

759.663.2

625.63

6.3

จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับ
มนุษย์และสภาพแวดล้อมของ เฟร์นันด์ เลเฌร์ และ มาร์ค ซากาลล์

บทคัดย่อ

ของ

สมพร ชุบสุวรรณ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
พฤษภาคม 2548

1 2 3 4 5

27 ก.ค. 2548

สมพร ชุบสารณ. (2548). จิตรกรรมสร้างสรรค์: กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของเฟร์นันด์ เลเอร์ และ มาร์ค ซากาลล์. ปรินซ์ตัน: คอป.ม. (ทัศนศิลป์: ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย.

ในการศึกษาวิจัยฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของเฟร์นันด์ เลเอร์ และมาร์ค ซากาลล์ ในประเด็นที่มาของแนวความคิด เนื้อหาของภาพ กลวิธีในการสร้างสรรค์ รูปแบบและโครงสร้างของภาพ เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์จิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย

ผลจากการศึกษาผลงานของเลเอร์ จำนวน 14 ภาพ พบว่า ที่มาของแนวความคิดส่วนใหญ่มาจากแรงจูงใจภายใน เนื้อหาของภาพส่วนใหญ่เป็นเนื้อหาส่วนตัวความรู้สึกส่วนตัวที่มีต่อสังคม กลวิธีในการสร้างสรรค์ มีการใช้เส้นลักษณะไม่เน้นเส้น 9 ภาพ เป็นลักษณะเน้นเส้น 5 ภาพ มีการใช้รูปทรงตัดทอนตัดแปลงทั้งหมด โดยใช้รูปทรงกระบอก รูปทรงเหลี่ยมลูกบาศก์ และรูปทรงที่เป็นแบบเรียบง่าย มีการใช้สีที่ไม่คำนึงถึงสีธรรมชาติ ระบายจะใช้สีที่มึน ๆ ที่ไม่สดใส ภายหลังจะใช้สีที่สดใสและหลากหลายมากขึ้น วิธีการระบายสีที่ใช้มากที่สุดคือ การระบายสีเรียบกลมกลืนและการระบายสีขอบคม เลเอร์สร้างงานด้วยรูปแบบรูปแบบนิยมที่เป็นเอกลักษณ์ คือ รูปทรงมนุษย์หุ่นยนต์ โครงสร้างของภาพมีการจัดดูลดภาพส่วนใหญ่เป็นแบบสมมาตร มีการสร้างความกลมกลืนกันมากกว่าสองประเภทในแต่ละภาพ

ผลจากการศึกษาผลงานของซากาลล์ จำนวน 15 ภาพ พบว่า มีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายในทั้ง 15 ภาพ เนื้อหาของภาพเป็นเนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกในเรื่องความรักที่มีต่อครอบครัวและบ้านเกิดเมืองนอน กลวิธีในการสร้างสรรค์เป็นลักษณะการไม่เน้นเส้นทั้งหมด มีการใช้รูปทรงลดตัดทอนจากรูปทรงธรรมชาติผสมผสานกับการระบายสีให้เป็นรูปทรงเหลี่ยม ซากาลล์นิยมใช้สีให้ประสานกลมกลืนกันด้วยสีใกล้เคียงและนิยมใช้สีคู่กันในการเน้นให้ภาพน่าสนใจขึ้น ใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนมากที่สุด รองลงมาคือการระบายสีขอบคม ซากาลล์สร้างงานเป็นรูปแบบสัญลักษณ์นิยม สร้างดูลดภาพแบบสมมาตร 8 ภาพ และแบบสมมาตร 7 ภาพ ภาพที่ให้ความรู้สึกว่ายาวและลอยได้ มี 8 ภาพ

ในส่วนของการพัฒนาสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้นำผลจากการวิเคราะห์มาสร้างจิตรกรรมสีน้ำมันในแบบของผู้วิจัย จำนวน 8 ภาพ โดยมีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายใน มีเนื้อหาของภาพส่วนใหญ่เป็นเนื้อหาส่วนตัวและครอบครัวในสภาพแวดล้อมของชนบท กลวิธีในการสร้างสรรค์เป็นลักษณะการไม่เน้นเส้น 5 ภาพ ลักษณะเน้นเส้น 3 ภาพ มีการใช้รูปทรงลดตัดทอนเป็นหลัก ใช้วิธีการระบายสีเรียบ การระบายสีกลมกลืน และการระบายสีขอบคมเป็นหลัก โดยแสดงออกในรูปแบบลดทอนจากความเหมือนจริงผสมผสานกับรูปแบบสัญลักษณ์นิยม จัดดูลดภาพแบบสมมาตร 5 ภาพ และดูลดภาพแบบสมมาตร 3 ภาพ การสร้างความกลมกลืนด้วยวิธีการหลากหลาย มีการจัดวางภาพให้เกิดจังหวะที่คล้ายกันและต่อเนื่องกันก่อให้เกิดความรู้สึกว่ายาวและลอยได้

**CREATIVE PAINTINGS : A CASE STUDY OF HUMAN AND ENVIRONMENT
PAINTINGS OF FERNAND LEGER AND MARC CHAGALL**

**AN ABSTRACT
BY
SOMPORN CHUBSUWAN**

**Presented in partial fulfillment of the requirements for the Master of Fine Arts degree
In Visual Art : Modern Art at Srinakharinwirot University
May , 2005**

Somporn Chubsuwan. (2005). *Creative Paintings : A case study of Human and Environment Paintings of Fernand Leger and Marc Chagall*. Master thesis, M.F.A. (Visual Art : Modern Art). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee : Prof.Dr. Wiroon Tungcharoen, Assist. Prof. Amnard Yensabye.

This research aims to study on Human and Environment Paintings of Fernand Leger and Marc Chagall, specifically the concepts, contents, process of painting form and structure of pictures. It is to take advantage of information obtained for development of the researcher's Human and Environment paintings creation.

Results from studying of 14 Leger's paintings found that the major concepts generated from inner motivation. The major contents is a personal faith toward society. The methods used are line-unstressed drawing in 9 pictures and line-stressed drawing in 5 pictures, all with modified geometric form such as cylinder, cubic and other simple form. Colouring is without typical nature by first paint dull colour and then bright colour and substantially while the most frequent painting styles used are blending and hard edge. Leger creation is in formalism with characterized on Robot shaping whereas the structure is arranged in asymmetrical balance. There are at least two harmonious types in each picture.

Results from studying of 15 Chagall's paintings found that all the concepts generated from inner motivation. The contents are personal expression of loves toward family and mother land. All the methods used are line-unstressed drawing with modified geometrical form together with angle shapes painting. Chagall often use similar tone or matched colour for distinction. The Blending is used most follows by hard edge. Chagall creation is in symbolism form with 8 asymmetrical balance and 7 symmetrical balance pictures. There are 8 pictures giving the feeling of movable and floating, seemingly.

The researcher, on development efforts, has analyzed information for creation of oil colour paintings in the researcher's own style, 8 pictures. The concepts generated from inner motivation. The major contents are the personal's and family's contents in rural environment. The methods used are line-unstressed drawing in 5 pictures and line-stressed drawing in 3 pictures which mainly includes of less realistic form. Paintings are done by pain colour, blending and hard edge which implied of less realism and symbolism. There are 5 asymmetrical balance pictures and 3 symmetrical balance pictures produced. Various methods were introduced for the harmonious pictures. The pictures are set in the way rhythmic emerges and continually which will give viewer a feeling of movable picture seemingly.

จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับ
มนุษย์และสภาพแวดล้อมของ เฟอ์นันด์ เลเเจอร์ และ มาร์ค ซากาลส์

ปริญญานิพนธ์
ของ
สมพร ชุบสุวรรณ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่

พฤษภาคม 2548

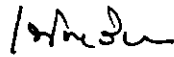
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อม
ของเฟอร์นันด์ เลเจอร์ และมาร์ค ชากาลส์

ของ
นายสมพร ชุบสุวรรณ

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

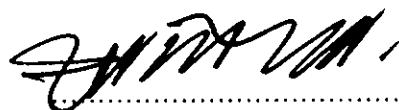


..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เพ็ญสิริ จิระเดชากุล)

วันที่ 20 เดือน พฤษภาคม พ.ศ. 2548

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์



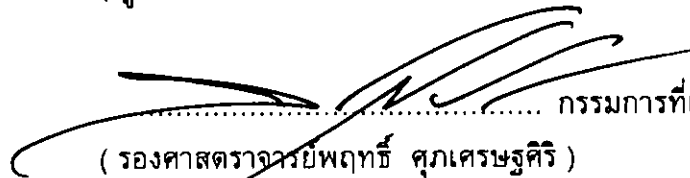
..... ประธาน

(ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ)



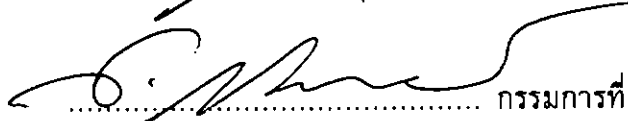
..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)



..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)



..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมศักดิ์ ชวาลาวัฒน์)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงด้วยดีจากความกรุณาของศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ ประธานที่ปรึกษาและผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย กรรมการที่ปรึกษาที่ให้คำปรึกษาและข้อเสนอแนะในงานวิจัยจนกระทั่งงานสำเร็จ ผู้วิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงยิ่ง

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ และผู้ช่วยศาสตราจารย์สมศักดิ์ ขวาลาวัฒน์ กรรมการสอบปริญญานิพนธ์ที่แต่งตั้งเพิ่มเติมที่กรุณาให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ต่องานวิจัยเป็นอย่างมาก

ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์ (พิเศษ) อารี สุทธิพันธุ์ อาจารย์ที่ปรึกษาที่เป็นทั้งผู้สอนและ ผู้เป็นแบบอย่างที่ดีแก่ศิษย์ตลอดมา และขอบพระคุณครูอาจารย์ทุกท่านที่ได้ประสิทธิ์ประสาท วิชา การต่าง ๆ ให้ศิษย์

ขอขอบคุณคุณศิริศศิธร กัญโส ที่ช่วยประสานงานในการทำปริญญานิพนธ์เป็นอย่างดี และขอขอบคุณเพื่อนร่วมรุ่นทุกคนที่เป็นกำลังใจให้กันและกันเสมอมา

สุดท้าย ขอกราบขอบพระคุณคุณพ่อคำสอน คุณแม่ทองดี ชุบสุวรรณ ผู้มีพระคุณสูงสุดที่ได้อบรมสั่งสอนและคอยให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยด้วยดีตลอดมา

สมพร ชุบสุวรรณ

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	6
	ความสำคัญของการวิจัย	6
	ขอบเขตของการวิจัย	6
	ข้อตกลงเบื้องต้น	8
	นิยามศัพท์เฉพาะ	8
	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า	9
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	10
	บริบทของสังคม	10
	บริบทของสังคมประเทศฝรั่งเศส ค.ศ. 1900-1945	10
	บริบทของสังคมประเทศรัสเซีย ค.ศ. 1861-1922	11
	บริบทของชาวยิวในยุโรป	14
	ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะลัทธิคิวบิสม์	15
	ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปินที่นำมาศึกษาค้นคว้า	17
	เฟร์นันด์ เลเจร์	17
	มาร์ค ซากาลส์	20
	ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะ	24
	ที่มาของแนวความคิด	24
	เนื้อหาของภาพ	25
	กลวิธีในการสร้างสรรค์	27
	การใช้เส้น	27
	การใช้รูปทรง	29
	การใช้สี	30
	วิธีการระบายสี	34
	รูปแบบและโครงสร้างของภาพ	38
	รูปแบบทางศิลปะ	38
	ดุลยภาพ	42
	ความกลมกลืน	43
	จังหวะและความเคลื่อนไหว	44

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	45
ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง.....	45
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย.....	51
การเก็บรวบรวมข้อมูล.....	51
การวิเคราะห์ข้อมูล.....	52
Nudes in the Forest, 1909-10.....	52
The Wedding, 1910-11.....	55
The Card Game, 1917.....	59
The Circus, 1918.....	61
The City, 1919.....	63
The Tugboat Bridge, 1920.....	65
Man and Woman, 1921.....	67
Three Women, 1921.....	69
Animated Landscape, 1921.....	71
Composition with Two Parrots, 1935-39.....	73
Homage to Louis David, 1948-49.....	75
The Constructors, 1950.....	77
The Country Outing, 1954.....	79
The Big Parade, 1954.....	81
Feast Day, 1914.....	83
Over Vitebsk, 1914.....	85
The Red Jew, 1914.....	87
The Birthday, 1915.....	89
The Poet Reclining, 1915.....	90
The Promenade, 1917.....	93
Bella with White Collar, 1917.....	96
Double Portrait with Wineglass, 1917.....	98
The Grey House, 1917.....	101
The Blue House, 1917.....	103
Self-portrait with Palette, 1917.....	105
The Apparition, 1917.....	108
Over the Town, 1917-18.....	110
The Wedding, 1917-18.....	112

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
3 (ต่อ) Cubist Landscape, 1918.....	114
4 การพัฒนาสร้างสรรค์.....	122
ชานา 1.....	122
ชานา 2.....	124
ชานา 3.....	126
ชานา 4.....	128
วิถีชีวิต (หาปลา หากุ้ง).....	130
วิถีชีวิต (คนปั้นหม้อ).....	132
ครอบครัว 1.....	134
ครอบครัว 2.....	136
5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	140
สังเขปความมุ่งหมาย ขอบเขตของการวิจัย.....	140
สรุปผลการศึกษาค้นคว้า.....	141
อภิปรายผล.....	145
ข้อเสนอแนะ.....	147
บรรณานุกรม.....	149
ประวัติย่อผู้วิจัย.....	152

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ

หน้า

1 Nudes in the Forest, 1909-10	52
2 The Wedding, 1910-11.....	55
3 The Card Game, 1917	57
4 The Circus, 1918.....	59
5 The City, 1919	61
6 The Tugboat Bridge, 1920	63
7 Man and Woman, 1921.....	65
8 Three Women, 1921.....	67
9 Animated Landscape, 1921.....	69
10 Composition with Two Parrots, 1935-39.....	71
11 Homage to Louis David, 1948-49	73
12 The Constructors, 1950.....	75
13 The Country Outing, 1954.....	77
14 The Big Parade, 1954	79
15 Feast Day, 1914	81
16 Over Vitebsk, 1914	83
17 The Red Jew, 1914	85
18 The Birthday, 1915.....	89
19 The Poet Reclining, 1915.....	90
20 The Promenade, 1917.....	93
21 Bella with White Collar, 1917	96
22 Double Portrait with Wineglass, 1917.....	98
23 The Grey House, 1917.....	101
24 The Blue House, 1917	103
25 Self-portrait with Palette, 1917	105
26 The Apparition, 1917	108
27 Over the Town, 1917-18	110
28 The Wedding, 1917-18.....	112
29 Cubist Landscape, 1918.....	114
30 ชาวนา 1	122
31 ชาวนา 2	124
32 ชาวนา 3	126

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
33 ชานา 4	128
34 วิธีชีวิต (หาปลา หากุ้ง).....	130
35 วิธีชีวิต (คนปั้นหม้อ)	132
36 ครอบครัว 1.....	134
37 ครอบครัว 2.....	136

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

นับตั้งแต่มนุษย์รู้จักสร้างสิ่งต่าง ๆ ขึ้นมาในโลก ศิลปะก็เป็นสิ่งหนึ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นมาจากความรู้สึกนึกคิดเพื่อตอบสนองความต้องการด้านร่างกายและด้านจิตใจ มนุษย์ได้พยายามสร้างสรรค์สิ่งที่เกี่ยวข้องกับรูปลักษณ์ที่พึงพอใจขึ้นมา ซึ่งอาจมีทั้งที่ก่อให้เกิดความรู้สึกทางความงาม ไม่งาม ความปิติ ใจเสียใจ ศิลปะเกิดจากการใช้ความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ ความคิดสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่จากเดิมเป็นบ่อเกิดแห่งการพัฒนา จากยุคสมัยหนึ่งสู่อีกสมัยหนึ่ง จากรูปแบบหนึ่งสู่อีกรูปแบบหนึ่ง จากศิลปินคนหนึ่งสู่อีกหลาย ๆ คน หรือถ้าหากศิลปินหลายคนมีความคิดสอดคล้องกันในการนำเสนอก็จะออกมาในรูปกลุ่มของความคิดหรือกลุ่มของรูปแบบทางศิลปะขึ้น

จิตรกรรมนับเป็นผลงานศิลปะอีกประเภทหนึ่งที่มนุษย์ได้สร้างสรรค์ขึ้นและมีการพัฒนามาเป็นลำดับ จิตรกรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อแสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึก ความคิด และความงาม ประกอบด้วยส่วนที่เป็นโครงสร้างทางวัตถุที่เรียกว่ารูปทรง (form) และส่วนที่เป็นเนื้อหา (content) ดังนั้นในงานจิตรกรรมที่มนุษย์สร้างขึ้นมานั้นจึงประกอบด้วยองค์ประกอบหลักคือรูปทรงกับเนื้อหา ส่วนเนื้อหาที่บันทึกไว้นั้นได้แก่ เรื่องราวการแสดงออกทางประสบการณ์ที่ได้รับจากสภาพแวดล้อมทั้งที่มองเห็นและมองไม่เห็น เช่น ความเชื่อ ความศรัทธา วัฒนธรรม สิ่งลี้ลับมหัศจรรย์ ฯลฯ มนุษย์ได้บันทึกโดยถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานศิลปะประเภทต่าง ๆ และมีการพัฒนาจนเป็นแบบอย่างเฉพาะตัว ศิลปินแต่ละคนต่างก็มีวิธีการสร้างสรรค์ผลงานด้วยความคิด เทคนิค วิธีการ และสื่อวัสดุที่ใช้ในการแสดงออกจนเกิดเป็นความหลากหลายทั้งด้านรูปแบบ เนื้อหา เรื่องราว เทคนิค และแนวคิด มีการพัฒนาไปตามยุคสมัยที่สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงทางบริบทของสังคม

อาร์ สุธิพันธุ์ ได้อธิบายเกี่ยวกับการวาดเขียนของมนุษย์ว่า เหตุที่มนุษย์วาดเขียนก็เพื่อต้องการสนองความต้องการตามธรรมชาติ ความต้องการทางด้านอารมณ์ ต้องการคิดและค้นคว้าหาเหตุผล เพราะมนุษย์มีมันสมองดีกว่าสัตว์ มีอะไรหลายอย่างต่างจากสัตว์ ชอบที่จะเห็นความเปลี่ยนแปลง ความก้าวหน้าของตน ไม่ชอบอยู่เฉย ๆ โดยไม่ทำงาน ชอบคิดดัดแปลงสิ่งแวดล้อมที่ตนมีส่วนร่วม มนุษย์ต้องการแสดงความรู้สึกของตนเอง มนุษย์เป็นสัตว์โลกประเภทหนึ่งที่มีความรู้สึกไวต่อสิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงตามกฎของธรรมชาติ มนุษย์มักจะบันทึกความรู้สึก มนุษย์ต้องการสร้างความสัมพันธ์ร่วมกันเป็นสื่อของสังคม เหตุที่มนุษย์วาดเขียนประการสำคัญก็คือ เพื่อต้องการสร้างความเข้าใจร่วมกัน และเป็นสื่อที่ไม่ต้องใช้คำพูด (Non-verbal Communication) นอกจากนั้นมนุษย์ยังต้องการสะท้อนสภาพสังคมที่ตนมีส่วนร่วมอยู่ ผู้ที่วาดเขียนหรือศิลปิน เช่น ๆ หลายคน เคยถูกกล่าวหาว่าเป็นผู้นิยมฝึกฝนการเมือง เพราะมีความสนใจในสภาพสังคมที่ตนมีความผูกพันอยู่ เหตุที่ศิลปินสนใจก็เพราะรู้สึกว่าตนเป็นส่วนหนึ่งของสังคม ศิลปินก็ขีดเขียนภาพของสังคมนั้น ๆ ตามทรรศนะของตนให้มองเห็นได้ หรือบางทีก็เสนอแนะให้สังคมเห็นภัยของความก้าวหน้าต่าง ๆ ด้วย ผลจากการวาดเขียนนี้ทำให้มนุษย์สามารถรู้จักเลือกวัสดุที่เหมาะสมสำหรับการวาดเขียนของตนโดยเฉพาะได้ เทคนิคในการเขียนก็มีความสำคัญเท่า ๆ กับการรู้จักเลือกวัสดุเหมือนกัน วัสดุอย่างหนึ่งเหมาะสมกับเทคนิคอย่างหนึ่งและอาจไม่เหมาะสมกับเทคนิคอีกอย่างหนึ่ง ดังนั้น

การที่มนุษย์รู้จักเลือกวัสดุและเทคนิคสำหรับวัสดุนั้น จึงเท่ากับเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้มนุษย์วาดเขียนภาพต่าง ๆ เพื่อสนองความต้องการอยาก رؤ้อยากเห็นและความพอใจของตน (อาร์ สุธิพันธุ์, 2528 : 56-61)

มนุษย์ได้วาดและเขียนในเรื่องที่ตนอยากจะถ่ายทอดออกมา ในบรรดาเนื้อหาที่มีมากมายนั้น เนื้อหาที่เกี่ยวกับมนุษย์เป็นเรื่องที่ศิลปินนำมาสร้างในงานจิตรกรรมอยู่เสมอมา นับตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์เป็นต้นมาการวาดภาพคนได้แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ คือการวาดภาพคนตามรูปแบบเหมือนจริง (Realism) การวาดภาพคนตามรูปแบบลัดตัดทอน (Distortion) และการวาดภาพคนตามรูปแบบนามธรรมหรือความรู้สึก (Abstraction)

1. การวาดภาพคนตามรูปแบบเหมือนจริง แบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ เหมือนจริงตามตาเห็น และเหมือนจริงตามอุดมคติ ศิลปะที่เหมือนจริงตามตาเห็น หมายถึงศิลปะที่ลอกเลียนแบบธรรมชาติหรือหุ่นให้เหมือนทุกอย่าง นับเป็นการถ่ายทอดรูปแบบที่ใกล้เคียงกับวัตถุมากที่สุด ซึ่งจะต้องใช้ความแม่นยำของสายตาและมือเป็นอย่างมาก ศิลปะที่เหมือนจริงตามอุดมคติหรือเหมือนจริงตามความรู้สึก คือนอกจากจะถ่ายทอดให้เหมือนตามตาเห็นแล้ว ศิลปินยังถ่ายทอดอุดมคติหรือความรู้สึกส่วนตัวของตนเข้าไปในผลงานด้วย เช่น ความงาม ความสมบูรณ์ ที่ศิลปินใฝ่ฝัน ซึ่งศิลปินชิ้นเอกในโลกนี้ไม่ว่าจะเป็นของสมัยใดย่อมมีลักษณะเป็นประเภทที่ประกอบด้วยอุดมคติ (Idealistic) ทั้งนี้ ทั้งนี้ความคิดรวบยอดของศิลปินอยู่ที่จะทำสิ่งซึ่งเป็นเสมือนของจริงให้อยู่ในลักษณะแห่งรูปและอุดมคติ ดังนั้นจึงแบ่งเนื้อหาเกี่ยวกับการวาดภาพคนแบบเหมือนจริงออกเป็น 8 สมัย ดังนี้ การวาดภาพคนในสมัยกรีกและโรมัน (Greek and Roman) การวาดภาพคนในสมัยกลาง (The Middle Age) การวาดภาพคนในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance) การวาดภาพคนในสมัยบาโรก (Baroque) การวาดภาพคนในสมัยโรโกโก (Rococo) การวาดภาพคนในสมัยนีโอ-คลาสสิก (Neo-classicism) การวาดภาพคนในสมัยโรแมนติก (Romanticism) และการวาดภาพคนในลัทธิเรียลลิสม์ (Realism)

2. การวาดภาพคนตามรูปแบบลัดตัดทอน หมายถึง การใช้ความรู้ความเข้าใจของศิลปินที่จะแก้ไขสิ่งที่เห็นจากธรรมชาติหรือสิ่งต่าง ๆ ที่จำเจ เพื่อให้ได้รูปทรงใหม่ที่เหมาะสม ซึ่งการตัดทอนถือเป็นกระบวนการทางความคิดสร้างสรรค์อย่างหนึ่งของมนุษย์ เพื่อลดความไม่มีระเบียบให้มีระเบียบ ดังนั้นรูปแบบลัดตัดทอนของศิลปะจึงมีรูปแบบที่ง่ายขึ้น เช่น ภาพคนที่วาดใช้เส้นโค้งง่าย ๆ รายละเอียดต่าง ๆ ถูกตัดออกไปเกือบหมด ศิลปะที่มีรูปแบบลัดตัดทอนได้แก่ สมัยอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) สมัยโพสต์อิมเพรสชันนิสม์ (Post-impressionism) สมัยฟอวิซึม (Fauvism) สมัยเอกซเพรสชันนิสม์ (Expressionism)

3. การวาดภาพคนตามรูปแบบนามธรรมหรือความรู้สึก คือการนำเอารูปทรง ต่าง ๆ ที่พบเห็นอยู่ในธรรมชาติหรือสิ่งแวดล้อมมาจัดเสียใหม่ ศิลปะนามธรรมจึงแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ ศิลปะนามธรรมที่มีลักษณะกึ่งธรรมชาติหรือเซมิ-แอบสแตรค (Semi-Abstract) คือยังพอมองออกว่าดัดแปลงมาจากอะไร เช่น ศิลปะแบบคิวบิสม์ ศิลปะแบบฟิวเจอริสม์ เป็นต้น ส่วนศิลปะ นิรรูปหรือนันออฟเจกทิฟ หรือนันฟิกเกอร์เรทิฟ (Non-objective or Non-figurative) ซึ่งไม่แสดงเนื้อหาหรือรูปร่างที่เป็นธรรมชาติแต่อย่างใด นอกจากจัดองค์ประกอบของภาพอย่างอิสระด้วยเส้น สี ลักษณะผิว จัดเป็นลักษณะนามธรรมอันสมบูรณ์ เช่น จิตรกรรมของมอนดริอัน (Mondrian, 1872-1944) ค้านดินสกี, มาเลวิช (Malevich, 1878-1935) เป็นต้น (ทวีเกียรติ ไชยงยศ, 2534 :125-145)

จากข้อมูลข้างต้นสรุปได้ว่ามนุษย์วาดภาพเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์ด้วยกันมาตลอดทุกยุคทุกสมัย จากรูปแบบเหมือนจริงพัฒนามาสู่รูปแบบลัดตัดทอนและรูปแบบนามธรรมตามลำดับ ส่วนเรื่องราวของ

มนุษย์ในจิตรกรรมนั้นก็จะเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมที่ศิลปินเกี่ยวข้องเป็นส่วนใหญ่

ในช่วงก่อนถึงสงครามโลกครั้งที่ 1 ระหว่างปี ค.ศ. 1907-10 เป็นช่วงที่เกิดงานสร้างสรรค์ครั้งสำคัญของคตินิยมทางศิลปะแบบหนึ่งที่มีชื่อว่า "คิวบิสม์" ลัทธิใหม่นี้ได้ก่อให้เกิดวิวัฒนาการทางศิลปะที่สำคัญยิ่งของศตวรรษที่ 20 ทั้งด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรมและประติมากรรม และยังถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นแนวทางใหม่ของศิลปะลัทธินามธรรม และศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการนำเสนอแนวคิดมาใช้สร้างงานอีกด้วย ศิลปะ คิวบิสม์เกิดขึ้นครั้งแรกที่กรุงปารีสราว ค.ศ. 1907 โดยศิลปิน 2 คน คือปิกัสโซ (Pablo Picasso, 1881-1973) จิตรกรชาวสเปน และบราก (Georges Braque, 1882-1963) จิตรกรชาวฝรั่งเศส เป็นผู้ร่วมกันพัฒนาขึ้นมา หลังจากนั้นได้มีศิลปินร่วมสร้างสรรค์ศิลปะคิวบิสม์อีกหลายคน เช่น เลเจร์ กริส เดอโลวเนย์ ดูซอง หรือแม้แต่ ซากาลส์ ก็ได้ร่วมวาดภาพแนวศิลปะคิวบิสม์นี้ด้วย ศิลปะคิวบิสม์ได้พัฒนามาจนถึงสงครามโลกครั้งที่ 1 ระเบิดขึ้น (ค.ศ. 1914-1918) และเมื่อสงครามสิ้นสุดลงศิลปินหลายคนก็กลับมาสสร้างงานในแนวทางนี้ต่อ โดยเฉพาะปิกัสโซและบราก ส่วนศิลปินคนอื่น ๆ ได้พัฒนาไปสู่แนวทางอื่นต่อไป เฟอร์นันด์ เลเจร์ (Fernand Leger, 1881-1955) ได้พัฒนาศิลปะคิวบิสม์อย่างค่อนข้างอิสระ ไม่ได้ยึดแต่แนวทางของปิกัสโซและบราก ใน ค.ศ. 1911-14 เขาพัฒนาแนวทางสู่ศิลปะลัทธิออร์ฟิค คิวบิสม์ (Orphic Cubism) หรือ ออร์ฟิสม์ (Orphism) ซึ่งมีโรแบร์ต เดอโลวเนย์ (Robert Delaunay, 1885-1941) เป็นผู้นำ คำว่า ออร์ฟิสม์นี้ ก็โยม อพอลลิแนร์ (Guillaume Apollinaire, 1880-1918) เป็นคนตั้งให้ในปี ค.ศ. 1911 เขาอธิบายว่า "เป็นงานศิลปะทางจิตรกรรมที่ให้โครงสร้างใหม่ ๆ โดยปราศจากรายละเอียด ศิลปะแบบนี้ไม่ได้นำมาจากสิ่งที่มองเห็นด้วยตาธรรมดา แต่มีอยู่ในการสร้างสรรค์ของศิลปิน และแสดงออกโดยศิลปินต่อความสมบูรณ์ของความจริง" ลัทธิออร์ฟิสม์ก็คือลัทธิคิวบิสม์ในรูปลักษณะหนึ่ง ซึ่งได้พัฒนาขึ้นอีกขั้นหนึ่งเป็นงานที่มีหลักการอยู่บนพื้นฐานของการใช้สีอันงดงาม แสดงออกถึงการเกี่ยวพันกันระหว่างสีและรูปทรง (ก่าจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 174)

นอกจากนี้แล้วราชบัณฑิตยสถานได้กล่าวถึงกลุ่มออร์ฟิสต์ไว้ว่า

กลุ่มออร์ฟิสต์ (Orphism) ขบวนการทางจิตรกรรมขบวนการหนึ่ง ซึ่งสืบทอดต่อจากลัทธิอิมเพรสชันนิซึม (Impressionism) เกิดขึ้นในราว พ.ศ. 2455 และสลายตัวในระยะเวลาต่อมาไม่นานนัก อุดมคติของกลุ่มออร์ฟิสต์เป็นการผสมผสานกันระหว่างลัทธิอิมเพรสชันนิซึมกับหลักการใช้สีของกลุ่มนาบิ (Nabis) หลักการใช้แสงและสีของลัทธิประทับใจ (Impressionism) และบางส่วนของศิลปะนามธรรม (Abstract art) จากหลักการดังกล่าวทำให้ผลงานแม้จะคล้ายคลึงกับลัทธิอิมเพรสชันนิซึมแต่ก็มีการใช้แสงและสีมากกว่า ก็โยม อาปอลลิแนร์ เป็นผู้ตั้งชื่อกลุ่มนี้ โดยนำมาจากชื่อ ออร์ฟิอุส ผู้ทำหน้าที่บูชาเทพเจ้าแห่งเมรัย จิตรกรคนสำคัญของกลุ่มได้แก่ โรแบร์ต เดอโลวเนย์, โรเซ เดอ ลา เฟรเนย์, แฟรงก์ กูปกา, แฟร์นันด์ เลเจร์, มาร์ก ซากาลส์, อัลแบร์ กริส, ซอง เมตแซงเซ, ฟร็องซัว ปิกาเบีย และซาค รียง (ราชบัณฑิตยสถาน. 2530 : 133)

เฟอร์นันด์ เลเจร์ (Fernand Leger, 1881-1955) เป็นศิลปินชาวฝรั่งเศส เกิดที่เมืองอาร์จงเตย ในแคว้นนอร์ม็องดี เมื่อวันที่ 4 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1881 หลังจากจบโรงเรียนมัธยมเขาได้ไปอยู่กับสถาปนิกที่เมืองคาน ต่อมาเขาได้ไปเรียนที่เอโกล เดส์ โบซาร์ โดยเรียนอย่างไม่เป็นทางการ ราวปี 1910 เลเจร์ได้ใกล้ชิดกับมาติสส์ บราก ปิกัสโซ รวมทั้งนักเขียน เช่น อพอลลิแนร์ และได้แสดงภาพ *Nudes in the Forest* ซึ่งเป็นภาพขนาดใหญ่ต่อสาธารณชนเป็นครั้งแรก ในงานของเขาได้รวมเอากฎเกณฑ์บางอย่างของเซซานน์และรูสโซ เลเจร์พัฒนาแบบแผนศิลปะคิวบิสม์ค่อนข้างอิสระมิได้รับเอาวิธีการของ

ปिकासโซและ บราคมาใช้ทั้งหมด แต่มีอิทธิพลของพวกออร์ฟิสม์ที่มีเดอโลเนย์เป็นผู้นำมากกว่า ซึ่งนับว่าเป็นจุดเด่นของเลเจร์ เขาทำงานช่วงแรกในลักษณะของเครื่องจักรกลเป็นส่วนใหญ่ ปี 1920 งานของเขามีขนาดใหญ่โตขึ้น มีภาพโครงสร้างสถาปัตยกรรมง่าย ๆ และรูปร่างมนุษย์ที่เป็นรูปร่างอย่างง่ายกลม ๆ เป็นทอรูปทรงกระบอก เขามักจะวาดภาพมนุษย์ที่อยู่กับสภาพแวดล้อมในเมืองใหญ่ที่เต็มไปด้วยเครื่องจักรกล การพักผ่อนของคนเมือง ผลงานลัทธิคิวบิสม์และมีอิทธิพลของคิวบิสม์ที่มีชื่อเสียงก็เช่น The Woman in Blue (1912) The Card Game (1917) เป็นต้น เลเจร์ได้วาดภาพฝาผนังขนาดใหญ่ไว้หลายแห่ง เลเจร์ได้เสียชีวิตในสหรัฐอเมริกาในปี ค.ศ. 1955

วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์ ได้กล่าวถึงเลเจร์ไว้ว่า เลเจร์ได้ศึกษาการเขียนภาพตามแนวศิลปะคิวบิสม์ และได้พัฒนารูปลักษณ์ต่าง ๆ ตามความสนใจ เพื่อหาลักษณะเฉพาะตนขึ้น ในที่สุดก็ได้ประสบความสำเร็จงานศิลปะของเลเจร์มีลักษณะเด่นที่การใช้รูปทรง 3 มิติ และเห็นได้อย่างเด่นชัด โดยเฉพาะการให้คุณค่าของแสงและเงาที่งดงามเน้นรูปลักษณ์ให้เด่นชัด เช่น ภาพ Three Women โดยเลเจร์จะใช้เรื่องราวของภาพสัมพันธ์กับสังคมและความเจริญในการเข้าสู่ยุคอุตสาหกรรม (วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์, 2524 : 67-71)

ในขณะที่เลเจร์ได้พัฒนาผลงานจิตรกรรมลัทธิคิวบิสม์ไปสู่ลัทธิออร์ฟิสม์ คิวบิสม์จนเป็นแนวทางส่วนตัวนั้น มาร์ก ซากาลล์ จิตรกรชาวรัสเซียได้เดินทางมายังกรุงปารีสเมื่อปี ค.ศ. 1910 และในปี 1911-12 ซากาลล์ได้เป็นเพื่อนกับเดอโลเนย์ได้รู้จักกับเลเจร์และRiciotto Canudo's (นักเขียนกลุ่ม avant-garde) เขามีโอกาสได้พบและรู้จักกับปिकासโซ บราค และมาติส มีโอกาสได้ชมผลงานของโกแกงและเซอร์ราต์ จึงทำให้เขาริเริ่มพัฒนาผลงานและโครงสร้างภาพแบบใหม่ของเขา ซึ่งประกอบด้วยจินตนาการกับความฝันที่ไม่มีขอบเขตชัดเจนของสิ่งไม่มีตัวตนและไร้เหตุผล ในภาพของซากาลล์เขาได้เขียนภาพที่จดจำมาจากภูมิสำเนาบ้านเกิดของเขาในแคว้นวีเจปต์ ทางตะวันออกของรัสเซีย ในภาพของเขายังเต็มไปด้วยภาพของวัฒนธรรมจารีตประเพณี คติความเชื่ออื่น ๆ

กิตติมา อมรทัต กล่าวไว้ว่าภาพ "I and the Village" ของมาร์ก ซากาลล์ กลับทำให้เราหลงใหลไปด้วยความร่าเริงเบิกบาน ในภาพคิวบิสม์แบบจินตนาการนี้เป็นภาพความทรงจำที่เหมือนความฝันเกี่ยวกับนิยายพื้นบ้านของรัสเซียและกวีตื้นชนบทรัสเซีย ได้ประสานเข้าด้วยกันจนเป็นภาพที่แจ่มใสสวยงาม ในภาพนี้ซากาลล์ได้ร้อยพันประสบการณ์ในวัยเด็กของเขาขึ้นมาใหม่ นับเป็นประสบการณ์ที่มีความสำคัญสำหรับเขา (กิตติมา อมรทัต, 2533 : 272)

โครงสร้างพื้นฐานของภาพยังคงมาจากความทรงจำ ซึ่งพัฒนาร่วมกับการเขียนภาพลัทธิคิวบิสม์ และในปี 1917 เขาได้จัดโครงสร้างภาพแบบคิวบิสม์เป็นส่วนสำคัญในภาพ "ประตูป่าช้า (Gemety Gate)" เขาใช้เส้นเหลี่ยมลูกบาศก์ที่เต็มไปด้วยพลังและความเกี่ยวพันบนพื้นฐานของความเป็นจริงไปสู่นามธรรมที่ไซคีช่วง แต่ในภาพ The Blue House หรือ The Promenade เป็นแบบคิวบิสม์ปานกลาง เขาใช้ภาษาภาพอย่างรอบคอบ งานหลักที่สำคัญในปี ค.ศ. 1917-18 คือการเขียนภาพ Double Portrait with Wineglass ผลงานชิ้นนี้เปรียบได้กับจิตรกรรมคลาสสิก และการพัฒนาศิลปะแบบคิวบิสม์ อย่างสูงสุดของเขาก่อนที่จะนำไปสู่การพัฒนาจิตรกรรมแบบอื่น ๆ ต่อไป

 มาร์ก ซากาลล์ เป็นจิตรกรผู้สร้างสรรค์ผลงานโดดเด่น ทั้งลัทธิคิวบิสม์ (Cubism) และลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) แต่ช่วงเวลาที่สร้างให้ซากาลล์มีชื่อเสียงมากที่สุดและถือว่าผลงานมีคุณค่าที่นักวิชาการและนักวิจารณ์กล่าวถึงซากาลล์แต่ละครั้ง มักจะยกตัวอย่างถึงภาพ I and the Village (1911) ภาพ Double portrait with Wineglass (1917-18) หรือไม่ก็เป็นภาพ The Birthday (1915) เมื่อกลับมาพิจารณาประวัติของ

เขาแล้วจะพบว่าช่วงเวลาระหว่าง ค.ศ. 1910-1922 นั้น ซากาลส์มีโอกาสรู้จักกับเพื่อนศิลปินหลากหลายรูปแบบในการสร้างสรรค์งาน ซึ่งอาจจะมีอิทธิพลให้ซากาลส์มีโครงสร้างในผลงานแต่ละชิ้นปะปนกันหลายลัทธิด้วยกัน ลัทธิที่พบได้ในผลงานของเขาช่วงนี้ที่สำคัญคือ ลัทธิคิวบิสม์ ลัทธิออร์ฟิสม์ (Orphism) คิวบิสม์ เอ็กเพรสชันนิสต์ (Cubist Expressionist) แฟนแทสซี (Fantasy) และลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) ในช่วงเวลานี้ซากาลส์ได้สร้างผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมในแบบฉบับของเขา คืองานศิลปะลัทธิคิวบิสม์แบบเหนือจริงที่เป็นภาพเกี่ยวกับความคิดคำนึงที่เขากลับไปอยู่ในโลกของความเป็นเด็กอีกครั้ง เขาเขียนภาพประสบการณ์ในวัยเด็กที่บ้านเกิดในรัสเซีย เป็นภาพจินตนาการจากนิยายพื้นเมืองของชนบท เพื่อแสดงความประทับใจที่ฝังอยู่อย่างแน่นแฟ้นในจิตใต้สำนึก ซากาลส์จะเขียนภาพทำนองนี้เสมอ เขานำมาแสดงออกเป็นจิตรกรรมจนเป็นที่รู้จักกันทั่วไป

ในผลงานจิตรกรรมของซากาลส์ จะเห็นได้ว่าอิทธิพลที่มีในผลงานของเขาเสมอมา คือชีวิตในครอบครัวและคำสอนในศาสนาของชาวยิว ในวัยเด็กซากาลส์อาศัยอยู่ในย่านของชาวยิวแห่งเมืองวิเตปสค์ (Vitebsk) ซึ่งเป็นย่านที่ชาวรัสเซียส่วนใหญ่จะเป็นพวกต่อต้านชาวยิวมักจะไม่ยอมเกี่ยวข้องกับ แต่ชาวยิวส่วนใหญ่แห่งเมืองวิเตปสค์ต่างก็ใช้ชีวิตด้วยกันอย่างมีความสุขแม้ว่าจะยากจนก็ตาม แต่ละครอบครัวมักจะเลี้ยงสัตว์ไว้ใช้งานหรือใช้เป็นอาหาร บรรยากาศเหล่านี้เป็นสิ่งที่ประทับใจในความทรงจำของซากาลส์ตลอดเวลาและได้ถ่ายทอดออกมาในภาพเขียนของเขาเสมอมา ดังนั้นในผลงานของเขาที่วาดออกมานั้นไม่ใช่ภาพที่เห็นด้วยตาขณะที่วาด แต่เป็นภาพที่ออกมาจากข้างใน ซากาลส์เขียนภาพเรื่องราวของมนุษย์ในสภาพแวดล้อมต่าง ๆ แบบฝัน ๆ ที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง ภาพเขียนของเขาไม่อยู่ในกฎเกณฑ์ในการเขียนภาพทั่วไป เขาอาจจะเขียนแมวมีหน้าเหมือนมนุษย์ มนุษย์เหาะได้ในอากาศหรือเล่นไวโอลินอยู่บนหลังคาหรือมนุษย์มีหน้าสีเขียว

ผลงานของซากาลส์มีเนื้อหาที่สอดคล้องกับบริบทของสังคมขณะนั้น ๆ ที่น่าศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือภายหลังจากที่เขาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะคิวบิสม์อย่างมากในฝรั่งเศสแล้ว เขาได้กลับไปยังรัสเซีย อันเป็นบ้านเกิดเมืองนอนของเขา และใช้ชีวิตอยู่ที่นั่นระหว่าง ค.ศ. 1914-1922 ซึ่งขณะนั้นเป็นช่วงของสงครามโลกครั้งที่ 1 และหลังสงคราม แต่ในประเทศรัสเซียได้มีเหตุการณ์ซับซ้อนกันหลายเหตุการณ์ เป็นต้นว่าการปฏิวัติใหญ่ในปี 1917 และมีการจลาจลอยู่หลายครั้ง ด้านศาสนายิวก็ถูกต่อต้านกวาดล้าง ดังนั้นในช่วงเวลาที่ซากาลส์อยู่อาศัยในรัสเซียครั้งนี้ เขาสร้างสรรค์ผลงานที่สอดคล้องกับเรื่องราวของบริบทสังคมในรัสเซีย และสอดคล้องกับเรื่องราวส่วนตัวของเขา

จากข้อมูลดังกล่าวสรุปได้ว่า ผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของ ~~เฟอร์นันด์ เลเจร์/และมาร์ค ซากาลส์~~ ได้เห็นถึงผลงานที่ศิลปินทั้ง 2 คนได้สร้างสรรค์ศิลปะลัทธิคิวบิสม์ที่มีรูปแบบเฉพาะตนที่น่าสนใจเกี่ยวกับที่มาของแนวความคิด เนื้อหาของภาพ กลวิธีในการสร้างสรรค์รูปแบบ และโครงสร้างของภาพ ซึ่งทำให้ข้าพเจ้าสนใจที่จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของศิลปินทั้งสองคน จากการศึกษาเอกสารและข้อมูลต่าง ๆ จะส่งผลให้ผู้วิจัยสามารถนำข้อมูลมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย

ผู้วิจัย

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของ เฟร์นันด์ เลเฌร์ และมาร์ค ซากาลส์ ในประเด็น
 - 1.1 ที่มาของแนวความคิด
 - 1.2 เนื้อหาของภาพ
 - 1.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์
 - 1.4 รูปแบบและโครงสร้างของภาพ
2. เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการวิจัยมาพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม สร้างสรรค์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย

1. เพื่อให้ทราบถึงที่มาของแนวความคิด เนื้อหาของภาพ กลวิธีในการสร้างสรรค์รูปแบบและโครงสร้างของภาพ ผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของเฟร์นันด์ เลเฌร์ และมาร์ค ซากาลส์
2. สามารถนำเอาผลจากการวิจัยมาพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย
3. ผลการวิจัยจะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนวิชาจิตรกรรม และประวัติศาสตร์ศิลป์ในระดับอุดมศึกษา

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะวิจัยเฉพาะผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของศิลปิน 2 คน จะวิจัยผลงานของเฟร์นันด์ เลเฌร์ ตลอดชีวิตการสร้างงานระหว่าง ค.ศ. 1909-1955 และวิจัยผลงานของมาร์ค ซากาลส์ เฉพาะช่วง ค.ศ. 1914-1922 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ซากาลส์ได้กลับไปอยู่ในประเทศรัสเซีย

ขั้นแรกผู้วิจัยได้รวบรวมผลงานทั้งหมดของศิลปินแต่ละคนตลอดชีวิต แล้วนำผลงานมาพิจารณาคัดเลือกผลงานที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมเฉพาะที่เป็นจิตรกรรมสีน้ำมัน จำนวนผลงานเท่าที่สามารถรวบรวมได้เป็นผลงานของเฟร์นันด์ เลเฌร์ จำนวน 191 ภาพ และผลงานของมาร์ค ซากาลส์ จำนวน 245 ภาพ จากนั้นผู้วิจัยได้พิจารณาจัดกลุ่มผลงานที่ศิลปินแต่ละคนทำงานติดต่อกันในแต่ละลัทธิ ผู้วิจัยได้คัดเลือกกลุ่มผลงานที่ถือว่าสามารถเป็นตัวแทนของศิลปินทั้งสองคนได้ และพิจารณาในเรื่องความเกี่ยวโยงหรือความสัมพันธ์ของศิลปินทั้งสองคน ผู้วิจัยพบว่าช่วงเวลาที่ศิลปินทั้งสองมีโอกาสพบและแลกเปลี่ยนความรู้รวมถึงการแสดงผลงานร่วมกันและสร้างสรรค์ศิลปะในลัทธิเดียวกันคือช่วงเวลาที่สร้างสรรค์ศิลปะคิวบิสม์และศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีขอบเขตของศิลปินทั้งสองคนที่ผลงานที่เป็นศิลปะคิวบิสม์ไปพัฒนาร่วมกับศิลปะอื่น ๆ จนมีรูปแบบเฉพาะตน ส่วนมาร์ค ซากาลส์ ผู้วิจัยพิจารณาคัดเลือกช่วง ค.ศ. 1914-1922 ก็เพราะว่าศิลปินได้ถ่ายทอดผลงานท่ามกลางสภาวะแวดล้อมหลายอย่าง ทั้งสงครามโลกครั้งที่ 1 และสงครามกลางเมืองหรือการปฏิวัติครั้งใหญ่ในรัสเซีย จึงเลือกผลงานช่วงเวลาดังกล่าวมาศึกษาวิจัย โดยผลงานวิจัยครั้งนี้มีจำนวนทั้งสิ้น 29 ภาพ

1.1 ผลงานของเฟร์นันด์ เลเฌร์ จำนวน 14 ภาพ ได้แก่

- 1) Nudes in the Forest, 1909-10. oil on canvas, 120 x 170 cm.
- 2) The Wedding, 1910-11. oil on canvas, 257 x 206 cm.
- 3) The Card Game, 1917. oil on canvas, 129 x 193 cm.
- 4) Circus Acrobats, 1918. oil on canvas, 97 x 117 cm.
- 5) The City, 1919. oil on canvas, 231 x 298.5 cm.
- 6) The Tugboat Bridge, 1920. oil on canvas, 96.5 x 130 cm.
- 7) Man and Woman, 1921. oil on canvas, 65 x 54 cm.
- 8) Three Women, 1921. oil on canvas, 183.5 x 251.5 cm.
- 9) Animated Landscape, 1924. oil on canvas, 50 x 60 cm.
- 10) Composition with Two Parrots, 1935-39. oil on canvas, 400 x 480 cm.
- 11) Homage to Louis David (Les Loisirs), 1948-49. oil on canvas, 154 x 185 cm.
- 12) The Constructors, 1950. oil on canvas, 300 x 200 cm.
- 13) The Country Outing, 1954. oil on canvas, 245 x 301 cm.
- 14) The Big Parade, 1954. oil on canvas, 299 x 400 cm.

1.2 ผลงานของมาร์ค ซากาลส์ ช่วง ค.ศ. 1914-1922 จำนวน 15 ภาพ ได้แก่

- 1) Feast Day (Rabbi with Lemon), 1914. oil on canvas, 100 x 80.5 cm.
- 2) Over Vitebsk, 1914. oil on cardboard, 73 x 92.5 cm.
- 3) The Red Jew, 1914. oil on cardboard, 100 x 80 cm.
- 4) The Birthday, 1915. oil on cardboard, 80.5 x 99.5 cm.
- 5) The Poet Reclining, 1915. oil on cardboard, 77 x 77.5 cm.
- 6) The Walk (The Promenade), 1917. oil on canvas, 170 x 163.5 cm.
- 7) Bella with White Collar, 1917. oil on canvas, 149 x 72 cm.
- 8) Double Portrait with Wineglass (Bella and Marc), 1917. oil on canvas, 253 x 137 cm.
- 9) The Grey House, 1917. oil on canvas, 68 x 74 cm.
- 10) The Blue House, 1917. oil on canvas, 91 x 96.8 cm.
- 11) Self portrait with Palette, 1917. oil on canvas, 88.9 x 58.4 cm.
- 12) The Apparition, 1917. oil on canvas, 157 x 140 cm.
- 13) Above the Town, 1917-18. oil on canvas, 136 x 233 cm.
- 14) The Wedding, 1917-18. oil on canvas, 100 x 119 cm.
- 15) Cubist Landscape, 1918. oil on canvas, 100 x 59 cm.

2. ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของเฟร์นันด์ เลเฌร์ และมาร์ค ซากาลส์ ในประเด็น

2.1 ที่มาของแนวความคิด

- 2.2 เนื้อหาของภาพ
- 2.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์
- 2.4 รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

3. นำผลจากการวิจัยมาพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย

ข้อดกลงเบื้องต้น

การวิจัยเรื่องจิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อม ของ เฟร์นันด์ เลเจอร์ และมาร์ค ซากาลส์ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากภาพในหนังสือต่างประเทศ ซึ่งเป็นข้อมูลชั้นรอง (Secondary data) แต่เชื่อได้ว่าข้อมูลภาพดังกล่าวน่าจะมีค่าใกล้เคียงกับผลงานจริงมากที่สุด หนังสือที่ศึกษาได้แก่

1. Baal-Teshuva, Jacob. (1998). *Chagall*. Spain : Benedikt-Taschen.
2. Bucci, Mario. (1971). *Chagall*. London : Hamlyn.
3. Cassou, Jean. (1965). *Chagall*. New York : Frederick A. Praeger.
4. Facrna, Jose Maria. (1995). *Chagall*. New York : Harry N. Abrams.
5. Facrna, Jose Maria. (1996). *Leger*. New York : Harry N. Abrams.
6. Haftman, Werner. (1984). *Chagall*. New York : Harry N. Abrams.
7. Harris, Nathanicl. (1994). *The Life and work of Chagall*. Italy : Parragon.
8. Kosinski, Dorothy. (1994). *FERNAND LEGER : The Rhythm of Modern Life 1911-1924*. Munich : Prestel-Verlag.
9. Makarius, Michel. (1992). *Chagall*. London : Studio Editions.
10. Metzger, Rainer & Walther, Ingo F. Z1993). *Marc Chagall. 1887-1985 Painting as Poetry*. Germany : Benedikt Taschen.
11. Neret, Gilles. (1990). *Fernand Leger*. London : Cromwell.
12. Serota, Nicholas. (1987). *Fernand Leger : The Later Years*. Netherlands : Prestel – Verlag.
13. Spate, Vrginia. (1979). *Orphism : The Evolution of non-figurative painting in Paris 1910-1914*. New York : Oxford University Press.

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. ที่มาของแนวความคิด หมายถึง พื้นฐานทางความคิดความเชื่อและสภาวะแวดล้อมด้านต่าง ๆ ของศิลปินที่ส่งผลกระทบให้ศิลปินเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน
2. เนื้อหาของภาพ หมายถึง เรื่องราวที่ศิลปินนำมาถ่ายทอดในผลงานจิตรกรรม
3. กลวิธีในการสร้างสรรค์ หมายถึง เทคนิควิธีและกระบวนการต่าง ๆ ที่ศิลปินนำมาใช้สร้างผลงานศิลปะ

4. มนุษย์และสภาพแวดล้อม หมายถึง เรื่องราวของมนุษย์ที่มีความสัมพันธ์เป็นส่วนหนึ่งของกันและกันกับสภาพแวดล้อมด้านต่าง ๆ ในแง่มุมต่าง ๆ

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาแหล่งข้อมูลจากหนังสือศิลปะทั่วไปและสิ่งพิมพ์ศิลปะของต่างประเทศ ซึ่งเป็นข้อมูลชั้นรอง โดยรวบรวมเฉพาะผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของเฟร์นันด์ เลเฌร์ ช่วง ค.ศ. 1907-1955 และผลงานของมาร์ค ซากาลส์ ช่วง ค.ศ. 1914-1922 จากนั้นได้พิจารณาจัดกลุ่มผลงาน โดยจัดชุดผลงานที่ศิลปินได้ทำติดต่อกันในแต่ละลัทธิ ผู้วิจัยได้คัดเลือกผลงานที่ถือว่าสามารถเป็นตัวแทนของศิลปินทั้ง 2 คน คือชุดงานที่สร้างในลัทธิคิวบิสม์ (cubism) ได้ผลงานของเฟร์นันด์ เลเฌร์ จำนวน 14 ภาพ และ มาร์ค ซากาลส์ จำนวน 15 ภาพ รวมเป็น 29 ภาพ

2. ศึกษาเกณฑ์ที่จะนำมาใช้ในการวิเคราะห์จากเอกสาร ซึ่งผู้วิจัยค้นคว้าจากสำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

3. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของเฟร์นันด์ เลเฌร์ จำนวน 14 ภาพ และมาร์ค ซากาลส์ จำนวน 15 ภาพ ในประเด็น

3.1 ที่มาของแนวความคิด

3.2 เนื้อหาของภาพ

3.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

3.4 รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

4. นำผลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย

5. สรุปเรียบเรียงผลการวิจัยเรื่อง จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของ เฟร์นันด์ เลเฌร์ และมาร์ค ซากาลส์

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่องนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องแยกตามหัวข้อดังต่อไปนี้

1. บริบทของสังคม
 - 1.1 บริบทของสังคมประเทศฝรั่งเศส ค.ศ. 1900-1945
 - 1.2 บริบทของสังคมประเทศรัสเซีย ค.ศ. 1861-1922
 - 1.3 บริบทของชาวยิวในยุโรป
2. ข้อมูลที่เกี่ยวกับศิลปะลัทธิคิวบิสม์
3. ข้อมูลที่เกี่ยวกับศิลปินที่นำมาศึกษาค้นคว้า
 - 3.1 เฟร์นันด์ เลเจร์
 - 3.2 มาร์ค ซากาลล์
4. ข้อมูลที่เกี่ยวกับศิลปะ
 - 4.1 ที่มาของแนวความคิด
 - 4.2 เนื้อหาของภาพ
 - 4.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์
 - 4.3.1 การใช้เส้น
 - 4.3.2 การใช้รูปทรง
 - 4.3.3 การใช้สี
 - 4.3.4 วิธีการระบายสี
 - 4.4 รูปแบบและโครงสร้างของภาพ
 - 4.4.1 รูปแบบทางศิลปะ
 - 4.4.2 โครงสร้างของภาพ

1. บริบทของสังคม

1.1 บริบทของสังคมประเทศฝรั่งเศส ค.ศ. 1900-1945

สภาพทั่วไปในตอนต้นศตวรรษที่ 20 ประเทศฝรั่งเศสในราว ค.ศ. 1900 นั้นเต็มไปด้วยความยุ่งยากจากสาเหตุทั้งภายในและภายนอกประเทศ ปัญหาภายในประเทศจะมีความยุ่งยากมากกว่า เช่น ปัญหาการเมืองคดีเดรฟุส (l' affaire Dreyfus) ก่อให้เกิดการพิพาทรุนแรงขนานใหญ่ที่ทำให้พรรคการเมืองฝ่ายซ้ายกับฝ่ายขวาได้ต่อสู้ทางความคิดกันอย่างรุนแรง และเหตุเรื่องในโมร็อกโกระหว่าง ค.ศ. 1904-1911 ฝรั่งเศสเกิดความขัดแย้งกับเยอรมัน รวมทั้งความยุ่งยากอื่น ๆ ที่กระทบกระเทือนทั่วยุโรปก็มีผลทำให้ประเทศฝรั่งเศสต้องเข้าสู่สงครามโลกทั้งสองครั้ง

ในช่วงระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2 (1914-1940) หลังจากวันสงบศึก ชีวิตก็เริ่มผ่อนคลายความตึงเครียดและเข้าสู่ความหวัง แต่ความสงบที่แท้จริงเกิดขึ้นในช่วงเวลาอันสั้น ในช่วงทศวรรษแรกของศตวรรษที่ 20 อาจกล่าวได้ว่าเป็น "ยุคที่งมงาย" ซึ่งประเทศฝรั่งเศสมีความเจริญรุ่งเรือง

หลายด้าน เป็นต้นว่าความเป็นอยู่ของชนชั้นกลาง หรือบัวร์ชัวส์ มีความสะดวกสบายเป็นอันมาก นอกจากนี้ ก็มีการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ เช่น การสร้างหอคอยไอเฟล (la tour Eiffel) ใน ค.ศ. 1889 การสร้างเครื่องบินลำแรก ๆ โดยอาเดอร์ (Ader) ใน ค.ศ. 1890 เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เป็นสัญญาณไปสู่ความสำเร็จในงานมหกรรมสากลที่จัดขึ้นในกรุงปารีสเมื่อ ค.ศ. 1900 นับเป็นความรุ่งเรืองที่โด่งดังของประเทศฝรั่งเศส ในด้านการภาพยนตร์ ตั้งแต่ชาวฝรั่งเศสสองพี่น้อง โอกุสกับหลุยส์ ลูมิแยร์ (Auguste et Louis Lumiere) คิดค้นการฉายภาพยนตร์เป็นครั้งแรกใน ค.ศ. 1895 แล้ว การผลิตภาพยนตร์ก็ได้รับการปรับปรุงขึ้นอีกเป็นอันมาก

สงครามโลกครั้งที่ 1 ระหว่าง ค.ศ. 1914-1918 เป็นวิกฤตการณ์ที่ร้ายแรงยิ่งสำหรับมวลมนุษยชาติ ก่อให้เกิดความเสียหายและสูญเสียเป็นอันมาก ถึงแม้ประเทศฝรั่งเศสจะใช้เวลาฟื้นฟูไม่กี่ปีก็ตาม รอยชอกช้ำมึนซึมก็ยังไม่ลบหายไปจากจิตใจของคนได้ง่าย ๆ ภาวะเลวร้ายทางเศรษฐกิจก็เป็นสิ่งที่แก้ไขได้ยาก และนำไปสู่ความยุ่งยากต่าง ๆ ที่ต้องหาทางแก้ไขกันต่อมา

เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 อุบัติขึ้น นับตั้งแต่ดอล์ฟ ฮิตเลอร์ ได้อำนาจสูงสุดในเยอรมนีเมื่อ ค.ศ. 1933 ก็ได้เกิดศึกขึ้นในเอธิโอเปียและสเปน ต่อมารัฐบาลเผด็จการเยอรมันก็รวมกำลังเข้ากับรัฐบาลเผด็จการอิตาลี ทำให้อำนาจทางการเมืองเข้มแข็งขึ้นมาก และยุโรปถูกคุกคามด้วยการเผาบ้านเผาเมือง ถูกโจมตีด้วยรถเกราะ ถูกทิ้งระเบิด ฯลฯ จนถึง ค.ศ. 1940 ได้เกิดการเรียกร้องให้นายพลเดอโกล (Charles De Gaulle) เข้ามาเป็นผู้นำในการต่อสู้กับอำนาจยึดครองของทหารเยอรมัน กองทหารพันธมิตรได้ขึ้นบก ณ แคว้นนอร์ม็องดี เมื่อ ค.ศ. 1944 เป็นเหตุให้ทหารเยอรมันต้องยอมหยุดรบใน ค.ศ. 1945 ต่อจากนั้นประเทศฝรั่งเศสก็เริ่มฟื้นฟูบ้านเมืองกันอย่างเต็มที่

อย่างไรก็ตาม ผลจากสงครามโลกทั้งสองครั้งในช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 นอกจากจะนำความหายนะมาสู่มวลมนุษยชาติแล้ว ในทางที่ดีก็ได้นำผู้คนไปสู่วิถีชีวิตสมัยใหม่ที่เจริญก้าวหน้าด้วยวิทยาศาสตร์ เช่น รถยนต์ ได้กลายเป็นของใช้ที่สำคัญและแพร่หลายอย่างรวดเร็ว จนกลายเป็นสินค้าที่คนทั้งโลกต้องการ เกิดโรงงานอุตสาหกรรมขนาดหนักสำหรับผลิตรถยนต์ขึ้นเป็นจำนวนมาก เครื่องบินที่เคยใช้แต่ในการรบก็ขยายการใช้ออกไปเป็นการค้าการคมนาคม เครื่องรับโทรศัพท์กลายเป็นสื่อสารที่มีบทบาทนำหน้าการสื่อสารอื่น ๆ และแพร่หลายไปทั่วโลก เมืองใหญ่ ๆ ต้องขยายตัวอย่างรวดเร็ว และสิ่งที่ติดตามความเจริญทางวัตถุมาก็คือปัญหาสังคม (สิทธา พินิจภูวดล. 2524 : 303-307)

1.2 บริบทของสังคมประเทศรัสเซีย ค.ศ. 1861-1922

รัสเซียเป็นประเทศมหาอำนาจของยุโรปตะวันออก ตามประวัติศาสตร์โบราณดินแดนของประเทศนี้ได้มีสภาพเป็นรัฐของชนชาติรัสเซียขึ้นในปี ค.ศ. 862 โดยกษัตริย์รูริค (Rurik) และได้มีวิวัฒนาการตามประวัติศาสตร์ตลอดมา โดยการปกครองมีลักษณะเป็นเผด็จการแบบสมบูรณาญาสิทธิราชที่มีพระเจ้าซาร์ทรงพระราชอำนาจสูงสุดทั้งด้านการเมืองและการทหาร

สุปรานี มุขวิจิตร ได้กล่าวถึงประวัติศาสตร์ของรัสเซียไว้ว่าในรัชสมัยของพระเจ้าซาร์อเล็กซานเดอร์ที่ 2 (1855-1881) ในปี 1861 พระองค์ทรงออกกฎหมายปล่อยทาส 40 ล้านคนให้เป็นไท ทรงปฏิรูปการปกครองท้องถิ่น ปฏิรูปการศาล การศึกษา การคมนาคม สนับสนุนการอุตสาหกรรม จัดระบบการเงินการธนาคาร จึงเริ่มมีชนชั้นกลางขึ้น พวกชนชั้นกลางก็ส่งลูกเข้าโรงเรียนและมหาวิทยาลัยเพื่อจะได้เป็นหมอ ทนายความ วิศวกรและนักประพันธ์ และเมื่อจบออกมาคนพวกนี้ต้องการที่จะมีรัฐบาลแบบเสรี แต่

ก็นำแปลที่พระเจ้าซาร์อเล็กซานเดอร์ที่ 2 ยิ่งทรงพยายามปฏิรูปบ้านเมืองให้ทันสมัยเท่าใด คนก็ยังไม่พอใจ เพราะพวกขุนนางขุนเคืองที่พวกเขาต้องหลุดมือไป อำนาจในท้องถิ่นก็ลดน้อยลง พวกปัญญาชนคนหัวใหม่และชนชั้นกลางเห็นว่าการปฏิรูปไม่ก้าวหน้าจึงต้องการล้มเลิกระบอบออตตาธิปไตยและให้ราษฎรมีเสียงในการปกครอง จึงมีบุคคลรวมกลุ่มเป็นสมาคมลับเพื่อทำการปฏิวัติ จนในที่สุดสมาชิกสมาคมลับเพื่อการก่อการร้ายก็ลอบปลงพระชนม์พระเจ้าซาร์อเล็กซานเดอร์ที่ 2 ในวันที่ 13 มีนาคม 1881

ดังนั้นเมื่อพระเจ้าซาร์อเล็กซานเดอร์ที่ 3 ผู้เป็นพระโอรสขึ้นครองราชย์ (1881-1894) พระองค์จึงหาทางบีบบังคับมิให้เสียงเรียกร้องหาเสรีภาพเกิดขึ้น ทรงต่อต้านการปฏิรูปทุกอย่างที่จะเกิดขึ้นในประเทศ ทรงใช้วิธีรุนแรงในการปราบปรามพวกเสรีนิยมทั้งหลาย ไม่ประหารก็ถูกส่งตัวไปยังไซบีเรีย พวกหัวปฏิวัติหันมาใช้วิธีใต้ดิน หลายคนเห็นชอบกับทฤษฎีของคาร์ล มาร์ก "การล้มรัฐบาลโดยวิธีอันรุนแรงเป็นวิธีเดียวที่จะปฏิวัติได้" พวกนี้มีชื่อว่า มาร์กซิสโซเชี่ยลิสต์ (Marxism Socialists) (สุปราณี มุขวิจิต. 2540 : 189-191)

นวนิติ เศรษฐบุตร ได้กล่าวถึงเหตุการณ์ในรัชสมัยของพระเจ้าซาร์นิโคลัสที่ 2 (1894-1917) พระโอรสของพระเจ้าซาร์อเล็กซานเดอร์ที่ 3 ไว้ว่า

มีเหตุการณ์ที่สำคัญที่มีผลต่อเนื่องให้พระเจ้าซาร์หมดอำนาจไปคือการที่รัสเซียพ่ายแพ้ในสงครามกับญี่ปุ่นในปี 1904-05 ชาวที่ญี่ปุ่นซึ่งเป็นชนชาติเอเชียสามารถล้มยักษ์ใหญ่รัสเซียแห่งยุโรปลงได้ทำความตื่นตะลึงให้กับชาวโลก โดยทั่วไปและนำความอับอายคอดสูมาสู่พระเจ้าซาร์นิโคลัสที่ 2 ด้วย หลังจากนั้นก็เผชิญกับความวุ่นวายภายในประเทศกับการปฏิวัติ ค.ศ. 1905 ซึ่งเป็นความไม่พอใจของประชาชนรัสเซียที่มีต่อระบอบการปกครองในขณะนั้น นับจากปี 1880 เป็นต้นมา รัสเซียได้พัฒนาด้านอุตสาหกรรมมากขึ้นก่อให้เกิดนายทุนมาก ความคิดเสรีนิยมที่แผ่รากลากจากสองรัชกาลก่อนก็แพร่สะพัดในหมู่ชนชั้นต่าง ๆ ขบวนการกรรมกรและกลุ่มชนชั้นกรรมาชีพเริ่มมีนโยบายที่คัดค้านรุนแรงมากขึ้น ฝ่ายค้านของรัฐบาลก็รวมกันคัดค้านอย่างจริงจัง พวกที่เลื่อมใสลัทธิของมาร์กได้รวมกลุ่มกันตั้งเป็นพรรคสังคมนิยมประชาธิปไตย (Social Democratic Party) ซึ่งต่อมาได้แยกเป็น 2 กลุ่ม คือ เมนเชวิก (Menshevik = เสียงส่วนน้อย) กับ บอลเชวิก (Bolshevik = เสียงส่วนมาก) ซึ่งกลุ่มหลังนี้นำโดย วลาดีมีร์ อุลยานอฟ หรือที่รู้จักกันในนามว่า เลนิน (Lenin)

การปฏิวัติในปี 1905 อุบัติขึ้นในเดือนมกราคมโดยเริ่มจากพระในนิคายอร์โธด็อกซ์ได้นำขบวนคนงานและครอบครัวทั้งเด็กและผู้ใหญ่จำนวนมากขึ้นมายืนที่จัตุรัสเซนต์ปีเตอร์สเบิร์กไปยังพระราชวังฤดูหนาวของพระเจ้าซาร์ เพื่อเรียกร้องกำหนดเวลาทำงานค่าจ้างที่เป็นธรรมและให้สวัสดิการที่ดีขึ้น ผลคือตำรวจและทหารรักษาวังได้ยิงผู้เดินขบวนมีคนตายประมาณ 130 คน และบาดเจ็บอีกหลายร้อยคน ประวัติศาสตร์บันทึกเป็น "วันอาทิตย์นองเลือด" (Bloody Sunday) ในวันที่ 22 มกราคม 1905 พกกลางปี 1905 พวกชาวนาได้ก่อการจลาจลตามจังหวัดต่าง ๆ แม้แต่ทหารบางหน่วยก็เป็นขบถต่อรัฐบาล ขบวนการปฏิวัติยุงให้ประชาชนทั่วไปนัดหยุดงานประท้วงรัฐบาล คนงานในเซนต์ปีเตอร์สเบิร์กได้ตั้งองค์การโซเวียต (Soviet) ขึ้นมาเพื่อประสานการดำเนินงานให้มีประสิทธิภาพ

วันที่ 30 ตุลาคม 1905 พระเจ้าซาร์ได้ประกาศ "แถลงการณ์ตุลาคม" สำคัญคือการประกันสิทธิของประชาชนตลอดจนให้สภาผู้แทน (Duma) ทำหน้าที่เป็นองค์กรนิติบัญญัติที่แท้จริงของรัฐต่อมาเกิดการปฏิวัติขึ้นที่กรุงมอสโก จึงเกิดความวุ่นวายในรัสเซียขึ้นอีก ครึ่งสงครามโลกครั้งที่ 1 อุบัติขึ้นรัสเซียก็เข้าร่วมสงครามต่อสู้กับเยอรมัน แต่เนื่องด้วยทหารรัสเซียต้องถูกเกณฑ์ไปรบจึงได้รับความเสียหายจากการรบมาก ประชาชนก็ไม่ชอบผลของสงครามทำให้รัสเซียขาดแคลนอาหารและเงินเพื่อ รัสเซียสูญเสียกำลังคนไปถึง 7 ล้านคน ความเบื่อหน่ายสงครามได้เกิดขึ้นมากถึงขนาดที่ทหารจำนวนมากไม่ยอมรบและยอมจำนนต่อข้าศึก

ต่อมาได้เกิดความวุ่นวายในประเทศรัสเซียมากเพราะประชาชนไม่พอใจรัฐบาล ในวันที่ 8 มีนาคม 1917 ประชาชนได้เดินขบวนประท้วงและก่อการจลาจลขึ้นในเมืองหลวงเปโตรกราด (เดิมคือเมือง St-Petersburg แต่เปลี่ยนชื่อใหม่

เพราะชื่อเดิมเป็นภาษาเยอรมัน) ทางทหารส่งทหารไปปราบจลาจลแต่ปรากฏว่าทหารกลับไปเห็นใจประชาชนร่วมชาติ นายทหารหลายคนหนีไปจากหน้าที่ เมื่อมีภาวะบีบคั้นพระเจ้าซาร์นิโคลัสที่ 2 ก็จำต้องละบัลลังก์ให้แก่พระอนุชาไมเคิล (Michael) แต่พระอนุชาก็ปฏิเสธ เป็นอันว่าราชวงศ์โรมานอฟที่ปกครองรัสเซียมา 304 ปี ได้สิ้นสุดลง อำนาจอการบริหารประเทศจึงเปลี่ยนมาอยู่กับคณะรัฐบาลชั่วคราว การจลาจลได้เกิดขึ้นเรื่อยมา มีการจับกุมผู้นำของบอลเชวิค มีความวุ่นวายหลายเรื่องเกิดขึ้นตลอด กันยายน 1917 สมาชิกของกลุ่มบอลเชวิคได้เป็นพวกเลียงข้างมากในองค์การโซเวียตที่เมืองเปโตรกราดและเมืองมอสโก

ในวันที่ 7 พฤศจิกายน 1917 (ปฏิทินเก่าเป็นวันที่ 25 ตุลาคม) การปฏิวัติใหญ่ของรัสเซียก็อุบัติขึ้น กองทัพแดงในบังคับบัญชาของทรอตสกี (Leon Trotsky) ได้ออกยึดจุดยุทธศาสตร์สำคัญในเมือง เปโตรกราด พอรุ่งเช้าวันที่ 8 พฤศจิกายน กองทัพทหารและกรรมการภายใต้การนำของพลพรรคแดง (Red Army และ Red Guard) ก็ได้บุกยึดพระราชวังฤดูหนาว จับบุคคลสำคัญในคณะรัฐบาลชั่วคราวได้เกือบหมด มีการตั้งรัฐบาลของโซเวียตขึ้นที่เมืองเปโตรกราดและในประเทศรัสเซีย เป็นอันว่าพรรคบอลเชวิคยึดอำนาจได้สำเร็จ หลังจากการปฏิวัติใหญ่แล้วรัฐบาลกลางโซเวียตรัสเซียก็ต้องเผชิญกับสงครามกลางเมือง ซึ่งเรียกกันว่าสงครามคอมมิวนิสต์ (War Communist) อีกเป็นระยะเวลาหลายปี เลนินและพรรคบอลเชวิคต้องต่อสู้อย่างหนักเพื่อความอยู่รอดของตนและของพรรค (นเรนิติ เศรษฐบุตร. 2514 : 19-35)

เศรษฐกิจ

วไล ฌ ป้อมเพชร และ น. ชญานุตม์ ได้กล่าวถึงระบบเศรษฐกิจของประเทศรัสเซียไว้ว่า ภายหลังการปฏิวัติบอลเชวิคเมื่อปลายปี 1917 เลนินต้องแก้ไขปัญหาทางเศรษฐกิจที่ก่อให้เกิดวิกฤตการณ์ร้ายแรงที่บั่นทอนเสถียรภาพของรัฐบาล รัฐบาลต้องยึดวิสาหกิจของนายทุนมาเป็นของรัฐทั้งหมด ระบบเศรษฐกิจสมัยสงครามกลางเมือง (War Communist) จุดสำคัญคือการบีบบังคับเอาผลผลิตจากชาวนาเพื่อจัดสรรให้แก่โรงงานอุตสาหกรรมในรูปของวัตถุดิบและแจกจ่ายให้กรรมกรในรูปของอาหาร รัฐบาลได้ตรากฎหมายหลายฉบับเพื่อยึดที่ดินของชาวนาที่ร่ำรวยมาเป็นของรัฐ ทำให้ผลผลิตตกต่ำลงอย่างมากเพราะชาวนาขาดแรงกระตุ้นที่จะทำการผลิต ด้านอุตสาหกรรมนายทุนและผู้จัดการโรงงานต่างพากันหลบหนีไปต่างประเทศ เป็นอันให้ผลผลิตทางอุตสาหกรรมมีปริมาณลดลงอย่างมาก ขณะที่รัสเซียประสบกับสภาวะเงินเฟ้อทำให้ชาวนาและกรรมกรไม่พอใจรัฐบาล ก่อการสไตรค์และเดินขบวนประท้วงทั่วไปและเกิดกบฏที่ครอนสตัทท์ในเดือนมีนาคม 1921 (วไล ฌ ป้อมเพชร และ น. ชญานุตม์. 2516 : 59-61)

การศึกษา

การศึกษาในรัสเซียเป็นเครื่องมือทางการเมืองในการสร้างสังคมคอมมิวนิสต์ ดังที่เลนินกล่าวไว้ว่า ถ้าปราศจากการสอนก็จะไม่มีความรู้และถ้าปราศจากความรู้ก็จะมีสังคมคอมมิวนิสต์ การศึกษาในรัสเซียจึงจัดให้มีขึ้นเพื่อสนองจุดมุ่งหมายทางอุดมการณ์และการเมืองมากกว่าเพื่อผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจและสังคม

วไล ฌ ป้อมเพชร และ น. ชญานุตม์ ได้กล่าวเกี่ยวกับการศึกษาของรัสเซียไว้ว่า ในปี 1917 ผู้นำบอลเชวิคพิจารณาเห็นว่าระบบการศึกษาในขณะนั้นไม่เหมาะสม รัฐบาลจึงได้ดำเนินการสร้างระบบการศึกษาขึ้นใหม่ให้สอดคล้องกับระบบการเมืองซึ่งเป็นระบบสังคมนิยม โดยรัฐบาลได้ตรากฎหมายเมื่อวันที่ 24 ธันวาคม 1917 กำหนดการศึกษาภาคบังคับ วางนโยบายการศึกษาใหม่ตั้งแต่ระดับอนุบาลจนถึงระดับมหาวิทยาลัย ในปี 1918 ลูนาชาร์สกี รัฐมนตรีศึกษาคนแรกได้เสนอรายงานประจำปีฉบับแรกและมีการกำหนดคุณลักษณะพื้นฐานของโรงเรียนไว้ 6 ประการ พอสรุปได้ว่าโรงเรียนจะต้องผสมผสานการสอนทาง

วิชาการและการใช้แรงงานเข้าด้วยกัน ต้องมีจุดมุ่งหมายเพื่อพัฒนาสังคมในทุก ๆ ด้าน การใช้แรงงานต้องเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา โรงเรียนจะต้องมีลักษณะของคอมมูนเพื่อการผลิตและการตัดสินใจร่วมกัน ต้องเสริมสร้างพลังในทางสร้างสรรค์ ส่งเสริมกิจกรรมศิลปะ จะต้องพัฒนาอุปนิสัยของนักเรียนให้เป็นสัตว์สังคม (วไล ฌ ป้อมเพชร และ น. ชญานุตม์. 2516 : 155-156)

ศาสนา

ศาสนาของรัสเซียนั้นมีมากมายหลายศาสนา มาร์ค ซากาลล์ ศิลปินที่ผู้วิจัยศึกษาก็นับถือศาสนาอียู เขาเกิดในรัสเซียและใช้ชีวิตในสภาพแวดล้อมต่าง ๆ ของรัสเซียก่อนที่จะไปอาศัยในประเทศฝรั่งเศส

วไล ฌ ป้อมเพชร และ น. ชญานุตม์. ได้กล่าวถึงศาสนาของรัสเซียไว้ว่า สำหรับมาร์ค และ เลนิน ศาสนาคือยาเสพติดที่ทำให้มนุษย์เพื่อฝัน เป็นเครื่องมือของชนชั้นนายทุนในการปกป้องการรุกรานาณาจักรของตน ทำให้ชนชั้นกรรมาชีพมัวเมา ไขว่คว้าเพื่อเป็นทาสของนายทุนต่อไป ศาสนาจึงไม่เป็นที่พึงประสงค์ของคอมมิวนิสต์ ซึ่งต้องการสร้างระบบศีลธรรมขึ้นมาใหม่ให้เหมาะสมกับสังคมคอมมิวนิสต์ ซึ่งเดิมนั้นศาสนาประจำชาติของรัสเซียคือคริสต์ศาสนานิกายออร์ทอดอกซ์ เมื่อเกิดการปฏิวัติในปี 1905 พระเจ้าซาร์ทรงอนุญาตให้เปลี่ยนศาสนาได้บ้าง แต่ภายหลังการปฏิวัติของบอลเชวิก เลนินมอบหมายให้คณะกรรมการร่างรัฐธรรมนูญของสหพันธ์สาธารณรัฐสังคมนิยมโซเวียตรัสเซียฉบับปี 1918 กำหนดบทบัญญัติคำประกันเสรีภาพในการนับถือศาสนา รวมทั้งเสรีภาพในการโฆษณาชวนเชื่อในการต่อต้านศาสนา รัฐได้เข้ายึดที่ดินทั้งหมดของคริสตจักรตั้งแต่ต้นเดือนธันวาคม 1917 แต่ได้คืนวัดและทรัพย์สินที่จำเป็นและให้ประกอบพิธีทางศาสนาได้บ้าง ส่วนนักบวชถูกลดฐานะทางสังคมลง ขณะที่รัฐมนตรียุติธรรมได้ออกคำสั่งให้ทำลายล้างวัดต่าง ๆ ภายในปี 1920 วัดถูกทำลายกว่า 673 แห่ง ที่ดินราว 2.25 ล้านเอเคอร์และเงินจำนวน 4,000 ล้านรูเบิลได้ถูกยึดเป็นของรัฐจึงก่อให้เกิดการต่อต้านโดยทั่วไป (วไล ฌ ป้อมเพชร และ น. ชญานุตม์. 2516 : 177-179)

ศาสนาในรัสเซียนอกจากคริสต์ศาสนานิกายออร์ทอดอกซ์ซึ่งเป็นศาสนาที่ใหญ่ที่สุดแล้ว ยังมีศาสนาอื่น ๆ อีก เช่น ศาสนาอิสลาม นิกายคาทอลิก นิกายโปรเตสแตนต์ ศาสนาอียู และศาสนาพุทธ

ศาสนาอียู

ศาสนาอียูในขณะนั้นผู้นับถือดูเหมือนจะมีฐานะต่ำกว่าผู้นับถือศาสนาอื่น ๆ ทั้งสมัยก่อนและหลังปฏิวัติ พวกอียูถูกจำกัดทั้งด้านอาชีพทั่ว ๆ ไป และการทำงานในวงการรัฐบาลโดยเฉพาะระหว่างปี 1930-1940 ซึ่งชาวอียูถูกกล่าวหาว่าส่งเสริมลัทธิชาตินิยมของพวกนายทุน ทางทางจึงมิได้ผ่อนปรนให้กับชาวอียู แม้ว่าชาวอียูจะสนับสนุนทางการในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 ก็ตาม ภายหลังมรดกกรรมของสถาบันการต่อต้านศาสนาอียูดำเนินไปเช่นเดียวกับการต่อต้านศาสนาอื่น ๆ การต่อต้านอียูผ่อนคลายความรุนแรงลงบ้าง ต่อมาในสมัยเบเรชเนฟ-โคซิกิน การต่อต้านพวกอียูได้ทวีความรุนแรงยิ่งขึ้น จึงเป็นผลให้ชาวอียูอพยพออกมาจากรัสเซียเป็นจำนวนมาก (วไล ฌ ป้อมเพชร และ น. ชญานุตม์. 2516 : 189)

1.3 บริบทของชาวอียูในยุโรป

เฮอ์เบิร์ต รีด กล่าวถึงเผ่าพันธุ์ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะว่า ระหว่างคนเผ่าอารยันกับคนเผ่าเซมิติก ก็จะพบความแตกต่างที่แบ่งแบบหรือวิธีการแสดงออกของสุนทรียภาพของชนทั้งสองเผ่า่นั้น ชาวอียู

หรือชาวเผ่าเซมิติคนนั้นไม่มีความคิดริเริ่มหรือมีความคิดสร้างสรรค์อยู่ในตัว อาจจะเป็นเพราะชาวยิวเป็นเชื้อชาติในแถบทะเลทราย เป็นพวกพเนจรเร่ร่อน ไม่ได้อยู่ตั้งหลักปักฐานอยู่ในเมืองและสร้างอารยธรรมอันมั่นคงขึ้น ชนเผ่าพเนจรนั้นมีความสามารถแต่ในเชิงศิลปะปอปปูลาที่แสดงออกในรูปวัตถุเคลื่อนที่เท่านั้น ศิลปะที่ยิวสร้างสรรค์ขึ้นจึงเป็นศิลปะที่มีลักษณะพิเศษออกไปไม่ยึดถือรูปทรง ศิลปะของยิวหลีกเลี่ยงจากความแน่นชัดและความแน่น (สถิต) เป็นศิลปะโรแมนติกโดยแท้ จะเห็นได้จากภาพเขียนของจิตรกรยิวว่ามีได้แปลความหมายของโลกภายนอกแต่กลับแสดงออกถึงโลกภายใน ศิลปะของชาวยิวเป็นแบบแผนที่แสดงสาระของศิลปะแบบปิกเจกชน คือมีแนววินัยและสัญลักษณ์นิยม เช่น ศิลปะของชากาลส์ที่แสดงออกมาให้เข้าใจความรู้สึกภายใน (รีด, เฮอร์เบิร์ต. 2530 : 312-315)

ในประวัติศาสตร์ของโลกนั้นปรากฏว่ามีชนเชื้อชาติต่าง ๆ ได้ถือกำเนิดขึ้นมา และได้ทำความเจริญให้แก่โลกไว้แล้วหลายเชื้อชาติ เป็นต้นว่าพวกชาวอียิปต์ ชาวกรีก และชาวโรมันโบราณ ชนเชื้อชาติยิวได้ถือกำเนิดมาพร้อมกับคนโบราณเหล่านั้นด้วย จนถึงบัดนี้พวกยิวยังมิได้สาบสูญไปเหมือนดังเผ่าพันธุ์โบราณอื่น ๆ พวกชาวยิวได้ใช้เวลาประมาณ 4,000 ปี สร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ให้เกิดขึ้นมา ตลอดทั้งด้านตะวันออกและตะวันตกของโลก แต่ส่วนมากมักจะไม่ทราบว่าเป็นผู้สร้างหรือถึงจะทราบก็มักจะไมยอมรับว่าได้มาจากพวกยิว

ศาสนาที่ใหญ่ที่สุดในโลกศาสนาหนึ่งคือศาสนาคริสต์ก็มีศาสดาคือพระเยซูเป็นยิว ศาสนาอิสลามก็เรียกได้ว่าเป็นศาสนาต่อเนื่องมาจากศาสนาของพวกยิว ผู้เริ่มลัทธิคอมมิวนิสมนั้นก็เป็นยิวชื่อ คาร์ล มาร์ก นักคณิตศาสตร์ผู้ยิ่งใหญ่ของโลกชื่อ อัลเบิร์ต ไอนสไตน์ ก็เป็นยิว นักจิตวิทยาชื่อซิกมุนด์ ฟรอยด์ ก็เป็นยิว และเมื่อถึงศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นยุคแห่งความรุ่งเรืองแห่งปัญญาทางด้านวิทยาการความรู้ด้านศิลปะและวรรณคดีในยุโรป ได้บังเกิดนักปรัชญาฝรั่ง เช่น เฮเกล โชเพินเฮาว์ จอนสจวร์ต มิลล์ คาร์วิน และสเปนเซอร์ ซึ่งได้มอบปัญญาและปรัชญาไว้ให้แก่มนุษยชาติจนถึงทุกวันนี้ ในศตวรรษนั้นมนุษย์ได้เบิกาดูภาพเขียนซึ่งมนุษยชาติไม่เคยประสบพบเห็นมาก่อนของโกยา เทอร์เนอร์ เดอลาครัว เรอนัวร์ เซซานน์ โกแกง และฟานโกะ มนุษย์ได้เงี่ยหูฟังดนตรีซึ่งหลังไหลออกมาจากวิญญาณของ เบโชเฟน ชูเบิร์ต โชแปง วากเนอร์ แวร์ดี และบราห์มส์ ในศตวรรษนี้เครื่องยนต์เผาไหม้ได้เกิดขึ้น และอีกหลาย ๆ อย่างในบรรดา ผู้ก่อประโยชน์ให้แก่มนุษยชาตินั้น นักปราชญ์ที่เป็นยิวได้แก่ คาร์ล มาร์กส ซิกมุนด์ ฟรอยด์ แบร์กซ็อง และไอนสไตน์ ยุคนั้นได้มีภาพเขียนอันวิจิตรของ ปิสซาโร ซูติน ชากาลส์ และโมดิกลียานีออกปรากฏ (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช. 2534 : 262-263)

2. ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปะลัทธิคิวบิสม์

ลัทธิคิวบิสม์หรือบาศกนิยม (Cubism) หมายถึง ลัทธิทางศิลปกรรมลัทธิหนึ่งที่เกิดขึ้นเมื่อ ค.ศ. 1907 โดยปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso) ศิลปินชาวสเปนกับจอร์จ บราก (Georges Braque) ศิลปินชาวฝรั่งเศสร่วมกันคิดค้นขึ้น อาร์ สุธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงความเป็นมาของลัทธิคิวบิสม์ไว้ว่า ลัทธิคิวบิสม์ได้แนวความคิดในการถ่ายทอดสิ่งแวดล้อมจากเซซานน์ (Cezanne) เซซานน์เคยกล่าวเสมอว่า “ถ้าเข้าใจรูปทรงของโลกภายนอก และโครงสร้างตามความจริงแล้ว จงมองรูปทรงเหล่านั้นเป็นเหลี่ยม เป็นลูกบาศก์ง่าย ๆ” ดังนั้นเซซานน์จึงหันมาค้นคว้าศึกษารูปทรงของโลกภายนอกอย่างจริงจัง พยายามหาวิธีการถ่ายทอดรูปทรงนั้น ๆ โดยทำเป็นรูปสี่เหลี่ยมง่าย ๆ เป็นแผ่น พยายามเสาะหาความงามแท้จริงของรูปทรงนั้น ๆ ผลงานที่เซซานน์ได้ค้นคว้าเขียนเป็นภาพไว้นี้เองกลายเป็นรากแก้วของลัทธิคิวบิสม์ในระยะต่อมา

ในระยะแรกของลัทธิคิวบิสม์นักประวัติศาสตร์และนักวิจารณ์ศิลปะบางท่านก็เรียกว่าแบบอย่างเซซานน์ ศิลปินที่นับได้ว่าเป็นผู้นำลัทธิคิวบิสม์นี้ คือ ปิกาสโซ และบราคว (Picasso & Braque) และยังมีศิลปินอื่น ๆ ร่วมทีมด้วยเป็นจำนวนมาก ศิลปินทั้งสองคนนี้มีความเห็นเหมือนกับเซซานน์ เกี่ยวกับการถ่ายทอดรูปทรงของโลกภายนอก ในระยะแรกก็เขียนภาพเป็นเหลี่ยม เป็นเส้น ใช้สีแบบง่าย ๆ ต่อมาเมื่อความคิดแตกฉานขึ้น ศิลปินทั้งสองจึงพยายามหาวิธีการและแนวทางแก้ปัญหาของการถ่ายทอด เพื่อให้ได้คตินิยมทางความจริงของรูปทรงมากที่สุด (Reality in Form Value) วิธีการแก้ปัญหาทางด้านความจริงเกี่ยวกับรูปทรงนี้ ปิกาสโซและบราคว พยายามแยกด้านทุกด้านของวัตถุที่มองเห็นจากโลกภายนอก แล้วนำมาประกอบใหม่ รูปทรงบางรูปอาจจะบังกัน ซ้อนกัน หรือล้ำเหลื่อมกัน ทำให้ดูเป็นรูปต่างไปจากเดิมที่เคยเขียนกันมา และภาพที่แปลกนี้เองกลายเป็นเหตุที่ทำให้ผู้ดูไม่สามารถ ชื่นชมได้ทันที อย่างภาพเขียนในสมัยก่อน วิธีการของปิกาสโซและบราควสอดคล้องกับความเป็นจริงของการถ่ายทอดมาก ตามธรรมดาแล้วเวลาเราทำอะไรเรามักจะต้องนำเอาสิ่งนั้นมาแยกเป็นส่วนย่อยเสียก่อน แล้วประกอบขึ้นใหม่ สิ่งประกอบนั้นเราเรียกกันว่าศิลปะ วิธีการถ่ายทอดนั้นปิกาสโซใช้เส้นตรง เส้นเว้า เส้นโค้ง เป็นส่วนช่วยแยกรูปทรงของโลกภายนอก โดยแบ่งเป็นด้านหรือเป็นเหลี่ยม แล้วนำมาประกอบใหม่ ผลที่เกิดขึ้นย่อมแตกต่างไปจากของเดิม แต่ยังสามารถแสดงให้เห็นรูปร่างหรือรูปทรงของสิ่งใด (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 225-227)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงความเป็นมาของลัทธิคิวบิสม์ ไว้ว่าในปี ค.ศ. 1907 (พ.ศ. 2450) เป็นปีที่เซซานน์แสดงผลงานจิตรกรรมย้อนหลังขึ้นที่ ซาลง โดตอน ผลงานของเซซานน์ได้ส่งผลไปสู่ความคิดของปิกาสโซและ บราควเป็นอย่างมาก นอกจากนั้นแล้วปิกาสโซยังได้รับแรงบันดาลใจจากประติมากรรมของนิกรจากแอฟริกาในแง่ของศรัทธา ความบริสุทธิ์ และรูปแบบที่อยู่เหนือกฎเกณฑ์อีกด้วย “ภาพหญิงสาวแห่งอเวียง” (1907) ของปิกาสโซ ได้แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของศิลปะจากแอฟริกาเป็นอย่างดี ในปีถัดมานักวิจารณ์ศิลปะ หลุยส์ ไวเซลส์ ได้ใช้คำว่า “คิวบิสม์” หรือ “บาบ์ก” ในผลงานวิจารณ์ศิลปะของเขา และต่อมาปอลลีแนร์ กวีผู้ยิ่งใหญ่ก็ยอมรับคำนี้ ทั้งปิกาสโซและบราคว มีบทบาทและพัฒนาศิลปะคิวบิสม์ ด้วยความใกล้ชิดทั้งด้านความคิดและปฏิบัติการ ทำให้รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธีในแต่ละช่วงเป็นไปอย่างใกล้เคียงกันมาก (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 ค : 36-37)

ก่าจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวเกี่ยวกับความหมายและความเป็นมาของลัทธิคิวบิสม์ไว้ว่า

Cubism มาจากคำว่า Cubi + ism ภาษากรีก Kybos ภาษาละติน Cubus = ลูกบาศก์ คิวบิสม์เป็นชื่อรูปแบบศิลปะชนิดหนึ่ง ซึ่งมีแนวการค้นหาคูณค่าทางศิลปะตามแนวทางของตนเอง นับเป็นวิวัฒนาการของวงการศิลปะอย่างสำคัญ มีความเคลื่อนไหวเกิดขึ้นครั้งแรกที่กรุงปารีส ราวปี ค.ศ. 1907 โดยจิตรกรหนุ่มสองคน คือจอร์จ บราคว (Georges Braque, 1882-1963) จิตรกรชาวฝรั่งเศส และปาโบล ปิกาสโซ (Pablo Picasso, 1881-1973) จิตรกรชาวสเปน ทั้งสองต่างมีจุดเริ่มต้นของความคล้อยจากพอล เซซานน์ ซึ่งมีความคิดว่า “โครงสร้างทางเรขาคณิตเป็นรากฐานของรูปทรงในธรรมชาติทั้งมวล” และ “ถ้าเข้าใจรูปทรงของโลกภายนอก และโครงสร้างตามความเป็นจริงแล้ว จงมองดูรูปทรงเหล่านั้นให้เป็นเหลี่ยม เป็นรูปลูกบาศก์ง่าย ๆ” ทั้งปิกาสโซและบราควพยายามเน้นคุณค่าของปริมาตร (Volume) กับอากาศซึ่งสัมพันธ์กันเต็มไปหมดในภาพ อีกทั้งไม่เห็นด้วยในหลักการของอิมเพรสชันนิสต์ ซึ่งละเลยความสำคัญของรูปทรงและปริมาตร ศิลปินทั้งสองต่างสำรวจรายละเอียดของสิ่งที่พวกเขาต้องการวาด ด้วยการทำลายรูปทรงเหล่านั้นให้กลายเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย ไม่ปะติดปะต่อกัน จากนั้นก็นำมาประกอบกันใหม่ รูปทรงบางรูปอาจทับกัน ซ้อนกัน หรือเหลื่อมล้ำซึ่งกันและกันก็ได้ โดยมีจุดประสงค์สำคัญในเรื่องปริมาตรเป็นเป้าหมายสูงสุด (ก่าจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 159-160)

ก่าจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงลัทธิคิวบิสม์เกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานว่า

ลัทธินี้มีความใกล้ชิดกับ พอล เซซานน์ มากกว่าโกแก็ง มีความสัมพันธ์กับเซอราต์มากกว่าฟานโกะ มีการสร้างงานโดยคำนึงถึงเรื่องโครงสร้างของสรรพสิ่งทั้งหลายก่อน ส่วนอารมณ์การแสดงออกนั้นต้องมีการกลั่นกรองเสียก่อน ลัทธินี้มีความเชื่อว่าลัทธิของสรรพสิ่งนั้นคือโครงสร้างปริมาตร รูปทรง การใช้สีมากมาย ไม่ได้อยู่ในความสนใจของศิลปินกลุ่มนี้ พวกเขาจะใช้สีม่วง สีเทา สีดำ สีน้ำตาลหรือสีอมเขียวๆ เท่านั้น สิ่งที่จะต้องพิจารณาอันดับแรกก่อนลงมือสร้างงานคือ รูปทรง พื้นแบนราบง่าย ๆ ที่ถูกสร้างขึ้นด้วยเส้นเรขาคณิต รูปทรงต่างๆ จะถูกทำให้แข็งแรงแน่นเต็มไปด้วยปริมาตร มิติที่สามคือความลึก ถูกทำให้เกิดขึ้นด้วยการเล่นหักเหลี่ยมมุมคู่เพชร และเงาเป็นส่วนช่วยสร้างให้ภาพบังเกิดความสงบแน่น แน่ มุมแหลมที่ยื่นออกมาหรือขอบเขตของรูปทรงจะถูกเน้นให้เห็นเด่นชัดยิ่งขึ้น บทบาทของคิวบิสม์เริ่มขึ้นเมื่อการแสดงผลงานครั้งแรกในปี ค.ศ. 1907 หลังจากนั้นการเคลื่อนไหวของลัทธินี้เกิดขึ้นอย่างสม่ำเสมอ พอแบ่งออกได้เป็น 3 ยุค คือ ยุคแรกอยู่ในระหว่างปี ค.ศ. 1907-1909 เรียกว่า ลัทธิคิวบิสม์วิเคราะห์ (Analytical Cubism) ยุคที่สองอยู่ในระหว่างปี ค.ศ. 1909-1912 เรียกว่ายุคทองของลัทธิคิวบิสม์วิเคราะห์ (High Analytical Cubism) นักวิจารณ์บางคนเรียกว่า ยุคคลาสสิกของคิวบิสม์ ยุคที่สามอยู่ในระหว่างปี ค.ศ. 1912-1914 เรียกว่า ลัทธิคิวบิสม์แบบสังเคราะห์ (Synthetic Cubism) หรือนิยมเรียกกันว่า ยุคโรโคโคของคิวบิสม์ (ก่าจร สุนพงษ์ศรี. 2534 : 159-165)

จิระพัฒน์ พิตรปริชา กล่าวถึงศิลปินคิวบิสม์กลุ่มแซลเล 41 (Salle 41) ว่า

กลุ่มศิลปินที่ร่วมกันแสดงผลงานที่ห้องแซลเล 41 ที่ The Salon des independents ในปารีส เมื่อปี ค.ศ. 1911 ก็นับได้ว่ามีความสำคัญในการสร้างกระแสความเคลื่อนไหวของคิวบิสม์ในช่วงนั้นศิลปินที่มีผลงานในนิทรรศการนี้ได้แก่ เลอเฌร์ เดอโลวเนียร์ อองรี เลอ ฟอกคอนเนียร์ (Henri Le Fauconnier) เม็ตซิงเจอร์ (Jean Metzinger) และอัลเบิร์ต กลีเซส (Albert Gleizes) การพัฒนาแนวคิดของศิลปินรุ่นบุกเบิกเป็นไปอย่างต่อเนื่อง โดยมีศิลปินที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับศิลปิน Salle 41 ได้เสนอมุมมองต่อคิวบิสม์ออกมาตามทรรศนะของตนเอง ศิลปินที่ร่วมศึกษาและพัฒนาลัทธิคิวบิสม์ต่อมาอีกเช่นพี่น้องตระกูลดูซอง (Duchamp) อเล็กซานเดอร์ อาร์ชีเพนโก (Alexander Archipenko) อองรี ลอเรนส์ (Henri Laurens) จาค ลิปชิตซ์ (Jacques Lipchitz) ฟรานติเชค คูปกา (Frantisek Kupka) มาร์ค ชากาลล์ (Marc Chagall) ดิเอโก ริเวรา (Diego Rivera) และจिन เซเวรีน (Gino Severine) (จิระพัฒน์ พิตรปริชา. 2545 :179)

3. ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปินที่นำมาศึกษาค้นคว้า

3.1 เฟร์นันด์ เลอเฌร์ (Fernand Leger, 1881-1955)

เฟร์นันด์ เลอเฌร์ เป็นศิลปินคนสำคัญผู้นำลัทธิคิวบิสม์มาพัฒนาจนกลายเป็นรูปแบบเฉพาะของตน เกิดที่เมืองอาร์จองเตย ในแคว้นนอร์มังดี ประเทศฝรั่งเศส เมื่อวันที่ 4 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1881 เริ่มต้นศึกษาศิลปะทางด้านสถาปัตยกรรม โดยศึกษาที่ เอโกล เดส์ โบซาร์ ในฐานะนักศึกษาอิสระ เลอเฌร์ เริ่มต้นศึกษาศิลปะอย่างมีระบบ ด้วยการได้เข้าจากพื้นฐานทางศิลปะทั่วไป มีการศึกษาสีและแสงของพวกอิมเพรสชันนิสม์ นอกจากนี้พื้นฐานทางการศึกษาศาสนาได้สร้างรสนิยมบางประการ ทำให้เขาค้นพบแนวทางใหม่ตามวิถีทางที่ปิคาสโซและบราคได้ค้นคิดในคิวบิสม์ ในปี ค.ศ. 1910 ภาพ "คนเปลือยในป่า" (Nudes in the Forest) ของเลอเฌร์แสดงต่อสาธารณชนเป็นครั้งแรก เขารวมเอากฎเกณฑ์บางอย่างของพอล เซซานน์ และรูสโซ เข้าไว้ด้วยกัน ดังเช่น องค์ประกอบของภาพสีที่หนักแน่น บรรยากาศลึกลับ และปริมาตรที่แข็งแรงจากหลักของ พอล เซซานน์ ที่ว่ารูปทรงตามธรรมชาตินั้นสามารถ

ตัดทอนลงไปด้วยหลักการใช้เส้นทางเรขาคณิต เขาตัดแปลงรูปทรงต่าง ๆ เป็นสี่เหลี่ยมลูกบาศก์ รูปทรงกระบอก และรูปทรงกลม ลำต้นของต้นไม้และรูปร่างของมนุษย์ เลเจร์สร้างให้มีรูปทรงเป็นคล้ายท่อที่มีปริมาตรแข็งแกร่ง นับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1910 เป็นต้นมา เลเจร์ได้เข้ามาคุ้นเคยกับทฤษฎีของคิวบิสม์ เพียงแต่ทว่าเขามีได้รับเอาวิธีการของปิคาสโซและของบราคมาใช้ทั้งหมด แต่กลับมีอิทธิพลของพวกออร์ฟิสต์ที่มีเดอโลวเนย์เป็นผู้นำมากกว่า เช่น การใช้สีที่บริสุทธิ์และแสงสว่างจัดตัดกันอย่างรุนแรง

ปี ค.ศ. 1914 เลเจร์ได้เขียนภาพ "ทิวทัศน์ของเมืองใหญ่" (City Landscape) ด้วยการใช้เส้นซึ่งลากไปตามธรรมชาติแต่เติมไปด้วยพลังสร้างให้สละสลวยด้วยการตัดทอนบางอย่างลง ปรากฏเหลือเพียงรูปทรงที่เป็นแก่นแท้ รูปต่าง ๆ ยังคงเป็นอิสระและไม่พิถีพิถัน ส่วนสีก็ใช้ระบายอย่างธรรมดา แทนที่จะเป็นมนุษย์กับธรรมชาติดังแต่ก่อน เขาหันเข้าคลุกคลีอยู่กับมนุษย์และอุปกรณ์ของเทคโนโลยีสมัยใหม่เกี่ยวกับเครื่องยนต์กลไกและวิศวกรรม เขายกย่องอัจฉริยภาพของมนุษย์ที่ประดิษฐ์เครื่องจักรกล เขาศรัทธาในความเที่ยงตรงของความเคลื่อนไหวและประสิทธิภาพของเครื่องจักรที่มนุษย์สร้างขึ้น เลเจร์มองโลกสมัยใหม่ด้วยสายตาที่ดี เขาเห็นคุณค่าของเครื่องจักรกลว่า เหมือนกับการขยายพลังอำนาจอย่างน่าอัศจรรย์ของมนุษยชาติ ส่วนเรื่องราวที่ใช้ในการวาดเลเจร์เลือกอย่างกว้างขวาง เช่น ชิ้นส่วนของเครื่องจักรกล ร่างกายมนุษย์ ภูเขา ดอกไม้ ฯลฯ สิ่งสำคัญที่เลเจร์ได้มอบไว้แก่วงการศิลปะ คือการเปลี่ยนรูปทรงอันงดงามจากธรรมชาติมาสู่ความงามของเครื่องจักรกล เลเจร์ชอบแสดงความรู้สึกต่อเครื่องจักรกล เรื่องการหมุนอย่างถูกต้องแม่นยำของฟันเฟืองและอุปกรณ์ต่าง ๆ เขาสนใจจังหวะการทำงานที่ซ้ำ ๆ ซาก ๆ สัญญาณไฟฟ้าที่ส่องแสงวูบวาบ เป็นต้น สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนต่างเป็นสัญลักษณ์ของ อารยธรรมสมัยใหม่ ซึ่งก่อให้เกิดเป็นองค์ประกอบอันทรงคุณค่าในผลงานของเลเจร์

ผลงานของเลเจร์เปลี่ยนแปลงคลี่คลายเสมอ จากระยะเริ่มแรกที่มีความรู้สึกในเรื่องของลีลาจังหวะจะโคนและความเคลื่อนไหว ครั้นพอมาถึงปี ค.ศ. 1920 แม้ว่าผลงานของเขาจะสร้างให้มีขนาดใหญ่โตขึ้น แต่อารมณ์ภายในภาพกลับสงบเยือกเย็น มีโครงร่างของภาพราวกับโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมง่าย ๆ ซึ่งดูแล้วเหมือนกับนั่งสติติดอยู่กับที่ รูปร่างของมนุษย์ว่าถูกต้องตามสภาพความเป็นจริง ภาพองค์ประกอบขนาดใหญ่นี้ยังคงดำรงลักษณะของเลเจร์อย่างครบครัน กล่าวคือ มืองค์ประกอบเป็นเครื่องไม้เครื่องมืออุปกรณ์เครื่องจักรกล และเน้นในสาระสำคัญที่ว่า มนุษย์เป็นผู้กำหนดสรรพสิ่งทั้งหลาย ในทำนองเดียวกัน สรรพสิ่งทั้งหลายก็เป็นสิ่งกำหนดมนุษย์ด้วย ภายหลังปี ค.ศ.1920 เขาเริ่มต้นหันเหไปสร้าง "วัสดุในอากาศ" ซึ่งเรื่องราวนี้ได้จับใจเขาตลอดมาตราบจนถึงวาระสุดท้ายของชีวิต (ก่าจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 176-179)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึง ประวัติและการสร้างสรรค์ผลงานของเฟอร์นันด์ เลเจร์ ความว่า เลเจร์ เป็นจิตรกรชาวฝรั่งเศส เกิดปี ค.ศ. 1881 (พ.ศ. 2424) และเสียชีวิต ค.ศ. 1955 (พ.ศ. 2498) ทำงานทางด้านสถาปัตยกรรมระหว่างปี ค.ศ. 1897-1902 (พ.ศ. 2440-45) หลังจากนั้นก็เข้าเป็นทหารประจำการ 2 ปี ศึกษาอิสระที่สถาบันศิลปะเอคอล เดส์ โบซาร์ทส์ และอะคาเดมิจูเลียง ราวปี ค.ศ. 1910 (พ.ศ. 2453) เลเจร์ได้ใกล้ชิดกับมาติสส์ บราค ปิกาซโซ รวมทั้งนักเขียน เช่น อปอลลิแนร์ และเริ่มนิทรรศการผลงานศิลปะคิวบิสม์ของเขาหลังจากนั้นอีก 2 ปีถัดมา เลเจร์ พัฒนาแบบแผนศิลปะคิวบิสม์อย่างค่อนข้างอิสระ มิได้ผูกพันอยู่กับยุคหรือแนวทางของปิคาซโซและบราค งานในช่วงแรกของเขาแสดงออกด้วยรูปบาศก์ในลักษณะของเครื่องจักรกลเป็นส่วนใหญ่ ต่อมาเมื่อเลเจร์ชื่นชมกับผลงานสถาปัตยกรรมของ เลอ คอร์บูซิเอร์ และโอซองฟอง ก็ทำให้งานจิตรกรรมของเขาแสดงความชัดเจน คม

และสไลด์ยี่สิบ ปี ค.ศ. 1940-46 (พ.ศ. 2483-89) เลเจร์พำนักรอยู่ในกรุงนิวยอร์กและสร้างงานด้วยเนื้อหาที่เกี่ยวกับนักกายกรรม เมื่อกลับประเทศฝรั่งเศสก็ทำงานตกแต่งโบสถ์ ทั้งภาพเขียนและภาพกระจกสี ผลงานจิตรกรรมของเลเจร์ โดยภาพรวมแล้วมีลักษณะของตัวเอง นิยมใช้ รูปบาศก์ รูปทรงกระบอก กรวย โค้ง แท่ง เป็นส่วนใหญ่ แสดงเนื้อหาด้วยรูปทรงคนและเมืองที่มีสภาพเหมือนเครื่องจักรกล นิยมสีแท้ สดใส เช่น สีน้ำเงิน เหลือง แดง รวมทั้งสีขาวและดำ ผลงานเด่นๆ เช่น ภาพรูปทรงกลมและเมือง (1919-20) ภาพอาหารกลางวัน (1921) ภาพผู้หญิงสามคน (1921) ภาพนักก่อสร้าง (1950) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 ค : 40)

ชะวัชชัย ภาคินฐ ได้กล่าวถึงเฟร์นันด์ เลเจร์ ไว้ว่า เป็นจิตรกรผู้เกิดมาในตระกูลพ่อค้า รว ที่เมืองเล็ก ๆ ในนอร์ม็องดี ในวันที่ 4 กุมภาพันธ์ 1881 บิดาของเขาเป็นคนเลี้ยงวัวแต่นิสัยของเขาชอบที่จะเอาดีทางขีดเขียน ดังนั้นเมื่ออายุได้ 16-17 ปี เขาได้เริ่มเขียนภาพ เป็นภาพล้อบ้าง รูปสลักบ้าง เขาชอบมากที่จะสลักรูปบนไม้เกาลัด หลังจากที่เขาจบโรงเรียนมัธยมแล้วได้ไปอยู่กับสถาปนิกที่เมืองคาน การมีชีวิตอยู่กับสถาปนิก ทำให้เขามีความรู้ด้านนี้เพิ่มขึ้นมาก ต่อมาอีก 3 ปี เขาได้ไปสมัครเรียนที่ Ecole Des Arts Decoratifs เรียนกับอาจารย์สองคนอย่างไม่เป็นทางการนัก จากความรู้และสายตาอันยาวไกลของเขา ไม่นานนักก็กลายเป็นจุดเด่นของพวกก้าวหน้า ในนิคมศิลปินที่ La Ruche ซึ่งเป็นแหล่งที่ศิลปินมารวมกันอยู่ เกี่ยวกับศิลปะเขาเชื่อว่าจะต้องทำเพื่อคนหมู่มากมิใช่เพื่อชนหมู่น้อย เขาหันมาเขียนภาพแบบคิวบิสม์ หลังจากที่เขาทิ้งแนวการเขียนแบบอิมเพรสชันนิสม์ และโพวิสม์ ชีวิตในบั้นปลายเขาใช้ชีวิตอยู่ท่ามกลางธรรมชาติห่างจากตัวเมืองพอสมควร โดยไปซื้อโรงแรมเล็ก ๆ แห่งหนึ่งที่เล็กก็การแล้วอยู่ที่เมือง Gif ที่นี้เขาได้สร้างผลงานที่ยิ่งใหญ่ออกมามากมาย จนเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง เช่น La Grande Parade เขาตายเมื่อวันที่ 17 สิงหาคม 1955 ที่บ้านพักอันสงบงามแห่งนั้นเอง (ชะวัชชัย ภาคินฐ. 2532 : 94-97)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการสร้างงานของเฟร์นันด์ เลเจร์ ความว่าเฟร์นันด์ เลเจร์ ได้นำเอาลักษณะที่เป็นส่วนโค้ง และเส้นขอบรอยต่อที่ชัดเจน ตรง ๆ สร้างให้เกิดเป็นรูปทรงของหญิงสามคน นั่งรอบโต๊ะอาหาร เลเจร์เป็นศิลปินคนหนึ่งที่ชอบความงามของเครื่องจักรกลสมัยใหม่ เช่น ลูกสูบ ข้อต่อ เพลา และโครงสร้างเหล็กอื่น ๆ ในรูป "หญิงสามคน" รูปร่างต่าง ๆ ที่ประกอบเป็นภาพ เขาเขียนอย่างละเอียด สอดกับเป็นช่างฝีมือชั้นเยี่ยม ซึ่งรูปผู้หญิงก็ดูเป็นรูปง่าย ๆ กลม ๆ คล้ายกับเป็นรูปทรงของแท่งทองเหลืองขัดมันอย่างดี การออกแบบของภาพส่วนรวมคล้ายกับเครื่องยนต์ใหญ่ ๆ เครื่องหนึ่งที่ทำงานเรียบสนิทด้วยลูกสูบ 16 ลูกสูบ เลเจร์ใช้สีบางเกลี่ยให้มันซึ่งมีไม่กี่สี ผลงานของเลเจร์มีลักษณะเข้มแข็งเป็นผู้ชาย รูปทรงต่าง ๆ ง่าย ๆ หยาบ (อารี สุทธิพันธุ์. ม.ป.ป. : 66-67)

จิระพัฒน์ พิตรปริชา ได้กล่าวถึงเฟร์นันด์ เลเจร์ ว่า

สำหรับศิลปินที่มีความนิยมชมชอบโลกแห่งเครื่องจักรกลสมัยใหม่แบบจิตรกรฟิวเจอริสต์ แต่มีแนวทางสร้างสรรค์ จัดอยู่ในขอบเขตของลัทธิ คิวบิสม์ที่ควรจะให้ความสนใจคือ เฟร์นันด์ เลเจร์ (Fernand Leger) ศิลปินชาวฝรั่งเศสผู้มีความปรารถนาที่จะสร้างงานศิลปะที่มีความเป็นอิสระ งานของเขามีความคล้ายคลึงกับฟิวเจอริสม์ที่แสดงออกอย่างเป็นรูปธรรมของโลกแห่งเครื่องจักร แต่สิ่งที่เห็นได้ถึงความแตกต่างของฟิวเจอริสม์คือ เลเจร์ปฏิเสธการพรรณนาและเนื้อหาอันโลดโผน เพื่อให้งานของเขามีความบริสุทธิ์และมีสภาวะนามธรรมมากกว่า แม้งานของเลเจร์จะเป็นไปตามแนวทางแบบเซซานน์ คือมองธรรมชาติเป็นรูปเรขาคณิต ทรงกรวย ทรงเหลี่ยม แต่เมื่อเปรียบเทียบกับคิวบิสม์คนอื่น ๆ งานของเลเจร์จะหลุดออกไปมากกว่า เช่น ใน ค.ศ. 1913 เขาได้สร้างสรรค์จิตรกรรม

ชุดหนึ่งขึ้นมาซึ่งทัศนธาตุแบบ *Representational* ต่าง ๆ ได้ถูกลบเลือนไปจนหมด ตั้งแต่ ค.ศ. 1918 เป็นต้นมา เลเจร์ ค่อย ๆ ใส่รูปร่างของคนลงไปในงานรูปธรรมของมนุษย์ได้กลายมาเป็นส่วนสำคัญในภาพ "ภาพกลุ่มคนเล่นไพ่" (Card Game, 1917) เป็นงานชิ้นสำคัญก่อนการเปลี่ยนแปลง "เป็นจิตรกรรมชิ้นแรกที่ดินได้เลือกเนื้อหาจากบุคลสมัยของฉันทันอย่างเสรี" (จิระพัฒน์ พิตทปริชา. 2545 : 185)

จากข้อมูลที่นักวิชาการศิลปะได้กล่าวถึงเฟร์นันด์ เลเจร์ พอสรุปได้ว่า เลเจร์ เป็นศิลปินที่มีความสามารถและฉลาด สามารถพัฒนาศิลปะต่าง ๆ รวมยุคสมัย โดยเริ่มจากการศึกษาศิลปะอย่างเป็นระบบ แล้วศึกษาพัฒนาผลงานศิลปะคือวิสัยในแนวทางอิสระมากกว่ายึดตามแบบแผนของปिकासโซและบราค เลเจร์ได้ร่วมสร้างสรรค์ศิลปะออร์ฟิสม์ตามแนวทางของเดอโลวเนย์ คุปกา พิตาเบีย และภรรยาของเดอโลวเนย์ชื่อโซเนีย ในช่วง ค.ศ. 1911-14 รูปทรงที่เลเจร์ใช้สร้างงานจะเป็นพวกรูปทรงกระบอก รูปลูกบาศก์ ไม่ว่าจะเป็นภาพมนุษย์และสภาพแวดล้อมต่าง ๆ ต่อมาเขาได้แสดงเนื้อหาด้วยรูปมนุษย์และเมืองที่มีสภาพเหมือนเครื่องจักรกล นิยมสีที่สดใส เลเจร์ได้สร้างงานจิตรกรรมเกี่ยวกับเครื่องจักรเครื่องยนต์กลไกทางอุตสาหกรรมไว้มากในช่วงปี ค.ศ. 1911-24 ต่อมาในช่วงปี 1924-27 เขาได้เขียนจิตรกรรมแบบ Purism ที่แสดงความเรียบง่ายของรูปทรงที่เป็นพื้นระนาบแบน ๆ ต่อจากนั้นเลเจร์ได้กลับมาเขียนภาพเกี่ยวกับมนุษย์อีกครั้ง แต่เขาเริ่มเปลี่ยนรูปทรงมนุษย์มาสู่ความเป็นจริงมากกว่ารูปทรงกระบอก หลายภาพที่เลเจร์ได้เขียนในแนวศิลปะเซอเรียลลิสม์ ในช่วงปี ค.ศ. 1940-46 เขาพำนักที่กรุงนิวยอร์กและได้สร้างงานเกี่ยวกับนักกายกรรม ภายหลังที่เขากลับมาอยู่ประเทศฝรั่งเศสอีกครั้ง เขาได้สร้างเกี่ยวกับการพักผ่อนของผู้คนเมืองในสภาพแวดล้อมแถวๆ ชานเมือง เลเจร์เสียชีวิตในวันที่ 17 สิงหาคม 1955 ที่เมือง Gif-sur-Yvette

3.2 มาร์ค ชากาลส์ (Marc Chagall, 1887-1985)

มาร์ค ชากาลส์ จิตรกรชาวบีร์สเซีย เกิดที่เมือง วิเตปสค์ (Vitebsk) เริ่มศึกษาศิลปะที่กรุงเซนต์ปีเตอส์เบิร์ก (เปโตรกราดในปัจจุบัน) เมื่อปี ค.ศ. 1910 เดินทางมายังกรุงปารีส ได้เข้าร่วมในกลุ่มอวองต์ การ์ด (Avant-gard = กลุ่มหัวก้าวหน้า) ของฝรั่งเศสในยุคนั้น ในปี ค.ศ. 1914 เดินทางกลับรัสเซียไปก่อตั้งโรงเรียนสอนศิลปะที่บ้านเกิดของเขา ในปี ค.ศ. 1917 ได้รับแต่งตั้งให้เป็นผู้อำนวยการและเจ้าหน้าที่ชั้นสูงทางวิจิตรศิลป์ที่เมืองนี้ แต่แล้วลักษณะส่วนตัวของชากาลส์กับหน้าที่นั้นไม่อาจไปด้วยกันได้ เพราะเขาเองเป็นคนมีความคิดชอบฝัน แต่ทางการมีความต้องการในเรื่องความจริงทางสังคม ดังนั้นจึงเดินทางเข้ากรุงมอสโก และในปี ค.ศ. 1923 เดินทางออกนอกประเทศมายังปารีส ระหว่างนี้ชากาลส์ได้วาดภาพประกอบสำคัญ ๆ ไว้มาก เช่น ภาพประกอบในบทประพันธ์ของโกกอล เรื่อง "วิญญาณมรณะ" และของลาฟองตาน เป็นต้น ในปี ค.ศ. 1941 เดินทางไปสหรัฐฯและเม็กซิโก ปี ค.ศ. 1945 จัดงานแสดงเดี่ยวโดยเฉพาะที่พิพิธภัณฑสถานสมัยใหม่ (Museum of Modern Art) นิวยอร์กและตามประเทศต่าง ๆ มากมายหลายแห่ง เช่น ปารีส ลอนดอน อัมสเตอร์ดัม ฯลฯ ปี ค.ศ. 1948 ได้รับรางวัลภาพพิมพ์จากงานแสดงครั้งที่ 24 ของ เวนิส เบียนาเล (Venice Biennale) ชากาลส์ทำงานขนาดใหญ่ไว้สองชิ้นที่เมโทโพลิแตน โอเปร่า เฮาส์ กรุงนิวยอร์ก (Metropolitan Opera House, New York) ผลงานของชากาลส์มีแนวโน้มแสดงให้เห็นลักษณะพิเศษของชาวยิว เขาชอบสร้างงานจากนิทานชาวยิวทั้งดงามของท้องถิ่นในรัสเซีย โดยมีการแสดงออกอย่างพิสดาร ผลงานของชากาลส์นับว่ามีการแสดงออกของส่วนตนเด่นชัดมาก และเป็นตัวอย่างอันดีของกลุ่มเซอเรียลลิสม์แนวหนึ่ง (ก่าจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 266-268)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวว่า ซากาลส์ เป็นศิลปินชาวรัสเซีย เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1887 กระบวนแบบจิตรกรรมของซากาลส์สะท้อนให้เห็นทั้งศิลปะลัทธิเหนือจริง ศิลปะบาบคานิยม และ ศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์ แต่ได้รับการจัดให้เป็นศิลปินลัทธิเหนือจริง ในแง่ที่ผลงานศิลปะของเขาแสดงออกซึ่งความเก็บกดและความฝันอย่างโดดเด่น ซากาลส์เองก็เคยกล่าวว่า “ทุกสิ่งทุกอย่างในงานศิลปะควรจะตอบสนองคำถามถึงทุกสิ่งทุกอย่างในสายเลือดในการเป็นอยู่ รวมทั้งจิตใต้สำนึกของเรา” ซากาลส์ ศึกษาศิลปะกับศิลปินตั้งแต่ ค.ศ. 1908 และเข้าสู่กรุงปารีสก็เริ่มรู้จักกับกวีและจิตรกรที่มีชื่อเสียง เช่น มักซ์ จาคอบ เดอโลวเนย์ โมดิกลีอานี เปิดนิทรรศการศิลปะเดี่ยวในกรุงปารีส ค.ศ. 1914 กลับไปแต่งงานในรัสเซียและกลับมาใช้ชีวิตในกรุงปารีส เมื่อเกิดการปฏิวัติใหญ่ในรัสเซีย (1917) ซากาลส์สร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะไว้มากมายทั้งจิตรกรรม ภาพผนัง ภาพพิมพ์ ได้รับรางวัลคาร์เนกี อินเตอร์เนชันแนลจากพิทส์เบิร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา ปี ค.ศ. 1939 และอีก 2 ปีต่อมาภัยเข้าย้ายเข้าไปอยู่ในประเทศสหรัฐอเมริกา ผลงานเด่น ๆ ของซากาลส์ เช่น ภาพฉันและหมู่บ้าน (1911) ภาพความเป็นแม่ (1913) ภาพวันเกิด (1915) ภาพชายหญิงกับแก้วไวน์ (1917) จิตรกรรมของซากาลส์จะสะท้อนภาพอดีต ความฝัน และการเก็บกดขบคิดในชีวิตด้วยสีสันที่หวานงดงามหรือไม่ก็หนักเครียดตามสภาพของเนื้อหา (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 ค : 58) นอกจากนี้แล้วอัคนีย์ ชูอรุณ ได้กล่าวถึง มาร์ค ซากาลส์ ไว้ว่า

มาร์ค ซากาลส์ ประเทศรัสเซีย สหรัฐอเมริกา และฝรั่งเศส พ.ศ. 2432-2528 แบบอย่างศิลปะยุคแรกเริ่มของซากาลส์ เกิดมีขึ้นในระหว่างที่เขาพำนักอยู่ใน กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ในช่วง พ.ศ. 2453-57 ครั้งนั้นเขาทำออกมาในแบบลัทธิคิวบิสต์ ความทรงจำวัยเด็กของเขาในแคว้นวีเจบสค์, นิทานพื้นบ้านชาวยิดดิช และรูปเรขาคณิตแบบลัทธิคิวบิสต์ ถูกผสมผสานกลมกลืนกันไปอย่างเสรี โดยไม่คำนึงถึงกาลเวลา สถานที่ หรือมาตราส่วน ดังในภาพ “ฉันกับหมู่บ้านของฉัน”

ในระหว่าง พ.ศ. 2457-66 ซากาลส์รับราชการในตำแหน่งคอมมิสซาร์ ด้านวิจิตรศิลป์ที่แคว้นวีเจบสค์ และออกแบบจิตรกรรมฝาผนังและฉากละครให้กับโรงละครแห่งรัฐิว ในกรุงมอสโคว์ ประเทศรัสเซีย ภาพ “รูปเหมือน 2 คนกับแก้วเหล้าองุ่น” ก็เขียนขึ้นในเวลานั้นโดยวาดเป็นรูปตัวซากาลส์เอง นั่งบนไหล่ภรรยาของเขาและคิมอวยพรให้กับอนาคตไปด้วย ในขณะที่เดียวกัน บุตรสาวคนเล็กของเขาก็หิวพันอยู่ที่ศีรษะของเขาด้วย รูปคนขนาดใหญ่ที่พาพวกนี้ทำให้รูปหัวทัศน์บ้านเมืองที่อยู่ด้วยด้านล่างดูแคระแกร็นไปหมด นอกจากนั้นสีอันสดใสยังผสมผสานกันกับเส้นที่หักมุมกะทันหันของรูปทรงกับเส้นโค้งเป็นริ้วรอยย่น และกับการเปลี่ยนแปลงรูปลักษณะกายวิภาคจนผิดไปหมด จึงช่วยให้เป็นทัศนภาพที่ลึกลับตลกร้ายเป็นอย่างยิ่ง

ครั้น พ.ศ. 2463 ส่วนประกอบมูลฐานแบบเรขาคณิตจางหายไปจากภาพเขียนของซากาลส์ แต่กลับมีรูปร่างที่นุ่มนวล และได้ความรู้สึกมากกว่าเดิมปรากฏขึ้น (อัคนีย์ ชูอรุณ : 2534. 116-119)

น. ณ ปากน้ำ กล่าวถึง มาร์ค ซากาลส์ เกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานไว้ว่ามาร์ค ซากาลส์ เป็นนักคิวบิสต์อีกผู้หนึ่งแต่แทนที่จะสร้างความวิจิตรพิสดารแปลก ๆ ใหม่ ๆ ดังเช่นปिकासโซและคนอื่นทำกัน ซากาลส์กลับหันมานิยมเรื่องเกี่ยวกับความคิดฝัน เขาฝันไปถึงชาติภูมิกำเนิดเดิมของตน และสำรวจถึงภาพต่าง ๆ ในจิตใต้สำนึกของมนุษย์ ดังนั้นภาพเขียนของเขาจึงดูสงบเยือกเย็น และแผ่อารมณ์ขันไว้ด้วยศิลปะแบบใหม่ของซากาลส์นี้เรียกว่าศิลปะที่เหนือความจริง (Surrealism) จากความกดดันของการเมืองในรัสเซียทำให้ซากาลส์ต้องเนรเทศตนเองมาอยู่ที่ปารีส และด้วยการระลึกถึงหมู่บ้านเล็ก ๆ ในรัสเซียที่ตนเคยอยู่อย่างมีความสุขมานั้น เขาได้ฝันเป็นภาพ “ฉันและหมู่บ้านของฉัน” ขึ้น เบื้องบนของภาพเป็นหมู่บ้านเล็ก ๆ ซึ่งยังติดอยู่ในความทรงจำของเขาเสมอมา มีโบสถ์เล็ก ๆ อยู่ด้านซ้ายมือ บ้านสองหลังอยู่ตรงกลางนั้นกลับ

หัวลง เช่นเดียวกับชาวนาคนหนึ่งกำลังเดินแบกเคียว ส่วนหญิงสาวชวานานั้นเดินเอาศีรษะลง ภาพใหญ่คือ ใบหน้าของชวานาซึ่งประจันหน้ากับหัวของเธอ มีอารมณ์ตลกแฝงอยู่ด้วยเพราะหัวและชวานาจ้องดูตากัน ส่วนมือซ้ายของชวานานั้นถือช่อดอกไม้ซึ่งเปล่งรัศมีวูบวาบ ตรงศีรษะหัวมีรูปเล็ก ๆ เป็นหญิงสาวกำลัง ริดนมหัวอยู่ ภาพเหล่านี้คือจิตใต้สำนึกของเขา ซึ่งถูกจับมาเขียนเป็นรูปภาพ และลักษณะการเขียนใบหน้า คนหรือใบหน้าหัวด้วยเส้นง่าย ๆ คล้ายกับเขียนรูปไม่เป็นนี่เอง คือแก่นแท้ในภาพเขียนของซากาลส์ (น. ณ ปากน้ำ. 2540 : 176-177) นอกจากนี้แล้ว น. ณ ปากน้ำ ยังได้กล่าวไว้อีกว่า

ภาพเขียนของซากาลส์เป็นเซอร์เรียลลิสม์แท้ ๆ อีกแบบหนึ่ง วิธีการเขียนของซากาลส์นั้นเขาถือว่ามุกตลกทางศิลปะ สูงกว่างานของคาลิ เพราะซากาลส์ใช้สีและอารมณ์ในการเขียนภาพได้อย่างดีเยี่ยม ภาพ "วันเกิด" เขาเขียนเป็น ภาพตัวเขากำลังลอยตัวด้วยความปลื้มปีติจนลิ้มตัว แล้วค่อย ๆ เอื้อมคอมมาจุมพิตกรรยาอย่างรักอย่างสุดคัม ในมือ ของเบลลากรรยาของเขากำลังประคองช่อดอกไม้ ซึ่งเขาซื้อมาเป็นของขวัญให้อย่างทะนุถนอม จะเห็นว่าเขาไม่ได้ ใส่แขนทั้งสองข้างลงไปบนภาพตัวเขาซึ่งกำลังลอยจืดเพดานอยู่นั้น เพราะการจุมพิตอย่างละมุนละไมและสุดคัมนั้น เขาเห็นว่าไม่จำเป็นต้องใช้มือสัมผัสกอดรัด วิญญาณรักของคนทั้งสองต่างหากที่กอดกระหวัดกันอย่างลึกซึ้ง ซากาลส์เป็นชาวรัสเซีย เคยเรียนศิลปะอยู่ราชบัณฑิตยสถานหรือกรมศิลปากรแห่งเมืองเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก ภายหลังได้เข้าไปอยู่ยังปารีส และเคยส่งงานถึง 200 ชิ้นไปแสดงยังกรุงเบอร์ลิน ต่อมาเขาได้กลับไปรัสเซียและ แต่งงานกับเบลลาผู้หญิงที่แสนสวย การปฏิวัติกลางครั้งใหญ่ในรัสเซียระเบิดขึ้นในขณะที่เขาเพิ่งแต่งงานใหม่ ๆ ดังนั้นในปี ค.ศ. 1922 เขาจึงกลับมาอยู่ปารีสตามเดิม เขาท่องเที่ยวไปทุกหนทุกแห่งในอเมริกาและไปจนถึง เม็กซิโก แล้วก็กลับมาอยู่ยังภาคใต้ของฝรั่งเศส ระหว่างที่เขาท่องเที่ยวไปในโลกกว้างนั้นเขาต้องสูญเสียกรรยา ยอดรักของเขาไป มันทำให้เขาเศร้าซึมและเขียนภาพไม่ได้หลายเดือน ภาพเขียนชิ้นนี้เขาได้เขียนเพื่อระลึกถึง ความหลังอันสดชื่น เขาเขียนถึงความรักที่เขาต้องการกรรยาของเขา มันเป็นภาพที่ก่อให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจอย่าง สูง (น. ณ ปากน้ำ. 2540 : 160-167)

อาร์ สุธิพันธุ์ ได้กล่าวถึง ผลงานภาพ "วันเกิด (The Birthday, 1915)" มาร์ค ซากาลส์ ไว้ ว่า จิตรกรรมที่เขียนแสดงอภินิหาร และความลึกลับ ภาพที่แสดงเกี่ยวกับความฝัน ทำให้เราเห็นว่าศิลปิน พยายามเขียนสิ่งที่เป็นไปได้ (ตามความเป็นจริง) ให้เป็นไปได้ ดูเป็นเรื่องจริงอย่างละเอียดชัดเจน ประกอบกับการแสดงออกทางอารมณ์และความรู้สึกอันโยนทางกวี ภาพของซากาลส์ เป็นภาพแสดง ความฝันเกี่ยวกับความรักจากความทรงจำของศิลปินก่อนวันแต่งงานสองสัปดาห์ อันเป็นวันคล้ายวันเกิดของ ซากาลส์ คือวันที่ 7 กรกฎาคม 1915 คู่หมั้นมาเยี่ยมซากาลส์ถึงห้องทำงาน นำช่อดอกไม้มาอวยพร ขณะเดียวกันรูปของซากาลส์ก็ลอยขึ้นหันหน้ามาจูบอย่างนิ่มนวล ซึ่งเป็นภาพบันทึกความทรงจำของศิลปิน ในวันนั้นอย่างมีความสุขที่สุด นับว่าเป็นภาพฝันดีของซากาลส์ (อาร์ สุธิพันธุ์. ม.ป.ป. : 75-76)

มาร์ค ซากาลส์ เกิดที่ประเทศรัสเซียเมื่อวันที่ 7 กรกฎาคม 1887 ในครอบครัวชาวยิวที่ ยากจนมาก ในเมือง วิเตปสค์ (Vitebsk) บิดาของเขาเป็นชวานาและขณะเดียวกันก็เป็นพ่อค้าขายปลาด้วย ซากาลส์เป็นพี่ชายคนโตซึ่งมีน้อง ๆ อีก 8 คน ในครอบครัวของเขายังมีลุงและอาอาศัยอยู่รวมกันอีก 6 คน นับว่าเป็นครอบครัวที่ใหญ่มาก เขาและครอบครัวนับถือศาสนาวย ความสุขของวัยเด็กในครอบครัวใหญ่ที่ ล้อมรอบด้วยสัตว์เลี้ยง อีกทั้งธรรมชาติแบบชนบทและคำสั่งสอนในศาสนาวยเป็นสองสิ่งที่สำคัญในการ จรรโลงใจสำหรับการเขียนภาพของเขาในกาลต่อมา ซากาลส์เริ่มมีความสนใจในการเขียนภาพตั้งแต่วัยเด็ก แทนที่เขาจะหมดความหวังเพราะอุปสรรคของความยากจน และหันไปประกอบอาชีพแบบเดียวกับบิดา หรือเป็นพ่อค้าขายเนื้ออย่างลุง ๆ ของเขา เขากลับใช้ความพยายามและในที่สุดก็ได้รับผลสำเร็จในการหว่าน

ล้อมให้บิดามารดาส่งเสริมให้เขาเป็นศิลปิน หลังจากที่ได้ศึกษาในโรงเรียนสอนวิชาศิลปะแห่งเมืองวិเตปส์ก แล้ว เขาได้ไปศึกษาต่อที่เมืองหลวงคือกรุงมอสโก ขณะนั้นเขาอายุ 25 ปีแล้ว อาจารย์ของเขาคนหนึ่งเป็นผู้นิยมศิลปินฝรั่งเศสสมัยใหม่ ได้สอนให้เขารู้จักจิตรกรสำคัญ ๆ เช่น โกแกง ฟานโกะ และเซซานน์ ด้วยเหตุนี้ปารีสจึงเป็นเมืองที่ดึงดูดใจเขาดังแต่นั้นเป็นต้นมา ในปี 1910 ซากาลส์ได้รับทุนการศึกษาวิชาศิลปะโดยเขามีสิทธิที่จะเลือกได้ระหว่างการไปศึกษาที่กรุงโรมหรือกรุงปารีส ซากาลส์เลือกที่จะไปศึกษายังกรุงปารีส

ซากาลส์มีความคิดความหวังเช่นเดียวกับศิลปินต่างชาติหลายคนในยุคนั้นที่ต้องการไปศึกษาและเขียนภาพที่กรุงปารีส เมื่อซากาลส์เดินทางมาถึงกรุงปารีสนั้นเขามาเพียงแต่กาย ส่วนจิตใจและวิญญาณของเขายังผูกพันอย่างแน่นแฟ้นกับบรรยากาศของชีวิตในวัยเยาว์ของเขาในรัสเซีย ซากาลส์ใช้ชีวิตที่กรุงปารีสในช่วงแรกนี้เป็นระยะเวลา 4 ปี ภาพที่มีชื่อเสียงของเขาถูกเขียนขึ้นระยะนี้คือ *I and the Village*, 1911 และ *Paris through the Window*, 1913 ช่วงนี้เขาได้อิทธิพลจากมาติสส์และจากกลุ่มโฟวิสม์ งานของโกแกง และเซราต์ นอกนั้นในบางภาพเขายังได้รับอิทธิพลจากแนวศิลปะคิวบิสม์ ในการจัดโครงสร้างภาพอีกด้วย แต่สำหรับเนื้อเรื่องของภาพจะเป็นไปอย่างอิสระ ซากาลส์มักจะวาดภาพเล่าเรื่องชีวิตของเขาในวัยเด็กที่ล้อมรอบด้วยบรรยากาศที่เต็มไปด้วยความอบอุ่นและความสุขในครอบครัว หรือชีวิตของชาวนาบิวในรัสเซีย นอกจากนั้นในยุคนีเขายังเขียนภาพมิตรสหายของเขาในกรุงปารีสและสภาพแวดล้อมในกรุงปารีสเอง โดยแสดงออกซึ่งความสุขของเขาที่ได้ใช้ชีวิตอยู่ในเมืองนี้

สมิตรา บัฟฟี ได้กล่าวถึงวิธีการเขียนภาพของซากาลส์ว่า วิธีการเขียนภาพของซากาลส์มักจะก่อความประหลาดใจแก่ผู้ชม หากจะเปรียบเทียบการเขียนภาพของเขากับศิลปินที่มีชื่อเสียง เช่น ปิคาสโซ ซึ่งเคยต้องการที่จะเลียนแบบการเขียนภาพของเด็ก ๆ แต่เขามีการศึกษาและความเชี่ยวชาญสูงเกินไปที่จะทำให้เหมือนเด็กได้จริง ๆ ส่วนโกแกงนั้นพยายามเลียนการเขียนภาพของชนชาติที่มีได้รับวัฒนธรรมตะวันตก แต่ภาพของเขากลับสะท้อนถึงความคิดเกี่ยวกับปรัชญาชีวิตของเขามากเกินไป ส่วนซากาลส์มีการศึกษาและความเชี่ยวชาญทางศิลปะที่จำกัด บ่อยครั้งที่เขาเขียนภาพที่มาจากความทรงจำ ซึ่งเป็นการระบายออกซึ่งความคิดถึงบ้านของผู้ที่ต้องจากมาอยู่ในต่างแดน เขาเขียนภาพเหมือนเด็ก ๆ ที่ไม่รู้จักกฎเกณฑ์ในการเขียนภาพ เช่น เขียนแมวมีหน้าเหมือนมนุษย์ มนุษย์เหาะได้ในอากาศ หรือเล่นไวโอลินอยู่บนหลังคา รถไฟแล่นหายหลังอยู่บนราง หรือมนุษย์มีใบหน้าที่เขียว ภาพของซากาลส์มีจุดมุ่งหมายแต่เพียงจะแสดงบรรยากาศที่สดใสรื่นเริงและมีความสุข ซากาลส์ได้ก้าวไปไกลกว่าโกแกงในอันที่จะไม่เคารพแม้กระทั่งกฎเกณฑ์ในการทรงตัว หรือในอวัยวะของมนุษย์และสัตว์ต่าง ๆ ที่มีความแตกต่างกัน (สมิตรา บัฟฟี : 2537. 94-96)

ในปี 1914 ซากาลส์เดินทางกลับประเทศรัสเซียโดยผ่านทางกรุงเบอร์ลิน เขาได้แสดงนิทรรศการภาพเขียนของเขาเป็นครั้งแรก และได้รับความสำเร็จเป็นอย่างดี อีกทั้งยังได้ให้อิทธิพลแก่จิตรกรเยอรมันในยุคนั้นด้วย ระหว่างปี 1914-22 ซากาลส์อยู่ในประเทศรัสเซีย ในปี 1917 ซึ่งเป็นปีแห่งการปฏิวัติที่สำคัญของรัสเซีย ซากาลส์ได้รับแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการด้านศิลปะของเมืองวิเตปส์กภายหลังการปฏิวัติ แต่การเขียนภาพของเขามีลักษณะแสดงออกซึ่งความรู้สึกส่วนตัว เป็นสิ่งที่ไม่มิมีประโยชน์อย่างใด ต่อสังคมคอมมิวนิสต์ ซากาลส์กลับมายังฝรั่งเศสอีกเมื่อเขาอายุ 35 ปี คราวนี้เขามากับภรรยาซึ่งมีนามว่า เบเลลา เขาได้แต่งงานกันในรัสเซียเมื่อปี 1915 หลังจากแต่งงานแล้วซากาลส์มักเขียนภาพเกี่ยวกับคู่รักคู่สมรส และภาพเขียนของเขาจะอบอวลไปด้วยสัญลักษณ์ของความรักและความสุข ซึ่งอาจจะตรงกับ

ประโยคหนึ่งที่เขียนไว้ในคัมภีร์ของศาสนายิวว่า "เมื่อหญิงชายอยู่คู่กัน ท้องฟ้าก็จะแจ่มใสสว่าง" ดังนั้นการที่ชากาลส์ให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก และจนตลอดชีวิตของเขาแก่ความรักของชีวิตคู่ นั้นก็มาจากอิทธิพลของศาสนายิวนั่นเอง

ยุคแห่งความทุกข์ของชากาลส์เริ่มขึ้นในปี 1935 และจะดำเนินต่อไปอีกประมาณสิบปี เนื่องจากความพยายามของนาซีเยอรมันที่ต้องการทำลายชีวิตชาวยิวให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ ชากาลส์ได้เขียนภาพในความเศร้าโศกให้แก่พี่น้องชาวยิวครั้งนี้ด้วย ในปี 1941 เมื่อเยอรมันเข้ายึดครองฝรั่งเศส ชากาลส์ต้องย้ายไปพำนักในประเทศสหรัฐอเมริกาและเบลลาได้สิ้นชีวิตที่นั่นในปี 1944 เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลงแน่นอนแล้ว ชากาลส์จึงได้เดินทางกลับฝรั่งเศสในปี 1946 ซึ่งชากาลส์ได้เปลี่ยนสัญชาติเป็นฝรั่งเศสตั้งแต่ปี 1937 หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ปาริสทรุดโทรมลงและบางแห่งก็ถูกทำลายไปมาก ชากาลส์เลือกไปใช้ชีวิตที่บริเวณริมทะเลเมดิเตอร์เรเนียน เขาพำนักในเมือง Vence ใกล้กับเมือง Nice ตั้งแต่ปี 1950 เป็นต้นมา ชากาลส์แต่งงานใหม่อีกครั้งเมื่อเขาอายุได้ 65 ปีกับวาวา เขาได้หวนกลับเข้าสู่ชีวิตที่อบอุ่นด้วยความรักและความสุขอีกครั้งหนึ่ง

ชากาลส์มีอายุยืนยาวถึง 97 ปี เขาได้มีโอกาสดูหาความสุขจากชีวิตที่มีชื่อเสียงและความร่ำรวยอย่างเต็มเปี่ยม ในขณะที่ศิลปินหลายคนไม่มีโอกาสเช่นนี้ ในช่วงระยะ 20 ปีในบั้นปลายชีวิตของเขานี้ ชากาลส์ยังทำงานหนักอย่างสม่ำเสมอ แต่ก็ยังปรากฏว่าวิจารณ์ในนิตยสารอเมริกันฉบับหนึ่งในแง่ที่ว่า ผลงานที่เด่นที่สุดซึ่งนำชื่อเสียงมาให้แก่ชากาลส์จริง ๆ คือผลงานก่อนปี 1920 ตั้งแต่นั้นมาก็ไม่มีผลงานที่นับว่าสะท้านใจจริง ๆ

จะอย่างไรก็ตาม แม้ว่ารูปแบบการเขียนภาพของเขาจะไม่มีเปลี่ยนแปลงจนตลอดชีวิต แต่เขาได้เขียนภาพแต่ภาพบนผืนผ้าใบเท่านั้น หากยังได้เขียนภาพประดับจากโรงละคร ภาพประดับกระจกในโบสถ์คาทอลิกและในโบสถ์ยิว ภาพพิมพ์หิน งานเซรามิกส์ นอกจากนี้งานที่สำคัญอีกงานหนึ่งของชากาลส์คือ ภาพประดับเพดานของโรงละครโอเปร่าแห่งกรุงปารีส

4. ข้อมูลที่เกี่ยวกับศิลปะ

4.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิด หมายถึง พื้นฐานทางความคิดและความเชื่อของศิลปินอันส่งผลกระตุ้นให้ศิลปินเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้เสนอความเห็นต่อประเด็นที่มาของความคิดทางศิลปะ ความว่า

ในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ศิลปินใช้ความพยายามในการแก้ปัญหา โดยใช้จิตสำนึกทั้งหมด รวมทั้งพลังสติปัญญาของเขา กระบวนการสร้างสรรค์เกี่ยวข้องกับการแก้ปัญหาภายในตัวสื่อ จิตกรเกี่ยวข้องกับภาพความคิด (Visual Thinking) วิธีทางแก้ปัญหาได้รับการควบคุมโดยความพึงพอใจในรูปแบบและโดยความต้องการอันสมดุลที่จะแสดงออกซึ่งความหมายเฉพาะหน้า ถ้าความพึงพอใจรูปแบบ คือทุกสิ่งทุกอย่างศิลปินจะค้นหาการรวมตัวของปัจจัยต่าง ๆ ในบริเวณว่างให้ดีเยี่ยมอย่างที่สุด แต่ความสัมพันธ์ของรูปแบบในบริเวณว่าง เป็นเพียงมรรคที่นำไปสู่ผล (A Means to an End) ซึ่งก็คือการสร้างความหมาย ผลก็คือการสร้างความหมายให้มองเห็นได้ ความหมายที่ศิลปินปรารถนาจะแสดงออกทุกตัวเลือกของรูปร่าง เส้น สี ได้ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ในอันที่จะนำไปสู่ความหมายที่มองเห็น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 ข : 65)

สุชาติ เกาทอง เสนอความคิดเห็นต่อประเด็นที่มาของแนวความคิดว่า การสร้างสรรค์งานจิตรกรรม หรือภาพเขียนระบายสี มีเหตุผลและเงื่อนไขบางประการที่อยู่เบื้องหลัง ดังนี้

ประการแรก มีพื้นฐานมาจากความสวยงามของสิ่งแวดล้อมและธรรมชาติ เป็นเงื่อนไขหนึ่งที่สร้างความรื่นรมย์ ความสุขใจ และความประทับใจให้เกิดขึ้นกับมนุษย์ ความรู้สึกเหล่านี้จะอยู่ในความทรงจำของมนุษย์ในระดับที่ต่างกัน แต่ศิลปินจะมีธรรมชาติของอารมณ์และความรู้สึกภายในที่ต้องถ่ายทอดและแสดงออกเกี่ยวกับการรับรู้ที่มีต่อธรรมชาติให้ปรากฏต่อสายตาของผู้คนอื่นด้วย โดยผ่านสื่อกลางชนิดต่าง ๆ จึงเกิดเป็นผลงานศิลปะที่มีสาเหตุ 2 ประการ สาเหตุแรก คือ สิ่งเร้าจากวัตถุภายนอก อีกสาเหตุหนึ่งคือ บุคลิกภาพของศิลปิน จิตรกรรมจึงเป็นเครื่องมือของศิลปินที่จะถ่ายทอดประสบการณ์ดังกล่าวให้ปรากฏเป็นผลงานทางศิลปะทั้ง รูปธรรม และนามธรรม โดยอาศัยรูปแบบและวิธีการทางจิตรกรรมทำให้ปรากฏขึ้น

ประการที่สอง มีผลมาจากความปรารถนาของศิลปินที่จะถ่ายทอดโลกภายในที่เขามีความรู้สึกและเข้าใจออกมาให้ปรากฏเพื่อสร้างความซาบซึ้ง ความประทับใจ และความยินดีต่อผู้ชม การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในประการนี้ส่วนใหญ่จะใช้รูปแบบในการสื่อความหมายทางความคิด การแสดงออก และเทคนิคเป็นสำคัญ โดยแสดงคุณค่าของภาษาทางศิลปะโดยเฉพาะ เช่น สี รูปร่าง รูปทรง ผิว เป็นต้น (สุชาติ เกาทอง. 2532 : 63-64)

จากข้อมูลข้างต้นสรุปได้ว่า ที่มาของแนวความคิด หมายถึง พื้นฐานทางความคิดและความเชื่อของศิลปินอันส่งผลกระตุ้นให้ศิลปินเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรม ซึ่งแหล่งที่มาของแนวความคิด ได้แก่ สภาพแวดล้อมและวิถีการดำรงชีวิตของผู้สร้างงาน ความเชื่อในการแสดงออกของผู้สร้างและคุณสมบัติหรือบุคลิกภาพของผู้สร้าง ทั้งนี้แหล่งกำเนิดดังกล่าวถือเป็นสิ่งเร้าในกระบวนการทางจิตวิทยา และนำไปสู่การสร้างผลงานศิลปะ โดยอาศัยความเชื่อมโยงระหว่างสิ่งเร้า การประสานสัมพันธ์ และปฏิกิริยาตอบสนอง และสร้างเป็นผลงานจิตรกรรมต่อไป

4.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ หมายถึง เรื่องราวที่ศิลปินนำมาถ่ายทอดในผลงานศิลปกรรม ทั้งนี้เจตนาของจิตรกร ได้กล่าวถึงเนื้อหาว่า content หรือ material อะไรก็ได้ที่อยู่ในโลกเราขึ้นมาเป็นวัสดุในการสร้างสรรค์ เหมือนเนื้อหาที่ดัดแปลงจากการได้พบพบขบหา แล้วนำประสบการณ์ตรงนั้นซึ่งถือเป็นเนื้อหา มาขับเคลื่อน จัปพลัน คือนำประสบการณ์นั้นมาสร้างให้เป็นรูป มันจึงเป็นงานศิลปะขึ้น ศิลปะเป็นเครื่องปลดปล่อยอารมณ์ เราจะคิดอะไรก็ได้ เราจะวาดสิ่งซึ่งไม่มีในโลกนี้ก็ได้ ให้จินตนาการสร้างอะไรก็ได้ (เจตนาของจิตรกร. 2541 : 89)

อาร์ สุธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงคุณค่าทางเนื้อหาหรือเรื่องราวไว้ว่า คุณค่าทางเรื่องราว (Content Value) เป็นคุณค่าที่เด่นและมีความสำคัญมากกว่ารูปทรง คุณค่าทางเรื่องราวนี้มีเรื่องราวต่าง ๆ มากมาย เรื่องราวที่หนึ่งคือเรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อของสังคม ศิลปะในสมัยโบราณส่วนมากมีเรื่องความเชื่อปรากฏเด่นชัดมาก ศิลปะมีค่าอยู่ที่เรื่องที่คนเชื่อทั้งสิ้น ยิ่งกว่านั้นความเชื่อนี้ยังพัวพันกับวิธีการสร้าง ฤกษ์ยามต่าง ๆ อีกด้วย เรื่องราวที่สองคือเรื่องราวเกี่ยวกับศาสนา ศิลปะทุกยุคทุกสมัยนับตั้งแต่สมัยไบแซนไทน์เรื่อยมาจนถึงต้นศตวรรษที่ 19 ศิลปะที่แสดงเกี่ยวกับพระเจ้า เทพเจ้า บรรยายเรื่องราวพระเจ้าทรงความสำคัญเป็นต้นมา และเป็นศิลปะที่มีรูปคน (Image of Man) ปรากฏแทบทั้งสิ้น พวกที่ไม่มีรูปคน (Non Image of man) เพิ่งจะนิยมเมื่อ 100 กว่าปีมานี้เอง เรื่องราวที่สามคือ เรื่องราวเกี่ยวกับ

บุคคลและประวัติศาสตร์ มีความสำคัญเด่นชัดมานานพอ ๆ กับเรื่องราวศาสนาและเจริญงอกงามมากในสมัย ศิลปะลัทธินีโอคลาสสิก ปัจจุบันก็ยังนิยมอยู่มาก เรื่องราวที่สื่อคือ เรื่องราวเกี่ยวกับโบราณนิยาย นิทานพื้นเมือง และเรื่องราวที่ห้าคือ เรื่องราวเกี่ยวกับบุรุษสตรี เป็นเรื่องราวของคนโดยตรง คำของคน รูปร่างของคน และสมบัติอื่น ๆ ที่คนควรมี

เรื่องราวทั้ง 5 ประการนี้ได้มีผู้รวบรวมเรื่องราวทางศิลปะเข้าไว้เป็นหมวดหมู่ 4 หมู่ด้วยกัน คือ 1. เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์ (Man and his own Nature) ได้แก่เรื่องความรัก ความโกรธ หลง อิจฉาริษยา ฯลฯ 2. เรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับมนุษย์ด้วยกัน (Man and Other People) เช่น เรื่องของครอบครัว เรื่องประวัติศาสตร์ สงคราม การทำมาหากิน ความเห็นอกเห็นใจต่อผู้อื่น ฯลฯ 3. เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และสิ่งแวดล้อม (Man and the Impersonal Environment) 4. เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และสิ่งไม่มีตัวตน (Man and the Intangibles) ได้แก่ เรื่องราวของเทพเจ้า ศาสนา โบราณนิยาย ฯลฯ (อาร์ สุธิพันธุ์. 2535 : 52-53)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงเนื้อหาของศิลปะไว้ ดังนี้

1. เนื้อหาส่วนตัว (Personal Functions) เป็นเนื้อหาที่เริ่มต้นจากชีวิตเลือดเนื้อส่วนตน ความรัก และความพอใจส่วนตน

1.1 การแสดงออกทางด้านจิตวิทยา ในอารมณ์ส่วนตัวที่สะท้อนให้เห็นถึงความเหงา ความเศร้าหมอง ความเจ็บปวดร้าวราน หรือความคิดส่วนตน อันเป็นผลมาจากความเก็บกดภายในจิตสำนึก ซึ่งเป็นผลสะท้อนมาจากการดำรงชีวิตในสังคม ตัวอย่างเช่น ประติมากรรมที่แสดงอารมณ์เหงาเปล่าเปลี่ยวของจิอาคโคเมติ ประติมากรรมพลาสติกที่แสดงอาการครุ่นคิดและเจ็บเหงาในสังคมของซีเกล

1.2 ความรัก เพศ และชีวิตครอบครัว เป็นชีวิตส่วนตัวอีกแง่หนึ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ แม้จะมีการต่อสู้เพื่อสังคมที่โหดเหี้ยมไร้ออกไม้นาน การร่วมเพศ และชีวิตส่วนตัวก็ยังคงดำรงอยู่ ผลงานในลักษณะนี้ก็เช่น "จูบ" (The kiss) ของโรแบต "วันเกิด" ของชากาลล์ "คู่รัก" ของเชียน ยัมศิริ "แม่กับลูก" ของมีเชียน ยิบอินซอย เป็นต้น

1.3 ความตายและอารมณ์ที่น่าหวาดกลัว ผลงานในลักษณะนี้ก็เช่น ผลงานของ ชาฮันที่เขียนภาพแสดงถึงความตายของคน มูร์เซียนบรรยายภาพที่ชวนหวาดกลัว โคลล์วิทซ์เขียนชีวิตที่ทุกข์ทรมานและความตายของกรรมกร ชูแดงสร้างบรรยากาศที่ดูทรมานโหดร้ายต่อชีวิต เป็นต้น

1.4 ความศรัทธาส่วนตัว บางคนศรัทธาในศาสนา อำนาจการเปลี่ยนแปลง เครื่องจักรกล ซึ่งศรัทธาส่วนตัวนี้อาจจะเป็นผลมาจากครอบครัว สิ่งแวดล้อม หรือประสบการณ์ส่วนตัว หล่อหลอมมาก็ได้ เช่น ฌักส์ ดันนี เผยให้เห็นถึงพลังและอำนาจที่หยาดกระเซ็น รูโอสท์แสดงความศรัทธาต่อศาสนาอย่างรุนแรงจริงจัง กลุ่มฟิวเจอริสม์ที่แสดงให้เห็นถึงความศรัทธาที่มีต่อความเร็ว และความลึกลับของเครื่องจักรกล เป็นต้น

1.5 การแสดงออกทางด้านความประณิดตงตาม ส่วนใหญ่แล้วในวิถีทางนี้จะถือตนเองเป็นตัวละครสำคัญที่ชื่นชอบต่อวัตถุ หรือรูปแบบที่สร้างขึ้นเองและเห็นว่างดงาม คนกลุ่มนี้พยายามถึงวัตถุทุกชนิดทุกรูปแบบไปสู่ลักษณะที่ตนเองเชื่อว่างดงาม ถ้าจะแสดงสิ่งแวดล้อมก็จะไม่ข้องแวะกับอารมณ์ เวลา หรือการดำรงชีวิตแต่อย่างใด งามเพียงเพื่องามเท่านั้น ตัวอย่างเช่น ผลงานหุ่นนั่งส่วนใหญ่ของ ปิคาสโซและบราค ประติมากรรมโมบิลของ คาลเดอร์ เป็นต้น

2. เนื้อหาเพื่อสังคม (Social Functions) ศิลปะที่มีสาระเพื่อสังคมโดยตรงนี้ น่าจะเกิดผลกระทบทั้งสองด้านได้ดีกว่า โดยพิจารณาว่าสังคมเป็นตัวแทนอันสำคัญต่อชีวิตของทุกคน ซึ่งทุกคนน่าจะได้ร่วมกันกระตุ้นจิตสำนึกและร่วมกันสร้างสรรค์พร้อมกันไปด้วย แทนที่จะสร้างเสริมเฉพาะอารมณ์ส่วนบุคคลเท่านั้น

2.1 การเมืองและลัทธิความเชื่อ ศิลปินในแนวทางนี้ต่างเชื่อมั่นในผลตอบสนองของศิลปะว่าน่าจะมีผลในวงกว้างต่อระบบในสังคมด้วย การเมืองเป็นเรื่องที่ทุกคนหลีกเลี่ยงไม่พ้น เมื่อเราหลีกเลี่ยงระบบในสังคมไม่พ้น ศิลปินน่าจะสนองตอบความจริงด้านนี้ด้วย ตัวอย่างผลงานก็เช่น "เสรีภาพนำประชาชน" (Liberty leading the people)

ของเคอแลกัวซ์ “เสียงสะท้อนของการกรีดร้อง” (Echo of a scream) ของซีเกอวอร์ส “3 พฤษภาคม 1908” (The third of May, 1908) ของโกยา หรือภาพเขียนของซูสันต์ เหมือนนัวร์ เป็นต้น

2.2 บรรยายสังคม ศิลปินที่มีจิตสำนึกอาจจะบรรยาย บันทึก หรือสะท้อนชีวิตในสังคมให้ปรากฏ เพื่อเป็นการปลุกเร้าความคิดความห่วงใย และคุณธรรมที่จะพึงมีต่อกัน เป็นการเสริมสร้างจิตสำนึกร่วม เพื่อให้เกิดการเกื้อหนุนต่อชีวิตในวงกว้างต่อไป เช่น ผลงานของโกยา โดมิเยร์ โคลส์วิทซ์ ภาพเขียนแนวสังคมนิยมสังคมของรัสเซียและจีน หรืองานของกูเบตซ์ โหยปประดิษฐ์ เป็นต้น

2.3 ดาถางสังคม การดาถางสังคมในงานศิลปะนับเป็นการชี้แนะ คำหั้น หรือประณามสังคมในด้านใดด้านหนึ่ง โดยวิธีทางอ้อม จะด้วยการผสมผสานกับอารมณ์ขันหรือเครื่องเครียดยกย่องอะไรก็ย่อมได้ เป็นการเสนอความคิดให้ผู้มีส่วนร่วมหรือผู้บริหารได้ตระหนักถึงความจริง โดยผ่านกระบวนการคิดในระดับหนึ่ง ศิลปินบางคนอาจจะบรรยายเรื่องราวทั้งไว้ให้คิด แต่บางคนอาจจะสร้างปมปัญหาซ่อนไว้ ตัวอย่างเช่น ภาพผู้หญิงอันเฒ่าและเพะของ ดี คุณนิง สังคมอันดีแต่กินของกรอปเปอร์ หรืองานที่เสียดสีสังคม ตำรวจ และความยากจนของ ธรรมศักดิ์ บุญเชิด เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2527 : 87-95)

จากข้อมูลดังกล่าวมาข้างต้นพอสรุปได้ว่า เนื้อหาของภาพหมายถึงเรื่องราวที่ศิลปินนำมาถ่ายทอดในผลงานศิลปะที่ทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจสาระที่ศิลปินต้องการบอก ซึ่งเนื้อหาแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือเนื้อหาส่วนตัวและเนื้อหาเพื่อสังคม

4.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

กลวิธีในการสร้างสรรค์ศิลปะก็คือกรรมวิธีลีลาหรือเทคนิคต่าง ๆ ที่ปรากฏให้เห็นได้บนผลงานศิลปะ เช่น วัตรร้อยพู่กันลักษณะผิวที่หยาบหรือละเอียด รูปทรงที่ประณีต ความคมชัด หรือพรม้าวของรูปทรง การระบายสีที่ซับซ้อน เป็นต้น กลวิธีในการสร้างสรรค์ศิลปะย่อมสะท้อนให้เห็นถึงอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด และพฤติกรรมของผู้สร้างสรรค์ด้วย ศิลปะอาจจะคล้ายกับลายเซ็นที่สะท้อนให้เห็นความเป็นคนประณีต เรียบร้อย ความกล้าในการแสดงออก ความไม่มั่นใจ ฯลฯ ของเจ้าของลายเซ็นก็ได้ (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2537 : 24)

4.3.1 การใช้เส้น

เส้น เป็นส่วนประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เราจะพบการใช้เส้นทั้งในงานทัศนศิลป์และงานออกแบบประยุกต์ศิลป์ การใช้เส้นมีมาตั้งแต่ศิลปะอดีตสมัยมนุษย์ถ้ำจนถึงปัจจุบัน มีการใช้เส้นในทัศนศิลป์ทุกแขนง เส้นจะปรากฏมากในประเทศทางตะวันออก ได้แก่ ประเทศจีน ไทย ญี่ปุ่น อินเดีย เป็นต้น ล้วนใช้เส้นเป็นส่วนประกอบสำคัญในการแสดงออกโดยนำเส้นมาสร้างเป็นรูปร่างรูปทรง

อาร์ สุธิพันธุ์ ได้อธิบายความหมายของเส้นไว้ว่า เส้น หมายถึงจุดหลายพันล้านจุดที่เคลื่อนไหวไปในบริเวณว่าง (Space) ตามทิศทางที่ผู้ลากต้องการบนระนาบรองรับ เส้นอาจเกิดจากการลาก ขูดขีด เขียนด้วยดินสอ ปากกา สีชอล์ก แปรงและวัสดุอื่น ๆ เส้นสามารถแทนได้ทั้งสิ่งที่มองเห็นและมองไม่เห็น เส้นมีขนาดต่างกันตามขนาดของวัตถุที่นำมาเขียน (อาร์ สุธิพันธุ์, 2521 : 54-55)

สุชาติ สุทธิ ได้กล่าวถึงการใช้เส้นไว้ว่าเส้นที่นำมาใช้ในงานทัศนศิลป์นั้นเป็นการนำเส้นมาสร้างเป็นรูปลักษณ์ เพื่อจุดมุ่งหมายในการใช้เป็นตัวสื่อความหมายทางการรับรู้โดยตรงในเชิงของการสัมผัสด้วยการเห็นตามเป้าหมายของการเรียนรู้ทางทัศนศิลป์ การใช้เส้นในงานวาดเขียนคือการที่ผู้สร้างสรรค์หรือศิลปินนำดินสอ ปากกา หรือสีชอล์ก ฯลฯ มาสร้างรอยขีดเขียนเป็นรูปลักษณ์ต่าง ๆ ขึ้นบนพื้น

กระดาษ การใช้เส้นในงานจิตรกรรมคือศิลปินใช้แปรงและสีแล้วลากให้ปรากฏเป็นรอยแปรงต่อเนื่องกันบนผืนผ้าใบ การใช้เส้นในงานประติมากรรมอาจเกิดจากการที่ศิลปินใช้ปลายนิ้วหรือวัตถุปลายแหลมกรีดเคลื่อนเป็นริ้วรอยตื้นลึกบนเนื้อดินจนเกิดเป็นริ้วรอยต่าง ๆ ลักษณะของเส้นที่ถูกสร้างขึ้นให้เป็นเส้นจริง ๆ มีบทบาทสำคัญต่อการนำมาใช้ในงานทัศนศิลป์มากกว่าเส้นที่เกิดในลักษณะอื่น ๆ เช่น เส้นขอบของมวลวัตถุหรือเส้นที่เกิดจากเทคนิคของการลงตา เป็นต้น สุชาติ สุทธิ สรุปเป็นนิยามเบื้องต้นว่า เส้นคือรอยขีดเขียนหนัก-เบา ที่สร้างให้ปรากฏบนพื้นผิวของวัตถุ

ศิลปินนำเส้นมาใช้ในการทัศนศิลป์มากมายหลายวิธีและหลายแบบด้วยกัน เพื่อให้บรรลุเป้าหมายของการสร้างสรรค์ผลงานแบบของเส้นที่นำมาใช้ในงานทัศนศิลป์มี 3 แบบ ได้แก่ 1. เส้นที่เกิดขึ้นจริง (Actual Line) เป็นเส้นที่เกิดขึ้นจริงจากการขีดเขียนลงสู่พื้นระนาบโดยตรง 2. เส้นเชิงนัย (Implied Line) เป็นเส้นที่เกิดจากนัยของการบ่งชี้ให้รับรู้ว่าเป็นเส้นด้วยการประเินทางการเห็น 3. เส้นที่เกิดจากขอบ (Line Formed by Edges) เป็นเส้นเกิดขึ้นจากขอบของวัตถุหรือสีหรือรูปร่างต่าง ๆ มาประกบกัน ซ้อนกัน หรือทับกัน (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 3-8)

ลักษณะการใช้เส้นในงานจิตรกรรม

การใช้เส้นในจิตรกรรมเป็นวิธีการที่ช่วยให้เห็นรูปทรงได้แน่นอน การใช้เส้นนอกจากดินสอแล้วอาจจะใช้ปากกา สีชอล์ก สีเทียน ฯลฯ ด้วยเทคนิคที่ต่างกันไปซึ่งศิลปินสามารถเลือกนำไปใช้ถ่ายทอดเรื่องราวของภาพได้ตามความเหมาะสม สุชาติ สุทธิ ได้กล่าวถึงลักษณะการใช้เส้นในงานจิตรกรรมไว้ว่า

1. ลักษณะการเน้นเส้น (Emphasizing Line) คือการใช้เส้นเน้นรูปของงานทั้งรูปร่างและรูปทรงที่แสดงความลึกให้เห็นบนพื้นระนาบหรือที่เรียกกันว่า การแสดงแบบรูปทรงในจิตรกรรมโดยการใช้เส้นตรง โค้ง หนัก-เบา และสั้น-ยาว ผสมผสานกันเกิดเป็นรูปร่างหรือรูปทรงบนพื้นผิวระนาบ เป็นการใช้นิยามสร้างรูปในลักษณะพื้นฐานเพียงแค่สร้างเส้นขอบนอกของวัตถุของสิ่งที่วาด ซึ่งปกติแล้วงานแบบนี้หาได้โดยทั่วไปจากผลงานของเด็กเล็ก แต่ขณะเดียวกันศิลปินบางคนยังได้นำลักษณะการสร้างภาพแบบแสดงขอบวัตถุมาใช้ในงานจิตรกรรม

2. ลักษณะการไม่เน้นเส้น (De-emphasizing Line) การสร้างงานศิลปะในลักษณะที่ไม่เน้นเส้น คือการลด ดัดทอน การใช้เส้นเพื่อสร้างรูปแบบของสิ่งที่ต้องการแสดงออก แต่มาเน้นแผ่นรอยแต้มที่เป็นน้ำหนักหรือแสงเงาหรือแผ่นสี สร้างเป็นรูปร่าง รูปทรงด้วยการเน้นวิธีใช้น้ำหนัก แสงเงา และสี ซึ่งเรียกว่าเป็นการสร้างงานในเชิงน้ำหนัก (Painterly) (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 8-17)

จากข้อมูลที่น่าสนใจวิชาการการศิลปะได้กล่าวพอสรุปได้ว่า กลวิธีในการสร้างสรรค์หมายถึงกรรมวิธีหรือเทคนิคต่าง ๆ ที่ศิลปินนำมาสร้างให้ปรากฏเห็นได้บนผลงานศิลปะ เช่น การใช้เส้น การใช้รูปทรง การใช้สี และวิธีการระบายสี เป็นต้น การใช้เส้นคือการที่ผู้สร้างสรรค์หรือศิลปินนำดินสอ ปากกา หรืออื่น ๆ มาสร้างรอยขีดเขียนเป็นรูปลักษณะต่าง ๆ บนพื้นระนาบรองรับโดยมีเส้น 3 แบบ ได้แก่ เส้นที่เกิดขึ้นจริง เส้นเชิงนัย และเส้นที่เกิดจากขอบ ทั้งนี้การใช้เส้นศิลปินจะเลือกใช้ทั้งลักษณะการเน้นเส้นและลักษณะการไม่เน้นเส้นเพื่อให้ได้ผลงานที่เหมาะสมกับเนื้อหาเรื่องราวและหลักการทางศิลปะ

4.3.2 การใช้รูปทรง

รูปทรง (Form) เป็นรูปลักษณะที่มี 3 มิติซึ่งเกิดจากส่วนประกอบสำคัญของศิลปะสามารถลงตาได้อย่างของจริงในงานจิตรกรรม หรือเป็นรูปทรงจริงมี 3 มิติในงานประติมากรรมและสถาปัตยกรรม สุชาติ สุทธิ ได้อธิบายความหมายและลักษณะของรูปทรงไว้ว่า รูปทรงมีลักษณะแตกต่างจากรูปร่างเพราะรูปทรงมี 3 มิติ คือมีความหนา (Thick) หรือลึก (Depth) เพิ่มขึ้นจากรูปร่างรูปทรงเป็นคำที่ใช้เรียกสิ่งที่เป็นรูปทรงที่มีและเกิดขึ้นจริง (Actual form) คือมีลักษณะ 3 มิติ กินเนื้อที่ในอากาศและสามารถสัมผัสได้โดยรอบ เช่น รูปทรงทางกายภาพในงานประติมากรรมและงานสถาปัตยกรรม รูปทรงมีคุณสมบัติอยู่ 2 ประการ คือเมื่อกล่าวถึงคุณสมบัติภายนอกของรูปทรงจะกล่าวถึงความเป็นมวล (Mass) หมายถึงลักษณะความทึบตันภายนอกของรูปทรงที่ปรากฏเป็นรูปทรงต่าง ๆ ที่มีชื่อเรียกเฉพาะ เช่น รูปทรงสี่เหลี่ยมลูกบาศก์ (Cube) รูปทรงกลม (Sphere) รูปทรงกรวย (Cone) รูปทรงพีระมิด (Pyramid) และรูปทรงกระบอก (Cylinder) เมื่อกล่าวถึงคุณสมบัติภายในบริเวณภายในของรูปทรงก็จะเรียกว่าปริมาตร (Volume) หรือหมายถึงบริเวณว่างภายในของรูปทรงนั้น ๆ

รูปทรงในงานวาดเขียนหรืองานจิตรกรรมนั้นเป็นงานที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นบนพื้นระนาบ มีเพียง 2 มิติ คือความยาวและความกว้าง แล้วเพิ่มความลึกหรือหนาที่ทำให้เกิดเป็นเสมือนรูปทรง 3 มิติ ซึ่งเรียกว่า การแสดงแบบของรูปทรง (Representation of form) ด้วยวิธีการแบบหนึ่งที่เรียกว่า การลงตา (Illusion) ซึ่งจะเกิดขึ้นในความรู้สึกทางการเห็นเท่านั้น วิธีการลงตาคือเทคนิคการใช้ค่าความอ่อน-แก่ (light-dark) ซึ่งเป็นค่าของน้ำหนักมาใช้แทนค่าระหว่างแสงสว่างกับเงามืดในการสร้างภาพ ทางทัศนศิลป์มักเรียกว่าเป็นค่าของแสงและเงา (Light & Shade) เป็นการนำมาใช้แทนค่าของแสงและเงาตามสภาพของวัตถุที่มีรูปทรง 3 มิติ ตามที่ปรากฏจริงเชิงกายภาพ ดังนั้นจึงสรุปได้ว่ารูปทรงที่เป็นจริงไม่มีในงานจิตรกรรม และถ้ามีก็เป็นเพียงการแสดงแบบรูปทรงหรือรูปทรงเชิงการเห็นเท่านั้น (สุชาติ สุทธิ, 2535 : 28-31)

ประเภทของรูปทรง

ประเภทของรูปทรงแบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ คือ

1. รูปทรงตามธรรมชาติหรือรูปทรงเหมือนจริงตามธรรมชาติ (Realistic) ได้แก่รูปทรงที่แสดงให้เห็นลักษณะความเหมือนวัตถุและเป็นรูปทรงที่เข้าใจง่าย โดยไม่ต้องแปลความหมายเชิงสัญลักษณ์ เช่น รูปคน ต้นไม้ สัตว์ ภูเขา ฯลฯ

2. รูปทรงตัดทอนตัดแปลง (Abstract) คือรูปทรงที่ปรับปรุงหรือเปลี่ยนแปลงมาจากธรรมชาติหรือสิ่งที่คุ้นเคย ลักษณะของการตัดทอนตัดแปลงมีหลายวิธีดังนี้

ก) รูปทรงตัดทอนหรือบิดเบี้ยว (Distort form) คือรูปทรงที่ตัดทอนรายละเอียดต่าง ๆ ออก เหลือไว้เพียงลักษณะที่พอเข้าใจ

ข) รูปทรงดัดแปลงให้เหนือความเป็นจริง (Exaggerate form) คือรูปที่เกิดจากการใช้จินตนาการและความคิดฝันของศิลปินที่ดูแล้วมีความงดงาม น่าเกลียด แปลกตา มากกว่าความเป็นจริง เช่น รูปคนในศิลปกรรมไทย หรือรูปทรงที่ปรากฏในศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ เป็นต้น

ค) รูปทรงสลับตำแหน่ง (Re-arrangement) คือรูปทรงที่เกิดจากการนำมาจัดใหม่ โดยการเปลี่ยนตำแหน่งเปลี่ยนด้านหรือมุม เพื่อให้ต่างไปจากความเป็นจริง เช่น รูปทรงในผลงานศิลปะคิวบิสม์

3. รูปทรงที่ไม่มีมีความหมาย (Non-objective form) คือรูปทรงที่ไม่มีมีความหมายใด ๆ แต่อาจให้เป็นสัญลักษณ์ได้มี 2 ชนิดคือ รูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงอิสระ (พีระพงษ์ กุลพิศาล. 2531 : 60)

อาร์ สุธิพันธ์ ได้กล่าวถึงรูปทรงไว้ว่า รูปทรงแบ่งเป็น 3 ลักษณะคือ รูปทรงที่เกิดจากธรรมชาติ เช่น ดิน หิน ต้นไม้ ฯลฯ รูปทรงที่มนุษย์สร้าง เช่น สิ่งของเครื่องใช้ รองเท้า ปากกา ฯลฯ และรูปทรงที่แปรเปลี่ยนเคลื่อนไหว เช่น เปลวไฟ ไอ้ น้ำ ฯลฯ (อาร์ สุธิพันธ์. 2522 : 8-9)

จากข้อมูลข้างต้นสรุปได้ว่า รูปทรงเป็นรูปลักษณะที่มี 3 มิติ กินเนื้อที่ในอากาศและสามารถสัมผัสได้โดยรอบ รวมถึงรูปทรงที่มี 2 มิติในจิตรกรรม การใช้รูปทรงในงานศิลปะสามารถเลือกรูปทรงได้ 3 ประเภท คือ รูปทรงตามธรรมชาติหรือรูปทรงที่มีลักษณะเหมือนจริงตามธรรมชาติ รูปทรงตัดทอนดัดแปลงเป็นรูปทรงที่คุ้นเคยซึ่งอาจจะทำให้บิดเบี้ยวไป รูปทรงดัดแปลงให้เหนือความเป็นจริง และอาจจะเป็นรูปทรงสลับตำแหน่ง รูปทรงที่ไม่มีมีความหมาย ได้แก่ รูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงอิสระ

4.3.3 การใช้สี

สี หมายถึง ลักษณะความเข้มของแสงที่ปรากฏแก่ตาให้เห็นเป็นสีเขียว สีขาว สีน้ำเงิน ฯลฯ สีอาจเกิดจากวัสดุธรรมชาติ หรือเกิดจากการสังเคราะห์ทางเคมี ซึ่งมีคุณสมบัติโดยเฉพาะต่าง ๆ กัน สีบางชนิดมีลักษณะโปร่งใสบางชนิดทึบแสงปานกลางและบางชนิดทึบแสงโดยที่แสงไม่สามารถส่องผ่านได้ นอกจากนี้สีมีวิธีการใช้หลายประการ เช่น ใช้ระบายด้วยเนื้อสี ผสมเป็นเนื้อสี ใช้ระบาย โดยใช้จุดและให้ผสมกันในดวงตา ใช้ระบายโดยใช้รูปร่างหลายสีระบายใกล้ ๆ กัน และใช้ผสมกันด้วยแสง (อาร์ สุธิพันธ์. 2532 : 31-32)

จักรี นพเกตุ ได้กล่าวเกี่ยวกับการรับรู้เรื่องสีของมนุษย์ไว้ว่า

โลกที่เราอยู่เต็มไปด้วยสี สีสัน เรียกความสนใจ เพิ่มความสวยงามและควมมีชีวิตชีวาของมนุษย์ สีอินาโด คาวินชี นิวตัน เฮมซอลท์ เฮอริง ฯลฯ ต่างก็มีส่วนร่วมในการทำให้ความรู้เรื่องสีเจริญรุดหน้าในสมัยอดีต สีในที่นี้หมายถึง แสงสี เป็นพลังงานแม่เหล็กไฟฟ้าซึ่งแผ่รังสีออกไปในรูปของคลื่น ขนาดของคลื่นต่าง ๆ กันทำให้เกิดเป็นแสงสีต่าง ๆ กัน สี เป็นอนุภาคเล็ก ๆ ที่ไม่สามารถมองเห็นด้วยตาเปล่า เรียก โฟตอน (Photon) ซึ่งเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงในรูปของคลื่นด้วยอัตราเร็วที่ขึ้นอยู่กับตัวกลางที่มันผ่านและมันจะมีการหักเหบ้างถ้าตัวกลางมีความหนาแน่นต่างกัน เช่น การหักเหของแสงด้วยเลนส์ เป็นต้น

การรับรู้เรื่องสี หมายถึง ความสามารถในการแยกแยะสีต่าง ๆ ตามความแตกต่างของความยาวคลื่น นักปรัชญา นักฟิสิกส์ กวี ศิลปิน นักจิตวิทยา ต่างก็ให้ความสนใจศึกษา ทั้งนี้เพราะมีความแตกต่างระหว่างบุคคลมาก มีตัวแปรอื่นเป็นต้นว่า การเรียนรู้ ประสบการณ์ บุคลิกภาพ อารมณ์แรงจูงใจ ฯลฯ เข้ามาเกี่ยวข้องด้วยเป็นอย่างมาก แม้แต่ในสัตว์การรับรู้เรื่องสีก็แตกต่างกัน การรับรู้ของสัตว์จะอยู่ในรูปของการให้ประโยชน์กับตัวมันเองในแง่ของการมีชีวิตรอดหรือการดำรงพันธุ์เช่น สัตว์ของบางชนิดที่เป็นเครื่องล่อเพศตรงข้าม หรือการที่สัตว์บางชนิดมีสีลึกลับกับสิ่งแวดล้อม ทำให้รอดจากการตกเป็นเหยื่อ ซึ่งส่วนใหญ่ได้แก่ สีเขียว หรือ น้ำตาล เป็นการแสดงว่า ธรรมชาติได้ใช้สีช่วยให้สัตว์นั้นรอดชีวิต แม้แต่การชอบสีอะไรมากกว่าของสัตว์ก็เป็นผลของวิวัฒนาการเพื่อความอยู่รอด เช่น กบ จะชอบสีฟ้ามากกว่าสีอื่น ทั้งนี้เพราะมันอาศัยอยู่ตามบึงหนอง ซึ่งชอบ ๆ มีพืชสีเขียวขึ้นแต่ถ้าเป็นน้ำ ซึ่งมีสีฟ้ามันจะกระโดดสู่น้ำซึ่งเป็นที่อยู่อาศัยและปลอดภัยเสมอ

การรับรู้เรื่องสีเป็นประสบการณ์ส่วนบุคคล เราอยากที่จะทราบว่าการรับรู้สีแดงของนาย ก จะเหมือนของนาย ข หรือไม่ ทั้ง ๆ ที่เป็นสีแดงเดียวกัน ในศตวรรษที่ 17 ไอแซค นิวตัน (Isaac Newton) พบว่าถ้าให้แสงอาทิตย์ขนาดเท่าปลายเข็มผ่านแท่งแก้วสามเหลี่ยม (Prism) มันจะ หักเหและกระจายแสงออกมาเป็นสี ต่าง ๆ ด้วย

ขนาดคลื่นต่าง ๆ กัน และเป็นแสงที่นัยน์ตาเราสามารถมองเห็นได้ เรียกสเปกตรัม มีความยาวคลื่นของสีต่าง ๆ ที่สามารถมองเห็นได้ 380-770 มิลลิเมตร (Milli Micron) (รั้ว นพเกตุ. 2540 : 91-92)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงวิวัฒนาการการใช้สีไว้ว่า การดำรงชีวิตในบรรพกาล มนุษย์มีทั้งความหวาดกลัวและสงสัยในปรากฏการณ์ธรรมชาติรอบตัว เขาเริ่มที่จะเอาชนะธรรมชาติและควบคุมธรรมชาติ พลังเร้นลับเกิดขึ้นได้จากการได้สร้างภาพหรือรูปต่าง ๆ ด้วยมือของเขาเอง ไม่ว่าจะเป็นการเขียนภาพสัตว์ การแกะหิน การปั้นดินเป็นรูปทรงต่าง ๆ มนุษย์ต้องการที่จะมีอำนาจเหนือทั้งธรรมชาติและสัตว์ การเลือกใช้สีจากดินมาระบายภาพหรือระบายบนรูปปั้นแกะสลัก ย่อมช่วยให้ภาพหรือรูปปั้นแกะสลักเด่นชัดและพลังอำนาจของมนุษย์ก็จะมีมากยิ่งขึ้นด้วย ไม่ว่าจะเป็นสีเหลือง สีน้ำตาล สีเทา สีเขียวคล้ำ สีแดง และนอกจากจะเป็นสีจากดินแล้วยังเป็นสีที่ได้จากผลไม้ ต้นไม้ เขม่าไฟ เขาอาจจะใช้น้ำผสมกับสีต่าง ๆ เหล่านั้น เพื่อให้สีเหลวและระบายได้สะดวก ต่อมาเมื่อมนุษย์อย่างสัตว์ พบไขมันที่หยดจากเนื้อสัตว์ลงสู่ดิน เขาอาจจะนำไขสัตว์ไปผสมกับสีดินและระบายได้ง่ายกว่าสีที่ผสมด้วยน้ำหรือสีจากผลไม้และต้นไม้ และต่อมาก็พบว่ามีความคงทนถาวรอีกด้วย เมื่อเวลาผ่านไปอีกจะด้วยการบังเอิญหรือเจตนาที่ตามมนุษย์ก็รู้จักนำไขไข ยางไม้ น้ำมัน ฯลฯ มาผสมกับสีต่าง ๆ เขาลองผิทดลองดูกับด้วยรอยปีพันปี จึงค้นพบสีในลักษณะต่าง ๆ อีกมากมาย ในสมัยอียิปต์โบราณ การใช้สีที่มีความสัมพันธ์กับศาสนา การระบายสีมีได้เกี่ยวข้องกับแสงและเงา เป็นการระบายสีแบน ๆ ด้วยสีที่สดใส ไม่ว่าจะเป็นประติมากรรม การตกแต่ง สถาปัตยกรรม เครื่องเรือน หีบศพ ภาพบนกระดาษปาปิรัส อักษรภาพไฮโรกลิฟิกส์ ภาพในที่ฝังศพ การใช้สีภายในอาคารอันสดใสทำให้มองเห็นสีได้อย่างชัดเจน การระบายสีของชาวอียิปต์จะใช้สีฝุ่นผสมไข่ (egg tempera) หรือไม่ก็ใช้ไข่เคลือบลงบนภาพเขียนที่ระบายด้วยสีผสมน้ำ (egg varnish / วาร์นิชไข่) ในอารยธรรมเมโสโปเตเมีย ไม่ว่าจะเป็นบาบิโลเนียหรือแอสซีเรีย นิยมระบายสีลงบนอิฐซึ่งก่อสร้างเป็นพระราชวังหรือวิหาร ใช้สีหลากหลายสำหรับการตกแต่งประดับประดาในการเฉลิมฉลองต่าง ๆ

นักวิชาการศิลปะตะวันตกยอมรับต้นกำเนิดอิทธิพลการใช้สีจากอารยธรรมครีต (Cretan civilization) โดยถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นอันสำคัญที่ส่งผลมาสู่การใช้สีของชาวตะวันตก การใช้สีในอารยธรรมครีตมีลักษณะใช้สีเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะมากกว่าการใช้สีเพื่อแสดงนัยทางศาสนา การใช้สีในงานศิลปะแสดงความร่าเริงสดใสในกระบวนแบบศิลปะที่อิสระ เป็นภาพผลงานศิลปะที่มีแนวโน้มไปสู่ลักษณะเหมือนจริงแสดงเนื้อหาสาระตามความประทับใจต่าง ๆ เช่น ภาพปลา หรือภาพลวดลายบนผนังและเพดาน

เมื่อกล่าวถึงศิลปะของกรีกโบราณ ประติมากรรมและสถาปัตยกรรมมีบทบาทเด่นชัดมากกว่าจิตรกรรม ไม่ปรากฏหลักฐานจิตรกรรมฝาผนัง แต่กลับมีจิตรกรรมตกแต่งบนผนังเครื่องปั้นดินเผาจำนวนมาก สันนิษฐานว่าศิลปะการเขียนภาพผนังในสมัยต่อมาเป็นอย่างมากด้วย จิตรกรรมตกแต่งบนผนังเครื่องปั้นดินเผาของกรีกใช้สีอย่างจำกัดเพียง 2-3 สี ขาว เหลือง แดง และเคลือบดำ สำหรับประติมากรรมก็มีการระบายสีในลักษณะเลียนแบบของจริง นอกจากนั้นยังนิยมระบายสีบริเวณประติมากรรมนูนตกแต่งหน้าจั่วสถาปัตยกรรม (tympenum) ระบายสีน้ำเงินหรือสีแดงบริเวณพื้นเพื่อช่วยให้มองเห็นประติมากรรมนูนนั้นเด่นชัดขึ้น อาคารหินอ่อนสีขาวและหินสีออกเหลืองจะมองเห็นโดดเด่นตัดกับบริเวณเงา ระหว่างเสาอย่างงดงาม ในแง่ของผลงานจิตรกรรม ผ่านมาจนถึงสมัยโรมันรุ่งเรืองจึงเริ่มปรากฏการใช้ทัศนียภาพบนจิตรกรรม

โรมันนิยมสร้างสถาปัตยกรรมอันใหญ่โตมโหฬาร ไม่ว่าจะเป็นวิหาร วัง คฤหาสน์ และก็นิยมเขียนภาพผนัง และประดับพื้นด้วยโมเซอิกอันสวยงาม สำหรับจิตรกรรมฝาผนังนิยมเขียนภาพด้วยการวิธีผสมไข (encaustic painting) ซึ่งเป็นการใช้สีผสมกับไขระบายในขณะที่ยังร้อน โมเซอิกจะทำด้วยหินหรือหินอ่อน มีสีมากมายไม่ต่างไปจากภาพจิตรกรรม เราพบหลักฐานภาพผนังมากมายจากซากเมืองปอมเปอี เมืองเฮร์คิวแลเนียม และเมืองอื่น ๆ ในโรม ภาพผนังโมเซอิกที่พบแสดงทั้งภาพในเมืองและชนบท ภูเขา ทะเล การต่อสู้ กิจกรรมของประชาชน ธุรกิจ พาณิชย์ กีฬา เรื่องเกี่ยวกับเทพนิยายและประวัติศาสตร์ที่แสดงทักษะและความงามเป็นเลิศ ศิลปะบิแซนทีนหรือคริสเตียนแห่งบิแซนติอุม สร้างสรรค์โมเซอิกด้วยชิ้นแก้วมากกว่าหินหรือหินอ่อน สร้างสรรค์ด้วยศรัทธาที่มีต่อคริสต์ศาสนา มักเป็นภาพที่มีเส้นรอบนอกชัดเจนรายละเอียดไม่มากนัก ใช้สีที่ดึงดูดความสนใจ ภาพให้ความรู้สึกแข็งแรง ไม่เน้นความเหมือนจริงนัก สีและแบบตัดกันอย่างชัดเจน โดยเฉพาะ ชิ้นส่วนแก้วสีทองที่ผนึกติดด้านหลังไว้ด้วยทองคำเปลว สีอันอันตระการได้ช่วยสร้างสรรค์บรรยากาศแห่งความศรัทธาและลึกลับไว้ได้อย่างดี

สมัยโกธิกนับเป็นสมัยหัวเลี้ยวหัวต่อเริ่มทดลองค้นคว้าทั้งทางด้านจิตรกรรมและสถาปัตยกรรม จิตรกรรมที่เพิ่มทั้งรายละเอียดและสีสัน เริ่มสร้างสรรค์จิตรกรรมขนาดเล็กลงบนแผ่นไม้ สมัยเรอเนอซองส์หรือสมัยศิลปะและวิทยาการตอนต้นในคริสต์ศตวรรษที่ 14 ศิลปินเริ่มค้นพบวิถีทางใหม่ในการสร้างสรรค์จิตรกรรมแบบเหมือนจริง เขาสร้างสรรค์วิธีการทัศนียภาพ แสงและเงา สัดส่วน และใช้สีเพื่อเพิ่มเสรีภาพในทางความงาม (artistic freedom) ศิลปินฝึกฝนตรองและระบายสีอย่างประณีต ศิลปะได้รับการชื่นชมและเรียกร้องมากขึ้น การสั่งสมความรู้ สุนทรียะ และกลวิธีต่าง ๆ ได้ถ่ายทอดผ่านมาสู่ศิลปินรุ่นเยาว์ จิตรกรค้นคว้า ทดลองสีและสื่อผสมสีใหม่ ๆ สมัยเรอเนอซองส์เจริญสูงสุดในคริสต์ศตวรรษที่ 16 ลักษณะเฉพาะตัวของศิลปินแสดงปรากฏการณ์เด่นชัด ไม่ว่าจะเป็นทางด้านองค์ประกอบศิลป์ การใช้สี และความคิดในทางจิตรกรรมด้านต่าง ๆ ออลแลนด์ในคริสต์ศตวรรษที่ 17 ได้ก้าวผ่านจิตรกรรมที่แสดงเนื้อหาสาระจากกัมภีร์ไบเบิล เทพนิยาย และประวัติศาสตร์ ไปสู่จิตรกรรมขนาดย่อมที่ตั้งเขียนบนขาหยั่ง ภาพทิวทัศน์ ภาพหุ่นนิ่ง ภาพเหมือนในลักษณะกลุ่มบุคคล และภาพในลักษณะอื่นๆ เช่น ผลงานของเรมбранด์ท์ ศิลปะบาโรกสร้างจิตรกรรมสีน้ำมันสดใสนั่น ชนชั้นขุนนิยมเริ่มมีบทบาท การสะสมผลงานศิลปะ การประมูลศิลปะเริ่มเป็นที่นิยมในหมู่ผู้มีเงิน เมื่อถึงคริสต์ศตวรรษที่ 18 ศิลปะบาโรกพัฒนาไปสู่ศิลปะโรโกโก อันเป็นการพัฒนารูปทรง สีสัน และลวดลายครั้งสำคัญ ภาพแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวและหลากสี

การปฏิวัติในฝรั่งเศสได้ก่อให้เกิดการรื้อฟื้นอุดมการณ์ของกรีกและโรมันในอดีต ทั้งจิตรกรและนักเขียนได้เลือกนำความคิดจากสาระประวัติศาสตร์ในสมัยคลาสสิกมาเป็นสื่อขยายบทบาทในการปฏิบัติสังคม ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 และต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 จิตรกรระบายสีอย่างประณีตและเป็นระบบแบบแผน อะคาเดมีฝรั่งเศส (Academie Francaise) ได้รับการสถาปนาขึ้นมาในฝรั่งเศส และมีบทบาทไปทั่วยุโรป การใช้สีในผลงานจิตรกรรมเป็นการใช้สีเพื่อตอบสนองความแม่นยำในการ ดรออิง ความสมจริงคือเป้าหมายอันสูงสุด ในขณะที่สมัยรื้อฟื้นคลาสสิก (Classic Revival Period) หรือสมัยคลาสสิกใหม่ (Neoclassic) กำลังมีบทบาทอยู่ในฝรั่งเศส ศิลปินชาวอังกฤษคอนสเตเบิลและเทอร์เนอร์ผู้ชื่นชมหลงใหลอากาศบริสุทธิ์ก็ก้าวออกมาเขียนภาพนอกบ้าน เขียนภาพจากธรรมชาติสิ่งแวดล้อมเบื้องหน้า สร้างสรรค์บรรยากาศด้วยสี พลังเคลื่อนไหว และอารมณ์ ช่วงทศวรรษ 1820 จิตรกรรมของคอนสเตเบิลสามารถแสดงพลังของสีได้อย่างโดดเด่น และมีผลต่อศิลปินอิมเพรสชันนิสต์ในเวลาต่อมา

ศิลปินอิมเพรสชันนิสต์ช่วงครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 19 ปฏิเสธการดรออิงและหันมาสร้างสรรค์จิตรกรรมด้วยการระบายสีอย่างอิสระ เสนอบรรยากาศของธรรมชาติสิ่งแวดล้อมที่สัมพันธ์กับเช้า กลางวัน เย็น หรือฤดูกาลต่าง ๆ ศิลปินสร้างสรรค์กระบวนการระบายสี อัลลา ไพร์มา (alla prima) โดยมุ่งระบายสีลงบนพื้นภาพให้ได้สีที่ต้องการ ไม่เกลี่ยสี ระบายสีหลายชั้นเพื่อให้เกิดปรากฏการณ์ทางด้านบรรยากาศ แสง และแสดงความรู้สึกตามที่ตามองเห็นธรรมชาติสิ่งแวดล้อม พอล เซซานน์ ไม่เพียงพอใจกับการเขียนภาพแบบอิมเพรสชันนิสต์ เขาหันไปจัดวางองค์ประกอบบนพื้นภาพอย่างระมัดระวัง รอบคอบกับการวางสีและรูปทรง นั่นคือการเริ่มต้นของศิลปะโพสต์อิมเพรสชันนิสต์ เซซานน์เป็นศิลปินคนแรกที่พยายามคิดและจัดวางสีอย่างมีความหมาย เขาพบว่าสีเหลืองเลมอนท่ามกลางสีน้ำเงินจะมีความสดใสมาก สีแดงแสดเปิดจะกระจางชัดเมื่อล้อมรอบด้วยสีเขียว จากการค้นพบเช่นนี้ก่อให้เกิดความสำเร็จอันยิ่งใหญ่ในการระบายสีแบบอนุภาคนิยม (pointillism) ของจอร์จส์ เซอราท์ ซึ่งเป็นการระบายสีในเชิงวิทยาศาสตร์ เช่น เมื่อศิลปินต้องการระบายหญ้าให้เป็นสีเขียว เขาจะไม่ระบายสีเขียว แต่จะระบายจุดสีน้ำเงินและจุดสีเหลืองจำนวนมากด้วยปลายพู่กัน และเมื่อเรายืนอยู่ในระยะห่างจากภาพพอสมควร ก็จะมองเห็นหญ้าเป็นสีเขียว

จากกระบวนการระบายสีของศิลปินเหล่านี้ นับเป็นจุดเริ่มต้นครั้งสำคัญที่ศิลปินเริ่มเข้าใจคุณค่าของสี ในฐานะที่เป็นสื่ออันสำคัญในการแสดงออกทางจิตรกรรม พอล โกแกง หลงใหลกับธรรมชาติอันงดงามของตาฮิติ แล้วเขาก็ระบายสีที่อันสดใสตามสภาพบรรยากาศที่ชื่นชม อังรี เดอตูลุส-โลเทรค สร้างสรรค์โปสเตอร์อย่างงดงามด้วยการนำสีที่แปลกแตกต่างมารวมไว้ด้วยกันบนภาพง่าย ๆ ศิลปินต่างก็หลงใหลกับการค้นคว้าหาค่าของสีในปรากฏการณ์ต่าง ๆ กัน ไม่เพียงแต่เฉพาะในจิตรกรรมแสดงรูป (representational painting) เท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงจิตรกรรมนามธรรม คิวบิสม์ ฟิวเจอริสม์ ดาดาอิสม์ ฯลฯ ในคริสต์ศตวรรษที่ 20 อีกด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2535 ก : 1-8)

โกสุม สายใจ อธิบายเกี่ยวกับการใช้สีไว้ว่า ในการใช้สีนั้นการกำหนดโครงสร้างหรือการวางแผนการใช้สี (Colore Schemes) เป็นสิ่งสำคัญมาก เพราะเป็นการวางแผนที่จะจัดวางกลุ่มสีให้สัมพันธ์กัน ประสานหรือส่งเสริมกัน การกำหนดโครงสร้างไว้ก่อนจะช่วยให้ศิลปินระบายสีสำเร็จในเวลาอันสั้น เพราะไม่ต้องเสียเวลาลองผิดลองถูกและภาพที่สำเร็จก็จะสอดคล้องกับจุดมุ่งหมายที่ตั้งไว้ด้วย การใช้สีของศิลปินและนักออกแบบในปัจจุบันมีการใช้สีเป็น 2 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ

1. การใช้สีให้เหมือนธรรมชาติหรือเหมือนแบบที่มองเห็นการใช้สีลักษณะนี้นิยมใช้กันทั้งในงานจิตรกรรมและการออกแบบ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ภาพที่สำเร็จออกมาดูแล้วเหมือนแบบที่มองเห็นทั้งรูปร่าง รูปทรง สี สัน พื้นผิว

2. การใช้สีตามหลักการใช้สีแบ่งออกเป็น 2 ประเด็น ดังนี้

2.1 การใช้สีเพื่อให้แต่ละสีประสานกลมกลืนกัน (Harmony Coloring) โดยจะพิจารณาเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างสีหนึ่งกับสีอื่น ๆ ดังนี้ การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักของสีเดียว (Total Value Harmony) การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง (Sympel Harmony) การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีคู่ผสม (Two Colors and Mixing) การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม (Tonality of Color) การสร้างความกลมกลืนโดยใช้วรรณะของสี (Tone of Colors) การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสีเอกรงค์ (Monochrome) การกลับค่าของสี (Discord)

2.2 การใช้สีเพื่อให้สีแต่ละสีประสานส่งเสริมกัน (Contrast and Co-ordination Colouring) ในหลักการใช้สีเรามีวิธีการใช้สีให้ประสานและส่งเสริมกัน เช่น การใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น (Intensity) การใช้สีตรงกันข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน (โกสุม สายใจ. 2536 : 77-95)

จากข้อมูลของนักวิชาการศิลปะที่กล่าวไว้พอสรุปได้ว่า การใช้สีมีมาแล้วตั้งแต่สมัยบรรพกาลและได้วิวัฒนาการมาเรื่อย โดยในอดีตนั้นเนื้อสีได้มาจากธรรมชาติ มนุษย์ได้สังเกตและทดลองใช้สีและปรับปรุงมาตลอดหลายยุคหลายสมัย การใช้สีนั้นการกำหนดโครงสร้างหรือการวางแผนการใช้สีนั้นนับว่าเป็นสิ่งที่สำคัญมาก ศิลปินและนักออกแบบใช้สี 2 ลักษณะคือ การใช้สีให้เหมือนธรรมชาติหรือเหมือนแบบ และ การใช้สีตามหลักการใช้สี ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ประเด็น ได้แก่ การให้สีให้กลมกลืนกันและการใช้สีตรงข้ามให้ประสานส่งเสริมกันหรือการใช้สีตัดกัน

4.3.4 วิธีการระบายสี

การระบายสีมีความหมายคล้ายกับการลงสี (Painting and coloring) แต่ที่ต่างกันก็คือการระบายสี ผู้ระบายมีเสรีภาพในการแสดงออกมากกว่า เพราะอาจจะระบายสีใดก็ได้ระบายลงไป ระบายจนแน่ใจว่าพอใจจากภาพที่เห็นตรงหน้านั้น การระบายสีไม่จำเป็นต้องร่างก่อน แต่ถ้าหากว่าผู้ระบายสีมีความเคยชินว่าจะต้องร่างก่อนก็ร่างได้ แต่พอระบายสีจริง ๆ ก็สามารถแก้ไขภาพที่ร่างนั้นได้ด้วย หรืออาจจะระบายทับเส้นร่างก็ได้ การระบายสีผู้ระบายสีมีเสรีภาพในการแสดงออกในการใช้ความรู้และความรู้สึกที่ตนกำลังสร้างสรรค์อยู่อย่างมีเสรีภาพบนระนาบรองรับตรงหน้าอย่างมากมาทีเดียว ส่วนการลงสี (Coloring) เป็นการเริ่มสร้างพื้นฐานทางการฝึกใช้มือโดยให้ผู้สนใจระบายสีหรือผู้ชอบระบายสีมีความมั่นใจว่าตนสามารถจะระบายได้บนระนาบรองรับที่กำหนดให้รูปภาพลายเส้นแบบสำเร็จรออยู่แล้ว ผู้ระบายเพียงแต่ระบายตามรูปลายเส้นที่กำหนดให้แล้วนั้น จะระบายทับเส้นหรือออกนอกเส้นคงไม่ได้ ดังนั้น การระบายสีกับการลงสีจึงแตกต่างกันอย่างแน่นอน

อย่างไรก็ดี การลงสี การทาสี การพ่นสี มีความหมายต่างกับการระบายสีตรงที่ว่าเป็นการใช้สีตามรูปแบบตามขนาดหรือปริมาณตรงหน้า และมีเสรีภาพน้อยกว่าการระบายสี ถ้าจะสืบย้อนความคิดดังกล่าวในยุโรปสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 18 ช่วงของนีโอคลาสสิกในฝรั่งเศส จะพบว่าการถ่ายทอดรูปแบบเน้นความสำคัญของการวาดเขียนมาก การระบายสีน้ำมันที่ปรากฏทุกภาพกล่าวได้ว่าเป็นการลงสี (Coloring)ทั้งสิ้น จนกระทั่งศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ได้แหวกวงล้อมจากเส้นรอบนอกเพื่อลงสีมาเป็นการระบายสีจริง ๆ และให้สีผสมกันด้วยระยะทางจำนวนหนึ่ง คือ ต้องถอยออกมาดูห่างจากภาพเขียนจึงจะมองเห็นการระบายสีนั้นได้ และในที่สุดอองรี มาติส จึงได้เสนอความคิดรวบยอดกับผู้อื่นว่า “นี่เป็นการระบายสีเรื่องผู้หญิงไม่ใช่รูปผู้หญิง” (อารี สิทธิพันธุ์. 2542 : 107-115)

วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายเกี่ยวกับการระบายสีน้ำมันไว้ว่า การเขียนภาพสีน้ำมันได้มีหลักฐานมาแล้วเกือบ 600 ปี ศิลปินจำนวนมากได้ชื่นชมหลงใหลกับการเขียนภาพสีน้ำมัน ศิลปินแต่ละยุคแต่ละสมัยหรือศิลปินแต่ละบุคคลได้สร้างสรรค์กลวิธีต่าง ๆ ขึ้นมา อันแสดงถึงความคิดสร้างสรรค์ที่ไม่เคยหยุดนิ่ง ในที่นี้จะได้เสนอแนะไว้เพียง 3 กลวิธีคือ กลวิธีกุ่มแจสี รวบรวมพู่กัน และสีทับซ้อน เพื่อเป็นพื้นฐานการระบายสี เพื่อเปิดกว้างสำหรับการสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำมันต่อไป

1. กลวิธีกุญแจสี (Color key) เป็นกลวิธีที่กำหนดสีใดสีหนึ่งเป็นหลัก และระบายสีหลักนั้นให้ผสมผสานไปกับทุกสีบนพื้นภาพ เพื่อให้สีหลักดึงดูดสายตาที่หลากหลายนั้นให้กลมกลืนกันหรือมีเอกภาพ ซึ่งจะเป็นการช่วยให้ระบายสีได้ง่ายขึ้น

2. กลวิธีรื้อรอยพู่กัน (Brushwork) ภาพเขียนที่แสดงรื้อรอยพู่กันให้เห็นได้อย่างชัดเจนและสวยงาม ตัวอย่างเช่นภาพเขียนหมึกดำของจีนรวมทั้งสีของตัวหนังสือจีน ซึ่งเป็นเส้นที่แสดงการตัดสินใจอย่างฉับพลันทันใด มีความคมชัด และพริ้วเลื่อน มีขนาดเล็ก-ใหญ่ ผสมผสานกันอยู่ ศิลปินตะวันตกก็ใช้กลวิธีรื้อรอยพู่กันบนจิตรกรรมสีน้ำมันด้วย มีทั้งรื้อรอยพู่กันสั้น-ยาว เล็ก-ใหญ่ ให้ความรู้สึกหยาบหรือรุนแรงแตกต่างกันออกไป ภาพรื้อรอยพู่กันนี้ส่วนใหญ่จะเป็นภาพเขียนที่มุ่งการแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึก มากกว่าการแสดงรูปทรงอันประณีตเรียบร้อย

3. กลวิธีสีทับซ้อน (Impasto) รูเบนส์ จิตรกรชาวเฟลมิช และเรมбранต์ จิตรกรชาวดัตช์ ในคริสต์ศตวรรษที่ 17 เริ่มระบายสีน้ำมันด้วยสีและรอยพู่กันหนา ๆ หรือที่เรียกว่า "อิมพาสโต" โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรมбранต์สร้างสรรคกลวิธีหลายอย่างไว้เป็นประโยชน์ต่อการเขียนภาพสีน้ำมันต่อมาเป็นอย่างมาก หลังจากนั้นศิลปินในศตวรรษต่อ ๆ มา ก็สร้างสรรคการระบายสีน้ำมันในลักษณะสีหนาทับซ้อนกันตลอดมา การระบายสีน้ำมันด้วยกลวิธีสีทับซ้อนนี้อาจจะต้องรอให้สีแต่ละชั้นหมาดหรือแห้งเสียก่อน แล้วจึงระบายสีชั้นถัดไป (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2535 ง : 57-59)

วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้อธิบายเทคนิคการระบายสีน้ำมันไว้อีกว่า การเขียนภาพสีน้ำมันสามารถเขียนภาพได้ 2 ลักษณะคือ ลักษณะแรกเป็นการระบายสีให้เสร็จลง โดยไม่ต้องเพิ่มเติมทีหลัง ส่วนอีกลักษณะหนึ่งเป็นการระบายโดยทางอ้อม คือระบายสีโดยไม่ทำสำเร็จโดยตรง แต่จะใช้เทคนิคอย่างใดอย่างหนึ่งระบายเพิ่มเติมจนสำเร็จถึงขั้นสมบูรณ์ ซึ่งมีเทคนิคที่จะเสนอแนะ 2 วิธีคือ

1. วิธีเกลสซิง (glazing) คือเทคนิคที่ระบายฉาบผิวหน้าโดยใช้สีเข้มผสมน้ำมันระบายบาง ๆ ให้โปร่งใส สามารถมองเห็นสีดิสโบนผิวหน้าและมองเห็นทะลุผ่านไปเห็นสีพื้นข้างล่างซึ่งเป็นสีอ่อนกว่า ด้วยการฉาบผิวหน้าสีเดียวหรือหลายสีก็ได้

2. วิธีสคัมบลิง (scumbling) เป็นวิธีการระบายเพิ่มเติมภาพเขียนหลังจากทาสีให้แห้งแล้ว อีกเทคนิคหนึ่ง คล้าย ๆ กับวิธีเกลสซิง แต่วิธีนี้มีลักษณะตรงข้ามคือ ระบายด้วยสีอ่อนลงบนสีเดิมที่เข้มกว่า ส่วนเทคนิคนี้จะใช้กับภาพเขียนที่ต้องการระบายให้ได้ความรู้สึกเป็นหมอกพรมัว คว้น ฉาบโปร่ง เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2541 : 48-49) นอกจากนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ยังกล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับการระบายสีน้ำมันไว้อีก 30 วิธี ดังนี้

1. Alla Prima - การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ
2. Blending - การระบายสีเรียบกลมกลืน
3. Broken Color - การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน
4. Brushwork - การระบายสีแสดงลีลาของพู่กัน
5. Collage - การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ
6. Colored Ground - การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน
7. Color Key - การระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี
8. Color Mixing - การระบายสีด้วยสีผสมล่วงหน้า

7. Color Key - การระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี
 8. Color Mixing - การระบายสีด้วยสีผสมล่วงหน้า
 9. Dabbing - การระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม
 10. Dry Brush - การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง
 11. Finger Painting - การระบายสีด้วยนิ้วมือ
 12. Grazing - การระบายฉาบสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง
 13. Hard Edge - การระบายสีขอบคม
 14. Impasto - การระบายสีหนาจับซ้อน
 15. Imprinting - การระบายสีผสมการกดและพิมพ์
 16. Knife Painting - การระบายสีด้วยเกรียง
 17. Masking - การระบายสีด้วยการใช้เทปกั้นขอบ
 18. Monoprinting - การระบายสีด้วยการพิมพ์ครั้งเดียว
 19. Oil-free - การระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี
 20. Pointillism - การระบายสีเป็นจุด
 21. Rubbing - การระบายสีผสมการพิมพ์ถูพื้นภาพ
 22. Sgraffito - การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น
 23. Scraping Back - การระบายสีและขูดพื้นภาพ
 24. Scubbling - การระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้มเพื่อสร้างบรรยากาศ
 25. Soft Edge - การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสมกันอย่างนุ่มนวล
 26. Texturing - การสร้างพื้นผิวได้ภาพ
 27. Under painting - การระบายสีกลบกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน
 28. Under drawing - การวาดภาพและระบายสีชั้นบน
 29. Wet into Wet - การระบายสีเปียกบนเปียก
 30. Wet on Dry - การระบายสีเปียกบนพื้นแห้งหมด
- (วิบูลย์ ตั้งเจริญ, 2540)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงเทคนิคและกระบวนการระบายสีน้ำมันไว้ 5 ประการดังนี้

1. การระบายเสร็จทันที (All at once) เป็นเทคนิคการเขียนสีน้ำมันอย่างง่ายที่สุด กล่าวคือ เมื่อผสมสีน้ำมันให้มีความเข้มข้นคงที่แล้วก็ระบายบนผ้าใบ โดยจะต้องระบายให้เสร็จในช่วงเวลานั้นจะไม่รอทิ้งไว้เพื่อต่อเติมอีกในวันหลัง การระบายเสร็จทันทีนี้กลุ่มอิมเพรสชันนิสม์นิยมมาก เพราะเป็นการถ่ายทอดรูปแบบตามความประทับใจของผู้สร้างที่มีต่อโลกภายนอกได้สะท้อนทันที การดำเนินการตามเทคนิคนี้มีดังนี้คือ ไปยังสถานที่ที่ประทับใจ ระบุบริเวณจะเขียนแน่นอน เตรียมวัสดุอุปกรณ์ให้พร้อม บีบสีออกจากหลอดพร้อมที่จะระบาย รวบรวมความประทับใจต่อภูมิภาพตรงหน้าแล้วระบายสีตามความประทับใจฉบับพลันทันที หากรู้สึกว่าการระบายก็ไม่ต้องทำต่อ

2. การระบายเคลือบ (Glazing) เป็นเทคนิคที่พัฒนามาจากการระบายเคลือบกันของสีน้ำ โดยที่สีระบายครั้งแรกได้ผสมกับที่ระบายทับเคลือบภายหลัง การระบายแบบนี้ต้องผสมสีให้ค่อนข้างเหลว ระบายให้ทั่วเป็นสีชั้นแรกหรือรองพื้นเสียก่อนแล้วระบายอีกสีหนึ่งเคลือบทับ การแสดงน้ำหนักอ่อนแก่ อาจเกิดจากน้ำหนักพู่กัน ถ้ากดพู่กันแรงก็ได้สีอ่อน หากไม่กดพู่กันก็จะได้สีแก่ หากต้องการภาพสีน้ำมันให้ส่วนละเอียดก็อาจทำได้โดยระบายสีเหลืองอ่อน ทับเส้นร่างด้วยดินสอที่ร่างอย่างละเอียด เมื่อสีเหลืองอ่อนระบายทับบนเส้นดินสอที่เป็นกราฟไฟท์ก็จะผสมกับดินสอนั้นเกิดเป็นสีเทาเขียว สำหรับความอ่อนแก่

นั้นก็ต้องพิจารณาจากกระนาบรองรับผ้าใบและดินสอคำที่ละลายผสมกับสีเหลืองอ่อนนั้น เมื่อระบายเคลือบ แสดงน้ำหนักอ่อนแก่ได้แล้วปล่อยทิ้งไว้ให้แห้งแล้วจึงระบายตามวิธีแรกต่อไป

3. การระบายแล้วเช็ดออก (Wiping off) เป็นเทคนิคที่ช่วยแก้ปัญหาของพื้นได้อย่างดี กล่าวคือ เราอาจร่างรูปต่าง ๆ ตามที่ต้องการ แล้วระบายสีใดสีหนึ่งให้ทั่วแผ่น เมื่อระบายแล้วเช็ดออกด้วยผ้า ส่วนที่ต้องการให้อ่อนก็เช็ดมากหน่อย ส่วนที่ไม่ได้เช็ดออกจะเป็นสีที่ระบายสดใส และเมื่อเช็ดออกแล้วก็ระบายสีของรูปวัตถุได้ทันที อาจจะรอให้สีแห้งแล้วระบายต่อก็ได้ การเช็ดออก สามารถใช้เกรียงขูดสีออกได้ การขูดออกต้องระวังอย่าให้แผ่นผ้าใบขาด นอกจากนี้ยังสามารถเช็ดออกได้ด้วยน้ำมันทินเนอร์ เช็ดแล้วทิ้งไว้ให้แห้งจึงระบายสีทับได้

4. การระบายให้สีไหล (Dripping) เป็นเทคนิคที่คล้ายกับสีน้ำ คือต้องผสมสีกับน้ำมันให้ใส และคอยเอียงกระนาบรองรับผ้าใบ เอียงมากสักไหลเร็ว เทคนิคนี้สามารถระบายทับบนแผ่นผ้าใบที่เกลี้ยงสีใดสีหนึ่งเป็นพื้นก่อน เมื่อระบายสีครั้งแรกนั้นแห้งแล้วจึงระบายสีให้ไหลด้านบน เมื่อสีระบายครั้งแรกนั้นแห้งแล้ว การระบายตามวิธีนี้หากผสมสีกับน้ำมันผสมสีไม่ใสจะทำให้ไหลช้าและหากใช้น้ำมันสนไม่ตี เมื่อแห้งแล้วอาจแสดงให้เห็นรอยแตกของสีได้ ข้อสำคัญก็ต้องใช้น้ำมันสนอย่างดีผสมให้เหลวพอที่จะไหลได้สะดวก

5. การระบายสีทับกัน (Scumbling and Impasto) เป็นเทคนิคที่นิยมใช้กันทั่ว ๆ ไป กล่าวคือ ระบายสีน้ำมันตามต้องการบนกระนาบรองรับทั้งไว้ให้แห้งแล้วระบายทับบางส่วน ปล่อยบางส่วนไว้ โดยทั่วไปแล้วจะระบายสองหรือสามชั้นเพื่อให้สีที่แสดงบนผ้าใบให้ความรู้สึกแน่น (Condensation of Color) การระบายทับกันช่วยให้ผู้สร้างสามารถปรุงแต่งผลงานได้ตามที่ต้องการ หากระบายทับกันมากกว่าห้าชั้นขึ้นไปจนรู้สึกวาสืบบนผ้าใบนั้นหนามากก็เรียกเทคนิคนี้ว่า Impasto ตลอดช่วงเวลา 6 เดือน อาจเขียนทับกันได้เพราะสีน้ำมันยังไม่แห้ง สีน้ำมันนั้นโดยทั่วไปแล้วจะแห้งสนิทภายใน 6 เดือน (อารี สุทธิพันธุ์ 2539 : ไม่มีเลขหน้า)

โกสุม สายใจ กล่าวถึงเทคนิคการระบายสี ไว้ 3 ลักษณะดังนี้

1. การระบายสีให้เรียบ (Flat Colouring) เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ถ้าต้องการจะแสดงพื้นผิวก็จะใช้ลวดลายเข้ามาประกอบการระบายสีให้เรียบ ยังแยกย่อยออกไปอีกคือ การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น การระบายสีเรียบขอบคม การระบายสีให้เรียบ และมีน้ำหนักอ่อนแก่

2. การระบายสีให้สีกลืนกัน (Harmony Colouring) ในการใช้สีส่วนใหญ่จะใช้สีหลายสีหรือหลายน้ำหนัก และมักจะทำให้กลืนกันได้โดยไม่มีขอบขึ้น หรือให้กลืนไปกับส่วนพื้น ซึ่งส่วนใหญ่จะเปลี่ยนในขณะที่ยังไม่แห้ง

3. การระบายสีแสดงพื้นผิว (Texture Colouring) เป็นเทคนิคการระบายสีที่ทำให้ดูแล้วรู้สึกสนุกสนานไปตามลักษณะของอุปกรณ์ที่ใช้ระบาย ภาพที่ปรากฏจะไม่ราบเรียบ จะดูมีน้ำหนักอ่อนแก่ มีชีวิตชีวา เช่น พื้นผิวจากการระบายสีหนา ๆ พื้นผิวจากรอยแปลง เป็นต้น พื้นผิวที่เกิดจากรอยแปรงหรือพู่กัน เพื่อแสดงความงามของฝีแปรง ศิลปินผู้มีชื่อเสียงด้านนี้ เช่น วินเซนต์ ฟานโก๊ะ (Vincent Van Gogh) วิลเลม กูนิง (Willem de Kooning) จาร์ส เกียรติก่อ วิรุณ ตั้งเจริญ และอารี สุทธิพันธุ์ เป็นต้น

พื้นผิวจากการระบายสีโดยวิธีจุด การระบายสีโดยการหยดสี เทสี ราดสี ผู้นำวิธีการนี้มาใช้เป็นคนแรกคือ แจกสัน พอลล็อก (Jackson Pallock) (โกสุม สายใจ. 2536 : 103-109)

จากข้อมูลที่นักวิชาการศิลปะกล่าวไว้พอสรุปได้ว่า วิธีการระบายสีมีหลายวิธีศิลปินสามารถนำไปใช้สร้างสรรค์ผลงานให้สอดคล้องกับเนื้อหาและรูปแบบ เพื่อให้เหมาะสมและบรรลุตามเป้าหมายที่วางไว้ ทั้งนี้เมื่อพิจารณาลักษณะของการระบายสีแล้วจะมี 2 ลักษณะใหญ่ ๆ คือลักษณะแรกเป็นการระบายสีให้เสร็จลงโดยไม่ต้องเพิ่มเติมทีหลัง และอีกลักษณะหนึ่งเป็นการระบายทางอ้อม คือจะไม่ระบายให้เสร็จเลยทีเดียว แต่จะใช้เทคนิคอย่างใดอย่างหนึ่งระบายเพิ่มเติมไปจนกว่าจะสำเร็จถึงขั้นสมบูรณ์ ซึ่งวิธีต่างๆ นั้นมีมากมาย ได้แก่ การระบายสีครั้งแรกเดียวเสร็จ (Alla Prima) การระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน (Broken Color) การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน (Brushwork) การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ (Collage) การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน (Colored Ground) การระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี (Color Key) การระบายสีด้วยสีผสมล่วงหน้า (Color Mixing) การระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม (Dabbing) การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง (Dry Brush) การระบายสีด้วยนิ้วมือ (Finger Painting) การระบายสีขอบด้วย (Grazing) การระบายสีขอบคม (Hard Edge) การระบายสีหน้าจับซ้อน (Impasto) การระบายสีผสมการกดและพิมพ์ (Imprinting) การระบายสีด้วยเกรียง (Knife Painting) การระบายสีด้วยการใช้เทปกั้นขอบ (Masking) การระบายสีด้วยการพิมพ์ครั้งแรกเดียว (Monoprinting) การระบายสีเป็นจุด (Pointillism) การระบายสีผสมการพิมพ์พื้นภาพ (Rubbing) การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น (Sgraffito) การระบายสีและขูดพื้นภาพ (Scraping Back) การระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเพื่อสร้างบรรยากาศ (Scubbling) การระบายสีให้อบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล (Soft Edge) การสร้างพื้นผิวได้ภาพ (Texturing) การระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน (Underpainting) การวาดภาพและระบายสีชั้นบน (Underdrawing) การระบายสีเปียกบนเปียก (Wet into Wet) การระบายสีเปียกบนพื้นแห้งหมาด (Wet on Dry)

4.4 รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

4.4.1 รูปแบบทางศิลปะ

รูปแบบทางศิลปะ หมายถึง รูปแบบที่ศิลปินใช้ในการนำเสนอเรื่องราวหรือเนื้อหา ในผลงานสร้างสรรค์ของเขา รูปแบบนี้เป็นผลรวมของการจัดองค์ประกอบหรือการออกแบบ และการใช้วัตถุหรือวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงาน

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้จำแนกรูปแบบทางศิลปะไว้ดังนี้

1. ความแน่ชัดของวัตถุ (Objective Accuracy) เป็นรูปแบบที่ศิลปินพยายามเลียนแบบสภาพหรือปรากฏการณ์ที่มองเห็นได้รอบ ๆ ตัว ทั้งสิ่งแวดล้อมที่มนุษย์สร้างขึ้น สิ่งแวดล้อมธรรมชาติหรือปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากสิ่งแวดล้อมนั้น ๆ
 - 1.1 ลักษณะเลียนแบบสิ่งที่ปรากฏ เป็นการเน้นความชัดเจนตามที่ตาสามารถมองเห็นได้ แต่ก็อาจจะขยายความชัดเจนเพิ่มขึ้นกว่าปกติธรรมดา เช่น ผลงานของวิษ, วูด หรือศิลปะสมัยใหม่ของจักรพันธ์ โปษยกฤต เป็นต้น
 - 1.2 ศิลปินคือผู้สังเกตการณ์ ศิลปินจะพิจารณาถึงปรากฏการณ์ที่เป็นไปได้ นอกเหนือจากวัตถุที่มองเห็น เช่น ปรากฏการณ์ของแสง บรรยากาศ พายุฝน เป็นต้น ศิลปินในแนวนี้อาจจะมีสภาพเป็นผู้รู้จักเลือกสิ่งที่จะแสดง รู้จักจัดและเสนอความจริงในแง่ต่าง ๆ ซึ่งจะเห็นได้ชัดเจนในงานของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ เช่น โมเนต์, เดอกาส, เรอนัวร์, ภาพทิวทัศน์ที่แสดงบรรยากาศอย่างเร้าใจของเทอร์เนอร์ เป็นต้น

1.3 ศิลปินคือผู้เลือกสรร ศิลปินสามารถเลือกสรรบันทึกเพิ่มลดรายละเอียดของวัตถุหรือสิ่งแวดล้อมเท่าที่ตาสามารถจะค้นหาได้ หรือศิลปินบางคนก็อาจจะใช้เทคนิคบางอย่างเพื่อสร้างรูปวัตถุ ให้ได้สิ่งแปลกประหลาดหรือลักษณะผิวเท่าที่จะเป็นไปได้ เช่น ภาพเขียนที่แสดงพื้นผิวจากแว่นขยายของ อัลโบรท์ ภาพที่สามารถแสดงคุณสมบัติเด่นชัดของอิฐ กระฉก ไม้ ของฮอปเปอร์ เป็นต้น

1.4 รูปแบบค้นพบ เน้นที่บุคลิกเฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคนเป็นที่ตั้ง เป็นแนวทางของพวกทฤษฎีนิยมที่ยึดถือคุณภาพของมวลสารและปริมาตรอันสัมผัสได้ของวัตถุ เช่น "หุ่นเก่า" (Old models) ของอาร์เนทท์ ที่ชัดเจนจริงจังจนเรียกกันว่า "แมจิก เรียลลิสม์" (Magic Realism) ซึ่งเขาเน้นความชัดเจนถูกต้องอย่างกลึงด้วยรูป แต่เป็นเส้นที่มีคุณภาพสูง สามารถเก็บความชัดเจนได้อย่างมหัศจรรย์ยิ่ง หรือภาพที่แสดงมวลและปริมาตรเด่นชัดแต่ลดรายละเอียดลงอย่างภาพเขียนของเซซานน์ หรือภาพชุดแสงเงาผสมผสานกับอาคารของ ปรีชา เกาทอง เป็นต้น

1.5 ความแน่ชัดของวัตถุที่แฝงไว้ด้วยกลอุบาย รูปแบบนี้ศิลปินค้นหาคำแปร (Additional elements) แปรรูปวัตถุที่มองเห็นได้ให้แปรเปลี่ยนออกไป แต่ก็ยังคงแสดงความแน่ชัดของวัตถุอยู่ด้วย คำแปรในที่นี้ก็เช่นพื้นผิวอย่างภาพเขียนกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ พื้นผิวประติมากรรมของโรแดง เป็นต้น

2. ความเป็นระเบียบแบบแผน (Formal Order) ในรูปแบบนี้นับเป็นลักษณะที่พัฒนาสืบต่อมาจากรูปแบบของกรีกโบราณที่ยึดถือแบบแผนสัดส่วน และทำเฉพาะที่ยอมรับกันทั่วๆไป มีลักษณะความสมดุล ความประสานกลมกลืนและความงดงามอย่างประณีตเป็นแบบฉบับ ศิลปะในรูปแบบนี้เน้นความประณีตเรียบร้อย เป็นการแสดงความงดงามมากกว่าอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อวัตถุหรือสภาพแวดล้อมใด ๆ

2.1 ความมั่นคงถาวร ศิลปินจะมีความสนใจต่อความสวยงามที่ให้ความรู้สึกคงที่ ไม่เคลื่อนไหว เน้นความหนักแน่นและความสงบเรียบบนรูปทรงที่ปรากฏ เช่น ภาพเขียนที่แสดงความมั่นคงเด่นชัดของไฟนิงเจอร์ ภาพเขียนที่แสดงปริมาตรเหมือนเครื่องจักรของเลอเจอร์ ภาพคนในช่วงแรก ๆ ของ ปิกาสโซ ประติมากรรมของมัวร์ หรือภาพเขียนของกัจจาร์ สุนพงษ์ศรี เป็นต้น

2.2 รูปแบบที่แสดงระเบียบแบบแผน ให้ความรู้สึกสงบเรียบร้อย ประณีตหรือพร้อมไปด้วยระเบียบวินัย ซึ่งอาจจะแยกย่อยได้อีกหลายรูปแบบ คือ

2.2.1 แบบแผนที่แสดงปัญญาความคิด แต่อยู่ในขอบข่ายที่มีระเบียบแบบแผน เช่น ผลงานของมองเครีรงงานช่วงวิเคราะห์ของปิกาสโซ (Analytical period, 1910-1912) เป็นต้น

2.2.2 แบบแผนรูปทรงชีวรูป (Biomorphic Form) เป็นรูปทรงที่ศิลปินพัฒนาขึ้นมาจากอินทรีย์รูป (Organic form) หรือเซลล์ที่มีชีวิตต่าง ๆ เช่น ประติมากรรมของอาร์ป, บรันคูซี, มัวร์, หรือจิตรกรรมของมิโร เป็นต้น

2.2.3 แบบแผนทางสุนทรียภาพ เป็นรูปแบบที่เน้นความสวยงาม อาจจะไม่เกี่ยวข้องกับวัตถุ ความหมาย หรือสัญลักษณ์แต่อย่างใด เช่น ภาพเขียนของบอนนาร์ต ภาพเขียนที่แสดงความสวยงามทางพื้นผิวของบราค หรืองานของกลุ่มสนามสี (Color Field) เป็นต้น

3. รูปแบบที่แสดงอารมณ์ (Emotion) นับแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ศิลปะหลายกลุ่มได้เน้นแนวทางมาสู่การแสดงออกทางอารมณ์ของมนุษย์ ด้วยอาจจะมองว่าการดำรงชีวิตนั้น มิได้ขึ้นอยู่กับเหตุผลหรือระเบียบแบบแผนเพียงด้านเดียว ศิลปินกลุ่มโรแมนติก กลุ่มเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ หรือกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ ได้เสนอพรรณนาเช่นนี้ให้ปรากฏขึ้นมา

3.1 รูปแบบโรแมนติกและอารมณ์สะเทือนใจนี้เน้นพลังความรู้สึกหรืออารมณ์เป็นจุดสำคัญยิ่ง รูปแบบอาจจะเน้นด้านใดด้านหนึ่งหรือหลายด้าน เช่น รอยแปร่ง สี หรือบรรยายภาค งานในลักษณะนี้ก็เช่น งานของเจอราร์ด เบกมานน์ โอเมอร์ โกแกง โคลัน หรือของอารี สุธิพันธุ์ เป็นต้น

3.2 บทบาทของการบิดเบือน มุ่งถึงการบิดเบือนที่เปลี่ยนแปลงทัศนคติ หรือทำให้ผิดรูปผิดร่างไปบ้าง และอาจจะรวมไปถึงคุณภาพของสีที่ใช้ การตัดกันของแสงสว่างและเงามืด เช่น งานของเอล กรีก วลาแมง โลเทรค ลิไวน์ เป็นต้น

3.3 ความทุกข์ร้อนสิ้นหวัง สังคมมีสภาพบีบคั้นสูง ไม่ว่าจะเป็นการเมือง สงคราม เศรษฐกิจ การดำรงชีวิตผู้คนในสังคมจำนวนมากมีความทุกข์ร้อนกังวลใจเคลือบแฝงอยู่ ผลงานศิลปะในลักษณะนี้ชี้ให้เห็นถึงสังคมและสภาพแวดล้อมปัจจุบันด้วย เช่น ผลงานของมุนช์ เบคอน โกยา โดมิเยร์ โคคอสซึกา ซูแดง เป็นต้น

3.4 ความรื่นรมย์ตื่นเต้นเร้าใจ คนเราส่วนใหญ่ต่างก็ปรารถนาความลึกลับลึซึ้ง ความสวยงาม และความรื่นรมย์ ศิลปินมากมายก็เน้นการเสนอรูปแบบ (ไม่ใช่เนื้อหา) ที่แสดงความรื่นรมย์ตื่นเต้นเร้าใจ

เช่น งานของเรอเนัวร์ ซากาลล์ เวเบอร์ หรือภาพสีน้ำมันของมาริน เป็นต้น

4. รูปแบบที่แสดงความลึกลับอัศจรรย์ (Fantasy) เป็นผลสืบต่อมาจากจิตใต้สำนึกของมนุษย์ด้วย เป็นผลของจินตนาการที่เหมือนโลกของความฝัน เป็นเหตุการณ์ สถานที่ บรรยากาศ หรือวัตถุที่ต่างไปจากสภาพจริงของโลกภายนอกที่มองเห็นได้ เป็นภาพในฝัน ภาพหลอน หรือภาพแห่งความหวังในสังคมประหลาด ๆ เช่น

4.1 เรื่องราวอภินิหาร ความตื่นเต้นอัศจรรย์ได้ปรากฏขึ้นอีกในศิลปะสมัยใหม่ อาจจะได้เน้นทางด้านเรื่องราวที่เหมือนอภินิหารอัศจรรย์นัก แต่กลับเน้นอภินิหารที่เกี่ยวข้องกับจิตเป็นสำคัญ อย่างภาพภูผาผิวหน้า (froitage) ของแอร์เนสต์ที่แสดงถึงป่าเขาที่อัศจรรย์ยิ่ง

4.2 ความฝันและภาพหลอน จิตวิทยาสสมัยใหม่ได้เน้นให้เห็นว่า ความฝันนั้นเป็นโลกของความอัศจรรย์และโลกของความจริงผสานกันอยู่ ผลงานที่เราพบเห็นก็คือ งานของกลุ่มเซอร์เรียลลิสม์ เช่น ภาพเขียนของคาลิ ด้วยน้ำชาบนสัตว์ของออปเปินแฮม ภาพเขียนของรูสโซ ภาพผู้หญิงอันเหมือนฝันร้ายของ ดี ลูเนง เป็นต้น

4.3 ภาพอัศจรรย์ในโลกวิทยาศาสตร์ ศิลปินในฐานะที่มีประสาทสัมผัสเฉียบคมต่อสภาพแวดล้อม บางคนได้หันมาใช้รูปแบบสัญลักษณ์บางอย่าง เพื่อสะท้อนให้เห็นความรู้สึกที่มนุษย์มีต่อสภาพสังคมวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี เช่น "ภาพการพิชิตอวกาศ" (The conquest of the art, 1913) ของเฟรเดอริก อันถือว่าเป็นภาพเกี่ยวกับอวกาศภาพแรก หรือภาพของแมทตา อย่างภาพ "นี่ไงท่าน ไฟ กินสิ" (Here Sir Fire, Eat!) เป็นต้น

4.4 ภาพอัศจรรย์และภาพหลอน เช่น งานแทงก ที่เตือนให้เราคิดถึงคุณสมบัติของวัตถุบนโลกนี้ เป็นวัตถุหลาย ๆ อย่างมารวมกันไว้ เน้นแสงเงาและทัศนียภาพชัดเจน แต่กลับสร้างแสงสีและบรรยากาศอย่างชวนอัศจรรย์ หรือภาพเขียนที่ดูเหมือนเครื่องจักรกลทางชีววิทยาของดูลูมปี เป็นต้น

(วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 96-107)

วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้จำแนกรูปแบบของศิลปะในสังคมเมืองสมัยใหม่ไว้อีกดังนี้

1. รูปแบบสำนึกนิยม (Realism) รูปแบบศิลปะแบบสำนึกนิยม เป็นรูปแบบต้นสายธารศิลปะจากสังคมตะวันตก ซึ่งชื่นชมในความงามของธรรมชาติแวดล้อม และพยายามบันทึกภาพหรือเลียนแบบธรรมชาติสิ่งแวดล้อมตามที่ตนเองชื่นชม แม้การเลียนแบบสื่อคลอใจเช่นนั้น ศิลปินจะปรับความงามตามรสนิยมที่ตนเองพึงพอใจไปบ้างก็ตาม

ถ้าพิจารณาถึงต้นสายธารศิลปะของชาวตะวันตก ศิลปะกรีกโบราณคงเป็นต้นสายธารที่เห็นได้เด่นชัด แม้นักปรัชญากรีกจะเชื่อในความจริง ความดี และความงาม ซึ่งมีมาตรฐานสูงสุดอยู่เหนือกว่าธรรมชาตินั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งความงามของเทพเจ้าในร่างมนุษย์อันสง่างาม ประวัติศาสตร์ซึ่งแกะสลักเลียนแบบร่างมนุษย์ได้เพิ่มความสง่างามไปตามอุดมคติที่เชื่อว่าสง่างามที่สุด จิตรกรรมและประติมากรรมของโรมัน สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาการ บาโรก รอคโคโก ก็ล้วนมีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติสิ่งแวดล้อมทั้งสิ้น และเมื่อถึงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 และศตวรรษที่ 19 ศิลปะลัทธิคลาสสิกใหม่ (Neoclassicism) ศิลปะจินตนิยม (Romanticism) ศิลปะสำนึกนิยม (Realism) ศิลปะลัทธิประทับใจ (Impressionism) ซึ่งรุ่งเรืองขึ้นในประเทศฝรั่งเศส ก็ล้วนเป็นศิลปะในรูปแบบสำนึกนิยม หรือรูปแบบเลียนแบบธรรมชาติสิ่งแวดล้อม แม้จะมีลักษณะแตกต่างกันอยู่บ้างก็ตาม

ศิลปะรูปแบบสำนึกนิยมได้ส่งอิทธิพลออกไปอย่างกว้างขวางในระดับสากล ตามกระแสอิทธิพลทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม รวมทั้งประเทศไทย จีน ญี่ปุ่น และประเทศอื่น ๆ ในทวีปเอเชีย ซึ่งมีศิลปะรูปแบบอุดมคติ (Idealism) ตามแบบแผนประเพณีนิยมของตนเองอยู่แล้ว ศิลปะรูปแบบสำนึกนิยมเป็นศิลปะที่รับรู้หรือทำความเข้าใจได้ง่าย เพราะมีสื่อคลอใจในธรรมชาติสิ่งแวดล้อมเป็นรูปแบบเปรียบเทียบให้เห็น เข้าใจ และชื่นชมได้

2. รูปแบบอารมณ์นิยม (Emotionalism) ศิลปะในรูปแบบอารมณ์นิยมก็พัฒนามาจากพื้นฐานรูปแบบสำนึกนิยม แต่ได้นำอารมณ์ความรู้สึกภายในที่ศิลปินมีต่อมนุษย์ ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมแสดงออกในลักษณะที่สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกภายในผสมกับรูปแบบสำนึกนิยม

ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปินชาวยุโรปโดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินอังกฤษและฝรั่งเศสได้สร้างสรรคศิลปะจินตนิยมขึ้น ศิลปินอังกฤษ เทอร์เนอร์ (Turner) และคอนสแตเบิล (Constable) สร้างสรรค์จิตรกรรมที่แสดงบรรยากาศ ท้องฟ้า พายุ ท้องทะเล อันเป็นป่วนรุนแรง ศิลปินฝรั่งเศสเจอริกอลท์ (Gericault) และเดลาครัวซ์ (Delacroix) แสดงภาพคนและเหตุการณ์ที่เร้าอารมณ์ ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปะลัทธิประทับใจสมัยหลัง (Postimpressionism) ฟานโกะ (Van Gogh) โกแกง (Gauguin) สร้างสรรค์จิตรกรรมด้วยรูปแบบที่แสดงอารมณ์เด่นชัดขึ้น และเมื่อถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20 ศิลปะลัทธิแสดงออก (Expressionism) เช่น รูโวลท์ (Rouault) เบคมันน์ (Beckmann) มุงช์ (Munch) ก็ได้แสดงอารมณ์ภายในด้วยสี รอยแปรง และการระบายสีที่ซับซ้อนในผลงานจิตรกรรมของเขา และศิลปะที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ก็ได้พัฒนาสืบมาจนถึงปัจจุบัน และสืบทอดมาถึงศิลปินสมัยใหม่ของไทยอีกด้วย

3. รูปแบบรูปแบบนิยม (Formalism) ศิลปะในลักษณะรูปแบบนิยมได้พัฒนาขึ้นเด่นชัด เมื่อต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อคานดินสกี (Kandinsky) เขียนภาพนามธรรมบริสุทธิ์ (pure abstraction) ขึ้น ซึ่ง “นามธรรมบริสุทธิ์” ในที่นี้หมายถึงรูปแบบผลงานศิลปะที่ได้แสดงภาพธรรมชาติสิ่งแวดล้อม แต่แสดงออกด้วยเส้น สี รูปทรง มิติ ฯลฯ เป็นการผสมผสานส่วนประกอบศิลปะให้คงงาม คล้ายดนตรีบรรเลงที่เสนอความไพเราะของเสียงดนตรี มิได้มีเนื้อเพลงบรรยายเนื้อหาสาระ ซึ่งการนำเสนอภาพผลงานศิลปะโดยเน้นคุณค่าของรูปแบบเช่นนี้ เนื้อหาในผลงานนั้นก็ลดบทบาทลง แต่ก็ยังคงเป็นเนื้อหาที่แฝงอยู่ในความงามของรูปแบบนั้น

เราอาจจะพิจารณาประติมากรรมเปียตา (Pieta) ของมิเกลันเจโล ศิลปินในสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการ ถ้าเราลิ้มความงามของใบหน้า แขน ขา หรือรูปแสดงร่างกายของแม่พระและพระคริสต์ หันมาพิจารณาเฉพาะความงามของการแกะสลักองค์ประกอบรอยยับย่นของเสื้อผ้า ลีลาของรูปทรงที่ผสมผสานกันอยู่เบื้องหน้า นั่นคือความงามอันมีค่ายิ่งของรูปแบบ ซึ่งผวนอยู่กับเนื้อหาซึ่งเป็นรูปแม่พระและพระคริสต์ ด้วยเหตุนี้การมุ่งเน้นเพื่อแสดงออกเพียงเฉพาะความงามของรูปแบบในทรรศนะของผู้ชื่นชมในรูปแบบนิยมแล้ว ถือว่ามีค่ายิ่งเช่นกัน นักสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่คนหนึ่งชื่อ คลิฟ เบลล์ (Clive Bell) ก็ยืนยันความงามของศิลปะสมัยใหม่ในลักษณะรูปแบบนิยม โดยเสนอความคิดว่า ศิลปะรูปแบบนิยมนั้นเป็นการค้นหาความงามของ “รูปทรงนัยสำคัญ. (significant form) รูปทรงที่มีคุณค่าทางความงามเป็นอย่างยิ่ง

ศิลปะรูปแบบนิยมได้พัฒนามาจนถึงวันนี้ ไม่ว่าจะเป็นผลงานที่แสดงรอยพู่กัน แสดงรูปทรงเรขาคณิต แสดงระนาบสี แสดงความงามของแสง แสดงรูปทรงนามธรรม ฯลฯ ซึ่งในทรรศนะเช่นนี้ วิชาลายหน้าบันโบสถ์วิหารอันงดงามของไทยที่ได้แสดงรูปธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ก็อาจจะเป็นลักษณะหนึ่งของศิลปะรูปแบบนิยม หรือเป็นศิลปะที่แสดงรูปทรงนัยสำคัญด้วยเช่นกัน

4. รูปแบบสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) ศิลปะรูปแบบสัญลักษณ์นิยมได้มีวิวัฒนาการมายาวนาน ทั้งในส่วนที่ผสมผสานอยู่กับรูปแบบศิลปะในลักษณะอื่น ๆ และศิลปะที่แสดงสัญลักษณ์เด่นชัดในตัวของมันเอง เช่น หนดเครา ในประติมากรรมคนอารยธรรมเมโสโปเตเมียแสดงถึงอำนาจ อักษรภาพของอียิปต์โบราณที่ชื่นชมได้ทั้งความงามของภาพและแปลความภาษา ท้องฟ้าสีทองซึ่งแสดงถึงสวรรค์ในศิลปะไบแซนไทน์ ภาพผลท้อ คือ การมีอายุยืนยาวและอุดมสมบูรณ์ในศิลปะจีน ภาพคนที่ได้รับการระบายสีทอง คือ เทพหรือผู้มีอำนาจราชศักดิ์ในจิตรกรรมไทย เป็นต้น

ศิลปะรูปแบบสัญลักษณ์นิยม เป็นการเสนอภาพ รูป หรือภาษา ที่ซ่อนเร้นความคิด อุดมคติ สุภาษิต หรือข้อคำสอนอย่างใดอย่างหนึ่งไว้ เพื่อให้ผู้พบเห็นได้คิดอุปมาอุปไมยและเข้าใจความหมายที่ซ่อนเร้นไว้นั้น ซึ่งในแง่จิตวิทยาแล้ว การที่คนเราได้คิดและเข้าใจด้วยตนเอง ย่อมมี “ความหมาย” ต่อบุคคลนั้นมากกว่าการยึดเหนี่ยวหรือบอกเล่าตรงๆ สัญลักษณ์ที่รับรู้ร่วมกันอยู่แล้ว หรือเป็นสัญลักษณ์ที่ศิลปินกำหนดขึ้นก็ได้

ศิลปะในสังคมสมัยใหม่ได้แสดงสัญลักษณ์ไว้ในลักษณะที่แตกต่างหลากหลาย เช่น สัญลักษณ์ของการต่อสู้ ความตาย ความก้าวหน้าและถลำหลัง ในภาพจิตรกรรมกวเอร์นิกา (Guernica) ของปิกัสโซ (Picasso) สัญลักษณ์ของความเร็วและเทคโนโลยีสมัยใหม่ในภาพหญิงเปลือยลงบันได (Nude Descending a Staircase) ของดูชอมป์ (Duchamp) สัญลักษณ์แห่งความรักในภาพวันเกิด (Birthday) ของชากาลล์ (Chagall) เป็นต้น

5. รูปแบบประเพณีนิยม (Traditionalism) ศิลปะรูปแบบประเพณีนิยมในที่นี้หมายถึง ศิลปะประเพณีนิยมของสังคมใดสังคมหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะกระแสหลัก หรือศิลปะจากวัฒนธรรมอื่น และพัฒนาหรือประยุกต์ให้เปลี่ยนไปสู่อีกลักษณะหนึ่ง แต่ก็ยังคงรักษาพื้นฐานประเพณีนิยมจากอดีตไว้ด้วยกัน เป็นความพยายามที่จะบูรณาการศิลปะอดีตและปัจจุบันเข้าไว้ด้วยกัน สำหรับสังคมไทยปัจจุบันศิลปะแบบประเพณีนิยมไทย (Thai Traditional Art) ได้มีศิลปินร่วมสมัยหลายคนต่อหลายคนให้ความสำคัญและสร้างสรรค์กันอยู่ ไม่ว่าจะเป็น เฉลิม นาคีรักษ์ เขียน ยัมศิริ ถวัลย์ ดัชนี เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ปัญญา วิจินธนสาร สุรสิทธิ์ เสาวคง ฯลฯ (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2536 : 58-62)

สุชาติ เถาทอง ได้แบ่งรูปแบบทัศนศิลป์เป็น 3 ลักษณะ คือ ศิลปะรูปลักษณ์ (Figurative Art) ศิลปะไร้รูปลักษณ์ (Nonfigurative Art) หรือศิลปะนามธรรม (Abstract Art) และศิลปะกึ่งไร้รูปลักษณ์ (Semifigurative and Non-figurative Art) ศิลปะรูปลักษณ์นั้นบางครั้งใช้ในความหมายเดียวกับคำว่า ศิลปะแสดงลักษณะ (Representational art) เป็นศิลปกรรมที่แสดงรูปลักษณะของคน สัตว์ และสิ่งอื่น ๆ ที่พบเห็นในธรรมชาติ นำเสนอผลงานโดยให้เหมือนธรรมชาติหรืออาจถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของตนเองลงไปในงานด้วยก็ได้ เรียกศิลปะชนิดนี้ว่า “ศิลปะรูปธรรม” ส่วนศิลปะไร้รูปลักษณ์ ศิลปินจะถ่ายทอดโดยไม่สนใจเรื่องธรรมชาติตามที่มองเห็น แต่จะให้ความสำคัญกับทัศนธาตุ เช่น สี เส้น และรูปร่างต่าง ๆ เป็นหลัก ตัวอย่างเช่น งานของกลุ่มนิวยอร์ก (New York school) หรือกลุ่มกัมมันตจิตรกรรม (Action painting) หรือกลุ่มลัทธิสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม (Abstract expressionism) เป็นต้น และรูปแบบที่สามคือศิลปะกึ่งไร้รูปลักษณ์ เป็นงานศิลปะที่มีการตัดทอนรูปทรงบางส่วนออกไปจากความเป็นจริงหรือดัดแปลงไปจากธรรมชาติ แต่ถ้าตัดทอนจนไม่หลงเหลือรูปทรงจริงให้เห็นได้เลย เราเรียกว่าศิลปะไร้วัตถุวิสัย (non-objective art) (สุชาติ เถาทอง, 2536 : 93-96)

จากข้อมูลข้างต้นพอสรุปได้ว่ารูปแบบทางศิลปะ หมายถึงรูปแบบที่ศิลปินใช้ในการนำเสนอเรื่องราวและเนื้อหาในงานสร้างสรรค์ของเขา รูปแบบเป็นผลรวมของการจัดองค์ประกอบและการใช้วัตถุหรือสื่อในการสร้างสรรค์ผลงาน รูปแบบแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ ได้แก่ ศิลปะรูปลักษณ์ (Figurative Art) ศิลปะไร้รูปลักษณ์ (Non-figurative Art) หรือศิลปะนามธรรม Abstract Art) และศิลปะกึ่งไร้รูปลักษณ์ (Semi figurative and Non-figurative Art)

4.4.2 โครงสร้างของภาพ

โครงสร้างของภาพ หมายถึง การจัดองค์ประกอบของรูปลักษณะ เส้น คุณค่า รูปทรง มวล ช่วงระยะพื้นผิวและสี ให้มีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ คือมีดุลยภาพ (Balance) ส่วนสัดส่วน (Proportion) ช่วงจังหวะ (Rhythm) ความกลมกลืน (Harmony) ความแตกต่าง (Contrast) และเน้นให้เกิดจุดเด่นของงานศิลปะ (Dominance) ในทางทัศนศิลป์ไม่ได้แบ่งหลักเกณฑ์เรื่องนี้ไว้ตายตัว แต่การจัดองค์ประกอบทางศิลปะโดยทั่วไป มักคำนึงถึงหลักเกณฑ์ที่สำคัญอยู่ 3 ประการ คือ

4.4.2.1 ดุลยภาพ (Balance)

ดุลยภาพ หมายถึง ความสมดุลตามสภาพการมองเห็นหรือการรับรู้เกี่ยวกับน้ำหนัก แรง และความมั่นคงบนพื้นภาพ เป็นสภาพของความรู้สึกที่รับรู้ความเหมาะสมกลมกลืนทางด้านน้ำหนักในงานออกแบบศิลปะไม่เกี่ยวกับการชั่งตวงหรือตรวจสอบน้ำหนักโดยตรง ความรู้สึกสมดุลเกิดขึ้นจากการรับรู้โดยส่วนรวม ซ้าย ขวา บน ล่าง แต่นักหนักซ้ายและขวาจะให้ความรู้สึกเกี่ยวกับความสมดุลได้เด่นชัดกว่าความสมดุลหรือดุลยภาพแบ่งออกเป็น 2 แบบคือ

1. ดุลยภาพที่เหมือนกันทั้งสองข้างหรือดุลยภาพแบบสมมาตร (Formal or Symmetrical Balance) คือความสมดุลที่มีองค์ประกอบสองข้างเหมือนกันหรือเท่ากัน เมื่อรูปทรงซ้ายขวาเหมือนกันก็หมายถึงน้ำหนักซ้ายขวามันมีภาพย่อมเท่ากันหรือใกล้เคียงกัน ซึ่งอาจจะเหมือนคนเราที่มีแขนขา ตา หู ข้างขวาเหมือนกัน เป็นต้น

2. ดุลยภาพที่ไม่เหมือนกันทั้งสองข้างหรือดุลยภาพอสมมาตร (Informal or Asymmetrical Balance) คือความสมดุลที่มีองค์ประกอบสองข้างต่างกัน เป็นการสร้างความสมดุลบนภาพที่ลักษณะซ้ายขวาต่างกัน อาจต่างกันด้วยขนาด รูปร่าง รูปทรง และสี

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ อธิบายเกี่ยวกับดุลยภาพที่ไม่เหมือนกันทั้งสองข้างว่า

1. ดุลยภาพที่ทั้งสองข้างมีรูปทรงสัดส่วนไม่เหมือนกัน แต่มีน้ำหนักเท่ากัน เช่น คนใช้ไม้คานหาบของที่มีรูปร่างไม่เหมือนกัน แต่สามารถทำให้คานนั้นอยู่ในแนวระดับได้ ก็เรียกว่าคานนั้นอยู่ในสภาพที่สมดุลได้
2. ดุลยภาพที่ทั้งสองข้างมีรูปทรงสัดส่วนและน้ำหนักไม่เท่ากันทั้งสองข้าง เช่น หาบใส่ของที่น้ำหนักไม่เท่ากัน ถ้ายกตอนกลางคานความไม่สมดุลจะเกิดขึ้น ฉะนั้นจำเป็นต้องเลื่อนไปยกให้ใกล้ข้างที่หนักกว่าอีกข้างหนึ่ง เพื่อให้เกิดความสมดุล หลักการนี้สามารถนำไปใช้ในงานศิลปะเช่นเดียวกัน
3. ดุลยภาพที่ทั้งสองข้างมีสีไม่เหมือนกัน ดุลยภาพชนิดนี้สิ่งที่มียึดสีจะต้องให้ขนาดเล็กกว่าสิ่งที่มียึดสี เพราะสีที่สดสีเช่น แดง ส้ม ให้เนื้อที่และน้ำหนักมากกว่าสีที่สงบ
4. ดุลยภาพที่ทั้งสองข้างมีพื้นผิวไม่เหมือนกัน ดุลยภาพชนิดนี้สิ่งที่มียึดผิวหยาบ เช่น พื้นผิวของหิน ต้องให้ขนาดเล็กกว่าสิ่งที่มียึดผิวเรียบ เช่น กระดาษ เพราะพื้นผิวหยาบให้ความมั่นคงและน้ำหนักมากกว่าสิ่งที่มียึดผิวเรียบ (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์, 2519 : 28-30)

อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายเกี่ยวกับดุลยภาพว่าเป็นการรับรู้ที่อยู่ในสภาพคงที่ของส่วนประกอบศิลปะ หากการรับรู้มีคงที่ก็จะเกิดความรู้สึกในลักษณะของกฎแห่งความชดเชย (law of compensation) โดยมีแนวคิดว่า รูปทรงยังมีขนาดใหญ่ย่อมมีแนวโน้มที่จะอยู่ตรงกลางของระนาบรองรับในกรอบ รูปทรงยังเล็กย่อมมีแนวโน้มที่จะเข้าไปใกล้ขอบระนาบรองรับ (อารี สุทธิพันธุ์, 2532 : 62)

4.4.4.2 ความกลมกลืน (Harmony)

ความกลมกลืนคือสภาพความประสานกลมกลืนกันของโครงสร้างทางทัศนศิลป์ เพื่อให้เกิดความพอเหมาะพอดี ดูสวยงามไม่ขัดตา

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงหลักของความกลมกลืนไว้ว่า หลักของความกลมกลืนเกี่ยวกับส่วนประกอบทั้ง 6 อย่างคือ

1. ความกลมกลืนของเส้น (Harmony of Line) ผู้ออกแบบจะต้องมีความเข้าใจเกี่ยวกับลักษณะของเส้น และสามารถแสดงความรู้สึกของเส้นตามต้องการได้ด้วย เส้นที่เกิดจากอุปกรณ์การเขียนต่างชนิดกันย่อมไม่เหมือนกัน เส้นที่เกิดจากการพิมพ์แบบ Etching ย่อมต่างกับเส้นที่เกิดจาก Drypoint เป็นต้น

2. ความกลมกลืนของทิศทาง (Harmony of Direction) คือทิศทางหรือความเคลื่อนไหวในแนวใกล้กันกลมกลืนกัน ทิศทางที่ตรงข้ามกันย่อมตัดกัน

3. ความกลมกลืนกันของรูปร่างและรูปทรง (Harmony of Form) รูปทรงที่มีลักษณะคล้ายกัน กลมกลืนกัน รูปทรงที่มีลักษณะต่างกัน ตัดกัน

4. ความกลมกลืนของขนาดและสัดส่วน (Harmony of Size)

5. ความรู้สึกกลมกลืนของลักษณะพื้นผิว (Harmony of Texture)

6. ความกลมกลืนของน้ำหนักและสี (Harmony of Value and Color)

(อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 117-125)

4.4.4.3 จังหวะและความเคลื่อนไหว (Rhythm and Movement)

จังหวะและความเคลื่อนไหว หมายถึง การนำเอาองค์ประกอบของศิลปะแต่ละอย่างที่มีลักษณะคล้ายกันมาจัดวางซ้ำ ๆ กัน จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งอย่างต่อเนื่อง การจัดจังหวะที่ดีนั้นจะเป็นการจัดที่เห็นความจำเจ ซ้ำซาก ทำให้งานมีลักษณะชวนมอง ดูแล้วแปลกตา การจัดจังหวะที่ต่อเนื่องกันยังผลให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวว่าจังหวะ (Rhythm) หมายถึง การรับรู้ที่เด่นชัดของรูปแบบที่ซ้ำซ้อนกันในทิศทางเดียวกัน ในสนามภาพของการแสดงออกบนระนาบรองรับ ก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวเป็นห่วง ๆ มีจังหวะจะโคน (อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 62)

ชูลัด นิมเสมอ ได้กล่าวอธิบายความหมายของจังหวะไว้ว่า จังหวะคือการซ้ำที่เป็นระเบียบ จากระเบียบธรรมดาที่มีช่วงห่างเท่า ๆ กัน มาเป็นระเบียบที่สูงขึ้นซับซ้อนขึ้นจนถึงขั้นเป็นรูปทรงของศิลปะ จังหวะในงานศิลปะ คือการซ้ำอย่างมีเอกภาพและความหมาย จังหวะเป็นกฎอันหนึ่งของเอกภาพที่เกิดจากการซ้ำของรูปทรง (ชูลัด นิมเสมอ. 2534 : 148)

จังหวะเป็นการซ้ำกันของหน่วยต่าง ๆ ของศิลปะ การซ้ำอย่างมีทิศทางทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว ความเคลื่อนไหวเกิดขึ้นจากความรู้สึกทางการเห็น ซึ่งเป็นเพียงการบ่งชี้ลักษณะท่าทางที่เกิดขึ้นในความรู้สึกด้วยการลงตาไม่ได้เกิดจากการเคลื่อนไหวจริง ๆ

จากข้อมูลข้างต้นพอสรุปได้ว่า โครงสร้างของภาพหมายถึงการจัดองค์ประกอบพวก เส้น จุดค่า รูปทรง พื้นผิว ขนาด ทิศทาง และสี ให้มีคุณค่าทางสุนทรียะ โดยศิลปินอาจจะจัดวางรูปทรงให้รวมกลุ่มกันในลักษณะต่าง ๆ และจัดวางในตำแหน่งที่สามารถกำหนดทิศทางความเคลื่อนไหวของรูปทรงที่ทำให้เกิดเป็นเอกภาพ ซึ่งประกอบด้วยดุลยภาพ ซึ่งมี 2 ลักษณะคือ ดุลยภาพแบบสมมาตร และดุลยภาพแบบอสมมาตร ความกลมกลืนคือสภาพความประสานกลมกลืนกันของโครงสร้างทางทัศนศิลป์ จังหวะและความเคลื่อนไหว หมายถึงการนำเอาองค์ประกอบของศิลปะแต่ละอย่างมาจัดวางในลักษณะซ้ำกันแบบต่าง ๆ อย่างต่อเนื่องเป็นจังหวะจะก่อให้เกิดจังหวะที่ต่อเนื่องและก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัยและการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่องจิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของ เฟร์นันด์ เลเฌร์ และ มาร์ค ซากาลล์ นี่เป็นการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) ซึ่งใช้กระบวนการแสวงหาความรู้ ความคิด และข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากนั้นจึงได้วิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมและนำเสนอผลงานการวิจัยโดยนำเสนอแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Analytical Description) จากนั้นผู้วิจัยจะนำผลการวิจัยมาพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ด้วยสีน้ำมันโดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ในการวิจัยเรื่องนี้ผู้วิจัยได้นำภาพผลงานจิตรกรรมของศิลปินมาวิเคราะห์ โดยวิธีการสุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมาย (purposive sampling) ซึ่งผลงานในกลุ่มตัวอย่างจะต้องมีคุณสมบัติดังต่อไปนี้

1.1 เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของเฟร์นันด์ เลเฌร์ ที่สร้างขึ้นตลอดชีวิต ช่วง ค.ศ. 1909-1955

1.2 เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของมาร์ค ซากาลล์ที่สร้างขึ้นในประเทศรัสเซีย ช่วง ค.ศ. 1914-1922

1.3 ผลงานนั้นต้องสามารถเป็นตัวแทน และเป็นเอกลักษณ์มากที่สุดของศิลปิน

จากเกณฑ์การคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างดังกล่าว ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลภาพผลงานเท่าที่สามารถรวบรวมได้ ได้ผลงานของเลเฌร์ ช่วง ค.ศ. 1909-1955 จำนวน 191 ภาพ และได้ผลงานของซากาลล์ ช่วง ค.ศ. 1914-1922 จำนวน 15 ภาพ จากนั้นผู้วิจัยได้จัดกลุ่มผลงานออกเป็นลัทธิต่าง ๆ ลัทธิลัทธิต่าง ๆ เมื่อพิจารณาคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมายอีกครั้ง ผลปรากฏว่าศิลปินทั้ง 2 คนมีผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อม ผลงานที่สามารถเป็นตัวแทนของศิลปินได้ นั่นคือการที่เลเฌร์ และซากาลล์ได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมลัทธิคิวบิสม์ (cubism) ในลักษณะส่วนตัวของแต่ละคนอย่างโด่งดัง มีผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมที่เป็นศิลปะลัทธิคิวบิสม์ของเลเฌร์ จำนวน 120 ภาพ และซากาลล์ จำนวน 15 ภาพ ดังนี้

1. กลุ่มผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อม ของเฟร์นันด์ เลเฌร์ จำนวน 120 ภาพ

กลุ่ม A เป็นผลงานศิลปะคิวบิสม์ยุคแรก

1. Nudes in the Forest, 1909-10. oil on canvas, 120 x 170 cm.
2. The Seamstress : The Artist's Mother, 1910. oil on canvas, 73 x 54 cm.
3. Three Figures (Study for Three Portraits), 1910-11. oil on canvas, 196 x 115 cm.
4. The Wedding, 1910-11. oil on canvas, 257 x 206 cm.
5. The Smokers, 1911-12. oil on canvas, 129.2 x 96.5 cm.

6. Woman in Blue, 1912. oil on canvas, 193 x 130 cm.

7. Nude Model in the Studio, 1912-13. oil on canvas, 127.8 x 95.7 cm.

กลุ่ม B เป็นผลงานที่นำศิลปะคิวบิสม์มาพัฒนาร่วมกับศิลปะออร์ฟิสม์ (Orphism) และศิลปะฟิวเจอริสม์ (Futurism)

8. Woman Sewing, 1913. oil on canvas, 93 x 72 cm.

9. Women in an Armchair, 1913. oil on canvas, 129.5 x 97 cm.

10. The Staircase, 1913. oil on canvas, 144 x 118 cm.

11. The Staircase (second version), 1914. oil on canvas, 88 x 124.5 cm.

12. The Staircase, 1914. oil on canvas, 81 x 100 cm.

13. The Staircase, 1914. oil on canvas, 144.5 x 93.5 cm.

14. The Balcony, 1914. oil on canvas, 130 x 97 cm.

15. Exit the Ballets Russes, 1914. oil on canvas, 136.5 x 100.3 cm.

16. Seated Woman, 1914. oil on canvas, 100.1 x 81 cm.

17. The Smoker, 1914. oil on canvas, 100 x 81 cm.

18. Two Figures, 1914. oil on canvas, 80 x 65 cm.

19. The Alarm Clock, 1914. oil on canvas, 100 x 81 cm.

20. Woman in Red and Green, 1914. oil on canvas, 100 x 81 cm.

21. Soldier with a Pipe, 1916. oil on canvas, 130 x 97 cm.

22. Proof that Man Descends from the Apes, 1915. oil on canvas, 80 x 50 cm.

23. The Card Game, 1917. oil on canvas, 129 x 193 cm.

กลุ่ม C เป็นผลงานที่เกี่ยวกับมนุษย์และอุปกรณ์ของเทคโนโลยีสมัยใหม่จำพวกเครื่องยนตร์กลไก และวิศวกรรม เรียกว่ายุคเครื่องยนตร์กลไก (The Machinical Age)

24. The Stove, 1918. oil on canvas, 61 x 50 cm.

25. Two Acrobats, 1918. oil on canvas, 89 x 60 cm.

26. The Circus, 1918. oil on canvas, 58 x 94.5 cm.

27. Circus Acrobats, 1918. oil on canvas, 97 x 117 cm.

28. The Pink Barge, 1918. oil on canvas, 66.5 x 92 cm.

29. The Clown, 1918. oil on canvas, 33 x 24 cm.

30. 14 July 1918 at Vernon, 1918. oil on canvas, 27.5 x 33.2 cm.

31. The Typographer, 1918. oil on canvas, 248 x 182 cm.

32. The Typographer (second version), 1919. oil on canvas, 81 x 65 cm.

33. The Typographer, 1919. oil on canvas, 132.6 x 99 cm.

34. The Typographer, 1919. oil on canvas, 54 x 46 cm.

35. Discs, 1918-19. oil on canvas, 128 x 99 cm.

36. Two Discs in the City, 1919. oil on canvas, 65 x 54 cm.

37. Study for the City (first version), 1919. oil on canvas, 65 x 54 cm.

38. Study for the City, 1919. oil on canvas, 81 x 65 cm.
39. Study for the City, 1919. oil on canvas, 95 x 127 cm.
40. The City, 1919. oil on canvas, 236.5 x 305.5 cm.
41. Men in the City (final version), 1919. oil on canvas, 146 x 113 cm.
42. The Mechanic, 1919. oil on canvas, 46 x 61 cm.
43. Boat Deck, 1919. oil on canvas, 65 x 54 cm.
44. The Waiter, 1920. oil on canvas, 93 x 65 cm.
45. Woman at the Mirror, 1920. oil on canvas, 91.5 x 64.5 cm.
46. Man with a Cane, 1920. oil on canvas.
47. Women at their Toilet (second version), 1920. oil on canvas.
48. Man with a Pipe, 1920. oil on canvas, 130.5 x 97 cm.
49. Three People, 1920. oil on canvas, 65 x 92 cm.
50. The Tugboat Bridge, 1920. oil on canvas, 96.5 x 130 cm.
51. Discs in the City, 1920-21. oil on canvas, 130 x 162 cm.
52. Three Comrades, 1920. oil on canvas, 92 x 73 cm.
53. The Mechanic, 1920. oil on canvas, 115.5 x 88.5 cm.
54. Two Women and a Still-life (first version), 1920. oil on canvas, 54 x 65 cm.
55. Two Women and a Still-life (second version), 1920. oil on canvas, 73 x 92 cm.
56. Two Women at their Toilet (final version), 1920. oil on canvas, 92 x 60 cm.
57. Three Women with a Still-life (final version), 1920. oil on canvas, 73 x 92.1 cm.
58. Animated Landscape (first version), 1921. oil on canvas, 65 x 50.5 cm.
59. Animated Landscape, 1921. oil on canvas, 64.8 x 91.4 cm.
60. Animated Landscape, 1921. oil on canvas, 50 x 65 cm.
61. Woman with Still-life (final version), 1921. oil on canvas, 65.5 x 92 cm.
62. Three Figures, 1921. oil on canvas, 92 x 73 cm.
63. Man and Woman, 1921. oil on canvas, 65 x 54 cm.

กลุ่มที่ D เป็นผลงานที่เน้นรูปทรงมนุษย์ให้เหมือนมนุษย์มากขึ้น แต่ยังเป็นรูปทรงกลมและรูปทรง

กระบอกอยู่

64. Two Women with Table and Chair, 1921. oil on canvas. ไม่ระบุขนาด
65. The Lunch (fragment, second version), 1921. oil on canvas, 96 x 65 cm.
66. Breakfast, 1921. oil on canvas, 102 x 135 cm.
67. Three Women, 1921. oil on canvas, 183.5 x 251.5 cm.
68. Woman and Child, 1922. oil on canvas, 171 x 241.5 cm.
69. Study for Woman and Child, 1922. oil on canvas, 50 x 65 cm.
70. Woman and Child, 1922. oil on canvas, 171 x 241.5 cm.
71. Two standing Women (Women in An Interior), 1922. oil on canvas, 65 x 54 cm.

72. Woman with Fruit-dish, 1924. oil on canvas, 89 x 115 cm.

73. Animated Landscape, 1924. oil on canvas, 50 x 60 cm.

74. The Reader, 1924. oil on canvas, 114 x 146 cm.

กลุ่ม E เป็นผลงานที่เน้นรูปทรงมนุษย์กับองค์ประกอบอื่น ๆ ที่เลเจิร์นนำศิลปะคิวบิสม์มาพัฒนา
ร่วมกับศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism)

75. Composition with Three Figures (Fond Bleu), 1932. oil on canvas, 71 x 89 cm.

76. Composition aux Trois Figures (fragment), 1932. oil on canvas, 143.5 x 113 cm.

77. Composition with Three Figures, 1932. oil on canvas, 128 x 230 cm.

78. La Salle de la Culture Physique-le Sport, 1933. oil on canvas, 235 x 396 cm.

79. Marie the Acrobat, 1934. oil on canvas, 73 x 92 cm.

80. Adam and Eve, 1934. oil on canvas, 113 x 160 cm.

81. Two nude and Three objects, 1936. oil on canvas, 130.2 x 162 cm.

82. Adam and Eve, 1935-39. oil on canvas, 228 x 324 cm.

83. Composition with Two Parrots, 1935-39. oil on canvas, 400 x 480 cm.

กลุ่ม F เป็นผลงานชุด ช่างก่อสร้าง (The Builders)

84. Les Constructeurs, 1950. oil on canvas, 126 x 143 cm.

85. Le Constructeurs aux Cordages, 1950. oil on canvas, 161.3 x 114 cm.

86. Etude pour les Constructeurs, 1950. oil on canvas, 162.4 x 130 cm.

87. Etude pour les Constructeurs, 1950. oil on canvas, 162 x 129.5 cm.

88. The Constructors, 1950. oil on canvas, 300 x 200 cm.

89. Les Constructeurs, 1951. oil on canvas, 97 x 130 cm.

90. Composition with Two Seamen, 1951. oil on canvas, 130 x 97 cm.

91. Composition aux Deux Matelots, 1951. oil on canvas, 140 x 108 cm.

92. Les Constructeurs, 1951. oil on canvas, 97 x 130 cm.

กลุ่ม G เป็นผลงานเกี่ยวกับการออกไปท่องเที่ยวพักผ่อนของผู้คนเมืองในสภาพแวดล้อมต่าง ๆ
ซานเมือง เรียกว่าชุด Country Outing

93. Les Belles Cyclistes, 1944. oil on canvas, 112 x 127 cm.

94. Homage to Louis David (Les Loisirs), 1948-49. oil on canvas, 154 x 185 cm.

95. Les Loisirs sur Fond Rouge, 1949. oil on canvas, 144 x 148 cm.

96. Hommage a Louis David (fragment), 1951. oil on canvas, 130 x 97 cm.

97. Les Deux Cyclistes, la Mare et l' Enfant, 1951. oil on canvas, 162 x 114 cm.

98. The Country Outing, 1952-53. oil on canvas, 162 x 104 cm.

99. The Country Outing, 1952-53 oil on canvas, 114 x 146 cm.

100. The Country Outing (second version), 1953. oil on canvas, 130 x 161 cm.

101. The Country Outing, 1954. oil on canvas, 194.5 x 194.5 cm.

102. The Country Outing, 1954. oil on canvas, 245 x 301 cm.

103. Two Women holding Flowers, 1954. oil on canvas, 97 x 130 cm.
104. Le Campeur (couleurs en dehors), 1953-54. oil on canvas, 129.5 x 96.5 cm.
105. The Campers, 1954. oil on canvas, 162 x 123 cm.
106. The Campers, 1954. oil on canvas, 300 x 245 cm.

กลุ่ม H เป็นผลงานเกี่ยวกับนักแสดงกายกรรมและขบวนพาเหรดของเหล่านักแสดงกายกรรม

วันยิ่งใหญ่ เรียกว่าชุด The Big Parade

107. Acrobates et Musiciens, 1945. oil on canvas, 114 x 145.8 cm.
108. Composition au Cheval Blanc, 1945. oil on canvas, 65 x 90 cm.
109. Big Julie, 1945. oil on canvas, 111.8 x 127.3 cm.
110. Acrobat and His Partner, 1948. oil on canvas, 130 x 162 cm.
111. The Big Parade (first version), 1952. oil on canvas, 181 x 212 cm.
112. La Grande Parade, 1952. oil on canvas, 182.9 x 213.4 cm.
113. The Big Parade (sketch), 1953. oil on canvas, 65 x 92 cm.
114. The Great Parade with a Red Background, 1953. oil on canvas, 114 x 155 cm.
115. The Bareback Rider, 1953. oil on canvas, 92 x 65 cm.
116. Acrobat on Horseback, 1953. oil on canvas, 92 x 65 cm.
117. Deux Acrobat et Trois Oiseaux, 1953. oil on canvas, 60 x 92 cm.
118. The Big Parade, 1954. oil on canvas, 299 x 400 cm.
119. The Big Parade (definitive version), 1954. oil on canvas, 300 x 480 cm.
120. Le Jongleur et la Danseuse, 1954. oil on canvas, 95 x 128 cm.

2. กลุ่มผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อม ของ มาร์ค ซากาลส์ ช่วง ค.ศ. 1914-1922 จำนวน 15 ภาพ เป็นผลงานที่ซากาลส์สร้างสรรค์ขณะอยู่อาศัยในประเทศรัสเซีย ซึ่งเป็นช่วงที่ซากาลส์ได้สร้างสรรค์ศิลปะคิวบิสม์

1. Feast Day (Rabbi with Lemon), 1914. oil on cardboard, 100 x 80.5 cm.
2. Over Vitebsk, 1914. oil on cardboard, 73 x 92.5 cm.
3. The Red Jew, 1915. oil on cardboard, 100 x 80 cm.
4. The Birthday, 1915. oil on cardboard, 80.5 x 99.5 cm.
5. The Poet Reclining, 1915. oil on cardboard, 77 x 77.5 cm.
6. The Promenade, 1917. oil on canvas, 170 x 163.5 cm.
7. Bella with White Collar, 1917. oil on canvas, 149 x 72 cm.
8. Double Portrait with Wineglass, 1917. oil on canvas, 235 x 137 cm.
9. The Blue House, 1917. oil on canvas, 91 x 96.8 cm.
10. Self-portrait with Palette, 1917. oil on canvas, 88.9 x 58.4 cm.
11. The Grey House, 1917. oil on canvas, 68 x 74 cm.
12. The Apparition, 1917. oil on canvas, 157 x 140 cm.

13. Above the Town, 1917-18. oil on canvas, 136 x 233 cm.
14. The Wedding, 1917-18. oil on canvas, 100 x 119 cm.
15. Cubist Landscape, 1918. oil on canvas, 100 x 59 cm.

หลังจากได้จัดกลุ่มผลงานจิตรกรรมของศิลปินทั้ง 2 คนแล้ว ผู้วิจัยได้พิจารณาคัดเลือกในชั้นสุดท้ายจากแต่ละกลุ่ม โดยเลือกผลงานที่ตรงกับจุดมุ่งหมายมากที่สุดเพื่อให้ได้มาซึ่งกลุ่มตัวอย่าง จึงได้ผลงานของเฟร์นันด์ เลเจร์ จำนวน 14 ภาพ ส่วนผลงานของมาร์ค ซากาลส์ เนื่องจากจำนวนประชากรมี 15 ภาพเท่านั้น ผู้วิจัยจึงเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่างทั้งหมด จึงได้กลุ่มตัวอย่างจากศิลปินทั้งสองคนจำนวน 29 ภาพ ดังนี้

ผลงานของเฟร์นันด์ เลเจร์ จำนวน 14 ภาพ ได้แก่

- 1) Nudes in the Forest, 1909-10. oil on canvas, 120 x 170 cm.
- 2) The Wedding, 1910-11. oil on canvas, 257 x 206 cm.
- 3) The Card Game, 1917. oil on canvas, 129 x 193 cm.
- 4) Circus Acrobats, 1918. oil on canvas, 97 x 117 cm.
- 5) The City, 1919. oil on canvas, 231 x 298.5 cm.
- 6) The Tugboat Bridge, 1920. oil on canvas, 96.5 x 130 cm.
- 7) Man and Woman, 1921. oil on canvas, 65 x 54 cm.
- 8) Three Women, 1921. oil on canvas, 183.5 x 251.5 cm.
- 9) Animated Landscape, 1924. oil on canvas, 50 x 60 cm.
- 10) Composition with Two Parrots, 1935-39. oil on canvas, 400 x 480 cm.
- 11) Homage to Louis David (Les Loisirs), 1948-49. oil on canvas, 154 x 185 cm.
- 12) The Constructors, 1950. oil on canvas, 300 x 200 cm.
- 13) The Country Outing, 1954. oil on canvas, 245 x 301 cm.
- 14) The Big Parade, 1954. oil on canvas, 299 x 400 cm.

ผลงานของมาร์ค ซากาลส์ จำนวน 15 ภาพ ได้แก่

- 1) Feast Day (Rabbi with Lemon), 1914. oil on cardboard, 100 x 80.5 cm.
- 2) Over Vitebsk, 1914. oil on cardboard, 73 x 92.5 cm.
- 3) The Red Jew, 1915. oil on cardboard, 100 x 80 cm.
- 4) The Birthday, 1915. oil on cardboard, 80.5 x 99.5 cm.
- 5) The Poet Reclining, 1915. oil on cardboard, 77 x 77.5 cm.
- 6) The Promenade, 1917. oil on canvas, 170 x 163.5 cm.
- 7) Bella with White Collar, 1917. oil on canvas, 149 x 72 cm.
- 8) Double Portrait with Wineglass, 1917. oil on canvas, 235 x 137 cm.
- 9) The Blue House, 1917. oil on canvas, 91 x 96.8 cm.
- 10) Self-portrait with Palette, 1917. oil on canvas, 88.9 x 58.4 cm.
- 11) The Grey House, 1917. oil on canvas, 68 x 74 cm.

- 12) The Apparition, 1917. oil on canvas, 157 x 140 cm.
- 13) Over the Town, 1918. oil on canvas, 141 x 198 cm.
- 14) The Wedding, 1917-18. oil on canvas, 100 x 119 cm.
- 15) Cubist Landscape, 1918. oil on canvas, 100 x 59 cm

2. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของเฟร์นันด์ เล เจริ์ และมาร์ค ซากาลส์ ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นในการวิเคราะห์ดังนี้

- 2.1 ที่มาของแนวความคิด
- 2.2 เนื้อหาของภาพ
- 2.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์
 - 2.3.1 การใช้เส้น
 - 2.3.2 การใช้รูปทรง
 - 2.3.3 การใช้สี
 - 2.3.4 วิธีการระบายสี
- 2.4 รูปแบบและโครงสร้างภาพ

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผลงานของ เฟร์นันด์ เลเจร์ จำนวน 14 ภาพ

1. ชื่อภาพ Nudes in the Forest, 1909-10.
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
ขนาด 120 x 170 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 1

ที่มาของแนวความคิด

ภาพ Nudes in the Forest นับเป็นช่วงสำคัญในกระบวนการพัฒนาของเลเจร์ หากจะเปรียบเทียบระหว่างเลเจร์กับปิกัสโซแล้ว ภาพหญิงสาวแห่งเมืองอาวียอง (Les Femmes d'Alger) เป็นภาพที่ก่อให้เกิดจุดพลิกผันให้กับปิกัสโซ ในทำนองเดียวกันภาพ Nudes in the Forest ก็ทำให้เกิดจุดพลิกผันให้แก่เลเจร์เช่นกัน เลเจร์เป็น 1 ใน 4 ศิลปินคิวบิสต์ที่ยิ่งใหญ่ แต่เขามีความคิดเห็นที่แตกต่างไปจากบราก ปิกัสโซ และกริส ภาพนี้เขาส่งงานแบบศิลปะคิวบิสต์ที่ต้องใช้ความเพียรพยายามอย่างหนัก เขาตั้งใจที่จะออกแบบจิตรกรรมให้คล้ายกันกับศิลปะคิวบิสต์ยุคสังเคราะห์ (Synthetic Cubism) แต่ทว่าเราจะเห็นเป็นวัตถุรูปทรงกระบอก ไม่เป็นแบบรูปลูกบาศก์สี่เหลี่ยม เขาทำเป็นวัตถุทรงกลมและภาชนะรูปทรงกระบอก ในงานของเลเจร์นั้นรับทอดลักษณะบางอย่างจากเซซานน์ (Paul Cézanne) เขามีความนิยมชมชอบวัตถุรูปทรงกระบอกที่มีทั้งหมด อปอลลิแนร์ นักกวีและศิลปินร่วมสมัยได้เขียนเกี่ยวกับภาพนี้ไว้ว่า

ภาพคนตัดไม้ พบแต่ร่องรอยของคน ร่องรอยต้นไม้ที่ถูกขวานตัดจนโล่งเตียน การใช้สีบนพื้นภาพที่มีสีเข้ม สีเขียวชอุ่มที่สว่างสดใสในส่วนที่เป็นใบของต้นไม้ มันคล้ายกับผลงานของเซซานน์ในอดีตที่เลเจรีชื่นชอบ ในขณะเดียวกันที่ภาพนี้ยังมีที่มาของแนวความคิดในการใช้สีเอกรงค์ (Monochrome) การสร้างบรรยากาศลีจากภาพของรูสโซ (Henri Rousseau) เลเจรีได้กล่าวว่า งานที่ฉันคุ้นเคยทั้งหมดด้วยร่างกายแรงใจไปสู่ ลักษณะตรงข้ามที่สุดเข้ากับอิมเพรสชันนิสม์ ฉันครุ่นคิดถึงความปลอดภัยที่จะไม่เกี่ยวข้องกับรูปทรงมนุษย์ คนเรียกงานของฉันว่า Tubist ภาพ Nudes in the Forest เป็นผลของกระบวนการที่ฉันทุ่มเทความพยายาม ด้วยเวลา 2 ปี ฉันต้องการแหวกออกมาจากกฎเกณฑ์ พยายามผลักดันให้คนยอมรับ ฉันทำงานชิ้นนี้เสร็จในปี 1910 ผู้คนกล่าวถึงงานชิ้นนี้ว่ารับอิทธิพลจากจิตรกรรมของรูสโซ มันเป็นไปได้ เพราะว่าฉันดูงานช่วงอดีตของ รูสโซ ถ้าหากฉันรับอิทธิพลมา มันก็เป็นการทำอย่างรู้ตัวและตั้งใจ อาจเป็นจริงตามที่เขาพูด แต่ฉันรู้สึกว่าคุณใช้สีได้ดี มีลักษณะเป็นตัวของตัวเอง และไม่รู้เหมือนกันว่าทำไมฉันจึงทุ่มเทอย่างมากกับมัน (Gilles Neret. 1993 : 42)

เนื้อหาของภาพ

เป็นเนื้อหาเพื่อสังคมที่เกี่ยวกับมนุษย์กับสภาพแวดล้อมของป่าไม้ เป็นภาพมนุษย์กำลังใช้ ขวานตัดต้นไม้ในป่า สภาพป่าไม้ที่ถูกตัดลงไปจำนวนมากเหลือแค่ 3-4 ต้น เลเจรีทุ่มเทพัฒนาผลงานให้แตกต่างจากศิลปินคนอื่น ๆ สภาพรูปทรงของมนุษย์และต้นไม้เป็นรูปทรงย่อยๆ ของรูปทรงกระบอก รูปทรงเหลี่ยมประกอบกันขึ้นเป็นรูปทรงใหญ่ ดูภาพลางตาไปหมด เพราะสภาพแตกละเอียดที่เลเจรีตัดทอน รูปทรงลงมาเป็นภาพมนุษย์ที่ไม่สวมเสื้อผ้า จึงตรงกับชื่อภาพ The Nudes in the Forest

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นลักษณะการไม่เน้นเส้น จะเป็นเส้นที่เกิดจากขอบของสี ขอบของรูปร่าง รูปทรงที่มีสีและน้ำหนักแตกต่างกัน โดยเส้นที่ปรากฏจะมีลักษณะแตกกระจายไม่ซ้ำกัน

การใช้รูปทรง เป็นรูปทรงกระบอกและรูปทรงเรขาคณิตผสมผสานกัน เลเจรีย่อยรูปทรง ต้นไม้ รูปทรงมนุษย์จากรูปทรงธรรมชาติมาสู่รูปลดตัดทอนจนเป็นรูปทรงที่แทบจะดูไม่ออกว่ามนุษย์แต่ละคน นั้นเป็นหญิงหรือชาย

การใช้สี เป็นการใช้สีวรรณะเย็นทั้งภาพ ไม่ปรากฏส่วนใดเป็นสีวรรณะร้อนเลย เกือบจะเป็น สีเอกรงค์ เป็นลักษณะการใช้สีเพื่อให้ประสานกลมกลืนด้วยโครงสร้างสีเขียวน้ำหนักอ่อน-แก่ เป็นการใช้สี กลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักของสีเดียว

วิธีการระบายสี ส่วนใหญ่จะใช้วิธีการระบายสีขอบคมด้วยการระบายสีเรียบกลมกลืน เป็น รูปทรงกระบอกของรูปทรงมนุษย์ รูปทรงต้นไม้ การระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสีช่วยให้ภาพนี้กลมกลืนกัน ทั้งภาพ

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ

เป็นลักษณะศิลปะรูปแบบรูปแบบนิยม (Formalism) เลเจรีต้องการสร้างรูปทรงกระบอก ต่างๆ เป็นรูปทรงของวัตถุต่างๆ แทนรูปแบบสัญลักษณ์หรือความเหมือนจริง

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร ด้วยการจัดวางวัตถุด้านซ้ายและด้านขวาของภาพไม่เหมือนกัน ความสมดุลที่เกิดขึ้นก็เนื่องจากการจัดวางรูปทรงและปริมาตรของทั้งสองด้านถ่วงดุลกันโดยความรู้สึก

ความกลมกลืน เป็นการจัดความกลมกลืนด้วยวรรณะสีเย็นและการใช้รูปทรงกระบอก รูปทรงบาตรก็ลักษณะต่างๆ

จังหวะและความเคลื่อนไหว การจัดวางรูปทรงมนุษย์ที่เป็นรูปทรงเหลี่ยมผสมกับรูปทรงกระบอก รูปทรงกรวย การจัดวางที่ห่างกันบ้าง ชิดกันบ้าง โดยมีรูปทรงใหญ่ที่อยู่ระยะหน้าสุด ระยะกลางที่มีขนาดลดหลั่นลง รูปทรงต้นไม้ด้านซ้ายของภาพที่เว้นระยะห่าง และมีความคมชัดต่างกัน ก่อให้เกิดเป็นความเคลื่อนไหวของภาพ

2. ชื่อภาพ The Wedding, 1910-11.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 257 x 206 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 2

ที่มาของแนวความคิด

ภาพนี้เลอเฌร์ได้แนวคิดจากจิตรกรรมของเดอลาอูเนย์ (Delaunay) จากภาพ The City และงานชุด Towers อิทธิพลที่ปรากฏในงานของเลอเฌร์ได้แก่ ภาพ Three Figures, 1910 ภาพ The Smoker, 1911 และภาพ The Wedding, 1910 เลอเฌร์ได้เปลี่ยนแปลงจิตรกรรมของเขาขนาดใหญ่ 2 ยุคในภาพ Nudes in the Forest และภาพ The City ซึ่งภาพเขียนในยุคนี้ อปอลลิแนร์ ได้ตั้งชื่อรูปแบบงานของเลอเฌร์ และ เดอลาอูเนย์ ด้วยภาษากวีชื่อว่า "Orphic Cubism" เลอเฌร์ได้เขียนภาพ The Wedding ในช่วงนี้

เนื้อหาของภาพ

ถึงแม้จะมีชื่อภาพว่า The Wedding ก็ตาม เนื้อหาน่าจะเกี่ยวกับพิธีแต่งงานและงานฉลองสมรส ในภาพไม่ปรากฏความชัดเจนเหมือนชื่อภาพแต่อย่างใด เป็นเพียงร่องรอยของรูปทรงที่แตกกระจาย

ทัศนียภาพแทบจะไม่ปรากฏเหลืออยู่ในภาพ ปริมาตรของรูปทรงเป็นลักษณะไม่ต่อเนื่องและวางซ้อนๆ กัน เป็นแนวตั้ง 2 คอลัมน์ ชายและขวา บนพื้นภาพที่เป็นระนาบเรียบๆ แสดงการเคลื่อนไหวของร่างกายมนุษย์ ทิวทัศน์ อาคารบ้านเรือน บางแห่งพอมองเห็นเป็นเลาๆ และเข้าใจว่าเป็นภาพอะไรแบบไม่ตรงเสียทีเดียว ยากที่จะเข้าใจ กลุ่มมนุษย์ที่มักจะปรากฏแค่รูปใบหน้า แขน และมือ มองเห็นไม่เต็มตัว

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น ในภาพ The Wedding เริ่มที่จะมีการใช้เส้นที่เกิดจากการลากให้เป็นเส้นจริงๆ ตามรูปร่างรูปทรงต่างๆ แต่ก็ยังมีการใช้เส้นที่เกิดจากขอบของสีที่ตัดกันของน้ำหนักต่างกัน เกิดเป็นเส้นต่างๆ

การใช้รูปทรง เป็นการใช้รูปทรงตัดทอนดัดแปลงเปลี่ยนสภาพรูปทรงให้ย่อยละเอียดแล้วนำมาประกอบที่เน้นที่ว่างพองๆ กับรูปทรงมนุษย์ และสภาพแวดล้อมที่เป็นบ้านเรือน ต้นไม้

การใช้สี เป็นการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง การใช้สีประสานกลมกลืนที่ไม่คำนึงถึงสีตามธรรมชาติ จะใช้สีกลุ่มเทามากที่สุด โดยมีสีเหลืองผสมขาวในลำดับรองลงมา มีสีน้ำตาลเงินบนเสื้อของรูปทรงมนุษย์บริเวณส่วนบนด้านขวาของภาพ ถัดลงมาเป็นสีเหลือง ส่วนบริเวณครึ่งซ้ายของภาพทั้งหมดมีสีเหลืองผสม ส่วนพื้นที่ว่างทั้งภาพ จะเป็นสีขาวที่ถูกผสมด้วยสีเหลืองและสีเทาเป็นส่วนใหญ่ จะมีสีเขียว สีน้ำตาล ผสมแบบเจือจาง ในแถบครึ่งภาพซีกซ้ายของภาพ

วิธีการระบายสี เป็นการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักทั่วทั้งภาพ การระบายสีขอบคมบริเวณที่เป็นขอบรูปทรงต่างๆ การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน การวาดภาพและระบายสีขึ้นบนในส่วนที่เป็นรูปร่างรูปทรงมนุษย์ อาคารบ้านเรือน ต้นไม้ และการระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง เฉพาะพื้นผิวภาพบางแห่ง

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ รูปแบบที่แสดงในภาพนี้เป็นรูปแบบรูปแบบนิยม

โครงสร้างของภาพ เป็นการจับภาพแบบอสมมาตร

ความกลมกลืน เป็นการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีเทา สีเขียวปนเทา และน้ำตาลเงินปนเทา ความกลมกลืนของรูปทรงที่แตกกระจายรูปทรงออก สภาพของที่ว่างของภาพโดยรวมที่ช่วยให้ภาพไม่อึดอัดเกินไป ความกลมกลืนกันของเส้นทั้งเส้นที่ปรากฏจริงและเส้นจากขอบสีที่เป็นเส้นตรง และเส้นโค้งผสมกันอย่างพอดี

จังหวะและความเคลื่อนไหว ภาพ The Wedding จะมีพื้นที่ว่างอยู่เป็นระยะๆ ที่แตกต่างกัน รูปทรงของมนุษย์ที่แตกย่อยออกไปนั้นจะวางซ้ำซ้อนกันอยู่เป็นกลุ่ม รูปทรงของต้นไม้ กลุ่มบ้านเรือนจะซ้ำๆ กัน เป็นกลุ่มๆ เมื่อดูภาพรวมจะพบรูปทรงใหญ่ โดยมีรูปทรงย่อยอยู่เป็นกลุ่มๆ การให้น้ำหนักที่มีความแตกต่างหลายระดับเกิดเป็นมิติที่เพิ่มความซับซ้อนมากยิ่งขึ้น ความเคลื่อนไหวของภาพที่เกิดขึ้นเนื่องจากการซ้ำกันของรูปทรงตามที่กล่าวแล้วนั่นเอง

3. ชื่อภาพ The Card Game, 1917.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 129 x 193 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 3

ที่มาของแนวความคิด

เนอเร็ต ได้กล่าวเกี่ยวกับที่มาของแนวความคิดของภาพ The Card Game ไว้ ความว่า

เลอเอร์ เขียนภาพ The Card Game ขึ้นในปี 1917 ในช่วงพักฟื้นหลังจากเข้าไปนอนรักษาตัวในโรงพยาบาล Villepinte เป็นเวลา 3 สัปดาห์ เขาเขียนภาพจากประสบการณ์ขณะที่เขาเป็นทหารเมื่อครั้งออกรบแนวหน้าในปี 1914-1916 เขาเคยประจำการหน่วยปืนใหญ่ เขาได้เห็นการทำงานของปืนกลขนาด 75 มิลลิเมตร ภายใต้แสงแดด เมื่อครั้งออกรบเขาไม่มีสิ่งที่จะเขียนรูป เขาได้แต่วาดลายเส้นเก็บไว้ เหตุการณ์ครั้งนั้นเขาประทับใจทหารหาญที่มีหลายแผนกหลายเหล่าหลายยศฐาที่มีความแตกต่างกัน เพื่อนคู่หูที่ออกรบด้วยกันล้มตายไปหลายคน เขาจึงนำประสบการณ์ครั้งออกรบ มาเป็นช่วงทหารกำลังรอการอยู่เวรยาม จึงใช้เวลาด้วยการเล่นไพ่ ประกอบกับเลอเอร์ประทับใจกลไกของท้ายกระบอกปืนใหญ่ และการออกรบของทหารในเครื่องแบบแต่ละคนทำหน้าที่ของตนเอง เหมือนกับเป็นมนุษย์หุ่นยนต์ จึงทำให้เลอเอร์เกิดความคิดในการพัฒนาผลงานของเขาเป็นรูปทรงกระบอกในภาพนี้เป็นภาพแรกของการสร้างงานแนวนี้ (Neret, 1993 : 70)

เนื้อหาของภาพ

เป็นภาพทหาร จำนวน 4 คน กำลังเล่นไพ่ รูปทรงของทหารเปลี่ยนแปลงสภาพเป็นรูปทรงคล้ายกับหุ่นยนต์ โดยมีชิ้นส่วนคล้ายกับท้ายกระบอกปืนที่เป็นโลหะทรงกระบอกกลม มีด้านหนึ่งโตกว่า

เล็กน้อย เลเจอร์ วาดภาพนี้เพื่อยกย่องเชิดชูความสามารถของทหารที่มีพลกำลัง พลังความเคลื่อนไหว ขณะเดียวกันก็แสดงความไม่เห็นด้วยกับสงครามที่ทำให้ผู้ชายที่เป็นทหารต้องตาย บ้านเรือนและอาคารอื่นๆ ต้องพังพินาศไปกับสงคราม

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น ในภาพ The Card Game ใช้เส้นที่เกิดจากขอบสีมากกว่าการเขียนเป็นลักษณะของเส้นโดยตรง เส้นที่ปรากฏจะเป็นเส้นแนวตั้งในลักษณะทั้งตั้งตรง ตั้งเอียงเล็กน้อย เส้นแนวเฉียงจะใช้รองลงมา จึงเกิดความรู้สึกจากเส้นเป็นความแข็งแรง ในขณะที่แสดงความเคลื่อนไหวไปพร้อมๆ กัน

การใช้รูปทรง เป็นการใช้รูปทรง ดัดทอน ดัดแปลง เปลี่ยนสภาพเป็นรูปทรงกระบอกเชื่อมต่อประสานกันกับรูปทรงสี่เหลี่ยม

การใช้สี เป็นการใช้สีเพื่อให้แต่ละสีประสานส่งเสริมกัน ด้วยการใช้สีส่วนใหญ่เป็นสีเลียนแบบสีโลหะทรงกลม เมื่อโดนแสงด้านหน้าก็จะเกิดเงาขึ้นทั้ง 2 ข้าง ส่วนตรงกลางจะเป็นมันวาว สีส่วนรวมจึงเป็นสีขาว สีเทา สีดำ สีเทาปนน้ำเงิน สีในกลุ่มนี้จะระบายเป็นรูปทรงมนุษย์หุ่นยนต์ หรือรูปทหารกำลังเล่นไพ่ และส่วนพื้นภาพด้านบน สีแดง จะใช้แทรกตรงกลางรูปทรงมนุษย์ ด้านซ้าย และกลางภาพ สีเหลืองจะใช้บริเวณพื้นภาพตรงกลางก่อนไปด้านล่างของภาพ

เมื่อพิจารณาโดยรวมแล้วเป็นการใช้สีประสานกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ และใช้สีประสานส่งเสริมกันด้วยสีสดใสเป็นส่วนรองลงมา

วิธีการระบายสี ส่วนใหญ่จะเป็นวิธีการระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม การวาดภาพและระบายสีชั้นบน การระบายสีผสมแสดงน้ำหนัก

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ รูปแบบสัญลักษณ์นิยมเป็นรูปแบบดัดทอนดัดแปลง มีเค้าโครงเป็นรูปทรงมนุษย์ แต่เปลี่ยนแปลงเป็นรูปทรงกระบอกและรูปทรงเหลี่ยมเชื่อมต่อประสานกันเกือบเป็นรูปแบบนามธรรม

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นดุลยภาพแบบสมมาตร

ความกลมกลืน เป็นการสร้างความกลมกลืนโดยการใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีเทา สีน้ำเงิน ปนเทาเป็นส่วนใหญ่ ความกลมกลืนของลักษณะพื้นผิว ความกลมกลืนของเส้นที่เกิดจากขอบสีหรือขอบวัตถุ รูปทรงกระบอก ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นแนวตั้ง แนวเฉียง

จังหวะและความเคลื่อนไหว รูปทรงมนุษย์ที่เลเจอร์สร้างในภาพนี้เป็นการนำรูปทรงกระบอกของปากกระบอกปืนกลมาประกอบกันเป็นรูปทรงทหารกำลังเล่นไพ่ การซ้ำกันของรูปทรงกระบอกหลายขนาด การทำเป็นชั้นบันไดซ้อนๆ กันในแต่ละรูปทรง การซ้ำกันเป็นจังหวะที่มีทั้งแบบสม่ำเสมอ และการซ้ำแบบก้าวหน้า นิ้วมือจะเป็นการซ้ำเท่ากัน ฉากพื้นหลังเป็นการลดหลั่นเล็กน้อย พื้นโต๊ะที่เล่นไพ่เป็นพื้นที่ลดหลั่นจากใหญ่แล้วเล็กลงๆ เมื่อดูภาพรวมจะพบความเคลื่อนไหวคล้ายหุ่นยนต์ในเครื่องแบบของทหารที่มีความต่อเนื่องกันทุกคน

4. ชื่อภาพ The Circus, 1918.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 58 x 94.5 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 4

ที่มาของแนวความคิด

ภาพ The Circus เป็นภาพเกี่ยวกับการแสดงของคณะละครสัตว์ เป็นแนวเรื่องที่เกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำอีกที่ศิลปินหลายคนเขียนกันมาโดยตลอดรวมถึงเลอเฌร์ด้วย เลอเฌร์เริ่มเขียนภาพแนวการแสดงของคณะละครสัตว์นี้หลังจากที่เขาหันมาเขียนภาพคนเล่นไพ่ นอกนั้นมีศิลปินอีกหลายคนที่เป็นแรงดลใจให้เลอเฌร์ได้แก่ ผลงานของเดอร์การ์ (Degas) เรอโนัวร์ (Renoir) เซอร์วาดต์ (Seurat) และทูลูส-โลเทรค (Toulouse-Lautrec) และผลงานชั้นดีอันยิ่งใหญ่จากอาซิเพนโก (Archipenko) คาลเดอร์ (Calder) ซากาลลี (Chagall) ลอเรนซ์ (Laurens) ปิกาสโซ (Picasso) โรอูลท์ (Rouault) และแวนดองซ์ (Van Dongen)

ก่อนที่เลอเฌร์จะมาเขียนภาพ The Circus เขาเขียนภาพทหารเหมือนหุ่นยนต์กำลังเล่นไพ่ในภาพ The Card Game ต่อมาเขาค้นพบสาระใหม่เกี่ยวกับความสนุกสนานง่าย ๆ ในโรงละครสัตว์ และการแสดงละครกลางแจ้ง ซึ่งมีส่วนประกอบทั้งงดงามอย่างน่าอัศจรรย์และมีเสน่ห์ เลอเฌร์เคยชมการแสดงของคณะละครสัตว์ที่โรงแสดงละครสัตว์ The Medrano Circus การได้เห็นภาพการแสดงต่อหน้าสาธารณชนก่อให้เกิดความรู้สึกที่อยากจะถ่ายทอดภาพเหล่านั้นไว้บนผ้าใบ เด็ก ๆ ต่างดีใจและรับรู้การมาถึงของคณะละครสัตว์เป็นการเสี่ยงภัยที่โดดเด่นเป็นพิเศษกับการเคลื่อนไหวที่เร้าอารมณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละคืนนั้น ดูเหมือนว่ามันจะเกิดขึ้นแล้วก็หายไป เป็นปรากฏการณ์ที่เหมือนปาฏิหาริย์เมื่อสิ่งของที่มีอยู่จู่ ๆ ก็หายไปในช่วงพริบตา มันเป็นหนทางเตือนความทรงจำในสมัยยังเป็นเด็กของเลอเฌร์ (Gilles Neret, 1993 : 78)

เนื้อหาของภาพ

เป็นภาพการแสดงของคณะละครสัตว์ มีรูปสุนัข รูปตัวตลก อยู่ถัดจากแนวกกลางมาด้านซ้ายของภาพไม่มาก ด้านขวามีภาพเงาของคนขี่ม้า รูปตัวตลกอยู่ส่วนกลางภาพ

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น ส่วนใหญ่จะเป็นเส้นที่เกิดจากขอบสี ขอบรูปทรงต่างๆ ลักษณะเส้นแนวตั้งมากกว่า ส่วนกลางภาพจะเป็นเส้นโค้งที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กันระหว่างเส้นด้านซ้ายกับเส้นด้านขวาของภาพ

การใช้รูปทรง เป็นการใช้รูปทรงลดตัดทอนและรูปทรงเรขาคณิต รูปทรงลดตัดทอน ได้แก่ รูปมนุษย์ รูปสุนัข รูปม้า นอกนั้นจะเป็นรูปทรงเรขาคณิต ได้แก่ รูปสี่เหลี่ยมลักษณะต่างๆ รูปสามเหลี่ยม ส่วนของรูปโค้ง รูปทรงกรวย และมีการใช้ตัวอักษรมาประกอบบริเวณด้านขวาส่วนบนของภาพ

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของการใช้สีให้ประสานส่งเสริมกัน โดยมีสีหลักที่ใช้คือ สีเหลือง สีดำ สีเทา สีแดง สีเขียว และมีสีขาวสอดแทรกอยู่ระหว่างรูปทรงต่างๆ เลเซอร์เล็กลงสีที่ก่อให้เกิดความกลมกลืนและเกิดความเด่นในส่วนที่ต้องการเน้นไปด้วย

วิธีการระบายสี ในภาพนี้มีวิธีการระบายสี คือ การระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม และการระบายสีเป็นจุด

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบรูปแบบนิยมที่เลเซอร์ ต้องการใช้รูปแบบแผนระนาบสีในรูปทรงเรขาคณิต ถ่ายทอดเรื่องราวของการแสดงคณะละครสัตว์ที่แตกต่างจากการเลียนแบบธรรมดา

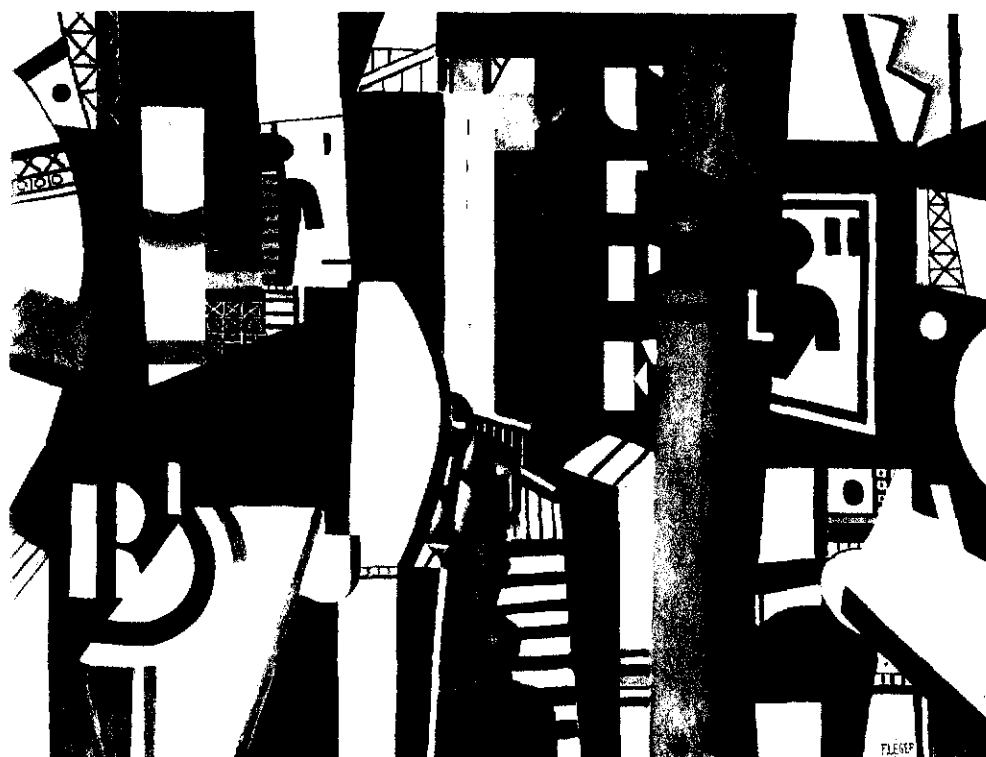
โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร

ความกลมกลืน เกิดจากการใช้เส้นที่คล้ายๆ กัน เชื่อมโยงกันโดยเป็นการไม่เน้นเส้นเส้นโค้งของวงกลมที่กลมกลืนกับเส้นโค้งแบบต่างๆ เส้นตรงแนวตั้งที่ซ้ำกันหลายแห่ง รูปร่างรูปทรงเรขาคณิตจะสัมพันธ์กับเส้นตรง เส้นโค้งด้วย การระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืนจะก่อให้เกิดความกลมกลืนของพื้นผิวสัมผัส ขนาด และสัดส่วนของรูปทรงต่างๆ ก็ดูกลมกลืนกัน

จังหวะและความเคลื่อนไหว ภาพนี้เลเซอร์จัดวางรูปทรงที่มีทั้งซ้ำๆ กันสม่ำเสมอ และซ้ำในลักษณะแตกต่าง เปลี่ยนแปลง ยกย่อง แต่ดูเชื่อมโยงสัมพันธ์ ลักษณะดังกล่าวก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวไปมาจากแนวกกลางภาพไปด้านขวาแล้ววนกลับไปด้านซ้าย นับว่ามีการวางจังหวะเพื่อให้เกิดความเคลื่อนไหวได้ดี

5. ชื่อภาพ The City, 1919.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 231 x 298.5 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 5

ที่มาของแนวความคิด

หลังสงครามโลกครั้งที่ 1 เลอเจร์ได้เขียนภาพ The City เพื่อถ่ายทอดสภาพที่เป็นจริงของมหานครใหญ่ที่ผืนของตึก-อาคาร สองข้างทางเต็มไปด้วยสีเส้นที่สดใสรุนแรง บ้านเรือนหาสื่ออย่างเต็มที่ด้วยสีน้ำเงิน สีเหลือง และแดง อักษรที่ใช้โฆษณาขนาดมหึมาที่แสดงความคิดสร้างสรรค์ในการดึงดูดความสนใจของสาธารณชนด้วยการใช้ความสวยงาม ความกลมกลืน และที่มองเห็นได้ชัดเจน เป็นที่น่าพอใจอย่างยิ่ง

เนื้อหาของภาพ

เลอเจร์ถ่ายทอดสภาพแวดล้อมของมนุษย์ในเมืองใหญ่ ที่สองข้างถนนเต็มไปด้วยอักษรขนาดใหญ่เพื่อโฆษณา การใช้สีที่สดใสรุนแรงด้วยสีน้ำเงิน สีเหลือง สีแดง และสีเขียว ในภาพนี้เลอเจร์เขียนภาพมนุษย์เป็นรูปทรงเรขาคณิตคล้ายหุ่นยนต์ บริเวณกลางภาพขบถล่างสองคน และเป็นภาพเงาสีแบนเรียบอีก 2 ปนอยู่ส่วนบนของภาพ ภาพไม่มีระดับพื้นดินแสดงภาพผนังอาคาร/โครงเหล็ก เป็นสภาพภายนอกอาคารจัดทับซ้อนประกอบกันด้วยรูปทรงสี่เหลี่ยม วงกลมและการใช้สีพู่กันด้วยสีสดใส ภาพนี้เลอเจร์สร้างเนื้อหาเพื่อสังคม

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น ส่วนมากของภาพจะใช้เส้นที่เกิดจากขอบของสีที่เป็นรูปทรงวัตถุ รูปทรงมนุษย์ จะเป็นส่วนน้อยที่เกิดจากการเน้นเส้นให้เป็นรูปทรงโครงเหล็กและลวดลาย ทิศทางของเส้นในภาพนี้ส่วนใหญ่เป็นเส้นแนวตั้งที่แสดงความสูงของตึก-อาคารต่างๆ และเส้นโค้งของวงกลม เส้นประ เส้นซิกแซกสลับกัน

การใช้รูปทรง เป็นการลดทอนรูปทรงมนุษย์และรูปทรงสภาพแวดล้อมที่มนุษย์สร้างขึ้น ได้แก่ รูปทรงตึก-อาคาร ป้ายโฆษณา ตัวอักษร ซึ่งจะเป็นรูปร่างแบนที่เกิดจากการระบายสีเรียบแบนๆ ด้วยรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า วงกลม และรูปเหลี่ยมหลายลักษณะ

การใช้สี การใช้สีตรงกันข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน การใช้สีเพื่อให้แต่ละสีประสานส่งเสริมกัน ด้วยการใช้สีทั้งวรรณะร้อนและสีวรรณะเย็น โดยสีวรรณะร้อนจะมีปริมาณของพื้นที่มากกว่า ได้แก่ สีแดง สีเหลือง สีส้ม สีวรรณะเย็น ได้แก่ สีน้ำเงิน สีเขียว โดยมีการใช้สีขาวและสีดำประกอบในภาพในสัดส่วนที่มาก สีดำจะมีมากกว่าสีขาว ภาพนี้จึงเป็นการใช้สีพหุรงค์ด้วยสีสดใสร้อนแรงและมีการใช้สีตรงข้ามในปริมาณที่เหมาะสมจึงเกิดความสวยงามด้วยสีที่หลากหลายน

วิธีการระบายสี เป็นการระบายสีน้ำมันแบบการระบายเรียบเป็นพื้นระนาบแบนๆ เป็นส่วนใหญ่ บางแห่งเท่านั้นที่มีการระบายสีเรียบกลมกลืน ได้แก่ รูปทรงมนุษย์ 2 รูป และเสาสีแดง นอกนั้นก็มีวิธีอื่นปะปนเล็กน้อย ได้แก่ การระบายสีแสดงสีลารอยพู่กัน และการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบรูปแบบนิยมการแสดงความแน่ชัดของวัตถุ เลเยอร์เลียนแบบสภาพอาคาร ตัวอักษร แผ่นป้ายโฆษณา รูปทรงมนุษย์เป็นรูปแบบลดทอนที่เป็นคล้ายรูปหุ่นยนต์

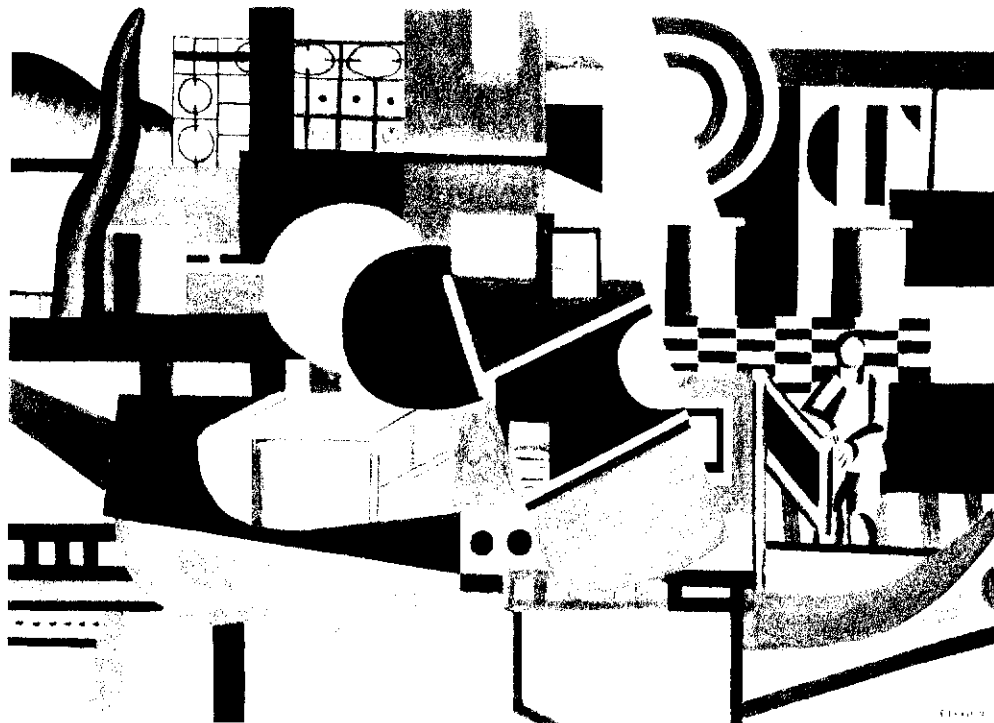
โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นดุลยภาพแบบสมมาตร คือ เมื่อลากเส้นแกนในแนวตั้งแล้วแบ่งออกเป็น 2 ด้าน ซ้ายและขวาจะมีลักษณะโครงสร้างของแต่ละอย่างไม่เหมือนกัน แต่เมื่อดูภาพรวมแล้วยังเกิดความรู้สึกสมดุลเพราะเลเยอร์จัดวางวัตถุที่ชดเชยกัน

ความกลมกลืน ภาพนี้แผ่นระนาบสีดำเป็นสีที่สร้างความประสานกลมกลืนระหว่างสีต่างๆ รองลงมาคือความกลมกลืนกันของสีวรรณะร้อนด้วยสีแดง สีเหลือง สีส้ม โดยใช้สีตรงข้ามกันคือสีเขียว มาสร้างความขัดแย้งให้เกิดความน่าสนใจ ไม่กลมกลืนกันทั้งหมด ความกลมกลืนที่เกิดจากรูปร่างของแผ่นระนาบสีรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าและรูปเหลี่ยมลักษณะอื่นๆ รูปทรงกลม ที่เป็นรูปทรงเรขาคณิตที่กลมกลืนกัน

จังหวะและความเคลื่อนไหว การจัดวางแผ่นสีรูปร่างต่างๆ ในรูปทรงเรขาคณิต รูปเหลี่ยม รูปกลม ด้วยวิธีบังกัน ซ้อนกัน เหลื่อมล้ำกัน จนเกิดเป็นมิติใกล้ไกล ดูเคลื่อนไหว

6. ชื่อภาพ The Tugboat Bridge, 1920.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 96.5 x 130 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 6

ที่มาของแนวความคิด

เลเจร์ สร้างภาพ The Tugboat Bridge ต่อเนื่องจากภาพ The City ที่เขาถ่ายทอดสภาพในเมืองใหญ่อีกด้านหนึ่ง คือ ด้านที่ใช้การสัญจรทางน้ำที่มีเรือหลายขนาด เรือในภาพเป็นเรือที่ใช้ลากจูงเรือลำใหญ่ออกไปสู่น้ำลึก

เนื้อหาของภาพ

เป็นผลงานภาพเรือที่ใช้ลากจูงเรืออื่นๆ ที่ติดกับรูปทรงเรขาคณิตที่ระบายสีเป็นระนาบแบนๆ ของเรือลำใหญ่ที่จอดอยู่ใกล้ๆ กัน ในภาพมีรูปทรงมนุษย์อยู่ 1 คนที่มีรูปร่างคล้ายกับหุ่นยนต์

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น มีการใช้เส้นที่เป็นลักษณะการไม่เน้นเส้น เส้นที่ปรากฏเกิดจากขอบของสี ขอบของรูปร่างรูปทรงต่างๆ เส้นที่ใช้คือเส้นตรงแนวตั้ง เส้นตรงแนวนอน เส้นตรงแนวเฉียง เส้นโค้งวงกลม เส้นโค้งคลื่น

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของการใช้สีให้ประสานส่งเสริมกัน สีที่มีการใช้มากกว่าคือสีวรรณะอุ่น ได้แก่ สีแดง สีส้ม สีเหลือง สีชมพู สีน้ำตาล สีวรรณะเย็นจะมีการใช้น้อยกว่า สีที่ใช้คือสีเขียวและสีน้ำเงิน สีที่ใช้ประสานระหว่างสีต่างๆ คือ สีดำ สีเทา และสีขาว ที่มีการใช้มากพอๆ กับสีต่างๆ ที่ใช้

การใช้รูปทรง รูปทรงที่ใช้เป็นรูปทรงลดทอนจากสภาพเป็นจริง ทั้งรูปทรงมนุษย์ รูปทรงเรือ เป็นรูปร่างรูปทรงเรขาคณิตลักษณะแบนๆ ทั้งภาพ

วิธีการระบายสี การระบายสีหลายวิธีที่ใช้ในภาพนี้ คือ การระบายสีเรียบ การระบายสีขอบคม และการระบายสีเรียบกลมกลืน

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปทรงทางศิลปะ เป็นรูปแบบรูปแบบนิยม เลอเอร์ลดทอนรูปทรงมาเป็นรูปแบบๆ รูปทรงเรขาคณิตตามความคิดสร้างสรรค์ส่วนตนผสมผสานกับแนวทางของศิลปะคิวบิสม์

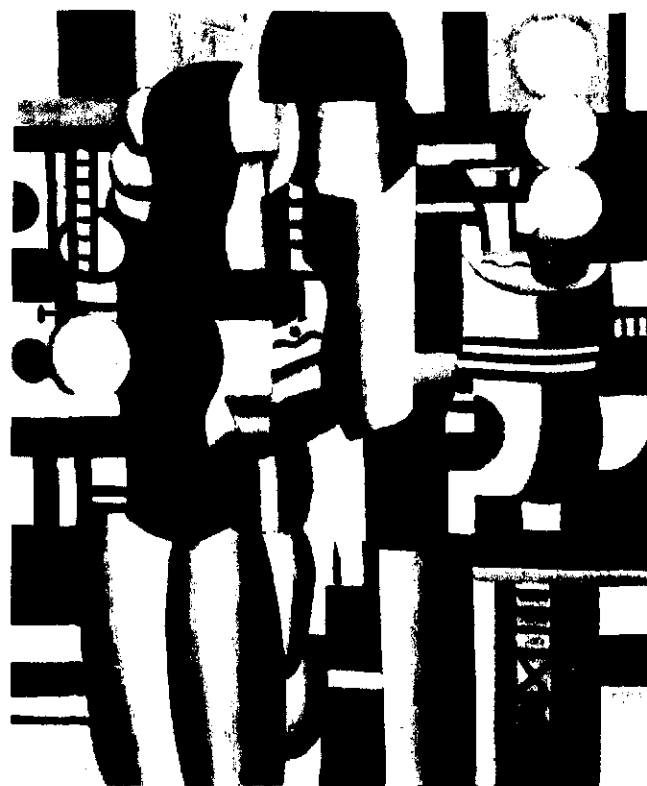
โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร ที่จัดความสมดุลโดยถ่วงน้ำหนักตามความรู้สึก

ความกลมกลืน ภาพนี้มีรูปร่างรูปทรงเรขาคณิตที่สัมพันธ์กันทั้งภาพ การระบายสีเรียบแบนๆ พื้นผิวเรียบที่กลมกลืนกัน เส้นตรงในทิศทางต่างๆ ที่คล้ายกัน เส้นโค้งที่เชื่อมโยงสัมพันธ์ ที่ว่างของสีขาวหรือสีอ่อนที่พอเหมาะ ภาพจึงดูกลมกลืนกันอย่างดี

จังหวะและความเคลื่อนไหว การจัดวางระนาบสีแบนๆ ของสีใกล้เคียงกันและห่างกันของสีต่างๆ ขนาดของแผ่นสีที่มีความแตกต่างและลดหลั่นกัน เส้นที่เกิดจากขอบสีมีการเชื่อมโยงต่อเนื่องจากส่วนบนลงสู่ส่วนล่างของภาพ ขณะที่เส้นโค้งของสีเขียวมูมขาล่างดูต่อเนื่องกับเส้นโค้งคลื่นของสีชมพูด้านซ้าย ภาพนี้จึงดูเคลื่อนไหวเชื่อมโยงกันทั้งภาพ

7. ชื่อภาพ Man and Woman, 1921.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 65 x 54 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 7

ที่มาของแนวความคิด

เลเจร์ต้องการเขียนสภาพภายในอาคารที่มีสภาพแวดล้อมส่วนตัวและรูปทรงมนุษย์ชายและหญิงที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกัน

เนื้อหาของภาพ

เป็นภาพชายและหญิง 2 คน กำลังยืนโอบกอดกันภายในอาคารที่มีสิ่งของวางอยู่ใกล้ๆ กัน เป็นเนื้อหาที่เลเจร์ไม่เขียนบ่อยนัก การแสดงความรักของชายหญิงคู่รักกัน

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นลักษณะของการไม่เน้นเส้น เส้นของขอบสีกกลายเป็นขอบของรูปร่างรูปทรง ภาพนี้จะเน้นเส้นแนวตั้งมากกว่าเส้นแนวนอน เส้นตรงในทิศทางแนวตั้งและแนวนอนแวดล้อมเส้นแนวตั้งของรูปทรงมนุษย์ ซึ่งมีทั้งเส้นโค้ง เส้นคลื่น ที่เด่นกว่า

การใช้รูปทรง เป็นรูปทรงที่ลดทอนจากรูปทรงธรรมชาติและรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น เลเจร์ลดทอนรูปทรงเหลือความเป็นจริงน้อยที่สุด รูปทรงมนุษย์ไม่มีรายละเอียดของใบหน้า นิ้วมือและอื่นๆ รูปทรงวัตถุที่วางอยู่บนโต๊ะอธิบายไม่ได้ว่าเป็นอะไรบ้าง เป็นรูปทรงกลมซ้อนกัน ตั้งบนรูปทรงกระบอกกันมน ภาพนี้เกือบเป็นภาพนามธรรม

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของการใช้สีเพื่อให้เกิดพลังสีแดง โดยสีแดงล้อมรูปทรงมนุษย์ผู้หญิงจะใช้เทา สีดำ สีเขียว สีแดงที่มีส่วนผสมของสีดำ สีเหลืองก็เช่นกันจะดูเป็นสีที่มืดๆ ที่กลมกลืนกัน ขณะที่สีเหลืองและสีส้มของรูปทรงมนุษย์ผู้หญิงจะดูสดใสสว่างกลายเป็นสีแดงเข้มชัดเจนที่สุด

วิธีการระบายสี เป็นอีกภาพหนึ่งที่ใช้วิธีการระบายสีน้อยวิธี ภาพนี้ใช้วิธีการระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืนและการระบายสีขอบคม

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ ภาพนี้เป็นรูปแบบรูปแบบนิยม เลเจร์ใช้รูปแบบศิลปะคิวบิสม์มาผสมผสานกับรูปแบบที่เป็นแนวทางส่วนตัวและศิลปะอื่นๆ ในยุคนั้น

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ ในภาพนี้เลเจร์วางภาพมนุษย์ชาย-หญิงที่ยืนคู่กันแยกออกจากแนวกึ่งกลางภาพ ย้ายไปด้านซ้ายมือโดยมีรูปทรงผู้ชายอยู่แนวกึ่งกลางภาพ มีรูปทรงสิ่งของวางบนโต๊ะด้านขวาของภาพต่างดูให้ความรู้สึกที่สมดุล แม้จะไม่อยู่แนวกึ่งกลางภาพ จึงจัดเป็นดุลยภาพแบบสมมาตรอยู่นั่นเอง

ความกลมกลืน ภาพนี้ปรากฏความกลมกลืนของส่วนต่างๆ คือ ความกลมกลืนของเส้น ความกลมกลืนของพื้นผิวที่ระบายสีเรียบ ความกลมกลืนของที่วางที่พอเหมาะ ความกลมกลืนของน้ำหนักและการใช้สี ความกลมกลืนของรูปร่างรูปทรงเรขาคณิตที่มีทั่วทั้งภาพ

จังหวะและความเคลื่อนไหว ภาพนี้มีการซ้ำของรูปทรงทั้งแบบสม่ำเสมอและแบบก้าวหน้า ความลดหลั่นจะเป็นเรื่องของขนาด ทำให้เกิดความรู้สึกใกล้ไกล ความรู้สึกเคลื่อนไหวในภาพนี้ไม่มาก จะเกิดความรู้สึกนิ่งสงบมากกว่า

8. ชื่อภาพ Three Women, 1921.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 183.5 x 251.5 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 8

ที่มาของแนวความคิด

ภาพ Three Women เป็นจิตรกรรมในช่วงปี 1921 ปีเดียวกันกับภาพ Three Musicians ของ ปิกาสโซ ภาพนั้นเกือบเหมือนกันในมุมมองรูปทรงของสตรี 3 คน ที่เจตนาให้เป็นตัวแทนของมนุษย์ การนั่ง เหยียดหน้ากับผู้ชมภาพ เป็นการยกย่องสรรเสริญเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่มีความสำคัญและต้องการยกย่อง สรรเสริญสตรีในขณะเดียวกันด้วย (Howard. 1981 : 260-261)

เนื้อหาของภาพ

เนอร์เรต์ กล่าวถึงภาพนี้เพื่อจับใจความได้ว่า หญิงสาวที่ยังไม่แต่งงานเรียกร้องหาความ ยุติธรรม เมื่อเขาแต่งงานเขาไม่มั่นใจว่าคู่ครองจะให้ความสำคัญกับเพศหญิงไหม เลเจรีจินตนาการถึงสตรี สาวโสด้วย 17 ปีที่ยังอ่อนไหวอยู่ เขาต้องการให้สตรียับยั้งและให้คนอื่น ๆ ให้ความเห็นนอกเหนือสตรี (Neret. 1993 : 114) ในภาพเป็นภาพสตรี 3 คน กำลังนอนอยู่บนเตียง 2 คน และนั่งที่ขอบเตียง 1 คน ทั้ง 3 คนเป็นรูปทรงที่ไม่สวมเสื้อผ้า ใบหน้ากลมและมองตรงมายังผู้ชมภาพ สิ่งประกอบในภาพมีโต๊ะที่วางชุด สรรอาหารวางอยู่แนวเกือบกลางภาพ มีแมวหนึ่งตัวอยู่ด้านขวาของภาพ

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นลักษณะการไม่เน้นเส้น เส้นจะเกิดจากขอบสีที่เป็นขอบของรูปทรงมนุษย์ ขอบของสิ่งของและขอบของสีที่เป็นลวดลายต่างๆ เส้นที่ปรากฏมีทั้งเส้นตรงแนวตั้ง แนวนอน แนวเฉียง แนวทะแยง เส้นโค้ง เส้นคลื่น เส้นตรงแนวตั้งและเส้นตรงแนวนอนมีการใช้มากพอๆ กัน โดยเฉพาะรูปทรงมนุษย์ เลเซอร์ใช้เส้นโค้งทั้งดงาม แสดงความเป็นสตรีและความแข็งแรงพร้อมๆ กัน

การใช้รูปทรง ภาพนี้เป็นรูปทรงที่ลดตัดทอนรูปทรงและสร้างรูปทรงมนุษย์ขึ้นใหม่ให้เรียบง่าย และดูคล้ายเครื่องจักรเครื่องยนต์มากกว่า รูปทรงเรขาคณิตจะปรากฏอย่างมากในภาพนี้

การใช้สี เป็นการสร้างความกลมกลืนโดยการใช้อัตราส่วนของสี ภาพนี้มีสีโดยรวมเป็นสีวรรณะอุ่น กลุ่มสีเหลือง สีแดง สีส้ม สีน้ำตาลที่มีส่วนพื้นที่ของสีเหลืองมากกว่า มีสีดำและสีขาวมาเป็นสีประสานความกลมกลืน มีสีเขียวของลายพื้นห้องมาช่วยส่งเสริมความเด่นของโต๊ะสีแดง มีสีเหลืองของหมอนและเบาะที่กระจายรอบๆ รูปทรงมนุษย์ ช่วยขับให้สีผิวของสตรีที่นอน 2 คนเด่นขึ้น สีเทาเป็นสีกลางอีกหนึ่งสีที่สร้างความกลมกลืนและดูสงบ

วิธีการระบายสี มีวิธีการระบายสีไม่หลายวิธี ได้แก่ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีเรียบ การระบายสีขอบคม

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นการใช้รูปแบบรูปแบบนิยม ที่เลเซอร์พัฒนาขึ้นมาจากรูปแบบของศิลปะคิวบิสม์จนกลายเป็นลักษณะเฉพาะของเลเซอร์ มีรูปทรงเรขาคณิตประกอบในภาพ

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร ที่มีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ความกลมกลืน ภาพนี้มีความกลมกลืนที่ชัดเจน คือ ลักษณะพื้นผิวที่เกิดจากการระบายสีเรียบกลมกลืน และการระบายสีเรียบ ความกลมกลืนของรูปทรง ความกลมกลืนของสีและน้ำหนักที่ใช้เส้นที่ใช้มีความกลมกลืนกันดี

จังหวะและความเคลื่อนไหว การซ้ำกันของจังหวะการจัดวางรูปทรงมนุษย์ 2 คนอยู่ใกล้กัน 1 คนแยกห่างออกมา ลวดลายพื้นห้องเป็นจังหวะการซ้ำเท่าๆ กัน ขนาดของรูปทรงมนุษย์มีขนาดสัดส่วนประกอบอื่นจะมีขนาดเล็กลงไป เป็นการลดหลั่นที่สร้างความเคลื่อนไหวผสมผสานความลึกลับของลวดลายพื้นห้องถึงแม้ภาพนี้จะดูปักป็น รูปทรงมนุษย์คล้ายเครื่องจักร แต่ก็ยังเกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวจากการจัดโครงสร้างของภาพดังที่กล่าวมา

9. ชื่อภาพ Animated Landscape, 1921.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 65 x 50.5 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 9

ที่มาของแนวความคิด

เนอร์เรต์ กล่าวถึงภาพนี้ไว้ว่า ในระหว่างปี 1920-1922 เลเจร์ทำงานที่เป็นชุดติดต่อกัน ชื่อ Animated Landscapes เขายังดำเนินภาพมนุษย์ที่คล้ายหุ่นยนต์ที่เกี่ยวข้องกับการทำงานในโรงงานอุตสาหกรรม แต่ภาพชุดนี้จะเป็นสภาพแวดล้อมภายนอกของโรงงาน เกี่ยวกับสภาพแวดล้อมที่แตกต่างกัน ชนบทชานเมืองที่เป็นที่ตั้งของโรงงาน ป้ายบิลบอร์ดที่ใช้โฆษณา สัตว์ที่อยู่บริเวณรอบๆ โรงงานก็มีพวกวัว ม้า สุนัข เขานำเสนอความขัดแย้งกันระหว่างสภาพแวดล้อมและควันจากโรงงานอุตสาหกรรม "มนุษย์หรือคนงานที่ทำงานในโรงงานเหมือนหุ่นยนต์ กำลังรอเงินค่าจ้างที่จะไปเที่ยวพักผ่อนในช่วงวันหยุด" (Neret. 1993 : 108)

เนื้อหาของภาพ

เป็นภาพมนุษย์ที่ยืนนิ่งคล้ายหุ่นยนต์อยู่ด้านหน้าโรงงานอุตสาหกรรมที่มีควันพุ่งออกจากปล่องเป็นรูปวงกลมซ้อนกันหลายวงด้านบนภาพ ใกล้กับภาพมนุษย์หุ่นยนต์นั้นมีรูปสัตว์ 1 ตัวคล้ายๆ กับวัวหรือม้าหรือสุนัข 1 ตัว อาคารโรงงานอุตสาหกรรมอยู่ติดกับป้ายบิลบอร์ดที่ใช้โฆษณาด้านซ้ายของภาพเป็นรูปต้นไม้ที่มีเฉพาะลำต้นสีเขียวคดโค้งตั้งอยู่ “มนุษย์หุ่นยนต์กำลังรอเงินค่าจ้างที่จะไปเที่ยวพักผ่อนในช่วงวันหยุดข้างหน้า” (Neret. 1993 : 108)

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นการใช้เส้นลักษณะไม่แน่นอน เส้นที่เกิดจากขอบสี ขอบของวัตถุ ขอบของน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน ลักษณะเส้นตรงแนวตั้ง เส้นตรงแนวนอน เส้นโค้งของขอบรูปทรงต้นไม้ สัตว์ พื้นดิน

การใช้รูปทรง เป็นการใช้รูปทรงลดตัดทอน ใช้รูปทรงที่ไม่ซับซ้อน ลดทอนรูปทรงเหลือแต่รูปทรงเรียบง่ายพอให้รู้ว่าเป็นรูปทรงอะไร คือ รูปทรงมนุษย์ที่เหมือนกับหุ่นยนต์ ศีรษะเป็นรูปทรงกลมไม่มีรายละเอียดใดๆ ลำต้นไม่เป็นรูปทรงสีเขียวคดโค้งไปมา พอให้รู้ว่าเป็นต้นไม้ รูปทรงอาคารที่เป็นโรงงานอุตสาหกรรม เป็นเพียงรูปสี่เหลี่ยมแบนๆ ซ้อนกันที่ดูแทบจะไม่รู้ว่าเป็นโรงงาน

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนด้วยการใช้สีใกล้เคียงกัน บริเวณส่วนกลางภาพมีสีเหลือง สีแดง สีน้ำตาล ส่วนบริเวณใกล้กับขอบภาพใช้สีเขียว เป็นรูปต้นไม้ ต้นหญ้า 4 แห่ง ส่วนบนภาพเป็นสีฟ้า ขณะที่สีดวงเป็นสีเทา-ขาว รูปมนุษย์ตรงกลางส่วนล่างภาพใช้สีเทา-ขาว สีดำ สีขาว ใช้บริเวณรูปทรงโรงงาน สีน้ำเงิน ใช้น้อยมาก

วิธีการระบายสี การระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นการใช้รูปแบบรูปแบบนิยมที่แสดงความมั่นคงถาวรของอาคาร โรงงานที่มีมนุษย์เป็นส่วนประกอบที่สำคัญ

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นดุลยภาพแบบสมมาตร ถึงแม้ว่าเลเยอร์จะวางรูปมนุษย์ไว้เกือบแนวกึ่งกลางภาพ แต่เมื่อพิจารณาแล้ว รูปจะอยู่ค่อนไปด้านซ้าย อาคารที่เป็นโรงงานก็คล้ายกันที่วางค่อนไปด้านซ้าย เลเยอร์ใช้วิธีวางวัตถุในภาพให้ถ่วงดุลซ้ายขวาให้เกิดความสมดุล โดยความรู้สึกจากการชดเชยกัน

ความกลมกลืน สีกลมกลืนกัน การใช้เส้นที่ส่วนใหญ่จะเป็นเส้นตรงแนวตั้งและแนวนอน เส้นโค้งสลัดไปมาและเส้นโค้งวงกลม เมื่อวางสลัดให้ได้จังหวะก็จะเกิดเป็นความกลมกลืนโดยการ ใช้เส้น ลักษณะผิวที่ระบายสีเรียบและเรียบกลมกลืน ด้วยการใช้น้ำสีขาวเป็นสีผสมหรือเป็นพื้นที่สีขาวอยู่หลายพื้นที่ทั่วทั้งภาพ

จังหวะและความเคลื่อนไหว การซ้ำของส่วนประกอบในภาพจะซ้ำเป็นกลุ่มๆ กลุ่มควันที่เป็นรูปทรงกลมบังซ้อนกันเป็นจังหวะที่แตกต่าง การซ้ำของกลุ่มอาคาร รูปทรงมนุษย์ รูปทรงต้นไม้ เป็นลักษณะเส้นทิศทางแนวตั้งคล้ายๆ กัน ขณะที่ต้นไม้ใกล้ขอบภาพด้านซ้ายจะคดโค้งและมีขนาดเล็กเรียวลงจนสุดขอบภาพ เกิดความรู้สึกที่เคลื่อนไหวสูงที่สูง ขณะที่กลุ่มควันกำลังลอยเคลื่อนตัวสู่ด้านบนเช่นกัน นอกนั้นเป็นลักษณะที่สงบนิ่ง

10. ชื่อภาพ Composition with Two Parrots, 1935-39.

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 400 x 480 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 10

ที่มาของแนวความคิด

ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เลอเฌร์สร้างงานเกี่ยวกับนักกายกรรมโลดโผน เป็นภาพที่คล้ายกันกับภาพ Marie the Acrobat ในปี 1934 เลอเฌร์ได้พัฒนางานสู่กระบวนการสังเคราะห์อีกขั้นหนึ่ง เขาสร้างงานที่เกี่ยวกับมวล ปริมาตร และพื้นที่ว่างให้สัมพันธ์กันบนผ้าใบ

เนื้อหาของภาพ

เป็นภาพคณะนักแสดงกายกรรมโลดโผนจำนวน 4 คน กับนกแก้ว 2 ตัว ที่อยู่ส่วนซ้ายของภาพ ด้านขวามีเสา 2 ต้น ที่มีผ้าพาดอยู่ นักแสดงกายกรรมอยู่ในท่าทางกำลังชี่คอกัน 2 คู่ มือมีนกแก้วเกาะอยู่เหมือนการแสดงบนเวที ด้านหลังส่วนล่างของคนมีไม้วางนอนอยู่ 1 ท่อน ในมือของคนที่นั่งอยู่มีเชือกอยู่ด้วย เสาที่ตั้งอยู่ด้านขวานั้นกำลังตั้งอยู่ในสภาพที่อ่อนแอ จะล้มหรือไม่ล้ม เสาที่อยู่ติดขอบขวา ส่วนฐานล่าง

มีขนาดเล็กขณะที่ส่วนบนมีขนาดใหญ่ ทำอย่างไรจะไม่ให้เสียลักษณะแสดง นักกายกรรมเป็นชีวิตที่เสี่ยงมาก ขณะทำการแสดง การแสดงเพื่อหาเงินเลี้ยงชีพ ดังนั้นจึงเป็นการสร้างเนื้อหาเพื่อสังคมอีกชั้นหนึ่งของเลเจร์

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นภาพที่เลเจร์เริ่มที่จะเน้นเส้น แต่เส้นที่เน้นขอบรูปทรงนั้นเป็นเส้นที่เล็กรอบบาง เส้นที่ไม่เน้นเส้นจึงมีพลังกว่า เส้นแกนของรูปทรงมนุษย์ เส้นแกนของเสา ที่เป็นแนวตั้งที่ดูแข็งแรง แต่ก็ไม่ค่อยจะมั่นคงนักเพราะยังเอียงอยู่ เส้นของมือและขาที่คดโค้งไปมาดูเคลื่อนไหวกับเส้นขอบของก้อนเมฆที่อยู่ด้านหลังส่วนบนของภาพ

การใช้รูปทรง เป็นการใช้รูปทรงลดทอนจากรูปทรงธรรมชาติให้เหลือเป็นรูปทรงเรียบง่าย และแสดงความเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกับแนวคิดได้มากกว่า

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืน การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม สีพื้นภาพที่เป็นสีเหลืองน้ำตาล สีรูปทรงมนุษย์เป็นสีน้ำตาล สีผ้าที่พาดไว้รั้วใกล้ๆ เสาเป็นสีน้ำตาลแดง สีรูปทรงมนุษย์ที่อยู่ติดขอบซ้ายเป็นสีเทาและขาวสอดคล้องกับสีของเสา จึงเป็นสภาพสีส่วนรวมที่กลมกลืนกัน มีสีวรรณะที่ต่างกัน คือ สีน้ำเงินของก้อนเมฆและสีกางเกง นอกนั้นจะเป็นส่วนเล็กๆ ที่มีสีเขียว สีแดงที่ช่วยให้ภาพมีสีสันขึ้น

วิธีการระบายสี มีการระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน การระบายสีขอบคม และการเขียนสีดำเป็นเส้นเล็กๆ รอบนอกรูปทรงต่างๆ

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบสัญลักษณ์นิยมที่เลเจร์ได้สร้างความหมายในรูปทรงที่สร้างสื่อให้เข้าใจว่าเป็นตัวแทนนักแสดงกายกรรมทั่วไป เสาที่ตั้งไว้มีความหมายถึงความมั่นคงหรือไม่มั่นคงของนักแสดงกายกรรม

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร โดยมีนักแสดงกายกรรม 2 คน ซี่คอกัน ตั้งขึ้นอยู่แนวกลางภาพ อีก 2 คนอยู่ด้านซ้ายถ่วงน้ำหนักกับเสา 2 ต้นและก้อนเมฆด้านขวามือ ภาพนี้จึงดูสมดุลแบบ 2 ข้างไม่เหมือนกัน

ความกลมกลืน ภาพนี้มีความกลมกลืนด้วยการใช้สีที่อยู่ในวรรณะเดียวกันเป็นส่วนรวมมากกว่าสีต่างวรรณะ พื้นผิวคล้ายๆ กันจากการระบายสีเรียบๆ และเรียบกลมกลืน เส้นที่กลมกลืนกันด้วยเส้นที่เล็กอ่อนโค้ง เส้นแกนที่เป็นแนวตั้งคล้ายๆ กัน น้ำหนักที่ใกล้เคียงกันที่วางที่สัมพันธ์เหมาะสมกลายเป็นความกลมกลืนกันทั้งภาพ

จังหวะและความเคลื่อนไหว การจัดวางรูปทรงที่วางแนวตั้ง 4 แนว ให้มีลักษณะต่างกันอย่างเล็กน้อย เสาที่สูงต่างกัน เอียงต่างกัน รูปทรงมนุษย์ที่มีแขน ขา โค้งงอไปมา ขอบก้อนเมฆที่โค้งงอไปมา สิ่งเหล่านี้ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวและความไม่มั่นคงในความรู้สึกได้อย่างดี

11. ชื่อภาพ Homage to Louis David, 1948-49.

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 154 x 185 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 11

ที่มาของแนวความคิด

เลอจีมีแนวความคิดที่จะเขียนภาพแบบเดิมที่ไม่ซับซ้อน เป็นผลงานที่ค่อนข้างตรงที่แสดง ความประณีตและเข้าใจได้ เขาต้องการเขียนภาพนี้เพื่อชื่นชมยกย่องแก่จิตรกรนีโอคลาสสิก Jacques-Louis David ที่เลอจียกย่องในความแหลมคมและกระฉับกระเฉงของเขา

เนื้อหาของภาพ

เป็นภาพที่เลอจีแสดงเนื้อหาที่เกี่ยวกับความศรัทธาส่วนตัวที่เขามีต่อเดวิด ในภาพมีกลุ่ม มนุษย์อยู่ 6 คน คนที่ยืนเป็นชาย 2 คนในชุดสูทสีแดงคนที่สวมชุดสูทสีเหลืองอุ้มเด็กผู้หญิง 1 คน ด้านขวา เป็นภาพหญิง 1 คนจอดพักจักรยานโดยยังยืนคล่อมจักรยานอยู่ มีเด็กเสื้อสีเหลืองซ้อนท้ายจักรยาน 1 คน ผู้หญิง 1 คน นั่งเอนหลังเหยียดขาในท่าเอกเซนกล้ายๆ กับท่าของนางแบบในภาพเขียนสมัยนีโอคลาสสิก ในมือขวานั้นมีกระดาดที่มีข้อความกล่าวถึงจิตรกร ชื่อเดวิด ขอบซ้ายของภาพเป็นต้นไม้ที่มีดอกสีขาว

พื้นหลังของภาพส่วนบนติดขอบภาพ เป็นกลุ่มก้อนเมฆ ใกล้เคียง กับมุมขวาบนจะมีนกพิราบสีขาว 4 ตัว บินอยู่ระดับเดียวกับก้อนเมฆนั้น

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น ภาพนี้ปรากฏเส้นที่เกิดจากการเน้นเส้นโดยตรงมากกว่า เลเยอร์ใช้เส้นดำเขียนเส้นรอบนอกวัตถุทุกชนิดทั้งรูปทรงของมนุษย์ จักรยาน ต้นไม้ ดอกไม้ นก ก้อนเมฆ นอกจากเขียนเป็นเส้นรอบนอกแล้วยังใช้เส้นเขียนรายละเอียดในส่วนของใบหน้า ลายเสื้อ เข็มขัด และเส้นตัวอักษรบนกระดาดใกล้เคียงของภาพ

การใช้รูปทรง เป็นการใช้รูปทรงลดทอนของรูปทรงต้นไม้ นก กิ่งไม้ ดอกไม้ ก้อนเมฆ และจักรยาน เป็นรูปทรงแบบไม่เหมือนจริง เป็นรูปทรงง่ายขึ้น ไม่ซับซ้อนมากเหมือนธรรมชาติ เพียงแค่ให้รู้ว่าการถ่ายทอดรูปทรงใดก็จะเขียนเป็นเส้นล้อมรอบรูปนั้นพอเข้าใจ

การใช้สี การใช้สีตามหลักการใช้สีของเลเยอร์ ซึ่งไม่ได้เลียนแบบสีธรรมชาติ เป็นการใช้สีเพื่อให้แต่ละสีประสานส่งเสริมกันด้วยการใช้สีเพื่อให้เกิดพลังสีเด่น การใช้สีพื้นหลังของภาพด้วยสีน้ำเงินสดเป็นสีท้องฟ้า ส่งเสริมให้สีเสื้อผ้าที่เป็นสีเหลือง สีส้ม สีแดง และสีเขียวของใบไม้ดูเป็นสีสดใสสวยเด่น ขณะที่ใช้สีขาวที่มีน้ำหนักอ่อนแก่ด้วยสีเทาในบริเวณพื้นที่ที่เป็นใบหน้า แขน ขา ของรูปทรงมนุษย์ โครงและล้อจักรยาน ก้อนเมฆและนก รวมถึงบริเวณที่เป็นพื้นดินส่วนล่างของภาพ

วิธีการระบายสี บริเวณพื้นหลังของภาพจะเป็นการระบายสีเรียบ คือ ท้องฟ้าสีน้ำเงินเรียบๆ รูปทรงจักรยานระบายสีขาวปนเทาเรียบๆ นอกนั้นรูปทรงเป็นการระบายสีเรียบกลมกลืน ส่วนที่เป็นซี่จักรยานจะเป็นการระบายสีผสมการขูดขีด ส่วนที่เป็นลายเสื้อตัวโนของชุดสูทสีแดงจะระบายสีเป็นจุดบริเวณที่เป็นเงาของรูปทรงต่างๆ จะเป็นการระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบสัญลักษณ์นิยมที่มีความหมายโดยนัยถึงบุคคลที่เลเยอร์ศรัทธายกย่อง นกพิราบสีขาวอาจจะหมายถึงอิสรภาพเสรีภาพ รวมถึงอาการของมนุษย์แต่ละคนที่มีความรู้สึกพ้อที่ดูออกกว่ากำลังสบายใจ

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร

ความกลมกลืน ความกลมกลืนกันของการใช้เส้นและการใช้รูปทรง จะมีความกลมกลืนมากที่สุด ความกลมกลืนของลักษณะพื้นผิวที่เกิดจากการระบายสีเรียบ และการระบายสีเรียบกลมกลืน

จังหวะและความเคลื่อนไหว การจัดรูปทรงมนุษย์ยืนคู่ติดกัน 2 คน โดยมีเด็กใช้มือโอบรอบคอผู้ชายชุดสูทสีเหลือง ขวามือมีจักรยานที่มีผู้ใหญ่และเด็กกลดหลั่นกัน รูปทรงมนุษย์ที่นั่งเหยียดขาเป็นเส้นที่ทอดยาวแล้วโค้งขึ้นสู่ด้านบน ที่มีจักรยานอีก 1 คันที่มีล้อวางต่อขึ้นด้านบนเชื่อมต่อกับต้นไม้ที่มียอดโน้มไปด้านขวาขอบบนที่มีก้อนเมฆและหมูนกพิราบที่บินอยู่ 4 ตัว เมื่อพิจารณาภาพรวมจะพบความเคลื่อนไหวทั่วทั้งภาพ มีทั้งการเคลื่อนไหวหมุนวนรอบๆ ภาพ และล้อจักรยานที่ดูแล้วคล้ายๆ กับจะหมุนรอบตัวเองด้วย

12. ชื่อภาพ The Constructors, 1950.
 สื่อวัสดุ สีนํ้ามันบนผ้าใบ
 ขนาด 300 x 200 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 12

ที่มาของแนวความคิด

การที่เลเจียร์บังเอิญไปเห็นช่างก่อสร้างที่กำลังทำงานก่อสร้างภายใต้โครงสร้างของอาคารที่เป็นโลหะ เลเจียร์จึงเกิดความต้องการที่จะถ่ายทอดเป็นภาพเขียนเพื่อพรรณาสภาพความแตกต่างกันอย่างมากระหว่างมนุษย์กับเครื่องจักร ระหว่างคนงานก่อสร้างกับสถาปัตยกรรมที่ทำจากเหล็กทั้งหมด ตัดกับรูปทรงก่อนเมฆ รูปทรงที่ขัดแย้งกันด้วยเส้นต่างๆ ตัดกันเป็นตาราง แสดงรูปทรงมนุษย์ที่มีหลายขนาดและความแตกต่างของแต่ละบุคคล โดยภาพนี้ไม่แสดงอารมณ์ความรู้สึกใดๆ ไม่แสดงอารมณ์อ่อนไหวใดๆ

เลเจียร์ติดอยู่กับหลักการของเขาเอง ถ้าภาพ The Constructors หมายถึง มนุษย์ที่เกี่ยวข้องกันหรือเหมือนกันมาก มันเป็นภาพที่เน้นให้เห็นความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่างมนุษย์กับโลกของเครื่องจักรเครื่องยนต์ ซึ่งเป็นสิ่งที่จำเป็นต่อการเปลี่ยนแปลงในช่วงเวลาหนึ่งของเลเจียร์ เลเจียร์มั่นใจในหนทางที่จะต่อต้านกฎเกณฑ์ที่เป็นรูปทรงมนุษย์ ด้วยข้อจำกัดทางเทคนิคทั้งหมด ภาพนี้เขาทำเป็นรูปทรงมนุษย์ที่ไม่เป็นรูปทรงหุ่นยนต์ เพราะรูปทรงมนุษย์ทั้งหมดจะเคลื่อนที่ได้อิสระเต็มที่ภายในกรอบผลงานรูปสี่เหลี่ยม

เนื้อหาของภาพ

เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับสภาพแวดล้อมที่เป็นสิ่งก่อสร้างที่มนุษย์สร้างขึ้น ในภาพมีคนงานก่อสร้างจำนวน 6 คน กำลังทำงานอยู่ท่ามกลางโครงสร้างที่เป็นโลหะขนาดใหญ่จำนวนมาก ส่วนล่างของภาพมีคนงาน 4 คน ช่วยกันยกเหล็กขนาดใหญ่ ในขณะที่อีก 1 คน ที่อยู่ระดับสูงขึ้นไปยืนอยู่บนบันไดยึดมือไว้กับเหล็กโน้มตัวลงมาข้างๆ ที่ดูแล้วเกิดความรู้สึกไม่ปลอดภัย อีกหนึ่งคนไม่สวมเสื้อนั่งอยู่บนคานเหล็กขนาดใหญ่ในส่วนบนของภาพ คนงานก่อสร้างทั้งหมดนี้มีสภาพแวดล้อมที่เป็นทางเดินทวน ความรู้สึกกลัวอาจจะเกิดขึ้น เลเจรีได้ถ่ายทอดจากสภาพความเป็นจริงของส่วนประกอบ มีรูปทรงมนุษย์ ท้องฟ้า ก้อนเมฆ และโครงสร้างของอาคารที่เป็นเหล็ก เป็นเนื้อหาเพื่อสังคม

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น ทั้งภาพทุกรูปทรงในภาพจะเป็นลักษณะการเน้นเส้น โดยการใช้เส้นเป็นทั้งขอบรูปร่างและรูปทรง เป็นการใช้เส้นตรงหลายขนาดและหลายทิศทางในแนวดิ่ง แนวนอน แนวเฉียง

การใช้รูปทรง เป็นรูปทรงตัดทอนตัดแปลง รูปทรงมนุษย์ที่ไม่ได้เลียนแบบเหมือนจริง แต่ใช้เส้นเน้นขอบรูปทรงให้ดูง่ายและไม่ถูกต้องในรายละเอียดและความเหมือนสมจริงแต่อย่างใด รูปทรงโครงสร้างที่เป็นชิ้นส่วนแต่ละส่วนและการประกอบแต่ละส่วนไม่เป็นแบบเหมือนจริง จะเขียนผิดจากความจริง มิติ และการนำเสนอเป็นด้านต่างๆ ที่ไม่ใช่สภาพที่เหมือนจริง จะเป็นความซับซ้อนเหมือนภาพเชิงจิตวิทยา หรือจิตวิทยาการรับรู้

การใช้สี เป็นการใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังกระตุ้น โดยมีสีพื้นภาพเป็นท้องฟ้าสีน้ำเงินสดใส ที่ส่งเสริมให้สีของโครงสร้างที่เป็นสีแดง สีส้ม สีเหลือง มีความโดดเด่น สีดำและสีขาว สร้างความกลมกลืนและเน้นความชัดเจนยิ่งขึ้น

วิธีการระบายสี ภาพนี้เลเจรีใช้การระบายสีเรียบโดยทั่วไป ในรูปทรงมนุษย์ระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน แล้วระบายฉาบสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบรูปแบบนิยม เมื่อวิเคราะห์ให้ดีจะพบว่าไม่ใช่ภาพเหมือนจริง แต่เป็นการออกแบบให้ซับซ้อนและเรียบง่าย แปลกจากความเป็นจริง

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นแบบดุลยภาพสมมาตร

ความกลมกลืน ความกลมกลืนของเส้น สี พื้นผิว เส้นที่ก่อให้เกิดเป็นเอกภาพ ความแข็งแรงมั่นคง

จังหวะและความเคลื่อนไหว การใช้รูปทรงโครงสร้างที่ซ้ำลักษณะที่แตกต่าง ก่อให้เกิดความรู้สึกที่ไม่สิ้นสุด ตูลักและซับซ้อน เส้นเชือกที่วางพาด คดโค้ง ขอบนอกของก้อนเมฆ การห้อยตัวออกจากบันไดด้วยการใช้มือข้างเดียวยึด การนั่งบนโครงเหล็กที่ไม่มีสิ่งช่วยไม่ให้ตก ไม่มีที่ยึดเกาะ เกิดเป็นความเคลื่อนไหวทั่วไปทั้งภาพ ภาพนี้ใช้จังหวะที่สัมพันธ์กับที่ว่างได้เป็นอย่างดี

13. ชื่อภาพ The Country Outing.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 245 x 301 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 13

ที่มาของแนวความคิด

เลอเจร์ต้องการเขียนภาพเกี่ยวกับการพักผ่อนของคนที่อยู่ในเมืองใหญ่ที่จะต้องมีส่วนของการพักผ่อน ซึ่งอยู่แถวชานเมืองนั่นเอง สภาพแวดล้อมไม่มีอะไรซับซ้อน เป็นสภาพเรียบง่าย

เนื้อหาของภาพ

เป็นสภาพการพักผ่อนของผู้คนที่ทำงานในเมืองมาแล้วอย่างหนัก ออกมาพักผ่อนแถวชานเมืองในภาพกลุ่มมนุษย์ 3 คนนั่งและนอนด้านขวามือด้านซ้ายเป็นภาพมนุษย์อีก 1 คนกำลังซ่อมรถยนต์ แนวกลางภาพเป็นต้นไม้ที่มีเฉพาะโคนที่ไม่สูงนัก ไม่มีใบ ลำต้นถูกตัดมาวางพาดโคนที่ไม่สูงนัก เสื่อพาดไว้ 1 ตัว ขอบภาพด้านบนเป็นรูปก้อนเมฆ 3 ก้อน ใกล้เคียง กับกลุ่มมนุษย์มีสุนัขนอนอยู่ 1 ตัว มุมขวาด้านบนมีต้นไม้ที่มีใบและดอกอยู่ 1 ต้น เป็นภาพที่สื่อถึงความสงบและไม่แสดงความรู้สึกใดๆ ของผู้คน มีแต่แผ่นระนาบสีที่เป็นสีพื้นที่ไม่มีความหมายใดๆ เช่นกัน

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นภาพที่เน้นเส้น แต่ไม่สัมพันธ์กับการระบายสี เป็นเส้นขอบสีที่ไม่ได้เน้นเส้นมีพลังมากกว่า การใช้เส้นในภาพนี้จึงดูขัดแย้งกันระหว่างเส้นจากแผ่นสีต่างๆ กับเส้นสีดำที่เกิดจากการเน้นเส้นเป็นรูปร่างต่างๆ

การใช้รูปทรง เป็นรูปทรงลดทอน แสดงเฉพาะเส้นรอบนอกและมีรายละเอียดเล็กน้อย ประกอบ พอให้รู้ว่าเป็นภาพมนุษย์กำลังพักผ่อน สภาพแวดล้อมที่มีต้นไม้ รถยนต์ ก้อนเมฆ

การใช้สี เป็นการใช้สีประสานส่งเสริมกันด้วยการระบายเป็นแผ่นระนาบสีหลายลักษณะ ระนาบสีเหลืองด้านขวาเป็นรูปวงกลม แผ่นระนาบสีแดงเป็นแผ่นสีเหลี่ยมสั้นและยาว 2 แผ่น นอกนั้นมีแผ่นสีน้ำเงิน แผ่นสีส้ม แผ่นสีเขียว และมีสีพื้นเป็นสีครีมอ่อนๆ มีการใช้สีดำเขียนเป็นรูปร่างมนุษย์ ก้อนเมฆ รถยนต์ ต้นไม้ ใบไม้ กิ่งไม้ ทับบนแผ่นสีทั้งหมดนั้นอีกที

วิธีการระบายสี เป็นวิธีการระบายสี 3 วิธี คือ การระบายสีเรียบ การระบายสีขอบคม และการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน ซึ่งเริ่มที่การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยการระบายสีเรียบขอบคมด้วยสีเหลือง สีเขียว สีแดง สีส้ม สีขาว สีครีม สีน้ำเงิน เมื่อสีแห้งแล้วเขียนเส้นสีดำเป็นรูปร่างมนุษย์ รถยนต์ สุนัข ต้นไม้ กิ่งไม้ โดยเส้นที่มีความหนาหลายขนาด ภาพนี้จะไม่มีการระบายสีให้มีน้ำหนักอ่อนแก่แต่อย่างใด

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบรูปแบบนิยม ศิลปินจะลดรูปแบบให้เหลือน้อยที่สุด เรียบง่ายที่สุด ด้วยการใช้เส้นและแผ่นระนาบสีเรียบเท่านั้น

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร

ความกลมกลืน มีการสร้างความกลมกลืนด้วยการใช้เส้นที่คล้ายกัน การใช้รูปร่างที่คล้ายกัน การระบายแผ่นระนาบสีเป็นรูปร่างคล้ายกัน ความกลมกลืนด้วยขนาดที่พอๆ กัน

จังหวะและความเคลื่อนไหว เป็นการซ้ำของแผ่นระนาบสีที่มีแนวเส้นโค้งเป็นแนวคล้ายๆ กัน และมีความแตกต่างที่มีทั้งแนวพาดลงมาจากขอบภาพด้านบนสู่ขอบภาพด้านล่างซ้ายมือ มีแผ่นสีแดง แผ่นสีเขียวที่เป็นแนวผ่านภาพจากขอบซ้ายไปยังขอบภาพด้านขวา ขณะที่แผ่นระนาบสีน้ำเงินเชื่อมโยงโดยความรู้สึกจากขอบด้านบนขวาโค้งลงแนวกกลางภาพสู่ส่วนล่างซ้ายมือ เลजरี้ได้วางโครงสร้างให้เคลื่อนไหวหมุนวนไปมาในภาพได้เป็นอย่างดี ขณะที่เส้นสีดำยังก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวได้เช่นกัน

14. ชื่อภาพ The Big Parade, 1954.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 299 x 400 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 14

ที่มาของแนวความคิด

หลังจากที่เลเจรีไปสหรัฐอเมริกาหลายครั้ง เลเจรีกลับมาสู่การระบายสีเรียบเป็นแผ่นระนาบสี และการเขียนเส้นตามขอบรูปทรงมนุษย์และขอบรูปทรงต่างๆ ภาพนี้เขาย้อนแนวความคิดกลับไปยังภาพที่เขาเคยเขียนไว้ ภาพ The Circus เมื่อปี 1918 เลเจรีต้องการถ่ายทอดบรรยากาศที่ดูร่าเริงแจ่มใสของคณะแสดงกายกรรม ในช่วงที่คณะแสดงจบลงทุกคนจะออกมาหน้าเวทีแล้วก้มศีรษะโค้งคำนับผู้ชม เป็นภาพที่มีลักษณะเด่นที่น่าสนใจในระดับที่แสดงความรู้สึกที่ยอดเยียมมาก

เนื้อหาของภาพ

เป็นภาพที่แสดงเนื้อหาของมนุษย์ที่มีต่ออาชีพเป็นนักแสดงของนักแสดงกายกรรม 9 คน ม้า 1 ตัว ในท่าทางต่างๆ ต่อหน้าผู้ชมบนเวทีการแสดง

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นลักษณะการเน้นเส้นตามขอบรูปทรงมนุษย์และวัตถุสิ่งของต่างๆ ภาพนี้การระบายสีเป็นแผ่นระนาบสีเรียบ รูปทรงเรขาคณิต เป็นสีพื้นที่ระบายสีแบบขอบคม ที่ไม่เป็นสีของวัตถุแต่ประการใด ดังนั้นเส้นขอบและเส้นรูปทรงจึงเป็นเส้นที่แยกกันไม่ใช่เส้นเดียวกัน

การใช้สี เป็นการใช้สีเพื่อให้สีแต่ละสีประสานส่งเสริมกันด้วยการใช้สีคู่ตรงข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน

วิธีการระบายสี ภาพนี้ใช้วิธีการระบายสีเรียบ การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยแผ่นระบายสีเรียบๆ การระบายสีขอบคม แล้วเน้นด้วยเส้นเป็นรูปทรงต่างๆ และตามด้วยการระบายฉาบสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบรูปแบบนิยม ที่เป็นงานชุดสุดท้ายของชีวิตเลเจอร์ เป็นรูปแบบที่ไม่เหมือนจริงแต่ลดตัดทอนรูปทรงมาเป็นรูปทรงเรียบง่าย การนำเสนอรูปแบบที่เป็นลักษณะเฉพาะของเลเจอร์

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นดุลยภาพแบบสมมาตร

ความกลมกลืน เป็นความกลมกลืนด้วยเส้น รูปร่างและรูปทรง ขนาดและสัดส่วน ลักษณะพื้นผิวที่เป็นระนาบเรียบ

จังหวะและความเคลื่อนไหว ภาพนี้แผ่นระบายสีที่เป็นสีพื้นมีขนาดที่ต่างกันพาดผ่านจากด้านซ้ายมายังด้านขวาของภาพ รูปร่างรูปทรงมนุษย์ที่อยู่กันเป็นกลุ่มยืนนิ่งที่แตกต่างกัน เป็นการซ้ำที่คล้ายๆ กัน แต่แตกต่าง ทำให้ดูต่อเนื่องสัมพันธ์กัน เส้นเชือกและรูปทรงกลมคล้ายลูกบอล เป็นจังหวะที่ทอดลงสู่ส่วนล่างของภาพ เส้นของอาบนอนหลังมาเป็นจังหวะซ้ำๆ กัน เป็นเส้นด้านบนพื้นเหลือง กลายเป็นส่วนเด่นของภาพที่สอดคล้องกับสีเหลืองด้านซ้ายของภาพ แขน-ขาของรูปทรงมนุษย์ที่ยกขึ้นซ้ำที่แตกต่างด้านซ้ายบนดูเคลื่อนไหวไปมา เมื่อดูโดยรวมจะพบว่ามีการเคลื่อนไหวจากซ้ายของภาพ เคลื่อนไหวไปด้านขวาของภาพแล้วหมุนวนกลับ นับว่าเป็นการวางจังหวะให้แตกต่างเพื่อผลของความเคลื่อนไหวได้เป็นอย่างดี

ผลงานของมาร์ค ซากาลส์ จำนวน 15 ภาพ

1. ชื่อภาพ Feast Day, 1914.
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนกระดาษแข็ง
ขนาด 100 x 80.5 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 15

ที่มาของแนวความคิด

ปี 1914 ซากาลส์กลับจากฝรั่งเศส เข้ามาอยู่ที่บ้านเกิดเมืองวิเตปสก์อีกครั้ง เมื่อกลับมาอยู่บ้านได้พบกับชีวิตของชาวยิวที่ประสบความทุกข์เข็ญต่างๆ ซึ่งเป็นผลมาจากสงคราม ซากาลส์ได้สร้างสรรค์งานชุดแรกเมื่อกลับมาอยู่รัสเซีย คือ ภาพชุดเกี่ยวกับชาวยิวหลายชิ้น ภาพ *Feast Day* ก็เป็นอีกภาพหนึ่งเขียนแบบตรงไปตรงมาเกี่ยวกับพิธีทางศาสนาวยิว โดยเขาส่งงานในแนวศิลปะคิวบิสม์เล็กน้อย

เนื้อหาของภาพ

ภาพ Feast Day เป็นภาพที่ชากาลล์เขียนขึ้นเกี่ยวกับศาสนายิว ที่ตัวชากาลล์เองก็นับถือศาสนายิว เป็นเนื้อหาเพื่อสังคมชาวยิว ในภาพเป็นรูปพระในศาสนายิว 2 รูป ยืนอยู่ถัดจากกิ่งกลางแนวตั้งไปด้านขวาเล็กน้อย 1 รูป มีขนาดใหญ่กำลังยื่นมือขวาที่กำลังถือมะนาวออกไปด้านซ้ายของภาพในระดับเสมอหน้าอก มือซ้ายถือกิ่งต้นปาล์ม บนหัวของพระรูปใหญ่จะมีรูปพระรูปเล็ก ๆ อีก 1 รูป แต่งกายคล้ายกัน คือ มีผ้าคลุมศีรษะที่ยาวลงมาคลุมไหล่ด้วย ซึ่งผ้าคลุมไหสนั้นทำจากขนสัตว์ พระกำลังจะเดินเข้าไปยังอาคารที่อยู่ขอบด้านซ้ายของภาพ เป็นเรื่องราวของวัฒนธรรมการไปร่วมงานเลี้ยงฉลอง ภาพนี้เป็นภาพชุดซึ่งได้แก่ ภาพ The Pinch of Snuff ภาพ Jew at Prayer ภาพ Jew in Green และภาพ Jew in Red ซึ่งเป็นภาพที่เขียนในปีเดียวกันคือปี 1914 ใจความสำคัญของภาพชุดนี้คือเขาได้เขียนขึ้นในขณะที่เขามีจิตใจที่ตระหนักถึงลักษณะที่แท้จริงของสถานการณ์ของชาวยิวที่สัมพันธ์กับเหตุการณ์บ้านเมืองที่มีแต่เรื่องของสงครามในช่วงนั้น ขณะที่ชาวยิวยังคงปฏิบัติพิธีทางศาสนาอย่างสงบและเป็นขั้นเป็นตอน ตามภาพที่ชากาลล์ถ่ายทอดออกมา

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นลักษณะการไม่เน้นเส้น แต่จะใช้ขอบของแผ่นสีเป็นรูปร่างรูปทรงด้วยวิธีการให้น้ำหนักที่แตกต่างกัน จะมองเห็นเป็นเส้นต่างๆ ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นเส้นโค้งเส้นหยักไปตามขอบวัตถุ

การใช้รูปทรง เป็นรูปทรงตามธรรมชาติหรือรูปทรงเหมือนจริงตามธรรมชาติ (Realistic)

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืน การกลับค่าของสี (Discod) สีพื้นหลังจะใช้สีขาวมากซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพ ภาพนี้จึงดูสว่างมาก ผ้าคลุมไหล่คลุมศีรษะก็เป็นสีขาวอมม่วงเหลือง บันไดเข้าไปศาสนสถานด้านซ้ายมือและพื้นดินเป็นสีม่วงและสีม่วง ม่วงอ่อนที่ผสมด้วยสีขาวมาก มีสีเขียวเหลืองที่ผลมะนาว สีเขียวที่กิ่งปาล์มในมือนักบวช ทางแกว เสื้อ และรองเท้าของนักบวชทั้งรูปใหญ่และรูปเล็กมีสีดำ

วิธีการระบายสี เป็นการระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน และการระบายสีขอบคม รูปทรงมนุษย์และเสื้อผาจะระบายสีเรียบกลมกลืน แสดงน้ำหนักอ่อน-แก่

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบสัญลักษณ์นิยม

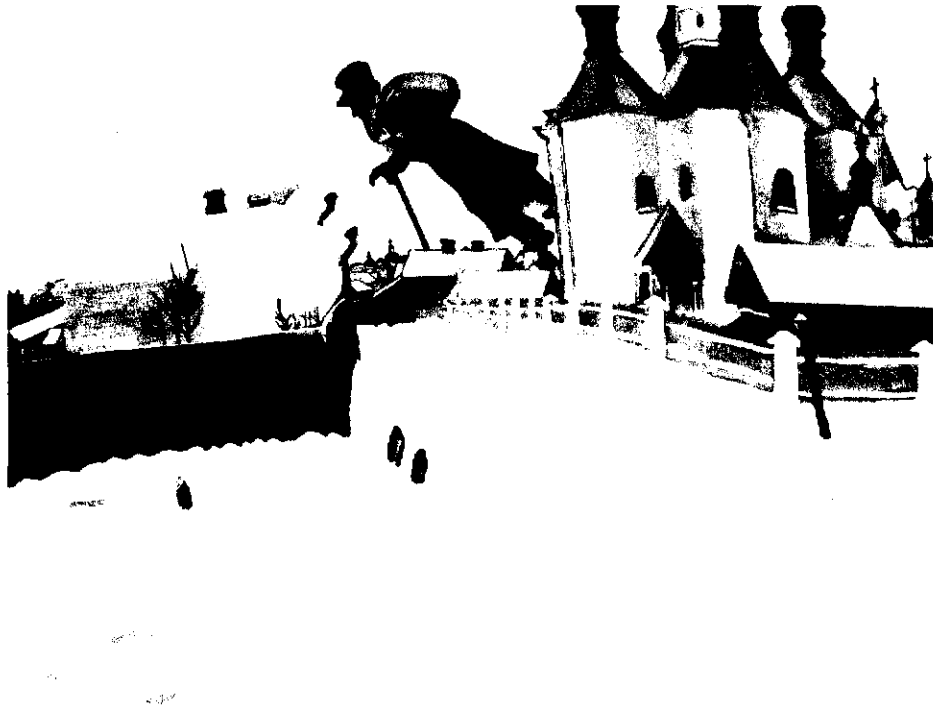
โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร

ความกลมกลืน ด้วยการใช้สีกลมกลืน เส้นแนวตั้งที่คล้ายกันระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม กิ่งปาล์ม

จังหวะและความเคลื่อนไหว เป็นจังหวะการซ้ำกันของเส้นแนวตั้งที่ไม่สม่ำเสมอ เริ่มตั้งแต่ขอบภาพซ้ายสุด เป็นอาคารแนวตั้ง ห่างกลางภาพเป็นเส้นแนวตั้งของรูปทรงมนุษย์และกิ่งปาล์ม ในกลุ่มนี้จะมีการซ้ำกันของเส้นแนวตั้งผสมผสานกันกับเส้นโค้งของขอบผ้าที่ดูเคลื่อนไหว ขึ้นบันไดมีการซ้ำกันและเป็นแนวเส้นนำสายตาสู่ผลมะนาวในมือของนักบวช ความเคลื่อนไหวของชายผ้าที่โค้งสลับกัน

2. ชื่อภาพ Over Vitebsk, 1914.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนกระดาษแข็ง
 ขนาด 73 x 92.5 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 16

ที่มาของแนวความคิด

ซาคาลส์เขียนภาพนี้ขึ้นในปี 1914 เป็นปีที่เกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 ที่ส่งผลให้ประชาชนเดือดร้อนโดยทั่วไป ผู้ชายถูกเกณฑ์ไปเป็นทหาร ชาววัยประสบปัญหาเดือดร้อนจากภัยสงคราม สภาพบ้านเรือนเหมือนเมืองร้าง

เนื้อหาของภาพ

เป็นภาพมนุษย์กับสภาพแวดล้อมของเมืองวิเตปสค์ ซาคาลส์ได้สร้างเนื้อหาส่วนตัวที่ถ่ายทอดบรรยากาศเปล่าเปลี่ยวของบ้านเมือง มีภาพคนยิว 1 คน ล่องลอยเคลื่อนไปเหนือเมืองวิเตปสค์อยู่ ส่วนบนของภาพ สภาพบ้านเมืองที่ปราศจากผู้คนและสิ่งมีชีวิตใดๆ มีแต่หิมะปกคลุมพื้นดินเป็นสีขาวเต็มไปหมด เมืองวิเตปสค์เป็นเมืองที่แยกห่างจากชุมชนอื่นออกไปเป็นเมืองที่ไม่สำคัญอะไร ไม่ชวนมองและน่าเบื่อหน่าย

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นลักษณะการไม่เน้น เส้นที่ปรากฏเป็นเส้นนั้นเป็นขอบของสี ขอบของน้ำหนักรูปของรูปทรงที่เป็นบ้าน อาคาร รั้ว เสา เส้นแนวตั้งจะมีมากกว่า นอกนั้นมีเส้นเอียงของรูปทรงมนุษย์ที่

เหิรฟ้ามานเหนือหมู่บ้าน เส้นแนวรั้วที่พุ่งเข้าไปหารูปทรงมนุษย์ เส้นแนวนอนของขอบหลังคาสร้างความรู้สึกสงบเยือกเย็น

การใช้รูปทรง เป็นการใช้รูปทรงตามธรรมชาติ แต่เขียนโดยไม่มีรายละเอียดซับซ้อน เป็นแบบเรียบง่าย เป็นรูปทรงที่มองเข้าใจได้ง่าย

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนด้วยการใช้สีใกล้เคียงกันในวรรณะเย็น โดยมีสีพื้นภาพที่มีส่วนผสมของสีขาว สีเหลือง เป็นสีพื้นภาพทั้งหมด อาจจะมีบางส่วนที่มีสีเทาน้ำเงินปนบ้าง ฉนังอาคารใช้สีเหลืองปนขาว หลังคายอดโดมใช้สีน้ำเงินปนเทา สีของหญ้าที่อยู่ในรั้วบ้านเป็นสีเขียวสด รูปทรงมนุษย์ใส่ชุดสีเทา-ดำ แขนกุดสีเหลืองน้ำตาล เมื่อวิเคราะห์ภาพสีส่วนรวมแล้วจะเป็นการใช้สีกลมกลืนด้วยสีใกล้เคียงกัน

วิธีการระบายสี ภาพนี้ชากาลส์ใช้วิธีการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสีเพื่อสร้างค่าน้ำหนักสีให้กลมกลืนกันได้ง่าย วิธีต่อไปคือการระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน และการระบายสีขอบคม

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นภาพรูปแบบสัญลักษณ์นิยมที่ชากาลส์มุ่งถ่ายทอดให้เป็นตัวแทนชาวฮิวที่ยากไร้ทุกข์เข็ญในช่วงสงคราม กับสภาพบ้านเมืองที่ไร้ผู้คน ภาพนี้ยังเป็นสภาพของรูปแบบสัญลักษณ์นิยมมาก แต่เนื่องจากมีความแตกต่างไปจากการเลียนแบบให้เหมือน จึงจัดเข้ารูปแบบสัญลักษณ์นิยม

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร ชากาลส์วางภาพโบสถ์ยอดโดมไว้ด้านขวาบนปล่อยพื้นที่ส่วนล่างของภาพให้ว่างต่งดุลกับอาคารด้านซ้ายและท้องฟ้าที่โล่งๆ ขณะที่จัดวางรูปมนุษย์ไว้แนวกลางภาพด้านบนจัดเป็นความสมดุลที่สองข้างไม่เหมือนกัน

ความกลมกลืน ที่เด่นชัดที่สุดคือความกลมกลืนของการใช้สีและวิธีการระบายสีที่ก่อให้เกิดพื้นผิวที่ไม่เรียบนัก ความกลมกลืนรูปทรงที่ใกล้เคียงกับสภาพความเป็นจริง การใช้เส้นของแนวตั้งที่ดูกลมกลืนกัน ผสานกับเส้นเอียงที่ดูต่อเนื่องกันระหว่างถนนกับรูปทรงมนุษย์

จังหวะและความเคลื่อนไหว ชากาลส์จัดวางการซ้ำของหน่วยมีทั้งซ้ำแบบเท่าๆ กันของรั้วบ้านด้านซ้ายของภาพ และซ้ำแบบลดหลั่นของแนวเสารั้วด้านขวามือ การวางรูปทรงมนุษย์แนวเฉียงก่อให้เกิดความรู้สึกว่าเบาลอยได้จริง เส้นโค้งที่เป็นร่องรอยทางเดินบนหิมะจากมุมล่างซ้ายโค้งขึ้นไปกลางภาพ สร้างความเคลื่อนไหวและนำสายตาสู่รูปทรงมนุษย์

3. ชื่อภาพ The Red Jew, 1914.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนกระดาษแข็ง
 ขนาด 100 x 80 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 17

ที่มาของแนวความคิด

ภาพ The Red Jew เป็นงานชุดเดียวกันกับภาพ Feast Day และภาพ Over Vitebsk ที่ชา กาลส์เขียนเกี่ยวกับชีวิตของชาวยิวและศาสนายิว เป็นผลงานที่เขาเขียนเมื่อปี 1914 ซึ่งเป็นช่วงของสงคราม โลกครั้งที่ 1 ที่มีเสียงดังของการต่อสู้ต่อเนื่องตลอดเวลาเป็นช่วงเวลาที่เขาลำบากมากในการหาวัสดุอุปกรณ์ ในการสร้างงานจิตรกรรมโดยเฉพาะผ้าใบ เขาต้องสร้างงานบนกระดาษแข็งและกระดาษธรรมดา เขา เขียนภาพทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่รอบๆ ตัว ได้แก่ พ่อและแม่ พี่สาว พี่ชาย เพื่อนๆ เพื่อนบ้าน คนขอทาน และ คนเร่ขายของ

เนื้อหาของภาพ

ภาพ The Red Jew เป็นภาพชายชราชาวยิวที่มีอาการอ่อนล้า กำลังนั่งบนเก้าอี้อยู่คนเดียว เป็นภาพรูปทรงเดี่ยวของมนุษย์ที่มีขนาดโตเต็มภาพจากขอบล่างภาพถึงขอบบน พื้นหลังภาพประกอบด้วย รูปบ้านของชาวยิวขนาดใหญ่อยู่ด้านหลัง 1 หลัง และมีภาพบ้านขนาดเล็กอยู่ถัดขึ้นไปข้างบนอีก 4 หลัง ที่ เห็นเฉพาะสันหลังคาด้านข้างซ้อนกันอยู่ บนหลังคาสีแดงด้านขวามือมีปากกาและที่เติมหมึกวางอยู่ พื้นหลัง ภาพด้านบนที่เป็นรูปวงโค้ง มีอักษรเขียนไว้เป็นข้อความจำนวนมาก คล้ายกับเป็นสัญลักษณ์หรือแท่นบูชาใน

โบสถ์คริสต์ที่แยกขึ้นออกมา ชาวฮิวที่นั้งอยู่สวมชุดสีเขียวทึบๆ มีเคราและหนวดสีแดง มือขวามีสีเขียว ขณะที่มือซ้ายสีผิวเนื้อสีเดียวกับใบหน้า

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น ในภาพ The Red Jew มีการใช้เส้นทั้งลักษณะการเน้นเส้นและลักษณะการไม่เน้นเส้น รูปทรงใหญ่ ได้แก่ รูปคน รูปบ้าน จะไม่เน้นเส้น โดยใช้ขอบของสีที่ระบายเป็นขอบของรูปทรงต่างๆ ดังนั้นจึงถูกกลมกลืนกันดี ส่วนที่เน้นเส้นจะเป็นรายละเอียดในรูปทรงต่างๆ ได้แก่ ปกเสื้อ หมวก ขอบของสันหลังคาบ้านหลังเล็ก ๆ กิ่งไม้ด้านขวาของภาพ และตัวอักษรที่อยู่ในรูปทรงโค้งส่วนบนของภาพ

การใช้รูปทรง รูปทรงในภาพนี้เป็นรูปทรงตามธรรมชาติของที่มีอยู่จริงทั้งรูปทรงคน รูปทรงบ้าน เพียงแต่ชากาล์นำมาจัดวางใหม่ จัดองค์ประกอบที่ดูเรียบง่ายและรูปทรงลดตัดทอนที่เป็นรูปทรงต้นไม้ ดอกไม้

การใช้สี การใช้สีเพื่อให้แต่ละสีประสานส่งเสริมกัน ในส่วนที่เป็นจุดเด่นของภาพคือรูปคน โดยใช้สีเขียวในบริเวณที่เป็นหมวก เสื้อ กางเกง รองเท้า ใช้สีแดงบริเวณที่เป็นหนวด-เครา ผม ในขณะที่พื้นหลังในส่วนบริเวณที่เป็นจั่วหลังคาบ้าน ฝานั่งบ้านใช้สีแดง ส่วนบนของภาพที่เป็นพื้นหลังถัดจากจั่วหลังคาบ้านขึ้นไปใช้สีเหลือง บริเวณส่วนขอบล่างของภาพที่เป็นพื้นดินจะใช้สีน้ำตาลที่มีหลายน้ำหนัก โดยรวมแล้วชากาล์ใช้สีกลมกลืนกันบริเวณพื้นหลังของภาพ และใช้สีตัดกันในส่วนที่เป็นจุดเด่นคือรูปคน

วิธีการระบายสี ประกอบด้วยการวาดภาพและระบายสีชั้นบน ที่ขอบหน้าต่าง การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน การระบายสีขอบคม และการระบายสีเรียบกลมกลืน

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบสัญลักษณ์นิยม ที่แสดงอารมณ์ทุกข์ร้อนสิ้นหวัง ใบหน้าและสายตาที่เลื่อมลงพื้น รูปชายชราที่แสดงอาการเหนื่อย เพลีย ชากาล์ได้สร้างลักษณะรูปทรงเรขาคณิตง่าย ๆ ของตัวบ้านเป็นฉากหลัง เป็นแบบผสมผสานกับรูปแบบของศิลปะคิวบิสม์เล็กน้อย

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร ด้วยการวางตำแหน่งศูนย์กลางของภาพ แนวตั้งที่ด้านซ้ายและด้านขวาเหมือนกัน

ความกลมกลืน ที่เด่นชัดที่สุดคือความกลมกลืนด้วยการใช้สีวรรณะร้อน ในกลุ่มสีแดง สีส้ม สีเหลือง สีน้ำตาล และมีสีขาวเข้ามาผสมบ้าง โดยมีสีตัดกันคือสีเขียวมาช่วยประสานให้เกิดความน่าสนใจ

จังหวะและความเคลื่อนไหว เป็นการจัดวางสิ่งประกอบให้อยู่แนวศูนย์กลาง โดยมีแนวน้ำหนักของสีรอบนอกเป็นรูปไข่ รูปบ้านที่เป็นรูปทรงสามเหลี่ยมตั้งบนรูปทรงสี่เหลี่ยม จึงเกิดเป็นความรู้สึก รูปทรงหลักแนวกลางภาพนิ่ง แต่รอบนอกเกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวไปรอบๆ ภาพมนุษย์

4. ชื่อภาพ The Birthday, 1915.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนกระดาษแข็ง
 ขนาด 80.5 x 99.5 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 18

ที่มาของแนวความคิด

ในปี 1914 ซากาลส์กลับสู่ประเทศรัสเซีย เขาได้แต่งงานกับเบลลา (Bella Rosenfeld) ในปี 1915 ซากาลส์ได้แสดงความรักที่เขามีต่อเบลลาด้วยการเขียนภาพนี้ ซึ่งนาริส ได้กล่าวถึงภาพ The Birthday ไว้ ความว่า

ภาพนี้แสดงให้เห็นความสำเร็จของผลงานทั้งงดงามและมีความหมายอันซึ่ง ด้วยการจัดเตรียมสถานที่มากกว่า 3 สัปดาห์ก่อนที่เขาจะแต่งงานกับเบลลา ซากาลส์อยู่กับเธอในห้องที่เขาเช่าจากตำรวจของเมืองวิเตปส์ก ดูเหมือนว่า ซากาลส์จะไม่เคยบอกให้เบลลารู้ว่าวันที่ 7 กรกฎาคม เป็นวันคล้ายวันเกิดของเขา ซากาลส์มีหนทางที่ดูแปลก เขา เลี่ยงที่จะบอกว่ามีงานวันเกิดของเขาในวันนี้ จะอย่างไรก็ตามเบลลาเพิ่มรู้และไม่ทราบว่าจะทำอะไร หล่อนจึงไป เก็บรวบรวมดอกไม้แถวชานเมืองรวมเป็นช่อ จากนั้นหล่อนจึงจัดแจງสวมชุดเสื้อกระโปรงที่คิดว่าดีที่สุดมาหา ซากาลส์ด้วยความรู้สึกที่เต็มเปี่ยมมากมายยังกับดอกไม้บาน หลายครั้งเมื่อซากาลส์ต้องการสื่อให้เข้าใจถึงความรู้สึก ที่มีความพิถีพิถัน ซากาลส์จะเขียนเป็นภาพความรักที่สำคัญเกินกว่าที่จะอธิบายได้ (Harris. 1994 : 30)

ในขณะที่มาการีอัสได้กล่าวถึงภาพ The Birthday ไว้ว่า

ภาพ The Birthday เป็นภาพที่ซากาลล์เขียนขึ้นเพื่อฉลองการแต่งงานของเขากับเบลลาในเมืองวิเตปสค์ เมื่อวันที่ 25 กรกฎาคม 1915 เป็นครั้งแรกที่เขาเขียนภาพคู่รักลอยได้ในอากาศ ครั้งแล้วครั้งเล่าที่เขาเอาลักษณะที่เป็นไปไม่ได้มาเขียนเป็นภาพ ได้แก่ ภาพการล่องลอยแบบไร้น้ำหนักบนที่สูง ๆ ภาพคู่รักและภาพอุปมา การประดับตกแต่งห้องอย่างเต็มที่เพื่อสื่อถึงความรัก การจำลองมาจากสภาพจริงของห้องที่เขาเช่าจากตำรวจ เขาเขียนภาพเหตุการณ์ความรักที่เขาต่อเบลลา...ในจดหมายของเบลลาที่เขียนไว้เมื่อปี 1915 บรรยายรำลึกถึงความสุขในวันนั้นว่า เขากับหล่อนใช้เวลาอยู่ด้วยกันในเมืองวิเตปสค์ ซากาลล์ได้เขียนบันทึกเหตุการณ์ที่พัวพันกันจนแยกไม่ออกเป็นจิตรกรรมแล้วนำกลับไปปารีสด้วย (Makarius. 1992 : 74)

เนื้อหาของภาพ

อาร์ สุธิพันธุ์ได้กล่าวถึงเนื้อหาของภาพ The Birthday ไว้ว่า เป็นภาพแสดงความฝันเกี่ยวกับความรักความทรงจำของศิลปินก่อนวันแต่งงานสองสัปดาห์ อันเป็นวันคล้ายวันเกิดของซากาลล์คือวันที่ 7 กรกฎาคม 1915 คู่หมั้นมาเยี่ยมซากาลล์ถึงห้องทำงาน นำช่อดอกไม้มารวยพร ขณะเดียวกันรูปของซากาลล์ก็ลอยขึ้นหันหน้ามาจูบอย่างนุ่มนวล ซึ่งเป็นภาพบันทึกความทรงจำของศิลปินในวันนั้นอย่างมีความสุขที่สุด (อาร์ สุธิพันธุ์. ม.ป.ป. : 75-76) มาการีอัส ได้กล่าวถึงเนื้อหาของภาพไว้ว่า เป็นภาพที่ซากาลล์จำลองมาจากเรื่องจริงที่เกิดขึ้น ในภาพมีผ้าพันคอของเบลลาดากไว้ที่ผนังห้อง นอกหน้าต่างออกไปเป็นภาพโบสถ์ ซึ่งภาพเต็มจะอยู่ในภาพ Over Vitebsk มีหน้าต่างบานเล็กเปิดออกอยู่ที่ส่วนบนของภาพ ซึ่งเป็นตัวอย่าง ลักษณะเด่นของบ้านชาวรัสเซีย บนโต๊ะมีขนมเค้กวันเกิดแบบเรียบ ๆ วางอยู่ (Makarius. 1992 : 74)

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เส้นในภาพ The Birthday มีทั้งที่เป็นเส้นและไม่เน้นเส้น แต่ผลที่เกิดเป็นภาพรวม คือ รูปทรงมนุษย์คือรูปซากาลล์ รูปเบลลา มีเส้นขอบรูปทรงที่ไม่เน้นเส้น จะเป็นเส้นของขอบรูปทรงที่เกิดจากขอบแผ่นสีที่ระบาย ไม่ว่าจะเป็นเส้นขอบชายเสื้อ ขอบเสื้อ ขอบกางเกง ขอบรองเท้า ส่วนที่เน้นเส้นจะใช้กับรูปทรงของวัตถุที่ใช้ประดับตกแต่งห้อง ได้แก่ เส้นขอบหน้าต่าง ขอบโต๊ะ ขาโต๊ะ ลายของผ้าพันคอที่แขวนไว้ผนังด้านขวาภาพ ลายของผ้าปูโต๊ะ และเส้นที่ทรงพลังก็คือ เส้นแกนของรูปทรงมนุษย์ที่อยู่ในแนวทะแยงบริเวณกลางภาพ ซึ่งเป็นผลให้ดูภาพนี้แล้วเกิดความรู้สึกคล้ายตามว่า ดูภาพมนุษย์ล่องลอยได้จริง

การใช้รูปทรง ซากาลล์ถ่ายทอดในภาพนี้โดยใช้รูปทรงเหมือนจริงตามธรรมชาติ แต่เปลี่ยนแปลงในรูปทรงของมนุษย์ให้แตกต่างจากความเป็นจริงด้วยการเขียนให้ร่างกายยืดยาวม้วนงอไปหน้าได้เขียนสภาพมนุษย์ที่ตัวเขาสามารถล่องลอยในอากาศได้ รูปลดทอนที่ภาพซากาลล์ไม่มีแขน

การใช้สี ใช้สีให้เหมือนธรรมชาติผสมกับการใช้สีตามหลักการใช้สี ด้วยการใช้สีเพื่อให้แต่ละสีประสานกลมกลืนกัน การใช้สีกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม การใช้สีเพื่อให้สีแต่ละสีประสานส่งเสริมกัน

วิธีการระบายสี ประกอบด้วยการระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืนผสมกับการระบายสีขอบคมบนพื้นภาพส่วนใหญ่ นอกจากพื้นที่เฉพาะที่เป็นลวดลายผ้าจะใช้วิธีระบายเป็นจุด และการลากเป็นเส้นลวดลายด้วยสีต่าง ๆ ผสมผสานกัน

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบสัญลักษณ์นิยมที่ผสมผสานกันระหว่างรูปแบบที่แสดงความรู้สึกกลับอัครรย์ของรูปทรงซากาลล์และเบลลาที่ลอยได้ โดยเฉพาะรูปซากาลล์ที่สามารถม้วนใบหน้ากลับมาจุมพิตกับเบลลา นอกจากรูปแบบของมนุษย์แล้ววัตถุอย่างอื่นในภาพเป็นรูปแบบแสดงความแนชัดของวัตถุซึ่งซากาลล์ได้เขียนจากสิ่งที่มีอยู่ในเหตุการณ์ขณะนั้นจริง แต่มุมมองและความถูกต้องไม่เป็นแบบเหมือนจริง

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบอสมมาตร ซากาลล์จัดวางวัตถุทั้งสองข้างไม่เท่ากัน แต่มีการถ่วงน้ำหนักด้วยขนาดและน้ำหนักที่ก่อให้เกิดความรู้สึกว่าสมดุลกัน

จังหวะและความเคลื่อนไหว การจัดวางรูปทรงมนุษย์ทั้งคู่เป็นแนวทแยงจากมุมล่างขวาขึ้นไปใกล้กับมุมซ้ายบน โดยส่วนเท้าและลำตัวส่วนล่างที่ว่างเปิดโล่ง ส่วนบนขึ้นไปบรรจบกันในลักษณะที่ลำตัวของซากาลล์ม้วนใบหน้ากลับมาจุมพิตกับเบลลา หากพิจารณาดูเส้นแกนและเส้นรอบนอกผสมผสานกันจะเกิดความรู้สึกในการรับรู้ภาพนี้เบลลาลอยได้จริง เมื่อมองดูบริเวณปลายเท้าของทั้งคู่ก็จะเกิดความรู้สึกเช่นเดียวกัน ผ้าพันคอ ผ้าปูโต๊ะที่อยู่ติดขอบภาพด้านขวา ก็ดูเบาพลิวเคลื่อนไหวได้ หน้าต่างที่เปิดไว้มองเห็นเสารั้วที่ลดหลั่นกัน ทำให้ดูเป็นระยะไกลออกไป นับว่าภาพนี้ซากาลล์เขียนภาพให้ดูแล้วเกิดความรู้สึกว่าเบาและลอยได้จริงๆ

5. ชื่อภาพ The Poet Reclining, 1915.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนกระดาษแข็ง
 ขนาด 77 x 77.5 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 19

ที่มาของแนวความคิด

ซาคาลล์เขียนภาพนี้เพื่อบันทึกความทรงจำของเหตุการณ์ช่วงเวลาแห่งความรักความสุขยิ่งของเขา ภายหลังจากที่เขาแต่งงานกับเบลลาใหม่ๆ เขาใช้เวลาไปฉลองสมรสที่เมือง Zaolcha ซึ่งอยู่ใกล้ๆ กับเมืองวิเตปส์ก ซึ่งคาสโซว์ได้กล่าวถึงที่มาของแนวความคิดภาพนี้ไว้ ความว่า

เมื่อซาคาลล์กับไปยังประเทศรัสเซีย เขาได้กลับไปยังดินแดนแห่งธรรมชาติ เขาปีติและมีความสุขเต็มที่ที่ได้กลับไปยังบ้านเกิด อีกทั้งได้พบกับความสุขจากความรัก เขาแต่งงานกับเบลลาเมื่อวันที่ 5 กรกฎาคม 1915 หลังจากแต่งงานใหม่ๆ เขาใช้เวลาไปฉลองการแต่งงานที่ Zaolcha ใกล้ๆ กับเมืองวิเตปส์ก บรรยากาศที่แวดล้อมไปด้วยต้นเบิร์ช (birches) และต้นสน (pires) ภายใต้ท้องฟ้าสีม่วงอ่อนอมชมพู ต่อมาไม่นานเขาก็ได้ลูกสาวชื่อว่า อิดา (Ida) ที่เกิดในฤดูใบไม้ผลิของปี 1916 ที่เมืองเซนต์ปีเตอส์เบิร์ก ซาคาลล์ได้เข้าบ้านอยู่ในเมืองและใช้เวลาอยู่ที่นั่นในฤดูร้อนของปี 1916-17 ในบรรยากาศของความสุขความอบอุ่นนี้ เขาได้เก็บความทรงจำที่ดีโดยเขียนจิตรกรรมภาพภูมิทัศน์รวบรวมเรื่องราวต่างๆ ไว้ในงานชิ้นแรก เมื่อเขากลับไปยังเมืองวิเตปส์ก (Cassou, 1965 : 69-70)

เนื้อหาของภาพ

เป็นเนื้อหาส่วนตัวที่ซากาลส์บันทึกความทรงจำจากการไปฉลองสมรสที่เมือง Zaolcha ในภาพมีรูปมนุษย์ 1 คน นอนเหยียดยาวติดกับขอบภาพด้านล่าง หันหัวไปด้านซ้าย ปลายเท้าอยู่ติดขอบด้านขวา บริเวณกลางภาพมีม้า 1 ตัว หมู 1 ตัว กำลังก้มกินอาหารบนลานหญ้าสีเขียว ด้านซ้ายมีต้นสน 1 ต้น ด้านขอบขวาภาพ มีต้นเบิร์ช 1 ต้น ถัดขึ้นไปเป็นโรงฟาร์ม 1 หลัง ที่มีต้นไม้เป็นแนวอยู่ด้านหลัง ถัดจากแนวต้นสนเป็นท้องฟ้าสีม่วงอ่อนปนชมพู ฮาร์ริสได้กล่าวถึงภาพ *The Poet Reclining* ไว้ความว่า

เขากระตือรือร้นที่จะทำงานแนวเกี่ยวกับชนบท ภาพ *The Poet Reclining* เขียนข้อมไปด้วยพืชพรรณไม้และเหล่าสัตว์ที่ดูมีความสุขในชีวิต เมื่อพิจารณาจากการจัดภาพมีบางอย่างที่พอมองเห็นเป็นเลาๆ ต้นไม้บริเวณด้านข้างของภาพ ภาพคนที่นอนเหยียดขาออกไปเกือบสุดขอบเฟรมด้านล่าง สิ่งที่ปรากฏในภาพเหมือนกวีพรรณนาสถานที่ของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น เขาตั้งใจแสดงให้เห็นความสำเร็จผลงานที่น่าพิศวง ร่างคนที่นอนเหยียดยาวเป็นรูปแบบของศิลปะคิวบิสม์ ไม่บ่งบอกว่าเป็นรูปหน้าใคร (Nathaniel Harris. 1994 : 33)

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นภาพที่ไม่เน้นเส้นที่เกิดจากการลากโดยตรง เส้นที่ปรากฏจะเป็นเส้นจากขอบสี ขอบของรูปร่างรูปทรงต่างๆ เส้นที่ใช้จะเป็นเส้นนอนของรูปมนุษย์ที่นอนอยู่ เส้นนอนของขอบหลังคาโรงฟาร์ม เส้นตั้งจะมีที่ลำต้นของต้นไม้ 2 ต้น แนวผาผืน ขอบประตูของโรงฟาร์ม นอกนั้นจะเป็นเส้นโค้งของหมวก เส้นโค้งขอบรูปทรงม้า หมู ขอบกลุ่มใบไม้

การใช้รูปทรง ภาพนี้จะใช้รูปทรงตามธรรมชาติมาก ยกเว้นรูปทรงของหมวกและรูปทรงมนุษย์ที่ทำให้แปลกด้วยการลดทอนให้เรียบง่ายและเป็นรูปทรงเรขาคณิตเล็กน้อย

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนด้วยสีใกล้เคียงในวรรณะสีเย็น ประกอบด้วยสีเขียวของทุ่งหญ้า ต้นไม้ สีม่วง อ่อนปนชมพูของท้องฟ้า สีน้ำเงินฟ้าของเสื้อ สีเหลืองของหมวก

วิธีการระบายสี เมื่อพิจารณาจะพบวิธีการระบายสีหลายวิธี ได้แก่ การระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) มากที่สุดบริเวณรูปทรงมนุษย์ รูปม้า สนามหญ้า ท้องฟ้า หลังคาโรงฟาร์มเหนือรูปหมูเล็กน้อย และบริเวณที่เป็นใบไม้ของต้นไม้สองต้นด้านขวามุมบนของภาพ การระบายสีขอบคม ได้แก่ ส่วนที่เป็นรูปทรงมนุษย์ ทั้งตัวรูปทรงต้นไม้จะเห็นเป็นรูปทรงของต้นไม้อย่างชัดเจน เพราะต้นไม้สีเขียวมีติดต่อกับสีของท้องฟ้า ซึ่งเป็นสีม่วงแดงอ่อนๆ รูปทรงหมู ม้า ที่ระบายเป็นรูปทรง แต่ไม่เขียนรายละเอียดของรูปทรงปลีกย่อย การระบายสีแสดงลึลารอยพู่กัน (Brushwork) บริเวณพื้นที่เป็นสนามหญ้าถัดจากมุมขวาล่างขึ้นไปเล็กน้อย และการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน ภายใต้บริเวณที่เป็นสีเขียว จากแนวปลายต้นไม้ลงไปถึงขอบล่างของภาพ เมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นร่องรอยสีพื้นที่ลงไว้ก่อนเป็นสีเขียวเหลือง ก่อนจะระบายสีเขียวที่เข้มกว่าทับผิวหน้าอีกครั้ง

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบสัจนิยม แสดงความแน่ชัดของวัตถุ ซากาลส์ได้เลียนแบบจากสถานที่เขาประทับใจ ถ่ายทอดสิ่งที่พบเห็น แต่ทั้งนี้เขาได้เขียนรูปทรงมนุษย์ที่เป็นลักษณะรูปแบบรูปแบบนิยมปนเข้ามาด้วย แต่น้อย

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร ด้วยการจัดวางวัตถุ จะวางประมาณแนวกลางภาพเป็นส่วนใหญ่ เมื่อแบ่งภาพออกเป็นซ้ายขวา รูปคนที่มี 1 คนนอนอยู่ขอบล่าง ถัดขึ้นไปคือรูปม้าจะอยู่แนวกลางภาพ ภาพรูปโรงฟาร์มที่มีหนึ่งหลังจะอยู่แนวกลางภาพ รูปทรงต้นไม้ใหญ่ที่อยู่ระยะกลางจะจัดไว้ด้านซ้าย 1 ต้น ด้านขวา 1 ต้น ถึงแม้ตำแหน่งจะไม่เท่ากัน แต่ความรู้สึกรับรู้ว่ามันพอๆ กัน มีรูปหมู 1 ตัวที่อยู่ซีกขวามือ แต่เมื่อวิเคราะห์จะพบว่า ขอบล่างภาพมีรูปหมวกและรูปวัตถุที่รองศีรษะคนไว้ มีสีใกล้เคียงกับรูปหมูที่เชื่อมโยงถึงกัน ในระยะกลางด้านขอบซ้ายและขวามีรูปทรงของรั้วอยู่ด้านละ 1 รั้วด้วยกัน

ภาพนี้เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตรที่ดูไม่เคร่งครัดว่าจะเหมือนกันทุกอย่างของทั้งสองด้าน มีการใช้ความแตกต่างของวัตถุ ตำแหน่งของวัตถุให้มีความแตกต่างกันบ้าง จึงดูไม่น่าเบื่อ

ความกลมกลืน ภาพนี้มีความกลมกลืนที่เด่นที่สุด คือ ความกลมกลืนของน้ำหนักและสี ซากาลสีใช้สีวรรณะเย็นในภาพนี้มีสีเขียวมากที่สุด ความกลมกลืนของลักษณะพื้นผิว

จังหวะและความเคลื่อนไหว ภาพนี้มีการจัดวางต้นไม้ลักษณะโค้งงอซ้าย-ขวา เป็นจังหวะซ้ำที่เป็นคู่ๆ มีความลดหลั่นจากที่มีขนาดโตที่อยู่ส่วนหน้าแล้วลดหลั่นลงเรื่อย เกิดเป็นระยะใกล้ไกล ความเคลื่อนไหวจะอยู่ที่แนวใบไม้ที่ตัดกับท้องฟ้าที่ดูเคลื่อนไหวมากกว่าส่วนล่างของภาพที่ดูนิ่งสงบ

6. ชื่อภาพ The Promenade, 1917.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 170 x 163.5 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 20

ที่มาของแนวความคิด

ในช่วงปี 1917-18 ซากาลส์ได้เขียนภาพภูมิทัศน์เกี่ยวกับสภาพบ้านเรือนของเมืองวิเตปส์ 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ Double Portrait with Wineglass ภาพ Over the town และภาพ The Promenade ภาพ The Promenade เป็นภาพซากาลส์กับเบลลาในบรรยากาศของความสุขมีชีวิตชีวา โดยมีฉากหลังเป็นสภาพบ้านเรือนของเมืองวิเตปส์ ซากาลส์มีแนวคิดในการสร้างงานแบบผสมผสานกันระหว่างศิลปะคิวบิสม์ ศิลปะฟิวเจอริสม์ ศิลปะแฟนแทสติก และศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ ไว้ในภาพเดียวกัน นอกนั้นยังมีลักษณะบางอย่างของมาติสปรากฏในภาพด้วย (Makarius. 1992 : 88)

เนื้อหาของภาพ

เป็นเนื้อหาส่วนตัวของซากาลส์กับภรรยาชื่อเบลลากับสภาพแวดล้อมที่เป็นบ้านเรือนของเมืองวิเตปส์ ในภาพซากาลส์ยืนกางขาอยู่ในชุดสูทสีดำ มือขวาห้อยลงข้างลำตัว มือซ้ายยื่นขึ้นไปจับมือกับ

เบลลาที่กำลังทำท่าเหมือนนกบินอยู่บริเวณขอบภาพด้านขวาบน เบลลาอยู่ในชุดเสื้อกระโปรงดอกกันสีม่วง ซึ่งที่ชายกระโปรงตกแต่งเป็นพิเศษ ที่ซากาลลียืนอยู่นั้นเป็นทุ่งหญ้าที่ใช้สำหรับเลี้ยงสัตว์ มีฉากหลังเป็นสภาพบ้านเรือนและโบสถ์ที่มียอดเป็นรูปโดม บ้านแต่ละหลังเป็นรูปสามเหลี่ยม บริเวณมุมภาพด้านล่างซ้ายมือ มีผ้าสีแดงลายดอกไม้ปูออกวางขวดไวน์และแก้วไวน์ ในมือขวาของซากาลลีกำลังกำนกหนึ่งตัว น่าจะมีความหมายเกี่ยวกับเสรีภาพ เพราะสภาพการเมืองของประเทศรัสเซียขณะนั้นกำลังเป็นช่วงของการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครอง

ฮาฟท์มาน ได้กล่าวเกี่ยวกับภาพนี้ไว้ว่า

เบลลาตั้งใจเป็นลัคนี กางแขนสองข้างออก โดยที่มือขวาจับยึดกับมือของซากาลลีไว้ ทั้งสองแต่งตัวในชุดที่ดีที่สุดคล้ายกับที่กำลังเดินร่ายอยู่ ขณะที่เบลลาเหมือนนกที่กำลังบินร่อนลงสู่พื้น และคล้ายนักเดินระบำบัลเลต์ผู้แสดงนำฝ่ายหญิงแสดงท่าทางตอนจบการแสดง โดยมีฉากหลังเป็นท้องฟ้า ซากาลลียืนอยู่บนทุ่งหญ้าที่มีรูปทรงเรขาคณิต กลุ่มบ้านเรือนที่เป็นรูปสามเหลี่ยมอยู่ติดกับแนวขอบฟ้า (Haftman. 1984 : 76)

มาคาริอุส กล่าวถึงเนื้อหาของภาพ The Promenade ไว้ว่า เป็นภาพแสดงบรรยากาศนอกตัวอาคาร การไปฝึกนกของซากาลลีกับเบลลามีขวดไวน์ แก้วไวน์ ตั้งอยู่บนผ้าปูที่มีลักษณะของผลงานมาติสนิยม ซากาลลีดึงเบลลาไว้ด้วยแขน ขณะที่เบลลาพุ่งตัวลอยอยู่ในอากาศด้านบนเหมือนวาวที่ล่องลอยอยู่บนท้องฟ้า (Makarius. 1992 : 88)

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นลักษณะการไม่เน้นเส้น เส้นที่ปรากฏเป็นเส้นจากขอบสี ขอบของรูปทรงที่มีน้ำหนักต่างกัน เส้นแกนที่เด่นในภาพนี้คือ เส้นทแยงจากขอบภาพด้านบนทแยงลงสู่มุมล่างซ้ายมือ เป็นเส้นแขนต่อกันเป็นแนวเส้น เส้นของรูปทรงทุ่งหญ้า ริมฝั่งแม่น้ำ อาคารรูปลูกบาศก์ ส่วนมากเป็นเส้นตรงในทิศทางต่างๆ

การใช้รูปทรง ในภาพ The Promenade เป็นรูปทรงที่ลดตัดทอนจากรูปทรงธรรมชาติที่มีอยู่จริงมาสร้างใหม่เป็นรูปทรงเรขาคณิต รูปทรงเหลี่ยมลูกบาศก์ของบ้าน และบริเวณทุ่งหญ้า รูปทรงมนุษย์เป็นรูปทรงที่ลดทอนให้เรียบง่ายขึ้นด้วยการระบายสีเป็นเหลี่ยมเจ้าน้ำหนักที่แตกต่างกัน

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนด้วยวรรณะสีและใช้สีตรงข้ามในสัดส่วนที่ไม่มากเพื่อส่งเสริมให้เกิดความเด่นและน่าสนใจ การใช้สีทุ่งหญ้าและบ้านเรือนเป็นสีเขียวที่ไม่คำนึงถึงสีเป็นจริง การใช้สีท้องฟ้าด้วยสีอ่อนมากๆ ช่วยให้ภาพซากาลลีกับเบลลาที่ใช้สีดำและสีม่วงโดดเด่นมากเป็นพิเศษ

การระบายสี เป็นการระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน และการระบายสีขอบคม

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบรูปแบบนิยมที่ซากาลลีผสมผสานรูปแบบของศิลปะหลายแบบ คือ ศิลปะคิวบิสม์ ศิลปะฟิวเจอริสม์ ศิลปะแฟนแทสติก และศิลปะเซอร์เรียลลิสม์

โครงสร้างของภาพ

ตุลยภาพ เป็นการจัดตุลยภาพแบบสมมาตร ด้วยการวางองค์ประกอบให้ถ่วงดุลกันแบบสองข้างไม่เหมือนกันแต่สมดุล

ความกลมกลืน เกิดจากการใช้สีวรรณะเย็นในกลุ่มสีเขียว น้ำเงิน ม่วง โดยมีสีเขียวมากที่สุด ทั้งอาคารบ้านเรือนและทุ่งหญ้า รวมถึงท้องฟ้าที่มีสีเขียวปนสีขาว ชุดสีม่วงของเบลลา ความกลมกลืนของน้ำหนักสีดำที่ผสมไปในสีเขียวกลมกลืนกับชุดสีสีดำของซากาลส์ ความกลมกลืนที่เกิดจากเส้นรูปร่างรูปทรงที่เป็นเหลี่ยมเป็นรูปลูกบาศก์ ความกลมกลืนของพื้นผิวที่เกิดจากการระบายสีคล้ายๆ กัน

จังหวะและความเคลื่อนไหว การจัดวางรูปทรงมนุษย์มี 2 รูปที่อยู่ระยะหน้าสุด จากนั้นจะมีรูปทุ่งหญ้าสีเขียวที่เชื่อมโยงไปถึงกลุ่มรูปทรงบ้านเรือนที่มีขนาดมนุษย์ที่กางแขนต่อเนื่องกันเป็นแนวทแยงขึ้นไปถึงขอบภาพด้านบน และมีรูปทรงของเบลลาที่มีลำตัวอยู่ในทิศทางเอียง จึงเกิดความรู้สึกเหมือนกับกำลังเคลื่อนไหวอยู่บนท้องฟ้าด้วยแรงเหวี่ยงของซากาลส์

7. ชื่อภาพ Bella with White Collar, 1917.
 สื่อวัตถุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 149 x 72 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 21

ที่มาของแนวความคิด

เป็นภาพเหมือนที่สวຍงามภาพหนึ่งที่ซากาลส์เขียนภาพเบลลา คู่ชีวิตที่เขารัก ซากาลส์เขียนขึ้นในฤดูร้อนของปี 1917 ช่วงเวลาที่เขากลับจากการพักผ่อนช่วงสั้นๆ ในชนบท ภาพนี้เขียนจากภาพถ่ายของเบลลาที่แต่งตัวและวางท่าคล้ายกับภาพมาดอนนาหรือรูปแม่พระในศาสนาคริสต์ ซากาลส์จัดองค์ประกอบส่วนล่างเพิ่มเข้าไป เป็นภาพของซากาลส์กำลังจับแขนลูกสาวชื่อ อิดา (Ida) หัดเดิน ท่ามกลางภาพต้นไม้และพืชพรรณอันเขียวชอุ่มที่ซากาลส์ปลูกไว้

เนื้อหาของภาพ

เป็นเนื้อหาส่วนตัวที่เกี่ยวกับครอบครัวของซากาลส์ โดยเน้นจุดเด่นที่เบลลา กำลังยืนก้มหน้าเล็กน้อยเหลือบตามองดูเบื้องล่างของภาพที่มีรูปทรงขนาดเล็กของซากาลส์กำลังจูงมือลูกสาวหัดเดินอยู่บริเวณส่วนล่างของภาพ ถัดไปด้านขวาเล็กน้อยเป็นม้านั่ง โต๊ะ และ hammock ที่มีด้านหลังเป็นต้นไม้และพืชพรรณที่เขาปลูกไว้

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น ภาพนี้เส้นที่ปรากฏส่วนใหญ่จะเป็นลักษณะการไม่เน้นเส้น เส้นที่มองเห็นจะเป็นเส้นที่เกิดจากขอบของสีที่แตกต่างกันของสีอ่อน-สีแก่

การใช้รูปทรง รูปทรงที่นำมาใช้เป็นรูปทรงตามธรรมชาติและรูปทรงดัดทอนดัดแปลง รูปทรงตามธรรมชาติ ได้แก่ รูปทรงมนุษย์ขนาดใหญ่ของเบลลาที่ยืนวางท่ายกแขนขวาให้มือเสมอกับสะโพก เห็นข้อศอกชัดเจน แขนซ้ายทอดลงข้างลำตัว แขนขวามือออกด้านนอกลำตัว ก้มหน้าเอียงไปทางขวาของภาพ เหลือบสายตาลงมองเบื้องล่าง เป็นรูปทรงที่เลียนแบบรูปจริงจากภาพถ่ายของเบลลา รูปทรงที่คล้ายกับเงาพื้นหลังภาพของเบลลาเป็นรูปทรงที่ไม่มีความหมาย แต่เมื่อดูให้ดีจะคล้ายๆ ผ่าคลุมศีรษะในภาพมาดอนนา แม่พระในศาสนาคริสต์ ส่วนล่างของภาพเป็นรูปทรงลดทอนจากรูปทรงธรรมชาติ ได้แก่ รูปชากาลส์สูงมือ ลูกสาว ส่วนรูปทรงของพืชพรรณและต้นไม้จะแสดงเป็นรูปแผ่นสีเขียว โดยมีรายละเอียดที่มีน้ำหนักของสีต่างกัน รูปทรงของโต๊ะ เก้าอี้ เบล เป็นรูปทรงลดทอนที่พอรู้ว่าเป็นรูปทรงอะไร

การใช้สี มีการใช้สี 2 ลักษณะ คือ การใช้สีให้เหมือนธรรมชาติ ได้แก่ รูปทรงของเบลลาที่ระบายสีผิว สีมม เลียนแบบจากธรรมชาติ นอกนั้นจะใช้สีตามหลักการใช้สีเพื่อให้แต่ละสีประสานกลมกลืนกัน ด้วยการใช้สีวรรณะเย็นทั้งภาพ กลุ่มสีส่วนล่างภาพเป็นสีเขียวที่มีหลายน้ำหนัก สีพื้นส่วนบนภาพเป็นสีน้ำเงินที่มีหลายน้ำหนัก ภาพเบลลาจะระบายสีผิวแบบเหมือนจริง

วิธีระบายสี ทั้งทั้งภาพจะผสมผสานกันด้วยวิธีการระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม ชั้นบนสุดของภาพจะระบายจาสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ ภาพนี้ชากาลส์ผสมผสานกันหลายรูปแบบ ภาพเบลลาเป็นรูปแบบแสดงความแน่ชัดของวัตถุที่แสดงความเหมือนจริงทั้งใบหน้าและท่าทาง ส่วนบริเวณพื้นหลังภาพส่วนบนและบริเวณส่วนล่างภาพที่เป็นแนวต้นไม้พืชพรรณ ภาพคนงูเด็กหัดเดินเป็นรูปแบบสัญลักษณ์นิยมที่แทนคำว่า เป็นภาพชากาลส์กับลูกสาว ทั้งที่ไม่แสดงความเหมือนใดๆ เมื่อดูภาพรวมจะเห็นวิธีการระบายสีที่สะท้อนรูปแบบศิลปะคิวบิสม์ที่ดูเป็นเหลี่ยมรูปบาศก์ปานกลาง

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร โดยเขียนภาพเบลลาไว้กลางภาพแนวตั้ง กลุ่มต้นไม้พืชพรรณถูกเขียนไว้เต็มแนวส่วนล่างของภาพ รูปทรงมนุษย์ขนาดเล็กอยู่แนวกลางภาพ

ความกลมกลืน ภาพนี้สร้างความกลมกลืนด้วยลักษณะของเส้นที่ปรากฏเป็นเส้นโค้งของส่วนย่อย รวมเป็นรูปทรงใหญ่ที่เป็นเส้นแนวตั้ง ความกลมกลืนของสีวรรณะเย็นด้วยสีเขียว สีน้ำเงิน และมีสีขาว สีดำเป็นสีเชื่อมโยงความกลมกลืน ความกลมกลืนของพื้นผิว

จังหวะและความเคลื่อนไหว การจัดวางรูปทรงใหญ่ไว้ส่วนบนของภาพ 1 รูป ส่วนล่างเป็นรูปทรงเล็กมาก ท่าทางของรูปทรงมนุษย์ที่ยืนก้มหน้าเหลือบตามองลงสู่ส่วนล่าง ขอบแขนที่วางห้อยลงข้างลำตัวด้านขวาของภาพ การระบายสีพื้นหลังให้มีน้ำหนักแตกต่างกัน ส่งผลให้เกิดความรู้สึกว่าความเคลื่อนไหวมีเล็กน้อยจากส่วนบนของภาพเคลื่อนลงสู่ส่วนล่างของภาพ

8. ชื่อภาพ Double Portrait with Wineglass, 1917.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 253 x 137 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 22

ที่มาของแนวความคิด

ความจริงแล้วช่วงนี้เป็นช่วงของการปฏิวัติที่สำคัญของประเทศไทย 1917 แต่ซากาเลก็ยังคงเขียนภาพคู่รักและครอบครัวของเขา สุมิตรา บัฟฟี เขียนไว้ว่า หลังจากแต่งงานซากาเลก็มักเขียนภาพเกี่ยวกับคู่รัก คู่สมรส และภาพเขียนของเขาจะอบอวลไปด้วยสัญลักษณ์ของความรักและความสุข ซึ่งก็ตรงกับประโยคหนึ่งซึ่งเขียนไว้ในคำภีร์ของศาสนาฮินดูว่า “เมื่อหญิงชายอยู่คู่กัน ท้องฟ้าก็จะแจ่มใสไร้เงา” (สุมิตรา บัฟฟี, 2537 : 96)

เนื้อหาของภาพ

ภาพ Double Portrait with Wineglass เป็นภาพที่มีเนื้อหาส่วนตัวของชากาลล์กับครอบครัว โดยมีฉากหลังภาพเป็นสะพาน แม่น้ำดีไวนาและสภาพตึกอาคารบ้านเรือนของเมืองวិเตปส์ก ในภาพเป็นภาพที่แปลกและดูแปลกกึ่งน่าตื่นต้ามชีวิตรูปแบบหนึ่ง ของการฉลองงานสมรส เป็นบางแง่มุมที่แปลกจากงานชุด (Series) ของผลงานที่คล้ายคลึงกันหลายชิ้นของเขาที่มีชื่อเสียงรู้จักกันอย่างกว้างขวางในการเขียนภาพแสดงอุปนิสัยส่วนตัวของเขา เป็นภาพการพรรณนาที่เขาส่งลอยบินไปในอากาศเหมือนกับภาพ Over the Town และภาพจำนวนมากของเขาที่เกี่ยวกับคู่รักคู่สมรสที่แสดงอารมณ์สุขเต็มเปี่ยม ภาพนี้เบลลากลายเป็นนักมายากลที่เป็นฝ่ายแบกร่างของชากาลล์ไว้บนปาก ชากาลล์เป็นคนหนึ่งซึ่งคอเบลลา มือซ้ายถือแก้วไวน์ชูขึ้นแกว่งไปมาเหมือนกับจะขอชนแก้วกับผู้ชมภาพ เป็นการแสดงอาการแจ่มใสร่าเริงเหมือนคนดื่มฉลองเสียจนเมา มือขวาของชากาลล์วางลงปิดตาขวาของเบลลา ขณะที่เบลลายืนแยกเท้าเพื่อทรงตัวให้อยู่เพื่อแบกร่างของชากาลล์ เบลลาแหงนหน้าขึ้นเล็กน้อย สายตามองแหงนขึ้นไปหาชากาลล์ด้านบน เบลลาแต่งกายด้วยชุดกระโปรงเสื้อเป็นผืนเดียวกันสีขาวครีม มือขวาสวมถุงมือสีขาวห้อยลงข้างลำตัว มือซ้ายถือพัดคลี่ออกพัดอยู่ระดับหัวไหล่ เบลลายืนเท้าขวาแหวกกระโปรงออกมาเผยให้เห็นถุงน่องสีม่วงสดใส หล่อนสวมรองเท้าสีขาว ส่วนบนสุดของภาพเป็นภาพเด็กมีปีกกำลังบินพัวพันอยู่บนศีรษะของชากาลล์ ชากาลล์เขียนไว้ว่าเป็นลูกเขาที่ชื่อ อิดา ส่วนล่างสุดของภาพเป็นสีเขียวของแม่น้ำดีไวนา ที่มีคนกำลังพายเรือหนึ่งคน อยู่มุมล่างซ้ายมือ สูงขึ้นมาเล็กน้อยเป็นภาพสะพานที่เขียนจากขอบซ้ายของภาพทะลุผ่านกระโปรงของเบลลาไปยังขอบภาพด้านขวาเป็นสีเหลืองน้ำตาลหรือสีอิฐ และมีภาพอาคารบ้านเรือนอยู่ทั้งส่วนบนและส่วนล่างของสะพาน ชากาลล์ต้องการเขียนภาพนี้เพื่อฉลองการสมรสและการมีลูกสาวชื่ออิดา ท่ามกลางฉากหลังที่มีขนาดเล็กๆ ของตึก-อาคาร และสะพานซึ่งเป็นสภาพแวดล้อมของเมืองวิเตปส์กนั่นเอง

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น ภาพนี้เบลลาใช้เส้นลักษณะการไม่เน้นเส้น โดยการใช้วิธีระบายสีขอบคม การระบายเคลือบช่วงสั้นๆ ตามขอบรูปทรงแทนการเน้นเส้น ในขณะที่เขียนรูปทรงตัวคนที่เบลลายืน ชากาลล์นั่งขึ้นคอและอิดาพัวพันอยู่บนสุด ดูแล้วเป็นแนวของเส้นแทนที่ทแยงจากขอบภาพด้านบนใกล้ๆ กับมุมขวาทแยงสู่มุมตรงข้ามด้านล่างใกล้ๆ มุมซ้าย ด้านล่างของภาพจะเป็นลักษณะเส้นแนวตัดกัน คือ แนวขนานกับขอบล่างของสะพานและแนวขอบหลังคาของอาคารบ้านเรือน ในขณะที่รูปทรงของอาคารบ้านเรือนเป็นรูปทรงเหลี่ยม

การใช้รูปทรง ใช้รูปทรงในภาพนี้ 2 ลักษณะ คือ รูปทรงตามธรรมชาติ ได้แก่ รูปใบหน้าของชากาลล์ ใบหน้าของเบลลา และรูปทรงตัดทอนดัดแปลงในลักษณะของการทำให้เป็นเหลี่ยมเป็นเงาเหลี่ยมแทนความเหมือนจริง ได้แก่ รูปทรงร่างกายของชากาลล์ เบลลา อิดา รูปทรงของสะพาน รูปทรงของอาคารบ้านเรือน รูปทรงของคนพายเรือ

การใช้สี ชากาลล์ใช้สีตามหลักการใช้สีโดยรวมทั้งภาพเป็นสีประสานกลมกลืนกัน ยกเว้นในส่วนที่เป็นบริเวณเด่นของภาพ คือ รูปชากาลล์จะใช้สีตัดกันด้วยการใช้สีแดงสดระบายสีเสื้อคลุม ขณะที่เสื้อด้านในติดกับเสื้อสีแดงและกางเกงของชากาลล์จะใช้สีเขียว จึงเป็นความเด่น ขณะที่พื้นหลังภาพบริเวณด้านขวาจะใช้สีเหลืองที่แสดงน้ำหนักของสีให้อ่อน-แก่ ชุดของเบลลาเป็นสีอ่อน คือ การใช้สีขาวครีมที่กลมกลืนกับ

พื้นภาพด้านซ้าย แต่ก็ดูสดใสขึ้นด้วยการระบายสีทุ่งน่องด้วยสีม่วงจึงดูเด่นตัดกับกระโปรงขาวครีม และยังดูตัดกับพื้นหลังของภาพบริเวณขวามือด้วย ส่วนรูปทรงส่วนกลางของภาพจะใช้สีกลมกลืนที่ไม่ใช่สีแท้

วิธีการระบายสี วิธีการระบายสีเริ่มต้นด้วยการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน ส่วนล่างของภาพที่เป็นแม่น้ำ คนพายเรือ สะพาน อาคารบ้านเรือน ใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืน ผสมผสานกับการระบายสีขอบคม ในส่วนรูปทรงของเบลลา ซากาลล์และอิตาใช้วิธีเดียวกันที่เพิ่มจากกลุ่มแรก พื้นหลังด้านขวา ระบายด้วยการลงสีพื้นไว้ก่อน แล้วระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน การระบายสีหนาซับซ้อน ส่วนตามขอบรูปทรงมนุษย์จะไม่ระบายสีชั้นบนขีดเลย จะปล่อยให้พื้นสีเดิมเป็นสีเทาเข้มเกือบดำตลอดรูปทรง รวมถึงขอบรูปทรงอาคารบ้านเรือนที่จะเห็นพื้นสีเดิมอยู่ สีเหลืองที่ระบายชั้นบนจะไม่ระบายขีดขอบ

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบสัญลักษณ์นิยม ที่นำรูปแบบของศิลปะคิวบิสม์ ศิลปะแฟแนตติกเข้ามาผสมผสานสื่อให้เห็นความรักที่เขามีต่อครอบครัวและบ้านเกิดเมืองนอน

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร

ความกลมกลืน เป็นการจัดความกลมกลืนด้วยการใช้สีกลมกลืน การใช้เส้นที่ให้ความรู้สึกสูงและเคลื่อนไหวได้ ลักษณะพื้นผิวที่กลมกลืนกัน ที่ว่างเหมาะสมกลมกลืนกัน

จังหวะและความเคลื่อนไหว ภาพนี้จัดวางรูปทรงใหญ่ไว้แนวกึ่งกลางภาพด้วยเส้นเอียงเล็กน้อย เป็นรูปมนุษย์ต่อกันเป็นเส้นจากขอบล่างของภาพขึ้นไปจนจรดขอบบนของภาพ ตัดกับเส้นขนานของสะพานบริเวณส่วนล่างของภาพ จึงให้ความรู้สึว่าการทรงตัวครั้งนี้ไม่มั่นคง เอนไปเอนมาอาจล้มได้ ประกอบกับท่าทางของซากาลล์ที่ทำท่าทางแกว่งแกว่งไวนั้น ภาพนี้จึงให้ความรู้สึกละเอียดไหวได้ดี

9. ชื่อภาพ The Grey House, 1917.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 68 x 74 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 23

ที่มาของแนวความคิด

เป็นอีกภาพหนึ่งที่ชากาลล์เขียนเกี่ยวกับเมืองวิเตปสก์ เป็นโอกาสอันดีที่เขาได้สร้างจิตรกรรมเกี่ยวกับบ้านเกิดเมืองนอนที่เขารัก เขาเขียนภาพนี้เมื่อฤดูร้อนปี 1917 เขาจับเอาจุดสำคัญอย่างเดียวกับภาพ The Blue House มาเขียน ทั้งสองภาพถ่ายทอดใจกลางของเมืองทั้งดงามด้วยศาสนสถานที่มีรูปแบบศิลปะบาโรกและกระท่อมที่ทำด้วยไม้ที่มีผนังทุกด้านเจ้ขึ้นไปและมีกำแพงรั้วล้อม

เนื้อหาของภาพ

เป็นเนื้อหาส่วนตัวของศิลปินที่สร้างขึ้นจากความรักบ้านเกิดเมืองนอนของชากาลล์เอง เป็นสภาพแวดล้อมส่วนหนึ่งของเมืองวิเตปสก์ ภาพนี้จุดสำคัญคือกระท่อมที่ทำด้วยไม้ที่มีรูปแบบเป็นเอกลักษณ์ของบ้านชาวรัสเซีย ที่มีรั้วล้อมทำจากไม้ท่อนและบริเวณขอบล่างของภาพเป็นหัวไม้ท่อนเสริมความแข็งแรงให้กับดินริมตลิ่งแม่น้ำ เทื่อนี้แนวกำแพงรั้วขึ้นไปเป็นรูปทรงของศาสนสถานแบบศิลปะบาโรกที่มุมล่างด้านซ้ายของภาพเป็นรูปมนุษย์ 1 คน และลงลายมือชื่อ CHAGALL และขณะเดียวกันน่าจะหมายถึงรูปของชากาลล์ด้วย ที่ขอบภาพใกล้ๆ กับกระท่อมจะมีรูปไก่ตัวเล็กๆ 1 ตัว

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น ส่วนใหญ่จะเป็นลักษณะการไม่เน้นเส้น เส้นจะเป็นขอบของน้ำหนักความอ่อนแก่ของสี ที่เน้นเส้นจะไม่มากนัก ได้แก่ รูปมนุษย์ เน้นเส้นหลังจากระบายสีแล้ว ศาสนสถานจะเน้นเส้นแสดงรายละเอียด

การใช้รูปทรง เป็นรูปทรงเลียนแบบสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วยการถ่ายทอดตามลักษณะที่เป็นจริง แต่มีการเปลี่ยนแปลงบ้าง ได้แก่ รูปท้องฟ้าที่ชากาลล์แสดงเป็นรูปเหลี่ยมปะปนกับรูปอิสระอื่นๆ

การใช้สี เป็นการใช้สีเพื่อให้แต่ละสีประสานกลมกลืนกันด้วยการใช้สีในกลุ่มสีเทา-เหลืองทั่วทั้งภาพเป็นสีหลัก และมีสีขาวบริเวณกว้างที่ท้องฟ้า

วิธีการระบายสี เป็นการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนในบริเวณท้องฟ้าด้วยสีขาวผสมเหลืองและเทาเล็กน้อย ระบายไว้ก่อนส่วนล่างของภาพจะระบายสีเหลืองเทาไว้ก่อน หลังจากนั้นจะระบายเป็นรูปทรงวัตถุต่างๆ โดยส่วนใหญ่จะเว้นสีพื้นเดิมไว้ และใช้วิธีระบายฉาบสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสงในชั้นบนในส่วนที่เป็นเงาเข้ม การระบายสีขอบคอบบริเวณท้องฟ้าและกระท่อม การระบายสีเรียบกลมกลืน มีการระบายสีเป็นจุดที่บริเวณที่เป็นท้องฟ้า มุมภาพด้านบนขวามือ

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบสัญลักษณ์นิยม เป็นรูปแบบที่แสดงความแน่ชัดของวัตถุในรูปทรงของสิ่งก่อสร้าง ผสมผสานกับรูปแบบเรขาคณิตและรูปแบบ Semi-abstract

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร

ความกลมกลืน เป็นการสร้างความกลมกลืนด้วยสีที่เกือบจะเป็นสีเอกรงค์ สีที่กลมกลืนจากสีหลักคือสีเทา สีเทา-เหลือง และสีขาว สีดำ สร้างความมืดและความสว่างให้ภาพเกิดเป็นระยะใกล้-ไกล

จังหวะและความเคลื่อนไหว บริเวณที่เป็นกำแพงรั้วจะเป็นจังหวะของท่อนไม้ที่มีขนาดเท่าๆ กัน เกิดเป็นจังหวะที่เท่ากัน ขณะที่ศาสนสถานที่มียอดอาคารลดหลั่นกัน เมื่อพิจารณาจากหลังคากระท่อมที่อยู่ส่วนหน้าบริเวณท้องฟ้าที่มีน้ำหนักเข้มและอ่อนตัดกันเป็นรูปร่างของเส้นที่สร้างความเคลื่อนไหว

10. ชื่อภาพ The Blue House, 1917.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 66 x 96.8 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 24

ที่มาของแนวความคิด

ซากาลส์ได้เขียนภาพในช่วงฤดูร้อนของปี 1917 ขณะที่กลับไปอยู่บ้านที่เมืองวิเตปส์ 2 เดือน ระหว่างนั้นเขาทำจิตรกรรมเป็นชุดภาพภูมิทัศน์ ภาพนี้ก็อยู่ในชุดนั้นด้วย เขาออกไปเขียนภาพริมแม่น้ำดีไวนา เป็นภาพบ้านแบบรัสเซียพื้นบ้าน แล้วนำกลับไปเขียนให้เสร็จในห้องทำงาน

เนื้อหาของภาพ

เป็นภาพที่มีเนื้อหาส่วนตัวที่ซากาลส์ประทับใจสภาพบ้านเรือนของชาวรัสเซียที่อยู่ริมแม่น้ำดีไวนาใกล้ๆ กับบ้านของเขา เขาวางภาพบ้านไว้ครึ่งภาพขวา มีส่วนซ้ายมือของภาพเป็นภาพระยะไกลที่มีแม่น้ำดีไวนาที่มีเงาของอาคารบนฝั่งสะท้อนในแม่น้ำ ถัดขึ้นไปเป็นถนนริมแม่น้ำ มีอาคารที่มีหอคอยสูงเด่นเหนือสิ่งอื่นที่อยู่รอบๆ นั้น พื้นหลังของภาพเป็นท้องฟ้าสีอ่อนมากเกือบเป็นสีขาว ส่วนตัวบ้านสีน้ำเงินนี้เป็นลักษณะใช้ท่อนไม้ซึ่งเป็นฝายบ้าน มีเสาฐานล่างที่ก่อด้วยอิฐสีแดง มีหน้าต่างบ้านที่แสดงเอกลักษณ์ของบ้านพื้นเมืองรัสเซีย มีรูปร่างมนุษย์นั่งอยู่ในบ้าน 1 คน หลังบ้านเป็นทางลาดเอียงสำหรับเดินลงไปแม่น้ำ ข้างทางเป็นทุ่งหญ้าและดอกไม้บาน

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นลักษณะการไม่เน้นเส้น เส้นที่ปรากฏจะเป็นเส้นของขอบหน้าต่างที่ต่างกันของสี เป็นขอบของรูปร่างรูปทรงอาคาร บ้านเรือน แม่น้ำ ไร่ไม้ เส้นแนวนอนของฝายบ้านสีน้ำเงินเป็นเส้นซ้ำๆ

กัน และมีเส้นแนวตั้งของส่วนใต้ถุนบ้าน ขอบหน้าต่าง ขอบประตู รูปทรงที่อยู่ไกลออกไปจะมีทั้งเส้นตั้งและเส้นนอน เส้นโค้ง

การใช้รูปทรง เป็นรูปทรงที่นำรูปทรงตามธรรมชาติมาลดทอนให้เรียบง่าย ไม่ซับซ้อนเกินไป แต่ยังมีรายละเอียดของรูปทรงใกล้เคียงกับสภาพความเป็นจริงมาก

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของการใช้สีตรงข้าม เพื่อให้เกิดความประสานกลมกลืนน่าสนใจ สีบ้านเป็นสีน้ำเงินที่ค่อนข้างจะมีสีม่วงปน พื้นที่รอบๆ จะเป็นทุ่งหญ้าสีเหลืองที่ค่อนข้างไปหาสีเหลือง ลานหน้าบ้านเป็นสีเหลือง-น้ำตาล ส่วนของใบไม้ที่มุมขวาภาพด้านบนเป็นสีเหลืองและเขียวเหลือง ขณะที่ท้องฟ้าเป็นสีเทาอ่อน ดิกลีขาวและน้ำตาลแดง ตลิ่งริมถนนเป็นสีเหลือง สีเขียวมืดๆ

วิธีการระบายสี ชากาลส์ใช้วิธีการระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน และการระบายสีขอบคม

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบสัญลักษณ์นิยมที่ชากาลส์เขียนภาพบ้านที่แทนบ้านในวิเทปส์ ซึ่งเป็นถิ่นกำเนิดของชากาลส์ บ้านแบบโบราณที่ขัดแย้งกับอาคารแบบใหม่ที่อยู่ในระยะไกลออกไป แม้ว่าจะเป็นรูปแบบสัญลักษณ์นิยม แต่ชากาลส์ก็ได้นำลักษณะการระบายสีของรูปแบบศิลปะคิวบิสม์มาใช้ปานกลาง

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร ภาพนี้จัดวางบ้านสีน้ำเงินที่เป็นรูปทรงใหญ่ไว้ครึ่งภาพด้านขวามือ ถ่วงดุลกับท้องฟ้า อาคาร ทุ่งหญ้า แม่น้ำ ที่อยู่ด้านซ้ายมือ เป็นการสร้างความสมดุลแบบสองข้างไม่เหมือนกัน

ความกลมกลืน การใช้เส้นแนวนอนซ้ำๆ ของตัวบ้านสีน้ำเงินกลมกลืนกับอาคารที่อยู่ไกลออกไป และเส้นโค้งขอบแม่น้ำ เนินทุ่งหญ้าและสนามหน้าบ้าน ขณะที่การใช้สีเหลืองที่มีอยู่หลายแห่งดูกลมกลืนกัน และช่วยส่งเสริมให้บ้านสีน้ำเงินมีความโดดเด่นขึ้น

จังหวะและความเคลื่อนไหว ภาพนี้มีขนาดภาพหลักและภาพรองที่แตกต่างกันมาก การซ้ำกันจึงมีอยู่ที่รายละเอียดของไม้ท่อนซุงที่เป็นเส้นนอนซ้ำๆ กัน การวางหน้าต่าง 2 บาน ยกเยื้องกับประตูบ้าน ขณะที่ช่องหน้าต่างของตึก อาคารที่อยู่ไกลออกไปนั้นมีการซ้ำที่เท่าๆ กัน และมีความลดหลั่นของความสูงที่ส่งเสริมให้เกิดความเคลื่อนไหวและเป็นระยะใกล้ไกล เส้นขอบหลังคาบ้านสีน้ำเงินเชื่อมโยงลงไปหารูปทรงอาคาร

11. ชื่อภาพ Self-portrait with Palette, 1917.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 88.9 x 58.4 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 25

ที่มาของแนวความคิด

ในปี 1917 เกิดการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครองในประเทศรัสเซีย มีเหตุการณ์รุนแรงที่ทำให้ชาวกาลัสไม่สบายใจหลายเรื่อง ทั้งเหตุการณ์ปฏิวัติในประเทศรัสเซีย และการอพยพย้ายถิ่นได้แก่เพราะมีความเห็นขัดแย้งกันอย่างรุนแรงของผู้นำในโรงเรียนศิลปะแห่งวิเตปสค์ (Vitebsk art school) ชาวกาลัสได้เขียนภาพในช่วงนี้ คือ ภาพ Self-portrait with Palette ที่เป็นภาพเหมือนชาวกาลัสกำลังนั่งเขียนภาพ และนั่งครุ่นคิดเป็นกังวลอย่างมาก

เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ Self-portrait with Palette ได้แสดงเนื้อหาส่วนตัวที่สัมพันธ์กับสังคม โดยจะเห็นได้จากการเขียนภาพเหมือนตัวชาวกาลัสเอง กำลังนั่งเขียนภาพบ้านเกิดเมืองนอนของเขาชุมชนเมืองวิเตปสค์ ชาวกาลัสสวมเสื้อสีขาวสด ตัดกับจานสีในมือขวาที่เป็นสีแดง มือซ้ายเขาจับพู่กันดำสีแดง ขณะที่มือขวากำลังถือสีแดงหลุดลอยออกมาจากผ้าใบ มีแพะ 1 ตัว สีแดงส้ม ถูกเชือกล่ามไว้หลุดลอยออกมาจากผ้าใบ

เช่นกัน มีควันพวยพุ่งเป็นแถบสีแดงออกมาจากปล่องควันไฟของบ้านหลังสีแดง และควันสีขาวพวยพุ่งออกจากบ้านสีขาวบนผ้าใบเขียนภาพ เมื่อดูเผินๆ ภาพเขียนจะคล้ายกับภาพ Over the Vitebsk, 1914 ซึ่งบาล-เทสชัวได้กล่าวถึงเนื้อหาและความหมายของภาพนี้ไว้ว่า

ศิลปินแสดงความหนักใจที่จะต้องตัดสินใจเลือกทางใดทางหนึ่ง ภาพที่สำคัญคือสีแดงของการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครอง สีขาว เคาเตอร์สีขาวคือสิ่งที่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญเป็นควันพวยพุ่งขึ้นมาปะทะกับควันสีแดงที่เคลื่อนสูงขึ้นมาจากบ้านของชากาลส์ สีขาวคือหลังจากเหตุการณ์ต่างๆ มากมายผ่านไป เหตุการณ์ที่ชวนให้กังวลออกมาจากผ้าใบที่สามารถเห็นได้ในงานศิลปะเริ่มเข้าสู่ยุคใหม่ ความเป็นไปและชีวิตของคนโดยทั่วไปนี้เป็นการเพิ่มสัญลักษณ์อีกหนึ่งของภาพของการปฏิวัติ (Ball-Teshuva, 1998 : 84)

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นลักษณะการไม่เน้นเส้น เส้นที่ปรากฏจะเป็นลักษณะของเส้นที่เกิดจากขอบของสี ขอบของน้ำหนักที่แตกต่างกันที่เป็นลักษณะการเน้นเส้นจะพบเฉพาะที่ขอบตา ขอบปาก คาง และบางส่วนในส่วนประกอบของภาพบ้านในภาพเขียน

การใช้รูปทรง เป็นรูปทรงลดตัดทอนและเปลี่ยนแปลงรูปทรงให้ดูแปลกออกไป โดยนำรูปทรงตามธรรมชาติมาจัดวางให้แปลกจากแนวเดิม

การใช้สี เป็นการใช้อย่างกลมกลืนด้วยการใช้สีที่ดูสว่างสดใส เป็นสีเสื้อของจิตรกรด้านขอบภาพ ข่ายมือ จานสีบริเวณขอบล่างของภาพใช้สีส้มแดงสดใส ตัดกับกับสีเขียวของเสื้อ ทำให้ดูสดใส สีพื้นหลังที่เป็นท้องฟ้าเป็นสีน้ำเงินที่บางส่วนถูกผสมด้วยสีขาวให้อ่อนลง และบางแห่งผสมด้วยสีดำบริเวณแถบขาวของภาพที่แสดงเป็นภาพที่จิตรกรกำลังเขียน ใช้สีขาวปริมาณมากทั้งพื้นภาพและตัวอาคารบ้านเรือนจะเป็นสีเหลืองและสีแดงอ่อนๆ ผสมเป็นสีของหลังคาและผ้าบ้านไม่มาก ส่วนที่เป็นรั้ว-กำแพงที่มีปลายแหลมหยักๆ จะใช้สีน้ำตาลปนดำสลับกับน้ำตาลปนขาว ในส่วนที่เป็นท้องฟ้าสีน้ำเงินมีดินนั้นจะมีแถบสีขาวพวยพุ่งออกจากปล่องควันไฟของบ้านสีขาว-เหลืองอ่อน และแถบสีส้ม-ขาว ออกจากปล่องควันไฟจากบ้านสีส้ม มีภาพแพะสีเหลือง-ส้ม ลอยออกมาจากภาพเขียน ตัดกับสีท้องฟ้าบริเวณส่วนบนของภาพ เป็นการใช่วรรณะเย็นบนพื้นที่มากกว่าสีวรรณะอุ่นจะอยู่บริเวณล่างของภาพ และภาพแพะ บริเวณส่วนบนของภาพเมื่อรวมพื้นที่ของสีวรรณะอุ่นทั้งหมด จะน้อยกว่าการใช้สีวรรณะเย็น

วิธีการระบายสี เป็นการระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม และการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบสัญลักษณ์นิยมที่แต่ละรูปทรงนั้นชากาลส์ให้ความหมายสื่อถึงบ้านเกิดเมืองนอนที่ลุกเป็นไฟ จากการปฏิวัติครั้งใหญ่ของประเทศรัสเซีย ภาพนี้ชากาลส์ใช้รูปแบบของศิลปะคิวบิสม์ และจินตนาการผสมผสานกัน

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร ด้วยการจัดให้เกิดความสมดุลโดยทั้งสองข้างไม่เหมือนกัน

ความกลมกลืน การจัดความกลมกลืนด้วยการใช้สีและน้ำหนักให้กลมกลืนกัน การใช้เส้นตรงในทิศทางคล้ายๆ กัน และแตกต่างกัน ลักษณะพื้นผิวที่คล้ายกันและมีที่ว่างพอเหมาะ

จังหวะและความเคลื่อนไหว ในภาพนี้เป็นการซ้ำของแต่ละอย่างซ้ำเป็นจุดๆ การซ้ำของรูปทรงใหญ่แนวตั้ง การซ้ำของเส้นแถบสี ขอบสี การซ้ำของแนวรั้วคล้ายๆ กัน การจัดวางภาพให้แปลกด้วยทิศทางหลากหลาย จึงเกิดความเคลื่อนไหว

12. ชื่อภาพ The Apparition, 1917.
 สื่อวัตถุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 157 x 140 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 26

ที่มาของแนวความคิด

ตลอดชีวิตของซากาลส์ การเคร่งครัดและการเลื่อมใสในศาสนา เป็นแนวความคิดที่เกิดขึ้นแล้ว เกิดขึ้นอีกในการนำมาสร้างงานจิตรกรรม ภาพ The Apparition เป็นอีกตัวอย่างหนึ่งที่เขาแสดงออกเกี่ยวกับความเชื่อความศรัทธาที่มีในศาสนา โดยสร้างงานแนวอิมเพรสชันนิสม์ของศิลปินชาวฝรั่งเศส ซึ่งคอมพ์ตันได้กล่าวว่า ภาพ The Apparition ของซากาลส์มีความคล้ายคลึงกับภาพ The Annunciation ของ เอล กริโก (El Greco) ซึ่งซากาลส์อาจจะเคยเห็นภาพ The Annunciation ในซูลัวกา คอลเลคชัน (Zuloaga Collection) เมื่อครั้งที่ซากาลส์ไปกรุงปารีสครั้งแรก ซึ่งเป็นภาพที่เขาจำลองขึ้นเป็นครั้งที่ 2 ที่อยู่ใน Szepmuveszeti Museum ในเมืองบูดาเปสต์ (Budapest) และได้พิมพ์ลงในแคตตาล็อกของพิพิธภัณฑ์ระหว่างปี 1913-16 ซากาลส์อาจจะนำมาเป็นข้อมูลประกอบในการเขียนภาพของเขาก็เป็นได้ ภาพ The Apparition ของซากาลส์มีลักษณะเดียวกันที่เขาได้บันทึกความทรงจำเกี่ยวกับเรื่องราวของชีวิตที่พัฒนาขึ้นบนความฝัน (Compton. 1988 : 22)

เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ The Apparition ได้แสดงเกี่ยวกับเรื่องส่วนตัวและความเชื่อความศรัทธาในศาสนา โดยเขียนเป็นภาพตัวชากาลล์เองกำลังนั่งเขียนภาพในห้องทำงาน บริเวณด้านซ้ายของภาพ และมีภาพทูตสวรรค์ที่มีรูปทรงเป็นมนุษย์มีปีกอยู่บริเวณด้านขวาของภาพ

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นลักษณะการไม่เน้นเส้น เส้นที่ปรากฏในภาพจะเกิดจากขอบของสี ขอบของน้ำหนักที่แตกต่างกัน ลักษณะของเส้นจะมีเส้นโค้งแบบต่างๆ ประสานกับเส้นตรงของรูปทรงสิ่งที่มีมนุษย์สร้างขึ้น ได้แก่ ขอบเฟอร์นิเจอร์ ม้านั่ง ขอบหน้าต่าง

การใช้รูปทรง เป็นรูปทรงตัดทอนดัดแปลง รูปทูตสวรรค์เป็นรูปมนุษย์ที่มีปีก เป็นภาพจากจินตนาการ รูปทรงของจิตรกรกำลังนั่งเขียนภาพเป็นรูปทรงตามธรรมชาติ ไม่แสดงรายละเอียด จะแสดงเฉพาะน้ำหนักแสงเงา เป็นเส้นเหลี่ยม รูปทรงโต๊ะ เก้าอี้ ขอบหน้าต่าง

การใช้สี เป็นการใช้สีตามหลักการใช้สีเพื่อให้สีประสานกลมกลืนกัน ด้วยการแสดงค่าน้ำหนักของสี 2 สี คือ สีน้ำเงิน และสีเทาเข้ม โครงสร้างของน้ำหนักจะเป็นน้ำหนักในแนวเส้นทแยงจากทั้ง 4 มุมของภาพ น้ำหนักสีเทาเข้มจะอยู่ด้านซ้าย น้ำหนักสีน้ำเงินจะอยู่ด้านขวา น้ำหนักสีขาวและสีน้ำเงินอยู่ส่วนบน น้ำหนักสีขาวและสีเทาจะอยู่ส่วนล่างของภาพ

วิธีการระบายสี เป็นการระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม และการระบายฉาบสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบที่แสดงความลึกซึ้งอัจฉริยะ ด้วยการสร้างรูปทรงทูตสวรรค์มีปีกที่เป็นทั้งจินตนาการและสัญลักษณ์ทางศาสนาที่ศิลปินนำมาใช้สร้างงานเป็นรูปแบบสัญลักษณ์นิยม

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร ถึงแม้ว่ารูปทรงมนุษย์จะไม่เหมือนกัน แต่เมื่อลากเส้นแบ่งครึ่งแนวตั้งออกเป็นซ้ายขวาแล้วจะพบว่าน้ำหนักสีเทาและน้ำหนักสีน้ำเงินจะเหมือนกัน รูปทรงมนุษย์ที่อยู่ด้านละหนึ่ง ส่วนวัดดูอื่นๆ เป็นแบบสองข้างไม่เหมือนกัน

ความกลมกลืน ภาพนี้มีความกลมกลืนกันหลายประการ ได้แก่ สีกลมกลืนกัน เส้นกลมกลืนกัน รูปวางรูปทาง

จังหวะและความเคลื่อนไหว ภาพนี้ชากาลล์แบ่งน้ำหนักภาพคล้ายกับการลากเส้นทแยงจากมุมทั้งสี่ของภาพ แล้วสร้างน้ำหนักเข้มหนักด้านซ้ายด้วยสีเทาเข้ม ด้านขวาด้วยสีน้ำเงิน ส่วนบนและส่วนล่างมีความสว่างมากกว่า เป็นการวางจังหวะน้ำหนักที่สมดุลซ้าย-ขวา บน-ล่าง การวางรูปทรงด้านซ้ายและด้านขวาให้เหลื่อมกัน โดยเฉพาะรูปทรงของทูตสวรรค์ที่มีปีกกางออก จึงให้ความรู้สึกที่เคลื่อนไหวได้

13. ชื่อภาพ Over the Town, 1917-18

สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ

ขนาด 141 x 198 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 27

ที่มาของแนวความคิด

เป็นภาพที่ซากาลส์เขียนขึ้นระหว่างฤดูหนาวปีแรกของการปฏิบัติเปลี่ยนแปลงการปกครองในประเทศไทย ช่วงนี้ซากาลส์มักเขียนภาพขนาดใหญ่ที่มีเบลลาและอีตา เป็นหลักสำคัญในภาพ เขาจะพรรณนาความสุขและความรักอันยิ่งใหญ่ที่มีต่อภรรยาและลูกสาวท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่เป็นกลุ่มบ้านเรือนของเมืองวิเตปส์กอันเป็นบ้านเกิดเมืองนอนที่เขารัก

เนื้อหาของภาพ

เป็นภาพมนุษย์กับสภาพแวดล้อมที่เป็นกลุ่มบ้านเรือนของเมืองวิเตปส์ก ในภาพมีรูปซากาลส์กำลังตระกองกอดเบลลาในท่านอน ส่องลอยอยู่บนท้องฟ้าเหนือกลุ่มบ้านเรือนของเมืองวิเตปส์กที่มีแนวกำแพงรั้วที่ทำด้วยไม้เป็นแนวยาวจากขอบล่างภาพด้านซ้ายไปจรดขอบด้านขวา 2-3 แนวถัดขึ้นไปเป็นบ้านเรือนตั้งเรียงรายกันอยู่เป็นแนวเส้นขนานทำนองเดียวกับแนวรั้ว โดยมีส่วนที่เป็นท้องฟ้ามากกว่าส่วนที่เป็นพื้นดิน

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นลักษณะการไม่เน้นเส้น ในภาพนี้เส้นที่ปรากฏจะเป็นเส้นที่เกิดจากขอบของสีและขอบของน้ำหนักที่แตกต่างกัน เส้นเชิงนัยที่เกิดจากแนวของบ้านหลังต่างๆ ต่อเนื่องกันเป็นแนวเกือบขนานกับขอบภาพแนวนอน คล้ายๆ กับแนวเส้นของกำแพงรั้ว รวมถึงเส้นแกนรูปทรงมนุษย์ที่เป็นเส้นนอนคล้ายๆ กัน แต่ก็มีเส้นที่แตกต่างเพื่อให้เกิดความน่าสนใจคือมือและเท้าที่ชี้นัยออกมาจากลำตัว มีลักษณะการเน้นเส้นเล็กน้อย เฉพาะที่เป็นรายละเอียดของหน้าต่างและผ้าบ้าน

การใช้รูปทรง เป็นรูปทรงลดตัดทอนจากรูปทรงตามธรรมชาติให้เหลือรูปทรงเท่าที่จำเป็นในส่วนเด่นของภาพ ภาพซากาลล์กับเบลลาที่ลอยอยู่เหนือเมืองวิเตปส์กั้นั้น แขนขาของซากาลล์และแขนซ้ายของเบลลาไม่ปรากฏ อาจจะเป็นเพราะไม่จำเป็น การแสดงรูปทรงเท่าที่พอดีกับความรู้สึกว่าลอยได้ ส่วนรูปทรงบ้านเรือนนั้นระบายสีเรียบและเรียบกลมกลืนเป็นความเรียบง่ายที่ดูสบายตา ลดรายละเอียดลงไป

การใช้สี เป็นการใช้สีเพื่อให้แต่ละสีประสานกลมกลืนกันด้วยการใช้สีที่ใกล้เคียงกัน สีพื้นเป็นสีอ่อนมาก เนื่องจากภาพนี้มีสีขาวผสมเป็นส่วนใหญ่ของภาพ จากขอบบนภาพลงมาถึงบริเวณบ้านเรือนและพื้นดิน ล้วนมีสีขาวผสมในสัดส่วนที่มาก สีที่เข้มขึ้นมาบ้าง ได้แก่ สีของรูปทรงมนุษย์และกำแพงรั้วไม้ ซากาลล์สวมเสื้อสีเขียว กางเกงสีเทาเข้มและดำ เบลลาสวมเสื้อสีน้ำเงินที่ผสมสีขาวและเทาในบางส่วน กระโปรงสีเทาปนเขียวและดำ ชายกระโปรงสีขาว รองเท้าสีเทาปนดำ สีบ้านเรือน ส่วนใหญ่จะเป็นสีเทาอ่อน มีสีแดงอ่อนอยู่ 2 หลัง หลังขวาสุดติดขอบภาพด้านล่างจะมีสีเหลืองอยู่บ้าง มีกลุ่มสีเขียวของทุ่งหญ้าและต้นไม้อยู่ข้างที่ด้านขวาภาพ

วิธีการระบายสี ในภาพนี้ซากาลล์ใช้วิธีการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสีทั่วทั้งภาพ นอกนั้นจะมีการระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีเรียบ การระบายสีขอบคม และการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบที่แสดงความรู้สึกลึกลับอัศจรรย์ (fantasy) และรูปแบบสัญลักษณ์นิยม

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตรด้วยการวางจุดเด่นที่เป็นรูปซากาลล์กับเบลลาไว้ตรงกลางส่วนบนของภาพ ส่วนล่างของภาพจะเป็นแบบสองข้างไม่เหมือนกัน

ความกลมกลืน ที่เด่นชัดในเรื่องความกลมกลืน คือ กลุ่มสีที่มีสีขาวผสมอยู่ทุกสี ความกลมกลืนของเส้นที่เป็นเส้นแนวนอนเกือบขนานกับขอบภาพทั้งแนวกำแพงรั้ว แนวของกลุ่มบ้านเรือน และรูปทรงมนุษย์แนวนอน

จังหวะและความเคลื่อนไหว การจัดวางแนวรั้วกำแพงไว้ขอบล่างภาพที่ถือว่าเป็นส่วนใกล้สุดของภาพด้วยสีเขียวและแนวรั้วที่สูงขึ้น มีขนาดเล็กลงและสีอ่อนลงด้วยการผสมกับสีพื้นและสีท้องฟ้า ตัวบ้านเรือนที่มีขนาดลดหลั่นกัน และมีสีที่มีสีของท้องฟ้ามาผสมอย่างมาก เมื่อดูจะเป็นระยะใกล้ไกล ขณะที่ส่วนบนภาพเป็นรูปทรงมนุษย์ที่วางในแนวนอนกับแนวรั้ว และมีการระบายสีที่ดูชัดเจนขึ้น ตัดกับท้องฟ้าสีอ่อน เกิดเป็นความรู้สึกเหมือนว่าเขาลอยได้ เคลื่อนไปจากขวาไปซ้ายมือ

14. ชื่อภาพ The Wedding, 1917-18.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 100 x 119 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 28

ที่มาของแนวความคิด

ภาพ The Wedding เป็นผลงานอีกชิ้นหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะคิวบิสม์ และภาพเขียนยุคกลางของประเทศฝรั่งเศส ซึ่งคอมพ์ตันได้กล่าวแสดงความเห็นไว้ว่า

ภาพ The Wedding ของชากาลล์มีความคล้ายคลึงกับภาพจิตรกรรมยุคกลางของประเทศฝรั่งเศสของศิลปินนิโคลาส ดีปรีส์ (Nicolas Dipre's) ชื่อภาพ Meeting of Joachim and Anna outside the Golden Gate, 1500 มันเป็นเรื่องที่เกิดไม่บ่อยนักที่ภาพการกอดกันของพ่อแม่ของ Virgin Mary โดยมีทูตสวรรค์มาให้พร ซึ่งลักษณะภาพเกือบตรงกัน มันคล้ายกันครึ่งภาพ เฉพาะภาพกลุ่มคน 3 คน ที่มีคน 2 คน สวมกอดกันโดยมีทูตสวรรค์มาให้พรอยู่เหนือศีรษะในภาพ The Wedding ของชากาลล์ หรืออาจเป็นไปได้ว่าเมื่อครั้งที่ชากาลล์ไปประเทศฝรั่งเศสปีแรก เขาอาจจะมีโอกาสไปเห็นภาพของนิโคลาส ดีปรีส์ หรืออาจจะมีเพื่อนของชากาลล์ส่งโปสเตอร์ที่เป็นภาพเขียนของนิโคลาสไปให้ชากาลล์ที่เมืองวเดบัสก็ก็เป็นไปได้ (Compton, 1998 : 22)

เนื้อหาของภาพ

เป็นเนื้อหาส่วนตัวของชากาลล์ ภาพคู่รักในบรรยากาศตอนกลางคืน เจ้าสาวกับเจ้าบ่าวกำลังโอบกอดกันอยู่กลางภาพ โดยมีเทพที่มีปีกใช้มือสองข้างโอบเจ้าสาวเจ้าบ่าว เทพนั้นอยู่เหนือศีรษะของทั้งคู่

พื้นหลังภาพเป็นบ้านที่มองเห็นหน้าต่างข้างในมีตะเกียงและโต๊ะสำหรับบูชาสองแสงสว่างจ้าอยู่มุมขวาภาพด้านล่าง เหนือหน้าต่างขึ้นไปบนหลังคา มีนักสืโวโอสลินกำลังสืโวโอสลินอยู่บนต้นไม้ ขั้บกล่อมฉลองการแต่งงาน บนแก้มของเจ้าสาวเบลลานั้นมีรูปร่างเด็กแรกเกิด ซึ่งหมายถึงลูกสาวของเบลลากับซาคาลล์ ชื่อ อิดา ที่เกิดในเดือนมีนาคม 1916

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นลักษณะการไม่เน้นเส้น เส้นที่ปรากฏจะเป็นเส้นจากขอบของสี ขอบของน้ำหนักที่ต่างกัน เป็นลักษณะเส้นที่ทแยงออกจากมุมทั้ง 4 เข้ามาหาภาพตรงกลาง

การใช้รูปทรง เป็นรูปทรงตามธรรมชาติและรูปทรงจินตนาการ

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนที่เกือบจะเป็นการใช้สีเอกรงค์ เว้นแต่สีแดงของรูปทรงกามเทพเท่านั้น นอกนั้นทั้งภาพเป็นการใช้สีเทาน้ำเงินอมเขียว

วิธีการระบายสี เป็นวิธีการระบายสีเรียบกลมกลืน แสดงน้ำหนักอ่อนแก่ทั้งภาพ

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบสัญลักษณ์นิยม ซาคาลล์ได้นำรูปแบบของศิลปะคิวบิสม์มาใช้ไม่มากในการระบายสี

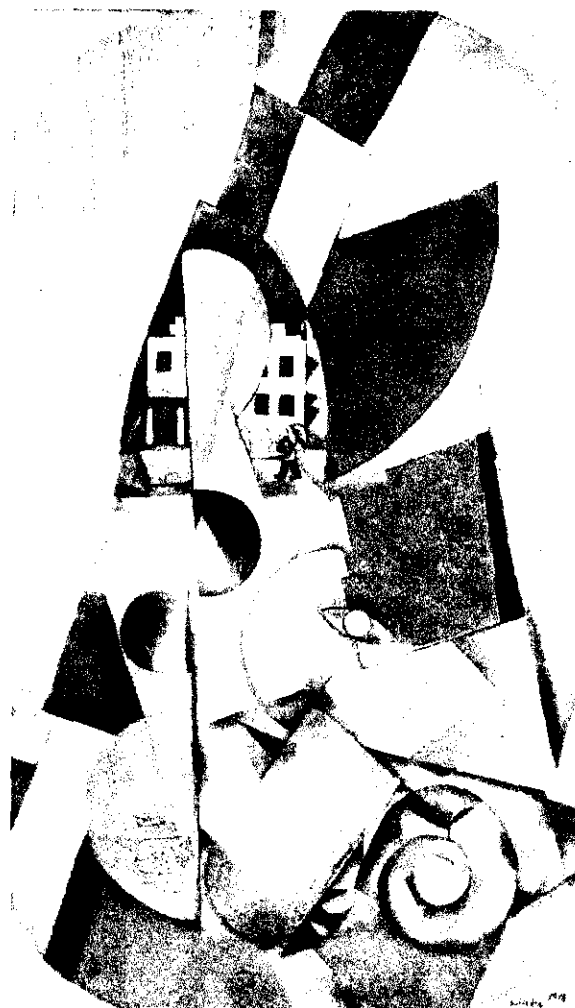
โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นดุลยภาพแบบสมมาตรที่วางกลุ่มรูปทรงไว้แนวกลางภาพเป็นหลักสำคัญ

ความกลมกลืน ภาพนี้ความกลมกลืนของสีมีมากที่สุด ความกลมกลืนของรูปทรงและความกลมกลืนของเส้น

จังหวะและความเคลื่อนไหว การจัดวางรูปทรงในภาพจะวางไม้แนวกลางภาพด้วยรูปทรงใหญ่ ถัดออกไปจะเป็นรูปบ้าน มีการซ้ำของแนวรั้วที่เท่าๆ กัน รูปทรงนักสืโวโอสลินที่มีขนาดเล็ก ทำให้รู้สึกว่าเป็นระยะที่ไกลออกไป ปีกของกามเทพที่กางออกเป็นแนวเดียวกับเส้นที่มีสีขาว ให้ความรู้สึกที่เคลื่อนไหวโฉบลงมาจากเบื้องบน

15. ชื่อภาพ Cubist Landscape, 1918.
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 100 x 59 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 29

ที่มาของแนวความคิด

ซากราสลีได้จัดจำหรือจัดชั้นเอาอิทธิพลและการจัดองค์ประกอบจากศิลปะคิวบิสม์ และศิลปะลัทธิซูพรีมาติสม์ที่มีมัลเลวิชเป็นผู้นำ การนำเสนอวัสดุ ไม้ ผ้า หรือกระดาษ มาสร้างบนผิวหน้างาน

เนื้อหาของภาพ

เป็นภาพที่เน้นรูปแบบศิลปะมากกว่าเนื้อหา ในภาพมีอาคารเรียน มีคนผู้ขายถือร่มทางเดินอยู่ 1 คน มีตัวอักษรภาษาละตินและตัวอักษรของชาวสโลวักอยู่ส่วนบนขอบภาพด้านซ้าย มีรูปทรงแพะขนาดเล็กอีก 1 ตัว บริเวณใกล้ๆ อาคารเรียน

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นลักษณะการไม่เน้นเส้น แต่จะเป็นเส้นที่เกิดจากขอบรูปทรงมีความต่างกันของน้ำหนักและเกิดจากขอบของสี เส้นที่เกิดขึ้นเป็นเส้นเรขาคณิต เส้นตรง และเส้นโค้ง ผสานกันไปมา

การใช้รูปทรง เป็นรูปทรงเรขาคณิตทั้งหมด

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืน ที่มีน้ำหนักสีไม่เข้มมาก จะมีสีขาวเป็นโครงและมีสีเขียว สีส้ม สีม่วง กระจายแห่งละสี สีเหลืองมีไม่มาก สีเทาจะมีมากกว่าเป็นสีประสานกลมกลืนกับทุกสี

วิธีการระบายสี เป็นการระบายสีเรียบมากที่สุด การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีหนาชั้นซ้อน การระบายสีขอบคม การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ โดยใช้ผ้าที่มีลวดลายมาติด มีการระบายสีด้วยการใช้เทปกั้นขอบแล้วระบายฉาบด้วยสีเทา

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบรูปแบบนิยม ชากาลลีได้ใช้รูปแบบของศิลปะคิวบิสม์ที่ใช้รูปทรงเรขาคณิตมาจัดผสมผสานกับศิลปะลัทธิซูพรีมาติสม์ และรูปแบบสัญลักษณ์นิยมที่ปรากฏในภาพได้แก่ รูปแพะ ตัวอักษรภาษาละติน

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร

ความกลมกลืน ภาพนี้เป็นการใช้รูปทรงเรขาคณิตมาจัดจึงเกิดความกลมกลืน การใช้สีที่มีโครงสร้างเป็นสีเทา และสีใกล้เคียงเรียงง่าย เส้นที่เกิดจากขอบสีขอบรูปทรง เป็นเส้นตรง และเส้นโค้งที่มีความกลมกลืนกันมาก

จังหวะและความเคลื่อนไหว การซ้ำกันของการจัดวางรูปทรงเป็นการซ้ำที่ไม่สม่ำเสมอ ขนาดที่ใช้มีขนาดลดหลั่นกันหลายขนาด น้ำหนักมีหลายระดับ จึงเกิดเป็นระยะตื่น-ลึก การเอียงของเส้นที่แตกต่างหลายแบบ กลายเป็นความรู้สึกว่ามีความเคลื่อนไหว โดยเฉพาะรูปวงกันหอยและเส้นโค้งที่เชื่อมโยงกันหลายแห่ง

สรุปผลการวิเคราะห์ผลงาน

จากการศึกษาวิเคราะห์จิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของเฟร์นันด์ เลเจร์ ระหว่าง ค.ศ. 1909-1955 จำนวน 14 ภาพ และ มาร์ค ซากาลส์ ช่วง ค.ศ. 1914-1922 จำนวน 15 ภาพ รวมทั้งหมด 29 ภาพ สามารถสรุปผลได้ดังต่อไปนี้

สรุปการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเฟร์นันด์ เลเจร์

1. ที่มาของแนวความคิด

1.1 ผลงานของเลเจร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมที่ได้รับแรงจูงใจจากภายนอก ก่อให้เกิดเป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ The Card Game, ภาพ The Circus และภาพ The Constructors

1.2 ผลงานของเลเจร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมที่ได้รับแรงจูงใจจากภายใน ตัวศิลปินเอง ประารถนาที่จะถ่ายทอดโลกภายในที่เขามีความรู้สึกในเรื่องต่างๆ ต้องการที่จะสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมให้แปลกออกไปจากที่เคยมีมา มีจำนวน 11 ภาพ ได้แก่ ภาพ Nude in the Forest, ภาพ The Wedding, ภาพ The City, ภาพ The Tugboat Bridge, ภาพ Man and Women, ภาพ Three Women, ภาพ Animated Landscape, ภาพ Composition with Two Parrot, ภาพ Homage to Louis David, ภาพ The Country Onting และภาพ The Big Parade

เลเจร์มีแนวความคิดช่วงปี 1909 ที่เขาสร้างงาน Nude in the Forest เขาตั้งใจที่จะออกแบบจิตรกรรมให้คล้ายกับศิลปะคิวบิสม์ยุคสังเคราะห์ แทนที่จะทำเป็นเหลี่ยมลูกบาศก์ แต่เขาทำเป็นรูปทรงกรวย รูปทรงกระบอกแทน โดยได้แนวความคิดการใช้สีและการสร้างบรรยากาศสีเอกรงค์มาจากภาพของรูโซ ในภาพ The Wedding เขาได้แนวคิดบางอย่างมาจากการจิตรกรรมของเดอโลวเนย์ งานของเลเจร์และเดอโลวเนย์ช่วงปี 1910-11 ได้รับการตั้งชื่อจากออปอลลิเนอร์ ว่า "Orphic Cubism" ภาพ The Card Game, 1917 เลเจร์ได้แนวคิดจากประสบการณ์การออกรบในสมรภูมิ เขาประทับใจกลไกของปืนกลขนาด 75 มิลลิเมตร จึงนำมาเขียนภาพทหารที่มีรูปร่างคล้ายมนุษย์หุ่นยนต์กำลังเล่นไพ่ เลเจร์ได้เขียนงานเกี่ยวกับการแสดงของคณะละครสัตว์ด้วยความประทับใจในวัยเด็กและจากแนวคิดของศิลปินรุ่นก่อนที่หลายคนนิยมเขียนภาพเกี่ยวกับการแสดงกายกรรมของคณะละครสัตว์ ภาพ The City, 1919 มีแนวคิดที่จะบันทึกสภาพที่กำลังฟื้นตัวของมหานครใหญ่ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ด้วยสภาพตึกอาคารที่เต็มไปด้วยสีสันสดใสรุนแรง ผสานกับแสงไฟและป้ายบิลบอร์ดโฆษณาขนาดใหญ่ เลเจร์ยังมีแนวคิดแสดงออกของสภาพเมืองหลายแง่มุม ในภาพเกี่ยวกับท่าจอดเรือ สภาพมนุษย์ที่ทำงานในโรงงาน มนุษย์ในที่พักผ่อน เลเจร์ได้สะท้อนภาพเกี่ยวกับสังคมเทคโนโลยีสมัยใหม่ เครื่องจักรกลที่มนุษย์เกี่ยวพันด้วย เลเจร์หันมาสร้างงานเกี่ยวกับนักกายกรรมโลดโผนที่เกี่ยวกับมวลปริมาตรและพื้นที่ว่างบนผ้าใบ ช่วงหลังเลเจร์หันกลับมาให้ความสนใจเขียนภาพแบบเดิม เขาเขียนภาพที่ไม่ซับซ้อน ยกย่องชื่นชมจิตรกรรมยุคนีโอคลาสสิก ยกย่องนักก่อสร้างที่ทำงานภายใต้โครงสร้างโลหะขนาดใหญ่ และภาพการพักผ่อนของคนเมืองใหญ่ที่ต้องการพักผ่อนในวันหยุดงานในสภาพชนเมืองที่เรียบง่าย

2. เนื้อหาของภาพ

2.1 ผลงานของเลเจร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมที่แสดงถึงเนื้อหาส่วนตัว ความศรัทธาส่วนตัว มีจำนวน 9 ภาพ ได้แก่ ภาพ Nude in the Forest, ภาพ The Wedding, ภาพ The Card Game, ภาพ The Circus, ภาพ Man and Women, ภาพ Composition with Two Parrots, ภาพ Homage to Louis David, ภาพ The Constructors และภาพ The Big Parade

2.2 ผลงานของเลเจร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมที่แสดงถึงเนื้อหาเพื่อสังคม มีจำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพ The City, ภาพ The Tugboat Bridge, ภาพ Three Women, ภาพ Animated Landscape และภาพ The Country Outing

3. กลวิธีในการสร้างสรรค์

3.1 การใช้เส้น

ผลงานของเลเจร์มีทั้งการเน้นเส้น และไม่เน้นเส้น การทำงานยุคแรกๆ จะไม่เน้นเส้นด้วยการลากเส้นแต่อย่างใด เส้นเกิดจากขอบสี ขอบของน้ำหนัก

ผลงานที่ไม่เน้นเส้น จำนวน 9 ภาพ ได้แก่ ภาพ Nude in the Forest, ภาพ The Wedding, ภาพ The Card Game, ภาพ The Circus, ภาพ The City, ภาพ The Tugboat Bridge, ภาพ Man and Woman, ภาพ Three Women และภาพ Animated Landscape

ผลงานที่เน้นเส้นด้วยการลากเส้นดำตามขอบรูปทรง ช่วงแรกเลเจร์จะลากด้วยเส้นขนาดเล็กบางๆ ก่อน ภาพช่วงหลังจะเน้นเส้นที่มีความหนามากขึ้น ภาพที่เน้นเส้นมีจำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพ Composition with Two Parrots, ภาพ Homage to Louis David, ภาพ The Constructors, ภาพ The Country Outing และภาพ The Big Parade

3.2 การใช้รูปทรง

เลเจร์สร้างสรรค์ผลงานโดยใช้รูปทรงที่เป็นวัตถุในชีวิตสมัยใหม่มาสื่อในภาพมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ เขาจะใช้รูปทรงเรขาคณิตต่างๆ ที่เกิดจากเส้นตรง เส้นโค้ง วงกลม ได้แก่ รูปทรงแท่ง รูปทรงกรวย รูปทรงกระบอก และรูปทรงลูกบาศก์ ดังนั้นเขาจึงสร้างรูปทรงในผลงานทั้ง 14 ภาพ ด้วยรูปทรงตัดทอนตัดแปลง รูปทรงช่วงแรกจะเป็นรูปทรงที่แตกกระจายเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย มีการเปลี่ยนแปลงรูปทรงอย่างมาก แต่ยุคหลังเริ่มเขียนเหมือนจริงมากขึ้น แต่ก็ยังคงเป็นรูปทรงตัดทอนดัดแปลงที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริงเท่านั้น

3.3 การใช้สี

การใช้สีในผลงานจิตรกรรมของเลเจร์จะไม่คำนึงถึงสีธรรมชาติที่แท้จริงของวัตถุนั้นๆ เขาจะจำกัดสีด้วยโทนสีที่มuted ในระยะแรกๆ สอดคล้องกับผลงานศิลปะคิวบิสม์ของปิกัสโซและบาร์ค ต่อมาเขาได้รับอิทธิพลจากผลงานของเดอร์โลวเนย์ จึงมีการใช้สีสดใสด้วยสีพวงค์ เลเจร์จะใช้สีให้ประสานส่งเสริมกันด้วยสีที่สดใส

3.4 วิธีการระบายสี

จากการวิเคราะห์ผลงานของเลเจร์ในจำนวน 14 ภาพ สรุปได้ว่า เลเจร์ใช้วิธีการระบายสีจากมากไปหาน้อย ดังนี้ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม การระบายสีเรียบ การระบาย

ฉาบสีด้วยสีเหลวและโปรงแสง การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน การระบายสีผสมแสดงน้ำหนัก การระบายสีเป็นจุด การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน การระบายสีผสมการขีดขีดเป็นเส้น และการวาดภาพและระบายสีชั้นบน

4. รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

4.1 รูปแบบทางศิลปะ

รูปแบบรูปแบบนิยม เป็นรูปแบบที่เลเจรีใช้สร้างจิตรกรรม จำนวน 11 ภาพ ได้แก่ ภาพ Nude in the Forest, ภาพ The Wedding, ภาพ The Circus, ภาพ The City, ภาพ The Tugboat Bridge, ภาพ Man and Women, ภาพ Three Women, ภาพ Animated Landscape, ภาพ The Constructors, ภาพ The Country Outing และภาพ The Big Parade

รูปแบบสัญลักษณ์นิยม เป็นรูปแบบที่เลเจรีใช้สร้างจิตรกรรม จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ The Card Game, ภาพ Composition with Two Parrots และภาพ Homage to Louis David

4.2 โครงสร้างของภาพ

4.2.1 ดุลยภาพ

ดุลยภาพแบบสมมาตร ที่จัดวางรูปทรงแบบสองข้างเท่ากัน จากการวิเคราะห์พบว่า เลเจรีใช้จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Man and Women และภาพ Animated Landscape

ดุลยภาพแบบอสมมาตร จากการวิเคราะห์พบว่า เลเจรีใช้การจัดวางรูปทรงแบบสองข้างไม่เท่ากัน จำนวน 12 ภาพ ได้แก่ ภาพ Nude in the Forest, ภาพ The Wedding, ภาพ The Card Game, ภาพ The Circus, ภาพ The City, ภาพ The Tugboat Bridge, ภาพ Three Women, ภาพ Composition with Two Parrot, ภาพ Homage to Louis David, ภาพ The Constructors, ภาพ The Country Outing และภาพ The Big Parade

4.2.2 ความกลมกลืน

จากการวิเคราะห์พบว่า ผลงานจิตรกรรมของเฟอร์นันด์ เลเจรี ที่สร้างสรรค์ขึ้นทั้ง 14 ภาพนั้น ปรากฏลักษณะของความกลมกลืนมากกว่าสองประเภทขึ้นไปในภาพเดียวกัน ลักษณะของความกลมกลืนจะประกอบไปด้วย ความกลมกลืนของเส้น ความกลมกลืนของทิศทาง ความกลมกลืนของรูปร่าง รูปทรง ความกลมกลืนของสีและน้ำหนัก ความกลมกลืนของลักษณะพื้นผิว และความกลมกลืนของขนาด และสัดส่วน

4.2.3 จังหวะและความเคลื่อนไหว

จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเลเจรี ทั้ง 14 ภาพ พบว่า เลเจรีนำเอาองค์ประกอบของศิลปะแต่ละอย่างที่มีลักษณะคล้ายกันมาจัดวางซ้ำๆ กัน ในลักษณะลดหลั่นที่ไม่เหมือนเดิมทุกอย่าง จะเปลี่ยนขนาดและตำแหน่งในการซ้ำนั้น จากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่งที่อยู่ต่อเนื่องกันจนเกิดเป็นความรู้สึกเคลื่อนไหวทุกภาพ โดยเกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวมากน้อยต่างกันบ้าง

สรุปการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของมาร์ค ชากาลส์

จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของมาร์ค ชากาลส์ ทั้ง 15 ภาพ สรุปได้ดังนี้

1. ที่มาของแนวความคิด

ภาพจิตรกรรมของชากาลส์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อม มีที่มาของแนวความคิดจากสิ่งจูงใจภายในมีจำนวนทั้งหมด 15 ภาพ ซึ่งเป็นผลมาจากความรักบ้านเกิดเมืองนอน ความรักที่มีต่อภรรยาและลูก (ครอบครัว) ความศรัทธาในศาสนาวยิว ประเทศรัสเซีย

2. เนื้อหาของภาพ

ภาพจิตรกรรมทั้ง 15 ภาพ ของชากาลส์ได้แสดงเนื้อหาส่วนตัวที่เกี่ยวข้องกับตนเองทั้งสิ้น ได้แก่ ภาพพระในศาสนาวยิวที่เขานับถือ สภาพบ้านเรือนเมืองวิเตปสก์ที่มีตัวเขาเอง ภรรยา และลูกสาว ประกอบในภาพเหล่านั้นเสมอ

ภาพที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ The Red Jew

ภาพที่แสดงออกในเรื่องความรัก และครอบครัว จำนวน 10 ภาพ ได้แก่ ภาพ The Birthday, ภาพ The Poet Reclining, ภาพ The Promenade, ภาพ Bella with White Collar, ภาพ Double Portrait with wineglass, ภาพ The Grey House, ภาพ The Blue House, ภาพ Self-portrait with Palette, ภาพ Over the Town และภาพ The Wedding

ภาพที่แสดงออกในเรื่องความศรัทธาส่วนตัว จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ Feast Day, ภาพ Over Vitebsk, ภาพ The Apparition และภาพ Cubist Landscape

3. กลวิธีในการสร้างสรรค์

3.1 การใช้เส้น

ภาพผลงานทั้ง 15 ภาพของชากาลส์จะไม่เน้นเส้น เส้นที่พบในภาพจะเป็นเส้นขอบของสี ขอบของน้ำหนักที่แตกต่างกัน เส้นแกนของรูปทรงต่างๆ ในภาพ มีการใช้เส้นที่เกิดจากการเน้นเส้นเล็กน้อยในบางภาพ

3.2 การใช้รูปทรง

ภาพผลงานของชากาลส์ที่นำรูปทรงตามธรรมชาติและรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นมาลดทอน และใช้วิธีการระบายสีตามรูปแบบของศิลปะคิวบิสม์มาผสมผสานให้ดูแปลกออกไป จำนวน 6 ภาพ ได้แก่ ภาพ Feast Day, ภาพ The Red Jew, ภาพ The Poet Reclining, ภาพ Bella with White Collar, ภาพ The Grey House และภาพ The Blue House

ภาพผลงานที่นำรูปทรงตามธรรมชาติ และรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นมาลดทอน เปลี่ยนแปลงจัดวางให้ผิดตำแหน่งออกไป จำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพ Over Vitebsk, ภาพ The Birthday, ภาพ The Promenade, ภาพ Self-portrait with Palette และภาพ Over the Town

ภาพผลงานที่นำรูปทรงตามธรรมชาติ และรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นมาลดทอน เปลี่ยนแปลงและผสมผสานกับรูปทรงตามจินตนาการ จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ Double Portrait with wineglass, ภาพ The Apparition และภาพ The Wedding

ภาพผลงานที่ใช้รูปทรงเรขาคณิต ได้แก่ ภาพ Cubist Landscape

3.3 การใช้สี

ผลงานของซากาลล์จะมีการใช้สีกลมกลืนที่เกิดจากการใช้สีใกล้เคียงกัน การใช้สีตัดกัน ในบางส่วนของภาพที่ส่วนใหญ่ของพื้นที่จะเป็นสีกลมกลืนกัน

ภาพผลงานที่ใช้สีใกล้เคียงกันเป็นหลัก จำนวน 9 ภาพ ได้แก่ ภาพ Feast Day, ภาพ Over Vitebsk, ภาพ The Poet Reclining, ภาพ Promenade, ภาพ The Grey House, ภาพ Bella with White Collar, ภาพ Double Portrait with wineglass, ภาพ Over the Town และภาพ Cubist Landscape

ผลงานที่ใช้สีคู่ตัดกันเป็นหลัก จำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพ The Red Jew, ภาพ The Birthday, ภาพ The Blue House, ภาพ Self-portrait with Palette และภาพ The Wedding

ภาพผลงานที่ใช้สีเอกรงค์ จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ The Apparition

3.4 วิธีการระบายสี

จากการวิเคราะห์ผลงานของซากาลล์ในจำนวน 15 ภาพ สรุปได้ว่า ซากาลล์ใช้วิธีการระบายสีจากมากไปหาน้อย ดังนี้ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม การระบายสีเรียบ การระบายสีโดยการลงสีพื้นไว้ก่อน การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน การระบายสีเป็นจุด การระบายฉาบสีด้วยสีเหลวและโปรงแสง การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน การวาดภาพและระบายสีชั้นบน การระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี การระบายสีหนาขับซ้อน การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ และการระบายสีด้วยการใช้เทปกันขอบ

4. รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

4.1 รูปแบบทางศิลปะ

รูปแบบรูปแบบนิยมและรูปแบบสัญลักษณ์นิยม เป็นรูปแบบที่ซากาลล์ใช้ผสมผสานกันในผลงาน สัดส่วนจะมากน้อยต่างกันในแต่ละภาพ ซากาลล์มักจะสร้างภาพที่มีความหมายสื่อถึงชีวิตส่วนตัวทุกภาพ

ภาพผลงานที่นำเสนอในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม จำนวน 14 ภาพ ได้แก่ ภาพ Feast Day, ภาพ Over Vitebsk, ภาพ The Red Jew, ภาพ The Birthday, ภาพ The Poet Reclining, ภาพ The Promenade, ภาพ Bella with White Collar, ภาพ Double Portrait with Wineglass, ภาพ The Grey House, ภาพ The Blue House, ภาพ Self-portrait with Palette, ภาพ The Apparition, ภาพ Over the Town และภาพ The Wedding

ภาพผลงานที่นำเสนอในรูปแบบรูปแบบนิยม จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Cubist Landscape

4.2 โครงสร้างของภาพ

4.2.1 คลุยภาพ

คลุยภาพแบบสมมาตร จำนวน 7 ภาพ ได้แก่ ภาพ The Red Jew, ภาพ The Poet Reclining, ภาพ Bella with White Collar, ภาพ Double Portrait with Wineglass, ภาพ The Apparition, ภาพ Over the Town และภาพ The Wedding

คลุยภาพแบบอสมมาตร จำนวน 8 ภาพ ได้แก่ ภาพ Feast Day, ภาพ Over Vitebsk, ภาพ The Birthday, ภาพ The Promenade, ภาพ The Grey House, ภาพ The Blue House, ภาพ Self-portrait with Palette และภาพ Cubist Landscape

4.2.2 ความกลมกลืน

จากการวิเคราะห์พบว่า ผลงานของชากาลล์ทั้ง 15 ภาพนั้น ในแต่ละภาพจะปรากฏลักษณะของความกลมกลืนมากกว่าหนึ่งประเภท ลักษณะของความกลมกลืนจะประกอบไปด้วย ความกลมกลืนของเส้น ความกลมกลืนของสีและน้ำหนัก ความกลมกลืนของรูปร่างรูปทรง และความกลมกลืนของลักษณะผิว

4.2.3 จังหวะและความเคลื่อนไหว

จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของชากาลล์ทั้ง 15 ภาพ พบว่า ชากาลล์จะวางรูปทรงใหญ่ไว้ส่วนหน้าของภาพ และจะมีรูปทรงขนาดเล็กสลับกันไปทุกภาพ ความรู้สึกเคลื่อนไหวจะพบมากในภาพที่จัดวางรูปทรงให้ลอยตัวได้

ภาพผลงานที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวลักษณะลอยตัวได้ จำนวน 8 ภาพ ได้แก่ ภาพ Over Vitebsk, ภาพ The Birthday, ภาพ The Promenade, ภาพ Double Portrait with wineglass, ภาพ Self-portrait with Palette, ภาพ The Apparition, ภาพ Over the Town และภาพ The Wedding

ภาพผลงานที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวจากรูปร่างใหญ่ไปสู่รูปทรงเล็ก จำนวน 7 ภาพ ได้แก่ ภาพ Feast Day, ภาพ The Red Jew, ภาพ The Poet Reclining, ภาพ Bella with White Collar, ภาพ The Grey House, ภาพ The Blue House และภาพ Cubist Landscape

สรุปได้ว่า เลเจร์และชากาลล์มีการสร้างสรรค์ที่ร่วมยุคสมัยกัน ถึงแม้ว่าจะมีความต่างในลักษณะงานและมีบริบทที่ต่างกันหลายประการ แต่ศิลปินทั้งสองคนก็สร้างงานรูปแบบใกล้เคียงกับศิลปะคิวบิสม์ร่วมกัน เลเจร์มีแนวความคิดและเนื้อหาของภาพมีความศรัทธาส่วนตัวที่เกี่ยวข้องกับสังคมมากกว่าชากาลล์ที่มีแนวความคิด และเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับเรื่องส่วนตัว ความรักในครอบครัว และบ้านเกิดเมืองนอน รูปแบบงานที่แสดงออก รูปทรงที่ปรากฏในผลงานของเลเจร์ดูหนักแน่น บึกบึน แตกต่างจากงานของชากาลล์ที่ดูแล้วรู้สึกว่าง รูปทรงมนุษย์นั้นเบาและลอยได้ การใช้สีของเลเจร์ จะเป็นสีสดใส และหลากหลายกว่า ส่วนวิธีการระบายสีของทั้งสองคนมีความน่าสนใจในวิธีการระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืนและการระบายสีขอบคมที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละคน

บทที่ 4

การพัฒนาสร้างสรรค์

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของเฟร์นันด์ เลเอร์ และมาร์ค ซากาลส์ ผู้วิจัยสามารถนำผลการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัย จำนวนทั้งสิ้น 8 ภาพ ดังต่อไปนี้

1. ชื่อภาพ ชาวนา 1
สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
ขนาด 70 x 90 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 30

ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดภาพชาวนา 1 มาจากแรงจูงใจภายในจากสภาพแวดล้อมที่คุ้นเคยในชีวิตประจำวันของผู้วิจัยมีครอบครัวเป็นชาวนาในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาพชาวนา 1 เป็นภาพการถอนกล้าก่อนที่จะนำไปปักดำ เป็นสภาพแวดล้อมของชาวนาในทุ่งนา ผู้วิจัยได้นำภาพของพี่สาวและพี่สะใภ้มาลดตัดทอนรูปทรงในท่าทางการงอตัวเพื่อติดกับผ้าทำให้ดินหลุดจากรากของต้นกล้าข้าวท่ามกลางท้องทุ่งนาที่ลดทอนลงเหลือเฉพาะแผ่นระนาบสีเขียว

เนื้อหาของภาพ

จัดเป็นเนื้อหาส่วนตัวของผู้วิจิตรที่นำภาพจากชีวิตจริง ภาพชวนา 1 เป็นภาพมนุษย์ 2 คน กำลังถอนกล้า คนด้านซ้ายเป็นพี่สาวในท่าทางกำลังเหวี่ยงกล้าข้าวขึ้นขณะที่กำลังยกเท้าขวากระแทกรากของต้นกล้า เพื่อให้ดินหลุดจากรากก่อนจะนำไปปักดำ ด้านขวามีอีก 1 คน เป็นพี่สะใภ้ของผู้วิจิตรในท่าทางกำลังกระทุ้งต้นกล้ากับน้ำเป็นอีกขั้นตอนหนึ่งก่อนที่จะเหวี่ยงขึ้นกระแทกกับฝ่าเท้าให้ดินหลุด ส่วนล่างภาพด้านขวาเป็นมัดต้นกล้าที่กองรวมกันไว้ ต้นกล้าที่ยังไม่ได้ถอนถูกกลดทอนเหลือเป็นแผ่นระนาบสีเขียวซ้อนกันในระดับกลางภาพผสมผสานกับท้องฟ้าในส่วนบนของภาพ

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น จัดเป็นภาพที่ไม่เน้นเส้น เส้นที่ปรากฏจะเป็นเส้นของแผ่นระนาบสีเป็นเส้นตรงแนวต่าง ๆ เส้นขอบของน้ำหนักที่ระบายเน้นขอบรูปทรงมนุษย์และขอบหมวกเส้นหยักของขอบใบกล้าที่อยู่รวมกันเมื่อมัดเสร็จ

การใช้รูปทรง เป็นรูปทรงลดตัดทอนทั้งรูปทรงของมนุษย์ รูปทรงของต้นกล้าที่มัดแล้ว และต้นกล้าที่เหลือ สภาพของทุ่งนาที่ลดเป็นสภาพของแผ่นสีเขียว รูปทรงมนุษย์ไม่แสดงภาพใบหน้า การไม่แสดงรายละเอียดรอยยับของผ้า

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนด้วยสีใกล้เคียงในวรรณะเย็น ด้วยสีเขียว สีน้ำเงิน สีน้ำเงินเขียว สีเขียวเหลือง และสีเหลือง โดยมีการนำสีดำและสีแดงมาผสมในเนื้อสีบริเวณรูปทรงมนุษย์ แต่ไม่ปรากฏเป็นสีที่เด่นชัด

วิธีการระบายสี ภาพนี้ใช้วิธีการระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม การระบายฉาบสีด้วยสีเหลวและโปรงแสงบริเวณรูปทรงมนุษย์

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นการแสดงรูปแบบลดทอนความเหมือนจริงผสมผสานกับรูปแบบสัญลักษณ์นิยม ภาพคนใส่หมวกกำลังถอนกล้า กลางทุ่งนาเป็นภาพที่คุ้นเคยว่าหมายถึงชวนา ในภาพนี้อาจจะมีการระบายสีเป็นแผ่นระนาบสีผสมกันบ้าง

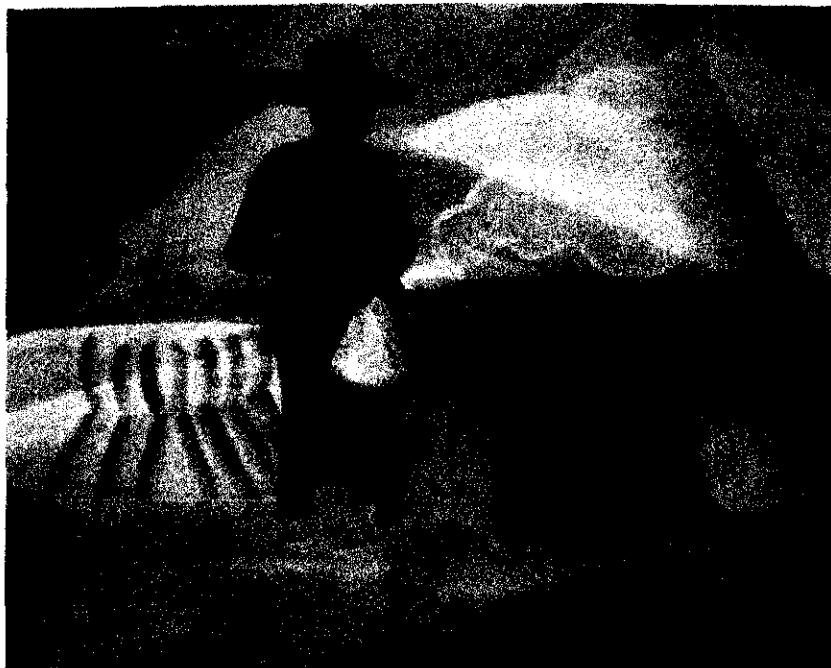
โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร แม้ท่าทางของรูปทรงมนุษย์จะแตกต่างกัน แต่เป็นการถ่วงน้ำหนักให้อยู่คนละข้าง จึงเป็นการจัดความสมดุลแบบสองข้างเหมือนกัน

ความกลมกลืน การใช้สีเป็นกลุ่มสีวรรณะเย็นทั้งภาพเป็นความกลมกลืนมากที่สุด รองลงมาคือความกลมกลืนของลักษณะของเส้นที่คล้ายกัน โดยเส้นขอบของรูปทรงมนุษย์ 2 คน คล้ายกัน วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนที่แสดงน้ำหนักอ่อนแก่ของสี

จังหวะและความเคลื่อนไหว เป็นการซ้ำของรูปทรงมนุษย์แบบก้าวหน้า คือ จัดวางไว้ด้านละ 1 คน แต่มีท่าทางที่เป็นท่าทางต่อเนื่อง การวางรูปทรงให้ลดหลั่นของรูปทรงมนุษย์และแผ่นระนาบสีที่ดูซับซ้อนผสมกัน เกิดเป็นความรู้สึกเคลื่อนไหวที่ดูเหมือนกำลังเหวี่ยงกล้าขึ้นจริง ๆ

2. ชื่อภาพ ชาวนา 2
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 60 x 80 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 31

ที่มาของแนวความคิด

ภาพชาวนา 2 เป็นภาพที่มีแรงจูงใจจากภายใน มีที่มาของแนวความคิดจากสภาพแวดล้อมที่คุ้นเคยในชีวิตประจำวัน เป็นภาพชุดเดียวกันกับภาพชาวนา 1 แต่ในภาพนี้เป็นภาพแม่ของผู้วิจัยกำลังยืนมัดต้นกล้าด้วยดอกลำไย ภาพอีกคนที่กำลังมัดต้นกล้า

เนื้อหาของภาพ

เป็นเนื้อหาส่วนตัว เป็นภาพแม่และพี่สาวของผู้วิจัย คนที่กำลังยืนมัดต้นกล้าอยู่นั้นเป็นภาพแม่ ส่วนคนที่กำลังมัดต้นกล้านั้นเป็นภาพพี่สาว เป็นภาพต่อเนื่องจากชาวนา 1 เมื่อต้นกล้าถูกถอนขึ้นมาและเอาดินออกจากรากแล้ว จะนำมารวมกันให้มีขนาดมัดพออุ้มสะดวกเวลานำไปปักดำ จากนั้นจะนำเส้นดอกลำไยมัด โดยวิธีการมัดเส้นดอกลำไยให้แน่น แล้วนำมามัดกล้างวางไว้เป็นกลุ่ม ก่อนที่จะนำไปปักดำต่อไป

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นลักษณะการไม่เน้นเส้น เส้นที่ปรากฏจะเป็นเส้นของขอบสี ขอบของน้ำหนักที่แตกต่างกัน

การใช้รูปทรง เป็นรูปทรงลดตัดทอน ด้วยการนำทรงตามธรรมชาติมาลดทอนให้เหลือเฉพาะรูปร่างของแผ่นระนาบสี ทั้งรูปทรงของมนุษย์และรูปทรงของต้นไม้

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนด้วยการใช้สีใกล้เคียงในวรรณะสีเย็นในกลุ่มสีเขียว มีสีเขียวเหลือง สีน้ำเงิน สีเขียวน้ำเงิน และสีเหลือง โดยมีการนำสีตามาผสมในเนื้อสีเน้นเป็นเงาขอบรูปทรง เฉพาะรูปทรงมนุษย์

วิธีการระบายสี ใช้วิธีการระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม และการระบายฉาบสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นการแสดงรูปแบบลดทอนความเหมือนจริงผสมกับรูปแบบสัญลักษณ์นิยมด้วยแผ่นระนาบสีที่มีรูปร่างรูปทรงมนุษย์ใส่หมวกกำลังมัดต้นไม้กลิ้งอยู่กลางทุ่งนาที่ลดรูปทรงเหลือเป็นแผ่นระนาบสีซ้อนกันอยู่

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร ด้วยการจัดวางรูปทรงมนุษย์ไว้ด้านละ 1 คน ถึงแม้ท่าทางจะไม่เหมือนกันก็ตาม

ความกลมกลืน การจัดภาพให้ประสานกลมกลืนด้วยสีใกล้เคียงกัน รูปร่างรูปทรงคล้ายกัน การใช้เส้นที่คล้ายกันและการระบายสีให้เกิดลักษณะพื้นผิวที่เรียบคล้ายกัน

จังหวะและความเคลื่อนไหว เป็นการจัดรูปร่างรูปทรงมนุษย์ให้ซ้ำแบบก้าวหน้า ด้วยการจัดให้แตกต่าง ยืนหนึ่งคนและก้มหนึ่งคน การระบายสีให้มีน้ำหนักของแผ่นระนาบสีที่ต่างต่างกัน เกิดเป็นความรู้สึกเคลื่อนไหวเล็กน้อย

3. ชื่อภาพ ชาวนา 3
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 60 x 80 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 32

ที่มาของแนวความคิด

ภาพชุดชาวนา เป็นภาพที่มีแนวความคิดจากแรงจูงใจภายในสภาพชีวิตของชาวนาที่มีอาชีพทำนา เนื่องจากผู้วิจัยมีครอบครัวเป็นชาวนา แม้ว่าจะมีพ่อเป็นครูในชนบท แต่เมื่อเสร็จงานสอนก็จะไปช่วยแม่ที่มีอาชีพทำนา ลูกๆ ทุกคนจึงมีความคุ้นเคยกับการทำนา ขั้นตอนต่อจากถอนกล้าคือปักดำต้นกล้าข้าวลงในนา ด้วยการใช้หัวแม่มือปักข้าวให้อยู่ในดินไม่ลอยน้ำขึ้นมา

เนื้อหาของภาพ

เป็นเนื้อหาส่วนตัว ภาพชาวนา 3 เป็นภาพมนุษย์ 2 คน กำลังก้มปักดำต้นกล้าด้วยมือขวาลงในดิน มือซ้ายถือมัดกล้าด้วยการคลี่ต้นกล้าออกให้สะดวกในการหยิบจับและดึงออกไปปักดำ มีมัดกล้าวางไว้ขอบล่างด้านซ้าย 1 มัด วางไว้ใกล้กับมุมล่างด้านขวาอีก 2 มัด สภาพของนาถูกลดทอนให้เหลือเป็นแผ่นระนาบสีรูปทรงเรขาคณิต

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น ภาพนี้เน้นรูปทรงด้วยเส้นสีดำชัดเจน เส้นขอบรูปทรงมนุษย์เป็นเส้นโค้ง เส้นผืนนา เป็นเส้นตรงแนวต่างๆ ประสานกัน

การใช้รูปทรง เป็นการใช้รูปทรงลดตัดทอน รูปทรงมนุษย์เป็นรูปทรงที่เรียบง่ายไม่แสดงรายละเอียดของหน้าตาและรอยยับของเสื้อผ้า แต่จะแสดงให้เห็นสภาพโดยรวม ภาพนาข้าวที่ลดทอนลงเหลือเป็นแผ่นระนาบสีรูปทรงเรขาคณิตผสานกัน

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนกันด้วยการใช้สีใกล้เคียงกันในกลุ่มสีวรรณะเย็น สีเขียวเหลือง สีเขียว สีเขียวน้ำเงิน และสีน้ำเงิน โดยมีสีดำและสีขาวเป็นส่วนผสมในเนื้อสีให้มีมิติหรือสว่างมากขึ้น

วิธีการระบายสี ใช้วิธีการระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม การระบายสีเป็นจุด และการระบายฉาบสีด้วยสีเหลวและโปรงแสง

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นการใช้รูปแบบลดทอนความเหมือนจริงผสานกับรูปแบบสัญลักษณ์นิยม

โครงสร้างของภาพ

ตุลยภาพ เป็นการจัดตุลยภาพแบบสมมาตรด้วยการจัดวางรูปทรงมนุษย์ไว้ด้านละ 1 คน วางมัดกล้าไว้ด้านซ้าย 1 มัด ไว้ด้านขวา 2 มัด เพื่อถ่วงน้ำหนักให้สมดุลกัน

ความกลมกลืน ภาพนี้จัดให้กลมกลืนกันด้วยการจัดวางรูปทรงมนุษย์คล้ายกัน การใช้สีกลมกลืนกัน การระบายสีให้เกิดพื้นผิวที่เรียบคล้ายกัน การใช้เส้นที่กลมกลืนกัน

จังหวะและความเคลื่อนไหว การจัดวางรูปทรงมนุษย์ที่คล้ายกัน ลดหลั่นเฉพาะตำแหน่งและขนาด การจัดวางมัดกล้าเป็นจังหวะก้าวหน้า การให้น้ำหนักที่ใกล้เคียงเป็นจังหวะคล้ายๆ กัน ความเคลื่อนไหวเกิดจากความลดหลั่นที่ต่อเนื่องกันของรูปทรงมนุษย์

4. ชื่อภาพ ชาวนา 4
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 60 x 90 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 33

ที่มาของแนวความคิด

ภาพชุดชาวนา เป็นภาพที่มีแนวความคิดจากแรงจูงใจภายในจากครอบครัวของผู้วิจัยที่มีอาชีพเป็นชาวนา ในแต่ละปีจะมีช่วงของการทำงานต่อเนื่องกันตั้งแต่การถอนกล้า การปักดำ การเกี่ยวข้าว ภาพนี้เป็นภาพการเกี่ยวข้าว ทุ่งนาฤดูเกี่ยวข้าวนี้จะมีสีเหลืองอร่ามเปรียบได้ดังสีทอง

เนื้อหาของภาพ

เป็นภาพที่มีเนื้อหาส่วนตัว ครอบครัวของผู้วิจัยมีหลายคน ในภาพมีรูปทรงมนุษย์ 4 คน เป็นผู้ชาย 2 คน หญิง 2 คน สืบเนื่องจากการสวมใส่กางเกงและการนุ่งผ้าถุง ทั้ง 4 คน กำลังเกี่ยวข้าวโดยมี 1 คน กำลังนำข้าวที่เกี่ยวไปวางกับพื้น ทั้ง 4 คน จะไม่แสดงรายละเอียดของส่วนย่อย ถัดขึ้นไปส่วนบนของภาพ มีภาพอาคารสิ่งก่อสร้างเป็นเล้าข้าว (ฉางข้าว) บ้านเรือนรวม 3 หลัง มีต้นไม้ 2 ต้นที่ไม่มีใบ มีก้อนเมฆ 4 ก้อน และมีแนวต้นไม้ติดกับแนวของท้องฟ้าของขอบภาพด้านบน

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น ภาพนี้เน้นรูปทรงด้วยเส้นสีดำ ทั้งรูปทรงมนุษย์ รูปทรงบ้านเรือน ต้นไม้ และก้อนเมฆ

การใช้รูปทรง เป็นการใช้รูปทรงลดตัดทอน รูปทรงมนุษย์ลดทอนให้เหลือเฉพาะพอให้รู้ว่าเป็นหญิงหรือชายจากการสวมกางเกงหรือการนุ่งผ้าถุง รูปทรงบ้านที่ให้เห็นเฉพาะโครงสร้างและรูปทรงพอให้รู้ว่าเป็นอะไร ต้นไม้ลดเหลือเฉพาะลำต้นที่ถูกตัดกิ่งออกหมด พุ่มนาที่เต็มไปด้วยต้นข้าวที่มีรวงข้าวชูคอเต็มพุ่มนั้น ลดลงเหลือเป็นแค่สภาพของแผ่นระนาบสีเหลืองอร่ามแทนรวงข้าวจริงๆ

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนด้วยการใช้สีใกล้เคียงและการใช้สีขาวเป็นส่วนผสมในปริมาณที่มากทั้งภาพ สีเหลืองเป็นสีที่มีมาก สีของท้องฟ้าเป็นสีน้ำเงินที่ผสมสีขาวเล็กน้อย เมื่อดูภาพรวมจะเป็นภาพที่มีสีวรรณะอ่อนมากกว่าสีวรรณะเย็น

วิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนในบริเวณที่เป็นพุ่มนาทั้งหมดด้วยสีเหลืองผสมสีขาวและสีเขียวเหลือง การระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน และการระบายสีขอบคม

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นการใช้รูปทรงลดทอนความเหมือนจริงผสมกับรูปแบบสัญลักษณ์นิยมด้วยการใช้รูปทรงมนุษย์สวมหมวกในมือถือเกี่ยวเกี่ยวข้าว เป็นสัญลักษณ์ของชาวนา ต้นไม้ที่ไม่มีใบคือการตัดไม้ทำลายป่า อาคารบ้านเรือนคือบ้านของครอบครัวผู้วิจัย สีเหลืองเต็มผืนภาพด้านล่างแทนรายละเอียดของต้นข้าวที่มีเต็มพุ่มนา

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร ด้วยการจัดวางองค์ประกอบ 2 ข้างไม่เหมือนกัน แต่สมดุลกันโดยความรู้สึกที่เกิดจากการชดเชยกัน ถึงแม้รูปมนุษย์ 4 คน และอยู่ด้านซ้าย-ขวาข้างละ 2 คน แต่เมื่อพิจารณาส่วนบนภาพที่มีภาพเล่าข้าวและต้นไม้จึงสรุปได้ว่า เป็นดุลยภาพแบบสมมาตร

ความกลมกลืน การจัดภาพนี้เกิดความกลมกลืนกันหลายประการ ได้แก่ ความกลมกลืนกันของสีและน้ำหนักที่ดูไม่หนักเกินไป เป็นการใช้สีที่สว่างมากกว่ามืด ลักษณะพื้นผิวที่เรียบด้วยเส้นโค้งคล้ายๆ กัน

จังหวะและความเคลื่อนไหว การซ้ำกันของรูปร่างรูปทรงมนุษย์เป็นจังหวะที่เท่าๆ กัน เพียงแต่จัดวางให้แตกต่างในการซ้ำบ้างด้วยการให้ 1 คน หันหน้าออกมาวางรวงข้าว การซ้ำกันของก้อนเมฆวางห่างพอๆ กัน 4 ก้อน แต่ขนาดของแต่ละก้อนมีความแตกต่างกัน บ้านเรือนที่มีขนาดแตกต่างกันจึงดูเป็นระยะใกล้ไกล เมื่อพิจารณาภาพรวมแล้วเกิดเป็นความรู้สึกเหมือนภาพการเกี่ยวข้าวกำลังเคลื่อนไหวขึ้นๆ ลงๆ ก้อนเมฆมีการเคลื่อนตัวตามไปด้วย

5. ชื่อภาพ วิถีชีวิต (หาปลา หากุ้ง)
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 70 x 110 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 34

ที่มาของแนวความคิด

ภาพวิถีชีวิต (หาปลา หากุ้ง) มีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายในสภาพชีวิตครอบครัวของผู้วิจัยที่เป็นชาวนาในชนบท เมื่อถึงฤดูร้อน สภาพแห้งแล้ง ทำให้น้ำแห้งขอดลง ประกอบกับการกลับถิ่นฐานบ้านเกิดของผู้ไปทำงานไกลยังต่างถิ่น เมื่อกลับมารวมกันจึงสูบน้ำวิดน้ำในสระแล้วช่วยกันจับปลา จับกุ้งฝอย เพื่อนำมาเป็นอาหาร มีทั้งแม่ น้องชาย และญาติๆ ของผู้วิจัยที่มาร่วมกันจับปลา หากุ้ง

เนื้อหาของภาพ

ในภาพวิถีชีวิต (หาปลา หากุ้ง) เป็นภาพที่มีเนื้อหาส่วนตัวเกี่ยวกับครอบครัวของผู้วิจัย ภาพแม่ที่สวมหมวกยีนถือสวิงและตะกร้าด้านขวาของภาพ คนที่นั่งเป็นพี่สาวกำลังจับกุ้ง ปลาช่อนจากสวิงใส่ในตะกร้า คนที่ยืน 2 คน เป็นญาติฝ่ายแม่ ส่วนบนของภาพเป็นแนวต้นไม้ที่ยูริมขอบสระน้ำ

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นการไม่เน้นเส้น เส้นที่ปรากฏเกิดจากการระบายสีของขอบคมที่เป็นขอบของรูปร่างรูปทรงต่างๆ เส้นแกนของรูปทรงเป็นเส้นแนวตั้ง เส้นโค้ง จะมีทั้งโค้งธรรมชาติของขอบรูปทรงมนุษย์ และเส้นโค้งวงรีจากรูปทรงของสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น ได้แก่ รูปทรงของปากตะกร้า ขอบของสวิง ขอบของหมวก

การใช้รูปทรง ภาพนี้ใช้รูปทรงสดตัดทอนจากสภาพที่เป็นจริง โดยไม่แสดงรายละเอียดของใบหน้า รอยยับของเสื้อผ้า แต่ทั้งนี้เป็นรูปทรงที่ใกล้เคียงกับรูปเหมือนจริงมาก

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนด้วยสีใกล้เคียงกันด้วยวรรณะสีเย็นเป็นหลัก และเน้นจุดเด่นด้วยการใช้สีตรงข้าม ในบริเวณพื้นภาพส่วนใหญ่เป็นสีเขียว สีเขียวเหลือง สีเหลือง สีน้ำเงิน และสีตรงข้ามคือสีแดง

วิธีการระบายสี ใช้วิธีการระบายสีด้วยการลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง แล้วระบายจบสีด้วยสีเหลืองและสีโปรงแสง การระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน และการระบายสีขอบคม

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบสดทอนความเหมือนจริง

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตรด้วยการจัดวางรูปทรงมนุษย์ไว้ด้านละ 2 คน เพื่อให้ถ่วงดุลกัน โดยให้มีความแตกต่างในรายละเอียดเพื่อไม่น่าเบื่อ

ความกลมกลืน มีการสร้างความกลมกลืนด้วยการใช้สี การใช้เส้น การใช้รูปทรงที่มีลักษณะคล้ายกัน

จังหวะและความเคลื่อนไหว การจัดวางรูปทรงมนุษย์ให้ห่างกัน 2 คน ด้านซ้าย และวางใกล้กันและลดหลั่นกันในด้านขวา เป็นการซ้ำที่แตกต่าง การใช้เส้นที่เป็นลักษณะต่อเนื่องประสานกัน ก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวจากคนยืนจับปลาเคลื่อนไปทางรูปทรงด้านขวามือ

6. ชื่อภาพ วิถีชีวิต (คนปั้นหม้อ)
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 70 x 110 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 35

ที่มาของแนวความคิด

ภาพวิถีชีวิต (คนปั้นหม้อ) มีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายนอกจากความศรัทธาส่วนตัวที่มีต่ออาชีพของคนปั้นหม้อ ณ บ้านหม้อ อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม อาชีพคือการปั้นหม้อรูปทรงอนุรักษ์ที่จัดเป็นผลิตภัณฑ์หนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ที่คนทั่วไปรู้จักดี ชาวบ้านหม้อสืบเชื้อสายมาจากจังหวัดนครราชสีมา เมื่อประมาณ 200 ปีมาแล้ว อาชีพปั้นหม้อสืบทอดกันมาเป็นทอดๆ การปั้นยังใช้วิธีการดั้งเดิมคือการขึ้นรูปหม้อด้วยการเดินวนรอบแป้นที่ขึ้นรูปหม้อ แล้วนำมาตีให้ได้รูปทรงและมีเนื้อดินแน่น

เนื้อหาของภาพ

เป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความศรัทธาส่วนตัวที่มีต่ออาชีพปั้นหม้อของชาวบ้านหม้อ อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม ในภาพมีรูปทรงมนุษย์ 2 คน เป็นผู้หญิงกำลังนั่งในลักษณะมือซ้ายล้วงเข้าไปในหม้อ โดยใช้หินดูหนูให้ติดกับผิวหม้อด้านใน ส่วนมือขวาจับไม้แผ่นบางสำหรับตีให้ตรงกับส่วนที่มีหินดูหนูรับด้านใน คนซ้ายสวมชุดสีน้ำเงินกรมท่า คนขวาสวมเสื้อสีม่วงอ่อนใส่กางเกงสีน้ำตาล ข้างๆ มีกระตักใส่น้ำไว้ดื่มสียเขียวข้างๆ ทั้ง 2 คน มีถังน้ำพลาสติกสีดำสำหรับปะพรมดิน ถัดขึ้นไปเป็นหม้อที่ตีแล้ววางอยู่ 2 ใบ

และเกือบติดขอบด้านบนเป็นแถวหม้อที่เผาแล้วซ้อนกันอยู่ 2 ชั้น 4 แถว ด้านขวามุมด้านบนเป็นรูปบ้านเรือนที่มีขนาดเล็กอยู่ไกลออกไป

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นลักษณะการไม่เน้นเส้น เส้นที่ปรากฏจะเป็นเส้นที่เกิดจากการระบายสีขอบคมของรูปทรงต่างๆ แต่ก็มีบางแห่งที่เป็นเส้นที่เกิดจากการเน้นเส้น เส้นที่ปรากฏเป็นลักษณะเส้นโค้งมากกว่า นอกนั้นจะเป็นเส้นตรงแนวตั้งของเสา เส้นตรงของขอบแผ่นระนาบสีที่มีอยู่ทั่วทั้งภาพ

การใช้รูปทรง เป็นการใช้รูปทรงลดตัดทอนจากรูปทรงที่มีอยู่จริงโดยเฉพาะรูปทรงมนุษย์จะเป็นรูปทรงที่ไม่แสดงรายละเอียดของใบหน้าและรอยยับของเสื้อผ้า ส่วนรูปทรงหม้อเป็นรูปทรงที่เลียนแบบจากสภาพความเป็นจริง

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนด้วยการใช้สีใกล้เคียงกันในวรรณะสีเย็น มีสีเหลืองเป็นสีพื้นของภาพโดยทั่วไป มีสีเขียวอยู่กระจายหลายแห่งและใช้สีดำ สีเทา เน้นรูปทรงต่างๆ ด้วย

วิธีการระบายสี ใช้วิธีการระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคมและการระบายฉาบสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นการสร้างรูปแบบลดทอนความเหมือนจริง ผสมผสานกับรูปแบบรูปแบบนิยมของรูปทรงมนุษย์ที่ไม่แสดงรายละเอียดของใบหน้า

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร ถึงแม้ว่าจัดวาง 2 คนอยู่คนละข้าง แต่เมื่อพิจารณาดูส่วนรวมของทั้งภาพ จัดเป็นลักษณะของการสร้างความสมดุลแบบ 2 ข้าง ไม่เหมือนกัน

ความกลมกลืน ที่ชัดเจนมากที่สุดคือความกลมกลืนของสี การระบายสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง การใช้รูปทรงกลมของหม้อ กระติกน้ำและรูปทรงของมนุษย์มีความกลมกลืน ความกลมกลืนของลักษณะพื้นผิว

จังหวะและความเคลื่อนไหว เป็นการจัดวางซ้ำกันหลายแบบ การจัดวางหม้อส่วนขอบบนภาพเป็นการซ้ำที่เท่าๆ กัน การวางหม้อที่อยู่ระดับเดียวกับรูปทรงมนุษย์คล้ายๆ กัน การจัดวางรูปทรงมนุษย์ให้ต่างกันเล็กน้อยในมุมมอง เกิดเป็นภาพที่มีความเคลื่อนไหวปานกลาง

7. ชื่อภาพ ครอบครัว 1
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 70 x 50 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 36

ที่มาของแนวความคิด

ภาพครอบครัว 1 มีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายในเกี่ยวกับชีวิตครอบครัวของผู้วิจัย ภาพภรรยาของผู้วิจัยชื่อจรรวรณ์ กำลังตั้งครรภ์สาวที่ยังเป็นทารกนั่งบนตักกับความคิดถึงคำนึงถึงครอบครัวและบ้านเกิดเมืองนอนที่อยู่ในชนบท สภาพบ้านเรือนแบบอีกสถานที่กำลังถูกเปลี่ยนแปลงสร้างใหม่เป็นแบบทั่ว ๆ ไปที่ไม่มีเอกลักษณ์ ผู้วิจัยจึงนำสภาพบ้านเรือนพื้นบ้านอีสานที่สร้างและจัดวางแบบง่าย ๆ ไม่สร้างรั้วกันขวางแยกเป็นส่วนตัว ชาวบ้านมีความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่กัน เด็ก ๆ วิ่งไล่กันสนุกตามประสาเด็ก เป็นภาพที่ผู้วิจัยนำมาสร้างในงาน

เนื้อหาของภาพ

เป็นภาพที่แสดงเนื้อหาส่วนตัวเกี่ยวกับครอบครัว ภาพแม่โอบประคองลูกนั่งบนตัก แม่ นั่งอยู่บนลานหญ้าสีเขียว เป็นภาพที่แสดงเฉพาะส่วนขาตอนบนขึ้นไป นั่งอยู่แนวกลางภาพแนวตั้งฉากหลังเป็นภาพบ้านเรือนที่มีขนาดเล็กอยู่กระจายกัน 6 หลัง ภาพบ้านไม่แสดงรายละเอียดใด ๆ ส่วนบนของภาพมี

ภาพเด็กกำลังกระโดดโลดเต้นกันอยู่ 2 คนบนอากาศโดยคนที่อยู่ด้านขวาจะมีครึ่งท่อนบน โดยภาพมนุษย์ทั้งหมดไม่แสดงรายละเอียดของใบหน้า

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นภาพที่มีลักษณะไม่เน้นเส้น เส้นจะเกิดจากการระบายสีขอบคมเป็นขอบรูปทรงมนุษย์ รูปทรงบ้าน โดยมีเส้นโค้งลักษณะต่าง ๆ มากกว่าเส้นตรงที่ปรากฏบนภาพบ้านเรือนที่ประกอบกันเป็นรูปทรงบ้านเรือน ในรูปทรงใหญ่ปรากฏเป็นเส้นแนวตั้งที่มีส่วนล่างเฉียงไปด้านขวาติดขอบภาพ ส่วนบนภาพมีเส้นโค้งขอบรูปทรงมนุษย์ที่สัมพันธ์กันระหว่างขอบนอกของศีรษะกับลำตัวของเด็กที่อยู่ส่วนบนภาพ

การใช้รูปทรง เป็นการใช้รูปทรงลดตัดทอนรายละเอียดของหน้าตาในรูปทรงมนุษย์ ในรูปทรงบ้านเป็นรูปทรงลดตัดทอนลงเหลือเฉพาะเป็นรูปกล่องลูกบาศก์ที่มียอดแหลมเท่านั้น พื้นดินกับท้องฟ้าไม่ปรากฏขอบที่ตัดกันแต่อย่างใด

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนกันโดยสภาพสีส่วนรวม สีกลมกลืนส่วนใหญ่เป็นสีใกล้เคียงกันได้แก่ สีเหลือง สีเขียว สีน้ำเงิน โดยมีสีคู่กันช่วยให้ภาพเด่นชัดขึ้นด้วยสีแดงของเสื้อและสีแดงไล่โดยใช้สีดำ

วิธีการระบายสี มีการใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนกับรูปทรงมนุษย์และสีพื้นภาพ การระบายสีขอบคมกับรูปทรงมนุษย์โดยเน้นขอบนอกของรูปทรงให้ชัดเจน รูปทรงบ้านเรือน

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ ภาพนี้เป็นรูปแบบลดทอนความเหมือนจริง มีการลดทอนรายละเอียด โดยเฉพาะใบหน้าไม่แสดงรายละเอียดใด ๆ มีการลดทอนรูปทรงให้ดูเรียบง่าย ใช้รูปทรงมนุษย์แสดงท่าการประกอบลูกน้อยไว้บนตักอย่างระมัดระวังแทนความรักที่แม่มีต่อลูก ประกอบกับรูปทรงของเด็กที่ดูล่องลอยแบบอิสระบนท้องฟ้าก็แสดงความอิสระตามประสาเด็กที่สนุกสนานกับการเล่น ภาพนี้เป็นการสร้างผสานกับรูปแบบสัญลักษณ์นิยมที่แสดงความรักความผูกพันของผู้วิจัยที่มีต่อภรรยากับลูก และบ้านเกิดเมืองนอนที่อยู่ในชนบท

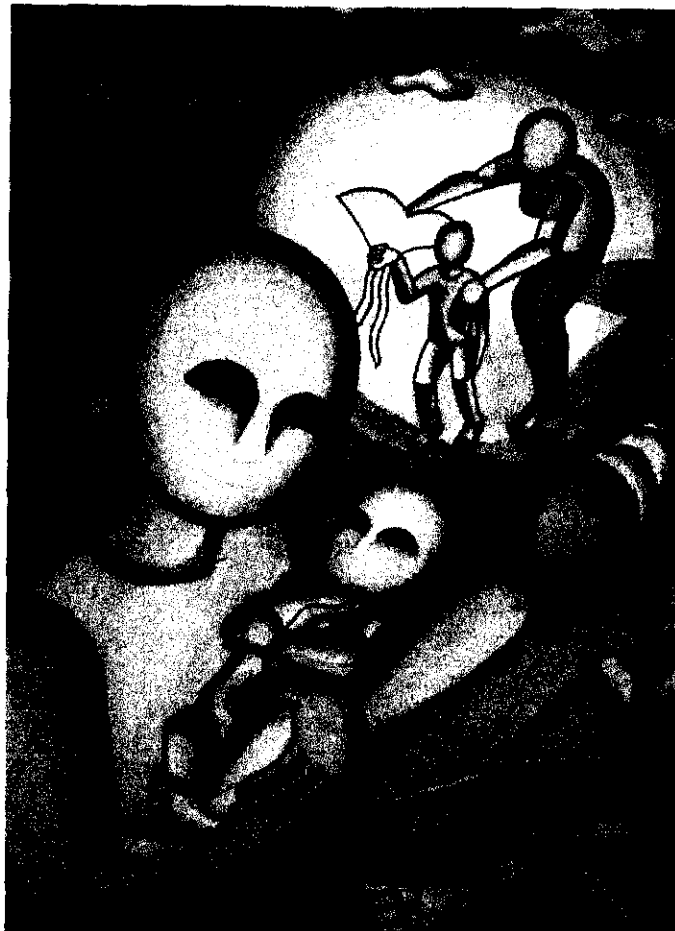
โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตรด้วยการวางรูปทรงใหญ่ไว้แนวกลางภาพ โดยมีการวางภาพบ้านเรือนและรูปทรงมนุษย์ขนาดเล็กวางไว้ถ่วงกันทั้งสองข้างให้พอ ๆ กัน จึงเกิดเป็นความสมดุลแบบสองข้างเหมือนกัน

ความกลมกลืน ภาพนี้มีการสร้างความกลมกลืนด้วยการใช้สีใกล้เคียงกันโดยมีสีพื้นเป็นสีวรรณะเย็น และมีสีคู่กันในบริเวณจุดสนใจ ความกลมกลืนด้วยพื้นผิวเรียบกลมกลืน

จังหวะและความเคลื่อนไหว มีการจัดวางรูปทรงใหญ่เป็นภาพแม่กับลูกที่ลดหลั่นกันสัมพันธ์ใกล้ชิดกัน โดยมีรูปทรงบ้านอยู่เป็นกลุ่ม ๆ แต่อยู่ในแนวเส้นขนานเดียวกัน โดยมีจังหวะขีดบ้างห่างบ้าง และมีรูปทรงมนุษย์ที่ล่องลอยอยู่ส่วนบนของภาพที่ให้ความรู้สึกว่าลอยได้จริง

8. ชื่อภาพ ครอบครัว 2
 สื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบ
 ขนาด 70 x 50 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 37

ที่มาของแนวความคิด

ภาพครอบครัว 2 มีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายในกับชีวิตครอบครัวส่วนตัวของผู้วิจัยที่มีภรรยาและลูกสาว ความรักในครอบครัวเมื่อจะเดินทางไปไหน ทั้งการไปเรียนที่ มศว. กรุงเทพฯ ก็จะเดินทางไปด้วยกันตั้งแต่ลูกตัวเล็กๆ จนกระทั่งอายุ 6 ปี ครอบครัวมีสมาชิกเกิดมาอีก 1 คน เป็นลูกสาวอีกคน ครอบครัวจึงเป็นแนวความคิดในภาพนี้

เนื้อหาของภาพ

เป็นภาพที่แสดงเนื้อหาส่วนตัวเกี่ยวกับครอบครัว มุมซ้ายจากส่วนล่างภาพขึ้นมาเป็นภาพพ่ออุ้มลูกด้วยสองแขนขึ้นเสมอหน้าอกในลักษณะโน้มใบหน้าลงมาหาลูกเล็กน้อย เหนือขึ้นไปใกล้ๆ กับมุมขวา

ด้านบนมีรูปวงกลมมีภาพแม่กำลังเดินโน้มตัวลงมาช่วยลูกสาวที่กำลังดิ้นว่าวด้วยมือขวา ส่วนบนของภาพเป็นรูปทรงของก้อนเมฆอยู่ 8 ก้อน ล่องลอยอยู่บนท้องฟ้า ด้านขวาติดขอบของภาพเป็นแนวของต้นไม้เป็นรูปแผ่นระนาบวงกลมซ้อนกัน 3 ช่วง ส่วนล่างของภาพด้านขวาเป็นภาพบ้านแบบชนบทของภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีตัวบ้าน บ้านใต้แบบผลึกออกและมีโอ่งน้ำ 2 ใบ สรุปคือเป็นภาพผู้วิจัยอุ้มลูกขณะยังเป็นทารก และตอนได้ขึ้นมาเป็นภาพแม่กำลังเดินตามลูกที่ฝึกเล่นว่าว

กลวิธีในการสร้างสรรค์

การใช้เส้น เป็นลักษณะการเน้นเส้นด้วยเส้นสีดำเพื่อให้เป็นรูปทรงต่างๆ ได้อย่างชัดเจน เส้นโค้งจะมีมากกว่าเส้นตรง เส้นแกนของรูปทรงจะเป็นแนวตั้งมากกว่าแนวเฉียง

การใช้รูปทรง เป็นการใช้รูปทรงแบบลดตัดทอนจากรูปทรงธรรมชาติ ไม่แสดงรายละเอียด จะแสดงเพียงโครงสร้าง ศิระจะเป็นเพียงรูปทรงกลมและรูปทรงไข่ ต้นไม้เป็นรูปทรงกลม บ้านแสดงเป็นรูปทรงเรขาคณิต

การใช้สี เป็นการใช้สีกลมกลืนด้วยการใช้สีใกล้เคียงในวรรณะสีเย็น สีเหลือง สีเขียวเหลือง สีเขียว สีเขียวน้ำเงิน สีนํ้าเงิน และสีนํ้าตาล

วิธีการระบายสี ใช้วิธีการระบายสีเรียบ การระบายสีกลมกลืน การระบายสีด้วยการลงสีพื้นไว้ก่อน การระบายสีขอบคม และการระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง

รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

รูปแบบทางศิลปะ เป็นรูปแบบทดลองความเหมือนจริงผสมกับรูปแบบสัญลักษณ์นิยมด้วยการใช้รูปที่สื่อแทนความรักที่มีต่อครอบครัวด้วยภาพการอุ้มอย่างทะนุถนอม และการแสดงสัญลักษณ์ของบ้านเรือนที่อยู่อาศัยแห่งความสุข

โครงสร้างของภาพ

ดุลยภาพ เป็นการจัดดุลยภาพแบบสมมาตรด้วยการวางรูปทรงใหญ่ไว้ด้านซ้ายเพื่อถ่วงน้ำหนักกับรูปทรงเล็กด้านขวา เป็นผลให้เกิดความสมดุลแบบ 2 ข้างไม่เหมือนกัน แต่สมดุลกันด้วยความรู้สึก

ความกลมกลืน เป็นการสร้างความกลมกลืนด้วยลักษณะการใช้รูปทรงลดทอน การใช้สีวรรณะเย็นและวรรณะอุ่นที่ประสานกัน แสดงถึงความอบอุ่น ความร่มเย็น

จังหวะและความเคลื่อนไหว การจัดวางรูปทรงมนุษย์ที่มีรูปทรงใหญ่ในระยะหน้าสุด ถัดขึ้นไปเป็นรูปทรงที่มีขนาดเล็ก เหมือนกับความคิดที่ล่องลอยอยู่บนท้องฟ้า กลุ่มต้นไม้ด้านขวาของภาพวางซ้อนกันอยู่ 3 กลุ่ม โดยมีการซ้อนซ้ำๆ กัน กลุ่มก้อนเมฆที่วางไว้กระจายในส่วนบนของภาพ เส้นแนวขอบของรูปทรงใหญ่ที่เอียงขึ้น สอดรับแนวกับกลุ่มต้นไม้เกิดเป็นความรู้สึกว่าความเคลื่อนไหวจะส่งจากล่างขึ้นไว้ส่วนบนด้านขวามือแล้วหมุนวนกลับลงมาสู่ทรงใหญ่

สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานการพัฒนาสร้างสรรค์

จากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของผู้วิจัย จำนวนทั้งหมด 8 ภาพ สามารถสรุปผลได้ดังต่อไปนี้

1. ที่มาของแนวความคิด

1.1 มีที่มาจากแรงจูงใจภายใน จำนวน 7 ภาพ ได้แก่ ภาพชานา 1 ภาพชานา 2 ภาพชานา 3 ภาพชานา 4 ภาพวิถีชีวิต (หาปลา หากุ้ง) ภาพครอบครัว 1 และภาพครอบครัว 2

1.2 มีที่มาจากแรงจูงใจภายนอก จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพวิถีชีวิต (คนปั้นหม้อ)

2. เนื้อหาของภาพ

2.1 เนื้อหาส่วนตัวที่เกี่ยวกับความรักและชีวิตครอบครัว จำนวน 7 ภาพ ได้แก่ ภาพชานา 1 ภาพชานา 2 ภาพชานา 3 ภาพชานา 4 ภาพวิถีชีวิต (หาปลา หากุ้ง) ภาพครอบครัว 1 และภาพครอบครัว 2

2.2 เนื้อหาส่วนตัว เกี่ยวกับความศรัทธาส่วนตัว จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพวิถีชีวิต (คนปั้นหม้อ)

3. กลวิธีในการสร้างสรรค์

3.1 การใช้เส้น

3.1.1 ลักษณะการเน้นเส้น จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพชานา 3 ภาพชานา 4 และภาพครอบครัว 2

3.1.2 ลักษณะการไม่เน้นเส้น จำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพชานา 1 ภาพชานา 2 ภาพวิถีชีวิต (หาปลา หากุ้ง) ภาพวิถีชีวิต (คนปั้นหม้อ) และภาพครอบครัว 1

3.2 การใช้รูปทรง

มีการใช้รูปทรงลดตัดทอนจากรูปทรงธรรมชาติทุกภาพ

3.3 การใช้สี

มีการใช้สีกลมกลืนทุกภาพด้วยการใช้สีใกล้เคียง ส่วนใหญ่เป็นสีวรรณะเย็นกลุ่มสีเขียว สีนํ้าเงิน สีเหลือง โดยมีการใช้สีคู่กันมาเน้นบ้าง มีการใช้สีดํามาผสมเพิ่มน้ำหนักในทุกภาพ

3.4 วิธีการระบายสี

จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัย จำนวน 10 ภาพ สรุปวิธีการใช้สี จากมากไปหาน้อย ดังนี้ การระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม การระบาย ฉาบสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน และการระบายสีเป็นจุด

4. รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

4.1 รูปแบบทางศิลปะ

จากการวิเคราะห์ พบว่า ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ทั้ง 8 ภาพ นั้นในทุกภาพจะปรากฏ รูปแบบทางศิลปะเป็นรูปแบบลดทอนความเหมือนจริง และยังปรากฏรูปแบบสัญลักษณ์นิยมผสมผสาน อีกด้วย

4.2 โครงสร้างของภาพ

4.2.1 ดุลยภาพ

มีการจัดดุลยภาพแบบสมมาตร จำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพชานา 1 ภาพ ชานา 2 ภาพชานา 3 ภาพวิถีชีวิต (หาปลา หากุ้ง) และภาพครอบครัว 1

มีการจัดดุลยภาพแบบอสมมาตร จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพชานา 4 ภาพ วิถีชีวิต (คนปั้นหม้อ) และภาพครอบครัว 2

4.2.2 ความกลมกลืน

จากการวิเคราะห์ พบว่า ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ทั้ง 8 ภาพนั้น ในแต่ละภาพจะ ปรากฏลักษณะของความกลมกลืนมากกว่าหนึ่งประเภท ลักษณะของความกลมกลืนจะประกอบไปด้วย ความกลมกลืนของเส้น ความกลมกลืนของสีและน้ำหนัก ความกลมกลืนของรูปร่างรูปทรง และความ กลมกลืนของลักษณะผิว

4.2.3 จังหวะและความเคลื่อนไหว

จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัยทั้ง 10 ภาพ พบว่า ทุกภาพมี การจัดวางจังหวะการซ้ำที่คล้ายกันและต่อเนื่องกัน

สรุปได้ว่า การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของ ผู้วิจัยมีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายใน โดยมีเนื้อหาของภาพเป็นเนื้อหาส่วนตัวและครอบครัว มี กลวิธีในการสร้างสรรค์ด้วยการไม่เน้นเส้นมากกว่าการเน้นเส้น มีการใช้รูปทรงลดตัดทอนจากรูปทรงเหมือน จริงตามธรรมชาติ มีการใช้สีกลมกลืนด้วยการใช้สีใกล้เคียงกันในกลุ่มสีเขียว สีน้ำเงิน และสีเหลืองด้วยการ ระบายสีเรียบ การระบายสีกลมกลืน การระบายสีขอบคม และการระบายฉาบสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสงมาก ที่สุด โดยสร้างงานในรูปแบบความเหมือนจริงจัดดุลยภาพแบบสมมาตรที่สองข้างคล้ายกัน

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเรื่องจิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาศิลปินจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของเฟร์นันด์ เลเจร์ และมาร์ค ชากาลล์ ผู้วิจัยสามารถสรุปผลได้ดังนี้

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาศิลปินจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของ เฟร์นันด์ เลเจร์ และมาร์ค ชากาลล์ ในประเด็น
 - 1.1 ที่มาของแนวความคิด
 - 1.2 เนื้อหาของภาพ
 - 1.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์
 - 1.4 รูปแบบและโครงสร้างของภาพ
2. เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการวิจัยมาพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม สร้างสรรค์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะวิจัยเฉพาะผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของศิลปิน 2 คน จะวิจัยผลงานของเฟร์นันด์ เลเจร์ ตลอดชีวิตการสร้างงานระหว่าง ค.ศ. 1909-1955 และวิจัยผลงานของมาร์ค ชากาลล์ เฉพาะช่วง ค.ศ. 1914-1922 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ชากาลล์ได้กลับไปอยู่ในประเทศรัสเซีย

1.1 ผลงานของเฟร์นันด์ เลเจร์ จำนวน 14 ภาพ ได้แก่

- 1) Nudes in the Forest, 1909-10. oil on canvas, 120 x 170 cm.
- 2) The Wedding, 1910-11. oil on canvas, 257 x 206 cm.
- 3) The Card Game, 1917. oil on canvas, 129 x 193 cm.
- 4) The Circus, 1918. oil on canvas, 58 x 94.5 cm.
- 5) The City, 1919. oil on canvas, 231 x 298.5 cm.
- 6) The Tugboat Bridge, 1920. oil on canvas, 96.5 x 130 cm.
- 7) Man and Woman, 1921. oil on canvas, 65 x 54 cm.
- 8) Three Women, 1921. oil on canvas, 183.5 x 251.5 cm.
- 9) Animated Landscape, 1921. oil on canvas, 65 x 50.5 cm.
- 10) Composition with Two Parrots, 1935-39. oil on canvas, 400 x 480 cm.
- 11) Homage to Louis David, 1948-49. oil on canvas, 154 x 185 cm.
- 12) The Constructors, 1950. oil on canvas, 300 x 200 cm.
- 13) The Country Outing, 1954. oil on canvas, 245 x 301 cm.

14) The Big Parade, 1954. oil on canvas, 299 x 400 cm.

1.2 ผลงานของมาร์ก ซากาลส์ ช่วง ค.ศ. 1914-1922 จำนวน 15 ภาพ ได้แก่

- 1) Feast Day, 1914. oil on canvas, 100 x 80.5 cm.
- 2) Over Vitebsk, 1914. oil on cardboard, 73 x 92.5 cm.
- 3) The Red Jew, 1914. oil on cardboard, 100 x 80 cm.
- 4) The Birthday, 1915. oil on cardboard, 80.5 x 99.5 cm.
- 5) The Poet Reclining, 1915. oil on cardboard, 77 x 77.5 cm.
- 6) The Promenade, 1917. oil on canvas, 170 x 163.5 cm.
- 7) Bella with White Collar, 1917. oil on canvas, 149 x 72 cm.
- 8) Double Portrait with Wineglass, 1917. oil on canvas, 235 x 137 cm.
- 9) The Grey House, 1917. oil on canvas, 68 x 74 cm.
- 10) The Blue House, 1917. oil on canvas, 66 x 96.8 cm.
- 11) Self-portrait with Palette, 1917. oil on canvas, 88.9 x 58.4 cm.
- 12) The Apparition, 1917. oil on canvas, 157 x 140 cm.
- 13) Over the Town, 1917-18. oil on canvas, 141 x 198 cm.
- 14) The Wedding, 1917-18. oil on canvas, 100 x 119 cm.
- 15) Cubist Landscape, 1918. oil on canvas, 100 x 59 cm.

2. ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของเฟร์นันด์ เลเฌร์ และมาร์ค ซากาลส์ ในประเด็น

- 2.1 ที่มาของแนวความคิด
- 2.2 เนื้อหาของภาพ
- 2.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์
- 2.4 รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

3. นำผลจากการวิจัยมาพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย

สรุปผลการวิเคราะห์ข้อมูล

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อม ของเฟร์นันด์ เลเฌร์ และมาร์ค ซากาลส์ สรุปผลได้ดังนี้

ผลงานของเฟร์นันด์ เลเฌร์ จำนวน 14 ภาพ สรุปผลได้ดังนี้

1. ที่มาของแนวความคิด

จากแรงจูงใจภายนอกจากการได้เห็นมนุษย์กับสภาพแวดล้อมในสมรภูมิรบ การแสดงกายกรรมของคณะละครสัตว์และการก่อสร้างของช่างก่อสร้างภายใต้โครงสร้างโลหะขนาดใหญ่ มีจำนวน 3 ภาพ และจากแรงจูงใจภายใน มีจำนวน 11 ภาพ

2. เนื้อหาของภาพ

แสดงเนื้อหาส่วนตัว ความศรัทธาส่วนตัว มีจำนวน 9 ภาพ

แสดงเนื้อหาเพื่อสังคม มีจำนวน 5 ภาพ

3. กลวิธีในการสร้างสรรค์

3.1 การใช้เส้น

ลักษณะภาพที่ไม่เน้นเส้น เป็นผลงานยุคแรก ๆ ที่ไม่ใช้เส้นที่เกิดจากการลาก จะเป็นเส้นที่เกิดจากขอบสี ขอบของน้ำหนั มีจำนวน 9 ภาพ

ลักษณะภาพที่เน้นเส้น ผลงานของเลเจร์นับจากปี 1932 เป็นต้นมาจนถึงปี 1955 เขาเริ่มใช้การลากเส้นเน้นรูปทรงด้วยการใช้เส้นเล็ก ๆ ก่อน และภายหลังมีการใช้เส้นสีดำหนามากขึ้นในการเน้นเส้น มีจำนวน 5 ภาพ

3.2 การใช้รูปทรง

รูปทรงตัดทอนดัดแปลง มีจำนวน 14 ภาพ

3.3 การใช้สี

การใช้สีจะไม่คำนึงถึงสีธรรมชาติ ะยะแรกจะใช้สีที่มืดทึบที่ไม่สดใส ภายหลังจะใช้สีให้ประสานส่งเสริมกันด้วยสีสดใส

3.4 วิธีการระบายสี

เลเจร์ ใช้วิธีการระบายสีจากมาไปหาน้อย ดังนี้ การระบายสีเรียบกลมกลืน จำนวน 14 ภาพ การระบายสีขอบคม จำนวน 14 ภาพ การระบายสีเรียบ จำนวน 11 ภาพ การระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง จำนวน 4 ภาพ การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน จำนวน 3 ภาพ การระบายสีผสมแสดงน้ำหนัก จำนวน 3 ภาพ การระบายสีเป็นจุด จำนวน 2 ภาพ การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน จำนวน 1 ภาพ การระบายสีผสมการขีดขีดเป็นเส้น จำนวน 1 ภาพ และการวาดภาพและระบายสีชั้นบน จำนวน 1 ภาพ

4. รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

4.1 รูปแบบทางศิลปะ

รูปแบบรูปแบบนิยม มีจำนวน 11 ภาพ รูปแบบสัญลักษณ์นิยม มีจำนวน 3 ภาพ

4.2 โครงสร้างของภาพ

4.2.1 ดุลยภาพ

ดุลยภาพแบบสมมาตร มีจำนวน 2 ภาพ ดุลยภาพแบบอสมมาตร มีจำนวน 12 ภาพ

4.2.2 ความกลมกลืน

จากการวิเคราะห์ พบว่า ผลงานจิตรกรรมของเลเจร์ ทั้ง 14 ภาพนั้น มีลักษณะของความกลมกลืนมากกว่าสองประเภทขึ้นไปในภาพเดียวกัน ลักษณะของความกลมกลืนประกอบด้วย ความกลมกลืนของเส้น ความกลมกลืนของทิศทาง ความกลมกลืนของรูปร่างรูปทรง ความกลมกลืนของสีและน้ำหนัก ความกลมกลืนของลักษณะพื้นผิว ความกลมกลืนของขนาดและสัดส่วน

4.2.3 จังหวะและความเคลื่อนไหว

จากการวิเคราะห์ พบว่า ผลงานจิตรกรรมของเลเจร์ ทั้ง 14 ภาพ มีการจัดวางจังหวะซ้ำในลักษณะลดหลั่นที่ไม่เหมือนเดิมทุกอย่าง จะเปลี่ยนขนาดและตำแหน่งในการซ้ำนั้น จากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่งที่ต่อเนื่องกันจนเกิดเป็นความเคลื่อนไหวทุกภาพ

ผลงานของมาร์ค ซากาลล์ จำนวน 15 ภาพ สรุปผลได้ดังนี้

1. ที่มาของแนวความคิด

จากแรงจูงใจภายใน มีจำนวน 15 ภาพ

2. เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกทางด้านจิตวิทยา มีจำนวน 1 ภาพ เนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกในเรื่องความรักและครอบครัว มีจำนวน 10 ภาพ เนื้อหาส่วนตัวที่แสดงออกในเรื่องความศรัทธาส่วนตัว มีจำนวน 4 ภาพ

3. กลวิธีในการสร้างสรรค์

3.1 การใช้เส้น

ภาพที่ไม่เน้นเส้น มีจำนวน 15 ภาพ

3.2 การใช้รูปทรง

การลดตัดทอนรูปทรงผสมผสานกับรูปทรงเหลี่ยม มีจำนวน 6 ภาพ การลดตัดทอนรูปทรง จัดวางให้ผิดตำแหน่งออกไป มีจำนวน 5 ภาพ การลดตัดทอนรูปทรง ผสมผสานกับรูปทรงจินตนาการ มีจำนวน 3 ภาพ รูปทรงเรขาคณิต มีจำนวน 1 ภาพ

3.3 การใช้สี

การใช้สีกลมกลืนด้วยสีใกล้เคียง มีจำนวน 9 ภาพ การใช้สีคู่ตัดกันเป็นหลัก มีจำนวน 5 ภาพ การใช้สีเอกรงค์ มีจำนวน 1 ภาพ

3.4 วิธีการระบายสี

จากการวิเคราะห์ผลงานของซากาลล์ จำนวน 15 ภาพ สรุปวิธีการระบายสีจากมากไปหาน้อย ดังนี้ การระบายสีเรียบกลมกลืน จำนวน 14 ภาพ การระบายสีขอบคม จำนวน 12 ภาพ การระบายสีเรียบ จำนวน 10 ภาพ การระบายสีโดยการลงสีพื้นไว้ก่อน จำนวน 10 ภาพ การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน จำนวน 3 ภาพ การระบายสีเป็นจุด จำนวน 3 ภาพ การระบายฉาบสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง จำนวน 3 ภาพ การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน จำนวน 2 ภาพ การวาดภาพและระบายสีชั้นบน จำนวน 2 ภาพ การระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี จำนวน 1 ภาพ การระบายสีหนาซับซ้อน จำนวน 1 ภาพ การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ จำนวน 1 ภาพ และการระบายสีด้วยการใช้เทปกันขอบ จำนวน 1 ภาพ

4. รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

4.1 รูปแบบทางศิลปะ

รูปแบบสัญลักษณ์นิยม มีจำนวน 14 ภาพ รูปแบบรูปแบบนิยม มีจำนวน 1 ภาพ

4.2 โครงสร้างของภาพ

4.2.1 ดุลยภาพ

ดุลยภาพแบบสมมาตร มีจำนวน 7 ภาพ ดุลยภาพแบบอสมมาตร มีจำนวน 8 ภาพ

4.2.2 ความกลมกลืน

จากการวิเคราะห์ พบว่า ผลงานทั้ง 15 ภาพนั้น ในแต่ละภาพจะมีลักษณะความกลมกลืนมากกว่าหนึ่งประเภท ลักษณะของความกลมกลืนจะประกอบด้วย ความกลมกลืนของเส้น ความกลมกลืนของสีและน้ำหนัก ความกลมกลืนของรูปร่างรูปทรง และความกลมกลืนของลักษณะผิว

4.2.3 จังหวะและความเคลื่อนไหว

จากการวิเคราะห์ผลงานทั้ง 15 ภาพ พบว่า ชากาลล์จะวางรูปทรงใหญ่ไว้ส่วนหน้า และจะมีรูปทรงขนาดเล็กสอดหลั่นกันไปทุกภาพ ภาพผลงานที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวลักษณะลอยตัวได้ มีจำนวน 8 ภาพ ภาพผลงานที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวจากรูปทรงใหญ่ไปสู่รูปทรงเล็ก มีจำนวน 7 ภาพ

สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์

ผลจากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของเฟอร์นันด์ เลเอร์ และมาร์ค ชากาลล์ ทั้งหมด 29 ภาพ ที่ได้กล่าวมานั้น ได้นำมาสู่การพัฒนาเป็นจิตรกรรมสร้างสรรค์ตามแนวทางของผู้วิจัย จำนวน 8 ภาพ สามารถสรุปได้ดังนี้

1. ที่มาของแนวความคิด

มีที่มาจากแรงจูงใจภายใน จำนวน 7 ภาพ มีที่มาจากแรงจูงใจภายนอก จำนวน 1 ภาพ

2. เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาส่วนตัว ชีวิตครอบครัว จำนวน 7 ภาพ เนื้อหาส่วนตัว ความศรัทธาส่วนตัว จำนวน 1 ภาพ

3. กลวิธีในการสร้างสรรค์

3.1 การใช้เส้น

ลักษณะการเน้นเส้น จำนวน 5 ภาพ ลักษณะการไม่เน้นเส้น จำนวน 5 ภาพ

3.2 การใช้รูปทรง

มีการใช้รูปทรงลดตัดทอนจากรูปทรงธรรมชาติทุกภาพ

3.3 การใช้สี

การใช้สีกลมกลืนด้วยการใช้สีใกล้เคียงทุกภาพ

3.4 วิธีการระบายสี

จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัย จำนวน 8 ภาพ สรุปวิธีการระบายสีจากมากไปหาน้อย ดังนี้ การระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม การระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน และการระบายสีเป็นจุด

4. รูปแบบและโครงสร้างของภาพ

4.1 รูปแบบทางศิลปะ

เป็นรูปแบบลวดทอนความเหมือนจริงทุกภาพ และยังปรากฏรูปแบบสัญลักษณ์นิยมผสมผสานด้วย

4.2 โครงสร้างของภาพ

4.2.1 คลยภาพ

มีการจัดคลยภาพแบบสมมาตร จำนวน 5 ภาพ และคลยภาพแบบอสมมาตรจำนวน 5 ภาพ

4.2.2 ความกลมกลืน

จากการวิเคราะห์ พบว่า ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ทั้ง 8 ภาพนั้น ในแต่ละภาพจะปรากฏลักษณะของความกลมกลืนมากกว่าหนึ่งประเภท ลักษณะของความกลมกลืนจะประกอบด้วย ความกลมกลืนของเส้น ความกลมกลืนของสีและน้ำหนัก ความกลมกลืนของรูปร่างรูปทรง และความกลมกลืนของลักษณะพื้นผิว

4.2.3 จังหวะและความเคลื่อนไหว

จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัย ทั้ง 8 ภาพ พบว่า ทุกภาพมีการจัดวางจังหวะการซ้ำที่คล้ายกันและต่อเนื่องกัน

อภิปรายผล

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของเฟอร์นันด์ เลเอร์ และมาร์ค ซากาลล์ พบว่า เลเอร์เป็นศิลปินผู้ยิ่งใหญ่คนที่ 4 ในกระบวนแบบศิลปะคิวบิสม์ ต่อจากปิกัสโซ บราค และกริส เลเอร์ ได้พัฒนาผลงานจนมีลักษณะที่แตกต่างออกมาจากศิลปะคิวบิสม์ แม้ว่าจะมีอิทธิพลจากหลายคนในช่วงของการสร้างงาน ได้แก่ มาติส รูสโซ ปิกัสโซและเจอโลวเนย์ งานของเลเอร์มีขนาดและสัดส่วนของร่างกายมนุษย์ที่ใหญ่มาก ภาพของเลเอร์จะเป็นลักษณะแตกย่อยรูปทรงต่างๆ ออก เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย การนำรูปทรงกระบอก รูปทรงกรวย รูปทรงลูกบาศก์ มาประกอบกันจากส่วนย่อยเป็นรูปทรงใหญ่ และหวนกลับมาเขียนรูปทรงมนุษย์ที่มีสภาพเหมือนจริงมากขึ้น แต่มีความแตกต่างจากความเป็นจริงด้วยการลดทอนและมีการเน้นด้วยเส้นที่ทรงพลัง จากเส้นเล็กบางเบาสู่เส้นใหญ่โตมีพลังผสมผสานกับการระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน ระหว่างการใช้เส้น การใช้ปริมาตรและการใช้สี ภาพของเลเอร์ได้สะท้อนถึงความพยายามในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ เขาถือว่าศิลปะสมัยใหม่คือการประดิษฐ์ใหม่ ไม่ใช่เพียงแค่เลียนแบบธรรมชาติ ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่มีอะไรพัฒนาไปข้างหน้า ภาพของเลเอร์พัฒนาจากภาพที่เคลื่อนไหวไปสู่ภาพที่ไม่ได้สื่อถึงความเคลื่อนไหว

เลเอร์สร้างงานจากที่มาของแนวความคิดและมีเนื้อหาของภาพเพื่อสังคมมากกว่าเพื่อตัวเอง มีกลวิธีในการสร้างสรรค์จากการไม่เน้นเส้นในช่วงแรกสู่การเน้นด้วยเส้นที่มีพลังในช่วงหลัง พัฒนาการใช้สีจากสีที่มืด สีเทา สีน้ำตาล ไปสู่การใช้สีที่สดใสและหลากหลายมากขึ้น เป็นสีที่ไม่เลียนแบบตามสภาพเป็นจริง จะใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม และการระบายสีเรียบมากที่สุด การใช้รูปแบบรูปแบบ

นิยมมากที่สุด ซึ่งบางภาพมีรูปแบบสัญลักษณ์นิยมผสมผสานด้วย คุณภาพแบบอสมมาตรมีมากที่สุด มีการจัดความกลมกลืนด้วยส่วนประกอบสองอย่างขึ้นไป

มาร์ค ซากาลส์ กลับไปใช้ชีวิตในประเทศรัสเซีย ระหว่าง ค.ศ. 1914-1922 เขากลับไปอยู่ที่บ้านเกิดและสร้างสรรค์งานแนวศิลปะคิวบิสม์ที่ผสมผสานกับศิลปะหลายแบบ ทั้งศิลปะฟิวเจอริสม์ ศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ ศิลปะแฟนแทสติก หรือจินตนาการของเขาเอง บางภาพอาจจะมีลักษณะผลงานของมาติสปรากฏด้วย ในงานของซากาลส์จะมีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายใน มีเนื้อหาของภาพเป็นเนื้อหาส่วนตัวที่เกี่ยวกับความรัก ครอบครัว และความรักบ้านเกิดเมืองนอน เขาสร้างความสัมพันธ์ระหว่างภาษาของศิลปะกับวัฒนธรรมของท้องถิ่นได้อย่างดี ซากาลส์มีกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานด้วยการไม่เน้นเส้น เขาจะใช้วิธีการระบายสีขอบคมมากที่สุด การใช้วิธีการระบายสีต่างๆ เกิดเป็นขอบรูปร่างรูปทรงอย่างชัดเจน แทนการเน้นด้วยเส้น เขาใช้สีกลมกลืนด้วยการใช้สีใกล้เคียงมากที่สุด รองลงมาคือการใช้สีคู่กัน ซากาลส์สร้างงานด้วยรูปแบบสัญลักษณ์มากที่สุด สร้างคุณภาพแบบอสมมาตรมากกว่าแบบสมมาตร งานของซากาลส์แสดงออกถึงความเคลื่อนไหวแบบลอยได้มากที่สุด

เลเจร์และซากาลส์เคยมีโอกาสดแสดงผลงานร่วมกันและเป็นศิลปินร่วมยุคสมัยเดียวกัน เพียงแต่ซากาลส์นั้นมียุ้ยกว่า เลเจร์เป็นคนฝรั่งเศส ขณะที่ซากาลส์เกิดในประเทศรัสเซีย เคยไปประเทศฝรั่งเศสและกลับไปยังประเทศรัสเซียระหว่าง ค.ศ. 1914-22 คือช่วงที่ผู้วิจัยเลือกวิจัยผลงาน ดังนั้นจึงมีความต่างของบริบทของศิลปินสองคน เลเจร์เคยออกรบในสงคราม ได้เห็นความโหดร้ายและสภาพต่างๆของชีวิตทหาร ได้เห็นสภาพบ้านเมืองหลังสงครามโลกที่มนุษย์ได้พัฒนาปรับปรุงบ้านเมืองด้วยการใช้เครื่องยนต์กลไก โรงงานต่างๆเกิดขึ้นและรุกเข้าไปยังชนบท หรือแม้กระทั่งการก่อสร้างต่างๆที่มีผู้ขายเป็นนักก่อสร้าง สภาพแวดล้อมในเมืองใหญ่ที่มีอาคารมากมายมนุษย์เป็นแค่ส่วนประกอบ มนุษย์เป็นเหมือนหุ่นยนต์ที่ทำงานหนักสารพัด และทำงานแทบไม่มีวันหยุด เมื่อมีโอกาสหยุดพักพักผ่อนแถวชานเมืองที่ไม่ไกลจากโรงงานนัก อาชีพนักแสดงมายากลและการแสดงของคณะละครสัตว์ ก็เป็นส่วนหนึ่งของสังคม สิ่งเหล่านี้ได้กลายมาเป็นแนวความคิดในการสร้างงานของเลเจร์ ผสมผสานกับศิลปะคิวบิสม์ เลเจร์ได้ร่วมขบวนการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงาน โดยรับอิทธิพลจากงานของรูสโซด้วย ต่อมารับอิทธิพลของงานเดอโลวเนย์ เลเจร์ได้พัฒนางานศิลปะคิวบิสม์ที่มีรูปแบบเป็นเอกลักษณ์

ชีวิตของซากาลส์ระหว่าง ค.ศ. 1914-22 นั้น ต้องกลับไปยังชีวิตอยู่ในประเทศรัสเซีย เขาได้กลับไปอยู่บ้านเกิดที่เมือง วิเตปส์ก ได้เห็นสภาพของบ้านเมืองช่วงสงครามที่เจ็บปวดทรมานทำให้ผู้คนต้องตกอยู่ในสภาพที่อดอยาก นักบวชในศาสนาวยูก็อยู่ในสภาพเดือดร้อนเช่นกัน แต่ชีวิตของซากาลส์ก็มีความสุขเมื่อเขาแต่งงานกับเบลลา ซากาลส์ได้เขียนภาพเกี่ยวกับความรักที่เขามีต่อเบลลามากมาย เมื่อเขามีลูกสาวเขาก็นำมาเป็นแนวคิดในผลงานเช่นกัน ซากาลส์เป็นคนที่คิดถึงแต่เรื่องคนรักครอบครัวและถิ่นกำเนิด สภาพแวดล้อมต่างๆที่รวมทั้งบรรดาสัตว์เลี้ยงที่เขาเลี้ยงไว้เป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของเขา ประกอบความเชื่อความศรัทธาในศาสนาวยูเขาจึงมีจินตนาการมากมาย ภาพเทพธิดาที่มีปีกบินได้ หรือภาพตัวเองลอยขึ้นไปในท้องฟ้าคู่กับภรรยา โดยมีฉากหลังเป็นสภาพบ้านเกิดเมืองนอนของเขาในมุมมองต่างๆ ซากาลส์จะเน้นจุดเด่นให้มีขนาดใหญ่โต และมีสภาพแวดล้อมที่มีขนาดเล็กลงแต่มองเห็นมุมกว้างมากขึ้น ในผลงานของซากาลส์มักจะปรากฏภาพตัวเองเสมอ แต่อย่างที่เขียนไว้ในภาพจะมีความหมายแทนค่าหรือเป็นสัญลักษณ์เสมอ

กลวิธีในการสร้างสรรค์เลเจร์ใช้รูปทรงที่ลดทอนจากรูปทรงธรรมชาติเช่นเดียวกับซากาลล์ แต่เลเจร์จะใช้รูปทรงกระบอก รูปทรงกรวย และรูปทรงเรขาคณิตมากกว่า ซากาลล์สร้างรูปทรงที่ยังแสดงความเหมือนมากกว่า แต่ซากาลล์จะวางตำแหน่งรูปทรงให้มีความเป็นจริงออกไปเช่นภาพมนุษย์ลอยได้หรือภาพมนุษย์มีปีกที่ดูเบาลอยได้ ขณะที่รูปทรงของเลเจร์ดูแล้วรู้สึกหนัก บึกบึน การใช้เส้นของเลเจร์จะเป็นเส้นตรง เส้นโค้งที่แสดงความหนักแน่นและช่วงหลังจะมีการใช้เส้นที่เกิดจากการลากเส้นขอบรูปร่างรูปทรงที่ชัดเจน แตกต่างจากงานของซากาลล์ที่ไม่เน้นเส้น

การใช้สีของเลเจร์ยังคงความสดใสของสีมากกว่า มีการใช้สีกลมกลืนที่ส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น เลเจร์จะใช้สีที่สดใสมากที่สุดในกลุ่มศิลปินคิวบิสม์ด้วยกัน ขณะที่ซากาลล์จะใช้สีกลมกลืนด้วยสีใกล้เคียงกัน และใช้สีคู่กันในการเน้นจุดเด่น บางภาพเกือบเป็นสีเอกรงค์

เลเจร์และซากาลล์ใช้การระบายสีเรียบกลมกลืน และการระบายสีขอบคมมากที่สุดเหมือนกัน แต่เลเจร์จะสร้างเป็นรูปทรงกระบอกรูปทรงกลม ขณะที่ซากาลล์ใช้การระบายสีเรียบกลมกลืนแสดงน้ำหนักอ่อนแก่ เพื่อผลในความแตกต่างของพื้นภาพ การใช้รูปแบบของเลเจร์ถึงแม้ว่าจะยังคงมีเค้าโครงของรูปแบบสมัยนิยมอยู่บ้าง แต่โดยรวมแล้วน่าจะจัดเป็นรูปแบบรูปแบบนิยม ที่ลดทอนจากความเหมือนจริงมาเป็นรูปทรงเรขาคณิต รูปทรงกระบอก หรือแผ่นระนาบสีแบนๆ แตกต่างจากผลงานของซากาลล์ ที่ผู้วิจัยจัดเป็นรูปแบบสัญลักษณ์นิยมทั้งที่มีความเป็นรูปแบบลดทอนความเหมือนจริงก็ตามที่ ซากาลล์เขียนรูปร่างรูปทรงทุกอย่างล้วนแต่มีความหมายความรักความศรัทธาทั้งสิ้น แม้ว่าบางภาพจะมีรูปแบบศิลปะคิวบิสม์ที่มีรูปทรงเรขาคณิตปนบ้าง มีลักษณะของศิลปะฟิวเจอริสม์บ้าง หรือมีลักษณะจินตนาการของศิลปะแฟนแทสติก ที่ซากาลล์จดจำนำมาสร้างสรรค์ประกอบกัน เพราะซากาลล์ทำงานร่วมยุคสมัยของศิลปะหลายรูปแบบเหล่านั้นขณะที่เขาเองก็ต้องการแสดงความเหมือนเพื่อเป็นสัญลักษณ์ที่ชัดเจนด้วย

ในส่วนของการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัยนั้นมีที่มาของแนวความคิดจากแรงจูงใจภายในมากที่สุด มี เนื้อหาของภาพที่เป็นเนื้อหาส่วนตัวและครอบคลุมมากที่สุด มีกลวิธีในการสร้างสรรค์ด้วยการใช้เส้นทั้งแบบเน้นเส้นและไม่เน้นเส้น การใช้รูปทรงลดตัดทอนมากที่สุด มีการใช้สีกลมกลืนด้วยการใช้สีใกล้เคียงกันมาก ที่สุด มีใช้การระบายสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม และการระบายฉาบสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสงมากที่สุด การพัฒนาสร้างสรรค์ครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำลักษณะของศิลปินทั้งสองคนมาพัฒนาจนเป็นลักษณะเฉพาะของผู้วิจัย เป็นจำนวนงาน 8 ภาพ ภาพที่ปรากฏความเป็นเอกลักษณ์ของผู้วิจัยมากที่สุดมีจำนวน 2 ภาพ คือ ภาพครอบครัว 1 และภาพครอบครัว 2 ที่มีลักษณะงานของเลเจร์และซากาลล์ปรากฏด้วย แต่เป็นภาพมนุษย์และสภาพแวดล้อมในบริบทของผู้วิจัยที่มีถิ่นกำเนิดในชนบทของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมของเฟอร์นันด์ เลเจร์ และมาร์ก ซากาลล์ มีขอบเขตของการศึกษาวิจัยเฉพาะผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันและเกี่ยวกับมนุษย์และสภาพแวดล้อมเท่านั้น โดยศึกษาผลงานของเลเจร์ตลอดชีวิตระหว่าง ค.ศ. 1909-1955 และศึกษาผลงานของซากาลล์ เฉพาะช่วง ค.ศ. 1914-1922 เท่านั้น ศิลปินทั้งสองยังมีผลงานอีกมากมาย เลเจร์มีผลงานหลายประเภททั้งจิตรกรรมและประติมากรรม ส่วนซากาลล์นั้นมียุ้ยยั้งสร้างผลงานไว้

มากมายหลายประเภทเช่นกัน ทั้งภาพพิมพ์ เครื่องปั้นดินเผา และได้สร้างงานจิตรกรรมขนาดใหญ่บนผนังอาคาร ผนังกระจก และอีกหลายอย่างที่นำศึกษาในประเด็นต่างๆ ซึ่งสามารถแยกประเด็นสำหรับผู้สนใจเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยครั้งต่อไปพอสังเขปดังนี้

1. จิตรกรรมภาพคนและดอกไม้ในสถานที่ต่างๆ
2. การสร้างจิตรกรรมบนพื้นที่อื่นนอกเหนือจากบนผืนผ้าใบของศิลปินทั้งสองคน เช่น ภาพจิตรกรรมบนผนังอาคาร ภาพจิตรกรรมบนกระจก หรือผ้าเพดาน เป็นต้น

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กัจจกร สุนพงษ์ศรี. (2528). ศิลปะสมัยใหม่. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- กิตติมา อมรทัต (แปล). (2533). ประวัติจิตรกรรม. กรุงเทพฯ : กระทรวงศึกษาธิการ.
- โกสุม สายใจ. (2536). ศิลปะการใช้สี. กรุงเทพฯ : กุล พรินติ้ง.
- คณะศิลปกรรมศาสตร์ มศว. (2542). ศิลปะจินตทัศน์. กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์.
- คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว.. (2534). ยิว. กรุงเทพฯ : สยามรัฐ.
- จิระพัฒน์ พิตรปริชา. (2545). โลกศิลปะศตวรรษที่ 20. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.
- ชลูด นิ่มเสมอ. (2534). องค์ประกอบศิลปะ. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. (2534). การวาดภาพคนแบบนอกเข้าน. กรุงเทพฯ : ดันอ้อ.
- นรนิติ เศรษฐบุตร. (2514). การเมืองการปกครองของประเทศไทย. ครั้งที่ 2. พระนคร : แพรววิทยา.
- น. ณ ปากน้ำ. (2531). ความเข้าใจในศิลปะ. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.
- _____. (2540). ศิลปะในชีวิตประจำวัน. กรุงเทพฯ : ดันอ้อแกรมมี.
- รจรี นพเกตุ. (2540). จิตวิทยาการรับรู้. กรุงเทพฯ : ยงพลเทรดดิ้ง.
- รีด, เฮอเบิร์ท. (2530). ความหมายของศิลปะ = *The Meaning of Art*. กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ
กระทรวงศึกษาธิการ
- ไมเยอร์, ไมเยอร์. (2540). พจนานุกรมศัพท์และเทคนิคทางศิลปะ = *A Dictionary of Art Terms and Techniques*. มะลิฉัตร เอื้ออาพันธ์ แปล. กรุงเทพฯ : กรมวิชาการกระทรวงศึกษาธิการ.
- วไล ณ ป้อมเพชร และ น. ชญาอุดม. (2516). สหภาพโซเวียต. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์. (2519). ศิลปะนิยม. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- _____. (2524). ความเข้าใจศิลปะ. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2527). ศิลปะร่วมสมัย. กรุงเทพฯ : วัฒนาอาร์ต.
- _____. (2535 ก). ทฤษฎีสีเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- _____. (2535 ข). ศิลปะและความงาม. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- _____. (2535 ค). ทศนศิลป์สมัยใหม่. กรุงเทพฯ : ดันอ้อ.
- _____. (2535 ง). วาดภาพระบายสี. กรุงเทพฯ : ดันอ้อ.
- _____. (2536). ทศนศิลป์. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- _____. (2541). "เทคนิคสีน้ำมัน", วารสารศิลปกรรมศาสตร์. 6 (2) กรกฎาคม-ธันวาคม 2541.
- สิทธา พินิจภูวดล. (2524). วรรณคดีฝรั่งเศส. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- สุชาติ เกาทอง. (2536). หลักการทศนศิลป์. กรุงเทพฯ : น้าอักษร.
- สุชาติ สุทธิ. (2535). เรียนรู้การเห็น : พื้นฐานการวิจารณ์ทศนศิลป์. ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- สมิตรา บัฟฟี. (2537). เอกสารภาษาฝรั่งเศสเกี่ยวกับศิลปะ. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง.
- สุปราณี มุขวิจิตร. (2540). ประวัติศาสตร์ยุโรปตั้งแต่ปี ค.ศ. 1815-ปัจจุบัน เล่ม 1 (ฉบับปรับปรุง). ครั้งที่ 2.
กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- อารี สุทธิพันธุ์. (2521). การออกแบบ. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- _____. (2522). ทบทวนกันหน่อย ในศิลปะ 2522. กรุงเทพฯ : เจริญวิทย์การพิมพ์.

- อารี สุทธิพันธุ์. (2528). *การวาดเขียน*. กรุงเทพฯ : วิมวอลอาร์ต.
- _____. (2535). *ศิลปนิยม*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- _____. (2532). *มนุษย์กับจินตนาการ*. กรุงเทพฯ : ต้นอ่อน.
- _____. (2539). "การระบายสี" *วารสารศิลปกรรมศาสตร์*. 4 (1) มกราคม-มิถุนายน 2539.
- _____. (ม.ป.ป.). *เข้าใจจิตรกรรม*. กรุงเทพฯ : วัฒนาพานิช.
- อัศนีย์ ชูอรุณ. (2530). *จิตรกรรมร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- Baal-Teshuva, Jacob. (1998). *Chagall*. Spain : Benedikt Teschen.
- Bucci, Mario. (1971). *Chagall*. London : Hamlyn.
- Cassou, Jean. (1965). *Chagall*. New York : Frederick A. Praeger.
- Compton, Susan. (1998). *Chagall : Love and the Stage 1914-1922*. London : Merrell-Holberton Publishers.
- Faerna, Jose Maria. (1995). *Chagall*. New York : Harry N. Abrams.
- _____. (1996). *LEGER*. New York : Harry N. Abrams.
- Haftmann, Werner. (1984). *Chagall*. New York : Harry N. Abrams.
- Harris, Nathaniel. (1994). *The Life and works of Chagall*. Italy : Parragon.
- Howard, Peter. (1981). *Art in our times : a pictorial history 1890-1980*. New York : Harry N. Abrams.
- Kosinski, Dorothy. (1994). *FERNAND LEGER : The Rhythm of Modern Life 1911-1924*. Munich : Prestel-Verlag.
- Makarius, Michel. (1992). *CHAGALL*. London : Studio Editions.
- Metzger, Rainer & Walther, Ingo F. (1993). *Marc Chagall 1887-1985 Painting as Poetry*. Germany : Benedikt Taschen.
- Neret, Gilles. (1993). *Fernand Leger*. London : Cromwell.
- Serota, Nicholas. (1987). *Fernand Leger : The Later Years*. Netherlands : Prestel-Verlag.
- Spate, Virginia. (1979). *Orphism : The Evolution of non-figurative painting in Paris 1910-1914*. New York : Oxford University Press.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายสมพร ชูสุวรรณ
วันเดือนปีเกิด	15 ธันวาคม 2506
สถานที่เกิด	อำเภอนาเชือก จังหวัดมหาสารคาม
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	80/23 ถนนนครสวรรค์ ตำบลตลาด อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม 44000
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	อาจารย์ 2 ระดับ 7
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2533	มัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนนาเชือกพิทยาสรรค์
พ.ศ. 2525	มัธยมศึกษาปีที่ 5 วิทยาลัยอาชีวศึกษามหาสารคาม
พ.ศ. 2526	ประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.) วิทยาลัยอาชีวศึกษามหาสารคาม
พ.ศ. 2528	ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตเพาะช่าง
พ.ศ. 2530	ศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศิลปกรรม : จิตรกรรมไทย) วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตเพาะช่าง
พ.ศ. 2548	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ