้นระบายเฉพาะ ไม่มีการระบายสีทับซ้อนกันของแต่ละองค์ประกอบ เป็นการระบายสีแบบแบนเรียบ บริเวณที่เป็นภาพผู้หญิงทั้ง 4 ภาพ ระบายแบบเกลี้ยงกลมกลืน ให้เป็นสีอ่อนและเข้มต่างกันเล็กน้อย ส่วนของผสมลักษณะผลงานของมูซาที่เด่นชัดก็คือการทำผมให้มีลักษณะโค้งม้วน เหมือนผมนั้นน่าจับต้อง อ่อนนุ่มน่าทะนุถนอม โดยเฉพาะภาพประกอบ 1 Sarah Bernhardt มูซาทำเส้นผมให้สยายกระจายยาว และลงสีแบน ๆ ส่วนภาพประกอบ 2, 3, 4 จะเป็นเส้นผมที่โค้งม้วน แต่รวบเก็บเส้นผม มูซายังคงระบายสีเรียบแบนอ่อนเข้มระบายไปตามจังหวะการโค้งม้วนของเส้นผมซึ่งทำให้ผมดูนุ่มนวลสลวยน่าจับต้อง

สำหรับผ้าที่มุขาระบายสีใช้การระบายสีแบบเรียบ แล้วใช้การเน้นให้เห็นถึงมิติที่ต่างกัน โดยการใช้พู่กันทั้งหมดมาตัดเส้น การระบายสีพื้นใช้การระบายสีแบบเรียบแต่จะใช้สีกลมกลืนให้บรรยากาศไม่รู้สึกลัง ส่วนองค์ประกอบอื่น ๆ เป็นการใช้สีแบบเรียบจะมีการผสมสีให้มีความแตกต่างกันบ้าง แต่ไม่เน้นจะต้องมีความลึก ภาพประกอบ 4 Emerald มี 2 ภาพ บริเวณชายผ้ามีการระบายสีเหมือนกัน แต่ให้น้ำหนักแตกต่างกัน ภาพหนึ่งมีน้ำหนักเข้ม ทำให้เห็นรูปแบบของพรรณไม้ชัดเจน ส่วนอีกภาพหนึ่งระบายเรียบด้วยสีอ่อน พรรณไม้ที่อยู่ด้านหน้าต้องอ่อนให้มากกว่าภาพแรก

นอกจากใช้การระบายสีแล้วมูชายังใช้วัสดุอื่นมาติดบนภาพด้วย จะเป็นหินสี หรือรัตนชาติขัดจนแบบเรียบนำมาติดร่วมกับภาพเขียน ในภาพประกอบ 3, 4 จะเห็นว่าวงกลมพื้นหลังที่อยู่ตรงศีรษะผู้หญิงเป็นแบบนำวัสดุอื่นมาติดเพื่อเสริมให้ภาพดูหรูหรา น่ามองมากขึ้น แต่ภาพของ Sarah Bernhardt วงกลมพื้นหลังตรงศีรษะจะไม่เป็นการนำเอาวัสดุอื่นมาติด แต่เป็นการระบายสีแล้วตัดด้วยสีเข้ม เพื่อให้เห็นเป็นลวดลาย

สรุปภาพผลงานของอัลฟอนส์ มูซา รูปแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ มูซาให้หญิงสาว และดอกไม้ พรรณไม้ เป็นสื่อในการสร้างสรรค์ผลงาน ให้มีความอ่อนหวานนุ่มนวลเป็นการใช้การเลียนแบบธรรมชาติ ถึงแม้จะมีบางองค์ประกอบที่เลียนแบบธรรมชาติแต่นำมาตกแต่งเพิ่มเติมบ้างให้สวยงาม นั่นคือการทำงานของมูซา การระบายสีใช้วิธีการระบายเรียบ และให้สีกลมกลืนกัน แล้วใช้พู่กันสีเข้มทั้งหมดมาตัดเส้นให้เห็นแบบได้อย่างชัดเจน และนำวัสดุอื่นมาช่วยเสริมภาพให้สวยงามมีคุณค่าเพิ่มขึ้น

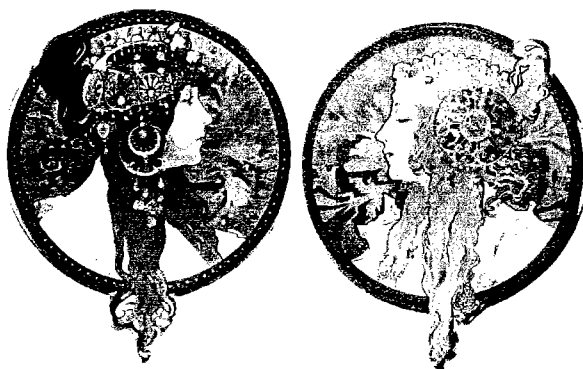
2.1.2 วิเคราะห์รูปแบบที่ถ่ายทอดตามจินตนาการ



ภาพประกอบ 5
Job, 1896 poster.



ภาพประกอบ 6
Salon des Cent, 1896 poster.



ภาพประกอบ 7
The Blond, The Brunette, 1897 postcards.



ภาพประกอบ 8
Painting, 1897 poster.



ภาพประกอบ 9
Poetry, 1898 poster.



ภาพประกอบ 10
Music, 1898 poster.



ภาพประกอบ 11
Dance, 1898 poster.



ภาพประกอบ 12
The wind passes with Youth
(Design for a Fan), 1899 poster

2.1.2 วิเคราะห์รูปแบบที่ถ่ายทอดตามจินตนาการ

รูปแบบที่ถ่ายทอดตามจินตนาการของอัลฟอนส์ มูซา 8 ภาพ เป็นการจินตนาการของมูซา ที่มีต่อหญิงสาวหรือสาววัยรุ่นที่มูซาทำงานวาดรูปให้กับโรงละคร วาดไปตามเรื่องราวของละครแต่ละเรื่อง โดยมีนางเอกละครเป็นสื่อ นำให้มูซาสร้างผลงานของผู้หญิงที่มีท่าทางคิดฝันไปตามอารมณ์ และมูซามีความคิดประดิษฐ์เครื่องประดับใหม่ ๆ ให้กับละครแต่ละตัวละครได้อย่างกลมกลืน แต่ก็ยังไม่ละทิ้งความหรรษาฟุ้งเฟ้อของรูปแบบที่มาจากตัวมูซาเอง การแต่งกายของหญิงสาว ผ้าที่นำมาใช้จึงเป็นการใช้ผ้าที่เกินความจำเป็น การจินตนาการที่เกินจริงของมูซาจึงเป็นความคิดที่เป็นศิลปะของมูซาที่ไม่มีใครลอกเลียนได้ สามารถแยกลักษณะวิเคราะห์การถ่ายทอดตามจินตนาการที่แตกต่างกันได้อีก 3 ลักษณะ ดังนี้

ลักษณะที่ 1 ภาพประกอบ 5 Job, ภาพประกอบ 6 Salon des Cent. เป็นการถ่ายทอดรูปแบบของหญิงสาวที่มีความกล้าแสดงออก ในช่วงที่อัลฟอนส์ มูซามีชีวิต การดำเนินชีวิตของผู้หญิงคงเป็นแบบเรียบง่ายใส่เสื้อผ้ามีดขีดควรทำการบ้านการเรือนมากกว่าใช้ชีวิตหรือมีลักษณะเหมือนรูปแบบในภาพ 2 ภาพนี้แต่มูซาทำงานสร้างสรรค์ผลงานให้กับโรงละครเขียนภาพตามเรื่องราว มูซาจึงสามารถสร้างผลงานตามเรื่องที่เขาได้รับแล้ว มูซาจินตนาการภาพตัวละครออกมาแบบใดก็ได้ ซึ่งมูซาคิดว่าผู้หญิงน่าจะมีอิสระในการปลดปล่อยอารมณ์อยากทำอะไรก็สามารถทำได้ นางละครของมูซาจะมีผมที่ยาวสลวยม้วนเป็นเส้นนี้เป็นลักษณะเฉพาะตัวของรูปแบบมูซา

ลักษณะที่ 2 ภาพประกอบ 7 เป็นรูปแบบที่ถ่ายทอดจินตนาการโดยการประดิษฐ์ตกแต่งเครื่องประดับให้กับผู้หญิงภาพทั้ง 2 ภาพ มีลักษณะใกล้เคียงกันมีศีรษะอยู่ในวงกลมมีปลายผมไหลลงวงกลม เป็นภาพผู้หญิงที่แสดงเฉพาะการใช้เครื่องประดับบนศีรษะที่ดูหรรษามากเกินความจำเป็นมีแบบสวมให้พอดีแล้วห้อยระย้าย้อยมาจากการสวมแทนหมวกหรือแทนการประดับด้วยดอกไม้ สิ่งที่น่ามาแทนดอกไม้มูซาใช้โลหะซึ่งเป็นทองคำ เงิน หินสี รัตนชาติมาออกแบบเป็นรูปแบบต่าง ๆ ในผลงานของเขาดูสวยงามแปลกตาเกินจริง

ลักษณะที่ 3 ภาพประกอบ 8 Painting, ภาพประกอบ 9 Poetry, ภาพประกอบ 10 Music, ภาพประกอบ 11 Dance, ภาพประกอบ 12 The wind passes with youth เป็นการถ่ายทอดรูปแบบจินตนาการของหญิงสาวที่ร่าเริง สนุกสนาน อ่อนพริ้วไปตามวัย รูปแบบการแต่งกายของหญิงสาวจึงไม่ต้องสวมใส่เสื้อผ้าอาภรณ์ที่มากไปด้วยการตกแต่งก็ไม่ทำให้ความสาว ความสวยดูน้อยลงไป ผ้าที่ใช้พันกายแต่มีความยาวเกินความเป็นจริงที่เดินแล้วจะไม่สะดุดล้ม แต่เป็นการแสดงถึงความคล่องแคล่วในการเคลื่อนไหวของหญิงสาวมากกว่าแล้วมีเครื่องเกาะเกี่ยวที่ไม่ให้ผ้าหลุดลุ่ยทำเป็นรูปแบบของสายคล้องไหล่ทำด้วยทองคำประดับด้วยหินสีหรือรัตนชาติแทนเครื่องประดับที่ผู้หญิงสาวสวยด้วยวัย ไม่จำเป็นต้องใช้เครื่องประดับเข้ามาช่วยก็ยังมีความสวยในตัว ความไหวพริ้วของผ้าเกือบจะแยกกันไม่ออกกับความอ่อนนุ่มสลวยยาวของเส้นผมที่เป็นสไคล์มูซา พื้นหลังของภาพประกอบ 8, 9, 10, 11 มีลักษณะเป็นวงกลมยิ่งแสดงถึงการที่ตัวเองลอยบนฟากฟ้า วงกลมนั้นน่าจะจินตนาการได้ถึงพระจันทร์ หรือดวงดาวที่ลอยอยู่ข้างบน เวลาจะฝันโดยเฉพาะผู้หญิงสาวเมื่อคิดฝันเรื่องต่าง ๆ ก็จะมองดูบนท้องฟ้า รูปแบบของวงกลมเป็นสองวงซ้อนกันมีระยะห่างไม่เท่ากัน ในวงกลมที่ซ้อนกันมูซาใช้รูปแบบของดอกไม้ประดิษฐ์ขึ้นเป็นรูปแบบใหม่ซึ่งก็ให้ความประสมกลมกลืนกับรูปแบบดอกไม้เหมือนจริงที่เป็นองค์ประกอบของภาพด้วย มูซาใช้ลวดลายเส้นตัวกลับไปมาแทนกิ่งก้านของจริง ๆ เพื่อให้ดูมีรูปแบบมากขึ้น

ภาพประกอบ 12 ที่ดูแตกต่างจากภาพประกอบ 8, 9, 10, 11 ตรงที่รูปแบบมีลักษณะโค้งวงกลมเหมือนพัดมีรูปผู้หญิง 2 คน ทำท่าเอนกายนอนอย่างสบายซึ่งพัดแสงถึงความเย็น คลายร้อน ผู้

หญิงมีเพียงผ้าพันกายที่ปล่อยให้ยาวพันไปมา มีผ้ามาพันม้วนบริเวณหน้าอกเน้นให้อ่อนหวานขึ้น ผู้หญิงที่นอนอยู่ด้านหลังมีผมที่สยายยาวกลมกลืนกับผ้าพันกาย มีดอกไม้ประดับที่ผมแล้วโปรยดอกไม้ น่าจะเป็นดอกชนิดเดียวกับที่ติดผมเพราะมีสีเหลืองเหมือนกัน การที่ผู้หญิงกำลังโปรยดอกไม้ ทำให้ภาพมีลักษณะของการเคลื่อนไหว นอกจากตัวภาพในรูปแบบพัด ส่วนวงกลมติดด้ามพัดมูชายังใช้จินตนาการออกแบบตกแต่งในส่วนนี้เป็นลวดลายของดอกไม้ ใบไม้ กิ่งไม้ เพิ่มความสวยงาม เพิ่มคุณค่าของผลงานได้อีก

2.2.2 วิเคราะห์กลวิธีการระบายสีรูปแบบที่ถ่ายทอดจินตนาการ

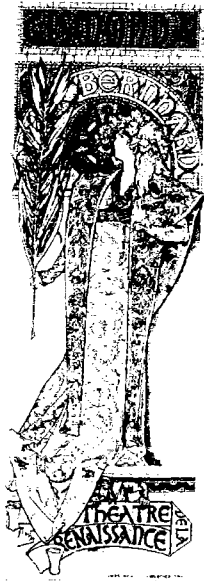
การระบายสีรูปแบบที่ถ่ายทอดตามจินตนาการแยกวิเคราะห์ 3 กลวิธี ดังนี้

กลวิธีการระบายสีวิธีที่ 1 ภาพประกอบ 5 Job, ภาพประกอบ 6 Salon des Cent เป็นการใช้การระบายสีแบบเรียบ เกือบจะไม่มีลักษณะของการกลมกลืนของสีนอกจากตัวผู้หญิง มีความต่างน้ำหนักของสีเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ภาพ Job ให้สีน้อยอาศัยการใช้สีจากพู่กันแห้งมาดัดเส้นรอบนอกเท่านั้น ภาพ Salon des Cent ใช้สีแบบเรียบ เน้นการดัดเส้นที่เป็นที่ไม่เข้มหนักเส้นที่นำมาดัดรอบนอกจึงไม่เข้มจัดเหมือนภาพ Job

กลวิธีการระบายสีที่ 2 ภาพประกอบ 7 The Blond, The Brunette มีวิธีการใช้สีแบบเรียบกลมกลืนการระบายสีใบหน้า เส้นผม พื้นหลังภาพเป็นลวดลายดอกไม้ใบไม้ ใช้สีเรียบกลมกลืนเพื่อให้มีมิติเป็นระยะไกลออกไป มีการระบายสีด้วยสีทองเพื่อให้กลมกลืนกับรูปแบบของภาพที่เน้นการตกแต่งเครื่องประดับบางส่วนของเครื่องประดับน่าจะมีทองคำ หินสี และรัตนชาติเป็นวัสดุตกแต่งเพิ่ม ลวดลายของกรอบภาพเป็นกระเบื้องจันเจียนนำมาปะติดให้หนาแน่นมากขึ้น ที่ขาดไม่ได้คือการดัดเส้นกรอบภาพด้วยพู่กันสีหมาดเพื่อเน้นภาพให้เด่นชัด

สรุป รูปแบบที่ถ่ายทอดตามจินตนาการของอัลฟอนส์ มูซา เป็นการถ่ายทอดรูปแบบผู้หญิงจากจินตนาการของเรื่องราวละครที่มูซาทำงานให้กับโรงละคร เป็นหญิงสาวที่แสดงออกถึงความสนใจจริงจัง เป็นการคิดประดิษฐ์สร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ของมูซาที่ออกแบบตกแต่งเครื่องประดับให้สอดคล้องกับละครที่เกี่ยวข้องกับเจ้าหญิง หรือเทพเจ้าไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้า ดอกไม้ วัสดุที่มีราคาแพง มูซาจะพยายามนำความคิดที่เป็นศิลปะ เรื่องของละคร ตัวนางเอกละคร มาออกแบบผสมผสานกันไปเป็นรูปแบบไม่สามารถมีในชีวิตจริงของคนได้ กลวิธีการระบายสีระบายสีแบบเรียบ ระบายสีแบบเกลี่ยกลมกลืน แล้วใช้พู่กันสีหมาดมาดัดเส้น

2.1.3 วิเคราะห์รูปแบบสัญลักษณ์



ภาพประกอบ 13
Gismonda, 1894/95 poster



ภาพประกอบ 14
La Dame alk Came'lias, 1896 poster



ภาพประกอบ 15
La Samaritaine, 1897 poster.



ภาพประกอบ 16
La Plume, 1896/97 Calender.



ภาพประกอบ 17

Monaco Momta – Corto, 1897 poster.



ภาพประกอบ 18

Los Cigarillos Paris, 1897 poster.



ภาพประกอบ 19

Au Quartier Latin, 1897 poster.



ภาพประกอบ 20

Reverie, 1897 poster.

2.1.3 วิเคราะห์รูปแบบสัญลักษณ์

รูปแบบสัญลักษณ์ ภาพทั้งหมด 8 ภาพเป็นสัญลักษณ์ที่มีอยู่ในตัวคิลปินคือมุซา เขาสามารถทำให้ทุกคนยอมรับในตัวเขาเองว่าเป็น “สไตล์มุซา” ซึ่งมีใครสามารถลอกเลียนแบบได้ เขาให้ผู้หญิงสาว และดอกไม้พรรณไม้เป็นพื้นในการทำงานได้ แนวจินตนาการจากเทพนิยายประกอบด้วยเจ้าหญิงมาเป็นจุดสำคัญในการสร้างโทนของเขา มุซามักนำการตกแต่งด้วยทองคำแท้ รัตนชาติมาเป็นเครื่องประดับของรูปแบบผลงาน ซึ่งเขามีความเป็นอัจฉริยะทางทฤษฎีฟุ่มเฟือย มีการตกแต่งกรอบภาพด้วยดอกไม้เป็นสัญลักษณ์ เมื่อตอนมุซาเป็นเด็กเขาเห็นการประดับตกแต่งโบสถ์ การกลับมาของศิลปะแบบบาโรค และโกธิค เช่น วงกลมด้านหลังศีรษะแบบโมเสกส่วนใหญ่เป็นพิธีกรรมทางศาสนา ทำให้ผลงานของมุซาเกือบทั้งหมดจะมีส่วนโค้งวงกลมเป็นพื้นหลัง ซึ่งรูปแบบสัญลักษณ์ ภาพประกอบ 8 ภาพ แยกวิเคราะห์ได้ 3 ลักษณะดังนี้

ลักษณะที่ 1 ภาพประกอบ 13 Gismonda ภาพประกอบ 14 La Dame alk Came'lías ภาพประกอบ 15 La Samanitaine รูปแบบหญิงสาวทั้ง 3 ภาพ เป็นภาพยืนในอริยาบทต่างกัน ที่เห็นชัดเจนคือเสื้อผ้าที่ผู้หญิงใส่เป็นเสื้อผ้าแบบโบราณมีการตกแต่งเสื้อผ้าอย่างละเอียดภาพ Gismond เห็นว่ามีความประณีตละเอียดในการทำลวดลายเป็นลวดลายของเถาไม้เลื้อยที่ได้รับการออกแบบให้กลมกลืนทั้งหมดที่แขนมีปีกยื่นออกไปให้ดูสง่างามยิ่งขึ้นประกอบกับมีวงกลมด้านหลังศีรษะแบบโมเสกช่วยให้ภาพ Gismonda เเด่นและสง่างามยิ่งขึ้น ภาพ La Dame alk Came'lías และภาพ La Smanitaine เสื้อผ้าเป็นแบบของการตัดเย็บเพียงเล็กน้อยจากนั้นจึงเอาผ้ามาพัน ทับกลับไปกลับมา มีชายผ้าปล่อยาวให้กองกับพื้น การตกแต่งบนตัวไม่มีมาก มีส่วนโค้งวงกลมด้านหลังศีรษะโดยเฉพาะของ La Smanitaine เป็นวงกลมเห็นได้ชัดเจน ทั้ง 3 ภาพเป็นภาพโฆษณาละครมีนางเอกชื่อว่า เบร์นาร์ต เป็นนางเอกเป็นการพรรณนาเป็นภาพระหว่างทางที่ชื่อว่าเดินทางไปโบสถ์มีการเขียนโฆษณาทั้งด้านบนและด้านล่างเป็นภาพด้านตั้งที่ขาดไม่ได้ในภาพของมุซา คือ ดอกไม้ ใบไม้ ภาพ Gismonda, ภาพ La Dame alk Came'lías มีดอกไม้เขียนเลียนแบบธรรมชาติ ส่วน La Smanitaine เป็นดอกไม้ที่ได้จากการออกแบบ แบบผมจะขยายยาวโค้งตัวไปมาเหมือนภาพมีการเคลื่อนไหวเป็นจุดเด่นของคิลปินมุซา

ลักษณะที่ 2 ภาพประกอบ 16 La Plume เป็นภาพหญิงครึ่งตัวหันด้านซ้าย เป็นเจ้าหญิงในเทพนิยายเห็นเฉพาะด้านข้างก็มีความสง่างาม เส้นผมสยายกระจายเป็นเส้นไหวพริ้วเหมือนให้เห็นเส้นผมที่ละเส้น บนศีรษะประดับตกแต่งด้วยเครื่องประดับที่มีการออกแบบอย่างดีฝีมือประณีตใช้วัสดุเป็นทองคำแท้ และรัตนชาติ เพื่อสมกับตำแหน่งฐานะของหญิงสาวที่คอสายสร้างระย้ายาวเป็นการออกแบบตกแต่งและพิถีพิถันรวมทั้งใช้วัสดุ มีวงกลมที่มีศีรษะด้านหลัง มีรูปแบบของประเพณีความเชื่อถือสิ่งต่าง ๆ แบบโบราณเห็นได้ชัดเจน รูปของผู้หญิงเหมือนอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมแต่วงกลมด้านหลังมุซาใช้ส่วนของวงกลมเป็นกรอบ ส่วนมุมกรอบด้านล่างเป็นรูปวงกลม 2 มีลวดลายในวงกลม กรอบภาพมุซาใช้ดอกไม้ พรรณไม้เป็นลวดลายในการตกแต่งกรอบภาพผสมผสานไปกับการออกแบบประดิษฐ์ลวดลายและลวดลายที่เป็นธรรมชาติ

ลักษณะที่ 3 ภาพประกอบ 17 Monaco Momta-Conto, ภาพประกอบ 18 Los Cigarillos, ภาพประกอบ 19 Au Quartier Latin, ภาพประกอบ 20 Reverie ภาพทั้ง 4 ภาพเป็นภาพหญิงสาววัยรุ่นในท่านั่งและเอนนอน เสื้อผ้าของหญิงสาวเป็นแบบไม่มีพิธีรีตรองมากนัก มีความยาวเกินจริงมากจะเห็นว่าเหลือยาวกองอยู่กับพื้น แต่ส่วนบนของเสื้อผ้าเปิดเผยให้เห็นไหล่ ทำเป็นสายคล้องไม่ให้ผ้าหลุดลงมา สายคล้องทำด้วยทองคำ และรัตนชาติ มีการออกแบบตกแต่งอย่างเหมาะสม ภาพ Monaco Momta-Conto และภาพ Au Qusrtier Latin ไม่มีสายคล้องไหล่และภาพ Au Quartier Latin เป็นภาพหญิงสาวเอนกายนอน ทำให้ผ้าหล่นลงมาถึงเอวเผยให้เห็นหน้าอก ที่ผมของหญิงสาวเหมือนกันที่มีการนำดอกไม้ตกแต่งที่ผมเพื่อ

แทนมงกุฎจากทองคำและรัตนชาติ แต่ภาพประกอบที่ 19 มีเส้นผมสยายกระจายยาวต่างจาก 3 ภาพนั้น การตกแต่งที่ผมเป็นนกกางปีกเกาะที่ศีรษะแล้วมีเขียนภาพป้อมยาวกำพวงและรูปแบบผู้คนในสมัยนั้นอยู่ที่ ลำตัวผู้หญิงแทนดอกไม้ตามที่มุซาเคยออกแบบผลงานอื่น ๆ

ภาพ Monaco Momta-Corta, Reverie มีวงกลมด้านหลังหญิงสาวเป็นดอกไม้เป็นการคิดประดิษฐ์รูปแบบของดอกไม้การจัดวางดอกไม้อย่างมีจังหวะ ใช้การออกแบบและความเหมือนจริงของดอกไม้ผสมผสานกันไป ภายในกรอบสี่เหลี่ยม ภาพประกอบ 18 Los Cigarillos Paris เป็นภาพหญิงสาวถือบุหรี ถ้าไม่สังเกตจะเห็นไม่ชัดเจนเพราะควั่นของบุหรีวาดให้เป็นเส้นยาวเหมือนกับพับผ้าไม่ได้โค้งม้วนเหมือนควั่นบุหรีที่ลอยทั่วไป วงกลมด้านหลังเป็นการโฆษณาไม้ได้ใช้ดอกไม้ตกแต่งภายในวงกลมวาดให้เหมือนแผ่นกระเบื้อง กรอบภาพด้านบนเป็นภาพดอกไม้ไม่มีก้านมีใบยาวลงมาถึงกรอบด้านล่าง พื้นด้านล่างปล่อยให้โล่ง แต่ใช้ลวดลายเป็นรูปดาวเมื่อลดการมีพื้นที่ว่างของภาพ ภาพประกอบ 19 Au Quartier Latin พื้นหลังส่วนโค้งครึ่งวงกลมเป็นภาพโฆษณาจะเห็นว่าภาพผู้หญิงแล้ว มุซามักมีดอกไม้เข้ามาร่วมแต่ภาพนี้ไม่มีนอกจากมุมภาพด้านบนทั้ง 2 ข้าง ใช้การออกแบบที่ได้พื้นฐานจากดอกไม้มาประดับตกแต่ง ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของมุซา ภาพประกอบ 20 Reverie ภาพหญิงสาวนั่ง เสื้อผ้ามีการออกแบบประดับตกแต่งอย่างดีบ่งบอกถึงการมีฐานะดีแต่ก็คงไว้ถึงการเปิดเผยของช่วงไหล่ที่ไม่ต้องการปกปิดมากนัก เป็นความสวยด้วยวัยสาว ที่ผมประดับด้วยดอกไม้อย่างเป็นธรรมชาติ วงกลมด้านหลังภายในวงกลม ตกแต่งดอกไม้ด้วยการจัดประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ให้มีความกลมกลืนกับความน่ารักของหญิงสาววัยรุ่น การโค้งม้วนด้านหลังที่มักจะเป็นเส้นผม แต่ภาพนี้มุซาใช้ก้านดอกไม้เลื้อยโค้งม้วนแทนผม พื้นภาพด้านหลังวงกลมมุซาปล่อยให้ว่างแต่ก็ไม่ถึงกับว่างมาก เพราะการว่างของพื้นที่ในภาพว่างอย่างมีจังหวะ

2.2.3 วิเคราะห์กลวิธีการระบายสีรูปแบบสัญลักษณ์

ภาพประกอบ 13 Gismonda, ภาพประกอบ 14 La Dame alk Came'lias, ภาพประกอบ 15 La Samanitaine มุซาใช้ระบายแบบเรียบ และระบายสีแบบเกลี่ยให้กลมกลืนกัน ความกลมกลืนของน้ำหนักรสต่างกันเล็กน้อย แต่จะเป็นความกลมกลืนของสีใกล้เคียงกันมากกว่า มีความประณีตในการระบายสี ภาพ La Samanitaine บริเวณพื้นหลังมุซาใช้การระบายสีทับซ้อนกัน แบบแบน ๆ ไม่หนา ภาพ Gismonda แตกต่างจากภาพอื่นตรงที่มุซาใช้วัสดุอื่น คือกระเบื้องขัดจนเรียบแบบโมเสกมาใช้ตกแต่งแทนการวาด จะเห็นเป็นแผ่นสี่เหลี่ยมวางเรียงกันไปตามรูปแบบ แล้วตัดเส้นด้วยสีเข้มด้วยพู่กัน

ภาพประกอบ 16 La Plume, ภาพประกอบ 17 Monaco Momto-Corto, ภาพประกอบ Los Cigarillos Paris, ภาพประกอบ 20 Reverie การระบายสีผู้หญิงเป็นการระบายเรียบกลมกลืน มีน้ำหนักของสีต่างกันเล็กน้อย เสื้อผ้าใช้การระบายเรียบกลมกลืน ภาพ Los Cigarillos Paris ระบายสีกลมกลืนแบบอ่อนมากและเข้มต่างกับภาพ Au Quartier Latin เสื้อผ้าเป็นการกลมกลืนแบบสีใกล้เคียงกัน สำหรับการระบายสีดอกไม้ พรรณไม้ถ้าเป็นดอกไม้รูปแบบธรรมชาติมุซาจะระบายเรียบมีน้ำหนักอ่อนเข้มต่างกัน แต่ถ้าเป็นดอกไม้ พรรณไม้ ที่มุซาประดิษฐ์ขึ้นจะเป็นการระบายแบบแบนเรียบไม่มีความกลมกลืน การระบายสีพื้นหลังภาพมุซามักใช้สีแบน ๆ แต่มีการใช้สีกลมกลืนแบบระบายทับซ้อนกันบ้างไม่หนา เมื่อมีการระบายสีภาพเสร็จแล้วมุซาจะใช้พู่กันตัดเส้นเพื่อความเด่นชัด

สรุป ภาพผลงานของอัลฟอนส์ มุซา รูปแบบสัญลักษณ์ ซึ่งมุซามีความเป็นอัจฉริยะ ในการทำงานเขามักมีสัญลักษณ์ที่ตัวของเขากำหนดขึ้นมาเอง โดยที่ผลงานของเขาจะเป็นแบบผู้หญิงสาววัยรุ่น มีความคิดค้นตามจินตนาการมีการตกแต่งด้วยดอกไม้ พรรณไม้ มีวงกลมหรือส่วนโค้งวงกลมเป็นพื้นหลัง

เสื้อผ้าจะเป็นแบบการพับทับไปมาแล้วปล่อยให้ชายยาวกองกับพื้น ถ้าเป็นเสื้อผ้าที่ใส่เกี่ยวกับศาสนพิธีจะมิดชิด แต่ถ้าแสดงถึงความสนุกสนานร่าเริงจะเปิดเผยให้เห็นรูปร่างมากขึ้น กลวิธีการระบายสีเป็นการระบายสีแบบแบนเรียบ ระบายแบบเกลี่ยกลมกลืนที่ใบหน้า เสื้อผ้า และพื้นหลัง มีการใช้วัสดุติดแบบโมเสก ใช้สีเข้มตัดเส้นเน้นภาพให้เด่นชัด

สรุป

จากเกณฑ์การวิเคราะห์ที่กำหนดไว้ สามารถวิเคราะห์ผลงาน 20 ภาพ ของอัลฟอนส์ มูซา โดยสรุปได้ดังนี้

1. ภาพผลงาน Sarah Bernhardt , 1890 poster.
2. ภาพผลงาน Gismonda, 1894/95 poster.
3. ภาพผลงาน Job, 1896 poster
4. ภาพผลงาน La Dame alk Came'lias, 1896 Poster.
5. ภาพผลงาน Salon des Cent, 1896 poster.
6. ภาพผลงาน La Plume, 1896/97 calender.
7. ภาพผลงาน Au Quartier Latin, 1897 poster.
8. ภาพผลงาน Reverie, 1897 poster.
9. ภาพผลงาน La Samaritaine, 1897 poster.
10. ภาพผลงาน The Blond, The Brunette, 1897 postcards.
11. ภาพผลงาน Monaco Momta – Corto, 1897 poster.
12. ภาพผลงาน Painting, 1897 poster.
13. ภาพผลงาน Los Cigarillos Paris, 1897 poster.
14. ภาพผลงาน Dance, 1898 poster.
15. ภาพผลงาน Emerald, 1900 poster.
16. ภาพผลงาน Music, 1898 poster.
17. ภาพผลงาน Poetry, 1898 poster.
18. ภาพผลงาน The wind passes with Youth (Design for a Fan), 1899 poster.
19. ภาพผลงาน The Cowslip, 1899 poster.
20. ภาพผลงาน The Feather, 1899 poster.

สรุปรูปแบบในการสร้างสรรค์งาน

จากการวิเคราะห์รูปแบบผลงานของอัลฟอนส์ มูซา จำนวน 20 ภาพ สรุปได้ว่า มูซามีรูปแบบดังนี้

รูปแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ	จำนวน 5 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 25
รูปแบบที่ถ่ายทอดจินตนาการ	จำนวน 8 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 40
รูปแบบสัญลักษณ์	จำนวน 8 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 40

กลวิธีการระบายสี

จากการวิเคราะห์ผลงานของอัลฟอนส์ มูซา จำนวน 20 ภาพ สรุปได้ว่ามูซาใช้วิธีการระบายสีดังนี้			
การระบายสีเรียบกลมกลืน	จำนวน	19 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 95
การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ	จำนวน	5 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 25
การระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม	จำนวน	20 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 100
การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง	จำนวน	20 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 100
การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน	จำนวน	4 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 20

บทที่ 4

การพัฒนาสร้างสรรค์

จากการศึกษาวิเคราะห์รูปแบบ และกลวิธีการระบายสีในงานจิตรกรรมของอัลฟอนส์ มูซา ผู้วิจัยได้นำมาสร้างสรรค์ผลงานเซรามิกของผู้วิจัย ได้แก่

- | | | | |
|---------------|----------------|-------------------|------------------|
| 1. ผลงานชื่อ | แพรวพรรณราย | สีเซรามิกบนเคลือบ | 40 x 50 cm. 2545 |
| 2. ผลงานชื่อ | เจ็ดนายอร่าม | สีเซรามิกบนเคลือบ | 40 x 25 cm. 2545 |
| 3. ผลงานชื่อ | ซ่อน | สีเซรามิกบนเคลือบ | 30 x 60 cm. 2545 |
| 4. ผลงานชื่อ | คิดคำนึง | สีเซรามิกบนเคลือบ | 40 x 60 cm. 2545 |
| 5. ผลงานชื่อ | เลื่อนกลาง | สีเซรามิกบนเคลือบ | 30 x 60 cm. 2545 |
| 6. ผลงานชื่อ | สู่จินตนาการ | สีเซรามิกบนเคลือบ | 30 x 60 cm. 2545 |
| 7. ผลงานชื่อ | แสวงหาเดียวดาย | สีเซรามิกบนเคลือบ | 30 x 90 cm. 2545 |
| 8. ผลงานชื่อ | โอบประกาย | สีเซรามิกบนเคลือบ | 30 x 60 cm. 2545 |
| 9. ผลงานชื่อ | ขอเพียงใจ | สีเซรามิกบนเคลือบ | 40 x 75 cm. 2545 |
| 10. ผลงานชื่อ | รำเรง | สีเซรามิกบนเคลือบ | 25 x 40 cm. 2545 |



ผลงานภาพ 1 แพรพรรณราย สีเชรามิคบนเคลือบ

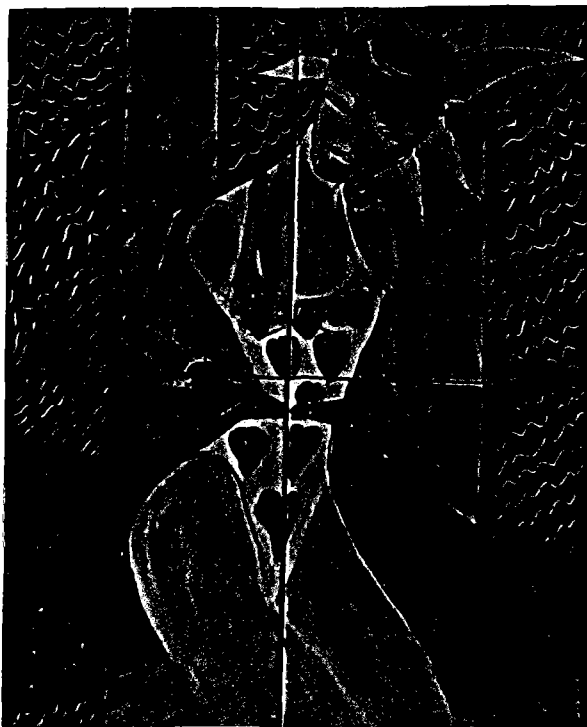
ขนาดภาพ 40 x 50 cm. 2545

กระเบื้องเชรามิคขนาด 20 x 25 cm. 4 แผ่น

1.1 รูปแบบใดใช้รูปแบบของหญิงสาวที่เคลื่อนไหวร่างกายเพื่อให้เห็นเสื้อผ้าที่เธอสวมใส่ในชุดเดียวจะมีแบบรูปลวดลายผ้าที่ต่างกันนำมาต่อให้เกิดลวดลายของผ้าขึ้นมาอีกรูปแบบหนึ่ง การบิดเอี้ยวตัวของหญิงสาวสามารถแสดงถึงชุดที่สวมใส่ได้ดี นอกจากเสื้อผ้าแล้วยังมีรูปแบบของเครื่องประดับที่ช่วยให้เสื้อผ้าและหญิงสาวดูหรูหราขึ้น โดยใช้รูปแบบเหมือนของรูปร่างคนเป็นรูปร่างของหญิงสาวที่ได้สัดส่วน ลดตัดทอนส่วนละเอียดออกไป พร้อมกับมีดอกไม้ประดับอยู่ที่ผมใช้ลักษณะของดอกไม้จากธรรมชาติเป็นสื่อ แต่จะไม่เน้นส่วนละเอียดของดอกไม้ ทำทางของหญิงสาวอยู่ในลักษณะเอียงคอ จะเป็นท่าอวยเคอะเขิน หรือการสะบัดผมให้พริ้วเข้ากับจังหวะของการเดิน ด้านหลังของหญิงสาวเป็นเส้นโค้งยาวลงมาเพื่อให้ได้เห็นความหรูหราของภาพที่มีการตกแต่งด้วยลวดลายที่ละเอียดประณีตกลมกลืนกับรูปแบบในภาพ

1.2 วิธีการระบายสี

วิธีการระบายสีเป็นการระบายสีเกลี่ยไม่เรียบ เป็นลักษณะของรอยฟู่กันระบายแบบปาดลี ระบายทับซ้อน ระบายผสมจุดขีด ระบายจุดพื้นภาพ บีบสีเพื่อให้สีเข้มหนักส่งผลให้ภาพมีความชัดเจนขึ้น



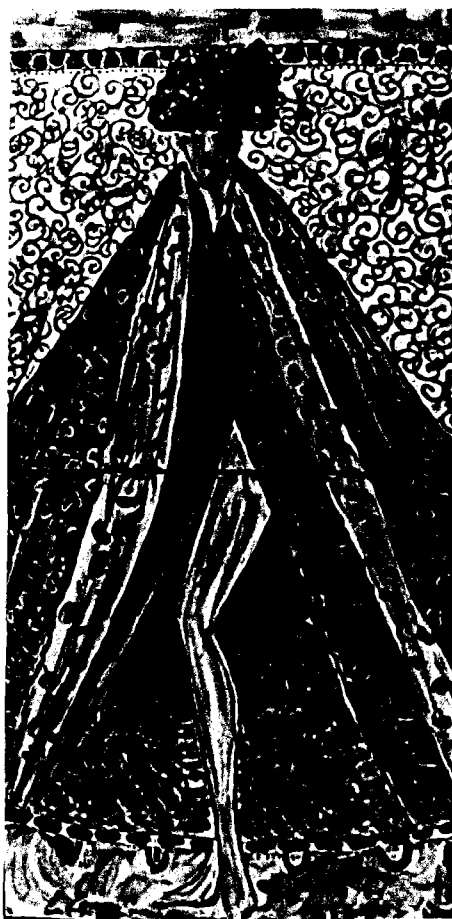
ภาพประกอบ 2 เจ็ดฉายอร่าม สีเชรามิคบนเคลือบ

ขนาดภาพ 40 x 25 cm. 2545

กระเบื้องเซรามิคขนาด 20 x 25 cm. 4 แผ่น

2.1 เป็นรูปแบบของผู้หญิงที่กำลังแสดงออกมีความมั่นใจในตัวเองเปิดเผยให้เห็นรูปร่างของตัวเองที่อาจสวยหรือไม่สวยก็ได้ แต่ก็มั่นใจว่าตัวเองมีรูปร่างที่สามารถโชว์ให้ใครเห็นก็ได้ การเอี้ยวมองก็เหมือนเป็นการเชิญชวนท้าทายหรือเป็นคำถาม แต่ยังมีการไว้ตัวจึงให้มีผ้ามาปิดป้องร่างกาย รูปแบบของผู้หญิงเกือบจะไม่ตัดทอนส่วนใด ๆ แต่ความประณีตของผลงานได้ลดตัดทอนออกไป ยังมีรูปแบบของธรรมชาติคือดอกไม้แต่นำมาออกแบบใหม่ให้มีส่วนละเอียดน้อย สามารถมองเห็นและเข้าใจได้ว่าลวดลายในภาพเป็นลวดลายของดอกไม้ที่นำมาเป็นสื่อสร้างสรรค์ผลงาน

2.2 วิธีการระบายสี ระบายสีพื้นของแต่ละองค์ประกอบก่อนแต่เว้นไว้ในส่วนที่เป็นลวดลายไม่ใช้การระบายทับพื้นภาพ ระบายสีด้วยวิธีการเกลี่ยไม่เรียบ การใช้สีทับซ้อนในบริเวณที่ต้องการให้สีเข้มและหนาเล็กน้อย มีการชุบสีบนพื้นหลังให้เป็นลวดลายและใช้สีหนาบีบจากกรวยพลาสติกที่ทำขึ้นเองให้ดูเป็นเส้นชัดเจน



ภาพประกอบ 3 ซ่อน สีเซรามิคบนเคลือบ

ขนาดภาพ 30 x 60 cm. 2545

กระเบื้องเซรามิคขนาด 30 x 30 cm. 2 แผ่น

3.1 รูปแบบของผู้หญิงยืนแต่ไม่ได้มองเห็นร่างกายของผู้หญิงทั้งหมดเหมือนกับเป็นภาพที่ตัดทอนส่วนอื่นออกไปส่วนที่โผล่จากการคลุมของผ้าเป็นขาจะเห็นว่าได้สัดส่วนพอเหมาะไม่ได้ นอกจากส่วนที่เป็นร่างกายของผู้หญิงจะเป็นผ้าคลุมกางออกไปมีลวดลายที่เลียนแบบลวดลายของดอกไม้ ใบไม้ ตัดส่วนละเอียดของรูปแบบที่เหมือนจริงออกไป ให้เห็นถึงความไม่ยุ่งยากของรูปแบบ แต่ก็สามารถสื่อให้เข้าใจได้ง่าย ๆ คล้ายกับผู้หญิงกำลังสะบัดผ้ามาคลุมร่างกายรู้สึกว่าการเคลื่อนไหว

3.2 วิธีการระบายสี ระบายสีของผ้าคลุมก่อนระบายพื้นของผ้า แล้วไล่ลวดลายลงไปทับสีพื้น ต้องการให้สีเข้มจึงใช้สีระบายทับอีกเป็นครั้งที่ 2, 3 แต่ต้องใช้ความเร็วเพราะสีบนเคลือบเมื่อระบายไปแล้วทาสีซ้ำกันสองสามครั้งสีครั้งแรกจะหลุดลอกออกมา เมื่อระบายผ้าคลุมแล้วจึงระบายพื้นและส่วนอื่น ๆ ระบายส่วนของร่างกายต้องระบายให้เร็วจะไม่ทับกันหลายครั้ง ใช้การระบายสีแบบไม่เกลี่ยกลมกลืน ระบายสีทับซ้อนจุดขีดพื้นให้เกิดลวดลาย บีบสีเป็นเส้นให้สีมีความเข้มและเส้นเล็ก



ภาพประกอบ 4 คิตคำเนิง สีเซรามิคบนเคลือบ

ขนาดภาพ 30 x 60 cm. 2545

กระเบื้องเซรามิคขนาด 30 x 35 cm. 2 แผ่น

4.1 รูปผู้หญิงเป็นรูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยต้องการให้ผู้หญิงมีความอ่อนหวาน สวยงาม แต่คงมีความสง่าความมั่นคงอยู่ด้วย รูปแบบของเสื้อผ้าจึงเป็นแบบเรียบเรียบ มีลวดลายที่กลมกลืนกับเสื้อผ้า วงกลมพื้นหลังบริเวณศีรษะช่วยเสริมให้ผู้หญิงมีความเด่นสง่าเคร่งขรึมมากขึ้น เพราะวงกลมด้านหลังศีรษะเป็นแนวคิดปะสมัยสมัยโบราณที่ยึดถือเป็นธรรมเนียมประเพณีเก่าแก่ พื้นหลังภาพจะไม่มีลวดลายที่ซับซ้อน เพราะต้องการให้ผู้หญิงเด่นชัด แต่มีภาพดอกไม้ที่คงไว้แต่ลักษณะของการออกแบบขึ้นมาใหม่ โปรดกระจัดกระจายที่พื้นหลังเพื่อลดความว่างของภาพ

4.2 วิธีการระบายสี ระบายสีผู้หญิงก่อนเพื่อไม่ให้เข้มเกินไป ใช้ความกลมกลืนของสีและวิธี การระบายไม่เกลี่ยเรียบกลมกลืนต้องการให้เห็นรอยแปรงบ้างทำให้เกิดลวดลายบนผืนผ้า แล้วใช้สีเข้มมาระบายทับซ้อนแต่ไม่หนามาก จากนั้นจึงระบายสีพื้นโดยให้พู่กันแบนระบายกลับไปมา แสดงรอยพู่กันให้มีลักษณะของลวดลายซ้อนไปมา ระบายสีของดอกไม้ด้วยการใช้การทับซ้อนกันของสีที่ปล่อยให้สีแรกแห้งหมาดก่อน การชุบขีดพื้นภาพต้องชุบขีดทันทีที่ระบายสีเสร็จมิฉะนั้นสีจะแห้งแข็งชุบไม่ออก สีสุดท้ายที่เป็นสีเข้มหนักเกือบดำใช้การบีบสีจากกรวยพลาสติกทำขึ้นเองเพื่อให้เส้นคมชัด



ภาพประกอบ 5 เลื่อนลาง สีเซรามิคบนเคลือบ

ขนาดภาพ 30 x 60 cm. 2545

กระเบื้องเซรามิคขนาด 30 x 30 cm. 2 แผ่น

5.1 รูปผู้หญิงเป็นสื่อในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งผู้หญิงถูกตัดทอนออกไปอย่างมากและบิดเบือนจนเหมือนกับเป็นภาพของคนพิการ แต่รูปร่างสามารถบอกถึงความเป็นผู้หญิงได้ แต่ส่วนที่เป็นศีรษะยังถูกการสร้างสรรค์อย่างประณีตไม่ว่าจะเป็นผม ดอกไม้ บนลำตัวมีเส้นยาวพันเลื้อยไปมาเหมือนกับฟันของสัตว์หรือผมที่ยาวรุงรัง ร่างกายที่ถูกลดทอนลงไปก็ยังไว้ซึ่งความเป็นศิลปะอีกแบบหนึ่งที่มีรูปแบบง่าย ๆ พื้นหลังของภาพยังคงไว้ซึ่งความเรียบโล่งเข้าใจรูปแบบได้ไม่ยาก

5.2 วิธีการระบายสี การระบายสีระบายสีผู้หญิงก่อนให้มีน้ำหนักของสีอ่อนมาก ๆ จากนั้นสีเข้มต้องผสมสีให้เข้มแล้วจึงมาระบาย ถ้าอาศัยการเกลี่ยสีบนภาพเพื่อให้กลมกลืนจะเกลี่ยไม่ได้ เพราะสีจะแห้งเร็วมาก แล้วจึงระบายสีในส่วนอื่น สีที่ระบายทับซ้อนกันจะเป็นที่ดอกไม้บนศีรษะของผู้หญิงจะระบายก่อนระบายผม แล้วมาระบายสีเป็นลวดลายทับซ้อนสีพื้นที่ลงไปด้วยการบีบสีเป็นจุด เป็นเส้นขดไปมา หรือเป็นเหลี่ยม



ภาพประกอบ 6 สู้จินตนาการ สีเซรามิคบนเคลือบ

ขนาดภาพ 30 x 60 cm. 2545

กระเบื้องเซรามิคขนาด 30 x 30 cm. 2 แผ่น

6.1 รูปแบบของหญิงสาวเกือบเหมือนภาพคนจริงครึ่งตัวแต่ถูกตัดส่วนละเอียดออกไปเหลือรูปแบบที่ดูแล้วเข้าใจง่าย ด้านหน้าของผู้หญิงเป็นส่วนบังลำตัวหรืออาจเป็นผ้ามาคลุมปิด แล้วมีเหมือนเป็นกระโปรงไหลออกมา ส่วนโค้งครึ่งวงกลมเกือบจะเป็นวงรีนั้น เป็นช่องหน้าต่างที่สามารถมองออกไปได้พื้นหลังของภาพเป็นแบบเรียบมีที่ว่างไม่มีรูปแบบต่าง ๆ มากนัก แต่จะใช้สีและการระบายสีช่วยให้มีบรรยากาศของภาพมากขึ้น

6.2 วิธีการระบายสี การระบายสีจะระบายสีอ่อนก่อนคือที่ลำตัวของผู้หญิงระบายสีทับซ้อนกันตรงศีรษะที่เป็นผมและดอกไม้แต่ให้มีความกลมกลืนกัน พื้นหลังของภาพเป็นแบบสีทับซ้อนไม่หนาмаก เพื่อต้องการให้สีเข้ม แล้วจึงมาเน้นการตกแต่งด้วยสีเข้ม และสีทองเพื่อให้เด่นเป็นขั้นตอนสุดท้าย



ภาพประกอบ 7 สร้างว่าเตียวตาย สีเซรามิคบนเคลือบ

ขนาดภาพ 30 x 90 cm. 2545

กระเบื้องเซรามิคขนาด 30 x 30 cm. 3 แผ่น

7.1 ภาพผู้หญิงแนวตั้งสูงแสดงรูปแบบของผู้หญิงให้ยาวแต่ไม่ได้บิดเบือนไปจากธรรมชาติมากนัก เหมือนกับการมองผู้หญิงที่ยืนสูงกว่า รูปภาพที่มีด้านตั้งแคบสูงทำให้มีความรู้สึกถึงสิ่งที่อยู่ในภาพนั้นมีความยากมาก ผู้หญิงยืนเอนกายไปข้างหลังทำให้เห็นเป็นเส้นโค้งยาวผสมผสานกับความยาวของภาพ และมีกระโปรงบานยาวลวดลายของกระโปรงเป็นแบบลวดลายอิสระทำให้มองดูรูปไม่ตรงข้ามกับความสูงของกรอบภาพ และไม่ทำให้ภาพดูยาวและแคบลงไปอีก พื้นหลังภาพเป็นลวดลายเป็นร่องที่ช่วยลดทอนขนาดภาพให้ดูสั้นลง ซึ่งเป็นการแก้ปัญหาในด้านรูปแบบของภาพกับขนาดภาพได้

7.2 วิธีการระบายสี ระบายสีในส่วนของกระโปรงก่อน เนื่องจากกระโปรงมีลวดลายจึงเว้นช่องว่างไว้เวลาระบายพื้นกระโปรงทำให้มีการไม่เรียบของสีเกิดขึ้น แต่นี้เป็นคุณลักษณะของสีเซรามิคระบายเคลือบที่จะทำให้เกลี่ยกลมกลืนได้ยาก จากนั้นจึงระบายสีลวดลายของกระโปรงเป็นลวดลายของดอกไม้ที่ถูกออกแบบให้กลมกลืนกับลักษณะของผลงาน พื้นหลังใช้การระบายสีด้วยพู่กัน แสดงถึงสีถูกระบายทับซ้อนกันไปมา



ภาพประกอบ 8 โอบประกาย สีเชรามิคบนเคลือบ

ขนาดภาพ 30 x 60 cm. 2545

กระเบื้องเซรามิคขนาด 30 x 30 cm. 2 แผ่น

8.1 ภาพผลงานโอบประกายเป็นภาพผู้หญิงที่เห็นเต็มตัวเป็นรูปร่างของการแสดงภาพคนเต็มตัว เกือบแสดงส่วนละเอียดแต่ก็ตัดทอนบางส่วนออกไป รูปแบบของผู้หญิงที่กำลังเดินกอดผ้าผืนใหญ่ เพื่อปิดลำตัวไม่ให้เปลือยเปล่าเกินไปเป็นภาพที่แสดงถึงวัยของผู้หญิงที่สดใสน่ารัก กับบรรยากาศที่เต็มไปด้วยความสดใสของดอกไม้ แล้วมีกระจกสามารถส่องดูตัวเองว่าสวยหรือไม่สวย รูปแบบของภาพยังสื่อให้เห็นแบบไม่ยุ่งยากกับบรรยากาศ เหมือนกับในห้องคนเดียว หรือเหมือนกับอยู่ในที่โล่งไกลจากผู้คน พื้นหลังของภาพใช้ดอกไม้และกระจกมาเป็นองค์ประกอบ

8.2 วิธีการระบายสี การระบายสีบนลำตัวของผู้หญิงก่อนเพราะถ้าลงสีพื้นหลังก่อนจะทำให้สีเกินเข้าไปหาส่วนของลำตัวทำให้ลำตัวยิ่งดูหม่นบาง ระบายสีเกลี่ยกลมกลืน ให้มากที่สุดเพราะเน้นถึงผู้หญิง ความกลมกลืนนุ่มนวลเป็นสิ่งแรกที่ต้องให้ความสำคัญ จากนั้นระบายผ้าให้มีสีอ่อนมาก ๆ เพื่อต้องการให้ดูสะอาดแล้วตกแต่งลวดลายที่หลัง จากนั้นระบายสีดอกไม้เป็นพื้นหลังด้วยการเว้นพื้นระบายพื้นกับดอกไม้ไม่ระบายทับซ้อนกัน ระบายสีบรรยากาศที่เป็นสีน้ำเงินส่วนบนจะใช้การระบายแบบทับซ้อนเพื่อให้สีเข้มข้น ดอกไม้ตรงศีรษะผู้หญิงใช้ระบายแบบทับซ้อนกัน จากนั้นขั้นตอนสุดท้ายของการระบายสีจึงเน้นลวดลายที่กระจก และเน้นการตัดเส้นบางส่วนของรูปแบบเพื่อให้ภาพเข้มข้น



ภาพประกอบ 9 ขอเพียงใจ สีเซรามิคบนเคลือบ

ขนาดภาพ 40 x 75 cm. 2545

กระเบื้องเซรามิคขนาด 20 x 25 cm. 6 แผ่น

9.1 รูปแบบของผู้หญิงมีรูปร่างบิดเบือนจากรูปแบบธรรมชาติไปบ้างเห็นได้จากสัดส่วนของลำตัวที่มีเอวเล็กคอกกว้างแต่มีส่วนไหล่ สะโพก ต้นขาใหญ่ แต่บ่งบอกได้ว่าเป็นผู้หญิงที่มีความสมบูรณ์สวยงาม มีเส้นผมที่สยายกระจายยาวรุงรังพันไปพันมาเหมือนเป็นการทำทายกับสายลม แสงแดดแต่ผู้หญิงกับดอกไม้จะแยกจากกันไม่ได้จึงให้ดอกไม้เพื่อเป็นสัญลักษณ์และความสมบูรณ์ของรูปแบบหรือเพื่อให้ผลงานศิลปะมีความเป็นศิลปะมากขึ้น พื้นหลังของภาพให้ความเรียบโล่งจะให้ความสำคัญกับรูปแบบที่เกี่ยวกับผู้หญิงเท่านั้น

9.2 วิธีการระบายสี ระบายสีเกลี่ยกลมกลืนที่รูปร่างของผู้หญิงก่อน แล้วจึงระบายสีทับซ้อนกันที่ดอกไม้ แล้วจึงระบายพื้นหลังภาพด้วยการให้มีรอยพู่กันแบนให้แสดงร่องรอยของพู่กันไว้ แล้วระบายสีทับซ้อนกันอีกแต่ต้องรอให้สีพื้นแห้งก่อนเพราะต้องการให้มีสีทับซ้อนที่ไม่กลมกลืน จากนั้นระบายสีผมเกลี่ยให้เรียบหนา แล้วจึงระบายสีเป็นชุดเพื่อตกแต่งภาพให้เข้มข้น



ภาพประกอบ 10 ไร่เรียง สีเซรามิคบนเคลือบ
 ขนาดภาพ 25 x 40 cm. 2545
 กระเบื้องเซรามิคขนาด 20 x 25 cm. 2 แผ่น

10.1 รูปผู้หญิงไม่ได้ใส่เสื้อกำลังเคลื่อนไหวหรือดีใจกับอะไรบางอย่าง แทบจะลืมตัวจนไม่คิดถึงอะไรทั้งนั้น แม้แต่ตัวเองที่แต่งตัวตัวยังไม่เรียบร้อยแต่รู้สึกจะปกป้องไม่เปิดเผยมากไปกว่านี้ การวางมือจึงสลับกับไปมา และเหมือนกับจะรู้สึกตัวบ้างจึงหลบเพราะมีความอาย ส่วนท่อนล่างใส่กระโปรงชั้นในหรือผ้ามาพันปิดไว้ ความสำคัญของรูปแบบจะอยู่ที่ท่าทางของหญิงสาวมีผมซึ่งปลิวเสยขึ้นไป ในมือถือดอกไม้แสดงถึงความอ่อนหวาน อ่อนนุ่ม ไร่เรียง ของวัยสาว ส่วนพื้นล่างด้านบนตั้งแต่ไหล่ขึ้นไปมีลวดลายบางบอกถึงอยู่ในห้องหรือมีผืนกันด้านล่างเป็นพื้นเรียบ

10.2 วิธีการระบายสี ระบายสีเรียบกลมกลืนบริเวณลำตัวก่อน ทำสีให้มีความอ่อนเข้มได้แต่ต้องระบายให้เร็วเพราะสีที่ระบายไว้ก่อนจะลอกตามมา แล้วจึงระบายกระโปรง ดอกไม้ใช้การระบายสีทับซ้อนกันไม่ต้องรอสีแห้งเพื่อให้เกิดความกลมกลืน พื้นหลังส่วนด้านบนที่เป็นสีเขียวระบายเรียบเว้นไว้เพื่อเขียนลวดลายส่วนที่เป็นเส้น ส่วนบริเวณด้านล่างใช้ระบายสีทับซ้อนกัน โดยไม่ต้องรอสีแห้ง จากนั้นใช้สีแห้งด้วยการบีบสีเป็นเส้นมาตกแต่ง

สรุปผลงานของผู้วิจัยระยะศึกษาทดลอง และระยะพัฒนาสร้างสรรค์

สรุปผลงานของผู้วิจัยระยะศึกษาทดลอง และเป็นข้อมูลให้ในระยะพัฒนาสร้างสรรค์จำนวน 10 ภาพ ในประเด็นต่าง ๆ ต่อไปนี้

1. รูปแบบของภาพ เป็นภาพของผู้หญิงมีรูปร่างท่าทางต่าง ๆ เป็นรูปแบบที่ตัดทอนส่วนละเอียด รูปร่างออกไป และตกแต่งลดทอนด้วยรูปแบบธรรมชาติของดอกไม้ ใบไม้ แต่ก็ลดทอนให้เหลือรูปแบบที่มีการออกแบบแต่เข้าใจง่าย

2. วิธีการระบายสี ผู้วิจัยได้ทดลองและปฏิบัติวิธีการระบายสี ดังนี้เตรียมพื้นภาพก่อนคือ การระบายสีเซรามิก มีขนาด 20 x 25 cm. ขนาด 20 x 30 cm. ขนาด 20 x 20 cm. เรียงต่อกันตามความต้องการใช้สีเซรามิกบนเคลือบสามารถจะนำสีมาเขียนภาพตามรูปแบบได้ แต่ถ้าสีขึ้นเกินไปใช้น้ำเปล่าผสม การระบายสีถ้าต้องการให้สีอ่อนก็ใช้สีน้อยแล้วใช้น้ำผสมให้มาก ถ้าต้องการสีเข้มใช้สีทาหนาทับซ้อนกันได้ แต่เมื่อต้องการเกลี่ยสีให้เรียบต้องรีบเกลี่ยโดยเร็วต้องอย่าให้สีแห้งเพราะสีจะจับกันเป็นก้อน แต่ถ้าสีแห้งแล้วจะเกลี่ยก็ต้องเกลี่ยโดยเร็วเพียงแต่ครั้ง 2 ครั้งมิฉะนั้นสีจะหลุดลอกออก เมื่อระบายสีภาพเสร็จแล้วต้องรอให้สีแห้งสนิทประมาณ 12 ชั่วโมง จึงนำสีเข้าเตาอบอุณหภูมิ 150° เวลา 45 นาที สีจึงไม่หลุดลอกออกมา สีจะติดกระเบื้องทนนาน

สรุปสิ่งที่ได้จากการศึกษาวิจัยนำมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานเซรามิก

สิ่งที่ได้จากผลงานการวิเคราะห์ข้อมูลนำมาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานเซรามิกบนเคลือบ ได้นำเอาวิธีการระบายสีเซรามิกบนเคลือบมาพัฒนาสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้นำไปปฏิบัติหลังจากได้ทดลอง ปรากฏว่าสีเขียนบนเซรามิกมีส่วนมันลื่น การที่จะเขียนเพื่อจะให้ความกลมกลืนนั้นเขียนได้ยาก เพราะถ้าเกลี่ยสีมากและนานสีจะแห้งและหลุดออกมาเป็นแผ่น จะต้องใช้เนื้อสีให้มากถ้าต้องการสีอ่อนต้องใช้สีอ่อนของสีจะใช้สีน้อยแล้วเอาน้ำผสมมากเนื้อสีจะจับกันเป็นก้อน

การระบายสีทับซ้อนของสีเซรามิกบนเคลือบทำได้ 2 วิธี คือระบายทับไปโดยไม่รอสีแห้ง หรือรอสีแห้ง แล้วระบายทับก็ได้ แต่ถ้าให้สีหมดแล้วระบายทับที่จะจับกันเป็นแผ่นพื้นภาพจะไม่เรียบ การระบายสีแล้วชุบบนพื้นสามารถทำได้ตอบสีหมดชุบเห็นลดทอนได้ชัดเจนกว่าตอนสีไม่แห้งถ้าแห้งแล้วจะชุบไม่ได้ การระบายสีด้วยการบีบสีเป็นเส้นเพื่อเน้นหรือตกแต่งลดทอน สามารถทำได้เพราะสีเซรามิกมีความชันปานกลาง ผลงานเข้าอบจะต้องใช้เวลาและอุณหภูมิไม่น้อยกว่าที่กำหนดเพราะสีจะหลุดลอกออกมาได้

บทที่ 5

สรุปผลและอภิปรายผล

จากการวิจัยและพัฒนาเซรามิคสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของอัลฟอนส์ มูชา

1. ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

1.1 เพื่อวิเคราะห์รูปแบบ และกลวิธีการระบายสีของอัลฟอนส์ มูชา

1.1.1 รูปแบบ

1.1.2 กลวิธีการระบายสี

1.2 เพื่อนำผลจากการศึกษาค้นคว้าวิจัยเป็นข้อมูลไปสร้างสรรค์พัฒนาผลงานเซรามิค ตามแนวศิลปะรูปแบบของผู้วิจัย

2. ความสำคัญของการวิจัย

2.1 ทำให้รู้และเข้าใจในรูปแบบและกลวิธีที่ อัลฟอนส์ มูชา ใช้ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

2.2 สามารถนำผลข้อมูลที่ได้ศึกษาค้นคว้าวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ ให้เป็นผลงานสร้างสรรค์ จิตรกรรมบนเซรามิค

2.3 ผลจากการศึกษาจะเป็นประโยชน์ต่อกระบวนการพัฒนางานศิลปะอย่างเป็นระบบเพื่อนำมาใช้ ในการพัฒนาการเรียนการสอนศิลปะในระดับอุดมศึกษา

3. ขอบเขตของการวิจัย

3.1 ในงานวิจัยฉบับนี้จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของ อัลฟอนส์ มูชา (Alfons Mucha) ศิลปินชาวโมราเวีย โดยการสุ่มตัวอย่างแบบเจาะจงตามจุดมุ่งหมายเรื่องรูปแบบและกลวิธีทำการคัดเลือก ภาพตัวอย่างได้จำนวน 20 ภาพ เพื่อนำมาวิเคราะห์ดังนี้

- 3.1.1 ภาพผลงาน Sarah Bernhardt, 1890. poster
- 3.1.2 ภาพผลงาน Gismonda, 1894/95. poster
- 3.1.3 ภาพผลงาน La Dame alk Came'lías, 1896. poster
- 3.1.4 ภาพผลงาน Salon des Cent, 1896. poster
- 3.1.5 ภาพผลงาน Salon des Cent, 1896. poster
- 3.1.6 ภาพผลงาน La Plume, 1896/97. calendar
- 3.1.7 ภาพผลงาน Au Quartier Latin, 1897. poster
- 3.1.8 ภาพผลงาน Reverie, 1897. poster
- 3.1.9 ภาพผลงาน La Samaritaine, 1897. poster
- 3.1.10 ภาพผลงาน The Blond, The Brunette, 1897. postcards
- 3.1.11 ภาพผลงาน Monaco Momta – Corto, 1897. poster
- 3.1.12 ภาพผลงาน Painting, 1897. poster
- 3.1.13 ภาพผลงาน Los Cigarillos Paris, 1897. poster

- 3.1.14 ภาพผลงาน Dance, 1898. poster
- 3.1.15 ภาพผลงาน Emerald, 1900. poster
- 3.1.16 ภาพผลงาน Music, 1898. poster
- 3.1.17 ภาพผลงาน Poetry, 1898. poster
- 3.1.18 ภาพผลงาน The Wind Passes with Youth (Design for a Fan), 1899. poster
- 3.1.19 ภาพผลงาน The Cowslip 1899. poster
- 3.1.20 ภาพผลงาน The Feather, 1899. poster

3.2 ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของอัลฟอนส์ มูซา ในประเด็นต่อไปนี้

- 3.2.1 วิเคราะห์รูปแบบ
- 3.2.2 วิเคราะห์กลวิธี

3.3 นำผลที่ได้จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมอัลฟอนส์ มูซา มาเป็นข้อมูลเพื่อใช้เป็นแนวทางของการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานเชรามิคในรูปแบบของผู้วิจัย

สรุปผลจากการศึกษาวิเคราะห์

ผลจากการศึกษาค้นคว้ารูปแบบงานจิตรกรรมของอัลฟอนส์ มูซา มีผลสอดคล้องกับการตั้งสมมติฐานไว้ กล่าวคือ ลักษณะผลงานมีรูปแบบที่ถ่ายทอดเหมือนจริงตามธรรมชาติ เพราะมูซาให้ผู้หญิงสาว และดอกไม้ พรรณไม้เป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งเขาได้ทำงานเกี่ยวข้องกับผู้หญิงเป็นการวาดรูปเกี่ยวกับเรื่องราวของละคร และสิ่งแวดล้อมเกี่ยวกับธรรมชาติที่เขาได้สัมผัส รูปแบบที่ถ่ายทอดตามจินตนาการ มูซาได้จินตนาการถึงเรื่องราวของละครและนางเอกละครทำให้เขาได้ใช้จินตนาการรูปแบบของหญิงสาวให้มีบทบาทต่าง ๆ ตัวมูซาเองก็มักคิดประดิษฐ์เครื่องประดับต่าง ๆ และรูปแบบสัญลักษณ์ซึ่งตัวของอัลฟอนส์ เป็นผู้กำหนดขึ้นมาเอง โดยรูปแบบผลงานของงานจะมีผู้หญิงกับดอกไม้ พรรณไม่วางผสมผสานด้วยกัน

ส่วนวิธีการระบายสี ผลการศึกษาพบว่าอัลฟอนส์ มูซา มีวิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนมากที่สุด จะเป็นสีแบนเรียบเป็นการกลมกลืนของสีเดียว และกลมกลืนของสีหลายสี วิธีการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้งจะให้ในทุกภาพที่จะทำให้การระบายสีแบนเรียบ มีความเป็นรูปแบบมากขึ้น การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุเป็นวิธีการของโมเสก ซึ่งอัลฟอนส์ก็นิยมใช้

สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

ที่มาของรูปแบบของผู้วิจัยในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 10 ภาพ ที่มีที่มาของรูปแบบรูปแบบของผู้หญิงที่ผู้วิจัยนำมาเป็นรูปแบบพัฒนาจะเป็นผู้หญิงสาววัยรุ่นที่ผู้วิจัยได้ใกล้ชิด จะเห็นความร่าเริงในริยาบต่าง ๆ รูปแบบของลวดลายผู้วิจัยได้จากสิ่งแวดล้อมที่เป็นดอกไม้ต้นไม้ และลวดลายของผืนผ้าที่ผู้วิจัยเกี่ยวข้อง

กลวิธีการระบายสี ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีมากที่สุด 4 อันดับตามลำดับคือ วิธีการระบายสีไม่เกลี่ยเรียบกลมกลืน วิธีการระบายสีทับซ้อนกลมกลืน วิธีการระบายสีทับซ้อนค่อนข้างหนา และวิธีการบีบสีจากกรวยพลาสติก

สรุปผลงานที่ผู้วิจัยนำมาพัฒนาและสร้างสรรค์งานของผู้วิจัย



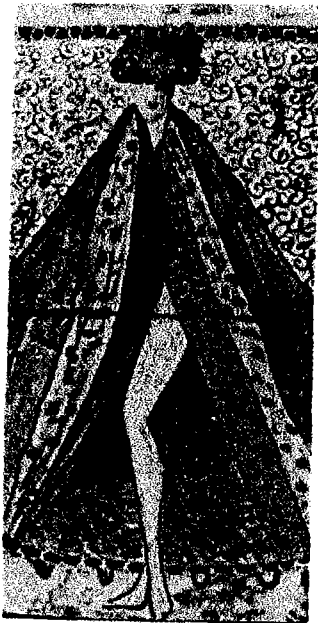
ผลงานภาพ
รูปแบบภาพ
กลวิธีการระบายสี

แพรวพรรณราย
ผู้หญิงกับลวดลาย
ไม่เกลี่ยกลมกลืน ทับกัน ขูดพื้น ตัด
เส้นสีหมาด บีบสีเป็นเส้น



ผลงานภาพ
รูปแบบภาพ
กลวิธีการระบายสี

เจตณายอร่าม
แบบผู้หญิง
ไม่เกลี่ยกลมกลืน ระบายพื้นก่อน
ขูดขีด ตัดเส้นสีหมาด บีบสีเป็น
เส้น



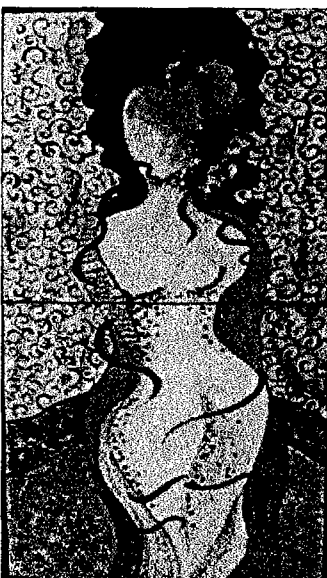
ผลงานภาพ
รูปแบบภาพ
กลวิธีการระบายสี

ซ้อน
ผู้หญิงปิดบังร่างกาย
ไม่เกลี่ยกลมกลืน ระบายทับซ้อน
บีบสีเป็นเส้น



ผลงานภาพ
รูปแบบภาพ
กลวิธีการระบายสี

จิต คำในใจ
ผู้หญิง
ไม่เกลี่ยกลมกลืน สีทับซ้อน ชูคขีด
บีบสีเป็นเส้น



ผลงานภาพ
รูปแบบภาพ
กลวิธีการระบายสี

เป็นตัว
ผู้หญิง
เกลี่ยกลมกลืน สีทับซ้อน ระบาย
เป็นจุด บีบสีเป็นเส้น



ผลงานภาพ
รูปแบบภาพ
กลวิธีการระบายสี

สู่จินตนาการ
ผู้หญิง
เกลี้ยงกลมกลืน เกลี้ยงไม่กลมกลืน
ระบายทับซ้อน บีบสี



ผลงานภาพ
รูปแบบภาพ
กลวิธีการระบายสี

สร้างว่าเดียวดาย
ผู้หญิง
ไม่เกลี้ยงกลมกลืน สีทับซ้อน บีบสี



ผลงานภาพ
รูปแบบภาพ
กลวิธีการระบายสี

โอบประกาย
ผู้หญิง
ไม่เกลี้ยงกลมกลืน สีทับซ้อน บีบสี



ผลงานภาพ
รูปแบบภาพ
กลวิธีการระบายสี

ขอเพียงใจ
ผู้หญิง
ไม่เกลียดกลมกลืน สีทับซ้อน ระบาย
สีเป็นจุด บีบสี



ผลงานภาพ
รูปแบบภาพ
กลวิธีการระบายสี

รำเรง
ผู้หญิง
ไม่เกลียดกลมกลืน สีทับซ้อน ระบาย
สีเป็นจุด บีบสีเป็นเส้น

อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

จากผลการศึกษาวิเคราะห์ ผู้วิจัยสามารถอภิปรายผลได้ว่าการสร้างผลงานศิลปะตามรูปแบบของ อัลฟอนส์ มูซานั้น มาจากรูปเหมือนจริงตามธรรมชาติ สามารถเอารูปแบบเหมือนจริงนั้นมาปรับปรุงเปลี่ยนแปลงคิดประดิษฐ์ให้เป็นไปตามรูปแบบจินตนาการ เมื่อทำงานตามรูปแบบทั้งสองอย่างจนชำนาญและมีผลงานมากขึ้น จึงทำให้มีสัญลักษณ์ที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเองเกิดขึ้นในงานศิลปะดังเช่นอัลฟอนส์ มูซา มีสัญลักษณ์ที่ตัวเองกำหนดขึ้นเองเป็นสไตล์มูซา

ข้อเสนอแนะ

จากการนำผลการวิเคราะห์มาศึกษาและทดลองพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานเซรามิกโดยใช้สียบนเคลือบ เป็นการทำงานที่ผู้วิจัยไม่เคยทำมาก่อน การระบายสีจะไม่สามาถทำได้หลากหลายวิธีเพราะการเคลือบสีให้เรียบ นั้นโดยปกติจะทำได้ยาก และรูปแบบจึงมักเป็นรูปแบบที่ตัดทอนส่วนละเอียดออกไป

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กัจจกร สุนพงษ์ศรี. เรียบเรียงประกอบปาฐาถา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

----- (2528). ศิลปะสมัยใหม่. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

โกสุม สายใจ. (2540). สีและการใช้สี. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้น แอนด์พับ ลิขซึ่ง.

เขียน ยัมศิริ. (2512). ประวัติศาสตร์ศิลป์และแบบอย่างศิลป์. กรุงเทพฯ : ม. ศิลปากร.

จีรพันธ์ สมประสงค์.(2524). ประวัติศาสตร์ศิลป์. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ประเสริฐ ศิลรัตน์. (2525). ความเข้าใจศิลปะ. กรุงเทพฯ : O.S.Printing House Co.,Ltd.,

----- .ประเสริฐ ศิลรัตน์. (2528). จิตรกรรม. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

พจนานุกรมศัพท์และเทคนิคงานศิลปะ. (2540). กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ.

ทองพันธ์ วรณมต. (2532). เครื่องปั้นดินเผา. กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นดิงเฮาส์.

ทวี พรหมพฤกษ์. (2533). การขึ้นรูปผลิตภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผา. กรุงเทพฯ : วิทยาเขตเพาะช่าง.

ทวี อนุสรณ์กุล. (2523). วิชาหัตถกรรม. กรุงเทพฯ : วิทยาเขตเพาะช่าง.

บรรณานุกรมหอสมุดแห่งชาติ. (2544). ศิลปะอาร์ต นูโว ของศิลปินมุข. กรุงเทพฯ : หจก. เอ็ม เทรดิง.

เปี่ยมสุข เจริญรุ่งเรือง. (2524). เซรามิกส์. เอกสารโรเนียวเย็บเล่ม.

มารศรี สุขุมพันธ์บริพัตร.ม.จ.หญิง. (2597). ประวัติศิลปกรรมตะวันตก.

ยุธนา คำดี. (2536). ไม้ดอกไม้ประดับ. กรุงเทพฯ : ด้านสหการพิมพ์.

วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ. (2535). วิชาการจิตรกรรมสีน้ำในประเทศไทย. รายงานการวิจัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ..

วิชัย วงษ์ใหญ่. (2515). เอกสารประกอบการสอนวิชาศิลปะ. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์. (2524). ความเข้าใจศิลปะ. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2527). ศิลปะร่วมสมัย. กรุงเทพฯ : วิมลอาร์ต.

----- . (2535). ทฤษฎีเพื่อการสร้างสรรค์งานศิลปะ. กรุงเทพฯ : ตะวันออกจำกัด.

----- . (2537). ศิลปะร่วมสมัย. กรุงเทพฯ : วิมลอาร์ต.

----- . (2539). การออกแบบ. กรุงเทพฯ : โอเอส พริ้นดิง เฮาส์.

----- . (2531). ออกแบบกราฟิค. กรุงเทพฯ : วิมลอาร์ต.

วีรวรรณ มณี. (2528). จิตรกรรมยุโรปในศตวรรษที่ 19. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ศิลป์ พีระศรี. (2502). ประวัติศาสตร์และแบบอย่างศิลปะ. กรุงเทพฯ : ม. ศิลปากร.

ศักดิ์ชัย เกียรติจินา. (2537). การออกแบบเครื่องปั้นดินเผา. กรุงเทพฯ : วิทยาลัยอุบลราชธานี.

สงวน รอดบุญ. (2533). ลัทธิสกุลช่างศิลปะตะวันตก. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สิน พันธุ์พินิจ. (2538). การจัดการสนามหญ้า. กรุงเทพฯ : อักษรพิทยา.

สุชาติ เกาทอง. (2531). เอกสารประกอบการสอนวิชาศิลปะ. ชลบุรี : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒบางแสน.

อารี สุทธิพันธุ์. (2523). ศิลปะกับมนุษย์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

----- . (2536). หลักการทัศนศิลป์. กรุงเทพฯ : นำอักษร.

----- . (2532). เทคนิคสีน้ำในศิลปนิพนธ์. กรุงเทพฯ : ดันอ้อ.

----- . (2534). ศิลปะสมัยใหม่เพื่อคนสมัยใหม่. 60 ปี อารี สุทธิพันธุ์. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

----- . (2540). เอกสารประกอบการสอนวิชาศิลปะ. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อุบล สังข์ศรี. (2533) *การขึ้นรูปเครื่องปั้นดินเผา*. กรุงเทพฯ : วิทยาเขตเพาะช่าง.

อัศวิน ศิลปเมฆากุล. (2533). *นิทรรศการศิลป์วันสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

Duncan Alastair. (1994). *Art Nouveau*. London : Thames and Hudson.

Gibson Michael. (1994). *Symbolism*. Italy : Benedikt Taschen.

Jurgen Klaus. (1990). *Art Nouveau*. Germany : Benedikt Taschen.

Kindersley Dorling. (1998). *Art a woral history* : Artes Graficas Toledo. S. A.

Madsen S. Tschudi. (1967). *Art Nouveau*. Italy : Officine Grafiche Arnoldo Mondadori.

Ulmer Renate. (1994). *Alfons Mucha The Master of Art Nouveau*. Gemany : Neue Stalling GmbH & Co KG.Oldenburg.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นางรุ่งทิวา กาญจนเสถียร
วันเดือนปีเกิด	20 มีนาคม 2501
สถานที่เกิด	จังหวัดแพร่
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	139/161 หมู่ 1 ต.รังสิต อ.ธัญบุรี จ.ปทุมธานี
ตำแหน่ง	อาจารย์ 2 ระดับ 7
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	คณะคหกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2517	โรงเรียนนารีรัตน์ อ.เมือง จ.แพร่
พ.ศ. 2520	ประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.) วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษาวิทยาเขตพะเยา
พ.ศ. 2522	ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษาวิทยาเขตพะเยา
พ.ศ. 2524	ศษ.บ. วิชาเอกเครื่องทอ-ย้อม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษาวิทยาเขตพะเยา
พ.ศ. 2545	ศป.ม. (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่)