จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ : กรณีศึกษางานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์

ปริญญานิพนธ์

ของ

นิคม กุบแก้ว

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
กุมภาพันธ์ 2544

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ : กรณีศึกษางานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์
ของ ปอล เซซานน์

บทคัดย่อ
ของ
นิคม กุบแก้ว

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
กุมภาพันธ์ 2544

นิคม กุบแก้ว. (2543). *จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ : กรณีศึกษางานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ ของ ปอล เซซานน์.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์:ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ

ปริญญานิพนธ์เรื่อง จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ ของ ปอล เซซานน์ มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ ในประเด็นเรื่องราว รูปแบบ กลวิธีในการสร้างงานและโครงสร้างของภาพ โดยศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ที่สร้างขึ้นระหว่าง ปี ค.ศ. 1889 – ค.ศ. 1906 จำนวน 24 ภาพ และนำผลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาเป็นผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวของผู้วิจัย

ผลของการศึกษาพบว่า

1. เรื่องราวที่ใช้ในการสร้างภาพ ได้แก่ เรื่องราวของต้นไม้ โขดหิน ภูเขา อาคาร แม่น้ำและทะเลสาบ

2. รูปแบบที่ใช้ในการสร้างภาพมี 3 รูปแบบ คือ รูปแบบเลียนแบบธรรมชาติ รูปแบบลดทอนรูปทรงและรูปแบบปรับเปลี่ยนรูปทรง

3. กลวิธีที่ใช้ในการสร้างภาพ ได้แก่ การระบายสีเป็นเส้นและเป็นแผ่นในแนวตั้ง แนวเอียงซ้ายประมาณ 100-140 องศา และแนวเอียงขวาประมาณ 50-55 องศาเป็นส่วนใหญ่

4. โครงสร้างที่ใช้ในการสร้างภาพ ประกอบไปด้วย

4.1 การใช้ดุลยภาพแบบสองข้างไม่เท่ากันมากกว่าดุลยภาพแบบสองข้างเท่ากัน

4.2 เส้นที่ใช้มากที่สุด ได้แก่ เส้นที่เกิดจากขอบ รองลงมา คือเส้นที่เกิดขึ้นจริง และใช้เส้นเชิงนัยน้อยที่สุด

4.3 รูปทรงที่ใช้มากที่สุด คือ รูปทรงเรขาคณิต รองลงมา คือ รูปทรงธรรมชาติ

4.4 สีที่ใช้ ใช้กลุ่มสีเย็นเป็นส่วนใหญ่ของพื้นที่ รองลงมาใช้กลุ่มสีอุ่น กับใช้สีก้ำกึ่งระหว่างสีเย็นกับสีอุ่นเป็นส่วนใหญ่ของพื้นที่

4.5 ใช้วิธีการสร้างมิติ ความตื้นลึก 3 วิธี ได้แก่ การจัดวางตำแหน่งที่แตกต่างกันของวัตถุในภาพเป็นส่วนใหญ่ ใช้การกำหนดขนาดของวัตถุในภาพแตกต่างกัน รองลงมาและใช้ค่าน้ำหนักที่แตกต่างกันของสีของวัตถุในภาพน้อยที่สุด การสร้างบริเวณว่างให้เกิดในภาพปริมาณพื้นที่ระหว่างร้อยละ 3-40 ของพื้นที่ทั้งหมดโดยใช้บริเวณว่างพื้นที่ระหว่างร้อยละ 10-25 เป็นส่วนใหญ่

4.6 จังหวะในภาพส่วนใหญ่ใช้แบบซ้ำ รองลงมา คือ แบบสลับ ภาพทุกภาพมีความเคลื่อนไหวและมีทิศทางจากซ้ายไปขวามากที่สุด รองลงมามีทิศทางจากล่างขึ้นบน จากบนลงล่างและจากขวาไปซ้ายตามลำดับ

4.7 มีความกลมกลืนทางสีมากที่สุด รองลงมามีความกลมกลืนทางพื้นผิว ความกลมกลืนทางเส้น และความกลมกลืนทางรูปทรงตามลำดับ

ผู้วิจัยได้นำผลจากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ จำนวน 25 ภาพ อันประกอบด้วย เรื่องราว มุมมองภาพทิวทัศน์โดยเฉพาะมุมมองภาพทิวทัศน์ในน้ำ กลวิธีระบายสีเป็นแผ่นและการระบายสีเคลือบแบบเกลสซิ่งและสคัมบลิงด้วยการประสานสีให้มีความกลมกลืนในสภาพสีใกล้เคียงและในสภาพสีตัดกัน จนเป็นลักษณะเฉพาะของผู้วิจัยที่จะสามารถนำไปพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมได้อีกต่อไป

จากผลของการศึกษา ค้นคว้า วิจัยและพัฒนาโดยเฉพาะกลวิธีระบายสีให้เป็นแผ่นสีที่มีความสว่างสดใส อันเป็นสิ่งสำคัญของการใช้สีเพื่อการแสดงออกตามอารมณ์และความรู้สึก ทำให้ผู้วิจัยสามารถสร้างผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ออกมาตามอารมณ์และความรู้สึกได้

LANDSCAPE PAINTING : A CASE STUDY OF PAUL CEZANNE'S LANDSCAPE PAINTINGS

AN ABSTRACT

BY

NIKOM KUBKAEW

Presented in partial fulfillment of the requirements

For the Master of Fine Art degree in Visual Art : Modern Art

At Srinakharinwirot University

February 2001

Nikom Kubkaew. (2000). *Landscape Paintings : A Case Study of Paul Cezanne's Landscape Paintings.* Master thesis M.FA. (Visual Art : Modern Art). Bangkok : Graduate School of Srinakharinwirot University. Advisors : Assist. Prof. Prit Supasetsiri, Prof. Dr.Wiroon Tangcharoen

The purpose of this research are to analyse content, style, technique as well as painting structure in Cezanne's landscape paintings and create landscape paintings upon the result of the study. The sample are Cezanne's twenty four landscape paintings which were created during the year 1889 to 1906. The results reveal that :-

1. The content in Cezanne's painting almost deal with trees, groups of great stoned, mountains, buildings including rivers and lakes.
2. Three styles of painting–imitation, distortion and transformation are used.
3. Technique : Cezanne used both lines and brush strokes with left slopes of 100-140 degrees and right slopes of 51-55 degrees.
4. Painting structure are as follows :
   - 4.1 Asymmatrical balance is used more than symmatrical balance.
   - 4.2 The lines most used are the lines from edges, actual lines and implicit lines respectively.
   - 4.3 The forms used most are geometric and then biomorphic ones.
   - 4.4 The tones of color are cool in the most of area of most paintings and then warm and semi-tone (cool and warm) respectively.
   - 4.5 Three dimentions including placement position of different tone of color of objects are used, different objects, defining different sizes of objects and use the space is found between 3-40 percent of the entire area of each picture and the space of 10-25 percent is most used.
   - 4.6 Repeated and alternative rhythms are used. The movement of every picture is most found from left to right, down to up, up to down and right to left respectively.
   - 4.7 The harmony of color is found most and then the harmony of surface, lines and forms respectively.

Then the researcher created twenty five landscape paintings. Most of the painting content deal with the reflection on the river. Researcher used variety painting technique, not only blending and scrubling but also glazing as well. By using harmony and compremental colors, the researcher could express his feeling in those painting quite well.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ : กรณีศึกษางานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์
ของ ปอล เซซานน์

ของ
นายนิคม กุบแก้ว

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ศาสตราจารย์ ดร.เสริมศักดิ์ วิศาลาภรณ์)
วันที่ ๙ เดือน กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2544

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

.....ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

ประกาศคุณูปการ

การวิจัยเพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในลักษณะวิจัยและพัฒนา (R&D) เป็นการแสวงหาเพื่อให้เกิดความรู้ทั้งด้านแนวคิด เนื้อหาสาระ รูปแบบตลอดกระบวนการในการสร้างสรรค์แล้วนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาวิจัยไปพัฒนาเป็นผลงานจิตรกรรม ดังปรากฏอยู่ในปริญญานิพนธ์เรื่อง จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมทิวทัศน์ ของ ปอล เซซานน์นี้ นับเป็นผลงานแห่งความสำเร็จที่ได้รับจากการหล่อหลอมกระบวนการเรียนรู้ด้านวิชาการ ด้านปฏิบัติการตลอดประสบการณ์แห่งการพัฒนากิจนิสัยในการศึกษาค้นคว้าจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ข้าพเจ้าขอขอบคุณคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒที่ให้โอกาสแก่การเข้าศึกษาในโครงการพัฒนาอาจารย์ด้านทัศนศิลป์ระหว่างมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒกับสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล และขอขอบคุณสถาบันเทคโนโลยีราชมงคลที่สนับสนุนทุนส่วนหนึ่งในการศึกษา

ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์พิเศษ อารี สุทธิพันธุ์ ผู้ถ่ายทอดความรู้เชิงวิชาการและประสบการณ์เชิงปฏิบัติ อีกทั้งคอยกระตุ้นให้ลูกศิษย์เป็นผู้ที่มีความตื่นตัวตลอดเวลา จัดหาข้อมูลในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยและติดตามความคืบหน้าของการทำปริญญานิพนธ์มาโดยตลอด

ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญท่านได้ถ่ายทอดความรู้อย่างกว้างขวางโดยละเอียด ทั้งด้านวิชาการและการปฏิบัติ ท่านเป็นผู้เปิดโลกทัศน์ใหม่ด้านทัศนศิลป์แก่ผู้วิจัยและเมตตารับเป็นกรรมการควบคุมการทำปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ประธานกรรมการผู้ควบคุมปริญญานิพนธ์ที่มีส่วนอย่างยิ่งในการผลักดันการดำเนินงาน ให้คำปรึกษา คำแนะนำ อ่านตรวจแก้ไขและเสนอแนวทางปรับปรุงปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญและอาจารย์สุรชาติ ทิมานนท์ที่เมตตาเสนอแนะแนวทางในการจัดทำปริญญานิพนธ์ ข้าพเจ้าขอบูชาคุณอาจารย์ทุกท่านที่ได้กล่าวนามมาและขอกราบขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอขอบคุณ คุณศิริศศิธร กัญโส เจ้าหน้าที่ทุกท่านที่สำนักงานเลขานุการคณะศิลปกรรมศาสตร์ผู้คอยช่วยเหลือเป็นธุระติดต่อประสานงาน แนะนำขั้นตอนต่าง ๆ เจ้าหน้าที่ทุกท่านที่อำนวยความสะดวกในการดำเนินการสอบปริญญานิพนธ์ อาจารย์เมธี บุรีภักดี รองคณบดีฝ่ายวางแผนสถาบันราชภัฏสวนดุสิต ผู้เป็นทั้งรุ่นพี่และเพื่อนร่วมการศึกษาตั้งแต่ระดับอนุปริญญามาจนถึงระดับมหาบัณฑิตผู้ให้ทั้งความรู้ ประสบการณ์แนวความคิดกระทั่งที่พักอาศัยตลอดการศึกษา

ขอขอบคุณ ดร.ระวีประภา สิทธิลภ แผนกภาษาอังกฤษ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ อาจารย์จำนงค์ บานเย็น ข้าราชการบำนาญอดีตอาจารย์หมวดภาษาอังกฤษโรงเรียนโคราชพิทยาคม อาจารย์นิตยา ชนภัณฑารักษ์ และอาจารย์นิตยา บุณยเกียรติ อาจารย์ 2 ระดับ 7 กลุ่มวิชาภาษาอังกฤษ วิทยาลัยอาชีวศึกษานครราชสีมา กัลยาณมิตรผู้ช่วยแปลข้อมูลภาษาต่างประเทศอันเป็นส่วนหนึ่งขององค์ความรู้ที่ปรากฏในบทที่ 1 และ 2 ของปริญญานิพนธ์ชุดนี้ อาจารย์พันธ์ โกสียรัตน์ข้าราชการบำนาญ อดีตอาจารย์ 3 ระดับ 8 แผนกวิชาภาษาไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือนครราชสีมาที่ได้กรุณาอ่าน ตรวจ แก้ไขคำและสำนวนในส่วนของบทที่ 1-3 อาจารย์สกนธ์ ภู่งามดี มหาวิทยาลัยเซนต์จอห์น กัลยาณมิตรอีกผู้หนึ่งที่คอยกระตุ้นและแนะนำขั้นตอนการดำเนินการจัดทำปริญญานิพนธ์

ท้ายที่สุดนี้ขอขอบคุณคุณพงศ์สุภา กุบแก้ว ผู้เป็นทั้งกำลังใจ ผู้สนับสนุนทุกประการในการศึกษา ตลอดจนเป็นผู้ดำเนินการจัดทำและแก้ไขในส่วนของเอกสารเกี่ยวกับปริญญานิพนธ์ด้วยความเสียสละและอดทนจนทำให้ปริญญานิพนธ์แล้วเสร็จสมบูรณ์ตามแบบของบัณฑิตวิทยาลัยทุกประการ

นิคม กุบแก้ว

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	10
	ความสำคัญของการวิจัย	10
	ขอบเขตของการวิจัย	11
	ข้อตกลงเบื้องต้น	13
	นิยามศัพท์เฉพาะ	13
	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า	14
	สมมติฐานในการวิจัย	15
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	16
	ประวัติ ปอล เซซานน์	16
	ที่มาของแนวความคิดในการสร้างงานของ ปอล เซซานน์	21
	เรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์	26
	รูปแบบการสร้างงานของ ปอล เซซานน์	29
	ช่วงเริ่มต้น (ค.ศ.1859-1872)	30
	ช่วงกลาง (ค.ศ.1873-1888)	34
	ช่วงปลาย (ค.ศ.1889-1906)	36
	กลวิธีในการสร้างภาพทิวทัศน์ของเซซานน์	42
	โครสร้างของภาพ	50
3	การวิเคราะห์จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์	56
	กลุ่มตัวอย่าง	56
	การวิเคราะห์ข้อมูล	58
	ผลการศึกษาวิเคราะห์ผลงาน 24 ชิ้น	60
	สรุปผลการวิเคราะห์ผลงาน 24 ชิ้น	304
4	การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน	329
	สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน	382
5	สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ	385

สารบัญ(ต่อ)

บทที่		หน้า
5 (ต่อ)	ความมุ่งหมายของการวิจัย	385
	ความสำคัญของการวิจัย	385
	ขอบเขตของการวิจัย	385
	สมมติฐานของการวิจัย	386
	สรุปผลการศึกษาวิจัยและพัฒนา	387
	อภิปรายผล	389
	ข้อเสนอแนะ	391
บรรณานุกรม		394
ประวัติย่อผู้วิจัย		397

บัญชีตาราง

ตาราง หน้า

ตารางวิเคราะห์ข้อมูลภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์

1 เรื่องราว 305
2 รูปแบบ 307
3 กลวิธี 310
4 โครงสร้าง - ดุลยภาพ 312
5 โครงสร้าง - เส้น 314
6 โครงสร้าง - รูปทรง 316
7 โครงสร้าง - สี 318
8 โครงสร้าง - มิติและบริเวณว่าง 321
9 โครงสร้าง - จังหวะและความเคลื่อนไหว 324
10 โครงสร้าง - ความกลมกลืน 328

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ		หน้า
1	ความประทับใจยามอรุณรุ่ง (Impression : Sunrise)	7
2	The Picnic	33
3	L'Estaque, Milting Snow	34
4	The Bridge of Maincy near Melun	35
5	The Millstone in the Park of the Chateau Noir	38
6	View of Mont Sainte-Victoire from Les Lauver ,1904-1906	39
7	The Large Bather	40
	ภาพ 1 The Large Pine, 1889	
8	เรื่องราว	60
9	กลวิธีในการสร้างงาน	62
10	ดุลยภาพ	63
11	เส้น	64
12	รูปทรง	65
13	มิติและบริเวณว่าง	67
14	จังหวะและความเคลื่อนไหว	68
15	ความกลมกลืน	69
	ภาพ 2 Mountains Seen from L'Egtague, 1889	
16	เรื่องราว	71
17	รูปแบบ	72
18	กลวิธีในการสร้างงาน 1	73
19	กลวิธีในการสร้างงาน 2	74
20	ดุลยภาพ	75
21	เส้น	76
22	รูปทรง	77
23	สี	78
24	มิติและบริเวณว่าง	79
25	จังหวะและความเคลื่อนไหว	80
26	ความกลมกลืน	81
	ภาพ 3 Large Pine and Red Earth, 1890-1895	
27	เรื่องราว	82
28	รูปแบบ	83
29	กลวิธีในการสร้างงาน	84

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

30 ดุลยภาพ 85
31 เส้น 86
32 รูปทรง 87
33 มิติและบริเวณว่าง 89
34 จังหวะและความเคลื่อนไหว 90
35 ความกลมกลืน 91
ภาพ 4 Rocks at Fontainebleau, 1893
36 เรื่องราว 92
37 กลวิธีในการสร้างงาน 94
38 ดุลยภาพ 95
39 เส้น 96
40 รูปทรง 97
41 มิติและบริเวณว่าง 99
42 จังหวะและการเคลื่อนไหว 100
43 ความกลมกลืน 101
ภาพ 5 Rocks in a Wood , 1893
44 เรื่องราว 102
45 รูปแบบ 103
46 กลวิธีในการสร้างงาน 104
47 ดุลยภาพ 105
48 เส้น 106
49 รูปทรง 107
50 มิติและบริเวณว่าง 109
51 จังหวะและความเคลื่อนไหว 110
52 ความกลมกลืน 1 111
53 ความกลมกลืน 2 112
ภาพ 6 View of Chateau Noir, 1894-1896
54 เรื่องราว 113
55 รูปแบบ 114
56 กลวิธีในการสร้างงาน 115
57 ดุลยภาพ 116
58 เส้น 117

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

59 รูปทรง 118
60 มิติและบริเวณว่าง 120
61 จังหวะและความเคลื่อนไหว 121
62 ความกลมกลืน 122
ภาพ 7 Forest (Wood), 1894
63 เรื่องราว 123
64 กลวิธีในการสร้างงาน 1 125
65 กลวิธีในการสร้างงาน 2 126
66 ดุลยภาพ 127
67 เส้น 128
68 รูปทรง 129
69 มิติและบริเวณว่าง 131
70 จังหวะและความเคลื่อนไหว 132
71 ความกลมกลืน 133
ภาพ 8 Lake Annecy, 1896
72 เรื่องราว 134
73 กลวิธีในการสร้างงาน 136
74 ดุลยภาพ 137
75 เส้น 138
76 รูปทรง 139
77 สี 140
78 มิติและบริเวณว่าง 141
79 จังหวะและความเคลื่อนไหว 142
ภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897
80 เรื่องราว 144
81 รูปแบบ 145
82 กลวิธีในการสร้างงาน 146
83 ดุลยภาพ 147
84 เส้น 148
85 รูปทรง 149
86 สี 150
87 มิติและบริเวณว่าง 151

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

88 จังหวะและความเคลื่อนไหว 152
89 ความกลมกลืน 153
ภาพ 10 The Mill, 1892-1894
90 เรื่องราว 154
91 กลวิธีในการสร้างงาน 155
92 ดุลยภาพ 157
93 เส้น 158
94 รูปทรง 159
95 สี 160
96 มิติและบริเวณว่าง 161
97 จังหวะและความเคลื่อนไหว 162
98 ความกลมกลืน 163
ภาพ 11 Quarry at Bibemus, 1898-1900
99 เรื่องราว 164
100 รูปแบบ 165
101 กลวิธีในการสร้างงาน 166
102 ดุลยภาพ 167
103 เส้น 168
104 รูปทรง 169
105 สี 170
106 มิติและบริเวณว่าง 171
107 จังหวะและความเคลื่อนไหว 172
108 ความกลมกลืน 173
ภาพ 12 The Chateau Noir, 1900-1904
109 เรื่องราว 174
110 รูปแบบ 175
112 กลวิธีในการสร้างงาน 176
113 โครงสร้างของภาพ 177
114 เส้น 178
115 รูปทรง 179
116 สี 180
117 มิติและบริเวณว่าง 181

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

118 จังหวะและความเคลื่อนไหว 182
119 ความกลมกลืน 183
ภาพ 13 In the Grounds of Chateau Noir (Rocks and Trees), 1900
120 เรื่องราว 184
121 กลวิธีในการสร้างงาน 186
122 ดุลยภาพ 187
123 เส้น 188
124 รูปทรง 189
125 มิติและบริเวณว่าง 191
126 จังหวะและความเคลื่อนไหว 192
ภาพ 14 Bend in the Forest Road, 1902-1906
127 เรื่องราว 194
128 กลวิธีในการสร้างภาพ 196
129 ดุลยภาพ 197
130 เส้น 198
131 รูปทรง 199
132 สี 200
133 มิติและบริเวณว่าง 201
134 จังหวะและความเคลื่อนไหว 202
135 ความกลมกลืน 203
ภาพ 15 Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves, 1902-1906
136 เรื่องราว 204
137 กลวิธีในการสร้างงาน 206
138 ดุลยภาพ 207
139 เส้น 208
140 รูปทรง 209
141 สี 210
142 มิติและบริเวณว่าง 211
143 จังหวะและความเคลื่อนไหว 212
ภาพ 16 The Chateau Noir, 1904
144 เรื่องราว 214
145 รูปแบบ 215

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

146 กลวิธีในการสร้างงาน 216
147 ดุลยภาพ 217
148 เส้น 218
149 รูปทรง 219
150 มิติและบริเวณว่าง 221
151 จังหวะและความเคลื่อนไหว 222

ภาพ 17 Mont Sainte-Victoire above the Tholonet Road, 1904

152 เรื่องราว 224
153 กลวิธีในการแสดงออก 226
154 ดุลยภาพ 227
155 เส้น 228
156 รูปทรง 229
157 สี 230
158 มิติและบริเวณว่าง 231
159 จังหวะและความเคลื่อนไหว 232
160 ความกลมกลืน 233

ภาพ 18 Banks of a River, 1904-1905

161 เรื่องราว 234
162 กลวิธีในการสร้างงาน 236
163 ดุลยภาพ 237
164 เส้น 238
165 รูปทรง 239
166 สี 240
167 มิติและบริเวณว่าง 241
168 จังหวะและความเคลื่อนไหว 242
169 ความกลมกลืน 243

ภาพ 19 The Big Trees, 1904

170 เรื่องราว 244
171 กลวิธีในการสร้างงาน 246
172 ดุลยภาพ 247
173 เส้น 248
174 รูปทรง 249

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

175 มิติและบริเวณว่าง 251
176 จังหวะและความเคลื่อนไหว 252
177 ความกลมกลืน 253
ภาพ 20 Rocks Near the Caves above the Chateau Noir, 1904
178 เรื่องราว 254
179 กลวิธีในการสร้างงาน 256
180 ดุลยภาพ 257
181 เส้น 258
182 รูปทรง 259
183 มิติและบริเวณว่าง 261
184 จังหวะและความเคลื่อนไหว 262
ภาพ 21 The Chateau Noir, 1904-1906
185 เรื่องราว 264
186 กลวิธีในการสร้างงาน 266
187 ดุลยภาพ 267
188 เส้น 268
189 รูปทรง 269
190 มิติและบริเวณว่าง 271
191 จังหวะและความเคลื่อนไหว 272
192 ความกลมกลืน 273
ภาพ 22 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906
193 เรื่องราว 274
194 กลวิธีในการสร้างงาน 276
195 ดุลยภาพ 277
196 เส้น 278
197 รูปทรง 279
198 มิติและบริเวณว่าง 281
199 จังหวะและความเคลื่อนไหว 282
ภาพ 23 Mont Saint-Victoire, 1904-1906
200 เรื่องราว 284
201 กลวิธีในการสร้างงาน 286
202 ดุลยภาพ 287

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

203 เส้น 288
204 รูปทรง 289
205 สี 290
206 มิติและบริเวณว่าง 291
207 จังหวะและความเคลื่อนไหว 292
208 ความกลมกลืน 293
ภาพ 24 Mont Sainte-Victoire and the Chateau Noir, 1904-1906
209 เรื่องราว 294
210 กลวิธีในการสร้างงาน 296
211 ดุลยภาพ 297
212 เส้น 298
213 รูปทรง 299
214 จังหวะและความเคลื่อนไหว 302
215 ความกลมกลืน 303
216 ทิวทัศน์ 1 330
217 ทิวทัศน์ 2 332
218 ทิวทัศน์ 3 334
219 ทิวทัศน์ 4 336
220 ทิวทัศน์ 5 338
221 มิติของสี 339
222 ทิวทัศน์ 6 340
223 ความเคลื่อนไหว 341
224 ทิวทัศน์ 7 343
225 ทิศทางความเคลื่อนไหว 344
226 ทิวทัศน์ 8 345
227 มิติและบริเวณว่าง 346
228 ทิวทัศน์ในน้ำ 1 348
229 ทิวทัศน์ 9 350
230 จังหวะของสี 351
231 ทิวทัศน์ 10 352
232 จังหวะและความเคลื่อนไหว 353
233 ทิวทัศน์ 11 354

บัญชีภาพประกอบ(ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า

234 ทิวทัศน์ในน้ำ 2 356
235 จังหวะของเส้น 357
236 ทิวทัศน์ในน้ำ 3 358
237 การระบายเคลือบ 359
238 ทิวทัศน์ในน้ำ 4 360
239 รูปทรง 361
240 ทิวทัศน์ในน้ำ 5 363
241 แสดงพื้นที่เกลสซิ่งและสคัมบลิง 364
242 ทิวทัศน์ในน้ำ 6 365
243 ทิวทัศน์ในน้ำ 7 367
244 รูปทรง 368
245 ทิวทัศน์ในน้ำ 8 369
246 ทิวทัศน์ในน้ำ 9 371
247 ผิวน้ำ 372
248 ทิวทัศน์ในน้ำ 10 373
249 สคัมบลิง 374
250 ทิวทัศน์ในน้ำ 11 375
251 ทิวทัศน์ในน้ำ 12 377
252 ทิวทัศน์ในน้ำ 13 378
253 สคัมบลิง 379
254 ทิวทัศน์ในน้ำ 14 380
255 สคัมบลิง 381

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ศิลปกรรมเป็นเรื่องของการสร้างสรรค์ความงามให้ปรากฏขึ้นเป็นผลงาน เป็นผลจากพลังความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่แสดงออกในรูปลักษณ์ต่าง ๆ กันให้ปรากฏซึ่งความสุนทรีย์ ความประทับใจหรือความสะเทือนอารมณ์ตามสติปัญญา ประสบการณ์ รสนิยมและทักษะของผู้สร้าง ผลของศิลปกรรมด้านความดีงามจะก่อให้เกิดความปีติ พึงพอใจและความดีงามในสังคมด้วยเช่นกัน มนุษย์สร้างศิลปกรรมด้วยสื่อประเภทต่าง ๆ จิตรกรรมคือสื่อหรือกรรมวิธีในการสร้างศิลปกรรมแขนงหนึ่ง โดยการระบายสีด้วยวิธีต่าง ๆ บนพื้นที่สองมิติ ในยุคแรกแห่งการสร้างงานจิตรกรรมมนุษย์มักจะแสดงออกด้วยเรื่องราวของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรอบตัวด้วยลักษณะที่เลียนแบบธรรมชาติโดยการถ่ายทอดภาพจากโลกภายนอกตามที่พบเห็นเหตุการณ์และวัตถุโดยศิลปินอาจเลือกถ่ายทอดเฉพาะที่จำเป็นตามที่เห็นว่าเหมาะสม ธรรมชาติจึงถือเป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อให้เกิดแรงบันดาลใจให้แก่ศิลปินในการสร้างงาน เนื่องจากมนุษย์ถือกำเนิดมาท่ามกลางธรรมชาติ การดำเนินชีวิตของมนุษย์จึงจำเป็นต้องผูกพันธ์อยู่กับธรรมชาติอย่างแยกออกจากกันไม่ได้ มนุษย์จึงจำเป็นต้องเรียนรู้ธรรมชาติเพื่อนำมาพัฒนาและปรับปรุงการดำรงชีวิตให้มีประสิทธิภาพ จากการเรียนรู้ ศึกษา สังเกตธรรมชาติ มนุษย์อาจพบกับความพึงพอใจที่แฝงเร้นอยู่ในธรรมชาติซึ่งอาจจะเป็นรูปร่าง รูปทรง แสงสี บรรยากาศและความงามอันก่อให้เกิดความประทับใจ สะเทือนใจหรือความรู้สึกอื่นจนอยากแสดงออกโดยการถ่ายทอดความรู้สึกเหล่านั้นด้วยสื่อต่างๆ และงานศิลปะรูปแบบหนึ่งที่ปรากฏข้อมูลเกี่ยวกับธรรมชาติอยู่มากมาย ได้แก่ ภาพทิวทัศน์

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงชนชาติแรกที่เขียนภาพเกี่ยวกับธรรมชาติไว้ในประวัติศาสตร์ความเป็นมาของสีน้ำว่า ชนชาติจีนรู้จักใช้สื่อสีน้ำก่อนชาติใดในโลก ทั้งนี้เพราะว่าสะดวกในการนำไปใช้เขียนตัวหนังสือตามลีลาพู่กัน (Calligraphy) พบได้ตั้งแต่สมัยราชวงศ์ถังและพัฒนาสูงสุดในสมัยราชวงศ์ซุง (Tang Dynesty A.D. 618-907, Sung Dynasty A.D. 960-1127) และเนื่องจากชนชาตจีนเชื่อว่าธรรมชาติเป็นมารดาของสรรพสิ่งทั้งหลายในโลก ดังนั้นการชื่นชมและการสัมผัสธรรมชาติจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตที่เสริมสร้างการรับรู้และการตอบสนองในเชิงรูปแบบศิลปะที่อาศัยธรรมชาติเป็นพื้นฐาน ศิลปินจีนจึงนิยมใช้สื่อสีน้ำเขียนบรรยายธรรมชาติ ภูเขา ต้นไม้ เมฆ ดอกไม้ สัตว์ ฯลฯ เพื่อสนองความเชื่อดังกล่าว (อารี สุทธิพันธุ์. 2526 : 27)

คำว่าทิวทัศน์(Landscape) ใช้กันในครั้งแรกในศตวรรษที่ 16 ภาษาอังกฤษแบบเก่าสะกดเป็นคำ Lanskip ภาษาดัทช์และเยอรมันใช้คำเหมือนกันคือ Landschraft อันหมายรวมถึงการสร้างภาพเกี่ยวกับภูมิประเทศ ซึ่งศิลปินจะต้องมองตนเองหรือถูกมองว่าเป็นผู้สร้างหรือผู้บันทึกภาพภูมิประเทศตั้งแต่แบบที่เป็นอุดมคติไปจนถึงแบบที่เลียนแบบธรรมชาติตามความจริงที่มองเห็น การบันทึกเกี่ยวกับของที่ระลึกหรือการสร้างสิ่งที่เป็นความทรงจำออกมาอีกครั้งด้วยความพยายาม (Eisler. 1990 : 310)

Eisler ได้กล่าวถึงความสำคัญของภาพทิวทัศน์ว่า...ภาพทิวทัศน์ให้ความรู้สึกที่มีชีวิตชีวา ทำให้ห้อง ๆ หนึ่งมีแสง มีอากาศ มีที่ว่างและการเปลี่ยนแปลง สามารถทำให้เกิดความรู้สึกผจญภัย การท่องเที่ยว ความรัก ทำให้รู้สึกเหมือนเป็นสถานที่เดินเล่น ทำให้เกิดความอิสระและเพ้อฝันได้มากกว่าภาพคนทั่วไป ภาพท้องทะเลอันกว้างไกล ภาพหน้าผาสูงชัน ป่าร้อนชื้นและเทือกเขาทำให้ดูสดชื่น ผ่อนคลายปัญหาต่าง ๆในชีวิตประจำวันให้ดูน้อยลง นอกจากนี้ภาพทิวทัศน์สามารถเป็นส่วนหนึ่งของการรักษาได้เป็นอย่างดี Leone Battista Alberti ได้ให้ข้อสังเกตในหนังสือ Painting in the Hermitageว่า"คนที่ทรมานจากพิษไข้จะมีความสดชื่นขึ้นมากด้วยการมองเห็นภาพฤดูใบไม้ผลิ น้ำตกเป็นชั้น ๆ และลำธารที่ใคร ๆ ก็สามารถพบเห็นได้ง่าย" (Eisler. 1990 : 331)

การตอบสนองทางอารมณ์ที่มีต่อภาพทิวทัศน์กลายเป็นความรู้สึกเกี่ยวกับกาลเวลามากขึ้น อายุทำให้เกิดความรู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ ความน่าสงสารต้นไม้ที่ถูกทำลาย ความเสียหายอันเกิดจากกระแสน้ำที่เชี่ยวกราดและสิ่งที่ชาวเยอรมันเรียกว่า "ฟันเฟืองของกาลเวลา" แต่ก็ยังมีความรู้สึกเกี่ยวกับความสวยงามของธรรมชาติ ความมหัศจรรย์ของแสงอาทิตย์ แสงจันทร์หรือแสงดาวที่สะท้อนลงไปในน้ำที่ถูกกรองด้วยหมู่เมฆ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้กลายเป็นการอุปมา อุปมัยถึงโชคชะตาและอายุขัย ดังนั้นศิลปะเกี่ยวกับทิวทัศน์จึงเป็นศิลปะแห่งกาลเวลาด้วย ชาวรัสเซียเชื่อว่าความแห้งแล้งของบ้านเมือง ความอำมหิตแห่งอำนาจการปกครอง สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นความเลวร้าย แต่อาจปลดเปลื้องออกได้ด้วยภาพอันสดชื่นของธรรมชาติในแบบเหมือนจริง ภาพลำธารเล็ก ๆ ภาพสะท้อนของเงาของแสงในน้ำ นกบิน วัว แมว ม้าหรือสุนัข ทั้งหลายทั้งปวงเป็นสิ่งที่ทำให้ระลึกถึงสิ่งของ สถานที่หรือบุคคล ดังนั้นภาพทิวทัศน์จึงเป็นศิลปะของการเตือนให้นึกถึงสิ่งอื่นด้วย (Eisler. 1990 : 319)

ตอนต้นศตวรรษที่ 15 ศิลปินส่วนใหญ่จะสนใจแสดงออกเฉพาะให้ดูเหมือนจริงตามธรรมชาติ ให้ความสำคัญเฉพาะโครงสร้างและวัตถุที่ปรากฏเป็นรูปร่างต่าง ๆ เท่านั้น แต่เลโอนาร์โด ดาวินซี (ค.ศ.1452-1519) จิตรกรอิตาลี กลับสนใจและให้ความสำคัญในเรื่องแสงและสนใจศึกษาค้นคว้าในเชิงวิทยาศาสตร์ และสร้างงานจิตรกรรมให้ก้าวหน้าที่ในวงการจิตรกรรมรู้จักกันดีคือทัศนีย-วิทยาอากาศ (aerial perspective) ซึ่งจริง ๆ แล้วเรื่องทัศนียวิทยาอากาศนี้ จิตรกรรู้จักกันมานานแล้ว แต่เลโอนาร์โดเป็นผู้ที่ให้ความสนใจเป็นพิเศษและค้นคว้าอย่างจริงจัง วีรวรรณ มณี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการเขียนภาพทิวทัศน์ของ เลโอนาร์โดว่า... เลโอนาร์โดกล่าวถึงภาพทิวทัศน์ว่า "ควรเขียนภาพต้นไม้ให้กิ่งมืดกิ่งสว่าง แต่น่าจะเขียนเวลาที่ดวงอาทิตย์มีเมฆบังจะดีกว่า เพราะว่าในเวลาอย่างนั้นต้นไม้ทั้งหลายจะสว่างด้วยแสงสม่ำเสมอจากฟ้า ขณะที่เกิดเงาสม่ำเสมอจากดิน และนี่คือหลักการพื้นฐานข้อหนึ่งของจิตรกรรมกลางแจ้ง (plein air) ที่เลโอนาร์โดมองเห็น นั่นคือการกระจายแสงทั่วไปให้เงามืดทั้งหลายกลายเป็นสว่างขึ้น...แสงกระจายทั่วไปหรือ Universal light จะมีความเกี่ยวโยงไปถึงการใช้สีให้มีร่มเงาเข้ามาผสมผสานกับสีแท้ของวัตถุ (half tones) ซึ่งเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งของการทำ ม่านควัน (sfumato)ที่เลโอนาร์โดใช้บ่อย ๆ กับภาพทิวทัศน์ที่เป็นฉากหลัง (วีรวรรณ มณี. 2538 : 61)

จิตรกรเนเธอร์แลนด์คนแรกที่เขียนภาพทิวทัศน์จนมีชื่อเสียง ได้แก่ โจคิม ปาตินีร์ (Joachim Patinir ค.ศ.1475-1524) เขาสร้างภาพด้วยวิธีวางแนวขอบฟ้าให้สูงเพื่อที่จะได้มีพื้นที่ได้ใส่

อะไรลงไปได้มาก ภาพของเขาจึงเต็มไปด้วย สรรพสิ่งต่าง ๆ เช่น แม่น้ำ ภูเขารูปทรงแปลกตา หมู่บ้านที่ตั้งเรียงรายเป็นระเบียบ ปราสาทมีหอคอย ต้นไม้ขึ้นเป็นป่าทึบอยู่โดดเดี่ยว ร่างคนใช้สีน้ำตาลหนัก ๆ อยู่ระยะหน้าไกลออกไปเป็นสีฟ้าคล้ายอากาศ ระยะกลางจะเป็นสีเขียว ซึ่งเป็นวิธีที่นิยมใช้กันแพร่หลายในช่วงศตวรรษที่ 16 (วีรวรรณ มณี. 2538 : 109)

จอร์โจเน่ (Giorgione ค.ศ.1477-1510) จิตรกรเวนิสที่วาดภาพทิวทัศน์ที่ประกอบด้วยคนที่มีวิธีการระบายสีให้มีบรรยากาศใกล้ไกลเสมือนมีหมอกปกคลุมตามแบบฉบับวิธีสฟูมาโตของ ดาวินซี และเพิ่มคุณค่าของสีให้เกิดมิติเท่าเทียมกับการใช้เส้นตามหลักทัศนียวิทยาการใช้แสงและเงา นิยมให้แสงสาดส่องต้องร่างคนจนเด่นชัดตัดกับภาพวิวทิวทัศน์ที่อยู่เบื้องหลัง กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวว่า... จอร์โจเน่ชอบวาดภาพโดยไม่ต้องร่างภาพก่อน เขานิยมใช้สีแดงเข้ม, สีน้ำตาลอมเขียวและสีขาวหม่นอยู่เป็นประจำ...ภาพพายุ(Tempest) นับเป็นผลงานชิ้นเยี่ยมของเขา เขานำเรื่องราวที่กล่าวถึงแม่พระกับพระบุตรในศาสนามาใช้แต่มิได้แสดงออกเหมือนจิตรกรทั่วไป กลับแสดงถึงความสนใจในการถ่ายทอดความเร้นลับของธรรมชาติในคืนที่ท้องฟ้าปั่นป่วน มีสายฟ้าแลบดูแปรบปราบ ภายในภาพจะแสดงมิติความใกล้ไกลได้อย่างเด่นชัด การจัดองค์ประกอบภาพกระทำอย่างแปลกตา...จอร์โจเน่สร้างให้ภาพแสดงความรู้สึกทางอารมณ์มากกว่าจะแสดงความสำคัญของเรื่องราว...เขาเข้าใจแยกเรื่องราวออกจากรูปทรงกับความงามของภาพ..." (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 325)

ศิลปินเยอรมันคนหนึ่งที่เริ่มเขียนภาพทิวทัศน์ที่มีลักษณะเป็นธรรมชาติเหมือนจริง ได้แก่ คอนราด วิตซ์ (Konrad Witz ค.ศ.1400-1447) วีรวรรณ มณี กล่าวถึงภาพทิวทัศน์ของวิตซ์ว่า... ภาพฝูงปลาปาฏิหาริย์ (The Miraculous Draught of Fishes ค.ศ.1444) เป็นแนวใหม่ที่เอาเรื่องทางศาสนามาใส่ไว้ในภูมิประเทศที่มีอยู่จริง...โดยมีองค์ประกอบบางอย่างเชื่อมโยงระหว่างตัวบุคคลให้เข้ากับทิวทัศน์ด้านหลัง สายตาจะถูกนำพาให้มองเลยสูงขึ้นไปต่อจากฉากหน้าไปยังฝั่งโน้น ต่อจากนั้นก็จะเป็นเนินโค้งลาดที่บรรลุจุดสูงสุดตรงภูเขามองต์บลัง (Mont Blance)...วิตซ์เขียนภาพทิวทัศน์ทะเลสาบเจนีวาของสวิตเซอร์แลนด์ในมุมกว้างที่มองออกไปได้ไกล เขามีความเข้าใจเรื่องแสงสำหรับสร้างบรรยากาศรายรอบได้ดีกว่าศิลปินร่วมสมัยกับเขาที่ยังคงเพียรพยายามเขียนภาพภูมิประเทศที่แออัดไปด้วยตัวคนและสิ่งของ...วิตซ์สามารถสร้างพื้นที่ตื้นลึก กว้างไกลให้ดูเป็นธรรมชาติเหมือนจริงทุกอย่าง (วีรวรรณ มณี. 2538 : 115)

เอล เกรโก (El Greco ค.ศ.1541-1614) เกิดบนเกาะครีตไปศึกษาศิลปะในเวนิสแล้วจึงไปตั้งหลักฐานในประเทศสเปน แสดงให้เห็นถึงความพยายามในการนำอิทธิพลของสิ่งแวดล้อมในสเปนผสมผสานกับลักษณะของจิตรกรรมอิตาเลียนเข้าด้วยกัน ภาพทิวทัศน์เมืองโตเลโน (Toledo) เป็นภาพทิวทัศน์แท้ ๆ โดยไม่มีภาพคนแทรกอยู่เลย วีรวรรณ มณี กล่าวว่า...ภาพวิวโตเลโต (Toleto) ที่แสดงอารมณ์ตามแบบศิลปะแมนเนอริสต์อิตาเลียนและแสดงอิทธิพลของต้นโตเร็ตโตอย่างเห็นได้ชัด แต่เป็นอารมณ์ที่ถูกเค้นออกมาให้ดูเข้มขึ้นไปอีกมาก ธรรมชาติในภาพนี้ดูอ้างว้างน่าหวาดหวั่นเหมือนมีพลังอำนาจลี้ลับสิงสู่ ตัวคนที่อาบน้ำอยู่ตรงหน้าถูกลดขนาดเหลือเล็กจิ๋วจนแทบดูไม่รู้ว่าเป็นตัวคน แสดงอิทธิพลของทิวทัศน์ที่ท่วมทันเหนือมนุษย์ รูปทรงแปรปรวนทั้งหลายในธรรมชาติถูกแสงส่องสว่างวาบเพื่อที่จะหายวูบไปในเงามืด...ตรงด้านหน้าดูภาพจับความเคลื่อนไหวในธรรมชาติไป

ตามสายลมที่เกือบจะเหมือนภาพอิมเพรสชั่นนิสต์ แต่ยิ่งไกลออกไปก็ยิ่งพบกับรูปทรงต่างๆที่บิดเบือนและขัดแย้งกันรุนแรงมากขึ้นทุกที (วีรวรรณ มณี. 2538 : 118)

ในศตวรรษที่17 ศิลปินเนเธอแลนด์ได้สร้างภาพทิวทัศน์ซึ่งแสดงถึงความรุ่งโรจน์ของชีวิตภาพแสดงเกี่ยวกับพื้นดิน สิ่งก่อสร้าง ตึกรามบ้านช่องอันโอ่อ่ากลายเป็นค่านิยมหนึ่งของผู้คนที่ต้องการจะเป็นเจ้าของ จิตรกรเนเธอร์แลนด์ได้สร้างสรรค์ความรู้สึกที่มีความหมายเกี่ยวกับความสว่างของแสงและพื้นที่ว่างที่มีท้องฟ้าเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งนอกจากจะให้ความหมายเกี่ยวกับการมีพื้นที่สำหรับหายใจ ทำให้ลืมความน่าเบื่อหน่ายในชีวิตประจำวัน ทำให้ผู้ดูมีอิสระจากความต้องการต่าง ๆ แล้วยังทำให้ผู้ดูมีภาพที่เป็นส่วนตัวเกี่ยวกับท้องฟ้าอากาศ ขณะที่จิตรกร 3 คน อันได้แก่ คลอด (Claude), ปุสแซง (Poussin) และรูเบนท์ (Rubens) ได้เดินทางเข้าไปในอิตาลี พวกเขาจับเอาลักษณะของทิวทัศน์ที่ดูอ่อนโยนแบบดั้งเดิม ภาพที่อาบไปด้วยแสงของเมือง แคมเปญ (Campagne) อันแสดงให้เห็นถึงรากเหง้าของความโบราณตามลักษณะแบบคลาสสิกอันซึมซาบด้วยวิญญาณของอดีตอันไกลโพ้น ภาพทิวทัศน์คฤหาสน์ในฝรั่งเศสของรูเบนท์แสดงให้เห็นลักษณะของความนุ่มนวลอ่อนช้อย เป็นความสมบูรณ์อย่างน่าอัศจรรย์ที่ยังคงอยู่ในตัวเขาจนกระทั่งถึงวัยชรา ซึ่งเป็นแบบอย่างให้งานศิลปะของ คอนสเตเบิล, เดอราครัวซ์และคัวร์เบท์ในเวลาต่อมา (Eisler. 1999 : 330)

วีรวรรณ มณี กล่าวถึงผลงานของปูแซงว่า...การจัดภาพทิวทัศน์ของปูแซงจะมีการทำให้องค์ประกอบในแนวตั้งและแนวนอนได้ดุลกันและประสานกลมกลืนกัน เขาจัดจังหวะช่องว่างและความตื้นลึกของแนวตั้ง แนวนอนนี่ให้มีความเกี่ยวโยงสัมพันธ์กันไปคล้ายกับจังหวะการวางเสากับช่วงเวิ้งฝาผนังหรือโครงสร้างอื่น ๆ ในสถาปัตยกรรมที่มีความประสานกันจนกระทั่งเกิดภาพที่เป็นอุดมคติที่สุด ในการทำเช่นนี้มีเรื่องลำบากอยู่คือจะหาอะไรที่เป็นแนวตั้งได้ยากในธรรมชาติ เพราะทิวทัศน์มักจะอยู่ในแนวนอน ถ้าจะมีอะไรเป็นแนวตั้งอยู่บ้างก็มิใช่จะตั้งตรงเป็นมุมฉากกับพื้นที่เสมอไป ปูแซงพอใจที่จะแก้ปัญหานี้ด้วยการนำเอาสถาปัตยกรรมโบราณเข้ามาแทรกไว้ในธรรมชาติซึ่งจะช่วยให้ทิวทัศน์มีโครงสร้างที่ดูเป็นระเบียบขึ้นมาได้ ในขณะเดียวกันก็ให้บรรยากาศเก่า ๆ ย้อนหลังไปในอดีตด้วย (วีรวรรณ มณี. 2538 : 135)

กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวถึง ฟรีดริช (Friedrich ค.ศ.1774-1840) จิตรกรชาวเยอรมันคนหนึ่งซึ่งวาดภาพเกี่ยวกับทิวทัศน์ว่า... "ผลงานส่วนใหญ่ของฟรีดริชเป็นภาพสีน้ำมัน มีเรื่องราวเนื้อหาเกี่ยวกับทิวทัศน์ในความฝัน มีความผูกพันกับชีวิตมนุษย์ ชอบระบายสีและวาดเส้นด้วยหมึกสีน้ำตาล... เขาชอบวาดภาพเป็นทะเล ขุนเขา หรือผืนแผ่นดิน ภาพทิวทัศน์เหล่านี้อาจอยู่ในบรรยากาศที่มีหิมะปกคลุมหรือไม่ก็เป็นม่านหมอก มีแสงของพระอาทิตย์ยามเช้าสาดส่องเป็นแสงประหลาดแปลกตาหรือไม่ก็เห็นแสงอันขมุกขมัวดูวังเวงจากแสงจันทร์ ภาพจะให้อารมณ์เต็มไปด้วยสมาธิเยือกเย็นและแฝงอารมณ์อันเร้นลับทางศาสนา" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2532 : 347-348)

ในขณะที่ศิลปินเนเธอแลนด์มักจะสนใจศึกษาชีวิตประจำวันรอบ ๆ ตัวและสิ่งแวดล้อมแบบธรรมชาตินิยม มีการให้แสงที่แปรเปลี่ยน ให้สีที่กลืนหายเข้าไปในร่มเงาที่รำไร เนื้อตัวของสิ่งที่มีชีวิตและผิวของวัตถุสิ่งของที่เหมือนจริง ซึ่งเป็นรากฐานของจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ยุโรปในเวลาต่อมา แต่ศิลปินโรแมนติกกลับแสดงให้เห็นถึงลักษณะของกลุ่มเมฆบนท้องฟ้าตามแบบวิชาการสมัยใหม่ ภาพวิวชนบทตามที่เขาพบเห็นจริง ๆ มีความโรแมนติกอยู่ที่บรรยากาศของความสดชื่นที่แฝงอยู่ตาม

ต้นไม้ ใบหญ้า ลำธารและท้องทุ่งที่แสงแดดส่องสว่างแสดงถึงความรักความสงบสุขของชีวิตชนบท คอนสเตเบิล (Constable ค.ศ.1776-1837) ศิลปินอังกฤษได้พัฒนาความรู้และฝีมือของตนด้วยการศึกษาค้นคว้าผลงานชั้นเยี่ยมในอดีตเรื่อยไปจนศึกษาวิเคราะห์ธรรมชาติโดยตรง เขาได้นำเอาวิธีระบายสีอย่างรวดเร็วมาใช้ การป้ายสีอย่างเต็มไปด้วยอารมณ์ ปล่อยให้พื้นผิวเป็นรอยเป็นริ้วของพู่กันอย่างอิสระซึ่งอาจแสดงออกทั้งในเรื่องของแสงสี ลีลาของเมฆและลม กรรมวิธีการวาดภาพด้วยลีลาของรอยพู่กันอย่างอิสระและเสร็จในตัวของมันเองนี้จึงเป็นแบบอย่างให้ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์นำไปใช้ในการเขียนภาพในอีก 40 ปีต่อมา

ภาพแสดงความผันผวนของลม ฟ้า อากาศ พายุ คลื่นลมด้วยสีและฝีแปรงที่รุนแรงของเทอร์เนอร์ (Joseph Mallord William Turner ค.ศ.1755-1851) ศิลปินอังกฤษอีกคนได้พัฒนาผลงานโดยพยายามขจัดสีอันขุ่นมัวและมืดทึบออกไป หันมาใช้สีที่สดใสและสว่างมากขึ้น เขาชอบใช้สีน้ำเงิน, สีแดง, และสีน้ำตาล ภาพเขียนของเขามักสร้างบรรยากาศที่มีแต่หมอกควัน คลื่นลมหรือแสงที่โชติช่วงมีความเคลื่อนไหว ซึ่งเป็นภาพที่น่าตื่นตาน่าสนใจต่อศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ เทอร์เนอร์ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถในการวาดภาพทิวทัศน์เป็นอย่างมาก ประมาณ ค.ศ.1830 - 1850 ศิลปินกลุ่มบาร์บิซง (Barbizon) สร้างภาพออกมาเป็นแบบทิวทัศน์แต่พวกเขาไม่สร้างภาพทิวทัศน์แบบสวย ๆ แต่ใช้วิธีการวิเคราะห์ โครงสร้างของต้นไม้ โดยเน้นให้เห็นลำต้นที่หนาหนักของต้นไม้ที่มีใบหนาทึบ ท้องฟ้าสะท้อนเงาอยู่ในน้ำนิ่งที่ใสปานกระจกเงา พวกเขาเป็นกลุ่มจิตรกรที่รักธรรมชาติและเขียนภาพเหมือนของธรรมชาติด้วยฝีแปรงหนักชัดให้ความรู้สึกหยาบหนาอย่างชนบท จิตรกรบาร์บิซงจึงมีอิทธิพลต่อพวกเรียลลิสม์ในเวลาต่อมา อันมีมีเยต์ (Jean-Francois Millet ค.ศ. 1814-1875) วาดภาพในสภาพดินฟ้าอากาศที่ยังแสดงร่องรอยหลังฝนตกใหม่ แสงที่มีบ่อเกิดมาจากสายรุ้งบนท้องฟ้าส่องลงมายังโลกที่ขมุกขมัว พืชพันธุ์ต้นไม้ใหญ่น้อยเพิ่งจะแตกกิ่งใหม่ออกสีเขียวอ่อนกับดอกสีขาวบานสะพรั่งเป็นบางที่ รอยแปรงกว้าง ๆ ด้วยสีหนัก ๆ ตรงทางเดินด้านหน้าทำให้รู้สึกว่าผิวดินหยาบขรุขระมีพืชพันธุ์ไม้อยู่บนดิน แสงเรืองส่องทางลึกไกลเข้าไปในทิวทัศน์

ในสหรัฐอเมริกามีกลุ่มจิตรกรที่สนใจวาดภาพทิวทัศน์อันงดงามของบริเวณแถบภูเขาแคทสกิลล์ จนได้ชื่อเรียกเฉพาะว่า "กลุ่มแม่น้ำฮัดสัน" และกลุ่มนี้เองได้ชื่อว่าเป็นผู้ให้กำเนิดจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของอเมริกาด้วย ได้แก่ โธมัส โดตี้ (Thomas daughty ค.ศ.1793-1856), โธมัส โคล (Thomas Cole ค.ศ. 1801-1848) มีการแสดงออกด้วยความเชื่อที่ว่าธรรมชาติคือผลจากการเนรมิตของพระผู้เป็นเจ้า แม้ว่าผลงานจะมีลักษณะเหมือนจริงอยู่แต่ก็แฝงด้วยอารมณ์จินตนาการทางศาสนา กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงจิตรกรกลุ่มแม่น้ำฮัดสันว่า...มีพื้นฐานมาจากจิตรกรยุโรปได้พัฒนาตนเองโดยอาศัยฉากเหตุการณ์และวัตถุดิบที่มีอยู่ในอเมริกาเป็นแหล่งกำเนิดการสร้างงาน พวกเขาแสดงความรู้สึกอันงดงามชวนฝันของธรรมชาติ เป็นการแสดงออกถึงความประทับใจธรรมชาติ จัดเป็นสกุลโรแมนติกของจิตรกรรมอเมริกันโดยแท้..." (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2532 : 382)

จิตรกรเบลเยี่ยมที่นิยมวาดภาพทิวทัศน์ ได้แก่ สกุลช่างเทอร์วูเรน ซึ่งวาดภาพไปตามแนวทางของลำน้ำ ธรรมชาตินิยมนอกจากนี้แย้วยังมี บูเลนเกอร์มีความสนใจในเรื่องการใช้แสงและการสะท้อนหักเหของแสง กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวว่า...ซาฟราซอฟ (A. K Savrasov ค.ศ. 1830-1897) ศิลปินรัสเซียชอบวาดเรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาติด้วยอารมณ์เบิกบานสบายใจ เลวิตัน (Isaak Levitan

ค.ศ.1861-1900) ผู้ชำนาญในการถ่ายทอดทิวทัศน์อันหนาวเย็นและโหดร้ายของรัสเซียได้ดีเด่น เขาเคยเดินทางไปศึกษาในปารีส เรียนรู้วิธีการวาดภาพจากจิตรกรกลุ่มบาร์บิซงและลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ เขาศรัทธาในเรื่องของแสงว่า เป็นสัจธรรมอันยิ่งใหญ่ที่เป็นตัวแปรอย่างสำคัญในการถ่ายทอดความงามจากธรรมชาติ (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2532 : 504)

จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ชีวิตประจำวันของวินสโลว์ โฮเมอร์ จิตรกรอเมริกัน (ค.ศ.1839-1910) แสดงให้เห็นความสนใจในผลลักษณะของบรรยากาศและแสงกลางแจ้งอย่างจริงจังเต็มที่โดยหันมาสู่เรื่องราวที่ให้ความรู้สึกรุนแรงเกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติเพิ่มมากขึ้น อัศนีย์ ชูอรุณ อธิบายลักษณะงานของโฮเมอร์ว่า...ภาพห้องทำงานศิลปะของศิลปินในตอนบ่ายของวันที่มีหมอก ภาพเขียนศึกษาธรรมชาติด้วยสีน้ำมันเป็นวรรณะสีน้ำตาลนี้มีความผิดแผกแตกต่างในสัดส่วนอันเรียบง่ายของมันอย่างน่าดู การหักมุมในส่วนของหลังคาไปซ้ำลักษณะกันกับระนาบแนวทะแยงทางระยะฉากกลางของภาพอย่างได้พลังดียิ่ง ซึ่งดูเหมือนว่าจะแสดงถึงความขัดแย้งกันระหว่างส่วนพื้นดินกับส่วนพื้นทะเลด้วย เนื้อที่ที่มืดคล้ำที่สุดในภาพนี้ ถูกวางปะทะกับรอยแต้มเล็ก ๆ จากฟองน้ำทำให้เกิดเป็นส่วนที่มีแสงสว่างจัดที่สุดในจิตรกรรม... โฮเมอร์ บอกว่า เขาไม่ได้แปรเปลี่ยนลักษณะธรรมชาติเพื่อคุณค่าแห่งศิลปะแต่อย่างใด (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2535 : 109)

ในคริสศตวรรษที่ 19 ที่ประเทศฝรั่งเศสมีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงรูปแบบของภาพทิวทัศน์ครั้งยิ่งใหญ่ในประวัติศาสตร์ศิลปะทั้งนี้ด้านหนึ่งก็เป็นไปตามกฎของธรรมชาติทุกสิ่งทุกอย่างย่อมมีการเปลี่ยนแปลง ความคิดร่วมสมัยย่อมเกิดความเบื่อหน่ายในสิ่งซ้ำซากจำเจ คตินิยมแบบเก่าก็เสื่อมความนิยมลง ประกอบกับความก้าวหน้าทางวิชาการต่าง ๆ รุดไปอย่างรวดเร็ว มีการค้นพบทฤษฎีแม่สีแสงอาทิตย์ ความเคลื่อนไหวถ่ายเทศิลปวัฒนธรรมของชาติต่าง ๆ เป็นไปได้โดยสะดวกรวดเร็วด้วยการคมนาคมที่พัฒนาขึ้น จิตรกรกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ได้นำสิ่งที่วิทยาศาสตร์ค้นพบมาผสมผสานเข้ากับลัทธิธรรมชาตินิยมโดยเฉพาะกลุ่มบาร์บิซง และกลุ่มเรียลลิสต์ ในเรื่องของสภาพบรรยากาศ จิตรกรกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์สร้างงานในสิ่งที่ดูเหมือนจะเป็นไปไม่ได้ เช่น ความเคลื่อนไหวของอากาศหรือความเปลี่ยนแปลงในเรื่องของแสงอยู่เสมอ พยายามจับแสงสีในอากาศให้ได้สภาพของกาลเวลาในเวลานั้นให้ใกล้เคียงมากที่สุด ระบายสีอย่างรวดเร็วฉับพลัน ปล่อยให้เห็นรอยพู่กัน ผลงานดูคล้ายไม่เสร็จ เลือกใช้แต่สีที่สว่างสดใส เช่น สีเหลือง สีส้ม สีแดงสด น้ำเงินสด สีเขียวและสีม่วง

ภาพ "ความประทับใจยามอรุณรุ่ง" ของโมเนต์ (Claude Monat) (ภาพประกอบ 1 : Gordon and Forg. 1983 : 59) ที่วาดขึ้นนำออกแสดงในปี ค.ศ.1874 แล้วนักวิจารณ์ศิลปะใช้เรียกตามชื่อภาพไปในทำนองถากถาง เยาะเย้ย แต่เขากลับพอใจและเรียกชื่อลักษณะงานของเขาว่า Impressionism อันเป็นบ่อเกิดของชื่อลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์เป็นภาพวิวท่าเรือเมืองเลออาฟร์ริมแม่น้ำแซนซึ่งเป็นถิ่นที่อยู่ของโมเนต์ในวัยเยาว์ ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์จับสิ่งซึ่งสายตาสัมผัสรับรู้ในบัดนั้นทันที เป็นการแยกแยะสีที่จะมาประกอบกันเข้าเป็นแสงที่ส่องต้องสิ่งต่าง ๆ ทำให้เกิดพื้นผิวภาพที่เต็มไปด้วยสีสันที่แปรเปลี่ยนเป็นภาพที่เคลื่อนไหวไม่อยู่นิ่ง

จิตรกรอิมเพรสชั่นนิสต์ทุกคนชอบออกไปเขียนภาพกันกลางแจ้งเพื่อจะได้บันทึกบรรยากาศที่มีแสงสะท้อนจากสิ่งต่าง ๆ รอบข้างเกิดเป็นสีสันหลากหลายอยู่ในบัดนั้น และเมื่อภาพที่เห็นเกิดจากแสงที่มากระทบตาพวกเขาจึงใช้วิธีแตะแต้มสีชิด ๆ กันไปให้เหมือนกับแสงสะท้อนจาก

ใบไม้ ผิวน้ำและกลุ่มเมฆโดยละทิ้งแบบแผนเก่า ๆ เช่น ทัศนียวิทยา เป็นการใช้สีล้วน ๆ สร้างภาพขึ้นมาด้วยวิธีจับภาพฉับพลันที่สายตาสัมผัสได้ชั่วขณะหนึ่ง

ภาพประกอบ 1 ความประทับใจยามอรุณรุ่ง (Impression : Sunrise)

ปลายศตวรรษที่ 19 ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์บางคนแยกตัวออกไปเพื่อหาแนวทางใหม่ เช่น โกแก็ง แวนโกะห์ และเซซานน์ ซึ่งจัดอยู่ในกลุ่มโพสต์-อิมเพรสชั่นนิสต์ โกแก็ง เขียนภาพทิวทัศน์แบนราบและเป็นศิลปินที่กล่าวว่า "มุ่งทำงานศิลปะที่เป็นเรื่องของสุนทรียภาพบริสุทธิ์" เขาจัดแสงและสีด้วยได้เค้าความคิดมาจากชีวิตจริงและธรรมชาติ ภาพชายทะเลของ โกแก็ง จะมีแต่เส้นโค้งคดของต้นไม้และมีคลื่นทะเลโยนตัวเป็นรูปร่างแบน ๆ คล้ายภาพพิมพ์ญี่ปุ่นมีการใช้สีจัดตัดกัน เช่น สีม่วงกับสีเหลืองมาวางไว้ในแนวตกแต่งแบบกระจกสี (Stained-glass)ในโบถส์ แวนโก๊ะห์ จิตรกรผู้เขียนภาพราตรีประดับดาว (The Starry Night) ราวกับว่าเป็นมหกรรมอันยิ่งใหญ่ของจักรวาลเมื่อเทียบกับหมู่บ้านที่มีชีวิตมนุษย์ มวลหมู่ดวงดาวลอยคว้างกลางกระแสอันเชี่ยวกราดของท้องฟ้าแลเห็น ยอดโบถส์อันอ่อนเปลี้ยเบื้องล่าง ต้นไซเปรสพวยพุ่งดุจเปลวเพลิง ฝีแปรงขาดห้วนและสีจัดตัดกันอันเป็นการริเริ่มศิลปะในแนว เอ็กซ์เพรสชั่นนิสซึ่ม (Expressionism) อย่างไรก็ดี เซซานน์ (Paul Cezanne ค.ศ.1839-1906) เป็นศิลปินคนหนึ่งที่มีลักษณะการทำงานที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวถึงปอล เซซานน์ ว่า

ปอล เซซานน์ เป็นจิตรกรโพส-อิมเพรสชั่นนิสต์ที่มีชื่อเสียงมากคนหนึ่ง จิตรกรรมยุคเริ่มแรกของเซซานน์มีลักษณะค่าน้ำหนักมืดระบายสีหนาด้วยรูปทรงดูงุ่มงาม ต่อมาได้หันไปเขียนภาพแบบอิมเพรสชั่นนิสม์และร่วมแสดงงานกับกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ เขาได้ละทิ้งวิชาทัศนียภาพที่เคยทำกันมาแต่โบราณมุ่งหาความคิดใหม่ทางด้านสี คือให้สีเป็นตัวกำหนดความตื้นลึกหรือระยะใกล้ไกล เซซานน์ได้บุกเบิกงานจิตรกรรมให้ก้าวหน้าเลยพวกอิมเพรสชั่นนิสต์ไป เขากล่าวว่า "ในการวาดรูปนั้นมีสิ่งสำคัญ 2 อย่าง คือ ตาและสมองทั้งสองจะต้องช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ตาจะต้องเพ่งตรงไปยังสิ่งที่เห็นเพื่อสำรวจสิ่งนั้น สมองจะต้องนำมาพิจารณาอย่างมีเหตุผลและนำความชำนาญทางศิลปะของศิลปินออกมา นั่นคือความหมายของการแสดงออกซึ่งพลังอำนาจทั้งของตาและสมองที่ร่วมกันนี้ไม่เฉพาะแต่จะทำให้เข้าถึงธรรมชาติเท่านั้น หากยังต้องดึงความจริงอันซ่อนเร้นออกมาให้ปรากฏในภาพวาดอีกด้วย" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 51)

เมื่อเซซานน์เขียนภาพทิวทัศน์สายตาของเขาจะค้นจนพบรูปทรงต่าง ๆ ของหินผาที่จมลงไปในดิน บ้านพักในทุ่งนาของเขาจะกลายเป็นรูปลูกบาศก์และลำต้นของต้นไม้จะกลายเป็นรูปทรงกระบอกซึ่งศิลปินในสมัยต่อมาได้นำแนวความคิดนี้ไปสร้างงานแนวใหม่ขึ้นเรียกว่าคิวบิสซึม เซซานน์สนใจในธรรมชาติเช่นเดียวกันกับพวกอิมเพรสชั่นนิสต์แต่เขาได้จัดระเบียบให้มันเสียใหม่ เขานำรูปทรงกลม ทรงกรวยและทรงกระบอกมาปรับใช้กับรูปทรงที่แปรเปลี่ยนไปให้รับกัน เขาสร้างความลึก ความหนา และน้ำหนัก เขาเล่นสีร้อนและสีเย็นหลายสีหลายน้ำหนักบนระนาบที่แยกเป็นบริเวณเล็ก ๆ ระนาบเหล่านั้นคือสิ่งที่ประกอบกันขึ้นเป็นรูปทรงทิวทัศน์ที่วัตถุกับพื้นที่ว่างรอบข้างไม่แยกกันเด็ดขาด หากแต่ว่าปะปนคาบเกี่ยวกันอย่างคลุมเคลือ งานของเขาก้าวไปไกลในทางแอ็บสแตรคดังภาพภูเขาแซงค์วิกตัวร์ (Mont Saint-Victoire) (Duchting. 1991 : 214)

ศักดิ์ชัย เกียรตินาคินทร์ ได้กล่าวถึงกระบวนการสร้างงานของ ปอล เซซานน์ ว่า

> กระบวนการทำงานของเซซานต์น่าสนใจอย่างยิ่ง เขาทำงานแต่เพียงลำพังไม่มีผู้สนับสนุน ไม่มีลักษณะของงาน Impressionist เข้ามามีอิทธิพลจนขาดความเป็นตัวของตัวเอง เขาจะมองภาพตามที่ตาและใจเขาเห็น เขาวิเคราะห์รูปร่างรูปทรงตามที่เขานึกคิด เขาแยกแยะรายละเอียดของรูปทรงต่าง ๆ ให้ออกมาในลักษณะโครงสร้างอย่างง่าย ๆ ในลักษณะของรูปทรงกลม ลูกบาศก์ และทรงกระบอก ลักษณะเช่นนี้ทำให้รูปวัตถุต่าง ๆ ดูง่ายขึ้น สบายตาสบายใจและได้ลักษณะสมดุลย์อย่างเรขาคณิต เขาจะวาดอย่างช้า ๆ ด้วยการป้ายสีระยะสั้น ๆ ทีละขั้นทีละตอนอย่างสุขุมและเย็นใจ เริ่มด้วยสีกลางเทาแล้วค่อย ๆ เพิ่มความเข้มและความรุนแรงของสีขึ้นทีละน้อย จนได้ลักษณะที่เรียกกันว่า "สีแน่น" ซึ่งขั้นตอนเหล่านี้เขาทำได้ดีเยี่ยมจนได้สมญาว่าเป็นผู้เยี่ยมยุทธ์ทางด้านการใช้สี กล่าวคือเขาเป็นนัก Colourist ที่เยี่ยมยอด (ศักดิ์ชัย เกียรตินาคินทร์. 2527 : 23)

วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงทัศนะถึงผลงานที่ปอล เซซานน์ สร้างขึ้นว่า

> ผลงานจิตรกรรมของเซซานน์ได้รับการสรรเสริญอย่างสูงส่งโดยเฉพาะอย่างยิ่งการรักษาระนาบสองมิติบนพื้นภาพ คุณสมบัติของวัตถุและโครงสร้างง่าย ๆ ของรูปทรงเป็นการนำเสนอความจริงและพื้นภาพอย่างใหม่ซึ่งส่งผลโดยตรงมาสู่ศิลปะบาศกนิยม ซึ่งเป็นคลื่นศิลปะที่สำคัญลูกต่อมา เซซานน์เสนอสภาพสัจนิยมอย่างใหม่ด้วยการแสดงโครงสร้างของธรรมชาติมากกว่าการเลียนแบบธรรมชาติ เป็นการสำรวจ

ตรวจสอบธรรมชาติหรือความจริงและหล่อหลอมธรรมชาติขึ้นใหม่บนพื้นภาพอย่างเป็นเหตุเป็นผล โดยปฏิเสธความรู้สึกและแสงสีอย่างศิลปะลัทธิประทับใจ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 23)

น. ณ ปากน้ำ ได้เสนอความเห็นเกี่ยวกับปอล เซซานน์ ว่า

เมื่อเขานั่งอยู่เบื้องหน้าธรรมชาติ เขาจะอาศัยธรรมชาติเป็นเพียงสื่อบันดาลใจเท่านั้น ต่อจากนั้นเขาจะสร้างโลกของเขาขึ้นใหม่ มันเป็นโลกอันวิจิตรพิสดารยิ่งนัก บางทีเขาจะใช้ใบมีดปาดพุ่มไม้ ลำต้น และก้อนหิน เป็นเหลี่ยมสันง่าย ๆ เขาชอบทำแบบนี้บ่อย ๆ มันเป็นเทคนิคแปลกที่น่าทึ่งมาก ต่อมา ภายหลังปีคาสโซ่จึงได้ประดิษฐ์ทฤษฎีคิวบิสม์ขึ้น ด้วยอาศัยความบันดาลใจจากเทคนิคเขียนเป็นเหลี่ยมสันของเซซานนั่นเอง สาเหตุนี้ทำให้คนสมัยหลังให้คำยกย่องกันว่า "เซซาน คือ บิดาแห่งศิลปะสมัยใหม่" ก็เพราะเขาเป็นผู้กรุยทางให้แก่คิวบิสม์นั่นเอง เพราะเทคนิคแบบคิวบิสม์นั้นได้กลายเป็นแฟชั่นที่แพร่หลายในวงการจิตรกรรม และยังคงนิยมกันอยู่มาจนบัดนี้ ลัทธิต่าง ๆ ของศิลปะที่เรารู้จักกันดี คือ ดาดา ฟิวเจอริสม์ คอนสตรัคติวิสม์ นอนออบเจคติวิสม์ นอนเรพพรีเซนเทติวิสม์ ฯลฯ เหล่านี้ล้วนแล้วแต่แตกแขนงไปจากคิวบิสม์ทั้งสิ้น (น. ณ ปากน้ำ. 2540 : 48)

วีรวรรณ มณี ได้แสดงทัศนะถึงเซซานน์ว่า

เซซานน์สนใจธรรมชาติเช่นเดียวกับพวกอิมเพรสชั่นนิสต์ แต่เขาจัดระเบียบให้มันเสียใหม่ เขานำรูปทรงกลม ทรงกรวยและทรงกระบอกมาปรับใช้กับรูปทรงที่แปรเปลี่ยนไปให้รับกัน เขาสร้างความลึก ความหนาและน้ำหนัก เขาเล่นสีร้อนและสีเย็นหลายสี หลายน้ำหนักบนระนาบที่แยกเป็นบริเวณเล็ก ๆ ระนาบเหล่านี้แหละที่ประกอบกันขึ้นมาเป็นรูปทรงทิวทัศน์ที่วัตถุกับพื้นที่ว่างรอบข้างไม่แยกจากกันอย่างเด็ดขาด หากแต่ว่าปะปนคาบเกี่ยวกันอย่างคลุมเคลือ งานของเขาก้าวไปไกลในทางแอ็บสแตรค ดังในภาพภูเขาแซงวิกตัวร์ โครงสร้างที่ลดรูปเข้มข้นจนดูแอ็บสแตรกกว่าภาพวิวที่เขาทำในตอนต้น ๆ ความลึกไกลในทิวทัศน์ถูกอัดย่นใกล้เข้ามา จนดูเป็นเหลี่ยมคล้ายภาพนูนต่ำ งานของเซซานน์เป็นต้นเค้าความคิดให้คิวบิสม์ (วีรวรรณ มีณี. 2538 : 186)

ริชาร์ด ดับปลิว.เมอร์ฟี่ ได้กล่าวและอ้างคำของปีคาสโซ่ที่กล่าวถึงเซซานน์ว่า

ตลอดชีวิตของเขาได้อุทิศตัวเพื่อสร้างสรรค์ศิลปะ ทั้งมีใจมุ่งมั่นและปฏิบัติได้อย่างงดงามสมบูรณ์แบบ ทั้งเรื่องงานและชีวิตตัวเขานี้มีความก้าวหน้าอย่างผิดธรรมดาในงานชิ้นต่อ ๆ มา ถึงศตวรรษที่ 20 เขาได้ปรากฏตัวในฐานะเจ้าแห่งศิลปะที่ต่อสู้อย่างกล้าหาญโดดเดี่ยว "สิ่งที่เกิดขึ้นไม่ใช่สิ่งที่จิตรกรทำ แต่มันคือสิ่งที่จิตรกรเป็น" ปิกัสโซ่กล่าวถึงเซซานน์ในปี 1935 "สิ่งที่ทำให้เราสนใจ คือ ความมุ่งมั่นอย่างไม่หยุดนิ่งของเซซานน์ นั่นคือสิ่งที่เขาสอนเรา" (Murply. 1998 : 11)

ปอล เซซานน์ เป็นจิตรกรที่มีลักษณะการสร้างงานเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ไม่ว่าจะด้านเรื่องราว ด้านรูปแบบและกลวิธีในการสร้างงาน เซซานน์เป็นผู้ที่มีความมุ่งมั่นต่อการสร้างสรรค์ผลงานและปฏิบัติได้อย่างงดงามสมบูรณ์แบบ โดยเฉพาะในส่วนที่เป็นภาพทิวทัศน์ ตลอดระยะเวลาแห่งการสร้างสรรค์ผลงานร่วม 50 ปีของเซซานน์สะท้อนให้เห็นถึงการต่อสู้กับปัญหาต่าง ๆ ทั้งชีวิตของตัวเอง ครอบครัวและสังคม เป็นแบบอย่างที่น่าสนใจสำหรับผู้ศึกษาศิลปะ ถึงแม้ว่าเซซานน์จะไม่ได้ผ่าน

กระบวนการศึกษาจากสถาบันศิลปะที่มีชื่อเสียงตามที่เขามุ่งหวังตั้งแต่แรก แต่ด้วยความมุ่งมั่นของเขาสุดท้ายก็ได้รับการยอมรับยกย่องจากวงการศิลปะของฝรั่งเศสและของโลกในเวลาต่อมา

กระบวนการสร้างงานของเซซานน์น่าสนใจอย่างยิ่ง ภาพทิวทัศน์ที่เขาสร้างสรรค์ขึ้นล้วนสื่อให้เห็นถึงความผูกพันธ์เกี่ยวเนื่องกับชีวิตของเขาอย่างลึกซึ้ง เขามองภาพทิวทัศน์ตามที่ตาและใจเห็น ต่อจากนั้นก็จะวิเคราะห์รูปร่างรูปทรงตามที่นึกคิด แยกแยะรายละเอียดของรูปทรงต่าง ๆ ให้ออกมาเป็นโครงสร้างอย่างง่าย ๆ ในลักษณะของรูปทรงกลม ลูกบาศก์และทรงกระบอก ก่อให้เกิดโครงสร้างของรูปทรงของวัตถุต่าง ๆ ดูง่ายขึ้น การระบายสีด้วยระนาบสองมิติด้วยพู่กันใหญ่และเล็ก บางครั้งก็ใช้ใบมีดปาดพุ่มไม้ ลำต้นและก้อนหินเป็นเหลี่ยมสันง่าย ๆ เซซานน์นำเอาความคิดในเรื่องโครงสร้างมาใช้อย่างเต็มที่โดยเอามาปรับผสมผสานกับสีสดและฝีแปรงขาดช่วงแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ จนได้รูปแบบทิวทัศน์สมัยใหม่ที่จับเอาภูเขา ก้อนหิน ต้นไม้ ผิวน้ำ ท้องฟ้า อาคารและพื้นดินต่างระดับความตื้นลึกมาไว้ในรูปทรงเหลี่ยมเรขาคณิต ศิลปินคิวบิสม์ได้นำเอาแนวความคิดนี้ไปพัฒนาเป็นรูปแบบศิลปะกึ่งนามธรรม เซซานน์จึงได้รับการยกย่องให้เป็นผู้บุกเบิกและเป็นบิดาแห่งศิลปะสมัยใหม่

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นนี้เองจึงกระตุ้นให้ข้าพเจ้าสนใจที่จะศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการสร้างงานของปอล เซซานน์โดยเฉพาะในส่วนที่เป็นภาพทิวทัศน์เพื่อที่จะนำผลจากการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานในแบบของตัวเองต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษางานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวของปอล เซซานน์ในประเด็นต่าง ๆ คือ
   1.1 เรื่องรจว
   1.2 รูปแบบ
   1.3 กลวิธีในการสร้างงาน
   1.4 โครงสร้างของภาพ
2. เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงที่มาแห่งเรื่องราว รูปแบบ กลวิธีในการสร้างงานและโครงสร้างของภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์

2. สามารถนำผลที่ได้จากการศึกษาจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานในแบบของตัวเอง

3. เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก การศึกษาเทคนิคทางจิตรกรรมและการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรม

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการวิจัยครั้งนี้จะศึกษากระบวนการในการสร้างงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ ในประเด็นดังต่อไปนี้
   1.1 เรื่องราว
   1.2 รูปแบบ
   1.3 กลวิธีในการสร้างงาน
   1.4 โครงสร้างของภาพ
2. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานของปอล เซซานน์ที่เป็นภาพทิวทัศน์จำนวน 24 ภาพ ได้แก่

   2.1 The Large Pine, 1889
   84 x 92 cm. Museu de Art, Sao Poulo, Brasel
   (Francoise Cachin and Others. 1996 : 153)

   2.2 Mountains Seen from L'Egtague, 1886-1890
   54 x 73 cm. National Museum of Wales, Cardiff
   (Catherine Dean. 1991 : 75)

   2.3 Large Pine and Red Earth, 1890-1895
   72 x 91 cm. The Hermitage Museum St.Petersburg
   (Francoise Cachin and Others. 1995 : 375)

   2.4 Rocks at Fontainebleau, 1893
   73.3 x 92.4 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York
   (Francoise Cachin and Others. 1996 : 382)

   2.5 Rocks in a Wood , 1893
   51 x 61.5 cm. Kunsthaus Zurich, Zurich
   (Hajo Duchting. 1988 : 201)

   2.6 View of Chateau Noir, 1894-1896
   73 x 92 cm. National Gallery of Art, Washington D.C.
   (Ulrike Becks-Malorny. 1995 : 71)

   2.7 Forest (Wood), 1894
   116.2 x 81.3 cm. Los Angeles County Museum of Art
   (Francoise Cachin and Others. 1996 : 379)

   2.8 Lake Annecy, 1896
   64 x 79 cm. Courtauld Institute Galleries, London
   (Ulrike Becks-Malorny. 1995 : 68)

2.9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897
63.8 x 90 cm. The Baltimore Museum of Art
(Ulrike Becks-Malorny. 1995 : 73)

2.10 The Mill, 1898-1900
73 x 92 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
(Ulrike Becks-Malorny. 1995 : 71)

2.11 Quarry at Bibemus, 1898-1900
65 x 81 cm. Museum Folkwang, Essen
(Ulrike Becks-Malorny. 1995 : 72)

2.12 The Chateau Noir, 1900-1904
73.7 x 96.6 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C.
(Francoise Cachin and Others. 1996 : 449)

2.13 In the Grounds of Chateau Noir (Rocks and Trees), 1900
93 x 74 cm. National Gallery, London
(Ulrike Becks-Malorny. 1995 : 70)

2.14 Bend in the Forest Road, 1902-1906
81.3 x 64.8 cm. The Selch Family, New York.
(Francoise Cachin and Others. 1996 : 228)

2.15 Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves, 1902-1906
63.8 x 81.5 cm. The Nelson-Atkin Museum of Art,
Kansas City (Francoise Cachin and Others. 1996 : 473)

2.16 The Chateau Noir, 1904
74 x 94 cm. Musee Picasso, Paris
(Constance Naubert-Riser. 1991 : 129)

2.17 Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904
72.2 x 92.4 cm. The Cleveland Museum of Art
(Karen Wilkin. 1996 : 232)

2.18 Banks of a River, 1904-1905
ไม่ปรากฏขนาด, ไม่ปรากฏสถานที่ตั้งงาน
(Evmarie Schmitt. 1995 : 96-97)

2.19 The Big Trees, 1904
81 x 65 cm. National Gallery of Scotland, Edinburgh
(Karen Wilkin. 1996 : 236)

2.20 Rocks near The Caves above the Chateau Noir, 1904
65 x 54 cm. Musee d'Orsay, Paris
(Francoise Cachin and Others. 1996 : 451)

2.21 The Chateau Noir. 1904-1906
ไม่ปรากฏขนาด, ไม่ปรากฏสถานที่ตั้งงาน
(Evmarie Schmitt. 1995 : 84-85)

2.22 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906
65 x 81 cm. Collection Mrs. Carroll S. Tyson, Philadelphia
(Mayer Schrapiro. 1988 : 125)

2.23 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906
65 x 81.5 cm. Fondation E.O.Buhsle Collection, Zurich
(Catherine Dean. 1991 : 125)

2.24 Mont Sainte-Victoire and the Chateau Noir, 1904-1906
66.2 x 82.2 cm. The Bridgestone Museum of Art, Tokyo
(Contance Naubert-Riser. 1991 : 117)

3. นำผลที่ได้จากการศึกษาจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวของปอล เซซานน์มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์สีน้ำมันบนแผ่นระนาบรองรับในลักษณะลดทอนรูปทรงตามแนวของผู้วิจัย

ข้อตกลงเบื้องต้น

ในการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ ผู้วิจัยจะศึกษาจากข้อมูลชั้นรอง (Secondary Data) ซึ่งเป็นภาพทิวทัศน์ที่พิมพ์ในหนังสือศิลปะของต่างประเทศทว่าน่าจะเชื่อถือได้ว่าเป็นภาพที่มีลักษณะใกล้เคียงกับภาพจริงมากที่สุด โดยจะทำการศึกษาวิเคราะห์ผลงานที่สร้างขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1889-1906 ซึ่งเป็นช่วงที่ปอล เซซานน์ได้รับการยอมรับจากวงการศิลปะทั้งของฝรั่งเศสและต่างประเทศ

นิยามศัพท์เฉพาะ

ภาพทิวทัศน์ (Landscape) หมายถึง ภาพเขียนที่แสดงเรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาติที่แวดล้อมตัวมนุษย์ ได้แก่ ต้นไม้ ภูเขา แม่น้ำ ฯลฯ อาจจะเป็นธรรมชาติล้วน ๆ ธรรมชาติกับสิ่งก่อสร้างหรือธรรมชาติกับมนุษย์ก็ได้

เรื่องราว (Subject) หมายถึงสิ่งที่ศิลปินสรรหามาเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างงานจิตรกรรมอย่างเป็นรูปธรรมเป็นสิ่งที่ปรากฏอยู่ในภาพทำให้ทราบว่าจิตรกรต้องการแสดงภาพเกี่ยวกับอะไร เช่น เรื่องราวของต้นไม้กับภูเขา โขดหิน หรือต้นไม้กับแม่น้ำลำธารและสะพาน เป็นต้น

รูปแบบ (Art Form) หมายถึง ลักษณะบ่งชี้ให้มองเห็นถึงการแสดงออกหรือการถ่ายทอดความคิดของศิลปินให้เป็นรูปที่มองเห็นได้ เช่น การถ่ายทอดรูปแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ หรือการปรับเปลี่ยนรูปทรงจากธรรมชาติโดยอาศัยโครงสร้างทางทัศนศิลป์เป็นสื่อในการแสดงออก

โครงสร้างของภาพ (Structure) หมายถึง ส่วนประกอบทางศิลปะที่ศิลปินนำมาใช้ในการสร้างงานได้อย่างเหมะสมเพื่อให้เกิดค่าทางความงามหรือความมีเอกภาพมากที่สุด เช่น ดุลยภาพ ความกลมกลืน สัดส่วน จังหวะ เป็นต้น

กลวิธี (Techniques) หมายถึง วิธีการสร้างงานศิลปะด้วยสื่อวัสดุและอุปกรณ์ต่าง ๆ ให้ปรากฏออกมาในผลงานจิตรกรรมและเป็นการบ่งชี้ให้เห็นถึงความสามารถของผู้สร้างงานที่มีลักษณะเฉพาะตัว

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับปอล เซซานน์และการสร้างผลงานจากเอกสารต่าง ๆ จากแหล่งข้อมูล อาทิ

1.1 หอสมุดแห่งชาติ

1.2 หอสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร

1.3 หอสมุดมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.4 หอสมุดสถาบันราชภัฏสวนดุสิต

1.5 หอสมุดเฉลิมพระเกียรติ จ. นครราชสีมา

1.6 หอสมุดสถาบันราชภัฏนครราชสีมา

1.7 หอสมุดสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือนครราชสีมา

2. ศึกษาเกณฑ์ที่จะใช้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานของ ปอล เซซานน์จากเอกสารและการสัมภาษณ์นักวิชาการต่าง ๆ

3. วิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ ในประเด็น

3.1 เรื่องราวที่ปรากฏในภาพทิวทัศน์

3.2 รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

3.2.1 รูปแบบเลียนแบบธรรมชาติ

3.2.2 รูปแบบลดทอนรูปทรง

3.2.3 การปรับเปลี่ยนรูปทรง

3.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงาน

3.3.1 สื่อที่ใช้ระบายสี

3.3.2 วิธีการระบายสี

3.4 โครงสร้างภาพ

3.4.1 ดุลยภาพ

3.4.2 เส้น

3.4.3 รูปทรง

3.4.4 สี

3.4.5 มิติและบริเวณว่าง

3.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

3.4.7 ความกลมกลืน

4. นำผลที่ได้จากการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ภาพทิวทัศน์ในลักษณะการลดทอนรูปทรงตามแนวของผู้วิจัย

5. สรุปเรียบเรียงรายงานผลของการศึกษาจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวปอล เซซานน์ และการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ตามแนวของผู้วิจัยในบริบทของประเทศไทย

สมมติฐานในการวิจัย

จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ แสดงถึง

1. เรื่องราวที่ปรากฏในภาพทิวทัศน์อันเป็นเรื่องราวหลักของภาพ จะได้แก่ ต้นไม้ ภูเขา โขดหิน แม่น้ำ ลำธาร ทุ่งราบ ท้องฟ้า หรือสิ่งก่อสร้าง

2. รูปแบบจะเป็นลดทอนรูปทรง ให้เป็นทรงกระบอก ทรงเหลี่ยมหรือทรงลูกบาศก์

3. กลวิธีในการแสดงออกศิลปินจะแสดงออกด้วยการแต้มสีทีละน้อยในลักษณะเป็นเส้นขนานในแนวทะแยงหรือแนวนอนอีกทั้งเป็นระนาบเล็ก ๆ และระนาบใหญ่

4. โครงสร้างของภาพผลงานของ ปอล เซซานน์ จะมีลักษณะสีที่สว่างสดใสศิลปินจะใช้สีอ่อนและสีแก่วางอยู่ใกล้กันเพื่อให้เกิดมิติตื้นลึก การจัดภาพมีทั้งลักษณะดุลยภาพแบบสองข้างเท่ากันและแบบไม่เท่ากัน

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยแยกเป็นหัวข้อต่าง ๆดังนี้

1. ประวัติ ปอล เซซานน์
   1.1 ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับ ปอล เซซานน์
   1.2 ประวัติการแสดงงานของ ปอล เซซานน์
2. ที่มาของแนวความคิดในการสร้างงานของ ปอล เซซานน์
3. เรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์
4. รูปแบบการสร้างงานของ ปอล เซซานน์
   4.1 ช่วงเริ่มต้น (ค.ศ. 1859 - 1872)
   4.2 ช่วงกลาง (ค.ศ. 1873 - 1888)
   4.3 ช่วงปลาย (ค.ศ. 1889 - 1906)
5. กลวิธีในการสร้างภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์
6. โครงสร้างของภาพที่ ปอล เซซานน์ ใช้ในการสร้างงาน

1. ประวัติ ปอล เซซานน์

1.1 ประวัติทั่วไปที่เกี่ยวกับ ปอล เซซานน์

ปอล เซซานน์ เกิดวันที่ 19 มกราคม ค.ศ.1839 ที่เมืองอิกซ์-ออง-โปรวองซ์ (Aix-en-Provence) บิดาชื่อหลุยส์ โอกุส เซซานน์(Louis-Auguste-Cezanne) มีอาชีพขายหมวก ซึ่งต่อมาได้เป็นเจ้าของธนาคารที่มั่งคั่งแห่งเดียวของเมือง อิกซ์-ออง-โปรวองซ์ เซซานน์มีน้องสาว 2 คนชื่อมารี (Marie) และโรส (Rose) ระหว่างปี ค.ศ.1844-1849 เข้าโรงเรียนประถมที่ครู เดส์ เอปิโนคร์ (Rue des Epinaure) ระหว่างปี ค.ศ. 1852-1858 เข้าโรงเรียนประจำที่คอลเลจ บูรบอง (College Bourbon) ในเมืองอิกซ์ ได้รู้จักกับเอมิล โซล่า (Emile Zola)ผู้เป็นเพื่อนสนิทและคอยช่วยเหลือตลอดมา เซซานน์เป็นเด็กที่มีความเฉลียวฉลาดมากทีเดียว เคยได้รับรางวัลชนะเลิศในวิชาคณิตศาสตร์และวิทยาศาสตร์ ซึ่งเขาทำได้ดีพอ ๆ กับวิชาวรรณคดีและวิชาว่าด้วยกรีกและโรมันโบราณ เขายังสามารถเขียนบทกวีและเป่าแตรประจำวงดนตรีของโรงเรียน ปี ค.ศ. 1858 ได้ลงเรียนวิชาศิลปะซึ่งสอนโดยจิตรกร โจเซฟ กิลเบิตร์ท(Joseph Gilbert) ที่มีซี กรานน์ (Musee Granet) ซึ่งเป็นพิพิธภัณฑ์ในเมืองอิกซ์

เซซานน์มีแววรักและสนใจศิลปะมาตั้งแต่เด็ก เมื่ออายุได้ 5 ขวบ เขาได้วาดภาพ "สะพาน" ด้วยถ่านไว้บนฝาผนังจนเพื่อนบ้านคนหนึ่งมาเห็นเข้าและเข้าใจว่าเป็น "สะพานมีราโบ" ในช่วงที่เรียนพิเศษอยู่ที่พิพิธภัณฑ์กรานน์ เขาได้รับรางวัลที่ 2 จากการประกวดวาดภาพสีน้ำมัน

น. ณ ปากน้ำกล่าวถึงเซซานน์ในหนังสือศิลปะในชีวิตประจำวัน ว่า

> ...ถึงแม้เขาจะมุ่งมั่นเอาจริงเอาจังต่อการเขียนรูป แต่บิดาก็ไม่ยอมปล่อยตามใจชอบ ท่านเบี่ยงเบนให้เขาเรียนกฎหมาย ซึ่งเขาก็ยอมปฏิบัติตามจนนำปริญญาทางกฎหมายให้บิดาสมดังปรารถนา ต่อมาได้คบคิดกับเพื่อนสนิท คือ เอมิล โซล่า (ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นนักประพันธ์ชั้นเยี่ยมของฝรั่งเศส) โดยจะเข้าศึกษาต่อยังกรุงปารีส ต่างเข้าไปรบเร้าบิดาให้ส่งไปเรียนต่อมหาวิทยาลัยในปารีส ผลสุดท้ายก็สมดังตั้งใจ เอมิล โซล่ามุ่งเข้าเรียนอักษรศาสตร์ตามที่ใจปรารถนา ส่วนเซซานน์แทนที่จะเข้าเรียนกฎหมายดังที่รับปากกับบิดา กลับหาทางวิ่งเต้นที่จะเข้าเรียนศิลปะให้ได้ (น. ณ ปากน้ำ. 2540 : 53)

เดือนเมษายน ค.ศ.1861 ปอล เซซานน์ไปถึงปารีสในขณะนั้นอายุได้ 22 ปี อันเต็มไปด้วยความหวังและความตั้งใจที่จะเป็นศิลปิน หนทางที่จะมุ่งไปสู่ความสำเร็จตามความประสงค์ที่วางไว้นั้นคือการเข้าศึกษาในสตูดิโอที่รับติวให้กับผู้ศึกษาที่ต้องการสอบเอนทรานซ์เข้าศึกษาต่อที่ เอโคล เดอ โบซาส์ (École des Beaux-Arts) ซึ่งเป็นสถาบันศิลปะที่มีชื่อเสียงที่สุดในขณะนั้นของฝรั่งเศส สตูดิโอที่มีชื่อเสียงมากที่สุดได้แก่ สตูดิโอของกูตูร์ (Couture) หรือกลีเว่ (Glyve) ซึ่งผู้สอนหรือติวเตอร์ในขณะนั้นส่วนใหญ่จะเป็นโปรเฟรสเซอร์ จาก เอโคล เดอ โบซาส์ บทเรียนที่สำคัญของสตูดิโอแห่งนี้ก็คือ วิธีการนำเสนอผลงานศิลปกรรมของตนให้กับซาลง (Salon) ซึ่งเป็นสถาบันประกวดหรือแสดงงานศิลปะแห่งชาติฝรั่งเศส หากผลงานของผู้ใดได้รับการคัดเลือกจากกรรมการผู้มีอิทธิพลหรือมีอำนาจในวงการศิลปะก็จะเป็นหนทางไปสู่การยอมรับสู่ความสำเร็จในอาชีพศิลปิน เพราะฉะนั้นศิลปินหนุ่มสาวจึงมีความใฝ่ฝันที่จะเข้าศึกษาต่อในสถาบันแห่งนี้

บรรดาศิลปินที่โด่งดังทั้งหลายก็ได้ฝ่านการศึกษาจากสถาบันแห่งนี้ไม่ว่าจะเป็น มาเนท์ เรอนัวร์ บาซิลเล่ โมเนท์ และซีสเลย์ แต่เซซานน์กลับเลือกเข้าศึกษาที่อคาเดมีซืออีส (Academic Suisse) ซึ่งมีลักษณะการสอนให้ผู้เรียนได้ปฏิบัติงานได้ทันทีโดยไม่ต้องรอให้เป็นไปตามโปรแกรมศึกษาและไม่จำเป็นที่จะต้องนำเสนอต่อกรรมการให้คะแนนแต่อย่างใด เหตุผลที่เซซานน์เลือกเข้าศึกษาที่สตูดิโอซืออิสไม่ชัดเจน อาจจะเป็นเพราะเพื่อนที่ชื่อโซล่าของเขาเป็นผู้แนะนำหรือว่าเขาเลือกศึกษาในสถาบันที่มีราคาถูกที่สุด อาจเป็นเพราะเขาต้องการคงความเป็นตัวของตัวเองหรือขาดความมั่นใจโดยมุ่งหวังที่จะปรับปรุงผลงานและเทคนิคของตัวเองก่อนที่จะมีผลงานด้านต่าง ๆ ปรากฏตามสตูดิโอ อีกประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจก็คือสถาบันดังกล่าวมีศิลปินที่เป็นคนเมืองเดียวกันกับเขาเป็นผู้สอน คือ ลิลล์เนิฟ (Lilleneuve) ไม่ว่าความจริงจะเป็นเช่นไรเส้นทางที่เซซานน์ได้เลือกนั้นยาวไกลกว่าและยากลำบากกว่าที่คาดหวังไว้ ณ สถาบันแห่งนี้เองเซซานน์ได้คบหาได้รู้จักและถูกคอกับ “พีซาร์โร่” (Pissaro) จิตรกรรุ่นพี่ซึ่งเป็นผู้แนะนำให้เขาเข้าศึกษาต่อยังสถาบันศิลปะชั้นเยี่ยมของโลกคือ เอโคล เดอ โบซาร์ ซึ่งตั้งอยู่ในปารีส แต่โบซาส์ปฏิเสธเซซานน์อย่างไม่มีเยื่อใยด้วยเหตุผลที่ว่า “เซซานน์มีอารมณ์ลึกซึ้งในเรื่องสี แต่เขาเป็นคนอวดดี” เขาจึงกลับไปบ้านเกิดในเดือนกันยายน ปี 1861 เพื่อทำงานให้กับธนาคารของบิดา แต่พอเดือนมกราคม ปี 1862 ก็เลิกทำงานธนาคาร อุทิศตนให้กับงานศิลปะโดยตั้งสตูดิโอของตัวเองขึ้นที่บุฟฟอง (Bouffan) เดือนพฤศจิกายนปีเดียวกันก็เดินทางสู่ปารีสอีกครั้ง โดยเข้าศึกษาที่สถาบันศิลปะซืออิสเช่นเดิม บางวันก็จะไปพบปะเพื่อน ๆ ซึ่งส่วนใหญ่จะมาจากเมืองอิกซ์และมักจะมาชุมนุมกันที่ห้องของโซล่าเพื่อถกเถียงและพูดคุยเรื่องบทกวีและงานจิตรกรรม

เซซานน์มุมานะศึกษาด้วยตนเองจากการดูงานชิ้นเยี่ยมของจิตรกรที่มีชื่อเสียงในอดีตตามพิพิธภัณฑ์ต่าง ๆ เขาหลงใหลในงานของรูเบนท์ โดมิเอร์ และ เอล เกรคโกอย่างจับใจ เขามุมานะเขียนรูปอย่างไม่ลดละ แม้ว่าจะโดนโจมตีจากพวกหัวเก่า ๆ อยู่ตลอดเวลา (น. ณ ปากน้ำ. 2540 : 53) นอกจากจะหลงใหลในงานของศิลปินที่มีชื่อเสียงในอดีตที่กล่าวมาแล้วเซซานน์ยังชื่นชมงานของเดอลาครัวซ์ (Delacroix) คัวเบต์ (Curbet) และมาเนท์ (Manet) อีกด้วย

สุรพงษ์ บุญนาค เสนอความเห็นว่า

> เซซานน์ทำงานอย่างหนักด้วยความหวังว่าจะประสบผลสำเร็จเพื่อให้พ่อเห็นความสามารถ แต่งานของเขาก็ถูกสถาบันศิลปะปฏิเสธอยู่ครั้งแล้วครั้งจากปี 1865 ถึง ปี 1870 ในปี 1866 กรรมการคนหนึ่งบอกว่างานของเขานั้นเหมือนกับเขียนด้วยการใช้ปืนยิงสีออกไป ในสายตาของพวกนักวิจารณ์และผู้มีอิทธิพลแห่งสถาบันศิลปะนั้น เขาก็เป็นเหมือนอาชญากรในวงการศิลปะ เป็นผู้ทำลายกฎเกณฑ์ในทางจิตรกรรมและเขียนภาพออกมาเหมือนคนเสียสติ ภาพสุดท้ายที่เขาส่งไปเสนอต่อคณะกรรมการพิจารณาภาพ คือภาพคนแคระสบายผู้หนึ่งของเขาชื่ออคิลล์ ออง แปรเรร์ ซึ่งเซซานน์ได้เขียนขนาดเท่าตัวจริงและขาของผู้เป็นแบบต้องวางเอาไว้บนหีบใบหนึ่ง เนื่องจากสั้นมาก ภาพคนแคระซึ่งมิได้มีอะไรน่าดูเลย และเขียนไปตามความจริง เป็นสิ่งที่ขัดอยู่กับแนวความคิดด้านศิลปะที่ควรจะเป็นแต่ของสวยงาม ดังนั้นก็ไม่ต้องสงสัยว่าจะถูกปฏิเสธอีกตามเคย ในการเอางานไปเสนอต่อคณะกรรมการพิจารณาภาพนั้น เขาเอาภาพใส่รถเข็น ๆ ไปโดยที่ตัวเขาแต่งกายด้วยเสื้อผ้าและหมวกบุบบิบปู๊ปี๋เหมือนดังเป็นพ่อค้าเร่ สิ่งนี้ย่อมจะทำให้เกิดความรู้สึกอย่างไรแก่กรรมการก็คงจะพอเดาดูได้ (สุรพงษ์ บุญนาค. 2538 : 86-87)

ในช่วงปี 1869 ระหว่างอยู่ในปารีสเซซานน์ได้มีสัมพันธ์กับผู้หญิงคนหนึ่งจนถึงกับอยู่ร่วมกันโดยมิได้แต่งงานหญิงสาวผู้นั้น คือ ออร์ ตองส์ พิเก้ต์ (Hortense Fiquet) ลูกสาวเสมียนธนาคารผู้หนึ่ง เธอมิได้สนใจในวรรณกรรมหรือจิตรกรรมเลยแต่เป็นคนช่างพูดและชอบสมาคมและแม้ว่าเซซานน์จะแต่งงานกับออร์ ตองส์ หลังจากมีลูกด้วยกันเขาก็แยกกันอยู่ห่างจากภรรยา โดยมักจะไปอยู่ที่ปองตัวร์หรือโอแวรส์และเขียนภาพกลางแจ้งกับพีซาร์โร เซซานน์พักอยู่กับพีซาร์โรเป็นระยะ ๆ จากปี 1872 ถึงช่วงครึ่งแรกของปี 1874 ต่อมาก็ไปเขียนภาพอยู่แถบโอแวรส์ ณ ที่นี้เซซานน์ได้พบและเป็นเพื่อนกับหมอโบล กาเซ่ต์ ผู้ซึ่งได้ดูแลแวน กอกห์ในระหว่างเจ็บป่วยในขณะที่ เอมิล โซล่าเพื่อนสนิทเก่าแก่ของเขาได้พุ่งขึ้นสู่การเป็นนักเขียนชั้นนำของฝรั่งเศสแล้ว

หมอกาเซ่ต์เป็นผู้ที่ซื้อภาพของจิตรกรกลุ่มก้าวหน้าและได้ชักนำให้ครูผู้หนึ่งของปองตัวส์ซื้อภาพของเซซานน์ไว้สองสามภาพ นอกจากนั้นยังแนะให้พ่อค้าเครื่องประกอบอาหารรับภาพของเขาไว้เป็นการแลกเปลี่ยนกับสินค้าอีกด้วย

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึง ปอล เซซานน์ว่า

> ชีวิตการต่อสู้ของเซซานน์มีแต่ความผิดหวังเคยพยายามสอบเข้าเอโกล เดส์ โบซาร์ ก็ล้มเหลว เคยพยายามส่งภาพเข้าประกวดในนิทรรศการศิลปกรรมแห่งชาติตั้งแต่ปี ค.ศ.1870 ไม่เคยได้รับการคัดเลือกให้ร่วมแสดงแม้แต่ครั้งเดียว แม้จะได้ภรรยาที่อยู่ด้วยกันจนมีบุตรแล้วบิดาก็ไม่ยอมรับพยายามแยกออกจากกัน ในขณะที่เซซานน์ได้รับความลำบากด้านการเงินแต่โชคดีที่มีอีมิล โซล่าอุดหนุนจุนเจือตลอดเวลา ปี 1881 พบกับโกแก็งในปารีสทั้งคู่ต่างขัดแย้งกันในความคิดเห็นเรื่องศิลปะอย่างรุนแรง ในปี ค.ศ.1886

> อีมิล โซล่าเพื่อนรักได้ตีพิมพ์บทประพันธ์ชื่อเลอเวรอ (L'oeuvre) มีชื่อเซซานน์ปรากฏอยู่อย่างไม่ค่อยดีในบทประพันธ์หลายตอน ล้วนแต่ทำให้เซซานน์ไม่พอใจ สัมพันธภาพอันดีงามระหว่างคนทั้งสองจึงขาดสบั้นลง ต่อมาอีกไม่นานบิดาได้ถึงแก่กรรมนำความโศกเศร้าเสียใจแก่เซซานน์เป็นอย่างยิ่ง แต่เซซานน์ก็เริ่มมีฐานะดีขึ้นจากมรดกของบิดา เขาเริ่มมีอิสระในการใช้เงินมากขึ้นชีวิตความเป็นอยู่และชื่อเสียงของเขาเริ่มกระเตื้องขึ้น งานเริ่มเป็นที่รู้จักและต้องการจากพวกนักสะสมศิลปะ (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 49)

ในช่วงเวลางานของเขาได้รับความนิยมสูงสุดด้วยวัยย่าง 50 ปี งานของเขาเริ่มให้ความรู้และภูมิปัญญาแก่ผู้คน เขามาถึงจุดสูงสุดแห่งพลังในการทำงานของเขา (ศักดิชัย เกียรตินาคินทร์. 2527 : 24)

ในที่สุดพลังอำนาจทางผลงานศิลปะของเขาก็ดำเนินมาถึงจุดสุงสุด บัดนี้เขาสามารถพอที่จะจับจ่ายเงินค่าหุ่นแบบและจ่ายให้แก่คนทำสวน และกรรมกรเมืองแอกซ์ที่ได้มาวางท่าให้เขาเขียนภาพ "คนเล่นไพ่" เขายังสามารถว่าจ้างรถเทียมม้า ทำให้สามารถไปเขียนภาพสีน้ำมันทิวทัศน์ ภูเขาแซงวิกตัวร์อันสวยงามได้ (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2529 : 202)

น. ณ ปากน้ำ ได้แสดงทัศนะถึง ปอล เซซานน์ ตอนหนึ่งว่า

> ตอนที่เริ่มมีชื่อแล้ววงการศิลปะยกย่องเขาให้เป็นศิลปินเอกคนหนึ่งของฝรั่งเศส เซซานได้รับเชิญให้ส่งผลงานไปแสดงยังกรุงบรัสเซลซึ่งเขาได้ส่งภาพทิวทัศน์ ภาพกลุ่มคนอาบน้ำไปแสดงที่นั่น ผู้คนยกย่องชมเชยเขาอย่างมาก ทำให้ชาวฝรั่งเศสรู้สึกภูมิใจในเกียรติของจิตรกรชาติตนอย่างยิ่ง สมัยนี้ใครต่อใครก็เริ่มจะมักคุ้นกับงานของเซซาน ทุกคนเริ่มเข้าใจงานอันสูงค่าของเขา กรมศิลปากรได้คัดเลือกผลงานชิ้นเยี่ยมของเขาส่งเข้าประดิษฐานณพิพิธภัณฑ์ลุกแซมเบอร์ก ชีวิตในปัจฉิมวัยของเซซานเมื่อเปรียบเทียบกับโกแกงและแวนก๊อก คือ เขามีชีวิตเห็นความสำเร็จอันน่าชื่นชมของตนเอง และชาวเมืองโปรวองซ์เคยประณามว่าจิตรกรบ้าก็เลิกปรักปรำไปโดยอัตโนมัติเพราะว่านักปราชญ์ทางศิลปะได้ยกย่องเขาให้เป็นอัจฉริยะเสียแล้ว นักจำหน่ายศิลปะคนหนึ่งชื่อวอลลาร์ดเป็นคนหัวแหลมรับผูกขาดงานของเซซานทุกชิ้นทั้งยังเสาะหางานของเซซานที่ตกค้างยังแหล่งอื่น ๆ อีกด้วยรวมทั้งขุดลอกดินตามลำคูเพื่อค้นหางานที่เซซานเคยเหวี่ยงโยนทิ้งจมดินไว้หลายปีมาแล้ว ภาพที่ขุดจากใต้ดินนั้นได้จำนวน 20 ชิ้น ต่อมาก็ได้ถูกส่งไปอยู่ยังพิพิธภัณฑ์ต่าง ๆ ทั่วโลก (น. ณ ปากน้ำ. 2540 : 57)

ในปี ค.ศ.1895 วอลลาร์ด พ่อค้าศิลปะหนุ่มให้ความสนใจในตัวของเซซานน์ เขาได้จัดนิทรรศการเดี่ยวครั้งแรกให้เซซานน์ที่แกลลอรี่ของเขาที่ถนนครู ลัฟฟิทเตอะ (Rue Laffitte) ภาพต่าง ๆ แสดงโดยไม่มีกรอบ ปฏิกิริยาของนักวิจารณ์และจากสาธารณะชนเป็นไปในทางเดียวกัน สายตาที่มองงานของเซซานน์ว่าโหดร้ายและดุดัน หยาบโลนถึงขนาดว่ากฎหมายจะรับได้หรือไม่ นักวิจารณ์ที่อยู่ข้างเซซานน์บางคนยอมรับว่างานของเซซานน์มีอิทธิพลต่อศิลปินรุ่นหนุ่ม-สาว โซล่าเพื่อนของเซซานน์ได้วิจารณ์ว่า "เขาก็ยังเป็นเขาอยู่ทุกวันนี้ โดดเดี่ยว ขี้อาย เขาไม่เพียงแต่หลีกเลี่ยงการปรากฏตัวต่อสาธารณชน แต่เขายังไม่ชอบแสดงภาพของตัวเขาอีกด้วย ด้วยเหตุผลธรรมดา ๆ ที่ทำให้เขาไม่สามารถเข้าใจตัวเอง ไม่สามารถทำสิ่งต่าง ๆ เท่าที่เขาน่าจะทำเพื่อให้เกิดแนวคิดใหม่

เพื่อนจิตรกรผู้คิดว่าพวกเขามีความสามารถ (เชิงวิชาการ)สูงและเยาะเย้ยภาพของเซซานน์ว่าเป็นภาพที่ "ไม่เสร็จ" ก็มีความเห็นรุนแรงไม่น้อยกว่าคนอื่น จิตรกรที่ศรัทธาอย่างแรงกล้าต่องาน

ของเขาคืออินาร์ม (in-arm) เพื่อนเก่าแก่ของเขากล่าวว่า "นิทรรศการของเซซานน์ซึ่งจัดโดยวอลลาร์ดงดงามอย่างแท้จริงมีชีวิตภูมิภาพแสนมหัศจรรย์และพิเศษไม่เหมือนใคร เป็นการสร้างฉากอาบน้ำที่ประณีตและไม่ธรรมดา ความประทับใจทุกสิ่งทุกอย่างเกิดจากโทนสีสองสี นิทรรศการทั้งหมดประทับใจที่สุด" และเพื่อนศิลปินหลายคนได้ช่วยกันซื้อภาพของเซซานน์ได้แก่ ปิซาร์โร เรอนัวร์ โมเนท์และเดกาส์ แต่กระนั้นก็ไม่สามารถทำให้เซซานน์อุ่นใจในการเผชิญหน้ากับคลื่นลูกใหม่ที่คัดค้านไม่เห็นด้วยและกล่าวร้ายเขา

สองปีต่อมามารดาของเขาเสียชีวิตด้วยวัย 83 ปี นับว่าเป็นวันที่มืดมนที่สุดวันหนึ่งของเขา เขาคลุ้มคลั่งจนไม่สามารถเข้าร่วมพิธีศพได้ หลังจากนั้นมาเขาก็ทุ่มเทให้กับงานวาดภาพ มีการจัดนิทรรศการขึ้นใหม่อีกที่ห้องแสดงของวอลลาร์ดที่โอตอนน์ ซาลง (Autumn Salon) และร่วมกับเลส์ อิกซ์ อิกซ์ (Lesxx) ในบรัสเซล ความชื่นชมที่กลุ่มเพื่อนจิตรกรก็มีมั่นคงขึ้นเรื่อย ๆ แต่นั้นก็ไม่สามารถขจัดความรู้สึกที่เคลือบแฝงและท้อใจที่เขามีได้ในบางครั้ง เขาจะสงบใจจากความรู้สึกปั่นป่วนด้วยการมุ่งทำงานในภาพวาดของเขา

เซซานน์ได้สร้างงานชุดสุดท้ายของเขาคือชุดมงต์ แซงต์-วิกตัวร์ (Mont Sainte-Victoire) ประมาณ ค.ศ. 1902-1906 โดยช่วงเวลานี้ภาพเขียนของเขาได้รับการต้อนรับจากบรรดานักสะสมผลงานศิลปะเป็นจำนวนมาก ผลงานของเขาได้ถูกเชิญไปร่วมแสดงในสถานที่ต่าง ๆ ในฝรั่งเศสและหลายประเทศ เช่น เยอรมัน รัสเซียและกรุงลอนดอน และในช่วงนี้สุขภาพของเขาเริ่มแย่ลงมากแล้วเนื่องจากป่วยเป็นโรคเบาหวานและหลอดลมอักเสบ 15 ตุลาคม ค.ศ. 1906 เขาหอบแคนวัสและกล่องสีออกไปเขียนภาพกลางแจ้งโดยไม่ทันได้ระวังตัวพายุฝนได้กระหน่ำลงมาอย่างกระทันหัน เขามีโรคประจำตัวอยู่แล้วคือหลอดลมอักเสบ เขากลับทนนั่งตากฝนเพื่อจะเขียนภาพให้เสร็จแต่สังขารก็รับไม่ไหวจนเขาสลบไปกลางสายฝน มีผู้พบเห็นและนำเขาขึ้นเกวียนกลับไปที่สตูดิโอของเขา ช่วงนี้เขาได้โทรเลขให้ภรรยาและบุตรชายที่อาศัยอยู่ในปารีสได้กลับมาดูแลเขาบ้าง แต่ภรรยาเขาชอบแต่งตัวสวยงามจึงไม่สนใจเขา วันต่อมาเขาก็บังคับตัวให้ทำงานชิ้นสุดท้ายต่อเป็นภาพเหมือนของวัลลิเย่ร์ (Vallier) คนสวน และวาระสุดท้ายก็มาถึง 22 ตุลาคม 1906 เขาได้เสียชีวิตด้วยโรคนิวมอเนียที่ห้องพักในเมืองอิกซ์ด้วยวัย 67 ปี โดยที่ภรรยาและบุตรชายมาไม่ทันเห็นใจเขาเลย

โลกได้สูญเสียศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ผู้หนึ่งซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นบิดาแห่งศิลปะสมัยใหม่ ยังคงเหลืออนุสรณ์แห่งความยิ่งใหญ่ของเขาไว้ที่โอตอนน์ ซาลงเท่านั้น

1.2 ประวัติการแสดงงาน ปอล เซซานน์

ค.ศ.1863 แสดงภาพเขียนที่ The Salon de Refuse's

ค.ศ.1866 แสดงภาพ plemair ที่ Bennecourt ตั้งอยู่ฝั่งแม่น้ำแซน

ค.ศ.1874 นิทรรศการร่วมกับกลุ่ม Impressionist ครั้งแรกที่ Nadar'studio ในเมือง Bouleard des Capucines ด้วยภาพ The house of Hanged Man at Auver และภาพ A modern Olympia

ค.ศ.1877 แสดงภาพ 16 ภาพในนิทรรศการ Impressionist ครั้งที่ 3

ค.ศ.1882 แสดงภาพเหมือนตัวเองที่ Salong

ค.ศ.1887 แสดงภาพที่ Brussels

ค.ศ.1889 แสดงภาพที่งานแสดงสินค้าโลกในปารีส

ค.ศ.1890 แสดงงานร่วมกับ Van Gogh 3 ภาพที่ Brussels

ค.ศ.1895 แสดงนิทรรศการเดี่ยวครั้งแรกจำนวน 50 ภาพที่ห้องแสดงภาพของ Vollard ในกรุงปารีส

ค.ศ.1898 แสดงนิทรรศการเดี่ยวครั้งที่ 2 ที่ห้องแสดงภาพของ Vollard

ค.ค.1899 แสดงภาพ 3 ภาพที่ Salon des Independents
แสดงนิทรรศการเดี่ยวครั้งที่ 3 ที่ห้องแสดงภาพของ Vollard

ค.ศ.1900 ร่วมแสดงในนิทรรศการ Century Exhibition (จากจากซ์ หลุยซ์ ดาวิดสู่เซซานน์) ณ Paris World Fair
แสดงภาพในกรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมันนี

ค.ศ.1901 แสดงนิทรรศการ Hommage a Cezanne ที่ Salon
แสดงภาพเขียน 2 ภาพที่ Salon des Independants

ค.ศ.1902 แสดงภาพเขียน 3 ภาพที่ The Salon des Independants
แสดงภาพ 2 ภาพในนิทรรศการ Societe des Amis des Arts ที่เมือง Aix

ค.ศ.1903 แสดงภาพ 7 ภาพที่ Vienna Sceession

ค.ศ.1904 แสดงนิทรรศการภาพ 9 ภาพที่ La Libre Esthelique ใน Brussels
แสดงนิทรรศการครั้งที่ 2 (เดี่ยว) ในกรุง Berlin
Salon จัดห้องแสดงภาพเฉพาะของเซซานน์จำนวน 33 ภาพ

ค.ศ.1905 แสดงภาพที่ Autumn Salon และ Salon des Independent
แสดงภาพ 10 ภาพที่ Graffan Gallery ในกรุงลอนดอน

ค.ศ.1906 แสดงภาพ 12 ภาพ ในเดือนมีนาคมจัดโดย Vollard
แสดงภาพ 2 ภาพที่พิพิธภัณฑ์ Folkwang Museum โดยนักสะสมภาพชาวเยอรมันเป็นผู้ซื้อและมอบให้พิพิธภัณฑ์
แสดงภาพ 10 ภาพที่ Autumn Salon
ปัจจุบันนิทรรศการของเซซานน์จำนวน 56 ภาพ แสดงอยู่ที่ The Autumn Salon ซึ่งเป็นอนุสรณ์แห่งความทรงจำอันยิ่งใหญ่แห่งภูมิปัญญาของเซซานน์

2. ที่มาของแนวความคิดในการสร้างงานของ ปอล เซซานน์

จุฑาทิพย์ อุมะวิชนี ได้เสนอทัศนะเกี่ยวกับความคิดของมนุษย์ ว่า

นับแต่สมัยกรีกเป็นต้นมา จะเห็นได้ว่าการแสดงออกซึ่งความคิดเช่นในทางปรัชญา ทางเทววิทยา ฯลฯ ย่อมมีผลกระทบต่อเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ได้แก่ ประวัติศาสตร์ การเมือง การปกครอง ตลอดจนการแสดงออกของมนุษย์ในรูปของการสร้างสรรค์ เช่น วรรณกรรม นาฏศิลป์ ศิลปะและดนตรี ทั้งหมดต่างมีผลกระทบต่อกันทั้งสิ้น ความเข้าใจของมนุษย์ที่มีต่อโลกและตนเอง ตลอดจนสังคมย่อมส่งผล

สะท้อนต่อการดำเนินชีวิตของบุคคลและมนุษยชาติ หากความเข้าใจของมนุษย์ทั้งในปัจจุบันและอนาคต ส่วนหนึ่งจะมาจากความเข้าใจในอดีตความเป็นมาของมนุษย์เอง สันติภาพและความสงบสุขย่อมเกิดขึ้นได้ หากเราได้เห็นความพากเพียรพยายามของมนุษย์ในอันที่จะแสวงหาสิ่งเหล่านี้มานับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และผู้ที่จะบันดาลให้เกิดขึ้นได้ก็มิใช่ใครอื่นนอกจากตัวมนุษย์เอง การเรียนรู้ที่จะอยู่ร่วมกันของมนุษย์มิได้เกิดขึ้นอย่างเฉียบพลัน หากแต่เป็นวิวัฒนาการทางสังคม เศรษฐกิจ วัฒนธรรมและการเมืองที่ต้องพัฒนาร่วมกันมาโดยตลอด (จุฑาทิพย์ อุมะวิชนี. 2540 : คำนำ)

เช่นเดียวกันดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้นว่าการแสดงออกซึ่งความคิดของมนุษย์ในรูปของการสร้างสรรค์ก็ย่อมมีผลกระทบมาจากการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจตลอดจนวัฒนธรรมด้วย โดยจะเห็นได้จากวิวัฒนาการทางศิลปะตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบันได้มีการพัฒนามาโดยลำดับทั้งนี้ก็สืบเนื่องมาจากการที่มนุษย์มีความคิดสร้างสรรค์ ความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นปัจจัยสำคัญต่อการสร้างงานศิลปะก่อให้เกิดศิลปะรูปแบบลัทธิต่าง ๆ ขึ้นมากมาย

อารี รังสินันท์ ได้สรุปไว้ในหนังสือความคิดสร้างสรรค์ ว่า

ความคิดสร้างสรรค์นับเป็นกระบวนการทางสมองที่คิดในลักษณะอเนกนัย หรือความคิดแบบกระจายหลายทาง (Divergent Thinking) อันนำไปสู่การค้นพบสิ่งแปลกใหม่ด้วยการคิดดัดแปลง ปรุงแต่งจากความคิดเดิมผสมผสานกันให้เกิดสิ่งใหม่ซึ่งรวมทั้งการประดิษฐ์คิดค้นพบสิ่งต่าง ๆ ตลอดจนวิธีการคิด ทฤษฎี หลักการได้สำเร็จ ความคิดสร้างสรรค์จะเกิดขึ้นได้นี้มิใช่เพียงแต่คิดในสิ่งที่เป็นไปได้หรือสิ่งที่เป็นเหตุเป็นผลอย่างเดียวเท่านั้น หากแต่ความคิดจินตนาการซึ่งเป็นสิ่งสำคัญยิ่งที่จะก่อให้เกิดความแปลกใหม่แต่ต้องควบคู่กันไปกับความหมายที่จะสร้างความคิดฝันหรือจินตนาการให้เป็นไปได้ หรือที่เรียกว่าเป็นจินตนาการประยุกต์นั่นเอง จึงจะทำให้เกิดผลงานจากความคิดสร้างสรรค์ขึ้น (อารี รังสินันท์. 2528 : 5)

กรมวิชาการได้สรุปว่า ความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง ความสามารถในการมองเห็นความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ โดยมีสิ่งเร้าเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความคิดใหม่ต่อเนื่องกันไป และความคิดที่เป็นของตนเองโดยเฉพาะ หรือความคิดริเริ่ม (กรมวิชาการ. 2523 : 2)

ในขณะที่อารี สุทธิพันธุ์ได้แสดงทรรศนะถึงปัญหาของการสร้างงานจิตรกรรมปัญหาหนึ่งคือปัญหาพื้นฐานทางความคิดและความเชื่อในการแสดงออกของผู้สร้างซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 4 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่หนึ่งเชื่อว่า การแสดงออกของจิตรกรรมเป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ สร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่าเป็นวัตถุแห่งความทุกข์ทรมาน (objects of suffering) ผู้สร้างจะต้องใช้จินตนาการ ความรู้ความสามารถที่จะสร้างภาพลวงขึ้นมาใหม่ เพื่อที่จะให้ผู้พบเห็นหลีกหนีความทุกข์ได้ และให้ภาพลักษณ์ (image) ที่สร้างขึ้นใหม่ทำหน้าที่เป็นผู้รับทุกข์ทั้งหลายแทน การเน้นจินตนาการมาก ทำให้มีพื้นฐานทางความคิดว่า โลกภายในมีความสำคัญเมื่อคิดจะระบายสีจะอยู่ที่ไหนก็ได้ ขอให้มีจิตใจแน่วแน่มีความตั้งใจจริง ช่วงเวลาระบายก็ถือเป็นการแสดงออกเชิงสร้างสรรค์ของจิตรกรรมแล้ว เพราะจิตรกรรมคือกิจกรรมอันประเสริฐยิ่งของจิต เป็นจิตวิทยาของผู้สร้าง

กลุ่มที่สองเชื่อว่า การแสดงออกของจิตรกรรมเป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ สร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นรับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่า เป็นวัตถุแห่งความใฝ่รู้ (objects of inquiry) ผู้สร้างจะต้องพยายามสื่อให้เป็นเหตุและผล ใช้ความสามารถที่จะสร้างภาพลวงขึ้นมาจากการค้นคว้าทดลองด้วยสื่อวัสดุ เทคนิคกระบวนการที่เหมาะสม และให้ภาพพจน์ที่สร้างขึ้นใหม่ เป็นผลของการทดลองที่สนองความอยากรู้อยากเห็น ความใฝ่รู้ที่ไม่สิ้นสุด การเน้นเหตุและ

ผล ทำให้มีพื้นฐานทางความคิดว่า โลกภายนอกมีความสำคัญ เมื่อคิดจะระบายสีจะต้องพึ่งพิงการรับรู้ทางตา หรือการรับรู้สิ่งต่าง ๆ จากโลกภายนอกตรงหน้า จะด้วยตาเปล่าหรือกล้องจุลทรรศน์ก็ได้ หลังจากนั้นจึงตัดสินใจว่า จะระบายสีภูมิภาพบริเวณไหนแสดงให้รู้เป็นช่วงเวลาอะไรและทำไมจึงต้องระบายสีตามเทคนิคนั้น ๆ ดังนั้นจิตรกรรมจึงเป็นคำตอบที่เป็นสี แสดงออกให้เห็น

กลุ่มที่สามเชื่อว่า การแสดงออกของจิตรกรรมเป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ สร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่า เป็นวัตถุแห่งความเบิกบานพอใจ (objects of delight) ผู้สร้างจะมีความพึงพอใจ มีความสุขที่จะระบาย พยายามสื่อให้รู้สึกในความงาม ความกลมกลืน สร้างภาพลวงที่เกิดความพึงพอใจ และให้ภาพลักษณ์ที่สร้างขึ้นใหม่เป็นตัวแทนการแสดงออกของความเบิกบานยินดี ความสุข ความพอใจไร้กังวล การเน้นความเบิกบานพอใจ ทำให้มีพื้นฐานทางความคิดว่า โลกภายในและโลกภายนอกมีความสำคัญเท่า ๆ กัน เมื่อคิดจะระบายสี ควรถือตามความสุข ความสบาย ความพึงพอใจที่จะแสดงความรู้สึกตามที่รับรู้ หรือตามจินตนาการ จะเริ่มจากโลกภายนอกหรือโลกภายในก่อนก็ได้

กลุ่มที่สี่เชื่อว่า การแสดงออกของจิตรกรรมเป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ สร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่าเป็นวัตถุแห่งความไม่แน่นอน (objects of contingency) ผู้สร้างจะต้องคำนึงถึงเวลาและบริเวณว่าง รวมถึงความจำเป็นและโอกาส เมื่อสร้างจิตรกรรมจะต้องแสดงออกให้สอดคล้องกับเวลาซึ่งเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ จะต้องสื่อให้ผู้พบเห็นตระหนักว่า ทุกสิ่งทุกอย่างเป็นไปตามกฎของความไม่แน่นอน และให้ภาพลักษณ์ที่สร้างขึ้นใหม่เป็นตัวแทนของความไม่แน่นอน

การเน้นเวลาและบริเวณว่าง (time & space) ซึ่งถือเป็นมิติที่ 4 และที่ 5 ทำให้มีพื้นฐานทางความคิดว่า ทั้งโลกภายนอกและโลกภายในประสานกันเป็นโลกแห่งความไม่แน่นอน (uncertainty) เมื่อคิดจะระบายสีจะต้องนึกเสมอว่า จิตรกรรมเป็นสื่อของเสรีภาพเป็นสื่อที่เตือนให้ตระหนักในความไม่แน่นอนซึ่งแสดงออกให้เห็นเป็นการระบายสีได้อย่างดี (อารี สุทธิพันธุ์. 2541 : หน้า 36-37)

ความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นลักษณะของความคิดที่แปลกใหม่ นักจิตวิทยาและนักการศึกษาได้ให้ความสนใจศึกษาค้นคว่าในเรื่องความคิดสร้างสรรค์ไว้มากมาย บางท่านให้ความหมายไปทางวัตถุ สิ่งประดิษฐ์คิดค้น บางท่านเน้นกระบวนการในการสร้างสรรค์ บางท่านสนใจลักษณะของบุคคลที่มีความคิดสร้างสรรค์ ดังนั้นความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นกระบวนการที่นำไปสู่ผลงานจิตนาการที่มีความเป็นตัวของตัวเองไม่ซ้ำแบบใคร มีคุณค่าเป็นที่ยอมรับว่ามีความถูกต้อง ดีงาม สามารถใช้งานได้ดีหรือมีสุนทรียภาพ สน สีมาตรรังได้ทัศนะเกี่ยวกับความคิดทางศิลปะว่า... ความคิดทางศิลปะของศิลปินนักวิชาการบางท่านเรียกปรัชญาศิลปะของศิลปิน ความคิดส่วนนี้เป็นหัวใจของศิลปินทุกท่านถือว่าเป็นคุณสมบัติหลักที่สำคัญยิ่ง เพราะเป็นเครื่องแสดงคุณภาพระหว่างศิลปินกับช่างฝีมือ ศิลปินต้องมีความคิดทางศิลปะและความชำนาญในการแสดงออก ส่วนช่างฝีมือมีความชำนาญในทางเทคนิควิธีการแต่ขาดความคิดทางศิลปะ (สน สีมาตรัง. 2527: 97)

ในช่วงแรกๆ ของการวาดภาพของเซซานน์เป็นการศึกษาและลอกภาพจากศิลปินรุ่นก่อน ๆ เช่น ไมเคิล แองเจโร เรมบรันด์ และ แองเกรอซ์ ภาพ บาสโตราล (POSTORAL) ได้รับอิทธิพลมาจากงานของแองเกรอซ์ ชื่อ เดอะ เตอร์กีส บาธ (THE TURKISH BATH) ในเรื่องภาพเปลือยและการจัดวางองค์ประกอบ ในปี ค.ศ.1870 เขาเขียนภาพ เดอะ เท็มท์เทชั่น ออฟ เซนต์แอนโทนี (The Temptation of St.Anthony) อันได้อิทธิพลแนวความคิดในการเขียนมาจากบทประพันธ์ของโฟล์แบร์ต (Flaubert) ในบทประพันธ์ชื่อเดียวกันและเรื่องบรรยากาศของสีสันได้มาจากการฟังเพลงของวากเนอร์ (Wagner) ในช่วงเดียวกัน ภาพชื่อ เดอะ รอบเบอร์ส แอนด์ ดิ แอส (The Robbers and The Ass) เขาเขียนจากการอ่านเรื่องราวในหนังสือของอาปือลีอุส (Apuleius) โดยการจัดวางองค์ประกอบจากรูป

แบบผลงานของโดมิเย่ร์ (Daumier) อันเป็นลักษณะงานสมัยบาโรคฝรั่งเศส (ถนอม ชาภักดี. 2531 : 13)

ถนอม ชาภักดี กล่าวถึงผลงานช่วงแรกของ ปอล เซซานน์ ว่า

ผลงานชื่อเรพ (Rape) เขาได้รูปแบบแนวความคิดมาจาการอ่านเรื่อง เดอะ เรส เครอแกง (The Rese Kequin) ของโซล่าซึ่งเป็นเพื่อนสนิทของเขาเองหรือภาพชื่อออจี (Orgy) อันเป็นผลงานสีน้ำ ได้รูปแบบและดัดแปลงมาจากผลงานของเวโครแนส (Veronese) ในภาพ มาคริอาช แอท กานา (Marriage at cana) ในช่วงแรกเขาศึกษาศิลปะในสำนักของโรเจอร์ ฟราย'ส สตัสดี้ (Roger Fry's Study) เขาคัดลอกงานของเดอลาครัวซ์ในชื่อภาพเดียวกันว่า เดอะ บาเคอ ออฟ แดนทิ (The Barque of dante) ซึ่งเป็นงานที่เดอลาครัวซ์เขียนในยุคโรแมนติคฝรั่งเศส พอมาระยะหลัง ๆ งานของเขาคลี่คลายออกมาเรื่อย แต่กระนั้นก็ยังรับอิทธิพลและศึกษาผลงานของบรมครูอยู่อย่างต่อเนื่อง แม้กระทั่งงานของศิลปินในรุ่นพี่อย่างรูป เดอะ แบล็ก คล็อก (The Black Clock) เขาได้แนวการเขียนแบบฮาฟโทน (Half Tones) มาจากโมเน่ต์และการใช้เกรียงปาดสีมาจากคัวร์เบท์อันเป็นเทคนิคที่คัวร์เบท์ใช้มาแล้วตั้ง 10 ปี จากจุดนี้เองที่เขาหลงไหลในการใช้เกรียงปาดคลี่นสีอย่างเมามัน และใช้มาอยู่จนตลอดช่วงการเขียนรูปของเขา (ถนอม ชาภักดี. 2531 : 13)

ในช่วงแรกที่เซซานน์สร้างงานจิตรกรรมผู้ที่มีอิทธิพลต่อแนวความคิดในการสร้างงานของเซซานน์เป็นอย่างยิ่ง ทั้งยังเป็นผู้ที่คอยเสนอแนะความคิดให้เซซานน์ได้สร้างงานออกมาเป็นแบบเฉพาะตนจนเป็นที่ยอมรับ ได้แก่ พีซาร์โร

ผ่อง เช่งกิ่ง แสดงทัศนะว่า

พีซาร์โรนั้นมีบทบาทสำคัญที่ทำให้เซซานน์มีความศรัทธาและนับถือเขามากเขาเป็นผู้ชำนาญในการใช้สีสว่างสดใสในแนวอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) คนหนึ่ง ซึ่งมีความเชื่อต่อแนวทางของการเขียนภาพนอกสถานที่และมีความคิดอยู่ว่าการวาดนั้นไม่มีความจำเป็นที่จะต้องใช้เส้นเป็นตัวกำหนดรูปทรง เพราะว่าสีก็สามารถทำหน้าที่แทนเส้นได้เหมือนกัน เขาแนะนำให้เซซานน์ได้ประสบความสำเร็จในการใช้สีและมีวิธีการแบบเฉพาะตัว พีซาร์โรเป็นจิตรกรที่เซซานน์เชื่อถือมากที่สุด เนื่องจากพีซาร์โรได้สอนการวาดภาพทิวทัศน์ให้กับเขา ปิสซาโรแก่กว่าเซซานน์ 9 ปี จึงมีประสบการณ์ที่เหนือกว่า เขาเป็นครูที่ดีมากเพราะเป็นคนใจกว้างและมีความละเอียดครอบคอบในการวิจารณ์ผลงานและได้ช่วยเหลือจิตรกรหนุ่มหลายคนให้มีความก้าวหน้าในการทำงานจิตรกรรม แม้ว่าจิตรกรบางคนจะมีชีวิตที่คล้าย ๆ กับโกแกง ผู้ซึ่งมีชีวิตส่วนตัวที่ไม่ราบรื่น ซึ่งเปรียบได้กับเซซานน์ เซซานน์เคยกล่าวถึงพีซาร์โรว่า "เขาเป็นผู้ยิ่งใหญ่ที่มักจะถ่อมตัว" เขาจึงนับถือพีซาร์โรเป็นอย่างมาก "พีซาร์โรเปรียบเสมือนกับบิดาของกระผม" เขากล่าว "แทบจะเรียกได้ว่าเขาเป็นเจ้าเหนือหัวที่ดีมากทีเดียว" (ผ่อง เช่งกิ่ง. 2524 : 21)

ฮาโจ ดัทชิ่ง กล่าวว่า

เซซานน์ได้เขียนจดหมายถึงออครองดู (Aurendu) เมื่อวันที่ 25 กันยายน 1903 บอกว่าในช่วงปี1870 เขาเขียนภาพทิวทัศน์ที่มีภูเขาลูกมหึมาปรากฏเป็นฉากหลังเป็นสิ่งเตือนใจให้นึกถึงยุคอุตสาหกรรมที่เขามาคุกคามธรรมชาติ รูปนั้นบ่งบอกถึงการฟันฝ่าอุปสรรคของเซซานน์ที่เปลี่ยนจากยุคเริ่มต้นจากงานที่มี

ลักษณะมืดมนสู่งานที่ปฏิบัติต่อธรรมชาติอย่างมั่นคง ภายใต้การแนะนำของปิซาโร ในช่วงปี 1880 เป็นต้นมา จึงมีภาพภูเขาปรากฏขึ้นเรื่อย ๆ (Duchting. 1994 : 97)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวเกี่ยวกับแนวความคิดในการสร้างงานจิตรกรรมของเซซานน์ว่า ในกรณีเกี่ยวกับสี เซซานน์มีความเชื่อว่าสีทุกสีมีคุณลักษณะเด่นและลักษณะด้อย (advancing and receding) ซึ่งเรียกว่าทฤษฎีสีนี้ว่า เดอะ The theory of advancing and receding color ซึ่งกล่าวโดยย่อ ๆ ดังนี้

จุดสีเหลืองบนกระดาษสีน้ำเงินจะให้ความรู้สึกเด่นเพราะสีเหลืองเป็นสีเด่นสีน้ำเงินเป็นสีด้อย ดังนั้นถ้าจุดสีน้ำเงินบนแผ่นกระดาษสีเหลือง จะรู้สึกว่ากระดาษสีเหลืองแผ่นนั้นมีรูทะลุ แทนที่จะรู้สึกว่ามีจุดสีบนแผ่นกระดาษสีเหลืองนั้นที่เป็นเช่นนี้เพราะว่าสีพวกอุ่น (Warm Color) เช่น สีเหลือง สีส้ม เป็นสีเด่นและสีน้ำเงิน น้ำเงินแก่ หรือม่วงน้ำเงินเป็นสีด้อย แต่ลำพังเฉพาะสีเท่านั้นไม่พอ จะต้องพิจารณาส่วนประกอบที่ช่วยให้เด่นและด้อย เช่น ขนาด (Size) ลักษณะผิว (Texture) รูปแบบ รูปทรง (Form) ฯลฯ อีกด้วย ปัญหาเรื่องเด่นและด้อยของสีนี้ ถ้าจะนำมาเขียนเกี่ยวกับวัตถุสีต่าง ๆ เช่น ผลแอบเปิลสีแดงบนผ้าปูโต๊ะสีขาวและใกล้กับแจกันสีเขียว ศิลปินจะต้องคำนึงถึงสีของวัตถุอื่นรอบ ๆ ด้วย แทนที่จะมุ่งแต่สีของวัตถุโดยเฉพาะเท่านั้น (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 193)

กำจร สุนพงษ์ศรี อธิบายถึงหลักสุนทรียภาพอันเป็นแนวทางในการสร้างงานของ ปอล เซซานน์ ว่า

หลักสุนทรียภาพของเซซานน์ ซึ่งเขามักจะใช้เป็นหลักในการเสนอความคิดในการอธิบายผลงานของเขา เขาชอบใช้คำ 2 คำในการอธิบายผลงานของเขาเสมอ คือ มอดิวเลฌัน(Modulation) ซึ่งหมายถึงการปรับการเปลี่ยนแปลงให้เหมาะสมและรีแอะไลเสฌัน(Realization) ซึ่งหมายถึง การสำนึกการทำให้เป็นจริงขึ้นมา...เซซานน์จะทำงานของเขาให้เป็นจริง โดยมีการแปลงธรรมชาติให้เป็นธรรมชาติทางศิลปะ นอกจากนี้เขายังเป็นจิตรกรผู้พิถีพิถันในการค้นหา "จุดสำคัญทางศิลปะ" โดยจะเลือกมันก่อน เช่น ภาพทิวทัศน์ ภาพคน หรือภาพหุ่นนิ่ง มีจุดสำคัญที่ใดบ้าง เพราะทุกสิ่งทุกอย่างต่างมีจุดสำคัญในตัวของมันเองและข้อสำคัญอย่าทำลายความมีชีวิตของสิ่งนั้น ๆ ดังจะเห็นโมเนต์เลือก "จุดสำคัญทางศิลปะ" ได้ทุกหนทุกแห่ง ไม่ว่าจะเป็นกองฟางหรือสระน้ำอันดารดาษด้วยดอกบัว นั่นเป็นเพราะโมเนต์มีจุดประสงค์ให้สิ่งภายนอกที่ห้อมล้อมตัวศิลปินสำคัญกว่าตัวศิลปินเอง (Objective movement) ส่วนเซซานน์นั้น เขาถือว่าภายในตัวจิตรกรมีความสำคัญเท่าเทียมกับสิ่งภายนอก เขาเคยกล่าวว่า... "ศิลปะ คือ ทฤษฎีที่พัฒนาและใช้ประยุกต์เพื่อติดต่อกับธรรมชาติ" และธรรมชาติจะมีรูปทรงต่าง ๆ กัน อาทิเช่น "รูปทรงกระบอก ทรงกลม ทรงกรวย" รูปทรงต่าง ๆ จะมีอยู่สองแบบ คือ รูปทรงตามธรรมชาติกับรูปทรงซึ่งกลั่นออกมาจากธรรมชาติ ผลงานของพอล เซซานน์ ได้มุ่งมั่นเพื่อบรรลุถึงรูปทรงอันบริสุทธิ์ในแบบนามธรรมไม่ใช่เป็นแบบสิ่งต่าง ๆ อันปรากฏอยู่ในธรรมชาติเท่าที่ตาเห็นเท่านั้น ผลงานของเซซานน์แสดงให้เห็นอุดมคติและทรรศนะต่อการมองโลกและธรรมชาติ ศิลปะไม่ใช่การจำลอง (Reproduction) หากเป็นการเสนอ (Representation) ของศิลปินต่อสัจธรรม และการเสนอนี้ในทางจิตรกรรมเขาได้แนะนำว่าควรเป็นเรื่องของสี นอกจากนั้นการวาดเส้น (Drawing) กับการระบายสี (Painting) ไม่ได้มีความหมายไกลกันนัก ขณะที่เขาระบายสีก็ได้วาดมันด้วย การประสานสัมพันธ์ของสีมีมากมายเท่าไร ความกลมกลืนกันก็มีมากเท่านั่น สียิ่งสดใสเท่าใดภาพก็จะยิ่งเด่นชัดขึ้นเช่นกัน เมื่อสีมีความเข้มข้นในตัวเองมาก รูปทรงก็จะมีเนื้อมีหนัง

เพิ่มขึ้น สีจะมีพลานุภาพหากใช้ได้ถูกต้องมันจะรวมเอาเส้น ความมีปริมาตร และน้ำหนัก (ขาว-ดำ-อ่อน-แก่) เข้าด้วยกันภาพจะกลายเป็นอนุภาคแห่งความหนาแน่นของสี (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 50)

ความเชื่อในเรื่องลัทธิวิญญาณต่าง ๆ ถูกนำมาใช้ทั้งกับสิ่งมีชีวิตและไม่มีชีวิต เชิงเขา บ้าน ภูเขา ท้องฟ้า และเหนืออื่นใดคือต้นไม้ ภาพวาดต้นไม้ของเซซานน์โดยเฉพาะต้นสนที่ขึ้นในบริเวณบ้านของเขามีการกล่าวถึงในบทกวีส่วนใหญ่ในการบรรยายความรู้สึกต่อธรรมชาติ ภาพเดอะเกรสไพน์ (The Great Pine) คือตัวอย่างที่ดี ต้นไม้ที่ยืนโดดเดี่ยว แผ่กิ่งก้านออกไปคล้ายแขนในอากาศ ทำให้เรารู้สึกได้ถึงอากาศที่สดชื่น ความโอนไหวของมันดูเหมือนไม่ก่อให้เกิดสายลมพัด แต่น่าจะแสดงถึงความหวั่นไหวต่อสิ่งต่าง ๆ ของเซซานน์ที่ซ่อนอยู่ภายใน "มันทำให้ฉันเอนไหวต่อสิ่งความรู้สึกหวาดกลัวยิ่งนัก ถ้าฉันสามารถใช้ความลับในเรื่องสีของฉันสื่อความหวาดกลัวนั้นให้ผู้อื่นรู้ได้ พวกเขาจะไม่มีความรู้สึกว่างเปล่าหรอกหรือ บางทีอาจเป็นความรู้สึกอึดอัดแต่มิยิ่งมีความสมหวังและมีความปลาบปลื้มเป็นที่สุดหรอกหรือ... ต้นไม้นั้นเป็นดังผู้สร้างสรรค์อันยอดเยี่ยมใช่ไหม เรามีสิ่งใดร่วมกันกับต้นไม้อะไรที่เชื่อมโยงระหว่างต้นสนที่ฉันเห็นกับต้นสนที่เป็นตัวตนจริงๆข้างใน...(เขียนถึงกาสเกท์ (Gasquet) ประมาณปี 1900) (Duchting. 1991 : 197)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวอีกว่า

เซซานน์บุกเบิกงานจิตรกรรมให้ก้าวข้ามขั้นขึ้นไปจากพวกอิมเพรสชันนิสม์ได้กระทำนอกเหนือไปจากสีปริมาตร ฯลฯ ดังได้กล่าวมาแล้ว เซซานน์มาถึงการผันแปรรูปทรง เขากล่าวว่า "ในการวาดรูปนั้นมีสิ่งสำคัญอยู่สองอย่าง คือ ตาและสมอง ทั้งสองจะต้องคอยช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ตาจะต้องเพ่งตรงไปยังสิ่งที่เห็นเพื่อสำรวจสิ่งนั้น สมองจะต้องนำมาพิจารณาอย่างมีเหตุผล และนำความชำนาญทางศิลปะของศิลปินออกมานั่นคือความหมายของการแสดงออกพลังอำนาจทั้งของตาและสมองที่ร่วมกันนี้ ไม่เฉพาะแต่การนำให้เข้าถึงธรรมชาติเท่านั้น หากยังต้องดึงเอาความจริงอันซ่อนเร้นออกมาปรากฏในภาพวาดอีกด้วย" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 51)

วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงความเห็นว่า

ถ้าจะพิจารณาผลงานของเซซานน์ นับแต่ปี คศ. 1866 เป็นต้นมาจะพบว่างานจิตรกรรมของเขาได้แสดงบุคลิกเฉพาะตัวอย่างเด่นชัด แม้จะพบอิทธิพลจากผลงานของ กูร์เบท์ และมาเนท์ อยู่บ้างก็ตาม ผลงานจิตรกรรมของเซซานน์ได้รับการสรรเสริญอย่างสูงส่งโดยเฉพาะอย่างยิ่งการรักษาระนาบสองมิติบนพื้นภาพ คุณสมบัติของวัตถุและโครงสร้างง่าย ๆ ของรูปทรง เป็นการนำมาเสนอความจริง และพื้นภาพอย่างใหม่ซึ่งส่งผลโดยตรงมาสู่ศิลปะบาศกนิยม ซึ่งเป็นคลื่นศิลปะที่สำคัญลูกต่อมา เซซานน์เสนอสภาพสัจนิยมอย่างใหม่ด้วยการแสดงโครงสร้างของธรรมชาติมากกว่าการเลียนแบบธรรมชาติ เป็นการสำรวจตรวจสอบธรรมชาติ หรือความจริงและหล่อหลอมธรรมชาติขึ้นใหม่บนพื้นภาพอย่างเป็นเหตุเป็นผล โดยปฏิเสธความรู้สึกและแสงสีอย่างศิลปะลัทธิประทับใจ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 23)

3. เรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์

ชะลูด นิ่มเสมอ อธิบายไว้ในหนังสือองค์ประกอบศิลป์ ว่า

เรื่อง หมายถึง สิ่งที่ศิลปินสรรหามาเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างงานศิลปะแบบรูปธรรม เช่น คน สัตว์ ทิวทัศน์ สิ่งของ ศาสนา สงคราม ฯลฯ หรือหมายถึง "ภาพนี้เกี่ยวกับอะไร ศิลปินต้องการเขียนหรือเน้นอะไร... งานจิตรกรรม ประติมากรรมแบบรูปทรงตามปกติจะมีเรื่องเราดูรู้ว่างานชิ้นนั้นเป็นม้า เป็นคน เป็นทิวทัศน์ นอกจากนี้เรายังแบ่งประเภทของงานจิตรกรรม ประติมากรรมออกตามเรื่องด้วย เช่น จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ จิตรกรรมหุ่นนิ่ง จิตรกรรมรูปคน ฯลฯ (ชลูด นิ่มเสมอ. 2539 : 19)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวว่าเรื่อง ที่ปรากฏเป็นทัศนศิลปะ มีความสำคัญเป็นอันมาก เพราะเป็นสะพานทอดให้ผู้ดู ผู้สนใจเปรียบเทียบพินิจพิจารณาและสามารถเลือกตัดสินว่าคุณค่าของเรื่องมีค่ามากน้อยเพียงไร (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 63)

ช่วงแรกเซซานน์ศึกษาและลอกภาพจากศิลปินในรุ่นก่อน ๆ เรื่องราวที่ปรากฏจึงมักจะเป็นเรื่องราวตามที่ได้ศึกษาและลอกเลียน ภาพคนเปลือยเป็นเรื่องราวของคนอาบน้ำทั้งผู้หญิงและผู้ชายท่ามกลางทิวทัศน์อันงดงาม เช่นภาพปาสโตราล (Pastoral) เป็นภาพทิวทัศน์ที่ประกอบไปด้วยเรื่องราวของคนผู้หญิงและผู้ชาย ผู้หญิง 3 คนเปลือยกาย คนหนึ่งยืนหันหลังอีกคนนั่งอยู่ด้านซ้ายของภาพและผู้หญิงอีกคนคว่ำหน้าอยู่ในตอนล่างของภาพในขณะที่ผู้ชาย 3 คน ซึ่ง 2 คนนั่งอยู่ริมชายฝั่งที่ระบายเรียบด้วยสีเขียว อีกคนนั่งอยู่บนเรือตรงรอยต่อระหว่างชายฝั่งกับผิวน้ำมีขวดเหล้าและแก้ววางอยู่ ในภาพจึงบ่งบอกถึงเรื่องราวเกี่ยวกับคนหญิงและชายสามคู่น่าจะมาพักผ่อนปิกนิกกัน การระบายสีตัวคนด้วยรอยพู่กันหยาบ ๆ ตามแบบของเซซานน์ในยุคแรก ๆ

ภาพ The Chestnut Trees and the Pool at the Jasse Bouffan แสดงเรื่องราวเกี่ยวกับต้นไม้ ทางเดิน ทุ่งราบ และแอ่งน้ำ โทนสีเขียวระบายด้วยรอยแปรงหยาบ ๆ บรรยากาศแสงบริเวณทุ่งราบและเงาบริเวณต้นไม้ได้ชัดเจน

ภาพ Rocky Landscape near L'Estaque, (1870-1871) ภาพทิวทัศน์ที่แสดงเรื่องราวของหินภูเขาและต้นไม้มีทางเดินไหล่เขาบริเวณด้านซ้ายของภาพ ด้านขวาแสดงลักษณะเด่นของก้อนหินของภูเขาที่ดันขึ้นจากพื้นดินสู่อากาศ ต้นไม้ 4 ต้น ระบายด้วยรอยพู่กันหยาบ ๆ แสดงระยะเท่ากันกับหินด้านขวามือ บรรยากาศของแสงที่ลอดผ่านต้นไม้จากด้านซ้ายของภาพกระทบกับก้อนหินก้อนใหญ่ด้านขวาทำให้ดูเด่นยิ่งขึ้น

ช่วงกลางของการสร้างงานจิตรกรรมสามารถแยกเรื่องราวหลักหรือเรื่องราวเด่นของภาพจากงานของเซซานน์ ได้เป็น 4 ประเภท คือ

3.1 ภาพทิวทัศน์ต้นไม้กับทุ่งราบและภูเขา เช่น ภาพ

3.1.1 Tree in the Park at the Jas de Bouffan ราวปี ค.ศ.1875-1876

3.1.2 Mont Sainte-Victoire from Bellevue ราวปี ค.ศ.1882-1885

3.1.3 Mountains is Provence ราวปี 1886-1890

3.1.4 Mont Sainte-Victoire ราวปี 1885-1887

3.1.5 Mont Sainte-Victoire with Large Pine ราวปี ค.ศ. 1886-1887

3.1.6 Mont Sainte-Victoire with Large Pine ราวปี ค.ศ.1889

3.2 ภาพทิวทัศน์ต้นไม้กับสิ่งก่อสร้าง

สิ่งก่อสร้างหมายถึงสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วยแรงงานหรือเครื่องทุ่นแรงด้วยวัสดุที่มีความแข็งแรงทนทานต่าง ๆ เช่น อิฐ หิน ปูนทราย ไม้ กระเบื้อง สังกะสี ฯลฯ ภาพเขียนทิวทัศน์ของเซซานน์ซึ่งปรากฏเรื่องราวเกี่ยวกับสิ่งก่อสร้าง ได้แก่ บ้าน สะพาน รั้ว เป็นต้น เช่นภาพ

3.2.1 Houses in Provence The Riaux Valley Near L'Staque ราวปี 1879-1882

3.2.2 Chestnut trees and Farmhouse at the Jas de Bouffan ราวปี 1885-1887

3.2.3 The Pool at the Jas de Bouffan ราวปี 1885-1890

3.2.4 House with Red Roof ราวปี 1887

3.2.5 Gardanne ราวปี 1885-1886

3.2.6 The Jas de Bouffan ราวปี 1886-1887

3.3 ภาพทิวทัศน์ต้นไม้กับน้ำ

น้ำ หมายถึงส่วนที่เป็นคลองน้ำ แอ่งน้ำ แม่น้ำ ทะเล หรือทะเลสาบ เซซานน์ได้วาดภาพทิวทัศน์ต้นไม้กับน้ำไว้จำนวนไม่น้อย เช่น ภาพ

3.3.1 The sea at L'Estaque ราวปี 1876

3.3.2 The Bridge at Maincy ราวปี 1879-1881

3.3.3 The Chateau de Medan ราวปี 1879-1881

3.3.4 The Gulf of Masseille Seen from L'Estaque ราวปี 1885

3.3.5 L'Estaque ราวปี 1882-1885

3.3.6 The Banks of the Marne ราวปี 1888

3.4 ภาพทิวทัศน์ต้นไม้กับมนุษย์

ส่วนใหญ่เป็นภาพคนอาบน้ำ ผู้หญิงและผู้ชาย เช่นภาพ

3.4.1 Bathers at Rest ประมาณปี ค.ศ.1875-1876

3.4.2 Tree Bathers ประมาณปี ค.ศ.1875-1877

3.4.3 Five Bathers ประมาณปี ค.ศ.1875-1877

3.4.4 Five Bathers ประมาณปี ค.ศ.1877-1878

3.4.5 The Battle of Love ประมาณปี ค.ศ.1880

3.4.6 Five Female ประมาณปี ค.ศ.1885-1887

ในช่วงปลายคือระหว่างปี ค.ศ.1889-1906 เป็นช่วงที่ผลงานของเซซานน์ได้รับการยอมรับแล้วได้ถูกเชิญให้ไปแสดงงานหลายที่หลายประเทศ เรื่องราวในผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ของเซซานน์ก็ยังปรากฏเรื่องราวเช่นเดียวกับช่วงกลางแต่ลักษณะของรูปแบบจะพัฒนาขึ้นมาโดยเฉพาะเรื่องการใช้สีสดใสขึ้นมาก การลดทอนรายละเอียดและการปรับเปลี่ยนรูปทรงของทิวทัศน์ แสดงเอกลักษณ์เฉพาะเรื่องการป้ายสีของวัตถุให้เป็นแผ่น เป็นเหลี่ยม เป็นลูกบาศก์ชัดขึ้น ดังจะเห็นได้จากภาพต่าง ๆ ต่อไปนี้

1. Bathers ประมาณปี ค.ศ.1890-1892
2. Woods with a Millstone ประมาณปี 1892-1894
3. Large Pine and Red Earth ประมาณปี ค.ศ.1890-1895
4. The Lake at Annecy ประมาณปี ค.ศ.1890-1896
5. Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus ประมาณปี ค.ศ.1897
6. Mont Sainte-Victoire ประมาณปี ค.ศ.1900-1902
7. Quarry at Bibenus ประมาณปี ค.ศ.1804-1905
8. Maisan Maria am Wegzum on the Way to the Chateau Noir ประมาณปี ค.ศ. 1904-1906
9. Banks of a Rever ประมาณปี ค.ศ.1904-1905
10. The Cabanon de Jourdan ประมาณปี ค.ศ.1906
11. Le Chateau Noir ประมาณปี ค.ศ.1904-1906
12. Mont Sainte- Victoire Seen from Les Lauver ประมาณปี ค.ศ.1902-1906
13. Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauver ประมาณปี ค.ศ.1904-1906
14. Large Female Bathers ประมาณปี ค.ศ.1894-1905
15. Large Female Bathers ประมาณปี ค.ศ.1906

จากปี ค.ศ.1895-1899 เซซานน์วาดภาพจำนวนหนึ่งที่เหมืองร้างบิเบมุส (Bibemus) ภาพเหล่านี้จับเอาความยุ่งเหยิงที่มหัศจรรย์ โขดหินกระจัดกระจายบางส่วนมีขนาดใหญ่โตเกาะกลุ่มกันอยู่อย่างสวยงามและให้ความรู้สึกที่มีความหมาย กระนั้นก็ยังมีความรู้สึกของการเกลียดเพื่อนมนุษย์และการป้องกันตัวเองซึ่งเซซานน์ได้แสดงออกมาทางภาพวาดของเขา ก้อนหินถูกนำมาวาดรวมกันไว้ที่ระดับหนึ่งเหมือนเป็นเกราะกำบังตัวจากสายตาของคนที่กำลังจ้องมองดูเขาเหมือนเป็นศัตรู (Duchting. 1994 :194)

4. รูปแบบการสร้างงานของปอล เซซานน์

รูปแบบ (Art Form) หมายถึงลักษณะบ่งชี้ให้มองเห็นถึงการแสดงออกหรือการถ่ายทอดความคิดของศิลปินให้เป็นรูปที่มองเห็นได้ โดยอาศัยส่วนประกอบทางศิลปะหรือมูลฐานทัศนศิลป์ (Visual Eelament) เป็นสื่อในการแสดงออก รูปแบบทางศิลปะจะต้องมีความสัมพันธ์กับเรื่องราวและแนวความคิดของศิลปิน

สน สีมาตรัง จำแนกรูปแบบศิลปะออกเป็น 4 รูปแบบ ได้แก่

1. รูปแบบเหมือนจริง ให้ความสำคัญแก่ความจริงตามการเห็นแสดงรายละเอียดตามข้อเท็จจริงที่มีอยู่ในธรรมชาติ

2. รูปแบบศิลปะอารมณ์ ให้ความสำคัญแก่อารมณ์ แสดงความรู้สึกอันเกิดจากการตอบโต้ระหว่างประสบการณ์ส่วนบุคคลของศิลปินกับสิ่งเร้าคือแบบเบื้องหน้ายังอาศัยรูปแบบที่มีอยู่ใน ธรรมชาติ แต่มี

อิสระที่จะลด เพิ่ม ตัดทอน รูปที่แสดงไม่ต้องตรงตามข้อเท็จจริงในธรรมชาติ แต่การเปลี่ยนแปลงรูปที่แสดงนั้นต้องสนองผลทางอารมณ์ และความรู้สึกที่ต้องการแสดงออก

3. รูปแบบศิลปะจินตนาการให้ความสำคัญแก่ความเข้าใจและความคิดเห็นของศิลปิน รูปที่ใช้แสดงในงานศิลปะจะอาศัยรูปที่มีอยู่ในธรรมชาติ หรือคิดจะสร้างรูปขึ้นเองก็ได้ มีอิสระที่ลด เพิ่ม ตัดทอนรูปที่ได้จากธรรมชาติ การเปลี่ยนแปลงรูปที่แสดงจะต้องสนองตอบต่อความเข้าใจ ความฝันความเชื่อและเรื่องที่เกี่ยวกับจิตใต้สำนึก

4. รูปแบบศิลปะนามธรรม ให้ความสำคัญกับความงามอันเกิดจากปัญญาความคิดที่เข้าถึงคุณลักษณะองค์ประกอบศิลปะและระบบวิธีการสื่อความหมายไม่ต้องคำนึงถึงข้อเท็จจริง และรูปที่มีในธรรมชาติเน้นความสำคัญที่การใช้คุณลักษณะองค์ประกอบศิลปะให้มีความสัมพันธ์ มีผลด้านสื่อความหมายโดยตัวมันเองไม่ต้องอาศัยรูปทรงที่มีเรื่องราวรูปทรงที่รู้จัก (สน สีมาตรัง. 2527 : 116-117)

วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงทัศนะว่า

ศิลปะในอดีตมักแสดงรูปแบบเหมือนคนจริง รูปแบบอันประณีตบรรจงและรูปแบบที่กระทำเลียนแบบกันเพื่อให้ศิลปะสามารถสื่อสารกับประชาชนพลเมืองได้อย่างง่ายดาย คุ้นเคยและพร้อมกันนั้นรูปแบบอันวิจิตรบรรจงก็ช่วยตอกย้ำความรู้สึกดุจเทพและสรวงสวรรค์ให้กับผู้มีอำนาจและศาสนาด้วย สำหรับศิลปะสมัยใหม่นั้นมักเป็นรูปแบบลดทอน (Distortion) ที่ผิดเพี้ยนไปจากธรรมชาติสิ่งแวดล้อมหรือรูปแบบนามธรรม (Abstraction) ที่มุ่งเสนออารมณ์และความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ เป็นรูปแบบที่ตอบสนองปัจเจกภาพมากกว่าการตอบสนองประเพณีนิยม (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 48)

สุชาติ เถาทอง ได้แบ่งรูปแบบงานจิตรกรรมไว้ 3 ลักษณะ คือ

1. Figurative หมายถึงรูปแบบทางรูปธรรมดูสามารถรู้ได้ว่าเป็นภาพคน สัตว์ สิ่งของ เช่นภาพทิวทัศน์ ภาพคน ภาพสัตว์ ภาพดอกไม้ เป็นต้น

2. Non-Figurative หมายถึงรูปแบบทางนามธรรมแสดงให้เห็นเป็นเส้น สี น้ำหนัก รูปทรง เป็นต้น

3. Semi-Figurative and Non-Figurative หมายถึงรูปแบบกึ่งนามธรรม สามารถเห็นได้ว่าเป็นรูปทรงต่าง ๆ แต่มีลักษณะของการตัดทอนหรือดัดแปลงไปจากธรรมชาติ

รูปแบบ Figurative กับ Non-Figurative ที่จริงแล้วมักจะอยู่บนเส้นแกนอันเดียวกัน มีปลายข้างหนึ่งเป็นรูปธรรมและปลายอีกข้างหนึ่งเป็นนามธรรม ตรงกลางจะเป็นกึ่งนามธรรม (Semi-Figurative and Non-Figurative) นอกจากสามจุดนี้แล้วผู้สร้างมีอิสระที่จะยืนอยู่ที่จุดใดจุดหนึ่งตลอดเส้นแกนนี้ ซึ่งมีอยู่มากมายนับไม่ถ้วน (สุชาติ เถาทอง. 2532 : 79)

4.1 ช่วงเริ่มต้น (ค.ศ.1859-1872)

ถนอม ชาภักดี กล่าวถึงรูปแบบการสร้างงานของ ปอล เซซานน์ ว่า

ในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1859-1872 อันเป็นยุคแรกเริ่มการเขียนรูปของเซซานน์ ซึ่งที่จริงแล้วพ่อเขาอยากให้เรียนกฎหมายแต่เขาเกิดเบื่อหน่ายเลยหนีไปปารีส ไปเจอกับศิลปินใหญ่อย่างปิซาโรเข้า ด้วยความที่ชอบศิลปะอยู่แล้ว เมื่อเจอลูกยุเข้ายิ่งบากบั่นเขียนรูปเป็นการใหญ่ แรก ๆ นั้นเขาเขียนรูปแบบอีโรติก

(EROTIC) และรูปพวกเหตุการณ์โศก ๆ เหงา ๆ รัก ๆ ส่วนภาพ Still life กับภาพ Portraits เขาเขียนบ้างเล็กน้อย ส่วนมากเป็นคนใกล้ชิดเป็นต้นว่า พ่อ, ลุง, พี่น้อง เขาเป็นคนกล้าคิดและกล้าแสดงออก มิหวั่นไหวต่อคำวิจารณ์ใด ๆ ถึงแม้ว่านักวิจารณ์จะตำหนิเขาอย่างรุนแรงว่า "เด็กบ้านนอกที่โง่งั่ง" ก็ตาม เขาก็ยังมุมานะบากบั่นทุ่มเทแรงกาย แรงใจศึกษาหาเทคนิคแปลกๆ ใหม่ ๆ ให้กับตัวเองมิได้ขาด รูปภาพต่างๆ ที่เขาถ่ายทอดออกมาบนผืนผ้าใบในแต่ละภาพนั้นล้วนแล้วแต่สนิทแนบแน่นอยู่กับเรื่องราวของความเป็นจริงที่เขาไขว่คว้าหามา ไม่ว่าภาพชื่อ RAPF หรือ MODERN OLYMPIA หรือภาพอื่น ๆ ที่เขาได้แต้มแต่งออกมาในริ้วรอยของคลื่นสีฝีแปรงก็ล้วนแต่ได้รับผลและอิทธิพลจากบุคคลอื่นทั้งนั้น เขาไม่เคยปฏิเสธและไม่อับอายเลยแต่กลับยิ้มรับด้วยความภาคภูมิใจเสียอีก เพราะถือว่าพวกเขาเหล่านั้นคือครู (ถนอม ชาภักดี. 2531 : 11)

พีซาร์โรเป็นผู้หนึ่งที่เซซานน์นับถือว่าเป็นครูที่มีความอดทนมีขันติและใจกว้าง เขาจึงสามารถทนได้กับความใจร้อนและความเป็นคนเจ้าอารมณ์ของเซซานน์ ในตอนต้นของการเริ่มงานอาชีพเป็นช่วงเวลาเดียวกันกับที่เซซานน์กำลังมีเรื่องหลายเรื่องเป็นปัญหาที่เกิดขึ้นภายในครอบครัวของเขา พีซาร์โรจึงได้ชักชวนให้เซซานน์กับภรรยาอายุน้อยและลูกที่เพิ่งคลอดมาใหม่ๆไปพักอยู่กับเขาที่เมืองพอนทัวส์ (Pontioise) ซึ่งเต็มไปด้วยสีเขียวที่แห่งนี้อยู่ใกล้กับโอเวอร์ส (Auves) เซซานน์ได้ฝึกฝนทำงานกับพีซาร์โรเพียงอย่างเดียวนับเป็นครั้งแรกในชีวิตของเขา เซซานน์เป็นสุขมากเมื่อเขาได้มาอยู่ที่พอนทัวส์ เขาได้พบปะกับคนหน้าใหม่ ๆ ที่เขาไม่เคยรู้จักและด้วยเหตุที่เขาเป็นคนที่ไม่ชอบการเข้าสังคม ดังนั้นบรรยากาศของความเงียบที่พอนทัวส์แห่งนี้จึงเป็นสิ่งที่คอยช่วยเสริมสร้างความสำเร็จให้แก่เขา มันมีแต่ความเงียบกับความเขียวชะอุ่มทั่วบริเวณรอบ ๆ ชานเมือง เซซานน์กับพีซาร์โรได้เดินไปทั่วตลอดทั้งเนินเขาหลายครั้ง วาดภาพจิตรกรรมซึ่งเป็นภาพทิวทัศน์จากธรรมชาติโดยตรง สำหรับพีซาร์โรเขามีความเชื่ออย่างฝังใจต่อการวาดภาพนอกสถานที่ บางครั้งเขาทั้งสองไปวาดภาพนอกสถานที่ด้วยกันแต่บางทีก็อาจจะออกไปคนเดียว อย่างไรก็ตามเป็นที่เข้าใจแก่กันว่าเขาทั้งสองได้พยายามเก็บบันทึกภาพของความเป็นจริงเกี่ยวกับสิ่งที่เขาได้พบเห็นเข้าไว้ในผลงาน

การที่พีซาร์โรได้พบปะสังสรรค์กับเซซานน์บ่อย ๆ ทำให้เซซานน์ต์เกิดความมั่นใจในการสร้างงานซึ่งเป็นภาพทิวทัศน์ หุ่นนิ่ง หรือสิ่งอื่น ๆ การที่เขาทั้งสองได้ออกไปทำงานด้วยกันพีซาร์โรได้แสดงให้เซซานน์เห็นว่ารูปทรง (Forms) นั้นสามารถสร้างขึ้นมาได้โดยการใช้สี มิใช่สร้างขึ้นมาด้วยการใช้เส้นแต่อย่างเดียว เขาแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของสีซึ่งสีสามารถจะบันทึกเอาการสะท้อนของแสงไว้ได้และสามารถที่จะทำให้เกิดความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันเป็นสัมพันธภาพระหว่างตัวของมันเอง เซซานน์ได้ศึกษาการเขียนภาพโดยวิธีที่ค่อยเป็นค่อยไป ต้องค่อย ๆ ทำทุก ๆ ส่วนของภาพขึ้นพร้อม ๆ กันแล้วจึงค่อย ๆ แต่ง ค่อย ๆ เติมสีลงไปภายในภาพจนกว่างานชิ้นนั้นจะสำเร็จ เป็นการทำงานอย่างเป็นขั้นตอน พีซาร์โรทำให้การใช้สีของเซซานน์สว่างและสะอาดขึ้นมาเป็นลำดับ

เซซานน์ได้ทำงานด้วยกันกับพีซาร์โรในบางครั้งบางคราวตลอดปี 1872 ถึงปี 1873 กับอีกครึ่งแรกของปี1874 เขามีความสามารถในการศึกษาอย่างล้ำเลิศ เป็นผู้ที่ทำงานอยู่เป็นเวลาที่ยาวนาน การทำงานที่เต็มไปด้วยพลังของความกระตือรือล้นในยุคนั้น ณ พอนทัวส์และโอเวอร์สเขาได้สร้างผลงานที่เป็นภาพสีน้ำ สีน้ำมัน งานวาดเส้น ภาพสีเทียนจนกระทั่งภาพพิมพ์เทคนิคเอชชิง เซซานน์เคยเขียนภาพภาพหนึ่งซึ่งลอกเลียนจากภาพของพีซาร์โรเพื่อที่จะทำความเข้าใจได้เป็นอย่างดีถึง

เทคนิคและวิธีการในการใช้สีของพีซาร์โร เขามักจะออกจากที่พักไปทำงานตั้งแต่เช้าและจะออกไปอีกครั้งหลังเที่ยงไม่ว่าจะเป็นวันที่มีอากาศดีหรือเลว ทีละเล็กทีละน้อยของการสร้างสรรค์เขาทำให้เกิดเป็นภาษาใหม่ในงานทางด้านจิตรกรรม วันหนึ่งเขาได้พบกันโดยบังเอิญกับชาร์ลสโดบีนยี (Charles Daubigny) ในขณะที่เขานั่งทำงานอยู่ริมฝั่งของแม่น้ำวาส์ ซึ่งโดบีนยีเป็นจิตรกรวาดภาพทิวทัศน์ที่มีชื่อเสียงคนหนึ่ง ซึ่งเป็นที่รู้จักของคนฝรั่งเศสทั่วไปในเวลานั้น โดบีนยีได้เขียนจดมหมายถึงเพื่อนของเขาว่า "ผมได้เห็นเป็นครั้งแรกแล้วรู้สึกว่ามันเป็นผลงานที่ไม่ได้อยู่ในระดับธรรมดา มันถูกวาดขึ้นโดยคนหนุ่มที่ยังไม่มีใครรู้จัก เขาชื่อเซซานน์" (Duchting. 1994 : 126)

อัศนีย์ ชูอรุณ กล่าวว่า

> เซซานน์ศิลปินหนุ่มคนนี้ชื่นชอบเดอลากรัวและกูร์เบต์แต่ก็ชอบจิตรกรแนวหลักวิชาหลายคนด้วยเหมือนกัน ผลงานยุคแรกเริ่มของเซซานน์มีลักษณะค่าน้ำหนักมืดมีรูปทรงงุ่มง่ามอย่างเห็นได้ชัดและมีการระบายสีหนา ๆอันเป็นวิธีที่จะให้ได้รู้สึกมีพลังมากด้วยต่อมาเขาหันไปเขียนภาพแนวอิมเพรสชัน-นิสต์ และแสดงภาพ "บ้านของพวกแฮงค์แมน" ในการแสดงผลงานลัทธิอิมเพรสชันนิสต์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2417 ครั้นในช่วง พุทธศักราช 2423-33 เขาจึงเปลี่ยนมาทำในแบบอย่างศิลปะที่ทำให้เขามีชื่อเสียงอยู่จนทุกวันนี้ (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2535 : 111)

ผลงานของเซซานน์ในช่วงแรก ได้แก่ภาพ The Picnic ภาพ The Chestnut Trees and the Pool Ath the Jas de Bouffan ปี 1869 และภาพ Rocky Landscape near L'Estaque วาดประมาณปี 1870-1871

ภาพ The picnic (ภาพประกอบ 2 : Schapiro. 1988 : 51) เป็นภาพกลุ่มคนกับสิ่งแวดล้อมธรรมชาติคล้ายมีการสังสรรค์ด้วยบรรยากาศสีที่เหงาชวนฝัน มีผ้าขาวปูลาดกับพื้นตรงกลางภาพเหนือผ้าปูที่คลุมพื้นหญ้าไม่มีสิ่งใดนอกจากส้มสองผล หญิงสาวผมทองคนหนึ่งยืนค้อมตัวในมือทั้งสองประคองส้มหนึ่งผลราวกับกำลังประกอบพิธีทางศาสนาหรือร่ายเวทย์มนต์อยู่ หล่อนหันไปจ้องดูผู้ชายศีรษะล้านที่สวมเสื้อคลุมยาวที่แสดงกริยาอาการอยู่เบื้องหน้าหล่อน เซซานน์ยืนนิ่งสูบไปป์อยู่ด้านหลังไกลออกไปมือประสานกันเหมือนผู้รักษาการณ์ ด้านซ้ายชายหนึ่งหญิงหนึ่งเดินคล้องแขนกันเข้าไปในดงไม้มืดทึบ ภาพนี้ถูกวาดขึ้นหลังภาพ Land on the Grass ของมาเนท์ไม่นาน เป็นภาพที่แสดงความรู้สึกถึงการแสดงคล้ายละครท่ามกลางบรรยากาศที่แปลกประหลาด เป็นภาพที่สะท้อนให้เห็นถึงการแสดงออกของ เซซานน์จากอารมณ์ที่ไม่คงที่แม้แต่ผู้ที่เขาใกล้ชิด จิตใจของเขายากที่จะเข้าสู่ความรู้สึกที่เบิกบานและอิสระ เขาเป็นส่วนเกินของเพื่อน ๆ ในงานเลี้ยง เป็นคนที่ไม่มีผู้หญิงการแต่งกายแปลกแตกต่างไปจากเพื่อฝูงในชุดแบบของเขา เขาไม่สามารถทำตัวให้กลมกลืนไปกับสถานการณ์ใด ๆ ดูเหมือนเขาเต็มไปด้วยความลึกลับและครุ่นคิดสงสัย ส่วนประกอบอื่น ๆ ของภาพ สุนัข กระติกน้ำ หมวก หรือร่มกันแดดที่วางอยู่กับพื้นหญ้าแทนที่จะวางบนผ้าปูอาจอยู่ในอารมณ์ที่ซ่อนเร้นของเขา

ภาพประกอบ 2 The Picnic

การวาดภาพในยุคแรกของเซซานน์คนส่วนใหญ่มักถือว่าเป็นภาพร่างที่ไม่ถึงขั้น เป็นภาพวาดอย่างรวดเร็วที่ยังไม่เสร็จ ไม่มีค่าแก่ความสนใจ แต่กระนั้นเรายังเห็นร่องรอยรายละเอียดต่าง ๆ จากการแต้มสีที่มีลักษณะไม่ซ้ำกัน ความลงตัวของรูปทรงต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นผ้าขาว แสงเงาของผู้หญิงร่างสูงผมทองตัดกับป่าไม้ทึบทึมแล้วต่อเนื่องด้วยท้องฟ้าสว่างด้านขวามือทำให้เกิดความรู้สึกที่ประทับใจ การใช้สีขรึมด้วยโทนสีอุ่นและเย็นที่มีความกลมกลืนกันเป็นธรรมชาติของการสร้างภาพของเซซานน์ในช่วงแรก ๆ (Schapiro. 1988 : 50)

ภาพ เลสตาคค์ เมลติง สโนว์ (L'Estaque, Melting Snow) (ภาพประกอบ 3 : Schapiro. 1988 : 55) เป็นภาพที่วาดขึ้นราวปี ค.ศ.1870-1871 ซึ่งนับว่าเป็นภาพวาดช่วงแรก ๆ ของเขาเช่นเดียวกัน เป็นภาพวาดที่วาดขณะหลบซ่อนตัวจากการหนีทหารเนื่องจากเขาไม่ต้องการพลีชีวิตเพื่อนโปเลียน เลสตาคค์เป็นเมืองอุตสาหกรรมเล็ก ๆ บนชายฝั่งทะเลเมดิเตอร์เรเนียนใกล้ ๆ กับมาร์เซยย์ (Marscilles) ขณะที่อยู่ที่นี่เขาสร้างภาพทิวทัศน์ฤดูหนาวซึ่งเป็นภาพวาดที่แสดงแนวเชิงเขาที่ปกคลุมด้วยหิมะในแนวทะแยงของแคนวัส หิมะซึ่งตกลงมาจากทางซ้ายไหลลงสู่ลาดหลังคาสีแดงให้ความรู้สึกถึงความรุนแรงและรวดเร็ว เหล่าต้นไม้บนพื้นภูเขาที่ไม่เสมอกันอยู่ในอาการบิดเป็นเกลียว ตรงกลางภาพเป็นแนวระนาบของท้องทุ่งที่ลาดขึ้นไปด้านบนของภาพด้วยเส้นขอบของระนาบกลุ่มเมฆสีเทาที่ลอยอยู่บนท้องฟ้าแสดงอาการเคลื่อนไหว สีมีพลังผลักดันระหว่างระยะใกล้และระยะไกลให้ไปบรรจบกันเห็นได้ชัดจากกลุ่มสีแดงของหลังคาทั้ง 2 กลุ่ม แสงวาบบนท้องฟ้าสีขาวระบายฉาบอยู่ด้วยความชำนาญ ติดกับเงาดำของเมฆมีรัศมีเปล่งประกายอยู่บนยอดเขาที่ดำทะมึนเกิดเป็นจุดสนใจของภาพ การระบายสีด้วยวิธีการสะบัดพู่กันให้เป็นรอยอย่างชัดเจนให้ความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหว

ภาพประกอบ 3 L'Estaque Milting Snow

อันมากมาย การใช้สีและการใช้พู่กันทำให้เห็นความรุนแรงของพายุในภาพพื้นสีที่ค่อนข้างดำเป็นกรอบบนของภาพทิวทัศน์และหิมะตามที่ต่าง ๆ ที่เป็นสีขาวบริสุทธิ์ตัดกันอย่างรุนแรงแสดงพลังของสีสันที่มีอยู่ในธรรมชาติ เป็นการแสดงให้เห็นถึงการถ่ายทอดอารมณ์ของเซซานน์ได้อย่างชัดเจน (Schapiro. 1988 : 54)

2.2 ช่วงกลาง (ค.ศ. 1873-1888)

อัศนีย์ ชูอรุณ เขียนไว้ในศิลปะสมัยใหม่ยุคบุกเบิกว่า ในช่วงพุทธศักราช 2413-2423 เขาหันไปเขียนภาพแนวอิมเพรสชันนิสต์และได้แสดงผลงานลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ครั้งแรกในปี พ.ศ.2417 และเขาเริ่มรู้สึกว่าลัทธิอิมเพรสชันนิสต์ยอมเสียสละความแข็งทึบและโครงสร้างของวัตถุมากเกินไป ในช่วงพุทธศักราช 2423-2433 เขาจึงหันเปลี่ยนมาทำในแบบอย่างศิลปะที่ทำให้เขามีชื่อเสียงอยู่จนทุกวัน (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2535 : 111)

ในช่วงกลางนี้เซซานน์ได้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมในหลายรูปแบบมีทั้งภาพทิวทัศน์ภาพหุ่นนิ่งและภาพคน สำหรับภาพทิวทัศน์ที่เซซานน์วาดขึ้นในช่วงนี้ได้แก่ภาพ Houser in de Provence (1879-1882), ภาพ The Sea at L'Estaque (1876), ภาพ The Chateau of Meden (1880), ภาพ The Bridge of Maincy near Melun(1879), ภาพ Gradanne (1885-1886), ภาพ L'Estaque,(1882-1885), ภาพ House with Red Roof (1887)

ภาพ The Bridge of Maincy near Melun (1879) (ภาพประกอบ 4 : Robert Rosenblum. 1989 : 356) ขนาด 60x73 เซนติเมตร ปัจจุบันเป็นสมบัติของ Musee d'Orsay, Paris (พิพิธภัณฑ์ ดอร์เซ่ กรุงปารีส) เขียนขึ้นขณะที่เซซานน์พักอยู่กับพีซาร์โรที่พอนทัวส์ เขาได้

ภาพประกอบ 4 The Bridge of Maincy near Melun

ท่องเที่ยวไปทั่วปารีสเพื่อหาเรื่องราวที่จะสร้างสรรค์ออกมา เมื่อได้รับการปฏิเสธจากซาลงอีกครั้งในปีค.ศ.1879 เซซานน์ได้ย้ายไปอยู่ที่เมเลิง (Melun) เป็นเวลา 2-3 เดือนและในหมู่บ้านเล็ก ๆ ชื่อ Maincy ซึ่งอยู่ใกล้ ๆ กับโว-เลอ-วีโอเมท์ (Vauxe-le-Vicomet) เซซานน์ได้พบสะพานข้ามแม่น้ำอัลมงต์ (Almont) ซึ่งเชื่อมระหว่างหมู่บ้านแฮมเลท ออฟ ทรัวส์-มูแลง (hamlet of txrois-Monlins) กับหมู่บ้าน Maincy เซซานน์ได้วาดให้สะพานแยกออกมาอยู่ด้านหน้า โดยมีเฉพาะภาพลาง ๆ ของโรงสีอยู่ด้านซ้ายซึ่งทำให้ภาพมองดูเป็นแผ่นทึบตันรู้สึกแข็งแรง สายน้ำที่ทอดตรงและสงบอีกทั้งได้สะท้อนส่วนต่าง ๆ ของภูมิทัศน์เป็นสิ่งที่ศิลปินในกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์พึงพอใจมาก เซซานน์สร้างภาพนี้ด้วยวิธีซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของเขา ไม่มีความสามารถใดที่จะบรรยายหรือจับความงามที่มีอยู่ในระยะสั้น ๆ ของแสง เซซานน์ได้เสนอภาพที่สร้างสรรค์จากแง่มุมของธรรมชาติด้วยการจับแสงที่มากมายโดยการใช้เทคนิควิธีซึ่งกลายเป็นบุคลิกลักษณะของเขา นั่นคือ การ Strokes ที่เป็นแผ่นสี่เหลี่ยมหรือเป็นระนาบ ลักษณะที่เป็นแผ่นสี่เหลี่ยมหรือเป็นแผ่นระนาบเหล่านี้มองเห็นได้ทั่วไปในภาพไม่ว่าจะเป็นตัวสะพาน คอสะพาน การทับกันของกิ่งก้านสาขาของต้นไม้ ใบไม้ แม้กระทั่งเงาสะท้อนในน้ำ

ภาพนี้จึงเป็นภาพทิวทัศน์กับสิ่งก่อสร้างของเซซานน์ที่แสดงให้เห็นว่าเป็นภาพที่ปราศจากผู้คนอย่างเด็ดขาด เป็นภาพที่แสดงถึงความแข็งแรงของสิ่งก่อสร้างคือสะพานแต่มีความสมดุลย์อาการนิ่งของน้ำทำให้ดูเหมือนว่าเป็นสะพานที่นิ่งสงบเงียบอย่างมาก อย่างไรก็ตามผู้ดูภาพจะถูกกระตุ้นให้กวาดสายตาไปตามภาพด้วยแถบหรือแผ่นแบน ๆ ของสีขาวซึ่งถูกแทนค่าเป็นสีของแสงบนใบไม้ในบริเวณกึ่งกลางภาพค่อย ๆ คืบคลานเข้าสู่สีเขียวในลักษณะอาการของการเลื่อนไหลและเป็นการนำสายตาให้เคลื่อนที่จากฝั่งแม่น้ำด้านหนึ่งไปยังอีกฝั่งหนึ่งโดยไม่ไกลเกินสะพาน (Rosenblum. 1989 : 356)

ภาพที่เขาวาดขึ้นช่วงนี้อีกภาพได้แก่ เมดอง เดอะ คาสเซิล (Medan the Castle) (ตำราบางเล่มชื่อภาพ The Chateau de Medan) วาดขึ้นประมาณปี ค.ศ.1879-1881 ซึ่งในปี 1878 โซล่าเพื่อนสนิทของเซซานน์ได้ซื้อบ้านแบบชนบทหลังหนึ่งที่เมดองบนฝั่งแม่น้ำแซน เซซานน์ได้ใช้เวลาในวันหยุดหลายครั้งมาที่นี่ ต่อมาโซล่าเจ้าของบ้านได้เริ่มเชิญชวนเพื่อน ๆ และสมาชิกของกลุ่ม Naturalism เข้ามาเที่ยวเยี่ยมเยียนบ้านหลังนี้และเซซานน์ก็ได้รับการต้อนรับอย่างอบอุ่นจากกลุ่มคนเหล่านี้ด้วยเช่นกัน การได้รับคำเชิญให้ไปเที่ยวบ้านหลังนี้ในฤดูใบไม้ร่วง ปี 1875 ทำให้เซซานน์พอใจมาก เขาได้เขียนไว้ว่า "โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงเวลานี้ชนบทกำลังสงบเงียบจริง ๆ ซึ่งดูราวกับว่าความเงียบสงบนั้นยิ่งใหญ่มาก" (จากจดหมายลงวันที่ 27 ก.ย. ค.ศ.1879) เป็นผลงานของเซซานน์อีกชิ้นหนึ่งของภาพเขียนส่วนใหญ่ของเขาซึ่งมักจะไม่ได้ลงวันที่จึงเป็นการยากที่จะเชื่อมโยงงานชิ้นนี้เข้ากับการไปเที่ยวบ้านหลังนี้ในเวลาใดเวลาหนึ่ง

อย่างไรก็ตามมุมที่ถูกวาดนั้นระบุไว้อย่างเห็นได้ชัดเจน โซล่าเป็นเจ้าของเกาะเล็ก ๆ ในแม่น้ำแซนซึ่งอยู่ตรงข้ามกับบ้านของเขา การไปที่เกาะนั้นไปได้โดยการใช้เรือ ในการที่จะวาดภาพนี้เซซานน์ได้ตั้งขาหยั่งผ้าใบบนเกาะนั้น ฝั่งแม่น้ำถูกระบายโดยการใช้เทคนิคหรือกลวิธีที่ใช้ในช่วงเวลานั้น คือ การระบายด้วยเส้นขนาน วางไว้เคียงกัน ตัดกันในแนวทะแยง (Juxtanosed Paralled Stroke) เทคนิคนี้ โกแกงซึ่งเป็นเจ้าของภาพนี้อยู่หลายปีได้นำไปใช้ในงานของเขาอยู่ช่วงระยะเวลาหนึ่ง เรื่องนี้จึงทำให้ได้เข้าถึงเบื้องหลังการร้องเรียนของเซซานน์ว่า โกแกงได้ขโมย Sensation (การแสดงความรู้สึก) อันนี้ของเขาไป (Naubert-Riser. 1991 : 70)

2.3 ช่วงปลาย (ค.ศ.1889-1906)

ในช่วงปลายเป็นช่วงที่ผลงานของเซซานน์ได้รับการยอมรับจากวงการศิลปะมากขึ้นแล้ว ต้นปีศตวรรษที่ 20 เซซานน์ประสบความสำเร็จมาก ปี ค.ศ.1900 เขามีภาพเขียน 3 ภาพแสดงในงานนิทรรศการฉลองครบรอบ 100 ปีแห่งศิลปะฝรั่งเศส (Centenary Exhibition of French Art) และในปี ค.ศ.1904 และ 1905 เขามีภาพวาดจำนวนมากเปิดแสดงในซาลอน (ศักดิ์ชัย เกียรตินาคินทร์. 2531 : 25)

อัศนีย์ ชูอรุณ กล่าวว่า กลางพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นช่วงเวลาแห่งความสำเร็จของเซซานน์โดยเฉพาะเลยทีเดียว ในปี พ.ศ. 2443 เขามีภาพเขียน 3 ภาพในการแสดงศิลปะแห่งชาติฝรั่งเศสครบร้อยปี (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2529 : 204) นอกจากนี้ น. ณ ปากน้ำ ยังได้กล่าวถึงความสำเร็จที่ ปอล เซซานน์ ได้รับว่า

> ปี ค.ศ.1882 ซาลงเริ่มรับงานของเซซานน์เข้าแสดง ต่อจากนั้นมาอีก 8 ปี (1890) ตอนนี้เริ่มมีชื่อเสียงแล้ว วงการศิลปะยกย่องให้เขาเป็นศิลปินเอกคนหนึ่งของฝรั่งเศส เขาได้รับเชิญให้ส่งผลงานไปแสดงยังกรุงบรัสเซล ซึ่งเขาได้ส่งภาพทิวทัศน์ภาพกลุ่มคนอาบน้ำไปแสดงที่นั่น ผู้คนยกยองชมเชยภาพของเซซานน์เป็นอย่างมาก ทำให้ชาวฝรั่งเศสรู้สึกภูมิใจในเกียรติของจิตรกรชาติตนอย่างยิ่ง สมัยนี้ใครต่อใครก็เริ่มจะมักคุ้นต่องานของเซซานน์ ทุกคนเริ่มเข้าใจในงานอันสูงค่าของเขา กรมศิลปากรได้คัดเลือกผลงานชิ้นเยี่ยมของเขาส่งเข้าประดิษฐาน ณ พิพิธภัณฑ์ลุกแซมเบอร์ก ชีวิตปัจฉิมวัยของเซซานน์ได้เปรียบดีกว่าโกแกงและแวนก๊อก คือ เขามีชีวิตทันเห็นความสำเร็จอันน่าชื่นชมของตนเอง... นักปราชญ์ทางศิลปะได้ยกย่องให้เขาเป็นอัจฉริยะเสียแล้ว(น. ณ ปากน้ำ. 2540 : 57)

เซซานน์ประสบความสำเร็จในการใช้รูปแบบและสีด้วยวิธีตัดกันเพื่อก่อให้เกิดความกลมกลืนในภาพทั้งหมด เหมือนดังที่เขากล่าวไว้ว่า "การจะมองดูธรรมชาติโดยตรงนั้นจะต้องมองให้เห็นถึงลักษณะของความเป็นธรรมชาตินั้น การวาดอะไรบางอย่างไม่ได้หมายความว่าจะต้องลอกเลียนสิ่งนั้นมาทั้งสิ้น แต่มันคือการดึงเอาความพอเหมาะพอดีของสิ่งที่เห็นเพียงสิ่งเดียวออกมาไว้ในภาพนั่นคือถ่ายทอดสิ่งเหล่านี้ให้เป็นระเบียบด้วยความเป็นเหตุเป็นผลในตัวของมันเองโดยวิธีค่อย ๆ วาดไปตามที่มันเป็นอยู่และควรจะเป็น" (Schmitt. 1995 : 63)

ในช่วงปลายของชีวิตเซซานน์ได้สร้างผลงานทั้งทิวทัศน์ หุ่นนิ่งและภาพคน เช่นกันแต่ผลงานจิตรกรรมของเซซานน์ในช่วงปลายนี้มีลักษณะเด่นที่แสดงบุคลิกลักษณะของเซซานน์อย่างชัดเจน กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวว่า

> เซซานน์บุกเบิกงานจิตรกรรมให้ก้าวข้ามขั้นขึ้นไปจากพวกอิมเพรสชันนิสต์ ได้กระทำนอกเหนือไปจากสีปริมาตร ฯลฯ ดังได้กล่าวแล้ว เซซานน์มาถึงการผันแปร รูปทรง เขากล่าวว่า "ในการวาดรูปนั้นมีสิ่งสำคัญอยู่สองอย่าง คือ ตาและสมองทั้งสองจะต้องคอยช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ตาต้องเพ่งตรงไปยังสิ่งที่เห็นเพื่อสำรวจสิ่งนั้น สมองจะต้องนำมาพิจารณาอย่างมีเหตุผลและนำความชำนาญทางศิลปะของศิลปินออกมา นั่นคือความหมายของการแสดงออก พลังอำนาจทั้งของตาและสมองที่ร่วมกันนี้ ไม่เฉพาะแต่การนำให้เข้าถึงธรรมชาติเท่านั้น หากยังต้องเอาความจริงอันซ่อนเร้นออกมาปรากฏในภาพวาดอีกด้วย" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 51)

ภาพวาดของเซซานน์ที่วาดในช่วงปลายนี้ที่เด่น ๆ ก็มีภาพชุด Mont Sainte Victoire ซึ่งเขาวาดไว้ราว 30 ภาพด้วยสีน้ำมันและสีน้ำจำนวน 45 ภาพ แต่ก่อนหน้านี้ราวปี 1896 เซซานน์เขียนภาพหนึ่งที่น่าสนใจ ซึ่งเป็นช่วงรอยต่อระหว่างช่วงกลางกับช่วงปลาย ได้แก่ ภาพ Lake Anneccy เป็นภาพทะเลสาบ Anneccy เซซานน์วาดภาพนี้ขณะรักษาตัวที่ Vichy นานนับเดือน เซซานน์ได้เขียนจดหมายถึงโจอาคิม กากุส (Joachim Gasquet) กวีจากเมืองอิกซ์ ที่เซซานน์รู้จักเมื่อเดือนเมษายนปี 1895 เซซานน์บอกว่า "อยู่ที่นี่ผมอยู่ไกลจากเมืองของเราชั่วขณะ หลังจากมีการลังเลอยู่บ้างในที่สุดครอบครัวของผมซึ่งตอนนี้รู้แล้วว่าตัวตนของผมเป็นอย่างไร ได้ตัดสินใจให้ผมมาอยู่ที่นี่ชั่วคราว ที่นี่เป็นโซนที่อากาศพอสบาย เนินเขาสูงที่อยู่รายรอบมีให้เห็นเด่นชัด ทะเลสาบจุดที่เป็นขอบเขตระหว่างทางน้ำ 2 ทาง บรรจบกัน ดูเหมือนจะเหมาะกับการฝึกหัดวาดภาพของเด็ก ๆ วัยรุ่นทั้งหลาย แน่นอนว่ายังคงมีความเป็นธรรมชาติอยู่แต่ก็เหมือนกับสิ่งที่เราทั้งหลายได้เคยพบเห็นในการเดินทางท่องเที่ยวในวัยเยาว์

สามวันต่อมาอาการคิดถึงบ้านของเขากำเริบขึ้นจนไม่สามารถจะทนได้ เซซานน์จึงได้เขียนจดหมายถึงเพื่อนที่ชื่อSalavi โดยบอกว่า "เขาอยู่ที่เมืองอิกซ์ดูเหมือนว่ามันทำให้เรารู้สึกดีกว่าอยู่ที่อื่น ตอนนี้เราอยู่ที่นี่ซึ่งห่างไกลจากอิกซ์มาก... ราวาดภาพซึ่งก็ไม่ค่อยสนุกมากนัก แต่ว่าทะเลสาบแห่งนี้มีความสวยงามมากมีภูเขาใหญ่ ๆ หลายลูกรายรอบมีคนบอกว่ามีความสูงประมาณ 2,000 เมตร มันอาจจะไม่สวยเท่าชนบทบ้านเราแต่ก็ไม่เลวเสียทีเดียว" (Noubert-Riser. 1991 : 104)

ภาพ เดอะ ไมล์สโตน อินเดอะพาร์ค ออฟ เดอะ ชาโต้-นัวร์ (The Millstone in the Park of the Chateau-Noir) (ภาพประกอบ 5 : Naubert-Riser. 1991 : 115) วาดขึ้นราว ค.ศ.1898-1900 เป็นอีกภาพหนึ่งที่เซซานน์วาดตอนช่วงปลายของชีวิตบนถนนไปสู่เลอ โธโลเน่ต์ (Le tholonet) เซซานน์ได้สังเกตพบอาคารรูปทรงแปลกที่มีหน้าต่างแบบศิลปะโกธิคตั้งอยู่อย่างสง่างามล้อมรอบไปด้วยป่าและอาคารนี้สร้างด้วยหินสีเหลืองซึ่งผลิตที่เบมุส การ์รี (Bibemus quarry) เมื่อครั้งเขาไปเที่ยวป่าฟงแตนโบล์ (Fontainebleau) ที่อยู่แวดล้อม ชาโต้ นัวร์ (Cha'teau Noir) เพื่อค้นหามุมที่จะวาดภาพ และเขาก็ได้พบว่าลึกเข้าไปในท่ามกลางต้นไม้ แสงที่ถูกกรองไว้ทำให้เขาพอใจและเพลิดเพลินที่มันมีความสดใสอยู่ตลอดเวลาของความพยายามที่จะให้ได้โทนสีที่ถูกต้อง และการค้นหาแนวทางที่ปรารถนาเพื่อเชื่อมโยงคุณค่า 2 อย่างเข้าด้วยกัน เราสามารถพบความจริงที่ว่าภาพที่เขาได้ถ่ายทอดในเวลานั้นเป็นภาพที่เหมือนความเป็นจริงทุกประการ (Noubert – Riser. 1991 : 103)

ภาพประกอบ 5 The Millstone in the Park of the Chateau-Noir

ภาพ วิว ออฟ มงต์ แซงต์-วิกตัวร์ ฟรอม เลส์ โลเวร์ (View of Mont Sainte-Victoire from Les Lauver) ราวปี 1904-1906 (ภาพประกอบ 6 : Francoise Cachin and others. 1996 : 468) ภาพนี้แสดงให้เห็นจุดสุดยอดหรือจุดสูงสุดของเซซานน์ในเรื่องของการสังเคราะห์และการทำให้งานชิ้นอื่นของเขาสมบูรณ์ เซซานน์กล่าวว่า "เรามองดูภาพเขียนครั้งแรก เราไม่เคยเห็นภาพเขียนนั้นเลย" ประการแรกภูเขา มงต์ แซงต์-วิกตัวร์ (Mont Sainte-Victoire) ลูกนี้เป็นสีน้ำเงินฟ้า พื้นที่ว่างในรูปของทางเดินทะแยงจากด้านล่างของภาพไปยังท้องฟ้า ผ่านสีน้ำเงินจาง ๆ ดูนุ่มนวล แต่ความสว่างของที่

ภาพประกอบ 6 View of Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauver,1904-1906

ราบเหล่านี้เชื่อมโยงกันกับภูเขาสีน้ำเงินอย่างละเอียดอ่อน แผ่วเบาและลากกระจายไปสู่เป็นพื้นที่กว้างไปสู่ยอดเขา สะท้อนออกมาเป็นปึกสีน้ำเงินลอยปนอยู่บนท้องฟ้า สีเขียวสดปกคลุมพื้นดินมากกว่าบนท้องฟ้า เป็นภาพที่สีมีความกลมกลืนกันอย่างงดงาม (Francoise Cachin and Others. 1996 : 468)

ภาพ มอง แซง-วิกตัวร์ อีกภาพ ที่เขียนช่วงเดียวกันซึ่งปัจจุบันเป็นสมบัติของที่สะสมภาพของมิสซิส คาร์รอล เอส ไทสัน, ฟิลาเดนเฟีย (Collection Mrs.Carroll S.Tyson, Philadephia) ในบั้นปลายชีวิตของเซซานน์การวาดภาพของเขาเป็นไปอย่างอิสระจากกิเลสทั้งหลาย ถึงจุดที่ได้ปลดปล่อยความปลื้มปิติ ความรุนแรงของความรู้สึกที่แสดงถึงภาพวาดที่โรแมนติกในยุคแรกของชีวิตเขาได้หวนคืนมาในรูปแบบใหม่ ไม่มีการวาดภาพจากความคิดที่เร้าใจจากความรุนแรงและความปรารถนาของมนุษย์ แต่คำสดุดีอันเลิศลอยที่โหมใส่ในงานที่มีแผ่นดิน ภูเขาและท้องฟ้าถูกรวมเป็นหนึ่งเดียวในถ้อยคำสดุดีนั้น แนวของสีสดถูกระบายอยู่เต็มพื้นผ้าใบเหมือนดังคำโคลงฉันท์อันแสนสุขที่ไม่สามารถระงับความร่าเริงที่เปี่ยมล้นอันชวนให้ระลึกถึงงานดนตรีของบีโทเฟนความอ่อนไหวของอารมณ์ที่เจิดจ้าครอบคลุมอยู่ทั่วผืนผ้าใบ การระบายสีที่ไม่เรียบตัดกันดังงานชิ้นอื่นๆ ของเขา แต่เป็นความแตกต่างที่เกิดความเคลื่อนไหวและสีที่จัดจ้าน ภูเขาที่พุ่งทะยานขึ้นสู่ท้องฟ้าอย่างน่าหลงใหลยังตั้งตระหง่านอยู่บนพื้นดิน ผิวของมันเหมือนกับเป็นภาพเปอร์สเปกตีฟเป็นแนวลาดขึ้นไปบรรจบกันที่ยอดเขาเหมือนเป็นจุดหมาย ในขณะเดียวกันท้องฟ้าสดใสด้วยสีดังเริงระบำฉวัดเฉวียนไปมาของหมู่เมฆสีฟ้า สีเขียวคล้ำและแข็งกล้าเช่นเดียวกับสีฟ้าและเขียวของพื้นดิน การใช้สีสดจ้ามากมายก่อให้เกิดรัศมีเจิดจ้าเป็นโทนสีครอบคลุมรอบ ๆ ภูเขาอันงดงาม ทำให้เกิดความมีชีวิตชีวาชวนฝันยิ่งขึ้นเมื่อดูนาน ๆ พื้นดินมองดูดซับซ้อนไม่เป็นระเบียบแต่ทำให้เส้นรอยแปรงแนวดิ่งและแนว

นอนที่คมชัดตัดกับเส้นทะแยงเฉียงของภูเขาและเส้นสีที่โค้งมนมากมายบนท้องฟ้า สิ่งที่ปรากฏแซมอยู่ในภาพด้านหน้าช่วงล่าง คือ สีฟ้าครามและสีม่วง เปรียบดังเสียงสะท้อนจากภูเขาอันห่างไกลภายใต้ความฉับไวของฝีแปรงและสีที่ปกคลุมพื้นที่ราบอันกว้างใหญ่ของพื้นดิน (Schapiro. 1988 : 124)

ภาพ เดอะ ลาซ บาเธอร์ (The Large Bather) (ภาพประกอบ 7 : Noubert-Riser. 1991 : 136) ปี 1906 ภาพนี้เป็นภาพสุดท้ายและเป็นภาพที่ใหญ่ที่สุดของงานสามชิ้นที่ เกี่ยวกับคนอาบน้ำนี้ ซึ่งเซซานน์ได้วาดไว้หลังปี 1895 ภาพนี้ยังวาดไม่เสร็จสมบูรณ์เนื่องจากเซซานน์เสียชีวิตก่อน และเป็นการยากที่จะบอกว่าภาพนี้เป็นจุดสุดยอดของเซซานน์ โดยรวมภาพนี้ทำให้เรามองเห็นว่าปัญหาที่เกี่ยวกับการผสมผสานภาพคนเปลือยเข้าไปกับภาพทิวทัศน์ ซึ่งเซซานน์เองปลุกปล้ำกับงานลักษณะนี้มาตลอดชีวิตของเขาเช่นกัน (Noubert-Riser. 1991 : 136)

ภาพประกอบ 7 The Large Bather

จากการบอกเล่าของคนที่ใกล้ชิดกับเซซานน์ บอกว่า ในปี ค.ศ.1995 เขาได้เริ่มเขียนภาพขนาดใหญ่ขึ้นซึ่งเป็นภาพคนอาบน้ำซึ่งเขาได้วาดอยู่เป็นประจำแต่เขาจะวาดท่าทางของคนในภาพอยู่ในแบบเดิม ๆ ซึ่งเขาได้บันทึกท่าทางต่าง ๆ ของคนลงในสมุดสเก็ตภาพของเขานับตั้งแต่เขาอยู่ในวัยเด็กและในช่วงที่ศึกษาที่พิพิธภัณฑ์ลูฟท์ จากผลการวิจัยของ Riff และ Krumrinse ทำให้เราสามารถทราบว่าเซซานน์ได้นำท่าทางต่างๆเหล่านั้นในสมุดสเก็ตมาใช้ในการวาดภาพคนอาบน้ำของเขา (Noubert-Riser. 1991 : 130)

ภาพเขียนเกี่ยวกับคนอาบน้ำของเซซานน์มีการศึกษาค้นคว้าจำนวนมาก ซึ่งนับจากการวิเคราะห์อย่างเป็นทางการไปจนถึงการคาดเดาถึงความน่าทึ่งของผลงานที่ปรากฏ และสามารถมอง

เห็นได้ในงานชิ้นต่าง ๆ จากจินตนาการที่ซ่อนไว้ของเขา อะไรคือแรงขับดันที่แท้จริงที่ทำให้เซซานน์หันกลับมาสู่งานลักษณะนี้ครั้งแล้วครั้งเล่าตลอดชีวิตของเขาจะไม่เป็นที่รู้จักกัน เนื่องจากไม่เคยมีการเปิดเผยข้อมูลเหล่านี้ แต่ศิลปินผู้นี้ก็ไม่เคยซ่อนเร้นความชื่นชมที่มีต่อศิลปะแบบดั้งเดิมของเขา หรือความปรารถนาที่จะรับการยอมรับเข้าสู่บูเซอโกร'ส์ ซาลง (Bouguereau's Salon) ในสักวันหนึ่ง ความยึดมั่นถือมั่นหรือความปรารถนาที่จะเข้าไปสู่ซาลงดังกล่าวอย่างต่อเนื่องเสมอนับแต่เริ่มวาดภาพมาถูกเชื่อมโยงเข้ากับความต้องการที่จะได้รับจากการยอมรับจากเพื่อนพ้องคนเมืองอิกซ์ซึ่งมักจะต่อต้านและดูถูกเหยียดหยามเขา

ต่อคำถามที่ว่าการตั้งตัวเองให้อยู่ในประเพณีรูปแบบของศิลปะแบบตะวันตกนั้นสำคัญต่อเซซานน์อย่างไร คำตอบอาจจะมองได้จากข้อความบางตอนในจดหมายที่เขาเขียนถึงโรเยอร์ มาร์ค (Royer Marx) บรรณาธิการหนังสือนิตยสารกาแซตต์ เดอ โบ ซา (Gaztte des Beaux Art) ซึ่งมีอิทธิพลสูงสุดเมื่อเดือนมกราคม ค.ศ. 1905 "ทั้งอายุและสุขภาพของผมไม่ยอมให้ผมได้สมปรารถนาในความฝันทางศิลปะที่ผมดำเนินมาชั่วชีวิต..... สำหรับผมแล้วคนเราไม่สามารถเอาวัตถุมาแทนที่อดีตของตัวเองได้ คนเราเพียงแต่ต่อเติมห่วงโซ่อันใหม่ลงไปในโซ่เส้นเก่าเท่านั้น ด้วยอารมณ์ของผู้วาดภาพและอุดมคติทางศิลปะซึ่งถือว่าเป็นความคิดรวบยอดเกี่ยวกับธรรมชาติ ความเป็นจริงแล้วหากมีวิธีการแสดงออกมาที่เพียงพอแล้วก็จะสามารถสื่อภาษาหรือทำความเข้าใจสู่สาธารณะทั่วไปและได้รับตำแหน่ง ผู้มีเกียรติในประวัติศาสตร์ศิลป์" (Duchting. 1994 : 139)

นวตกรรมของเซซานน์โดยเฉพาะในเรื่องสีน้ำไม่อาจจะคาดหมายว่าจะไม่มีผลกระทบใด ๆ ยิ่งกว่านั้นการเชื่อมโยงโดยตรงที่สร้างขึ้นมาในประวัติศาสตร์ศิลป์ระหว่างงานของเขาบางชิ้นกับต้นกำเนิดของคิวบิสม์ ต้องการให้มีการตรวจสอบอีกครั้ง การเขียนภาพของเซซานน์ที่เชื่อมโยงอยู่ในห่วงโซ่ประวัติศาสตร์ค่อนข้างจะนำไปสู่มาติสส์ (โดยภาพเปลือย) และคลี (โดยใช้เทคนิคการระบายสีให้ดูเป็นคลื่นสูง ๆ ต่ำ สะท้อนกลับไปมา)

วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงทัศนะเกี่ยวกับผลงานของ ปอล เซซานน์ ว่า

> ผลงานจิตรกรรมของเซซานน์ได้รับการสรรเสริญอย่างสูงส่งโดยเฉพาะอย่างยิ่งการรักษาระนาบสองมิติบนพื้นภาพ คุณสมบัติของวัตถุและโครงสร้างง่าย ๆ ของรูปทรงเป็นการนำเสนอความจริงและพื้นภาพอย่างใหม่ซึ่งส่งผลโดยตรงมาสู่ศิลปะบาศกนิยม ซึ่งเป็นคลื่นศิลปะที่สำคัญลูกต่อมา เซซานน์เสนอสภาพสัจนิยมอย่างใหม่ด้วยการแสดงโครงสร้างของธรรมชาติมากกว่าการเลียนแบบธรรมชาติ เป็นการสำรวจตรวจสอบธรรมชาติหรือความจริงและหล่อหลอมธรรมชาติขึ้นใหม่บนพื้นภาพอย่างเป็นเหตุเป็นผล โดยปฏิเสธความรู้สึกและแสงสีอย่างศิลปะลัทธิประทับใจ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 23)

ผลงานยุคแรกเริ่มของเซซานน์มีลักษณะค่าน้ำหนักมืด มีรูปทรงงุ่มง่าม เทอะทะอย่างเห็นได้ชัดและวิธีการระบายสีแบบหนา ๆ อันเป็นสีที่จะให้ได้ความรู้สึกที่มีพลังในช่วงปี ค.ศ. 1870-1880 เขาหันไปเขียนภาพแนวอิมเพรสชั่นนิสม์ ครั้นถึงช่วง ค.ศ.1881-1890 เขาจึงเปลี่ยนมาทำในแบบอย่างศิลปะที่ทำให้เขามีชื่อเสียงอย่างจน ทุกวัน กระบวนการทำงานของเซซานน์ น่าสนใจอย่างยิ่ง เขาทำงานแต่เพียงลำพังไม่มีผู้สนับสนุน ไม่มีลักษณะอิมเพรสชั่นนิสม์เข้ามามีอิทธิพลจนขาดความเป็นตัวของตัวเอง เขาจะมองภาพตามที่ตาและใจเขาเห็น เขาวิเคราะห์รูปร่างรูปทรงตามที่เขานึกคิด เขาแยก

แยะรายละเอียดของรูปทรงต่าง ๆ ให้ออกมาในลักษณะโครงสร้างอย่างง่าย ๆ ในลักษณะของรูปทรงกลม ลูกบาศก์ และทรงกระบอก ลักษณะเช่นนี้ทำให้รูปวัตถุต่าง ๆ ดูง่ายขึ้น สบายตาสบายใจและได้ลักษณะสมดุลย์อย่างเรขาคณิต

ศักดิ์ชัย เกียรตินาคินทร์ กล่าวว่า เมื่อเขาเขียนภาพทิวทัศน์ สายตาของเขาจะคันจนพบรูปทรงต่าง ๆ ของหินผาที่จมลงในดิน บ้านพักในทุ่งนาของเขา จะกลายเป็นรูปลูกบาศก์และลำต้นของต้นไม้ ก็จะกลายเป็นรูปทรงกระบอก ต่อมามีกลุ่มศิลปินได้ดำเนินตามความคิดนี้แล้วสร้างแนวทางใหม่ของจิตรกรรมขึ้นอีกแนวทางหนึ่งนั่นคือแบบอย่างศิลปะที่รู้จักในนาม "บาศกนิยม" (ศักดิ์ชัย เกียรตินาคินทร์. 2527 : 24)

อัศนีย์ ชูอรุณ แสดงความเห็นถึงรูปแบบผลงานของ ปอล เซซานน์ ว่า

> ภาพภูเขาสเตอวิกตัวร์ มองจากเมืองบิเบอมูสการ์รี เป็นแบบภาพที่มีรอยขีดด้วยพู่กันเป็นเส้นขนานรวมกันเป็นกลุ่มเล็ก ๆ อยู่ในภาพทำให้รู้สึกว่าเป็นรูปทรงอันทึบแน่นตามรูปภูเขา รูปดอกไม้ใบหญ้า และรูปท้องฟ้าก็มีอยู่ด้วยเหมือนกัน เส้นจำกัดขอบเขตของมวลบางส่วนก็เห็น บางส่วนก็หายไป แต่ก็ยอมให้เส้นเหล่านี้ เข้าหากันในหลาย ๆ ที่ลักษณะการหักมุมและผิวระนาบของรูปทรงทั้งหลาย ต่างก็มีให้เห็นซ้ำ ๆ กันหลายหนและแปรเปลี่ยนลักษณะไปจนทั่วผืนผ้าใบเลยที่เดียว รูปทั้งหลายทั้งปวงมีความเป็นเอกภาพทางโครงสร้างจนดูคล้ายเป็นครอบครัวเดียวกันหมด ก็เพราะแนววิธีดังกล่าวนี้เอง ความกลมกลืนไม่ได้ทำให้สำเร็จผลได้ด้วยแสงและเงาเท่านั้น แต่ยังทำสำเร็จได้ด้วยสีที่ดูใกล้เข้ามา และสีที่ดูไกลออกไปอีกด้วย เหตุนี้รูปทรงทั้งมวลจึงเป็นการสร้างขึ้นมาด้วยสีอย่างเห็นได้ชัด (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2535 : 112)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้สรุปลักษณะรูปแบบผลงานของเซซานน์ ไว้ดังนี้

1. ผลงานระยะแรก มีแนวคล้ายกับกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์
2. ผลงานแสดงความจริงเกี่ยวกับโลกภายนอกของรูปทรง (World Form) แสดงระยะตื้นลึกด้วยสีและขนาดมากกว่าที่จะใช้เส้นตามวิชาเปอร์สเปคตีฟ
3. ผลงานแสดงความสมบูรณ์ของสี รูปทรงกลมกลืนกับเรื่องราว (Combination of Theme and Form) ที่ได้รับการลดตัดทอนอย่างเหมาะสม
4. ผลงานให้อิทธิพลต่อลัทธิคิวบิสซึ่ม ในระยะหลังอย่างมาก นักวิจารณ์บางท่าน กล่าวว่า ลัทธิคิวบิสม์ในตอนแรกนั้นก็คือ แบบอย่างของเซซานน์ตอนหลัง
5. ผลงานแสดงถึงลักษณะของธรรมชาติให้ปรากฏ โดยเน้นความรู้สึกที่ประสาทตาได้รับ (Sensation given to the eye) โดยที่ศิลปินนึกเสมอว่า จะต้องถือธรรมชาติตามความรู้สึกบันทึกลงบนผืนผ้าใบให้ได้
6. ผลงานมีทั้งภาพวิว และภาพคน (Image of mean and non-Image of man) ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเรื่องที่ศิลปินพบเห็นตามแนวอิมเพรสชั่นนิสม์ ทั้งสิ้น (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 194-195)

5. กลวิธีในการสร้างภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์

กลวิธี (Techniques) หมายถึงวิธีการสร้างงานศิลปะด้วยสื่อวัสดุและอุปกรณ์ให้ปรากฏออกมาในผลงานจิตรกรรมและเป็นการบ่งให้เห็นถึงความสามารถของผู้สร้างงานที่มีลักษณะเฉพาะตัว

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่า

ศิลปะในอดีตแสดงกลวิธีสร้างสรรค์ประณีตบรรจง มีกระบวนการขั้นตอนในการสร้างศิลปะตามแบบแผนที่สืบทอดกันมา ชื่นชมกับรูปแบบและเนื้อหาตามประเพณีนิยมมากกว่าคุณค่าในเชิงกลวิธีหรือกระบวนการสร้างสรรค์ แต่ศิลปะสมัยใหม่มักมุ่งเน้นการสร้างสรรค์กลวิธีต่าง ๆ ค้นหากลวิธีและกระบวนการแบบใหม่ ๆ กลวิธีต่าง ๆ มีลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 48)

สุชาติ เถาทอง แสดงทัศนะว่า

เทคนิคทางจิตรกรรมเป็นการเขียนภาพระบายสีต่าง ๆ ทั้งการใช้สีแบบสีเดียว (Monochrome) และการใช้หลายสี (Polychrome) สีที่นิยมใช้ได้ได้แก่ สีน้ำมัน สีน้ำ สีฝุ่น สีเกรยอง และสีเทียน พื้นผิวของระนาบรองรับสำหรับเขียนจะแตกต่างไปตามลักษณะของสีที่จะถ่ายทอดลงไป (สุชาติ เถาทอง. 2539 : 100)

การเลือกเทคนิคที่เหมาะสมเป็นสิ่งสำคัญหรือเป็นเครื่องมือที่จะเสริมสร้างความชัดเจนในการคิดทางศิลปะและการแสดงออกทางศิลปะของศิลปิน เทคนิคแต่ละอย่างจะมีข้อดี ข้อเด่นและข้อจำกัดอยู่ภายในตัวแต่ละเทคนิค โกสุม สายใจ ได้อธิบายถึงลักษณะของเทคนิคทางจิตรกรรมไว้ ดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบ (Flat Colouring) เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ถ้าต้องการจะแสดงพื้นผิวก็จะใช้ลวดลายเข้ามาประกอบ การระบายสีให้เรียบ ยังแยกย่อยออกไปอีกคือ

1.1 การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบจะช่วยให้ดูสวยงามขึ้น นอกจากนี้จิตรกรรมบางประเภท เช่น จิตรกรรมไทยยังแสดงตัดเส้นและลีลาของเส้นโดยเฉพาะ

1.2 การระบายสีเรียบขอบคม เป็นการระบายสีที่ใช้กันมากในงานจิตรกรรมและการออกแบบ โดยเฉพาะงานที่ต้องการแสดงถึงความประณีตเรียบร้อย เป็นเทคนิคเบื้องต้นที่นักศึกษาศิลปะทุกคนต้องทำได้ เพราะเป็นการฝึกการบังคับให้มือเที่ยงตรงมีสมาธิ ปัจจุบันนักศึกษามีวิธีการที่ง่ายและได้ผลดีคือการใช้กระดาษกาวหรือเทปกาวมาคาดเป็นขอบ แล้วระบายสีให้เรียบดึงกระดาษออก จะได้รูปร่างรูปทรงที่มีขอบคมชัดตามต้องการ

1.3 การระบายสีให้เรียบ และมีน้ำหนักอ่อนแก่เป็นการระบายสีเรียบเหมือนข้อ 1 และในพื้นที่รูปร่างรูปทรงจะมีการแสดงน้ำหนักอ่อนแก่ เพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวมีชีวิตชีวายิ่งขึ้น

2. การระบายสีให้สีกลืนกัน (Harmoney Colouring) ในการใช้สีส่วนใหญ่จะใช้สีหลายสีหรือหลายน้ำหนักและมักจะทำให้กลืนกันได้โดยไม่มีขอบขึ้น หรือให้กลืนไปกับส่วนพื้น ซึ่งส่วนใหญ่จะเกลี่ยในขณะที่สียังไม่แห้ง สีแต่ละประเภทจะมีวิธีการยากง่ายต่างกันดังจะกล่าวต่อไปนี้

2.1 สีน้ำ สามารถทำให้สีกลืนกันได้โดยระบายบนพื้นที่เปียกชื้น จะช่วยให้สีแต่ละสีซึมเข้าหากันได้อย่างสวยงาม หรือถ้าต้องการให้ดูเรียบร้อยอาจจะใช้พู่กันสะอาด เกลี่ยให้เรียบอีกที

2.2 สีโปสเตอร์และสีฝุ่น เป็นสีทึบแสงที่ข้น มักจะระบายหนา สามารถทำให้กลืนกันได้โดยระบายเป็นเส้นประสานเข้าหากัน หรือใช้พู่กันสะอาดหรือฟองน้ำมาแตะเกลี่ยให้กลืนกันก็ได้

2.3 สีหมึก เป็นสีน้ำที่มีความละเอียดและสดใสมาก การทำให้กลืนกันด้วยพู่กันเป็นเรื่องยาก เพราะแห้งเร็วจึงมีผู้คันคิดเครื่องมือขึ้นเรียกว่า พู่กันลม ใช้พ่นเป็นละออง กลืนเข้าหากันได้อย่างสวยงาม และปัจจุบันเป็นที่นิยมกันในวงการนิเทศศิลป์มาก เพราะจะได้สีที่เรียบ เนียน กลมกลืนกันอย่างเหมาะสม

2.4 สีน้ำมัน ทำให้กลืนกันด้วยการเกลี่ยเรียบหรือใช้รอยแปรงทับกันไปมา

2.5 สีพลาสเทลหรือสีชอร์ค ทำให้กลืนเข้าหากัน ควรเกลี่ยด้วยมือหรือผ้าสะอาดนุ่ม ๆ

3. การระบายสีแสดงพื้นผิว (Texture Colouring) พื้นผิวที่แตกต่างกันเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดความงามในงานจิตรกรรม และเป็นเทคนิคการระบายสีที่ทำให้ดูแล้วรู้สึกสนุกสนาน ไปตามลักษณะของอุปกรณ์ที่ใช้ระบาย ภาพที่ปรากฏจะไม่ราบเรียบเหมือนการระบายสีในข้อ 1 แต่จะดูมีน้ำหนักอ่อนแก่ มีชีวิตชีวา มีความสวยงามไปอีกแบบหนึ่งทำให้ศิลปินพยายามค้นหาเครื่องมือต่าง ๆ มาสร้างสรรค์ให้เกิดความงามของพื้นผิว

เทคนิคการระบายสีแบบเรียบ บางครั้งดูจืดไม่ตื้นเต้น เร้าใจ น่าเบื่อทั้งผู้สร้างและผู้ดู จิตรกรจึงระบายสีให้เกิดเป็นพื้นผิวที่ดูแปลกตา ตื่นเต้น เช่น พื้นผิวจากการระบายสีหนา ๆ พื้นผิวจากรอยแปรงเป็นต้น ทำให้ผู้ดูบางกลุ่มที่ชอบความงามแบบเรียบร้อยไม่เห็นด้วย และวิจารณ์ว่าเป็นภาพที่ยังไม่เสร็จ แต่ถ้าพิจารณากันให้ลึกซึ้งแล้วจะเห็นว่าเป็นการระบายสีที่แสดงถึงความแม่นยำ ได้จังหวะ ดูมีชีวิตชีวาดังจะยกตัวอย่างต่อไปนี้

3.1 พื้นผิวที่เกิดจากรอยแปรงหรือพู่กัน แปรงหรือพู่กันเป็นอุปกรณ์พื้นฐานใช้ในการเขียนภาพมาตั้งแต่อดีตซึ่งสมารถจะใช้ระบายโดยเกลี่ยให้เรียบหรือปล่อยไว้เพื่อแสดงความงามของฝีแปรงก็ได้ ศิลปินผู้มีชื่อเสียงด้านนี้ เช่น วินเซนต์ แวนโก๊ะ (Vincent Van Gohg) วิลเลี่ยม เดอร์คูนิ่ง (Willim Dercuning) จำรัส เกียรติก้อง วิรุณ ตั้งเจริญและอารี สุทธิพันธุ์ เป็นต้น

3.2 พื้นผิวจากการระบายสีโดยวิธีจุด พื้นผิวที่เป็นจุดนับว่าเป็นความงามอย่างหนึ่ง เกิดจากพู่กันหรืออุปกรณ์อื่น ๆ ก็ได้ ปัจจุบันมีเครื่องพ่น ซึ่งทำให้ได้จุดที่มีขนาดเล็ก และแต่ละจุดมีขนาดเท่ากัน

3.3 การระบายสีโดยการหยดสี เทสี ราดสี วิธีการนี้นับได้ว่าเป็นการระบายสีที่อิสระและสนุกสนานมากที่สุด ภาพที่ปรากฏออกมาจะแสดงถึงพลังแห่งความรู้สึกของศิลปินในขณะนั้นอย่างฉับพลัน ผู้นำวิธีการนี้มาใช้เป็นคนแรกคือ แจคสัน พอลลอค (Jackson Pallock) เป็นศิลปินในกลุ่มแอบสแตรคเอ๊กสเพรสชั่นนิสต์ (Abstract Expressionis) (โกสุม สายใจ. 2540 : 103-107)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้ประมวลเทคนิคและกระบวนการสีน้ำมันไว้ 6 ประการ คือ

1. การระบายเสร็จทันที เป็นเทคนิคการเขียนสีน้ำมันอย่างง่ายที่สุด โดยมีเงื่อนไขว่าจะต้องระบายให้เสร็จในช่วงเวลานั้นจะไม่รอทิ้งไว้เพื่อต่อเติมอีกในวันหลัง การระบายเสร็จทันทีนี้ผู้สร้างกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์นิยมมาก เพราะเป็นการถ่ายทอดรูปแบบตามความประทับใจของผู้สร้างที่มีต่อโลกภายนอกได้สะใจทันที

2. การระบายเคลือบ เป็นเทคนิคที่พัฒนามาจากการระบายเคลือบของสีน้ำ โดยที่สีระบายครั้งแรกได้ผสมกับสีที่ระบายทับเคลือบภายหลัง การระบายแบบนี้ต้องผสมสีให้ค่อนข้างเหลว ระบายให้ทั่วเป็นชั้นแรกหรือรองพื้นก่อนแล้วระบายอีกสีหนึ่งเคลือบทับ การแสดงน้ำหนักอ่อนแก่อาจจะเกิดจากน้ำหนักพู่กัน ถ้ากดพู่กันแรงก็ได้สีอ่อน หากไม่กดพู่กันก็จะได้สีแก่

จุดเด่นของเทคนิคนี้ก็คือเมื่อระบายเคลือบด้วยสีใดสีหนึ่งแล้วสีเปียกอยู่ เราก็สามารถระบายสีอื่นตามที่ต้องการทับได้ เกลี่ยให้เรียบหรือทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายเน้นให้อ่อนแก่เพิ่มขึ้นได้แล้ว หากใช้สีที่มีลักษณะใสระบายระนาบรองรับผ้าใบใหม่ อาจจะระบายสีเดียวโดยให้สีใสปล่อยให้ระบายรองรับผ้าใบ แสดงความสว่างของสีอ่อนให้เห็นได้

3. การระบายแล้วเช็ดออก เป็นเทคนิคที่ช่วยแก้ปัญหาของพื้นได้อย่างดี กล่าวคือเราอาจร่างรูปต่าง ๆ ตามที่ต้องการจากหุ่นนิ่งที่เป็นแบบแล้วระบายสีที่เลือกเป็นสีพื้นให้ทั่วแผ่น เมื่อระบายแล้วเช็ดออกด้วยผ้าบริเวณที่เป็นรูป ส่วนที่ต้องการให้อ่อนก็เช็ดมากหน่อย ส่วนที่ไม่เช็ดออกจะคงเห็นสีเดิมสดใส หลังจากเช็ดแล้วก็ระบายสีของรูปวัตถุจากหุ่นนิ่งได้ทันที อาจจะสีแห้งแล้วระบายต่อก็ได้

การเช็ดออกนอกจากจะใช้ผ้าแล้วสามารถใช้เกรียงขูดสีออกได้ขณะที่สีชั้นแรกแห้งระบายสีอีกสีหนึ่งทับเคลือบลงไปแล้วใช้เกรียงขูดออก ควรให้สีชั้นแรกแห้งแล้วจึงระบายสีทับ การขูดออกต้องระวังต้องไม่ให้แผ่นผ้าใบขาด นอกจากนี้ยังสามารถเช็ดออกได้ด้วยน้ำมัน ทินเนอร์ เช็ดแล้วทิ้งไว้ให้แห้งจึงระบายสีทับได้

จุดเด่นของเทคนิคก็คือเมื่อเช็ดออกแล้วสีจะอุดแน่นในรอยขรุขระของผ้าใบเพราะมีแรงกดจึงจะให้เกิดลักษณะผิวของวัตถุที่ต้องการได้ นอกจากนี้ยังขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้สร้างจิตรกรรมที่จะต้องทดลองเช็ดออกด้วยตนเองแล้วสรุปรวบรวมผล

4. การระบายสีให้ไหล เป็นเทคนิคคล้ายคลึงกับสีน้ำ คือ ต้องผสมสีกับน้ำมันให้เหลวและค่อยเอียงระนาบรองรับผ้าใบ เอียงมากสีก็ไหลเร็ว เทคนิคนี้สามารถระบายทับบนแผ่นผ้าใบที่เกลี่ยสีได้สีหนึ่งเป็นพื้นก่อนแล้วจึงระบายสีให้ไหลทับด้านบน เมื่อสีระบายชั้นแรกนั้นแห้งแล้ว การระบายตามวิธีนี้หากผสมน้ำมันข้นเกินไปก็จะทำให้สีไหลช้าและหากใช้น้ำมันสนไม่ดีเมื่อแห้งแล้วอาจแสดงให้เห็นของรอยแตกของสีได้

จุดเด่นของการระบายสีให้ไหลนี้ก็คือเมื่อต้องการสร้างสรรค์รูปแบบสีน้ำมันให้มีรูปร่างแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวก็สามารถเทลาดเอียงให้ไหลตามต้องการหรือหากต้องการสร้างสรรค์รูปแบบแปลกตามจินตนาการเฉพาะของตนก็สามารถทำได้ ข้อสำคัญคือต้องใช้น้ำมันสนอย่างดีผสมให้เหลวพอที่จะไหลให้สะดวก

5. การระบายสีทับกัน เป็นเทคนิคที่นิยมใช้กันทั่ว ๆ ไป กล่าวคือระบายสีน้ำมันตามต้องการบนระนาบรองรับ ทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายทับบางส่วน ปล่อยบางส่วนไว้ การระบายแต่ละครั้งเรียกว่าชั้นที่ 1 (Layer) จะระบายบางหรือระบายหนา จะใช้รอยแปรงหรือเกลี่ยก็ได้โดยทั่วไปแล้วจึงระบายสองหรือสามชั้นเพื่อให้สีที่แสดงบนผ้าใบให้ความรู้แน่นของเนื้อสี (Condensation of color)

การระบายทับกันช่วยให้ผู้สร้างสามารถปรุงแต่งผลงานได้ตามที่ตองการ หากระบายทับกันมากกว่าห้าชั้นขึ้นไปจนรู้สึกว่าสีบนผ้าใบนั้นหนามาก ก็เรียกเทคนิคนี้ว่า Impasto ตลอดช่วงเวลา 6 เดือน สามารถเขียนทับกันได้ เพราะยังไม่แห้ง สีน้ำมันนั้นโดยทั่วไปแล้วจะแห้งภายใน 6 เดือน ที่รู้สึกว่าแห้งนั้นจริง ๆ แล้วยังไม่แห้งสนิท

จุดเด่นของการระบายสีทับกันนี้คือสีแต่ละชั้นจะเป็นสื่อแทนความต้องการของผู้สร้าง หากต้องการเปลี่ยนแปลงก็สามารถเพิ่มเติมได้ ซึ่งจะช่วยพัฒนาการรับรู้และการถ่ายทอดรูปแบบของผู้สร้างได้เป็นอย่างดี ผู้สร้างจะรู้ว่าควรจะได้พัฒนาการจัดภาพและรูปแบบได้อย่างไร เพราะการปรุงแต่งแก้ไขเสมอ ๆ นั้นจะพัฒนาทักษะทางการถ่ายทอดรูปแบบได้อย่างมีความคิด (Cognitive skill)

6. การระบายประสม ชื่อก็อธิบายความหมายชัดเจนแล้ว

เทคนิคการระบายสีดังกล่าวทั้ง 6 ประการนี้มีส่วนคล้ายคลึงกับสีน้ำ ที่ต่างกันก็เห็นจะเป็นการทับกันของสี เพราะคุณสมบัติของสีน้ำมันนั้นจะเข้มข้น เวลาต้องการให้สีอ่อนนิยมผสมกับสีขาว ขณะที่สีน้ำต้องผสมกับน้ำ และหวังพึ่งความขาวของกระดาษด้วย ดังนั้นสีน้ำมันจึงระบายทับกันได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสีอ่อนทับสีแก่ ซึ่งสีน้ำทำไม่ได้ เทคนิคต่าง ๆ มาจากเทคนิคพื้นฐานสำคัญยิ่งคือ การเกลี่ย (Blending) เพราะสีน้ำมันมีความเข้มข้น การจะเกลี่ยให้ได้เรียบดีนั้น จะต้องคุมความเข้มข้นของสีให้เหมาะ (Consistency) และจะต้องมีความข้นเหมือนกัน จึงจะเกลี่ยได้กลมกลืนกัน ขอให้นึกเสมอว่าหากเราเกลี่ยได้ตามต้องการแล้ว การป้ายที่แสดงลีลารอยแปรง คือการลดรอยแปรงจากการเกลี่ยนั่นเอง (อารี สุทธิพันธุ์. 2541 : 39-42)

ปอล เซซานน์เป็นผู้ที่ชอบคิด ประดิษฐ์และค้นคว้าการทำงานของตัวเองอยู่ตลอดเวลา น. ณ ปากน้ำ ได้กล่าวถึงลักษณะการทำงานของเซซานน์ ว่า

ภาพทิวทัศน์ของเซซานน์มีลักษณะวิธีการเขียนคล้ายพวกอิมเพรสชั่นนิสม์ แสดงลักษณะบริเวณธรรมชาติตอนนั้น เมื่อเซซานน์จะเขียนภาพทิวทัศน์เขามักจะไปนั่งดูก่อนจนแน่ใจว่าธรรมชาตินั้นซึมซาบเข้าไปในความรู้สึกของเขาแล้วจึงจะคิดตัดทอน (Distortion) ลดเพิ่ม ตามรูปทรงง่าย ๆ จึงลงมือเขียน ผลงานจึงมักจะแสดงให้เราทราบว่าเป็นบริเวณที่ใด เซซานน์ชอบคิดฝัน และประดิษฐ์พลิกแพลงเขาทำงานไปเรื่อยๆ ตามอารมณ์ ไม่คำนึงถึงกาลเวลาและสถานที่ เมื่อเขานั่งอยู่เบื้องหน้าธรรมชาติ เขาจะอาศัยธรรมชาติเป็นเพียงสื่อบันดาลใจเท่านั้นต่อจากนั้นเขาจะสร้างโลกของเขาขึ้นใหม่ มันเป็นโลกอันวิจิตรพิสดารยิ่งนัก บางที่เขาจะใช้ ใบมีดปาดพุ่มไม้ ลำต้น และก้อนหินเป็นเหลี่ยมสันง่าย ๆ เขาชอบทำแบบนี้บ่อย ๆ มันเป็นเทคนิคแปลกที่น่าทึ่งมาก ต่อมาภายหลังเมื่อปิคาสโซ่ได้คิดปฏิรูปศิลปะเข้าสู่โลกแอบสแตรคท์ของเขาจึงได้ประดิษฐ์ทฤษฎีคิวบิสม์ขึ้นด้วยอาศัยความบันดาลใจจากเทคนิคเขียนเป็นเหลี่ยมสันของเซซานน์ นั่นเอง สาเหตุนี้ทำให้คนสมัยหลังให้คำยกย่องกันว่า "เซซานน์ คือ บิดาแห่งศิลปะสมัยใหม่" ก็เพราะเขาเป็นผู้กรุยทางให้แก่คิวบิสม์นั่นเอง เพราะเทคนิคแบบคิวบิสม์นั้นได้กลายเป็นแฟชั่นที่แพร่หลายในวงการจิตรกรรม และยังคงนิยมกันอยู่มาจนบัดนี้ ลัทธิต่าง ๆ ของศิลปะที่เรารู้จักกันดี คือ ดาดา, ฟิวเจอริสม์, คอนสตรัคติวิสม์, นอนออบเจคติวิสม์ นอนเรพพรีเซนเทติวิสม์ ฯลฯ เหล่านี้ล้วนแล้วแต่แตกแขนงไปจากคิวบิสม์ทั้งสิ้น (น.ณ ปากน้ำ. 2540 : 48)

ผ่อง เซ่งกิ่ง กล่าวถึงกลวิธีการสร้างงานของ ปอล เซซานน์ ว่า

ปิสซาโรแนะนำเซซานน์เกี่ยวกับการใช้สีสว่าง สดใส ทั้งยังเสนอแนะในหลายสิ่งหลายอย่างที่ก่อให้เกิดประโยชน์ในการทำงานของเซซานน์เกี่ยวกับเทคนิคของลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ เช่น การเบลคสีด้วยวิธีการป้ายสีเป็นทีแต้ม ๆ เหลื่อมกันหรือใกล้กันด้วยพู่กันและการใช้ทีพู่กันซึ่งมีลักษณะเป็นแบบทีป้ายสั้น ๆ เซซานน์ก็พยายามทำตามในเวลานั้นเซซานน์เริ่มใช้ฝีแปรงหรือทีพู่กันเป็นทีป้ายสั้น ๆ ป้ายลงไปบนแผ่นภาพครั้งแล้วครั้งเล่า ทีพู่กันเหล่านี้ดูประหนึ่งเหมือนกับลายเซ็นของเซซานน์ที่จารึกลงบนผลงานของเขา ทีพู่กันซึ่งในตอนแรกจะมีลักษณะที่เป็นแบบอิมเพรสชันนิสต์ (Impressionist) ทั่ว ๆ ไปเป็นทีพู่กันแบบหลวม ๆ ป้ายอย่างอิสระ มักจะมีทิศทางไปในแนวเดียวกัน แต่ทว่าจากการที่เขาทำงานต่อเนื่องกันมีการแก้ไขดัดแปลงทีละเล็กทีละน้อย ทำให้เซซานน์ได้พัฒนาทีพู่กันของเขาจนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะตัวการป้ายทีพู่กันอันเป็นลักษณะโดยเฉพาะของเขานี้ คือ ทีพู่กันที่เขาป้ายลงไปจะทำให้เกิดริ้วรอยที่มีลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยม หรือทิศทางของทีป้ายจะทำมุมเป็นมุมฉากซึ่งกันและกัน แผ่นบางตอนทิศทางส่วนใหญ่ของทีพู่กันจะไปในทางขวางหรือตามทะแยงมุมของแผ่นภาพส่วนใหญ่จะป้ายขนานกันและมีส่วนย่อยป้ายเป็นทิศทางที่แตกต่างกัน เป็นทิศตรงกันข้าม (มักจะเริ่มจากมุมทางขวาด้านบน ลงไปสู่มุมทางซ้ายด้านล่างของรูปภาพ) ทีพู่กันทั้งหมดนี้จะพาดผ่านพื้นผิวของแผ่นภาพ (Canvas) การกระทำดังกล่าวนี้คือ แบบอย่างชนิดหนึ่งของเซซานน์ซึ่งทำให้ภาพเขียนของเขาถูกปกคลุมพื้นผิวของการสานกัน ทำให้เกิดจังหวะลีลาได้เป็นอย่างมาก (ผ่อง เซ่งกิ่ง. 2528 : 22-23)

น. ณ ปากน้ำ กล่าวไว้ในหนังสือศิลปะในชีวิตประจำวัน ว่า

> เซซานน์ เขียนรูปช้ามาก เมื่อเขาเขียนภาพสติลไลฟ์ โดยจัดดอกไม้ใส่แจกันตั้งไว้เป็นแบบสำหรับเขียน เขาคลำเขียนอยู่หลายวันจนดอกไม้เหี่ยว บ่อยครั้งเข้าเขาเลยเขียนจากดอกไม้กระดาษเสียเลยเพราะมันย่อมไม่มีโอกาสเหี่ยวลงได้ บางทีเขาเขียนภาพพอทเตรทเขาจะคอยดุนางแบบบ่อย ๆ ว่าให้นั่งนิ่ง ๆ เหมือนรูปปั้น แม้กระนั้นก็มักไม่ได้ดังใจไม่ว่าใครจะนั่งนิ่งสักปานใด เป็นเพราะว่าอารมณ์เขากระเพื่อมอยู่ตลอดเวลาบางครั้งเขาออกไปเขียนรูปกลางทุ่งโดยหอบแคนวาสไปหลายเฟรมด้วยกัน เมื่ออันไหนเขียนไม่ได้ดั่งใจเขาก็โยนมันลงไปในคูข้าง ๆ นั่นเองแล้วหยิบแคนวาสใหม่ขึ้นมาเริ่มเขียนใหม่ สมัยหลังเมื่อเขามีชื่อเสียงโด่งดังแล้วภาพเก่า ๆ ที่เขาเหวี่ยงทิ้งจมโคลนนั้นมีผู้ไปขุดเอามาชำระล้างและส่งเข้าพิพิธภัณฑ์กลายเป็นของมีราคาค่างวดขึ้นมาอีกจนได้ (น. ณ ปากน้ำ. 2540 : 48,51)

เซซานน์จะวาดภาพอย่างช้า ๆ ด้วยการระบายสีระยะสั้น ๆ ทีละขั้นทีละตอนอย่างสุขุม และเย็นใจ เริ่มด้วยสีกลางเทา แล้วค่อย ๆ เพิ่มความเข้มและความรุนแรงของสีทีละน้อย จนได้ลักษณะที่เรียกว่า "สีแน่น" ซึ่งขั้นตอนเหล่านี้เขาทำได้ดีเยี่ยมจนได้สมญาว่าเป็นผู้เยี่ยมยุทธ์ทางการใช้สี กล่าวคือเขาเป็นนัก Colourist ที่ยอดเยี่ยม (ศักดิ์ชัย เกียรตินาคินทร์. 2531 : 23)

น. ณ ปากน้ำ ได้กล่าวอีกว่า

> เซซานน์เขียนรูปช้าและใจเย็น สิ่งใดที่เขาไม่พอใจเขาจะแก้ไขซ้ำ ๆ ซาก ๆ จนสมใจจนได้ สีที่พอกบนแคนวัสจึงหนา บางครั้งเขาต้องใช้มีดขูดออกบ่อย ๆ เพราะการใช้มีดขูดบ่อย ๆ นั่นเอง ทำให้เขาค้นพบเทคนิคใหม่คือ ใช้ใบมีดเขียนแทนแปรงสี และก็เพราะเทคนิคใหม่นี้มันทำให้สีในการเขียนของเขาสะอาดสดใสชุ่มฉ่ำดีมาก เขาเขียนภาพตามแนวทฤษฎีบรรยากาศของอิมเพรสชั่นนิสม์ แต่แทนที่จะเขียนภาพดูมัว ๆ คล้ายหมอกลงเหมือนอย่างหลายคนในกลุ่มนั้น เซซานน์กลับเขียนได้ชัดเจนและสว่างดีกว่าอิมเพรสชั่นนิสม์แท้ ๆ เสียอีก ส่วนมากนั้นพวกอิมเพรสชั่นนิสม์มักจะเป็นเอตทัคคะทางจับอากัปกิริยาของคนได้โดยฉับพลัน ดังจะเห็นได้บ่อย ๆ ในงานของเดกาส์ เรอนัวร์ และโมเน่ท์ เฉพาะเรอนัวร์นั้นเขาไม่ยอมให้นางแบบของเขานั่งอยู่เฉย ๆ เขาปล่อยให้เธอเคลื่อนไหวตามสบายเพราะเขาต้องการจับอารมณ์ในความรู้สึกเคลื่อนไหวอันนั้น ตรงกันข้ามเซซานน์จะนั่งคลำแล้วคลำอีกจนกว่าจะพอใจผลที่ได้รับจึงมิได้แตกต่างกับพวกนั้น คือจับจุดลงตัวของสีได้ สร้างสีเปรียบเทียบ เข้ามาแทนที่เท่าที่ตาเห็น (น.ณ ปากน้ำ. 2540 : 54)

ด้วยการแยกลักษณะธรรมชาติจากทฤษฎีแห่งความงาม เซซานน์ได้สร้างประเภทของภาพขึ้นใหม่ คือการวาดที่เป็นอิสระการเลือกใช้สีของเขาเห็นได้ชัดเจนในข้อนี้ ขณะที่ด้านซ้ายของภาพ Jas de Bouffan ใช้สีที่ตัดกันรุนแรง เด่นชัดด้วยสีที่ส่งเสริมกัน (Complementary color) คือเขียวและแดง เสริมให้สดสว่างด้วยสีฟ้า ด้านขวากลับใช้สีที่มีระดับสีใกล้เคียงกันสีเขียวของฉากหน้า เหลืองอมแดงของอาคารด้านนอก และสีฟ้าของท้องฟ้าถูกระบายอยู่ที่กำแพงสวนด้วย ดูเหมือนทุกสีทางครึ่งซ้ายของภาพถูกนำมาแทรกอยู่ในสีที่ปรากฏในสิ่งปลูกสร้างด้านนอกและในแนวเขาด้านหลัง สีต่าง ๆ ที่แตะแต้มต่อกันมากมายเหล่านี้โยงสิ่งต่าง ๆ ในภาพเข้าหากันโดยไม่ต้องมีเส้นขอบตามรูปทรงที่แท้จริงของมันและก่อให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่าง Complementary color ตัดกับระนาบของภาพ ด้วยการดึงเอาฉากหลัง ฉากลางและฉากหน้ามาไว้ด้วยกัน การใช้สีในลักษณะนี้ก่อให้เกิดความกลมกลืนเป็นสีเดียวกันส่วนหนึ่ง แม้ว่าความเป็นจริงคือ เซซานน์เน้นความเป็นสามมิติอย่างยิ่งโดยเฉพาะ

กำแพงในสวน ประหนึ่งว่าภาพวิวที่ปรากฏอยู่ในภาพนั้นเสริมแต่งขึ้นมา และถ้าดูอย่างใกล้ชิดแล้วจะเห็นรายละเอียดแม้เพียงเล็กน้อย (Schmitt. 1995 : 62)

ภาพ The Bridge at Maincy near Melun (ภาพประกอบ 4 หน้า 31) เป็นภาพทิวทัศน์ที่ดีที่สุดและมีชื่อเสียงที่สุดภาพหนึ่งของเซซานน์อันก้าวไกลเกินหลักการของอิมเพรสชั่นนิสม์ แนวเส้นของต้นไม้ที่ไขว้กันและทับกันสนิทดั่งเส้นโค้งของมงกุฎ รูปทรงง่าย ๆ แต่มีส่วนสำคัญของสะพานทั้งหมดนั้นถูกนำเสนออย่างชัดเจนถึงองค์ประกอบภาพ เซซานน์ไม่ใช้วิธีแตะแต้มสีเป็นเส้นบาง ๆ ตามแบบของปิซาร์โรอีกต่อไป แต่เขาใช้วิธีการวาดแบบเส้นใหญ่กว่ามีหน่วยของสีที่รวมกันเป็นหนึ่งเดียวทั้งหมด ทุกรอยแต้มของสีมีความต่อเนื่องกับรอยแต้มสีอื่น ๆ ดังนั้นสีที่ต่อเนื่องเป็นเนื้อเดียวกันก็จะค่อย ๆ ปรากฏภาพที่เปลี่ยนไปเหมือนกับเหลี่ยมมุมมองของแก้วผลึกที่บริสุทธิ์ (Duchthing. 1991 : 103)

ในภาพ House with Red Roof เช่นเดียวกัน เซซานน์ได้สร้างภาพที่ดูเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันด้วยวิธีใช้สีตัดกัน การใช้สีตัดกันขั้นพื้นฐานวาดด้วยวิธี motif คือ ในขณะที่ต้นไม้และพุ่มไม้ที่ป้ายด้วยรอยพู่กันหนัก ๆ ดูมีชีวิตชีวาและดูแทบจะบังภาพทั้งภาพ ตัวบ้านดูนิ่งและเรียบแบนเหมือนเวทีตั้งอยู่ข้างหน้าฉากหลังของท้องฟ้าอันมัวหม่น แต่ละพื้นที่ของภาพในจุดต่าง ๆ ก็มีลักษณะเดียวกันต่างเสริมกันให้เด่นขึ้นด้วยสี สีเขียวสดสว่างของต้นไม้และพุ่มไม้ตัดกับสีฟ้าหม่นของท้องฟ้าและผ่านไปสู่สีเทาแกมแดงของตัวบ้าน เหล่านี้มีการใช้สีในลักษณะที่เป็นหนึ่งเดียวกัน ซึ่งช่วยให้เกิดการโยงองค์ประกอบของภาพเข้าด้วยกันในเรื่องของการใช้สี (Schmitt. 1995 : 62)

สำหรับเซซานน์ รูปทรงเรขาคณิตคือเครื่องมือหรืออุปกรณ์ในการแสดงออก เขาเฝ้าสังเกตโครงสร้างที่คงที่และลวดลายที่เป็นจังหวะไม่รู้จบของธรรมชาติ การใช้นิ้วมือป้ายสีของเขาแสดงให้เห็นถึงความหนาของสีในที่ว่างทั้งหมดนูน-โค้งออกข้างนอก ความแปลกใหม่ของเทคนิคการเขียนภาพของเขา (หลังปี 1885) ก็คือ การใช้คลื่นสีของเขาซึ่งเป็นไปได้โดยการยึดเสรีภาพเป็นพื้นฐาน แต่ยังคงยึดมั่นในวัตถุ คุณค่าในการแสดงออกและคุณค่าโดยธรรมชาติของสีแสง ที่ว่างและพื้นผิว เป็นสัดส่วนหรือมาตราส่วนของการใช้สีที่กลมกลืนเข้ากันอย่างสมบูรณ์ (Duchting. 1991 : 69)

ในปี 1902 ถึง 1906 เซซานน์ได้บรรจงสร้างภาพชุดสุดท้ายของ Mont Saint-Victoire จากสตูดิโอแห่งใหม่ที่ Chemin de Lauves ในภาพทั้งหลายเหล่านั้นจะมองเห็นส่วนหนึ่งของภาพเป็นทางแคบ ๆ เขียวสดไปทั่วแผ่นพื้นที่ราบเรียบ และถัดไปถึงผนังกำแพงภูเขาที่สูงเสียดฟ้า หลายหลากสีที่เขาบรรจงแต้มลงไปในส่วนกลางของภาพ ถูกสร้างขึ้นโดยใช้วิธีสัมพันธ์กันระหว่างการแต้มสีของแปรงขนาดใหญ่ เส้นลวดลายที่เบาบางและความระมัดระวังในการวางตำแหน่งของรายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่บริเวณส่วนหน้า ส่วนกลางและส่วนหลัง ด้วยการระบายสีทับซ้ำแล้วซ้ำอีกและระบายสีภูเขาด้วยสีน้ำเงินที่มีประกายสดใส (Schimth. 1995 : 90)

ฮาโจ ดัทชิ่ง กล่าวว่า

> งานชิ้นที่น่าทึ่งที่สุดของเซซานน์ในช่วงเวลานี้ก็คือ งานที่ชื่อ Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus เป็นภาพทิวทัศน์เหนือเหมืองในมุมมองระดับกลางเห็นภูเขาเป็นกลุ่มลดหลั่นลงไป ดูทะมึนน่ากลัว นับเป็นการเรียนรู้ในขั้นสูงขึ้นไปของการวาดภาพ การสะบัดแปรงตามโครงเส้นไม่กี่เส้น ซึ่งลากไปตามสีสดจัดจ้าน

กระจายอยู่ทั่วไป สีสันอันเข้มข้นอยู่ตามเหมืองแร่อันเป็นสีที่มีสีเขียวสดของต้นไม้และสีเทาอมแดงของภูเขา มาบรรจบกันในท่ามกลางภูเขานั่นเอง การใช้สีสอดคล้องกันอย่างนี้ทำให้ความงามของธรรมชาติโดดเด่น และลดความขัดแย้งในการใช้สีตัดกัน ก้อนหิน พฤษชาติ ท้องฟ้า และพื้นดิน เป็นหนึ่งเดียวกัน (Duchting. 1991 :194)

หลังจากที่เลิกเช่าแฟลตในเมืองครู บูเลอซอง (Rue Boulegon) แล้วก็ตั้งหลักที่สตูดิโอของเขาเองคือที่เชอร์แมง เดอ โลเอ (Chemin de laues) ด้านเหนือสตูดิโอขึ้นไปเขาได้วิวที่แสนวิเศษอันไร้ขอบเขตของ มงต์ แซงต์-วิกตัวร์ (Mont Sainte-Victoire) และจากตรงนั้นเขาได้วาดภาพชุดสุดท้ายของเขา ในภาพเหล่านี้ภูเขามีรัศมีเจิดจ้าและไม่สามารถแตะต้องได้ยืนตระหง่านอย่างไร้กาลเวลา เปล่งแสงเหมือนดังเช้าแรกเมื่อเริ่มสางขึ้นมา สีฟ้า เขียวและส้ม ล้วนเป็นความสดใสของความกระจ่างที่ถูกค้นพบใหม่ ทุกสิ่งทุกอย่างใหม่หมดทุกสิ่งล้วนสวยงาม สีฟ้าสดของท้องฟ้าเหมือนดังแก้วคริสตัล ใบไม้และทุ่งหญ้าเหมือนดังมรกตโปร่งแสง ก้อนหินส่งประกายเหมือนดังอำพันทอง การเล่นสีอย่างอิสระอยู่เหนือจุดมุ่งหมายที่แท้จริงของการพรรณา การเปรียบเทียบกับคริสตัลที่เปล่งประกายก็สามารถทำให้เข้าใจได้เช่นกัน ถ้าหากเราพิจารณาถึงการใช้วิธีสะบัดแปรงซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะบุคคล และการใช้สีสลับเพื่อสร้างความขัดแย้งที่รุนแรงตลอดจนรูปแบบของสีอ่อนแก่อย่างนี้ ทำให้เกิดโครงสร้างของแพทชเวิร์ค (Patchwork) คือ การต่อเศษผ้าหลาย ๆ สีหลาย ๆ ชิ้น ทั้งหมดนี้เราเห็นและแยกแยะได้คือความอ่อนและความเข้ม ยิ่งเรามองนาน ๆ เรายิ่งเห็นชัดว่าผิวของสีนั้น ที่จริงแล้วมีสิ่งที่สมบูรณ์ในตัวมัน เซซานน์เรียกกระบวนการนี้ว่า Modulattion (การปรับเปลี่ยน) ซึ่งบางทีก็เทียบได้กับการปรับเสียงดนตรีจากคีย์หนึ่งไปอีกคีย์หนึ่ง (Duchting. 1991 : 72)

เบอร์นาร์ด (Bernard) จิตรกรหนุ่ม ผู้ซึ่งไปเยี่ยมเซซานน์ในปี 1904 เขาได้รับอนุญาตจากเซซานน์ให้เฝ้าดูการสร้างงานชิ้นสำคัญ เขาได้บรรยายถึงวิธีการวาดภาพของเซซานน์ไว้ว่า เขามีวิธีการทำงานที่แปลก ไม่ค่อยเป็นปกติเหมือนใครและซับซ้อนมาก เขาเริ่มด้วยพื้นที่บนผ้าใบของเขา จากนั้นเริ่มแต้มสีครั้งที่ 1 และอาจจะต่อด้วยการเติมครั้งที่ 2 ป้ายสีให้มีขนาดใหญ่ขึ้น จากนั้นก็ป้ายสีครั้งที่สามจนทั่วทุกโทนสีเกาะทับกันไปมา เป็นการสร้างภาพขึ้นมาจากสีเหล่านั้นอย่างน่าพิศวง ดังนั้นฉันจึงเข้าใจแล้วว่างานของเขาได้รับแรงบันดาลใจจากหลักของความสอดคล้องกลมกลืนในจิตใจอันสูงส่งของเขา กลวิธีในการวาดภาพเช่นนี้ทำให้เซซานน์มีวิธีที่จะรวบรวมข้อมูลที่พบเห็นมาให้เป็นโครงสร้างที่มั่นคงในการสร้างองค์ประกอบของภาพด้วยสีสัน (Duchting. 1991 : 102)

วิธีการของเขาเป็นสิ่งที่เหลือเชื่อ ผิดแผกไปจากการวาดทั่ว ๆ ไปอีกทั้งสลับซับซ้อนเหลือเกิน เขาเริ่มด้วยการป้ายสีเพียงครั้งเดียวก่อน แล้วจึงป้ายสีซ้อนเป็นครั้งที่สอง ครั้งที่สาม แผ่นสีเป็นก้อนเกาะติดกัน ไม่เพียงแต่ลงสีเป็นรูป แต่เป็นลักษณะนูนเด่นขึ้นมา ฉันเข้าใจว่ามันเป็นไปตามกฎแห่งการผสมผสานซึ่งก่อรูปร่างเป็นผลงานของเขา และภาพนูนเด่นที่สร้างขึ้นนี้ได้ถูกกำหนดขึ้นภายในใจของเขาก่อนจะลงมือวาด กล่าวคือ เขาได้วาดภาพแบบเดียวกับวิธีทอผ้าในสมัยโบราณ แต้มที่จะลงต่อ ๆ กันตรงที่ที่สีตัดกัน แต่ฉันก็รู้สึกว่าในการทำแบบนี้ถ้าใช้กับภาพธรรมชาติจะทำให้เกิดรูปแบบที่ขัดแย้งกัน เพราะว่ามันเป็นความสะดวกและง่ายที่จะปรับเปลี่ยนการวาดที่สร้างขึ้นเองให้สมเหตุสมผลใด ๆ ก็ได้มากกว่าที่จะทำกับภาพวาดธรรมชาติ

สีสดใสที่แต่งแต้มอยู่ในภาพของเซซานน์สะท้อนให้เห็นโครงสร้างภายในของภาพเช่นเดียวกับชั้นโครงสร้างธรณีวิทยาของภูเขาซึ่งเป็นหัวข้อที่ตัวศิลปินสนเท่ห์เป็นอย่างมาก เซซานน์ได้อธิบายให้ Gasquct ฟังเกี่ยวกับเรื่องนี้ว่า...

มันจะต้องไม่ขาดความเชื่อมต่อแม้แต่เล็กน้อย ช่องที่เว้นแม้สักกระผีกเดียวก็จะทำให้ความรู้สึก แสงสว่างของภาพและความแท้จริงของธรรมชาติเหือดหาย ฉันทำงานบนแผ่นพื้นผ้าใบของภาพในชั่วเวลาหนึ่ง ๆ คุณอาจเข้าใจจุดมุ่งหมายของฉัน แต่ในขณะเดียวกันด้วยความเชื่อมั่นฉันจึงดำเนินการกับส่วนที่กระจัดกระจายของสี...ทุกสิ่งทุกอย่างที่เราเห็นจะแตกซ่านกระเซ็นและเลือนหายไม่ใช่หรือ ธรรมชาติเป็นอย่างไรก็ยังเป็นอย่างนั้น แต่ภาพธรรมชาติที่ปรากฏออกมามักจะเปลี่ยนแปลงตลอด มันเป็นหน้าที่ของศิลปินที่จะถ่ายทอดองค์ประกอบต่าง ๆ ที่มั่นคงของธรรมชาติออกมาให้เด่นชัด อีกทั้งปรากฏการณ์ของสรรพสิ่งที่เปลี่ยนแปลงของมัน รูปภาพจะบันทึกให้เราเห็นธรรมชาติที่ยั่งยืนที่เรายินดี ทุกสิ่งทั้งหลายเหล่านี้คุณคงเข้าใจ ดังนี้ฉันจะเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติที่กระจัดกระจาย... จากมุมมองทุกด้าน ที่นี่ ที่นั่นและทุกแห่งหน ฉันเลือกสี ระดับของสี เงาของสี ฉันแต้มมันลงไปในภาพ นำมันมารวมเข้าด้วยกัน ทำให้มันเป็นเส้นสายกลายเป็นวัตถุ ก้อนหิน ต้นไม้ โดยปราศจากความคิดคำนึงของฉัน ถ้ามวลและค่าของสิ่งเหล่านี้ผสมผสานกันด้วยสีปะติดปะต่อกันในผืนผ้าใบ ภาพซึ่งวางอยู่ตรงหน้าฉันปรากฏในสายตาของฉัน นี่แหละคือภาพที่กลมกลืนของฉัน มันหนักแน่น มันไม่ถูกจัดวางสูงหรือต่ำเกินไป มันเป็นของจริง หนาแน่น เบียดเสียด... แต่หากว่ามีความยุ่งเหยิงแม้แต่น้อย มีสิ่งขัดหูขัดตาแม้แต่นิด หรือหากฉันเขียนและวาดมากเกินไป หากฉันไม่สามารถควบคุมตนเองในการสร้างงานศิลปะในวันนี้โดยขัดแย้งกับหลักการของเมื่อวานนี้ หากฉันคิด (เรื่องอื่น) ในขณะที่ทำการวาด หากฉันยุ่งสับสน ถ้าเป็นอย่างนี้ทุกสิ่งทุกอย่างจะเป็นขยะไร้ค่าไปหมด (Schmitt. 1995 : 91)

ทั้งภาพสีน้ำและสีน้ำมันในส่วนที่วาดไม่เสร็จแสดงให้เห็นว่าเซซานน์พบวิธีการดังกล่าวและลงมือทำ พื้นที่ส่วนที่ว่างก็ยังสามารถคงอยู่อย่างปกติข้างสีสันที่ระบายอยู่ใกล้ ๆ ส่วนของสีสดใสในรูปทิวทัศน์เต็มไปด้วยแสงสว่างเทียบส่วนของภาพที่ลงสีแล้ว ส่วนที่ว่างไว้ก็มีโครงสร้างเฉพาะตัวของมันเช่นกัน มันทำให้สัดส่วนของสีลงตัวทำให้เกิดแสงและบรรยากาศ ลักษณะอย่างนี้จะปรากฏชัดโดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาพสีน้ำ (Duchting. 1991 : 206)

6. โครงสร้างของภาพ

โครงสร้างของภาพ หรือนักวิชาการบางท่านเรียกว่าส่วนประกอบศิลป์ เป็นส่วนประกอบส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์ศิลปะที่จะช่วยให้การนำเสนอแนวความคิดของศิลปินเป็นไปตามวัตถุประสงค์ อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวไว้ว่า ทางทัศน์ศิลป์เขาแบ่งส่วนประกอบ (Element) ไว้หลายชนิดด้วยกันคือ

5.1 เส้น (Line)

5.2 รูปร่าง รูปทรง (Shap Form)

5.3 ทิศทาง ตำแหน่ง แรง (Direction Position, Forces)

5.4 ขนาด ระยะทาง (Size & Tone)

5.5 น้ำหนัก (Size & Distance)

5.6 ลักษณะผิว (Texture & Surface)

5.7 สี (Color)

(อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 64)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทัศนะว่า

ในสมัยปัจจุบันมักจะใช้คำว่าโครงสร้างแทนคำว่าองค์ประกอบศิลป์ ซึ่งจะมีความหมายกว้างกว่า อันหมายความถึงทุกอย่างที่ศิลปินนำมาใช้ในการสร้างภาพไม่ว่าจะเป็นมิติ ระนาบ จังหวะหรือความกลมกลืน...(วิรุณ ตั้งเจริญ. สัมภาษณ์ : 2542)

สุชาติ เถาทอง กล่าวถึงโครงสร้างทางทัศนศิลป์ว่า

> โครงสร้างทางทัศนศิลป์ หรือบางทีภาษาทางศิลปะเรียกว่าเป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์และพิจารณางานศิลปะว่ามีความงามและความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด โครงสร้างทางทัศนศิลป์ประกอบด้วยดุลยภาพ (balance) สัดส่วน (proportion) ความกลมกลืน (harmony) ช่วงจังหวะ (rhythm) และจุดเด่นของงานศิลปะ (dominance) แต่หลักการเหล่านี้ไม่ได้เป็นกฎเกณฑ์ตายตัวที่จะต้องปฏิบัติตามทุกกรณี เพราะการจัดและการสร้างสรรค์เป็นการแก้ปัญหาซึ่งอาจต้องดัดแปลงปรับปรุงเพื่อให้งานนั้นมีเอกภาพมากที่สุด (สุชาติ เถาทอง. 2539 : 67)

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ ได้อธิบายโครงสร้างทางทัศนศิลป์ที่สุชาติ เถาทองกล่าวถึงว่าเป็นหลักขององค์ประกอบศิลป์อันประกอบด้วย

> เอกภาพ (Unity) ในงานทัศนศิลป์ทุกสาขาเอกภาพมีความสำคัญและมีความจำเป็นต้องสร้างให้เกิดขึ้นอาจเป็นเอกภาพของเนื้อหา เรื่องราว รูปแบบความคิดและเอกภาพของส่วนประกอบสำคัญของศิลปะหรือรูปร่าง รูปทรงก็ตาม
>
> ดุลยภาพ (Balance) หมายถึงการจัดส่วนประกอบย่อยต่าง ๆ ได้แก่ จุด เส้น สี น้ำหนัก พื้นผิว บริเวณว่างหรือรูปร่าง รูปทรง ภายในผลงานศิลปะให้เกิดความสมดุลหรือเท่าเทียมกันโดยมีเส้นแกนสมมติ 2 เส้นเป็นตัวกำหนดดุลยภาพ...เพื่อให้รูปร่างรูปทรงที่ปรากฏในภาพเกิดความสมดุลในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง เช่น แบบซ้ายขวาเหมือนกันหรือภาพซ้ายขวาไม่เหมือนกัน
>
> จุดเด่นและการเน้น (Dominance & Emphasis) หมายถึง ส่วนที่สำคัญในการมีความชัดเจนสะดุดตาเป็นแห่งแรก รับรู้ได้ด้วยการมองผลงานที่สำเร็จแล้ว มีลักษณะมีอำนาย ตระหง่าน เด่นชัดกว่าส่วนประกอบอื่น ๆ...(เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. 2540 : 4-5)

สุชาติ สุทธิ กล่าวไว้ในหนังสือเรียนรู้การเห็น : พื้นฐานการวิจารณ์ศิลปะ ว่า

> การเห็นการสื่อความหมายนอกจากจะเป็นเครื่องมือที่จะเป็นขั้นต้นของผู้ดูหรือรับรู้ศิลปะ (art perceiver) จากผลงานของผู้สร้างศิลปะ (art creator) แล้วยังเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์ศิลปะจะได้นำไปใช้เพื่อถ่ายทอดการแสดงออก (expression) ของเขาเองออกมาได้เป็นอย่างดีภายใต้หลักการอันเดียวกัน หรือกล่าวโดยสรุปอีกนัยหนึ่งก็คือการเห็นและสื่อความหมาย นอกจากใช้เป็นเครื่องมือในการเรียนรู้ของผู้ดูในขณะที่กำลังเผชิญหน้ากับผลงานศิลปะแล้ว ยังเป็นประโยชน์สำหรับผู้สร้างสรรค์ศิลปะที่จะใช้เป็นตัวสื่อ

เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกของตนเองลงสู่ผลงานศิลปะในชั่วขณะที่ทำการสร้างสรรค์อีกด้วย และที่มาของตัวสื่อที่จะให้ความหมายในการเห็นก็คือค่าของความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างมูลฐานทัศนศิลป์ (Visual elements) กับหลักการทัศนศิลป์ (Visual principle) ผู้ที่สร้างสรรค์หรือศิลปินได้นำมาใช้สร้างให้เป็นตัวผลงานออกมาและมีคุณค่าทางสุนทรียภาพทั้งความงามและการแสดงออกที่สามารถรับรู้และเรียนรู้ได้ (สุชาติ สุทธิ. 2539 : บทนำ)

จากมูลฐานทัศนศิลป์และหลักการทัศนศิลป์ที่สุชาติ สุทธิ กล่าวถึง พอสรุปเป็นหัวข้อ ดังนี้

มูลฐานทัศนศิลป์ได้แก่

1. เส้น
2. รูปร่างและรูปทรง (Shape & Form)
3. แสงและสี (Light & Color)
4. บริเวณว่างและมิติ (Space & Dimension)
5. ผิว (Texture)

หลักการทัศนศิลป์ ได้แก่

1. ดุลยภาพ (Balance)
2. จังหวะและความเคลื่อนไหว (Rhythm & Momement)
3. การลดหลั่น (Gradation) และทิศทาง (Direction)
4. ความกลมกลืน (Harmony)
5. การย้ำและการตัดกัน (Emphasis & Contrast)
6. ความหลากหลายและสัดส่วน (Variety & Proportion)

จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์นั้นได้นำเอาองค์ประกอบศิลป์เข้ามาใช้ได้อย่างเหมาะสมตามจุดประสงค์ที่ต้องการจะแสดงออก ดังเช่น ภาพ L'Estague, Melting Snow ซึ่งเป็นภาพที่เซซานน์วาดขึ้นในช่วงแรก ๆ ของการวาดภาพ คือในราวปี ค.ศ. 1870-1871 ก่อนที่จะเปลี่ยนแนวมาเขียนภาพแบบอิมเพรสชันนิสม์ ภาพนี้เขียนขึ้นขณะเขาหนีการเป็นทหารและหลบซ่อนตัวอยู่เลสตาคค์ซึ่งเป็นเมืองอุตสาหกรรมขนาดเล็กบนชายฝั่งทะเลเมดิเตอร์เลเนียนใกล้กับเมืองมาร์เซยย์ เป็นภาพฤดูหนาวที่ปกคลุมด้วยหิมะแสดงออกด้วยความรู้สึกที่รุนแรงด้วยสีดูมืดทึบ สีที่ปรากฏบนพื้นที่ส่วนใหญ่จะเป็นสีเหลืองโอ๊กของพื้นดินและสีขาวของหิมะในแนวลาดเอียง สีเทาเข้มของท้องฟ้าก่อให้เกิดอารมณ์ของภาพซึ่งสะท้อนให้เห็นอารมณ์ของศิลปิน (Schapiro. 1988 : 54)

เส้นที่ปรากฏมีเส้นที่เกิดขึ้นจริง ได้แก่ เส้นของต้นไม้ด้านหน้าขวา เส้นของเสาไฟ 3 ต้นในแนวตั้งหน้าบ้านและเส้นของหลังคาบ้าน เส้นแนวของต้นไม้และเกิดจากของสีชนกับของต้นไม้กับท้องฟ้า ส่วนเส้นที่เห็นอีกคือเส้นเชิงนัยของแนวลาดเอียงของภูเขาและรับแนวของกลุ่มเมฆ เส้นที่ปรากฏช่วยเน้นอารมณ์ของภาพที่ศิลปินต้องแสดงออก น้ำหนักของภาพถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ ๆ ตามแนวทะแยงหรือลาดเอียงของภูเขา

ภาพ Road at Auvers-Sur-Oise ที่เซซานน์วาดขึ้นประมาณปี ค.ศ.1873-1874 งานชิ้นนี้วาดขึ้นในวันที่มีอากาศมัวซัว เป็นภาพที่แสดงให้เห็นความชัดเจนถึงการแนะนำของปิสซาโรในการใช้สีที่สว่างขึ้นของเซซานน์ สี 3 สีประกอบกันเข้าและการใช้สีบาง ๆ ด้วยการสโตรกพู่กันให้เป็นรอยเล็ก ๆ ซึ่งเซซานน์ได้แสดงให้เห็นถึงความผันแปรของอากาศที่มีมีอยู่ตลอดเวลา แต่เซซานน์ไม่เหมือนกับนักอิมเพรสชันนิสม์คนอื่น ๆ คือเขาทำงานช้าและดูงุ่มง่ามอันจะเห็นได้จากการใช้สโตรกของสีเขียวอย่างพิถีพิถันและทำให้สีเหลืองเป็นจุดเด่นเป็นแนวยาวไปตามขอบถนน การสโตรกสีต่าง ๆ อย่างกลมกลืนกันทำให้ถนนแลดูเป็นระยะลึกเข้าไป (Duchting. 1991 : 68)

หลังจากผิดหวังจากปฏิกิริยาของผู้ชมงานของเขาในปารีสเซซานน์กลับสู่อิกซ์ในปี 1878 ท่าทีของเซซานน์ในระยะนี้เห็นได้ชัดว่ามีปฏิกิริยาต่อความโง่เขลาเบาปัญญาของชนชั้นกลางกลุ่มหนึ่งซึ่งเขารู้สึกเกลียดชังยิ่งนัก งานของเขาเริ่มลดองค์ประกอบศิลป์ลงเรื่อย ๆ เหลือไว้เพียงสาระสำคัญของภาพโดยเพิ่มรอยแปรงในส่วนที่สำคัญ ทุกฝีแปรงจะใช้ความเข้มข้นและหนักแน่นของสีในสาระสำคัญของภาพ รายละเอียดปลีกย่อยอื่น ๆ จะถูกเว้นไว้ แทนการใช้สีอ่อนแก่ระบายพื้นหลังเพื่อแสดงความลึกของภาพเซซานน์หันมาใช้วิธีที่รู้จักในลักษณะที่เรียกว่าทัศนียภาพอากาศ (Atmospheric Perspective) โดยใช้สีเข้มเหมือนกันผ่านองค์ประกอบของภาพ ลักษณะนี้ทำให้ดึงภาพพื้นหลังและพื้นกลางเข้ามายังส่วนหน้าที่เรียบ ทำให้การมองภาพใกล้ไกลเป็นไปด้วยการมองโดยรวม ทำให้ภาพดูเหมือนอยู่ในลักษณะของการสงบไร้กาลเวลา (Schmuitt. 1995 : 44-45)

จากภาพ House at L'Estaque, 1880 แสดงให้เห็นความหนาแน่นของรูปทรงที่รวมเป็นกลุ่มก้อนในงานของเขา มันแสดงให้เห็นถึงความลาดชันและตัวอาคารทั้งหลายมีรูปทรงเข้ากันกับเงื่อมหน้าผาได้เป็นอย่างดี... สีครามของท้องฟ้ามองเห็นได้อย่างจาง ๆ สะท้อนอยู่บนก้อนหินและสีฟ้าถูกนำไปใส่ไว้ในสีเหลืองโอ้กของบ้านหลายหลังรอยแปรงคมชัด โลกแห่งความจริงมีสีเช่นไรก็เป็นไปตามนั้น หินแต่ละก้อนมีความชัดเจนและให้ความรู้สึกขององค์ประกอบที่เป็นผลึกแข็งซึ่งเข้ากันได้กับความสว่างและแสงที่ตัดมาจากทิศใต้ การใช้รอยแปรงเป็นแนวขนานอย่างสอดคล้องกันของเซซานน์และการใช้โครงสร้างของสีอย่างงดงาม ทำให้เกิดความเป็นระเบียบและความเป็นหนึ่งเดียวของสี (Duchting. 1991 : 106)

ในเดือนพฤษภาคม ค.ศ.1883 เซซานน์ได้เขียนจดหมายถึงโซล่าว่า "เขาได้เช่าบ้านหลังเล็ก ๆ อยู่ที่ L'Estaque ซึ่งมีสวนอยู่ด้วย บ้านอยู่ตรงเชิงเขาด้านหลังเป็นหินใหญ่และมีต้นสนขึ้นมากมาย ซึ่งเซซานน์ได้ใช้ต้นสนเหล่านั้นมาเป็นกรอบขอบของการวาดภาพทิวทัศน์ของหมู่บ้านนี้ คือภาพ The Sea at L'Estaque เป็นบ้านแบบง่าย ๆ ซึ่งมีบทบาททำให้ภาพนี้มีรูปร่างออกในเชิงเรขาคณิตและพื้นที่ราบหลากสี" (Noubert-Riser. 1991 : 78)

เซซานน์วาดภาพทิวทัศน์ที่มองจาก L'Estaque หลายภาพ ภาพเหล่านั้นแสดงให้เห็นวิธีการต่าง ๆ ซึ่งผิดแผกไปจากที่ปรากฏในภาพแนวอิมเพรสชันนิสม์ดังภาพ View of L'Estaque and the Chateaud' If, 1883-1885 เป็นตัวอย่างที่แสดงการแบ่งพื้นราบเป็นสามระดับส่วนหน้าเป็นภาพทิวทัศน์ หุบเขาที่มีต้นไม้หลายต้น มีทะเลอยู่ตรงกลางและฉากหลังมีแนวฝั่งทะเล ภูเขาและขอบฟ้าโค้ง การแสดงความลึกของภาพ ทัศนียภาพอากาศและสี กลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ใช้วิธีระบายด้วยสีน้ำเงิน (Blue) และทำให้สีเลือน (Faded) เข้าไปในฉากหลัง แต่เซซานน์ใช้สีตัดกันที่มีความแรงเท่า ๆ

กัน และมีระดับค่า (Tonal Values) เหมือนกันและลดรายละเอียดตรงแนวชายฝั่งที่ไกลออกไปและระบายสีทับตรงตัวบ้านในส่วนระยะหน้า เซซานน์เน้นส่วนพื้นเรียบของภาพโดยใช้รอยแปรงที่เด็ดขาดและสีที่แรงในฉากหลัง การเพิ่มสีน้ำเงินเขียวตรงส่วนที่เป็นดินทั้งหมดและสีส้มของส่วนหน้า ทำให้โยงส่วนหน้าเข้ากับสีของน้ำทะเลและก็โยงสีของทะเลนั้นกับภูเขาที่อยู่ไกลออกไป ซึ่งสีเขียวและสีเหลืองโอ๊กที่เห็นในส่วนหน้าก็เช่นเดียวกัน ดังนั้นจึงเกิดการรวมภาพจากพื้นระนาบทั้งสามส่วนให้เป็นหนึ่งเดียวกัน (Duchting. 1991 : 104)

ภาพ House and Farm at the Jas de Bouffan 1885 เป็นภาพที่เซซานน์มีอิสระที่จะสร้างองค์ประกอบที่เป็นพื้นที่เป็นแถบแนวขวางซ้อนต่อกันขึ้นไป ตัวบ้านหลังใหญ่ที่มีลักษณะแบบแบน ๆ และโรงนาซึ่งมีพื้นที่ราบเรียบเช่นกัน ซึ่งก่อให้เกิดความลึกของพื้นที่ งานชิ้นนี้เป็นหนึ่งในหลายชิ้นที่ยอร์จ บราก ได้ศึกษาในเรื่องคิวบิสม์ในระยะต่อมา (Naubert-Riser. 1991 : 84)

ถึงแม้ว่าวิธีการที่นำมาใช้ในภาพ Chestnut Trees and Farmhouse at the Jas de Bouffan จะต่างจากที่ใช้ในภาพ House with Red Roof ไม่มากนัก แต่อย่างน้อยที่สุดที่พอจะเห็นได้ก็คือผลที่ได้นั้นมีฉากต่างกันอย่างสิ้นเชิง ภาพแรกนั้นมีความเด่นที่ต้นเชสนัทสองต้นซึ่งแทบจะบังบ้านใหญ่หมดสิ้นดึงสายตามผู้ดูไปที่สิ่งปลูกสร้างในฟาร์มที่อยู่ติดกัน อีกครั้งที่ส่วนของภาพแต่ละส่วนกระจายกันอยู่อย่างชัดเจน ฉากหน้า ฉากกลางและฉากหลังถูกกำหนดด้วยพื้นสนามสีเรียบที่ขนานไปกับพื้นภาพ สีของอาคารภายนอกนั้นดูสอดคล้องกันกับการเปลี่ยนจากสีหนึ่งไปสู่อีกสีหนึ่งของสนามหญ้า ความลึกถูกกำหนดด้วยแนวกำแพงสวนที่โยงอาคารต่าง ๆ เข้าด้วยกัน (Schmuitt. 1995 : 63)

องค์ประกอบเฉพาะของภาพ Jas de Bonffan คือด้านซ้ายทางเข้าตึกใหญ่ด้านหน้ามีหน้าต่างสูงสองแถวเปิดบานไว้ เหนือหน้าต่างเหล่านี้คือชั้นสองของบ้าน ถัดไปทางด้านขวาคือโรงนามีกำแพงรั้วสูงอยู่ด้านหน้า...ความไม่สมดุลย์ตามแบบแผนระหว่างความใหญ่โตของบ้านและรูปทรงของอาคารภายนอกต่อกันหลายหลัง เมื่อเทียบกันแล้วมีขนาดเล็กกว่ากัน กระนั้นยังมีขอบเขตของกำแพงสวนช่วยให้ครึ่งขวาที่เหลือของภาพเกิดสมดุลย์ขึ้นขณะที่โครงสร้างของอาคารหลังกำแพงดูมั่นคงด้วยเส้นขวางของขอบภูเขา อีกทั้งการวาดของเซซานน์ในส่วนของบ้านใหญ่ค่อนข้างจะหนักมาทางซ้ายอยู่บ้างซึ่งช่วยให้เกิดดุลยภาพที่ดูดีระหว่างสองส่วนที่ต่างกันในภาพ (Schmitt. 1991 : 61)

ภาพ Road to Mas Jolie at the Chateau-Noir, 1895-1900 ภาพนี้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าเซซานน์ไปไกลเกินพวกอิมเพรสชั่นนิสม์อย่างไร ภาพวาดของเขาไม่ได้แสดงเพียงการรับรู้เรื่องการเดินทางในป่าด้วยการมองอย่างรวดเร็ว แต่เป็นการแสดงถึงการเข้าถึงธรรมชาติด้วยความรู้สึกหรืออารมณ์ซึ่งมีการพินิจวิเคราะห์อย่างละเอียดลึกซึ้งเพื่อให้ไปสู่การใช้โทนสีที่ถูกต้องอย่างแท้จริง เป้าหมายของการวาดภาพไม่ได้อยู่ที่การคัดลอกธรรมชาติแต่เป็นการทำให้เราเหมือนมองเห็นธรรมชาติ และเพื่อให้บรรลุเป้าหมายเซซานน์ได้แสดงความรู้สึกของเขาลงในภาพ เส้นที่แสดงทางเดินมีลักษณะแบบเบลอ ๆ ด้วยการระบายสี เห็นได้ชัดว่ากลุ่มเส้นขวางวิ่งขนานกับพื้นขอบด้านล่างของภาพมีลักษณะสั้นลงเรื่อย ๆ จนกระทั่งเลือนหายไป จากการใช้เทคนิคนี้เซซานน์ได้ทำให้เกิดความ รู้สึกเคลื่อนไหวซึ่งปรากฏอยู่ในภาพนี้ (Noubert-Riser. 1991 : 108)

ภาพ Bathers, 1899-1904 เป็นภาพชุดคนอาบน้ำที่พัฒนาถึงจุดสุดยอดความกลมกลืนระหว่างคนกับภาพทิวทัศน์ซึ่งเซซานน์พยายามสร้างขึ้นอย่างประสบผลสำเร็จอย่างเห็นได้ชัดเมื่อเขา

เลิกใช้วิธีสร้างพื้นที่ว่างแบบเรขาคณิต ภาพทั้งหมดถูกสร้างให้มีชีวิตชีวาด้วยเส้นที่สั่นไหวของโครงร่างมนุษย์ในลักษณะเป็นเส้นสั้นๆต่อกันไปอย่างสม่ำเสมอและด้วยการระบายสีเขียวสีน้ำเงินปรัสเซียน (Prussian Blue) สีน้ำเงิน (Cobalt Blue) สีน้ำเงินอัลตร้ามาริน (Ultramarine) จนครอบคลุมพื้นที่ของภาพทั้งหมด (Noubert-Riser. 1991 : 22)

ภาพทิวทัศน์ซึ่งมองจากที่ราบที่เซซานน์วาดขึ้นราวปี ค.ศ.1903-1904 ชื่อภาพ Mont Sainte-Victoire วาดขึ้นในช่วงปลายชีวิต ณ สตูดิโอของเขาที่เมืองอิกซ์ ภาพภูเขาที่เขาวาดขึ้นนี้ดูเหมือนเป็นรูปสามเหลี่ยมที่มีด้านหนึ่งดูแปลกค่อย ๆ สูงขึ้นไปถึงยอดแหลมแล้วลดลาดชันไปยังยอด บริเวณที่เซซานน์นั่งวาดภาพอยู่เป็นพื้นที่ราบอันไพศาลและยอดหญ้าเคลื่อนไหวส่ายไปมาเป็นคลื่นซึ่งมีทุ่งนาเป็นพื้นราบเป็นตารางแลดูระยะหน้าของภาพเหมือนกับลึกเข้าไป แต่พื้นราบส่วนที่สองกลับยื่นออกมา อันเป็นผลเกิดจากการใช้สีเหลืองซ้ำ ๆ กัน มีความอ่อน ความเข้มลดหลั่นแตกต่างกันไป ด้วยเหตุนี้จึงแลดูพื้นราบเหมือนมีการเคลื่อนไหวกลับไปกลับมา (Schapiro. 1988 : 124)

ปอล เซซานน์ ได้นำเอาโครงสร้างทางศิลปะมาใช้กับภาพวาดทิวทัศน์ของเขา เช่น เส้น สี ระยะ รูปร่างและการเคลื่อนไหว ทำให้ภาพวาดของเขามีความสวยงามน่าสนใจมีคุณค่าทางศิลปะเป็นอย่างยิ่ง

บทที่ 3
การวิเคราะห์จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของปอล เซซานน์

การศึกษาวิจัยเรื่อง "จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ : กรณีศึกษาจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์" นี้เป็นการวิจัยและพัฒนาโดยการศึกษาการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ จากนั้นผู้วิจัยจะนำผลการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ในแบบของตัวเองโดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. กลุ่มตัวอย่าง

การศึกษาค้นคว้าจากข้อมูลภาคเอกสาร พบว่าผลงานของ ปอล เซซานน์ที่โดดเด่นได้รับการยกย่องและกล่าวถึงมากที่สุด ได้แก่ ผลงานในช่วงปลาย ซึ่งศิลปินรุ่นต่อมาได้นำไปพัฒนาเป็นศิลปะแบบต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานของ ปอล เซซานน์ ในช่วงปลาย โดยได้ทำการสุ่มตัวอย่างจากผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ช่วงปลาย คือระหว่าง ค.ศ.1889-1906 ด้วยวิธีสุ่มตามจุดมุ่งหมาย (purposive sampling) ได้ภาพที่จะทำการศึกษาวิเคราะห์จำนวน 24 ภาพ โดยภาพทุกภาพเป็นภาพที่มีชื่อเสียง เป็นที่รู้จักและยอมรับจากนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญทั่วไป

ภาพผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ที่ได้จากการสุ่มตัวอย่างทั้ง 24 ภาพ ได้แก่

1. The Large Pine, 1889
   84 x 92 cm. Museu de Art, Sao Poulo, Brasel
   (Francoise Cachin and Others. 1996 : 153)
2. Mountains Seen from L'Egtague, 1886-1890
   54 x 73 cm. National Museum of Wales, Cardiff
   (Catherine Dean. 1991 : 75)
3. Large Pine and Red Earth, 1890-1895
   72 x 91 cm. The Hermitage Museum St.Petersburg
   (Francoise Cachin and Others. 1995 : 375)
4. Rocks at Fontainebleau, 1893
   73.3 x 92.4 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York
   (Francoise Cachin and Others. 1996 : 382)
5. Rocks in a Wood , 1893
   51 x 61.5 cm. Kunsthaus Zurich, Zurich
   (Hajo Duchting. 1988 : 201)

6. View of Chateau Noir, 1894-1896
   73 x 92 cm. National Ballery of Art, Washington D.C.
   (Ulrike Becks-Malorny. 1995 : 71)
7. Forest (Wood), 1894
   116.2 x 81.3 cm. Los Angeles County Museum of Art
   (Francoise Cachin and Others. 1996 : 379)
8. Lake Annecy, 1896
   64 x 79 cm. Coustauld Institute Galleries, London
   (Ulrike Becks-Malorny. 1995 : 68)
9. Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897
   63.8 x 90 cm. The Baltimore Museum of Art
   (Ulrike Becks-Malorny. 1995 : 73)
10. The Mill, 1898-1900
    73 x 92 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
    (Ulrike Becks-Malorny. 1995 : 71)
11. Quarry at Bibemus, 1898-1900
    65 x 81 cm. Museum Folkwang, Essen
    (Ulrike Becks-Malorny. 1995 : 72)
12. The Chateau Noir, 1900-1904
    73.7 x 96.6 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C.
    (Francoise Cachin and Others. 1996 : 449)
13. In the Grounds of Chateau Noir (Rocks and Trees), 1900
    93 x 74 cm. National Gallery, London
    (Ulrike Becks-Malorny. 1995 : 70)
14. Bend in the Forest Road, 1902-1906
    81.3 x 64.8 cm. The Selch Family, New York.
    (Francoise Cachin and Others. 1996 : 228)
15. Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves, 1902-1906
    63.8 x 81.5 cm. The Nelson-Atkin Museum of Art,
    Kansas City (Francoise Cachin and Others. 1996 : 473)
16. The Chateau Noir, 1904
    74 x 94 cm. Musee Picasso, Paris
    (Constance Naubert-Riser. 1991 : 129)

17. Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904
    72.2 x 92.4 cm. The Cleveland Museum of Art
    (Karen Wilkin. 1996 : 232)
18. Banks of a River, 1904-1905
    ไม่ปรากฏขนาด, ไม่ปรากฏสถานที่ตั้งงาน
    (Evmarie Schmitt. 1995 : 96-97)
19. The Big Trees, 1904
    81 x 65 cm. National Gallery of Scotland, Edinburgh
    (Karen Wilkin. 1996 : 236)
20. Rocks near The Caves above the Chateau Noir, 1904
    65 x 54 cm. Musee d'Orsay, Paris
    (Francoise Cachin and Others. 1996 : 451)
21. The Chateau Noir, 1904-1906
    ไม่ปรากฏขนาด, ไม่ปรากฏสถานที่ตั้งงาน
    (Evmarie Schmitt. 1995 : 84-85)
22. Mont Sainte-Victoire, 1904-1906
    65 x 81 cm. Collection Mrs. Carroll S. Tyson, Philadelphia
    (Mayer Schrapiro. 1988 : 125)
23. Mont Sainte-Victoire, 1904-1906
    65 x 81.5 cm. Fondation E.O.Buhsle Collection, Zurich
    (Catherine Dean. 1991 : 125)
24. Mont Sainte-Victoire and The Chateau Noir, 1904-1906
    66.2 x 82.2 cm. The Bridgestone Museum of Art, Tokyo
    (Contance Naubert-Riser. 1991 : 117)

2. การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิเคราะห์จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์ ดังต่อไปนี้

2.1 เรื่องราวที่ปรากฏในภาพทิวทัศน์

2.2 รูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

2.2.1 รูปแบบเลียนแบบธรรมชาติ

2.2.2 รูปแบบลดทอนรูปทรง

2.2.3 การปรับเปลี่ยนรูปทรง

2.3 กลวิธีในการสร้างงาน

2.3.1 สื่อที่ใช้ในการระบายสี

2.3.2 วิธีการระบายสี

2.4 โครงสร้างของภาพ

2.4.1 ดุลยภาพ

2.4.2 เส้น

2.4.3 รูปทรง

2.4.4 สี

2.4.5 มิติและบริเวณว่าง

2.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

2.4.7 ความกลมกลืน

ผลของการศึกษาวิเคราะห์

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ พอล เซซานน์ทั้ง 24 ภาพ ผลปรากฏ ดังนี้

1. ภาพ The Large Pine, 1889

ขนาด 84 x 92 เซนติเมตร, Museu de Arte, Sau Poulo, Brasel

1.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 8 เรื่องราว

ภาพ The Large Pine, 1889 เป็นภาพวาดต้นสนเดี่ยวที่เซซานน์วาดขึ้นในช่วงปลายของชีวิต(ระหว่างปี ค.ศ.1889-1906) เซซานน์น่าจะได้แนวคิดในการวาดภาพต้นไม้เดี่ยวมาจากภาพต้นสนเดี่ยวที่ริมทะเลของโมเน่ต์ซึ่งเป็นจิตรกรคนหนึ่งที่เขายกย่อง

เรื่องราวที่ปรากฏในภาพ ได้แก่ ต้นสนใหญ่ต้นเดียวที่จัดให้เป็นจุดเด่นอยู่กลางภาพ แวดล้อมไปด้วยต้นไม้เตี้ย ๆ อยู่รอบข้าง ทั้งด้านซ้ายและด้านขวา

ด้านล่างสุดของภาพเป็นพื้นดินอาจเป็นถนนหรือทางเดิน ส่วนที่เหลือนอกนั้นเป็นท้องฟ้า ดังนั้นเรื่องราวที่ปรากฏในภาพนี้ก็คือต้นไม้ใหญ่ ต้นไม้เล็ก พื้นดินที่เป็นถนนหรือทางเดินและท้องฟ้า

1.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏเป็นลักษณะเลียนแบบธรรมชาติแต่ลดทอนรายละเอียดของวัตถุลงไม่ว่าจะเป็นใบไม้ กิ่งไม้หรือต้นไม้ แม้แต่พื้นดินอันเป็นระยะหน้า (Foreground) ของภาพก็ระบายสีที่ลดทอนรายละเอียดลง

เซซานน์ใช้ต้นไม้เป็นสื่อในการแสดงออก ตามที่ปรากฏเห็นได้ชัดในภาพ คือ

1.2.1 การเลียนแบบรูปทรงของต้นไม้และพื้นดิน

1.2.2 การเลียนแบบสีที่มีอยู่จริงในธรรมชาติ คือสีของต้นไม้ พื้นดินและท้องฟ้า

1.2.3 การเลียนแบบระยะจริงที่มีอยู่ในธรรมขาติ คือระยะหน้า ระยะกลาง ระยะหลัง

1.2.4 การลดทอนรายละเอียดรูปทรงของต้นไม้ กิ่งไม้ ใบไม้และพื้นดิน

1.3 กลวิธีในการสร้างงาน

ภาพประกอบ 9 กลวิธีในการสร้างงาน

ในผลงานชิ้นนี้เซซานน์ได้ใช้กลวิธีระบายสีน้ำมันด้วยการแสดงรอยพู่กัน (Brushwork) ดังที่ปรากฏในภาพจะมีลักษณะที่ต่างกัน เมื่อศึกษาลักษณะรอยพู่กันโดยละเอียดจึงแบ่งพื้นที่ของภาพการวิเคราะห์ออกเป็น 16 ส่วน พบลักษณะการแสดงรอยพู่กัน 3 วิธี คือ

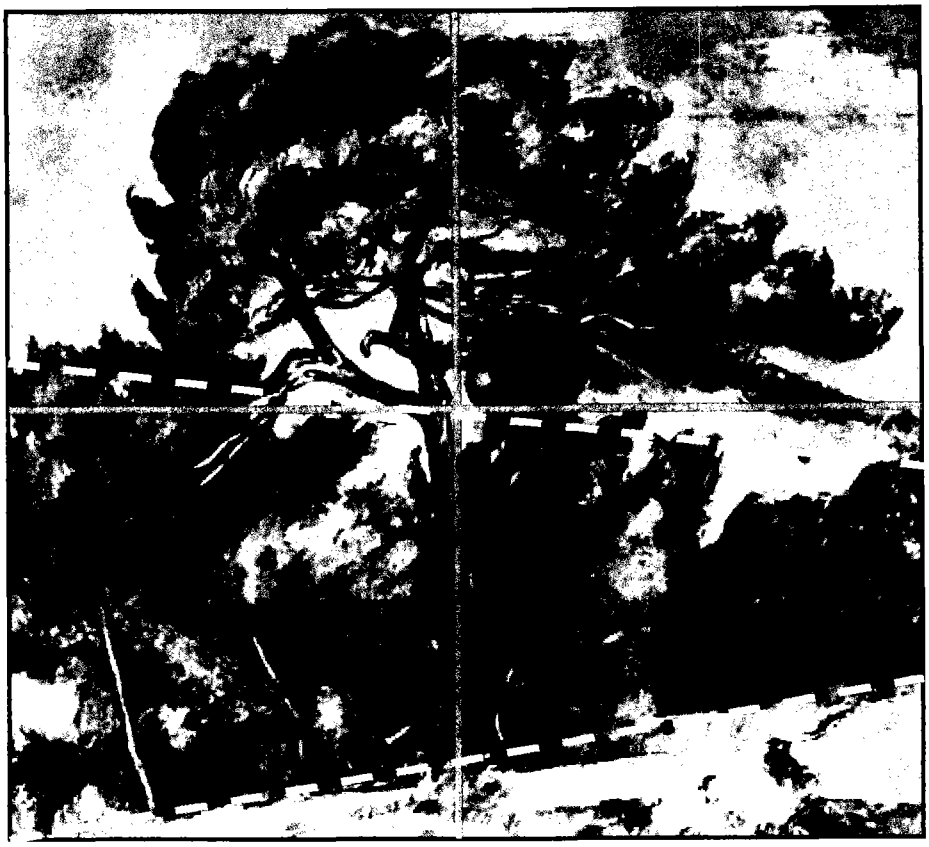
1.3.1 ลักษณะเป็นเส้นติดต่อกันเป็นแผ่นเอียงด้านขวาประมาณ 60-70 องศาอย่างสม่ำเสมอ บริเวณพื้นที่ตอนล่างของภาพ ในส่วนที่ 10, 11,12,14, 15, 16 และตอนบนของภาพในส่วนที่ 2 และ 3

1.3.2 ลักษณะเป็นเส้นต่อกันเป็นแผ่นแนวตั้งและแนวเอียงซ้ายย้อนกลับจากวิธีที่ 1 ประมาณ 110-120 องศา ในพื้นที่ส่วนที่ 5, 6 และ 9 โดยระบายเอียงย้อนกลับไล่ไปเป็นแนวตั้งแล้วเป็นแนวเอียงทางขวาไปสัมพันธ์กับวิธีที่ 1 เพราะฉะนั้นในส่วนนี้จึงก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวเป็นทิศทาง

1.3.3 นอกจากระบายเป็นเส้นต่อกันเป็นแผ่นแนวเอียงขวาประมาณ 60-70 องศาแล้ว ในพื้นที่บริเวณส่วนที่ 8 ยังใช้วิธีตวัดรอยพู่กันเป็นเส้นให้รู้สึกโค้งเป็นแนวย้อนกลับกับส่วนที่ 5, 6

ภาพนี้เซซานน์ใช้กลวิธีการระบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นในแนวเอียงขวา 60-70 องศาเป็นส่วนใหญ่

1.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 10 ดุลยภาพ

1.4.1 ดุลยภาพ

การจัดภาพของภาพนี้แบ่งออกเป็น 3 ส่วนใหญ่ ๆ ตามเรื่องราวที่ปรากฏในภาพ

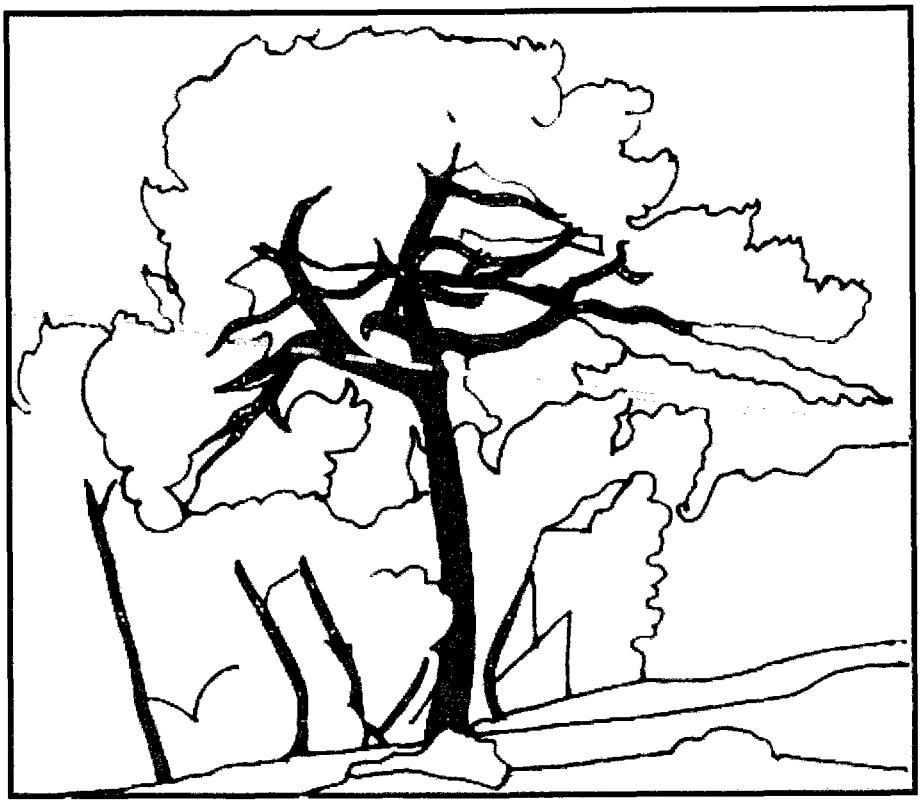
เซซานน์ได้จัดวางต้นไม้ใหญ่อยู่กลางภาพพอดีเมื่อลากเส้นแกนแนวตั้งพบว่าภาพจะถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วนเท่ากัน คล้ายกันแต่ไม่เหมือนกัน การจัดวางภาพแบบนี้เรียกว่ามีความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน (Symmetrical Balance) โดยความรู้สึก

พื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพได้แก่ต้นไม้ซึ่งรวมทั้งต้นไม้ใหญ่กลางภาพ ต้นไม้เล็กทั้งด้านซ้ายและด้านขวากินพื้นที่ประมาณร้อยละ 70 ของพื้นที่ทั้งหมด

ด้านล่างสุดของภาพถูกแบ่งด้วยแนวลาดเอียงของพื้นดินและถูกจัดให้เป็นระยะหน้าสุดของภาพในพื้นที่ประมาณร้อยละ 10

ส่วนพื้นที่ที่เหลือถูกจัดให้เป็นระยะหลังคือส่วนที่เป็นท้องฟ้าประมาณร้อยละ 20

หากไม่นับรวมต้นไม้ใหญ่กลางภาพจะมองเห็นแนวขอบของพื้นดินเป็นเส้นเอียงลงทางซ้ายและแนวปลายยอดของต้นไม้ในลักษณะเป็นเส้นเอียงลงทางขวา พื้นที่ของภาพถูกจะแบ่งออก 3 ส่วนชัดเจน แนวของเส้นที่เอียงลงทางซ้ายและทางขวาสลับกันรับกับแนวเส้นโค้งของต้นไม้ช่วยให้ภาพมีความถ่วงดุลกันดูมีความสมดุลยิ่งขึ้น



ภาพประกอบ 11 เส้น

1.4.2 เส้น

เส้นที่เกิดขึ้นในภาพมี 3 ประเภท ได้แก่

1.4.2.1 เส้นที่เกิดขึ้นจริง (Actual Line) ได้แก่ แนวตั้งเอียงของต้นไม้ทั้งต้นไม้ใหญ่และต้นไม้เล็ก ต้นไม้ใหญ่เป็นแนวตั้งตรงขึ้นไปตรงปลายมีเส้นเล็กแยกออกไปทางซ้ายและทางขวาในลักษณะโค้งคดแนวนอนหรือแนวขนานกับพื้นดินไขวัสลับกันไปมาเป็นเส้นที่แสดงรูปทรงของต้นไม้ (เส้นสีม่วง)

1.4.2.2 เส้นเกิดจากขอบ (Line Formed by Edges) ได้แก่ เส้นที่แสดงขอบนอกของต้นไม้บางแห่งชัด บางแห่งไม่ชัดแต่ก็ยังแสดงขอบเขตได้ เส้นเกิดจากขอบมีทั้งเส้นอิสระของใบไม้และเส้นนอนแนวเอียงขึ้นของพื้นดิน (เส้นสีดำ)

1.4.2.3 เส้นเชิงนัย (Implied Line) ได้แก่ เส้นแนวปลายยอดไม้ของต้นไม้เล็กหากลากเส้นแนวปลายยอดไม้จากซ้ายไปขวาจะได้เส้นนอนเอียงลง (เส้นประสีแดง)

ภาพประกอบ 12 รูปทรง

1.4.3 รูปทรง

รูปทรงที่ปรากฏในภาพเป็นรูปทรงที่เกิดจากการเห็น (Visual form) คือรูปทรงตามธรรมชาติ (Organic form) ได้แก่ รูปทรงของต้นไม้ใหญ่ รูปทรงดังกล่าวสร้างขึ้นบนพื้นผิวระนาบ 2 มิติ จึงเรียกรูปทรงนี้ว่ารูปทรงในสภาพระนาบ (Form as plane) เป็นรูปทรงที่มีลักษณะเป็นแกนขึ้นไปตรงปลายบานออกคล้ายดอกเห็ดหรือร่มกันแดด

รูปทรงดังกล่าวจะแสดงให้เห็นโดยเส้นรอบนอกที่มีอยู่ในธรรมชาติ (เส้นสีขาว)

รูปทรงดังกล่าวเป็นรูปทรงที่มีขนาดใหญ่กินพื้นที่ของภาพมาก จึงเป็นรูปทรงที่เป็นจุดเด่นของภาพด้วย

รูปทรงของต้นไม้เล็กที่อยู่รอบข้างต้นไม้ใหญ่รวมกันก็เป็นรูปทรงธรรมชาติอีกรูปทรงหนึ่งแต่เป็นรูปทรงที่มีลักษณะด้อยกว่ารูปทรงของต้นไม้ใหญ่เพราะมีขนานสัดส่วนเล็กกว่า (เส้นสีเขียว)

รูปทรงของพื้นดินในส่วนล่างของภาพเป็นรูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) ในลักษณะรูปทรงสามเหลี่ยมมุมแหลมประมาณไม่เกิน 10 องศา

1.4.4 สี

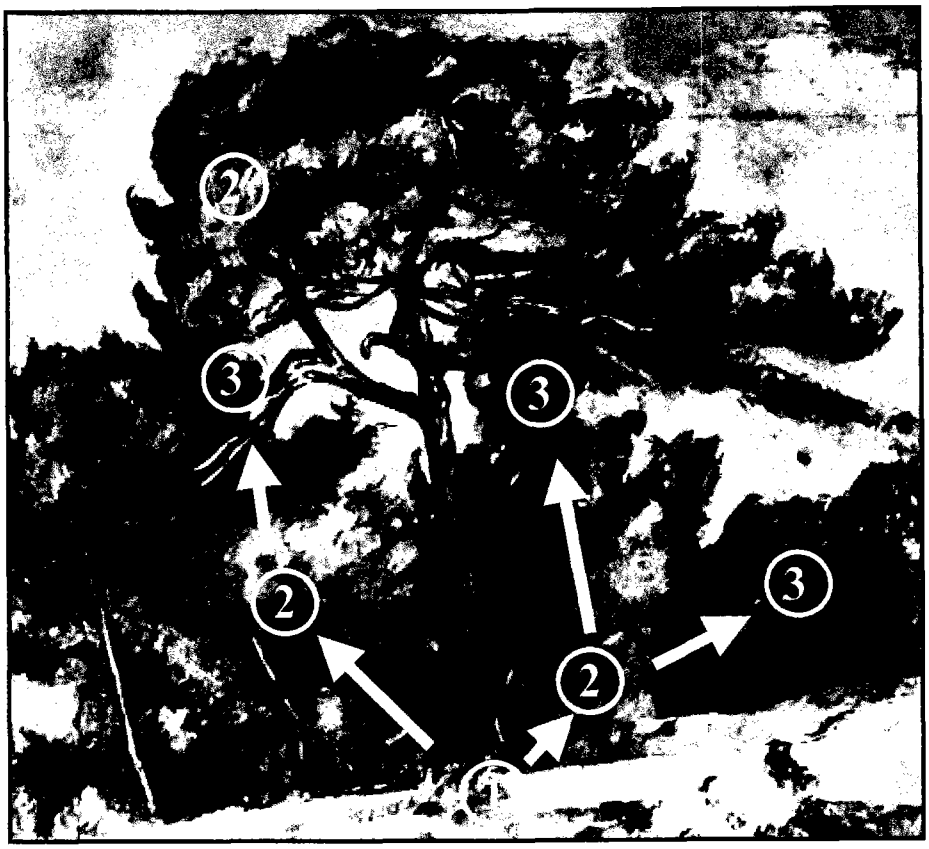
สีที่ปรากฏในภาพเป็นสีเขียวของต้นไม้ประมาณร้อยละ 70 ของพื้นที่

สีฟ้าอมม่วงของท้องฟ้าประมาณร้อยละ 25 ของพื้นที่

สีเหลืองส้มของพื้นดินประมาณร้อยละ 5 ของพื้นที่

หากจะแยกกลุ่มของสีในภาพสามารถแยกได้เป็นกลุ่มสีเย็นร้อยละ 95 และกลุ่มสีอุ่นร้อยละ 5

ในสีเขียวของต้นไม้หากมองให้ละเอียดจะมีสีอื่นซึ่งอยู่ในกลุ่มเดียวกันหรือเป็นสีที่ใกล้เคียงกันในวงสีไม่ว่าจะเป็นสีเขียว สีเหลือง สีน้ำเงิน สีม่วงของลำต้นของต้นไม้และสีของท้องฟ้าซึ่งเป็นสีฟ้าอมม่วงโดยรวม หากมองให้ละเอียดก็จะพบว่าบางบริเวณมีสีฟ้าอ่อน บางบริเวณมีฟ้าเข้ม บางบริเวณจะมีสีม่วงปะปนอยู่ด้วย แต่เป็นสีม่วงที่จัดอยู่ในกลุ่มสีเย็น



ภาพประกอบ 13 มิติและบริเวณว่าง

1.4.5 มิติและบริเวณว่าง

มิติความตื้น-ลึกในภาพ หากดูอย่างหยาบจะเห็นรูปทรงของต้นไม้กลุ่มสีเขียวและสีเขียวเหลืองทั้งหมดเป็นมิติหน้า ส่วนที่เหลือบริเวณที่เป็นท้องฟ้าสีฟ้าอมม่วงจะเป็นมิติหลัง แต่เซซานน์สร้างความตื้น-ลึกของภาพด้วยวิธีทัศนียภาพเชิงอากาศ (Atmospheric Perspective) คือ ใกล้ชัด ไกลไม่ชัด จึงเกิดเป็นระยะดังนี้

1.4.5.1 ระยะใกล้สุด(Foreground) คือส่วนที่เป็นพื้นดินสีเหลืองส้ม(หมายเลข1)

1.4.5.2 ระยะกลาง (Middleground) คือส่วนที่เป็นต้นไม้ที่มีสีเขียวและเขียวเหลืองทั้งหมด (หมายเลข 2)

1.4.5.3 ระยะไกล (Farground) คือตันไม้ ใบไม้ส่วนที่เป็นสีน้ำเงินฟ้า (หมายเลข 3)

ส่วนพื้นหลัง (Background) ในบริเวณที่เป็นท้องฟ้าคือบริเวณว่างมีพื้นที่ประมาณร้อยละ 25 ซึ่งเป็นส่วนที่ช่วยทำให้รูปทรงของต้นไม้เด่นชัดขึ้น

ภาพประกอบ 14 จังหวะและความเคลื่อนไหว

1.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

จากกลวิธีระบายสีบนระนาบแนวเอียงซ้าย เอียงขวาเป็นจังหวะซ้ำกันทั้ง 3 วิธี ปรากฏผลทางความรู้สึกออกมา 3 ประการ คือ

1.4.6.1 ก่อให้เกิดเป็นลักษณะผิวบนพื้นระนาบซึ่งเป็นลักษณะผิวลวง (Simulated Texture) ซึ่งรู้สึกว่ามีผิวขรุขระที่เกิดจากรอยพู่กันเรียงกัน เป็นจังหวะซ้ำ ๆ กันดูเป็นระเบียบ

1.4.6.2 ก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว (Movement) ของต้นไม้และใบไม้อันแสดงถึงความมีชีวิต การเจริญเติบโตของต้นไม้และอากาศที่อยู่รอบข้าง

1.4.6.3 ก่อให้เกิดความรู้สึกมีทิศทาง (Direction) ของการเคลื่อนไหวจากด้านล่างขวามาซ้ายขึ้นบนแล้ววนไปด้านขวา (ตามลูกศร)

ภาพประกอบ 15 ความกลมกลืน

1.4.7 ความกลมกลืน

การประสานกลมกลืนของโครงสร้างทางทัศนศิลป์เป็นการจัดให้เกิดความพอเหมาะพอดีดังภาพ The Large Pine, 1889 ของ ปอล เซซานน์ภาพนี้ มีความประสานกลมกลืนที่ปรากฏเห็นได้ชัด คือ

1.4.7.1 ความกลมกลืนของสี (Harmony of Colors) ในลักษณะใช้สีส่วนใหญ่กลมกลืนใช้สีตัดกันเพียงเล็กน้อย สีที่ปรากฏในภาพเป็นกลุ่มสีเย็นเป็นส่วนมาก คือ สีเขียว เขียวเหลือง สีน้ำเงินฟ้าของต้นไม้ รวมทั้งสีฟ้าอมม่วงของท้องฟ้าเป็นสภาพสีส่วนใหญ่ประมาณร้อยละ 95 ส่วนที่เหลือประมาณร้อยละ 5 เป็นสีตัดกับสีส่วนใหญ่ คือ สีเหลืองส้ม จึงมีความกลมกลืนในเรื่องสีอันเป็นลักษณะของความกลมกลืนโดยวรรณะสีหรือกลุ่มสี (Tone of colors)

1.4.7.2 ความกลมกลืนของเส้น (Harmony of Line) เส้นที่เกิดขึ้นจริงได้แก่เส้นตั้งของต้นไม้ ทั้งต้นไม้ใหญ่และต้นไม้เล็กขึ้นไปถึงกิ่งไม้ที่แยกออกไปทางซ้ายและทางขวาของลำต้นในลักษณะที่โค้งงอตามธรรมชาติและสลับกันไป-มาอย่างกลมกลืน

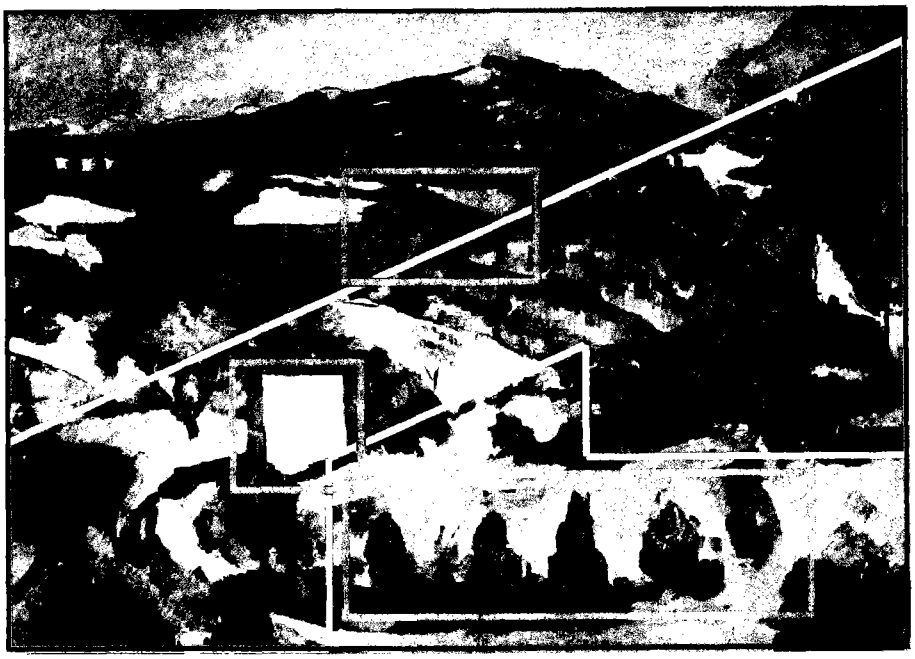
เส้นที่เกิดจากขอบสีชนกันจะมีความกลมกลืนกันไปกับเส้นที่เกิดขึ้นจริง จากเส้นระนาบของพื้นดินขึ้นไปสัมพันธ์กับเส้นลำต้นไม้ขึ้นไปเส้นขอบนอกของต้นไม้ใหญ่จะโค้งกลับลงมาพื้นดิน (ตามลูกศรสีเหลือง)

1.4.7.3 ความกลมกลืนของผิว (Harmony of Texture) ผิวของภาพที่เกิดจากการลวงตาด้วยรอยพู่กันในแนวเอียงด้านขวา แนวตั้งและแนวเอียงด้านซ้ายตามตำแหน่งต่าง ๆ ของพื้นที่ในภาพที่ได้วิเคราะห์ไปแล้วในข้อ 1.3 ก่อให้เกิดผิวที่มีความกลมกลืนกันไปทั้งภาพ

1.4.7.4 ความกลมกลืนของรูปทรง (Harmony of Form) ในพื้นที่ร้อยละ 95 ของภาพจะมีรูปทรงใหญ่ ๆ อยู่ 2 รูปทรงซึ่งเป็นรูปทรงธรรมชาติคือรูปทรงของต้นไม้ใหญ่และรูปทรงของต้นไม้เล็กรวมกัน รูปทรงทั้งสองกลมกลืนกันด้วยเส้นรอบนอกของรูปทรงที่เลื่อนไหลสอดรับคล้องจองสัมพันธ์กันไปทั้ง 2 รูปทรง

จากการประสานรูปทรงธรรมชาติของต้นไม้และรูปทรงเรขาคณิตของพื้นดินที่ระบายด้วยสีใกล้เคียงอยู่ในกลุ่มสีเดียวกันเป็นส่วนใหญ่ โดยใช้วิธีการระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นในแนวเอียงซ้าย เอียงขวาและแนวตั้งเป็นจังหวะ เส้นของรอยพู่กันจะสัมพันธ์กับเส้นขอบของรูปทรง เกิดความเคลื่อนไหวกลมกลืนกันทั้งภาพ

2. 2.2 รูปแบบ



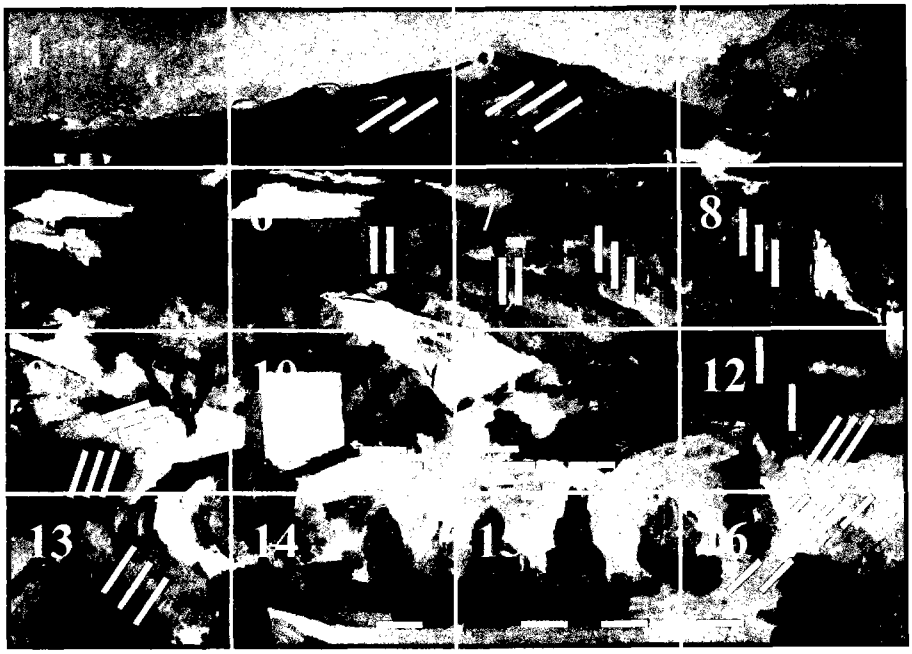
ภาพประกอบ 17 รูปแบบ

รูปแบบของภาพ Mountains seen from L'Estaque ภาพนี้ใช้วิธีจัดภาพในมุมมองจาก
งในลักษณะมุมกว้าง แบ่งพื้นที่ออกเป็น 4 ส่วนใหญ่ ๆ ตามแนวของเส้นขอบสีชนกัน (Line
rmed by Edges) การถ่ายทอดความคิดให้เป็นภาพที่มองเห็นได้ ใช้วิธีการดังนี้ คือ

2.2.1 การเลียนแบบรูปทรงที่มีอยู่ในธรรมชาติ ได้แก่ รูปทรงของภูเขา รูปทรงของ
ทำ ไม้
ส่ว
2.2.2 การลดทอนรายละเอียดของรูปทรง ได้แก่ รูปทรงของสิ่งก่อสร้าง คือบ้านให้
ตร งเห็นเพียงโครงสร้างง่าย ๆ เป็นด้านเป็นเหลี่ยมแต่ยังดูรู้ว่าเป็นบ้าน ภูเขาลดทอนรายละเอียด
แ เหลือเพียงรูปทรงภายนอก ต้นไม้ที่เรียงกันเป็นแถวด้านหน้า 5 ต้นลดทอนรูปทรงด้วยการใช้น้ำ
สี กสีเขียว อ่อน กลาง เข้มต่างกันให้ดูมีปริมาตร (กรอบสีแดง)
ปร
2.2.3 การปรับเปลี่ยนรูปทรงของไหล่เขาที่อยู่ตอนกลางภาพให้เป็นแท่งสี่เหลี่ยม
เป็ ปริมาตร พร้อมทั้งปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้ให้เป็นแผ่นเป็นระนาบ (กรอบสีฟ้า)

2.2.4 เพิ่มเติมสีแตกต่างจากธรรมชาติที่มองเห็นตามความรู้สึก ในส่วนของพื้นดิน
สีเข้มหรือส่วนที่เป็นเงา

2.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 18 กลวิธีในการสร้างงาน 1

ภาพนี้เซซานน์ใช้วิธีระบายสีน้ำมันลงบนกระดาษที่ใช้สำหรับวาดภาพสีครีมเพราะสังเกตเห็นว่ามีรอยเข็มหมุดอยู่ที่มุมกระดาษทั้งสี่มุมแล้วจะถูกนำมาผนึกลงบนกรอบผ้าใบทีหลัง (Eisler.1990:74)โดยเซซานน์หรือผู้ที่เป็นเจ้าของที่ซื้อภาพนี้ไปไม่ปรากฏหลักฐานแต่การวาดภาพนี้ต้องมีการเตรียมการวางแผนในการวาดล่วงหน้าอย่างแน่นอน สังเกตได้จากสีรองพื้นภาพด้วยสีครีมที่ถูกเว้นเอาไว้ตามบริเวณไหล่เขาและตัวภูเขาลูกหลัง ซึ่งจะเป็นสีใกล้เคียงกับสีส่วนใหญ่ของภาพเป็นการประหยัดเวลาโดยการเน้นรูปทรงด้วยสีเข้มก่อนแล้วจึงระบายสีซึ่งเป็นสีหลักภายหลังดังที่เซซานน์ได้ใช้สีเข้มระบายภูเขาลูกหลังแบบพู่กันแห้งคล้ายไม่เสร็จแล้วปล่อยไว้เพราะเป็นระยะหลังของภาพไม่ต้องเน้น

ภาพนี้เซซานน์ใช้วิธีระบายสีน้ำมันด้วยพู่กันโดยวิธีดังนี้

2.3.1 ระบายแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นแนวตั้งในพื้นที่ส่วนที่ 6, 7, 8 และ 12

2.3.2 ระบายแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นแนวนอนด้วยการระบายสีหนาทับซ้อนในพื้นที่ส่วนที่ 10, 11, 14 และ 15

2.3.3 ระบายแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นแนวเอียงขวาประมาณ 20-50 องศาในพื้นที่ช่อง 9, 13 และ 14, 12 และ 16

2.3.4 ระบายด้วยพู่กันแห้งแนวเอียงขวาในพื้นที่ส่วนที่ 1, 2, 3 และ 4

เซซานน์ใช้กลวิธีการระบายสีแสดงรอยพู่กันในปริมาณเท่า ๆ กันทั้งในแนวตั้ง แนวนอนและแนวเฉียง

ภาพประกอบ 19 กลวิธีในการสร้างงาน 2

นอกจากที่กล่าวไปแล้วนั้นยังมีรายละเอียดในกลวิธีที่น่าสนใจอีก ได้แก่

1) การระบายสีของท้องฟ้าด้วยการใช้สีบาง ๆ จนสามารถมองทะลุไปถึงพื้นของภาพซึ่งเป็นสีครีม

2) การระบายสีด้วยการเว้นสีพื้นไว้ระหว่างภูเขากับท้องฟ้าและต้นไม้กับท้องฟ้า

3) ไม่ปรากฏเงาของต้นไม้ทำให้พื้นดินบริเวณนั้นรู้สึกโค้งนูนเป็นเนินเขาไม่เป็นระนาบเหมือนพื้นที่อื่น

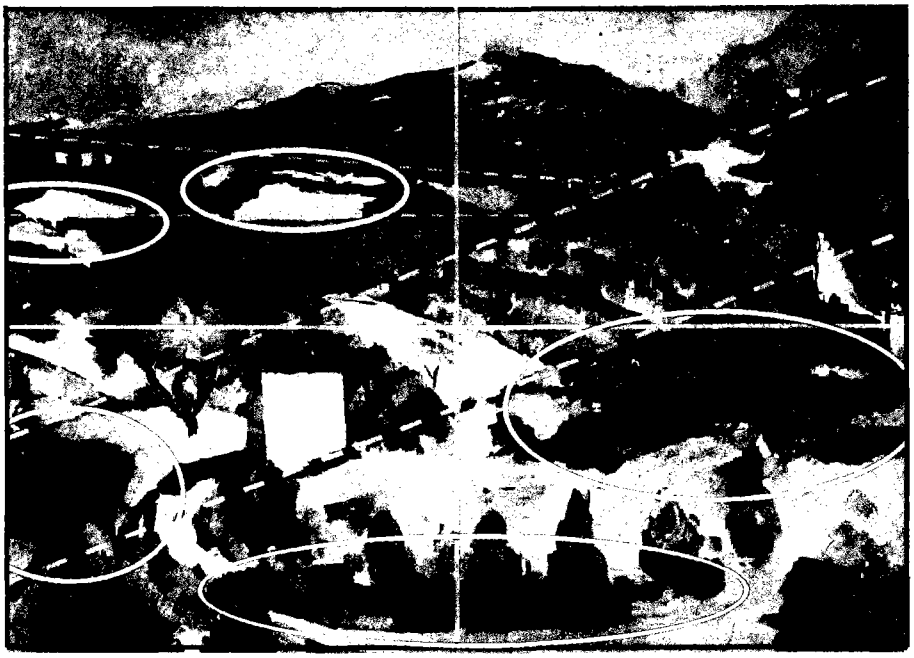
4) กลวิธีการวางสีเด่นคือสีเหลืองในพื้นที่สีด้อยเป็นจังหวะและการวางสีด้อยคือสีม่วงเข้าไปในพื้นที่สีเด่นเป็นจังหวะเช่นเดียวกัน ทำให้สีสามารถประสานเข้ากันได้อย่างกลมกลืนทั้งภาพ

5) การระบายสีที่แสดงรอยพู่กันในแนวต่างกันทั้งแนวตั้ง แนวนอน แนวเอียงต่อกันไป ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวขึ้นในภาพ

6) เน้นรูปทรงด้วยระนาบสีที่มีค่าน้ำหนักเข้มต่างกัน

7) ใช้วิธีการทำให้สีมีความสว่างขึ้นด้วยการผสมสีขาวและวางใกล้กับสีเข้ม

2.4 โครงสร้างของภาพ

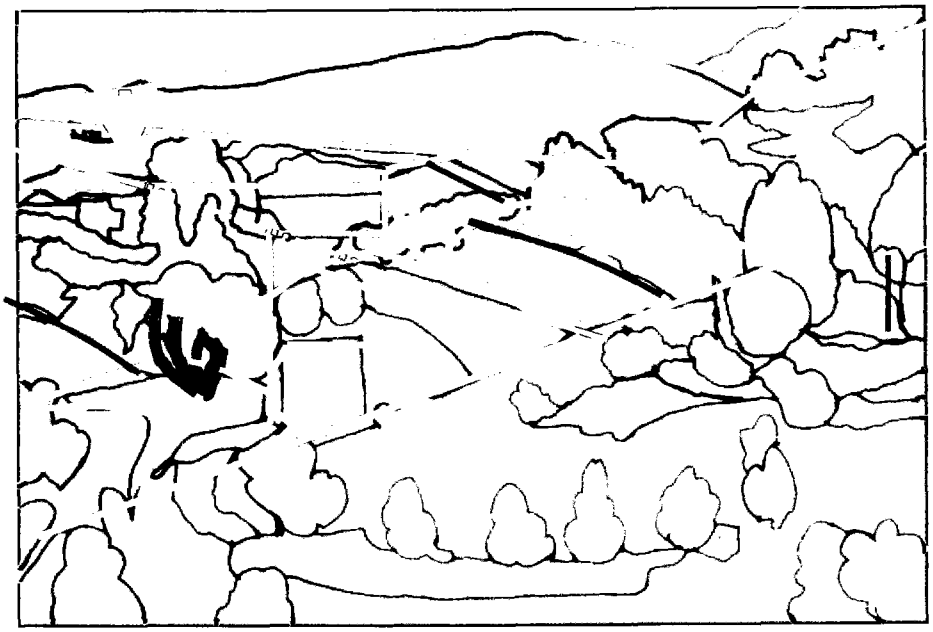


ภาพประกอบ 20 ดุลยภาพ

2.4.1 ดุลยภาพ

การจัดภาพในลักษณะมุมมองจากที่สูงเป็นมุมกว้าง โดยการแสดงพื้นที่ของเรื่องราวที่ปรากฏในภาพ หากลากเส้นแกนแนวตั้งและแนวนอนจะเห็นเส้นที่เป็นขอบเขตของรูปทรงแนวไหล่เขาที่อยู่ในภาพเป็นเส้นเอียงหรือเส้นเฉียง (เส้นประสีแดง)นับแต่เส้นเอียงลงทางซ้ายของไหล่เขาสองไหล่เขาด้านหน้าและไหล่เขาลูกกลางอันเป็นรูปทรงที่ทำให้ภาพหนักด้านขวาโดยความรู้สึกหากจะให้รู้สึกสมดุลจะต้องเลื่อนเส้นแกนแนวตั้งไปด้านขวาเล็กน้อยให้ตรงกับยอดของภูเขาลูกหลังพอดีจึงจะรู้สึกสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance)

สีในภาพจะเห็นค่าของความสว่างและความมืดตัดกันระหว่างพื้นที่ส่วนหน้าและส่วนหลังตามแนวไหล่เขาแต่ในความสว่างของพื้นที่ส่วนหน้าจะมีค่าน้ำหนักมืดคือเงาของต้นไม้ปะปนอยู่เป็นจังหวะ (วงสีฟ้า) และในสีที่มีค่าน้ำหนักมืดในส่วนหลังก็จะมีสีสว่างเข้าไปปนอยู่ด้วยเช่นกัน (วงสีขาว) จึงทำให้สีมีน้ำหนักถ่วงดุลกัน



ภาพประกอบ 21 เส้น

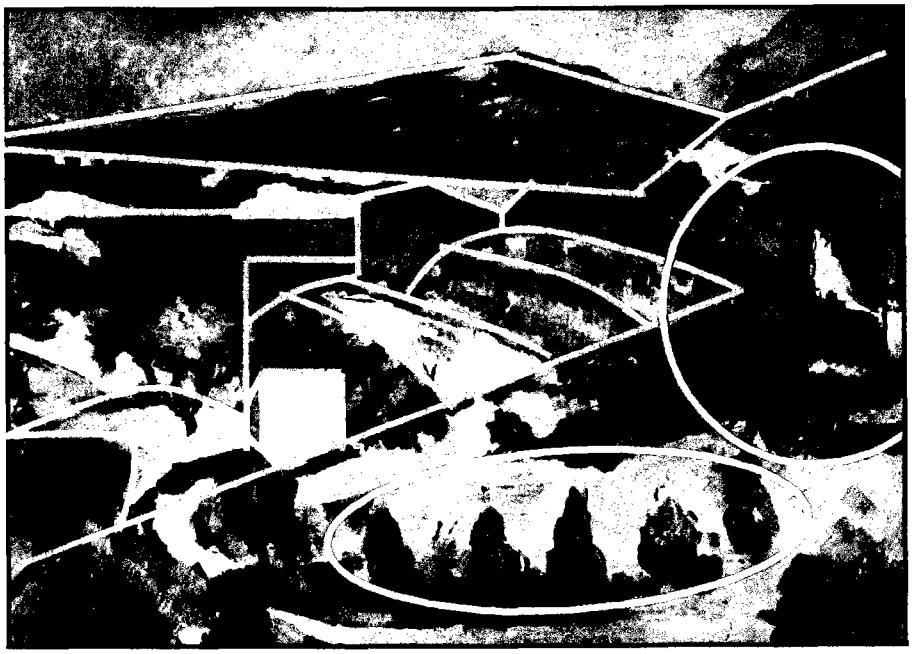
2.4.2 เส้น

เส้นที่เกิดขึ้นในภาพมี 3 ประเภท ได้แก่

2.4.4.1 เส้นที่เกิดขึ้นจริง มีจำนวนน้อยที่สุด ได้แก่ เส้นตั้งของต้นไม้และเส้นเฉียงของแนวถนนด้านซ้ายของภาพ เส้นตั้งของต้นไม้ด้านขวา เส้นเอียงลงทางขวาของหลังคาบ้านสีแดงและเส้นแนวสันเขา (เส้นสีน้ำเงิน)

2.4.4.2 เส้นเกิดจากขอบสีชนกันเป็นเส้นที่ปรากฏมากที่สุดในภาพ และเป็นเส้นโครงสร้างใหญ่ของภาพ (เส้นสีแดงและเส้นสีดำ) มีทั้งเส้นเฉียง เส้นโค้งและเส้นอิสระ

2.4.4.3 เส้นเชิงนัย หากมองตามแนวเส้นไหล่เขาและเส้นเชิงเขาลูกหลังจะเห็นเป็นทัศนียภาพเชิงเส้น (Liner perspective) แนวภูเขาจากยอดเขาไปด้านซ้ายในลักษณะจากใหญ่ไปหาเล็ก แต่ยังมีเส้นอื่นที่เป็นเส้นเชิงนัยแสดงทัศนียภาพเชิงเส้นไปยังจุดสุดสายตา (Vanishing point) เดียวกัน ซึ่งเป็นจุดสุดสายตาแบบหนึ่งจุด (one-point perspective) จากเส้นขวางแนวไหล่เขากลางภาพไปมุมบนซ้ายของภาพจะเห็นเส้นเอียงเป็นแนวเดียวกัน (ลูกศร) หากลากเส้นต่อระหว่างเส้นสองเส้น (เส้นประ) จะเห็นเป็นแนวเส้นตรงที่วิ่งไปยังจุดสุดสายตาเดียวกันกับเส้นของภูเขา (เส้นสีฟ้า)



ภาพประกอบ 22 รูปทรง

2.4.3 รูปทรง

รูปทรงที่ปรากฏในภาพสามารถแยกได้ ดังนี้

2.4.3.1 รูปทรงธรรมชาติ ได้แก่ รูปทรงของต้นไม้ตอนล่างและตอนกลางด้านขวา (วงสีฟ้า)

2.4.3.2 รูปทรงเรขาคณิต ได้แก่ รูปทรงของภูเขา บ้าน และไหล่เขา (เส้นสีแดง) รูปทรงธรรมชาติของต้นไม้ตั้งอยู่บนรูปทรงเรขาคณิต รูปทรงเรขาคณิตจึงเป็นรูปทรงที่แสดงเรื่องราวและคลุมพื้นที่ของภาพ

ภาพประกอบ 23 สี

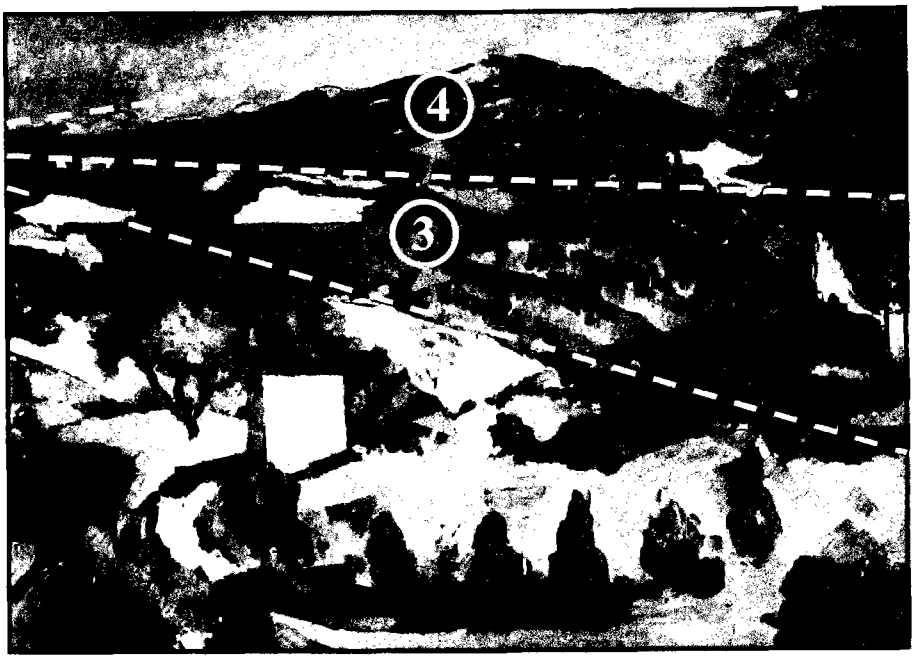
2.4.4 สี

สีที่เซซานน์ใช้ระบายภาพภูเขาที่มองจากมุมสูงนี้จะเป็นสีกลุ่มสีอุ่นเป็นส่วนใหญ่ในพื้นที่ประมาณร้อยละ 75 ของภาพจะมีสีเหลืองเป็นสีหลัก ในสีเหลืองจะมีสีใกล้เคียงในกลุ่มเดียวกันปะปนอยู่บ้าง ได้แก่ สีเหลือง ส้ม ส้มแดง สีม่วงแดงและสีแดง นอกนั้นจะมีสีกลุ่มสีเขียววางอยู่เป็นจังหวะทั่วไป

ส่วนพื้นที่ที่เหลือประมาณร้อยละ 25 เป็นสีกลุ่มสีเย็นในพื้นที่ส่วนหลังของภาพตั้งแต่แม่น้ำสีน้ำเงิน ภูเขาสีม่วงน้ำเงินและท้องฟ้าสีม่วงฟ้าหม่น

ในภาพจึงสามารถแยกปริมาณของสีได้ ดังนี้

สี เหลือง	ประมาณร้อยละ	60
สี ส้ม+ส้มแดง+ม่วง	ประมาณร้อยละ	5
สี เขียว	ประมาณร้อยละ	10
สี น้ำเงิน+ม่วงน้ำเงิน	ประมาณร้อยละ	25



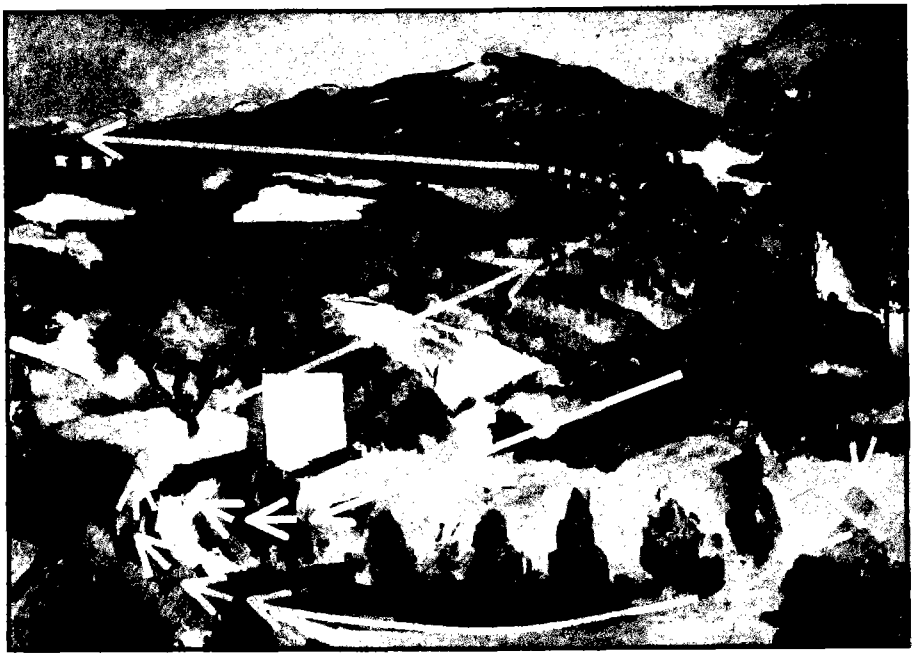
ภาพประกอบ 24 มิติและบริเวณว่าง

2.4.5 มิติและบริเวณว่าง

มิติความตื้น-ลึกของภาพภูเขาลูกหน้ากับลูกหลังด้วยขนาดที่แตกต่างกัน คือ ใกล้ ใหญ่ ไกลเล็ก จะรู้สึกว่าภูเขาลูกหลังต้องอยู่ในมิติที่ไกลมาก แต่เซซานน์ใช้วิธีเน้นความคมชัดของรูปทรงด้วยสีที่ดูเข้มและความคมชัดของเส้นขอบของภูเขาจึงทำให้ภาพภูเขาลูกหลังดูไม่ไกลจากลูกแรกเท่าไรนัก

ด้วยขนาดและตำแหน่งที่แตกต่างของวัตถุในภาพจากใหญ่ไปหาเล็กจึงก่อให้เกิดมิติ ใกล้ กลาง ไกล ลึกเข้าไปในตำแหน่งที่แตกต่าง 1-2-3-4 นอกจากนี้ยังทำให้มองเห็นหลักทัศนียวิทยาเชิงเส้น บริเวณตอนบนซ้ายนับจากหลังคาบ้านสีแดงกลางภาพไปด้วยเส้นแนวเชิงเขาและเส้นบนไหล่เขา ทำให้ภูเขาดูยาวไกลไปสุดสายตา

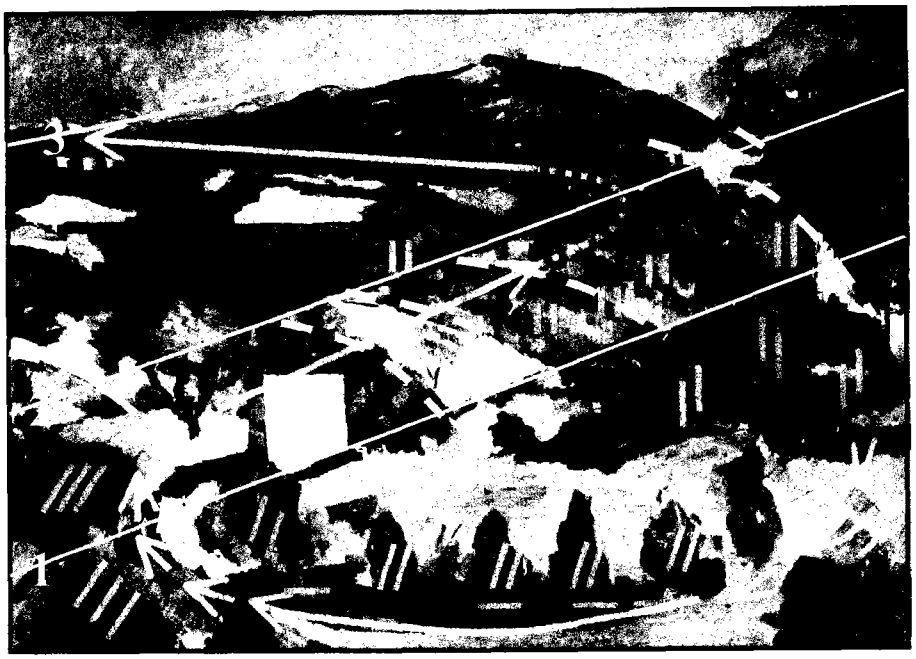
ท้องฟ้าสีม่วงฟ้าหม่นในพื้นที่ประมาณไม่ถึงร้อยละ 10 ดูว่างเปล่าเป็นบริเวณว่างของภาพซึ่งเป็นพื้นที่น้อยมาก แต่ยังช่วยให้รู้สึกมีอากาศและคลายความทึบตันลงได้



ภาพประกอบ 25 จังหวะและความเคลื่อนไหว

2.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

จากการจัดวางโครงสร้างทางรูปทรงของเรื่องราวในภาพปรากฏเป็นเส้นรอบนอกของรูปทรงต้นไม้กับการระบายสีด้วยรอยพู่กันในแนวต่างๆ เป็นจังหวะซ้ำ ๆ กัน ทั้งแนวนอน แนวตั้งและแนวเอียงต่อเนื่องกัน เห็นชัดโดยเริ่มจากพื้นที่ตอนล่างขวาทำให้เกิดความเคลื่อนไหวจากด้านขวาตอนล่างของภาพไปทางซ้ายแล้วโค้งกลับด้วยเส้นเอียงขวาขึ้นไปตอนบนและหักกลับไปทางซ้ายตามแนวลูกศรจะเห็นว่ามีการเคลื่อนไหวที่เป็นจังหวะคดเคี้ยวไปมาคล้ายตัวแซด (Z) ประกอบกับการใช้สีที่มีความสว่างและความเข้มตัดกัน จึงดูมีความเคลื่อนไหวที่รุนแรงทั้งโครงสร้างของเส้นรอบนอกของรูปทรงและเส้นรอยพู่กัน



ภาพประกอบ 26 ความกลมกลืน

2.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนของภาพเกิดจากการประสานกันของรูปทรง เส้น สีและลักษณะผิว

2.4.7.1 ความกลมกลืนของรูปทรงในภาพเกิดจากรูปทรงธรรมชาติของต้นไม้ประสานกันกับรูปทรงเรขาคณิตของภูเขาบ้านและไหล่เขา

2.4.7.2 ความกลมกลืนของเส้นเช่นเดียวกันกับรูปทรง เนื่องจากขอบของรูปทรงคือเส้นนับแต่เส้นไหล่เขาตอนหน้าสองเส้นและเส้นไหล่เขาลูกหลังด้านซ้ายกลมกลืนในลักษณะเส้นขนาน (1-2-3) จะประสานสัมพันธ์กับเส้นไหล่เขาลูกหลังด้านขวา เส้นแนวขวางของไหล่เขากลางภาพเส้นแนวถนนด้านซ้ายด้านขวาของภาพ (เส้นประสีขาว) ลักษณะคล้ายตาข่าย

2.4.7.3 ความกลมกลืนในเรื่องสี ถึงแม้เซซานน์จะใช้สีที่มีค่าน้ำหนักสว่างและมืดตัดกันแต่การวางสีสว่างเข้าไปอยู่ในขอบเขตหรือพื้นที่ของสีมืดและการวางสีมืดเข้าไปอยู่ในที่สว่างอย่างเป็นจังหวะ ทำให้สีมีความประสานกลมกลืนและดูน่าตื่นเต้นเร้าใจเป็นลักษณะของความกลมกลืนในสภาพตัดกัน (Compremental colors)

2.4.7.4 ความกลมกลืนของพื้นผิวส่วนใหญ่ของภาพจะแสดงออกด้วยรอยพู่กันหยาบชัดเจนในแนวตั้ง แนวนอนและแนวเอียงจะประสานกลมกลืนกันและประสานกลมกลืนกับแนวเส้นขอบของรูปทรงทำให้ภาพมีความเคลื่อนไหวเป็นทิศทางที่กลมกลืนกัน

3. ภาพ Large Pine and Red Earth, 1890-1895

ขนาด 72 x 91 เซนติเมตร, The Hermitage Museum St.Pertersburg

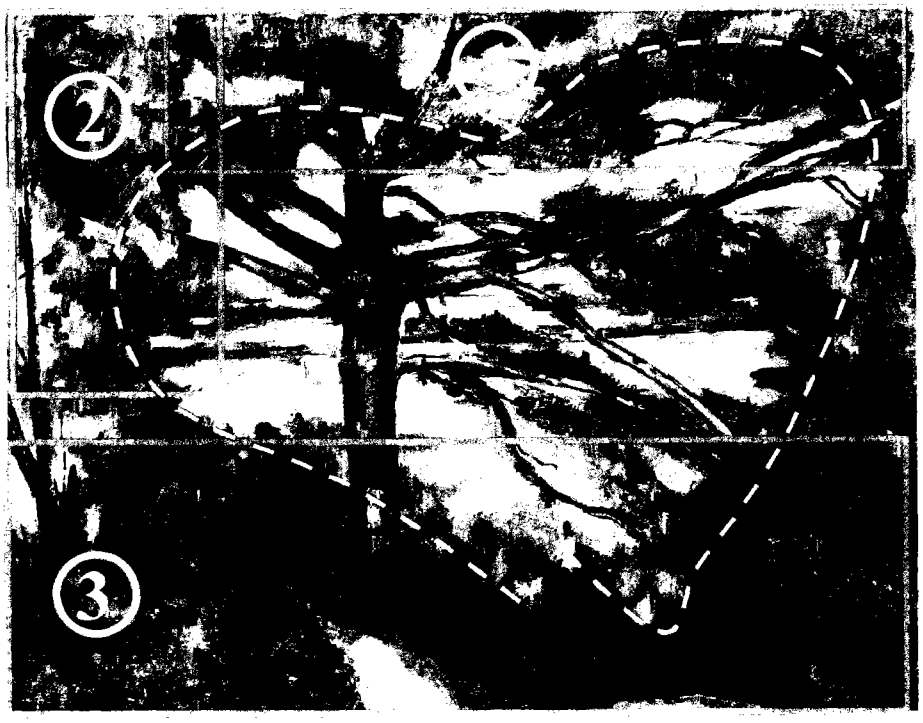
3.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 27 เรื่องราว

เซซานน์ได้วาดภาพต้นสนก่อนหน้านี้จำนวนหลายภาพแสดงให้เห็นถึงความผูกพันที่มีต่อธรรมชาติและต้นสนเหล่านี้มาตั้งแต่วัยเด็กดังจดหมายที่เซซานน์เขียนถึงเพื่อนรักนักประพันธ์ชื่อโซล่าว่า " คุณยังจำต้นสนต้นที่อยู่บนฝั่งของแม่น้ำอาคได้ไหม? สนต้นที่มีขนรุงรังที่โคนต้น ใบของมันปกป้องแสงแดดที่ร้อนแรงให้พวกเรา...อา! พระผู้เป็นเจ้าอาจจะปกป้องมันให้พ้นจากคมขวานอันชั่วร้ายของพวกตัดต้นไม้ " (Francoise Cachin and others. 1996 : 371)

เรื่องราวที่ปรากฏในภาพที่เห็นชัดและเป็นจุดเด่นของภาพ ได้แก่ ต้นไม้ใหญ่ตามชื่อภาพ คือต้นสนใหญ่ที่แผ่กิ่งก้านสาขาเต็มพื้นที่ของภาพด้านหลังต้นสนที่มองลอดช่องกิ่งก้านสาขาเป็นพื้นดินสีส้มซึ่งเป็นพื้นราบ มีสิ่งก่อสร้างบ้านเรือนตั้งอยู่ประปรายเป็นจังหวะ 3 ถึง 4 หลัง ตอนบนเป็นท้องฟ้าที่ต้องมองลอดช่องกิ่งก้านสาขาเช่นเดียวกัน

3.2 รูปแบบ



ภาพประกอบ 28 รูปแบบ

รูปแบบของภาพ Large Pine and Red Earth ที่วาดประมาณปี ค.ศ.1890-1895 เซซานน์ใช้รูปแบบในการแสดงออกด้วยการจัดมุมมองของภาพให้ต้นไม้ดูใหญ่โตคลุมพื้นที่ทั้งหมดของภาพด้วยมุมมองที่สูงกว่าระดับตาเล็กน้อยและเป็นมุมมองที่ย้อนกลับจากที่เคยวาดมา กล่าวคือภาพต้นสนหรือต้นไม้อื่นที่เซซานน์เคยวาดจะมีมุมมองที่มองจากที่ราบหรือที่โล่งเข้าไปในป่าหรือต้นไม้ แต่ภาพนี้เซซานน์ใช้วิธีมองจากป่าหรือต้นไม้ออกไปหาที่โล่ง จะให้ความรู้สึกที่แปลกออกไป อาจจะเป็นความบังเอิญหรือด้วยเจตนาก็ไม่อาจทราบได้ กรอบหรือช่องที่มองผ่านต้นไม้ออกไปจะมีลักษณะคล้ายรูปหัวใจ เซซานน์อาจจะกำลังนึกถึงความผูกพันกับต้นไม้ที่ได้อาศัยร่มเงาของมันบดบังแสงแดดให้ความร่มรื่นและมีความรักต่อต้นไม้

เซซานน์ได้ใช้รูปแบบในการแสดงออกดังต่อไปนี้ คือ

3.2.1 การเลียนแบบรูปทรงของลำต้นและกิ่งไม้

3.2.2 การลดทอนรายละเอียดของใบไม้ลงตอนบนบริเวณกรอบที่ 1

3.2.3 การปรับเปลี่ยนรูปทรงของใบไม้และพุ่มใบ บริเวณกรอบที่ 2 และ กรอบที่ 3 ให้เป็นแผ่นสี

3.2.4 การเลียนแบบสีที่มีอยู่ในธรรมชาติเช่นสีเขียวของใบไม้ สีส้มของพื้นดินแต่ได้เพิ่มสีสดใสที่ตัวเองรู้สึกต่อธรรมชาติเข้าไปด้วย ภาพจึงดูมีความสว่างสดใสกว่าที่ตาคนเรามองเห็นตามปกติ

3.3 กลวิธีในการสร้างงาน

ภาพประกอบ 29 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างงาน เซซานน์ใช้วิธีระบายสีที่แสดงรอยพู่กันในลักษณะต่าง ๆ เพื่อการวิเคราะห์กลวิธีการระบายสีโดยละเอียดจึงแบ่งพื้นที่ของภาพออกเป็น 16 ส่วนเพื่อให้ครอบคลุม**ลักษณะความแตกต่างของแต่ละวิธี ดังนี้**

วิธีที่ 1 ระบายด้วยการแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นแนวเอียงขวาประมาณ 60-70 องศาในพื้นที่ ส่วนที่ 3, 4 และระบายด้วยสีหน้าทับซ้อนหลายชั้น

วิธีที่ 2 ระบายด้วยการแสดงรอยพู่กันไม่ชัดเป็นแนวตั้ง ในส่วนที่ 1, 2, 8 และ 12

วิธีที่ 3 ระบายด้วยการแสดงรอยพู่กันคมชัดเป็นแนวตั้งติดต่อกันเป็นแผ่นหรือระนาบประมาณสีละ 5-10 ครั้ง ในพื้นที่ส่วนที่ 9, 10, 15 และ 16

วิธีที่ 4 ระบายด้วยการแสดงรอยพู่กันเป็นแนวเอียงขวาประมาณ 50-55 องศา ในพื้นที่ส่วนที่ 5

วิธีที่ 5 ระบายด้วยวิธีระบายเคลือบหรือเกลสซิง (Grazing) บริเวณส่วนที่ 11 และ 12

วิธีที่ 6 ระบายด้วยวิธีพู่กันหมาดหรือสีแห้ง (Dry Brush) บริเวณส่วนที่ 13 และ 14

3.4 โครงสร้างของภาพ

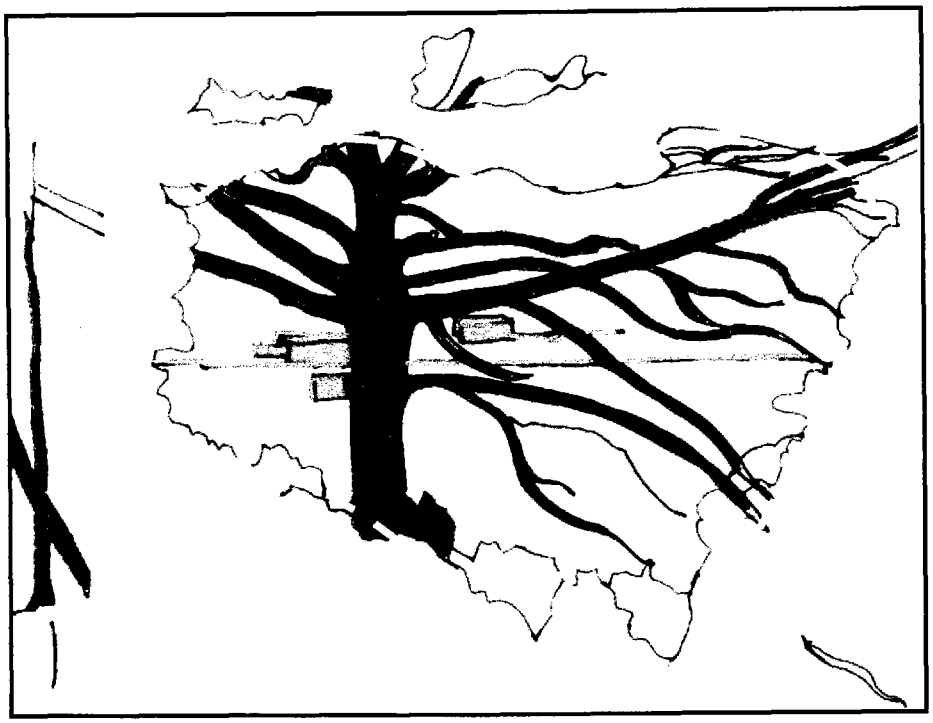
ภาพประกอบ 30 ดุลยภาพ

3.4.1 ดุลยภาพ

ดุลยภาพของภาพจะเป็นดุลยภาพในเรื่องน้ำหนักสี เนื่องจากเซซานน์ได้วางโครงสร้างแกนของต้นไม้ อันเป็นโครงสร้างหลักของภาพให้เยื้องออกจากเส้นแกนแนวตั้งของภาพไปทางซ้าย หากมองเฉพาะรูปทรงจะรู้สึกว่าภาพหนักไปทางซ้ายแต่เซซานน์ถ่วงดุลด้านขวาด้วยน้ำหนักสีที่เข้มบางส่วนของต้นไม้ (บริเวณที่วงสีฟ้าไว้) จึงทำให้ภาพมีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

การจัดภาพด้วยมุมมองในระยะใกล้ให้แสดงโครงสร้างของต้นไม้ทั้งลำต้นและกิ่งก้านเต็มพื้นที่ภาพจะรู้สึกกว้างใหญ่เลยภาพออกไปอีก ลำต้นที่แข็งตรงมีกิ่งยาวแยกออกทางซ้ายและทางขวาแสดงถึงความมั่นคง แข็งแรงและสงบนิ่ง พื้นดินทุ่งราบที่อยู่ด้านหลังสีส้มช่วยเสริมให้ต้นไม้มีความเด่นน่าสนใจยิ่งขึ้น

สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างที่เซซานน์นำเสนอด้วยวิธีสร้างกรอบหรือช่องมองภาพเหมือนกับภาพถ่ายใกล้ (close-up) ต้นไม้ด้วยวิธีใช้ใบไม้ล้อมรอบเป็นกรอบภาพแล้วปล่อยให้เป็นช่องในส่วนที่เป็นต้นไม้หากเรามองเล่น ๆ ช่องดังกล่าวนี้ก็จะคล้าย ๆ กับรูปหัวใจ คล้ายกับจะบอกว่าต้นไม้คือหัวใจหรือต้นไม้ในดวงใจ



ภาพประกอบ 31 เส้น

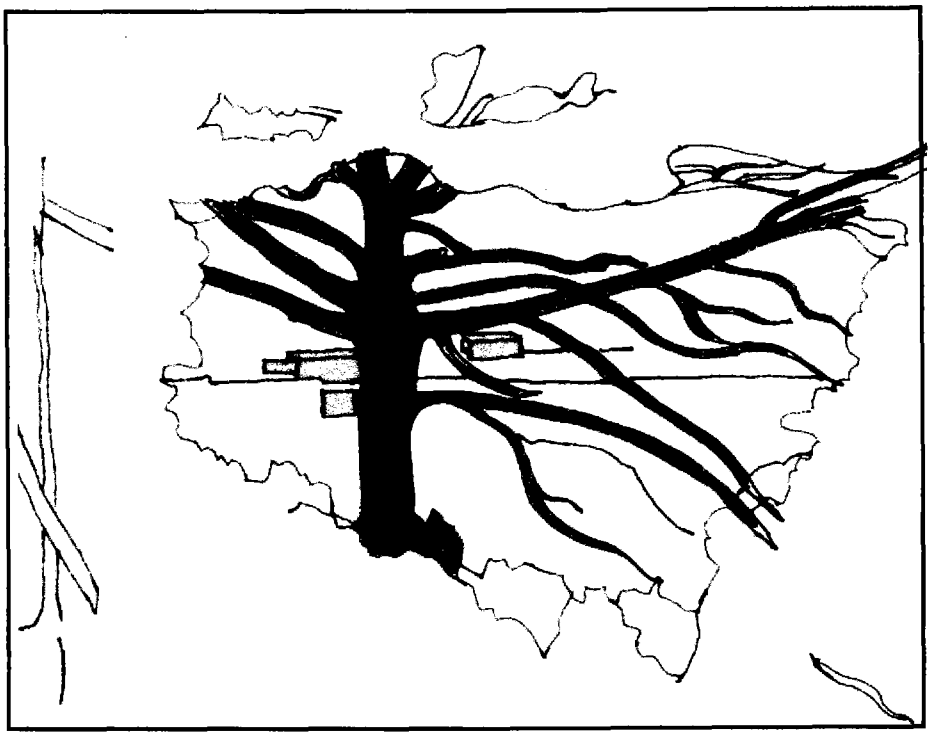
3.4.2 วิเคราะห์เส้น

เส้นที่เกิดขึ้นในภาพมีทั้ง 3 ประเภท ได้แก่

3.4.2.1 เส้นที่เกิดขึ้นจริง ได้แก่ เส้นตั้งของต้นไม้เป็นเส้นทึบกลางภาพและเส้นของต้นไม้ ซ้ายภาพ (เส้นสีน้ำเงิน)

3.4.2.2 เส้นเกิดจากจากขอบสีชนกัน ได้แก่ เส้นแนวนอนของพื้นดินกลางภาพและเส้นโครงสร้างของบ้าน 3 ถึง 4 หลังกลางภาพ (เส้นสีแดง)

3.4.2.3 เส้นเชิงนัยเป็นแนวบ่งชี้ให้มองเห็นเป็นภาพคล้ายรูปหัวใจ (เส้นประสีฟ้า)



ภาพประกอบ 32 รูปทรง

3.4.3 รูปทรง

รูปทรงที่ปรากฏชัดในภาพคือรูปทรงของลำต้นและกิ่งก้านของต้นไม้โดยมีลำต้นเป็นแกนกลางให้กิ่งก้านยื่นออกไปทุกทิศทาง เป็นรูปทรงที่ดูมีปริมาตร มีความแน่นอันเป็นรูปทรงที่มีอยู่ในธรรมชาติ ส่วนรูปทรงอื่นจะมีบ้างเล็กน้อยเช่นรูปทรงเรขาคณิตของบ้าน 3 ถึง 4 หลังที่อยู่ในระยะไกล

รูปทรงของต้นไม้จึงเป็นรูปทรงที่เป็นจุดเด่นของภาพด้วยเช่นกัน

3.4.4 สี

สีที่ใช้ในภาพเป็นสีกลุ่มเย็นคลุมพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพอยู่ประมาณร้อยละ 80 ได้แก่ สีเขียว เขียวเหลือง สีน้ำเงิน น้ำเงินเขียว สีฟ้า สีม่วง ปรากฏอยู่บริเวณที่เป็นใบไม้ทั้งหมด

สีม่วง ม่วงแดงและม่วงน้ำเงินใช้ภายในบริเวณที่เป็นลำต้นและกิ่งไม้

นอกจากนี้ยังใช้วิธีทำให้ค่าของสีอ่อนด้วยการผสมสีขาวและทำให้ค่าของสีเข้มขึ้นด้วยการผสมสีดำ เช่น สีฟ้า สีม่วงอ่อน สีเขียวอ่อน สีม่วงเข้ม

สีอีกกลุ่มหนึ่งซึ่งเป็นสีตรงข้ามกับกลุ่มแรก คือ สีส้ม สีเหลืองส้มเป็นสีที่จัดอยู่ในกลุ่มสีอุ่นประมาณร้อยละ 20 ในส่วนของทุ่งราบระยะหลังต้นไม้และทางเดินหรือถนนด้านหน้าต้นไม้

นอกจากจะใช้สีเย็นเลียนแบบธรรมชาติเซซานน์ยังเพิ่มสีที่ทำให้ภาพของเขาสดใสขึ้น เช่น สีฟ้าและสีม่วงในใบไม้และต้นไม้ และเพิ่มความสดใสของที่ราบด้านหลังและถนนด้านหน้าด้วยสีตรงข้ามคือสีส้มและเหลืองส้มทำให้ภาพที่ดูมีความสดใสน่าสนใจยิ่งขึ้น

ภาพประกอบ 33 มิติและบริเวณว่าง

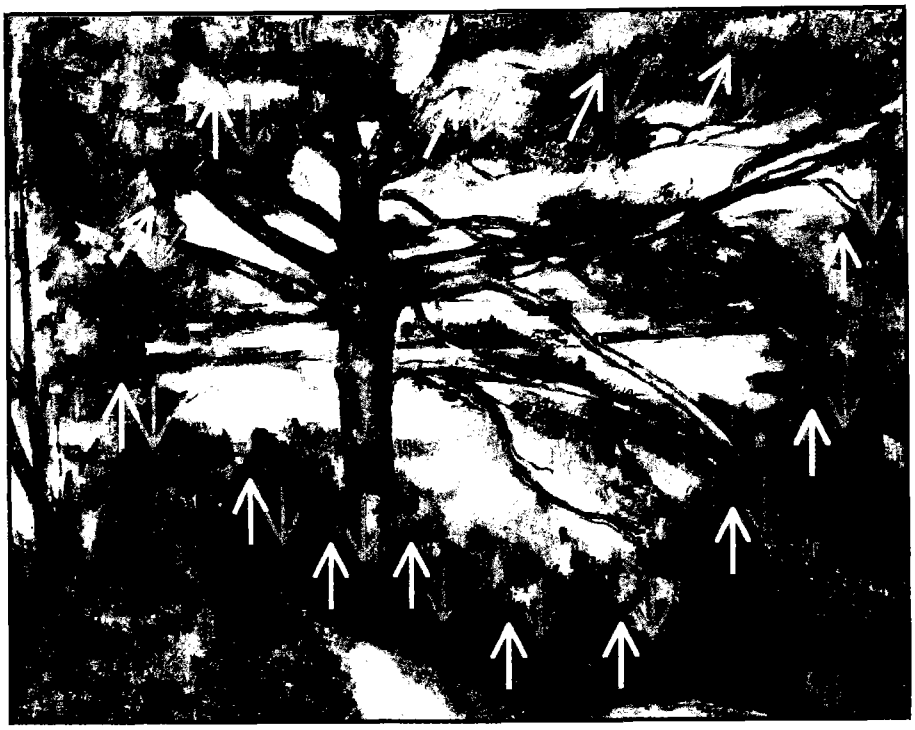
3.4.5 มิติและบริเวณว่าง

การจัดมุมมองในลักษณะภาพถ่ายใกล้ต้นไม้ทำให้รู้สึกใกล้คนดู แต่ช่องว่างระหว่างกิ่งไม้และต้นไม้ที่เป็นทุ่งราบแลดูขนาดเล็กจึงก่อให้เกิดมิติต้นไม้ใกล้ทุ่งราบไกล

ช่องว่างส่วนบนของต้นไม้ประมาณร้อยละ 10 ของพื้นที่จัดเป็นบริเวณว่างและเป็นบริเวณว่างที่ช่วยให้รูปทรงของต้นไม้ชัดเจนขึ้น ที่กล่าวมานี้เป็นมิติทางรูปทรงที่มองเห็น

นอกจากนี้แล้วในภาพนี้จะสามารถเห็นได้ว่าเซซานน์สร้างมิติลวงตาด้วยระนาบสีโดยการทำให้น้ำหนักสีอ่อน-แก่ ระบายใกล้ ๆ กันทำให้เกิดความรู้สึกใกล้-ไกลหรือตื้นลึกของสีโดยเฉพาะในส่วนพื้นที่ตอนล่างของภาพ

ตามหลักความจริงสีอ่อนซึ่งเป็นสีสว่างควรจะอยู่ระยะหน้าสีแก่ควรจะอยู่หลังเพราะมีค่าน้ำหนักมืด แต่ภาพของเซซานน์บางตำแหน่งสีแก่กลับรู้สึกอยู่หน้าเพราะเป็นสีแก่ที่มีความเข้มของสีและมีค่าเด่นจึงรู้สึกอยู่ระยะหน้า (บริเวณวงกลม) ส่วนสีอ่อนที่รู้สึกอยู่ระยะหลังหรือลึกเพราะเป็นสีอ่อนที่ถูกลดค่าลงโดยทำให้สีหม่นลงจึงกลายเป็นสีด้อยอยู่ในมิติลึกไป (บริเวณกรอบสีเหลี่ยม)



ภาพประกอบ 34 จังหวะและความเคลื่อนไหว

3.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

จากกลวิธีการระบายสีด้วยวิธีต่าง ๆ การวางแผ่นสีเป็นจังหวะซ้ำ ๆ ในแนวตั้งทำให้เกิดเป็นกรอบรูปหัวใจของใบไม้ที่ได้วิเคราะห์มาแล้วทั้ง 6 วิธี ก่อให้เกิดผลทางความรู้สึก 2 ประการ คือ

3.4.6.1 ก่อให้เกิดเป็นลักษณะผิวบนพื้นระนาบที่เรียกว่าผิวลวงตาทำให้มีความรู้สึกผิวหยาบขรุขระบริเวณที่เป็นใบไม้และถนนตัดกับการระบายเรียบและระบายเคลือบสีบริเวณที่ราบและท้องฟ้า

3.4.6.2 ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวเป็นจังหวะกลับไป กลับมา อยู่ในเฉพาะพื้นที่ของตัวเองโดยเฉพาะบริเวณกรอบของใบไม้คล้ายรูปหัวใจ (ตามลูกศร) และรู้สึกเคลื่อนที่รอบกรอบรูปหัวใจวนขวาตามเข้มนาฬิกา

ภาพประกอบ 35 ความกลมกลืน

3.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนที่ปรากฏเด่นชัดในภาพ ได้แก่

3.4.7.1 ความกลมกลืนในเรื่องสี คือสภาพสีส่วนรวมของภาพเป็นกลุ่มสีเย็นคลุมพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพประมาณร้อยละ 80 ส่วนที่เหลือเป็นสีตรงข้ามร้อยละ 20 จึงดูมีความกลมกลืนกับสีตรงข้ามได้อย่างงดงาม

3.4.7.2 ความกลมกลืนในเรื่องเส้น ที่ปรากฏในภาพมีทั้งเส้นตั้งและเส้นนอน เส้นที่เกิดขึ้นจริงเส้นแนวนอนจะเด่นชัดกว่าเส้นแนวตั้งซึ่งจะปรากฏเฉพาะลำต้นของต้นไม้ใหญ่และต้นไม้เล็กด้านซ้ายสุด เส้นแนวนอนของระนาบพื้นดินถึงแม้จะตัดกับเส้นตั้งตรงของต้นไม้ใหญ่แต่ก็ถูกลดความรุนแรงลงได้ด้วยเส้นของกิ่งไม้ที่ลากผ่านหรือโยงเข้าไปใกล้ในลักษณะที่โค้งคดไปมา ก็จะไปสัมพันธ์กับเส้นแนวตั้งที่เกิดจากขอบสีของรอยพู่กันที่ไม่แสดงความเด่นชัดของเส้นมากนัก

3.4.7.3 ความกลมกลืนในเรื่องผิวซึ่งเกิดจากรอยพู่กันเป็นแนวตั้งและแนวเอียงจะสัมพันธ์กับเส้นของต้นไม้ กิ่งไม้ในแนวตั้งและแนวเอียงไปพร้อมกัน

ภาพจึงมีความกลมกลืนในเรื่องสี เส้นและพื้นผิว

4. ภาพ Rock at Fontainbleau, 1893

ขนาด 73.3 x 92.4 เซนติเมตร, The Metropolitan Museum of Art, New York

4.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 36 เรื่องราว

คาแซงและคนอื่น ๆ ได้กล่าวถึงคำของเมเยอร์ ชาร์ปิโรนักวิจารณ์ศิลปะที่บรรยายถึงงานของปอล เซซานน์ชิ้นนี้ว่า "ในภาพเขียนที่มีสภาพมืดมนต์อาบไปด้วยอารมณ์แห่งหายนะ ให้ความรู้สึกที่เคลื่อนลงไปในความลึก ก้อนหินที่ทรงพลังในส่วนล่างสุดแสดงคุณสมบัติที่เป็นก้อนแข็งแรง รูปโค้งเบียดเสียดกันอยู่มองเห็นเป็นภาพของมนุษย์ที่สลัวในส่วนล่างด้านขวามือและลักษณะคล้ายศีรษะของคนที่หนุนอยู่ในก้อนหินตรงกลางภาพที่สว่างสดใส เลยออกไปทางด้านซ้ายม้วนพื้นดินที่เป็นรูปสัตว์ประหลาดและบิดลงไปในความลึกด้วยสีม่วงสลัว ๆ จากก้อนหินส่วนล่างที่เบียดเสียดกันขึ้นมาเป็นรูปก้อนหินที่เป็นเหลี่ยมมีรูปแบบคล้ายสถาปัตยกรรมมีขอบที่คมเป็นเหลี่ยมคล้ายถูกตัดจากความลึกที่ถูกซ่อนในซอกหินปรากฏเป็นแนวของต้นไม้ที่เอียงขนานไปกับก้อนหินทุกต้นมีใบดกเป็นแนวขวางด้วยกิ่งไม้เล็ก ๆ คล้ายใยเส้นประสาทซึ่งเขียนทับเส้นขอบของก้อนหินอีกครั้งหนึ่ง ส่วนท้องฟ้าเป็นที่ว่างเปล่าสีจาง ๆ ห่างไกลออกไป เส้นขอบฟ้าที่ไม่ชัดและหายไปท่ามกลางต้นไม้และก้อนหิน (Francoise Cachin and Others. 1996 : 382)

จึงสรุปได้ว่าเรื่องราวที่ปรากฏในภาพ Rock at Fontainbleau, 1893 ได้แก่โขดหินใหญ่ซึ่งวางอยู่ในตำแหน่งครึ่งหนึ่งของภาพโดยมีต้นไม้คล้ายต้นสนขึ้นแซมอยู่ทั้งด้านซ้าย ตอนกลางและด้านขวาของภาพในลักษณะพริ้วสะบัดด้วยแรงลมหลังก้อนหินในระยะไกลเป็นเส้นขอบฟ้าและท้องฟ้า

4.2 รูปแบบ

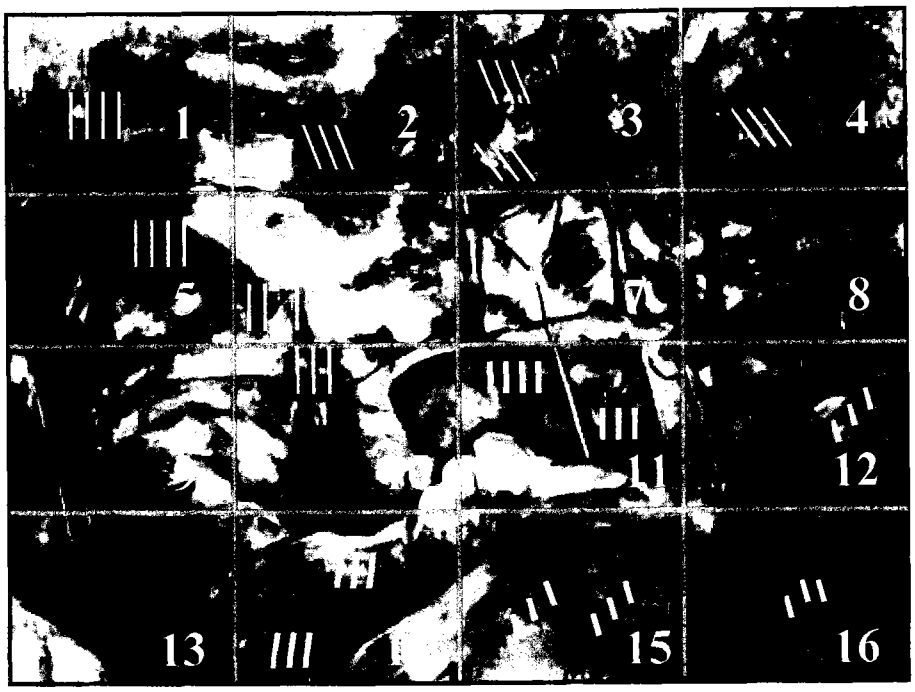
รูปแบบที่ใช้ในการสร้างงานของเซซานน์ภาพนี้ด้วยการนำเสนอมุมมองของโขดหินในระดับตา มีต้นไม้ขึ้นแทรกตามซอกหิน มีกิ่งใบที่สะบัดพริ้ว เซซานน์ได้ใช้รูปแบบในการแสดงออก ดังนี้

4.2.1 เลียนแบบรูปทรงของโขดหินที่มีอยู่ตามธรรมชาติ

4.2.2 ลดทอนรายละเอียดของรูปทรงของก้อนหินให้ดูเป็นก้อน เป็นแท่งทึบ มีปริมาตรวางทับซ้อนกัน

4.2.3 ปรับเปลี่ยนรูปทรงของกิ่งไม้และใบไม้ให้เป็นแผ่นคล้ายเยื่อบาง ๆ สะบัดไปสะบัดมาด้วยโทนสีที่ดูมืด

4.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 37 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างงานของเซซานน์ภาพนี้ใช้วิธีระบายสีน้ำมันบนผ้าใบแสดงลีลารอยพู่กันแยกเป็น 2 วิธี คือ

วิธีที่ 1 บริเวณพื้นที่ตอนกลางที่เป็นก้อนหินทั้งหมดใช้วิธีระบายด้วยการลากพู่กันสั้น ๆ และการสะบัดพู่กันเพียงเบา ๆ ด้วยสีต่าง ๆ ให้ดูเป็นแผ่น ๆ จึงไม่ค่อยปรากฏรอยพู่กันชัดเจน ปรากฏเพียงแผ่นสีวางซ้อนกันหรือทับกันอยู่เป็นแนวเอียงซ้ายและแนวตรงของรูปทรงของก้อนหินแต่ละก้อน

วิธีที่ 2 บริเวณพื้นที่ตอนบนที่เป็นใบไม้ทั้งหมด ใช้วิธีระบายด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง (Dry Brush) การระบายสีวิธีนี้ทำให้เนื้อสี (Pigment) ติดพู่กันน้อย เมื่อสะบัดพู่กันแรง ๆ รูปทรงพุ่มของใบไม้จะถูกปรับเปลี่ยนใบเป็นแผ่นคล้ายเยื่อบาง ๆ ซ้อนกัน ทับกันรู้สึกเคลื่อนไหวสะบัดไปมาตามแนวของกิ่งไม้ในลักษณะตั้งตรงและแนวเอียงซ้าย

การระบายสีทั้ง 2 วิธีด้วยโทนสีม่วงเซซานน์ใช้วิธีระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสีที่เรียกว่า Color Key คือผสมสีม่วงให้มีค่าน้ำหนักต่างกัน 3 หรือ 5 น้ำหนักแล้วจึงนำไปผสมสีอื่น ๆ ทุกสีในภาพ จึงดูทั่วทั้งภาพถูกปกคลุมด้วยสีม่วง

4.4 โครงสร้างของภาพ

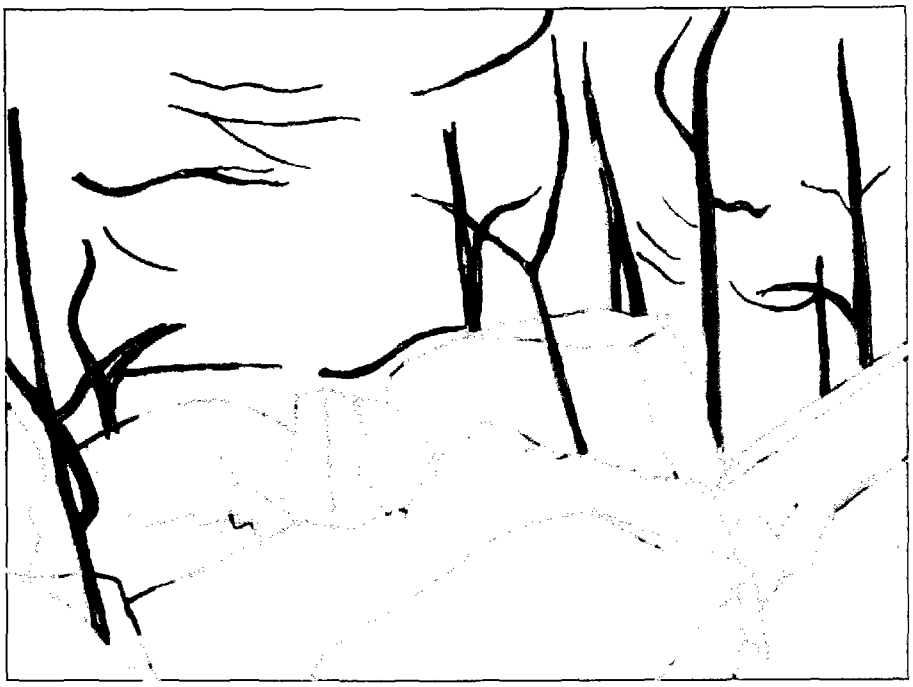
ภาพประกอบ 38 ดุลยภาพ

4.4.1 ดุลยภาพ

จากเรื่องราวของภาพเซซานน์ได้จัดวางก้อนหินไว้ตอนล่างของภาพจากก้อนหินขึ้นไปเป็นต้นไม้ หากลากเส้นแกนแนวนอนระหว่างก้อนหินกับต้นไม้จะถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วนด้วยปริมาณเนื้อที่ใกล้เคียงกัน คือประมาณร้อยละ 50 ต่อ 50 และเมื่อลากเส้นแกนแนวตั้งภาพจะถูกแบ่งออกเป็นซ้ายขวาไม่เท่ากันรู้สึกว่าด้านขวาจะหนักกว่าด้วยก้อนหินก้อนบนสุด แต่ด้านซ้ายของภาพมีการระบายสีด้วยน้ำหนักสีเข้มกว่าด้านขวา (วงสีฟ้า) จึงสามารถถ่วงดุลด้วยน้ำหนักสีที่เข้มกว่าด้วยการขยับเส้นแกนสมดุลไปด้านขวาเล็กน้อย

ถึงแม้ภาพนี้จะดูรู้สึกว่ารูปทรงของก้อนหินมีปริมาตรมีความหนักแน่น แต่เมื่อระบายสีต้นไม้ ใบไม้ด้วยสีที่มีน้ำหนักเข้ม ภาพนี้จึงมีดุลยภาพในเรื่องน้ำหนักด้วย

จุดเด่นของภาพถูกจัดวางในตำแหน่งบริเวณส่วนกลางด้านล่างขวา (วงกลมสีเหลือง) อันเป็นจุดเด่นที่เกิดจากสีเด่นคือสีเหลืองอยู่ท่ามกลางสีด้อยคือสีม่วงซึ่งแทนค่าเป็นแสงที่โผล่มาท่ามกลางบรรยากาศมืดสลัว



ภาพประกอบ 39 เส้น

4.4.2 เส้น

เส้นที่ปรากฏในภาพมี 2 ประเภท คือ

4.4.2.1 เส้นที่เกิดขึ้นจริง (Actual Line) เป็นลักษณะทางกายภาพที่ผู้สร้างงานศิลปกรรมแสดงออกด้วยการขีดเขียนหรือระบายให้เห็นเป็นเส้น ได้แก่ เส้นตั้งของต้นไม้ เส้นโค้งแนวนอนของกิ่งไม้ และเส้นรอยพู่กันที่ระบายสั้น ๆ ต่อกันเป็นแผ่นหรือเป็นแถบแทนใบไม้ (เส้นสีน้ำเงิน)

4.4.2.2 เส้นที่เกิดจากขอบ (Line Formed by Edges) เป็นเส้นที่เกิดจากการระบายสีที่ไม่ได้มีเจตนาให้เกิดตามข้อ4.4.2.1 เป็นการระบายสีไปตามรูปทรงหรือขอบเขตที่กำหนดหรือเกิดจากขอบสีของรอยพู่กัน ได้แก่ เส้นขอบของก้อนหินในลักษณะเป็นเส้นโค้ง เส้นคดต่อกันเป็นรูปทรงของก้อนหินซ้อนกัน ทับกัน เส้นแนวนอนของขอบฟ้าที่อยู่หลังสุด เส้นประเภทนี้ในภาพเกิดจากการใช้สีที่มีน้ำหนักเข้มเน้นบริเวณขอบของรูปจึงเกิดเป็นรูปทรงที่ชัดเจน (เส้นสีแดง)

ภาพประกอบ 40 รูปทรง

4.4.3 รูปทรง

รูปทรงที่ปรากฏในภาพเห็นได้ชัดเจนคือรูปทรงของก้อนหินอันเป็นรูปทรงตามธรรมชาติซึ่งบางก้อนก็เป็นแท่งเป็นเหลี่ยมออกไปในทางเรขาคณิต ก้อนหินทุกก้อนซ้อนทับเบียดเสียดดูมีปริมาตร ต้นไม้ กิ่งไม้ ใบไม้ถูกปรับเปลี่ยนและผันแปรรูปทรงให้แผ่นเป็นเยื่อบาง ๆ ซึ่งบางส่วนรู้สึกเป็นก้อนเกาะเกี่ยวกันไปทั่วทั้งตอนบนของภาพ

รูปทรงที่ปรากฏในภาพจึงมีทั้งรูปทรงธรรมชาติและรูปทรงเรขาคณิตผสมกันอยู่

4.4.4 สี

สีที่เซซานน์ใช้ในการสร้างภาพนี้มีกลุ่มสีม่วงคล้ำดูมืดโดยเฉพาะในส่วนบนของภาพที่เป็นใบไม้

เซซานน์ใช้กลุ่มสีม่วงซึ่งเป็นกลุ่มสีเย็นคลุมพื้นที่ภาพทั้งหมดประมาณร้อยละ 90 มีสีเหลืองซึ่งเป็นสีตรงข้ามบริเวณกลางภาพเยื้องมาทางขวาประมาณไม่ถึงร้อยละ 5 แต่ก็ทำให้เป็นจุดเด่นของภาพได้ ที่เหลือก็จะเป็นสีฟ้าของท้องฟ้าซึ่งช่วยให้ภาพดูสว่างขึ้นมาเล็กน้อย

ในส่วนละเอียดของสีม่วงจะมีสีอื่น ๆ ปะปนอยู่บ้าง เช่น ในส่วนที่เป็นก้อนหินมีสีฟ้าน้ำเงิน สีเขียว สีส้มออกแดงและสีเหลืองอีกประมาณร้อยละ 5 ของพื้นที่ทั้งหมด ถึงแม้จะดูเป็นสีมืดคลื้มแต่ก็ดูมีความน่าสนใจอยู่ในตัวก้อนหินแต่ละก้อน

สีม่วงจะถูกทำให้ค่าน้ำหนักแตกต่างกันหลายน้ำหนักด้วยการผสมสีขาวทำให้เป็นสีม่วงอ่อนบริเวณวงกลมและผสมสีดำทำให้เป็นสีม่วงเข้มบริเวณสี่เหลี่ยม

ภาพประกอบ 41 มิติและบริเวณว่าง

4.4.5 มิติและบริเวณว่าง

มิติความตื้นลึกของรูปทรงของก้อนหินที่วางซ้อนทับกันอยู่ด้วยรูปทรงธรรมชาติและรูปทรงเรขาคณิต หากดูตามตำแหน่งจังหวะหินจะถูกวางเป็นจังหวะ 1-2-3 เรียงตามลำดับหน้าหลัง แต่บางครั้งก็ดูเหมือนหินก้อนที่ 3 จะขึ้นมาอยู่หน้า เนื่องจากเซซานน์ไปเน้นความคมชัดและสีที่สดใสที่หินก้อนที่ 3 จึงเกิดเป็นมิติดูตื้น-ลึกกลับไปกลับมา หากดูรวมกลุ่มของก้อนหินทั้งหมดก็จะเป็นระยะปกติที่รวมถึงท้องฟ้าที่ราบเรียบเป็นบริเวณว่างที่ปรากฏอยู่ตามช่องตามรอยแยกของพุ่มกิ่งไม้ ตำแหน่งของเส้นขอบฟ้าที่วางอยู่หลังก้อนหินและใบไม้ให้ความรู้สึกมีความลึกเข้าไปอีกเป็นระยะที่ 4 ดังแสดงไว้ตามหมายเลขและลูกศร

บริเวณว่างที่ปรากฏเห็นเป็นพื้นที่ส่วนน้อยของภาพประมาณร้อยละ 15 พอจะช่วยผ่อนคลายความรู้สึกทึบตันอึดอัดลงได้บ้าง

ภาพประกอบ 42 จังหวะและการเคลื่อนไหว

4.4.6 จังหวะและการเคลื่อนไหว

จากการระบายสีด้วยพู่กันหมาดหรือพู่กันแห้ง สะบัดรุนแรงเป็นจังหวะตามแนวของกิ่งไม้ จึงเกิดการรู้สึกเคลื่อนไหวไปตามแนวที่สะบัดพู่กันและแนวของกิ่งไม้เป็นจังหวะสลับกัน จากบนลงล่างจากล่างขึ้นบนหรือจากซ้ายไปขวา จากขวาไปซ้าย แสดงถึงความแปรปรวนของกระแสลมที่พัดอย่างไม่มีทิศทาง อีกทั้งยังอาจจะสะท้อนให้เห็นถึงอารมณ์ที่แปรปรวนของผู้วาดอีกด้วย

ภาพประกอบ 43 ความกลมกลืน

4.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนของภาพที่ปรากฏชัดเจน คือ

4.4.7.1 ความกลมกลืนในเรื่องสีเพราะสีในภาพนี้แม้ว่าจะมีสีเขียว สีเหลือง สีส้ม สีฟ้าอยู่ทั่วไปตามก้อนหินก็ตาม แต่ทั่วทั้งภาพถูกคลุมด้วยสีม่วงจึงมีความกลมกลืนในเรื่องสี อันเป็นความกลมกลืนในสภาพสีส่วนรวม (Tonality of colors)

4.4.7.2 ความกลมกลืนในเรื่องเส้น ทั้งเส้นของต้นไม้ เส้นกิ่งไม้ (เส้นสีเหลือง) และเส้นขอบของรูปทรงก้อนหิน(เส้นสีแดง) ที่เลื่อนไหลสอดคล้องกันไปเป็นจังหวะบางแห่งดูนุ่มนวล บางแห่งดูรุนแรง

5. ภาพ Rocks in a Wood,1893

ขนาด 51 x 61.5 เซนติเมตร, Kunsthans Zurich, Zurich

5.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 44 เรื่องราว

ตามนิสัยที่ขี้อายไม่ค่อยชอบสังคมกับผู้คน เซซานน์จึงมักชอบอยู่ตามลำพังคนเดียว การเลือกมุมเพื่อวาดภาพของเซซานน์จึงมักจะเป็นมุมที่ห่างไกลจากผู้คนเท่านั้นยังไม่เป็นที่ไว้วางใจ เขายังเลือกมุมที่มีสิ่งบดบังสายตาของผู้คนอีกด้วย ดังในภาพเรื่องราวที่ปรากฏได้แก่ก้อนหินที่วางเรียงคล้ายเป็นกำแพงที่บดบังสายตาผู้คน มีต้นไม้ขึ้นแทรกอยู่ตามซอกหิน ด้านหน้าก้อนหินเป็นถนนหรือทางเดินที่หายเข้าไปในก้อนหิน ด้านหลังต้นไม้เป็นท้องฟ้าที่มองลอดช่องของกิ่งไม้ไปเป็นจังหวะในลักษณะทึบตัน

5.2 รูปแบบ

ภาพประกอบ 45 รูปแบบ

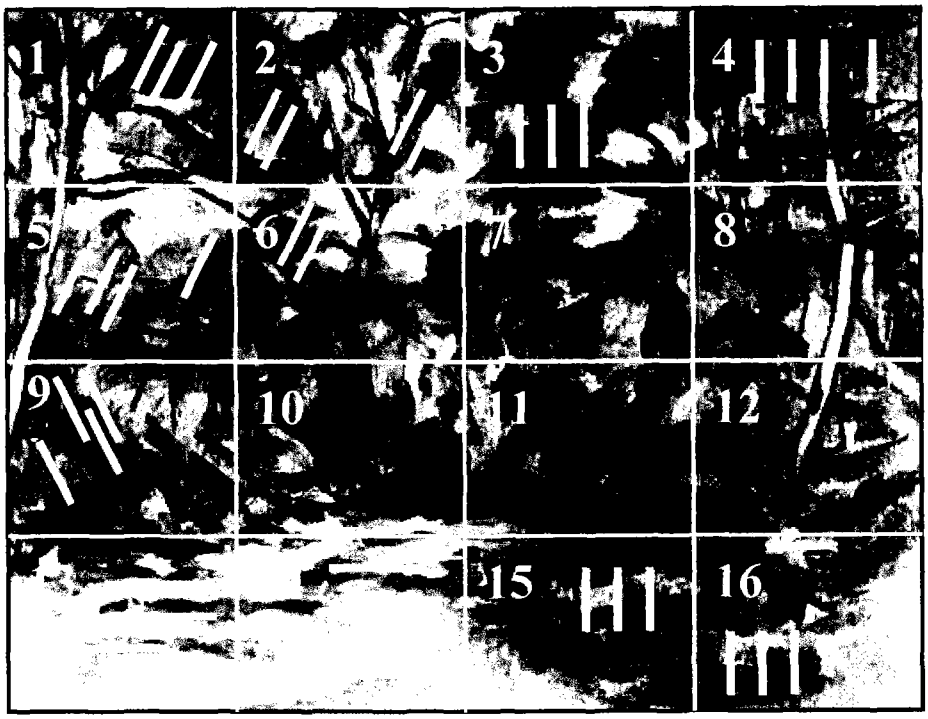
รูปแบบของภาพที่ใช้ในการแสดงออกของเซซานน์ในภาพปรากฏ 3 รูปแบบ คือ

5.2.1 การลดทอนรายละเอียดของวัตถุในภาพดังจะเห็นได้ในบริเวณตอนล่างของภาพทั้งในส่วนที่เป็นทางเดินและส่วนที่เป็นต้นหญ้าขึ้นแซมตามก้อนหินที่วางอยู่บนพื้นดิน

5.2.2 การเลียนแบบสีที่มีอยู่ในธรรมชาติ เช่น สีของดินและสีของท้องฟ้า

5.2.3 การปรับเปลี่ยนรูปทรงของก้อนหินกลุ่มใหญ่ให้เป็นเหลี่ยมเป็นสัน เป็นมุมหรือโค้งดูมีปริมาตร (เส้นสีแดง) รูปทรงของกิ่งก้านใบไม้ถูกปรับเปลี่ยนให้เป็นแผ่นและการใช้สีที่แตกต่างไปจากธรรมชาติ เช่น สีของต้นไม้และใบไม้ บางตำแหน่งจะมีสีส้มปะปนอยู่ด้วย (กรอบสีเหลือง)

5.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 46 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างงานจิตรกรรมด้วยการระบายสีน้ำมันบนผ้าใบจากพื้นที่ที่แบ่งออกเป็น 16 ส่วน สามารถแยกกลวิธีในการระบายสีได้ ดังนี้

5.3.1 ระบายด้วยการแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นแนวเอียงขวา 50-60 องศาบริเวณใบไม้ตอนบนซ้ายในพื้นที่ส่วนที่ 1, 2, 5 และ 6

5.3.2 ระบายด้วยการแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นแนวตั้งตรงบริเวณใบไม้ตอนบนขวาและตอนล่างขวาในพื้นที่ส่วนที่ 3, 4, 15 และ 16

5.3.3 ระบายด้วยการแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นแนวเอียงซ้ายบริเวณตอนกลางซ้ายในพื้นที่ส่วนที่ 9

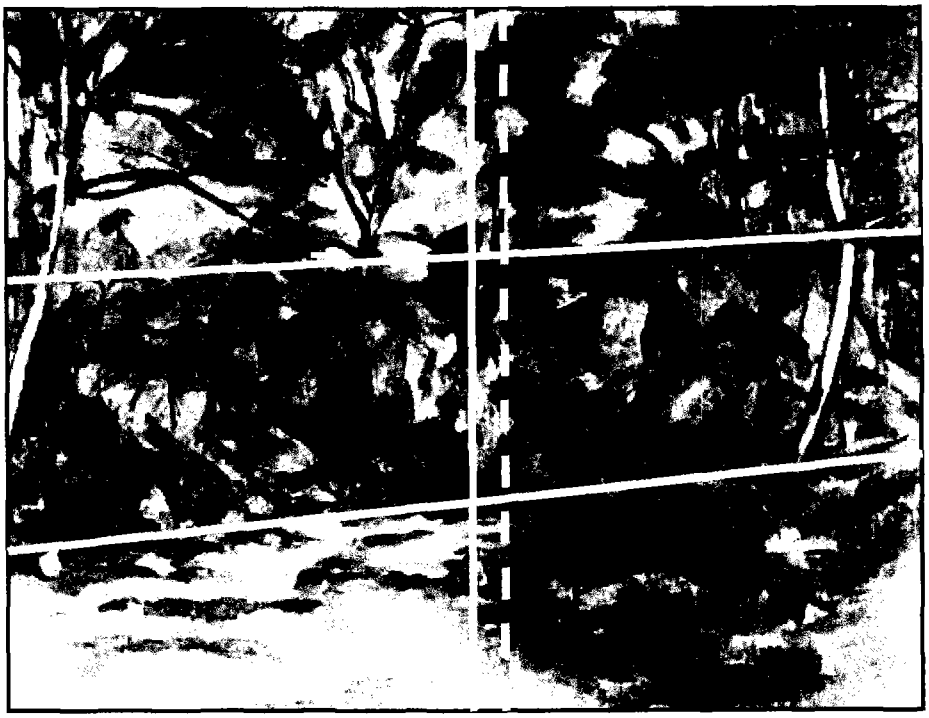
5.3.4 ระบายด้วยการสแดงรอยพู่กันเป็นแผ่นเล็กแนวนอนบริเวณที่เป็นพื้นดินตอนล่างซ้ายในพื้นที่ส่วนที่ 13 และ 14

5.3.4 ระบายด้วยการแสดงให้เป็นแผ่นระนาบ ซ้อนและทับกันขนาดต่างกันบริเวณที่เป็นก้อนหินในพื้นที่ส่วนที่ 6, 7, 8, 9, 10, 11 และ 12

กลวิธีที่ 5 เป็นกลวิธีที่เป็นจุดเด่นของภาพนอกจากจะสร้างให้ดูเป็นก้อนหินแล้วยังดูเป็นรูปทรงอื่นได้ตามจินตนาการและประสบการณ์ของผู้ดูอีกด้วย

การระบายในวิธีที่1-4 ด้วยการแสดงรอยพู่กันในแนวต่างๆ ของภาพทำให้เกิดพื้นผิวลวงตาขึ้นในภาพ

5.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 47 ดุลยภาพ

5.4.1 ดุลยภาพ

การจัดมุมมองของภาพ ในระดับปกติโดยการแบ่งพื้นที่ของภาพออกเป็น 3 ส่วนใหญ่ ๆ ด้วยปริมาณที่ใกล้เคียงกัน ได้แก่ พื้นดิน ก้อนหินและต้นไม้ หากลากเส้นแกนแนวตั้งภาพก็จะถูกแบ่งพื้นที่ออกเป็น 6 ส่วนใกล้เคียงกัน แต่ภาพเกิดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน เนื่องจากด้านขวาตอนล่างมีรูปทรงของก้อนหินถ่วงให้หนักกว่า หากจะให้รู้สึกสมดุลต้องเลื่อนเส้นแกนสมดุลเข้าหาด้านที่หนักคือด้านขวาก็จะเกิดสมดุลโดยความรู้สึก

ภาพประกอบ 48 เส้น

5.4.2 เส้น

เส้นที่เกิดขึ้นในภาพมี 2 ประเภท คือ

5.4.2.1 เส้นที่เกิดขึ้นจริง ได้แก่ เส้นโค้งของต้นไม้ในแนวตั้งตรง แนวเอียงขวาเอียงซ้ายและเส้นโค้งแนวนอนของกิ่งไม้ (เส้นสีน้ำเงิน)

5.4.2.2 เส้นที่เกิดจากขอบสีชนกันบริเวณตอนกลางของภาพในลักษณะเส้นโค้งเส้นหยัก เส้นหักงอทำให้เกิดเป็นรูปทรงของก้อนหินดูพลิกไปพลิกมา (เส้นสีแดง)

ภาพประกอบ 49 รูปทรง

5.4.3 รูปทรง

รูปทรงที่ปรากฏในภาพเป็นรูปทรงที่ปรับเปลี่ยนจากธรรมชาติให้เป็นเหลี่ยมเป็นสันและโค้งที่ดูมีลักษณะ 3 มิติเป็นรูปทรงเรขาคณิต โดยเฉพาะรูปทรงของก้อนหิน ส่วนรูปทรงของใบไม้ถูกปรับเปลี่ยนให้เป็นแผ่นด้วยน้ำหนักของสีที่ต่างกันวางเรียงกันและซ้อนกัน

5.4.4 สี

สีที่ปรากฏในภาพ Rocks in a Wood,1893 มีทั้งกลุ่มสีอุ่นและกลุ่มสีเย็นแยกได้ ดังนี้

5.4.4.1 บริเวณตอนบนของพื้นที่ภาพ ปรากฏสีเขียวใช้แทนใบไม้และเป็นสีขียวที่ทำให้มีน้ำหนักแตกต่างกันหลายน้ำหนัก ใบไม้และสีฟ้าเป็นสีที่อยู่ในกลุ่มสีเย็นเป็นส่วนใหญ่นอกนั้นจะมีสีเหลือง สีส้มที่ปรากฏตามต้นไม้

5.4.4.2 บริเวณตอนกลางของภาพอันเป็นส่วนของก้อนหินปรากฏสีม่วง สีม่วง-น้ำเงิน สีฟ้า สีส้มและสีเหลืองเล็กน้อย ซึ่งเป็นสีในกลุ่มสีเย็นเป็นส่วนใหญ่เช่นเดียวกัน

5.4.4.3 บริเวณตอนล่างของภาพ ปรากฏสีเหลือง เหลืองส้ม สีส้ม สีเขียวและสีม่วงเล็กน้อยซึ่งเป็นสีอยู่ในกลุ่มสีอุ่นเป็นส่วนใหญ่

หากจะแบ่งปริมาณของกลุ่มสีเย็นกับกลุ่มสีอุ่นที่ใช้ในภาพได้ประมาณสีเย็นร้อยละ 70 และสีอุ่นร้อยละ 30 แต่เซซานน์ใช้สีส้มระบายเติมตามตำแหน่งต่าง ๆ ในภาพจึงดูเป็นภาพที่ถูกคลุม ด้วยกลุ่มสีส้ม การใช้สีในลักษณะเช่นนี้ให้ความรู้สึกถึงความร่มรื่นที่มีต้นไม้ปกคลุมพื้นที่และรู้สึกอบอุ่นด้วยแสงแดดสีส้มที่ตกกระทบตามก้อนหินและพื้นดิน

ภาพประกอบ 50 มิติและบริเวณว่าง

5.4.5 มิติและบริเวณว่าง

จากการแบ่งพื้นที่ของภาพออกเป็น 3 ส่วน ในพื้นที่ตอนล่างของภาพ ซึ่งเป็นส่วนของพื้นดินหรือทางเดิน ด้วยรูปแบบการลดทอนรายละเอียดของพื้นดินและต้นหญ้า แต่ยังสามารถมองเห็นเป็นระยะลึกเข้าไปด้วยทัศนียภาพเชิงเส้น แต่พื้นที่ตอนกลางและตอนบนนั้นกลับดูเป็นแผ่นระนาบ ด้วยรูปทรงของก้อนหินที่ถูกปรับเปลี่ยนจนมองไม่ออกว่าส่วนไหนอยู่หน้า ส่วนไหนอยู่หลัง บางครั้งก็ดูเป็นก้อน บ้างครั้งก็ดูเป็นแผ่นเป็นมิติตื้นลึกกลับไปกลับมา รวมทั้งในส่วนที่เป็นใบไม้ด้วยเช่นกัน

ช่องว่างระหว่างใบไม้ที่เป็นสีฟ้าประมาณร้อยละ 10 คือบริเวณว่างของภาพถูกผลักให้ไปอยู่ในมิติหลังสุดด้วยการลดค่าความสว่างของสีแต่ภาพก็ดูเป็นท้องฟ้าแบบทึบตัน ไม่โล่งลึกไปไกล

ภาพประกอบ 51 จังหวะและความเคลื่อนไหว

5.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

ความเคลื่อนไหวของภาพเกิดขึ้นดังนี้

5.4.6.1 เส้นที่เกิดขึ้นจริงคือเส้นของต้นไม้สีส้มที่วางเป็นจังหวะสลับกันในลักษณะตั้งตรงบริเวณขอบซ้ายของภาพ ลักษณะเอียงขวาในตอนกลางภาพและขอบซ้ายของภาพลักษณะเอียงซ้ายบริเวณขอบด้านขวาของภาพประกอบกับเส้นแนวโค้งราบของกิ่งไม้แต่ละต้น ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวไปมาในภาพ

5.4.6.2 รอยพู่กันที่ระบายเป็นแผ่นแทนใบไม้เป็นจังหวะสลับกันไปมาตามส่วนของกิ่งไม้ การระบายเป็นแผ่นทับกันหรือซ้อนกันเป็นระนาบ
ในรูปทรงของก้อนหินเกิดความเคลื่อน-ไหวในตัวคล้ายกับก้อนหินสามารถพลิกไปพลิกมาได้

5.4.6.2 รอยพู่กันที่ระบายในแนวนอนเป็นจังหวะเรียงกันไปจากขอบล่างสุดขึ้นไปเกือบจะถึงตอนกลางภาพ ด้วยรูปทรงของถนนหรือทางเดินจากกว้างไปแคบ ทำให้รู้สึกเคลื่อนไหวเป็นทิศทางจากขอบล่างซ้ายสุดขึ้นไปด้านขวาตามลูกศร

ภาพประกอบ 52 ความกลมกลืน 1

5.4.7 ความกลมกลืน

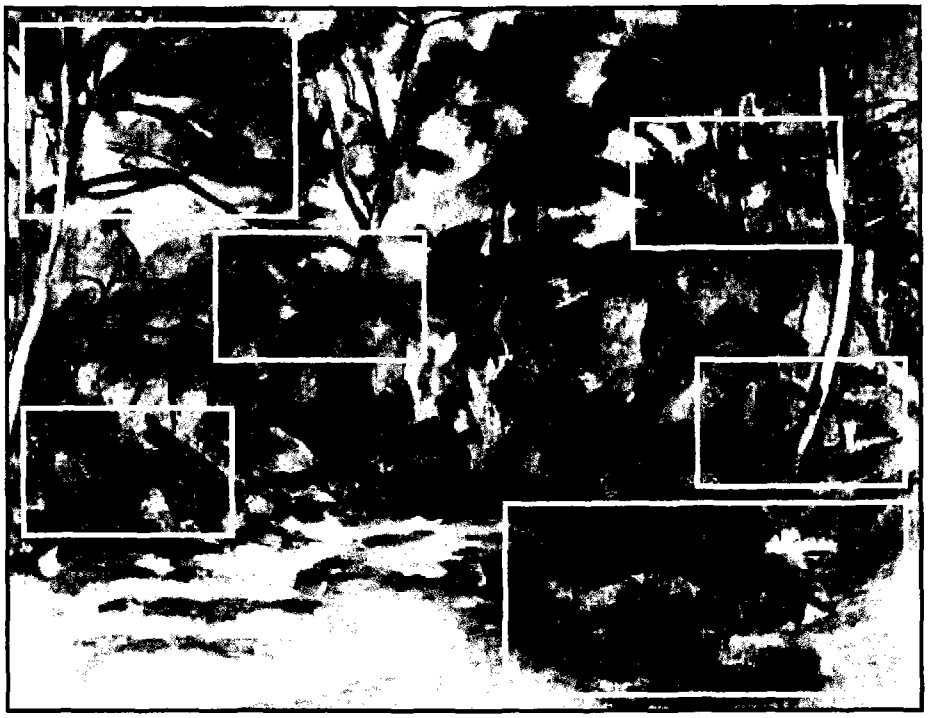
ความกลมกลืนของภาพเกิดจากการประสานกลมกลืนของเส้น รูปทรง สีและพื้นผิวของภาพ ดังนี้

5.4.7.1 เส้นขอบของรูปทรงและเส้นขอบสีในรูปทรงก้อนหิน (ลูกศรสีขาว) ประสานกลมกลืนกันกับเส้นโค้งของต้นไม้ขอบซ้ายและขอบขวาของภาพและสัมพันธ์กันกับเส้นโค้งแนวนอนของกิ่งไม้ (ลูกศรสีเหลือง)

5.4.7.2 ความกลมกลืนของพื้นผิวที่ปรากฏร่องรอยของพู่กันในแนวเอียงขวาเอียงซ้าย แนวตั้งตรงและแนวนอนบริเวณพื้นดิน จะประสานกับเส้นตั้งของต้นไม้ เส้นโค้งแนวราบของกิ่งไม้ เส้นขอบรูปทรงก้อนหิน

5.4.7.3 ความกลมกลืนของสีในสภาพตัดกัน เป็นลักษณะของการใช้สีตรงข้ามให้ประสานส่งเสริมซึ่งกันและกัน (Compremental colors) และยังปรากฏสีใกล้เคียงในวงสี ได้แก่ สีเหลือง สีเขียว สีเหลืองเขียวและน้ำเงินเขียวในส่วนที่เป็นใบไม้ซึ่งเป็นกลุ่มสีเย็น สีเหลือง สีส้ม สีส้มเหลืองและสีแดง ส้ม ในพื้นที่ระบายสีด้วยรอยพู่กันแนวนอนตอนล่างภาพซึ่งเป็นกลุ่มสีอุ่น

สีที่มีค่าใกล้เคียงกันของน้ำหนักสี ได้แก่ สีม่วงน้ำเงินของก้อนหินมีน้ำหนักกลมกลืนกับสีเขียวน้ำเงินของใบไม้และต้นหญ้า นอกจากจะมีน้ำหนักสีกลมกลืนกันของแต่ละสีแล้วยังมีค่าน้ำหนักกลมกลืนกันของสีเดียวกันอีก ได้แก่ สีเขียวอ่อน กลาง เข้มของใบไม้ สีม่วงอ่อน กลาง เข้มของก้อนหินและสีส้มอ่อน กลาง เข้มของพื้นดิน



ภาพประกอบ 53 ความกลมกลืน 2

ถึงแม้จะเป็นสีตรงข้ามแต่หากใช้ร่วมกันในสภาพที่เหมาะสมก็ย่อมมีความกลมกลืน ดังในภาพมีสีแดงส้มเข้าไปอยู่ในบริเวณลำต้นของต้นไม้ที่แวดล้อมด้วยสีเขียว หรือก้อนหินสีม่วงที่มีค่าน้ำหนักหลายน้ำหนักก็จะมีสีเหลืองส้มเข้าไปอยู่ในพื้นที่มีปริมาณไม่มากนักประมาณร้อยละ 10-20 ของพื้นที่ ทำให้ภาพดูมีความกลมกลืนของสีตรงข้ามและมีความโดดเด่นน่าสนใจขึ้น (บริเวณกรอบสีเหลือง)

6. วิเคราะห์ภาพ View of Chateau Noir, 1894-1896

ขนาด 73 x 92 เซนติเมตร, National Gallery of Art, Washington D.C.

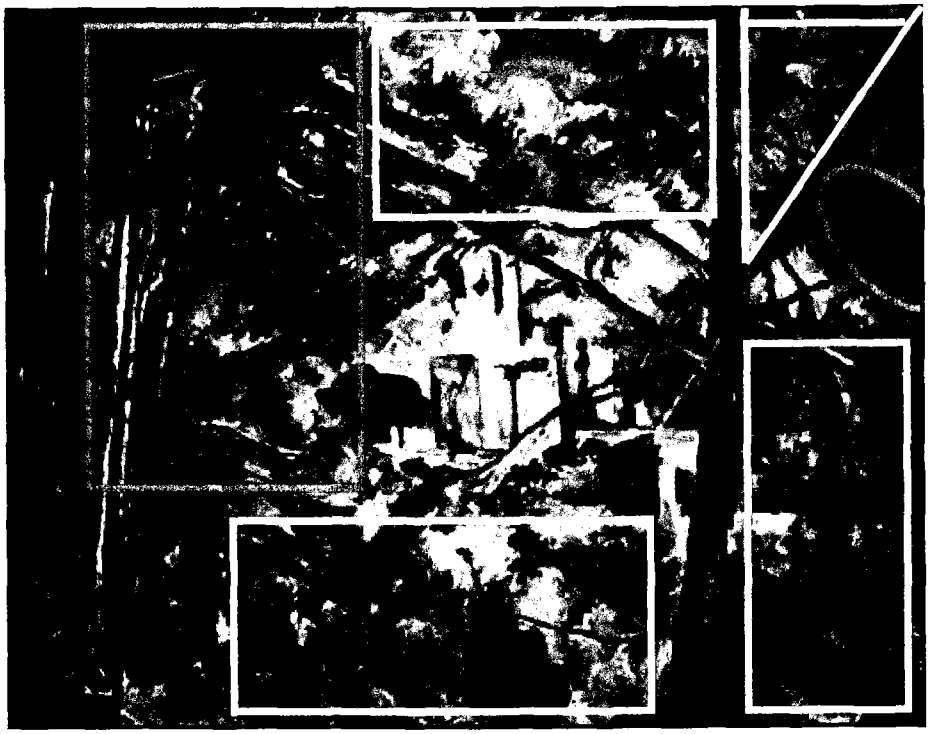
6.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 54 เรื่องราว

ชาร์โต้ นัวร์ คือ คฤหาสน์ที่สร้างขึ้นในราวศตวรรษที่ 19 แล้วถูกปล่อยให้รกร้างเป็นที่รู้จักกันในท้องถิ่นว่าเจ้าของเดิมเป็นนักเล่นแร่แปรธาตุและชอบการทดลองวิชาอาคมจนเพื่อนบ้านเชื่อว่าเขาเลี้ยงภูตผีปีศาจ แต่เซซานน์มักชอบมาวาดภาพคฤหาสน์แห่งนี้ไว้จำนวนหลายภาพทั้งภาพสีน้ำและสีน้ำมัน

ภาพต้นไม้ลำต้นผอมสูงชลูดขึ้นทางด้านซ้ายเป็นกลุ่ม 5-6 ต้นและด้านขวาของภาพต้นไม้หนึ่งต้นมีกิ่งไม้ลาดขึ้นเป็นเส้นทะแยงขึ้นทั้งด้านซ้ายและด้านขวาของลำต้นแลดูเป็นช่องมองลอดเข้าไปเห็นคฤหาสน์สีเหลืองโครงสร้างทึบ มีประตูสีแดงโดดเด่นอยู่กลางภาพ ด้านหลังคฤหาสน์มองลอดกิ่งไม้ไปเช่นเดียวกันเป็นท้องฟ้าสีฟ้าเข้ม เซซานน์วาดภาพมุมมองจากที่สูงหรือเนินเขาเช่นเดียวกับภาพ Large Pine and Red Earth, 1890-1895 และภาพ Mountains Seen from L'Egtaque

6.2 รูปแบบ



ภาพประกอบ 55 รูปแบบ

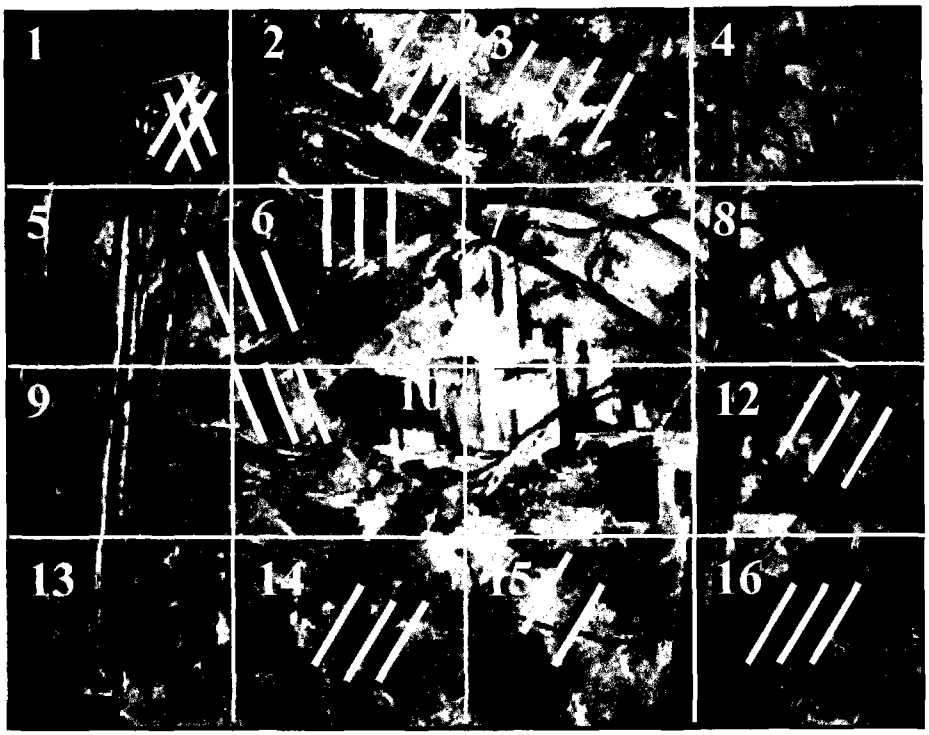
รูปแบบของภาพเป็นภาพทิวทัศน์มุมมองคล้ายภาพถ่ายใกล้มองลอดกิ่งไม้และต้นไม้ ทำให้ตัวคฤหาสน์ดูใหญ่โตเต็มภาพ การถ่ายทอดรูปแบบมีวิธีการดังนี้ คือ

6.2.1 เลียนแบบรูปทรงธรรมชาติของต้นไม้ทั้งต้นไม้กลุ่มซ้ายของขอบภาพและต้นเดี่ยวขอบขวาของภาพที่กิ่งก้านสาขาขึ้นแนวทะแยงทุกทิศทาง

6.2.2 ลดทอนรูปทรงและรายละเอียดของคฤหาสน์ และลดทอนรูปทรงและรายละเอียดของใบไม้บริเวณตอนกลางบนภาพตอนกลางล่างและตอนล่างขวาของภาพ (กรอบสีฟ้า)

6.2.3 ปรับเปลี่ยนรูปทรงของพุ่มไม้ ใบไม้ให้ดูเป็นแผ่นซ้อนทับกันบริเวณด้านซ้ายของภาพ (กรอบสีแดง) บางบริเวณใบไม้ทับกิ่งไม้ดูเป็นสันนูนออกมา(วงกลมสีแดง) และบางแห่งกิ่งไม้กับท้องฟ้ามองดูคล้ายเป็นส่วนเดียวกัน (กรอบสีเหลือง)

6.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 56 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างภาพของเซซานน์ภาพนี้ใช้กลวิธีระบายสีน้ำมันแสดงรอยพู่กันเป็นส่วนใหญ่ดังปรากฏในพื้นที่ส่วนต่าง ๆ ของภาพ ดังนี้

6.3.1 ระบายด้วยการแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นหนาในแนวเอียงขวาประมาณ 50-60 องศา บริเวณใบไม้ตอนกลางบนและตอนกลางล่างในพื้นที่ส่วนที่ 2, 3, 14 และ 15 พื้นที่ประมาณร้อยละ 30 ของพื้นที่ทั้งหมด

6.3.2 ระบายด้วยการแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นหนาเอียงซ้ายประมาณ 120 องศา บริเวณพื้นที่ส่วนที่ 6 และ 10 ในพื้นที่ประมาณร้อยละ 5 ของพื้นที่ทั้งหมด

6.3.3 ระบายด้วยการแสดงรอยพู่กันเอียงเป็นเส้นหนาไขว้กันในพื้นที่ส่วนที่ 1 ประมาณร้อยละ 5 ของพื้นที่ทั้งหมด

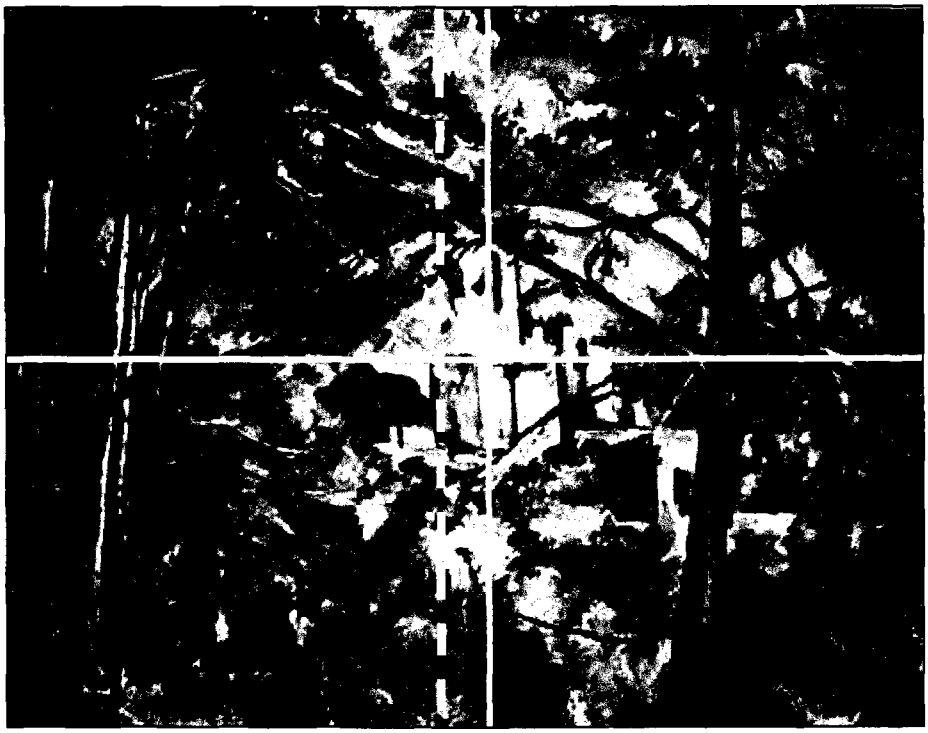
6.3.4 ระบายด้วยการแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นแนวตั้งฉากบริเวณตอนกลางภาพ ในพื้นที่ส่วนที่ 6 ประมาณร้อยละ 5 ของพื้นที่ทั้งหมด

6.3.5 ระบายด้วยการแสดงรอยพู่กันหนาเป็นแผ่นแนวเอียงขวาประมาณ 85 องศา บริเวณต้นไม้เดี่ยวด้านขวาตามแนวเอียงของต้นไม้ในส่วนที่ 4 และ 8 ประมาณไม่ถึงร้อยละ 5

6.3.6 ระบายด้วยการแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นบางแนวเอียงขวา 50-60 องศาบริเวณขอบขวาของภาพในส่วนที่ 12 และ 16 ประมาณร้อยละ 10 ของพื้นที่ทั้งหมด

เซซานน์ใช้วิธีระบายด้วยการแสดงรอยพู่กันในแนวเอียงขวาประมาณ 50-60 องศาเป็นส่วนใหญ่ แนวตั้งเป็นส่วนน้อย รอยพู่กันดังกล่าวนี้ทำให้เกิดพื้นผิวของภาพที่เป็นลักษณะผิวลวงตา

6.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 57 ดุลยภาพ

6.4.1 ดุลยภาพ

หากลากเส้นแกนแนวตั้ง ภาพจะหนักด้านซ้ายโดยความรู้สึกเพราะเรื่องราวของภาพส่วนใหญ่จะอยู่ด้านซ้ายไม่ว่าจะเป็นกลุ่มต้นไม้ พุ่มไม้หนาทึบและตัวอาคารคฤหาสน์ ส่วนด้านขวามีต้นไม้ขนาดใหญ่กว่าทุกต้นเพียงต้นเดียว เพราะขนาดที่ดูใหญ่กว่าและน้ำหนักสีของต้นไม้ที่ดูเข้มกว่าส่วนอื่น ๆ ของภาพจึงพอจะเป็นน้ำหนักที่ถ่วงดุลกับด้านซ้ายได้ เป็นการสมดุลแบบสองข้างไม่ เท่ากัน โดยแกนสมดุลจริง ๆ ของภาพต้องเลื่อนจากแกนกลางไปทางซ้ายเล็กน้อยจึงจะรู้สึกสมดุล

ภาพประกอบ 58 เส้น

6.4.2 เส้น

เส้นที่ปรากฏในภาพพบได้ 2 ประเภท คือ

6.4.2.1 เส้นที่เกิดขึ้นจริง ได้แก่ เส้นตรงของต้นไม้และกิ่งไม้ในแนวตั้งและแนวทะแยง ซึ่งเป็นเส้นที่มีปริมาณมาก (เส้นสีน้ำเงิน)

6.4.2.2 เส้นที่เกิดจากขอบสีชนกันได้แก่บริเวณตัวอาคารของคฤหาสน์ซึ่งเส้นตรงหลายเส้นต่อเนื่องกันเป็นเส้นหยักแสดงโครงสร้างของคฤหาสน์ เส้นทั้ง 2 ประเภทเป็นเส้นที่ก่อให้เกิดรูปทรงขึ้นในภาพ

ภาพประกอบ 59 รูปทรง

6.4.3 รูปทรง

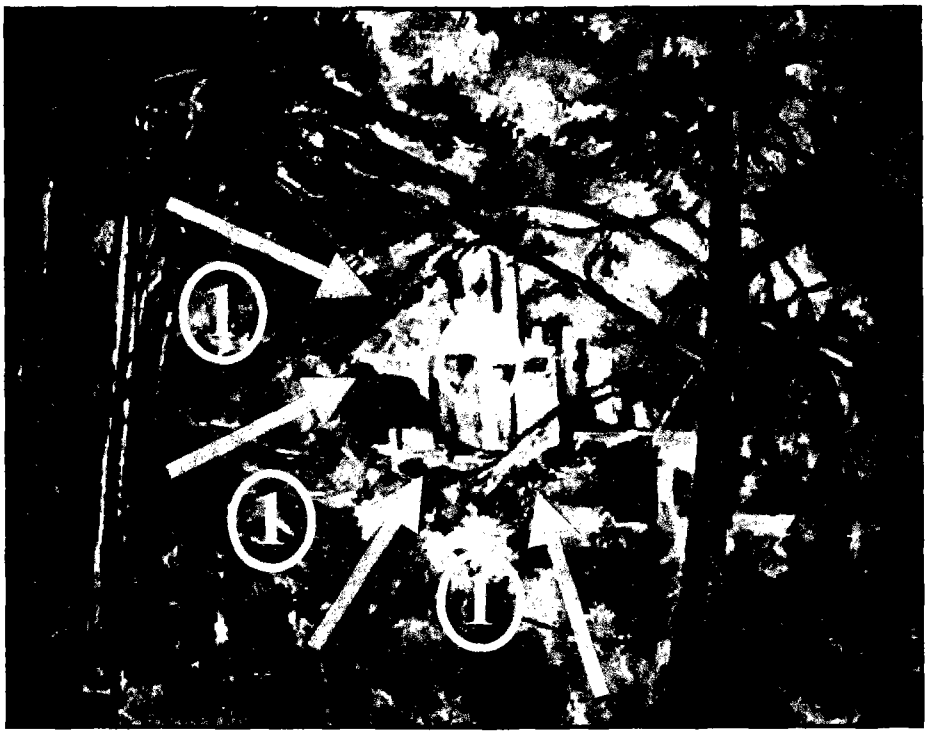
ต้นไม้ถึงแม้ว่าจะเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติแต่ด้วยลักษณะรูปทรงที่ถูกลดทอนรายละเอียดลงจึงมองเห็นได้เป็นรูปทรงกระบอกสูงยาวจากขอบล่างขึ้นไปสุดขอบบนทั้งด้านซ้ายและด้านขวาของภาพ คฤหาสน์สีเหลืองเข้มที่ถูกลดทอนรายละเอียดเหลือเพียงรูปทรงใหญ่เป็นด้านเป็นเหลี่ยมหักมุมหลายมุม รูปทรงในภาพส่วนใหญ่ที่เห็นได้ชัดและเป็นรูปทรงจุดเด่นของภาพจึงเป็นรูปทรงเรขาคณิต ส่วนรูปทรงของพุ่มไม้เป็นรูปทรงที่ไม่แน่นอนและไม่เด่นชัดจึงจัดให้เป็นรูปทรงธรรมชาติที่ไม่เด่นชัดเท่ากับรูปทรงเรขาคณิต

6.4.4 สี

สีในภาพถูกจัดไว้เป็นกลุ่มชัดเจนในบริเวณส่วนหน้าของภาพในส่วนที่เป็นต้นไม้ กิ่งไม้และใบไม้ทั้งหมด ได้แก่ สีเหลือง สีเหลืองเขียว สีเขียว สีน้ำเงินของใบไม้ สีน้ำเงินม่วงของต้นไม้เป็นสีที่อยู่ในกลุ่มสีเย็น สีน้ำเงินที่ถูกลดค่าความเข้มให้อ่อนลงเป็นสีฟ้าทั้งท้องฟ้าประมาณร้อยละ 80 ของพื้นที่ทั้งหมด

ในพื้นที่ที่เป็นตัวคฤหาสน์ทั้งหมดเป็นสีเหลืองที่มีแดงเข้าไปผสมอยู่เป็นสีส้มและสีแดงของประตูคฤหาสน์กลางภาพจัดอยู่ในกลุ่มสีอุ่นประมาณร้อยละ 20 ของพื้นที่ในภาพ

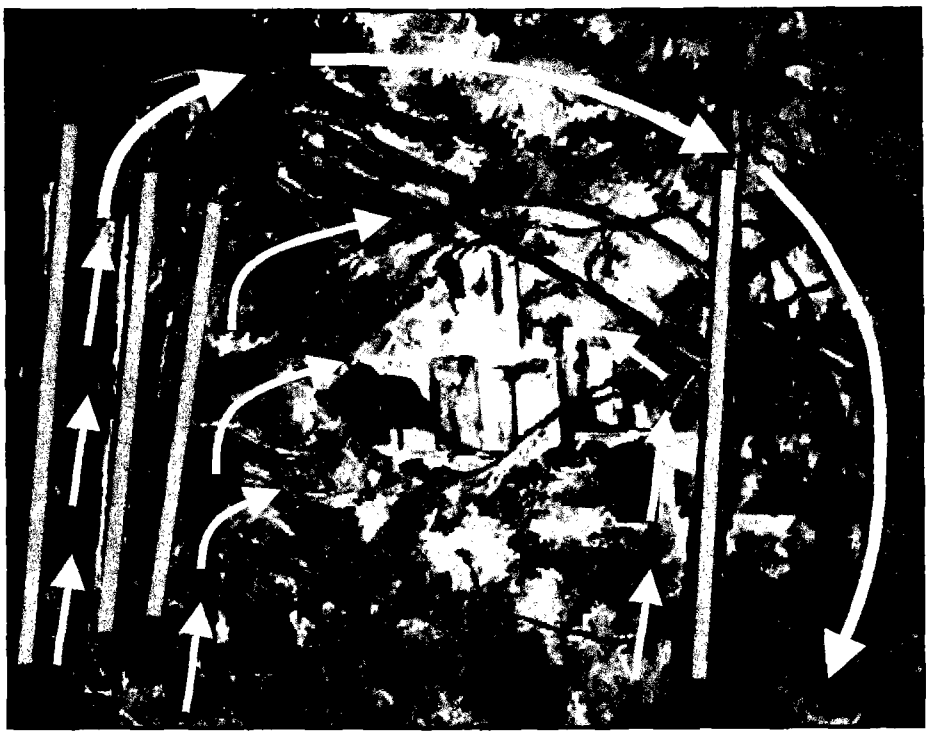
ด้วยการจัดวางสีเหลืองและสีแดงซึ่งเป็นสีที่มีลักษณะเด่นอยู่ท่ามกลางสีกลุ่มเย็นที่มีลักษณะด้อยกว่า จึงทำให้ตัวคฤหาสน์มีความเด่นน่าสนใจอยู่กลางภาพ



ภาพประกอบ 60 มิติและบริเวณว่าง

6.4.5 มิติและบริเวณว่าง

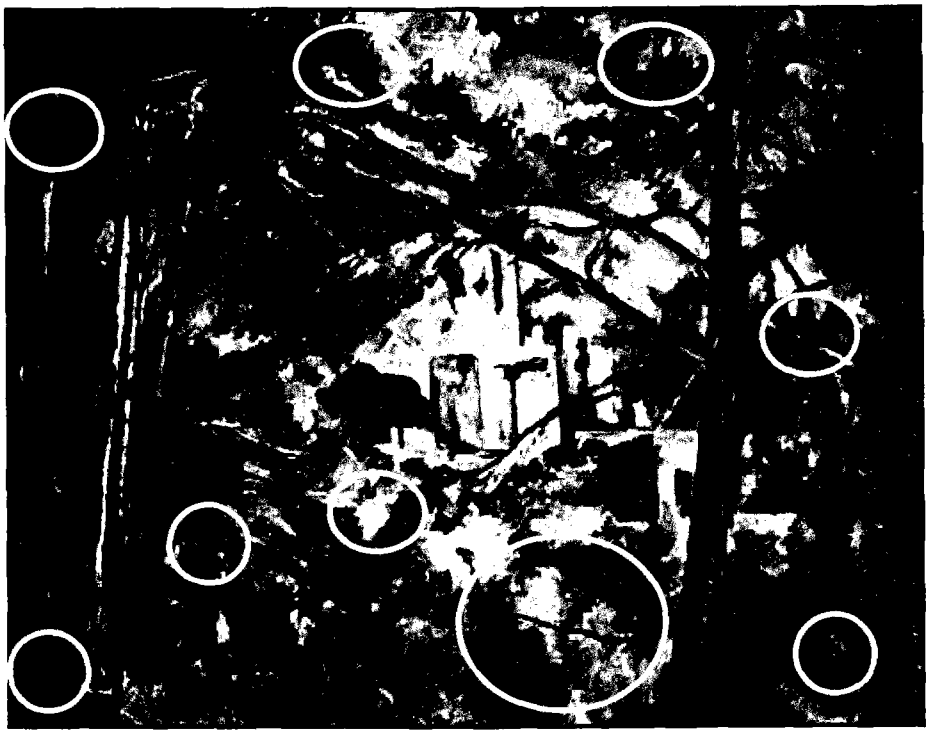
ความตื้นลึกของภาพถูกกำหนดด้วยมุมมองและตำแหน่งของวัตถุที่เซซานน์สร้างขึ้นในภาพ ลักษณะการมองลอดกิ่งไม้เข้าไปตามตำแหน่ง 1-2 จึงรู้สึกว่าต้นไม้อยู่ใกล้ ส่วนคฤหาสน์อยู่ไกลหรือลึกเข้าไป ท้องฟ้าเป็นส่วนของบริเวณว่างที่มีพื้นที่รวมกันประมาณร้อยละ 10 ของภาพ ช่วยลดความอึดอัดจากรูปทรงและสีในภาพ



ภาพประกอบ 61 จังหวะและความเคลื่อนไหว

6.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

การระบายรอยพู่กันในแนวเอียงและแนวตั้งเป็นจังหวะซ้ำ ๆ กัน และไขว้กันทำให้เกิดความเคลื่อนไหวโดยเฉพาะในส่วนที่เป็นใบไม้และด้วยแนวเส้นตั้งของต้นไม้เป็นจังหวะและกิ่งไม้ช่วยเสริมให้ดูมีทิศทางของความเคลื่อนไหวที่เคลื่อนจากด้านซ้ายไปทางขวาโดยเริ่มจากด้านล่างขึ้นไปตามแนวของต้นไม้เลื่อนไหลไปด้านขวา โค้งลงล่างและย้อนกลับขึ้นบนตามแนวของต้นไม้ทั้งสองข้าง โดยมีจุดมุ่งหมายที่ตัวคฤหาสน์อันเป็นจุดเด่นของภาพ



ภาพประกอบ 62 ความกลมกลืน

6.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนของภาพเกิดจากการประสานกันระหว่างสี เส้นและพื้นผิว

6.4.7.1 ความกลมกลืนในเรื่องสีซึ่งนับได้ว่าเป็นจุดเด่นของภาพนี้ เซซานน์ได้ประสานกลุ่มสีเย็นและกลุ่มสีอุ่นได้อย่างพอเหมาะงดงามโดยการใช้สีกลุ่มเย็นประมาณ ร้อยละ 80 และใช้สีกลุ่มสีอุ่นประมาณร้ยอละ 20 ในกลุ่มสีอุ่นมีสีตรงข้ามกับสีส่วนใหญ่ของภาพ คือสีแดงและสัมปริมาณเล็กน้อย

นอกจากนี้แล้วเซซานน์ใช้กลวิธีนำสีเหลืองเข้าไปแทรกอยู่กับสีเขียวตามส่วนต่าง ๆ ของใบไม้และนำสีแดงและสีส้มเข้าไปแทรกอยู่ในสีเขียวของใบไม้และบริเวณตามต้นไม้ กระจายอยู่ทั้งภาพ ทำให้เกิดการกลมกลืนกันในเรื่องของสีเรียกว่าความกลมกลืนในสภาพขัดแย้ง (วงกลมสีขาว)

6.4.7.2 ความกลมกลืนในเรื่องพื้นผิวจากการระบายสีด้วยรอยพู่กันในแนวเอียงขวาเป็นส่วนใหญ่ มีแนวไขว้กันบ้าง แนวเอียงซ้ายสลับกันกับแนวเอียงขวาบ้างทำให้ผิวซึ่งเป็นสภาพผิวลวงตารู้สึกกลมกลืนกัน

ความกลมกลืนของภาพซึ่งเกิดจากการระบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันให้เกิดเป็นพื้นผิวลวงตาด้วยสีกลุ่มสีเย็นเป็นส่วนใหญ่ กลุ่มสีอุ่นเป็นส่วนน้อยและการใช้สีตรงข้ามเข้าไปแทรกตามบริเวณพื้นที่สีส่วนใหญ่ของภาพด้วยปริมาณที่ไม่มากนักพอเหมาะพอดีประสานกับจังหวะของเส้นแนวตั้งและแนวนอน จึงมีความกลมกลืนกัน

6.4.7.3 ความกลมกลืนในเรื่องเส้น โดยเฉพาะเส้นที่เกิดขึ้นจริงของต้นไม้ กิ่งไม้ในแนวตั้งและแนวนอนเป็นจังหวะเกิดความกลมกลืนกับจังหวะของพื้นผิวอันเกิดจากรอยพู่กัน

7. ภาพ Forest (Wood), 1894

ขนาด 116.2 x 81.3 เซ็นติเมตร, Los Angeles County Museum of Art

7.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 63 เรื่องราว

ภาพ Forest หรือตำราบางเล่มใช้ชื่อว่า Wood ซึ่งก็มีความหมายเดียวกันคือป่า วาดเมื่อ ค.ศ.1894 เนื่องจากเซซานน์ได้เขียนไว้ข้างหลังภาพ ภาพนี้เซซานน์น่าจะเขียนระหว่างเดินทางไปท่องเที่ยวสวิตเซอร์แลนด์ราวปี ค.ศ.1890 อย่างไรก็ตามดินสีแดงและต้นสนในภาพมีลักษณะคล้ายกับป่าบนบริเวณรอบ ๆ คฤหาสน์ชาร์โต้ นัวร์ เช่นเดียวกัน (Francoise Cachin and others. 1996 : 378)

เรื่องราวในภาพประกอบด้วยต้นไม้ที่ขึ้นในลักษณะลำต้นคดงอซึ่งเป็นลักษณะเด่นของต้นไม้ในภาพสองต้นทั้งต้นด้านซ้ายและด้านขวา และมีต้นไม้ต้นอื่น ๆ เรียงรายอยู่ทั่วไปในภาพ ด้านหน้าของต้นไม้สองต้นเป็นพุ่มไม้สีส้มและสีหลากสี เรื่องราวของภาพก็คือป่าไม้ลักษณะโปร่งกับท้องฟ้าสีฟ้าเข้ม

7.2 รูปแบบ

รูปแบบที่เซซานน์ใช้ในการถ่ายทอดผลงาน ได้แก่

7.2.1 การเลียนแบบรูปทรงของต้นไม้ตามธรรมชาติ

7.2.2 การปรับเปลี่ยนรูปทรงของใบไม้ให้เป็นเส้นหรือแผ่นเล็ก ๆ ต่อเนื่องกันเป็นแผ่นใหญ่ในลักษณะเรียงกันและทับซ้อนกันมองดูคล้ายคลื่นของน้ำ

การใช้รูปแบบการนำเสนอมุมมองในแนวตั้งของกรอบภาพอีกทั้งการวาดภาพในมุมใกล้ ๆ กับต้นไม้หรือวาดอยู่ใต้ต้นไม้ทำให้ต้นไม้รู้สึกสูงมาก ถึงกับต้องแหงนดู

7.3 กลวิธีในการสร้างงาน

ภาพประกอบ 64 กลวิธีในการสร้างงาน 1

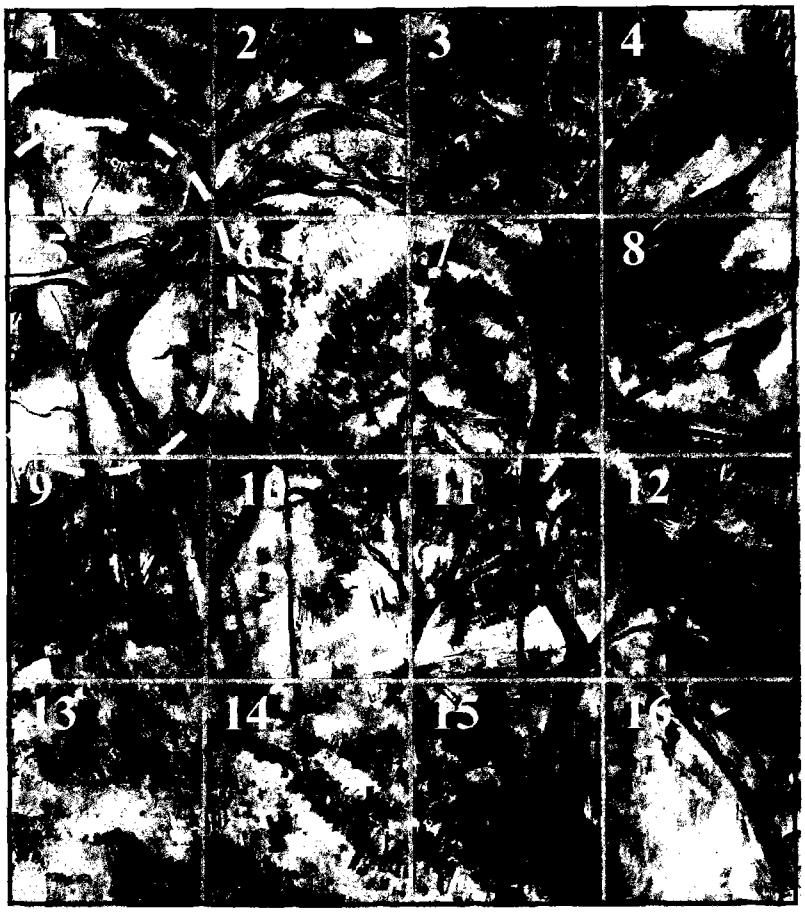
กลวิธีในการสร้างผลงานด้วยการระบายสีน้ำมันบนผ้าใบในลักษณะต่าง ๆ คือ

7.3.1 การระบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นหรือแผ่นระนาบเล็ก ๆ ต่อกันในแนวเอียงขวาประมาณ 60-70 องศา ในพื้นที่ตอนล่าง ในส่วนที่ 14 และ 15 และตอนบนขวาส่วนที่ 3 ต่อส่วนที่ 4 และบริเวณส่วนที่ 12 เล็กน้อย

7.3.2 การระบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นแนวตั้งบริเวณพื้นที่ตอนบนมุมซ้ายส่วนที่ 1 ตอนล่างมุมขวาส่วนที่ 16 ตอนล่างของส่วนที่ 14

7.3.3 การระบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นในแนวเอียงซ้ายประมาณ 100 องศา บริเวณโคนต้นไม้ด้านซ้ายมือในส่วนที่ 13 บริเวณส่วนที่ 8 และส่วนที่ 12

7.3.4 การระบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันเป็นรัศมีวงกลมบริเวณกึ่งกลางภาพในส่วนที่ 6 และ 7

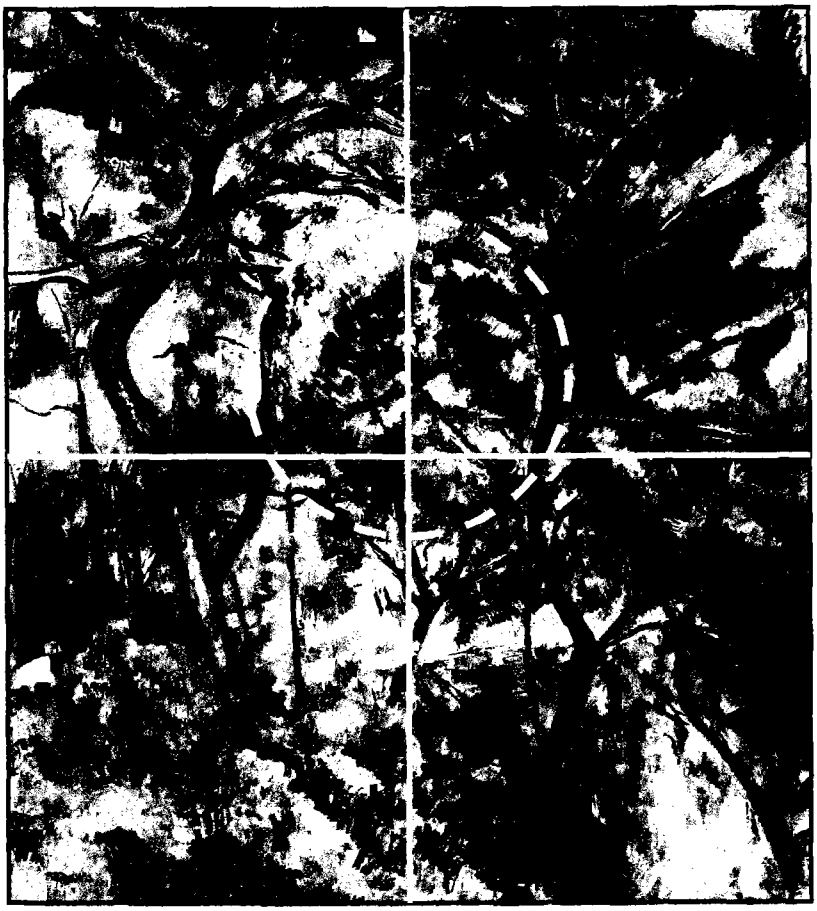


ภาพประกอบ 65 กลวิธีในการสร้างงาน 2

7.3.5 ใช้วิธีระบายสีคล้ายการระบายสีเปียกบนเปียก (Wet into Wet) ของสีน้ำคือ ระบายสีที่ผสมน้ำมันลินสีดค่อนข้างเหลวลงบนพื้นที่ที่สียังไม่แห้ง ทำให้เกิดความรู้สึกเนื้อสีกลมกลืนกันไม่ถึงกับเกลี่ยเรียบบริเวณรอบ ๆ แนวโค้งงอของต้นไม้ต้นซ้ายของภาพประมาณในส่วนที่ 1, 5, 6 และ 9

กลวิธีในการสร้างงานของเซซานน์ภาพนี้แสดงรอยพู่กันเป็นเส้น ๆ ทุกทิศทางชัดเจนมากกว่าทุกภาพที่ได้ศึกษามาแล้ว ทำให้เกิดพื้นผิวของภาพเป็นคลื่นสีกระจัดกระจายเต็มไปทั่วทั้งภาพ

7.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 66 ดุลยภาพ

7.4.1 ดุลยภาพ

การจัดวางหรือการเลือกมุมวาดภาพโดยจัดให้มีต้นไม้สองต้น ต้นหนึ่งอยู่ด้านซ้าย อีกต้นอยู่ด้านขวาของภาพ ขนาดและทรวดทรงของต้นไม้ไม่เท่ากัน แต่โครงสร้างอื่น ๆ ของภาพ ทั้งเรื่องสี น้ำหนักและเส้นมีกระจายอยู่ทั่วไปของภาพโดยเฉพาะสีม่วงเข้ม ทำให้ภาพรู้สึกเท่ากัน โดยน้ำหนักสีแต่ไม่เหมือนกันโดยรูปทรง เมื่อลากเส้นแกนแนวตั้งภาพจะรู้สึกหนักด้านซ้ายโดย รูปทรงของต้นไม้และพุ่มไม้ด้านล่างที่มีขนาดโตกว่าด้านขวาต้องเลื่อนเส้นแกนสมดุลไปด้านซ้าย เล็กน้อยจึงจะรู้สึกสมดุล จุดเด่นอยู่ตรงกลางภาพด้วยสีสว่างของใบไม้ระบายเป็นแนวเส้นเอียง ต่อเนื่องกันคล้ายรัศมีเกือบเต็มวงกลม (วงกลมสีขาว)

ภาพประกอบ 67 เส้น

7.4.2 เส้น

เส้นที่ปรากฏในภาพพบ 2 ประเภท คือ

7.4.2.1 เส้นที่เกิดขึ้นจริง ได้แก่ เส้นของต้นไม้แนวตั้งโค้งงอและเส้นเฉียงของกิ่งไม้กระจายอยู่ทั่วไปในภาพ เป็นเส้นที่มีลักษณะเด่นด้วยสีเข้มชัดเจน (เส้นสีม่วง)

7.4.2.2 เส้นที่เกิดจากขอบสีชนกันส่วนใหญ่จะเป็นขอบสีของรอยพู่กันเป็นเส้นที่ไม่เด่นชัดเท่ากับเส้นที่เกิดขึ้นจริง แต่ให้ความรู้สึกว่าเป็นเส้นอิสระต่อกันเรียงกันไปคล้ายคลื่นทะเลโดยเฉพาะส่วนตอนล่างของภาพ จึงเป็นกลวิธีที่เซซานน์เรียกว่าคลื่นสี (Colour Wave) ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวต่อเนื่องไม่มีที่สิ้นสุด (เส้นสีฟ้า)

ภาพประกอบ 68 รูปทรง

7.4.3 รูปทรง

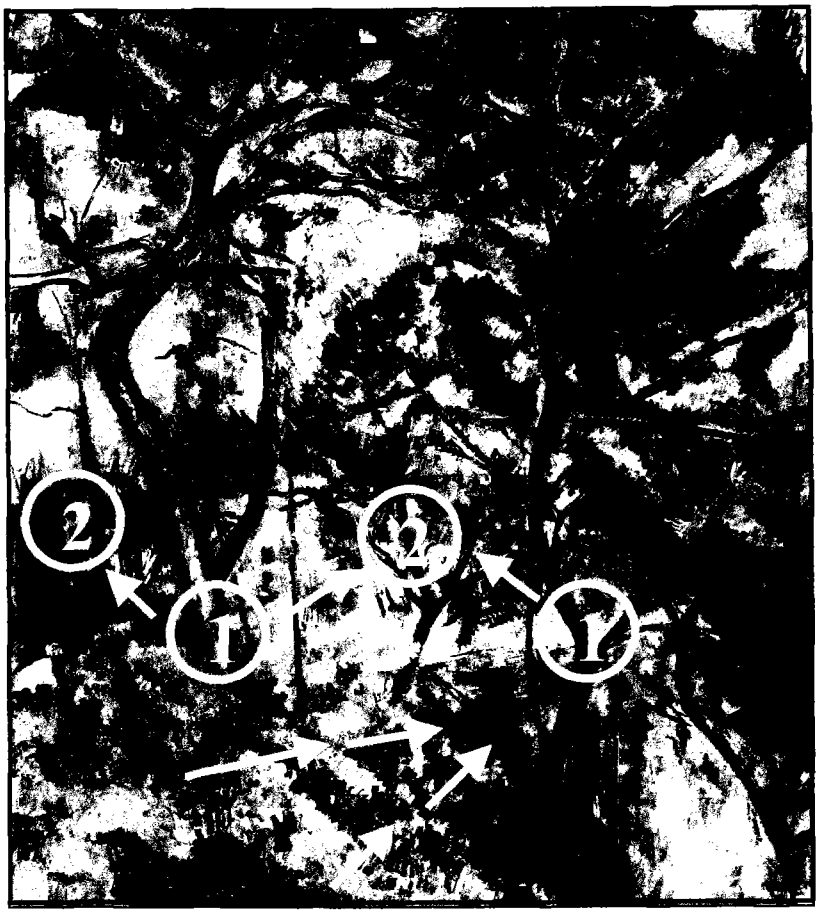
รูปทรงในภาพเกิดจากโครงสร้างทางเส้นรวมกันที่ปรากฏชัดในภาพ ได้แก่ รูปทรงธรรมชาติของต้นไม้ในลักษณะทรงกระบอกต้นโค้งงอและรูปทรงพุ่มของหญ้าและต้นไม้เล็กที่ปกคลุมพื้นดินตอนล่างของภาพ รูปทรงพุ่มของใบไม้กลางภาพ รูปทรงพุ่มของใบไม้ด้านซ้ายของภาพและมุมล่างขวา รูปทรงเหล่านี้เป็นรูปทรงธรรมชาติเช่นเดียวกัน นอกนั้นไม่พบรูปทรงในส่วนอื่น ๆ ของภาพ

7.4.4 สี

สภาพสีส่วนรวมของภาพ Forest (Wood), 1894 คือ สีเขียวและสีม่วงซึ่งจัดอยู่ในกลุ่มสีเย็นคลุมพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพประมาณร้อยละ 90 ในสีเขียวจะมีสีเหลือง สีเขียวน้ำเงิน โดยมีสีเหลืองเป็นสีที่สว่างที่สุด ส่วนในสีม่วงมีม่วงแดง ม่วงน้ำเงินรวมทั้งสีฟ้าอมม่วงของท้องฟ้าอยู่ด้วย

ถึงแม้สีเหลืองจะเป็นสีตรงข้ามกับสีม่วงแต่เซซานน์ใช้วิธีระบายสีเหลืองเข้าไปปนอยู่ในพื้นที่สีม่วงและในพื้นที่สีเหลืองก็จะมีสีม่วงเข้าไปปนอยู่เช่นกัน ในปริมาณที่เหมาะสมสีจึงดูกลม-กลืนเข้ากันได้ดี เรียกว่า "ความกลมกลืนในสภาพสีตัดกัน"

ในส่วนล่างซ้ายมีสีซึ่งเป็นสีตรงข้ามกับสีเขียวซึ่งเป็นสีส่วนรวมของภาพ ได้แก่ สีส้มและสีแดงส้ม ในปริมาณไม่เกินร้อยละ 10 จึงทำให้ภาพดูมีความสดใส โดดเด่นน่าสนใจขึ้น



ภาพประกอบ 69 มิติและบริเวณว่าง

7.4.5 มิติและบริเวณว่าง

มิติความตื้นลึกของภาพเกิดขึ้น 2 ลักษณะ คือ

7.4.5.1 ขนาดของรูปทรงของต้นไม้ที่แตกต่างกัน ต้นไม้ต้นหน้าสองต้นมีขนาดใหญ่กว่าต้นไม้ที่อยู่กว่าตรงกลางภาพและด้านซ้ายของภาพทำให้รู้สึกว่าต้นไม้ใหญ่สองต้นอยู่หน้า (1) ต้นไม้ขนาดเล็กกลางภาพและด้านซ้ายของภาพอยู่หลังหรือลึก (2) นอกจากนี้ขนาดของระนาบที่ระบายให้มีขนาดใหญ่ไปหาเล็กก็ช่วยให้ภาพรู้สึกมีมิติตื้นลึกได้เช่นกันดังจะพบได้บริเวณตอนกลางล่างของภาพ

7.4.5.2 น้ำหนักที่แตกต่างกันของสีทำให้ภาพมีมิติตื้น-ลึกได้เช่นบริเวณที่ระบายด้วยสีเขียวเข้มจะรู้สึกว่าอยู่ลึก ส่วนที่ระบายด้วยสีเขียวอ่อนจะรู้สึกว่าอยู่หน้า ส่วนที่ระบายด้วยสีฟ้าและสีฟ้าอมม่วงเป็นบริเวณว่างซึ่งจะมีแทรกอยู่ทั่วไปตามรูปทรงของใบไม้ ต้นไม้และกิ่งไม้มีพื้นที่ประมาณ ร้อยละ 10 ทำให้ภาพเป็นภาพป่าไม้ที่มีลักษณะโปร่ง

ภาพประกอบ 70 จังหวะและความเคลื่อนไหว

7.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

จากรูปทรงของต้นไม้ที่มีลักษณะโค้งงอและบิดตัวไปมาทำให้ภาพรู้สึกเคลื่อนไหวจากด้านล่างวิ่งสู่ด้านบนและกระจายออกและจากกลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นจังหวะสลับเอียงซ้ายและเอียงขวาก่อให้เกิดพื้นผิวแบบลวงตาลักษณะหยาบขรุขระและเคลื่อนไหวไปมามีอยู่ทั่วไปซึ่งจะเห็นได้ชัดเจนบริเวณตอนกลางล่างของภาพอันเกิดจากการระบายสีด้วยรอยพู่กันเป็นระนาบจากใหญ่ไปเล็กก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวจากล่างสู่บนตามแนวของต้นไม้สองต้น บริเวณตอนกลางภาพที่ระบายด้วยรอยพู่กันเป็นรัศมีวงกลมจากจุดศูนย์กลางออกไปรอบทิศทาง และในส่วนอื่น ๆ ตามบริเวณกิ่งไม้ ในภาพนี้จึงมีความเคลื่อนไหวทั่วไปทั้งภาพเป็นความเคลื่อนไหวจากล่างสู่บนแล้วกระจายออกด้านขวาและด้านซ้ายซึ่งอาจจะแสดงให้เห็นถึงอารมณ์ที่แปรปรวนของผู้วาด

ภาพประกอบ 71 ความกลมกลืน

7.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนที่ปรากฏเด่นชัดในภาพ ได้แก่ ความกลมกลืนในเรื่องสีและเส้น

7.4.7.1 ความกลมกลืนในเรื่องสี สีที่ปรากฏในภาพ ได้แก่ สภาพสีส่วนรวมที่เป็นกลุ่มสีเย็นประมาณร้อยละ 80 ของพื้นที่ทั้งหมด ได้แก่สีเหลือง สีเขียว สีเขียวเหลือง สีฟ้าอมม่วงและ สีม่วงและสีฟ้า ส่วนที่เหลือประมาณร้อยละ 20 เป็นสีอุ่นและเป็นสีตรงข้ามกับกลุ่มสีเขียว ได้แก่ สีส้ม สีแดงส้ม บริเวณตอนล่างซ้ายและสีแดงม่วงซึ่งอยู่ตามลำต้นของต้นไม้ การใช้สีด้วยปริมาณ กลุ่มสีเย็นร้อยละ 80 และกลุ่มสีอุ่นร้อยละ 20 เช่นนี้ทำให้ภาพมีความกลมกลืนด้วยกลุ่มสีและเป็นภาพที่มีความน่าสนใจ ในภาพเราจะสังเกตเห็นว่าเซซานน์ใช้สีม่วงระบายคลุมบรรยากาศของสีของภาพอยู่ทั่วภาพ ทำให้ภาพดูมีทั้งความสดใสด้วยสีตรงข้ามที่พอเหมาะและดูมีบรรยากาศด้วยสีม่วงหรือฟ้าอมม่วงเป็นลักษณะของความกลมกลืนในสภาพตัดกันของสี

7.4.7.2 ความกลมกลืนในเรื่องเส้น เส้นของต้นไม้ที่โค้งคดบิดงอของลำต้นและกิ่งไม้ต้น7.ด้านซ้ายสมพันธ์กลมกลืนกับลำต้นที่โค้งงอและกิ่งที่สบัดไปทางเดียวกันกับต้นซ้ายมืออย่างกลมกลืนกันไปในทิศทางเดียวกัน ต้นไม้ต้นอื่น ๆ ก็มีส่วนช่วยให้กลมกลืนเช่นเดียวกัน ดังนั้นภาพจึงมีความกลมกลืนทั้งในเรื่องสีและเรื่องเส้น

8. ภาพ Lake Annecy, 1896

ขนาด 64 x 79 เซนติเมตร, Courtauld Institute Galleries, London,

8.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 72 เรื่องราว

ภาพ Lake Annecy เป็นภาพที่เซซานน์วาดขณะพักชั่วคราวอยู่ใน Talloires บนฝั่งทะเลสาบแอนซี่ เซซานน์ได้เขียนจดหมายลงวันที่ 23 กรกฎาคม ค.ศ.1896 ถึงเพื่อนคนหนึ่งชื่อ Salari บอกว่า... ทะเลสาบแห่งนี้สวยงามมาก มีภูเขาใหญ่ ๆ หลายลูกรายรอบ มีคนบอกว่ามันสูงประมาณ 2,000 เมตร มันอาจจะไม่สวยเท่าชนบทบ้านเราแต่ก็ไม่เลวเสียทีเดียว... (Francoise Cachin and others. 1996 : 416)

ในภาพจะสังเกตเห็นความโดดเด่นของต้นไม้ด้านซ้ายมือของภาพที่มีกิ่งและใบยื่นกระจายอยู่ในขอบบนของภาพที่ดูเหมือนจะยื่นเข้าไปติดกับภูเขาที่อยู่ด้านหลังภาพ ภาพถูกแบ่งครึ่งในแนวนอนด้วยเส้นผิวน้ำตัดกับเชิงเขา ส่วนบนเป็นภาพภูเขาที่สูงจนมองไม่เห็นยอดเขา จากมุมมองของภาพส่วนล่างเป็นน้ำทะเลสาบที่ใสเห็นเงาสะท้อนของภูเขา เรื่องราวของภาพจึงประกอบด้วยภูเขา น้ำทะเลสาบ ต้นไม้ และบ้านตรงกลางภาพมีประภาคารหรืออาคารอยู่หนึ่งหลัง ภาพทั้งหมดครอบคลุมด้วยบรรยากาศของสีน้ำเงิน

8.2 รูปแบบ

เห็นได้ชัดเจนว่าภาพนี้เซซานน์ใช้วิธีการแสดงออก 2 รูปแบบ คือ

8.2.1 การลดทอนรูปทรงโดยเฉพาะรูปทรงของต้นไม้ด้านซ้ายของภาพ เซซานน์ยังรักษาเค้าโครงของต้นไม้แต่ลดทอนรายละเอียดของรูปทรงของต้นไม้ลงให้เหลือเพียงรูปทรงกระบอกที่มีลักษณะคอดช่วงล่างเล็กน้อยและระบายสีดูเป็นแผ่นใหญ่ ๆ และช่วงล่างของต้นไม้ลดทอนรูปทรงของพุ่มไม้หรือพืชคลุมดินให้เหลือเพียงเป็นรูปทรงโค้งเป็นแผ่นอยู่ตรงมุมล่างซ้าย เช่นเดียวกับตรงกลางภาพมีการลดทอนรูปทรงของประภาคารและต้นไม้ที่อยู่รอบให้ดูเป็นกลุ่มเป็นก้อน

8.2.2 การปรับเปลี่ยนรูปทรงของภูเขาให้ดูเป็นแผ่น ๆ และเป็นชั้น ๆ ซ้อนกันหลาย ๆ ชั้น ผิวน้ำปรับเปลี่ยนผิวน้ำที่ราบเรียบให้ดูเป็นเหลี่ยมเป็นสันโดยเฉพาะบริเวณที่เป็นเงาสะท้อนของประภาคาร เป็นผิวน้ำที่แลดูใสแผ่กว้างแต่ดูผิวไม่ราบเรียบ ส่วนขอบบนของภาพปรับเปลี่ยนรูปทรงของใบไม้ที่ต่อจากต้นไม้ให้เป็นแผ่นที่กลมกลืนเข้ากับภูเขาราวกับเป็นตัวเชื่อมหรือตัวดึงให้ต้นไม้แผ่กระจายเข้าไปในภูเขา

ภาพนี้จึงเห็นความชัดเจนถึงการแสดงออกตามแนวคิดของเซซานน์ที่ว่า“ถ้าเข้าใจรูปทรงของโลกภายนอกและโครงสร้างตามความจริงแล้ว จงมองรูปทรงเหล่านั้นเป็นเหลี่ยม เป็นลูกบาศก์ง่าย ๆ” (อารี สุทธิพันธุ์. 2516 : 279)

8.3 กลวิธีในการสร้างงาน

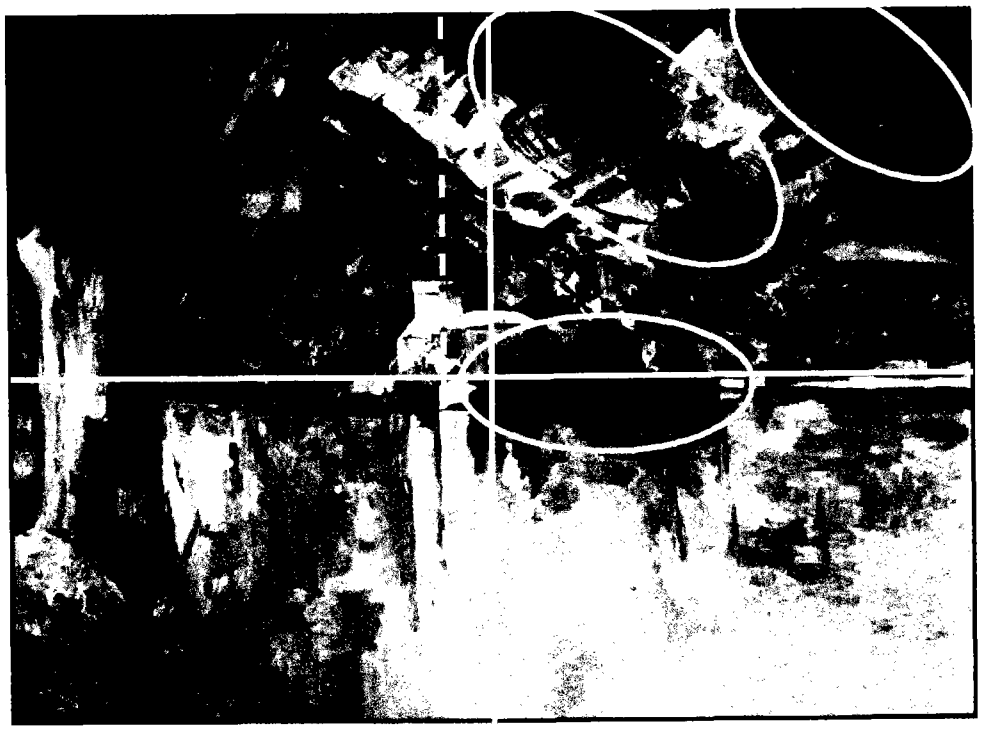
ภาพประกอบ 73 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างงานของภาพนี้จะแตกต่างจากภาพอื่น ๆ ที่ได้วิเคราะห์มาแล้วมาก เนื่องจากภาพนี้เซซานน์ได้ลดทอนรายละเอียดของรูปทรงมาก การระบายสีแสดงรอยพู่กันมีให้เห็นเป็นส่วนน้อยแต่กลับใช้วิธีระบายสีเป็นแผ่น ๆ ใหญ่ ๆ และเป็นแผ่นที่ชัดเจนขึ้นกว่าภาพที่ได้วิเคราะห์ผ่านมา โดยเฉพาะแผ่นสีบนต้นไม้และแผ่นสีบนภูเขา ภาพนี้เซซานน์จึงใช้กลวิธีในการระบายเพียง 2 วิธี คือ

8.3.1 การระบายสีแสดงรอยพู่กันที่ไม่ชัดเจนแต่พอมองเห็นในแนวนอน ครึ่งล่างของภาพในส่วนที่เป็นผิวน้ำและเงาสะท้อน (บริเวณกรอบสีเหลือง) ตอนบนขวาของภาพระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นแนวตั้ง (วงสีขาว)

8.3.2 การระบายสีเป็นแผ่นสีแผ่นใหญ่ ๆ แนวตั้งบริเวณโคนต้นไม้ บริเวณภูเขาลูกซ้าย บริเวณเหนือพุ่มไม้ข้างประภาคารและบริเวณริมขวาสุดของภูเขา (กรอบสีขาว) ส่วนภูเขาลูกขวา เซซานน์ใช้วิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันแนวเอียงซ้ายประมาณ 130 องศาต่อกันเป็นแผ่นดูเป็นชั้น ๆ เรียงขึ้นไปคล้ายขั้นบันได

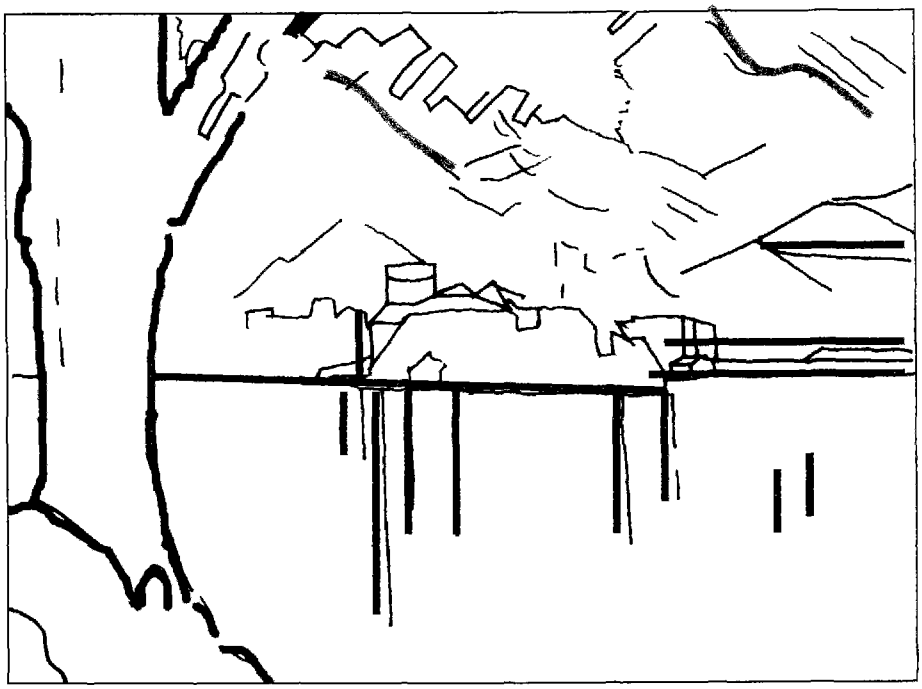
8.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 74 ดุลยภาพ

8.4.1 ดุลยภาพ

การจัดภาพในลักษณะมุมมองลอดใต้ต้นไม้ หากลากเส้นแกนแนวนอนภาพจะถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วนประมาณเท่ากัน โดยส่วนบนเป็นภูเขา ส่วนล่างเป็นน้ำทะเลสาบ โดยมีประภาคารเป็นจุดสนใจอยู่กึ่งกลางภาพพอดี หากลากเส้นแกนแนวตั้งภาพจะถูกแบ่งออกเป็นด้านซ้ายและ ด้านขวา ด้านซ้ายนั้นมีต้นไม้ใหญ่อยู่ติดขอบซ้าย ทำให้ภาพรู้สึกหนักด้านซ้าย แต่ด้านขวาของภาพโดยเฉพาะขอบบนของภาพมีสีน้ำหนักเข้มช่วยถ่วงไม่ให้ด้านซ้ายหนักมากเกินไป หากเลื่อนแกนแนวตั้งไปทางซ้าย จึงจะรู้สึกสมดุล ภาพจึงมีดุลยภาพแบบสองข้างไม่เท่ากัน



ภาพประกอบ 75 เส้น

8.4.2 เส้น

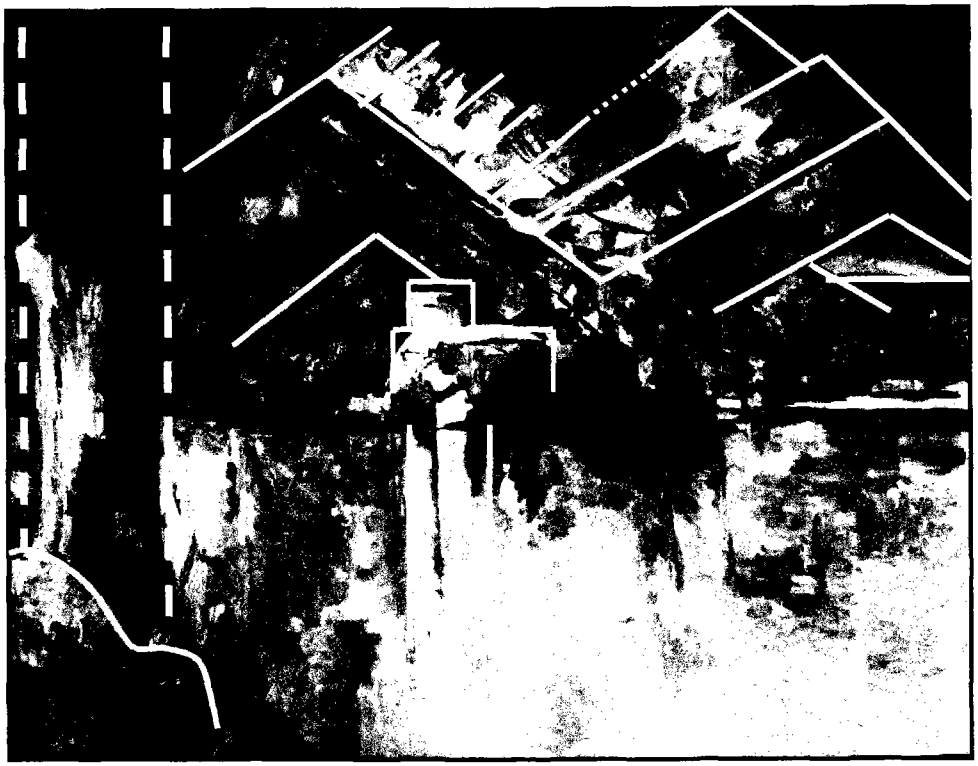
ในภาพจะปรากฏเส้นที่เกิดขึ้นจริงน้อยมากส่วนใหญ่ของภาพจะปรากฏเป็นเส้นที่เกิดจากขอบสีชนกัน ซึ่งมีทั้งเส้นแนวตั้งและแนวนอน

เส้นแนวตั้ง ได้แก่ เส้นของขอบต้นไม้ เส้นของเงาสะท้อนในน้ำ (เส้นสีน้ำเงิน)

เส้นแนวนอน ได้แก่ เส้นขอบของบผิวน้ำและภูเขาชนกันเป็นแนวยาวแบ่งครึ่งภาพออกเป็นส่วนล่างและส่วนบน (เส้นสีชมพู)

นอกจากนี้ยังมีเส้นแนวเฉียงอยู่บ้างเล็กน้อย ได้แก่ เส้นที่เกิดขึ้นบริเวณไหล่เขาลูกซ้ายเอียงขวา และไหล่สันเขาลูกขวาเส้นจะเอียงซ้าย และดูเป็นชั้น ๆ คล้ายขั้นบันได

เส้นแนวนอนและเส้นแนวตั้งเป็นเส้นที่แสดงความรู้สึกของภาพในลักษณะความนิ่งของน้ำและความเงียบสงบของบรรยากาศภายในภาพ



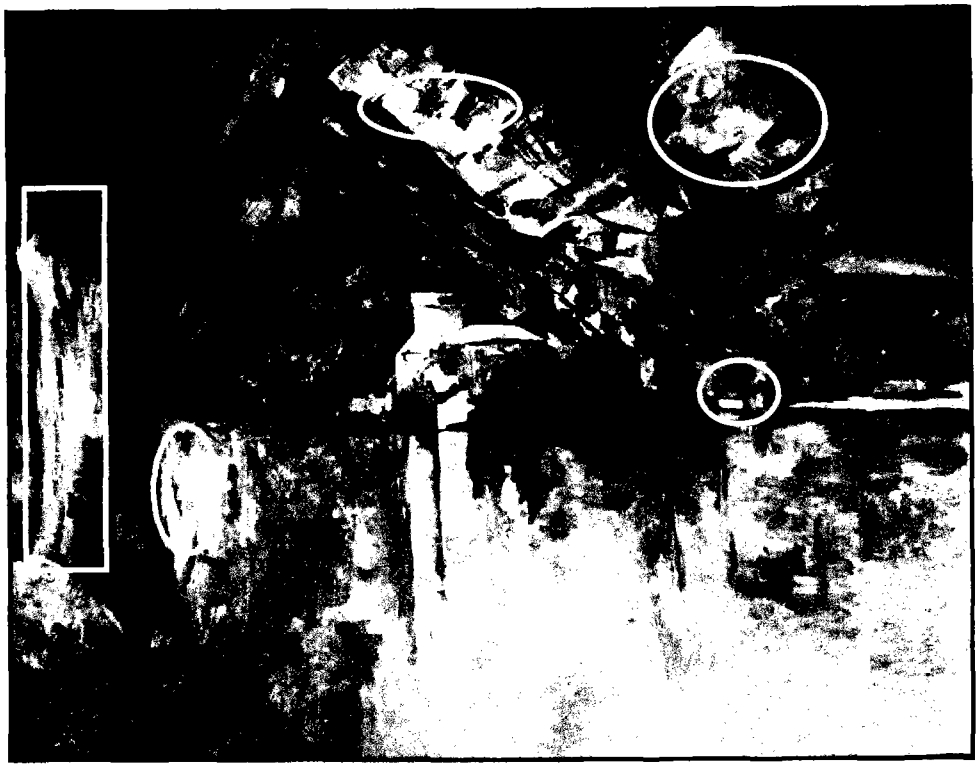
ภาพประกอบ 76 รูปทรง

8.4.3 รูปทรง

รูปทรงต่าง ๆ ที่ปรากฏในภาพล้วนเกิดจากเส้นต่าง ๆ ที่ประกอบกันเข้าเส้นแนวตั้งขอบของต้นไม้ทั้ง 2 ข้างทำให้เกิดเป็นรูปทรงของต้นไม้คล้ายรูปทรงกระบอก ส่วนเส้นแนวเฉียงตามไหล่เขาทำให้เกิดรูปทรงสามเหลี่ยม ด้านซ้าย และด้านขวาเป็นรูปทรงสามเหลี่ยมซ้อนกันอยู่หลายชั้น

รูปทรงที่เป็นจุดสนใจของภาพ คือ รูปทรงของประภาคารในลักษณะเป็นกล่องหรือเป็นแท่งเหลี่ยมสีขาวอยู่กลางภาพ

ในภาพจึงปรากฏรูปทรงเรขาคณิตอยู่เป็นส่วนใหญ่ซึ่งเกิดจากการใช้รูปแบบที่ลดทอนรายละเอียดและการปรับเปลี่ยนรูปทรงให้เป็นแบบเรขาคณิตตามแนวคิดของเซซานน์



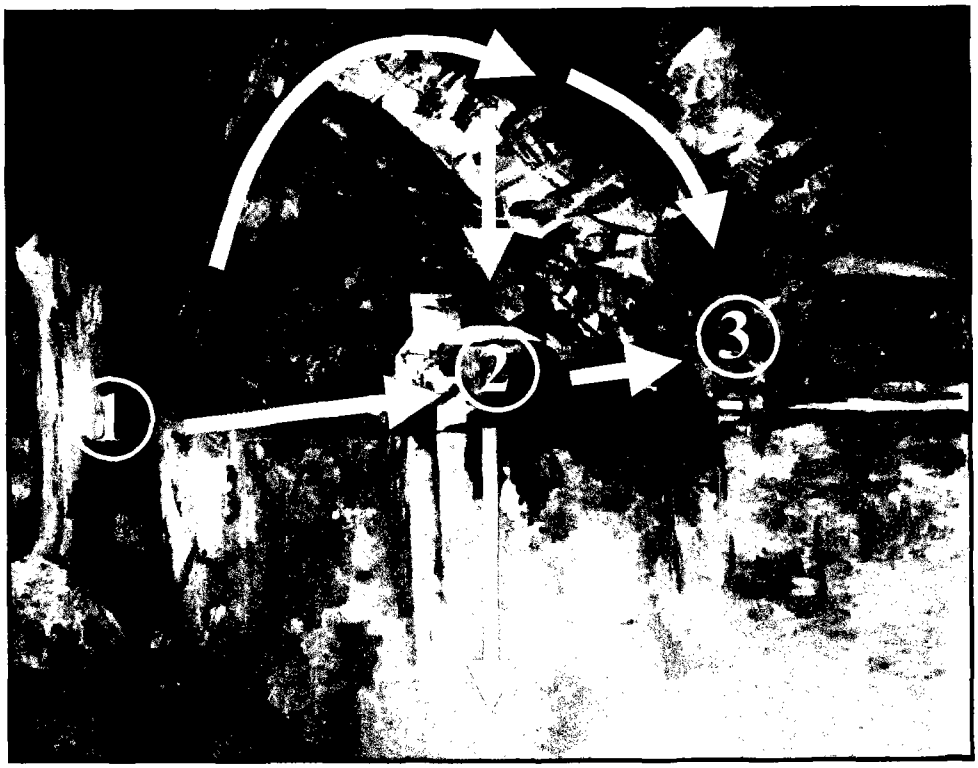
ภาพประกอบ 77 สี

8.4.3 สี

สีในภาพโดยรวมสามารถบอกได้ว่าเป็นภาพที่ถูกครอบคลุมด้วยสีน้ำเงิน แต่ในสีน้ำเงินยังมีสีเขียว สีเหลืองเขียวและสีเหลืองปนอยู่บ้างในปริมาณที่น้อยมากภาพจึงถูกระบายด้วยกลุ่มสีเย็นโดยมีสีน้ำเงินเป็นหลักประมาณร้อยละ 85 และสีเขียวน้ำเงิน สีเขียวเหลืองและสีเหลืองประมาณร้อยละ 10 อยู่บริเวณกลางภาพ

ส่วนสีตรงข้ามมีอยู่บ้างปรากฏอยู่บริเวณต้นไม้ด้านซ้ายมือคือสีส้มบริเวณปลายภูเขาลูกขวา และหลังคาบ้านหลังเล็ก ๆ อยู่เชิงเขาริมทะเลสาบ รวมแล้วปริมาณของสีตรงข้ามประมาณร้อยละ 5 (กรอบสีขาว)

ในภาพซึ่งแสดงออกด้วยสีน้ำเงิน สีเขียว สีเหลืองที่สดใส ทำให้ภาพมีบรรยากาศที่สงบเย็นและการเพิ่มสีตรงข้ามเข้ามาเล็กน้อยทำให้ภาพดูมีความสวยงามน่าสนใจยิ่งขึ้น



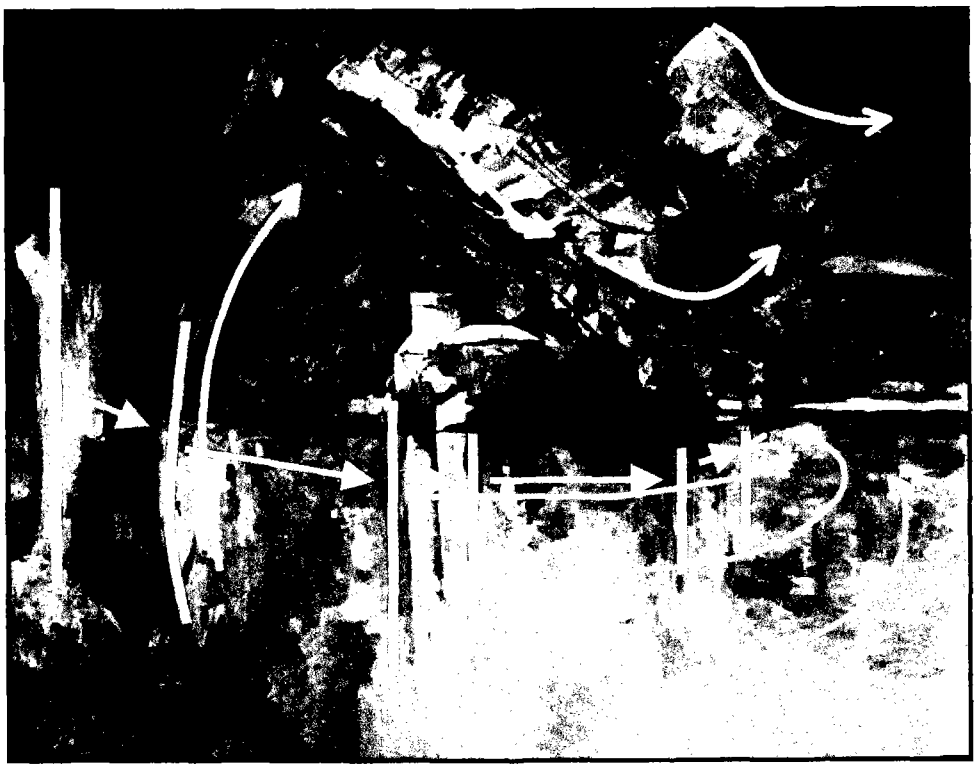
ภาพประกอบ 78 มิติและบริเวณว่าง

8.4.5 มิติและบริเวณว่าง

มิติความตื้นลึกของภาพเกิดจากการวางตำแหน่งของรูปทรงที่ต่างตำแหน่งกัน ตำแหน่งของต้นไม้วางไว้ริมซ้ายสุดขอบในตำแหน่งหน้าและรูปทรงของประภาคารและภูเขาถูกวางอยู่ในตำแหน่งหลังและด้วยขนาดของรูปทรงที่ใหญ่-เล็กต่างกันจึงทำให้เกิดเป็นมิติตื้นหรือมิติหน้าของต้นไม้ ส่วนประภาคาร บ้านหลังคาสีแดงและภูเขาเป็นมิติหลังไกลออกไปตามตำแหน่ง 1-2-3

เซซานน์ใช้วิธีระบายสีของต้นไม้ให้กลมกลืนหายเข้าไปในส่วนบนของภูเขาเป็นการดึงหรือเชื่อมประสานมิติหน้ากับมิติหลังเข้าด้วยกันเป็นมิติเดียวกันในส่วนบนของภาพ รู้สึกว่าห่างกันด้วยขนาดที่ต่างกันของรูปทรง แต่รู้สึกใกล้เข้ามาของประภาคารและภูเขาด้วยความคมชัดของรูปทรง (ตามลูกศรสีชมพู)

ภาพถูกจัดมุมมองในลักษณะมุมแคบที่ต้องมองลอดต้นไม้โดยมองเห็นภูเขาเพียงบางส่วนทำให้รู้สึกว่าภูเขาใหญ่โตมากยังมีส่วนที่เหลือของภูเขาอีกไม่รู้เท่าไรจึงไม่ปรากฏบริเวณว่างภายในภาพ



ภาพประกอบ 79 จังหวะและความเคลื่อนไหว

8.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

ถึงแม้ภาพจะถูกครอบคลุมด้วยสีและเส้นที่ดูมีความสงบ แต่จังหวะซ้ำ ๆ กันของเส้น โดยเฉพาะเส้นแนวตั้งวางเป็นจังหวะจากยาวไปสั้น จากซ้ายไปขวา (เส้นสีชมพู) และเส้นบางส่วนของภาพก็ดูมี ความเคลื่อนไหว เช่น บริเวณไหล่เขาทั้งสองลูกที่ระบายสีเป็นแผ่น ๆ เป็นระนาบซ้อนกัน เป็นชั้น ๆ บริเวณนั้นจึงมีความรู้สึกเคลื่อนไหวไหลขึ้นตามแนวระนาบซ้อนกันเป็นจังหวะและไหลลงตามแนวไหล่เขา

อีกทั้งการระบายสีด้วยรอยพู่กันในแนวนอนที่แสดงเป็นเงาสะท้อนของวัตถุในน้ำรู้สึกว่าน้ำมีความเคลื่อนไหวไหลเรื่อยด้วยอาการสงบ การเคลื่อนไหวในภาพเป็นการเคลื่อนไหวไปในทิศทางเดียวกันคือจากซ้ายไปขวาบางครั้งก็รู้สึกได้ว่าจะย้อนขึ้นไปด้านบน

ความเคลื่อนไหวมีอยู่ทั่วไปในธรรมชาติถึงแม้บรรยากาศซึ่งหมายถึงสภาพส่วนรวมจะแลดูสงบแต่ในธรรมชาติมีความเคลื่อนไหวอยู่ในตัวเนื่องจากมีอากาศที่เรามองไม่เห็นซึ่งมีอยู่ทั่วไปเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา ภาพที่แสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวแม้เล็กน้อยก็เป็นการสะท้อนความเป็นจริงของธรรมชาติหากไม่ปรากฏความรู้สึกเคลื่อนไหวก็จะกลายเป็นหุ่นนิ่งที่ไม่มีชีวิตชีวา

8.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนของภาพปรากฏชัดในเรื่องสีเนื่องจากเซซานน์ใช้สีของภาพอยู่ในกลุ่มสีเดียวกันเป็นส่วนใหญ่โดยเฉพาะสีน้ำเงินคลุมพื้นที่ทั้งหมดของภาพ ถึงแม้จะใช้สีตรงข้ามเข้ามาบ้างแต่มีปริมาณน้อยกลับทำให้ภาพดูมีความกลมกลืนและสดใส เป็นความกลมกลืนในสภาพสีส่วนรวม (Tonality of colors)

ด้วยโครงสร้างทางเส้นที่เป็นเส้นนอนหลักแสดงออกถึงความเงียบสงบ โครงสร้างทางสีส่วนรวมที่ครอบคลุมพื้นที่ก่อให้เกิดเป็นภาพที่มีบรรยากาศที่ร่มเย็นมีความเคลื่อนที่อย่างเฉื่อยชาของผิวน้ำด้วยอาการสงบไปตามแนวของรอยพู่กันจากซ้ายไปขวาสะท้อนให้เห็นถึงอารมณ์ที่สงบของผู้วาดภาพ

ภาพ Lake Annecy จึงเป็นภาพที่มีความสวยงามในเรื่องสี การลดรายละเอียดของรูปทรงและการปรับเปลี่ยนรูปทรง รวมทั้งการจัดวางหรือมุมมองที่ถึงแม้จะปรากฏบ่อยสำหรับภาพทิวทัศน์ทั่วไปแต่ก็เป็นภาพที่น่าสนใจโดยเฉพาะเซซานน์ได้แสดงออกอย่างสมบูรณ์ตามแนวความคิดที่ว่า “ถ้าเข้าใจรูปทรงของโลกภายนอกและโครงสร้างตามความเป็นจริงแล้ว จงมองรูปทรงเหล่านั้นเป็นเหลี่ยม เป็นลูกบาศก์”

9. ภาพ Mont Sainte-Victoire Seen From Bibemus, 1890

ขนาด 63.8 x 90 เซนติเมตร, The Baltimore Museum of Art

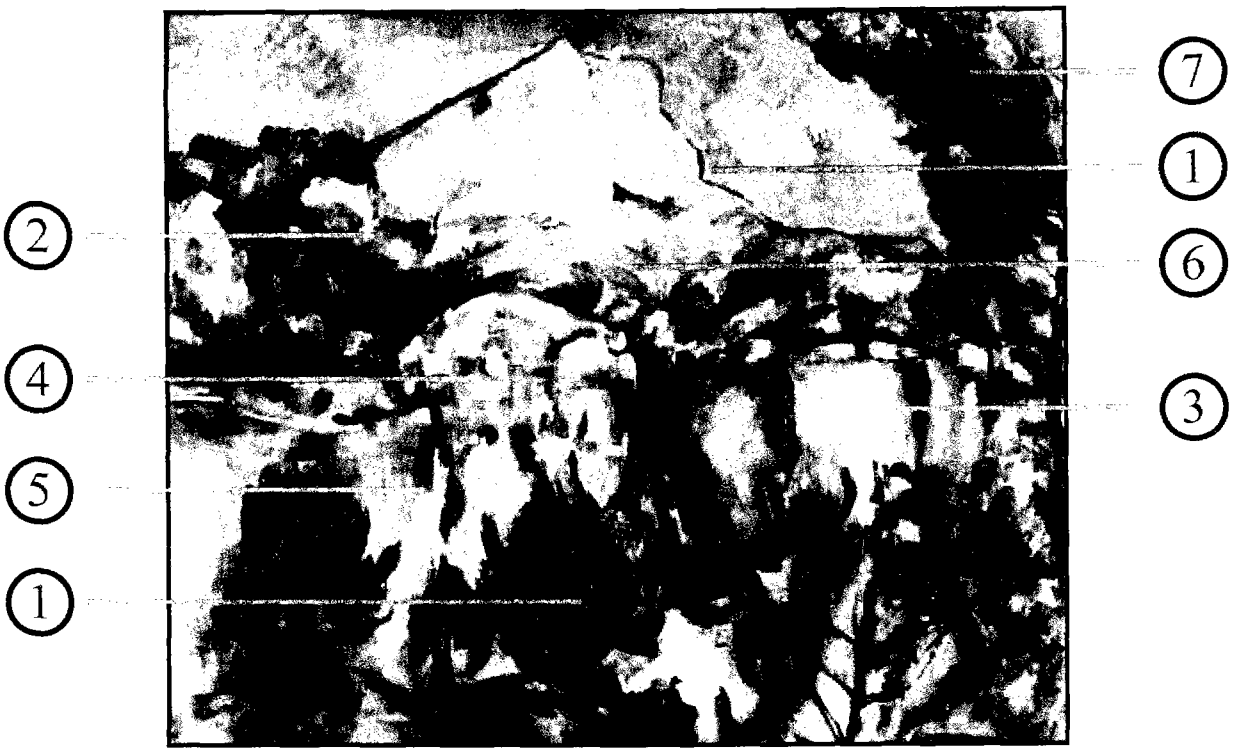
9.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 80 เรื่องราว

ภาพวาดภูเขาที่หลุมหินบิเบมุส เป็นภาพทิวทัศน์ที่เซซานน์วาดในช่วงปี ค.ศ.1980-1900 ท่ามกลางแสงแดดแผดจ้าหลุมหินที่เกิดจากการระเบิดมีลักษณะคล้ายหน้าผาสีส้มตัดกับสีเขียวเข้มของแนวต้นสนสามต้นหน้าสุดและกลุ่มต้นไม้ด้านซ้ายของภาพ ภูเขาลูกมหึมาสีม่วงฟ้าและชมพูจาง ๆ โผล่ขึ้นมาด้านหลังหลุมหิน รอบภูเขาท้องฟ้าสีฟ้าอมม่วงในสภาพค่อนข้างเรียบดูสงบ

เรื่องราวของภาพที่ปรากฏ คือ หลุมหินคล้ายหน้าผ้า ต้นไม้ ภูเขาและท้องฟ้า

9.2 รูปแบบ



ภาพประกอบ 81 รูปแบบ

รูปแบบของภาพถูกจัดให้อยู่ในลักษณะมุมมองจากที่สูงกว่าหน้าผาจากมุมที่นั่งวาดภาพ ทำให้รู้สึกว่ามีช่องว่างระหว่างจุดที่นั่งวาดภาพไปหน้าผา เซซานน์ใช้รูปแบบในการถ่ายทอดแนวความคิดเป็นผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ ดังนี้ คือ

9.2.1 การลดทอนรูปทรงภายนอกที่มีอยู่ในธรรมชาติได้แก่รูปทรงของต้นไม้สามต้นด้านหน้าหรือตอนล่างของภาพและภูเขาตอนบนของภาพ

9.2.2 การปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้ส่วนกลางภาพให้ดูเป็นก้อนคล้ายก้อนหิน

9.2.3 ปรับเปลี่ยนรูปทรงของหินหน้าผาด้านขวาให้ดูเป็นรูปทรงถ้วยทรงสูงคล้ายถ้วยหกเหลี่ยมแต่มองเห็นด้านหน้าเพียงสามเหลี่ยม

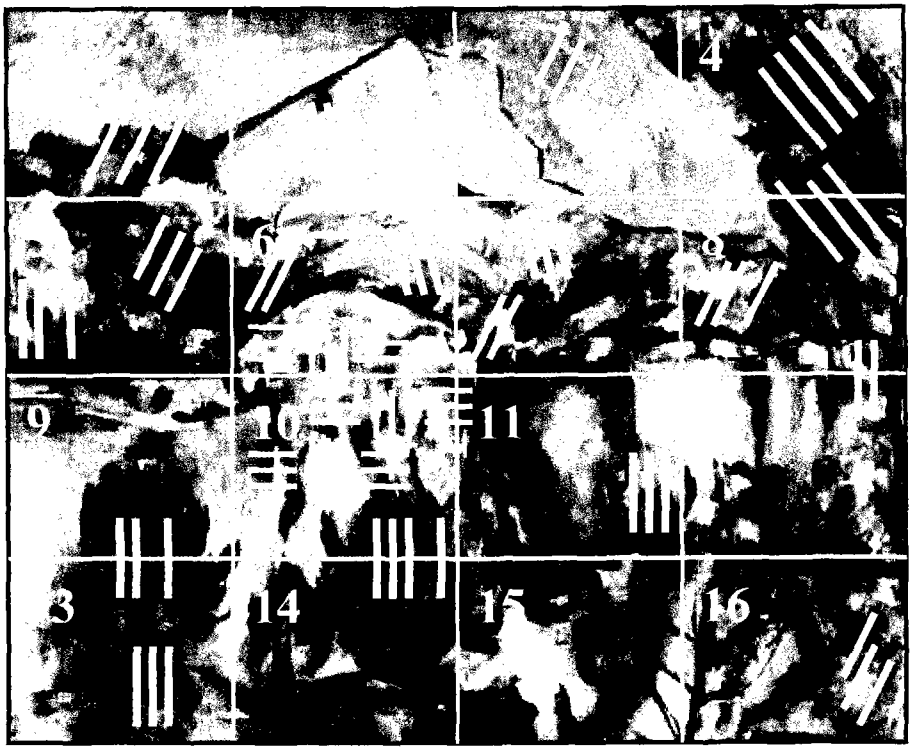
9.2.4 การปรับเปลี่ยนรูปทรงของหน้าผากลางภาพให้เป็นแผ่นระนาบไขว้กันในแนวตั้งและแนวนอนต่อกัน ด้านบนและด้านขวาโค้ง

9.4.5 การปรับเปลี่ยนรูปทรงของหน้าผาด้านซ้ายของภาพให้ดูเป็นด้านเป็นเหลี่ยมด้วยเส้นขอบของรูปทรง

9.4.6 การปรับเปลี่ยนรูปทรงภายในของภูเขาให้ดูเป็นชั้นๆ จากยอดเขาลงมาเชิงเขา

9.4.7 การปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้ด้านขวาบนของภาพให้ดูคล้ายควันดำกำลังลอยขึ้นไปในอากาศ

9.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 82 กลวิธีในการสร้างงาน

เซซานน์ใช้กลวิธีสร้างมุมมองให้ดูจากที่สูงซึ่งที่จริงส่วนที่ดูต่ำลงไปนั้นเป็นส่วนที่อยู่ลึกลงไปกว่าระดับปกติที่นั่งวาดภาพอยู่ และใช้กลวิธีลวงตาด้วยขนาดของรูปทรงคือใกล้เล็กคือก้อนหินสามก้อน ไกลใหญ่คือภูเขา อีกทั้งใช้วิธีใกล้ไม่ชัด ไกลชัด ทำให้เกิดมิติลวงตาขึ้น

9.3.1 ระบายสีแสดงรอยพู่กันแนวเอียงซ้ายประมาณ 100 องศา เป็นแผ่นสีวางซ้อนกันเป็นชั้น ๆ บริเวณภูเขาส่วนที่ 2, 3, 6 และ 7

9.3.2 ระบายเป็นเส้นแนวเอียงขวาประมาณ 45-50 องศา ในบริเวณต้นไม้ตอนบนซ้ายส่วนที่ 1, 5, 6 และส่วนที่ 8 อีกทั้งท้องฟ้าในส่วนที่ 3

9.3.3 ระบายเป็นเส้นแนวตั้งตรงในบริเวณต้นไม้ขอบซ้ายสุด ต้นไม้ตอนล่างซ้ายและผนังหินมุมล่างซ้ายในพื้นที่ส่วนที่ 5, 9, 13 ส่วนที่ 10 และ 14

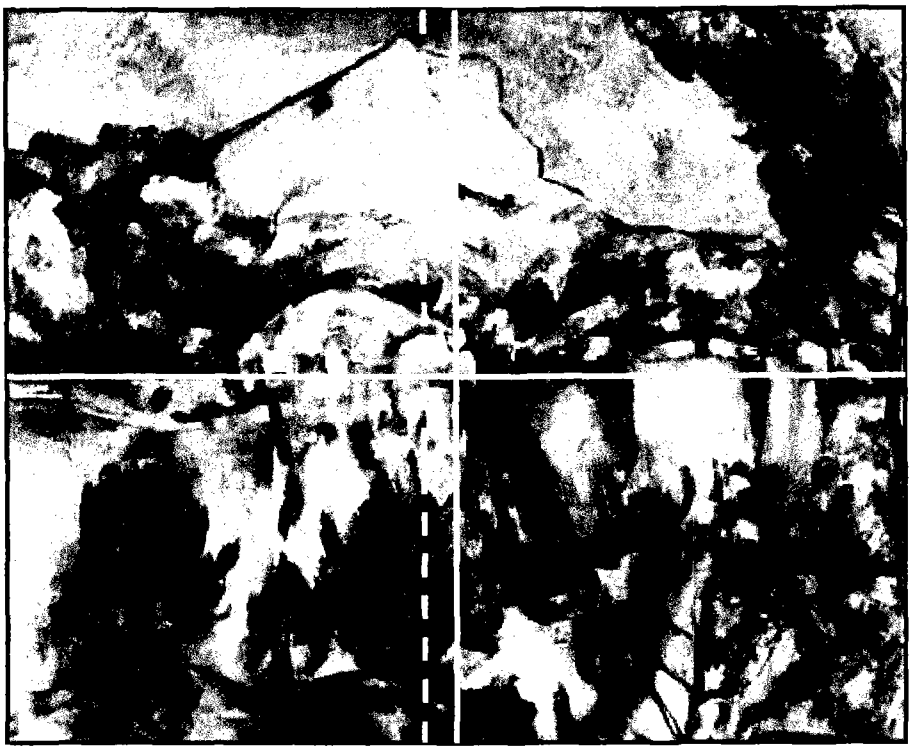
9.3.4 ระบายสลับกันในแนวนอนและแนวตั้งในบริเวณของหน้าผาส่วนที่ 6 และ 10

9.3.5 ระบายเป็นเส้นแนวเอียงซ้าย 120-125 องศาในบริเวณต้นไม้ด้านบนขวาส่วนที่ 4 และ ส่วนที่ 8

9.3.6 ระบายเป็นระนาบแผ่นใหญ่แนวตั้งบริเวณหน้าผาด้านซ้ายสุด หน้าผาด้านขวาและบริเวณ ท้องฟ้าส่วนที่ 9, 10, 11, 12, และ 13

เซซานน์ระบายสีด้วยระนาบสีแผ่นใหญ่ในพื้นที่เป็นจำนวนมากของภาพระบายแสดงรอยพู่กันเอียงซ้าย เอียงขวาและแนวตั้งเป็นส่วนน้อย

9.4 โครงสร้างของภาพ

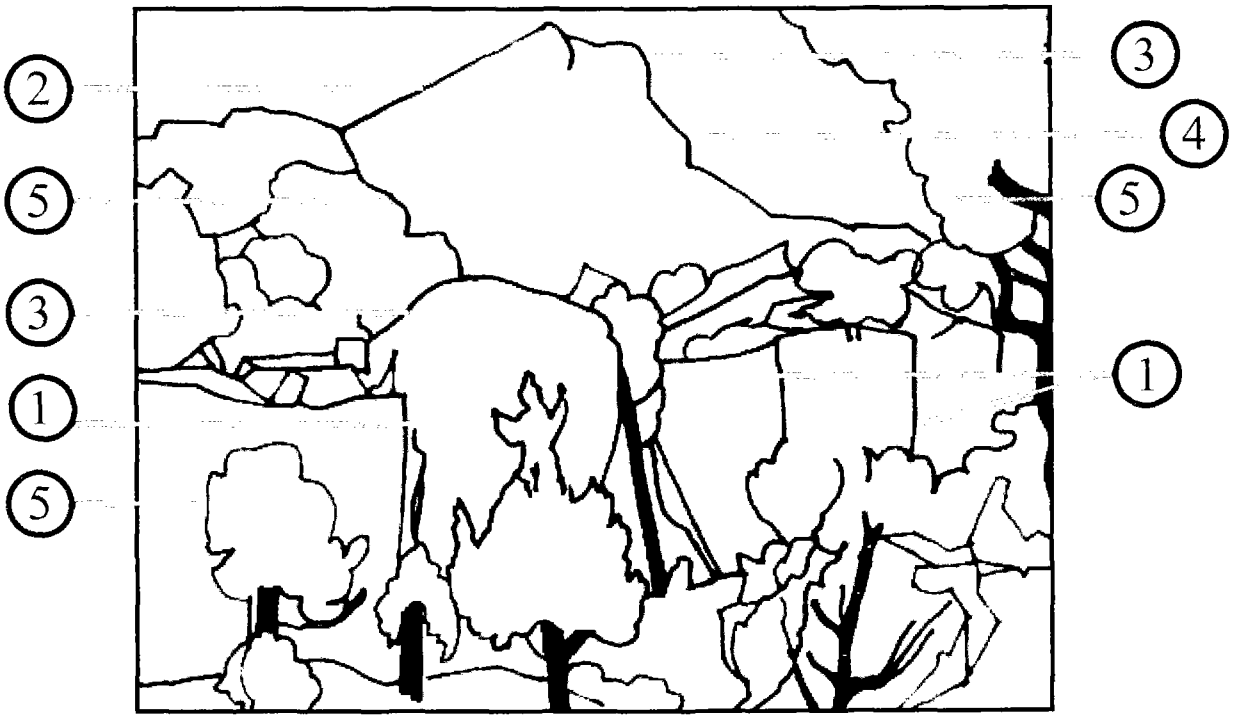


ภาพประกอบ 83 ดุลยภาพ

9.4.1 ดุลยภาพ

การจัดภาพในลักษณะมุมมองคล้ายกับว่าสูงกว่าระดับตาแต่เมื่อลากเส้นแกนแนวนอนจะเห็นว่าอยู่ในระดับตาพอดี ที่รู้สึกว่าเป็นมุมมองที่สูงกว่าระดับตาเพราะภาพต้นไม้สามต้นด้านหน้านั้นอยู่ต่ำกว่าระดับซึ่งบริเวณนั้นเป็นที่คล้าย ๆ หุบเขาที่อยู่ลึกลงไป แล้วมองกว้างไกลจึงเห็นส่วนที่อยู่ต่ำกว่าระดับตาด้วย ส่วนที่สูงกว่าระดับตานั้นคือภูเขา

เมื่อลากเส้นแกนแนวตั้ง ภาพถูกแบ่งออกเป็นด้านซ้ายกับด้านขวาดูด้านซ้ายรู้สึกหนักกว่า เนื่องจากภูเขาตั้งอยู่เยื้องไปในด้านซ้ายมากกว่า หากจะให้สมดุลจริง ๆ จะต้องเลื่อนเส้นแกนสมดุลไปทางซ้ายเล็กน้อย อีกทั้งจากด้านขวามีรูปทรงของก้อนหินหน้าผาที่มีขนาดใหญ่โตใกล้เคียงกันกับภูเขาและมีสีที่มีที่มีค่าน้ำหนักเข้มตอนบนขวาถ่วงดุลอยู่ ภาพจึงช่วยให้เกิดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน



ภาพประกอบ 84 เส้น

9.4.2 เส้น

เส้นที่ปรากฏในภาพจะเป็นเส้นที่เกิดจากขอบสีชนกัน หรือเป็นเส้นที่เกิดจากขอบของรูปทรงต่าง ๆ ที่ปรากฏในภาพ มีเส้นที่เกิดขึ้นจริงบ้างเล็กน้อย เช่น เส้นของต้นไม้ด้านล่างของภาพ ต้นไม้ทรงตั้งแนวเฉียงอยู่ในซอกระหว่างหน้าผาและเส้นของต้นไม้ขอบขวาของภาพ (เส้นสีดำทึบ) เส้นที่ปรากฏในภาพ ได้แก่

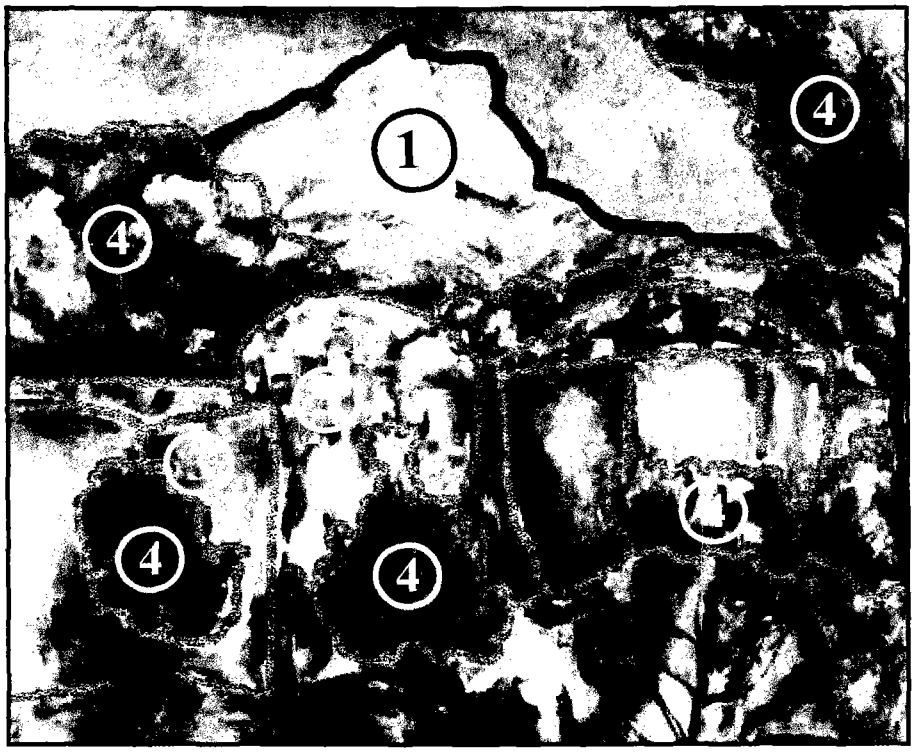
9.4.2.1 เส้นตั้งส่วนใหญ่อยู่บริเวณส่วนกลางภาพ (1)

9.4.2.2 เส้นเฉียง ได้แก่ เส้นไหล่เขาด้านซ้าย (2)

9.4.2.3 เส้นโค้งของยอดเขา เส้นโค้งของเนินหน้าผาทั้งด้านซ้ายและด้านขวา เส้นโค้งต่อเนื่องด้านล่างซ้าย (3)

9.4.2.4 เส้นหยักมีบ้างเล็กน้อยตรงไหล่เขาด้านขวาและต้นไม้ต้นกลางตอนล่าง (4)

9.4.2.5 เส้นอิสระ ได้แก่ เส้นขอบของต้นไม้ ต้นอื่น ๆ นอกจากต้นกลางตอนล่างของภาพ เส้นทั้งหมดในภาพประกอบกันเป็นรูปทรงของภูเขา ต้นไม้ หน้าผาและท้องฟ้า (5)



ภาพประกอบ 85 รูปทรง

9.4.3 รูปทรง

รูปทรงเกิดจากเส้นทั้งหลายที่ได้วิเคราะห์แล้วรวมกันเป็นรูปทรงส่วนใหญ่ในภาพ หากดูธรรมชาติจะเป็นรูปทรงคล้ายเรขาคณิต ไม่ว่าจะเป็นรูปทรงของภูเขา รูปทรงของหน้าผาอัน เป็นรูปทรงเด่นอยู่กลางภาพและมีพื้นที่มากประมาณร้อยละ 65 ของพื้นที่ทั้งหมด ส่วนรูปทรงอื่น ๆ ได้แก่ รูปทรงธรรมชาติของต้นไม้เป็นส่วนประกอบรูปทรงเด่นของภาพ มีดังนี้

9.4.3.1 รูปทรงสามเหลี่ยมคล้ายพีระมิดขั้นบันได (Step Pyramid) พีรามิดยุคแรกของชาวอียิปต์โบราณเป็นรูปทรงที่เด่นเป็นสง่าของภาพ (1)

9.4.3.2 รูปทรงคล้ายถ้วยทรงสูงหกเหลี่ยมของหน้าผาด้านขวาแต่มองเห็นด้านหน้าเพียงสามเหลี่ยมสามด้านเป็นรูปทรงแบบเรขาคณิต (2)

9.4.3.3 รูปทรงสี่เหลี่ยมคล้ายผนังตึกของหน้าผาด้านซ้ายแต่มองเห็นเพียง 2 ด้านอันเป็นมุมหนึ่งของตึก (3)

9.4.3.4 รูปทรงธรรมชาติอันเป็นรูปทรงของต้นไม้มีอยู่ทั่วไปในภาพ (4)

9.4.3.5 รูปทรงโค้งของก้อนหินกลางภาพเป็นรูปทรงแบบเรขาคณิต (5)

ภาพประกอบ 86 สี

9.4.6 สี

สีที่ปรากฏในภาพถ้าแบ่งพื้นที่จริง ๆ แล้วจะประมาณร้อยละ 50 ต่อ 50 ระหว่างสีกลุ่มร้อนและสีกลุ่มเย็น แต่เนื่องจากสีกลุ่มร้อนมีกำลังส่องสว่างมากกว่าและเป็นสีเด่นจึงดูคล้ายกับว่าสีกลุ่มร้อนมีปริมาณมากกว่า หากวิเคราะห์แยกส่วนก็จะได้ปริมาณของสี ดังนี้

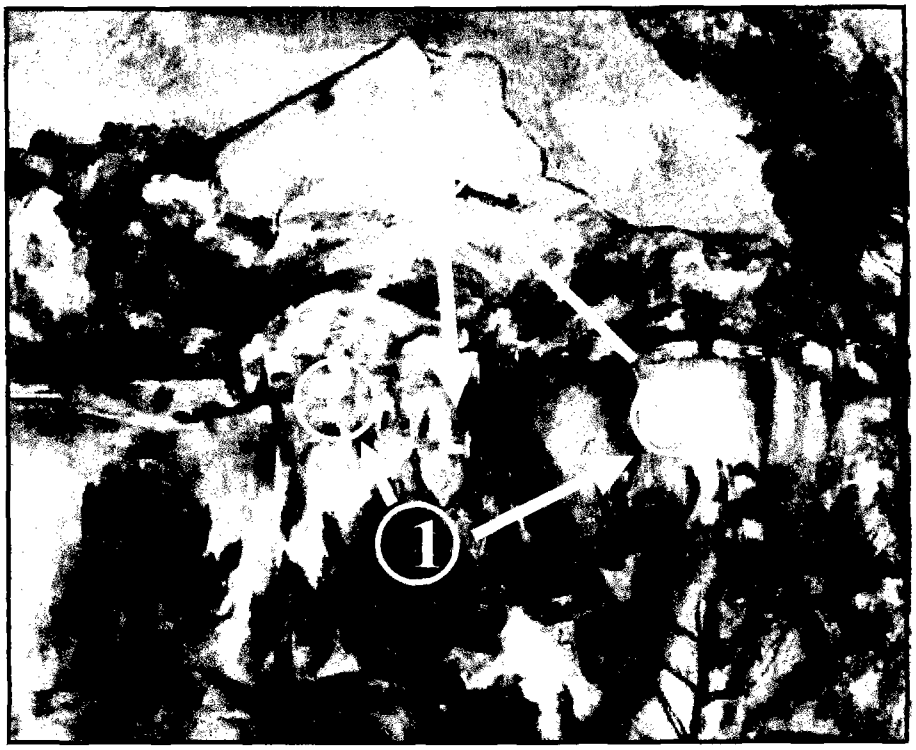
9.4.6.1 สีกลุ่มร้อน ได้แก่ สีเหลือง สีส้ม สีส้มเหลือง สีส้มแดง และสีแดงในส่วนที่เป็นหินหน้าผาร้อยละ 50 ของพื้นที่

9.4.6.2 สีกลุ่มเย็น ได้แก่ สีเขียวเหลือง สีเขียว สีเขียวน้ำเงิน สีม่วงน้ำเงินของต้นไม้ประมาณร้อยละ 20

9.4.6.3 **สีฟ้า** สีผ้าอมม่วงของท้องฟ้าประมาณร้อยละ 15

9.4.6.4 **สีม่วงอมชมพูอ่อน** ๆ ซึ่งมีความเข้มน้อยกว่าท้องฟ้าประมาณร้อยละ 15 อันเป็นสีของภูเขา

จะสังเกตเห็นการมีการสะท้อนสีของวัตถุที่อยู่ใกล้เคียงกันเช่นสีส้มของหน้าผาสะท้อน เข้าไปอยู่ในภูเขา (วงกลม) และสีม่วงอ่อนของภูเขาสะท้อนเข้าไปอยู่ตามหินหน้าผา (กรอบสี่เหลี่ยม) เป็นการประสานให้สีมีความกลมกลืนกัน



ภาพประกอบ 87 มิติและบริเวณว่าง

9.4.5 มิติและบริเวณว่าง

ในภาพวาดภูเขาที่หลุมหินบิเบมุสนี้เซซานน์สร้างมิติตื้น-ลึกด้วยการลวงตาดังจะเห็นได้จากภาพของภูเขา หากจะเทียบขนาดกับก้อนหินหน้าผาแล้วรู้สึกเป็นภูเขาที่ใหญ่โตมากอันเป็นการเน้นขนาดให้ใหญ่โต และหากมองตามตำแหน่งของภาพแล้วภูเขาจะต้องอยู่หลังก้อนหินหรือหน้าผาโดยจะมีต้นไม้อยู่หน้าตามตำแหน่ง 1-2-3 แต่เซซานน์สร้างมิติลวงด้วยวิธีดังต่อไปนี้

9.4.5.1 เน้นขนาดของภูเขาให้ดูใหญ่กว่าก้อนหินหรือหน้าผา

9.4.5.2 เน้นความคมชัดของเส้นรอบนอกของรูปทรงภูเขาด้วยเส้นและน้ำหนักสีจึงทำให้ภูเขาเหมือนขึ้นมาอยู่ด้านหน้า บางครั้งก็ดูอยู่หลังตามตำแหน่งของภาพ

9.4.5.3 การใช้สีที่สะท้อนเข้าไปยังวัตถุที่อยู่ตรงข้าม ได้แก่ สีส้มของก้อนหินหรือหน้าผาสะท้อนเข้าไปในสีฟ้าอมม่วงอมชมพูอ่อนของภูเขา และสีฟ้าอมม่วงอมชมพูของภูเขาสะท้อนเข้าไปในส่วนสีส้มของก้อนหินหรือหน้าผา ทำให้ภาพภูเขากับหน้าผาดูเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันหรืออยู่ในระนาบเดียวกัน

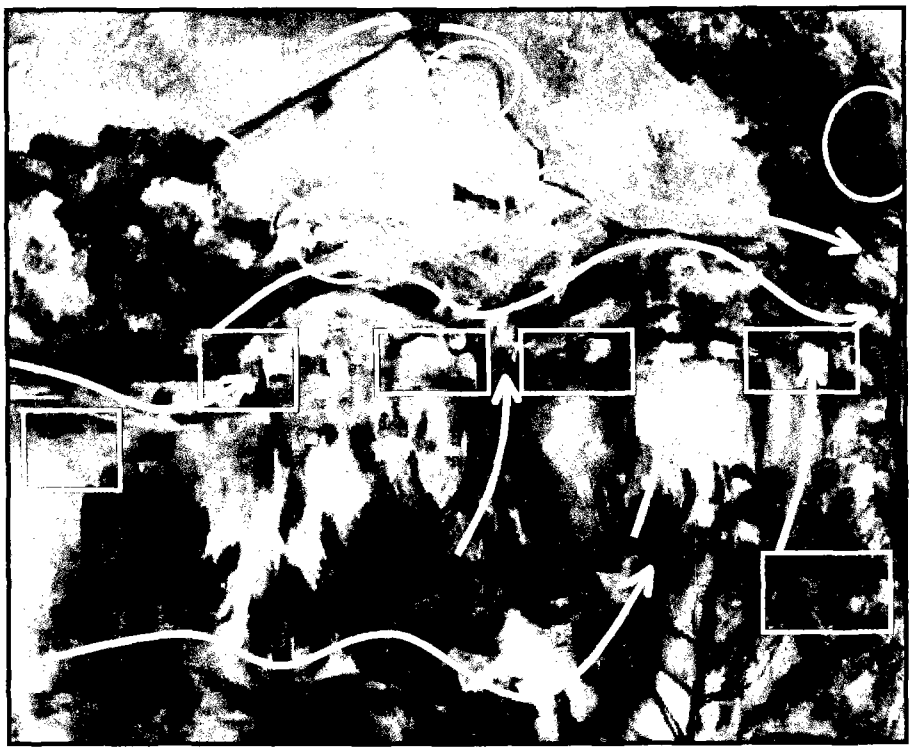
9.4.5.5 การที่ไม่เน้นความคมชัดของวัตถุที่อยู่หน้าตามตำแหน่ง เช่น ต้นไม้และก้อนหินหน้าผาด้านซ้ายที่มีรูปทรงโค้งจึงดูคล้ายกับเป็นช่องหรืออุโมงค์ที่เจาะลึกเข้าไปในภูเขา (บริเวณเลข 2 ด้านซ้าย)

ส่วนท้องฟ้าเป็นบริเวณว่างของภาพประมาณร้อยละ 15 ถูกดึงเข้ามาให้อยู่ใกล้กับภูเขาด้วยสีที่มีความเข้มกว่าภูเขาและรอยแปรงที่พอมองเห็นร่องรอยความชัด

ภาพประกอบ 88 จังหวะและความเคลื่อนไหว

9.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

การเคลื่อนไหวในภาพปรากฏเพียงเล็กน้อยจากการวางแผ่นหรือระนาบของสีเป็นจังหวะซ้ำกันเป็นชั้น ๆ ในรูปทรงของภูเขาก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวจากยอดเขาลงมาเชิงเขาและการระบายสีที่แสดงรอยพู่กันเป็นจังหวะซ้ำ ๆ กันในแนวต่าง ๆ ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวอยู่ในตัวของรูปทรงนั้น ๆ เช่น รูปทรงของภูเขา รูปทรงต้นไม้ รูปทรงของก้อนหินหรือหน้าผาและจากการวางเส้นของต้นไม้ด้านล่างสุดของภาพสี่ต้นเป็นจังหวะสลับกันแนวเอียงซ้ายและเอียงขวาเกิดความเคลื่อนไหวจากต้นซ้ายไปต้นขวา



ภาพประกอบ 89 ความกลมกลืน

9.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนของภาพมี 2 อย่างที่กลมกลืนกันมาก ได้แก่

9.4.7.1 ความกลมกลืนของรูปทรงโดยเฉพาะรูปทรงของภูเขาและหน้าผาอันมีส่วนที่กลมกลืนกัน เส้นรอบนอกของรูปทรงทั้งเส้นเฉียง เส้นโค้งของรูปทรงรวมกันเป็นรูปทรงเรขาคณิตที่มีด้านมีเหลี่ยมสัมพันธ์กัน (ตามลูกศรสีแดง)

9.4.7.2 ความกลมกลืนของสี ถึงแม้ว่าจะมีสีในภาพเป็นสีกลุ่มร้อนและกลุ่มเย็นประมาณร้อยละ 50 ต่อ 50 โดยเส้นแบ่งของแนวหน้าผาก็ตาม แต่เซซานน์ใช้วิธีระบายสีของวัตถุรอบข้างสะท้อนเข้าไป ดังจะพบได้จากสีของภูเขาที่มีสีส้มของหน้าผาสะท้อนเข้าไปปนอยู่ (วงกลมสีเหลือง) และสีส้มของหน้าผาก็จะมีสีม่วงอมฟ้าอมชมพูอ่อนของภูเขาเข้าไปปะปนอยู่ (กรอบสี่เหลี่ยม) กินเข้าไปจนถึงมุมล่างขวาของภาพ ทำให้มีความกลมกลืนของสีในสภาพตัดกัน

10. ภาพ The Mill, 1898 -1900

ขนาด 73 x 92 เซนติเมตร, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

10.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 90 เรื่องราว

ภาพ The Mill ที่วาดระหว่างปี ค.ศ. 1898-1900 บางตำรามีชื่อว่า The Millstone in the Park of the Chateau-Noir, ภาพโม่หินในอุทยานใกล้ ๆ กับชาร์โต้-นัวร์ มีการพบภาพถ่ายบริเวณนี้แสดงให้เห็นถึงความซื่อสัตย์สูงสุดที่เซซานน์มีต่อธรรมชาติ โม่หิน ท่อนไม้ ก้อนหินเรียงรายอยู่ดังปรากฏในภาพถ่ายไม่มีผิดเพี้ยน (Contance Naubert-Riser. 1991 : 114) ต้นไม้ 2 คู่ในลักษณะเอียงซ้ายตรงระหว่างช่องว่างระหว่างต้นไม้ทั้ง 2 คู่แลดูเป็นเนินคล้ายถนนในระดับสูงกว่าสายตา พื้นดินสีส้มมีพื้นที่ประมาณครึ่งหนึ่งของภาพในส่วนล่าง ส่วนบนของภาพเป็นใบไม้ที่ระบายด้วยสีเขียวและมีสีส้มของพื้นดินปนอยู่ในบางจังหวะ

10.2 รูปแบบ

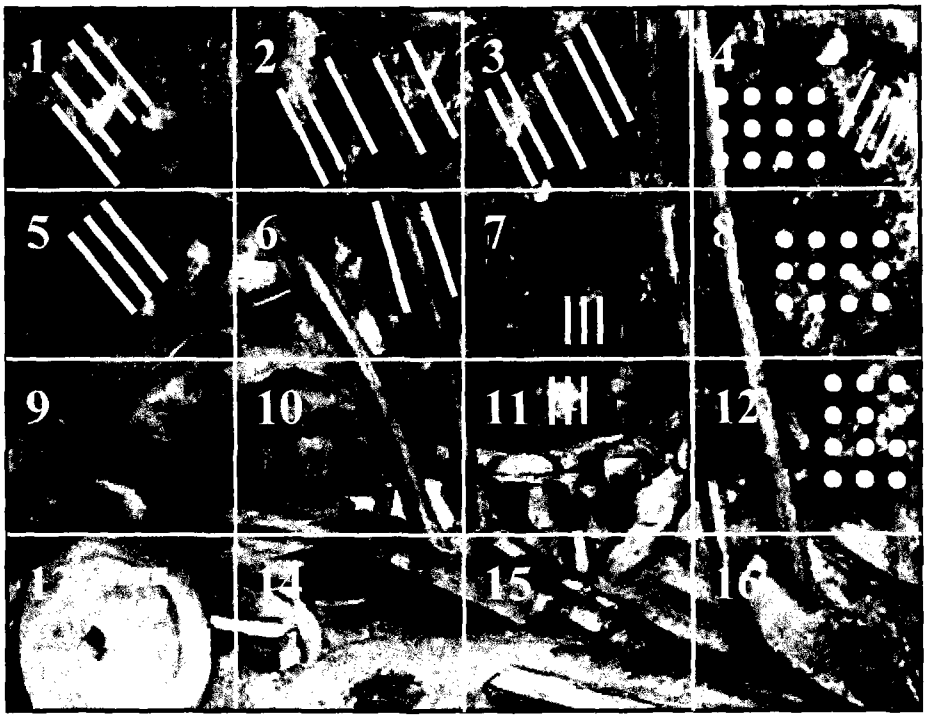
รูปแบบที่ใช้ในภาพแสดงออกมี 2 รูปแบบ คือ

10.2.1 การเลียนแบบธรรมชาติ ได้แก่ การเลยนแบบรูปทรงและสีสรรของต้นไม้ ก้อนหินและโม่หินพื้นดินและถนน

10.2.2 การลดทอนรูปทรงนอกจากจะมีการเลียนแบบรูปทรงตามธรรมชาติแล้ว เซซานน์ ยังใช้รูปแบบการลดทอนรายละเอียดของรูปทรงที่มีอยู่ในธรรมชาติด้วย ได้แก่ รูปทรงของกิ่งไม้ ใบไม้และก้อนหินบางก้อน ใบไม้นั้นลดทอนให้ดูเป็นกลุ่มเป็นก้อนมีการแสดงออกเป็นจุดหรือเป็นแต้มคล้ายใบ ยังไม่ถึงกับปรับเปลี่ยนรูปทรง

ภาพวาดที่ปรากฏจึงเป็นภาพในลักษณะเลียนแบบธรรมชาติแต่ลดทอนรายละเอียดของรูปทรงของวัตถุในภาพบางส่วน

10.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 91 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างงานของเซซานน์ในภาพนี้ใช้วิธีระบายสีน้ำมันบนผ้าใบโดยการแสดงรอย พู่กัน 6 วิธี คือ

10.3.1 ระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นในแนวเอียงซ้ายประมาณ 100-110 องศา ในพื้นที่มุมบนซ้ายบริเวณส่วนที่ 1, 2, 3, 5 และ 6

10.3.2 ระบายสีด้วยรอยแต้มเป็นจุดและเป็นเส้นเอียงขวาประมาณ 60 องศาแสดงรูปทรงของใบไม้บริเวณมุมขวาของภาพในพื้นที่ส่วนที่ 4, 8 และ 12

10.3.3 ระบายสีเรียบเป็นแผ่นติดต่อกันแนวตั้งบริเวณตอนกลางของภาพในพื้นที่ส่วนที่ 9, 10, 14 และ 15

10.3.4 ระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นในแนวตั้งบนก้อนหินก้อนใหญ่ในพื้นที่ส่วนที่ 7 และ 11

10.3.5 ระบายสีด้วยรอยพู่กันบาง ๆ ในแนวเอียงซ้ายส่วนที่เป็นโม่หิน มุมล่างซ้ายในส่วนที่ 13

10.3.6 ระบายสีด้วยรอยพู่กันหยาบบริเวณมุมล่างขวาในพื้นที่ 16

การระบายสีทั้ง 6 วิธีถูกระบายตามพื้นที่และรูปทรงของวัตถุต่างๆ ในภาพอย่างประสานกลมกลืนกัน

10.4 โครงสร้างของภาพ

ภาพประกอบ 92 ดุลยภาพ

10.4.1 ดุลยภาพ

การจัดโครงสร้างของภาพโดยการวางต้นไม้สองต้นให้อยู่ในตำแหน่งของเส้นแกนแนวตั้งโดยลำต้นเอียงไปทางซ้าย ด้านขวาของภาพมีต้นไม้อีกสองต้นเอียงไปด้านซ้ายเช่นเดียวกัน มุมล่างซ้ายมีโม่หินกลมถ่วงดุลกับต้นไม้ด้านขวา ตรงกลางภาพมีก้อนหินสองก้อนวางในตำแหน่งข้างเส้นแกนแนวตั้งข้างละก้อน ทำให้ภาพรู้สึกสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันโดยการเลื่อนเส้นแกนสมดุลไปด้านซ้ายเล็กน้อย

ภาพประกอบ 93 เส้น

10.4.2 เส้น

เส้นที่ปรากฏในภาพมี 2 ประเภท คือ

10.4.2.1 เส้นที่เกิดขึ้นจริง ได้แก่ เส้นเอียงของต้นไม้และกิ่งไม้สองต้นขวาและสองต้นกลางภาพ ที่พื้นยังปรากฏเงาของต้นไม้เป็นเส้นต่อกันจากสองต้นขวาสุดกับสองต้นกลางภาพเป็นเส้นที่มีอยู่ในธรรมชาติ (เส้นทึบสีม่วงแดง)

10.4.2.2 เส้นที่เกิดจากขอบสีชนกัน ส่วนใหญ่จะเป็นเส้นแบบเรขาคณิต ได้แก่ เส้นเอียง เส้นหยัก เส้นโค้งต่อกันเป็นแท่งเหลี่ยม แท่งกลม ได้แก่ ก้อนหินและโม่หิน เส้นแนวนอนของขอบถนนด้านบนกลางภาพ (เส้นสีดำ)

เส้นทั้ง 2 ประเภทก่อให้เกิดเป็นรูปทรงต่าง ๆ ทั้งต้นไม้ ก้อนหินโม่หินและพื้นดิน

ภาพประกอบ 94 รูปทรง

10.4.3 รูปทรง

รูปทรงในภาพเกิดจากเส้นทั้ง 2 ประเภท ประกอบกันเข้า คือ เส้นที่เกิดขึ้นจริงก่อให้เกิดเป็นรูปทรงของต้นไม้และกิ่งไม้ซึ่งเป็นรูปทรงธรรมชาติ และเส้นที่เกิดจากขอบสีชนกันก่อให้เกิดเป็นรูปทรงเรขาคณิตของก้อนหินและโม่หิน

ดังนั้นรูปทรงที่ปรากฏในภาพมีรูปทรง 2 ชนิด คือ

10.4.3.1 รูปทรงธรรมชาติของต้นไม้ กิ่งไม้ พุ่มไม้ และก้อนหินก้อนใหญ่กลางภาพสองก้อน

10.4.3.2 รูปทรงเรขาคณิตของก้อนหินเป็นแท่งบริเวณโคนต้นไม้และโม่หินเป็นล้อกลมบริเวณมุมล่างซ้าย

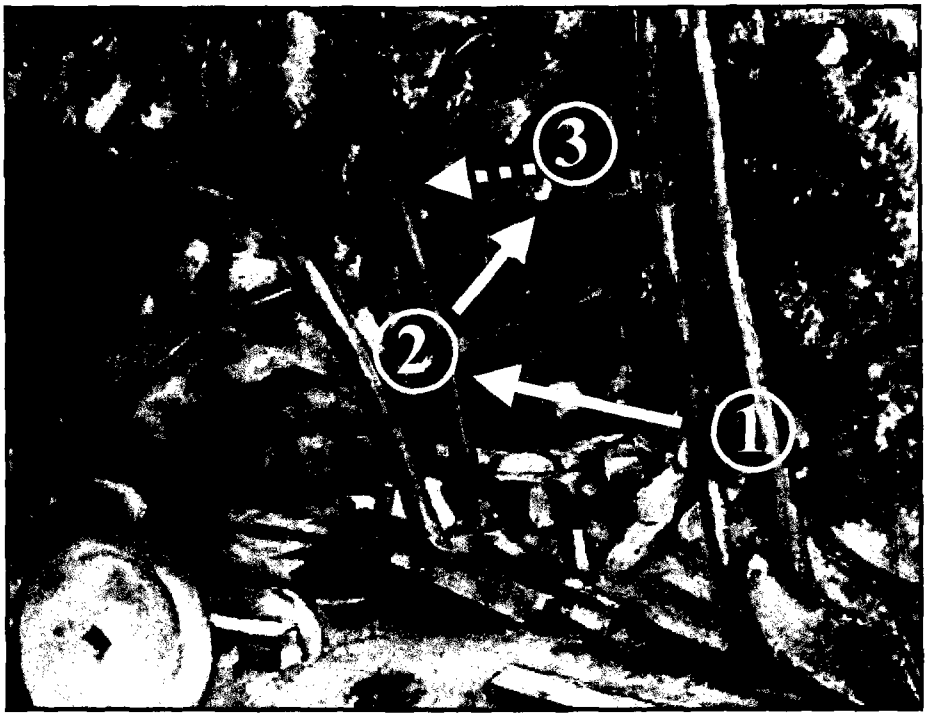
รูปทรงทั้ง 2 ชนิดค่อนข้างประสานกลมกลืนกัน เว้นแต่รูปทรงของโม่หินที่มีลักษณะเป็นล้อกลมอยู่อันเดียวที่แตกต่างจากรูปทรงอื่น จึงน่าจะเป็นจุดสนใจของภาพอย่างหนึ่ง อันเป็นเหตุให้ตั้งเป็นชื่อของภาพ

ภาพประกอบ 95 สี

10.4.4 สี

สีที่เซซานน์ใช้ในการวาดภาพนี้มีปริมาณสีก้ำกึ่งกันระหว่างกลุ่มสีเย็นและกลุ่มสีอุ่น โดยปริมาณสีของกลุ่มสีอุ่นจะมีมากกว่าเล็กน้อย กลุ่มสีอุ่นเป็นสีที่มีความโดดเด่นกว่ากลุ่มสีเย็นด้วยปริมาณสีประมาณร้อยละ 55 ได้แก่ สีส้ม สีเหลืองส้ม สีแดงส้ม สีม่วงแดง เป็นต้น เซซานน์ใช้กลุ่มสีอุ่นระบายพื้นดินและก้อนหินเหนือพื้นดินขึ้นไปก็เป็นกลุ่มสีเย็นของใบไม้ ได้แก่ สีเขียว สีเขียว-เหลือง

ในพื้นที่ของดินและก้อนหินสีส้มมีสีเขียวของใบไม้สะท้อนเข้าไปอยู่ตามเงาของก้อนหินตำแหน่งต่าง ๆ (วงกลม) และพื้นที่ของใบไม้จะมีสีส้มของพื้นดินสะท้อนเข้าไปอยู่ตามกลุ่มใบต่าง ๆ (กรอบสี่เหลี่ยม) เป็นการประสานกลุ่มสีทั้งสองกลุ่มเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืนโดยเฉพาะตรงพื้นที่รอยต่อเชื่อมระหว่างพื้นดินและใบไม้ เซซานน์ใช้สีทั้ง 2 กลุ่มระบายประสานกลมกลืนกันด้วยแผ่นสีส้มและแผ่นสีเขียวสลับกันอย่างงดงามเป็นความกลมกลืนของสีในสภาพขัดแย้ง

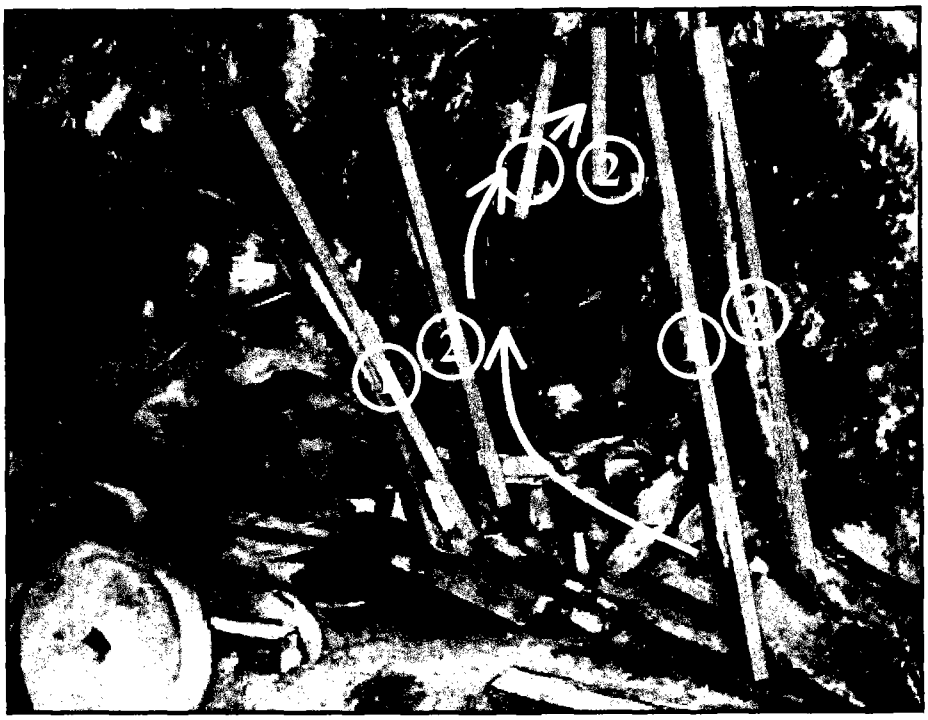


ภาพประกอบ 96 มิติและบริเวณว่าง

10.4.5 มิติและบริเวณว่าง

มิติความลึกของภาพอันเป็นมิติลวงที่เซซานน์สร้างขึ้นด้วยการวางตำแหน่งและขนาดของต้นไม้ที่แตกต่างกัน ต้นหน้าใหญ่ ต้นไกลเล็กทำให้รู้สึกมีความลึกเข้าไป เป็นโครงสร้างที่เซซานน์สร้างขึ้นจากการเลียนแบบระยะจริงของ ธรรมชาติ โดยสร้างสรรค์บนระนาบผ้าใบให้มีความรู้สึกลึกเข้าไปด้วยการมองผ่านช่องระหว่างต้นไม้สองต้นเป็นวิธีการนำสายตาที่เซซานน์ชอบใช้ในการสร้างภาพ มิติดังกล่าวจึงเป็นมิติลวงให้ดูลึกเข้าไปตามตำแหน่ง 1-2-3 และรู้สึกลึกต่อไปอีกด้านซ้ายตามเส้นของแนวถนน (ลูกศรสีเหลือง)

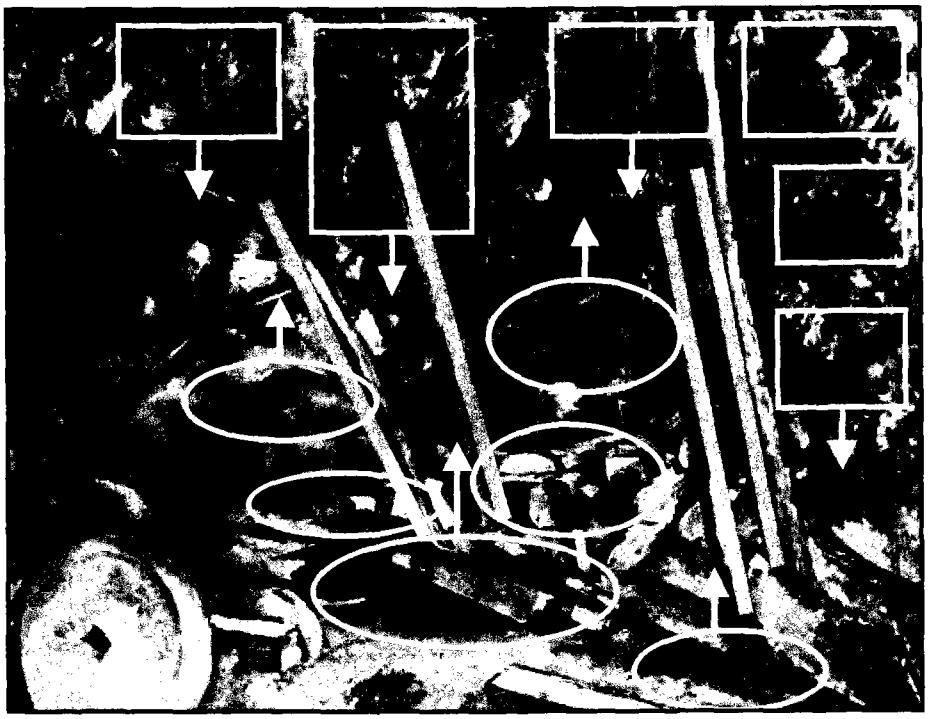
ส่วนบริเวณว่างไม่ปรากฏในภาพนี้ ภาพจึงอาจจะดูทึบไป แต่เพราะพื้นที่ส่วนล่างของภาพเป็นพื้นดินอันปราศจากต้นไม้หรือใบหญ้าปกคลุมจึงพอจะผ่อนคลายความทึบอึดอัดได้บ้าง



ภาพประกอบ 97 จังหวะและความเคลื่อนไหว

10.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

เมื่อลำต้นของต้นไม้เอียงไปจากเส้นแกนแนวตั้งฉากด้วยเส้นตั้งเอียงของต้นไม้จึงทำให้มีความรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวตามจังหวะของต้นไม้ เป็นคู่ ๆ ซ้ำกัน เป็นจังหวะ 1-2, 1-2, 1-2 จากด้านขวาลึกเข้าไปเกิดความเคลื่อนไหวเป็นแนวทางจากมุมล่างขวาไหลเรื่อยไปทางซ้ายโค้งงอเข้าตรงกลางแล้วเลื่อนขึ้นไปด้านบน การเคลื่อนไหวตามแนวลูกศรเพื่อนำสายตาไปสู่แนวถนนด้านบน ซึ่งทอดยาวลึกเข้าไปคล้ายกับจะบอกว่ายังมีสิ่งที่น่าสนใจอยู่ลึกเข้าไปอีก



ภาพประกอบ 98 ความกลมกลืน

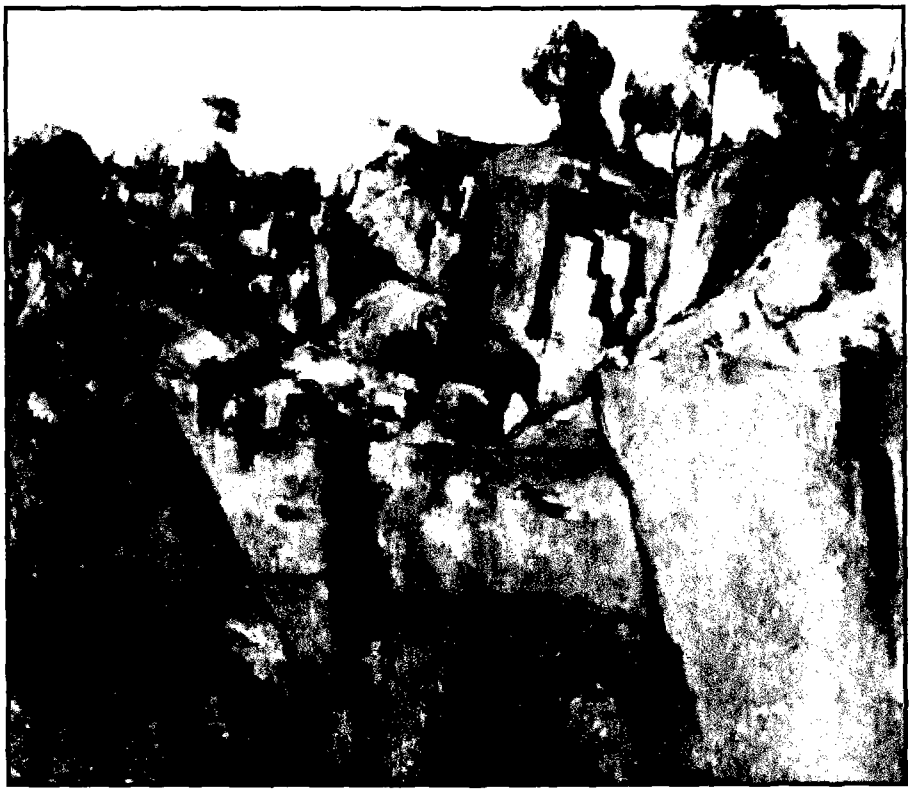
10.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนที่สามารถเห็นได้คือความกลมกลืนในเรื่องสี ถึงแม้ว่าจะเป็นลักษณะสีตรงข้าม แต่เซซานน์ก็สามารถประสานสีทั้งคู่เข้าด้วยกันได้ด้วยกลวิธีอีกอย่างที่ได้กล่าวไว้ในข้อ 10.3 คือ กลวิธีระบายสีตรงข้ามของอีกสีหนึ่งเข้าไปประสานในพื้นที่ของอีกสีหนึ่งเป็นจังหวะเพื่อให้เกิดบรรยากาศของสีหรือสภาพของสีแวดล้อมที่มีอยู่ตามธรรมชาติ เซซานน์ใช้กลวิธีนี้ระบายภาพอื่น ๆ เพื่อให้เกิดความกลมกลืนของสีอย่างน่าสนใจเช่นเดียวกัน นอกจากนี้ยังมีความกลมกลืนในเรื่องเส้นอันเป็นเส้นหลักของภาพ คือ เส้นตั้งแนวเฉียงของต้นไม้สี่ต้นโดยเอียงไปทางซ้ายอย่างกลมกลืนในทิศทางเดียวกัน

11. ภาพ Quarry at Bibemus, 1898 -1900

ขนาด 65 x 81 เซนติเมตร Museum Folkwang, Essen

11.1 เรื่องราว

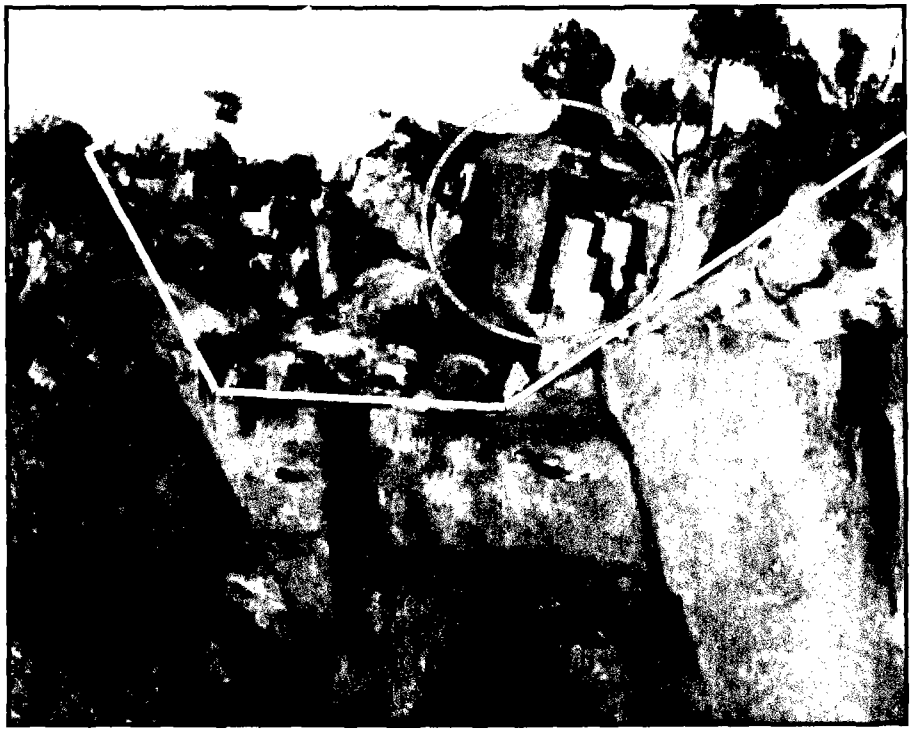


ภาพประกอบ 99 เรื่องราว

บิเบมุส (Bibemus) เป็นชื่อเรียกของบ่อที่เกิดจากการระเบิดหินเพื่อนำไปใช้ซึ่งอยู่ห่างจากชาร์โต้-นัวร์ ที่เซซานน์เคยวาดมาแล้วไปทางทิศเหนือ บริเวณนั้นมีชื่อว่า Le Prignon อันเต็มไป ด้วยหลุมบ่อของก้อนหินที่ถูกระเบิดไปใช้ หลุมบางหลุมมีอายุอยู่ในสมัยโรมันและถูกกัดเซาะพร้อม มีรอยแยกที่ทำให้เกิดเป็นลวดลายทางธรรมชาติ อีกทั้งมีลักษณะสถาปัตยกรรมที่แปลกเป็นเสน่ห์ดึงดูดใจให้เซซานน์วาดเป็นภาพออกมาในช่วง ค.ศ.1898-1900 ถึงกับเช่าบ้านหลังเล็ก ๆ ในบริเวณนั้นเพื่อเป็นที่พักและเป็นที่เก็บอุปกรณ์ในการวาดภาพ โดยมุมที่วาดภาพนั้นเป็นถนนที่อยู่ตรงข้ามหรือขนานกับหลุมดังกล่าว (Francoise Cachin and others. 1996 : 364)

เรื่องราวที่ปรากฏในภาพก็คือก้อนหินที่ถูกระเบิดเป็นบ่อแล้วถูกตัดด้วยเครื่องตัดหินมีลักษณะเป็นหน้าตัดที่ราบเรียบ มีร่องรอยของการถูกกัดเซาะเป็นซอกเล็กซอกน้อยเป็นเส้นลวดลาย ในบริเวณส่วนบนของปากหลุมมีก้อนหินก้อนเล็กก้อนน้อยวางอยู่เรียงราย มีต้นไม้ขึ้นแซมอยู่ตามซอกหินด้านหน้ามีต้นไม้ใหญ่คล้ายต้นสนลำต้นตรงสูงชลูดขึ้นจากกันหลุมถึงปากหลุมด้านบนสุดของภาพเป็นท้องฟ้า

11.2 รูปแบบ



ภาพประกอบ 100 รูปแบบ

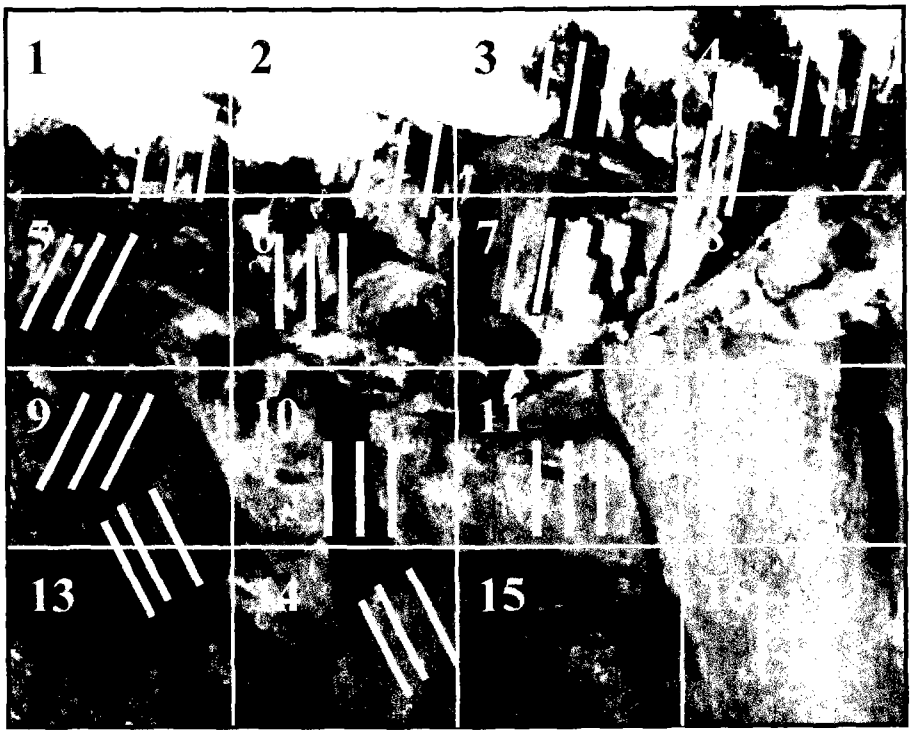
รูปแบบที่ใช้ในการแสดงออกของภาพ คือ

11.2.1 การเลียนแบบธรรมชาติ ได้แก่ รูปทรงของก้อนหินที่มีลักษณะเป็นแท่งเป็นเหลี่ยมจากแรงระเบิดหรือถูกตัดด้วยเครื่องตัดหินบริเวณส่วนบนของภาพ (บริเวณกรอบสีขาว)

11.2.2 การปรับเปลี่ยนรูปทรง ได้แก่ เกือบทั้งภาพโดยเฉพาะบริเวณตามข้อ 1 ที่นอกจากจะเลียนแบบยังใช้วิธีปรับเปลี่ยนรูปทรงของก้อนหินบางก้อนให้เป็นแท่งเป็นเหลี่ยมชัดเจนยิ่งขึ้นคล้ายเจตนาบางก้อนเป็นแท่งเป็นชั้น ๆ คล้ายขั้นบันได บางก้อนเป็นแท่งลูกบาศก์ใหญ่ (ในวงกลมสีแดง) ส่วนต้นไม้และใบไม้ก็ปรับเปลี่ยนรูปทรงให้เป็นแผ่น ๆ ซ้อนกันอยู่

ส่วนที่มองเห็นเป็นหน้าตัดคล้ายหน้าผามีการปรับเปลี่ยนให้เป็นเหลี่ยมเป็นสันที่ชัดเจนขึ้น ซึ่งจริง ๆ แล้วอาจจะไม่เป็นเหลี่ยมสันชัดเจนขนาดนี้ และการปรับเปลี่ยนนี้ทำให้เกิดเป็นรูปทรงแบบเรขาคณิตทั่วทั้งภาพ

11.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 101 กลวิธีในการสร้างงาน

ในการสร้างงานผลงานภาพนี้เซซานน์ใช้กลวิธีระบายสีน้ำมันลงบนผ้าใบและระบายด้วยวิธี ดังนี้

11.3.1 ระบายสีน้ำมันแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นในแนวตั้ง ตรงในพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพได้แก่บริเวณหน้าตัดของหินในส่วนที่ 10, 11, 12, 14 และ 16

11.3.2 ระบายสีน้ำมันแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นในแนวเอียงขวาประมาณ 75 องศา ในบริเวณตอนบนของภาพในส่วนที่ 1, 2, 3 และ 4

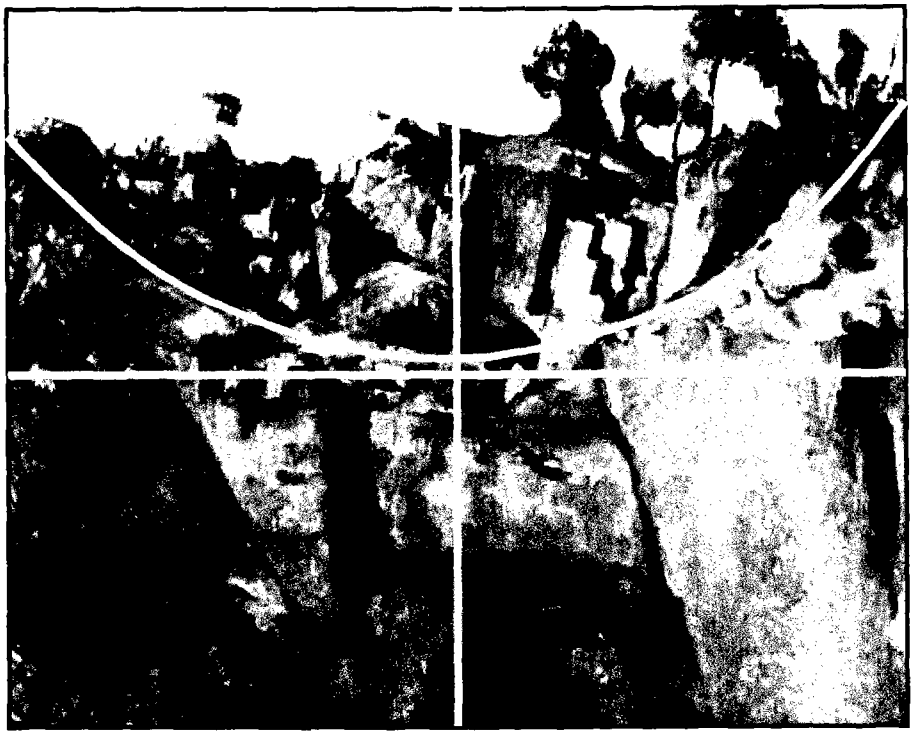
11.3.3 ระบายสีน้ำมันแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นในแนวเอียงซ้ายประมาณ 120 องศา ในพื้นที่ตอนกลางล่างและมุมล่างซ้ายของภาพในส่วนที่ 9, 13 และ 14

11.3.4 ระบายสีน้ำมันแสดงรอยพู่กันในแนวเอียงขวาประมาณ 70 องศา ในพื้นที่ที่เป็นต้นไม้ด้านซ้ายในส่วนที่ 5 และ 9

11.3.5 ระนาบสีน้ำมันแบบเรียบในพื้นที่ที่เป็นท้องฟ้าในส่วนที่ 1, 2, 3 และ 4

กลวิธีในการสร้างภาพเซซานน์ใช้วิธีระบายสีน้ำมันบนระนาบรองรับด้วยวิธีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้งตรง แนวเอียงขวาและเอียงซ้าย โดยใช้วิธีระบายแนวตั้งมากที่สุด รองลงมาใช้วิธีระบายแนวเอียงขวา

11.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 102 ดุลยภาพ

11.4.1 ดุลยภาพ

โครงสร้างของภาพโดยรวมถูกแบ่งพื้นที่ของภาพออกเป็น 3 ส่วน ในแนวนอน คือ

ส่วนที่ 1 ได้แก่ ท้องฟ้า มีพื้นที่ประมาณร้อยละ 20

ส่วนที่ 2 ได้แก่ พื้นที่บริเวณปากหลุมหินมีพื้นที่ประมาณร้อยละ 30

ส่วนที่ 3 ได้แก่ ส่วนลึกของหลุมหิน มีพื้นที่ประมาณร้อยละ 50

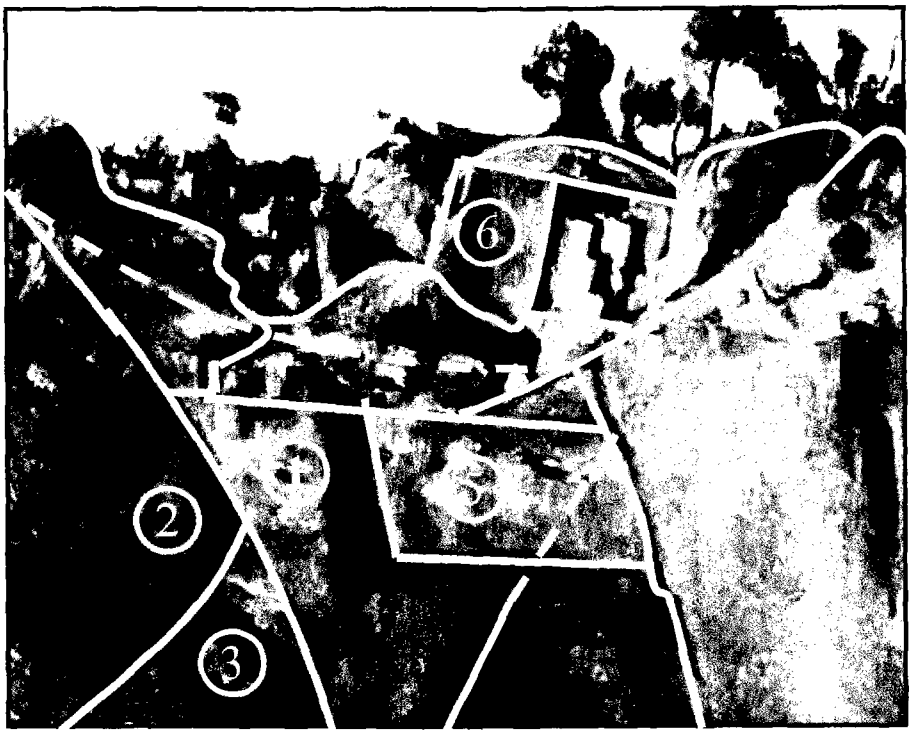
หากลากเส้นแกนแนวตั้งภาพจะถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วนด้านซ้ายและด้านขวา **ในลักษณะสมดุล**แบบสองข้างมีน้ำหนักเท่ากันแต่ไม่เหมือนกัน

ภาพประกอบ 103 เส้น

11.4.2 เส้น

เส้นที่ปรากฏในภาพส่วนใหญ่จะเป็นเส้นที่เกิดจากขอบสีชนกันค่อนข้างจะมองเห็นได้ชัดเจน ส่วนเส้นที่เกิดขึ้นจริงมีบ้างเล็กน้อยในส่วนที่เป็นต้นไม้ตอนบนขวาของภาพในลักษณะเส้นตั้งเอียงขวา 3-4 เส้น (เส้นสีม่วง)

เส้นที่เกิดจากขอบสีชนกันเป็นส่วนที่มองเห็นได้ชัดเจนและเป็นเส้นที่แสดงโครงสร้างของภาพมีทั้งเส้นโค้งเอียงซ้าย เส้นแนวนอน เส้นตั้งแนวเอียงซ้ายและเส้นอิสระต่อเนื่องสัมพันธ์กันคล้ายลวดลายและก่อให้เกิดเป็นรูปทรงในภาพ (เส้นสีแดงและสีดำ)



ภาพประกอบ 104 รูปทรง

11.4.3 รูปทรง

รูปทรงของภาพเกิดจากเส้นลักษณะต่าง ๆ ประสานกันก่อให้เกิดเป็นรูปทรงเรขาคณิตเป็นส่วนใหญ่ มีทั้งรูปทรงใหญ่และรูปทรงเล็ก

รูปทรงใหญ่ที่เป็นจุดเด่น ได้แก่ รูปทรงสามเหลี่ยมด้านซ้ายของภาพซ้อนกันอยู่ 3 รูปทรง (1-2-3) ด้านขวาติดขอบขวามีรูปทรงสามเหลี่ยมขนาดใหญ่ที่สุด (4) โดยมีรูปทรงสี่เหลี่ยมด้านขนานเป็นตัวเชื่อมอยู่ตรงกลาง (5) ในส่วนนี้คล้ายกับหน้าผาถูกตัดให้ราบเรียบเป็นระนาบขนาดใหญ่

ตอนบนของภาพจะมีรูปทรงสี่เหลี่ยมคล้ายลูกบาศก์แต่ด้านบนโค้ง (6) ส่วนอื่น ๆ ของภาพก็จะมีรูปทรงแบบเรขาคณิตเป็นแท่งเป็นเหลี่ยมขนาดเล็กวางอยู่เหนือรูปทรงสามเหลี่ยมและสี่เหลี่ยมใหญ่

รูปทรงธรรมชาติที่พอมองเห็นได้บ้างได้แก่รูปทรงของต้นไม้ซึ่งพอจะช่วยผ่อนคลายความแข็งกระด้างจากรูปทรงส่วนใหญ่ของภาพได้บ้าง

ภาพประกอบ 105 สี

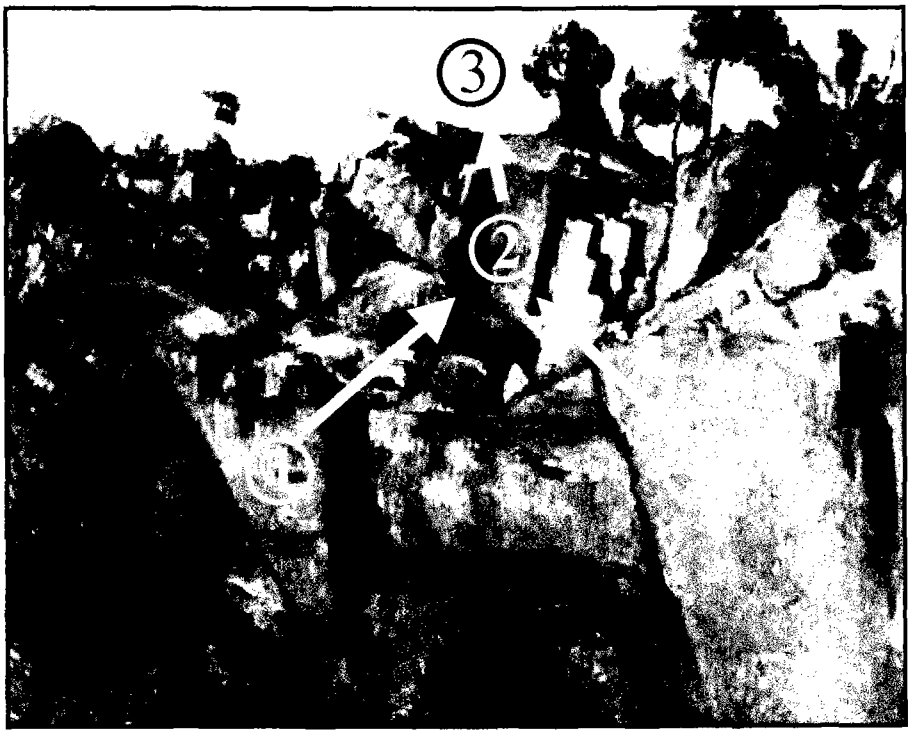
11.4.4 สี

สีของภาพเป็นจุดเด่นอย่างหนึ่งที่ทำให้ภาพมีความน่าสนใจด้วยการระบายสีกลุ่มสีอุ่นเป็นหลัก สีที่ปรากฏสามารถแยกได้ดังนี้

11.4.4.1 กลุ่มสีอุ่นซึ่งใช้ระบายรูปทรงต่าง ๆ ภายในภาพประมาณร้อยละ 80 ของภาพ จะเป็นสีส้ม สีแดงส้มและสีเหลืองส้มแสดงสภาพของดินหรือหินสีเหลืองส้ม นอกจากนี้ยังมีสีซึ่งแสดงน้ำหนักเข้ม ได้แก่ สีม่วงแดง และม่วงน้ำเงินอีกเล็กน้อย ส่วนมากจะอยู่ตอนล่างของภาพ

11.4.4.2 กลุ่มสีเย็น ได้แก่ สีเขียวของต้นไม้ที่กระจายอยู่ตามซอกหินบริเวณปากหลุม และสีฟ้าของท้องฟ้ารวมกันประมาณร้อยละ 20 สีเขียวของต้นไม้เป็นสีตรงข้ามที่ใกล้เคียงกับสีของก้อนหินสีแดงส้ม

ภาพนี้จึงมีสีกลุ่มสีอุ่นเป็นหลักแสดงถึงธรรมชาติของพื้นดินอันเป็นแหล่งระเบิดหินในสมัยอดีตในที่โล่งแจ้ง จะสังเกตเห็นได้ว่าบริเวณที่เชื่อมต่อระหว่างกลุ่มสีอุ่นกับกุล่มสีเย็น เช่น บริเวณโขดหินและท้องฟ้า เซซานน์ได้ประสานสีเย็นกับสีอุ่นด้วยวิธีการระบายสีของท้องฟ้าเข้าไปตามโขดหินเป็นจังหวะหรือตามสีเขียวของใบไม้ (วงสีแดง) ทำให้เกิดบรรยากาศของสีที่ประสานกลมกลืนกัน

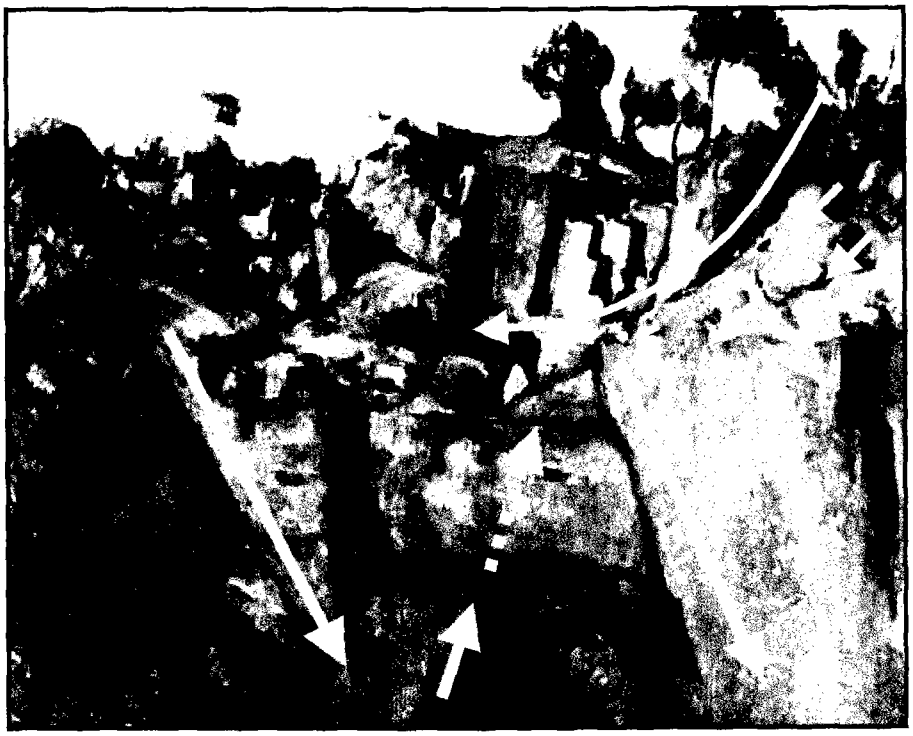


ภาพประกอบ 106 มิติและบริเวณว่าง

11.4.5 มิติและบริเวณว่าง

มิติความตื้นลึกของภาพเกิดจากขนาดที่แตกต่างกันของวัตถุในภาพ จากรูปทรงของหินหน้าตัดที่ปรากฏเป็นรูปทรงของสามเหลี่ยมและสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่กับรูปทรงของลูกบาศก์ที่มีขนาดเล็กกว่าและถูกจัดให้อยู่ในตำหน่งต่างกัน ทำให้รู้สึกมีมิติของรูปทรงสามเหลี่ยมและสี่เหลี่ยมด้านขนานอยู่หน้าและรูปทรงของลูกบาศก์อยู่หลังตามตำแหน่ง 1-2 และ 3

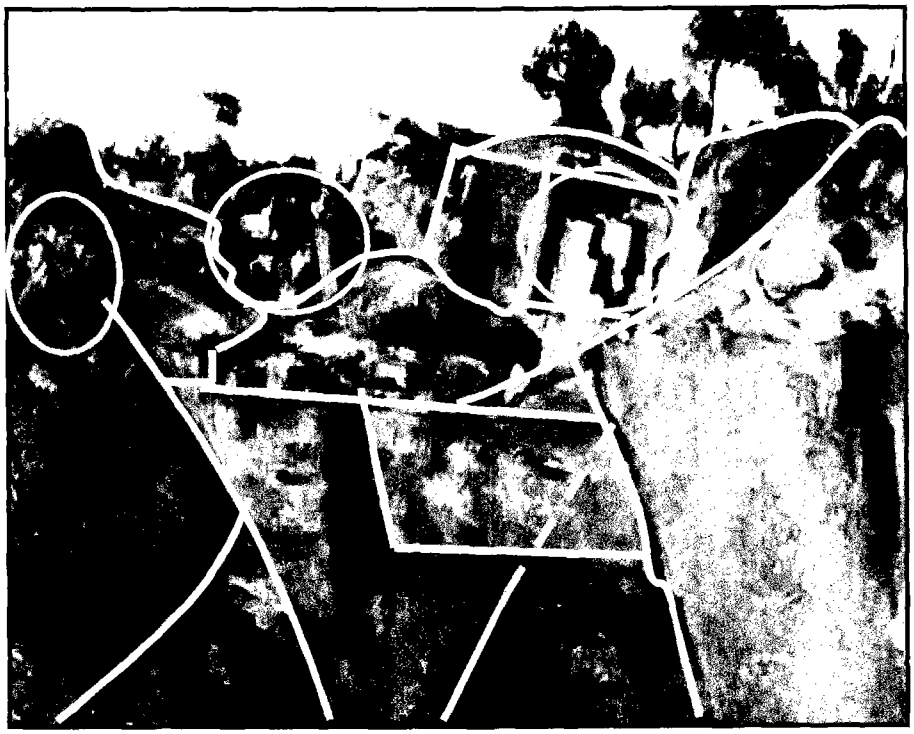
บริเวณที่เป็นท้องฟ้าที่อยู่ขอบบนสุดของภาพในพื้นที่ประมาณร้อยละ15-20 ของพื้นที่ทั้งหมด ทำให้ภาพมีบริเวณว่างช่วยลดความทึบตันของภาพ



ภาพประกอบ 107 จังหวะและความเคลื่อนไหว

11.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

ชอกหินที่เป็นรอยเส้นวางเป็นจังหวะซ้ำกันเป็นเส้นขนานในแนวเฉียงลงทางขวา มีเส้นโครงสร้างของรูปทรงก้อนหินกลางภาพเป็นเส้นเฉียงขึ้นเอียงขวา หากลากเป็นเส้นต่อเนื่องก็จะเห็นเส้นอย่างเป็นจังหวะจากซ้ายไปขวาในลักษณะลง ขึ้น ลง นอกจากนี้แนวลาดเอียงลงของปากหลุมหินจากขอบบนด้านขวาลงมากลางภาพและการวางก้อนหินตามไหล่ของเนินดินปากหลุม การวางรูปทรงของก้อนหินในลักษณะตั้งและนอนแบบไม่มั่นคงรู้สึกเหมือนกับอาจจะล้มหรือไหลลงสู่ที่ต่ำ ทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวของภาพจากขอบขวาบนลงมาด้านซ้ายได้เช่นกัน



ภาพประกอบ 108 ความกลมกลืน

11.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนของภาพเกิดจากความกลมกลืนในเรื่องสีและรูปทรง

11.4.7.1 ความกลมกลืนของสีในภาพมีลักษณะใช้สีในสภาพสีส่วนรวม ใช้สีตัดกันเพียงเล็กน้อย สีส่วนใหญ่ ได้แก่ สีกลุ่มสีอุ่น คือ สีส้ม สีเหลืองส้ม สีแดงส้มและสีม่วงแดง ประมาณร้อยละ 80 ของพื้นที่ทั้งหมด ถึงแม้จะมีสีตัดกับสีส้มหรือแดงส้มอยู่บ้างเพียงเล็กน้อย ได้แก่ สีเขียว และสีฟ้าอันเป็นสีในกลุ่มเย็นรวมกันประมาณร้อยละ 20 แต่เป็นสีที่กระจายอยู่ทั่วไป กลับทำให้ภาพดูกลมกลืนมีชีวิตชีวาขึ้นด้วยวิธีประสานสี

11.4.7.2 ความกลมกลืนในรูปทรง รูปทรงส่วนใหญ่ของภาพเป็นรูปทรงแบบเรขาคณิต ทั้งรูปทรงใหญ่และรูปทรงเล็ก เหลี่ยมมุมต่าง ๆ ของรูปทรงเล็ก ๆ และรูปทรงใหญ่มีความกลมกลืนเข้ากันได้ดี ถึงแม้จะมีรูปทรงธรรมชาติปะปนอยู่บ้างในปริมาณเพียงเล็กน้อย แต่ก็สามารถกลมกลืนได้ด้วยลักษณะที่เป็นแผ่น ๆ ของต้นไม้

เซซานน์ได้ใช้โครงสร้างทางสีและรูปทรงให้มีความประสานกันอย่างกลมกลืน

12. ภาพ The Chateau Noir, 1900 -1904

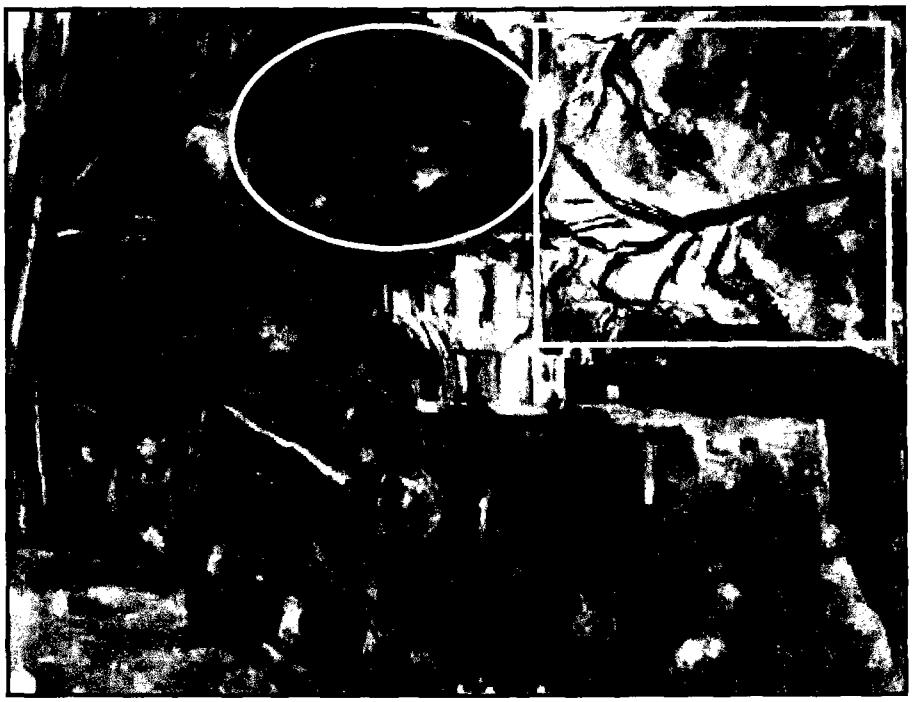
ขนาด 73.7 x 96.6 เซนติเมตร, National Gallery of Art, Washington, D.C.

12.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 109 เรื่องราว

ภาพ The Chateau Noir, 1900-1904 ภาพนี้เป็นหนึ่งที่เซซานน์ได้วาดขึ้นที่ชาร์โตนัวร์ (Chateau Noir) เป็นภาพที่มองจากมุมสูงบนทางเดินที่อยู่มุมซ้ายสุดของภาพต่อด้วยแนวปลายยอดไม้ที่มองข้ามไปพบคฤหาสน์ไกลออกไปเป็นหน้าผาที่ถูกกั้นไว้ด้วยป่าหนาทึบ เป็นภาพที่แสดงบรรยากาศที่ค่อนข้างมืดทึบด้วยสีเขียวของต้นไม้และสีม่วงของเงาต้นไม้ตัดกับสีสว่างสุกใสของคฤหาสน์สีส้ม

12.2 รูปแบบ



ภาพประกอบ 110 รูปแบบ

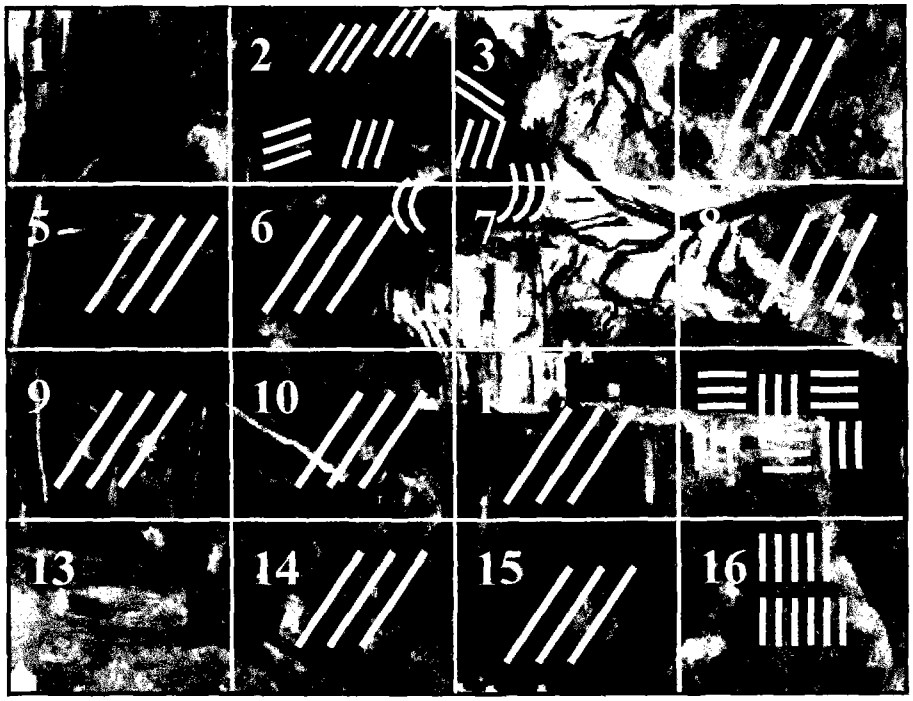
รูปแบบของภาพคล้ายกับภาพ View of Chateau Noir, 1894-1896 ในลักษณะมุมมองคล้ายกันและวาดในมุมที่ใกล้เคียงกัน แต่ในภาพนี้จะพบรูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงของวัตถุในภาพชัดเจนกว่าไม่ว่าจะเป็นรูปทรงของพุ่มใบไม้ที่ปรับเปลี่ยนจากรูปทรงธรรมชาติให้เป็นแผ่นคล้ายแท่งหรือกล่องวางซ้อนกันอยู่ แม้แต่รูปทรงของอาคารก็ถูกปรับเปลี่ยนให้ดูบิดเบี้ยวแต่ยังรักษาโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมให้ดูตั้งอยู่ได้ไม่ล้ม

บริเวณท้องฟ้าเหนืออาคารด้านมุมบนขวา กิ่งไม้ที่ถูกปรับเปลี่ยนรูปทรงบิดเบี้ยว หงิกงอ มีสีกลมกลืนกับท้องฟ้าคล้ายกับเป็นส่วนหนึ่งของท้องฟ้า (กรอบสี่เหลี่ยม)

บริเวณตอนกลางบนเหนืออาคารน่าจะเป็นใบไม้ที่มีระยะไกลจากกลุ่มใหญ่ถูกปรับเปลี่ยนรูปทรงให้เป็นก้อนบิดเบี้ยวจนแทบไม่เหลือร่องรอยรูปทรงของธรรมชาติ (วงสีขาว)

ภาพนี้จึงปรากฏรูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงของวัตถุในภาพที่ชัดเจนมาก

12.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 112 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างภาพเซซานน์ใช้วิธีระบายสีน้ำมันบนผ้าใบ 2 วิธีเป็นส่วนใหญ่ คือ

12.3.1 การระบายสีแสดงรอยพู่กันหยาบให้ดูเป็นแผ่นในแนวเอียงขวาประมาณ 60 และ 70 องศา และระบายสีหนาทับซ้อนหลายชั้นในพื้นที่ที่เป็นต้นไม้และใบไม้ทั้งหมดในพื้นที่ส่วนที่ 5, 6, 9, 10, 13, 14 และ 15 และส่วนที่เป็นท้องฟ้าที่มุมบนขวาระบายสีแบบไม่เน้นเส้นแต่เห็นเป็นแนวเอียงขวาเช่นเดียวกันในส่วนที่ 3, 4, 7 และ 8

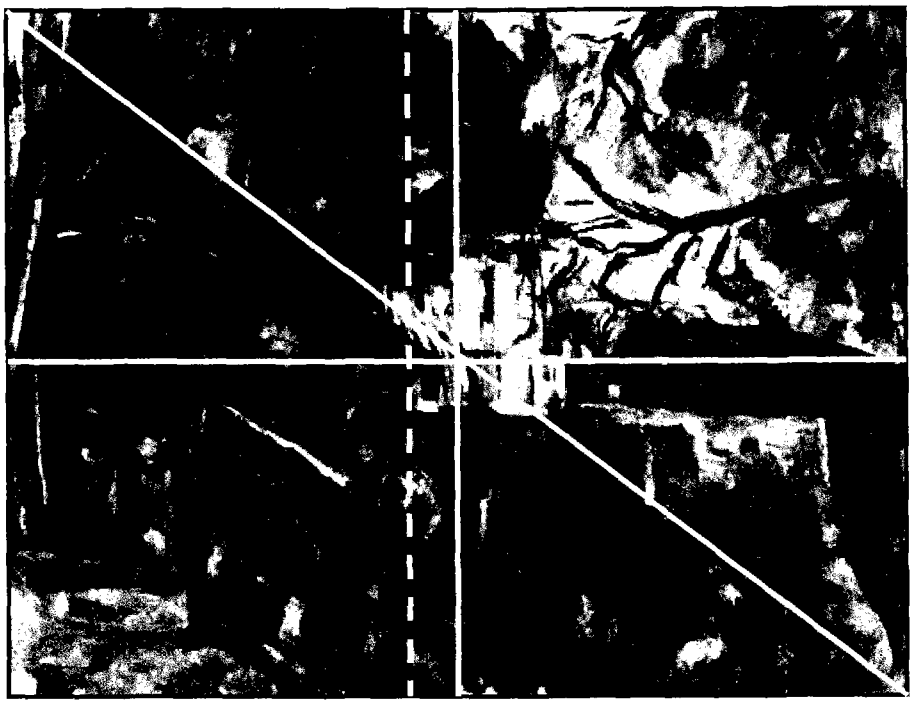
12.3.2 การระบายสีแสดงรอยพู่กันแบบสลับเป็นตารางหรือเป็นช่อง ๆ ในบริเวณที่เป็นตัวอาคารส่วนล่างและบริเวณหน้าผาของภูเขาในส่วนที่ 12

ส่วนบริเวณตอนกลางบนที่อยู่เหนืออาคารใช้วิธีระบายผสมทั้งแนวเอียงและการตวัดพู่กันโค้งจนทำให้รูปทรงถูกปรับเปลี่ยนหรือผันแปรไปจนไม่เหลือร่องรอยของธรรมชาติในส่วนที่ 2, 3 และ 6

บริเวณที่เป็นจุดเด่นกึ่งกลางภาพพอดี ซึ่งเป็นส่วนของอาคารใช้วิธีระบายสีแบบเกลี่ยแต่ไม่เรียบ อีกทั้งบริเวณมุมล่างขวาระบายด้วยวิธีการเกลี่ยสีเป็นรอยพู่กันแนวตั้ง

เซซานน์ใช้วิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวเอียงขวาเป็นส่วนใหญ่

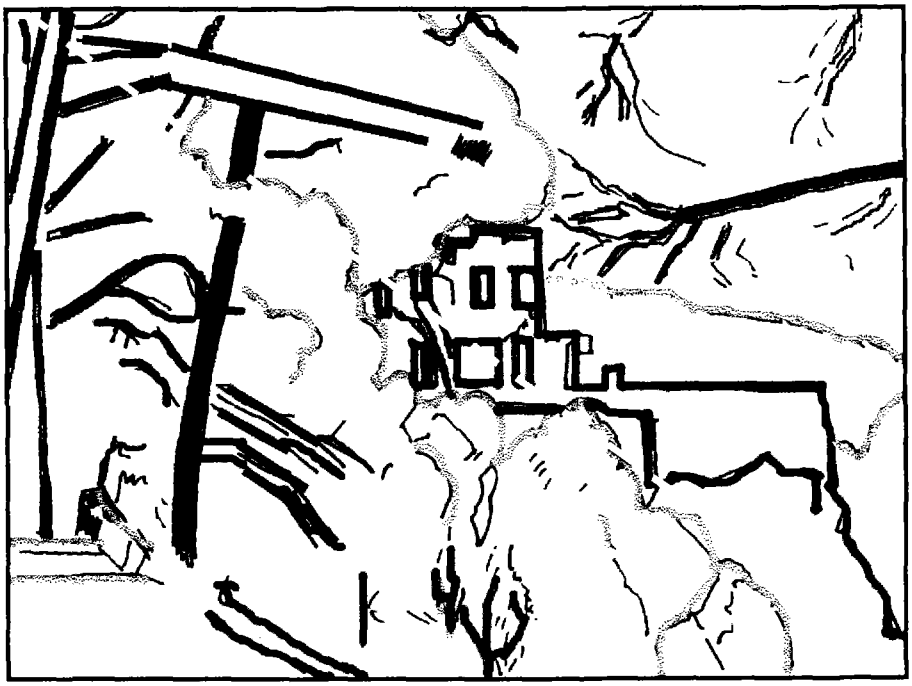
12.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 113 โครงสร้างของภาพ

12.4.1 ดุลยภาพ

จากเรื่องราวของภาพและอาจจะเป็นข้อจำกัดของมุมมองทำให้ภาพมีน้ำหนักด้านซ้ายมากกว่าด้านขวาโดยเฉพาะหากลากเส้นแกนแนวทะแยงน้ำหนักของภาพจะอยู่ในพื้นที่ของสามเหลี่ยมด้านซ้ายเต็มพื้นที่ด้วยรูปทรงของต้นไม้และใบไม้ที่มีน้ำหนักเข้ม ส่วนสามเหลี่ยมด้านขวานั้นรู้สึกเบากว่าเนื่องจากมีอาคารและท้องฟ้ามีน้ำหนักเบากว่าหากเลื่อนเส้นแกนแนวตั้งไปด้านซ้ายเล็กน้อย จึงจะรู้สึกสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน



ภาพประกอบ 114 เส้น

12.4.2 เส้น

ในภาพปรากฏเส้นที่ชัดเจนเพียงเล็กน้อย ได้แก่

12.4.2.1 เส้นที่เกิดขึ้นจริงเป็นเส้นแนวตั้งและแนวนอนของต้นไม้ด้านซ้ายและกิ่งไม้ด้านขวาของภาพแต่ไม่เน้นให้เด่นชัดด้วยสีหรือด้วยเส้นขอบ แต่เป็นการระบายสีให้กลมกลืนกับสีของใบไม้และสีของท้องฟ้า (เส้นสีม่วง)

12.4.2.2 เส้นที่เกิดจากขอบ เป็นเส้นที่ก่อให้เกิดรูปทรงเรขาคณิตภายในภาพ เช่น เส้นโครงสร้างภายนอกและโครงสร้างภายในของอาคารซึ่งเป็นเส้นตรงแนวตั้งและแนวนอนประสานกันก่อให้เกิดเป็นรูปทรงเหลี่ยม (เส้นสีน้ำเงิน) ด้านหลังอาคารเป็นเส้นโค้งของหน้าผาหรือภูเขา ด้านหน้ามีเส้นอิสระของขอบต้นไม้เกิดเป็นรูปทรงธรรมชาติ (เส้นสีแดง)

12.4.2.3 เส้นเชิงนัยเป็นเส้นแนวของปลายยอดไม้ในลักษณะเส้นทแยงจากมุมบนซ้ายลงมามุมล่างขวา ทำให้มองเห็นเป็นภาพที่ถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนด้วยรูปสามเหลี่ยมสองอัน (เส้นประสีฟ้า)

จะสังเกตเห็นว่าเซซานน์เริ่มลดโครงสร้างด้านเส้นลงแสดงในเรื่องระนาบสีมากขึ้น

ภาพประกอบ 115 รูปทรง

12.4.3 รูปทรง

รูปทรงของภาพเกิดจากเส้นทั้ง 3 ประเภทประกอบกันเข้าเป็นรูปทรงต่าง ๆ ในภาพ รูปทรงที่เกิดจากเส้นทางเรขาคณิต ได้แก่ รูปทรงของอาคารเป็นรูปทรงเด่นด้วยสี รูปทรงของพุ่มไม้เป็นรูปทรงธรรมชาติที่ไม่แน่นอน ถึงแม้จะเป็นรูปทรงที่ใหญ่กว่าแต่เป็นรูปทรงที่ไม่เด่นเท่ารูปทรงของอาคาร

ในภาพจึงปรากฏรูปทรง 2 ประเภท คือ รูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงธรรมชาติโดยมีรูปทรงเรขาคณิตเป็นรูปทรงเด่นกว่ารูปทรงธรรมชาติ

ภาพประกอบ 116 สี

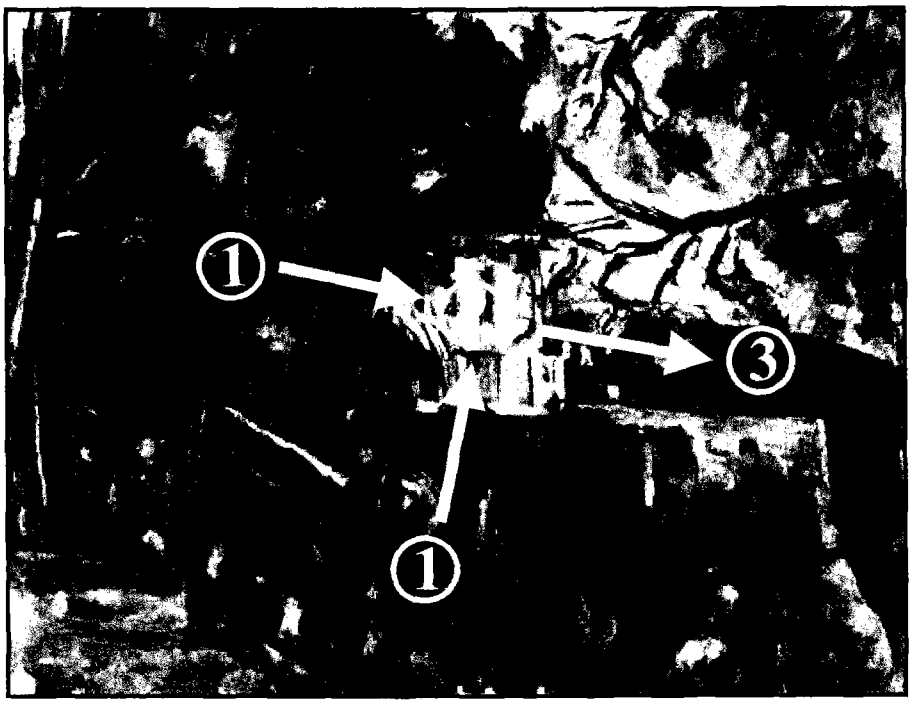
12.4.4 สี

สีในภาพประกอบด้วยสีกลุ่มเย็นเป็นสีหลักร้อยละ 80 ของพื้นที่ทั้งหมด ได้แก่ **สีเหลืองเขียว** สีเขียว สีเขียวน้ำเงิน **สีม่วงน้ำเงิน** สีฟ้าอมม่วงโดยระบายออกไปในทางมืดและคลุม **ด้วยบรรยากาศสีม่วง**

ส่วนสีกลุ่มร้อนที่มีในภาพ ได้แก่ สีเหลืองและสีเหลืองส้ม ถึงแม้จะมีปริมาณน้อย **ประมาณไม่เกิน**ร้อยละ 20 ของพื้นที่ แต่เป็นสีที่มีความสว่างและอยู่ท่ามกลางสีมืด อีกทั้งเป็นสี **ตรงข้ามกับสีม่วง**จึงทำให้เป็นสีที่เป็นจุดเด่นของภาพในรูปทรงของอาคาร

จะเห็นว่าการใช้สีในลักษณะเช่นนี้เป็นไปตามแนวคิดหรือความเชื่อของเซซานน์ที่มี **ความเชื่อว่าสี**ทุกสีมีคุณลักษณะเด่นและลักษณด้อย (advancing and receding) และเซซานน์ **สามารถแสดง**ออกถึงคุณลักษณะดังกล่าวได้อย่างชัดเจน

เซซานน์ได้ประสานสีเหลืองของอาคารเข้าไปแทรกอยู่ในพื้นที่สีเขียวของต้นไม้ (บริเวณกรอบสี่เหลี่ยม) ทำให้สีมีความประสานกลมกลืนกัน



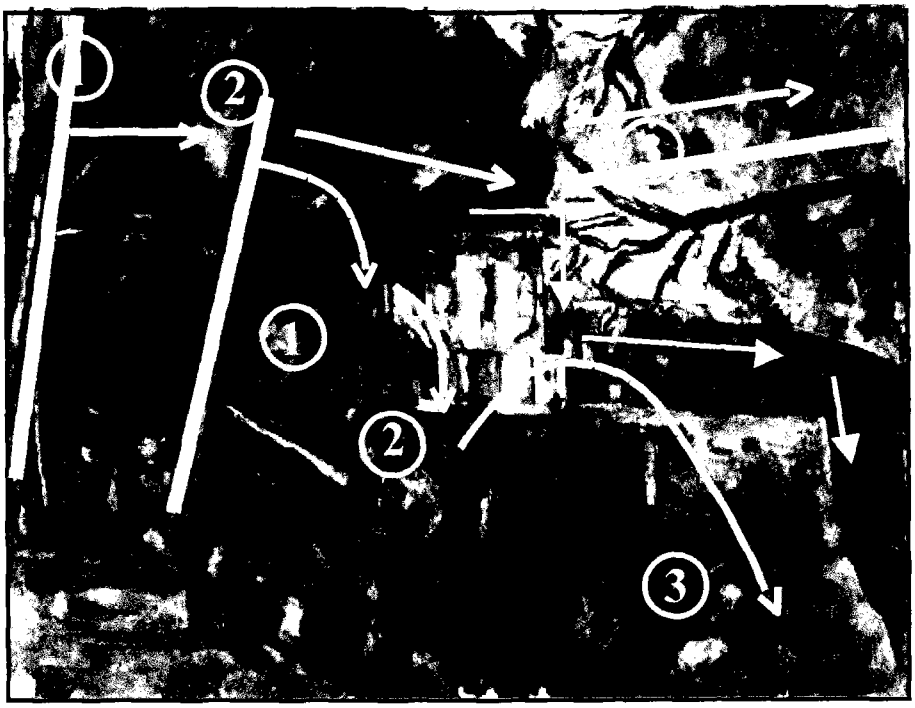
ภาพประกอบ 117 มิติและบริเวณว่าง

12.4.5 มิติและบริเวณว่าง

หากมองตามตำแหน่งของวัตถุในภาพจะเห็นว่ามีมิติความตื้นลึกจากพุ่มไม้ลึกเข้าไปถึงตัวอาคารและต่อไปเป็นหน้าผาหรือภูเขาตามลำดับ 1-2-3 ส่วนท้องฟ้าเป็นบริเวณว่างที่อยู่มุมบนขวาประมาณร้อยละ 15 ทำให้ภาพดูมีความลึกเข้าไป

แต่จากแนวคิดหรือความเชื่อที่ว่าสีมีคุณลักษณะเด่นและด้อยต่างกันนี่เองที่ก่อให้เกิดมิติของสีสีเหลืองของอาคารเป็นสีที่มีลักษณะเด่นอยู่แวดล้อมด้วยสีน้ำเงินเขียวและสีม่วงซึ่งเป็นสีที่มีลักษณะด้อย ทำให้สีของอาคารเด่นลอยออกมาอยู่มิติหน้าจึงเป็นมิติลวงตาด้วยสีที่เซซานน์ใช้ในการสร้างภาพ

ในส่วนบริเวณท้องฟ้าที่มุมบนขวาเห็นเป็นกิ่งไม้รูปทรงหงิกงอเป็นการดึงท้องฟ้าเข้ามาติดกับกิ่งไม้ในลักษณะย่นระยะเข้ามา จึงรู้สึกท้องฟ้ากับต้นไม้อยู่ติดกันแต่กิ่งไม้ถูกผลักให้อยู่ในที่ไกลออกไปด้วยการระบายสีที่กลมกลืนกับท้องฟ้าและลดขนาดความคมชัดของกิ่งไม้ลง



ภาพประกอบ 118 จังหวะและความเคลื่อนไหว

12.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

จากจังหวะของเส้น 2 ประเภทก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวจากด้านซ้ายของภาพไปด้านขวาเป็นจังหวะ

จากเส้นที่เกิดขึ้นจริงของต้นไม้และกิ่งไม้ถูกวางเป็นจังหวะสลับกันในแนวเอียงขวาและแนวนอนรู้สึกมีความเคลื่อนไหวจากต่อเนื่องต้นที่ 1 ไปต้นที่ 2 และพุ่งไปต้นที่ 3 (เส้นสีชมพู) เป็นจังหวะ 1-2-3 (ตามลูกศรสีขาว)

จากเส้นเกิดจากขอบสีของตัวอาคารมีลักษณะเคลื่อนที่จากบนลงสู่ล่างเป็นจังหวะลดหลั่นแบบขั้นบันได (ตามลูกศรสีเหลือง)

จากเส้นขอบของปลายยอดไม้รู้สึกเคลื่อนที่จากบนลงสู่ล่างเป็นจังหวะลดหลั่น 1-2-3 เช่นเดียวกัน (เส้นสีฟ้า)

การเคลื่อนไหวในภาพเป็นการเคลื่อนไหวที่มีทิศทางไปในทางเดียวกันคือจากซ้ายไปขวา

ภาพประกอบ 119 ความกลมกลืน

12.4.7 ความกลมกลืน

ภาพ The Chateau Noir, 1900-1904 เป็นภาพที่มีความกลมกลืนในเรื่องสีและเรื่องเส้นด้วยการใช้สีกลุ่มเย็นเป็นสีหลัก

12.4.7.1 ความกลมกลืนในเรื่องสีที่ใช้เป็นสีกลุ่มเย็นที่มีสีเขียว สีเหลืองเขียว สีเขียวน้ำเงิน สีม่วงน้ำเงิน สีฟ้าอมม่วงในปริมาณร้อยละ 80 ของพื้นที่ แต่มีสีเหลืองซึ่งเป็นสีกลุ่มสีอุ่นและเป็นสีตรงข้ามกับสีม่วงในปริมาณร้อยละ 20 การประสานสีเหลืองของตัวอาคารเข้าไปอยู่ในพื้นที่ของสีเขียวเป็นจังหวะก่อให้เกิดความกลมกลืนของสีในสภาพตัดกันและมีความเด่นน่าสนใจ

12.4.7.2 ความกลมกลืนในเรื่องเส้นที่สัมพันธ์กันระหว่างเส้นจริงของต้นไม้และเส้นขอบของรูปทรงต้นไม้และรูปทรงของอาคาร เส้นมีความเคลื่อนไหวที่กลมกลืนกันไปในทิศทางเดียวกัน (ตามลูกศร) การระบายด้วยวิธีแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นแนวเอียงสัมพันธ์กับเส้นเอียงของต้นไม้ การระบายสีเป็นเส้นตั้งและเส้นนอนสลับกันเป็นช่องสัมพันธ์กับโครงสร้างของตัวอาคาร

การประสานสัมพันธ์ของเส้นและสีมีความกลมกลืนกันอย่างสวยงามน่าสนใจ

13. ภาพ In the Ground of Chateau Noir, 1900 (Rocks and Trees)

ขนาด 93 x 74 เซนติเมตร, National Gallery of Art, London

13.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 120 เรื่องราว

ภาพ In the Grounds of Chateau Noir, 1900 หรืออีกชื่อว่า Rocks and trees เป็นภาพทิวทัศน์ในบริเวณของชาร์โต้ นัวร์ เป็นภาพทิวทัศน์ทรงสูงซึ่งประกอบด้วยเรื่องราวของก้อนหินและต้นไม้ อาจเป็นบริเวณเชิงเขาเพราะพื้นดินและแนวของก้อนหินอยู่ในลักษณะเอียง ท้องฟ้าปรากฏเพียงเล็กน้อยและมีลักษณะกลมกลืนกับใบไม้

13.2 รูปแบบ

รูปแบบของภาพเป็นลักษณะการปรับเปลี่ยนรูปทรงอันเป็นลักษณะเด่นในการสร้างงานของเซซานน์ในช่วงปลาย

เซซานน์ได้ปรับเปลี่ยนรูปทรงของก้อนหินให้มีลักษณะคล้ายกล่อง รูปทรงของต้นไม้ใบไม้เป็นแผ่นเป็นชั้นวางซ้อนกันเรียงกันจนเกือบมองไม่เห็นเป็นรูปทรงธรรมชาติแต่เป็นรูปทรงที่แยกแยะสังเคราะห์ขึ้นใหม่ตามแนวคิดหรือความเชื่อที่ว่า "จงมองรูปทรงต่าง ๆ ในโลกให้เป็นรูปทรงคล้ายรูปเหลี่ยมแบบเรขาคณิต"

13.3 กลวิธีในการสร้างงาน

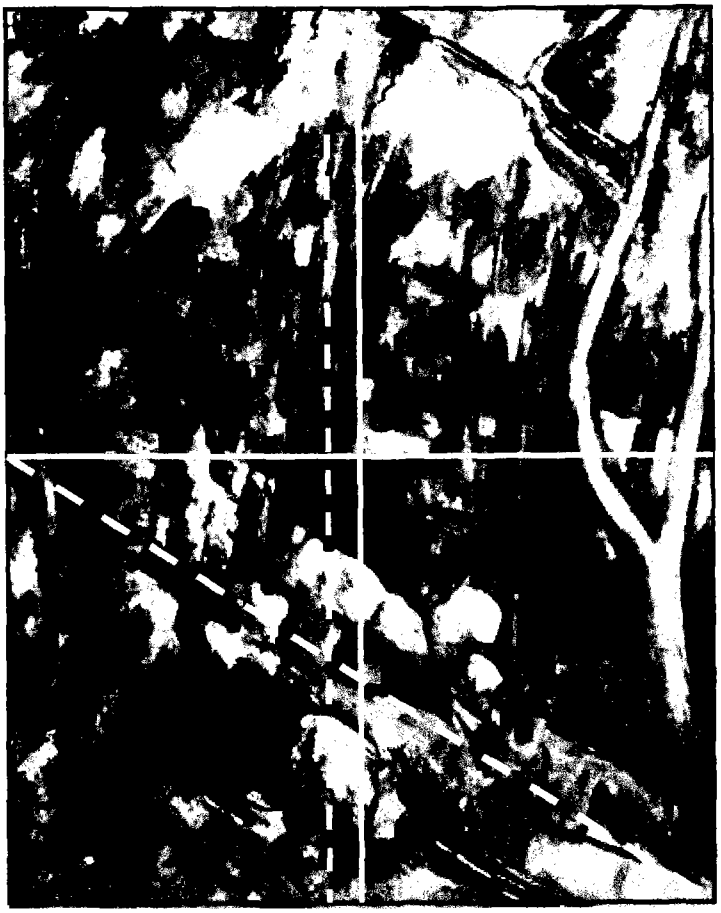
ภาพประกอบ 121 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างงานเซซานน์ใช้วิธีการระบายสีน้ำมันบนผ้าใบด้วยการระบายสีแสดงรอย-พู่กันเป็นแผ่น ๆ แบน ๆ ในแนวเอียง ซ้ายประมาณ 110 องศาเป็นส่วนใหญ่และระบายทับซ้อนหลายชั้นโดยเฉพาะครึ่งบนของภาพในส่วนที่ 1-4 และตอนล่างส่วนที่ 7 จะเห็นเป็นแผ่นสีแบน ๆ เป็นจังหวะทั่วไป แต่ตอนล่างในพื้นที่ส่วนที่ 5-6 และ 7 นอกจากจะระบายเป็นแผ่นแบน ๆ แล้วจะระบายเน้นให้รูปทรงของหินดูมีปริมาตร มีความกว้าง ความหนาด้วยน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน

สิ่งที่สังเกตเห็นในภาพที่ต่างจากภาพอื่น ๆ ที่ได้วิเคราะห์มาคือ เซซานน์ใช้สีขาวหรือสีเทาผสมสีทุกสีในภาพทำให้ภาพถูกลดความสว่างสดใสลงและถูกครอบคลุมด้วยสีออกเทานวล ๆ ทำให้ภาพนี้ดูมีสีที่มีความนุ่มนวลกว่าทุกภาพ

จากกลวิธีการระบายสีเป็นแผ่นแบน ๆ ในส่วนบนและระบายสีเป็นกล่องหรือเป็นแท่งดูมีปริมาตรจึงสามารถแยกแยะความรู้สึกที่แตกต่างระหว่างความเบาของใบไม้กับความหนักของก้อนหินได้

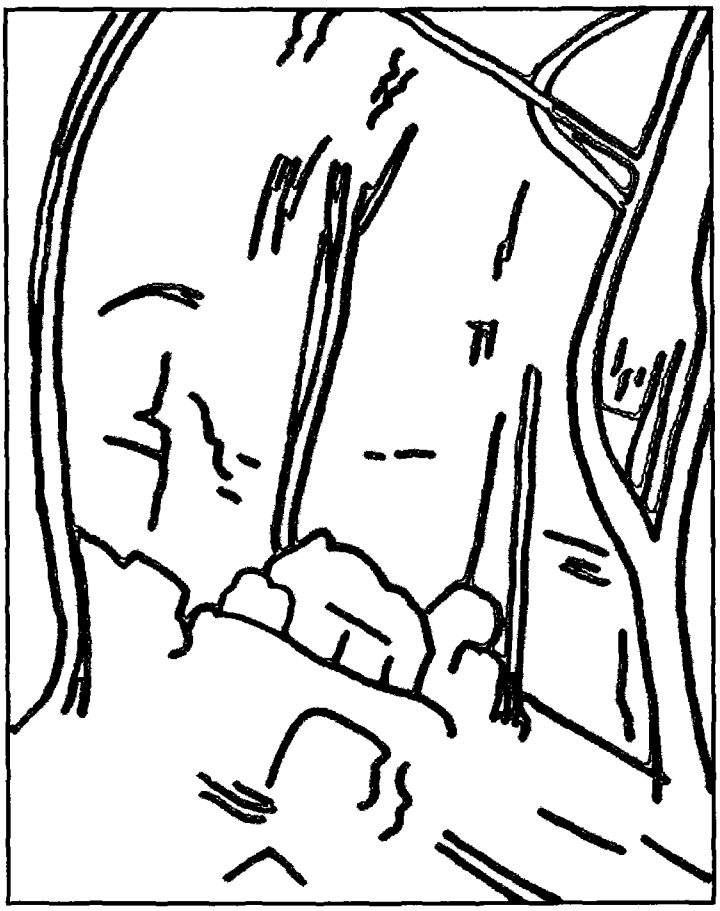
13.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 122 ดุลยภาพ

13.4.1 ดุลยภาพ

การจัดวางโครงสร้างของภาพด้วยรูปทรงของต้นไม้ที่มีอยู่ทั้งด้านซ้ายและด้านขวาของภาพเช่นเดียวกับภาพอื่น ๆ คล้ายเป็นกรอบหรือเป็นช่องให้มองเข้าไป พื้นดินหรือทางเดินเอียงขึ้นจากมุมล่างขวาขึ้นไปถึงช่วงกลางภาพด้านซ้ายทำให้ภาพรู้สึกหนักด้านซ้ายด้วยรูปทรงของก้อนหินและน้ำหนักสีที่เข้มกว่าถึงแม้จะมีรูปทรงของต้นไม้ด้านขวามือที่โดดเด่นถ่วงดุลอยู่แต่ก็เป็นต้นไม้ที่มีน้ำหนักสีเบากว่าด้านซ้าย หากจะให้รู้สึกสมดุลต้องเลื่อนเส้นแกนแนวตั้งไปด้านซ้ายอีกเล็กน้อยจึงรู้สึกสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน



ภาพประกอบ 123 เส้น

13.4.2 เส้น

จากกลวิธีการระบายสีโดยการปรับเปลี่ยนรูปทรงให้ดูเป็นแผ่นเป็นระนาบเป็นแท่งทำให้เส้นซึ่งเป็นโครงสร้างสำคัญที่ปรากฏในหลายภาพซึ่งได้ทำการศึกษาวิเคราะห์มาแล้วเริ่มลดลง จะปรากฏเส้นเฉพาะในส่วนที่เป็นเส้นรอบนอกของรูปทรงของต้นไม้ 3-4 ต้น เส้นแนวเอียงของพื้นดินบางส่วนและเส้นรอบนอกของรูปทรงของก้อนหินบางก้อนเท่านั้น ซึ่งมีทั้งเส้นตรง เส้นโค้งและเส้นอิสระ เส้นดังกล่าวนี้เป็นเส้นที่เกิดจากการเน้นขอบของรูปทรงให้มีน้ำหนักเข้มขึ้น

ภาพประกอบ 124 รูปทรง

13.4.3 รูปทรง

รูปทรงภายในภาพที่ปรากฏเด่นชัด คือ รูปทรงของต้นไม้ด้านซ้ายและด้านขวาของภาพและรูปทรงของก้อนหินแนวแกนกลางของภาพ 2 ก้อน (ในกรอบสีแดง) ส่วนนอกนั้นเซซานน์ปรับเปลี่ยนให้เป็นแผ่นเป็นระนาบจนหมดทั้งภาพ

รูปทรงภายในภาพที่ปรากฏก็คือรูปทรงธรรมชาติของต้นไม้และรูปทรงเรขาคณิตของก้อนหิน

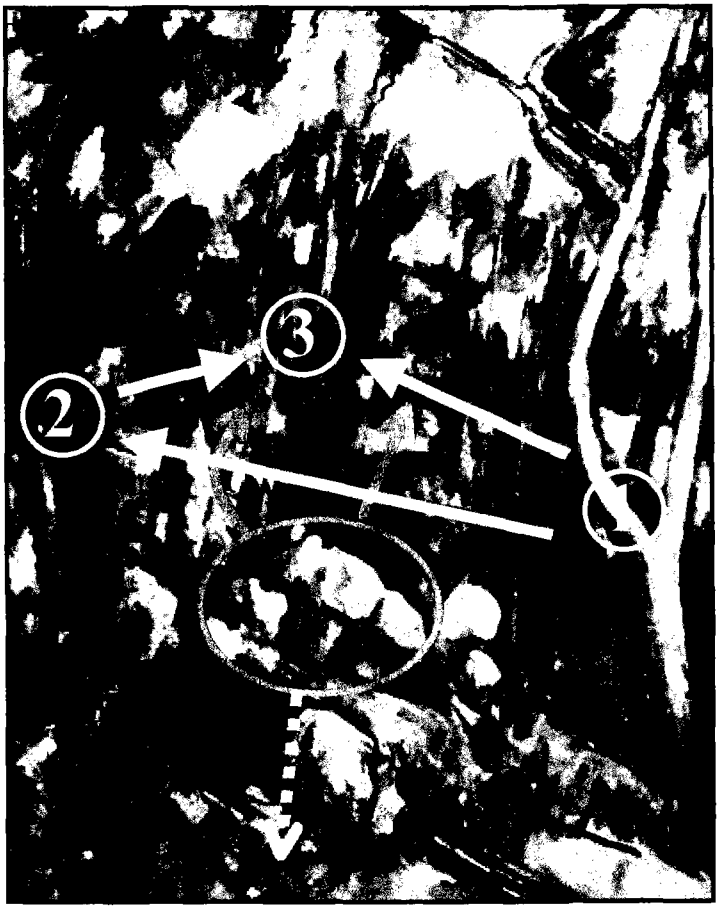
13.4.4 สี

สีในภาพแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มตามแนวลาดเอียงของพื้นดิน คือ

13.4.4.1 กลุ่มสีเย็นในส่วนบนของภาพเป็นสีที่ใช้ระบายต้นไม้และใบไม้ ได้แก่ สีเขียวเหลือง สีเขียว สีเขียวเข้มเกือบดำและสีม่วงน้ำเงินโดยสีทุกสีถูกผสมด้วยสีเทา ในส่วนนี้เป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพมีปริมาณสีกลุ่มเย็นรวมกันประมาณร้อยละ 70

13.4.4.2 กลุ่มสีอุ่นซึ่งอยู่ในพื้นที่ส่วนล่างของภาพซึ่งเป็นพื้นดินประมาณร้อยละ 30 ได้แก่ สีเหลือง สีเหลืองส้ม โดยสีทั้งสองสีก็ถูกผสมด้วยสีเทาเช่นกัน

ในพื้นที่ของกลุ่มสีเหลืองจะปรากฏเห็นมีสีเขียวและสีม่วงปะปนอยู่ด้วยและในพื้นที่สีเขียวก็จะมีสีเหลืองปะปนอยู่บ้างเล็กน้อยเป็นการประสานสีอุ่นกับสีเย็น ทำให้สีทั้งสองกลุ่มมีการประสานกลมกลืนกันอย่างเหมาะสม



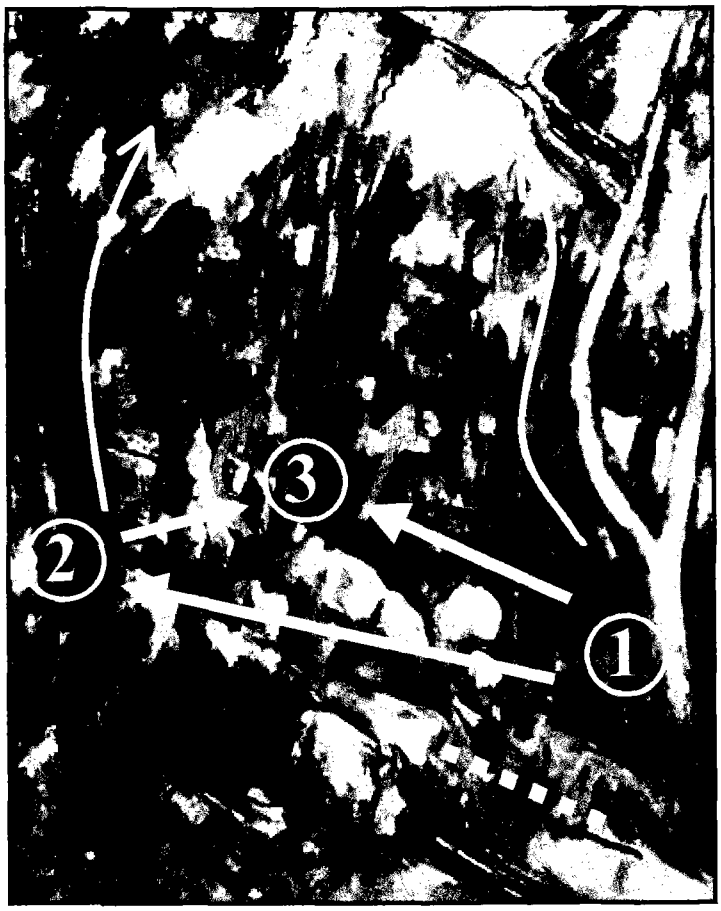
ภาพประกอบ 125 มิติและบริเวณว่าง

13.4.5 มิติและบริเวณว่าง

บริเวณว่างถูกทำให้ประสานกลมกลืนกับรูปทรงของใบไม้ในพื้นตอนบนของภาพด้วยการระบายสีสะบัดพู่กันให้เป็นรอยเป็นแผ่น ๆ ซ้อนกันเป็นจังหวะทำให้ใบไม้กับท้องฟ้าถูกดึงให้อยู่ในมิติเดียวกัน หากคิดเป็นพื้นที่ของบริเวณว่างจะมีปริมาณไม่ถึงร้อยละ 5 ของพื้นที่ทั้งหมด

จากการวางตำแหน่งของก้อนหินทำให้รู้สึกว่ามีหินก้อนหน้าและก้อนหลัง แต่การวางก้อนหินก้อนที่มีขนาดเล็กไว้หน้า และก้อนใหญ่ไว้หลัง และเน้นหินก้อนใหญ่กว่าด้วยสีที่มีค่าน้ำหนักสว่างและมีความคมชัดกว่าทำให้รู้สึกว่าหินก้อนใหญ่ที่วางอยู่ในตำแหน่งหลังขึ้นมาอยู่ในหน้า (วงสีแดง) ส่วนหินก้อนหน้าที่ถูกเน้นด้วยสีเข้มบริเวณข้างซ้ายของก้อนหินกลับรู้สึกว่าก้อนหินนั้นอยู่ลึกเข้าไปในพื้นดิน ตำแหน่งของต้นไม้และขนาดที่แตกต่างกันทำให้เกิดความรู้สึกว่ามี ความลึกเข้าไปตามตำแหน่งของต้นไม้ต้นขวามือไปต้นซ้ายและไปต้นกลางของภาพตามตำแหน่ง 1-2-3

และหากมองแบบสำรวจตรวจสอบไปตามภาพพื้นที่ต่าง ๆ ของภาพ จะรู้สึกว่ามีมิติที่สลับซับซ้อน บางตำแหน่งรู้สึกลึกเข้าไป เช่น ตอนกลางของภาพบริเวณช่องระหว่างต้นไม้ซ้ายสุดกับต้นไม้ตรงกลางของภาพ (ตามลูกศรสีแดง)



ภาพประกอบ 126 จังหวะและความเคลื่อนไหว

13.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

การเคลื่อนไหวของภาพเกิดขึ้น 3 แนวทาง คือ

13.4.6.1 การวางตำแหน่งและขนาดของต้นไม้เป็นจังหวะจากต้นใหญ่ขวามือไปต้นซ้ายมือและกลับไปต้นกลางภาพด้วยขนาดและตำแหน่งที่ต่างกันทำให้รู้สึกถึงความเคลื่อนไหวที่มีจังหวะซ้ำกันในแนวตั้งจากต้นไม้ต้นที่ 1 ไปต้นที่ 2 และต่อไปต้นที่ 3 และจากต้นที่ 1 ไปต้นที่ 3 (ลูกศรสีขาว)

13.4.6.2 จากแนวลาดเอียงของเชิงเขาที่เป็นทางเดินจากมุมขวาที่มีความชัดเจนของรูปทรงและสีขึ้นไปด้านซ้ายด้วยรูปทรงที่ดูไม่ชัดเจนเพราะเซซานน์ปรับเปลี่ยนให้เป็นรูปทรงอื่นซ้อนกันเป็นชั้นดูลึกเข้าไป ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวจากมุมขวาล่างขึ้นไปทางซ้าย (ลูกศรประสีขาว)

13.4.6.3 จากกลวิธีระบายสีเป็นแผ่นระนาบวางต่อกัน ซ้อนกันเป็นจังหวะและโครงสร้างทางเส้นของต้นไม้ทำให้มีความลึกเข้าไปบริเวณช่วงต้นไม้ต้นที่ 2 กับต้นที่ 3 และต้นไม้ต้นที่ 1 กับต้นที่ 3 (ตามลูกศรสีแดงและสีเหลือง)

การเคลื่อนไหวทั้ง 3 แนวทางเป็นการเคลื่อนไหวที่สัมพันธ์ไปในทางเดียวกัน คือ จากล่างสู่บน

13.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนของภาพเกิดจากโครงสร้าง 2 อย่างประกอบกัน ได้แก่

13.4.7.1 สีมีความกลมกลืนด้วยกลุ่มสีเย็นประมาณร้อยละ 70 กับกลุ่มสีร้อนประมาณร้อยละ 30 ถึงแม้จะแบ่งกลุ่มสีเป็นส่วนชัดเจนแต่เซซานน์ใช้วิธีระบายสีเย็นเข้าไปแทรกอยู่ในกลุ่มสีอุ่นจึงมีความกลมกลืนในลักษณะตัดกัน อีกทั้งวิธีการใช้สีเทาหลายน้ำหนักและสีม่วงอมชมพูเข้าไปผสมสีทุกสีซึ่งเรียกกลวิธีนี้ว่า Color Key ทำให้ภาพถูกประสานด้วยสีเทาและสีม่วงอมชมพูมีความกลมกลืนโดยใช้น้ำหนักสี (Total Value Harmony)

13.4.7.2 ความกลมกลืนของพื้นผิวที่เป็นลักษณะผิวลวงอันเกิดจากกลวิธีระบายสีเป็นแผ่นซ้อนกันและการวางตำแหน่งของรูปทรงต่างกันทำให้เกิดความเคลื่อนไหวที่สัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน คือจากล่างสู่ขึ้นบน

14. ภาพ Bend in the Forest Road, 1902-1906

ขนาด 81.3 x 64.8 เซนติเมตร, The Selch Family, New York

14.1 เรื่องราว

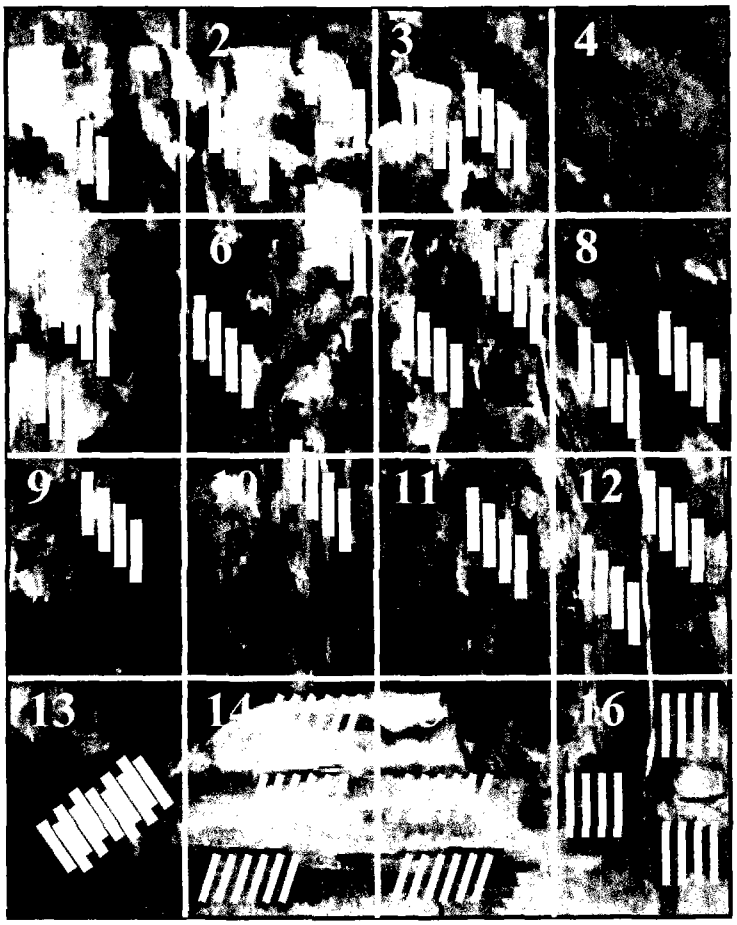
ภาพประกอบ 127 เรื่องราว

ภาพทิวทัศน์ในแนวตั้งอีกภาพหนึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับถนนโค้งในป่า เป็นถนนทางเดินบนไหล่เขา บริเวณใกล้ ๆ กับชาร์โต นัวร์ ที่เซซานน์มักชอบหามุมวาดภาพอีกแหล่งหนึ่ง เรื่องราวของภาพประกอบด้วยถนนและต้นไม้เป็นหลัก ต้นไม้ทุกต้นขึ้นตรงตั้งฉากกับพื้นดิน ดูลึกเข้าไปตามแนวโค้งของถนนแนวของยอดไม้ที่โค้งลงจากมุมบนซ้าย โค้งรับกับแนวโค้งของถนน

14.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการแสดงออกของภาพไม่ปรากฏการเลียนแบบรูปทรงจากธรรมชาติที่ปรากฏชัดเจน คือ การปรับเปลี่ยนรูปทรงของวัตถุในภาพ จากถนนและต้นไม้ให้ดูเป็นแผ่นสีเรียงกันเป็นระนาบแบน ๆ ทั้งภาพ แผ่นสีต่าง ๆ มีขนาดต่าง ๆ กันและรูปร่างต่างกัน วางต่อกันจึงดูไม่เป็นระเบียบ

14.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 128 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างภาพใช้วิธีการระบายสีน้ำมันบนผ้าใบโดยแสดงรอยพู่กันแนวตั้งตรงเป็นแผ่น ๆ เป็นส่วนใหญ่

บริเวณพื้นถนนใช้วิธีการระบายเป็นแผ่นสีต่อกันเป็นแนวเอียงขวางกับถนนต่อกันเป็นชั้น ๆ ในส่วนที่ 14 และ 15 ด้านมุมล่างซ้ายระบายสีเป็นแผ่นแนวเอียงซ้ายขอบคมชัดคล้ายระบายด้วยเกรียงและเป็นการระบายสีหนาทับซ้อนบริเวณพื้นที่ส่วนที่ 13

ขอบด้านซ้ายและด้านขวาของภาพระบายเป็นแผ่นใหญ่โดยขอบของแผ่นสีระบายเกลี่ยไม่คมชัดในบริเวณพื้นที่ส่วนที่ 1, 5, 9, 8, 12 และ 16

เลยขอบถนนขึ้นไปทั้งสองฝั่งถนนบริเวณช่วงกลางภาพระบายสีแสดงรอยพู่กันแนวตั้งเป็นแผ่นรูปร่างต่าง ๆ ทั้งรูปสามเหลี่ยมและสีเหลี่ยมด้วยน้ำหนักสีที่แตกต่างกันในบริเวณพื้นที่ส่วนที่ 6, 7, 10 และ 11 ตรงมุมบนขวาระบายสีเป็นแผ่นวางต่อกันเป็นแนวเอียงยาวเต็มมุม

พื้นที่ด้านบนสุดบริเวณท้องฟ้าระบายแสดงรอยพู่กันแนวตั้งต่อกันเป็นแผ่นแนวเอียงซ้ายด้วยสีน้ำเงินและสีฟ้า

14.4 โครงสร้างของภาพ

ภาพประกอบ 129 ดุลยภาพ

14.4.1 ดุลยภาพ

การจัดภาพในลักษณะจุดสนใจอยู่ตรงกลางสองข้างมีแนวเส้นตรงของต้นไม้ถ่วงดุลกันอยู่ตรงกลางเยื้องมาทางซ้ายเล็กน้อย มีแนวเส้นของต้นไม้ ส่วนอื่น ๆ จัดวางเป็นแผ่นราบเรียบเสมอกันไปหมดจึงทำให้ภาพมีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน โดยมีแกนสมดุลอยู่ตรงแนวเส้นกลางภาพเยื้องมาทางซ้าย (เส้นประ)

ภาพประกอบ 130 เส้น

14.4.2 เส้น

เส้นที่ปรากฏในภาพนี้มีให้เห็นน้อยมากเนื่องจากเซซานน์ใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงของวัตถุในภาพและใช้กลวิธีในการระบายสีเป็นแผ่น ๆ เป็นระนาบและเกลี่ยขอบสีไม่ให้ขอบคมชัดจึงเป็นการลดเส้นที่เกิดจากขอบสี แต่ก็ยังพอมีเหลืออยู่บ้างที่เจตนาจะสร้างให้เป็นเส้นลำต้นของต้นไม้โดยการระบายเป็นเส้นจริง ๆ

และเส้นอีกชนิดหนึ่งที่พอจะปรากฏให้เห็นอยู่บ้างคือเส้นเชิงนัยที่แสดงแนวของยอดไม้เป็นแนวเส้นโค้งจากมุมบนซ้ายลงมาทางขอบขวา เส้นดังกล่าวนี้มีความโค้งรับกันกับเส้นโค้งของขอบถนน

ภาพประกอบ 131 รูปทรง

14.4.3 รูปทรง

กำจร สุนพงษ์ศรีกล่าวว่าเซซานน์บุกเลิกงานจิตรกรรมให้ก้าวข้ามขั้นขึ้นไปจากพวกอิมเพรสชั่นนิสต์ได้กระทำ นอกเหนือไปจากสี ปริมาตร ฯลฯ ดังได้กล่าวแล้ว เซซานน์มาถึงการผันแปรรูปทรง เขากล่าวว่าในการวาดรูปนั้นตาและสมองจะต้องคอยช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ตาต้องเพ่งตรงไปยังสิ่งที่เห็นเพื่อสำรวจสิ่งนั้น สมองจะต้องนำมาพิจารณาอย่างมีเหตุผลและนำความชำนาญทางศิลปะของศิลปินออกมา นั่นคือความหมายของการแสดงออก พลังอำนาจทั้งของตาและสมองที่ร่วมกันนี้ ไม่เฉพาะแต่การนำให้เข้าถึงธรรมชาติเท่านั้น หากยังต้องเอาความจริงอันซ่อนเร้นออกมาให้ปรากฏในภาพวาดอีกด้วย (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 51)

รูปทรงของวัตถุในภาพเซซานน์ได้ปรับเปลี่ยนให้เป็นแผ่นระนาบไปหมดทั้งภาพซึ่งมองเห็นได้แต่รูปร่างรูปทรงของแผ่นสีที่เป็นสามเหลี่ยมหรือสี่เหลี่ยมซ้อนกัน ทับกัน ต่อกัน เป็นรูปทรงโดยรวมจากมุมบนซ้ายโค้งลงมาตอนกลางด้านขวา ตอนล่างซ้ายและขวาโค้งเข้าไปกลางภาพ (ตามแนวเส้นประ)

ภาพประกอบ 132 สี

14.4.4 สี

สีของภาพส่วนใหญ่จะเป็นกลุ่มสีเย็น ได้แก่ สีน้ำเงิน สีเขียว สีเหลืองเขียว สีเหลือง สีม่วงและสีม่วงเข้ม รวมกันประมาณร้อยละ 80 ของพื้นที่ทั้งหมดในพื้นที่ส่วนบนของภาพ

ส่วนล่างของภาพบริเวณที่เป็นถนนใช้สีกลุ่มสีอุ่น ได้แก่ สีส้มเหลือง สีส้มแดง สีม่วงแดง รวมกันประมาณร้อยละ 20 ของพื้นที่ทั้งหมดของภาพ

เซซานน์ใช้กลวิธีการระบายสีประสานสีอุ่นให้เข้าไปแทรกอยู่ในพื้นที่สีเย็นดังจะเห็นได้ว่ามีสีส้มแทรกอยู่ในพื้นที่ของสีน้ำเงิน (กรอบสี่เหลี่ยม) และที่เห็นได้ชัดเจนในเรื่องการใช้สีตรงข้ามระหว่างสีเหลืองกับสีม่วงด้วยการกระจายสีตรงข้ามให้เป็นหน่วยย่อย ๆ วางสลับกันเป็นจังหวะ ทั่วไปในภาพเป็นการใช้สีที่มีความกลมกลืนในสภาพขัดแย้ง

ภาพประกอบ 133 มิติและบริเวณว่าง

14.4.5 มิติและบริเวณว่าง

มิติความลึกของภาพซึ่งเป็นมิติลวงตาให้รู้สึกว่ามีความลึกเข้าไปด้วยเส้นของขอบถนนจากใหญ่ไปหาเล็ก ในลักษณะทัศนียวิทยาเชิงเส้นด้วยจุดสุดสายตาจุดเดียวทำให้รู้สึกภาพในส่วนนี้มีความลึกเข้าไป แต่ในส่วนอื่น ๆ ปรากฏแต่เฉพาะมิติกว้างกับมิติยาวของภาพเท่านั้น

บริเวณว่างที่อยู่ขอบบนสุดของภาพด้านซ้ายมีรอยเน้นของปลายยอดไม้ประมาณร้อยละ 5 ของพื้นที่ทำให้บริเวณว่างคือท้องฟ้ารู้สึกว่าอยู่หลังต้นไม้ แต่บริเวณว่างด้านมุมบนขวามือถูกระบายให้กลมกลืนกับต้นไม้ จึงเป็นการรวมระหว่างรูปทรงและพื้นเข้าด้วยกันให้มาอยู่ในมิติเดียวกัน ซึ่งเซซานน์ใช้วิธีการนี้มาแล้วในภาพ Lake Annecy,1896 เป็นการสร้างมิติลวงตาอย่างหนึ่งคือดึงมิติลึกมาไว้หน้าและรู้สึกว่าระยะหน้าเป็นมิติเดียวกับพื้นหลังเป็นการปรับเปลี่ยนมิติอีกด้วย

ภาพประกอบ 134 จังหวะและความเคลื่อนไหว

14.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

การวางแผ่นสีเป็นแผ่น ๆ ซ้ำกันในแนวนอนบนแนวโค้งของถนนเป็นจังหวะซ้ำกัน 3 แผ่น อีกทั้งเส้นแนวโค้งของถนนในลักษณะทัศนียวิทยาเชิงเส้น จึงก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวจากล่างสู่บนหรือลึกเข้าไป

จากการวางแผ่นสีเป็นจังหวะซ้อนกันบ้าง ทับกันบ้าง ต่อกันบ้างก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวไปมาอย่างไม่มีทิศทางแน่นอนที่ภายในภาพและเส้นแนวโค้งของยอดไม้ด้านบนของภาพให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวจากซ้ายลงมาด้านขวา การเคลื่อนไหวภายในภาพจึงมีทิศทางของการเคลื่อนไหวไม่แน่นอน กล่าวคือมีการเคลื่อนไหวจากล่างสู่บน จากซ้ายลงทางขวาและเคลื่อนไหวกลับไปกลับมาบริเวณส่วนกลางของภาพ

ภาพประกอบ 135 ความกลมกลืน

14.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนในภาพเกิดจากการใช้สีทั้ง 2 กลุ่มสีด้วยปริมาณกลุ่มสีเย็นประมาณร้อยละ 80 กับกลุ่มสีอุ่นประมาณร้อยละ 20 ทั้ง 2 กลุ่มสีถูกแบ่งตามรูปร่างรูปทรงของวัตถุเป็น 2 กลุ่มใหญ่ คือ กลุ่มต้นไม้สีเย็นและกลุ่มถนนสีอุ่น เซซานน์ยังใช้วิธีการระบายสีกลุ่มอุ่นเข้าไปแทรกอยู่ในพื้นที่ของกลุ่มสีเย็นเป็นจังหวะ (บริเวณกรอบสีแดง) การระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นวางซ้อนกัน ทับกัน สลับกันไปมาก่อให้เกิดความรู้สึกเป็นพื้นผิวหยาบขรุขระทั้งภาพ อีกทั้งการประสานสีตรงข้ามคือสีเหลืองกับสีม่วงด้วยการวางสลับกันเกือบทั้งภาพจึงมีการประสานกันทั้งเรื่องสีและพื้นผิวอย่างกลมกลืน

15. ภาพ Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves, 1902-1906

ขนาด 63.8 x 81.5 เซนติเมตร, The Nelson-Atkin Museum of Art, Kansas City

15.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 136 เรื่องราว

ภาพทิวทัศน์เกี่ยวกับภูเขา Mont Saint Victoire เป็นภาพที่เซซานน์มักชอบวาดในช่วงบั้นปลายชีวิต อาจจะเป็นเพราะเซซานน์เริ่มชราภาพลงด้วยวัย 60 กว่าปี อีกทั้งมีที่ทำงานเป็นหลักแหล่งเซซานน์ได้สร้างห้องทำงาน(Studio) ส่วนตัวขึ้นที่บ้านเกิดของเขาเองแล้วตระเวนวาดภาพรอบ ๆ บริเวณของภูเขา Mont Sainte Victoire ด้วยรถม้าเป็นจำนวนหลายสิบภาพ

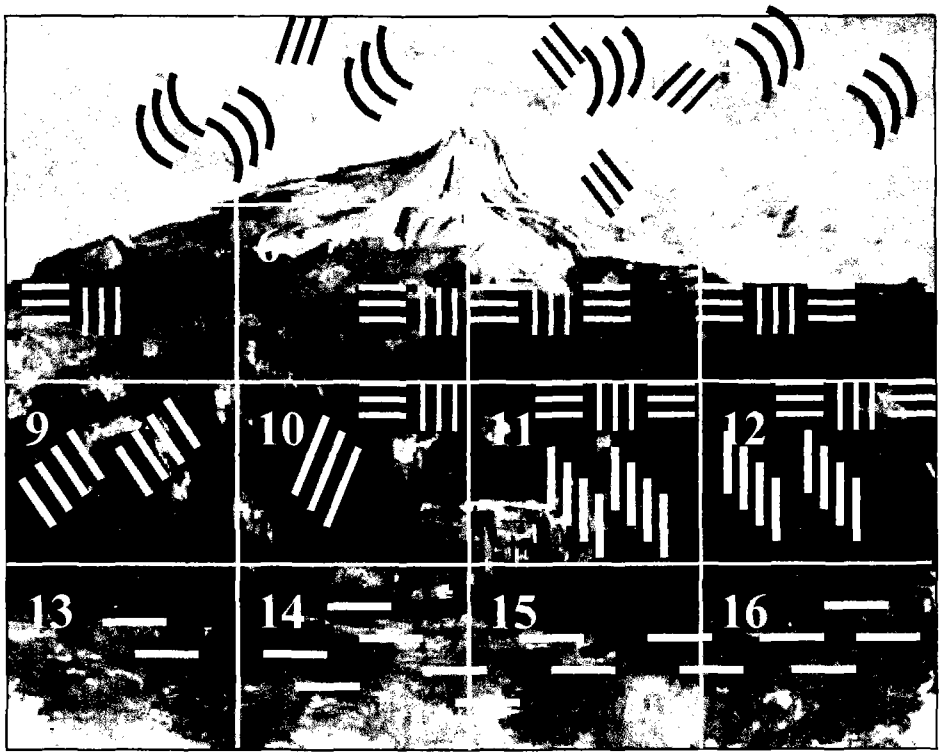
ภาพ Mont Saint Victoire ที่มองจาก เลส โลเวอร์ ประมาณปี ค.ศ. 1902-1906 เป็นอีกภาพหนึ่งที่เซซานน์ได้วาดขึ้นจากมุมมองในที่สูงกว่าปกติ ประกอบด้วยเรื่องราวของภูเขาที่ใหญ่โตตั้งตระหง่านอยู่ตอนบนของภาพแวดล้อมด้วยท้องฟ้าสีโปร่งสดใส เบื้องหน้าภูเขาประกอบด้วยทุ่งนาและป่าละเมาะแทรกอยู่ด้วยอาคารไร่นา หน้าสุดเป็นทุ่งหญ้าสีเขียวสดใส

15.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการแสดงออก เซซานน์ได้ใช้รูปแบบของการปรับเปลี่ยนรูปทรงที่มีอยู่ในธรรมชาติด้วยการแสดงออกทางอารมณ์ที่มีความรู้สึกต่อธรรมชาติ การปรับเปลี่ยนรูปทรงของภูเขา รูปทรงต่าง ๆ ที่อยู่ในทุ่งนา รูปทรงของต้นไม้และทุ่งหญ้า ปรับเปลี่ยนมิติจริงของธรรมชาติให้เป็นพื้นระนาบเดียวกันด้วยการประสานท้องฟ้า ภูเขา ทุ่งนาและทุ่งหญ้าให้ดูเป็นแผ่น โดยการแบ่งพื้นที่ของภาพออกเป็น 3 ส่วนในแนวนอน รูปทรงต่างๆ ในธรรมชาติถูกปรับเปลี่ยนจนไม่เหลือรูปทรงที่เป็นจริงตามธรรมชาติแต่แทนค่าด้วยแผ่นสีและรอยพู่กัน ยกเว้นภาพภูเขาที่พอจะมองเห็นว่าเป็นรูปทรงที่ปรับเปลี่ยนมาจากธรรมชาติ

รูปแบบที่เซซานน์นำมาใช้ในการสร้างงานในช่วง 4 - 5 ปีก่อนชีวิตเขาจะสิ้น เป็นรูปแบบเกือบจะเข้าถึงขั้นเป็นแบบนามธรรม เพราะเขาได้ลดโครงสร้างทางเส้นที่พวกเราเห็นจนชินตาในงานภาพเขียนทิวทัศน์อื่นๆ ให้เหลือเพียงแต่ระนาบสีที่ประกอบกันเข้าตามที่ศิลปินต้องการแสดงออก

15.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 137 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างงานของภาพนี้ เซซานน์ใช้วิธีระบายด้วยสีน้ำมันแสดงรอยพู่กันด้วยวิธีต่าง ๆ คือ

15.3.1 ระบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันอิสระแบบฉับไวไม่มีแนวที่แน่นอนทั้งแนวโค้ง แนวเอียงสลับไปสลับมาโดยตวัดพู่กันให้เป็นรอยบนพื้นผ้าใบ บริเวณส่วนตอนบนของภาพที่เป็นท้องฟ้าในส่วนที่ 1, 2, 3, 4, 7 และ 8

15.3.2 ระบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันเด็ดขาดฉับไวเป็นเส้นเป็นแผ่นคมชัดเจน บริเวณตอนบนของภาพที่เป็นภูเขาและบริเวณต้นไม้ตอนกลางด้านซ้ายของภาพ ในส่วนที่ 5, 6 และ 10

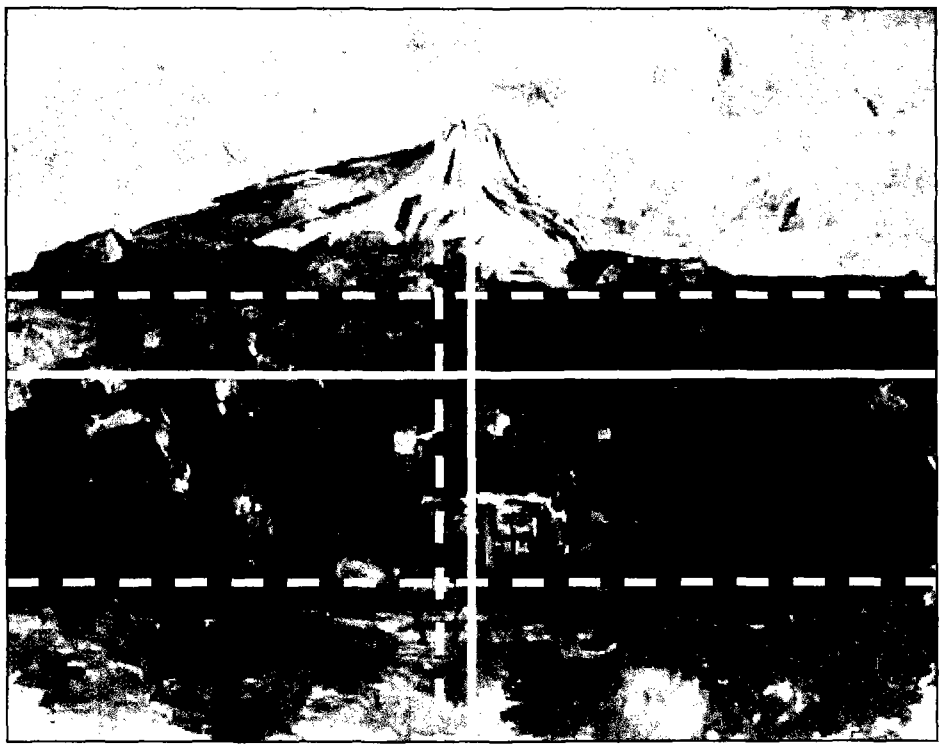
15.3.3 ระบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันสลับกันในแนวตั้งและแนวนอนด้วยสีและน้ำหนักที่แตกต่างกัน ตลอดพื้นที่ตอนกลางของภาพ และระบายทับซ้อนหลายครั้งในส่วนที่ 6, 7, 8, 10, 11 และ 12

15.3.4 ระบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันในแนวนอนด้วยสีบาง ๆ ชั้นเดียวบริเวณพื้นที่ตอนล่างสุดของภาพในส่วนที่ 13, 14, 15 และ 16

15.3.5 ระบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นในแนวตั้งในตอนกลางส่วนล่างในพื้นที่ส่วนที่ 11 และ 12

กลวิธีระบายสีทั้ง 5 วิธีเป็นการแสดงออกตามรูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงจากธรรม-ชาติให้เป็นแผ่น เป็นระนาบแบบเรขาคณิตตามแนวคิดของเซซานน์

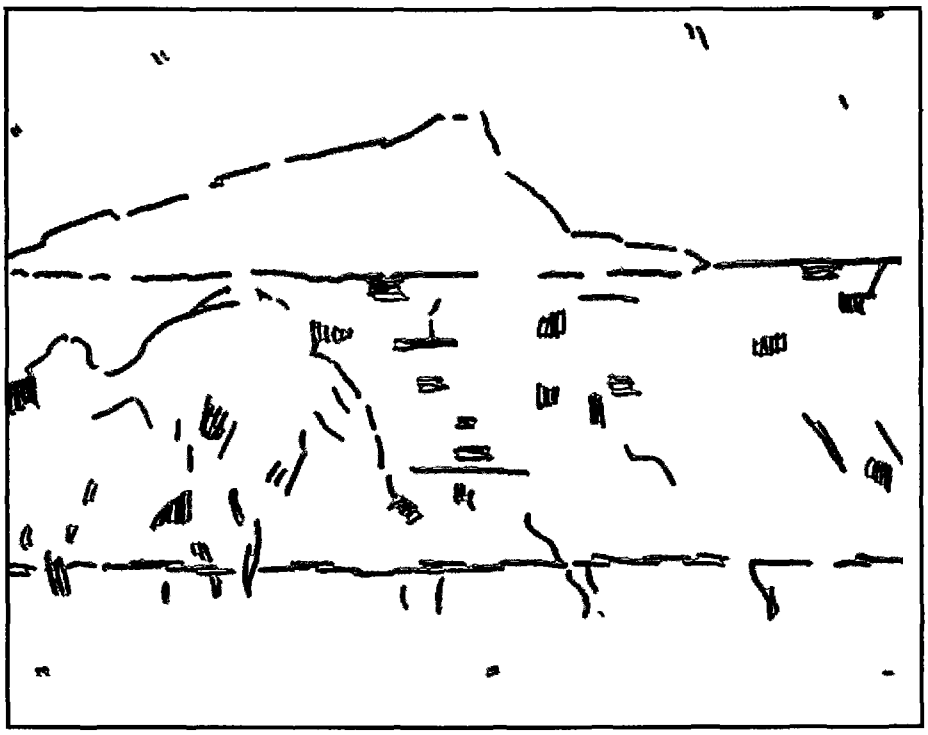
15.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 138 ดุลยภาพ

15.4.1 ดุลยภาพ

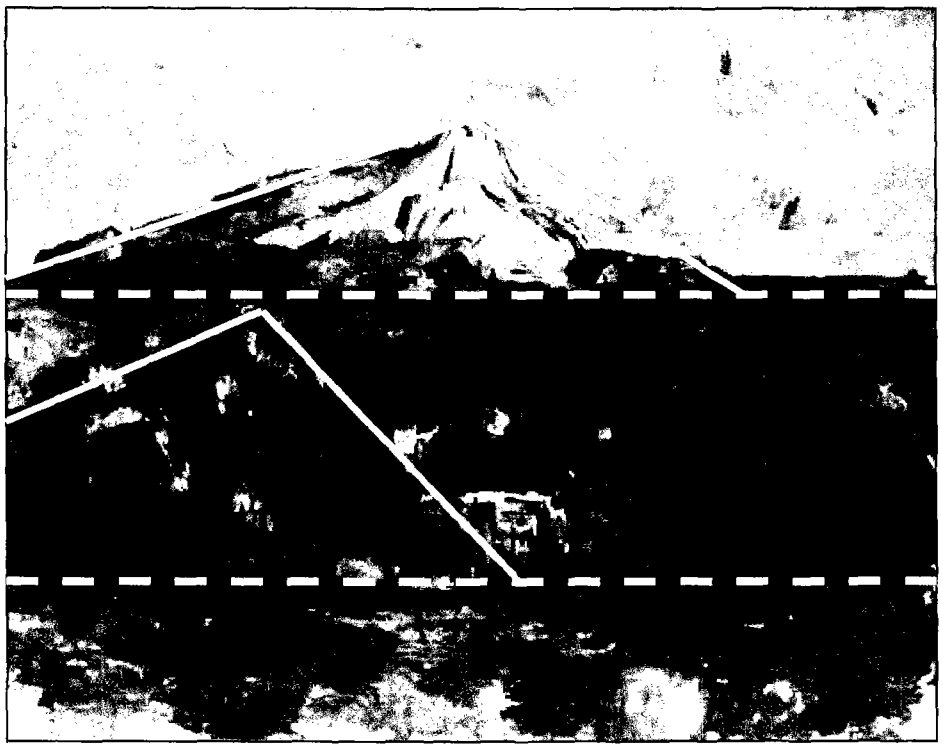
การจัดโครงสร้างของภาพด้วยการสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน จากการจัดภาพโดยแบ่งพื้นที่ของภาพออกเป็น 3 ส่วนในแนวนอน หากลากเส้นแกนแนวตั้งยอดเขาจะอยู่กึ่งกลางภาพพอดี โดยพื้นที่ของไหล่เขาจะมีพื้นที่หนักไปทางด้านซ้ายมากกว่าเป็นการหนักทางรูปทรงประกอบกับมีรูปทรงของต้นไม้อันถูกปรับเปลี่ยนไปเป็นกลุ่มก้อนมีขนาดเกือบเท่าภูเขาอยู่ตอนกลางด้านซ้ายเช่นกันทำให้ภาพรู้สึกหนักด้านซ้ายเซซานน์แก้ปัญหาการถ่วงดุลด้วยการระบายสีด้านขวาให้มีน้ำหนักเข้มกว่าด้านซ้ายของภาพจึงพอรู้สึกถ่วงดุลได้ต้องเลื่อนเส้นแกนสมดุลจากเส้นแกนกลางของภาพไปด้านซ้ายอีกเล็กน้อยก็จะเป็นลักษณะของการสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน



ภาพประกอบ 139 เส้น

15.4.2 เส้น

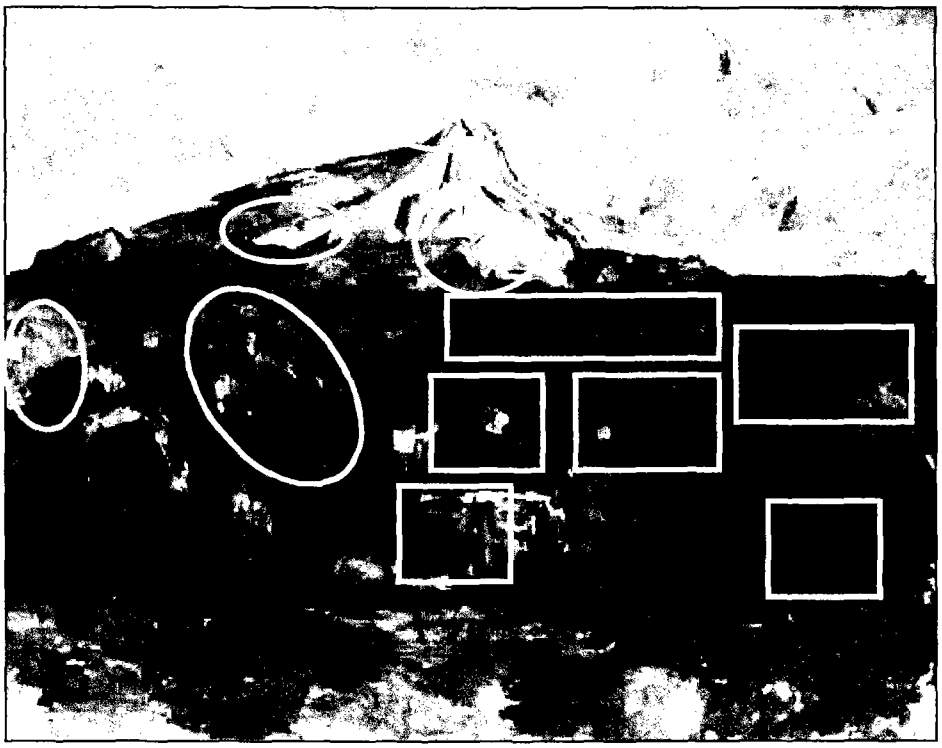
เส้นที่ปรากฏในภาพเห็นได้น้อยมาก เพราะเซซานน์เน้นการแสดงออกทางรูปทรงด้วยสีเป็นหลัก จะปรากฏเฉพาะเส้นที่เป็นโครงสร้างหลักใหญ่ ได้แก่ เส้นแบ่งพื้นที่ของภาพออกเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนบน ส่วนกลาง และส่วนล่าง และเส้นขอบที่แสดงรูปทรงของภูเขา อีกทั้งยังมีเส้นที่เกิดจากรอยพู่กันบ้างเล็กน้อยในส่วนที่ต้องการเน้นให้มีน้ำหนักเข้มมากที่สุด เส้นที่ปรากฏในภาพจึงเป็นสิ่งที่เซซานน์เจตนาสร้างขึ้นเพื่อเป็นขอบเขตของรูปทรงบางส่วนเท่านั้น เช่น รูปทรงของภูเขา รูปทรงของพุ่มไม้ เป็นต้น เส้นที่เกิดขึ้นในภาพจึงเป็นเส้นประเภทเกิดจากขอบสีหรือขอบของรูปทรง ส่วนเส้นที่เกิดขึ้นจริงนั้นมีเพียงเล็กน้อยเท่านั้น



ภาพประกอบ 140 รูปทรง

15.4.3 รูปทรง

รูปทรงที่ปรากฏในภาพเป็นรูปทรงคล้ายสามเหลี่ยม 2 รูปทรงเรียงกัน เป็นรูปทรงที่เซซานน์ปรับเปลี่ยนจากภูเขาและต้นไม้ มองดูคล้ายสามเหลี่ยมอันเป็นรูปทรงทางเรขาคณิตส่วนอื่น ๆ ของภาพเซซานน์ได้ปรับเปลี่ยนให้เป็นระนาบสีไปหมด



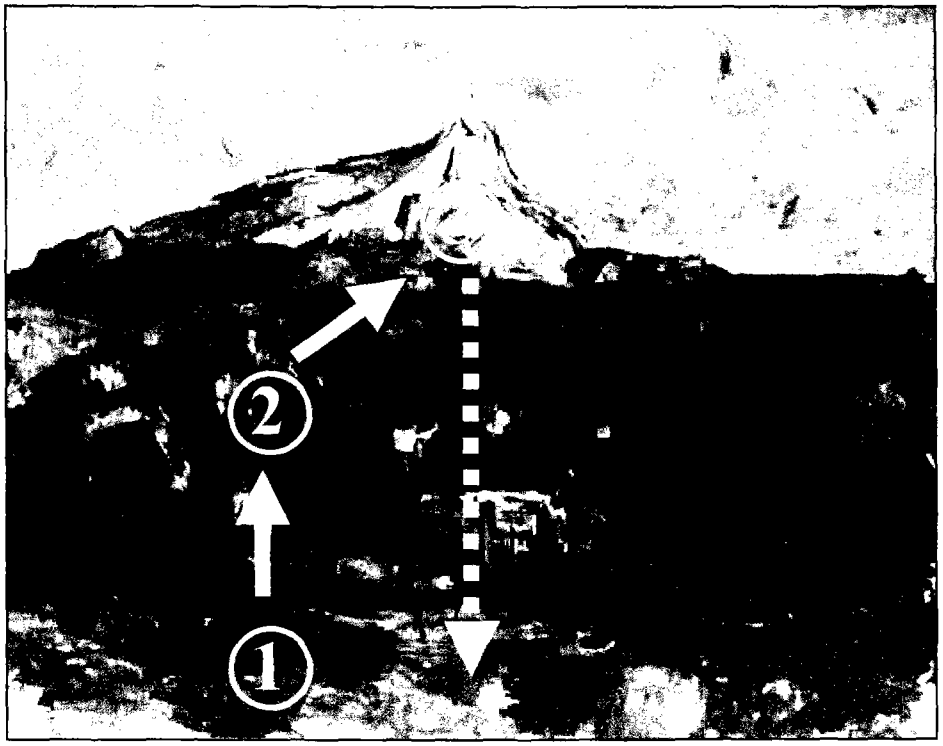
ภาพประกอบ 141 สี

15.4.4 สี

สีที่เซซานน์ใช้ในภาพนี้เป็นสีที่ครอบคลุมด้วยสีน้ำเงินและสีม่วง ท้องฟ้าสีฟ้าเกิดจากสีน้ำเงินผสมสีขาว นอกจากจะระบายด้วยสีฟ้าเป็นพื้นแล้ว ยังมีสีม่วงอมชมพูและอมเขียวเข้าไปปะปนอยู่ทั่วไปของพื้นที่ เป็นสีที่สะท้อนจากสิ่งแวดล้อมพื้นดินขึ้นไป

สีที่เป็นจุดเด่นของภาพคือสีที่อยู่บริเวณส่วนกลางของภาพ มีสีน้ำเงินเข้มสีม่วงเข้ม ม่วงอ่อนและสีฟ้า โดยจะมีสีประเภทตรงข้ามกับสีม่วงและสีน้ำเงินได้แก่ สีเหลืองและสีส้มแทรกอยู่**ทั่วไปของพื้น**ที่ในปริมาณเล็กน้อยประมาณร้อยละ 10 ของพื้นที่ทั้งหมดของภาพ (กรอบสี่เหลี่ยม) **อีกทั้งใช้สีในกลุ่มสีอุ่น** คือ สีเหลืองสะท้อนเข้าไปในสีน้ำเงินบริเวณส่วนบนของต้นไม้ (วงสีขาวและ **วงสีเหลือง)**

สีที่มีความรู้สึกแตกต่างจากสีอื่น ๆ ในภาพแต่ก็ยังเป็นสีอยู่ในกลุ่มเดียวกัน คือ สีเขียวที่อยู่บริเวณพื้นที่ตอนล่างสุดของภาพ เป็นสีที่แสดงความแตกต่างของพื้นที่ในภาพ แต่ระบายด้วยเนื้อสีที่บางแบบการระบายรองพื้น พื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพจึงมีปริมาณสีกลุ่มสีเย็น **ประมาณร้อยละ** 90 โดยเซซานน์ได้เน้นสีให้มีความสว่างสดใสในพื้นที่ส่วนบนและเพิ่มความสดใส **น่าสนใจ ของ**ภาพด้วยสีตรงข้ามบริเวณตอนกลางภาพ และไม่เน้นสีบริเวณตอนล่างของภาพ

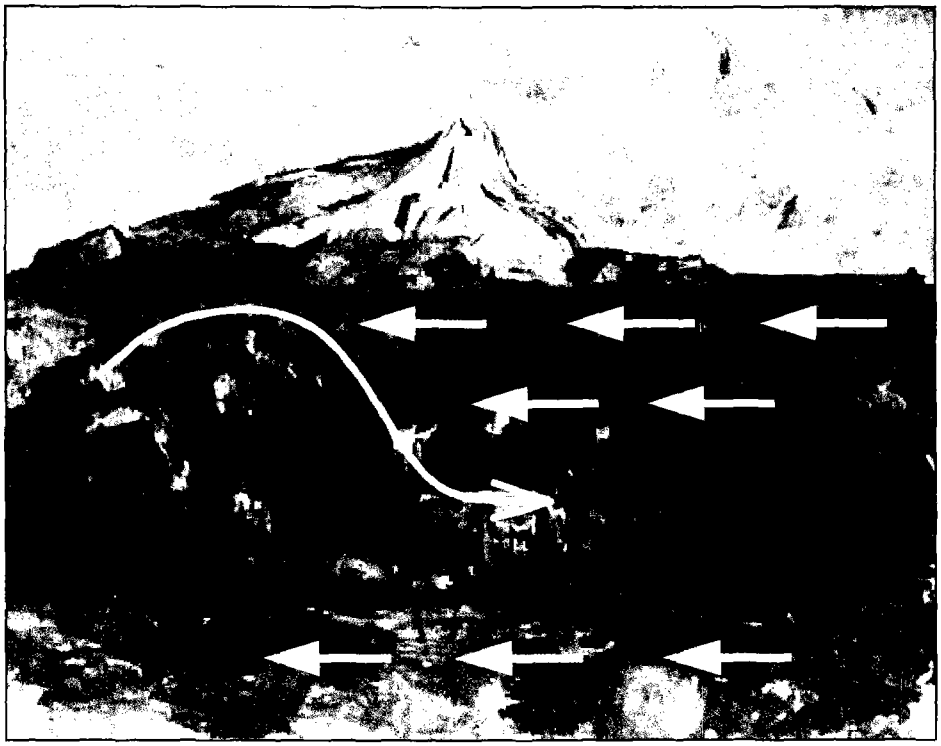


ภาพประกอบ 142 มิติและบริเวณว่าง

15.4.5 มิติและบริเวณว่าง

หากดูตามตำแหน่งของวัตถุในภาพจะรู้สึกว่าพุ่มไม้อยู่หน้าภูเขาอยู่หลัง เซซานน์สร้างมิติของภาพได้น่าสนใจมากโดยการดึงรูปทรงหรือวัตถุที่มีอยู่ในธรรมชาติไม่ว่าจะเป็นต้นไม้ พื้นดิน ทุ่งนา ภูเขาและท้องฟ้าเข้ามาอยู่ในมิติเดียวกัน หากดูโดยพินิจพิจารณาจะรู้สึกว่าภาพภูเขาจะขึ้นมาอยู่หน้าด้วยการเน้นทั้งรูปทรงและแสงสี แต่ส่วนที่เป็นระยะหน้าจริง ๆ กลับรู้สึกอยู่หลังเพราะว่าเซซานน์ไม่ได้เน้นทั้งสีและรูปทรงแต่กลับปล่อยให้เป็นสีบาง ๆ คล้าย ๆ ภาพไม่เสร็จในตอนกลางของภาพที่ระบายสีด้วยพู่กันเป็นรอยสลับกันด้วยสีที่มีน้ำหนักแตกต่างกัน ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวสลับกันไปมาอยู่ตลอดเวลาในลักษณะที่เรียกว่าการปรับเปลี่ยน (Modulation)

บริเวณว่างของภาพประมาณร้อยละ 25 ของพื้นที่ทั้งหมดในส่วนบนของภาพถูกระบายสีให้กลมกลืนกับภูเขาแต่ถูกแยกให้มองเห็นเป็นรูปทรงด้วยน้ำหนักสีที่เข้มกว่าของภูเขา รูปกับพื้นจึงดูค่อนข้างกลมกลืนกันด้วย



ภาพประกอบ 143 จังหวะและความเคลื่อนไหว

15.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

การระบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นต่อกันเป็นแผ่น ๆ ซ้ำ ๆ กันเป็นจังหวะด้วยวิธีต่าง ๆ ทำให้ภาพเกิดความเคลื่อนไหว ในตอนกลางของภาพที่ระบายสีด้วยวิธีแสดงรอยพู่กันสลับแนวตั้งและแนวนอนเกิดความเคลื่อนไหวจากขวาไปซ้าย แต่เส้นโครงสร้างรอบนอกของภูเขาและต้นไม้กลับแสดงความเคลื่อนไหวในทิศทางกลับกัน คือ จากซ้ายไปขวาและบริเวณท้องฟ้ามีการเคลื่อนไหวอย่างมีทิศทางตามรอยของพู่กัน และในตอนล่างสุดที่ระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวนอนให้รู้สึกเคลื่อนไหวไปในทิศทางเดียวกับตอนกลางคือจากขวาไปซ้าย นอกจากนี้ในแต่ละพื้นที่ยังมีความเคลื่อนอยู่ในตัวเอง เช่น ต้นไม้คล้ายกับมีคนเขย่าให้มันสั่นไหวอยู่ตลอดเวลา เป็นต้น ทั้งนี้เนื่องมาจากกลวิธีการระบายสีดังที่ได้ศึกษาวิเคราะห์แล้วในข้อ 15.3

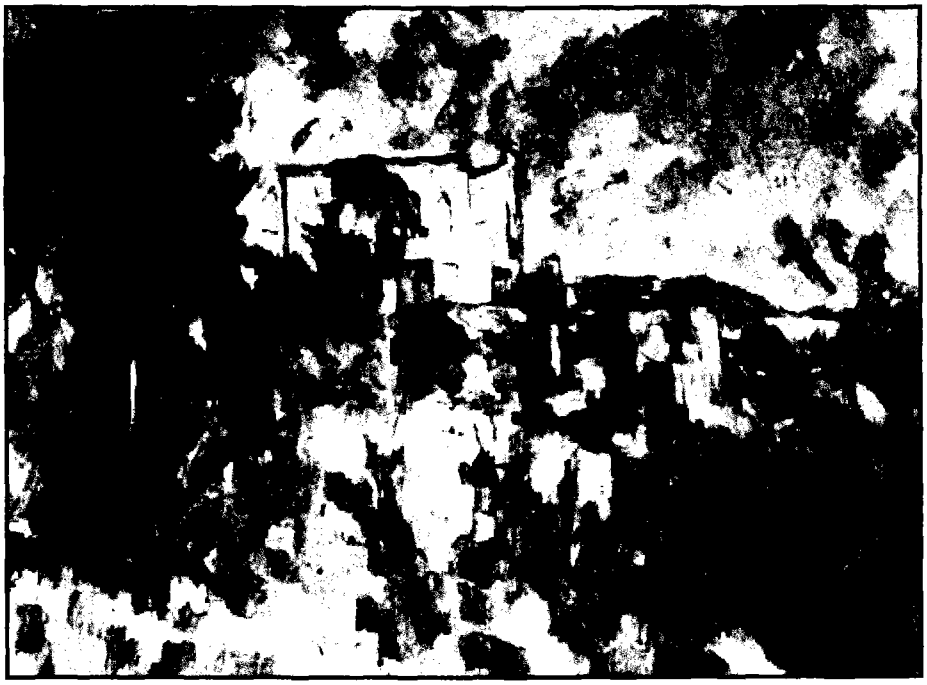
15.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนในภาพเกิดจากความกลมกลืนในเรื่องสีโดยในภาพเซซานน์ใช้สีกลุ่มเย็นเป็นหลักอันได้แก่ สีน้ำเงิน สีฟ้า สีม่วงอ่อนและม่วงเข้ม สีเขียวน้ำเงินและสีเขียวเหลือง ประมาณร้อยละ 90 ของพื้นที่ โดยใช้สีตรงข้ามเพียงเล็กน้อย ได้แก่ สีส้มเหลือง สีส้มแดง ประมาณร้อยละ 10 เท่านั้นทำให้ภาพมีความกลมกลืนในสภาพสีส่วนรวม ประกอบกับการระบายด้วยวิธีต่าง ๆ การใช้รอยพู่กันและแผ่นสีแทนค่ารูปทรงต่าง ๆ ก่อให้เกิดเป็นลักษณะผิวลวงตาได้อย่างประสานกลมกลืนกันทั้งรอยอิสระของท้องฟ้ารอยคมชัดเป็นแผ่นและรอยสลับกันได้ประสานกันกลมกลืนกันอย่างงดงาม

16. ภาพ The Chateau-Noir, 1904

ขนาด 74 x 94 เซนติเมตร, Musee Picasso, Paris

16.1 เรื่องราว

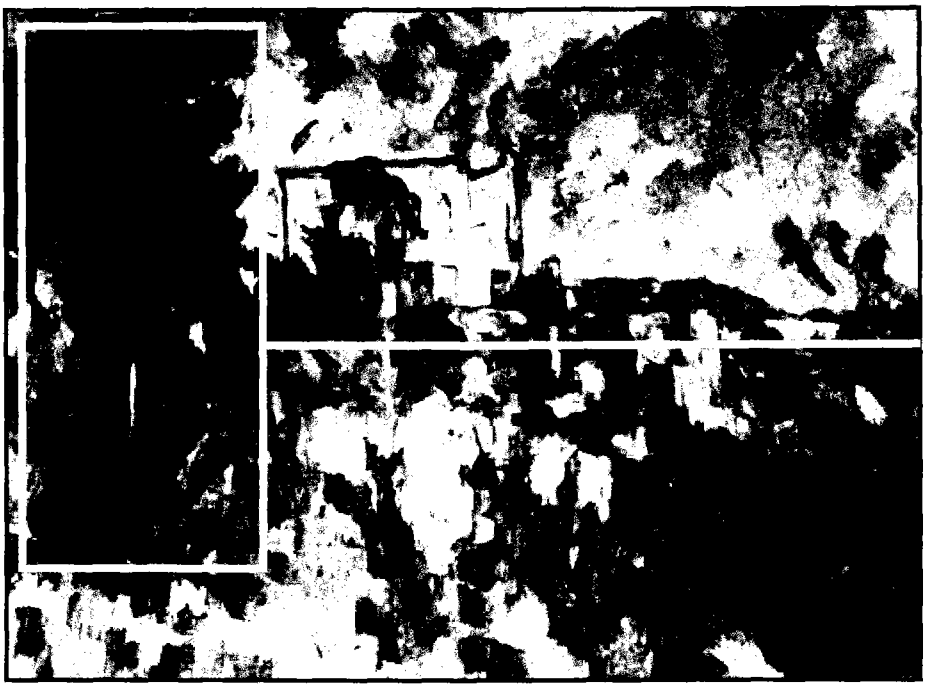


ภาพประกอบ 144 เรื่องราว

ภาพนี้เป็นภาพทิวทัศน์ที่มองจากที่สูงเท่า ๆ กับตัวอาคาร เซซานน์ได้วาดภาพที่ชาร์โต้-นัวร์ นี้ไว้หลายภาพ 2 ภาพในจำนวนเหล่านั้นเคยเป็นสมบัติของโมเน่ต์และปิกัสโซ่ ในภาพเป็นเรื่องราวของตึกหรืออาคารที่ชาวบ้านเรียก "ปราสาทมนต์ดำ" ไม่ใช่เพราะตัวอาคารสีดำ ตัวอาคารเป็นสี-เหลือง แต่เจ้าของเดิมของอาคารเป็นนักเล่นแร่แปรธาตุ เก่งกาจในเรื่องคาถาอาคม ชาวบ้านเชื่อว่าเขาเลี้ยงภูตผีปีศาจ จึงเรียกว่า "ปราสาทมนต์ดำ" ในภาพจะเห็นตัวอาคารสีเหลืองเด่นเป็นสง่าอยู่ท่ามกลางยอดไม้มืดคลึ้ม ด้านหลังอาคารเป็นทิวเขาและท้องฟ้าสีม่วงคล้ำ บ่งบอกถึงอารมณ์ของภาพคล้ายกับมีมนต์ขลังปกคลุมทั่วบริเวณ

จะสังเกตเห็นเรื่องราวและโครงสร้างของภาพน้อยลงกว่า 2 ภาพแรก เซซานน์ได้ตัดเรื่องราวของต้นไม้ กิ่งไม้ที่ดูเกะกะสายตาในทำนองต้องมองลอดกิ่งไม้คล้ายการแอบดูมาเป็นตัวอาคารที่หลังคาโดดเด่นอยู่ท่ามกลางพุ่มไม้ คงเป็นเพราะมุมมองคนละมุมกันกับ 2 ภาพแรก แต่ก็รู้สึกได้ว่าอยู่ในบริเวณใกล้เคียงกัน

16.2 รูปแบบ



ภาพประกอบ 145 รูปแบบ

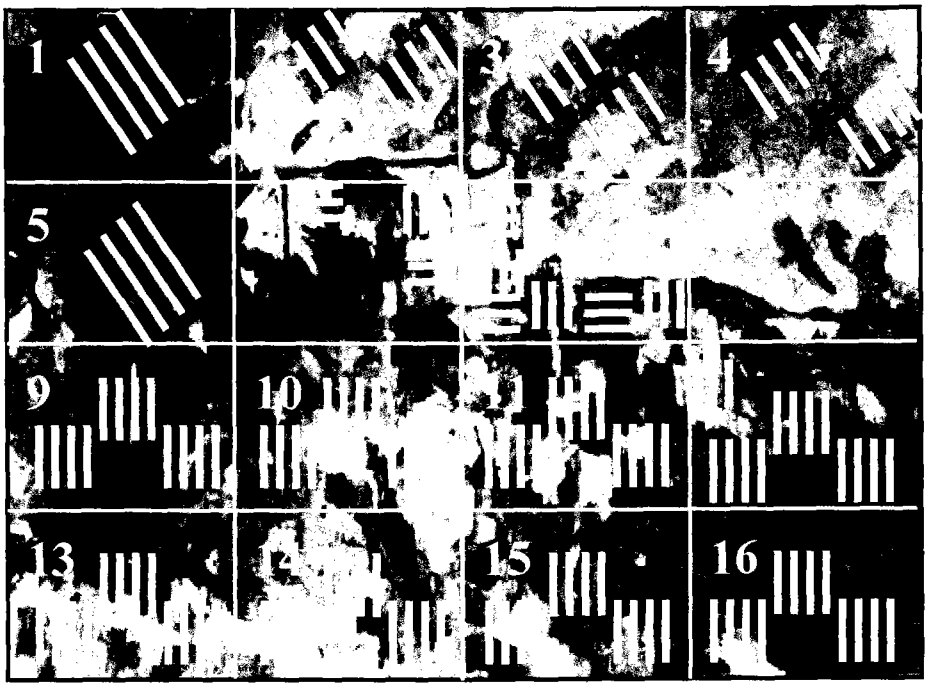
รูปแบบของภาพสามารถแยกได้เป็น 2 รูปแบบ คือ

16.2.1 การลดทอนรูปทรงและรายละเอียดของตัวอาคารให้เหลือเป็นเพียงรูปทรงของกล่องสี่เหลี่ยมวางซ้อนกัน กล่องใหญ่อยู่ล่าง กล่องเล็กอยู่บน อันเป็นรูปทรงเรขาคณิต (กรอบบน) ต้นไม้ด้านซ้ายของภาพลดทอนรายละเอียดของรูปทรงคงเหลือเพียงเค้าโครงพอทราบว่าเป็นต้นไม้ (กรอบซ้าย) อีกทั้งรูปทรงของภูเขาที่ซ่อนอยู่ข้างหลังตึกด้วยเช่นกัน

16.2.2 การปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้ใบไม้ให้เป็นแผ่นระนาบซ้อน ๆ กัน (กรอบล่าง) อีกทั้งท้องฟ้าได้ปรับเปลี่ยนให้เป็นแผ่นแนวเอียงวางต่อ ๆ กันเป็นคลื่น (กรอบบน) ส่วนตัวอาคารมีการปรับเปลี่ยนผนังที่ราบเรียบให้เป็นแผ่นระนาบสีหลายแผ่นซ้อนกัน

เซซานน์ใช้ทั้งรูปแบบลดทอนรูปทรงและการปรับเปลี่ยนรูปทรงที่มีอยู่ในธรรมชาติให้เป็นแผ่นหรือระนาบสีวางซ้อนกันและวางต่อกัน

16.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 146 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างภาพ เซซานน์ใช้วิธีการระบายสีน้ำมันบนผ้าใบ สามารถแยกได้ดังนี้

16.3.1 ระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นละเอียดในแนวเอียงซ้ายประมาณ 110 องศา บริเวณมุมซ้ายในพื้นที่ส่วนที่ 1 และ 5

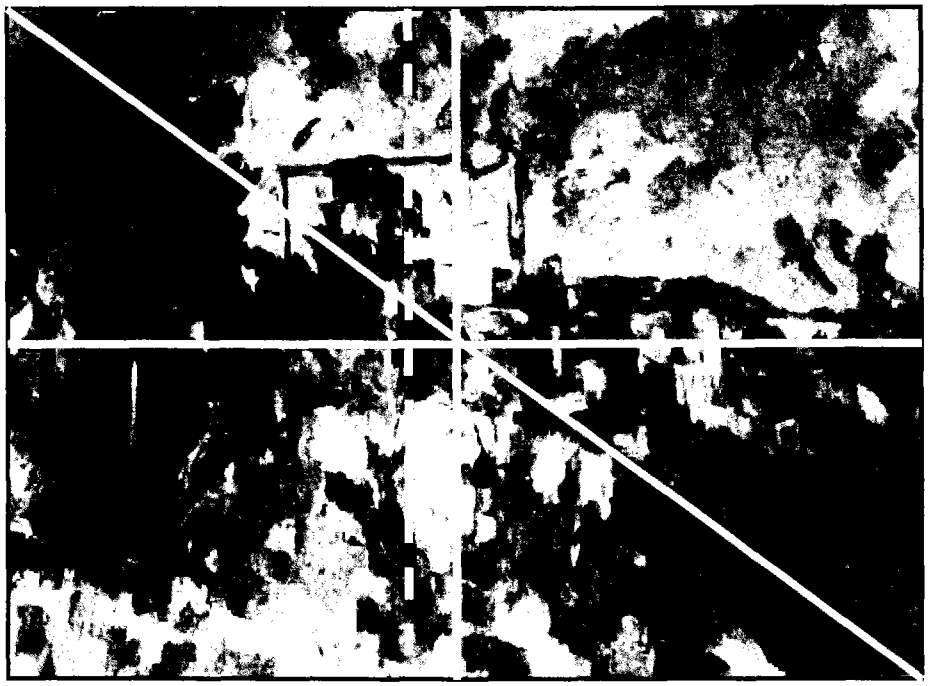
16.3.2 ระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นหยาบต่อกันเป็นแผ่นยาวในแนวเอียงซ้ายประมาณ 125 องศา บริเวณตอนบนที่เป็นท้องฟ้าในพื้นที่ส่วนที่ 2, 3, 4, 7 และ 8 โดยการระบายทับหลายชั้น

16.3.3 ระบายสีแสดงรอยพู่กันหยาบซ้อนกันเป็นแผ่นสั้น ๆ ในแนวตั้ง บริเวณครึ่งล่างของภาพในพื้นที่ส่วนที่ 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 และ 16

16.3.4 ระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นทั้งแนวตั้งและแนวนอนสลับกันไม่เป็นจังหวะบริเวณตัวอาคาร

นอกจากนี้ยังมีการใช้สีที่มีน้ำหนักเข้มกว่าของวัตถุแต่ละชนิดตัดเส้นรอบนอกแบบไม่คมชัด ได้แก่ ตัวอาคารและภูเขาเพื่อเน้นรูปทรง

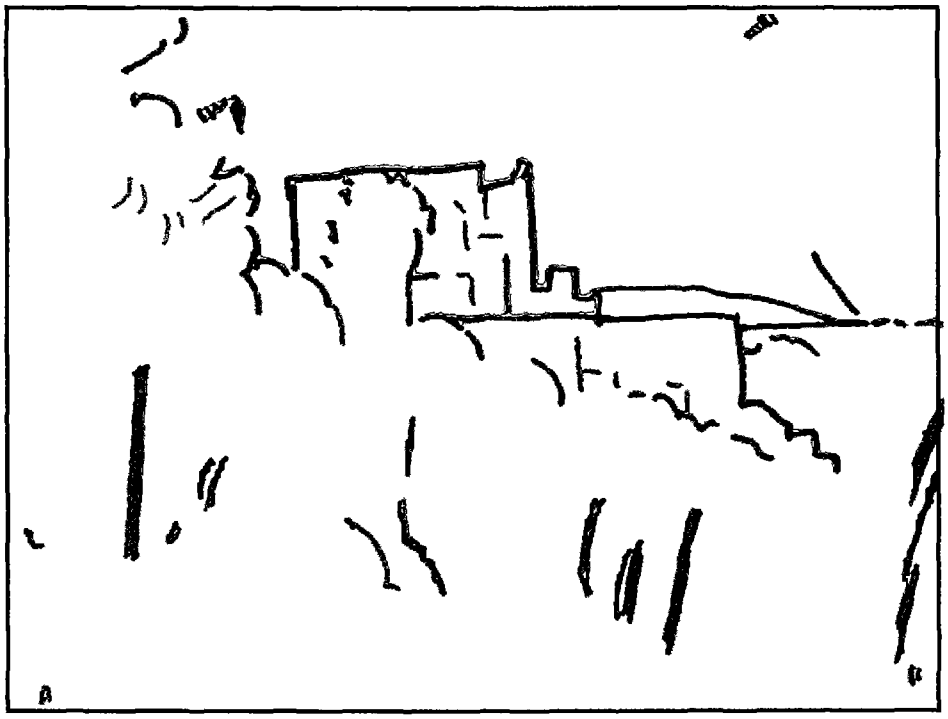
16.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 147 ดุลยภาพ

16.4.1 ดุลยภาพ

จากมุมมองที่สูงระดับมองเห็นยอดไม้และส่วนบนของอาคาร เซซานน์ได้จัดภาพให้จุดสนใจของภาพอยู่บริเวณกลางภาพ สังเกตจากเส้นแกนแนวตั้งและแนวนอนตัดกัน โดยแวดล้อมด้วยบรรยากาศของสีที่ดูมืดคล้ำเท่ากันทั้งภาพ เส้นโครงสร้างแนวนอนของตัวอาคารต่อกับเส้นขอบฟ้ากับพื้นดินตัดกันอยู่ในแนวเดียวกันกับเส้นแกนแนวนอนแบ่งพื้นที่ของภาพออกเป็นสองส่วนเกือบเท่ากัน หากลากเส้นทแยงตามแนวของยอดไม้จากมุมบนซ้ายลงมามุมล่างขวาจะแบ่งพื้นที่ของภาพออกเป็นสามเหลี่ยมสองรูปเท่ากัน แต่สามเหลี่ยมรูปซ้ายจะรู้สึกหนักกว่าเพราะเต็มไปด้วยรูปทรงที่ดูหนักแน่นทึบตัน ในขณะที่สามเหลี่ยมรูปขวากลับดูโล่ง ภาพจึงดูหนักด้านซ้ายมากกว่าต้องเลื่อนเส้นแกนสมดุลได้ด้านซ้ายเล็กน้อยจึงจะรู้สึกสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน



ภาพประกอบ 148 เส้น

16.4.2 เส้น

โครงสร้างทางเส้นในภาพจะสังเกตเห็นได้แต่เพียงบางส่วนเท่านั้น เช่นเส้นโครงสร้างรอบนอกของตัวอาคารและเส้นแนวขอบฟ้าติดกับพื้นดินอันเป็นเส้นที่เกิดจากขอบสีชนกันผสมกับเส้นเชิงนัยของแนวยอดไม้ในลักษณะเอียงหรือทะแยงมุมจากมุมบนซ้ายมามุมล่างขวา ส่วนเส้นลำต้นของต้นไม้ที่อยู่ตอนหน้า 3-4 ต้นเป็นสิ่งที่ปรากฏจริงแต่มีปริมาณน้อยมาก

การสร้างสรรค์ภาพนี้มีการลดโครงสร้างทางเส้นลงมาก จึงปรากฏแต่เฉพาะโครงสร้างเรื่องสีมากกว่า เซซานน์ใช้โครงสร้างทางเส้นมีปริมาณน้อยมากเส้นที่ปรากฏ ได้แก่ เส้นตั้งและเส้นนอนของตัวอาคาร เส้นโค้งแนวนอนของภูเขาและเส้นอิสระของยอดไม้

ภาพประกอบ 149 รูปทรง

16.4.3 รูปทรง

รูปทรงที่ปรากฏในภาพ ได้แก่ รูปทรงสีเหลี่ยมสองรูปวางซ้อนกันอยู่กลางภาพ (2) เป็นรูปทรงแบบเรขาคณิต และเป็นรูปทรงที่ระบายด้วยสีเหลืองจึงเป็นรูปทรงเด่นของภาพ ส่วนอื่น ๆ เป็นรูปทรงธรรมชาติของพุ่มยอดไม้ (1) และรูปทรงโค้งของภูเขา (3) ในระยะไกล

15.4.4 สี

สีที่ใช้ในภาพนี้คล้ายกับภาพ The Chateau Noir, 1900-1904 คือสีกลุ่มเย็นเป็นสีหลักประมาณร้อยละ 80 ได้แก่ สีเขียวเหลือง สีเขียว สีน้ำเงิน สีฟ้า สีม่วงและสีเขียวเข้มใน พื้นที่ครึ่งล่างของภาพ สีฟ้าอมม่วงอมเทาบริเวณครึ่งบนของภาพในส่วนที่เป็นท้องฟ้า สีเขียว สีม่วงและสีเขียวเข้มริมซ้ายของภาพโดยพื้นที่ของสีกลุ่มเย็นถูกระบายด้วยลักษณะสีมืดและถูกปกคลุมด้วยบรรยากาศของสีม่วง

สีที่เป็นจุดเด่นของภาพ ได้แก่ สีเหลืองส้มซึ่งเป็นสีตรงข้ามกับสีกลุ่มเขียวและสีม่วงในปริมาณไม่ถึงร้อยละ 20 แต่กลับกลายเป็นจุดเด่นของภาพเพราะสีเหลือง สีส้มเป็นสีที่มีกำลังสว่างมาก อีกทั้งอยู่ท่ามกลางสีที่มีความมืดซึ่งเป็นลักษณะด้อย ทำให้ตัวอาคารที่ระบายด้วยสีเหลืองส้มและสีแดงส้มบางจุดเป็นอาคารที่เด่นอยู่กลางภาพ

ภาพประกอบ 150 มิติและบริเวณว่าง

16.4.5 มิติและบริเวณว่าง

หากดูตามตำแหน่งของวัตถุในภาพจะเห็นว่าตัวอาคารจะอยู่หลังพุ่มไม้และภูขาจะอยู่หลังอาคารตามตำแหน่ง 1-2-3 แต่เซซานน์ใช้วิธีการดึงมิติจริงที่มีอยู่ในธรรมชาติเข้ามาไว้ในมิติเดียวกัน ต้นไม้กับตัวอาคาร ภูเขาและท้องฟ้าเหมือนกับเป็นแผ่นพื้นเดียวกัน เนื่องจากเซซานน์ใช้วิธีระบายด้วยรอยพู่กันที่มีขนาดความคมชัดเกือบเท่ากันหมด บางครั้งก็เหมือนกับตัวอาคารจะออกมาอยู่ในระยะหน้าเพราะว่าเป็นสีที่มีลักษณะเด่นกว่า แต่บางทีก็เหมือนกับติดอยู่กับท้องฟ้าเนื่องจากเซซานน์ไปเน้นขอบของตัวอาคารด้วยสีที่เข้มกว่าแต่เป็นขอบที่ไม่คมชัดจึงกลายเป็นเงาของอาคารที่ติดกับฉากหลังซึ่งเป็นพื้นที่บริเวณว่างของภาพ เซซานน์เปิดพื้นที่ส่วนนี้ในปริมาณประมาณร้อยละ 30 ของพื้นที่ทั้งหมดให้ภาพแม้จะดูมืดคลึ้มแต่ก็ดูสบายใจไม่ อึดอัด บริเวณส่วนนี้จึงเป็นพื้นที่ว่างที่ช่วยเน้นให้รูปทรงของอาคารมีความเด่นชัดขึ้น

มิติที่เกิดขึ้นในภาพที่เห็นได้อีกอย่างก็คือมิติของแผ่นสีที่วางซ้อนกันหลาย ๆ ชั้นด้วยน้ำหนักที่แตกต่างกัน ทำให้เกิดความรู้สึกถึงการสลับปรับเปลี่ยนของแผ่นสีแผ่นหน้า แผ่นหลังหรือแผ่นตื้น แผ่นลึกและด้วยขนาดของแผ่นสีที่ต่างกันเรียงซ้อนกันจากใหญ่ไปเล็กจึงคล้ายกับมีความลึกจากขอบล่างของภาพลึกเข้าไปถึงตัวอาคาร

ภาพประกอบ 151 จังหวะและความเคลื่อนไหว

16.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

การวางแผ่นสีซ้อนกันซ้ำกันเป็นจังหวะต่อเนื่องกันโดยเฉพาะบริเวณครึ่งล่างของภาพมีความเคลื่อนไหวคล้ายกับกลุ่มคนที่พากันเดินเบียดเสียด จากตอนล่างของภาพมุ่งสู่ตอนกลางหรือตัวอาคารมีลักษณะคล้ายคลื่นมนุษย์ ตอนบนของภาพจากกลวิธีระบายสีเป็นแผ่นเอียงซ้าย ต่อกันยาวไปตามแนวเอียงขวา ต่อกันเป็นจังหวะเป็นแถบ ๆ คล้ายคลื่นทะเลที่มีพายุแต่ไม่แรงนัก

ความเคลื่อนไหวภาพ ในภาพจึงมีการเคลื่อนไหว 2 ลักษณะ คือ

16.4.6.1 เคลื่อนตามรอยของพู่กันและขนาดของแผ่นสีจากใหญ่ไปหาเล็ก จากตอนล่างสู่ตอนกลางเข้าหาตัวอาคาร

16.4.6.2 เคลื่อนจากซ้ายไปขวาเป็นจังหวะลดหลั่นกันตามโครงสร้างรอบนอกของตัวอาคารเป็นเส้นแนวนอน แนวตั้งคล้ายขั้นบันได

16.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนเกิดจากการประสานกันของโครงสร้าง 2 ชนิด คือ

16.4.7.1 ความกลมกลืนในเรื่องสี จากการใช้สีส่วนรวมของภาพด้วยสีกลุ่มสีเย็นในปริมาณร้อยละ 80 กับสีกลุ่มอุ่นซึ่งเป็นสีตรงข้ามประมาณร้อยละ 20 จึงทำให้สีมีความกลมกลืนด้วยบรรยากาศของสีม่วงและสีเขียวเป็นความกลมกลืนในสภาพตัดกัน

16.4.7.2 ความกลมกลืนในเรื่องพื้นผิว จากการระบายสีด้วยวิธีสตวัดพู่กันให้เป็นรอยเป็นเส้นละเอียด เส้นหยาบและเป็นแผ่นสีทั้งแนวตั้ง แนวเอียงทำให้เกิดความรู้สึกเป็นพื้นผิวหยาบตามรอยของพู่กันสัมพันธ์กันทั้งภาพ

จากการระบายสีด้วยวิธีต่าง ๆ เป็นเส้นเป็นแผ่นสีแนวตั้ง แนวเอียง ด้วยสีกลุ่มเย็นเป็นสีส่วนใหญ่ สีกลุ่มอุ่นเป็นส่วนน้อย จึงทำให้ภาพเกิดการประสานกลมกลืนกันทั้งในเรื่องสีและพื้นผิวอย่างสวยงามด้วยบรรยากาศที่ดูมืดคลึ้ม แต่แฝงไว้ด้วยตัวอาคารที่ดูเด่นเงียบสงบ

17. ภาพ Mont Sainte-Victoire above the Tholonet Road, 1904

ขนาด 72.2 x 92.4 เซนติเมตร, The Cleveland Museum of Arts

17.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 152 เรื่องราว

ภาพภูเขา Mont Sainte-Victoire อีกภาพหนึ่งที่เซซานน์วาดเมื่อบั้นปลายชีวิตก่อนเสียชีวิตเพียง 2 ปี เป็นมุมมองจากที่สูงที่อยู่เหนือถนน Tholonet ซึ่งเป็นถนนเส้นเดียวกันกับที่ผ่านหลุมระเบิดหิน Bibemus ที่เซซานน์ได้วาดมาแล้วเมื่อปี ค.ศ.1897 และประมาณปี ค.ศ. 1898-1900 เซซานน์จะหามุมวาดภาพไปตามที่ต่าง ๆ รอบ ๆ Mont Sainte-Victoire

เรื่องราวที่ปรากฏในภาพนี้ค่อนข้างเรียบง่ายกว่าภาพชิ้นอื่น ๆ และเป็นมุมที่ง่าย ๆ ไม่พิถีพิถันในการเลือกมุมเหมือนงานชิ้นอื่น ๆ เรื่องราวที่ปรากฏในภาพ ได้แก่ ภูเขาและท้องฟ้าสีฟ้าอมม่วงอมชมพูใสสะอาด ต้นไม้ที่อยู่ช่วงกลางของภาพด้วยสีเขียวสะอาดใกล้เคียงธรรมชาติ พื้นดินและถนนส่วนล่างของภาพสีส้มสว่างสะอาดด้วยบรรยากาศแบบท้องฟ้าโปร่งใสดูสบาย ๆ ตา ต้นไม้ที่ขึ้นอยู่มุมบนซ้ายระบายสีให้กลมกลืนหายไปในท้องฟ้า

17.2 รูปแบบ

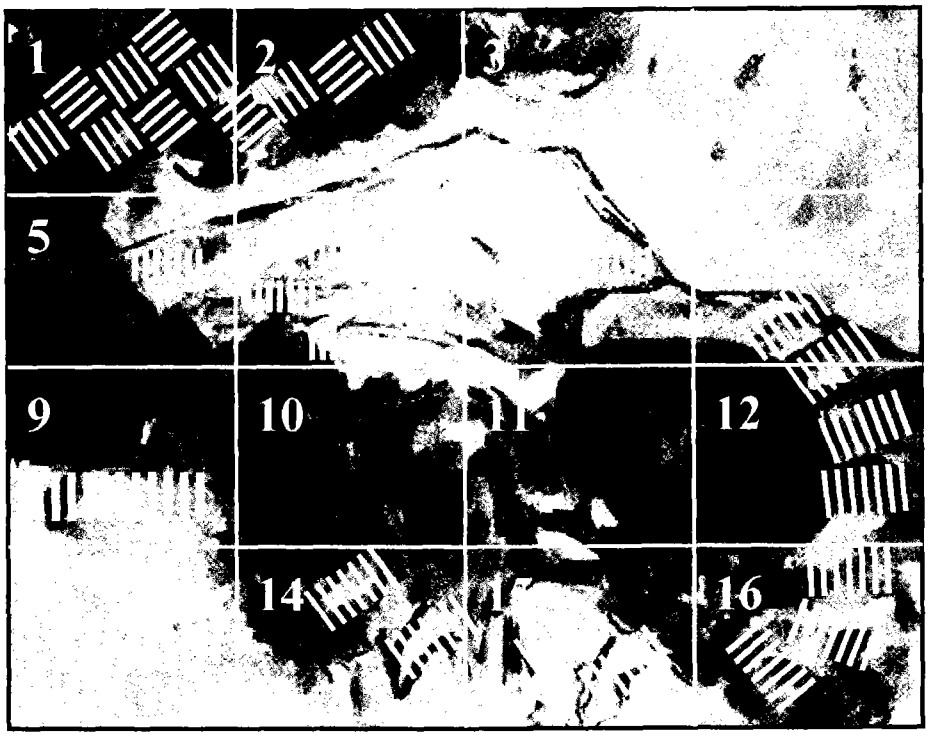
รูปแบบที่ใช้ในการแสดงออกของภาพ มี 2 รูปแบบ คือ

17.2.1 การลดทอนรายละเอียดของรูปทรงจากธรรมชาติ ได้แก่ ภูเขาและต้นไม้ด้วยรูปทรงที่ดูง่าย ๆ ภูเขาคล้ายสี่เหลี่ยมคางหมูหงายขึ้น ต้นไม้ดูเป็นพุ่มกลม ๆ วางเรียงแถวกันอยู่

17.2.2 การปรับเปลี่ยนรูปทรงจากธรราชาติ ได้แก่ ต้นไม้มุมซ้ายตอนบน ดูไม่เป็นทรงพุ่ม กลม ๆ เหมือนต้นที่เรียงอยู่ตอนกลางภาพ แต่ถูกปรับเปลี่ยนให้เป็นแผ่น เป็นระนาบ สลับกันไปมา บริเวณมุมขวาของภาพเป็นแนวไหล่เขาที่ต่อเนื่องมาจากภูเขา ปรับเปลี่ยนให้เป็นแผ่นสีเรียงกันเป็นแผ่นคล้ายคลื่นต่อกันลงมาจากด้านขวาของภูเขาตอนล่าง ด้านซ้ายมือปรับเปลี่ยนพื้นดินให้เป็นแผ่นสีแผ่นใหญ่ ๆ วางต่อกันเป็นระนาบเดียวกัน

เซซานน์ ได้ใช้รูปแบบการลดทอนรูปทรงและการปรับเปลี่ยนรูปทรงในการแสดงออก

17.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 153 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างงานสอดคล้องกับรูปแบบแสดงออก คือ

17.3.1 การลดทอนรูปทรง ใช้วิธีการดังนี้ คือ

17.3.1.1 ใช้วิธีระบายสีเป็นแผ่นต่อเนื่องไล่น้ำหนักอ่อน-แก่ให้ต้นไม้ดูเป็นพุ่มบริเวณตอนกลางภาพในพื้นที่ส่วนที่ 9,10, 11 และ 12

17.3.1.2 ใช้วิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นละเอียดในแนวตั้ง ต่อเนื่องเป็นแผ่นยาวเป็นแนวนอนบริเวณภูเขาตอนกลางภาพในพื้นที่ส่วนที่ 5, 6 และ 7

17.3.2 การปรับเปลี่ยนรูปทรงใช้วิธีการดังนี้ คือ

17.3.2.1 ระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นหยาบในแนวตั้งต่อเนื่องเป็นแนวนอนวางต่อกันเป็นชั้น ๆ คล้ายขั้นบันไดจากภูเขาตอนกลางภาพโค้งลงมาขอบขวาของภาพในพื้นที่ส่วนที่ 8,12 และ 16 และระบายสีเป็นแผ่นวางต่อกันเป็นระนาบใหญ่บริเวณมุมล่างซ้ายของภาพในพื้นที่ส่วนที่ 9 และ 13

17.3.2.2 ระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นไขว้กันไป-มา ตอนบนมุมซ้ายในพื้นที่บริเวณส่วนที่ 1, 2 และ 3 และระบายเป็นแผ่นแนวเอียงซ้ายประมาณ 125 องศาบริเวณตอนกลางล่างในพื้นที่ส่วนที่ 14 และ 15

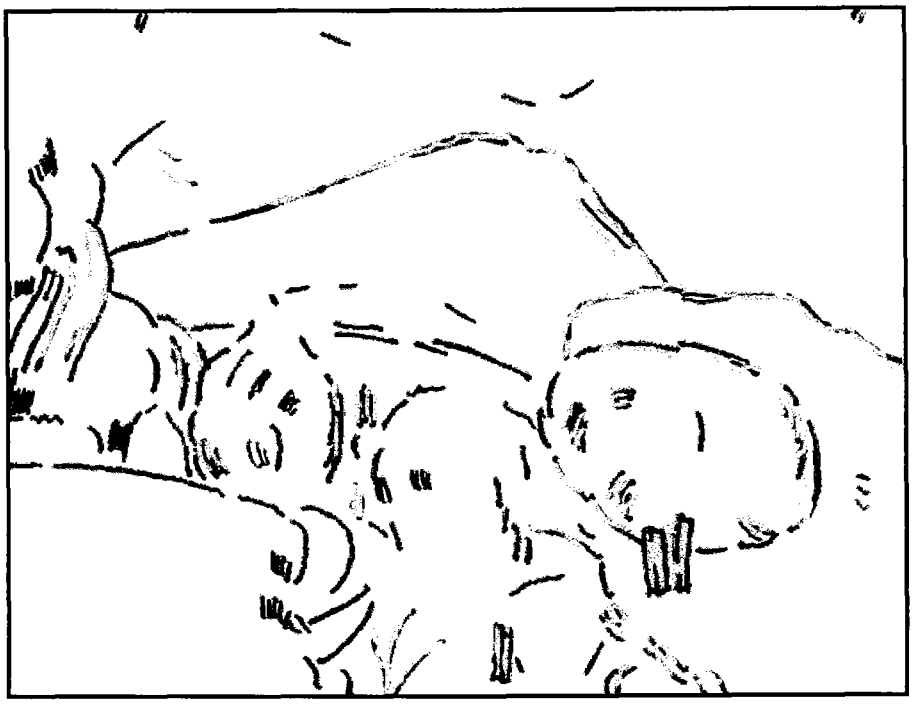
ในส่วนพื้นที่ของท้องฟ้าระบายสีแสดงรอยพู่กันไม่ชัดเจนในแนวเอียงซ้ายประมาณ 110 องศาในพื้นที่ส่วนที่ 3 และ 4

17.4 โครงสร้างของภาพ

ภาพประกอบ 154 ดุลยภาพ

17.4.1 ดุลยภาพ

การจัดภาพในลักษณะมุมมองลอดใต้ต้นไม้คล้ายภาพ Lake Annecy, 1896 ภาพ View of Chateau Noir, 1894-1896 และภาพ The Chateau Noir, 1900-1904 แต่เป็นมุมมองที่มีความสว่างสดใสและเรียบง่ายกว่า การจัดภาพให้ภูเขาลูกใหญ่วางอยู่บริเวณกลางภาพและอยู่เหนือเส้นแกนแนวนอน หากลากเส้นแกนแนวตั้งรู้สึกได้ว่าด้านขวาหนักกว่าด้านซ้ายเล็กน้อยด้วยน้ำหนักสีที่เข้มหรือหนักกว่าด้านซ้ายจะถ่วงดุลอยู่ด้วยขนาดของต้นไม้ 3 ต้นเรียงกันที่ใหญ่กว่าต้นไม้ด้านขวา เมื่อเลื่อนเส้นแกนสมดุลไปด้านขวาเล็กน้อย จึงรู้สึกทำให้ภาพมีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน



ภาพประกอบ 155 เส้น

17.4.2 เส้น

เส้นที่ประกอบกันเป็นรูปร่างรูปทรงภายในภาพ ปรากฏเส้นรอบนอกของรูปทรงภูเขาลักษณะเฉียงขึ้นเฉียงลงอันเป็นเส้นที่เกิดขึ้นจริงรวมทั้งเส้นที่เน้นรูปทรงของต้นไม้ในตอนกลางภาพและตอนล่างของภาพในลักษณะเป็นเส้นคดโค้งต่อกัน (เส้นสีแดง)

เส้นอันเกิดจากขอบสีชนกันบริเวณมุมล่างซ้ายของภาพก่อให้เกิดเป็นแนวโค้งของพื้นดินซึ่งมีความโค้งสัมพันธ์กับแนวโค้งของไหล่เขาและเส้นโค้งของรูปทรงต้นไม้ต้นขวาสุดของภาพ (เส้นสีดำ)

เส้นเชิงนัยแนวขอบของยอดไม้จากต้นไม้ขวาสุดเป็นแนวโค้งขึ้นไปด้านบนซ้ายแล้วโค้งกลับหายเข้าไปในท้องฟ้า

ภาพประกอบ 156 รูปทรง

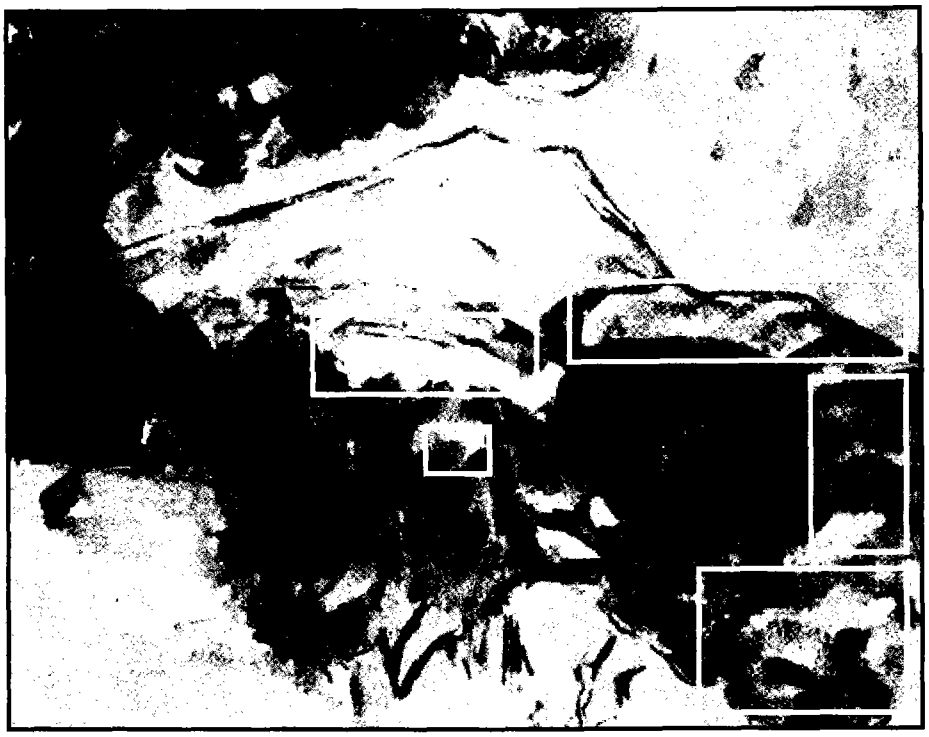
17.4.3 รูปทรง

รูปทรงที่ปรากฏในภาพมี 2 ประเภท คือ

17.4.3.1 รูปทรงเรขาคณิต ได้แก่ รูปทรงของภูเขากลางภาพอันมีรูปทรงคล้ายกับสี่เหลี่ยมคางหมูหงายขึ้น

17.4.3.2 รูปทรงธรรมชาติ ได้แก่ รูปทรงของพุ่มไม้มีรูปทรงเป็นพุ่มเกือบจะมีรูปคล้ายทรงกลมต่อเนื่องกันจากด้านขวาไปด้านซ้าย

รูปทรงทั้ง 2 ประเภท เซซานน์ได้ปรับให้รูปทรงทั้ง 2 มีความกลมกลืนกันด้วยเส้นแนวโค้ง



ภาพประกอบ 157 สี

17.4.4 สี

สีที่ใช้ในภาพจะเป็นสีกลุ่มเย็นเป็นส่วนใหญ่ประมาณร้อยละ 75 ของพื้นที่ทั้งหมด ได้แก่ สีเขียว สีเขียวเหลือง สีเขียวน้ำเงิน สีม่วงของต้นไม้และสีฟ้าอมม่วงของท้องฟ้า

บริเวณส่วนล่างของภาพระบายสีด้วยสีส้มและสีแดงส้ม อันเป็นสีกลุ่มอุ่นประมาณร้อยละ 25 ของพื้นที่ทั้งหมด

บริเวณขอบขวาของภาพในพื้นที่แนวเชิงเขา (กรอบสีเหลือง) เซซานน์ระบายสีสลับกันระหว่างสีส้มอมชมพูและสีเขียว และในพื้นที่อื่น ๆ ใช้วิธีระบายสีตรงข้ามแทรกเข้าไป เช่น สีส้มแทรกเข้าไปในพื้นที่สีฟ้าอมม่วงของภูเขา หรือระบายสีส้มแทรกเข้าไปในพื้นที่สีเขียวน้ำเงินเป็นการประสานสีที่มีอยู่ในรอบ ๆ บริเวณให้มีความกลมกลืนกัน

ภาพประกอบ 158 มิติและบริเวณว่าง

17.4.5 มิติและบริเวณว่าง

จากการวางตำแหน่งที่แตกต่างกันของวัตถุภายในภาพทำให้เกิดมิติตื้นลึก คือพื้นดินอยู่ระยะหน้า ต้นไม้อยู่ระยะกลางและภูเขาอยู่ระยะหลังตามตำแหน่ง 1-2-3 แต่เซซานน์กลับใช้วิธีสร้างมิติลวงด้วยการระบายสีของวัตถุในระยะหน้าไม่ให้คมชัด และไปเน้นขนาดของภูเขาให้ดูใหญ่ขึ้นเป็นการดึงระยะไกลให้ใกล้เข้ามาด้วยขนาดที่ดูใหญ่กว่า และสิ่งสำคัญที่เซซานน์มักใช้สร้างเป็นมิติลวงดังหลายภาพที่ผ่านมา คือการระบายสีให้มีความกลมกลืนกันระหว่างระยะกลางและระยะหลัง ทำให้วัตถุที่วางอยู่ต่างระยะถูกดึงให้ระยะหน้าไปอยู่หลังและระยะหลังขึ้นมาอยู่หน้าเป็นการปรับเปลี่ยนมิติลึก ได้แก่ บริเวณที่เป็นต้นไม้มุมบนซ้าย เซซานน์ระบายสีจากความคมชัดของต้นไม้ระยะกลางค่อยกลมกลืนไปกับท้องฟ้า แต่กลับเน้นภูเขาให้ดูมีขนาดใหญ่และเน้นความคมชัดด้วยเส้นขอบนอกของรูปทรงภูเขาทำให้ภูเขารู้สึกเด่นออกมาอยู่ระยะหน้าโดยสร้างให้บริเวณว่างของท้องฟ้ามีสีที่กลมกลืนกับภูเขา บริเวณว่างดังกล่าวซึ่งมีพื้นที่ประมาณร้อยละ 20 ของพื้นที่ทั้งหมดจึงเป็นบริเวณว่างที่กลมกลืนกับรูปทรงของภูเขา

ภาพประกอบ 159 จังหวะและความเคลื่อนไหว

17.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

ความเคลื่อนไหวในภาพสามารถมองเห็นได้ 3 แนวทางตามจังหวะต่าง ๆ ที่สร้างขึ้น คือ

17.4.6.1 จังหวะของการวางระนาบสีซ้ำกันเป็นแผ่นต่อเนื่องเป็นขั้นบันได ลดหลั่นจากเหนือต้นไม้สีเข้มต้นขวาสุดในลักษณะวนรอบต้นไม้ แล้วโค้งกลับขึ้นไปสิ้นสุดตอนกลางภาพบริเวณหน้าภูเขา

17.4.6.2 จังหวะของการวางต้นไม้ต่อเนื่องซ้ำกันจากต้นริมขวาสุดไปทางซ้ายตาม แนวเอียงของพื้นดินขึ้นไป ส่วนบนของต้นไม้ คือแนวยอดหรือปลายของต้นไม้ที่ต่อเนื่องกันเป็นแนวเส้นเชิงนัยโค้งขึ้นไปทางซ้ายและโค้งกลับทางขวากลมกลืนเข้ากับท้องฟ้าในลักษณะวนรอบภูเขาตามมิติที่เซซานน์สร้างไว้

17.4.6.3 จังหวะของการวางแนวพื้นดินสีส้มเป็นชั้น ๆ โค้งซ้ำซ้อนกันซึ่งเกิดความเคลื่อนไหวตามแนวของเส้นขอบสีชนกันจากขอบซ้ายโค้งลงมาเกือบถึงกลางภาพแล้วโค้งกลับไปมุมล่างซ้ายของภาพ

สังเกตเห็นว่าการเคลื่อนไหวมีจุดศูนย์กลางความเคลื่อนไหวอยู่รอบบริเวณต้นไม้สีเข้มขวาสุดในลักษณะวนขวารอบภูเขาเป็นการดึงความสนใจไปที่ภูเขาที่อยู่กลางภาพ

ภาพประกอบ 160 ความกลมกลืน

17.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนของภาพเกิดจากการประสานกันของโครงสร้าง 3 ชนิด คือ

17.4.7.1 ความกลมกลืนในเรื่องสี จากการใช้สีส่วนรวมของภาพด้วยกลุ่มสีเย็นในประมาณร้อยละ 75 ในพื้นที่ส่วนบนของภาพกับสีกลุ่มอุ่นซึ่งเป็นสีกลุ่มตรงข้ามกับสีกลุ่มเย็นประมาณร้อยละ 25 ในพื้นที่ส่วนล่างของภาพ เซซานน์ใช้วิธีระบายสีกลุ่มอุ่นแทรกเข้าไปในพื้นที่ของสีกลุ่มเย็นบางจุดบางช่วง จึงทำให้เกิดความประสานกลมกลืนของสีในสภาพสีตรงข้ามตัดกันได้อย่างงดงาม (กรอบสีเหลือง)

17.4.7.2 ความกลมกลืนในเรื่องพื้นผิว จากการระบายสีด้วยวิธีต่าง ๆ เป็นแผ่นสีแสดงรอยพู่กันในลักษณะต่าง ๆ รอยพู่กันดังกล่าวเกิดความรู้สึกเป็นผิวขรุขระในแนวต่าง ๆ สอดคล้องกลมกลืนกันกับการใช้สีกลุ่มเย็นเป็นส่วนใหญ่ สีกลุ่มอุ่นเป็นส่วนน้อย ทำให้ภาพมีความกลมกลืนกันทั้งสีและพื้นผิว

17.4.7.3 ความกลมกลืนในเรื่องเส้นและรูปทรงซึ่งมีรูปทรงธรรมชาติเป็นส่วนใหญ่ของพื้นที่ แม้แต่รูปทรงของภูเขาซึ่งมีลักษณะคล้ายสี่เหลี่ยมคางหมูหงายขึ้นแต่ตรงยอดเล็ก ๆ สองยอดของภูเขาก็มีลักษณะโค้งเช่นเดียวกันจึงสัมพันธ์กับเส้นโค้งของรูปทรงต้นไม้แต่ละต้นด้วยตามลูกศรสีขาว

18. ภาพ Banks of a River, 1904-1905

ไม่ปรากฏขนาด, ไม่ปรากฏสถานที่ตั้ง

18.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 161 เรื่องราว

ภาพทิวทัศน์ที่โล่งแจ้งบริเวณริมฝั่งแม่น้ำ มุมมองที่เรียบง่ายเรื่องราวส่วนล่างสุดของภาพเป็นพื้นดินสีส้ม มีแม่น้ำสีน้ำเงินเข้มไหลผ่านเหนือแม่น้ำขึ้นไปเป็นทุ่งโล่งสีส้ม บ้านเรือนหลายหลังติดกับแนวป่า เป็นภาพทิวทัศน์ทุ่งโล่งภาพเดียวที่ปราศจากภูเขา จึงแลดูเหมือนขาดอะไรสักอย่าง สำหรับภาพเขียนทิวทัศน์ที่โล่งแจ้งของเซซานน์ จึงเป็นมุมมองที่เรียบธรรมดามีท้องฟ้ากินพื้นที่เกือบครึ่งหนึ่งของภาพ

18.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการแสดงออกของภาพเซซานน์ใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงที่มีอยู่ในธรรมชาติให้เป็นระนาบสีโดยเฉพาะ ในภาพแทบไม่มีรูปทรงที่มีอยู่ในธรรมชาติหลงเหลืออยู่เลย

หากไม่มีชื่อภาพกำกับอยู่อาจจะมองไม่ออกว่าเป็นภาพเกี่ยวกับอะไร ภาพพื้นราบริมฝั่งแม่น้ำตอนล่างสุดของภาพถูกปรับเปลี่ยนให้เป็นแผ่นสีแนวตั้งและแนวนอน ส่วนฝั่งเหนือแม่น้ำก็ปรับเปลี่ยนให้เป็นแผ่นระนาบแนวนอนต่อกันเป็นแนวขนานกับแม่น้ำ เหนือฝั่งแม่น้ำขึ้นไปเป็นบ้านเรือนที่ติดกับแนวป่าไม้มีการปรับเปลี่ยนรูปทรงให้เป็นแผ่นระนาบแนวตั้งและแนวนอนด้วยระนาบสีที่มีขนาดต่างกันและต่อกันไป ปรับเปลี่ยนรูปทรงของแนวป่าหรือต้นไม้ให้เป็นแผ่นระนาบสีแนวตั้งทับซ้อนกัน เหนือแนวป่าขึ้นไปเป็นท้องฟ้าที่ถูกปรับเปลี่ยนให้เป็นแผ่นสีด้วยรอยพู่กันในแนวตั้งระบายต่อกันเป็นแนวยาวและทับกันดูคล้ายเป็นคลื่นของน้ำทะเล

18.3 กลวิธีในการสร้างงาน

ภาพประกอบ 162 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างงานที่เซซานน์ใช้ในการสร้างภาพ มีดังนี้

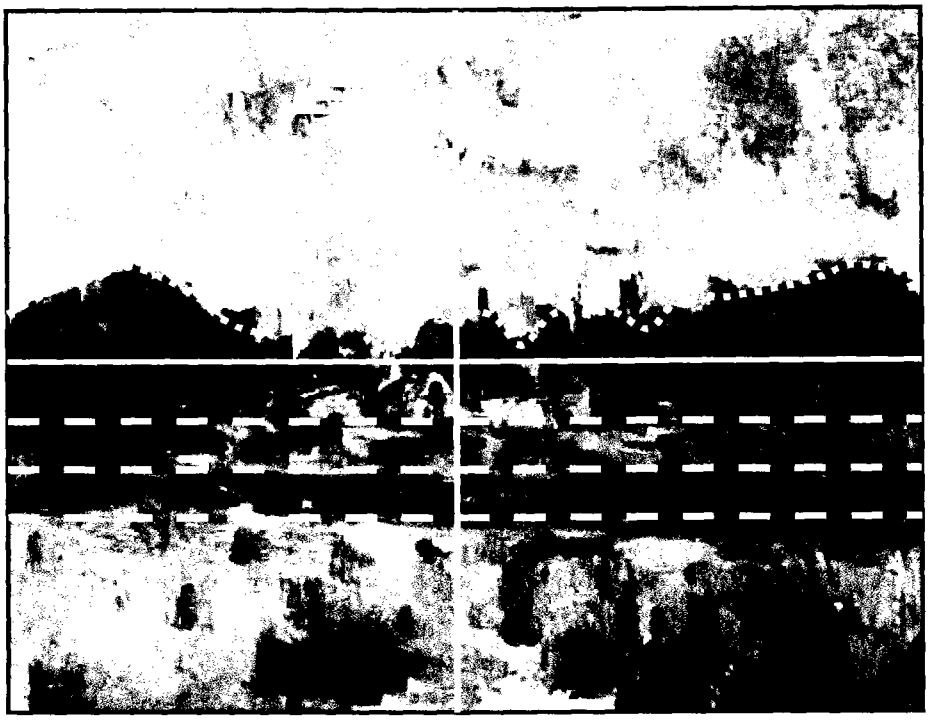
18.3.1 ระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นในแนวตั้งเป็นส่วนใหญ่ แนวนอนเป็นส่วนน้อยและระบายสีหนาทับซ้อนบางส่วนบริเวณริมฝั่งแม่น้ำตอนล่างของภาพ ในพื้นที่ส่วนที่ 13, 14, 15 และ 16

18.3.2 ระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นในแนวนอนเป็นส่วนใญ่และระบายด้วยสีหนาทับซ้อนบริเวณที่เป็นแม่น้ำและริมฝั่งเหนือแม่น้ำในพื้นที่ส่วนที่ 9, 10, 11 และ 12

18.3.3 ระบายสีแสดงรอยพู่กันและระบายสีหนาทับซ้อนเป็นแผ่นในแนวตั้ง บริเวณที่เป็นแนวป่าในพื้นที่ส่วนที่ 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 และ 12

18.3.4 ระบายสีและรอยพู่กันในแนวตั้งต่อกันเป็นแผ่นยาวแนวนอนวางซ้อนทับกันคล้ายคลื่นน้ำและระบายสีแบบครั้งเดียวเสร็จ (Alla Prima) ในบริเวณที่เป็นท้องฟ้า ในพื้นที่ส่วนที่ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 และ 8

18.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 163 ดุลยภาพ

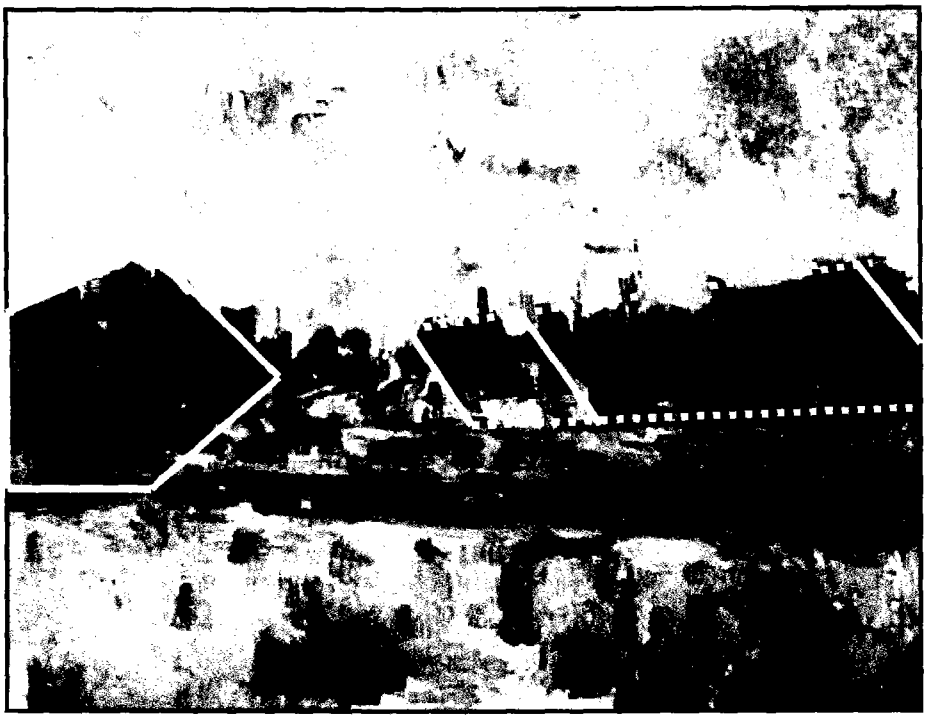
18.4.1 ดุลยภาพ

การจัดโครงสร้างของภาพด้วยมุมมองในมุมกว้างด้วยโครงสร้างแบบง่าย ๆ โดยการแบ่งพื้นของภาพออกเป็น 5 ส่วนในแนวนอนตามเรื่องราวที่ปรากฏ หากลากเส้นแกนแนวตั้งจะเห็นว่าภาพจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ซ้ายกับขวามีน้ำหนักเท่ากันและคล้าย ๆ กันจึงเป็นการสมดุลแบบสองข้างเท่ากันซึ่งมีแกนสมดุลอยู่ที่กึ่งกลางภาพพอดี

ภาพประกอบ 164 เส้น

18.4.2 เส้น

โครงสร้างในเรื่องเส้นของภาพปรากฏน้อยมากโดยเฉพาะเส้นที่เกิดขึ้นจริงไม่ปรากฏในภาพนี้ ปรากฏเฉพาะเส้นที่เกิดจากขอบสีชนกันโดยปรากฏเป็นเส้นแนวนอนและเส้นอิสระในแนวนอนซึ่งเป็นเส้นที่เกิดจากขอบและเป็นเส้นที่แบ่งเรื่องราวภายในภาพเท่านั้น



ภาพประกอบ 165 รูปทรง

18.4.3 รูปทรง

รูปทรงที่ปรากฏในภาพเซซานนได้ปรับเปลี่ยนรูปทรงที่มีอยู่ในธรรมชาติให้เป็นระนาบเป็นแผ่นสีซึ่งพอจะมองเห็นเป็นรูปทรงได้ก็คือรูปทรงห้าเหลี่ยมอยู่ขอบซ้ายและรูปทรงสี่เหลี่ยมด้านขนานตรงขอบขวา ส่วนอื่น ๆ ของภาพ เป็นรูปทรงแผ่นระนาบของสี่เป็นสี่เหลี่ยมหลาย ๆ มุมที่วางทับกันต่อกันหรือซ้อนกันอยู่

ภาพประกอบ 166 สี

18.4.4 สี

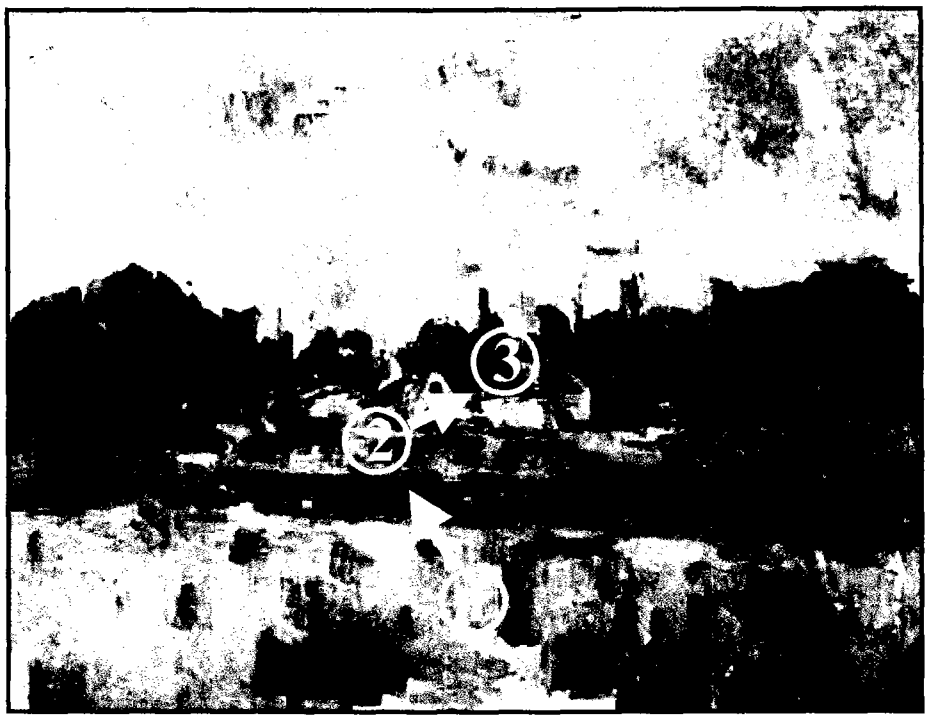
สีที่ปรากฏในภาพแยกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ

18.4.4.1 สีกลุ่มเย็นในส่วนที่เป็นท้องฟ้า ประกอบด้วยสีฟ้า สีฟ้าอมเทา สีฟ้าอมชมพูและสีฟ้าอมเขียว ในส่วนที่เป็นแนวป่าและแม่น้ำประกอบด้วยสีเขียว สีเขียวเหลือง สีเขียวน้ำเงินและสีน้ำเงิน สีกลุ่มเย็นมีปริมาณรวมกันประมาณร้อยละ 55 ของพื้นที่ทั้งหมด

18.4.4.2 สีกลุ่มอุ่นในส่วนที่เป็นริมฝั่งแม่น้ำทั้งสองฝั่งและส่วนที่เป็นอาคารบ้านเรือนเล็กน้อย ซึ่งประกอบด้วย สีเหลือง สีเหลืองอ่อน สีส้ม สีส้มเหลือง สีกลุ่มอุ่นมีปริมาณสีรวมกันประมาณร้อยละ 45 ของพื้นที่ทั้งหมด

นอกจากนี้ยังมีการประสานสีทั้งสองกลุ่มเข้าด้วยกันโดยกลวิธีที่ใช้มาเกือบทุกภาพก็คือการใช้สีอีกกลุ่มสะท้อนเข้าไปในพื้นที่ของอีกกลุ่มเป็นจังหวะทำให้รู้สึกสีทั้งสองกลุ่มสามารถประสานกันได้อย่างกลมกลืน เช่น สีเขียวสะท้อนเข้าไปในพื้นที่สีส้ม (กรอบสี่เหลี่ยม) และสีส้มสะท้อนเข้าไปในพื้นที่สีเขียวและสีฟ้า (วงรี)

การใช้สีระหว่างสีกลุ่มเย็นและสีกลุ่มอุ่นในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน คือ ร้อยละ 55 กับ 45 นับเป็นภาพที่พบว่าเซซานน์ใช้ปริมาณสีกลุ่มเย็นและสีกลุ่มอุ่นใกล้เคียงกัน ถึงแม้ว่าภาพดูจะด้อยในด้านเรื่องราวแต่ก็ดูเด่นน่าสนใจในเรื่องสี



ภาพประกอบ 167 มิติและบริเวณว่าง

18.4.5 มิติและบริเวณว่าง

มิติความตื้นลึกของภาพเกิดขึ้นได้จากการวางตำแหน่งของเรื่องราวเรียงกันเป็นตำแหน่ง 1-2-3-4 และสร้างแผ่นสีหรือระนาบสีให้ดูรู้สึกมีขนาดแตกต่างกัน ส่วนล่างสุดของภาพรู้สึกอยู่หน้าเพราะมีขนาดของแผ่นหรือระนาบสีใหญ่กว่าส่วนกลางภาพซึ่งดูเล็กกว่าจึงรู้สึกได้ว่ามีมิติหน้า มิติหลังหรือตื้น-ลึก ส่วนบริเวณว่างอันเป็นท้องฟ้าซึ่งมีปริมาณราวร้อยละ 40 ของพื้นที่ทั้งหมดทำให้ภาพรู้สึกโล่งกว่าทุกภาพที่ได้ศึกษาวิเคราะห์มา

ภาพประกอบ 168 จังหวะและความเคลื่อนไหว

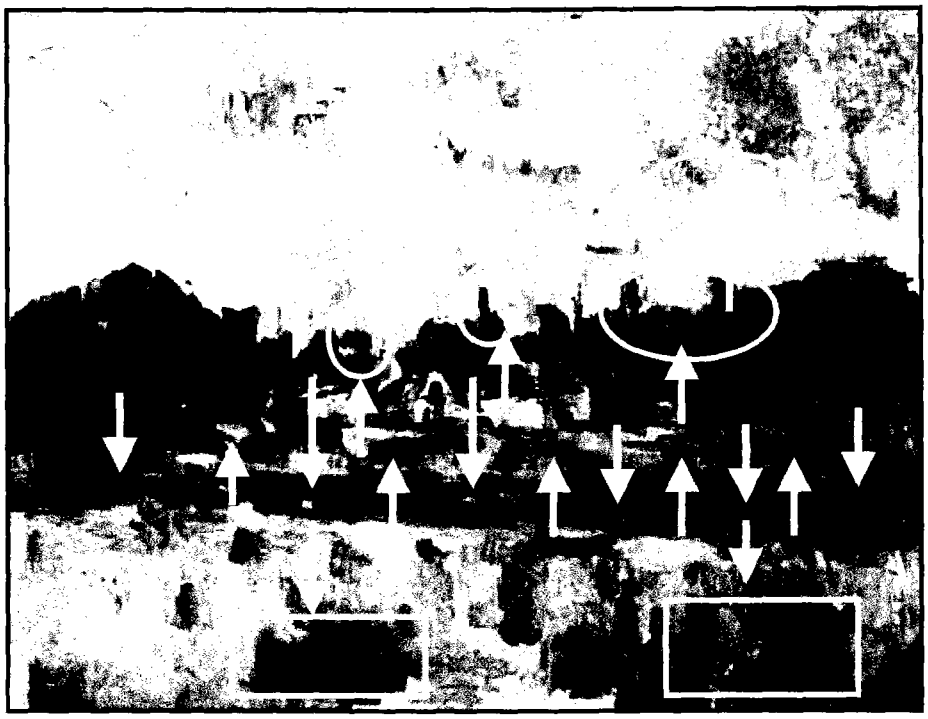
18.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

จากการวางแผ่นสีเป็นจังหวะซ้ำกันทั้งในแนวตั้งและแนวนอนก่อให้เกิดความเคลื่อนไหว ดังนี้

18.4.6.1 เคลื่อนไหวกลับไป กลับมาในแนวตั้งบริเวณที่เป็นริมฝั่งแม่น้ำในพื้นที่ส่วนล่างสุดของภาพและบริเวณที่เป็นแนวป่าในส่วนกลางของภาพ

18.4.6.2 เคลื่อนไหวจากขวาไปซ้ายในส่วนที่เป็นแม่น้ำสีน้ำเงินและบริเวณพื้นที่ริมฝั่งเหนือแม่น้ำ

18.4.6.3 เคลื่อนไหวคล้ายคลื่นทะเลแปรปรวนจากซ้ายไปขวาในส่วนที่เป็นท้องฟ้า



ภาพประกอบ 169 ความกลมกลืน

18.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนของภาพที่ปรากฏชัด ได้แก่ ความกลมกลืนในเรื่องสีและความกลมกลืนในเรื่องพื้นผิว

ถึงแม้ว่าภาพจะแบ่งด้วยพื้นที่ของสีกลุ่มเย็นและกลุ่มอุ่นอย่างชัดเจนด้วยปริมาณใกล้เคียงกันคือประมาณร้อยละ 55 กับ 45 แต่เซซานน์ใช้วิธีระบายสีกลุ่มตรงข้ามแทรกเข้าไปในพื้นที่ของสีกลุ่มตรงข้ามซึ่งกันและกัน ดังจะพบได้ในบริเวณส่วนกลางของภาพคือบริเวณสีเขียวของแนวป่าก็จะมีสีส้มหรือสีเหลืองแทรกเข้าไป บริเวณสีน้ำเงินของแม่น้ำจะมีสีเหลืองสีส้มแทรกเข้าไป ส่วนบริเวณริมฝั่งแม่น้ำทั้งสองฝั่งซึ่งเป็นสีส้มจะแทรกสีเขียวเข้าไปที่เห็นได้ชัดเจนการใช้สีน้ำเงินของแม่น้ำกินพื้นที่ของสีส้มเข้าไปเป็นแนวยาวทำให้สีสองกลุ่มอยู่ด้วยกันได้อย่างกลมกลืนในสภาพตัดกัน

บริเวณท้องฟ้าจะมีทั้งสีเขียว สีชมพู อันเป็นสีที่สะท้อนจากพื้นดินและป่าไม้ขึ้นไป และ ด้วยลีลารอยพู่กันในแนวต่าง ๆ ทั้งแนวตั้ง แนวนอน ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวและประสานกลมกลืนกันทั้งสีและรอยพู่กันอันเป็นพื้นผิวของภาพได้อย่างงดงาม

19. ภาพ The Big Tree, 1904

ขนาด 81 x 65 เซนติเมตร, National Gallery of Scothland, Edinburgh

19.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 170 เรื่องราว

ภาพต้นไม้แนวตั้งด้วยมุมมองที่วางต้นไม้อยู่สองข้างของพื้นภาพที่มักปรากฏในภาพวาดทิวทัศน์ของเซซานน์ทั้งภาพแนวตั้งและแนวนอน แต่ภาพนี้แตกต่างจากภาพอื่นตรงที่ภาพต้นไม้ใหญ่มากกว่าทุกภาพ จนภาพต้นไม้ทั้งสองต้นนี้เป็นจุดเด่นของภาพนับเป็นภาพต้นไม้คู่ที่มีลักษณะบิดงอและโค้งเอียงตั้งอยู่บนพื้นดิน ตรงช่องระหว่างต้นไม้ทั้งสองต้นในระยะไกลมีต้นไม้ตั้งตรงอยู่หนึ่งต้น

เรื่องราวที่ปรากฏในภาพได้แก่ต้นไม้บิดงอและโค้งเอียงสองต้นและต้นไม้ตรงหนึ่งต้น ต้นไม้ทั้งสามต้นวางอยู่ในตำแหน่งต่างกันและมีขนาดต่างกัน ทำให้ภาพดูมีความลึกเข้าไประหว่างต้นไม้ใหญ่สองต้น ซ้ายและขวาเป็นพื้นดินหรือทางเดินมีร่มเงาที่ร่มรื่น มีแสงตกระทบพื้นดินเป็นจังหวะในระยะหลังสุดกลางภาพพอดี มีช่องว่างของท้องฟ้าที่มีสีกลมกลืนกับพุ่มไม้

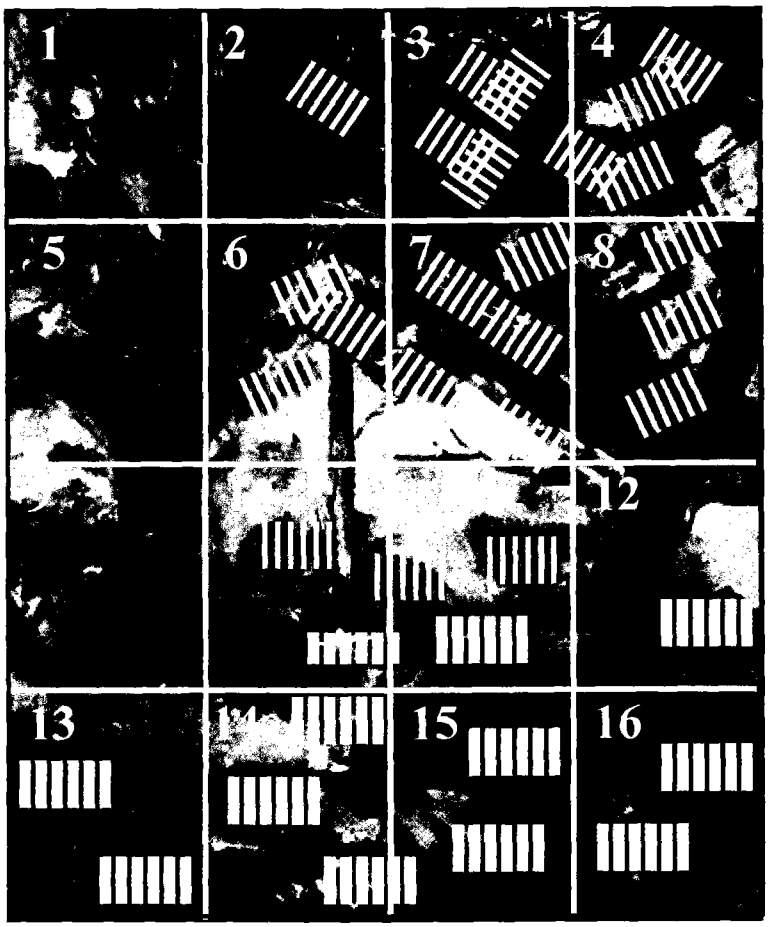
19.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการแสดงออกของภาพปรากฏ 2 รูปแบบ คือ

19.2.1 การลดทอนรายละเอียดของรูปทรงของต้นไม้ให้เหลือเพียงรูปทรงที่หงิกงอของต้นไม้ด้านซ้าย และรูปทรงกระบอกเอียงขวา มีกิ่งแยกขึ้นทางซ้าย 2 กิ่งของต้นด้านขวา

19.2.2 การปรับเปลี่ยนรูปทรงของใบไม้และพื้นดินให้ดูเป็นแผ่นสีวางซ้อนกันและทับกันดูเป็นระนาบเดียวกัน

19.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 171 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างงานเซซานน์ใช้วิธีการระบายสีน้ำมันบนผ้าใบโดยการระบายสีด้วยวิธีต่าง ๆ คือ

19.3.1 รายบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันหยาบเป็นแผ่นใหญ่ต่อกันและระบายแบบครั้งเดียวเสร็จ บริเวณส่วนล่างสุดของภาพบริเวณที่เป็นพื้นดินในส่วนที่ 13, 14, 15 และ 16

19.3.2 ระบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันละเอียดในแนวตั้ง บริเวณพื้นดินและพุ่มไม้กลางภาพในพื้นที่ส่วนที่ 10, 11 และ 12

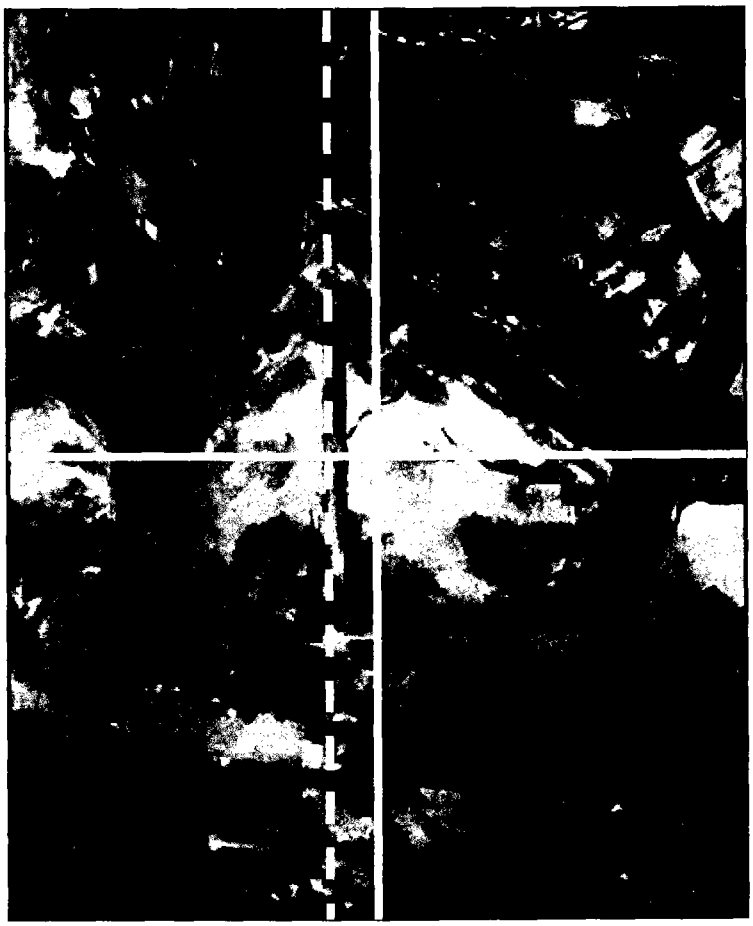
19.3.3 ระบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันในแนวเอียงซ้ายบริเวณใบไม้ในพื้นที่ส่วนที่ 6, 7 และ 8

19.3.4 ระบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันในแนวเอียงขวาบริเวณใบไม้ในพื้นที่ส่วนที่ 2, 3, 4, 6 และ 7

19.3.5 ระบายสีแบบเปียกบริเวณขอบซ้ายของภาพในพื้นที่ส่วนที่ 1, 5 และ 9

การระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้งจากวิธีที่ 1 ถึงวิธีที่ 4 จะมีลักษณะค่อย ๆ เชื่อมประสานลักษณะผิวแนวตั้งจนถึงลักษณะผิวแนวเอียงซ้ายและเอียงขวาสลับกันที่รุนแรงโดยมีการระบายสีวิธีที่ 2 คือเป็นเส้นแนวตั้งแล้วค่อย ๆ เอียงซ้ายและเอียงขวาขึ้นไปเป็นตัวประสาน

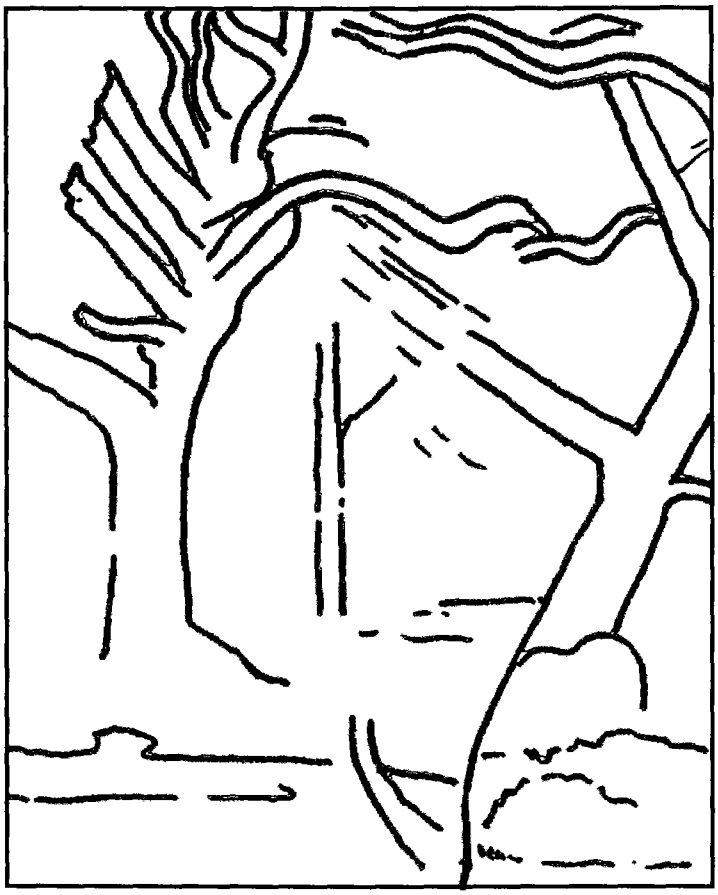
19.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 172 ดุลยภาพ

19.4.1 ดุลยภาพ

การจัดภาพลักษณะให้ต้นไม้ใหญ่อยู่ 2 ข้างของภาพเพื่อให้มีช่องหรือกรอบมองภาพเป็นแนวลึกเข้าไป ต้นไม้สองต้นที่อยู่สองข้างของภาพมีลักษณะไม่เหมือนกัน แต่มีแนวเอียงของต้นไม้ไปทางขวาเช่นเดียวกัน ต้นด้านขวามีลำต้นหลุดออกไปนอกขอบภาพ เซซานน์จึงวางจุดศูนย์ถ่วงของภาพอยู่ที่ต้นไม้เล็กตั้งตรงหากลากเส้นแกนแนวตั้งและแนวนอนจะเห็นว่าแกนสมดุลจะอยู่ตรงกับต้นไม้ที่เยื้องไปทางซ้าย ความสมดุลของภาพจึงเป็นแบบสองข้างไม่เท่ากัน



ภาพประกอบ 173 เส้น

19.4.2 เส้น

เส้นที่ปรากฏในภาพมี 2 ชนิด ได้แก่

19.4.2.1 เส้นที่เกิดจากขอบของรูปทรง ได้แก่ เส้นขอบของรูปทรงต้นไม้ใหญ่สองต้นและต้นไม้เล็กหนึ่งต้นที่อยู่กลางภาพ ซึ่งปรากฏทั้งเส้นตรงและเส้นโค้ง

19.4.2.2 เส้นที่เกิดจากขอบสีชนกัน ได้แก่ บริเวณพื้นดินส่วนล่างสุดของภาพในลักษณะเส้นเป็นเส้นนอนและเส้นโค้งอิสระในแนวราบ

เส้นที่ประกอบกันเป็นโครงสร้างของภาพก่อให้เกิดความรู้สึกอ่อนโยนของต้นไม้ต้นซ้ายมือ รู้สึกแข็งแรงมั่นคงของต้นไม้กลางภาพและโอนเอนไม่มั่นคงของต้นไม้ต้นขวาของภาพอันเป็นสภาพที่ปรากฏอยู่ในธรรมชาติทั่วไป แต่เซซานน์จับมาไว้ให้อยู่ในกรอบเดียวกันอาจต้องการแสดงความหลากหลายและขัดแย้งที่มีอยู่ในธรรมชาติ ต้นไม้สองต้นมีลักษณะขัดแย้งกันต้นขวามีลักษณะเป็นเส้นเอียงขวาของลำต้นและเอียงซ้ายของกิ่งไม้ในขณะที่ต้นซ้ายมีลำต้นที่โค้งตั้งแต่โคนต้นขึ้นไปด้านบนกิ่งไม้มีลักษณะคดงอบิดเบี้ยวไปมาพุ่งเข้าหากิ่งไม้ของต้นขวามือ

ภาพประกอบ 174 รูปทรง

19.4.3 รูปทรง

รูปทรงที่ปรากฏในภาพเป็นรูปทรงของต้นไม้ที่ลดทอนรายละเอียดจากต้นไม้จริงในธรรมชาติ แต่พอมองดูรู้เรื่องว่าเป็นต้นไม้ในลักษณะลำต้นทรงกระบอกทั้งสามต้น ต้นซ้ายสูงขึ้นไปเป็นรูปทรงโค้งงอซ้อนกันขึ้นไปจนสุดขอบบน ส่วนต้นขวามีกิ่งแยกออกทางซ้ายเป็นท่อนรูปทรงกระบอก 2 ท่อนปลายจางหายไปในส่วนที่เป็นใบ ส่วนโคนต้นมีรูปทรงธรรมชาติของพุ่มไม้ 2 รูปทรงซ้อนกันอยู่ตรงกลางเป็นรูปทรงกระบอกของต้นไม้ที่มีลำต้นตรง

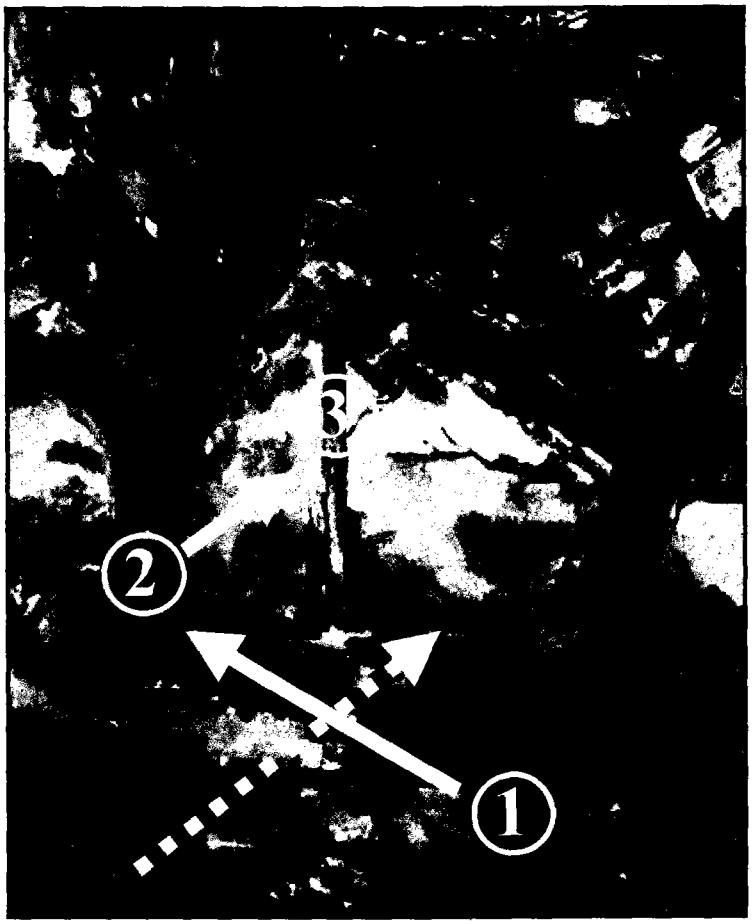
19.4.4 สี

สีที่ปรากฏในภาพมี 2 กลุ่มสีเช่นเดียวกับภาพอื่น ๆ คือ

19.4.4.1 กลุ่มสีเย็นซึ่งเป็นสีส่วนใหญ่ของภาพ ได้แก่บริเวณต้นไม้ พื้นดินและใบไม้ ประกอบด้วยสีเขียว สีเขียวเหลือง สีเหลือง สีม่วง สีเขียวอมม่วงและสีฟ้าในปริมาณร้อยละ 85 ของพื้นที่ทั้งหมด

19.4.4.2 กลุ่มสีอุ่นซึ่งเป็นสีส่วนน้อยของภาพและเป็นสีตรงข้ามกับกลุ่มสีเย็น บริเวณพื้นดิน ส่วนล่างสุดของภาพประกอบด้วยสีเหลือง สีส้ม สีส้มแดงและสีม่วงแดงตรงพื้นดิน และบางส่วนของต้นไม้ต้นขวามือของภาพในปริมาณรวมกันประมาณร้อยละ 15

ภาพจึงถูกปกคลุมด้วยกลุ่มสีเย็น โดยเฉพาะสีม่วงและสีม่วงอมเขียว ทำให้ภาพรู้สึกถึงความร่มเย็น



ภาพประกอบ 175 มิติและบริเวณว่าง

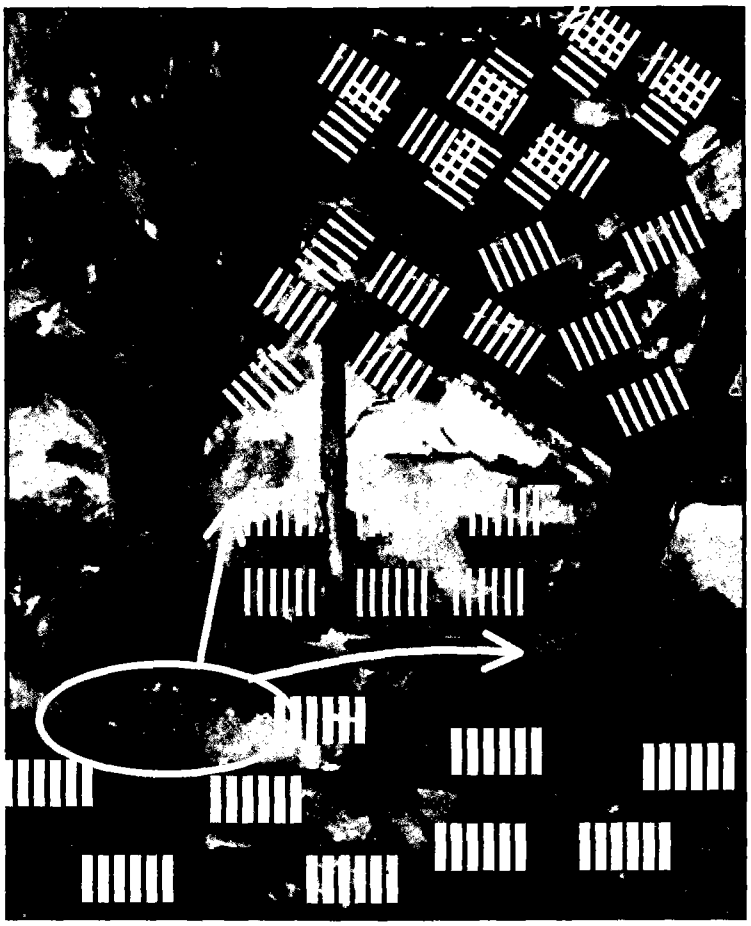
19.4.5 มิติและบริเวณว่าง

มิติความตื้น-ลึกของภาพ เซซานน์ใช้วิธีการเดียวกับหลาย ๆ ภาพที่ได้ศึกษาวิเคราะห์มา คือการสร้างกรอบบังคับหรือมุมมองให้มองดูลึกเข้าไปด้วยขนาดของระนาบสีขนาดและคำแหน่งของต้นไม้ต้นหน้าใหญ่ ต้นหลังเล็กจึงดูมีมิติลึกเข้าไปในช่องทางเดินระหว่างต้นไม้ใหญ่สองต้นที่ปกคลุมด้วยสีดูมืดทึบตรงกลางภาพปล่อยให้เป็นบริเวณว่างที่ดูสว่างด้วยพื้นที่เพียงเล็กน้อยประมาณร้อยละ 5 ภาพจึงมีอากาศมีลักษณะแสงรำไร มีบรรยากาศที่ร่มรื่นแบบสบาย ๆ

ภาพประกอบ 176 จังหวะและความเคลื่อนไหว

19.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

การวางต้นไม้ 3 ต้นเป็นจังหวะซ้ำกันในแนวตั้ง 1-2-3 ขวา-ซ้าย-กลาง (เส้นหนาสีชมพู) และจากการวางแผ่นสีจากขอบล่างสุดของภาพเป็นจังหวะในแนวนอนต่อกันด้วยขนาดใหญ่ไปหาขนาดเล็กก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวเป็นแนวลึกเข้าไป (ลูกศรเส้นประ) และลักษณะโครงสร้างของต้นไม้ที่มีเส้นที่โค้งคดงอของต้นซ้ายมือเกิดความเคลื่อนไหวเป็นแนวโค้งคดงอตามโครงสร้างทางเส้นของต้นไม้จากล่างสู่บนเคลื่อนตามกิ่งที่คดโค้งไปทางขวา ส่วนต้นขวามือที่เอียงขวาก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวในแนวเอียงขวาแล้วหักทางซ้ายเข้าสู่กิ่งโค้งคดงอของต้นซ้ายมือเป็นการดึงความสนใจให้อยู่ในภาพ



ภาพประกอบ 177 ความกลมกลืน

19.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนภายในภาพเป็นเพียงกลมกลืนในเรื่องสีซึ่งเซซานน์ใช้สีกลุ่มเย็นที่ครอบคลุมด้วยสีม่วงกับสีเขียวเป็นส่วนใหญ่ใช้สีเหลืองและสีส้มเป็นส่วนน้อย นอกจากนี้ยังทำค่าน้ำหนักให้ต่างกันของสีส่วนใหญ่อีกทั้งใช้วิธีประสานสีทั้งสองกลุ่มเข้าไปในพื้นที่ตรงข้ามกัน ทำให้สีมีความกลมกลืนด้วยน้ำหนักสีไปพร้อมกับพื้นผิวอันเป็นผิวลวงตาที่เกิดจากกลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้งจากพื้นดิน พุ่มไม้ไล่ขึ้นไปด้านบนด้วยแนวเอียงซ้ายและเอียงขวาด้วยลีลาที่อ่อนนุ่มจนกระทั่งถึงส่วนบนด้วยลีลาที่สลับไปสลับมาที่รุนแรง

จะสังเกตเห็นว่าพื้นผิวด้านล่างกับด้านบนมีลักษณะต่างกัน ด้านล่างเป็นรอยพู่กันแนวตั้ง ด้านบนเป็นรอยพู่กันเอียงซ้ายและเอียงขวาสลับกันในลักษณะรุนแรง แต่เซซานน์ใช้วิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันที่เชื่อมประสานแบบค่อย ๆ เอียงรอยพู่กันในลีลาที่นุ่มนวลบริเวณตอนกลางภาพแล้วค่อย ๆ เพิ่มรอยพู่กันที่รุนแรง ทำให้พื้นผิวด้านล่างกับด้านบนเชื่อมประสานกันได้อย่างกลมกลืน

20. ภาพ Rocks Near The Caves Above the Chateau Noir, 1904

ขนาด 65 x 54 เซนติเมตร, Musee d'Orsay, Paris

20.1 เรื่องราว

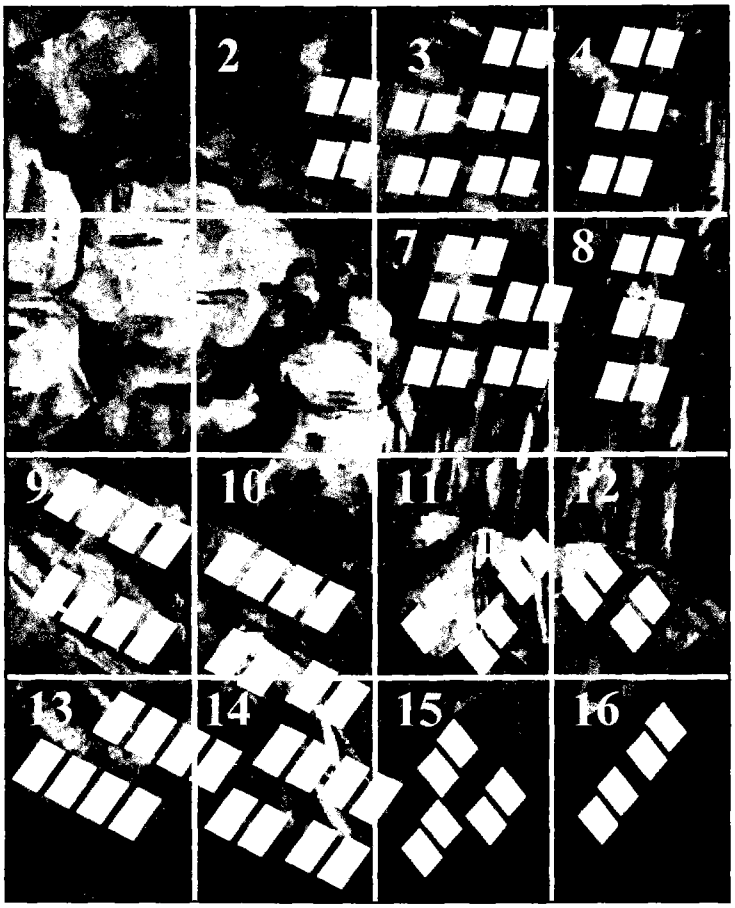
ภาพประกอบ 178 เรื่องราว

ภาพทิวทัศน์ในแนวตั้งภาพนี้เดิมเคยเป็นสมบัติของเฮนรี มาตีส ปัจจุบันเป็นสมบัติของพิพิธภัณฑ์ดอร์เซ่ กรุงปารีส เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับก้อนหินและต้นไม้ คล้ายดังภาพ Rocks at Fantanbleau, 1893 ภาพ Rock in a wood, 1893 แตกต่างกันตรงที่ภาพนี้เป็นภาพแนวตั้งและเป็นภาพเกี่ยวกับก้อนหินหรือโขดหินที่วาดขึ้นในช่วงปลายชีวิตของเขาคือราวปี ค.ศ.1904 เรื่องราวในภาพประกอบด้วยก้อนหินหลายก้อนวางซ้อนทับกันบริเวณส่วนล่างและด้านซ้ายของภาพ ด้านขวาของภาพมีต้นไม้ขึ้นเป็นกลุ่มลักษณะลำต้นตรงแต่เอียงไปทางขวาเล็กน้อย ด้านหน้าของก้อนหินมีต้นไม้ต้นเล็ก ๆ แทรกขึ้นมา ขอบบนสุดมีท้องฟ้าสีเข้มภาพทั้งภาพถูกคลุมด้วยบรรยากาศของสีฟ้าอมม่วง

20.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการแสดงออกเซซานน์ใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงที่มีอยู่ในธรรมชาติให้เป็นแผ่นสีซ้อนกันทับกันและต่อกันโดยใช้น้ำหนักสีเน้นบางจังหวะให้เห็นเป็นรูปทรงของก้อนหินและต้นไม้ รูปทรงของวัตถุที่อยู่ภายในภาพถูกสร้างให้ดูมีน้ำหนักใกล้เคียงกัน

20.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 179 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างงาน เซซานน์ใช้วิธีระบายสีน้ำมันบนผ้าใบด้วยวิธีการระบายพู่กันเปียกคล้ายสีน้ำจึงไม่ค่อยเห็นรอยพู่กันเหมือนดังภาพอื่น ๆ แต่พอจะมองเห็นแนวหรือรอยพู่กันเป็นแผ่นใหญ่ ๆ วางซ้อนกันด้วยวิธีการระบายดังสีต่อไปนี้ คือ

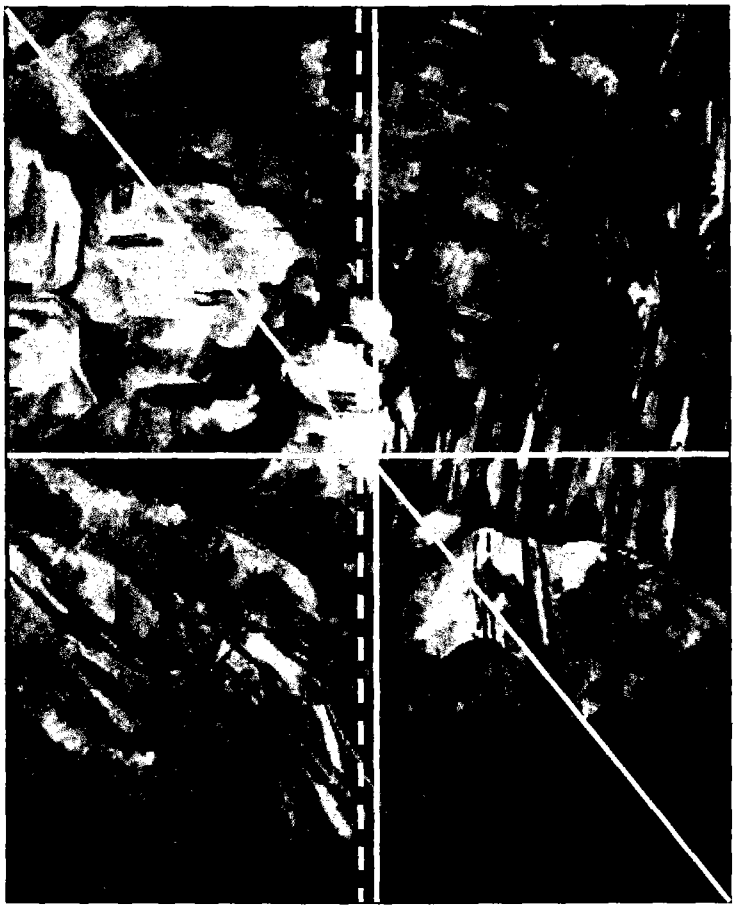
20.3.1 ระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นในแนวเอียงขวาประมาณ 65 องศา เรียงต่อกันเป็นแนวเอียงซ้ายบริเวณมุมล่างซ้ายของภาพในพื้นที่ส่วนที่ 9, 10, 13 และ 7

20.3.2 ระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นในแนวเอียงซ้ายประมาณ 100 องศาบริเวณมุมล่างขวาของภาพในพื้นที่ส่วนที่ 11, 12, 15 และ 16

20.3.3 ระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นในแนวเอียงขวาประมาณ 75 องศา ต่อกันเป็นแผ่นบริเวณมุมบนขวาของภาพในพื้นที่ส่วนที่ 3, 4, 7 และ 8

20.3.4 ระบายสีพู่กันเปียกทับซ้อนกันบริเวณมุมบนซ้ายในพื้นที่ส่วนที่ 1, 2, 5 และ 6 ในส่วนที่ซ้อนทับกันของรูปทรงใช้วิธีการเน้นน้ำหนักให้เกิดรูปทรงของก้อนหินและต้นไม้

20.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 180 ดุลยภาพ

20.4.1 ดุลยภาพ

การจัดภาพในแนวตั้งด้วยมุมมองที่สูงกว่าระดับตาทำให้รู้สึกว่าจุดที่มองภาพนั้นอยู่ต่ำ ก้อนหินนั้นอยู่สูงขึ้นไปเรื่อย ๆ การจัดโครงสร้างของภาพด้วยก้อนหินในพื้นที่ประมาณ 3 ใน 4 ส่วนบริเวณมุมล่างซ้ายของภาพโดยใช้วิธีการสร้างภาพด้วยการระบายสีเป็นแผ่นให้มีน้ำหนักสีใกล้เคียงกัน

มุมบนขวาประกอบด้วยไม้กลุ่มใหญ่ที่ระบายด้วยน้ำหนักสีใกล้เคียงกับก้อนหินมุมล่างซ้ายเมื่อลากเส้นแกนแนวตั้งภาพจะรู้สึกหนักด้านซ้ายด้วยรูปทรงของก้อนหินต้องขยับเส้นแกนไปด้านซ้ายเล็กน้อยจึงจะสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ภาพประกอบ 181 เส้น

20.4.2 เส้น

เส้นที่ปรากฏในภาพเป็นเพียงเส้นที่เกิดจากขอบของสีชนกันและเกิดจากการเน้นน้ำหนักของรูปทรงบางส่วน เช่น รูปทรงของก้อนหิน รูปทรงของต้นไม้ จึงเห็นได้ว่าโครงสร้างทางเส้นของภาพนั้นเซซานน์ได้พยายามให้ลดลงจนปรากฏเส้นที่เกิดขึ้นจริงน้อยมาก แต่จะปรากฏเป็นการเน้นน้ำหนักสีบางส่วนแทน เส้นที่เกิดขึ้นมีทั้งเส้นโค้งแนวตั้งของต้นไม้ เส้นอิสระของรูปทรงก้อนหิน

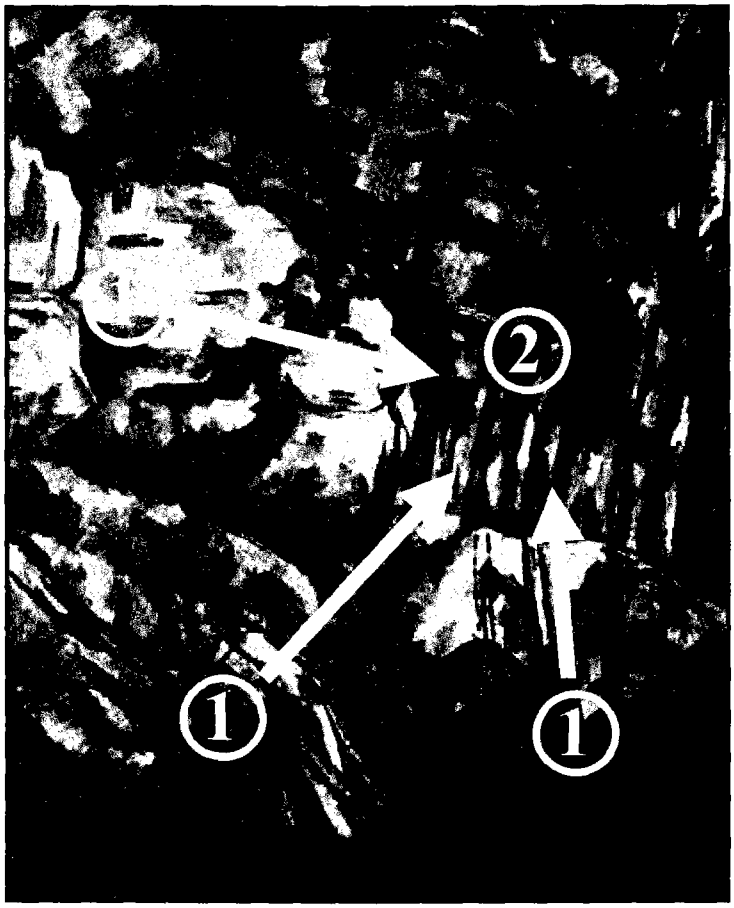
ภาพประกอบ 182 รูปทรง

20.4.3 รูปทรง

รูปทรงที่ปรากฏในภาพเกิดจากการเน้นน้ำหนักบริเวณขอบของรูปทรงโดยเฉพาะส่วนที่เป็นรูปทรงก้อนหิน ซึ่งปรากฏเป็นทั้งรูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงธรรมชาติหรือรูปทรงอิสระต่อเนื่องกัน แต่ภายในโครงสร้างของรูปทรงแต่ละรูปทรงเซซานน์ระบายสีเป็นแผ่นใหญ่บิดไปบิดมาดูคล้ายกับเหลี่ยมของผลึกคริสตัลที่ถูกเจียระไนดูแล้วให้ความรู้สึกแตกต่างไปจากภาพทิวทัศน์ทั่วไปคล้ายกับมีความเคลื่อนไหวของวัตถุภายในภาพ

20.4.4 สี

สีที่นำมาใช้ในการวาดภาพมีอยู่ 2 กลุ่ม แต่เป็นวิธีการใช้ที่แตกต่างกว่าภาพอื่น ๆ คือการใช้สีทั้ง 2 กลุ่มระบายแทรกปะปนกันอยู่ทั่วไปในภาพ ไม่แยกหรือแบ่งพื้นที่ชัดเจนเหมือนกับภาพอื่น ๆ และในภาพแทนที่จะใช้สีใดสีหนึ่งครอบคลุมสีทั่วไปของภาพ เช่น สีม่วงหรือสีน้ำเงิน ดังภาพ The Chateau Noir, 1900-1904 หรือภาพ Lake Annecy, 1896 เซซานน์ใช้สีสองสีครอบคลุมบรรยากาศของภาพ คือ สีฟ้าเข้มและสีส้ม ทำให้ภาพถูกระบายด้วยสีฟ้าเข้มและสีส้มแทรกไปแทบทุกพื้นที่ของภาพและเป็นสีส่วนใหญ่ของภาพด้วย ในภาพมีการใช้สีสองสีเป็นส่วนใหญ่และเป็นสีตรงข้าม นอกจากนี้ยังมีสีอุ่นประกอบด้วยสีเหลืองและสีม่วงแดง ปริมาณสีทั้ง 2 กลุ่ม ประมาณร้อยละ 55 ต่อ 45 ซึ่งมากไปทางกลุ่มสีเย็นเล็กน้อย ภาพจึงดูมีความร่มเย็นที่อบอุ่น

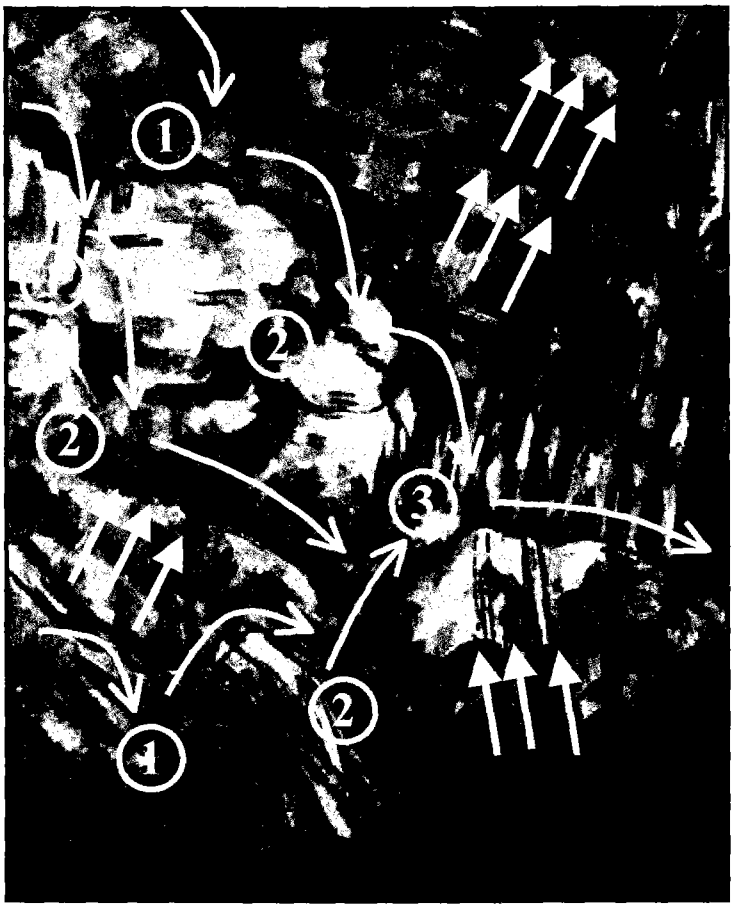


ภาพประกอบ 183 มิติและบริเวณว่าง

20.4.5 มิติและบริเวณว่าง

มิติความตื้นลึกของภาพ เซซานน์ใช้วิธีสร้างให้ขนาดของวัตถุต่างกันตามตำแหน่ง ได้แก่ วัตถุใหญ่อยู่หน้าวัตถุเล็กอยู่หลัง จึงก่อให้เกิดความแตกต่างของขนาดของวัตถุแลดูก้อนหินนั้นใหญ่โตมาก เมื่อเทียบกับต้นไม้ดูเล็ก จึงดูรู้สึกว่าต้นไม้อยู่ลึกเข้าไปหลังก้อนหิน

บริเวณว่างที่เซซานน์สร้างให้เป็นช่องว่างระหว่างก้อนหินกับใบไม้ในพื้นที่ไม่ถึงร้อยละ 5 ขอบบนสุดของภาพเป็นพื้นที่ของท้องฟ้าที่ดูทึบคล้ายมีอากาศแปรปรวน ระบายให้กลมกลืนกับต้นไม้ แต่ก็ดูสอดคล้องสัมพันธ์กับความแปรปรวนของสีและกลวิธีที่เซซานน์ใช้ในการสร้างภาพ



ภาพประกอบ 184 จังหวะและความเคลื่อนไหว

20.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

จากกลวิธีระบายสีด้วยวิธีต่าง ๆ ตามข้อ 20.3 การวางแผ่นสีเป็นลักษณะต่อเนื่องกัน ไม่ว่าจะเป็นก้อนหินลูกซ้ายแลดูมีความเคลื่อนไหวคล้ายคลื่นน้ำบริเวณมุมล่างซ้ายของภาพขึ้นไปด้านบนและบริเวณใบไม้ มุมบนขวา มุมล่างขวาเส้นโค้ง 3 คู่ พาดผ่านก้อนหินและด้วยรอยพู่กันเป็นแผ่นวางต่อกันจากล่างขึ้นไปข้างบนจึงเกิดความรู้สึกมีการเคลื่อนไหวจากมุมล่างขวาขึ้นไปด้านบนของก้อนหิน

จากการวางโครงสร้างของรูปทรงก้อนหินให้ซ้อนทับกันจะมองเห็นเป็นแนวเส้นรอบนอกของรูปทรงเคลื่อนไหวต่อเนื่องกันเป็นจังหวะจากมุมบนซ้ายลงมามุมล่างขวาตามแนวของเส้นรอบนอกของรูปทรงเป็นจังหวะลดหลั่นซ้ำกัน 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3

20.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนของภาพที่ปรากฏชัด ได้แก่ ความกลมกลืนในเรื่องสี ความกลมกลืนในเรื่องรูปทรงและความกลมกลืนในเรื่องพื้นผิว

20.4.7.1 ความกลมกลืนในเรื่องสีถึงแม้ว่าเซซานน์จะใช้สีฟ้าเข้มหรือสีน้ำเงินกับสีส้ม ซึ่งเป็นสีตรงข้ามกันในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน คือร้อยละ 55 ต่อ 45 แต่เซซานน์ใช้กลวิธีการระบายสีตรงกันข้ามสลับกันไปจนเกือบทั้งภาพ เป็นการวางสีซ้ำกันลักษณะกระจายคลุมพื้นที่ต่าง ๆ ทั่วภาพ ทำให้สีในภาพมีความประสานกลมกลืนกันในสภาพสีส่วนรวม

20.4.7.2 ความกลมกลืนในเรื่องรูปทรงจากการวางรูปทรงของก้อนหินให้ซ้อนทับกันเกิดเป็นเส้นรอบนอกของรูปทรงที่โค้งเป็นจังหวะตามข้อ 20.4.6 อย่างกลมกลืน

20.4.7.3 ความกลมกลืนในเรื่องพื้นผิวอันเป็นผิวลวงตาที่เกิดจากกลวิธีการระบายสีที่มีลักษณะเป็นแผ่นในแนวเอียงขวา เอียงซ้ายและตั้งตรง

เซซานน์สร้างภาพด้วยรูปทรงธรรมชาติด้วยกลวิธีการระบายสีตรงข้ามเป็นแผ่นสีวางสลับกัน ทำให้ภาพมีความประสานกลมกลืนกันในเรื่องสี รูปทรงและพื้นผิว

21. ภาพ The Chateau Noir, 1904-1906

ไม่ปรากฏขนาด, ไม่ปรากฏสถานที่ตั้ง

21.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 185 เรื่องราว

ภาพ The Chateau Noir, 1904-1906 เป็นภาพวาดช่วงปลายชีวิตของเซซานน์ที่มีประสบการณ์ในการแสดงออกได้อย่างมีชีวิตชีวา น่าหลงใหลด้วยสี มีความเด็ดเดี่ยวของจังหวะและรอยพู่กันอันทรงพลัง เรื่องราวที่ปรากฏในภาพ เป็นเรื่องราวของคฤหาสน์ที่เจ้าของเดิมชอบเล่นเรื่องวิชาอาคมหรือพวกมนต์ดำจนชาวบ้านเชื่อว่าคฤหาสน์หลังนี้เป็นที่อยู่ของภูตผีปีศาจ แต่เซซานน์กลับชอบคฤหาสน์หลังนี้มาก โนแบร์ ครัวเซ่ กล่าวว่า....."คฤหาสน์แห่งนี้เป็นเนื้อหาเรื่องราวที่เซซานน์ชอบมาก เขาพยายามจะซื้อคฤหาสน์หลังนี้แต่ไม่ประสบผลสำเร็จ อย่างไรก็ตามเซซานน์ ก็ยังได้รับอนุญาตให้เข้าไปวาดภาพในบริเวณแห่งนี้ ซึ่งภาพทิวทัศน์แห่งนี้เขาสามารถวาดภาพได้ประมาณ 10 ภาพและภาพสีน้ำอีกหลายภาพ" (Contance-Naubert-Riser. 1995 : 46)

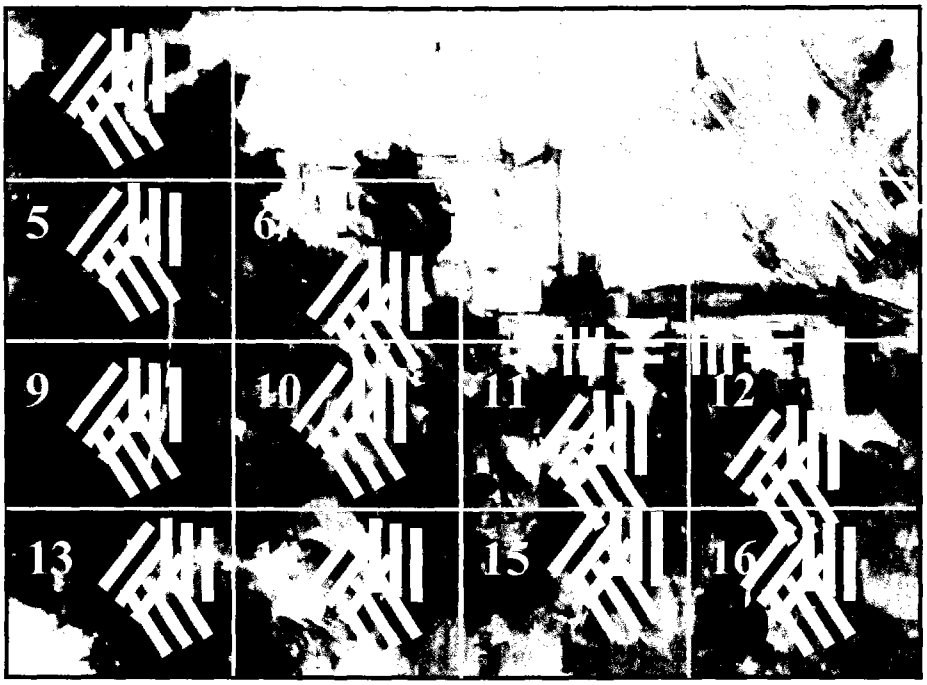
เรื่องราวของภาพประกอบด้วยคฤหาสน์สีส้มที่เป็นจุดเด่นอยู่กลางภาพแต่ถูกปกคลุมหรือปิดบังด้วยหมู่ต้นไม้บริเวณด้านหน้าอาคาร เบื้องหลังอาคารที่แลดูระยะไกลเป็นทิวเขา ตอนบนของภาพเป็นท้องฟ้าสีฟ้าอมม่วงที่ดูโปร่งใส

21.2 รูปแบบ

รูปแแบบที่ใช้ในการแสดงออกของภาพเซซานน์ยังคงรูปทรงภายนอกของวัตถุอยู่ แต่ภายในรูปทรงได้ใช้การปรับเปลี่ยนรูปทรงให้เป็นแผ่นสีต่อเนื่องกันบางแห่งใช้วิธีทับกันหรือซ้อนกันอยู่ ไม่ว่าจะเป็นต้นไม้ ตัวอาคารหรือท้องฟ้า

บริเวณที่เป็นต้นไม้นั้นมีการปรับเปลี่ยนรูปทรงของพุ่มไม้หรือใบไม้ให้เป็นแผ่นสีต่อเนื่องกันทับกันและซ้อนกันและยังใช้วิธีการไล่น้ำหนักสี คือ สีเขียวอ่อน เขียวกลางและเขียวเข้ม จึงทำให้บริเวณนั้นดูเป็นกลุ่ม (Mass) มีปริมาตร (Value) แต่ภายในรูปทรงของอาคารไม่ไล่น้ำหนักสีใช้วิธีวางแผ่นสีเป็นแผ่น ๆ ต่อกันในแนวตั้งและแนวนอนสลับกัน ตัวอาคารจึงดูเป็นแผ่นแบน ๆ ส่วนบริเวณท้องฟ้าปรับเปลี่ยนให้เป็นแผ่นระนาบต่อเนื่องกันเป็นระนาบสีที่ชัดบางแห่ง และบางแห่งไม่ชัดแสดงถึงความแตกต่างในเรื่องความผันแปรไม่แน่นอนของท้องฟ้า

21.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 186 กลวิธีในการสร้างงาน

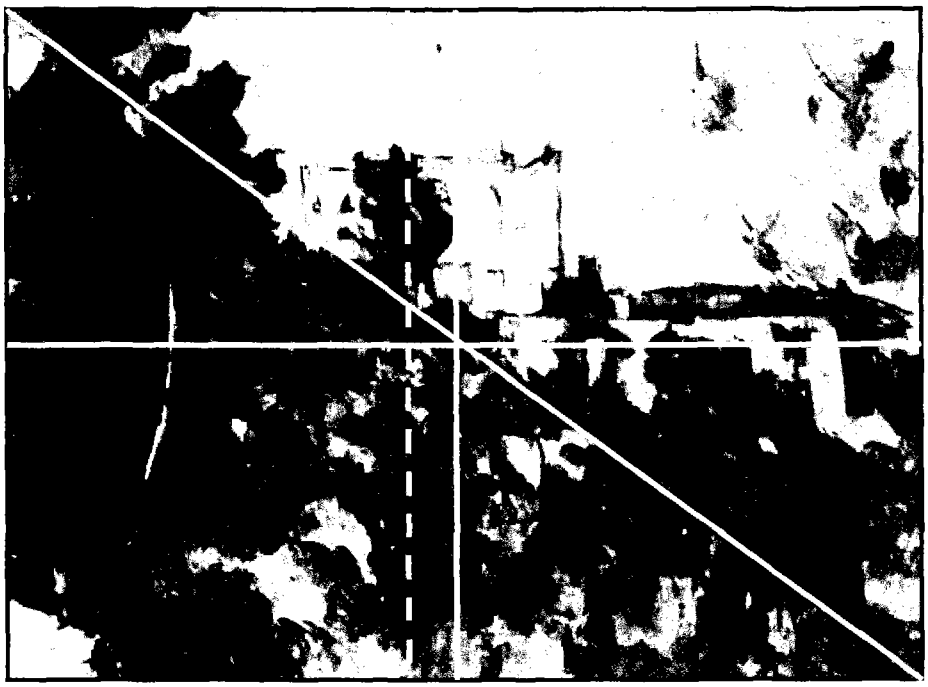
กลวิธีในการสร้างงาน เซซานน์ใช้กลวิธีการระบายสีน้ำมันบนผ้าใบที่สอดคล้องกับรูปแบบของการแสดงออก คือ

12.3.1 การระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นและเป็นแผ่นไม่ชัดเจนต่อเนื่องกันเป็นแผ่นสี่เหลี่ยมบ้าง สามเหลี่ยมบ้าง บางทีก็เป็นห้าเหลี่ยมต่อกัน ทับกันและซ้อนกันในแนวเอียงขวาเอียงซ้าย และแนวตรง สลับกันไปทั้งภาพและใช้วิธีการระบายสีด้วยการไล่น้ำหนักสีอ่อน กลาง เข้ม ทำให้รู้สึกเป็นกลุ่มเป็นก้อน มีส่วนโค้งส่วนนูนและส่วนเว้า บริเวณที่เป็นต้นไม้ในส่วนที่ 1, 5, 6, 9, 10, 11 ถึง 16

12.3.2 การระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นสลับกันในแนวตั้งและแนวนอน ต่อเนื่องกัน ตัวอาคารสีส้ม ในพื้นที่ส่วนที่ 6,7 และ 8

12.3.3 การระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวเอียงซ้ายต่อกันเป็นแผ่นยาวตามแนวเอียงขวาชัดเจน บริเวณท้องฟ้าในพื้นที่ส่วน 3, 4 และ 8 ไม่ชัดเจนในพื้นที่ส่วนที่ 2 และ 7

21.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 187 ดุลยภาพ

21.4.1 ดุลยภาพ

การจัดภาพในลักษณะมุมมองในสูงแต่มองในระดับตาจึงปรากฏเห็นเฉพาะส่วนบนของต้นไม้และส่วนบนของตัวอาคาร หากลากเส้นทะแยงมุม จะเห็นว่าพื้นที่ของภาพจะถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ตามแนวทะแยงของยอดไม้ ส่วนบนได้แก่พื้นที่ของท้องฟ้าและตัวอาคารมีน้ำหนักสีสว่าง ส่วนล่างได้แก่พื้นที่ของต้นไม้ซึ่งมีพื้นที่มากว่าส่วนบนและดูมีน้ำหนักมากกว่าส่วนบน หากจะให้รู้สึกเกิดดุลยภาพขึ้นเส้นแกนสมดุลจะต้องเลื่อนไปด้านซ้าย (ตามเส้นประ) จึงจะรู้สึกว่าสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ภาพประกอบ 188 เส้น

21.4.2 เส้น

เส้นที่ปรากฏในภาพพบ 3 ประเภท คือ

21.4.2.1 เส้นที่เกิดขึ้นจริง ได้แก่ เส้นโค้งแนวตั้งของต้นไม้ขอบซ้ายของภาพซึ่งปรากฏจากมุมล่างซ้ายขึ้นไปด้านบน แต่ไม่ถึงขอบบน เส้นของกิ่งไม้ไม่ชัดเจนบริเวณขอบขวาของภาพเป็นเส้นโค้งต่อกันในแนวเอียงซ้ายและเส้นที่เกิดจากการตวัดพู่กันให้เป็นรอยส่วนใหญ่จะเป็นเส้นโค้งสั้น ๆ 3 ถึง 4 เส้นต่อกัน ตวัดเป็นจังหวะ บ้างก็เป็นเส้นเดียวโค้งกลับไปกลับมาทั่วบริเวณที่เป็นต้นไม้

21.4.2.2 เส้นที่เกิดจากขอบสีชนจนในลักษณะเน้นน้ำหนักสีในส่วนที่เป็นขอบของรูปทรงอาคารสีส้มด้วยสีม่วงแดงและสีส้มแดงเป็นแนวตามขอบเขตของอาคารและโครงสร้างของประตู หน้าต่างในลักษณะเส้นหยักหรือเส้นหักมุมแบบเรขาคณิต

21.4.2.3 เส้นเชิงนัยตามแนวยอดของตนไม้ในลักษณะทะแยงมุมจากมุมบนซ้ายลงมามุมล่างขวา

จะเห็นได้ว่าโครงสร้างทางเส้นภายในภาพมีเพียงเล็กน้อยไม่เด่นเหมือนดังภาพช่วงก่อนหน้านี้ ซึ่งเซซานน์ได้ลดโครงสร้างทางเส้นลงนับแต่ภาพที่วาดในช่วงปีค.ศ.1900เป็นต้นมา

ภาพประกอบ 189 รูปทรง

21.4.3 รูปทรง

รูปทรงที่ปรากฏในภาพพบได้ 2 ประเภท คือ

21.4.3.1 รูปทรงธรรมชาติ ได้แก่ รูปทรงของต้นไม้ที่อยู่เกาะกันเป็นกลุ่มก้อนด้านมุมล่างซ้ายของภาพกินพื้นที่เกินครึ่งหนึ่งของภาพ

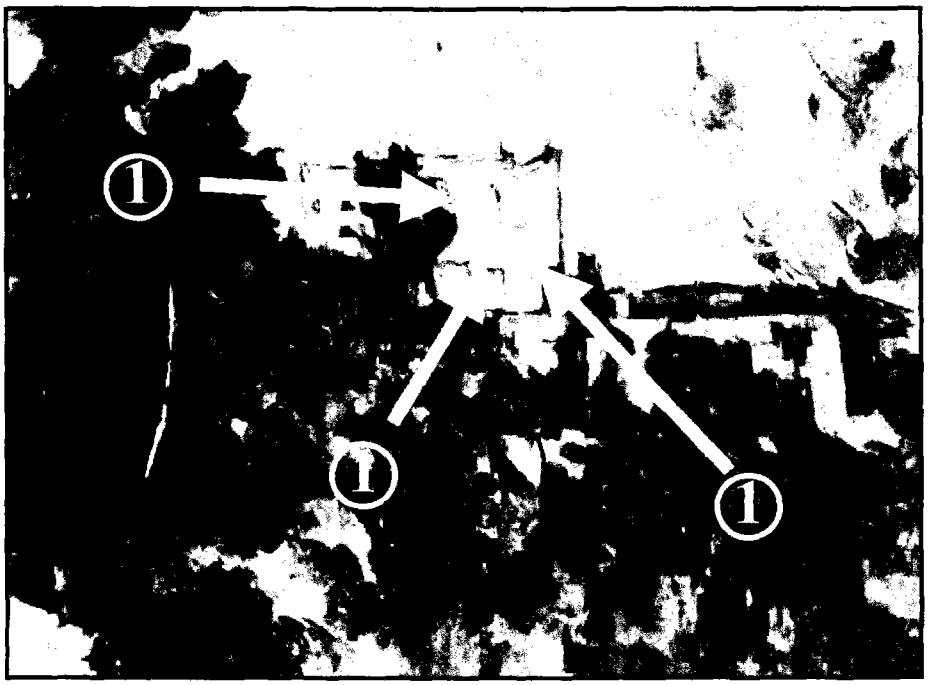
21.4.3.2 รูปทรงเรขาคณิต ได้แก่ รูปทรงของอาคารคฤหาสน์ มีลักษณะคล้ายกล่องสี่เหลี่ยมวางซ้อนกันอยู่หลังรูปทรงธรรมชาติของต้นไม้

รูปทรงเรขาคณิตของอาคารได้กำหนดให้เป็นจุดสนใจของภาพ โดยการจัดโครงสร้างของรูปทรงให้อยู่กึ่งกลางภาพประกอบกับการใช้สีเหลืองส้มที่สว่างสดใสจึงทำให้รูปทรงเหลี่ยมของตัวอาคารเป็นจุดสนใจของภาพ

21.4.4 สี

สีที่ปรากฏในภาพ The Chateau Noir,1904-1906 ถูกคลุมพื้นที่ด้วยสีเขียวของต้นไม้เป็นจำนวนมากที่สุดประมาณร้อยละ 60 ของพื้นที่ทั้งหมด สีเหลืองของตัวอาคารประมาณร้อยละ 15 และสีฟ้าอมม่วงซึ่งเป็นสีของท้องฟ้าประมาณร้อยละ 25 โดยกลุ่มสีแต่ละสีแยกกันอยู่โดยชัดเจน ในกลุ่มสีเขียวของต้นไม้ถ้าดูโดยละเอียดจะมีสีเหลือง สีส้ม สีฟ้า และสีม่วงเข้าไปปะปนอยู่ทั่วไป ในขณะที่สีของท้องฟ้าจะมีสีเขียวปะปนอยู่ทั่วไปเช่นเดียวกัน ลักษณะเช่นนี้เป็นการสร้างบรรยากาศของสีให้ความรู้สึกคล้ายกับสีสะท้อนติดต่อกันไปมีความสัมพันธ์กันอย่างแยกกันไม่ออก เป็นการกระตุ้นสายตาคนดูให้รู้สึกว่าในธรรมชาติมีชีวิตชีวามีความเคลื่อนไหวสอดคล้องสัมพันธ์กันอยู่ตลอดเวลา

จากสภาพสีส่วนรวมสีเขียวของต้นไม้และสีฟ้ารวมพื้นที่ราวร้อยละ 85 ของพื้นที่ทั้งหมดเป็นกลุ่มสีเย็นที่มีลักษณะด้อยกว่าโดยมีสีเหลืองส้มของอาคารซึ่งเป็นสีใกล้เคียงกับสีตรงข้ามของสีส่วนรวมและเป็นสีที่มีกำลังส่องสว่างอันเป็นคุณลักษณะเด่นปรากฏอยู่ในตำแหน่งกลางภาพ ตัวอาคารสีส้มจึงเป็นจุดเด่นที่น่าสนใจของภาพ



ภาพประกอบ 190 มิติและบริเวณว่าง

21.4.5 มิติและบริเวณว่าง

มิติความลึกของภาพเกิดจากขนาดของรูปทรงที่ต่างกันจากใหญ่ไปหาเล็กและวางอยู่ในตำแหน่งที่แตกต่างกัน ได้แก่ รูปทรงของต้นไม้ซึ่งมีขนาดขนาดใหญ่ที่สุดอยู่ในตำแหน่งหน้าสุด รูปทรงเรขาคณิตของตัวอาคารมีขนาดรองลงไปวางอยู่ในตำแหน่งหลังต้นไม้และรูปทรงของภูเขาขนาดเล็กมากเมื่อเทียบกับต้นไม้และอาคารซึ่งวางอยู่ในตำแหน่งหลังอาคาร จึงทำให้ภาพดูมีมิติลึกเข้าไปจากด้านซ้ายของภาพไปมุมบนขวาตามตำแหน่ง 1-2 และ 3

นอกเหนือจากรูปทรงทั้ง 3 รูปทรงอันมีลักษณะทึบตันก่อให้เกิดเป็นมิติความลึกของภาพแล้วยังมีพื้นที่ที่เหลืออีกประมาณร้อยละ 25 ของพื้นที่ทั้งหมด คือท้องฟ้า ทำให้เป็นบริเวณว่างที่มีความสว่างช่วยให้ภาพดูมีความปลอดโปร่งและช่วยเน้นให้ตัวอาคารเด่นชัดขึ้น

ภาพประกอบ 191 จังหวะและความเคลื่อนไหว

21.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

จากกลวิธีการระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นระนาบวางเป็นจังหวะต่อเนื่องกันในแนวเอียงขวา เอียงซ้ายและแนวตั้งตรงสลับกันไปมา ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวโดยเฉพาะในส่วนของต้นไม้เป็นการเคลื่อนไหวไปมาอยู่ในขอบเขตพื้นที่ของตัวเอง ส่วนบริเวณท้องฟ้าจากการตวัดพู่กันให้เป็นรอยในแนวเอียงคล้ายใบไม้ต้องลมจึงมีการเคลื่อนไหวที่มีทิศทางจากด้านซ้ายไปด้านขวาของภาพ ส่วนโครงสร้างของตัวอาคารจากเส้นรอบนอกของตัวอาคารในลักษณะเส้นหยักหรือเส้นหักมุมเกิดการเคลื่อนไหวจากด้านซ้ายไปด้านขวาของภาพตามจังหวะแนวของเส้นรอบนอกเช่นกัน และรูปทรงของต้นไม้ด้วยเส้นรอบนอกที่ดูลดหลั่นโค้งเป็นจังหวะซ้ำกันจากมุมบนซ้ายลงมามุมล่างขวาการเคลื่อนไหวภายในภาพจึงมีทิศทางที่สัมพันธ์ไปทางเดียวกัน คือ จากซ้ายไปขวา

ภาพประกอบ 192 ความกลมกลืน

21.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนของภาพเกิดจากการประสานกันระหว่างสีและรอยพู่กันที่ให้ความรู้สึกเป็นลักษณะผิวที่ขรุขระไม่เรียบ

สีที่มีสีกลุ่มเย็นเป็นสีหลักอันประกอบด้วยสีเขียว สีเขียวอ่อน สีเขียวเข้ม สีม่วง สีฟ้าอมม่วงรวมกันประมาณร้อยละ 85 คลุมพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพ และมีสีเหลืองซึ่งเป็นสีใกล้เคียงกับกลุ่มสีหลัก ถึงแม้จะมีส้มอันเป็นสีตรงข้ามกับกลุ่มสีส่วนรวมของภาพ แต่เซซานน์ใช้วิธีระบายสีเหลืองและสีส้มเข้าไปในพื้นที่สีเขียวอันเป็นการประสานสีตรงข้ามเข้าไปเป็นจังหวะ (วงสีขาว) แม้แต่พื้นที่ของท้องฟ้าก็ยังมีสีเหลืองระบายปะปนอยู่ด้วย ด้วยวิธีการระบายสีเป็นแผ่นสี่เหลี่ยมสามเหลี่ยมบางทีก็เป็นห้าเหลี่ยมต่อกัน ทับกันและซ้อนกันในแนวเอียงขวา เอียงซ้ายและแนวตั้ง เกิดความรู้สึกเป็นผิวขรุขระอันเป็นผิวที่เกิดจากการลวงตา (Simulated Texture) ภาพจึงมีความประสานกลมกลืนกันด้วยวรรณะสีและพื้นผิวได้อย่างงดงาม

22. ภาพ Mont Sainte-Victoire, 1904-1906

ขนาด 65 x 81 เซนติเมตร Collection Mrs.Carrol Tyson, Philadelphia

22.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 193 เรื่องราว

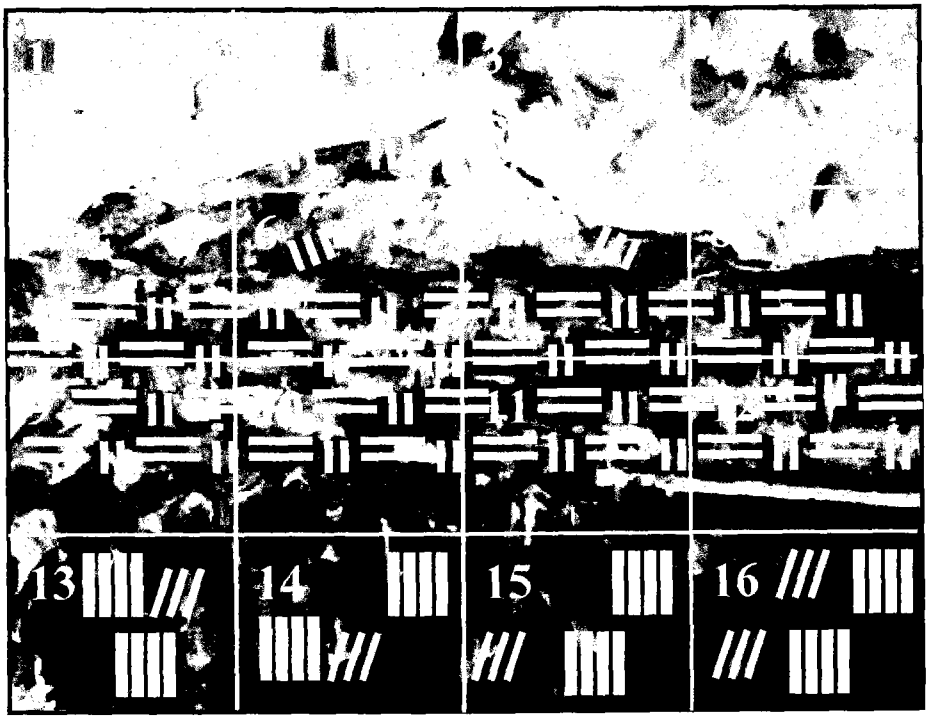
ในช่วงปลายของชีวิต เซซานน์ซึ่งเป็นวัยเลย 60 ปีไปแล้วเซซานน์ไม่ค่อยได้เดินทางไปไหนในที่ไกล ๆ อาจเป็นเพราะชราภาพมากแล้วและมีโรคประจำตัวอีกด้วย เซซานน์จึงวาดภาพทิวทัศน์รอบ ๆ บริเวณ Mont Sainte-Victoire โดยมีห้องทำงานส่วนตัวในเมืองอิกซ์บ้านเกิดของเขา จึงปรากฏภาพเขา Mont Saint-Victoire เป็นจำนวนไม่ต่ำกว่า 30 ภาพที่เป็นสีน้ำมัน ไม่นับรวมภาพสีน้ำซึ่งมีจำนวนมากกว่า

จากมุมมองที่เรียบง่ายของทิวทัศน์ภูเขาในมุมกว้างแนวนอน เซซานน์แบ่งพื้นที่ของเรื่องราวในภาพไว้ชัดเจนจากขอบบนสุด ได้แก่ ท้องฟ้า ภูเขาตั้งตระหง่านกลางภาพ ทุ่งนาสีเหลือง พื้นที่ราบที่เขียวและต้นไม้สีเข้มที่อยู่ขอบล่างสุดของภาพ

22.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการแสดงออกเซซานน์ใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงที่มีอยู่ในธรรมชาติให้เป็นแผ่น เป็นระนาบสี แผ่นเล็ก แผ่นใหญ่ทั้งแนวเอียงซ้าย เอียงขวา แนวตั้งตรงและแนวนอนไขว้สลับกันไปทั้งภาพโดยเฉพาะพื้นที่ส่วนที่เป็นท้องฟ้าและภูเขา

22.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 194 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างงาน เซซานน์ใช้วิธีการระบายสีน้ำมันบนผ้าใบด้วยวิธีการดังนี้ คือ

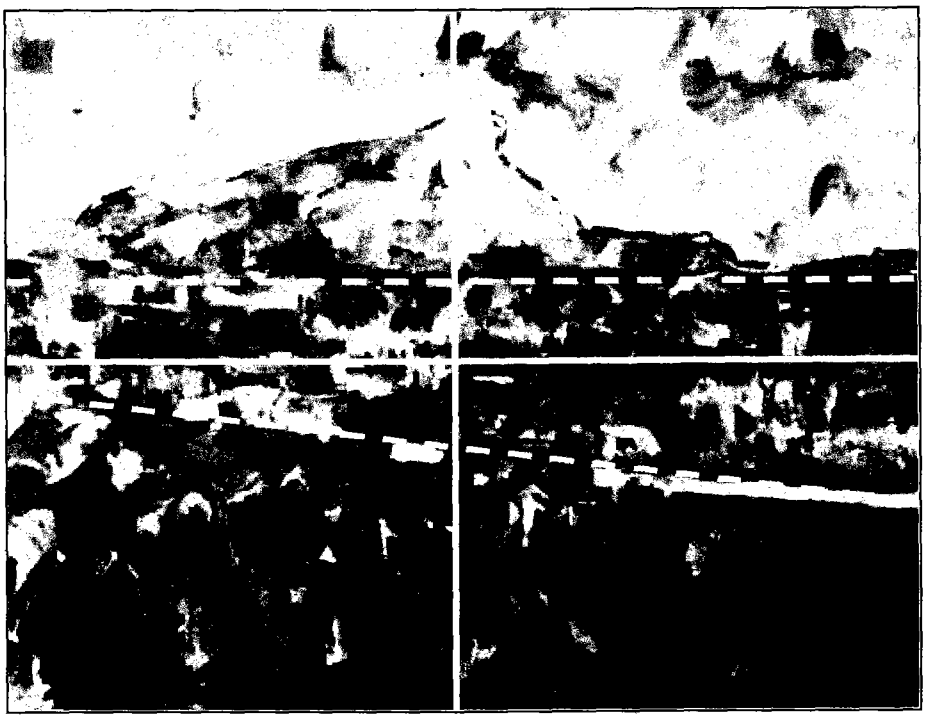
22.3.1 ระบายสีแสดงรอยพู่กันหยาบเป็นแผ่นระนาบในแนวตั้ง แนวเอียงซ้ายและแนวเอียงขวาสลับกันบริเวณที่เป็นท้องฟ้าและภูเขา ในพื้นที่ส่วนที่ 1 ถึง 8

22.3.2 ระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นในแนวนอนเป็นส่วนใหญ่สลับกับแนวตั้งเป็นส่วนน้อยบริเวณทุ่งนาสีเหลืองและทุ่งราบสีเขียวในพื้นที่ส่วนที่ 5 ถึง 12

22.3.3 ระบายสีแสดงรอยพู่กันหยาบเป็นแผ่นระนาบในแนวตั้งเป็นส่วนใหญ่ แนวเอียงขวาเป็นส่วนเล็กน้อย บริเวณส่วนล่างสุดของภาพ ในพื้นที่ส่วนที่ 13 ถึง 16

เซซานน์ได้ประสานกลวิธีทั้ง 3 วิธีตามพื้นที่ต่าง ๆ ได้อย่างกลมกลืน

22.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 195 ดุลยภาพ

22.4.1 ดุลยภาพ

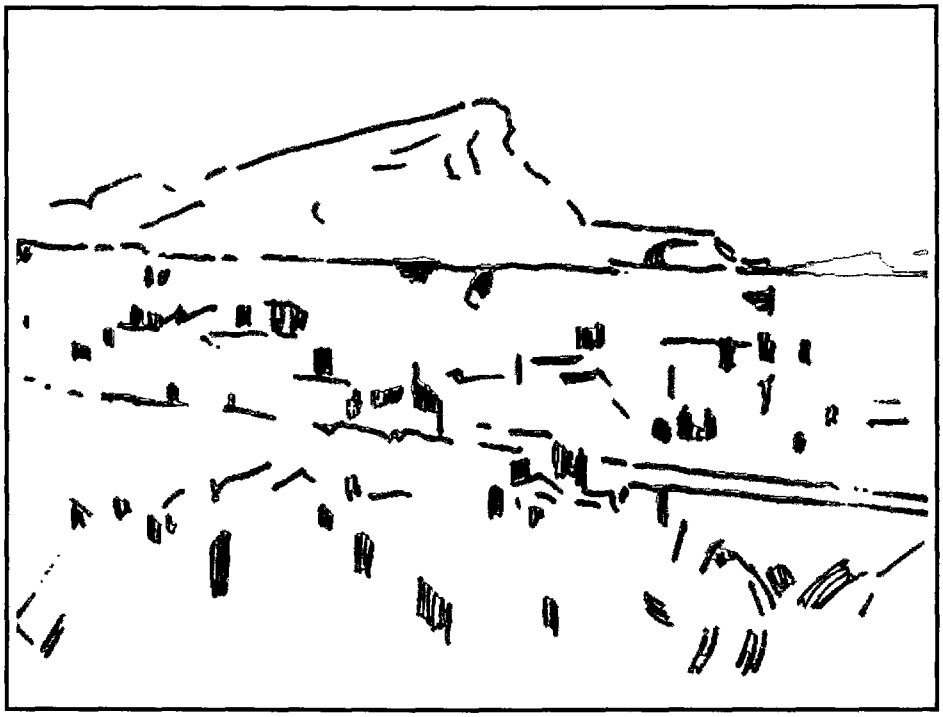
การจัดโครงสร้างของภาพในลักษณะที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อน สามารถแบ่งพื้นที่ของภาพออกเป็น 3 ส่วนใหญ่ ๆ ตามแนวเส้นนอนที่ปรากฏในภาพ โดยนับจากขอบบนของภาพลงมา ได้แก่

22.4.1.1 ส่วนที่เป็นท้องฟ้าและภูเขา

22.4.1.2. ส่วนที่เป็นทุ่งนาสีเหลือง

22.4.1.3. ส่วนเป็นทุ่งราบสีเขียวและแผ่นระนาบสีเข้มขอบล่างสุดของภาพ

ด้วยโครงสร้างของภาพอย่างเรียบง่ายทำให้ภาพรู้สึกมีน้ำหนักเท่ากัน หากลากเส้นแกนแนวตั้งอันเป็นเส้นแกนสมดุลภาพจะถูกแบ่งออกเป็นสองข้างเท่ากัน จึงมีความสมดุลยแบบสองข้างเท่ากัน (Symmetrical Balance) แต่ไม่เหมือนกันอันมีรูปทรงสามเหลี่ยมของภูเขาด้านไม่เท่าตั้งอยู่กลางภาพตอนบน



ภาพประกอบ 196 เส้น

22.4.2 เส้น

ในช่วงปลายชีวิตการวาดภาพของเซซานน์ปรากฏโครงสร้างทางเส้นของภาพน้อยมาก เส้นที่ปรากฏในภาพมักจะเป็นเส้นที่เกิดจากขอบสีชนกันเป็นส่วนใหญ่ ได้แก่ เส้นหยักของภูเขา เส้นแนวนอนของทุ่งราบ และเส้นแนวตั้งสั้น ๆ ของรอยพู่กัน

ภาพประกอบ 197 รูปทรง

22.4.3 รูปทรง

รูปทรงที่ปรากฏในภาพปรากฏรูปทรงของภูเขาเท่านั้นที่มีรูปทรงเป็นสามเหลี่ยม ด้านหนึ่งหักเส้นไม่ตรง ส่วนอื่น ๆ ของภาพปรากฏรูปทรงเป็นเพียงแผ่นสีต่อกัน ทับกัน ซ้อนกัน เท่านั้น

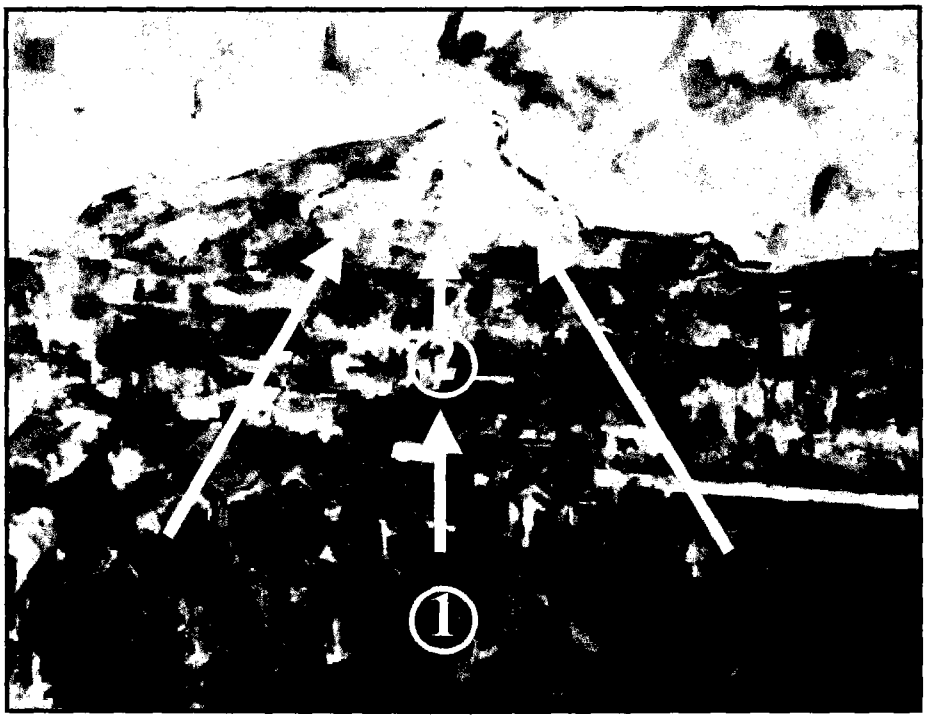
22.4.4 สี

สีที่ใช้ในการระบายภาพ สามารถแบ่งได้เป็น 2 กุลุ่มเช่นเดียวกัน

22.4.4.1 กลุ่มสีเย็นซึ่งเป็นสีส่วนใหญ่ของภาพประมาณร้อยละ 90 ประกอบด้วยสีเหลืองเขียว และสีเขียวเป็นส่วนใหญ่บริเวณตอนกลางภาพ สีฟ้าอมเขียวและอมม่วงบริเวณท้องฟ้า สีม่วงอ่อนและม่วงเข้มบริเวณส่วนล่างของภาพ โดยมีสีฟ้าอมม่วงเป็นสีที่ระบายแทรกเชื่อมระหว่างท้องฟ้ากับทุ่งนา ทุ่งราบและพุ่มไม้

22.4.4.2 กลุ่มสีอุ่นซึ่งเป็นกลุ่มสีที่มีอยู่น้อยมากประมาณไม่เกินร้อยละ 5 ประกอบด้วยสีเหลือง สีแดงส้มที่เป็นหลังคาบ้านเรือนที่ติดกับพื้นที่สีเขียวและสีม่วงเข้มตอนล่างของภาพตอนกลางมีสีส้มเล็กน้อย และสีม่วงแดงที่ปรากฏแทรกอยู่บริเวณที่เป็นภูเขา

จะเห็นได้ว่าเซซานน์ได้ใช้สีตรงข้ามให้มีความกลมกลืนกันได้อย่างงดงามดังในพื้นที่ที่เป็นทุ่งนาที่ถูกระบายด้วยสีเหลืองตอนกลางภาพพื้นที่ติดกันคือภูเขาที่ระบายด้วยสีม่วงซึ่งเป็นสีตรงข้ามกับสีเหลืองเซซานน์ใช้สีม่วงของภูเขาระบายแทรกอยู่ในพื้นที่ของสีเหลืองเป็นจังหวะและใช้สีเหลืองระบายแทรกอยู่ในพื้นที่ของภูเขาสีม่วงบางจังหวะเช่นเดียวกัน ทำให้สีม่วงกับสีเหลืองซึ่งเป็นสีตรงข้ามสามารถอยู่ด้วยกันในภาพได้อย่างงดงามและกลมกลืน



ภาพประกอบ 198 มิติและบริเวณว่าง

22.4.5 มิติและบริเวณว่าง

มิติความลึกของภาพเกิดจากการวางตำหน่งของวัตถุในภาพและขนาดที่แตกต่างกันของระนาบสี คือ ระนาบสีจากขอบล่างสุดดูเป็นแผ่นใหญ่กว่าและจะมีแผ่นระนาบสีที่มีขนาดรองลงไปจนกระทั่งถึงขนาดเล็ก ทำให้ดูมีมิติลึกเข้าไปจนถึงภูเขาที่วางอยู่ในตำแหน่งพื้นที่ตอนบนของภาพ และด้วยเส้นแนวนอนที่แบ่งทุ่งราบและทุ่งนาให้ดูมีขนาดใหญ่เล็กต่างกันจนกระทั่งถึงภูเขาช่วยให้มีความรู้สึกเป็นมิติลึกเข้าไปตามตำแหน่งและตามลำดับ 1-2-3

ท้องฟ้าคือบริเวณว่างของภาพประมาณร้อยละ 20 แทนที่จะช่วยเน้นรูปทรงของภูเขาให้เด่นชัด แต่การใช้สีและรอยพู่กันที่ใกล้เคียงกับตัวภูเขาจึงดูกลมกลืนไปกับรูปทรงและภูเขาด้วย

ภาพประกอบ 199 จังหวะและความเคลื่อนไหว

22.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

ความเคลื่อนไหวของภาพมีอยู่ทุกส่วนของพื้นที่จากการระบายด้วยการแสดงรอยพู่กันซ้ำกันเป็นเส้นและเป็นแผ่นระนาบ ในแนวตั้งและแนวนอนสลับกันของพื้นที่ราบนั้นเกิดความเคลื่อนไหวไปมาเหมือนดังจังหวะของดนตรีที่เสมอราบเรียบ แต่ในพื้นที่ของภูเขาด้วยเส้นรอบนอกของรูปทรงที่มีลักษณะเป็นเส้นหยักและท้องฟ้าที่ระบายด้วยการแสดงรอยพู่กันในแนวนอน แนวตั้ง แนวเอียงซ้ายและเอียงขวา และขนาดของรอยพู่กัน มีใหญ่มีเล็กสลับกันคล้ายผู้คนกำลังเริงระบำตามจังหวะของดนตรีที่สนุกสนานรื่นเริงบนฟลอร์เต้นรำ

ความเคลื่อนไหวในภาพจึงดูไม่มีทิศทางที่แน่นอน บางจังหวะก็มีทิศทางจากซ้ายไปขวาบริเวณภูเขา แต่บริเวณทุ่งราบกลับรู้สึกเคลื่อนไหวขึ้นลงกลับไปกลับมา

22.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนที่ปรากฏได้ชัดเจนของภาพคือความกลมกลืนในเรื่องสีและความกลมกลืนเรื่องพื้นผิว

ความกลมกลืนของสีซึ่งสีกลุ่มเย็นเป็นสีส่วนใหญ่ของภาพด้วยวรรณะหรือกลุ่มสีสะท้อนให้เห็นถึงความชุ่มชื่นความสมบูรณ์และความร่มเย็นเบิกบานใจ ถึงแม้จะแบ่งกลุ่มของสีชัดเจนตามขอบเขตของพื้นที่ เช่น กลุ่มสีม่วงอ่อนและสีฟ้าอมเขียวของภูเขาและท้องฟ้า กลุ่มสีเหลืองของทุ่งนา กลุ่มสีเขียวของทุ่งราบและกลุ่มสีม่วงเข้มของต้นไม้ส่วนล่างสุดของภาพ แต่เซซานน์สามารถสร้างความประสานกลมกลืนของสีด้วยกลวิธีระบายสีแทรกเข้าไปในพื้นที่ต่าง เช่น สีเขียวของทุ่งราบ ไปปรากฏบนท้องฟ้า สีม่วงของภูเขาเข้าไปปรากฏในทุ่งนาสีเหลืองและกลุ่มต้นไม้สีเข้มเป็นต้น และกลวิธีระบายสีเป็นเส้นและเป็นแผ่นซ้อนกัน ทับกันหรือวางต่อกัน ทำให้รู้สึกว่าภาพมีผิวขรุขระที่มีความกลมกลืนกันทั้งภาพ

ภาพ Mont Sainte-Victoire, 1904-1906 จึงเป็นภาพที่แสดงถึงความอิสระต่อการแสดงออกของศิลปิน สะท้อนให้เห็นถึงภาวะจิตใจของศิลปินที่ปลดปล่อยอย่างอิสระ มีความปีติ พื้นดิน ท้องฟ้าและภูเขาถูกประสานเข้าด้วยกันด้วยลักษณะของรอยพู่กันและสีที่ระบายอย่างอิสระอยู่เต็มพื้นที่ผ้าใบ

23. ภาพ Mont Sainte-Victoire, 1904-1906

ขนาด 65 x 81.5 เซนติเมตร, Fondation E.G. Brussle Collection, Zurich

23.1 เรื่องราว

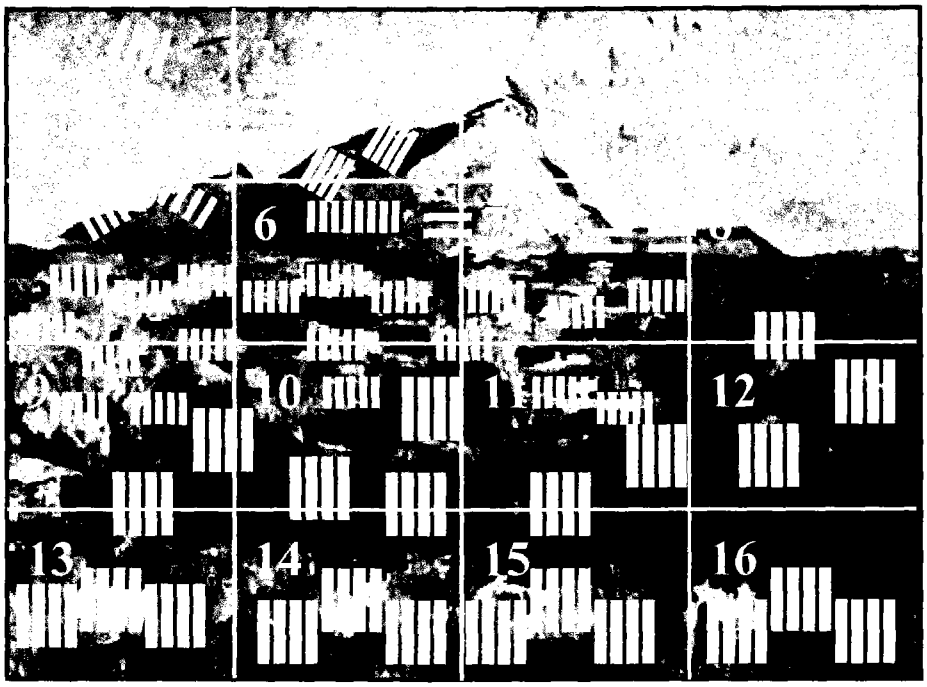
ภาพประกอบ 200 เรื่องราว

ภาพภูเขาในมุมกว้างแนวนอนอีกภาพหนึ่งช่วงปลายชีวิต สังเกตจากภูเขาจะเป็นด้านเดียวกันกับภาพที่22 เป็นมุมที่ใกล้เคียงกันเรื่องราวของภาพก็เป็นเรื่องราวเดียวกันคือภูเขาลูกใหญ่ที่ตั้งตระหง่านอยู่ท่ามกลางท้องทุ่งนาที่กว้างใหญ่ไพศาล ท้องฟ้าที่กว้างไกลและกว้างใหญ่ไพศาลเช่นเดียวกัน ต้นไม้ ป่าไม้ที่อุดมสมบูรณ์มีบ้านเรือน ตั้งอยู่ประปราย

23.2 รูปแบบ

รูปแบบที่ใช้ในการแสดงออกเซซานน์ใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงที่มีอยู่ในธรรมชาติให้เป็นแผ่นเป็นระนาบสีวางต่อกันค่อนข้างเป็นระเบียบด้วยรอยแปรงแนวตั้งเป็นส่วนใหญ่แสดงให้เห็นถึงความสงบของอารมณ์ที่เยือกเย็นและตั้งใจประคองปรับเปลี่ยนแต่งแต้มรอยแปรงในแนวตั้งให้เรียงต่อกันเป็นแนวนอน ประกอบกับเส้นแนวราบของท้องทุ่งตัดกับภูเขาและขอบฟ้าตลอดแนวจากขอบซ้ายสุดขอบขวา รูปแบบของภาพนี้จึงให้อารมณ์ที่ต่างกันกับภาพที่ 22 ที่สะท้อนให้เห็นถึงภาวะของจิตใจที่เป็นปกติ สงบและอบอุ่น

23.3 กลวิธีในการสร้างงาน



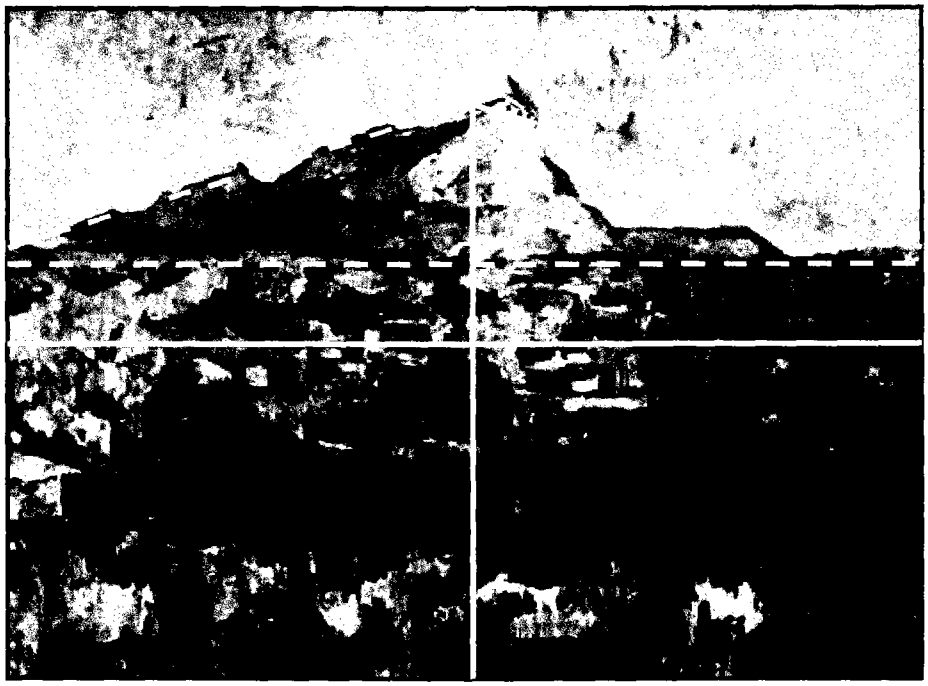
ภาพประกอบ 201 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างงาน เซซานน์ใช้วิธีการระบายสีน้ำมันบนผ้าใบด้วยวิธีดังต่อไปนี้

23.3.1 ระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นในแนวตั้งต่อกันเป็นแนวนอนยาวบริเวณที่เป็นท้องทุ่งและต้นไม้ และระบายด้วยสีหนาทับซ้อนหลายชั้นในส่วนที่ 5 ถึง 16

23.3.2 ระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นในแนวเอียงซ้าย แนวเอียงขวาและแนวนอนสลับกันเป็นจังหวะไม่แน่นอน บริเวณภูเขา บริเวณท้องฟ้าระบายด้วยวิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จด้วยรอยพู่กันไม่ชัดเจน แต่ดูสงบกว่าภาพที่ 22 ในส่วนที่ 1 ถึง 8

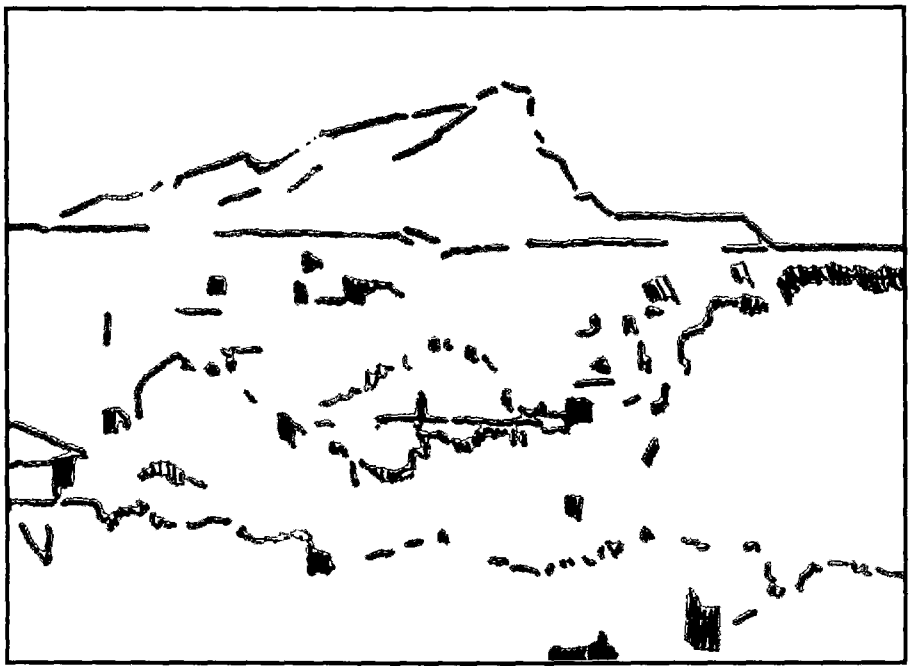
23.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 202 ดุลยภาพ

23.4.1 ดุลยภาพ

การจัดภาพให้ภูเขาอยู่ในตำแหน่งกลางภาพตอนบนเป็นจุดเด่นของภาพ หากลากเส้นแกนแนวตั้ง ภาพจะถูกแบ่งออกเป็นสองข้างเท่ากันด้วยรูปทรงของภูเขาที่วางอยู่กลางภาพ เมื่อลากเส้นประจากขอบรูปทั้งสองข้างไปบรรจบกันที่เส้นแกนสมดุลบริเวณยอดเขาจะได้รูปสามเหลี่ยมเท่ากันสองรูป ภายในสามเหลี่ยมนั้นก็คือรูปภูเขาซึ่งด้านขวาจะมีเส้นหักอยู่ด้านหนึ่ง แต่ภาพก็ยังคงมีน้ำหนักสองข้างเท่ากันอยู่ จึงเกิดเป็นความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน



ภาพประกอบ 203 เส้น

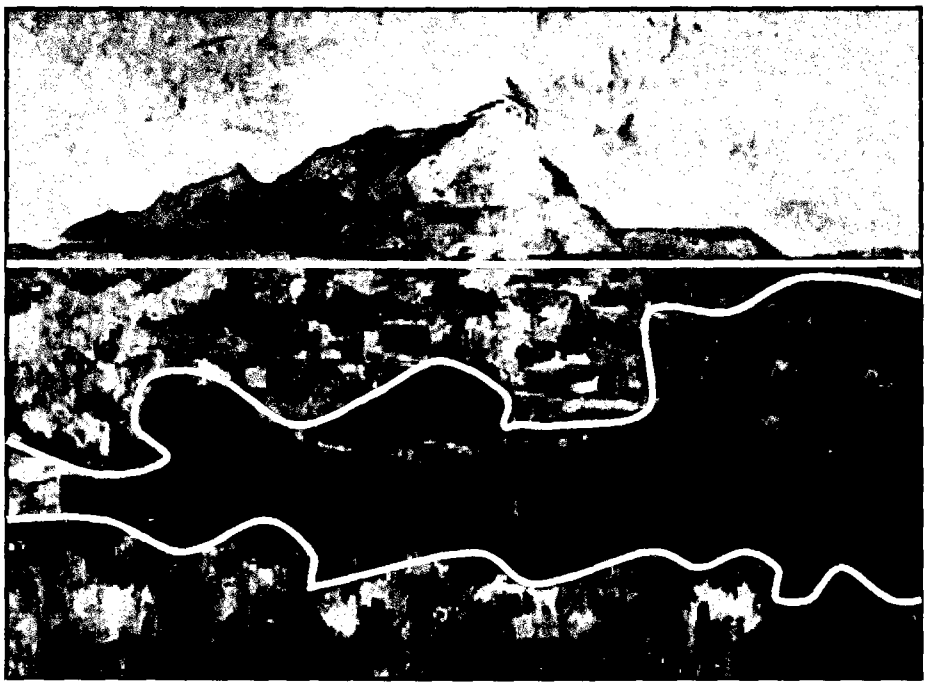
23.4.2 เส้น

โครงสร้างทางเส้นของภาพแทบปรากฏน้อยมากนอกจากเส้นขอบของภูเขา แม้แต่**เส้นแนวราบ**ของท้องทุ่งที่ปรากฏในภาพที่ 22 ชัดเจนถึง 2 เส้น แต่ในภาพนี้เหลืองเพียงเส้นเดียว**อันเป็นเส้นที่**เกิดจากขอบสีชนกันของภูเขาท้องฟ้าและทุ่งราบสีเหลือง นอกนั้นจะปรากฏเป็นเส้นแนวตั้งของรอยพู่กันสั้น ๆ อยู่บ้างในส่วนที่เป็นสีเข้มบางตำแหน่งของภาพ

ภาพประกอบ 204 รูปทรง

22.4.3 รูปทรง

โครงสร้างทางรูปทรงเช่นเดียวกันที่เซซานน์ลดโครงสร้างด้านนี้ลง ยังคงเหลือรูปทรงของวัตถุบางอย่างเท่านั้น ดังในภาพนี้สามารถมองเห็นเป็นรูปทรงได้เพียงรูปทรงของภูเขา ซึ่งเซซานน์ได้ปรับเปลี่ยนจากธรรมชาติให้เป็นเหลี่ยมเป็นสันในลักษณะแบบเรขาคณิตคล้ายรูปสามเหลี่ยมและรูปทรงธรรมชาติของทุ่งหญ้าหรือต้นไม้ซึ่งมีขนาดใหญ่กว่ารูปทรงเรขาคณิตของภูเขา



ภาพประกอบ 205 สี

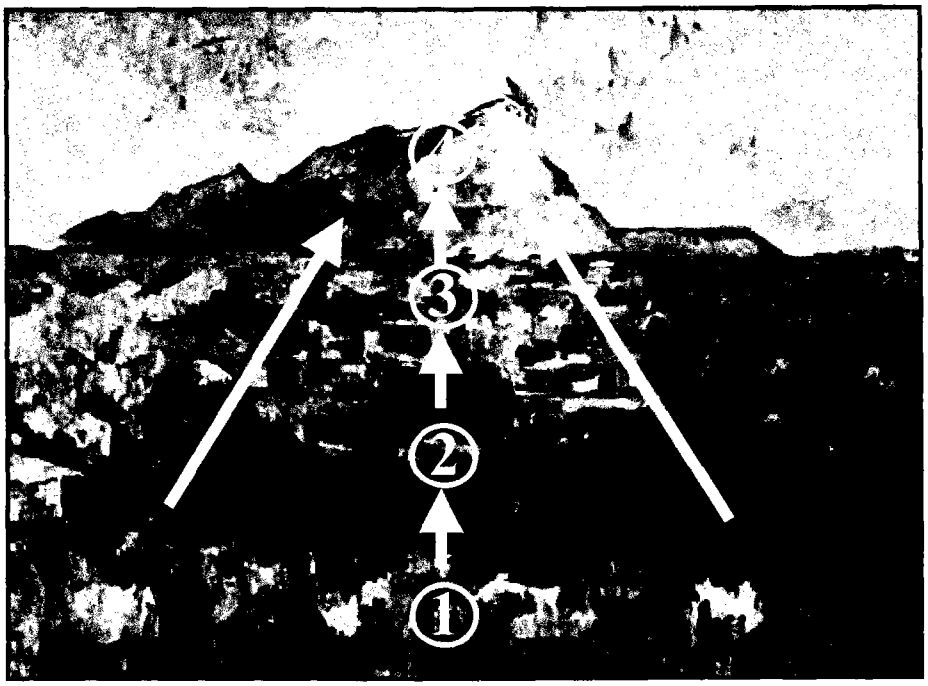
23.4.4 สี

สีที่ใช้ในการระบายภาพมี 2 กลุ่ม คือ

23.4.4.1 กลุ่มสีเย็นซึ่งเป็นสีส่วนใหญ่ของภาพ มีปริมาณของสีประมาณร้อยละ 75 ของพื้นที่ทั้งหมด แบ่งเป็นสีตามขอบเขตหรือพื้นที่ได้ชัดเจน ได้แก่ ท้องฟ้าและภูเขาตอนบนของภาพประกอบด้วยด้วยสีน้ำเงิน สีฟ้า สีฟ้าอมเขียว สีฟ้าอมม่วง และสีฟ้าอมเหลือง ต้นไม้ตอนล่างของภาพประกอบด้วย สีเขียว สีเขียวเข้ม สีม่วง สีเขียวอ่อน สีเหลือง สีฟ้าและสีม่วงน้ำเงิน

23.4.4.2 กลุ่มสีอุ่นเป็นสีส่วนน้อยของภาพมีปริมาณของสีประมาณร้อยละ 25 ของพื้นที่ทั้งหมด ประกอบด้วยสีเหลืองส้ม สีส้ม สีส้มแดง และสีม่วงแดงบริเวณพื้นที่ของทุ่งนาที่ติดกับภูเขา

ในภาพจะเห็นว่าเซซานน์สามารถประสานสีที่เป็นสีใกล้เคียงสีตรงข้ามในวงสี คือ สีเขียวกับสีส้มและสีส้มแดงด้วยการระบายสีแทรกเข้าไปในพื้นที่ตรงกันข้าม จึงเกิดการประสานกลมกลืนของสีได้อย่างลงตัวและสังเกตเห็นอีกว่ากลุ่มสีอุ่นซึ่งเป็นสีส่วนน้อยของภาพแต่เป็นสีที่มีกำลังส่องสว่างกว่าจึงเป็นสีเด่นกว่ากลุ่มสีเย็นซึ่งเป็นสีด้อย

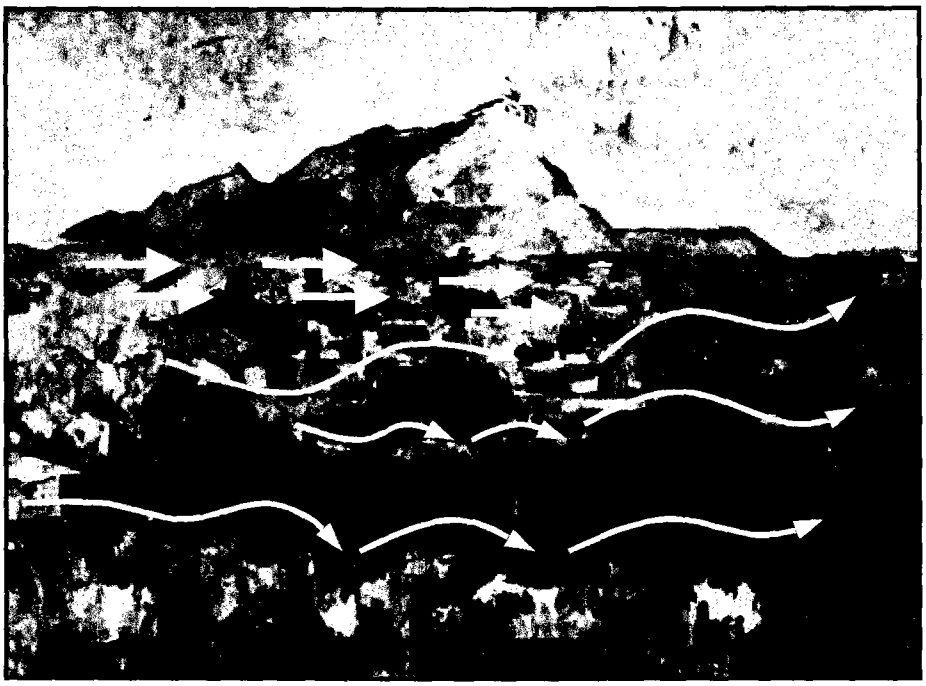


ภาพประกอบ 206 มิติและบริเวณว่าง

23.4.5 มิติและบริเวณว่าง

มิติความลึกของภาพนี้เป็นเช่นเดียวกับภาพ 22 กล่าวคือ เกิดขึ้นจากการวางตำแหน่งของวัตถุในภาพและการสร้างขนาดของแผ่นสีหรือระนาบสีจากใหญ่ไปหาเล็ก จึงเกิดเป็นลักษณะระนาบบอกระยะจากตำแหน่งขอบล่างสุดลึกเข้าไปตามตำแหน่งของขอบเขตของสี (1-2-3) จนถึงภูเขา (4)

บริเวณว่างประมาณร้อยละ 20 ของพื้นที่อันได้แก่ท้องฟ้าดูโปร่งกว่าภาพ 22 ถึงแม้การใช้สีจะกลมกลืนกับภูเขา แต่ก็สามารถแยกส่วนได้ชัดเจนด้วยการเน้นความคมชัดของภูเขาด้วยสีที่มีน้ำหนักกว่าและการเน้นขอบเขตของภูเขาด้วยเส้นที่มีน้ำหนักเข้มกว่า ในขณะที่บริเวณที่เป็นท้องฟ้าระบายสีแบบบาง ๆ และไม่เน้นจุดใดจุดหนึ่งเป็นพิเศษ จึงดูท้องฟ้าโปร่งบางเบา



ภาพประกอบ 207 จังหวะและความเคลื่อนไหว

23.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

การวางแผ่นสีเป็นจังหวะซ้ำกันในแนวตั้งเรียงกันดูเป็นระเบียบต่อกันในแนวนอนแต่เรียงไม่ตรงเปรียบกับคนเข้าแถวยาวดูเป็นระเบียบ แต่ไม่เรียบร้อยเพราะแถวไม่ตรงดูสูง ๆ ต่ำ ๆ คล้ายคลื่นทะเลจึงเกิดความเคลื่อนไหวด้วยอาการสงบในพื้นที่สีเขียวตามเส้นโค้งคดของขอบสีจากซ้ายไปขวาแต่พื้นที่สีฟ้าของภูเขากลับดูเคลื่อนไหวที่รุนแรงด้วยเส้นหยักขอบของภูเขาโดยเคลื่อนไหวจากซ้ายไปขวาตามแนวการเคลื่อนไหวส่วนอื่น ๆ ของภาพ

ภาพประกอบ 208 ความกลมกลืน

23.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนของภาพประกอบด้วยโครงสร้าง 2 อย่าง คือ

23.4.7.1 ความกลมกลืนในเรื่องสีโดยการใช้สีครอบคลุมพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพ ได้แก่ สีฟ้า สีน้ำเงิน สีเขียว สีเขียวอ่อน สีเขียวเข้ม ประมาณร้อยละ 75 ของพื้นที่ทั้งหมด ส่วนที่เหลือเป็นสีส้ม สีส้มเหลืองและส้มแดง ประมาณร้อยละ 25 ด้วยปริมาณสีส่วนใหญ่สามารถทำให้สีในภาพมีความกลมกลืนได้ แต่เนื่องจากสีส่วนน้อยเป็นสีที่มีกำลังส่องสว่างมากเป็นสีเด่นกว่าสีส่วนใหญ่ เซซานน์สร้างความสัมพันธ์ของสีทั้งสองกลุ่มด้วยการประสานสีเขียวเข้าไปแทรกในพื้นที่ของสีส้มเป็นจังหวะ และใช้สีส้มแทรกประสานเข้าไปอยู่ในพื้นที่ของสีเขียวเป็นจังหวะเช่นเดียวกัน สีจึงมีความประสานกลมกลืนกันในสภาพตัดกัน

23.4.7.2 ความกลมกลืนในเรื่องพื้นผิวของภาพด้วยกลวิธีระบายสีเป็นแผ่นสีในแนวตั้งในพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพ ภาพจึงดูมีพื้นผิวที่ขรุขระอันเป็นผิวเกิดจากการลวงตาที่มีความกลมกลืนกันทั้งภาพ

24. ภาพ Mont Sainte-Voctoire and the Chateau Noir, 1904-1906

ขนาด 62.2 x 82.2 เซนติเมตร, The Bridgestone Museum of Art, Tokyo

24.1 เรื่องราว

ภาพประกอบ 209 เรื่องราว

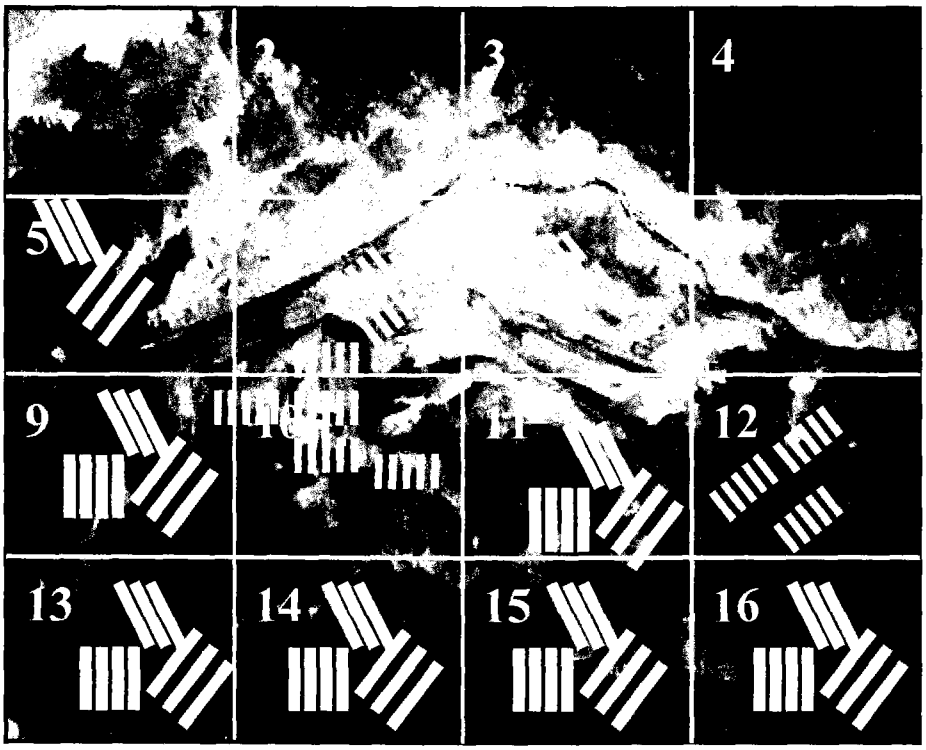
ภาพทิวทัศน์ภูเขาที่ดูแปลกตากว่าภาพอื่น ๆ ที่ได้ศึกษาวิเคราะห์มาคือการเชื่อมโยงเรื่องราวสองอย่างเข้าด้วยกันได้อย่างแนบเนียนหรือเหมาะสม ปกติจะพบเฉพาะภาพภูเขาหรือภาพคฤหาสน์ที่ชาร์โต้ นัวร์ เป็นจำนวนหลาย ๆ ภาพ แต่ในภาพนี้เซซานน์ได้เชื่อมโยงเรื่องราวของภูเขา Mont Sainte-Victoire และคฤหาสน์ชาร์โต้ นัวร์ ซึ่งเป็นที่สนใจของเซซานน์มากที่สุดในช่วงปลายของชีวิตของเขาเข้าไว้ด้วยกัน การจัดวางทั้งรูปแบบและโครงสร้างของภาพคล้าย ๆ ภาพอื่น ๆ ที่กล่าวมาแต่เป็นมุมมองคนละมุม เช่น ภาพคฤหาสน์ ภาพอื่น ๆ จะเป็นมุมมองด้านหน้าตรงของอาคารแต่ในภาพนี้เป็นอีกด้านหนึ่งของตัวอาคารซึ่งสามารถมองเห็นอาคารได้สองด้าน อีกทั้งมุมมองของภูเขาก็คนละด้านกับภาพอื่น ๆ แต่ดูภูเขาลูกนี้จะมีระยะใกล้กว่าภาพอื่นหรือไม่ก็ดูใหญ่กว่าภาพอื่น ๆ นอกจากตัวคฤหาสน์และภูเขาแล้วจะมีเพียงต้นไม้และท้องฟ้าเท่านั้นที่ประกอบในภาพ

24.2 รูปแบบ

ช่วงปีท้าย ๆ ของชีวิตเซซานน์ได้ทดลองใช้รูปแบบหลาย ๆ อย่างตามความคิดของเขา จนมาถึงรูปแบบที่ทำให้เขาสามารถบรรยายความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติได้อย่างเต็มที่หรือมีประสิทธิภาพที่สุด ตอนที่เซซานน์ได้ปรับทุกข์กับเพื่อนของเขาคนหนึ่งชื่อหลุยส์ โอคองเครอ (Louis Aurendre) ว่าเขาไม่มีสิ่งใดนอกจากภาพวาดซึ่งเป็นไปเพื่อค้นคว้าหารูปแบบที่สื่อถึงความรุนแรงของความรู้สึกของเขา เซซานน์เขียนไว้ว่า "คุณพูดในจดหมายของคุณถึงความสำเร็จในทางศิลปะของผม ผมก็เชื่อว่าผมกำลังประสบความสำเร็จมากขึ้นทีละน้อย ขึ้นแต่ละวัน แม้ว่ามันจะค่อนข้างเจ็บปวดก็ตาม ในขณะที่ผมมีความรู้สึกที่รุนแรงที่สุดเกี่ยวกับธรรมชาติ เป็นความจำเป็นพื้นฐานของการรับรู้ทั้งหมดในทางศิลปะและพื้นฐานของความงาม ความรู้เกี่ยวกับความหมายของการแสดงออกทางอารมณ์ของคนเรานั้นสำคัญไม่น้อย และสามารถเรียนรู้ได้เฉพาะเมื่อมีประสบการณ์มากมายแล้วเท่านั้น" (Contance Naubert-Riser. 1991 : 116)

รูปแบบที่เซซานน์ใช้ในการแสดงออกของภาพคือการปรับเปลี่ยนรูปทรงของวัตถุในภาพให้เป็นแผ่นสีขนาดใหญ่วางซ้อนกันสลับไปมาและปรับเปลี่ยนระยะจริงของวัตถุในภาพ ได้แก่ ต้นไม้ ภูเขาและท้องฟ้าให้อยู่ในระยะเดียวกัน การสร้างกรอบเพื่อดึงไปสู่จุดสนใจของภาพคือ คฤหาสน์และภูเขา ได้แก่ การสร้างรูปทรงของต้นไม้ตอนล่างของภาพโค้งขึ้นและใบไม้ตอนบนของภาพโค้งลงมาคล้ายวงกลม

24.3 กลวิธีในการสร้างงาน



ภาพประกอบ 210 กลวิธีในการสร้างงาน

กลวิธีในการสร้างงาน เซซานน์ใช้วิธีการระบายสีน้ำมันลงบนผ้าใบด้วยวิธีการ ดังนี้

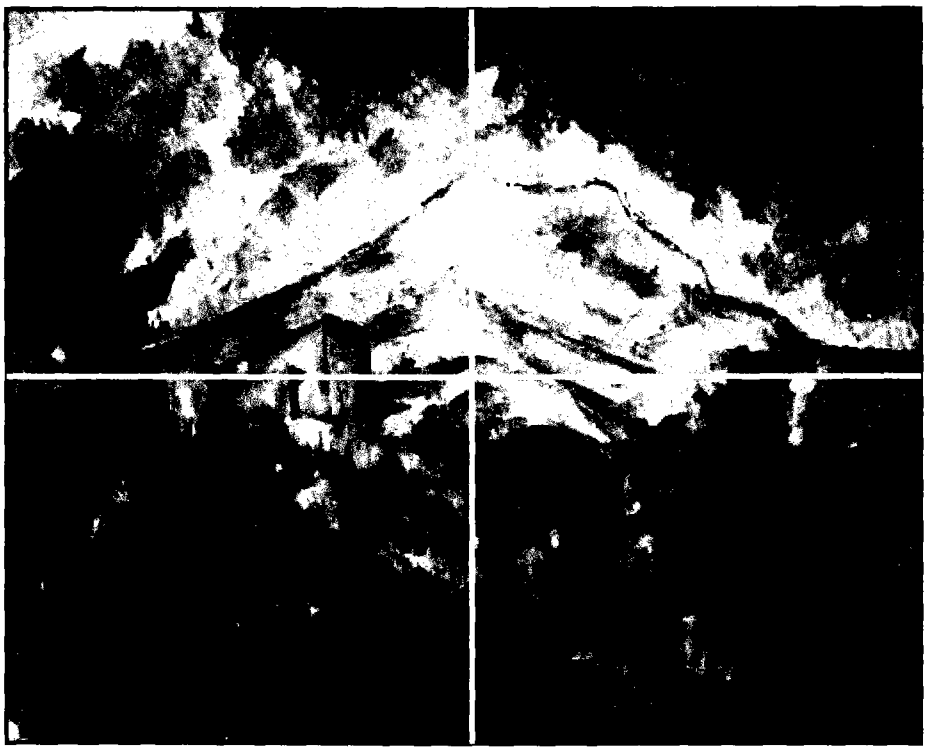
24.3.1 การระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นใหญ่สลับกันไปมาในแนวเอียงซ้าย แนวตรง และแนวเอียงขวา บริเวณต้นไม้ตอนล่างของภาพในพื้นที่ส่วนที่ 5, 9 ถึง 16

24.3.2 ระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นเส้นไม่ชัดเจนในแนวเอียงซ้ายต่อกันเป็นแผ่น บริเวณภูเขาท้องฟ้าและใบไม้เหนือภูเขาในพื้นที่ส่วนที่ 1 ถึง 4, 6 ถึง 8

24.3.3 ระบายสีแสดงรอยพู่กันไม่ชัดเจนในแนวตั้งบริเวณที่เป็นอาคารสีเหลืองในพื้นที่ส่วนที่ 10

วิธีการระบายสีทั้ง 3 วิธี สามารถสนองตอบการแสดงออกของอารมณ์ได้ด้วยการปรับเปลี่ยนรูปทรงของวัตถุในภาพไม่ว่าจะเป็นต้นไม้ อาคาร ท้องฟ้าและภูเขาในภาพดูเป็นแบบเรียบง่าย ไม่สลับซับซ้อน

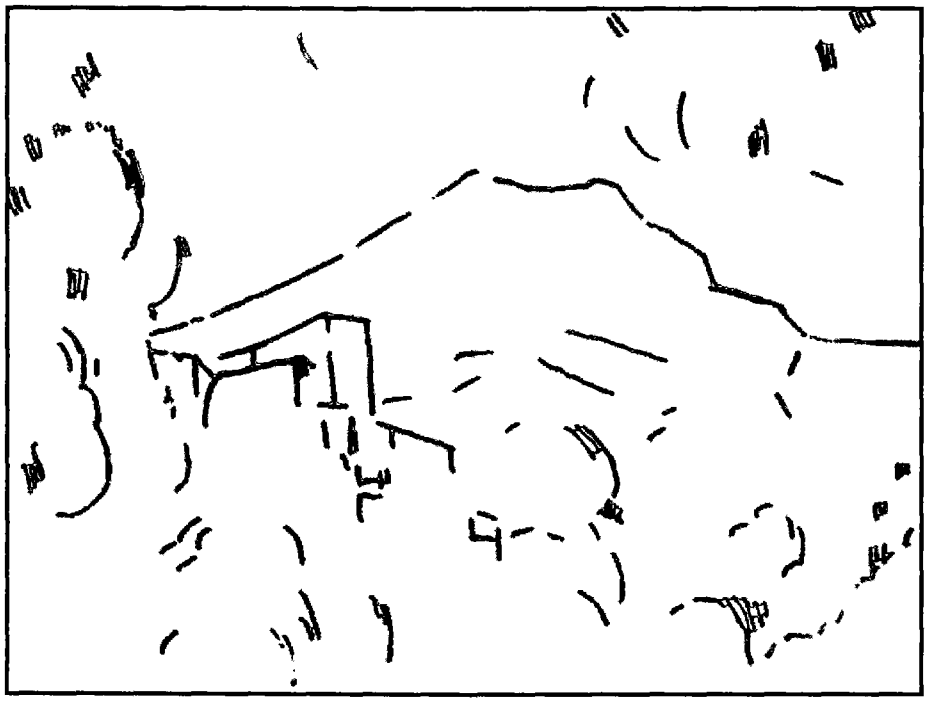
24.4 โครงสร้างของภาพ



ภาพประกอบ 211 ดุลยภาพ

24.4.1 ดุลยภาพ

การจัดวางโครงสร้างของภาพในลักษณะให้ภูเขาเป็นจุดเด่นด้วยรูปทรงที่ใหญ่อยู่ประมาณกลางภาพ เยื้องไปทางขวาเล็กน้อยโดยมี โครงสร้างของตัวอาคารเป็นจุดเด่นด้วยรูปทรงและสีเยื้องไปทางซ้ายเล็กน้อย รูปทรงของอาคารถ่วงอยู่ด้านซ้ายและรูปทรงของภูเขาถ่วงดุลอยู่ด้านขวา เมื่อลากเส้นแกนแนวตั้งภาพจะถูกแบ่งออกเป็นสองข้างที่รู้สึกว่ามีน้ำหนักเท่ากันแต่ไม่เหมือนกัน

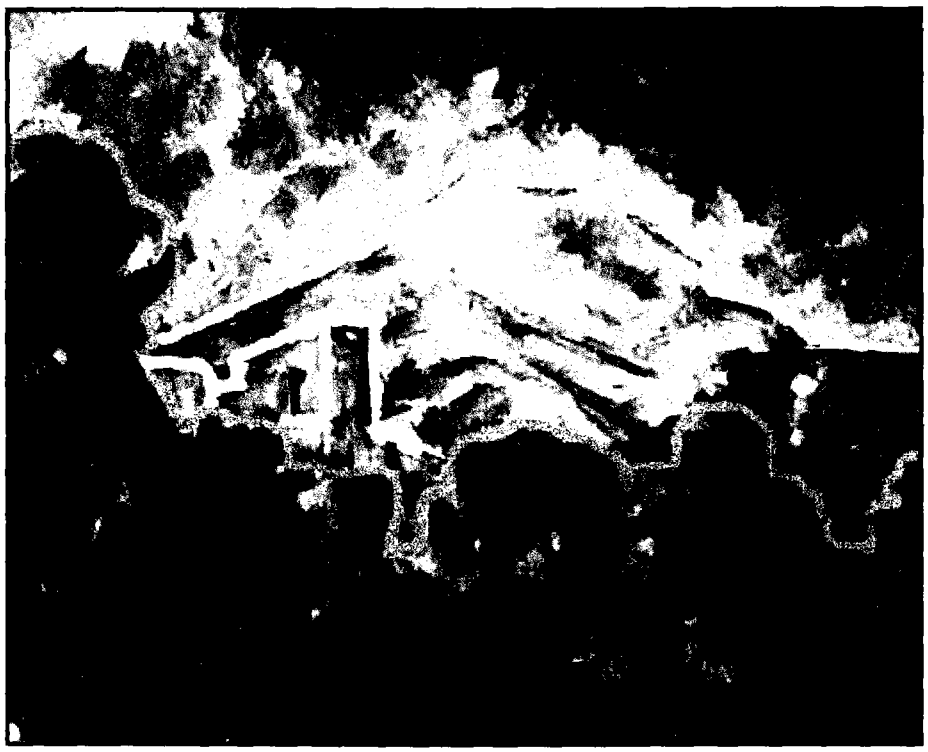


ภาพประกอบ 212 เส้น

24.4.2 เส้น

โครงสร้างทางเส้นของภาพนี้จะเห็นได้ว่ามีน้อยที่สุด จะปรากฏเพียงเส้นขอบของรูปทรงอาคารที่ถูกเน้นด้วยสีดำ แม้แต่เส้นขอบของรูปทรงภูเขาก็ระบายด้วยเส้นที่บางเบามาก โครงสร้างทางเส้นอันเป็นส่วนสำคัญในการก่อให้เกิดรูปทรงในภาพตั้งแต่ภาพแรก ๆ ที่ได้ทำการศึกษาวิเคราะห์มาจนถึงภาพนี้เห็นได้ชัดเจนว่ารูปทรงที่เกิดขึ้นในภาพนั้นไม่จำเป็นจะต้องเกิดจากโครงสร้างทางเส้นเท่านั้น แต่สามารพเกิดจากโครงสร้างทางสีดังที่ อัศนีย์ ชูอรุณ ได้เสนอทรรศนะเกี่ยวกับผลงานของเซซานน์ว่า..."ความกลมกลืนของภาพเขียนของเซซานน์ไม่ได้สำเร็จได้ด้วยเส้น แสงและเงาเท่านั้น แต่ยังสำเร็จได้ด้วยสีที่ดูใกล้เข้ามาและสีที่ดูไกลออกไปอีกด้วย เหตุนี้รูปทรงทั้งมวลจึงเป็นการสร้างขึ้นมาด้วยสีอย่างเห็นได้ชัด" (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2535 : 112)

เส้นที่ปรากฏในภาพได้แก่เส้นขอบของรูปทรงภูเขาในลักษณะเส้นเฉียงและเส้นหยักต่อกัน เส้นขอบของรูปทรงคฤหาสน์ในลักษณะเส้นตั้งเส้นนอนและเส้นเฉียงต่อกันเป็นโครงสร้างของคฤหาสน์แบบกล่องหลายกล่องวางซ้อนกัน เส้นโค้งต่อกันเป็นรูปทรงของต้นไม้ในลักษณะอิสระ เส้นเชิงนัยตามแนวของยอดไม้ส่วนล่างและส่วนบนของภาพในลักษณะเป็นวงกลมคล้าย ๆ กับเป็นช่องหรือกรอบให้มองเห็นคฤหาสน์และภูเขา



ภาพประกอบ 213 รูปทรง

24.4.3 รูปทรง

รูปทรงของภาพเกิดจากการประสานแผ่นสีที่สร้างขึ้นด้วยวิธีต่าง ๆ ก่อให้เกิดเป็นรูปทรงภายในภาพ 2 ประเภท คือ

24.4.3.1 รูปทรงธรรมชาติที่อิสระไม่แน่นอนอันเกิดจากการปรับเปลี่ยนรูปทรงที่มีอยู่ในธรรมชาติของต้นไม้ส่วนล่างของภาพ

24.4.3.2 รูปทรงเรขาคณิตอันเกิดจาการประสานระนาบสีก่อให้เกิดรูปทรงเป็นเหลี่ยมเป็นด้านคล้ายกล่องสี่เหลี่ยมวางต่อกันซ้อนกันของตัวอาคารสีเหลือง และรูปทรงสี่เหลี่ยมคางหมูหงายขึ้นของภูเขา

รูปทรงทั้ง 2 ประเภทเกิดจากการปรับเปลี่ยนหรือผันแปรรูปทรงที่มีอยู่แล้วจากธรรมชาติหรือตัวอาคารที่มนุษย์สร้างขึ้นดังที่ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวว่า..เซซานน์บุกเบิกงานจิตรกรรมให้ก้าวข้ามขั้นขึ้นไปจากพวกอิมเพรสชั่นนิสต์ได้กระทำนอกเหนือไปจากสีปริมาตรฯลฯ... เซซานน์ มาถึงการผันแปรรูปทรงเขากล่าวว่า "ในการวาดรูปนั่นมีสิ่งที่สำคัญอยู่สองอย่างคือ ตาและสมองทั้งสองจะต้องคอยช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ตาต้องเพ่งตรงไปยังสิ่งที่เห็นเพื่อสำรวจสิ่งนั้น สมองจะต้องนำมาพิจารณาอย่างมีเหตุผลและนำความชำนาญทางศิลปะของศิลปินออกมานั้น คือความหมายของการแสดงออก พลังอำนาจทั้งของตาและสมองรวมกันนี้ ไม่เฉพาะแต่การนำให้เข้าถึงธรรมชาติเท่านั้น หากยังต้องเอาความจริงอันซ่อนเร้นออกมาให้ปรากฏในภาพวาดอีกด้วย" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 51)

24.4.4 สี

โครงสร้างทางสีที่ปรากฏในภาพนี้มีการลดสีให้น้อยลงกว่าภาพอื่น ๆ ที่ได้ศึกษาวิเคราะห์มา สีมีความสว่างไสวน้อยกว่าภาพภูเขาภาพอื่น ๆ อาจจะเป็นเพราะการลดการใช้สีที่ช่วยให้ภาพสดใสให้เหลือสีเพียงเล็กน้อย แต่ให้น้ำหนักความอ่อนแก่ของสีแทน ดังพื้นที่ของต้นไม้ระบายด้วยสีเขียว Sap Green และอาจจะมีเขียว Viridian ผสมบางจุดเล็กน้อย แต่ทำค่าน้ำหนักของสีให้แตกต่างหลายน้ำหนักด้วยการผสมสีดำ สีเทาและสีขาว สีเหลืองของตัวอาคารไม่ปรากฏสีส้มหรือสีแดงส้มดังภาพอื่นคงมีแต่เฉพาะสีเหลืองอ่อนหรือเหลืองเข้มจนถึงเข้มจัดด้วยสีดำที่ทำให้เป็นขอบของรูปทรงของตัวอาคาร แต่พื้นที่บริเวณภูเขาและท้องฟ้ายังคงความสว่างสดใส ดังภาพอื่น ๆ ด้วยสีฟ้าอมม่วง ฟ้าอมเขียว และฟ้าอมเหลืองบ้างเล็กน้อย การระบายสีของท้องฟ้าและภูเขาใช้สีระบายด้วยสีเดียวกันและใช้วิธีระบายแบบเดียวกันจึดูคล้ายว่าเป็นส่วนเดียวกันแต่จะถูกแยกให้เป็นรูปทรงของภูเขาด้วยเส้นที่มีน้ำหนักเข้มกว่าเพียงเล็กน้อยและระบายเพียงบางเบาไม่เน้นความคมชัด

สีในภาพปรากฏกลุ่มสีเย็นประมาณร้อยละ 95 กลุ่มสีอุ่นคือสีเหลืองประมาณร้อยละ 5

24.4.5 มิติและบริเวณว่าง

มิติความตื้นลึกของภาพนี้สามารถเห็นได้ว่าเซซานน์ใช้วิธีสร้างมิติลวงตาด้วยการปรับเปลี่ยนระยะจริงที่มีอยู่ในธรรมชาติให้ดูรู้สึกว่าความตื้นลึกนั้นไม่แน่นอน บางทีดูภูเขารู้สึกไกลออกไป หากเราดูตามแนวของต้นไม้ที่มีความคมชัดและขนาดใหญ่ไปเล็กตรงนี้จะดูรู้สึกว่าเป็นมิติลึกเข้าไป ตำแหน่งของภูเขาที่วางอยู่หลังต้นไม้ก็จะดูอยู่ลึกเข้าไป แต่เซซานน์กลับไปเน้นขนาดของภูเขาให้ดูใหญ่โตและให้มีความคมชัดเท่ากับต้นไม้ด้านหน้าอีกทั้งแผ่นสีที่มีน้ำหนักเข้มสุดของต้นไม้คล้ายกับอยู่ลึกเข้าไปในภูเขา ตรงนี้ภาพภูเขาจึงดูเป็นมิติย้อนออกมาอยู่ด้านหน้า จึงดูรู้สึกถึงความปรับเปลี่ยนมิติความตื้นลึกด้วย

บริเวณว่างของภาพคือส่วนที่เป็นท้องฟ้าประมาณร้อยละ 20 ของพื้นที่ แต่มีสีเดียวกันกับภูเขา ดังนั้นบริเวณว่างของภาพน่าจะหมายถึงส่วนที่เป็นสีสว่างที่สุดของภาพด้วยซึ่งเป็นพื้นที่ที่ช่วยเน้นสีของรูปทรงอาคารและรูปทรงของต้นไม้ได้ดูเด่นชัด

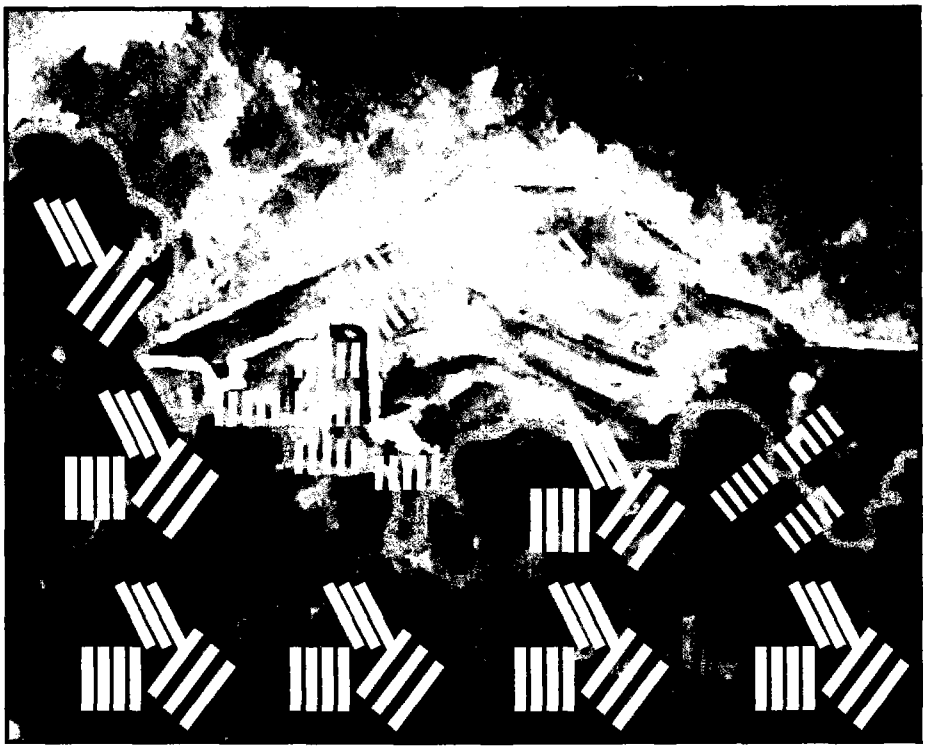
เพราะฉะนั้นนอกจากเซซานน์จะปรับเปลี่ยนรูปทรงให้ดูเป็นแผ่นอย่างเรียบง่ายและสีอย่างเรียบง่ายแล้ว เซซานน์ยังได้ปรับเปลี่ยนมิติความตื้น-ลึกของภาพให้ดูกลับไปกลับมาอีกด้วย

ภาพประกอบ 214 จังหวะและความเคลื่อนไหว

24.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว

ความเคลื่อนไหวในภาพเกิดจากกลวิธีการระบายสีแสดงรอยพู่กันให้เป็นแผ่นต่อ**เนื่องกันเป็นจัง**หวะสลับกันเอียงซ้าย เอียงขวาในพื้นที่ของต้นไม้และต่อเนื่องกันจากใหญ่ไปหาเล็กจากคมชัดไปเลือนลาง โดยโครงสร้างทางรูปทรงที่ดูโค้งจึงเกิดความเคลื่อนไหวจากปลายยอดไม้ขอบซ้ายของภาพโค้งลงไปทางมุมขวาล่างและสภาพการปรับเปลี่ยนมิติความตื้นลึกของภาพด้วยขนาดที่ใหญ่โตของภูเขาและความคมชัดของรูปทรงภูเขาทำให้ภาพรู้สึกเคลื่อนไหวย้อนกลับไปหาความคมชัดจุดแรกคือยอดไม้ซ้ายมือของภาพตามแนวของลูกศรสีขาว

นอกจากนี้ลักษณะโครงสร้างของรูปทรงภูเขาที่เส้นรอบนอกของรูปทรงมีลักษณะเป็นเส้นเอียงและเส้นหยักจึงรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวเป็นจังหวะแบบลดหลั่นจากด้านซ้ายไปด้านขวาตามแนวของเส้นรอบนอกของรูปทรง อีกทั้งตัวอาคารก็รู้สึกถึงความเคลื่อนไหวตามโครงสร้างของตัวอาคารโดยเคลื่อนไหวแบบลดหลั่นจากซ้ายไปขวาลงล่างและไปขวาตามแนวเส้นของตัวอาคาร



ภาพประกอบ 215 ความกลมกลืน

24.4.7 ความกลมกลืน

ความกลมกลืนที่เกิดขึ้นในภาพมี 3 ประเภท คือ ความกลมกลืนในเรื่องสี ความกลมกลืนในเรื่องพื้นผิวและความกลมกลืนในเรื่องรูปทรง

24.4.7.1 ความกลมกลืนในเรื่องสีที่เห็นได้ชัดว่าภาพนี้มีการใช้สีน้อยมากและการใช้สีเฉพาะกลุ่มสีเย็นเป็นหลัก ใช้สีตรงข้ามเล็กน้อยแต่ก็เป็นสีที่มีความเด่นชัดภาพจึงกลมกลืนในสภาพสีตัดกัน

24.4.7.2 ความกลมกลืนในเรื่องพื้นผิวซึ่งเกิดจากวิธีการระบายให้เป็นแผ่นในแนวเอียงซ้าย เอียงขวาและแนวตั้งส่วนใหญ่จะเป็นแนวเอียงซ้ายก่อให้เกิดพื้นผิวลวงตาที่มีความสัมพันธ์กลมกลืนกับสีที่ใช้ระบาย

24.4.7.3 ความกลมกลืนในเรื่องรูปทรงซึ่งสอดกคล้องสัมพันธ์กับวิธีการระบายสีเป็นแผ่นขอบของสีชนกันเกิดเป็นแนวเส้นโค้งเส้นหยักไปหยักมาเช่นเดียวกับเส้นหยักของขอบโครงสร้างอาคารและเส้นขอบของภูเขา

ความกลมกลืนที่ประสานกันระหว่างสี พื้นผิวและรูปทรงในภาพทำให้นึกถึงบรรยากาศที่ถูกปกคลุมด้วยสีที่ดูหมองคล้ำลงกว่าที่ผ่านมาคล้ายกับการคล้อยต่ำลงของตะวันอันมุ่งไปสู่ความมืด เซซานน์อาจจะกำลังสะท้อนสัจจธรรมของชีวิตตัวเองในช่วงปลายก็คล้ายกับภาพเขียนที่ขาดแสง ดั่งตะวันที่คล้อยต่ำแล้วก็ดับแสงลงคือชีวิตดับไปในที่สุด

สรุปการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ ซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่างที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ จำนวน 24 ภาพ มีผลสรุป ดังนี้

1. เรื่องราว (Subject)

เรื่องราวที่ ปอล เซซานน์ นำมาใช้ในการสร้างภาพทิวทัศน์ทั้งหมด ประกอบด้วย ต้นไม้ ก้อนหิน ภูเขา แม่น้ำและอาคารอันเป็นเรื่องราวหลักหรือเรื่องราวเดิมของภาพบางภาพถึงกับใช้เป็นชื่อภาพมีเรื่องราวหลักอยู่ 5 อย่างที่เซซานน์นำมาสร้างภาพดังต่อไปนี้

1.1 เรื่องราวโขดหินหรือก้อนหินกับต้นไม้จำนวน 7 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 29.16 ได้แก่ ภาพ 4 Rocks at Fontainebleau, 1893 ภาพ 5 Rocks in a Wood , 1893 ภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897 ภาพ 11 Quarry at Bibemus, 1898-1900 ภาพ 13 In the Grounds of Chateau Noir (Rocks and Trees), 1900 ภาพ 10 The Mill, 1898-1900 ภาพ 20 Rocks near The Caves above The Chateau Noir, 1904

1.2 เรื่องราวภูเขาจำนวน 7 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 29.16 แยกเป็นภาพภูเขากับเหมืองหิน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897 ภาพเขากับทุ่งราบ จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ 15 Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves, 1902-1906 ภาพ 22 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906 (Philadelphia) ภาพ 23 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906 (Zurich) ภาพภูเขากับอาคารสิ่งก่อสร้าง จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ 24 Mont Sainte-Victoire and The Chateau Noir, 1904-1906 ภาพภูเขากับต้นไม้ จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ 17 Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904 และภาพ 2 Mountains Seen from L'Egtague, 1886-1890

1.3 เรื่องราวอาคารสิ่งก่อสร้างจำนวน 5 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 20.83 เป็นภาพคฤหาสน์ซึ่งอยู่แวดล้อมต้นไม้หรือป่าไม้ ได้แก่ ภาพ 6 View of Chateau Noir, 1894-1896 ภาพ 12 The Chateau Noir, 1900-1904 ภาพ 16 The Chateau Noir, 1904 ภาพ 21 The Chateau Noir, 1904-1906 และภาพ 24 Mont Sainte-Victoire and The Chateau Noir, 1904-1906

1.4 เรื่องราวของต้นไม้ จำนวน 4 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 16.66 ได้แก่ ภาพ 1 The Large Pine, 1889 ภาพ 3 Large Pine and Red Earth, 1890-1895 ภาพ 7 Forest (Wood), 1894 และ ภาพ 19 The Big Trees, 1904

1.5 เรื่องราวของแม่น้ำและทะเลสาบ จำนวน 2 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 8.33 ได้แก่ ภาพ 8 Lake Annecy, 1896 เป็นภาพทิวทัศน์ของทะเลสาบ ซึ่งประกอบด้วยต้นไม้ใหญ่และภูเขา ส่วนอีกภาพเป็นภาพแม่น้ำไหลผ่านทุ่งราบ คือ ภาพ 18 Banks of a River, 1904-1905

จะสังเกตเห็นได้ว่าภาพทุกภาพที่ทำการศึกษาวิเคราะห์ล้วนมีต้นไม้ประกอบด้วยทุกภาพ แสดงให้เห็นถึงความผูกพันธ์กับธรรมชาติซึ่งมีความอุดมสมบูรณ์ แม้แต่ภาพก้อนหิน โขดหินก็ยังมีต้นไม้งอกหรือแทรกขึ้นมาจากก้อนหินด้วยส่วนภาพ 24 Mont Sainte-Victoire and The Chateau Noir, 1904-1906 จะปรากฏเรื่องราวที่เป็นจุดเด่น 2 อย่าง ได้แก่ อาคารและภูเขา

ตารางวิเคราะห์ข้อมูลภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์

ตาราง 1 เรื่องราว

ภาพที่	ชื่อภาพ	เรื่องราวที่ปรากฏ						
		ต้นไม้	ก้อนหิน	ท้องฟ้า	ภูเขา	แม่น้ำ	สิ่งก่อสร้าง	อื่น ๆ
1		✓	–	✓	–	–	–	ทางเดิน
2		✓	–	✓	✓	✓	–	บ้าน, ทางเดิน
3		✓	–	✓	–	–	–	บ้าน, ทางเดิน
4		■	■	■	–	–	–	–
5		■	■	■	–	–	–	ทางเดิน
6		■	–	■	–	–	■	–
7		✓	–	✓	–	–	–	–
8		■	–	–	■	■	–	บ้าน, ประภาคาร
9		✓	✓	✓	✓	–	–	หลุมระเบิดหิน
10		✓	✓	–	–	–	–	โม่หิน
11		■	■	■	–	–	–	หลุมระเบิดหิน
12		✓	–	✓	✓	–	คฤหาสน์	–
13		■	■	■	–	–	–	พื้นดิน
14		✓	–	✓	–	–	–	ถนน
15		■	–	■	■	–	–	ทุ่งราบ
16		✓	–	✓	✓	–	คฤหาสน์	บ้าน
17		■	–	■	■	–	–	ทางเดิน
18		■	–	■	–	■	–	บ้าน, ทุ่งราบ
19		✓	–	✓	–	–	–	ทางเดิน
20		■	■	■	–	–	–	–
21		✓	–	✓	✓	–	คฤหาสน์	–
22		■	–	■	■	–	–	บ้าน, ทุ่งราบ
23		■	–	■	■	–	–	บ้าน, ทุ่งราบ
24		✓	–	✓	✓	–	คฤหาสน์	–
	รวม	5	7	22	7	2	5	

2. รูปแบบ (Art Form)

รูปแบบที่เซซานน์ใช้ในการแสดงออกในภาพทิวทัศน์ทั้ง 24 ภาพ มี 3 รูปแบบ ได้แก่ การเลียนแบบธรรมชาติ การลดทอนรูปทรงและการปรับเปลี่ยนรูปทรง

ภาพที่เซซานน์สร้างขึ้นแต่ละภาพมิใช่จะแยกเฉพาะแต่ละรูปแบบเท่านั้นในภาพหนึ่งภาพเซซานน์อาจใช้รูปแบบ 2 หรือ 3 รูปแบบ สรุปได้ดังนี้

2.1 ใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงอย่างเดียวจำนวน 10 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 41.66 ได้แก่ ภาพ 12 The Chateau Noir, 1900-1904 ภาพ 13 In the Grounds of Chateau Noir (Rocks and Trees), 1900 ภาพ 14 Bend in the Forest Road, 1902-1906 ภาพ 15 Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves, 1902-1906 ภาพ 18 Banks of a River, 1904-1905 ภาพ 20 Rocks near The Caves above The Chateau Noir, 1904 ภาพ 21 The Chateau Noir, 1904-1906 ภาพ 22 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906 (Philadelphia) ภาพ 23 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906 (Zurich) และภาพ 24 Mont Sainte-Victoire and The Chateau Noir, 1904-1906

2.2 ใช้รูปแบบทั้ง 3 รูปแบบ จำนวน 5 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 20.83 ได้แก่ ภาพ 2 Mountains Seen from L'Egtague, 1886-1890 ภาพ 3 Large Pine and Red Earth, 1890-1895 ภาพ 4 Rocks at Fontainebleau, 1893 ภาพ 5 Rocks in a Wood, 1893 และภาพ 6 View of Chateau Noir, 1894-1896

2.3 ใช้รูปแบบการลดทอนรูปทรงและการปรับเปลี่ยนรูปทรง จำนวน 5 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 20.83 ได้แก่ ภาพ 8 Lake Annecy, 1896 ภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897 ภาพ 16 The Chateau Noir, 1904 ภาพ 17 Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904 และ ภาพ 19 The Big Trees, 1904

2.4 ใช้รูปแบบการเลียนแบบธรรมชาติและการลดทอนรูปทรง จำนวน 2 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 8.33 ได้แก่ ภาพ 1 The Large Pine, 1889 และภาพ 10 The Mill, 1898-1900

2.5 ใช้รูปแบบการเลียนแบบธรรมชาติและการปรับเปลี่ยนรูปทรงจำนวน 2 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 8.33 ได้แก่ ภาพ 7 Forest (Wood), 1894 และภาพ 11 Quarry at Bibemus, 1898-1900

ปรากฏว่าเซซานน์ใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงมากที่สุดรวมจำนวนถึง 22 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 91.66 รองลงมาใช้รูปแบบการลดทอนรูปทรงรวมจำนวน 12 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 50 และรูปแบบที่ใช้น้อยที่สุดคือการเลียนแบบธรรมชาติจำนวน 9 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 37.50 โดยสังเกตได้ว่าเซซานน์เริ่มลดรูปแบบอื่นลงเหลือเฉพาะรูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงเพียงรูปแบบเดียวตั้งแต่ภาพที่สร้างขึ้นปี ค.ศ. 1900 เป็นต้นมาและกลับมาใช้รูปแบบลดทอนรูปทรงร่วมด้วยอีก 3 ภาพเท่านั้น ประมาณปี ค.ศ.1904-1905 ต่อจากนั้นมาก็จะใช้เพียงรูปแบบเดียวคือการปรับเปลี่ยนรูปทรง

ตารางวิเคราะห์ข้อมูลภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์

ตาราง 2 รูปแบบ

ภาพที่	ชื่อภาพ	รูปแบบ			
		เลียนแบบ	ลดทอน	ปรับเปลี่ยน	อื่น ๆ
1		✓	✓	–	
2					
3					
4					
5					
6					
7		✓	–	✓	
8		–	✓	✓	
9		–	✓	✓	
10		✓	✓	–	
11		✓	–	✓	
12		–	–	✓	
13		–	–	✓	
14		–	–	✓	
15		–	–	✓	
16		–	✓	✓	
17		–	✓	✓	
18		–	–	✓	
19		–	✓	✓	
20		–	–	✓	
21		–	–	✓	
22		–	–	✓	
23		–	–	✓	
24		–	–	✓	
	รวม	**9**	**12**	**22**	

3. กลวิธี (Techniques)

กลวิธีที่เซซานน์ใช้ในการสร้างภาพทั้งหมด ได้แก่ การระบายสีน้ำมันลงบนผ้าใบ ยกเว้นภาพ Mountains seen from L'Eqtaque ที่ระบายสีน้ำมันบนกระดาษ นอกจากนี้เซซานน์มีวิธีการระบายสีด้วยวิธีต่าง ๆ ตามที่ได้วิเคราะห์ สรุปได้ 7 วิธี คือ

3.1 ระบายสีเป็นเส้นแนวเอียงซ้ายระหว่าง 100-140 องศา จำนวน 9 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 37.50 พบในภาพ 1 The Large Pine, 1889 ภาพ 4 Rocks at Fontainebleau, 1893 ภาพ 5 Rocks in a Wood , 1893 ภาพ 6 View of Chateau Noir, 1894-1896 ภาพ 7 Forest (Wood), 1894 ภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897 ภาพ 10 The Mill, 1898-1900, ภาพ 11 Quarry at Bibemus, 1898-1900 และภาพ 16 The Chateau Noir, 1904

3.2 ระบายเป็นเส้นแนวเอียงขวาระหว่าง 50-75 องศา จำนวน 8 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 33.3 พบในภาพ 1 The Large Pine, 1889 ภาพ 3 Large Pine and Red Earth, 1890-1895, ภาพ 5 Rocks in a Wood, 1893 ภาพ 6 View of Chateau Noir, 1894-1896 ภาพ 7 Forest (Wood), 1894 ภาพ 9 Mont Sainte-Victoire seen from Bibemus, 1897 ภาพ 10 The Mill, 1898-1900 และภาพ 11 Quarry at Bibemus, 1898-1900

3.3 ระบายเป็นเส้นแนวตั้งระหว่าง 80-90 องศา จำนวน 11 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 48.83 ภาพใน ภาพ 1 The Large Pine, 1889, ภาพ 4 Rocks at Fontainebleau, 1893 ภาพ 5 Rocks in a Wood, 1893 ภาพ 6 View of Chateau Noir, 1894-1896 ภาพ 7 Forest (Wood), 1894 ภาพ 8 Lake Annecy, 1896 ภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897 ภาพ 10 The Mill, 1898-1900, ภาพ 11 Quarry at Bibemus, 1898-1900 ภาพ 17 Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904 และภาพ 19 The Big Trees, 1904

3.4 ระบายเป็นแผ่นแนวเอียงซ้าย ระหว่าง 100-140 องศา จำนวน 6 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 25 พบในภาพ 4 Rocks at Fontainebleau, 1893 ภาพ 8 Lake Annecy, 1896 ภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897 ภาพ 19 The Big Trees, 1904 ภาพ 20 Rocks Near The Caves above the Chateau Noir, 1904 และภาพ 13 In the Grounds of Chateau Noir (Rocks and Trees), 1900

3.5 ระบายสีเป็นแผ่นแนวเอียงขวาระหว่าง 50-75 องศาจำนวน 6 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 25 พบในภาพ 2 Mountains Seen from L'Eqtaque, 1886-1890 ภาพ 6 View of Chateau Noir, 1894-1896 ภาพ 12 The Chateau Noir, 1900-1904 ภาพ 17 Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904 ภาพ 19 The Big Trees, 1904 และภาพ 20 Rocks Near The Caves above The Chateau Noir, 1904

3.6 ระบายเป็นแผ่นแนวตั้งระหว่าง 80-90 องศา จำนวน 10 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 45.83 พบในภาพ 2 Mountains Seen from L'Egtague, 1886-1890 ภาพ 3 Large Pine and Red Earth, 1890-1895 ภาพ 8 Lake Annecy, 1896 ภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897 ภาพ 10 The Mill, 1898-1900 ภาพ 14 Bend in the Forest Road, 1902-1906 ภาพ 15 Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves, 1902-1906 ภาพ 16 The Chateau

Noir, 1904 ภาพ 18 Banks of a River, 1904-1905 และภาพ 19 The Big Trees, 1904

3.7 ระบายสีเป็นแผ่นแนวนอน จำนวน 6 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 25 พบในภาพ 2 Mountains Seen from L'Egtague, 1886-1890 ภาพ 5 Rocks in a Wood , 1893 ภาพ 8 Lake Annecy, 1896 ภาพ 14 Bend in the Forest Road, 1902-1906 ภาพ 15 Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves, 1902-1906 และภาพ 18 Banks of a River, 1904-1905

นอกจากนี้พบกลวิธีการระบายสีเป็นเส้นผสมเป็นแผ่นทั้งในแนวตั้ง แนวนอน แนวเอียงซ้ายและแนวเอียงขวา พบในภาพ 22 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906 และภาพ 23 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906 และกลวิธีระบายสีเป็นเส้นผสมเป็นแผ่นในแนวตั้ง แนวเอียงขวาและแนวเอียงซ้าย พบในภาพ 21 The Chateau Noir, 1904-1906 และภาพ 24 Mont Sainte-Victoire and the Chateau Noir, 1904-1906 ดังนั้น 4 ภาพหลังนี้กลวิธีระบายสีของ ปอล เซซานน์จึงอิสระขึ้นมากบางพื้นที่แทบแยกไม่ออกว่าระบายเป็นแผ่นหรือเป็นเส้น หรือว่าระบายในแนวใด

จากข้อมูลดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าภาพแต่ละภาพใช้กลวิธีการระบายสีหลายวิธี คือตั้งแต่ 2 วิธีขึ้นไปจนถึง 6 วิธี วิธีระบายสีที่เซซานน์ใช้มากที่สุด ได้แก่ การระบายสีเป็นเส้นและเป็นแผ่นในแนวตั้งร่วมกับวิธีการระบายสีเป็นเส้นและเป็นแผ่นในแนวเอียงซ้ายระหว่าง 100-140 องศา และวิธีระบายสีเป็นเส้นและเป็นแผ่นในแนวเอียงขวาระหว่าง 50-55 องศา ส่วนวิธีที่ใช้น้อยที่สุด ได้แก่ วิธีระบายสีเป็นแผ่นในแนวนอน

นอกจากวิธีระบายสีดังได้สรุปแล้วข้างต้น เซซานน์ยังใช้กลวิธีการระบายสีแบบอื่นที่พบ ได้แก่ การระบายสีหนาทับซ้อน การระบายสีด้วยพู่กันแห้ง การระบายสลับแนวตั้งและแนวนอน การระบายสีเป็นรัศมีวงกลม การระบายสีแบบเปียก การระบายเป็นจุดบาง ๆ คล้ายสีน้ำ การระบายสีแบบครั้งเดียวเสร็จ และวิธีระบายเรียบ โดยจะพบกลวิธีเหล่านี้เป็นส่วนน้อยของภาพและจะพบเฉพาะบางภาพเท่านั้น

ตารางวิเคราะห์ข้อมูลภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์

ตาราง 3 กลวิธี

ภาพที่	ชื่อภาพ	ลักษณะ-วิธีการระบายสี				
		แนวตั้ง80-90 องศา	เอียงซ้าย (องศา)	เอียงขวา (องศา)	แนวนอน	อื่น ๆ
1		ส	ส 120-140	ส 60-70	—	เส้นโค้ง
2		ผ	—	ผ 20-50	ผ	
3		ผ	—	ส 60-70	—	หนาทับซ้อน
4		ส	ผ 100 ส 120-140	—	—	พู่กันแห้ง
5		ส	ส 120	ส 50-60	ผ	แผ่นระนาบสลับไปมา
6		ส	ส 120	ผ 85 ส 50-60	—	ผ 50-60, ส สลับกัน
7		ส	ส 100	ส 60-70	—	ส รัศมี,พู่กันเปียก
8		ส, ผ	ผ 130	—	ผ	สลับแนวตั้ง-นอน
9		ส, ผ	ผ 130 ส 120-125	ส 45-50	—	สลับแนวตั้งนอน
10		ส, ผ	ส 100-110	ส 60	—	จุดบาง ๆ
11		ส	ส 120	ส 70-75	—	ระบายเรียบ
12		—	—	ผ 60-70	—	สลับแนวตั้ง-นอน
13		—	ผ 110	—	—	—
14		ผ	—	—	ผ	—
15		ผ	—	—	ผ	สลับแนวตั้ง-นอน
16		ผ	ส 110-120	—	—	ผ สลับตั้ง-นอน
17		ส	—	ผ 70	—	ผ สลับตั้ง-นอน
18		ผ	—	—	ผ	ทับซ้อน, ครั้งเดียว
19		ส, ผ	ผ 100	ผ 70	—	สลับเอียงซ้าย-ขวา
20		—	ผ 100	ผ 65,75	—	สีเปียก, ทับซ้อน
21		ส+ผ	ส+ ผ	—	—	ผ สลับตั้ง-นอน
22		ผ	ส+ผ	ส+ผ	ส+ผ	—
23		ส+ผ	ส+ผ	ส+ผ	ส+ผ	—
24		ส+ผ	ผ	ผ	—	—

หมายเหตุ ผ = แผ่น, ส = เส้น

4. ดุลยภาพ (Balance)

การถ่วงน้ำหนักให้เท่ากันสองข้างเพื่อให้เกิดสภาพคงที่ของงานจิตรกรรมบนระนาบ 2 มิติเป็นการคงที่ทางความรู้สึกที่เกิดจากการเห็น (Visual Balance) ที่พบในจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ เซซานน์ มี 2 ลักษณะ คือ

4.1 ดุลยภาพแบบสองข้างไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance) จำนวน 18 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 75 ได้แก่ ภาพ 2 Mountains Seen from L'Egtague, 1886-1890 ภาพ 3 Large Pine and Red Earth, 1890-1895 ภาพ 4 Rocks at Fontainebleau, 1893 ภาพ 5 Rocks in a Wood 1893 ภาพ 6 View of Chateau Noir, 1894-1896 ภาพ 7 Forest (Wood), 1894 ภาพ 8 Lake, Annecy, 1896 ภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897 ภาพ 10 The Mill, 1898-1900 ภาพ 12 The Chateau Noir, 1900-1904 ภาพ 13 In the Grounds of Chateau Noir (Rocks and Trees), 1900 ภาพ 14 Bend in the Forest Road, 1902-1906 ภาพ 15 Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves, 1902-1906 ภาพ 16 The Chateau Noir, 1904 ภาพ 17 Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904 ภาพ 19 The Big Trees, 1904 ภาพ 20 Rocks near The Caves above the Chateau Noir, 1904 และภาพ 21 The Chateau Noir, 1904-1906

4.2 ดุลยภาพแบบสองข้างเท่ากัน (Symmetrical Balance) จำนวน 6 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 25 ได้แก่ ภาพ 1 The Large Pine, 1889 ภาพ 11 Quarry at Bibemus, 1898-1900 ภาพ 18 Banks of a River, 1904-1905 ภาพ 22 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906 ภาพ 23 Mont Sainte-Victoire,1904-1906 และภาพ 24 Mont Sainte-Victoire and the Chateau Noir, 1904-1906

เซซานน์สร้างดุลยภาพแบบสองข้างไม่เท่ากันเป็นส่วนใหญ่ จำนวน 19 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 79.16 สร้างดุลยภาพแบบสองข้างเท่ากันเป็นส่วนน้อย จำนวน 5 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 20.83

ภาพทิวทัศน์ที่เซซานน์สร้างด้วยดุลยภาพแบบสองข้างไม่เท่ากัน แต่สร้างให้รู้สึกสมดุลด้วยขนาดของรูปทรงและน้ำหนักสีและโดยการเลื่อนเส้นแกนสมดุลเข้าหาด้านที่รู้สึกหนักกว่า ส่วนดุลย-ภาพ แบบสองข้างเท่ากันแต่ไม่เหมือนกัน แต่รู้สึกสมดุลด้วยน้ำหนักสีเท่ากันหรือขนาดของรูปทรงอาจไม่เหมือนกันและไม่เท่ากันแต่น้ำหนักสีของภาพทั้งสองข้างเท่ากัน จึงรู้สึกถึงการคงที่ไม่เอียงหรือหนักไปข้างใดข้างหนึ่ง

ตารางวิเคราะห์ข้อมูลภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์

ตาราง 4 โครงสร้าง - ดุลยภาพ

ภาพที่	ชื่อภาพ	ดุลยภาพ		อื่น ๆ
		สองข้างเท่ากัน	สองข้างไม่เท่ากัน	
1		✓	–	
2		–	✓	
3		–	✓	
4		–	✓	
5		–	✓	
6		–	✓	
7		–	✓	
8		–	✓	
9		–	✓	
10		–	✓	
11		✓	–	
12		–	✓	
13		–	✓	
14		–	✓	
15		–	✓	
16		–	✓	
17		–	✓	
18		✓	–	
19		–	✓	
20		–	✓	
21		–	✓	
22		✓	–	
23		✓	–	
24		✓	–	
	รวม	**6**	**18**	

5. เส้น (Line)

เส้นเป็นโครงสร้างพื้นฐานในงานทัศนศิลป์โดยนำมาสร้างเป็นรูปลักษณ์เพื่อสื่อความหมาย การที่ศิลปินนำเส้นมาใช้ในขอบข่ายของงานทัศนศิลป์นั้นมีมากมายหลายประเภทและในแต่ละประเภทยังประกอบไปด้วยเส้นในลักษณะต่าง ๆ กัน จากการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างทางเส้นในภาพทิวทัศน์ของเซซานน์สรุปได้ดังนี้

5.1 เส้นที่เกิดขึ้นจริง (Actual Line) คือ สิ่งที่เกิดขึ้นเป็นเส้นจริง ๆ มีลักษณะทางกายภาพที่ปรากฏให้เห็นเป็นริ้วรอยขีดเขียนเป็นเส้นลงบนระนาบโดยตรง พบในภาพทิวทัศน์ของเซซานน์ จำนวน 14 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 58.33 ได้แก่ ภาพ 1 The Large Pine, 1889 ภาพ 2 Mountains Seen from L'Egtague, 1886-1890 ภาพ 3 Large Pine and Red Earth, 1890-189 ภาพ 4 Rocks at Fontainebleau, 1893 ภาพ 5 Rocks in a Wood, 1893 ภาพ 6 View of Chateau Noir, 1894-1896 ภาพ 7 Forest (Wood), 1894 ภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897 ภาพ 10 The Mill, 1898-1900 ภาพ 11 Quarry at Bibemus, 1898-1900 ภาพ 12 The Chateau Noir, 1900-1904 ภาพ 14 Bend in the Forest Road, 1902-1906 ภาพ 17 Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904 และภาพ 21 The Chateau Noir, 1904-1906

5.2 เส้นที่เกิดจากขอบสี (Line Formed by Edges) เป็นเส้นที่เกิดจากขอบนอกของแผ่นสีตั้งแต่ 2 แผ่นมาประกอบกัน ทับกันเกิดเป็นเส้น พบในภาพทิวทัศน์ของเซซานน์ทั้ง 24 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

5.3 เส้นเชิงนัย (Implied Line) คือ เส้นที่เกิดจากการประเมินทางการเห็นโดยกิริยาของสิ่งนำสายตาในการมองจากจุดหนึ่งไปจุดหนึ่งที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันให้รู้สึกเป็นแนวของเส้น พบในภาพทิวทัศน์ของเซซานน์จำนวน 9 ภาพคิดเป็นร้อยละ 37.5 ได้แก่ ภาพ 1 The Large Pine, 1889 ภาพ 2 Mountains Seen from L'Egtague, 1886-1890 ภาพ 3 Large Pine and Red Earth, 1890-1895 ภาพ 12 The Chateau Noir, 1900-1904 ภาพ 14 Bend in the Forest Road, 1902-1906 ภาพ 16 The Chateau Noir, 1904 ภาพ 17 Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904 ภาพ 21 The Chateau Noir, 1904-1906 และภาพ 24 Mont Sainte-Victoire and the Chateau Noir, 1904-1906

สังเกตเห็นได้ว่านับแต่ภาพที่ 13 หรือภาพที่สร้างขึ้นตั้งแต่ปี ค.ศ. 1900 มา เซซานน์ลดการใช้เส้นที่เกิดขึ้นจริงลง แต่ใช้เส้นประเภทที่เกิดจากขอบสีชนกันมากที่สุดทั้ง 24 ภาพ รองลงมาได้แก่เส้นที่เกิดขึ้นจริง โดยลักษณะเส้นที่ใช้ในภาพมากที่สุด ได้แก่ เส้นเฉียง รองลงมา ได้แก่ เส้นตั้ง เส้นโค้ง เส้นนอนและเส้นหยักตามลำดับ

ตารางวิเคราะห์ข้อมูลภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์

ตาราง 5 โครงสร้าง - เส้น

ภาพที่	ชื่อภาพ	ประเภทเส้น			ลักษณะเส้น				
		1. เส้นจริง	2. เส้นขอบสี	3. เส้นเชิงนัย	เส้นตั้ง	เส้นนอน	เส้นเฉียง	เส้นโค้ง	อื่น ๆ
1		✓	✓	✓	1	—	2	1	2 อิสระ
2		✓	✓	✓	1	—	1, 2, 3	2, 3	2 อิสระ
3		✓	✓	✓	1	2	—	3	—
4		✓	✓	—	1	2	2, 3	1, 2	2 อิสระ
5		✓	✓	—	—	—	1	1, 2	เส้นหยัก
6		✓	✓	—	1	—	1	—	เส้นหยัก
7		✓	✓	—	1	—	1	1	2 อิสระ
8		—	✓	—	2	2	2	—	—
9		✓	✓	—	2	—	1	2	2 เส้นหยัก
10		✓	✓	—	—	2	1, 2	2	2 เส้นหยัก
11		✓	✓	—	—	2	1, 2	2	2 อิสระ
12		✓	✓	✓	1, 2	1, 2	3	2	2 อิสระ
13		—	✓	—	2	—	2	2	2 อิสระ
14		✓	✓	✓	1, 2, 3	2	1	2	—
15		—	✓	—	2	2	2	—	—
16		—	✓	✓	2	2	3	2	2 อิสระ,หยัก
17		✓	✓	✓	—	—	1	1, 2, 3	—
18		—	✓	—	—	2	—	—	2 อิสระ
19		—	✓	—	2	—	2	2	—
20		—	✓	—	2	—	2	2	2 อิสระ
21		✓	✓	✓	—	—	3	1	2 เส้นหยัก
22		—	✓	—	2	2	2	—	เส้นหยัก
23		—	✓	—	2	2	—	—	เส้นหยัก
24		—	✓	✓	2	2	2	3	—
	รวม	**14**	**24**	**9**	**18**	**13**	**21**	**18**	**17**

หมายเหตุ 1 = เส้นจริง, 2 = เส้นขอบสี, 3 = เส้นเชิงนัย

6. รูปทรง (Form)

สิ่งที่ปรากฏให้เห็นเป็นรูปที่ถูกสร้างขึ้นบนระนาบ 2 มิติให้รู้สึกถึงความลึกหรือหนาเป็นเสมือนรูป 3 มิติที่เกิดขึ้นจริง แต่เป็นเพียงความรู้สึกทางการเห็นเท่านั้น เซซานน์ใช้โครงสร้างทางรูปทรงมาใช้ในการสร้างภาพทิวทัศน์ของเขา สรุปได้ดังนี้

6.1 รูปทรงธรรมชาติอย่างเดียว หมายถึง รูปทรงอันเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติโดยที่มนุษย์ไม่ได้มีส่วนดัดแปลง พบจำนวน 2 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 8.33 ได้แก่ ภาพ 7 Forest (Wood), 1894 และภาพ 20 Rocks near The Caves above the Chateau Noir, 1904

6.2 รูปทรงเรขาคณิตอย่างเดียว จำนวน 6 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 25 ได้แก่ ภาพ 8 Lake Annecy, 1896 ภาพ 14 Bend in the Forest Road, 1902-1906 ภาพ 15 Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves, 1902-1906 ภาพ 18 Banks of a River, 1904-1905 ภาพ 22 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906 และภาพ 23 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906

ส่วนภาพที่เหลือนอกจากนี้ จำนวน 16 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 66.66 พบว่าเซซานน์ใช้รูปทรงทั้ง 2 ชนิด คือ รูปทรงธรรมชาติและรูปทรงเรขาคณิตอยู่ในภาพเดียวกัน

เซซานน์ใช้ทั้งรูปทรงธรรมชาติและรูปทรงเรขาคณิตร่วมกันในการสร้างภาพมากที่สุด รองลงมาใช้รูปทรงเรขาคณิตอย่างเดียวและใช้รูปทรงธรรมชาติอย่างเดียวน้อยที่สุด

ตารางวิเคราะห์ข้อมูลภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์

ตาราง 6 โครงสร้าง - รูปทรง

ภาพที่	ชื่อภาพ	รูปทรง			อื่น ๆ
		ธรรมชาติ	เรขาคณิต	อิสระ	
1		✓	✓	—	
2		✓	✓	—	
3		✓	✓	—	
4		✓	✓	—	
5		✓	✓	—	
6		✓	✓	—	
7		✓	—	—	
8		—	✓	—	
9		✓	✓	—	
10		✓	✓	—	
11		✓	✓	—	
12		✓	✓	—	
13		✓	✓	—	
14		—	✓	—	
15		—	✓	—	
16		✓	✓	—	
17		✓	✓	—	
18		—	✓	—	
19		✓	✓	—	
20		✓	—	—	
21		✓	✓	—	
22		—	✓	—	
23		—	✓	—	
24		✓	✓	—	
	รวม	**18**	**22**	**0**	

7. สี (Color)

สี คือ สื่อในการแสดงออกซึ่งความรู้สึกของศิลปิน เป็นสิ่งสำคัญในการสร้างสรรค์ความงาม ให้เกิดในภาพจิตรกรรม สีที่เซซานน์ใช้ในการสร้างสรรค์ภาพทิวทัศน์มีทั้งลักษณะที่เลียนแบบธรรมชาติและการกำหนดตามความรู้สึกของตัวเองจากการศึกษาวิเคราะห์ภาพทิวทัศน์ของเซซานน์ พบว่าเซซานน์จะใช้สีในลักษณะกลมกลืนด้วยกลุ่มสีที่ครอบคลุมพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพโดยสามารถแยกเป็นอัตราการใช้กลุ่มสีระหว่างกลุ่มสีเย็นและกลุ่มสีอุ่น ได้ดังนี้

7.1 เซซานน์ใช้กลุ่มสีเย็นปริมาณร้อยละ 70-95 ของภาพเป็นส่วนใหญ่ จำนวนถึง 18 ภาพ ได้แก่ ภาพ 1 The Large Pine, 1889 ภาพ 3 Large Pine and Red Earth, 1890-1895 ภาพ 4 Rocks at Fontainebleau, 1893 ภาพ 5 Rocks in a Wood, 1893 ภาพ 6 View of Chateau Noir, 1894-1896 ภาพ 7 Forest (Wood), 1894 ภาพ 8 Lake Annecy, 1896 ภาพ 12 The Chateau Noir, 1900-1904 ภาพ 13 In the Grounds of Chateau Noir (Rocks and Trees), 1900 ภาพ 14 Bend in the Forest Road, 1902-1906 ภาพ 15 Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves, 1902-1906 ภาพ 16 The Chateau Noir, 1904, ภาพ 17 Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904 ภาพ 19 The Big Trees, 1904 ภาพ 21 The Chateau Noir, 1904-1906 ภาพ 22 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906 ภาพ 23 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906 และ ภาพ 24 Mont Sainte-Victoire and the Chateau Noir, 1904-1906

7.2 ใช้ปริมาณสีใกล้เคียงกันระหว่างกลุ่มสีเย็นกับกลุ่มสีอุ่นรองลงมาปริมาณร้อยละ 45-55 จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897 ภาพ 10 The Mill, 1898-1900 ภาพ 18 Banks of a River, 1904-1905 และภาพ 20 Rocks near The Caves above the Chateau Noir, 1904

7.3 ใช้กลุ่มสีอุ่นปริมาณร้อยละ 65-80 ของพื้นที่เป็นส่วนน้อยที่สุด จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ 2 Mountains Seen from L'Egtague, 1886-1890 และภาพ 11 Quarry at Bibemus, 1898-1900

กลุ่มสีเย็นที่ใช้ส่วนใหญ่จะเป็นสีเขียว สีเหลืองเขียวและสีม่วงซึ่งสีเหล่านี้ถูกทำให้มีค่าเข้มขึ้น โดยการใช้สีน้ำเงินผสมจึงมีสีที่เข้มขึ้นจากการผสมของสีน้ำเงินอีก ได้แก่ สีน้ำเงินเขียวและสีน้ำเงินม่วง นอกจากนี้เซซานน์ยังใช้วิธีการทำให้สีมีค่าน้ำหนักแตกต่างโดยการผสมสีขาว สีเทาและสีดำอีกด้วย

กลุ่มสีอุ่นที่ใช้มากที่สุดเกือบทุกภาพ ได้แก่ สีเหลืองและสีส้ม และสีอื่นที่มีค่าเข้มกว่า ได้แก่ สีแดงส้มและสีแดงม่วง

นอกจากสีที่ใช้แทนค่าหรือแสดงออกแทนวัตถุในภาพแล้วเซซานน์ยังมีกลวิธีการใช้สีที่น่าสนใจอีกคือการประสานสีที่แตกต่างระหว่างกลุ่มสีและสีตรงข้ามด้วยการกระจายสีให้เป็นส่วนย่อย ๆ กระจายเข้าไปในพื้นที่ของสีตรงข้ามเพื่อให้เกิดความกลมกลืนได้อย่างงดงาม

ตารางวิเคราะห์ข้อมูลภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์

ตาราง 7 โครงสร้าง - สี

ภาพที่	ชื่อภาพ	กลุ่มสีเชิงปริมาณ/ร้อยละ		กลุ่มสีเชิงการเห็น	
		สีเย็น	สีอุ่น	กลุ่มสีเย็น	กลุ่มสีอุ่น
1		95	5	เขียว,ฟ้า-ม่วง	ส้ม,เหลือง
2		35	65	เขียว,น้ำเงิน,น้ำเงินม่วง	เหลืองส้ม,แดงส้ม,แดงม่วง
3		80	20	เขียว,เหลืองเขียว,น้ำเงิน,ฟ้า,ม่วง	เหลืองส้ม
4		90	10	ม่วง,เขียว,ฟ้า	เหลือง,ส้ม
5		70	30	เขียว,ฟ้า,ม่วง	เหลือง,ส้ม
6		80	20	เขียว,เหลือง,น้ำเงิน,ฟ้า,น้ำเงินม่วง	เหลือง,แดง,ส้ม
7		90	10	เขียว,เหลือง,ม่วง,ฟ้าม่วง	เหลือง,ส้ม,แดงส้ม
8		95	5	น้ำเงิน,เขียว,เหลือง	ส้ม
9		50	50	เหลืองเขียว,น้ำเงินเขียว,ม่วง,ฟ้า	เหลือง,ส้ม,แดงส้ม
10		45	55	เขียว,เหลืองเขียว	ส้ม,แดงส้ม,แดงม่วง,เหลืองส้ม
11		20	80	เขียว,ฟ้า	ส้ม,แดงส้ม,แดงม่วง
12		80	20	เหลืองเขียว,เขียว,น้ำเงินเขียว,น้ำเงินม่วง	เหลือง,เหลืองส้ม
13		70	30	เขียว,เหลืองเขียว,เขียวเข้ม,น้ำเงินม่วง	เหลืองส้ม
14		80	20	น้ำเงิน,เขียว,เหลืองเขียว,ม่วง,ม่วงเข้ม	แดงส้ม,แดงม่วง,เหลืองส้ม
15		90	10	เขียว,ฟ้า,น้ำเงินม่วง	แดงส้ม,เหลืองส้ม
16		75	25	เหลืองเขียว,เขียว,น้ำเงินม่วง	ส้ม,แดงส้ม
17		75	25	เหลืองเขียว,เขียว,ม่วง-ฟ้า,น้ำเงินเขียว	ส้ม,แดงส้ม
18		55	45	ฟ้า-เขียว,เหลืองเขียว,น้ำเงิน,น้ำเงินเขียว	เหลือง,เหลืองอ่อน,ส้ม
19		85	15	เหลืองเขียว,เขียว,ม่วง-เขียว	เหลือง,ส้ม,แดงส้ม
20		55	45	ฟ้า,เขียวอ่อน	เหลือง,แดงม่วง,
21		85	15	เขียว,ฟ้า,ม่วง	เหลืองส้ม
22		90	10	เหลืองเขียว,น้ำเงิน,ฟ้า-ม่วง	เหลือง,ส้ม,แดงส้ม,แดงม่วง
23		75	25	เขียว,น้ำเงิน,ฟ้า-ม่วง	เหลือง,ส้ม,แดงส้ม
24		95	5	เหลืองเขียว,เขียวเข้ม,ฟ้า-ม่วง	เหลือง

8. มิติและบริเวณว่าง (Dimension and Space)

มิติและบริเวณว่างคือสภาพที่ศิลปินสร้างมิติขึ้นจากพื้นระนาบว่าง ๆ ที่มีเฉพาะมิติกว้างและมิติยาว เป็นมิติที่ 3 เพื่อให้เกิดความรู้สึกเป็นความตื้นลึกด้วยวิธีลวงตาหลายวิธี เช่น การจัดวางตำแหน่งที่แตกต่างกันของวัตถุ การสร้างขนาดที่แตกต่างกันของวัตถุในภาพหรือน้ำหนักสีที่แตกต่างกันของวัตถุในภาพจากการศึกษาวิเคราะห์ภาพทิวทัศน์ของเซซานน์ สรุปผลดังนี้ คือ

มิติที่เกิดจากการจัดวางตำแหน่งต่างกันของวัตถุในภาพมีจำนวน 21 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 87.5

มิติที่เกิดจากขนาดของวัตถุต่างกันมีจำนวน 16 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 66.66

มิติที่เกิดจากมีค่าน้ำหนักสีต่างกันมีจำนวน 8 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 33.33

ในแต่และภาพนั้นเซซานน์สร้างมิติความตื้นลึกให้เกิดขึ้นในภาพด้วยวิธีการตั้งแต่ 1 วิธี 2 วิธี และ 3 วิธี แยกได้ดังนี้

8.1 ใช้วิธีการสร้างมิติความตื้นลึกให้เกิดขึ้นในภาพ 1 วิธี จำนวน 7 ภาพ แยกเป็น การจัดวางตำแหน่งที่แตกต่างกันของวัตถุในภาพจำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพ 4 Rocks at Fontainebleau, 1893 ภาพ 5 Rocks in a Wood , 1893 ภาพ 6 View of Chateau Noir, 1894-1896 ภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897 และภาพ 14 Bend in the Forest Road, 1902-1906 ใช้น้ำหนักสีที่แตกต่างกันของวัตถุในภาพ จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ 15 Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves, 1902-1906 และใช้การกำหนดขนาดที่แตกต่างกันของวัตถุในภาพ จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ 20 Rocks near The Caves above the Chateau Noir, 1904

8.2 ใช้วิธีการสร้างมิติความตื้นลึกให้เกิดขึ้นในภาพ 2 วิธี จำนวน 13 ภาพ แยกเป็นการจัดวางตำแหน่งของวัตถุในภาพแตกต่างกันกับการใช้ขนาดของวัตถุในภาพแตกต่างกัน จำนวน 10 ภาพ ได้แก่ ภาพ 2 Mountains Seen from L'Egtague, 1886-1890 ภาพ 8 Lake Annecy, 1896 ภาพ 10 The Mill, 1898-1900 ภาพ 11 Quarry at Bibemus, 1898-1900 ภาพ 13 In the Grounds of Chateau Noir (Rocks and Trees), 1900 ภาพ 18 Banks of a River, 1904-1905 ภาพ 19 The Big Trees, 1904 ภาพ 21 The Chateau Noir, 1904-1906 ภาพ 22 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906 และภาพ 23 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906 การจัดวางตำแหน่งที่แตกต่างกันของวัตถุในภาพกับการใช้น้ำหนักสีที่แตกต่าง จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ 1 The Large Pine, 1889 และภาพ 17 Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904 ใช้การกำหนดขนาดที่แตกต่างกันของวัตถุในภาพกับการใช้น้ำหนักสีที่แตกต่างกันจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ 7 Forest (Wood), 1894

8.3 ใช้วิธีการสร้างมิติความตื้นลึกให้เกิดขึ้นในภาพทั้ง 3 วิธี จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ 3 Large Pine and Red Earth, 1890-1895 ภาพ 12 The Chateau Noir, 1900-1904 ภาพ 16 The Chateau Noir, 1904 และภาพ 24 Mont Sainte-Victoire and the Chateau Noir, 1904-1906

บริเวณว่างซึ่งอาจจะเป็นส่วนหนึ่งที่ลึกที่สุดในภาพหรือส่วนที่ไม่ได้เป็นรูปทรงใด ๆ ในภาพทิวทัศน์ของเซซานน์หมายถึงส่วนที่เป็นท้องฟ้าซึ่งบางภาพแยกชัดเจนจากรูปทรงของวัตถุในภาพ แต่บางภาพระบายให้กลมกลืนกับวัตถุในภาพ เช่น ใบไม้หรือภูเขา จากการวิเคราะห์พบว่าเซซานน์สร้างบริเวณว่างให้เกิดขึ้นในภาพเป็นปริมาณของพื้นที่ทั้งหมดของภาพโดยประมาณ ดังนี้

บริเวณว่างที่เกิดขึ้นในภาพปริมาณพื้นที่ร้อยละ 3 จำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 4.16 ได้แก่ ภาพ 13 In the Grounds of Chateau Noir (Rocks and Trees), 1900

บริเวณว่างที่เกิดขึ้นในภาพปริมาณพื้นที่ร้อยละ 5 จำนวน 3 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 12.5 ได้แก่ ภาพ 14 Bend in the Forest Road, 1902-1906 , ภาพ 19 The Big Trees, 1904 และภาพ 20 Rocks near The Caves above the Chateau Noir, 1904

บริเวณว่างที่เกิดขึ้นในภาพปริมาณพื้นที่ร้อยละ 40 จำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 4.16 ได้แก่ ภาพ 18 Banks of a River, 1904-1905 ไม่ปรากฏบริเวณว่างในภาพทิวทัศน์ของเซซานน์จำนวน 2 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 8.33 ได้แก่ ภาพ 8 Lake Annecy, 1896 และภาพ 10 The Mill, 1898-1900

ภาพที่เหลือนอกจากนี้ซึ่งเป็นส่วนที่ปรากฏในภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์มากที่สุด จำนวน 17 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 70.83 มีพื้นที่บริเวณว่างระหว่างร้อยละ 10-25

ตารางวิเคราะห์ข้อมูลภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์

ตาราง 8 มิติและบริเวณว่าง

ภาพที่	ชื่อภาพ	มิติเกิดจากความแตกต่าง			บริเวณว่างเชิงปริมาณ		อื่น ๆ
		ตำแหน่ง	ขนาด	น้ำหนัก	ร้อยละ	ไม่มี	
1		■	—	■	25	—	
2		■	■	—	10	—	
3		✓	✓	✓	10	—	
4		✓	—	—	15	—	
5		✓	—	—	10	—	
6		✓	—	—	10	—	
7		—	■	■	10	—	
8		■	■	—	—	✓	
9		✓	—	—	15	—	
10		■	■	—	—	✓	
11		■	■	—	15	—	
12		✓	✓	✓	15	—	
13		■	■	—	3	—	
14		✓	—	—	5	—	
15		—	—	✓	25	—	
16		✓	✓	✓	25	—	
17		■	—	■	20	—	
18		■	■	—	40	—	
19		■	■	—	5	—	
20		—	✓	—	5	—	
21		■	■	—	25	—	
22		■	■	—	20	—	
23		■	■	—	20	—	
24		✓	✓	✓	20	—	
	รวม	**21**	**16**	**8**	**22**	**2**	

9. จังหวะและความเคลื่อนไหว (Rhythm and Movement)

จังหวะทางการเห็นเกิดขึ้นจากการรับรู้ชั่วขณะที่สายตากระทบวัตถุที่เป็นรูปร่าง รูปทรงที่ถูกจัดวางให้เป็นจังหวะอาจวางเป็นจังหวะซ้ำ ๆ หรือสลับกันจากการศึกษาวิเคราะห์ภาพทิวทัศน์ของเซซานน์จากกลุ่มตัวอย่างสามารถสรุปโครงสร้างด้านจังหวะที่ ปอล เซซานน์ใช้ในการสร้างภาพ ได้ดังนี้

มีโครงสร้างด้านจังหวะในภาพทิวทัศน์ของเซซานน์ จำนวน 24 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100 แยกเป็นจังหวะแบบสลับอย่างเดียวจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ 4 Rocks at Fontainebleau, 1893 และ ภาพ 5 Rocks in a Wood, 1893 เป็นจังหวะแบบสลับและแบบซ้ำในภาพเดียวกัน จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ 7 Forest (Wood), 1894 และภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897 เป็นจังหวะแบบซ้ำและแบบลดหลั่น จำนวน 6 ภาพ ได้แก่ ภาพ 12 The Chateau Noir, 1900-1904 ภาพ 16 The Chateau Noir, 1904 ภาพ 17 Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904 ภาพ 20 Rocks near The Caves above the Chateau Noir, 1904 ภาพ 21 The Chateau Noir, 1904-1906 และภาพ 24 Mont Sainte-Victoire and the Chateau Noir, 1904-1906 นอกนั้นส่วนใหญ่จำนวน 14 ภาพเป็นจังหวะแบบซ้ำอย่างเดียว

มีโครงสร้างด้านความเคลื่อนไหวในภาพทิวทัศน์ของเซซานน์ จำนวน 24 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

นอกจากโครงสร้างด้านจังหวะและความเคลื่อนไหวแล้วมีผลที่ตามมาก็คือ มีทิศทางของความเคลื่อนไหวด้วยจำนวน 21 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 87.5 ส่วนที่เหลืออีก 3 ภาพ เป็นการเคลื่อนไหวที่มีทิศทางไม่แน่นอน โดยทิศทางของความเคลื่อนไหวสามารถวิเคราะห์ออกมาได้ ดังนี้

9.1 เคลื่อนไหวมีทิศทางจากซ้ายไปขวา จำนวน 14 ภาพ ได้แก่ ภาพ 3 Large Pine and Red Earth, 1890-1895 ภาพ 5 Rocks in a Wood , 1893 ภาพ 8 Lake Annecy, 1896, ภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897 ภาพ 11 Quarry at Bibemus, 1898-1900 ภาพ 12 The Chateau Noir, 1900-1904 ภาพ 15 Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves, 1902-1906 ภาพ 16 The Chateau Noir, 1904 ภาพ 17 Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904 ภาพ 18 Banks of a River, 1904-1905 ภาพ 20 Rocks near The Caves above the Chateau Noir, 1904 ภาพ 21 The Chateau Noir, 1904-1906 ภาพ 23 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906 และภาพ 24 Mont Sainte-Victoire and the Chateau Noir, 1904-1906

9.2 เคลื่อนไหวทีทิศทางจากล่างขึ้นบน จำนวน 7 ภาพ ได้แก่ ภาพ 1 The Large Pine, 1889, ภาพ 6 View of Chateau Noir, 1894-1896 ภาพ 7 Forest (Wood), 1894 ภาพ 10 The Mill, 1898-1900 ภาพ 13 In the Grounds of Chateau Noir (Rocks and Trees), 1900 ภาพ 16 The Chateau Noir, 1904 และภาพ 19 The Big Trees, 1904

ภาพที่กล่าวมาแล้วนี้นอกจากจะมีความเคลื่อนไหวตามที่ได้เสนอไปแล้วบางภาพยังมีความเคลื่อนไหวทิศทางอื่นร่วมอยู่ด้วย เช่น ภาพ 5 Rocks in a Wood, 1893 ภาพ 16 The Chateau Noir, 1904 และภาพ 20 Rocks near The Caves above the Chateau Noir, 1904

นอกจากจะมีทิศทางความเคลื่อนไหวจากซ้ายไปขวาแล้วยังมีทิศทางเคลื่อนไหวจากล่างขึ้นบนอีกด้วย หรือภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897 ภาพ 11 Quarry at Bibemus, 1898-1900 และภาพ 12 The Chateau Noir, 1900-1904 นอกจากจะมีทิศทางเคลื่อนไหวจากซ้าย ไปขวาแล้วยังเคลื่อนไหวมีทิศทางจากบนลงล่างด้วย ส่วนภาพ 15 Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves, 1902-1906 ภาพ 17 Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904 และภาพ 18 Banks of a River, 1904-1905 นอกจากจะมีทิศทางเคลื่อนไหวจากซ้ายไปขวาแล้วยังมี ทิศทางเคลื่อนไหวสลับจากขวาไปซ้ายอีกด้วย

จากข้อมูลข้างต้นยอดรวมของภาพจะเกินจำนวนภาพที่ศึกษาซึ่งความจริงคือภาพบางภาพอาจมีความเคลื่อนไหวสองทิศทาง เช่น ภาพที่ 9 เคลื่อนไหวจากซ้ายไปขวาและบนลงล่างหรือภาพที่ 15 เคลื่อนไหวจากซ้ายไปขวาและขวาไปซ้าย เมื่อรวมแล้วในภาพทิวทัศน์ของเซซานน์มีความเคลื่อนไหวในทิศทางจากซ้ายไปขวามากที่สุด รองลงมา ได้แก่ การเคลื่อนไหวมีทิศทางจากล่างขึ้นบน เคลื่อนไหวมีทิศทางจากขวาไปซ้ายและบนลงล่างตามลำดับ

ตารางวิเคราะห์ข้อมูลภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์

ตาราง 9 จังหวะและความเคลื่อนไหว

ภาพที่	ชื่อภาพ	จังหวะ		ความเคลื่อนไหว		ทิศทาง		ลักษณะของทิศทาง
		มี	ไม่มี	มี	ไม่มี	มี	ไม่แน่นอน	
1		ซ้ำ		✓		✓	—	ล่างขึ้นบน
2		ซ้ำ		✓		✓	—	ล่างขึ้นบนคล้ายตัวแซด (Z)
3		ซ้ำ		✓		✓	—	ซ้ายไปขวาต่อกันเป็นวง
4		สลับ		✓		—	✓	—
5		สลับ		✓		✓	—	ซ้ายไปขวา,ล่างขึ้นบนวนซ้าย
6		ซ้ำ		✓		✓	—	ล่างขึ้นบน วนขวา
7		ซ้ำ,สลับ		✓		✓	—	ล่างขึ้นบน
8		ซ้ำ		✓		✓	—	ซ้ายไปขวา
9		ซ้ำ,สลับ		✓		✓	—	ซ้ายไปขวา/บนลงล่าง
10		ซ้ำ		✓		✓	—	ล่างขึ้นบน
11		ซ้ำ		✓		✓	—	ซ้ายไปขวา/บนลงล่าง
12		ลดหลั่น,สลับ		✓		✓	—	ซ้ายไปขวา/บนลงล่าง
13		ซ้ำ		✓		✓	—	ล่างขึ้นบน
14		ซ้ำ		✓		—	✓	—
15		ซ้ำ		✓		✓	—	ซ้ายไปขวา/ขวาไปซ้าย
16		ลดหลั่น,ซ้ำ		✓		✓	—	ซ้ายไปขวา/ล่างขึ้นบน
17		ลดหลั่น,ซ้ำ		✓		✓	—	ซ้ายไปขวา/ขวาไปซ้าย-วนขวา
18		ซ้ำ		✓		✓	—	ซ้ายไปขวา/ขวาไปซ้าย
19		ซ้ำ		✓		✓	—	ล่างขึ้นบน
20		ลดหลั่น,ซ้ำ		✓		✓	—	ซ้ายไปขวา/ล่างขึ้นบน
21		ลดหลั่น,ซ้ำ		✓		✓	—	ซ้ายไปขวา
22		ซ้ำ		✓		—	✓	—
23		ซ้ำ		✓		✓	—	ซ้ายไปขวา
24		ลดหลั่น,สลับ		✓		✓	—	ซ้ายไปขวา
	รวม	**24**		**24**		**21**	**3**	

10. ความกลมกลืน (Harmony)

ความกลมกลืน คือ สภาพความประสานกลมกลืนกันของโครงสร้างทางทัศนศิลป์เพื่อให้เกิดความพอเหมาะพอดีดูสวยงามไม่ขัดตา การสร้างสรรค์ให้เกิดความกลมกลืนในภาพทิวทัศน์ของ เซซานน์มีทั้งความกลมกลืนของโครงสร้างเฉพาะอย่างและการประสานกลมกลืนของโครงสร้างหลายอย่าง ได้แก่ ความกลมกลืนด้านเส้น ความกลมกลืนด้านสี ความกลมกลืนด้านรูปทรง และความกลมกลืนด้านพื้นผิว

จากการศึกษาการสร้างภาพทิวทัศน์ซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่างผลงานของเซซานน์ สรุปผลได้ดังนี้

ความกลมกลืนทางเส้นมีจำนวน 10 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 41.66

ความกลมกลืนทางสีมีจำนวน 24 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

ความกลมกลืนทางรูปทรงมีจำนวน 9 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 37.5

ความกลมกลืนทางพื้นผิวมีจำนวน 18 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 75

ภาพแต่ละภาพของเซซานน์มีความกลมกลืนทางโครงสร้างตั้งแต่ 1 ถึง 4 ทางพบในภาพต่าง ๆ ดังนี้

10.1 ภาพมีความกลมกลืนทางสีอย่างเดียว จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ 8 Lake Annecy, 1896

10.2 ภาพมีความกลมกลืนทางเส้นและสีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ 4 Rocks at Fontainebleau, 1893 ภาพ 6 View of Chateau Noir, 1894-1896 และภาพ 10 The Mill, 1898-1900

10.3 ภาพมีความกลมกลืนทางสีและรูปทรง จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897 และภาพ 11 Quarry at Bibemus, 1898-1900

10.4 ภาพมีความกลมกลืนทางสีและพื้นผิว จำนวน 8 ภาพ ได้แก่ ภาพ 13 In the Grounds of Chateau Noir (Rocks and Trees), 1900 ภาพ 14 Bend in the Forest Road, 1902-1906 ภาพ 15 Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves, 1902-1906 ภาพ 16 The Chateau Noir, 1904 ภาพ 18 Banks of a River, 1904-1905 ภาพ 19 The Big Trees, 1904 ภาพ 22 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906 และภาพ 23 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906

10.5 ภาพมีความกลมกลืนทางเส้น สีและพื้นผิว จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ 3 Large Pine and Red Earth, 1890-1895 ภาพ 7 Forest (Wood), 1894 และภาพ 12 The Chateau Noir, 1900-1904

10.6 ภาพมีความกลมกลืนทางสีรูปทรงและพื้นผิวมี 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ 20 Rocks near The Caves above the Chateau Noir, 1904 ภาพ 21 The Chateau Noir, 1904-1906 และภาพ 24 Mont Sainte-Victoire and the Chateau Noir, 1904-1906

10.7 ภาพมีความกลมกลืนทางเส้น สี รูปทรงและพื้นผิว มีจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ 1 The Large Pine, 1889 ภาพ 2 Mountains Seen from L'Egtague, 1886-1890 ภาพ 5 Rocks in a Wood, 1893 และภาพ 17 Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904

เห็นได้ว่าภาพทุกภาพของเซซานน์มีความกลมกลืนทางสี ซึ่งสามารถแยกได้ตามหลักการใช้สีให้ประสานกลมกลืนกันได้อีก ดังนี้

ความกลมกลืนในสภาพสีส่วนรวม (Tonality of Colors) หมายถึงสีของวัตถุในภาพเขียนที่มองเห็นส่วนใหญ่จะมีสีออกสีใดสีหนึ่ง แม้ว่าในส่วนละเอียดของภาพจะมีสีอื่น ๆ ปะปนอยู่ด้วยแต่เมื่อมองรวม ๆ ทั่วภาพแล้วรับรู้ได้ว่าออกเป็นสีใดสีหนึ่ง ในภาพทิวทัศน์ของเซซานน์ที่ทำการศึกษาวิเคราะห์มีภาพในลักษณะสภาพสีส่วนรวมอยู่จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ 8 Lake Annecy, 1896 ภาพ 11 Quarry at Bibemus, 1898-1900 ภาพ 15 Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves, 1902-1906 และภาพ 20 Rocks near The Caves above the Chateau Noir, 1904

ความกลมกลืนโดยใช้น้ำหนักสี (Total Value Harmony) คือการใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักของสีเดียวหรือหลายสีด้วยการทำให้สีสีเดียวมีค่าน้ำหนักหลายน้ำหนัก โดยการใช้สีขาวผสมในส่วนที่ต้องการน้ำหนักเบาหรืออ่อนและผสมสีดำเพื่อให้เกิดค่าน้ำหนักเข้มขึ้นหรือเป็นสีคล้ำ เซซานน์ใช้วิธีการสร้างความกลมกลืนของสีโดยการทำค่าน้ำหนักของสีให้แตกต่างกัน จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ 4 Rocks at Fontainebleau, 1893 ภาพ 13 In the Grounds of Chateau Noir (Rocks and Trees), 1900 ภาพ 19 The Big Trees, 1904 และภาพ 24 Mont Sainte-Victoire and the Chateau Noir, 1904-1906

ความกลมกลืนในสภาพสีตัดกัน หรือการใช้สีตรงข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน (Complementary Colors) คือการใช้สีตรงข้ามกับอีกสีหนึ่งเข้าไประบายไว้ในภาพเดียวกัน เซซานน์ใช้วิธีระบายสีตรงข้ามกันด้วยการวางสีไว้ใกล้กันและสลับ วิธีที่ใช้มากที่สุด ได้แก่ การระบายสีตรงข้ามสลับกันหรือระบายให้อีกสีหนึ่งกระจายสีหรือย่อยสีให้เป็นส่วนเล็ก ๆ เข้าไปสลับอยู่ในพื้นที่ของอีกสีหนึ่งผลที่ได้รับคือทำให้สีในพื้นที่บริเวณนั้นมีการส่งเสริมซึ่งกันและกันทำให้สีมีความสว่างสดใสขึ้น เซซานน์ใช้วิธีระบายสีตรงข้ามให้ประสานกลมกลืนหรือสร้างความกลมกลืนของสีในสภาพสีตัดกัน จำนวน จำนวน 14 ภาพ ได้แก่ ภาพ 2 Mountains Seen from L'Egtague, 1886-1890 ภาพ 3 Large Pine and Red Earth, 1890-1895 ภาพ 5 Rocks in a Wood, 1893 ภาพ 6 View of Chateau Noir, 1894-1896 ภาพ 7 Forest (Wood), 1894 ภาพ 9 Mont Sainte-Victoire Seen from Bibemus, 1897 ภาพ 10 The Mill, 1898-1900, ภาพ 12 The Chateau Noir, 1900-1904 ภาพ 14 Bend in the Forest Road, 1902-1906 ภาพ 16 The Chateau Noir, 1904 ภาพ 17 Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904 ภาพ 18 Banks of a River, 1904-1905 ภาพ 21 The Chateau Noir, 1904-1906 และภาพ 23 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906

ความกลมกลืนด้วยวรรณะสีหรือกลุ่มสี (Tone of Colors) คือ การจัดโครงสีให้เปล่งประกายออกทางวรรณะหรือกลุ่มสีใดในวงจรสีทั้งหมด 12 สี โดยแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มสี หากไม่นับสีเหลืองและสีม่วงซึ่งสามารถเข้าได้ทั้ง 2 กลุ่มสี จะมีกลุ่มสีอุ่น (Warm Tone) ได้แก่ สีเหลือส้ม สีส้ม สีส้มแดง สีม่วงแดงและสีแดง อีกกลุ่มสีหนึ่งคือ กลุ่มสีเย็น (Cool Tone) ได้แก่ สีเขียวเหลือง สีเขียว สีเขียวน้ำเงิน สีน้ำเงินและสีม่วงน้ำเงิน จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า ปอล เซซานน์ใช้ความ

กลมกลืนด้วยวรรณะสี จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ 1 The Large Pine, 1889 และภาพ 22 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906

เซซานน์ได้สร้างความกลมกลืนของสีตามหลักความกลมกลืนในสภาพตัดกันมากที่สุดรองลงมา ได้แก่ ความกลมกลืนในสภาพสีส่วนรวมและความกลมกลืนด้วยน้ำหนักสีสร้างความกลมกลืนโดยใช้วรรณะหรือกลุ่มสีน้อยที่สุด

ตารางวิเคราะห์ข้อมูลภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์

ตาราง 10 โครงสร้าง - ความกลมกลืน

ภาพที่	ชื่อภาพ	ความกลมกลืน				สภาพความกลมกลืนทางสี			
		ทางเส้น	ทางสี	ทางรูปทรง	ทางพื้นผิว	ส่วนรวม	น้ำหนัก	ตัดกัน	กลุ่มสี
1									✓
2								✓	
3		✓	✓	—	✓			✓	
4		✓	✓	—	—		✓		
5								✓	
6		✓	✓	—	—			✓	
7		✓	✓	—	✓			✓	
8		—	✓	—	—	✓			
9		—	✓	✓	—			✓	
10		✓	✓	—	—			✓	
11		—	✓	✓	—	✓			
12		✓	✓	—	✓			✓	
13		—	✓	—	✓		✓		
14		—	✓	—	✓			✓	
15		—	✓	—	✓	✓			
16		—	✓	—	✓			✓	
17								✓	
18		—	✓	—	✓			✓	
19		—	✓	—	✓		✓		
20		—	✓	✓	✓	✓			
21		—	✓	✓	✓			✓	
22		—	✓	—	✓				✓
23		—	✓	—	✓			✓	
24		—	✓	✓	✓		✓		
	รวม	**10**	**24**	**9**	**18**	**4**	**4**	**14**	**2**

บทที่ 4
การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน

จากการศึกษาวิเคราะห์กลุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ จำนวน 24 ภาพ ในประเด็นต่าง ๆ ผู้วิจัยได้ประยุกต์ผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ในแบบของผู้วิจัย โดยใช้สื่อสีน้ำมันบนผ้าใบ จำนวน 25 ภาพ ได้แก่

ภาพที่ 1	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 1	ขนาด	70x90	เซนติเมตร
ภาพที่ 2	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 2	ขนาด	70x90	เซนติเมตร
ภาพที่ 3	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 3	ขนาด	90x70	เซนติเมตร
ภาพที่ 4	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 4	ขนาด	70x90	เซนติเมตร
ภาพที่ 5	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 5	ขนาด	70x90	เซนติเมตร
ภาพที่ 6	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 6	ขนาด	70x90	เซนติเมตร
ภาพที่ 7	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 7	ขนาด	70x90	เซนติเมตร
ภาพที่ 8	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 8	ขนาด	80x60	เซนติเมตร
ภาพที่ 9	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 1	ขนาด	60x80	เซนติเมตร
ภาพที่ 10	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 9	ขนาด	80x100	เซนติเมตร
ภาพที่ 11	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 10	ขนาด	80x100	เซนติเมตร
ภาพที่ 12	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 11	ขนาด	80x100	เซนติเมตร
ภาพที่ 13	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 2	ขนาด	70x100	เซนติเมตร
ภาพที่ 14	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 3	ขนาด	70x100	เซนติเมตร
ภาพที่ 15	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 4	ขนาด	70x100	เซนติเมตร
ภาพที่ 16	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 5	ขนาด	70x100	เซนติเมตร
ภาพที่ 17	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 6	ขนาด	80x100	เซนติเมตร
ภาพที่ 18	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 7	ขนาด	80x100	เซนติเมตร
ภาพที่ 19	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 8	ขนาด	90x120	เซนติเมตร
ภาพที่ 20	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 9	ขนาด	70x100	เซนติเมตร
ภาพที่ 21	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 10	ขนาด	70x100	เซนติเมตร
ภาพที่ 22	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 11	ขนาด	70x100	เซนติเมตร
ภาพที่ 23	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 12	ขนาด	70x100	เซนติเมตร
ภาพที่ 24	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 13	ขนาด	70x100	เซนติเมตร
ภาพที่ 25	ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 14	ขนาด	90x120	เซนติเมตร

1. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 1 ขนาด 70x90 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 216 ทิวทัศน์ 1

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ 1 มีดังต่อไปนี้

1.1 เรื่องราวของต้นไม้ที่มีอยู่จริงในธรรมชาติมาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมด้วยสีน้ำมัน โดยได้แบบอย่างของเรื่องราวและการเลือกมุมหรือมุมมองจากภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ ชื่อภาพ Bend in the Forest Road, 1902-1906 ภาพของ ปอล เซซานน์เป็นภาพแนวตั้งแต่ผู้วิจัยสร้างงานในลักษณะแนวนอน

1.2 รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้ ใบไม้ที่มีอยู่ในธรรมชาติให้เป็นแผ่นสีเล็ก ๆ ต่อเนื่องกัน ส่วนล่างของภาพบริเวณที่เป็นพื้นดินประมาณร้อยละ 20 จะมีรูปทรงเป็นแผ่นสีใหญ่ ๆ ตามจังหวะของน้ำหนักสีและแสงเงาที่ปรากฏบนพื้นดิน

1.3 กลวิธีในการสร้างงานใช้กลวิธีระบายสีน้ำมันบนผ้าใบด้วยพู่กันขนาดกว้างประมาณ 0.7 นิ้ว ระบายแสดงรอยพู่กันในแนวตั้งต่อเนื่องกันไปทั้งภาพ ยกเว้นบริเวณพื้นดินส่วนล่างของภาพประมาณร้อยละ 20 ใช้วิธีระบายสีเรียบโดยเจตนาจะให้เห็นความแตกต่างระหว่างต้นไม้กับพื้นดินหรือต้องการเน้นว่าในภาพมีเรื่องราวของต้นไม้กับพื้นดินโดยมีต้นไม้เป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ พื้นดินเป็นพื้นที่ส่วนน้อย

1.4 การจัดวางต้นไม้ในลักษณะสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน โดยในภาพจะมีความรู้สึกหนักด้านขวาด้วยน้ำหนักสีที่เข้มหรือหนักกว่าด้านซ้ายแต่ถ่วงดุลอยู่ด้วยรูปทรงของต้นไม้สีม่วงด้านซ้ายของภาพ

1.5 สีที่ใช้ในการสร้างภาพส่วนใหญ่จะคงลักษณะสีที่มีอยู่ในธรรมชาติ เช่น สีเหลือง สีเขียว สีฟ้า สีน้ำเงิน และสีม่วง ด้วยผู้วิจัยมีความประทับใจและชอบในการใช้สีที่สดใสของ ปอล เซซานน์ จึงพยายามที่จะศึกษาและสร้างงานให้ออกมาในลักษณะสีที่สดใสเห็นได้จากความพยายามที่จะใช้สีเหลือง (Cadmium Yellow) ระบายในพื้นที่ที่มีความสว่างที่สุดของต้นไม้ บางส่วนผสมสีขาวลงไปด้วยเพื่อให้เกิดสีที่เบากว่าสีเหลืองและต้องการเน้นให้เป็นน้ำหนักที่เบาหรือสว่างที่สุดของภาพ ส่วนที่เป็นน้ำหนักกลางของภาพจะใช้สีเขียว (Permanent Light Green) และสีเขียว (Chrome Green) สีที่มีน้ำหนักกลางอีกสีที่นำมาใช้ ได้แก่ สีฟ้า (Cerulean) ผสมสีขาวในอัตราส่วน 5 ต่อ 1 ทำให้มีค่าน้ำหนักใกล้เคียงกับสีเขียว สีน้ำเงิน (Ultramarine) กับสีน้ำเงิน (Prussian Blue) เป็นสีที่มีค่าน้ำหนักเข้มที่สุด จากการวางน้ำหนักของสีในภาพเป็นลักษณะไล่น้ำหนักจากอ่อนไปแก่ จากเบาไปเข้ม จากสีเหลืองอ่อนไปสีเขียว สีฟ้า และสีน้ำเงินจากซ้ายไปขวาด้วยรอยพู่กันที่ระบายลงไปบนพื้นผ้าใบในแนวตั้งสลับขึ้นลงและไล่น้ำหนักจากสีเหลืองไปสีน้ำเงินด้วยมีจุดมุ่งหมายจะให้เกิดความรู้สึกคล้ายคลื่นสี

นอกจากสีเหลือง สีเขียว สีฟ้าและสีน้ำเงินซึ่งเป็นสีใกล้เคียงกันในกลุ่มสีเย็นยังมีสีอื่นในกลุ่มสีเย็นอีก ได้แก่ สีม่วง (Cobalt Violet) ผสมสีขาวเล็กน้อยเพื่อให้มีค่าน้ำหนักสว่างขึ้น ระบายบริเวณพื้นที่ด้านล่างซ้ายเล็กน้อยสลับกับสีม่วง (Magenta)

ในพื้นที่ส่วนล่างประมาณร้อยละ 20 อันเป็นบริเวณพื้นดินใช้สีที่อยู่ในกลุ่มสีร้อน อันได้แก่ สีเหลือง (Chrome Yellow) สีเหลือง (Cadmium Yellow) ผสมสีขาว สีส้ม (Cadmium Orange Hue) ระบายสลับกันในลักษณะระบายเรียบ (Blending) เป็นช่วง ๆ ต่อกัน สีที่ปรากฏโดยรวมของภาพจึงเป็นสีกลุ่มเย็นประมาณร้อยละ 80 และสีกลุ่มร้อนร้อยละ 20

1.6 จากการระบายสีให้ปรากฏเป็นรอยพู่กันสูงต่ำจากด้านซ้ายไปด้านขวาเป็นจังหวะต่อเนื่อง แต่บางสีไม่ต่อเนื่อง ให้ความรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวไม่อยู่นิ่งของพื้นที่ส่วนที่เป็นใบไม้

1.7 ความกลมกลืนที่ปรากฏในภาพเป็นความกลมกลืนของกลุ่มสี พื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพประมาณร้อยละ 80 เป็นความกลมกลืนในสภาพที่ใกล้เคียงในสีกลุ่มเย็น

ปัญหาในการสร้างงานเกิดขึ้น 2 อย่าง คือ

1. กลวิธีในการระบายสีอันเป็นส่วนสำคัญในการแสดงออก ผู้วิจัยระบายสีอย่างบางไม่ค่อยมีเนื้อสีทำให้รู้สึกถึงความเบาบางไม่แน่นของเนื้อสี เป็นการระบายสีชนิดไม่กล้าระบายสี เมื่อระบายสีทับอีกสีหนึ่ง สีที่ถูกระบายทับจะหม่นหมองลงทันที

2. รูปแบบของการสร้างงานระหว่างพื้นที่ส่วนบนของภาพประมาณร้อยละ 80 กับพื้นที่ส่วนล่างของภาพประมาณร้อยละ 20 ไม่สัมพันธ์กัน ส่วนบนจะเป็นลักษณะเป็นแผ่นสีเล็ก ๆ ต่อกันเป็นคลื่น เป็นช่วง ๆ แต่ส่วนล่างจะเป็นแผ่นใหญ่ ขอบเป็นเหลี่ยม เป็นมุมคมชัด

สิ่งที่ผู้วิจัยนำผลของการศึกษาวิจัยมาใช้ในภาพนี้ ได้แก่ เรื่องราว รูปแบบ ดุลยภาพ สี กลวิธีในการระบายสี จังหวะและความเคลื่อนไหว และความกลมกลืน

2. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 2 ขนาด 70X90 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 217 ทิวทัศน์ 2

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ 2 มีดังต่อไปนี้

2.1 จากการศึกษาวิจัยผลงานของ ปอล เซซานน์ ผู้วิจัยได้นำกลวิธีในการระบายสีให้เป็นแผ่นสลับกันเพื่อให้เกิดความรู้สึกมีการผลักดันสีให้รู้สึกเป็นมิติตื้นลึกสลับไปสลับมา ในภาพนี้เป็นเรื่องราวของต้นไม้ 4 ต้น ในลักษณะเอียงซ้ายและเอียงขวาสลับกันเป็นการจัดภาพมีลักษณะสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

2.2 ใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้ ใบไม้และพื้นดินให้เป็นระนาบสี

2.3 ใช้กลวิธีระบายสีให้เป็นแผ่นสี่เหลี่ยมที่มีขนาดใหญ่กว่าภาพที่ 1 วางต่อกันในแนวเอียงซ้ายเป็นส่วนใหญ่

2.4 ใช้สีด้วยสีเหลือง (Cadmium Yellow) บางพื้นที่ผสมสีขาวด้วยเพื่อให้เกิดน้ำหนักเบา สีเขียว (Chrome Green) สีเขียว (Permanent Light Green) สีเขียว (Viridian Hue) สีฟ้า (Cerulean) ผสมสีขาว สีน้ำเงิน (Ultramarine) และสีน้ำเงิน (Prussian Blue) สีที่กล่าวมานี้เป็นสีอยู่ในกลุ่มสีเย็นอันเป็นพื้นที่ของสีส่วนใหญ่ของภาพ นอกจากสีที่กล่าวมาแล้วยังมีสีที่จัดอยู่ในกลุ่มสีเย็นอีกสี ได้แก่ สีม่วง (Cobalt Violet) ระบายสลับไปทั่วภาพ

พื้นที่ส่วนล่างของภาพประมาณร้อยละ 25 ระบายด้วยสีกลุ่มอุ่นด้วยกลวิธีระบายเป็น

แผ่นสีแผ่นใหญ่กว่าส่วนบนโดยใช้พู่กันขนาดเดียวกันแต่ระบายให้เป็นขนาดใหญ่กว่า ลักษณะแนวนอนเป็นส่วนใหญ่ด้วยสีเหลือง (Cadmium Yellow) บางพื้นต่อกันผสมสีขาวด้วยเพื่อให้เกิดค่าน้ำหนักอ่อนแก่ของสีเหลือง สีส้ม (Cadmium Orange Hue) บางพื้นที่ผสมสีขาวเพื่อให้เกิดค่าน้ำหนักอ่อนแก่ของสีส้มเช่นกัน นอกจากสีเหลืองและสีส้มที่ใช้ระบายพื้นที่ส่วนล่างของภาพแล้วยังมีสีม่วง (Magenta) ซึ่งเป็นสีม่วงอมแดงอันเป็นสีอยู่ในกลุ่มสีอุ่นมาระบายในส่วนที่เป็นน้ำหนักเข้มสุดของกลุ่มสีอุ่น

2.5 การจัดวางภาพนี้ในลักษณะสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน การแบ่งพื้นที่ของภาพออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ ๆ ได้แก่ ส่วนบนประมาณร้อยละ 75 ของพื้นที่ทั้งหมดและส่วนล่างประมาณร้อยละ 25 โดยส่วนบนเป็นพื้นที่ของกลุ่มสีเย็น และส่วนล่างเป็นพื้นที่ของกลุ่มสีอุ่น ด้วยกลวิธีการระบายสีเป็นแผ่นและวางน้ำหนักสี 2-3 น้ำหนักไว้ใกล้กันเพื่อให้เกิดมิติของสีมีความรู้สึกเคลื่อนไหวสลับบนล่างในแต่ละสี หากดูโดยรวมทั้งภาพจะทำให้มีความรู้สึกเคลื่อนไหวไม่อยู่นิ่งและด้วยกลวิธีระบายสีตรงข้ามให้กระจายเข้าไปในพื้นที่ของสีอีกกลุ่มหนึ่ง จึงทำให้ภาพมีการประสานกลมกลืนกันในสภาพสีตัดกัน

สิ่งที่นำผลจากการศึกษาวิจัยมาใช้ในภาพนี้ได้แก่ใช้รูปแบบของการปรับเปลี่ยนรูปทรงจากธรรมชาติให้เป็นแผ่นสีทุกพื้นที่ของภาพ การจัดวางภาพในลักษณะสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน กลวิธีในการระบายสีเป็นแผ่นในแนวเอียงซ้ายเป็นส่วนใหญ่ แนวเอียงขวา แนวตั้งและแนวนอนเป็นส่วนน้อย และกลวิธีสร้างความกลมกลืนของสีตรงข้ามหรือสีตัดกันโดยระบายให้สีกระจายเข้าไปในพื้นที่ตรงข้ามกัน

ปัญหาของการสร้างสรรค์ผลงานที่พบเป็นปัญหาจากการระบายสีเช่นเดียวกับภาพที่ 1 คือ เมื่อระบายทับอีกสีหนึ่งแล้วทำให้สีนั้นลดค่าความสดใสหรือเกิดอาการหม่นหมองและการระบายสีเป็นแผ่นใหญ่สลับไปมาทำให้รู้สึกถึงความแข็งกระด้าง เนื่องจากต้องการเน้นเรื่องกลวิธีระบายสีเป็นแผ่นแบบ ปอล เซซานน์ ทำให้สีกระจัดกระจายไม่เป็นรูปทรงโดยรวม คือ ทิ้งรูปทรงโดยรวมจนไม่เห็นรูปทรงของต้นไม้

3. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 3 ขนาด 90X70 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 218 ทิวทัศน์ 3

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ 3 มีดังต่อไปนี้

ภาพทิวทัศน์ 3 ได้แนวทางในการสร้างสรรค์มาจากภาพ Bend in the Forest Road, 1902-1906 ของปอล เซซานน์ ทั้งเรื่องราว รูปแบบและกลวิธีในการแสดงออก

3.1 เรื่องราวของต้นไม้และพื้นดินมีต้นไม้ขึ้นในลักษณะเรียงหน้ากระดาน

3.2 ใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้ ใบไม้และพื้นดินให้เป็นแผ่นสีในส่วนของต้นไม้ในพื้นที่โดยประมาณร้อยละ 75 บริเวณพื้นดินปรับเปลี่ยนให้เป็นแผ่นสีขนาดใหญ่ในพื้นที่ประมาณร้อยละ 25 ลักษณะเป็นแผ่นสีถูกตัดให้เป็นเหลี่ยมเป็นมุมหลายแผ่นต่อกัน ในส่วนพื้นดินนี้

ผู้วิจัยได้สร้างให้แตกต่างไปจากรูปแบบที่เซซานน์ใช้แต่ยังยึดหลักความเป็นเหลี่ยม เป็นสันเป็นมุมตามแบบเซซาน์

3.3 กลวิธีในการสร้างงานใช้วิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้งเป็นส่วนใหญ่ของพื้นที่ โดยเฉพาะส่วนที่เป็นใบไม้ ด้วยการระบายสีอ่อนก่อน ได้แก่ สีเหลือง (Lemon Yellow) ผสมสีขาว สีเขียว (Chrome Green) สีฟ้าผสมกับสีขาวเพื่อให้มีค่าน้ำหนักอ่อนลง ต่อจากนั้นระบายด้วยสีเข้มที่มีน้ำหนักขึ้นได้แก่สีเขียว (Viridian) บางจังหวะผสมสีขาวเพื่อให้เกิดค่าน้ำหนักเบาของสีเขียว ส่วนน้ำหนักเข้มสุดจะมีสีม่วง (Mauve) ระบายอยู่บริเวณมุมบนขวาของภาพ

บริเวณส่วนล่างของภาพที่มีรูปแบบเป็นแผ่นรูปทรงเรขาคณิตแผ่นใหญ่ต่อกันระบายด้วยสีเหลือง (Cadmium Yellow) ประมาณครึ่งหนึ่งของพื้นที่ บริเวณล่างสุดของภาพบางส่วนผสมสีขาวเพื่อให้มีค่าน้ำหนักเบาของสีเหลือง ติดกับสีเหลืองระบายด้วยสีม่วง (Magenta) ผสมสีขาวเล็กน้อยเพื่อให้สีสว่างขึ้น จุดประสงค์ของการระบายสีพื้นที่ส่วนล่างของภาพเป็นแผ่นเหลี่ยมใหญ่ ๆ เพื่อจะสร้างความแตกต่างระหว่างต้นไม้กับพื้นดิน แต่เมื่อดูแล้วอาจไม่เข้ากันระหว่างรูปทรงที่เป็นธรรมชาติกับรูปทรงเรขาคณิต

3.4 การจัดวางภาพในลักษณะสมดุลแบบสองข้างเท่ากันแต่ไม่เหมือนกันในแนวตั้ง

3.5 สีส่วนใหญ่ของภาพจะออกไปทางสีกลุ่มเย็นประมาณร้อยละ 65 อันได้แก่ สีเขียว (Chrome Green) สีเขียว (Viridain) สีน้ำเงิน (Ultramarine) และสีฟ้า (Cerulean) กลุ่มสีร้อนประมาณร้อยละ 35 อันได้แก่ สีเหลือง (Lemon Yellow) สีเหลือง (Cadmium Yellow) สีเหลือง (Chrome Yellow) สีม่วง (Magenta) และสีส้ม (Cadmuim Orang) โดยมีสีกลุ่มสีเหลืองเป็นตัวเชื่อมหรือตัวประสานระหว่างสีกลุ่มเย็นและกลุ่มร้อน การสร้างมิติความตื้นลึกของภาพพยายามนำกลวิธีระบายสีที่มีค่าน้ำหนักสีของแต่ละสีมาวางใกล้กันตามแบบของเซซานน์ แต่บางพื้นที่ยังไม่สามารถแสดงออกได้ตามความต้องการ เช่น บริเวณตอนกลางด้านซ้ายของภาพและบริเวรตอนล่างของภาพ ส่วนบริเวณว่างภายในภาพมีน้อยมากไม่ถึงร้อยละ 5 อันได้แก่บริเวณที่เป็นสีฟ้าเนื่องจากมุมมองและโครงสร้างของภาพเป็นลักษณะทึบตัน จากการวางสีที่เด่นชัดได้แก่สีเหลืองและสีเขียวด้วยรอยพู่กันในแนวตั้งกระจายอยู่ทั่วภาพ ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวแต่ไม่มีทิศทางเป็นการเคลื่อนไหวอยู่กับที่ไม่มีการต่อเนื่องเป็นทิศทาง

3.6 ความกลมกลืน ในภาพเห็นได้ชัดเจนว่าเป็นความกลมกลืนด้วยสี ได้แก่ สีกลุ่มเย็นเป็นความกลมกลืนด้วยกลุ่มสีโดยมีสีเหลืองเป็นตัวเชื่อมหรือเป็นสีที่ประสานความกลมกลืนได้เป็นอย่างดี จะสังเกตเห็นว่ามีสีม่วง (Magenta) และสีแดง (Rose Madder) ระบายกระจายอยู่ทั่วไปภายในภาพอันเป็นความพยายามที่จะสร้างความกลมกลืนระหว่างสีของพื้นดินส่วนล่างของภาพกับสีของต้นไม้ส่วนบนภาพซึ่งวิธีการกระจายสีของพื้นที่หนึ่งเข้าไปอยู่ในอีกพื้นที่หนึ่งเป็นกลวิธีที่เซซานน์ใช้สร้างงานมาก อีกทั้งเป็นการเพิ่มความสว่างสดใสของสีภายในภาพ

ปัญหาในการสร้างผลงาน การระบายสียังไม่สามารถควบยคุมให้สีที่ระบายมีความสดใสตามต้องการได้ รูปแบบของการปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้และพื้นดินยังไม่สัมพันธ์กัน การปรับ-เปลี่ยนรูปทรงในภาพจนไม่เหลือรูปทรงโดยรวมเป็นการทิ้งรูปทรงโดยรวมของภาพ ทำให้ภาพขาดจุดสนใจ

4. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 4 ขนาด 70X90 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 219 ทิวทัศน์ 4

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ 4 มีดังต่อไปนี้

4.1 เรื่องราวเกี่ยวกับต้นไม้ 3 ต้น มี 2 ต้น ด้านซ้ายของภาพวางในตำแหน่งด้านหน้า 1 ต้น ด้านขวาของภาพวางในตำแหน่งหลัง พื้นที่ของภาพถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนใหญ่ ๆ ค่อนข้างชัดเจน คือส่วนบนประมาณร้อยละ 70 เป็นพื้นที่ของใบไม้และต้นไม้ด้านขวามือ ส่วนที่เหลือประมาณร้อยละ 30 เป็นพื้นดิน คือต้องการเสนอเรื่องราวของต้นไม้ ใบไม้กับพื้นดิน

4.2 รูปแบบที่ใช้ในการสร้างภาพคือ ใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้ ใบไม้ และพื้นดินให้เป็นแผ่นสี แต่ยังพอมองออกว่าเป็นต้นไม้และพื้นดิน

4.3 กลวิธีบริเวณตอนบนใช้วิธีการระบายสีเป็นแผ่นสลับกันในแนวตั้งแนวเอียงซ้ายและเอียงขวาโดยใช้ พู่กันขนาดประมาณ 1 นิ้วระบายเพื่อให้เกิดมิติจึงใช้วิธีการวางน้ำหนักสีของแต่ละสีไว้ใกล้เคียงกันดังกลวิธีของเซซานน์ ส่วนตอนล่างใช้กลวิธีระบายเป็นแผ่นสีขนาดใหญ่ในแนวนอนต่างกันด้วยน้ำหนักสี

4.4 การจัดโครงสร้างด้านดุลยภาพเป็นการวางรูปทรงของต้นไม้ด้านซ้าย 2 ต้น ด้านขวา 1 ต้น ในลักษณะสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

4.5 การใช้สีจะเห็นได้ชัดเจนว่าภาพถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วน โดยกลุ่มสี 2 กลุ่มสี คือส่วนบนระบายด้วยสีเหลือง (Lemon Yellow) สีเขียว (Chrome Green) สีเขียว (Viridain) สีน้ำเงิน (Ultramarine) และสีน้ำเงิน (Brussian Blue) อีกทั้งการลดค่าของสีเหลือง (Lemon Yellow) ให้อ่อนลงเพื่อเข้ากับกุล่มสีเย็นได้ จึงผสมสีขาวเป็นสีเหลืองอ่อนระบายกระจายอยู่ทั่วไป ส่วนบริเวณตอนล่าง ประมาณร้อยละ 30 ในส่วนที่เป็นพื้นดินระบายด้วยสีกลุ่มอุ่น ได้แก่ สีเหลือง (Cadmium Yellow) สีส้ม (Cadmium Orange Hue) สีม่วง (Cobalt Violet) และสีม่วง (Magenta) เพื่อแสดงระนาบที่มีน้ำหนักต่างกันของพื้นดิน ในพื้นที่ส่วนบนของภาพอันเป็นสีกลุ่มเย็นซึ่งมีสีเขียวเป็นส่วนใหญ่จะมีสีของพื้นที่ตอนล่าง ได้แก่ สีส้มและสีม่วง (Magenta) กระจายเข้าไปอยู่ด้วยอันเป็นกลวิธีที่ปอล เซซานน์ มักใช้ในการระบายสีเพื่อสร้างให้เกิดความสดใสขึ้นในภาพ

4.6 บริเวณที่เป็นสีฟ้า เป็นส่วนที่ต้องการแสดงบริเวณว่างของภาพในปริมาณไม่เกินร้อยละ 5 ของพื้นที่ทั้งหมด แต่บริเวณดังกล่าวก็ยังไม่สามารถแสดงบริเวณว่างได้ ยังรู้สึกตัน ๆ

4.7 การระบายสีเป็นแผ่น ๆ เป็นจังหวะสลับแนวตั้ง แนวนอน แนวเอียงซ้ายและเอียงขวา ก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวภายในภาพเป็นการเคลื่อนไหวที่ไม่มีทิศทาง

จากการใช้กลวิธีการระบายสีเป็นแผ่นกระจายสลับด้วยกลุ่มสีเย็นเป็นส่วนใหญ่และสีเหลืองจะเป็นสีที่กระจายอยู่ทั่วทั้งภาพทั้งส่วนบนและส่วนล่างของภาพทำให้สีดูแล้วมีความกลมกลืนในสภาพตัดกันระหว่างสีอุ่นกับสีเย็น

ภาพนี้จึงได้แบบอย่างจากเซซานน์ คือ การจัดวางหรือแบ่งพื้นที่ภายในภาพออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ ๆ ในปริมาณร้อยละ 70 กับ 30 ในลักษณะสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน การปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้ ใบไม้ให้เป็นแผ่นสีและกลวิธีระบายสีเป็นแผ่นสลับกันทั้งในแนวตั้ง แนวนอน แนวเอียงซ้ายและเอียงขวา ส่วนพื้นที่ของพื้นดินระบายเป็นแผ่นสีแผ่นใหญ่ในลักษณะแนวนอนยาวต่อเนื่องกันตามความรู้สึกโดยต้องการแสดงออกเพื่อสร้างระนาบของพื้นดินที่มีน้ำหนักแตกต่างกัน

ปัญหาของการสร้างผลงาน คือ การปรับเปลี่ยนรูปทรงของวัตถุในภาพด้วยกลวิธีระบายสีกระจายเป็นแผ่นสีทั่วทั้งภาพ เป็นการทำลายรูปทรงโดยรวมของภาพ อันเป็นการห่างจากแนวคิดของเซซานน์ที่ว่า “ส่วนรวมมีค่ามากกว่าส่วนย่อย” ภาพนี้จึงกลับกันเป็นการทำส่วนย่อยให้เป็นส่วนสำคัญของภาพ

5. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 5 ขนาด 70X90 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 220 ทิวทัศน์ 5

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ 5 มีดังต่อไปนี้

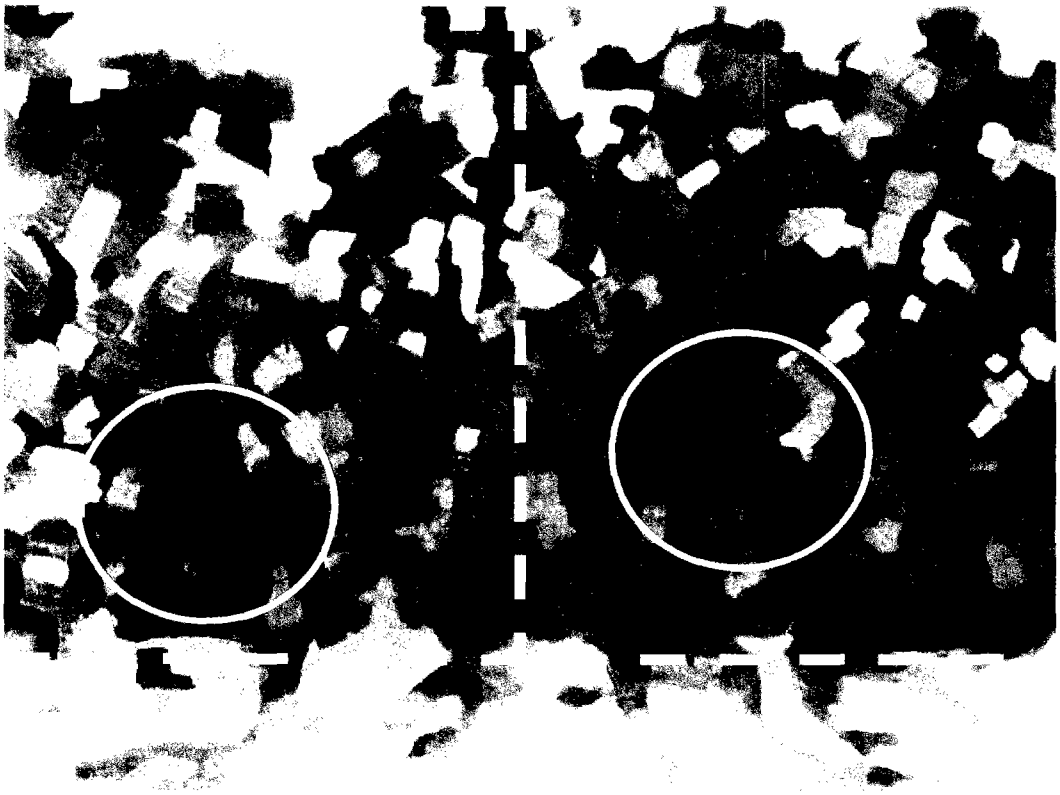
5.1 ภาพทิวทัศน์ 5 เป็นเรื่องราวของต้นไม้ 5 ต้น วางในตำแหน่งเรียงหน้ากระดาน

5.2 ใช้รูปแบบของการปรับเปลี่ยนรูปทรงของวัตถุในภาพให้เป็นระนาบ

5.3 ใช้กลวิธีในการระบายสีเป็นแผ่นด้วยพู่กันขนาด 1 นิ้ว ในแนวเอียงซ้ายเป็นส่วนใหญ่

5.4 การจัดโครงสร้างภาพในลักษณะสมดุลแบบสองข้างเท่ากันแต่ไม่เหมือนกันแบ่งพื้นที่ของภาพออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ ๆ ระหว่างตอนบนและตอนล่างด้วยปริมาณร้อยละ 80 ต่อ 20

5.5 การใช้สีของกลุ่มสีเย็นเป็นส่วนใหญ่ในพื้นที่ตอนบนของภาพประมาณร้อยละ 65 ได้แก่ สีเขียว (Light Green) สีเขียว (Chrome Green) สีเขียว (Viridian) สีเขียวเข้ม (Monestial Green) และสีน้ำเงิน (Prussian Blue) ตอนบนสุดของภาพประมาณร้อยละ 10 ใช้สีเหลือง (Lemon Yellow) ผสมสีขาวเล็กน้อยระบาย ส่วนตอนล่างของภาพระบายด้วยสีกลุ่มสีอุ่นเป็นส่วนใหญ่ประมาณร้อยละ 25 โดยใช้กลวิธีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นในแนวนอนแผ่นใหญ่ต่อเนื่องกันด้วยสีเหลือง(Cadmium Yellow)ผสมสีขาว สีเหลือง (Chrome Yellow) สีส้ม (Cadmium Orang) และมีสีม่วง (Cobalt Violet) ผสมสีขาวเล็กน้อย จะสังเกตเห็นว่าในพื้นที่ตอนบนของภาพจะมีสีม่วงกระจายอยู่ทั่วไปอันเป็นสีม่วงเดียวกันกับพื้นที่ตอนล่างลักษณะเช่นนี้เป็นกลวิธีสร้างความกลมกลืน



ภาพประกอบ 221 มิติของสี

ของภาพด้วยสีเป็นลักษณะความกลมกลืนในสภาพตัดกันระหว่างสีอุ่นกับสีเย็นหรือสีตรงข้ามระหว่างสีเหลืองกับสีม่วง

จากการระบายสีด้วยกลวิธีระบายเป็นแผ่นสีในแนวเอียงซ้ายและแนวนอนการใช้สีตรงข้ามระบายอยู่ในพื้นที่ใกล้กันคือสีเหลืองกับสีม่วงและสีเขียวกับสีส้ม ทำให้รู้สึกถึงความเคลื่อนไหวที่รุนแรงภายในภาพแต่ไม่มีทิศทางที่แน่นอน สีม่วงที่ระบายอยู่ทั่วไปในตอนบนของภาพมีความรู้สึกทึบตันมากกว่า สีเหลืองอ่อนและสีฟ้าตอนบนสุดของภาพช่วยให้เกิดมิติหน้าหรือหลังหรือรู้สึกเป็นบริเวณว่างของภาพจึงช่วยลดความทึบตันและดูภาพมีมิติมากขึ้น

ปัญหาของการสร้างภาพ คือ การใช้สีม่วงที่ระบายเป็นแผ่นสีกระจายอยู่ทั่วไปตอนบนของภาพบางครั้งดูแล้วสีจะไม่ค่อยเข้ากันกับสีส่วนรวมของภาพ บางครั้งก็ดูรู้สึกช่วยให้ภาพมีความสว่างสดใสขึ้น ซึ่งบางพื้นที่ดูมีมิติเพราะมีสีม่วงหลายสีหลายน้ำหนัก (วงกลม) แต่ส่วนใหญ่จะรู้สึกว่าเป็นแผ่นสีที่ลอยอยู่หน้า

6. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 6 ขนาด 70X90 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 222 ทิวทัศน์ 6

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ 6 มีดังต่อไปนี้

6.1 เรื่องราวของเขาลูกหนึ่งในป่าหินงาม อำเภอเทพสถิตย์ จังหวัดชัยภูมิ ซึ่งบริเวณดังกล่าวเป็นที่มาของชื่อภาพและเป็นสถานที่ตั้งของวัดเขาประตูชุมอันเงียบสงบกลางป่าเขาบริเวณรอยต่อ 3 จังหวัด ได้แก่ นครราชสีมา ชัยภูมิและลพบุรี ผู้วิจัยได้พานักศึกษาไปศึกษาและปฏิบัติงานจิตรกรรมทุกปีมีความประทับใจในความแปลกของก้อนหิน แต่ละก้อนที่มีรูปทรงแตกต่างกันไป ที่มาของภาพเป็นก้อนหินใหญ่ที่มีลักษณะแปลก คือ มีช่องคล้ายกับประตู ผู้ก่อสร้างวัดท่านได้ธุดงค์มาถึงบริเวณนี้เห็นเป็นช่องท่านจึงเรียกว่าประตูชุมพล จึงเป็นชื่อของวัดมาจนทุกวัน การจัดวางให้รูปทรงของก้อนหินโค้งมีช่องตรงกลาง พื้นที่ของภาพแบ่งเป็น 2 ส่วนใหญ่ ๆ ดังภาพที่ผ่านมาในปริมาณร้อยละ 70 กับ 30 ภาพจึงดูมีความสมดุลแบบสองข้างเท่ากันแต่ไม่เหมือนกัน รูปทรงของหินโค้งมีช่องตรงกลางจึงเป็นจุดเด่นของภาพเป็นการจัดภาพ

6.2 รูปแบบของภาพเป็นรูปแบบของการปรับเปลี่ยนรูปทรงของก้อนหินใหญ่ที่มีความลึก ความหนาให้เป็นเพียงระนาบสีหลายสีต่อเนื่องกันแต่ยังรักษารูปทรงโดยรวมของก้อนหินอยู่ตรงกลางภาพ ช่องว่างกลางภาพถูกกำหนดให้เป็นบริเวณว่างและสร้างให้เกิดมิติลึกเข้าไปด้วยสีอ่อน หากเราเพ่งดูเฉพาะบริเวณดังกล่าวบางครั้งก็รู้สึกกระโดดออกมาอยู่หน้าได้เหมือนกัน

ภาพประกอบ 223 ความเคลื่อนไหว

6.3 กลวิธีในการสร้างงานยังใช้กลวิธีระบายสีเป็นแผ่นๆ ในแนวเอียงซ้ายเป็นส่วนใหญ่ ด้วยพู่กันขนาด 1 นิ้วจากกลวิธีดังกล่าวคือการระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวเอียงซ้ายเป็นส่วนใหญ่ และการสร้างผิวด้วยเกรียง จึงก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวจากขอบขวาตอนล่างไปด้านซ้ายขึ้นบนและวนขวาไปตามรูปทรงของก้อนหินกลางภาพและวกกลับลงมาด้านล่างขวา (ตามลูกศร)

6.4 การจัดวางโครงสร้างของภาพเป็นดุลยภาพแบบสองข้างเท่ากัน

6.5 สีที่ใช้ในภาพจะมีทั้งสีกลุ่มอุ่นและสีกลุ่มเย็นโดยจุดมุ่งหมายต้องการให้ภาพออกเป็นโทนสีม่วงหรือให้สีม่วงคลุมพื้นที่ของภาพไว้ แต่หากคิดเป็นปริมาณของสีในกลุ่มสีม่วงอันได้แก่ สีม่วง 3 น้ำหนักและสีน้ำเงินบริเวณส่วนกลางภาพทั้งตอนบนและตอนล่างของภาพจะได้ประมาณร้อยละ 60 ที่เหลือเป็นสีตรงข้าม ได้แก่ สีเหลืองและสีแดงอีกเล็กน้อย การกำหนดให้สีม่วงเป็นสีที่คลุมพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพแล้วใช้สีเหลืองอันเป็นสีตรงข้ามเข้ามาระบายอยู่ทั้งสองข้างของภาพเป็นการช่วยให้รูปทรงของก้อนหินเด่นชัดขึ้นและเป็นสีม่วงที่ช่วยให้ภาพมีความสดใสน่าสนใจขึ้น บริเวณตอนล่างขวาของภาพในพื้นที่ของสีเหลืองจะสังเกตเห็นว่ามีพื้นผิวที่หยาบกว่าบริเวณอื่นอันเป็นความพยายามที่จะสร้างพื้นผิวที่แตกต่างเพื่อแยกส่วนของหินก้อนหน้าและก้อนหลังด้วยกลวิธีใช้เกรียงปาดเป็นแผ่นสีต่อกันแสดงขอบหนา

สีที่ใช้ในภาพส่วนใหญ่จะเป็นคู่สีตรงข้าม ได้แก่ สีม่วง (Cobalt Violet) กับสีเหลือง (Cadmium Yellow) สีน้ำเงินกับสีส้มแต่ผู้วิจัยต้องการสร้างให้เกิดความกลมกลืนตามกลวิธีการ

ระบายสีของเซซานน์ จึงใช้วิธีกระจายสีเป็นส่วนย่อยแทรกเข้าไปในพื้นที่ของสีตรงข้าม และการเปลี่ยนค่าน้ำหนักจากเข้มไปอ่อนของสีม่วงกับสีเหลือง (1 ภาพประกอบ 223) ทำให้สีตรงข้ามเกิดความกลมกลืนในสภาพตัดกัน บางส่วนใช้กลวิธีลดค่าของสีลงด้วยการผสมสีขาว เช่น บริเวณตอนกลางล่างของภาพ ใช้สีขาวผสมทั้งสีม่วงและสีเหลือง (2 ภาพประกอบ 223) แต่ในส่วนนี้ยังรู้สึกไม่ค่อยกลมกลืนอาจเป็นเพราะรูปร่างของแผ่นสีที่มีขนาดใหญ่เกินไป แต่เมื่อดูรวมทั้งภาพมีความกลมกลืนของสีใสสภาพตัดกัน

การใช้สีตรงข้ามด้วยวิธีการกระจายสีเข้าไปในอีกพื้นที่คือการกระจายสีเหลืองเข้าไปในพื้นที่ของสีม่วงตามแบบของเซซานน์มาใช้อย่างได้ผล ส่วนวิธีสร้างพื้นผิวให้แตกต่างกันด้วยเกรียงบริเวณส่วนล่างของภาพเป็นวิธีที่ผู้วิจัยนำมาใช้เองเพื่อให้เกิดความแตกต่างของผิวที่เป็นส่วนบนกับส่วนล่าง

ปัญหาของการสร้างงาน คือการปรับเปลี่ยนรูปทรงของก้อนหินให้เป็นแผ่นสีหลายแผ่นต่อเนื่องกันของพื้นที่แผ่นสีมีรูปร่างซับซ้อนเกินไป มีเหลี่ยมมีมุมมากเกินไปจึงดูไม่เป็นรูปทรงโดยรวมหรือไม่เป็นกลุ่มเป็นก้อนมีลักษณะกระจายดังเช่นบริเวณพื้นที่ตอนล่างของภาพ จึงทำให้บริเวณพื้นที่ดังกล่าวมีรูปทรงที่ไม่แน่นอนกระจัดกระจาย แต่ที่สามารถเข้ากันได้กับตอนบนของภาพเพราะมีสีม่วงเป็นตัวประสานให้สีมีความกลมกลืนทั้งภาพ

7. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 7 ขนาด 70X90 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 224 ทิวทัศน์ 7

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ 7 มีดังต่อไปนี้

7.1 ภาพทิวทัศน์ 7 เป็นเรื่องราวของต้นไม้ที่แตกต่างจากภาพอื่น ๆ ที่ผ่านมาเพราะต้นไม้ในภาพนี้มีลักษณะเอียงไปด้านขวาโดยเฉพาะต้นไม้ที่อยู่ด้านซ้ายและด้านขวาของภาพจากการสร้างผลงาน 6 ภาพที่ผ่านมาปัญหาหนึ่งพบก็คือลักษณะของการกระจายตัวไม่รวมตัวเป็นกลุ่มก้อนของวัตถุภายในภาพอันเป็นหัวใจสำคัญตามแนวทางสร้างงานของเซซานน์ คือ ส่วนรวมสำคัญและมีค่ามากกว่าส่วนย่อย ภาพนี้จึงสร้างออกมาโดยเน้นรูปทรงของต้นไม้ด้วยสีที่มีน้ำหนักเพื่อสร้างรูปทรงของต้นไม้ให้ชัดเจนขึ้น

7.2 รูปแบบใช้การปรับเปลี่ยนรูปทรงใบไม้ ต้นไม้ให้เป็นแผ่นสีต่อเนื่องกัน ใช้สีที่มีน้ำหนักเข้มมาช่วยเน้นรูปทรงของต้นไม้ให้ชัดเจนขึ้น

7.3 กลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นในแนวเอียงซ้ายบริเวณตอนบนของภาพ ส่วนตอนล่างใช้วิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นใหญ่ในแนวนอน

7.4 การจัดโครงสร้างของภาพในลักษณะดุลยภาพแบบ 2 ข้างไม่เท่ากันโดยภาพจะรู้สึกหนักไปด้านขวาด้วยรูปทรงของต้นไม้และน้ำหนักของสีที่มีความเข้มมาก พื้นที่ของภาพแบ่งออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ ๆ คือตอนบนมีพื้นที่ประมาณร้อยละ 80 และพื้นที่ตอนล่างประมาณร้อยละ 20

ภาพประกอบ 225 ทิศทางความเคลื่อนไหว

7.5 สีที่ใช้มีสีน้ำเงิน (Ultramarine) สีเหลือง(Cadmium Yellow) เป็นส่วนใหญ่ สีเขียว (Light Green) และฟ้าปะปนอยู่ในสีน้ำเงินเพื่อสร้างค่าน้ำหนักที่แตกต่างของสีน้ำเงินเพื่อให้เกิดมิติความตื้นลึกในพื้นที่ของสีน้ำเงิน บริเวณพื้นที่สีเหลืองสร้างค่าน้ำหนักให้แตกต่างกันด้วยการผสมสีขาวและใช้สีเหลือง (Lemon Yellow) เสริมเพื่อให้เกิดมิติเช่นเดียวกับสีน้ำเงิน ด้านซ้ายของภาพระบายสีม่วงแสดงรูปทรงของต้นไม้ โดยใช้สีเหลืองผสมสีขาวระบายเป็นจังหวะและปล่อยพื้นที่ว่างให้เป็นจังหวะเช่นเดียวกันเพื่อแก้ปัญหาความทึบตันของภาพ ส่วนตอนล่างของภาพระบายด้วยสีเหลืองเป็นส่วนใหญ่ในแนวนอนเป็นแผ่นระนาบที่มีขนาดใหญ่กว่าพื้นที่ตอนบน ในภาพจะปรากฏสีระหว่างกลุ่มสีอุ่นและกลุ่มสีเย็นในปริมาณ 50 ต่อ 50 โดยวางจังหวะของกลุ่มสีน้ำเงินและกลุ่มสีเหลืองสลับกันตามลำดับจากขอบบนของภาพลงมาด้วยกลวิธีการระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวนอนและแนวเอียงซ้ายเป็นส่วนใหญ่ประกอบกับการจัดวางต้นไม้ให้เอียงไปด้านขวาจึงรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวที่มีทิศทางจากซ้ายไปขวา (ตามลูกศร)

จุดเด่นของภาพอยู่ที่การตัดกันของสีกลุ่มอุ่นกับสีกลุ่มเย็นและมีสีตรงข้ามคือสีส้มที่ตรงข้ามกับสีน้ำเงินเข้ามาช่วยให้ภาพมีจุดสนใจเกิดขึ้น 2 จุดบริเวณที่เป็นสีส้ม

ปัญหาของการสร้างภาพ ได้แก่ การระบายสีม่วงอ่อนรู้สึกไม่เข้ากันกับสีอื่นโดยเฉพาะบริเวณตอนล่างขวาของภาพ (วงกลม) ซึ่งผู้วิจัยพยายามจะแสดงพื้นที่ว่างแต่กลับกลายเป็นแผ่นสีตัน ๆ ไม่สามารถแทนค่าพื้นที่ว่างได้เลย

8. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 8 ขนาด 80X60 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 226 ทิวทัศน์ 8

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ 8 มีดังต่อไปนี้

8.1 เรื่องราวของภาพประกอบด้วยต้นไม้ในแนวตั้ง 3 ต้น วางเป็นจังหวะมีตำแหน่งต่างกันและขนาดต่างกัน

8.2 รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้และใบไม้ให้เป็นแผ่นสีหลาย ๆ แผ่นต่อกัน

8.3 กลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นสลับในแนวเอียงซ้ายและเอียงขวาด้วยการวางสีที่มีน้ำหนักต่างกันไว้ข้างหรือใกล้กัน ทำให้เกิดมิติของสี

8.4 การจัดภาพด้วยการจัดวางต้นไม้ซึ่งเป็นต้นเด่นของภาพเยื้องไปด้านขวาจึงทำให้เกิดดุลยภาพแบบ 2 ข้างไม่เท่ากัน

ภาพประกอบ 227 มิติและบริเวณว่าง

8.5 การใช้สีแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มสีน้ำเงินและกลุ่มสีเหลือง กลุ่มสีน้ำเงินเป็นกลุ่มที่เน้นหรือแสดงรูปทรงของต้นไม้ประมาณร้อยละ 60 สีน้ำเงิน (Ultramarine) ถูกทำค่าน้ำหนักให้แตกต่างออกไปอีก 2 น้ำหนักด้วยการผสมสีขาว ในกลุ่มสีน้ำเงินยังมีมีเขียว (Viridain Hue) และสีม่วงปนอยู่ด้วยเพื่อสร้างมิติความตื้นความลึกของใบไม้ ใบไม้ในภาพจึงถูกแทนค่าความรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวไปมาด้วยกลวิธีการระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นสีต่อเนื่องสลับด้วยค่าน้ำหนักสีอ่อน กลาง เข้มของสีน้ำเงิน กลุ่มสีเหลือง (Cadmium Yellow) ปริมาณร้อยละ 30 ซึ่งเป็นสีที่มีค่าน้ำหนักเบาจึงมีส่วนช่วยให้รูปทรงของต้นไม้ที่ระบายด้วยกลุ่มสีน้ำเงินเด่นชัดขึ้น

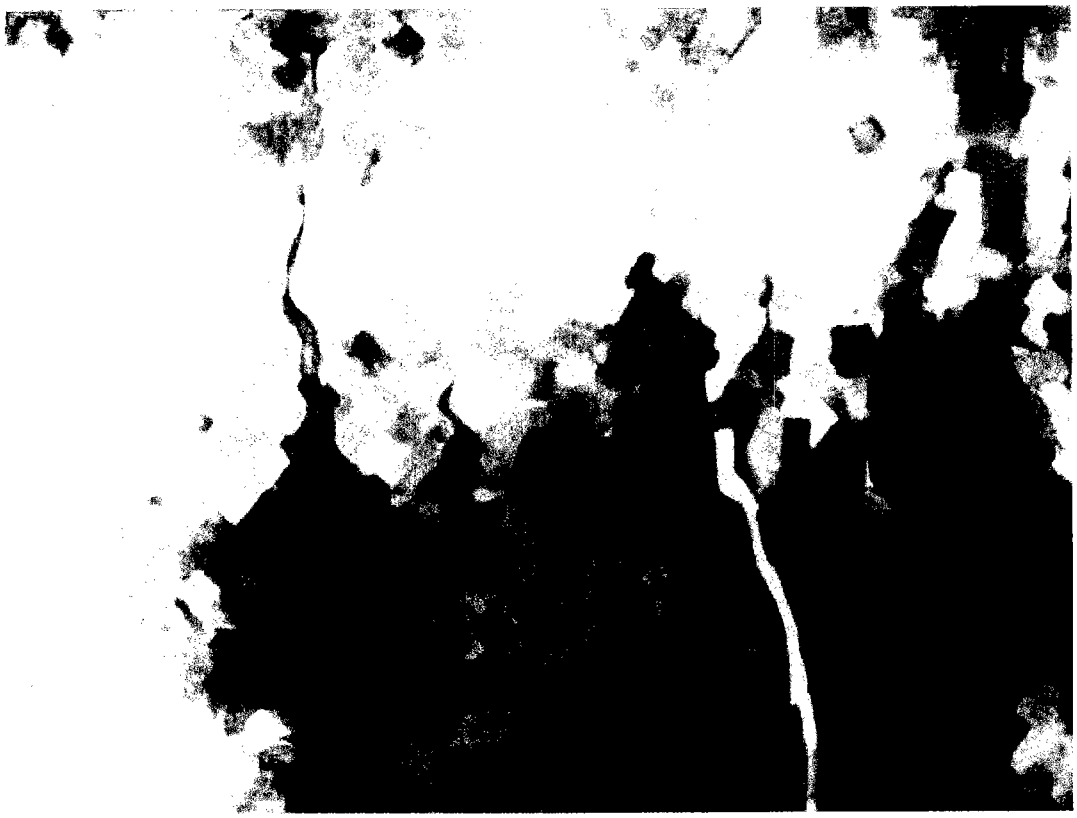
กลุ่มของสีส้ม (Cadmium Orange) สีม่วง (Magenta) ซึ่งใช้ระบายรูปทรงของต้นไม้และกิ่งไม้บริเวณกลางภาพเป็นกลุ่มสีตรงข้ามหรือตัดกันกับกลุ่มสีน้ำเงินในปริมาณไม่เกินร้อยละ 10 ของพื้นที่ทั้งหมดเป็นจุดเด่นของภาพ เป็นการเน้นความสนใจเฉพาะที่ทำให้ภาพมีความสดใสน่าสนใจขึ้น

ด้วยกลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันทั้งแนวเอียงซ้าย เอียงขวาแนวตั้งและแนวนอนสลับต่อเนื่องกันไป ก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวไปมาในลีลาของใบไม้ต้องลมเล็กน้อย การระบายสีด้วยกลวิธีดังกล่าวมาแล้ว จะมีการลดขนาดของรอยพู่กันให้เล็กลงและลดความคมชัดลงจากมุมล่างขวาเลื่อนขึ้นไปทางตอนกลางด้านซ้าย(ตามลูกศร ภาพประกอบ 227)เพื่อต้องการสร้างให้เกิดระยะจากหน้าไปหลัง รอยพู่กันจะคมชัดขึ้นกลับมาอีกในส่วนของใบไม้และต้นไม้เพื่อสร้างความรู้สึกถึงมิติหน้าหรือหลังกลับไปกลับมาตามแนวที่ปอล เซซานน์ใช้ในการสร้างงานของเขา อีกทั้งยังก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวเป็นทิศทางจากล่างขึ้นสู่ด้านบน

บริเวณว่างอันเกิดจากการระบายสีอ่อนที่สุดวางเป็นจังหวะช่วยให้รู้สึกผ่อนคลายจากความทึบตันของภาพได้ (วงกลม ภาพประกอบ 227) สีที่นำมาใช้ในภาพมีความกลมกลืนในสภาพตัดกัน

สังเกตว่าภาพทิวทัศน์หมายเลข 8 นี้ จะมีสีสรรที่สว่างสดใสขึ้นกว่า 7 ภาพที่ผ่านมาเป็นการแก้ปัญหาของกลวิธีการระบายสีที่ผ่านมาคือการระบายสีแต่ละชั้นต้องปล่อยสีไว้ให้แห้งก่อนแล้วจึงระบายสีทับ สีที่ระบายลงไปชั้นต่อมาจึงมีความสดตามต้องการ

9. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 1 ขนาด 60X80 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 228 ทิวทัศน์ในน้ำ 1

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ในน้ำ 1 มีดังต่อไปนี้

9.1 ภาพทิวทัศน์ในน้ำ 1 เป็นการเปลี่ยนมุมมองจากทิวทัศน์ปกติกลับไปมองเงาของทิวทัศน์ในน้ำซึ่งเป็นการเปลี่ยนมุมมองของทิวทัศน์ต้นไม้ปกติให้มีลักษณะการมองกลับหัว หากน้ำมีความเคลื่อนไหวรูปทรงของเงาต้นไม้จะถูกปรับเปลี่ยนไปตามแรงกระเพื่อมของน้ำ จึงได้เป็นแนวทางสู่การสร้างสรรค์

9.2 รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงของใบไม้ให้เป็นแผ่นสี สีแต่ละสีแสดงรูปทรงโดยรวมของวัตถุในภาพโดยเฉพาะสีที่มีค่าน้ำหนักเข้มคือกลุ่มสีม่วงและสีน้ำเงิน

9.3 กลวิธีการระบายสีใช้วิธีการระบายสีเป็นแผ่นสลับกันแนวเอียงซ้ายและเอียงขวา แนวตั้งและแนวนอนและการวางค่าน้ำหนักสีต่างกันของแต่ละสีในพื้นที่ใกล้เคียงกันเพื่อให้เกิดมิติของสี

เงาของต้นไม้ในน้ำยังมีเรื่องแสงกับเงาอยู่ด้วยและหากสภาพภูมิอากาศอยู่ในสภาพปกติของเมืองไทยในเวลากลางวันจะปรากฏแสงและเงาในทิวทัศน์ชัดเจน จึงแบ่งกลุ่มสีที่ใช้ในการสร้างภาพออกเป็น 2 กลุ่มเพื่อแทนค่าวัตถุที่อยู่ในเงาและวัตถุที่โดนแสงโดยกำหนดให้กลุ่มสีม่วงเป็นสีที่อยู่ในเงาและกลุ่มสีเหลืองเป็นสีที่อยู่ในแสงด้วยกลวิธีระบายสีเป็นแผ่นแสดงรอยพู่กันขนาด 1 นิ้วใน

แนวเอียงซ้าย แนวเอียงขวาสลับกันเพื่อแสดงความรู้สึกถึงความเคลื่อนไหว

9.4 การจัดโครงสร้างของภาพเป็นลักษณะของความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

9.5 การระบายสีในกลุ่มสีม่วงจะมีหลายสีหลายน้ำหนัก สีม่วงที่ใช้เป็นสีหลักมี 3 สี ได้แก่ สีม่วง (Mauve) สีม่วง (Cobalt Violet) และสีม่วง (Magenta) ในสีม่วงแต่ละสีจะใช้สีขาวผสมเพื่อทำให้สีอ่อนระบายอยู่ใกล้เคียงกับสีแท้เพื่อให้รู้สึกเกิดมิติตื้นลึกสลับกัน นอกจากนี้ยังใช้สีแดง (Rose Madder) ซึ่งเป็นสีแดงออกไปทางม่วงมาช่วยระบายให้เกิดความสดใสและในส่วนที่ต้องการสีที่สว่างขึ้นก็ผสมสีขาวระบายให้มีความสว่างขึ้น

ในกลุ่มสีเหลืองมีสีเหลือง (Lemon Yellow) สีเหลือง (Cadmium Yellow) เป็นสีหลักบางจังหวะจะผสมสีขาวเพื่อแทนค่าส่วนที่สว่างที่สุด นอกจากนี้ยังมีสีเขียว (Light Green) และสีฟ้า (Cerulean) เข้ามารวมอยู่ด้วยเล็กน้อยบริเวณมุมบนซ้ายเพื่อช่วยให้สีเหลืองดูมีน้ำหนักเพิ่มขึ้นและมีความสดใสขึ้น กลวิธีการระบายสีบริเวณพื้นที่สีเหลืองใช้กลวิธีเช่นเดียวกับบริเวณพื้นที่สีม่วงแต่ลดความคมชัดของรอยพู่กันลงบางส่วนเพื่อให้เกิดรู้สึกถึงมิติที่ลึกเข้าไปอีกเป็นมิติที่เรียกว่าทัศนียภาพเชิงบรรยากาศ (Atmospheric Perpective) ช่วยให้รู้สึกพร่ามัวคล้ายเงาในน้ำไม่ชัด

การจัดวางหรือแบ่งพื้นที่ของสีสองกลุ่มระหว่างกลุ่มสีม่วงกับกลุ่มสีเหลืองเห็นได้ชัดว่ามีปริมาณร้อยละเกือบ 50 ต่อ 50 เพื่อแทนค่าความรู้สึกที่ปรากฏระหว่างส่วนที่เป็นแสงและส่วนที่เป็นเงาในปริมาณพื้นที่ใกล้เคียงกัน แต่ค่าของความรู้สึกว่าส่วนที่เป็นสีที่อยู่ในเงาอันเป็นกลุ่มสีที่มีน้ำหนักเข้มมากมีความน่าสนใจกว่า ทั้งนี้กลุ่มสีเหลืองซึ่งจัดว่าเป็นสีเด่นแต่ถูกลดค่าลงด้วยสีขาวบ้าง สีม่วงแดงบ้าง จึงกลายเป็นสีที่ด้อยและช่วยผลักสีกลุ่มสีม่วงให้เด่นขึ้นเป็นรูปทรงชัดเจนขึ้น ภาพจึงมีน้ำหนักมาทางกลุ่มสีม่วงจึงเกิดดุลยภาพแบบสองข้างไม่เท่ากัน บริเวณที่เป็นสีที่มีน้ำหนักเบาที่สุด เป็นส่วนที่ต้องการให้เป็นพื้นที่ว่างของภาพเพื่อลดความทึบตันของภาพและเน้นรูปทรงของวัตถุในภาพ

10. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 9 ขนาด 80X100 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 229 ทิวทัศน์ 9

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ 9 มีดังต่อไปนี้

10.1 เรื่องราวของต้นไม้ 5 ต้น มุมมองจากที่สูงลงไปต่ำ แต่ต้นไม้ 5 ต้นอยู่ระดับเสมอตา วางในตำแหน่งต่างกันและมีขนาดต่างกัน

10.2 รูปแบบการลดทอนรูปทรงของต้นไม้และการปรับเปลี่ยนรูปทรงของใบไม้ให้เป็นแผ่นสีหลาย ๆ สีหลาย ๆ แผ่นต่อเนื่องกันแต่ยังรักษารูปทรงโดยรวมของลำต้นและพุ่มใบไว้จึงมองเห็นพื้นที่ของพุ่มใบไม้เป็นกลุ่มก้อน (Mass) อยู่ตอนบนของภาพหนักไปทางซ้ายปริมาณพื้นที่ประมาณร้อยละ 55 ของพื้นที่ทั้งหมด

10.3 กลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันขนาด 0.7 นิ้วในแนวเอียงซ้ายเป็นส่วนใหญ่และด้วยสีกลุ่มเย็นเป็นส่วนใหญ่อันได้แก่ สีน้ำเงิน สีม่วงและสีเขียว สีดังกล่าวยังมีสีอ่อน กลาง เข้มของแต่ละสีระบายอยู่ในพื้นที่ใกล้เคียงกัน กลวิธีนี้เป็นกลวิธีที่ปอล เซซานน์ใช้มากในการระบายสีช่วงท้ายของชีวิตแต่ในภาพของผู้วิจัยมีขนาดของพู่กันใหญ่กว่ามากจึงดูรู้สึกถึงรอยพู่กันอันเป็นพื้นผิวลวงตาที่เป็นผิวหยาบ ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวไม่อยู่นิ่ง

10.4 การจัดวางโครงสร้างของภาพให้ต้นไม้กลุ่มใหญ่อยู่ด้านซ้ายมือทำให้รู้สึกว่าภาพมี

ภาพประกอบ 230 จังหวะของสี

น้ำหนักไปด้านซ้ายเกิดดุลยภาพแบบสองข้างไม่เท่ากัน

6.5 สีที่ใช้ส่วนใหญ่ซึ่งเป็นสีกลุ่มเย็น คือสีน้ำเงิน (Prussian Blue) กับสีม่วง(Cobalt Violet) คลุมพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพทั้งหมด ประมาณร้อยละ 80 ที่เหลือประมาณร้อยละ 20 เป็นสีตรงข้ามหรือสีตัดกันกับสีม่วงได้แก่ สีเหลือง (Cadmium Yellow) และตัดกันกับสีน้ำเงิน ได้แก่ สีส้ม (Cadmium Orange) บริเวณที่เป็นลำต้น ของต้นไม้ ช่วยให้ต้นไม้มีสีที่เด่นและอยู่กับสีน้ำเงินได้ด้วยกลวิธีกระจายสีส้มเข้าไปในพื้นที่สีน้ำเงินบริเวณกิ่งก้านของต้นไม้ ส่วนที่เป็นสีเหลืองช่วยให้รูปทรงของต้นไม้ชัดเจนขึ้น และเป็นสีที่เบาจึงรู้สึกว่าอยู่ไกลกว่าทั้ง ๆที่ขนาดและรอยพู่กันเท่ากันกับพื้นที่อื่น ๆบริเวณว่างของท้องฟ้ามุมบนซ้ายระบายด้วยสีฟ้าอ่อนและสีดังกล่าวกระจายเป็นช่องว่างในรูปทรงของต้นไม้ ช่วยเน้นรูปทรงของต้นไม้ให้ชัดเจนขึ้น

ภาพจึงดูมีความกลมกลืนด้วยสีในสภาพสีใกล้เคียงโดยมีสีเหลืองและสีส้มเป็นสีตรงข้ามประมาณร้อยละ 10 ทำให้ภาพมีความน่าสนใจขึ้น

ปัญหาในการสร้างผลงาน คือ การใช้สีกลุ่มสีม่วงกับสีกลุ่มสีเขียวระบายในกรอบหรือในภาพ ๆ เดียวกัน เป็นเรื่องที่ยากต่อการที่จะสร้างความกลมกลืนระหว่างสีทั้ง 2 กลุ่ม หากใช้ในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน การแก้ปัญหาก็คือใช้สีกลุ่มสีใดสีหนึ่งมากกว่า ดังในภาพกว่าจะลงตัวได้ต้องระบายทับแล้วทับอีกหลายครั้งดูจังหวะและความหมาะสมของสี จนได้ผลออกมาเป็นกลุ่มสีม่วงประมาณร้อยละ 80 กลุ่มสีเขียวประมาณร้อยละ 20 เฉพาะพื้นที่ที่เป็นรูปทรงของพุ่มใบของต้นไม้ และให้สีเขียวกระจายเข้าไปในพื้นที่ของกลุ่มสีม่วงเป็นจังหวะ (วงกลม) จึงดูสีมีความกลมกลืนได้

11. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 10 ขนาด 80X100 เซนติเมตร

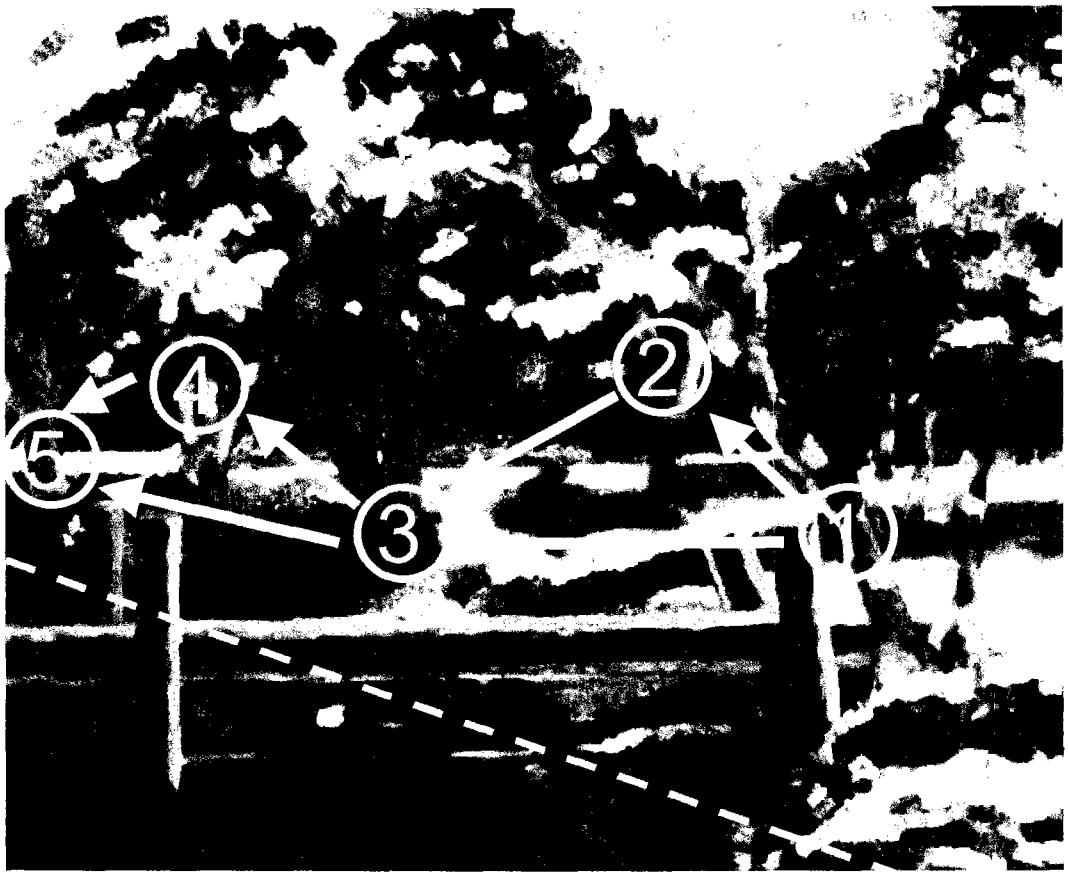
ภาพประกอบ 231 ทิวทัศน์ 10

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ 10 มีดังต่อไปนี้

11.1 เรื่องราวทิวทัศน์ต้นไม้กับสะพานข้ามคลองน้ำภายในสถาบันฯ ของผู้วิจัย อันมีสะพานเป็นจุดสนใจของภาพซึ่งไม่ใช่สะพานไม้ธรรมดาแต่เป็นสะพานเสาไม้ขนาดใหญ่นั้นหมายถึงความคงทนแข็งแรงมาก ใต้สะพานเป็นคลองน้ำใส ด้านหลังสะพานเป็นต้นไม้ 5 ต้นวางเป็นจังหวะจากด้านซ้ายมาด้านขวา ด้วยต้นสีม่วงสลับสีสัม ไม่ใช้สีเหมือนธรรมชาติแต่จะใส่สีตามความรู้สึกที่มีต่อต้นไม้ ส่วนบนของต้นไม้ ใบไม้ถูกปรับเปลี่ยนให้เป็นแผ่นสีเล็ก ๆ หลาย ๆ แผ่นต่อกันเป็นแนวยาว ส่วนที่โดนแสงแทนค่าด้วยสีอ่อน ได้แก่ สีฟ้า สีเขียวอ่อนและสีเหลือง (Cadmium Yellow) ส่วนที่อยู่ในร่มเงาแทนค่าด้วยสีหนัก ได้แก่ สีน้ำเงิน (Prussian Blue) สีเขียว (Viridain Hue) และสีม่วง (Mauve)

11.2 รูปแบบใช้การลดทอนรูปทรงของต้นไม้และตัวสะพาน ปรับเปลี่ยนรูปทรงของใบไม้ให้เป็นแผ่นสีต่อเนื่องและวางค่าน้ำหนักสีที่แตกต่างกันของแต่ละสีเพื่อให้เกิดเป็นรูปทรงของต้นไม้

11.3 กลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นต่อเนื่องกันในแนวเอียงซ้ายด้วยการสลับน้ำหนักสีของแต่ละสีโดยเฉพาะสีเข้มซึ่งแทนค่าสีที่อยู่ในร่มเงาเป็นส่วนช่วยเน้นรูปทรงของต้นไม้



ภาพประกอบ 232 จังหวะและความเคลื่อนไหว

ให้ชัดเจน ในภาพนี้แสดงน้ำหนักสีชัดเจนตามตำแหน่งเดิมของต้นไม้ จึงทำให้ภาพดูมีระยะความตื้นลึกใกล้ไกลของใบไม้และต้นไม้อีกทั้งเส้นแนวเฉียงของริมคลองทำให้รู้สึกมีระยะลึกเข้าไป (เส้นประ)

11.4 การจัดโครงสร้างของภาพด้วยการวางตัวสะพานเสาไม้ในแนวนอน ตอนล่างมีเสาไม้วางเป็นคู่ในแนวตั้งด้านซ้ายและด้านขวามีต้นไม้สีม่วงต้นใหญ่กว่าทุกต้นมุมล่างขวาทำให้รู้สึกหนักด้านขวาเล็กน้อยเกิดดุลยภาพแบบสองข้างไม่เท่ากัน

11.5 สีที่ใช้จึงมีทั้งสีกลุ่มอุ่นและสีกลุ่มเย็น โดยสีกลุ่มเย็นมีปริมาณราวร้อยละ 70 ของพื้นที่ทั้งหมด การจัดภาพให้ต้นไม้ด้านขวามือเอนเข้าไปในกลางภาพเป็นการนำสายตาเข้าหาจุดสนใจของภาพเป็นลักษณะการจัดภาพที่เซซานน์นิยมใช้มาก ภาพจึงรู้สึกหนักด้านขวาเล็กน้อย อีกทั้งการวางตำแหน่งของต้นไม้มีขนาดที่ต่างกันมีต้นใหญ่ ต้นกลาง ต้นเล็ก ทำให้เกิดระยะของต้นไม้ จังหวะของการวางต้นไม้สีม่วงสลับสีส้มทำให้เกิดความเคลื่อนไหวลึกเข้าไปภายในภาพตามแนวริมคลองเป็นทิศทางจากขวาไปซ้าย (1-2-3-4-5 ภาพประกอบ 232)

สิ่งที่ผู้วิจัยได้เพิ่มเติมจากกลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันก็คือการระบายสีเคลือบหรือเกลสซิง (Grazing) บริเวณผิวน้ำในคลองเพื่อให้เกิดความรู้สึกถึงผิวใสแต่ใต้ผิวน้ำยังมีสีหรือรูปทรงอื่นอยู่ด้วย การระบายเคลือบบนส่วนที่ต้องการให้เกิดเป็นผิวใสค่อนข้างได้ผลตามต้องการ

12. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 11 ขนาด 80X100 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 233 ทิวทัศน์ 11

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ 11 มีดังต่อไปนี้

12.1 เรื่องราวเกี่ยวกับทิวทัศน์ในชนบทอันประกอบไปด้วยวัดซึ่งมีสิ่งก่อสร้างภายในวัดที่เด่นเป็นสง่ามากที่สุดของหมู่บ้านเป็นแหล่งรวมกิจกรรมด้านวัฒนธรรมและประเพณีต่าง ๆ ของชุมชน วัดจึงเป็นศูนย์รวม (center) และแหล่งบริการด้านต่าง ๆ ของชุมชนแต่ละชุมชนในชนบท ตามชนบทจึงปรากฏพบเห็นสิ่งก่อสร้างเพื่อประกอบพิธีทางพุทธศาสนา ดังในภาพมีโบสถ์ มีศาลาหลังคาสีแดงและสิ่งแวดล้อมซึ่งแสดงบรรยากาศของชนบทโดยภาพจะแบ่งออกเป็น 5 ส่วน ในแนวนอนนับจากด้านล่างของภาพ ได้แก่ คลองน้ำ ทุ่งหญ้า ทุ่งนา ต้นไม้และท้องฟ้า ตรงบริเวณระหว่างทุ่งหญ้ากับต้นไม้จะมีแนวของต้นกล้วยยาวจากซ้ายไปขวาอยู่ประมาณแนวกลางภาพพอดี

12.2 รูปแบบในการถ่ายทอดเรื่องราวเป็นรูปแบบการลดทอนรายละเอียดของรูปทรง ไม่ว่าจะเป็นใบไม้ ต้นกล้วย ทุ่งนาข้าว แต่บริเวณทุ่งหญ้าติดกับต้นกล้วยนั้นระบายเป็นแผ่นสีขนาดใหญ่ต่อเนื่องกันอันเป็นความพยายามที่จะหาความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้วิจัย โดยได้อาศัยกลวิธีสร้างภาพตามแนวของเซซานน์เป็นส่วนใหญ่ คือการปรับเปลี่ยนรูปทรงของกอหญ้าให้

เป็นแผ่นสีต่อกัน

12.3 กลวิธีระบายสีใช้วิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันขนาดครึ่งนิ้วในแนวตั้งเป็นส่วนใหญ่ มีแนวนอนบ้างเพื่อสลับโดยเฉพาะบริเวณแถบสีเหลืองกลางภาพอันเป็นการแทนค่าทุ่งนาสีเหลืองและตอนล่างสุดของภาพเป็นแนวของคลองน้ำ ผู้วิจัยได้เพิ่มลักษณะเฉพาะของตัวเองบริเวณส่วนล่างสุดของภาพ ได้แก่ กลวิธีระบายเคลือบหรือเกลสชิง (Grazing) เพื่อให้เกิดความมันของผิวน้ำและดูมีมิติอยู่ด้านล่างใต้ผิวเคลือบ ในภาพจึงปรากฏร่องรอยของพู่กันที่ระบายเป็นพื้นผิวหยาบตามแนวของ เซซานน์เป็นส่วนใหญ่แต่เรื่องราวเป็นแบบเฉพาะชนบทอีสาน

12.4 การจัดโครงสร้างของภาพด้วยดุลยภาพแบบสองข้างเท่ากัน แต่ไม่เหมือนกัน

12.5 สีที่ใช้มองโดยรวมจะเป็นสีกลุ่มเย็นในพื้นที่บนดินและน้ำไม่รวมท้องฟ้า จะมีสีเขียว (Light Green) สีเขียว (Viridain) สีเขียวเข้ม สีฟ้า (Cerulean) และสีเขียว(Chrome Green) รวมกันประมาณร้อยละ 70 ส่วนที่เหลือจะเป็นสีกลุ่มร้อน ได้แก่ สีเหลือง (Cadmium Yellow) สีเหลือง (Chrome Yellow) บริเวณกลางภาพ สีเหลือง (Yellow Ochre) สีแดง (Cadmium Red) และสีส้ม (Cadmium Orange) เล็กน้อย จุดสนใจของภาพจึงเป็นสีแดงของหลังคาโบสถ์ด้านขวาและหลังคาศาลาการเปรียญด้านซ้ายซึ่งแวดล้อมด้วยสีเขียวอันเป็นสีตรงข้าม บริเวณท้องฟ้าประมาณร้อยละ 20 ของพื้นที่ทั้งหมดเป็นสีที่ทำให้ค่าน้ำหนักเบาด้วยการใช้สีขาวผสมกับกลุ่มสีด้านล่างของท้องฟ้าเล็กน้อยเป็นการสร้างความสัมพันธ์ของสีภายในภาพ

บริเวณว่างของภาพอันได้แก่ท้องฟ้าประมาณร้อยละ 25 เป็นการเปิดพื้นที่ว่างของภาพทิวทัศน์ที่เหมาะสมทำให้ภาพดูสบายตาไม่อึดอัด ถึงแม้จะมีการใช้สีกลุ่มอุ่นกับสีกลุ่มเย็นภายในภาพแต่ก็เป็นสีที่ใกล้เคียงโดยมีสีเหลืองเป็นตัวประสานให้เกิดความกลมกลืนภายในภาพ ยกเว้นสีแดงอันเป็นสีตรงข้ามอาจจะดูมีปริมาณมากเกินไปแต่ก็เป็นความจริงที่ปรากฏทั่วไปในชนบท

13. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 2 ขนาด 80X60 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 234 ทิวทัศน์ในน้ำ 2

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ในน้ำ 2 มีดังต่อไปนี้

13.1 เรื่องราวของเงาสะท้อนต้นไม้ในน้ำเป็นการเปลี่ยนมุมมองปกติกลับลงไปมองเงาของต้นไม้ในน้ำ จากภาพทิวทัศน์ 11 พบว่ารอบ ๆ บริเวณและพื้นที่ใกล้เคียงมีคลองน้ำที่มีต้นไม้โดยเฉพาะต้นไทรขึ้นอยู่ทั่วไปเมื่อมองลงไปในน้ำพบเรื่องราวของต้นไม้ใบไม้ ต้นไม้มีความเคลื่อนไหวเองและเมื่อผิวน้ำเคลื่อนไหวด้วยแรงลมทำให้รูปทรงของต้นไม้ ใบไม้เปลี่ยนไป อีกทั้งยังปรากฏเรื่องราวของแสงที่กระทบใบไม้และแสงที่ลอดช่องว่างระหว่างใบไม้ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวมีทั้งความใสและความระยิบระยับน่าสนใจมาก จึงนำเอาเรื่องราวรากไทรมาสร้างเป็นงานจิตรกรรม

13.2 ใช้การปรับเปลี่ยนรูปทรงของใบไม้ให้เป็นแผ่นสีซ้อนกัน

13.3 กลวิธีระบายสีเป็นแผ่นสีด้วยพู่กันขนาดประมาณ 0.7 นิ้ว เพื่อปรับเปลี่ยนรูปทรงของใบไม้ บางจังหวะระบายเป็นแผ่นต่อกันเป็นแผ่นใหญ่

13.4 การจัดวางโครงสร้างของภาพในลักษณะดุลยภาพแบบสองข้างเท่ากันด้วยน้ำหนักสีแต่ไม่เหมือนกันเส้นของรากไทรยังปรากฏชัดเจนทำให้ภาพดูแข็งกระด้างโดยเฉพาะรากใหญ่กลางภาพ 2 ราก รากเล็กกลุ่มซ้ายมือและกลุ่มขวามือเป็นจุดสนใจของภาพ แยกเป็น 3

ภาพประกอบ 235 จังหวะของเส้น

กลุ่มวางในจังหวะ 1-2-3 สองกลุ่มแรกทรวดทรวงของเส้นแลดูแข็งกระด้าง ส่วนกลุ่มที่ 3 หรือกลุ่มขวามือดูไม่แข็งกระด้างด้วยลีลาอ่อนช้อยของเส้น

13.5 สีกลุ่มเย็นเป็นส่วนใหญ่ประมาณร้อยละ 60 อันได้แก่ สีเขียว (Light Green) สีเขียว (Viridain Hue) สีน้ำเงิน (Ultramarine) สีม่วง (Cobalt Violet) สีม่วง (Mauve) ในพื้นที่ตอนล่างของภาพ ส่วนตอนบนระบายด้วยสีเหลือง (Cadmium Yellow) เป็นส่วนใหญ่สลับด้วยสีเหลือง (Lemon Yellow) ช่วงรอยต่อระหว่างสีเหลืองกับสีกลุ่มเย็นด้านล่าง สร้างให้เกิดบริเวณว่างด้วยสีฟ้าอ่อนประมาณร้อยละ 10 บริเวณมุมบนขวาด้วยสีส้มและสีแดงอันเป็นกลุ่มสีตรงข้ามกับสีน้ำเงินและสีเขียวทำให้ภาพมีความน่าสนใจมากขึ้น

การใช้สีใกล้เคียงในกลุ่มสีเย็นและสีเหลือง อันเป็นสีใกล้เคียงกับสีเขียว ทำให้ภาพมีความกลมกลืนในเรื่องสี

กลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันด้วยสีอ่อนแก่ของแต่ละสี ทำให้ภาพเกิดมิติในเรื่องสีและก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวในภาพ อีกทั้งยังใช้กลวิธีระบายสีเคลือบบริเวณตอนกลางด้านซ้ายและบริเวณตอนล่างของภาพ ช่วยให้เกิดเป็นผิวใสและดูมีมิติความลึกอีกชั้นหนึ่ง

ปัญหาของการสร้างภาพ คือ โครงสร้างทางเส้นในภาพ ได้แก่ เส้นของรากไทรมีความแข็งกระด้าง

14. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 3 ขนาด 70X90 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 236 ทิวทัศน์ในน้ำ 3

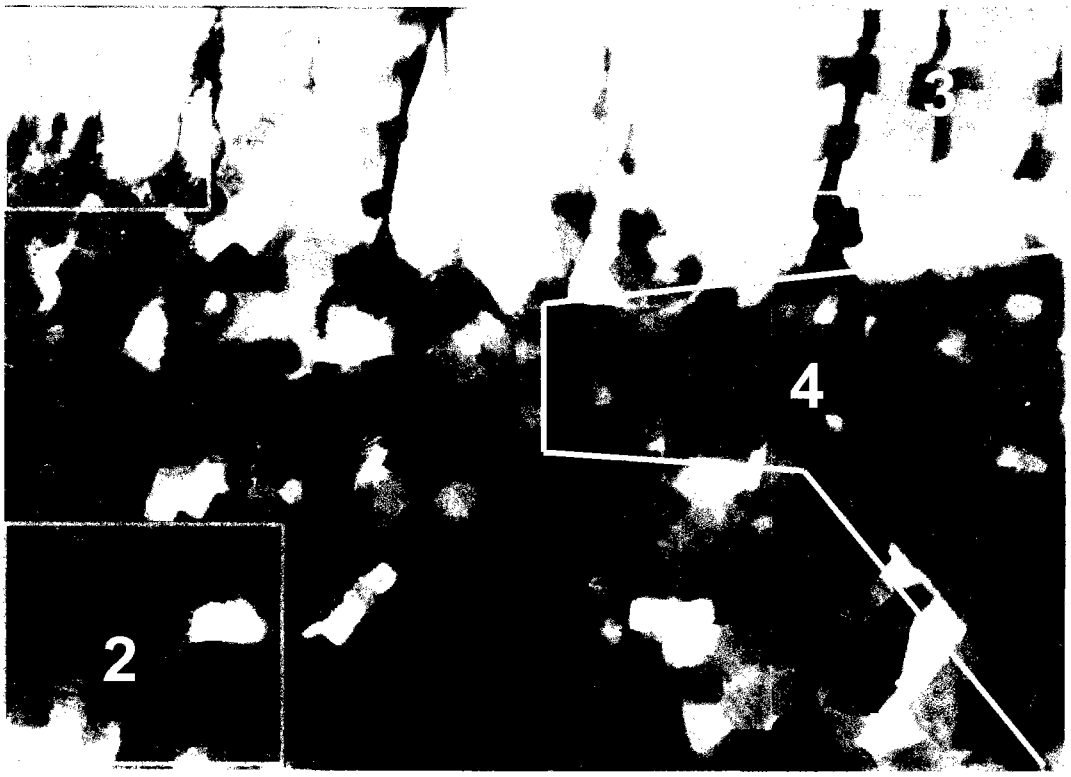
กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ในน้ำ 3 มีดังต่อไปนี้

14.1 เรื่องราวยังเป็นเรื่องราวของทิวทัศน์ในน้ำโดยอาศัยรากไทรที่ย้อยลงมาในน้ำเป็นสื่อโครงสร้างของภาพได้แบ่งพื้นที่ของภาพออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ ๆ ในแนวนอน ส่วนบนประมาณร้อยละ 30 ส่วนล่างประมาณร้อยละ 70

14.2 รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงของใบไม้และพุ่มไม้ให้เป็นแผ่นสีซึ่งในภาพนี้เป็นแผ่นสีที่มีขนาดใหญ่กว่าทุกภาพที่ผ่านมา อีกทั้งไม่เหลือร่องรอยของใบไม้ เหลือเพียงจังหวะของแผ่นสีต่าง ๆ วางสลับกัน

14.3 กลวิธีที่นำมาใช้เพื่อแสดงลักษณะเฉพาะของตัวเอง ได้แก่ กลวิธีระบายเคลือบเพื่อก่อให้เกิดชั้นสีอีกชั้นหนึ่งนอกจากมิติลวงอันเกิดจากน้ำหนักสีที่แตกต่าง จากภาพประกอบ 237 บริเวณมุมบนซ้าย (1) มุมล่างซ้าย (2) มุมบนขวา (3) และตอนกลางด้านขวาของภาพ (4) ภาพนี้จึงเป็นการสร้างภาพด้วยแผ่นสีที่มีรูปทรงเป็นสี่เหลี่ยมหลายรูปทรง จังหวะของสีที่มีน้ำหนักเบา เช่นสีเหลืองอ่อน สีเหลืองและสีเขียวอ่อน ถูกวางเป็นจังหวะเพื่อให้เกิดความรู้สึกมีแสงสว่างที่ลอดเข้าตามช่องว่างของใบไม้

14.4 สีโดยรวมออกไปโทนสีเขียว ในสีเขียวยังมีสีน้ำเงิน (Ultramarine) สีม่วง (Mauve)



ภาพประกอบ 237 การระบายเคลือบ

และสีฟ้า (Cerulean) อยู่ด้วยจัดอยู่ในกลุ่มสีเย็นประมาณร้อยละ 80 นอกจากนี้ได้นำสีตรงข้ามกับกลุ่มสีเขียวและสีน้ำเงิน ได้แก่ สีแดงและสีส้มเข้ามาระบายสลับประมาณราวร้อยละ 10 ของพื้นที่ทั้งหมดและสีเหลืองอีกประมาณร้อยละ 10 เพื่อให้เกิดความน่าสนใจในภาพยิ่งขึ้น

ปัญหาที่เกิดขึ้น ได้แก่ เส้นของรากไทร ที่อยู่ส่วนบนของภาพยังไม่สัมพันธ์กับรูปทรงของแผ่นสี จึงดูรู้สึกแข็งกระด้างและไม่สัมพันธ์กับโครงสร้างโดยรวมของภาพ

15. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 4 ขนาด 70X100 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 238 ทิวทัศน์ในน้ำ 4

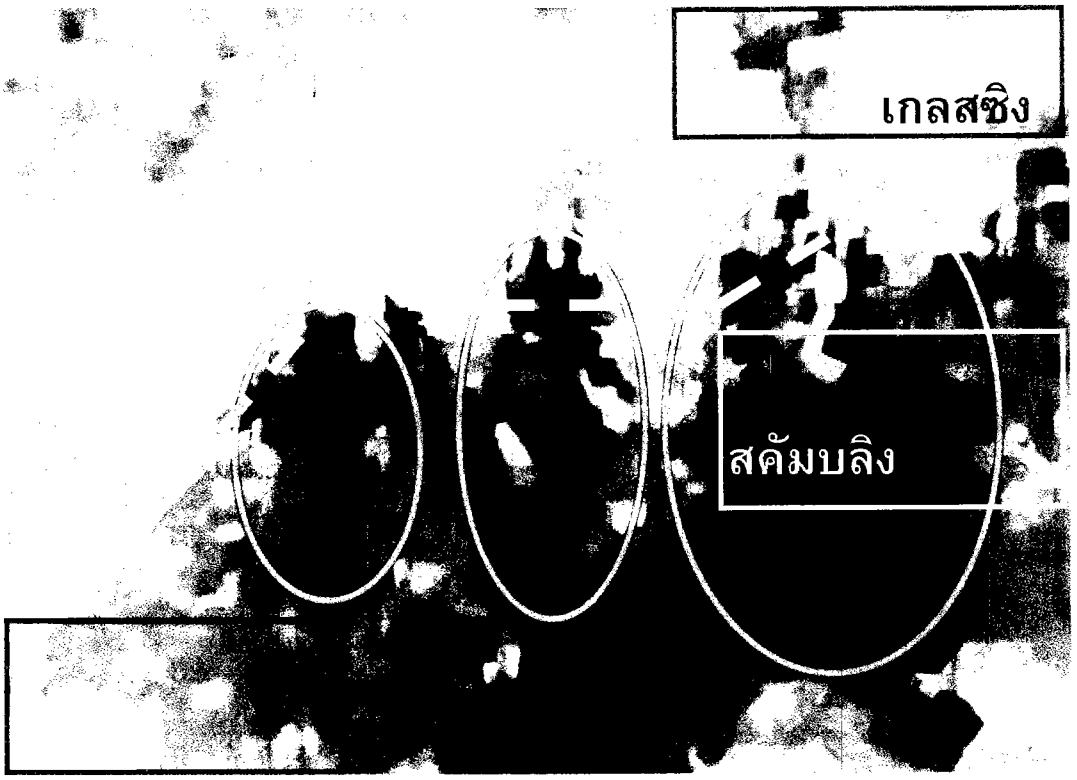
กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ในน้ำ 4 มีดังต่อไปนี้

15.1 ภาพทิวทัศน์ในน้ำ 4 เป็นเรื่องราวเงาของทิวทัศน์ในน้ำซึ่งเป็นการเปลี่ยนมุมมองจากปกติกลับไปมองภาพทิวทัศน์ที่ปรากฏเป็นเงาสะท้อนในน้ำเมื่อผิวน้ำเกิดความเคลื่อนไหว รูปทรงของต้นไม้ที่ปรากฏเป็นเงาสะท้อนก็จะถูกปรับเปลี่ยนไปตามอิทธิพลของลม สิ่งที่น่าสนใจนอกจากรูปทรงที่เปลี่ยนไปของต้นไม้แล้วยังมีเรื่องของแสงที่ตกกระทบลงบนต้นไม้และมีลำแสงลอดผ่านช่องว่างระหว่างใบไม้หรือทรงพุ่มของใบไม้และกิ่งก้านของต้นไม้ เป็นสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการแสดงออก

15.2 รูปแบบที่ใช้คือการปรับเปลี่ยนรูปทรงของใบไม้และกิ่งไม้ให้เป็นแผ่นสีเล็กและใหญ่ต่อเนื่องกัน

15.3 การจัดโครงสร้างของภาพเป็นแบบดุลยภาพสองข้างไม่เท่ากันด้วยรูปทรงของแผ่นสีที่มีน้ำหนักไปด้านขวาของภาพ

15.4 กลวิธีที่ใช้ในการสร้างภาพใช้กลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้งเป็นส่วนใหญ่และแนวเอียงซ้ายบางพื้นที่ ได้แก่ พื้นที่ตอนกลางซ้ายของภาพและเป็นรอยพู่กันที่มีขนาดใหญ่กว่าพื้นที่อื่นเพื่อสร้างความแตกต่างของพื้นผิวและให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวไปมาหลากหลายทิศทาง สิ่งที่นำมาใช้ในการสร้างภาพอีกอย่าง ได้แก่ กลวิธีระบายสีเคลือบโปร่งแสง



ภาพประกอบ 239 รูปทรง

ทั้งวิธีระบายสีเข้มเคลือบสีอ่อนหรือเกลสซิง (Grazing) และวิธีระบายสีอ่อนเคลือบสีเข้มหรือสคัมบลิง (Scambling)

กลวิธีระบายสีเข้มเคลือบบนสีอ่อนหรือเกลสซิงโดยการผสมน้ำมันรินสีดมากระบายเคลือบให้สีโปร่งใสสามารถมองผ่านไปเห็นสีที่อยู่ชั้นล่างทำให้สีบริเวณนั้นมีความสดใสขึ้นและรู้สึกโปร่งใสคล้ายมีผิวสีอยู่บนอีกสีหนึ่ง ที่เห็นชัดเจนในภาพนี้ได้แก่ บริเวณตอนล่างซ้ายและบริเวณตอนบนขวาที่ใช้สีแดง (Rose Madder) ระบายเคลือบบนสีส้มและสีเหลืองทำให้บริเวณดังกล่าวมีความสดใสขึ้น

กลวิธีระบายสีอ่อนเคลือบบนสีเข้มหรือสคัมบลิงโดยการผสมน้ำมันรินสีดมากเช่นเดียวกันให้ได้เป็นน้ำสีระบายทับบริเวณที่เป็นสีเข้มกว่าจะได้ความรู้สึกพร่ามัวหมอกควันหรือลำแสง ในภาพผู้วิจัยต้องการให้เกิดเป็นลำแสง ได้แก่ บริเวณตอนกลางและตอนกลางซ้ายระบายด้วยสีแดง (Rose Madder) ผสมสีขาวเล็กน้อยเพื่อให้มีค่าน้ำหนักเบากว่าสีที่เกลสซิงไว้แล้ว ส่วนตอนกลางขวาระบายเคลือบด้วยสีเหลือง (Lemon Yellow)เป็นลำแสงยาวไปสุดขอบด้านขวา (กรอบสี่เหลี่ยม)

กลวิธีการระบายสีเคลือบทั้ง 2 วิธีนี้จะต้องสร้างหรือระบายสีชั้นล่างก่อนที่จะระบายเคลือบและที่สำคัญก็คือจะต้องปล่อยสีชั้นล่างให้แห้งสนิทก่อนที่จะระบายเคลือบมิฉะนั้นหากสีชั้นล่างยังไม่แห้งผลที่ได้หลังจากการระบายเคลือบจะไม่เป็นไปตามต้องการ สีส่วนที่ระบายเคลือบจะถูกละลายเป็นสีอื่นและการระบายเคลือบดังกล่าวสามารถทำได้หลายชั้นโดยการระบายเคลือบ

แต่ละชั้นจะต้องทิ้งไว้ให้แห้งก่อนระบายชั้นต่อไป ปัญหาที่เกิดขึ้นหลังจากระบายเคลือบชั้นต่อไป คือ เมื่อระบายสีทับสีจะด้านไม่เป็นมันใส แก้ไขโดยวิธีใช้น้ำมันลินสีดเปล่า ๆ ระบายเคลือบบริเวณนั้นอีกครั้งหลังจากสีแห้งแล้วก็จะมันหรือใสขึ้นตามต้องการ

15.5 สีในภาพทิวทัศน์ในน้ำ 4 ผู้วิจัยใช้กลุ่มสีร้อนเป็นเป็นสีหลักคลุมพื้นที่ด้วยสีเหลืองและสีแดงประมาณร้อยละ 80 แต่ยังรักษารูปทรงโดยธรรมของวัตถุในภาพอันได้แก่ ต้นไม้และรากไทร ซึ่งถูกแทนค่าด้วยสีที่มีน้ำหนักมากในกลุ่มของสีเย็น ได้แก่ สีน้ำเงิน (Ultramarine) และสีม่วง (Cobalt Violet) ประมาณร้อยละ 20 พื้นที่ภาพถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วนแนวทะแยง (วงรีและเส้นประ ภาพประกอบ 239)

สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างหนึ่งก็คือความระยิบระยับคล้ายมีแสงลอดช่องว่างระหว่างใบไม้สลับไปมาผู้วิจัยพยายามหากลวิธีเพื่อแสดงความรู้สึกดังกล่าว แต่ยังไม่สามารถแสดงออกได้ตามความต้องการ ในภาพจึงปรากฏเป็นเพียงรอยพู่กันระบายสีต่าง ๆ สลับไปสลับมาในแนวตั้งโดยเฉพาะตอนบนของภาพ จึงปรากฏเฉพาะความกลมกลืนในเรื่องสีโดยเป็นสีใกล้เคียงในกลุ่มสีอุ่น การวางสีฟ้าเป็นจังหวะในภาพเพื่อเพิ่มความสดใสให้ภาพ จากกลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้งสลับสีซ้อนเป็นชั้น ๆ โดยเฉพาะตอนบนของภาพทำให้รู้สึกมีความเคลื่อนไหวแต่เป็นการเคลื่อนไหวที่ยังไม่เป็นระบบ ระเบียบ ทั้งนี้เนื่องมาจากรอยพู่กันที่ระบายในแนวต่างกันและมีขนาดต่างกัน

ปัญหาของการสร้างภาพคือกลวิธีการระบายสีเคลือบชั้นต่อมาหลังจากระบายเคลือบชั้นที่ 1 ไปแล้ว สีที่ระบายเคลือบหรือระบายปกติแบบไม่เคลือบจะเกิดอาการสีด้านไม่เป็นมันใสเหมือนครั้งแรก หากต้องการความมันใสต้องรอให้แห้งก่อนแล้วจึงใช้รินสีดล้วน ๆ ระบายเคลือบทับอีกครั้งหนึ่งหรือสองครั้งสีบริเวณดังกล่าวจึงจะหายด้านและเป็นมันใสตามต้องการ

16. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 5 ขนาด 70X100 เซนติเมตร

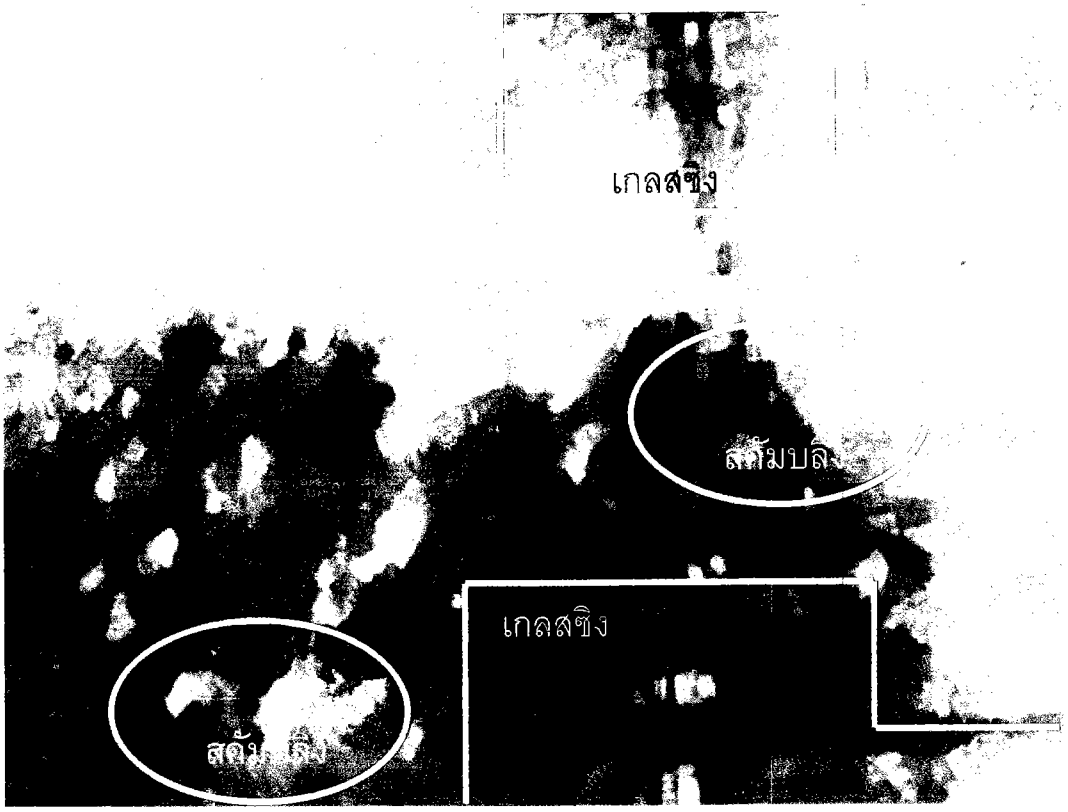
ภาพประกอบ 240 ทิวทัศน์ในน้ำ 5

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ในน้ำ 5 มีดังต่อไปนี้

16.1 ภาพทิวทัศน์ในน้ำ 5 เป็นภาพที่สร้างขึ้นจากมุมมองของทิวทัศน์ในน้ำเช่นเดียวกัน แต่การจัดวางโครงสร้างของภาพให้น้ำหนักของภาพหนักไปด้านขวาโดยกลุ่มของสีที่มีน้ำหนักมาก เป็นสิ่งแสดงรูปทรงโดยรวมในพื้นที่ประมาณร้อยละ 45 บริเวณตอนล่างของภาพและร้อยละ 5 บริเวณตอนบนกลางของภาพ พื้นที่ดังกล่าวประกอบไปด้วยสีส้ม (Cadmium Orange) สีแดง (Cadmium Red) สีแดง (Rose madder) สีม่วง (Mauve) สีม่วง (Magenta)

16.2 รูปแบบที่ใช้เป็นรูปแบบลดทอนรูปทรงและการปรับเปลี่ยนรูปทรงของพุ่มไม้ ใบไม้ ให้เป็นแผ่นวางซ้อนกันแต่แสดงลักษณะของรูปทรงด้วยสีแดงเป็นส่วนใหญ่

16.3 ด้วยกลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวเอียงซ้ายเป็นส่วนใหญ่และแนวตั้งบ้างเล็กน้อย ส่วนพื้นที่ที่เหลือแสดงพื้นที่ว่าง สลับเงาสะท้อนของใบไม้และรากไทรด้วยสีที่มีน้ำหนักเบา ได้แก่ สีเหลือง (Chrome Yellow) สีเหลือง (Cadmium Yellow) และสีเหลือง (Lemon Yellow) จนกระทั่งสีขาวก็นำมาใช้เพื่อให้เกิดค่าน้ำหนักอ่อนสุด นอกจากนี้ยังมีสีเขียวผสมสีเหลือง (Lemon Yellow) และสีขาวระบายด้วยกลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้ง บริเวณมุมซ้าย



ภาพประกอบ 241 แสดงพื้นที่เกลสซิงและสคัมบลิง

16.4 สีของภาพโดยรวมออกเป็นสีกลุ่มอุ่นประมาณร้อยละ 90 แต่มีการใช้สีฟ้าอันเกิดจากสีน้ำเงิน (Ultramarine) ผสมสีขาวมาระบายเป็นจังหวะเพื่อให้เกิดความรู้สึกผิวของภาพมีประกายตามความประสงค์เพื่อแสดงแสงสีของเงาสะท้อนผิวน้ำที่มีความแวววาวระยิบระยับเป็นประกายบางชั่วขณะ เมื่อมีความเคลื่อนไหวของใบไม้และผิวน้ำ สิ่งที่นำมาใช้เพื่อผลดังกล่าวก็คือการเกลสซิง และการสคัมบลิงเช่นเดียวกันกับภาพทิวทัศน์ในน้ำ 3

สิ่งที่ก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว คือ การระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้ง แนวเอียงซ้ายและแนวเอียงขวาเป็นแผ่นสลับกันด้วยน้ำหนักของสีที่แตกต่างกันอีกทั้งยังก่อให้เกิดมิติตื้นลึกของแต่ละสีและจากการใช้สีโดยรวมของภาพอยู่ในกลุ่มสีอุ่นเป็นส่วนใหญ่ ทำให้ภาพมีความกลมกลืนกันในเรื่องสีด้วย

ปัญหาในการสร้างภาพที่มองเห็นเป็นเส้นของรากไทรบริเวณพื้นที่สีเหลืองตอนแรกมีความชัดเจนมาก คือต้องการแสดงรากไทรจริง ๆ ไม่ใช่สิ่งที่สะท้อนในน้ำ เมื่อดูแล้วรู้สึกแข็งกระด้าง จึงแก้ปัญหาด้วยการสคัมบลิงเพื่อลดความคมชัดให้กลายเป็นเงาสะท้อนในน้ำ

17. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 6 ขนาด 80X100 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 242 ทิวทัศน์ในน้ำ 6

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ในน้ำ 6 มีดังต่อไปนี้

17.1 ภาพทิวทัศน์ในน้ำ 6 เป็นมุมมองที่เกิดจากต้นไม้ในน้ำเช่นเดียวกัน มีความแตกต่างกว่าทุกภาพผ่านมาคือภาพทิวทัศน์ในน้ำ 1 ถึง 4 เป็นการสร้างบางส่วนของต้นไม้และรากไม้ก่อนแล้วจึงแก้ปัญหาด้วยการระบายสีเคลือบทับ ซึ่งยังปรากฏรูปร่างของต้นไม้หรือรากไม้อยู่ แต่ในภาพนี้เริ่มสร้างโครงสร้างของต้นไม้ ทั้งหมดรวมทั้งใบไม้ในลักษณะของการลดทอนและการปรับเปลี่ยนรูปทรง ตั้งแต่ขึ้นรูปหรือการระบายสีครั้งแรกเลย ภาพนี้จึงสามารถลดความแข็งกระด้างของรูปร่างต้นไม้ และรากไม้ไปได้ จึงดูมีความนุ่มนวลกว่า

17.2 รูปแบบที่ใช้เป็นแบบลดทอนรูปทรงและปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้และใบไม้ให้เป็นแผ่นสีวางต่อเนื่องกัน

17.3 กลวิธีระบายสีเป็นแผ่นสลับกันไปมาทั้งแนวตั้ง แนวเอียงซ้าย และแนวเอียงขวา ที่ขอบของแผ่นสีลดความคมชัดลงด้วยการเกลสซิงและสคัมบลิงทำให้ภาพดูมีความสดใสและนุ่มนวลขึ้นกว่าภาพทิวทัศน์ในน้ำที่ผ่านมา กลวิธีการเกลสซิงบริเวณตอนกลางบนของภาพทำให้บริเวณนั้นเป็นเงาใสขึ้น กลวิธีสคัมบลิงบริเวณมุมล่างซ้ายทำให้ภาพมีแสงเหลื่อมขึ้นคล้ายแสงแดดฉาบผิวน้ำ

ไว้ กลวิธีการเกลสซิงบริเวณมุมล่างขวาในขณะที่สีชั้นล่างยังไม่แห้งทำให้เกิดความรู้สึกเหมือนน้ำย้อยหรือน้ำไหล

17.4 การจัดวางโครงสร้างภาพในลักษณะสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน ภาพมีน้ำหนักไปด้านขวา

17.5 การใช้สีในกลุ่มสีเย็นเป็นส่วนใหญ่ประมาณร้อยละ 60 อันได้แก่ สีเขียว (Ligth Green) สีเขียว (Viridian) สีน้ำเงิน (Ultramarine) และสีม่วง (Mauve) ทำให้ภาพดูนุ่มนวลเย็นตา

สิ่งที่เป็นจุดสนใจในภาพ ได้แก่ สีเหลือง (ChromeChrome) ที่เป็นแสงลอดขึ้นมาจากใต้ผิวน้ำเป็นจังหวะ และสีกลุ่มสีอุ่นประมาณร้อยละไม่ถึง 10 บริเวณมุมล่างซ้ายช่วยในภาพมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น หากแต่มีข้อเสียตรงที่ว่าเฉพาะเจาะลงอยู่ที่มุมล่างซ้ายเกินไป แต่สำหรับอิทธิพลของสีกลุ่มอุ่นนี้ได้กระจายไปอยู่ตามพื้นที่ต่าง ๆ ของภาพเป็นจังหวะเช่นเดียวกัน

มิติของภาพอันเกิดจากกลวิธีระบายสีอ่อนแก่ของแต่ละสีวางสลับกัน ดูมีมิติได้ลึกกว่าหลายภาพที่ผ่านมา จังหวะของการวางแผ่นสีสลับไปมาและการสร้างแสงวาวขึ้นมาจากสีที่ดูมืดทำให้ภาพดูมีความเคลื่อนไหวไปมาเช่นกัน พื้นผิวลวงตาอันเกิดจากรอยพู่กันสลับไปมาและการใช้สีในกลุ่มสีเย็นเป็นหลักทำให้เกิดความกลมกลืนในเรื่องสีและเรื่องพื้นผิวของภาพ

สิ่งที่ยังรักษาไว้ตามแนวหลักการของเซซานน์ ก็คือการรักษารูปทรงโดยรวมของต้นไม้ให้ดูเป็นกลุ่มก้อนไม่กระจัดกระจายและไม่ทำลายรูปทรงโดยรวม ลักษณะเฉพาะตัวที่ผู้วิจัยนำมาใช้เพื่อให้เกิดความรู้สึกถึงเรื่องราวของเงาสะท้อนในน้ำก็คือการเกลสซิงและการสคัมบลิงหลายชั้น ภาพจึงดูมีความสดใสและเป็นเงาวาวตามต้องการ

18. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 7 ขนาด 80X100 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 243 ทิวทัศน์ในน้ำ 7

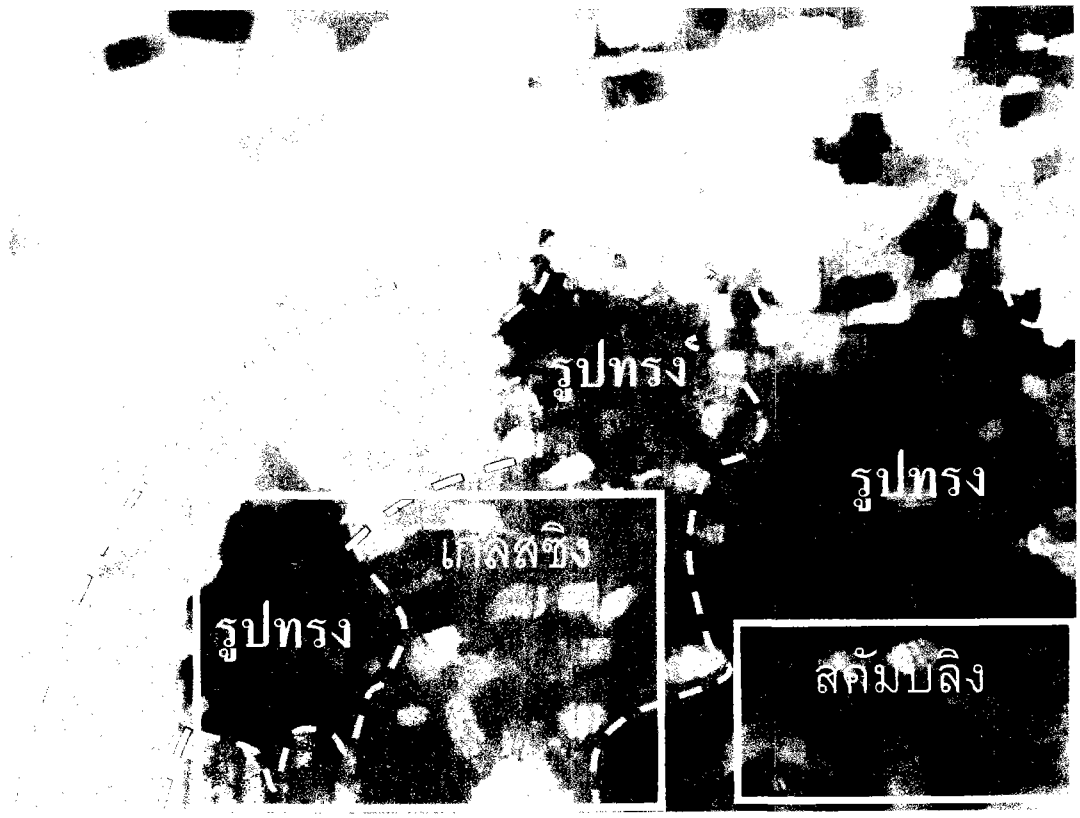
กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ในน้ำ 7 มีดังต่อไปนี้

18.1 เรื่องราวเป็นภาพทิวทัศน์ในแนวนอนที่สะท้อนให้เห็นเงาของทิวทัศน์ต้นไม้ที่ปรากฏในน้ำแต่ถูกลดทอนและปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้ให้เหลือเพียงแผ่นสี ที่ยังพอมองเห็นเป็นรูปทรงของรากไทรที่ดิ่งลงไปในน้ำและรูปทรงของต้นไม้ในน้ำเป็นกลุ่มก้อน

18.2 รูปแบบเป็นการปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้ให้ดูเป็นกลุ่มก้อนหรือรูปทรงธรรมชาติหลายรูปทรงวางซ้อนกันหลายรูปทรง

18.3 กลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้งเป็นส่วนใหญ่และการสร้างแสงคล้ายกับลอดช่องว่างขึ้นมาเป็นจังหวะทั่วไปในพื้นที่สีเหลือง พื้นที่สีส้มและพื้นที่สีม่วงเป็นสิ่งที่ต้องการแสดงออกอีกทั้งกลวิธีเกลสซิงหรือระบายสีเคลือบริเวณตอนกลางต่อตอนล่างซ้าย และวิธีสคัมบลิงบริเวณมุมล่างขวาเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความน่าสนใจในภาพ

18.4 รูปทรงต่าง ๆ ที่ปรากฏในภาพถูกแทนค่าด้วยกลุ่มสีที่มีน้ำหนัก ได้แก่ สีม่วงและสีน้ำเงิน รอบรูปทรงดังกล่าวระบายด้วยสีส้ม (Cadmium Orange) และสีเหลือง (Cadmium Yellow)เป็นชั้นโค้งซ้อนกันอยู่ในลักษณะไล่น้ำหนักสีจากหนักไปเบา (ภาพประกอบ 244) ดูเป็นรูปทรงที่จับกลุ่มกันอยู่แต่แสดงรูปทรงไม่ชัดเจน โดยจุดประสงค์เพื่อต้องการแสดงให้เหลือเพียงแผ่นสี



ภาพประกอบ 244 รูปทรง

บริเวณอื่นนอกจากนี้ระบายด้วยสีที่มีน้ำหนักเบา ได้แก่สีเหลือง (Lemon Yellow) สีเขียว (Light Green) สีฟ้า (Cerulean) และสีขาววางเป็นแผ่นสีที่ระบายแสดงรอยพู่กันในแนวตั้งเป็นส่วนใหญ่ กระจายอยู่ทั่วไปตอนบนของภาพ

ดูโดยรวมแล้วเป็นภาพที่มีน้ำหนักสีเบากว่าทุกภาพ ความพยายามที่จะแสดงในเรื่องราวของแสงระยิบระยับที่สะท้อนลอดผ่านเงาของใบไม้ในน้ำโดยการใช้สีที่มีน้ำหนักเบาของพื้นที่ที่ต้องการแสดงโดยวางสีเป็นจังหวะ การใช้สีที่มีน้ำหนักต่างกันเพื่อเกิดมิติและบริเวณว่างในภาพจึงไม่ค่อยชัดเจนเช่นเดียวกันกับรูปทรง หากแต่ดูเป็นแผ่นสีที่วางเป็นจังหวะของรอยพู่กันกระจายอยู่ทั่วไปในพื้นที่ตอนบนของภาพ การระบายแสดงรอยพู่กันดังกล่าวให้ความรู้สึกมีความเคลื่อนไหวแบบไม่มีระบบ ไม่มีทิศทาง การจัดวางกลุ่มสีในลักษณะนี้ทำให้ภาพมีความรู้สึกหนักไปด้านขวาด้วยน้ำหนักของกลุ่มสีม่วงมุมล่างขวา แต่มีความกลมกลืนในเรื่องสีถึงแม้ภาพจะมีสีออกไปในทางสีกลุ่มอุ่นแต่สีเขียวที่กระจายอยู่ทั่วไปได้ช่วยลดความรุนแรงของกลุ่มสีอุ่น สีเหลืองจะเป็นสีที่ประสานทั้งในกลุ่มสีอุ่นและกลุ่มสีเย็น

19. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 8 ขนาด 90X120 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 245 ทิวทัศน์ในน้ำ 8

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ในน้ำ 8 มีดังต่อไปนี้

19.1 เรื่องราวของภาพทิวทัศน์ในน้ำหมายเลข 8 เป็นการสร้างภาพจากเงาสะท้อนของทิวทัศน์ต้นไม้ในน้ำ เป็นรูปทรงโดยรวมอันเป็นรูปทรงธรรมชาติและสีของแสงที่ลอดออกมาเป็นจังหวะ

19.2 รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงของเงาสะท้อนต้นไม้ในน้ำให้เป็นแผ่นสีล้วน ๆ โดยไม่มีเหลือร่องรอยของธรรมชาติอยู่เลยในภาพแต่กลับเห็นเพียงแผ่นสีที่ระบายอยู่บนระนาบรองรับในรูปทรงโดยรวมของภาพ

19.3 กลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวเอียงซ้าย แนวเอียงขวาและแนวตั้ง สลับไปมาทั่วทั้งภาพ รอยพู่กันดังกล่าวก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวไปมา

19.4 การใช้สีด้วยสีของกลุ่มอุ่นประมาณร้อยละ 90 อันมีสีเหลืองและสีแดงเป็นหลัก ระหว่างสีเหลืองกับสีแดงได้แบ่งพื้นที่ของภาพออกเป็น 2 ส่วนโดยมีสีเหลืองอยู่ด้านบนกลุ่มสีแดงอยู่ด้านล่างของภาพ พื้นที่ที่เป็นกลุ่มสีแดงถูกปรับเปลี่ยนมาจากรูปทรงของพุ่มไม้และใบไม้

ในพื้นที่กลุ่มสีแดงยังมีสีม่วง (Magenta) สีม่วง (Mauve) เพื่อสร้างน้ำหนักที่แตกต่างกันของแผ่นสีดูมีมิติตื้นลึกสลับกัน จังหวะของการวางสีอ่อนหรือสีสว่างในน้ำหนักมืดหรือสีเข้มทำให้เกิดความรู้สึกมีแสงลอดขึ้นมา ทั้งยังดูมีมิติที่ลึกลงไปได้อีก

สิ่งที่ช่วยให้ภาพดูมีมิติได้อีกก็คือวิธีการระบายสีเคลือบหรือการเกลสซิงและการสคัมบลิง เห็นได้ชัดบริเวณมุมล่างซ้ายและตอนกลางของภาพ ส่วนด้านบนของภาพอันเป็นพื้นที่ของกลุ่มสีเหลืองเป็นส่วนที่สว่างของภาพ แต่ยังมีรองรอยการปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้ ให้มองเห็นแบบลึก ๆ ด้วยการใช้สีที่มีน้ำหนักใกล้เคียงกับสีเหลืองแล้วเกลสซิงทับ ทำให้รูปร่างดังกล่าวของต้นไม้คล้ายอยู่ลึกลงไป

ภาพทิวทัศน์ในน้ำ 8 นี้ ดูมีความกลมกลืนในเรื่องสีโดยเป็นสีใกล้เคียงในกลุ่มสีอุ่นจะมีสีตรงข้ามกับสีแดงคือสีเขียวเข้ามาเล็กน้อยเพื่อเพิ่มความสดใสของภาพ อีกทั้งการใช้สีแดง (Rose Madder) ผสมสีขาวเล็กน้อยออกเป็นสีม่วงอมชมพูช่วยให้ภาพมีความสว่างสดใสยิ่งขึ้น

20. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 9 ขนาด 70X100 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 246 ทิวทัศน์ในน้ำ 9

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ในน้ำ 9 มีดังต่อไปนี้

20.1 เรื่องราวภาพทิวทัศน์ในน้ำ 9 เป็นเรื่องราวของภาพเงาสะท้อนของทิวทัศน์ในน้ำเช่นเดียวกัน

20.2 รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงของพุ่มไม้และใบไม้ที่สะท้อนในน้ำโดยไม่เหลือร่องรอยของพุ่มไม้และใบไม้จากธรรมชาติ

20.3 กลวิธีที่ปรากฏในภาพเป็นเพียงแผ่นสีที่เกิดจากรอยพู่กันและรอยแปรงระบายสลับกันในแนวตั้งแนวนอน แนวเอียงซ้ายและแนว เอียงขวาคล้าย ๆ กับภาพทิวทัศน์ในน้ำ หมายเลข 8 ทั้งเรื่องการใช้สีและการจัดวางโครงสร้างของภาพ ซึ่งที่จริงแล้ว มาจากมุมมองเดียวกัน แต่การปรับเปลี่ยนรูปทรงด้วยการระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวต่าง ๆ ดูมีความรุนแรงสนุกสนานกว่า และมีความเคลื่อนไหวมากกว่า การเกลสซิง และการสคัมบลิงแสดงได้ชัดเจนกว่า การนำสีตรงข้ามมาใช้ในปริมาณที่มากกว่า การแบ่งพื้นที่ของภาพออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ ๆ เช่นเดียวกัน แต่พื้นที่ตอนบนจะมีพื้นที่น้อยกว่าอีกทั้งวิธีการสร้างมิติความตื้นลึกของภาพนี้กลับลดลงเหลือเพียงแผ่นสีแบน ๆ เพื่อสร้างให้เกิดความแตกต่างจากพื้นที่ ตอนล่างและหวังผลในเรื่องความรู้สึกที่ราบเรียบกว่าพื้นที่ตอนล่าง

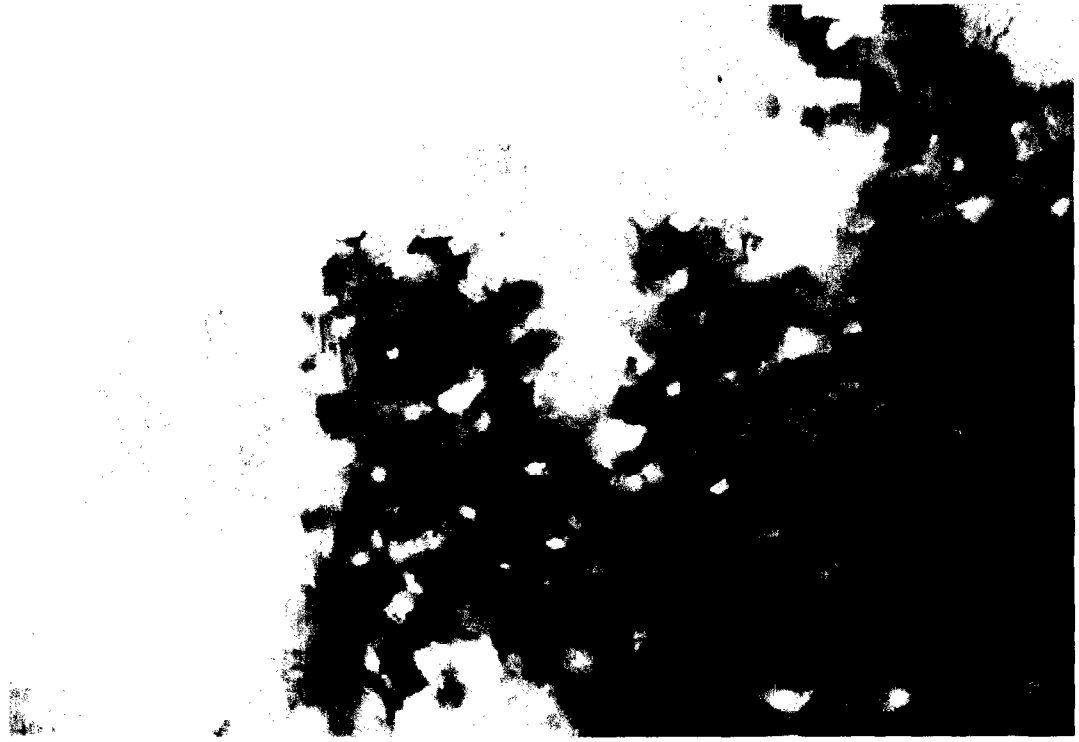
ภาพประกอบ 247 ผิวน้ำ

สิ่งที่ได้จากความบังเอิญโดยไม่ได้ตั้งใจถึงแม้จะเป็นเพียงสิ่งน้อยนิด แต่ก็เป็นสิ่งที่น่าจะนำมาใช้ในการสร้างภาพได้ในโอกาสต่อไป ได้แก่ บริเวณที่เกลสซิงบางพื้นที่ สีที่เกลสซิงลงไปในลักษณะติดบ้าง ไม่ติดบ้างและแตกออกเป็นเม็ด ๆ กลับได้ความรู้สึกถึงน้ำที่กระเด็นหรือกระจายเมื่อกระทบกับก้อนหิน โขดหินชายหาดที่ปรากฏในภาพบริเวณรอยต่อระหว่างพื้นที่สีแดงกับสีเหลือง (วงกลม)

20.4 สีที่ใช้ในภาพเป็นสีกลุ่มอุ่นส่วนใหญ่ ได้แก่ สีแดง (Cadmium Red) สีม่วง (Magenta) และสีเหลือง (Cadmium Yellow)

ถึงแม้ว่าภาพนี้ได้นำเอาสีเขียวซึ่งเป็นสีตรงข้ามกับสีแดงมาใช้ในปริมาณที่ไม่มากนัก กลับช่วยส่งเสริมให้ภาพมีความน่าสนใจขึ้น กลวิธีสร้างความลึกลับใต้น้ำโดยให้มีแสงโผล่หรือลอดขึ้นมาจากใต้น้ำยังเป็นสิ่งที่ต้องการแสดงออกภาพมีความกลมกลืนในเรื่องสีและพื้นผิวลวงอันเกิดจากรอยพู่กันสลับไปมา

21. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 10 ขนาด 70X100 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 248 ทิวทัศน์ในน้ำ 10

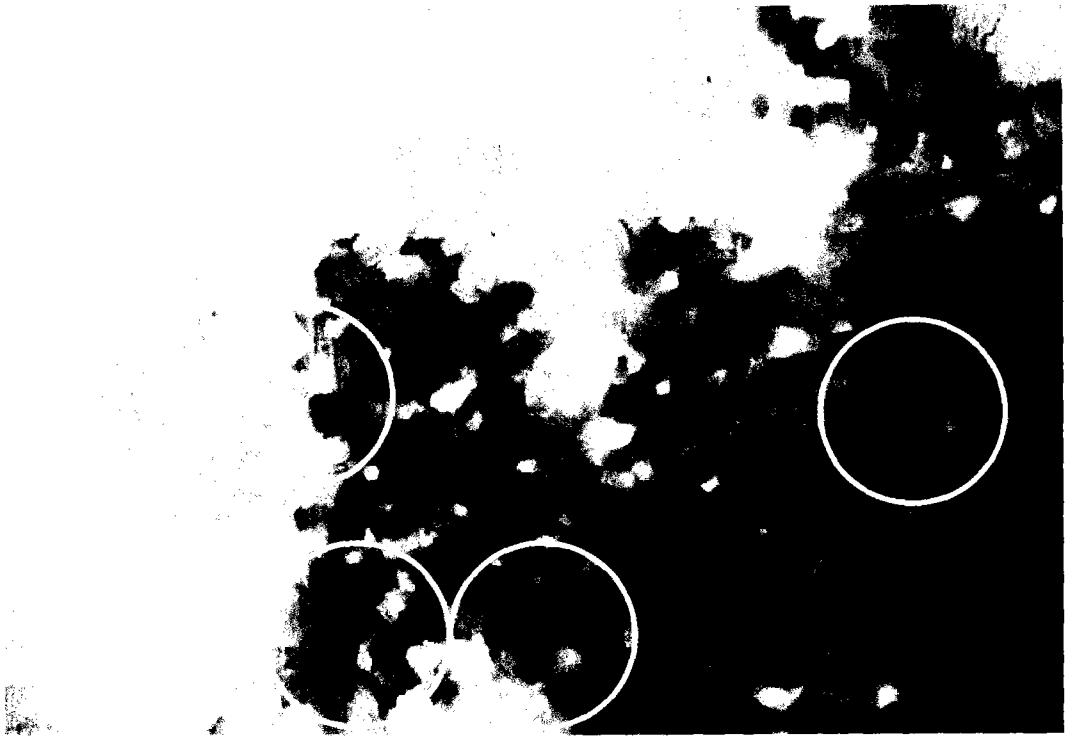
กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ในน้ำ 10 มีดังต่อไปนี้

21.1 เรื่องราวภาพทิวทัศน์ในน้ำ 10 เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับรูปทรงของต้นไม้ที่ปรากฏเป็นเงาสะท้อนในน้ำในลักษณะของการถูกปรับเปลี่ยนให้เป็นรูปทรงของแผ่นสี

21.2 รูปแบบภาพที่สร้างขึ้นจากการปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้และรากไทรที่สะท้อนเงาในน้ำเช่นเดียวกัน แต่การจัดวางโครงสร้างของภาพในลักษณะแบ่งครึ่งในแนวทะแยงระหว่างกลุ่มสีอ่อนกับกลุ่มสีเข้มโดยจัดให้ภาพมีน้ำหนักไปทางด้านขวาซึ่งจะแตกต่างไปจากภาพอื่น ๆ ที่ส่วนใหญ่จะจัดให้ภาพมีความสมดุลแบบสองข้างมีน้ำหนักใกล้เคียงกัน

21.3 กลวิธีเกลสซิงและสคัมบลิงได้นำมาใช้ในภาพเพื่อสร้างมิติและความสดใส ความสว่างขึ้นในภาพ บางพื้นที่สคัมบลิงในขณะที่สีชั้นล่างยังไม่แห้งเพื่อสร้างความนุ่มนวลขึ้นในบริเวณนั้น (วงกลม ภาพประกอบ 249) ให้รู้สึกคล้ายกับน้ำไหลลงตามผนังกำแพงหรือน้ำตก เป็นอีกกลวิธีหนึ่งที่ผู้วิจัยนำมาใช้เพื่อสร้างภาพ

21.4 กลุ่มสีที่มีน้ำหนักมากกว่าเป็นกลุ่มที่แทนค่ารูปทรงวัตถุในภาพประมาณร้อยละ 90 ได้แก่ สีเขียว (Light Green) สีน้ำเงิน (Ultramarine) และสีม่วง (Cobalt Violet) สีม่วง (Magenta) สีม่วง (Mauve) โดยว่างในตำแหน่งสลับไปมาด้วยรอยพู่กัน สีม่วง (Magenta) และสีแดง (Rose Madder) จะเป็นสีที่ช่วยให้ภาพมีความสว่างสดใสขึ้น ส่วนพื้นที่ของ



ภาพประกอบ 249 สคัมบลิง

สีอ่อนอันแทนค่าเป็นบริเวณว่างของภาพประกอบด้วยสีเหลือง (Lemon Yellow) สีเหลือง (Cadmium Yellow) และสีเหลือง (Chrome Yellow) ระบายสลับสีส้ม (Camium Orange) เป็นสีที่จะช่วยให้พื้นที่ของสีเหลืองมีความสดใส น่าสนใจขึ้น

การสร้างมิติตื้นลึก ดูลึกลับ และการสร้างแสงให้ลอดโผล่ขึ้นมาจากพื้นที่มืดเป็นจังหวะเป็นสิ่งที่ต้องการแสดงออกเช่นภาพที่ผ่านมา การสร้างความกลมกลืนในเรื่องพื้นผิวลวงตาอันเกิดจากรอยพู่กันที่ระบายสลับกันไปมาและความกลมกลืนในเรื่องสีใกล้เคียงอันเป็นสีในกลุ่มสีเย็นเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยแสดงออกได้อย่างกลมกลืน อีกทั้งสีที่นอกเหนือจากสีใกล้เคียงในกลุ่มเย็น ได้แก่ สีฟ้าและสีแดง (Rose Madder) ผสมสีขาวออกเป็นชมพู่อมม่วงระบายบางจุดเพียงเล็กน้อย เป็นสีที่ช่วยให้ภาพมีความสว่างสดใสขึ้นกว่าเดิม ยิ่งบริเวณพื้นที่สีเหลืองที่แทนค่าเป็นบริเวณว่างของภาพช่วยทำให้บริเวณสีกลุ่มเย็นมีสภาพรูปทรงที่เด่นชัดเจนขึ้น ภาพจึงดูมีความกลมกลืนในสภาพสีตัดกัน คือ สีร้อนกับสีเย็น

22. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 11 ขนาด 70X100 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 250 ทิวทัศน์ในน้ำ 11

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ในน้ำ 11 มีดังต่อไปนี้

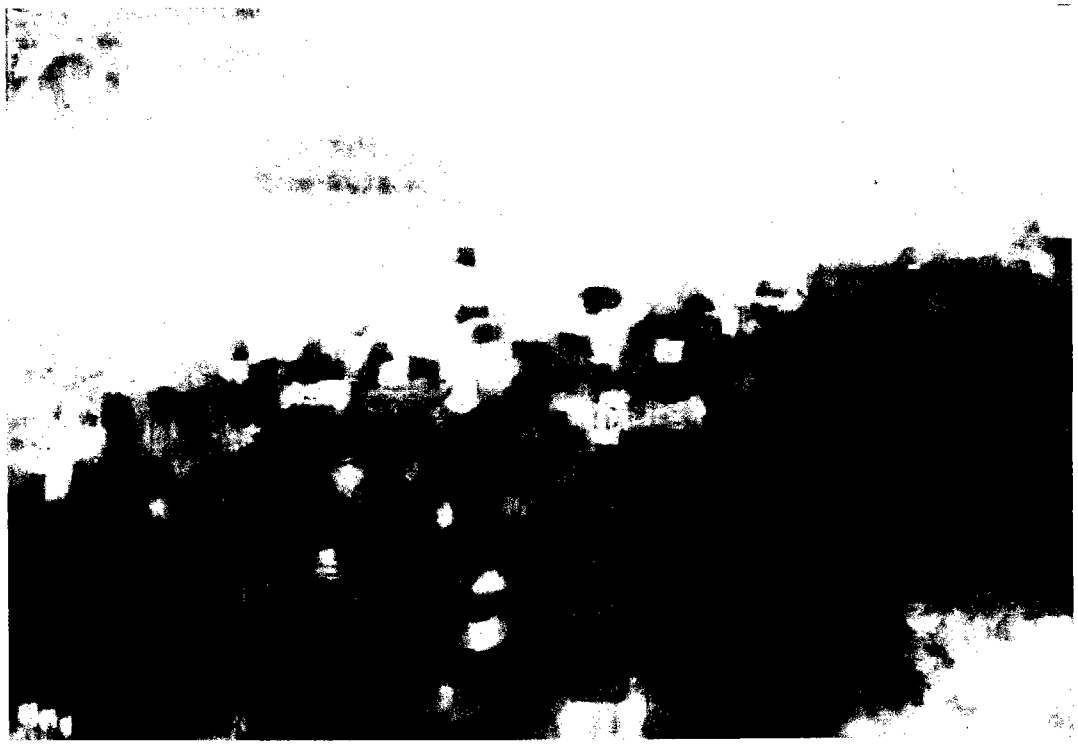
22.1 เรื่องราวและรูปแบบของภาพทิวทัศน์ในน้ำ 11 เป็นภาพที่สร้างขึ้นจากการปรับเปลี่ยนรูปทรงของเงาสะท้อนต้นไม้ในน้ำเช่นเดียวกันกับภาพทิวทัศน์ในน้ำอื่นๆที่ผ่านมาการจัดวางโครงสร้างของภาพไม่ว่าจะเป็นรูปทรงและพื้นที่ว่างจะคล้าย ๆ หลายภาพที่ผ่านมา ส่วนที่เป็นรูปทรงได้ถูกปรับเปลี่ยนมาจากรูปทรงของต้นไม้ ใบไม้ อยู่ตอนล่างของภาพเป็นส่วนใหญ่ด้วยสีกลุ่มที่มีน้ำหนักและตอนบนด้านขวาของภาพอีกเล็กน้อย พื้นที่ว่างระหว่างตอนบนกับตอนล่างในส่วนที่มีน้ำหนักเบาที่สุดเป็นส่วนที่ต้องการเปิดให้ภาพมีช่องว่างเพื่อลดความทึบตัน ภาพรู้สึกหนักไปด้านขวา

22.2 สิ่งที่แตกต่างจากภาพอื่น ๆ ของภาพนี้ ได้แก่ กลุ่มสีที่ใช้ในการสร้างภาพและกลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันที่ดูมีความนุ่มนวลกว่าทุกภาพอันได้ประสบการณ์มาจากการระบายสีบางพื้นที่ของภาพทิวทัศน์ในน้ำ 7, 8 และ 9 ที่ลดความคมชัดของรอยพู่กันลงบางส่วนทำให้ดูมีความนุ่มนวลขึ้น ได้ความรู้สึกเป็นธรรมชาติที่ดูนุ่มนวล กลุ่มสีที่ใช้ถึงแม้ว่าจะเป็นกลุ่มสีเย็นที่เคยใช้มา แต่การควบคุมให้สีออกมาในทางสีน้ำเงินและสีม่วงจึงเป็นภาพที่มีบรรยากาศของสีโดยรวมต่างจากภาพอื่น ๆ อีกทั้งกลวิธีการระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้งของพื้นที่ตอนบนของภาพทำให้ภาพดูมีความนิ่งมากกว่าภาพอื่น ๆ

22.3 ใช้สีส้มอันเป็นสีตรงข้ามกับกลุ่มสีน้ำเงินระบายเป็นจังหวะกลางภาพเพื่อสร้างแสงวาบที่ลอดขึ้นมาจากช่องว่างของใบไม้ใต้ผิวน้ำ เป็นสีที่ช่วยให้ภาพมีความสดใสน่าสนใจขึ้น

การระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้งบริเวณตอนบนของภาพคล้ายเงาที่ปรากฏบนผิวน้ำดูรู้สึกมีความนิ่งกว่าพื้นที่ตอนล่างซึ่งเป็นส่วนของวัตถุที่อยู่ใต้ผิวน้ำดูมีความเคลื่อนไหวไปมาอยู่ใต้น้ำ ภาพดูมีความกลมกลืนในเรื่องของผิวลวงตาอันเกิดจากรอยพู่กันในแนวตั้ง แนวเอียงซ้ายและแนวเอียงขวา และมีความกลมกลืนในเรื่องสีที่เป็นสีกลุ่มสีเย็น ภาพดูมีความนุ่มนวลเย็นตา ถึงแม้จะมีสีส้มระบายสลับบ้างเป็นจังหวะแต่ก็ไม่ถึงกับขัดแย้งนัยตา กลวิธีการเกลสซิงและสคัมบลิงยังเป็นกลวิธีที่นำมาใช้เพื่อสร้างมิติและสร้างความสดใสให้ภาพได้ เช่น ภาพอื่น ๆ ที่ผ่านมา

23. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 12 ขนาด 70X100 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 251 ทิวทัศน์ในน้ำ 12

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ในน้ำ 12 มีดังต่อไปนี้

23.1 ภาพทิวทัศน์ในน้ำ 12 ได้ปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้และใบไม้ที่เป็นเงาสะท้อนในน้ำให้เหลือเพียงแผ่นสีที่ระบายแสดงรอยพู่กันในแนวตั้งเกือบทั้งภาพ แต่การใช้สียังคงใช้สีในกลุ่มสีเย็น พื้นที่ของภาพถูกแบ่งออกเป็น 2 ตอน คือ ตอนบนและตอนล่างโดยตอนบนใช้สีที่มีน้ำหนักเบาประมาณร้อยละ 50 ได้แก่ กลุ่มสีเหลือง (Cadmium yellow) และตอนล่างใช้สีที่มีน้ำหนักเข้มประมาณร้อยละ 50 เช่นเดียวกัน ได้แก่ กลุ่มสีน้ำเงิน (Ultramarine) และสีม่วง (Cobalt violet) มีสีเขียวระบายคลุมพื้นที่โดยส่วนรวมของภาพ มุมบนซ้ายของภาพมีสีส้ม (Cadmium Orange)ระบายอยู่เพิ่มความสดใสให้ภาพ แสงวาบที่ลอดขึ้นมาจากที่มืดได้ถูกลดความสว่างลงเพื่อสร้างบรรยากาศที่ดูสงบขึ้นร่องรอยของพู่กันในภาพนี้จะดูแข็งไปเนื่องด้วยขนาดที่เท่ากันและรอยพู่กันคมชัด

23.2 กลวิธีการระบายสีเคลือบขณะที่สีชั้นล่างยังไม่แห้งเกิดเป็นรอยพู่กันเป็นทางยาวคล้ายน้ำตก ช่วยให้เกิดความนุ่มนวลลดความแข็งกระด้างได้บางส่วน สีที่มีน้ำหนักเบาที่สุด ได้แก่ สีเหลืองเกือบขาวเป็นส่วนที่ต้องการให้เป็นพื้นที่ว่างเพื่อลดความทึบตันของภาพ

23.3 จากการใช้สีส้มระบายอยู่มุมบนซ้ายและตอนกลางซ้ายของภาพประมาณร้อยละ 10 ของพื้นที่ทั้งหมดเป็นแผ่นใหญ่และมีบางส่วนที่กระจายอยู่ตอนกลางของภาพอีกเล็กน้อย แต่ดูโดยรวมภาพยังเป็นภาพที่มีความกลมกลืนในเรื่องสีและกลมกลืนในเรื่องพื้นผิวลวงตาที่เกิดจากรอยพู่กันในแนวตั้งเป็นส่วนใหญ่ แนวเอียงซ้ายและเอียงขวาเล็กน้อย

24. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 13 ขนาด 70X100 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 252 ทิวทัศน์ในน้ำ 13

กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ในน้ำ 13 มีดังต่อไปนี้

24.1 เรื่องราวและรูปแบบของภาพทิวทัศน์ในน้ำ 13 เป็นรูปแบบของการปรับเปลี่ยนรูปทรงของทิวทัศน์ต้นไม้ที่เป็นเงาสะท้อนในน้ำ โดยการปรับเปลี่ยนรูปทรงของต้นไม้และใบไม้ให้เป็นแผ่นสีรูปทรงเรขาคณิตขนาดเล็กและใหญ่วางซ้อนกันสลับไปมาในชั้นแรก ปล่อยไว้ให้แห้งจึงเริ่มระบายสีทับครั้งที่ 2

24.2 การระบายสีในครั้งที่ 2 นี้ได้ใช้กลวิธีการระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้งและใช้วิธีระบายแบบลดความคมชัดของขอบสีโดยเฉพาะตอนบนและตอนกลางของภาพ ตอนล่างยังปล่อยให้เป็นร่องรอยของแผ่นสีรูปทรงเรขาคณิต แต่มีการเพิ่มกลวิธีอีกอย่างขึ้นมาเพื่อทดลองสร้างให้เกิดพื้นผิวลวงตาคล้ายเส้นใยของรากฝอย ด้วยวิธีเกลสซิงแล้วใช้กระดาษนุ่มซับสีออกรอยยับย่นของกระดาษนุ่มจะปรากฏเป็นผิวของพื้นภาพดังจะเห็นได้จากบริเวณพื้นที่ตอนล่างของภาพ ได้ทดลองทำอยู่หลายครั้ง หากพื้นที่ใดพื้นผิวออกมาไม่ตรงตามต้องการก็เช็ดสีให้ออกหมดและเกลสซิงใหม่จนได้ผิวตามต้องการจึงปล่อยไว้ให้แห้ง

การระบายสีทับครั้งที่ 3 ใช้กลวิธีระบายน้ำสีลงไปบนพื้นที่ส่วนที่ต้องการให้เกิดมิติความลึกและความมันใสของผิวบริเวณนั้น ในชั้นนี้ใช้กลวิธีระบายในแนวตั้งเป็นส่วนใหญ่เพื่อสร้างผิวใสของน้ำให้รู้สึกมีความนิ่งหรือค่อนข้างนิ่ง ปล่อยไว้ให้แห้งจึงใช้วิธีสคัมบลิงในแนวนอนบริเวณที่ถูก

ภาพประกอบ 253 สคัมบลิง

สคัมบลิงจะรู้สึกเป็นผิวฝ่าขึ้นได้ความรู้สึกเป็นผิวน้ำคล้ายโดนแสงแสดงได้ชัดเจนบริเวณมุมบนซ้ายและมุมล่างซ้าย (วงสีขาว ภาพประกอบ 253)

24.3 สีที่ใช้ในการสร้างภาพนี้เป็นกลุ่มสีร้อนปริมาณร้อยละ 80 มีสีแดง (Cadmium Red) เป็นสีหลัก สีม่วง (Magenta) และสีม่วง (Mauve) ประมาณร้อยละ 20 ช่วยให้เกิดความตื้นลึกของภาพ สีเหลือง (Cadmium Yellow) ที่อยู่ตอนบนและด้านซ้ายของภาพแทนค่าส่วนที่เป็นบริเวณว่างของภาพ ในพื้นที่ส่วนสีเหลืองนี้ยังมีมิติความตื้นลึกอันเกิดจากการใช้สีเหลืองหลายน้ำหนักทั้งยังถูกเคลือบไว้อีกจึงดูมีความลึกอยู่ใต้ผิวใส

สีที่ช่วยให้ภาพมีความสดใสขึ้นได้แก่ สีม่วงผสมสีขาวเล็กน้อยบริเวณตอนล่างของภาพแต่ก็อยู่ใต้ผิวเคลือบอีกชั้นเช่นเดียวกัน สีฟ้า (Cerulean) ระบายเล็กน้อยบริเวณตอนบนของรูปทรงที่ถูกปรับเปลี่ยนเพื่อเพิ่มความน่าสนใจขึ้น ดูมีความกลมกลืนในเรื่องสีใกล้เคียงในกลุ่มสีร้อนและพื้นผิวลวงตาอันเกิดจากรอยพู่กันในแนวตั้งเป็นส่วนใหญ่ อีกทั้งผิวอันเกิดจากรอยซับของกระดาษนุ่ม ภาพจึงดูรู้สึกผิวน้ำที่นิ่งแต่ใต้ผิวน้ำมีความเคลื่อนไหวด้วยรูปทรงของแผ่นสีและรอยพู่กันที่สลับไปมา

25. ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 14 ขนาด 90X120 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 254 ทิวทัศน์ในน้ำ 14

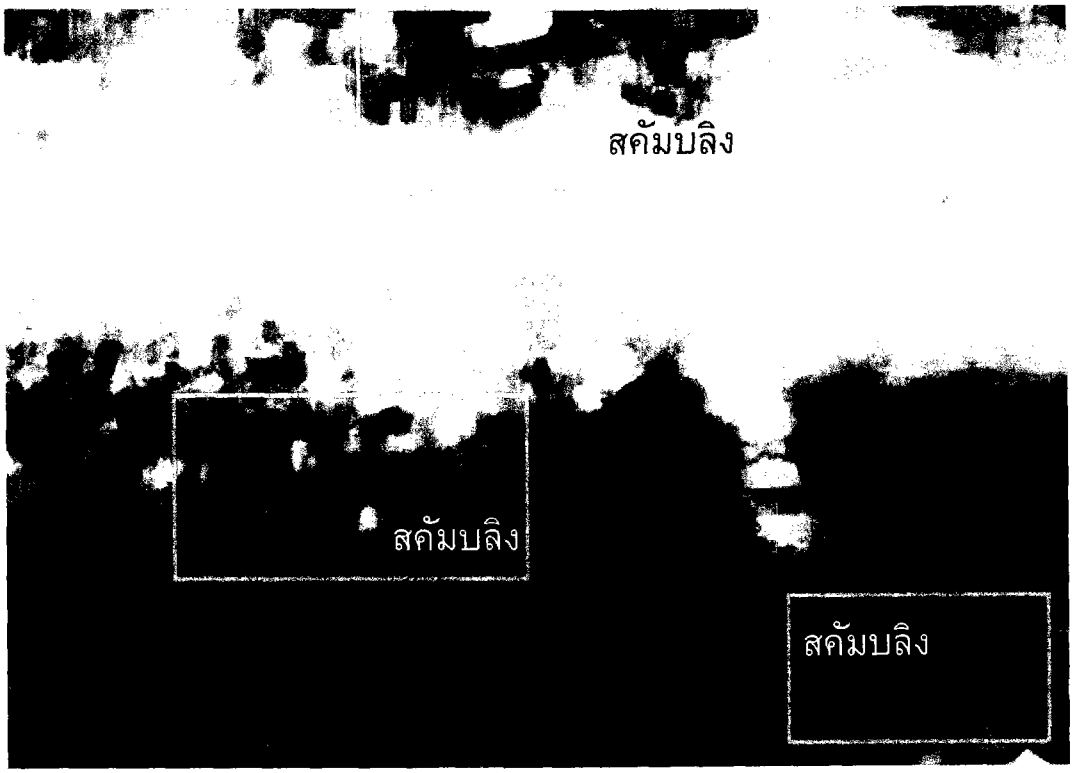
กระบวนการในการสร้างภาพทิวทัศน์ 14 มีดังต่อไปนี้

25.1 เรื่องราวและรูปแบบของภาพทิวทัศน์ในน้ำ14เป็นการสร้างภาพจากการปรับเปลี่ยนรูปทรงจากธรรมชาติของต้นไม้ที่สะท้อนเงาในน้ำ

25.2 ด้วยกลวิธีการระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้ง แนวเอียงซ้ายและแนวเอียงขวา บริเวณพื้นที่ตอนล่างและตอนบนด้วยสีที่มีน้ำหนักเข้มประมาณร้อยละ 60 ได้แก่ สีน้ำเงิน (Ultramarine) สีม่วง (Cobalt Violet) และสีเขียว (Light Green) ตอนกลางระหว่างตอนบนและตอนล่างใช้สีส้ม (Cadmium Orange) ซึ่งเป็นสีตรงข้ามกับกลุ่มสีน้ำเงินระบายประมาณร้อยละ 10 เพื่อให้ภาพมีความสดใสขึ้น ในส่วนที่เป็นสีเหลือง (Cadmium Yellow) ประมาณร้อยละ 30 แสดงพื้นที่ว่างเพื่อช่วยเปิดให้ภาพลดความทึบตัน

ในการระบายสีชั้นที่ 2 ใช้กลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้งแต่ลดความคมชัดของรอยพู่กันและขอบสีลงโดยเฉพาะตอนบนมาถึงตอนกลางของภาพและไล่น้ำหนักสีของภาพจากสีเข้มตอนล่างขึ้นมาตอนกลางภาพด้วยสีเขียวที่มีทั้งสีเขียวเข้ม (Viridian) และสีเขียวอ่อน (Light Green) บริเวณสีส้ม (Cadmium Orange) สร้างมิติความตื้นลึกด้วยน้ำหนักสีที่แตกต่างกันของสีส้มตอนบนใช้สีฟ้า(Cerulean)เข้ามาช่วยให้มีความสว่างขึ้นแล้วปล่อยไว้ให้แห้ง

การระบายสีชั้นที่ 3 ใช้วิธีระบายสีทับด้วยน้ำสีลงบนพื้นที่ส่วนที่ต้องการให้เกิดมิติ



ภาพประกอบ 255 สคัมบลิง

ความลึกและความมันใสของผิวบริเวณด้วยการใช้กลวิธีระบายสีในแนวตั้งโดยเฉพาะพื้นที่ตอนบนและตอนกลางภาพ ปล่อยไว้ให้แห้งจึงใช้วิธีสคัมบลิงในแนวนอนเพื่อสร้างผิวน้ำเห็นได้ชัดบริเวณตอนกลางบน ตอนกลางล่างซ้ายและมุมล่างขวา (กรอบสี่เหลี่ยม)

25.3 สีที่ช่วยให้ภาพความน่าสนใจขึ้น ได้แก่ สีส้มบริเวณตอนกลางภาพ ซึ่งเป็นสีตรงข้ามกับสีส่วนใหญ่ของภาพและกลวิธีการกระจายสีใกล้เคียงเข้าไปในพื้นที่สีตรงข้ามเพื่อให้เกิดการประสานกลมกลืนในสภาพสีตัดกันระหว่างสีส่วนรวม ได้แก่ สีเขียว สีน้ำเงิน สีม่วงขัดแย้งกับกลุ่มสีเหลือง คือ สี เหลือง สีส้มและสีแดงเข้ม

สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน

จากการที่ได้ศึกษาผลงานของ ปอล เซซานน์ จำนวน 24 ภาพ จึงได้พัฒนามาเป็นผลงานของผู้วิจัยเองได้จำนวนผลงานจิตรกรรม 25 ภาพ โดยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษากระบวนการสร้างงานของ ปอล เซซานน์ มาสร้างเป็นผลงานจิตรกรรมและได้พัฒนาผลงานจิตรกรรมให้เป็นแบบเฉพาะของตัวเอง สรุปได้ดังนี้

สิ่งที่ได้นำกระบวนการสร้างงานของ ปอล เซซานน์มาใช้และได้พัฒนาเป็นแบบเฉพาะของตัวเอง ดังนี้

ภาพที่ 1 ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 1 นำเรื่องราวของต้นไม้ วิธีการจัดภาพและกลวิธีระบายสีเป็นแผ่นต่อกันตามแบบภาพ Bend in the Forest Road, 1902-1906 ของ ปอล เซซานน์ มาใช้ในส่วนที่เป็นต้นไม้ แต่ส่วนที่เป็นพื้นดินผู้วิจัยได้สร้างให้แตกต่างด้วยแผ่นสีระบายเรียบขนาดใหญ่หลายแผ่นต่อกัน การใช้สีมีบางส่วนที่คล้ายภาพของ ปอล เซซานน์บางส่วนใช้สีตามแบบของตัวเอง เช่น สีม่วง (Magenta) สีม่วง (Cobalt Violet) สีเหลือง (Cadmium Yellow) และสีส้ม (Cadmium Orange) ของพื้นดิน

ภาพที่ 2 ชื่อภาพทิวทัศน์ 2 นำกลวิธีการระบายสีในแนวเอียงซ้ายเป็นส่วนใหญ่ของภาพมาใช้แต่ผู้วิจัยแสดงรอยพู่กันเป็นแผ่นที่ใหญ่กว่าดูคล้ายตารางสีอีกทั้งส่วนที่เป็นพื้นดินผู้วิจัยได้สร้างเป็นแผ่นใหญ่ ๆ ในแนวนอนวางต่อกัน รูปทรงของต้นไม้ไม่ชัดเจน สีม่วงเป็นสีที่ผู้วิจัยนำมาใช้ให้ต่างจากสีของเซซานน์

ภาพที่ 3 ชื่อภาพทิวทัศน์ 3 นำวิธีการจัดภาพ เรื่องราวและสีมาจาก Bend in the Forest Road, 1902-1906 เช่นเดียวกันกับภาพที่ 1 อีกทั้งกลวิธีระบายสีเป็นแผ่นสีต่อเนื่องกันดูเป็นคลื่น สิ่งที่ต่างไปจากข้อมูลที่ได้จาก ปอล เซซานน์ ได้แก่ การสร้างแผ่นสีขนาดใหญ่บริเวณตอนล่างของภาพที่ผู้วิจัยพยายามจะสร้างให้เป็นแผ่นสีรูปทรงเรขาคณิตตามแนวคิดของเซซานน์ แต่สร้างให้ต่างจากของเซซานน์โดยมีขนาดใหญ่กว่ามาก

ภาพที่ 4 ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 4 นำกลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวเอียงซ้าย เอียงขวา แนวตั้งและแนวนอนสลับกันของ ปอล เซซานน์มาใช้ แต่ผู้วิจัยได้แสดงรอยพู่กันที่มีขนาดใหญ่กว่ามากและบริเวณตอนล่างของภาพผู้วิจัยก็ยังใช้วิธีการระบายสีเป็นแผ่นรูปทรงเรขาคณิตแผ่นใหญ่วางต่อเนื่องกันคล้าย 3 ภาพที่ผ่านมา

ภาพที่ 5 ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 5 นำกลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้ง แนวนอน แนวเอียงซ้ายและเอียงขวาตามแบบของเซซานน์มาใช้ แต่ผู้วิจัยใช้การแสดงรอยพู่กันที่เป็นแผ่นใหญ่กว่า อีกทั้งบริเวณพื้นดินตอนล่างของภาพก็ยังสร้างให้ต่างจากส่วนที่เป็นต้นไม้ตามแบบของผู้วิจัยเอง

ภาพที่ 6 ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 6 นำกลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวเอียงซ้ายเป็นส่วนใหญ่และกลวิธีวางน้ำหนักที่แตกต่างกันของแต่ละสีเพื่อให้เกิดมิติของสีมาใช้ ผู้วิจัยใช้วิธีแสดงรอยพู่กันที่มีขนาดใหญ่กว่าและกลวิธีใช้เกรียงเพื่อสร้างพื้นผิวให้แตกต่าง เรื่องราวเป็นทิวทัศน์ภูเขาหินในเขตภาคอีสาน

ภาพที่ 7 ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 7 นำเอากลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวนอนและแนวเอียงซ้ายเป็นส่วนใหญ่ การรักษารูปทรงโดยรวมของ ปอล เซซานน์มาใช้ ผู้วิจัยใช้วิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวนอนและแนวเอียงซ้ายที่มีขนาดใหญ่ไปจนถึงขนาดเป็นแผ่น ๆ

ภาพที่ 8 ชื่อภาพ ทิวทัศน์ในน้ำ 1 นำกลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันแนวเอียงซ้ายและเอียงขวาสลับกันของ ปอล เซซานน์และการรักษารูปทรงโดยรวมของวัตถุในภาพ ผู้วิจัยใช้วิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันที่มีขนาดใหญ่กว่า เรื่องราวเป็นมุมมองลงในน้ำโดยเฉพาะเงาสะท้อนของวัตถุในน้ำตามแนวของผู้วิจัย

ภาพที่ 9 ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 8 นำเอากลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันแนวเอียงซ้าย เอียงขวา แนวตั้งและแนวนอนสลับกันของ ปอล เซซานน์มาใช้ผู้วิจัยสร้างภาพในแนวตั้งใช้กลวิธีระบายสีด้วยการแสดงรอยพู่กันขนาดใหญ่สลับแนวเอียงซ้าย เอียงขวา แนวตั้งและแนวนอน

ภาพที่ 10 ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 9 นำเอากลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวเอียงซ้ายเป็นส่วนใหญ่ของ ปอล เซซานน์ มาใช้ ผู้วิจัยใช้วิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันที่มีขนาดใหญ่กว่า มุมมองการจัดภาพและการใช้สีเขียวและสีม่วงเป็นแบบของผู้วิจัยเอง

ภาพที่ 11 ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 10 นำเอากลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวเอียงซ้ายเป็นส่วนใหญ่ของ ปอล เซซานน์มาใช้ เรื่องราวการใช้สีและกลวิธีระบายสีเคลือบเป็นแบบของผู้วิจัย

ภาพที่ 12 ชื่อภาพ ทิวทัศน์ 11 นำเอากลวิธีระบายสีและรอยพู่กันในแนวตั้งและแนวนอนของ ปอล เซซานน์มาใช้ เรื่องราวชนบทอีสาน การใช้สีและกลวิธีระบายสีเคลือบเป็นแบบของผู้วิจัย

ภาพที่ 13 ถึง ภาพที่ 25 เรื่องราวทิวทัศน์ในน้ำ การใช้สีและกลวิธีระบายสีเคลือบเป็นแบบของผู้วิจัยที่พัฒนามาจากการศึกษาผลงานของปอล เซซานน์

สิ่งที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการพัฒนาเป็นผลงานของตัวเองมากที่สุด คือ กลวิธีระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวต่าง ๆ แต่รอยพู่กันของ ปอล เซซานน์นั้นเล็กละเอียดมาก ต่างจากของผู้วิจัยเป็นรอยพู่กันที่มีขนาดใหญ่จนถึงรอยแปรงขนาด 2 นิ้ว สิ่งที่ข้าพเจ้าได้จากการศึกษาผลงานของ ปอล เซซานน์อีกอย่างและสำคัญมาก ก็คือ การใช้สีให้มีความสะอาดสดใส ถึงแม้การศึกษาจะไม่พบว่า ปอล เซซานน์มีกลวิธีในการระบายสีให้สะอาดสดใสได้อย่างไร แต่จากศึกษาวิจัยผลงานจิตรกรรมของ ปอล เซซานน์ เป็นสิ่งกระตุ้นให้ผู้วิจัยค้นหากลวิธีสร้างภาพจิตรกรรมให้มีสีสรรที่สะอาดสดใส ซึ่งผู้วิจัยเป็นผู้ที่ใช้สีน้อย ใช้สีหมองมัว ไม่สดใสมาโดยตลอด ทั้งนี้อาจเป็นเพราะอุปนิสัยดั้งเดิมที่ชอบสร้างภาพออกมาในลักษณะบรรยากาศแบบมีหมอกมัว ๆ สีไม่สดใส ดังจะเห็นได้จากผลงานที่พัฒนาช่วงแรก ๆ ภาพที่ 1 ถึงภาพที่ 3 และอีกหลายภาพที่ผู้วิจัยไม่ได้นำมาเสนอในภาคนิพนธ์นี้ ในช่วงดังกล่าวนี้ผู้วิจัยได้ใช้ความพยายามที่จะสร้างผลงานให้มีสีที่สะอาด สว่างสดใส ดังเช่น งานของ ปอล เซซานน์ จนกระทั่งมาเริ่มสังเกตเห็นว่าการใช้สีของผู้วิจัยเริ่มสดใสขึ้น แต่ยังไม่สะอาด ได้ข้อสรุปว่าช่วงแรกที่สร้างงานนั้นมีความมุ่งมั่นที่จะพัฒนาผลงานมากและมีเวลาในการสร้างผลงานต่อเนื่องทุกวัน การสร้างผลงานจึงพยายามจะสร้างให้เสร็จเป็นชิ้นแล้วจึงสร้างผลงานชิ้นใหม่ต่อไป การระบายสีจึงระบายทับไปทับมาในขณะที่สียังไม่แห้ง แต่พอบางช่วงการสร้างงาน

ไม่ต่อเนื่องมีช่วงเว้นพักบ้าง ช่วงนี้เองที่ปล่อยโอกาสให้สีที่ระบายไว้แห้งและเมื่อมาระบายสีทับอีกครั้งสีจะไม่หมองมัว จึงได้ประสบการณ์ข้อหนึ่งว่าหากต้องการสีสดและสะอาดต้องลงสีเป็นชั้นและปล่อยให้แห้งจึงลงสีทับอีก เหตุผลเพราะว่าหากเราระบายทับสีที่ระบายอยู่ก่อนแล้วสีที่ระบายอยู่ก่อนก็จะออกมาผสมกับสีที่ระบายทับ ค่าของสีจึงเปลี่ยนไปจากที่ต้องการเสมอ ผู้วิจัยสังเกตตัวเองว่าได้พัฒนาเรื่องสีจากจุดนี้มา จนกระทั่งการพัฒนาผลงานชิ้นสุดท้ายในปริญญานิพนธ์ สิ่งที่ช่วยให้ภาพจิตรกรรมของข้าพเจ้ามีความสดใสขึ้นมากอีกวิธีหนึ่ง ได้แก่ กลวิธีการระบายสีเคลือบอันเป็นความรู้และประสบการณ์ที่ได้จากการศึกษาทดลองเทคนิคทางจิตรกรรมในวิชาศิลปะสมัยใหม่วิเคราะห์

นอกจากนี้สิ่งที่ได้จากการศึกษาผลงานของ ปอล เซซานน์และนำมาใช้ในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัย คือ วิธีการจัดโครงสร้างภาพทั้งแบบเท่ากันสองข้าง จำนวน 11 ภาพ และการจัดภาพแบบสองข้างไม่เท่ากันอีกจำนวน 14 ภาพ

การใช้สีในการพัฒนาสร้างงานจิตรกรรมได้นำลักษณะการใช้สีที่มีความกลมกลืนทั้งในสภาพสีใกล้เคียงและในสภาพสีตัดกัน โดยใช้สีกลมกลืนในสภาพสีใกล้เคียงกัน จำนวน 13 ภาพ ที่เหลืออีก 12 ภาพ เป็นการใช้สีกลมกลืนในสภาพตัดกัน ปริมาณการใช้สีมีพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพประมาณราวร้อยละ 70-90 ออกทางกลุ่มสีเย็นจำนวน 12 ภาพ ออกทางกลุ่มสีอุ่นจำนวน 5 ภาพ ที่เหลือจำนวน 8 ภาพเป็นการใช้ปริมาณสีอุ่นกับสีเย็นอยู่ก้ำกึ่งระหว่างร้อยละ 40 ถึง 60

สิ่งได้พัฒนาไปจากกระบวนการสร้างงานของ ปอล เซซานน์ ได้แก่ เรื่องราวและมุมมอง ซึ่งได้แนวคิดมาจากภาพ Lake Annecy, 1896 ของเซซานน์ ซึ่งเป็นภาพทะเลสาบที่สะท้อนเงาของทิวทัศน์ภูเขาและรอบภูเขาปรากฏเงาสะท้อนในน้ำ มีเรื่องราวน่าสนใจและแปลกกว่าทุกภาพ จึงได้ลองมองดูเงาสะท้อนในน้ำของทิวทัศน์รอบตัวโดยเฉพาะสิ่งแวดล้อมรอบที่พักและที่ทำงานมีคลองน้ำ มีต้นไม้มาก จึงได้นำมาสร้างงานนับแต่ภาพทิวทัศน์ในน้ำ 1 ได้ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์และพัฒนา อีกทั้งอาจารย์ที่ปรึกษาได้ให้คำแนะนำทั้งรูปแบบและกลวิธีในการสร้างงานจนผู้วิจัยได้พัฒนามาถึงภาพทิวทัศน์ในน้ำ 14 น่าจะจัดได้ว่าเป็นแบบเฉพาะของตัวเองโดยเฉพาะกลวิธีการระบายสีเป็นแผ่นต่อเนื่อง สลับไป สลับมา และกลวิธีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้งเป็นส่วนใหญ่ การสร้างแสงสว่างลอดขึ้นตามช่องว่างของแผ่นสีที่มีน้ำหนักต่างกัน เกิดมิติหลายชั้นดูลึกลับและกลวิธีระบายสีเคลือบทั้งแบบสีเข้มเคลือบทับสีอ่อนกว่าหรือเกลสซิงและสีอ่อนกว่าเคลือบทับสีเข้มหรือสคัมบลิงเป็นลักษณะเฉพาะของผู้วิจัยที่ได้พัฒนามาจนถึงผลงานชิ้นสุดท้ายในโครงการนี้และผู้วิจัยเองจะใช้ความรู้และประสบการณ์ที่ได้จากการศึกษาและพัฒนาในครั้งนี้ไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัยเองในโอกาศต่อ ๆ ไป

บทที่ 5
สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยในหัวข้อจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ : กรณีศึกษางานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ สามารถสรุปผลของการศึกษาวิจัย ดังนี้

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย

1.1 เพื่อศึกษางานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวของ ปอล เซซานน์ ในประเด็นต่าง ๆ คือ

1.1.1 เรื่องราว

1.1.2 รูปแบบ

1.1.3 กลวิธีในการสร้างงาน

1.1.4 โครงสร้างของภาพ

1.2 เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวของผู้วิจัย

2. ความสำคัญของการวิจัย

2.1 ทำให้ทราบถึงที่มาแห่งเรื่องราว รูปแบบ กลวิธีในการสร้างงานตลอดจนโครงสร้างภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์

2.2 สามารถนำผลที่ได้จากการศึกษาวิจัยจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานในแบบของตนเอง

2.3 เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกและการศึกษาเทคนิคทางจิตรกรรม

3. ขอบเขตของการวิจัย

3.1 ศึกษากระบวนการในการสร้างงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ ในประเด็นเรื่องราว รูปแบบ กลวิธีในการสร้างงานและโครงสร้างของภาพ

3.2 ศึกษาวิเคราะห์ผลงานภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ที่สร้างขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1889-1906 จำนวน 24 ภาพ ได้แก่

3.2.1 The Large Pine, 1889

3.2.2 Mountains Seen from L'Egtague, 1889

3.2.3 Large Pine and Red Earth, 1890-1895

3.2.4 Rocks at Fontainebleau, 1893

3.2.5 Rocks in a Wood, 1893

3.2.6 View of Chateau Noir, 1894-1896

3.2.7 Forest (Wood), 1894

3.2.8 Lake Annecy, 1896

3.2.9 Mont Sainte-Victoire Seen From Bibemus, 1897

3.2.10 The Mill, 1892-1894

3.2.11 Quarry at Bibemus, 1898-1900

3.2.12 The Chateau Noir, 1900-1904

3.2.13 In the Grounds of Chateau Noir (Rocks and Trees), 1900

3.2.14 Bend in the Forest Road, 1902-1906

3.2.15 Mont Sainte-Victoire Seen From Les Lauves, 1902-1906

3.2.16 The Chateau-Noir, 1904

3.2.17 Mont Sainte-Victoire above The Tholonet Road, 1904

3.2.18 Banks of a River, 1904-1905

3.2.19 The Big Trees, 1904

3.2.20 Rocks Near The Caves above The Chateau Noir, 1904

3.2.21 The Chateau Noir, 1904-1906

3.2.22 Mont Sainte-Victoire, 1904-1906

3.2.23 Mont Saint-Victoire, 1904-1906

3.2.24 Mont Sainte-Victoire and The Chateau Noir, 1904-1906

3.3 นำผลที่ได้จากการศึกษาวิจัยจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์สีน้ำมันบนระนาบรองรับในลักษณะลดทอนและปรับเปลี่ยนรูปทรงตามแนวของผู้วิจัย

4. สมมติฐานในการวิจัย

จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ แสดงถึง

4.1 เรื่องราวที่ปรากฏในภาพทิวทัศน์อันเป็นเรื่องราวหลักของภาพ จะได้แก่ ต้นไม้ ภูเขา โขดหิน แม่น้ำ ลำธาร ทุ่งราบ ท้องฟ้า หรือสิ่งก่อสร้าง

4.2 รูปแบบจะเป็นลดทอนรูปทรง ให้เป็นทรงกระบอก ทรงเหลี่ยมหรือทรงลูกบาศก์

4.3 กลวิธีในการแสดงออกศิลปินจะแสดงออกด้วยการแต้มสีทีละน้อยในลักษณะเป็นเส้นขนานในแนวทะแยงหรือแนวนอนทั้งเป็นระนาบเล็ก ๆ และระนาบใหญ่

4.4 โครงสร้างของภาพผลงานของ ปอล เซซานน์ จะมีลักษณะสีที่สว่างสดใสศิลปินจะใช้สีอ่อนและสีแก่วางอยู่ใกล้กันเพื่อให้เกิดมิติตื้นลึก การจัดภาพมีทั้งลักษณะดุลยภาพแบบสองข้างเท่ากันและแบบไม่เท่ากัน

5. สรุปผลการศึกษาวิจัย

การศึกษาวิจัยจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ ได้ผลสรุปดังต่อไปนี้

5.1 เรื่องราว สอดคล้องหรือตรงกับสมมติฐานที่ตั้งไว้ กล่าวคือ

เรื่องราวที่ปรากฏในภาพทิวทัศน์อันเป็นเรื่องราวหลักและเป็นจุดเด่นของภาพซึ่งส่วนใหญ่ใช้เป็นชื่อภาพด้วย ได้แก่ โขดหินจำนวน 7 ภาพ ภูเขาจำนวน 6 ภาพ อาคารจำนวน 5 ภาพ ต้นไม้ล้วน ๆ จำนวน 4 ภาพ และแม่น้ำหรือทะเลสาบ จำนวน 2 ภาพ รวมเป็นจำนวน 25 ภาพ นั่นเพราะว่าภาพที่ 24 มีเรื่องราวเด่นอยู่ 2 อย่าง คือ อาคารกับและภูเขาแต่ละภาพจึงไม่เฉพาะแต่จะมีเรื่องราวเพียงอย่างเดียวยังมีเรื่องราวอื่นประกอบด้วยนับรวมกันตั้งแต่ 2 อย่างขึ้นไปจนถึง 5 อย่าง เรื่องราวประกอบที่มีอยู่ในภาพมากที่สุด ได้แก่ ต้นไม้ซึ่งปรากฏ ในภาพทุกภาพและจะสังเกตได้ว่าเมื่อมีต้นไม้ก็จะต้องมีท้องฟ้าปรากฏอยู่ด้วยทุกภาพเช่นกัน ยกเว้น 2 ภาพที่ไม่ปรากฏท้องฟ้าเลย ได้แก่ ภาพ The Mill, 1892-1894 และภาพ Lake Annecy,1896

5.2 รูปแบบที่ ปอลเซซานน์ใช้ในการแสดงออกสอดคล้องกับสมมติฐานที่ตั้งไว้อย่างเดียว คือ การลดทอนรูปทรงจากธรรมชาติ แต่ผลของการศึกษานอกจากจะใช้รูปแบบลดทอนรูปทรงแล้ว ปอล เซซานน์ ยังใช้รูปแบบการเลียนแบบธรรมชาติ และปรับเปลี่ยนรูปทรงอีกด้วยและจากการศึกษาพบว่า ปอล เซซานน์ นอกจากจะใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงอย่างเดียวจำนวนมากที่สุด 10 ภาพแล้ว ปอล เซซานน์ ยังใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงรวมกับรูปแบบอื่นด้วย เช่น การปรับเปลี่ยนรูปทรงกับการลดทอนรูปทรง และใช้รูปแบบทั้ง 3 รูปแบบในภาพเดียวกันด้วย

5.3 กลวิธีที่ ปอล เซซานน์ ใช้ในการสร้างภาพทุกภาพที่ทำการศึกษาเป็นไปตามที่ตั้งสมมติฐานไว้บางส่วน คือ การแต้มสีทีละน้อยในลักษณะเป็นเส้นขนานในแนวทแยงหรือแนวเฉียงแนวนอนที่เป็นระนาบเล็ก ๆ และระนาบใหญ่ จากการศึกษาวิจัยพบว่านอกจากกลวิธีดังกล่าวแล้ว ปอล เซซานน์ ใช้กลวิธีที่ละเอียดไปกว่าที่ตั้งสมมติฐานไว้ ได้แก่ การระบายสีเป็นเส้นและ เป็นแผ่นในแนวตั้งร่วมกับการระบายสีเป็นเส้นและเป็นแผ่นในแนวเอียงซ้ายประมาณ 100-140 องศา และเอียงขวาประมาณ 50-55 องศาเป็นส่วนใหญ่ และใช้กลวิธีการระบายสีเป็นแผ่นในแนวนอนเป็นส่วนน้อย

นอกจากนี้ยังใช้กลวิธีการระบายแบบอื่นร่วมด้วย ได้แก่ การระบายสีหนาทับซ้อน การระบายสีด้วยพู่กันแห้ง การระบายสีสลับแนวตั้งและแนวนอน การระบายสีเป็นรัศมีวงกลม การระบายสีแบบเปียก การระบายสีเป็นจุดบาง ๆ คล้ายสีน้ำ การระบายสีแบบครั้งเดียวเสร็จและการระบายสีเรียบ โดยจะพบกลวิธีเหล่านี้เป็นส่วนน้อยของภาพและจะพบเฉพาะบางภาพเท่านั้น

5.4 โครงสร้างของภาพเป็นส่วนประกอบทางศิลปะที่ศิลปินนำมาใช้ในการสร้างงานได้อย่างเหมาะสมเพื่อให้เกิดค่าทางความงามหรือความมีเอกภาพมากที่สุด สรุปได้ ดังนี้

5.4.1 ดุลยภาพ ปอล เซซานน์ ใช้โครงสร้างทางดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากันเป็นส่วนใหญ่ ใช้ดุลยภาพแบบสองข้างเท่ากันเป็นส่วนน้อย โดยภาพที่ใช้ดุลยภาพแบบสองข้างไม่เท่ากันนั้นใช้วิธีถ่วงดุลให้รู้สึกสมดุลด้วยขนาดของรูปทรงและน้ำหนักสี การใช้ดุลยภาพแบบสองข้างเท่ากันนั้นเป็นการเท่ากันที่ไม่เหมือนกันแต่แสดงความรู้สึกคงที่ไม่เอียงหรือหนักไปข้างใดข้างหนึ่งมีเส้นแกนสมดุลอยู่กึ่งกลางภาพพอดีจึงรู้สึกสมดุลด้วยน้ำหนักทั้งสองข้างเท่ากัน

5.4.2 เส้นที่ ปอล เซซานน์ใช้เป็นโครงสร้างของภาพมี 3 ประเภท คือ ใช้เส้นที่เกิดจากขอบสีชนกันมากที่สุดใช้เส้นที่เกิดขึ้นจริงรองลงมาและใช้เส้นเชิงนัยน้อยที่สุด โดยลักษณะของเส้นที่ใช้มากที่สุด ได้แก่ เส้นเฉียง รองลงมา ได้แก่ เส้นตั้งและเส้นโค้ง ส่วนเส้นที่ใช้น้อยที่สุด คือ เส้นนอนและเส้นหยัก

5.4.3 รูปทรง ปรากฏรูปทรงในภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์โดยใช้รูปทรงทั้งสองชนิดร่วมกันในภาพเดียวกัน คือ รูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงธรรมชาติมากที่สุด รองลงมาใช้รูปทรงเรขาคณิตอย่างเดียวและใช้รูปทรงธรรมชาติอย่างเดียวน้อยที่สุด

5.4.4 สี ภาพทิวทัศน์ของเซซานน์ใช้สีในลักษณะเป็นกลุ่มสีจากการศึกษาวิจัยพบว่า ปอล เซซานน์ ใช้สีเป็นกลุ่มสีโดยใช้กลุ่มสีเย็นปริมาณร้อยละ 70-95 ของพื้นที่เป็นส่วนใหญ่ ใช้สีอุ่นปริมาณร้อยละ 65-80 ของพื้นที่และใช้สีใกล้เคียงระหว่างกลุ่มสีเย็นและสีอุ่นปริมาณ ร้อยละ 40-50 ของพื้นที่เป็นส่วนน้อย

กลุ่มสีเย็นที่ใช้ส่วนใหญ่จะเป็นสีเขียว สีเหลืองเขียว สีม่วง สีน้ำเงินเขียวและสีน้ำเงินม่วง นอกจากนี้ยังใช้วิธีการทำให้ค่าสีมีน้ำหนักแตกต่างกันโดยการผสมสีขาว สีเทาและสีดำอีกด้วย กลุ่มสีอุ่นที่ใช้มากที่สุดเกือบทุกภาพ ได้แก่ สีเหลืองและสีส้ม ส่วนสีอื่นใช้เป็นส่วนน้อย ได้แก่ แดงส้มและสีแดงม่วง

5.4.5 มิติและบริเวณว่าง ปอล เซซานน์ใช้วิธีการสร้างมิติความตื้นลึกให้เกิดขึ้นในภาพทั้งหมด 3 วิธี ได้แก่ การจัดวางตำแหน่งต่างกันของวัตถุในภาพ การกำหนดขนาดที่แตกต่างของวัตถุในภาพและการใช้ค่าน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน โดยในแต่ละภาพจะเลือกใช้ 2 วิธีเป็นส่วนใหญ่ ได้แก่ การจัดวางตำแหน่งต่างกันของวัตถุในภาพกับการกำหนดขนาดที่ต่างกันของวัตถุในภาพ จำนวน 10 ภาพ การจัดวางตำแหน่งที่แตกต่างกันของวัตถุในภาพกับการใช้น้ำหนักสีที่แตกต่างกันของวัตถุในภาพจำนวน 2 ภาพ และใช้การกำหนดขนาดที่แตกต่างกันกับการใช้น้ำหนักสีที่แตกต่างกัน จำนวน 1 ภาพ รองลงมาสร้างมิติความตื้นลึกของภาพด้วย 1 วิธี โดยใช้การจัดวางตำแหน่งที่แตกต่างกันของวัตถุในภาพจำนวน 5 ภาพ ใช้น้ำหนักสีที่แตกต่างกันและใช้ขนาดของวัตถุแตกต่างกันน้อยที่สุดอย่างละ 1 ภาพ ภาพที่เหลือนอกจากนี้จำนวน 4 ภาพ เซซานน์ใช้การสร้างมิติ ความตื้นลึกของภาพ 3 วิธีรวมกัน

ส่วนบริเวณว่างในภาพเซซานน์สร้างให้เกิดขึ้นด้วยปริมาณพื้นที่ตั้งแต่ร้อยละ 3-40 ของพื้นที่ทั้งหมดในแต่ละภาพ โดยเลือกใช้บริเวณว่างที่มีพื้นที่ระหว่างร้อยละ 10-20 เป็นส่วนใหญ่

5.4.6 จังหวะและความเคลื่อนไหว ในภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์มีโครงสร้างด้านจังหวะและความเคลื่อนไหวทุกภาพ โดยมีความเคลื่อนไหวมีทิศทางจากซ้ายไปขวามากที่สุด จำนวน 14 ภาพ รองลงมาเป็นการเคลื่อนไหวที่มีทิศทางจากล่างขึ้นบนจำนวน 7 ภาพและเคลื่อนไหวมีทิศทางจากขวาไปซ้ายน้อยที่สุดจำนวน 2 ภาพ ที่เหลืออีกจำนวน 3 ภาพ เป็นการเคลื่อนไหวที่มีทิศทางไม่แน่นอน จะสังเกตเห็นว่าจำนวนรวมกันแล้วจะเกินจำนวนภาพที่ทำการศึกษา คือ 24 นั้นแสดงว่าบางภาพมีความเคลื่อนไหวเป็น 2 ทิศทาง

5.4.7 ความกลมกลืน สภาพการประสานกลมกลืนกันของโครงสร้างทางทัศนศิลป์เพื่อให้เกิดความพอเหมาะพอดีดูแล้วไม่ขัดตามีความสวยงาม จากการศึกษาวิจับสรุปได้ว่ามีความ

กลมกลืนทางสีมากที่สุดจำนวนทั้ง 24 ภาพ รองลงมามีความกลมกลืนทางพื้นผิว จำนวน 18 ภาพ และความกลมกลืนทางเส้น จำนวน 10 ภาพ ส่วนความกลมกลืนทางรูปทรงมีน้อยที่สุด จำนวน 9 ภาพ ในแต่ละภาพมีความกลมกลืนทางโครงสร้างตั้งแต่ 1 ถึง 4 ทาง โดยมีความกลมกลืนทางโครงสร้างจำนวน 2 ทางมากที่สุด จำนวน 13 ภาพ 3 ทาง จำนวน 6 ภาพ 4 ทาง จำนวน 4 ภาพ และ 1 ทางจำนวน 1 ภาพ

ความกลมกลืนทางสีสามารถแยกตามหลักของความกลมกลืนได้อีกคือ ความกลมกลืนในสภาพตัดกันมากที่สุดจำนวน 10 ภาพ รองลงมาได้แก่ความกลมกลืนในสภาพสีส่วนรวมจำนวน 4 ภาพ ความกลมกลืนด้วยวรรณะหรือกลุ่มสี และความกลมกลืนโดยใช้น้ำหนักสีน้อยที่สุด จำนวนอย่างละ 3 ภาพ

5.4.8 สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ของผู้วิจัยโดยได้นำผลจากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมตามแนวของผู้วิจัย จำนวนทั้งหมด 25 ภาพ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาผลงานของ ปอล เซซานน์มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานของผู้วิจัย ได้แก่เรื่องราวของต้นไม้เช่นเดียวกับปอล เซซานน์ กลวิธีการระบายสีแสดงรอยพู่กันในแนวตั้ง แนวนอน แนวเอียงซ้ายและแนวเอียงขวา แต่ผู้วิจัยสร้างเป็นรอยพู่กันที่มีขนาดใหญ่กว่าของ ปอล เซซานน์ โดยใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงอย่างเดียว จำนวน 20 ภาพ รูปแบบลดทอนและปรับเปลี่ยนรูปทรงจำนวน 5 ภาพ การจัดวางโครงสร้างของภาพในลักษณะสมดุลแบบสองข้างเท่ากันจำนวน 11 ภาพ แบบสองข้างไม่เท่ากันจำนวน 14 ภาพ การใช้สีทุกภาพเป็นการใช้สีแบบกลมกลืนแบ่งเป็นความกลมกลืนในสภาพสีใกล้เคียงทั้งในกลุ่มสีอุ่นและกลุ่มสีเย็น จำนวน 13 ภาพ ใช้สีกลมกลืนในสภาพตัดกัน จำนวน 12 ภาพ การใช้สีกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง ปริมาณมากกว่าระหว่างร้อยละ 70 ถึง 90 การใช้สีที่มีปริมาณก้ำกึ่งระหว่างสีอุ่นกับสีเย็นร้อยละ 40 ถึง 60 จำนวน 5 ภาพ สีที่นำมาในการสร้างภาพทุกภาพใช้สีให้มีความกลมกลืนเป็น 2 ลักษณะ คือ มีความกลมกลืนในสภาพสีใกล้เคียง จำนวน 13 ภาพ และมีความกลมกลืนในสภาพสีตัดกัน จำนวน 12 ภาพ

สิ่งที่ผู้วิจัยได้พัฒนาไปจากกระบวนการสร้างงานของ ปอล เซซานน์ ได้แก่ เรื่องราวมุมมองภาพทิวทัศน์โดยเฉพาะมุมมองภาพทิวทัศน์ในน้ำ กลวิธีระบายสีเป็นแผ่นและการระบายสีเคลือบหรือที่เรียกว่าเกลสชิง (Grazing) และสคัมบลิง(Scumbling) ทั้งหมดที่กล่าวมาพอที่จะจัดได้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะของผู้วิจัยที่จะสามารถนำไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมต่อไป

6. อภิปรายผล

จากผลของการศึกษาวิจัยจะเห็นได้ว่าตรงหรือใกล้เคียงกับสมมติฐานที่ตั้งไว้ ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัยทำให้ทราบว่า ปอล เซซานน์ เป็นศิลปินที่มีความมานะในการสร้าง ตลอดระยะ เวลาอันยาวนานถึง 47 ปี (ค.ศ.1959-1906) มีการพัฒนาผลงานจิตรกรรมขึ้นมาเรื่อย ๆ แต่การพัฒนานั้นไม่ใช่เป็นการพัฒนาที่ทิ้งของเดิมหรือของเก่าไปหมดเลย จากกลุ่มตัวอย่างจำนวน 24 ภาพ ซึ่งเป็น ผลงานช่วงปลายของ ปอล เซซานน์ที่นับได้ว่าได้รับการยอมรับจากวงการศิลปะทั่วไปว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวจนศิลปินรุ่นต่อมานำแนวคิดและกลวิธีการสร้างงานไปพัฒนาเป็นผลงานศิลปะรูปแบบอื่น ๆ ต่อมา ดังที่ น. ณ ปากน้ำได้กล่าวไว้ว่า... ปอล เซซานน์ คือบิดาแห่ง

ศิลปะสมัยใหม่ เพราะเขาเป็นผู้กรุยทางให้แก่คิวบิสม์นั่นเอง เพราะเทคนิคแบบคิวบิสม์นั้นได้กลายเป็นแฟชั่นที่แพร่หลายในวงการจิตรกรรมและยังคงนิยมกันมาจนบัดนี้....ดาดา, ฟิวเจอริสม์, คอน-สตรัคติวิสม์, นอนออบเจคติวิสม์...ฯลฯเหล่านี้ล้วนแล้วแต่แตกแขนงไปจากคิวบิสม์ทั้งสิ้น...(น. ณ ปากน้ำ. 2540 : 48) จากแนวคิดและลักษณะของการสร้างงานที่น่าสนใจจึงเป็นจุดดลใจให้ศิลปินคิวบิสม์ อันมีจอร์จ บราคและปาโปล ปิกาสโซ่ได้นำไปเป็นแนวคิดในการสร้างงานดังที่ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวว่า... จิตรกรหนุ่มสองคน คือ จอร์จ บราคจิตรกรฝรั่งเศสและปาโปล ปิกาสโซ่จิตรกรสเปน ต่างมีจุดเริ่มต้น ของความดลใจจาก ปอล เซซานน์ ซึ่งมีความคิดว่า "โครงสร้างทางเรขาคณิตเป็นรากฐานของรูปทรงในธรรมชาติทั้งมวล..." (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 160) ศิลปินทั้งสองต่างสำรวจรายละเอียดของสิ่งที่พวกเขาต้องการวาดด้วยการทำลายรูปทรงเหล่านั้นให้กลายเป็นชิ้นเล็ก ชิ้นน้อย จากนั้นก็นำมาประกอบกันใหม่ รูปทรงบางรูปอาจทับกัน ซ้อนกัน หรือเหลื่อมล้ำกันก็ได้ โดยมีจุดมุ่งหมายสำคัญในเรื่องปริมาตรเป็นเป้าหมายสูงสุด

จากการศึกษาวิจัยไม่พบหลักฐานชัดเจนว่าแนวคิดของปอล เซซานน์ ดังกล่าวที่ศิลปินคิวบิสม์ทั้งสองคนนำมาเป็นจุดดลใจในการสร้างงานนั้นเกิดขึ้นปีใดหรือช่วงใดตามความคิดเห็นของผู้วิจัยแนวคิดดังกล่าวน่าจะเกิดขึ้นช่วงกลางระหว่างปี ค.ศ.1873-1890 ซึ่งเป็นแนวคิดที่ ปอล เซซานน์ เองนำมาเป็นแนวทางในการสร้างงานจนได้รับการยอมรับ กล่าวคือ ปอล เซซานน์ มีแนวคิดเช่นนี้ไปจนจบชีวิต อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวว่า "ลัทธิคิวบิสม์ในตอนแรกก็คือแบบอย่างของเซซานน์ตอนหลัง" แสดงว่าลักษณะงานของเซซานน์ที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นแบบเฉพาะตัวนั้นไม่ได้ หมายรวมถึงงานของ ปอล เซซานน์ตั้งแต่แรกเริ่มสร้างงาน แต่หมายถึงงานในช่วงปลายที่ได้รับการยอมรับดังที่ น. ณ ปากน้ำ ได้กล่าวไว้ว่า..."ปี ค.ศ.1882 ซาลงเริ่มรับงานของเซซานน์เข้าแสดงต่อจากนั้นมาอีก 8 ปี (1890) ตอนนี้เริ่มมีชื่อเสียงแล้ว วงการศิลปะยกย่องให้เขาเป็นศิลปินเอกคนหนึ่งของฝรั่งเศส..." (น. ณ ปากน้ำ. 2540 : 57)

ชมิทท์ แสดงทัศนะว่า "เซซานน์ประสบความสำเร็จในการใช้รูปแบบและสีด้วยวิธีตัดกันเพื่อก่อให้เกิดความกลมกลืนในภาพทั้งหมด" (Schmitt.1995 : 63) ในขณะที่กำจร สุนพงษ์ศรี แสดงทัศนะว่า..."เซซานน์บุกเบิกงานจิตรกรรมให้ก้าวขึ้นไปจากพวกอิมเพรสชั่นนิสม์ได้กระทำนอกเหนือไปจากสีปริมาตรฯลฯ เซซานน์มาถึงการผันแปรรูปทรง..."(กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523:51) วิรุณ ตั้งเจริญ ก็ได้แสดงความคิดเห็นไปในทางเดียวกันกับนักวิชาการทั้งสองท่านที่กล่าวมาแล้วคือ ผลงานจิตรกรรมของเซซานน์ได้รับการสรรเสริญอย่างสูงส่งโดยเฉพาะอย่างยิ่งการรักษาระนาบสองมิติบนพื้นภาพคุณสมบัติของวัตถุและโครงสร้างง่าย ๆ ของรูปทรงเป็นการนำเสนอความจริงและพื้นภาพอย่างใหม่ซึ่งส่งผลโดยตรงมาสู่ศิลปะบาศกนิยม... เซซานน์เสนอภาพสัจนิยมอย่างใหม่ด้วยการแสดงโครงสร้างของธรรมชาติมากกว่าการเลียนแบบธรรมชาติเป็นการสำรวจตรวจสอบธรรมชาติหรือความจริงและหล่อหลอมธรรมชาติขึ้นใหม่บนพื้นภาพอย่างเป็นเหตุเป็นผล... (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 23) ในขณะที่วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงทัศนะว่าสิ่งที่เซซานน์ได้รับการสรรเสริญอย่างยิ่งด้วยการแสดงโครงสร้างของธรรมชาติมากกว่าการเลียนแบบธรรมชาติ กำจร สุนพงษ์ศรี ก็เสนอว่า เซซานน์ได้กระทำนอกเหนือไปจากสีปริมาตร ฯลฯ คือการผันแปรรูปทรง ซึ่งน่าจะเป็นสิ่งที่ ชมิทท์ ยอมรับว่าเป็นรูปแบบที่เซซานน์ประสบผลสำเร็จในการสร้างงาน

ก่อนจะทำการศึกษาวิจัยผู้วิจัยเข้าใจว่า ปอล เซซานน์ได้รับการยกย่องในการใช้รูปแบบของการปรับเปลี่ยนรูปทรงให้เป็นแท่งเป็นเหลี่ยมเป็นลูกบาศก์โดยเฉพาะอย่างเดียวในแต่ละภาพและทุกภาพที่นับจากได้รับการยอมรับเป็นต้นมา แต่จากการศึกษาวิจัยพบว่าสิ่งที่เซซานน์กระทำนอกเหนือจากการเลียนแบบธรรมชาติดังที่ วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าว หรือการผันแปรรูปทรงเพียงอย่างเดียว ดังที่ กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวนั้นมีเพียง 10 ภาพเท่านั้นแต่หากจะรวมรูปแบบอื่นในแต่ละภาพด้วยมีจำนวนถึง 22 ภาพและไม่มีรูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงอยู่ 2 ภาพ จึงอาจกล่าวได้ว่าภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ที่ได้รับการยอมรับนั้นมิใช่หมายความว่าเป็นเพียงรูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงเพียงอย่างเดียวที่เซซานน์ใช้ในการสร้างภาพแต่ละภาพ หากแต่ในภาพเหล่านั้นยังมีรูปแบบอื่นที่ใช้ในการสร้างภาพอยู่ด้วย เช่น ภาพ Quarry at Bibemus, 1898-1900 นอกจากจะใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนหรือผันแปรรูปทรงแล้วยังมีรูปแบบของการเลียนแบบธรรมชาติร่วมอยู่ด้วย หรือภาพ The Chateau Noir, 1904 และภาพ The Big Trees, 1904 ในภาพนั้นมีรูปแบบที่ใช้ในการสร้างภาพอยู่ด้วย เช่น ภาพ Quarry at Bibemus, 1898-1900 นอกจากจะใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนหรือผันแปรรูปทรงแล้วยังมีรูปแบบของการเลียนแบบธรรมชาติร่วมอยู่ด้วย หรือภาพ The Chateau Noir, 1904 และภาพ The Chateau Noir, 1904 และภาพ The Big Trees, 1904 ในภาพนั้นมีรูปแบบที่ใช้ในการสร้างภาพอยู่สองรูปแบบคือนอกจากจะใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรงแล้วยังมีรูปแบบการลดทอนรูปทรงด้วยและหากจะนับรวมจากกลุ่มตัวอย่างที่ได้ทำการศึกษาวิจัยแล้วพบว่ามีการใช้รูปแบบการสร้างงาน 3 รูปแบบอยู่ในภาพเดียวมีจำนวนถึง 5 ภาพ ได้แก่ รูปแบบการเลียนแบบธรรมชาติ รูปแบบการลดทอนรูปทรงและรูปแบบการปรับเปลี่ยนรูปทรง ดังนั้นหากจะกล่าวว่าจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์ได้รับการยกย่องนั้นนอกจากจะใช้รูปแบบการผันแปรรูปทรงหรือการปรับเปลี่ยนรูปทรงแล้วเซซานน์ยังใช้รูปแบบการเลียนแบบธรรมชาติและการลดทอนรูปทรงร่วมด้วยและถ้าหากจะกล่าวอีกภาพทิวทัศน์ของปอล เซซานน์ที่ใช้รูปแบบการ ปรับเปลี่ยนรูปทรงอย่างเดียวซึ่งเป็นที่ยกย่องนั้นมีเพียงบางภาพเท่านั้นมิใช่ทุกภาพดังที่เข้าใจ

7. ข้อเสนอแนะ

จากผลที่ได้จากการศึกษาจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของปอล เซซานน์และผลของการพัฒนาจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะ 2 ด้าน คือ

7.1 ด้านผลของการศึกษาจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ปอล เซซานน์จากข้อมูลภาพผลงาน ของปอล เซซานน์ที่ผู้วิจัยได้รวบรวมภาพผลงานทั้งหมดแต่มิได้ถูกเลือกให้เป็นกลุ่มตัวอย่างในการศึกษาวิจัย ยังมีภาพบางภาพที่น่าสนใจน่าทำการศึกษาโดยเฉพาะภาพที่แสดงกลวิธีระบายสีโดยวิธีการเว้นช่องว่างให้เกิดภายในภาพโดยไม่ระบายสีบริเวณนั้นคล้ายภาพไม่เสร็จแต่เป็นช่องว่างที่มีความกลมกลืนกันกับส่วนอื่น ๆ ของภาพที่ระบายสี เช่น ภาพ Banks of a River, 1904-05 ภาพ Mont Sainte-Victorie, 1904-06 ภาพ The Garden at Les Lauver, 1906 เป็นต้น ภาพเหล่านี้แสดงลักษณะของจิตรกรรมแบบนามธรรมได้อย่างชัดเจนเนื่องจากไม่เหลือร่องรอยที่จะให้ทราบได้เลยว่าเป็นภาพอะไร เพราะจะมีเพียงสี รอยพู่กันและช่องว่างที่เว้นไว้เท่านั้นและภาพ

เหล่านี้น่าจะเป็นตัวแทนที่ชัดเจนของคำกล่าวที่นักวิชาการกล่าวว่า “ผลงานของเซซานน์ ก้าวไปในทางนามธรรม...”

นอกจากภาพทิวทัศน์ที่กล่าวมาแล้วยังมีผลงานที่น่าศึกษาวิจัยอีก 2 ประเภท ซึ่งเป็นผลงานที่เด่นและสร้างชื่อเสียงให้กับปอล เซซานน์ไม่น้อยไปกว่าภาพทิวทัศน์ ได้แก่ จิตรกรรมประเภทหุ่นนิ่งและจิตรกรรมภาพคนไม่ว่าจะเป็นภาพคนล้วน ๆ หรือภาพคนกับทิวทัศน์ ปอล เซซานน์สามารถสร้างสรรค์ผลงานได้จนมีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับว่าเป็นภาพหุ่นนิ่งและภาพคนแบบสมัยใหม่เช่นเดียวกัน

7.2 ด้านผลของการพัฒนาจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแบบของผู้วิจัยที่ได้ผ่านมาจนสามารถสรุปเป็นประสบการณ์ที่ได้จากการศึกษาสังเกต ปรากฏออกมาเป็นผลงานโดยเฉพาะกลวิธีการระบายสีให้มีความสะอาด มีสีสดใส ไม่หมองม้ว เทคนิคก็คือการรอคอย คอยให้สีแห้งแล้วจึงทับสีชั้นต่อไปสีจะมีความสดตลอดไม่หมองมัว

การจัดโครงสร้างของภาพให้มีพื้นที่เป็น 2 ส่วน คือส่วนบนและส่วนล่างในปริมาณร้อยละ 80 ต่อ 20 หรือร้อยละ 70 ต่อ 30 ของภาพเป็นส่วนใหญ่ อาจจะน่าเบื่อดูคล้าย ๆ กัน หากมีการเปลี่ยนโครงสร้างภาพให้มีพื้นที่เป็น 3 ส่วนบ้าง 4 ส่วนบ้าง ภาพอาจจะดูมีความแปลกใหม่และสวยงามกว่า อีกทั้งการใช้สีในการสร้างภาพเป็นลักษณะของการใช้สีแบบกลมกลืนแทบทุกภาพจะมีการใช้สีตัดกันบ้างแต่ก็มีปริมาณน้อย จนดูเป็นความกลมกลืนในภาพตัดกัน ควรมีการทดลองใช้สีในลักษณะสีตัดกันรุนแรงดูบ้างหรือการใช้สีแบบมีน้ำหนักสี น่าจะได้ภาพออกมาอีกหลายแบบที่แตกต่างไปจากที่ได้พัฒนาไว้จำนวน 25 ภาพ

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กิติมา อมรทัต. (2535). *ประวัติจิตรกรรม*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา.

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2523). *ศิลปะสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

กระทรวงศึกษาธิการ. (2530). *ความหมายของศิลปะ*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา

กรมวิชาการ. (2531). *ความคิดสร้างสรรค์*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา.

ชลูด นิ่มเสมอ. (2539). *องค์ประกอบของศิลปะ*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

จุฑาทิพย์ อุมะวิชนี. (2540). *วิวัฒนาการแห่งความคิดมนุษย์ : ภาคมนุษย์และโลก*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาธรรมศาสตร์

ถนอม ชาภักดี. (2531). *ฟิลลิ่ง 27*. กรุงเทพฯ : ภาควิชาศิลปะ วค.สวนดุสิต.

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. (2538). *สุนทรียะทางทัศนศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ฝ่ายพัฒนาเอกสารและตำรา สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.

เทียนชัย ตั้งประเสริฐ. (2540). *องค์ประกอบศิลป 1*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : เฟื่องฟ้าพริ้นทติ้ง จำกัด

ทวีเดช จิ๋วบาง. (2537). *ความคิดสร้างสรรค์ศิลปะ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

น. ณ ปากน้ำ. *เข้าใจในศิลปะ*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

----------. (2540). *ศิลปะรอบตัวเรา*. กรุงเทพฯ : ต้นอ้อแกรมมี จำกัด.

----------. (2540). *ศิลปะกับชีวิตประจำวัน*. กรุงเทพฯ : เก็ฟแอนด์กีฟเพรส จำกัด.

ประเสริฐ ศีลรัตนา. (2528). *จิตรกรรม*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ผ่อง เซ่งกิ่ง. (2524). *โลกศิลปะ*. กรุงเทพฯ : บิสิเนส โฟกัส อินเตอร์เนลชั่นแนล.

วีรวรรณ มณี. (2528). *จิตรกรยุโรปศตวรรษที่ 19*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

----------. (2538). *ภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมตะวันตก*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร.

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

----------. (2532). *ศิลปทรรศน์*. กรุงเทพฯ : แสงศิลป์การพิมพ์.

----------. (2533). *มนุษย์กับความงาม*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

----------. (2535). *ศิลปะพินิจ* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

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

----------. (2539). *ทัศนศิลป์สมัยใหม่*. กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ แกรมมี จำกัด.

----------. (2539). *ประวัติศาสตร์ศิลปและการออกแบบ*. กรุงเทพฯ. : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

----------. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิคม กุบแก้ว เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. กรุงเทพฯ. 10 กรกฎาคม 2542

ศักดิ์ชัย เกียรตินาคินทร์. (2527). *ฟิลลิ่ง 26*. กรุงเทพฯ : ภาควิชาศิลปะ วค. สวนดุสิต.

สน ศรีมาตรัง. (2527). *มัณฑนศิลป์ 27*. กรุงเทพฯ : หจก.ศิริวัฒน์การพิมพ์.

สุชาติ เถาทอง. (2532). *ศิลปะกับมนุษย์.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

----------. (2537). *ศิลปวิจารณ์.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

----------. (2539). *หลักการทัศนศิลป์.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : นำอักษรการพิมพ์.

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

สุรพงษ์ บุนนาค. (2538). *ชีวิตศิลปิน.* กรุงเทพฯ : ที.พี.พริ้นท์ จำกัด.

สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธน์. *เทคนิคการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช

อารี รังสินัน (2528). *ความคิดสร้างสรรค์.* กรุงเทพฯ : หจก.เจริญรัตน์การพิมพ์.

อารี สุทธิพันธุ์. (2532). *มนุษย์กับจินตนาการ.* กรุงเทพฯ : แสงศิลป์การพิมพ์.

----------. (2535). *ศิลปนิยม.* กรุงเทพฯ : วัฒนาพานิช.

----------. (2541). *มองย้อนหลังจิตรกรรมสมัยใหม่.* กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ : อัดสำเนา

----------. (2541, กรกฎาคม-ธันวาคม). *ศิลปกรรมศาสตร์.* 6 (12) : 36-37

อัศนีย์ ชูอรุณ. (2529). *9 ศิลปินเอกของโลก.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

----------. (2535). *ศิลปสมัยใหม่ยุคบุกเบิก.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

Catherine Dean. (1991). *CEZANNE.* London : Phaidon Press Limited.

Colin Eisler. (1990). *Painting in the Hermitage.* New York : Stewart Fabori Chang.

Constance Naubert-Riser. (1991). *Cézanne.* New York : Random House Company.

Diana Vowles. (1994). *Cézanne and Post-Impressionism.* Slovenia : Tiskarna Ljudske Pravice.

Evmarie Schmitt. (1995). *Cézanne in Provence.* New York : Prestel-Verlag, Munichand.

Francoise Cachim and others. (1996). *Cézanne.* New York. : Harry N. Abrams, Inc., Publishes.

Hajo Duchting. (1991). *Cézanne.* Germany : Benedikt Tasehen Verlay Cmbh.

Karen wilkin. (1996). *Paul Cézanne.* New York : A tiny Folio Abbeville Publisshing.

Meyer Schapiro. (1988). *Cézanne.* New York : Harry n.Abeans, INC, Publishing.

Nicholas Wadley. (1981). *Cézanne* and His Art. London : Hamlyn.

Richard W.Murphy. (1988). *The World Of Cézanne.* United States : Time Inc.

Robert Gordon and Andrew Forge. (1983). *Monet.* New York : Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

Robert Rosenblum. (1995). *Paintings in the Musee d'Orsay.* New York : Stewart, Tabori Chang.

Sam Hunter and John Jacobcs. (1986). *Modern Art.* New York : Glencoe Publishing Company, a division of Macmillan, Inc.

Scott Reyburn. (1988). *Impessionists.* New Jersey : Chartwell Books, Inc. Secaucns.

Ulrike Becks-Malorny. (1995). *Cézanne.* Germany : Benedikt Taschen Verly GmbH.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ	นายนิคม กุบแก้ว
วันเดือนปีเกิด	19 กุมภาพันธ์ 2502
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์
สถานที่อยู่ในปัจจุบัน	1308 ถนนสุรนารายณ์ อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา 30000
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	อาจารย์ 2 ระดับ 7
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2517	มัธยมศึกษาปีที่ 3 จากโรงเรียนบุรีรัมย์พิทยาคม จังหวัดบุรีรัมย์
พ.ศ. 2520	ประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.) ศิลปกรรม จากวิทยาลัยเทคนิค ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา
พ.ศ. 2522	ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) ศิลปกรรม จากวิทยาลัย เทคโนโลยีและอาชีวศึกษา ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา
พ.ศ. 2523	ประโยคครูมัธยมอาชีวศึกษา (ป.ม.) จากวิทยาลัยเทคโนโลยีและ อาชีวศึกษา ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นครราชสีมา
พ.ศ. 2525	ครุศาสตร์บัณฑิต (ค.บ.) ศิลปศึกษา จากวิทยาลัยครูบุรีรัมย์
พ.ศ. 2544	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ