จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของมาร์ค ชากาลล์ ในระหว่างปี ค.ศ. 1910 -1914

ปริญญานิพนธ์
ของ
ประพันธ์ ตรีรยาภิวัฒน์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
พฤษภาคม 2546

ลิขสิทธิ์เป็นของ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ว.ด. ๐๕๒๒
ป ๓๑๙ ก
ฉ. ๒

จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของมาร์ค ชากาลล์ ในระหว่างปี ค.ศ. 1910 -1914

บทคัดย่อ

ของ

ประพันธ์ ตรีรยาภิวัฒน์

- 4 ก.ค. 2546

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
พฤษภาคม 2546

ว ๐๐๓๔๒๖

ประพันธ์ ตรีรยาภิวัฒน์. (2546), *จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของมาร์ค ชากาลล์ ในระหว่างปี ค.ศ. 1910 -1914.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ

ในการศึกษาวิจัยฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรม : กรณีศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของมาร์ค ชากาลล์ ในระหว่างปี ค.ศ. 1910 -1914 ในประเด็นที่มาของแนวความคิด เนื้อหาของภาพและกลวิธีในการสร้างสรรค์ เป็นจำนวน 17 ภาพ ซึ่งจะนำผลที่ได้จากการวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัยต่อไป จากการศึกษาพบว่า ที่มาของแนวความคิดส่วนใหญ่ของชากาลล์มีแรงจูงใจจากภายในตัวศิลปินเอง ส่วนทางด้านเนื้อหาของภาพโดยมากจะเป็นการแสดงให้เห็นถึงภาพความทรงจำจากอดีตโดยเฉพาะชีวิตชนบทในประเทศรัสเซีย นอกจากนั้นในบางภาพจะมีการแสดงให้เห็นถึงสภาพแวดล้อมในกรุงปารีสอีกด้วย สำหรับกลวิธีในการสร้างสรรค์นั้น ชากาลล์จะแสดงออกในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม ชากาลล์มักจะสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้สีตรงข้าม และมีการจัดความสมดุลของภาพอย่างหลากหลาย

สำหรับการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัยนั้นมีจำนวนทั้งสิ้น 19 ภาพ ซึ่งได้มีที่มาของแนวความคิดและการแสดงออกในเนื้อหาในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับตนเองทั้งหมด ทางด้านรูปแบบได้แสดงออกในรูปแบบอารมณ์นิยมและรูปแบบสัญลักษณ์นิยม การใช้สีในภาพส่วนมากจะใช้คู่สีตัดกันเป็นหลัก ซึ่งผลงานในช่วงหลังได้มีการใช้กระดาษสาปะติดบนงานอีกด้วย

CREATIVE PAINTINGS : A CASE STUDY OF MARC CHAGALL'S PAINTINGS DURING 1910 -1914

AN ABSTRACT

BY

PRAPHAN TREERAYAPIWAT

Presented in partial fulfillment of the requirements

for the Master of Fine Arts degree in Visual Art : Modern Art

at Srinakharinwirot University

May 2003

Praphan Treerayapiwat. (2003). *Creative Paintings : A Case* Study of Marc Chagall's Paintings during 1910 -1914. Master thesis, M.F.A. (Visual Art : Modern Art). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Prof. Dr.Wiroon Tungcharoen, Asst. Prof.Prit Supasetsiri.

The purpose of this research was to analyse Marc Chagall's Paintings during 1910 -1914 about inspiration, content and process of painting. The sampling groups were Marc Chagall's seventeen paintings. After the research will apply the results from studying to create researcher's creative paintings.

The results revealed that, in term of inspiration all of Marc Chagall's paintings deal with inspiration from himself.

In term of content. All of his paintings are symbolic paintings that presented the local village in Russia and some of paintings presented landscape in Paris. Most of his paintings used the geometric form and organic form to create the content that come from his believing.

About the process of painting, most of Marc Chagall's paintings used several colours in the opposite group. There are only assymetrical balance in his paintings.

The researcher created nineteen creative paintings. Which the content of works deal with the environment around the researcher. About the process of painting, the researcher used the opposite colors in different values to create the paintings with collage technique.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์
ในระหว่างปี ค.ศ. 1910-1914

ของ
นายประพันธ์ ตรีรยาภิวัฒน์

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.นภาภรณ์ หะวานนท์)
วันที่ 9. พฤษภาคม พ.ศ. 2546

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

..... ประธาน
(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เรื่อง จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของมาร์ค ชากาลล์ ในระหว่างปี ค.ศ. 1910 – 1914 ในครั้งนี้ สำเร็จลงได้ด้วยดีจากความกรุณาของ ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ ประธานที่ปรึกษา และผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ กรรมการที่ปรึกษา ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณอย่างสูงมาในครั้งนี้

ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม ได้กรุณาให้คำชี้แนะที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัย เป็นอย่างมาก

ขอขอบพระคุณ คุณศิริศศิธร กัญโส ที่ช่วยให้คำปรึกษาและประสานงานในการทำ ปริญญานิพนธ์นี้เป็นอย่างดี

ประพันธ์ ตรีรยาภิวัฒน์

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	4
	ความสำคัญของการวิจัย	4
	ขอบเขตของการวิจัย	4
	นิยามศัพท์เฉพาะ	5
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	7
	เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติและผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์	7
	เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติและทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของ ซิกมันด์ ฟรอยด์	12
	เอกสารที่เกี่ยวกับศิลปะลัทธิบาศกนิยม	15
	เอกสารที่เกี่ยวกับศิลปะลัทธิเหนือจริง	17
	เอกสารที่เกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม	18
3	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า	36
	ประชากรและเลือกกลุ่มตัวอย่าง	37
	เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	37
	วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล	37
	การวิเคราะห์ข้อมูล	37
	ภาพ Intertor II	40
	ภาพ Dedicated to my Fiancee	42
	ภาพ I and the Village	45
	ภาพ Haft Past Three (The Poet)	48
	ภาพ Drunkard	50
	ภาพ To Russia, with Asses and Others	52
	ภาพ The Holy Coachman	54
	ภาพ Homage to Apollinaire	56
	ภาพ The Soldiear drinks	59
	ภาพ Birth	61
	ภาพ Adam and Eva	63
	ภาพ The Cattle Dealer	65

สารบัญ(ต่อ)

บทที่ หน้า

ภาพ Golgotha 67
ภาพ The Fiddle 69
ภาพ Self-Portrait with Seven Fingers 71
ภาพ Pregnant Womam (Maternity) 73
ภาพ Paris Through the Window 75

4 การพัฒนาสร้างสรรค์ 82
ภาพ ชีวิต 1/1 83
ภาพ ชีวิต 1/2 85
ภาพ ชีวิต 1/3 87
ภาพ ชีวิต 1/4 89
ภาพ ชีวิต 1/5 91
ภาพ ชีวิต 1/6 93
ภาพ ชีวิต 1/7 95
ภาพ ชีวิต 1/8 97
ภาพ ชีวิต 2/1 99
ภาพ ชีวิต 2/2 101
ภาพ ชีวิต 2/3 103
ภาพ ชีวิต 2/4 105
ภาพ ชีวิต 2/5 107
ภาพ ชีวิต 2/6 109
ภาพ ชีวิต 3/1 111
ภาพ ชีวิต 3/2 113
ภาพ ชีวิต 3/3 115
ภาพ ชีวิต 3/4 117
ภาพ ชีวิต 3/5 119

5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 127
สังเขปความมุ่งหมาย ขอบเขตของการวิจัย 127
สรุปผลการศึกษาค้นคว้า 129
อภิปรายผล 130

สารบัญ(ต่อ)

บทที่ หน้า

ข้อเสนอแนะ 132

บรรณานุกรม..... 133

ภาคผนวก ก ภาพผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์..... 136

ภาคผนวก ข ภาพผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัย..... 146

ประวัติย่อผู้วิจัย 157

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ		หน้า
1	ภาพ Intertor II	40
2	ภาพ Dedicated to my Fiancee	42
3	ภาพ I and the Village	45
4	ภาพ Haft Past Three (The Poet)	48
5	ภาพ Drunkard	50
6	ภาพ To Russia, with Asses and Others	52
7	ภาพ The Holy Coachman	54
8	ภาพ Homage to Apollinaire	56
9	ภาพ The Soldiear drinks	59
10	ภาพ Birth	61
11	ภาพ Adam and Eva	63
12	ภาพ The Cattle Dealer	65
13	ภาพ Golgotha	67
14	ภาพ The Fiddle	69
15	ภาพ Self-Portrait with Seven Fingers	75
16	ภาพ Pregnant Womam (Maternity)	71
17	ภาพ Paris Through the Window	73
18	ภาพ ชีวิต 1/1	80
19	ภาพ ชีวิต 1/2	82
20	ภาพ ชีวิต 1/3	84
21	ภาพ ชีวิต 1/4	86
22	ภาพ ชีวิต 1/5	88
23	ภาพ ชีวิต 1/6	90
24	ภาพ ชีวิต 1/7	91
25	ภาพ ชีวิต 1/8	94
26	ภาพ ชีวิต 2/1	96
27	ภาพ ชีวิต 2/2	98
28	ภาพ ชีวิต 2/3	100
29	ภาพ ชีวิต 2/4	102

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

30 ภาพ ชีวิต 2/5 104

31 ภาพ ชีวิต 2/6 106

32 ภาพ ชีวิต 3/1 108

33 ภาพ ชีวิต 3/2 109

34 ภาพ ชีวิต 3/3 111

35 ภาพ ชีวิต 3/4 113

36 ภาพ ชีวิต 3/5 115

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

จากในปี ค.ศ.1905 ศิลปะลัทธิรุนแรง (Fauvism) ซึ่งถือได้ว่าเป็นกลุ่มแนวคิดทางศิลปะในยุคบุกเบิกแห่งคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้แสดงบทบาทขึ้นในฝรั่งเศส โดยการนำของ อังรี มาติสส์ (Henri Matisse) พร้อมกับการแสดงนิทรรศการผลงานจิตรกรรมร่วมกับศิลปินหัวก้าวหน้าขึ้นที่ ซาลง โดตอน (Salon d' Automne) ในกรุงปารีส ศิลปินกลุ่มนี้ได้รับอิทธิพลจากศิลปะลัทธิประทับใจยุคหลังเป็นอย่างมาก ผลงานจะมีลักษณะของการใช้สีฉูดฉาดและรอยแปรงที่หยาบ และในช่วงเวลาเดียวกันศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์ (Expressionism) ได้ก่อตัวขึ้นในประเทศเยอรมัน ซึ่งหมายถึงศิลปินกลุ่มสะพานและกลุ่มคนขี่ม้าสีน้ำเงิน ต่อมาในช่วงระหว่างปี ค.ศ.1907-10 ศิลปะบาศกนิยม (Cubism) ได้เริ่มแพร่หลายอย่างกว้างขวางในกรุงปารีส ซึ่งมีแนวความคิดในการถ่ายทอดรูปทรงให้ได้คตินิยมทางความจริงของรูปทรงมากที่สุด ซึ่งมี พาโบล ปิคาสโซ (Pablo Picasso) และจอร์จส์ บราค (Georges Braque) เป็นผู้ร่วมกันพัฒนาขึ้นโดยได้แนวคิดในการถ่ายทอดสิ่งแวดล้อมจาก พอล เซซานน์ (Paul Cezanne) ศิลปินลัทธิประทับใจยุคหลัง (Postimpressionism) ซึ่งได้แสดงนิทรรศการจิตรกรรมที่ ซาลง โดตอน รวมทั้งยังได้รับอิทธิพลจากประติมากรรมจากแอฟริกาด้วย ในขณะที่ศิลปะบาศกนิยมกำลังเคลื่อนไหวอยู่นั้น ในปี ค.ศ.1909 ศิลปินหัวก้าวหน้าในประเทศอิตาลีได้ ประกาศหลักการของศิลปะอนาคตนิยม (Futurism) ขึ้น โดยศิลปินกลุ่มนี้ได้มองเห็นความงามที่เกิดขึ้นจากความเร็ว ความรุนแรง สงคราม และเครื่องจักรกล ซึ่งได้รับอิทธิพลทางด้านรูปแบบจากศิลปะบาศกนิยมในยุควิเคราะห์เป็นสำคัญ ต่อมาในช่วงระหว่างสงครามครั้งที่ 1 นั้น มีกลุ่มศิลปินและกวีหลายเชื้อชาติ ได้แก่ อังเดร เบรอตรง (Andre Breton) มาร์เซล ดูชอง (Marcel Duchamp) เคิร์ท ชวิตแทร์ส (Kurt Schwitters) ฯลฯ รวมตัวกันที่ คาบาเรต์ วอลแทร์ (Cabaret Voltaire) ในกรุงซูริค ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ (Zurich, Switzerland) ซึ่งใช้ชื่อกลุ่มว่า ดาดา (Dada) ได้มีการเคลื่อนไหวทั้งทางทัศนศิลป์และทางวรรณกรรมเพื่อต่อต้านสงคราม โดยเฉพาะในทางทัศนศิลป์แล้วนิยมนำสิ่งของสำเร็จรูปมาเป็นสื่อในการแสดงออก ต่อมาในปี ค.ศ. 1924 อังเดร เบรอตรง (Andre Breton) ซึ่งเคยร่วมขบวนการกับกลุ่มศิลปะลัทธิดาดาได้เป็นผู้นำแถลงการณ์ศิลปะลัทธิเหนือจริง โดยมีแนวทางความคิดที่เชื่อมโยงกับจิตวิทยาจิตวิเคราะห์ของซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) ดังที่ วไล ณ ป้อมเพชร และคณะ ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับเรื่องดังกล่าวดังนี้

> อย่างไรก็ตาม ลัทธิดาดาก็ต้องเลิกสลายไป เมื่อกลุ่มศิลปินเกิดขัดแย้งกันขึ้นทางด้านสุนทรียศาสตร์ กวีชื่อเบรตง ได้แยกตัวออกมาเป็นผู้บุกเบิกลัทธิใหม่ที่ชื่อว่า เซอเรียลลิสม์ (Surrealism) ศิลปินกลุ่มนี้ได้วิวัฒนาการความคิดมาจากกลุ่มดาดา ในเรื่องของการมองความจริงแย่างแปลกประหลาดพิสดาร แต่พวกเขาไม่ได้มองสังคมในแง่ร้ายเสมอไป นอกจากนี้ เบรตงยังได้ให้ความสนใจทฤษฎีของนักจิตวิทยาชื่อ ซิกมันด์ ฟรอยด์ ผู้เชื่อว่ามนุษย์ถูกบีบบังคับทางจิตใจเนื่องจากกฎเกณฑ์และเหตุผลทางสังคม ดังนั้นมนุษย์จึงปลดเปลื้องสิ่งเหล่านี้ เพื่อกลับไปหาความคิดอันบริสุทธิ์และมีแต่อิสระเสรีเหมือนตอนที่เขายังเป็นเด็ก และความฝันเท่านั้นที่จะพาเขาไปสู่จิตใต้สำนึกที่มีอิสระปราศจากการควบคุมของเหตุผล (วไล ณ ป้อมเพชร และคณะ. 2540 : 244)

จากที่กล่าวในข้างต้นนี้จะเห็นว่า ปรากฏการณ์ทางด้านศิลปะที่เกิดขึ้นในยุโรปช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 นั้น เกิดการพัฒนาของกลุ่มลัทธิทางศิลปะทั้งแนวคิดและรูปแบบอย่างรวดเร็ว โดยเฉพาะในประเทศ

ฝรั่งเศสในช่วงเวลาดังกล่าวนั้น ถือได้ว่าเป็นศูนย์กลางของความเคลื่อนไหวศิลปะสมัยใหม่ในยุโรป ตามที่ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2542 : 127-129) ได้กล่าวไว้ว่า "นครปารีสของประเทศฝรั่งเศสในอดีตนั้นเป็นเมืองหลวงของศิลปะสมัยใหม่ ศิลปินชั้นแนวหน้าทุกสารทิศจะไปชุมนุมกันอยู่ที่นั่น บางคนอาจจะประสบความสำเร็จมีชื่อเสียงโด่งดังก้องโลก ในขณะที่อีกหลายร้อยหลายพันคนต้องประสบกับความล้มเหลวไม่มีชื่อในประวัติศาสตร์ศิลป์ของโลก..." ซึ่งได้สอดคล้องกับคำกล่าวของ อารี สุทธิพันธุ์ (2535 : 205) ที่ว่า "ปารีสยังคงเป็นศูนย์กลางของความเคลื่อนไหวทางศิลปะสมัยใหม่ศิลปินส่วนใหญ่ต่างอพยพเข้าปารีส ที่อยู่ตามชนบทก็เข้าไปหาที่อยู่ในปารีส บางคนอยู่ในต่างประเทศก็เข้าไปพำนักในฝรั่งเศส..." นอกจากนั้น วไล ณ ป้อมเพชร และคณะ ได้กล่าวถึงสภาพสังคมโดยรวมของโลกตะวันตกในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ไว้ดังนี้

> โลกตะวันตกเมื่อเริ่มคริสต์ศตวรรษที่ 20 ดูจะเป็นโลกที่น่าอยู่ในแง่ที่ว่า เป็นโลกที่มีการพัฒนาการด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน การค้นพบทางวิทยาศาสตร์สาขาต่างๆ เจริญก้าวหน้าจนดูเหมือนว่าไม่เหลือความลึกลับไว้ในจักรวาลอีกต่อไป วิทยาการด้านอื่นๆ ก็ขยายวงกว้าง การอุตสาหกรรมก้าวหน้าอย่างรวดเร็ว ทำให้ชีวิตความเป็นอยู่ของมวลมนุษย์สะดวกสบายขึ้น จนมิอาจเปรียบเทียบกับสมัยก่อนหน้านี้ได้ ทางด้านการเมืองระบอบประชาธิปไตยกำลังได้รับการพัฒนา สิทธิเสรีภาพและความเสมอภาคได้รับการกล่าวขวัญถึงอย่างกว้างขวาง ทางด้านสังคม มวลชนกำลังก่อตัวและเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องเสรีภาพ และความมีสิทธิและมีส่วนในความเจริญก้าวหน้า... (วไล ณ ป้อมเพชร และคณะ. 2540 : 227)

สำหรับชากาลล์นั้นเป็นหนึ่งในศิลปินที่มีชื่อเสียงผู้หนึ่งในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นที่ยอมรับของคนโดยทั่วไป ชากาลล์สร้างสรรค์งานศิลปะออกมาได้อย่างโดดเด่นและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่ง โพลอนสกี้ (Polonsky. 2002 : 5) ได้กล่าวถึงชากาลล์ไว้ว่า "ชากาลล์มีโลกแห่งจินตนาการ เพ้อฝันและลึกลับจากความทรงจำในวัยเด็กในเมืองวิเตบสค์ซึ่งเต็มไปด้วยดินโคลนและความจน แต่อย่างไรก็ตาม สถานที่แห่งนี้กลับเป็นแหล่งกำเนิดความแข็งแกร่ง และความคงอยู่ตลอดไปของจินตนาการและแรงบันดาลใจ ซึ่งสิ่งดังกล่าวนี้ทำให้ผลงานศิลปะของชากาลล์มีชีวิต มีสีสัน และมีความเปลี่ยนแปลงอย่างไม่รู้จบ" นอกจากนั้น วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ยังได้กล่าวยกย่องชากาลล์ในฐานะที่เป็นทั้งศิลปินและกวีที่มีคุณค่าแห่งคริสต์ศตวรรษที่ 20 ไว้ดังนี้

> อย่างไรก็ตาม ผลงานจิตรกรรมของชากัลล์เป็นการเกิดใหม่ของจิตรกรรมสมัยใหม่ของยุโรปแนวทางหนึ่ง ทำให้ผลงานของเขาได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างกว้างขวาง ได้รับการยกย่องว่าเป็นผลงานศิลปะที่มีคุณค่าในคริสต์ศตวรรษที่ 20 นอกจากผลงานจิตรกรรม วาดเส้น และภาพพิมพ์แล้ว ชากัลล์ยังเป็นนักเขียนที่บันทึกชีวิตและความรู้สึกนึกคิดของตนได้อย่างคมคายคนหนึ่ง ข้อเขียนของเขาช่วยให้นักวิจารณ์ศิลปะ นักประวัติศาสตร์ศิลป์สามารถศึกษาค้นคว้าเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตและผลงานของเขาได้ง่ายและชัดเจนยิ่งขึ้น (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2542 : 139)

ในส่วนของผลงานจิตรกรรมของชากาลล์ในช่วงที่ได้อาศัยอยู่ในกรุงปารีส (ค.ศ.1910-1914) นั้น ได้มีการแสดงออกในรูปแบบที่มีความโดดเด่นต่างไปจากการสร้างสรรค์งานในช่วงอื่น ทั้งนี้เป็นผลจากการได้รับอิทธิพลจากศิลปะบาศกนิยมที่กำลังโดดเด่นในขณะนั้น และด้วยความที่ชากาลล์เป็นผู้มีความผูกพันกับความทรงจำในวัยเด็ก การที่เป็นชนชาติยิว รวมทั้งมีการแสดงออกถึงความเก็บกดและความฝันอย่างโดดเด่น ผลงานจิตรกรรมของชากาลล์จึงมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวซึ่งต่างไปจากศิลปินในยุคเดียวกัน ดังที่ วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ (2524 : 174) ได้กล่าวถึงผลงานศิลปะของชากาลล์เมื่อครั้งอยู่ที่กรุงปารีสว่า "ในระหว่างที่อยู่ใน

ปารีสได้สร้างสรรค์ศิลปะแบบบาศกนิยม ศิลปะของชากาลล์แลดูเหนือความเป็นจริงและละเอียดละอ่อน งดงามน่าตื่นเต้น ในความแปลกประหลาดของความคิด ภาพของชากาลเป็นภาพไร้น้ำหนัก" ส่วน รีด (Read. 2530 : 313) ได้ให้ทรรศนะต่อลักษณะของงานศิลปะโดยทั่วไปของชนชาวยิวว่า "...มิได้แปลความหมายของโลกภายนอกออกมา แต่กลับแสดงออกถึงโลกภายใน เพราะเหตุนี้เองศิลปะของชาวยิวจึงได้ใช้แบบแผนที่แสดงสาระของปัจเจกชน คือมีแนวกวีนิยมและสัญลักษณ์นิยม" สำหรับ กำจร สุนพงษ์ศรี (2528 : 268) ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของชากาลล์ไว้ว่า "ผลงานของจิตรกรผู้นี้มีแนวโน้มแสดงให้เห็นลักษณะพิเศษของชาวยิว เขาชอบสร้างงานจากนิทานชวนฝันที่งดงามของท้องถิ่นในรัสเซีย โดยมีการแสดงออกอย่างพิสดาร ผลงานของชากาลล์นับว่ามีการแสดงออกของส่วนตนเด่นชัด" นอกจากนั้น อัศนีย์ ชูอรุณ (2534 : 116) ยังได้กล่าวถึงผลงานจิตรกรรมของชากาลล์ในช่วงที่อาศัยอยู่ในกรุงปารีสว่า "เขาทำออกมาในแบบศิลปะลัทธิบาศกนิยม ความทรงจำในวัยเด็กของเขาในแคว้นวิเตบสค์ ประเทศรัสเซีย นิทานพื้นบ้านชาวยิดดิช และรูปทรงเรขาคณิตแบบคิวบิสต์ ถูกผสมผสานกลมกลืนไปอย่างเสรี โดยไม่คำนึงถึงเวลา สถานที่ หรือมาตราส่วน"

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ได้กล่าวถึงสิ่งที่เป็นผลักดันให้ชากาลล์เกิดพัฒนาการทางด้านศิลปะในช่วงที่ใช้ชีวิตอยู่ในกรุงปารีสระหว่างปี ค.ศ. 1910-1914 จนประสบความสำเร็จและมีชื่อเสียงไว้ดังนี้

> ...ในปี ค.ศ. 1910 ชากัลล์ได้เดินทางไปกรุงปารีส เขาหลงใหลความงดงามของนครแห่งเสรีภาพแห่งนี้อย่างมาก โดยเฉพาะผลงานศิลปะที่ก้าวหน้าของบรรดาศิลปินชั้นครูยุคต่างๆ และในนครหลวงของศิลปะยุโรปนี้เองชากัลล์ได้พบเพื่อนศิลปินหัวก้าวหน้าคนสำคัญๆ หลายคน เช่น แฟร์นอง เลเช (Fernard Leger ศิลปินชาวฝรั่งเศส มีชีวิตอยู่ระหว่าง ค.ศ.1881-1955) อะเมดิโอ โมดิลยานี (Amedeo Modigliani หรือ Modil ศิลปินชาวอิตาเลียน มีชีวิตอยู่ระหว่าง ค.ศ.1884-1920) คิยิม ซูทีน (Chaim Soutine ศิลปินชาวฝรั่งเศส มีชีวิตอยู่ระหว่าง ค.ศ.1894-1943) และนักวิจารณ์ศิลปะช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 คนสำคัญคือ กิโยม อาปอลิแนร์ (Guillaume Apollinaire) นักวิจารณ์ศิลปะชาวฝรั่งเศส มีชีวิตอยู่ระหว่าง ค.ศ.1880-1918) ต่อมาได้กลายเป็นเพื่อนสนิทและช่วยจัดการเกี่ยวกับการซื้อขายและจัดแสดงผลงานศิลปะของเขาในยุโรป ชากัลล์หลงใหลเสรีภาพและบรรยากาศศิลปะของกรุงปารีสและใช้ชีวิตและสร้างผลงานจิตรกรรมอยู่จนถึง ค.ศ. 1914... (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2542 : 131)

ในปี ค.ศ.1914 ชากาลล์ได้เดินทางไปเพื่อร่วมพิธีเปิดนิทรรศการศิลปะเดี่ยวของตนเป็นครั้งแรกที่กรุงเบอร์ลิน (Berlin) หลังจากนั้นจึงเดินทางกลับไปยังเมืองวิเตบสค์ และในปีเดียวกันนั้นได้เกิดการปฏิวัติในรัสเซียจนทำให้ชากาลล์ไม่สามารถเดินทางกลับกรุงปารีสได้ตามต้องการ กระทั่งในปี ค.ศ.1923 จึงอพยพกลับเข้าสู่กรุงปารีสได้สำเร็จ หลังจากนั้นชากาลล์ก็ยังสร้างสรรค์งานศิลปะเรื่อยมาทั้งในประเทศฝรั่งเศสและประเทศใกล้เคียงรวมถึงประเทศสหรัฐอเมริกา ต่อมาชากาลล์ได้โอนสัญชาติเป็นชาวฝรั่งเศสในปี ค.ศ.1937 และได้ใช้ชีวิตในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอยู่ในประเทศฝรั่งเศสเรื่อยมาจวบจนวาระสุดท้าย

จากข้างต้นนี้ ผู้วิจัยได้มีความสนใจที่จะศึกษาผลงานจิตรกรรมของชากาลล์ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในช่วงปี ค.ศ.1910-1914 ทั้งทางด้านแนวความคิด เนื้อหาและกลวิธีในการสร้างสรรค์ นอกจากนี้ ผู้วิจัยจะทำการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของชากาลล์ อันได้แก่ ศิลปะลัทธิบาศกนิยม ศิลปะลัทธิเหนือจริง และทฤษฎีจิตวิเคราะห์ (Psychoanalysis) ของซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) ซึ่งเป็นจิตแพทย์ที่กล่าวถึงเรื่องเกี่ยวกับพื้นฐานทางพฤติกรรม ที่เชื่อว่าการแสดงออกทางพฤติกรรมของมนุษย์ ซึ่งเป็นการระบายออกของความปรารถนาภายในที่ถูกต่อต้านไว้ด้วยความรู้สึกผิดชอบชั่วดีภายนอก โดยผู้วิจัยจะทำการศึกษาและนำผลที่ได้มาใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัยต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์ ในระหว่างปี ค.ศ.1910-1914 ในประเด็นดังนี้

   1.1 ที่มาของแนวความคิด

   1.2 เนื้อหาของภาพ

   1.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

2. นำผลที่ได้จากการวิจัยมาพัฒนาผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย

ทำให้ทราบถึงที่มาของแนวความคิด เนื้อหาของภาพ และกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์ ระหว่างปี ค.ศ.1910-1914 ซึ่งในช่วงเวลาที่ชากาลล์ได้เดินทางสู่กรุงปารีสซึ่งเป็นศูนย์กลางของศิลปะสมัยใหม่ในขณะนั้น พร้อมกันนั้นยังนำผลที่ได้จากการวิจัยมาพัฒนาผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการวิจัยครั้งนี้จะศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์ ที่ได้สร้างสรรค์ระหว่างพักอาศัยอยู่ที่กรุงปารีสในช่วงปี ค.ศ. 1910-1914 ซึ่งจะนำภาพผลงานจิตรกรรมของชากาลล์ที่ได้สร้างสรรค์ในช่วงเวลาดังกล่าวเท่าที่ปรากฏในหนังสือทางด้านศิลปะที่สามารถสืบค้นได้มาทำการวิเคราะห์เพื่อให้บรรลุตามความมุ่งหมายที่กำหนดไว้

สำหรับหนังสือทางศิลปะที่ปรากฏภาพผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์ ที่ใช้ในการวิเคราะห์มีดังนี้

1) Polonsky Gill. (2002). *Chagall*. London: Phaidon Press Limited.

2) Haftmann Werner. (1984). *Marc Chagall*. New York: Harry N. Abrams.

3) Metzger Rainer & Walther Ingo F.. (1993). *Marc Chagall 1887-1985 Painting as Poetry*. Germany: Benedikt Taschen.

4) Marchesseau Daniel. (1998). *Chagall The Art of Dreams*. London: Thames and Hudson.

จากการสืบค้นภาพผลงานของชากาลล์จากหนังสือดังกล่าว ผู้วิจัยได้ภาพเพื่อนำมาวิเคราะห์เป็นจำนวนทั้งสิ้น 17 ภาพ ดังนี้

1.1 **Interior II**. oil on canvas, 100x180 cm., 1911.

1.2 **Dedicated to my Fiancee**. oil on canvas, 213x132.5 cm., 1911.

1.3 **I and the Village**. oil on canvas, 191x150.5 cm., 1911.

1.4 **Half Past Three (The Poet)**. oil on canvas, 196x145 cm., 1911.

1.5 **The Drunkard**. oil on canvas, 85x115 cm., 1911-12.

1.6 **To Russia, with Asses and Others**. oil on canvas, 156x122 cm., 1911-12.

1.7 **The Holy Coachman**. oil on canvas, 145.5x115.5 cm., 1911-12.

1.8 **Homage to Apollinaire**. oil and powdered gold and silver on canvas., 200x189.5 cm., 1911-12.

1.9 **The Soldier drinks**. oil on canvas, 109x94.5 cm., 1911-12.

1.10 **Birth**. oil on canvas, 112.5x193.5 cm., 1912.

1.11 **Adam and Eve**. oil on canvas, 160.5x109 cm., 1912.

1.12 **The Cattle Dealer**, oil on canvas, 97x200.5 cm., 1912.

1.13 **Golgotha**. oil on canvas, 174x192 cm., 1912.

1.14 **The Fiddler**. oil on canvas, 188x158 cm., 1912-13.

1.15 **Self-Portrait with Seven Fingers**. oil on canvas, 126x107 cm., 1912-13.

1.16 **Pregnant Woman (Maternity)**. oil on canvas. 194x114.9 cm., 1913.

1.17 **Paris Through the Window**. oil on canvas., 135.9x141.6 cm., 1913.

2. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวกับประวัติและผลงานของ มาร์ค ชากาลล์
3. ศึกษาเอกสารข้อมูลที่เกี่ยวกับประวัติและทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของ ซิกมันด์ ฟรอยด์
4. ศึกษาเอกสารข้อมูลที่เกี่ยวกับศิลปะลัทธิบาศกนิยม
5. ศึกษาเอกสารข้อมูลที่เกี่ยวกับศิลปะลัทธิเหนือจริง
6. ศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์ ในประเด็นดังนี้
   3.1 ที่มาแนวความคิด
   3.2 เนื้อหาของภาพ
   3.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์
4. นำผลที่ได้จากการวิจัยมาพัฒนาผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. **จิตรกรรมสร้างสรรค์** หมายถึง การสร้างสรรค์งานทางด้านศิลปะบนพื้นระนาบโดยไม่จำกัดชนิดของสีเพียงชนิดใดชนิดหนึ่ง ซึ่งผู้สร้างสรรค์อาจจะใช้สีน้ำ สีซอล์ค ฯลฯ มาผสมผสานบนระนาบรองรับเดียวกัน ทั้งนี้ยังสามารถนำวัสดุที่มลักษณะค่อนข้างแบนมาประกอบเข้าในงานด้วยก็ได้

2. **กระบวนการสร้างสรรค์** หมายถึง ขั้นตอนต่างๆ ในการสร้างสรรค์ของศิลปินโดยเริ่มตั้งแต่การรับรู้ ประสบการณ์ แนวคิดในการถ่ายทอด กลวิธีในการสร้างสรรค์ จนกระทั่งสำเร็จออกมาเป็นชิ้นงาน

3. **ที่มาของแนวความคิด** หมายถึง สิ่งที่เป็นแรงจูงใจให้ศิลปินได้ถ่ายทอดผ่านรูปแบบทางศิลปะ โดยที่ศิลปินอาจจะได้จากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม สภาพสังคม ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ ศาสนา ฯลฯ

4. **เนื้อหาของภาพ** หมายถึง สาระที่ศิลปินต้องการสื่อให้ผู้ชมได้รับรู้โดยการถ่ายทอดผ่านรูปแบบทางศิลปะ สำหรับเนื้อหาที่แสดงออกมาย่อมต้องขึ้นอยู่กับทรรศนะของผู้สร้างสรรค์ว่าจะเปิดกว้างเพียงใด บ้างก็ได้แสดงเนื้อหาส่วนตัว ไม่ว่าจะเป็นการแสดงออกทางด้านจิตวิทยา ความรัก เพศ ครอบครัว ความตาย ความศรัทธา เป็นต้น บ้างก็ได้แสดงเนื้อหาที่เกี่ยวกับทางสังคม

5. **กลวิธีในการสร้างสรรค์** หมายถึง วิธีการในการสร้างสรรค์งานศิลปะโดยที่ศิลปินต้องเลือกเครื่องมือและวัสดุเพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดในการถ่ายทอด เนื้อหาและรูปแบบที่ต้องการนำเสนอ

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยจะทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยในหัวข้อดังต่อไปนี้

1. เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติและผลงานจิตรกรรมของมาร์ค ชากาลล์
2. เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติและทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของ ซิกมันด์ ฟรอยด์
3. เอกสารที่เกี่ยวกับศิลปะลัทธิบาศกนิยม
4. เอกสารที่เกี่ยวกับศิลปะลัทธิเหนือจริง
5. เอกสารที่เกี่ยวกระบวนการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมในประเด็นดังต่อไปนี้
   - 5.1 ที่มาของแนวความคิด
   - 5.2 เนื้อหาของภาพ
   - 5.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1. เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติและผลงานจิตรกรรมของมาร์ค ชากาลล์ ในช่วงปี ค.ศ.1910-1914

ชากาลล์ เป็นศิลปินที่มีความยากลำบากมาตั้งแต่ในวัยเด็ก ทั้งนี้จากการที่เกิดมาในครอบครัวของชาวยิวในรัสเซียจึงถูกกีดกันไม่ให้ได้รับการศึกษาจากโรงเรียนของรัฐ แต่ด้วยความช่วยเหลือของมารดาจึงสามารถเข้าเรียนได้เมื่ออายุ 13 ปี จนกระทั่งได้เข้าเรียนศิลปะเป็นครั้งแรกกับ ยูอูดา เพน (Yehuda Pen) ซึ่งถือเป็นจุดเริ่มในการเข้าสู่ความเป็นศิลปินของชากาลล์ ซึ่ง มาร์เชสซัว ได้กล่าวถึงชีวประวัติของชากาลล์ตั้งแต่ถือกำเนิดในประเทศรัสเซีย โดยสรุปได้ดังนี้

มาร์ค ชากาลล์ (Marc Chagall) เกิดเมื่อวันที่ 7 กรกฎาคม ค.ศ. 1887 ที่เมืองวิเตบสค์ (Vitebsk) ประเทศเบลอรุสเซีย (Belorussia) ซึ่งเป็นประเทศที่ไม่ไกลจากชายแดนลิธัวเนียเท่าใดนัก โดยในปัจจุบันเบลอรุสเซียเปลี่ยนชื่อเป็นเบลารุส (Belarus) ชากาลล์เกิดในครอบครัวที่พูดภาษายิดดิช (Yiddish) ซึ่งเป็นภาษาพูดของชาวยิวแฮสสิดิค (Hassidic Jews) ดังนั้นชากาลล์จึงมีชื่อตามภาษาท้องถิ่นคือ มอย์ช เซกาลล์ (Moyshe Segal) บิดาของชากาลล์ชื่อ แซคฮา (Zakhar) มีอาชีพเป็นเสมียนในร้านขายปลา และมารดาของเขาชื่อ ฟีก้า-อีต้า (Feiga-Ita) เป็นเจ้าของร้านขายของชำ ทั้งนี้ ชากาลล์ได้ตัดสินใจครั้งยิ่งใหญ่ที่จะหันหลังให้กับถิ่นพำนักแบบยิวเพื่อไปสร้างสรรค์โลกแห่งจินตนาการของเขาเอง อย่างไรก็ตาม จะมีบางช่วงเวลาที่ชากาลล์ย้อนกลับไปสู่ประเพณีดั้งเดิมแบบยิว

ชีวิตในวิเตบสค์เป็นชีวิตที่ลำบากยากแค้น อาศัยอยู่ในชุมชนชาวยิวขนาดใหญ่ในบริเวณ ทาริส รัสเซีย (Tsarist Russia) ซึ่งชุมชนดังกล่าวมีชาวยิวอยู่ประมาณ 50,000 คน สำหรับชากาลล์นั้น เมืองวิเตบสค์ยังคงเป็นดินแดนแห่งภาพฝันในวัยเด็กของเขาอยู่ นอกจากนี้ ชากาลล์ยังคงถ่ายทอดความทรงจำเกี่ยวกับโดมของโบสถ์ท่ามกลางแสงจากทางภาคเหนือที่หนาวเย็นออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมในชุดหลังๆ ด้วย

ชากาลล์เป็นลูกคนโตในจำนวนลูกทั้งหมด 9 คน สมาชิกในครอบครัวของชากาลล์มีส่วนทำให้โลกภายในของชากาลล์ก่อตัวขึ้น และมีบทบาทในการนำเสนอโลกที่กว้างขึ้นของชากาลล์ในรูปแบบของงานจิตรกรรมด้วย ชากาลล์เติบโตใน

สภาพแวดล้อมแบบยิวที่ยากจนใกล้กับถนนเพสท์โกวาติก (Pestkowatik) ซึ่งอยู่ด้านหลังเรือนจำและสถานที่ดูแลคนวิกลจริต

ชากาลล์มักผสมผสานความคิดเพื่อถ่ายทอดภาพของบิดาของเขาในลักษณะของคนยิวดั้งเดิมที่แต่งกายด้วยชุดแบบพระในโบสถ์ที่มีผ้าคลุมไหล่สำหรับสวดมนต์ซึ่งเรียกว่า ทาลลิธ (Tallith) สำหรับมารดาของชากาลล์ต้องทำงานอย่างหนักและถือว่าเป็นผู้หญิงที่มีความสามารถในการดำเนินชีวิตอย่างยิ่ง มารดาของชากาลล์เป็นลูกสาวของคนฆ่าสัตว์ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมในหมู่บ้านลีออสโน (Lyozno) ชากาลล์ยังคงมีความฝังใจอย่างลึกซึ้งในความสามารถของมารดา รวมทั้งการให้กำลังใจจากมารดา

ในปี ค.ศ. 1906 เมื่อชากาลล์อายุได้ 19 ปี ได้มีประสบการณ์ทางศิลปะในสตูดิโอของจิตรกร เยอูดา เพน (Yehuda Pen) ที่ตั้งอยู่ใจกลางเมืองวิเตบสค์เป็นเวลา 2 เดือน เยอูดา เพน เป็นจิตรกรที่มีชื่อเสียงในแนวหลักวิชา ที่เน้นการวาดภาพภูมิทัศน์และภาพคน ในช่วงเวลานี้ ชากาลล์ได้มีจุดยืนในการใช้สีที่ไร้ข้อจำกัด และปฏิเสธการสร้างผลงานแบบเหมือนจริง จากนั้นมาด้วยเหตุผลที่ว่าครอบครัวของชากาลล์เป็นครอบครัวที่ยากจน บิดาของชากาลล์จึงไม่สามารถจ่ายค่าเล่าเรียนหรือค่าธรรมเนียมใดๆ ได้ ประกอบกับบิดาของชากาลล์ไม่เต็มใจให้ชากาลล์มีอาชีพเป็นศิลปินเท่าใดนัก ด้วยเหตุนี้ ชากาลล์จึงต้องทำงานเพื่อหารายได้ของตนเองด้วยการเป็นผู้ช่วยช่างถ่ายรูป โดยทำหน้าที่แต่งฟิลม์และอัดรูป จนกระทั่งปี ค.ศ. 1907 ชากาลล์เก็บเงินได้เพียง 27 รูเบิลส์ (roubles) แต่ก็ตัดสินใจเดินทางไปสู่เมืองเซนต์ปีเตอร์สเบร์ก (St. Petersburg) เมืองหลวงของรัสเซียในที่สุด แต่ในเมืองที่ชากาลล์ตัดสินใจไปพำนักนั้นได้มีการประกาศใช้กฎหมายต่อต้านยิว ที่บริเวณชายฝั่งของเนวา (Banks of the Neva) ซึ่งจะมีเพียงศิลปินที่ได้รับใบอนุญาตพิเศษเท่านั้นที่จะอาศัยอยู่ในเมืองดังกล่าวได้

ในเวลาต่อมา นักกฎหมายและผู้สนับสนุนงานศิลปะชื่อ โกลด์เบิร์ก (Goldberg) ได้จ้างชากาลล์ให้เป็นลูกจ้างทำงานในเมืองอย่างถูกต้องตามกฎหมาย ชากาลล์จึงได้สิทธิอาศัยในเมืองเซนต์ปีเตอร์สเบร์กและได้เข้าเรียนที่ The School of the Imperial Society for the Protection of the Fine Arts อย่างไรก็ตามเมื่อเวลาผ่านไป ชากาลล์ไม่ได้รับอนุญาตให้ต่ออายุใบอนุญาตให้พำนักในเมือง ดังนั้นชากาลล์จึงถูกซ้อมและต้องอยู่ภายในเรือนจำเป็นเวลา 2 สัปดาห์

เมื่อชากาลล์อายุเพียง 20 ปี เขาได้รับการสนับสนุนอย่างมากจากผู้อำนวยการโรงเรียนที่ชื่อ นิโคไล โรริช (Nicholai Rocrich) ซึ่งได้ให้เบี้ยเลี้ยงแก่ชากาลล์ 15 รูเบิลส์ต่อเดือนนับตั้งแต่เดือนกันยายน ค.ศ. 1907 จนถึงเดือนกรกฎาคม ค.ศ. 1908

แม็กซิม วินาเวอร์ (Mazime Vinaver) เป็นสมาชิกรัฐสภารัสเซีย (Duma) ที่นิยมประชาธิปไตยได้มีบทบาทในสมาคมมนุษยวิทยาและประวัติศาสตร์ฮิบรู แห่งเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก ซึ่งต่อมาเป็นที่ปรึกษาของชากาลล์และจัดหาที่พักให้ชากาลล์ในสำนักงานชื่อ "Office of Voshod" โดยชากาลล์ได้ทำงานเป็นผู้ตรวจสอบภาษาของหนังสือพิมพ์การเมืองยิว

ต่อมาชากาลล์ได้เข้าเรียนที่โรงเรียนชานเซอวา (Zvantseva School) เป็นเวลา 2 ปี และในฤดูใบไม้ผลิปี ค.ศ. 1909 เมื่อเลออน บากส์ท รวมทั้งจิตรกรและนักวิจารณ์ชื่อ อเล็กซานเดอร์ เบนัวส์ (Alexandre Benois) ซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งกลุ่ม Post-Symbolist Group ที่เรียกว่า Mir Iskousstva หรือเรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า World of Art ได้เข้ารวมกลุ่มกับ เซอร์จ ดีแอคฮิเลฟ (Serge Diaghilev) ในปารีส ทำให้ชากาลล์ตัดสินใจเข้าเรียนในหลักสูตรที่เกิดขึ้นใหม่ข้างต้น โดยชากาลล์ระบุว่า หลักสูตรดังกล่าวจัดการเรียนการสอนโดยศิลปินยุคใหม่ เช่น มิสลาฟ โดบูชินสกี้ (Mstislav Dobuzhinsky) ผู้แนะนำชากาลล์ให้ศึกษาผลงานของ ฟานโกะ และ เซซาน

ในปี ค.ศ. 1907 ณ เซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก พี่น้องตระกูลเบอร์ลุกค์ (Burliuk Brothers) ร่วมกับกวีชื่อ มายาคอฟสกี้ (Mayakousky) ในการจัดตั้งกลุ่มฟิวเจอริสต์แห่งรัสเซียเป็นครั้งแรก (Russian Futurist Group) ก่อนเข้าร่วมอุดมการณ์กับกลุ่มอื่นๆ ภายใต้กลุ่มสหภาพเยาวชน (Union of Youth) ที่ก่อตั้งเมื่อปี ค.ศ. 1909 ซึ่งในปีนี้เอง ลาริโอนอฟและคอนชาโรวาได้จัดนิทรรศการ Golden Fleece ในกรุงมอสโค และในขณะเดียวกัน ชากาลล์ได้จัดนิทรรศการ Free Aesthetic โดยชากาลล์แสดงผลงานของตนในฐานะของศิลปินที่มีความเชื่อในความเรียบง่ายแบบโลกเก่าที่นำเสนอในรูปแบบใหม่ ณ เซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก ทั้งนี้ชากาลล์ได้จัดส่งผลงานไปร่วมแสดงกับกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าแห่งรัสเซียโดยตลอด รวมทั้งผลงานชื่อ Donkey's Tail ที่ส่งไปเข้าร่วมแสดงในนิทรรศการที่จัดขึ้นโดยกลุ่มเพื่อนๆ ของเขา

ชากาลล์เป็นจิตรกรสร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่โด่งดังซึ่งแสดงออกถึงความทรงจำที่มีต่อศาสนาของชาวยิวและข้อความจากคัมภีร์ไบเบิล ผลงานของชากาลล์ดังกล่าวได้แสดงให้เห็นถึงความเป็นจริงและตำนาน ความฝันและนิทานสอนใจ รวมทั้งเรื่องการอุปมาอุปไมย นอกจากนี้ชากาลล์ได้พัฒนาภาษาที่แสดงด้วยภาพที่อยู่นอกเหนือจากโลกแห่งพิธีกรรมและวัฒนธรรมของแหล่งกำเนิดของเขา ทั้งนี้เพื่อขยายขอบเขตการสร้างผลงานจิตรกรรมให้กว้างขึ้น (Marchesseau. 1998 : 13-22)

มาร์เชสซัว ได้กล่าวถึงการผลงานจิตรกรรมยุคแรกของชากาลล์ในรัสเซียโดยสรุปไว้ดังนี้

ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันยุคแรกสุดของชากาลล์ (ปี ค.ศ. 1907-1909) ได้แสดงให้เห็นพัฒนาการด้านเทคนิคของชากาลล์ โดยได้นำเสนอภาพความทรงจำเกี่ยวกับสิ่งที่คุ้นเคย และจัดองค์ประกอบให้เกิดความรู้สึกถึงการอุปมาอุปมัยสิ่งต่างๆ และมีเนื้อหา (Content) ที่แฝงอารมณ์และความรู้สึกทางจิตใจอย่างมาก อย่างไรก็ตาม ชากาลล์ได้ลดความรุนแรงของเหตุการณ์จริงให้อ่อนลงซึ่งเป็นการนำเสนอเรื่องราวที่มีลักษณะใกล้เคียงกับประเพณีของตะวันออกมากกว่าตะวันตก นอกจากนั้น ชากาลล์ยังสร้างระยะใกล้ไกลที่บิดเบือนจากความเป็นจริง ซึ่งเหมือนกับศิลปะแบบนาอีฟ (Naive) และศิลปะ Neo-Primitivism

และถึงแม้ว่าผลงานในช่วงนี้จะมีสีสันไม่สดใส แต่ชากาลล์ใช้เทคนิคในการสร้างสรรค์อย่างประณีตพิถีพิถัน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความมั่นใจของชากาลล์ได้อย่างชัดเจน เช่น แม้ในพื้นที่ส่วนใหญ่จะระบายด้วยสีหม่น แต่จะมีบางส่วนที่ชากาลล์รู้จักสร้างจุดสนใจด้วยการใช้สีขาวขุ่นแบบน้ำนม นอกจากนี้ ชากาลล์จะจัดองค์ประกอบที่ไม่อัดแน่นเพียงจุดเดียว แต่จะจัดให้กระจายในมุมต่างๆ เพื่อสร้างระยะใกล้ไกล เป็นต้น แนวทางการทำงานดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงความช่างสังเกตอย่างถี่ถ้วน และความสนใจในรายละเอียดขององค์ประกอบต่างๆ ของชากาลล์ (Marchesseau. 1998 : 22)

จนในที่สุด สิ่งที่ชากาลล์ได้ใฝ่ฝันไว้เช่นเดียวกับผู้เรียนทางศิลปะหรือศิลปินอีกหลายๆ คนในยุคนั้น ก็คือ การที่มีโอกาสได้เดินทางสู่กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศสซึ่งเป็นศูนย์กลางของศิลปะสมัยใหม่ในยุโรป สำหรับชากาลล์แล้ว การเดินทางในครั้งนี้นับเป็นการเปิดโลกทรรศของตนให้กว้างขึ้น ชากาลล์จะได้พบเห็นผลงานศิลปะต้นแบบซึ่งแต่ก่อนเคยเห็นจากในหนังสือที่ประเทศรัสเซีย นอกจากนั้นชากาลล์ยังได้มีโอกาสพบปะผู้คนมากหน้าหลายตา ไม่ว่าจะเป็นศิลปินหรือผู้ที่เกี่ยวข้องกับวงการศิลปะซึ่งมีส่วนผลักดันให้ชากาลล์ได้พัฒนาผลงานของตนจนเป็นที่ยอมรับของคนโดยทั่วไป ซึ่ง มาร์เชสซัว ได้กล่าวถึงชีวิตและผลงานของชากาลล์เมื่อครั้งอาศัยในกรุงปารีสในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1910 -1914 โดยสรุปไว้ดังนี้

ในเดือนสิงหาคม ค.ศ. 1910 แม็กซิม วินาเวอร์ (Maxime Vinaver) ได้ให้การสนับสนุนชากาลล์โดยให้เงินเบี้ยเลี้ยงแก่ชากาลล์จนถึงปี ค.ศ. 1914 ด้วยเหตุนี้ชากาลล์จึงสามารถเดินทางออกจากรัสเซียไปยังกรุงปารีสได้ การเดินทางครั้งแรกนี้แสดงให้เห็นถึงจุดเปลี่ยนแปลงของชีวิตชากาลล์อย่างชัดเจน

ทันทีที่ชากาลล์เดินทางถึงฝรั่งเศส มอยซ์ เซกาลล์ ได้เปลี่ยนชื่อให้เป็นแบบฝรั่งเศส นั่นคือชื่อ มาร์ค ชากาลล์ นั่นเอง ชากาลล์เริ่มต้นศึกษาหาความรู้ในสถาบันวิชาการหลายแห่งอย่างต่อเนื่อง เช่น แกรนด์ โชมีแอร์ (Grande Chaumiere) และลาปาเลท์ (La Palette) นอกจากนี้ ความขาดแคลนเงินทองทำให้ชากาลล์รู้จักประยุกต์ใช้ผ้าม่านและเสื้อเชิ้ตเก่าๆ แทนผืนผ้าใบ ทั้งนี้ในผลงานชื่อ The Violinist มีร่องรอยของการปักหรือตกแต่งผ้าปรากฏให้เห็นตามชั้นของสี

นอกจากนี้ ชากาลล์สนใจจำหาความรู้ด้วยการท่องเที่ยวในพิพิธภัณฑ์ลุฟร์ (Louvre) ซึ่ง ณ ที่นี้ ชากาลล์ได้ความรู้จากการชมผลงานชิ้นต้นแบบ ซึ่งการได้หาประสบการณ์ดังกล่าวนี้ ทำให้ชากาลล์ปรารถนาจะสร้างผลงานศิลปะที่เต็ม

ไปด้วยสีสัน ซึ่งศิลปินที่ชากาลล์ประทับใจ ได้แก่ เดอลาครัวซ์ (Delacroix) เจริโคท์ (Gericault) คูเบท์ (Courbet) เลอเนน (Le Nain) วัตโต (Watteau) อัคเซลโล (Uccello) ฟูเก่ท์ (Fouquet) และชาร์แดง (Chardin)

ในช่วงเวลานี้ ชากาลล์ได้ใช้เวลาตอนกลางวันเยี่ยมชมหอศิลป์ของบุคคลต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น เบอร์นเฮม (Bernheim) ดูรอง-รูเอล (Durand-Ruel) และแอมบัวส์ วอลลาร์ด (Amboise Vallard) ซึ่งชากาลล์ได้ค้นพบวิธีการใช้แสงและบริเวณว่าง (Light and Space) ของศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ เช่น เรอดง (Redon) เซซานน์ (Cezanne) โกแกง (Gauguin) และเพื่อนเก่าๆ ของชากาลล์ การค้นพบครั้งนี้ทำให้ชากาลล์กลายเป็นศิลปินที่ใช้สีแบบพร่ามัว (Dazzling Colourist) ที่ทำให้กลมกลืนกับแนวทางการสร้างงานสมัยใหม่แบบลัทธิโฟวิสม์ นอกจากนี้ชากาลล์ได้ใช้การจัดโครงสร้างที่แบ่งส่วนย่อยตามลัทธิบาศกนิยม (Cubism) มาประยุกต์ใช้ในงานด้วย

ในปี ค.ศ. 1911 ชากาลล์ได้อาศัยอยู่ในสตูดิโอ ณ ลารูช (La Ruche) ซึ่งเป็นบริเวณที่มีศิลปินหลายคนทำงานอยู่ เช่น เฟอร์นานด์ เลเจร์ (Fernond Leger) อองรี ลอเรนส์ (Henri Laurens) อเล็กซานเดอร์ อชิเปนโก (Alexander Achipenko) แชม ซูทีน (Chaim Soutine) ออสซิป ซาลมอน (Ossip Salmon) แม็กซ์ จาคอบ (Max Jacob) เป็นต้น

ณ สถานที่ดังกล่าว ชากาลล์ได้พบกับกวีชื่อ แบลอิส เซนดร้า (Blaise Cendrars) ผู้ซึ่งเคยอาศัยในเซนต์ปีเตอร์สเบิร์กและเข้าใจคนรัสเซีย ซึ่งกวีผู้นี้เป็นผู้ให้คำแนะนำแก่ชากลล์ตลอดเวลา ทั้งนี้ เซนดร้าส์จะทำหน้าที่ตั้งชื่อผลงานจิตรกรรมของชากาลล์ เช่น ผลงานชื่อ Dedicated to My Fiancee ผลงานชื่อ To Russia, Donkeys and Others ผลงานชื่อ The Poet Half Past Three เป็นต้น

ปี ค.ศ. 1912 เซนดร้าส์แนะนำให้ชากาลล์รู้จักกับกิลโลม อปอลลิแนร์ (Guillaume Apollinaire) ซึ่งอปอลลิแนร์มีความรู้สึกว่าชากาลล์เป็นจิตรกรที่มีความทะเยอทะยาน และเมื่อชากาลล์มอบภาพเหมือนจริงให้กับอปอลลิแนร์ซึ่งระบายด้วยสีม่วง อปอลลิแนร์จึงเขียนบทกวี "Rotsoge" ให้แก่ชากาลล์ เหตุการณ์ดังกล่าวนี้ แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรกับกวีที่โคจรมาพบกัน

ในระหว่างปี ค.ศ. 1910-1914 มอนท์ปาร์นาสส์เต็มไปด้วยศิลปินและกวี รวมทั้งโบฮีเมียนส์ (Bohemians) ซึ่งเขาทั้งหลายเหล่านี้ได้นำเสนอแนวคิดทางศิลปะแบบปัจเจกบุคคล แต่ก่อนหน้านี้ จิตรกรรุ่นแรกๆ ได้นำเสนอผลงานที่มีสีสันรุนแรงแบบลัทธิโฟวิสม์ มีแนวคิดจริงจังกับรูปทรงตามแบบคิวบิสม์ มีการประกาศตัวของศิลปะแบบฟิวเจอริสม์ และมีการสร้างสรรค์ศิลปะแบบ Orphism ที่เน้นสภาพแร้นแค้น อย่างไรก็ตาม แนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะทั้งหมดข้างต้นได้กลายเป็นแหล่งความรู้สำคัญในการพัฒนาความคิดและการแสดงออกของชากาลล์ โดยชากาลล์ใช้เวลาศึกษาและทดลองอย่างต่อเนื่อง เช่น การทดลองสร้างงานแบบคิวบิสม์ที่เน้นการแบ่งส่วนรูปทรงและการใช้สีที่ดึงดูดจนเกิดเป็นผลงานชื่อ Adam and Eve และผลงานชื่อ Golgotha or Calvary เมื่อปี พ.ศ. 1912

ต่อมาชากาลล์เริ่มมีความคิดเป็นอิสระมากขึ้น และปฏิเสธที่จะเข้าร่วมกับศิลปินกลุ่มต่างๆ ที่เน้นหลักทฤษฎี แต่ชากาลล์ยังคงยึดมั่นในความทรงจำของตนและภูมิหลังความเป็นคนรัสเซียและยิว ซึ่งสิ่งเหล่านี้ทำให้ชากาลล์มีจินตนาการที่แตกต่างไปจากศิลปินฝรั่งเศสทั้งหลาย นอกจากนี้ ชากาลล์ยังได้รับการกระตุ้นให้นำแนวทางที่เป็นหลักทฤษฎีของศิลปะลัทธิคิวบิสม์ไปใช้และเกิดผลงานที่มีความสมดุลแนวใหม่ ซึ่งผลงานเหล่านี้เป็นตัวแทนของโลกแห่งจินตนาการที่ปรากฏร่องรอยของวัฒนธรรมแห่งถิ่นกำเนิดของชากาลล์เอาไว้ด้วย

การสร้างงานแนวคิวบิสม์ของชากาลล์ เรียกได้ว่าเป็นการสร้างภาษาภาพแบบคิวบิสม์แนวใหม่ ที่ทำให้รูปทรงมีความพร่ามัว รูปทรงเรขาคณิตที่ซับซ้อนและสีสันที่เปล่งประกาย แนวทางดังกล่าวนี้เกิดจากการผสมผสานระหว่างตำนานพื้นบ้านของรัสเซียและความพิศวง

ในระหว่างที่ชากาลล์พำนักอยู่ในปารีส ชากาลล์ได้ทำให้วิธีการทำงานของตนสมบูรณ์ขึ้น เช่น ร่างภาพด้วยดินสอหรือหมึกบนกระดาษแผ่นเล็กๆ อย่างรวดเร็ว เพื่อไม่ให้เกิดความลังเลหรือมีตัวเลือกใดๆ นอกจากนี้จะใช้การวาดเส้น (Drawing) ที่เป็นเส้นหนาด้วยการใช้สีน้ำ การทำงานเช่นนี้ เท่ากับเป็นการจดบันทึกควบคู่กับการสร้างงานจิตรกรรมสีน้ำมัน

ในช่วงที่ชากาลล์ขัดสนเงินทอง ชากาลล์เขียนภาพด้วยสี gouaches บนกระดาษแผ่นเล็กๆ แทนการวาดภาพบนผืนผ้าใบขนาดใหญ่ นอกจากนี้ ชากาลล์ได้ให้ความสำคัญกับจุดศูนย์กลางของภาพเช่นเดียวกับการเขียนภาพบนผืนผ้าใบขนาดใหญ่เช่นกัน

ชากาลล์ได้สร้างผลงานอย่างต่อเนื่องจนกระทั่งวันที่ 30 เมษายน ค.ศ. 1914 ชากาลล์ได้เซ็นสัญญากับนักธุรกิจศิลปะชื่อ ชาลส์ มาลเปล (Charles Malpel) และหลังจากนั้น ชากาลล์ก็ตัดสินใจเดินทางกลับรัสเซีย (Marchesseau. 1998 : 22-37)

จากข้างต้นนี้แสดงให้เห็นว่า ชากาลล์เป็นศิลปินที่มีการพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานของตนเองอยู่เสมอ ไม่ปิดกั้นความคิด รู้จักการแสวงหารับในสิ่งใหม่โดยนำมาผสมผสานกับแนวทางเดิมของตน ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้ส่งผลให้ผลงานศิลปะของชากาลล์มีความโดดเด่นและมีลักษณะเฉพาะตัวอย่างเด่นชัด ซึ่ง อัศนีย์ ชูอรุณ (2534 : 116) ได้กล่าวไว้ว่า "แบบอย่างยุคแรกเริ่มของชากาลล์นั้น เกิดขึ้นในระหว่างที่เขามาพำนักอยู่ในกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ในช่วง พ.ศ.2453-57 ครั้งนั้น เขาทำออกมาในแบบลัทธิบาศกนิยม ความทรงจำในวัยเด็กของเขาในแคว้นวิเตบสค์ นิทานพื้นบ้านชาวยิดดิช และรูปทรงเรขาคณิตแบบบาศกนิยมถูกผสมผสานกลมกลืนไปอย่างเสรี โดยไม่คำนึงถึงเวลา สถานที่ หรือมาตราส่วน" นอกจากนี้ กำจร สุนพงษ์ศรี (2528 : 268) ได้กล่าวถึงผลงานจิตรกรรมของชากาลล์ไว้ว่า "ผลงานของจิตรกรผู้นี้มีแนวโน้มแสดงให้เห็นลักษณะพิเศษของชาวยิว เขาชอบสร้างงานจากนิทานชวนฝันที่งดงามของท้องถิ่นในรัสเซีย โดยมีการแสดงออกอย่างพิสดาร ผลงานของชากาลล์นับว่ามีการแสดงออกของส่วนตนเด่นชัดมาก และนับเป็นตัวอย่างอันดีของกลุ่มศิลปะเหนือจริงแนวหนึ่ง"

โพลอนสกี้ ได้กล่าวถึงโลกแห่งจินตนาการและความจำในวัยเด็กที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ชากาลล์ โดยสรุปไว้ดังนี้

...ชากาลล์มีโลกแห่งจินตนาการ เพ้อฝันและลึกลับ จากความทรงจำในวัยเด็กในเมืองวิเตบสค์ซึ่งเต็มไปด้วยดินโคลนและความจน อย่างไรก็ตาม สถานที่ดังกล่าวกลับเป็นแหล่งกำเนิดความแข็งแกร่งและจินตนาการในการสร้างสรรค์งานศิลปะของเขา สิ่งดังกล่าวนี้ทำให้ผลงานศิลปะของชากาลล์มีชีวิต มีสีสัน และมีความเปลี่ยนแปลงอย่างไม่รู้จบ นอกจากนี้ชากาลล์จะสร้างผลงานอย่างต่อเนื่องเหมือนการกลิ้งของหลอดด้ายที่แล่นผ่านความสุข ความเบิกบานใจ และบางครั้งก็ผ่านความทุกข์ใจเพื่อสะท้อนภาพในทางกลับกัน ซึ่งสิ่งที่กล่าวถึงนี้เกิดจากความลำบากยากแค้นจากการเป็นชนชาติยิวท่ามกลางชนชาติต่างๆ ซึ่งชากาลล์ได้นำเสนอสิ่งเหล่านี้เป็นรูปภาพด้วยความหวังที่จะมีอนาคตซึ่งแตกต่างไปจากเดิม จวบจนปัจจุบัน ชากาลล์ได้รับการยกย่องเป็น "จิตรกรที่เป็นกวีผู้ยิ่งใหญ่" แห่งศตวรรษที่ 20 เนื่องจากชากาลล์มีความคิดกว้างไกลและกล้าสร้างความเคลื่อนไหวที่แตกต่างจากสิ่งที่ยุคสมัยนั้นยอมรับ และความเคลื่อนไหวที่แตกต่างนั้นได้กลายเป็นส่วนหนึ่งในการกำหนดรูปแบบของศิลปะในโลกปัจจุบัน (Polonsky. 2002 : 5)

จากการกล่าวถึงผลงานจิตรกรรมในช่วง ค.ศ.1910-1914 ในข้างต้นนี้ จะเห็นว่านอกจากจะสะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลที่ได้รับจากศิลปะลัทธิบาศกนิยมแล้ว ยังได้สะท้อนถึงความเก็บกดและความฝันที่ซ่อนอยู่ภายในด้วย รวมทั้งยังได้สะท้อนถึงวัฒนธรรมจากบ้านเกิดโดยการผสมผสานจนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะตัว ความที่ชากาลล์เป็นชาวยิวด้วยแล้ว อาจมีความเก็บกดภายในที่ส่งผลมาสู่การสร้างสรรค์ก็เป็นได้ ซึ่ง รีด (Read. 2530 : 313) ก็ได้กล่าวถึงศิลปะสร้างสรรค์ขึ้นจากชาวยิวโดยทั่วไปว่า "ภาพเขียนของจิตรกรยิวไม่ได้แปลความหมายของโลกภายนอกออกมา แต่กลับแสดงออกถึงโลกภายใน เพราะเหตุนี้เองศิลปะของชาวยิวจึงได้ใช้แบบแผนที่แสดงสาระของศิลปะแบบปัจเจกชน"

ในปี ค.ศ.1914 ชากาลล์ได้เดินทางกลับไปเยี่ยมครอบครัวที่บ้านเกิด และในช่วงเวลาเดียวนั้นได้เกิดเหตุการณ์ขึ้นจนทำให้ชากาลล์ต้องติดอยู่ในประเทศรัสเซียเป็นเวลาถึง 8 ปี ดังที่ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ

ได้กล่าวถึงว่า "...ค.ศ. 1914 จึงเดินทางกลับไปเยี่ยมบ้านเกิดซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เกิดสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง ทำให้เขาติดอยู่ในรัสเซียไม่สามารถกลับไปกรุงปารีสได้ตามต้องการ ค.ศ. 1915 ชากัลล์แต่งงานกับ Bella Rosenfeld และใช้ชีวิตอยู่กับภรรยาที่วีเจบสค์อันเป็นช่วงเวลาแห่งความสุข เขาเขียนภาพเกี่ยวกับตัวเขาและภรรยาขึ้นหลายภาพ..."

โพลอนสกี้ ได้กล่าวถึงการใช้ชีวิตของชากาลล์ในช่วงสงครามระหว่างที่อยู่ในประเทศรัสเซีย โดยสรุปดังนี้

> เมื่อเดือนตุลาคม ของการปฏิวัติ (Revolution) เมื่อปี ค.ศ. 1917 ได้มีการปลดปล่อยชาวยิว และมีผลต่อชากาลล์ที่ต้องเข้าไปเกี่ยวข้องกับการเมืองในระยะเวลาสั้นๆ รวมทั้งทำให้การสร้างสรรค์ศิลปะมีอิสระมากขึ้น ทั้งนี้เมื่อประมาณ ปี ค.ศ. 1918 ชากาลล์ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นกรรมการในคณะกรรมการด้านศิลปะแห่งวิเตบค์ส (Commissar for Art in Vitebsk) จนกระทั่งปี ค.ศ. 1920 ชากาลล์พร้อมทั้งเบลล่าและลูกสาวชื่อ อิด้า (Ida) ได้ย้ายไปอยู่ที่มอสโค โดยอุทิศและบริหารงานในสถาบันการศึกษาศิลปะ ในพิพิธภัณฑ์ และโครงการเกี่ยวกับศิลปะต่างๆ ที่ทำขึ้นเพื่อให้คนสามารถสร้างสรรค์และมีความสุขกับศิลปะ
>
> ในปีที่ฉลองครบรอบการปฏิวัติ ชากาลล์ได้สร้างกลไกหลักในการจัดงานฉลองในรัสเซีย และได้สร้างผลงานที่ดึงดูดสายตาผู้คนตามถนนในเมืองวิเตบค์สด้วยการจัดเทศกาลธงและแผ่นป้าย (festival of flags and banners) เพื่อสื่อถึงความรู้สึกเชิงวิพากษ์ถึงความรุนแรงของสงครามที่ผ่านมา จากนั้น ชากาลล์ได้อุทิศตัวเพื่อทำงานให้โรงละคร State Jewish Chamber Theatre จนกระทั่งเกิดสงครามอีกครั้ง (Civil war) ชากาลล์และครอบครัวต้องอาศัยหลบภัยในห้องขนาดเล็กท่ามกลางความลำบาก แต่ชากาลล์ก็ยังคงสร้างผลงานจิตรกรรมจำนวนหนึ่งขึ้น (Polonsky. 2002 : 14-15)

ต่อมาในปี ค.ศ.1922 ชากาลล์จึงได้อพยพออกจากรัสเซียด้วยเหตุผลทางการเมืองไปสู่กรุงเบอร์ลิน กระทั่งในปี ค.ศ.1923 จึงได้เดินทางกลับสู่กรุงปารีสพร้อมครอบครัวได้สำเร็จ ซึ่งชากาลล์ได้สร้างสรรค์งานศิลปะเรื่อยมาและได้เดินทางสะสมประสบการณ์ทางศิลปะทั้งในประเทศฝรั่งเศส เยอรมัน อิตาลี สเปน ฮอลแลนด์และประเทศสหรัฐอเมริกาอย่างต่อเนื่อง ชากาลล์ได้ตัดสินใจที่จะตั้งรกรากอยู่ในฝรั่งเศสเป็นการถาวร ทั้งชากาลล์และครอบครัวได้โอนสัญชาติเป็นชาวฝรั่งเศสในปี ค.ศ.1937 ต่อมาในปี ค.ศ.1944 เบลลาได้เสียชีวิตลงด้วยติดเชื้อ ซึ่งทำให้ชากาลล์หยุดสร้างสรรค์งานศิลปะเป็นเวลาถึง 9 เดือน หลังจากนั้นจึงได้กลับมาเริ่มทำงานด้วยการทำฉากให้โรงละครแห่งนิวยอร์คและได้เริ่มสร้างงานศิลปะอย่างต่อเนื่อง กระทั่งได้แต่งงานใหม่กับ วาเลนไทน์ บรอดสกี (Valentine Brodsky) และได้ใช้ชีวิตพร้อมทั้งสร้างสรรค์งานศิลปะจวบจนวาระสุดท้าย เมื่อวันที่ 28 มีนาคม 1949 ที่เมืองเซ็นต์ ปอลเดอวอง (St. Paulde-Vence)

2. เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติและทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของ ซิกมันด์ ฟรอยด์

ซิกมันด์ ฟรอยด์ จิตแพทย์ผู้เกิดในครอบครัวชาวยิวซึ่งเริ่มต้นจากการเข้าเป็นนักศึกษาแพทย์ที่มหาวิทยาลัยแห่งกรุงเวียนนา ซึ่งฟรอยด์ได้เริ่มมีความสนใจงานด้านจิตเวชในปี ค.ศ. 1883 ในเวลาต่อมาฟรอยด์ได้เริ่มสนใจกับงานด้านการบำบัดโรคประสาทและเทคนิคทางด้านการสะกดจิต กระทั่งในปี ค.ศ. 1896 ฟรอยด์ได้เริ่มศึกษาพื้นฐานทางทฤษฎีจิตวิเคราะห์ (Psychoanalysis) อย่างจริงจัง ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ทฤษฎีของฟรอยด์เริ่มดึงดูดความสนใจจากจิตแพทย์ในประเทศต่างๆ มากขึ้นเป็นลำดับ นอกจากนั้นทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ยังส่งผลต่อแนวคิดทางศิลปะโดยเฉพาะกลุ่มศิลปะลัทธิเหนือจริงอีกด้วย

ยศ สันตสมบัติ ได้กล่าวถึงประวัติ การศึกษา การทำงาน และแนวคิดที่เกี่ยวกับทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของ ซิกมันด์ ฟรอยด์ ไว้โดยสรุปดังนี้

ซิกมันด์ ฟรอยด์ เป็นจิตแพทย์ชาวยิวที่เป็นผู้คิดริเริ่มทฤษฎีจิตวิเคราะห์ ฟรอยด์เกิดเมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม ค.ศ.1856 ที่เมืองฟรายเบิร์ก แคว้นโมราเวีย (ขณะนั้นยังเป็นส่วนหนึ่งของจักรวรรดิออสโตร-ฮังกาเรียน แต่ในปัจจุบันเป็นส่วนหนึ่งของประเทศเชโกสโลวะเกีย บิดาเป็นพ่อค้าขนสัตว์ชื่อ จาคอบ ฟรอยด์ (Jacob Freud) ส่วนมารดาชื่ออมาเลีย นาธานสัน (Amalia Nathanson) ฟรอยด์เป็นบุตรชายคนโตในจำนวนพี่น้องทั้งหมด 8 คน ณ เวลานั้นครอบครัวของฟรอยด์ต้องย้ายถิ่นฐานอยู่หลายต่อหลายครั้งเพื่อหนีจากการทำลายล้างจากลัทธิต่อต้านยิว (anti-Semitism) ในปี ค.ศ.1859 ฟรอยด์ต้องย้ายถิ่นไปอยู่ที่ไลป์ซิก (Leipzig) เมื่อมีอายุเพียง 3 ขวบ เนื่องมาจากถูกคุกคามจากขบวนการชาตินิยมของชาวเชกที่ต่อต้านยิว ในปีต่อมาจึงได้ย้ายไปอยู่ที่กรุงเวียนนา

ฟรอยด์มีนิสัยชอบการอ่านหนังสือมาตั้งแต่ในวัยเด็ก ทั้งนี้ก็เพราะบิดาของฟรอยด์มีความสนใจทั้งด้านการเมืองและวรรณกรรม และมีความตั้งใจที่ต้องการให้ลูกทุกคนได้รับการศึกษาที่ดีโดยเฉพาะฟรอยด์ ซึ่งตามประเพณีของชาวยิวแล้ว ถือว่าบุตรชายจะเป็นผู้สืบทอดวงศ์ตระกูลและทำหน้าที่แทนบิดาในอนาคตเมื่อฟรอยด์อายุ 9 ปี ก็สามารถสอบเข้าโรงเรียนสเปิร์ล ยิมเนเซียม (Sperl Gymnasium) ซึ่งเป็นถือว่าโรงเรียนชั้นแนวหน้าในเวลานั้นเป็นเวลา 8 ปี หลังจากนั้นฟรอยด์ก็ถูกส่งไปเยี่ยมพี่ชายต่างมารดาที่เมืองแมนเชสเตอร์ ประเทศอังกฤษ ในปี ค.ศ.1873 ฟรอยด์ได้เข้าศึกษาวิชาแพทย์ที่มหาวิทยาลัยแห่งกรุงเวียนนาด้วยเหตุผลที่ว่า ฟรอยด์เคยได้ฟังกลอนของเกอเธ่เรื่อง "Nature" ซึ่งบรรยายถึงธรรมชาติไว้อย่างสวยงาม จึงปรารถนาที่จะเข้าใจความเร้นลับของธรรมชาติที่เราอาศัยอยู่ ในปี ค.ศ. 1879 ฟรอยด์ต้องหยุดการเรียนชั่วคราวเนื่องจากถูกเกณฑ์ทหารเข้าประจำการในกองทัพออสโตร-ฮังกาเรียนเป็นเวลา 1 ปี ในที่สุด ฟรอยด์ก็สำเร็จการศึกษาในปี ค.ศ.1881

ฟรอยด์มีความสนใจทางด้านงานวิจัยค้นคว้าทดลองมากกว่าการรักษาคนไข้ แต่ต่อมาก็ฟรอยด์ก็ต้องทำงานเป็นแพทย์ประจำในโรงพยาบาลในกรุงเวียนนาโดยต้องทิ้งงานวิจัยก็เพราะว่า ฐานะทางบ้านของฟรอยด์เริ่มตกต่ำรวมทั้งต้องการเก็บเงินเพื่อแต่งงานกับ มาร์ธา เบอร์เนย์ส ซึ่งเป็นสาวชาวยิวที่เดินทางจากเมืองฮัมบูร์กมาเยี่ยมญาติที่เมืองเวียนนา ในปี ค.ศ.1883 ฟรอยด์ได้เข้าทำงานในคลินิกจิตเวชภายใต้การดูแลของ ทีโอดอร์ เมย์เนิร์ท (Theodor Meynert) ซึ่งเป็นแพทย์ที่มีชื่อเสียงทางด้านระบบประสาท ในปีต่อมาฟรอยด์ก็ได้สร้างชื่อด้วยการวิจัยเกี่ยวกับศักยภาพของการใช้โคเคนในการรักษาผู้ป่วย ในปี ค.ศ.1885 ฟรอยด์ได้เดินทางไปศึกษากับ จัง มาร์แตง ชาโกต์ (Jean Martin Charcot) ซึ่งเป็นแพทย์ที่มีชื่อเสียงทางด้านของฮิสทีเรีย (hysteria) และเทคนิคในการรักษาอาการทางประสาทด้วยการสะกดจิต (hypnotism)ที่โรงพยาบาลซาลเปตรีแอร์ (Salpetriere) ในกรุงปารีสเป็นเวลา 18 สัปดาห์ โดยการสนับสนุนของ เอิร์นส์ บรึก (Ernst Brucke) ซึ่งเคยเป็นอาจารย์สอนฟรอยด์อยู่ที่มหาวิทยาลัยแห่งกรุงเวียนนา ในช่วงเวลาที่ฟรอยด์ได้อยู่กับชาโกต์นี้เอง ฟรอยด์ก็เริ่มสนใจงานทางด้านจิตเวชและมีความเข้าใจถึงจิตใจมนุษย์ว่า มีการทำงานในหลายระดับและมนุษย์มีความทรงจำที่ซ่อนอยู่ในจิตใจ ซึ่งมีอิทธิอย่างมากต่อพฤติกรรมและอาการผู้ป่วยทางจิต ด้วยเหตุนี้ ฟรอยด์จึงเริ่มสนใจการค้นคว้าเรื่องจิตไร้สำนึกและความเก็บกดของมนุษย์ในเวลาต่อมา

ฟรอยด์เชื่อว่า มโนทัศน์เรื่องจิตไร้สำนึกเป็นพื้นฐานสำคัญของทฤษฎีจิตวิเคราะห์ ฟรอยด์ได้ให้ความสนใจเกี่ยวกับเรื่องจิตไร้สำนึกเป็นครั้งแรกเมื่อได้เริ่มศึกษาวิชาสะกดจิตกับชาโกต์ที่กรุงปารีสตามที่กล่าวไว้ในข้างต้นแล้ว ซึ่งได้เรียนรู้ว่าผู้ที่ถูกสะกดจิตจะรับคำสั่งเก็บไว้ในจิตไร้สำนึกและสามารถจะปฏิบัติตามคำสั่งที่ได้รับมาได้ นอกจากนั้นยังพบว่า ความทรงจำที่เกี่ยวกับความชอกช้ำ ความเจ็บปวด วิกฤตการณ์ที่พบในวัยเด็กอาจจะมาส่งผลกระทบต่อคนผู้นั้นในภายหลัง จิตไร้สำนึกของในทรรศนะของฟรอยด์จึงเป็นกระบวนการที่มนุษย์เราได้ขจัดความทรงจำอันเจ็บปวดออกจากจิตสำนึกตน นอกจากนั้น ฟรอยด์ยังเชื่ออีกว่า ความฝันของคนเราไม่ได้เป็นลางบอกเหตุเหมือนกับความเชื่อของคนในสมัยก่อน แต่ความฝันเป็นเรื่องของประสบการณ์ในอดีต ซึ่งเท่ากับว่าจิตไร้สำนึกของมนุษย์เรามีอยู่จริงและทำงานอยู่ตลอดเวลา โดยที่ไม่ได้อยู่ภายใต้หลักเหตุผลใดๆ ไม่ว่าหลับหรือตื่นและเสนอว่าความคิดของมนุษย์เราอาจถูกสะท้อนมาในรูปของสัญลักษณ์ ซึ่งฟลอยด์ได้เรียกกระบวนการที่สัญลักษณ์อย่างหนึ่งเป็นตัวแทนของอีกสิ่งหนึ่งว่า การแทนที่ ส่วนการล้อเล่น เรื่องตลก การเล่นคำต่างๆ ก็เป็นสิ่งที่ได้สะท้อน

ถึงจิตไร้สำนึกด้วย ซึ่งความทรงจำที่ถูกเก็บไว้ในจิตไร้สำนึกจะแสดงตัวออกมาเมื่อถูกกระตุ้นจากภายนอก ซึ่งจะเห็นได้จากละครตลกมักจะสร้างเรื่องล้อเลียนความสัมพันธ์ในครอบครัว หรือการเขียนการ์ตูนล้อเลียนนักการเมืองในลักษณะขบขัน ต่อมาฟรอยด์ได้เข้าพิธีสมรสกับมาร์ธาที่เมืองฮัมบูร์กเมื่อวันที่ 13 กันยายน ค.ศ.1886

ฟรอยด์เชื่อว่า พฤติกรรมที่มนุษย์ได้แสดงออกมานั้น ล้วนมีที่มาด้วยกันทั้งนั้น ไม่มีปรากฏการณ์ใดที่เกิดจากความบังเอิญ พฤติกรรมของมนุษย์เราล้วนเป็นผลจากพัฒนาการตามธรรมชาติด้วยกันทั้งสิ้น ซึ่งฟรอยด์ได้ใช้ความเชื่อดังกล่าวแบ่งปรากฏการณ์ทางจิตออกเป็น 2 ประเภท ประเภทแรกคือ ส่วนอีกประเภทคือปรากฏการณ์สำนึก หมายถึงปรากฏการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นโดยรู้ตัว รวมถึงปรากฏการณ์หรือสิ่งที่ยังไม่ปรากฏในจิตสำนึก ส่วนอีกประเภทคือ ปรากฏการณ์ไร้สำนึก เป็นปรากฏการณ์ที่มนุษย์กระทำโดยที่ไม่รู้ตัว และถูกบังคับจากภายในให้กระทำไปอย่างไม่เข้าใจเหตุผล ปรากฏการณ์ประเภทหลังนั้นมีสาเหตุมาจากจิตใต้สำนึก

หลังจากที่ฟรอยด์เดินทางกลับจากการทำงานกับชาโกต์ ก็เริ่มสนใจกับงานทางด้านการบำบัดโรคประสาทและเทคนิคการสะกดจิตอย่างจริงจัง ในปี ค.ศ.1887 ฟรอยด์ได้ร่วมงานกับ โจเซฟ บริวเออร์ (Josef Breuer) ซึ่งเคยเป็นศิษย์ของบรึกและยังเป็นชาวยิวเช่นเดียวกับฟรอยด์อีกด้วย ในปีเดียวกัน ฟรอยด์ได้เดินทางไปศึกษาเทคนิคการสะกดจิตของแอมโบรส-ออกัส ไลโบลต์ (Ambroise-August Liebault) และ ฮิปโปไลต์ เบิร์นไฮม์ (Hippolyte Bernheim) ที่เมืองแนนซี ซึ่งก็ช่วยสร้างความเชื่อมั่นในเรื่องเกี่ยวกับจิตไร้สำนึกและความเก็บกดให้แก่ฟรอยด์เพิ่มมากขึ้น ต่อมาฟรอยด์ได้ค้นพบกระบวนการต่อต้าน (resistance) เกิดขึ้นในจิตใจของผู้ป่วย จากการต่อต้านก็ได้ค้นพบกระบวนการเก็บกด ซึ่งเป็นกระบวนการที่จิตไร้สำนึกได้ซ่อนเร้นความรู้สึกและความทรงจำที่เจ็บปวดในอดีตไว้ ต่อมาฟรอยด์ได้ค้นพบเทคนิคการรักษาผู้ป่วยโดยการให้ผู้ป่วยสะท้อน (project) ความรู้สึกที่เก็บกดในวัยเด็กสู่ผู้วิเคราะห์ซึ่งเรียกว่า การถ่ายเท ในวันที่ 23 ตุลาคม 1896 ฟรอยด์ได้สูญเสียบิดาไปซึ่งส่งผลกระทบต่อสภาพจิตใจของฟรอยด์เป็นอย่างมาก และใน 2 ปีต่อมา ฟรอยด์เริ่มหันมาวิเคราะห์ตนเองและเก็บบันทึกความฝันเพื่อทำการวิเคราะห์

ในปี ค.ศ.1902 ฟรอยด์และวิลเฮล์ม สเตเกล (Wilhelm Stekel) ได้ร่วมกันจัดตั้งสมาคมจิตวิเคราะห์ (Psychoanalytic Society) ขึ้นเป็นครั้งแรก กระทั่งในปี ค.ศ.1907 จึงได้เปลี่ยนชื่อมาเป็นสมาคมจิตวิเคราะห์เวียนนา (Vienna Psychoanalytic Society) ซึ่งได้รับความสนใจจากจิตแพทย์ประเทศต่างๆ เป็นอย่างมาก แต่ในขณะเดียวกันทฤษฎีของฟรอยด์ก็ถูกโจมตีต่อต้านเช่นเดียวกัน ต่อมาในปี ค.ศ.1938 ฟรอยด์และครอบครัวต้องลี้ภัยไปอยู่ที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษจากการขึ้นครองอำนาจของฮิตเลอร์พร้อมทั้งการต่อต้านชาวยิวในยุโรป โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเยอรมนีและออสเตรีย ในที่สุดฟรอยด์ก็ถึงแก่กรรมเมื่อมีอายุได้ 83 ปี ในวันที่ 23 กันยายน ค.ศ.1939 (ยศ สันตสมบัติ. 2542 : 1-27)

วิรุณ ตั้งเจริญ (2535 : 41) ได้กล่าวว่า "ทฤษฎีของฟรอยด์ได้มีบทบาทในการวิเคราะห์พฤติกรรมเป็นอย่างมาก เป็นตัวให้ความหมายของความฝันให้กระจ่างขึ้น เรื่องคุณค่าของศาสนา การปฏิวัติสังคม นัยสำคัญของความลึกลับ เรื่องเล่า วรรณกรรม และทัศนศิลป์..." ส่วน กันยา สุวรรณแสง (2544 : 197) ได้ให้ทรรศนะถึงหลักเกี่ยวกับการเรียนรู้ของฟรอยด์ไว้ว่า "หลักใหญ่เกี่ยวกับการเรียนรู้ของฟรอยด์คือ การเก็บกด (Repression) ซึ่งจะสะสมมาตั้งแต่เด็กแรกเกิดขึ้นมา เมื่อเติบโตขึ้นความเก็บกดทั้งหลายอาจจะออกมาสัมพันธ์กับพฤติกรรมใหม่ๆ ต่างๆ ที่จะเกิดขึ้นด้วย การเรียนรู้ของคนเราขึ้นอยู่กับปริมาณของความเก็บกด..." นอกจากนั้น วไล ณ ป้อมเพชร และคณะ (2540 : 163) ได้กล่าวถึงการแบ่งปรากฏการณ์ทางจิตของฟรอยด์ปรากฏการณ์ทางจิตออกเป็น 2 ประเภท คือ "... ประเภทแรก คือ ปรากฏการณ์สำนึก ได้แก่ ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นและคนเรารู้ตัว ซึ่งรวมทั้งสิ่งที่ยังไม่ปรากฏในจิตสำนึก แต่สามารถปรากฏในจิตสำนึกได้ ประเภทที่ 2 คือ ปรากฏการณ์ไร้สำนึก เป็นปรากฏการณ์ที่ผู้กระทำไม่รู้สึกตัว และถูกบังคับจากภายในให้ทำโดยที่ตัวเองก็ไม่เข้าใจเหตุผล..."

กันยา สุวรรณแสง ได้กล่าวว่าฟรอยด์มีความคิดว่า มนุษย์เรามีจิต 3 ลักษณะ กล่าวคือ การแบ่งภาคของจิต (Regions of mind) นั้นแบ่งจิตออกได้เป็น 3 ภาค ดังนี้

1. จิตสำนึก (Conscious mind) คือสภาพที่มีสติ รู้ตัว รู้ตัวว่ากำลังทำอะไรอยู่ หรือกำลังจะทำอะไร รู้จักตัวเองว่าเป็นใคร ต้องการอะไร ทำอะไร อยู่ที่ไหน กำลังรู้สึกอย่างไรต่อสิ่งใด การแสดงอะไรออกไปก็แสดงไปตามหลักเหตุผล แสดงตามแรงผลักดันจากภายนอก สอดคล้องกับหลักแห่งความเป็นจริง (Principle of reality)

2. จิตใต้สำนึก (Subconscious mind) หรือจิตกึ่งรู้สำนึก (Preconscious mind) คือ สภาพที่ไม่รู้ตัวในบางขณะ เช่น กระดิกเท้า ผิวปาก ฮัมเพลง โดยไม่รู้ตัว ร้องกรี๊ดกร๊าดหรือเสียงร้องเฮ้อฮ้าออกมาโรยไม่รู้ตัว ยิ้มคนเดียวโดยไม่รู้ตัว พูดอะไรออกมาโดยไม่ได้ตั้งใจ และถือว่าประสบการณ์ต่างๆ ที่เก็บไว้ในรูปของความทรงจำก็เป็นส่วนของจิตใต้สำนึกด้วย เช่น ความขมขื่น ความประทับใจในอดีต ถ้าไม่นึกถึงก็ไม่รู้สึกอะไร แต่ถ้าทบทวนเหตุการณ์ทีไรก็ทำให้เกิดเศร้าทุกที หรือปลื้มใจทุกที

3. จิตไร้สำนึก (Unconscious mind) เป็นส่วนของพฤติกรรมภายในที่เจ้าตัวไม่รู้สึกตัวเลย อาจเนื่องมาจากเจ้าตัวพยายามเก็บกดเอาไว้ เช่น อิจฉาน้อง เกลียดครู อยากทำร้ายชาวต่างชาติ ฯลฯ เป็นสิ่งที่เก็บกดเอาไว้ หรือพยายามที่จะลืม แล้วในที่สุดก็ลืมๆ ไป ดูเหมือนลืมไปจริงๆ แต่ที่จริงไม่ได้หายไปไหน ยังอยู่ในลักษณะจิตไร้สำนึก และจะแสดงออกมาในรูปของความฝัน การละเมอ การพลั้งปากพูดออกมา พฤติกรรมผิดปกติต่างๆ... (กันยา สุวรรณแสง. 2532 : 35)

ตั้งแต่กลางทศวรรษแรกของศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ได้เริ่มแพร่หลายอย่างกว้างขวางในประเทศแถบยุโรป ซึ่งในช่วงเวลานั้นเป็นเวลาเดียวกันกับที่ชากาลล์ได้เดินทางเข้ามาพำนักอยู่ในกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ดังนั้นจึงเชื่อได้ว่า อิทธิพลทางความคิดของฟรอยด์ย่อมส่งผลสู่ความคิดของชากาลล์และศิลปินกลุ่มหัวก้าวหน้าอื่นๆ ในยุคนั้น

3. เอกสารที่เกี่ยวกับศิลปะลัทธิบาศกนิยม

ศิลปะลัทธิบาศกนิยมได้เริ่มแสดงบทบาทอย่างเด่นชัดขึ้นในกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศสในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยการพัฒนาของ พาโบล ปิคาสโซ (Pablo Picasso) ศิลปินชาวสเปนผู้สร้างสรรค์งานศิลปะทั้งด้านจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ สื่อประสมและเครื่องเคลือบดินเผา ซึ่งได้ตัดสินใจมาตั้งรกรากอยู่ในฝรั่งเศสเมื่อปี ค.ศ.1904 และ จอร์จส์ บราค (Georges Braque) ศิลปินชาวฝรั่งเศส ทั้งปิคาสโซและบราคมีความสนใจในปริมาตรของวัตถุต่างๆ ซึ่งเขาได้นำมาทดลองจัดวางเข้าด้วยกัน โดยให้มีบางส่วนบังกันทับกัน ซ้อนกัน ตัดทอน และเสริมแต่งส่วนต่างๆให้สัมพันธ์กันหมด เรื่องราวที่นิยมส่วนใหญ่จะเป็นภาพทิวทัศน์ หุ่นนิ่งและภาพคน ซึ่งจะตัดทอนส่วนต่างๆออกหมด เหลือไว้แต่ความคมที่เป็นเหลี่ยมเป็นสันเท่านั้น บางครั้งมองดูคล้ายภาพเอกซเรย์ เป็นงานศิลปะที่เปิดโอกาสให้ผู้ดูคิดพิจารณาเอาเอง นอกจากนั้นยังมีศิลปินคนอื่นๆ ที่สร้างสรรค์อยู่ในกลุ่มเดียวกันอีก เช่น กรีส (Juan Gris) เลเจร์ (Fernand Leger) เดอโลวเนย์ (Robert Delaunay) เป็นต้น

วไล ณ ป้อมเพชร และคณะ ได้กล่าวถึงศิลปะบาศกนิยมไว้ว่า

ศิลปินที่เรียกตังเองว่า กลุ่มคิวบิสม์ (Cubism) ได้รับอิทธิพลทางความคิดจากวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีด้านที่ว่าพวกเขาต้องการศึกษาภาพจิตรกรรมจากหลายด้านหลายมุม ซึ่งทำให้ภาพมีการเล่นเหลี่ยมมุมด้วยการใช้เส้น

เรขาคณิต เป็นการสร้างมิติที่สาม คือ ความลึก พาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso ค.ศ.1881-1973) เป็นจิตรกรชื่อดังที่ริเริ่มการวาดภาพแบบคิวบิสม์ขึ้นมา ซึ่งจะเห็นได้จากผลงานชิ้นสำคัญของเขาคือ "สาวน้อยแห่งเมืองอาวีญอง" (Les Desmoiselles d'Avignon) ส่วนเพื่อนร่วมงานของ ปิคัสโซ ชื่อว่า แฟร์นองด์ เลเจร์ (Fernand Leger) ได้วาดภาพที่สะท้อนให้เห็นถึงมนุษย์ที่เปรียบเสมือนเครื่องจักร ซึ่งต้องอยู่ภายใต้ระบบกลไก ในภาพจิตรกรรมที่ชื่อว่า "ช่างก่อสร้าง" (The Builders) คนงานที่อยู่ในภาพดูมีลักษณะท่าทางแข็งทื่อเหมือนหุ่นยนต์ ปราศจากความคิดและวิญญาณ ดังนั้น ความก้าวหน้าของสังคมและเศรษฐกิจจึงมีบทบาทสำคัญต่อศิลปินอย่างยิ่ง (วไล ณ ป้อมเพชร และคณะ. 2540 : 241)

ส่วนที่มาของแนวคิดของลัทธินี้ได้อิทธิพลมาจากการที่ ปิคาสโซและบราค ได้เข้าชมนิทรรศการของ พอล เซซานน์ (Paul Cezanne) ที่แสดงในปี ค.ศ.1907 ที่ ซาลง โดตอน (Salon d'Automne) ซึ่งได้มีความสนใจทางด้านเกี่ยวกับการถ่ายทอดรูปทรงจากธรรมชาติ นอกจากนั้นยังได้รับอิทธิพลจากประติมากรรมของแอฟริกาอีกด้วย ลักษณะงานศิลปะลัทธิบาศกนิยมสามารถแบ่งได้ออกเป็น 3 ยุคตามลักษณะของงาน ในยุคแรกเริ่ม (ค.ศ.1907-10) นั้นได้แบบอย่างมาจากเซซานน์ ผลงานจะใช้รูปทรงทางเรขาคณิตง่าย ๆ นิยมเขียนภาพหุ่นนิ่ง คนและทิวทัศน์ ในลักษณะรูปทรงง่าย ๆ ในเชิงรูปทรงเลขาคณิต รูปทรงเหมือนกระบอก กรวย พีรามิด ยุคต่อมาเรียกว่า ยุควิเคราะห์ (ค.ศ.1910-12) ได้แสดงการนำเอาด้านทุกด้านของรูปทรงมาจัดวางบนระนาบเดียวกัน มีทั้งการนำรูปทรงมาทับซ้อนกันและประสานกัน ใช้สีค่อนข้างมืดทึบ ต่อมาได้พัฒนาจนมาสู่ยุคสังเคราะห์ (ค.ศ.1912-ประมาณต้นทศวรรษที่ 1920) ซึ่งได้มีการนำรูปทรงทางเรขาคณิตมาจัดวางบนพื้นระนาบ และมีการใช้สีที่สดใสขึ้น สิ่งสำคัญอีกสิ่งหนึ่งที่ ปิคาสโซและบราค ได้สร้างแนวทางไว้ให้แก่ศิลปินรุ่นหลังอย่างที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้นก็คือ การที่ได้นำเอาวัสดุต่าง ๆ มาติดประกอบบนงานหรือที่เรียกกันว่า ภาพปะติด (Collage) ซึ่งเริ่มทำในปี ค.ศ.1912

เมื่อกล่าวถึงรูปแบบโดยรวมของศิลปะลัทธิบาศกนิยมแล้ว จะมีลักษณะของการตัดทอน ย่นย่อส่วน หรือเป็นการเพิ่มเติมตกแต่งวัตถุที่ต้องการเขียน คำนึงถึงการแสดงออกทางรูปทรงเปิดและปิด โดยความสำคัญถึงความสัมพันธ์ของบริเวณที่ว่างในส่วนที่เป็นรูปและพื้น แสดงออกถึงลักษณะของความความตื้นลึกด้วยรูปทรง ขนาด การซ้อนกัน บังกัน โปร่งใสคล้ายเอกซเรย์ คำนึงถึงความกลมกลืนของรูปทรง สีและรูปร่าง โดยจะเป็นรูปทรงที่เกิดจาก เส้นเว้า เส้นโค้ง เส้นตรงผสมผสานกันอย่างเหมาะสม คำนึงถึงความกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน นอกจากนั้นยังได้มีการนำวัสดุจริงมาปะติดกัน

จากที่กล่าวในข้างต้นว่า ศิลปะลัทธิบาศกนิยมได้เริ่มแสดงบทบาทอย่างเด่นชัดขึ้นในกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศสในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 นั้น ได้เป็นช่วงเวลาเดียวกันกับที่ชากาลล์เดินทางสู่กรุงปารีส ซึ่งในยุคนั้น ศิลปะลัทธิบาศกนิยมได้แพร่หลายและมีอิทธิพลต่อผลงานของศิลปินในขณะนั้นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ชากาลล์ก็เช่นเดียวกัน ผลงานหลาย ๆ ชิ้นของชากาลล์ได้สะท้อนถึงอิทธิพลที่ได้รับจากศิลปะลัทธิบาศกนิยม โดยเฉพาะทางด้านของการแบ่งส่วนรูปทรง

มาร์เชสซัว ได้กล่าวถึงแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของชากาลล์ที่ได้รับอิทธิพลบางอย่างจากศิลปะลัทธิบาศกนิยมดังนี้

การสร้างงานแนวคิวบิสม์ของชากาลล์ เรียกได้ว่าเป็นการสร้างภาษาภาพแบบคิวบิสม์แนวใหม่ (New Cubist Pictorial Language) ที่ทำให้รูปทรงมีความพร่ามัวอย่างน่าสนใจ แม้แต่เพื่อนของชากาลล์ชื่อ เดอโลเนย์ (Delaunay) ยังตกตะลึงกับรูปทรงเรขาคณิตที่ซับซ้อนและสีสันที่เปล่งประกายบนผลงานของชากาลล์ แนวทางการสร้างผลงานดังกล่าวนี้เกิดจากการผสมผสานระหว่างตำนานพื้นบ้านของรัสเซียและความพิศวงทางจิต โดยการสร้างผลงานแนวนี้ตรงข้ามกับ

แนวทางการสร้างความกลมกลืนแบบฝรั่งเศสที่เน้นความสงบนิ่งและสบายใจ

อิทธิพลของลัทธิคิวบิสม์ที่มีต่อชากาลล์ในบางมุมมีไม่มากนัก เช่น ชากาลล์ไม่สนใจจะแยกย่อยค่าของสี (Volumes) มากนัก ในทางตรงกันข้าม ชากาลล์จะเน้นสร้างสีสันบนพื้นระนาบให้สื่อถึงความฝันและจินตนาการที่ต้องผสมผสานกันแบบจังหวะของดนตรี ด้วยเหตุนี้ ผลงานชื่อ Self-Portrait with Seven Fingers จึงนำเสนอเรื่องราวของศิลปินที่แต่งตัวหรูหรากำลังนั่งหันหลังให้หน้าต่าง ซึ่งมีแสงส่องมาจากหอไอเฟลด้านนอก แต่เมื่อเทียบกับผลงานชื่อ To Russia, Donkeys and Others จะพบว่าชากาลล์มีโลก 2 ส่วนในสมอง โดยสมองด้านซ้ายจะมีภาพของกรุงปารีส และสมองด้านขวาจะมีภาพของรัสเซีย แต่อย่างไรก็ตาม ศิลปินชาวยิวคนนี้ ครั้งหนึ่งได้สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นศิลปินสมัยใหม่ที่พัฒนาตนเองมาจากศิลปะแนวคิวบิสม์ จากชีวิตที่เร่ร่อนและจากความเชื่อทางจิตที่สัมผัสกับความแร้นแค้น ทั้งนี้ นับจากผลงานในอดีตจนปัจจุบัน จุดเด่นของผลงานชากาลล์คือการใช้สีที่มาจากจิตใต้สำนึก และเปรียบเทียบเหมือนภาษากวีที่บริสุทธิ์

การบิดเบือนรูปทรงที่ปรากฏในผลงานของชากาลล์นั้น จะมีความหมายที่เปลี่ยนไปเรื่อยๆ เช่นเดียวกับผลงานของปิกัสโซ (Picasso) ทั้งนี้ชากาลล์จะจัดวางรูปทรงไว้เคียงกันหรือทับซ้อนกันเพื่อให้ผลงานน่าสนใจมากขึ้น และผลงานตามแนวทางดังกล่าว (Marchesseau. 1998 : 31-32)

ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของชากาลล์ตามแนวศิลปะลัทธิบาศกนิยมนั้น จะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ทำให้ผลงานของเขาต่างไปจากผลงานศิลปะลัทธิบาศกนิยมของศิลปินอื่นๆ ในยุคเดียวกัน โดยที่ชากาลล์ได้นำแนวคิดของศิลปะลัทธิบาศกนิยมมาเพียงบางส่วนผสมผสานกับเรื่องราวจากความทรงจำและตำนานพื้นบ้านของรัสเซีย รวมทั้งมีการจัดวางรูปทรงและการใช้สีที่เสมือนอยู่ในโลกของความเพ้อฝัน เช่น การจัดวางรูปทรงให้ล่องลอยเหมือนสภาพไร้น้ำหนัก การนำรูปทรงเรขาคณิตและใช้สีเหมือนอยู่ในห้วงอวกาศ เป็นต้น

4. เอกสารที่เกี่ยวกับศิลปะลัทธิเหนือจริง

ศิลปะลัทธิเหนือจริงเป็นกลุ่มแนวคิดทางศิลปะที่มีพัฒนาการมาจากศิลปะกลุ่มดาดา ซึ่งเป็นกลุ่มศิลปะที่เกิดขึ้นระหว่างช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 ที่กรุงซูริค ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ โดยเป็นการรวมตัวของจิตรกรและกวีจากประเทศต่างๆ ในยุโรปเพื่อต่อต้านสงคราม ศิลปะของศิลปินกลุ่มนี้มีลักษณะแตกต่าง ถากถาง ซึ่งเปรียบเสมือนความพยายามที่จะลบล้างความงามอย่างในอดีต อารี สุทธิพันธ์ (2535 : 239) ได้กล่าวถึงลักษณะโดยรวมของศิลปะลัทธิดาดาว่า "...เป็นผลงานจากเจนคติของมนุษย์ที่ทำลายล้างกัน (Nihilistic attitude) เมื่อปรากฏเป็นศิลปะก็เป็นแบบอย่างของศิลปะที่มีลักษณะไม่งาม อันแสดงถึงสภาพอันแท้จริงของสังคมสมัยนั้น แบบอย่างของศิลปะตามลัทธิดาดานี้ ต่อมากลายเป็นลัทธิทางการแสดงออกอีกลัทธิหนึ่งเรียกว่า เซอร์เรียลลิสซึม (Serrealism)"

อังเดร เบรตง ซึ่งเป็นกวีที่เคยร่วมอยู่ในกลุ่มศิลปะลัทธิดาดามาก่อนนั้น ได้มาเป็นผู้นำแถลงการณ์ศิลปะลัทธิเหนือจริง เมื่อปี ค.ศ.1924 ที่ฝรั่งเศส และถือเป็นจุดเริ่มต้นของลัทธินี้ เบรตงนั้นเป็นแพทย์ชาวฝรั่งเศสผู้หนึ่งที่เห็นด้วยกับเรื่องจิตไร้สำนึกของฟรอยด์ โดยสนใจและนำหลักทฤษฎีของฟรอยด์ยึดถือในการอธิบายแนวทางศิลปะลัทธิเหนือจริง ซึ่งเท่ากับว่า ทฤษฎีจิตไร้สำนึกของฟรอยด์ได้ให้อิทธิพลต่อแนวคิดของศิลปินกลุ่มลัทธิเหนือจริงเป็นอย่างมาก วิรุณ ตั้งเจริญ (2535 : 57) ได้กล่าวถึงความเชื่อของศิลปะลัทธิเหนือจริงว่า "ได้ผลมาจากจิตวิทยาจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ที่เชื่อว่า พฤติกรรมมนุษย์คือ ผลผลิตของความขัดแย้งระหว่างแรงขับจากพลังสัญชาตญาณไร้สำนึก การเก็บกด อัตตา และการต่อต้านโดยความรู้สึกผิดชอบชั่วดี"

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในแนวทางลัทธิเหนือจริงว่า

> ศิลปิน กลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ ได้จินตนาการถึงอารมณ์ที่ถูกกดดัน ผลงานของพวกเขาจะมีแนวโน้มไปในทางความฝันกึ่งความจริง อาทิเช่น ภาพที่มีเรื่องราวแปลกประหลาดอย่าง "ช้างมหัสจรรย์" (Elephant Celebes) ของจิตรกรชื่อแอนส์ (Max Ernst) ชาวเยอรมัน ภาพนี้เมื่อมองแล้วผู้ดูจะตกอยู่ในสภาพเหมือนฝัน เพราะไม่สามารถอธิบายถึงช้างที่มีรูปร่างผิดปรกติเช่นนี้ ภาพที่ชื่อ "ลางร้ายของสงครามกลางเมือง" (Premonition of Civil War) ของจิตรกรชาวสเปนชื่อดาลี (Salvadore Dali) จะสะท้อนให้เห็นถึงสงครามเมืองในประเทศสเปน ระหว่างพวกคอมมิวนิสต์กับกลุ่มของทหารฟาสซิสต์ ซึ่งมีจอมพลฟรังโก (ค.ศ.1892-1975) เป็นผู้นำ สงครามนี้ได้ระเบิดขึ้นเมื่อปี ค.ศ.1936 ดาลีได้จินตนาการถึงอารมณ์ที่ถูกกดดันและความหวาดกลัวสงคราม ดดยการจัดภาพให้ดูเหมือนเป็นการฝันร้าย ซึ่งมีเนื้อหาโน้มเอียงไปในทางกามวิสัย (คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2540 : 245)

สำหรับการแสดงออกทางผลงานจิตรกรรมของศิลปินกลุ่มลัทธิเหนือจริงนั้น ศิลปินได้มีการแสดงออกอย่างหลายแนวทางด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องความรัก ความกลัว ความผิดหวัง ความเก็บกด ความฝันร้าย เรื่องเร้นลับ เรื่องราวจากตำนาน ศาสนา เป็นต้น แม้ว่าศิลปะลัทธิเหนือจริงจะมีอิทธิพลต่อการสร้างงานของศิลปินในปารีสในช่วงทศวรรษ 1920 แต่ชากาลล์นั้นได้สร้างรูปทรงที่บิดเบือนและเพ้อฝันแบบไร้เหตุผลมาก่อนหน้านี้แล้ว ต่อมาเมื่อมีการแถลงการณ์ของศิลปะลัทธิเหนือจริงในปี ค.ศ.1924 ชากาลล์ก็ได้ชื่อว่าเป็นหนึ่งในศิลปินระดับแนวหน้าของกลุ่มกลุ่มลัทธิเหนือจริง และได้เดินทางจัดแสดงนิทรรศการของตนในหลายๆ ประเทศ

5. เอกสารที่เกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

การสร้างสรรค์เป็นการคิดค้นเพื่อให้ได้มาซึ่งความแปลกใหม่ หรือพัฒนาปรับปรุงสิ่งที่อยู่เดิมให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ซึ่งมนุษย์เราอาจเกิดการสร้างสรรค์ได้โดยอาศัยการเก็บเกี่ยวประสบการณ์ที่ผ่านมาในอดีต ธรรมชาติ สภาพสังคม สิ่งแวดล้อม ศาสนา ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ ฯลฯ ซึ่ง โกสุม สายใจ (2544 : 7) ได้กล่าวว่า "งานจิตรกรรมเป็นผลจากประสบการณ์ของศิลปินอันเนื่องมาจากการรับรู้และการสัมผัสกับโลกภายนอก คลุกเคล้ากับโลกภายในของศิลปิน กลั่นกรองด้วยจิต สติปัญญา ถ่ายทอดออกมาเป็นงานที่มีคุณค่า ปรากฏให้เราเห็นกันอยู่ในปัจจุบัน..."

5.1 ที่มาของแนวความคิด

ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะนั้น ศิลปินอาจได้แหล่งความคิดซึ่งเป็นสิ่งกระตุ้นหรือแรงจูงใจให้เกิดการถ่ายทอดรูปแบบไม่จากทางใดก็ทางหนึ่ง อาจจะเป็นแหล่งจากธรรมชาติ สภาพสังคม การเมือง เศรษฐกิจ ศาสนา หรือแม้แต่แนวความคิดของศิลปินคนอื่นๆ ก็ตาม เมื่อมองย้อนไปในอดีตนั้น จะเห็นว่าศิลปินสัจนิยม (Realism) ต้องการถ่ายทอดถึงธรรมชาติที่สัมพันธ์กับชีวิตมนุษย์ในสังคม ศิลปินลัทธิประทับใจ (Impressionism) ต้องการบันทึกสภาพบรรยากาศในแต่ละช่วงเวลา ศิลปินลัทธิรุนแรง (Fauvism) มุ่งที่จะแสดงออกด้วยสีเพราะเชื่อว่าสีเป็นสิ่งความรู้สึกได้ดีที่สุด ศิลปินอนาคตนิยม (Futurism) ยอมรับความงามที่เกิดจากความเร็วและการเคลื่อนไหวเครื่องจักรกล แสงสีที่เกิดจากการประดิษฐ์ของมนุษย์ ศิลปินลัทธิดาดา

(Dadaism) มีแนวคิดจากการต่อต้านสงคราม ศิลปินลัทธิเหนือจริง (Surrealism) แสดงออกซึ่งจิตใต้สำนึกภายใน ศิลปินปอปอาร์ต (Pop Art) ต้องการถ่ายทอดชีวิตความเป็นอยู่ปัจจุบัน เป็นต้น ดังที่ กันยา สุวรรณแสง (2532 : 104) ได้กล่าวไว้ว่า "พฤติกรรมเป็นผลจากการที่คนเราเลือกปฏิกิริยาตอบสนองที่เหมาะสมที่สุดมาสนองต่อสิ่งเร้า แต่สิ่งเร้าจะมีประสิทธิภาพก็ต่อเมื่ออินทรีย์อยู่ในภาวะรับเร้าหรือที่เรียกกันว่า ภาวะรับการจูงใจ พฤติกรรมบางอย่างก็เกิดจากแรงจูงใจที่เห็นได้ง่ายๆ ชัดเจน แต่พฤติกรรมบางอย่างก็มีแรงจูงใจหลายอย่างรวมกัน หรือจากแรงจูงใจที่ลึกซึ้งซับซ้อนมากจนเราบอกไม่ได้..."

จากที่กล่าวในข้างต้นจะเห็นว่า ศิลปินในแต่ละยุคสมัยล้วนสร้างสรรค์งานศิลปกรรมที่สัมพันธ์กับบริบทที่ตนอาศัยอยู่ ปรากฏการณ์ในช่วงเวลานั้นๆ รวมทั้งประสบการณ์ต่างๆ ที่รับรู้มาของแต่ละคนอย่างที่กล่าวไว้ในข้างต้น ซึ่ง ประเสริฐ ศีลรัตนา (2525 : 19) ให้ทรรศนะต่อเรื่องของแรงจูงใจในการสร้างสรรค์งานศิลปะ โดยสรุปไว้ว่า "ถ้าจะวิเคราะห์กันถึงที่มาของศิลปะที่แท้จริงแล้วจะต้องศึกษาจากส่วนประกอบอื่นอีกมาก เช่น จากผลงาน จากสภาพสังคม เศรษฐกิจ ภูมิศาสตร์ ศาสนา ฯลฯ เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นเงื่อนไขกำหนดล้อมกรอบการดำรงชีวิตของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัย ซึ่งในแต่ละยุคก็มีเงื่อนไขที่ต่างกันออกไปศิลปินผู้สร้างผลงานศิลปะก็ย่อมหนีไม่พ้นจากเงื่อนไขของสังคมที่ตนอยู่อาศัย"

สิ่งแวดล้อมเป็นปัจจัยอย่างหนึ่งที่ส่งผลต่อพฤติกรรมมนุษย์ โดยรวมทั้งการสร้างสรรค์งานของศิลปินด้วย ซึ่ง กันยา สุวรรณแสง (2532 : 98) ได้ให้ทรรศนะว่า "...หมายถึง สิ่งต่างๆ ทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่รอบตัวเรา เป็นสิ่งเร้ากระตุ้นให้บุคคลแสดงออกโต้ตอบในลักษณะต่างๆ กันซึ่งมีอิทธิพลต่อบุคคล มีผลต่อการพัฒนาและพฤติกรรมของมนุษย์ อันได้แก่ธรรมชาติ สภาพดินฟ้าอากาศ พลังงาน สังคม มนุษย์ วัตถุสิ่งของ วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณี ศาสนา ภาวะเศรษฐกิจ การเมือง การเลี้ยงดู ครอบครัว..."

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงปัจจัยที่ส่งกระทบต่อการสร้างสรรค์ศิลปะไว้ว่า

> การสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปินนั้น มิได้เป็นการสร้างสรรค์จากสูญญากาศ นอกจากสภาวะปัจเจกภาพของศิลปินแต่ละคนแล้ว ปัจจัยซึ่งเป็นตัวแปรอันสำคัญอีกหลายปัจจัย ได้ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์งานของศิลปิน โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินสมัยใหม่ ซึ่งปัจจัยเหล่านั้นได้กลายเป็นตัวกระตุ้นและผสานกันกับสภาวะปัจเจกภาพ ก่อให้เกิดผลงานศิลปะสมัยใหม่อันหลากหลาย ที่ท้าทายความคิดและการชื่นชม
>
> ปัจจัยกระทบเหล่านั้น คือ
>
> 1. ปัจจัยทางด้านการเมือง สังคม สิ่งแวดล้อม (Politics, Social and Enviroment)
> 2. ปัจจัยทางด้านปัญญาและความคิด (Intellect and Thinking)
> 3. ปัจจัยทางด้านวิทยาศาสตร์และประยุกต์วิทยา (Science and Technology)
> 4. ปัจจัยทางด้านประสบการณ์ (Experiences)
> 5. ปัจจัยทางด้านวัสดุอุปกรณ์ (Materials)
>
> (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 36)

นอกจากนั้น กันยา สุวรรณแสง (2532 : 101) ได้กล่าวถึงอิทธิพลที่ส่งผลต่อพฤติกรรมมนุษย์ว่า "นักจิตวิทยากล่าวกันว่าพฤติกรรมทุกอย่างย่อมมีสาเหตุ (Every behavior is caused) กล่าวคือ อยู่ๆ มนุษย์จะแสดงพฤติกรรมออกไปโดยไม่มีหรือแสดงไปโดยไม่มีเหตุผลไม่ได้ ต้นเหตุแห่งพฤติกรรมนั้นเรียกกันว่า

(Stimulus) สิ่งเร้าบางอย่างก็เป็นสิ่งเร้านอกกาย บางอย่างก็เป็นสิ่งเร้าในกาย ดังนั้นพฤติกรรมบางอย่างของคนจึงเป็นพฤติกรรมที่ค้นหาสาเหตุได้ยาก" สำหรับแรงจูงใจที่ผลักดันศิลปินให้เกิดการสร้างสรรค์งานศิลปะตามที่กล่าวไว้ในข้างต้นนี้ สามารถจำแนกออกได้เป็น 2 ลักษณะดังนี้

1) แรงจูงใจภายใน

ศิลปินก็ต้องดำเนินชีวิตร่วมกับผู้อื่นในสังคม ต้องอยู่ภายใต้สภาพแวดล้อมทั้งทางธรรมชาติและทางสังคม จึงหลีกไม่ได้ที่ได้รับผลกระทบหรืออิทธิพลจากสิ่งที่กล่าวข้างต้น มนุษย์เรามีศักยภาพในการรับรู้และเรียนรู้ในสิ่งต่างๆได้ แต่ผลลัพธ์ที่ได้ก็ย่อมขึ้นอยู่กับอีกหลายๆ ปัจจัย ไม่ว่าจะเป็นความเชื่อ ประสบการณ์ที่รับรู้มาในอดีต การเรียนรู้ เป็นต้น ซึ่งความมุ่งหมายของการสร้างสรรค์จากแรงจูงใจภายในก็เพื่อตอบสนองตนเองเป็นสำคัญ ศิลปินอาจจะให้ความสำคัญที่ตัวสื่อวัสดุมากกว่าเนื้อหาหรือปรากฏการณ์ต่างๆ หรืออาจมีความต้องการที่จะค้นคว้าถึงกลวิธีในการสร้างสรรค์ด้วยสื่อในแต่ละชนิด ในการสร้างสรรค์ที่เกิดได้จากแรงจูงใจภายในนั้น ผู้สร้างสรรค์จะมีเสรีภาพในการแสดงออกอย่างเต็มที่ เพราะเป็นการสร้างสรรค์โดยผู้สร้างสรรค์หรือศิลปินเป็นฝ่ายเลือกหรือกำหนดเงื่อนไขขึ้นมา ซึ่ง โกสุม สายใจ (2544 : 21) ได้กล่าวถึงแรงจูงใจภายในว่า "เป็นการฉุกคิดขึ้นมาเองในใจ อยากที่จะสร้างงาน อยากที่จะค้นหารูปแบบความงามที่แปลกใหม่ เพื่อแสวงหารูปแบบความงามที่เหมาะสมกับยุคสมัยและความต้องการของตนเอง..."

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้กล่าวถึงแรงจูงใจที่ผลักดันให้ศิลปินสร้างสรรค์เป็นผลงานทางศิลปะไว้โดยสรุปว่า

> เมื่ออำนาจต่างๆ นอกตัวศิลปินที่เสมือนสิ่งเร้าภายนอกลดจางลงศิลปินก็เริ่มผลิตศิลปกรรมในลักษณะที่เป็นตัวของตัวเอง มีอิสระในการสร้างสรรค์ตามแนวทางที่ตนเองเลือกหรือต้องการ ...
>
> ...ศิลปินผู้ที่นับได้ว่าเป็นส่วนประกอบหนึ่งของสังคม ก็ย่อมหนีไม่พ้นความเปลี่ยนแปลง จึงเริ่มหันแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปกรรมมาในลักษณะสนองตนเอง ด้วยการค้นคว้าทดลองเทคนิควิธีการต่างๆในด้านการสร้างงาน อีกทั้งจัดตั้งกลุ่มศิลปินที่มีแนวร่วมเดียวกันในด้านความคิดเห็นหรืออุดมการณ์เป็นกลุ่มลัทธิศิลปะต่างๆขึ้น...
>
> ...เมื่อร่างการดับสูญไป ดวงวิญญาณก็ยังคงอยู่มิได้แตกดับไปด้วย ในภาพของวิญญาณเชื่อว่ามีความเป็นอยู่ มีความต้องการดังเช่นช่วงที่ยังมีชีวิต
>
> ความเชื่อเรื่องราวในลักษณะนี้เป็นแรงผลักดัน ก่อให้เกิดการสร้างศิลปกรรมเพื่อสนองหรือรับใช้วิญญาณขึ้น เช่น พิธีกรรมเกี่ยวกับการฝังศพ การสร้างที่สำหรับบรรจุศพ หรือแม้แต่การสร้างสถานที่ที่ซึ่งให้ดวงวิญญาณได้สิงสถิตย์ เหล่านี้เป็นต้น ต่างสร้างขึ้นก็โดยได้รับแรงบันดาลใจจากความรู้สึกอันเป็นสิ่งเร้าภายในทั้งสิ้น
>
> ดังจะเห็นได้จากหลักฐานทางโบราณคดี ที่มีการขุดค้นพบหลุมฝังศพของมนุษย์ในสมัยดึกดำบรรพ์ และจากหลักฐานที่ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัด เช่น ปิรามิดของอียิปต์โบราณ หรือปราสาทหินสมัยขอมในทางซีกโลกตะวันออก ฯลฯ ซึ่งสร้างขึ้นเพื่อสนองความเชื่อในเรื่องวิญญาณทั้งสิ้น... (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2525 : 25-26)

2) แรงจูงใจภายนอก

ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมไม่ว่าจะเป็นเหตุการณ์บ้านเมือง ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ สิ่งก่อสร้าง เครื่องจักรกล สถานการณ์ทางการเมือง เป็นต้น นั้นเป็นแรงจูงใจที่สำคัญที่ช่วยให้ศิลปินเกิดการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมขึ้น อารี สุทธิพันธุ์ (2535 : 27) ได้จำแนกแหล่งที่ช่วยให้ผู้สร้างสรรค์เกิดความคิดออกเป็น 3 กลุ่ม คือ "กลุ่มที่หนึ่งคือธรรมชาติสิ่งแวดล้อม กลุ่มที่สองคือวัสดุ ลักษณะรูปทรง และวิธีการ

ส่วนกลุ่มท้ายคือสภาพสังคม ความก้าวหน้าเทคโนโลยี" สำหรับปัจจัยหรือแรงจูงใจภายนอกที่มีส่วนผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์งานศิลปะนั้น ไม่ว่าจะเป็น อาจกล่าวได้ว่า ธรรมชาติเป็นสิ่งมีอิทธิพลต่อจิตใจผู้สร้างงานศิลปะเป็นอย่างมากนับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งการรับรู้ธรรมชาติของมนุษย์ในยุคแรกก็ไม่แตกต่างกันกับยุคปัจจุบันนัก เพียงแต่สิ่งที่มนุษย์ยุคก่อนมองนั้นมีขอบข่ายแคบ ๆรอบตัวที่มีผลต่อการดำรงชีวิตเท่านั้น เป็นการมองธรรมชาติในลักษณะของความลี้ลับ โดยยังไม่มีการพิสูจน์ในความเป็นจริงเหมือนเช่นปัจจุบัน ส่วนการสร้างสรรค์ของศิลปินในปัจจุบันนั้น ศิลปินได้มองธรรมชาติในเชิงวิทยาศาสตร์ ศิลปินถ่ายทอดธรรมชาติโดยผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ เป็นการมองในทางรูปแบบ เรื่องราว เหตุการณ์หรือปรากฏการณ์ต่าง ๆ ซึ่งบ้างก็เน้นไปที่กลวิธีในการสร้างสรรค์มากกว่าความเป็นจริงของธรรมชาติ ศิลปินบางคนอาจเกิดความประทับใจในธรรมที่มองเห็นจนอยากที่จะบันทึกความรู้สึกประทับใจนั้นไว้ ศิลปินบางคนก็ได้รับแรงจูงใจมาจากสังคมที่ตนดำรงอยู่ สังคมเป็นกลุ่มคนขนาดใหญ่ที่มีเรื่อวราวเกิดขึ้นมากมาย ศิลปินก็เป็นส่วนหนึ่งภายใต้สังคมที่เปลี่ยนไปในแต่ละยุคสมัยศิลปินจึงได้รับแรงกระตุ้นจนเกิดความคิดในการสร้างสรรค์จากสังคมรอบข้างได้โดยง่าย ส่วนศิลปินบางคนก็ได้รับแรงจูงใจจากผลงานของศิลปินอื่น ๆ ทั้งจากผลงานเก่าแก่ที่มีชื่อเสียงหรือผลงานของเพื่อนศิลปินที่ร่วมสมัยเดียวกัน เห็นได้จากแนวความคิดของแต่ละกลุ่มความคิดในช่วงของศิลปะสมัยใหม่นั้น ต่างก็จะได้รับอิทธิพลจากลัทธิหรือผลงานศิลปินอื่น แนวคิดทางศิลปะเป็นสิ่งที่สามารถถ่ายทอดซึ่งกันได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่ที่ว่า ศิลปินผู้นั้นจะนำแนวคิดไปปรับเข้ากับแนวทางของตนอย่างไร

5.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาคือ สาระที่ศิลปินต้องการสื่อให้ผู้ดูได้รับรู้ถึงเรื่องราวต่าง ๆ ที่ศิลปินได้ถ่ายทอดสู่งานศิลปะ การที่ศิลปินได้สร้างสรรค์งานศิลปะขึ้นมานั้น ก็เพื่อต้องการที่จะสื่อความหมายออกมาอย่างใดอย่างหนึ่ง บ้างก็ต้องการเขียนเพื่อบรรยายความ จะเห็นได้จากภาพจิตรกรรมไทยฝาผนัง บ้างก็สร้างสรรค์เพื่อให้ภาพนั้นเป็นสื่อในเชิงเปรียบเทียบระหว่างสิ่งสองสิ่ง บ้างก็เขียนถึงวิถีชีวิตปัจจุบัน นอกจากนั้นยังมีเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก เพศ ชีวิตครอบครัว ความตาย อารมณ์ที่น่าหวาดกลัว ความศรัทธาส่วนตัว บรรยายสังคม ถากถางสังคม ความเชื่อในอำนาจลี้ลับ ศาสนา วัฒนธรรม ประเพณี ประวัติศาสตร์ การเมือง เครื่องจักรกล เป็นต้น ซึ่ง โกสุม สายใจ (2544 : 46) ได้กล่าวไว้ว่า "เนื้อหาเรื่องราวที่ศิลปินนำเสนอในงานจิตรกรรมมีมากมาย มีทั้งเรื่องราวที่เกี่ยวกับสิ่งที่มองเห็นได้ จับต้องได้เป็นรูปธรรม และเป็นเรื่องราวที่มองไม่เห็นเรื่องราวที่เป็นนามธรรม เป็นความรู้สึกต่าง ๆ ความเชื่อถือ หรือศาสนา ศิลปินเป็นผู้นำเนื้อหาเรื่องราวมาประสานกับรูปร่างรูปทรง สีสัน อย่างเป็นเอกภาพ จนปรากฏเป็นจิตรกรรมที่ดี..." ส่วน นิคอเละ ระเด่นอาหมัด (2543 : 63) ได้กล่าวว่า "...จุดหมายหลักของจิตรกรรมคือต้องการสื่อความหมายบางอย่างเพื่อให้เกิดความเข้าใจในเนื้อหาเกี่ยวกับความเชื่อ ลัทธิ ศาสนา ตลอดจนสาระอื่น ๆ ที่ศิลปินต้องการสื่อให้เห็น"

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงเนื้อหาสาระในงานศิลปะไว้ดังนี้

> ...เนื้อหาสาระ หรือเรื่องราวที่เกี่ยวกับรูปแบบนั้นๆ สามารถแยกออกได้คือปัญหาเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์เอง ซึ่งได้แก่เรื่องส่วนตัวของมนุษย์ เช่น ความรัก ความกลัว ความทเยอทยาน ความว้าเหว่ ฯลฯ เป็นปัญหาเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์และเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน ซึ่งได้แก่เรื่องครอบครัว เรื่องสงคราม เรื่องการแข่งขันพลานามัย เรื่องการเมือง เรื่องฉ้อราฎร์บังหลวง เรื่องการเปลี่ยนแปลงทางวัยอายุของมนุษย์ เรื่องเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม ฯลฯ ปัญหาเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเทคโนโลยีและสิ่งแวดล้อมที่ไม่ใช่มนุษย์ ซึ่งได้แก่เรื่องสิ่งก่อสร้าง ธรรมชาติ ป่า เขา ดิน ฟ้า อากาศ และปัญหาเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อของมนุษย์เอง ซึ่งได้แก่เรื่องศีลธรรม ศาสนา ความงาม ความคิดสร้างสรรค์ ฯลฯ (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 199)

เนื้อหาในงานจิตรกรรมสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทดังต่อไปนี้

1) เนื้อหาส่วนตัว

เป็นเนื้อหาที่แสดงถึงเรื่องที่เกี่ยวกับศิลปินเอง อาจจะเป็นเนื้อหาที่สะท้อนให้เห็นถึงอารมณ์ความรู้สึกภายใน ไม่ว่าจะเป็นความเจ็บปวด ความเศร้าหมอง ซึ่งอาจมีสาเหตุจากความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีที่ไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิตที่เป็นจริงของคนปัจจุบัน ทำให้เกิดปัญหาต่างๆ ตามมา ศิลปินบางคนต้องการที่จะสื่อให้เห็นถึงความเชื่อส่วนตัวซึ่งอาจเป็นผลจากสิ่งแวดล้อมรอบข้างก็เป็นได้ หรือบางครั้งศิลปินก็ต้องการแสดงให้เห็นถึงความงามเท่านั้น อารี สุทธิพันธุ์ (2535 : 111) ได้กล่าวว่า "สำหรับเนื้อหาจากแหล่งบุคคล เป็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับสิทธิเสรีภาพของบุคคลในการอยู่ร่วมกัน ในฐานะสมาชิกของสังคม ความสำคัญและการยอมรับนับถือในการแสดงความคิดเห็นและในการกำหนดคุณค่าตามความพอใจของตน..." นอกจากนั้น วิรุณ ตั้งเจริญ ได้ให้ทรรศนะในส่วนของเนื้อหาส่วนตัวไว้ว่า

> **เนื้อหาส่วนตัว (Personal Funations)**
>
> เป็นเนื้อหาที่เริ่มต้นจากชีวิตเลือดเนื้อส่วนตน ความรัก และความพอใจส่วนตน นักคิดบางคนกล่าวว่า คนเราต้องเริ่มต้นจากการรักตนเองก่อน ปละถ้าไม่แคบหรือหยุดอยู่เพียงแค่นั้น เขาก็พร้อมที่จะก้าวไกลออกไปถึงสังคมได้ ทุกคนต่างมีชีวิตเลือดเนื้อ ความรัก ความชื่นชมเช่นกัน เมื่อมีใครสักคนเปิดเผยสิ่งเหล่านี้ออกมา คนอื่นก็ย่อมจะสัมผัสหรือสื่อสารร่วมกันได้ แต่จะมากหรือน้อยนั้นก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง บ่อยครั้งที่มีผู้เกิดข้อสงสัยว่าเนื้อหาเช่นนี้อาจจะคับแคบเกินไปกระมัง ซึ่งจริงๆแล้วชีวิตที่สับสนวุ่นวายในสังคมก็ย่อมจะยังความปรารถนาความงดงามอยู่ด้วยเช่นกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 125)

2) เนื้อหาสังคม

เป็นการสื่อให้เห็นถึงเหตุการณ์จริงในสังคมมานำเสนอในรูปแบบของงานจิตรกรรม อาจจะเป็นการสะท้อนให้เห็นเกี่ยวกับการเมืองหรือทางด้านสังคม ซึ่งคนที่อยู่ในสังคมเดียวกันอาจจะมองสังคมในลักษณะที่ต่างกัน ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับประสบการณ์ในอดีตและมุมมองของแต่ละคน และยิ่งถ้าอยู่ในสภาพแวดล้อมที่ต่างกันก็ยิ่งขยายความแตกต่างกันไปมากขึ้น มนุษย์เราต้องอยู่ร่วมกับผู้อื่นในสังคม ตั้งแต่เกิดมาก็เริ่มความสัมพันธ์ในลักษณะเครือญาติ เมื่อเติบโตขึ้นก็เริ่มมีสังคมที่ขยายวงกว้างมากขึ้น เนื่องจากแต่ละคนได้สัมผัส ได้ประสบการณ์ที่ไม่เหมือนกันอย่างที่กล่าวในข้างต้น การสนองตอบต่อปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นย่อมต่างกัน ศิลปินก็เช่นกันที่แต่ละคนย่อมมีมุมมองทางสังคมที่แตกต่างกัน ซึ่งส่งผลให้มีการแสดงออกทางเนื้อหาที่หลากหลาย ซึ่ง อารี สุทธิพันธุ์ (2535 : 111) กล่าวว่า "เนื้อหาจากแหล่งสังคม เป็นเนื้อหาอันเกิดจากการอยู่ร่วมกัน ช่วยเหลือเกื้อกูลกันตามความตกลงในระบอบการปกครองที่เหมาะสำหรับสังคมนั้นๆ ซึ่งอาจจะจำกัดแวดวงของเนื้อหาของการรับรู้ได้ตามเงื่อนไขของการปกครองก็ได้" สำหรับ โกสุม สายใจ (2544 : 47) ได้กล่าวถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสังคมว่า "เรื่องราวที่เกิดขึ้นในสังคม เป็นการนำเอาเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นจริงในสังคมมานำเสนอในรูปแบบของงานจิตรกรรม..."

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงเนื้อหาที่แสดงออกทางด้านสังคมไว้ว่า

> ...ศิลปะของมนุษย์นั้น ก็เพื่อมนุษย์ผู้สร้างด้วยกันทั้งสิ้น หรือศิลปะทุกชิ้นที่นำไปเปิดเผยในสังคมก็น่าจะเป็นสมบัติของสังคมด้วย คำกล่าวเช่นนี้นับเป็นเหตุผลที่ปฏิเสธไม่ได้ แต่ในแง่ของการแยกแยะออกเพื่อพิจารณานี้

เป็นการแยกเพื่อชี้ให้เห็นถึงข้อแตกต่างที่ว่า อย่างน้อยก็มีศิลปะอยู่ลักษณะหนึ่งที่มีสาระเน้นไปถึงความเกี่ยวพันกับสังคมโดยตรง และนักคิดกลุ่มหนึ่งก็พยายามชี้แนะว่า ศิลปะที่มีสาระเพื่อสังคมโดยตรงนี้ น่าจะเกิดผลกระทบทั้งสองด้านได้ดีกว่า คือคุณค่าเพื่อสุนทรียภาพส่วนตนและคุณค่าอันสื่อสารไปถึงผู้คนในวงกว้างอีกด้วย โดยพิจารณาว่าสังคมเป็นตัวผสานอันสำคัญต่อชีวิตของทุกคน ซึ่งทุกคนน่าจะได้ร่วมกันกระตุ้น จิตสำนึกและร่วมกันสร้างสรรค์แทนที่จะสร้างเสริมเฉพาะอารมณ์ส่วนบุคคลเท่านั้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 129-130)

5.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

การถ่ายทอดรูปแบบถือเป็นลักษณะของการสื่อสารอย่างหนึ่งของมนุษย์ เป็นการสนองต่อความคิด อารมณ์ความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ ประกอบกับการเรียนรู้และการฝึกฝน ซึ่งในการถ่ายทอดรูปแบบย่อมสัมพันธ์กับเนื้อหาและสื่อวัสดุที่ใช้ด้วย โกสุม สายใจ (2544 : 81) ได้ให้ความหมายของรูปแบบว่า "หมายถึง รูปลักษณะของงานจิตรกรรม ที่ศิลปินแสดงออก รูปแบบเป็นผลมาจากการถ่ายทอดประสบการณ์ของศิลปิน ผู้รู้บางท่านเรียกว่ารูปลักษณ์ ศิลปินจะพิจารณา ตัดสินใจ คัดเลือกรูปแบบที่เหมาะสมกับเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอในงานจิตรกรรม" สุชาติ เถาทอง (2536 : 92) ได้กล่าวว่า "รูปแบบทางทัศนศิลป์ที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของศิลปินมีมากมายหลายลักษณะ หลายประเภท และหลายเทคนิค โดยลักษณะทางกายภาพทัศนศิลป์มีความแตกต่างจากธรรมชาติด้วยเหตุผลที่ว่าความงามทางทัศนศิลป์เป็นสิ่งที่มีเหตุผล และแฝงด้วยความคิด อารมณ์ ความรู้สึกของศิลปินด้วย" นอกจากนั้น ประเสริฐ ศีลรัตนา (2525 : 28) ยังได้กล่าวถึงรูปแบบการถ่ายทอดในศิลปกรรมไว้ว่า "การสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะของมนุษย์นั้น มิได้เป็นไปในแนวทางหรือรูปแบบเดียวกันหมด มนุษย์มีความแตกต่างกับสัตว์อื่นตรงที่รู้จักเลือกการกระทำ ดังนั้น แต่ละบุคคลย่อมมีแนวความคิด ทัศนคติ พื้นฐานประสบการณ์และเงื่อนไขอื่นแตกต่างกัน ศิลปกรรมที่ถูกสร้างขึ้นก็ย่อมมีความแตกต่างกันออกไปมากมาย"

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้จำแนกรูปแบบของศิลปะไว้ดังนี้

รูปแบบสัจนิยม

รูปแบบสัจนิยม เป็นรูปแบบต้นสายธารศิลปะจากสังคมตะวันตก ซึ่งชื่นชมในความงามของธรรมชาติแวดล้อม และพยามบันทึกภาพหรือเลียนแบบธรรมชาติสิ่งแวดล้อมตามที่ตนเองชื่นชม แม้การเลียนแบบสื่อดลใจเช่นนั้น ศิลปินจะปรับความงามตามรสนิยมที่ตนเองพึงพอใจไปบ้างก็ตาม...

รูปแบบอารมณ์นิยม

ศิลปะในรูปแบบอารมณ์นิยมก็พัฒนามาจากพื้นฐานรูปแบบสัจนิยม แต่ได้นำอารมณ์ความรู้สึกภายในที่ศิลปินมีต่อมนุษย์ ธรรมชาติสิ่งแวดล้อมแสดงออกในลักษณะที่สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกภายใน ผสานกับรูปแบบสัจนิยม...

รูปแบบรูปแบบนิยม

ศิลปะรูปแบบนิยมได้พัฒนามาจนถึงทุกวันนี้ ไม่ว่าจะเป็นผลงานที่แสดงรอยพู่กัน แสดงรูปทรงเรขาคณิต แสดงระนาบสี แสดงความงามของแสง แสดงรูปทรงนามธรรม ฯลฯ ซึ่งในทรรศนะเช่นนี้ ริ้วลายหน้าบันโบสถ์วิหารอันงดงามของไทยที่มิได้แสดงรูปธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ก็อาจจะเป็นลักษณะหนึ่งของศิลปะรูปแบบนิยม หรือเป็นศิลปะที่แสดงรูปแบบนัยสำคัญด้วยเช่นกัน...

รูปแบบสัญลักษณ์นิยม

รูปแบบสัญลักษณ์นิยมได้มีวิวัฒนาการมายาวนาน ทั้งในส่วนที่ผสมผสานอยู่กับรูปแบบศิลปะในลักษณะอื่นๆ และศิลปะที่แสดงสัญลักษณ์เด่นชัดในตัวของมันเอง เช่น หนวดเคราในประติมากรรมคนอารยธรรมเมโสโปเตเมียแสดงถึงอำนาจ อักษรภาพของอียิปต์โบราณที่ชื่นชมได้ทั้งความงามของภาพและแปลความภาษา ท้องฟ้าสีทองซึ่งแสดงถึงสวรรค์ในศิลปะไบแซนไทน์ ภาพผลท้อคือ การมีอายุยืนยาวและอุดมสมบูรณ์ในศิลปะจีน ภาพคนที่ได้รับการระบายสีทอง คือ เทพหรือผู้มีอำนาจราชศักดิ์ในจิตรกรรมไทย เป็นต้น...

รูปแบบประเพณีนิยม

ศิลปะรูปแบบประเพณีนิยมในที่นี้ หมายถึง ศิลปะประเพณีนิยมของสังคมใดสังคมหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะกระแสสากล หรือศิลปะจากวัฒนธรรมอื่น และพัฒนาหรือประยุกต์ให้เปลี่ยนไปสู่อีกลักษณะหนึ่ง แต่ก็ยังคงรักษาพื้นฐานประเพณีนิยมจากอดีตไว้ด้วย เป็นความพยายามที่จะบูรณาการศิลปะอดีตและปัจจุบันเข้าไว้ด้วยกัน... (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 58-62)

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้กล่าวถึงรูปแบบทางศิลปะโดยแบ่งได้ออกเป็น 3 ลักษณะดังนี้

1. การถ่ายทอดรูปแบบในลักษณะที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ (Realistic)

การถ่ายทอดในลักษณะนี้เป็นการถ่ายทอดโดยใช้สื่อรูปแบบตามธรรมชาติ เช่น ภาพคน ภาพสัตว์ ภาพทิวทัศน์ ภาพดอกไม้ ต้นไม้ ก้อนหิน ฯลฯ ซึ่งผู้ดูส่วนใหญ่สามารถเข้าใจได้ด้วยต่างเคยมีพื้นฐานประสบการณ์เกี่ยวกับรูปแบบเหล่านี้มาแล้ว

ในลักษณะของการถ่ายทอด ศิลปินอาจถ่ายทอดตามตาเห็น หรือนำเอาวัสดุมาจัดวางใหม่ สุดแท้แต่ความคิดเห็นของแต่ละบุคคลจะเห็นเหมาะสม ศิลปินมีโอกาสเลือกมุมในการถ่ายทอด จัดวางรูปแบบลงในกรอบภาพ ตัดทอนบางส่วนนำมาแสดงเฉพาะบางส่วนแล้วแต่ความคิดเห็นของผู้ถ่ายทอดเอง ด้วยศิลปะในลักษณะนี้ดูเหมือนจะเป็นการเลียนแบบธรรมชาติก็จริงอยู่แต่การเลียนแบบธรรมชาติของศิลปินในทางศิลปะนั้นมิใช่เป็นเช่นกระจกเงาที่ต้องสะท้อนทุกสิ่งที่อยู่ตรงหน้าให้ปรากฏ ด้วยบุคคลมีชีวิตจิตใจ มิใช่วัตถุจึงสามารถที่จะสอดแทรกความคิดเห็น ความรู้สึกนึกคิด ฯลฯ ลงในการกระทำของตน

การถ่ายทอดจะอาศัยความสัมพันธ์ของตากับมือเป็นสำคัญ ตาเป็นประสาทส่วนรับรู้ มือเป็นส่วนที่ถ่ายทอด นอกจากนี้ยังต้องอาศัยประสบการณ์เกี่ยวกับความรู้ ความชำนาญมาประกอบ ความรู้ในด้านการใช้สื่อ ใช้เครื่องมือ เทคนิค วิธีการ ฯลฯ ความชำนาญเป็นลักษณะเฉพาะในการกระทำเกี่ยวกับสิ่งนั้นๆ อยู่บ่อยๆ ซึ่งสิ่งต่างๆ เหล่านี้จัดว่าเป็นเงื่อนไขสำคัญในตัวศิลปินอันจะส่งผลปรากฏมาในผลงาน

2. การถ่ายทอดรูปแบบในลักษณะกึ่งนามธรรม (Semi abstract)

การถ่ายทอดในลักษณะนี้อาจกล่าวได้ว่าถ่ายทอดโดยให้ความสำคัญแก่ธรรมชาติน้อยลงและเพิ่มความสำขัญที่ตัวบุคคลผู้สร้างศิลปกรรมมากขึ้น

จะสังเกตจากผลงานศิลปะประเภทนี้ได้ว่า รูปแบบของธรรมชาติที่นำมาเป็นสื่อนั้นถูกลด สกัดตัดทอนลง การจัดวางก็มิได้คำนึงถึงกฎเกณฑ์ความเป็นจริงตามธรรมชาติ ศิลปินจะตัดทอนเอารูปแบบจากธรรมชาติมาเป็นสื่อแสดงความรู้สึกนึกคิดของตน ในสิ่งที่ตนต้องการแสดงให้ผู้ดูได้รับรู้ เช่นใช้รูปแบบของธรรมชาติมาเป็นสื่อแสดงในเรื่องราวที่ตนต้องการแสดง หรือใช้เป็นสื่อแสดงเทคนิค วิธีการของตน เป็นต้น

ซึ่งอาจสรุปได้ว่าการถ่ายทอดในลักษณะนี้ "เป็นการสะท้อนความรู้สึกภายในของศิลปินออกมา โดยอาศัยรูปแบบทางธรรมชาติเป็นสะพานมายังผู้ดู" รูปแบบธรรมชาติบางครั้งจะถูกนำเอามาแต่เฉพาะลักษณะเด่นๆ ของสิ่งนั้นๆ มาประกอบกัน จัดเป็นเรื่องราวใหม่ขึ้น

3. การถ่ายทอดรูปแบบในลักษณะนามธรรม (Abstract)

การถ่ายทอดในลักษณะนามธรรมนี้ ผู้สร้างศิลปกรรมจะไม่คำนึงถึงรูปแบบหรือกฎเกณฑ์ของธรรมชาติเลย แต่จะคำนึงถึงรูปแบบอันเป็นลักษณะที่ตนจะต้องแก้ปัญหา ให้สามารถนำมาใช้เป็นสื่อ ถ่ายทอดความรู้สึกของตนเองไปยังผู้ดู โดยมีกฎเกณฑ์ทางศิลปะเป็นแนวประกอบในการสร้างงาน

สื่อที่จะใช้ถ่ายทอดความรู้สึกนั้น ถ้าเป็นศิลปกรรมแขนงจิตรกรรมก็จะได้แก่ สี พื้นผิว เส้น ฯลฯ แต่ถ้าเป็นศิลปกรรมแขนงดนตรีก็จะได้แค่เสียงจากเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นซึ่งในแต่ละแขนงก็จะใช้วัสดุที่สร้างผลงานนั้นๆ เป็นสิ่งสำคัญในการถ่ายทอดความรู้สึกภายในของผู้สร้างมายังผู้ดู... (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2525 : 28-31)

โกสุม สายใจ ได้ให้ทรรศนะในการถ่ายทอดรูปแบบไว้ดังนี้

1. แบบเหมือนจริงหรือเหมือนธรรมชาติ (Realistic style)

ศิลปินกลุ่มนี้เชื่อว่า ในธรรมชาติมีความที่สมบูรณ์ พอเหมาะพอดี มีความงาม ที่สอดคล้องประสานสัมพันธ์ดีกันอยู่แล้ว ศิลปินเห็นความงามในธรรมชาติทั้งรูปร่าง รูปทรง สีสัน บรรยากาศ จึงอยากจะบันทึกความงามนั้นไว้ ด้วยวิธีการทางศิลปกรรม เพื่อนำมาไว้ใกล้ตัวมนุษย์ หรืออยากจะสร้างสิ่งต่างๆให้มีความงามตามธรรมชาติ จึงเกิดการสร้างงานโดยการเลียนแบบ รูปร่าง รูปทรง สีสันให้เหมือนธรรมชาติมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ บางท่านเรียกว่า แบบรูปธรรม (Concrete) หรือจิตรกรรมที่เน้นความเป็นรูป (Figurative) ธรรมชาติเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่ได้ด้วยตัวของมันเอง มีความงามในรูปทรง สัดส่วน สัสัน ผิวพรรณ เป็นความงามที่เปลี่ยนแปลงได้ตามกาลเวลา เช่น ทะเลยามเช้ากับทะเลยามเย็นจะมีความงามต่างกัน ดอกไม้แรกผลิกับดอกไม้ที่บานเต็มที่ เหี่ยวเฉา มีความงามต่างกัน การจำลอง หรือเลียนแบบธรรมชาติไว้ เป็นการบันทึกความงามของสิ่งนั้นไว้...

2. รูปแบบดัดแปลงจากธรรมชาติ (Moduration style)

...การดัดแปลงปรุงรูปร่างรูปทรงจากธรรมชาติ บางภาพก็ดัดแปลงให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่ต้องการแสดงออก เช่น เรื่องราวเกี่ยวกับวรรณคดี นรก สวรรค์ รูปแบบเหมือนจริงไม่สามารถจะนำมาประกอบได้ จึงต้องทำการดัดแปลงปรุงแต่งขึ้นใหม่ เช่น ภาพพญายักษ์ ทศกรรณฐ์ หนุมาน เป็นต้น จิตรกรรมแบบนี้เห็นแล้วต้องใช้ความคิด แต่ยังพอดูออกว่าเป็นภาพอะไร หรือมีแรงบันดาลใจมาจากอะไร ศิลปินต้องใช้ความคิดสร้างสรรค์และทักษะฝีมือ ทำการดัดแปลงรูปร่าง รูปทรง โดยการเพิ่มเข้า การลดตัดทอน และบิดพลิ้วเพื่อให้ได้รูปร่างรูปทรงเหมาะสมตามที่ต้องการ ผู้รู้บางท่านเรียกจิตรกรรมแบบนี้ว่า ภาพกึ่งนามธรรม (Semi – Abstract)...

3. การบิดพลิ้ว (Adjustment)

ศิลปินเห็นว่ารูปร่างรูปทรงตามธรรมชาติ ดูแข็งเกินไป ไม่แสดงอารมณ์ หรือกระตุ้นกระตุ้นอารมณ์ผู้ดูมากนัก จึงมีความคิดที่จะนำมาบิดพลิ้ว ให้ดูอ่อนไหว เร่งเร้าความรู้สึกของผู้ดูมากนัก...

4. รูปแบบอิสระ (Free style)

ศิลปินกลุ่มนี้เชื่อว่า ความงามเป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ มนุษย์เป็นผู้รับรู้ค่าความงาม สิ่งที่มีค่าความงาม สิ่งที่มีความงามจึงควรจะเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น เพื่อสังคมมนุษย์ ไม่จำเป็นที่จะต้องลอกแบบหรือดัดแปลงจากธรรมชาติ ความเชื่อนี้นับเป็นความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์มากกว่า 2 รูปแบบที่ผ่านมา จึงเป็นแรงส่งเสริมให้ศิลปินมีเสรีภาพในการแสวงหารูปแบบใหม่ วัสดุ เทคนิคใหม่มาสร้างงานจิตรกรรม เพื่อให้ได้งานจิตรกรรมที่มีความงามแปลกตา น่าสนใจ ขยายสุนทรีภาพการรับรู้ค่าความงามของมนุษย์ให้กว้างขวางยิ่งขึ้น (โกสุม สายใจ. 2544 : 81-89)

จากข้างต้นนี้ จะเห็นว่าในการจำแนกลักษณะของรูปแบบทางศิลปะในแต่ละทฤษฎีจะมีหลักในการกำหนดลักษณะหรือการแบ่งกลุ่มที่แตกต่างกัน ทั้งนี้อยู่ที่ความเชื่อและประสบการณ์ของแต่ละคน แต่โดยรวมแล้ว ในแต่ละทฤษฎีจะมีหลักในการจำแนกประเภทของรูปแบบที่ใกล้เคียงกัน จะมีต่างกันบ้างในรายละเอียดหรือใช้ศัพท์เรียกที่ไม่เหมือนกัน

2) การใช้สี

แม้จะมีทฤษฎีของการใช้สีที่หลากหลาย แต่เมื่อพิจารณาดูจะเห็นได้ว่ามีบางทฤษฎีที่มีกฎเกณฑ์ที่ใกล้เคียงกัน บางทฤษฎีก็มีความหมายอย่างเดียวกัน เช่น การใช้สีครอบงำ กับ การใช้สีส่วนรวม ซึ่งทั้งคู่จะหมายถึง การกำหนดให้สีส่วนรวมหรือสีส่วนใหญ่ในภาพแสดงออกไปทางสีใดสีหนึ่ง หรือ การใช้สีคู่ประกอบ กับ การใช้สีตัดกัน จะหมายถึง การนำสีที่อยู่ตรงข้ามของวงจรสีมาใช้ร่วมกัน เป็นต้น จากทฤษฎีอันหลากหลายที่ใช้กันอยู่นี้ เมื่อพิจารณาโดยรวมแล้วจะแบ่งได้ออกเป็น 2 กลุ่มอย่างกว้างๆ คือ การใช้สีให้เกิดความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง และ การใช้สีให้เกิดความกลมกลืนโดยใช้สีตัดกัน

- การใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง

การใช้สีเอกรงค์

สวนศรี ศรีแพงพงษ์ (2534 : 103) ได้กล่าวว่า "สีเอกรงค์ (Monochrome) คือ สีแท้หนึ่งสีผสมกับสีอื่นอีก 2 - 3 - 4 - 5 ก็ได้ แต่สีที่นำมาผสมต้องมีความสัมพันธ์กัน คือ สีที่เรียงต่อกันในแผนผังการผสมสีและต้องไม่เป็นสีที่ตัดกัน หรือคู่ปฏิปักษ์กันกับสีแท้ และเมื่อผสมกันแล้วจะเป็นสีกลางทั้งหมด เช่น ต้องการเอกรงค์น้ำเงิน ก็ใช้สีน้ำเงินเป็นพื้นเป็นเนื้อที่ส่วนใหญ่ แล้วใช้สีอื่นประกอบ คือ น้ำเงินอ่อน เขียวอ่อน เหลืองอ่อน เหลืองแก่ เหลืองปนส้มซึ่งทำให้เป็นสีกลางแล้วทั้งหมด" ทวีเดช จิ๋วบาง (2536 : 28) ได้กล่าวในเรื่องเดียวกันนี้ว่า "สีเอกรงค์ คือสีๆ เดียว หรือที่แสดงออกมาอย่างเด่นชัดเพียงสีเดียว ซึ่งดูคล้ายกับการใช้สีสภาพสีส่วนรวม (TONATY) อยู่มาก เพราะโครงสร้างการใช้สีเอกรงค์จำเป็นจะต้องใช้หลักเกณฑ์ของสภาพสีส่วนรวม" น. ณ ปากน้ำ (2518 : 23) กล่าวไว้ว่า "เอกรงค์ คือสีๆ เดียว หรือสีที่แสดงอิทธิพลเด่นชัดออกมาเพียงสีเดียว ซึ่งดูจะคล้ายคลึงกับสีที่มีอิทธิพลครอบงำสีส่วนใหญ่ (tonality) อยู่มาก เพราะโครงสร้างของเอกรงค์ก็จำเป็นจะต้องอยู่ในกฎเกณฑ์ของสีที่ครอบงำนั่นเอง" ส่วน วิชัย วงษ์ใหญ่ (2515 : 140) กล่าวไว้ว่า "สีเอกรงค์ (Monochrome) คือสีแท้หนึ่งสีผสมกับสีอื่นอีก สอง, สามสี หรือห้าสีก็ได้ แต่สีที่นำมาผสมกันนั้นจะต้องสัมพันธ์กัน และต้องไม่เป็นสีตัดกัน การใช้สีเอกรงค์ จะช่วยให้งานศิลปะมีความประสานกันในระหว่างวรรณะของสี" สำหรับ โกสุม สายใจ ได้กล่าวถึงการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสีเอกรงค์ไว้ว่า

> เป็นการสร้างงานจิตรกรรมโดยใช้สีเดียว สีโทนสีเดียว เพื่อให้มองดูแล้วกลมกลืนกันเป็นสิ่งเดียวกันหรือเป็นกลุ่มเดียวกัน หรืออาจจะมีสีอื่นเข้าผสมด้วยแต่ต้องไม่มากนักและจะเกลี่ยให้ดูกลมกลืนกันเป็นสีเดียวกัน ภาพที่สำเร็จออกมา จะดูคล้ายกับการใช้สีแบบสภาพสีส่วนรวม แต่สีเอกรงค์จะดูนุ่มนวลกว่า ในบางครั้ง สีจะต้องถูกลดค่าลงด้วยการผสมสีตรงกันข้ามก่อนแล้วจึงผสมด้วยสีขาว สีดำ หรือเทา เพื่อให้เปล่งประกายเป็นเอกรงค์ได้ชัดเจนและนุ่มนวลขึ้น การใช้สีแบบนี้ สามารถจะกำหนดให้ผลงานแสดงเอกรงค์ของสีใดสีหนึ่งก็ได้... (โกสุม สายใจ. 2540 : 86)

การใช้ค่าของสี

โกสุม สายใจ (2540 : 83) กล่าวว่า "การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักของสี สีเดียว หมายถึง การทำให้สี สีเดียวมีค่าหลายน้ำหนักโดยการผสมขาวให้มีน้ำหนักอ่อนลงเป็นสีนวลและผสมสีดำ ให้มีน้ำหนักเข้มขึ้นเป็นสีคล้ำ เพื่อจะได้นำไปใช้ได้หลายน้ำหนัก การใช้สีแบบนี้เป็นการฝึกการใช้สีกลมกลืนอันเป็นพื้นฐานสำหรับการใช้สีแบบอื่นๆ ต่อไป" สวนศรี ศรีแพงพงษ์ (2534 : 100) ได้ให้ความหมายคำว่าคุณค่าของสีว่า "เป็นมิติที่สองของสี สีทุกสีจะมีความมืด ความสว่างแตกต่างกันอยู่ มืดมาก คือ สีดำและสว่างมาก คือ สีขาว ระหว่างดำกับขาวนี้ ผู้เชี่ยวชาญเรื่องสีได้แบ่งคุณค่าไว้ 7 ส่วน สีอื่นๆ ก็เช่นเดียวกัน คุณค่าของสีนอกจากจะเปลี่ยนแปลงไปตามแสงแล้ว ในการผสมสีอาจทำได้โดยเติมสีขาวหรือเติมน้ำเพื่อให้สีสว่างขึ้นหรือใสขึ้น หรือเติมเนื้อสีหรือสีดำเพื่อให้มืดลง สีที่สว่าง เรียกว่า Tint สีที่มืด เรียกว่า Dark Color" น. ณ ปากน้ำ (2518 : 23) ได้แสดงความคิดเห็นถึงค่าน้ำหนักของสีว่า "แบ่งออกเป็น 2 ประเภท ประเภทแรก คือ น้ำหนักอันเรียงจากอ่อนไปหาแก่ ในวงจรสีคือ สีเหลือง ส้ม แสด แดง และม่วงแดง หรือ เขียวอ่อน เขียว น้ำเงิน ฟ้า และม่วงคราม การเรียงลำดับสีตามวงจรของสีนี้ เรียกว่า ค่าในน้ำหนักของสีหลายสี ส่วนสีๆ เดียวเอามาระบายให้มีน้ำหนักอ่อนแก่ในตัวเอง เรียกว่า ค่าในน้ำหนักสีๆเดียว"

การใช้สีใกล้เคียง

เครือจิต ศรีบุญนาค และคณะ (2542 : 75) กล่าวว่า "สีใกล้เคียงกัน (Analogous Colors) เป็นสีที่เรียงกันไปในวงสี ค่าของสีจะผสมกลมกลืน เช่น สีใกล้เคียงของสีน้ำเงิน-เขียวและสีเขียวในวงสีเราสามารถนำสีแท้ในวงสีมาใช้ในลักษณะเรียงกันไป เรียกว่า เป็นการใช้สีกลมกลืนกันในวงสี" นอกจากนั้น ประเสริฐ ศีลรัตนา (2525 : 76) ยังได้กล่าวว่า "สีใกล้เคียงคือสีที่เรียงอยู่ในวงสีนั่นเอง การนำเอาสีใกล้เคียงมาใช้นั้นนับว่าเป็นการง่าย และสะดวก เพราะจะเกิดความกลมกลืนเข้ากันได้ดี และสิ่งที่น่าสังเกตุก็คือ สีใกล้เคียงนั้นเป็นสีที่มีอยู่ในธรรมชาติโดยทั่วไป เช่นสีของดอกไม้ ใบไม้ และสีของน้ำทะเล ซึ่งได้แก่ สีเขียว สีคราม สีม่วง"

สวนศรี ศรีแพงพงษ์ ได้อธิบายถึงการใช้สีใกล้เคียงเพื่อให้เกิดการประสานกลมกลืนกันไว้ว่า

> สีที่ประสานกันกลมกลืนกัน (Harmonies) คือ สีที่อยู่ใกล้เคียงกันในแผนผังการผสมสี เช่น สีเหลืองจะมีความประสานกันกับสีส้ม เหลืองส้ม ส้มแดงและเขียวเหลือง เขียว เขียวน้ำเงิน เป็นต้น จะเห็นว่าสีที่ห่างสีเหลืองออกไปข้างละ 3 สี ถ้าห่างกันออกไปมากกว่านี้จะเริ่มเป็นปฏิปักษ์กันสีที่ประสานกันนี้นอกจากสีที่อยู่ใกล้เคียงกันแล้ว สีเดียวกันแต่คุณค่าต่างกัน ก็มีความประสานกันกลมกลืนกัน เช่น สีน้ำเงิน สีน้ำเงินอ่อน สีน้ำเงินแก่ ประโยชน์ของการใช้สีที่ประสานกัน กลมกลืนกัน ทำให้งานศิลปะนั้น ดูอ่อนโยนและดูไม่ขัดนัยตา ให้ผลงดงามยิ่งนัก (สวนศรี ศรีแพงพงษ์. 2534 : 105)

ทวีเดช จิ๋วบาง ได้ให้ความเห็นต่อการใช้สีกลมกลืนไว้ดังนี้

> สีกลมกลืน คือ เมื่อเรากำหนดสีใดสีหนึ่งขึ้นเป็นระยะแรก สีที่จะใช้ต่อไปเป็นสีกลมกลืนด้านเดียว หรือกลมกลืนขนาบข้าง ก็ตามต้องใช้สีข้างเดียวหรือสองข้างเสมอ
>
> ก. สีกลมกลืนแบบข้างเดียว เช่น ถ้ากำหนดสีระยะแรกเป็นสีเขียว สีกลมกลืนต่อไปจะต้องเป็น สีเขียวเหลือง สีเขียว

สีเขียวน้ำเงิน และบวกสีใกล้เคียงต่อไป หรือจะใช้สีกลมกลืนทางสีส้มก็ได้ แต่ต้องเป็นการใช้สีกลมกลืนแบบเดียวกันหรือวรรณะเดียว

ข. การใช้สีกลมกลืนแบบขนาบข้าง หมายถึงว่าเราจะกำหนดสีอ่อนหรือสีแก่ลงไปสีที่จะใช้ต่อไปทั้งสองข้างนั้น ต้องใช้สีใกล้เคียงเพิ่มเติมต่อออกไปทั้งสองข้าง เช่น กำหนดสีแดงเป็นสีกลางอยู่กึ่งกลางสี อีกด้านหนึ่งต้องเป็นสีใกล้เคียง คือ แดงเข้ม ม่วงแดง หรือม่วงและสีใกล้เคียงอีกด้านหนึ่งต้องเป็นสีส้มแดง สีส้ม หรือสีเหลืองถ้าเป็นสีเข้มอยู่กลาง สีกลมกลืนทั้งสองข้าง ก้ต้องเป็นสีใกล้เคียงไปทางสีอ่อนทั้งสองข้าง โดยการลดหลั่นหรือเพิ่มความเข้มของสี

สีตามลำดับวงจรสีธรรมชาติ เริ่มจากสีเหลืองเป็นสีที่ 1 ดังนี้

1. สีเหลือง
2. สีเขียวเหลืองหรือสีเขียวแกมเหลือง
3. สีเขียว
4. สีเขียวน้ำเงินหรือสีเขียวแกมน้ำเงิน
5. สีน้ำเงิน
6. สีม่วงน้ำเงินกรือสีม่วงแกมน้ำเงิน
7. สีม่วง
8. สีม่วงแดงหรือสีม่วงแกมสีแดง
9. สีแดง
10. สีส้มแดงหรือสีส้มแกมแดง
11. สีส้ม
12. สีส้มเหลืองหรือสีส้มแกมสีเหลือง

(ทวีเดช จิ๋วบาง. 2536 : 31)

การใช้สภาพสีส่วนรวม

ทวีเดช จิ๋วบาง (2536 : 35) ได้กล่าวถึงการใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวมว่า "สามารถกระทำได้สองทางคือ ประการแรก ปกคลุมโดยมีสีใดสีหนึ่งแผ่กระจายเต็มไปหมดทั้งภาพ ประการที่สองอาจกระทำโดยการผสมกันระหว่างสี"

โกสุม สายใจ ได้ให้ความหมายของสภาพสีส่วนรวมไว้ว่า

สภาพสีส่วนรวม หมายถึง สีของวัตถุ สิ่งของ หรือภาพเขียน ที่มีสีส่วนรวมหรือสีส่วนใหญ่ของภาพออกสีใดสีหนึ่ง แม้ว่าในส่วนละเอียดของภาพจะมีสีอื่นๆ ปนอยู่ด้วยก็ตาม...

ในการออกแบบโครงสีของนักออกแบบและศิลปิน มักจะปรากฏสภาพสีส่วนรวมของสีใดสีหนึ่งเสมอ ซึ่งสภาพสีส่วนรวมของแต่ละสีจะให้ความรู้สึกแตกต่างกันในการเขียนภาพของจิตรกรในอดีต บางคนนิยมลงพื้นเป็นสีส่วนรวมของภาพที่ต้องการจะเขียน... (โกสุม สายใจ. 2540 : 83)

การใช้สีตามวรรณะ

สุชาติ เถาทอง (2536 : 88-90) กล่าวถึงการใช้สีอุ่น (warm color) และสีเย็น (cool color) ว่า "ในวงจรสีทั้ง 12 สีที่ได้จากสีขั้นที่หนึ่ง สอง และ สาม ถ้าพิจารณาจะพบว่ามีสีส่วนหนึ่งมีความเข้มและอีกส่วนหนึ่งเป็นสีสว่าง สามารถแบ่งได้ 2 กลุ่ม คือ กลุ่มสีอุ่น ประกอบด้วยสีเหลือง สีส้มเหลือง สีส้ม สีส้มแดง สีแดง สีม่วงแดง และสีม่วง กลุ่มสีเย็น ประกอบด้วยสีเหลือง สีเขียวเหลือง สีเขียว สีเขียวน้ำเงิน สีน้ำเงิน สีม่วงน้ำเงิน และสีม่วง"

โกสุม สายใจ ได้อธิบายการสร้างความกลมกลืนโดยใช้วรรณะของสีว่า

ในวงจรสีจะมีทั้งหมด 12 สี ถ้าแบ่งออกเป็นสองส่วน จะได้ส่วนละ 6 สี และถ้าไม่นับสีเหลืองและสีม่วงก็จะเหลือส่วนละ 5 สี เป็นสีที่มีประกายไปทางสีแดง ซึ่งเรียกว่ากลุ่มหรือวรรณะสีร้อนหรือสีอุ่น (WARM TONE) ได้แก่ สีส้มเหลือง ส้ม ส้มแดง ม่วงแดง และสีที่มีประกายไปทางสีน้ำเงิน เรียกว่า วรรณะเย็น (COOL TONE) ได้แก่ สีเขียวอ่อน เขียว เขียวน้ำเงิน น้ำเงิน ม่วงน้ำเงิน ส่วนสีเหลือง และสีม่วงนับเป็นสีกลาง ซึ่งอยู่ได้ทั้งสองวรรณะ (โกสุม สายใจ. 2540 : 83)

สวนศรี ศรีแพงพงษ์ได้กล่าวถึงการใช้สีจากวงสีธรรมชาติไว้ดังนี้

ความรู้เรื่องสีและการใช้สี ดูจากวงสีธรรมชาติ จะทำความเข้าใจเกี่ยวกับการเรียนรู้และการใช้สีได้ง่ายขึ้น ดังนี้

สีอุ่น (Warm Color) ได้แก่ สีที่อยู่ครึ่งหนึ่งของแผนผังการผสมสีที่ออกทางแดง ตั้งแต่ เหลือง ส้มเหลือง ส้มแดง แดง ม่วงแดงและม่วง ให้ความรู้สึกแจ่มใส ร่าเริง อบอุ่น ถ้านำมาตกแต่งบ้านจะเพิ่มความสว่างให้แก่ห้อง มีความรู้สึกใกล้เข้ามา เมื่อใช้กับสิ่งใดให้ความรู้สึกว่าใกล้เข้ามาหรือขนาดใหญ่

สีเย็น (Cool Color) ได้แก่ สีอีกครึ่งหนึ่งในแผนผังการผสมสี เป็นสีที่ออกทางน้ำเงิน เขียว เช่น เหลือง เขียวเหลือง เขียว เขียวน้ำเงิน น้ำเงิน ม่วงน้ำเงิน ม่วง สีเย็นแสดงความรู้สึกเยือกเย็นและแลดูถดถอยออกไป เมื่อใช้กับสิ่งใดจึงแลดูเล็กลงหรือไกลออกไป (สวนศรี ศรีแพงพงษ์. 2534 : 102)

น. ณ ปากน้ำได้อธิบายต่อเรื่องดังกล่าวไว้ว่า

...ฝ่ายที่ประกอบด้วย สีเหลือง ส้ม แดง และม่วงแดง เรียกว่าวรรณะร้อน (warm tone colours) เขียว ฟ้า ม่วงคราม เรียกว่า วรรณะเย็น (cool tone colours)

ฝ่ายสีร้อนอาจจะไม่ใช้สีสดๆ ดังเห็นในวงจรสีเสมอไป เพราะสีในธรรมชาติย่อมมีสีที่ผิดแผกแตกต่างไปกว่านี้อีกมากมาย ถ้าหากว่าสีใดที่ค่อนข้างไปทางสีแดง หรือส้ม ดังเช่น สีน้ำตาล หรือสีเทาอมแดง ก็ถือว่าเป็นสีฝ่ายร้อน

ในการระบายสี เมื่อนำสีตั้งแต่ 3, 4, 5 หรือ 6 สี ขึ้นไปมาใช้อย่างอิสระ และสามารถใช้ให้เกิดความผสานกลมกลืนเป็นอย่างดี... (น. ณ ปากน้ำ. 2518 : 10-12)

- **การใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนโดยใช้สีตัดกัน**

การใช้สีตัดกัน

น. ณ ปากน้ำได้แสดงความเห็นต่อการสร้างความกลมกลืนโดยวิธีใช้สีตัดกันดังนี้

การใช้สีให้ผสมผสานกลมกลืนกันโดยมิได้นำเอาสีที่ตัดกันแท้จริงมาปะปนเข้าไปด้วย บางทีก็ปรากฏผลน่าเบื่อไม่โลดโผน หากว่านำเอาสีที่ตัดกันแท้จริงเข้าไปใช้ด้วยย่อมทำให้ภาพเขียนมีชีวิตชีวาขึ้น...

เมื่อเราระบายสีรูปภาพ โดยการใช้สีให้กลมกลืนกันจะเป็น 5 หรือ 6 สีก็ดี ถ้าต้องการจะให้ภาพนั้นดูมีชีวิตชีวายิ่งขึ้น

ไม่จำเป็นต้องใส่สีคู่ของสีลำดับที่ 5 หรือที่ 6 ลงไปด้วย หากแต่เราอาจเลือกเอาสีใดสีหนึ่ง อาจจะเป็นสีหนึ่งสีหรือสองสีที่เกิดการตัดกันกับวรรณะของสีส่วนรวมในภาพนั้น ซึ่งไม่เจาะจงให้เกิดการตัดกันกับสีใดสีหนึ่งโดยเฉพาะ...

ปริมาณของสีที่จะเกิดจากการตัดกับวรรณะของสีทั้งหมดในรูปภาพนั้น ต้องจำกัดอย่าให้เกิน 10% ของเนื้อที่ในภาพเขียนนั้นๆ... (น. ณ ปากน้ำ. 2518 : 17)

สวนศรี ศรีแพงพงษ์ได้กล่าวถึงลักษณะของสีที่ตัดกันว่า

สีที่ตัดกันรุนแรง (Complementary or Contrast)

ถ้าดูตามแผนผังการผสมสี สีที่อยู่ใกล้เคียงจะกลมกลืนกัน และสีที่อยู่ห่างออกไปจากกันจะเริ่มแตกต่างกันมากขึ้นเรื่อยๆ จนมาถึงสีที่ตรงข้ามกัน จะตัดกันรุนแรงและเป็นปฏิปักษ์กัน เช่น แดงกับเขียวใบไม้ เหลืองกับม่วง เป็นต้น สีที่ตัดกันหรือเป็นปฏิปักษ์กันควรมีค่าของสีใกล้เคียงกัน ฉะนั้น สีดำกับขาวจึงไม่เป็นสีตัดกันรุนแรงแท้จริง เพราะค่าของสีแตกต่างกันมาก สีที่ตัดกันรุนแรงนี้ มีประโยชน์ในการนำมาใช้กับงานที่ต้องการแลดูให้สะดุดตา เรียกความสนใจ และช่วยไม่ให้งานศิลปะนั้นแลดูจืดตาเกินไป (สวนศรี ศรีแพงพงษ์. 2534 : 103-104)

ทวีเดช จิ๋วบางได้กล่าวถึงการใช้สีคู่ประกอบว่า

สีคู่ประกอบ (Complementary)

หมายถึง การนำเอาสีคู่ประกอบหรือที่อยู่ตรงข้ามกันในวงจรสีธรรมชาติมาใช้ในงานเดียวกัน สีทุกสีจะมีคู่สีของมันหรือที่เรียกว่าสีตัดกัน ก็คือสีตรงกันข้ามในวงจรสีธรรมชาตินั่นเอง เมื่ออยากรู้ว่าสีสองสีเป็นคู่กันหรือเปล่าให้เอามาผสมกันดู ถ้าผลลัพธ์เป็นสีกลาง (Neutral Tint) ก็แสดงว่าต่างก็เป็นสีคู่ประกอบหรือสีที่ตัดกัน เพราะว่าต่างก็ประกอบด้วยแม่สีทั้ง 3 สีจำนวนเท่ากัน

สีตรงข้าม มีตัวอย่างดังนี้

สีม่วง	สีคู่คือ	สีเหลือง
สีม่วงน้ำเงิน	สีคู่คือ	สีส้มเหลือง
สีน้ำเงิน	สีคู่คือ	สีส้ม
สีเขียวน้ำเงิน	สีคู่คือ	สีส้มแดง
สีเขียว	สีคู่คือ	สีแดง
สีเขียวเหลือง	สีคู่คือ	สีม่วงแดง

สีเป็นคู่ๆ เหล่านี้เรียกว่า สีที่ตัดกันอย่างแท้จริง ยังมีสีตัดกันอีกแบบหนึ่ง เป็นการตัดกันโดยปกติ (Ordinary Contrasts) จากผลของการแตกต่างในค่าน้ำหนักของสี ดังเช่น ขาวกับดำ เหลืองกับสีน้ำเงิน สีเหลืองกับสีม่วงแดง หรือสีเหลืองกับสีแดง เป็นต้น การที่ตัดกันก็เพราะว่า แต่ละสีมีค่าของน้ำหนักที่แตกต่างกันมากนั่นเอง ถ้าเป็นสีที่น้ำหนักไม่ต่างกันมาก เช่น สีเหลืองกับสีส้ม หรือ สีเขียวกับสีเหลือง ไม่เรียกตัดกันโดยปกติ แต่เรียกว่า ค่าน้ำหนักของสี (Values of Coors) (ทวีเดช จิ๋วบาง. 2536 : 39)

การใช้สีขัด

สวนศรี ศรีแพงพงษ์ (2534 : 103) กล่าวถึงการไม่ประสานกันของสีไว้ว่า "ความไม่ประสานกันของสี (Discord) เกิดขึ้นจากใช้ค่าของสีกลับกัน เช่น สีม่วง ตามธรรมดามีค่าของสีเข้มกว่าสีเนื้อ แต่เมื่อนำมาใช้กลับใช้สีม่วงให้มีค่าของสีอ่อนกว่าสีเนื้อ คือ ใช้สีม่วงอ่อนกับสีเนื้อแก่ ผลที่เกิดคือความไม่ประสานกันของสีที่อาจจะแปลกตางดงามได้ หลักการศิลปะบางครั้งตัวของมันเองดูผิดปกติไป เพื่อใช้แก้สิ่งที่ดีเกินไปจนเกินต้องการให้เกิดความสมดุลในสภาพปกติได้" น. ณ ปากน้ำ (2518 : 25) ได้กล่าวถึงลักษณะการใช้สีขัดไว้ว่า "สีขัดเกิดจากการกลับคุณค่าของสีแก่มาเป็นสีอ่อน โดยระบายน้ำหนักของสีแก่ให้เบาบางกว่าสีอ่อน เช่น โครงสร้างของภาพเป็นสีเหลือง เราเอาสีม่วงซึ่งเป็นสีแก่มาระบายบางๆ มีน้ำหนักอ่อนกว่าสีเหลือง โดยมีปริมาณน้อยเป็นบางจุด ก็จะช่วยแก้ความเลี่ยนของสีเหลืองลงได้"

ทวีเดช จิ๋วบาง อธิบายถึงการใช้สีขัดไว้ดังนี้

สีขัด (Discord)

ในการเขียนภาพ ถ้าภาพเป็นสีในวรรณะเดียวกันทั้งหมดนั้น ก็อาจจะดูจืดชืดน่าเบื่อหน่าย จึงต้องใช้สีตรงกันข้ามมาขัดบ้าง หลักมีอยู่ว่าการใช้สีที่นำมาขัดกันนั้นไม่ควรเกิน 20% ของเนื้อที่ในภาพนั้น หากใช้สีขัดกันมากเกินไปจะทำให้ภาพนั้นดูขัดตา

การใช้สีระบายภาพ ลวดลายและโครงงานระบายสีอื่นๆนั้น ผู้ใช้สีต้องการให้เกอดความกลมกลืนสนุกสนานไม่จืดชืด หรือสภาพของสีส่วนรวมมีความรุนแรงเกินควร ก็อาจจะช่วยลดหย่อนความรุนแรงได้เช่นเดียวกัน โดยวิธีใช้ค่าของสีสลับกันเข้ามาช่วย การใช้ตามวิธีนี้ คือ Discord (ทวีเดช จิ๋วบาง. 2536 : 46)

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

คือการจัดส่วนประกอบของงานศิลปะให้อยู่ในสภาพสมดุลหรือทรงตัวได้ เครือจิต ศรีบุญนาค และคณะ (2542 : 86) ได้ให้ความหมายของคำว่าดุลยภาพไว้ว่า "...คือการนำมูลฐานของศิลปะมาประกอบเข้าด้วยกันให้มีความรู้สึกในสภาพคงที่ ดุลยภาพในงานทัศนศิลป์ถ้าจะเปรียบเทียบก็คล้ายกับสภาพของตราชู ซึ่งเป็นเครื่องมือในการชั่งน้ำหนักสิ่งของ" สุชาติ เถาทอง (2536 : 68-70) กล่าวว่า "ดุลยภาพของธรรมชาติส่วนใหญ่จะมีโครงสร้างซ้ายขวาเหมือนกันเป็นระเบียบ สำหรับ กีรติ บุญเจือ ได้กล่าวในเรื่องดุลยภาพไว้ว่า "...คือการสมดุลในสองด้านตรงข้าม ไม่จำเป็นจะต้องเหมือนกันอย่างสมมาตร (Symmetry)"

สวนศรี ศรีแพงพงษ์ได้ให้ความหมายและแบ่งลักษณะของความสมดุลย์ได้ดังนี้

ความสมดุลย์ (Balance) คือ การทรงตัวอยู่นิ่ง มั่นคง เปรียบเสมือนตาชั่งที่อยู่ในสภาพเท่ากันทั้งสองข้าง จะพบได้โดยทั่วไป คือ

ดุลยภาพที่เหมือนกันทั้งสองข้าง (Formal or Symmetrical Balance)

ดุลยภาพที่ไม่เหมือนกันทั้งสองข้าง (Informal or Asymmetrical Balance)

ความสมดุลย์ที่ทั้งสองข้างมีรูปทรงสัดส่วนไม่เหมือนกัน แต่มีน้ำหนักเท่า

ความสมดุลย์ที่ทั้งสองข้างมีรูปทรงสัดส่วนและน้ำหนักไม่เท่ากันทั้งสองข้าง ฉะนั้นต้องเลื่อนจุดศูนย์กลาง ความสมดุลย์ที่ทั้งสองข้างมีพื้นผิวไม่เหมือนกัน ต้องให้ส่วนพื้นผิวขรุขระน้อยกว่าพื้นที่เรียบจึงจะเกิดความสมดุลย์ การนำความสมดุลย์ไปใช้ ดุลยภาพที่เหมือนกันเท่ากัน นิยมใช้กับงานที่ต้องการความหนักแน่น มั่นคง แลดูสง่า ขรึม ส่วนดุลยภาพที่ไม่เหมือนกัน นิยมใช้ในการที่ต้องการให้แลดูดึงดูดความสนใจและมีอิสระในการออกแบบมากกว่า เพราะสามารถกำหนดให้เป็นไปตามหน้าที่ใช้สอยโดยสะดวก (สวนศรี ศรีแพงพงษ์ . 2534 : 92 – 93)

สุชาติ สุทธิ ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับดุลยภาพดังนี้

- ดุลยภาพ (balance) ได้มาจากกฎเกณฑ์ของธรรมชาติ คือ ดุลยภาพเชิงกายภาพ (Physical balance) คือ จุดศูนย์ถ่วงของแต่ละมวลวัตถุ ซึ่งตั้งอยู่ได้อย่างคงที่ด้วยแรงดึงดูดของโลก และจากข้อเท็จจริงของธรรมชาติดังกล่าวได้ถูกนำมาใช้เป็นกฎเกณฑ์ ทำนองเดียวกันในกฎเกณฑ์ทางการเห็น (visual balance) ซึ่งแบ่งออกได้ 2 ลักษณะ คือ

- ดุลยภาพ แบบซ้าย - ขวาเท่ากัน (symmetrical balance) หมายถึงรูปร่างและรูปทรงมีจุดศูนย์ถ่วงที่ให้เกิดความสมดุลอยู่ตรงกลางระหว่างซีกซ้ายกับซีกขวาซึ่งมีขนาดเท่ากัน

- ดุลยภาพ แบบซ้าย - ขวาไม่เท่ากัน (asymmetrical balance) หมายถึง รูปร่างและรูปทรงมีจุดศูนย์ถ่วงที่ให้เกิดความสมดุลอยู่ตรงกลางระหว่างซีกซ้ายกับซีกขวาซึ่งมีขนาดไม่เท่ากัน

- ดุลยภาพ แบบซ้าย - ขวาไม่เท่ากัน เป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนักมากกว่ารูปร่าง รูปทรงที่มีขนาดซ้าย - ขวาเท่ากัน ในเมื่อดุลยภาพซ้าย - ขวาไม่เท่ากันจึงทำให้สภาพคงที่ของรูปร่าง รูปทรงกลายเป็นลักษณะของความเคลื่อนไหว และเมื่อมีอากัปกิริยาของการเคลื่อนไหวในความรู้สึกทางการเห็นเกิดขึ้นเมื่อใด ก็มีทิศทาง และจังหวะเป็นตัวสัมพันธ์สืบเนื่องติดตามมาเสมอ (สุชาติ สุทธิ . 2535 : 119)

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ ได้ให้ความหมายและจำแนกประเภทของดุลยภาพไว้ดังนี้

ดุลยภาพ (Balance)

ดุลยภาพ คือ การจัดองค์ประกอบของงานศิลปะให้อยู่ในสภาพสมดุลหยุดนิ่ง หรือทรงตัวได้ ดุลยภาพอาจจะเกิดขึ้นจากรูปลักษณะที่แลเห็น เช่น ประติมากรรม หรือเกิดจากความรู้สึก งานศิลปะที่แสดงการเคลื่อนไหวในทิศทางที่ต่างกันอาจจะให้ความรู้สึกที่จะเกิดดุลภาพได้ หรือดุลภาพที่เกิดจากความรู้สึกในเรื่องของสี เช่น สีดำหรือสีเข้ม จะให้ความรู้สึกหนักกว่าสีอ่อนหรือสีขาว ดุลภาพอาจจะเกิดขึ้นตามแนวนอน (Horizontal Balance) เช่น ภาพภูมิประเทศที่มีดุลภาพของมวลถ่วงกันพอดี หรือดุลภาพที่เกิดตามแนวตั้ง (Vertical Balance) เช่น ดุลภาพของต้นสนที่มีกิ่งก้านถ่วงกันเช่นเดียวกับดุลภาพของประติมากรรมตามแนวตั้งที่มีองค์ประกอบถ่วงกันพอดี และดุลภาพตามแนวรัศมี (Radial Balance) เช่น ดอกไม้ที่มีเส้นกลีบพุ่งสู่เกสร

ชนิดของดุลภาพ โดยทั่วไปดุลภาพมีที่ใช้อยู่สี่ชนิด ขือ

ก. ดุลภาพแบบเหมือนกันสองข้าง (Symmetrical balance หรือ formal balance) ดุลภาพแบบนี้จะเหมือนกันสองข้าง เช่น สถูปเจดีย์ โบสถ์ ดุลภาพชนิดนี้จะให้ความรู้สึกสงบ เคร่งขรึมหรือเป็นทางการ

ข. ดุลภาพแบบไม่เหมือนกันสองข้าง (Asymmetrical หรือ occult balance) เป็นดุลภาพแบบที่สองข้างไม่เหมือนกันแต่ถ่วงกันอยู่ เช่น ภาพจิตรกรรม Madonna and child หรือกาน้ำ ชนิดด้านหนึ่งเป็นพวยกาอีกด้านเป็นที่จับ ซึ่งให้ความสมดุลเช่นกัน

ค. ดุลภาพแบบคล้ายคลึงกันสองข้าง (Approximate symmetry) เป็นดุลภาพที่สองข้างมีลักษณะที่ไม่เหมือนกันเลยทีเดียว แต่มีลักษณะคล้ายคลึงกันและถ่วงกันได้ เช่น ประติมากรรมตั้งไว้คู่กัน ถึงแม้ลักษณะจะไม่เหมือนกันทีเดียว แต่ก็มีลักษณะใกล้เคียงกันมากจนเกิดความสมดุลได้

ง. ดุลภาพแบบรัสมี (Radial balance) ดุลภาพแบบนี้จะมีแนวของทิศทางพุ่งเข้าจุดศูนย์กลางหรือพุ่งออกจากจุดศูนย์กลาง ฉะนั้น ดุลภาพแบบนี้จึงมีแรงที่พุ่งเข้าหรือพุ่งออกคือ ตามทิศทางหรือสวนทิศทางกัน แต่ก็จะทำให้เกิดดุลภาพได้ ถ้าแรงที่มีทิศทางสวนกันมีพลังหรือมีน้ำหนักเท่ากัน (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2524 : 44 - 45)

ทวีเดช จิ๋วบาง ได้กล่าวถึงความสมดุลในการจัดภาพไว้ดังนี้

การจัดภาพเป็นผลงานจากการแสดงออกถึงความสำคัญของขนาด และรูปทรงการจัดวางรูปทรงเล็กหรือใหญ่ บนหรือล่าง บริเวณว่างมากกรือน้อย ย่อมแสดงถึงการแก้ปัญหาอย่างต่อเนื่องกันไป จากรูปทรงแรกไปจนถึงรูปทรงสุดท้าย หรือการใช้สีและแสงเงา ซึ่งจะเป็นการแก้ปัญหาโดยการสร้างสรรค์ภาพให้เหมาะสมมากกว่าการเลียนแบบ

ความสมดุล (BALANCE) ในการจัดภาพ

เรื่องของความสมดุล (BALANCE) เป็นอีกเรื่องหนึ่งของการจัดองค์ประกอบ (COMPOSITION) ถ้ารู้เรื่องของสมดุลดีแล้ว สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการจัดองค์ประกอบของภาพได้อย่างดี ความสมดุลมีสองประเภท สมดุลแบบพื้นฐานมีมากที่สุดคือ

สมมาตรซ้ายขวา (SYMMETRY)

สมมาตรซ้ายขวาในทางศิลปะเป็นคำที่มีความหมายถึง ความสมดุล (BALANCE) ในการจัดภาพ (CENTRAL AXIS) เป็นหลักของการพิจารณาถึงความสมดุลของรูปร่าง รูปทรง และอาจรวมถึง ส่วนที่ประกอบกับรูปร่าง รูปทรง เช่น บริเวณว่าง พื้นผิว มวล ปริมาตร สี น้ำหนักด้วย

สมมาตรส่วนรวม (ASYMMETRY)

สมมาตรส่วนรวม เป็นการสร้างความสมดุลในงานทัศนศิลป์โดยพิจารณาส่วนรวมทั้งหมด ไม่ได้ยึดถือการสมมาตรซ้ายขวาเป็นหลัก ซึ่งความสมดุลจะเป็นไปได้โดยกว้างขวาง ไม่ยึดถืออยู่เพียงรูปร่าง และรูปทรงซ้ายขวาเท่านั้น รูปทรงอาจจะแตกต่างกันทั้งรูปร่างและขนาด แต่ก็เป็นส่วนประกอบศิลปะอื่นๆชดเชยเพื่อสร้างความสมดุล ไม่ว่าจะเป็นบริเวณพื้นผิว มวล ปริมาตร สี หรือน้ำหนัก (ทวีเดช จิ๋วบาง. 2537 : 64)

จากที่กล่าวในข้างต้นนี้ สมารถจำแนกดุลยภาพแบ่งได้ออกเป็น 2 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ

1. ดุลยภาพแบบซ้าย-ขวาเท่ากัน หมายถึง รูปร่างและรูปทรงที่มีจุดศูนย์ถ่วงที่ให้เกิดความสมดุลอยู่ตรงกลางระหว่างซีกซ้ายกับซีกขวา ซึ่งอาจจะเหมือนกันทั้งซ้าย-ขวา หรืออาจเกิดความสมดุลด้วยน้ำหนักที่เท่ากันทั้งซ้าย-ขวาก็ได้

2. ดุลยภาพแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน หมายถึง รูปร่างและรูปทรงที่มีจุดศูนย์ถ่วงที่ให้เกิดความสมดุลอยู่ตรงกลางระหว่างซีกซ้ายกับซีกขวาซึ่งมีขนาดไม่เท่ากัน ซึ่งทำให้สภาพคงที่ของรูปร่างรูปทรงกลายเป็นลักษณะของความเคลื่อนไหวและเมื่อมีอากัปกิริยาของการเคลื่อนไหวในความรู้สึกทางการเห็นเกิดขึ้นเมื่อใด ก็มีทิศทางและจังหวะเป็นตัวสัมพันธ์สืบเนื่องติดตามมาเสมอ

- **ความเป็นเอกภาพ**

การนำหลักการมาใช้สร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์นั้นไม่ได้ใช้เพียงหลักการใดหลักการหนึ่งเพื่อนำไปสู่ความเป็นเอกภาพเท่านั้น ในการสร้างสรรค์คงต้องใช้หลักการที่หลากหลายเพื่อสร้างความน่าสนใจในตัวผลงาน ไม่ว่าจะเป็นหลักการของความกลมกลืน ความคล้ายคลึง การตัดการ จังหวะและการเคลื่อนไหว การลดหลั่น ทิศทาง ฯลฯ เครือจิต ศรีบุญนาค และคณะ (2542 : 86) ได้แสดงทรรศนะต่อเรื่องของหลักการของศิลปะว่า "หลักการของศิลปะ คือ หลักการในการนำเอามูลฐานของศิลปะมาประสานเข้าด้วยกันเพื่อให้ได้ผลงานที่มีเอกภาพ หรือความงามตามต้องการ หลักการของศิลปะ ได้แก่ ดุลยภาพ (Balance) การเน้น (Emphasis) ความกลมกลืน (Harmony) ความหลากหลาย (Variety) ความลดหลั่น (Gradation) ความเคลื่อนไหว (Movement) จังหวะ (Rhythm) และสัดส่วน (Proportion)" วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ (2524 : 44) ก็ได้กล่าวในเรื่องเดียวกันนี้ว่า "...หลักเบื้องต้นที่ใช้ในการจัดองค์ประกอบของศิลปะนั้นประกอบด้วย ดุลภาพ สัดส่วนและการผันแปร (Proportion and variety) ความกลมกลืนและความตัดดัน (Harmony and Contrast) ช่วงจังหวะและความเป็นเด่น (Rhythm and Dominance) หลักการเหล่านี้ เป็นหลักของการจัดองค์ประกอบทางศิลปะ เพื่อให้ได้งานศิลปะวัตถุที่มีความเป็นเอกภาพ"

ชลูด นิ่มเสมอ ได้ให้เกี่ยวกับความเป็นเอกภาพในงานศิลปะไว้ดังต่อไปนี้

> เอกภาพ คือ ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ความกลมกลืน กลมเกลียวเข้ากันได้ ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันที่เกิดจากการเชื่อมโยงสัมพันธ์กันของส่วนต่างๆ
>
> ในทางศิลปะ เอกภาพ หมายถึงการประสานหรือการจัดระเบียบของส่วนต่างๆให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันขึ้น เพื่อผลรวมอันหนึ่งที่ไม่อาจแบ่งแยกได้
>
> เอกภาพเป็นกฎของธรรมชาติที่ควบคุมทุกสิ่ง ตั้งแต่จักรวาลจนถึงปรมาณู เอกภาพประกอบด้วยกฎของดุลยภาพ (Balance) กฎของการรวมตัว (Cohesion) และกฎของความเป็นระเบียบ (Order) จักรวาล คือ การรวมตัวกันอย่างมีระเบียบและดุลยภาพของดวงดาวต่างๆ ปรมาณู คือ การรวมตัวกันอย่างมีระเบียบและดุลยภาพของนิวตรอน โปรตอน และอิเล็กตรอน เอกภาพของงานศิลปะ ก็คือ การรวมตัวกันอย่างมีระเบียบและดุลยภาพของเรื่อง แนวเรื่อง และรูปทรงโครงสร้างของเอกภาพในทุกสิ่งล้วนเป็นอย่างเดียวกัน (ชลูด นิ่มเสมอ. 2534 : 101)

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้กล่าวถึงเรื่องเอกภาพในงานศิลปะไว้ว่า

> เอกภาพ คือความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันนั้นก็เนื่องมาจากแต่ละองค์ประกอบมีสัมพันธภาพเชื่อมโยงประกอบกัน จนอยู่ในลักษณะหลอมรวมเป็นกลุ่มก้อน เป็นหนึ่งเดียวหรือเป็นเอกภาพ
>
> ในองค์ประกอบศิลปกรรมที่อยู่ในสภาวะของเอกภาพแล้ว จะเพิ่มหรือตัดทอนส่วนประกอบใดส่วนประกอบหนึ่งจากความเป็นเอกภาพนั้นมิได้ ซึ่งถ้าเพิ่มหรือตัดทอนแล้วเอกภาพนั้นก็จะเปลี่ยนไป การเปลี่ยนไปนั้นอาจจะเปลี่ยนเป็นเอกภาพใหม่ที่มีความสมบูรณ์ในตัวเองก็ได้ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับส่วนประกอบที่จะเพิ่มเข้ามาหรือส่วนที่ถูกตัดทอนไป (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2525 : 64)

จากที่กล่าวในข้างต้นจะเห็นว่า การนำส่วนประกอบทางทัศนศิลป์ต่างๆ มาผสมผสานมาประสานเข้าด้วยกันนั้นสามารถสร้างความเป็นเอกภาพให้แก่ผลงานได้ ทั้งนี้ไม่ได้ขึ้นอยู่กับหลักเกณฑ์อย่างใด

อย่างหนึ่ง อาจจะสร้างความมีเอกภาพด้วยหลักความกลมกลืน การตัดกัน การสร้างจุดสนใจ เป็นต้น ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า การสร้างเอกภาพก็คือ การสร้างความสัมพันธ์หรือเชื่อมโยงส่วนประกอบต่างๆ บนงานศิลปะเข้าด้วยกันจนเกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัยและผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่อง "จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาภาพผลงานของ มาร์ค ชากาลล์ ในช่วงปี ค.ศ.1911-1914" จะมีวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

ประชากรตัวอย่าง

ในการวิจัยครั้งนี้จะศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์ ที่ได้สร้างสรรค์ระหว่างพักอาศัยอยู่ที่กรุงปารีสในปี ค.ศ. 1910-1914 เท่าที่ปรากฏในหนังสือทางด้านศิลปะและสามารถสืบค้นได้ดังนี้

1. **Interior II**. oil on canvas, 100x180 cm., 1911.
2. **Dedicated to my Fiancee**. oil on canvas, 213x132.5 cm., 1911.
3. **I and the Village**. oil on canvas, 191x150.5 cm., 1911.
4. **Half Past Three (The Poet)**. oil on canvas, 196x145 cm., 1911.
5. **The Drunkard**. oil on canvas, 85x115 cm., 1911-12.
6. **To Russia, with Asses and Others**. oil on canvas, 156x122 cm., 1911-12.
7. **The Holy Coachman**. oil on canvas, 145.5x115.5 cm., 1911-12.
8. **Homage to Apollinaire**. oil and powdered gold and silver on canvas., 200x189.5 cm., 1911-12.
9. **The Soldier drinks**. oil on canvas, 109x94.5 cm., 1911-12.
10. **Birth**. oil on canvas, 112.5x193.5 cm., 1912.
11. **Adam and Eve**. oil on canvas, 160.5x109 cm., 1912.
12. **The Cattle Dealer**, oil on canvas, 97x200.5 cm., 1912.
13. **Golgotha**. oil on canvas, 174x192 cm., 1912.
14. **The Fiddler**. oil on canvas, 188x158 cm., 1912-13.
15. **Self-Portrait with Seven Fingers**. oil on canvas, 126x107 cm., 1912-13.
16. **Pregnant Woman (Maternity)**. oil on canvas. 194x114.9 cm., 1913.
17. **Paris Through the Window**. oil on canvas., 135.9x141.6 cm., 1913.

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องมือหลักในการกำหนดเกณฑ์ในการวิเคราะห์ดังนี้

1. ที่มาของแนวความคิด
2. เนื้อหาของภาพ
3. กลวิธีในการสร้างสรรค์

วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการวิจัยครั้งนี้จะศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์ ที่ได้สร้างสรรค์ระหว่างพักอาศัยอยู่ที่กรุงปารีสในช่วงปี ค.ศ. 1910-1914 ซึ่งจะนำภาพผลงานจิตรกรรมของชากาลล์ที่ได้สร้างสรรค์ในช่วงเวลาดังกล่าวเท่าที่ปรากฏในหนังสือทางด้านศิลปะที่สามารถสืบค้นได้มาทำการวิเคราะห์เพื่อให้บรรลุตามความมุ่งหมายที่กำหนดไว้ ดังนี้

1. Polonsky Gill. (2002). *Chagall.* London: Phaidon Press Limited.
2. Haftmann Werner. (1984). *Marc Chagall.* New York: Harry N. Abrams.
3. Metzger Rainer & Walther Ingo F.. (1993). *Marc Chagall 1887-1985 Painting as Poetry.* Germany: Benedikt Taschen.
4. Marchesseau Daniel. (1998). *Chagall The Art of Dreams.* London: Thames and Hudson.

การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์ สำหรับการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นในการวิเคราะห์ดังนี้

1. ที่มาของแนวความคิด
2. เนื้อหาของภาพ
3. กลวิธีในการสร้างสรรค์
   - 3.1 รูปแบบ
   - 3.2 การใช้สี
   - 3.3 หลักการทางทัศนศิลป์
     1) ดุลยภาพ
     2) เอกภาพ

การเรียบเรียงบทปริญญานิพนธ์เรื่อง จิตรกรรมสื่อประสม : กรณีศึกษาภาพผลงานของ มาร์ค ชากาลล์ ในช่วงปี ค.ศ.1911-1914 ได้มีลำดับในการเรียบเรียงดังนี้

1. บทที่ 1 บทนำ
    1.1 ภูมิหลัง
    1.2 ความมุ่งหมายของการวิจัย
    1.3 ความสำคัญของการวิจัย
    1.4 ขอบเขตของการวิจัย
    1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ
2. บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
    2.1 เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติและผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์ ในช่วงปี ค.ศ.1910-1914
    2.2 เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติและทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของซิกมันด์ ฟรอยด์
    2.3 เอกสารที่เกี่ยวกับศิลปะลัทธิบาศกนิยม
    2.4 เอกสารที่เกี่ยวกับศิลปะลัทธิเหนือจริง
    2.5 เอกสารที่เกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมในประเด็นดังต่อไปนี้
        1) ที่มาของแนวความคิด
        2) เนื้อหาของภาพ
        3) กลวิธีในการสร้างสรรค์
3. บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัยและการวิเคราะห์ข้อมูล
    3.1 ที่มาของแนวความคิด
    3.2 เนื้อหาของภาพ
    3.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์
        1) รูปแบบ
        2) การใช้สี
        3) หลักการทางทัศนศิลป์
            - ดุลยภาพ
            - เอกภาพ
4. บทที่ 4 การพัฒนาผลงาน

ผู้วิจัยจะนำผลการวิจัยมาพัฒนาผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

5. บทที่ 5 สรุป : อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ
6. บรรณานุกรม
7. ภาคผนวก

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ชื่อภาพ Interior II (1911)

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 100 x 180 ซม.

ภาพประกอบ 1

1.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดของภาพ Interior II นี้ถือได้ว่ามาจากแรงจูงใจจากภายในของตัวศิลปินเอง โดยในช่วงเวลาที่ชากาลล์ได้สร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ นับเป็นช่วงเวลาที่ชากาลล์กำลังให้ความสนใจในแนวทางศิลปะลัทธิบาศกนิยม เนื่องจากชากาลล์ได้ออกเดินทางจากกรุงเซนต์ปีเตอร์สเบิร์กถึงกรุงปารีสในปี ค.ศ. 1910 เป็นครั้งแรก ซึ่งกรุงปารีสในยุคนั้นนับว่าเป็นศูนย์กลางความเคลื่อนไหวของศิลปะสมัยใหม่ มีทั้งจิตรกร กวี นักดนตรีในกลุ่มหัวก้าวหน้าได้รวมตัวกันสร้างสรรค์ผลงานขึ้นอย่างหลากหลาย โดยเฉพาะศิลปะลัทธิบาศกนิยมนั้นเป็นแนวทางศิลปะที่กำลังโดดเด่น ซึ่งชากาลล์ก็ได้นำวิธีการบางส่วนของศิลปะลัทธิบาศกนิยมมาปรับใช้ในงานสร้างสรรค์ของตน แต่สำหรับเนื้อหานั้นยังคงยึดมั่นในความทรงจำและภูมิหลังของความเป็นชนชาวยิวหรือชาวรัสเซียอยู่ สำหรับภาพ Interior II นี้นับเป็นผลงานชิ้นแรกที่ชากาลล์ได้ทดลองสร้างสรรค์ในแนวทางศิลปะลัทธิบาศกนิยม

1.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ Interior II ได้แสดงเกี่ยวกับเรื่องเพศซึ่งจัดอยู่ในประเภทเนื้อหาส่วนตัว สำหรับภาพผลงานชิ้นนี้ ชากาลล์ได้สะท้อนอารมณ์ภายในของมนุษย์โดยการแสดงร่างผู้หญิงล่องลอยประชิดตัวของชายไว้เคราที่นั่งบนเก้าอี้ซึ่งมีท่าทางหวาดกลัวในขณะที่ผู้หญิงแสดงลักษณะท่าทางโมโหอย่างรุนแรง จากที่กล่าวมานี้ จะเห็นว่าภาพผลงานชิ้นนี้ได้สื่อให้เห็นถึงอารมณ์ภายในของมนุษย์ที่แตกต่างกันระหว่างชายหญิงในภาพ

1.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพผลงาน Interior II เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยชากาลล์ได้แสดงร่างผู้หญิงที่แสดงลักษณะโมโหและเข้าประชิดตัวของชายไว้เคราที่แสดงท่าทางหวาดกลัว ซึ่งจะเห็นว่าภาพผลงานชิ้นนี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงอารมณ์ภายในของมนุษย์ที่แตกต่างกันระหว่างชายหญิงในภาพ

2) การใช้สี

ในภาพผลงาน Interior II นี้ ชากาลล์สร้างความกลมกลืนในภาพโดยการจำกัดโครงสีให้มีเพียง 5 สี คือ สีแดง สีส้ม สีเหลือง สีขาวและสีดำเท่านั้น สำหรับโครงสีดังกล่าวนี้ ชากาลล์ได้นำสีใกล้เคียงซึ่งอยู่ในวรรณะเดียวกันมาผสมผสานกันในภาพ ชากาลล์ได้ใช้สีแดงเข้มระบายในส่วนประกอบสำคัญ เช่น ภาพผู้หญิง ผู้ชายและวัว ทั้งนี้เพื่อเป็นการเน้นความสำคัญของรูปทรง ส่วนโต๊ะ ผนังและหน้าต่างซึ่งถือว่าเป็นส่วนที่มีความสำคัญรองลงมาจะใช้เพียงสีเหลืองและสีขาวเป็นหลัก นอกจากนั้น ชากาลล์ยังใช้สีดำในส่วนเงามืดของภาพและใช้สีขาวในบริเวณสว่างของภาพ

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- **ดุลยภาพ**

ดุลยภาพของภาพผลงาน Interior II นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก ซึ่งจากลักษณะของดุลยภาพแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันนี้ จึงส่งผลให้ภาพผลงานชิ้นนี้มีลักษณะของความเคลื่อนไหวโดยมีทิศทางจากซ้ายไปขวาอีกด้วย ดังคำกล่าวที่ว่า "...ในเมื่อดุลยภาพซ้าย-ขวาไม่เท่ากันจึงทำให้สภาพคงที่ของรูปร่าง รูปทรงกลายเป็นลักษณะของความเคลื่อนไหว และเมื่อมีอากัปกิริยาของการเคลื่อนไหวในความรู้สึกทางการเห็นเกิดขึ้นเมื่อใด ก็มีทิศทาง และมีจังหวะเป็นตัวสัมพันธ์สืบเนื่องติดตามมาเสมอ" (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 119)

- **เอกภาพ**

สำหรับภาพผลงาน Interior II นี้ ชากาลล์ได้ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพโดยการจำกัดกลุ่มสีที่ใช้คือ สีแดง สีส้ม สีเหลือง สีขาวและสีดำ นอกจากนั้น ลักษณะของรอยแปรงที่หยาบและการเน้นเส้นตามขอบของรูปทรงที่ผสานกันทั่วทั้งภาพได้สร้างให้เกิดความกลมกลืนตลอดทั่วทั้งภาพอีกด้วย

2. ชื่อภาพ Dedicated to my Fiancee (1911)

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 213 x 132.5 ซม.

ภาพประกอบ 2

2.1 ที่มาของแนวความคิด

แม้ว่าในขณะที่ชากาลล์พักอาศัยอยู่ในกรุงปารีสจะมีความคิดอิสระมากขึ้น มีการแสวงหาความรู้เพื่อนำมาพัฒนาความคิดอยู่เสมอ แต่อย่างไรผลงานส่วนใหญ่ของชากาลล์ได้รับแรงจูงใจจากความทรงจำที่บ้านเกิดของตน อย่างภาพ Dedicated to my Fiancee นี้ก็เช่นเดียวกัน มาร์เชสซัว (Marchesseau. 1998 : 24) ได้กล่าวไว้ว่า "ชากาลล์ได้สร้างสรรค์ภาพ Dedicated to my Fiancee ขึ้นที่ลารูชเพื่อรำลึกถึงคู่หมั้นชื่อ เฮเลน (Helene) ซึ่งเสียชีวิตในกองเพลิงโดยมีสาเหตุจากตะเกียงน้ำมัน" นอกจากนั้น โพลอนสกี้ ยังได้กล่าวถึงภาพผลงานชิ้นนี้ไว้ว่า

> ...ผลงาน Dedicated to My Fiance'e เป็นหนึ่งในจำนวนภาพยุคแรกๆ ของชากาลล์ที่สร้างสรรค์ในลารุช (La Ruche) โดยอปอลลอแนร์มีความเห็นว่า ผลงานชิ้นนี้น่าจะตั้งชื่อว่า "A Golden Donkey Smoking Opium" แต่ชากาลล์ได้อธิบายว่า ผลงานชิ้นนี้เปรียบเหมือนกับผลงานของรูเบนส์ (Rubens) ที่เน้นความเป็นนามธรรมมากกว่า

สิ่งอื่น ชากาลล์สร้างสรรค์ผลงานดังกล่าวเพียงชั่วข้ามคืนโดยปราศจากแสงไฟ แต่ใช้เพียง "การสัมผัส" เท่าที่ตนจะทำได้เพื่อสร้างผลงานจนเสร็จสมบูรณ์ ผลงานชิ้นนี้เป็นหนึ่งในบรรดางานจิตรกรรมจำนวนมากที่แสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์อันยิ่งใหญ่ และความมีชีวิตชีวาของผลงานที่ชากาลล์สามารถสร้างสรรค์ให้ผลงานเสร็จสมบูรณ์ได้ภายในเวลาที่ต้องการ... (Polonsky. 2002 : 42)

2.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ Dedicated to my Fiancee ได้แสดงเกี่ยวกับเรื่องเพศซึ่งจัดอยู่ในประเภทเนื้อหาส่วนตัว โดยจะเห็นได้จากการนำเสนอภาพผู้หญิงคนหนึ่งที่กำลังปีนป่ายและโอบรัดท่อนขาของผู้หญิงอีกคนซึ่งอยู่บริเวณใกล้เคียงกับภาพครึ่งคนครึ่งวัว ในขณะเดียวกัน หญิงสาวคนดังกล่าวยังได้มีการสำรอกอะไรบางอย่างออกมาเป็นแนวยาวโดยมีทิศทางมุ่งไปสู่ปากของภาพครึ่งคนครึ่งวัว ซึ่งสื่อให้ผู้ชมรับรู้ถึงอารมณ์ตื่นเต้น ความลุ่มหลงและกิเลศภายในจิตใจของมนุษย์ ซึ่ง โพลอนสกี้ ได้กล่าวถึงการนำเสนอผลงานชิ้นนี้ของชากาลล์ไว้ว่า

> ชากาลล์ยังเขียนองค์ประกอบที่เป็นเหมือนการสำรอกอะไรบางอย่างออกมาเป็นแนวยาว ซึ่งชากาลล์ได้กำหนดให้ภายในแนวยาวของการสำรอกนั้นเป็นเหมือนภาพปีศาจที่มีทิศทางมุ่งไปสู่ปากของภาพครึ่งคนครึ่งวัว การนำเสนอผลงานของชากาลล์ดังกล่าวนี้ เปรียบเหมือนการสื่อให้ผู้ชมรับรู้ถึงอารมณ์ตื่นเต้นและความลุ่มหลงในกามราคะที่ควบคุมไม่ได้ โดยชากาลล์นำเสนอในมุมมองที่ต่างจากความคิดเห็นของคนส่วนใหญ่ในเวลานั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การนำเสนอภาพผู้หญิงในกิริยาท่าทางเชิญชวนด้วยสรีระ และภาพผู้ชายที่เป็นทั้งสัตว์ร้ายและมนุษย์ธรรมดาในคนเดียวกัน การนำเสนอผลงานของชากาลล์ดังกล่าวเป็นการสื่อเรื่อง "กิเลศ" อย่างเปิดเผย และให้แง่คิดถึงความเป็นจริงของจิตใจมนุษย์ ซึ่งโดยปกติแล้วมนุษย์เราจะเข้าถึงมโนภาพที่แปลกแหวกแนวเช่นนี้เพียงในฝันเท่านั้น (Polonsky. 2002 : 42)

2.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

การนำเสนอของชากาลล์ใน ภาพ Dedicated to my Fiancee นี้ เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยชากาลล์สื่อให้ผู้ชมรับรู้ถึงอารมณ์ตื่นเต้นและความลุ่มหลงในกามราคะ ซึ่งเป็นเรื่องของกิเลศภายในจิตใจของมนุษย์ โดยจะเห็นได้จากการแสดงภาพหญิงสาวกำลังสำรอกอะไรบางอย่างออกมาจากปากสู่ปากของภาพครึ่งมนุษย์ครึ่งวัวซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนสิ่งชั่วร้ายหรือกิเลสภายในจิตใจมนุษย์

2) การใช้สี

เป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนโดยการใช้สีใกล้เคียงกันเป็นหลัก ซึ่งชากาลล์ได้ใช้สีแดง สีส้มและสีเหลืองในพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพ โดยสีแดงในภาพจะมีความโดดเด่นมากที่สุด เนื่องจากชากาลล์ใช้สีแดงระบายชุดของภาพคนที่มีหน้าเป็นวัวซึ่งถือเป็นจุดเด่นและมีพื้นที่ที่ใหญ่ที่สุดในภาพ นอกจากนั้นยังได้ใช้สีแดงกระจายอยู่ทั่วบริเวณภาพเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ส่วนสีเหลือง สีส้ม สีขาวและสีดำในภาพจะมีปริมาณที่ใกล้เคียงกัน นอกจากนั้นยังมีสีน้ำเงิน สีม่วงและสีเขียวสอดแทรกทั่วบริเวณภาพเล็กน้อย ภาพผลงานชิ้นนี้ชากาลล์ได้สร้างความกลมกลืนด้วยการใช้หลักการใช้สีส่วนรวม ซึ่งเห็นได้ว่าส่วนใหญ่ของภาพนี้จะถูกกำหนดด้วยสีแดง แม้ว่าจะมีสีอื่นๆ ดังที่กล่าวในข้างต้นสอดแทรกอยู่บ้าง แต่เมื่อดูโดยรวมแล้วจะเห็นภาพ

เป็นกลุ่มสีแดงอย่างชัดเจน ชากาลล์ยังสร้างความน่าสนใจด้วยการใช้สีดำในส่วนเงามืดของภาพและใช้สีขาวในลักษณะเหมือนวัตถุกระทบถูกแสงไฟ ซึ่งการใช้สีดำและสีขาวนั้นถือสร้างระยะของภาพให้เกิดความชัดเจนอีกด้วย สำหรับการใช้สีในกลุ่มดังกล่าวยังได้สัมพันธ์กับเนื้อหาที่ต้องการสะท้อนให้เห็นถึงอารมณ์กิเลสภายในของมนุษย์

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ Dedicated to my Fiancee เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ชากาลล์ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ ในภาพผลงานชิ้นนี้ชากาลล์ได้จำกัดกลุ่มสีโดยใช้สีแดง สีส้มและสีเหลืองเป็นกลุ่มสีหลักของภาพ แม้ว่าจะมีสีเขียว สีน้ำเงินและสีม่วงสอดแทรกอยู่ตามส่วนต่างๆ ของภาพก็ตาม แต่เป็นเพียงส่วนประกอบเล็กน้อยเท่านั้น นอกจากนั้นชากาลล์ยังได้สร้างความกลมกลืนโดยใช้สีแดงครอบคลุมทั่วบริเวณภาพ

3. ชื่อภาพ I and the Village (1911)

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 191 x 150.5 ซม.

ภาพประกอบ 3

3.1 ที่มาของแนวความคิด

ชากาลล์เป็นผู้ที่ผูกพันธ์กับบ้านเกิดของตนเป็นอย่างมาก แม้ว่าในขณะที่ใช้ชีวิตอยู่ในกรุงปารีสก็ตาม แต่ภายในจิตใจก็ยังรำลึกถึงความสุข ความอบอุ่นเมื่อครั้งอยู่ที่เมืองวิเตบสค์ (Vitebsk) ประเทศรัสเซียอยู่เสมอ โดยจะเห็นได้จากการใช้สัญลักษณ์ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นภาพคน สัตว์ สิ่งก่อสร้างในภาพ I and the Village นั้นล้วนสื่อถึงความเป็นชนบทในรัสเซียได้อย่างชัดเจน ซึ่ง อัศนีย์ ชูอรุณ (2534 : 116) ได้ให้ทรรศนะต่อภาพดังกล่าวไว้ว่า "แบบอย่างศิลปะยุคแรกเริ่มของชากัลล์ เกิดขึ้นในระหว่างที่เขามาพำนักอยู่ในกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ในช่วง พ.ศ. 2453-57 ครั้งนั้นเขาทำออกมาในแบบลัทธิคิวบิสต์ ความทรงจำวัยเด็กของเขาในแคว้นวีเจบสค์ นิทานพื้นบ้านชาวยิดดิช และรูปเรขาคณิตแบบลัทธิคิวบิสต์ ถูกผสานกลมกลืนกันไปอย่างเสรี..."

3.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ I and the Village ได้แสดงเกี่ยวกับความรักความผูกพันธ์ของชากาลล์ที่มีต่อครอบครัวที่บ้านเกิดซึ่งจัดอยู่ในประเภทเนื้อหาส่วนตัว โดยเห็นได้จากการแสดงถึงความทรงจำของชากาลล์มีต่อบ้านเกิดในประเทศรัสเซีย ชากาลล์ได้ใช้ภาพสัตว์เป็นสัญลักษณ์แทนความเป็นชนบท และจากภาพผู้ชายที่ถือเครื่องมือทำนาและภาพผู้หญิงกำลังรีดนมวัวนั้น เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความเป็นพ่อและแม่ของชากาลล์ นอกจากนั้นยังผสมผสานภาพต้นไม้ที่มีสีสันบ่งบอกถึงความสุขใจเมื่อได้รำลึกถึงเรื่องราวในอดีต

3.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

เป็นการถ่ายทอดรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยเห็นได้จากการที่ชากาลล์ใช้ภาพสัตว์เป็นสัญลักษณ์แทนความเป็นชนบท จากภาพผู้ชายที่ถือเครื่องมือทำนาและภาพผู้หญิงกำลังรีดนมวัวนั้น เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความพ่อและแม่ นอกจากนั้น ชากาลล์ยังได้ใช้ทั้งรูปทรงเรขาคณิต เส้นและสีผสมผสานในภาพเพื่อสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อบ้านเกิด ดังที่ ฮาฟท์มาน ได้ให้ทรรศนะไว้ว่า

> ผลงานดังกล่าวได้เน้นที่การสร้างรูปทรงเรขาคณิตในรูปแบบเฉพาะเพื่อใช้เป็นส่วนประกอบสำคัญซึ่งปรากฏบนพื้นผิว ในส่วนกลางของภาพจะเป็นเหมือนจุดรวมแรงโน้มถ่วง สังเกตได้จากวงกลมขนาดใหญ่ที่ดูเหมือนถูกแขวนไว้ที่จุดตัดของเส้นทะแยงมุม นอกจากนี้ เส้นลักษณะต่างๆ เช่น เส้นตรง เส้นโค้ง นั้นยังเป็นเส้นที่นำไปสู่การเข้าถึงจินตนาการและการเคลื่อนไหวได้เป็นอย่างดี รวมทั้งในส่วนที่มีรูปทรงวงกลมบริเวณเส้นทะแยงมุมซึ่งดูเหมือนมีแสงหักเหเหมือนประกายของลูกแก้วนั้น แสดงถึงอารมณ์สนุกสนานและสะท้อนกลับไปอีกมุมเหมือนการเคลื่อนไหวกลับไปยังมุมตรงข้าม (Haftmann. 1984 : 52)

2) การใช้สี

ภาพ I and the Village นี้ ชากาลล์ได้ใช้สีคู่ตัดกันหลายคู่เป็นกลักในการกำหนดสี ชากาลล์ได้ใช้สีเขียวระบายบริเวณภาพใบหน้าผู้ชายทางด้านขวาตัดกับสีแดงบริเวณพื้นหลังด้วยปริมาณที่ใกล้เคียงกัน นอกจากนั้นยังมีสีแดงและสีเขียวปรากฏกระจายทั่วภาพอีกเล็กน้อย ส่วนการที่ชากาลล์ใช้สีน้ำเงิน สีม่วงและสีเหลืองสอดแทรกอยู่ทั่วบริเวณภาพนั้นช่วยให้ภาพเกิดความน่าสนใจยิ่งขึ้น ทั้งนี้ก็เพราะการใช้สีที่อ่อนและนุ่มนวลกว่านั้น ถือเป็นการส่งเสริมให้สีเขียวและสีแดงในภาพเกิดความโดดเด่นมากขึ้น นอกจากนั้นยังใช้สีขาวในส่วนสว่างและสีดำในส่วนความหม่นคล้ำของภาพ โดยเฉพาะที่สีดำในภาพนี้เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ภาพเกิดมีมิติเช่นเดียวกับโลกของความเป็นจริง อย่างเช่นบริเวณที่มีหญิงสาวนั่งรีดนมวัว หรือบริเวณท้องฟ้าส่วนบนของภาพที่มีลักษณะมืดมิดและลึกเข้าไปเหมือนอยู่ในห้วงอวกาศ จากข้างต้นนี้จะเห็นว่าชากาลล์ได้ใช้การเน้นจุดสนใจของภาพด้วยการระบายหน้าคนสีเขียวคู่กับพื้นหลังสีแดง สีในบริเวณนี้จะมีความเข้มกว่าส่วนอื่นซึ่งส่วนใหญ่จะสอดแทรกไว้ด้วยสีขาว

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ I and the Village นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ชากาลล์ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ แม้ในภาพผลงานชิ้นนี้จะมีส่วนประกอบอยู่หลายส่วนด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นภาพใบหน้าสีเขียว ภาพหญิงสาวนั่งรีดนมวัว ภาพดอกไม้ที่มีลักษณะเหมือนมีแสงระยิบระยับ ภาพผู้ชายแบกเครื่องมือทำนาและผู้หญิงที่ยืนกลับหัวบริเวณส่วนบนของภาพจะดูเป็นการนำภาพในแต่ละส่วนมาปะติดกัน แต่ชากาลล์ได้สร้างความกลมกลืนด้วยการนำเส้นตรง เส้นโค้งและรูปทรงเรขาคณิตมาเชื่อมโยงในภาพอย่างสัมพันธ์กัน

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

4. ชื่อภาพ Half Past Three (The Poet) (1911)

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 196 x 145 ซม.

ภาพประกอบ 4

4.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ Half Past Three (The Poet) เป็นหนึ่งในผลงานที่ชากาลล์ได้รับอิทธิพลจากศิลปะลัทธิบาศกนิยม โดยได้เน้นการแบ่งภาพเป็นส่วนย่อย ซึ่ง ฮาฟท์มาน (Haftman. 1984 : 62) ได้สันนิษฐานว่า "...ชากาลล์สร้างผลงานชิ้นนี้ในฤดูร้อนของปี ค.ศ. 1912 พร้อมๆ กับผลงานชื่อ I and the Village ซึ่งผลงานทั้งสองชิ้นมีขนาดเท่ากันและมีเรื่องราวทำนองเดียวกัน แต่ผลงานชิ้นนี้ จะมีพื้นผิวที่เรียบแบนกว่า..."

4.2 เนื้อหาของภาพ

แสดงภาพคนเขียนกวีซึ่งกำลังนั่งคิดงานอยู่บนเก้าอี้สีขาวภายในห้อง โดยที่มือข้างขวาถือปากกาสีเขียว มือข้างซ้ายถือถ้วยน้ำ ด้านซ้ายของภาพมีแมวนั่งอยู่ ส่วนด้านขวาเป็นโต๊ะ ขวดเหล้า จาน ช้อนส้อม ฯลฯ

4.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

เป็นการถ่ายทอดรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยจะเห็นได้จากศีรษะของคนเขียนกวีที่หมุนกลับหัวและแสดงลักษณะใบหน้าที่ดูเคร่งเครียดเหมือนกำลังครุ่นคิดอะไรบางอย่าง

2) การใช้สี

การที่ชากาลล์ใช้สีแดงเข้มในบริเวณที่เป็นโต๊ะทางด้านมุมล่างขวา ประกอบกับขอบโต๊ะมีลักษณะเป็นเส้นทแยงจากมุมภาพสู่ภาพใบหน้าสีเขียว ทำให้สีแดงนั้นดูเหมือนมีพลังเคลื่อนไหวอย่างรุนแรง นอกจากยังปรากฏสีแดงภายในบริเวณภาพอีกเล็กน้อย แม้ว่าชุดสีน้ำเงินในภาพจะมีปริมาณที่ค่อนข้างเท่าๆ กับบริเวณที่เป็นสีแดงก็ตาม แต่การระบายในลักษณะการเปิดรูปทรงหรือทำให้ดูเหมือนชุดมีการโปร่งใสนั้น ส่งผลให้มีความโดดเด่นน้อยกว่าสีโต๊ะแดง ส่วนบริเวณภาพใบหน้าผู้ชายที่เป็นสีเขียวกลับมีความโดดเด่นมากกว่าส่วนสีน้ำเงินที่มีปริมาณมากกว่า ภาพผลงานชิ้นนี้ ชากาล์ได้ใช้ตรงข้ามมาอยู่ร่วมกันได้อย่างน่าสนใจ กล่าวคือไม่ได้เป็นการใช้สีคู่ตรงข้ามคู่ใดคู่หนึ่ง แต่เป็นการใช้สีแดงตัดกับสีส่วนรวมในภาพ ซึ่ง ฮาฟท์มาน ได้ให้ทรรศนะในการกำหนดสีของชากาลล์ในภาพ Half Past Three (The Poet) ไว้ดังนี้

> การใช้สีภายในผลงานชิ้นนี้ มีส่วนทำให้ส่วนประกอบต่างๆ ร้อยต่อกันเป็นกลุ่ม โดยชากาลล์ใช้สีเพื่อสร้างความกลมกลืนของกลุ่มองค์ประกอบดังกล่าว โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การใช้สีแดงเข้ม เพื่อเน้นบริเวณที่เป็นโต๊ะ และใช้สีน้ำเงินในระดับปานกลางระบายที่รูปร่างรูปทรงต่างๆ ของภาพ ทั้งนี้ ส่วนที่เป็นสีแดงเข้มจะทำให้ดูเหมือนมีพลังเคลื่อนไหวบริเวณเส้นทะแยงมุม จึงส่งผลให้บริเวณด้านขวาของภาพและองค์ประกอบแต่ละส่วนดูมีความเคลื่อนไหวอย่างรุนแรง แต่เฉพาะด้านขวาบน สีแดงจะทำหน้าที่เหมือนแรงดันให้ส่วนประกอบบริเวณนี้แตกกระจายเป็นชิ้นเล็กๆ ซึ่งคล้ายกับวิธีการออกแบบลายบนผ้าม่าน แต่ลายบนผ้าม่านมักจะถูกออกแบบให้ดูเหมือนส่วนประกอบต่างๆ ค่อยๆ เคลื่อนไหวเหมือนมีลมพัดเบาๆ
>
> นอกจากความเด่นของสีแดงแล้ว ชากาลล์ยังใช้สีเขียวเพื่อสร้างพลังภายในผลงานอีกด้วย โดยใช้ระบายบริเวณหัวของส่วนประกอบที่เป็นสีน้ำเงิน และใช้เน้นความเด่นของแมวและลูกบอลบนโต๊ะ การใช้สีเขียวของชากาลล์ในผลงานชิ้นนี้ แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการสร้างรูปทรงด้วยสีให้โดดเด่นบนพื้นระนาบที่แบนเรียบ... (Haftmann. 1984 : 62)

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- **ดุลยภาพ**

ดุลยภาพของภาพ Half Past Three (The Poet) นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- **เอกภาพ**

ชากาลล์ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพโดยการจำกัดกลุ่มสีที่ใช้ คือ สีแดง สีเขียว สีน้ำเงิน สีขาว สีน้ำตาลเป็นหลัก และยังมีสีเหลืองสอดแทรกอยู่เพียงเล็กน้อย ส่วนการระบายในลักษณะการเปิดรูปทรงเข้าหากันก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่ทำให้ภาพดังกล่าวเกิดความกลมกลืน

5. ชื่อภาพ The Drunkard (1911-12)

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 85 x 115 ซม.

ภาพประกอบ 5

5.1 ที่มาของแนวความคิด

ฮาฟท์มานได้กล่าวถึงที่มาของผลงานชื่อ The Drunkard โดยสรุปว่า

ก่อนหน้านี้ ชากาลล์ได้สร้างผลงาน Drunkard ขนาดเล็กและใช้สี gouache ซึ่งแสดงให้เห็นถึงโต๊ะและเก้าอี้สองตัว ซึ่งมีนักดื่มอยู่ภายในบริเวณด้านขวาของภาพ นอกจากนี้ ชากาลล์มีการสร้างสรรค์ที่แปลกแหวกแนวด้วยการวาดภาพศีรษะที่ไม่ติดกับลำตัว และพยายามไขว่คว้าขวดที่ล่องลอยอยู่ ส่วนบนโต๊ะจะมีไพ่ ชามผลไม้ และปลาเฮอริ่ง ส่วนบริเวณหน้าต่างตรงกำแพงด้านหลังซึ่งปรากฏภาพให้เห็นทิวทัศน์ของเมือง โดยมีวัวที่กำลังยื่นหัวเข้ามาในหน้าต่าง ทั้งนี้ รายละเอียดที่หลากหลายซึ่งชากาลล์ใช้พรรณนาบรรยากาศในห้องนั้นแสดงถึงคุณสมบัติของภาพที่สามารถเล่าเรื่องได้

จากนั้น ชากาลล์ได้สร้างผลงาน Drunkard ใหม่อีกครั้งด้วยสีน้ำมัน แต่บรรยากาศของการเล่าเรื่องได้หายไป นอกจากนั้นชากาลล์ยังได้สร้างสรรค์โดยลดจำนวนองค์ประกอบให้เหลือน้อยลง และมีลักษณะแบนราบไปกับพื้นระนาบ (Haftman. 1984 : 54)

5.2 เนื้อหาของภาพ

ส่วนประกอบซีกซ้ายของภาพประกอบด้วยสิ่งต่างๆ เช่น โต๊ะ ไก่ ปลาและชาม ฯลฯ ส่วนในซีกขวาปรากฏภาพของชายถือมีดซึ่งมีศรีษะของชายคนนั้นแยกออกจากลำตัว ด้านข้างมีขวดเหล้าล่องลอยอยู่ ซึ่งการสร้างสรรค์ที่แปลกแบบเฉพาะตัวของชากาลล์ ซึ่ง ฮาฟท์มาน ได้ให้ความเห็นในเรื่องนี้ว่า

> อย่างไรก็ตาม ภายในผลงาน The Drunkard จะมีความแตกต่างระหว่างซีกซ้ายและซีกขวา โดยส่วนประกอบในซีกซ้ายซึ่งประกอบด้วยวัตถุที่เป็นโต๊ะ ปลาและชามนั้นได้ให้ความรู้สึกสงบนิ่ง แต่ในซีกขวาจะมีภาพของชายวิกลจริตถือมีดซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของอารมณ์แข็งกร้าว ด้านข้างมีขวดล่องลอยและส่วนศรีษะของชายคนนั้นแยกออกจากลำตัวและดูเหมือนแกว่งไปมา ความแตกต่างของการแสดงอกกทางอารมณ์ซึ่งต่างกันระหว่างซีกซ้ายและขวาดังกล่าวนี้เกิดจากการจัดวางตำแหน่งส่วนประกอบโดยแท้ (Haftmann. 1984 : 54)

5.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

เป็นการถ่ายทอดรูปแบบสัญลักษณ์นิยม ซึ่งจะเห็นว่าภาพผู้ชายที่ถือมีดแสดงลักษณะที่แข็งกร้าว ส่วนโต๊ะอาหารและสิ่งที่อยู่บนโต๊ะดูมีความราบเรียบซึ่งจะสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างไปจากภาพผู้ชายถือมีดเป็นอย่างมาก

2) การใช้สี

ชากาลล์ได้ใช้สีน้ำเงินกับสีส้ม สีแดงกับสีเขียว สีม่วงและสีเหลือง มาใช้อยู่ร่วมกันในภาพ โดยทุกสีมีความสำคัญใกล้เคียงกัน ซึ่งฮาฟท์มาน (Haftmann. 1984 : 54) ได้กล่าวถึงการใช้สีในภาพ The Drunkard ไว้ว่า "...ชากาลล์นำมาใช้สีคู่ตรงข้าม เช่น สีน้ำเงินกับสีเหลือง และสีแดงกับสีเขียว ซึ่งชากาลล์นำมาใช้ควบคู่กัน โดนระบายสีเหล่านี้ให้มีลักษณะพุ่งเป็นลำแสงแบบเสปกตรัม อย่างเช่น การระบายจากสีเหลืองไปสู่สีส้มและไปสู่สีแดง ระบายจากสีส้มไปสู่สีเหลืองเขียว และระบายจากสีม่วงแดงไปสู่สีน้ำเงิน ทั้งนี้ผลแห่งการระบายสีเช่นนี้ จะทำให้เกิดแสงที่ไม่ใช่แสงจริงในธรรมชาติ แต่เป็นแสงจากการใช้สี"

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ The Drunkard นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ชากาลล์ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ โดยชากาลล์ได้ใช้วิธีการเกลี่ยสีให้กลมกลืนเข้าหากัน นอกจากนั้นยังกำหนดให้แต่ละสีกระจายอยู่ตามส่วนต่างๆ ของภาพ อย่างเช่น สีเหลืองบริเวณพื้นหลังจะปรากฏอยู่ในส่วนอื่นๆ ของภาพด้วย ไม่ว่าจะเป็นบนขวดเหล้า โต๊ะ ศรีษะคน เสื้อ ถาด เป็นต้น

6. ชื่อภาพ To Russia, with Asses and Others (1911-12)

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 156 x 122 ซม.

ภาพประกอบ 6

6.1 ที่มาของแนวความคิด

ชากาลล์ได้นำเสนอภาพ To Russia, with Asses and Others ที่แสดงถึงจินตนาการที่ซับซ้อน ส่วนประกอบต่างๆ ภายในภาพแสดงให้เห็นถึงชีวิตในชนบทที่เมืองวิเตบสค์ (Vitebsk) ประเทศรัสเซีย ซึ่ง ฮาฟท์มาน (Haftman. 1984 : 56) ได้กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงความเพ้อฝันที่แปลกแบบเหนือจริง ซึ่งสะท้อนให้เห็นบนพื้นระนาบ ชากาลล์สร้างผลงานชิ้นนี้ในสตูดิโอแห่งใหม่ในลารูช (La Ruche) โดยสตูดิโอแห่งนี้มีขนาดใหญ่มากพอที่จะสร้างผลงานขนาดใหญ่ขึ้นกว่าแต่ก่อน

6.2 เนื้อหาของภาพ

ในภาพผลงานชิ้นนเป็นอีกภาพหนึ่งที่ชากาลล์ได้นำเรื่องราวจากความทรงจำในเมืองวิเตบสค์ ไม่ว่าจะเป็นภาพของผู้หญิงรีดนมวัวกำลังถือถังหูหิ้ว ภาพวัวสีแดงยืนกินอาหารอย่างเงียบสงบซึ่งกำลัง

ให้นมแก่ลูกวัวและเด็กเล็ก และภาพโบสถ์มาถ่ายทอดสู่งานจิตรกรรมในบรรยากาศที่ลึกลับเหมือนอยู่ในห้วงอวกาศ ซึ่งฮาฟท์มานได้กล่าวถึงเนื้อในภาพผลงานชิ้นนี้ไว้ว่า

> ...ผลงานชิ้นนี้เป็นผลจากการเดินสวนทางกับเรื่องปกติ และมุ่งเผยความน่าทึ่งเป็นธรรมชาติและแสดงออกในลักษณะภาพแห่งความฝัน พิจารณาจากภาพของผู้ส่งสารของพระเจ้าที่ใส่เสื้อคลุมยาวลายนกยูง หญิงรีดนมถือถังหูหิ้วซึ่งเร่งรีบไปยังพื้นที่ที่มีแสงสว่างสุกใสอย่างน่าอัศจรรย์ ผ่านไปสู่วัวสีแดงที่ยืนกินอาหารอย่างเงียบสงบและกำลังให้นมแก่ลูกวัว และเด็กเล็กบนพื้นที่ราบสูงของหมู่บ้าน จะเห็นได้ว่า ชากาลล์สร้างความขัดแย้งในภาพโดยใช้พื้นที่แบบชนบทสานต่อกับพื้นที่ที่เป็นอากาศที่มีทั้งส่วนแสงสีแบบเสปกตรัมและส่วนที่เป็นความมืดแบบลึกลับ (Haftmann. 1984 : 56)

6.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

เป็นการถ่ายทอดรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยสะท้อนให้เห็นถึงความคงอยู่ของความเพ้อฝันที่แปลกแบบศิลปะลัทธิเหนือจริง ซึ่งจะเห็นได้จากการจัดวางในแนวเส้นทะแยงมุมทำให้บรรยากาศของภาพต่างจากโลกแห่งความเป็นจริง หลุดออกจากกฎของแรงโน้มถ่วง รวมทั้งภาพหญิงรีดนมถือถังหูหิ้วเร่งรีบไปยังพื้นที่ที่มีแสงสว่างสุกใส และสีที่ส่องประกายออกมาจากพื้นหลังที่มืดทึบ

2) การใช้สี

สำหรับภาพนี้ ชากาลล์ได้ใช้สีคู่ตัดกันหลายคู่เป็นหลัก โดยที่พื้นหลังสีดำเป็นส่วนผลักดันให้รูปทรงต่าง ๆ ในภาพมีความโดดเด่นขึ้น ซึ่ง ฮาฟท์มาน (Haftmann. 1984 : 56) ได้กล่าวถึงการใช้สีของชากาลล์ภาพ To Russia, with Asses and Others ไว้ว่า "ผลงานชิ้นนี้มีจุดเด่นที่ "ความแปลกสุดขั้ว" อันที่จริงที่ผลงานชิ้นนี้กลายเป็นผลงานที่มีความโดดเด่นท่ามกลางผลงานจิตรกรรมอีกมากมายในยุคนั้นของฝรั่งเศส ทั้งนี้ ไม่ใช่เป็นเพราะเนื้อหาที่กล่าวถึงรัสเซีย ที่แสดงเลือดรักชาติสู่สายตาฝรั่งเศสเท่านั้น แต่อาจเป็นเพราะสีที่มีมนต์ขลังที่ส่องประกายจากพื้นหลังสีทึบก็เป็นได้"

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ To Russia, with Asses and Others นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ในภาพผลงานชิ้นนี้ ชากาลล์ได้จัดวางรูปทรงอย่างมีจังหวะต่อเนื่องกัน เริ่มจากรูปทรงของผู้หญิงถือถังรีดนมวัว วัว และมาสิ้นสุดอีกมุมด้วยภาชนะที่ใส่อาหารวัว ซึ่งถือเป็นการจัดวางรูปทรงในภาพให้เกิดความกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

7. ชื่อภาพ The Holy Coachman (1911-12)

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 145.5x115.5 ซม.

ภาพประกอบ 7

7.1 ที่มาของแนวความคิด

สำหรับภาพ The Holy Coachman นี้ นับเป็นผลงานที่ต่างไปจากผลงานแต่ก่อนของชากาลล์อย่างเห็นได้ชัด แม้ว่าเรื่องราวยังเกี่ยวข้องกับเมืองวิเตบสค์เช่นเดียวกับผลงานชิ้นอื่นๆ แต่ด้วยลักษณะท่าทางของชายในภาพนี้ ได้สะท้อนให้เห็นการพัฒนาการทางความคิดที่อิสระมากขึ้น ซึ่งฮาฟท์มาน (Haftman. 1984 : 58) ได้กล่าวว่า เรื่องราวภายในผลงานของชากาลล์ช่วงนี้โดยส่วนใหญ่จะเชื่อมโยงระหว่างเมืองวิเตบสค์การหวนรำลึกถึงชีวิตวัยเด็ก ซึ่งชากาลล์สร้างสรรค์ผลงานจากจินตนาการแบบไร้ขีดจำกัด ภาพความทรงจำที่ชากาลล์มักจะนำเสนอในช่วงนี้คือ เหตุการณ์ที่สนุกสนานเกินความจริง ไร้สาระ แปลกประหลาดและมีอารมณ์ขัน

7.2 เนื้อหาของภาพ

แสดงภาพของคนสวดมนต์ชาวยิว และโดมของโบสถ์ซึ่งถือว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ (Holy) ซึ่งเป็นการนำเสนอสภาพแวดล้อมที่บ้านเกิด

7.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

เป็นการถ่ายทอดรูปแบบสัญลักษณ์นิยม จะเห็นว่าภาพผู้ชายบริเวณกึ่งกลางภาพนั้นมีลักษณะล่องลอยไร้น้ำหนักซึ่งแสดงให้เห็นถึงรูปทรงที่เกิดจากจินตนาการของชากาลล์อย่างไร้ขีดจำกัด เป็นการปลดปล่อยตัวเองจากการยึดติดกับความเป็นเหตุเป็นผล ส่วนด้านหลังของภาพยังคงมีส่วนประกอบของโบสถ์ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงบ้านเกิดของเขา

2) การใช้สี

สำหรับภาพผลงานชิ้นนี้ ชากาลล์ได้ใช้สีเขียวกับสีแดงซึ่งเป็นสีคู่ตัดกันเป็นหลักในภาพ โดยได้ใช้สีเขียวระบายบริเวณชุดของผู้ชายซึ่งถือว่าเป็นส่วนประกอบสำคัญในภาพ ส่วนสีแดงที่ปรากฏในภาพจะมีปริมาณที่น้อยกว่า แต่การใช้สีตัดกันในภาพไม่ได้เป็นการตัดกันที่รุนแรง เพราะในบริเวณสีเขียวและสีแดงได้มีสีดำผสมทำให้สีหม่นลงซึ่งทำให้ภาพดูนุ่มนวลขึ้น ประกอบกับมีสี Dark Ochre บริเวณท้องฟ้า สีเหลืองและสีน้ำเงินสอดแทรกอยู่ในบางส่วน สำหรับสีดำบริเวณเงามืดและสีขาวบริเวณสว่างในภาพก็สามารถเข้ากับสีอื่นๆ ในภาพได้ดี ทั้งนี้ก็เพราะรูปทรงต่างๆ ในภาพจะมีสีดำและสีขาวปนอยู่ เช่นเดียวกับบริเวณที่เป็นสีดำและสีขาวก็จะมีสีอื่นสอดแทรกซึ่งจะทำให้ภาพเกิดความกลมกลืนกัน

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ The Holy Coachman นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ชากาลล์ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ โดยชากาลล์ได้ใช้สีดำผสมในสีอื่นๆ ตามบริเวณส่วนต่างๆ ซึ่งทำให้สีมีความหม่นกลมกลืนกัน นอกจากนั้นยังสร้างความกลมกลืนด้วยการจำกัดกลุ่มสีที่ใช้ ได้แก่ สีเหลือง สีเขียว สีแดง สีน้ำเงิน สีขาวและสีดำ

8. ชื่อภาพ Homage to Apollinaire (1911-12)

สื่อวัสดุ สีน้ำมัน ผงสีทองและสีเงินบนผ้าใบ

ขนาด 200 x 189.5 ซม.

ภาพประกอบ 8

8.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ Homage to Apollinaire เป็นผลงานอีกชิ้นหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลบางส่วนที่ชากาลล์ได้รับจากศิลปะลัทธิบาศกนิยม ซึ่ง ฮาฟท์มาน ได้ให้ทรรศนะต่อภาพ Homage to Apollinaire ไว้โดยสรุปดังนี้

> ผลงานชิ้นนี้ ชากาลล์สร้างสรรค์ในช่วงเวลาเดียวกับผลงานชื่อ The Holy Coachman เพื่ออุทิศให้เพื่อนชื่ออปอลลิแนร์ เมื่อปี ค.ศ. 1913 หลังจากที่อปอลลิแนร์ไปเยี่ยมชากาลล์ที่สตูดิโอ ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานที่ชากาลล์ใช้สัญลักษณ์ของภาพที่เข้าใจยากมากที่สุดชิ้นหนึ่ง และมีการจัดองค์ประกอบตามโครงสร้างที่ชากาลล์ได้ค้นพบใหม่ ซึ่งก่อนหน้านั้น ชากาลล์จะนำเสนอผลงานที่เน้นความเป็นไปอันเกิดขึ้นในธรรมชาติ เช่น รูปลักษณ์ของชายและหญิงคู่แรกของโลกชื่อ อดัมและอีฟ (Adam and Eve) ในเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ณ สวนอีเดน (Garden of Eden) โดยมีผลแอปเปิ้ลและงูช่วยเติมเต็มให้บรรยากาศของภาพสมบูรณ์ แต่ต่อมาชากาลล์ได้ปรับเปลี่ยนจุดเน้นของงาน

8. ชื่อภาพ Homage to Apollinaire (1911-12)

สื่อวัสดุ สีน้ำมัน ผงสีทองและสีเงินบนผ้าใบ

ขนาด 200 x 189.5 ซม.

ภาพประกอบ 8

8.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ Homage to Apollinaire เป็นผลงานอีกชิ้นหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลบางส่วนที่ชากาลล์ได้รับจากศิลปะลัทธิบาศกนิยม ซึ่ง ฮาฟท์มาน ได้ให้ทรรศนะต่อภาพ Homage to Apollinaire ไว้โดยสรุปดังนี้

> ผลงานชิ้นนี้ ชากาลล์สร้างสรรค์ในช่วงเวลาเดียวกับผลงานชื่อ The Holy Coachman เพื่ออุทิศให้เพื่อนชื่ออปอลลิแนร์ เมื่อปี ค.ศ. 1913 หลังจากที่อปอลลิแนร์ไปเยี่ยมชากาลล์ที่สตูดิโอ ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานที่ชากาลล์ใช้สัญลักษณ์ของภาพที่เข้าใจยากมากที่สุดชิ้นหนึ่ง และมีการจัดองค์ประกอบตามโครงสร้างที่ชากาลล์ได้ค้นพบใหม่ ซึ่งก่อนหน้านั้น ชากาลล์จะนำเสนอผลงานที่เน้นความเป็นไปอันเกิดขึ้นในธรรมชาติ เช่น รูปลักษณ์ของชายและหญิงคู่แรกของโลกชื่อ อดัมและอีฟ (Adam and Eve) ในเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ณ สวนอีเดน (Garden of Eden) โดยมีผลแอปเปิ้ลและงูช่วยเติมเต็มให้บรรยากาศของภาพสมบูรณ์ แต่ต่อมาชากาลล์ได้ปรับเปลี่ยนจุดเน้นของงาน

ให้มีความเป็นนามธรรมมากขึ้นเรื่อยๆ จนกระทั่งในผลงานบางชิ้นจะเห็นเพียงเส้นที่ถูกกำหนดให้วนเป็นก้นหอย จนกลายเป็นรูปวงกลมในที่สุด... (Haftman. 1984 : 60)

8.2 เนื้อหาของภาพ

ในภาพ Homage to Apollinaire ชากาลล์ได้แสดงร่างกายมนุษย์คู่หนึ่งที่มีท่อนล่างเชื่อมต่อกันและยืนถือผลแอปเปิ้ลอยู่บริเวณกลางภาพ ส่วนประกอบด้านหลังแสดงเส้นที่ลากวนเป็นก้นหอย และขยายออกไปจนเป็นรูปวงกลมบริเวณรอบนอก ซึ่งถูกล้อมรอบด้วยอากาศ ก้อนเมฆ และท้องฟ้าที่มืดมิดยามค่ำคืน โดยที่ ฮาฟท์มาน ได้กล่าวถึงความหมายของภาพผลงานชิ้นนี้ว่า

...ดูเหมือนเข็มนาฬิกามากกว่าอดัมและอีฟ แต่รูปร่างมนุษย์ที่ชากาลล์ปรับเปลี่ยนใหม่นี้ สื่อถึงเรื่องเพศและการเดินทางมาบรรจบกันของชายหญิง ซึ่งส่วนประกอบส่วนนี้เป็นจุดเริ่มต้นของเส้นที่ลากวนเป็นก้นหอย และขยายออกไปจนเป็นรูปวงกลมบริเวณรอบนอกในที่สุด วงกลมที่ปรากฏขึ้นนี้ ทำให้ผู้ชมนึกถึงการหมุนของนาฬิกาบนตึกสูง และสื่อความหมายลดลงอ้อมถึงการเดินตามจังหวะเวลาของมนุษย์ ซึ่งถูกล้อมรอบด้วยอากาศ ก้อนเมฆ และท้องฟ้าที่มืดมิดยามเที่ยงคืน โดยมนุษย์จะต้องเผชิญกับฤดูใบไม้ร่วงและต้องพบกับจุดจบทุกคน (Haftmann. 1984 : 60)

8.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

เป็นการถ่ายทอดรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยจะเห็นการนำแนวทางการแสดงออกแบบศิลปะลัทธิบาศกนิยมมาแสดงออกถึงภาพชายหญิงที่มีร่างกายท่อนล่างเชื่อมต่อกันยืนบริเวณกลางภาพซึ่งดูเหมือนเข็มนาฬิกา ส่วนประกอบบริเวณที่ร่างกายติดกันนี้ นับเป็นจุดเริ่มต้นของเส้นที่ลากวนและขยายออกไปจนเป็นรูปวงกลมบริเวณรอบนอกในที่สุด ประกอบกับมีตัวเลขปรากฏอยู่บริเวณวงกลมรอบนอกด้วย ซึ่งอาจสื่อความหมายได้ถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับกาลเวลา

2) การใช้สี

ภาพผลงานชิ้นนี้มีความโดดเด่นที่การนำสีทองและสีเงินมาใช้ร่วมกับสีในวงสี โดยเฉพาะภาพอดัมกับอีฟที่ระบายด้วยสีทองที่วางบนพื้นหลังสีแดงและสีเงินแล้ว ทำให้เป็นกลุ่มสีที่มีความโดดเด่นซึ่งถือว่าเป็นส่วนประกอบสำคัญของภาพ ประกอบกับมีส่วนที่เป็นสีเขียวเข้ม สีน้ำเงิน สีม่วงและสีน้ำตาลกระจายอยู่ทั่วบริเวณพื้นหลังยิ่งทำให้ภาพอดัมกับอีฟมีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น ซึ่งฮาฟท์มาน (Haftmann. 1984 : 60) ได้กล่าวว่า "การใช้สีที่ปรากฏในผลงาน Homage to Apollinaire นั้น ชากาลล์มีการทดลองใช้สีสดใสอีกครั้ง รวมทั้งมีการใช้สีแบบโลหะ เช่น สีทองและสีเงินด้วย ผลจากการใช้สีดังกล่าวสร้างความตะลึงแก่ผู้ชมอย่างยิ่ง โดยเฉพาะบริเวณที่เป็นสีเงินควบคู่กับสีแดง นอกจากนี้ ชากาลล์ยังใช้สีเขียวเข้มร่วมกับสีน้ำตาล ม่วง และสีน้ำเงิน ซึ่งเน้นให้เกิดความโดดเด่นด้วยสีทอง"

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ Homage to Apollinaire นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- **เอกภาพ**

ชากาลล์ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ โดยชากาลล์ได้เชื่อมรูปทรงและพื้นที่ในแต่ละส่วนในภาพเข้าหากัน นอกจากนั้นจุดตัดบริเวณกึ่งกลางภาพซึ่งเกิดจากเส้นทแยงมุมทั้ง 4 มุม ยังเป็นส่วนช่วยให้ส่วนต่างๆ ของภาพรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

9. ชื่อภาพ The Soldier drinks (1911-12)

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 109 x 94.5 ซม.

ภาพประกอบ 9

9.1 ที่มาของแนวความคิด

ฮาฟท์มาน (Haftman. 1984 : 58) ได้ถึงภาพ The Soldier drinks ไว้ว่า "ผลงานชิ้นนี้เป็นหนึ่งในจำนวนงานหลายชิ้นที่เป็นภาพล้อเลียนสภาพความเป็นจริงส่วนหนึ่งของชีวิตชาวรัสเซียในเมืองเล็กๆ ที่อบอุ่น...แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ บางส่วนเกิดจากการนำวิธีการแต่งบทประพันธ์มาประยุกต์ใช้ เช่น การนำจุดสนใจของมนุษย์ในชีวิตจริงมาปรับและนำเสนอให้เกิดอารมณ์สนุกสนาน..."

9.2 เนื้อหาของภาพ

ส่วนประกอบหลักของภาพผลงานชิ้นนี้คือ ทหารที่แต่งเครื่องแบบพร้อมกับดาบประจำตัว ซึ่งชากาลล์กำหนดให้ทหารอยู่ในท่านั่งอยู่ด้านหน้าถังใส่เหล้าโดยกำลังชี้นิ้วไปที่แก้วเหล้า ส่วนภายนอกหน้าต่างได้ปรากฏภาพบ้านท่ามกลางแสงเหมือนตอนใกล้ค่ำ นอกจากนั้นยังปรากฏภาพทหารกำลังเต้นรำอยู่กับหญิงสาวบนโต๊ะอีกด้วย

9.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

เป็นการถ่ายทอดรูปแบบสัญลักษณ์นิยม ซึ่งชากาลล์ต้องการสื่อถึงชีวิตทหารในรัสเซีย ฮาฟท์แมนได้แสดงทรรศนะต่อภาพผลงานชิ้นนี้ว่า

> สำหรับการจัดส่วนประกอบภายในภาพนั้น ชากาลล์จัดวางส่วนประกอบในทุกตำแหน่งของภาพ ทั้งแนวนอน แนวตั้ง และแนวทะแยงมุมคล้ายกับวิธีการของลัทธิเหมือนจริง ซึ่งก่อนหน้านี้ ชากาลล์จะจัดวางส่วนประกอบทั้งที่เป็นรูปร่าง รูปทรง และเส้นวนแบบก้นหอยให้สื่อถึงบรรยากาศของวงโคจรของดวงดาวในจักรวาล แต่ในผลงานชิ้นนี้จะปรับเปลี่ยนเป็นการจัดวางส่วนประกอบที่เรียบง่ายมากขึ้น โดยเน้นการจัดวางในแนวนอน แนวตั้ง และยึดกฎของแรงโน้มถ่วงที่สอดคล้องกับวิธีการมองของมนุษย์ในชีวิตจริง (Haftmann. 1984 : 58)

2) การใช้สี

ภาพผลงานชิ้นนี้ สีกลุ่มใหญ่จะใช้สีเขียว สีน้ำเงินและสีเหลือง โดยชุดทหารซึ่งเป็นส่วนประกอบหลักของภาพระบายด้วยสีเขียว สำหรับบริเวณที่ใช้สีน้ำเงินและสีเหลืองจะมีปริมาณที่ใกล้เคียงกัน นอกจากนั้นชากาลล์ยังกระจายสีเขียว สีน้ำเงินและสีเหลืองสอดแทรกอยู่ตามส่วนต่างๆ ของภาพ ส่วนบริเวณท้องฟ้าด้านนอกหน้าต่างถูกกำหนดด้วยสีแดงเข้มตัดกับกลุ่มสีส่วนใหญ่ของภาพ และได้ใช้สีส้มกระจายอยู่บริเวณตัวบ้าน ใบหน้าและมือทหาร ฝาปิดถังเหล้า ฯลฯ เป็นตัวเชื่อมระหว่างสีสองกลุ่ม ซึ่งถือเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนโดยรวมทั้งภาพ

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ The Soldier drinks นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ชากาลล์ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ โดยชากาลล์ได้ใช้สีใกล้เคียงกันเป็นหลัก ได้แก่ สีเขียว สีเหลือง และสีน้ำเงินเป็นหลัก นอกจากนั้นได้มีการเกลี่ยสีเข้าหากันในบางส่วน

10. ชื่อภาพ Birth (1912)

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 112.5 x 193.5 ซม.

ภาพประกอบ 10

10.1 ที่มาของแนวความคิด

เป็นภาพผลงานซึ่งชากาลล์ได้ถ่ายทอดเหตุการณ์ตามคำบอกเล่าในวัยเด็ก โดยได้ใช้แนวทางศิลปะแบบลัทธิบาศกนิยม (Cubism) เข้ามาเป็นส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ ซึ่ง โพลอนสกี้ ได้กล่าวว่า

> ...ชากาลล์ได้ทดลองสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบต่างๆ มากมาย จนกระทั่งชากาลล์เกิดความพอใจกับรูปแบบของการสร้างรูปทรงที่ดูเหมือนจริงแต่แฝงไว้ด้วยภาพหลอนที่เหมาะสำหรับใช้พรรณนาเรื่องราวต่างๆ ซึ่งดูเหมือนเป็นเรื่องเหลือเชื่อ แต่อันที่จริงเกิดจากเหตุการณ์ในชีวิตประจำวัน และผลที่เกิดขึ้นคือภาพบรรยากาศที่ไม่ใช่ความเป็นจริงแต่ลึกลับ ตัวอย่างผลงานในชุดที่ชากาลล์จัดองค์ประกอบของภาพให้รู้สึกถึงความลึกลับภายในภาพนั้น... (Polonsky. 2002 : 9)

10.2 เนื้อหาของภาพ

แสดงภาพของผู้หญิงที่เพิ่งผ่านการคลอดลูกกำลังนอนบนตียงซึ่งมีผ้าปูที่นอนเปื้อนเลือดรองอยู่ ส่วนผู้คนรอบข้างต่างแสดงลักษณะพลุกพล่านด้วยความตื่นเต้น มีผู้หญิงก้มลงบนเตา ส่วนทางด้านขวาของภาพมีกลุ่มคนกำลังเตรียมการเพื่อประกอบพิธีตามธรรมเนียม

10.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

เป็นการถ่ายทอดรูปแบบสัญลักษณ์นิยม แม้ว่าตำแหน่ง การจัดวางส่วนประกอบต่างๆ หรือเรื่องราวภายในภาพได้แสดงให้เห็นถึงโลกของความเป็นจริง แต่ในขณะเดียวกันก็แฝงไว้ด้วยบรรยากาศที่ลึกลับจนให้ความรู้สึกเหมือนอยู่อีกโลกหนึ่ง

2) การใช้สี

ภาพผลงานชิ้นนี้ เป็นการการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนโดยรวมทั้งภาพ ชากาลล์ได้ใช้คู่สีตรงข้ามสองคู่มาจัดวางในภาพ ได้แก่ สีแดงและสีเขียว สีน้ำเงินและสีเหลือง โดยที่ได้ใช้สีแดง สีเขียว และสีน้ำเงินในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน และมีสีเหลืองสอดแทรกอยู่บางส่วนของภาพ เช่น ประตู ผ้าปูโต๊ะ ฯลฯ ซึ่งทุกๆ สีที่กล่าวในข้างต้นผสานกันด้วยการใช้สีดำผสมให้สีหม่นลง และชากาลล์ยังได้ใช้สีดำในส่วนของเงามืดกระจายอยู่ทั่วทั้งภาพ นอกจากนั้นยังกำหนดแสงสว่างที่ส่องในภาพด้วยสีขาวเพียงส่วนน้อย โดยรวมแล้วสีที่ใช้ในภาพจะมีความกลมกลืนกัน

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ Birth จัดเป็นดุลยภาพแบบซ้าย-ขวาเท่ากัน โดยเมื่อแบ่งภาพออกเป็นซีกซ้าย-ขวาแล้ว ภาพทั้งสองซีกจะมีน้ำหนักที่ใกล้เคียงกัน

- เอกภาพ

ชากาลล์ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้สีดำผสมกับทุกๆ สีในภาพนั้นทำให้ภาพโดยรวมเป็นสีหม่น ประกอบกับการแบ่งส่วนพื้นที่ภายในภาพเท่าๆ กัน และใช้เส้นสานต่อกันอย่างต่อเนื่องส่งผลให้ภาพเกิดความกลมกลืน

11. ชื่อภาพ Adam and Eve (1912)

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 160.5 x 109 ซม.

ภาพประกอบ 11

11.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ Adam and Eve นี้เกิดจากการทดลองสร้างสรรค์ผลงานตามแนวศิลปะลัทธิบาศกนิยม ที่เน้นการแบ่งส่วนของรูปทรง ซึ่ง โพลอนสกี้ ได้ให้ทรรศนะต่อการสร้างสรรค์ผลงานของชากาลล์ไว้ดังนี้

> แม้ชากาลล์ไม่เหมาะที่จะเป็นศิลปินแนวคิวบิสต์อย่างแท้จริง แต่ชากาลล์ก็เป็นเหมือนศิลปินคนอื่นๆ ในกรุงปารีสที่ดำเนินชีวิตไปตามแนวโน้มของกลุ่มหัวก้าวหน้า ซึ่งชากาลล์ได้รับอิทธิพลจากกระแสความคิดเชิงสุนทรียะที่ปฏิเสธไม่ได้ ทั้งนี้ ชากาลล์เริ่มต้นด้วยการจัดโครงสร้างของภาพให้เป็นไปตามแบบแผน และสร้างพื้นที่ว่างตามแนวทางของลัทธิคิวบิสม์เพื่อนำไปสู่การควบคุมให้เกิดภาพเพ้อฝันและไร้เหตุผลอย่างสุดขั้ว ซึ่งแนวทางการสร้างสรรค์งานดังกล่าวนี้ได้แทรกซึมเข้าไปสู่จินตนาการของชากาลล์นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1911 เป็นต้นมา (Polonsky. 2002 : 52)

ชากาลล์ได้แสดงภาพชายหญิงคู่หนึ่งยืนอยู่บริเวณกึ่งกลางภาพ และยังมีส่วนประกอบต่างๆ เช่น ต้นแอปเปิ้ล แพะและกวางซึ่งจัดวางอยู่รอบๆ บริเวณภาพชายหญิงซึ่งแสดงให้เห็นถึงเรื่องราวแห่งธรรมชาติ

11.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

เป็นการถ่ายทอดรูปแบบสัญลักษณ์นิยม ดังที่ โพลอนสกี้ (Polonsky. 2002 : 52) ได้กล่าวถึงภาพผลงานชิ้นนี้ไว้ว่า "...ส่วนประกอบหลักๆ ที่น่าสนใจคือ ต้นแอปเปิ้ลที่ถึงแม้ Eve จะเด็ดผลไปแล้ว แต่ก็ยังมีใบและผลเจริญเติบโตตามแก่นแท้ของธรรมชาติต่อไป ก้อนหินจำนวนหนึ่งที่โผล่จากดินซึ่งอยู่ในระยะไกลอันเป็นจุดเริ่มต้นของการเกิดสิ่งใหม่ นอกจากนี้ ยังมีองค์ประกอบอื่นเช่น แพะและกวางที่แสดงให้เห็นถึงความมีอำนาจพิเศษบางอย่างภายในเรื่องราวแห่งธรรมชาติ..."

2) การใช้สี

การใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนโดยรวมทั้งภาพ ซึ่งชากาลล์ได้ใช้สีส่วนใหญ่ของภาพจะใช้สีเขียว สีเหลืองและสีขาวซึ่งถือว่าเป็นกลุ่มสีหลักของภาพ นอกจากนั้นยังมีสีแดง สีส้ม สีน้ำเงินและสีม่วงกระจายอยู่ตามส่วนต่างๆ ของภาพในปริมาณเพียงเล็กน้อย นอกจากนั้นยังได้ใช้สีดำในส่วนที่เป็นขอบและบริเวณเงามืดของภาพ

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ The Soldier drinks นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

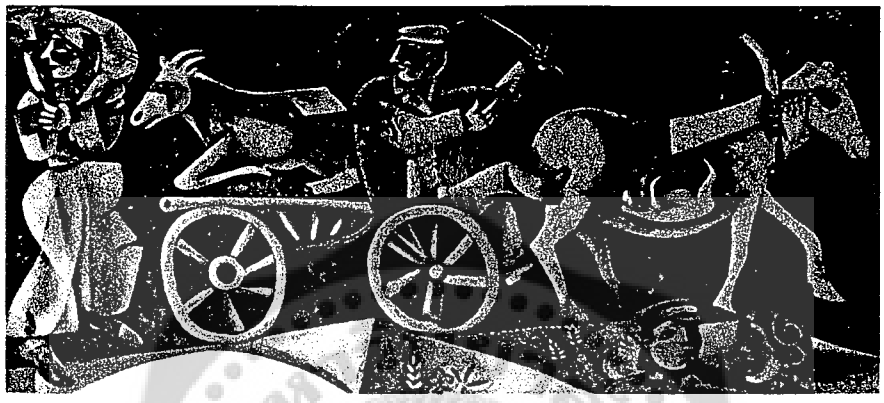
- เอกภาพ

ชากาลล์ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ โดยชากาลล์ได้ใช้สีใกล้เคียงกันเป็นหลัก ได้แก่ สีเขียว สีเหลือง และสีน้ำเงินเป็นหลัก นอกจากนั้น ในส่วนของสีขาวบริเวณพื้นหลังยังกระจายอยู่ตามส่วนต่างๆ ของรูปทรง ประกอบกับการเกลี่ยเข้าหากันในบางส่วนได้ช่วยสร้างความกลมกลืนให้แก่ภาพผลงานชิ้นนี้

12. ชื่อภาพ The Cattle Dealer (1912)

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 97 x 200.5 ซม.



ภาพประกอบ 12

12.1 ที่มาของแนวความคิด

ชากาลล์ต้องการถ่ายทอดชีวิตความเป็นอยู่ในถิ่นชนบทจากความทรงจำของตนที่มีต่อบ้านเกิด ซึ่ง มาร์เชสซัว (Marchesseau. 1998 : 31) ได้กล่าวว่า ภาพ The Cattle Dealer แสดงให้เห็นถึงลุงนูช (Neuch) ผู้ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตวัยเด็กของชากาลล์ในเมืองวิเตบสค์

12.2 เนื้อหาของภาพ

แสดงภาพลุงนูช (Neuch) ซึ่งเป็นพ่อค้าปศุสัตว์กำลังบังคับบนรถลากซึ่งได้บรรทุกแกะข้ามสะพาน ทางด้านซ้ายของภาพเป็นภาพผู้หญิงกำลังยืนอุ้มแกะอยู่ ส่วนมุมล่างทางด้านขวาได้มีภาพชายหญิงคู่หนึ่งกำลังยืนคุยกัน ซึ่งภาพดังกล่าวได้สื่อถึงชีวิตชนบทในเมืองวิเตบสค์ตามความทรงจำของตน

12.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) การถ่ายทอดรูปแบบ

เป็นการถ่ายทอดรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยชากาลล์ได้นำเรื่องราวจากความทรงจำในอดีตมาถ่ายทอดโดยใช้สีสร้างบรรยากาศที่ดูลึกลับ รวมทั้งการแสดงภาพภายในช่องท้องของม้าที่เผยให้เห็นลูกม้าที่ขดตัวอยู่ภายในซึ่งเป็นผลของจินตนาการที่เกิดได้ในโลกแห่งความฝันผสมผสานกับภาพความทรงจำในเมืองวิเตบสค์ โดยเฉพาะเกวียนลากนั้นสื่อให้เห็นถึงความเป็นชนบทในรัสเซีย

2) การใช้สี

สำหรับภาพผลงานชิ้นนี้ ชากาลล์ได้ใช้คู่สีตัดกันคือ สีแดงและสีเขียว สีน้ำเงินและสีเหลือง นอกจากนั้นยังใช้สีขาวในส่วนที่กระทบถูกแสงสว่างและใช้สีดำในส่วนบริเวณที่เป็นเงามืด สิ่งที่สร้างความน่าสนใจของภาพนี้ก็คือสีน้ำเงินที่ส่องออกมาจากพื้นดำด้านหลังซึ่งสร้างบรรยากาศที่ดูต่างจากโลกของความเป็นจริง

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ The Cattle Dealer นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ชากาลล์ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ ซึ่งชากาลล์ได้จำกัดกลุ่มสีโดยจะใช้สีแดงและสีน้ำเงินเป็นหลัก ส่วนสีอื่นมีสอดแทรกเพียงเล็กน้อย นอกจากนั้น รูปทรงในภาพยังถูกจัดวางอย่างเป็นจังหวะโดยมีทิศทางจากซ้ายไปขวา ซึ่งเป็นการดึงรูปทรงต่างๆ ในภาพให้จับกลุ่มกันอย่างมีเอกภาพ

13. ชื่อภาพ Golgotha (1912)

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 174 x 192 ซม.

ภาพประกอบ 13

13.1 ที่มาของแนวความคิด

ฮาฟท์มาน (Haftman. 1984 : 66) ได้กล่าวถึงที่มาของภาพ Golgotha ว่า "ในบรรดาผลงานการวาดเส้น (Drawing) ยุคแรกๆ ของชากาลล์ มีส่วนหนึ่งที่ชากาลล์เลือกมาประยุกต์ใช้ ได้แก่ ภาพการตรึงกางเขน โดยชากาลล์ใช้ภาพนี้เป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์ผลงานชื่อ Golgotha..."

13.2 เนื้อหาของภาพ

ชากาลล์ได้นำเสนอรูปลักษณ์ของพระเยซูคริสต์ถูกตรึงไม้กางเขนซึ่งมีรัศมีเปล่งประกายอยู่บริเวณส่วนบนของภาพ ส่วนบริเวณส่วนกลางของภาพคนกำลังภายเรือ ส่วนทางขวาของภาพปรากฏภาพชายผู้หนึ่งกำลังเดินถือบันไดเข้าไปหาพระเยซู

13.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

เป็นการถ่ายทอดรูปแบบสัญลักษณ์นิยม ซึ่ง ฮาฟท์มาน ได้วิเคราะห์ความหมายของภาพดังกล่าวไว้ว่า

...ชากาลล์ได้นำเสนอรูปลักษณ์ของพระเยซูคริสต์ในลักษณะของบุรุษผู้เพรียบพร้อมและยอมสละชีวิตเพื่อให้โลกรอดพ้นจากสิ่งเลวร้าย แต่สิ่งสำคัญที่ชากาลล์ต้องการนำเสนอในผลงานชิ้นนี้ ไม่เพียงแต่เรื่องของศาสนาเท่านั้น ชากาลล์ต้องการนำเสนอมุมมองที่ไกลกว่านั้นโดยใช้รูปร่างของคนที่อยู่ตรงกลางภาพเป็นจุดเริ่มต้น กล่าวคือ ชากาลล์ไม่เพียงแต่นำเสนอภาพการถูกลงโทษด้วยการตรึงไม้กางเขนเท่านั้น แต่ชากาลล์ได้นำเสนอความคิดต่อจากการตายด้วยการตรึงไม้กางเขน นั่นคือ การฟื้นคืนชีพไปเป็นเด็กตัวเล็กๆ ของพระเยซูนั่นเอง (Haftman. 1984 : 66)

2) การใช้สี

ชากาลล์ใช้สีเขียวในบริเวณท้องฟ้าซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพ บริเวณพื้นส่วนล่างของภาพได้ใช้สีแดงในบริเวณที่น้อยกว่าส่วนที่เป็นสีเขียว นอกจากนั้นยังมีสีส้ม สีเหลือง สีน้ำเงิน สีม่วงและ ,สีขาวกระจายอยู่ในส่วนน้อย ซึ่งในทุกๆ สีได้ผสานกันด้วยการใช้สีดำในปริมาณที่ค่อนข้างมาก โดยชากาลล์ได้ใช้ผสมกับสีอื่นๆ ในบางส่วนของภาพ และใช้สีดำระบายในบริเวณส่วนเงามืดของภาพ

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ Golgotha นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ชากาลล์ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ ซึ่งชากาลล์ได้ใช้สีดำผสมกับสีอื่นๆ ในภาพ ประกอบกับการใช้สีแต่ละสีกระจายอยู่ตามส่วนต่างๆ ในภาพ นอกจากนั้นการนำรูปทรงเรขาคณิตมาผสมผสานกับรูปทรงในภาพได้เป็นส่วนช่วยให้ภาพเกิดความกลมกลืน

14. ชื่อภาพ The Fiddler (1912-13)

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 188 x 158 ซม.

ภาพประกอบ 14

14.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ The Fiddler เป็นอีกหนึ่งภาพที่ชากาลล์ได้สร้างสรรค์ขึ้นจากความทรงจำในเมืองวิเตบสค์ ซึ่ง ฮาฟท์มาน ได้กล่าวถึงที่มาของภาพ The Fiddler ไว้ว่า

> ที่มาของผลงานชิ้นนี้เกิดจากความทรงจำในวัยเด็ก เนื่องจากในวัยเด็กชากาลล์ต้องเข้าร่วมพิธีทางศาสนาหรือเทศกาลต่างๆ ในชุมชนรัสเซีย และได้พบเห็นการเล่นไวโอลินโดยตลอด นอกจากนี้ ชีวิตในวัยผู้ใหญ่ของชากาลล์ก็ต้องเข้าร่วมงานต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นพิธีการแต่งงาน งานฉลองวันเกิด งานฝังศพ หรืออื่นๆ ซึ่งมีเครื่องดนตรีชนิดนี้ในงานโดยตลอดเช่นกัน ทั้งนี้ ในความคิดของชากาลล์ ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้แทนความทรงจำ และเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นศิลปิน (Haftman. 1984 : 70)

14.2 เนื้อหาของภาพ

ในภาพ The Fiddler นั้นได้แสดงภาพผู้ชายยืนสีไวโอลินอย่างโดดเดี่ยว ท่ามกลางพื้นที่ที่ปกคลุมด้วยหิมะ ส่วนประกอบอื่น เช่น โบสถ์ บ้าน ต้นไม้และคนนั้น ชากาลล์จัดวางอยู่ทั่วบริเวณภาพนั้นได้แสดงให้เห็นถึงเรื่องราวในเมืองวิเตบสค์เช่นเดียวกับอีกหลายต่อหลายรูป โดยที่ ฮาฟท์มาน (Haftman. 1984 : 70) ได้กล่าวถึงการนำเสนอเนื้อหาในภาพนี้ว่า "...ผลงาน The Fiddler จะเน้นเรื่องราวที่เงียบเหงา โดดเดี่ยว ท่ามกลางพื้นที่ที่ปกคลุมด้วยหิมะยามพลบค่ำ พร้อมทั้งมีภาพของหมู่บ้านชาวรัสเซีย และที่สำคัญชากาลล์ได้ใช้สีและเส้นสร้างสรรค์เป็นลักษณะคล้ายวงกลมเพื่อสื่อถึงคลื่นเสียงที่ก้องกังวาลกระจายไปทั่ว และมีเส้นลักษณะครึ่งวงกลมรองรับภาพไวโอลินไว้"

14.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

เป็นการถ่ายทอดรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยจากภาพของคนสีไวโอลิน ภาพโบสถ์ และภาพกระท่อมชาวนานั้น เป็นรูปทรงที่สื่อให้เห็นถึงชนบทในรัสเซีย

2) การใช้สี

สำหรับภาพผลงานชิ้นนี้ ชากาลล์สร้างความโดดเด่นภายในภาพด้วยการใช้สีเขียวสร้างความรู้สึกลึกลับน่ากลัวและเงียบเหงา นอกจากนี้ ชากาลล์ยังใช้สีในระดับความเข้มที่ต่างกันเพื่อแยกภาพระยะหน้าและระยะหลังออกจากกัน ส่วนองค์ประกอบอื่น เช่น โบสถ์และบ้านนั้น ชากาลล์จัดวางไว้รอบๆ บริเวณภาพ นอกจากนั้นชากาลล์ยังได้ใช้สีเหลือง สีส้ม สีแดง สีน้ำเงินและสีน้ำตาลกระจายอยู่ทั่วบริเวณภาพ

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ The Fiddler นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

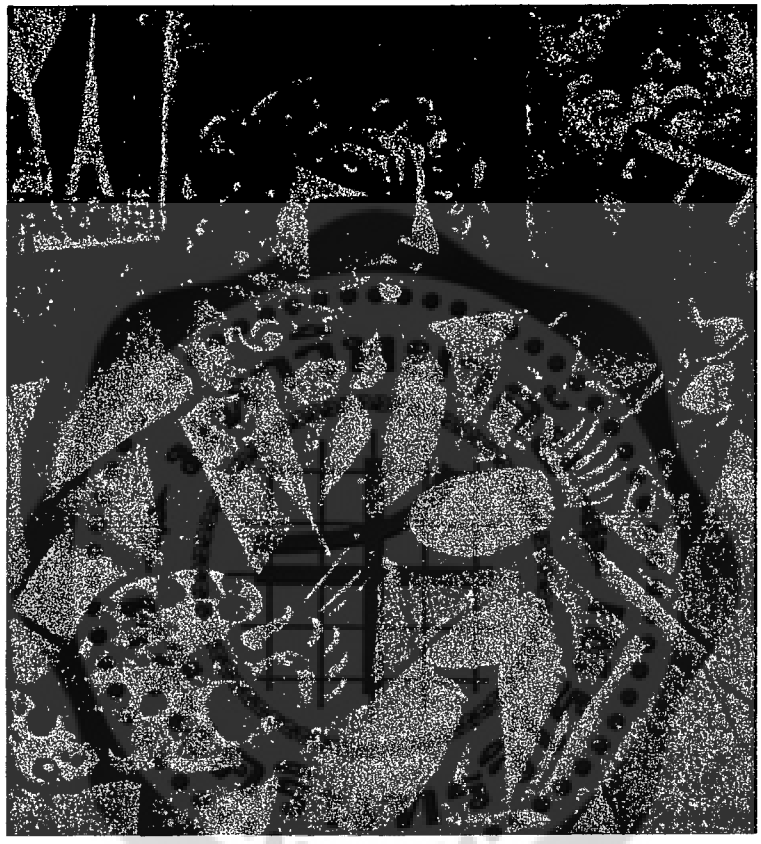
- เอกภาพ

ชากาลล์ใช้หลักของการความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ โดยชากาลล์ได้จำกัดกลุ่มสีในภาพ ได้แก่ สีเขียว สีเหลือง สีน้ำเงิน และสีแดงในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน นอกจากนั้นการวางภาพคนสีไวโอลินขนาดใหญ่ไว้บริเวณกึ่งกลางภาพนั้น เป็นจุดนำสายตาเพื่อเชื่อมโยงไปยังส่วนประกอบต่างๆ ภายในภาพ

15. ชื่อภาพ Self-Portrait with Seven Fingers (1913)

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 126 x 107 ซม.



ภาพประกอบ 15

15.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ Self-Portrait with seven Fingers ของชากาลล์ยังคงเป็นผลงานที่แสดงถึงการนำเสนอเมืองวิเตบสค์ควบคู่กับกรุงปารีสอย่างน่าสนใจ ซึ่งโพลอนสกี้ (Polonsky. 2002 : 56) กล่าวว่า "ชากาลล์มีความเชื่อว่า เลขเจ็ดเป็นเลขพิเศษ อันสืบเนื่องมาจากบทสวดของชาวยิวที่ระบุว่า การจะทำสิ่งใดให้เกิดผลดีจะต้องทำด้วยนิ้วทั้งเจ็ด ซึ่งชากาลล์ก็นำความเชื่อนี้มาสร้างผลงานโดยวาดมือซ้ายมีเจ็ดนิ้ว เพื่อบอกความหมายโดยนัยว่า ผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้จะเป็นผลงานที่ดี ถึงแม้ว่าจะสร้างสรรค์ในปารีสที่ไม่ใช่ในเมืองวิเตบสค์ก็ตาม"

15.2 เนื้อหาของภาพ

ชากาลล์ยังคงนำเสนอผลงานที่ยังคงไม่ละทิ้งภาพของเมืองวิเตบสค์ และได้นำเสนอควบคู่กับบรรยากาศของกรุงปารีส นอกจากนี้ ยังได้ปรากฏภาพผลงานชื่อ To Russia, Donkeys and Others

ภายในภาพซึ่งแสดงถึงความทรงจำของชากาลล์ที่มีต่อเมืองวิเตบสค์ แต่ด้านนอกหน้าต่างนั้น ชากาลล์ได้นำเสนอภาพหอไอเฟลของปารีสที่ชัดเจนท่ามกลางท้องฟ้าตอนค่ำคืน ซึ่งโพลอนสกี้ได้กล่าวถึงการนำเสนอเนื้อหาในภาพดังกล่าวไว้ว่า

> ...ชากาลล์มีความคิดว่า ปารีสเปรียบเหมือน "เมืองวิเตบสค์เมืองที่สอง" ของตน ทั้งนี้ ในผลงานชื่อ Self-Portrait with Seven Fingers ชากาลล์ได้นำเสนอภาพทิวทัศน์ของปารีสเพียงเล็กน้อย และตีกรอบทิวทัศน์ด้วยกรอบหน้าต่าง พร้อมกับนำเสนอภาพความทรงจำเกี่ยวกับรัสเซีย โดยผลงานชิ้นนี้ชากาลล์แขวนไว้ที่ขาตั้งกรอบรูปในสตูดิโอของตน ซึ่งต่อมาชากาลล์กล่าวว่า ตนเองอยู่ในสตูดิโอแห่งนี้ และมักจะหันหลังให้กับสิ่งที่อยู่ตรงหน้า ดังนั้น หอไอเฟลจึงเป็นเพียงจุดเล็กๆ ที่ปรากฏในภาพบรรยากาศของรัสเซีย... (Polonsky. 2002 : 62)

15.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

เป็นการถ่ายทอดรูปแบบสัญลักษณ์นิยม ซึ่งจากการที่ชากาลล์มีความเชื่อว่า เลขเจ็ดเป็นเลขพิเศษอันสืบเนื่องมาจากบทมสวดของยิวที่ระบุว่า การจะทำสิ่งใดให้เกิดผลดีจะต้องทำด้วยนิ้วทั้งเจ็ด ดังนั้นชากาลล์จึงนำความเชื่อดังกล่าวนี้มาสร้างผลงานโดยวาดมือซ้ายมีเจ็ดนิ้ว นอกจากนั้นในภาพนี้ยังได้เชื่อมโยงระหว่างเมืองวิเตบสค์กับกรุงปารีสด้วยการนำเสนอที่ควบคู่กันภายใต้สีและบรรยากาศต่างไปจากโลกของความเป็นจริง

2) การใช้สี

ภาพผลงานชิ้นนี้ ชากาลล์ได้ใช้สีแดงและสีเหลืองเป็นสีหลักในภาพ ส่วนสีส้ม สีเขียว สีน้ำเงินและสีม่วงจะสอดแทรกอยู่บริเวณส่วนต่างๆ ของภาพเพียงเล็กน้อย นอกจากนั้นชากาลล์ได้ใช้สีขาวในบริเวณที่เป็นแสงสว่างและใช้สีดำในส่วนที่เป็นเงามืดในภาพ ซึ่งเมื่อดูโดยรวมแล้วจะมีความรู้สึกกลมกลืน

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ Self-Portrait with seven Fingers นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน ซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ชากาลล์ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ ซึ่งชากาลล์ได้ใช้สีเหลืองและสีแดงเป็นสีหลัก นอกจากนั้น รูปทรงของศิลปินในภาพยังเป็นตัวนำเรื่องราวโดยมีส่วนประกอบอื่นเป็นส่วนเสริม

16. ชื่อภาพ Pregnant Woman (Maternity) (1913)

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 194 x 114.9 ซม.

ภาพประกอบ 16

16.1 ที่มาของแนวความคิด

โพลอนสกี้ (Polonsky. 2002 : 60) ได้กล่าวว่า "ชากาลล์ได้รับอิทธิพลจากศิลปะรัสเซียอย่างฝังลึก และผลงานชื่อ Pregnant Womam ก็เป็นผลงานภาพที่สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลนั้น แม้ว่าจะมีลักษณะที่สังเกตได้น้อยกว่าผลงานชิ้นอื่นๆ ในลักษณะเดียวกัน"

16.2 เนื้อหาของภาพ

แสดงถึงภาพของหญิงชาวนาซึ่งถูกฉายภาพให้เห็นถึงมดลูกที่มีเด็กชายอยู่ภายใน ใบหน้าของหญิงชาวนาผู้นี้ดูเคร่งเครียด นอกจากนี้ยังมีส่วนองค์ประกอบอื่นๆ อีก เช่น นก ก้อนเมฆ วัว พระจันทร์บนท้องฟ้า ทางด้านซ้ายของภาพมีชาวนาที่เตรียมจะเริ่มงานของตนพร้อมกับม้าของเขา ส่วนทางด้านขวาจะมีภาพบ้านและหน้าผู้ชายปรากฏอยู่

16.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

เป็นการถ่ายทอดรูปแบบสัญลักษณ์นิยม ซึ่งในภาพ Pregnant Woman (Maternity) แสดงให้เห็นบรรยากาศเหมือนอยู่ในโลกแห่งความฝัน อีกทั้งภาพวัวที่ลอยอยู่บนท้องฟ้า รวมทั้งการที่เห็นเด็กผ่านทะลุช่องท้องของผู้หญิงและการกำหนดสีที่ต่างไปจากโลกของความเป็นจริง นอกจากนั้น ใบหน้าของผู้หญิงแสดงลักษณะที่เคร่งเครียด

2) การใช้สี

ชากาลล์ใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนโดยรวมทั้งภาพ โดยการใช้คู่สีตัดกันคือ สีแดงและสีเขียว สีน้ำเงินและสีเหลือง นอกจากนั้นยังใช้สีขาวในส่วนที่เป็นแสงสว่างและสีดำในส่วนที่เป็นเงามืด การที่ชากาลล์ระบายใบหน้าผู้หญิงด้วยสีเขียวตัดกับท้องฟ้าด้านหลังที่เป็นสีแดงได้สร้างบรรยากาศที่เหมือนภาพหลอนดูน่ากลัว

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- **ดุลยภาพ**

ดุลยภาพของภาพ Pregnant Woman (Maternity) นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน ซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- **เอกภาพ**

ชากาลล์ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ โดยชากาลล์ได้ใช้การเกลี่ยสีให้เกิดความกลมกลืนและดูนุ่มนวล นอกจากนั้นยังมีการสอดแทรกกันระหว่างสีซึ่งทำให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

17. ชื่อภาพ Paris Through the Window (1913)

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 135.9 x 141.6 ซม.

ภาพประกอบ 17

17.1 ที่มาของแนวความคิด

สำหรับผลงานของชากาลล์ในช่วงปี ค.ศ. 1910-14 โดยส่วนใหญ่หรือเกือบทั้งหมดนั้น จะเป็นการแสดงถึงให้เห็นถึงความทรงจำของชากาลล์ที่มีต่อเมืองวิเตบสค์ แต่สำหรับภาพ Paris Through the Window นี้ ถือว่าเป็นผลงานที่นำเสนอเรื่องราวในกรุงปารีสมากที่สุดชิ้นหนึ่ง โดยที่โพลอนสกี้ (Polonsky. 2002 : 60) กล่าวไว้ว่า "ภาพ Paris Through the Window เป็นหนึ่งในผลงานช่วงสุดท้ายและเป็นผลงานที่นำเสนอเรื่องราวของกรุงปารีสมากที่สุด ณ เวลานั้นของชากาลล์ ผลงานดังกล่าวนำเสนอความประทับใจในแง่มุมต่างๆ ของปารีส ซึ่งชากาลล์มีความคิดว่า ปารีสเปรียบเหมือน "เมืองวิเตบสค์เมืองที่สอง" ของตน

17.2 เนื้อหาของภาพ

ชากาลล์ภาพได้นำเสนอในรูปแบบของหอไอเฟล รวมทั้งภาพที่สร้างความแปลกและการจัดให้สิ่งตรงข้ามกันมารวมอยู่ด้วยกัน ซึ่งวิธีการนี้เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของชากาลล์ เช่น การสร้างภาพรถไฟหัวกลับ ภาพนักโดดร่มบริเวณท้องฟ้าบนหอไอเฟล เป็นต้น

17.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

เป็นการถ่ายทอดรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยที่ชากาลล์ได้กำหนดสที่ใช้ในบริเวณต่างๆ ของภาพจนดูเหมือนเป็นภาพของโลกแห่งความฝันอีกโลกหนึ่ง นอกจากนี้ ชากาลล์ยังสร้างความแปลกโดยการจัดให้สิ่งที่ต่างไปจากโลกความเป็นจริงมารวมอยู่ด้วยกัน เช่น การสร้างภาพรถไฟหัวกลับ ภาพคนโดดร่มบนท้องฟ้าเหนือกรุงปารีส การจัดวางภาพคนสองคนยืนตะแคงโดยไม่คำนึงถึงกฎของแรงโน้มถ่วง เป็นต้น

2) การใช้สี

เป็นภาพที่ใช้คู่สีตัดกันโดยที่ไม่มีคู่สีใดโดดเด่นกว่ากัน ทั้งคู่ของสีแดงกับสีเขียว สีน้ำเงินกับสีส้ม สีม่วงกับสีเหลือง ต่างมีปริมาณที่ใกล้เคียงกัน นอกจากนั้นยังใช้สีขาวในบริเวณที่เป็นแสงส่อง ใช้สีดำในส่วนที่เป็นเงามืด และใช้สีน้ำตาลบริเวณทั้งส่วนท้องฟ้าและส่วนพื้นดิน ซึ่งเมื่อมองดูสีในภาพนี้แล้ว จะเห็นเป็นกลุ่มสีมากกว่าที่จะเห็นสีใดสีหนึ่งโดดเด่นออกมา

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- **ดุลยภาพ**

ดุลยภาพของภาพ Paris Through the Window นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- **เอกภาพ**

ชากาลล์ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ โดยชากาลล์ได้กำหนดสีแต่ละสีกระจายอยู่ในส่วนต่างๆ นอกจากนั้นยังใช้สีน้ำตาลครอบคลุมทั่วบริเวณภาพ

สรุปการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของมาร์ค ชากาลล์

จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของมาร์ค ชากาลล์ ทั้ง 17 ภาพ ได้แก่

1. ภาพ Interior II
2. ภาพ Dedicated to my Fiancee
3. ภาพ I and the Village
4. ภาพ Half Past Three (The Poet)
5. ภาพ The Drunkard
6. ภาพ To Russia, with Asses and Others
7. ภาพ The Holy Coachman
8. ภาพ Homage to Apollinaire
9. ภาพ The Soldier drinks
10. ภาพ Birth
11. ภาพ Adam and Eve
12. ภาพ The Cattle Dealer
13. ภาพ Golgotha
14. ภาพ The Fiddler
15. ภาพ Self-Portrait with Seven Fingers
16. ภาพ Pregnant Woman (Maternity)
17. ภาพ Paris Through the Window

สรุปได้ดังนี้

1. ที่มาของแนวความคิด

ภาพผลงานทั้ง 17 ภาพของชากาลล์ล้วนได้รับแรงจูงใจจากภายในตัวศิลปินเอง เพราะชากาลล์ถือเป็นศิลปินที่มีโลกส่วนตัวสูง ชากาลล์มีโลกแห่งจินตนาการ เพ้อฝัน และที่สำคัญก็คือความทรงจำในวัยเด็กที่เมืองวิเตบสค์ ประเทศรัสเซียถือได้ว่าเป็นแหล่งความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของชากาลล์มาโดยตลอด ภาพผลงานที่แสดงให้เห็นถึงคำกล่าวข้างต้นได้อย่างชัดเจนก็คือ

- ภาพ I and the Village
- ภาพ To Russia, with Asses and Others
- ภาพ The Holy Coachman
- ภาพ The Soldier drinks

- ภาพ Birth
- ภาพ The Cattle Dealer
- ภาพ Pregnant Woman (Maternity)
- ภาพ The Fiddler

แม้ว่าชากาลล์จะเดินทางออกจากประเทศรัสเซียเพื่อไปใช้ชีวิตอยู่ในกรุงปารีสแล้วก็ตาม ชากาลล์ก็ยังคงนำเรื่องราวจากบ้านเกิดมาถ่ายทอดสู่งานศิลปะ ซึ่งภาพผลงานในบางชิ้นจะเป็นการผสมผสานกันระหว่างเรื่องราวของชีวิตชนบทในรัสเซียกับกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ภาพผลงานที่แสดงให้เห็นถึงการสร้างสรรค์ตามที่กล่าวมานี้ได้อย่างชัดเจน คือ

- ภาพ Paris Through the Window
- ภาพ Self-Portrait with Seven Fingers

2. เนื้อหาของภาพ

ภาพผลงานทั้ง 17 ภาพของชากาลล์ล้วนแสดงถึงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับชีวิตตนเองทั้งสิ้น ภาพผลงานส่วนใหญ่ของชากาลล์จะมีส่วนประกอบที่คนส่วนใหญ่คุ้นเคย เช่น คนสีไวโอลิน เกวียน วัว แพะ ตะเกียงน้ำมัน หมู่บ้าน โบสถ์ ทหารเมาสุรา กระท่อมหลังคามุงแฝก หลังคารูปโดม ซึ่งส่วนประกอบที่คุ้นเคยเหล่านี้เป็นการผสมผสานระหว่างความฝันกับความจริง เป็นต้น นอกจากนั้นจะเห็นว่าภาพผลงานต่างๆ ของชากาลล์นั้นเป็นการแสดงออกทั้งทางด้านจิตวิทยา ความรัก เพศ ชีวิตครอบครัว ความศรัทธาส่วนตัว

ภาพผลงานที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา ได้แก่

- ภาพ The Drunkard
- ภาพ Pregnant Woman (Maternity)

ภาพผลงานที่แสดงออกทางด้านความรัก เพศและชีวิตครอบครัว ได้แก่

- ภาพ Interior II
- ภาพ Dedicated to my Fiancee
- ภาพ I and the Village
- ภาพ To Russia, with Asses and Others
- ภาพ The Soldier drinks
- ภาพ Birth
- ภาพ The Cattle Dealer
- ภาพ The Fiddler
- ภาพ Paris Through the Window

ภาพผลงานที่แสดงออกทางด้านความศรัทธาส่วนตัว ได้แก่

- ภาพ The Holy Coachman
- ภาพ Homage to Apollinaire
- ภาพ Adam and Eve
- ภาพ Golgotha
- ภาพ Self-Portrait with Seven Fingers

3. กลวิธีในการสร้างสรรค์

3.1 รูปแบบ

ภาพผลงานทั้ง 17 ภาพของชากาลล์ล้วนเป็นการถ่ายทอดในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม ซึ่งส่วนประกอบต่างๆ ที่ปรากฏในภาพผลงานจิตรกรรมของชากาลล์โดยมากแล้ว ต่างเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อให้เห็นถึงชีวิตชนบทในประเทศรัสเซียทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นภาพคนสีไวโอลิน เกวียน วัว แพะ ตะเกียงน้ำมัน หมู่บ้าน โบสถ์ ทหารเมาสุรา กระท่อมหลังคามุงแฝก หลังคารูปโดม นอกจากนั้นยังมีการนำเสนอสัญลักษณ์ที่สื่อถึงศาสนา หรือบางภาพผลงานก็สื่อถึงกิเลศของมนุษย์

ภาพผลงานที่นำเสนอในรูปแบบสัญลักษณ์นิยมที่สื่อถึงชีวิตในประเทศรัสเซีย ได้แก่

- ภาพ I and the Village
- ภาพ To Russia, with Asses and Others
- ภาพ The Soldier drinks
- ภาพ Birth
- ภาพ The Cattle Dealer
- ภาพ The Fiddler
- ภาพ Paris Through the Window

ภาพผลงานที่นำเสนอในรูปแบบสัญลักษณ์นิยมที่สื่อถึงศาสนาหรือความเชื่อส่วนตัว ได้แก่

- ภาพ The Holy Coachman
- ภาพ Homage to Apollinaire
- ภาพ Adam and Eve
- ภาพ Golgotha
- ภาพ Self-Portrait with Seven Fingers

ภาพผลงานที่นำเสนอในรูปแบบสัญลักษณ์นิยมที่สื่อถึงกิเลศของมนุษย์ ได้แก่

- ภาพ Interior II
- ภาพ Dedicated to my Fiancee

- ภาพ Half Past Three (The Poet)
- ภาพ The Drunkard

3.2 การใช้สี

สำหรับภาพผลงานของชากาลล์นั้นจะมีทั้งการใช้สีคู่ตัดกันเป็นหลักและจะมีสีใกล้เคียงสอดแทรกอยู่ตามส่วนต่างๆของภาพ แต่ในบางภาพชากาลล์จะใช้สีที่ใกล้เคียงกันเป็นหลักและจะใช้สีคู่ตัดกันมาสอดแทรกอยู่ตามส่วนต่างๆ ของภาพ

ภาพผลงานที่ใช้สีใกล้เคียงเป็นหลัก ได้แก่

- ภาพ Interior II
- ภาพ Dedicated to my Fiancee
- ภาพ The Holy Coachman
- ภาพ Adam and Eve
- ภาพ The Cattle Dealer
- ภาพ The Fiddler
- ภาพ Self-Portrait with Seven Fingers

ภาพผลงานที่ใช้สีคู่ตัดกันเป็นหลัก ได้แก่

- ภาพ I and the Village
- ภาพ Half Past Three (The Poet)
- ภาพ The Drunkard
- ภาพ To Russia, with Asses and Others
- ภาพ Homage to Apollinaire
- ภาพ The Soldier drinks
- ภาพ Birth
- ภาพ Golgotha
- ภาพ Pregnant Woman (Maternity)
- ภาพ Paris Through the Window

3.3 หลักการทางทัศนศิลป์

1) ดุลยภาพ

ภาพผลงานทั้ง 17 ภาพของชากาลล์ล้วนเป็นดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน ซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก และจากลักษณะของดุลยภาพแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันนี้

ได้ส่งผลให้ภาพผลงานบางชิ้นแสดงลักษณะให้เห็นถึงทิศทางของความเคลื่อนไหวอีกด้วย สำหรับภาพผลงานที่แสดงความเคลื่อนไหวโดยมีทิศทางที่ชัดเจนก็คือ ภาพ Interior II

2) เอกภาพ

ภาพผลงานทั้ง 17 ภาพของชากาลล์ล้วนใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ ซึ่งการสร้างความกลมกลืนดังกล่าวก็มีด้วยกันหลายวิธี ได้แก่ การใช้สีใกล้เคียง การจำกัดกลุ่มสี การนำสีจากบริเวณหนึ่งสอดแทรกลงอีกบริเวณหนึ่งในภาพเดียวกัน การกำหนดรูปทรงให้เปิดเข้าหากัน เป็นต้น ภาพผลงานโดยส่วนใหญ่จะมีทั้งการใช้รูปทรงเปิดกับการสอดแทรกสีในภาพเดียวกัน แต่จะมีเพียงวิธีการใดวิธีการหนึ่งที่โดดเด่นออกมาอย่างชัดเจน

ภาพผลงานที่ใช้หลักของความกลมกลืนด้วยการใช้สีใกล้เคียงเพื่อสร้างความเป็นเอกภาพ ได้แก่

- ภาพ Interior II
- ภาพ Dedicated to my Fiancee

ภาพผลงานที่ใช้หลักของความกลมกลืนด้วยการการกำหนดรูปทรงให้เปิดเข้าหากันเพื่อสร้างความเป็นเอกภาพ ได้แก่

- ภาพ I and the Village
- ภาพ Half Past Three (The Poet)

ภาพผลงานที่ใช้หลักของความกลมกลืนด้วยการใช้สี ได้แก่

- ภาพ The Drunkard
- ภาพ To Russia, with Asses and Others
- ภาพ The Holy Coachman
- ภาพ Homage to Apollinaire
- ภาพ The Soldier drinks
- ภาพ Birth
- ภาพ Adam and Eve
- ภาพ The Cattle Dealer
- ภาพ Golgotha
- ภาพ The Fiddler
- ภาพ Pregnant Woman (Maternity)
- ภาพ Paris Through the Window
- ภาพ Self-Portrait with Seven Fingers

บทที่ 4
การพัฒนาสร้างสรรค์

จากการวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์ ในระหว่างปี ค.ศ.1910-1914 เป็นจำนวนทั้งสิ้น 17 ภาพ ดังนี้

1. **Interior II**. oil on canvas, 100x180 cm., 1911.
2. **Dedicated to my Fiancee**. oil on canvas, 213x132.5 cm., 1911.
3. **I and the Village**. oil on canvas, 191x150.5 cm., 1911.
4. **Half Past Three (The Poet)**. oil on canvas, 196x145 cm., 1911.
5. **The Drunkard**. oil on canvas, 85x115 cm., 1911-12.
6. **To Russia, with Asses and Others**. oil on canvas, 156x122 cm., 1911-12.
7. **The Holy Coachman**. oil on canvas, 145.5x115.5 cm., 1911-12.
8. **Homage to Apollinaire**. oil and powdered gold and silver on canvas., 200x189.5 cm., 1911-12.
9. **The Soldier drinks**. oil on canvas, 109x94.5 cm., 1911-12.
10. **Birth**. oil on canvas, 112.5x193.5 cm., 1912.
11. **Adam and Eve**. oil on canvas, 160.5x109 cm., 1912.
12. **The Cattle Dealer**, oil on canvas, 97x200.5 cm., 1912.
13. **Golgotha**. oil on canvas, 174x192 cm., 1912.
14. **The Fiddler**. oil on canvas, 188x158 cm., 1912-13.
15. **Self-Portrait with Seven Fingers**. oil on canvas, 126x107 cm., 1912-13.
16. **Pregnant Woman (Maternity)**. oil on canvas. 194x114.9 cm., 1913.
17. **Paris Through the Window**. oil on canvas., 135.9x141.6 cm., 1913.

โดยผู้วิจัยจะวิเคราะห์ภาพผลงานดังกล่าวในประเด็นดังนี้

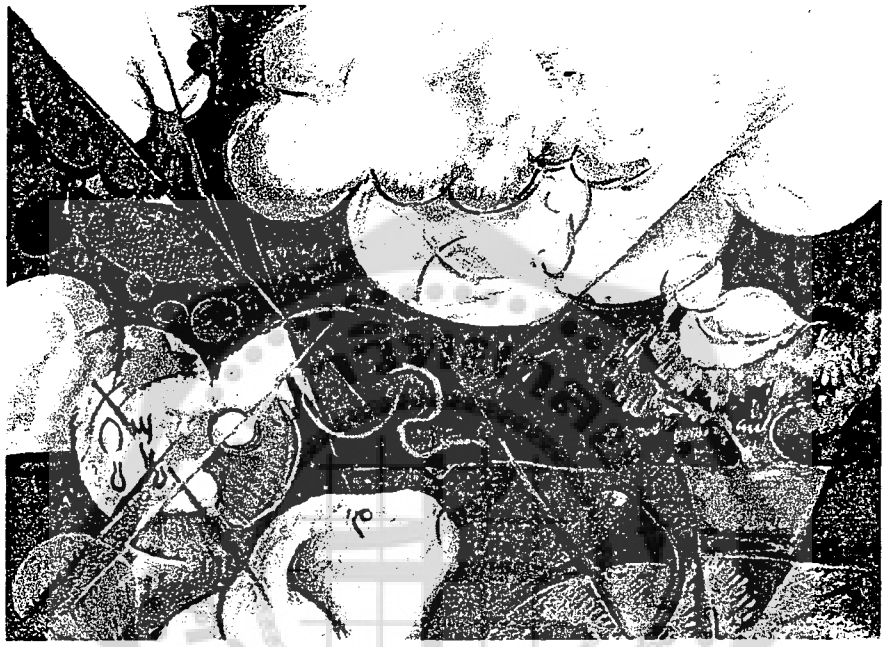
1. ที่มาของแนวความคิด
2. เนื้อหาของภาพ
3. กลวิธีในการสร้างสรรค์

จากการวิเคราะห์ซึ่งได้ผลดังที่ได้กล่าวไว้ในท้ายบทที่ 2 แล้วนั้น ผู้วิจัยจึงได้นำผลมาพัฒนาผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัยเป็นจำนวนทั้งสิ้น 19 ชิ้นดังต่อไปนี้

1. ชื่อภาพ ชีวิต 1/1 (2546)

สื่อวัสดุ สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ

ขนาด 56 x 75 ซม.



ภาพประกอบ 18

1.1 ที่มาของแนวความคิด

ในการสร้างสรรค์ภาพ ชีวิต 1/1 นั้น ผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากแรงจูงใจภายใน โดยได้นำรูปทรงมาจากสิ่งแวดล้อมที่คุ้นเคยในชีวิตประจำวันมาจัดวางบนพื้นระนาบเพื่อสื่อถึงความประทับใจที่มีต่อครอบครัวและความทรงจำดีๆ ตั้งแต่วัยเด็กจวบจนปัจจุบัน

1.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 1/1 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัว ซึ่งผู้วิจัยต้องการแสดงออกถึงความอบอุ่นภายในครอบครัว โดยที่ผู้วิจัยได้นำรูปทรงของสิ่งแวดล้อมที่คุ้นเคยในชีวิตประจำวัน ได้แก่ หน้าคน สุนัข นก กระถางต้นไม้ จาน ก้อนเมฆ ฯลฯ มาจัดวางผสมผสานกับรูปทรงเรขาคณิตพร้อมกับผสมผสานกับส่วนประกอบทางทัศนศิลป์บนพื้นระนาบเพื่อสื่อถึงช่วงเวลาที่มีความสุข

1.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 1/1 นั้น เป็นลักษณะของการถ่ายทอดในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยที่ผู้วิจัยได้นำรูปทรงจากสิ่งแวดล้อมที่คุ้นเคยในชีวิตประจำวัน ได้แก่ หน้าคน สุนัข นก กระถางต้นไม้

จานและก้อนเมฆ ฯลฯ ซึ่งรูปทรงเหล่านี้ล้วนมีความหมายในด้านความรู้สึกผูกพันธ์ที่ผู้วิจัยมีต่อบ้านและสมาชิกในครอบครัว

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 1/1 จัดว่าเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนโดยการใช้คู่สีตัดกันหลายคู่มาจัดวางบนระนาบเดียวกัน ได้แก่ สีแดงและสีเขียว สีน้ำเงินและสีส้ม สีเหลืองและสีม่วง นอกจากนั้นยังใช้สีขาวและสีดำสอดแทรกกระจายอยู่ตามส่วนต่างๆ ของภาพเสมือนเป็นตัวเชื่อมให้คู่สีแต่ละคู่เกิดความกลมกลืนกัน

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 1/1 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ใช้หลักของการความหลากหลายในการสร้างความเป็นเอกภาพ ซึ่งไม่ว่าจะเป็นภาพหน้าคน สุนัข นก กระถางต้นไม้ ข้าวของเครื่องใช้ ก้อนเมฆ ต่างเป็นรูปทรงที่มีความชัดเจนซึ่งสามารถดึงดูดความสนใจของผู้ชมโดยไม่มีส่วนประกอบใดที่โดดเด่นออกมา นอกจากนั้น ภาพ ชีวิต 1/1 ยังมีความเป็นเอกภาพซึ่งเกิดจากการใช้สี กล่าวคือ ผู้วิจัยยังได้ใช้สีชอล์คสีดำร่างภาพก่อนการระบายสี และเมื่อระบายสีน้ำทับสีชอล์คแล้วนั้น สีชอล์คก็จะละลายออกมาบางส่วนจนทำให้ปรากฏสีดำกระจายอยู่ตามส่วนต่างๆ ของภาพ สำหรับการใช้เส้นลากผ่านรูปทรงต่างๆ นั้นเป็นอีกวิธีการที่ช่วยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงที่มีลักษณะต่างกันให้อยู่ร่วมกันบนพื้นระนาบเดียวกันได้อย่างมีเอกภาพ

2. ชื่อภาพ ชีวิต 1/2 (2546)

สื่อวัสดุ สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ

ขนาด 56 x 75 ซม.

ภาพประกอบ 19

2.1 ที่มาของแนวความคิด

สำหรับภาพ ชีวิต 1/2 นั้น ผู้วิจัยได้แนวความคิดจากแรงจูงใจภายใน โดยต้องการสะท้อนความรู้สึกส่วนตัวที่มีต่อความสัมพันธ์ระหว่างอารมณ์ความรู้สึกของตนกับสิ่งแวดล้อมรอบตัว

2.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 1/2 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา โดยที่ผู้วิจัยได้แสดงลักษณะใบหน้าคนนอนหลับตาภายใต้ท้องฟ้าที่มีก้อนเมฆสีขาวขนาดใหญ่ลอยอยู่เบื้องบน ทั้งนี้เพื่อสื่อว่า ในบางครั้งคนเราก็ต้องการความเป็นส่วนตัวหรือความสันโดษเพื่อให้มีเวลาคิดทบทวนถึงเรื่องราวต่าง ๆ ที่เข้ามาในชีวิต

2.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 1/2 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยผู้วิจัยได้แสดงลักษณะของใบหน้าคนนอนหลับตาเป็นสัญลักษณ์ของผู้ที่กำลังเหนื่อยหน่ายต่อชีวิตซึ่งต้องการเวลาย้อนคิดถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้น ส่วนก้อนเมฆสีขาวที่อยู่เบื้องบนเปรียบเสมือนเป็นสิ่งที่คอยให้ร่มเงาซึ่งส่งผลต่อจิตใจมนุษย์

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 1/2 จัดว่าเป็นการใช้สีตัดกันเพื่อให้เกิดความกลมกลืน ซึ่งแม้จะใช้คู่สีที่มีความตัดกันอย่างสีเหลืองกับสีน้ำเงินเป็นหลักก็ตาม แต่บริเวณภาพยังมีสีอื่นสอดแทรกเพื่อลดความรุนแรงของคู่สีตัดกันให้มีความนุ่มนวลขึ้น จะเห็นว่าในบริเวณสีเหลืองของส่วนใบหน้าคนจะมีสีเหลืองอยู่หลายระดับรวมทั้งยังมีสีเขียวอ่อนและสีชมพูอยู่ตามส่วนต่างๆ ด้วย ส่วนสีน้ำเงินบริเวณท้องฟ้าก็จะมีสีฟ้าและสีเขียวสอดแทรกอยู่ นอกจากนั้นทั้งในส่วนของบริเวณสีดำและสีขาวบริเวณที่เป็นเมฆรวมทั้งตามส่วนต่างๆ นั้น เป็นสิ่งที่ทำให้ภาพเกิดความกลมกลืนได้ด้วยการใช้สี

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 1/2 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

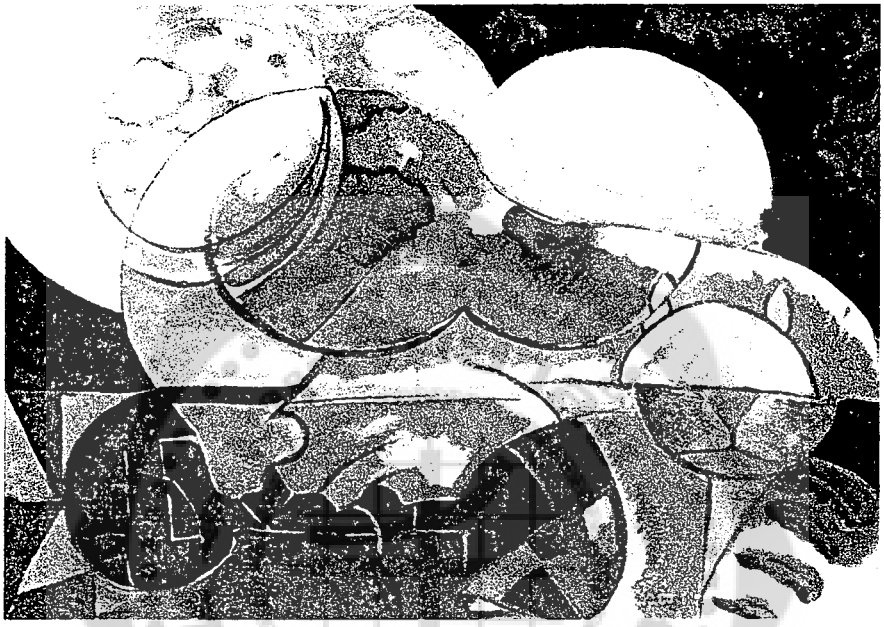
- เอกภาพ

ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ โดยภาพใบหน้าคนจะเป็นส่วนประกอบหลักที่ดึงดูดสายตาของผู้ดูมากกว่าส่วนอื่นๆ ส่วนการใช้สีจะมีการ สอดแทรกสีต่างๆ ภายในบริเวณส่วนที่เป็นสีหลักเพื่อลดความแตกต่างและช่วยให้ภาพเกิดความกลมกลืน นอกจากนั้นผู้วิจัยยังได้ใช้สีชอล์คสีดำร่างภาพก่อนการระบายสี และเมื่อระบายสีน้ำทับสีชอล์คแล้วนั้น สีชอล์คก็จะละลายออกมาบางส่วนจนทำให้ปรากฏสีดำกระจายอยู่ตามส่วนต่างๆ ของภาพ สำหรับการใช้เส้นลากผ่านรูปทรงต่างๆ นั้นเป็นกลวิธีในเชื่อมส่วนต่างๆ ของภาพเข้าด้วยกัน สำหรับเส้นและรูปทรงเรขาคณิตนั้นเป็นส่วน

3. ชื่อภาพ ชีวิต 1/3 (2546)

สื่อวัสดุ สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ

ขนาด 56 x 75 ซม.



ภาพประกอบ 20

3.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ ชีวิต 1/3 มีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายใน ซึ่งผู้วิจัยต้องการผสมผสานระหว่างรูปทรงที่ปรับเปลี่ยนมาจากธรรมชาติรอบๆ ตัวกับรูปทรงทางเรขาคณิตเข้าด้วยกัน และถ่ายทอดถึงวิถีทางดำเนินชีวิตท่ามกลางธรรมชาติแวดล้อมกับความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาการ

3.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 1/3 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัวซึ่งแสดงอกกทางปรัชญา โดยที่ผู้วิจัยได้ใช้รูปทรงที่ปรับเปลี่ยนมาจากธรรมชาติซึ่งพบเห็นได้ในชีวิตประจำวันผสมผสานกับรูปทรงทางเรขาคณิต เพื่อสื่อถึงวิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคมปัจจุบัน

3.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 1/3 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยในภาพจะเป็นภาพคนก้มหน้าเพื่อสื่อเห็นถึงลักษณะของผู้มีความทุกข์ ทางส่วนบนของภาพจะประกอบด้วยดวงอาทิตย์และก้อนเมฆซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนธรรมชาติ ส่วนทางด้านล่างของภาพประกอบด้วยเส้นตรง เส้นโค้ง และ

รูปทรงเรขาคณิตมาจัดวางอย่างกลมกลืนกับส่วนประกอบอื่นในภาพ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงชีวิตของคนเราที่ต้องปรับเปลี่ยนบางสิ่งบางอย่างของตัวเราเพื่อให้อยู่ในสังคมได้

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 1/3 จัดว่าเป็นการใช้สีตัดกันเพื่อให้เกิดความกลมกลืน โดยชากาลล์ได้ใช้คู่สีตัดกันมาจัดวางด้วยกัน ได้แก่ สีแดงและสีเขียว สีน้ำเงินและสีเหลือง ซึ่งแม้ว่าภาพคนจะระบายด้วยสีทองซึ่งทำให้โดดเด่นขึ้นมา แต่สีเหลืองในภาพเป็นสิ่งที่ช่วยลดความต่างระหว่างสีทองกับสีอื่นๆ ซึ่งทำให้เกิดความกลมกลืนในภาพ นอกจากนั้นยังใช้สีขาวเป็นตัวเชื่อมในแต่ละส่วนให้จัดวางอยู่บนพื้นระนาบเดียวกัน

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 1/3 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

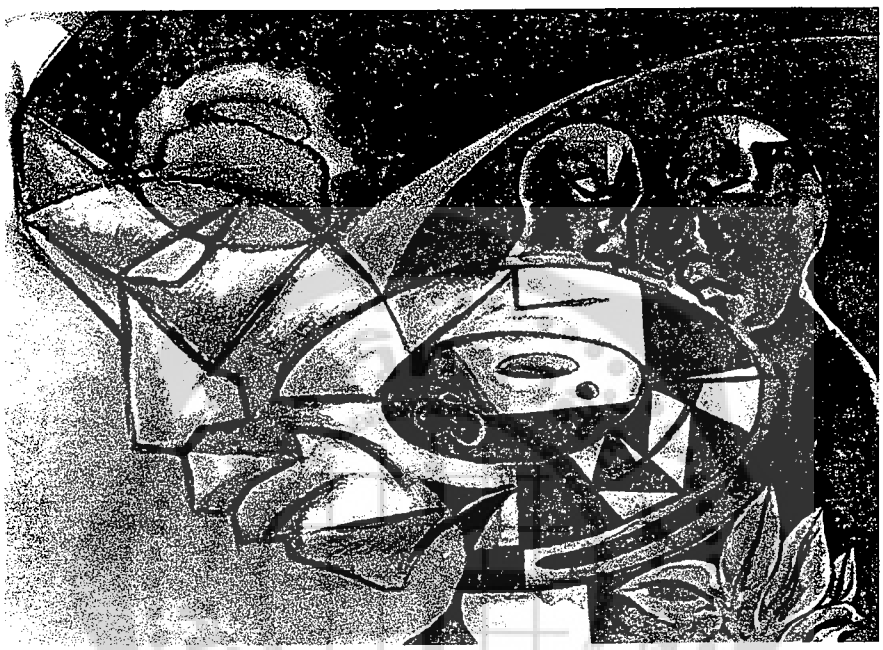
- เอกภาพ

ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ โดยการเน้นภาพคนบริเวณกึ่งกลางภาพด้วยการระบายสีทอง แต่ผู้วิจัยได้สร้างความเป็นเอกภาพด้วยการนำสีที่อยู่ในบริเวณหนึ่งไปสอดแทรกอยู่อีกบริเวณหนึ่ง เช่น เมื่อสีส่วนรวมบริเวณตอนล่างของภาพจะเป็นสีแดง บริเวณตองบนก็จะเส้นสีแดงสอดแทรกอยู่ในบางส่วน นอกจากนั้น การใช้เส้นโค้งที่สานต่อกันอย่างกลมกลืนในภาพ

4. ชื่อภาพ ชีวิต 1/4 (2546)

สื่อวัสดุ สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ

ขนาด 56 x 75 ซม.



ภาพประกอบ 21

4.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ ชีวิต 1/4 มีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายใน โดยผู้วิจัยต้องการนำเสนอในเรื่องของความผูกพันธ์ภายในครอบครัว ซึ่งในแต่ละครอบครัวอาจจะมีมุมใดมุมหนึ่งของบ้านที่สมาชิกมักจะมานั่งพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเพื่อเป็นการสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัวให้ดียิ่งขึ้น จากที่กล่าวในข้างต้นสำหรับผู้วิจัยนั้น โต๊ะอาหารถือเป็นแหล่งรวมของสมาชิกในครอบครัวได้มาพบปะพูดคุยอย่างพร้อมหน้าพร้อมตา

4.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 1/4 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัว ภายในภาพจะประกอบด้วยรูปทรงของโต๊ะอาหารซึ่งเป็นที่นั่งพูดคุยกันของสมาชิกในครอบครัว และกลุ่มคนรอบโต๊ะที่มีใบหน้าแสดงออกถึงลักษณะลักษณะเคร่งเครียจ ซึ่งจะสื่อให้เห็นว่าเมื่อคนเรามีเรื่องทุกข์ใจ คนในครอบครัวจะเป็นที่ปรึกษาทดีที่สุด

4.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 1/4 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยผู้วิจัยใช้ภาพโต๊ะเป็นสัญลักษณ์แทนความผูกพันธ์ของสมาชิกในครอบครัว

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 1/3 จัดว่าเป็นการใช้สีตัดกันเพื่อให้เกิดความกลมกลืน โดยซากาลล์ได้ใช้คู่สีตัดกันมาจัดวางด้วยกัน การใช้สีในภาพได้ใช้สีในกลุ่มของสีเขียวและสีเหลืองเป็นส่วนใหญ่ และยังมีการใช้กลุ่มของสีแดง สีม่วงและสีน้ำเงินจัดวางอยู่ในปริมาณที่น้อยกว่า

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 1/4 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

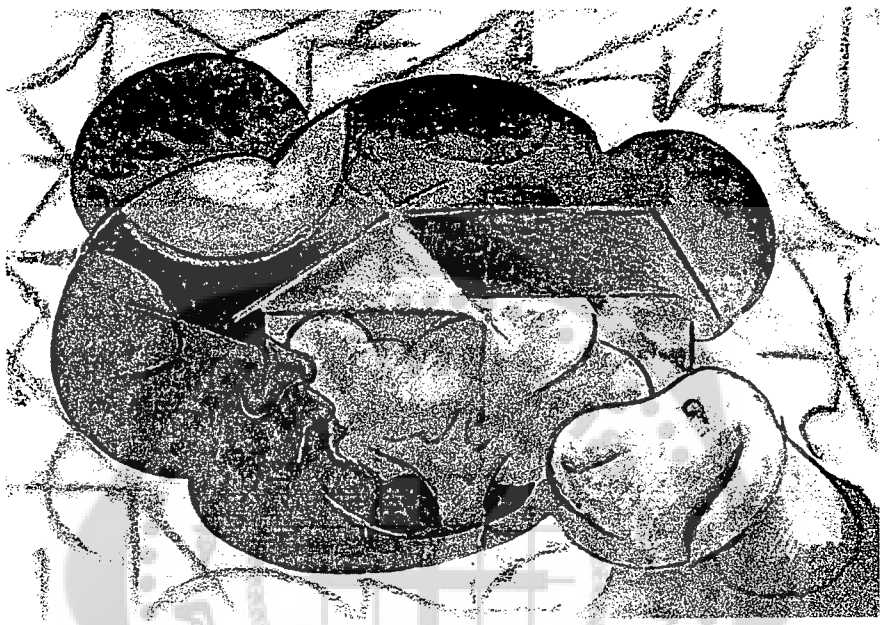
- เอกภาพ

ใช้หลักของการความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ โดยผู้วิจัยได้เส้นโค้งสานต่อกันเชื่อมระหว่างรูปทรงเพื่อสร้างให้เกิดความเป็นเอกภาพ

5. ชื่อภาพ ชีวิต 1/5 (2546)

สื่อวัสดุ สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ

ขนาด 56 x 75 ซม.



ภาพประกอบ 22

5.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ ชีวิต 1/5 มีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายใน โดยผู้วิจัยได้นำรูปทรงมาจากสิ่งแวดล้อมที่คุ้นเคยในชีวิตประจำวันมาจัดวางบนพื้นระนาบด้วยกลวิธีทางศิลปะเพื่อสื่อถึงความรู้สึกประทับใจที่มีต่อเรื่องราวในความทรงจำที่ดีในอดีต

5.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 1/5 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา โดยผู้วิจัยได้นำรูปทรงมาจากสิ่งแวดล้อมที่คุ้นเคยในชีวิตประจำวัน ได้แก่ หน้าคน สุนัข ต้นไม้ เมฆ ดวงอาทิตย์ ฯลฯ มาจัดวางผสมผสานกับรูปทรงเรขาคณิตและส่วนประกอบทางศิลปะต่าง ๆ บนพื้นระนาบเพื่อสื่อถึงช่วงเวลาที่ความอบอุ่นในช่วงหนึ่งของชีวิต

5.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 1/5 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้รูปทรงของหน้าคน สุนัข ต้นไม้ เมฆ และดวงอาทิตย์ เพื่อสื่อถึงบ้านที่อบอุ่น

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 1/5 จัดว่าเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนจากสีใกล้เคียงกัน ได้แก่ สีแดง สีชมพู สีเหลือง และมีสีเขียวสอดแทรกอยู่เพียงเล็กน้อย นอกจากนั้น ผู้วิจัยได้ใช้สีขาวผสมในทุกๆ สีในปริมาณค่อนข้างมาก ซึ่งทำให้ภาพเกิดความนุ่มนวลและกลมกลืนขึ้น

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 1/5 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ใช้หลักของการความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ โดยผู้วิจัยได้จำกัดกลุ่มสีที่ใช้ ได้แก่ สีแดง สีชมพู สีเหลือง สีเขียว สีขาวและสีดำ ประกอบกับการนำสีขาวมาผสมอยู่ตามทั่วบริเวณภาพก็เป็นส่วนที่ทำให้ภาพเกิดความกลมกลืน รวมทั้งการที่ใช้เส้นโค้งเป็นส่วนประกอบใหญ่ในภาพนั้น ยิ่งเป็นส่วนเสริมในการสร้างความเป็นเอกภาพให้เกิดขึ้นในผลงาน

6. ชื่อภาพ ชีวิต 1/6 (2546)

สื่อวัสดุ สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ

ขนาด 75 x 56 ซม.

ภาพประกอบ 23

6.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ ชีวิต 1/6 มีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายใน ซึ่งผู้วิจัยต้องการถ่ายทอดให้เห็นถึงความรู้สึกเหมือนต้องอยู่โดดเดี่ยวโดยลำพังท่ามกลางผู้คนมากมายที่อยู่ล้อมรอบ ทั้งนี้เพื่อต้องการสะท้อนวิถีชีวิตของคนในสังคมเมืองในปัจจุบัน

6.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 1/6 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัว โดยผู้วิจัยได้แสดงภาพคนอยู่บริเวณกึ่งกลางภาพ ประกอบกับภาพบ้านที่อยู่ไกลออกไปทางด้านหลัง ทั้งนี้เพื่อสื่อให้เห็นถึงวิถีชีวิตของคนในสังคมปัจจุบันที่ต้องดิ้นรนเพื่อความอยู่รอดโดยลืมนึกถึงผู้ที่อยู่ข้างเคียง

6.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 1/6 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม ซึ่งผู้วิจัยได้จัดวางภาพคนอยู่ในส่วนหน้าของภาพเป็นสัญลักษณ์แทนความรู้สึกโดดเดี่ยว ส่วนบ้านที่อยู่ทางด้านหลังแสดงให้เห็นถึงความเงียบเหงาในชุมชนที่ต่างคนต่างอยู่

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 1/6 จัดว่าเป็นการใช้สีตัดกันเพื่อให้เกิดความกลมกลืน โดยที่ผู้วิจัยได้ใช้กลุ่มของสีเขียว สีเหลือง สีชมพู สีน้ำเงินเป็นกลุ่มสีส่วนใหญ่ ประกอบกับการใช้สีแดงวางอยู่ทางส่วนบนของภาพ ซึ่งผู้วิจัยได้เชื่อมส่วนประกอบเหล่านี้ด้วยเส้นสีดำที่ลากเน้นตามขอบของรูปทรงในภาพ

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 1/6 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ โดยผู้วิจัยได้สอดแทรกสลับสีระหว่างพื้นและรูปทรง นอกจากนั้นยังใช้เส้นสีดำที่ลากเน้นตามขอบของรูปทรงยังเป็นส่วนที่ทำให้ภาพมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

7. ชื่อภาพ ชีวิต 1/7 (2546)

สื่อวัสดุ สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ

ขนาด 56 x 56 ซม.

ภาพประกอบ 24

7.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ ชีวิต 1/7 มีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายใน โดยจากความคิดที่ว่า การดำรงชีวิตในแต่ละวันย่อมมีเหตุการณ์ต่าง ๆ เกิดขึ้นอย่างมากมาย ซึ่งผู้วิจัยต้องการถ่ายทอดถึงความเป็นจริงในชีวิตของคนเราที่ใช่ว่าจะราบรื่นเสมอไป

7.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 1/7 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัวโดยแสดงออกทางด้านจิตวิทยา โดยผู้วิจัยได้แสดงภาพคนหันข้างซึ่งมีลายเส้นรอบนอกเป็นรูปสุนัขวางซ้อนอยู่ ส่วนท้องฟ้าได้แสดงความเคลื่อนไหวทับซ้อนใบหน้าของคน ซึ่งโดยรวมแล้ว ผู้วิจัยต้องการแสดงถึงชีวิตของคนเรานั้นไม่ราบรื่นเสมอไป การที่คนเราต้องพบกับอุปสรรคที่เข้ามานั้นถือเป็นเรื่องธรรมดาของชีวิต

7.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 1/7 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยใช้โครงสร้างของมนุษย์ด้านข้างเพื่อสื่อถึงความคิดเกี่ยวกับวิถีชีวิตของคนในสังคมเมือง

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 1/7 จัดว่าเป็นการใช้สีการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนด้วยการใช้สีที่มีน้ำหนักความเข้มที่ตัดกันเพื่อสร้างให้เกิดเป็นระยะใกล้ไกลภายในภาพ

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 1/7 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

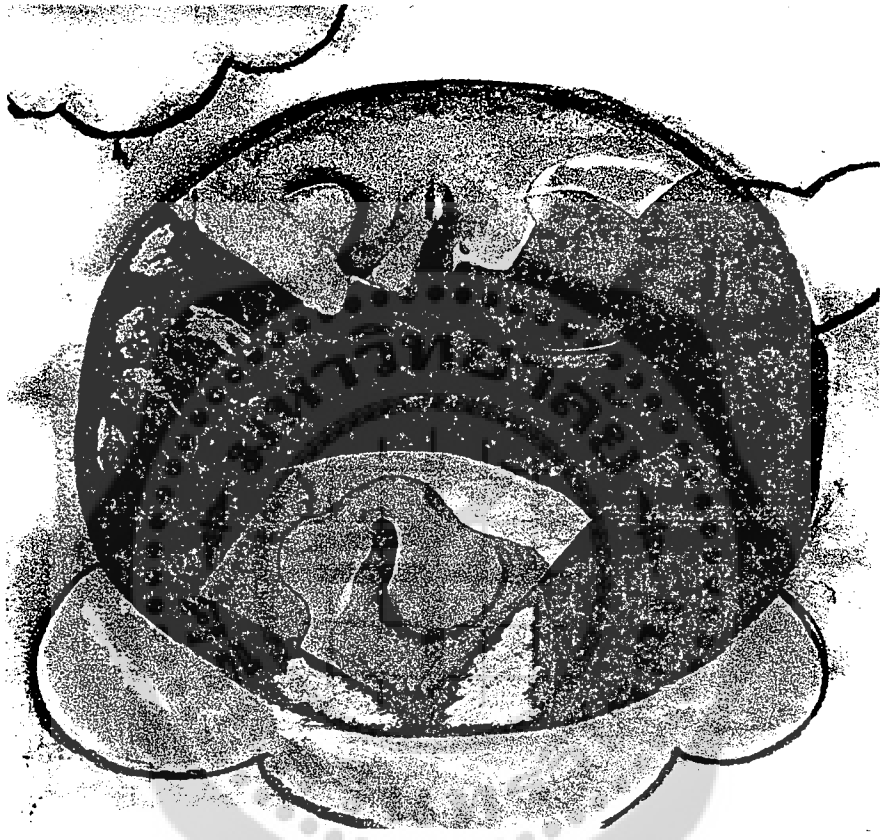
- เอกภาพ

ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพจากการใช้รูปทรงธรรมชาติผสานเข้ากับรูปทรงอิสระด้วยการใช้เส้นประสานระหว่างภาพและพื้นให้เกิดความกลมกลืน นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังเลือกใช้สีในส่วนที่เป็นภาพและพื้นจากกลุ่มสีที่ใกล้เคียงกันเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กัน

8. ชื่อภาพ ชีวิต 1/8 (2546)

สื่อวัสดุ สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ

ขนาด 56 x 56 ซม.



ภาพประกอบ 25

8.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ ชีวิต 1/8 มีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายใน ซึ่งผู้วิจัยต้องการสื่อให้เห็นว่า เมื่อมนุษย์เราต้องเผชิญกับความโดดเดี่ยวเมื่อใด ต่างก็ต้องไขว่คว้าหาสิ่งยึดเหนี่ยวให้กับตนเอง

8.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 1/8 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัว โดยผู้วิจัยต้องการแสดงให้เห็นถึงมนุษย์เราว่าไม่สามารถใช้ชีวิตเพียวลำพังได้ จากภาพผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยต้องการแสดงให้เห็นว่า เมื่อคนเราเกิดความรู้สึกเงียบเหงาแล้ว โดยมากมักต้องหาสิ่งมาคอยยึดเหนี่ยวจิตใจไม่ให้ฟุ้งซ่าน บางคนเข้าหาเพื่อน บางคนอยู่กับสัตว์เลี้ยง โดยเฉพาะสุนัขแล้ว นับเป็นสัตว์ที่ซื่อสัตย์ต่อเจ้าของชนิดหนึ่ง

8.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 1/8 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบสัญลักษณ์นิยมที่สร้างขึ้นจากการผสมระหว่างรูปทรงอิสระและรูปทรงเรขาคณิตอย่างง่ายเพื่อสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 1/8 จัดว่าเป็นการใช้สีการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนด้วยการใช้สีที่มีความเข้มอ่อนตัดกันอย่างรุนแรงเพื่อสร้างให้เกิดความกลมกลืนและจุดเด่นบริเวณกึ่งกลางภาพ

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 1/8 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ จากการใช้เส้นสีดำกำหนดรูปทรงในส่วนต่าง ๆ ของภาพ ตลอดจนการจัดวางตำแหน่งของสีที่มีน้ำเข้มบริเวณส่วนกลางของภาพ ซึ่งเป็นเนื้อหาหลัก ขณะที่โดยรอบ ผู้วิจัยเลือกใช้สีที่มีน้ำหนักอ่อนช่วยเสริมให้เห็นจุดเด่นได้อย่างชัดเจน

9. ชื่อภาพ ชีวิต 2/1 (2546)

สื่อวัสดุ สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ

ขนาด 56 x 56 ซม.

ภาพประกอบ 26

9.1 ที่มาของแนวความคิด

ในการสร้างสรรค์ภาพ ชีวิต 2/1 นั้น ผู้วิจัยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์จากแรงจูงในภายใน โดยผู้วิจัยได้นำรูปทรงมาจากสิ่งแวดล้อมที่คุ้นเคยในชีวิตประจำวันมาจัดวางบนพื้นระนาบด้วยกลวิธีทางศิลปะเพื่อสื่อถึงความรู้สึกประทับใจที่มีต่อเรื่องราวในความทรงจำที่ดีในอดีต

9.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 2/1 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา โดยผู้วิจัยได้นำรูปทรงของคน สัตว์ และธรรมชาติมาผสมผสานกันในภาพเพื่อสื่อให้เห็นถึงการที่ต้องพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน

9.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 2/1 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม จากการใช้รูปร่างของมนุษย์ ก้อนเมฆ ดวงอาทิตย์และต้นไม้มาจัดวางให้เป็นเนื้อหาที่สะท้อนเกี่ยวกับธรรมชาติที่ส่งผลต่อจิตใจมนุษย์

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 2/1 จัดว่าเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนโดยรวม ทั้งภาพจากสีที่มีน้ำหนักที่ใกล้เคียงกัน สีในแต่ละส่วนมีการซึมเข้าหากันอย่างกลมกลืน นอกจากนี้ การปล่อยบริเวณพื้นขาวในปริมาณใกล้เคียงกับบริเวณที่เป็นสีนั้น ส่งผลให้ภาพเกิดความกลมกลืนและดูนุ่มนวล

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 2/1 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ใช้หลักของการความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพจากการประสานกันของน้ำหนักสีที่ใกล้เคียงกัน ตลอดจนเส้นอิสระภายในภาพที่เข้ากับเส้นของรูปทรงมนุษย์ได้เป็นอย่างดี

10. ชื่อภาพ ชีวิต 2/2 (2546)

สื่อวัสดุ สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ

ขนาด 56 x 75 ซม.

ภาพประกอบ 27

10.1 ที่มาของแนวความคิด

ในการสร้างสรรค์ภาพ ชีวิต 2/2 นั้น ผู้วิจัยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์จากแรงจูงในภายในจากการใช้รูปร่างของมนุษย์ สุนัข นก ก้อนเมฆ ดวงอาทิตย์และต้นไม้มาจัดวางให้เป็นเนื้อหาที่สะท้อนเกี่ยวกับธรรมชาติที่ส่งผลต่อจิตใจมนุษย์

10.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 2/2 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา

10.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 2/2 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบอารมณ์นิยมที่ผู้ศึกษาต้องการสื่อถึงธรรมชาติที่อยู่ล้อมรอบด้วยการใช้รูปทรงของมนุษย์และสัตว์ด้วยการตัดทอนรูปทรงดังกล่าวให้เหลือเพียงส่วนสำคัญ

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 2/2 จัดว่าเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนจากสีที่อยู่ในกลุ่มสีที่ใกล้เคียงกัน น้ำหนักเข้มของสีภายในภาพสร้างให้เกิดระยะที่ลึกเข้าไปอย่างเห็นได้ชัด

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 2/2 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ใช้หลักของการความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพด้วยน้ำหนักของสี กลุ่มสี รวมทั้งการประสานกันของเส้นซึ่งมีที่มาจากรูปทรงอิสระและรูปทรงธรรมชาติ

11. ชื่อภาพ ชีวิต 2/3 (2546)

สื่อวัสดุ สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ

ขนาด 56 x 75 ซม.

ภาพประกอบ 28

11.1 ที่มาของแนวความคิด

ในการสร้างสรรค์ภาพ ชีวิต 2/3 นั้น ผู้วิจัยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์จากแรงจูงในภายในจากการใช้รูปร่างของมนุษย์ บ้าน สุนัข นก ก้อนเมฆ ดวงอาทิตย์และต้นไม้มาจัดวางให้เป็นเนื้อหาที่สะท้อนเกี่ยวกับธรรมชาติที่ส่งผลต่อจิตใจมนุษย์

11.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 2/3 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา ซึ่งผู้วิจัยได้จัดวางรูปทรงของสิ่งต่างๆ เช่น มนุษย์ บ้าน สุนัข นก ก้อนเมฆ ดวงอาทิตย์และต้นไม้มาจัดวางทับซ้อนกัน โดยลดความชัดเจนของรูปทรงเพื่อจะเน้นอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อเรื่องราวนั้นๆ

11.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 2/3 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบอารมณ์นิยมที่เกิดจากการตัดทอนรูปทรงธรรมชาติให้เหลือไว้เพียงส่วนสำคัญ เพื่อสื่อถึงจินตนาการของผู้วิจัยที่มีต่อวิถีชีวิตในเมือง

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 2/3 จัดว่าเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนจากกลุ่มสีที่มีน้ำหนักใกล้เคียงกัน โดยสามารถแบ่งน้ำหนักของกลุ่มสีที่ใช้ได้ประมาณ 5 น้ำหนัก ทั้งนี้เพื่อผลของการสร้างให้เกิดเป็นมิติใกล้ไกลภายในภาพ

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 2/3 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ใช้หลักของการความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพจากการใช้รูปทรงอิสระที่เกิดจากการระบายสีนำมาประกอบกันในโครงสร้างของรูปทรงตามธรรมชาติ และรูปทรงเรขาคณิตสร้างให้เกิดเป็นจุดเด่นในบริเวณกึ่งกลางภาพด้วยการทับซ้อนกันของรูปทรงดังที่กล่าวมา

12. ชื่อภาพ ชีวิต 2/4 (2546)

สื่อวัสดุ สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ

ขนาด 75 x 56 ซม.

ภาพประกอบ 29

12.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ ชีวิต 2/4 มีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายใน ซึ่งผู้วิจัยต้องการสื่อให้เห็นว่า เมื่อมนุษย์เราต้องเผชิญกับความโดดเดี่ยวเมื่อใด ต่างก็ต้องไขว่คว้าหาสิ่งยึดเหนี่ยวให้กับตนเอง

12.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 2/4 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา ซึ่งผู้วิจัยได้จัดวางรูปทรงของสิ่งต่างๆ เช่น มนุษย์ บ้าน สุนัข ก้อนเมฆ ดวงอาทิตย์และต้นไม้มาจัดวางทับซ้อนกัน โดยลดความชัดเจนของรูปทรงเพื่อจะเน้นอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อเรื่องราวนั้นๆ

12.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 2/4 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบอารมณ์นิยมที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างรูปทรงต่างๆ และการใช้สีเพื่อสื่อถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสัตว์

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 2/4 จัดว่าเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนจากการใช้สีตัดกัน โดยใช้กลุ่มสีน้ำเงินและสีเหลืองเป็นหลัก และสร้างระยะของภาพจากการใช้สีที่มีน้ำหนักแตกต่างกัน

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 2/4 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ใช้หลักของการความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพจากการใช้รูปทรงอิสระที่เกิดจากการระบายสีนำมาประกอบกันในโครงสร้างของรูปทรงตามธรรมชาติ และรูปทรงเรขาคณิต สร้างให้เกิดเป็นจุดเด่นในบริเวณกึ่งกลางภาพด้วยการทับซ้อนกันของรูปทรงดังที่กล่าวมา

13. ชื่อภาพ ชีวิต 2/5 (2546)

สื่อวัสดุ สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ

ขนาด 56 x 75 ซม.

ภาพประกอบ 30

13.1 ที่มาของแนวความคิด

ในการสร้างสรรค์ภาพ ชีวิต 2/3 นั้น ผู้วิจัยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์จากแรงจูงในภายในจากการใช้รูปร่างของมนุษย์ บ้าน สุนัข นก ก้อนเมฆ ดวงอาทิตย์และต้นไม้มาจัดวางให้เป็นเนื้อหาที่สะท้อนเกี่ยวกับการพึ่งพาอาศัยกันระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม

13.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 2/5 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา ซึ่งผู้วิจัยได้จัดวางรูปทรงของสิ่งต่างๆ เช่น มนุษย์ บ้าน สุนัข ก้อนเมฆ ดวงอาทิตย์และต้นไม้มาจัดวางทับซ้อนกัน โดยลดความชัดเจนของรูปทรงเพื่อจะเน้นอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อเรื่องราวนั้นๆ

13.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 2/5 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบอารมณ์นิยมที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างรูปทรงต่างๆ และการใช้สีเพื่อสื่อถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ สัตว์ และสิ่งแวดล้อม

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 2/5 จัดว่าเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนโดยรวมทั้งภาพ

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 2/5 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ใช้หลักของการความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพด้วยการจัดวางรูปทรงต่าง ๆ ทับซ้อนกัน สีที่ใช้ในแต่ละสีจะกระจายไปตามบริเวณต่างๆ นอกจากนั้น รูปทรงในภาพยังประสานกันในลักษณะเป็นรูปทรงเปิดซึ่งทำให้ภาพเกิดความกลมกลืนอย่างมีเอกภาพ

14. ชื่อภาพ ชีวิต 2/6 (2546)

สื่อวัสดุ สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ

ขนาด 75 x 56 ซม.

ภาพประกอบ 31

14.1 ที่มาของแนวความคิด

ในการสร้างสรรค์ภาพ ชีวิต 2/6 นั้น ผู้วิจัยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์จากแรงจูงในภายในจากการใช้รูปร่างของมนุษย์ บ้าน สุนัข นก ก้อนเมฆ ดวงอาทิตย์และต้นไม้มาจัดวางให้เป็นเนื้อหาที่สะท้อนอารมณ์ของมนุษย์ในช่วงเวลาหนึ่ง

14.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 2/6 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา ซึ่งผู้วิจัยได้จัดวางรูปทรงของสิ่งต่างๆ เช่น มนุษย์ บ้าน สุนัข นก ก้อนเมฆ ดวงอาทิตย์และต้นไม้มาจัดวางทับซ้อนกันหรือวางเหลื่อมกัน ทั้งนี้เพื่อแสดงให้เห็นถึงความอ้างว้างของมนุษย์เราในยามค่ำคืน

14.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 2/6 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยเฉพาะในส่วนบริเวณที่เป็นท้องฟ้าสีดำในมุมมองของผู้วิจัยแล้วนั้น ถือว่าเป็นสัญลักษณ์ของความเศร้าหมอง โดดเดี่ยว และน่ากลัว

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 2/6 จัดว่าเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนโดยรวมทั้งภาพ ซึ่งในส่วนบริเวณที่เป็นท้องฟ้าสีดำนั้น ผู้วิจัยได้สอดแทรกสีในกลุ่มเดียวกับบริเวณส่วนล่างของภาพเพื่อให้เกิดความกลมกลืน

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 2/6 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

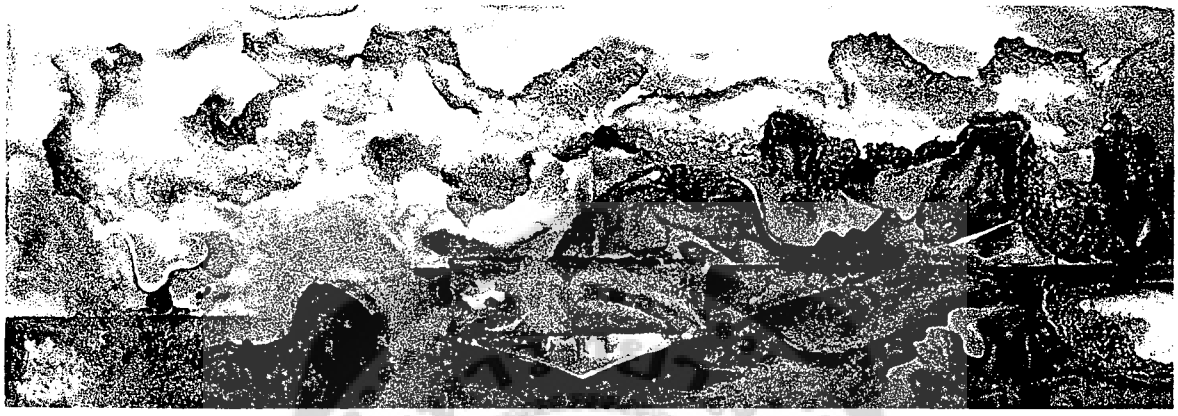
- เอกภาพ

ใช้หลักของการความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพด้วยการจัดวางรูปทรงต่างๆ ทับซ้อนกันหรือเหลื่อมกัน สีที่ใช้ในแต่ละสีจะกระจายไปตามบริเวณต่างๆ แม้แต่ส่วนที่มืดที่สุดของภาพก็ยังได้สอดแทรกสีต่างๆ ผสมผสานกันกับสีดำด้วย นอกจากนั้น รูปทรงในภาพยังประสานกันในลักษณะเป็นรูปทรงเปิดในบางส่วนซึ่งทำให้ภาพเกิดความกลมกลืนอย่างมีเอกภาพ

15. ชื่อภาพ ชีวิต 3/1 (2546)

สื่อวัสดุ กระดาษสา สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ

ขนาด 56 x 150 ซม.



ภาพประกอบ 32

15.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ ชีวิต 3/1 มีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายใน โดยผู้วิจัยต้องการนำเสนอถึงอารมณ์ความรู้สึกของตนที่มีต่อวิถีชีวิตในปัจจุบัน ซึ่งได้นำรูปทรงที่คุ้นเคยมาตัดทอนผสมผสานกับการนำกระดาษสามาปะติดลงบนงานด้วยกลวิธีทางศิลปะ

15.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 3/1 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา ซึ่งผู้วิจัยได้จัดวางรูปทรงของสิ่งต่างๆ เช่น มนุษย์ บ้าน ก้อนเมฆ ดวงอาทิตย์และต้นไม้มาจัดวางทับซ้อนกันโดยลดความชัดเจนของรูปทรงเพื่อจะเน้นการแสดงออกทางการระบายสีและอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อเรื่องราวนั้นๆ

15.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 3/1 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบอารมณ์นิยมที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างรูปทรงต่างๆ และการใช้สีเพื่อสื่อถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 3/1 จัดว่าเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนด้วยการใช้สีในน้ำหนักที่ใกล้เคียงกัน ซึ่งส่งผลให้เกิดลักษณะของความกลมกลืนทั้งภาพ

3) การวิเคราะห์โครงสร้าง

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 3/1 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- ความเป็นเอกภาพ

ใช้หลักของการความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพด้วยการใช้สีที่มีน้ำหนักใกล้เคียงกัน นอกจากนั้นยังผสานรูปทรงต่างๆ เข้าด้วยการสร้างรูปทรงในลักษณะเป็นรูปทรงเปิดเข้าหากัน

16. ชื่อภาพ ชีวิต 3/2 (2546)

สื่อวัสดุ กระดาษสา สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ

ขนาด 75 x 112 ซม.

ภาพประกอบ 33

16.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ ชีวิต 3/2 มีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายใน โดยผู้วิจัยต้องการนำเสนอถึงอารมณ์ความรู้สึกของตนที่มีต่อวิถีชีวิตในปัจจุบัน ซึ่งได้นำรูปทรงที่คุ้นเคยมาตัดทอนผสมผสานกับการนำกระดาษสามาปะติดลงบนงานด้วยกลวิธีทางศิลปะ

16.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 3/2 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา ซึ่งผู้วิจัยได้จัดวางรูปทรงของสิ่งต่างๆ เช่น มนุษย์ บ้าน ก้อนเมฆ ดวงอาทิตย์และต้นไม้มาจัดวางทับซ้อนกันโดยลดความชัดเจนของรูปทรงเพื่อจะเน้นการแสดงออกทางการระบายสีและอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อเรื่องราวนั้นๆ

16.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 3/2 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบอารมณ์นิยมที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างรูปทรงต่างๆ และการใช้สีเพื่อสื่อถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 3/2 จัดว่าเป็นการใช้สีตัดกันเพื่อให้เกิดความกลมกลืนโดยรวมทั้งภาพ โดยผู้วิจัยได้ใช้สีแดงและสีเขียวเป็นคู่สีหลัก นอกจากนั้นยังใช้กลุ่มที่มีน้ำหนักลดหลั่นลงมาเพื่อสร้างความกลมกลืนให้แก่ภาพด้วย ได้แก่ สีส้ม สีเหลือง สีม่วง สีฟ้า ฯลฯ

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 3/2 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ใช้หลักของการความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพด้วนการไม่ยึดเส้นแบ่งขอบเขตของรูปทรง สีเกือบทั้งหมดในภาพจะซึมเข้าหากัน ซึ่งรูปทรงในภาพได้ผสานรวมกันอย่างกลมกลืน

17. ชื่อภาพ ชีวิต 3/3 (2546)

สื่อวัสดุ กระดาษสา สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ

ขนาด 75 x 112 ซม.

ภาพประกอบ 34

17.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ ชีวิต 3/3 มีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายใน โดยผู้วิจัยต้องการนำเสนอถึงอารมณ์ความรู้สึกของตนที่มีต่อวิถีชีวิตในปัจจุบัน ซึ่งได้นำรูปทรงที่คุ้นเคยมาตัดทอนผสมผสานกับการนำกระดาษสามาปะติดลงบนงานด้วยกลวิธีทางศิลปะ

17.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 3/3 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา ซึ่งผู้วิจัยได้จัดวางรูปทรงของสิ่งต่างๆ เช่น มนุษย์ บ้าน ก้อนเมฆ ดวงอาทิตย์และต้นไม้มาจัดวางทับซ้อนกันโดยลดความชัดเจนของรูปทรงเพื่อจะเน้นการแสดงออกทางการระบายสีและอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อเรื่องราวนั้นๆ

17.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 3/3 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบอารมณ์นิยมที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างรูปทรงต่างๆ และการใช้สีเพื่อสื่อถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 3/3 จัดว่าเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนโดยรวมทั้งภาพ โดยจะใช้สีแดงและสีเขียวเป็นคู่สีหลัก แต่ยังมีกลุ่มสีอื่นมาประกอบเพื่อลดความตัดกันของคู่สีหลักลงโดยให้มีสีใกล้เคียงสอดแทรกอยู่บ้าง

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 3/3 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ใช้หลักของการความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพด้วนการไม่ยึดเส้นแบ่งขอบเขตของรูปทรง ซึ่งรูปทรงในภาพได้ผสานรวมกันอย่างกลมกลืนด้วยรูปทรงที่ทับซ้อนและสีที่ซึมเข้าหากัน

18. ชื่อภาพ ชีวิต 3/4 (2546)

สื่อวัสดุ กระดาษสา สีน้ำและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ

ขนาด 69 x 100 ซม.

ภาพประกอบ 35

18.1 ที่มาของแนวความคิด

ในการสร้างสรรค์ภาพ ชีวิต 3/4 นั้น ผู้วิจัยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์จากแรงจูงในภายในจากการใช้รูปร่างของมนุษย์ บ้าน ก้อนเมฆ และต้นไม้มาจัดวางให้เป็นเนื้อหาที่สะท้อนอารมณ์ของมนุษย์ภายใต้บรรยากาศที่มืดมิด และยังนำกระดาษสามาปะติดลงบนงานด้วยกลวิธีทางศิลปะเพื่อสร้างพื้นผิวที่มีความต่างขึ้น

18.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 3/4 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา ซึ่งผู้วิจัยได้จัดวางรูปทรงของสิ่งต่างๆ เช่น มนุษย์ บ้าน ก้อนเมฆ และต้นไม้มาจัดวางทับซ้อนกันหรือวางเหลื่อมกัน ทั้งนี้เพื่อแสดงให้เห็นถึงความอ้างว้างของมนุษย์เราในยามค่ำคืน

18.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 3/4 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยเฉพาะในส่วนบริเวณที่เป็นท้องฟ้านั้น ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกที่เศร้าหมอง

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 3/4 จัดว่าเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนโดยรวมทั้งภาพ ซึ่งในส่วนบริเวณที่เป็นท้องฟ้านั้น ผู้วิจัยได้สอดแทรกสีในกลุ่มเดียวกับบริเวณส่วนล่างของภาพเพื่อให้เกิดความกลมกลืน

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 3/4 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ใช้หลักของการความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพด้วยการจัดวางรูปทรงต่างๆ ทับซ้อนกันหรือเหลื่อมกัน สีที่ใช้ในแต่ละสีจะกระจายไปตามบริเวณต่างๆ แม้แต่ส่วนที่มืดที่สุดของภาพก็ยังได้สอดแทรกสีต่างๆ ผสมผสานกันกับสีดำด้วย นอกจากนั้น รูปทรงในภาพยังประสานกันในลักษณะเป็นรูปทรงเปิดในบางส่วนซึ่งทำให้ภาพเกิดความกลมกลืนอย่างมีเอกภาพ

19. ชื่อภาพ ชีวิต 3/5 (2546)

สื่อวัสดุ กระดาษสา สีน้ำและสีซอล์คน้ำมันบนกระดาษ

ขนาด 69 x 100 ซม.

ภาพประกอบ 36

19.1 ที่มาของแนวความคิด

ในการสร้างสรรค์ภาพ ชีวิต 3/5 นั้น ผู้วิจัยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์จากแรงจูงในภายใน จากการใช้รูปร่างของมนุษย์ สุนัข ก้อนเมฆ และต้นไม้มาจัดวางให้เป็นเนื้อหาที่สะท้อนอารมณ์ของมนุษย์ภายใต้บรรยากาศตอนกลางคืน นอกจากนั้นยังนำกระดาษสามาปะติดลงบนงานด้วยกลวิธีทางศิลปะเพื่อสร้างพื้นผิวที่มีความต่างขึ้น

19.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ ชีวิต 3/5 จัดอยู่ในเภทเนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา ซึ่งผู้วิจัยได้จัดวางรูปทรงของสิ่งต่างๆ เช่น มนุษย์ สุนัข ก้อนเมฆ และต้นไม้มาจัดวางทับซ้อนกันหรือวางเหลื่อมกัน ทั้งนี้เพื่อแสดงให้เห็นถึงความอ้างว้างของมนุษย์ในช่วงเวลาหนึ่ง

19.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

สำหรับภาพ ชีวิต 3/5 นั้น เป็นการถ่ายทอดในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม โดยที่ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกที่โดดเดี่ยว มองดูคนรู้จักกันเหมือนคนแปลกหน้า ซึ่งสะท้อนถึงวิถีชีวิตที่กำลังเป็นอยู่ในสังคมปัจจุบัน

2) การใช้สี

ลักษณะการใช้สีในภาพ ชีวิต 3/5 จัดว่าเป็นการใช้สีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนโดยรวมทั้งภาพ ซึ่งผู้วิจัยได้สอดแทรกสีสลับกันระหว่างรูปทรงด้านหน้ากับพื้นหลังเพื่อสร้างให้เกิดความกลมกลืน

3) หลักการทางทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพ ชีวิต 3/5 นี้เป็นแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

- เอกภาพ

ใช้หลักของการความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพด้วยการจัดวางรูปทรงต่างๆ ทับซ้อนกันหรือเหลื่อมกัน สีที่ใช้ในแต่ละสีจะกระจายไปตามบริเวณต่างๆ มีการสอดแทรกสีสลับกันระหว่างรูปทรงด้านหน้ากับพื้นหลัง นอกจากนั้น รูปทรงในภาพยังประสานกันในลักษณะเป็นรูปทรงเปิดในบางส่วนซึ่งทำให้ภาพเกิดความกลมกลืนอย่างมีเอกภาพ

สรุปการพัฒนาผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัย

ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัยทั้ง 19 ภาพ ได้แก่

1. ภาพ ชีวิต 1/1
2. ภาพ ชีวิต 1/2
3. ภาพ ชีวิต 1/3
4. ภาพ ชีวิต 1/4
5. ภาพ ชีวิต 1/5
6. ภาพ ชีวิต 1/6
7. ภาพ ชีวิต 1/7
8. ภาพ ชีวิต 1/8
9. ภาพ ชีวิต 2/1
10. ภาพ ชีวิต 2/2
11. ภาพ ชีวิต 2/3
12. ภาพ ชีวิต 2/4
13. ภาพ ชีวิต 2/5
14. ภาพ ชีวิต 2/6
15. ภาพ ชีวิต 3/1
16. ภาพ ชีวิต 3/2
17. ภาพ ชีวิต 3/3
18. ภาพ ชีวิต 3/4
19. ภาพ ชีวิต 3/5

สรุปการพัฒนาสร้างสรรค์ได้ดังนี้

1. ที่มาของแนวความคิด

ภาพผลงานทั้ง 19 ภาพล้วนได้รับแรงจูงใจจากภายใน โดยผู้วิจัยได้ถ่ายทอดถึงเรื่องราวชีวิตส่วนตัวด้วยการนำรูปทรงจากสิ่งที่คุ้นเคยหรือมีความผูกพันธ์มาผสมผสานกับรูปทรงเรขาคณิตและส่วนประกอบทางศิลปะต่างๆ ภาพผลงานส่วนมากจะสื่อถึงความผูกพันธ์ที่มีต่อครอบครัว ที่พักอาศัย สิ่งแวดล้อมรอบๆ ตัวทั้งที่มีชีวิตและไม่มีชีวิต ธรรมชาติ

2. เนื้อหาของภาพ

ภาพผลงานทั้ง 19 ภาพล้วนแสดงถึงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับชีวิตตนเองทั้งสิ้น ซึ่งผู้วิจัยได้นำรูปทรงจากสิ่งที่คุ้นเคยในชีวิตประจำวันมาจัดวางบนพื้นระนาบด้วยกลวิธีทางศิลปะต่างๆ อย่างเช่น ก้อนเมฆ ใบหน้าคน สุนัข แมว นก บ้าน กระถางต้นไม้ โต๊ะอาหาร ฯลฯ รูปทรงของสิ่งต่างๆ เหล่านี้ถือว่ามีความผูกพันธ์กับผู้วิจัยเป็นอย่างมาก จากที่กล่าวมานี้ ภาพผลงานส่วนใหญ่จัดเป็นการแสดงออกทางด้านจิตวิทยา โดยผู้วิจัยได้สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกส่วนตัวออกสู่งานจิตรกรรม ซึ่งส่วนมากจะแสดงออกถึงความเศร้า ความเหงาที่ต้องอยู่อย่างโดดเดี่ยว แต่บางภาพได้แสดงออกถึงความรู้สึกอบอุ่นเมื่ออยู่กับครอบครัว

ภาพผลงานที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา ได้แก่

- ภาพ ชีวิต 1/2
- ภาพ ชีวิต 1/3
- ภาพ ชีวิต 1/6
- ภาพ ชีวิต 1/7
- ภาพ ชีวิต 1/8
- ภาพ ชีวิต 2/1
- ภาพ ชีวิต 2/2
- ภาพ ชีวิต 2/3
- ภาพ ชีวิต 2/4
- ภาพ ชีวิต 2/5
- ภาพ ชีวิต 2/6
- ภาพ ชีวิต 3/1
- ภาพ ชีวิต 3/2
- ภาพ ชีวิต 3/3
- ภาพ ชีวิต 3/4
- ภาพ ชีวิต 3/5

ภาพผลงานที่แสดงออกทางด้านชีวิตครอบครัว ได้แก่

- ภาพ ชีวิต 1/1
- ภาพ ชีวิต 1/4
- ภาพ ชีวิต 1/5

3. กลวิธีในการสร้างสรรค์

3.1 รูปแบบ

ภาพผลงานทั้ง 19 ภาพนั้น จะมีทั้งเป็นการนำเสนอในรูปแบบอารมณ์นิยมและสัญลักษณ์นิยม โดยรูปทรงที่ผู้วิจัยได้นำมาใช้ถือเป็นสัญลักษณ์ที่คิดและเข้าใจด้วยตัวเอง เพราะรูปทรงที่นำมาใช้ล้วนมีความผูกพันธ์กับผู้วิจัยมาตั้งแต่ในวัยเด็ก อย่างเช่น การใช้รูปทรงของกระถางต้นไม้ สุนัข แมว นกและโต๊ะอาหารเพื่อสื่อถึงช่วงชีวิตที่อบอุ่นเมื่อได้อยู่กับครอบครัวภายในบ้าน ส่วนรูปทรงของดวงอาทิตย์และก้อนเมฆบนท้องฟ้านั้นสื่อถึงความเงียบเหงา ความเศร้า ความโดดเดี่ยว

ภาพผลงานที่แสดงออกในรูปแบบอารมณ์นิยม ได้แก่

- ภาพ ชีวิต 2/2
- ภาพ ชีวิต 2/3
- ภาพ ชีวิต 2/4
- ภาพ ชีวิต 2/5
- ภาพ ชีวิต 2/6
- ภาพ ชีวิต 3/1
- ภาพ ชีวิต 3/2
- ภาพ ชีวิต 3/3

ภาพผลงานที่แสดงออกในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม ได้แก่

- ภาพ ชีวิต 1/1
- ภาพ ชีวิต 1/2
- ภาพ ชีวิต 1/3
- ภาพ ชีวิต 1/4
- ภาพ ชีวิต 1/5
- ภาพ ชีวิต 1/6
- ภาพ ชีวิต 1/7
- ภาพ ชีวิต 1/8
- ภาพ ชีวิต 2/1
- ภาพ ชีวิต 3/4
- ภาพ ชีวิต 3/5

3.2 การใช้สี

สำหรับการใช้สีในภาพผลงานของผู้วิจัยทั้ง 19 ภาพจะเป็นการนำคู่สีตัดกันมาจัดวาง ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นการใช้สีคู่ตัดกันมากกว่าหนึ่งคู่ในผลงานชิ้นเดียวกันและจะใช้สีใกล้เคียงสอดแทรกอยู่ตามส่วนต่างๆ บางภาพจะเป็นการใช้สีใกล้เคียงกันและจะมีสีคู่ตัดกันสอดแทรกเพียงเล็กน้อย

ภาพผลงานที่ใช้สีใกล้เคียงเป็นหลักโดยมีคู่สีตรงข้ามประกอบเพียงเล็กน้อย ได้แก่

- ภาพ ชีวิต 1/5
- ภาพ ชีวิต 2/2
- ภาพ ชีวิต 2/3
- ภาพ ชีวิต 3/1

ภาพผลงานที่ใช้สีคู่ตัดกันเป็นหลักโดยมีสีใกล้เคียงประกอบเพียงเล็กน้อย ได้แก่

- ภาพ ชีวิต 1/1
- ภาพ ชีวิต 1/2
- ภาพ ชีวิต 1/3
- ภาพ ชีวิต 1/4
- ภาพ ชีวิต 1/6
- ภาพ ชีวิต 1/7
- ภาพ ชีวิต 1/8
- ภาพ ชีวิต 2/1
- ภาพ ชีวิต 2/4
- ภาพ ชีวิต 2/5
- ภาพ ชีวิต 2/6
- ภาพ ชีวิต 3/2
- ภาพ ชีวิต 3/3
- ภาพ ชีวิต 3/4
- ภาพ ชีวิต 3/5

3.3 การวิเคราะห์โครงสร้าง

1) ดุลยภาพ

ภาพผลงานทั้ง 19 ภาพของผู้วิจัยล้วนเป็นดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากันซึ่งถือเป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนัก

2) เอกภาพ

ภาพผลงานทั้ง 19 ภาพของผู้วิจัยล้วนใช้หลักของความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ ซึ่งการสร้างความกลมกลืนดังกล่าวก็มีด้วยกันหลายวิธี ได้แก่ การใช้สีใกล้เคียง การจำกัดกลุ่มสี การนำสีจากบริเวณหนึ่งสอดแทรกลงอีกบริเวณหนึ่งในภาพเดียวกัน การกำหนดรูปทรงให้เปิดเข้าหากัน เป็นต้น ซึ่งในบางภาพอาจจะมีทั้งการใช้หลายวิธีในภาพเดียวกันในการสร้างความเป็นเอกภาพ

ภาพผลงานที่ใช้หลักของความกลมกลืนด้วยการใช้สีใกล้เคียงเป็นหลักเพื่อสร้างความเป็นเอกภาพ ได้แก่

- ภาพ ชีวิต 1/5
- ภาพ ชีวิต 2/2
- ภาพ ชีวิต 2/3
- ภาพ ชีวิต 3/1

ภาพผลงานที่ใช้หลักของความกลมกลืนด้วยการใช้สีเพื่อสร้างความเป็นเอกภาพ ได้แก่

- ภาพ ชีวิต 1/1
- ภาพ ชีวิต 1/2
- ภาพ ชีวิต 1/3
- ภาพ ชีวิต 1/4
- ภาพ ชีวิต 1/6
- ภาพ ชีวิต 1/7
- ภาพ ชีวิต 1/8
- ภาพ ชีวิต 2/1
- ภาพ ชีวิต 2/4
- ภาพ ชีวิต 2/5
- ภาพ ชีวิต 2/6
- ภาพ ชีวิต 3/2
- ภาพ ชีวิต 3/3
- ภาพ ชีวิต 3/4
- ภาพ ชีวิต 3/5

ภาพผลงานที่ใช้หลักของความกลมกลืนด้วยการกำหนดรูปทรงให้เปิดเข้าหากันเพื่อสร้างความเป็นเอกภาพ ได้แก่

- ภาพ ชีวิต 2/1
- ภาพ ชีวิต 2/2
- ภาพ ชีวิต 2/3
- ภาพ ชีวิต 2/4
- ภาพ ชีวิต 2/5
- ภาพ ชีวิต 2/6
- ภาพ ชีวิต 3/1
- ภาพ ชีวิต 3/2
- ภาพ ชีวิต 3/3
- ภาพ ชีวิต 3/4
- ภาพ ชีวิต 3/5

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายและข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยและพัฒนาจิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของมาร์ค ชากาลล์ ในระหว่างปี ค.ศ. 1910-1914 สามารถสรุปผลได้ดังนี้

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์ ในระหว่างปี ค.ศ.1910-1914 ทั้งในด้านที่มาของแนวความคิด เนื้อหาของภาพและกลวิธีในการสร้างสรรค์

2. นำผลที่ได้จากการวิจัยมาพัฒนาเพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัย

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการวิจัยครั้งนี้จะศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์ ที่ได้สร้างสรรค์ระหว่างพักอาศัยอยู่ที่กรุงปารีสในปี ค.ศ. 1910-1914 โดยผู้วิจัยจะวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมของชากาลล์เท่าที่ปรากฏในหนังสือทางด้านศิลปะและสามารถสืบค้นได้จำนวน 4 เล่ม ดังนี้

1) Polonsky Gill. (2002). *Chagall.* London: Phaidon Press Limited.

2) Haftmann Werner. (1984). *Marc Chagall.* New York: Harry N. Abrams.

3) Metzger Rainer & Walther Ingo F.. (1993). *Marc Chagall 1887-1985 Painting as Poetry.* Germany: Benedikt Taschen.

4) Marchesseau Daniel. (1998). *Chagall The Art of Dreams.* London: Thames and Hudson.

สำหรับภาพผลงานจิตรกรรมของชากาลล์ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษามีจำนวนทั้งสิ้น 17 ภาพ ดังนี้

1.1 **Interior II**. oil on canvas, 100x180 cm., 1911.

1.2 **Dedicated to my Fiancee**. oil on canvas, 213x132.5 cm., 1911.

1.3 **I and the Village**. oil on canvas, 191x150.5 cm., 1911.

1.4 **Half Past Three (The Poet)**. oil on canvas, 196x145 cm., 1911.

1.5 **The Drunkard**. oil on canvas, 85x115 cm., 1911-12.

1.6 **To Russia, with Asses and Others**. oil on canvas, 156x122 cm., 1911-12.

1.7 **The Holy Coachman**. oil on canvas, 145.5x115.5 cm., 1911-12.

1.8 **Homage to Apollinaire**. oil and powdered gold and silver on canvas., 200x189.5 cm., 1911-12.

1.9 **The Soldier drinks**. oil on canvas, 109x94.5 cm., 1911-12.

1.10 **Birth**. oil on canvas, 112.5x193.5 cm., 1912.

1.11 **Adam and Eve**. oil on canvas, 160.5x109 cm., 1912.

1.12 **The Cattle Dealer**, oil on canvas, 97x200.5 cm., 1912.

1.13 **Golgotha**. oil on canvas, 174x192 cm., 1912.

1.14 **The Fiddler**. oil on canvas, 188x158 cm., 1912-13.

1.15 **Self-Portrait with Seven Fingers**. oil on canvas, 126x107 cm., 1912-13.

1.16 **Pregnant Woman (Maternity)**. oil on canvas. 194x114.9 cm., 1913.

1.17 **Paris Through the Window**. oil on canvas., 135.9x141.6 cm., 1913.

2. ศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์ ในประเด็นดังนี้

2.1 ที่มาแนวความคิด

2.2 เนื้อหาของภาพ

2.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

3. นำผลการวิจัยมาศึกษาพัฒนาเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

จากการวิเคราะห์ภาพผลงานของ มาร์ค ชากาลล์ ในระหว่างปี ค.ศ. 1910-1914 นั้น ผู้วิจัยได้นำผลที่ได้มาศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์จำนวนทั้งสิ้น 19 ภาพ ดังนี้

3.1 **ชีวิต 1/1** สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 56 x 75 ซม. 2546

3.2 **ชีวิต 1/2** สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 56 x 75 ซม. 2546

3.3 **ชีวิต 1/3** สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 56 x 75 ซม. 2546

3.4 **ชีวิต 1/4** สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 56 x 75 ซม. 2546

3.5 **ชีวิต 1/5** สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 56 x 75 ซม. 2546

3.6 **ชีวิต 1/6** สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 75 x 56 ซม. 2546

3.7 **ชีวิต 1/7** สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 56 x 56 ซม. 2546

3.8 **ชีวิต 1/8** สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 56 x 56 ซม. 2546

3.9 **ชีวิต 2/1** สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ 56 x 56 ซม. 2546

3.10 **ชีวิต 2/2** สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ 56 x 75 ซม. 2546

3.11 **ชีวิต 2/3** สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ 56 x 75 ซม. 2546

3.12 **ชีวิต 2/4** สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ 75 x 56 ซม. 2546

3.13 **ชีวิต 2/5** สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ 56 x 75 ซม. 2546

3.14 **ชีวิต 2/6** สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 75 x 56 ซม. 2546

3.15 **ชีวิต 3/1** กระดาษสา สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ 56 x 150 ซม. 2546

3.16 **ชีวิต 3/2** กระดาษสา สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ 75 x 112 ซม. 2546

3.17 **ชีวิต 3/3** กระดาษสา สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ 75 x 112 ซม. 2546

3.18 **ชีวิต 3/4** กระดาษสา สีน้ำและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 69 x 100 ซม. 2546

3.19 **ชีวิต 3/5** กระดาษสา สีน้ำและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 69 x 100 ซม. 2546

สรุปผลการศึกษาค้นคว้า

1. จากการศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์ ในช่วงปี ค.ศ.1910-1914 จำนวนทั้งสิ้น 17 ภาพ สรุปผลได้ดังนี้

1.1 ที่มาของแนวความคิด

จากแรงจูงใจภายใน มีจำนวน 17 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

1.2 เนื้อหาของภาพ

แสดงเนื้อหาส่วนตัว มีจำนวน 17 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

1.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

- รูปแบบสัญลักษณ์นิยม มีจำนวน 17 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

2) การใช้สี

- การใช้สีใกล้เคียงเป็นหลัก มีจำนวน 7 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 42
- การใช้สีคู่ตัดกันเป็นหลัก มีจำนวน 10 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 58

3) หลักการทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน มีจำนวน 17 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

- เอกภาพ

ใช้หลักความกลมกลืน มีจำนวน 17 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

2. การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัยจำนวนทั้งสิ้น 19 ภาพ สรุปผลได้ดังนี้

2.1 ที่มาของแนวความคิด

จากแรงจูงใจภายใน มีจำนวน 19 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

2.2 เนื้อหาของภาพ

แสดงเนื้อหาส่วนตัว มีจำนวน 19 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

2.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบ

- รูปแบบอารมณ์นิยม มีจำนวน 8 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 42
- รูปแบบสัญลักษณ์นิยม มีจำนวน 11 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 58

2) การใช้สี

- การใช้สีใกล้เคียงเป็นหลัก มีจำนวน 4 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 21
- การใช้สีคู่ตัดกันเป็นหลัก มีจำนวน 15 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 79

3) หลักการทัศนศิลป์

- ดุลยภาพ

ดุลยภาพแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน มีจำนวน 19 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

- เอกภาพ

ใช้หลักความกลมกลืน มีจำนวน 19 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

อภิปรายผล

จากการศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของมาร์ค ชากาลล์ ในระหว่างปี ค.ศ. 1910-1914 จำนวนทั้งสิ้น 17 ภาพแล้วนั้น จะพบว่า ที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของชากาลล์นั้น ทุกภาพจะได้รับจากแรงจูงใจภายใน ซึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมส่วนใหญ่ของชากาลล์นั้นจะเกิดจากความพอใจของตน เนื่องจากชากาลล์เป็นผู้ที่มีความผูกพันธ์อยู่กับบ้านเกิด (เมืองวิเตบสค์ ประเทศรัสเซีย) ผลงานส่วนใหญ่จึงมีที่มาจากความทรงจำในอดีต ซึ่งเราจะเห็นเรื่องราวเกี่ยวกับชนบทที่รัสเซียในเกือบทุกภาพผลงาน แต่แม้ว่าชากาลล์จะยึดมั่นเรื่องราวในอดีต แต่ชากาลล์เป็นผู้มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ชากาลล์เป็นศิลปินที่มีการเรียนรู้และยอมรับในสิ่งใหม่ ซึ่งมีการทดลองและพัฒนาองค์ความรู้อย่างมีระบบ จะเห็นได้จากเมื่อครั้งชากาลล์เข้าสู่กรุงปารีสใหม่ๆ ชากาลล์ได้มีการทดลองสร้างงานแบบลัทธิบาศกนิยม โดยการเน้นการแบ่งส่วนรูปทรง ซึ่งการสร้างงานในแนวทางศิลปะลัทธิบาศกนิยมของชากาลล์ก็ไม่เหมือนกับศิลปินอื่นๆ ผลงานของชากาลล์ได้แสดงถึงตำนานพื้นบ้านของรัสเซียผสมผสานกับภาพในลักษณะเพ้อฝัน ประกอบกับรูปทรงเรขาคณิตที่ซับซ้อนและสีสันที่เปล่งประกาย จากลักษณะที่กล่าวมานี้ ส่งผลให้ผลงานศิลปะของชากาลล์มีความโดดเด่นและสร้างความประทับใจให้แก่ผู้พบเห็น ส่วนเนื้อหาที่ชากาลล์แสดงออกสู่งานจิตรกรรมนั้น แบ่งเป็นการแสดงเกี่ยวกับเนื้อหาส่วนตัว ซึ่งโดยส่วนมากชากาลล์มักจะสร้างสรรค์งานโดยนำภาพความทรงจำในวัยเด็กมาแสดงออกในผลงานจิตรกรรม เรามักจะเห็นรูปทรงต่างๆ ที่ชากาลล์นำมาใช้เป็นส่วนประกอบในการสร้างสรรค์ก็คือ คนสีไวโอลิน วัว เกวียน กระท่อมชาวนา ทหารเมาสุรา คนเขียนกวีตะเกียงน้ำมัน โบถส์ ฯลฯ โดยสิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่มีความผูกพันธ์กับชากาลล์มาตั้งแต่วัยเด็ก

สำหรับการถ่ายทอดรูปแบบของชากาลล์นั้นเป็นรูปแบบสัญลักษณ์นิยม ส่วนการใช้สีในงานจิตรกรรมของชากาลล์นั้น เป็นการใช้สีใกล้เคียงเพื่อให้เกิดความกลมกลืนเป็นหลักเป็นจำนวนร้อยละ 42 นอกจากนั้นเป็นการนำสีคู่ตัดกันหลายคู่มาประกอบในผลงานเป็นหลัก สำหรับการจัดภาพในงานจิตรกรรมเป็นการจัดดุลยภาพแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน ส่วนการสร้างความเป็นเอกภาพในงานจิตรกรรมนั้น ชากาลล์ใช้หลักความกลมกลืนในการสร้างความเป็นเอกภาพ อย่างเช่น การนำสีใกล้เคียงมาสอดแทรกในแต่ละสีเพื่อทำให้ภาพมีความนุ่มนวลขึ้น การนำรูปทรงทางเรขาคณิตมาจัดวางทับซ้อนเชื่อมต่อระหว่างรูปทรงต่างๆ ในภาพ การกำหนดรูปทรงให้เปิดเข้าหากัน เป็นต้น จากข้อมูลข้างต้นนี้จะพบว่า ชากาลล์มักจะใช้ส่วนประกอบต่างๆ ที่คุ้นเคยในอดีตจากความทรงจำมาถ่ายทอดสู่งานจิตรกรรม ได้แก่ ภาพเกวียน ภาพวัว ภาพผู้หญิงรีดนมวัว ภาพกระท่อม ภาพหมู่บ้าน ภาพโบถส์ เป็นต้น จากการศึกษาจะเห็นว่า แม้ชากาลล์จะมีการจัดภาพที่หลากหลาย แต่สิ่งที่ถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวในภาพผลงานจิตรกรรมของชากาลล์ช่วงเวลานี้ก็คือการผสมผสานกันระหว่างภาพความทรงจำในรัสเซีย สิ่งแวดล้อมในกรุงปารีสและความเพ้อฝันที่แสดงให้เห็นในงานจิตรกรรมของชากาลล์

สำหรับการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัยนั้น สามารถแบ่งได้ออกเป็น 3 ช่วงดังนี้

1. ช่วงเริ่มทดลอง

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัยในช่วงเริ่มแรกมีจำนวนทั้งสิ้น 8 ชิ้น คือ ภาพ ชีวิต 1/1 ภาพ ชีวิต 1/2 ภาพ ชีวิต 1/3 ภาพ ชีวิต 1/4 ภาพ ชีวิต 1/5 ภาพ ชีวิต 1/6 ภาพ ชีวิต 1/7 และภาพ ชีวิต 1/8 ซึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานช่วงแรกนี้ เป็นช่วงที่กำลังหาแนวทางเพื่อให้หลุดจากศิลปินที่ตนศึกษา ซึ่งทั้งหมดนี้ ผู้วิจัยได้นำรูปทรงของสิ่งที่อยู่ใกล้ตัวมาจัดวางด้วยกลวิธีต่างๆ บนกระดาษ รูปทรงที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในงานก็คือ ก้อนเมฆ ดวงอาทิตย์ คน สุนัข แมว นก กระถางต้นไม้ บ้าน เป็นต้น

ด้วยปัญหาส่วนตัวของผู้วิจัยที่แพ้สารไดโครเมท (Dichromate) ซึ่งเป็นสารที่ใช้เป็นส่วนประกอบในวัตถุหลายๆ อย่างซึ่งได้รวมถึงสีน้ำมันที่ผู้วิจัยใช้มาโดยตลอดด้วย จากสาเหตุดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้ริ่มทดลองใช้สีชนิดอื่นเพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์ต่อไป

จากที่กล่าวในข้างต้น ผู้วิจัยได้เริ่มทดลองโดยใช้ซอล์คสีดำร่างภาพโดยใช้น้ำหนักค่อนข้างมาก ต่อมาจึงใช้สีน้ำระบายครอบคลุมทั่วทั้งภาพด้วยน้ำหนักอ่อนแล้วปล่อยจนแห้ง จากนั้นจึงระบายสีน้ำทับด้วยน้ำหนักที่มากกว่าชั้นแรกแล้วปล่อยให้แห้ง จากนั้นจึงใช้สีซอล์คระบายทับสีน้ำในบางส่วน ส่วนชั้นบนสุดได้ใช้สีซอล์คน้ำมันทับอีกชั้น ซึ่งผลที่ได้ยังไม่ค่อยเป็นที่พอใจมากนัก เพราะผู้วิจัยมีความรู้สึกว่าสีซอล์คน้ำมันที่ระบายทับชั้นบนสุดจะมีปริมาณมากเกินไปจนทำให้มองไม่เห็นถึงความโปร่งใสของสีน้ำที่ระบายไปก่อนหน้านั้น นอกจากนั้น การที่ผู้วิจัยใช้สีซอล์คร่างภาพก่อนการระบายสีนั้น เมื่อใช้สีน้ำระบายทับลงไปแล้วจะทำให้ควบคุมความดำที่หลุดออกมาจากสีซอล์คไม่ได้ ผลออกมาจึงทำให้ภาพดูสกปรก

2. ช่วงคลี่คลาย

จากการทดลองในช่วงเริ่มแรกแล้ว ผู้วิจัยได้พยายามคิดแก้ปัญหาที่พบจากการทดลองและจึงได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมอีกจำนวนหนึ่งซึ่งมีอยู่ด้วยกัน 6 ชิ้น คือ ภาพ ชีวิต 2/1 ภาพ ชีวิต 2/2 ภาพ ชีวิต 2/3 ภาพ ชีวิต 2/4 ภาพ ชีวิต 2/5 และภาพ ชีวิต 2/6 ซึ่งการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงนี้ ผู้วิจัยพยายามคลี่คลายรูปแบบจากผลงานในช่วงแรก พยายามนำสิ่งที่ได้จากทดลองในช่วงแรกมาปรับปรุงแก้ไข

จากการใช้ซอล์คสีดำร่างภาพในช่วงแรกซึ่งทำให้ภาพเกิดคราบสกปรกจนควบคุมไม่ได้นั้น ผู้วิจัยจึงได้เปลี่ยนเป็นซอล์คสีที่กลมกลืนกับภาพผลงานชิ้นนั้น เช่น ซอล์คสีแดง ซอล์คสีฟ้า เป็นต้น

นอกจากนั้น จากการใช้ซอล์คน้ำมันระบายมากเกินไป ในผลงานช่วงนี้ ผู้วิจัยจึงใช้เพียงสีน้ำและสีซอล์คเท่านั้น และจะไม่ใช้สีซอล์คมากจนเกินความพอดี ซึ่งจะใช้สีซอล์คเป็นเพียงส่วนประกอบรองเท่านั้น เพราะผู้วิจัยต้องการแสดงความโปร่งใสของสีน้ำซึ่งทำให้ภาพดูมีความนุ่มนวลขึ้น และสิ่งที่เปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัดก็คือการไม่ยึดติดกับเส้นที่ร่างไว้ในตอนต้นจนมากเกินไป รูปทรงในภาพเป็นรูปทรงเปิดซึ่งทำให้ภาพเกิดความกลมกลืน รูปทรงมีความเป็นอิสระมากขึ้นซึ่งไม่ทึบตันเหมือนกับผลงานในช่วงเริ่มต้น

3. ช่วงแสดงลักษณะเฉพาะตัว

จากที่ได้ทดลองมาในระยะเวลาหนึ่ง เมื่อได้แก้ไขจุดบกพร่องมาได้ในระดับหนึ่งแล้ว ผู้วิจัยต้องการที่จะพัฒนาผลงานต่อไปอีก การทดลองสร้างสรรค์งานจิตรกรรมในช่วงนี้จึงได้นำกระดาษสามาปะติดเพื่อสร้างพื้นผิวให้ดูมีหวามหลากหลายมากยิ่งขึ้น ซึ่งมีจำนวนผลงานทั้งสิ้น 5 ชิ้น คือ ภาพ ชีวิต 3/1 ภาพ ชีวิต 3/2 ภาพ ชีวิต 3/3 ภาพ ชีวิต 3/4 ภาพ ชีวิต 3/5 สำหรับการสร้างสรรค์ในกลุ่มนี้ ผู้วิจัยยังคงยึดถือแนวทางการสร้างสรรค์ในช่วงก่อนหน้านี้ แต่สิ่งที่พัฒนาขึ้นจากเดิมก็คือการนำกระดาษสามาใช้ และได้มีการนำกระดาษมาต่อกันเพื่อขยายพื้นที่ในการสร้างสรรค์ให้มีขนาดและรูปร่างที่ต่างไปจากเดิม

จากที่กล่าวในข้างต้น เมื่อผู้วิจัยร่างภาพตามที่ได้ออกแบบแล้ว จึงได้นำกระดาษสามาฉีกตามแบบรูปร่างที่ออกแบบไว้ ซึ่งการใช้วิธีการฉีกโดยไม่ใช้กรรไกรหรือมีดตัด ทั้งนี้การฉีกจะทำให้ขอบกระดาษสามีลักษณะเป็นเส้นใยปรากฏให้เห็น ซึ่งเมื่อเส้นใยเหล่านี้ผสมกับสีน้ำที่ระบายทับลงไปแล้วก็ยิ่งทำให้เกิดคราบที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง นอกจากนั้น ผู้วิจัยยังได้นำสีซอล์คน้ำมันมาใช้อีกครั้ง แต่ในครั้งนี้พยายามไม่ใช้ทับจนมากเกินเหมือนในช่วงก่อน

ข้อเสนอแนะ

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมของมาร์ค ชากาลล์ ในระหว่างปี ค.ศ. 1910-1914 นั้นจะพบว่า ชากาลล์เป็นศิลปินที่รู้จักแสวงหาความรู้ใหม่ๆ เพื่อนำมาพัฒนาความคิดของตนอยู่เสมอ นอกจากนั้นยังเป็นผู้ที่สร้างสรรค์งานอย่างต่อเนื่องและหลากหลายประเภท ดังนั้นในผลงานสร้างสรรค์ของชากาลล์จึงถือเป็นข้อมูลทางการศึกษาที่สำคัญสำหรับผู้ที่สนใจทำการวิจัยในประเด็นอื่นๆ เช่น

1. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์ของมาร์ค ชากาลล์

2. ศึกษาวิเคราะห์พัฒนาการของมาร์ค ชากาลล์ ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในแต่ละช่วงเวลาว่ามีความเชื่อมโยงและพัฒนาต่อเนื่องกันอย่างไร

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กันยา สุวรรณแสง. (2544). *จิตวิทยาทั่วไป (General Psychology)*. ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์อักษรพิทยา.

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2528). *ศิลปะสมัยใหม่*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

โกสุม สายใจ. (2540). *สีและการใช้สี*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.

_____. (2542). *สุนทรียภาพของชีวิต*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เธิร์ดเวฟ เอ็ดดูเขชั่น.

_____. (2544). *จิตรกรรมพื้นฐาน*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สารพันธ์ศึกษา.

เครือจิต ศรีบุญนาค, และคณะ. (2542). *สุนทรียภาพของชีวิต*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ซอมฟอร์ม.

ชลูด นิ่มเสมอ. (2534). *องค์ประกอบศิลปะ*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

บุญเยี่ยม แย้มเมือง. (2537). *สุนทรียะทางทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ประเสริฐ ศีลรัตนา. (2525). *ความเข้าใจในศิลปะ*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ฟาบรี, ราล์ฟ. (2536). *ทฤษฎีสี = Colour*. สมเกียรติ ตั้งนโม แปล. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ทวีเดช จิ๋วบาง. (2536). *เรียนรู้ทฤษฎีสี*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2537). *ความคิดสร้างสรรค์ศิลปะ*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

น. ณ ปากน้ำ. (2518). *หลักการใช้สี*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ยศ สันตสมบัติ. (2542). *ฟรอยด์และพัฒนาการของจิตวิเคราะห์: จากความฝันสู่ทฤษฎีสังคม*. ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

รีด เฮอร์เบิร์ต. (2530). *ความหมายของศิลปะ = The Meaning of Art*. กิติมา อมรทัต แปลและเรียบเรียง. กรุงเทพฯ: กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ.

วไล ณ ป้อมเพชร และคณะ. (2540). *อารยธรรมสมัยใหม่-ปัจจุบัน*. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิชัย วงษ์ใหญ่. (2515). *ศิลปเบื้องต้น*. กรุงเทพฯ: คณะศึกษาศาสตร์ วิทยาลัยวิชาการศึกษา ประสานมิตร.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2542). "มาร์ค ชากัลล์: ผู้สร้างโลกแห่งจิตนาการ," ใน *จิตรกรและประติมากรตะวันตก*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คอมแพคท์พริ้นท์.

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. (2524). *ความเข้าใจศิลปะ*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

_____. (2537). *มนุษย์กับความงาม*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2527). *ศิลปะร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: วิฒวลอาร์ต.

_____. (2535ก). *ทฤษฎีสี เพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2535ข). *ทัศนศิลป์ร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แสงศิลป์การพิมพ์.

_____. (2535ค). *ศิลปะและความงาม*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2536). *ทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2537ก). *มนุษย์กับความงาม*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2537ข). *ออกแบบ 2 มิติ*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2540). *ศิลปะพินิจ*. กรุงเทพฯ: พิมพ์ที่เลิฟ แอนด์ ลิฟ เพรส.

สวนศรี ศรีแพงพงษ์. (2534). *สุนทระทางทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สุชาติ เถาทอง. (2536). *หลักการทัศนศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์นำอักษรการพิมพ์.

สุชาติ สุทธิ. (2535). *เรียนรู้การเห็น: พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อัศนีย์ ชูอรุณ. (2534). *จิตรกรรมสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อารี สุทธิพันธุ์. (2535). *ศิลปนิยม*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2539). *ศิลปะกับมนุษย์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

Haftmann Werner. (1984). *Marc Chagall*. New York: Harry N. Abrams.

Marchesseau Daniel. (1998). *Chagall The Art of Dreams*. London: Thames and Hudson.

Metzger Rainer & Walther Ingo F.. (1993). *Marc Chagall 1887-1985 Painting as Poetry*. Germany: Benedikt Taschen.

Ralph Fabri. (2536). *ทฤษฎีสี = Colour*. สมเกียรติ ตั้งนโม แปล. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ภาคผนวก ก

ภาพผลงานจิตรกรรมของ มาร์ค ชากาลล์
ในระหว่างปี ค.ศ. 1910 -1914 จำนวน 17 ภาพ

Interior II. oil on canvas, 100x180 cm., 1911.

Dedicated to my Fiancee. oil on canvas, 213x132.5 cm., 1911.

I and the Village. oil on canvas, 191x150.5 cm., 1911.

Half Past Three (The Poet). oil on canvas, 196x145 cm., 1911.

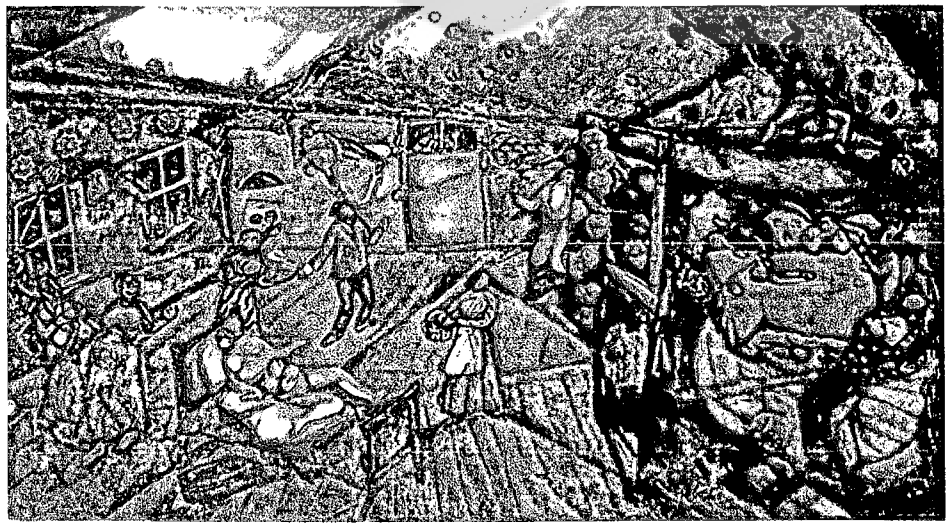
The Drunkard. oil on canvas, 85x115 cm., 1911-12.

To Russia, with Asses and Others. oil on canvas, 156x122 cm., 1911-12.

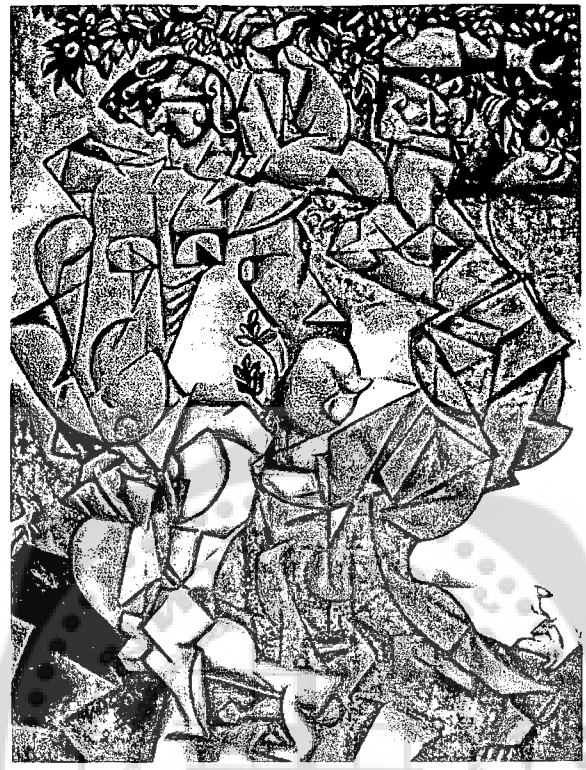
The Holy Coachman. oil on canvas, 145.5x115.5 cm., 1911-12.

Homage to Apollinaire. oil and powdered gold and silver on canvas., 200x189.5 cm., 1911-12.

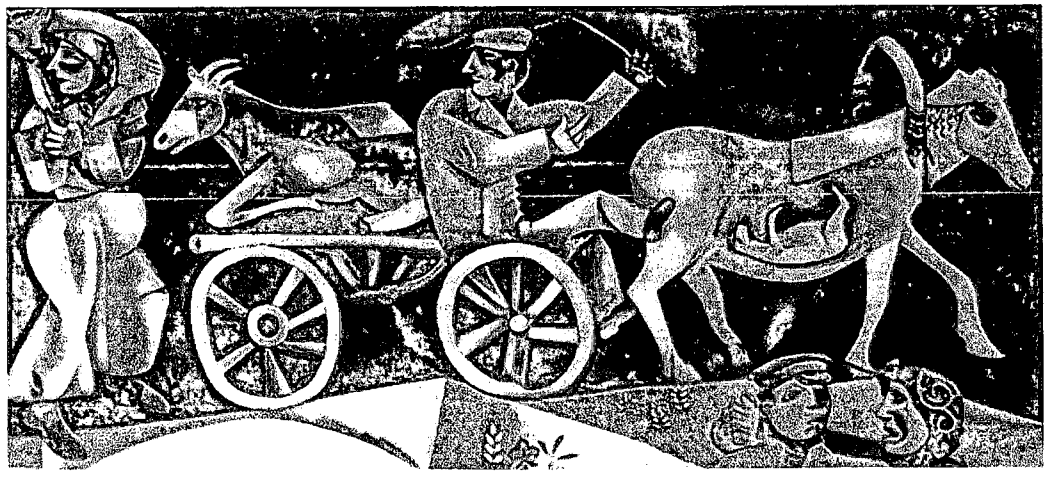
The Soldier drinks. oil on canvas, 109x94.5 cm., 1911-12.



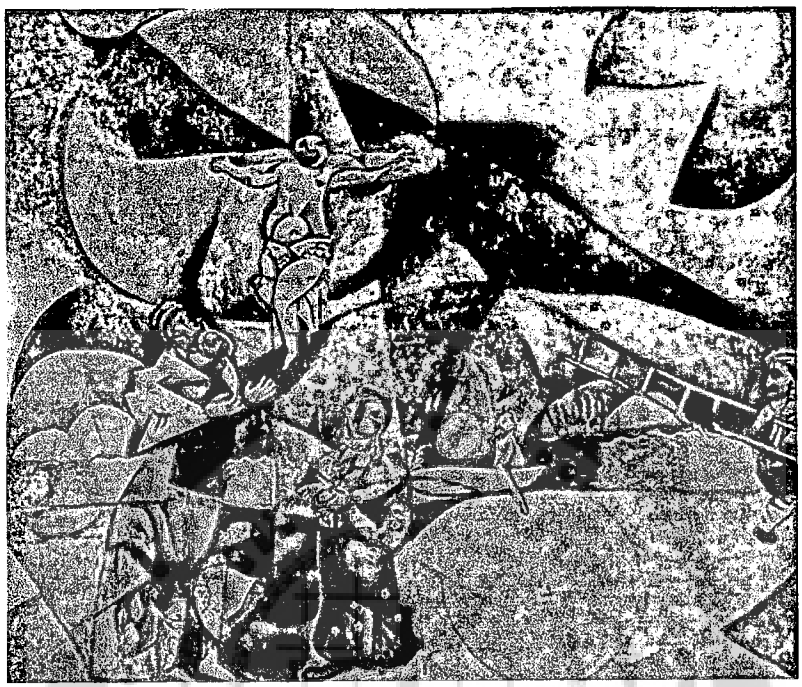
Birth. oil on canvas, 112.5x193.5 cm., 1912.



Adam and Eve. oil on canvas, 160.5x109 cm., 1912.



The Cattle Dealer. oil on canvas, 97x200.5 cm., 1912.

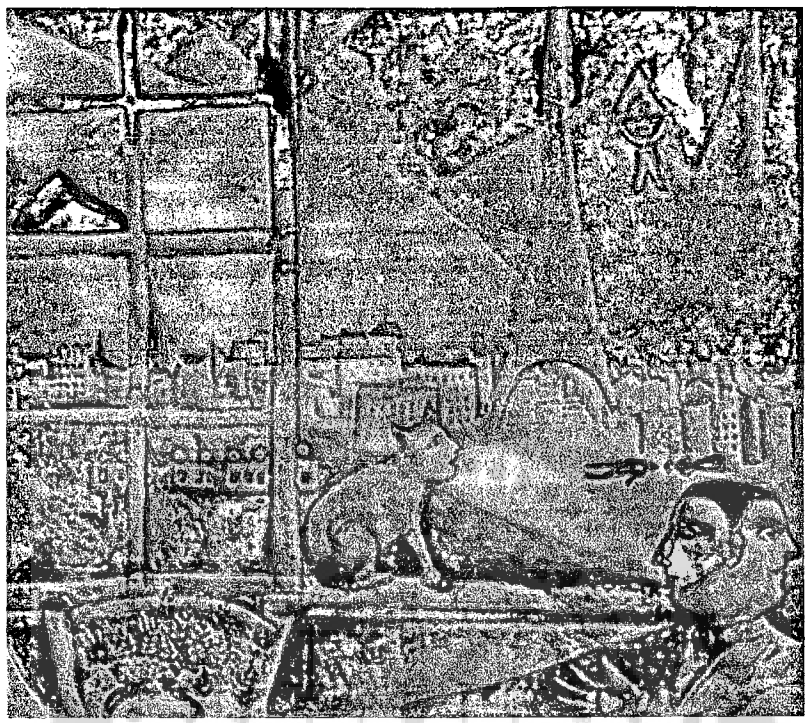


Golgotha. oil on canvas, 174x192 cm., 1912.

The Fiddler. oil on canvas, 188x158 cm., 1912-13.

Self-Portrait with Seven Fingers. oil on canvas, 126x107 cm., 1912-13.

Pregnant Woman (Maternity). oil on canvas. 194x114.9 cm., 1913.



Paris Through the Window. oil on canvas., 135.9x141.6 cm., 1913.

ภาคผนวก ข

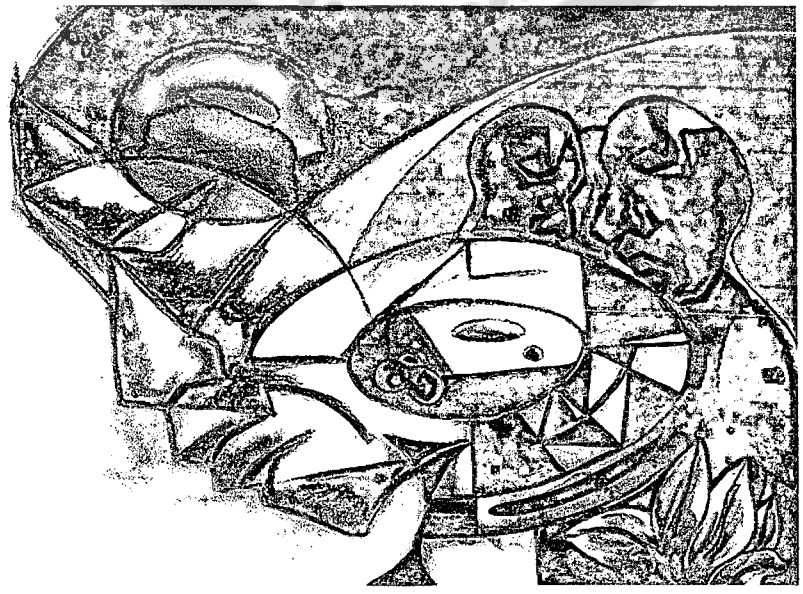
ภาพผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

จำนวน 19 ภาพ

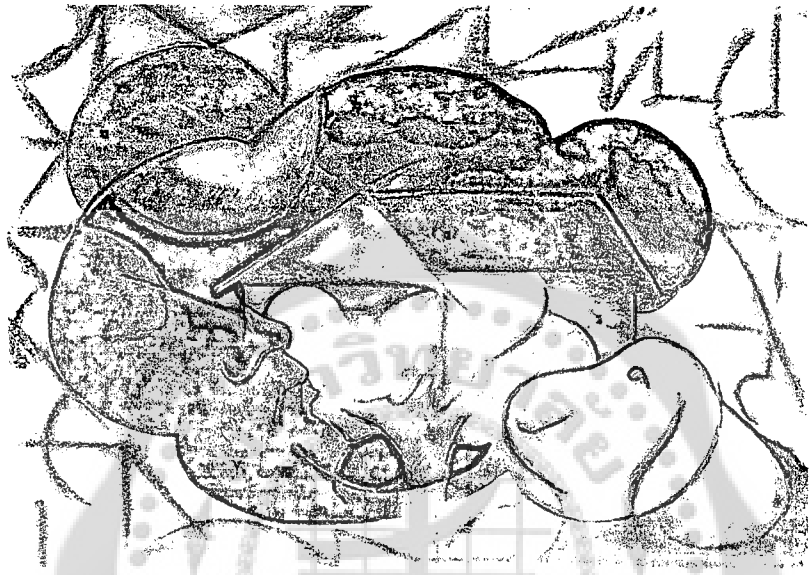
ชีวิต 1/1 สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 56 x 75 ซม. 2546

ชีวิต 1/2 สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 56 x 75 ซม. 2546

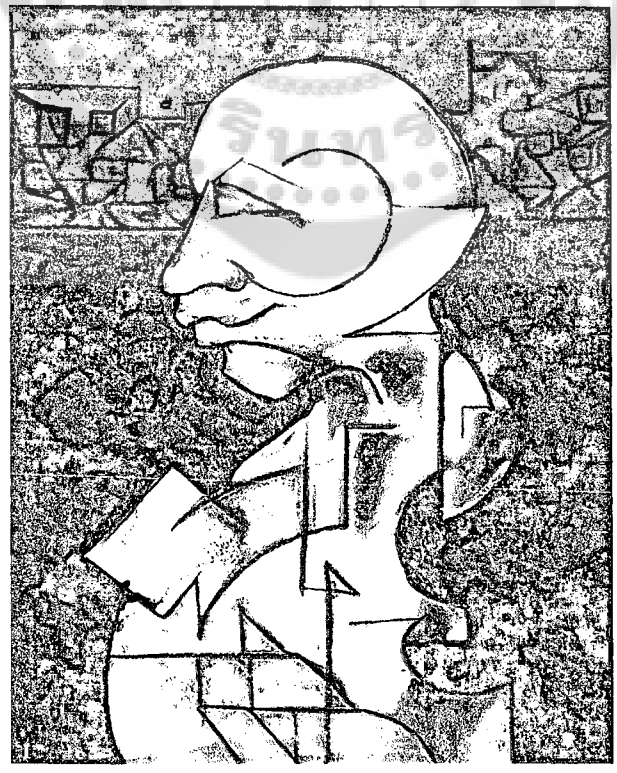
ชีวิต 1/3 สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 56 x 75 ซม. 2546



ชีวิต 1/4 สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 56 x 75 ซม. 2546



ชีวิต 1/5 สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 56 x 75 ซม. 2546



ชีวิต 1/6 สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 75 x 56 ซม. 2546

ชีวิต 1/7 สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 56 x 56 ซม. 2546

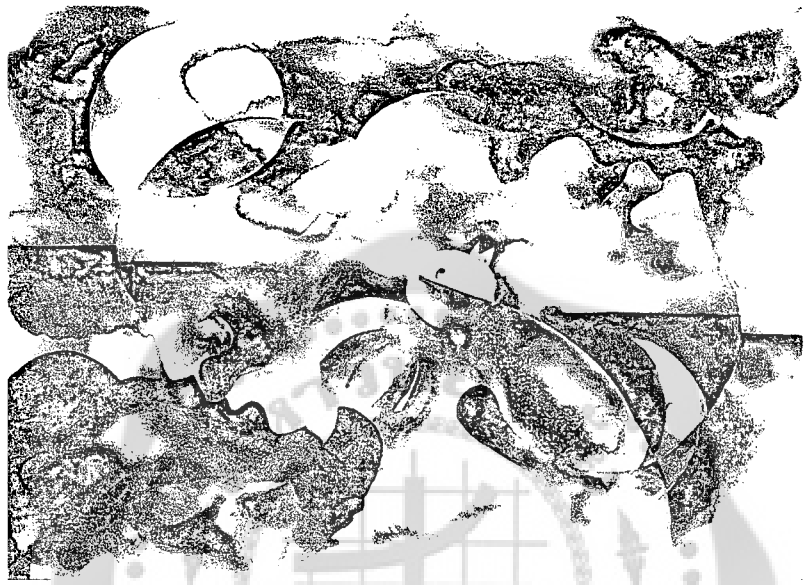
ชีวิต 1/8 สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 56 x 56 ซม. 2546

ชีวิต 2/1 สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ 56 x 56 ซม. 2546

ชีวิต 2/2 สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ 56 x 75 ซม. 2546

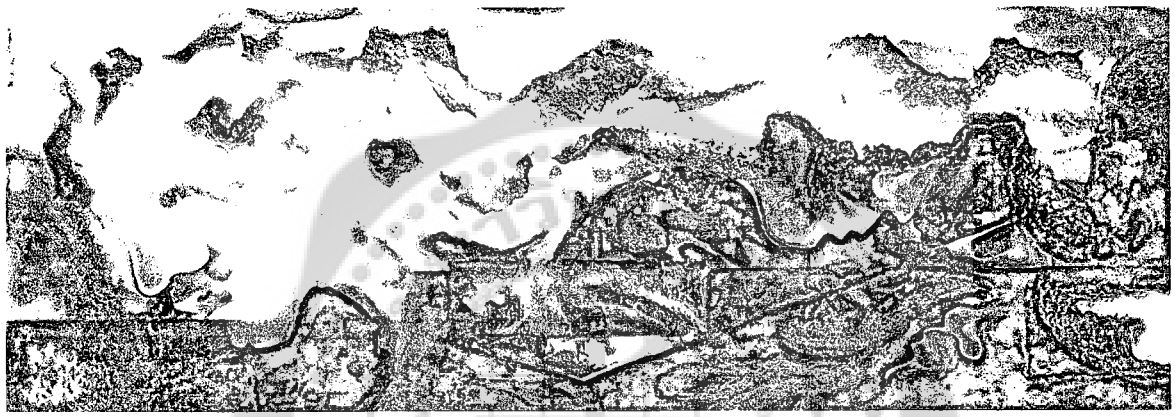
ชีวิต 2/3 สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ 56 x 75 ซม. 2546

ชีวิต 2/4 สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ 75 x 56 ซม. 2546

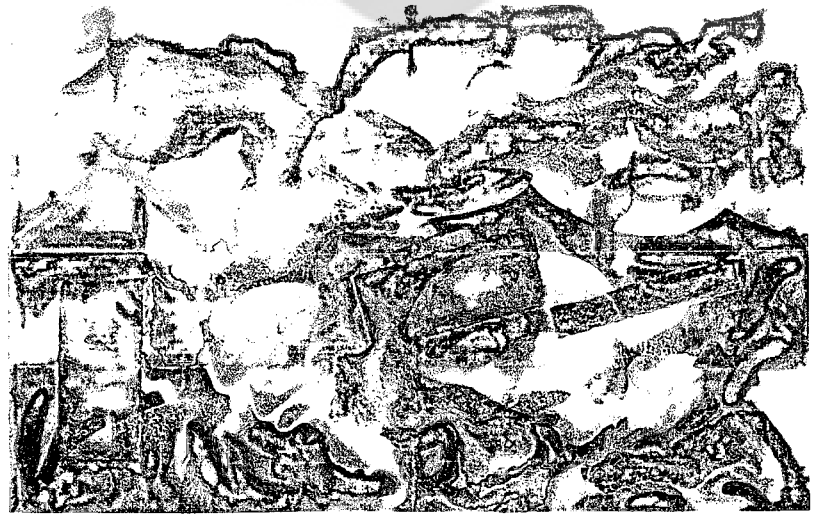


ชีวิต 2/5 สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ 56 x 75 ซม. 2546

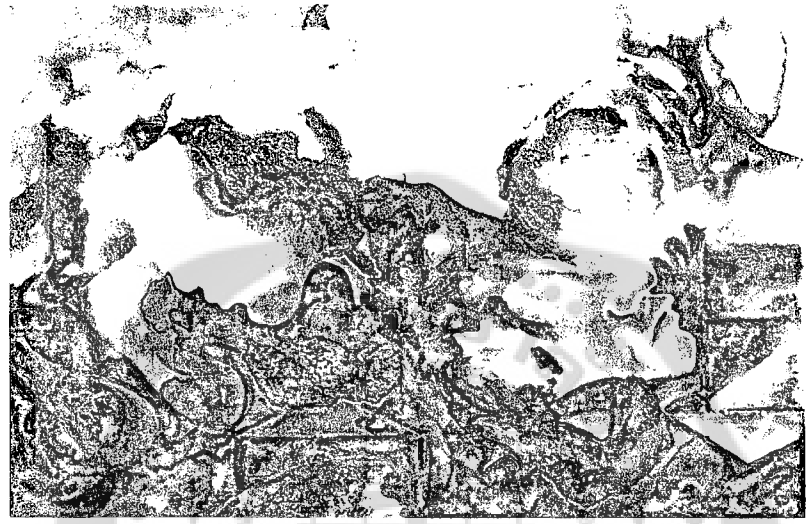
ชีวิต 2/6 สีน้ำ สีชอล์คและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 75 x 56 ซม. 2546



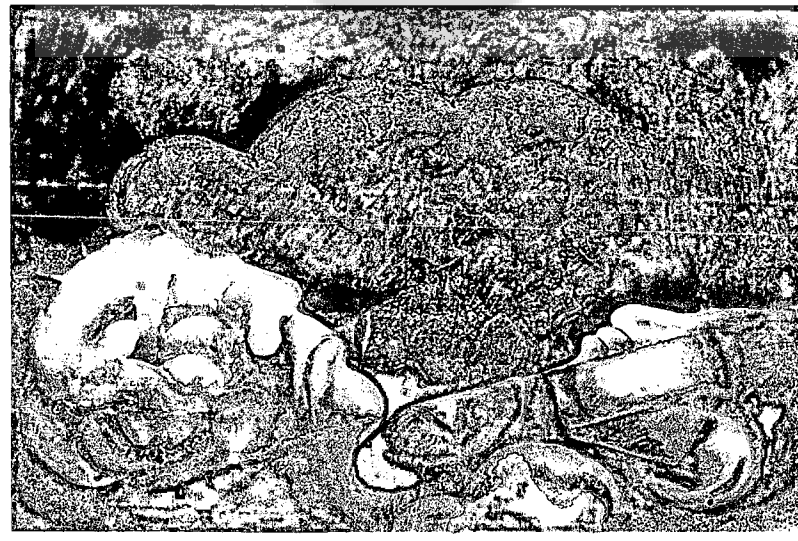
ชีวิต 3/1 กระดาษสา สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ 56 x 150 ซม. 2546



ชีวิต 3/2 กระดาษสา สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ 75 x 112 ซม. 2546



ชีวิต 3/3 กระดาษสา สีน้ำและสีชอล์คบนกระดาษ 75 x 112 ซม. 2546



ชีวิต 3/4 กระดาษสา สีน้ำและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 69 x 100 ซม. 2546

ชีวิต 3/5 กระดาษสา สีน้ำและสีชอล์คน้ำมันบนกระดาษ 69 x 100 ซม. 2546

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายประพันธ์ ตรีรยาภิวัฒน์
วันเดือนปีเกิด	15 มกราคม 2517
สถานที่เกิด	ดุสิต กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	441 ซอยร่วมจิตต์ 4 ถนนพิชัย เขตดุสิต กรุงเทพมหานคร ตำบลถนนนครไชยศรี 10300
ตำแหน่งหน้าที่การงานในปัจจุบัน	เจ้าหน้าที่บริหารงานศิลปกรรม
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2535	หลักสูตรมัธยมศึกษาตอนปลาย จากโรงเรียนเทพศิรินทร์
พ.ศ. 2540	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์: จิตรกรรม จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
พ.ศ. 2545	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์: ศิลปะสมัยใหม่ จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ