758.1
ก695จ
ฉ.2

จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์



บทคัดย่อ

ของ

กิตติศักดิ์ อริยะเครือ

23 ก.ค. 2544

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
มีนาคม 2544

153005

กิตติศักดิ์ อริยะเครือ. (2541) *จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ.

การศึกษาวิจัยฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ในประเด็นที่มาของแนวความคิด เนื้อหาของภาพ และกลวิธีการสร้างสรรค์ โดยศึกษาจากผลงานศิลปิน 5 คน คือ เฮนรี่ มาติสส์ อัลแบร์ต มาเกต์ อังเดร เดอแรง โมริซ วลามิงค์ และ ราอูล ดูฟี รวมผลงานทั้งสิ้น 25 ภาพ จากนั้นก็นำผลงานของการวิเคราะห์ไปพัฒนาสร้างสรรค์จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ ตามแนวทางของผู้วิจัย

ผลของการศึกษาพบว่า ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาในงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ ตามแนวลัทธิโฟวิสม์มีทั้งสิ้น 2 ประเด็น คือ มุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและแวดล้อมเป็นทิวทัศน์ทะเล และมุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นทิวทัศน์ที่ประกอบด้วย แม่น้ำ ผู้คน ที่พบมากที่สุด ได้แก่ สะพาน และสิ่งก่อสร้าง 52% ที่น้อยที่สุดคือ มุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เป็นทิวทัศน์ทะเล 48% ในด้านกลวิธีการสร้างสรรค์นั้นพบว่า ศิลปินใช้สีตัดกันมากถึง 60% และใช้การระบายสีปล่อยรอยแปรงถึง 96% ที่พบน้อยที่สุดคือ การระบายสีปล่อยรอยแปรงผสมกับการระบายเรียบ 4% มุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นทิวทัศน์ที่ประกอบด้วย แม่น้ำ ผู้คน

ในส่วนของการพัฒนาสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้นำผลที่ได้จากการวิเคราะห์มาสร้างสรรค์ในแนวทางของผู้วิจัยเอง โดยใช้แนวความคิดและเนื้อหาของภาพทางด้านธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นทิวทัศน์ทะเล และมุมมองทางด้านธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นทิวทัศน์ที่ประกอบไปด้วย แม่น้ำ ผู้คน สะพาน และสิ่งก่อสร้าง และมุมมองเฉพาะตน ส่วนกลวิธีการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้เลือกใช้วิธีการถ่ายทอด โดยการใช้สีตัดกัน และสีกลมกลืนกัน ในขณะที่โครงสร้างของภาพใช้การจัดโครงสร้างให้น้ำหนักของภาพอยู่ที่จุดศูนย์กลาง น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง และน้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน สำหรับกลวิธีในการระบายสีเป็นไปในลักษณะของการระบายสีที่ปล่อยรอยทีแปรงของพู่กัน และการระบายสีที่ทับกันจนเกิดความหนาของเนื้อสี โดยมีภาพผลงานที่พัฒนาสร้างสรรค์ จำนวนทั้งสิ้น 25 ชิ้น

LANDSCAPE PAINTING IN FAUVISM CONCEPT

AN ABSTRACT

BY

KITTISAK ARIYAKUARE

Presented in partial fulfillment of the requirements
for the Master of Fine Arts degree in Visual Art : Modern Art
at Srinakharinwirot University
March 2001

Kittisak Ariyakuare. (2001). *Landscape Painting in Fauvism Concept.* Master thesis, M.F.A. (Visual Art – Modern Art). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Assist. Prof. Prit Supasetsiri, Prof. Dr. Wiroon Tungcharoen.

The purpose of this research was to analyse the landscape paintings in Fauvism Concept, Sample were 25 paintings of 5 Famous Fauvism artists; Henri Matisse, Albert Marquet, Andre Derain, Maurice de Vlaminck and Raoul Dufy. The criteria was devided into 3 areas; inspiration, content and technique, The result are:-

1. Inspiration come from Seascape 48% and Landscape 52%
2. Content deal with Seascape 48% and Landscape 52%
3. Technique:-
   Colour : Contrast of colour 60% and Harmony of colour 40%
   Compisition Asymmetrical 56%, symmetrical 40% other 4%
   Painting Technique : Paint with brush strokes 96% Broken color 24%
   Impresto 12% Blending and bruxh strokes 4%

Part of creative development, I will use the information from the research to develop the context of Natural landscape & seascape painting. By using contrast and harmony colours. The structure of the painting will be in the centre also the balance depending on how appropriate. The painting are 16 pieces to show the development of creativity.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์

ของ
นายกิตติศักดิ์ อริยะเครือ

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ศาสตราจารย์ ดร. เสริมศักดิ์ วิศาลาภรณ์)
วันที่ 31 เดือน มีนาคม พ.ศ. 2554

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

..... ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

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

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย)

ประกาศคุณูประการ

วิทยานิพนธ์เรื่อง "จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์" ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความกรุณาของท่านผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ประธานกรรมการ ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ กรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ได้กรุณาให้คำปรึกษา ชี้แนะแนวทางที่ถูกต้องในการทำวิจัย และให้ความช่วยเหลือในทุกด้านเป็นอย่างดี ผู้วิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์พิเศษ อารี สุทธิพันธุ์ ศาสตราจารย์ กำจร สุนพงษ์ศรี รองศาสตราจารย์อัศนีย์ ชูอรุณ รองศาสตราจารย์โกสุม สายใจ รองศาสตราจารย์วีรวรรณ มณี และอาจารย์ชาญณรงค์ ดิฐานนท์ ที่กรุณาให้สัมภาษณ์ ซึ่งทำให้ผู้วิจัยได้ทราบข้อมูล มีมุมมองที่กว้างขึ้นและชัดเจนในงานจิตรกรรมลัทธิโฟวิสม์ ซึ่งถือเป็นข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัยอย่างยิ่ง

ขอขอบพระคุณ อาจารย์จำเนียร ศิลปวานิช รองอธิการบดีฝ่ายบริหาร สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล อาจารย์มนตรี รัตนวิจิตร ผู้อำนวยการสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตชุมพรเขตรอุดมศักดิ์ และอาจารย์นัฏจักร ณ เชียงใหม่ ผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมราชมงคลเฉลิมพระเกียรติ ผู้ที่ให้โอกาสแก่ผู้วิจัยได้มาศึกษาต่อในสถาบันการศึกษาแห่งนี้

ขอขอบคุณ คุณศิริศศิธร กัญโส ผู้ที่คอยช่วยติดต่อประสานงานด้วยอัธยาศัยไมตรีอันดีตลอดระยะเวลาการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อสำราญ-คุณแม่ตุ้ย อริยะเครือ ผู้ที่คอยให้กำลัง ขอขอบพระคุณพี่ๆ ทุกคน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คุณปาณัสม์ อริยะเครือ ผู้คอยให้ความช่วยเหลือด้วยดีตลอดมา และท้ายที่สุดนี้ผู้วิจัยขอขอบพระคุณทุกท่านที่ให้การช่วยเหลือแก่ผู้วิจัย ในการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงมาได้ในที่สุด

กิตติศักดิ์ อริยะเครือ

สารบัญ

บทที่ หน้า

1 บทนำ 1
ภูมิหลัง 1
ความมุ่งหมาย 4
ความสำคัญของการวิจัย 5
ขอบเขตของการวิจัย 5
ข้อตกลงเบื้องต้น 6
คำนิยามศัพท์เฉพาะ 7
วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า 7

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 9
เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับลัทธิโฟวิสม์ 9
ความหมายและความเป็นมาของศิลปะลัทธิโฟวิสม์ 9
ทรรศนะต่อความหมายของศิลปะลัทธิโฟวิสม์ 11
เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปินลัทธิโฟวิสม์ 13
เฮนรี่ มาติสส์ (1869 - 1954) 13
อัลแบร์ต มาเกต์ (1875 - 1947) 17
อังเดร เดอแรง (1880 - 1957) 17
โมริซ วลามิงค์ (1876 - 1958) 19
ราอูล ดูฟี (1877 - 1953) 20
ข้อมูลที่เกี่ยวกับศิลปะลัทธิโฟวิสม์ 21
ที่มาของแนวความคิด 21
เนื้อหาของภาพ 24
กลวิธีของการสร้างสรรค์ 25
ข้อมูลทั่วไปที่เกี่ยวกับศิลปะ 27
ที่มาของแนวความคิด 27
เนื้อหาของภาพ 30
กลวิธีการสร้างสรรค์ 35
การใช้สี 36
การจัดโครงสร้างของภาพ 41
3 การวิเคราะห์ผลงาน 49
เฮนรี่ มาติสส์ 50
อัลแบร์ต มาเกต์ 72
อังเดร เดอแรง 96

สารบัญ(ต่อ)

บทที่ หน้า

3 (ต่อ)

โมริช วลามิงค์ 121
ราอูล ดูฟี 142
สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ 174

4 การพัฒนาสร้างสรรค์ 183
ชุดภาพทิวทัศน์ภูเขา 183
ผลงานภาพที่ 1 183
ผลงานภาพที่ 2 186
ผลงานภาพที่ 3 188
ผลงานภาพที่ 4 190
ผลสรุปจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดภาพทิวทัศน์ภูเขา ทั้ง 4 ภาพ 192
ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ 194
ผลงานภาพที่ 1 (วัดหนองหอย 1) 194
ผลงานภาพที่ 2 (วัดหนองหอย 2) 196
ผลงานภาพที่ 3 (วัดหนองหอย 3) 199
ผลงานภาพที่ 4 (วัดหนองหอย 4) 201
ผลสรุปจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ทั้ง 4 ภาพ 203
ชุดภาพทิวทัศน์น้ำตกและภาพทิวทัศน์ป่าไม้ 205
ผลงานภาพที่ 1 205
ผลงานภาพที่ 2 207
ผลสรุปจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดภาพทิวทัศน์น้ำตก ทั้ง 2 ภาพ 209
ผลงานภาพที่ 3 211
ผลสรุปจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดภาพทิวทัศน์ป่าไม้ 213
ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ 214
ผลงานภาพที่ 1 (เขาตะเกียบ 1) 214
ผลงานภาพที่ 2 (เขาตะเกียบ 2) 216
ผลงานภาพที่ 3 (อ่างศิลา 1) 218
ผลงานภาพที่ 4 (อ่างศิลา 2) 220
ผลงานภาพที่ 5 (แหลมฉบัง 1) 222
ผลงานภาพที่ 6 (แหลมฉบัง 2) 224
ผลสรุปจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ทั้ง 6 ภาพ 226
สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรม (Development) 227

5 สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 232
จุดมุ่งหมายของการวิจัย 232

สารบัญ(ต่อ)

บทที่ หน้า

ขอบเขตของการวิจัย 232
การวิเคราะห์ข้อมูล 234
สรุปผลการศึกษาค้นคว้า 235
สรุปข้อมูลที่ผู้วิจัยนำมาพัฒนาและสร้างสรรค์ 237

บรรณานุกรม 243

ภาคผนวก 246
ภาคผนวก ก 247
ภาคผนวก ข 273

ประวัติย่อผู้วิจัย 291

บัญชีตาราง

ตาราง หน้า

1 สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานของ เฮนรี่ มาติสส์ 164
2 สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานของ อัลแบร์ต มาเกต์ 166
3 สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานของ อังเดร เดอแรง 168
4 สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานของ โมริซ วลามิงค์ 170
5 สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานของ ราอูล ดูฟี 172
6 สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์
ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ 174



บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ผลงานจิตรกรรมเป็นหลักฐานอย่างหนึ่งของประวัติศาสตร์ที่สะท้อนความรู้สึกนึกคิด ความเชื่อ เรื่องความงามของมนุษย์ในแต่ละยุคแต่ละสมัยตั้งแต่อดีตมาถึงปัจจุบัน ผลงานจิตรกรรมแต่ละชิ้นผู้สร้างงาน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของสังคมแสดงออกถึงความรู้สึกอันตอบสนองต่อสิ่งเร้าต่างๆ ที่อยู่รอบตัว จิตรกรรมภาพทิวทัศน์นับเป็นผลงานที่มีพัฒนาการมาช้านาน งานจิตรกรรมเป็นลักษณะหนึ่งที่สะท้อนความรู้สึกอันเกิดจากสิ่งเร้ารอบๆ ตัวของศิลปิน จิตรกรรมภาพทิวทัศน์สมัยโรมันแสดงให้เห็นถึงการถ่ายทอดเรื่องราวเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นด้วยการสร้างจิตรกรรมส่วนใหญ่เป็นภาพผนัง (Mural painting) ซึ่งเน้นความรู้สึกใกล้ไกล ความถูกต้องชัดเจนของสัดส่วนและแสงเงามาก

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 ให้ความหมายของ "ทิวทัศน์" ไว้ว่า "ลักษณะภูมิประเทศที่ปรากฏเห็นตามธรรมชาติ เช่น ทิวทัศน์ทุ่งนา ทิวทัศน์ป่าเขา ทิวทัศน์ทางทะเล เรียกภาพเขียนหรือภาพถ่ายจากทิวทัศน์" จึงอาจกล่าวได้ว่า จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ก็คือภาพเขียนที่ถ่ายทอดธรรมชาติอันอยู่รอบๆ ตัว เช่น ภูเขา ป่าไม้ ทะเล หรืออาคารสิ่งก่อสร้างนั่นเอง

ในคริสต์ศตวรรษที่ 15 รูปแบบการถ่ายทอดจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ได้รับการสร้างสรรค์ในวิถีทางภาพลวง (Illusory means) ใช้วิธีทัศนียภาพในเชิงคณิตศาสตร์โดยเฉพาะอย่างยิ่งได้รับการพัฒนาโดย อุคเซลโล และวิธีทัศนียภาพบรรยายกาศ (Atmospheric or aerial perspective) โดยแชคซิโอและเพียโร เดลลา-ฟรานเชสกาซึ่งใช้วิธีสร้างน้ำหนักสีที่แตกต่างกันให้มีความเลือนลางอยู่เบื้องหลัง มีการศึกษาสังเกตธรรมชาติอย่างจริงจัง เพื่อจะให้ภาพทิวทัศน์มีความลึกใกล้-ไกล และบรรยากาศที่ใกล้เคียงกับความจริงมากที่สุด ศิลปินจำเป็นต้องค้นหาวิธีแสดงออกให้เหมาะสมกับเนื้อหาและรูปแบบของตนเองขบวนการใหม่ๆ ทางศิลปะจึงเกิดขึ้น รูปแบบศิลปะตามหลักวิชาการหรือที่เรียกกันว่า (Academic style) เริ่มต้นที่อิตาลีซึ่งถือว่าเป็นศูนย์กลางของชาวยุโรปตะวันตก เป็นการนำเอาความรุ่งเรืองในอดีตของกรีกและโรมันกลับมาฟื้นฟู อีกครั้งหรือที่เรียกกันว่าสมัยเรอนาซองส์ (Renaissance) โดยเฉพาะสกุลช่างของฟลอเรนซ์ (Florentine School) นำหลักทัศนียภาพ (Perspective) และการสร้างปริมาตร (Modeling) มาใช้มากขึ้น ฉะนั้นการเขียนภาพทิวทัศน์มักจะเขียนไว้ให้เป็นพื้นหลัง (Back ground) เพื่อประกอบกับรูปคนหรือวัตถุอื่นๆ ในภาพคล้ายกับภาพทิวทัศน์ที่ปรากฏอยู่ตามผนังของไทย ด้วยเหตุนี้ภาพทิวทัศน์ในสมัยนั้นจึงมิใช่ส่วนสำคัญของภาพจนกระทั่งคริสต์ศตวรรษที่ 18 เป็นต้นมาศิลปินจึงเริ่มแยกเอาภาพทิวทัศน์ออกมาเขียนโดยเฉพาะ อย่างเด่นชัด เช่น ผลงานของเทอเนอร์ (Turner) และคอนสเตเบิล (Constable)

พจนานุกรมศัพท์และเทคนิคทางศิลปะได้ให้ความหมายของภาพทิวทัศน์ไว้ว่า "ภาพทิวทัศน์ (Landscape) หมายถึง ภาพระบายสี วาดเขียน หรืองานศิลปะที่ถ่ายทอดเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์แม้ว่าภาพที่เกี่ยวกับมนุษย์หรือวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้นบางครั้งก็อาจจะมีภาพทิวทัศน์ประกอบอยู่ในภาพด้วย แต่ในที่นี้ภาพทิวทัศน์นี้อยู่ในฐานะองค์ประกอบรองของภาพ ซึ่งเพียงแต่มีส่วนร่วมอยู่ในเหตุการณ์ในเนื้อหาของภาพ ก่อน

หน้าคริสต์ศตวรรษที่ 17 นั้นไม่ค่อยจะมีภาพจิตรกรรมที่จงใจถ่ายทอดทิวทัศน์โดยตรง ทิวทัศน์มักจะเป็นส่วนประกอบอยู่ในฉากหลังของภาพที่ถ่ายทอดเกี่ยวกับมนุษย์หรือเหตุการณ์สำคัญๆ ภาพทิวทัศน์ล้วนๆ เริ่มนิยมถ่ายทอดมากในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 ในหมู่จิตรกรชาวดัตช์ เช่น รอยส์เดลและฮอบบีมา ส่วนในประเทศอังกฤษนั้นนิยมกันในคริสต์ศตวรรษที่ 18 และ 19 ซึ่งเป็นยุคที่ภาพทิวทัศน์รุ่งเรืองเผยแพร่หลายเป็นอย่างมาก จะเห็นได้จากงานของเกนสโบโร เทอร์เนอร์ และคอนสเตเบิล ซึ่งเป็นงานจิตรกรรมแบบถ่ายทอดชีวิตประจำวันที่นิยมสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน"

ต่อมาในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 กระแสของการแสวงหาแนวทางใหม่ในงานศิลปะได้ทวีความรุนแรงขึ้น ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ เพราะศิลปินเบื่อหน่ายต่อลัทธิศิลปะที่เป็นอยู่ประกอบกับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ การเมือง และสังคม อันเป็นผลมาจากความก้าวหน้าและการค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์แขนงต่างๆ ทำให้ศิลปินพยายามเสาะแสวงหาวิธีการรูปแบบ และการแสดงออกมาใหม่ๆ กลายเป็นสาเหตุที่สนับสนุนให้ลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ (Impresstionism) ปรากฏตัวขึ้นในฝรั่งเศส ขณะเดียวกันการเคลื่อนไหวของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ ทำให้มีการถ่ายเทรูปแบบทางศิลปะและรูปแบบของงานจิตรกรรมในช่วงนั้น การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมมีทั้งแบบเหมือนธรรมชาติและแบบที่ตัดทอน ตลอดจนการเขียนแบบผสานสีโดยระบบจุดของเซอร์ร่า และการระบายสีที่แสดงลีลาของรอยแปรงพู่กันของแวนโกะ เป็นต้น

ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้เกิดลัทธิต่างๆ ขึ้นมากมาย เช่น ลัทธิโพสท์อิมเพรสชันนิสม์ (Post Impressionism) เป็นลัทธิที่มีบทบาทและส่งผลให้เกิดแนวความคิดสามแนวทางคือ แนวทางแรกเป็นศิลปะแห่งความคิดฝัน ศิลปินกลุ่มนี้มีชื่อเรียกว่าลัทธิสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) ซึ่งยึดถือจินตนาการความฝันและอารมณ์สะเทือนใจเรื่องราวความลี้ลับต่างๆ มีลักษณะการสร้างงานที่ทำให้เกิดความรู้สึกคล้ายกับได้ท่องเที่ยวในอาณาจักรแห่งจินตนาการนั้นๆ แนวทางที่สองเป็นการนำแนวความคิดจากลัทธิอิมเพรสชันนิสม์เข้ามามีบทบาทต่อลัทธิโพสท์อิมเพรสชันนิสม์ เน้นการถ่ายทอดความรู้สึกของศิลปินที่มีต่อตนเองและโลกอย่างตรงไปตรงมาโดยปราศจากการควบคุมของศิลปิน ผลงานของศิลปินในลัทธินี้แสดงให้เห็นถึงความกล้าหาญ เด็ดเดี่ยว แน่นอน ฉับพลัน และเต็มไปด้วยพลังที่รุนแรง ภาพมักมีขนาดใหญ่ แสดงร่องรอยการวาดภาพ การระบายสีที่ใช้รูปทรงซึ่งมีแนวโน้มไปในรูปทรงอิสระไม่นิยมรูปทรงเรขาคณิต เรียกศิลปะกลุ่มนี้ว่า "ลัทธินะบิสม์" (Nabism) แนวทางที่สามได้มุ่งแนวความคิดใหม่ๆ โดยการกลับเข้าไปในรูปแบบที่แปลกกว่าเดิมคือศิลปินใช้โครงสร้างและกลวิธีของลัทธิอิมเพรสชันนิสต์ผสมผสานกับความฝันและอารมณ์เฉพาะตัวโดยขนานนามศิลปะกลุ่มนี้ว่า "ลัทธิแองติมิสม์" (Intimissme) ความเปลี่ยนแปลงของงานจิตรกรรมมีผลต่อทัศนคติและแนวความคิดทางสุนทรียะของศิลปิน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับกระแสความนิยมในรูปแบบของงานลัทธินั้นๆ จนถึง ค.ศ. 1905 ได้เกิดแนวความคิดในการสร้างงานศิลปะกลุ่มโฟวิสม์ (Fauvism) ขึ้นในประเทศฝรั่งเศส แนวความคิดการถ่ายทอดรูปแบบภาพทิวทัศน์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรม ศิลปินในช่วงนี้ต้องการแสดงออกอย่างเต็มที่งานที่ปรากฏจะดูสนุกสนานในลีลาของรอยแปรงและจังหวะของสีต่างๆ ให้อารมณ์มากขึ้น (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 84 – 88)

จากที่ได้กล่าวข้างต้นจะเห็นได้ว่าช่วงเวลาแห่งการสร้างสรรค์งานศิลปะโดยเฉพาะจิตรกรรมภาพทิวทัศน์นั้นถูกแปรเปลี่ยนตลอดเวลาไม่ว่าจะด้วยวิธีการใดก็ตาม จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของแต่ละช่วงเวลานั้น จึงเป็นเสมือนหนึ่งหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เปรียบได้กับกระจกที่สะท้อนภาพแห่งความเป็นจริงของสภาพแวดล้อม ณ ช่วงเวลานั้น และจากความสำคัญของจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ พอที่จะกล่าวชี้ชัดลงไปได้ว่าจิตรกรรมภาพทิวทัศน์สามารถมองย้อนไปสู่อดีต สู่เหตุผลของศิลปินที่ได้สร้างสรรค์ผลงานชิ้นนั้นขึ้นมา และผลงานจิตรกรรม

ภาพทิวทัศน์ในลัทธิโฟวิสม์ ก็เป็นภาพจิตรกรรมทิวทัศน์ ในช่วงเวลาหนึ่งที่เปรียบเสมือนเป็นรอยต่อแห่งเส้นทางของการเปลี่ยนแปลงที่เป็นไปตามเวลาของศิลปะที่มีความโดดเด่น สืบเนื่องจากความอิสระทางด้านความคิดของสังคมในขณะนั้นที่กำลังเดิบโตอย่างรุนแรง หากจะมองย้อนไปที่จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ในลัทธิโฟวิสม์ สีสันที่ศิลปินได้นำมาตอบสนองความรู้สึกแห่งตนนั้น ดูจะรุนแรงฉับพลันจนทำให้รู้สึกได้ว่าศิลปินเหล่านั้นได้ก้าวกระโดดออกจากกรอบแห่งความคิดความเคยชินที่ผูกพันกันมานาน ในลักษณะของความถูกต้องแห่งความเป็นจริง ความถูกต้องแห่งหลักการที่ได้ครอบงำเอาไว้ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงศิลปินลัทธิโฟวิสม์ไว้ในหนังสือศิลปะสมัยใหม่ว่า จิตรกรกลุ่มที่ขนานนามตนเองว่าพวกโฟวิสต์เหล่านี้ ได้สร้างงานจิตรกรรมในแนวทางใหม่ มีรูปทรงอิสระใช้สีสันใสตัดกันอย่างรุนแรงพวกเขาสร้างงานขึ้นตามสัญชาตญาณแห่งการแสดงออกอย่างเต็มที่ งานจะปรากฏความสนุกสนานในลีลาของรอยแปรงและจังหวะของสีต่างๆ (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 124)

ภาพทิวทัศน์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมของลัทธิโฟวิสม์จะดูรุนแรงด้วยสีสัน และมีการแสดงออกอย่างฉับพลัน ทิ้งรอยแปรงหรือพู่กันให้เห็นโดยที่ไม่ได้เกลี่ย ดังเช่นงานจิตรกรรมในอดีตภาพทิวทัศน์ที่ถูกนำมาเพื่อใช้เป็นเนื้อหาของภาพ มักจะสะท้อนที่มาของแนวคิดทางด้านธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่ปรากฏตรง เบื้องหน้าและถ่ายทอดออกมาอย่างเปิดเผย โดยอาศัยเส้นสีและรูปทรงที่อิสระ

วิรุณ ตั้งเจริญได้กล่าวถึงการแสดงออกของศิลปินโฟวิสม์ไว้ในหนังสือศิลปทรรศน์ไว้ว่า โดยภาพรวมของโฟวิสม์แล้วเราจะพบว่าภาพเขียนก็คือภาพเขียน มันมีอิสระในตัวของมันเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งสีคือ การแสดงออกอย่างชอบธรรม ภาพผู้หญิงหรือภาพทิวทัศน์ก็คือ ภาพเขียนที่แสดงออกอย่างรื่นรมย์ สดใสอยู่เหนือ ความเก็บกดหรือศีลธรรมจรรยาใดๆ เป็นภาพที่แสดงความสง่างามและบริสุทธิ์ใจของศิลปินที่ยืนหรือนั่งเผชิญหน้าอยู่กับธรรมชาติ คน สะพาน ท้องฟ้าเบื้องหน้า โฟวิสต์คือสัตว์ป่าท่ามกลางรูปแบบศิลปะที่ดูสุภาพ อ่อนโยน ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2532 : 45)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงศิลปะลัทธิโฟวิสม์เริ่มในฝรั่งเศสไว้ว่า ชื่อของลัทธิแปลว่าสัตว์ป่า (Wild Beast) ที่เรียกชื่อเช่นนี้ก็เพราะเมื่อศิลปินในกลุ่มนี้แสดงผลงานในปี 1905 นักวิจารณ์ชื่อหลุยส์ โวเซ็ล (Vaux Cells) เห็นว่าผลงานรุนแรง ดุดัน ให้ความรู้สึกดื่นเต้นต่อผู้พบเห็นและบังเอิญไปแสดงรวมกับผลงานของศิลปินโบราณในสถานแสดงภาพเดียวกัน จึงทำให้รู้สึกว่าผลงานของศิลปินอิตาเลียน ดอนนาเตลโล (Donnatello. 1386 – 1460) ถูกล้อมด้วยสัตว์ว่าอย่างน่ากลัวที่สุด เพราะผลงานแสดงความรู้สึกรุนแรง ต้นไม้ สีแดง ท้องฟ้าสีม่วง มีเนื้อสีแท้ และเส้นเด็ดเดี่ยวรุนแรง (อารี สุทธิพันธุ์. 2528 : 206)

ด้วยเหตุที่ศิลปินในลัทธิโฟวิสม์ (Fauvism) ได้สร้างงานตามขั้นตอนสัญชาตญาณแห่งการแสดงออกอย่างเต็มที่ ผลงานจะปรากฏความสนุกสนาน ในลีลาของรอยแปรงและจังหวะของสิ่งของต่างๆ มีอารมณ์ และจินตนาการแปลกออกไปในเรื่องสีและการตัดเส้นรอบนอก ที่เน้นให้เด่นชัด มีรูปแบบง่ายๆ เรียบๆ ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ ส่วนใหญ่ต้องการแสดงทั้งเส้นและสีไปพร้อมกัน ศิลปินแสดงออกถึงความคิดอย่างเปิดเผย เน้นความรู้สึกส่วนตัวอย่างมาก ผลงานจิตรกรรมของศิลปินกลุ่มนี้มีทั้งภาพทิวทัศน์ ภาพมุมในบ้าน ภาพคน ภาพเปลือย ศิลปินในลัทธิโฟวิสม์ก็คงได้แก่ อังรี มาติสส์, อัลแบร์ต มาเกต์, อังเดร เดอแรง, โมริซ วลามิงค์ และราอูล ดูฟี เป็นต้น

มาติสส์ (Matisse. 1869 – 1954) เป็นศิลปินชาวฝรั่งเศสและเป็นผู้นำของกลุ่มโฟวิสม์ มาติสส์ได้รับแนวทางจากเซซาน ในเรื่องของรูปทรงและความรู้สึก ทว่าเขานำมาปรับปรุงใหม่ เขาเชื่อว่าโลกภายนอกที่

เห็นชัดเจนนี้มีอยู่ในจิตใจศิลปิน และความรู้สึกขึ้นอยู่กับประสบการณ์ หลักในการแสดงออกของมาติสส์ หมายถึงความสัมพันธ์ของรูปและสีในการแสดงออก เห็นได้จากผลงานภาพ "Potrait with the Green Stripe", 1905 เป็นภาพที่แสดงรอยแปรงอย่างหยาบๆ และการใช้สีที่แทนอารมณ์ "Colour is expression" ลงในงานศิลปะหรือภาพ "Joy of life" แสดงถึงรูปคนที่มีลักษณะหยาบๆ ด้วยสีที่สดใส รุนแรง ซึ่งแนวทางนี้มีอิทธิพลต่อศิลปินรุ่นต่อมา

มาเกต์ (Marquet. 1875 – 1947) เป็นศิลปินชาวฝรั่งเศส ช่วงแรกเขาทำงานด้านการตกแต่ง ต่อมาพบกับมาติสส์ ส่งผลให้มาเกต์พัฒนางานของเขาสู่โฟวิสม์อย่างแท้จริง ผลงานของ มาเกต์มีทั้งภาพทิวทัศน์ที่ใช้สีรุนแรง เห็นได้จากเขาได้เป็นผู้ฟื้นฟูการเขียนภาพสีน้ำ ในประเทศฝรั่งเศส เช่น ภาพ "View Of Agay" 1905

เดอแรง (Derain. 1880 – 1954) เดอแรงเป็นศิลปินที่ประทับใจในผลงานของแวนโก๊ะ ราว ค.ศ. 1905 มาติสส์ชักชวนเดอแรงให้หันมาสนใจแนวทางศิลปะแบบใหม่ ทั้งคู่ออกไปวาดภาพร่วมกันแสดงผลงานร่วมกัน รูปแบบ และเทคนิคที่ได้แสดงออกในงานของเดอแรง จะมีลักษณะใช้สีที่รุนแรงตามลักษณะของโฟวิสม์อย่างแท้จริง เดอแรงกล่าวถึงแนวคิดของเขาต่องานจิตรกรรมว่า "ข้าพเจ้าไม่ยึดอยู่ในหลักการใดๆ ยกเว้นสิ่งที่มีอิสระภาพแต่ความคิดของข้าพเจ้าที่มีต่ออิสระของภาพนั้น จะต้องไม่สัมพันธ์กับขนบธรรมเนียมอันคร่ำครึ" ผลงานของเดอแรงจึงมีรูปแบบที่แตกต่างกันหลายรูปแบบ

วลามิงค์ (Viaminck. 1876 – 1958) ศิลปินชาวฝรั่งเศส ผลงานของเขาในระยะแรกได้รับอิทธิพลมาจากแวนโก๊ะ และวลามิงค์มักแสดงออกด้วยการใช้สีผสมผสาน มีผลงานคล้ายเช่นเดียวกับเดอแรง ดังเช่น ภาพ "Chestnut Trees At Chatu" 1905 – 1906.

ดูฟี (Dufy. 1877 – 1953) เป็นศิลปินชาวเมืองเลออาฟร์ ดูฟีได้รับความคิดมาจากมาติสส์ ให้รู้จักแนวทางของเซซาน ด้วยการรับอิทธิพลและเดินตามแนวทางของคิวบิสม์ (ซึ่งเกิดขึ้นภายหลังโฟวิสม์เล็กน้อย) แต่เนื่องจากขัดกับบุคลิกและแนวทางส่วนตัว จึงหันมาทำงานศิลปะแบบโฟวิสม์อย่างจริงจัง โดยการระบายสีให้ดูซับซ้อนคล้ายกับการระบายสีบนกระจกและได้นำลวดลาย (Arabesque) มาตกแต่ง เช่น ในผลงาน "Sailboat At Sainte Apresse" 1912

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้น ศิลปินเหล่านั้นเป็นเสมือนตัวแทนของลัทธิโฟวิสม์นับตั้งแต่ **มาติสส์, มาเกต์, เดอแรง,** วลามิงค์ และ **ดูฟี** พวกเขาได้สะท้อนถึงรูปแบบและลักษณะการแสดงออกโดยถ่ายทอดในด้านเนื้อหา เช่น ธรรมชาติ คน สะพาน ทิวทัศน์ ที่อยู่รอบตัวด้วยสีที่รุนแรง การใช้เส้นตัดที่รอบนอกของสิ่งต่างๆ เพื่อเน้นให้เด่นชัด มีรูปแบบที่เรียบง่าย ต้องการแสดงทั้งเส้นและสีไปพร้อมๆ กัน ซึ่งแตกต่างจากศิลปะในอดีตที่ยึดติดกับรูปแบบศิลปะตามหลักวิชาการ ดังนั้น จึงเป็นที่มาของการศึกษาจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ ซึ่งผู้วิจัยเชื่อว่าการวิจัยครั้งนี้ ทำให้เห็นภาพรวมของผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวจิตรกรรมลัทธิโฟวิสม์ได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น และเพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวจิตรกรรมลัทธิโฟวิสม์ในรูปแบบของผู้วิจัยต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ในประเด็น

1.1 ที่มาของแนวความคิด

1.2 เนื้อหาของภาพ

1.3 กลวิธีการสร้างสรรค์

2. เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาสร้างสรรค์พัฒนางานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ในรูปแบบของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงลักษณะการสร้างงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวจิตรกรรมลัทธิโฟวิสม์ ในประเด็นที่มาของแนวความคิด เนื้อหาของภาพและกลวิธีในการสร้างสรรค์

2. สามารถนำผลการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมตามแนวทางลัทธิโฟวิสม์

3. จะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนวิชาจิตรกรรมและวิชาประวัติศาสตร์ศิลป์ในระดับอุดมศึกษา

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในงานวิจัยฉบับนี้จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ของศิลปินที่มีชื่อเสียง 5 คน ซึ่งสร้างสรรค์ขึ้นในช่วงระหว่าง ค.ศ. 1905 – 1908 ผลงานรวมทั้งสิ้นจำนวน 25 ภาพ ดังนี้

มาติสส์ (Matisse. 1869 – 1954) โดยศึกษาจากผลงานทั้งหมด 5 ภาพ ได้แก่

The Red Beach. Oil on canvas, 33 x 40.6 cm, 1905

View of Collioure. Oil on paper mounted on board, 21.9 x 48.3 cm, 1905

Seascape La Moulade. Oil on board, 26.1 x 33.7 cm, 1905 – 6

View of the Sea Collioure. Oil on canvas, 38 x 46 cm, 1905 – 6

Joy of Life. Oil on canvas, 174 x 238.1 cm, 1906

มาเกต์ (Maquet. 1875 – 1947) โดยศึกษาจากผลงานทั้งหมด 5 ภาพ ได้แก่

Paris, Quai de Louvre. Oil on canvas, 65 x 80 cm, 1905

The Pont-Neuf in the Sun. Oil on canvas, 73 x 92 cm, 1906

Fair at Le Harve. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

The Beach at Sainte-Adresse. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

Pont Saint-Michel. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1908

เดอแรง (Derain. 1880 – 1954) โดยศึกษาจากผลงานทั้งหมด 5 ภาพ ได้แก่

The River Banks. Oil on canvas, 74 x 90 cm, 1904 – 1905

Boats at Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

The Outskirts of Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

Charing Cross Bridge London. Oil on canvas, 81 x 100 cm, 1906

London Bridge. Oil on canvas, 63 x 95.5 cm, 1907

วลามิงค์ (Vlaminck. 1876 – 1958) โดยศึกษาจากผลงานทั้งหมด 5 ภาพ ได้แก่

Banks of the Seine at Carrieres-sur-Seine. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1906

Suburban Landscape. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1905 – 6

Landscape with Dead Wood. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

The Bridge at Chatou. Oil on canvas, 54 x 73 cm, 1906

Fishermen at Argentenil. Oil on canvas, 45.5 x 55 cm, 1906

ดูฟี (Dufy. 1877 – 1953) โดยศึกษาจากผลงานทั้งหมด 5 ภาพ ได้แก่

Old Houses Along the Honfler Basin. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1906

The Terrace on the beach. Oil on canvas, 46 x 55 cm, 1906

The Beach at Le Havre. Oil on canvas, 76 x 97 cm, 1906

Provencal Landscape. Oil on canvas, 79.5 x 153.5 cm, 1907

The Boats at Martigues. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1907

2. ในงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยจะศึกษาและวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมตามแนวลัทธิโฟวิสม์ ในประเด็นต่อไปนี้

   2.1 ที่มาของแนวความคิด

   2.2 เนื้อหาของภาพ

   2.3 กลวิธีการสร้างสรรค์ในหัวข้อต่อไปนี้

      2.3.1 การใช้สี

      2.3.2 การจัดโครงสร้างของภาพ

      2.3.3 การระบายสี

3. นำผลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ในรูปแบบของผู้วิจัย

ข้อตกลงเบื้องต้น

การศึกษาจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ ซึ่งสร้างขึ้นระหว่าง ค.ศ. 1905 – 1908 จะใช้ข้อมูลภาพจากหนังสือศิลปะฉบับภาษาอังกฤษ ซึ่งเป็นข้อมูลชั้นรอง แต่เชื่อได้ว่าน่าจะเหมือนหรือใกล้เคียงกับชิ้นงานจริงมากที่สุด

คำนิยามศัพท์เฉพาะ

ภาพทิวทัศน์	หมายถึง ภาพเขียนที่ถ่ายทอดธรรมชาติที่อยู่รอบๆ ตัวตามความเชื่อทางสุนทรียะของศิลปิน
โฟวิสม์	หมายถึง กลุ่มความเชื่อที่สร้างสรรค์งานศิลปะในระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ 1905 – 1908 เป็นการแสดงออกทางศิลปะด้วยสีที่รุนแรง รูปทรงที่อิสระตามความรู้สึกและความต้องการของศิลปิน
เนื้อหาของภาพ	หมายถึง ความหมายของเนื้อเรื่องที่ศิลปินต้องการนำมาถ่ายทอด สร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรม
กลวิธีการสร้างสรรค์	หมายถึง วิธีการหรือกระบวนการที่นำมาใช้หรือประยุกต์ให้เข้ากับผลงาน โดยอาศัยความรู้ ความชำนาญของศิลปินในการสร้างผลงานจิตรกรรม
การใช้สี	หมายถึง การนำเอาสีหลายๆ สีมาใช้เพื่อประกอบในงานจิตรกรรม ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้สร้างงานว่า จะใช้สีลักษณะใดที่ตรงกับความรู้สึกของตนในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาแหล่งข้อมูลภาพจากหนังสือศิลปะเพื่อรวบรวมภาพผลงานของศิลปินทั้ง 5 ท่าน จากนั้นนำภาพทั้งหมดที่ได้มาจากการสุ่มตัวอย่างจำนวน 25 ภาพไปตรวจสอบการเป็นกลุ่มตัวแทนกับผู้ทรงคุณวุฒิ 6 ท่านตามลำดับดังนี้ ศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์ รองศาสตราจารย์กำจร สุนพงษ์ศรี รองศาสตราจารย์โกสุม สายใจ รองศาสตราจารย์วีรวรรณ มณี รองศาสตราจารย์อัศนีย์ ชูอรุณ และ อาจารย์ชาญณรงค์ ดิฐานนท์

2. ศึกษาเกณฑ์ที่จะนำมาใช้วิเคราะห์จากเอกสารต่างๆ ซึ่งผู้วิจัยได้ค้นคว้าจาก
   2.1 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
   2.2 ห้องสมุด มหาวิทยาลัยศิลปากร
   2.3 สำนักวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของศิลปินทั้ง 5 คน จำนวน 25 ภาพ ในประเด็นดังต่อไปนี้
   3.1 ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ
      3.1.1 ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ได้แก่ ภาพภูเขา ภาพแม่น้ำลำธาร ภาพทะเล ภาพป่าและต้นไม้
      3.1.2 อาคารและสิ่งก่อสร้าง ได้แก่ ภาพบ้าน ภาพมุมตึก ภาพสะพานต่างๆ
   3.2 เนื้อหาของภาพ
      3.2.1 ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ได้แก่ ภาพภูเขา ภาพแม่น้ำลำธาร ภาพทะเล ภาพป่าและต้นไม้
      3.2.2 อาคารและสิ่งก่อสร้าง ได้แก่ ภาพบ้าน ภาพมุมตึก ภาพสะพานต่างๆ

3.3 กลวิธีการสร้างสรรค์เสนอในประเด็นดังต่อไปนี้

3.3.1 การใช้สีในภาพ

3.3.1.1 การใช้สีกลมกลืน

3.3.1.2 การใช้สีตัดกัน

3.3.2 การจัดโครงสร้างภายในภาพ

3.3.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพที่มีรูปร่างและรูปทรงภายในที่ภาพที่ประสานกลมกลืนกัน

3.3.2.2 การจัดโครงสร้างของภาพที่มีรูปร่างและรูปทรงที่อยู่จุดศูนย์กลางของภาพ

3.3.2.3 การจัดโครงสร้างของภาพที่มีรูปร่างและรูปทรงในด้านใดด้านหนึ่งของภาพ

3.3.3 กลวิธีการระบายสีที่ใช้ในภาพ

3.3.3.1 การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน

3.3.3.2 การระบายสีหนาซับซ้อน

3.3.3.3 การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ

3.3.3.4 การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน

3.3.3.5 การระบายสีด้วยเกรียง

3.3.3.6 การระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี

3.3.3.7 การสร้างพื้นผิวใต้ภาพ

4. นำผลการวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ โดยใช้ทิวทัศน์ในประเทศไทยตามแนวทางของผู้วิจัย

5. สรุปเรียบเรียงรายงานผลของการศึกษางานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับการศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยได้แยกประเภทเป็นหัวข้อต่างๆ ดังนี้

1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับลัทธิโฟวิสม์
   - 1.1 ความเป็นมาและความหมายของศิลปะลัทธิโฟวิสม์
   - 1.2 ทรรศนะต่อศิลปะลัทธิโฟวิสม์ที่ได้จากการสัมภาษณ์
2. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปินลัทธิโฟวิสม์ที่ศึกษาวิจัย
   - 2.1 เฮนรี่ มาติสส์ (Henri Matisse)
   - 2.2 อัลแบร์ต มาร์เกต์ (Albert Mrquet)
   - 2.3 อังเดร เดอแรง (Andre Derain)
   - 2.4 โมริซ วลามิงค์ (Maurice Vlaminck)
   - 2.5 ราอูล ดูฟี (Raoul Dufy)
3. ข้อมูลที่เกี่ยวกับลัทธิโฟวิสม์ ในหัวข้อต่อไปนี้
   - 3.1 ที่มาของแนวคิด
   - 3.2 เนื้อหาของภาพ
   - 3.3 กลวิธีการสร้างสรรค์
4. ข้อมูลทั่วไปที่เกี่ยวกับศิลปะ
   - 4.1 ที่มาของแนวคิด
   - 4.2 เนื้อหาของภาพ
   - 4.3 กลวิธีการสร้างสรรค์

1. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับลัทธิโฟวิสม์

1.1 ความเป็นมาและความหมายของศิลปะลัทธิโฟวิสม์

ในปี ค.ศ. 1905 ที่ประเทศฝรั่งเศส ได้เกิดเหตุการณ์ครั้งสำคัญซึ่งมีผลกระทบต่อวงการศิลปะ สมัยใหม่ ณ ซาลง โดตอน (Salon d' Automne) นั่นคือ การแสดงนิทรรศการศิลปะซึ่งถือได้ว่าเป็นนิทรรศการศิลปะที่จุดประกาย ก่อให้เกิดความคิดมุมมองของศิลปะที่เปลี่ยนไปจากเดิมนับได้ว่าเป็นความกล้าของจิตรกรที่ได้นำสิ่งที่ตนคิดถ่ายทอดออกมาในรูปแบบของงานจิตรกรรม พวกเขามิได้คิดเลยว่าผลงานของพวกเขาจะนำมาซึ่งรูปแบบงานศิลปะในลัทธิใหม่ นักวิจารณ์ศิลปะชื่อ หลุยส์ โวแซลล์ (Louis Vaux Celles) ตั้งชื่อศิลปินกลุ่มนี้อย่างดูหมิ่นดูแคลนว่า "พวกโฟวิสม์ (Fauve)" ซึ่งแปลว่าพวกสัตว์ป่า เพราะการแสดงงาน

ในครั้งนี้มีผลงานของประติมากร สมัยเรอนาซองส์ ชาวอิตาเลี่ยน ชื่อ โดนาเต็ลโล (Donatello) ร่วมแสดงอยู่ด้วย ผลงานของโดนาเต็ลโล เป็นเสมือนผลงานศิลปะที่ผู้คนในยุคนั้นยกย่องว่ามีคุณค่าสูงส่ง ทว่าถูกห้อมล้อมด้วยผลงานศิลปะที่เลวทรามเยี่ยงสัตว์ป่า

กำจร สุนพงษ์ศรี แสดงความคิดเห็นในเรื่องนี้ไว้ว่า

> คำว่า Fauve เป็นภาษาฝรั่งเศส แปลว่า สัตว์ป่า ซึ่งเป็นชื่อที่ได้รับการเรียกร้องอย่างดูหมิ่น ดูแคลนจากนักวิจารณ์ศิลปะคนหนึ่ง ชื่อ หลุยส์ โวแซลล์ เมื่อเขาไปดูงานแสดงศิลปะที่ ซาลง โดตอน ในปี ค.ศ. 1905 การแสดงครั้งนี้คละเคล้ากันระหว่างผลงานศิลปะของเก่าและใหม่ ของเก่า คือ งานประติมากรรมของโดนาเต็ลโล (Donatello) ประติมากรเอกชาวอิตาเลี่ยนสมัยเรอนาซองส์ส่วนของใหม่นั้นเป็นของจิตรกรร่วมสมัยในยุคนั้นซึ่งมีปีสีนสันรุนแรงอย่างยิ่งโวแซลล์ถึงวิจารณ์ว่า "โดนาเต็ลโล อยู่ท่ามกลางฝูงสัตว์ป่า" เมื่อเหล่าศิลปินกลุ่มนั้นได้อ่านบทวิจารณ์แทนที่จะโกรธ กลับชอบ และนำมาเรียกชื่อกลุ่มและลัทธิของพวกตน (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 124)

อัศนีย์ ชูอรุณ แสดงทรรศนะไว้สำหรับกลุ่มจิตรกรรมลัทธินี้ไว้ว่า "เหตุการณ์สำคัญครั้งแรกเกิดในจิตรกรรม พุทธศตวรรษที่ 25 เกิดขึ้น ณ นิทรรศการศิลปะในฤดูใบไม้ร่วงกรุงปารีส ประจำปีพุทธศักราช 2448 เมื่อจิตรกรฝรั่งเศสจำนวนหนึ่ง ซึ่งได้แก่ เดอแรง วลาแมง มาร์กรูโอ และมาดีส ได้แสดงจิตรกรรมด้วยสีเข้มสด ฝีแปรงอิสระ และมีรูปร่างฟุ่มเฟือย ซึ่งนักวิจารณ์เรียกกันว่า พวกจิตรกรโฟวิสม์ (สัตว์ป่า) หรือลัทธิโฟวิสม์" (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2530 : 229) เลส์ โฟลส์ (Les Fauves) หรือพวกโฟวิสม์ เป็นชื่อที่สร้างความแปลกใหม่ให้กับวงการศิลปะ ศิลปินกลุ่มนี้สร้างแนวคิดใหม่ซึ่งเป็นแนวคิดที่พัฒนาต่อเนื่องมาจากแนว ความคิดในเรื่องสีและแสงของศิลปินลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) ซึ่งการจัดภาพที่ไม่เน้นส่วนรายละเอียดและให้ความสนใจกับโครงสร้างของภาพเป็นส่วนใหญ่ จากการพัฒนารูปแบบและแนวความคิด เห็นได้ว่าความหมายหรือรูปแบบของการถ่ายทอดงานจิตรกรรมค่อยๆ เปิดกว้างขึ้นจนมาสู่ศิลปินในลัทธิโฟวิสม์ ซึ่งมีความคิดในการสร้างงานจิตรกรรมที่มีรูปทรงอิสระ มีความกล้าในการใช้สีที่ตัดกันอย่างสนุกสนาน รุนแรง สะท้อนถึงความต้องการของศิลปิน ความเป็นตัวของตัวเองมากขึ้น สงวน รอดบุญ ได้กล่าวถึงกลุ่มโฟวิสม์ไว้ว่า "เป็นจิตรกรรมสมัยใหม่ลัทธิหนึ่ง แปลว่า "สัตว์ป่า" เป็นชื่อที่เรียกว่าเย้ยหยันของหลุยส์ โวแซลล์ นักวิจารณ์ศิลปะและนักหนังสือพิมพ์ชาวฝรั่งเศส กลุ่มโฟวิสม์สร้างงานจิตรกรรมแนวใหม่ ด้วยรูปทรงบิดเบี้ยวอย่างอิสระ เป็นงานที่วาดหยาบๆ ใช้สีเจิดจ้าตัดกันและการใช้พื้นที่แบนๆ" (สงวน รอดบุญ. 2522 : 69)

วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงความเห็นไว้ว่า

> ศิลปินลัทธิรุนแรงถือได้ว่าเป็นกลุ่มบุกเบิกล้ำหน้าในทางศิลปะสำหรับศตวรรษที่ 20 ศิลปินกลุ่มนี้ได้รับอิทธิพลจากศิลปะลัทธิประทับใจยุคหลังเป็นอย่างมาก พร้อมกันนั้นก็ต่อต้านความเชื่อและทฤษฎีของศิลปะ ประทับใจการแสดงออกของศิลปะลัทธิรุนแรง จะแสดงออกผ่านสีแท้ที่รุนแรงสดใส รูปทรงในลักษณะลดตัดทอนที่ง่ายและแข็งกร้าว รูปทรงอันเกิดจากริ้วรอยการระบายสีมากกว่าการวางแผนอย่างประณีต แสดงรอยพู่กันให้ปรากฏ สภาพพื้นผิวที่รู้สึกฉับไว องค์ประกอบศิลป์ซึ่งเป็นการกำหนดพื้นที่หรือจัดวางรูปทรง เกิดจากการตัดสินใจระบายสีอย่างฉับพลัน ลองผิดลองถูก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เรื่องของสีอันสดใส ศิลปินกลุ่มนี้เชื่อว่า การแสดงออกทางจิตรกรรมก็คือการแสดงออกด้วยสีกระตุ้นความรู้สึกได้อย่างดีเยี่ยม และสีแสดงมิติใกล้-ไกล หรือตื้น ลึกกว่าด้วยตัวของมันเอง (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 27)

จีรพันธ์ สมประสงค์ ได้ให้ความหมายของคำว่า ลัทธิโฟวิสม์ (Fauvism) ไว้ว่า

> "โฟวิสม์" คือชื่อกลุ่มจิตรกรนักปฏิวัติ ซึ่งผลงานของเขาโดยเฉพาะที่ทำในช่วงของ 10 ปีแรกของพุทธศตวรรษที่ 25 นั้น ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปินชั้นครูแห่งลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ยุคหลัง ได้แก่ วานก๊อก โกแกง และเซซานน์ เป็นต้น โดยเฉพาะพวกเขาปฏิเสธการใช้รูปทรงตามแบบของพวกอิมเพรสชั่นนิสม์ยุคแรก โดยขั้นเชิงศิลปินโฟวิสต์มีการใช้สีอย่างอิสระและรุนแรง โดยที่ใช้รูปทรงไม่มากนัก "ผลงานทางลัทธิโฟวิสม์จะปฏิเสธวิธีการแตกสีออกมาเป็นสีคู่ผสม ซึ่งเป็นวิธีการของพวกอิมเพรสชั่นนิสม์ แต่เขามักจะใช้สีสดใสรุนแรง ตามที่เขาคิดว่าจะแสดงถึงความรู้สึกภายในได้ดีที่สุด ไม่ใช่แสดงถึงสีที่ปรากฏตามธรรมชาติเท่านั้น ถึงแม้ว่าศิลปินโฟวิสม์จะไม่ได้รวมกันเป็นกลุ่มอย่างมั่นคงก็ตาม แต่พวกเขาก็ล้วนเกี่ยวโยงกับเรื่องของความตั้งใจจริงในการใช้สี (จีรพันธ์ สมประสงค์. 2533 : 107)

โฟวิสม์ (Fauvism) "เป็นศิลปินกลุ่มแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ที่ปฏิวัติรูปแบบแนวความคิดอย่างรุนแรงโดยมีกลุ่มอื่นๆ ติดตามมาพร้อมกับแนวคิดแปลกแหวกแนว ต่อเนื่องกันมานานและตั้งอยู่บนหลักเกณฑ์ที่มีความแตกต่างกันมาก" (วีรวรรณ มณี. 2538 : 188)

อารี สุทธิพันธุ์ แสดงความคิดเห็นไว้ว่า "ศิลปินกลุ่มโฟวิสม์พัฒนาจากความคิดเห็นส่วนรวมของศิลปินในกลุ่มเดียวกันในอันจะสร้างงานใหม่ๆ งานอันจะแสดงลักษณะของยุคที่ศิลปินมีชีวิตอยู่ พวกโฟวิสม์เลิกล้มความเชื่อเก่าๆ หลักเกณฑ์โบราณ โดยสร้างเรื่องราวขึ้นใหม่ เป็นเรื่องที่ศิลปินเห็นว่าเหมาะสมสำหรับตน ศิลปินโฟวิสม์นี้ได้รับอิทธิพลจากโฟสทอิมเพรสชั่นนิสม์ และนีโออิมเพรสชั่นนิสม์" (อารี สุทธิพันธ์. 2528 : 206)

เพราะฉะนั้นศิลปะลัทธิโฟวิสม์ หมายถึงรูปแบบของงานศิลปะที่มีรูปทรงอิสระ ใช้สีสดใสตัดกันอย่างรุนแรง และสร้างงานขึ้นตามสัญชาตญาณแห่งการแสดงออกอย่างตรงไปตรงมา โดยไม่คำนึงถึง ความเหมือนหรือใกล้เคียงกับธรรมชาติ เป็นเพียงการเขียนที่ทำให้ไม่บรรยายลักษณะวัตถุใดๆ ในธรรมชาติเลย แม้ว่าการเคลื่อนไหวของศิลปะเอ็กเพรสชั่นนิสม์ ในเยอรมันนีที่เกิดขึ้นใกล้เคียงกัน ก็แสดงถึงความแตกต่างซึ่งเห็นได้ชัดในด้านความรู้สึกของศิลปินที่ได้พบเห็นสภาพสังคม และสภาพแวดล้อมที่เกิดขึ้นในขณะนั้น

กล่าวโดยสรุปได้ว่าศิลปินโฟวิสม์ต้องการแสดงออกที่หลุดพ้นจากสภาวะแวดล้อมที่จำกัดด้วยการหวนกลับไปใช้สีแบบโกแกง เซอราต์และฟานโก๊ะ การแสดงความรู้สึกออกมาแรงๆ นี้ เราอาจเรียกว่า ศิลปินลัทธิโฟวิสม์ (Fauvism) ว่าเป็นเอ็กเพรสชั่นนิสม์ (Expressionism) ในอีกรูปหนึ่งก็ได้ กลุ่มศิลปินโฟวิสม์มีอายุยืนยาวอยู่ได้เพียงไม่กี่ปีก็สิ้นสุดลง กล่าวคือ เริ่มมีบทบาทในปี ค.ศ. 1905 แม้ว่าศิลปินในกลุ่มนี้บางคนได้เริ่มทำงานมาก่อนหน้านี้ ตั้งแต่ ค.ศ. 1903 แล้ว พอถึง ค.ศ. 1908 ศิลปะลัทธิโฟวิสม์ก็สลายตัวไป

1.2 ทรรศนะต่อความหมายของศิลปะลัทธิโฟวิสม์

ชาญณรงค์ ดิฐานนท์ แสดงทรรศนะต่อลัทธิโฟวิสม์ไว้ว่า โฟวิสม์เป็นลัทธิหนึ่งที่เกิดขึ้นตอนปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปินโฟวิสต์ได้สร้างงานจิตรกรรมในแนวทางใหม่ที่ใช้รูปทรงอิสระใช้สีสดใสจ้าตัดกันอย่างแรงกล้าตามความต้องการและแสดงออกอย่างเต็มที่ ความสนุกสนานแห่งลีลาของรอยแปรงและจังหวะต่างๆ ของสี ซึ่งจะแตกต่างไปจากงานของพวกลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ ซึ่งมีแต่เรื่องสีและแสง (ชาญณรงค์ ดิฐานนท์. สัมภาษณ์. 2542)

อารี สุทธิพันธุ์ แสดงความคิดเห็นไว้ว่า

เราต้องเข้าใจความเป็นมาก่อนว่า Fauvism เป็นผลมาจากกระแสความสำคัญของความประทับใจครั้งแรกของมนุษย์ มีความสำคัญยิ่ง เป็นความรู้สึกฝังแน่น ติดทนจำนวนที่เป็นลัทธิ Impressionism หลังจากเน้นความรู้สึกประทับใจครั้งแรก ต่อมาก็มาคิดกันว่าความรู้สึกประทับใจครั้งแรกนั้นไม่มีรูปธรรมที่ชัดเจนเป็นตาม ธรรมชาติโดยตรงซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการถ่ายทอดรูปแบบทางความรู้สึกได้ โดยการถ่ายทอดความรู้สึกนั้นปรากฏได้เป็นรอยแปรง เช่น Brush Stroke สั้นๆ แสงสี ชัดเจน ไม่มีสีดำในธรรมชาติแต่อย่างใด ต่อมาคนรุ่นหลังเห็นว่าแนวคิดการถ่ายทอดเฉพาะนามธรรมคงไม่พอ คงต้องมีรูปธรรมชาติจึงได้พัฒนาเป็น Neo-Impressionism และ Post-Impressionism ทั้งสองแนวทางนี้เป็นผลพวงมาจาก Impressionism และ Fanvism ก็เป็นผลพวงมาจากส่วนพัฒนาทั้งสองลัทธิที่กล่าวมา (อารี สุทธิพันธุ์. สัมภาษณ์. 2542)

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ ได้แสดงความหมายของศิลปะลัทธิโฟวิสม์ไว้ว่า

ศิลปะลัทธิโฟวิสม์มีแนวความคิดในการแสดงออกถึงปัจจัย หรือแก่นแท้จริงของเรื่องราว และอารมณ์มากกว่ารูปร่างที่ปรากฏออกมาภายนอก ศิลปินต้องการแสดงอารมณ์และความรู้สึกภายใน ให้ปรากฏในรูปร่าง ลักษณะที่ผิดจากสภาพความจริงเป็นอันมาก ศิลปะในตอนนั้นมีทั้งน่ารัก น่าเกลียด แต่ส่วนมากมักจะน่าเกลียด น่ากลัว เพราะการแสดงออกต้องการจะระบายอารมณ์ที่กดดันภายในออกมา เป็นงานศิลปะด้วยสีและการตกแต่ง ค่อนข้างที่จะดิ้นเต้นรุนแรง หยาบกระด้าง นับว่าเป็นการแสดงถึงสัญชาตญาณหรือความรู้สึกเกิดขึ้นในใจของศิลปินนั่นเอง (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2534 : 164)

อัศนีย์ ชูอรุณ แสดงทรรศนะต่อลัทธิโฟวิสม์ไว้ว่า "ลัทธิโฟวิสม์หรือเลสโฟฟต์ (สัตว์ป่า) ถ้าพูดถึงเป็นการแสดงออกมาอย่างร้อนแรงด้วยสีเข้มสด ฝีแปรงที่รุนแรง ดุดันอย่างตรงไปตรงมาตามความรู้สึกและอารมณ์ของศิลปิน ซึ่งมักนำเสนอโดยอาศัยความรู้สึกที่ร้อนแรงกำหนดในลักษณะการปะทะกันของเส้นสีที่ร้อนแรง ถ้าจะเปรียบเทียบกันแล้ว การปะทะกันทำให้เกิดเสียงดัง เอะอะอย่างรุนแรง" (อัศนีย์ ชูอรุณ. สัมภาษณ์. 2542)

วีรวรรณ มณี แสดงทรรศนะเพิ่มเติมต่อศิลปินลัทธิโฟวิสม์ไว้ว่า

ศิลปินโฟฟนำหลักของศิลปินในอดีตมาใช้อย่างรุนแรง เด็ดขาด จนผ่านเลยผู้บุกรุก แนวคิดนี้ไปไกลทำให้สีมีบทบาท 2 อย่างควบคู่กันคือ สีเป็นตัวประสานสร้างเค้าโครงของภาพขึ้นมา และสีก็แสดงถึงความรู้สึกของสีออกมา และในแง่ของการแสดงความรู้สึกออกมาแรงๆ นี้ โฟวิสม์อาจเรียกได้ว่าเป็น เอ็กเพรสชั่นนิสม์ (Expressionism) ในอีกรูปแบบหนึ่งจึงเหมาะที่อิทธิพลโฟฟนี้ไปปรากฏในภาพเขียนสมัยใหม่ ทางสายศิลปะที่ว่าด้วยการแสดงความรู้สึกโดยเฉพาะอย่างยิ่ง (Expressionism) ในประเทศเยอรมัน (วีรวรรณ มณี. สัมภาษณ์. 2542)

กำจร สุนพงษ์ศรี แสดงความเห็นไว้ว่า

ศิลปะโฟวิสม์เป็นกระบวนการทางจิตรกรรมมีจุดเด่นในการใช้สี ศิลปินโฟวิสม์ให้ความสำคัญกับสีมาก ซึ่งมีอิทธิพลถึงกับการเปรียบเทียบว่าสีก็คือเสียง ตราบใดสีก็มีความจำเป็นและจำกัดในอดีต ซึ่งมาติสส์เองถึงกับพูดว่า "สีคือจิตรกรรม"

สีไม่สามารถเปล่งประกายต้องอาศัยเคมี เพราะมีสีจำนวนไม่น้อยในทางวิทยาศาสตร์ไม่มีโฟฟกำลังเกิดจากจุดนี้ ทำให้การใช้สีไม่คึกคัก สมัยโฟวิสต์ มาติสส์ ได้มีการใช้สีและเล่นสี ก่อให้เกิดความแตกตื่นในการใช้สีได้โดยเฉพาะงานจิตรกรรม (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์. 2542)

2. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปินลัทธิโฟวิสม์

ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ยุโรปได้ขึ้นถึงอำนาจสูงสุด ทั้งอำนาจการเมือง เศรษฐกิจ และ ศิลป-วัฒนธรรม ในขณะเดียวกันก็มีการค้นพบเทคโนโลยีและวิทยาการก้าวหน้าใหม่ๆ ส่งผลให้เกิดความขัดแย้งกันอย่างรุนแรงในยุโรปจนทำให้เกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 ระหว่างปี ค.ศ. 1914 – 1918 ทำให้เกิดปัญหาต่างๆ ตามมา เมื่อสงครามสงบไม่ว่าจะเป็นปัญหาทางเศรษฐกิจ การเมือง สังคม และจากปัจจัยต่างๆ ที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในวงการศิลปกรรมเกิดขึ้นหลายอย่างที่น่าสนใจ โดยเฉพาะสิ่งที่เกิดขึ้นจากการ ค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์ เช่น ภาพถ่าย (Photography) และภาพยนตร์ (Cinema) ที่เข้ามามีบทบาทต่องานศิลปะ ดังนั้นในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 จึงมีการทดลองนำเอาศิลปะกับภาพถ่ายมาผสมผสานกันทำให้เกิดศิลปะรูปแบบที่แปลกไปจากเดิม ซึ่งจะแตกต่างจากภาพถ่ายเมื่อปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยมีคุณค่าเพียงแค่เป็นการลอกเลียนที่ปราศจากการแสดงออก ดังที่โดมิเอร์กล่าวไว้ว่า จากจุดอ่อนของพวกช่างภาพชั้นนำ ต่างสำนึกและหาวิธีการปรับปรุง พัฒนาให้ภาพถ่ายของตนเองคล้ายคลึงกับงานจิตรกรรม มีการทำน้ำหนักของภาพให้ได้บรรยากาศราวกับภาพวาดของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ มีการพัฒนารูปแบบเฉพาะตน หรือมีการเล่นแสงเงาที่ซับซ้อนมากขึ้น ในขณะเดียวกันจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรมได้มีการพัฒนาขึ้นเป็นลำดับ

ศิลปินชาวฝรั่งเศสได้ชื่อว่าเป็นผู้นำความเจริญมาสู่วงการจิตรกรรม นับต่อจากฟานโก๊ะโกแกงและเซซานน์ ทำให้เกิดลัทธิทางศิลปะต่างๆ ขึ้นมากมาย โดยเฉพาะการเคลื่อนไหวทางศิลปกรรมที่เป็นหัวเลี้ยวหัวต่อที่นำจิตรกรรมเข้าสู่ยุคสมัยใหม่อย่างแท้จริงคือ พวกโฟวิสต์ นำโดยมาติสส์ (Henri Matisse) ซึ่งได้รับอิทธิพลจากผลงานของฟานโก๊ะ และมีศิลปินที่ร่วมทำงานแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มคือ กลุ่มที่หนึ่งมาจากสถาบันอาเตอลิเอร์ ซุย์อีส ซึ่งมีมาติสส์กับเพื่อนของมาติสส์ร่วมกับกลุ่มสถาบันคาร์ริแอร์ ซึ่งมีมาเกต์ กามอง มัวแกง และปุย กลุ่มที่สองคือ กลุ่มซาตูมีเดอแรงและวลาแมงค์ กลุ่มที่สามคือ กลุ่มเลออาฟร์ ประกอบด้วย บราค, ดูฟี และฟรีสซ์ ทั้งสามกลุ่มนี้มีมาติสส์เป็นผู้ประสานงานตั้งแต่ปี ค.ศ. 1905 จนถึงปี ค.ศ. 1908 จึงค่อยหันไปทำงานตามแนวคิดของศิลปินแต่ละคน ส่งผลทำให้เกิดศิลปะลัทธิต่างๆ ขึ้นมากมาย เช่น ลัทธิคิวบิสม์ (Cubism) เป็นต้น

จึงอาจกล่าวได้ว่าแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานของลัทธิโฟวิสม์ได้แสดงให้เห็นถึง ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นด้วยปัจจัยต่างๆ ที่กล่าวมา ดังนั้น ในช่วงเวลาที่ผ่านมาศิลปินต้องการที่จะหลีกเลี่ยงเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเศรษฐกิจ การเมือง และสังคม ไม่ให้มาปะปนในงานศิลปะและสิ่งที่ศิลปินต้องการคือ ความเป็นตัวของตัวเอง การแสดงแสดงอารมณ์และความรู้สึกส่วนตัวมากขึ้น ดังเช่น ลัทธิโฟวิสม์ (Fauvism) ศิลปินซึ่งเป็นเสมือนตัวแทน ได้แก่ มาติสส์, มาเกต์, เดอแรง, วลามิงค์ และ ดูฟี

2.1 เฮนรี่ มาติสส์ (Henri Matisse. 1869 – 1954)

จิตรกรชาวฝรั่งเศส เกิดวันที่ 31 ธันวาคม 1869 ทางตอนเหนือของฝรั่งเศส ซึ่งใกล้ๆ เมือง Le.Cateau บิดาเป็นพ่อค้าฐานะดี ต้องการให้มาติสส์เป็นนักกฎหมาย อันเป็นอาชีพที่เด่นมากในสังคมสมัยนั้น มาติสส์

ก็โอนอ่อนผ่อนตามความประสงค์ของบิดาโดยยอมเข้าศึกษาวิชากฎหมาย แต่แล้วขณะที่เป็นนักศึกษากฎหมายในระยะแรกๆ นั้นเอง มาติสส์ล้มป่วยต้องนอนพักฟื้นอยู่ในโรงพยาบาล มีเพื่อนคนหนึ่งแนะนำให้มาติสส์วาดรูปฆ่าเวลาที่ต้องนอนพักฟื้น มาติสส์เห็นดีกับคำแนะนำของเพื่อนแล้วพบว่ามีความสุขมากกับการวาดรูป พอหายป่วยเขาจึงเข้าเรียนศิลปะอย่างเต็มตัวเลิกเรียนกฎหมายโดยสิ้นเชิง ในปี ค.ศ. 1893 มาติสส์สอบเข้าเรียนที่สถาบันศิลปะเอโกลเดส์ โบซาร์ได้ เขาจึงเป็นศิษย์ของกุสตาฟโมโร อาจารย์สอนศิลปะคนสำคัญในระหว่างนั้น โมโรเป็นครูสอนศิลปะที่เข้าใจและมีความสามารถในการสอนศิลปะอย่างสูง ไม่เคยยัดเยียดวิธีการเฉพาะของตนให้แก่ศิษย์ แต่ต้องการให้ศิษย์มีความคิดอิสระอย่างเต็มที่ ทำตนเป็นที่ปรึกษาอย่างดีเยี่ยมมากกว่าเป็นอาจารย์ผู้สั่งสอน ส่งเสริมให้ศิษย์ฝึกตนเป็นคนช่างสังเกตโดยให้ออกไปตามสถานที่ต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งพิพิธภัณฑ์ลูฟว์ เพื่อจะได้ดูงานและหัดลอกงานศิลปกรรมของศิลปินเอกในยุคก่อน ซึ่งทำให้มาติสส์เกิดความนิยมชาร์แดงจิตรกรสำคัญในสมัยโรโกโกมาก

มาติสส์และเพื่อนนักเรียนศิลปะชื่อ ยอร์จ รูโอลท์ อัลแบร์ต มาเกต์ เป็นต้น ซึ่งสองคนนี้ ต่อมาได้เป็นเพื่อนร่วมคิดค้นคนสำคัญของลัทธิโฟวิสม์ ต่างก็ศึกษาวิเคราะห์งานศิลปกรรมในพิพิธภัณฑ์ลูฟว์ เรื่องสี รูปทรง จุดเด่นจุดด้อยของแต่ละภาพ มาติสส์บันทึกเหตุการณ์ของช่วงนี้ว่า "ช่างล้วนแต่เป็นงานชิ้นเยี่ยม เราต้องการที่จะสัมผัสกับความอบอุ่นดุจสายเลือด ที่ไหลวนเวียนตามสายโลหิตของศิลปินเอกเหล่านั้น ด้วยวิธีการเผชิญกับธรรมชาติในความลึกลับ ดังสภาวะเดียวกันกับที่ศิลปินเหล่านั้นพบอยู่"

การศึกษาศิลปะของมาติสส์และเพื่อนๆ ในช่วงนี้ อาจารย์ได้วางขั้นตอนกว้างๆ ไว้ให้คือ ขั้นแรกศึกษาและหาแรงดลใจให้คิดจากธรรมชาติ ขั้นสองศึกษาจากผลงานศิลปกรรมอันยิ่งใหญ่ของศิลปินในอดีตจากพิพิธภัณฑ์ลูฟว์มาติสส์ได้พบกับเดอแรงและวลามิงค์ ในปี ค.ศ. 1899 โดยเฉพาะวลามิงค์นั้นเป็นทั้งจิตรกร นักดนตรี นักแข่งจักรยาน เป็นคนป่าเถื่อน ผู้สภาพอ่อนโยน ทั้งเดอแรงและวลามิงค์ ถูกมาติสส์ชักนำให้ร่วมตามแนวความคิดของโฟวิสม์ จิตรกรทั้งสามได้ทำงานร่วมกัน ช่วงนี้นับว่าผลงานของมาติสส์ได้เข้าถึงจุดของโฟวิสม์อย่างเต็มที่ มีสีสันรุนแรงสดใส องค์ประกอบของภาพมีอิสระ มาติสส์ผู้ซึ่งถือว่ามีฐานะเป็นหัวหน้าหรือเป็นผู้นำกลุ่มโฟวิสม์เคยกล่าวไว้ว่า "ในการมองภาพจิตรกรรมควรจะลืมเลยเถิดว่ามันเป็นเรื่องอะไร" คำกล่าวนี้เท่ากับว่าเป็นการนำทางให้เป็นแนวความคิดสำคัญ สำหรับศิลปะสมัยใหม่หลายลัทธิต่อมา ลัทธิโฟวิสม์เป็นหนี้ทางความคิดของศิลปินรุ่นก่อน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเซซาน แวนโก๊ะ และโกแกงเป็นอย่างมาก เพราะพวกโฟวิสม์ได้นำความคิดของโกแกงมาพัฒนา มาติสส์พยายามมุ่งเข้าหาคุณค่าในเรื่องสีจาก โกแกงและค้นคว้าหาคุณค่าในเรื่องสี จากผลงานของเซซาน

มีบทความเรื่อง "คำให้การของจิตรกร" ซึ่งเป็นบันทึกของมาติสส์ และเขาได้จัดพิมพ์ขึ้นในวารสารเลอกรังค์รีวิว เมื่อ ค.ศ. 1908 นับเป็นเอกสารสำคัญฉบับหนึ่งของประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ ในบันทึกนี้บางตอนไปกล่าววิจารณ์ศิลปะลัทธิอื่นไว้ว่า "ลัทธินีโออิมเพรสชั่นนิสม์ มีกรรมวิธีแต้มสีเป็นจุด ซึ่งก็เท่ากับเป็นการทำลายเอกภาพของสี และมาติสส์นั้น ต้องการสร้างงานศิลปะให้มีความเคลื่อนไหว ไม่ใช่ดูนิ่งเฉยอยู่กับที่เหมือนกับพวกนีโออิมเพรสชั่นนิสม์ และไม่ใช่เครื่องมือบันทึกธรรมชาติที่ผ่านไปเฉยๆ เหมือนการแสดงออกของพวกอิมเพรสชั่นนิสม์" คำพูดซึ่งดังมากของมาติสส์ก็คือ "เหนืออื่นใดทั้งหมดที่ข้าพเจ้าต้องการ คือการแสดงออก" มาติสส์มีทัศนะต่อศิลปะ เช่น มีเพียงสิ่งเดียวเท่านั้น ที่สามารถออกคำสั่งให้อารมณ์เป็นตามต้องการได้ คือ ตัวศิลปินเอง บางครั้งศิลปะก็เหมือนเก้าอี้นวมดีๆ ซึ่งเป็นที่พักกายจากความเหน็ดเหนื่อยเมื่อยล้า

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงผลงานของมาติสส์ไว้ว่า

> มาติสส์นิยมระบายสีแท้ สดใส ในบริเวณกว้าง แสดงการระบายอย่างฉับพลันรอยแปรงที่ ปรากฏขึ้นอย่างธรรมชาติ รอยแปรงที่แสดงสีจัดจ้านและผสานให้เกิดองค์ประกอบพื้นภาพขึ้น และมีพลังดึงความรู้สึกของผู้ดูเป็นอย่างยิ่ง แดง ส้มม่วง เหลือง น้ำเงิน เขียว จะตื่นเต้นเร้าใจกระจายอยู่บนผืนผ้าใบ พร้อมกับความรู้สึกต่อรอยแปรงอันฉับพลัน บ่อยครั้งที่มาติสส์จะใช้สีตรงข้ามเข้าแทนที่ เช่น บริเวณที่ควรจะเป็นสีเหลือง แต่เขากลับใช้สีม่วงระบายแทน หลังจากนั้นอีก 3-4 ปี มาติสส์ก็พัฒนางานของเขาไปสู่ริ้วรอยที่มีลักษณะลื่นไหล พื้นที่บนพื้นภาพที่กว้างขึ้น และสีที่ลดความจัดจ้านลง พัฒนาไปสู่รูปแบบที่ไร้รูปทรง แสดงคุณค่าของสี เส้น พื้นผิว และบริเวณว่างด้วยตัวของจิตรกรรมเอง หลังจากนั้น การพัฒนารูปแบบของเขาก็ก้าวไปสู่การตกแต่งอย่างอิสระมากขึ้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2532 : 42)

โกสุม สายใจกล่าวถึงมาติสส์ไว้ว่า "เฮนรี่ มาติสส์ ศิลปินผู้มีความเชื่อมั่นในพลังสีแท้ ได้กล่าวด้วยความมั่นใจว่า ฉันสนใจแต่เพียงสีที่ทำให้ฉันบรรลุถึงความประทับใจนอกจากนี้ สียังมีพลังอยู่ในตัวเองและเป็นเจ้าของความงามด้วยตัวมันเองด้วย แม้ว่าจะเป็นคำกล่าวหรือข้อความเล็กๆ น้อยๆ แต่ก็เป็นกุญแจสำคัญไปสู่ความเข้าใจงานจิตรกรรมในยุคของเขา" (โกสุม สายใจ. 2536 : 99)

วีรวรรณ มณี กล่าวถึงผลงานของมาติสส์ความว่า

> มาติสส์เป็นจิตรกรโฟฟ์คนสำคัญที่ทำงานตามแนวความคิดและหลักการดังกล่าวแล้วภาพวิวที่เขาทำใน ค.ศ. 1905 จะมีสีจัดไม่ผสมอะไรเลย โดยใช้แปรงแตะแต้มลงไปเป็นบริเวณเล็กๆ คล้ายกับงานนีโออิมเพรสชั่นนิสม์ ในปี ค.ศ. 1906 มาติสส์เขียนภาพทิวทัศน์ ชื่อวิวทะเลที่กอลลีอูร์ (View of the Sea Colliovre) ที่ใช้สีนุ่มนวลลงจนได้บรรยากาศดีกว่าภาพที่ทำมาก่อนด้วยสีจัดจ้านไปหมด ภาพวิวทะเลนี้เน้นให้เห็นความประสานกันระหว่างแนวโค้งน้อยๆ ของรูปทรงทั้งหลายในทิวทัศน์กับแนวที่เป็นแง่มุมของบ้านคนที่มาอยู่ในนั้น ธรรมชาติและอาคารบ้านเรือนดูกลมกลืนไปด้วยกัน โดยการใช้สี และฝีแปรงแตะแต้มระบายให้สัมพันธ์กัน ทำให้เกิดผลภาพที่สวยงามอ่อนโยน สีชมพูอ่อน สีน้ำเงินและสีเขียวทำให้ดูมีแสงสีในบรรยากาศเหมือนธรรมชาติ มีการวางต้นไม้ไว้ทางขวาให้กิ่งใบของมันย้อยลงมาตรงข้างหน้าภาพช่วยให้ดูเป็นวิวที่สวยขึ้น (วีรวรรณ มณี. 2538 : 190)

อัศนีย์ ชูอรุณ กล่าวถึงผลงานของมาติสส์ไว้ว่า "มาติสส์มักจะใช้สีที่มีปฏิกริยาโต้ตอบกันอย่างรุนแรง ไม่แสดงถึงบรรยากาศ แต่จะแสดงถึงการจัดโครงสร้างของภาพโดยอาศัยรูปทรง มักจะแสดงออกถึงคนกับสังคมความเป็นอยู่ และใช้สีอย่างมีความหมายไม่ใช่แสดงแค่เรื่องราว" (อัศนีย์ ชูอรุณ. สัมภาษณ์ : 2542)

กิติมา อมรทัต กล่าวถึงผลงานของจิตรกรลัทธิโฟวิสม์ไว้ในหนังสือประวัติจิตรกรรม ความว่า "ผลงานของมาติสส์มักจะคัดค้านการสร้างรูปร่างให้บิดเบี้ยว หรือการใช้สีให้ผิดธรรมชาติโดยเจตนา มาติสส์ กล่าวว่า จิตรกรควรจะรู้สึกอยู่เสมอว่า ตนกำลังลอกแบบธรรมชาติอยู่ และแม้ว่าเราจะตั้งใจให้ห่างธรรมชาติไปบ้างก็ตาม เขาก็ต้องทำไปด้วยความมั่นใจว่า นั่นเป็นทางที่จะแสดงธรรมชาติออกมาให้เห็นได้ดีกว่า" (กิติมา อมรทัต. 2533 : 249)

กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวถึงผลงานของมาติสส์ไว้ว่า

ภาพของมาติสส์เข้าถึงจุดโฟวิสม์เด็มที่เมื่อสีมีความรุนแรงสดใส การจัดองค์ประกอบภาพมีอิสระ เขามีความเชื่อในศิลปะว่ามีเพียงสิ่งเดียวที่สามารถออกคำสั่งให้อารมณ์เป็นไปตามความต้องการได้คือตัวศิลปินเอง เมื่อข้าพเจ้าฝันถึงศิลปะซึ่งมีหลักสมดุลย์ ความบริสุทธิ์ และความสงบสันติ โดยปราศจากความลำบากที่จะบีบคั้นในเรื่องราวซึ่งอาจจะทำหน้าที่คล้ายสิ่งที่มาระงับอารมณ์และความคิด (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 128)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงผลงานของมาติสส์ไว้ว่า

มาติสส์ได้แนวจากเซซาน ทางรูปทรงและทางความรู้สึก (Clarity of form & purity of sensation) แล้วนำมาปรับปรุงใหม่ ยึดเป็นหลักประจำใจว่า โลกภายนอกที่เห็นชัดเจนนี้มีอยู่ในจิตใจของศิลปิน และความรู้สึกของสีขึ้นอยู่กับประสบการณ์ หลักในการแสดงออกของมาติสส์นี้ หมายถึงว่า ความสัมพันธ์ของรูปและสีจะต้องสมดุลย์กันตามศิลปินต้องการ เขาเคยกล่าวว่า "สิ่งที่ข้าพเจ้าฝันถึงคือ ศิลปะแห่งความสมดุล ความบริสุทธิ์ และความสงบ โดยไม่พะวงถึงเรื่องราว ศิลปะที่ข้าพเจ้าต้องการเป็นศิลปะที่เหมาะสมสำหรับทุกคน ไม่ว่าจะอยู่ในอาชีพใด ศิลปะคล้ายกับเก้าอี้โยกอย่างดีที่ให้ความสบาย คลายความเมื่อยล้าของร่างกาย (อารี สุทธิพันธุ์. 2528 : 208)

การแสดงผลงานเดี่ยวอย่างที่เรียกกันว่า "วันแมนโชว์" นั้น มาติสส์แสดงที่แกลเลอรี่ของออมบร็วส วอลลาร์ด เมื่อปี 1904 แต่ก็ไม่ได้รับความสำเร็จมากนัก หากก็ส่งผลให้สังคมยอมรับรู้และเห็นความสำคัญของจิตรกรกลุ่มโฟวิสม์ในเวลาต่อมา และส่งผลให้ตัวมาติสส์เองนั้น ได้รับความนับถือว่าเป็นหัวหน้ากลุ่มโฟวิสม์ด้วย และในที่สุดด้วยการทำงานอย่างขยันขันแข็ง เช่นเดียวกับศิลปินเอกของโลกทุกคน มาติสส์จึงมีชื่อเสียงขจรขจายไปทั่วยุโรป เชื่อว่าเป็นทั้งจิตรกร ประติมากร ศิลปินภาพพิมพ์ และนักออกแบบ อีกทั้งยังเขียน บทความเผยแพร่ความคิดเห็นทางศิลปะ ผลงานที่มาติสส์สร้างขึ้นมาเป็นที่ต้องการของสถานสะสมศิลปกรรมทั้งของรัฐและเอกชน มาติสส์รับสอนศิลปะอย่างสากลโดยเปิดสถาบันของตนเองชื่ออะคาเดมี มาติสส์ และศิษย์หลายคนจากสถาบันนี้ ได้เป็นผู้มีบทบาทต่อมาในวงการศิลปะอย่างมาก ผลงานของมาติสส์ที่นับว่าสำคัญเพราะเป็นงานขนาดใหญ่ ซึ่งมีผู้จ้างให้วาดหลายชิ้น เช่น งานที่สร้างให้แก่มูลนิธิบาร์เนสของเมือง ฟิลาเดลเฟีย สหรัฐฯ (เมื่อปี 1930 – 1933) ออกแบบตกแต่งโบสถ์แห่งเมืองแวงซ์ (1948 – 1950) ออกแบบฉากระบำบัลเล่ต์ให้ไดกิเลฟ (1920 และ 1939) เป็นต้น

นอกจากนี้ยังวาดภาพประกอบหนังสือและทำงานประติมากรรม ซึ่งปัจจุบันนี้ใบรับการยกย่องว่าเป็นผลงานประติมากรรมร่วมสมัยที่มีความคิดก้าวหน้า ทำให้วงการประติมากรรมพัฒนาขึ้นอีกมาก ระยะหลังมาติสส์ได้นำวิธีปะติดกระดาษหรือคอลลาจมาใช้ประกอบในงานศิลปะ นับว่าเป็นผู้บุกเบิกคนสำคัญคนหนึ่งของประวัติศิลปะสมัยใหม่บั้นปลายของชีวิต มาติสส์มีแต่ความราบรื่น ไม่มีความทุกข์ยาก เช่น ศิลปินใหญ่ๆ ส่วนมาก มาติสส์ชอบทำงานอยู่ในภาคใต้ของฝรั่งเศส เช่น ที่แซงโตปาสหรือในประเทศสเปน และโมร็อกโค ฤดูหนาวนั้นก็พำนักอยู่ที่เมืองนีซ หมุนเวียนผลัดเปลี่ยนกันไปตลอดเวลา จนกระทั่งถึงแก่กรรม ณ บ้านพักนอกเมืองนีซ เมื่อปี ค ศ. 1954 รวมอายุได้ 85 ปี

2.2 อัลแบร์ต มาเกต์ (Albert Maquet. 1875 – 1947)

มาเกต์เป็นศิลปินในประเทศฝรั่งเศส เขาเกิดใน Bordeaux ใกล้ศาลเมือง เมื่อวันที่ 26 มีนาคม 1875 เป็นลูกชายของพนักงานทางรถไฟ มาเกต์ต้องแบกรับภาระเมื่อเขาได้เข้าโรงเรียน และเกิดเจ็บป่วยอย่างกระทันหัน เนื่องจากสถานภาพทางครอบครัว มาเกต์มีพรสวรรค์ในด้านศิลปะตั้งแต่เด็ก ในที่สุดแม่ของเขาก็ตัดสินใจไม่ส่งเขาไปเรียนที่ อุตสาหกรรมศิลป์ ซึ่งในขณะที่เขาศึกษาอยู่ที่ Ecole des Art's De' Coratifs ในกรุงปารีสเป็นเวลา 4 – 5 ปี แม่ของเขาได้ขายบ้านพร้อมที่ดิน เพื่อจะเปิดร้านปักที่อยู่ใกล้ reu Morge และที่เรียนของมาเกต์ ต่อมาเมื่ออายุ 15 ปี เขาได้พบกับมาติสส์และได้เจอกับ Manguin และ Roualt. Moreau ที่ Studio the Ecole des Beaux Art's มาเกต์ชอบวาดภาพทิวทัศน์ที่มหัศจรรย์ แปลกประหลาด เขาก็ชอบที่จะวาดภาพในเมืองที่มีคนมากมาย เหมือนผลงานของวลามิงค์ งานของมาเกต์ได้รับอิทธิพลจาก ฟานโก๊ะ และเซซาน ลักษณะหรือรูปแบบจะใช้สีแบน และมีการจัดองค์ประกอบส่วนใหญ่เป็นภาพทิวทัศน์ทะเล มาเกต์ได้ร่วมแสดงงานศิลปะที่ซาลงโดดอน ในปี ค.ศ. 1905 ได้ร่วมแสดงผลงานในกลุ่มโฟวิสม์ เขาเป็นผู้ฟื้นฟูการเขียนสีน้ำในประเทศฝรั่งเศส และเสียชีวิตในปี ค.ศ. 1947

น. ณ ปากน้ำ แสดงความเห็นไว้ว่า

> มาเกต์เป็นจิตรกรแห่งยุคสมัยใหม่ ซึ่งแสดงผลงานร่วมกับการเริ่มต้นของพวกโฟวิสม์ ที่แสดงในปี ค.ศ. 1905 เขาไม่สู้ใส่ใจที่จะทำตามคติของมิตรสหายเท่าไหร่นัก เพราะมีส่วนโน้มเอียงไปทางอิมเพรสชั่นนิสม์ แต่จัดสรรทุกอย่างให้ดูง่ายขึ้น เขาเป็นเพื่อนรักกับมาติสส์ แม้จะอยู่ในกลุ่มของโฟวิสม์ที่ชอบใช้ความรุนแรง แต่เขาเองกลับใช้สีที่มีบรรยากาศแบบเซซาน เพียงแต่วิธีการใช้แปรงมีท่าทีรวดเร็วมาก ทำให้งานของเขาเป็นงานที่จับใจมาก เขาได้รับการนับถือว่าเป็นนักธรรมชาติสมัยใหม่ ผู้ที่ทำให้ศิลปะโฟวิสม์มีทีท่าแปลกออกไป กล่าวคือ มิได้มุ่งในสีฉูดฉาด แต่ก็อาจใช้สีแบบคลาสสิคก็ได้ (น. ณ ปากน้ำ. 2532 : 246)

อัศนีย์ ชูอรุณ กล่าวถึงผลงานของมาเกต์ไว้ว่า "ผลงานของมาเกต์มีลักษณะเฉพาะคือ การใช้สีค่อนข้างขรึม ใช้โทนสีหนักแน่น โดยลดค่าของสีลงส่วนใหญ่มีการใช้ทีแปรงและไม่เก็บรายละเอียด ซึ่งแสดงให้เห็นการแสดงพลังของสี แต่โดยส่วนรวมผลงานของมาเกต์ มักสร้างเนื้อหาเป็นภาพคนและทิวทัศน์ มาเกต์ยังไม่แยกตัวจากอิทธิพลเดิมอย่างเด่นชัด แต่ก็ทำให้คงอยู่ในลักษณะของโฟวิสม์ได้ (อัศนีย์ ชูอรุณ. สัมภาษณ์. 2542) ในปี ค.ศ. 1935 มาเกต์ได้สร้างงานที่มีลักษณะคล้ายกับมาติสส์ โดยเฉพาะเขาได้รับอิทธิพลจากนีโออิมเพรสชั่นนิสม์ งานศิลปะของมาเกต์จะใช้ธรรมชาติเป็นสื่อสัญญลักษณ์ มาเกต์ได้พูดว่า สิ่งที่น่าสนใจจะลอกเลียนแบบธรรมชาติที่มีอยู่อย่างไม่จำกัดบริเวณนั้น เราสามารถคิดว่ามันสวยงามมากและอะไรคือสิ่งสำคัญที่เป็นวัตถุที่จะนำไปใช้ในงานศิลปะต้องมีคุณลักษณะที่ผสานกลมกลืนกับความรู้สึกซึ่งทำให้เกิดอารมณ์ในขณะเดียวกัน (Jean Clay. 1978 : 43)

2.3 อังเดร เดอแรง (Andre Derain, 1880 – 1957)

เดอแรง เป็นศิลปินลัทธิโฟวิสม์ ชาวฝรั่งเศส เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1880 เสียชีวิตในปี ค.ศ. 1954 หลังจากการศึกษาในภาคปกติ เดอแรงเข้าศึกษาจิตรกรรมในอะคาเดมีคาร์ริแยร์ ปี ค.ศ. 1898 หลังจากนั้นอีก 5 – 6 ปี

ก็เข้าศึกษาที่อะคาเดมีจูเลียง ในปี ค.ศ. 1905 ซึ่งเป็นปีที่ศิลปินลัทธิโฟวิสม์จัดนิทรรศการผลงานร่วมกันอย่างเด่นชัดเป็นครั้งแรกนั้น มาติสส์แนะนำเดอแรงกับอองบรัวส์ วอลลาร์ด นักธุรกิจทางด้านศิลปะที่มีบทบาทมาก ในขณะนั้น และเขาก็ได้ซื้องานของเดอแรงเกือบทั้งหมด ผลงานของเดอแรงระหว่างช่วงพัฒนาสูงสุด ของศิลปะลัทธิโฟวิสม์ คือ ระหว่าง ค.ศ. 1905 – 1907 นั้น เป็นผลงานทิวทัศน์ระหว่างท่องเที่ยวไปทางตอนใต้ของ ประเทศฝรั่งเศส และกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ซึ่งอาจจะกล่าวได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่เดอแรงมีผลงานที่เด่นที่สุด เป็นผลงานที่ใช้สีสดใส บริสุทธิ์ รอยพู่กันที่รุนแรงฉับพลันและ เหมือนกับว่าภาพนี้ปรากฏเกิดขึ้นเองจากรอยแปรงผสานกัน

ต่อมาเดอแรง ได้ใกล้ชิดกับปีคาสโซ และบราค ศิลปินบาศกนิยม ทำให้เขาหันไปสร้างสรรค์งานตามอิทธิพลศิลปะบาศกนิยม และพยายามผสานศิลปะบาศกนิยมและศิลปะลัทธิศลาสสิคใหม่เข้าด้วยกัน ในปี ค.ศ. 1908 จิตรกรรมของเดอแรงได้รับรางวัลคาร์เนกี อินเตอร์เนชั่นแนล จากพิทท์สเบิร์ก หลังจากนั้นก็ดูเหมือนว่าผลงานจิตรกรรมของเดอแรงมีแนวทางที่ค่อนข้างจะสับสน ผลงานเด่นๆ ของเดอแรงในแนวทางของศิลปะลัทธิโฟวิสม์ ช่วงแรกของการเป็นศิลปิน เช่น ภาพเหมือนมาติสส์ (1905) ภาพแม่น้ำแห่งกรุงลอนดอน (1906) ภาพนักเต้นระบำ (1906)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงความเห็นไว้ว่า "ผลงานของเดอแรงในระยะหลัง อุดมคติของเดอแรงไม่แน่วแน่ แกว่งไปแกว่งมาตามความชอบส่วนตัว เขาอาจทำงานตามแบบฉบับของคิวบิสม์ หรือไม่ก็นิยมยกย่องคูร์เบต์ โคโรต์ หรือศิลปินในสมัยเรอนาซองส์" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 131)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงผลงานของเดอแรงไว้ในสารานุกรมสำหรับเยาวชน ชุดศิลปะและงานสร้างสรรค์ทัศนศิลป์สมัยใหม่ ไว้ว่า

> ผลงานของเดอแรงระหว่างช่วงพัฒนาสูงสุดคือ ระหว่าง ค.ศ. 1905 – 1907 เป็นผลงานระหว่างท่องเที่ยวไปทางตอนใต้ของประเทศฝรั่งเศส และกรุงลอนดอนประเทศอังกฤษ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่เดอแรงมีผลงานที่เด่นที่สุด เป็นผลงานที่ใช้สีสัน สดใส บริสุทธิ์ รอยพู่กันที่รุนแรงฉับพลัน และดูเหมือนกับภาพที่ปรากฏเกิดขึ้นเองจากรอยแปรงผสานกัน ผลงานเด่นๆ ของเดอแรงในแนวทางศิลปะลัทธิโฟวิสม์ ช่วงแรกของการเป็นศิลปิน เช่น ภาพเหมือนมาติสส์ (1905) ภาพแม่น้ำแห่งกรุงลอนดอน (1906) และภาพนักเต้นระบำ (1906) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 29)

น. ณ ปากน้ำ กล่าวถึงผลงานอังเดร เดอแรงไว้ว่า "เป็นผู้หนึ่งซึ่งริเริ่มคิด โฟเวอส์ (Fauves) ขึ้น เขาได้รับอิทธิพลส่วนใหญ่จากวลาแมง มาติสส์ และเซซาน ในปีก่อน ค.ศ. 1914 เขามักเขียนภาพด้วยสีสดใสและบางทีก็ผสมผสานเทคนิกการจุดๆ สี (Pointillism) ลงไปด้วยต่อมาในปี ค.ศ. 1919 เขาเริ่มทำงานเข้าสู่กฎเกณฑ์ของตนเอง และมักจะใช้สีน้ำตาลและสีเขียวมะกอก ซึ่งเป็นงานยุคหลัง โฟเวอส์ เป็นศิลปะร่วมสมัยกับเอ็กเพรส-ชั่นนิสม์" (น. ณ ปากน้ำ. 2532 : 234) อังเดร เดอแรง เป็นศิลปินเด่นอีกคนหนึ่งในลัทธิโฟวิสม์ ที่แสดงความเป็นโฟวิสม์ด้วยรอยแปรงที่ดุเดือดเลือดพล่านแสดงถึงความบึกบึนในโครงสร้างเขานิยมเขียนภาพทิวทัศน์ แม่น้ำ สะพาน ทั้งในฝรั่งเศสและอังกฤษ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2532 : 43) เดอแรงนับเป็นศิลปินที่มีความเด่นชัดในการใช้สี ซึ่งจะเห็นความแตกต่างของผลงานกับศิลปินในกลุ่มเดียวกันมักจะสร้างการจัด องค์ประกอบด้วยการจัดรูปทรงให้กลมกลืนและประสานสัมพันธ์กับสีและชอบใช้สีดำกั้นขอบมีลักษณะคล้ายๆ งานสเตนกลาส (อัศนีย์ ชูอรุณ. สัมภาษณ์. 2542)

2.4 โมริซ วลามิงค์ (Maurice Vlaminck. 1876 – 1958)

เป็นศิลปินชาวฝรั่งเศส เกิดเมื่อวันที่ 4 เมษายน ค.ศ. 1876 ใกล้ Les Halles ศูนย์กลางตลาดข่าว ปารีส พ่อของเขาเป็นชาว Flander เป็นช่างตัดเสื้อก่อนที่จะมาเป็นครูสอนดนตรี (ไวโอลีนและเปียโน) ซึ่ง วลามิงค์เองก็เรียนดนตรีด้วย ในเวลาเดียวกันนั้น เขาเชี่ยวชาญการเต้นรำ เล่นไวโอลีน เขาชอบการแข่งขัน จักรยาน และเป็นนักแข่งจักรยานที่มีความสูง 6 ฟุต (1.80 เมตร) เขามีร่างกายที่แข็งแรงมาก มีน้ำหนักถึง 80 กิโลกรัม (180 Lbs) ต่อมาเขาได้ยกเลิกกิจกรรมที่เขาชอบทั้งหมดไปเมื่ออายุ 18 ปี และได้แต่งงานมีลูกสาว 2 คน ในเดือนกรกฎาคม ค.ศ. 1900 ก่อนที่เขาจะได้พบกับเดอแรงนั้น เขามิได้ฝึกฝนการสร้างสรรค์งานศิลปะ ตามแบบทางการ และค้นพบวิธีการวาดภาพด้วย นักเขียนที่ชื่อ Henri Regal วลามิงค์ ศรัทธาในงานของ ฟานโก๊ะอย่างมาก จนถึงกล่าวว่าฟานโก๊ะเป็นยิ่งกว่าบิดาเขาเสียอีก และบ่อยครั้งที่เขาไปที่ Azon Cafe สถานที่ ที่เขาชอบไปบ่อยๆ ก็มี Max Jacob Van Dongen Picasso และ Apolli naire ผลงานของฟานโก๊ะ (Van Gogh) มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะของเขามาก และต่อมาเขากับเดอแรงได้เข้าร่วมกลุ่มโฟวิสม์ โดย การชักชวนของมาติสส์ ได้แสดงงานครั้งที่ Salon d' Automne ปี 1905 งานที่มีชื่อ "Wild beact Cage" งานของวลามิงค์แสดงออกเกี่ยวกับแรงกระตุ้นระหว่างเส้นและสีที่รุนแรง เช่น ภาพทิวทัศน์ด้วยต้นไม้สีแดง (Landsape with Red Trees 1906)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงงานของวลามิงค์ไว้ว่า

> วลามิงค์ เขาเป็นศิลปินเด่นอีกคนหนึ่งในรูปแบบนี้ วลามิงค์ผู้เคยแสดงรอยแปรงและสีจัดจ้านในยุคสมัยแรกกลับพัฒนาให้นุ่มนวลลงในระยะหลัง การใช้สีก็กลับนิยมกลุ่มน้ำตาลและกลุ่มสีเทามากขึ้น ซึ่งการเปลี่ยนแปลงเช่นนี้เป็นปกตินิสัยของศิลปินแต่ละคน บางคนก็ยึนกรานรูปแบบและทรรศนะของตนเองไปตลอดชีวิตการทำงาน ในขณะที่ศิลปินบางคนเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว หรือศิลปินบางคนเปลี่ยนแปลงค่อยเป็นค่อยไป (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2532 : 43)

น. ณ ปากน้ำ กล่าวถึงวลามิงค์ไว้ในหนังสือ "ความเข้าใจในศิลปะ" ความว่า

> วลามิงค์ ผู้แสดงออกซึ่งความรุนแรงเป็นจิตรกรในกลุ่มโฟเวอส์เขาได้ร่วมทำสตูดิโอกับเดอแรง เขียนรูปร่วมกันตลอดมา สองคนนี้ห่วงที่การเขียนกล้าหาญ รุนแรงฉับพลันนอกจากจะเขียนรูปยังเป็น นักเขียน นักไวโอลิน นักขี่จักรยาน ชอบความเร็วชอบฝูงชน และทำสิ่งอันเป็นที่น่าขบขัน เขาเป็นผู้นิยมผลงานของแวนก๊อก และเซซานไม่ชอบคิวบิสม์ เพราะถือว่าเป็นเรื่องที่นอกเหนือสติปัญญาของเขาและนิยมเขียนภาพเกี่ยวกับทิวทัศน์ ให้มีลักษณะคล้ายๆ เกิดพายุ โดยใช้อารมณ์รุนแรง ท้องฟ้าใช้เทคนิคการเขียนโดยใช้แปรงป้ายสีเป็นปื้นอย่างฉับไว ลักษณะภาพเขียนเขาที่ทำคล้ายงานของเขา กรูเบท์ อย่างมากงานของวลามิงค์ เป็นแบบฉบับโฟเวอส์อันแปลว่า สัตว์ป่าโดยแท้ ศิลปะแบบนี้ ได้ยึดถือสีคู่ สเปคตรัม และนับถือทฤษฎีของโกแกง (น. ณ ปากน้ำ. 2532 : 272)

ในประเด็นเดียวกัน อัศนีย์ ชูอรุณ กล่าวถึงผลงานวลามิงค์ ไว้ว่า วลามิงค์เป็นศิลปินในกลุ่มโฟฟที่ ชอบใช้เส้นในภาพมากกว่าสีคือ ค่อนข้างอิสระคล้ายกับเดอแรง โดยมากมักจะใช้เส้นให้สัมพันธ์กับเนื้อหาแล้ว แสดงออกโดยเขียนความรู้สึกของตนเป็นหลักส่วนใหญ่ เนื้อหาจะเป็นภาพทิวทัศน์และสิ่งแวดล้อม (อัศนีย์ ชูอรุณ. สัมภาษณ์. 2542)

Jean Clay แสดงความเห็นเกี่ยวกับเดอแรง ไว้ว่า

> Derain ระบุว่า สัญญลักษณ์เกี่ยวข้องกับทฤษฎีของเขาของสีที่แท้จริง ขั้นแรกของทั้งหมด ที่นั่นไม่มีในธรรมชาติเลยต่อไป สีแดงชาดก็จะเหมือนสีแดงชาดเสมอ สีเหลืองก็จะเป็นเหมือนสีเหลืองเสมอ ในอีกไม่ช้าก็จะหยุดความน่าขันหรือความเดิม ศตวรรษจะมีสีน้อยและความน่ากลัวของสีน้อยมาก จะมากับโปสเตอร์และบรรจุหีบห่อมันจะกลายเป็นเงื่อนไข สิทธิพิเศษของสินค้าในเมืองทั้งหมด จะมีน้อยด้วยเหมือนกัน เหมือนกับ Georges Ribement-Dessaigness ได้บรรยายสิ่งเหล่านั้นว่า ความน่ากลัวของชานเมืองที่เหลืออยู่รอบเมืองนั้นจะมีการหายสาบสูญในสีที่ออกมาในสัดส่วนที่มีสีเทาน้อยๆ "ความยิ่งใหญ่ที่ชัดออกมาของแสงแดดนั้น จะเปิดเผยออกมาทางด้านบนลงมาข้างล่างบนผ้าใบกับทัศนคติไปที่ไหนๆ ที่นั่นผลักคุณไม่สามารถที่จะแสดงออกว่าถูกต้องและสอดคล้องกับของวิธีปฏิบัติที่แสดงด้วยภาพ (Jean Clay. 1978 : 40)

และในปี 1919 หลังจากที่เขาประสบความสำเร็จในการประกวดที่ห้องแสดงภาพ The Drvet Gallery, เขาได้ซื้อบ้านใน Valmandais ซึ่งอยู่ทางตะวันตกเฉียงเหนือของปารีส (Paris) นอกจากงานสร้างสรรค์ทางศิลปะเขามีงานเขียนมากกว่า 20 เล่ม ในลักษณะนวนิยาย ประพันธ์บทกวี และบันทึกเรื่องราวต่างๆ ซึ่งเขามีรายได้จากการเขียนหนังสือ และเขาตายใน Rueil La Gadeliere ในปี 1958 รวมอายุได้ 82 ปี

2.5 ราอูล ดูฟี (Raoul Dufy. 1877 – 1953)

เกิดที่เมือง Le Havre ในประเทศฝรั่งเศส ตรงกับวันที่ 3 มิถุนายน ค.ศ. 1877 เป็นครอบครัวซึ่งไม่ร่ำรวยอะไร แต่ก็ดูจะสมบูรณ์ ด้วยความรักความอบอุ่นระหว่างพ่อแม่ พี่น้อง บิดาของเขาเป็นผู้จัดการธุรกิจให้กับนักการเมืองผู้หนึ่ง ซึ่งเป็นธุรกิจเกี่ยวกับการทำโลหะ ยามว่างวันใดก็ตาม บิดาของเขาจะเล่นออแกนเสมอสนับสนุนให้ลูกๆ ทุกคนชอบและรักในทางดนตรี ดูฟีมีพี่น้องทั้งหมด 5 คน เป็นชาย 3 คน ชีวิตในวัยเด็กนั้นยากจนมาก ทุกชีวิตในครอบครัวต่างก็ช่วยกันทำมาหากิน แต่กับเสียงเพลงหรือดนตรีแล้วครอบครัวของเขาไม่เคยพลาดฟัง แม้บางครั้งจะอดอาหารเพื่อนำเงินไปฟังดนตรีก็ตาม เขาเป็นคนมีแววศิลปะตั้งแต่เป็นเด็กแต่ด้วยครอบครัวที่ยากจน จึงจำเป็นที่จะต้องหาเลี้ยงชีพมากกว่าที่จะไปสนใจในการวาดเขียน เขาเคยพูดว่าถ้าเขาไม่สามารถที่จะเขียนภาพได้ เขาจะเป็นพ่อค้าที่ร่ำรวยเพื่อหาเงินมาซื้อภาพดีๆ สะสมไว้ งานของดูฟีแสดงออกถึงลักษณะของการใช้ฝีแปรงที่หยาบๆ ชอบความเคลื่อนไหวเนื้อหาส่วนใหญ่เป็นลักษณะภาพทะเล ผลงานมักจะเป็นการจัดเชิงตกแต่ง ลวดลายมักจะประดิษฐ์ ประดอย (อัศนีย์ ชูอรุณ. สัมภาษณ์. 2542) คราวไปชมงานแสดงภาพเขียนของเซซาน ครั้นเมื่อคบหาสมาคมกับปิกาสโซก็ได้พัฒนาความคิดนี้ออกไปอีก ในภาพวาดคนเปลือยของเขายุคนี้ เน้นให้เห็นการเอาใจใส่ในโครงสร้างของรูปทรงอย่างชัดเจน รูปร่างมีความง่ายและตัดเส้นรอบนอกของรูปด้วยสีดำ หนักและหนา พื้นหลังภาพ (Background) รายละเอียดปรากฏเป็นรูปสี่เหลี่ยมใหม่มีแง่มีมุมระหว่างปี ค.ศ. 1908 – 1909 เขาออกไปวาดภาพทิวทัศน์ไว้หลายภาพ โดยเริ่มต้นจากหลักความคิดของพอล เซซาน แล้วค่อยพัฒนาเข้าสู่หลักทฤษฎีของลิทธิคิวบิสม์ เช่น หลีกเลี่ยงการใช้หลักเกณฑ์เก่าๆ ที่ทำให้ภาพเกิดมิติ และรูปวัตถุในช่องว่าง

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงดูฟีไว้ในสารานุกรมสำหรับเยาวชนชุดศิลปะและงานสร้างสรรค์ ทัศนศิลป์สมัยใหม่ ความว่า

เขาเริ่มต้นเปลี่ยนแปลงลักษณะจิตรกรรมของเขา สีสันให้ความรู้สึกคล้ำลงแสดงถึงอิทธิพลจากผลงานของเซซานในช่วงปลาย และสัมพันธ์กับศิลปะบาศนิยมในตอนต้น พร้อมกันนั้นดูฟีได้สร้างสรรค์ภาพพิมพ์และไม้ และพิมพ์ภาพออกมาด้วยสีสันอันสดใส หลังจากนั้นดูฟีก็ละทิ้งแนวทางศิลปะยาศนิยมของเขาทันที หันไปพัฒนาแนวทางจิตรกรรมในลักษณะตกแต่ง สีสันสดใสและเส้นที่อิสระเสรีของเขาต่อไป โดยภาพรวมจิตรกรรมของดูฟี แสดงออกอย่างอิสระเหมือนลีลาของภาพร่าง หรูหราและสดชื่นรื่นรมย์ใช้สีที่โปร่งบางบนพื้นสีขาว สดใส คล้ายกระจกสี ผลงานเด่นๆ เช่น ภาพเดินเล่นที่ท่าเรือ (1905) ภาพลังดู (1928) ภาพการแข่งเรือ (1938) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 30)

กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวในประเด็นเดียวกัน ความว่า "ดูฟีมีความสามารถในการใช้สีที่ลึกซึ้ง รวมทั้งการสร้างรูปทรงให้มีการตัดทอนเปลี่ยนแปลงได้อย่างดี เขาได้รับความคิดมาจากมาติสส์ให้รู้จักผลงานตามแนวคิดของเซซานในเรื่องของรูปทรงและอากาศสีที่เขาแลดูสนุกสนาน มีวิธีการระบายสีให้ดูซับซ้อนคล้ายกับการระบายสีบนกระจก ดูฟีได้นำเอาลวดลายมาตกแต่งเพิ่มเติมให้ได้จังหวะราวกับท่วงทำนองของดนตรีอันสง่างาม" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 132 – 133)

ในขณะที่ผลงานของดูฟีได้สร้างสรรค์ผลงานไว้มากมายโดยเฉพาะจิตรกรรมสีน้ำ และความสามารถของดูฟี ได้นำประโยชน์มาสู่สังคม เมื่อเขาได้ออกแบบลวดลายผ้าให้กับเปียงชินี ซึ่งได้รับความนิยมและได้นำไปดัดแปลงเป็นศิลปะตกแต่งบ้านและพวกเครื่องประดับกาย เขาได้สิ้นชีวิตด้วยโรคไขข้ออักเสบ เมื่อปี ค.ศ. 1953 รวมอายุได้ 76 ปี

3. ข้อมูลที่เกี่ยวกับศิลปะลัทธิโฟวิสม์

3.1 ที่มาของแนวคิด

กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวไว้ว่า โฟวิสม์เป็นหนี้ต่อความคิดของศิลปินรุ่นก่อนอย่างมาก โดยเฉพาะพอล เซซาน ฟานโก๊ะ และข้อคิดบางประการของโกแก็ง ดังเช่นจดหมายของเซรูซิเอร์ หัวหน้ากลุ่มนะบีส์ ที่มีไปถึงเพื่อนโดยกล่าวถึงกลุ่มโฟวิสม์ว่า

กลุ่มใหม่นี้บรรลุถึงจุดประสงค์ของพวกเขา ความคิดของกลุ่มนี้คือระบายตามอารมณ์ แต่ที่เด่นที่สุดคือ การศึกษาของพวกเขาทำอย่างฉลาดและมีเหตุมีผลมาก การแสดงออกก็กระทำอย่างมีประสิทธิภาพ มันเป็นความคิดเดียวกันกับของเราเมื่อ 15 ปีก่อนโน้น เท่ากับพวกโฟวิสม์ได้นำความคิดของโกแกงมาใช้ไม่น้อยทีเดียว แต่กับความคิดของเซอร่าต์ในลัทธินีโออิมเพรสชั่นนิสม์แล้ว มาติสส์ประกาศอย่างชัดเจนว่า "พวกโฟวิสม์ได้สลัดตนเองออกจากพวกดิวิชั่นนิสม์อย่างสิ้นเชิง พวกนีโออิมเพรสชั่นนิสม์และพวกคล้อยตามลัทธินี้ ซึ่งเรียกตัวเองว่าพวกดิวิชั่นนิสม์นั้น ความจริงก็เป็นพวกอิมเพรสชั่นนิสม์นั่นเอง (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 125)

วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงความคิดไว้ว่า

นักคิดและนักประวัติศาสตร์ศิลป์หลายคน เสนอทรรศนะว่า นอกจากการเปลี่ยนแปลงภายในศิลปะแล้ว สภาพแวดล้อมและสภาพการณ์หลายต่อหลายอย่างในช่วงเวลานั้น ก็ผลักดันหรือมีส่วนหล่อหล่อมให้ศิลปกรรมช่วงนั้นเปลี่ยนแปลงอย่าง

#153005
ว.2

เข้มข้นอีกด้วย เช่น ความเก็บกดจนระเบิดเป็นสงครามโลกครั้งแรก การแยกตัวระหว่างรัฐกับศาสนจักรในฝรั่งเศส การพัฒนาการปกครองในเยอรมัน รวมทั้งความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ซึ่งปัจจัยนี้ย่อมผลักดันทั้งทางตรงและทางอ้อม ทั้งรูปธรรมและนามธรรม (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2532 : 39)

อารี สุทธิพันธุ์ แสดงความคิดเห็นไว้ในหนังสือศิลปนิยมไว้ว่า

ศิลปินกลุ่มโฟวิสม์ พัฒนาจากความคิดเห็นส่วนรวมของศิลปิน ในกลุ่มเดียวกันในอันที่จะสร้างงานใหม่ๆ งาน อันจะแสดงลักษณะของยุคที่ศิลปินมีชีวิตอยู่ พวกโฟวิสม์ซึ่งเลิกล้มความเชื่อเก่าๆ หลักเกณฑ์โบราณ โดยสร้างเรื่องราวขึ้นใหม่ เป็นเรื่องที่ศิลปินเห็นว่าเหมาะสมสำหรับยุคตน ศิลปินโฟวิสม์นี้ได้รับอิทธิพลจากโพสท์อิมเพรสชั่นนิสม์ และนีโออิมเพรส-ชั่นนิสม์ (อารี สุทธิพันธุ์. 2528 : 207)

วีรวรรณ มณี เสนอความคิดเห็นในประเด็นเดียวกันนี้ไว้ว่า

ศิลปินโฟฟมุ่งหมายหลุดพ้นจากภาวะแวดล้อมอันจำกัดเหล่านั้น ด้วยการหวนกลับไปใช้สีที่ โกแกง ซอราต์ และแวนโก๊ะเคยใช้ นั่นก็คือ การใช้สีที่จงใจใช้ไม่ให้บรรยายลักษณะวัตถุใดๆ ในธรรมชาติเลย บางครั้งพวกโฟฟอาจแต้มสีลงไปในบริเวณเล็กๆ หรือเป็นจุดคล้ายฝีแปรงของพวกนีโออิมเพรสชั่นนิสม์ แต่สีเหล่านี้เป็นสีที่จัดกว่าและไม่ทำตามหลักทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ในภาพโฟฟนั้นอาจจัดด้วยลำพังสีล้วนๆ ซึ่งดูแล้วอาจเป็นสัญลักษณ์มากกว่าเหมือนจริง (วีรวรรณ มณี. 2538 : 189)

โกสุม สายใจ แสดงความเห็นลงในหนังสือสีและการใช้ ความว่า

ศิลปินลัทธิโฟวิสม์เป็นรูปแบบของการใช้สีอีกวิธีหนึ่ง ที่ใช้รูปทรงอิสระร่วมกับรูปทรงดัดแปลงจากธรรมชาติ ประกอบกับการใช้สีสันที่สดใส และบางครั้งก็นำสีตรงกันข้ามหรือสีตัดกันมารวมกัน ในภาพอันเป็นการแสดงถึงอิสระเสรีในการใช้ของศิลปิน โดยเน้นลีลา จังหวะ การวางสี และพลังของสี ให้เปล่งประกายความงามมากกว่าเรื่องราวที่ปรากฏในภาพ (โกสุม สายใจ. 2536 : 99)

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ เสนอความคิดเห็นไว้ในหนังสือ ความเข้าใจศิลปะไว้ว่า

โฟวิสม์มีแนวความเห็นในการแสดงออกถึงปัจจัยหรือแก่นแท้จริงของเรื่องราว และอารมณ์มากกว่ารูปร่างที่ปรากฏออกมาภายนอก ศิลปินต้องการแสดงอารมณ์และความรู้สึกภายในให้ปรากฏออกมา ในรูปลักษณะที่ผิดจากสภาพความเป็นจริงเป็นอันมาก ศิลปะในตอนนั้นมีทั้งน่ารัก น่าเกลียด แต่ส่วนมากมักจะน่าเกลียดน่ากลัว เพราะการแสดงออกต้องการจะระบายอารมณ์ที่ถูกกดดันภายในออกมา เป็นงานศิลปะด้วยสีและการตกแต่งที่ค่อนข้างจะดื่นเต้นรุนแรง และหยาบกระด้าง นับว่าเป็นการแสดงถึง สัญชาตญาณหรือความรู้สึกเกิดขึ้นในใจของศิลปินเอง (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2528 : 164)

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับแนวคิดของศิลปินกลุ่มโฟวิสม์ ในหนังสือศิลปะร่วมสมัย จดหมายเหตุ ไว้ว่า

> แนวคิดของศิลปินกลุ่มนี้ ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปินกลุ่มโพสท์อิมเพรสชั่นนิสม์ (Post Impressinism) เช่น วินเซ้นต์ แวนโก๊ะ (Vincent Van Gogh. 1853 – 90) ปอล โกแกง (Paul Gauquin. 1848 – 1903) และ ปอล เซซาน (Paul Cizanne. 1839 – 1906) เป็นต้น ลักษณะพิเศษของจิตรกรรมกลุ่มโฟวิสม์ คือ เน้นการใช้สีสว่าง สดใส รุนแรง เพื่อให้เกิดอารมณ์และความงามที่เรียบง่าย โดยตัดรายละเอียดของรูปทรงออกไป (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2534 : 89)

อารี สุทธิพันธุ์ แสดงแนวคิดของโฟวิสม์ไว้ว่า

> Fauvism แย้งกับแนวคิดในการเลียนแบบของพวก Academic ที่เน้นการรักษารูปทรงของอดีต เพราะพวก Fauvism เมื่อสร้างผลงานเสร็จแล้วไม่มีใครสามารถเลียนแบบได้ ซึ่งอาจได้จากการลอกเลียนแบบศิลปินรุ่นก่อนในพิพิธภัณฑ์ลูฟว์ ของ Matisse ก็ได้ หลังจากนั้นก็ได้เป็นรูปแบบที่ไม่สามารถลอกเลียนต่อไปได้ จะลอกเลียนได้จะต้องศึกษาแนวคิดการกระทำของศิลปินรุ่นก่อนแล้วมาเลือกคัดตัดทอนที่เราเห็นว่ามีนัยสำคัญ มี Significant form ที่ควรพัฒนา อาจเป็นต้นคิดของ R & D ในปัจจุบันก็ได้ ประกอบกับการเรียนการสอนศิลปะ ใน Bzuse-arts เน้นความสำคัญที่ผู้เรียน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง Gustave Monrean ครูคนหนึ่งของ Matisse ที่พยายามเน้นให้นักเรียนค้นหาตัวเอง และช่วงเวลานั้นมีจิตรกรหัวก้าวหน้าร่วมสมัยกับ Matisse หลายคน เช่น Geoages Roualt, Albert Marquet, Herri-Charles Manguin, Charles Guirin ซึ่งคนเหล่านี้มีส่วนร่วมริเริ่มให้ Fauvism มีบทบาทในสังคมเป็นอย่างมาก (อารี สุทธิพันธุ์. สัมภาษณ์. 2542)

ชาญณรงค์ ดิฐานนท์ แสดงทรรศนะเกี่ยวกับแนวความคิดไว้ว่า

> กลุ่มโฟวิสม์ได้แนวคิดและรับอิทธิพลมาจากแวนโก๊ะ และมีสมาชิกจิตรกรแบ่งออกเป็นสามกลุ่มย่อย กลุ่มที่หนึ่งเป็นพวกจิตรกรหนุ่มที่มาจากสถาบันศิลปะอาเดอลิเอร์ กลุ่มนี้มีมาติสส์กับเพื่อน และยังร่วมด้วยกับกลุ่มที่มาจากสถาบันคาร์ริแอร์ ซึ่งมีมาเกต์ กา-มวง มังแกง และบุ่ย กลุ่มที่สองคือ กลุ่มซาดู มีเดอแรงและวลามิงค์เป็นหัวเรือใหญ่ และกลุ่มที่สาม คือ กลุ่มเลอ อาฟร์ มีสมาชิกประกอบด้วย บราค ดูฟี และฟรีสซ์ ทั้งสามกลุ่มนี้มาติสส์เป็นศูนย์กลางและคอยเป็นผู้ประสานงานให้ (ชาญณรงค์ ดิฐานนท์. สัมภาษณ์. 2542)

วีรวรรณ มณี ได้แสดงทรรศนะต่อแนวคิดของลัทธิโฟวิสม์ไว้ว่า ศิลปินโฟฟนอกจากจะเป็นผู้นำความคิดแนวใหม่มาสู่วงการจิตรกรรมในศตวรรษที่ 20 พวกเขายังได้สรุปแนวคิดของโกแก็ง แวนโก๊ะ และเซอราต์ ที่ได้นำมาก่อนหน้านี้แล้ว (วีรวรรณ มณี. สัมภาษณ์. 2542)

3.2 เนื้อหาของภาพ

อัศนีย์ ชูอรุณ ได้เสนอความเห็นไว้ว่า เนื้อหาของโฟวิสม์ส่วนใหญ่ใช้ธรรมชาติเป็นต้น เช่น ภาพทิวทัศน์ต่างๆ คน และสิ่งที่เขาเห็นอยู่เบื้องหน้า โดยไม่คำนึงถึงความเหมือนชอบใช้สีที่รุนแรง และฝีแปรงหยาบๆ ไม่ชอบแสดงบรรยากาศ และการใช้สีที่ปะทะกันอย่างแรงของสีส่วนใหญ่เขียนจากความรู้สึก (อัศนีย์ ชูอรุณ. สัมภาษณ์. 24 – 2 – 42)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงความเห็นไว้ในหนังสือศิลปะสมัยใหม่ไว้ว่า การแสดงออกของกลุ่มโฟวิสม์อันเต็มไปด้วยความหมาย ในภาพจะเป็นรูปคนหรือรูปอะไรก็ได้ อากาศอันว่างเปล่าซึ่งห่อหุ้มสรรพสิ่ง สัดส่วนทุกๆ อนูของภาพจะได้รับการปฏิบัติอย่างดี การจัดองค์ประกอบภาพ องค์ประกอบนั้นคือการจัดแสงเงาของสิ่งต่างๆ ตามหลักวิชามัณฑนศิลป์ยังมีสิ่งต่างๆ อีกมากมายที่จิตรกรลัทธิโฟวิสม์สามารถใช้อำนาจทำได้ เพื่อแสดงความปรารถนาต่ออารมณ์ ความรู้สึกของเขา (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 128)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้เสนอความคิดเห็นเกี่ยวกับเนื้อหาไว้ในหนังสือไว้ว่า โฟวิสม์พัฒนาอย่างเข้มข้นอยู่ในช่วงหนึ่งทศวรรษ ถ้าพิจารณาสภาพการแสดงออกแล้วจะพบว่า ศิลปินในลัทธิโฟวิสม์นิยมเขียนภาพทิวทัศน์ มุมในบ้าน คน ภาพเหมือน ภาพเปลือย สะพาน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2532 : 46)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเนื้อหาความว่า ศิลปินลัทธิโฟวิสม์เน้นรูปทรงที่ประสานกันระหว่างบุคคลและกรอบภาพบุคคล และสังคมในอดีต เช่น ศิลปะแอฟริกา บุคคลและเสรีภาพในการแสดงออกเป็นทิวทัศน์ ภาพคน ภาพหุ่นนิ่ง ภาพคนคล้าย โดยถือความเด็ดเดี่ยวของการป้ายสีให้สัมพันธ์กับการใช้สีตรงข้าม (อารี สุทธิพันธุ์. สัมภาษณ์. 2542)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเนื้อหาของกลุ่มโฟฟ ความว่า "เนื้อหาของภาพไม่เกี่ยวกับการเมือง ดูเหมือนว่ากลุ่มโฟฟไม่สนใจสิ่งที่รุนแรง สิ่งที่ประหัดประหาร สิ่งที่น่ากลัว สิ่งที่น่าขยะแขยง ชอบสิ่งสวยงาม สิ่งที่รื่นรมย์เป็นพวกสุขนิยม มองโลกในแง่ดี พวกโฟวิสต์ไม่มีปัญหาทางจิต ไม่ชอบการเมืองเหมือนเอ็กเพรสชั่นนิสม์ ซึ่งสร้างงานคล้ายกันแต่ของเยอรมันสร้างงานแบบทุกข์นิยม แบบเก็บกด ชอบแสดงออกทางการเมือง" (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์. 2542)

โกสุม สายใจ แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเนื้อหาความว่า "จิตรกรลัทธิโฟวิสม์สนใจเนื้อหาสองลักษณะคือ เนื้อหาหรือเนื้อเรื่องที่เกี่ยวกับธรรมชาติ หรือเหตุการณ์ต่างๆ ในสังคมซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากเซซาน ลักษณะที่สอง เนื้อหาที่เกี่ยวกับการแสดงออกของอารมณ์และความรู้สึก และปฏิเสธรูปแบบเหมือนจริงตามที่ตาเห็นหรือตามที่เหมือนธรรมชาติโดยสิ้นเชิง" (โกสุม สายใจ. สัมภาษณ์. 2542)

วีรวรรณ มณี แสดงทรรศนะในประเด็นเดียวกันไว้ว่า "ศิลปินโฟฟแม้ว่าจะยังคงเขียนภาพที่เป็น Objective world เช่น ภาพวิว ภาพคน และภาพหุ่นนิ่งก็ตามแต่ พวกเขาก็ทำสิ่งเหล่านั้นให้ลดดัดทอน (Abstract) ด้วยการลงสีที่ไม่เหมือนกับธรรมชาติ การใส่สีจัดและสีสดลงไปเลยแบบนั้นทำให้สีหมดหน้าที่ บอกว่าสิ่งนี้สิ่งนั้นคืออะไร ในเวลานี้สีมีหน้าที่ใหม่ที่ไม่เกี่ยวกับเนื้อหาหรือวัตถุ" (วีรวรรณ มณี. สัมภาษณ์. 2542)

จากข้อมูลข้างบน ที่กล่าวถึงแนวความคิดและเนื้อหาของภาพที่ศิลปินในกลุ่มโฟวิสม์ต่อต้านศิลปินแบบหลักเกณฑ์โบราณ เป็นแนวความคิดที่แสดงออกตามอารมณ์ความรู้สึกของตนเองเป็นใหญ่ โดยไม่คำนึงถึงความจริงในธรรมชาติ เพราะฉะนั้น ผลงานศิลปะจึงกลายเป็นผลลัพธ์ของการแสดงออกของศิลปินลัทธิโฟวิสม์เพื่อที่จะสื่อให้ผู้ดูได้รู้ถึงลักษณะและเข้าใจความรู้สึกนั้น

3.3 กลวิธีการสร้างสรรค์

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงความเห็นในหนังสือทฤษฎีสีเพื่อการสร้างสรรค์ไว้ว่า "จิตรกรรมโฟวิสม์เริ่มแสดงมโนทัศน์ใหม่ในเชิง "สีเพื่อสี" ได้อย่างชัดเจน จิตรกรรมสนามสี จากทศวรรษที่ 1940 สีและรูปทรงผสานอยู่ด้วยกัน ไม่สามารถแยกปรากฏการณ์ของสีและรูปทรงออกจากกันได้ เราจะสัมผัสชื่นชมกับจิตรกรรมสนามสีโดยรับรู้เกี่ยวกับสีโดยตรง มองเห็นสี เข้าใจสี และชื่นชมสี อย่างที่สีเป็นสี สีอันบริสุทธิ์ งดงาม ไม่เกี่ยวข้องกับสาระในเชิงจิตวิทยาหรืออารมณ์ ศิลปินไม่สนใจกับรูปทรงตามธรรมชาติกับสิ่งแวดล้อม ไม่สนใจการตอบสนองในเชิงความรู้สึกสัมผัส ซึ่งสัมพันธ์กับธรรมชาติสิ่งแวดล้อม แต่พุ่งความสนใจไปสู่สีเป็นประการสำคัญ" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 23)

สรุปที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

เป็นการพัฒนาทางด้านการแสดงออกในรูปแบบของงานจิตรกรรมที่ต้องการแสดงออกโดยยึดความรู้สึกของตนถ่ายทอดออกมาเป็นรูปแบบที่ใช้สีรุนแรง สดใส ซึ่งนอกจากลัทธิโฟวิสม์จะได้รับอิทธิพลแนวความคิดต่างของสภาพสังคมในช่วงเวลาที่สับสน ถึงแม้ได้รับอิทธิพลจากฟานโก๊ะและโกแกงในช่วงคริสตศวรรษที่ 20 เกิดการเปลี่ยนแปลงศิลปะครั้งใหญ่ที่ทำให้เกิดการถ่ายทอดรูปแบบ แนวความคิดที่ให้ความสำคัญต่อความรู้สึกที่ได้รับจากภายนอก และเกิดจากศิลปินมีแนวความคิดร่วมกัน ซึ่งแสดงออกในแบบลักษณะของศิลปะโฟวิสม์ คือ การระบายสีตามอารมณ์และมุ่งเน้นการแสดงออกของตนเอง พยายามหลีกเลี่ยงที่จะเผชิญหน้าโดยตรงกับความจริง เพราะศิลปินพยายามปิดบังโลกที่แท้จริง ส่วนเนื้อหาของภาพเป็นการนำสภาพแวดล้อม ได้แก่ ภาพต้นไม้ ภาพสะพาน ภาพแม่น้ำ ภาพทะเล และสภาพสังคมปัจจุบัน ได้แก่ อาคาร และสิ่งก่อสร้างต่างๆ ทั้งนี้ ศิลปินต้องการที่จะสะท้อนความรู้สึกแห่งตนออกมา

อารี สุทธิพันธ์ เสนอความคิดเห็นไว้ในหนังสือศิลปนิยมไว้ว่า

> ในการแสดงออกของมาติสส์ กล่าวว่ามีวิธีการแสดงออกอยู่ 2 วิธีด้วยกัน คือ การแสดงออกอย่างหยาบๆ และแสดงออกโดยให้เร้าอารมณ์ทางศิลปะ มาติสส์เขียนบทความทางศิลปะไว้มาก เช่น บทความเกี่ยวข้องกับการจัดภาพ ทฤษฎีสี (Notes of 1908) ซึ่งเป็นแนวในการแสดงออกของศิลปินในกลุ่มโฟวิสม์นี้ เช่น กล่าวว่าคำว่าการแสดงออกตามทัศนะของข้าพเจ้าไม่หมายถึง การแสดงออกทางท่าทาง หน้าตา แต่เป็นการแสดงออกด้วยความรู้สึก การจัดภาพทั้งหมดเป็นการแสดงออกทั้งสิ้น หมายถึงว่า พวกโฟวิสม์ซึ่งระบายสีตามความรู้สึกภายในของตนต่อความเป็นอยู่ของชีวิต โดยพยายามถ่ายทอดรูปร่างวัตถุอย่างชัดเจนหยาบๆ ดูพอรู้ด้วยลักษณะรุนแรงของสี เส้น และส่วนประกอบทางศิลปะ ใช้สีแท้ๆ โดยให้แสดงออกทั้งความกลมกลืน และความตัดกันของสีพร้อมกัน โดยไม่ต้องกลัวว่ารูปเขียนนั้น จะถูกต้องตามหลักเปอร์สเปคตีฟหรือไม่ ทั้งสีและเส้น (อารี สุทธิพันธ์. 2528 : 207)

โกสุม สายใจ ได้เสนอความคิดเห็นไว้ในหนังสือ และการใช้สีไว้ว่า "ศิลปินลัทธิโฟวิสม์ (Fuavism) เป็นรูปแบบของการใช้สีอีกวิธีหนึ่ง ที่ใช้รูปทรงอิสระร่วมกับรูปทรงดัดแปลงจากธรรมชาติ มาประกอบกับการใช้สีสันที่สดใส และบางครั้งก็นำสีตรงกันข้ามหรือสีตัดกัน มาใช้ร่วมกับภาพอันเป็นการแสดงถึงอิสระเสรีในการใช้สีของศิลปิน โดยเน้นลีลา จังหวะ การวางสี และพลังของสีให้เปล่งประกายความงามมากกว่าเรื่องราว

ในขณะเดียวกันอารี สุทธิพันธุ์แสดงทรรศนะต่อเทคนิคและกระบวนการโฟวิสม์ความว่า

Fauvism ให้เทคนิคกระบวนการต่อผู้สร้างจิตรกรรมในด้านการใช้สีให้รู้สึกว่าตัดกันอย่างรุนแรง (Simul-taneous Contrast) โดยเฉพาะการระบายสีคู่ตรงข้ามสีหนึ่งก่อนทิ้งคอยไว้จนได้เวลาเหมาะพอ สมควร แล้วระบายสีคู่ตรงข้ามอีกสีหนึ่ง สีคู่นั้นจะผสมกันข้างในบริเวณที่ยังไม่แห้ง และไม่ผสมกัน แสดงกำลังส่องสว่างชัดเจนในบริเวณที่แห้งแล้ว นับว่าเป็นกลวิธีหรือเทคนิคใหม่สำหรับจิตรกรศตวรรษที่ 20 เป็นอย่างมาก (อารี สุทธิพันธุ์. สัมภาษณ์. 2542)

กำจร สุนพงษ์ศรี แสดงทรรศนะในประเด็นนี้ว่า

จิตรกรโฟฟใช้กลวิธีแบบไดเร็คเพ้นท์ติ้ง (DIRECT PAINTING) คือ ใช้วิธีป้ายสีโดยตรง ไม่ใช้วิธีเกลี่ย "พวกโฟวิสม์จะนำลีลาของเส้นมาใช้ใหม่ เช่น ตัดเส้นรอบนอกของสิ่งต่างๆ เพื่อเน้นให้เด่นชัดมีรูปแบบง่ายๆ เรียบๆ ต้องการแสดงทั้งรูปทรงและแสงไปพร้อมกัน สีที่จิตรกรกลุ่มนี้นิยมใช้อย่างมากมีสีเขียว ส้ม น้ำเงิน สีแดงของอิฐ และสีม่วง พวกเขาใช้สีตัดกันอย่างรุนแรงแต่อยู่กันได้อย่างประสานสัมพันธ์ ทำให้เกิดความขัดแย้งกันอยู่ภายในส่วนร่วมผลที่ออกมาของภาพบางภาพดูนุ่มนวลและเด่นชัด จังหวะ ลีลา และสีจะทำหน้าที่สำคัญมากกว่าสิ่งใดทั้งหมด (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์. 2542)

วีรวรรณ มณี เสนอความคิดเห็นในประเด็นเดียวกันไว้ว่า

ศิลปินโฟฟใช้สีสดล้วนๆ ในการแสดงระนาบ และแสดงวัตถุ ไม่ว่าจะอยู่ใกล้หรือไกล แม้แต่การให้แสงเงาก็เป็นบริเวณของสีสดๆ ทั้งสิ้น ซึ่งอาจเล่นสีร้อนหรือเย็นได้ สีที่ใช้ในภาพของศิลปินโฟฟมิได้ใช้ตามที่ตาสัมผัส หากแต่ว่าใช้ตามอารมณ์และความพอใจของศิลปินเอง สีจัดๆ ที่สดใสสีหนึ่งจะอยู่เคียงกับอีกสีหนึ่งเป็นฝีแปรงหลวมๆ ที่แต้มต่อตัดกันไปให้เกิดพื้นผิวภาพที่มีสี เพื่อแสดงอารมณ์ของสีในตัวมันเองอย่างอิสระ เป็นการแสดงความพอใจในการเล่นสีของจิตรกร (วีรวรรณ มณี. 2538 : 189)

ชาญณรงค์ ดิฐานนท์ แสดงทรรศนะต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไว้ว่า

พวกโฟวิสต์จะนำเสนอลีลาเส้นเข้ามาใหม่ เช่น ใช้เส้นเน้นตัดรูปรอย นอกจากสิ่งต่างๆ และมักจะใช้สีตัดกันอย่างแรง แต่สีเหล่านั้นก็อยู่ด้วยกันอย่างมีความสัมพันธ์ที่ประสานกัน สีที่ศิลปินในลัทธินี้นิยมใช้กันมาก คือ สีเขียว สีส้ม สีน้ำเงิน สีแดงอิฐ และสีม่วง สีเหล่านี้ทำให้เกิดความขัดแย้งกันอยู่โดยส่วนรวม แต่ผลที่ออกมาของภาพบางภาพกลับดูนุ่มนวลและเด่นชัด ทั้งจังหวะ ลีลา ซึ่งสีจะทำหน้าที่สำคัญยิ่งกว่าสิ่งใดทั้งหมด ผลงานของพวกโฟวิสตนั้นเต็มไปด้วยเสน่ห์มีลักษณะบางประการเหมาะสำหรับตกแต่งอาคารสถานที่ และเป็นแบบสัญลักษณ์นิยมงานโฟวิสม์ ไม่ค่อยเกี่ยวข้องกับเรื่องศีลธรรม จรรยา ปรัชญา หรือเรื่องความคิดเห็นทางการเมืองและสังคม งานของโฟวิสม์เกิดขึ้นในฝรั่งเศสและสิ้นสุดลงในประเทศฝรั่งเศสเท่านั้น แต่ผลพวงแห่งความคิดแบบโฟวิสม์กลับไปผูกพันคล้ายคลึงกับลัทธิคตินิยมอีกลัทธิหนึ่ง นั่นคือ ลัทธิเอ็กเพรสชั่นนิสม์ ซึ่งเจริญขึ้นในประเทศเยอรมันนี (ชาญณรงค์ ดิฐานนท์. สัมภาษณ์. 2542)

สรุปกลวิธีการสร้างสรรค์

เป็นการแสวงหาแนวทางใหม่ในการแสดงออกของศิลปินที่พัฒนาต่อเนื่องกันมา สีทำหน้าที่เป็นสื่อในการแสดงออก กล้าแสดงออกตามอารมณ์ภายในด้วยการจัดภาพและใช้สีโดยไม่คำนึงถึงความเป็นจริงที่ตาเห็นทั่วไป แต่คำนึงถึงความรู้สึกและประสบการณ์โดยตรงที่เกี่ยวข้องกับรูปทรงและมักจะแสดงด้วยรูปร่างที่หยาบด้วยเส้นและสีที่รุนแรง เป็นการใช้สีแท้ๆ ไม่พยายามลดความเข้มของสี

4. ข้อมูลทั่วไปที่เกี่ยวกับศิลปะ

4.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิด หมายถึง ที่มาของพื้นฐานทางความคิดและความเชื่อของศิลปินที่ได้พบเห็นจากสภาพแวดล้อม สังคม หรือได้จากความรู้สึกที่มีต่อสิ่งนั้น หรือการนำความรู้สึกของศิลปินในอดีต นำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรม

จากความหมายนี้ทำให้เห็นว่า ผลงานจิตรกรรมที่ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นมานั้นเป็นผลของการตอบสนองตามแนวความคิดที่ศิลปินคิดและสร้างสรรค์ขึ้น หรือเป็นผลจากที่ศิลปินได้ใช้ความพยายามคิดแก้ปัญหานั้น ในข้อนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงความคิดเห็นไว้ว่า

> ในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ศิลปินใช้ความพยายามในการแก้ปัญหา โดยใช้จิตสำนึกทั้งหมด รวมทั้งพลังสติปัญญาของเขา กระบวนการสร้างสรรค์เกี่ยวข้องกับการแก้ปัญหาภายในตัวสื่อ จิตรกรเกี่ยวข้องกับภาพความคิด (Visual Thinking) วิถีทางแก้ปัญหาได้รับการควบคุมโดยความพึงพอใจในรูปแบบ และโดยความต้องการอันสมดุลที่จะแสดงออก ซึ่งความหมายเฉพาะหน้า ถ้าความพึงพอใจรูปแบบคือทุกสิ่งทุกอย่าง ศิลปินจะพยายามค้นหาการรวมตัวของปัจจัยต่างๆ ในบริเวณว่างให้ดีเยี่ยมอย่างที่สุด แต่ความสัมพันธ์ของรูปแบบในบริเวณว่าง เป็นเพียงมรรคที่จะนำไปสู่ผล (A means to an end) ซึ่ง *"ผล"* ก็คือการสร้างความหมายให้มองเห็นได้ ความหมายที่ศิลปินปรารถนาจะแสดงออกทุกตัวเลือกของรูปร่าง เส้น สี ได้ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ในอันที่จะนำไปสู่ความหมายที่มองเห็น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 65)

ประเสริฐ ศีลรัตนา เสนอความคิดที่เกี่ยวกับสาเหตุที่มาของแนวความคิดของศิลปินในการสร้างงานจิตรกรรมในหนังสือ *จิตรกรรม* ความว่า "สาเหตุที่ทำให้จิตรกรสร้างงานจิตรกรรมขึ้นมานั้น ก็เนื่องมาจากแรงกระตุ้นบันดาลใจของ "สิ่งเร้า" นั้นเอง และความเกี่ยวเนื่องของระบบพฤติกรรมสู่การถ่ายทอดความรู้สึกออกเป็นภาพหรือผลงานในแต่ละครั้งนั้น เป็นระบบของความเกี่ยวเนื่องที่ควรทราบระหว่างสิ่งเร้า การประสานสัมพันธ์และปฏิกิริยาตอบสนอง" (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2528 : 16) นอกจากนี้ยังได้ขยายความไว้ว่า

> **สิ่งเร้า (Stimulus)**
>
> สิ่งเร้าที่เป็นตัวกระตุ้นดลใจหรือบันดาลใจให้จิตรกรเกิดปฏิกิริยาตอบสนอง จนกระทั่งสร้างงานจิตรกรรมขึ้นมานั้น แบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ

ประเภทแรก สิ่งเร้าภายนอก (External Stimulus) ได้แก่ สิ่งแวดล้อมภายนอก (Explicit Environment) ซึ่งอยู่นอกตัวจิตรกร อาจเป็นคน สิ่งของ สัตว์ วัตถุ ตลอดรวมไปถึงสิ่งที่ไม่มีตัวตนเช่น หลักศีลธรรม ขนบธรรมเนียบประเพณีในสังคมด้วย สิ่งเร้านี้ยังผลให้งานจิตรกรรมที่ปรากฏมักเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ หรือเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อมต่างๆ และเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ

ประเภทที่สอง สิ่งเร้าภายใน (Internal Stimulus) ได้แก่ สิ่งแวดล้อมภายใน (Implicit Environment) คือการกระทำของอวัยวะต่างๆ ภายในร่างกายของจิตรกรเอง กระตุ้นให้แสดงพฤติกรรมออกมา และผลงานที่ปรากฏจากการกระตุ้นเร้ามักเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด

การประสานสัมพันธ์ (Integration)

การประสานสัมพันธ์ เป็นกระบวนการทางจิตใจ (Mental processes) ที่เกิดขึ้นหลังจากได้รับการกระตุ้นจากสิ่งเร้า ทำให้จิตรกรเกิดจิตสำนึก (Consciousness) ซึ่งกระบวนการทางจิตใจที่จะทำให้จิตรกรเกิดจิตสำนึกได้นั้น แบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนด้วยกันคือ

ขั้นที่หนึ่ง ขั้นรู้ (Cognition หรือ Know) เมื่อจิตรกรได้รับการกระตุ้นจากสิ่งเร้าไม่ว่าจะเป็นภายในหรือภายนอกก็ตามก็จะเกิดการรู้จากการสัมผัส (Sensation) โดยอาศัยอวัยวะรับสัมผัสอย่างใดอย่างหนึ่ง ซึ่งสิ่งเร้าเมื่อกระทบอวัยวะสัมผัสกระแสสัมผัสจะวิ่งไปยังระบบประสาทส่วนกลางซึ่งมีศูนย์กลางที่สมอง จากนั้นมีการแปลความหมายออกมาเป็นความรู้ความเข้าใจ โดยอาศัยความจำคือความรู้เดิมหรือประสบการณ์เดิม ทำให้ความรู้เกี่ยวกับวัตถุหรือสิ่งเร้านั้นๆ เมื่อมีความรู้ในสิ่งเร้านั้นแล้วใจเราก็จะเกิดความรู้สึกขึ้นมา

ขั้นที่สอง ขั้นความรู้สึก (Affection หรือ Feeling) เป็นผลเกิดจากการรู้ เป็นลักษณะของความรู้สึกแบบง่ายๆ ซึ่งโดยทั่วไปแล้วมักเกิดจากการรับสัมผัส (Sensation) ความรู้สึกไม่ใช่กิจกรรมหรือการกระทำใดๆ ทั้งสิ้น แต่มันเป็นต้นเหตุไปสู่การกระทำ

ขั้นที่สาม ขั้นความตั้งใจหรือจงใจที่จะกระทำ (Conation หรือ Willing) เป็นผลเกิดจากความรู้สึกรู้ในสิ่งเร้าผนวกรวมเข้ากับแรงจูงใจ (Motivation) ซึ่งเป็นตัวการสำคัญที่คอยผลักดันให้จิตรกรแสดงปฏิกิริยาตอบสนองต่อการเร้าอย่างนั้นโดยเฉพาะแรงจูงใจ อาจเกิดจากภายในตัวจิตรกรเองเรียกว่า **"แรงจูงใจภายใน"** (Intrinsic motive) เป็นต้นว่าความสนใจ ทัศนคติ และความต้องการ หรืออาจเกิดจากภายนอกเรียกว่า **"แรงจูงใจภายนอก"** (Extrinsic motive) ซึ่งบางคนถือว่าแรงจูงใจภายนอกนี้เป็นแรงกระตุ้น (Incentive) เช่น การให้รางวัล การแข่งขัน และการชมเชย เป็นต้น การประสานสัมพันธ์ อันเป็นกระบวนการทางจิตที่เกิดขึ้นหลังจากการกระตุ้นของสิ่งเร้าเป็นสิ่งที่ยากแก่การสังเกตโดยบุคคลภายนอก แต่จะสามารถรับรู้ได้ก็ต่อเมื่อมาถึงขั้นเกิดปฏิกิริยาตอบสนอง โดยการถ่ายทอดความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในจิตใจออกมา เป็นลักษณะพฤติกรรมโดยใช้สื่อแทนปฏิกิริยาตอบสนอง (Response) เมื่อจิตรกรถูกเร้า ย่อมแสดงปฏิกิริยาตอบสนองต่อสิ่งเร้านั้นด้วยอาการอย่างใดอย่างหนึ่ง ปฏิกิริยาตอบสนองอาจจะปรากฏแก่บุคคลภายนอกอย่างชัดแจ้งหรือไม่ก็ได้แม้แต่ตัวจิตรกรเองบางทีก็ไม่ได้สังเกตว่าตนได้แสดงปฏิกิริยาตอบสนองออกไปซึ่งปฏิกิริยาตอบสนองต่อสิ่งเร้านั้นมักจะเป็นไปโดยมีแบบแผนและมักมีผลต่อเนื่องกันไปเรื่อยๆ จนกว่าจะสมบูรณ์เป็นหน่วยหนึ่งและเพื่อง่ายต่อการทำความเข้าใจ จะขอแบ่งลำดับขั้นตอนการเกิดปฏิกิริยาตอบสนองออกเป็น 2 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนแรก ปฏิกิริยาตอบสนองที่เกิดขึ้นภายใน (Internal response) ขั้นตอนนี้มีลักษณะเป็นนามธรรมที่บุคคลภายนอกไม่อาจรับรู้ขั้นตอนที่เกิดขึ้นได้ และตัวจิตรกรซึ่งเป็นเจ้าของความรู้สึก ก็ไม่อาจลำดับแยกปฏิกิริยานี้อย่างชัดแจ้งได้ในลักษณะที่เกิดขึ้น ปฏิกิริยาตอบสนองนี้ได้แก่ สังกัป (Concept), การคิด (Thinking), และจินตนาการ (Imagination)

สังกัป (Concept) เป็นความเข้าใจและความคิดขั้นสุดท้ายของจิตรกร ซึ่งมีต่อสิ่งหนึ่งสิ่งใดที่ได้รับรู้ เป็นข้อสรุปเกี่ยวกับเรื่องหรือสิ่งนั้นในระยะหนึ่งๆ ซึ่งแต่ละคนย่อมมีสังกัปในเรื่องหรือสิ่งเดียวกันแตกต่างกัน เช่น เรื่องการเมือง ความงาม ฯลฯ ทั้งนี้เนื่องจากสังกัปเป็นผลของการเรียนรู้ ใครมีประสบการณ์เกี่ยวกับเรื่องใดมากคนนั้นก็มีสังกัปเกี่ยวกับเรื่องนั้นกว้างขวางและสมบูรณ์มาก ความแตกต่างของสังกัปที่เห็นได้โดยทั่วไป เช่น ให้แต่ละคนวาดภาพหรือเขียนเรียงความ

ในหัวข้อเดียวกัน แต่ละคนจะแยกแยะแสดงข้อแตกต่างตามพื้นฐานประสบการณ์เดิมที่ตนไว้รับรู้ออกมาไม่เหมือนกัน ดังนี้เป็นต้น

การคิด (Thinking) เป็นพฤติกรรมทางจิตใจซึ่งมีแนวทางอันแน่วแน่ พฤติกรรมเช่นนี้เกิดขึ้นจากปัญหาที่จะต้องแก้ การแก้ปัญหานั้นอาศัยนามธรรมและสัญลักษณ์เป็นส่วนใหญ่ การคิดมักจบลงด้วยการสรุปผลในขั้นสุดท้าย และนำผลสรุปนั้น ถ่ายทอดเป็นพฤติกรรมการกระทำต่อไป โดยทั่วไปการคิดที่มีผลต่อการถ่ายทอดสร้างงานนั้นได้แก่ ความคิดเห็น ความสร้างสรรค์ และการคิดหาเหตุผล (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2528 : 16 – 22)

สุชาติ เถาทอง เสนอความคิดเห็นไว้ในหนังสือ *ศิลปะกับมนุษย์* เกี่ยวกับที่มาของแนวความคิดของการสร้างสรรค์จิตรกรรม โดยมีเหตุผลหรือเงื่อนไขไว้ว่า

การสร้างสรรค์จิตรกรรมหรือภาพเขียนระบายสีมีเหตุผลและเงื่อนไขบางประการที่อยู่เบื้องหลังที่จะพอประมวลได้ดังต่อไปนี้
ประการแรกมีพื้นฐานมาจากความสวยงามของสิ่งแวดล้อม และธรรมชาติเป็นเงื่อนไขหนึ่งที่สร้างความรื่นรมย์ ความสุขใจ และความประทับใจให้เกิดขึ้นกับมนุษย์ ความรู้สึกเหล่านี้ย่อมตราตรึงอยู่ในใจ ตราบเท่าที่มนุษย์จะเก็บไว้ในความทรงจำได้มากน้อยเพียงใด แต่ศิลปินเขาย่อมมีธรรมชาติของอารมณ์และความรู้สึกภายในที่ต้องการถ่ายทอดและแสดงออกเกี่ยวกับการรับรู้ที่ตัวเขาเองมีต่อธรรมชาติให้ปรากฏต่อสายตาของผู้อื่นด้วย โดยผ่านสื่อกลางชนิดต่างๆ เป็นผลงานศิลปะที่มีสาเหตุแห่งศิลปะอยู่สองสาเหตุและเฉพาะจากสองสาเหตุนี้เท่านั้นที่ทำให้งานศิลปะเกิดมีขึ้นในโลก
"สาเหตุแรกคือสิ่งเร้าจากวัตถุภายนอก อีกสาเหตุหนึ่งคือบุคลิกภาพของศิลปิน"
จิตรกรรมจึงเป็นเครื่องมือของศิลปินที่จะถ่ายทอดประสบการณ์ดังกล่าวให้ปรากฏเป็นผลงานทางศิลปะทั้ง รูปธรรม และนามธรรม โดยอาศัยรูปแบบและวิธีการทางจิตรกรรมทำให้ปรากฏขึ้น
ประการที่สอง มีผลมาจากความปรารถนาของศิลปินที่จะถ่ายทอดโลกภายในที่เขามีความรู้สึกและเข้าใจออกมาให้ปรากฏ เพื่อสร้างความซาบซึ้ง ความประทับใจ และความยินดีต่อผู้ชม การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในประการนี้ส่วนใหญ่รูปแบบเป็นการสื่อความหมายทางความคิด การแสดงออก และเทคนิคเป็นสำคัญ โดยแสดงคุณค่าของภาษาทางศิลปะโดยเฉพาะเช่น เส้น สี รูปร่าง รูปทรง ผิว เป็นต้น (สุชาติ เถาทอง. 2532 : 63 – 64)

อารี สุทธิพันธุ์ เสนอความคิดเห็นที่เกี่ยวข้องในเรื่องนี้จากเอกสารประกอบการสอน *ปัญหาของจิตรกรรม* ไว้ว่า

พื้นฐานทางความคิด และความเชื่อในการแสดงออกของผู้สร้าง ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 4 กลุ่มคือ **กลุ่มที่หนึ่งเชื่อว่า** การแสดงออกรูปทรงของจิตรกรรมเป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ ซึ่งสร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่า **เป็นวัตถุแห่งความทุกข์ทรมาน** (Objects of suffering) ผู้สร้างจะต้องใช้จินตนาการ ความรู้ ความตั้งใจ และความสามารถที่จะสร้างภาพลวงขึ้นมาใหม่ เพื่อที่จะให้ผู้พบเห็นหลีกความทุกข์ได้ และภาพพจน์ (Image) ที่สร้างขึ้นใหม่ ทำหน้าที่เป็นผู้รับทุกข์ทั้งหลายแทน การเน้นจินตนาการมาก ทำให้มีพื้นฐานทางความคิดว่า **โลกภายในมีความสำคัญ เมื่อคิดจะระบายสีจะอยู่ที่ไหนก็ได้ ขอให้มีจิตใจแน่วแน่ มีความตั้งใจจริงช่วงเวลาระบาย ก็ถือเป็นการแสดงออกเชิงสร้างสรรค์ของจิตรกรรมแล้ว เพราะจิตรกรรมคือกิจกรรมอันประเสริฐยิ่งของจิต** เป็นจิตวิทยาของผู้สร้าง **กลุ่มที่สองเชื่อว่า** การแสดงออกรูปทรงของจิตรกรรม เป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ ซึ่งสร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่า **เป็นวัตถุแห่งความใฝ่รู้** (Objects of inquiry) ผู้สร้างจะต้องพยายามสื่อให้เห็นเหตุผล ใช้ความสามารถที่จะสร้างภาพลวงขึ้นมาจากการค้นคว้าทดลองด้วยสื่อวัสดุเทคนิคกระบวนการที่เหมาะสม และภาพพจน์

ที่สร้างขึ้นใหม่ เป็นผลของการทดลองที่สนองความอยากรู้อยากเห็น ความใฝ่รู้ที่ไม่สิ้นสุด การเน้นเหตุและผล ทำให้มีพื้นฐานทางความคิดว่า **โลกภายนอกมีความสำคัญ เมื่อคิดจะระบายสีจะต้องพึ่งพิงการรับรู้ทางตา หรือการรับรู้สิ่งต่าง ๆ จากโลกภายนอกตรงหน้า จะด้วยตาเปล่าหรือกล้องจุลทรรศน์ก็ได้ แล้วจึงคิดว่าจะระบายสีภูมิภาพบริเวณไหน แสดงให้รู้เป็นช่วงเวลาอะไรและทำไมจึงต้องระบายสี ตามเทคนิคนั้น ๆ ดังนั้นจิตรกรรมจึงเป็นคำตอบที่เป็นสีแสดงออกให้เห็น กลุ่มที่สามเชื่อว่า** การแสดงออกรูปทรงของจิตรกรรมเป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ ซึ่งสร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่าเป็น**วัตถุแห่งความเบิกบานพอใจ** (Objects of delight) ผู้สร้างจะมีความพึงพอใจ มีความสุขที่จะระบาย พยายามสื่อให้รู้สึกในความงาม ความกลมกลืน สร้างภาพลวงที่เกิดจากความพึงพอใจ และให้ภาพพจน์ที่สร้างขึ้นใหม่ เป็นตัวแทนการแสดงออกของความเบิกบานยินดี ความสุข ความพอใจไร้กังวล

การเน้นความเบิกบานพอใจ ทำให้มีพื้นฐานทางความคิดว่า **โลกภายในและโลกภายนอกมีความสำคัญเท่า ๆ กัน เมื่อคิดจะระบายสี ควรถือตามความสุข ความสบาย ความพึงพอใจที่จะแสดงความรู้สึกตามที่รับรู้ หรือตามจินตนาการ จะเริ่มจากโลกภายนอกก่อนหรือโลกภายในก่อนก็ได้**

กลุ่มที่สี่เชื่อว่า การแสดงออกรูปทรงของจิตรกรรมเป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ ซึ่งสร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่าเป็นวัตถุแห่งความไม่แน่นอน (Objects of contingency) ผู้สร้างจะต้องคำนึงถึงเวลาและบริเวณว่าง เมื่อสร้างจิตรกรรมจะต้องแสดงออกให้สอดคล้องกับเวลาซึ่งเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ จะต้องสื่อให้ผู้พบเห็นตระหนักว่าทุกสิ่งทุกอย่างเป็นไปตามกฎของความไม่แน่นอนและให้ภาพพจน์ที่สร้างขึ้นใหม่เป็นตัวแทนของความไม่แน่นอน

การเน้นเวลา และบริเวณว่าง ซึ่งถือเป็นมิติที่ 4 และมิติที่ 5 ทำให้มีพื้นฐานทางความคิดว่า **ทั้งโลกภายนอกและโลกภายในประสานกันเป็นโลกแห่งความไม่แน่นอน (Uncertainty) เมื่อคิดจะระบายสีจะต้องนึกเสมอว่า จิตรกรรมเป็นสื่อของเสรีภาพ เป็นสื่อที่เตือนให้ตระหนักในความไม่แน่นอน ซึ่งแสดงออกทางการระบายสีได้เป็นอย่างดี** (อารี สุทธิพันธุ์. 2539)

ประเสริฐ ศีลรัตนา กล่าวถึงที่มาของแนวความคิดเป็นแรงบันดาลใจของศิลปินในการสร้างงานศิลปะ ความว่า

ผู้สร้างงานศิลปะหรือศิลปินนั้นได้รับแรงบันดาลใจหรือแรงกระตุ้นจากสิ่งเร้า ซึ่งก่อให้ปรากฏความรู้สึกต่าง ๆ ขึ้นแล้วจึงถ่ายทอดความรู้สึกนั้น ๆ ออกมาในรูปแบบของศิลปะซึ่งสิ่งเร้าอันเป็นที่มาแห่งศิลปกรรมนี้แบ่งออกเป็น

สิ่งเร้าภายนอก ได้แก่ รูปแบบ เรื่องราว เหตุการณ์ ปรากฏการณ์ที่เป็นธรรมชาติหรือที่มีอยู่ในธรรมชาติอันเป็นสภาพแวดล้อมรอบ ๆ ตัวศิลปิน

สิ่งเร้าภายใน ได้แก่ อารมณ์ ความคิด จินตนาการ ความจำ ฯลฯ ที่ปรากฏขึ้นในจิตสำนึกของศิลปินเกิดความรู้สึกต้องการที่จะถ่ายทอดในลักษณะศิลปกรรมขึ้นโดยความตั้งใจหรือจงใจที่จะกระทำ (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2525 : 20)

4.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ หมายถึง ความหมายของเนื้อเรื่องที่ศิลปินนำมาถ่ายทอดสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรม ชลูด นิ่มเสมอ กล่าวถึงความหมายของเนื้อหาในหนังสือ *องค์ประกอบของศิลปะ* ความว่า "เนื้อหาคือความหมายของงานศิลปะที่แสดงออกผ่านรูปทรงทางศิลปะ (Artistic form) เนื้อหาของศิลปะแบบรูปธรรมเกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของเรื่อง แนวเรื่อง และรูปทรง เนื้อหาของงานแบบนามธรรมหรือแบบนอนออบเจคตีฟ เกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของรูปทรง เนื้อหาเป็นคุณลักษณะฝ่ายนามธรรมของ

งานศิลปะที่มองจากด้านการชื่นชมหรือจากผู้ดู" (ชลูด นิ่มเสมอ. 2534 : 22) นอกจากนี้ ชลูด นิ่มเสมอ ยังได้ให้รายละเอียดของเนื้อหาไว้ว่า

เนื้อหาอาจแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ เนื้อหาภายใน หรือเนื้อหาทางรูปทรง กับเนื้อหาภายนอก หรือเนื้อหาทางเรื่องราวหรือทางสัญลักษณ์ เนื้อหาภายในเป็นเนื้อหาที่เกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุในรูปทรง เป็นเนื้อหาของรูปทรงโดยตรง เนื้อหาประเภทนี้จะให้อารมณ์ทางสุนทรียภาพแก่ผู้ดู เป็นอารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์ ไม่มีอารมณ์อื่นๆ ในประสบการณ์ของมนุษย์มาเกี่ยวข้องด้วย เป็นลักษณะจิตวิสัยของศิลปิน เป็นพลังความรู้สึกส่วนตัว เป็นบุคลิกภาพหรือแบบรูปของการแสดงออกของศิลปินส่วนเนื้อหาภายนอกซึ่งมีอยู่เฉพาะในศิลปะแบบรูปธรรมที่มีเรื่อง เช่น คน สัตว์ วัตถุ สิ่งของ หรือเหตุการณ์นั้น เป็นเนื้อหาที่เป็นผลสืบเนื่องจากเนื้อหาภายใน เป็นความหมายของเรื่องและแนวเรื่องที่แปลกออกมาโดยรูปทรง เมื่อเราดูงานศิลปะแบบรูปธรรมชิ้นหนึ่ง สิ่งแรกที่เราได้รับรู้ ก็คือ เนื้อหาภายในของงาน เนื้อหาภายในนี้จะให้ความรู้สึกทางสุนทรียภาพหรือทางศิลปะแก่เรา ทำให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจและพร้อมที่จะรับอารมณ์ความรู้สึกอื่นๆ ที่จะตามมา ซึ่งจะเป็นอารมณ์สะเทือนใจที่เป็นไปตามแนวทางของเรื่องและแนวเรื่อง เช่น ความรัก ความเศร้า ความเห็นใจเพื่อนมนุษย์ ความรักชาติมาตุภูมิ เป็นต้น ดังนั้น ในงานแบบรูปธรรมจะมีเนื้อหาทั้งภายในและภายนอก ให้อารมณ์ทั้งทางศิลปะและอารมณ์อื่นๆ ควบคู่กันไป แต่ในงานแบบนามธรรมจะมีเนื้อหาภายในเพียงอย่างเดียว ให้อารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์ โดยไม่มีอารมณ์ที่มนุษย์รู้จักมาก่อนเจือปน มีแต่ความเอิบอาบ ปีติ บริสุทธิ์และสูงส่ง (ชลูด นิ่มเสมอ. 2534 : 22 - 23)

ชลูด นิ่มเสมอ ยังได้กล่าวถึงความสำคัญของเรื่องที่มีต่อเนื้อหาในทางทัศนศิลป์ว่า

ในทัศนศิลป์ เนื้อหากับเรื่องจะมีความสัมพันธ์กันมากหรือน้อยหรือไม่สัมพันธ์กันเลย หรือไม่มีเรื่องเลยก็เป็นได้ ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับลักษณะของงานและเจตนาในการแสดงออกของศิลปินเอง ซึ่งอาจแยกออกได้ดังต่อไปนี้

การเน้นเนื้อหาด้วยเรื่อง ได้แก่ การใช้เรื่องที่ตรงกับเนื้อหา และเป็นตัวแสดงเนื้อหาของงานโดยตรง ตัวอย่างเช่น เมื่อศิลปินต้องการให้ความงามทางเนื้อหนังเป็นเนื้อหาของงาน เขาจะหาผู้หญิงเปลือยที่สวยมากมาเป็นเรื่อง รูปร่างหน้าตาของผู้หญิงสวยนั้น จะช่วยให้เกิดความงามความน่ารักขึ้นในภาพ เป็นความงามที่มีอยู่แล้วในเรื่อง ในกรณีเช่นนี้ ถ้าศิลปินมุ่งเน้นไปที่รูปลักษณะของเรื่อง หรือให้เรื่องเป็นตัวแสดงมากขึ้นเท่าไร คุณค่าทางรูปทรงและคุณค่าทางศิลปะจะกลับยิ่งลดน้อยลงเท่านั้น ในที่สุดจะเป็นงานที่มีแต่เรื่อง ไม่มีรูปทรง หมดสภาพของศิลปะไป

เนื้อหาที่เป็นผลจากการผสมผสานระหว่างศิลปินกับเรื่อง ในกรณีนี้ศิลปินจะเสนอความเห็นส่วนตัว หรือผสมความรู้สึกส่วนตัวเข้าไปในเรื่อง เป็นการผสมกันระหว่างรูปลักษณะของเรื่องกับจินตนาการของศิลปิน หรือเป็นการแปลความหมายของเรื่องตามทัศนะของศิลปิน การสร้างงานในลักษณะนี้รูปทรงจะทำหน้าที่เพื่อตัวมันเอง พร้อมๆ กับทำหน้าที่ให้กับเรื่องด้วย ทำให้รูปทรงเรื่อง และเนื้อหามีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่นขอยกตัวอย่างเนื้อหาที่เป็นความงามจากเรื่องที่เป็นผู้หญิงสวยอีก แต่คราวนี้ศิลปินได้ผสมความรู้สึกนึกคิดของตัวเองเข้าไปในเรื่องด้วย เขาจะดัดแปลงเพิ่มเติมรูปร่างของแบบให้งามไปตามทัศนะของเขา และใช้ทัศนธาตุซึ่งเป็นองค์ประกอบของรูปทรงให้สอดคล้องกับความงามของเรื่อง

เนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่อง เมื่อศิลปินผสมจินตนาการของตนเข้าไปในงานมากขึ้น ความสำคัญของเรื่องจะลดลง ผู้หญิงสวยที่เป็นแบบอาจถูกศิลปินดัดทอนขัดเกลา หรือเปลี่ยนแปลงมากที่สุด จนเรื่อง (ผู้หญิง) นั้นหมดความสำคัญลงอย่างสิ้นเชิง เหลือแต่เนื้อหาที่เป็นอิสระ การทำงานแบบนี้ศิลปินจะอาศัยเรื่องเป็นเพียงจุดเริ่มต้นแล้วเดินทางห่างออกจนเรื่องหายลับไปเหลืออยู่แต่รูปทรง และตัวศิลปินเองที่เป็นเนื้อหาของงาน ในกรณีนี้เนื้อหาภายในซึ่งหมายถึงเนื้อหาที่เกิดจากการประสานกันของรูปทรงจะมีบทบาทมากกว่าเนื้อหาภายนอก หรือบางครั้งอาจไม่แสดงเนื้อหาภายนอกออกมาเลย

สุชาติ เถาทอง ได้เสนอความเห็นของเนื้อหาทางจิตรกรรม โดยได้แยกประเภทของงานทางด้านจิตรกรรมไว้ 2 แบบ คือ

แบบภาวะวิสัย (Objective) หรือพจนานุกรมศัพท์ศิลปะฉบับราชบัณฑิตยสถานเรียกว่า "ศิลปะวัตถุวิสัย (Objective Art) ผลงานศิลปกรรมที่คำนึงถึงสภาพทางวัตถุเป็นประการสำคัญ คำนี้มักใช้เรียกเปรียบเทียบในทางตรงกันข้ามกับศิลปะไร้วัตถุวิสัย (Non-Objective Art) หรือศิลปะนามธรรม (Abstract Art) และ "แสดงความงามที่เกิดขึ้นจากการประสานสัมพันธ์กันด้วยกฎเกณฑ์ เหตุผลของธาตุต่างๆ ในทัศนศิลป์ (Objective Art) อันได้แก่ เส้น สี รูปทรง พื้นที่ว่าง น้ำหนัก ปริมาตร พื้นผิว ฯลฯ เป็นการปรุงแต่งส่วนประกอบของธาตุเหล่านี้ให้มีสัดส่วนที่มีระเบียบ กฎเกณฑ์ตามทัศนะของศิลปิน ความงามเกิดขึ้นได้จากผลของความพอดี สมดุล มีระเบียบ ประณีต เป็นเอกภาพทางความงามในศิลปกรรมที่อยู่บนรากฐานของกฎเกณฑ์ เหตุผลที่มีระเบียบในตัวเอง ไม่มีเรื่องของอารมณ์ความรู้สึกเข้าไปเกี่ยวด้วยเลย" เป็นเรื่องของโลกภายนอก โดยเฉพาะที่ศิลปินแสวงหาความจริงแท้ไม่เกี่ยวข้องกับจิตใจและ "เป็นสิ่งตรงกันข้ามกับอัตวิสัย เป็นเรื่องที่กระทำกับสิ่งภายนอกเป็นวัตถุไม่เกี่ยวกับความคิดความรู้สึกของผู้กระทำหรือผู้สร้างไม่ใช่เป็นแบบเฉพาะตนเป็นเหตุผล เป็นข้อเท็จจริง

แบบอัตวิสัย (Subjective) "เป็นการแสดงความรู้สึกของอารมณ์ส่วนลึกที่อยู่ภายใต้จิตสำนึกของศิลปิน (Subjective Art) อาทิเช่น ความรู้สึกในด้านความรัก ความเสียใจ ดีใจ ความโกรธ ความเกลียด ความกลัว การต่อสู้ ความสงบนิ่ง และความสะเทือนใจต่างๆ ฯลฯ สิ่งต่างๆ ดังกล่าวมาแล้วนั้นเป็นอารมณ์ที่ฝังอยู่ภายในจิตใจของมนุษย์ ดังนั้นเมื่อศิลปินต้องการจะแสดงออกด้วยอารมณ์ภายในส่วนตัวที่ต้องการ เขาจะแสดงออกโดยดัดแปลงรูปแบบ เรื่องราว เทคนิค วิธีการให้เป็นไปตามความต้องการของศิลปิน โดยไม่พะวงถึงระเบียบ กฎเกณฑ์ เหตุผล (Objective art) อะไรทั้งสิ้น ฉะนั้นศิลปินกลุ่มนี้จึงมีลักษณะที่สื่อความหมายโดยใช้ความรู้สึก อารมณ์ภายในจิตใจของศิลปินเป็นปัจจัยหลัก เรื่องของรูปแบบเนื้อหาอื่นที่เป็นกฎเกณฑ์จึงไม่มีความสำคัญในทัศนะของศิลปินกลุ่มนี้"

อารี สุทธิพันธุ์ แสดงความเห็นเกี่ยวกับเนื้อหาในภาพที่ปรากฏในงานจิตรกรรม โดยแยกเป็นประเภทดังนี้

เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์ (Man and his own Nature) ซึ่งได้แก่ เรื่องราวความรัก ความโกรธ หลง อิจฉาริษยา ฯลฯ เมื่อเป็นทัศนศิลป์ปรากฏว่า ผู้ดูจะต้องนึกถึงตนเอง และสังเกตธรรมชาติของตัวเองมากขึ้น
เรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับมนุษย์ด้วยกัน (Man and Other People) เช่น เรื่องธรรมชาติของครอบครัว เรื่องประวัติศาสตร์ สงคราม การทำมาหากิน ความเห็นอกเห็นใจต่อผู้อื่น ฯลฯ
เรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับมนุษย์และสิ่งแวดล้อม (Man and the Inpersonal Environment) เป็นเรื่องราวทางเทคโนโลยีการค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์ คณิตศาสตร์
เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และสิ่งไม่มีตัวตน (Man and the Intangibles) ได้แก่ เรื่องราวของเทพเจ้า ศาสนา โบราณนิยาย ฯลฯ
เรื่องราวต่างๆ ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ ถือว่าเป็นคุณค่าทางเรื่องราว (Content Value) ที่ปรากฏบนทัศนศิลป์ แขนงจิตรกรรม และประติมากรรมมากที่สุด ส่วนสถาปัตยกรรมนั้นมีน้อย (อารี สุทธิพันธุ์. 2528 : 63)

ประเสริฐ ศีลรัตนา กล่าวถึงเนื้อหาเรื่องราวในการถ่ายทอดเป็นผลงานจิตรกรรม "เนื้อหาเรื่องราวให้ประจักษ์แก่การรับรู้มากมาย โดยอาจเป็นเรื่องราวของสภาพแวดล้อมรอบๆ ตัวจิตรกร อันเป็นเรื่องราว

เหตุการณ์ปรากฏการณ์ที่เกี่ยวกับเวลาและสถานที่ นับตั้งแต่อดีตกาลมาถึงปัจจุบัน หรืออาจเป็นเนื้อหาเรื่องราวที่เกิดขึ้นภายในความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการของตัวจิตรกรเอง" (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2528 : 89) นอกจากนี้ ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้แบ่งเนื้อหาเรื่องราวออกเป็น 4 ลักษณะใหญ่ๆ ดังนี้

เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวกับความเชื่อต่างๆ ความเชื่อเป็นธรรมชาติที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ทุกรูปนาม อันมีสาเหตุเนื่องมาจากความกลัวและความไม่รู้ และความเชื่อก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดศาสนาในสังคมมนุษย์โบราณ (Primitive Society) แต่อย่างไรก็ตามแม้ในปัจจุบันวิทยาศาสตร์จะเจริญก้าวหน้าไปมาก แต่มนุษย์ก็ยังมีพฤติกรรมแสดงออกทางความเชื่อกันอยู่ในชีวิตประจำวัน เช่น การยอมรับความศักดิ์สิทธิ์ของธรรมชาติ, ความเชื่ออำนาจลึกลับ, ความเชื่อเรื่องมายาศาสตร์, ความเชื่อเรื่องข้อห้าม, เชื่อในพิธีชำระให้บริสุทธิ์, ความเชื่อว่ามีชีวิตในทุกสิ่ง, บูชาสัตว์ที่มีคุณลักษณะพิเศษ, บูชาธาตุประจำโลก, การบูชาบรรพบุรุษ, การเชื่อเครื่องหมายและเครื่องราง ฯลฯ เหล่านี้ล้วนเป็นแรงผลักดันให้มนุษย์มีพฤติกรรมแสดงออกให้สิ่งที่ตนคิดว่ามี ว่าเป็น หรือยึดถืออยู่นั้นผ่อนคลายความรุนแรงและมีเมตตากรุณาไม่ทำร้ายและบันดาลความสุขมาให้ โดยพฤติกรรมการแสดงออกเมื่อแรกอาจเป็นลักษณะเฉพาะของบุคคล ต่อมาค่อยๆ มีแบบอย่างจนเป็นขนบธรรมเนียม และภายหลังเกิดเป็นวัฒนธรรมขึ้น

และในความรู้สึกเชื่อเกี่ยวกับสิ่งหรือเรื่องราวต่างๆ นี้ จิตรกรได้ทำหน้าที่แปลค่าความรู้สึกหรือถ่ายทอดจินตนาการเรื่องราวต่างๆ ให้ปรากฏบันทึกแสดงไว้ นับตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน เพราะจิตรกรก็เป็นสมาชิกในสังคมในแต่ละยุคแต่ละสมัย ดังนั้นเมื่อยุคสมัยนั้นๆ มีความเชื่อ มีความรู้สึกนึกคิดต่อสิ่งต่อเรื่องราวหรือต่อเหตุการณ์อย่างไร ในความรู้สึกนึกคิดหรือจินตนาการของจิตรกรก็ไม่ต่างไปจากสมาชิกคนอื่นๆ ในสังคม อาจมีมากหรือรุนแรงกว่าด้วยซ้ำเพราะจิตรกรมีจินตนาการและความรู้สึกนึกคิดในการปรุงแต่งเรื่องราวได้วิจิตรพิสดารกว่าบุคคลธรรมดา โดยเฉพาะการปรุงแต่งรูปแบบแสดงเนื้อหาเรื่อง

เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อมต่างๆ สิ่งแวดล้อมคือสภาพรอบๆ ตัวของมนุษย์ โดยอาจเป็นธรรมชาติหรือผลิตผลอันเกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่ประกอบรวมกันเป็นเรื่องราว เหตุการณ์ ปรากฏการณ์และอื่นๆ ปรากฏให้จิตรกรได้ประจักษ์รับรู้และกระตุ้นเร้าบันดาลใจ ให้บันทึกถ่ายทอดในสิ่งที่รับรู้นั้นเป็นผลงานจิตรกรรม ซึ่งรูปแบบที่ปรากฏอาจเป็นเรื่องราวของสัตว์ ทิวทัศน์ หุ่นนิ่ง

เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ เรื่องราวที่จิตรกรได้บันทึกถ่ายทอดเกี่ยวกับรูปแบบอันเป็นพฤติกรรมการกระทำของมนุษย์นับตั้งแต่บุคคล บุคคลต่อบุคคล บุคคลกับกลุ่มชนหรือสังคม กลุ่มชนกับกลุ่มชน ฯลฯ อันประกอบกันขึ้นเป็นเรื่องราวของเหตุการณ์ต่างๆ ในแต่ละยุคสมัย หรือในแต่ละสถานถิ่นที่นั้น มีปรากฏให้เห็นอยู่ตลอดตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน

เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด ในรูปแบบเรื่องราวที่บันทึกถ่ายทอดให้ปรากฏเป็นผลงานจิตรกรรมของจิตรกรนั้น เป็นพฤติกรรมในอันที่จะพยายามคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้โดยแสดงออกมาในรูปของความเห็น ในลักษณะทดแทนด้วยสื่อรูปแบบหรือสัญลักษณ์ และในมนุษย์ต่างก็มีแนวความคิดเห็นที่ผิดแปลกกันไปด้วยความแตกต่างระหว่างบุคคล หรือด้วยความเจริญก้าวหน้าในทางด้านสังคม และอาจด้วยความเปลี่ยนแปลงทางด้านวัตถุ ฯลฯ มนุษย์จึงมีการขยับขยายเปลี่ยนแปลงปรับปรุงความคิดตนเองให้ไปตามความเจริญของโลกด้วย ดังนั้นรูปแบบเรื่องราวแปลกๆ ใหม่ๆ ที่ปรากฏในจิตรกรรม จึงมีให้เห็นอยู่มากมาย (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2528 : 89 – 101)

วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงทรรศนะในเรื่องเนื้อหาทางศิลปะโดยแบ่งดังนี้

เนื้อหาส่วนตัว (Personal functions)

เป็นเนื้อหาที่เริ่มต้นจากชีวิตเลือดเนื้อส่วนตน ความรัก และความพอใจส่วนตน นักคิดบางคนกล่าวว่า คนเราต้องเริ่มต้นจากการรักตนเองก่อน และถ้าไม่แคบหรือหยุดอยู่เพียงแค่นั้น เขาก็พร้อมที่จะก้าวไกลออกไปถึงสังคมได้ ทุกคนต่างมีชีวิตเลือดเนื้อ ความรัก ความชื่นชมเช่นกัน เมื่อมีใครสักคนเปิดเผยสิ่งเหล่านี้ออกมา คนอื่นก็ย่อมจะสัมผัสหรือสื่อสารร่วมกันได้ แต่จะมากหรือน้อยนั้นก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง บ่อยครั้งที่มีผู้เกิดข้อสงสัยว่า เนื้อหาเช่นนี้อาจจะคับแคบเกินไปกระมัง ซึ่งจริงๆ แล้วชีวิตที่สับสนวุ่นวายในสังคมก็ย่อมจะยังปรารถนาความงดงามอยู่ด้วยเช่นกัน

การแสดงออกทางด้านจิตวิทยา เป็นการแสดงออกในอารมณ์ส่วนตัวที่สะท้อนให้เห็นถึงความเหงา ความเศร้าหมอง ความเจ็บปวดรวดร้าว หรือความคิดเห็นส่วนตน อันเป็นผลมาจากความเก็บกดภายในจิตสำนึก ซึ่งความรู้สึกเก็บกดนั้นเป็นผลสะท้อนมาจากการดำรงชีวิตในสังคม สังคมที่ทวีจำนวนประชากรเพิ่มความแออัด สังคมที่เปลี่ยนแปลงก้าวไปพร้อมกับระบบเทคโนโลยี ปัญหามากมายรอบด้าน ต่างผลักดันให้ผู้คนมีอารมณ์เร้นลับเก็บกดมากขึ้นทุกที

ความรัก เพศ และชีวิตครอบครัว เป็นชีวิตส่วนตัวอีกแง่หนึ่งที่หลีกหนีได้ยาก แม้จะมีการต่อสู้เพื่อสังคมที่ไหนเมื่อไรดอกไม้บาน เพศ และชีวิตส่วนตัวก็จะยังคงดำรงอยู่ ถ้าว่าความรักเป็นความรักที่เกื้อกูลให้เกิดคุณธรรม เรื่องเพศหรือชีวิตครอบครัวอันมีความสุขที่พร้อมจะเป็นฐานอันมีค่าต่อชีวิตในสังคมนั่นก็นับว่ามีคุณค่าด้วย ผลงานในลักษณะนี้ก็เช่น "จูบ" (The kiss) ของโรแดง "วันเกิด" (Birthday) ของชากาลล์ "คู่รัก" ของเขียน ยิ้มศิริ "แม่กับลูก" ของมีเซียม ยิบอินซอย เป็นต้น

ความตายและอารมณ์ที่น่าหวาดกลัว ความตายนับเป็นสัจจะของมนุษย์ที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ บ่อยครั้งที่ความตายเตือนสำนึกของผู้คนให้ลดความละโมบต่อสิ่งไร้สาระในชีวิตลง ลดการเบียดเบียนและการเอารัดเอาเปรียบกันลงเสียบ้าง อายุคนสั้นเพียงนี้ ยังทะเยอทะยานล้นเหลือ มนุษย์นั้นเหมือนกับผู้ที่แบกศพตนเองแข่งไปกับวันเวลา มีหลายคนคิดว่าเราน่าจะมีเวลาสงบอารมณ์ตนเอง ด้วยการเฝ้ามองผู้คนที่ทุกข์ทรมานอยู่ในโรงพยาบาล หรือไม่ก็เฝ้ามองควันจากปล่องเมรุเผาศพเสียบ้าง ผลงานในลักษณะนี้ก็เช่น ผลงานของซาย์น ที่เขียนภาพแสดงถึงความตายของคน มุงช์เขียนบรรยากาศที่ชวนหวาดกลัว ดอลล์วิทช์เขียนชีวิตที่ทุกข์ทรมานและความตายของกรรมกร ซูแทงสร้างบรรยากาศที่ดูทารุณโหดร้ายต่อชีวิต เป็นต้น

ความศรัทธาส่วนตัว คนเรามีความศรัทธาอันแรงกล้าต่อการดำรงชีวิตที่ผิดแผกแตกต่างกันออกไป บางคนศรัทธาในศาสนา อำนาจการเปลี่ยนแปลง เครื่องจักรกล ความห่อเหิม มันเป็นเสมือนสิ่งฝังแน่นในส่วนลึกของจิตใจตลอดช่วงเวลาในการดำรงชีวิต ซึ่งศรัทธาส่วนตัวนี้อาจจะเป็นผลมาจากครอบครัว สิ่งแวดล้อม หรือประสบการณ์ส่วนตัวหล่อหลอมมาก็ได้ ศิลปินหลายคนต่อหลายคนเปิดเผยให้เห็นถึงความจริงในแง่นี้ เช่น ถวัลย์ ดัชนี เผยให้เห็นถึงพลังและอำนาจที่หยาบกระด้าง รูโอลท์แสดงความศรัทธาต่อศาสนาอย่างรุนแรงจริงจัง กลุ่มฟิวเจอริสม์ที่แสดงให้เห็นถึงความศรัทธาที่มีต่อความเร็วและความสับสนของเครื่องจักรกล พอลลอคสะท้อนให้เห็นถึงความรุนแรงและฉับพลัน หรืองานของประเทือง เอมเจริญ ที่มีความศรัทธาต่อธรรมชาติ เป็นต้น

การแสดงออกทางด้านความประณีตงดงาม ส่วนใหญ่แล้วในวิถีทางนี้จะถือตนเองเป็นตัวการสำคัญที่ชื่นชอบต่อวัตถุหรือรูปแบบที่สร้างขึ้นเองและเห็นว่างดงาม คนกลุ่มนี้พยายามดึงวัตถุทุกชนิดทุกรูปแบบไปสู่ลักษณะที่ตนเองเชื่อว่างดงาม เป็นความงามที่อาจจะไม่เกี่ยวข้องกับความเก็บกดหรือจิตสำนึกใดๆ เป็นความงามบนพื้นภาพหรือรูปทรงเฉพาะหน้านั้น ถ้าจะแสดงสิ่งแวดล้อมก็จะไม่ข้องแวะกับอารมณ์ กาลเวลา หรือการดำรงชีวิตแต่อย่างใด งามเพียงเพื่องามเท่านั้น ตัวอย่างเช่น ผลงานหุ่นนิ่งส่วนใหญ่ของปิคาสโซและบราค ประติมากรรมโมบิลของคาลเดอร์ และผลงานในลักษณะเรียบเนี้ยบมากมายในบ้านเรา ซึ่งนิยมตัดมุมบ้าน มุมรถ มุมโบสถ์ มุมผ้าใบ แสงเงา เงาสะท้อน เป็นต้น

เนื้อหาเพื่อสังคม (Social functions)

จริงอยู่ศิลปะของมนุษย์นั้น ก็เพื่อมนุษย์ผู้สร้างด้วยกันทั้งสิ้นหรือศิลปะทุกชิ้นที่นำไปเปิดเผยในสังคมก็น่าจะเป็นสมบัติของสังคมด้วย คำกล่าวเช่นนี้นับเป็นเหตุผลที่ปฏิเสธไม่ได้ แต่ในแง่ของการแยกแยะออกเพื่อพิจารณานี้ เป็นการแยกเพื่อชี้ให้เห็นถึงข้อแตกต่างที่ว่าอย่างน้อยก็มีศิลปะอยู่ลักษณะหนึ่งที่มีสาระเน้นไปถึงความเกี่ยวพันกับสังคมโดยตรง และนักคิดกลุ่มหนึ่งก็พยายามชี้แนะว่า ศิลปะที่มีสาระเพื่อสังคมโดยตรงนี้ น่าจะเกิดผลกระทบทั้งสองด้านได้ดีกว่า คือคุณค่าเพื่อสุนทรียภาพส่วนตน และคุณค่าอันสื่อสารไปถึงผู้คนในวงกว้างอีกด้วย โดยพิจารณาว่าสังคมเป็นตัวผสานอันสำคัญต่อชีวิตของทุกคน ซึ่งทุกคนน่าจะได้ร่วมกันกระตุ้นจิตสำนึกและร่วมกันสร้างสรรค์ แทนที่จะสร้างเสริมเฉพาะอารมณ์ส่วนบุคคลเท่านั้น

การเมืองและลัทธิความเชื่อ ศิลปินในแนวทางนี้ ปฏิเสธความคิดที่ว่า ศิลปะเป็นสิ่งบันเทิงเริงรมย์เพียงเท่านั้น นอกจากความงดงามที่มีอยู่แล้ว ต่างเชื่อมั่นในผลตอบสนองของศิลปะว่าน่าจะมีผลในวงกว้างต่อสังคมด้วย การเมืองเป็นเรื่องที่ทุกคนหลีกเลี่ยงไม่พ้น ชีวิตจะเกี่ยวข้องกับการเมืองอยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าสินค้าจะแพง ฆาตกรรมจะตกดื่น หรือนักการเมืองจะเลวก็ตาม เมื่อเราหลีกหนีระบบในสังคมไม่พ้น ศิลปะก็น่าจะสนองตอบความจริงด้านนี้ด้วย ตัวอย่าง ผลงานก็เช่น "เสรีภาพนำประชาชน" (Liberty leading the people) ของเดอลาครัวซ์ "เสียงสะท้อนของการกรีดร้อง" (Echo of a scream) ของซิเกอโรส์ "3 พฤษภาคม 1808" (The third of may, 1808) ของโกยา หรือภาพเขียนของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธิ์ และสถาพร ไชยเศรษฐ เป็นต้น

บรรยายสังคม การที่เราเชื่อว่าชีวิตในสังคมนั้น มวลชนควรจะต้องมีความเสมอภาคและสันติสุข การได้รับความเอาใจใส่และเหลียวมองต่อชีวิตทุกรูปแบบจึงเป็นปัญหาสำคัญมาก ศิลปินที่มีจิตสำนึกทางด้านนี้ อาจจะบรรยาย บันทึก หรือสะท้อนชีวิตในสังคมให้ปรากฏ เพื่อเป็นการปลุกเร้าความคิด ความห่วงใย และคุณธรรมที่จะพึงมีต่อกัน เป็นการเสริมสร้างจิตสำนึกร่วม เพื่อให้เกิดการเกื้อหนุนต่อชีวิตในวงกว้างต่อไป เช่น ผลงานของโกยา โดมิเอร์ คอลล์วิทซ์ ภาพเขียนแนวสัจสังคมนิยมของรัสเซียและจีนหรืองานของภูเบศว์ โหยประดิษฐ์ เป็นต้น

ถากถางสังคม การถากถางสังคมในงานศิลปะ นับเป็นการชี้แนะ ตำหนิ หรือประณามสังคมในด้านใดด้านหนึ่งโดยวิธีทางอ้อม จะด้วยการผสานกับอารมณ์ขบขันหรือเคร่งเครียดอย่างไรก็ย่อมได้ เป็นการเสนอความคิดให้ผู้มีส่วนร่วมหรือผู้บริหารได้ตระหนักถึงความจริง โดยผ่านกระบวนการคิดในระดับหนึ่ง นั่นอาจจะเป็นความเชื่อที่ว่า การได้รับรู้สิ่งใดด้วยการได้คิดน่าจะมีคุณค่าการได้บอกกันตรงๆ การเสนอความคิดในรูปแบบของแต่ละคนอาจจะยุ่งยากซับซ้อน หรือเข้าใจได้ง่ายๆ ก็ได้ ศิลปินบางคนอาจจะบรรยายเรื่องราวทิ้งไว้ให้คิด แต่บางคนอาจจะสร้างปมปัญหาซ่อนไว้ ตัวอย่างเช่น ภาพผู้หญิงอันเน่าเละเทะของ ดีคูนนิง สังคมอันมีแต่กินของกรอปเปอร์ หรืองานที่เสียดสีสังคม ตำรวจ และความยากจนของธรรมศักดิ์ บุญเชิด เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 125 – 131)

4.3 กลวิธีการสร้างสรรค์

กลวิธีของการสร้างสรรค์หมายถึง วิธีหรือเทคนิคที่นำมาใช้ หรือพลิกแพลงโดยอาศัยความรู้ความชำนาญของศิลปินในการสร้างงาน สุชาติ เถาทอง ได้ให้ความหมายว่า "คือกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานแขนงต่างๆ ซึ่งต้องใช้ความเชี่ยวชาญเฉพาะงาน เพราะขึ้นอยู่กับการใช้เครื่องมือ วัสดุและกระบวนการทำงานที่แตกต่างกัน ศิลปินและช่างจำเป็นต้องเชี่ยวชาญ รู้เทคนิคการทำงานในแขนงใดแขนงหนึ่งโดยเฉพาะ จึงจะสามารถสร้างสรรค์งานได้ดี" (สุชาติ เถาทอง. 2536 : 65)

การใช้สี

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ เสนอความเห็นเกี่ยวกับการใช้สีในงานจิตรกรรมว่า "การใช้สีในจิตรกรรมเป็นการวางพื้นฐาน หรือช่วยในการวางพื้นฐาน เพื่อสร้างบรรยากาศหรือสร้างเหตุการณ์ให้เกิดความรู้สึก เพื่อเรียกความสนใจในงานจิตรกรรมนั้น สีจึงมีความหมายกับงานศิลปะสมัยใหม่มาก" (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2524 : 115)

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้กล่าวถึงการใช้สีในงานจิตรกรรม ในหนังสือ*ความเข้าใจในศิลปะ* ความว่า

สี เปรียบดังสื่อกลางที่ผู้ประกอบงาน นำมาใช้แสดงหรือถ่ายทอดความรู้สึกที่ต้องการจะระบายให้ผู้อื่นได้รับรู้ โดยผ่านมาในสื่อประเภทสี ดังนั้นการใช้สื่อจะให้มีประสิทธิภาพนั้นย่อมต้องมีการเรียนรู้และทำความเข้าใจ ในแง่มุมต่างๆ เกี่ยวกับตัวสื่อนั้น ในวัสดุสีก็เช่นกัน การนำมาใช้ย่อมสามารถแยกแยะวิธีการออกได้หลายวิธีการด้วยกัน ประการแรกก็คือการเรียนรู้เกี่ยวกับคุณสมบัติทางกายภาพของสีแต่ละประเภท ว่าเป็นอย่างไร ขุ่นข้น ใส ทึบ บาง ฯลฯ ทั้งนี้เพื่อนำมาประกอบกับการใช้เทคนิควิธีการ ที่จะนำสีแต่ละประเภทมาใช้อย่างมีประสิทธิภาพที่สุด และเหมาะสมกับวัสดุที่จะนำมาใช้ประกอบกับสีประเภทนั้นๆ ประการต่อมา คือการเรียนรู้คุณสมบัติทางความรู้สึกที่สีมีปรากฏในการระบายสี เมื่อนำสีตั้งแต่ 3, 4, 5 หรือ 6 สีขึ้นไป มาใช้ประกอบกันนั้น การใช้จะได้ให้ความรู้สึกผสมผสานกลมกลืนกัน หรือตัดกันนั้นย่อมสามารถเรียนรู้แนวการใช้สี (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2525 : 71)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงความกลมกลืนของสีตามหลักทฤษฎีของเชฟเริล ลงในหนังสือ *ทฤษฎีสีเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ* ความว่า

เชฟเริลได้ค้นพบหลักความกลมกลืนของสี และได้เสนอกฎเกณฑ์ต่างๆ ไว้ เขากล่าวว่า สีแต่ละสีมีความสวยงามเฉพาะตัวของมันเอง ความกลมกลืนจะเกิดจากความแตกต่างในค่าของสี (Tones) จากสีเดียวกัน เกิดจากความแตกต่างในสีแท้ซึ่งอยู่ในกลุ่มเดียวกัน หรือมีค่าของสีสัมพันธ์ใกล้เคียงกัน ส่วนสีแท้ซึ่งเป็นสีตรงข้ามกันก็จะตัดกันอย่างรุนแรง

หลักการความกลมกลืนของสีของเชฟเริล อาจจะรวบรัดลง เบอร์เรนกล่าวสรุปไว้ ดังนี้ (Birren, F. 1969)

1. ความกลมกลืนของสีใกล้เคียง (Adjacent colours)
2. ความกลมกลืนของสีตรงข้าม (Opposite colours)
3. ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้าม (Split-complements)
4. ความกลมกลืนของสีสามเส้า (Triad)
5. ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนๆรอบคลุม (Dominant tint)

ความกลมกลืนของสีใกล้เคียง

เชฟเริลกล่าวว่า เราสามารถมองเห็นสีได้อย่างดีก็ต่อเมื่อ สีทั้งหลายมีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกันคล้ายคลึงกัน และเมื่อสีเหล่านั้นตรงข้ามกันหรือตัดกันอย่างรุนแรง สีคล้ายกัน (Anologous colors) แสดงคุณภาพของอารมณ์ (Emotional quality) ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มสีเย็นหรือสีอุ่น เมื่อมีการจัดวางอย่างเหมาะสม ส่วนสีตัดกันหรือสีตรงข้ามแสดงคุณภาพการมองเห็น (Visual quality) โดยการจัดวางสีอุ่นให้ขัดแย้งกับสีเย็น และกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งมีสภาพเป็นรอง

สีใกล้เคียงหรือสีคล้ายกันคือสีที่สัมพันธ์กันในวงสี ซึ่งสภาพสีเช่นนี้ เราสามารถพบได้ในธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นสีรุ้งที่ไล่สีจากแดง ส้ม เหลือง เขียว น้ำเงิน ม่วง หรือสีเมื่อยามอาทิตย์ตกดิน ก็จะไล่สีจากแดง ส้ม เหลือง ไปสู่ความมืด เป็นต้น สีจากแสงสว่างสูงสุด (Highlight) ไปสู่บริเวณเงาก็จะแสดงลำดับสีในลักษณะสีใกล้เคียงกัน เช่น ดอกกุหลาบแดงก็จะมีบริเวณแสงสว่างที่สุดเป็นสีส้ม และมีสีออกม่วงเพอร์เพิลในบริเวณเงา เป็นต้น

แผนสีกลมกลืน (Analogous colour schemes) จะแสดงปรากฏการณ์ได้ดีเมื่อมีสีแท้เป็นกุญแจสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นสีขั้นที่หนึ่งหรือสีขั้นที่สองในวงสี

สีแดงกับสีแดงม่วงและสีแดงส้ม
สีส้มกับแดงส้มและสีเหลืองส้ม
สีเหลืองกับสีเหลืองส้มและสีเหลืองเขียว
สีเขียวกับสีเหลืองเขียวและสีน้ำเงินเขียว
สีน้ำเงินกับสีน้ำเงินเขียวและสีน้ำเงินม่วง
สีม่วงกับสีแดงม่วงและสีน้ำเงินม่วง

ความกลมกลืนของสีตรงข้าม

จากหลักการการตัดกันตามปรากฏการณ์สัมพันธ์ของเชฟเริล สีตรงข้ามหรือสีตัดกันต่างก็ผลักดันความเข้ม (Intensity) ของกันและกันให้เด่นชัดยิ่งขึ้น เช่น คู่สีตัดกันระหว่างสีน้ำเงินกับสีส้ม สีน้ำเงินก็ผลักดันสีส้มให้เด่นชัด และในทางตรงกันข้ามสีส้มก็ผลักดันให้สีน้ำเงินเด่นชัดเช่นกัน ถ้าเราจะสังเกตจากธรรมชาติ จะพบว่าดอกไม้สีม่วงมักจะมีสีเหลืองอยู่บริเวณกลางดอก สีน้ำเงินก็มักจะมีจุดสีส้มร่วมอยู่ด้วย ซึ่งสีตัดกันเหล่านี้ถ้ารู้จักนำมาใช้ร่วมกันอย่างเหมาะสม ย่อมมีความกลมกลืนและโดดเด่นสวยงาม

สีตัดกันจากวงสีแดง เหลือง น้ำเงิน คือ
สีแดงตรงข้ามกับสีเขียว
สีแดงส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงินเขียว
สีส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงิน
สีเหลืองส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงินม่วง
สีเหลืองตรงข้ามกับสีม่วง
สีเหลืองเขียวตรงข้ามกับสีแดงม่วง

สีตรงข้ามกันระหว่างสีขั้นที่หนึ่งและขั้นที่สอง จะแสดงปรากฏการณ์ชัดเจนโดยตรงอย่างง่ายๆ ซึ่งอาจจะต่างกับการรวมตัวของสีระหว่างกลาง (Intermediates) เหลืองเขียว น้ำเงินเขียว น้ำเงินม่วง แดงม่วง แดงส้ม เหลืองส้ม ซึ่งอาจจะแสดงนัยและความสง่างามได้ดีกว่าก็ได้

ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้าม

ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้ามหรือสีคู่ประกอบตรงข้าม (Split - complements) เป็นความกลมกลืนของสีตรงข้ามในวงสีอีกลักษณะหนึ่ง คือ การใช้สีหลัก (Key colour) และสีด้านข้างสองด้านของสีตรงข้าม นำมาใช้ร่วมกัน

สีแดงกับสีเหลืองเขียวและสีน้ำเงินเขียว
สีแดงส้มกับสีเขียวและสีน้ำเงิน
สีส้มกับสีน้ำเงินเขียวและสีน้ำเงินม่วง
สีเหลืองส้มกับสีน้ำเงินและสีม่วง
สีเหลืองกับสีน้ำเงินม่วงและสีแดงม่วง
สีเหลืองเขียวกับสีม่วงและสีแดง
สีเขียวกับสีแดงม่วงและสีแดงส้ม
สีน้ำเงินเขียวกับสีแดงและสีส้ม
สีน้ำเงินกับสีแดงส้มและสีเหลืองส้ม
สีน้ำเงินม่วงกับสีส้มและสีเหลือง
สีม่วงกับสีเหลืองส้มและสีเหลืองเขียว
สีแดงม่วงกับสีเหลืองและสีเขียว

การใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงข้าม จะให้ความสวยงามในอีกลักษณะ เป็นความกลมกลืนที่มีสภาพความขัดแย้ง ซึ่งลดความกระด้างหรือความแข็งกร้าวของสีตรงข้ามแท้ (Exact opposite colours) โดยที่สีตรงข้ามแยกทั้งคู่นั้นสัมพันธ์และขัดแย้งกันอยู่ด้วย ทำให้ความกลมกลืนของสีทั้งหมดมีลีลาของความขัดแย้ง และความสัมพันธ์กันอย่างน่าสนใจยิ่งขึ้น

ความกลมกลืนของสีสามเส้า

ความกลมกลืนของสีสามเส้า (Triads) เป็นการบูรณาการสีตัดกัน 3 สีในวงสี โดยยึดสีขั้นที่หนึ่ง (Primary colours) สีขั้นที่สอง (Secondary colours) และสีระหว่างกลาง (Intermediate colours) เป็นหลัก

สีขั้นที่หนึ่ง สีแดง สีเหลือง สีน้ำเงิน

สีขั้นที่สอง สีส้ม สีเขียว สีม่วง

สีระหว่างกลาง สีแดงส้ม สีเหลืองเขียว สีน้ำเงินม่วง

สีระหว่างกลาง สีเหลืองส้ม สีน้ำเงินเขียว สีแดงม่วง

ความกลมกลืนของสีสามเส้าระหว่างสีขั้นที่หนึ่งและสีขั้นที่สอง จะแสดงสภาพตัดกันอย่างเด่นชัดรุนแรง ส่วนสีกลมกลืนสามเส้าของสีตรงกลางทั้ง 2 กลุ่ม ก็จะให้ความรู้สึกสดใสรุนแรงในอีกลักษณะหนึ่งเช่นกัน

ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม

ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม (Dominant tint) คือแผนสีตัดกันหรือสีตรงข้ามกันที่มีค่าสีอ่อน (Tint) ทั้งหมด สีค่าอ่อนในที่นี้ เชฟเริล หมายถึงทั้งสีแท้ที่มีค่าสีอ่อน (Hued tint) และสีแท้ที่แปรค่าเป็นสีค่าอ่อน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 48 – 53)

โกสุม สายใจ แสดงทัศนะในเรื่องการใช้สีไว้ว่า "สีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งในการสร้างงานจิตรกรรมและการออกแบบผลิตภัณฑ์ต่างๆ พลังหรืออิทธิพลของสีสามารถโน้มน้าวให้ผู้ดู ผู้บริโภคเกิดอารมณ์ร่วมปีติยินดี (Emparty) ไปกับผลงานนั้นๆ ได้" (โกสุม สายใจ. 2539 : 69) เช่นเดียวกับ สุชาติ เถาทอง ได้กล่าวถึงความสำคัญของสีในหนังสือ *หลักการทัศนศิลป์* ความว่า "สีเปรียบได้กับองค์ประกอบหลักที่สามารถควบคุมและเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบอื่น ทั้งนี้เพราะว่าสีมีส่วนเกี่ยวพันกับองค์ประกอบทุกอย่างที่ประกอบเป็นภาพและมีอิทธิพลเหนือจิตใจ" (สุชาติ เถาทอง. 2536 : 81)

จากความเห็นของนักวิชาการทั้ง 3 ท่าน ทำให้เห็นได้ว่าสีและการใช้สีมีความสำคัญ และวิธีการใช้สี ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้แบ่งการใช้สีออกเป็น การใช้สีประกอบรวมแบบวรรณะ (Tone), การใช้สีคู่ประกอบหรือสีตัดกันอย่างแท้จริง (True coutrasts), การใช้สีโดยการกำหนดโครงการระบายสี (Colour scheme), การใช้สีในลักษณะค่าของสี (Value of colour), การใช้สีให้ปรากฏโดดเด่น (Intersity), การใช้สีใกล้เคียง (Adjacent colour), การใช้สีก่อให้เกิดระยะใกล้ไกล (Perspective of colour) (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2525 : 71 – 76)

โกสุม สายใจ กล่าวถึงการใช้สีของศิลปิน 3 ลักษณะใหญ่

1. การใช้สีตามแบบที่มองเห็น (Realistic colouring style)
2. การใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี (Academic colouring style)
3. การใช้สีอิสระ ตามทัศนะของศิลปิน (Individual colouring style) (โกสุม สายใจ. 2539 : 71)

และในแต่ละลักษณะมีรายละเอียดย่อยลงไปอีก ดังนี้

1. การใช้สีให้เหมือนธรรมชาติหรือเหมือนแบบที่มองเห็น

การใช้สีแบบนี้ เป็นลักษณะสำคัญของศิลปกรรมในลักษณะเหมือนจริง (Realistic style) ซึ่งเป็นรูปแบบที่ง่ายแก่การเข้าใจและผู้ดูผู้ชมมากที่สุด เห็นแล้วรู้เรื่องทันที ทั้งนี้เพราะผู้ดูผู้ชมเคยพบเคยเห็นของจริงมาก่อน และนับได้ว่าเป็นรูปแบบที่ยืนยาวหรือคงอยู่นานที่สุด แม้ในปัจจุบันนี้ก็ยังมีศิลปินอีกมากมายที่นิยมเขียนกันอยู่ นอกจากนี้ในด้านการศึกษายังถือว่าเป็นพื้นฐานที่จะก้าวไปสู่การใช้สีในลักษณะอื่นๆ อีกด้วย

2. การใช้สีตามหลักการใช้สี แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ

การใช้สีเพื่อให้สีแต่ละสีประสานกลมกลืนกัน (Harmony colouring)

การสร้างความกลมกลืนของสี โดยปกติแล้วจะพิจารณาเกี่ยวกับความสัมพันธ์สีหนึ่งกับสีอื่นๆ โดยมีความเชื่อว่า "สีจะอยู่โดดเดี่ยวหรือแยกออกจากกลุ่มมิได้" เราสามารถสร้างหลักเกณฑ์ใหญ่ๆ ที่เกี่ยวกับความกลมกลืนของสีได้ดังต่อไปนี้

1. การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักสีของสีเดียว (Total value harmony)

การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักสีๆเดียว หมายถึง การทำให้สีๆ เดียวมีค่าหลายน้ำหนักโดยการผสมขาวให้มีน้ำหนักอ่อนลงเป็นสีนวลและผสมสีดำ ให้มีน้ำหนักเข้มขึ้นเป็นสีคล้ำเพื่อจะได้นำไปใช้ได้หลายน้ำหนัก การใช้สีแบบนี้เป็นการฝึกการใช้สีกลมกลืนอันเป็นพื้นฐานสำหรับการใช้สีแบบอื่นๆ ต่อไป

2. การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง (Simple harmony)

เป็นการใช้สีกลมกลืนโดยใช้สีที่วางอยู่ใกล้เคียงกันในวงจรสี เช่น แดง แสด ส้ม

3. การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีคู่ผสม (Two colours and mixing)

สีคู่ผสมหมายถึง สีคู่ใดคู่หนึ่งผสมกันแล้วได้สีที่สาม ซึ่งมีส่วนผสมของสีทั้งสอง เช่น สีแดงผสมกับสีเหลืองจะได้สีส้ม และเมื่อใช้สีทั้งสามในโครงงานเดียวกัน จะได้สีที่กลมกลืนกัน

4. การสร้างความกลมกลืน โดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม (Tonality of colour)

สภาพสีส่วนรวมหมายถึง สีของวัตถุ สิ่งของ หรือภาพเขียน ที่มีสีส่วนรวมหรือสีส่วนใหญ่ของภาพออกสีใดสีหนึ่ง แม้ว่าในส่วนละเอียดของภาพจะมีสีอื่นๆ ปนอยู่ด้วยก็ตาม ในการออกแบบโครงสีของนักออกแบบหรือศิลปินมักจะปรากฏสภาพสีส่วนรวมของสีใดสีหนึ่งเสมอซึ่งสภาพสีส่วนรวมของแต่ละสีจะให้ความรู้สึกแตกต่างกันในการเขียนภาพของจิตรกรในอดีต บางคนนิยมลงพื้นเป็นสีส่วนรวมของภาพหรือแบบที่ต้องการจะเขียน

5. การสร้างความกลมกลืนโดยใช้วรรณะของสี (Tone of colours)

ในวงจรสีจะมีทั้งหมด 12 สี ถ้าแบ่งออกเป็นสองส่วน จะได้ส่วนละ 6 สี สีที่มีประกายไปทางสีแดง ซึ่งเรียกว่ากลุ่มหรือวรรณะสีร้อนหรือสีอุ่น (Warm tone) และสีที่มีประกายไปทางสีน้ำเงิน เรียกว่า วรรณะเย็น (Cook tone) สีเหลืองและสีม่วงนับเป็นสีกลาง ซึ่งอยู่ได้ทั้งสองวรรณะ

6. การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสีเอกรงค์ (Monochrome)

เป็นการสร้างงานจิตรกรรมโดยใช้สีเดียว เพื่อให้มองดูแล้วกลมกลืนกันเป็นสิ่งเดียวกันหรือเป็นกลุ่มเดียวกัน หรืออาจจะมีสีอื่นเข้าผสมด้วยแต่ต้องไม่มากนัก ภาพที่สำเร็จออกมา จะดูคล้ายกับการใช้สีแบบสภาพสีส่วนรวม แต่สีเอกรงค์จะดูนุ่มนวลกว่า ในบางครั้ง สีจะต้องถูกลดค่าลงด้วยการผสมสีตรงกันข้ามก่อนแล้วจึงผสมด้วยสีขาว สีดำหรือเทา เพื่อให้เปล่งประกายเป็นเอกรงค์ได้ชัดเจนและนุ่มนวลขึ้น ถ้าเป็นภาพเอกรงค์ที่เขียนขึ้นโดยใช้สีเทาเป็นหลักจะมีชื่อเฉพาะว่า เอกรงค์เทา (Grisaille) และถ้าใช้สีเหลืองเพียงสีเดียวจะมีชื่อเฉพาะว่า เอกรงค์เหลือง (Cirage)

7. การกลับค่าของสี (Distord)

หมายถึง การสร้างความแตกต่างหรือความขัดแย้งที่เหมาะสม ได้จังหวะ ส่งเสริมให้มีสีสันน่าดูขึ้น การสร้างความขัดแย้งในบางจุดทำให้ภาพดูตื่นเต้นขึ้น การใช้สีแบบนี้จิตรกรต้องเข้าใจและมีประสบการณ์จึงจะทำได้ดี

การใช้สีเพื่อให้สีแต่ละสีประสานส่งเสริมซึ่งกัน (Contrast and Co-orporation colouring)

สีแต่ละสีมีลักษณะเฉพาะ ซึ่งอาจจะกลมกลืนหรือตัดกับสีอื่นๆ ก็ได้ ดาวินชีได้เขียนไว้ใน Trattoto della pittura ว่า สีแต่ละสีจะแตกต่างกัน และจะปรากฏพลังของมันอย่างเต็มที่ เมื่อเราเพ่งมองมัน และสีนั้นๆ อยู่ใกล้สีคู่ปฏิปักษ์กัน เช่น น้ำเงินกับส้ม แดงกับเขียว ม่วงกับเหลือง รวมไปถึงขาวกับดำ ด้วยในเหตุผลนี้ เซฟรินก็เห็นด้วยและกล่าวเสริมต่อไปอีกว่า ไม่ควรวางสีคู่ปฏิปักษ์ไว้ใกล้กัน เพราะสีทั้งสองจะส่งประกายซึ่งกันและกัน แต่ถ้าเป็นสีตัดกันธรรมดา เช่น เขียวกับเหลือง ส้มกับเขียว ผลสะท้อนของสีจะส่งเสริมกัน ในหลักการใช้สีเรามีวิธีการใช้สีให้ประสานและส่งเสริมกัน ดังต่อไปนี้

การใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น (Intensity)

การใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่นนี้จะแบ่งภาพออกเป็นสองส่วน คือส่วนพื้นและส่วนเด่นหรือจุดสนใจ ซึ่งส่วนที่เป็นพื้นจะส่งเสริมให้ส่วนที่เป็นจุดเด่นเปล่งพลังชัดเจนขึ้น ส่วนที่เป็นพื้นจึงจะต้องลดค่าของสีลงโดยวิธีการสีนวล สีคล้ำ สีหม่น หรือเป็นพื้นสีดำเลยก็ได้ ในขณะที่ส่วนเด่นจะเป็นสีแท้ หรือสีที่สดใสก็ได้ นอกจากนี้สีบางคู่ยังส่งเสริมกันและกันได้เช่น สีเหลืองอ่อน จะมีพลังเด่นชัดสดใสขึ้นเมื่อระบายบนพื้นสีน้ำเงินเข้ม

การใช้สีตรงกันข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน (Complementary colours)

สีตรงกันข้ามหมายถึงสีที่อยู่ในตำแหน่งที่ตรงกันข้ามกันในวงจรสี ซึ่งมีทั้งหมด 6 คู่คือ

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

มีวิธีการใช้การนำคู่สีตัดกันไปใช้ในโครงการเดียวกันจะให้ความรู้สึกตื่นเต้นเร้าใจและบางครั้งแสดงถึงการแตกหักดังต่อไปนี้

การใช้สีตัดกันในปริมาณที่ต่างกัน เช่น 90 กับ 10 เปอร์เซ็นต์ หรือ 80 กับ 20 เปอร์เซ็นต์

การใช้สีสมดุล (Symmetrical colouring)

เป็นการใช้สีโดยแบ่งภาพออกเป็นสองส่วน ซ้าย-ขวา หรือส่วนบน-ล่าง เมื่อระบายสีลงในด้านใดให้ระบายสีนั้นลงในด้านตรงกันข้ามด้วย การระบายสีแบบนี้สามารถเลือกใช้สีได้หลายสี นับเป็นการใช้สีที่มีความอิสระมากแบบหนึ่งและจะได้ภาพที่มีสีสดใสประสานส่งเสริมกันอย่างน่าดู โดยมีความสมดุลของทั้งสองด้านเป็นตัวควบคุม

การใช้สีเป็นคู่

การใช้สีน้อยเพียงหนึ่งหรือสองสีเพื่อให้เกิดความเรียบง่าย สร้างงานในวงจำกัด เช่นการออกแบบโลโก้ (Logo) หัวจดหมาย ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้เพียง 2 สี หรือใช้สีคู่ใดคู่หนึ่ง

การใช้สีตามทรรศนะของศิลปินแต่ละคน

การใช้สีตามทัศนะของศิลปินแต่ละคนเริ่มปรากฏขึ้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 และปรากฏชัดเจนขึ้นในตอนต้นศตวรรษที่ 19 แม้ว่าศิลปินแต่ละคนจะศึกษาทฤษฎีหรือหลักการใช้สีมาแบบเดียวกันก็ตาม แต่จะมีการปรุงแต่งการใช้สีให้แตกต่างกัน ทั้งนี้เป็นเพราะเหตุผลต่อไปนี้

เนื้อหาที่ต้องการแสดงออก เนื้อหาหรือเนื้อเรื่องที่ศิลปินต้องการแสดงออกจะเป็นตัวกำหนดให้ใช้โครงสีแตกต่างกัน เช่น เนื้อเรื่องเกี่ยวกับธรรมชาติ หรือเหตุการณ์ต่างๆ ในสังคม ศิลปินก็จะกำหนดสีให้เหมือนแบบที่มองเห็นในธรรมชาติและในสังคม แต่ถ้าเป็นเนื้อหาที่เป็นจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ เช่น เรื่องของนรก สวรรค์ หรือเรื่องของการแสวงหารูปแบบความงามใหม่ๆ โดยไม่แสดงเนื้อเรื่อง การกำหนดโครงสีก็จะแตกต่างออกไป ซึ่งมีอิสระมากกว่า

เทคนิควิธีการต่างๆ ในการสร้างงานศิลปะทั้งวิจิตรศิลป์และประยุกต์ศิลป์จะมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ทั้งรูปแบบ เทคนิค วิธีการและวัสดุอุปกรณ์ แต่ก่อนเราใช้สีฝุ่น สีน้ำ สีน้ำมันในการเขียนภาพ ปัจจุบันมีวิธีการคันคิด สีโปสเตอร์ สีอะคริลิค สีพลาสติก และสีสเปรย์ เป็นต้น แต่ก่อนเราใช้พู่กัน ลำลี ฟองน้ำ เป็นเครื่องมือในการระบายสี ปัจจุบันมีการพ่นสี หยดสี เทสี และใช้วัสดุอื่นมาปะติด ที่เรียกกันว่า สื่อผสม (Mixed media) เป็นต้น

ลักษณะเฉพาะตัวของจิตรกร ซึ่งแต่ละคนหรือแต่ละกลุ่มจะมีความชอบในสีใดสีหนึ่ง หรือสีกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งแตกต่างกัน เมื่อชอบสีใดก็จะใช้สีนั้นเป็นหลัก เช่น ภาพพระเยซูสีเหลืองของ พอล กอแกง (Paul gauguin) ใช้สีเหลืองเป็นหลัก ภาพตัวตลก (The joker) ของปิกาสโซใช้สีฟ้าอ่อนเป็นหลัก (โกสุม สายใจ. 2540 : 80 – 95)

การจัดโครงสร้างของภาพ

การจัดโครงสร้างของภาพ หมายถึง การจัดโครงสร้างของภาพให้มีการสอดคล้องเชื่อมโยงประสานกันตามความต้องการของศิลปิน ซึ่งในเรื่องนี้ วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ ให้หลักในการจัดองค์ประกอบของภาพว่า "หลักเบื้องต้นที่ใช้ในการจัดองค์ประกอบของศิลปะนั้นประกอบด้วย ดุลภาพ สัดส่วนและการผันแปร (Proportion and variety) ความกลมกลืนและความตัดกัน (Harmony and contrast) ช่วงจังหวะและความเป็นเด่น (Rhythm and dominance) หลักการเหล่านี้ เป็นหลักการของการจัดองค์ประกอบทางศิลปะ เพื่อให้ได้งานศิลปวัตถุที่มีความเป็นเอกภาพ" (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2524 : 44)

สุชาติ เถาทอง กล่าวถึงองค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์งานว่า

โครงสร้างทางทัศนศิลป์ หรือบางทีเรียกว่าภาษาทางศิลปะ เป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์และพิจารณางานศิลปะว่า มีความงามและความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด โครงสร้างทางทัศนศิลป์ประกอบด้วย ดุลยภาพ (Balance) สัดส่วน (Proportion) ความกลมกลืน (Harmony) ช่วงจังหวะ (Rhythm) และ จุดเด่นของงานศิลปะ (Dominance) แต่หลักการเหล่านี้ไม่ได้เป็นกฎเกณฑ์ตายตัวที่จะต้องปฏิบัติตามทุกกรณี เพราะการจัดและการสร้างสรรค์เป็นการแก้ปัญหาซึ่งอาจต้องดัดแปลงปรับปรุงเพื่อให้งานนั้นมีเอกภาพมากที่สุด (สุชาติ เถาทอง. 2536 : 67)

ประเสริฐ ศีลรัตนา ให้ความหมายของการจัดองค์ประกอบลงในหนังสือ ความเข้าใจในศิลปะไว้ว่า

การจัดองค์ประกอบ คือการนำเอาองค์ประกอบต่างๆ ที่ได้กล่าวมาตั้งแต่ต้นอันมีจุด เส้น รูปร่างรูปทรง และอื่นๆ มาจัดประกอบเข้าด้วยกันในอัตราส่วน และการวางตำแหน่งของแต่ละองค์ประกอบอย่างเหมาะสม มีสัมพันธภาพกันในระหว่างแต่ละองค์ประกอบและมีความสมดุล ก่อให้เกิดเป็นเอกภาพ และปรากฏเป็นคุณค่าในทางศิลปกรรมขึ้น
ในการจัดองค์ประกอบทางศิลปะโดยทั่วไป มักคำนึงถึงหลักเกณฑ์กว้างๆ อยู่ 3 ประการคือ

1. จัดให้มีจุดสนใจ (Point of interest)
2. ให้มีความสมดุล (Balance)
3. ให้มีลักษณะเป็นเอกภาพ (Unity) (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2525 : 61)

จากข้อมูลของนักวิชาการในเรื่องความหมายขององค์ประกอบศิลปะนั้น ทำให้ทราบว่าองค์ประกอบศิลปะนั้นมีส่วนประกอบที่สำคัญ ในส่วนรายละเอียดของส่วนประกอบองค์ประกอบศิลปะ นักวิชาการได้แสดงทรรศนะไว้ดังนี้

ดุลยภาพ

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ ให้ความเห็นเรื่องดุลยภาพ รวมทั้งประเภทของดุลยภาพไว้ว่า

ดุลยภาพ คือ การจัดองค์ประกอบของงานศิลปะให้อยู่ในสภาพสมดุลหยุดนิ่ง หรือทรงตัวอยู่ได้ ดุลยภาพอาจจะเกิดขึ้นจากรูปลักษณะที่แลเห็น เช่น ประติมากรรม หรือเกิดจากความรู้สึก เช่น งานศิลปะที่แสดงการเคลื่อนไหวในทิศทางที่ต่างกันอาจจะให้ความรู้สึกที่จะเกิดดุลยภาพได้ หรือดุลยภาพที่เกิดจากความรู้สึกในเรื่องของสี เช่น สีดำหรือสีเข้ม จะให้ความรู้สึกหนักกว่าสีอ่อนหรือสีขาว ดุลยภาพอาจจะเกิดขึ้นตามแนวนอน (Horizontal balance) เช่น ภาพภูมิประเทศที่มีดุลยภาพของมวลถ่วงกันพอดี หรือดุลยภาพที่เกิดตามแนวตั้ง (Vertical balance) เช่น ดุลยภาพของต้นสนที่มีกิ่งก้านถ่วงกันเช่นเดียวกับดุลยภาพของประติมากรรมตามแนวตั้งที่มีองค์ประกอบถ่วงกันพอดี และดุลยภาพตามแนวรัศมี (Radial balance) เช่น ดอกไม้ที่มีเส้นกลีบพุ่งสู่เกสร

ชนิดของดุลยภาพ โดยทั่วไปดุลยภาพมีที่ใช้อยู่ 4 ชนิด คือ

ก. ดุลยภาพแบบเหมือนกันสองข้าง (Symmetrical balance หรือ Formal balance) ดุลยภาพแบบนี้จะเหมือนกันสองข้าง

ข. ดุลยภาพแบบไม่เหมือนกันสองข้าง (Asymmetrical) เป็นดุลยภาพแบบที่สองข้างไม่เหมือนกันแต่ถ่วงกันอยู่

ค. ดุลยภาพแบบคล้ายคลึงกันสองข้าง (Approximate symmetry) เป็นดุลยภาพที่สองข้างมีลักษณะไม่เหมือนกันเลยทีเดียว แต่มีลักษณะคล้ายคลึงกันและถ่วงกันได้ เช่น ประติมากรรมตั้งไว้คู่กัน ถึงแม้ลักษณะจะไม่เหมือนกันทีเดียว แต่ก็มีลักษณะใกล้เคียงกันมากจนเกิดความสมดุลได้

ง. ดุลยภาพแบบรัศมี (Radial balance) ดุลยภาพแบบนี้จะมีแนวของทิศทางพุ่งเข้าจุดศูนย์กลางหรือพุ่งออกจากจุดศูนย์กลาง ฉะนั้น ดุลยภาพแบบนี้จึงมีแรงที่พุ่งเข้าหรือพุ่งออกคือ ตามทิศทางหรือสวนทิศทางกัน แต่ก็จะทำให้เกิดดุลยภาพได้ ถ้าแรงที่มีทิศทางสวนกันมีพลังหรือน้ำหนักเท่ากัน (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2524 : 44 - 45)

สุชาติ สุทธิ ได้สรุปความหมายของดุลยภาพและลักษณะของดุลยภาพ ไว้ในหนังสือ เรียนรู้การเห็น : พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ความว่า

ดุลยภาพ (Balance) ได้มาจากกฎเกณฑ์ของธรรมชาติ คือ ดุลยภาพเชิงกายภาพ (Physical balance) คือ จุดศูนย์ถ่วงของแต่ละมวลวัตถุ ซึ่งตั้งอยู่ได้อย่างคงที่ด้วยแรงดึงดูดของโลกและจากข้อเท็จจริงของธรรมชาติดังกล่าวได้ถูกนำมาใช้เป็นกฎเกณฑ์ ทำนองเดียวกันในกฎเกณฑ์ทางการเห็น (Visual balance) ซึ่งแบ่งออกได้ 2 ลักษณะ คือ

ดุลยภาพ แบบซ้าย - ขวาเท่ากัน (Symmetrical balance) หมายถึงรูปร่างและรูปทรง มีจุดศูนย์ถ่วงที่ให้เกิดความสมดุลอยู่ตรงกลางระหว่างซีกซ้ายกับซีกขวาซึ่งมีขนาดเท่ากัน

ดุลยภาพ แบบซ้าย - ขวา ไม่เท่ากัน (Asymmetrical balance) หมายถึง รูปร่างและรูปทรง มีจุดศูนย์ถ่วงที่ให้เกิดความสมดุลอยู่ตรงกลางระหว่างซีกซ้ายกับซีกขวา ซึ่งมีขนาดไม่เท่ากัน ดุลยภาพ แบบซ้าย - ขวา ไม่เท่ากัน เป็นลักษณะของดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนักมากกว่ารูปร่าง รูปทรงที่มีขนาดซ้าย - ขวาเท่ากัน ในเมื่อดุลยภาพซ้าย - ขวาไม่เท่ากัน จึงทำให้สภาพคงที่ของรูปร่าง รูปทรงกลายเป็นลักษณะของความเคลื่อนไหว และเมื่อมีอากัปกิริยาของการเคลื่อนไหวในความรู้สึกทางการเห็นเกิดขึ้นเมื่อใด ก็มีทิศทาง และจังหวะเป็นตัวสัมพันธ์สืบเนื่องติดตามมาเสมอ (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 119)

สุชาติ เถาทอง กล่าวถึงดุลยภาพไว้ว่า

ดุลยภาพ (Balance) มีความหมายที่สอดคล้องกัน คือ ความสมดุล ความคงที่ (Equilibrium) ความผ่อนคลาย (Repose) หมายถึงความเท่ากันหรือการถ่วงเพื่อให้เกิดความเท่ากัน ความเท่ากันนี้อาจจะไม่เท่ากันจริงก็ได้ แต่เท่ากันในความรู้สึกของมนุษย์หรือหมายถึงการจัดองค์ประกอบของงานศิลปะให้อยู่ในสภาพสมดุล หยุดนิ่ง หรือทรงตัวอยู่ได้

ดุลยภาพแบ่งออกเป็น 2 แบบคือ

1. ดุลยภาพที่เหมือนกันสองข้างหรือดุลยภาพแบบสมมาตร (Formal or symmetrical balance) ดุลยภาพชนิดนี้ จะสังเกตเห็นได้ง่ายในธรรมชาติ เช่น ลักษณะใบหน้าของมนุษย์ซีกซ้ายและซีกขวาจะเหมือนกันทั้งสองด้าน ดุลยภาพชนิดนี้จะพบได้ในศิลปวัตถุจำนวนมาก เช่น ลักษณะองค์พระเจดีย์ โบสถ์ พระปรางค์ เป็นต้น ดุลยภาพที่เหมือนกันทั้งสองข้างจะให้ความรู้สึกในด้านความมั่นคง เคร่งขรึม และเป็นทางการ

2. ดุลยภาพที่ไม่เหมือนกันสองข้างหรือดุลยภาพแบบอสมมาตร (Informal or asymmetrical balance) ดุลยภาพชนิดนี้จะมีลักษณะซีกซ้ายและซีกขวาไม่เหมือนกัน แต่ทรงตัวอยู่ได้ เป็นการจัดวางโดยไม่ยึดถือกฎเกณฑ์ แต่คำนึงถึงหลักการจัดวางดังนี้

(1) การจัดวางที่ศูนย์กลาง (Central balance)

(2) การจัดวางที่บริเวณเส้นผ่าศูนย์กลาง (Axial balance)

(3) การจัดวางตามแนวนอน (Linear balance)

(4) การจัดวางที่มีระยะและบริเวณว่าง (Spatial balance)

(5) การจัดวางแบบอาศัยพลังและความเคลื่อนไหว (Dynamic balance)

ดุลยภาพที่ไม่เหมือนกันสองข้างนั้นความแตกต่างของแต่ละข้างจะมีผลกับความสมส่วน ให้ความรู้สึกมั่นคง ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วและรุนแรงอย่างมาก ดุลยภาพชนิดนี้สามารถแยกแยะได้อีก 2 ชนิดคือ

2.1 ดุลยภาพที่ทั้งสองข้างมีรูปทรงสัดส่วนไม่เหมือนกันแต่มีน้ำหนักเท่ากัน

2.2 ดุลยภาพที่ทั้งสองข้างมีรูปทรง สัดส่วน และน้ำหนักไม่เท่ากันสองข้าง (สุชาติ เถาทอง. 2536 : 68 – 71)

ความกลมกลืน

ในเรื่องของการจัดองค์ประกอบในภาพที่เกี่ยวกับการประสานสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน สุชาติ เถาทองให้ความเห็นว่า

ความกลมกลืน (Harmony) คือ ความประสานกลมกลืนกันของส่วนมูลฐานที่สำคัญขององค์ประกอบทางโครงสร้างศิลปะ เป็นความพอเหมาะในงานออกแบบที่ดูแล้วสร้างความพอใจไม่ขัดตา ความกลมกลืนเป็นโครงสร้างทางทัศนศิลป์ที่สำคัญและใช้มากในการสร้างสรรค์ให้ดูกลมกลืนเป็นหน่วยเดียวกัน จนเกิดเป็นเอกภาพ (Unity)

ความประสานกลมกลืนกันต้องจัดให้พอเหมาะ เพราะถ้ามากเกินไปอาจดูไม่น่าสนใจหรือเบื่อหน่ายได้ง่าย แต่ถ้าน้อยเกินไปจะดูขัดตา "วิธีที่เหมาะสมคือ ให้ส่วนรวมหรือส่วนใหญ่กลมกลืนกันและตัดกันในส่วนน้อย สร้างสรรค์ให้เกิดความกลมกลืนในโครงสร้างทางทัศนศิลป์อาจจะทำได้อีกหลายประการคือ

1. ความกลมกลืนของขนาด (Harmony of size)

2. ความกลมกลืนของรูปทรงและรูปร่าง (Harmony of form and shape)

3. ความกลมกลืนของเส้น (Harmony of line)
4. ความกลมกลืนของผิว (Harmony of texture)
5. ความกลมกลืนของสี (Harmony of color) (สุชาติ เถาทอง. 2536 : 74 - 77)

สุชาติ สุทธิ ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับความกลมกลืนไว้ว่า

"ความกลมกลืนเป็นวิธีการเบื้องต้นของการสร้างสรรค์งานศิลปะวิธีหนึ่งโดย การนำมูลฐานต่างๆ ของศิลปะมาใช้ในแต่ละส่วนของงานให้มีความกลมกลืนเป็นผลงานชิ้นมาในชิ้นเดียวกัน มูลฐานต่างๆ ที่กล่าวนี้ได้แก่ เส้น รูปร่าง รูปทรง น้ำหนัก สี หรือพื้นผิว ซึ่งแต่ละอย่างของมูลฐานที่กล่าวนี้ มักนำมาใช้รวมกันโดยจำกัดจำนวนเพื่อหลีกเลี่ยงความสับสน หรือลักษณะที่ตัดกัน และเพื่อจะให้ได้มาซึ่งแต่ละส่วนของงานได้มีความกลมกลืนเป็นชิ้นเดียวกัน หรือเน้นความเป็นเอกภาพของผลงานเป็นเป้าหมายหลัก (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 125)

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ กล่าวถึงความกลมกลืน "เป็นหลักของการจัดองค์ประกอบที่สำคัญและมีขอบข่ายกว้างขวาง เช่น ความกลมกลืนในรูป ลักษณะ สี พื้นผิว และช่องว่าง การจัดองค์ประกอบของศิลปะให้กลมกลืนกันจึงช่วยให้งานศิลปะเกิดคุณค่าทางสุนทรียภาพมากขึ้น" (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2524 : 49)

กลวิธีที่ใช้ในการระบายสีในงานจิตรกรรม ในงานวิจัยเล่มนี้ผลงานศิลปินทั้ง 25 ภาพที่นำมาศึกษาจะใช้สีน้ำมันในการระบายทุกภาพ เพราะฉะนั้นผู้วิจัยจึงของนำเสนอเฉพาะลักษณะการระบายสีน้ำมัน และสีอะคริลิคที่ผู้วิจัยจะใช้ในขั้นตอนพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ กล่าวถึงสีน้ำมันกับผลงานจิตรกรรมความว่า

ภาพเขียนสีน้ำมัน (Oil painting) ภาพเขียนสีน้ำมันเป็นภาพเขียนที่ได้รับความนิยมมากที่สุด สำหรับภาพที่ต้องการให้มีค่าและมีความคงทนถาวร งานจิตรกรรมที่สำคัญจึงมักจะเขียนด้วยสีน้ำมันเป็นหลัก สีน้ำมันเป็นสีที่ข้นและทึบแสง เวลาผสมจะใช้น้ำมันลินสีดผสม (Linseed oil) และถ้าต้องการให้ใสและแห้งเร็วก็ใช้น้ำมันสนผสมด้วย แต่น้ำมันสนถ้าผสมมากจะทำให้พื้นผิวของน้ำมันเกิดการแตกแยกเป็นรอยร้าวได้ง่าย การผสมจึงต้องให้ได้ส่วนพอเหมาะ (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2524 : 176)

สุชาติ เถาทอง ได้แสดงทัศนะของสีน้ำมันว่า

สีน้ำมัน (Oil colour) นิยมเขียนบนพื้นผิวไม้หรือผ้าใบที่ขึงกับกรอบเรียกว่า *แคนวาส (Canvas)* สำหรับไม้หรือแผ่นผ้าใบ มักจะลงพื้นด้วยสีขาวก่อน ซึ่งเป็นสีสำหรับลงพื้นโดยเฉพาะ เพราะจะมีพื้นผิวสะอาด สะดวกในการเขียนสีน้ำมันซึ่งเป็นสีที่ข้นและทึบแสง

น้ำมันผสมน้ำมันลินสีด (Linseed oil) จะเป็นสื่อตัวกลางในการผสมสี ถ้าต้องการให้แห้งเร็วก็ใช้น้ำมันสนผสมด้วย แต่ถ้าผสมมากเกินไปจะทำให้พื้นผิวตอนนอกของสีน้ำมันแตกเป็นรอยร้าวได้ง่าย การผสมจึงต้องให้ได้สัดส่วนพอเหมาะ

สีน้ำมันต้องใช้น้ำมันลินสีดเป็นตัวผสมร่วมอยู่ด้วยสีจึงค่อนข้างข้น ทำให้การเขียนพื้นผิวสามารถทำได้ง่ายและสวยงาม หรือใช้ในการสร้างพื้นผิวแปลกๆ ซึ่งสีชนิดอื่นไม่สามารถทำได้ (สุชาติ เถาทอง. 2536 : 100)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงกลวิธีการเขียนภาพสีน้ำมันว่า

การเขียนภาพสีน้ำมัน สามารถเขียนภาพได้ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะแรกเป็นการระบายสีให้เสร็จลงตามที่ต้องการโดยไม่ต้องเพิ่มเติมที่หลัก ส่วนอีกลักษณะหนึ่งเป็นการระบายโดยทางอ้อม คือ ระบายสีโดยไม่ทำสำเร็จโดยตรง แต่ใช้เทคนิคอย่างใดอย่างหนึ่งระบายเพิ่มเติมจนสำเร็จถึงขั้นสมบูรณ์ ซึ่งมีเทคนิคที่จะเสนอแนะ 2 วิธีคือ

1. วิธีเกลสซิง (Glazing)
2. วิธีสคัมบลิง (Scumbling)

เกลสซิง (Glazing) คือเทคนิคที่ระบายฉาบผิวหน้าโดยใช้สีเข้มผสมน้ำมันระบายบางๆ ให้โปร่งใส สามารถมองเห็นสีสดใสบนผิวหน้าและมองทะลุผ่านไปเห็นสีพื้นข้างล่าง ซึ่งเป็นสีอ่อนกว่าด้วยการฉาบผิวหน้าสีเดียวหรือหลายสีก็ได้ ถ้าจะฉาบหลายสีก็ต้องฉาบสีใดสีหนึ่งก่อน ทิ้งไว้ให้แห้งแล้วจึงฉาบสีอื่นต่อไปอีก เป็นวิธีการที่ช่วยสร้างความรู้สึกซับซ้อนและระยิบระยับบนผิวหน้าภาพเขียนได้ดีมาก การฉาบผิวหน้าอาจฉาบแต่ละพื้นที่หรือแต่ละรูปทรงแยกสีสันกันออกไปตามความเหมาะสม นอกจากนี้ วิธีการฉาบผิวนี้ยังช่วยเคลือบภาพเขียนให้ผิวเป็นมันเฉพาะพื้นที่หรือทั่วพื้นภาพอย่างน่าสนใจอีกด้วย

สคัมบลิง (Scumbling) เป็นวิธีการระบายเพิ่มเติมภาพเขียนหลังจากทิ้งไว้ให้แห้งแล้วอีกเทคนิคหนึ่ง คล้ายๆ กับวิธีเกลส-ซิง แต่วิธีนี้มีลักษณะตรงข้ามคือ ระบายด้วยสีอ่อนลงบนสีเดิมที่เข้มกว่า ส่วนเทคนิคนี้จะใช้กับภาพเขียนที่ต้องการระบายให้ได้ความรู้สึกเป็นหมอกพร่ามัว ควัน ฉากโปร่ง เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2532 : 152)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้อธิบายถึงเทคนิคการเขียนสีน้ำมันลงในเอกสารประกอบการสอน *The 76* ความว่า

เทคนิคกระบวนการพื้นฐานในการระบายสีน้ำมัน สามารถประมวลได้ 5 ประการคือ

1. การระบายเสร็จทันที (All at once)
2. การระบายเคลือบ (Glazing)
3. การระบายแล้วเช็ดออก (Wipping off)
4. การระบายให้สีไหล (Dripping)
5. การระบายสีทับกัน (Scumbling and impesto)

การระบายเสร็จทันที : เป็นเทคนิคการเขียนสีน้ำมันอย่างง่ายที่สุด กล่าวคือเมื่อรู้จักผสมสีน้ำมันให้มีความเข้มข้นคงที่แล้วก็ระบายบนผ้าใบรองรับ หรือระนาบรองรับอื่นๆ โดยมีเงื่อนไขว่าจะต้องระบายให้เสร็จในช่วงเวลานั้น จะไม่รอทิ้งไว้เพื่อต่อเติมอีกในวันหลัง

จุดเด่นของการระบายเสร็จทันทีก็คือ ได้เห็นความรู้สึกประทับใจของตนอย่างเป็นรูปธรรม อาจเป็นรอยแปรงที่ชัดเจนเด็ดขาด รอยหยาบของสีบนระนาบรองรับ หากต้องการส่วนละเอียดก็อาจใช้ด้ามพู่กันหรือของแหลมแข็งขูดได้ และที่น่าสนใจก็คือภาพเขียนสีน้ำมันไม่มีขนาดใหญ่เกินไป พอที่จะพกพาไปเขียนที่ต่างๆ ได้

การระบายเคลือบ : เป็นเทคนิคที่พัฒนามาจากการระบายเคลือบกันของสีน้ำ โดยที่สีระบายครั้งแรกได้ผสมกับสีที่ระบายทับเคลือบภายหลังการระบายแบบนี้ต้องผสมสีให้ค่อนข้างเหลวระบายให้ทั่งเป็นสีชั้นแรกหรือรองรับพื้นก่อนแล้วระบายอีกสีหนึ่งเคลือบทับการแสดงน้ำหนักอ่อนแก่อาจจะเกิดจากน้ำหนักพู่กัน ถ้ากดพู่กันแรงก็ได้สีอ่อนหากไม่กดพู่กันก็จะได้สีแก่

หากต้องการภาพสีน้ำมันให้มีส่วนละเอียด ก็อาจทำได้โดยระบายสีเหลืองอ่อนทับเส้นร่างด้วยดินสอดำที่ร่างอย่างละเอียด เมื่อสีเหลืองอ่อนระบายทับบนเส้นดินสอที่เป็นกราฟไฟท์ก็จะผสมกับดินสอ ต้องพิจารณาจากระนาบรองรับผ้าใบและดินสอดำที่จะลากผสมกับสีเหลืองอ่อนนั้น เมื่อระบายเคลือบแสดงน้ำหนักอ่อนแก่ได้แล้วปล่อยทิ้งไว้ให้แห้ง แล้วจึงระบายตามวิธีแรกต่อไป

จุดเด่นของเทคนิคนี้ก็คือ เมื่อระบายเคลือบด้วยสีใดสีหนึ่งแล้วสียังเปียกอยู่ เราก็สามารถระบายสีอื่นตามที่ต้องการทับได้แล้วเกลี่ยให้เรียบหรือทิ้งไว้ให้แห้ง แล้วระบายเน้นให้อ่อนแก่เพิ่มขึ้นได้ หากใช้สีที่มีลักษณะใสระบายระนาบรองรับผ้าใบใหม่ อาจระบายสีเดียวโดยให้สีใสปล่อยให้ระบายรองรับผ้าใบแสดงความสว่างของสีอ่อนให้เห็นได้

การระบายแล้วเช็ดออก : เป็นเทคนิคที่ช่วยแก้ปัญหาของพื้นได้อย่างดี กล่าวคือเราอาจร่างรูปต่างๆ ตามที่ต้องการจากหุ่นนิ่งที่เป็นแบบ แล้วระบายสีใดสีหนึ่งให้ทั่วแผ่น เมื่อระบายแล้วเช็ดออกด้วยผ้า ส่วนที่ต้องการให้อ่อนก็เช็ดมากหน่อย ส่วนที่ไม่ได้เช็ดออกจะเป็นสีที่ระบายสดใส และเมื่อเช็ดแล้วก็ระบายสีของรูปวัตถุจากหุ่นนิ่งได้ทันที อาจจะรอให้สีแห้งแล้วระบายต่อก็ได้

การเช็ดออกนอกจากจะใช้ผ้าแล้ว สามารถใช้เกรียงขูดสีออกได้ ขณะที่สีชั้นแรกแห้ง ระบายอีกสีหนึ่งทับเคลื่อนลงไปแล้วใช้เกรียงขูดออก ควรให้สีชั้นแรกแห้งแล้วจึงระบายสีทับแล้วขูด การขูดออกต้องระวังอย่าให้แผ่นผ้าใบขาดเพราะเคยมีบางท่านขูดแรงเกินไป

นอกจากนี้ยังสามารถเช็ดออกได้ด้วยน้ำมันทินเนอร์ เช็ดแล้วทิ้งไว้ให้แห้งจึงระบายสีทับได้ สมัยหนึ่งการเช็ดด้วยทินเนอร์นิยมกันมาก เพราะให้ผลแปลกไปจากที่ระบายทับบนผ้าใบธรรมดา

จุดเด่นของเทคนิคนี้ก็คือ เมื่อเช็ดออกแล้วสีจะอุดแน่นในรอยขรุขระของผ้าใบ เพราะมีแรงกดซึ่งจะทำให้เกิดลักษณะผิวของวัตถุที่ต้องการได้ เช่น วัตถุที่มีความมัน ผิวเนียน เป็นต้น นอกจากนี้ยังขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้สร้างจิตรกรรมที่จะต้องทดลองเช็ดออกด้วยตนเองแล้วสรุปรวบรวมผลไว้

การระบายสีให้ไหล : เป็นเทคนิคที่คล้ายกับสีน้ำคือต้องผสมสีกับน้ำมันให้ใส และลอยเอียงระนาบรองรับผ้าใบเอียงมากสีก็ไหลเร็ว เทคนิคนี้สามารถระบายทับบนแผ่นผ้าใบที่เกลี่ยสีได้สีหนึ่งเป็นพื้นก่อนแล้วจึงระบายสีให้ไหลทับด้านบน เมื่อสีระบายแรกนั้นแห้งแล้ว การระบายตามวิธีนี้ หากผสมสีกับน้ำมันผสมสีไม่ใสก็จะทำให้ไหลช้า และหากใช้น้ำมันสนไม่ดี เมื่อแห้งแล้วอาจแสดงให้เห็นรอยแตกของสีได้

จุดเด่นของการระบายให้ไหลนี้ก็คือ เมื่อต้องการสร้างสรรค์รูปแบบสีน้ำมันให้มีรูปร่างแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหว ก็สามารถระบายและลาดเอียงให้ไหลความต้องการ หรือหากต้องการสร้างสรรค์รูปแบบแปลกๆ ตามจินตนาการเฉพาะตนก็สามารถทำได้ ข้อสำคัญก็คือต้องใช้น้ำมันสนอย่างดีผสมให้เหลวพอที่จะไหลได้สะดวก

การระบายสีทับกัน : เป็นเทคนิคที่นิยมใช้กันทั่วๆ ไป กล่าวคือ ระบายสีน้ำมันตามต้องการบนระนาบรองรับ ทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายทับบางส่วน ปล่อยบางส่วนไว้ การระบายแต่ละครั้งเรียกว่า ชั้นที่ 1 (Layer) จะระบายบางหรือระบายหนาจะใช้รอยแปรงหรือเกลี่ยก็ได้ โดยทั่วไปแล้วจะระบายสองหรือสามชั้นเพื่อให้สีที่แสดงบนผ้าใบให้ความรู้สึกแน่น (Condensation of colour)

การระบายทับกันช่วยให้ผู้สร้างสามารถปรุงแต่งผลงานได้ตามที่ต้องการ หากระบายทับกันมากกว่าห้าชั้นขึ้นไปจนรู้สึกว่าสีบนผ้าใบนั้นหนามาก ก็เรียกเทคนิคนี้ว่า Impesto ตลอดช่วงเวลา 6 เดือนอาจเขียนทับกันได้ เพราะสีน้ำมันยังไม่แห้ง สีน้ำมันนั้นโดยทั่วไปแล้วจะแห้งภายใน 6 เดือน ที่รู้สึกว่าแห้งนั้นจริงๆ แล้วยังไม่แห้งสนิท

จุดเด่นของการระบายสีทับกันนี้คือ สีแต่ละชั้นจะเป็นสื่อแทนความต้องการของผู้สร้าง หากต้องการเปลี่ยนแปลงก็สามารถเพิ่มเติมได้ ซึ่งจะช่วยพัฒนาการรับรู้และการถ่ายทอดรูปแบบของผู้สร้างได้เป็นอย่างดี ผู้สร้างจะรู้ว่าควรจะได้พัฒนาการจัดภาพและรูปแบบได้อย่างไร เพราะการปรุงแต่งแก้ไขเสมอๆ นั้น จะพัฒนาทักษะทางการถ่ายทอดรูปแบบได้อย่างมีความคิด (Congnitive skill)

เทคนิคการระบายสีดังกล่าวทั้ง 5 ประการนี้ มีส่วนคล้ายคลึงกับสีน้ำ ที่ต่างกันก็เห็นจะเป็นการทับกันของสี เพราะคุณสมบัติของสีน้ำมันนั้นเข้มข้น เวลาต้องการให้สีอ่อนนิยมผสมกับสีขาว ขณะที่สีน้ำต้องผสมกับน้ำและหวังพึ่งความขาวของกระดาษด้วย ดังนั้นสีน้ำมันจึงระบายทับกันได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสีอ่อนทับสีแก่ซึ่งสีน้ำทำไม่ได้

เทคนิคต่างๆ มาจากเทคนิคพื้นฐานสำคัญยิ่งคือ การเกลี่ย (Blending) เพราะสีน้ำมันมีความเข้มข้น การจะเกลี่ยให้ได้เรียบดีนั้นจะต้องคุมความเข้มข้นของสีให้เหมาะ (Consistency) และจะต้องมีความข้นเหมือนกันจึงจะเกลี่ยได้กลมกลืนกัน ขอให้นึกเสมอว่าหากเราเกลี่ยได้ตามต้องการแล้ว การป้ายที่แสดงลีลารอยแปรงคือการลดรอยแปรงจากการเกลี่ยนั่นเอง (อารี สุทธิพันธุ์. ไม่มีอยู่ในบรรณานุกรม 2539 : 27 – 31)

นอกจากนี้ อารี สุทธิพันธุ์ ยังเสนอความคิดเห็นที่เกี่ยวกับเทคนิคการระบายสีน้ำมันโดยไม่ใช้สีขาว ความว่า มีเทคนิคการระบายสีที่ได้จากการกระทำ ซึ่งอยากเสนอแนะคือ การระบายสีน้ำมันไม่ใช้สีขาว โดยผสมสีเทากลางๆ ไว้แล้วใช้ผสมกับสีทุกสีเวลาระบายผลที่ได้จะต่างไปจากเทคนิคต่างๆ ดังกล่าวแล้วคือ "1. ภาพสีน้ำมันตามวิธีคุมด้วยสีเทานี้จะมีสภาพสีส่วนรวมกลมกลืนกัน หากจะเปลี่ยนโดยคุมด้วยสีอื่นแทนที่จะผสมกับสีขาวก็จะได้สีที่แปลกต่างไปอีก 2. ภาพสีน้ำมันตามวิธีนี้ช่วยแสดงบรรยากาศและควบคุมกำลังส่องสว่างของสีได้ และเมื่อเสร็จแล้วอาจใช้สีขาวผสมเพื่อแสดงความสว่างที่ชัดเจนได้" (อารี สุทธิพันธุ์. ในบรรณานุกรมไม่มี 2539 : 31)

โกสุม สายใจ แสดงความคิดเห็นที่เกี่ยวกับสีอะคริลิคว่า

อะคริลิค เป็นชื่อที่เราเรียกกันโดยทั่วไป ความจริงแล้วมีชื่อเรียกเฉพาะว่า สีโพลิเมอร์ (Polymer paint) เป็นสีที่ได้มาจากผลพลอยได้จากน้ำมันปิโตรเลียม เมื่อระบายสีลงไปแล้วจะแห้งเร็วเป็นเยื่อบางๆ ก่อนที่จะลงมือเขียนต้องคำนวณให้ดี เพราะถ้าบีบสีออกมามากจะแห้งเร็วและใช้การไม่ได้ประกอบกับสีมีราคาค่อนข้างสูง

ลักษณะพิเศษของสีอะคริลิคคือ สามารถจะใช้เขียนบางๆ แบบสีน้ำ หรือเขียนหนาๆ แบบสีน้ำมันก็ได้และเมื่อแห้งแล้วจะไม่ละลายน้ำ นอกจากนี้สีอะคริลิคยังเหมาะสำหรับการเขียนภาพสีแบนๆ มากกว่าการเกลี่ยให้กลมกลืน

สีโพลิเมอร์ จะผสมให้เหนียวมากน้อยอย่างไรก็ได้ มีความสดใสตลอดเวลา เมื่อนำมาใช้ในงานอุตสาหกรรมเรียกว่า สีพลาสติก นำมาใช้ในงานศิลปะ เรียกว่า สีอะคริลิค (โกสุม สายใจ. 2540 : 44)

ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล ได้อธิบายถึงวิธีในการระบายสีอะคริลิคไว้ว่า

กรรมวิธีการใช้สีอะคริลิคที่น่าสนใจมีดังต่อไปนี้

1. การใช้ความขาวของพื้นระนาบ (Using the ground)

คุณสมบัติสำคัญประการหนึ่งของสีอะคริลิคคือ เมื่อผสมกับน้ำหรือ Acrylic medium แล้วจะมีลักษณะโปร่งใสคล้ายสีน้ำ ดังนั้นเมื่อระบายสีใดสีหนึ่งลงบนพื้นระนาบสีขาว ความขาวของพื้นระนาบจะมีส่วนแสดงตัวขึ้นมาผสมกับสีชั้นบนด้วย

2. **การทำให้สีบางใส (Glazing)**

สำหรับสีอะคริลิค ถ้าต้องการภาพที่มีผิวของสีเป็นมันและขาวใส ก็ทำได้โดยง่ายและให้ผลที่น่าพึงพอใจทีเดียว โดยการผสมสีอะคริลิคกับน้ำและส่วนผสมของ Glaze medium

3. **การระบายสีทึบเรียบ (Opaque colour)**

เมื่อต้องการระบายสีอะคริลิคให้ได้สีทึบ ต้องใช้สีที่ข้น มีเนื้อสีมากโดยไม่ต้องผสมอะไรเลยก็ได้ แต่ตามปกตินิยมผสมน้ำหรือ Acrylic Medium เล็กน้อย

4. **การแสดงรอยแปรงหรือรอยพู่กัน (Brush strokes)**

เมื่อต้องการภาพสำเร็จที่ทิ้งรอยแปรง ปรากฏให้เห็นด้วยสีอะคริลิคนั้น สามารถทำได้ง่ายเช่นเดียวกันกับการใช้สีน้ำมัน โดยจะต้องใช้สีที่ไม่ต้องผสมให้บางลงหรืออาจจะผสมด้วยน้ำหรือ Medium อื่นๆ เพียงเล็กน้อย ในการระบายสีจะต้องใช้พู่กันชนิดขนแข็งมาก และระบายปัดไปปัดมาเพื่อให้เกิดร่องรอยของพู่กันขึ้น

5. **การป้ายโปะสีหนา ๆ (Impasto)**

สีอะคริลิคเป็นสีที่เหมาะที่สุดสำหรับกรรมวิธีการป้ายหรือโปะสีแบบต่างๆ เพราะแห้งเร็วกว่าซึ่งทำให้ฝุ่นละอองไม่มาจับเกาะ และไม่กะเทาะร่อนหลุดเพราะสีเกาะกันได้อย่างทันที (ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล. ม.ป.ป. : 68 - 69

สุชาติ เถาทอง กล่าวถึงเทคนิคการเขียนสีอะคริลิคไว้ว่า

การระบายสีอะคริลิคอาจทำให้สีบางมากน้อยด้วยการใช้น้ำเป็นสื่อตัวกลาง ซึ่งมีเทคนิคคล้ายกับการระบายสีน้ำ คือ สีจะแห้งเร็วและจะมีความโปร่งใส เทคนิคการเขียนภาพของสีน้ำที่เรียกว่า *เปียกบนเปียก (Wet on Wet)* สามารถปรับมาใช้กับเทคนิคสีอะคริลิคได้อย่างเหมาะสม

ในขณะที่ระบายสีอะคริลิค ถ้าสียังไม่แห้งสนิทก็สามารถเปลี่ยนแปลงแก้ไขได้โดยการนำสีเดิมออก เช่น การขูดหรือเช็ดออก สำหรับการเขียนภาพทั่วไปสีชนิดนี้จะมีทั้งความด้านและความมันในขณะเดียวกัน การใช้สีขึ้นอยู่กับศิลปินแต่ละคนว่าจะใช้ให้หนาบางเท่าไร เช่น การระบายสีจะใช้น้ำเป็นตัวผสมอย่างเดียวเพื่อถ่ายทอดการใช้สีที่โปร่งใส ซึ่งสีอะคริลิคนี้จะใช้เทคนิคการระบายซ้อนทับกันแบบเทคนิคของสีน้ำก็ทำได้ สีอะคริลิคจะแตกต่างไปจากสีน้ำมันเพราะจะแห้งเร็วกว่า ผู้เขียนภาพต้องตัดสินใจในการใช้สีแต่ละสีอย่างรวดเร็ว หรือเปลี่ยนแปลงการใช้สีบนเนื้อที่บางแห่งให้แน่นอน

ลักษณะพิเศษประการหนึ่งของสีอะคริลิคก็คือ สามารถปรับตัวเข้ากับสื่อชนิดต่างๆ สร้างสรรค์ปฏิกิริยาทางการเห็นแก่ผู้ชมได้อย่างน่าสนใจ เช่น ใช้ร่วมกับสีน้ำมัน สีพลาสติก สีพิมพ์ เป็นต้น

ระนาบรองรับที่ใช้เขียนสีอะคริลิคใช้ได้หลายชนิดและเป็นอิสระ ส่วนการเตรียมพื้นควรใช้สีอะคริลิครองพื้นก่อนชั้นหนึ่งเพื่อให้เทคนิคสอดคล้องกัน พู่กันและอุปกรณ์ในการเขียนภาพเหมือนกับเทคนิคการเขียนภาพสีน้ำมันโดยส่วนใหญ่ แต่ข้อสำคัญคือหลังจากปฏิบัติงานเสร็จสมบูรณ์ควรจะทำความสะอาดพู่กันและอุปกรณ์ต่างๆ ให้ดีด้วยสบู่หรือผงซักฟอกและน้ำทันทีเพื่อป้องกันสีแข็งตัว (สุชาติ เถาทอง. 2536 : 101 - 103)

บทที่ 3
การวิเคราะห์ผลงาน

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ในงานวิจัยฉบับนี้ มุ่งศึกษาผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของศิลปินทั้ง 5 คนได้แก่

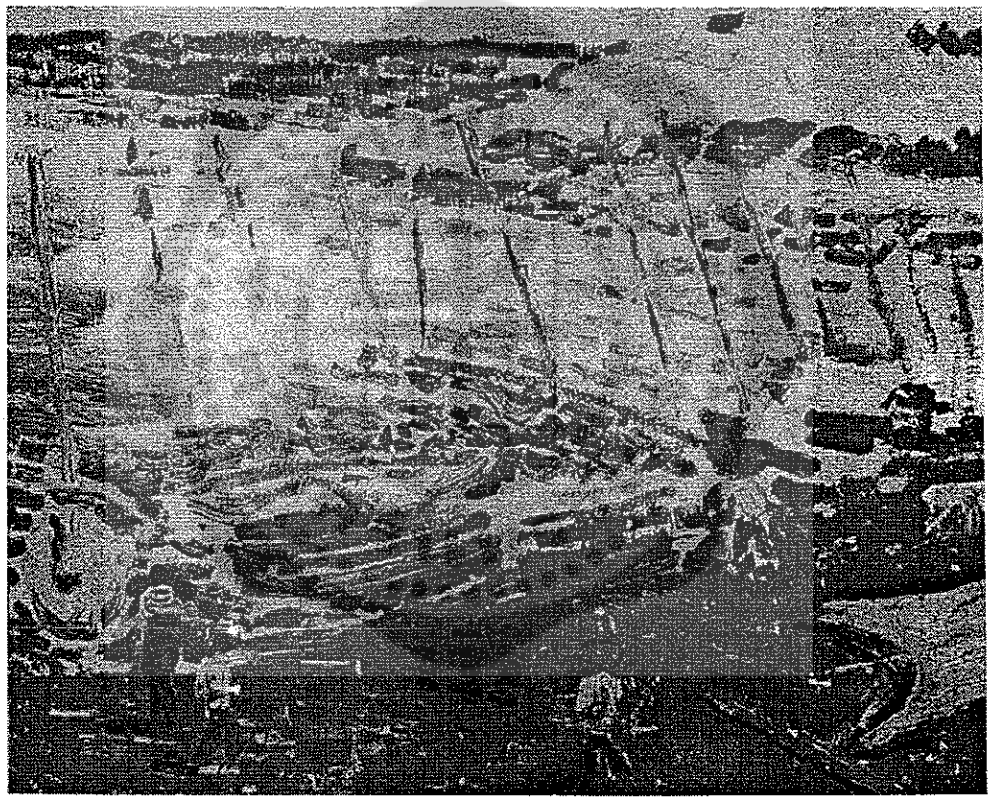
1. ผลงานของ**เฮนรี่ มาติสส์ (Henri Matisse)** ได้แก่
   The Red Beach. Oil on canvas, 33 x 40.6 cm, 1905
   View of Collioure. Oil on paper mounted on board, 21.9 x 48.3 cm, 1905
   Seascape La Moulade. Oil on board, 26.1 x 33.7 cm, 1905 - 6
   View of the Sea Colliore. Oil on canvas, 38 x 46 cm, 1905 - 6
   Joy of Life. Oil on canvas, 174 x 238.1 cm, 1906
2. ผลงานของ**อัลแบร์ต มาเกต์ (Albert Maquet)** ได้แก่
   Paris, Quai de Louvre. Oil on canvas, 65 x 80 cm, 1905
   The Pont-Neuf in the Sun. Oil on canvas, 73 x 92 cm, 1906
   Fair at Le Harve. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906
   The Beach at Sainte-Adresse. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906
   Pont Saint-Michel. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1908
3. ผลงานของ**อังเดร เดอแรง (Andre Derain)** ได้แก่
   The River Banks. Oil on canvas, 74 x 90 cm, 1904 - 1905
   Boats at Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905
   The Outskirts of Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905
   Charing Cross Bridge London. Oil on canvas, 81 x 100 cm, 1906
   London Bridge. Oil on canvas, 63 x 95.5 cm, 1907
4. ผลงานของ**โมริซ วลามิงค์ (Maurice de Vlaminck)** ได้แก่
   Banks of the Seine at Carrieres-sur-Seine. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1906
   Suburban Landscape. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1905 - 6
   Landscape with Dead Wood. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906
   The Bridge at Chatou. Oil on canvas, 54 x 73 cm, 1906
   Fishermen at Argentenil. Oil on canvas, 45.5 x 55 cm, 1906
5. ผลงานของ**ราอูล ดูฟี (Raoul Dufy)** ได้แก่
   Old Houses Along the Honfler Basin. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1906
   The Terrace on the Beach. Oil on canvas, 46 x 55 cm, 1906
   The Beach at Le Havre. Oil on canvas, 76 x 97 cm, 1906

Provencal Landscape. Oil on canvas, 79.5 x 153.5 cm, 1907
The Boats at Martigues. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1907

ผลการศึกษาวิเคราะห์จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานของศิลปินทั้ง 5 ท่าน ผลปรากฏดังนี้

1. ผลงานของมาติสส์ (Matisse)

1.1 ผลงานภาพ The Red Beach



The Red Beach. Oil on canvas, 33 x 40.6 cm, 1905

1.1.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดภาพ The Red Beach เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจากการบันทึกธรรมชาติ เป็นภาพทิวทัศน์ของเรือที่อยู่ริมชายทะเลใกล้กับหมู่บ้าน Collioure เป็นเมืองชายทะเลบนฝั่งทะเลเมดิเตอร์-เรเนียน มาติสส์ต้องการสร้างงานขึ้นที่นี่ตามคำแนะนำของ ซินยัค (Signac) (สืบเนื่องจากในช่วงฤดูร้อนปี ค.ศ. 1904 มาติสส์ได้ศึกษางานศิลปะที่บ้านของซินยัค แม้ว่าเขาจะรู้จักกันเพียง 2 - 3 ปี แต่เขาก็คุ้นเคย

กับแนวความคิดแบบนีโออิมเพรสชั่นนิสม์ในภาพ D'Evgene Delacvoix an impressionisme มากกว่าการค้นพบในปี 1898 ซึ่งทฤษฎีของซินยัคมีอิทธิพลต่อมาติสส์ จนกระทั่งกลางปี ค.ศ. 1904 ผลของการขัดแย้งแนวความคิดของมาติสส์กับซินยัค ทำให้มาติสส์ไม่เห็นด้วยกับแนวความคิดดังกล่าว ในปี 1905 มาติสส์เป็นผู้สานงานเพื่อแสดงนิทรรศการโดยที่ร่วมทำงานแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ กลุ่มที่หนึ่งมาจากสถาบันอาเตอลิเอร์ ซุย์อิส ซึ่งมีมาติสส์กับเพื่อนของมาติสส์ร่วมกับกลุ่มสถาบันคาร์ริแอร์ ซึ่งมีมาเกต์ กามอง มัวแกง และปุย กลุ่มที่สอง คือ กลุ่มชาตูมีเตอแรง และวลามิงค์ กลุ่มที่สาม คือ กลุ่มเลอ อาฟร์ ประกอบด้วย บราค, ดูฟี และฟรีสซ์) และจากข้อเขียนของกำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวไว้ในหนังสือศิลปะสมัยใหม่ ความว่า

> พวกโฟวิสม์ได้สลัดตนเองออกจากพวกดิวิชั่นนิสต์อย่างสิ้นเชิง พวกนีโออิมเพรสชั่นนิสต์และพวกคล้อยตามลัทธินี้ ซึ่งเรียกตัวเองว่าพวกดิวิชั่นนิสต์นั้น ความจริงเป็นพวกอิมเพรสชั่นนิสต์นั่นเอง หากแต่มีความนิยมในวัตถุและเป็นแบบเครื่องจักรกล การแต้มสีเป็นจุดๆ ก็เพียงต้องการแค่รูปทรงและเส้นรอบนอกเท่านั้น ด้วยเหตุนี้ จึงแลเห็นแต่รอยแต้มรอยจุดฉาบอยู่แต่บนผิวของผืนผ้าใบ ทุกสิ่งทุกอย่างได้ถูกลดถูกตัดทอนเหลือเพียงการรับรู้ของแก้วตาเท่านั้น แต่ทว่ามีสิ่งหนึ่งซึ่งถูกทำลาย นั่นคือ ความสงบของพื้นผิวและเส้นรอบนอก ความแตกต่างของสรรพสิ่งมีเพียงแต่การใช้สีสดแต้มลงไป ทุกสิ่งทุกอย่างทำเหมือนกันหมดและผลลัพธ์สุดท้ายคือไม่ได้อะไรเลย (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 125)

สำหรับภาพ The Red Beach ที่มาติสส์ได้เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1905 ถือเป็นการยืนยันถึงที่มาของแนวความคิดของมาติสส์อย่างชัดเจนว่า เขาต้องการถ่ายทอดความรู้สึกต่อความสวยงามของธรรมชาติที่เป็นทิวทัศน์ชายทะเล ด้วยแนวความคิดในการระบายสีตามอารมณ์ หรือการแสดงออกโดยใช้เส้นสลับกับสีทำให้มีขนาดของรอยแปรงแตกต่างกัน ซึ่งในเรื่องนี้กำจร สุนพงษ์ศรีได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับผลงานของมาติสส์ในภาพนี้ว่า "เป็นภาพที่มีแนวความคิดจากการที่ได้สัมผัสหรือเผชิญหน้ากับธรรมชาติที่อยู่ตรงหน้าระหว่างสิ่งเร้าภายนอกกับความรู้สึกที่อยู่ภายในของเขาและเขาต้องการสิ่งเหล่านี้ เพื่อซึมซับความลึกลับและปรารถนาที่จะอยู่ในสภาวะเดียวกันกับศิลปินที่เขาศึกษาอยู่ โดยเฉพาะรูปแบบการใช้สีและแนวความคิดนี้ส่งผลทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานในระยะเริ่มต้น มาติสส์มักคำนึงถึงความรู้สึกที่ถ่ายทอดออกมาในวิถีความคิดที่อิสระ เป็นสิ่งที่สวยงาม สิ่งที่รื่นรมย์และเป็นพวกสุขนิยม คือ มองโลกในแง่ดี" (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์ : 2542)

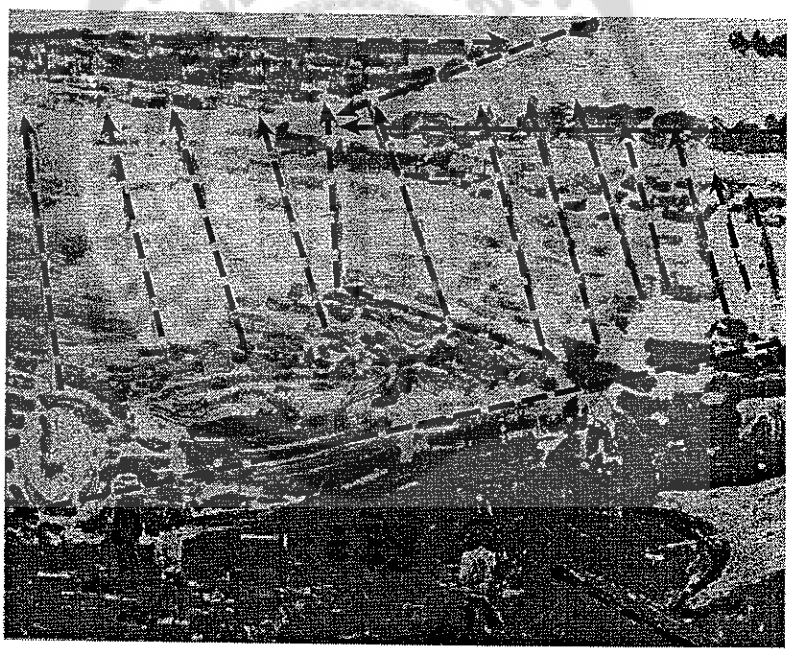
จากข้อมูลทำให้เชื่อได้กว่าที่มาของแนวความคิดในการสร้างภาพ The Red Beach เป็นแนวความคิดที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติที่มาติสส์ได้บันทึกทิวทัศน์ชายทะเล โดยการสร้างงานตามความรู้สึกของศิลปิน

1.1.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ The Red Beach เป็นผลงานที่มีเนื้อหาภาพเป็นทิวทัศน์ทะเล เป็นภาพทิวทัศน์หมู่บ้าน Collioure ซึ่งเป็นหมู่บ้านชาวประมงอยู่ติดชายฝั่งทะเล อันเต็มเป็นไปด้วยธรรมชาติที่สมบูรณ์ มีทั้งทะเลภูเขา และยังเป็นเมืองที่ยังไม่มีผู้คนรู้จักมากนัก มาติสส์ได้สัมผัสกับธรรมชาติทั้งอาคาร และบ้านเรือนหลังเล็กๆ ที่มีลักษณะโครงสร้างที่ทำด้วยไม้ฉาบปูน ส่วนหลังคาทำด้วยดินเหนียว มาติสส์ได้กลับมาที่นี่อีกครั้งในปี ค.ศ. 1905 พร้อมกับภรรยาของเขาในเดือนพฤษภาคม เขาได้เช่าห้องบนท่าเรือเพื่อที่จะสร้างงานจิตรกรรมที่เป็นทิวทัศน์ทะเลในช่วงฤดูร้อน ดูได้จากการระบายสีของมาติสส์ที่อยู่ทางด้านล่าง ซึ่งเป็นบริเวณพื้นที่ของชายหาดสีแดงมีลักษณะสดในและชายหาดสีแดงนี้ จะเป็นส่วนหนึ่งของภาพทิวทัศน์ที่เรือจอดอยู่ริมชายทะเล

มีส่วนของเสากระโดงเรือที่ขนานเรียงสลับกันเป็นจังหวะ ส่วนกลางของภาพเป็นทะเลที่สว่างทำให้เกิดการตัดกันของน้ำหนักของเสากระโดงเรือ และถัดไปด้านบนทางซ้ายของภาพ มาติสส์ใช้สีน้ำเงินป้ายให้ดูเป็นลักษณะของทะเลที่ขนานกับท้องฟ้า และอยู่ไกลกว่าภูเขาที่อยู่ทางขวาของภาพ บริเวณที่เป็นชายหาดของภูเขาที่อยู่ไกลออกไป มาติสส์แสดงฝีแปรงที่หยาบให้มีขนาดและสีแตกต่างกัน และถ้าพิจารณาถึงพื้นที่ที่เป็นชายหาดสีแดงซึ่งมีเนื้อที่หนึ่งในสามของพื้นที่ทั้งหมด โดยมาติสส์ถ่ายทอดรูปร่างเรือที่อยู่ทางด้านซ้ายสุดของภาพด้วยฝีแปรงที่มีลักษณะเป็นเส้นรวมทั้งคนที่เดินอยู่บรชายหาดที่มีการจัดวางให้อยู่ทางด้านล่างของภาพด้วย

เมื่อพิจารณาภาพทิวทัศน์ที่มาติสส์ได้สร้างในปี ค.ศ. 1905 แล้ว ทำให้เชื่อได้ว่าภาพ The Red Beach เป็นภาพที่มีเนื้อหาที่เป็นทิวทัศน์ชายทะเล และมีผลงานที่มีลักษณะคล้ายกับลัทธินีโออิมเพรสชั่นนิสม์ ซึ่งมาติสส์ไม่ยึดติดกับหลักเกณฑ์แบบศิลปะนีโออิมเพรสชั่นท์และเนื้อหาของภาพ วีรวรรณ มณี ได้แสดงทรรศนะต่อภาพ The Red Beach ว่า "มาติสส์ได้แสดงแนวความคิดและหลักการให้สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพไม่ว่าจะเป็นในแง่มุมของอาคาร สิ่งก่อสร้างจากธรรมชาติ และอาคารบ้านเรือน ซึ่งรับรู้ได้จากความรู้สึกของเขาโดยอาศัยทิวทัศน์ชายทะเลที่กอลีอูลร์ Collioure เป็นสื่อที่แสดงออกเท่านั้น" (วีรวรรณ มณี. สัมภาษณ์: 2542)



1.1.3 กลวิธีการสร้างสรรค์

1.1.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพ The Red Beach เป็นลักษณะการใช้สีตัดกันกล่าวคือ ผู้สร้างงานเลือกใช้สีเป็นไปตามหลักการใช้สีตรงกันข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน โดยจะเห็นได้จากส่วนล่างของภาพ ในส่วนที่เป็นพื้นที่ของชายหาดมาติสส์ระบายสีแดงรวมทั้งเรือที่จอดริมชายทะเล ซึ่งมีเสากระโดงเรือเรียงขนานกันด้วยการระบาย

สีเหลืองทับสีแดง ทำให้เกิดความสัมพันธ์กันระหว่างเรือกับเสากระโดง และบริเวณทะเลที่ใกล้ชายหาดสีแดงมีการระบายสีเขียวที่เกิดจากการป้ายพู่กันเป็นระยะจนถึงกลางภาพ ด้านซ้ายเป็นการเน้นน้ำหนักของวัตถุด้วยเงา ซึ่งได้แก่ เงาของเรือที่จอดอยู่ริมทะเล เงาของชาวประมงที่กำลังเต้นอยู่บนชายหาดด้วยสีดำ และเงาของภูเขาที่อยู่ด้านล่างของชายเขาด้วยสีแดงและสีชมพู มาติสส์ได้ใช้สีแดงสลับกับสีเหลืองซึ่งเป็นส่วนที่อยู่สันเขา มีการตัดกันของคู่สีคือสีม่วง ซึ่งถูกระบายในลักษณะการตัดเส้นให้เห็นเป็นสันเขาที่อยู่ขนานกับทะเลที่อยู่ไกลออกไปกับภูเขาสีเหลือง ซึ่งการใช้สีของมาติสส์ อารี สุทธิพันธ์ ได้แสดงทรรศนะว่า มาติสส์มักจะใช้สีสด สีตรงกันข้ามจริงๆ โดยที่ไม่ลดความเข้มของสี แต่จะลดและตัดทอนเนื้อหา เป็นการแสดงรูปร่างลักษณะหยาบๆ ด้วยสีแท้ ไม่คำนึงถึงความเป็นจริงตามที่ตามองเห็นทั่วไป แต่จะคำนึงตามความรู้สึกโดยตรงกับเส้นและสี โดยไม่ต้องกลัวว่ารูปเขียนนั้นจะถูกต้องตามหลักเปอร์สเปคตีฟหรือไม่ (อารี สุทธิพันธุ์. สัมภาษณ์. 2542) ผลของการวิเคราะห์การใช้สีในภาพ The Red Beach เป็นการใช้สีตัดกันในประมาณที่แตกต่างกันกล่าวคือ ผู้สร้างงานได้ใช้สีตรงกันข้ามให้ประสานส่งเสริมกันคือคู่สีแดงซึ่งตรงข้ามกับสีเขียว และคู่ของสีเหลืองที่ตรงกันข้ามกับสีม่วง ดังปรากฏในภาพ

1.1.3.2 การจัดโครงสร้างของภาพ

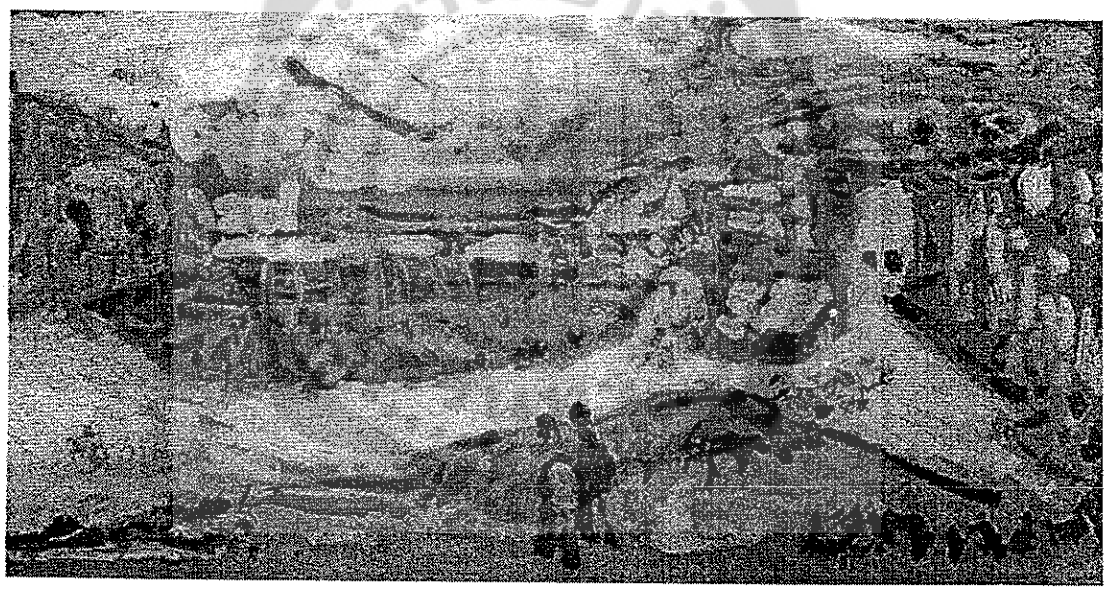
โครงสร้างของภาพ The Red Beach เป็นการจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง กล่าวคือในภาพ The Red Beach มาติสส์เริ่มจากแนวของเส้นของชายหาดสีแดงเฉียงไปทางขวาของภาพกับแนวเส้นของชายภูเขาสีเหลืองดูจากทิศทางที่เฉียงไปทางซ้ายของน้ำทะเล ซึ่งเป็นเส้นที่ขนานกับท้องฟ้า เส้นเฉียงที่เกิดจากแนวชายหาดสีแดงกับเส้นที่เกิดจากชายภูเขา จะนำไปสู่การจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ ทำให้ภาพ The Red Beach มีระยะและขนาดของวัตถุที่ลดหลั่นกัน จากส่วนล่างของภาพเป็นภาพชาวประมงยืนอยู่บนชายหาดใกล้กับเรือที่จอดสลับกันเป็นจังหวะ ทั้งด้านหน้าเรือและด้านข้างของเรือ ที่แสดงให้เห็นถึงการจัดวางเรือที่ผู้สร้างต้องแสดงออกตามความรู้สึกถึง การทิ้งน้ำหนักเงาตกทอดของเรือแต่ละลำแตกต่างกัน และถ้าดูกลวิธีการจัดวางโครงสร้างที่ทำให้เกิดความสัมพันธ์กันระหว่างส่วนบนกับส่วนล่างของภาพ โดยผู้สร้างได้จัดวางเรือจำนวน 13 ลำ มีเสากระโดงเรือขนานเรียงสลับกันและมีขนาดแตกต่างกันทำให้เกิดจังหวะที่ลดหลั่น เป็นการจัดวางโครงสร้างของภาพที่มีเสน่ห์อย่างหนึ่งของผู้สร้าง เพราะถ้าไม่มีเสากระโดงเรืออยู่กลางภาพก็จะดูเรียงและเล่งด้วยพื้นน้ำทะเล เช่นเดียวกันกับเรือที่จอดสลับกันอยู่ จะดูว่าไม่มีเงาตกทอดของเรือที่มีเสากระโดงเรืออยู่กลางภาพ ทำให้ชายหาดสีแดงดูเด่นขึ้น การจัดโครงสร้างภาพ The Red Beach ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นลักษณะของการจัดโครงสร้างของภาพที่มีน้ำหนักอยู่ส่วนใดส่วนหนึ่งของภาพ เป็นการสร้างภาพแบบไม่สมดุลย์สองข้าง แต่จะถ่วงกันอยู่ด้วยความรู้สึกของภาพที่เน้นหนักไปทางด้านล่างของภาพ ส่วนด้านบนของภาพจะมีน้ำหนักของทะเล และเส้นขนานที่ติดกันระหว่างทะเลกับท้องฟ้าและภูเขาจะถ่วงน้ำหนักกันอยู่

1.1.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ The Red Beach เป็นกลวิธีในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กัน จากในภาพจะเห็นได้ว่า การระบายสีของมาติสส์นั้นไม่ได้มุ่งเน้นที่จะระบายสีเพื่อให้เกิดความเหมือนจริงตามธรรมชาติ เป็นการระบายสีโดยใช้แปรงพู่กันระบายให้เกิดรอยแปรงอย่างรวดเร็ว เป็นการระบายเสร็จทันที ซึ่งลักษณะการระบายสีของมาติสส์ดูได้จากแนวพู่กันทางตรง ปรากฏให้เห็นจากเสากระโดงเรือที่จอดสลับกันอยู่กลางภาพ รวมทั้งชาวประมงที่อยู่บนชายหาดโดยใช้พู่กันปัดขึ้นลงสลับกันทำให้เกิดรอยแปรง ขณะเดียวกันแนวพู่กันของชายหาดจะป้ายไปแนวเฉียงทางซ้ายของภาพ ซึ่งต่างกับทิศทางการป้ายพู่กันของน้ำทะเลที่อยู่

กลางภาพ คือ เป็นการแต้มสีตามแนวนอนสลับกัน นอกจากนี้กลวิธีการระบายสีของมาติสส์มีวิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกันเน้นการระบายสีลง โดยตรงกับพื้นระนาบรองรับต่างกับกรรมวิธีการระบายสีที่ลงเป็นชั้นๆ เช่น การระบายสีรองพื้นไปก่อนแล้วจะใช้สีที่ค่อนข้างใสหรือมีน้ำหนักน้อยกว่า เคลือบชั้นบนและการระบายสีลงบนวัตถุหรือบริเวณใดๆ ก็ตาม สีนั้นก็คือสีที่ปรากฏบนผลงานที่สำเร็จแล้ว วิธีการระบายสีที่กล่าวมานี้จะมีรอยแปรงพู่กันทั่วทั้งภาพ ดังที่ปรากฏในผลงานด้านล่างของภาพคือ ชายหาดสีแดง ภูเขาสีเหลือง รวมทั้งน้ำทะเลที่อยู่กลางภาพและด้านบนของภาพ ในขณะเดียวกันภาพชาวประมงและภาพคนจะเขียนให้รู้สึกว่าเป็นท่าทางของคนที่กำลังทำกิจกรรมรอบๆ ชายหาดด้วยการตัดเส้นด้วยแปรงพู่กันที่รวดเร็วมาก วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทรรศนะต่อผลงานจิตรกรรมของมาติสส์ไว้ว่า "มาติสส์มีลักษณะการวางภาพด้วยพื้นที่แบนราบและกว้าง ใช้สีสดใสตัดกันอย่างรุนแรง แสดงออกด้วยเส้นที่กระฉับกระเฉงแข็งแรง บางครั้งมีการตกแต่งพื้นภาพอย่างอิสระเขาชื่นชมกับความงามบนพื้นภาพมากกว่าที่จะคำนึงถึงเรื่องราว" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 28)

1.2 ผลงานภาพ View of Collioure (Study for the Portd' Avali, Collioure)



View of Collioure (Study for the Portd' Auail, Colloiure). Oil on paper mounted on bord, 21.9 x 48.3 cm, 1950

1.2.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดภาพ View of Collioure เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจากการบันทึกธรรมชาติเป็นทิวทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับท่าเรือที่ Portd' Auail ซึ่งอยู่ทางตอนใต้ของเมือง Collioure มาติสส์ได้สร้างผลงานชิ้นนี้ในช่วงฤดูร้อน ค.ศ. 1905 ซึ่งใกล้เคียงกับภาพ The Red Beach มาติสส์มีแนวความคิดที่ได้รับอิทธิพลจากลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ก่อนหน้านี้ด้วยวิธีการเผชิญหน้ากับธรรมชาติ เป็นการกระตุ้นความรู้สึกที่ได้รับจากทิวทัศน์

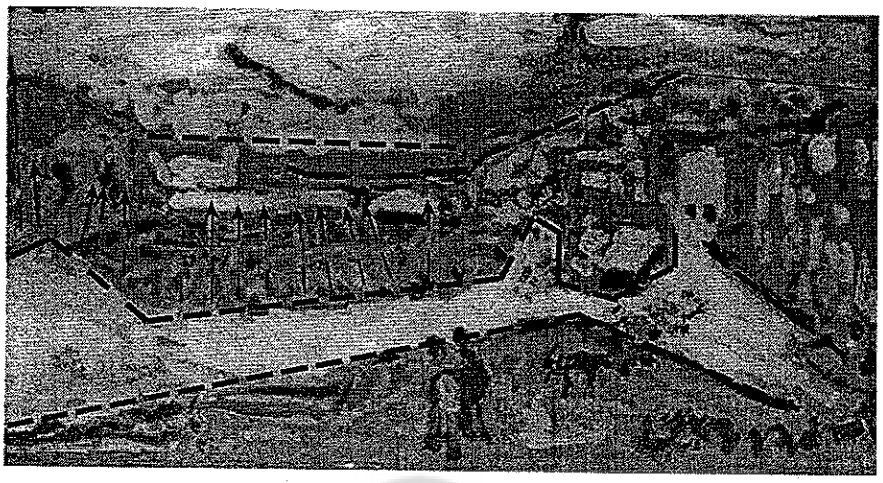
ท่าเรือที่ Portd' Auail และถ้าย้อนพิจารณาถึงแนวความคิดของมาติสส์ในระยะแรกๆ นั้น เขาเป็นศิษย์ของกุสตาฟ โมโร โดยให้มาติสส์ศึกษางานในพิพิธภัณฑ์ลูฟว์ ศึกษาวิเคราะห์ในสิ่งต่างๆ ของศิลปะทั้งเรื่องรูปทรง สีของแต่ละภาพ แต่ละศิลปิน ซึ่งในเรื่องนี้ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงแนวความคิดของมาติสส์ไว้ว่า "มาติสส์และสหายต่างดำเนินตามคำสั่งสอนของอาจารย์ ด้วยการออกไปสเก็ตซ์ภาพตามท้องถนนหรือตามร้านกาแฟ การศึกษาของจิตรกรหนุ่มเหล่านี้มีวิธีการศึกษาได้สองแนวทางกว้างๆ คือ ขั้นแรกศึกษาและหาแนวทางความคิดจากธรรมชาติ ขั้นที่สองศึกษาจากภาพงานศิลปะที่อยู่ในพิพิทภัณฑ์ลูฟว์ และถัดมาในปี ค.ศ. 1897 มาติสส์ได้ศึกษาตามแนวความคิดของพวกอิมเพรสชั่นนิสม์" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2538 : 127)

จากข้อความที่กล่าวไว้ข้างต้น เห็นได้ว่าที่มาของแนวความคิดของมาติสส์นั้น มีอิทธิพลของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ ซึ่งผลงานที่ปรากฏในภาพ View of Collioure เป็นการแสดงออกด้วยสีอย่างหยาบๆ และคงไม่แปลกอะไรที่มาติสส์นำข้อมูลกลับไปเขียนงานชิ้นนี้ที่สตูดิโอของเขา โดยการสเก็ตช์ภาพท่าเรือ Portd' Auali อย่างคร่าวๆ ด้วยสีน้ำมันลงบนกระดาษแข็ง เนื่องจากมาติสส์ใช้เวลาที่สั้นในการเก็บข้อมูลประกอบกับความต้องการที่จะนำไปสร้างงานชิ้นใหม่มีลักษณะเป็นแบบพาโนรามา (panorama) Freeman แสดงทรรศนะเกี่ยวกับแนวความคิดในการสร้างภาพ View of Collioure ไว้ว่า "มาติสส์ได้ให้สีรูปสเก็ตช์ของท่าเรือในช่วงที่เขาไปเที่ยวในตอนฤดูร้อน ปี ค.ศ. 1905 แสดงออกให้เห็นถึงส่วนที่พิเศษของทัศนียภาพแบบพาโนรามาของท่าเรือ Portd' Auali เป็นทิวทัศน์ที่แตกต่างจากท่าเรืออื่นๆ ซึ่งถูกแยกออกมาโดยทิวเขาที่สูงชันและฉากหลังเป็นเมือง Chateau โดยมาติสส์ได้บันทึกไว้บนกระดาษแข็ง เพื่อนำมาพัฒนางานในภายหลัง" (Freeman. 1995 : 74)

1.2.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ View of Collioure เป็นภาพที่มีเนื้อหาประเภทภาพทิวทัศน์ทะเล เป็นทิวทัศน์ที่มีท่าเรือ Porttd' Auail ตั้งอยู่ทางใต้ของเมือง Colliour ซึ่งท่าเรือนี้แตกต่างจากท่าเรืออื่นๆ โดยถูกแยกออกมาจากทิวเขาที่สูงชัน และด้านหลัง Chatean ในเมืองที่มีถนนจาก Collioure ไปทางใต้ของ Porf Vand res และ Banyuls แสดงออกให้เห็นถึงส่วนที่ดีและพิเศษแบบพาโนรามา ในภาพ View of Collioure

ประกอบไปด้วยทิวทัศน์ที่มีเรือขนาดเล็กและใหญ่สลับกัน ดูจากเสากระโดงเรือที่จอดอยู่ริมชายทะเลถัดขึ้นไป เป็นพื้นที่ของทะเลที่มีขนาดเล็กตัดกับเสากระโดงเรือที่อยู่กลางภาพ และไกลออกไปทางด้านบนของภาพแสดงให้เห็นถึงท้องฟ้าที่กว้างและไกลแสดงให้เห็นถึงฉากหลังของเมือง Chatean ที่อยู่ทางด้านบนขวาของภาพเป็นสิ่งก่อสร้าง อาคารบ้านเรือนที่อยู่ไกลออกไปเป็นผลมาจากผู้สร้างได้มองลงมาจากที่สูง ทำให้ขนาดต่างๆ ที่เป็นรูปคน สิ่งก่อสร้าง อาคารบ้านเรือนมีขนาดเล็กและแตกต่างกันออกไป สังเกตจากคนที่อยู่ส่วนล่างของภาพมีขนาดและสัดส่วนที่ใหญ่โตกว่า สิ่งที่อยู่ไกลออกไปด้วยการสเก็ตช์คร่าวๆ ไม่มีรายละเอียดของภาพ ทั้งนี้ มาติสส์ไม่ต้องการรายละเอียดของภาพ เพราะสามารถนำกลับมาพัฒนาภายหลัง จากประเด็นนี้ โกสุม สายใจ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเนื้อหาของภาพ View of Collioure ของมาติสส์ไว้ว่า "มาติสส์เริ่มต้นศึกษาเขียนภาพทิวทัศน์ทะเลนี้ราว ค.ศ. 1904 - 1905 เป็นระยะแรกๆ ที่เริ่มมีการเขียนภาพทิวทัศน์ทะเลแถบเมือง Collioure เพราะก่อนหน้านี้มาติสส์เขียนภาพในลักษณะนี้มีบ่อยมากในขณะที่ไปพักผ่อนช่วงฤดูร้อน (โกสุม สายใจ. สัมภาษณ์. 2542) ดังนั้น ความเรียบง่ายของมาติสส์นี้เอง เป็นเหตุให้เขาแสดงออกในเนื้อหาที่เป็นภาพทิวทัศน์ หมู่บ้านชาวประมง อาคารบ้านเรือน และสิ่งก่อสร้างแถบ Collioure



1.2.3 กลวิธีการสร้างสรรค์

1.2.3.1 การใช้สี

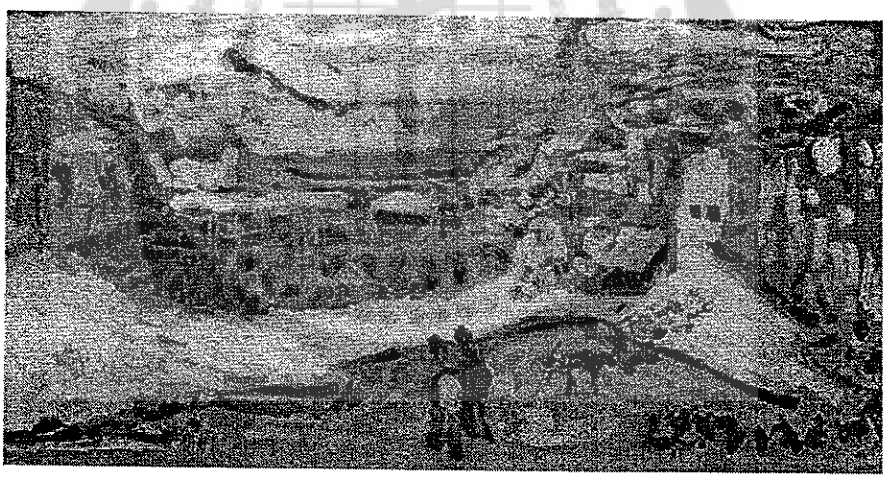
การใช้สีในภาพ View of Collioure เป็นลักษณะการใช้สีกลมกลืน กล่าวคือจะใช้ในหลักการใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม โดยจะเห็นได้จากสภาพสีส่วนรวมของภาพออกโทนสีน้ำตาลอ่อน เริ่มจากส่วนบนของภาพด้านซ้ายมือ มาติสส์ได้ระบายสีขาวเป็นท้องฟ้า มีสีแดงแตะแต้มออกเป็นสีชมพูเป็นระยะ และในบริเวณใกล้กันกับท้องฟ้าที่อยู่ด้านบนทางขวาของภาพ ถูกระบายแยกให้เห็นเด่นชัดด้วยสีฟ้าและสีขาวมีแนวที่โค้งไปกับหมู่บ้าน Chatean ซึ่งแตกต่างจากท้องฟ้าที่ระบายด้วยสีขาวและชมพูที่มีลักษณะขนานกับทะเลที่ถูกระบายด้วยสีน้ำเงินและอยู่ในตำแหน่งตรงกลางของภาพ มาติสส์ระบายสีของเรือที่จอดชายทะเลด้วยสีแดงสลับกันเป็นระยะด้วยการตัดเส้นบริเวณรอบๆ ชายหาด เขาเลือกที่จะระบายสีของถนนด้วยสีขาว เป็นถนนที่นำเข้าสู่หมู่บ้านและทิวทัศน์ของหมู่บ้านถูกระบายด้วยสีเขียว สีเหลือง และสีขาว ซึ่งแสดงออกให้เห็นรูปร่างอย่างคร่าวๆ ด้วยสีที่ใกล้เคียงกับพื้นของกระดาษแข็งที่มาติสส์ใช้บันทึกอยู่ในช่วงเวลานั้น ส่วนด้านล่างของภาพมการใช้เส้นและสีที่ค่อนข้างหนักตัดรอบชายหาด เพื่อแสดงพื้นที่ที่เป็นชายหาดด้วยสีดำ ในขณะที่ตรงกลางภาพด้านล่างจะปรากฏชาวประมงให้เห็นด้วยสีที่มีน้ำหนักแตกต่างจากพื้นของชายทะเล มีการระบายสีแดงผสมสีขาวเล็กน้อยแตะแต้มบนชายหาดทรายสีน้ำตาลอ่อน เพื่อให้เกิดน้ำหนักที่ใช้สภาพสีส่วนรวม โดยมีสีดำเป็นเส้นขอบทำให้ภาพชัดเจนขึ้น ในขณะที่ Freeman ได้กล่าวถึงการแสดงออกในการใช้สีในภาพ View of Colloure ไว้ดังนี้

> การแสดงออกที่เต็มเปี่ยมไปด้วยความเชื่อมั่นในตนเอง มันคือการยอมรับที่จะใช้สีอย่างอิสระ เป็นไปตามสัญชาตญาณ หากศิลปินเชื่อว่าการระบายสี หมายถึง การกระทำอย่างรอบคอบเกิดจากแรงขับภายใน งานแห่งศิลปะก็จะกลายเป็นงานศิลปะ Nolde ได้โต้แย้งว่า เมื่อใดมีการนำธรรมชาติมาประเมินผลใหม่และผนวกเรื่องราวที่เกี่ยวกับจิตใจเข้าไปซึ่งเกิดจากแรงขับภายใน มาติสส์กล่าวถึงความแตกต่างว่า ผู้ระบายสีปลดปล่อยอารมณ์ของเขาโดยการระบายสี สิ่งนี้ไม่ใช่แนวความคิดใหม่ท่ามกลางความผิดพลาดของการแสดงออก มีลักษณะที่แยกออกจากกันและเป็นเครื่องพิสูจน์ว่าการแสดงออกเป็นการแทนที่การรวบรวมโครงสร้าง ไม่ว่าจะเป็นสีฟ้า น้ำเงิน สีแดง และสีเขียว มันเป็นผลของความจำเป็นภายใน ไม่ใช่ความสมัครใจ มันเป็นบางสิ่งที่การระบายสีสามารถทำได้ (Freeman. 1995 : 9 – 10)

จากข้อความที่ Freeman ที่ได้กล่าวมาเราจะเห็นได้ว่า การแสดงออกของมาติสส์เป็นการแสดงออกด้วยความรู้สึกที่เกิดจากแรงขับภายใน ซึ่งการระบายสีในภาพ View of Collioure ทำให้เชื่อได้ว่า เป็นการใช้สีกลมกลืนกันในลักษณะสภาพสีส่วนร่วม ด้วยการใช้สีที่สอดคล้องกับเนื้อหาและการจัดภาพแบบพาโนรามา

1.2.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

โครงสร้างของภาพ View of Collioure เป็นการจัดโครงสร้างที่มีรูปร่าง และรูปทรงภายในที่ประสานกลมกลืนกัน ซึ่งเป็นวิธีการจัดภาพที่มีการกระจายน้ำหนักทั่วทั้งภาพหรือเรียกว่า เป็นการจัดภาพแบบคล้ายคลึงกันสองข้าง กล่าวคือ ในภาพมาติสส์ได้แบ่งภาพออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนที่อยู่ด้านล่างของภาพเริ่มจากชายหาดที่ติดกับถนนเฉียงขึ้นไปทางขวาของภาพ มีลักษณะของเส้นที่เด่นชัดทำให้ภาพนี้ถูกแบ่งเป็น 2 ส่วน ด้วยทิศทางของถนนที่นำไปสู่หมู่บ้านและท่าเรือ ส่วนที่อยู่ด้านบนของภาพ ผู้สร้างได้กระจายน้ำหนักให้มีสัดส่วนและขนาดของท้องฟ้าที่ประสานสัมพันธ์กัน ดูได้จากท้องฟ้าด้านซ้ายของภาพเป็นสีชมพู ซึ่งมีปริมาณมากกว่าท้องฟ้าที่อยู่ทางด้านขวาที่ระบายด้วยสีฟ้าเป็นแนวโค้งลงมาจนถึงกลางภาพ ที่มีการจัดวางเรือและเสากระโดงเรือที่เด่นชัดเรียงอยู่ริมชายทะเล ถัดไปทางซ้ายมีการแตะแต้มอย่างหยาบๆ เป็นต้นไม้เล็กๆ และทิวเขาที่อยู่ไกลบริเวณนั้น แม้แต่หมู่บ้านที่ไกลออกไป มาติสส์พยายามจัดโครงสร้างของภาพด้วยการสร้างวัตถุหรืออาคารบ้านเรือนให้มีขนาดที่ลดหลั่นแตกต่างกันออกไป



การจัดวางโครงสร้างของภาพ View of Collioure มีลักษณะการจัดแบบพาโนรามา กล่าวคือ มาติสส์ได้จัดโครงสร้างในภาพให้มีขนาดและสัดส่วน มีพื้นที่ในแนวนอนมากกว่าปกติ เพราะแสดงให้เห็นถึงทิวทัศน์ที่กว้างและไกล จากประเด็นนี้ มาติสส์ได้เขียนภาพแบบบรรยายลักษณะภูมิประเทศโดยที่การจัดที่มีลักษณะคล้ายกับงานจิตรกรรมของไทยคือ การจัดภาพที่มีมุมมองจากที่สูง ซึ่งการจัดภาพในลักษณะนี้มาติสส์ได้สเก็ตช์ไว้เป็นจำนวนมากและไม่ได้ให้รายละเอียดของเนื้อหามากนัก ในภาพจะสังเกตเห็นว่า วัตถุที่ผู้สร้างพยายามแสดงออกไม่ว่าจะเป็นเรือ เสากระโดงเรือ คน ต้นไม้ ภูเขา สิ่งก่อสร้าง และอาคารบ้านเรือนล้วนแล้วแต่เป็นการจัดโครงสร้างของภาพด้วยเส้น สี และสี กิติมา อมรทัต ได้ยกบทความบางบท คือ บันทึกของจิตรกรคนหนึ่ง ซึ่งมาติสส์ได้เขียนให้แก่นิตยสารฝรั่งเศสที่ได้จัดพิมพ์ไว้ในปี ค.ศ. 1909 เกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพไว้ดังนี้

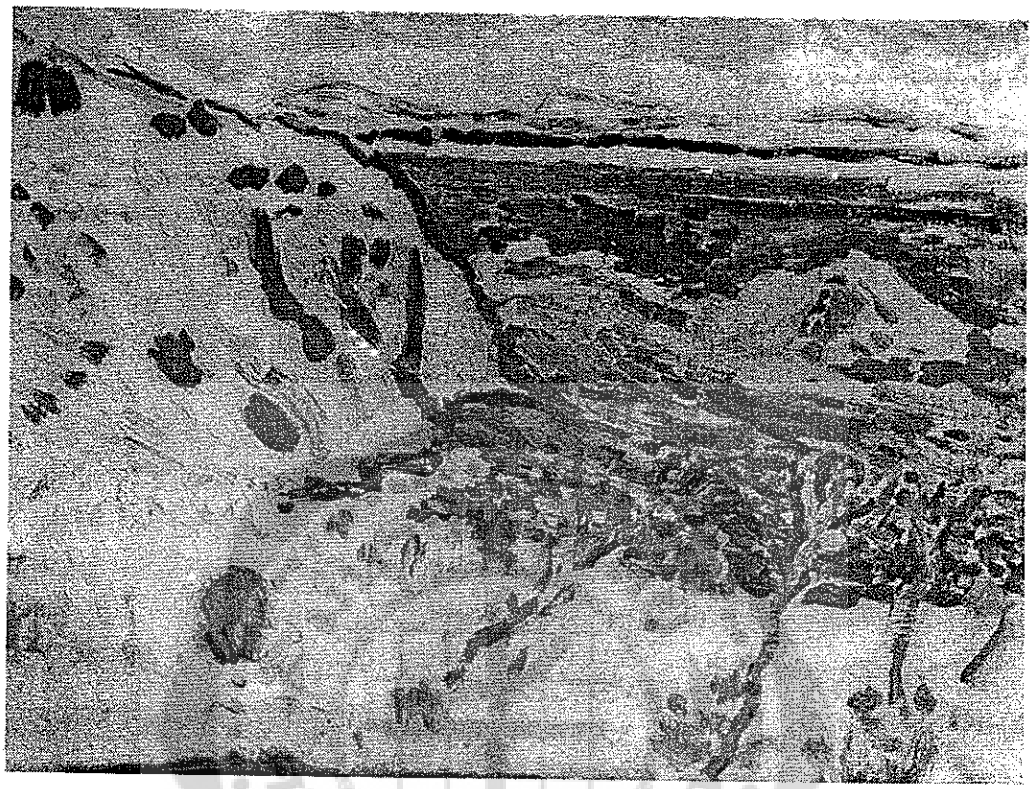
สำหรับข้าพเจ้านั้น การแสดงออกจะไม่ได้พบเห็นอารมณ์ที่แรงลุกโชติช่วงอยู่ในใบหน้า หรือมองเห็นได้ถนัดจากท่าทางอันรุนแรง แต่จะเห็นอยู่ในการจัดวางภาพเขียนของข้าพเจ้าทุกส่วน คือ สถานที่ที่รูปในภาพนั้นแสดงส่วนสัดต่างๆ ซึ่งในแต่ละภาพก็แสดงบทบาทของตัวเอง โครงสร้างของภาพ คือ ศิลปะการจัดท่าทีที่จะตกแต่งส่วนสาระสำคัญต่างๆ ซึ่งจิตรกรใช้แสดงอารมณ์ความรู้สึกของตนออกให้เห็น ส่วนทุกส่วนที่แยกออกจากกันจะแลเห็นได้ในภาพและประกอบเข้าด้วยกันเป็นลักษณะท่าทีของภาพที่ให้เป็นส่วนประกอบสำคัญ หรือเป็นส่วนรองลงไปก็ตามให้ดูเหมาะสมกันมากที่สุด ด้วยเหตุนี้ทุกสิ่งที่ไม่มีประโยชน์อะไรเลยในภาพนั้น จึงเป็นสิ่งอันตรายและงานศิลปะจึงมีความหมายถึงความสอดคล้องกลมกลืนกันในทุกๆ สิ่งที่นำมารวมกัน (การรวมกันอย่างกลมกลืน) ในความคิดจิตใจของผู้ชมนั้น รายละเอียดที่มากมายเกิดความจำเป็นจะเข้าไปแย่งที่ของรายละเอียดอื่นๆ ที่จำเป็นเสียหมด (กิติมา อมรทัต. 2533 : 369)

1.2.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ View of Collioure เป็นกลวิธีการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กันในภาพ จะเห็นได้ว่ากลวิธีในการระบายสีของมาติสส์นั้น ไม่ได้มุ่งเน้นให้เหมือนจริงตามธรรมชาติ เป็นการระบายสีโดยใช้แปรงพู่กันระบายให้เกิดรอยแปรงอย่างรวดเร็ว เป็นการระบายเสร็จทันทีโดยการสเก็ตช์ภาพ View of Collioure ด้วยการระบายสีน้ำตาลรองพื้นทั่วทั้งภาพ เริ่มจากการระบายสีบนส่วนที่เป็นถนน มีทั้งพู่กันในแนวนอนและแนวเฉียง ส่วนกลางภาพมีการใช้พู่กันระบายทั้งแนวทางตรง ปัดขึ้นลงสับกันไปมา ดูจากเสากระโดงเรือและบริเวณที่ใกล้กัน มาติสส์แต่งแต้มรอยพู่กันให้มีลักษณะเป็นบ้านเรือน อาคารเล็กๆ และมีต้นไม้รวมทั้งภูเขาที่อยู่ทางซ้ายและทางขวาของภาพ นอกจากนี้การระบายสีในภาพมีการระบายโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน เน้นการระบายสีลงโดยตรงกับพื้นระนาบรองรับ ซึ่งในเรื่องนี้ Freeman ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า "มาติสส์พยายามบันทึกทิวทัศน์ที่ Collioure ด้วยการสเก็ตช์ภาพท่าเรือในรูปแบบสเกลใหญ่ๆ แบบการ์ตูนด้วยรายละเอียดที่มากกว่า และท้ายที่สุดก็ระบายสีลงไปในผืนผ้าใบ รูปอาคารบ้านเรือนเล็กๆ ถูกผนวกเพิ่มเข้ามา ซึ่งภายหลังเขาได้นำไปขยายให้มีขนาด 1 เมตร 50 เซนติเมตร ด้วยวิธีการใช้ทีแปรงอย่างรวดเร็วเป็นการระบายสีลงโดยตรงบนพื้นรองรับอย่างฉับพลัน โดยที่เขาไม่ได้กังวลถึงเนื้อหาแต่ให้ความสำคัญในเรื่องอารมณ์และสี (Freeman. 1995 : 74)

จากทรรศนะที่ได้กล่าวแล้วข้างต้น ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการระบายสีปล่อยรอยแปรงพู่กันวิธีการนี้จะปรากฏรอยแปรงทั่วทั้งภาพ เช่น ชายหาดสีน้ำตาลมีรอยแปรงที่แต่งแต้มด้วยสีแดง ภูเขาที่เป็นรอยแปรงสีเหลืองถนนสีขาว และมีรอยแปรงแต้มด้วยสีน้ำเงินเป็นระยะอยู่ด้วย รวมทั้งทะเลที่อยู่กลางภาพในขณะเดียวกันภาพคนที่อยู่ด้านหน้าจะเขียนด้วยการตัดเส้น และรอยแปรงพู่กันทั้งขอบชายหาดที่ใกล้กับถนนดังปรากฏในภาพ View of Collioure

1.3 ผลงานภาพ Seascape La Moulade



Seascape La Moulade. Oil on board, 26.1 x 33.7 cm, 1905 - 6

1.3.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดภาพ Seascape La Moulade เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจากการบันทึกธรรมชาติ เป็นทิวทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับชายหาดบริเวณรอบนอกของ Collioure เป็นหาดทรายที่ถูกเรียกว่า La Moulade มาติสส์ต้องการถ่ายทอดความรู้สึกที่ได้รับจากทิวทัศน์ด้วยการสร้างงาน โดยอาศัยธรรมชาติเป็นสื่อ มีการละทิ้งตัดทอนภาพหรือสิ่งที่เขาเห็นเบื้องหน้า มาติสส์ได้รับแนวคว่ามคิดจาก เซซานน์ (Cezanne) โดยเฉพาะเรื่องสี ซึ่งมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ด้วยแนวความคิดนี้เองภาพทิวทัศน์ทะเล ยังมีลักษณะที่คล้ายงานของลัทธิโฟสอิมเพรสชั่นนิสม์ ซึ่งในเรื่องนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับที่มาของแนวความคิดของมาติสส์ไว้ว่า "มาติสส์เริ่มต้นด้วยความชื่นชมที่มีต่อศิลปะจากอดีตในพิพิธภัณฑ์ลูฟว์ เริ่มศึกษาและลอกเลียนแบบจิตรกรรมเหล่านั้นจนมีความชำนาญ มาติสส์มีความชื่นชอบกับความงามบนพื้นผิวภาพมากกว่าที่จะคำนึงถึงเรื่องราว เขาเคยกล่าวทำนองว่าการดูภาพเขียนนั้นต้องลืมรูปทรงภายนอกให้ได้ ภาพเขียน ก็คนภาพเขียน นอกจากอิทธิพลจากศิลปะประทับใจยุคหลังแล้ว ยังได้รับอิทธิพลจากลวดลายพรมเปอร์เซียและภาพกระจกอีกด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 28)

จะเห็นได้ว่ามาติสส์ได้สร้างงานในระยะเวลาที่ใกล้เคียงกัน และมักเขียนภาพทิวทัศน์ประเภทนี้แถบเมือง Collioure ซึ่งมีแนวความคิดที่คล้ายกับภาพ The Red Beach และภาพ View of Collioure จึงไม่น่าแปลกใจที่เขายังมีการนำเอาแนวความคิดนี้มาใช้ในภาพ Seascape La Moulade

1.3.2 เนื้อหาของภาพ

ภาพ Seascape La Moulade เป็นผลงานที่มีเนื้อหาของภาพประเภททิวทัศน์ทะเล คล้ายกับภาพ The Red Beach ที่มาติสส์ ได้พบทิวทัศน์ชายหาดนอกเมือง Collioure ที่มีชื่อว่า La Moulade มีทิวทัศน์ที่เป็นภูเขาและทะเล การมาเที่ยวที่ Collioure ในครั้งนี้มาติสส์ได้สัมผัสกับทิวทัศน์ที่เป็นธรรมชาติซึ่งอยู่ในช่วง ค.ศ. 1905 – 1906 มาติสส์ได้เลือกช่วงเช้าสร้างงานจิตรกรรมที่เป็นทิวทัศน์ของชายทะเล เพราะเขาต้องการบันทึกข้อมูลเกี่ยวกับทิวทัศน์ที่หลากหลาย และในขณะเดียวกันการสร้างงานของมาติสส์มีความอิสระด้วยวิธีการที่รวดเร็วสำหรับบันทึกเนื้อหานี้ เป็นการสเก็ตช์อย่างประณีตบรรจง และมีความตั้งใจในการสร้างงานจากประเด็นนี้ โกสุม สายใจ ได้แสดงทรรศนะต่อเนื้อหาของภาพ Seascape La Moulde ไว้ว่า "มาติสส์ได้แสดงเนื้อหาของภาพด้วยการ นำการใช้สีร่วมกับรูปทรงที่อิสระดัดแปลงรูปทรงจากธรรมชาติมาประกอบซึ่งกันและกัน มีการแสดงออกของพลังสีมากกว่าเนื้อหาเรื่องราวของภาพ แต่ความงามนั้นจะต้องกลมกลืนประสานสัมพันธ์ โดยเน้นลีลา จังหวะ และการวางโครงสี มาติสส์ศึกษาเรื่องขนาดของภาพ มีการคำนวณพื้นที่ให้สอดคล้องกับเนื้อหาที่ปรากฏในภาพนั้นๆ (โกสุม สายใจ. สัมภาษณ์ : 2542)

จะเห็นได้ว่าเนื้อหาของภาพ Seascape La Moulde เป็นทิวทัศน์ทะเลมีลักษณะคล้ายกับงานที่เขาได้สร้างไว้ก่อนหน้านี้ คือภาพ The Red Beach และภาพ View of Collioure

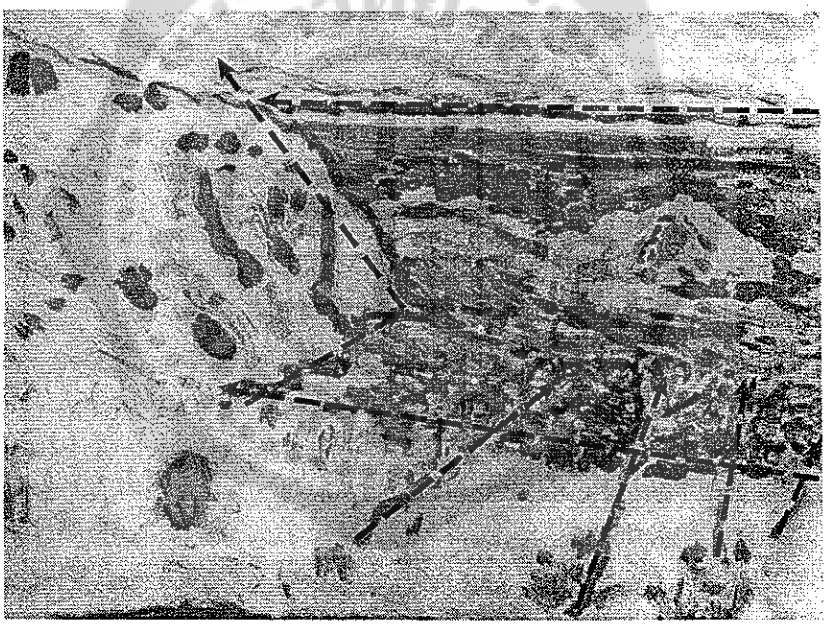
1.3.3 กลวิธีการสร้างสรรค์

1.3.3.1 การใช้สี

จากภาพ Seascape La Moulde เป็นลักษณะการใช้สีตรงกันข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน หรือการใช้สีตัดกัน เริ่มจากส่วนล่างของภาพที่เป็นชายหาดและด้านซ้ายของภาพ แสดงให้เห็นถึงภูเขาที่ระบายด้วยสีเหลืองอ่อน ถูกแต่งแต้มด้วยสีแดง สีเขียว และสีม่วง และบางส่วนมีการระบายทับกันของสีเหลืองอ่อนกับสีเขียว ทำให้เห็นบริเวณส่วนของหน้าผา ต้นไม้ที่อยู่ด้านล่างของภาพถูกระบายด้วยสีแดงที่มีลักษณะเป็นต้นไม้เตี้ยๆ มีกิ่งก้านเล็กน้อย ซึ่งยื่นไปในชายหาด และถัดออกไปกลางภาพ เป็นการใช้สีน้ำเงินผสมสีม่วงระบายทับกันในส่วนของน้ำทะเล และใกล้กันกับบริเวณนี้เป็นโขดหินเล็กๆ แต่งแต้มด้วยสีขาว สีแดง และสีม่วง ส่วนทะเลที่อยู่ไกลออกไปถูกผสมด้วยสีม่วงและสีน้ำเงินเป็นระยะ เพื่อให้เกิดระยะของบริเวณเส้นขอบน้ำทะเลที่ขนานกับทิวเขาเป็นท้องฟ้าที่อยู่ไกลออกไปถูกระบายด้วยสีฟ้าอ่อน ที่เป็นฉากหลังของภาพ จะเห็นได้ว่าเป็นลักษณะการใช้สีตัดกันเหมือนภาพ The Red Beach ที่มีกลวิธีการใช้สีตรงกันข้าม ตามหลักของเชฟเริล กล่าวคือ พื้นชายหาดสีเหลืองกับทะเลที่เป็นสีม่วงปนน้ำเงิน ซึ่งเป็นส่วนที่ทำให้เกิดน้ำหนักของภาพ และด้านบนของภาพแสดงให้เห็นคู่สีที่ตัดกันระหว่างคู่สีเหลือง เป็นส่วนของทิวเขายอดทิวเขารวมทั้งโขดหินที่อยู่กลางภาพใช้วิธีตัดเส้นด้วยสีม่วงและสีแดงที่ตัดกับสีเขียวที่ถูกแต่งแต้มเป็นระยะตรงส่วนล่างของภาพ ซึ่งเรื่องการใช้สีของมาติสส์นี้ เขาได้บรรยายถึง

กระบวนการเขียนภาพของเขาในบทความชื่อ “บันทึกของจิตรกรคนหนึ่ง” ให้แก่ นิตยสารฝรั่งเศส กิตติมา อมรทัต ได้ยกมากล่าวไว้ดังนี้

ถ้าข้าพเจ้าป้ายสีน้ำเงิน สีเขียว สีแดง ให้เป็นระยะๆ ลงบนผืนผ้าใบที่สะอาดทุกครั้งที่ข้าพเจ้าป้ายสีลง สีแต่ละสีถูกป้ายไว้ก่อนที่จะหมดความสำคัญลงไป อย่างเช่น เมื่อข้าพเจ้าต้องระบายสีภายในห้อง ข้าพเจ้าจะนึกเห็นตู้เสื้อผ้า มันอยู่ตรงหน้า มันทำให้ข้าพเจ้านึกอยากจะทาสีแดงลงไป ข้าพเจ้าจึงป้ายสีแดงลงไปซึ่งเป็นที่พอใจของตัวเอง ความสัมพันธ์จึงเกิดระหว่างสีแดงอันนี้กับสีขาวของผ้าใบ นอกจากนี้เมื่อข้าพเจ้าป้ายสีเขียวลงไปกับสีเหลือง ลงบนผ้าใบ แต่สีที่แตกต่างกันเหล่านี้ จะข่มกันอยู่ในตัวจึงจำเป็นที่สีต่างๆ ที่ข้าพเจ้าได้ระบาย ควรต้องมีความสมดุลกันด้วยวิธีที่จะไม่ทำล่ายซึ่งกันและกัน และเพื่อที่จะเกิดความสมดุล ข้าพเจ้าต้องจัดแทนความคิดของตัวเองให้เป็นระเบียบ ความสัมพันธ์สีต่างๆ ก็จะสร้างตัวของมันขึ้นมา ในลักษณะส่งเสริมกันและกันแทนที่จะเตะกันให้ล้มคว่ำไป และกำจัดรวมสีขึ้นใหม่จะทำให้เกิดความสมดุลขึ้นได้ และทำให้ความคิดทั้งหมดของข้าพเจ้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ข้าพเจ้าจึงจำเป็นต้องสับเปลี่ยนไปทั้งหมดจากการแก้ไขมาหลายครั้งหลายหน สีเขียวในภาพนั้นก็จะกลายเป็นสีแดง และกลายเป็นสีที่โดดเด่นที่สุด (กิตติมา อมรทัต. 2530 : 367 – 369)



1.3.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

โครงสร้างของภาพ Seascape La Moulde เป็นการจัดโครงสร้างของภาพในประเภทที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ในด้านใดด้านหนึ่งของภาพ เป็นลักษณะการสร้างภาพที่มีรูปร่างและรูปทรงอยู่ในด้านใดด้านหนึ่งของภาพ แต่จะถ่วงกันอยู่กล่าวคือ ในภาพของมาติลส์เริ่มจากแนวเส้นของชายหาดที่เฉียงไปทางด้านซ้ายของภาพ กับแนวเส้นของสันภูเขาที่มีทิศทางเฉียงไปทางซ้ายของเส้นระดับน้ำทะเลที่ขนานกับท้องฟ้า เส้นเฉียง 2 เส้นนี้จะนำไปสู่ระยะของภาพ ในภาพมีต้นไม้ และกิ่งไม้ที่ขึ้นสลับกันอยู่เป็นระยะอยู่ทางด้านขวาของภาพถูกจัดให้ไปทางค่อนข้างด้านล่างขวาของภาพ และถ้ามาดูกลวิธีการจัดวางที่ทำให้เกิดความสัมพันธ์ มาติสส์ได้

จัดวางโดยนำโขดหินที่เล็กอยู่กลางภาพมาเรียงขนานอยู่ใจกลางภาพ เพื่อให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างโขดหินสีเหลืองกับน้ำทะเลที่มีสีม่วงปนสีน้ำเงินแดง และเกิดจังหวะที่ลดหลั่นเป็นการจัดวางโครงสร้างของภาพที่มีเสน่ห์อย่างหนึ่งของมาติสส์ เพราะถ้าไม่มีโขดหินอยู่กลางภาพ ก็จะดูเรียบและโล่งไปด้วยพื้นของน้ำทะเลที่ออกเป็นสีม่วงปนน้ำเงินเช่นเดียวกันกับต้นไม้ที่สลับกันอยู่ รวมทั้งเงาสะท้อนของโขดหินกับเงาสะท้อนของน้ำทะเลที่อยู่กลางภาพนั้น มีส่วนทำให้ภาพที่มีชายหาดสีเหลืองดูเด่นขึ้น ทำให้เชื่อได้ว่าภาพ Seascape La Moulde เป็นลักษณะการจัดโครงสร้างในภาพที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ส่วนใดส่วนหนึ่งของภาพ เป็นการสร้างภาพแบบไม่สมดุลย์สองข้างแต่จะถ่วงกันอยู่ โดยน้ำหนักของภาพจะเน้นหนักไปทางส่วนกลางของภาพ ส่วนทางด้านบนของภาพจะมีภาพน้ำทะเลและเส้นขนานของท้องฟ้าที่ดิดกัน ระหว่างน้ำทะเลกับภูเขาถ่วงน้ำหนักภาพอยู่ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการจัดโครงของภาพที่แสดงออกในผลงานของมาติสส์ในภาพนี้ว่า "ในเวลาเดียวกันนี้ภาพวาดขนาดเล็กของเปอร์เซีย และลายผ้าของอียิปต์โบราณได้เข้ามามีบทบาทต่อการจัดองค์ประกอบของมาติสส์ และเพื่อกลุ่มโฟวิสต์ โดยกล่าวรูปแบบที่เหมือนธรรมชาติจะต้องเปลี่ยนรูปไปและอาจมีความสำคัญเป็นรองด้านกฎเกณฑ์ของความรู้สึกภายใน แล้วจะต้องไม่ถูกเลียนหากต้องแสดงออกอย่างรุนแรง และมีความงามคล้ายศิลปะตกแต่ง สิ่งเหล่านี้เป็นจุดเป้าหมายของมาติสส์" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 128)

จากประเด็นนี้ เราจะเห็นได้ว่าโครงสร้างของภาพที่มาติสส์นำเสนอในภาพ Seascape La Moulde ไม่ใช่เป็นแค่การแสดงออกทางเนื้อหา แต่เป็นการแสดงออกทางความรู้สึกของการจัดโครงสร้างทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นเส้น สี ซึ่งมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน

1.3.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ Seascape La Moulde เป็นกลวิธีในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กัน จากในภาพจะเห็นได้ว่ากลวิธีในการระบายสีของมาติลส์นั้น ไม่ได้มุ่งเน้นที่จะระบายสีเพื่อให้เกิดความเหมือนจริงตามธรรมชาติ เป็นการระบายสีโดยใช้แปรงพู่กันระบายให้เกิดรอยแปรงอย่างรวดเร็ว เป็นการระบายเสร็จทันที ลักษณะการระบายสีทั้งแนวพู่กันทางตรง ดูจากชายหาดและภูเขาที่อยู่ด้านซ้าย โดยใช้พู่กันปัดขึ้นลงสลับกันไปมา ในขณะที่แนวพู่กันของพื้นชายหาด พื้นน้ำทะเลมีลักษณะการใช้เส้นที่ซิกแซก และบริเวณที่เป็นภูเขาจะแต้มสีตามแนวนอนสลับกัน นอกจากนี้การระบายสีในภาพจะมีการระบายโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน เน้นการระบายสีลงโดยตรงบนพื้นรองรับ ต่างกับกรรมวิธีการระบายสีลงเป็นชั้นๆ ซึ่งวิธีการนี้จะมีรอยแปรงพู่กันทั่วทั้งภาพ เช่น ชายหาดสีเหลือง ภูเขาสีเหลือง ทะเลที่มีสีม่วง และมีรอยแปรงแต้มด้วยสีม่วงสีเขียวเป็นระยะอยู่ด้านบนรวมทั้งคลื่นน้ำทะเลที่อยู่กลางภาพ ขณะเดียวกันภาพของกิ่งไม้จะเขียนให้รู้สึกว่าเป็นลักษณะของต้นไม้ที่ขึ้นรอบๆ ชายหาด ด้วยการตัดเส้นและรอยแปรงพู่กันที่รวดเร็วมาก ทำให้เชื่อได้ว่าภาพ Seascape La Moulde เป็นการระบายสีที่ปล่อยร่องรอยแปรงพู่กันอย่างรวดเร็วโดยที่ไม่เน้นความเหมือนจริงแต่เป็นการสนองความรู้สึกของมาติสส์

1.4 ผลงานภาพ View of the Sea Collioure



View of the Sea Collioure. Oil on canvas, 38 x 46 cm, 1905 – 1906

1.4.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดภาพ View of the Sea Collioure เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจากการบันทึกธรรมชาติ เป็นภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับภาพทิวทัศน์ทะเลที่ Collioure หากสังเกตภาพนี้เป็นภาพที่เขียนในปีเดียวกันกับภาพ Seaseape La Moulade เพราะฉะนั้นที่มาของแนวความคิดในประเด็นนี้ ไม่น่าที่จะมีความแตกต่างกันมาก เพราะจากการวิเคราะห์ผลงานของมาติสส์ที่ผ่านมา ส่วนใหญ่เป็นภาพที่มีแนวความคิดเกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล ซึ่งเป็นลักษณะภูมิประเทศกับสภาพแวดล้อมในช่วงเวลาที่สร้างความรู้สึกกับมาติสส์ทำในความรู้สึกที่เขาได้รับตรงนั้น เป็นตัวกระตุ้นให้มาติสส์ร้างงาน ในประเด็นนี้ วีรวรรณ มณี ได้กล่าวถึงแนวความคิดในภาพนี้ของมาติสส์ไว้ว่า

> "มาติสส์เป็นจิตรกรไฟฟคนสำคัญที่ทำงานตามแนวความคิดและหลักการดังกล่าวแล้วภาพวิวที่เขาทำในปี ค.ศ. 1905 จะมีสีจัดไม่ผสมอะไรลงไปเลย โดยใช้แปรงแตะแต้มลงไปเป็นบริเวณเล็กๆ คล้ายงานนีโออิมเพรสชั่นนิสม์ ในปี ค.ศ. 1906 มาติสส์ได้เขียนภาพชื่อภาพวิวทะเลที่กอลลีอูร์) ที่ใช้สีนุ่มนวลจนได้บรรยากาศดีกว่าภาพที่ทำมาก่อนหน้าด้วยสีจัดจ้าน ภาพวิวทะเลนี้ เน้นให้เห็นความประสานกันระหว่างโค้งน้อยๆ ของรูปทรงทั้งหลายในทิวทัศน์กับแนวที่เป็นแง่มุมของ

บ้านคนที่มาอยู่ในนั้น ธรรมชาติและอาคารบ้านเรือนทำให้เกิดผลภาพที่สวยงามอ่อนโยน สีชมพูอ่อน สีน้ำเงิน และสีเขียว ทำให้ดูมีแสงในบรรยากาศเหมือนธรรมชาติ มีการวางต้นไม้ไว้ทางขวางให้กิ่งใบของมันหย่อนลงมาตรงหน้าข้างหน้าภาพช่วยให้ดูเป็นวิวที่สวยขึ้น (วีรวรรณ มณี. 2538 : 190)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับแนวความคิดของภาพ View of the Sea Collioure ไว้ว่า "มาติสส์ได้เผชิญหน้ากับธรรมชาติที่อยู่ตรงหน้าเขา และต้องการแสดงความรู้สึกที่อยู่ภายในที่เขาได้รับมาสร้างแนวความคิดที่คำนึงถึง ความรู้สึกที่ถ่ายทอดออกมาในวิถีความคิดที่อิสระสวยงาม น่ารื่นรมย์ และไม่เกี่ยวข้องกับการเมือง (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์ : 2542)

จากประเด็นดังกล่าวทำให้เชื่อได้ว่าภาพ View of Sea Collioure เป็นที่มาของแนวความคิดที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติที่เป็นทิวทัศน์ทะเล ซึ่งมาติสส์ได้บันทึกด้วยการสร้างงานตามสภาพแวดล้อมและความรู้สึกที่เขาได้รับถ่ายทอดเป็นงานจิตรกรรมโดยใช้ภาพทิวทัศน์ทะเลเป็นสื่อตอบสนองอารมณ์ของผู้สร้างงานเอง

1.4.2 เนื้อหาของภาพ

ภาพ View of Sea Collioure เป็นงานที่มีเนื้อหาของภาพในประเภทภาพทะเลที่มาติสส์ได้พักผ่อนแถบหมู่บ้าน Collioure เป็นหมู่บ้านชาวประมงอยู่ติดชายฝั่งทะเล ซึ่งเต็มเป็นไปด้วยธรรมชาติที่สมบูรณ์ มีทั้งทะเล ภูเขา และยังเป็นเมืองที่มีคนรู้จักไม่มากนัก มาติสส์ได้สัมผัสกับธรรมชาติทั้งอาคาร บ้านเรือนเล็กๆ โดยการสร้างด้วยไม้ฉาบปูน และหลังคาที่ทำด้วยดินเหนียว มาติสส์ ได้กลับมาอีกครั้งในปี ค.ศ. 1906 มาติสส์ได้มาพักผ่อนเพื่อที่จะสร้างงานจิตรกรรมที่เป็นทิวทัศน์ทะเลในช่วงฤดูร้อน ซึ่งการระบายสีของมาติสส์ที่อยู่ทางด้านบน ในบริเวณส่วนที่เป็นท้องฟ้ามาติสส์ได้ใช้สีที่สดใส และบริเวณชายหาดสีเหลืองจะเป็นส่วนหนึ่งเส้นชายฝั่งที่อยู่ทางตอนบนของภาพ ในการเขียนภาพทิวทัศน์ทะเลที่มีลักษณะคล้ายกับงานของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์และลัทธินีโออิมเพรสชั่นนิสม์ก็ตาม มาติสส์ปฏิเสธหลักเกณฑ์แบบเก่าๆ กล่าวคือ การเขียนภาพที่อาศัยสิ่งเร้าภายนอกเป็นสื่อ เน้นให้เกิดความประสานกันระหว่างแนวโค้งของชายหาด กับพื้นที่เล็กๆ สลับกับเทือกเขาที่อยู่บริเวณด้านบนของภาพ วีรวรรณ มณี ได้แสดงทรรศนะต่อภาพ View ot the Sea Collioure ว่า "มาติสส์ได้แสดงแนวคิดและหลักการให้สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพ ไม่ว่าจะเป็นในแง่มุมของอาคาร สิ่งก่อสร้างธรรมชาติและอาคารบ้านเรือน ซึ่งได้รับรู้สภาวะจิตใจ และความรู้สึกของเขา โดยอาศัยทิวทัศน์ในภาพ View of Sea Collioure ของมาติสส์ เป็นต้น" (วีรวรรณ มณี. สัมภาษณ์. 2542) จากข้อมูลเนื้อหาของภาพ View of Sea Collioure ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับทิวทัศน์ทะเล ที่มาติสส์เองต้องการถ่ายทอดความรู้สึกด้วยการใช้สีโดยผ่านเนื้อหาของภาพที่เขาได้สัมผัสภายนอกเท่านั้น

1.4.3 กลวิธีการสร้างสรรค์

1.4.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพ View of the Sea Collioure เป็นลักษณะการใช้สีตัดกัน กล่าวคือ จะใช้หลักการใช้สีตรงกันข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน โดยจะเห็นได้จากส่วนล่างของภาพไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ของชายหาดกับ

บริเวณพื้นที่ของอาคารบ้านเรือน ซึ่งมีขนาดที่แตกต่างสลับกันไป แม้แต่บริเวณชายภูเขาล้วนแล้วแต่ระบายสีเหลือง บางส่วนจะใช้สีม่วงระบายทับสีเหลืองให้เห็นเป็นบริเวณส่วนน้ำทะเล ซึ่งทำให้เกิดการตัดกันของสีชัดเจนมากขึ้น การใช้สีน้ำเงินผสมสีเขียวบางส่วนระบายในพื้นที่แคบๆ ให้เป็นพื้นน้ำใกล้กันกับบริเวณภูเขา ส่วนกลางของภาพมาติสส์ระบายสีเหลือง เพื่อให้ตัดกันกับบริเวณเส้นขอบน้ำที่ขนานกับท้องฟ้าที่เป็นสีม่วงเข้ม ใกล้กับบริเวณภูเขาที่มีเส้นสีเป็นส่วนใหญ่และยังมีการใช้ลีม่วงระบายทับระหว่างบริเวณเส้นขอบน้ำทะเลกับ ภูเขาจะเห็นได้ว่าเป็นลักษณะการใช้สีตัดกัน ในภาพ View of the Sea Collioure เป็นการระบายสีน้ำมันบนผ้าใบ โดยการใช้สีตัดกัน ในหลักการใช้สีตรงกันข้ามตามหลักของเชฟเริล ในภาพจะเห็นได้ชัดเจนระหว่างพื้นชายหาดสีเหลืองกับเงาสะท้อนของน้ำทะเลเป็นสีม่วงปนเขียว ซึ่งเป็นส่วนที่ทำให้เกิดน้ำหนักของภาพและด้านบนของภาพแสดงให้เห็นคู่สีที่ตัดกันระหว่างคู่สีเหลือง คือ ส่วนภูเขากับส่วนที่เป็นสัน ภูเขาใช้วิธีการระบายด้วยสีม่วงซึ่งเรื่องการใช้สีของมาติสส์นี้ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการใช้สีในผลงานภาพนี้ไว้ว่า

> เป็นภาพที่มาติสส์เขียนในปีเดียวกันกับภาพ Seascape La Moulade และมีระยะเวลาใกล้เคียงกันมาก เพราะเขาชอบเขียนภาพทิวทัศน์ประเภทนี้ แถบเมืองกอลลีอูล์และชื่นชอบบันทึกภาพด้วยการสเกตช์ด้วยสีที่สดใส โดยใช้ฝีแปรงที่รวดเร็ว บางครั้งเขาต้องการเก็บข้อมูลเพื่อนำกลับไปสร้างงานในสตูดิโอ ภาพนี้ก็เช่นเดียวกัน เป็นการเขียนภาพด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบซึ่งมีขนาดไม่ใหญ่โตมากนักและใช้เวลาน้อย ผลงานจำนวนไม่ต้อยที่เขาสร้างขึ้นมาใหม่โดยการขยายภาพให้มีขนาดไม่ใหญ่ขึ้น บ่งบอกถึงความตั้งใจในการเขียนภาพของมาติสส์ ที่มีการเล่นสีด้วยแนวความคิดที่ว่าสีทำให้เกิดการเร้าอารมณ์ โดยเฉพาะการใช้สีในงานจิตรกรรมจนมาติสส์เองถึงกับพูดว่าสีคืองานจิตรกรรม (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์ : 2542)

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ View of Sea Collioure ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีการใช้สีตัดกันในลักษณะการใช้สีตรงกันข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน ทำให้ภาพเกิดความรู้สึกที่กลมกลืนหรือส่งเสริมกันโดยการใช้สีในปริมาณที่แตกต่างกัน และเป็นการแสดงการใช้สีอย่างมีอิสระเสรีของมาติสส์



1.4.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

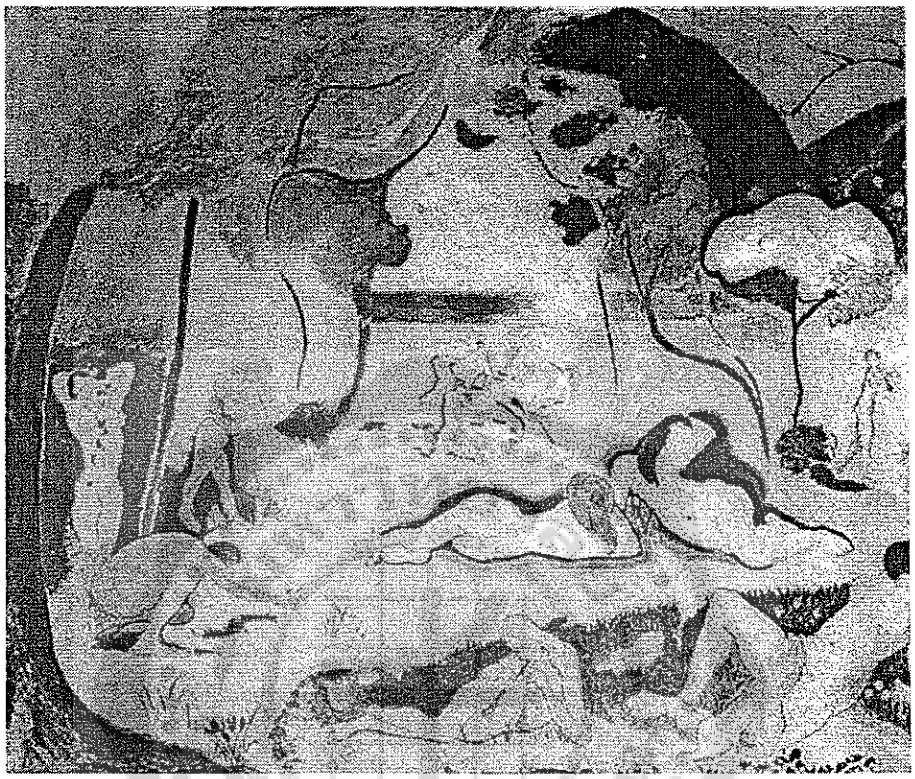
โครงสร้างของภาพ View of Sea Collioure เป็นการจัดโครงสร้างของภาพในประเภทที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ในด้านใดด้านหนึ่งของภาพ เป็นลักษณะการสร้างภาพที่มีรูปร่างและรูปทรงอยู่ในด้านใดด้านหนึ่งของภาพ แต่จะถ่วงกันอยู่กล่าวคือ ในภาพของมาติสส์เริ่มจากแนวเส้นของชายหาดที่ขนานไปทางด้านขวาของภาพกับแนวเส้นของสันภูเขาที่มีทิศทางเฉียงไปทางซ้ายของเส้นระดับน้ำทะเลที่ขนานกับท้องฟ้า เส้นเฉียง 2 เส้นนี้จะอยู่ส่วนกลางของภาพ ในภาพอาคารบ้านเรือนและลักษณะสิ่งก่อสร้างที่ขึ้นสลับกันอยู่เป็นระยะถูกจัดให้ไปทางด้านล่างของภาพ และถ้าดูกลวิธีการจัดโครงสร้างที่ทำให้เกิดความกลมกลืน มาติสส์ได้จัดโครงสร้างของภาพ โดยนำเสนอมุมมองอาคารบ้านเรือนสิ่งก่อสร้างและต้นไม้อยู่ด้านขวาของภาพ เพื่อให้เกิดการถ่วงน้ำหนักระหว่างภูเขาและชายหาดสีเหลืองกับต้นไม้ที่อยู่ด้านขวาของภาพ

จากข้อมูลการจัดโครงสร้างในภาพ View of Sea Collioure ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นลักษณะการจัดโครงสร้างในภาพที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ เป็นการสร้างภาพแบบไม่สมดุลสองข้าง แต่จะถ่วงกันอยู่โดยน้ำหนักของภาพจะเน้นหนักไปทางใจกลางของภาพ ส่วนทางด้านบนของภาพจะมีท้องฟ้าภาพทะเลและเส้นขนานที่ติดกันระหว่างทะเลกับภูเขา ซึ่งต้นไม้ที่มีกิ่งไม้นี้จะถ่วงน้ำหนักภาพ

1.4.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ View of Sea Collioure เป็นกลวิธีในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กัน จากในภาพจะเห็นได้ว่ากลวิธีในการระบายสีของมาติลส์นั้น ไม่ได้มุ่งเน้นที่จะระบายสีเพื่อให้เกิดความเหมือนจริงตามธรรมชาติ เป็นการระบายสีโดยใช้แปรงพู่กันระบายให้เกิดรอยแปรงอย่างรวดเร็ว เป็นการระบายเสร็จทันที ลักษณะการระบายสีทั้งแนวพู่กันทางตรง ดูจากต้นไม้และกิ่งไม้ที่อยู่ส่วนขวาของภาพโดยใช้พู่กันปัดขึ้นลงสลับกันไปมา ในขณะที่แนวพู่กันของพื้นชายหาด พื้นน้ำทะเลและบริเวณที่เป็นภูเขาจะแต้มสีตามแนวนอนสลับกัน นอกจากนี้การระบายสีในภาพจะมีการระบายโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน เช่น ชายหาดสีเหลือง ภูเขาสีเหลือง มีรอยแปรง แต้มด้วยสีม่วงเป็นระยะอยู่ด้านบน รวมทั้งคลื่นน้ำทะลที่อยู่กลางภาพ ในขณะเดียวกันอาคารบ้านเรือนชาวประมงจะเขียนให้รู้สึกว่า เป็นมุมสิ่งก่อสร้างที่อยู่ด้านขวาของชายหาดด้วยการตัดเส้นและรอยแปรงพู่กันที่รวดเร็วมาก ทำให้เชื่อได้ว่าการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กันอย่างรวดเร็ว โดยที่ไม่เน้นความเหมือนจริง แต่เป็นการสนองความรู้สึกของมาติสส์ที่มีอยู่ในช่วงเวลานั้น

1.5 ผลงานภาพ Joy of Life



Joy of Life. Oil on canvas, 174 x 238.1 cm, 1906

1.5.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดภาพ Joy of Life เป็นผลงานที่มีแนวความคิดในการบันทึกธรรมชาติเป็นภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับการใช้ชีวิตของคนในสมัยนั้น กับทิวทัศน์ที่เป็นชายทะเล กล่าวคือภาพนี้ถูกวาดขึ้นในราว ค.ศ. 1905 – 6 หากพิจารณาเห็นได้ชัดว่าภาพ Joy of Life มีลักษณะการนำเสนอที่แตกต่างจากภาพที่ผ่านๆ มา นั่นคือ การให้มีรูปคนมีส่วนเกี่ยวข้องกับภาพทิวทัศน์ ในลักษณะเป็นการใช้เส้นและใช้สีค่อนข้างสว่างกระจายทั่วทั้งภาพ ซึ่งมาดิสส์ต้องการถ่ายทอดวัตถุต่างๆ ด้วยการตัดเส้นและใช้สีแทนค่า โดยไม่คำนึงถึงรูปร่างเหมือนจริงตามธรรมชาติ ในประเด็นนี้ วีรวรรณ มณี ได้กล่าวไว้ในหนังสือภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมตะวันตกไว้ว่า

> "มาติสส์ชอบไปพักผ่อนและเขียนภาพที่อยู่กอลลีอูร์ที่มีภูเขา ทะเล และมีแรงดลใจให้เขานึกถึงตำนานที่เก่าแก่ที่พวกเทพเจ้ามาสถิตอยู่ในตามป่าเขาในแถบทะเลเมดิเตอร์เรเนียนนี้ มาติสส์อยู่บนเนินเขาแถวนี้บ่อยมาก แล้วก็เกิดความคิดที่จะเขียนภาพ "ยุคทอง" ที่คนสมัยก่อนฝันถึงความสุขกับชีวิตเรียบง่าย ชีวิตเรียบง่าย ภาพนั้นคือ ชีวิตสนุกสบายเป็นฉากธรรมชาติที่มีสีจัดสดใสอยู่ด้านบนนั้น ลงด้วยฝีแปรงเป็นอิสระมากตรงข้ามกับคน ซึ่งอยู่ในความสุขรื่นเริงด้านล่างของภาพที่มีการเน้นเส้นแนวรูปร่างชัดทั่วทั้งภาพมีคลื่นลอน เลื่อนไหล ใช้สีจัดตัดกัน เป็นภาพความสุขทางโลกที่แสดงออกในแนวใหม่" (วีรวรรณ มณี. 2538 : 190 – 190)

จากข้อเขียนของ วีรวรรณ มณี ชี้ให้เห็นว่าภาพ Joy of Life ซึ่งได้เขียนใน ค.ศ. 1906 เป็นภาพหนึ่งที่อยู่ในช่วงเวลา ค.ศ. 1905 – 1908 (ซึ่งรวมถึงภาพ The Red Beach ภาพ View of Collioure ภาพ Seascape La Moulade และภาพ View of Sea Colliovre ด้วย) อันเป็นช่วงเวลาที่มาติสส์ต้องการถ่ายทอดความรู้สึกของเขาต่อธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นทิวทัศน์ทะเล ทิวทัศน์ชายหาด และจากประวัติของมาติสส์ .นช่วงเวลานี้ มาติสส์ได้รับอิทธิพลจากเซซานน์และฟานโก๊ะ เขามักจะทำงานตามแนวความคิดและหลักการดังกล่าวแล้ว ภาพวิวทิวทัศน์ต่างๆ ที่เขาเริ่มศึกษาก่อนหน้านี้ราว ค.ศ. 1903 – 1905 มาติสส์เขียนภาพทิวทัศน์แถบชายหาดที่เมือง Collioure ใช้สีที่สดใสแสดงการใช้รอยแปรงอย่างฉับพลัน และภาพทิวทัศน์ชายทะเลนี้ทำให้เห็นถึงการประสานกันระหว่างสีกับรูปทรงที่ทำให้เกิดโครงสร้างของภาพ ชาญณรงค์ ดิฐานนท์ ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า "ถ้าพิจารณาภาพ Joy of Life ที่มาติสส์เขียนในปี ค.ศ. 1906 จะพบว่าเขามักใช้สีที่สดใสหรือสีตรงกันข้ามระบายโดยให้สัมพันธ์กันกับรูปทรงทั้งหลาย ในภาพทิวทัศน์กับแนวที่เป็นภาพชายทะเล ภาพชายหาด ภาพภูเขา ภาพแม่น้ำ ภาพเปลือย จนถึงภาพหุ่นนิ่ง อย่างไรก็ตามมาติสส์ยังคงสร้างงานตามแบบฉบับเขาอยู่" (ชาญณรงค์ ดิฐานันท์. สัมภาษณ์ : 2542) จากข้อมูลที่ได้มาแนวความคิดภาพ Joy of Life ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นที่มาของแนวความคิดประเภทที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติ เป็นภาพทิวทัศน์ที่มาติสส์ได้บันทึกโดยการสร้างงาน โดยการลดและตัดทอนรูปร่างของคนจากความรู้สึกของคนสมัยก่อนที่ฝันถึงความสุขกับชีวิตเรียบง่าย ผสมผสานกับมุมมองที่เกี่ยวข้องกับทิวทัศน์ทะเล สิ่งเหล่านี้จึงเป็นเสมือนแรงผลักดันที่ทำให้มาติสส์ได้สร้างงานจิตรกรรมขึ้นมา

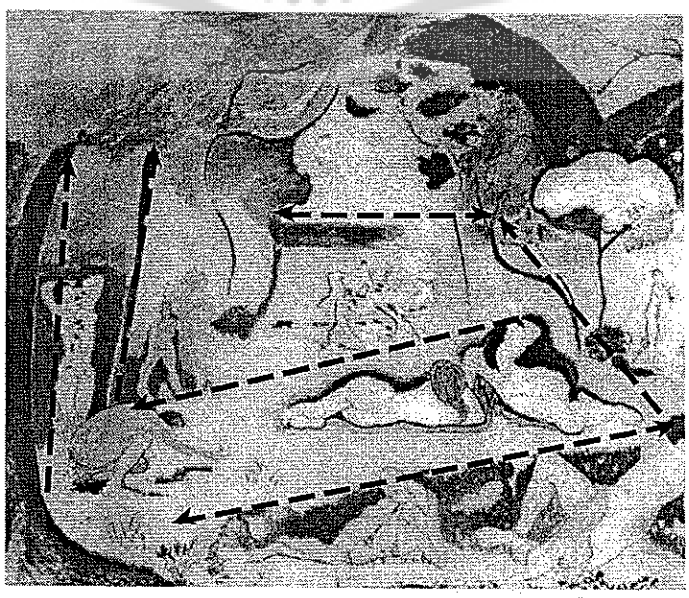
1.5.2 เนื้อหาของภาพ

ภาพ Joy of Life เป็นงานที่มีเนื้อหาเป็นภาพชายทะเล ที่มาติสส์ได้กลับไปเยี่ยมชมหมู่บ้าน Collioure อีกครั้ง เป็นหมู่บ้านชาวประมงอยู่ติดชายฝั่งทะเลซึ่งเต็มเป็นไปด้วยธรรมชาติที่สมบูรณ์ มีทั้งทะเล ภูเขา และยังเป็นเมืองที่มีคนรู้จักไม่มากนัก ดังนั้นจึงไม่มีกลุ่มนักท่องเที่ยวที่มาจากทางตอนใต้และทางตะวันออกของ Collioure มาที่นี่มาติสส์ได้สัมผัสกับธรรมชาติทั้งอาคาร และบ้านเรือนเล็กๆ น้อยๆ โดยการสร้างด้วยไม้ฉาบปูนและหลังคาที่ทำด้วยดินเหนียว มาติสส์ได้กลับมาอีกครั้งในปี ค.ศ. 1906 มาติสส์ได้มาพักผ่อนเพื่อที่จะสร้างงานจิตรกรรมที่เป็นทิวทัศน์ของชายทะเล ในช่วงฤดูร้อนสังเกตได้จากการระบายสีของมาติสส์ที่อยู่ทางด้านเหนือในบริเวณพื้นที่ที่เป็นท้องฟ้ามาติสส์ได้ใช้สีให้เข้ากับฤดูร้อน และชายหาดสีเหลืองจะเป็นส่วนหนึ่ง เส้นชายฝั่งที่อยู่ทางตอนเหนือของรูปเป็นสีม่วง ถึงแม้เขาจะเขียนภาพทิวทัศน์ทะเลที่มีลักษณะคล้ายกับงานของลัทธิอิมเพรสชั่น-นิสม์และนีโออิมเพรสชั่นนิสม์ก็ตาม แต่มาติสส์ไม่ได้ทำตามหลักเกณฑ์แบบเก่าๆ กล่าวคือ การเขียนภาพที่อาศัยแรงกระตุ้นจากธรรมชาติ เป็นสื่อเน้นให้เกิดความประสานกันระหว่างฉากตรงข้ามกับคน ซึ่งอยู่ในความสนุกรื่นเริง ด้านร่างของภาพมีการเน้นเส้นแนวรูปร่างชัดเจน ทั่วทั้งภาพมีการเคลื่อนไหว ใช้สีจัดและตัดกันเป็นภาพความสุขทางโลกที่แสดงออกแนวใหม่ วีรวรรณ มณี ได้แสดงทรรศนะต่อภาพ Joy of Life ไว้ว่า "มาติสส์ได้แสดงแนวความคิดและหลักการให้สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพ ไม่ว่าจะเป็นในแง่มุมของอาคารสิ่งก่อสร้าง ธรรมชาติ และอาคารบ้านเรือน ซึ่งได้รับรู้สภาวะจิตใจและความรู้สึกของเขา โดยอาศัยความคิดที่จะเขียนภาพยุคทองของมาติสส์ เป็นต้น" (วีรววรณ มณี. สัมภาษณ์ : 2542) จากข้อมูลเนื้อหาของภาพ Joy of Life ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับทิวทัศน์ทะเล ที่มาติสส์เองต้องการถ่ายทอดความรู้สึกด้วยการใช้สีโดยผ่านเนื้อหาของภาพที่เขาได้สัมผัสภาพนอกเท่านั้น

1.5.3 กลวิธีการสร้างสรรค์

1.5.3.1 การใช้สี

จากภาพ Joy of Life เป็นลักษณะการใช้สีตัดกัน กล่าวคือ จะใช้หลักการใช้สีตรงกันข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน โดยจะเห็นได้จากส่วนล่างของภาพไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ของชายหาดสีเหลือง กับบริเวณพื้นที่ของสนามหญ้าสีม่วง ซึ่งมีขนาดที่แตกต่างสลับกันไป แม้แต่บริเวณฉากหลังล้วนแล้วแต่ระบายสีแดงเข้มสด บางส่วนจะใช้สีเหลืองระบายทับสีแดงให้เห็นเป็นบริเวณส่วนฉากหลังของต้นไม้ ซึ่งทำให้เกิดการตัดกันของสีชัดเจนมากขึ้น การใช้สีน้ำเงินผสมสีเขียวบางส่วนระบายในพื้นที่แคบๆ ให้เป็นพื้นน้ำใกล้กันกับบริเวณชายหาด ส่วนกลางของภาพมาติสส์ระบายสีชมพูเป็นระยะ เพื่อให้ตัดกันกับบริเวณเส้นขอบฟ้าที่ขนานกับน้ำทะเลที่เป็นสีน้ำเงินม่วงใกล้กับบริเวณชายหาดที่มีเส้นสีเหลืองเป็นส่วนใหญ่ และยังมีการใช้สีม่วงระบายทับระหว่างบริเวณเส้นขอบน้ำทะเลกับชายหาด จะเห็นได้ว่าเป็นลักษณะการใช้สีตัดกันในภาพ Joy of Life เป็นการระบายสีน้ำมันบนผ้าใบ และมีการกลวิธีการใช้สีตัดกัน ในหลักการใช้สีตรงกันข้ามตามหลักของ เชฟเริล ในภาพจะเห็นได้ชัดเจนระหว่างพื้นชายหาดสีเหลืองกับน้ำทะเลเป็นสีม่วงปนน้ำเงิน ซึ่งเป็นส่วนที่ทำให้เกิดน้ำหนักของภาพด้านบนของภาพแสดงให้เห็นคู่สีที่ตัดกันระหว่างคู่สีเหลืองคือ ส่วนสนามหญ้าสีม่วงกับส่วนที่เป็นรูปคนที่จะใช้วิธีตัดเส้นระบายด้วยสีม่วงสีแดงและสีม่วง ซึ่งเรื่องการใช้สีของมาติสส์นี้ อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงทรรศนะว่า “ภาพ Joy of Life เป็นอีกภาพหนึ่งของมาติสส์ ซึ่งนำเอาสีเหลืองมาใช้เช่นเดียวกันกับภาพ The Red Beach โดยเขาได้ใช้สีสดๆ ให้สีแสดงความเข้มมากที่สุด ไม่มีการลดความเข้มของสีเลย และลักษณะการใช้สีและการจัดภาพเช่นนี้เพิ่มปรากฏเป็นครั้งแรกตามแนวลัทธิโฟวิสม์ การถ่ายทอดเช่นนี้เป็นการระบายสีเพื่อการแสดงออกและมาติสส์เป็นผู้บุกเบิกคนแรก จากบทสรุปที่ชัดในแนวความคิดเรื่องการระบายสีของเขาว่า การระบายสีมันก็คือการระบายสี การระบายสีไม่ใช่การสร้างรูป (Painting is painting, Painting is not picture making) (อารี สุทธิพันธุ์. สัมภาษณ์ : 2542) จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Joy of Life ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีการใช้สีประเภทสีตัดกันในลักษณะการใช้สีตรงกันข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน ทำให้ภาพเกิดความรู้สึกที่กลมกลืนหรือส่งเสริมกัน โดยการใช้สีในปริมาณที่แตกต่างกันกับการแสดงการใช้สีอย่างมีอิสระเสรีในการแสดงออกของมาติสส์



1.5.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

โครงสร้างของภาพ Joy of Life เป็นการจัดโครงสร้างของภาพในประเภทที่มีน้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน เป็นลักษณะการสร้างภาพเพื่อให้เกิดดุลยภาพที่เหมือนกันสองข้าง ซึ่งเห็นได้จากในภาพของมาติสส์เริ่มจากแนวเส้นของชายหาดที่เฉียงไปทางด้านขวาของภาพ กับแนวเส้นของรูปร่างคนที่มีทิศทางเฉียงไปทางขวาของเส้นระดับน้ำทะเลที่ขนานกับท้องฟ้า เส้นเฉียงสองเส้นนี้จะอยู่ส่วนกลางของภาพ ในภาพมีการจัดวางลักษณะของคนที่มีท่าทางแตกต่างสลับกันอยู่เป็นระยะและถูกจัดให้ไปทางค่อนข้างด้านล่างของภาพ ถ้ามาดูกลวิธีการจัดวางที่ทำให้เกิดความสัมพันธ์ มาติสส์ได้จัดวาง โดยนำต้นไม้ กิ่งไม้ และคนที่ยืนอยู่เรียงสลับอยู่ใจกลางภาพเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างต้นไม้กับรูปคนที่ทำให้เกิดจังหวะที่ลดหลั่น เป็นการจัดวางโครงสร้างของภาพที่มีเสน่ห์อย่างหนึ่งของมาติสส์ เพราะไม่มีต้นไม้ที่อยู่ด้านซ้ายและขวาก็จะดูเรียบและโล่งด้วยพื้นของชายหาดสีเหลือง เช่นเดียวกันกับต้นไม้ที่ขึ้นที่จอดสลับกันอยู่และดูว่าไม่มีเสน่ห์ รวมทั้งเงาสะท้อนของคนกับเงาสะท้อนของต้นไม้ที่อยู่กลางภาพนั้น มีส่วนทำให้ภาพที่มีชายหาดสีเหลืองดูเด่นขึ้น จากข้อมูลการจัดโครงสร้างในภาพ Joy of Life ทำให้เชื่อได้ว่า เป็นลักษณะการจัดโครงสร้างในภาพที่มีน้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน เป็นการสร้างภาพแบบสมดุลย์สองข้างเท่ากันอยู่โดยน้ำหนักของภาพจะสมดุลไปทางด้านล่างของภาพ ส่วนทางด้านบนของภาพจะมีภาพน้ำทะเล และเส้นขนานที่ติดกันระหว่างน้ำทะเลกับชายหาดถ่วงน้ำหนักภาพอยู่

1.5.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ Joy of Life เป็นกลวิธีในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กัน จากในภาพจะเห็นได้ว่า กลวิธีในการระบายสีของมาติลส์นั้นไม่ได้มุ่งเน้นที่จะระบายสีเพื่อให้เกิดความเหมือนจริงตามธรรมชาติ เป็นการระบายสีโดยใช้แปรงพู่กันระบายให้เกิดรอยแปรง เป็นการระบายเสร็จทันที ลักษณะการระบายสีทั้งแนวพู่กันทางตรง ดูจากรูปคนและต้นไม้ที่ขึ้นสลับกันอยู่กลางภาพ โดยใช้พู่กันปัดขึ้นลงสลับกันไปมา ในขณะที่แนวพู่กันของพื้นชายหาด พื้นน้ำทะเล และบริเวณที่เป็นท้องฟ้า จะแต้มสีชมพูตามแนวนอนสลับกัน นอกจากนี้การระบายสีในภาพจะมีการระบายโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน เน้นการระบายสีลงโดยตรงบนพื้นรองรับ ซึ่งบางช่วงในภาพมีการเกลี่ยให้กลมกลืนเป็นช่วงๆ บริเวณที่เป็นฉากหลังของรูปคนและต้นไม้ การใช้วิธีการตัดเส้นด้วยสีตรงกันข้ามกับการเน้นรูปคนแล้วยังเป็นวิธีที่เน้นในภาพเด่นขึ้นมา และทำให้ชายหาดสีเหลือง สนามหญ้าสีม่วง และมีรอยแปรงแต้มด้วยสีดำเป็นระยะอยู่ด้านล่าง รวมทั้งการระบายสีน้ำทะเลที่อยู่กลางภาพ

ในขณะเดียวกันภาพคนและภาพสนามหญ้า จะเขียนให้รู้สึกว่าเป็นท่าทางของคนที่กำลังทำกิจกรรมอยู่รอบๆ บริเวณชายหาด ด้วยการตัดเส้นและรอยแปรงพู่กันที่ปราณีต จากการศึกษาและวิเคราะห์กลวิธีในภาพ Joy of Life ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการระบายสีที่ปล่อยร่องรอยแปรงพู่กันอย่างปราณีต โดยที่ไม่เน้นความเหมือนจริง แต่เป็นการสนองความรู้สึกของมาติสส์ที่มีอยู่ในช่วงเวลานั้น

สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานของมาติสส์ (Matisse)

1. ที่มาของแนวความคิด

ในประเด็นที่มาของแนวความคิดสรุปได้ว่าจากผลงาน 5 ภาพ ของมาติสส์ เป็นภาพที่มีแนวความคิดในมุมมองเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่เป็นภาพทิวทัศน์ 5 ภาพ และไม่ปรากฏผลงานภาพที่มีอาคารและสิ่งก่อสร้างที่ชัดเจน

2. เนื้อหาของภาพ

ในประเด็นที่มาของแนวความคิดสรุปได้ว่าจากผลงาน 5 ภาพของมาติสส์ เป็นภาพที่มีแนวความคิดในมุมมองเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่พื้นภาพทิวทัศน์ 5 ภาพ ไม่ปรากฏผลงานภาพที่มีอาคารและสิ่งก่อสร้างที่ชัดเจน

3. กลวิธีการนำเสนอ

3.1 การใช้สี

3.1.1 การใช้สีที่กลมกลืนกันมีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่

- ผลงานภาพ The Red Beach
- ผลงานภาพ View of Collioure (Study for the Portd' Auail Collioure)

3.1.2 การใช้สีตัดกันมีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่

- ผลงานภาพ Seascape La Moulade
- ผลงานภาพ View of the Sea Collioure
- ผลงานภาพ Joy of Life

ดังนั้น กลวิธีการนำเสนอในประเด็นการใช้สีในภาพสรุปได้ว่า จากผลงานภาพ 5 ภาพของมาติสส์ เป็นการใช้สีกลมกลืนกันจำนวน 2 ภาพ และเป็นการใช้สีตัดกัน 3 ภาพ

3.2 การจัดโครงสร้างของภาพ

3.2.1 ไม่ปรากฏผลงานการจัดโครงสร้างที่น้ำหนักของภาพอยู่จุดศูนย์กลางของภาพ

3.2.2 การจัดโครงสร้างที่น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่

- ผลงานภาพ The Red Beach
- ผลงานภาพ Seascape, La Moulade
- ผลงานภาพ View of the Sea Collioure

3.2.3 การจัดโครงสร้างที่น้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่

- ผลงานภาพ View of Collioure
- ผลงานภาพ Joy of Life

3.3 กลวิธีการระบายสี จำนวน 5 ภาพตามลำดับดังนี้

ผลงานของมาติสส์ทั้ง 5 ภาพ ใช้กลวิธีการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กันทั้งสิ้น

2. ผลงานของมาเกต์ (Maquet)

2.1 ผลงานภาพ Paris, Quai de Louvre



Paris, Quai de Louvre. Oil on canvas, 65 x 80 cm, 1905

2.1.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวคามคิดภาพ Paris, Quai de Louvre เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจากการบันทึกธรรมชาติเป็นทิวทัศน์ในกรุงปารีส ซึ่งเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงธรรมชาติและชีวิตในเมือง การวิเคราะห์ที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของมาเกต์นั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่เราต้องย้อนกลับไปพิจารณาถึงประวัติของมาเกต์ เพื่อให้เห็นที่มาของแนวความคิด นับตั้งแต่เขาศึกษาอยู่ที่ Ecole des Art's De'Coratifs ในกรุงปารีสเป็นเวลา 4 – 5 ปี เขาได้พบกับมาติสส์ และได้เจอกับ Manguin และ Roualt ที่ Studio The Ecole Beaux Art's และได้เข้าร่วมกลุ่มสถาบันคาร์แอร์ ซึ่งมีมาติสส์ กามอง มัวแกง และ ปุย มาเกต์ชอบวาดภาพทิวทัศน์ที่มีลักษณะแปลกประหลาด โดยเขามักจะวาดภาพในเมืองที่มีคนมากมายบนท้องถนน บนสะพาน หรือแม้กระทั่งแสดงให้เห็นลักษณะเวลาของพระอาทิตย์ตกตอนเย็น ในระหว่างปี ค.ศ. 1890 ถึง ค.ศ. 1897 มาเกต์ได้ศึกษาแนวความคิดจากลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์และได้รับอิทธิพลจากเซซานน์ โดยเฉพาะแนวความคิดที่คัดค้านการใช้สีที่สดใส แต่กลับใช้สีที่มีบรรยากาศแบบลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ ด้วยเหตุนี้เองภาพทิวทัศน์ Paris, Quai de Louvre ยังมีลักษณะที่ได้รับแนวความคิดของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์แฝงอยู่ แต่ในขณะเดียวกันมาเกต์ได้แสดง

ให้เห็นถึงแนวความคิดในการจัดโครงสร้างของภาพ โดยการใช้สีที่มีลักษณะเย็นตา เขาได้นำเอาแนวความคิดที่ได้รับอิทธิพลจากฟานโก๊ะ คือ กฎเกณฑ์การใช้สีในข้อที่ว่าจะต้องไม่ผสมสีให้สกปรก ซึ่งได้รับมาจากพวกอิมเพรสชั่นนิสม์ ซึ่งเราไม่อาจปฏิเสธว่ามาเกต์ได้นำแนวความคิดเรื่องสีกับธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมในกรุงปารีสที่เขาบันทึกมาถ่ายทอดเป็นผลงานที่มีลักษณะการใช้สีเป็นของตนเอง ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องการเริ่มต้นการใช้สีแบบเรียบ อันเป็นจุดเริ่มต้นของที่มาแนวความคิดสำหรับภาพ Paris, Quai de Louvre ที่เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1905 ถือเป็นการยืนยันที่มาของแนวความคิดของมาเกต์ได้อย่างชัดเจนว่า เขาได้นำเรื่องราวที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ในกรุงปารีสมาถ่ายทอดลงบนผืนผ้าใบ น. ณ ปากน้ำ ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับแนวความคิดของมาเกต์ไว้ว่า "มาเกต์เป็นจิตรกรแห่งยุคสมัยใหม่ ซึ่งแสดงผลงานร่วมกับการเริ่มต้นของพวกโฟวิสต์ที่แสดงในปี ค.ศ. 1905 เขาไม่สู้ใส่ใจที่จะทำตามคติหรือแนวความคิดเดิมของมิตรสหายเท่าไหร่นัก เพราะมีส่วนโน้มเอียงไปทางอิมเพรสชั่นนิสม์ แต่จัดสรรทุกอย่างให้ดูง่ายขึ้น" (น. ณ ปากน้ำ. 2536 : 246) จากข้อมูลที่ได้มาจากแนวความคิดภาพ Paris, Quai de Louvre ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นที่มาของแนวความคิดประเภทที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติ ภาพทิวทัศน์ริมฝั่งแม่น้ำที่มาเกต์ได้บันทึกโดยการสร้างงานตามสภาพแวดล้อม และความรู้สึกของศิลปิน และถ่ายทอดออกมาเป็นงานจิตรกรรม ด้วยใช้ภาพทิวทัศน์เป็นสื่อโดยเน้นแนวความคิดที่ได้รับอิทธิพลจากอิมเพรสชั่นนิสม์มาสร้างสรรค์งานของมาเกต์เอง

2.1.2 เนื้อหาของภาพ

ภาพ Paris, Quai de Louvre เป็นผลงานที่มีเนื้อหาของภาพในประเภททิวทัศน์ริมฝั่งแม่น้ำ ที่เขาได้บันทึกเหตุการณ์จากธรรมชาติที่เกิดขึ้นในกรุงปารีส เกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ มาเกต์ต้องการถ่ายทอดภาพทิวทัศน์ในช่วงเวลายามบ่ายคล้อยของริมฝั่งขวาของแม่น้ำ Seine ไปทางตะวันออกเฉียงใต้ผ่าน The Louvre กับ The Eiffel Tower ในระยะไกลๆ มีภาพพระอาทิตย์กำลังลับของฟ้า ทำให้เกิดความตรงกันข้าม โดยโทนสีที่มีอิทธิพลกับเมือง Quai de Louvre โดยใช้สีเทา, สีม่วง และสีเขียว ภาพร่างที่อยู่ด้านหน้าเป็นใบไม้ ซึ่งบ่งบอกให้เห็นว่าเป็นช่วงต้นฤดูใบไม้ผลิและการใช้สีที่ลื่นไหล บ่งชี้ให้เห็นว่าตรงนั้นเป็นถนน ซึ่งเพิ่งผ่านการเปียกฝนไปหมาดๆ หากพิจารณาในภาพจะเห็นได้ว่า เนื้อหาของภาพส่วนใหญ่ล้วนแล้วแต่บรรยายถึงฤดูกาลด้วยรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลมาจากลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ และเป็นช่วงแรกของมาเกต์ โดยทั่วไปแล้วเนื้อหาที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ริมฝั่งแม่น้ำ เป็นเรื่องราวของเนื้อหาที่แสดงรายละเอียดเกี่ยวกับสีด้วยเหตุนี้เอง ภาพทิวทัศน์ Paris, Quai de Louvre มีการใช้สีให้สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพ ไม่ว่าจะระบายสีที่มีลักษณะแบบแบนเรียบ รวมทั้งแสดงเนื้อหาตามความประทับใจในธรรมชาติที่มองเห็น รวมไปถึงบรรยากาศกาลเวลาในขณะนั้น กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเนื้อหาของมาเกต์ในภาพนี้ว่า

> "มาเกต์ได้เข้าศึกษาที่ Ecole des Art's De'Coratifs ที่ปารีสในปี ค.ศ. 1890 ได้พบกับดูฟีที่ Studio The Ecole Beaux Art's เขาชื่นชอบผลงานลัทธิประทับใจ เริ่มด้วยการเขียนภาพทิวทัศน์ที่มีลักษณะ แสดงระยะเวลาหรือแม้แต่บรรยายถึงฤดูกาลด้วยสีที่เป็นแบบแบนเรียบ และเขาก็ได้แสดงผลงานที่มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับชุมชนบนท้องถนนหรือบนสะพาน ดูเหมือนว่าจะเป็นเนื้อหาที่กลุ่มโฟวิสต์สนใจ นอกจากนี้เนื้อหาของภาพนี้ แสดงการระบายแสดงลีลาของรอยแปรงฟู่กันบางส่วนสังเกตจากต้นไม้ ใบไม้ที่มีลักษณะลื่นไหลคล้ายกับเป็นภาพร่างและไม่เก็บรายละเอียด ซึ่งให้ความสำคัญของสีมากกว่ารูปทรง ทั้งนี้ผลงานของมาเกต์ยังมีลักษณะเป็นรูปแบบอิมเพรสชั่นนิสม์และมีนีโออิมเพรสชั่นนิสม์ กระบวนการพัฒนาที่ช้าๆ ยังไม่แยกตัวจากอิทธิพลเดิม" (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์. 2542)

จากข้อมูลเนื้อหาของภาพ Paris, Quai de Louvre ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ที่มีแม่น้ำและทะเลเป็นโครงสร้างหลักของเนื้อหาของภาพ โดยมากก็มักแสดงถึงฤดูกาล กาลเวลาของภาพ ซึ่งบ่งบอกถึงลักษณะบรรยากาศต่างๆ ที่เขาต้องการถ่ายทอดความรู้สึกด้วยการใช้สีโดยผ่านเนื้อหาของภาพที่ได้สัมผัสภายนอกมาสร้างงานเป็นจิตรกรรม

2.1.3 กลวิธีการสร้างสรรค์

2.1.3.1 การใช้สี

ภาพ Paris, Quai de Louvre เป็นลักษณะการใช้สีกลมกลืนในลักษณะการใช้สี เพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังเด่น โดยจะเห็นได้ว่ามาเกต์ได้เลือกการใช้สีให้สอดคล้องกับเนื้อหาและแนวความคิด กล่าวคือ บรรยากาศที่มีลักษณะเงียบเหงา โทนสีที่ใช้เป็นโทนสีเย็นคลุมทั้งภาพ ทำให้มีความกลมกลืนเป็นลักษณะการใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังเด่น จะเห็นได้จากสีของต้นไม้ ถนน และบ้านเรือน โดยฉากหลังเป็นเมือง อีกฝั่งหนึ่งของแม่น้ำจะใช้โทนสีคล้ำ สีที่ถูกการลดค่าของสีลง รวมทั้งสีของคนที่เดินอยู่บนท้องถนน ซึ่งจัดวางให้เห็นระยะไกลๆ ก็จะมีโทนสีที่คล้ำเช่นกัน แต่ในขณะเดียวกันสีของแม่น้ำด้านซ้ายมือและตรงกลางของภาพ กับสีของท้องฟ้าที่อยู่ส่วนบนของภาพสว่างรวมทั้งพระอาทิตย์ที่กำลังตกดิน เหมือนเป็นการเน้นหรือบอกให้รู้และเห็นในสิ่งที่มาเกต์ได้สัมผัสบรรยากาศ สีม่วงอมเทาในภาพนี้เป็นสีที่มาเกต์ใช้กระจายไปทั่งทั้งภาพแบบมีจังหวะ โดยดูได้จากสีเทาที่ปนอยู่ในถนน ทั้งต้นไม้ และฉากหลังของภาพ แม้กระทั่งท้องฟ้าที่เป็นสีเหลืองยังมีสีเทาปนอยู่ด้วย เพื่อเป็นการลดค่าของสี และสีเหลืองที่มาเกต์ใช้ระบายพระอาทิตย์ในภาพนั้นจะสว่าง แต่เป็นความสว่างที่ถูกลดค่าสีให้หม่นลงในจำนวนที่ถูกผสมน้อยกว่า ท้องฟ้าที่อยู่ทางด้านบนซ้ายของภาพและแม่น้ำจะถูกลดค่าของสีมากเช่นเดียวกับสีของถนนที่อยู่ด้านหน้า ถึงแม้ว่าสีของแม่น้ำดูสว่างขึ้นก็ถูกลดค่าสีให้ตัดกับความเข้มของต้นไม้สีเขียวที่มีสีม่วงปนเทาผสมอยู่ด้วย เพื่อให้ภาพมีความกลมกลืนเป็นไปตามแนวความคิดและเนื้อหาของภาพที่มาเกต์ต้องการระบายความรู้สึกนั้นออกมา และถ้าดูสีของถนนที่มีกลุ่มคนเดิน ถึงจะมีส่วนที่สว่างแต่เป็นการสร้างบรรยากาศ บ่งชี้ให้เห็นว่าตรงนั้นเป็นถนน เพิ่งผ่านการเปียกฝนไปหมาดๆ ส่วนการใช้สีของต้นไม้ที่อยู่ด้านหน้าเป็นใบไม้ ซึ่งบ่งบอกให้เห็นว่าเป็นช่วงฤดูใบไม้ผลิ จะดูเข้มและมืดคล้ำ เช่นเดียวกับบ้านเรือนที่อยู่ตำแหน่งกลางภาพ ทำให้เกิดน้ำหนักที่แตกต่างส่งเสริมกันอย่างลงตัว ซึ่งในเรื่องการใช้สีของมาเกต์นี้ อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงทรรศนะต่อภาพ Paris, Quai de Louvre ไว้ว่า "มาเกต์เขียนรูปนี้ขึ้นมาในระยะแรกๆ เขาได้รับอิทธิพลจากลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ และยังเป็นเพื่อนกับดูฟี ซึ่งสร้างงานแบบพวกโฟวิสม์ โดยได้คำแนะนำจากมาติสส์ ซึ่งเป็นหัวหน้ากลุ่ม มาเกต์ไม่ยอมละทิ้งการใช้สีแบบที่มีบรรยากาศ และไม่ให้ความสำคัญกับแนวความคิดการใช้สีแบบมาติสส์ แต่เขากลับลดคุณค่าของสีเหมือนกับว่ายังไม่ได้สลัดแนวความคิดเดิมที่เห็นว่าแตกต่างมีความสำคัญและเด่นชัด คือ การบีบสีออกจากหลอดระบายทันที ด้วยการใช้สีแทนความรู้สึกไม่ใช่ใช้สีเพื่อแสดงรูปทรง ทำให้เห็นแนวทางการถ่ายทอดรูปแบบที่แปลกใหม่" (อารี สุทธิพันธุ์. สัมภาษณ์ : 2542)

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Paris, Quai de Louvre ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีการใช้สีประเภทกลมกลืนกันที่แสดงออกในลักษณะการใช้สีเหลือง เพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น ทำให้บรรยากาศของภาพนี้มีลักษณะดูขรึม เงียบเหงา เย็นสบายตามความรู้สึกที่มาเกต์ได้รับและถ่ายทอดเป็นงานจิตรกรรม



2.1.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

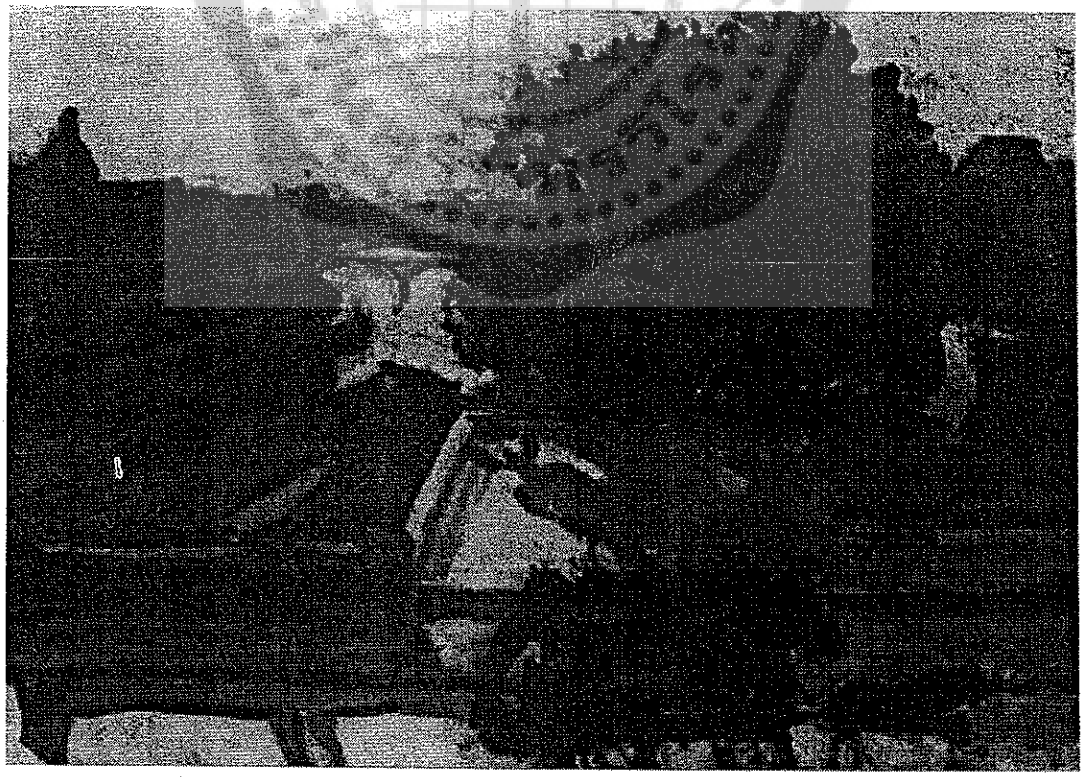
การจัดโครงสร้างในภาพ Paris, Quai de Louvre เป็นการจัดโครงสร้างของภาพประเภทที่มีน้ำหนักอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ เป็นวิธีการจัดแบบดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน ซึ่งวิธีการสร้างสมดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนักมากกว่ารูปทรง ในภาพนี้จะสังเกตเห็นว่า ทางด้านซ้ายของภาพจะมีภาพอาคารและต้นไม้มากกว่ากลุ่มของต้นไม้และคน มากกว่าด้านขวาที่มีเพียงคนเดินบนถนน ซึ่งมีลักษณะลื่นไหลสวนทางกับต้นไม้และอาคารที่อยู่ไกลออกไป แต่น้ำหนักสีของภาพด้านขวามีน้ำหนักเข้มมากกว่า จึงทำให้ภาพเกิดความถ่วงดุลยภาพกัน และเป็นการถ่วงดุลยภาพทางอารมณ์ความรู้สึก กล่าวคือ คนที่เดินอยู่บนถนนตลอดทางจนสองทางเดินฝั่งที่สวนทางไปนั้น ความรู้สึกของภาพกับสีของคนและถนนมีส่วนช่วยให้เกิดน้ำหนัก จากจุดนี้ถือได้ว่าการจัดโครงสร้างของภาพที่มีเส่น่ห์อย่างหนึ่งของมาเกต์ โดยได้จัดจุดรวมสายตาไว้อยู่ที่ส่วนกลางของภาพ เส้นทุกเส้นไม่ว่าจะเป็นเส้นของอาคารด้านซ้ายมือ แนวถนนและแนวต้นไม้ที่เรียงอยู่ข้างถนน รวมทั้งแนวทางเดินของคนที่เดินสวนทางกันอยู่บนถนน ทุกแนวเส้นจะวิ่งเข้าหาจุดรวมสายตาที่พุ่งออกมาจากทางด้านบนขวาของภาพ ทำให้มีแรงพุ่งเข้าและสวนออกจากกัน จากประเด็นนี้เห็นได้ว่ามาเกต์ได้จัดแนวต้นไม้ แนวอาคารและคนให้พุ่งเข้าไปจุดล้วนบนขวาของภาพ ส่วนทางด้านซ้ายบนของภาพได้จัดวางดวงอาทิตย์ที่ทำให้เกิดความขัดแย้งและสวนทางกับลักษณะการจัดโครงสร้างของภาพ ซึ่งมองจากที่สูงมีลักษณะการจัดภาพแบบตานำมองเป็นการบรรยายสภาพแวดล้อมและการจัดโครงสร้างของทิวทัศน์ริมฝั่งแม่น้ำ Seine โดยจะมีแนวเส้นของแม่น้ำพุ่งสู่ส่วนบนของภาพ จากการวิเคราะห์เรื่องการจัดโครงสร้างของภาพ Paris, Quai de Louvre ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการจัดโครงสร้างของภาพที่มีน้ำหนักอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ ในลักษณะการสร้างดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน แต่จะเป็นการถ่วงน้ำหนักของสีทางด้านความรู้สึกที่มาเกต์ได้แสดงออกให้เห็นในภาพ

2.1.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ Paris, Quai de Louvre เป็นกลวิธีในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กัน จากในภาพจะเห็นได้ว่ากลวิธีในการระบายสีของมาเกต์นั้น ไม่ได้มุ่งเน้นที่จะระบายสีเพื่อให้เกิดความ

เหมือนตามความเป็นจริงหรือเป็นธรรมชาติ เป็นการระบายสีโดยใช้แปรงพู่กันระบายให้เกิดรอยแปรงอย่างรวดเร็ว เป็นการระบายเสร็จทันที ลักษณะการระบายแบบเรียบ จะมีทั้งแนวพู่กันทางตรงดูจากภาพต้นไม้ทางซ้ายมือด้านหน้า ภาพถนนโดยใช้พู่กันปัดขึ้นและลงสลับกันไป ในขณะที่แนวพู่กันของท้องฟ้าจะแต้มสีแนวนอนสลับกันและรวมทั้งแม่น้ำ ภาพเมืองที่อยู่ฉากหลังจะกลมกลืนด้วยแนวพู่กัน นอกจากนี้ การระบายสีในภาพจะมีการระบายโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน เน้นการระบายสีลงโดยตรงบนพื้นระนาบรองรับ ซึ่งบางส่วนในภาพมีการเกลี่ยให้กลมกลืนกันเป็นช่วงๆ สังเกตจากบริเวณที่เป็นฉากหลังของแม่น้ำและภาพแนวต้นไม้ รวมทั้งมีการระบายต้นไม้ด้วยรอยแปรงเป็นการตัดเส้นด้วยสีที่มีน้ำหนัก เพื่อตัดกับฉากหลังอย่างคร่าวๆ และยังเป็นวิธีที่เน้นให้ภาพเด่นขึ้นมา ร่วมทั้งมีรอยแปรงแตะแต้มด้วยสีดำที่มีขนาดแตกต่างกันทำให้เกิดระยะของภาพ ในขณะเดียวกันภาพพระอาทิตย์และท้องฟ้าจะเขียนให้รู้สึกว่าเป็นช่วงเวลายามบ่าย ซึ่งเป็นเวลาที่พระอาทิตย์กำลังตกดิน สังเกตได้จากเงาตกทอดไม่ว่าจะเป็นคนที่เดินผ่านต้นไม้ รถม้า อาคาร บ้านเรือนที่อยู่ริมฝั่งแม่น้ำ บางช่วงมีการตัดเส้นและรอยแปรงที่รวดเร็วฉับพลัน จากการศึกษาวิเคราะห์กลวิธีการระบายสีในภาพ Paris, Quai de Louvre ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการระบายสีที่ปล่อยร่องรอยแปรงพู่กันอย่างฉับพลัน รวดเร็วและบางช่วงของภาพมีการระบายสีให้กลมกลืนกัน โดยที่ไม่เน้นความเหมือนจริง แต่เป็นการใช้โทนสีที่มีลักษณะบ่งชี้ให้เห็นถึงกาลเวลาหรือในช่วงเวลานั้น และได้สะท้อนถึงการสร้างสรรค์งานระหว่างกลวิธีการระบายสีกับเนื้อหาของภาพที่มาเกต์ได้แสดงออกเวลานั้น

2.2 ผลงานภาพ The Pont-Neuf in the Sun



The Pont-Neuf in the Sun. Oil on canvas, 73 x 92 cm, 1906

2.2.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดภาพ The Pont-Neuf in the Sun เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจากการบันทึกธรรมชาติ เป็นภาพทิวทัศน์ในกรุงปารีสที่เกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงธรรมชาติและวิถีชีวิตแบบในเมือง ในระหว่าง ค.ศ. 1890 ถึง ค.ศ. 1897 มาเกต์ได้ศึกษาแนวความคิดจากลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ และได้รับอิทธิพลจากเซซานน์ โดยเฉพาะแนวความคิดที่คัดค้านการใช้สีที่สดใส แต่กลับใช้สีที่มีบรรยากาศแบบเซซานน์ ด้วยเหตุนี้เองภาพทิวทัศน์ The Pont-Neuf in the Sun ยังมีลักษณะที่ได้รับแนวความคิดของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์แฝงอยู่ ขณะเดียวกันมาเกต์ได้นำเอาแนวความคิดที่ได้รับอิทธิพลจากฟานโก๊ะ คือ กฎเกณฑ์การใช้สีในข้อที่ว่าจะต้องไม่ผสมสีให้สกปรก ซึ่งได้รับมาจากพวกอิมเพรสชั่นนิสม์ เราจะเห็นได้ว่าภาพ The Pont-Neuf in the Sun เป็นผลงานที่ได้รับอิทธิพลแนวความคิดมาจากลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ ซึ่งเราไม่อาจปฏิเสธว่ามาเกต์ได้นำแนวความคิดเรื่องสีกับสิ่งแวดล้อมในปารีส มาถ่ายทอดเป็นผลงานที่มีลักษณะการใช้สีเป็นของตนเอง ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องของการเริ่มต้นการใช้สีแบบแบนเรียบ อันเป็นจุดเริ่มต้นของที่มาแนวความคิดในการใช้สีสำหรับภาพที่เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1906 เป็นการพัฒนาที่มาของแนวความคิดของมาเกต์ได้อย่างชัดเจนว่า เขาได้นำเรื่องราวที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ในกรุงปารีสมาถ่ายทอดลงบนผืนผ้าใบพร้อมกับการใช้สีที่เย็นตา

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับแนวความคิดในภาพ The Pont-Neuf in the Sun ของมาเกต์ไว้ว่า

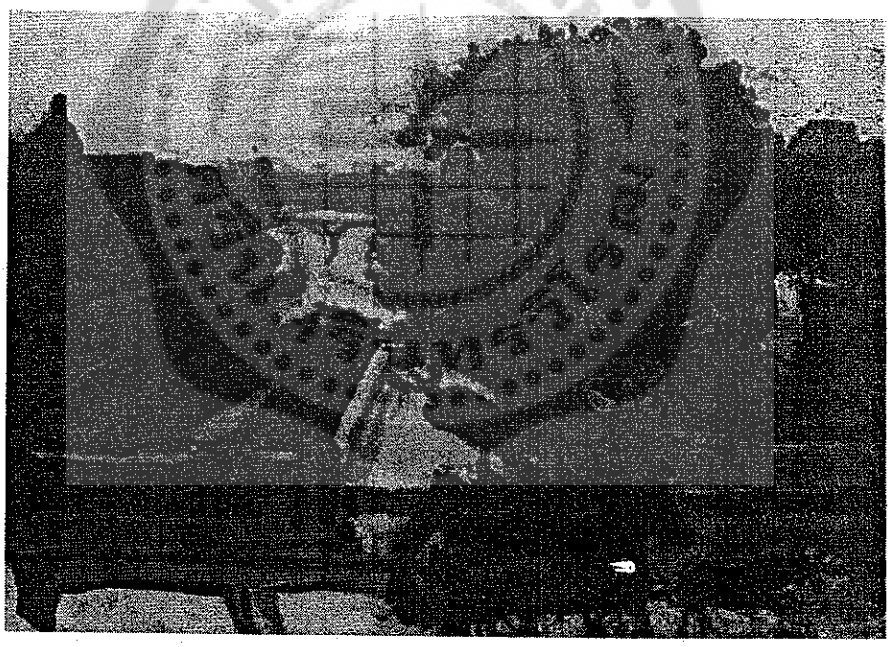
> "มาเกต์เป็นศิลปินในกลุ่มโฟวิสม์ที่มีแนวความคิดคล้ายกับสมาชิกในกลุ่ม โดยรวมแล้วเขาได้รับอิทธิพลจากโฟท์อิมเพรส-ชั่นนิสม์และนีโออิมเพรสชั่นนิสม์ ในเรื่องรูปแบบการใช้สีที่เขาต้องการแสดงอารมณ์และความรู้สึกภายในออกมา ซึ่งในภาพนี้ มาเกต์เองต้องการแสดงแนวความคิดที่เป็นมุมมองของภาพ โดยเน้นความหมายของภาพให้ได้ความรู้สึกว่าเป็นช่วงเวลาไหนเป็นการจัดองค์ประกอบที่มีการจัดแสงเงาของสิ่งต่างๆเพื่อแสดงความต้องการต่ออารมณ์ความรู้สึกของเขา" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2542 : สัมภาษณ์)

จากข้อมูลที่ได้มาจากแนวความคิดภาพ The Pont-Neuf in the Sun ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นที่มาของแนวความคิดประเภทที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติ ภาพทิวทัศน์ที่มาเกต์ได้บันทึกโดยการสร้างงานตามสภาพแวดล้อมและความรู้สึกของศิลปิน และถ่ายทอดออกมาเป็นจิตรกรรมด้วยใช้ภาพทิวทัศน์เป็นสื่อ โดยเน้นความคิดที่ได้รับอิทธิพลจากอิมเพรสชั่นนิสม์มาสร้างสรรค์งานของมาเกต์เอง

2.2.2 เนื้อหาของภาพ

ภาพ The Pont-Neuf in the Sun เป็นผลงานที่มีเนื้อหาของภาพในประเภทภาพทิวทัศน์ริมฝั่งแม่น้ำในกรุงปารีส เกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ มาเกต์ต้องการถ่ายทอดภายทิวทัศน์ในช่วงเวลาเข้าริมฝั่งทางซ้ายของแม่น้ำ Seine ไปทางตะวันออกเฉียงใต้ผ่าน The Louvre กับ The Notre-Dame Tower ในระยะไกลๆ มีภาพพระอาทิตย์กำลังขึ้นตรงขอบฟ้า ทำให้เกิดความตรงข้ามโดยโทนสีที่อยู่ในอิทธิพลแห่งเมืองโดยใช้สีเทา, สีม่วง และสีน้ำเงิน ภาพร่างที่เป็นรถม้า ซึ่งบ่งบอกให้เห็นว่าเป็นช่วงต้นฤดูใบไม้ผลิ และการใช้สีที่สว่างบ่งชี้ให้เห็นว่าตรงนั้นเป็นถนนเพิ่งผ่านการสัญจรของผู้คน หากพิจารณาในภาพจะเห็นได้ว่าเนื้อหาของภาพ

ส่วนใหญ่ล้วนแล้วแต่บรรยายถึงฤดูกาล ด้วยรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลมาจากลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ ซึ่งเป็นช่วงแรกของมาเกต์ โดยทั่วๆ ไปเนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ริมฝั่งแม่น้ำ เป็นเรื่องของรายละเอียดเกี่ยวกับสีด้วยเหตุนี้เอง ภาพทิวทัศน์ The Pont-Neuf in the Sun มีการใช้สีให้สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพ ไม่ว่าจะระบายสีที่มีลักษณะแบนเรียบ ร่วมทั้งแสดงเนื้อหาตามความประทับใจในธรรมชาติที่มองเห็นร่วมไปถึงบรรยากาศ กาลเวลา ในขณะนั้น กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับเนื้อหาของมาเกต์ในภาพนี้ว่า "เขาเริ่มด้วยการเขียนภาพทิวทัศน์ที่มีลักษณะแสดงระยะเวลาหรือแม้แต่บรรยายถึงฤดูกาลด้วยสีที่แบนเรียบ เป็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับระยะเวลา และเขาได้แสดงผลงานเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับชุมชนบนท้องถนนหรือบนสะพาน ดูเหมือนว่าจะเป็นเนื้อหาที่กลุ่มโฟวิสต์สนใจ นอกจากนี้เนื้อหาของภาพนี้แสดงการระบายแสดงลีลาของรอยแปรงพู่กัน บางส่วนสังเกตจากรถม้าและพื้นถนนที่มีแสงเงาตัดกัน คล้ายกับเป็นภาพร่างและไม่เก็บรายละเอียด ซึ่งให้ความสำคัญของสีมากกว่ารูปทรง ทั้งนี้ ผลงานของมาเกต์ยังมีลักษณะที่เป็นรูปแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ และเป็นผลงานระยะแรกของมาเกต์" (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์. 2542) จากข้อมูลนี้ทำให้เชื่อได้ว่านอกจากภาพ The Pont-Neuf in the Sun เป็นภาพที่มีเนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ริมฝั่งแม่น้ำ ซึ่งเกี่ยวข้องกับภูมิทัศน์สภาพแวดล้อม ความเป็นอยู่ของชีวิตผู้คนมาถ่ายทอด มาเกต์อาจได้รับแรงจูงใจทางด้านเนื้อหาของภาพมาสร้างสรรค์งานเป็นงานจิตรกรรมของตน

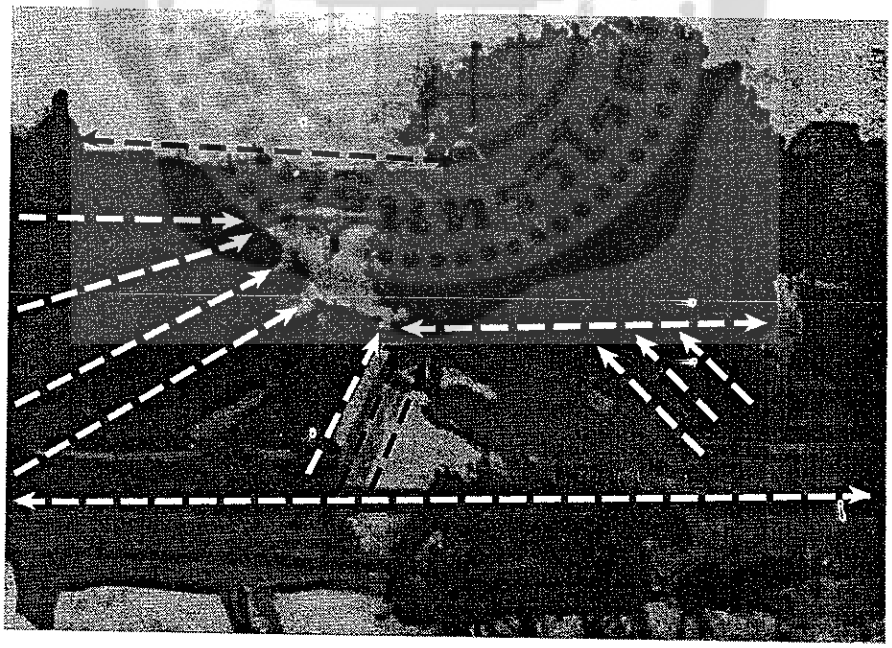


2.2.3 กลวิธีการนำเสนอ

2.2.3.1 การใช้สี

ภาพ The Pont-Neuf in the Sun เป็นลักษณะการใช้สีกลมกลืน ในลักษณะการใช้โทนสีที่อยู่กลุ่มเดียวกัน เพื่อทำให้เกิดสีส่วนรวมขึ้นในภาพ โดยจะเห็นได้ว่ามาเกต์ได้เลือกการใช้สีให้สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพและแนวความคิด กล่าวคือ บรรยากาศที่มีลักษณะเงียบเหงา โทนสีที่ใช้เป็นโทนสีเย็นคลุมทั้งภาพ ทำให้มีความกลมกลืนที่เป็นลักษณะการใช้สีเอกรงค์ จะเห็นได้จากสีของต้นไม้ ถนน รถม้า และบ้านเรือน โดย

ฉากหลังเป็นเมืองและสะพาน อีกฝั่งหนึ่งของแม่น้ำจะใช้โทนสีคล้ำ (สีที่ถูกการลดค่าของสีลง) รวมทั้งสีของรถม้าที่วิ่งอยู่บนท้องถนน ซึ่งจัดวางให้เห็นระยะใกล้จะมีโทนสีที่คล้ำเช่นกัน แต่ในขณะเดียวกันสีของ แม่น้ำตรงกลางของภาพกับสีของท้องฟ้าที่อยู่ส่วนบนของภาพสว่างชัดเจน เป็นการเน้นหรือบอกให้รู้และเห็นในสิ่งที่มาเกต์ได้สัมผัส สีเทาในภาพนี้เป็นสีที่มาเกต์ใช้กระจายไปทั่วทั้งภาพแบบมีจังหวะ ดูได้จากสีเทาที่ปนอยู่ในถนน ต้นไม้ และฉากหลังของภาพ แม้กระทั่งท้องฟ้าที่เป็นสีฟ้ายังมีสีเทาปนอยู่ด้วย เพื่อให้ภาพมีความกลมกลืนเป็นไปตามแนวความคิดและเนื้อหาของภาพที่มาเกต์ต้องการระบายความรู้สึกนั้นออกมา และถ้ามาดูสีของถนนที่มีกลุ่มคนเดินและรถเทียมม้า ถึงจะมีส่วนที่สว่างแต่เป็นการสร้างบรรยากาศบ่งชี้ให้เห็นว่าตรงนั้นเป็นถนน ซึ่งเพิ่งผ่านการสัญจรยามเช้า ส่วนการใช้สีของต้นไม้ที่อยู่ด้านตรงกลางภาพบ่งบอกให้เห็นว่าเป็นช่วงฤดูใบไม้ผลิ จะดูเข้มและมืดคล้ำ เช่นเดียวกับบ้านเรือนที่อยู่ตำแหน่งด้านซ้ายของภาพ ทำให้เกิดน้ำหนักที่แตกต่างที่ส่งเสริมกันอย่างลงตัว ซึ่งในเรื่องการใช้สีของมาเกต์นี้ โกสุม สายใจ ได้แสดงทรรศนะต่อภาพไว้ว่า "มาเกต์เขียนรูปนี้ขึ้นมาในระยะแรกๆ เขาได้รับอิทธิพลจากลัทธินีโออิมเพรสชั่นนิสม์ และเซซาน และยังเป็นเพื่อนกับดูฟี ซึ่งสร้างงานตามพวกโฟวิสม์ ได้คำแนะนำจากมาดิสส์ซึ่งเป็นหัวหน้ากลุ่ม ซึ่งมาเกต์ไม่ยอมและทิ้งการใช้สีแบบ Flat และไม่ให้ความสำคัญกับแนวความคิดการใช้สีแบบมาติสส์ แต่ที่เห็นว่าแตกต่างคือ การใช้สีแทนความรู้สึก มันเป็นเพียงความสัมพันธ์ของโทนสีความงามแห่งความกลมกลืนจะปรากฏขึ้นด้วยตัวมันเอง" (โกสุม สายใจ. สัมภาษณ์. 2542) จากข้อมูลการใช้สีในภาพ The Pont-Neuf int the Sun ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีการใช้สีประเภทกลมกลืนกันที่แสดงออกในลักษณะการใช้สีเอกรงค์ ทำให้ภาพมีความรู้สึกกลมกลืนทั่วทั้งภาพและตรงกับแนวความคิดและเนื้อหาที่มาเกต์ต้องการถ่ายทอดความรู้สึกของเขาออกมา



2.2.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

การจัดโครงสร้างในภาพ The Pont-Neuf in the Sun เป็นการจัดโครงสร้างของภาพที่มีรูปร่างและรูปทรงภายในที่ประสานกลมกลืนกัน ซึ่งเป็นวิธีการจัดภาพที่มีการกระจายน้ำหนักทั่วทั้งภาพ หรือเรียกการ

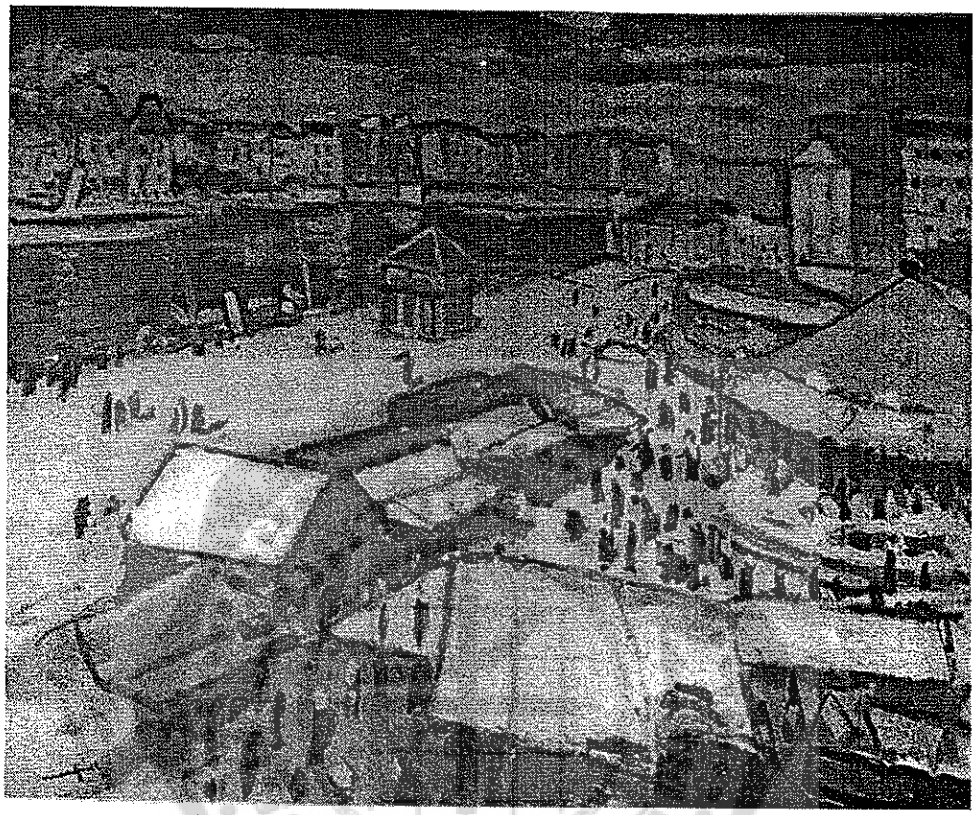
จัดภาพแบบคล้ายคลึงกันสองข้าง กล่าวคือ เป็นวิธีการสร้างภาพแบบดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนักมากกว่ารูปทรง ในภาพนี้จะสังเกตเห็นว่าทางด้านซ้ายของภาพมีภาพอาคารและคนเดิน ด้านขวาที่มีเพียงต้นไม้ ถนน และรถเทียมม้า ซึ่งมีลักษณะขนานกับต้นไม้และอาคารที่อยู่ไกลออกไป แต่น้ำหนักสีของภาพด้านขวาดูมีน้ำหนักเข้มมากกว่า จึงทำให้ภาพเกิดความกลมกลืนกัน และเป็นความกลมกลืนทางอารมณ์ความรู้สึก กล่าวคือ คนที่เดินอยู่บนถนนตลอดทางจนรถเทียมม้าขนานไปนั้น ความรู้สึกของภาพกับสีของคนและถนนที่มีส่วนช่วยให้เกิดน้ำหนักตัดกันกับแม่น้ำและท้องฟ้าที่อยู่ฉากหลัง มาเกต์ได้จัดจุดรวมสายตาอยู่ที่ส่วนตรงกลางของภาพ เส้นทุกเส้นไม่ว่าจะเป็นเส้นของอาคารด้านซ้ายมือ แนวถนนและแนวต้นไม้ที่เรียงอยู่ข้างถนน รวมทั้งแนวทางเดินของคนที่เดินสวนทางกันอยู่บนถนน ทุกแนวเส้นจะวิ่งเข้าหาจุดรวมสายตาที่พุ่งออกมารวมตรงกลางของภาพทำให้มีแรงพุ่งเข้าและสวนออกจากกัน จากประเด็นนี้เห็นได้ว่ามาเกต์ได้จัดแนวต้นไม้ แนวอาคารและคนให้พุ่งเข้าไปหาจุดศูนย์กลางของภาพ ส่วนทางด้านซ้ายบนของภาพเป็นท้องฟ้าที่สว่าง ทำให้เกิดความตัดกันของแสงสว่างและน้ำหนักเป็นลักษณะการจัดโครงสร้างของภาพ ซึ่งมองจากที่สูงมีลักษณะการจัดภาพแบบตานกมอง เป็นการบรรยายสภาพแวดล้อมและการจัดโครงสร้างของทิวทัศน์ริมฝั่งแม่น้ำ Seine โดยจะมีแนวเส้นของอาคารและถนนส่วนที่ขึ้นพุ่งสู่ส่วนบนของภาพ

จากข้อมูลการวิเคราะห์เรื่องการจัดโครงสร้างของภาพ The Pont-Neuf in the Sun ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นวิธีการจัดโครงสร้างของภาพที่มีรูปร่างและรูปทรงภาพที่ประสานกลมกลืนกัน โดยมีการกระจายน้ำหนักทั่วทั้งภาพ หรือเรียกว่าเป็นการจัดภาพแบบคล้ายคลึงกันสองข้าง นับได้ว่าเป็นกลวิธีการจัดโครงสร้างของภาพที่มาเกต์สามารถสร้างภาพให้มีมุมมองที่น่าสนใจ โดยสอดคล้องและผสมผสานกับแนวความคิดและเนื้อหาของภาพได้เป็นอย่างดี

2.2.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ The Pont-Neuf in the Sun เป็นกลวิธีในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กัน จากในภาพจะเห็นได้ว่ากลวิธีในการระบายสีของมาเกต์นั้น ไม่ได้มุ่งเน้นที่ระบายสีเพื่อให้เกิดความเหมือนตามความเป็นจริง หรือให้เหมือนธรรมชาติ เป็นการระบายสีโดยใช้แปรงพู่กันระบายให้เกิดรอยแปรงอย่างรวดเร็ว เป็นลักษณะการระบายแบบแบนเรียบ จะมีทั้งแนวพู่กันทางตรงดูจากภาพต้นไม้ทางขวามือตรงกลางภาพ ภาพถนน โดยใช้พู่กันป้ายขึ้นและลงสลับกัน ในขณะที่แนวพู่กันของท้องฟ้าจะแต้มสีแนวนอนสลับกัน และรวมทั้งแม่น้ำ ภาพเมืองที่อยู่ฉากหลังจะกลมกลืนด้วยแนวพู่กัน นอกจากนี้การระบายสีในภาพจะมีการระบายโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน เน้นการระบายสีลงโดยตรงบนพื้นระนาบรองรับ ซึ่งบางส่วนในภาพมีการตัดกันของน้ำหนักเป็นช่วงๆ สังเกตจากบริเวณที่เป็นฉากหลังของแม่น้ำและภาพต้นไม้และรถเทียมม้า รวมทั้งมีการระบายต้นไม้ด้วยรอยแปรงเป็นสีที่มีน้ำหนัก เพื่อตัดกับฉากหลังอย่างคร่าวๆ ยังเป็นวิธีที่เน้นในภาพเด่นขึ้นมา รวมทั้งมีรอยแปรงแตะแต้มผู้คนที่เดินอยู่บนถนนด้วยสีดำที่มีขนาดแตกต่างกันทำให้เกิดระยะของภาพ ขณะเดียวกันภาพเมืองที่เป็นฉากหลังในระยะไกลและท้องฟ้าจะเขียนให้รู้สึกว่าเป็นช่วงเวลาเช้า ซึ่งเป็นเวลาที่พระอาทิตย์กำลังขึ้น สังเกตได้จากเงาตกทอดไม่ว่าจะเป็นคนที่เดินผ่านต้นไม้ รถเทียมม้า อาคาร บ้านเรือนที่อยู่ริมฝั่งแม่น้ำ บางช่วงมีการตัดเส้นและรอยแปรงที่รวดเร็วฉับพลัน จากการศึกษาและวิเคราะห์กลวิธีการระบายสีในภาพ The Pont-Neuf in the Sun ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการระบายสีที่ปล่อยร่องรอยแปรงพู่กันอย่างฉับพลันรวดเร็ว มีการระบายสีให้กลมกลืนกัน และมีการตัดกันระหว่างน้ำหนักของภาพที่ไม่เน้นความเหมือนจริง แต่เป็นการใช้โทนสีที่มีลักษณะบ่งชี้ให้เห็นถึงกาลเวลา หรือในช่วงเวลานั้นและได้สะท้อนถึงความสัมพันธ์งานระหว่างกลวิธีการระบายสีกับเนื้อหาของภาพ

2.3 ผลงานภาพ Fair at Le Havre



Fair at Le Harve. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

2.3.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดภาพ Fair at Le Harve เป็นผลงานที่มีที่มาของแนวความคิด จัดอยู่ในประเภทภาพทิวทัศน์ทะเล กล่าวคือ ภาพนี้ถูกวาดขึ้นในปี ค.ศ. 1906 เนื่องจากมาเกต์กับดูฟีได้เดินทางท่องเที่ยวไปยังเมือง Normandy เพื่อที่จะเขียนรูปเกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเลและถ้าย้อนกลับไปถึงการศึกษางานของมาเกต์ในช่วงปี ค.ศ. 1890 ถึง ค.ศ. 1897 จะพบว่ามาเกต์ได้แนวความคิดจากลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ และได้รับอิทธิพลจากเซซานน์และฟานโก๊ะ โดยเฉพาะแนวความคิดเรื่องสี ซึ่งมีความสัมพันธ์กับความรู้สึกที่แสดงออก ด้วยเหตุนี้เองภาพทิวทัศน์ชายทะเล Fair at le Havre ยังมีลักษณะที่คล้ายกับงานของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์บางส่วน แต่ในขณะเดียวกันมาเกต์ได้คำแนะนำจากมาติสส์ ในปี ค.ศ. 1903 ซึ่งล้วนแล้วแต่มีแนวความคิดที่คล้ายกันคือ กรรมวิธีที่ใช้แต้มสีเป็นจุดเท่ากับเป็นการทำลายคุณค่าความเป็นเอกภาพของสี ดังที่มาติสส์ได้กล่าวไว้ มาเกต์ต้องการสร้างแนวความคิดใหม่ โดยให้งานของเขามีความเคลื่อนไหว ลื่นไหล และไม่ใช่เป็นการบันทึกธรรมชาติที่ผ่านไปเฉยๆ เหมือนพวกลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ที่ได้กระทำและมาเกต์ได้แสดงให้เห็นถึง แนวความคิดในการจัดโครงสร้างของภาพโดยใช้สีที่สดใสขึ้น ไม่ได้ยึดติดกับแนวความคิดแบบเดิม แต่กลับพัฒนาแนวความคิดใหม่ที่ใช้ทัศนียภาพที่บรรยายภาพกับการใช้สีที่อิสระขึ้น ประกอบกับการระบายสีแบบเรียบ ดังนั้น มาเกต์ได้แสดง

แนวความคิดที่เกี่ยวกับเรื่องสี และการแสดงออกของความรู้สึก ชาญณรงค์ ดิฐานนท์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับผลงานของมาเกต์ ในภาพนี้ว่า "เป็นภาพที่มาเกต์เขียนขึ้นหลังจากที่แสดงในงาน Autumn Salon ปี 1905 ส่วนใหญ่มาเกต์มักจะเขียนภาพที่มีลักษณะคล้ายๆ กันหลายภาพ โดยเน้นเรื่องโทนสีที่เย็นตา และแสดงเวลาในการเขียนภาพ โดยทั่วๆ ไปภาพทิวทัศน์ในช่วงแรกของมาเกต์ที่ผ่านมา จะเป็นเรื่องรายละเอียดเกี่ยวกับสีให้ความสำคัญในการจัดโครงสร้างของสีโดยสะท้อนออกมาให้เห็นในปี 1906 มาเกต์กล้าที่จะใช้สีที่เด็ดขาด ซึ่งแตกต่างจากภาพที่เคยเขียนมา และนำเสนอมุมมองเกี่ยวกับการความเป็นอยู่หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น เมื่อดูภาพทำให้เกิดความรู้สึกที่เคลื่อนไหว สนุกสนานร่าเริงกับเหตุการณ์นั้นด้วย (ชาญณรงค์ ดิฐานันท์. สัมภาษณ์: 2542) จากข้อมูลที่มาแนวความคิดภาพ Fair at Letlaure ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นที่มาของแนวความคิดประเภทที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล โดยการนำแนวความคิดในการนำโครงสร้างของสีมาใช้ในงานของเขา และถ่ายทอดออกมาเป็นงานจิตรกรรมด้วยภาพทิวทัศน์ที่เป็นชายทะเล และสามารถพัฒนาแนวความคิดในการนำโครงสร้างการใช้สีที่มีลักษณะเฉพาะตัว มาสร้างสรรค์และถ่ายทอดเป็นงานจิตรกรรมของมาเกต์เองที่มีการใช้สีประเภทกลมกลืนกัน ที่แสดงออกในลักษณะการใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น ทำให้บรรยากาศของภาพนี้มีลักษณะดูสนุกสนาน ร่าเริง ทำให้เกิดความชัดเจนในการใช้สีและลักษณะเช่นนี้เต็มไปด้วยสีสรรมากกว่างานในช่วงที่แล้วมาของเขา

2.3.2 เนื้อหาของภาพ

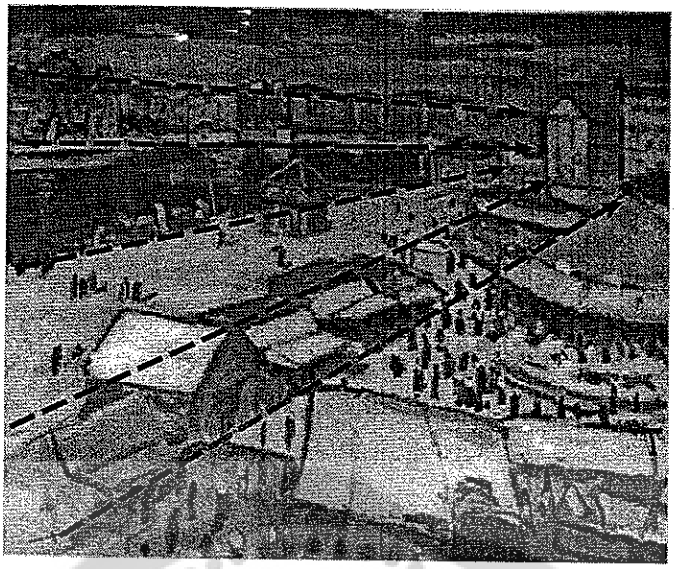
ภาพ Fair at Letlaure เป็นผลงานที่มีเนื้อหาในประเภทภาพทิวทัศน์ทะเล ที่เขาได้บันทึกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบริเวณชายฝั่งของท่าเรือ เห็นได้จากภาพนักท่องเที่ยวที่อยู่บนชายหาด และเหตุการณ์นี้ตรงกับการเฉลิมฉลองของท้องถิ่น ดูจากถนนที่ติดธงทิวของวันใน Bastille และงานใน Le Havre เป็นเทศกาลที่ได้รับความนิยมอยู่เป็นประจำจากนักท่องเที่ยวชาวอังกฤษ งานนี้เกิดขึ้นตามบริเวณชายฝั่งของท่าเรือที่อยู่ใจกลางเมือง ซึ่งมีตึกเล็กๆ และมีการกินเลี้ยงอย่างเอิกเกริก ผู้คนมักจะทำกิจกรรมในงานนี้ โดยมาพากันมาเดินเล่น ขี่ม้า และเล่นเกมส์ต่างๆ มาเกต์ได้ยกมุมมองที่เกี่ยวกับเนื้อหานี้ขึ้นมา สร้างงานด้วยการเขียนภาพจากจุดเหล่านี้และนอกเหนือจากบริเวณที่จัดงานทางด้านซ้ายมือของภาพกลับมีรายละเอียดของผู้คนที่ถูกเขียนขึ้น เขาได้นำรายละเอียดเล็กๆ เข้ามาแทนที่ทำให้มีความรู้สึกที่สนุกสนานร่าเริง กลมกลืนไปกับเหตุการณ์เหล่านั้นด้วย ในภาพของมาเกต์เหมือนกับบันทึกเหตุการณ์หรือช่วงเวลาในขณะนั้น ให้ความรู้สึกที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริงของงานเฉลิมฉลองกับผู้คนที่มาท่องเที่ยวในงานนี้ วีรวรรณ มณี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเนื้อหาต่อภาพ Fair at Letlaure ว่า "มาเกต์เป็น จิตรกรในกลุ่มโฟฟที่ทำงานตามแนวความคิดของมาติสส์และได้ชักชวนให้ทำงานในรูปแบบโฟวิสม์ งานจิตรกรรมที่เขาสร้างขึ้นในระยะแรกมีเนื้อหาที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ วิวทะเล ภาพวิวดันไม้ ตึกอาคาร และกลุ่มคนเป็นส่วนประกอบการเขียนภาพของมาเกต์ และดูฟีที่ Fair at Letlaure ในวันหยุดเป็นการปฏิบัติของพวกเขาเป็นรูปแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ แม้ว่าพื้นที่ที่มีธงแดงปักอยู่จะมีมากว่าการเขียนรูปในเดือนกรกฎาคมของ Manet Monat และ Van Gogh พวกเขาไม่ได้ทิ้งลักษณะที่มีเครื่องหมายเป็นแบบแบนเรียบในการวาดภาพ Fair at Letlaure แบบ Fauve ในปี ค.ศ. 1906" (วีรวรรณ มณี. สัมภาษณ์: 2542) จากข้อมูลเนื้อหาของภาพ Fair at Letlaure ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ทะเลที่มาเกต์สร้างความคุ้นเคยของเขากับหมู่บ้านชายทะเล และมีแรงจูงใจให้เขาสร้างภาพนี้ขึ้นมาเพื่อเป็นการประกาศว่างานของเขามีลักษณะที่ทำให้เกิดความชัดเจนแข็งกล้าขึ้น อาศัยสภาพแวดล้อมและความรู้สึกของศิลปินถ่ายทอด

ออกมาเป็นงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ โดยเน้นความคิดในการใช้สีที่ประสานกับการจัดโครงสร้างของเนื้อหาแสดงระยะเวลาด้วยลีลารอยแปรงบางส่วน

2.3.3 กลวิธีการสร้างสรรค์

2.3.3.1 การใช้สี

จากภาพ Fair at Letlaure เป็นลักษณะการใช้สีกลมกลืนในลักษณะ การใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น โดยจะเห็นได้ว่ามาเกต์ได้เลือกใช้สีให้สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพและแนวความคิด กล่าวคือ บรรยากาศที่มีลักษณะสนุกสนานร่าเริง ซึ่งจะแตกต่างจากภาพที่ผ่านมาโทนสีที่ใช้ยังคงใช้สีเทาปนม่วงเป็นสีเย็นคลุมทั่วทั้งภาพอยู่ ทำให้ดูมีความกลมกลืนในส่วนที่เป็นลักษณะการใช้สี เพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น จะเห็นได้จากสีของอาคาร ท้องฟ้า ชายหาดที่อยู่กลางภาพสีที่ใช้อยู่ในโทนสีหม่นคล้ำ (สีที่ถูกการลดค่าของสีลง) รวมทั้งสีของกลุ่มคนที่จัดวางบนชายหาดให้เห็นคร่าวๆ ไม่มีรายละเอียดเป็นโทนสีที่หม่นคล้ำเช่นกัน ขณะเดียวกันสีของแนวหลังอาคารที่อยู่กลางภาพและด้านล่างของภาพนั้นกลับสว่างเป็นระยะเหมือนกัน เป็นการบ่งบอกให้รู้ว่าเขาได้สร้างบรรยากาศให้เข้ากับเหตุการณ์ คือ งานฉลองเทศกาลประจำปีในงาน Fair at Letlaure ใช้สีม่วงปนเทาในภาพนี้ เป็นสีที่มาเกต์ใช้กระจายไปทั่วทั้วภาพแบบมีจังหวะ ดูได้จากสีม่วงอมเทาที่ปนอยู่ในท้องฟ้าและอาคารที่เป็นฉากหลังของภาพ แม้กระทั่งน้ำทะเลก็เป็นสีน้ำเงิน ยังมีสีม่วงอมเทาปนอยู่ด้วย และสีน้ำตาลอ่อนที่มาเกต์ใช้ระบายชายหาด ในภาพนั้นจะสว่าง แต่เป็นความสว่างที่ถูกลดค่าของสีให้หม่นลงในจำนวนที่ถูกผสมน้อยกว่าชายหาดที่อยู่ด้านขวาทางขวาของภาพ และหลังคาของอาคารจะถูกลดค่าของสีมากเช่นเดียวกันกับสีของอาคารที่อยู่ทางชายทะเลด้านขวาของภาพ แม้ว่าจะสว่างขึ้น สีของพื้นชายทะเลก็ลดค่าของสีให้ดัดกับความเข้มของผู้คนที่เป็นกลุ่มคนเดินทำให้เดินและไม่แสดงรายละเอียดแต่ยังแสดงน้ำหนักให้เห็น เพื่อให้ภาพมีความกลมกลืนเป็นไปตามแนวความคิด และเนื้อหาของภาพที่มาเกต์ต้องการระบายความรู้สึกนั้นออกมาและถ้าดูสีของพื้นชายหาดที่มีกลุ่มคนเดิน จะมีส่วนที่สว่างและเป็นการสร้างบรรยากาศแสดงให้เห็นถึงความสอดคล้องกับเหตุการณ์ในงานฉลองเทศกาล ถนนที่ติดธงทิวของวันใน Bastille จะใช้สีที่สดใสขึ้น โดยสะท้อนออกมาให้เห็นเป็นสีแดงสีชมพู สีเหลือง สีน้ำเงิน ชายหาดที่อยู่ด้านล่างของภาพ มีลักษณะสีม่วงปนเทาที่มีลักษณะเข้มขึ้นทำให้เกิดน้ำหนักของภาพที่แตกต่างและส่งเสริมกันอย่างลงตัว ซึ่งในการเขียนภาพนี้ โกสุม สายใจ ได้แสดงทรรศนะต่อภาพ Fair at Letlaure ไว้ว่า "สีของวัตถุที่เป็นสิ่งของ หรือสีที่มีลักษณะเป็นส่วนรวมหรือส่วนพื้นเป็นสีหม่น ด้วยการผสมสีตรงข้ามหรือสีคล้ำโดยแบ่งออกเป็นสองส่วน คือ ส่วนพื้นและส่วนเด่น ซึ่งส่วนที่เป็นพื้นคือ ฉากหลัง จะส่งเสริมให้ส่วนที่เป็นชายหาดเปล่งพลังชัดเจนขึ้น เพราะฉะนั้นส่วนที่เป็นพื้นจึงต้องลดค่าของสีลงโดยวิธีการสีนวล สีคล้ำ สีหม่น หรือเป็นพื้นดำเลยก็ได้ ในขณะที่ส่วนเด่นจะเป็นสีแท้หรือสีที่สดดูจากธงที่มาเกต์ได้ใช้แตะแต้มสีในบริเวณที่เหมาะสมเป็นผลงานที่พัฒนาในเรื่องของการใช้สี" (โกสุม สายใจ. สัมภาษณ์: 2542) จากข้อมูลในการใช้สีในภาพ Fair at Letlaure ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีการใช้สีประเภทกลมกลืนกันที่แสดงออกในลักษณะการใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น ทำให้บรรยากาศของภาพนี้มีลักษณะดูสนุกสนานร่าเริง ทำให้เกิดความชัดเจนในการใช้สีคละลักษณะเด่นเช่นนี้ เต็มไปด้วยสีสรรมากกว่างานในช่วงที่ผ่านมาของเขา



2.3.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

การจัดโครงสร้างในภาพ Fair at Letlaure เป็นการจัดโครงสร้างของภาพที่มีน้ำหนักอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ เป็นการจัดแบบดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน ซึ่งวิธีการสร้างดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนักมากกว่ารูปทรง ในภาพนี้จะเห็นว่าทางด้านขวาของภาพจะมีอาคารที่มีขนาดโตกว่า และจำนวนผู้คนมากกว่ากลุ่มอาคารที่เป็นฉากหลัง ส่วนกลุ่มคนด้านซ้ายที่มีเพียงคนเดินริมชายหาดและน้ำทะเลที่สะท้อนเงาของอาคารเล็กๆ ในขณะที่ท้องฟ้ามีน้ำหนักอ่อนกว่ามาก จึงทำให้ภาพเกิดความถ่วงดุลยภาพกัน เป็นการถ่วงดุลยภาพทางอารมณ์ความรู้สึก กล่าวคือ ผู้คนที่เดินเล่น ขี่ม้า และเล่นเกมส์บนชายหาดที่จัดงานมาเกต์ได้ยกมุมมองนี้ขึ้นมาเพื่อสร้างภาพจากการทำกิจกรรมของผู้คนและนอกเหนือจากบริเวณที่จัดงาน ผู้คนถูกเขียนโดยสะท้อนออกมาให้เห็นเป็นสีแดง สีชมพู และสีน้ำเงินอย่างคร่าวๆ จากจุดนี้ถือได้ว่าเป็นการจัดโครงสร้างที่มีลักษณะเฉพาะตนและเป็นการจัดภาพที่มีเอกลักษณะของเขา

มาเกต์ได้สร้างจุดรวมสายตาไว้ด้านขวาของภาพ เส้นทุกเส้นไม่ว่าจะเป็นเส้นของอาคารที่เรียงจากทางซ้ายมือ แนวชายหาดบริเวณชายฝั่งของท่าเรือ แนวชายหาดและแนวของอาคารที่เรียงอยู่บานชายหาด รวมทั้งผู้คนที่เดินอยู่นั้น เส้นจะวิ่งเข้าหาจุดรวมสายตาที่พุ่งออกมาจากทางด้านขวาของภาพ ทำให้มีแรงพุ่งเข้าไปจุดส่วนบนของภาพส่วนทางด้านล่างขวาของภาพ ซึ่งเหมือนกับมองจากที่สูงเป็นลักษณะการจัดภาพแบบดานกมอง ทัศนียภาพที่มองจากด้านบนแสดงบรรยากาศและรายละเอียดของงานเลี้ยงให้มีความรู้สึกสนุกสนานร่าเริงไปกับเหตุการณ์เหล่านั้นด้วย จากการวิเคราะห์เรื่องการจัดโครงสร้างของภาพ Fair at Letlaure ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการจัดโครงสร้างของภาพที่มีน้ำหนักอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ ในลักษณะการสร้างดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน แต่จะเป็นการถ่วงน้ำหนักของสีทางด้านความรู้สึก

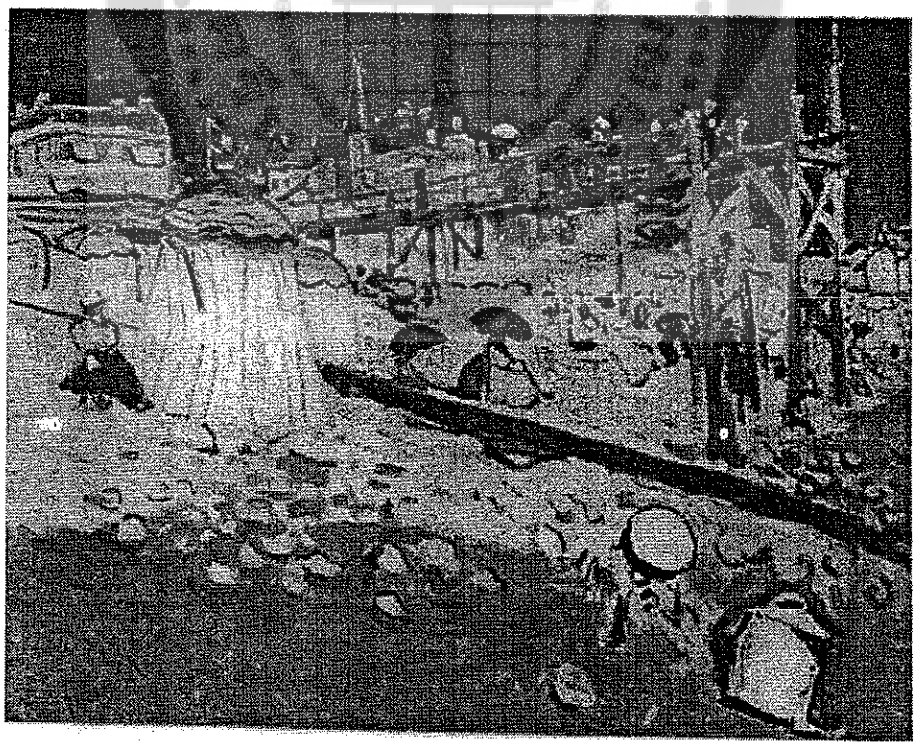
2.3.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ Fair at Letlaure เป็นกลวิธีในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กัน เป็นการนำกลวิธีการระบายแบบเสร็จทันทีโดยทิ้งรอยแปรง และเป็นการระบายแบบแบนเรียบ ซึ่งกลวิธีนี้

เป็นแบบเดียวกันกับ 2 ภาพแรก ที่มาเกต์ได้ใช้ ในภาพ Fair at Letlaure เป็นลักษณะรอยทีแปรงให้ความรู้สึกสนุกสนาน ดูจากการระบายสีผู้คนในลักษณะแตะแต้มสีที่เหมาะสม ขณะเดียวกันแนวพู่กันของท้องฟ้าจะปัดไปในแนวนอนสลับกัน รวมทั้งทะเลและชายหาดภาพหลังคาของอาคารที่อยู่ด้านล่างของภาพมีลักษณะรอยทีแปรงที่ขัดแย้งกับส่วนอื่นๆ ของภาพ กล่าวคือ ทิศทางจะปัดทั้งแนวนอน แนวเฉียง และสลับกับการเกลี่ยสีบางส่วนของภาพให้มีความกลมกลืนกันด้วยการระบายสีที่สดใสลงบนหลังคา และตัดเส้นด้วยรอยทีแปรงที่รวดเร็วฉับพลัน

นอกจากกลวิธีการระบายสีในภาพจะมีการระบายสีแบบแบนเรียบแล้ว ยังมีการระบายสีที่ใช้เทคนิคการเกลี่ยสี ในลักษณะที่กล่าวมานี้เป็นกลวิธีที่นับได้ว่า มาเกต์สามารถเลือกใช้ให้เหมาะสมกับขนาดของภาพได้อย่างสมบูรณ์ยิ่ง ทั้งนี้ เพราะภาพขนาด 65 x 81 cm ถือเป็นขนาดที่เหมาะสมกับวิธีของการระบายสีแบบเสร็จทันที ทั้งแนวความคิด เนื้อหา และวิธีการสร้างสรรค์ที่สัมพันธ์กับเวลาที่ใช้ในการสร้างงานจิตรกรรมของเขาเป็นอย่างมาก จากข้อมูลกลวิธีการระบายสีในภาพ Fair at Letlaure ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีกลวิธีการระบายสีในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กัน รวมไปถึงการปล่อยรอยแปรงและลายเส้นของพู่กันที่ตัดด้วยความรวดเร็วฉับพลันประสานกับรอยทีแปรงของพู่กันที่เขียนท้องฟ้า และภาพคนที่เคลื่อนไหวดูแล้วรู้สึกสนุกสนาน เป็นวิธีการระบายสีที่ตอบสนองอารมณ์โดยไม่เน้นความเหมือน เป็นการแสดงออกของมาเกต์ที่ต้องการบันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับสีเท่านั้น

2.4 ผลงานภาพ The Beach at Sainte-Adresse



The Beach at Sainte-Adresse. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

2.4.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดภาพ The Beach at Sainte-Adresse เป็นผลงานที่มีที่มาของแนวความคิดจัดอยู่ในประเภทภาพทิวทัศน์ทะเล กล่าวคือ ภาพนี้ถูกวาดขึ้นในเวลาที่ใกล้เคียงกันกับภาพ Fair at Sainte-Adresse คงไม่แปลกอะไรที่มาเกต์กับดูฟี (Dufy) ได้เดินทางท่องเที่ยวไปยังเมือง Normandy เพื่อที่จะเขียนรูปเกี่ยวกับเมือง Sainte-Adresse ซึ่งเป็นเมืองชายหาดที่อยู่ทางเหนือของ Le Haure มาเกต์ได้รับอิทธิพลจากเซซานน์ โดยเฉพาะแนวความคิดเรื่องสี ซึ่งมีความสัมพันธ์กับความรู้สึกที่แสดงออก ด้วยเหตุนี้เองภาพทิวทัศน์ชายทะเล The Beach at Sainte-Adresse และภาพ Fair at Le Haure มีลักษณะที่คล้ายกับงานของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ มาเกต์ต้องการสร้างแนวความคิดใหม่โดยให้งานของเขามีความเคลื่อนไหว ลื่นไหล โดยยึดเอาชีวิตที่มีการเคลื่อนไหวบริเวณของ The Beach at Sainte-Adresse คล้ายคลึงกันหลากฉากกับงานของดูฟี และมาเกต์ได้แสดงให้เห็นถึงแนวความคิดในการจัดโครงสร้างของภาพ โดยใช้สีที่สดใสขึ้นกว่าเดิม และได้พัฒนาแนวความคิดใหม่ที่ใช้ทัศนภาพที่บรรยายภาพกับการใช้สีที่อิสระขึ้น ประกอบกับการระบายสีแบบเรียบ ดังนั้นมาเกต์ได้แสดงแนวความคิดที่เกี่ยวกับเรื่องสีและการแสดงออกของความรู้สึก วีรวรรณ มณี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับผลงานของมาเกต์ในภาพนี้ว่า "เป็นภาพที่มาเกต์เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1906 พร้อมกับดูฟี และมีระยะเวลาใกล้เคียงกับรูป Fair at Le Havre ส่วนใหญ่มาเกต์เขียนภาพที่มีลักษณะคล้ายๆ กันหลายภาพ โดยทำให้สีมีบทบาท 2 อย่างควบคู่กันคือ สีประสานกัน สร้างเค้าโครงของภาพขึ้นมาและสีก็แสดงความรู้สึกของสีออกมาโดยทั่วๆ ไปภาพทิวทัศน์ มาเกต์จะเน้นการแสดงออกทางอารมณ์ด้วยสี ให้ความสำคัญในการจัดโครงสร้างของสีซึ่งสะท้อนออกมาให้เห็นในปี 1906 มาเกต์กล้าที่จะใช้สีที่เด็ดขาด ซึ่งแตกต่างจากภาพที่เคยเขียนมาก่อนหน้านั้นและนำเสนอมุมมองเกี่ยวกับความเป็นอยู่ของผู้คนในยุคสมัยนั้น ทั้งสองภาพได้รับอิทธิพลจากลัทธิอิมเพรส-ชั่นนิสม์ เช่น Monet's 1860 วาดรูปเมือง เมื่อดูภาพทำให้เกิดความรู้สึกที่เคลื่อนไหว สนุกสนานร่าเริงกับเหตุการณ์นั้นด้วย" (วีรวรรณ มณี. สัมภาษณ์ : 2542) จากข้อมูลที่มาของแนวความคิด The Beach at Sainte-Adresse ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นที่มาของแนวความคิดที่เกี่ยวกับภาพทะเล โดยการนำแนวความคิดการนำโครงสร้างของสีมาใช้ในงานจิตรกรรม ภาพทิวทัศน์ของเขาและมาเกต์สามารถถ่ายทอดงานทิวทัศน์ที่มีลักษณะเด่นชัดในการใช้สีที่มีเอกลักษณ์

2.4.2 เนื้อหาของภาพ

ภาพ The Beach at Sainte-Adresse เป็นภาพที่มีเนื้อหาประเภทภาพทิวทัศน์ทะเล มาเกต์ได้บันทึกเหตุการณ์บริเวณชายหาดที่อยู่ทางเหนือของ Le Havre เห็นได้จากภาพนักท่องเที่ยวพากันหลั่งไหลเข้ามาบนชายหาดที่มีลักษณะเป็นรูปโค้งครึ่งวงกลม และชายหาดแห่งนี้มีส่วนที่มีชื่อเสียงที่ทำให้คนหลั่งไหล Eugene Boudin J.P.Jongking และ Clade monet ซึ่งอยู่ท่ามกลางศิลปินที่ผู้ซึ่งยึดติดอยู่กับผืนผ้าใบ ในช่วงศตวรรษที่ 19 และนักท่องเที่ยวพากันมาซื้อภาพที่นี่ ที่เป็นรูปภาพเกี่ยวกับชีวิตชายหาด บ่อยครั้งพบว่าภาพเหล่านี้มีขายอยู่ในแกลลอรี่ Sainte-Adresse เป็นจุดหมายปลายทางของศิลปิน ส่วนใหญ่จะวาดภาพแบบลักษณะของโปสเตอร์ที่มีภาพของเมือง เช่น มีภาพโปสการ์ด ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล ทิวทัศน์ของ The Beach at Sainte-Adresse คล้ายคลึงกับฉากหลายฉากของดูฟี เป็นภาพที่เกี่ยวกับชีวิตของผู้คนยุคสมัยนั้น มาเกต์ได้รับอิทธิพลจากลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ เช่น Monet's 1860 S. วาดรูปเมือง มาเกต์นำเสนอเนื้อหาโดยได้ยึดเอาชีวิตที่มีการเคลื่อนไหวบริเวณชายฝั่งที่เป็นบ้านแบบ Cabanas ที่มีรั้วยาว มีร่มกันแดดที่มีการตกแต่งด้วยสีสรรที่

หลากหลาย หากพิจารณาถึงภาพ The Beach at Le Hevre ของ ดูฟีที่เขียนในปี ค.ศ. 1906 ซึ่งเป็นผลงานที่ทำพร้อมกันกับภาพ The Beach at Sainte-Adresse ทางด้านเนื้อหาของภาพ จึงมีลักษณะฉากหลังที่เป็นทิวทัศน์ทะเลและเกี่ยวข้องกับชีวิตของผู้คนในยุคสมัยนั้นๆ แต่เนื้อหาที่มาเกต์นำเสนอนั้นแบ่งเป็น 3 ตอน คือ เป็นส่วนชายทะเลด้านหน้า ซึ่งถูกให้สีในโทนสีน้ำตาล ตรงกลางเป็นสีขาวเรื่อยไปจนถึงข้างใต้ของเขื่อนที่ยื่นไปในทะเลสาปและมองเห็นท้องฟ้าเป็นลายสีน้ำเงิน บริเวณที่ซับซ้อนตรงตัวเขื่อนถูกระบายสีเป็นส่วนแรก รูปร่างนี้จัดอยู่ในส่วนที่ต้องมีรายละเอียดที่มากที่สุดและส่วนที่สามเน้นในเรื่องรายละเอียดเกี่ยวกับการเน้นร่ม เสื้อฟ้า ทางเดินของเขื่อน และบริเวณทางเดินสีเขียวที่อยู่ตรงกลางทางเดินของเขื่อน ถูกทำเป็นกรอบสำหรับโครงสร้างของรูป จากข้อมูลเนื้อหาของภาพ The Beach at Sainte-Adresse ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ทะเล ที่มาเกต์ได้บันทึกภาพที่เกี่ยวกับชีวิตของผู้คนในสมัยนั้น และมีแรงจูงใจให้เขาสร้างภาพนี้ขึ้นมา เพื่อทำให้งานของเขามีลัการะที่ทำให้เกิดความชัดเจนขึ้น โดยอาศัยรูปที่เกี่ยวกับชีวิตชายหาดทะเลและความรู้สึกของศิลปินจึงถ่ายทอดออกมาเป็นงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ โดยเน้นแนวความคิดในการใช้สีที่ประสานกับโครงสร้างของเนื้อหา

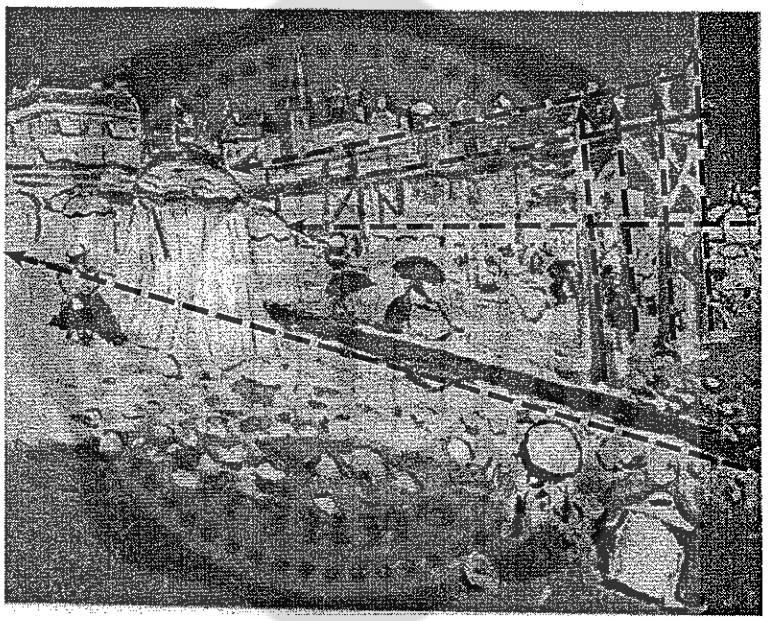
2.4.3 กลวิธีการสร้างสรรค์

2.4.3.1 การใช้สี

จากภาพ The Beach at Sainte-Adresse เป็นลักษณะการใช้สีกลมกลืนในลักษณะการใช้สีเพื่อเสริมให้เกิดพลังสีเด่น โดยจะเห็นได้ว่ามาเกต์ได้เลือกใช้สีให้สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพและแนวความคิด กล่าวคือ บรรยากาศที่มีลักษณะสนุกสนานร่าเริง ซึ่งจะแตกต่างจากภาพที่ผ่านมาโทนสีที่ใช้เป็นสีที่สดใสกว่าเดิม ทำให้ดูมีความกลมกลืนและสว่างขึ้นในส่วนที่เป็นลักษณะการใช้สี เพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น จะเห็นได้จากสีของอาคาร ท้องฟ้า ชายหาดที่อยู่ด้านหน้าของภาพสีที่ใช้อยู่ในโทนสีน้ำตาลตรงกลางเป็นสีขาวเรื่อยไปจนถึงข้างใต้ของเขื่อนที่ยื่นไปในทะเลสาปและมองเห็นท้องฟ้าที่สดใสขึ้นกว่าเดิม รวมทั้งสีของกลุ่มคนที่จัดวางบนชายหาดให้เห็นคร่าวๆ ไม่มีรายละเอียดก็จะมีโทนสีที่สว่างขึ้นเช่นกัน แต่ในขณะเดียวกันบริเวณที่ซับซ้อนตรงตัวเขื่อนถูกระบายสีเป็นอันพับแรก สีของแนวหลังอาคารที่อยู่กลางภาพของภาพนั้นกลับมีน้ำหนักตัดลงมากลางภาพแสดงรายละเอียดส่วนที่เป็นร่ม เสื้อผ้า ซึ่งเป็นบริเวณที่ใช้สีแบบทางเดินใช้สีเขียวอยู่ตรงกลางเนื้อที่สีเขียวและสีขาวถูกนำมาใช้ทำเขื่อนที่ยื่นออกไปในทะเลสาป สีน้ำเงินและสีน้ำตาลของทางเดินของเขื่อนถูกทำเป็นกรอบสำหรับใช้เป็นโครงสร้างของภาพ แม้กระทั่งก้อนหินก็เป็นส่วนที่มีลักษณะหยาบๆ โดยใช้สีตัดเส้นรวมอยู่ด้วย เพื่อเป็นการลดค่าของสี สีน้ำตาลอ่อนที่มาเกต์ใช้ระบายชายหาด ในภาพนั้นจะดูสว่างขึ้น แต่เป็นความสว่างที่ถูกลดค่าสีให้หม่นลงในจำนวนที่ถูกผสมน้อยกว่า ชายหาดด้านหน้าทางขวาของภาพ และชายหาดตรงกลางเป็นสีขาวจะถูกลดค่าของสีมากเช่นเดียวกันกับสีของชายหาดสีน้ำตาลที่อยู่ด้านซ้ายของภาพ ถึงแม้ว่าจะสว่างขึ้น สีของพื้นหาดทรายก็ลดค่าของสีให้ตัดกับความเข้มของผู้คนที่เด่นเป็นกลุ่ม ไม่แสดงรายละเอียดแต่แสดงน้ำหนักอยู่ด้วย เพื่อให้ภาพมีความกลมกลืนเป็นไปตามแนวความคิดและเนื้อหาของภาพที่มาเกต์ต้องการระบายความรู้สึกนั้นออกมา และถ้ามาดูสีของพื้นชายหาดที่มีกลุ่มคนเดิน ถึงจะมีส่วนที่สว่างและเป็นการสร้างบรรยากาศที่แสดงให้สอดคล้องกับนักท่องเที่ยวที่มาชายหาดจะใช้สีที่สดใสขึ้น โดยสะท้อนออกมาให้เห็นเป็นสีแดง สีชมพู สีเหลือง สีน้ำเงิน ชายหาดที่อยู่ด้านล่างของภาพมีลักษณะสีม่วง ทำให้เกิดน้ำหนักของภาพที่แตกต่างและส่งเสริมกันอย่างลงตัว ซึ่งในการเขียนภาพนี้ โกสุม สายใจ ได้แสดงทรรศนะต่อภาพ The Beach at

Sainte-Adresse ไว้ว่า "ภาพนี้ถูกสร้างขึ้นในเวลาที่ใกล้กันกับภาพ Fair at Le Havre กล่าวคือ มาเกต์แสดงการใช้สีที่เด็ดขาดมากขึ้น โดยเฉพาะท้องฟ้า มาเกต์กล้าที่จะทำให้เกิดการตัดกันของน้ำหนักอาคารบ้านเรือนที่อยู่ฉากหลังจะเป็นสีม่วงท่ามกลางท้องฟ้าที่ใช้สีฟ้าที่สดใส ภาพทิวทัศน์ของมาเกต์ส่วนใหญ่จะมีฉากหลังที่คล้ายๆ กัน เพราะฉะนั้นส่วนรวมการใช้สีก็เหมือนภาพ Fair at Le Havre และมีฉากที่คล้ายคลึงกับภาพ The Beach at Le Herre ที่มาเกต์ได้ใช้สีสันที่สดใสขึ้น เป็นการพัฒนารูปแบบการใช้สีที่สำคัญของมาเกต์" (โกสุม สายใจ. สัมภาษณ์ : 2542)

จากข้อมูลในการใช้สีในภาพ The Beach at Sainte-Adresse ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีการใช้สีประเภทกลมกลืนกันที่แสดงออกในลักษณะการใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น ทำให้ภาพนี้มีลักษณะดูสนุกสนานร่าเริง ทำให้เกิดความชัดเจนในการใช้ของเขา



2.4.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

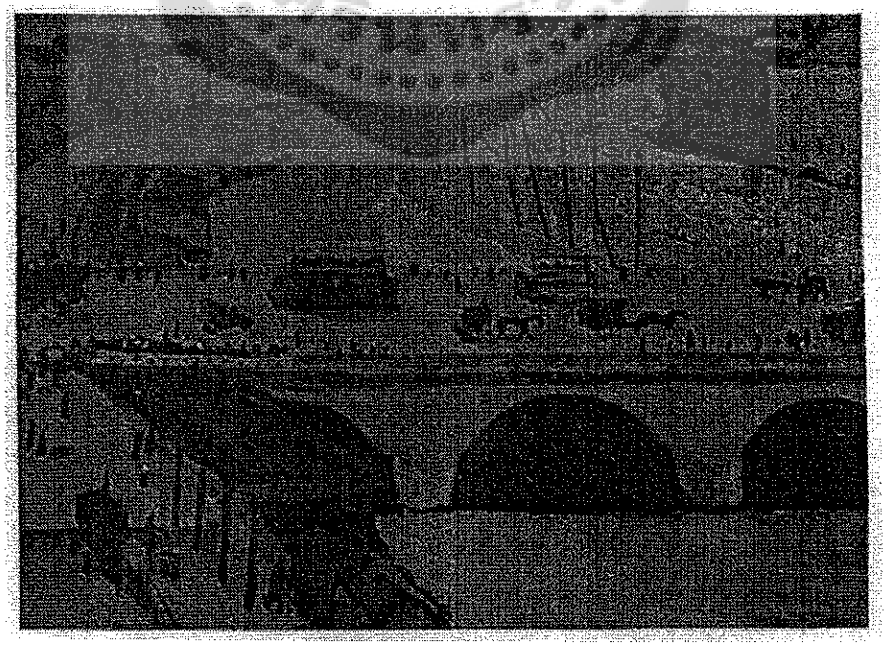
การจัดโครงสร้างในภาพ The Beach at Sainte-Adresse เป็นการจัดโครงสร้างของภาพที่มีรูปร่างและรูปทรงภายในที่ประสานกลมกลืนกัน ซึ่งเป็นวิธีการจัดภาพที่มีการกระจายน้ำหนักอยู่ส่วนบนและส่วนล่างของภาพ หรือเรียกการจัดภาพแบบคล้ายคลึงกันสองข้าง กล่าวคือในภาพของมาเกต์จะแบ่งภาพออกเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นชายทะเลด้านหน้า หรือด้านล่างของภาพ เริ่มจากแนวชายหาดสีน้ำตาล ที่มีเส้นเฉียงขึ้นไปทางซ้ายของภาพ มีก้อนหินและโขดหินวางสลับกันอยู่ ส่วนตรงกลางเป็นผืนหาดทรายสีขาวเรื่อยไปจนถึงให้เขื่อนที่ยื่นไปในทะเล ทำให้ภาพมีระยะและแนวของเขื่อนได้ขนานพุ่งไปกับทางเดินสีเขียวที่คั่นอยู่ตรงกลางเนื้อที่ทำให้เขื่อนดูเด่นขึ้น ส่วนบนเริ่มจากท้องฟ้าที่มีสีฟ้าปนน้ำเงินที่เข้มขึ้นกว่าภาพทุกภาพ ประกอบกับการตัดกันของโครงสร้างที่เป็นตึกอาคารบ้านเรือนที่เป็นฉากหลังประกอบกับโดมของยอดหลังคาที่มีสีม่วงเข้มทำให้เด่นชัดขึ้น

การจัดวางโครงสร้างของภาพ The Beach at Sainte-Adresse มีลักษณะเป็นการจัดภาพ ที่รวมจุดสายตาไว้อยู่ตรงส่วนกลางของภาพจากเส้นสีเขียวที่คั่นตรงกลาง และเส้นเฉียงของแนวเขื่อนทยานพุ่งมารวมไว้ตรงกลางภาพที่มีชายหาดรวมทั้งผู้คนที่เดินอยู่ทางด้านล่างของภาพ

2.4.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลการระบายสีในภาพ The Beach at Sainte-Adresse เป็นกลวิธีในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กัน เป็นการนำกลวิธีการระบายแบบเสร็จทันทีโดยทิ้งรอยแปรงและเป็นการระบายแบบปล่อยรอยแปรงพู่กัน ซึ่งกลวิธีนี้เป็นแบบเดียวกันกับภาพ Paris, Quai de Louvre ดูจากการระบายสีผู้คนในลักษณะแตะแต้มสีที่เหมาะสม ขณะเดียวกันแนวพู่กันของท้องฟ้าจะปัดไปในแนวนอนสลับกันรวมทั้งทะเลและชายหาดที่อยู่ด้านล่างของภาพที่มีลักษณะรอยทีแปรงที่กลมกลืนกับส่วนอื่นๆ ของภาพ กล่าวคือทิศทางจะปัดทั้งแนวนอน แนวเฉียง และสลับกับการตัดเส้นบางส่วนของภาพให้มีความขัดแย้งกันด้วยการระบายสีที่สดใสลงบนร่ม เสื้อฟ้า และตัดเส้นด้วยรอยทีแปรงที่รวดเร็ว นอกจากกลวิธีการระบายสีในภาพจะมีการระบายสีแบบแบนเรียบ แล้วยังมีการระบายสีที่ใช้เทคนิคการแตะแต้มสี ในลักษณะที่กล่าวมานี้เป็นกลวิธีที่นับได้ว่ามาเกต์สามารถเลือกใช้ให้เหมาะสมกับเนื้อหาของภาพ ทั้งนี้ เพราะการระบายสีแบบเสร็จทันทีทำให้มีความสอดคล้องทั้งแนวความคิด เนื้อหา และกลวิธีการสร้างสรรค์ที่สัมพันธ์กับเวลาที่ใช้ในการสร้างงานจิตรกรรมของเขา จากข้อมูลกลวิธีการระบายสีในภาพ The Beach at Sainte-Adresse ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีกลวิธีการระบายสีในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กันรวมไปถึงการปล่อยรอยและลายเส้นของพู่กันที่ตัดด้วยความรวดเร็วฉับพลันประสานกับรอยทีแปรงของพู่กันที่เขียนท้องฟ้า และภาพคนที่ดูเคลื่อนไหวดูแล้วรู้สึกสนุกสนาน

2.5 ผลงานภาพ Pont Saint-Michel



Pont Saint-Michel. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1908

2.5.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดภาพ Pont Saint-Michel เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจากการบันทึกธรรมชาติ จัดอยู่ในประเภทภาพทิวทัศน์ กล่าวคือ ภาพนี้ถูกวาดขึ้นในปี ค.ศ. 1908 ซึ่งหากพิจารณาจะเห็นได้ว่าภาพ Pont Saint-Michel มีลักษณะการถ่ายทอดและนำเสนอคล้ายคลึงกับภาพ The Pont-Neuf in the Sun นั่นคือ การให้ภาพด้านหลังมีลักษณะเป็นเส้นนำสายตา และใช้สีที่บ่งบอกถึงระยะเวลา คือ ใช้สีที่มีความสว่างเป็นพื้นฉากหลัง และแสดงรูปร่างของวัตถุที่เป็นรถเทียมม้า คน ตึก อาคารบ้านเรือนด้วยสีที่มืดคล้ำไม่แสดงรายละเอียด ซึ่งการใช้สีที่มืดคล้ำในการแสดงรูปร่างของวัตถุต่างๆ นั้น ซึ่งในเรื่องนี้ อัศนีย์ ชูอรุณ ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า "ภาพ The Pont-Neuf in the Sun เป็นอีกภาพที่มาเกต์มีลักษณะเฉพาะ คือ การใช้สีค่อนข้างขรึมใช้โทนสีหนักแน่น โดยลงค่าของสีลงส่วนใหญ่มีการใช้ทีแปรง และไม่เก็บรายละเอียดซึ่งแสดงให้เห็นพลังของสี แต่โดยส่วนรวมงานของมาเกต์มักสร้างเนื้อหาเป็นภาพคนและทิวทัศน์ มาเกต์ยังไม่แยกตัวจากอิทธิพลเดิมอย่างเด่นชัด แต่ก็ทำให้คงอยู่ในลักษณะของโฟวิสม์ได้" (อัศนีย์ ชูอรุณ. สัมภาษณ์ : 2542) และจากข้อเขียนของ Clay ได้กล่าวไว้ในหนังสือ Modern Art 1890 - 1918 ไว้ว่า "ในปี ค.ศ. 1908 มาเกต์ได้สร้างงานที่มีลักษณะคล้ายกับมาติสส์ โดยเฉพาะเขาได้รับอิทธิพลจากนีโออิมเพรสชั่นนิสม์ งานศิลปะของมาเกต์จะใช้ธรรมชาติเป็นสื่อสัญลักษณ์ มาเกต์ได้พูดว่า สิ่งที่น่าสนใจที่จะลอกเลียนแบบธรรมชาติที่มีอยู่อย่างไม่จำกัดบริเวณนั้น เราสามารถคิดว่ามันสวยงาม และอะไรคือสิ่งสำคัญที่เป็นวัตถุที่จะนำไปใช้ในงานศิลปะ ต้องมีคุณลักษณะที่ผสานกลมกลืนกับความรู้สึกซึ่งทำให้เกิดอารมณ์ในขณะเดียวกัน" (Clay. 1978 : 43)

จากข้อเขียนของ Clay ทำให้พอที่จะชี้ให้เห็นได้ว่า ภาพ Pont Saint-Michel ซึ่งได้เขียนในปี ค.ศ. 1908 เป็นอีกภาพหนึ่งที่อยู่ในช่วงเวลา ค.ศ. 1903 - 1908 (ซึ่งรวมถึงภาพ Paris, Quai de Louvre, Fair at Le Havre และภาพ The Beach at Sainte-Adresse ด้วย) ที่มีแนวความคิดที่เกี่ยวข้องกับทิวทัศน์ในกรุงปารีส แม้กระทั่งเกี่ยวกับวิถีชีวิตของผู้คนในเมือง Natre-Dame ถ้าย้อนพิจารณาประวัติของมาเกต์ในช่วงเวลานี้ ซึ่ง น. ณ ปากน้ำ ได้กล่าวไว้ว่า "แม้มาเกต์จะอยู่ในกลุ่มของโฟวิสม์ที่ชอบใช้ความรุนแรง แต่เขาเองกลับใช้สีที่มีบรรยากาศแบบเซซานน์ เพียงแต่วิธีการใช้แปรงมีท่าทีที่รวดเร็วทำให้งานของเขาเป็นที่จับใจมาก เขาได้รับการนับถือว่าเป็นนักธรรมชาติสมัยใหม่ ผู้ที่ทำให้ศิลปะโฟวิสม์มีที่แปลกออกไป กล่าวคือ มิได้มุ่งในสีฉูดฉาด แต่ก็อาจใช้สีแบบคลาสสิกก็ได้" (น. ณ ปากน้ำ. 2532 : 246) จากข้อมูลที่มาของแนวความคิดของภาพ Pont Saint-Michel ทำให้สามารถเชื่อได้แล้วว่า เป็นภาพที่มีแนวความคิดจัดอยู่ในภาพทิวทัศน์ จะเป็นภาพทิวทัศน์ริมฝั่งแม่น้ำในกรุงปารีส และเป็นการเปลี่ยนแปลงธรรมชาติที่เกี่ยวกับชีวิตผู้คนในเมือง

2.5.2 เนื้อหาของภาพ

ภาพ Pont Saint-Michel จัดเป็นเนื้อหาของภาพในประเภทภาพทิวทัศน์ริมฝั่งแม่น้ำ เป็นภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงธรรมชาติของปารีส โดยมาเกต์ต้องการถ่ายทอดภาพทิวทัศน์ของสะพานที่อยู่เหนือแม่น้ำ Seine ที่มีลักษณะการเคลื่อนไหวของรถเทียมม้า ผู้คนมากมายที่สัญจรอยู่บนท้องถนนและบนสะพาน มีภาพถนนในระยะไกลๆ ทำให้เกิดความตรงข้ามโดยโทนสีที่ใช้ ส่วนรวมเป็นสีเทา สีม่วง และสีเขียว ภาพถนนที่เป็นสีขาวบ่งบอกให้เห็นว่าเป็นช่วงต้นฤดูใบไม้ผลิ สังเกตเห็นได้ว่า การใช้สีที่ลื่นไหลและสดใสขึ้นชี้ให้เห็นว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงฤดูกาล หากพิจารณาเนื้อหาในภาพนี้จะเห็นได้ชัดเจนว่าเป็นการนำเนื้อหาที่

มีลักษณะเดิมมาสร้างงาน แต่จะเน้นในเรื่องการใช้โทนสี ซึ่งภาพนี้เขียนขึ้นใน ค.ศ. 1908 มีลักษณะการนำเสนอเนื้อหาที่มีรายละเอียดเกี่ยวกับสี ด้วยเหตุนี้เองภาพ Pont Saint-Michel มีการใช้สีให้สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพ ซึ่งในเรื่องนี้วีรวรรณ มณี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเนื้อหาต่อภาพ Pont Saint-Michel ว่า "เนื้อหาส่วนมากของมาเกต์เป็นเรื่องของการบันทึกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปารีส เป็นการเปลี่ยนแปลงธรรมชาติของชีวิตในเมือง จากระยะ 10 ปีแรกของศตวรรษที่ 20 ผ่านช่วงปลายปี 1930 งานของเขายากที่จะระบุวันที่แน่ชัด เพราะว่าเขาทำงานในรูปแบบที่คล้ายกัน ภาพที่เป็นที่รู้จักกันดีเป็นภาพทิวทัศน์ของสะพานเหนือแม่น้ำ Seine โดยทั่วๆ ไปเนื้อหาที่เป็นภาพทิวทัศน์ในช่วงแรกเป็นเรื่องรายละเอียดการให้ความสำคัญ ระหว่างสีกับการเปลี่ยนแปลงธรรมชาติ ในปีหลังๆ การให้สีของเขามีความเด็ดขาดมากขึ้น" (วีรวรรณ มณี. สัมภาษณ์ : 2542)

ในขณะที่อัศนีย์ ชูอรุณ ได้กล่าวถึงเนื้อหาของภาพ Pont Saint-Michel ว่า "ภาพสะพานเหนือแม่น้ำ Seine ถึงแม้จะเป็นภาพที่มาเกต์ชอบเขียน แต่ก็มีภาพที่มีลักษณะคล้ายกันหลายภาพ ซึ่งเขามักเน้นเนื้อหา แต่จะแตกต่างกันในเรื่องของการใช้โทนสี จาก ค.ศ. 1900 - 1908 นั้น เนื้อหาที่เขาได้สร้างงานมักจะคล้ายกับดูฟีที่ทำงานมาด้วยกันก่อนหน้านี้แล้ว แต่กลับดูว่าเขามีการพัฒนาในเรื่องการใช้สีที่ชัดเจน คลาสสิก ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตัวที่เป็นเอกลักษณ์ยังคงมีอยู่ในงานของมาเกต์" (อัศนีย์ ชูอรุณ. สัมภาษณ์ : 2542) จากข้อมูลทำให้เชื่อได้ว่า เนื้อหาของภาพ Pont Saint-Michel เป็นภาพที่มีเนื้อหาในประเภทภาพทิวทัศน์ ที่เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงธรรมชาติ โดยมาเกต์ต้องการถ่ายทอดภาพทิวทัศน์ที่มาเกต์ได้บันทึกโดยการสร้างงานตามสภาพแวดล้อมและความรู้สึกของศิลปิน ด้วยการใช้โทนสีที่ชัดเจนโดยผ่านเนื้อหาของภาพที่เขาได้สัมผัสภายนอก จึงเป็นเหตุให้สร้างงานชิ้นนี้ขึ้นมาด้วยการพัฒนาการใช้สีสันมากกว่างานที่แล้วมา

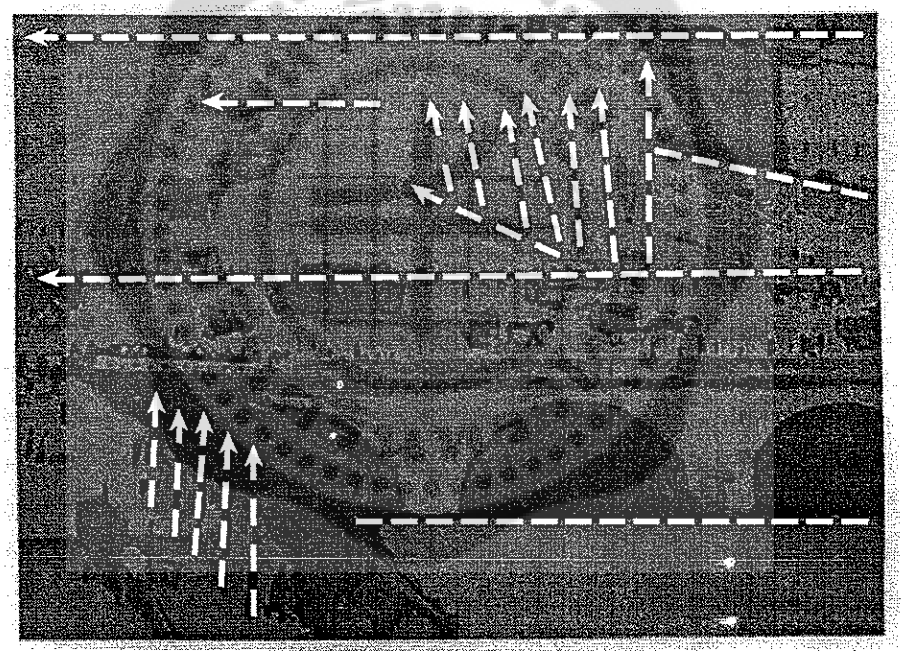
2.5.3 กลวิธีการสร้างสรรค์

2.5.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพ Pont Saint-Michel เป็นลักษณะการใช้สีกลมกลืนเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น โดยจะเห็นได้ว่ามาเกต์ได้เลือกการใช้สีให้สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพและแนวความคิด กล่าวคือ การใช้โทนสีในภาพแบ่งออกเป็น 2 ส่วน เริ่มจากส่วนล่างของภาพที่เป็นแม่น้ำมีลักษณะสีที่ค่อนข้างสดใสตัดกับสะพานที่เป็นสีม่วงเข้ม สีเทา และด้านซ้ายมือเป็นอาคารชานชลา มีการใช้โทนสีที่ค่อนข้างคล้ำ โดยการตัดเส้นไม่แสดงรายละเอียดและส่วนที่เริ่มจากสะพานเหนือขึ้นไปเป็นแม่น้ำ ต้นไม้ที่อยู่กลางภาพ มาเกต์ได้ให้โทนสีที่สว่างขึ้นเป็นสีที่ถูกผสมด้วยสีขาว ไม่ว่าจะเป็นถนนและอาคารทางด้านซ้ายมือมีสีม่วงปนเทาผสมอยู่ ส่วนภาพทางด้านขวามือกลับมีลักษณะสดในมีการนำเอาสีเหลืองและสีแดงมาใช้ในภาพ ส่วนนี้ทำให้เกิดความกลมกลืนในลักษณะการใช้สีเพื่อส่งเสริมให้ภาพเด่นขึ้น สำหรับการใช้สีที่ค่อนข้างสะอาดสดใส แสดงถึงการใช้สีที่ชัดเจนขึ้นนั้น ภาพทิวทัศน์ Pont Saint-Michel นี้จะเห็นว่า มีลักษณะใกล้เคียงกันกับภาพ The Pont-Neuf in the Sun ที่มาเกต์เขียนไว้ในปี ค.ศ. 1906 เป็นการเขียนภาพทิวทัศน์ที่มีมุมมองและการใช้สีที่คล้ายกัน คือ โทนสีที่ใช้ในภาพจะเป็นสีโทนม่วงปนเทาที่มีลักษณะสีขาวผสมหรือปนอยู่ด้วย ซึ่ง ชาญณรงค์ ดิฐานนท์ ได้แสดงทรรศนะว่า "สีม่วงปนเทาที่ปกคลุมทั่วทั้งภาพนั้นทำให้เกิดความตัดกันของโทนสี เป็นลักษณะของการใช้น้ำหนักที่แตกต่างกัน ซึ่งสะท้อนออกมาในลักษณะของรูปร่างและรูปทรงที่มีขนาดแตกต่างกัน มีการแตะแต้มสีที่สดขึ้นในภาพ เช่น สีแดงของฟ้า สีเหลืองของอาคาร เขาให้ความสำคัญกับความรู้สึกของภาพด้วยสีควบคู่กับเหตุการณ์เหล่านั้นด้วย" (ชาญณรงค์ ดิฐานนท์. สัมภาษณ์ : 2542)

จากข้อความข้างบนนี้สามารถกล่าวได้ว่าภาพทิวทัศน์ Pont Saint-Michel มีลักษณะการใช้สีนำมาจากแนวความคิดเดิม เพราะภาพ The Pont-Neuf in the Sun เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1906 ในขณะที่ภาพ Pont Saint-Michel ถูกเขียนขึ้นในปี 1908 ซึ่งเป็นผลงานที่เขียนทีหลัง นอกจากการใช้โทนสีที่ค่อนข้างคล้ำแล้ว ในภาพจะมีการใช้สีที่สดในแตะแต้มไม่ว่าจะเป็นคน อาคาร ถนน แต่เป็นการใช้สีที่ทำให้เกิดความชัดเจนในเรื่องการใช้สี

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Pont Saint-Michel จัดอยู่ในประเภทการใช้สีกลมกลืนกัน โดยใช้สีในลักษณะการใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น ทำให้เห็นว่ามาเกต์ได้ใช้สีในภาพ Pont Saint-Michel เพื่อตอบสนองความต้องการของความรู้สึกของมาเกต์ที่มาจากแนวความคิดจากการบันทึกธรรมชาติให้สอดคล้องกับระยะเวลาหรือกาลเวลาขณะนั้น ผสานกับความรู้สึกของมาเกต์ที่จะเลือกการใช้สีที่มีลักษณะให้สดใสกว่าเดิม เป็นการใช้สีของเขาที่มีความกล้าหาญที่จะใช้สีให้เด็ดขาดและชัดเจน เป็นลักษณะของโฟวิสม์ที่มาเกต์ให้สีสันมากกว่าในช่วงที่แล้วมา



2.5.3.2 การจัดโครงสร้างของภาพ

การจัดโครงสร้างของภาพ Pont Saint-Michel เป็นการจัดโครงสร้างที่มีรูปร่างและรูปทรงภายในกลมกลืนกัน ซึ่งเป็นวิธีการจัดภาพที่มีการกระจายน้ำหนักทั่วทั้งภาพ หรือเรียกการจัดภาพแบบคล้ายคลึงกันสองข้าง กล่าวคือ ในปี ค.ศ. 1908 มาเกต์ได้ย้ายการเขียนภาพไปอยู่ที่สตูดิโอชั้น 5 ชั้นที่ 19 ของ Quai Saint-Michel เป็นลักษณะของการสร้างงานจากที่นั้งของบาทหลวงในโบสถ์ Notre-Dame เป็นมุมของเขาเองที่วาดภาพจากทางหน้าต่าง และแบ่งภาพออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่อยู่ด้านบนเริ่มจากแนวของเส้นขอบฟ้าที่อยู่ในระยะไกล และถัดลงมาเป็นแม่น้ำ Seine ด้านขวาของภาพจะมีต้นไม้เรียงเป็นทิวแถว ส่วนด้านซ้ายแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างของอาคาร ตึกที่มีถนนตัดผ่านและมีท่าเรืออยู่ริมแม่น้ำที่แสดงโครงสร้างให้เห็นมีลักษณะเป็นเงามืด ส่วนที่สองเริ่มจากแนวของสะพานที่ตัดผ่านแม่น้ำ Seine อยู่ตรงส่วนกลางของภาพ มีรายละเอียดที่แสดง

การจัดวางของผู้คนที่เดินอยู่บนสะพาน รถเทียมม้า และสองฟากฝั่งถนนที่ขนานไปกับแม่น้ำ Seine ด้านล่างของภาพซ้าย มีชานชลาที่จอดรถแสดงให้เห็นโครงสร้างด้วยรูปทรงที่เป็นอาคารโล่งด้วยสีที่มืดคล้ำ ตัดกับสีของสะพาน รวมถึงแม่น้ำ Seine เป็นเส้นขนานกับสะพานและใต้สะพานมีลักษณะโครงสร้างที่ตัดกับส่วนอื่นของภาพ กล่าวคือ มีลักษณะโค้งมนทำให้เป็นจุดเด่นในภาพ ประกอบกับการใช้สีที่มีน้ำหนักแตกต่างกัน ซึ่งการจัดโครงสร้างของภาพ อัศนีย์ ชูอรุณ ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า "การจัดองค์ประกอบของภาพ Pont Saint-Michel นี้ มาเกต์ได้รับแบบแผนมาจากพวกนีโออิมเพรสชั่นนิสม์และเซซานน์ ทั้งในรูปแบบที่แสดงให้เห็นถึงบรรยากาศต่างๆ และการจัดวางรูปทรงหรือวัตถุในภาพมีความประสานกลมกลืนกัน ทั้งในเรื่องของเนื้อหากับการจัดองค์ประกอบ แล้วเขายังนิยมจัดภาพที่มีส่วนคล้ายกับงานจิตรกรรมไทย คือ ส่วนใหญ่การจัดองค์ประกอบเป็นการจัดงานแบบตานกมอง ซึ่งแสดงให้เห็นทัศนียภาพและสภาพแวดล้อมของแม่น้ำนั้น" (อัศนีย์ ชูอรุณ. สัมภาษณ์ : 2542) จากข้อมูลการจัดโครงสร้างของภาพ Pont Saint-Michel ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการจัดโครงสร้างของภาพที่มีน้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน เป็นการสร้างภาพแบบดุลยภาพสองข้างเท่ากัน โดยน้ำหนักของภาพจะสมดุลกัน ส่วนด้านบนของภาพจะมีอาคารและดึกเป็นเส้นที่พุ่งไปสู่ด้านบนของภาพ ซึ่งตัดกับน้ำหนักที่มีต้นไม้และอาคารที่อยู่ด้านขวาของภาพเป็นการถ่วงดุลยกันอยู่

2.5.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ Pont Saint-Michel เป็นกลวิธีการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กัน จากในภาพจะเห็นได้ว่ากลวิธีการระบายสีของมาเกต์นั้น ไม่ได้มุ่งเน้นที่จะระบายสีที่แสดงความเหมือนจริงตามธรรมชาติ เป็นการระบายสีโดยใช้แปรงพู่กันระบายให้เกิดรอยแปรงอย่างรวดเร็ว เป็นการระบายเสร็จทันที และเป็นลักษณะการระบายแบบแบนเรียบ จะมีทั้งแนวพู่กันทาง ตรงดูจากภาพต้นไม้ทางขวามือด้านบนของภาพ ภาพถนน โดยใช้พู่กันปัดขึ้นและลงสลับกันไป ในขณะที่ท้องฟ้าจะแต้มสีตามแนวนอนสลับกัน รวมทั้งแม่น้ำ สะพาน และท้องฟ้าอยู่ฉากหลังในระยะไกลๆ จะกลมกลืนด้วยแนวของพู่กัน นอกจากนี้การระบายสีในภาพจะมีการระบายโดยเน้นการระบายสีลงโดยตรงบนพื้นระนาบรองรับ บางส่วนในภาพมีการระบายน้ำหนักที่เป็นเงาของรูปทรงวัตถุนั้น สังเกตจากบริเวณที่เป็นผู้คน รถเทียมม้า และแนวอาคารทางซ้าย รวมทั้งมีการระบายต้นไม้ด้วยรอยแปรงเป็นการตัดเส้นด้วยสีที่มีน้ำหนัก เพื่อตัดกับถนนและฉากหลังอย่างคร่าวๆ เป็นวิธีที่เน้นให้ภาพเด่นขึ้นมา มีทั้งรอยแปรงแตะแต้มด้วยสีดำที่มีขนาดแตกต่างกัน ในขณะใต้สะพานและชานชลาจะเขียนให้รู้สึกว่าเป็นช่วงเวลายามเช้าเป็นเวลาที่พระอาทิตย์กำลังขึ้น สังเกตได้จากเงาตกทอดไม่ว่าจะเป็นคนที่เดินผ่านต้นไม้ รถเทียมม้า อาคาร บ้านเรือนที่อยู่ริมฝั่งแม่น้ำ บางช่วงมีการตัดเส้นและรอยแปรงที่รวดเร็ว และจากการศึกษาและวิเคราะห์กลวิธีการระบายสีในภาพ Pont Saint-Michel ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการระบายสีที่ปล่อยร่องรอยแปรงพู่กันอย่างฉับพลัน รวดเร็ว และบางช่วงของภาพมีการระบายสีให้กลมกลืนเป็นแบบแบนเรียบ

สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานของมาเกต์ (Maquet)

1. ที่มาของแนวความคิด

1.1 มุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมภาพทิวทัศน์ทะเล ได้แก่
ผลงานภาพ Fair at Le Havre
ผลงานภาพ The Beach at Sainte-Adresse

1.2 มุมมองที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมภาพทิวทัศน์ ที่ประกอบไปด้วยแม่น้ำ ผู้คน สะพาน และสิ่งก่อสร้าง ได้แก่

ผลงานภาพ Paris, Quai de Louvre

ผลงานภาพ The Pont-Neuf in the Sun

ผลงานภาพ Pont Saint-Michel

1.3 ไม่ปรากฏผลงานที่มีมุมมองเกี่ยวกับอาคารและสิ่งก่อสร้างที่ชัดเจน

ในประเด็นที่มาของแนวความคิดสรุปได้ว่า จากผลงาน 5 ภาพ ของมาเกต์ เป็นภาพที่มีแนวความคิดในมุมมองที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติสิ่งแวดล้อมภาพทิวทัศน์ทะเล จำนวน 2 ภาพ และมุมมองที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมภาพทิวทัศน์จำนวน 3 ภาพ ไม่ปรากฏผลงานภาพที่เกี่ยวข้องกับอาคารและสิ่งก่อสร้างที่ชัดเจน

2. เนื้อหาของภาพ

2.1 มุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่เป็นภาพทิวทัศน์ทะเล ได้แก่

ผลงานภาพ Fair Le Havre

ผลงานภาพ The Beach at Sainte-Adresse

2.2 มุมมองที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่เป็นภาพทิวทัศน์ ที่ประกอบไปด้วยแม่น้ำ ผู้คน สะพาน และสิ่งก่อสร้าง ได้แก่

ผลงานภาพ Paris, Quai de Louvre

ผลงานภาพ The Pont-Neuf in the Sun

ผลงานภาพ Pont Saint-Michel

ในประเด็นเนื้อหาของภาพสรุปได้ว่า จากผลงาน 5 ภาพ ของมาเกต์ เป็นภาพที่มีเนื้อหามุมมองเกี่ยวกับทิวทัศน์ธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ภาพทะเลจำนวน 2 ภาพ และมุมมองที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมจำนวน 3 ภาพ ไม่ปรากฏผลงานของภาพที่เกี่ยวข้องกับอาคารและสิ่งก่อสร้างที่ชัดเจน

3. กลวิธีการนำเสนอ

3.1 การใช้สี

3.1.1 การใช้สีกลมกลืนกันได้แก่

ผลงานภาพ Paris, Quai de Louvre

ผลงานภาพ Fair at Le Havre

ผลงานภาพ The Beach at Sainte-Adresse

ผลงานภาพ The Pont-Neuf in the Sun

ผลงานภาพ Pont Saint-Michel

3.1.2 ไม่ปรากฏการใช้สีตัดกันในผลงานของมาเกต์

3.2 การจัดโครงสร้างภาพ

3.2.1 ไม่ปรากฏผลงานที่มีการจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพอยู่จุดศูนย์กลางของภาพเลย

3.2.2 การจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ ได้แก่

ผลงานภาพ Paris, Quai de Louvre

ผลงานภาพ Fair at Le Havre

3.2.3 การจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน ได้แก่

ผลงานภาพ The Beach at Sainte-Adresse

ผลงานภาพ The Pont-Neuf in the Sun

ผลงานภาพ Pont Saint-Michel

3.3 กลวิธีการระบายสี

3.3.1 กลวิธีในการระบายสีที่มาเกต์ใช้ในการสร้างผลงาน เป็นกลวิธีปล่อยรอยแปรงของพู่กันทั้งสิ้น



3. ผลงานของเดอแรง (Derain)

3.1 ผลงานภาพ The River Banks (Summer afternoon) (Banks of the Seine at Chatou)



The River Banks (Summer afternoon) (Banks of the Seine at Chatou). Oil on canvas, 74 x 90 cm, 1904 - 1905

3.1.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ The River Banks เป็นภาพที่มีแนวความคิดและมุมมองเกี่ยวกับธรรมชาติที่เป็นภาพทิวทัศน์ ซึ่งในการวิเคราะห์ที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเดอแรงนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่เราต้องย้อนกลับไปพิจารณาถึงชีวประวัติของเดอแรง เพื่อให้เห็นที่มาของแนวความคิดและกลายเป็นที่มาของผลงานศิลปะจำนวนมาก นับตั้งแต่เขาศึกษาจิตรกรรมในอะคาเดมีคาร์ริแยร์ ปี ค.ศ. 1898 และหลังจากนั้นอีก 5 - 6 ปี ก็เข้าศึกษาที่อะคาเดมีจูเลียง โดยการศึกษางานศิลปะแบบคาเดมีในอดีต เดอแรงชื่นชอบผลงานของเซซานน์ และได้ศึกษาแนวความคิดจากลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์และได้รับอิทธิพลของซานน์ เพราะเดอแรงมีความเชื่อว่า เซซานน์เป็นนักธรรมชาตินิยมเขากล่าวไว้อย่างน่าฟังว่า "ธรรมชาตินั้นเผยให้เราเห็นลึกกว่าที่ตาเราเห็น" โดยเฉพาะแนวความคิดในการใช้สีที่มีบรรยากาศแบบเซซานน์ ด้วยเหตุนี้เอง ภาพทิวทัศน์ The River Banks ยังคงมีลักษณะ

ที่ได้รับแนวความคิดของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์และนีโออิมเพรสชั่นนิสม์แฝงอยู่ในงานของเขา ขณะเดียวกันเดอแรงได้แสดงให้เห็นถึงแนวความคิดในการใช้สีที่สดใส และบางครั้งก็ผสมผสานเทคนิคการจุดสีลงไปในงาน ด้วย อารีย์ สุทธิพันธ์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับแนวความคิดภาพ The Rivers Banks ไว้ว่า "เดอแรงเป็นศิลปินที่อยู่ในกลุ่มโฟวิสต์ มีแนวความคิดที่แตกต่างไปจากนีโออิมเพรสชั่นนิสม์ที่เน้นการผสมสีด้วยจุด เพราะยังมีความเชื่อว่าแสดงเป็นอนุภาพหากจะระบายสีของแสงจะต้องระบายเป็นจุด และต่างไปจากเซซานน์ โกแกง แวนโก๊ะ และกลุ่มนานีสม์ที่เห็นว่า แตกต่างสำคัญและเด่นก็คือ การบีบสีออกจากหลอดระบายทันที ใช้สีแทนความรู้สึก ไม่ใช้สีเพื่อแสดงรูปทรง" (อารี สุทธิพันธ์. สัมภาษณ์ : 2542)

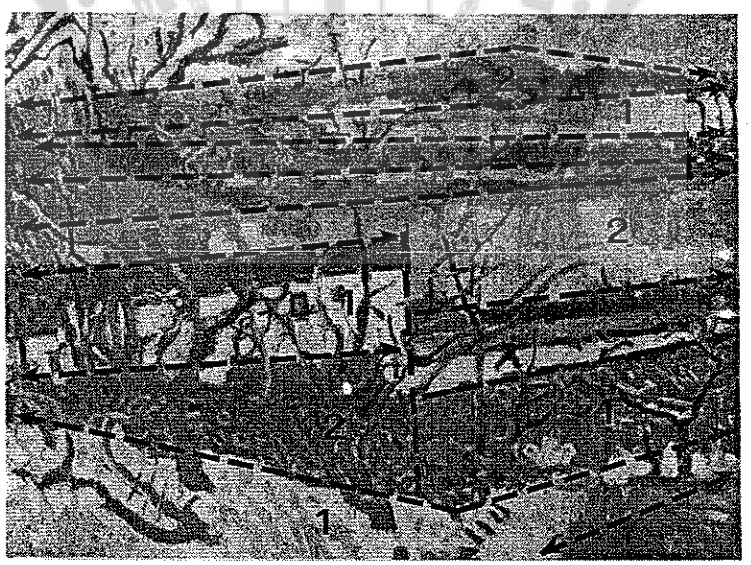
จะเห็นได้ว่าภาพ The River Banks เป็นผลงานในระยะแรก ซึ่งได้รับอิทธิพลแนวความคิดในการใช้สี ซึ่งเราไม่อาจปฏิเสธได้เลยว่าการนำเอาธรรมชาติสิ่งแวดล้อมและสถานที่ที่เดอแรงประทับใจ บันทึกและถ่ายทอดเป็นผลงานที่มีลักษณะเริ่มการใช้สีที่ชัดเจน ส่วนใหญ่เป็นแนวความคิดที่คล้ายกันในกลุ่มโฟวิสม์ และในระยะเริ่มต้นที่เดอแรงได้ร่วมกลุ่มกับมาติสส์ ในปี ค.ศ. 1901 เดอแรงกับวลามิงค์ (Vlaminck) ได้ไปดูงานของฟานโก๊ะ ซึ่งเป็นนิทรรศการที่จัดขึ้นในปีเดียวกัน ณ Galeric Bernheim jeune เดอแรงได้ศึกษางานของฟานโก๊ะ (Van gogh) ซึ่งมีงานของเซซาน ปิซาโร (Pissarro) และโมเน่ท์รวมอยู่ในเวลาเดียวกัน

สำหรับ The River Banks ที่เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1904 - 1905 นั้น ถือเป็นการยืนยันที่มาของแนวความคิดของเดอแรงได้อย่างชัดเจนว่า เขาได้นำเรื่องราวที่เกี่ยวกับธรรมชาติเป็นภาพทิวทัศน์ใน Chatou ในปารีสมาสร้างสรรค์งาน ซึ่งแนวความคิดของเดอแรงนั้น น. ณ ปากน้ำ ได้กล่าวถึงผลงานเดอแรง ไว้ว่า "เป็นผู้หนึ่งซึ่งริเริ่มคิดกลุ่มโฟว์น (Fauves) ขึ้น เขาได้รับอิทธิพลส่วนใหญ่จากวลาแมง มาติสส์ และเซซานน์ ในปีก่อน ค.ศ. 1914 เขามักเขียนภาพด้วยสีสดใสและบางทีก็ผสมผสานเทคนิคการจุดจุดสี ลงไปด้วยต่อมาในปี ค.ศ. 1919 เขาเริ่มทำงานเข้าสู่กฎเกณฑ์ของตนเอง และมักจะใช้สีน้ำตาลและสีเขียวมะกอก ซึ่งเป็นยุคหลังโฟเวอส์ เป็นศิลปินร่วมสมัยกับเอ็กเพรสชั่นนิสม์" (น. ณ ปากน้ำ. 2532 : 234) จากข้อมูลที่ทำให้เชื่อได้ว่า ภาพ The River Banks เป็นที่มาของแนวความคิดประเภทที่มีมุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติที่เป็นภาพทิวทัศน์ และเป็นภาพทิวทัศน์ ที่เดอแรงได้บันทึกโดยการสร้างงานตามสภาพแวดล้อมในเมือง Chatou และมีแนวความคิดริเริ่มในเรื่องของการใช้สีที่รุนแรงถ่ายทอดเป็นงานจิตรกรรมด้วยทิวทัศน์ที่เป็นสื่อและแรงจูงใจ ที่ได้รับอิทธิพลจากลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์และเซซานน์

3.1.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ The River Banks จัดอยู่ในประเภทมุมมองที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นภาพทิวทัศน์ แสดงให้เห็นถึงทัศนียภาพรอบๆ เมือง Chatou ในปี ค.ศ. 1900 เป็นเมืองที่มีประชากรอยู่ราวๆ 4,500 คน และเป็นเมืองที่นิยมกันมาพักมาก มีทางรถไฟและสถานีอยู่ใกล้ๆ Saint-Germainen-Laye ด้วยความสมบูรณ์ของเมืองปาริเซียนที่เสาะแสวงหาบ้านพักที่เป็นแห่งที่สอง และบริเวณรอบๆ ที่อยู่อาศัยนี้ เป็นที่พักของคนที่ใช้แรงงานในปารีส ดังนั้น ครอบครัวของเดอแรงทำงานอยู่ใน Chatou เป็นจุดเริ่มต้นในการทำงานของเขา ภาพวาด Chatou ของเดอแรงดูคล้ายกับภาพวาดของวลามิงค์ (Vlaminck) ในเรื่องสถานที่ไม่ว่าจะเป็นแนวความคิด เนื้อหา ทั้งเป็นภาพทิวทัศน์และเป็นภาพทิวทัศน์ทะเล ในแง่ของการได้รับประสบการณ์ตรงเป็นความจริงอย่างยิ่งในภาพ The River Banks

เดอแรงได้เริ่มจากมุมมองของเขาเองจากเนินที่ไม่สูงมากนัก ซึ่งมองข้ามลงมาจากบ้านบนและแม่น้ำ Seine เป็นทัศนียภาพที่ล้อมรอบบ้านดูซับซ้อนด้วยต้นไม้และถนนที่อยู่ด้านหน้าของบ้าน ซึ่งดูสกปรก มีแม่น้ำและชายฝั่งที่อยู่ด้านตรงข้าม ต้นไม้ที่ดูซับซ้อนมีกิ่งไม้ที่เปลือยเปล่า ปราศจากใบไม้จะใช้สีส้มและสีเหลือง ทำให้เป็นจุดเด่นและชี้ให้เห็นว่าเป็นฤดูกาลใบไม้ร่วง และไกลออกไปทัศนียภาพของทิวเขาที่ดึงดูดความสนใจ ถูกฉาบด้วยสีชมพูและสีน้ำเงิน ฝั่งแม่น้ำใช้โทนสีที่ตรงกันข้ามจัดให้ดูเป็นลำธารเล็กของการระบายสี ในรูป The River Banks เดอแรงได้ก้าวออกจากกรอบในการใช้สีที่มีความอิสระเต็มที่ ซึ่งอาจจะกล่าวได้ว่างานแบบโฟวิสม์ของเดอแรงได้เริ่มต้นในภาพแบบตำบลที่อยู่นอกเมืองตามแม่น้ำ Seine จำนวนหลายภาพ สามารถนำไปเปรียบเทียบกับภาพทิวทัศน์ของฟานโก๊ะ ซึ่งมีลักษณะการจัดโครงสร้างเนื้อหาของภาพทิวทัศน์ที่ดูแล้วสั่นสะเทือนไปด้วยสี กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะทางด้านเนื้อหาของภาพ The River Banks ว่า "เป็นเนื้อหาที่เริ่มต้นจากความพอใจส่วนตัว แสดงออกทางด้านอารมณ์ที่เป็นผลมาจากสิ่งแวดล้อม สังคมในช่วงเวลานั้น หรือประสบการณ์ส่วนตัวของเขาหล่อหลอมมาก็ได้ เดอแรงสะท้อนให้เห็นถึงการกล้าที่จะใช้สีอย่างรุนแรงฉับพลันเป็นความงามของกลุ่มโฟวิสม์ที่อาจจะไม่เกี่ยวข้องกับการเก็บกด ไม่ข้องแวะกับการเมืองหรือการดำรงชีวิตแต่อย่างใด เป็นการแสดงออกด้วยสีภายใต้แนวความคิดที่เป็นไปตามธรรมชาติ (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์ : 2542) จากข้อมูลเนื้อหาของภาพ The River Banks จัดอยู่ในประเภทมุมมองที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เป็นภาพทิวทัศน์ ที่เขียนขึ้นจากทัศนียภาพเมือง Chatou จริงๆ นอกจากนี้การจัดมุมมองของเนื้อหาน่าจะมีที่มาหรือได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานของศิลปินในอดีต หรือเป็นสิ่งที่เดอแรงต้องการจะบอกโดยแสดงออกให้เห็นด้วยกับแนวความคิดที่สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพ กล้าที่จะออกจากกรอบหรือหลักเกณฑ์เดิมด้วยการใช้สีที่มีอิสระเป็นมุมมองหนึ่ง แทนที่จะเป็นแต่ภาพทิวทัศน์ธรรมดาทั่วไป



3.1.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์

3.1.3.1 การใช้สี

การใช้สีจากภาพ The River Banks จัดอยู่ในประเภทการใช้สีตัดกันในลักษณะที่ตรงกับหลักการตามทฤษฎีของเชฟเริลในเรื่องของความกลมกลืนของสีแยกตรงข้าม กล่าวคือ จะเห็นได้ว่าเดอแรงได้จัดจังหวะการใช้สี

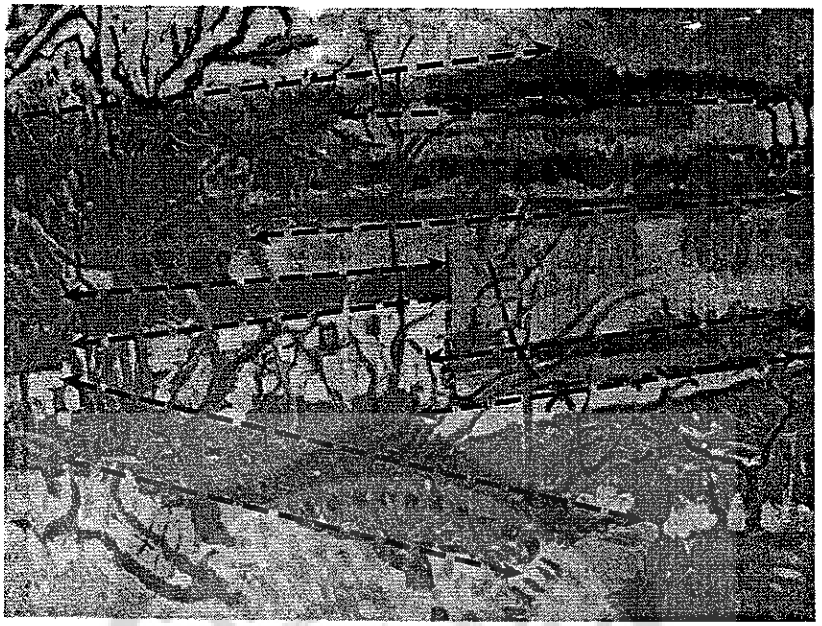
ออกเป็น 2 โทน คือ โทนสีน้ำเงินเข้มกับโทนสีส้มเหลือง โดยจะแบ่งการใช้ออกเป็นจังหวัะที่สลับกัน จากในภาพจะเห็นพื้นที่สีเหลือง (1) ด้านล่าง ต่อกับโทนสีเขียวที่มีสีน้ำเงินปนอยู่ด้วย (2) และด้านข้างของบ้านกับถนนที่เป็นสีเหลือง (1) ตัดกันกับโทนสีฟ้าที่เป็นแม่น้ำ (2) ซึ่งมีถนนเล็กเป็นเส้นขนานระหว่างแม่น้ำกับภูเขา (1) และจะต่อด้วยโทนสีน้ำเงินเข้มที่เป็นภูเขา (2) จะเห็นได้ว่าลักษณะการใช้สีของแต่ละโทนจะเป็นลักษณะการแต้มสี เช่นภาพบริเวณ (1) ด้านล่างโทนสีจะออกสีส้มเหลือของกิ่งไม้ แต่จะมีสีของเขียวและน้ำเงินป้ายแต้มสลับกันในปริมาณที่ต่างกัน โดยจะเห็นว่ามีโทนสีส้มเหลือประมาณ 80% สีน้ำเงินประมาณ 20% ในขณะที่ (2) ที่เป็นสีน้ำเงินของภูเขาและแม่น้ำเป็นสีฟ้า จะมีสีส้มและสีเหลืองแต้มในปริมาณที่เล็กน้อยเป็นกิ่งไม้ที่อยู่ด้านซ้ายของภาพ

ในส่วนที่อยู่ในโทนสี (1) สีส้มเหลืองที่เป็นแนวถนนด้านบนจะอยู่ในลักษณะของสีที่ถูกลดลง มีลักษณะหม่นลงเล็กน้อย ในขณะที่ส่วนเป็นท้องฟ้าจะเป็นโทนสีที่ถูกลดค่าของสีด้วยการผสมขาว กล่าวคือ ท้องฟ้าด้านขวาจะถูกแต้มด้วยสีเขียว สีม่วง และสีชมพู ไปจนถึงด้านซ้ายของรูปเป็นสีเหลือง ที่ถูกผสมด้วยสีขาวตัดกับกิ่งไม้ที่เป็นสีน้ำเงินและสีส้มที่สดใส

Clay แสดงความเห็นเกี่ยวกับการใช้สีของเดอแรง ไว้ว่า

> Derain ระบุว่า สัญญลักษณ์เกี่ยวข้องกับทฤษฎีของเขาของสีที่แท้จริง ขั้นแรกของทั้งหมด ที่นั่นไม่มีในธรรมชาติเลยต่อไป สีแดงชาดก็จะเหมือนสีแดงชาดเสมอ สีเหลืองก็จะเป็นเหมือนสีเหลืองเสมอ ในอีกไม่ช้าก็จะหยุดความน่าขันหรือความเดิม ศตวรรษจะมีสีน้อยและความน่ากลัวของสีน้อยมาก จะมากับโปสเตอร์และบรรจุหีบห่อมันกลายเป็นเงื่อนไขสิทธิพิเศษของสินค้าในเมืองทั้งหมดจะมีน้อยด้วยเหมือนกัน เหมือนกับ Georges Ribement-Dessaigness ได้บรรยายสิ่งเหล่านั้นว่า ความน่ากลัวของชานเมืองที่เหลืออยู่รอบเมืองนั้น จะมีการหายสาบสูญในสีที่ออกมาในสัดส่วนที่มีสีเทาน้อยๆ ความยิ่งใหญ่ที่ชัดออกมาของแสงแดดนั้น จะเปิดเผยออกมาทางด้านบนลงมาข้างล่างบนผ้าใบกับทัศนคติไปที่ไหนๆ ที่นั่น ผลักคุณไม่สามารถที่จะแสดงออกว่าถูกต้อง และสอดคล้องกับของวิธีปฏิบัติที่แสดงด้วยภาพ (Clay. 1978 : 40)

จากข้อมูลในการใช้สีในภาพ The River Banks ทำให้เชื่อได้ว่าจัดอยู่ในประเภทการใช้สีตัดกันตรงกับหลักการตามทฤษฎีของเชฟเริลในเรื่องของสีแยกตรงกันข้าม โดยเน้นให้เห็นความเด่นของภาพในอีกลักษณะหนึ่ง และอย่างไรก็ตาม ภาพ The River Banks อาจกล่าวได้ว่าเป็นความกลมกลืนที่มีสภาพความขัดแย้ง ซึ่งไม่รุนแรงเหมือนการใช้สีตรงกันข้ามแท้ ทำให้ภาพมีลักษณะของความขัดแย้งและความสัมพันธ์กันอย่างน่าสนใจ



3.1.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

การจัดโครงสร้างในภาพ The River Banks จะเห็นได้ว่าเป็นลักษณะการจัดโครงสร้างที่น้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน กล่าวคือ เป็นการจัดโครงสร้างของภาพในลักษณะดุลยภาพแบบซ้าย-ขวาเท่านั้น ศิลปินแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนด้วยการใช้สี การจัดโครงสร้างของภาพ The River Banks ในส่วนด้านซ้ายของภาพมีกิ่งไม้ ต้นไม้ที่ขึ้นอยู่ใกล้ๆ กับบ้านทางด้านขวาจะมีแม่น้ำ ถนน และภูเขา จากกลวิธีในการจัดโครงสร้างของภาพในลักษณะนี้ทำให้เท่ากัน และถ้าพิจารณาถึงกิ่งไม้ ต้นไม้และถนนที่อยู่ทางขวาของภาพมีกิ่งก้านที่น้อยกว่าด้านซ้ายของภาพ หากยังมีอยู่ก็จะไม่ได้ทำให้มีน้ำหนักของภาพจะมีกิ่งก้านที่น้อยกว่าด้านซ้ายของภาพ หากยังมีอยู่จะไม่ทำให้มีน้ำหนักของภาพไปทางด้านขวา เพราะทางด้านซ้ายนอกจากต้นไม้ กิ่งไม้ และบ้านที่อยู่ด้านซ้ายสุด ยังมีต้นไม้ที่อยู่ไกลออกไปถ่วงน้ำหนักของภาพอยู่ อย่างไรก็ตามในภาพนี้ทางด้านขวาของภาพมีต้นไม้ที่มีลักษณะสีชมพูใกล้กับภูเขาสีน้ำเงินซึ่งถูกระบายทับกันด้วยสีพื้น แต่ท้องฟ้าทำให้ภาพเสียสมดุลยไป ส่วนแม่น้ำที่อยู่ตรงกลางภาพจะจัดให้ตัดกับตัวบ้านเป็นแนวขนานกันที่ใกล้กับทางเดินเล็กที่ระบายด้วยสีเหลืองจะมีคนกำลังอยู่บนถนนเส้นนั้น ในประเด็นนี้ถ้าย้อนไปดูการจัดโครงสร้างของภาพ Boats at Colliovre จะมีภาพคนเดินอยู่บริเวณชายหาด เป็นการจัดโครงสร้างของภาพที่ลักษณะไม่แสดงรายละเอียดของคน และถ้าหากพิจารณาการสร้างความกลมกลืนของภาพทางการใช้เส้นที่ปรากฏให้เห็นจากการจัดวางให้เส้นของตัวบ้าน ถนน แม่น้ำ ทางเดินที่ใกล้ภูเขาและแนวของต้นไม้ที่อยู่ไกลออกไปจัดวางให้ขนานกัน และมีการจัดให้ขัดแย้งโดยกิ่งไม้ ต้นไม้ ทำให้เกิดการตัดกันของเส้นที่กระจายทั่วทั้งภาพ นอกจากจะใช้เส้นที่ทำให้เห็นทัศนียภาพ ทำให้ภาพทิวทัศน์มีความลึกและมีส่วนช่วยให้ภาพมีความน่าสนใจมากขึ้น จากข้อมูลทำให้เชื่อได้ว่า การจัดโครงสร้างในภาพ The River Banks จัดอยู่ในประเภทการจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน การจัดโครงสร้างของภาพอยู่ในลักษณะดุลยภาพแบบซ้าย-ขวาเท่ากัน กับการประสานกลวิธีการใช้สีที่ใช้ให้สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพอีกด้วย

3.1.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ The River Banks จัดอยู่ในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กัน จะเห็นได้ว่าเป็นภาพที่เดอแรงใช้กลวิธีการระบายที่รวดเร็วฉับพลัน มีความเด็ดขาดในการใช้สีที่เป็นทีแปรง เป็นลักษณะการระบายสีที่เสร็จในทันที ทำให้เกิดความรู้สึกที่ประทับใจ โดยที่ไม่คำนึงถึงความถูกต้อง ความเหมือนตามธรรมชาติ ลักษณะนี้หากย้อนไปดูงาน Boats at Colliovre จะเห็นว่ามีกลวิธีการระบายที่คล้ายกัน ในประเด็นที่ทำให้เกิดรอยแปรงบนภาพ ยังมีลักษณะแต้มเป็นรอยแปรงสั้นคล้ายกับจุดแต่มีรอยแปรงแตกต่างกัน และไม่มีการใช้เส้นที่ขนานกัน ซึ่งถ้านำภาพ Banks of the Seine at Carrieres-Seine ของวลามิงค์ มาพิจารณาถึงกลวิธีในการระบายสี จะเห็นได้ว่าภาพต้นไม้ ท้องฟ้า และถนนที่ปรากฏจะมีลักษณะที่มีฝีแปรงแข็งหยาบเช่นเดียวกันกับภาพ The River Banks เพียงแต่ในภาพที่ Banks of the Seine at Carrieres-Seine วลามิงค์ได้ใช้สีที่รุนแรงกว่าผลงานของเดอแรง กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะต่อกลวิธีการระบายสีในภาพ The River Banks ไว้ว่า ผลงานจิตรกรรมในช่วงแรกของเดอแรงเป็นภาพทิวทัศน์ ในประเทศฝรั่งเศสและกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ และเขามักสร้างงานที่มีลักษณะคล้ายกับมาติสส์ บางครั้งก็มีอิทธิพลของพวกนีโออิมเพรสชั่นนิสม์เข้ามามีอิทธิพลกับงานของเดอแรง ในภาพนี้ก็เช่นกันเป็นผลงานภาพที่ใช้สีค่อนข้างสดในมีรอยพู่กันที่รุนแรงฉับพลัน และแตะแต้มเป็นส่วนๆ เหมือนกับว่าเกิดขึ้นด้วยรอยแปรงที่ผสมผสานกัน จากข้อมูลทำให้เชื่อได้ว่า กลวิธีการระบายสีจากในภาพ The River Banks จัดอยู่ในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กันที่เขียนขึ้นเพื่อสนองตอบอารมณ์ความรู้สึกของเดอแรง ศิลปินที่ใช้สีและกลวิธีการระบายสีที่รุนแรงเด็ดขาด ทำให้เกิดรอยทีแปรงโดยที่ไม่ได้เกลี่ยซึ่งเป็นวิธีที่เดอแรงนำมาใช้ เป็นการแสดงออกของศิลปินที่ต้องการแสดงถึงความรู้สึกของตนเอง มากกว่าระบายสีเพื่อความเป็นจริงเหมือนตามธรรมชาติที่เดอแรงต้องการ นำเสนอลงในงานจิตรกรรม

3.2 ผลงานภาพ Boats at Collioure



Boats at Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

3.2.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ Boats at Collioure เป็นภาพที่มีแนวความคิดและมุมมองเกี่ยวกับธรรมชาติที่เป็นภาพทิวทัศน์ทะเล ซึ่งมีแนวความคิดจากสิ่งเร้าภายนอกเป็นตัวกระตุ้นหรือเป็นแรงจูงใจให้ศิลปินเกิดปฏิกิริยาตอบสนองที่จะสร้างงานจิตรกรรมชิ้นนี้ขึ้นมา ภาพทิวทัศน์ทะเลที่เดอแรงได้สร้างขึ้นนั้นภาพ Boats at Collioure ซึ่งเป็นรูปที่สร้างขึ้นเป็นหนึ่งในจำนวนหลายรูปของ Collioure ที่มีกลุ่มเรือใบที่จอดอยู่ริมชายหาดและมีผู้คนมากมายเดินอยู่บริเวณชายหาด จากลักษณะของเรือใบและผู้คนจำนวนมากที่อยู่ในบริเวณนั้น น่าจะเข้าใจได้ว่าเป็นชายหาดที่เป็นแหล่งท่องเที่ยวที่พักผ่อนและด้วยลักษณะของภาพทะเลที่มีความสดใส และทะเลมีลักษณะเข้มเหมือนกับสีของท้องฟ้าแบบทะเลเมดิเตอเรเนียน เป็นภาพสะท้อนของภูมิประเทศ สภาพแวดล้อมชายทะเลและชายหาด จากสิ่งเหล่านี้จึงอาจกล่าวได้ว่าภาพ Boats at Collioure นี้เป็นภาพทิวทัศน์ที่เดอแรงมีแนวความคิดที่มาจากธรรมชาติที่มีชายทะเล เรือ และผู้คนที่เดอแรงได้พบเห็น กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะในภาพ Boats at Collioure ไว้ว่า “เป็นภาพทิวทัศน์ทะเล ซึ่งดูแนวความคิดแล้วมีลักษณะคล้ายกับงานของมาติสส์ในระยะแรกๆ

อีกทั้งเขายังนำอาสีเข้มๆ และสีตรงข้ามมานำเสนอลักษณะของสภาพแวดล้อมแถบชายหาดเมือง Collioure ที่มีคนมาพักผ่อนและเป็นแหล่งท่องเที่ยวของคนในสมัยนั้น ดูจากเรือใบ ผู้คน อีกทั้งเป็นช่วงฤดูร้อน ซึ่งสีของชายหาดเป็นสีเหลืองเข้มและแสงสีขาวเพียงเล็กน้อย ทะเลเป็นสีน้ำเงินเข้ม ป้ายเป็นรอยทีแปรงมีระยะห่างที่จะทำให้ทะเลดูมีชวิตชีวาสดใสและทำให้ภาพสว่างขึ้น" (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์ : 2542) และจากข้อเขียนของ Clay ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับที่มาของแนวความคิดของเดอแรงว่า

> ในระหว่าง ค.ศ. 1903-1904 มาติสส์เป็นผู้นำลัทธิโฟวิสต์ที่ได้รับอิทธิพลจากนีโอ-อิมเพรสชั่นนิสม์ และได้พยายามชักชวนให้สร้างงานตามลักษณะของเขา แต่อังเดร เดอแรง ได้คัดค้านและพยายามหลีกเลี่ยงจากผลงานของมาติสส์ในภาพเรือที่ Collioure ปรากฏให้เห็นถึงอิทธิพล Pointillism อันเป็นผลงานของมาติสส์ที่ทำการประสานระหว่างกัน เดอแรงได้เขียนบทความที่เกี่ยวกับผลงานที่มาติสส์ว่า ได้ส่งเสริมงานของเขามันเป็นสิ่งที่ต้องการให้แปลความอย่างมีประสิทธิผลในการเคลื่อนไหวของธรรมชาติเป็นการมองทิวทัศน์ ฉากสีฟ้าที่แตะแต้มลงไปในช่องว่างนั้นจะเป็นการครอบคลุมทั่วทั้งภาพทิวทัศน์ทะเลมีเรืออยู่ในนั้น ที่ Collioure ทางด้านขวา เป็นการจัดฉากที่นำเอาสีเขียวและสีแดงมาแตะแต้มให้โครงสร้างมีความสมบูรณ์ในผืนผ้าใบ และในครั้งนี้เดอแรงได้สร้างงานจำนวน 50 ภาพ และแสดงให้เห็นถึงที่มาของแนวความคิดซึ่งสะท้อนถึงผลงานของเขาที่สร้างขึ้น เป็นงานที่มีลักษณะคล้ายๆ กัน (Clay, 1978 : 39 - 40)

จากข้อมูลข้างต้น หากนำภาพ View of Collioure ของมาติสส์เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1904 - 1905 จะเห็นได้ว่า สีของพื้นทะเลจะเป็นสีน้ำเงินที่มีลักษณะแตะแต้มเป็นทีแปรงของพู่กัน และด้วยลักษณะของท่าเรือที่มีเรือประมงจอดอยู่ริมชายหาด จากผลงานของเดอแรงเช่นกัน ดังในภาพ Boat at Collioure ที่เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1905 จากข้อมูลที่กล่าวมาแล้ว จึงสรุปได้ว่าภาพ Boat at Collioure เป็นภาพที่มีที่มาของแนวความคิดจากมุมมองประเภทภาพทิวทัศน์ทะเล ที่เกี่ยวกับชายหาดเป็นสภาพภูมิประเทศที่ Collioure ที่เดอแรงได้แนวความคิดมาจากธรรมชาติที่เขาได้พบเห็น อีกทั้งยังได้แรงจูงใจจากศิลปินที่ร่วมกันสร้างสรรค์เช่นมาติสส์อีกด้วย แต่ในสิ่งที่เขานำมาใช้นั้นเป็นแค่แนวความคิดที่นำมาสร้างงาน ซึ่งได้รับอิทธิพลและไม่ใช่การลอกเลียนแบบสิ่งที่มาติสส์ได้สร้างงานจำนวนมากในครั้งนี้ ถือได้ว่าเป็นการพัฒนาการอย่างหนักของแนวความคิดของเดอแรง

3.2.2 เนื้อหาของภาพ

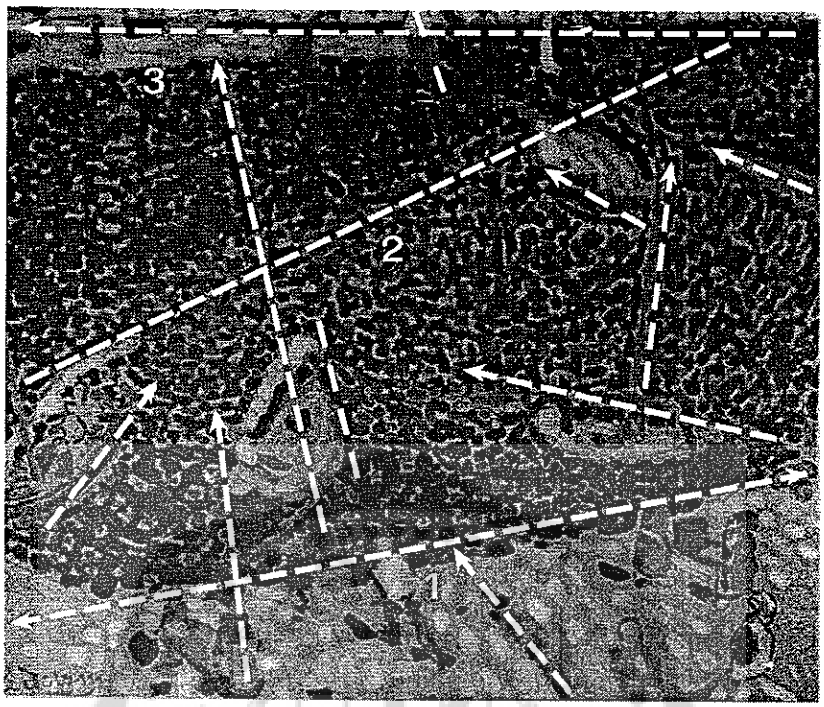
เนื้อหาของภาพ Boats at Collioure จัดอยู่ในประเภทมุมมองที่มีเนื้อหาอันเกิดจากธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นภาพทิวทัศน์ทะเล แสดงให้เห็นถึงทัศนียภาพแถบหมู่บ้าน Collioure เป็นหมู่บ้านชาวประมงที่อยู่ติดชายฝั่งทะเล จากลักษณะของกลุ่มเรือใบที่อยู่ริมชายหาด มีผู้คนมากมายเดินอยู่บริเวณชายหาดโดยการแสดงออกเป็นภาพทะเลที่มีความสดใส เป็นการสร้างความตรึงใจมีเสน่ห์ให้กับคนทั่วไปของ Collioure ซึ่งเดอแรงได้พบว่า เกิดจากความสดสว่างสดในและเหนือแปรงทั้งหมด คือ แสงสีขาวที่ช่วยขจัดแสงเงา ทำให้รูปภาพสว่างขึ้นเป็นลักษณะพิเศษทำให้งานดูมีเสน่ห์ขึ้น หนึ่งในหลายรูปของ Collioure จะแสดงให้เห็นพื้นที่ออกมืดๆ ซึ่งเป็นบริเวณกว้าง เดอแรงได้สร้างงานจิตรกรรมที่เป็นภาพทิวทัศน์ทะเลในช่วงฤดูร้อน สังเกตได้จากการระบายสีของเขาด้วยแสงสลัวๆ ของน้ำ เป็นส่วนที่ดูเหมือนจะโป่งนูนออกมานอกเหนือเส้นขอบฟ้าที่มีสีชมพู สีขาว และสีน้ำเงินหนาๆ ทำให้เกิดความน่าสนใจ จากทรรศนะของ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงภาพ Boats at

Collioure ไว้ว่า "เดอแรงเริ่มเขียนภาพทิวทัศน์ทะเลพร้อมกับมาติสส์และวลามิงค์ ในปี 1904 - 1905 ทั้งสามได้ใช้เวลาในช่วงนี้ สร้างงานตามคำแนะนำของ Signac และการติดตามของเดอแรงนี้ ทำให้เขาต้องดกอยู่ท่ามกลางศิลปิน Fauvis หรืออย่างน้อยก็ตกอยู่ท่ามกลางกลุ่มผู้ฝึกฝนในสไตล์ pre-fauvist ส่งผลให้เขาได้รับอิทธิพล ทั้งเนื้อหาและแนวความคิดที่คล้ายคลึงกับงานในช่วงแรกที่เขาได้วาดมาเป็นภาพ The River Seine at Chatou (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์ : 2542)

3.2.3 กลวิธีการนำเสนอ

3.2.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพ Boats at Collioure จัดอยู่ในประเภทการใช้สีตัดกัน โดยผู้สร้างงานเลือกใช้สีเป็นไปตามหลักการใช้สีตรงกันข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน จะเห็นได้ว่าโทนสีที่ใช้มีสีเขียว สีฟ้า สีน้ำเงิน สีม่วง สีเหลือง สีน้ำตาลอมเหลือง สีน้ำตาลเข้ม สีส้ม และสีขาว โดยมีสีฟ้าและสีน้ำเงินเป็นน้ำหนักของภาพ และวิธีการนำมาใช้นั้น สังเกตจากในภาพ เดอแรงใช้โครงสร้างของสีในภาพเป็นโทนสีน้ำเงินคิดเป็น 80 เปอร์เซ็นต์ของภาพ เริ่มจากเส้นขอบฟ้าระบายด้วยสีชมพู สีขาว และถัดลงมาจะใช้สีน้ำเงินระบายทับกันให้เกิดความหนาและเป็นส่วนที่ทำให้เกิดน้ำหนัก บริเวณส่วนบนด้านซ้ายของภาพจะใช้สีเหลือง สีน้ำตาลอมเหลืองระบายเป็นท่าเรือและมีเรือใบอยู่บริเวณนี้ ถูกระบายด้วยสีเขียว สีส้ม และสีเหลือง ทำให้เกิดการตัดกันกับสีของน้ำทะเลที่แสดงให้เห็นพื้นที่ของสีน้ำเงินเข้ม ซึ่งแตกต่างกับบริเวณกลางภาพถูกระบายด้วยสีฟ้าที่มีปริมาณมากกว่าทำให้เกิดแสงสลัวๆ เป็นส่วนที่ดูโปร่งนูนออกมา จนใกล้ถึงส่วนที่เป็นเรือใบถูกระบายด้วยสีส้มในระยะที่ห่างๆ และเรือใบถูกแต่งแต้มด้วยสีขาว สีเขียว สีเหลือง สีน้ำตาลเข้ม รวมทั้งส่วนที่เป็นเสากระโดงเรือถูกระบายด้วยสีส้ม ด้านล่างของภาพที่เป็นชายหาด เดอแรงใช้สีเหลืองอมน้ำตาลระบายคิดเป็น 20 เปอร์เซ็นต์ของภาพ และบนชายหาดเดอแรงใช้สีขาว สีเหลือง และสีน้ำเงิน แต่งแต้มกระจายทั่วชายหาด ในขณะที่สีของผู้คนจะถูกแต่งแต้มด้วยสีขาว สีเหลือง สีส้ม สีน้ำตาล และสีน้ำเงิน รวมทั้งยังใช้สีน้ำตาลเข้มระบายเป็นเงาของผู้คน อีกทั้งเพื่อเป็นการตกแต่งและเน้นให้รู้ว่าเป็นกลุ่มคนบนชายหาดนั้น จะเห็นได้ว่าการใช้สีของเดอแรงในภาพ Boats at Collioure จัดอยู่ในการใช้สีตัดกัน นอกจากนั้นเขายังอาศัยการวางตำแหน่งของสีให้มีลักษณะถ่วงน้ำหนักในภาพ โดยการนำเสนอในโทนสีที่สดใสดูสนุกและมีชีวิตชีวาอีกด้วย



3.2.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

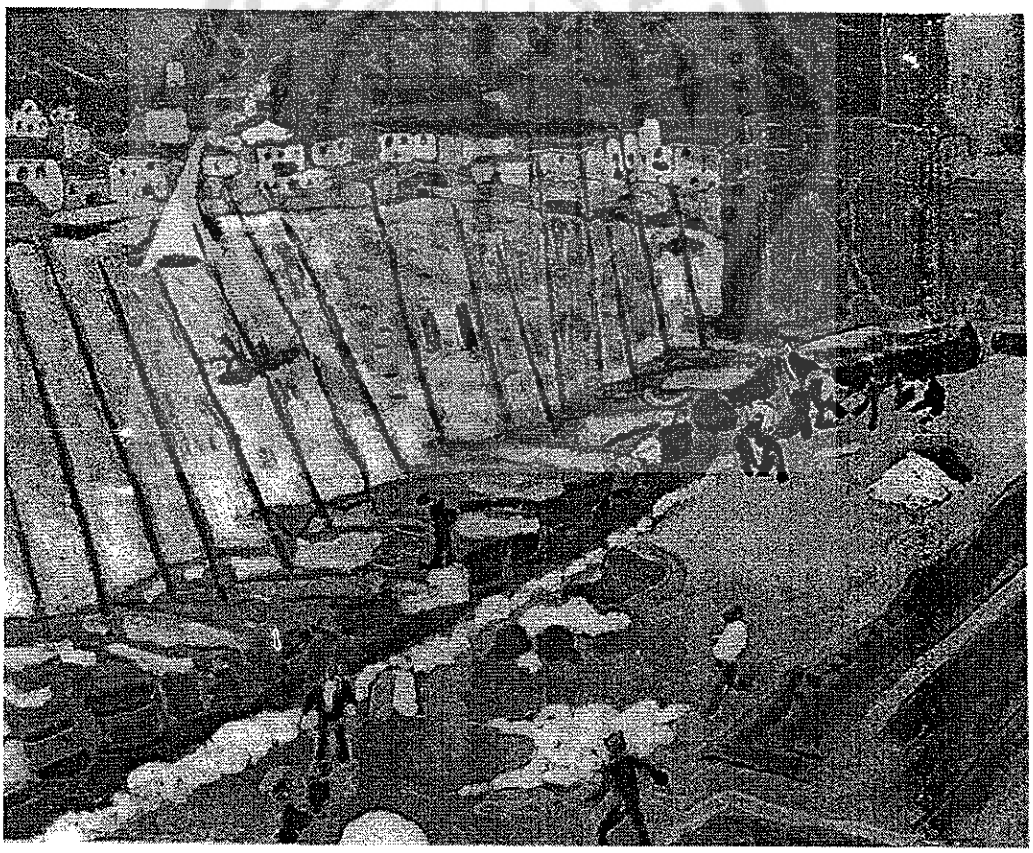
การจัดโครงสร้างของภาพ Boats at Collioure นั้น เป็นการจัดให้น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ กล่าวคือ ถ้าแบ่งภาพออกเป็น 2 ส่วน จะเห็นได้ว่าน้ำหนักของภาพนี้จะหนักไปทางด้านบนของภาพ โดยพื้นที่ของน้ำทะเลเป็น 3 ใน 4 ส่วนทั้งหมดของภาพ ทั้งนี้ ทางด้านซ้ายและด้านขวามีเรือใบจอดอยู่ค่อนมาทางด้านล่างของภาพ โดยที่บนชายหาดมีผู้คนกระจายอยู่ทั้งซ้ายและขวาของภาพ จากการจัดโครงสร้างของภาพในลักษณะนี้ ซึ่งตรงกับหลักการจัดโครงสร้างของภาพในลักษณะดุลยภาพแบบไม่เหมือนกันสองข้าง กล่าวคือ ภาพทั้งสองข้างไม่เหมือนกันแต่จะถ่วงดุลยกันอยู่ สิ่งที่ถ่วงกันอยู่ของภาพนี้เป็นการถ่วงดุลย์กันด้วยสี โดยด้านล่างของภาพมีสีเหลืองอมน้ำตาลของชายหาด และผู้คนที่เดินอยู่บนชายหาดจะเป็นสีฟ้า สีน้ำเงิน สีส้ม สีเหลือง สีขาวและสีม่วง ทางด้านการสร้างความกลมกลืนของภาพในการใช้เส้น เส้นที่เกิดจากการตัดกันของน้ำหนักที่แตกต่างกัน ทำให้ประสานกลมกลืนกันโดยการนำเสากระโดงเรือใบตั้งให้มีเส้นแนวดิ่ง (1) เป็นการประสานกันระหว่างส่วนด้านบนและด้านล่างของภาพ และผู้คนที่อยู่บนชายหาด (2) เส้นจะขนานกับเสากระโดงเรือในแนวดิ่ง ทำให้เกิดการใช้เส้นด้านแนวดิ่งขนานกัน รวมทั้งลักษณะการจอดของเรือที่ลักษณะขนานกัน ในขณะที่มีเส้นในแนวนอนขนานกัน 2 เส้น คือ เส้นขนานของแนวชายหาด (3) กับเส้นขนานของแนวชายฝั่งจนถึงเส้นขนานท้องฟ้า (3) ในภาพ Boats at Collioure นี้ จะเห็นได้ว่าเป็นการจัดโครงสร้างที่น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ โดยที่เดอแรงได้คำนึงถึงโครงสร้างของภาพ ที่ประสานกับการใช้สีได้อย่างเหมาะสมและสอดคล้อง ทำให้ภาพมีความกลมกลืนประสานสัมพันธ์ ถึงแม้จะเป็นการจัดโครงสร้างของภาพในลักษณะดุลยภาพไม่เหมือนกันสองข้างก็ตาม

3.2.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายในภาพ Boats at Collioure จัดอยู่ในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของ

พู่กัน โดยที่เดอแรงไม่คำนึงถึงความเหมือนจริง กล่าวคือ มีกลวิธีระบายสีในลักษณะของรอยแปรงที่มีขนาดเท่าๆ กันป้ายและแตะแต้มอย่างระมัดระวัง สังเกตได้จากทะเลที่อยู่ด้านบนและตรงกลางของภาพ รวมทั้งใช้วิธีระบายสีของเรือใบทำให้เกิดรอยแปรงสั้นๆ มีทิศทางแตกต่างจากพื้นทะเล ทำให้เกิดความขัดแย้งของรอยแปรง ในส่วนการระบายสีบนพื้นชายหาด เป็นการระบายเรียบมีการแตะแต้มด้วยรอยทีแปรงของพู่กันกระจายทั่วทั้งภาพ นอกจากนี้ยังมีการเก็บรายละเอียดของภาพในระยะใกล้ๆ ด้วยการตัดเส้นให้รู้ว่าเป็นกลุ่มผู้คน จากการวิเคราะห์กลวิธีการระบายสีในภาพ Boats at Collioure จัดอยู่ในประเภทการระบายที่ปล่อยรอยแปรงปะติดปะต่อโดยมีระยะห่างเท่าๆ กัน และจะปรากฏสีของพื้นฉากหลัง ในประเด็นนี้ Freeman ได้แสดงทรรศนะถึงกลวิธีการระบายสีของเดอแรง ไว้ว่า "เดอแรงได้บันทึกไว้กับวลามิงค์ในฐานะที่เป็นศิลปินที่แก่กว่าว่า การทำให้รูปภาพสว่างขึ้นจนเป็นลักษณะพิเศษด้วยการจำกัดสีบนจานผสมสีเป็นสีเหลืองและสีน้ำเงินเป็นจำนวนมาก และใช้สีแดง สีขาว เพียงเล็กน้อยด้วยการนำวิธี Block-Like มาใช้กับการปะติดปะต่อภาพแบบโมเสด ซึ่งใช้สีแตกต่างกัน" (Freeman. 1978 : 19)

3.3 ผลงานภาพ The Outskirts of Collioure



The Outskirts of Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

3.3.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดภาพ The Outskirts of Collioure เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจัดอยู่ประเภททิวทัศน์ที่เป็นท่าเรือแถบชานเมืองใน Collioure เป็นภาพที่มีแนวความคิดคล้ายกับภาพที่สองคือภาพ Boats at Collioure ซึ่งเป็นภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ทะเล จะเห็นได้ว่าเดอแรงมีแนวความคิดที่นำเนื้อหาที่ใกล้เคียงกันมาสร้างงานด้วยการเลียนแบบ และทำขึ้นมาใหม่ด้วยแนวความคิดที่เขาต้องการสร้างงานให้น่าสนใจมากขึ้นกว่าเดิม โดยการวางตำแหน่งของอาคารบ้านเรือนที่อยู่รอบๆ ให้มีจำนวนมากขึ้น มีแนวฝั่งทะเลที่ดูแน่นซึ่งดูเหมือนผู้สร้างงานพยายามจัดวัตถุต่างๆ เช่น อาคารบ้านเรือน เรือ ชายหาดให้กระชับ ในขณะที่ความจริงของทิวทัศน์ที่ Collioure นี้ค่อนข้างจะกว้างมีความลาดโค้ง รวมทั้งเรือใบและเสากระโดงของเรือที่มีจำนวนเพิ่มมากขึ้น Clay ได้กล่าวถึงที่มาของแนวความคิดในภาพนี้ว่า

> เริ่มจากฤดูใบไม้ร่วงปี 1904 เขาได้ใช้เวลาหลายเดือนใน Collioure เพื่อสร้างงานเรือที่ Collioure โดยติดตามมาติสส์และมีวลามิงค์ร่วมสร้างงานในครั้งนี้ด้วย ดังนั้นในปี ค.ศ. 1905 เดอแรงได้กล่าวว่า อะไรที่น่าสนใจที่จะลอกเลียนแบบธรรมชาติที่มีอยู่อย่างไม่จำกัดปริมาณ เราสามารถคิดว่ามันสวยงามหรืออะไรคือสิ่งที่สำคัญที่เป็นวัตถุที่จะนำไปใช้ประกอบในงานศิลปะ ทั้งคุณสมบัติของเขาและพลังที่จะจับความรู้สึกให้มีอารมณ์และในขณะเดียวกัน เขาได้เป็นผู้ติดตามเซอราห์ที่เหมือนเป็นกบฏหรือผู้ที่กล้ามีแนวความที่แปลกแหวกแนว โดยการที่พยายามหลีกเลี่ยงงานที่จะปรากฏอิทธิพลของ Pointillism มันเป็นสิ่งที่มาติสส์พยายามเชื่อมระหว่าง Henri Edmond Cross กับ Paul Signac ใน Saint Tropez และได้ร่วมกันทำงานที่ Collioure (Clay. 1978 : 40 - 41)

กล่าวโดยสรุปที่มาของแนวความคิดในภาพ The Outskirts of Collioure เป็นภาพที่มีแนวความคิดจากทิวทัศน์ทะเลที่เดอแรงได้สร้างขึ้นใหม่ และจัดเรื่องราวของทิวทัศน์แถบชานเมือง Collioure ซึ่งในครั้งนี้เขาได้สร้างงานภาพทิวทัศน์ โดยติดตามมาติสส์ ซินยัค และวลามิงค์ ร่วมอยู่ด้วย ซึ่งไม่น่าแปลกใจที่เดอแรงได้รับอิทธิพลจากการสร้างสรรค์งานในครั้งนี้

3.3.2 เนื้อหาของภาพ

ภาพ The Outskirts of Collioure เป็นผลงานที่จัดอยู่ประเภททิวทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับท่าเรือแถบชานเมืองใน Collioure เป็นภาพที่มีเนื้อหาคล้ายกับภาพ Boats at Collioure ซึ่งเป็นทิวทัศน์ที่เกี่ยวกับท่าเรือที่เดอแรงนำเนื้อหาที่มีอยู่เดิมมาสร้างงานขึ้นใหม่ โดยการจัดเนื้อหาให้น่าสนใจมากขึ้นกว่าเดิม กล่าวคือ เป็นการสร้างทิวทัศน์ที่เลียนแบบขึ้นมา มีระยะห่างจากฝั่งทะเลอยู่ในตำแหน่งที่เป็นจุดเด่น มีอาคารบ้านเรือนอยู่รอบๆ และแนวฝั่งทะเลที่มีเรือจอดอยู่แน่นดูเหมือนเป็นการจัดภาพที่ต้องการให้มีเนื้อหาดูกระชับขึ้น สังเกตจากฉากหลังที่เป็นภูเขาแสดงต้นไม้ และลักษณะวิถีชีวิตของผู้คนขณะนั้นในระยะที่ไกลออกไป Whitfield Sarah ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับเนื้อหาของภาพ The Outskirts of Collioure ไว้ว่า

> การนำเสนอเนื้อหาที่สำคัญที่สุดของเดอแรง คือ รูปที่เขียนขึ้นที่ Collioure เขาได้นำเสนอโดยภาพวาด 9 ภาพ ประกอบด้วย The Drying of the Sails. เป็นสิ่งที่นำมาสร้างใหม่คล้ายกับงาน Illustration ที่ถูกกล่าวโดย Vanxceiles's มันเป็นคำแนะนำที่โหดร้าย ทำให้เขาเกิดความตกใจ เขาได้ทำในสิ่งที่เป็นอิสระ ฉันเชื่อว่าเขาเป็นศิลปินภาพโปสเตอร์

มากกว่าที่จะเป็นภาพวาด The Parti pris ของเขาเป็นการวางองค์ประกอบของสีที่เคียงคู่กันอย่างง่ายๆ ดูราวกับเป็นงานของเค้า การวาดรูปเรือของเขาเป็นการออกแบบที่ดูมีความสุข บนกำแพงใน Mersery สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่า ความแบนราบในงานของเขาไม่เป็นที่สังเกต เมื่อเปรียบเทียบกับมาติสส์ได้บรรยายในเรื่องของการระบายสีเป็นจุดบนพื้นขาวเป็นการสั่นสะเทือนของสีที่ยิ่งใหญ่และชัดนำให้เกิดความวิปริตของสี ซึ่งเขาได้ค้นพบตัวเขาเองใหม่ มาติสส์ได้แสดงให้เห็นในคำอธิบายความหมายบางตอนในช่วงแรกๆ ของนีโออิมเพรสชั่นนิสม์ และเดอแรงในฐานะศิลปินโปสเตอร์นั่นคือคำอธิบายเนื้อหาของการวาดรูปในรูปแบบที่เป็นโฟวิสม์ (Sarah. 1995 : 59)

จากข้อมูลเนื้อหาของภาพ The Outskirts of Collioure เป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเลที่ Collioure ที่เดอแรงต้องการถ่ายทอดความรู้สึกด้วยการนำเนื้อหาที่มีอยู่เดิมมาสร้างงานขึ้นใหม่ โดยให้สอดคล้องกับแนวความคิดที่เขาได้รับและสัมผัสกับธรรมชาติที่เป็นวิถีชีวิตของคนในขณะนั้น

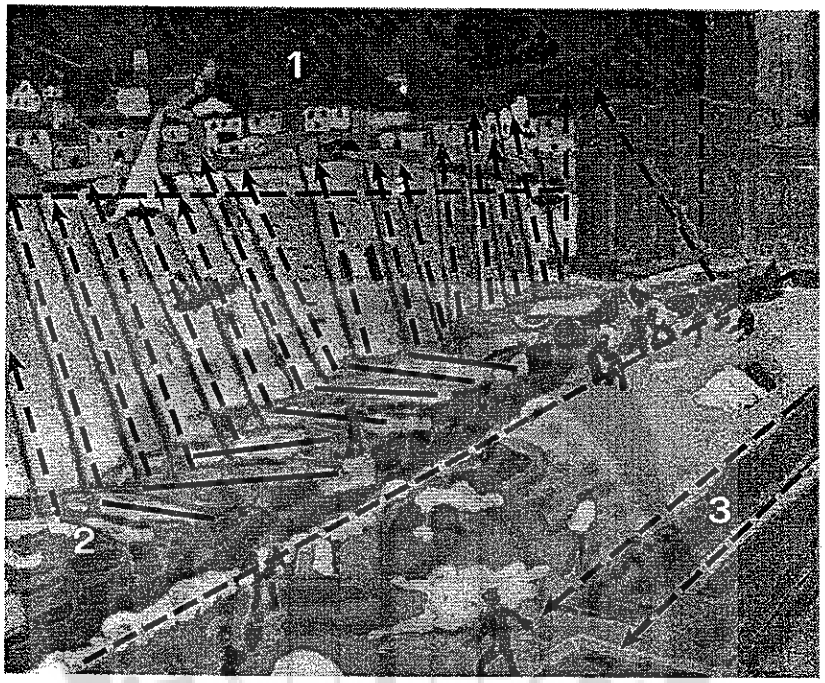
3.3.3 กลวิธีการนำเสนอ

3.3.3.1 การใช้สี

ภาพ The Outskirts of Collioure เป็นการใช้สีตัดกันในลักษณะของความกลมกลืนของสีตรงข้าม โดยจากหลักการการตัดกันตามปรากฏการณ์สัมพันธ์ของเชฟเริล สีตรงกันข้ามหรือสีตัดกันต่างก็ผลักดันความเข้มของกันและกันให้เด่นชัดยิ่งขึ้น สังเกตจากการใช้สีของหลังคา อาคารบ้านเรือน เสากระโดงเรือในภาพ The Outskirts of Collioure จะเห็นสีเหลือง สีส้ม และสีแดง ส่วนสีตรงกันข้ามในภาพคือสีม่วง สีน้ำเงิน และสีเขียว กล่าวคือ เริ่มจากด้านบนของภาพเดอแรงใช้สีเขียวสลับกับสีส้มเป็นฉากหลัง ถัดลงมาจะใช้สีเหลืองเป็นผนังอาคาร ใช้สีแดงและสีส้มเป็นหลังคา ส่วนบริเวณกลางภาพใช้สีขาวผสมกับสีน้ำเงินเพียงเล็กน้อย มีเสากระโดงเรือสีแดง ซึ่งมีธงติดอยู่ในลักษณะตั้งฉากและขนานกับอาคารที่อยู่ด้านขวา จะใช้สีแดงและสีส้มทาสลับกันโดยมีพื้นเป็นสีเทา เรือที่จอดอยู่บริเวณชายหาดจะใช้สีเทาเป็นพื้นของตัวเรือและใช้สีเหลือง สีส้ม ตรงส่วนกาบเรือ ส่วนทางด้านหัวเรือใช้สีเขียว สีน้ำเงิน และสีส้ม ในส่วนที่เป็นเงาของเรือนั้น จะใช้สีม่วง สีน้ำตาล ที่ตัดกับแนวโขดหินที่ใช้สีขาว ด้านบนพื้นชายหาดที่อยู่ทางด้านขวาใช้สีเหลืองอมน้ำตาลบางส่วนปนเขียว และจะใช้สีน้ำเงินกับตัวคนในลักษณะเสื้อผ้า หมวก และรองเท้าใช้สีส้ม ทางด้านล่างขวาจะใช้สีน้ำตาลในบริเวณพื้นที่เล็กๆ และแคบ มีการตัดเส้นด้วยสีม่วงดังในภาพ จากการใช้สีที่กล่าวมาแล้วนั้น ทำให้เห็นได้ว่าภาพ The Outskirts of Collioure เป็นภาพที่มีการใช้สีตัดกันในลักษณะของความกลมกลืนของสีตรงกันข้าม สีทุกสีที่ผู้สร้างงานใช้นั้นเป็นการวางแผนในการใช้สี ถึงแม้ภาพ ปรากฏออกมาจะแสดงในลักษณะที่ไม่ได้ให้รายละเอียดหรือคำนึงถึงความเป็นธรรมชาติที่เป็นจริง การใช้สีเช่นนี้เป็นกลวิธีการใช้สีที่สอดคล้องกับเนื้อหาและแนวความคิด กล่าวคือต้องการที่แสดงออกทางการใช้สีที่เดอแรงได้สร้างสรรค์งานขึ้นมาใหม่ อีกทั้งโทนสีที่นำมาใช้ดูสดใสขึ้น ซึ่งแตกต่างจากผลงานที่ผ่านมา ซึ่งในประเด็นนี้ Clay แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการใช้สีของเดอแรงว่า

เดอแรงระบุว่า สัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีของสีที่แท้จริง ขั้นแรกของทั้งหมดที่นั้นไม่มีในธรรมชาติเลย สีแดงชาดก็จะเหมือนสีแดงชาดเสมอ สีเหลืองก็จะเป็นเหมือนสีเหลืองเสมอ ในอีกไม่ช้าก็จะหยุดความน่าชั่นหรือความเดิมในยุคศตวรรษจะมีสีน้อยและความน่ากลัวของสีน้อยมาก จะมากับโปสเตอร์และบรรจุหีบห่อมันจะกลายเป็นเงื่อนไขสิทธิพิเศษของสินค้าในเมืองทั้งหมดจะมีน้อยด้วยเหมือนกันกับ George Ribement-Dessaingness ได้บรรยายสิ่งเหล่านั้นว่า ความน่ากลัว

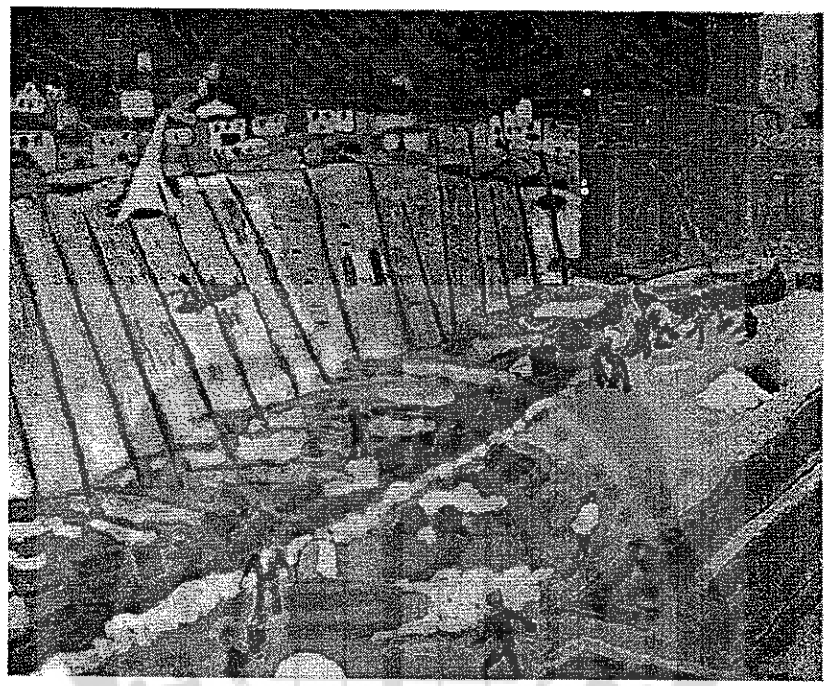
ของชานเมืองที่เหลืออยู่รอบเมืองนั้น จะมีการหายสาบสูญในสีที่ออกมาในสัดส่วนที่มีสีเทาน้อยๆ ความยิ่งใหญ่ที่ชัดออกมาของแสงแดดนั้น จะเปิดเผยออกมาทางด้านบนลงมาข้างล่างบนผ้าใบกับทัศนคติที่ไม่สามารถผลักคุณให้แสดงออกว่าถูกต้องและสอดคล้องกับกลวิธีการระบายสีที่แสดงออกด้วยภาพที่ Collioure (Clay. 1978 : 40)



3.3.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

โครงสร้างของภาพ The Outskirts of Collioure เป็นการจัดโครงสร้างของภาพประเภทที่มีรูปร่างและรูปทรงภายในที่ประสานกลมกลืนกัน ซึ่งเป็นกลวิธีการจัดภาพที่มีการกระจายน้ำหนักทั่วทั้งภาพ หรือเรียกการจัดภาพแบบคล้ายคลึงกันสองข้าง กล่าวคือ ในภาพเดอแรงจะแบ่งภาพเป็น 3 ส่วน คือ (1) ส่วนที่อยู่ทางด้านบนเริ่มจากฉากหลังเป็นทิวเขาที่สลับกันอยู่ระหว่างต้นไม้ ภูเขา และบ้านเรือนที่อยู่ในระยะไกลออกไปรวมทั้งอาคารที่ตั้งขนานกับเสากระโดงเรือ และ (2) ในส่วนที่แสดงน้ำหนักที่อยู่กลางภาพเป็นการนำเรือใบจัดวางให้ขนานกันบนชายหาด โดยมีแนวเส้นที่ขนานไปกับแนวโขดหิน ในส่วนที่ (3) มีการจัดวางน้ำหนักบนหาดทรายด้านขวาของภาพ มีกลุ่มของผู้คนที่กระจายรวมทั้งน้ำหนักของไม้ที่วางเรียงกันและขนานกับเรือใบ จะเห็นได้ว่าผู้สร้างงานพยายามให้น้ำหนักกระจายทั่วทั้งภาพ ในส่วนของความกลมกลืนที่ทำให้เกิดความประสานกันของเส้น กล่าวคือ เริ่มจากทิศทางของแนวเส้นโค้งของชายฝั่งที่มีลักษณะโค้งขนานกับแนวลำเรือที่จอดอยู่มีแนวโขดหินซึ่งขนานกันประกอบกับแนวของแผ่นไม้ที่ขนานตามทำให้เกิดทิศทางไปสู่จุดสนใจของภาพ และเมื่อกลับมาดูในส่วนของเส้นที่ทำให้เกิดความประสานกันระหว่างส่วนที่อยู่ด้านบนและด้านล่างของภาพ เดอแรงได้ใช้เสากระโดงเรือที่มีลักษณะตั้งฉากและมีแนวของเสาที่ขนานกันประสานกันระหว่างส่วนบนและกลางภาพ ในส่วนที่เป็นกลุ่มผู้คนที่ยืนบนชายหาดมีลักษณะตั้งฉากและขานไปในทิศทางเดียวกัน ทำให้เกิดความประสานกลมกลืนในภาพ ระหว่างด้านล่างกับส่วนที่อยู่ตรงกลางของภาพ จากสิ่งเหล่านี้ ทำให้วิเคราะห์ได้ว่า ภาพ The Outskirts of Collioure มีการจัดโครงสร้างภาพแบบคล้ายคลึงกันสองข้างซึ่งเป็นน้ำหนักกระจายทั่วทั้งภาพ เมื่อพิจารณาทุกผลงานจะดู

เป็นภาพที่ไม่มีการเขียนที่ละเอียดเป็นการจัดโครงสร้างของภาพที่มีจังหวะเพราะจะเห็นได้จากการจัดภาพแบบสมดุลย์ซ้าย-ขวาเท่ากัน รวมทั้งสร้างความกลมกลืนระหว่างน้ำหนักกับการประสานกันของแนวเส้น และทั้งสองสิ่งนี้ทำให้ภาพ The Outskirts of Collioure เป็นผลงานที่พัฒนาขึ้นจากผลงานที่ผ่านมา

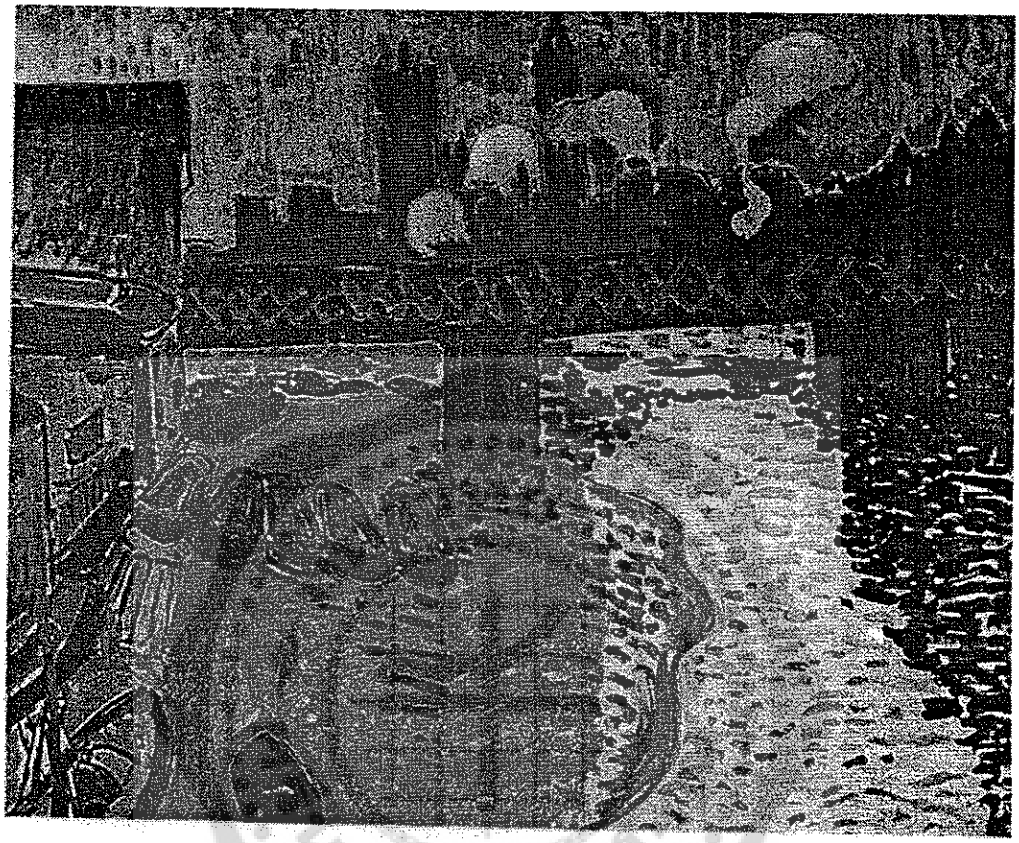


3.3.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีภาพ The Outskirts of Collioure จัดอยู่ในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กัน กล่าวคือ เป็นการระบายสีที่ไม่เน้นรายละเอียดของวัตถุต่างๆ บนภาพ แต่จะแสดงรอยแปรงที่ถูกแตะแต้มด้วยเนื้อสีที่ประสานกันให้เห็นในส่วนที่เป็นบริเวณน้ำทะเล และถูกห้อมล้อมด้วยรอยแปรงเป็นสีแดง เสากระโดงเรือและหลังคาบ้าน ส่วนรอยแตะแต้มด้วยสีขาวผสมน้ำเงินนั้น สะท้อนถึงท้องฟ้าที่มีความสดใสจากสิ่งเหล่านี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงความกล้าที่จะใช้สี และแสดงรอยแปรงให้เห็นซึ่งแตกต่างจากผลงานที่มีลักษณะคล้ายๆ จุด กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะกลวิธีการระบายสีภาพนี้ว่า "เป็นการวาดภาพด้วยสีที่นุ่มนวลขึ้นจากก่อนหน้านี้ เขามักใช้สีจัดจ้าน บางครั้งมีการผสมผสานเทคนิคการจุดๆ สี เข้าไปด้วยผลงานของเดอแรงในระยะนี้ เป็นการพัฒนาในเรื่องของการใช้ฝีแปรงผสมกับการใช้สี ทำให้เห็นความแตกต่างจากจุดเล็กๆ เหล่านี้แสดงถึงอุดมคติของเดอแรง" (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์ : 2542)

จากข้อมูลที่กล่าวมาทำให้เชื่อได้ว่า ศิลปินใช้การระบายสีปล่อยรอยแปรงของพู่กัน แสดงให้เห็นรอยที่แปรงหยาบๆ และระบายสีให้ทับกัน ประกอบกับกลวิธีการเขียนภาพที่ต้องการจัดวางโครงสร้างของสีเป็นการบรรยายภาพด้วยสีที่เขาต้องการแสดงออกอย่างเจตนา ด้วยโครงสร้างของภาพที่นำมาสร้างขึ้นใหม่ตามความต้องการแสดง โดยไม่คำนึงถึงรายละเอียดและความเหมือน แต่จะสะท้อนทิวทัศน์ที่เขาได้เห็นสีที่สดใสด้วยปริมาณของสีเหลือง ดูมีปริมาณใกล้เคียงกับสีขาวผสมสีน้ำเงินที่เดอแรงต้องการเห็นจุดสนใจและประสานต่อเนื่องกันด้วยเสากระโดงเรือ 1 ภาพ เรือที่ไม่เน้นรายละเอียดแต่บ่งบอกถึงลักษณะทิวทัศน์ที่ Collioure ได้เป็นอย่างดี

3.4 ผลงานภาพ Charing Cross Bridge London



Charing Cross Bridge London. Oil on canvas, 81 x 100 cm, 1906

3.4.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ Charing Cross Bridge London เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจัดอยู่ในประเภทภาพทิวทัศน์ จากการบันทึกทิวทัศน์ของ Charing Cross ในลอนดอน ซึ่งเกี่ยวกับทิวทัศน์ของสะพาน Westminster ที่มีแม่น้ำ Theme ไหลผ่าน เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการค้าขายในยุคนั้น สถานที่ก็เป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้เกิดเนื้อหาของภาพ จากการวิเคราะห์ในสองภาพแรก คือ Boats at Collioure และ The Outskirts of Collioure ซึ่งเป็นแนวความคิดที่คล้ายกัน คือ ทิวทัศน์แถบเมือง Collioure ที่เดอแรงนำเนื้อหาของภาพในอดีตมาสร้างขึ้นใหม่ แต่จากภาพที่ปรากฏในผลงาน Charing Cross Bridge ซึ่งมีเนื้อหาเกิดขึ้นจากสะพาน Westminster และแม่น้ำ Themes เดอแรงได้พบเห็นความงามและชื่นชมกับทิวทัศน์ที่เขาได้สัมผัส สิ่งเหล่านี้สร้างความประทับใจให้กับเดอแรงในประเด็นเดียวกันนี้ Sarah W hitfield ได้กล่าวที่มาของภาพนี้ว่า

> จากช่วงเวลาในปี 1906 Independents ศิลปินได้เริ่มพัฒนารูปแบบ Fauve ที่แท้จริง เป็นการทำงานที่ร่วมกันจากการมีแนวความคิดในทางศิลปะที่เหมือนกัน ในช่วงแรกเดอแรงได้รับการแนบนำช่วยเหลือจากมาติสส์และมาเกต์ ในช่วงระยะ

แรกๆ ของการทำงานแบบ Fauve จนถึงปี ค.ศ. 1905 และหลังจากนั้น เดอแรงได้แยกตัวไปทำงานกับวลามิงค์อยู่ชั่วขณะหนึ่งที่ Chatou แนวความคิดของการทำงานคล้ายคลึงกัน ในช่วงแรกที่เขาได้สร้างมา The River Seine at Chatou ซึ่งมองเห็นถึงรูป The Old Tree ในปี 1906 มาติสส์ได้เข้าไปช่วยงานของเดอแรง ทำให้มาติสส์ยอมรับในการสร้างงานที่ได้พัฒนาเป็นรูปทิวทัศน์แม่น้ำที่มีอำนาจ เช่น ภาพ Charing Cross Bridge ด้วยรูปแบบของสีแดง สีน้ำเงินเข้มคล้ายกับงานของวลามิงค์ (Whitfield. 1996 : 108)

จากข้อมูลภาพ Charing Cross Bridge London เป็นภาพที่มีแนวความคิดเกี่ยวกับทิวทัศน์ของสะพาน แม่น้ำ รวมทั้งท่าเรือที่เดอแรงได้ชื่นชมทิวทัศน์เหล่านั้น ทำให้เขาต้องการถ่ายทอดทิวทัศน์ที่ได้สัมผัสเป็นผลงานที่มีแนวความคิดที่พัฒนาขึ้นจากกลุ่มศิลปินของเขาเอง

3.4.2 เนื้อหาของภาพ

ภาพ Charing Cross Bridge London มีเนื้อหาของภาพเป็นทิวทัศน์เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม เมื่อมองดูทำให้เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการส่งออก การค้าขาย ของผู้คนในขณะนั้น เป็นการบรรยายภาพแม่น้ำ Themes และสะพาน Westminster สำหรับภาพทิวทัศน์นี้ เดอแรงจะยืนอยู่ที่ท่าเรือแห่งหนึ่งหันหน้าไปเผชิญกับโรงกลั่นเหล้า Lion's Brewery อยู่บนเขื่อนกั้นน้ำที่ถนน Belvedere และอยู่ท่ามกลางดึงบนริมตลิ่งและถัดไปทางใต้เป็นเส้นขอบฟ้า เดอแรงได้จัดวางสะพาน Westminster อยู่ตรงกลางภาพ ในขณะที่มีรถไฟมุ่งหน้าไปทางสถานี Charing Cross จะเห็นรัฐสภาอยู่ในระยะไกลๆ ในการสร้างภาพนี้เขาได้นำเนื้อหาที่สอดคล้องกับแนวความคิดและคลายคลึงกับทิวทัศน์ที่เป็นจริง โดยไม่คำนึงถึงรายละเอียดแต่พยายามยึดแนวทางการนำเนื้อหาที่มีลักษณะเป็นภาพภูมิประเทศที่มีสีสันที่แตกต่างไปจากเดิม ซึ่งในประเด็นนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงเนื้อหาของภาพในระหว่าง ค.ศ. 1905 – 1907 ว่า

ผลงานของเดอแรงช่วงที่พัฒนาสูงสุด คือ ระหว่างค.ศ. 1905 – 1907 เป็นผลงานที่มีเนื้อหาระหว่างที่ท่องเที่ยวไปทางตอนใต้ของประเทศฝรั่งเศสและกรุงลอนดอนประเทศอังกฤษ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่เดอแรงมีผลงานที่เด่นที่สุด เป็นผลงานที่ใช้สีสันสดใส บริสุทธิ์ รอยพู่กันที่รุนแรงฉับพลัน และดูเหมือนกับภาพที่ปรากฏเกิดขึ้นเองจากรอยแปรงผสานกัน ผลงานเด่นๆ ของเดอแรงในแนวทางศิลปะลัทธิโฟวิสม์ ช่วงแรกๆ ของการเป็นศิลปิน เช่น ภาพเหมือนมาติสส์ (1905) ภาพแม่น้ำแห่งกรุงลอนดอน (1906) และภาพนักเต้นระบำ (1906) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 29)

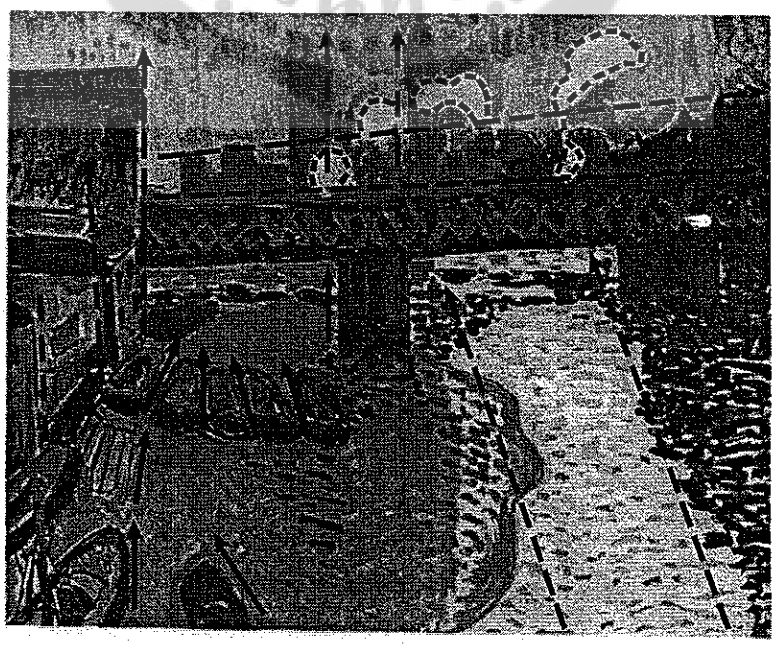
ในประเด็นเดียวกันนี้ โกสุม สายใจ ได้กล่าวแสดงความเห็นที่เกี่ยวกับเนื้อหาของภาพ Charing Cross Bridge London ว่า "เป็นภาพที่เสนอเรื่องราวที่เกี่ยวกับธรรมชาติหรือเหตุการณ์ต่างๆ ในสังคมขณะนั้น ซึ่งในภาพจะแสดงเนื้อหาด้วยการแสดงออกของอารมณ์และความรู้สึก และปฏิเสธรูปแบบเหมือนจริงตามที่ตามองเห็นให้เหมือนธรรมชาติโดยสิ้นเชิง สังเกตได้จากท้องฟ้าที่เป็นฉากหลังเป็นสีชมพู จากอาคารที่เป็นสีเขียวและจากท่าเรือที่เป็นชายหาดที่ดูร้อนแรงด้วยโทนสีส้ม สีแดง และสีเหลือง ทำให้ภาพนี้ดูตื่นเต้นและแปลกกว่าภาพอื่นๆ (โกสุม สายใจ. สัมภาษณ์ : 2540)

กล่าวโดยสรุปเนื้อหาของภาพ Charing Cross Bridge London จัดอยู่ในประเภทภาพทิวทัศน์เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมที่มีเนื้อหาเป็นภาพแม่น้ำ สะพาน ท่าเรือ และแสดงถึงวิถีของคนในช่วงเวลานั้น โดยที่ผู้สร้างงานไม่คำนึงถึงรายละเอียด แต่จะคำนึงถึงการแสดงออกทางอารมณ์ด้วยเนื้อหาที่เดอแรงได้พบและรู้สึก

3.4.3 กลวิธีการนำเสนอ

3.4.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพ Charing Cross Bridge London เป็นการใช้สีตัดกันในลักษณะของความกลมกลืนของสีตรงกันข้าม จากหลักการการตัดกันตามปรากฏการณ์สัมพันธ์ของเชฟเริล สีตรงข้ามหรือสีตัดกันต่างก็ผลักดันความเข้ม ของกันและกันให้เด่นชัดยิ่งขึ้น สังเกตจากสีของท้องฟ้าในภาพ Charing Cross Bridge London เป็นสีชมพูระบายทับสีเหลือง ส่วนสีตรงกันข้ามในภาพคือ สีฟ้าและสีม่วง สีของท้องฟ้าในภาพเดอแรงจะใช้โทนสีชมพู 80 เปอร์เซ็นต์ สีเหลือง 20 เปอร์เซ็นต์ โดยที่มีสีเขียวอ่อนและสีฟ้าเป็นส่วนที่ตัดกัน แสดงให้เห็นเป็นอาคารและตึกที่อยู่ในระยะไกลๆ ถัดลงมากลางภาพ เดอแรงได้ใช้สีน้ำเงินและสีม่วงเป็นภาพสะพานซึ่งมีรถไฟที่เป็นสีน้ำเงินเช่นเดียวกันวิ่งอยู่บนสะพาน ส่วนที่เป็นฐานของสะพานจะใช้สีส้มรวมทั้งท่าเรือที่มีชายหาดเป็นสีส้ม ด้านซ้ายของภาพจะใช้สีน้ำเงินระบายทับสีม่วงแสดงให้เห็นเป็นอาคารและท่าเรือ มีบางส่วนแตะแต้มหลังคาด้วยสีเขียว หน้าต่างสีส้ม และผนังเป็นสีชมพู จนถึงด้านล่างซ้ายสุดของภาพจะใช้สีน้ำเงินและสีส้มบนลำเรือ ส่วนด้านขวาของภาพจะใช้สีเขียว สีเหลือง และสีน้ำเงิน ระบายเป็นบริเวณของแม่น้ำทั้งหมด โดยการแยกโทนสีเป็นบล็อคให้มีน้ำหนักและความเข้มของสีแตกต่างกันดังในภาพ Charing Cross Bridge London ใช้สีตัดกันในลักษณะของความกลมกลืนในของสีตรงกันข้าม สีทุกสีที่เดอแรงใช้นั้นจะดูเป็นการคิดจัดวางสีให้แยกออกมาเป็นบล็อคสีเหลือง สีแดง สีส้ม และสีชมพู ที่ตรงกันข้ามกับบล็อคสีม่วง สีเขียว สีน้ำเงิน และสีฟ้าในสะพาน Wesminster เมื่อพิจารณาจากผลงานดูเป็นความตั้งใจของผู้สร้างงานที่ต้องการแสดงมิได้ให้ความละเอียดหรือคำนึงถึงความเป็นธรรมชาติที่เป็นจริง กลวิธีของการใช้สีที่มีการวางโทนของสีเป็นแบบบล็อคสังเกตได้จากการแบ่งกลุ่มของสีทำให้เกิดความตัดกันและแตกต่างกัน บางส่วนถูกแสดงให้เห็นว่าราบเรียบมีการผสมผสานของโทนสี อีกทั้งโทนสีที่นำมาใช้ดูร้อนแรงประสานกับกลวิธีการระบายสีที่รวดเร็ว ทำให้ผลงานที่ปรากฏดูดื่นเต้น สนุกสนาน ถึงแม้ว่าจะเป็นสีที่ไม่เป็นธรรมชาติมากกว่าผลงานที่ผ่านมา นับได้ว่าเป็นกลวิธีที่เดอแรงสามารถเลือกกลวิธีการใช้สีให้เหมาะสมกับเนื้อหาของภาพได้เป็นอย่างดี



3.4.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

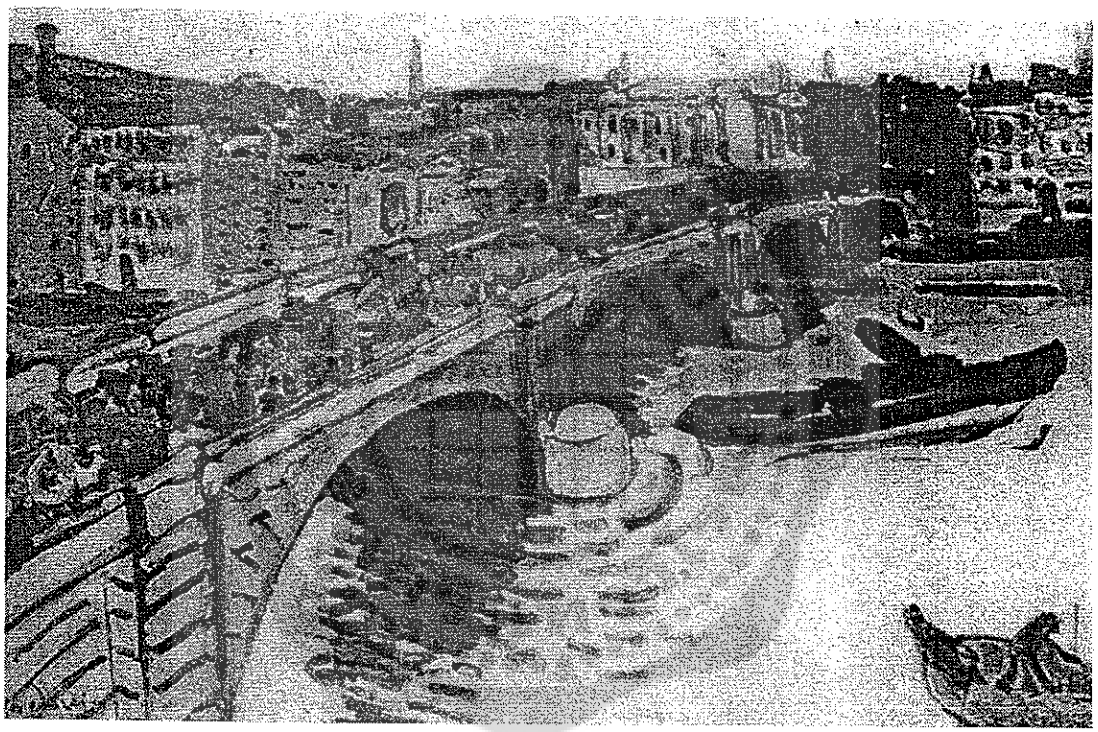
ในภาพ Charing Cross Bridge London มีลักษณะการจัดโครงสร้างที่น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ เดอแรงได้วางจุดสนใจของภาพทิวทัศน์อยู่ที่สะพาน สีน้ำเงินที่มีแนวเส้นขนานกับท้องฟ้า โดยมีรถไฟกำลังวิ่ง สังเกตจากควันของรถไฟที่มีสีขาวนวล ซึ่งนำไปสู่อาคารรัฐสภาที่อยู่ในแนวเดียวกันใกล้ๆ กับอาคาร เดอแรงได้แยกออกมาเป็นของท้องฟ้าที่ราบเรียบและขนานกัน ภาพตึกและอาคารที่อยู่ทางด้านขวาของภาพจะเรียงขนานกันกับเรือที่จอดไว้ รวมทั้งแนวเส้นของแม่น้ำที่อยู่ด้านซ้ายและด้านขวา ซึ่งเส้นที่ขนานกันทั้งหมดนี้จะนำไปสู่จุดสนใจของภาพ กล่าวคือ เป็นการจัดภาพในลักษณะที่ซ้ายขวาไม่เท่ากัน แต่จะถ่วงดุลยภาพด้วยความรู้สึก ที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันกับการจัดโครงสร้างในภาพ Charing Cross Bridge London แต่ภาพ Charing Cross Bridge London จะมีความแตกต่างในด้านการประสานกันของเส้น จะเห็นได้ว่าเดอแรงได้เริ่มจากเส้นที่ขนานกัน คือ เส้นที่เกิดจากแนวของตึกด้านซ้าย เส้นที่เกิดจากเรือที่จอด และแนวเส้นที่เกิดจากน้ำหนักที่แตกต่างกันของแม่น้ำทางด้านขวาของภาพ ทำให้เส้นที่ขนานกันในภาพวิ่งไปสู่จุดสนใจภาพ คือ สะพานและสามารถเชื่อมโยงต่อไปยังภาพตึกที่เป็นฉากหลัง และเส้นที่ขนานกับท้องฟ้าที่ดูจะเป็นความต่อเนื่องที่ก่อให้เกิดความลึกของภาพ จากฉากหลังของภาพไม่ได้เน้นให้เกิดความลึกอะไร เพียงแต่เป็นการเน้นให้อาคารที่อยู่ด้านหน้า เด่นด้วยสีเขียวอ่อนที่ขัดกับท้องฟ้าสีชมพู ซึ่งผู้สร้างงานได้เห็นเรื่องโครงสร้างของสี จากลักษณะการวางโครงสร้างของภาพดังกล่าวแล้ว น้ำหนักในภาพมีส่วนที่ทำให้เกิดดุลยภาพได้ด้วยความรู้สึกที่แสดงด้วยเส้นที่เกิดเนื้อหาในภาพ จากการพิจารณาการจัดโครงสร้างในภาพ Charing Cross Bridge London ทำให้เห็นได้ว่าเป็นการจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ ในลักษณะที่ถ่วงดุลยภาพกันระหว่างด้านซ้ายและด้านขวาที่ไม่เหมือนกัน มีการจัดโครงสร้างให้จุดสนใจของภาพอยู่ส่วนบนเช่นเดียวกับภาพ Bridge London และยังเป็นการสร้างภาพให้มีการต่อเนื่องด้วยเส้นของเรือ แม่น้ำ สะพาน อาคาร และท้องฟ้าที่เป็นฉากด้านหลังของภาพ

3.4.3.3 กลวิธีการระบายสี

ภาพ Charing Cross Bridge London ใช้กลวิธีในการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กัน มีความคล้ายคลึงกับภาพ The Outskirts of Collioure เป็นอย่างมาก กล่าวคือ การระบายสีของเดอแรงนั้นไม่ได้มุ่งเน้นที่จะระบายสีเพื่อให้เกิดความเหมือนจริงตามธรรมชาติ เป็นการระบายสีโดยใช้แปรงพู่กันระบายให้เกิดรอยแปรงอย่างรวดเร็ว เป็นการระบายเสร็จทันที ลักษณะการระบายจะมีทางตรงดูจากการระบายสีที่ทับกันของท้องฟ้า ซึ่งแยกกับแนวตึกและอาคารที่เป็นฉากหลัง มีลักษณะการระบายสีเป็นส่วนๆ ในขณะที่แนวพู่กันของแม่น้ำ จะแต้มสีให้เห็นรอยแปรงในแนวนอนสลับกัน รวมทั้งชายหาดและท่าเรือ นอกจากนี้ การระบายสีในภาพมีการระบายโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน เน้นการระบายสีลงโดยตรงบนพื้น ซึ่งมีลักษณะเป็นบล็อค (การลงสีเป็นส่วนๆ) สังเกตจากบริเวณท่าเรือ แม่น้ำ ตึกอาคาร และฉากหลังที่เป็นท้องฟ้า ในส่วนที่ต้องการเน้นให้เห็นเป็นวัตถุ จะมีการใช้สีด้วยการตัดเส้น คือ บริเวณท่าเรือที่น้ำกระทบ เรือที่จอดขนานกันอยู่ และอาคารที่อยู่ด้านซ้ายของภาพ เป็นกลวิธีการระบายสีที่เน้นให้ภาพชัดเจนและประสานกลมกลืน วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงกลวิธีการระบายสีในภาพนี้ว่า “เดอแรงเป็นศิลปินเด่นอีกคนหนึ่งในลัทธิโฟวิสม์ที่แสดงความเป็นโฟวิสต์ด้วยรอยแปรงที่ดุเดือดเลือดพล่าน แสดงถึงความบึบึนในโครงสร้าง เขานิยมเขียนภาพทิวทัศน์ แม่น้ำ สะพาน ทั้งในฝรั่งเศสและอังกฤษ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2532 : 43)

ในประเด็นเดียวกัน โกสุม สายใจ ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับกลวิธีในการระบายสีภาพนี้ว่า "เป็นการวาดภาพที่ถูกวาดให้คล้ายคลึงกับความต้องการของเขา ในการวาดให้แยกออกมาเป็นโทนสีที่เป็นส่วนๆ ด้วยรอยแปรงที่รวดเร็วและหยาบ และแสดงความรู้สึกด้วยเส้นสีที่ทับกันซึ่งเขาไม่ได้คำนึงถึงความเหมือนจริง" (โกสุม สายใจ. สัมภาษณ์ : 2542) จากการศึกษาและวิเคราะห์กลวิธีการระบายสีในภาพ Charing Cross Bridge London ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กันที่สอดคล้องกับเนื้อหาในช่วงเวลานั้น

3.5 ผลงานภาพ London Bridge



London Bridge. Oil on canvas, 63 x 95.5 cm, 1907

3.5.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดในภาพ London Bridge เป็นผลงานที่จัดอยู่ในประเภทภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวกับแม่น้ำ สะพาน และลักษณะภูมิประเทศของลอนดอนเป็นเรื่องราวของสะพานแห่งหนึ่งที่มีกลุ่มคนจำนวนมากดูสับสนวุ่นวาน จากการที่เดอแรงเป็นคนที่ชอบเดินทางไปยังแหล่งสถานที่ต่างๆ เพื่อวาดรูปและในครั้งนี้เป็นการกลับมาครั้งที่สองของการวาดรูปทิวทัศน์สะพานในลอนดอน ที่เป็นสถานที่ที่เขาให้ความสำคัญจึงทำให้เกิดเนื้อหาของภาพ จากการวิเคราะห์ภาพ Charing Cross Bridge London ซึ่งเป็นทิวทัศน์ที่เดอแรงมีแนวความคิดคล้ายคลึงกัน Ferris ได้กล่าวถึงที่มาของภาพ London Bridge ว่า

เริ่มมาจากในฤดูใบไม้ผลิสำหรับความสำเร็จของมาติสส์ที่แนะนำทิศทางของศิลปะ Fauvist ขณะที่เดอแรงยังคงดำเนินการและรวบรวมลักษณะภาพแบบแบนราบ ตามคำแนะนำของ Vollard เขาได้กลับไปยังลอนดอนในช่วงฤดูใบไม้ผลิปี 1907 และได้เว้นการเขียนภาพแบบทั่วไปในยุคใหม่ของการเยี่ยมก่อนหน้านี้ของเขา เพื่อที่จะสร้างงานพร้อมกับภาพวาดในลักษณะนี้อีกสองถึงสามภาพ ซึ่งเกือบจะสำเร็จเท่าๆ กันอย่างน้อยที่สุดก็รู้จัดกันดีในภาพ The Regent Street การวาดของเดอแรงเป็นไปตามแนวความคิดที่เขาได้ทำมาก่อนหน้านี้ อย่างเหมาะสมสวยงาม โดยการปลดปล่อยให้ความอิสระแก่แนวคิด ซึ่งมีผลต่อศิลปิน Fauves เป็นที่แน่นอนว่าภาพ Charing Cross Bridge นำไปสู่พลังของการแสดงออกอย่างเสรี ด้วยรูปแบบของสีแดง สีน้ำเงินเข้ม คล้ายกับงานของวลามิงค์ คือ ภาพ Tugboat at Chatou ระหว่างงานชิ้นเอกของภาพแบบ Fauves (Feris. 1989 : 74)

และในประเด็นเดียวกันนี้ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงแนวความคิดของเดอแรงไว้ว่า "ในระยะหลังแนวความคิดของเดอแรงไม่แน่แน่วแกว่งไปแกว่งมาตามความชอบส่วนตัว เขาอาจทำงานแบบฉบับของของคิวบิสม์หรือไม่ก็นิยมย่องคูร์เบต์, โคโรต์ หรือศิลปินในสมัยเรอนาซองส์ เดอแรงกล่าวว่า "ข้าพเจ้าไม่ยึดอยู่ในหลักการใดๆ ยกเว้นสิ่งที่มีอิสรภาพ แต่ความคิดของข้าพเจ้าต่ออิสรภาพนั้นจะต้องไม่สัมพันธ์กับขนบธรรมเนียมอันคร่ำครึ ดังนั้นผลงานของจิตรกรผู้นี้จึงมีสไตล์การวาดแตกต่างกันเสมอ" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 131 – 132)

3.5.2 เนื้อหาของภาพ

ภาพ London Bridge เป็นผลงานที่มีเนื้อหาของภาพจัดอยู่ในประเภททิวทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับสะพานกรุงลอนดอนที่เดอแรงวาดขึ้นระหว่างการกลับไปสร้างงานครั้งที่ 2 เป็นสะพานที่ดูแล้ววุ่นวายสับสน เพราะสะพานแห่งนี้เป็นสะพานที่เป็นย่านธุรกิจใจกลางเมือง เดอแรงได้วางตำแหน่งตัวเองไว้บนยอดตึกแห่งหนึ่งแถบชายฝั่งทางใต้ ทำให้ตัวเขาเองมองเห็นทิวทัศน์ที่มีชีวิตชีวาของกลุ่มคนที่กำลังเดิน และรถม้าเทียมรถ ในขณะที่มีเรือสินค้าแล่นไปมาที่เบื้องล่าง เดอแรงมีทิวทัศน์ 2 แบบ คือ ขณะที่มีมุมมองจากสะพานด้านตะวันออกและในภาพ London Bridge แสดงจากด้านตะวันตก ทำให้เขาสามารถแสดงความแตกต่างกันได้กล่าวคือ เป็นภาพที่มีเนื้อหาในช่วงตอนเช้าหรือในช่วงเที่ยงวันที่ปกคลุมไปด้วยเมฆ สังเกตจากสีของท้องฟ้าและสีของแม่น้ำ รวมทั้งเนื้อหาของภาพที่อยู่บนสะพานเป็นลักษณะหยาบๆ แสดงด้วยเส้นให้รู้ว่าเป็นกลุ่มผู้คน รถเทียมม้า โดยที่ผู้สร้างไม่คำนึงถึงรายละเอียด ชาญณรงค์ ดิฐานนท์ แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเนื้อหาของภาพ London Bridge ไว้ว่า "ผลงานของเดอแรงเป็นผลงานที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ แม่น้ำ สะพาน เป็นส่วนใหญ่ ในภาพแม่น้ำแห่งกรุงลอนดอน ล้วนสะท้อนถึงวิถีชีวิตของคนอังกฤษในสมัยนั้น ซึ่งเดอแรงเองมีแนวทางในการเขียนค่อนข้างที่จะสับสน ขึ้นอยู่กับอิทธิพลที่ทำให้เขาหันไปสร้างงานแบบใด และผลงานที่โดดเด่นของเขา คือ ระหว่างปี ค.ศ. 1905 – 1907 ด้วยสีสันที่มีชีวิตชีวา รอยพู่กันที่รุนแรงฉับพลัน ทำให้ปรากฏภาพที่เกิดจากรอยแปรงผสานกัน" (ชาญณรงค์ ดิฐานันท์. สัมภาษณ์ : 2542)

จากเนื้อหาของภาพ London Bridge ที่กล่าวมาพอที่จะชี้ให้เห็นได้ว่า มีเนื้อหาเกี่ยวกับทิวทัศน์ในกรุงลอนดอน โดยที่เขาสะท้อนถึงลักษณะภูมิประเทศ และสภาพแวดล้อม ได้แก่ แม่น้ำ สะพาน และวิถีชีวิตของคนในขณะนั้น

3.5.3 กลวิธีการนำเสนอ

3.5.3.1 การใช้สี

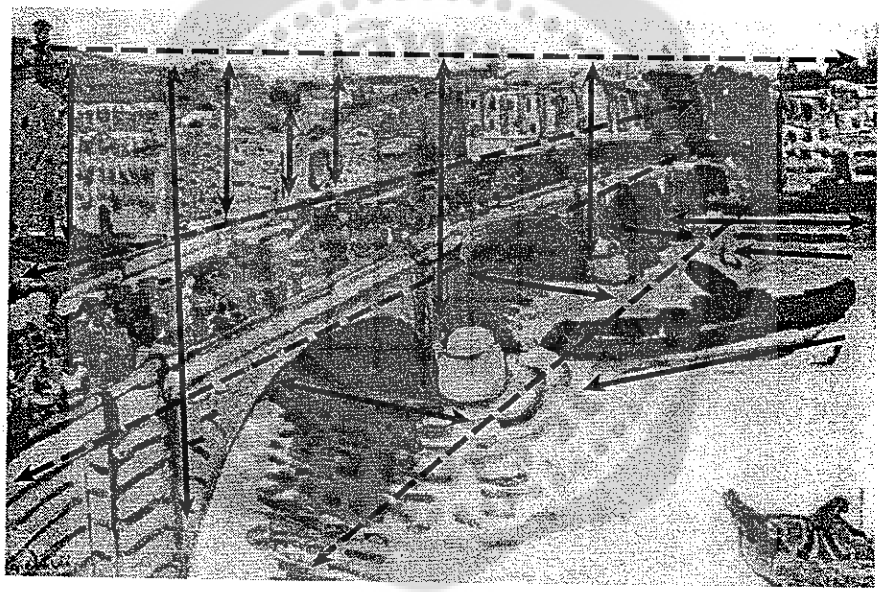
จากการใช้สีในภาพ London Bridge จะเห็นได้ว่า เป็นการใช้สีกลมกลืนกันในลักษณะส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น โดยจะเห็นได้ว่า เดอแรงได้เลือการใช้สีให้สอดคล้องกับเนื้อหาและแนวความคิด กล่าวคือ การใช้โทนสีในภาพแบ่งออกเป็น 2 ส่วน เริ่มจากส่วนล่างที่เป็นแม่น้ำ มีลักษณะสีที่ค่อนข้างนุ่นนวลตัดกับสะพานที่เป็นสีฟ้าผสมขาวและสีน้ำเงิน และทางด้านขวาของภาพเป็นเรือที่กำลังแล่นอยู่ในแม่น้ำใช้สีเข้มติดกับสีของแม่น้ำ ส่วนที่สองเริ่มจากทางด้านซ้ายของภาพ เป็นสะพานที่อยู่เหนือแม่น้ำด้วยการใช้สีที่ถูกผสมด้วยสีขาว มีสีครีม สีเหลือง สีส้ม สีชมพู สีเขียว สีฟ้า และสีน้ำเงิน เดอแรงใช้สีที่กล่าวมาแล้วแตะแต้ม โดยไม่เน้นรายละเอียดของภาพด้วยโทนสีค่อนข้างคล้ำ และส่วนเป็นอาคารทางด้านซ้ายมีการใช้สีส้มผสมสีเทา ซึ่งลดความเข้มของสีเป็นผนังของอาคาร เน้นตัวอาคารด้วยเส้นสีฟ้า ถัดไปทางด้านขวาของภาพผู้สร้างงานจะใช้สีเทา สีฟ้า และสีน้ำเงินระบายเป็นอาคารที่ไกลออกไป ทำให้ภาพมีระยะขึ้น ด้านบนสุดของภาพ คือ ฉากหลังที่ใช้สีครีมที่มีลักษณะนุ่มนวลคล้ายกับสีของแม่น้ำ ทำให้เกิดความกลมกลืนในลักษณะการใช้สีเพื่อส่งเสริมให้ภาพเด่นขึ้น สำหรับการใช้สค่อนข้างสดใส นุ่มนวล แสดงถึงการใช้สีที่ชัดเจนขึ้น มีลักษณะคล้ายคลึงกันกับผลงานของมาเกต์ คือ ภาพ Pont Saint-Michel ที่มาเกต์ได้เขียนในราวปลายปี ค.ศ. 1906 กล่าวคือ เป็นการเขียนภาพทิวทัศน์ที่มีมุมมองและการใช้สีที่มีโทนของสีขาวปกคลุมอยู่ทั่งทั้งภาพ กำจร สุนพงษ์ศรี แสดงทรรศนะการใช้สีในภาพ London Bridge ไว้ว่า "เป็นผลงานที่เดอแรงมีการใช้สีที่มีลักษณะแตกต่างจากแนวทางของศิลปะลัทธิโฟวิสม์ จากภาพทิวทัศน์ที่มองเห็นสะพานเขา สามารถแสดงเงื่อนไขที่แตกต่างจากการใช้สีในภาพอื่นๆ ให้เห็นได้โดยสีที่ถูกผสมด้วยสีขาวดูอ่อนนุ่มและผสมกันทั้งหมดอย่างมีประสิทธิภาพและเข้ากันได้ เป็นการใช้สีที่คล้ายกับงานที่เขาศึกษากับมาเกต์ที่ Carriere's studio ในปี 1890 (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์ : 2542)

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ London Bridge จัดอยู่ในประเภทการใช้สีกลมกลืนกัน โดยใช้สีในลักษณะการใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น ซึ่งทำให้เห็นว่าเดอแรงได้ใช้สีในภาพ London Bridge เพื่อตอบสนองความรู้สึกของเขาที่มาจากแนวความคิดจากการบันทึกธรรมชาติให้สอดคล้องกับระยะเวลา หรือกาลเวลาขณะนั้น ด้วยการใช้สีที่มีลักษณะสดใสกว่าเดิมและดูนิ่มนวลขึ้น เป็นช่วงการใช้สีของเดอแรงที่อยู่ในช่วงที่เขาพัฒนาสูงสุด จากผลงานทั้งหมด กำจร สุนพงษ์ศรี แสดงความเห็นเกี่ยวกับการใช้สีของเดอแรง ว่า "ผลงานของเดอแรงในระยะหลังแนวความคิดของเดอแรงไม่แน่แน่ แกว่งไปแกว่งมาตามความชอบส่วนตัวของตน เขาอาจทำงานตามแบบฉบับของคิวบิวส์ หรือไม่ก็นิยมยกย่อง คูร์เบต์ (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 131)

3.5.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

การจัดโครงสร้างของภาพ London Bridge เป็นการจัดโครงสร้างของภาพในประเภทที่มีน้ำหนักอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ วิธีการจัดแบบดุลภาพแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน เป็นวิธีการสร้างดุลยภาพที่เกิดจากน้ำหนักมากกว่ารูปทรง ในภาพนี้สังเกตได้ว่าด้านซ้ายของภาพ เป็นภาพสะพานที่มีเส้นเฉียงไปทางด้านขวา มีกลุ่มคนและรถเทียมม้าอยู่บนสะพาน ในขณะที่น้ำหนักทางขวาของภาพอยู่ช่วงใต้สะพานในส่วนที่โค้งเป็นระยะรวมทั้งเงาสะท้อนใต้สะพานไปจนถึงตัวอาคารที่อยู่ไกลออกไป ส่วนทางด้านขวาจะมีน้ำหนักที่ถ่วงกันด้วยภาพเรือที่กำลังแล่นในแม่น้ำ เป็นแนวเส้นขนานกับท้องฟ้า และฐานของสะพานและมุมด้านล่างขวาสุด แสดงให้เห็นหัวของลำเรือที่มีคนกำลังยืนด้วยน้ำหนักและมีทิศทางที่เป็นเส้นนำไปสู่จุดสนใจของภาพ เดอแรงได้จ้องจุดรวม

สายตาอยู่ที่ส่วนบนด้านซ้ายของภาพ คือ แนวเส้นของสะพานที่พุ่งตรงไปและขนานแนวเส้นของเงาสะท้อนพื้นน้ำ และแนวเส้นของเรือที่อยู่ด้านขวาบนและด้านขวาล่างล้วนแล้วเป็นเส้นที่มีทิศทางไปสู่จุดสนใจของภาพ ส่วนด้านหลังเป็นแนวเส้นของตัวตึกอาคาร ที่ขนานทำให้เกิดความกลมกลืนประสานสัมพันธ์กับลักษณะการจัดโครงสร้างของภาพที่มองจากที่สูง เป็นการบรรยายสภาพแวดล้อมกรุงลอนดอน จากการวิเคราะห์การจัดโครงสร้างในภาพ London Bridge ทำให้เชื่อได้ว่า เป็นการจัดโครงสร้างของภาพที่มีน้ำหนักอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ ในลักษณะการสร้างดุลยภาพแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน แต่จะเป็นการถ่วงน้ำหนักด้วยความรู้สึก Ferrier ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพ London Bridge ไว้ว่า "การระบายสีท้องฟ้าให้เป็นเช่นนี้ ในภาพทิวทัศน์ London Bridge จะดูเหมือนธรรมชาติจริงมากกว่า องค์ประกอบที่เหลืออื่นๆ และทำให้เกิดความสดใส ความนุ่มนวล ด้วยการใช้สีขาว ภาพทิวทัศน์หลายๆ ของภาพของเดอแรงมีท้องฟ้าที่คล้ายคลึงกัน แต่บางภาพดูเหมือนไม่ลงรอยกัน และในช่วงหลังๆ ดูมีความกระจ่างขึ้นด้วยการจัดโครงสร้างของแนวเส้นท้องฟ้าให้กลมกลืนกับฉากหลัง ทำให้เกิดภาพที่น่าดูและเป็นเอกภาพ" (Ferrier. 1989 : 70)



3.5.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายในภาพ London Bridge เป็นกลวิธีในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กันและประเภทการระบายสีที่เป็นการระบายเสร็จทันที มีลักษณะแบบแบนเรียบ จากในภาพการระบายสีของเดอแรงนั้นไม่ได้มุ่งเน้นที่จะระบายสีให้เกิดความเหมือนจริงตามะรรมชาติ เป็นการระบายสีที่มี 2 ลักษณะ กล่าวคือ ส่วนแรกแสดงลักษณะทิ้งรอยแปรงให้มีแนวนอน สังเกตจากเงาสะท้อนของสะพานที่ปรากฏบนแม่น้ำรวมทั้งมีการแตะแต้มสีที่เป็นภาพของกลุ่มคนและรถเทียมม้าที่อยู่บนสะพานด้วยรอยแปรงหยาบๆ ในส่วนที่สองเป็นการระบายสีแบบแบนเรียบที่ปรากฏเป็นภาพแม่น้ำ ตัวสะพาน ตัวตึก อาคารและที่เห็นได้ชัดเจนว่าเป็นกลวิธีการระบายสีแบบแบนเรียบคือ ส่วนที่เป็นท้องฟ้า ซึ่งมีลักษณะที่ประสานกลมกลืนกัน ด้วยเหตุนี้เองทำให้เดอแรงสามารถแสดงกลวิธีการระบายสีได้อย่างเหมาะสม นับได้ว่าเป็นการระบายสีที่สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพ แนวความคิดตลอดจนการ

ใช้สีในภาพภาพได้อย่างดี ทำให้ภาพ London Bridge โดดเด่นจากข้อมูลเชื่อได้ว่าเป็นการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กันและเป็นการระบายสีแบบแบนเรียบ โดยที่ไม่เน้นรายละเอียดหรือเหมือนจริงตามธรรมชาติ แต่จะบ่งบอกถึงทิวทัศน์ที่อยู่ในกาลเวลาขณะนั้น

สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานของเดอแรง

1. ที่มาของแนวความคิด

1.1 มุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมภาพทิวทัศน์ทะเล ได้แก่

ผลงานภาพ Boat at Collioure

ผลงานภาพ Outskirts of Collioure

1.2 มุมมองที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมภาพทิวทัศน์ ที่ประกอบไปด้วยแม่น้ำ ผู้คน สะพาน และสิ่งก่อสร้าง ได้แก่

ผลงานภาพ The River Banks

ผลงานภาพ Charing Cross Bridge London

ผลงานภาพ London Bridge

1.3 ไม่ปรากฏผลงานที่มีมุมมองเกี่ยวกับอาคารและสิ่งก่อสร้างที่ชัดเจน

ในประเด็นที่มาของแนวความคิดสรุปได้ว่าจากผลงาน 5 ภาพ ของเดอแรงเป็นภาพที่มีแนวความคิดในมุมมองที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ภาพทิวทัศน์ทะเล จำนวน 2 ภาพ และมุมมองที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เป็นภาพทิวทัศน์ที่ประกอบไปด้วยแม่น้ำ ผู้คน สะพาน และสิ่งก่อสร้าง จำนวน 3 ภาพ และไม่ปรากฏผลงานที่เกี่ยวข้องกับอาคารและสิ่งก่อสร้างที่ชัดเจน

2. เนื้อหาของภาพ

2.1 มุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่เป็นภาพทิวทัศน์ทะเล ได้แก่

ผลงานภาพ Boat at Collioure

ผลงานภาพ Outskirts of Collioure

2.2 มุมมองที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่เป็นภาพทิวทัศน์ที่ประกอบไปด้วยแม่น้ำผู้คน สะพาน และสิ่งก่อสร้าง ได้แก่

ผลงานภาพ The River Banks

ผลงานภาพ Charing Cross Bridge London

ผลงานภาพ London Bridge

ในประเด็นเนื้อหาของภาพสรุปได้ว่า จากผลงาน 5 ภาพ ของเดอแรงเป็นภาพที่มีเนื้อหามุมมองเกี่ยวกับทิวทัศน์ธรรมชาติสิ่งแวดล้อม เป็นภาพทิวทัศน์ทะเลจำนวน 2 ภาพ และเนื้อหามุมมองเกี่ยวกับทิวทัศน์ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมจำนวน 2 ภาพ และเนื้อหาที่มีมุมมองเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่ประกอบไปด้วยเนื้อหาที่มีแม่น้ำ ผู้คน สะพาน และสิ่งก่อสร้างจำนวน 3 ภาพ และไม่ปรากฏผลงานของภาพที่เกี่ยวข้องกับอาคารและสิ่งก่อสร้างที่ชัดเจน

3. กลวิธีการนำเสนอ

3.1 การใช้สี

3.1.1 การใช้สีกลมกลืนกันได้แก่

ผลงานภาพ London Bridge

3.1.2 การใช้สีตัดกัน ได้แก่

ผลงานภาพ The River Banks

ผลงานภาพ Boat at Collioure

ผลงานภาพ The Outskirts at Collioure

ผลงานภาพ Charing Cross Bridge London

3.2 การจัดโครงสร้างภาพ

3.2.1 ไม่ปรากฏการจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพอยู่จุดศูนย์กลางของภาพ

3.2.2 การจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ ได้แก่

ผลงานภาพ Boats at Collioure

ผลงานภาพ Charing Cross Bridge London

ผลงานภาพ London Bridge

3.2.3 การจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน ได้แก่

ผลงานภาพ The River Banks

ผลงานภาพ The Outskirts of Collioure

3.3 กลวิธีการระบายสี

3.3.1 การระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กัน ได้แก่

ผลงานภาพ The River Banks

ผลงานภาพ Boats at Collioure

ผลงานภาพ The Outskirts at Collioure

ผลงานภาพ Charing Cross Bridge London

ผลงานภาพ London Bridge

ในประเด็นกลวิธีในการระบายสีที่ใช้ในภาพ สรุปได้ว่า จากจำนวนผลงาน 5 ภาพของเดอแรง เป็นภาพที่มีกลวิธีปล่อยรอยแปรงของพู่กันจำนวน 5 ภาพ

4. ผลงานของวลามิงค์ (Vlaminck)

4.1 ผลงานภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine



Bank of the Seine at Carrieres-sur Seine. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1905

4.1.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดในภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจัดอยู่ในประเภทภาพทิวทัศน์ ซึ่งในการวิเคราะห์ที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ของวลามิงค์นั้น เพื่อให้เห็นที่มาของแนวคว่ามคิด และเป็นที่มาของผลงานศิลปะเป็นจำนวนมากก่อนที่เขาจะได้พบกับเดอแรงนั้น เขาไม่ได้ศึกษาการสร้างสรรค์งานศิลปะตามแบบอะคาเดมี เขาค้นพบวิธีการวาดภาพด้วยนักเขียนที่ชื่อ Henri Regal นับตั้งแต่นั้นมา วลามิงค์ได้สร้างสรรค์ศิลปะจนถึง ค.ศ. 1901 เขาได้พบกับเดอแรงและได้ดูนิทรรศการที่จัดขึ้นในปีเดียวกัน ณ Galeric Bernheim jeume ซึ่งมีผลงานของเซซานน์ ฟานโก๊ะ ปิซาโร และโมเน่ท์ ร่วมอยู่ในงานครั้งนี้ด้วย ขณะเดียวกันวลามิงค์ได้ศึกษาผลงานและชื่นชอบผลงานของฟานโก๊ะ ซึ่งในประเด็นนี้ Ferrier ได้กล่าวถึงที่มาของแนวความคิดภาพนี้ว่า "วลามิงค์ศรัทธาในงานของฟานโก๊ะอย่างมากจนถึงกล่าวว่า ฟานโก๊ะเป็นยิ่งกว่าบิดาเขาเสียอีก ถึงแม้ว่าจะมีการโต้ตอบด้วยความทะเยอทะยานไปยังงานของฟานโก๊ะ ซึ่งเขาเรียกการวาดรูปที่เข้มข้นที่วิเศษยิ่ง" ซึ่งส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานของวลามิงค์ ต่อมาเขากับเดอแรงได้ร่วมทำงานกันในสตูดิโอและเข้าร่วมกลุ่มโฟวิสม์โดยการชักชวนของมาติสส์ และได้ร่วมแสดงศิลปะที่ซาลงโดตอนในปี ค.ศ. 1905 ในครั้งนี้ด้วย" (Ferrier. 1989 - 90)

จะเห็นได้ว่า Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine เป็นผลงานในระยะแรกที่เขาได้สร้างงานศิลปะร่วมกับเดอแรงในปารีส ซึ่งไม่น่าแปลกใจที่ผลงานของวลามิงค์มีลักษณะที่คล้ายคลึงกันกับภาพ The Rivers Banks ที่เขียนขึ้นในปีเดียว สำหรับผลงานของวลามิงค์ที่เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1905 นี้ ถือเป็นการยืนยันที่มาของแนวความคิดของวลามิงค์ได้อย่างชัดเจนว่า เขาได้นำเรื่องราวที่เกี่ยวกับธรรมชาติเป็นภาพทิวทัศน์ใน Chatou ในปารีสมาสร้างสรรค์งาน และจากข้อมูลที่กล่าวมาทำให้เชื่อได้ว่าภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine เป็นที่มาของแนวความคิดประเภทที่มีมุมมองเกี่ยวกับธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และเป็นภาพทิวทัศน์ที่ได้รับอิทธิพลจากฟานโก๊ะและกลุ่มศิลปินในลัทธิโฟวิสม์ เช่น อังเดร เดอแรง และเฮนรี่ มาติสส์ เป็นต้น

4.1.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine จัดอยู่ในประเภทที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เป็นภาพทิวทัศน์แสดงให้เห็นทัศนียภาพรอบๆ แม่น้ำในเมือง Chatou เป็นจุดเริ่มต้นในการทำงานของเขาภาพวาด Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine ของวลามิงค์คล้ายกับเนื้อหาภาพ The River Banks ของเดอแรง ในภาพมีเนื้อหาที่ประกอบไปด้วยทัศนียภาพรอบๆ แม่น้ำ เนินหญ้า ต้นไม้ และอาคารบ้านเรือน ที่อยู่อีกฝั่งหนึ่งของแม่น้ำที่มีระยะไกลออกไป จะเห็นได้ว่าเนื้อหาของภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine เป็นเนื้อหาที่ผู้สร้างต้องการถ่ายทอดความประทับใจที่มีต่อทิวทัศน์ธรรมชาตินั้นๆ ด้วยการระบายสี แสดงลีลาของรอยแปรงพู่กัน สังเกตจากต้นไม้ กิ่งไม้ มีลักษณะลื่นไหล คล้ายกับภาพร่างโดยไม่เน้นความเหมือนจริงตามที่ตามองเห็นและไม่แสดงรายละเอียดของภาพ แต่จะแสดงเนื้อหาด้วยสีที่สดใน จากข้อมูลเนื้อหาของภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine ทำให้ที่จะกล่าวได้ว่าเป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติสิ่งแวดล้อม เป็นภาพทิวทัศน์ที่วลามิงค์ได้พบเห็นและชื่นชมต่อทิวทัศน์ริมฝั่งแม่น้ำ Seine โดยถ่ายทอดด้วยความรู้สึกและผ่านเนื้อหาของภาพ

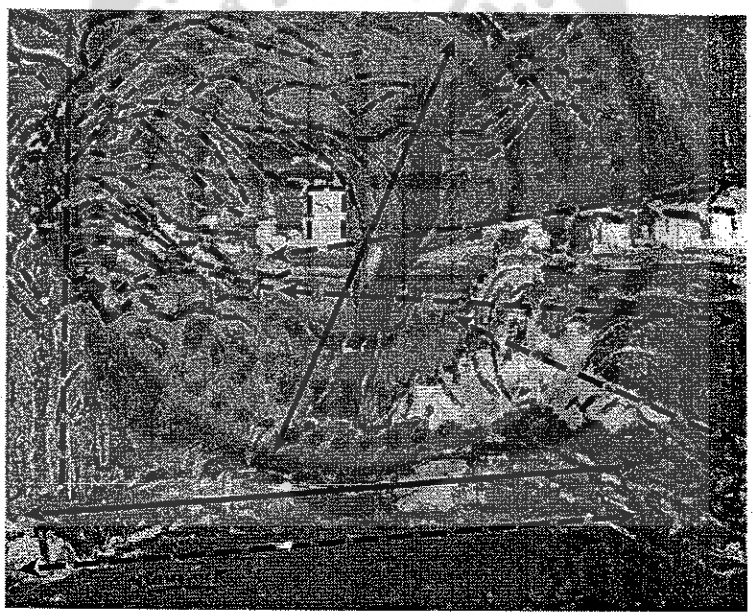
4.1.3 กลวิธีการนำเสนอ

4.1.3.1 การใช้สี

ภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine เป็นการใช้สีตัดกันในลักษณะของความกลมกลืนของสีตรงกันข้ามหรือสีตัดกัน จากหลักการการตัดกันตามปรากฏการณ์สัมพันธ์ของเชฟเริล กล่าวคือ สีตรงข้ามหรือสีตัดกันต่างก็ผลักดันความเข้ม ของกันและกันให้เด่นชัดขึ้น สังเกตจากสีของท้องฟ้าและแม่น้ำเป็นสีฟ้าและสีน้ำเงิน จะผลักดันสีของต้นไม้และทางเดินคือ สีแดง สีเหลือง สีส้ม และสีน้ำตาล ส่วนเนินหญ้าใช้สีเหลือง สีเขียวอ่อน และสีเขียวเข้ม กล่าวคือ จะใช้โทนสีฟ้าและสีน้ำเงินปริมาณ 80 เปอร์เซ็นต์ ส่วนสีชมพูและสีส้มจำนวน 20 เปอร์เซ็นต์ โดยที่มีการใช้สีส้ม สีแดง และสีขาว ระบายตัวอาคารบ้านเรือนที่อยู่อีกฝั่งของแม่น้ำ สีทุกสีที่เดอแรงใช้จะเห็นได้ทันทีว่า มีความสว่างสดในและไม่มีการลดค่าของสี ซึ่งวิธีการนี้สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพได้อย่างดี ประเด็นการใช้สีนี้ Freeman ได้กล่าวถึง การใช้สีในภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine ไว้ว่า

วลามิงค์มีสัญชาตญาณในการใช้สีเมื่อเปรียบเทียบในยุคสมัยเดียวกันในการสร้างสรรค์ผลงาน เขาได้พัฒนาการทำงานและได้ซึมซับเกี่ยวกับประสบการณ์ในครั้งที่ได้ศึกษางานกับเดอแรงและมาติสส์ ในเรื่องของสีที่ชุ่มและเปียกโชกจากผลงาน Collioure ภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine คือ การใช้สีที่ชุ่มโชกด้วยสีน้ำเงิน ซึ่งไหลซึมเข้าไป เนื้อที่ของน้ำและท้องฟ้า การตัดกันของสีคือ ต้นไม้สองต้นที่ใช้สีแดง สีเหลือง และสีส้ม การเคลื่อนไหวของสีถูกปลดปล่อยโดยใช้สีเขียว ทำให้เกิดความรู้สึกเย็นขึ้นจากใต้พื้นผิวของผ้าใบ และบ้านสีขาว ที่อยู่ตรงข้ามริมฝั่งแม่น้ำวลามิงค์ใช้สีที่บริสุทธิ์อย่างครบถ้วนอิสระใช้สีแดงอย่างสีชาด ซึ่งเป็นส่วนที่แรงกล้ากับส่วนอื่นๆ ของภาพและมาติสส์ได้พบการใช้สีที่ตัดกันของวลามิงค์ ซึ่งเป็นการรบกวนตัวเขาในภายหลังและเขาได้บ่นว่า "ฉันนอนไม่หลับเลยตอนกลางคืน" (Freeman. 1995 : 87)

จากข้อมูลทำให้เชื่อได้ว่า การใช้สีของภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine เป็นการใช้สีที่จัดอยู่ในประเภทการใช้สีตัดกันหรือสีตรงกันข้าม โดยมีสีแดง สีส้ม ซึ่งเป็นส่วนที่เด่นของภาพ และด้วยกลวิธีนี้ถ้าเราพิจารณาระหว่างเนื้อหาของภาพที่วลามิงค์จัดให้สอดคล้องกับการใช้สี ทำให้ได้ภาพมีลักษณะของความขัดเย้งและสัมพันธ์กันอย่างน่าสนใจ



4.1.3.2 การจัดโครงสร้างของภาพ

การจัดโครงสร้างในภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine จะเห็นได้ว่าเป็นลักษณะการจัดโครงสร้างที่น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ วิธีการจัดแบบดุลยภาพแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากันเป็นวิธีการสร้างดุลยภาพที่เกิดน้ำหนักมากกว่ารูปทรง ในภาพนี้สังเกตเห็นได้ว่า ศิลปินแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนด้วยการใช้สีจัดโครงสร้างของภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine กล่าวคือ ในส่วนด้านซ้ายของภาพจะมีต้นไม้ และกิ่งไม้ที่ขึ้นอยู่ริมแม่น้ำเป็นจำนวนมาก ประกอบกับทางด้านขวาของภาพจะเป็นเนินหญ้าที่อยู่ริมน้ำ ถัดออกไปจะเป็นแม่น้ำและอาคารเล็กที่อยู่อีกฝั่งของแม่น้ำ และด้านบนทางซ้ายจะเป็นท้องฟ้า จาก

ลักษณะของการจัดภาพนี้จะเห็นได้ว่า เป็นการจัดภาพในลักษณะที่ถ่วงดุลยกันระหว่างซีกซ้ายและขวาที่ไม่เหมือนกัน ซึ่งมีการจัดโครงสร้างของภาพคล้ายคลึงกับการจัดโครงสร้างของภาพ The River Banks แต่จะมีความแตกต่างกันของเส้นในด้านการประสานกันของเส้น จะเห็นได้ว่าวลามิงค์ได้เริ่มจาก (1) แนวเส้นของทางเดินที่มีเส้นคู่ขนานกับแนวเส้นกับแม่น้ำ (2) แนวเส้นของกิ่งไม้ที่อยู่ทางด้านซ้ายมีลักษณะเป็นเส้นขนานกระจายอยู่ทางด้านซ้าย ส่วนแนวเส้นที่ทำให้เกิดความขัดแย้งในภาพคือ (3) แนวเส้นของต้นไม้ที่อยู่กลางภาพและด้านซ้ายของภาพ รวมไปถึงแนวของอาคารที่มีลักษณะใช้เส้นดิ่งตั้งฉากทำให้เกิดความขัดแย้ง ซึ่งในประเด็นการจัดโครงสร้างของภาพ Ferrier ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า

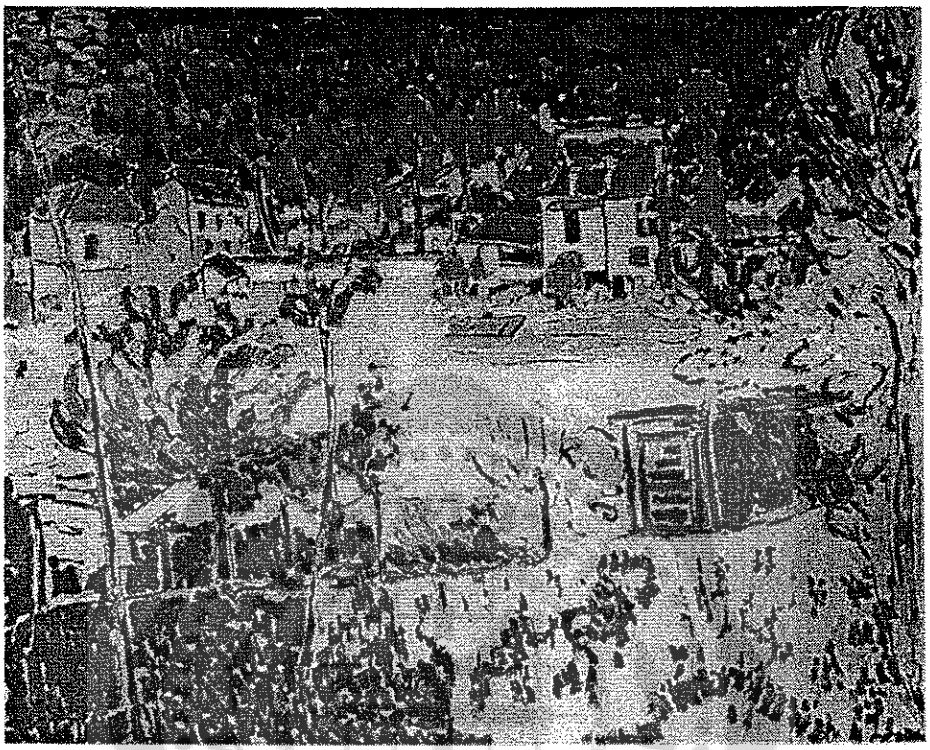
> วลามิงค์มีการจัดโครงสร้างที่ถูกทดแทนด้วยสีน้ำเงิน และสีแดง และต่อต้านกับสีเหลือง เมื่อรวบรวมนำมาจัดองค์ประกอบในภาพจะเป็นแนวทางแห่งโครงสร้างที่เขาพบว่ามันเป็นไปไม่ได้ที่จะดึงบางส่วนออกมา โดยมีข้อสังเกตในเรื่องการจัดองค์ประกอบที่เข้าใจยากและขัดแย้ง เช่น ภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine เขาแบ่งภาพออกเป็นโซนที่ดูเป็นพื้นฐาน โดยใช้สีเขียวคู่กับสีแดงที่ตัดกันอย่างรุนแรง และเขาลดความรุนแรงโดยใช้สีเหลืองและสีชมพู ซึ่งจัดวางอยู่ในส่วนด้านล่างของภาพและแยกให้เกิดความตรงกันข้ามจากสีฟ้าของแม่น้ำและท้องฟ้า (Ferrier. 1989 : 95)

จากข้อมูลการจัดโครงสร้างในภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine นี้ จัดอยู่ในประเภทการจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักและรูปทรงของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ ในลักษณะที่ถ่วงดุลยภาพกันระหว่างทางซีกซ้ายและซีกขวาที่ไม่เหมือนกัน แต่จะถ่วงดุลยภาพด้วยความรู้สึก ที่มีลักษณะคล้ายงานของเดอแรงในภาพ The River Banks เป็นต้น

4.1.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine จัดอยู่ในประเภทที่มีการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กัน จะเห็นได้ว่าเป็นภาพที่วลามิงค์ใช้กลวิธีการระบายสีที่รวดเร็วฉับพลัน มีความเด็ดขาดในการใช้ทีแปรง เป็นลักษณะการระบายสีที่เสร็จในทันที โดยที่ไม่คำนึงถึงความเหมือนจริงตามธรรมชาติ ลักษณะนี้หากย้อนไปดูผลงาน The River Banks จะมีการใช้กลวิธีการระบายสีที่คล้ายกัน ในประเด็นนี้ถ้ามาพิจารณาดูกลวิธีการระบายสี ไม่ว่าจะเป็นต้นไม้ ท้องฟ้า แม่น้ำ อาคาร และทางเดินที่อยู่ริมแม่น้ำจะปรากฏฝีแปรงที่เคลื่อนไหวและประสานกลมกลืนกันอย่างเหมาะสม โกสุม สายใจ ได้กล่าวถึงกลวิธีการระบายสีในภาพนี้ว่า "วลามิงค์สามารถถ่ายทอดความรู้สึกที่ฉับไวด้วยรอยแปรงที่มีการเคลื่อนไหวทั่งทั้งภาพ มีลักษณะรอยแปรงหยาบๆ และความรุนแรงของสี ทำให้ผลงานของเขาโดดเด่นแตกต่างจากงานที่ทำมาก่อนนี้ สังเกตจากต้นไม้และกิ่งไม้ที่มีการระบายด้วยรอยแปรงที่ชัดเจนเป็นอิสระและเป็นจุดเด่นของภาพนี้" (โกสุม สายใจ. สัมภาษณ์ : 2542) จากข้อมูลที่กล่าวมาแล้ว ทำให้เชื่อได้ว่ากลวิธีการระบายสีในภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine ศิลปินต้องการแสดงรอยแปรงของพู่กัน ประกอบกับกลวิธีการเขียนภาพที่ต้องการแสดงความรู้สึกอย่างรวดเร็ว และสอดคล้องกับเนื้อหาของภาพได้เป็นอย่างดี

4.2 ผลงานภาพ Suburban Landscape



Suburban Landscape. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1905 - 1906

4.2.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดในภาพ Suburban Landscape เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจัดอยู่ในประเภทภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวกับธรรมชาติในหมู่บ้านชานเมืองแถบ Chatou เป็นอีกภาพหนึ่งที่มีที่มาของแนวความคิดโดยนำทิวทัศน์เกี่ยวกับทุ่งนา บ้านเรือนเล็กๆ มาจัดวางในภาพจากประวัติของวลามิงค์ นอกจากเขาได้ศึกษาและทำงานกับเดอแรงแล้ว เขายังชื่นชอบผลงานของฟานโก๊ะเป็นอย่างมาก ในภาพนี้จะเห็นได้ว่าที่มาของแนวความคิดในภาพ Suburban Landscape เป็นความชอบส่วนตัวของเขาก็คือ การเขียนภาพทิวทัศน์แถบ Chatou และ Ferrier ได้กล่าวที่มาของแนวความคิดในภาพนี้ว่า

> หลังจากที่วลามิงค์ได้แยกกันทำงานกับเดอแรงที่ Collioure ในปี 1905 ต่อมาในปี 1906 หรือต้นปีฤดูใบไม้ผลิ เขาได้วาดรูปเป็นผลงานชิ้นเอกในสไตล์ใหม่ของเขาที่ The House at Chatou เป็นผลงานที่ทำให้นึกถึงงานของฟานโก๊ะ เป็นการกระตุ้นให้ศิลปินคนอื่นๆ ทำงานให้ทัดเทียมกับเขา ภาพ Suburban Landscape เราจะเห็นการนำแนวความคิดการใช้สี แม้แต่เนื้อหาในภาพก็ยังได้รับอิทธิพลจากผลงานภาพทิวทัศน์ของฟานโก๊ะ (Feris. 1989 : 95)

จากข้อมูลที่ได้วิเคราะห์มานี้ ทำให้พอที่จะกล่าวได้ว่าภาพ Suburban Landscape ของวลามิงค์นี้ เป็นภาพที่จัดอยู่ในประเภทภาพทิวทัศน์ ซึ่งมีที่มาของแนวความคิดจากศิลปินในอดีตมาสร้างงานตามความชอบส่วนตัว

4.2.2 เนื้อหาของภาพ

ภาพ Suburban Landscape เป็นผลงานที่จัดอยู่ในประเภททิวทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติในหมู่บ้านชานเมืองแถบ Chatou เป็นภาพที่มีเนื้อหาคล้ายกับผลงานที่สร้างอยู่ในช่วงปี ค.ศ. 1906 คือ ภาพ The Bridge at Chatou โดยที่วลามิงค์แสดงเนื้อหาเป็นภาพต้นไม้ ทุ่งนา ท้องฟ้า และบ้านเรือนเล็กๆ ที่อยู่ไกลออกไป เมื่อพิจารณาเนื้อหาโดยดูจากโทนสีที่เดอแรงใช้ความสว่างของสี อีกทั้งด้านบนของภาพปรากฏความเข้มของสีที่ทำให้เนื้อหาในภาพน่าสนใจขึ้น

หากพิจารณาถึงลักษณะของต้นไม้ที่อยู่ด้านล่างกับต้นไม้ที่อยู่ด้านบนของภาพ จะมีขนานที่แตกต่างกัน จะเห็นได้ว่าขนานของต้นไม้ที่อยู่ด้านหน้าจะมีเส้นที่แบ่งเป็นลำต้นชัดเจน และมีขนาดโตกว่าส่วนที่อยู่ด้านหลัง ซึ่งหากพิจารณาเปรียบเทียบกับภาพ The Bridge at Chatou จะเห็นได้ชัดเจนว่า มีลักษณะที่เหมือนกันโดยดูจากภาพของเสาธงที่อยู่ทางขวาสุด และดูจากลักษณะการใช้โทนสีเป็นสีเหลือง สีแดง สีเขียว และสีน้ำเงิน อัศนีย์ ชูอรุณ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเนื้อหาในภาพนี้ไว้ว่า "วลามิงค์มักจะแสดงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับโลกภายนอกที่เป็นธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ภูมิประเทศ ด้วยการใช้เส้นและสีมากกว่ารูปทรง คือ ค่อนข้างอิสระคล้ายกับเดอแรง นอกจากจะใช้เส้นสีให้สัมพันธ์กับเนื้อหาแล้ว เขายังเป็นศิลปินคนเดียวที่มีความแตกต่างและโดดเด่นกว่าศิลปินในกลุ่มเดียวกัน" (อัศนีย์ ชูอรุณ. สัมภาษณ์ : 2542)

จากข้อมูลทั้งหมดนี้ทำให้พอที่จะชี้ชัดลงไปได้ว่า เนื้อหาของภาพ Suburban Landscape มีเนื้อหาเกี่ยวกับทิวทัศน์ที่เป็นธรรมชาติแถบ Chatou โดยที่ผู้สร้างงานนำเนื้อหามาถ่ายทอดออกมาเป็นงานจิตรกรรมในรูปแบบของวลามิงค์

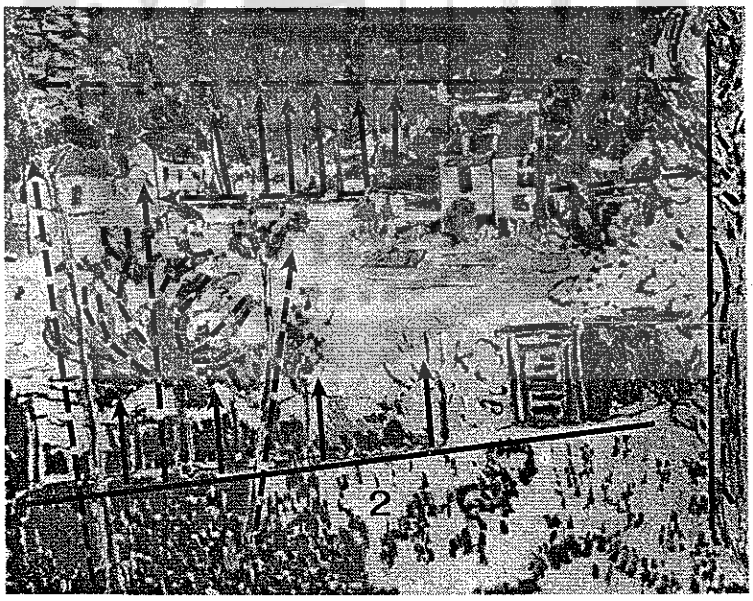
4.2.3 กลวิธีการนำเสนอ

4.2.3.1 การใช้สี

จากการใช้สีในภาพ Suburban Landscape จะเห็นได้ว่า เป็นการใช้สีตัดกัน ในลักษณะของความกลมกลืนของสีตรงกันข้าม ด้วยหลักการของการตัดกันของเชฟเริล ซึ่งลักษณะการใช้สีตัดกันก็จะผลักดันความเข้ม ของกันและกันให้เด่นชัดยิ่งขึ้น สังเกตจากการใช้สีของต้นไม้และทุ่งหญ้าที่ส่องสว่างด้วยสีเหลืองและสีแดง ส่วนสีตรงกันข้ามในภาพจะมีสีน้ำเงินเข้มและสีเขียว กล่าวคือ เป็นการใช้สีตรงกันข้ามที่ใกล้เคียงกัน เริ่มจากการใช้สีด้านบนสุดของภาพ จะระบายท้องฟ้าด้วยสีน้ำเงินและสีน้ำเงินอมม่วง ถัดลงมาจะใช้สีเขียวระบายเป็นกลุ่มของใบไม้ที่อยู่ใกล้กับกลุ่มของอาคารบ้านเรือนที่อยู่ส่วนบนด้วยสีเหลือง สีส้ม สีแดง สีน้ำเงิน และสีเทา บางส่วนในภาพจะลดความขัดแย้งหรือตัดกันของสีโดยใช้สีชมพูแตะแต้ม ส่วนกลางภาพจะใช้สีเหลืองระบายเป็นทุ่งหญ้าไปจนถึงด้านล่างขวาของภาพมีการแตะแต้มด้วยสีน้ำเงิน และสีแดงจะเห็นได้ว่าเป็นลักษณะความกลมกลืนของสีแยกตรงกันข้าม เป็นกลวิธีที่สร้างความกลมกลืนที่มีสภาพความขัดแย้งให้มีความสัมพันธ์กัน โดยมาก

วลามิงค์จะใช้สีส่วนมากที่มีลักษณะใกล้เคียงกันให้เห็น เช่น สีเหลืองของทุ่งหญ้าและใบไม้ สีเหลืองทองที่ระบายทับซับซ้อนกับสีเหลือง และสีแดงที่ระบายต้นไม้ กิ่งก้าน รวมไปถึงหลังคาบ้านและมีการระบายสีชมพูให้อยู่ใกล้กัน ซึ่งลักษณะการใช้สีในภาพ Suburban Landscape เป็นการใช้สีที่มีลักษณะในระหว่างที่เขาค้นพบปี ค.ศ. 1905 – 1906 จากลักษณะการใช้สีที่ใช้จากการวิเคราะห์ในภาพของวลามิงค์นี้ทำให้พอให้เห็นได้ว่า กลวิธีการใช้สีของวลามิงค์เป็นกลวิธีที่ค่อนข้างซับซ้อน แต่วลามิงค์กลับใช้สีออกมาให้ดูง่ายขึ้น ประสานกับรอยทีแปรงที่ทำให้ภาพดูกลมกลืน แม้จะใช้สีที่ตรงกันข้ามในลักษณะที่ใกล้เคียงกันก็ตาม ซึ่งในเรื่องการใช้สีของวลามิงค์นี้ Freerier ได้กล่าวไว้ว่า

> ทฤษฎีของวลามิงค์ปฏิเสธหลักการเดิมรูปวาดของเขาในปี ค.ศ. 1906 ไม่เพียงแต่สัญชาตญาณของศิลปินเท่านั้นที่ทำให้เกิดความกลมกลืนของสี แต่ยังเป็นเรื่องราวแนวการวาดแบบโฟวิสม์ด้วย ยกเว้นมาติสส์ที่เป็นคนที่จัดการนำมารวมเข้าด้วยกัน และพบว่าความแปลกใหม่ที่ต่อเนื่องสัมพันธ์ในผลงานลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ได้รับการสัมผัสโดยที่คนอื่นๆ พากันปฏิเสธ ทำให้วลามิงค์มีความรู้สึกที่เป็นลักษณะอนุรักษ์นิยมของนักวาดภาพแบบโฟวิสม์ เขาไม่ยอมรับวิธีใช้สีแบบแบนเรียบ ที่มีความสำคัญเป็นอันดับสองแบบโฟวิสม์ วลามิงค์ต่อต้านคุณสมบัติที่สำคัญ 3 ข้อ ของศิลปะของโฟวิสม์นั้น คือ ข้อจำกัด บนผืนผ้าใบ การมีอิทธิพลของสีขั้นพื้นฐาน การเน้นถึงรูปแบบบนพื้นผิว การจัดองค์ประกอบการใช้สีที่ขึ้นอยู่กับคุณภาพของการระบายสีแบบโฟวิสม์ที่แท้จริงเป็นการใช้สีแท้ๆ โดยตรงจากหลอดมากกว่าการผสมสี (Ferrier. 1989 : 96)



4.2.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

การจัดโครงสร้างของภาพ Suburban Landscap จัดอยู่ในประเภทการจัดโครงสร้างที่น้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน เป็นลักษณะการสร้างภาพเพื่อให้เกิดดุลยภาพเหมือนกัน 2 ข้าง กล่าวคือ ถ้าแบ่งภาพออกเป็น 2 ส่วน จะเห็นได้ว่าน้ำหนักของภาพนี้จะสมดุลยกัน 2 ด้านคือ (1) ด้านบนของภาพจะใช้สีน้ำเงิน สีน้ำเงินเข้ม

ระบายท้องฟ้าและน้ำหนักของต้นไม้ที่อยู่ใกล้กันเป็นแนวขนาน (2) ด้านล่างของภาพจะใช้สีเขียว สีฟ้า สีน้ำเงิน สีเหลือง และสีแดง ระบายเป็นทุ่งหญ้าและต้นไม้เป็นแนวขนานและเฉียงไปทางขวาของภาพ จะสังเกตเห็นได้ว่า วลามิงค์ต้องการให้บริเวณกลางภาพมีน้ำหนักของภาพน้อยที่สุดเพื่อเป็นจุดเด่นในภาพ โดยใช้สีเหลืองและสีเหลืองอมเขียวระบายเป็นทุ่งหญ้าบริเวณ ส่วนตรงกลางภาพรวมทั้งทางขวาล่างของภาพเพื่อให้เกิดน้ำหนักที่กลมกลืนกัน ในขณะที่วลามิงค์มีการใช้เส้นในแนวดิ่งหรือตั้งฉากไม่ว่าจะเป็นต้นไม้ที่อยู่ทางซ้ายและทางขวา หรือที่อยู่ไกลออกไปเป็นเส้นที่ทำให้เกิดความขัดแย้งและมีความแตกต่างในด้านการประสานกันของเส้น จากลักษณะของการจัดภาพนี้จะเห็นได้ว่า เป็นการจัดโครงสร้างที่มีการถ่วงดุลยภาพกันอยู่ระหว่างต้นไม้ที่อยู่ทางซ้ายของภาพมีจำนวนมากกว่าต้นไม้ที่อยู่ทางขวา แต่เป็นการถ่วงดุลยด้วยความรู้สึกที่น้ำหนักทั้งด้านบนและด้านล่างประสานสัมพันธ์กัน จากข้อมูลการจัดโครงสร้างของภาพในภาพ Suburban Landscape จัดอยู่ในประเภทการจัดโครงสร้างที่น้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กันในลักษณะการจัดภาพแบบซ้าย-ขวาเท่ากันสองข้าง และเป็นความสมดุลด้วยน้ำหนักของภาพที่ประสานกลมกลืนกัน

4.2.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ Suburban Landscape จัดอยู่ในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กันโดยที่แสดงฝีแปรงในลักษณะหยาบๆ กล่าวคือ เป็นการรบะายสีที่ปล่อยทีแปรงให้อิสระไม่เน้นด้านความเหมือนจริง เมื่อพิจารณาให้ดีแล้ว วลามิงค์มีการระบายซับซ้อนกันให้แต่ละทีแปรงมีทิศทางไปในทางเดียวกัน สังเกตจากการใช้ทีแปรงระบายลงตรงส่วนที่เป็นทุ่งหญ้า ด้านล่างและตรงกลางภาพ ส่วนการใช้สีแปรงระบายต้นไม้แต่ละต้นจะให้สีซับซ้อนกันด้วยสีแดงและสีชมพู เพื่อให้เกิดความตัดกันกับสีของท้องฟ้า ในประเด็นกลวิธีการระบายสีนี้ วีรวรรณ มณี ได้แสดงความเห็นไว้ว่า "วลามิงค์สามารถปล่อยรอยแปรงที่รุนแรงฉับพลัน ผลงานของเขาเริ่มโดดเด่นในปี 1906 - 1907 นิยมเขียนภาพเกี่ยวกับทิวทัศน์ที่มีลักษณะที่คล้ายเกิดพายุ ท้องฟ้า ใช้เทคนิคที่คล้ายคลึงกันและบางรูปก็ดูเหมือนไม่ลงรอยกัน โดยใช้แปรงป้ายสีเป็นทีแปรงอย่างฉับไว บางครั้งก็ปรากฏความหนาของสีอยู่ด้วย" (วีรวรรณ มณี. สัมภาษณ์ : 2542) จากข้อมูลข้างต้นทำให้เชื่อได้ว่า ผู้สร้างงานต้องการระบายสีที่ให้เกิดรอยแปรงของพู่กัน โดยที่เกิดรอยทีแปรงหยาบๆ และระบายสีให้มีเนื้อสีซับซ้อนกันประกอบกับกลวิธีการเขียนภาพที่แสดงออกถึงความรู้สึกอย่างรวดเร็วโดยไม่คำนึงถึงรายละเอียด ซึ่งกลวิธีนี้จะมีรอยแปรงของพู่กันทั่วทั้งภาพ

4.3 ผลงานภาพ Landscape with Dead Wood



Landscape with Dead Wood. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

4.3.1 ที่มาของแนวความคิด

ภาพ Landscape with Dead Wood เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจัดอยู่ประเภทภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติในหมู่บ้านแถบ Chatou เป็นผลงานของวลามิงค์อีกชิ้นหนึ่งที่ได้นำประสบการณ์การเขียนภาพทิวทัศน์ที่มีแนวความคิดคล้ายกันกับภาพ Suburban Landscape ที่เขียนก่อนหน้านี้ ขณะที่เขาได้เขียนรูป Suburban Landscape นั้น ได้มีแนวความคิดจะตัดทอนบางส่วนของทิวทัศน์ที่มีลักษณะสมัยใหม่ออกไปโดยการวาดภาพเกี่ยวกับทิวทัศน์ จากลักษณะของต้นไม้ที่เด่นอยู่ทางขวาของภาพทำให้ดูได้ว่าเป็นที่รกทึบ และด้วยลักษณะของต้นไม้ที่ขึ้นอยู่หนาแน่นนี้ ต้องเป็นพื้นที่อันอุดมสมบูรณ์และเป็นภาพสะท้อนถึงทิวทัศน์ที่เป็นธรรมชาติ จากสิ่งเหล่านี้จึงอาจกล่าวได้ว่าภาพ Landscape with Dead Wood นี้ เป็นภาพที่วลามิงค์มีแนวความคิดที่มาจากทิวทัศน์ที่วลามิงค์ได้พบเห็น Freeman ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับที่มาของแนวความคิดภาพนี้ว่า "วลามิงค์มีแนวความคิดที่จะวาดภาพทิวทัศน์ที่ได้ตัดทิ้งชีวิตรูปแบบสมัยใหม่ สำหรับการวาดภาพที่ผ่านมาของวลามิงค์ ให้ความซื่อสัตย์ในรูปวาดตามแนวของฟานโก๊ะ ในการใช้ทีแปรงกับทุ่งนา ใบไม้ และท้องฟ้า ภาพทิวทัศน์ที่ปราศจากเงื่อนไขที่เหมือนกัน แต่มันอาจจะเป็นที่รู้จักกันดีในบ้านแบบ Chatou มากกว่าครึ่ง" (Freeman. 1995 : 89)

4.3.2 เนื้อหาของภาพ

ภาพ Landscape with Dead Wood มีเนื้อหาของภาพเป็นทิวทัศน์ที่อยู่ในประเภทธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เป็นภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ของต้นไม้ที่อยู่ริมฝั่งแม่น้ำ จากในภาพวลามิงค์ได้นำเสนอทิวทัศน์ริมฝั่งแม่น้ำ The Seine ที่มีต้นไม้ขึ้นอยู่ริมฝั่งอย่างหนาแน่น โดยมีผู้ชาย 3 คนเดินเล่นใต้ต้นไม้ที่มีร่มเงาที่ค่อนข้างครึ้มท่ามกลางต้นไม้ต่างๆ และ 1 ใน 3 คนนั้นกำลังก้มในขณะที่ด้านซ้ายมีแม่น้ำ Seine ไหลผ่าน จึงไม่น่าแปลกใจที่วลามิงค์มีเนื้อหาที่ประกอบไปด้วยทัศนียภาพ Souy แม่น้ำ เนินหญ้า ต้นไม้ แม้แต่อาคารบ้านเรือนเล็กๆ ไม่ว่าจะเป็นภาพที่วลามิงค์ได้เขียนไว้ก่อนหน้านี้คือ ภาพ Bank of the Seine at Carrires-sur-Seine ภาพ The River Seine at Chatou ภาพ The House at Chatou ภาพ Landscape at the Chatou และภาพ Suburban Landscape จะเห็นได้ว่าเป็นเนื้อหาที่คล้ายคลึงกัน วลามิงค์ต้องการถ่ายทอดความชื่นชมที่มีต่อทิวทัศน์ธรรมชาตินั้นๆ ด้วยการระบายสีที่มีลักษณะรอยทีแปรงของพู่กัน ที่ประสานสัมพันธ์สอดคล้องกับเนื้อหาในภาพ จากข้อมูลที่กล่าวมาทั้งหมด ทำให้พอที่จะกล่าวได้ว่า ภาพ Landscape with Dead Wood เป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ที่คล้ายคลึงกันโดยถ่ายทอดความรู้สึกผ่านเนื้อหาของภาพ อัศนีย์ ชูอรุณ กล่าวถึงเนื้อหาของภาพนี้ไว้ว่า "วลามิงค์เป็นศิลปินกลุ่มโฟวิสม์ที่ชอบใช้เส้นในภาพมากกว่าสีคือค่อนข้างอิสระคล้ายเดอแรง โดยมากมักจะใช้เส้นให้สัมพันธ์กับเนื้อหาแล้วแสดงออกโดยเขียนความรู้สึกของตนเองเป็นหลักส่วนใหญ่ เนื้อหาของเดอแรงจะเป็นภาพทิวทัศน์และสิ่งแวดล้อมที่มีลักษณะคล้ายๆ กัน" (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2542. สัมภาษณ์)

4.3.3 กลวิธีการนำเสนอ

4.3.3.1 การใช้สี

ภาพ Landscape with Dead Wood จัดอยู่ในประเภทการใช้สีตัดกัน แต่มีลักษณะความกลมกลืนของสีแยกตรงข้ามหรือสีคู่ประกอบตรงข้าม เป็นการใช้สีตัดกันที่ความกลมกลืนของสีตรงข้ามที่มีความขัดแย้งกว่าลดความกระด้างหรือความแข็งของสีตรงข้ามแท้ โดยที่สีตรงข้ามแยกทั้งคู่จะมีความสัมพันธ์และลักษณะเดียวกันขัดแย้งกันอยู่ กล่าวคือ ถ้าหากพิจารณาจากการใช้สีในภาพจะเห็นได้ว่า สีที่ปรากฏนั้นจะดูเด่นมากด้วยโทนสีที่ดูเหมือนรุนแรงจากสีดำเขียวของใบไม้และสีส้ม สีแดง สีเหลือง ของกิ่งไม้ ต้นไม้ ไปจนถึงฉากหลังที่ใช้สีฟ้าสีน้ำเงินมีการเบรคสีด้วยการแตะแต้มด้วยสีชมพู ในส่วนที่เป็นเนินหญ้าและพื้นดิน สีจะออกโทนสีเหลืองสีส้ม และสีแดง มีการระบายสีน้ำเงิน สีเขียว เป็นช่วงๆ สลับกับสีชมพู และถ้าพิจารณาสีเขียวที่อยู่ด้านหลังตัดกับแม่น้ำมีการใช้สีน้ำเงินเข้มระบายทับ และในส่วนที่เป็นแม่น้ำจะระบายด้วยสีขาว สีเหลือง และสีน้ำเงิน เป็นช่วงๆ นอกจากนี้สีของกิ่งไม้ ใบไม้ที่อยู่ทางซ้ายของภาพ เป็นลักษณะการใช้สีแยกตรงข้ามผสมรวมทั้งรอยทีแปรงรวมไปถึงที่พื้นของภาพ เป็นลักษณะการใช้สีที่ไม่ได้เขียนให้เป็นต้นไม้ที่เป็นเหมือนธรรมชาติทั่วๆ ไป แต่ยังคงความเป็นลักษณะของต้นไม้ไว้ ซึ่งถ้าแยกให้เห็นชัดเจนจะได้สีแยกตรงข้าม หรือสีคู่ประกอบที่ใช้เป็นสีแดงสีเหลืองกับสีเขียว และสีน้ำเงิน สีเขียว ส่วนสีแดงสีส้มกับสีเขียวและสีน้ำเงิน ส่วนสีส้มกับสีน้ำเงินเขียวและสีน้ำเงินกับสีดำ จากประเด็นนี้ Freeman ได้กล่าวถึงการใช้สีในภาพนี้ว่า "วลามิงค์ได้ทำให้เกิดความชุ่มโชกด้วยรอยทีแปรง สีน้ำเงินมีลักษณะที่หนาและหยาบๆ ใช้สีเขียวและสีเหลืองช่วยให้เนินหญ้าถูกวาดให้ขาดเป็นช่วงๆ ด้วยบล็อคของการระบายสี แสดงให้เห็นถึงพื้นที่เล็กๆ บนผืนผ้าใบระหว่างสิ่งเหล่านี้ ภาพทิวทัศน์นี้เป็นแบบอย่าง

ของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ ที่เขาทำให้เห็นชัดด้วยสีชมพูที่เน้นหนักสีแดง สีเหลืองปนน้ำตาล และใช้สีส้มไล่ไปตามลำต้นของต้นไม้ และเบรคด้วยการใช้โทนสีที่ดูทึบของสายน้ำที่อยู่ใกล้ๆ (Freeman. 1995 : 91) จากข้อมูลทำให้เชื่อได้ว่า เป็นการใช้สีตัดกันในลักษณะการใช้สีแยกตรงข้ามหรือสีคู่ประกอบ เพื่อให้ภาพเกิดความกลมกลืน เป็นกลวิธีอย่างหนึ่งที่ลดความรุนแรงของสีตรงกันข้ามแท้ ทำให้ภาพมีความกลมกลืนกันดูเหมือนวลามิงค์ใช้สีที่รุนแรง



4.3.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

การจัดโครงสร้างในภาพ Landscape with Dead Wood จัดอยู่ในประเภทการจัดโครงสร้างของภาพที่มีน้ำหนักอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ ในภาพจะเห็นได้ว่าภาพต้นไม้จะถูกจัดวางให้อยู่ทางด้านขวา ซึ่งทำให้น้ำหนักของภาพมาทางด้านขวาโดยที่ทางซ้ายจะมีแนวเส้นที่เฉียงขึ้นไปเป็นแม่น้ำมีการจัดวางต้นไม้เล็กๆ และกิ่งก้านของต้นไม้ที่ยื่นไปทางด้านซ้ายเพื่อเป็นการถ่วงน้ำหนักอยู่ ซึ่งจะตรงกับหลักการจัดโครงสร้างของภาพในลักษณะดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน หากพิจารณาถึงลักษณะของการจัดวางต้นไม้ในภาพ วลามิงค์พยายามถ่ายทอดลักษณะของต้นไม้ที่มีลักษณะแตกต่างกับฉากหลัง เพื่อให้เกิดความตัดกันของน้ำหนัก และในลักษณะการจัดวางเส้นที่เป็นโครงสร้างจะเห็นว่า เป็นแนวเส้นของต้นไม้เฉียงไปทางด้านซ้ายทั้งหมด ส่วนกิ่งไม้จะมีแนวนอนขนานกับเส้นขอบแม่น้ำ และวลามิงค์นำเส้นโค้งมาใช้ในการจัดภาพเพื่อให้มีระยะของภาพ รวมทั้งการจัดวางกลุ่มคนที่ยืนและกัมอยู่กลางภาพ Ferrier ได้แสดงทรรศนะในการจัดโครงสร้างในภาพนี้ไว้ว่า

> การเน้นรูปแบบบนพื้นผิวไม่ว่าจะเป็นส่วนใด ความรู้สึกขององค์ประกอบและการระบายของสี เป็นแนวทางแห่งโครงสร้างตามที่เขาได้เห็น เขาพบว่ามันเป็นไปไม่ได้ที่จะดึงบางส่วนออกมาขึ้นอยู่กับวิธีการใช้ของแต่ละบุคคล ซึ่งวิธีการของวลามิงค์แตกต่างออกไปโดยที่จะเชื่อมโยงโครงสร้างของสีจะเป็นนำมาเข้าคู่กัน โดยการระบายสีบางรูปของวลามิงค์เป็นผลจากการที่มีการวางแผนการอย่างไม่สม่ำเสมอ การทำซ้ำๆ แบบ High-Key ที่ตรงกันข้ามจะทำให้เกิดภาพที่ทำให้น่าดูเป็นเอกภาพ แต่ในที่สุดก็จะดูซ้ำซากน่าเบื่อ ในรูป Landscape with Dead Wood ในปี ค.ศ. 1906 ได้นำไปจัดแสดงโดยมีข้อสังเกตในเรื่ององค์ประกอบที่เข้าใจยาก (Ferrier. 1989 : 94)

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นทำให้เชื่อได้ว่า การจัดโครงสร้างในภาพ Landscape with Dead Wood จัดอยู่ในประเภทการจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ โดยที่เน้นการจัดวางโครงสร้างของเส้นและสีที่มีความขัดแย้งและมีความประสานดังปรากฏในภาพ

4.3.3.3 กลวิธีการระบายสี

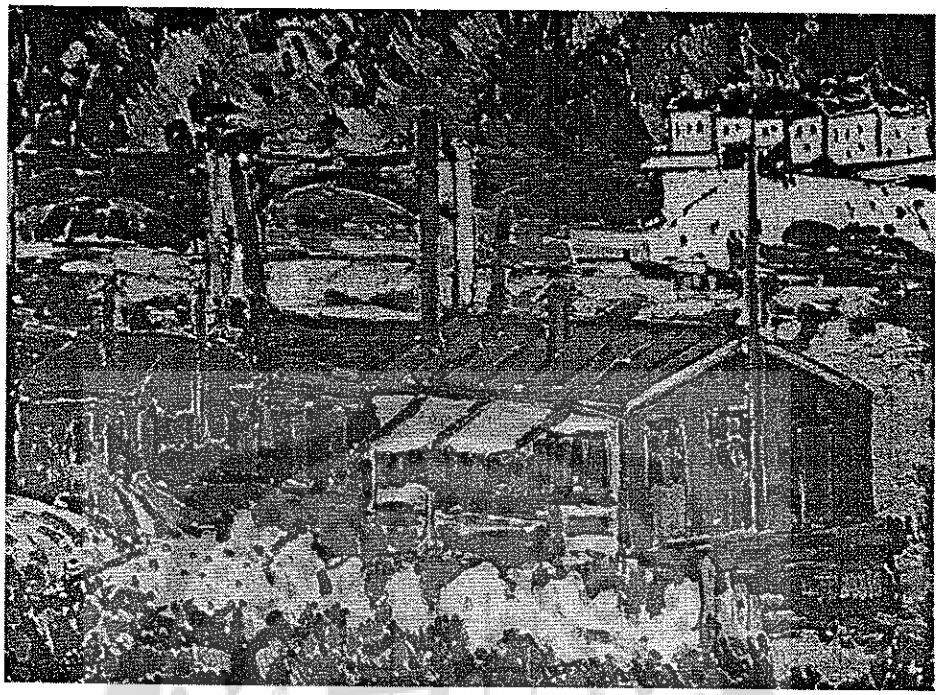
กลวิธีการระบายสีในภาพ Landscape with Dead Wood จัดอยู่ในการระบายสีที่ปล่อยรอยทีแปรงของพู่กัน ซึ่งจะมีลักษณะทีแปรงที่แตกต่างจากภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine และภาพ Suburban Landscape ทีแปรงจะดูหยาบและรุนแรงกว่า อาจเป็นภาพที่มีลักษณะเป็นทิวทัศน์ของต้นไม้ที่รกทึบและโทนสีที่ดูทึบมีเพียงภาพกลุ่มคนที่ใช้สีที่แตกต่างกันก็ตามจึงปล่อยรอยทีแปรงที่ดูมีความเคลื่อนไหว ลื่นไหล สนุกสนาน และไม่ได้จัดทีแปรงให้เป็นระเบียบ นอกจากนี้มีการเน้นภาพด้วยเส้นสีดำ โดยเฉพาะกลวิธีในการเขียนและระบายสีที่เป็นพื้นที่แคบๆ เช่น ลำต้นของต้นไม้ กิ่งก้านของต้นไม้ บางส่วนของแม่น้ำ และบางส่วนที่เป็นเนินหญ้าที่อยู่ด้านหน้าของภาพ การเน้นด้วยเส้นสีดำด้วยการติดเส้นรอบนอกวัตถุให้เห็นชัดเจน อัศนีย์ ชูอรุณ แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับภาพ Landscape with Dead Wood ไว้ว่า "วลามิงค์เขาเป็นศิลปินที่มีความเด่นชัดในการใช้สี มักจะสร้างความกลืนและความขัดแย้งของภาพได้ทั้งสองอย่างในภาพเดียวกัน แต่ที่เห็นชัดเจนคือ การใช้สี สีดำกั้นขอบมีลักษณะคล้ายๆ งานสเตนกลาส" (อัสนีย์ ชูอรุณ. สัมภาษณ์. 2542) และโกสุม สายใจ แสดงความคิดเห็นไว้ว่า "ภาพ Landscape with Dead Wood วลามิงค์ใช้ทีแปรงที่มีสองลักษณะคือ รอยทีแปรงสั้นๆ และทีแปรงที่ต่อเนื่องกัน มีการใช้เนื้อสีค่อนข้างเป็นเนื้อสีที่หนา ทำให้เกิดเส้นที่เกิดจากรอยทีแปรงที่ทับซ้อนกัน มีการเน้นเส้นเพื่อสร้างให้ภาพมีความเคลื่อนไหว" (โกสุม สายใจ. สัมภาษณ์. 2542) และจากการที่วิเคราะห์กลวิธีการระบายสีในภาพ Landscape with Dead Wood ทำให้พอที่จะชี้ให้เห็นได้ว่า เป็นกลวิธีการระบายสีที่ปล่อยรอยทีแปรงของพู่กันที่สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพ การใช้สีและการจัดโครงสร้างของภาพโดยปล่อยรอยทีแปรงที่อิสระเน้นเส้นสี เพื่อให้ได้ความรู้สึกที่วลามิงค์ต้องการถ่ายทอด โดยใช้ทิวทัศน์แถบ Chatou ที่เขาคุ้นเคยเป็นอย่างดี

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นทำให้เชื่อได้ว่า การจัดโครงสร้างในภาพ Landscape with Dead Wood จัดอยู่ในประเภทการจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ โดยที่เน้นการจัดวางโครงสร้างของเส้นและสีที่มีความขัดแย้งและมีความประสานดังปรากฏในภาพ

4.3.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ Landscape with Dead Wood จัดอยู่ในการระบายสีที่ปล่อยรอยทีแปรงของพู่กัน ซึ่งจะมีลักษณะทีแปรงที่แตกต่างจากภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine และภาพ Suburban Landscape ทีแปรงจะดูหยาบและรุนแรงกว่า อาจเป็นภาพที่มีลักษณะเป็นทิวทัศน์ของต้นไม้ที่รกทึบ และโทนสีที่ดูทึบมีเพียงภาพกลุ่มคนที่ใช้สีที่แตกต่างกันก็ตามจึงปล่อยรอยทีแปรงที่ดูมีความเคลื่อนไหว ลื่นไหล สนุกสนาน และไม่ได้จัดทีแปรงให้เป็นระเบียบ นอกจากนี้มีการเน้นภาพด้วยเส้นสีดำ โดยเฉพาะกลวิธีในการเขียนและระบายสีที่เป็นพื้นที่แคบๆ เช่น ลำต้นของต้นไม้ กิ่งก้านของต้นไม้ บางส่วนของแม่น้ำ และบางส่วนที่เป็นเนินหญ้าที่อยู่ด้านหน้าของภาพ การเน้นด้วยเส้นสีดำด้วยการติดเส้นรอบนอกวัตถุให้เห็นชัดเจน อัศนีย์ ชูอรุณ แสดงทรรศนะที่เกี่ยวกับภาพ Landscape with Dead Wood ไว้ว่า "วลามิงค์เขาเป็นศิลปินที่มีความเด่นชัดในการใช้สี มักจะสร้างความกลืนและความขัดแย้งของภาพได้ทั้งสองอย่างในภาพเดียวกัน แต่ที่เห็นชัดเจนคือ การใช้สี สีดำกั้นขอบมีลักษณะคล้ายๆ งานสเตนกลาส" (อัสนีย์ ชูอรุณ. สัมภาษณ์. 2542) และโกสุม สายใจ แสดงความคิดเห็นไว้ว่า "ภาพ Landscape with Dead Wood วลามิงค์ใช้ทีแปรงที่มีสองลักษณะคือ รอยทีแปรงสั้นๆ และทีแปรงที่ต่อเนื่องกัน มีการใช้เนื้อสีค่อนข้างเป็นเนื้อสีที่หนา ทำให้เกิดเส้นที่เกิดจากรอยทีแปรงที่ทับซ้อนกัน มีการเน้นเส้นเพื่อสร้างให้ภาพมีความเคลื่อนไหว" (โกสุม สายใจ. สัมภาษณ์. 2542) และจากการที่วิเคราะห์กลวิธีการระบายสีในภาพ Landscape with Dead Wood ทำให้พอที่จะชี้ให้เห็นได้ว่า เป็นกลวิธีการระบายสีที่ปล่อยรอยทีแปรงของพู่กันที่สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพ การใช้สีและการจัดโครงสร้างของภาพโดยปล่อยรอยทีแปรงที่อิสระเน้นเส้นสี เพื่อให้ได้ความรู้สึกที่วลามิงค์ต้องการถ่ายทอด โดยใช้ทิวทัศน์แถบ Chatou ที่เขาคุ้นเคยเป็นอย่างดี

4.4 ผลงานภาพ The Bridge at Chatou



The Bridge at Chatou. Oil on canvas, 53 x 73 cm, 1906

4.4.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดในภาพ The Bridge at Chatou เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจัดอยู่ในประเภทภาพทิวทัศน์ที่เป็นหมู่บ้านแถวแม่น้ำ Seine และใกล้สะพานที่ Chatou เป็นภาพที่มีแนวความคิดคล้ายกับผลงานของเดอแรง หรือแม้แต่ผลงานของวลามิงค์เองที่ได้เขียนก่อนหน้านี้ เป็นการนำเอาแนวความคิดที่เขามีความชื่นชมผลงานของฟานโก๊ะ ซึ่งไม่น่าแปลกใจเลยที่ผลงานของวลามิงค์มีการนำเสนอแนวความคิดที่ต่อเนื่องและคล้ายคลึงกันดังได้กล่าวไปก่อนหน้านี้ และในภาพ The Bridge at Chatou ถือเป็นการยืนยันว่าที่มาของแนวความคิดของ วลามิงค์ได้อย่างดี กล่าวคือ เป็นการนำเรื่องที่เกี่ยวกับธรรมชาติเป็นทิวทัศน์แถบแม่น้ำ Seine ใน Chatou มาสร้างสรรค์ผลงาน Freeman ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับที่มาขอุงแนวความคิดในภาพนี้ไว้ว่า "บ่อยครั้งที่วลามิงค์ได้วาดรูปสะพานที่ Chatou โดยเฉพาะอย่างยิ่งในฤดูร้อนจะมีฉากของทิวทัศน์ที่ดูสวยตามแถบแม่น้ำ Seine รูปแบบของการวาดนี้ เป็นลักษณะเฉพาะตัวของวลามิงค์ ผ่านมาด้วยประสบการณ์เป็นแนวความคิดที่ต่อเนื่องและเป็นแนวปฏิบัติต่อๆ มาแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ ทิวทัศน์โดยโมเน่ท์ (Monet) และซิลลี่ (Sisley) เช่นในแถบ Argentenil หรือ Le Velsinet" (Freeman. 1995 : 88)

4.4.2 เนื้อหาของภาพ

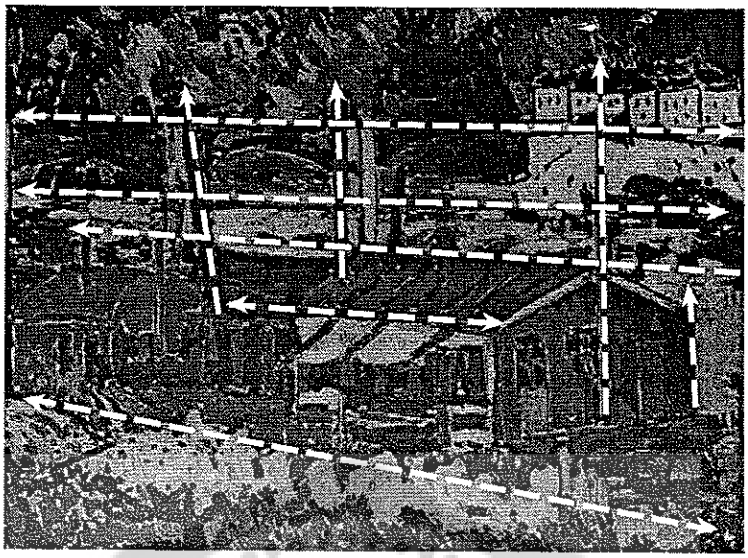
เนื้อหาของภาพ The Bridge at Chatou จัดอยู่ในประเภทที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เป็นทิวทัศน์แสดงให้เห็นถึงทัศนียภาพรอบๆ สะพานที่ Chatou โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นทิวทัศน์ดูสงบ สังเกตจากในภาพจะเห็นได้ว่า ต้นไม้ อาคารบ้านเรือน สะพาน ท้องฟ้า และแม่น้ำจะดูเรียบสงบนิ่ง เป็นเนื้อหาที่วลามิงค์นำเสนอ เป็นมุมมองที่มองเห็นทัศนียภาพที่กว้างๆ มีเนื้อหาคล้ายกับภาพ Suburban Landscape ในปี ค.ศ. 1905 – 1906 กล่าวคือ จากด้านล่างจะเป็นพุ่มไม้เตี้ยๆ และทางเดินที่นำไปสู่ตัวบ้านเรือนที่อยู่ริมแม่น้ำ โดยมีเสาธงและปล่องควันบริเวณเหนือขึ้นไปเป็นแม่น้ำที่เรียบ สดใส และนำไปสู่สะพานและอาคารบ้านเรือนที่อยู่อีกฝั่งหนึ่งของแม่น้ำ ด้านบนเป็นท้องฟ้าที่มีลักษณะสดใส สังเกตการสะท้อนจากแม่น้ำที่มีลักษณะเหมือนกัน จากข้อมูลเนื้อหาของภาพ The Bridge at Chatou ทำให้เชื่อได้ว่า จัดอยู่ในประเภทมุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เป็นทิวทัศน์ที่วลามิงค์นำเสนอในรูปแบบงานจิตรกรรมที่เขาได้ปฏิบัติติดต่อกันมา วีรวรรณ มณี ได้กล่าวถึงเนื้อหาในภาพนี้ว่า "ส่วนประกอบของเนื้อหาที่วลามิงค์ใช้แสดงความหมายได้ดีโดยที่เน้นถึงความเปลี่ยนแปลงจากสภาพภูมิประเทศที่เป็นมุมบ้าน มุมสะพาน หรือแม่แต่รูปทิวทัศน์แม่น้ำที่มีต้นไม้เป็นส่วนประกอบของเนื้อหา และเป็นไปได้มากว่าการที่มีแนวคิดเรียบๆ อย่างไรก็ตามเป็นการชี้ให้เห็นศิลปะแบบโฟฟของวลามิงค์ที่ไม่เน้นรายละเอียด" (วีรวรรณ มณี. สัมภาษณ์. 2542)

4.4.3 กลวิธีการนำเสนอในภาพ

4.4.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพ The Bridge at Chatou จัดอยู่ในประเภทการใช้สีตัดกันในลักษณะสีตรงกันข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน และเป็นสีที่อยู่ในตำแหน่งที่ตรงกันข้ามในวงจรสี จากในภาพสีที่วลามิงค์ใช้นั้นส่วนใหญ่จะเป็นโทนสีเขียว สีฟ้า สีน้ำเงิน และสีม่วง โดยจะมีสีแดง สีชมพู สีส้มและสีเหลือง ใช้ร่วมด้วยในปริมาณที่น้อยกว่า ซึ่งการใช้สีตรงกันข้ามในลักษณะนี้เป็นวิธีการใช้สีตัดกันในปริมาณที่ต่างกัน มาใช้ในภาพเดียวกัน ซึ่งจะทำให้ภาพมีความรู้สึกตื่นเต้นและรุนแรงทางด้านการมองเห็น กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า "เป็นภาพที่นับว่ามีการใช้โทนสีน้ำเงิน ทำให้สีตรงกันข้ามที่นำมาใช้ในปริมาณที่แตกต่างกันทำให้เด่นชัดในงานของเขา" (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์. 2542) จะเห็นได้ว่า การใช้สีของวลามิงค์เน้นโทนสีน้ำเงิน เริ่มจากท้องฟ้าที่ใช้สีน้ำฟ้า สีน้ำเงิน ที่ถูกผสมด้วยสีขาว เป็นการใช้โทนเดียวกันกับแม่น้ำ ซึ่งมีลักษณะสว่างกว่าและถ้ามาพิจารณาสีแดงของบ้านที่อยู่ทางซ้ายของภาพ จะใช้เส้นสีน้ำเงินระบายด้านข้างถูกระบายด้วยสีชมพู ถัดไปบ้านที่อยู่ทางขวาระบายด้วยสีขาว สีเขียว สีฟ้า และสีน้ำเงิน บานประตูใช้สีส้ม และสีส้มรวมทั้งเสาธงที่วางอยู่หน้าบ้านด้วย และในช่วงพุ่มไม้เตี้ยๆ ใช้สีเหลืองที่สดระบายใกล้ส่วนที่เป็นสีน้ำเงิน และสีแดงตามลำดับ

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า การใช้สีในภาพ The Bridge at Chatou จัดอยู่ในประเภทการใช้สีแบบตัดกันหรือสีตรงกันข้าม โดยที่มีสีน้ำเงินเป็นเสมือนเอกลักษณ์อย่างหนึ่งในผลงานของวลามิงค์ที่ให้ความสำคัญกับสี



4.4.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

การจัดโครงสร้างในภาพ The Bridge at Chatou จัดอยู่ในประเภทการจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ จากในภาพจะเห็นได้ว่า เป็นกลุ่มของอาคารบ้านเรือนเล็กๆ ที่อยู่ไกลออกไป โดยจะจัดวางให้อยู่อีกฝั่งหนึ่งของแม่น้ำทางด้านขวาบน และถัดลงมาเป็นบ้านที่อยู่ริมน้ำด้านล่างขวาเช่นกัน จึงทำให้เกิดน้ำหนักของภาพมาทางด้านขวา โดยที่ทางด้านซ้ายจะมีบ้านเล็กๆ สีแดงและมีเสาที่ปักอยู่ริมแม่น้ำ และไกลออกไปเป็นแม่น้ำ และสะพานมีลักษณะกลมกลืนกับท้องฟ้า ส่วนด้านล่างทางซ้ายของภาพ เป็นเนินหญ้า และพุ่มไม้เล็กๆ มีการจัดวางโครงสร้างในลักษณะดุลยภาพแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน และถ้าพิจารณาถึงลักษณะของการจัดวางอาคารบ้านเรือน แม่น้ำ พุ่มไม้ และเนินหญ้า วลามิงค์พยายามถ่ายทอดด้วยการจัดวางที่เรียบง่าย เป็นการบ่งบอกการจัดภาพที่เขาได้พัฒนาขึ้น และเส้นทุกเส้นในภาพยังมีความกลมกลืนและสัมพันธ์กันได้อย่างดี ไม่ว่าจะเป็นแนวเส้นของกลุ่มอาคารบ้านเรือนที่อยู่อีกฝั่ง และแนวเส้นของสะพานที่ขนานกับแนวเส้นของบ้านสองหลังที่อยู่ริมแม่น้ำและแนวเส้นของแม่น้ำ รวมทั้งแนวเส้นของพุ่มไม้เล็กๆ ที่มีลักษณะซิกแซกสลับกันที่ขนานกับแนวเส้นของหลังคา ส่วนเส้นที่ทำให้เกิดความต่อเนื่องระหว่างส่วนบนกับส่วนล่างเห็นจะได้แก่ แนวเส้นของเสาธงที่อยู่ทางด้านซ้าย ปล่องควัน และเสาที่ปักใกล้ๆ กับแม่น้ำอีกสามถึงสี่ต้น รวมทั้งแนวเส้นของตัวบ้านและหน้าต่างเล็กรวมอยู่ด้วย จนอาจกล่าวได้ว่า การจัดโครงสร้างในภาพ The Bridge at Chatou จัดอยู่ในประเภทการจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ โดยที่วลามิงค์เน้นการจัดวางโครงสร้างของภาพให้สมดุลด้วยความรู้สึก และมีความประสานสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง

4.4.3.3 กลวิธีการระบายสี

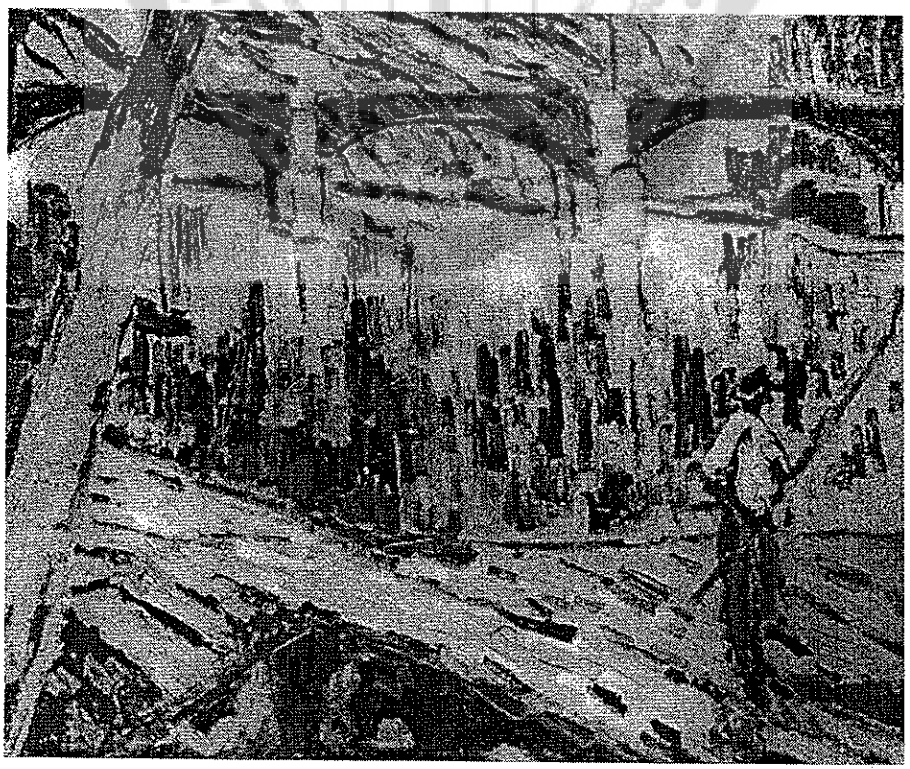
กลวิธีการระบายสีในภาพ The Bridge at Chatou เป็นการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กันในลักษณะของทีแปรงที่สั้นๆ และทีแปรงที่ยาวสลับกันอยู่ จากในภาพจะพบว่าแนวของทีแปรงที่ปรากฏจะขึ้นอยู่กับพื้นที่ที่จะระบาย ซึ่งในภาพนี้จะระบายสลับกันไปในแต่ละช่วงเพื่อแยกให้เห็นชัดเจน และในลักษณะนี้ถ้าย้อนไปดูผลงานของวลามิงค์ในภาพ Suburban Landscape จะเห็นได้ว่ามีทีแปรงที่มีลักษณะสั้นๆ และมีระเบียบสลับกันไปมา ทำให้ดูทีแปรงที่ปรากฏค่อนข้างรวดเร็วฉับพลัน แต่ในภาพนี้มีลักษณะทีแปรงที่ค่อนข้างอิสระ เห็นได้จากท้องฟ้าที่มีการระบายให้เกิดรอยทีแปรงที่สดใส กลมกลืนกับรอยทีแปรง ภาพสะพาน และ

รอยทีแปรงของภาพแม่น้ำที่อยู่กลางของภาพ เป็นแม่น้ำที่ทำให้เกิดรอยทีแปรงอย่างเรียบๆ ซึ่งขัดแย้งกับรอยทีแปรงที่อยู่บนหลังคาของบ้านมีทิศทางตรงกันข้าม รวมทั้งรอยทีแปรงบริเวณที่เป็นพุ่มไม้เล็กขึ้นสลับกันอยู่ Ferrier ได้แสดงความคิดว่า

> ด้วยอิทธิพลของการระบายสีท้องฟ้า รูปวาดของเดอแรงในลอนดอนฤดูใบไม้ผลิปี ค.ศ. 1906 เช่นรูป Charing Cross Bridge มันอาจจะไม่เป็นเช่นนั้นจนกระทั่งถึงฤดูใบไม้ร่วงที่วลามิงค์ได้เสนอการใช้สีแบบโมเสค และโวแซล (Vauxcelles) ได้บันทึกไว้ว่า เป็นภาพวาดสะพานที่มีแนวความคิดที่โดดเด่นของ The Seine ที่วลามิงค์วาดขึ้นในฤดูร้อนของปีนั้น ภาพที่มีลักษณะคล้ายโมเสคนี้ เช่น ภาพ Under The Bridge at Chatou ซึ่งมีท้องฟ้าที่ดูเหมือนธรรมชาติมาก รูปแบบที่มีลักษณะโมเสคจะสังเกตเห็นจากผลงานของวลามิงค์ที่ได้ทำงานใกล้ชิดกับฟานโก๊ะ (Vangogh) จากฤดูใบไม้ร่วงในปี ค.ศ. 1905 ภาพ In The House at Chatou วลามิงค์ได้หันกลับมาสู่วิธีการของการใช้สีที่เป็นช่องแบบ color-Block แต่ในรูป The Bridge at Chatou เราจะพบวิธีการผนวก 2 วิธีใน Block and swirl ร่วมอยู่ด้วย (Ferrier. 1988 : 97)

จากข้อมูลกลวิธีการระบายในภาพ The Bridge at Chatou ทำให้พอที่จะกล่าวได้ว่าเป็นภาพกลวิธีที่ปล่อยรอยทีแปรงพู่กันให้เกิดในภาพซึ่งเป็นรอยทีแปรงทั้งสั้นและยาวสลับกันอยู่ในภาพ โดยที่ไม่ได้เน้นรายละเอียด แต่วลามิงค์เน้นการใช้ทีแปรงของพู่กันเพื่อให้เกิดการพัฒนาในการระบายสีของเขา

4.5 ผลงานภาพ Fishermen at Argentenil



Fishermen at Argentenil. Oil on canvas, 45.5 x 55 cm, 1906 – 1907

4.5.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดในภาพ Fishermen at Argentenil เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจัดอยู่ในประเภทภาพทิวทัศน์ที่ที่เกี่ยวกับธรรมชาติที่เป็นทิวทัศน์แถบแม่น้ำ Seine และเป็นผลงานของวลามิงค์อีกภาพที่เขาได้สร้างงานตามแนวความคิดที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น สืบเนื่องจากประวัติของวลามิงค์เขาได้พบกับเดอแรงและชื่นชอบผลงานของฟานโก๊ะ ซึ่งในปี ค.ศ. 1905 มาติสส์ ชักชวนให้ร่วมแสดงงานด้วย โดยให้ความช่วยเหลือสนับสนุนและประสานการทำงานศิลปะแบบโฟวิสม์ด้วยความชื่นชอบในการวาดภาพทิวทัศน์ตามสถานที่ต่างๆ แถบเมือง Chatou ความชื่นชอบภาพทิวทัศน์เหล่านี้ นับเป็นความผูกพันที่เป็นความประทับใจนับตั้งแต่เขาได้ไปชมนิทรรศการที่จัดขึ้นใน Galerie Bernheim Jeume ซึ่งมีผลงานของฟานโก๊ะรวมอยู่ด้วย จึงเป็นสิ่งธรรมดาที่วลามิงค์ได้สร้างงานตามแนวความคิดของเขา ในลักษณะภาพทิวทัศน์ด้วยเช่นกัน Freeman ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับแนวความคิดของวลามิงค์ว่า

> แม้ว่าวลามิงค์ได้เคยทำงานนี้ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ภาพภายนอกของเขาเหมือนเป็นคนแรงกล้าแบบเสรีนิยม ภาพทิวทัศน์ของเขาเป็นอารมณ์บางอย่างระหว่างช่วงปี ค.ศ. 1904 - 1905 และได้รับการเร่งเร้าโดยคำวิจารณ์ทางสังคมมากกว่าที่จะยึดบางสิ่งในชีวิต ภาพลักษณ์ที่เขาสร้างขึ้นเป็นการทบทวนตรึกตรองอย่างไม่รีบร้อนไม่ขึ้นอยู่กับระยะเวลาการเรียกร้องที่ Chatou ของปีที่ผ่านมา ส่อความก้าวหน้าทางเศรษฐกิจและมีการเปลี่ยนแปลงบ่อยๆ ก่อให้เกิดผลกับแนวความคิดของวลามิงค์ (Freeman. 1995 : 90)

4.5.2 เนื้อหาของภาพ

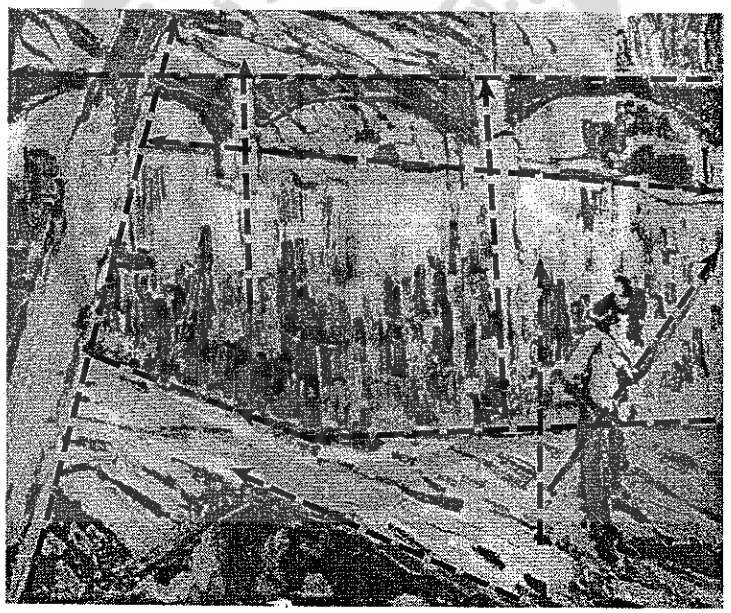
เนื้อหาของภาพ Fishermen at Argentenil จัดอยู่ในประเภทภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวกับธรรมชาติ เป็นเนื้อหาของภาพที่มีทิวทัศน์แถบแม่น้ำ Seine การสร้างสรรค์ผลงานของวลามิงค์ที่ผ่านมาบ่อยครั้งที่เขาได้วาดรูปที่มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับสะพาน แม่น้ำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแถบเมือง Chatou และที่ผ่านมาค่อนข้างที่จะมีความก้าวหน้าทางเศรษฐกิจ มีการเปลี่ยนแปลงภูมิทัศน์บ่อยๆ ก่อให้เกิดผลกับเมือง Chatou และทิวทัศน์ ในภาพ Fishermen at Argentenil นำเสนอเนื้อหาที่คล้ายคลึงกันกับผลงานที่ทำมาก่อนหน้าที่ เริ่มจากสะพาน ด้านหน้ามีการจัดวางต้นไม้และกิ่งไม้ที่ห้อยลงมาทางด้านขวา เป็นชาวประมงที่ยืนอยู่คนเดียวบนเนินดินใกล้กับแอ่งน้ำที่มีขนาดเล็ก โกสุม สายใจ แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเนื้อหาภาพนี้ว่า "วลามิงค์เป็นจิตรกรลัทธิโฟวิสม์มีความสนใจเนื้อหาที่เกี่ยวกับธรรมชาติ ภูมิประเทศ ทิวทัศน์ มุมสะพาน มุมของแม่น้ำ หรือแง่มุมของป่าไม้ เป็นการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก ปฏิเสธรูปแบบเหมือนจริง ลดตัดทอนและการใช้สีให้สัมพันธ์กับเนื้อหา" (โกสุม สายใจ. สัมภาษณ์. 2542) จากข้อมูลข้างต้นทำให้พอที่จะกล่าวได้ว่าภาพ Fishermen at Argentenil เป็นภาพที่มีเนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์แถบ Seine ที่เป็นธรรมชาติแบบ Chatou และมีเนื้อหาคล้ายคลึงกับผลงานภาพ The Bridge at Argentenil

4.5.3 กลวิธีการนำเสนอในภาพ

4.5.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพ Fishermen at Argentenil จัดอยู่ในประเภทการใช้สีกลมกลืนกันในลักษณะการใช้สี

เพื่อเสริมกันเกิดพลังสีเด่น โดยจะเห็นได้ว่าวลามิงค์ได้เลือกการใช้สีให้สอดคล้องกับเนื้อหาและแนวความคิด กล่าวคือ การใช้โทนสีในภาพจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน เริ่มจากด้านล่างของภาพที่เป็นเนินดินแลทางเดินแคบๆ จะใช้สีเหลืองและสีแดง ส่วนต้นไม้ด้านซ้ายของภาพจะใช้สีเหลืองและสีแดง ให้เห็นถึงลำต้นและกิ่งไม้ที่ย้อยลงมาข้างหน้า กลางภาพเป็นแม่น้ำจะใช้สีฟ้า สีน้ำเงิน สีเหลือง สีแดง และสีขาวแต่ะแต้มเป็นเงาที่สะท้อนให้เห็นความสดใสของผิวน้ำ จะสังเกตเห็นได้ว่าการใช้สีทุกสีในภาพ Fishermen at Argentenil จะมีการผสมสีขาว แสดงให้เห็นความแตกต่างจากการใช้สีที่แล้วมาของเขากล่าว สีทุกสีที่ใช้จะเห็นได้ทันทีว่ามีการลดค่าของสี ซึ่งวิธีการนี้สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพได้เป็นอย่างดี ประเด็นการใช้สีนี้ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงความเห็นไว้ว่า "วลามิงค์สามารถถ่ายทอดความสดใส อ่อนโยน ด้วยการตัดกันอย่างรุนแรง แต่อยู่กันได้อย่างประสานสัมพันธ์ ทำให้เกิดความขัดแย้งกันอยู่ในส่วนรวม ผลที่ออกมาบางภาพดูนุ่มนวลและเด่นชัด สีจะทำหน้าที่ทั้งหมดของภาพ" (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2542. สัมภาษณ์) จากข้อมูลข้างต้นทำให้เชื่อได้ว่า การใช้สีในภาพ Fishermen at Argentenil เป็นการใช้สีที่จัดอยู่ในประเภทการใช้สีกลมกลืนกันได้อย่างต่อเนื่อง โดยมีโทนสีเหลือง สีแดงที่ใช้เป็นส่วนใหญ่ ทำให้สีของสะพาน แม่น้ำ ที่เป็นสีน้ำเงินและฟ้ากับเด่นขึ้นมา ทำให้ภาพดูสดใส นุ่มนวล เป็นรูปแบบการใช้สีที่พัฒนาของวลามิงค์



4.5.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

การจัดโครงสร้างในภาพ Fishermen at Argentenil เป็นการจัดโครงสร้างที่น้ำหนักของภาพคล้ายคลึงกันสองข้าง หรือเป็นการจัดแบบสมดุลซ้าย-ขวาเท่ากัน วลามิงค์ได้จัดวางต้นไม้ทางด้านซ้ายของภาพด้วยลำต้นที่มีขนาดโตและมีกิ่งไม้ย้อยลงมาซึ่งอยู่ส่วนบนของภาพ ส่วนทางด้านขวาของภาพมีการจัดวางคนที่กำลังยืนตกปลา และด้านล่างของภาพจัดให้มีแอ่งน้ำเล็กๆ และมีทางเดินในลักษณะแคบที่ติดแม่น้ำ บริเวณกลางภาพเป็นภาพแม่น้ำที่ราบเรียบ และถัดขึ้นไปด้านบนของภาพเป็นสะพานที่พาดผ่าน หากพิจาณาโครงสร้างของแนวเส้นในภาพจะแสดงให้เห็นถึง การจัดโครงสร้างด้วยแนวเส้นที่ขนานกันระหว่างแนวเส้นชายฝั่งของแม่น้ำกับสะพานรวมไปถึงแนวเส้นที่มีคนยืนตกปลา ส่วนแนวเส้นที่ตั้งฉากในภาพจะเป็นแนวเส้นที่เกิดจากช่วงรอยต่อของสะพาน

(ฐานสะพาน) รวมทั้งเงาสะท้อนและตัวคนที่กำลังตกปลาอยู่ทางด้านขวาของภาพ ประกอบกับแนวเส้นเฉียงของต้นไม้ที่อยู่ทางด้านซ้ายทำให้เกิดความขัดแย้งกันในภาพ และจากข้อมูลการจัดโครงสร้างในภาพ Fishermen at Argentenil ทำให้เชื่อได้ว่า เป็นการจัดโครงสร้างที่น้ำหนักของภาพคล้ายคลึงกันสองข้างหรือเป็นการจัดแบบสมดุลซ้าย-ขวาเท่ากัน

4.5.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ Fishermen at Argentenil จัดอยู่ในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กัน วลามิงค์ได้ใช้กลวิธีการระบายสีใน 2 ลักษณะ กล่าวคือ การระบายสีให้มีลักษณะเป็นรอยที่แปรงสั้นๆ ซึ่งดูได้จากบริเวณที่เป็นแม่น้ำที่อยู่กลางภาพ จะเห็นได้ว่าเป็นกลวิธีกที่ทิ้งรอยแปรงปัดขึ้นและลงอย่างมีจังหวะและเรียงทับซ้อนกัน ในขณะที่รอยแปรงปรากฏในภาพที่เป็นสะพานที่อยู่ด้านหลังภาพจะใช้วิธีการระบายสีแบบเสร็จทันที ในขณะที่กลวิธีการระบายภาพต้นไม้มีการระบายในทิศทางที่เฉียงขึ้นไปและตัดกันกับรอยที่แปรงของเนินหญ้าที่อยู่ด้านล่าง ซึ่งมีดูแล้วเป็นกลวิธีการระบายสีที่ทิ้งไว้ให้แห้งและระบายทับอีกครั้งทำให้เกิดความหนาของเนื้อสีเกิดขึ้นบนภาพ เมื่อดูในภาพ Fishermen at Argentenil แล้วจะมีความหนาน้อยกว่าในภาพ The Bridge at Cahtou และภาพ Suburban Landscape ซึ่งในประเด็นนี้ Ferrier ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับกลวิธีการระบายสีภาพนี้ไว้ว่า

> ในปลายปี ค.ศ. 1906 - 1907 ถึงแม้วลามิงค์จะผนวกการใช้สีแบบ Block และ Swirl เข้าด้วยกัน และเกิดเป็นภาพที่ตื่นเต้น ซึ่งมีผลไปถึงงานแบบโฟวิสม์ครั้งแรกของเขาในรูปแบบคล้ายกับผลงานของเดอแรงและมาติสส์ มันไม่ใช่เทคนิคการผสมผสานสีที่เป็นจริง และนานๆ ครั้งเขาถึงจะผนวกการสัมผัส และพื้นที่ของสีเข้าด้วยกันแม้ว่าจะเป็นวิธีการแบบ Zoning ขณะที่การใช้ฝีแปรงซึ่งแตกต่างกันในลักษณะของความหนาของการใช้สีด้วยการระบายบริเวณพื้นผิว เป็นการใช้สีที่แสดงถึงความอิ่มตัวของวลามิงค์ เป็นรูปแบบการใช้สีที่พัฒนาตามลำดับ (Ferrier. 1989 : 96)

จากการวิเคราะห์ทำให้เชื่อได้ว่า วลามิงค์ได้ใช้กลวิธีในการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กันและในขณะเดียวกันก็ใช้การระบายสีให้ทับซ้อนกัน ทำให้เกิดความหนาของเนื้อสี ซึ่งเป็นความตั้งใจของวลามิงค์ที่ต้องการลดตัดทอดให้เหลือแต่สีกับรอยที่แปรงและความหนาของสีเป็นสิ่งที่ต้องการของวลามิงค์

สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานของวลามิงค์ (Vlaminck)

1. ที่มาของแนวความคิด

1.1 มุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่เป็นทิวทัศน์ อันประกอบไปด้วย แม่น้ำ สะพาน ผู้คน และสิ่งก่อสร้าง ได้แก่

ผลงานภาพ Banks of the Seine at Carrieres-sur-Seine

ผลงานภาพ Suburban Landscape

ผลงานภาพ Landscape with Dead Wood

ผลงานภาพ The Bridge at Chatou

ผลงานภาพ Fishermen at Argentenil

ในประเด็นที่มาของแนวความคิดสรุปได้ว่า จากผลงาน 5 ภาพ ของวลามิงค์เป็นภาพที่มีแนวความคิดในมุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติสิ่งแวดล้อม เป็นภาพทิวทัศน์ทั้งหมด 5 ภาพ ไม่ปรากฏผลงานภาพที่มีแนวความคิดเกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล และไม่ปรากฏผลงานภาพที่มีแนวความคิดเกี่ยวกับสิ่งก่อสร้างชัดเจน

2. เนื้อหาของภาพ

2.1 เนื้อหาที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่เป็นภาพทิวทัศน์ อันประกอบไปด้วยแม่น้ำ สะพาน ผู้คน และสิ่งก่อสร้าง ได้แก่

ผลงานภาพ Banks of the Seine at Carrieres-sur-Seine
ผลงานภาพ Suburban Landscape
ผลงานภาพ Landscape with Dead Wood
ผลงานภาพ The Bridge at Chatou
ผลงานภาพ Fishermen at Argentenil

ในประเด็นเนื้อหาของภาพสรุปได้ว่า จากผลงาน 5 ภาพ ของวลามิงค์เป็นภาพที่มีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เป็นภาพทิวทัศน์ทั้งหมด 5 ภาพ ไม่ปรากฏผลงานภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล และไม่ปรากฏผลงานภาพที่มีเนื้อเกี่ยวกับสิ่งก่อสร้างที่ชัดเจน

3. กลวิธีการนำเสนอ

3.1 การใช้สี

3.1.1 การใช้สีกลมกลืนกันมีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่

ผลงานภาพ Fishermen at Argenteuil

3.1.2 การใช้สีตัดกันมีจำนวน 4 ภาพ ได้แก่

ผลงานภาพ Banks of the Seine at Carrieres-sur-Seine
ผลงานภาพ Suburban Landscape
ผลงานภาพ Landscape with Dead Wood
ผลงานภาพ The Bridge at Chatou

ดังนั้น กลวิธีการนำเสนอในประเด็นการใช้สีในภาพสรุปได้ว่า ผลงานจากจำนวน 5 ภาพ ของวลามิงค์เป็นการใช้สีกลมกลืนกันจำนวน 1 ภาพ และเป็นการใช้สีตัดกัน 4 ภาพ

3.2 การจัดโครงสร้างของภาพ

3.2.1 การจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่

ผลงานภาพ Banks of the Seine at Carrieres-sur-Seine
ผลงานภาพ Landscape with Dead Wood
ผลงานภาพ The Bridge at Chatou

3.2.2 การจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กันมีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่

ผลงานภาพ Suburban Landscape
ผลงานภาพ Fishermen at Argenteuil

ดังนั้น กลวิธีการนำเสนอในประเด็นการจัดโครงสร้างของภาพสรุปได้ว่า จากผลงานจากจำนวน 5 ภาพของวลามิงค์ เป็นการจัดโครงสร้างของภาพในลักษณะ ดังนี้

ไม่ปรากฏผลงานการจัดโครงสร้างของภาพที่มีน้ำหนักของภาพอยู่จุดศูนย์กลางของภาพ
การจัดโครงสร้างของภาพที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ มี 3 ภาพ
การจัดโครงสร้างของภาพที่มีน้ำหนักของภาพที่ต่อเนื่องสัมพันธ์กัน มี 2 ภาพ

3.3 กลวิธีการระบายสี

3.3.1 การระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กัน ได้แก่

ผลงานภาพ Banks of the Seine at Carrieres-sur-Seine. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1906

ผลงานภาพ Suburban Landscape. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1905 - 6

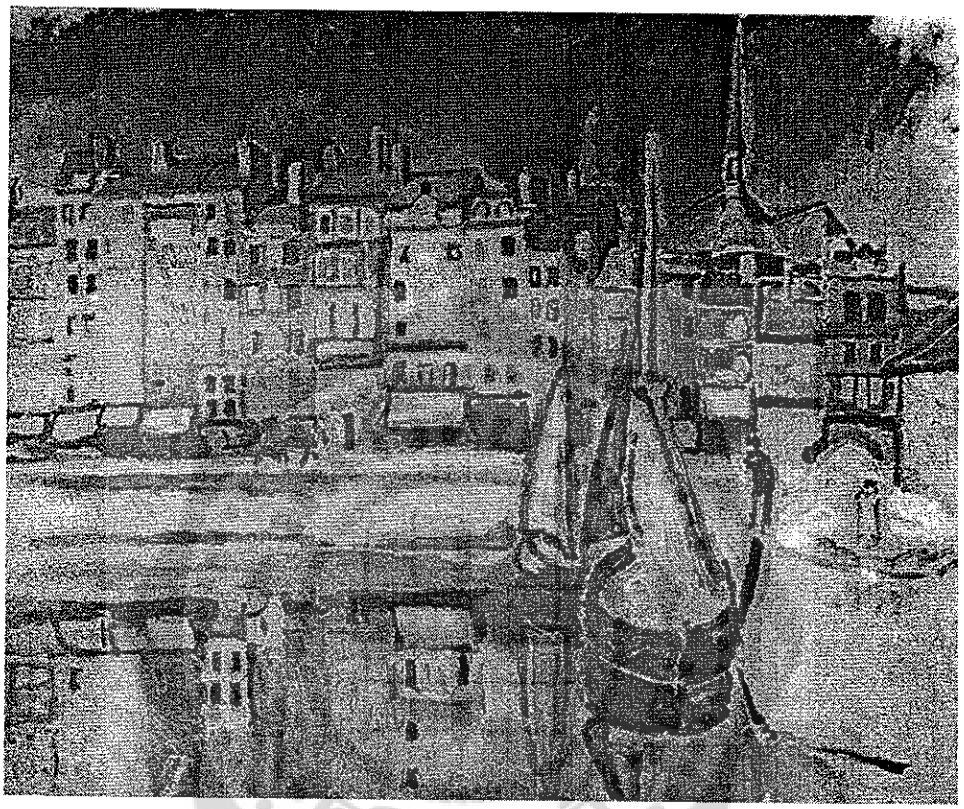
ผลงานภาพ Landscape with Dead Wood. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

ผลงานภาพ The Bridge at Chatou. Oil on canvas, 54 x 73 cm, 1906

ในประเด็นกลวิธีในการระบายสีที่ใช้ในภาพ สรุปได้ว่า จากผลงาน 5 ภาพของวลามิงค์ เป็นภาพที่มีกลวิธีปล่อยรอยแปรงของพู่กันทั้งสิ้น

5. ผลงานภาพของดูฟี (Dufy)

5.1 ผลงานภาพ Old Houses Along the Honfler Basin



Old Houses Along the Honfler Basin. Oil on canvas, 60 x 75 cm, 1906

5.1.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดในภาพ Old Houses Along the Honfler Basin เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจัดอยู่ในประเภทภาพทิวทัศน์ที่ที่เกี่ยวกับอาคารสิ่งก่อสร้าง การวิเคราะห์ที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของดูฟีนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่เราต้องย้อนกลับไปพิจารณาถึงประวัติของดูฟี เพื่อให้เห็นที่มาของแนวความคิดนับตั้งแต่เขาศึกษาอยู่ที่ Ecole Des Beaux-Arts ในปารีสใน ค.ศ. 1900 เขาได้ศึกษาแนวความคิดและการเขียนภาพแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ และต่อมาได้เข้าร่วมกับกลุ่มเลออาฟร์ ประกอบไปด้วยยอร์จ บราค (Georges Braque) และฟรีสซ์ (Friez) มีมาติสส์เป็นผู้ประสานงานตั้งแต่ปี ค.ศ. 1905 ดูฟีสร้างผลงานที่ได้อิทธิพลจากฟานโก๊ะ และต่อมาผลงานของเขาก็มีลักษณะคล้ายกับมาติสส์ ซึ่งได้เข้าร่วมกลุ่มโฟวิสม์ดังที่กล่าวมาแล้ว ซึ่งที่มาของแนวความคิดของดูฟียังมีลักษณะของลัทธิคิวบิสม์ ซึ่งเกิดขึ้นหลังจากนี้เพียงเล็กน้อยและในประเด็นเดียวกันนี้ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับที่มาของแนวความคิดไว้ว่า

ผลงานระยะแรกของดูฟีได้รับอิทธิพลจากฟานโก๊ะ และระยะต่อมาก็ได้รับอิทธิพลจากมาติสส์ ผู้นำกลุ่มโฟวิสม์ทำให้เขาได้รับแนวความคิดจากมาติสส์ให้รู้จักพิจารณาผลงานของเซซานน์ในเรื่องรูปทรงและอากาศ ซึ่งครั้งแรกดูฟีได้พยายามสร้างงานตามแนวความคิดของพวกคิวบิสต์ (ซึ่งเกิดหลังโฟวิสม์เพียงเล็กน้อย) แต่แล้วความพยายามนี้ต้องล้มเหลว เนื่องจากมันขัดกับอุปนิสัยส่วนตัวของเขาผู้เป็นคนอ่อนไหว และมีความรับรู้ในรสนิยมของสีอย่างดี ดังนั้น ดูฟีจึงค่อยๆ ขจัดทฤษฎีสุนทรีย์ศาสตร์ของพวกคิวบิสต์ และหันมาใช้หลักสุนทรีย์ศาสตร์ของโฟวิสต์ ซึ่งมีสไตล์และการแสดงออกสัมพันธ์กับความฉนัด พร้อมกันนี้ก็ได้เพิ่มลักษณะพิเศษส่วนตัวลงไป (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2542 : 132)

ในภาพเดียวกันนี้ Ferrier ได้แสดงทรรศนะเกียวกับที่มาของแนวความคิดภาพนี้ไว้ว่า "ในปี ค.ศ. 1906 ผลงานของดูฟีมีลักษณะผลงานของโฟวิสม์ซึ่งได้รับอิทธิพล และดูฟีพยายามค้นหาแนวความคิดที่มั่นคงในการสร้างที่อุดมสมบูรณ์ของ Trouville และ The there unbrella ดูเป็นโครงสร้างสีที่ดูรุนแรง ความชัดเจนในแนวความคิด ขึ้นอยู่กับความกล้าที่จะตัดสินใจในการสร้างภาพ Old Houses Along the Honfler Basin ดูฟีพบว่าเป็นแนวความคิดที่เป็นในลักษณะที่ถูกลดตัดทอดที่เป็นไปไม่ได้ ในลักษณะลูกกรมเหล็กที่เป็นสิ่งที่ขวางกั้นของแนวความคิด" (Ferrier. 1989 : 98) จากข้อมูลที่มาของแนวความคิดในภาพ Old Houses Along the Honfler Basin เป็นภาพที่มีแนวความคิดจัดอยู่ในประเภท ภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวกับสิ่งก่อสร้างและอาคารบ้านเรือน ซึ่งเป็นทิวทัศน์ที่ดูฟีได้ไปท่องเที่ยวสถานที่แห่งนี้ ทำให้เกิดความรู้สึกที่ต้องการถ่ายทอดออกมาจากสิ่งที่ตนพบเห็น ซึ่งที่มาของแนวความคิดเป็นการรับอิทธิพลจากเซซานน์ ฟานโก๊ะ จนกระทั่งได้เข้าร่วมกับบราค ดังที่ได้กล่าวข้างต้น

5.1.2 เนื้อหาของภาพ

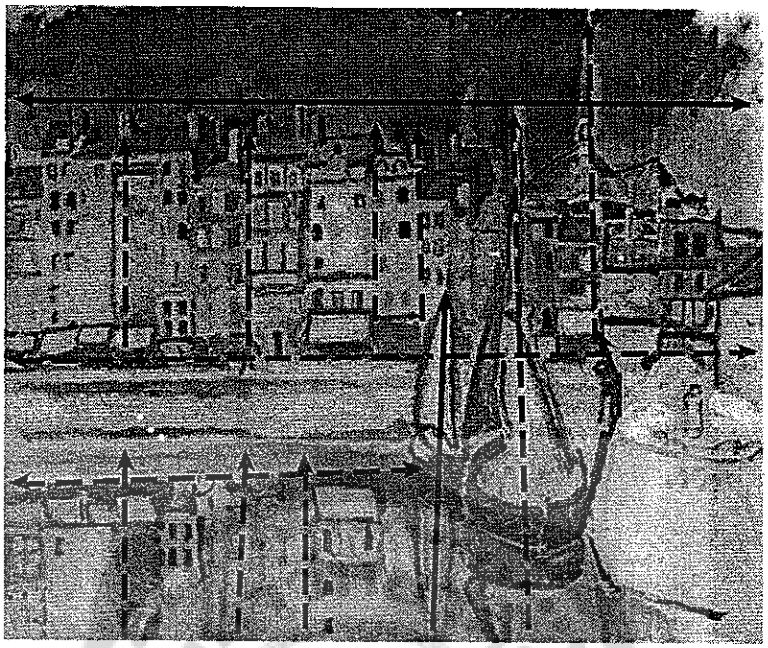
ภาพ Old Houses Along the Honfler Basinl มีเนื้อหาของภาพที่เกี่ยวกับทิวทัศน์อาคารและสิ่งก่อสร้าง เป็นผลงานภาพที่ดูฟีและมาเกต์ได้ไปท่องเที่ยวในสถานที่ที่เป็นลักษณะของฟากแม่น้ำที่กว้างมีน้ำเค็มและน้ำจืดมาบรรจบกัน โดยแยกออกมาจาก Honfleur และ Trouville ดูฟีได้ถึงหมู่บ้านเล็กๆ ที่ตั้งอยู่บริเวณท่าเรือและอยู่บนชายหาด ทัศนียภาพที่ดูฟีกับมาเกต์ได้วาดรูปของเมืองต่างๆ เหล่านี้ มีลักษณะที่มีโครงสร้างที่อัดแน่น ลักษณะเนื้อหาของภาพที่มีบ้านอาคารและสิ่งก่อสร้าง คล้ายกับเป็นเนื้อหาในยุคที่เก่าแก่ สังเกตจากทรงอาคารที่มียอดแหลม มีท้องฟ้าที่สดใสเป็นฉากหลัง และมีแม่น้ำที่สะท้อนให้เห็นตัวอาคารบ้านเรือน รวมทั้งเรือใบที่จอดริมชายหาด มีผู้คนและรถเทียมม้าที่อยู่ในระยะไกล ทำให้ภาพมีชีวิตชีวาด้วยแสงและสีที่สลับกัน บริเวณแถบหน้าของอาคารดูฟีได้พยายามถ่ายทอดเนื้อหาที่เป็นธรรมชาติรอบท่าเรือและอาคารบ้านเรือนที่กล่าวมาแล้ว เราจะเห็นได้ว่าภาพ Old Houses Along the Honfler Basin เป็นผลงานที่มีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับทิวทัศน์ที่มีลักษณะของวิถีชีวิตของผู้คนในเมือง ประกอบไปด้วยอาคารบ้านเรือน สิ่งก่อสร้าง ท่าเรือ และชายหาด หากพิจารณาเนื้อหาของภาพส่วนใหญ่จะคล้ายกับเนื้อหาของมาเกต์ ซึ่งทั้งสองคนนี้ทำงานร่วมกัน ในประเด็นนี้ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเนื้อหาภาพนี้ไว้ว่า "ดูฟีได้เข้าศึกษาที่ Ecole des Art's De'Coratifs ที่ปารีส ในปี ค.ศ. 1890 ได้พบกับมาเกต์ที่สตูดิโอที่ Studio The Ecole Beax Art's ดูฟีชื่นชอบผลงานลัทธิประทับใจ เริ่มด้วยการเขียนภาพทิวทัศน์ที่มีเนื้อหาของภาพแสดงระยะเวลาบรรยายถึงฤดูกาล ด้วยสีที่เป็นแบบแบนเรียบ สดใส ส่วนใหญ่ดูฟีจะมีผลงานที่เป็นทิวทัศน์ทะเล ดูเหมือนว่าศิลปินกลุ่มโฟวิสต์จะสนใจ มีการใช้สีที่เบาและดูสนุกสนาน แสดงลีลาและรอยแปรงภาพทะเลบางภาพคล้ายกับเป็นภาพร่างไม่เก็บรายละเอียด ซึ่ง

ให้ความสำคัญของสีมากกว่ารูปทรง ทั้งนี้ เนื้อหามุมมองภาพ จึงมีรูปแบบที่คล้ายกับอิมเพรสชั่นนิสม์อยู่ และมีการพัฒนาค่อยเป็นค่อยไป" (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์ : 2542) จากข้อมูลเนื้อหาของภาพทำให้เชื่อได้ว่าภาพ Old House Along the Honfler Basin เป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ริมทะเล มีอาคารบ้านเรือน และสิ่งก่อสร้างที่ดูฟีได้สัมผัสและถ่ายทอดออกมาในปี ค.ศ. 1906

5.1.3 กลวิธีการนำเสนอ

5.1.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพ Old Houses Along the Honfler Basinl เป็นการใช้สีตัดกันในลักษณะของความกลมกลืนของสีตรงข้าม โดยจากหลักการการตัดกันตามปรากฏการณ์สัมพันธ์ของเชฟเริล สีตรงข้ามหรือสีตัดกันต่างก็ผลักดันความเข้ม ของกันและกันให้เด่นชัดยิ่งขึ้น สังเกตจากการใช้สีของอาคารและสิ่งก่อสร้างในภาพ Old Houses Along the Honfler Basin จะเห็นสีเหลือง สีส้ม สีชมพู และสีแดง ส่วนสีตรงกันข้ามในภาพ คือ สีม่วง สีน้ำเงิน สีฟ้า และสีเขียว เริ่มจากส่วนที่เป็นท้องฟ้า ด้านบนของภาพจะใช้สีฟ้าอมม่วงระบายและมีสีขาวผสมบางส่วน ถัดมาเป็นตัวอาคารและสิ่งก่อสร้างนับจากซ้ายสุดของภาพ ดูฟีจะใช้สีเหลือง สีส้ม สีแดง และสีชมพูระบายแตะแต้มตัวอาคาร และให้รายละเอียดด้วยการใช้สีตรงข้ามด้วยโทนสีม่วงทำให้ตัวอาคารต่างก็ผลักดันความเข้มของกันและกันให้เด่นชัดยิ่งขึ้น จัดอยู่ในประเภทการใช้สีตรงกันข้ามให้ส่งเสริมประสานกัน วีรวรรณ มณี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการใช้สีภาพ Old Houses Along the Honfler Basin ไว้ว่า "ดูฟีมักสร้างผลงานตามขอบริมๆ ท่าเรือถูกนำมาผสมผสานด้วยแสงและสีการใช้สีเขียว สีส้ม และสีเหลือง ทำให้ภาพมีชีวิตชีวามากขึ้น บริเวณแถบด้านหน้าของอาคารเหล่านี้เป็นสะพานหินที่ทอดยาว และเบื้องหน้าคือส่วนที่ได้ให้สีเป็นแถบสีเขียวสลับกันกับสีชมพู โดยทำการแยกโครงสร้างจากสะท้อนของแสงที่เท่าๆ กัน ในพื้นน้ำเบื้องล่างใบเรือได้จัดวางให้ดูว่าเป็นสีที่เอิบอิ่ม ดูฟีตั้งใจจะแสดงเนื้อหาที่มีขนาดใหญ่ด้วยผืนผ้าใบหรือใช้แสงเงาสีขาวทำให้ภาพสว่างขึ้น และรู้สึกถึงความรุนแรงของแสงอาทิตย์ในช่วงกลางวันของฤดูร้อน" (วีรวรรณ มณี. สัมภาษณ์. 2542) จากข้อมูลข้างบนนี้ทำให้เชื่อได้ว่าการใช้สีในภาพ Old Houses Along the Honfler Basin จัดอยู่ในประเภทการใช้สีตัดกันในลักษณะของความกลมกลืนของสีตรงข้าม สีที่ดูฟีใช้ให้เป็นการจัดวางลำดับการใช้สีก่อน ถึงแม้ว่าภาพที่ปรากฏออกมาจะเป็นเขียนที่ไม่ได้ให้รายละเอียด แต่ลักษณะการใช้สีเช่นนี้นับได้ว่าเป็นกลวิธีที่ดูฟีใช้ได้อย่างสอดคล้อง ไม่ว่าจะเป็นที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ



5.1.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

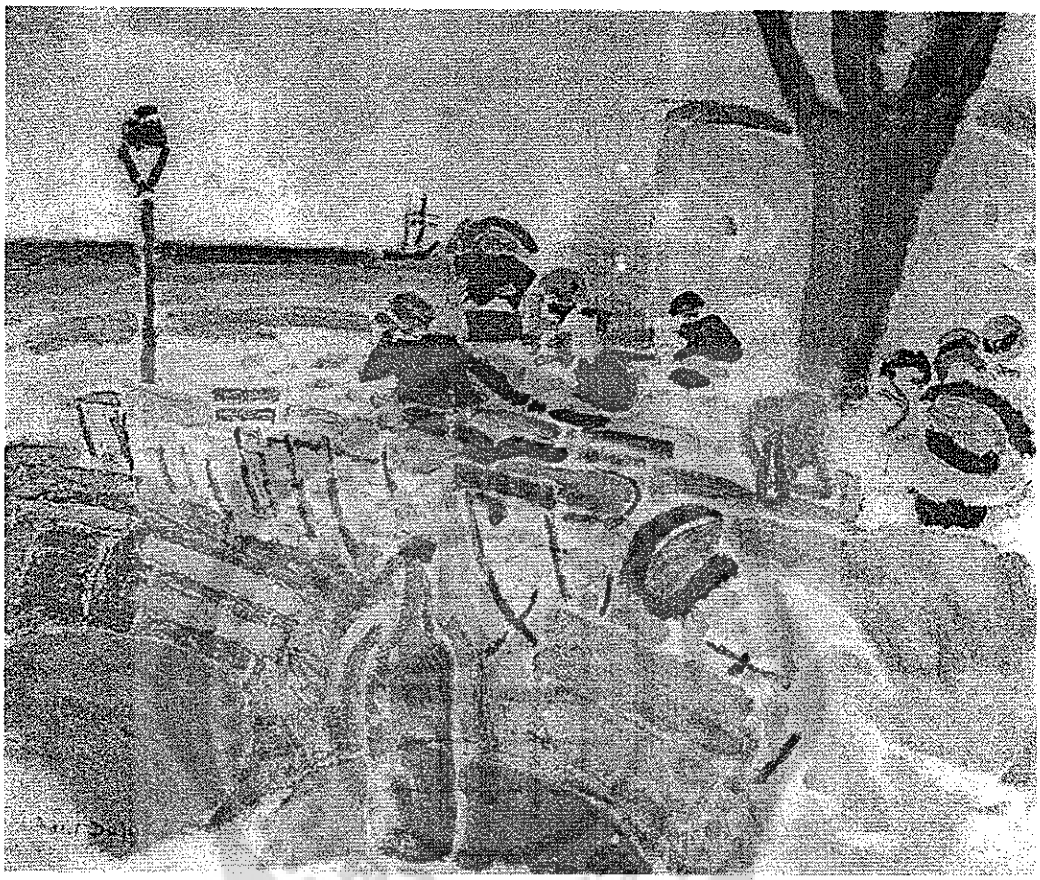
การจัดโครงสร้างในภาพ Old Houses Along the Honfler Basin เป็นการจัดโครงสร้างของภาพในประเภทที่มีน้ำหนักอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ จะเห็นได้ว่าน้ำหนักของภาพจะหนักไปทางขวาของภาพ โดยที่เรือใบที่อยู่ทางด้านขวาสองลำมีเสากระโดงเรือที่ตั้งฉากกับพื้นชายหาด ทำให้ดูแล้วแน่นกว่าทางซ้าย ประกอบกับภาพของเรือใบที่สะท้อนลงไปในน้ำ ทำให้น้ำหนักของภาพด้านขวามีมากขึ้นกว่าเดิม โดยด้านซ้ายที่มีพื้นที่ส่วนใหญ่เป็นพื้นที่ของน้ำและเงาสะท้อนเป็นภาพอาคาร สิ่งก่อสร้าง จากกลวิธีการจัดโครงสร้างของภาพในลักษณะนี้ก็จะสอดคล้องกับหลักการจัดโครงสร้างในลักษณะดุลยภาพแบบไม่เหมือนกันสองข้าง กล่าวคือ ภาพทั้งสองข้างไม่เหมือนกันแต่จะถ่วงดุลย์กันอยู่ สิ่งที่ถ่วงกันอยู่ของภาพนี้เป็นการถ่วงกันด้วยสี โดยด้านขวาของภาพมีเรือใบที่จอดอยู่สองลำ ซึ่งใช้สีชมพู เขียว น้ำเงิน และสีเหลืองเล็กน้อย ส่วนด้านซ้ายของภาพมีเงาของอาคารและสิ่งก่อสร้างที่ใช้สีฟ้า แดง ส้ม และสีม่วงในปริมาณที่เล็กน้อยแต่เข้ม ดูฟีสร้างความกลมกลืนของภาพในเรื่องการใช้เส้น เป็นเส้นที่เกิดจากโครงสร้างของอาคาร สิ่งก่อสร้างที่มีลักษณะการจัดวางอยู่เรียงกันในแนวที่ขนานระหว่างท้องฟ้ากับทะเลให้เห็นได้ชัดเจนในภาพ Old Houses Along the Honfler Basin นี้ เห็นได้ว่า เป็นการใช้แนวเส้นตรงด้านตั้งจะวางสลับกันไปกับทางด้านขวาของภาพ แนวเส้นตั้งของอาคารและยอดแหลมของอาคารจะขนานกับเสากระโดงเรือและเงาของอาคารที่สะท้อนให้เห็นในพื้นน้ำ บริเวณด้านบนของภาพเป็นอาคารที่มีลักษณะจัดวางเรียงขนานกัน ทำให้เส้นในแนวนอนขนานกันระหว่างตัวอาคารที่แบ่งเป็นหลังๆ แต่เรียงซ้อนกันกับเนวเส้นของทางเดินที่อยู่ด้านหน้าของอาคาร นอกจากนี้ยังมีการแต่งแต้มด้วยน้ำหนักของภาพ

ด้วยการให้ความรู้สึกว่าเป็นประดู หน้าต่าง คน และรถเทียมม้าที่อยู่ในระยะไกลออกไป และจากข้อมูลสรุปได้ว่า การจัดโครงสร้างในภาพ Old Houses Along the Honfler Basin จัดอยู่ในประเภทการจัดโครงสร้างที่น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ โดยที่ดูฟีได้คำนึงถึงจังหวะของการจัดโครงสร้างที่ประสานสัมพันธ์ทำให้ภาพดูมีความกลมกลืนกัน

5.1.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ Old Houses Along the Honfler Basin จัดอยู่ในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กัน จะเห็นได้ว่าดูฟีได้นำกลวิธีการระบายสีมาใช้ให้เหมาะสมกับการใช้สีในภาพ กล่าวคือ การระบายสีของดูฟีไม่ได้มุ่งเน้นที่จะระบายสีให้เกิดความเหมือนจริงตามธรรมชาติด้วยการใช้แปรงพู่กันระบายให้เกิดรอยแปรงอย่างรวดเร็ว เป็นการระบายเสร็จทันที ในลักษณะการระบายสีมีทั้งแนวพู่กันทางตรงดูจากเสากระโดงเรือ อาคาร และสิ่งก่อสร้าง รวมทั้งเงาสะท้อนของพื้นน้ำ โดยใช้พู่กันปัดขึ้นลงสลับกันไปมา ขณะที่แนวพู่กันของพื้นชายหาดและบริเวณถนนที่อยู่ด้านหน้าของอาคารสิ่งก่อสร้างจะใช้พู่กันระบายสีตามแนวนอนสลับกัน นอกจากนี้มีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน เป็นการระบายสีลงโดยตรงกับพื้นรองรับ ซึ่งต่างกับกรรมวิธีการระบายสีลงเป็นชั้น เช่น การระบายสีรองพื้นไปก่อน แล้วใช้สีค่อนข้างใสเคลือบชั้นบน และการระบายสีลงบริเวณใดๆ สีนั้นก็คือ สีที่ปรากฏบนผลงานที่สำเร็จแล้ว ในภาพ Old Houses Along the Honfler Basin นี้จะมีรอยแปรงพู่กันทั่วทั้งภาพ เช่น ท้องฟ้า อาคาร และสิ่งก่อสร้าง เงาที่สะท้อนในพื้นน้ำและบริเวณชายหาด ในขณะเดียวกันภาพคนและรถเทียมม้าที่กำลังเคลื่อนไหวด้วยรอยแปรงที่รวดเร็ว Ferrier ได้แสดงทรรศนะกลวิธีการระบายสีภาพนี้ไว้ว่า "ในขณะที่วลามิงค์ใช้เวลาช่วงฤดูร้อนของปี 1906 ทำงานที่ Chatou ฟริสซ์และบราคได้ไปอยู่ที่ Antwerp ส่วนดูฟีและมาเกต์อยู่บริเวณ Trouville, Honfleur, Suinte Adresse และ Le Havre จากปี 1901 ถึงปี 1904 ดูฟีได้ใช้เวลาฤดูร้อนวาดรูปเกี่ยวกับชายหาดและทิวทัศน์ทะเล แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงการระบายสีในรูปแบบที่กลมกลืน ในปี ค.ศ. 1904 มีเนื้อหาที่เหมือนกันมีลักษณะของการระบายสีแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ และในปี ค.ศ. 1906 ดูฟีได้เริ่มต้นเปลี่ยนแปลงลักษณะงานของเขาด้วยภาพที่ออกมามีสีสันและสดใส มีการระบายสีที่รุนแรงฉับไวและกล้าตัดสินใจมากกว่าผลงานที่ผ่านมา" (Ferrier. 1989. 96)

5.2 ผลงานภาพ The Terrace on the Beach



The Terrace on the Beach. Oil on canvas, 46 x 55 cm, 1906

5.2.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดในภาพ The Terrace on the Beach เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจากการบันทึกธรรมชาติ เป็นทิวทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับชายหาดที่เป็นสวนสาธารณะที่อยู่ริมทะเลแถบเมือง Le Havre หรือแถบ Saint-Adresse เพื่อที่จะเขียนรูปกับมาเกต์ ถ้าย้อนกลับไปศึกษางานดูฟีในช่วง ค.ศ. 1901 – ปี ค.ศ. 1904 ก่อนหน้าดูฟีได้รับอิทธิพลแนวความคิดจากอิมเพรสชั่นนิสม์ ต่อมามีแนวความคิดคล้ายกับมาติสส์ในระยะแรกๆ ที่เขาได้สร้างร่วมมาเกต์และเข้าร่วมกลุ่มโฟวิสม์ ดังนั้น ที่มาของแนวความคิดของดูฟีในภาพ The Terrace on the Beach ยังมีการรับอิทธิพลดังกล่าวปรากฏให้เห็น และในประเด็นนี้ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศเกี่ยวกับที่มาของแนวความคิดในภาพนี้ว่า “ดูฟีมีความสามารถในการสร้างรูปทรง และตัดทอนเปลี่ยนแปลงได้อย่างกลมกลืน เขาได้รับแนวความคิดมาจากมาติสส์ให้รู้จักผลงานตามแนวความคิดของเซซานน์ ในเรื่องของรูปทรงและอากาศ และหันมาใช้หลักของโฟวิสม์ ซึ่งมีแนวความคิดที่สอดคล้องกับรูปแบบและแนวความคิดของดูฟีที่จะผสมผสานได้อย่างดี (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์. 2542) ในประเด็นเดียวกันนี้ โกสุม สายใจ ได้แสดง

ทรรศนะเกี่ยวกับที่มาของแนวความคิดภาพนี้ไว้ว่า "ในปี ค.ศ. 1906 ผลงานของดูฟีเริ่มเปลี่ยนแปลงไม่เหมือนหลายๆ ภาพที่ได้รับอิทธิพลของลัทธิประทับใจ เป็นการค้นหาแนวความคิดที่มีความชัดเจนในเรื่องของการใช้สีที่ได้รับการพัฒนาขึ้นท่ามกลางความสับสนที่เขาได้รับมาทั้งหมด ซึ่งดูฟีแสดงออกอย่างอิสระ" (โกสุม สายใจ. สัมภาษณ์. 2542) และจากสองทรรศนะที่กล่าวมาข้างต้นทำให้เชื่อได้ว่าภาพ The Terrace on the Beach เป็นที่มาของแนวความคิดประเภทที่เกี่ยวข้องกับทิวทัศน์ที่อยู่ริมชายหาด โดยการนำแนวความคิดเรื่องสีมาถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานของดูฟี

5.2.2 เนื้อหาของภาพ

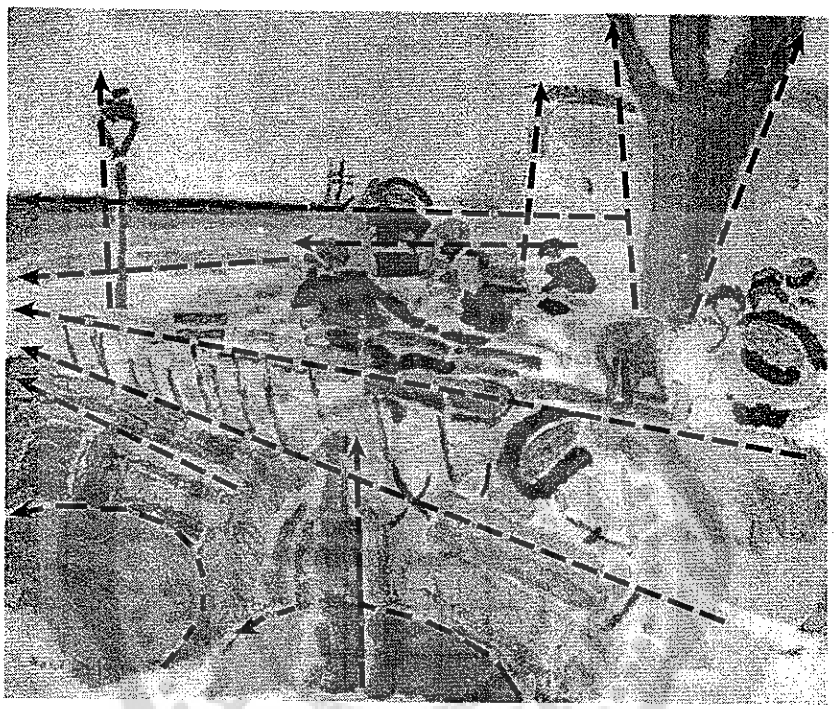
ภาพ The Terrace on the Beach เป็นผลงานที่มีเนื้อหาในประเภทภาพทิวทัศน์ทะเลที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ของส่วนที่ลาดและเป็นเนินในสวนสาธารณะที่อยู่ริมชายหาดแถบเมือง Le Havre หรือแถบ Sainte-Adresse ดูฟีนำเนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเลมาสร้างงานคล้ายๆ กันหลายภาพ และในภาพนี้ดูฟีได้ยกมุมมองเกี่ยวกับการพักผ่อนของผู้คนที่มักจะพากันมาบริเวณนี้ในฤดูร้อน สังเกตจากกลุ่มผู้คนที่อยู่ทางด้านขวาของภาพเป็นการนำเสนอชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในสมัยนั้น วีรวรรณ มณี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเนื้อหาในภาพนี้ไว้ว่า "เป็นการบันทึกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในขณะนั้น ซึ่งเกี่ยวกับฤดูกาลเป็นการแสดงออกทางเนื้อหาในรูปแบบที่คล้ายคลึงกันกับมาเกต์ที่ได้ร่วมกันทำงานกันก่อนหน้านี้ ดูฟีเป็นศิลปินที่มีผลงานในระยะสั้นๆ แต่ให้ความสนใจในการใช้สีโดยเฉพาะคุณลักษณะของสี" (วีรวรรณ มณี. สัมภาษณ์. 2542) ในขณะที่อัศนีย์ ชูอรุณ ได้กล่าวถึงเนื้อหาของภาพนี้ไว้ว่า "เป็นเนื้อหาที่มีลักษณะคล้ายกับมาเกต์ เขาเริ่มต้นด้วยการชื่นชอบงานลัทธิประทับใจและเข้ากลุ่มกับบราค ผลงานบางภาพของเขามีเนื้อหาที่เป็นทิวทัศน์มีรูปแบบไปทางคิวบิสม์ และให้ความสำคัญในเรื่องสี" (อัศนีย์ ชูอรุณ. สัมภาษณ์. 2542) จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นทำให้พอที่จะกล่าวได้ว่าภาพ The Terrace on the Beach เป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับทิวทัศน์ริมชายหาด ซึ่งเป็นการนำเสนอชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในขณะนั้น ที่ดูฟีได้แสดงออกให้เห็น ทำให้มีบรรยากาศในภาพลักษณะที่ดูสดใส

5.2.3 กลวิธีการนำเสนอ

5.2.3.1 การใช้สี

ภาพ The Terrace on the Beach เป็นการใช้สีกลมกลืนกันในลักษณะวิธีการใช้ความกลมกลืนของสีใกล้เคียงกันตามหลักทฤษฎีของเชฟเริล กล่าวคือ ในภาพจะเห็นได้ว่ามีสีชมพู สีแดง สีส้ม สีเหลือง สีเขียว และสีน้ำเงินอมม่วง โดยมีสีน้ำเงินอมม่วงอยู่ในระยะไกลสุดจะเห็นเป็นพื้นน้ำที่มีทางด้านซ้ายของภาพ ส่วนท้องฟ้าดูฟีจะใช้สีเหลืองระบายคลุมทั้งหมดไว้ และโยงไปบริเวณกลางภาพ โดยปล่อยเนื้อหาของผืนผ้าใบไว้ให้เห็นระหว่างผืนกระดานที่มีสีเขียว สีชมพู และสีเหลือง ของม้านั่งยาวและกลุ่มผู้คน ทำให้เกิดน้ำหนักโดยการใช้สีแดงและสีดำให้มีน้ำหนักติดกับฉากหลังมากขึ้น ด้านล่างของภาพเป็นโต๊ะกลมและมีขวดตั้งอยู่ด้วยการใช้สีเขียวที่ตัดกับสีส้มที่เป็นพื้นชายหาด สีทุกสีที่ดูฟีใช้จะเห็นได้ทันทีว่ามีความสว่างสดใส เหมือนกับมีแสงสีขาวคลุมอยู่ทั้งภาพ ถึงแม้ว่าจะมีข้อจำกัดในเรื่องของการใช้สี เมื่อเปรียบเทียบกับผลงานในกับศิลปินลัทธิเดียวกัน ซึ่งดูฟีไม่ได้ต้องการที่จะทำให้เหมือนจริง ในผลงานของเขา โกสุม สายใจ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการใช้สีในภาพนี้ว่า "ดูฟีสามารถถ่ายทอดความสดใส รื่นเริง และบรรยากาศในฤดูร้อนด้วยการประสานกันของสีเขียว ชมพูและเหลือง

เน้นรายละเอียดของฉากมากขึ้น ด้วยการใช้สีแดงและสีดำมาเป็นจุดเด่นของภาพ" (โกสุม สายใจ. สัมภาษณ์. 2542) และจากข้อมูลข้างต้นทำให้เชื่อการใช้สีในภาพ The Terrace on the Beach เป็นการใช้สีที่จัดอยู่ในประเภทสีกลมกลืนกัน โดยมีสีน้ำเงินอมม่วงที่ใช้เป็นสีของน้ำทะเลที่อยู่ในระยะไกลๆ และจะใช้สีแดงและดำตรงกลางภาพ ทำให้เกิดน้ำหนักของภาภาพและมีบรรยากาศที่สอดคล้องกับเนื้อหาที่ดูฟีได้พบเห็น



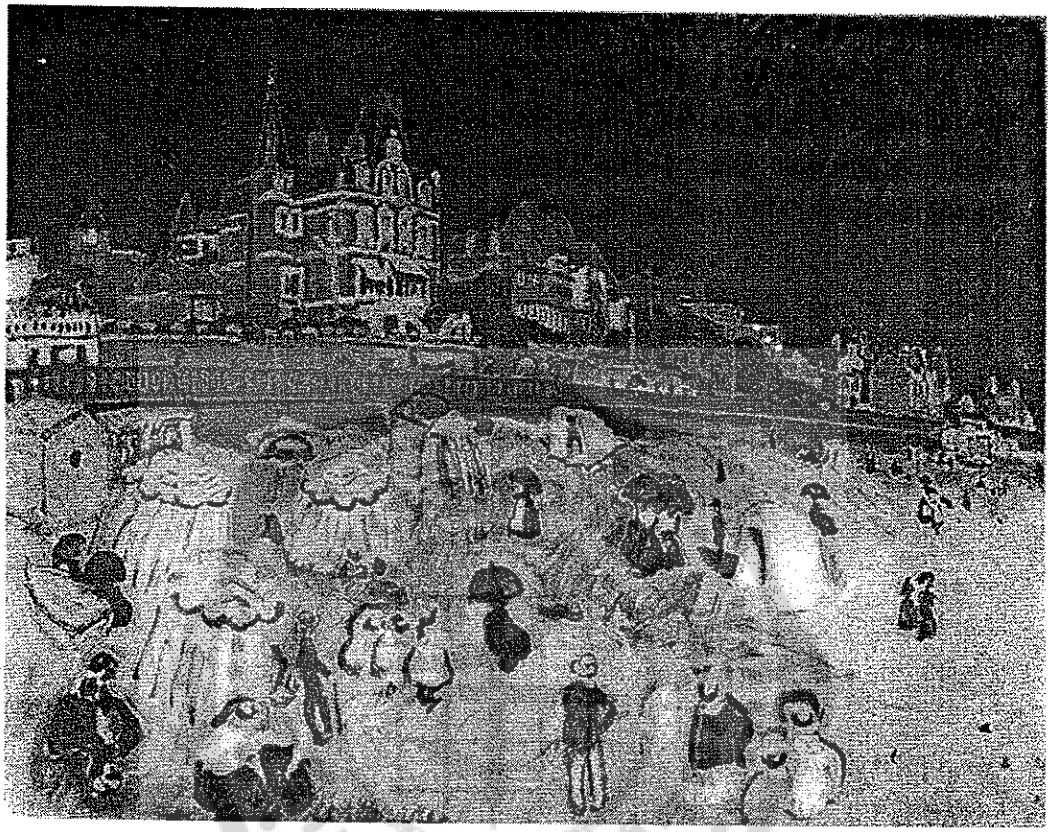
5.2.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

การจัดโครงสร้างในภาพ The Terrace on the Beach เป็นการจัดโครงสร้างของภาพในประเภทที่มีน้ำหนักอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ เป็นวิธีการจัดแบบดุลยภาพแบบซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน เป็นวิธีการสร้างดุลยภาพที่เกิดน้ำหนักมากกว่ารูปทรง จากในภาพจะเห็นว่าทางขวาของภาพมีต้นไม้สามต้นและมีขนาดโตกว่าเสาของโคมไฟที่อยู่ทางด้านซ้ายมือ ส่วนที่อยู่ตรงกลางภาพจะแสดงน้ำหนักของกลุ่มคนที่มาพักผ่อน ซึ่งเป็นน้ำหนักที่แตกต่างกับฉากหลังทำให้เกิดน้ำหนักของภาพ ถัดลงมาเป็นการจัดวางรูปทรงที่เป็นโต๊ะและเก้าอี้รวมถึงม้านั่งที่อยู่บริเวณใกล้กัน และด้านขวาล่างของภาพจะสังเกตเห็นดูฟีได้จัดให้คนสวมหมากนั่งอยู่ใกล้กันกับขวดที่วางอยู่บนโต๊ะกลม อยู่ตรงกลางด้านล่างของภาพ ทำให้เกิดการถ่วงดุลยภาพกันด้วยความรู้สึกนับได้ว่า เป็นการจัดจุดรวมสายตาไว้ที่กลางภาพ ส่วนโครงสร้างและแนวเส้นที่ดูฟีได้ใช้ในภาพเป็นการนำแนวเส้นที่ขนานกันมาใช้ สังเกตจากแนวของพนักพิงที่เป็นม้านั่งและเก้าอี้จะขนานกันไป ในขณะที่แนวเส้นของท้องฟ้าขนานกับแนวเส้นของน้ำทะเลซึ่งขัดแย้งกัน ส่วนแนวเส้นที่ตั้งฉากระหว่างเสาของโคมไฟกับต้นไม้เป็นแนวเส้นที่เป็นการเชื่อมระหว่างเนื้อหาของภาพที่อยู่ด้านบนกับเนื้อหาที่อยู่ด้านล่างสัมพันธ์กัน จากการวิเคราะห์การจัดโครงสร้างในภาพ Terrace on the Beach ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการจัดโครงสร้างของภาพที่มีน้ำหนักอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพในลักษณะการสร้างดุลภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน แต่จะเป็นการถ่วงน้ำหนักของสีทางด้านความรู้สึก

5.2.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ The Terrace on the Beach เป็นกลวิธีในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กัน เป็นภาพที่นำกลวิธีการระบายแบบเสร็จทันที โดยทิ้งรอยแปรงและเป็นการระบายที่มีลักษณะกับภาพแรก ซึ่งในภาพนี้ไม่เน้นให้มีรายละเอียด สังเกตจากลักษณะของรอยแปรงที่ค่อนข้างฉับไว กล่าวคือ แนวของพู่กันของชายหาดจะปิดไปในแนวนอนและขนานกับเก้าอี้และม้านั่น ซึ่งขัดแย้งกับแนวของพู่กันที่ระบายบริเวณพื้นน้ำทะเลและท้องฟ้า ส่วนแนวของพู่กันที่ประสานกันเป็นแนวพู่กันที่ปัดขึ้นและลงจากต้นไม้ด้านขวาของภาพ ขวดที่วางอยู่บนโต๊ะและเสาโคมไฟที่อยู่ด้านซ้ายของภาพ นอกจากกลวิธีการระบายสีแบบเสร็จทันทีโดยที่ไม่เกลี่ยสี ยังมีการแตะแต้มสีให้เกิดน้ำหนักที่แตกต่างกันทำให้ภาพน่าสนใจและเป็นจุดสนใจของภาพในลักษณะที่กล่าวมานับได้ว่า ดูฟีได้เลือกใช้ให้เหมาะสมกับขนาดของภาพ รวมทั้งสัมพันธ์กับเวลาที่ใช้ในการสร้างงานของเขา และจากข้อมูลกลวิธีการระบายสีในภาพ The Terrace on the Beach ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีกลวิธีการระบายสีในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงพู่กันที่มีลักษณะกลมกลืนประสานสัมพันธ์กัน โกสุม สายใจ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับกลวิธีการระบายสีในภาพนี้ว่า “ผลงานของดูฟีเริ่มเปลี่ยนแปลงในปี ค.ศ. 1905 แสดงให้เห็นถึง การใช้เส้นและทีแปรงแบบเซซานน์ในลักษณะที่นำมาในความเด่นชัดของสี ดังนั้น กลวิธีการระบายสีของดูฟีบางครั้งก็ดูเป็นงานภาพร่างด้วยการใช้ทีแปรงสเก็ตช์ โดยใช้สีที่เหลวมากขึ้นในรูปแบบลัทธิประทับใจและใช้เทคนิคผสมผสานแบบของมาติสส์ ดังนั้นเขาจึงไม่สามารถจะนำเสนอกลวิธีทุกอย่างไปใช้ในงานได้หมด และในกลุ่มของการใช้สีที่มีลักษณะแบบเบาสบายเช่นนี้ได้รับการพัฒนาในปี ค.ศ. 1906 (โกสุม สายใจ. สัมภาษณ์. 2542)

5.3 ผลงานภาพ The Beach at Le Havre



The Beach at Le Havre. Oil on canvas, 76 x 97 cm, 1906

5.3.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดในภาพ The Beach at Le Havre เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจัดอยู่ในประเภทภาพทิวทัศน์ทะเล กล่าวคือ ภาพนี้ถูกสร้างขึ้นในเวลาที่ใกล้เคียงกันกับภาพ The Beach at Sainte-Adresse ซึ่งไม่แปลกอะไรที่ดูฟีกับมาเกต์ได้เดินทางไปยังเมือง Normandy เพื่อที่จะเขียนรูปเกี่ยวกับชายหาดของ Le Havre ดูฟีได้รับอิทธิพลแนวความคิดและการเขียนภาพแบบลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ และได้รับอิทธิพลจากเซซานน์ โดยเฉพาะแนวความคิดเรื่องสีที่มีความสัมพันธ์กับความรู้สึกที่ได้แสดงออก ด้วยเหตุนี้เองภาพ The Beach at Le Havre ของดูฟี และภาพ The Beach at Sainte-Adresse มีลักษณะคล้ายกับงานของอิมเพรสชั่นนิสม์อยู่ ดูฟีต้องการสร้างให้มีแนวความคิดให้ผลงานของเขาดูเคลื่อนไหว ลื่นไหล โดยใช้คำแนะนำจากมาติสส์ใน ค.ศ. 1903 พร้อมกับดูฟีแสดงให้เห็นถึงแนวความคิดที่แตกต่างไปจากเดิม ด้วยการจัดโครงสร้างของภาพที่ดูสนุกสนาน ใช้สีที่มีบรรยากาศสดใสต่างไปจากเดิม ด้วยการจัดโครงสร้างของภาพที่ดูสนุกสนาน ใช้สีที่มีบรรยากาศสดใสทำให้ทัศนียภาพมีความอิสระในเรื่องของการใช้สีมากขึ้น วีรวรรณ มณี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับผลงานของดูฟีในภาพนี้ไว้ว่า “เป็นภาพที่ดูฟีเขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1906 พร้อมกันกับมาเกต์และมีระยะเวลาใกล้เคียงกันกับรูป

Fair at Le Havre โดยรวมแล้วดูฟีมีลักษณะการเขียนภาพที่มีลักษณะคล้ายๆ กันหลายภาพ โดยทำให้มี 2 บทบาท ควบคู่กันไป สีประสานกับโครงสร้างของภาพขึ้นและสีก็แสดงความรู้สึกออกมา ดูฟีเน้นการแสดงออกทางอารมณ์ด้วยสีซึ่งสะท้อนออกมาในปี ค.ศ. 1908 ดูฟีได้นำเสนอมุมมองเกี่ยวกับความเป็นอยู่ของผู้คนในยุคสมัยนั้น ทั้งสองภาพได้รับอิทธิพลจากลัทธิประทับใจ เช่น Monet's 1860 วาดรูปเมือง เมื่อดูแล้วจะเห็นความแตกต่างจากภาพที่เคยเขียนมาก่อนหน้านั้น" (วีรวรรณ มณี. สัมภาษณ์. 2542) จากข้อมูลที่มาของแนวความคิดในภาพ The Beach at Le Havre ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นที่มาของแนวความคิดที่เกี่ยวข้องกับทิวทัศน์ทะเล โดยการนำแนวความคิดโครงสร้างของสีมาใช้สีในงานจิตรกรรมของดูฟี

5.3.2 เนื้อหาของภาพ

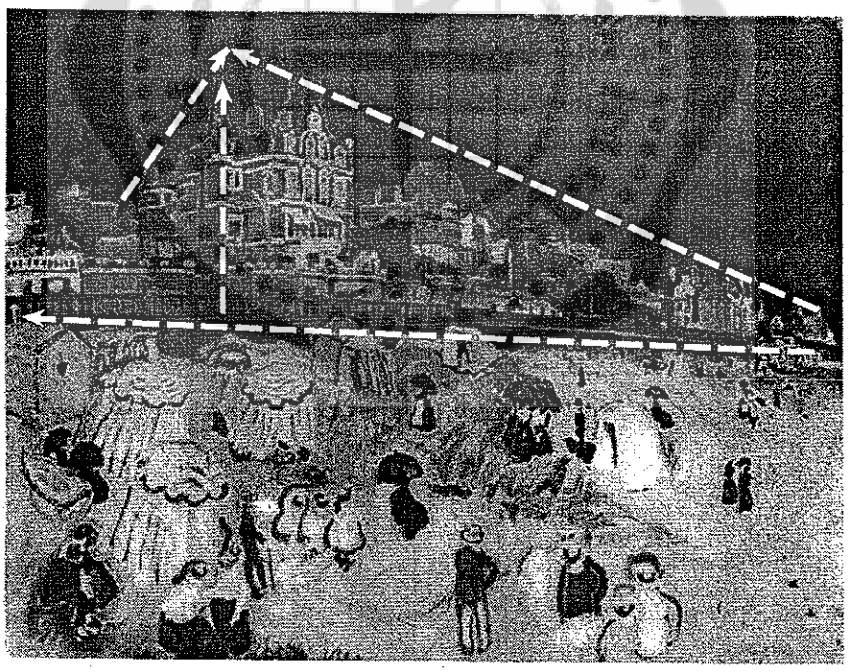
ภาพ The Beach at Le Havre เป็นผลงานที่มีเนื้อหาในประเภทภาพทิวทัศน์ทะเล ดูฟีได้บันทึกเหตุการณ์บริเวณชายหาดที่ Le Havre มีอาณาเขตติดต่อ Sainte-Adresse ซึ่งชายหาดแห่งนี้มีลักษณะเป็นรูปโค้งวงกลม และมีชื่อเสียงเนื่องจากเป็นจุดหมายปลายทางของศิลปิน มักจะมีภาพวาดที่คนคลั่งไคล้ในอดีต Eugene Boudin J.P. Jongking และ Clade Monet ที่อยู่ท่ามกลางศิลปินในช่วงศตวรรษที่ 19 ส่วนใหญ่จะวาดภาพแบบลักษณะของโปสเตอร์ที่มีภาพภาพเกี่ยวกับเมือง และมีเนื้อหาเกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล ภาพทิวทัศน์ The beach at Le Havre ซึ่งคล้ายคลึงกับฉากหลายฉากของมาเกต์เป็นภาพที่เกี่ยวกับชีวิตของผู้คนยุคสมัยนั้น ดูฟีได้รับอิทธิพลจากลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ เช่น Monet's 1860 S. วาดรูปเมือง ดูฟีนำเสนอเนื้อหาโดยได้ยึดมุมที่มีการเคลื่อนไหวบริเวณชายฝั่งที่เป็นบ้านแบบ Cabanas มีรั้วที่ยาว มีร่มกันแดดที่ตกแต่งด้วยสีสันที่หลากหลาย หากพิจารณาถึงภาพ The Beach at Sainte-Adresse ของอัลแบร์ต มาเกต์ ที่เขียนขึ้นในปี ค.ศ. 1906 ซึ่งเป็นผลงานที่เขียนพร้อมกับภาพ The Beach at Le Havre ทางด้านเนื้อหาของภาพจึงมีลักษณะฉากหลังที่เป็นภาพทิวทัศน์ทะเล ดูฟีได้แบ่งเป็น 3 ส่วน คือ เริ่มจากส่วนที่อยู่ด้านเป็นชายหาดมีกลุ่มคนที่มาพักผ่อนและได้ให้รายละเอียดกับลักษณะท่าทางของผู้คน เสื้อผ้าที่ผู้คนสวมใส่ ร่มกันแดด ที่หลากหลายสี และส่วนที่เป็นอาคารบ้านเรือนที่ติดกับชายหาด ซึ่งดูฟีไม่ละทิ้งเนื้อหาที่มีรายละเอียดที่มีสะพานที่อยู่ด้านหน้า รถเทียมม้า ธงทิวที่ติด และกลุ่มผู้คนที่เดินอยู่ให้เห็นในระยะไกล รวมทั้งหลังคาหน้าต่างรูปทรงของบ้านเห็นได้ชัดเจนด้วยกลุ่มสีน้ำตาลและสีเหลือง ถัดขึ้นไปในส่วนที่เป็นท้องฟ้าที่มีพื้นที่เท่ากับปริมาณพื้นที่ของชายหาด และจากข้อมูลเนื้อหาของภาพ The Beach at Le Havre ทำให้เชื่อได้ว่า เป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์ทะเลที่ดูฟีได้บันทึกด้วยการสร้างงานจิตรกรรมที่เกี่ยวกับชีวิตของผู้คนในขณะสมัยนั้น โดยเน้นแนวความคิดในการใช้สีที่ประสานสัมพันธ์กับเนื้อหาของภาพได้อย่างสอดคล้อง

5.3.3 กลวิธีการนำเสนอ

5.3.3.1 การใช้สี

จากภาพ The Beach at Le Havre เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะการใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น โดยจะเห็นได้จากการใช้สีของดูฟีที่ใช้ได้อย่างสอดคล้องกับเนื้อหาของภาพ กล่าวคือ การใช้สีให้มีบรรยากาศที่มีลักษณะสนุกสนานร่าเริง ซึ่งแตกต่างจากผลงานภาพที่ผ่านมาด้วยการใช้สีที่สดใสกว่าเดิม ทำให้ดูมีความกลมกลืนและมีน้ำหนักที่ตัดกันมากขึ้น ในส่วนที่เป็นลักษณะการใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น จะเห็นได้จาก

สีของท้องฟ้าที่เข้มตัดกับสีของอาคารที่เป็นโทนสีเหลือง สีส้ม สีน้ำตาล และกลุ่มสีเขียว จนถึงด้านขวาของภาพ และส่วนที่อยู่ตรงกลางภาพ ดูฟีได้ใช้โทนสีขาวผสมสีเทาอมฟ้าปกคลุมทั่วทั้งชายหาดที่มีกลุ่มคนที่กำลังทำกิจกรรมในลักษณะท่าทางที่แตกต่างกันออกไปด้วยร่มกันแดดที่ใช้สีชมพูและสีแดง เสื้อฟ้าที่ผู้คนสวมใส่หลากสี ไม่ว่าจะเป็นสีแดง สีขาว สีน้ำเงิน และกลุ่มสีน้ำตาล ทำให้การใช้สีของดูฟีน่าสนใจ ประเด็นการใช้สีในภาพ The Beach at Le Havre วีรวรรณ มณี ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า "สีน้ำเงินเป็นเพียงสีเดียวเท่านั้นที่ยังคงบุคลิกเฉพาะตัวเอาไว้ได้ ไม่ว่าจะอยู่ในระดับความเข้มใด ไม่ว่าจะทำให้สีน้ำเงินไปถึงจุดที่เข้มที่สุดหรืออ่อนที่สุด มันก็ยังเป็นสีน้ำเงินอยู่เสมอ ในขณะที่สีเหลืองจะคล้ำลงไปในเงาของมันเอง และจะซัดจางหายไปเมื่อถูกทำให้อ่อนลง สีแดงเมื่อถูกทำให้เข้มจะกลายเป็นสีน้ำตาล และเมื่อถูกทำให้เจือจางด้วยสีขาวก็จะไม่เป็นสีแดงอีกต่อไป! แต่จะกลายเป็นสีชมพู" (วีรวรรณ มณี. สัมภาษณ์. 2542) จากข้อมูลในภาพ The Beach at Le Havre เป็นภาพที่ถูกเขียนขึ้นในเวลาที่ใกล้กันกับภาพ The Beach at Sainte-Adresse และภาพ Fair at Havre ดูฟีแสดงการใช้สีที่เด็ดขาดมากขึ้น โดยเฉพาะสีของท้องฟ้าที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ดูฟีกล้าที่จะทำให้เกิดการตัดกันของน้ำหนักระหว่างอาคารบ้านเรือนที่อยู่ฉากกับท้องฟ้าที่เป็นสีน้ำเงินเข้ม ดังนั้น ภาพทิวทัศน์ของดูฟีส่วนใหญ่จะมีฉากหลังคล้ายๆ กันหลายภาพดังที่กล่าวมาแล้ว จากข้อมูลการใช้สีในภาพพอที่จะกล่าวได้ว่าภาพ The Beach at Le Havre เป็นภาพทิวทัศน์ที่มีการใช้สีประเภทกลมกลืนกันในลักษณะการใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น ทำให้ภาพมีลักษณะดูสนุกสนานร่าเริง



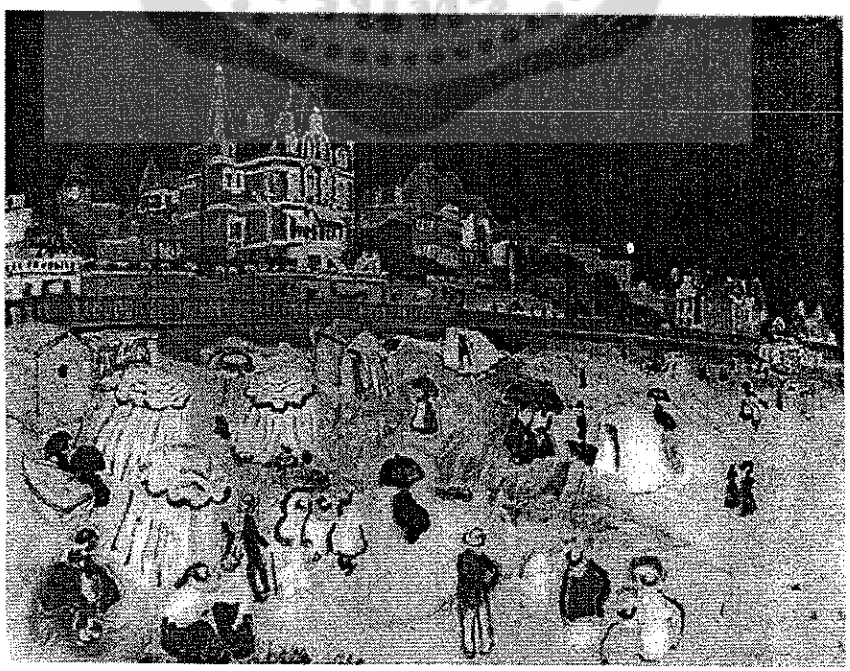
5.3.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

การจัดโครงสร้างในภาพ The Beach at Le Havre เป็นการจัดโครงสร้างของภาพในประเภทที่มีรูปร่างรูปทรงภายในประสานกลมกลืนกัน ซึ่งเป็นวิธีการจัดภาพที่มีการกระจายน้ำหนักให้ดูส่วนบนและส่วนล่างของภาพ กล่าวคือ ในภาพดูฟีจะแบ่งภาพออกเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นชายทะเลด้านหน้าที่อยู่ด้านล่างของภาพ

เป็นแนวเส้นที่ขนานกับสะพาน และทางเดินที่ติดกับอาคารบานเรือนที่อยู่ด้านหลัง ส่วนบนชายหาดเป็นการจัดวางแบบกระจาย โดยกลุ่มคนเดินจะกระจายอยู่ทั่วชายหาดที่อยู่ใกล้ๆ ไปจนถึงกลุ่มคนที่อยู่บนชายหาดในระยะไกลๆ ที่อยู่ด้านขวาของภาพ และด้านบนที่เป็นอาคารจะเป็นแนวเส้นเฉียงเข้าหากันในลักษณะเป็นรูปสามเหลี่ยม ทำให้อาคารบ้านเรือนดูเด่นขึ้น ส่วนบนสุดเป็นท้องฟ้าที่มีสีฟ้าปนน้ำเงินเข้มขึ้นกว่าภาพทุกภาพประกอบการจัดโครงสร้างที่เป็นอาคารที่เป็นฉากหลังกับโดมที่มียอดหลังที่แหลมทำให้ดูเด่นชัดขึ้น ดังนั้น การจัดวางโครงสร้างของภาพ The Beach at Le Havre เป็นลักษณะการจัดภาพที่รวมจุดสายตาไว้ตรงส่วนบนภาพ จากเส้นเฉียงของอาคารที่มาจากซ้ายและขวาทะยานพุ่งมารวมไว้ รวมทั้งกลางภาพที่มีผู้คนเดินอยู่บนชายหาดมีการกระจายน้ำหนักทั่วทั้งภาพ

5.3.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ The Beach at Le Havre เป็นกลวิธีการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กันและบางส่วนระบายเรียบ เป็นการนำกลวิธีการระบายแบบเสร็จทันที โดยทิ้งรอยแปรงซึ่งเป็นกลวิธีที่ใช้กลวิธีเดียวกันกับภาพ Old Houses Along the Honfler และภาพ The Terrace on the Beach ดูจากการระบายสีผู้คนในลักษณะแต้มด้วยสีสันที่สดใส เห็นรอยแปรงไม่ว่าจะเป็นการระบายสีบนร่มกันแดด เสื้อผ้าของผู้คนที่สวมใส่ที่อยู่ในระยะใกล้และระยะที่อยู่ไกลออกไป ขณะเดียวกันแนวพู่กันของชายหาดจะปัดไปในแนวนอนสลับกับการเน้นด้วยเส้น จนทำให้เกิดรายละเอียดและมีความชัดเจนในภาพ จากลักษณะที่กล่าวมานี้นับได้ว่าดูฟีสามารถเลือกวิธีการระบายสีได้เหมาะสมกับเนื้อหาของภาพ ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีกลวิธีการระบายสีในประเภทที่ปล่อยรอยแปรงพู่กันด้วยความรวดเร็วฉับพลัน เป็นภาพที่มีลักษณะดูแล้วเคลื่อนไหวรู้สึกสนุกสนาน Freeman ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการระบายสีภาพนี้ไว้ว่า "ดูฟีในความเป็นจริงแล้วคือ การผสมผสานของสองสิ่งเป็นการผสมสีเรียบๆ บนจานสี และเป็นการระบายสีที่มีการสัมผัสกับบรรยากาศที่ดูสดใส ซึ่งในการระบายสีแบบนี้ ได้รับความสำเร็จในปี 1906 และ 1907 เพราะว่าเทคนิคที่ใช้ไม่รุนแรงมาก ซึ่งตัวแทนจำหน่าย Bertheweill ชื่นชอบงานของดูฟีมาก และได้การต้อนรับอย่างดีจากสาธารณะชน" (Freeman. 1995 : 49)



5.4 ผลงานภาพ Provencal Landscape



Provencal Landscape. Oil on canvas, 79.5 x 153.5 cm, 1907

5.4.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดในภาพ Provencal Landscape เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจัดอยู่ในประเภทภาพทิวทัศน์จากการบันทึกธรรมชาติ เป็นภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวกับภูมิทัศน์ที่แสดงให้เห็นทิวทัศน์ที่กว้างไกล ซึ่งแสดงให้เห็นภาพเดียว การวิเคราะห์ที่มาของแนวความคิดในภาพ Provencal Landscape นั้น เราจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องย้อนกลับไปพิจารณาประวัติของดูฟี เริ่มจาก ค.ศ. 1905 เขาได้ร่วมกับกลุ่มโฟวิสต์ โดยการชักชวนของมาเกต์ และมีมาติสส์คอยให้คำแนะนำเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานในระยะแรกของเขา จึงไม่น่าแปลกใจที่ดูฟีได้รับอิทธิพลแนวความคิดจากมาติสส์ ในการถ่ายทอดภาพทิวทัศน์ที่มีลักษณะคล้ายกับผลงานของมาติสส์ในปี 1905 คือ ภาพ View of Collioure เป็นภาพที่ได้มีที่มาแนวของความคิดเกี่ยวกับเมืองๆ หนึ่งในช่วงฤดูร้อน ค.ศ. 1907 ถือเป็นการยืนยันถึงที่มาของแนวความคิดของดูฟีอย่างชัดเจนว่า เขาต้องการถ่ายทอดความรู้สึกต่อธรรมชาติที่เป็นภูมิทัศน์เมืองต่างๆ ด้วยแนวความคิดของลัทธิโฟวิสม์อย่างเห็นได้ชัด จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า ที่มาของแนวความคิดของดูฟีนั้นยังมีอิทธิพลของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์และมาติสส์ ซึ่งผลงานที่ปรากฏในภาพ Provencal Landscape เป็นการแสดงแนวความคิดในการใช้สีที่นุ่มนวลขึ้นและไม่ใช่เรื่องปกติที่ดูฟีที่จะสร้างงานให้มีขนาดใหญ่เป็นแบบ Panorama เขาได้เปลี่ยนแปลงรูปแบบของเขาในช่วงเวลาที่ได้รับแนวความคิดแบบโฟวิสม์มากที่สุด Freeman ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเที่มาของแนวความคิดในภาพนี้ว่า "ขณะที่ยุคของโฟวิสม์เริ่มเข้ามามีบทบาทและใกล้เข้ามาในกรณีของดูฟี ระหว่างปี 1907 เขาเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงแนวความคิดในการใช้สีของเขาด้วยการวาดภาพเป็นแบบรูปวิวพาโนราม่าของ Provence บางทีก็วาดภาพใกล้กับ Martihues เป็นสถานที่ใกล้ๆ เข้าในช่วงฤดูร้อนและช่วงแรกของฤดูใบไม้ร่วงในปี 1907" (Freeman. 1995 : 49)

5.4.2 เนื้อหาของภาพ

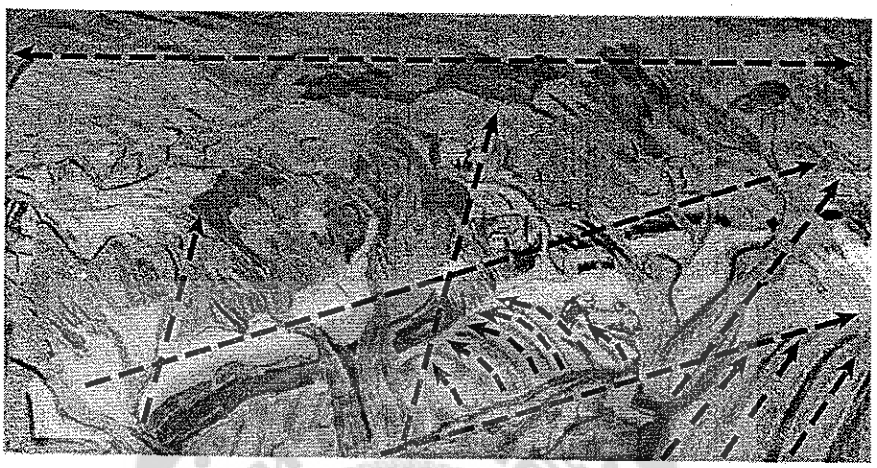
เนื้อหาของภาพ Provencal Landscape เป็นภาพที่มีเนื้อหาประเภท ภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวกับทิวทัศน์เมืองๆ หนึ่งที่ประกอบไปด้วยภูเขา ต้นไม้ แม่น้ำ และกลุ่มบ้านเรือนเล็กๆ ที่อยู่ไกลออกไป แสดงให้เห็นถึงส่วนดีและพิเศษของรายละเอียดของเนื้อหาที่เป็นแบบพาโนราม่า เริ่มจากภูเขาที่มีลักษณะสลับซับซ้อน จะสังเกตได้ว่าเป็นภูเขาที่ไม่สูงมากมีกลุ่มผู้คนกำลังทำงาน ซึ่งมีลักษณะเป็นทิวแถวมีต้นไม้ขึ้นสลับกันในภาพด้านล่างและส่วนที่ไกลออกไป ตรงกลางภาพมีแม่น้ำไหลผ่าน กลางฉากของภาพถัดขึ้นไปเป็นพื้นที่ราบและมีบ้านเรือนอยู่เป็นระยะไปจนถึงทิวเขาที่สูงเป็นส่วนที่ติดกับขอบฟ้า แสดงให้เห็นพื้นที่ของท้องฟ้าอยู่ในสัดส่วนที่น้อยมาก ดังนั้น ดูฟีไม่ได้ให้รายละเอียดของเนื้อหาแต่จะแสดงออกอย่างคร่าวๆ ด้วยโทนสีที่นุ่มนวล ทำให้เกิดความกลมกลืนของโทนสีที่อยู่ในอิทธิพลที่เทาอมม่วง หากพิจารณาในภาพจะเห็นได้ว่าเนื้อหาของภาพส่วนใหญ่ล้วนแล้วเป็นการระบายถึงฤดูกาลด้วยรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลมาจากลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ที่ได้ศึกษามาก่อนหน้านี้ โดยทั่วไปแล้วดูฟีสนใจเนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ ทะเล ทิวทัศน์ตามแถบชานเมืองรวมไปถึงทิวทัศน์ที่มีภูเขาและแม่น้ำ ด้วยเหตุนี้เองภาพทิวทัศน์ Provencal Landscape ที่ดูฟีได้สร้างขึ้นในปี 1907 ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์แถบชานเมือง

5.4.3 กลวิธีการนำเสนอ

5.4.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพ Provencal Landscape เป็นการใช้สีตัดกันในลักษณะของความกลมกลืนของสีตรงกันข้าม โดยการตัดกันตามทฤษฎีสัมพันธ์ของเชฟเริล กล่าวไว้ว่า สีตรงข้ามหรือสีตัดกันต่างก็ผลักดันความเข้ม ของกันและกันให้เด่นชัดยิ่งขึ้น สังเกตจากการใช้สีในภาพ Provencal Landscape จะเห็นสีส้ม สีเหลือง สีเขียว ส่วนสีตรงกันข้ามในภาพ คือ สีน้ำเงิน สีม่วง และสีชมพู สีของส่วนที่เป็นเนินภูเขาที่ไม่สูงนัก ใช้สีเขียวสลับกับสีส้มเหลืองที่อยู่ด้านขวาของภาพ และจะใช้โทนสีม่วงและสีน้ำเงินลงบนต้นไม้ที่อยู่ด้านล่างของภาพจำนวน 3 ภาพ เขาจะใช้สีคู่ตรงข้ามแยกกันอยู่ในแต่ละพื้นที่ไม่นำมาปนในโทนสีเดียวกัน ภาพจึงดูเหมือนมีการจัดวางสีตรงข้ามเป็นกลุ่ม เป็นที่ และมีปริมาณของสีจำกัดไม่กระจัดกระจาย ทำให้ภาพต้นไม้กับเนินภูเขาต่างก็ผลักดันความเข้มของกันและกันให้เด่นชัดยิ่งขึ้น จัดอยู่ในประเภทการใช้สีตรงกันข้ามในส่งเสริมประสานกัน จะมีสีนอกเหนือจากสีตรงกันข้ามบ้างแต่ไม่เด่นชัดเท่ากับการใช้สีของต้นไม้กับเนินภูเขา รวมทั้งบรรยากาศของท้องฟ้าเป็นบริเวณที่ใช้สีเทาอมม่วงและเทาอมฟ้า และมีสีเหลืองปะปนอยู่เล็กน้อย ซึ่งเป็นน้ำหนักที่อ่อนลงเป็นสีนุ่มนวล ดังในภาพจากกลวิธีการใช้สีที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ทำให้เห็นได้ว่าผลงานภาพ Provencal Landscape เป็นการใช้สีตัดกันในลักษณะของความกลมกลืนของสีตรงกันข้าม สีทุกสีที่ดูฟีใช้นั้นจะดูเป็นการคัดจัดวาง ถึงแม้ภาพที่ปรากฏออกมาเป็นการเขียนที่มิได้ให้ความสำคัญกับความละเอียด หรือคำนึงถึงความเป็นธรรมชาติที่เป็นจริง การใช้สีเช่นนี้นับได้ว่า เป็นกลวิธีการใช้สีที่สอดคล้องกับเนื้อหาและแนวความคิดของภาพ กล่าวคือ ดูฟีต้องการที่จะวาดรูปทิวทัศน์ที่ให้เห็นภูมิทัศน์ที่กว้างไกล อีกทั้งโทนสีที่นำมาใช้จะดูตัดกันแต่จะมีความกลมกลืนด้วยการประสานกันกับกลวิธีการระบายสี ทำให้ภาพดูมีชีวิตชีวามากขึ้น Freeman ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการใช้สีภาพนี้ไว้ว่า "ในปี ค.ศ. 1907 ดูฟี มีการเปลี่ยนแปลงการใช้สีของเขาเริ่มต้นด้วยการใช้สีที่ดูมีอิทธิพล เช่น สีเหลือง เขียว และส้ม ในรูปแบบที่กลายมาเป็นการวาดภาพตามแบบมากกว่าในการใช้สีรูปอนุสาวรีย์ ขณะที่เขา

ใช้สีที่มีความแข็งกล้ามากขึ้นด้วยโทนสีจำนวนมาก ของฤดูใบไม้ร่วงโดยใช้อย่างอิสระบนผืนฟ้าใบ และเปิดเผยถึงโครงสร้างของสีที่มีผลกระทบของสีเหล่านั้น ทำให้ดูมีชีวิตชีวาโดยมีสีน้ำเงินของน้ำในแม่น้ำ ลำต้นของต้นไม้ที่มีสีม่วง สีน้ำเงินและถูกจัดวางในแนวดั้ง" (Freeman. 1995 : 49)



5.4.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

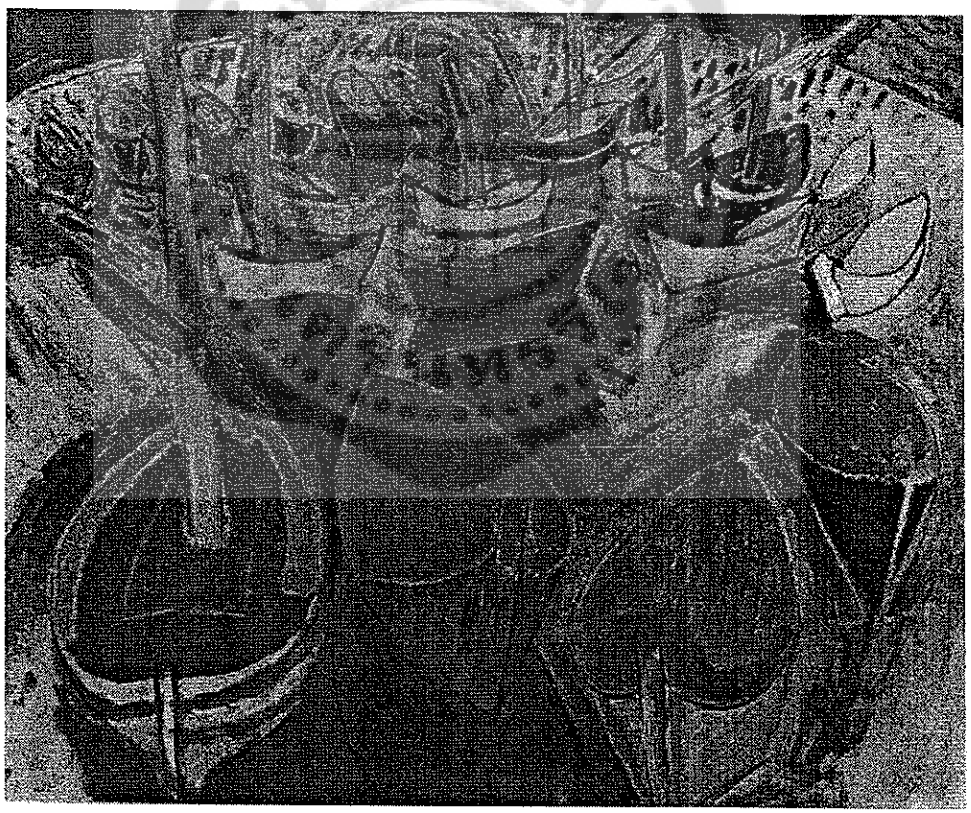
การจัดโครงสร้างในภาพ Provencal Landscape เป็นการจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน ในลักษณะประสานกลมกลืนกัน กล่าวคือ ในภาพดูฟีจะแบ่งการจัดโครงสร้างของภาพออกเป็น 3 ส่วน คือ (1) ส่วนที่เป็นต้นไม้ซึ่งอยู่ด้านหน้ามีการจัดวางเรียงรายกัน จำนวน 3 ต้น มีขนาดแตกต่างกันเริ่มจากทางด้านซ้ายของภาพเป็นต้นไม้ที่อยู่ล่างสุด ถัดมาเป็นต้นไม้ที่อยู่กลางภาพ และต้นไม้ที่จัดวางด้านซ้ายของภาพตามลำดับ (2) ส่วนที่เป็นพื้นที่ของเนินเขาถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ด้วยริ้วรอยการเพาะปลูกที่มีทิศทางขัดแย้งกันและมีแนวเส้นของแม่น้ำที่เป็นแนวเฉียงขึ้นไปทางขวาของภาพ ถัดขึ้นไปเป็นพื้นที่ของเนินเขา มีอาคารบ้านเรือนที่อยู่ในระยะไกลๆ เป็นพื้นที่ที่ทำการเพาะปลูก สังเกตจากริ้วรอยของพื้นดินมีถนนเล็กๆ ตัดผ่าน (3) ส่วนที่เป็นภูเขาและท้องฟ้า จะมีปริมาณพื้นที่น้อยกว่าส่วนอื่นในภาพ แสดงให้เห็นถึงลักษณะของภูมิทัศน์ของเมืองที่อยู่ในระยะไกลๆ จากทิศทางและแนวเส้นของภาพ Provencal Landscape จะเห็นได้ว่า แนวเส้นที่เฉียงของแม่น้ำที่อยู่กลางภาพจะดูกลมกลืนกับพื้นที่ที่ทำการเพาะปลูก สังเกตรอยไถและผู้คนรวมทั้งแนวเส้นที่เป็นกิ่งก้านของต้นไม้ที่ขนานกันไปทั้งทางด้านซ้ายและขวาของภาพ ดังนั้น มุมมองที่ดูฟีได้นำมาจัดโครงสร้างของภาพเป็นมุมมองที่มองจากที่สูง ซึ่งทำให้เห็นภาพทิวทัศน์ที่กว้างไกลดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น เป็นการจัดภาพที่ดูฟีไม่เคยจัดมาก่อน ทำให้งานของเขาดูแปลกไปด้วยต้นไม้จำนวน 3 ต้นที่ปกคลุมอยู่จากข้อมูลข้างต้นทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการจัดโครงสร้างที่มีรูปร่างและรูปทรงภายในผสมผสานกันที่ประสานสัมพันธ์กันอย่างสอดคล้อง นับว่าเป็นการพัฒนาการจัดโครงสร้างที่ทำให้ภาพมีความน่าสนใจ

5.4.3.3 กลวิธีการระบายสี

ภาพ Provencal Landscape ใช้กลวิธีในการระบายสีปล่อยรอยแปรงของพู่กัน มีความคล้ายคลึงกับภาพ The Boats at Martihues เป็นอย่างมาก กล่าวคือ ภาพไม่เน้นรายละเอียดเนื้อสีของภาพถูกแตะแต้มประสานกันอย่างหยาบๆ แต่สามารถให้รายละเอียดของทิวทัศน์ได้อย่างชัดเจน สังเกตจากรอยแปรงในภาพที่

แสดงมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ เป็นแนวพู่กันปัดเฉียงขึ้นไปทางซ้าย ดูจากลำต้นของต้นไม้ที่ใช้แปรงระบายให้เห็นรอยแปรงเป็นสีน้ำเงิน และสีฟ้าอมเทา รวมทั้งแนวภูเขาและท้องฟ้าที่อยู่ในระยะไกลของภาพ ซึ่งแนวพู่กันจะเฉียงไปในแนวเดียวกัน ในส่วนที่เป็นเนินด้านหน้าจะแสดงรอยแปรงเป็นแนวพู่กันสีเขียวสลับสีส้มเหลือง รวมไปถึงแม่น้ำที่อยู่กลางภาพจะเป็นแนวพู่กันเฉียงไปทางขวาขนานกันไป Freeman ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับกลวิธีการระบายสีภาพ Provencal Landscape ไว้ว่า "สำหรับดูฟีแล้วมันไม่ใช่เรื่องปกติเลยที่เขาจะระบายสีด้วยที่แปรงลงบนผืนผ้าใบด้วยขนาดภาพที่ใหญ่และกว้าง และเขาได้บันทึกบทความเกี่ยวกับหลักของการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบการระบายสีของเขา ซึ่งเป็นบทเรียนในช่วงระยะเวลาแบบโฟวิสม์ด้วยการระบายสีที่เป็นอิสระ สีทุกสีจะชุ่มโชกและใช้หลักการระบายสีเพียงเล็กน้อยเท่านั้น" (Freeman. 1995 : 49) จากข้อมูลเบื้องต้นเชื่อได้ว่า ดูฟีได้ใช้กลวิธีการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กัน และระบายให้เสร็จทันทีโดยเกิดรอยที่แปรงหยาบๆ ประกอบกับการใช้สีที่มีความอิสระมากขึ้น โดยที่ไม่ได้เน้นรายละเอียดของภาพ แต่จะบ่งบอกถึงอิทธิพลของการใช้สีที่สดใสทำให้ภาพของดูฟีน่าสนใจ

5.5 ผลงานภาพ The Boats at Martigues



The Boats at Martigues. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1907

5.5.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดในภาพ Provencal Landscape เป็นผลงานที่มีแนวความคิดจากทิวทัศน์ทะเล ซึ่งเกี่ยวกับเรือที่ Martigues กล่าวคือ ที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลานศิลปะของดูฟีนั้น ถ้าเราย้อนพิจารณาถึงการสร้างสรรค์ผลงานเริ่มต้งแต่ปี ค.ศ. 1904 ที่มาเกต์ได้แนะนำให้รู้จักกับมาติสส์และได้รับอิทธิพลที่มีผลต่อที่มาของแนวความคิดตั้งแต่ลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ รวมทั้งกลุ่มเลออาฟร์ที่มีบราคและฟรัสซ์ร่วมอยู่ด้วย ดังนั้นผลงานในช่วงแรกๆ ของเขามักมีลักษณะคล้ายกับมาเกต์ และต่อมาผลงานของเขายังคงพัฒนาขึ้นโดยมีผลงานที่มีทั้งรูปทรงที่เป็นเหลี่ยมซับซ้อนไปจนถึงการใช้สีที่สดใส พร้อมกับรับอิทธิพลแนวความคิดจากเซซานน์ อันเป็นจุดที่ดูฟีรับเอาแนวความคิดที่สอดคล้องกับกลุ่มโฟวิสม์ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1905 ไปจนถึง ค.ศ. 1908 ซึ่งในประเด็นนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงที่มาของแนวความคิดของดูฟีไว้ว่า

> ดูฟีเริ่มต้นเปลี่ยนแปลงลักษณะจิตรกรรมของเขา สีสันให้ความรู้สึกคล้ำลงแสดงถึงอิทธิพลจากผลงานของเซซานน์ในช่วงปลายและสัมพันธ์กับศิลปะบาศนิยมในตอนต้น พร้อมกันนั้นดูฟีได้สร้างสรรค์ภาพพิมพ์แกะไม้และพิมพ์ภาพออกมาด้วยสีสรรค์อันสดใส หลังจากนั้นดูฟีก็ละทิ้งแนวทางศิลปะบาศนิยมของเขาทันที หันไปพัฒนาแนวทางจิตรกรรมในลักษณะตกแต่ง สีสันสดใส และเส้นที่อิสระเสรีของเขาต่อไป โดยภาพรวมจิตรกรรมของดูฟีแสดงออกมาอย่างอิสระเหมือนลีลาของภาพร่างหรูหราและสดชื่นรื่นรมย์ ใช้สีที่โปรงบางบนพื้นสีขาว สดใส คล้ายกระจกสี (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 30)

และในประเด็นเดียวกันนี้กำจร สุนพงษ์ศรีได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับที่มาของแนวความคิดในภาพนี้ว่า "ดูฟีได้พบกับบราคและทำงานร่วมกัน เขาชื่นชมผลงานจิตรกรรมในแนวนิยมโฟสอิมเพรสชั่นนิสม์ และแนวนิยมคิวบิสม์ เขาให้ความสนใจเป็นพิเศษต่อคุณลักษณะของสีแต่ละสี ดูฟี และเพื่อนในกลุ่มโฟวิสม์ ซึ่งรวมไปถึงมาติสส์ (Matisse) และบองนาร์ด (Bonnard) "(กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์. 2542) จากข้อมูลที่มาของแนวความคิดในภาพ The Boats at Martigues ทำให้เชื่อได้ว่า เป็นที่มาของแนวความคิดจากทิวทัศน์ทะเลที่เกี่ยวกับเรือที่ Martigues โดยได้รับอิทธิพลแนวความคิดจากเซซานน์ เป็นรูปแบบที่ซ้ำกันอย่างน้อย 3 ภาพ ที่ดูฟีได้เขียนขึ้นในลักษณะที่คล้ายกันในปี ค.ศ. 1907 เป็นภาพทิวทัศน์ท่าเรือที่มีสีสันสดใส วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า "ดูฟีชื่นชมผลงานจิตรกรรมของโบแดงและเดอราครัวซ์เป็นอย่างมาก เดินทางเข้าสู่กรุงปารีสในปี ค.ศ. 1900 โดยศึกษาในสถาบันศิลปะเอคอล เดส์ โบซาร์ทส ชื่นชอบกับผลงานศิลปะประทับใจ ฟานโก๊ะ และเซซานน์ อีก 3 ปีต่อมา ก็เริ่มแสดงผลงานจิตรกรรมของตนด้วยการเขียนภาพทิวทัศน์ท่าเรือที่สีสันสดใส ในปีถัดมาแนวทางของดูฟีได้ส่งผลให้เข้ากลุ่มกับมาติสส์และศิลปินคนอื่นๆ" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 30)

5.5.2 เนื้อหาของภาพ

ภาพ The Boats at Martigues จัดเป็นเนื้อหาของภาพในประเภท ภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวกับท่าเรือ Martigues เป็นทิวทัศน์ชายทะเลที่มีเรือจอดเรียงอยู่บริเวณชายหาดเป็นจำนวนมาก โดยดูฟีต้องการถ่ายทอดทิวทัศน์ของท่าเรืออยู่ใกล้กับ Provencal มีลักษณะการจัดเนื้อหาของภาพที่เคลื่อนไหว ทำให้เกิดความลดหลั่นด้วยขนาดของเรือที่จอดอยู่ หากพิจารณาเนื้อหาในภาพนี้จะเห็นได้ว่า เป็นการนำเนื้อหาที่มีลักษณะเดิมมาสร้างงานในรูปแบบที่แตกต่างจากเดิม คือ จะเน้นเนื้อหาที่อยู่ในส่วนด้านหน้าของภาพชัดเจนกว่าเนื้อหาที่อยู่

ด้านหลังของภาพ และเนื้อหาในภาพนี้กถูกสร้างขึ้นในราวปลายปี ค.ศ. 1907 ซึ่งนำไปสู่การพัฒนาที่มีการตกแต่งในเรื่องของสีสัน และลดตัดทอนเปลี่ยนแปลงรูปทรงของเนื้อหาให้สอดคล้องกลมกลืน โกสุม สายใจ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับดูฟีไว้ว่า "ดูฟีเป็นศิลปินในกลุ่มโฟวิสม์ที่มีความสำคัญคนหนึ่ง งานของเขาจะเด่นมากในการใช้สีและภาพวิวทิวทัศน์จะนำเสนอเนื้อหาในแง่มุมของธรรมชาติที่เป็นทิวทัศน์ชายทะเล ทิวทัศน์ทะเลและแถบท่าเรือที่จอดเรียงกันอยู่มากมาย เขานับเป็นศิลปินที่มีผลงสานและแนวคิดคล้ายกับมาเกต์ เรื่องราวในภาพจะมีลักษณะคล้ายคลึงกันในเรื่องของสีและเนื้อหา" (โกสุม สายใจ. สัมภาษณ์. 2542) จากข้อมูลทำให้เชื่อได้ว่า เนื้อหาของภาพ The Beach at Martigues จัดเป็นเนื้อหาภาพในประเภทภาพทิวทัศน์ทะเลในลักษณะที่นำเรือมาจัดวางด้วยลักษณะที่นำท่าเรือมาเป็นสื่อถ่ายทอดให้เกิดความรู้สึกที่เขาได้ร่วมกับเหตุการณ์นั้น

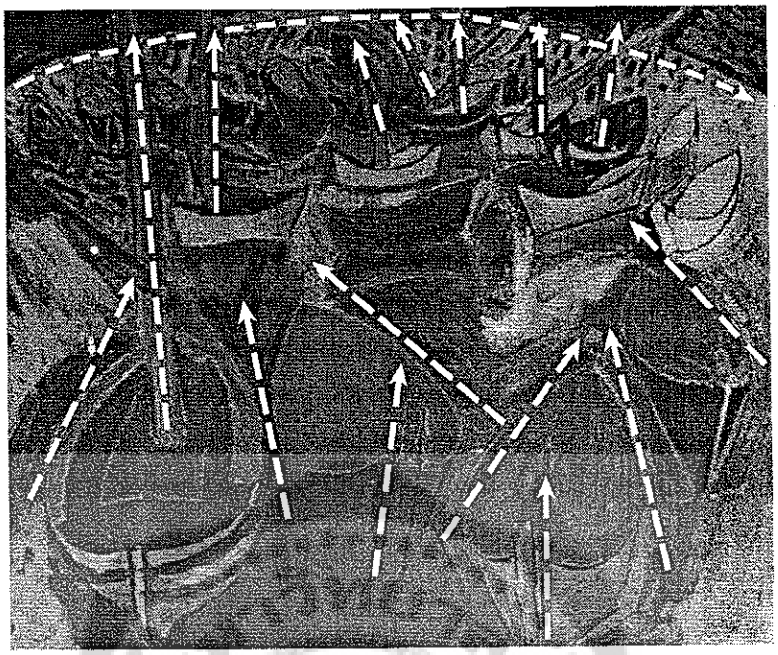
5.5.3 กลวิธีการนำเสนอ

5.5.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพ The Boats at Martigues จัดอยู่ในประเภท การใช้สีตัดกันในลักษณะการใช้สีตรงกันข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน กล่าวคือ เป็นสีที่อยู่ในตำแหน่งตรงกันข้ามในวงจรสี จากในภาพสีที่ดูฟีใช้นั้นส่วนใหญ่จะเป็นโทนสีเขียว สีฟ้าเขียว สีฟ้า โดยจะมีสีส้มแดง ส้มเหลืองใช้ร่วมด้วยในปริมาณที่น้อยกว่า ซึ่งการใช้สีตรงกันข้ามในลักษณะนี้ เป็นวิธีการใช้สีตัดกันในปริมาณที่ต่างกันมาใช้ในภาพเดียวกัน ซึ่งทำให้การใช้สีในภาพมีความรู้สึกตื่นเต้น รุนแรงทางด้านการมองของผู้ดู กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการใช้สีในภาพนี้ไว้ว่า

> ดูฟีได้นำการใช้สีไปสู่จุดสุดยอดโดยเปิดการโจมสีสาธารณชนชาวฝรั่งเศสอย่างกว้างขวาง และไม่ทันตั้งตัวด้วยสีแดงชาดที่ดังแสบแก้วหู และกลุ่มสีเขียว และสีเหลืองที่สว่างโชติช่วง รวมทั้งสีน้ำเงินที่เหลือเชื่อ สีน้ำเงินที่แทบจะไม่มีอยู่ในธรรมชาติ แต่กลับกลายมาเป็นสีโปรดในการวาดภาพทิวทัศน์ของกลุ่มโฟวิสม์ด้วยความเชื่อว่า สีจะต้องถูกใช้ในระดับความเจิดจ้าสูงสุด ดังนั้น การผสมสีที่มีผลให้ลดทอดความสดใสของสีลงจึงถูกถือว่าเป็นสิ่งที่ควรประนาม ผลลัพธ์เห็นได้จากลวดลายบนร่มกันแดด ในภาพทิวทัศน์ถนนของดูฟีจนถึงความกระปรี้กระเปร่าแบบละครในภาพชีวิตของชนชั้นต่ำของดอนเจน (Dongen) พิสูจน์ได้ว่ากลุ่มโฟวิสม์ คือ การระเบิดทางเลือกใหม่ที่ต่อเนื่อง และคือการปลดปล่อยสีสู่อิสระภาพ สิ่งที่พวกเขาได้สร้างสรรค์ระหว่าง ค.ศ. 1904 – 1907 อาจถือได้ว่า เป็นจุดเปิดตัวของศิลปะนามธรรม (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์. 2542)

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ The Boats at Martigues ทำให้เชื่อได้ว่า เป็นภาพที่จัดอยู่ในประเภทการใช้สีตัดกันในลักษณะการใช้สีตรงข้ามกันในประมาณที่ต่างทำให้ภาพมีส่วนส่งเสริมซึ่งกันและกัน นับได้ว่าเป็นอีกรูปแบบหนึ่งของดูฟีที่นำมาใช้ในงานของเขา



5.5.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

การจัดโครงสร้างในภาพ The Boats at Martigues จัดอยู่ในประเภทการจัดโครงสร้างที่น้ำหนักของภาพอยู่จุดศูนย์กลางของภาพ กล่าวคือ จากจุดสนใจในภาพอยู่ที่ภาพของเรือที่ถูกจัดวางเรียงกันเป็นกลุ่มอยู่ตรงกลางภาพ โดยที่มีภาพชายหาดอยู่ด้านซ้ายและภาพทะเลอยู่ด้านขวา ที่มีเรือลำเล็กจอดอยู่ทั้ง 2 ฝั่ง เป็นแนวโค้งครึ่งวงกลมล้อมรอบเรือที่จอดอยู่ด้านล่างของภาพ เสมือนว่าจะเป็นการเคลื่อนไหวของเรือให้เข้าหาฝั่งภาพทิวทัศน์ที่ดูฟีนำมาใช้ทางฉากหลังของภาพนั้น เป็นพื้นที่ของชายหาดจะมีอยู่เพียง 1 ใน 4 ของพื้นที่ทั้งหมดในภาพ การนำเส้นแนวนอนมาใช้เป็นเส้นแบ่งทะเลกับพื้นที่ชายหาดนั้น ดูจะเป็นการช่วยให้ภาพนอกจากมีระยะแล้ว ยังมีส่วนที่ประสานกันกับแนวเส้นที่เกิดจากการจัดวางของเรือที่จอดอยู่ด้านหน้าทั้ง 4 ลำ กล่าวคือ เริ่มจากแนวเส้นของเรือที่จอดอยู่จะขนานกันทั้งหมด นอกจากนี้แนวเส้นของเรือที่ไกลออกไปจะขนานในแนวนอนสลับกับแนวเฉียง และหากพิจารณาถึงเสากระโดงเรือที่มีแนวตั้งฉากกันเป็นแนวดิ่งที่ขนานนำไปสู่การจัดระยะของภาพ เพราะเรือที่ปรากฏในภาพจะเห็นได้ในระยะไกลๆ ที่ไม่ชัดเจน แต่ในขณะที่เรือจอดอยู่ด้านหน้าจะดูเป็นเรือที่มีรายละเอียดมากกว่า สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงการพัฒนาในการจัดภาพอย่างหนึ่งของดูฟี ในการสร้างงานจิตรกรรมที่กล้าหันกลับมาใช้สีสันให้เด็ดขาดกว่าเดิม Freeman ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการจัดโครงสร้างในภาพนี้ไว้ว่า "ดูฟีได้โอนเอียงในการสร้างงานในรูปแบบที่มีโครงสร้าง ในภาพที่มีมุมมองของเขาจะดูคล้ายรูปทรงเรขาคณิต และได้อ้างอิงถึงผลงานที่ใกล้เคียงกับบราคในช่วงระหว่างปี ซึ่งเป็นผลของการเริ่มต้นด้วยวิธีการแบ่งแยกโดยใช้แสงสี ให้มีความเคลื่อนไหว" (Freeman. 1995 : 50) จากข้อมูลข้างต้นทำให้เชื่อได้ว่า เป็นการจัดโครงสร้างของภาพที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ที่จุดศูนย์กลางของภาพ โดยมีการจัดวางของกลุ่มเรือที่มีขนาดแตกต่างกันออกไป ลักษณะการจัดโครงสร้างในภาพนี้เป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของดูฟี

5.5.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพ The Boats at Martigues จัดอยู่ในประเภท ที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กันและการระบายสีที่มีลักษณะเป็นช่อง (บล็อก) กล่าวคือ ในภาพนี้จะเห็นได้ว่าดูฟีได้ใช้กลวิธีการระบายสีที่ให้แต่ละสี

มีพื้นที่จำกัดอยู่ในกรอบ แต่จะทิ้งรอยแปรงพู่กันให้ปรากฏเป็นไปในลักษณะที่ปล่อยรอยแปรงพู่กัน ด้วยแนวที่ปัดเฉียงไปทางด้านซ้ายและขวาไปจนทั่วทั้งภาพ สิ่งที่เห็นได้จากการระบายสีของดูฟีได้ชัดเจน คือ เป็นการเน้นให้เกิดเงาของภาพที่เป็นเรือด้วยสีที่ขรึมและเข้มคล้ายเป็นการเคลือบกระจกใส โดยเฉพาะในส่วนของรอยแปรงพื้นที่ด้านหลังของภาพจะแตะแต้มด้วยรอยแปรงพู่กันสั้นๆ ไปจนถึงขอบของชายหาด กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า "ดูฟีมีความสามารถในการใช้สีที่ลึกซึ้ง รวมทั้งการสร้างรูปทรงให้มีการตัดตอนเปลี่ยนแปลงได้เป็นอย่างดี มีวิธีการระบายสีให้ดูซับซ้อนคล้ายกับการระบายสีบนกระจก ในการวาดภาพของดูฟีในระยะ 10 ปี ที่ผ่านมาได้มีการเปลี่ยนแปลงของเนื้อสีของเขาและเป็นสีที่อยู่ในโทนขรึม ซึ่งเกิดจากการได้มาจากการมองว่ามีความรุนแรงมากขึ้น ในการถ่ายทอดลักษณะรูปทรงแบบคิวบิสม์" (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์. 2542) จากข้อมูลกลวิธีการระบายสีในภาพ The Beach at Martigues ทำให้เชื่อได้ว่า เป็นภาพที่จัดอยู่ในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กันในภาพ และการระบายสีเป็นแบบช่อง ซึ่งเป็นกลวิธีอย่างหนึ่งของดูฟีที่ได้นำมาใช้ในงานของเขา โดยที่ไม่คำนึงถึงความเป็นจริงตามธรรมชาติ และเป็นการพัฒนาผลงานจิตรกรรมของเขาในช่วงเวลานั้น

สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานของดูฟี (Dufy)

1. ที่มาของแนวความคิด

1.1 มุมมองที่มีแนวความคิดเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เป็นทิวทัศน์ทะเล ได้แก่
ผลงานภาพ The Terrace on the Beach
ผลงานภาพ The Beach at Le Havre

1.2 มุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมทิวทัศน์ ที่ประกอบไปด้วยแม่น้ำ ผู้คน สะพาน และสิ่งก่อสร้าง ได้แก่
ผลงานภาพ Old Houses Along the Honfler
ผลงานภาพ Provencal Landscape
ผลงานภาพ The Boats at Martigues

1.3 ไม่ปรากฏผลงานที่มีมุมมองที่มีแนวความคิดเกี่ยวกับอาคารและสิ่งก่อสร้างชัดเจน

ในประเด็นที่มาของแนวความคิดสรุปได้ว่าจากผลงาน 5 ภาพ ของดูฟีเป็นภาพที่มีแนวความคิดในมุมมองที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติสิ่งแวดล้อม เป็นทิวทัศน์ทะเล จำนวน 2 ภาพ และมุมมองที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เป็นทิวทัศน์ที่ประกอบไปด้วยแม่น้ำ ผู้คน สะพาน และสิ่งก่อสร้าง จำนวน 3 ภาพ ไม่ปรากฏผลงานภาพที่เกี่ยวข้องกับอาคารและสิ่งก่อสร้างที่ชัดเจน

2. เนื้อหาของภาพ

2.1 เนื้อหาที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่เป็นทิวทัศน์ทะเล ได้แก่
ผลงานภาพ The Terrace on the Beach

ผลงานภาพ The Beach at Le Havre

2.2 เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่เป็นทิวทัศน์ ที่ประกอบไปด้วยแม่น้ำ ผู้คน สะพาน และสิ่งก่อสร้าง ได้แก่

ผลงานภาพ Old Houses Along the Honfler

ผลงานภาพ Provencal Landscape

ผลงานภาพ The Boats at Martigues

3. กลวิธีการนำเสนอ

3.1 การใช้สี

3.1.1 การใช้สีกลมกลืนกัน ได้แก่

ผลงานภาพ The Terrace on the Beach

3.1.2 การใช้สีตัดกัน ได้แก่

ผลงานภาพ Old Houses Along the Honfler

ผลงานภาพ The Beach at Le Havre

ผลงานภาพ Provencal Landscape

ผลงานภาพ The Boats at Martigues

3.2 การจัดโครงสร้างของภาพ

3.2.1 การจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพอยู่จุดศูนย์กลางของภาพ ได้แก่

ผลงานภาพ The Boats at Martigues

3.2.2 การจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ ได้แก่

ผลงานภาพ Old Houses Along the Honfler

ผลงานภาพ The Beach at Le Havre

ผลงานภาพ The Terrace on the Beach

3.2.3 การจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน ได้แก่

ผลงานภาพ Provencal Landscape

3.3 กลวิธีการระบายสี

3.3.1 การระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กัน ได้แก่

ผลงานภาพ Old Houses Along the Honfler

ผลงานภาพ The Terrace on the Beach

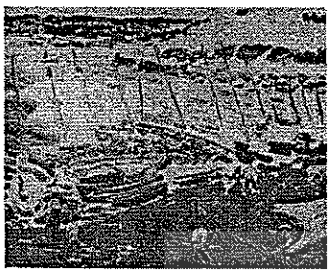
ผลงานภาพ The Beach at Le Havre

ผลงานภาพ Provencal Landscape

ผลงานภาพ The Boats at Martigues

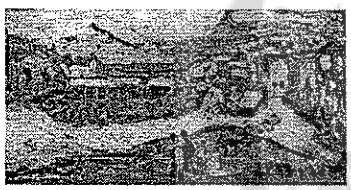
1. สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานของมาติสส์

ผลงานภาพ **The Red Beach**



ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีกลมกลืนกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ **View of Collioure**



ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีกลมกลืนกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ **Seascape La Moulade**



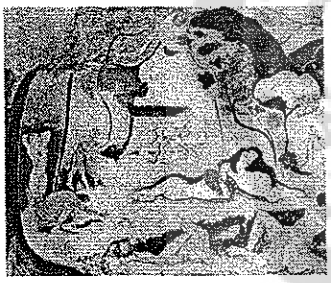
ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ **View of the Sea Collioure**



ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

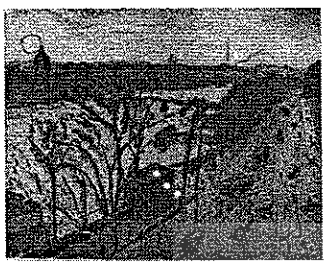
ผลงานภาพ **Joy of Life**



ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

2. สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานของมาเกต์

ผลงานภาพ **Paris, Quai de Louvre**



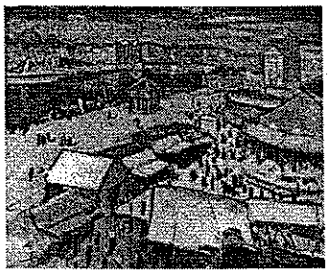
ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีกลมกลืนกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ **The Pont-Neuf in the Sun**



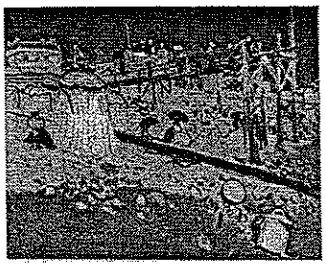
ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีกลมกลืนกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ **Fair at Le Harve**



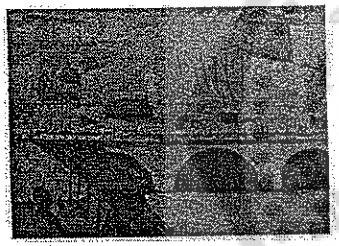
ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีกลมกลืนกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ **The Beach at Sainte-Adresse**



ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีกลมกลืนกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ **Pont Saint-Michel**



ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีกลมกลืนกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

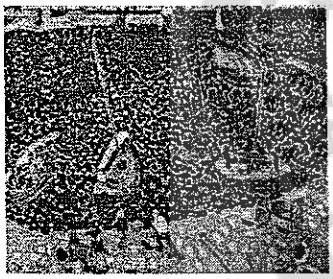
3. สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานของเดอแรง

ผลงานภาพ **The River Banks**



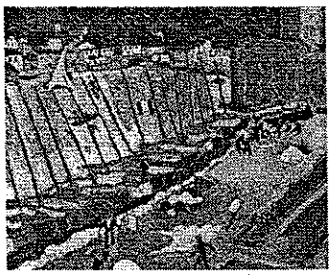
ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ **Boats at Collioure**



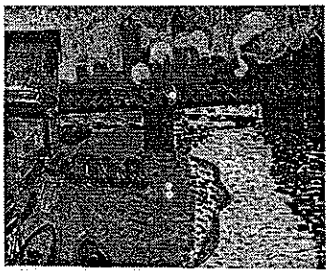
ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ **The Outskirts of Collioure**



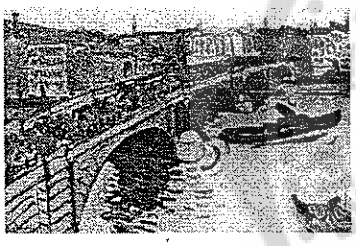
ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ Charing Cross Bridge London



ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีกลมกลืนกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

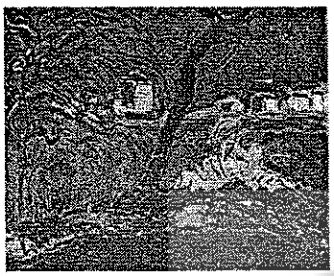
ผลงานภาพ London Bridge



ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีกลมกลืนกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กันและระบายสีแบบแบนเรียบ

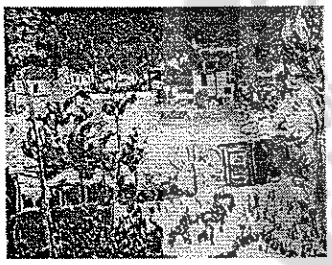
4. สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานของวลามิงค์

ผลงานภาพ **Banks of the Seine at Carrieres-sur-Seine**



ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ **Suburban Landscape**



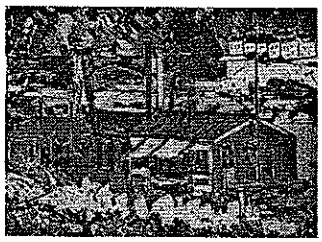
ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ **Landscape with Dead Wood**



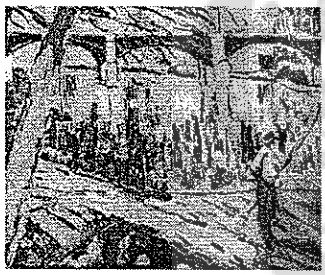
ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ **The Bridge at Chatou**



ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

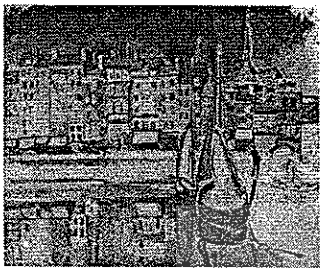
ผลงานภาพ **Fishermen at Argentenil**



ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีกลมกลืนกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

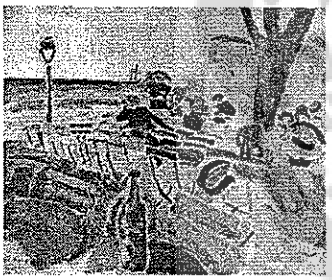
5. สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานของดูฟี

ผลงานภาพ **Old Houses Along the Honfler Basin**



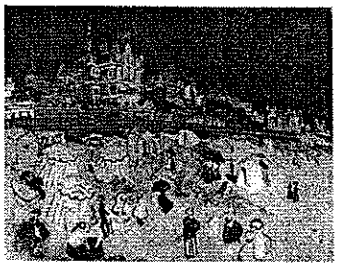
ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ **The Terrace on the Beach**



ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีกลมกลืนกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ **The Beach at Le Havre**



ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ **Provencal Landscape**



ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

ผลงานภาพ **The Boats at Martigues**



ที่มาของแนวความคิด	มุมมองที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
เนื้อหาของภาพ	เนื้อหาที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ทะเล
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพอยู่จุดศูนย์กลางภาพ
-กลวิธีการระบายสี	ปล่อยรอยแปรงพู่กัน

สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์

1. ที่มาของแนวความคิด

1.1 มุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นทิวทัศน์ทะเล ได้แก่

ผลงานของมาติสส์ (Matisse) จำนวน 5 ภาพ ได้แก่

The Red Beach. Oil on canvas, 33 x 40.6 cm, 1905

View of Collioure. Oil on paper mounted on board, 21.9 x 48.3 cm, 1905

Seascape La Moulade Oil on board, 26.1 x 33.7 cm, 1905 - 6

View of the Sea Collioure. Oil on canvas, 38 x 46 cm, 1905 - 6

Joy of Life. Oil on canvas, 174 x 238.1 cm, 1906

ผลงานของมาเกต์ (Maquet) จำนวน 2 ภาพ ได้แก่

Fair at Le Harve. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

The Beach at Sainte-Adresse. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

ผลงานของเดอแรง (Derain) จำนวน 2 ภาพ ได้แก่

Boats at Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

The Outskirts of Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

ผลงานของดูฟี (Dufy) จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

The Terrace on the Beach. Oil on canvas, 46 x 55 cm, 1906

The Beach at Le Havre. Oil on canvas, 76 x 97 cm, 1906

The Boats at Martigues. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1907

1.2 มุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นทิวทัศน์ที่ประกอบไปด้วยแม่น้ำ ผู้คน สะพาน และสิ่งก่อสร้าง ได้แก่

ผลงานของมาเกต์ (Maquet) จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

Paris, Quai de Louvre. Oil on canvas, 65 x 80 cm, 1905

The Pont-Neuf in the Sun. Oil on canvas, 73 x 92 cm, 1906

Pont Saint-Michel. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1908

ผลงานของเดอแรง (Derain) จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

The River Banks. Oil on canvas, 74 x 90 cm, 1904 - 1905

Charing Cross Bridge. Oil on canvas, 81 x 100 cm, 1906

London Bridge. Oil on canvas, 63 x 95.5 cm, 1907

ผลงานของวลามิงค์ (Vlaminck) จำนวน 5 ภาพ ได้แก่

Suburban Landscape. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1905 - 6

Banks of the Seine at Carrieres-sur-Seine. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1906

The Bridge at Chatou. Oil on canvas, 54 x 73 cm, 1906

Fishermen at Argentenil. Oil on canvas, 45.5 x 55 cm, 1906

Landscape with Dead Wood. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

ผลงานของดูฟี (Dufy) จำนวน 2 ภาพ ได้แก่

Old Houses Along the Honfler Absin. Oil on canvas, 60 x 70 cm, 1906

Provencal Landscape. Oil on canvas, 79.5 x 153.5 cm, 1907

2. เนื้อหาของภาพ

2.1 เนื้อหาที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่เป็นทิวทัศน์ทะเล ได้แก่

ผลงานของมาติสส์ (Matisse) จำนวน 5 ภาพ ได้แก่

The Red Beach. Oil on canvas, 33 x 40.6 cm, 1905

View of Collioure. Oil on paper mounted on board, 21.9 x 48.3 cm, 1905

Seascape La Moulade Oil on board, 26.1 x 33.7 cm, 1905 - 6

View of the Sea Collioure. Oil on canvas, 38 x 46 cm, 1905 - 6

Joy of Life. Oil on canvas, 174 x 238.1 cm, 1906

ผลงานของมาเกต์ (Maquet) จำนวน 2 ภาพ ได้แก่

Fair at Le Harve. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

The Beach at Sainte-Adresse. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

ผลงานของเดอแรง (Derain) จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

Boats at Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

The Outskirts of Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

ผลงานของดูฟี (Dufy) จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

The Terrace on the Beach. Oil on canvas, 46 x 55 cm, 1906

The Beach at Le Havre. Oil on canvas, 76 x 97 cm, 1906

The Boats at Martigues. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1907

2.2 เนื้อหาที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นทิวทัศน์ที่ประกอบไปด้วย แม่น้ำ ผู้คน สะพาน และสิ่งก่อสร้าง ได้แก่

ผลงานของมาเกต์ (Maquet) จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

Paris, Quai de Louvre. Oil on canvas, 65 x 80 cm, 1905

The Pont-Neuf in the Sun. Oil on canvas, 73 x 92 cm, 1906

Pont Saint-Michel. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1908

ผลงานของเดอแรง (Derain) จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

The River Banks. Oil on canvas, 74 x 90 cm, 1904 - 1905

Charing Cross Bridge London. Oil on canvas, 81 x 100 cm, 1906

London Bridge. Oil on canvas, 63 x 95.5 cm, 1907

ผลงานของวลามิงค์ (Vlaminck) จำนวน 5 ภาพ ได้แก่

Suburban Landscape. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1905 - 6

Banks of the Seine at Carrieves-sur-Seine. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1906

The Bridge at Chatou. Oil on canvas, 54 x 73 cm, 1906

Fishermen at Argentenil. Oil on canvas, 45.5 x 55 cm, 1906

Landscape with Dead Wood. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

ผลงานของดูฟี (Dufy) จำนวน 2 ภาพ ได้แก่

Old Houses Along the Honfler Basin. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1906

Provencal Landscape. Oil on canvas, 79.5 x 153.5 cm, 1907

3. กลวิธีการสร้างสรรค์

3.1 การใช้สี

3.1.1 การใช้สีกลมกลืนกัน ได้แก่

ผลงานของมาติสส์ (Matisse) จำนวน 2 ภาพ ได้แก่

The Red Beach. Oil on canvas, 33 x 40.6 cm, 1905

View of Collioure. Oil on paper mounted on board, 21.9 x 48.3 cm, 1905

ผลงานของมาเกต์ (Maquet) จำนวน 5 ภาพ ได้แก่

Paris, Quai de Louvre. Oil on canvas, 65 x 80 cm, 1905

The Pont-Neuf in the Sun. Oil on canvas, 73 x 92 cm, 1906

Fair at Le Harve. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

The Beach at Sainte-Adresse. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

Pont Saint-Michel. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1908

ผลงานของเดอแรง (Derain) จำนวน 1 ภาพ ได้แก่

London Bridge. Oil on canvas, 63 x 95.5 cm, 1907

ผลงานของวลามิงค์ (Vlaminck) จำนวน 1 ภาพ ได้แก่

Fishermen at Argentenil. Oil on canvas, 45.5 x 55 cm, 1906

ผลงานของดูฟี (Dufy) จำนวน 1 ภาพ ได้แก่

The Terrace on the Beach. Oil on canvas, 46 x 55 cm, 1906

3.1.2 การใช้สีกลมกลืนกัน ได้แก่

ผลงานของมาติสส์ (Matisse) จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

Seascape La Moulade. Oil on board, 26.1 x 33.7 cm, 1905 - 6

View of the Sea Collioure. Oil on canvas, 38 x 46 cm, 1905 - 6

Joy of Life. Oil on canvas, 174 x 238.1 cm, 1906

ผลงานของเดอแรง (Derain) จำนวน 4 ภาพ ได้แก่

The River Banks. Oil on canvas, 74 x 90 cm, 1904 - 1905

Boats at Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

The Outskirts of Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

Charing Cross Bridge London. Oil on canvas, 81 x 100 cm, 1906

ผลงานของวลามิงค์ (Vlaminck) จำนวน 4 ภาพ ได้แก่

Suburban Landscape. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1905 - 6

Banks of the Seine at Carrieves-sur-Seine. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1906

The Bridge at Chatou. Oil on canvas, 54 x 73 cm, 1906

Landscape with Dead Wood. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

ผลงานของดูฟี (Dufy) ได้แก่

Old Houses Along the Honfler Basin. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1906

The Beach at Le Havre. Oil on canvas, 76 x 97 cm, 1906

The Boats at Martigues. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1907

Provencal Landscape. Oil on canvas, 79.5 x 153.5 cm, 1907

3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

3.2.1 การจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ที่จุดศูนย์กลางของภาพ มีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่

ผลงานของดูฟี (Dufy) จำนวน 1 ภาพ ได้แก่

The Boats at Martigues. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1907

3.2.2 การจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่

ผลงานของมาติสส์ (Matisse) จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

The Red Beach. Oil on canvas, 33 x 40.6 cm, 1905

View of Collioure. Oil on paper mounted on board, 21.9 x 48.3 cm, 1905

Seascape La Moulade Oil on board, 26.1 x 33.7 cm, 1905 - 6

ผลงานของมาเกต์ (Maquet) จำนวน 2 ภาพ ได้แก่

Paris, Quai de Louvre. Oil on canvas, 65 x 80 cm, 1905

Fair at Le Harve. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

ผลงานของเดอแรง (Derain) จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

Boats at Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

Charing Cross Bridge. Oil on canvas, 81 x 100 cm, 1906

London Bridge. Oil on canvas, 63 x 95.5 cm, 1907

ผลงานของวลามิงค์ (Vlaminck) จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

Banks of the Seine at Carrieves-sur-Seine. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1906

The Bridge at Chatou. Oil on canvas, 54 x 73 cm, 1906

Landscape with Dead Wood. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

ผลงานของดูฟี (Dufy) จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

Old Houses Along the Honfler Basin. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1906

The Terrace on the Beach. Oil on canvas, 46 x 55 cm, 1906

The Beach at Le Havre. Oil on canvas, 76 x 97 cm, 1906

3.2.3 การจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักของภาพต่อเนื่องสัมพันธ์กัน ได้แก่

ผลงานของมาติสส์ (Matisse) จำนวน 2 ภาพ ได้แก่

View of Collioure. Oil on paper mounted on board, 21.9 x 48.3 cm, 1905

Joy of Life. Oil on canvas, 174 x 238.1 cm, 1906

ผลงานของมาเกต์ (Maquet) จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

The Pont-Neuf in the Sun. Oil on canvas, 73 x 92 cm, 1906

The Beach at Sainte-Adresse. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

Pont Saint-Michel. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1908

ผลงานของเดอแรง (Derain) จำนวน 2 ภาพ ได้แก่

The River Banks. Oil on canvas, 74 x 90 cm, 1904 - 1905

The Outskirts of Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

ผลงานของวลามิงค์ (Vlaminck) จำนวน 2 ภาพ ได้แก่

Suburban Landscape. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1905 - 6

Fishermen at Argentenil. Oil on canvas, 45.5 x 55 cm, 1906

ผลงานของดูฟี (Dufy) จำนวน 1 ภาพ ได้แก่

Provencal Landscape. Oil on canvas, 79.5 x 153.5 cm, 1907

3.3 กลวิธีการระบายสี

3.3.1 การระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กัน ได้แก่

ผลงานของมาติสส์ (Matisse) จำนวน 5 ภาพ ได้แก่

The Red Beach. Oil on canvas, 33 x 40.6 cm, 1905

View of Collioure. Oil on paper mounted on board, 21.9 x 48.3 cm, 1905

Seascape La Moulade Oil on board, 26.1 x 33.9 cm, 1905 - 6

View of the Sea Collioure. Oil on canvas, 38 x 46 cm, 1905 - 6

Joy of Life. Oil on canvas, 174 x 238.1 cm, 1906

ผลงานของมาเกต์ (Maquet) จำนวน 5 ภาพ ได้แก่

Paris, Quai de Louvre. Oil on canvas, 65 x 80 cm, 1905

The Pont-Neuf in the Sun. Oil on canvas, 73 x 92 cm, 1906

Fair at Le Harve. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

The Beach at Sainte-Adresse. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

Pont Saint-Michel. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1908

ผลงานของเดอแรง (Derain) จำนวน 5 ภาพ ได้แก่

The River Banks. Oil on canvas, 74 x 90 cm, 1904 - 1905

Boats at Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

The Outskirts of Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

Charing Cross Bridge London. Oil on canvas, 81 x 100 cm, 1906

London Bridge. Oil on canvas, 63 x 95.5 cm, 1907

ผลงานของวลามิงค์ (Vlaminck) จำนวน 5 ภาพ ได้แก่

Suburban Landscape. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1905 - 6

Banks of the Seine at Carrieves-sur-Seine. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1906

The Bridge at Chatou. Oil on canvas, 54 x 73 cm, 1906

Fishermen at Argentenil. Oil on canvas, 45.5 x 55 cm, 1906

Landscape with Dead Wood. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

ผลงานของดูฟี (Dufy) จำนวน 5 ภาพ ได้แก่

Old Houses Along the Honfler Basin. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1906

The Terrace on the Beach. Oil on canvas, 46 x 55 cm, 1906

The Beach at Le Havre. Oil on canvas, 76 x 97 cm, 1906

The Boats at Martigues. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1907

Provencal Landscape. Oil on canvas, 79.5 x 153.5 cm, 1907

สรุปผลการวิเคราะห์
ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์

ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ เป็นผลงานของศิลปินที่เริ่มจากการเสาะแสวงหาแนวทางการแสดงออกที่สะท้อนถึงความเป็นตัวเองออกมาในประเด็นนี้ ถ้าหากมองย้อนไปในอดีตจะเห็นได้ว่าการสร้างสรรค์งานศิลปะของกลุ่มศิลปินโฟวิสม์ที่ได้เริ่มก่อตั้งขึ้นมานั้น ไม่ได้เป็นความคิดที่เกิดขึ้นใหม่อะไร แต่มิได้หมายความถึงสิ่งที่กลุ่มศิลปินโฟวิสม์สร้างสรรค์ขึ้นมานั้นไม่มีสิ่งใหม่ สิ่งที่ผู้วิจัยจะกล่าวนี้หมายถึง แนวความคิดในการแสดงออกเช่นนี้ เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากพัฒนาการในเรื่องการแสดงออกของการสร้างสรรค์งานศิลปะที่ศิลปินพยายามหาหนทางใหม่ ซึ่งไม่ยึดติดกับหลักการในอดีตที่เคยได้ปรากฏไว้

ลัทธิโฟวิสม์เป็นลัทธิหนึ่งของศิลปะ หรือเป็นแนวทางหนึ่งของการแสดงออกของศิลปินที่ต้องการแสดงออกอย่างที่ตนคิดและรู้สึก โดยไม่คำนึงถึงความเป็นจริง ไม่คำนึงถึงหลักการความถูกต้องที่ศิลปินในอดีตได้สร้างขึ้น โดยมีมาติสส์เป็นผู้บุกเบิกหรือเป็นผู้ริเริ่มจุดประกายของแนวความคิด ในการแสดงออกที่มีความเป็นอิสระมากขึ้น กล่าวคือ สิ่งที่มาติสส์นำเสนอออกมานั้นเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ไม่ว่าจะเป็นทิวทัศน์ทะเล หรือสภาพแวดล้อมที่อยู่รอบตัวที่มาติสส์ได้สัมผัสหรือเผชิญหน้าระหว่างสิ่งเร้าที่อยู่ภายนอกกับความรู้สึกที่อยู่ภายในของเขา สิ่งเหล่านี้มีผลต่อแนวความคิดของมาติสส์ ภาพทิวทัศน์เป็นแนวทางหนึ่ง มาติสส์สามารถสร้างสรรค์ออกมาได้ตรงกับความรู้สึกของตนเอง ผลงานภาพทิวทัศน์ทุกภาพที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์นั้น สามารถบ่งบอกได้ทันทีว่าศิลปินผู้นี้ไม่ว่าจะสร้างงานออกมาในเนื้อหาประเภทใด สิ่งหนึ่งที่สามารถแสดงออกซึ่งความเป็นตัวเองของมาติสส์ออกมาคือ ภาพทิวทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่เป็นภาพทิวทัศน์ทะเล และภาพทิวทัศน์ที่ประกอบไปด้วย แม่น้ำ ผู้คน สะพาน และสิ่งก่อสร้าง ดังนั้น ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่เราได้สัมผัสและชื่นชม ทำให้มาติสส์สามารถหยิบยกมาเป็นแนวความคิด เป็นเนื้อหาของภาพได้ตลอดเวลา ขึ้นอยู่กับความต้องการของเขาที่จะนำความรู้สึกไหนมาถ่ายทอด และการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของมาติสส์นั้น มาติสส์ไม่ได้แสดงออกซึ่งความถูกต้องตามหลักความเป็นจริงของหลักการ สิ่งที่เขานำเสนอออกมาคือ อารมณ์และความรู้สึกของตัวของเขาเอง อารมณ์และความรู้สึกของภาพทางด้านกลวิธีการสร้างสรรค์นั้น มาติสส์ไม่ได้ยึดติดกับหลักเกณฑ์แห่งความเป็นจริง ทุกทีแปรงที่ระบายไปนั้น ด้วยลีลาที่กระฉับกระเฉงว่องไว และรู้สึกเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา จะเห็นได้ว่าลีลาที่แปรงของมาติสส์จะเป็นไปอย่างอิสระซึ่งตรงกับความรู้สึกของเขาเอง

มาเกต์ เป็นหนึ่งในศิลปินที่มีผู้นำกลุ่มคือ มาติสส์ร่วมกันกับกลุ่มสถาบันคาร์ริแอร์ มีผู้ติดตามคือ กามอง มัวแกง และปุย แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานของเขาได้รับการพัฒนาทางความคิดมาจาก มาติสส์ ความรู้สึกในการแสดงออกที่ถ่ายทอดออกมานั้น ถึงแม้ในส่วนตัวของเขามาเกต์แล้ว จะไม่ปรากฏงานที่เป็นภาพทิวทัศน์ทะเลเหมือนกับมาติสส์ก็ตาม มาเกต์ได้นำแนวความคิดในการถ่ายทอดที่เน้นเรื่องการเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ กาลเวลา และฤดูกาล สิ่งที่มาเกต์นำเสนอออกมาได้มีส่วนเหมือนมาติสส์อย่างที่การแสดงออกอย่างตรงไปตรงมา รู้สึกเช่นไรก็เขียนออกมาเช่นนั้น โดยมีอิทธิพลของศิลปะอิมเพรสชั่นนิสม์อยู่บ้างในภาพ และจากแนวทางชีวิตที่แตกต่างกันระหว่างมาเกต์กับมาติสส์นั้น ทำให้ผลงานมีลักษณะแตกต่างกันมาก โทนสีที่ปรากฏในภาพจะปรากฏออกมาในแนวทางที่ขรึม มีบรรยากาศที่เงียบเหงาไม่สดใสเหมือนกับผลงานของมาติสส์

ถึงกระนั้นก็ตาม ลีลาการระบายสีของมาเกต์ก็ยังมีทีแปรงลื่นไหลผสมผสานกับรองทีแปรงที่มีการระบายแบบแบนเรียบ

เดอแรง ศิลปินอีกคนหนึ่งที่อยู่รวมในสมาชิกของกลุ่มซาดูที่ได้ร่วมกับมาติสส์ มีวลามิงค์ร่วมอยู่ด้วย ลักษณะงานของเดอแรง มีแนวทางการสร้างสรรค์ที่ได้รับการพัฒนาทางความคิดมาจาก มาติสส์และมาเกต์ ในระยะแรกๆ ต่อมาในระยะหลังเดอแรงนั้น ได้สร้างงานด้วยลักษณะที่ตัดทอนและสร้างขึ้นใหม่มากกว่าที่จะลอกเลียนธรรมชาติ กลวิธีการสร้างสรรค์ที่เดอแรงมุ่งเน้นการระบายสีที่หนาทับซ้อนกันของทีแปรง ลักษณะของการเขียนทิวทัศน์จะไม่เน้นความเหมือนจริง แต่จะแสดงออกให้รู้ว่าเป็นลักษณะของทิวทัศน์นั้นๆ ลีลาของรอยทีแปรงที่ระบายออกมาอย่างมีอิสระประกอบกับการใช้สีที่สดใส ไม่มีกฎเกณฑ์ที่ตายตัว สิ่งเหล่านี้นับได้ว่าเป็นจุดเด่นอีกประการหนึ่งของงานจิตรกรรมลัทธิโฟวิสม์

วลามิงค์ เป็นศิลปินในกลุ่มซาดูที่ได้ร่วมกับมาติสส์ ลักษณะงานของวลามิงค์มีส่วนคล้ายกับงานของเดอแรง ในเรื่องของนำเนื้อหามุมมองที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน ดังจะเห็นในภาพ The River Banks นอกจากนี้วลามิงค์ยังชื่นชมผลงานของท่านโก๊ะเป็นอย่างมาก ซึ่งมีเนื้อหาที่จัดอยู่ในประเภทภาพทิวทัศน์ที่นำเอาแนวความคิดจากศิลปินในอดีตมาสร้างงานตามความชอบส่วนตัว ในลักษณะที่บรรยายถึงภูมิทัศน์สิ่งแวดล้อมธรรมชาติที่อยู่ในช่วงเวลานั้น โดยไม่คำนึงถึงความเหมือนจริง สีทุกสีที่ใช้ออกมาในกลุ่มสีที่ตัดกันไม่มีการเกลี่ยน้ำหนักอ่อนแก่ มีการนำสีดำมาใช้มากในลักษณะของการตัดเส้น นอกจากนี้ลักษณะที่เด่นของการสร้างสรรค์งานในระยะหลังของเขา คือ การใช้สีกลับนิยมกลุ่มน้ำตาลและกลุ่มสีเทามากขึ้น ซึ่งแตกต่างกับการสร้างงานในยุคแรกที่ใช้สีสดใสจัดจ้าน สิ่งเหล่านี้นับได้ว่า วลามิงค์ได้สร้างขึ้นมาได้อย่างชัดเจน แต่ในการแสดงออกในลักษณะนี้ วลามิงค์มิได้เป็นผู้ริเริ่มหากแต่เป็นแนวทางหนึ่งที่ฟานโก๊ะได้เคยทำมาก่อนหน้านี้ ภาพทิวทัศน์ที่มีลักษณะคล้ายๆ กันเป็นจำนวนมาก และลักษณะของการระบายสีของวลามิงค์ ในภาพทิวทัศน์นั้น ถ้านำมาเปรียบเทียบกับมาติสส์ มาเกต์ และเดอแรงแล้ว ภาพทิวทัศน์ของวลามิงค์จะมีรอยแปรงที่ลื่นไหลฉับไวมากกว่า แต่ความเป็นโฟวิสม์ของวลามิงค์อยู่ที่ความรู้สึกที่ได้ถ่ายทอดออกมาอย่างรุนแรง ตรงไปตรงมา โดยคำนึงถึงความรู้สึกของตนเองมากกว่าสิ่งอื่น

ดูฟี เป็นศิลปินที่ได้ศึกษาแนวความคิดและเขียนภาพแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ และต่อมาได้ร่วมกับกลุ่มโฟวิสม์และประสานงาน ลักษณะผลงานของดูฟีในระยะแรกได้รับอิทธิพลจากฟานโก๊ะ และระยะต่อมาได้รับอิทธิพลจากมาติสส์ที่ทำให้เขาพิจารณาผลงานของเซซานในเรื่องของรูปทรง ซึ่งครั้งแรกดูฟีได้พยายามสร้างงานตามแนวความคิดของพวกคิวฟิสต์ แต่แล้วความพยายามนี้ก็ต้องล้มเหลว เนื่องจากขัดกับอุปนิสัยส่วนตัว ดังนั้นดูฟีจึงหันมาใช้หลักการของศิลปะโฟวิสม์ที่มีสไตล์การแสดงออกที่มีความฉนัด และเพิ่มลักษณะที่พิเศษส่วนตัวลงไปในผลงานมีเนื้อหาคล้ายกันกับมาเกต์ คือ การระบายสีแบบแบนเรียบ ผสมผสานกับรอยทีแปรงมีอยู่หลายภาพที่ดูฟีนำมาใช้ เช่น ภาพ The Beach at Sainte-Adresse คล้ายกับการระบายสีบนกระจก และพัฒนาแนวทางจิตรกรรมในลักษณะตกแต่ง รวมทั้งสร้างสรรค์ผลงานโดยเฉพาะจิตรกรรมสีน้ำ ส่วนกลวิธีในการระบายสีของดูฟีนั้นโดยภาพรวมแล้ว ผลงานจะมีการแสดงออกมาอย่างอิสระเหมือนลีลาของภาพร่าง ใช้สีที่โปร่งบางบนพื้นสีขาว สดใส คล้ายกระจกสี ทางด้านการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกออกมาในเรื่องของความผูกพันกับธรรมชาติภาพทิวทัศน์ที่มีต่อทิวทัศน์ทะเล ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ศิลปินลัทธิโฟวิสม์มักที่จะนำมาสร้างสรรค์

หากกล่าวในภาพรวมของงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ ตามแนวลัทธิโฟวิสม์แล้ว เป็นลักษณะของการทำงานที่คำนึงความรู้สึกแห่งตนมากกว่าสิ่งอื่นใด ศิลปินคิดอย่างไรจะแสดงออกมาอย่างนั้น โดยที่ไม่ได้ยึดถือกฎเกณฑ์หรือหลักการที่เคยตั้งกันมา ลักษณะของโทนสีที่ใช้ขึ้นอยู่กับความรู้สึกของศิลปินที่ต้องการจะแสดงออกมา และเช่นกันสิ่งที่ศิลปินได้สะท้อนออกมาในผลงานของเขาเองนั้น ก็ไม่ได้เป็นไปตามสีสันแห่งธรรมชาติเลย

สรุปข้อมูลโดยเฉลี่ยที่ได้จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ สามารถที่จะกล่าวได้ดังนี้

1. ที่มาของแนวความคิด

มุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นทิวทัศน์ทะเล มีจำนวน 12 ภาพ เป็นร้อยละ 48

มุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นทิวทัศน์ที่ประกอบไปด้วย แม่น้ำ ผู้คน สะพาน และสิ่งก่อสร้าง มีจำนวน 13 ภาพ เป็นร้อยละ 52

2. เนื้อหาของภาพ

มุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นทิวทัศน์ทะเล มีจำนวน 12 ภาพ เป็นร้อยละ 48

มุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นทิวทัศน์ที่ประกอบไปด้วย แม่น้ำ ผู้คน สะพาน และสิ่งแวดล้อม มีจำนวน 13 ภาพ เป็นร้อยละ 52

3. กลวิธีการนำเสนอ

3.1 การใช้สี

สีกลมกลืนกัน มีจำนวน 10 ภาพ เป็นร้อยละ 40

การใช้สีตัดกัน มีจำนวน 15 ภาพ เป็นร้อยละ 60

3.2 การจัดโครงสร้างของภาพ

น้ำหนักของภาพที่ประสานกลมกลืน มีจำนวน 10 ภาพ เป็นร้อยละ 40

น้ำหนักของภาพอยู่จุดศูนย์กลาง มีจำนวน 1 ภาพ เป็นร้อยละ 4

น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่ง มีจำนวน 14 ภาพ เป็นร้อยละ 56

3.3 กลวิธีการระบายสี

การระบายสีปล่อยรอยแปรงของพู่กัน มีจำนวน 24 ภาพ เป็นร้อยละ 96

การระบายสีปล่อยรอยแปรงของพู่กันและระบายเรียบ มีจำนวน 1 ภาพ เป็นร้อยละ 4

การระบายสีหนาซับซ้อน มีจำนวน 3 ภาพ เป็นร้อยละ 12

การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน มีจำนวน 6 ภาพ เป็นร้อยละ 24

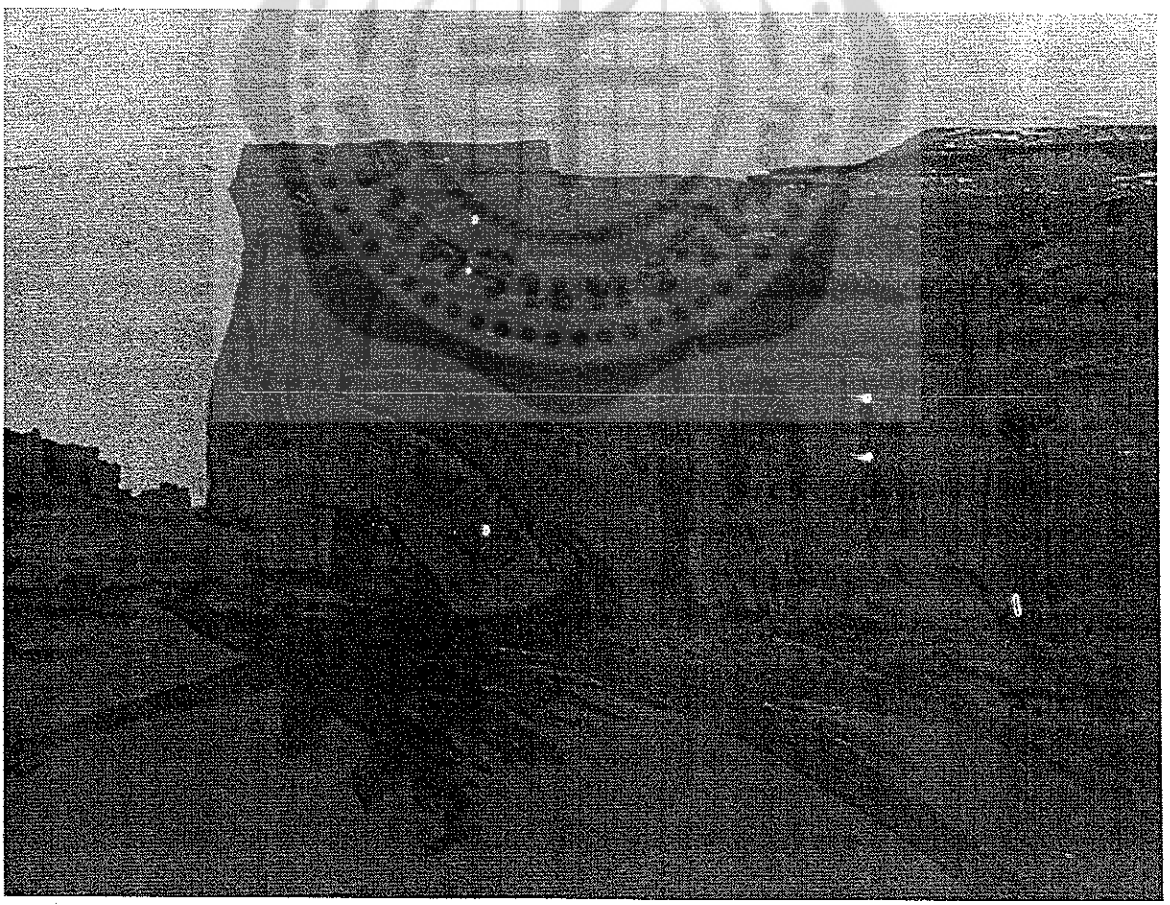
บทที่ 4
การพัฒนาสร้างสรรค์

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ ผู้วิจัยได้นำผลมาประยุกต์พัฒนางานจิตรกรรมสีอะคริลิค จำนวนทั้งสิ้น 17 ภาพ โดยผู้วิจัยได้จัดกลุ่มประเภทของผลงานออกมาเป็น 4 ชุด ดังนี้

1. ชุดภาพทิวทัศน์ภูเขา มี 4 ภาพ
2. ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ มี 4 ภาพ
3. ชุดภาพทิวทัศน์น้ำตกและป่าไม้ มี 3 ภาพ
4. ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ มี 6 ภาพ

1. ชุดภาพทิวทัศน์ภูเขา

1.1 ชุดภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 1



ภูเขา 1. Acrylic on canvas, 70 x 90 cm, 2001

1.1.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดในภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 1 นี้ ผู้วิจัยได้นำภาพทิวทัศน์ภูเขาที่ได้พบเห็นทางภาคเหนือ ในภาพนี้ผู้วิจัยใช้ภาพภูเขาที่จังหวัดแพร่นำมาจัดองค์ประกอบ โดยต้องการที่จะเน้นความเป็นภูเขากับท้องฟ้า โดยมีความคิดที่จะตัดทอนรายละเอียดทั้งหมดของภาพที่ได้เห็นจากธรรมชาติ ให้คงเหลือแต่เส้นและสีที่ผู้วิจัยนำมาสร้างสรรค์ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความโดดเด่นของโทนสี ตลอดจนกลวิธีในการระบายสีที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวของผู้วิจัย

1.1.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพเป็นภาพที่ผู้วิจัยได้ไปถ่ายภาพจากสถานที่จริง คือทิวทัศน์จังหวัดแพร่ โดยผู้วิจัยได้เลือกจังหวะของภาพให้สอดคล้องกับแนวความคิดที่ต้องการนำเสนอความชัดเจนของภูเขากับท้องฟ้า โดยที่ไม่ต้องคำนึงถึงรายละเอียดที่เป็นจริง

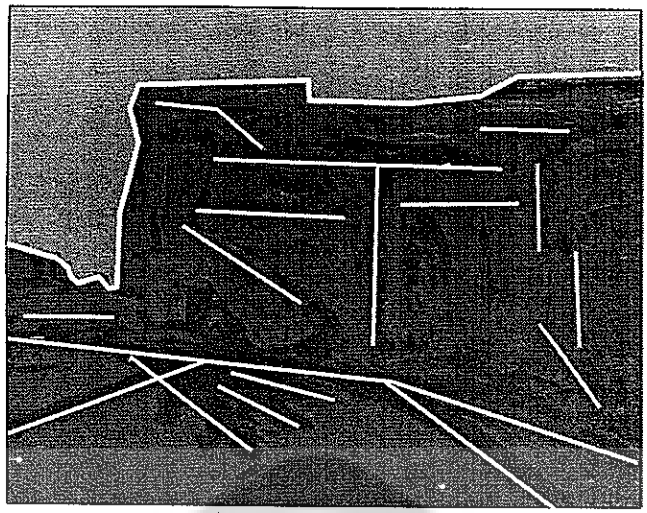
จากเนื้อหาของภาพภูเขาและท้องฟ้าที่ผู้วิจัยนำมาเสนอนี้ ผู้วิจัยต้องการจะเน้นให้เห็นถึงความแข็งแกร่งของความเป็นภูเขาที่แสดงออกมาทางด้านการใช้สี รอยทีแปรง รอยเกรียงที่ระบายทับซ้อนกัน และการใช้เส้นมาประกอบตามแนวทางของผู้วิจัย

1.1.3 กลวิธีการนำเสนอ

1.1.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 1 นี้ จัดเป็นการใช้สีในประเภทการใช้สีตัดกันในลักษณะการใช้สีแยกตรงข้าม ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาใช้เพื่อให้เกิดภาพที่มีความรุนแรงแต่ไม่มาก จากในภาพนี้จะเห็นได้ว่า สีที่เป็นประธานหรือสีที่ใช้ในภาพจะอยู่ตรงกลางคือ สีส้มแดงที่เป็นสีของภูเขาและพื้นดิน มีการใช้สีตรงกันข้ามคือสีน้ำเงินมาใช้ในปริมาณที่ไม่มาก กระจายไปทั่วภาพ สีของท้องฟ้าที่เป็นสีเหลืองส้มได้ตัดทอนรายละเอียดลงให้เหลือแต่บริเวณของสีที่เรียบกระจายไปทั่วส่วนบนของภาพ

จากลักษณะของการใช้สีแยกตรงข้ามของผู้วิจัยที่ได้นำมาใช้นี้ ทำให้สีของภาพดูคล้ายกับจะเป็นการใช้สีตัดกันที่รุนแรงของสีส้มแดงกับสีน้ำเงิน แต่ไม่ทำให้เกิดความรู้สึกที่รุนแรงมากนัก เพราะได้แบ่งปริมาณการใช้สีที่ต่างกัน กล่าวคือ ประมาณร้อยละ 80 ของสีส้มแดง กับร้อยละ 20 ของสีน้ำเงิน อีกทั้งมีสีส้มเหลืองที่เป็นสีในส่วนท้องฟ้ามาระบาย ซึ่งเป็นสีใกล้เคียงกับสีส้มแดงทำให้ช่วยลดความรุนแรงของสีทางด้านสายตาได้



1.1.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

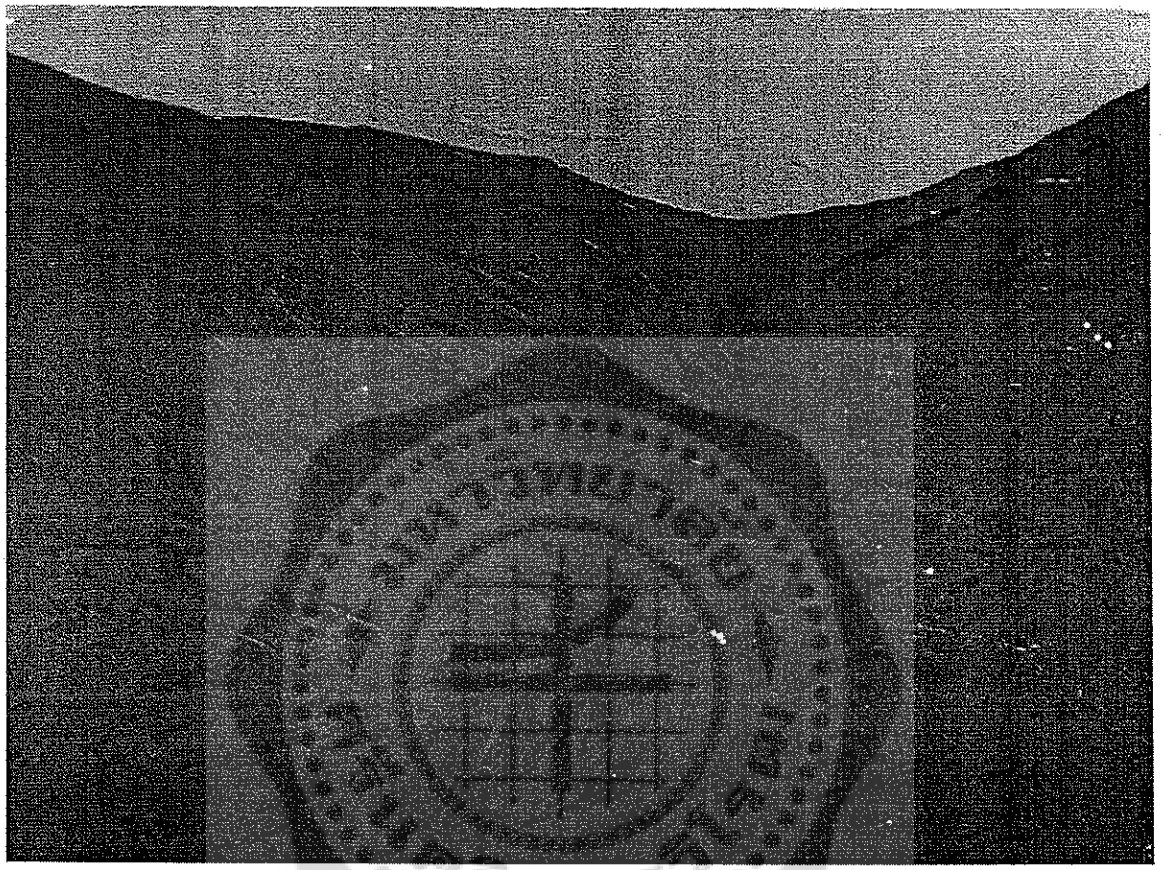
การจัดโครงสร้างในภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 1 นี้ เป็นการจัดอยู่ในประเภทการจัดโครงสร้างของภาพที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ที่จุดศูนย์กลาง โดยในจุดศูนย์กลางของภาพถูกจัดวางให้อยู่กลางของเนื้อที่ภาพ คือ ภูเขาและพื้นดิน ในสัดส่วน 2 ใน 3 โดยมีท้องฟ้า จะเป็น 1 ส่วน ดังภาพ

ส่วนทางด้านการใช้เส้นที่เกิดจากรอยแบ่งแยกของภูเขา เงาของภูเขาที่เกิดบนพื้นดิน เป็นแนวเส้นที่กระจายไปทั่วทั้ง เส้นตรง เส้นทะแยง และเส้นนอนที่คำนึงถึงความสมดุลย์ของภาพที่ต่อเนื่องกัน

1.1.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 1 นี้ จัดอยู่ในประเภทการระบายสีที่ปล่อยทีแปรงของพู่กัน สีที่ระบายทับซ้อนกัน ทำให้เกิดรอยของสีที่มีความนูนไม่เรียบและหนา ซึ่งผู้วิจัยได้คำนึงถึงวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ที่ต้องการลดตัดทอนทุกสิ่งที่เป็นความจริงตามธรรมชาติออกไปให้เหลือแต่สิ่งที่เป็นเส้นและสีเท่านั้น เพราะฉะนั้นภาพที่ปรากฏจึงเป็นการระบายสีที่สบายและสนุก ซึ่งตรงตามความต้องการของผู้วิจัย

1.2 ชุดภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 2



ภูเขา 2. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001

1.2.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดในภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 2 เป็นภาพที่ผู้วิจัยต้องการที่จะคลี่คลายในด้านรายละเอียด เพราะหลังจากที่ได้สร้างผลงานทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 1 เสร็จลง ได้พบว่ารายละเอียดของภาพมีมากเกินไป ซึ่งได้ทดลองตัดทอนส่วนประกอบต่างๆ ลง ทั้งเป็นการตอบสนองกลวิธีในการระบายสีได้เต็มที่

1.2.2 เนื้อหาของภาพ

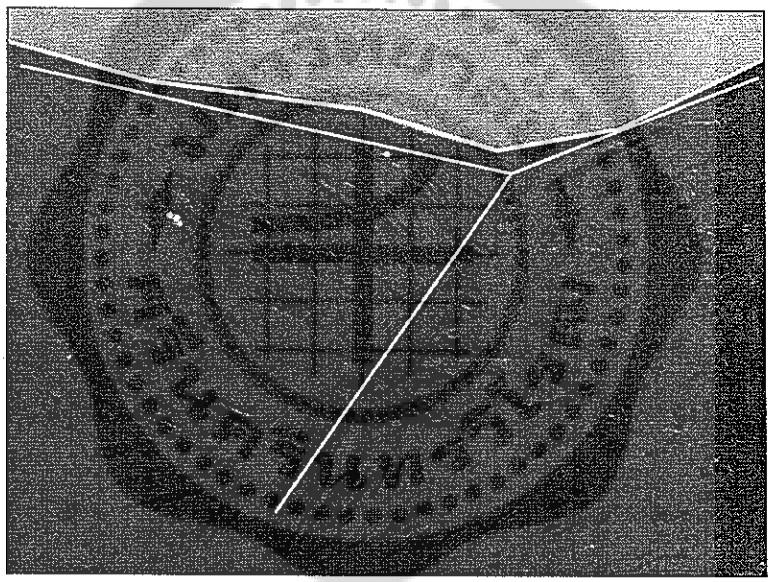
เนื้อหาของทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 2 ก็ยังคงเป็นภาพภูเขาทางภาคเหนือที่จังหวัดแพร่อยู่ สิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงออกไป ผู้วิจัยต้องการที่จะหาจังหวะที่ลงตัวของธรรมชาติคือ ภูเขา สายน้ำ ให้มีเนื้อหาทางด้านรายละเอียดน้อยที่สุด โดยที่จะเป็นกลวิธีในการระบายสี การใช้สีให้มากกว่าความเป็นจริง

1.2.3 กลวิธีการนำเสนอ

1.2.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพนี้ จัดอยู่ในประเภทการใช้สีใกล้เคียงกันในภาพ จะเห็นสีส้มแดงกับสีส้มเหลืองมาใช้เป็นสีส่วนใหญ่ในภาพ โดยภาพที่ใช้สีส้มแดงนั้นจะมีสีเขียวปน (ซึ่งแทนค่าสีของน้ำ) เป็นสีตรงข้ามมาใช้ในปริมาณที่น้อยมาก ทำให้ไม่มีความรู้สึกของการขัดแย้งของสีที่ดูรุนแรง ส่วนสีส้มเหลืองนั้น (ซึ่งเป็นส่วนท้องฟ้า) มีปริมาณไม่ถึง 1 ใน 3 ของภาพ

การใช้สีในภาพนี้ก็ยังเป็นการใช้สีที่ไม่ได้คำนึงถึงความเป็นจริงตามที่เห็น แต่เป็นการตอบสนองอารมณ์ของผู้วิจัยเองที่ต้องการลดกรอบแห่งความเป็นจริงให้มากที่สุด เพื่อที่จะได้นำอารมณ์ความรู้สึกตอบสนองออกมาได้เต็มที่ตามลักษณะของผู้วิจัย



1.2.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

การจัดโครงสร้างในภาพนี้ เป็นการจัดโครงสร้างที่มีน้ำหนักภาพอยู่จุดศูนย์กลางโดยจัดวางให้ภาพของภูเขามีมากกว่า 2 ใน 3 ส่วน โดยที่ในส่วนของท้องฟ้ามีเพียง 1 ส่วนเท่านั้น สิ่งนี้ต้องการตอบสนองแนวความคิด ตลอดจนกลวิธีการระบายสี ในขณะเดียวกันได้ใช้เส้นแนวเฉียงที่มีจุดเริ่มต้นอยู่ไม่กึ่งกลางของภาพทะแยงไปอีกส่วนไม่กึ่งกลางภาพ ทั้งนี้เพื่อให้ภาพเกิดความขัดแย้งแต่ไม่รู้สึกรุนแรงมาก ถึงแม้ในส่วนนี้จะใช้สีเขียวซึ่งเป็นสีตรงกันข้ามก็ตาม

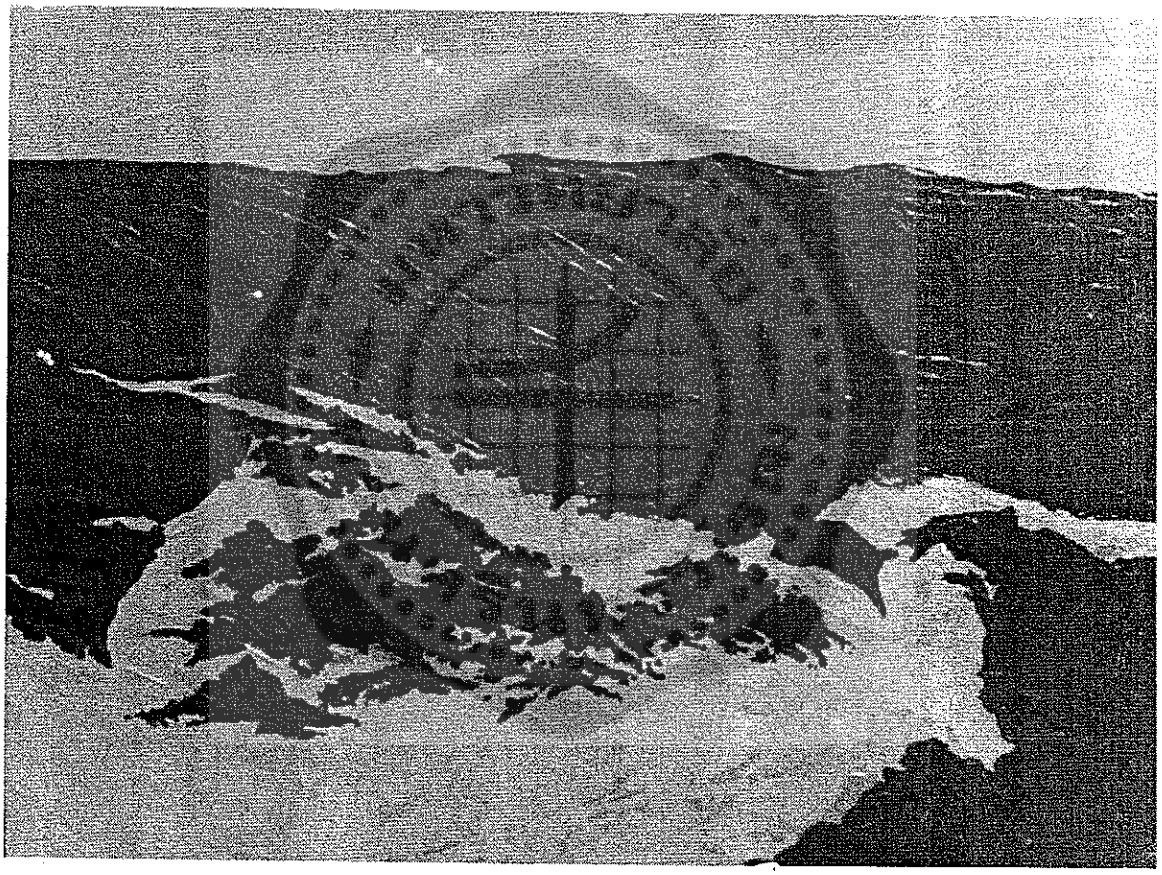
1.2.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 2 จัดอยู่ในประเภทการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กันและรอยเกรียงที่กระจายกันไปทั่วทั้งภาพ โดยคำนึงถึงการประสานกันของทีแปรงและรอยเกรียงที่ต่อเนื่อง

ทับซ้อนกันอย่างสนุกสนาน ในขณะเดียวกันในส่วนของท้องฟ้าได้ลดการระบายสีทับซ้อนลงไป ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความต่างของรอยที่แปรง ทำให้ภาพดูไม่น่าเบื่อ

นอกจากกลวิธีการระบายสีที่ทับซ้อนกันแล้ว บางทีผู้วิจัยได้มีกลวิธีในการขูดขีดกันไปมา ทำให้ได้ผลออกมาทางด้านความรู้สึกที่สนุก ดูมีเนื้อหามากยิ่งขึ้นและต่างจากที่เคยทำ

1.3 ชุดภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 3



ภูเขา 3. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001

1.3.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดในภาพที่ 3 นี้ ผู้วิจัยมีความคิดที่จะนำพื้นที่ป่าไม้ เงาของทิวไม้ที่ทับซ้อนกันเป็นเหมือนลูกคลื่นที่ต่อเนื่องกัน โดยใช้สีที่ใกล้เคียงกันมาช่วยในงาน อีกทั้งต้องการที่ดึงสีของท้องฟ้าที่เคยใช้เป็นเพียงส่วนของท้องฟ้ามากระจายลงบนส่วนพื้น ทำให้เกิดความรู้สึกที่ต่างออกไป

ทั้งนี้ แนวความคิดอีกประเด็นได้จากการพบเห็นแสงแดดในยามเช้าที่กระจายออกไปทั่วบริเวณ ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจ จึงมาใช้ในผลงานชิ้นนี้

1.3.2 เนื้อหาของภาพ

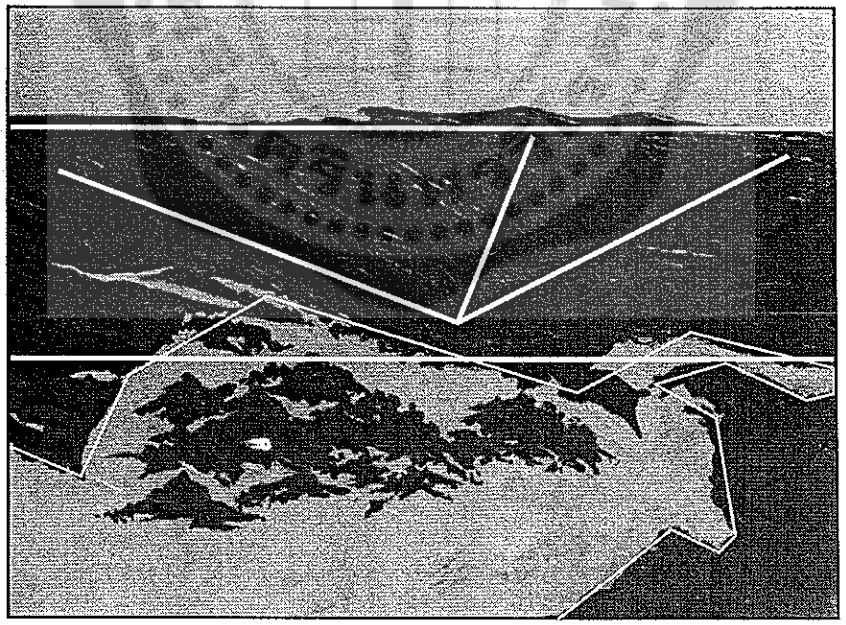
เนื้อหาของภาพที่ 3 นี้ เป็นการนำเอาความต่างของแสงและเงาที่ทับซ้อนมาอยู่ในบริเวณใกล้กัน ทำให้ได้อารมณ์และความรู้สึกที่ต่างออกไปกว่าที่เคยทำมา แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยก็ยังคงยึดหลักความอิสระทางด้านความคิดที่ไม่ยึดติดความเป็นจริงแห่งธรรมชาติมากนัก โดยเพียงแต่ดึงเนื้อหาทางธรรมชาติมาใช้เท่านั้น ทั้งนี้เป็นการสอดคล้องกับข้อมูลที่ได้รับจากการวิเคราะห์งานจิตรกรรมลัทธิโฟวิสซึมในเรื่องความถูกต้อง แต่ตอบสนองทางด้านอารมณ์มากกว่า

1.3.3 กลวิธีการนำเสนอ

1.3.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 3 เป็นการใช้สีตัดกันในลักษณะการใช้คู่ประกอบใกล้เคียงกัน กล่าวคือ สีตัดกันนั้นในภาพนี้จะเป็นสีม่วงของเงาต้นไม้กับสีเหลืองที่ถูกลดค่าความสดใสด้วยสีส้มในปริมาณเล็กน้อย ส่วนสีคู่ประกอบใกล้เคียงกันนั้น จะเป็นสีที่อยู่ในโทนเดียวกันกับสีม่วงคือ สีเขียว ที่ถูกผสมสีม่วงลงไปทำให้ลงค่าความสดใสของสีเขียวลง

ส่วนปริมาณการใช้ใน 2 ลักษณะจะมีปริมาณสีเกือบจะเท่ากัน กระจายไปทั่วทั้งภาพ



1.3.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

การจัดโครงสร้างในภาพนี้ เป็นการจัดวางสัดส่วนของภาพในลักษณะที่เท่ากัน กล่าวคือ ใน 3 ส่วน จะถูกแบ่งด้วยเส้นที่เป็นแนวนอน เส้นของขอบฟ้าส่วนแรก ส่วนสองเป็นแนวของป่าไม้ตรงกลางภาพ และส่วนที่สามคือ ส่วนของแสงแดดที่กระจายอยู่ด้านล่างของภาพ

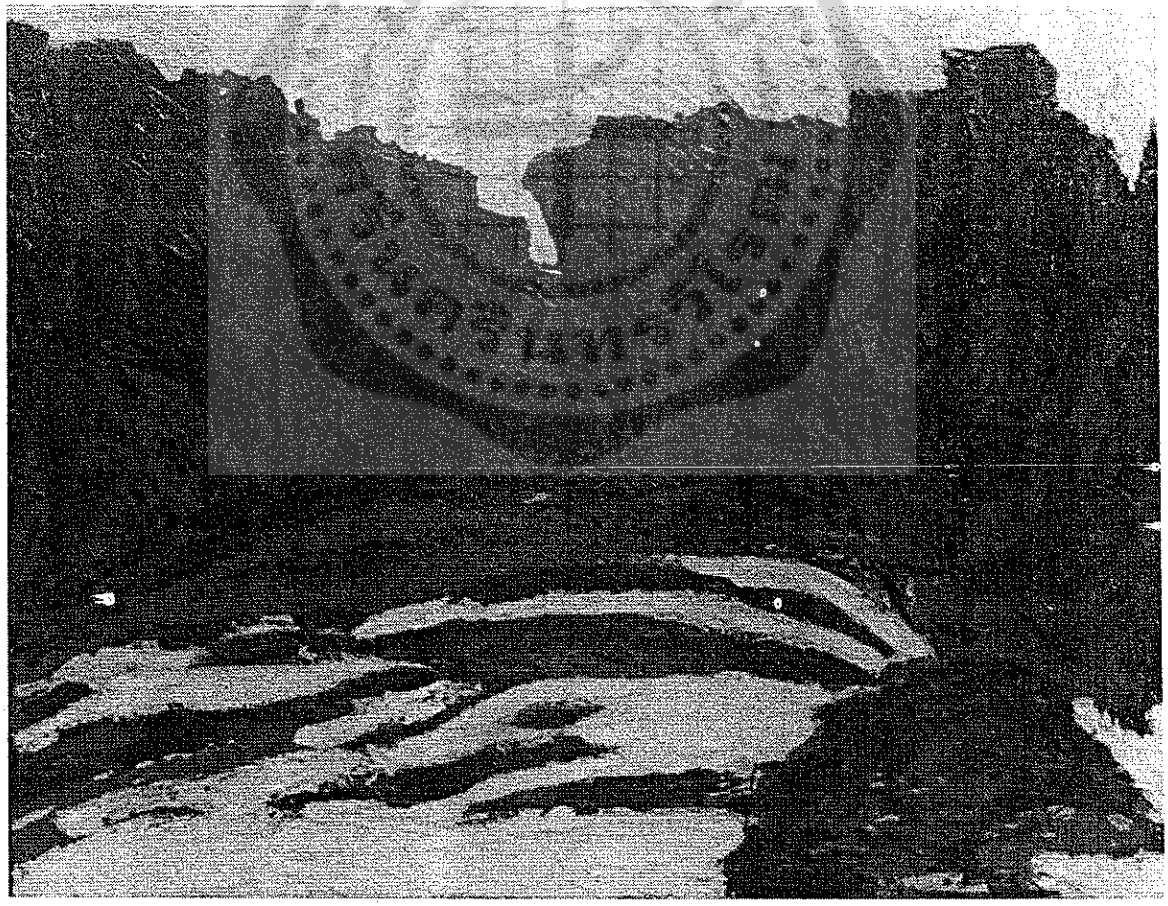
นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ใช้เส้นทะแยงที่เป็นแนวป่า 3 เส้นด้านล่างมาใช้ ทำให้เกิดการประสานของเส้นที่ขนานกันไปในส่วนล่างของภาพ

1.3.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพนี้ ผู้วิจัยได้ใช้กลวิธีการระบายสีที่ปล่อยรอยของเกรียงที่ทับซ้อนกันที่ไม่มากเหมือนภาพที่ 2 ทั้งนี้เพราะผู้วิจัยมีความต้องการให้สอดคล้องกัน เนื้อหาของภาพที่ต้องการให้แสดงออกถึงความต่างของตัวเงาของป่าไม้และแสงแดดที่ดูแล้วรู้สึกจะนุ่มนวลในความรู้สึกเมื่อมองเห็นภาพธรรมชาติ แต่เมื่อนำมาใช้ในงานจึงเลือกใช้รอยทีแปรงที่ไม่ทับซ้อนให้เกิดความนูนของสีมากเกินไป

นอกจากประเด็นที่กล่าวมาแล้วนี้ ผู้วิจัยยังคงยึดหลักของความอิสระทางความคิด ตลอดจนทางการใช้ตลอดกลวิธีที่ไม่คำนึงถึงความถูกต้อง แต่เป็นการตอบสนองความรู้สึกของผู้วิจัยเองที่มีต่อภาพนี้

1.4 ชุดภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 4



ภูเขา 4. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001

1.4.1 ที่มาของแนวความคิด

ที่มาของแนวความคิดในภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 4 นี้ หลังจากที่ผู้วิจัยได้พัฒนาและสร้างสรรค์ผลงาน 3 ภาพแรก ทำให้ผู้วิจัยมีความมั่นใจและสนุกในการปฏิบัติงานที่ตรงกับความรู้สึกตนเอง จึงได้เกิดความคิดที่จะปฏิบัติงานให้มีความต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็นการใช้สีหรือกลวิธีในการระบายสี แต่มีความกล้าและแรงมากขึ้น

และจากสิ่งที่กล่าวมาแล้วนั้น ทำให้ภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 4 นี้ มีที่มาของแนวความคิดที่ดูจะลงตัวมากที่สุด กล่าวคือ ลงตัวในด้านทีแปรงที่อิสระ การทับซ้อนกันของสีที่มีน้ำหนักเข้มที่ผู้วิจัยเองรู้สึกตามลักษณะเฉพาะตน

1.4.2 เนื้อหาของภาพ

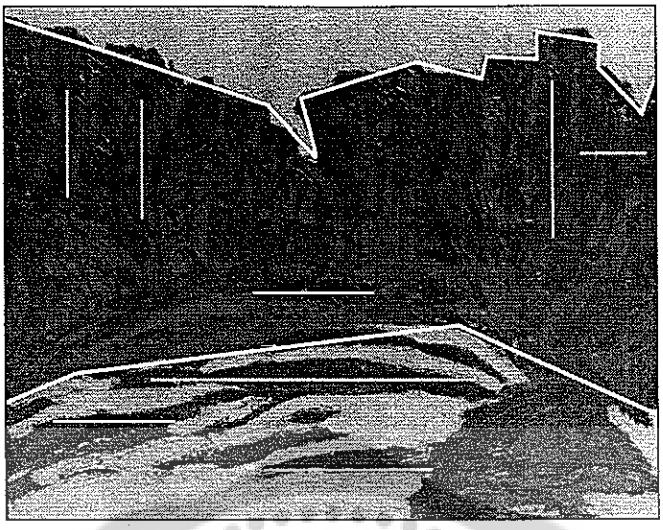
เนื้อหาของภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 4 นี้ ผู้วิจัยได้นำภาพทิวทัศน์ทางภาคเหนือ คือ เสาดินน้อย ในจังหวัดน่านมาเป็นสื่อ โดยในภาพจะเป็นบรรยากาศของพระอาทิตย์ในยามเย็นที่กำลังตกดิน แสงของพระอาทิตย์ในขณะนั้นจะอยู่ลักษณะย้อนแสง โดยมีภาพของภูเขาอยู่ขวางทางของแสงย้อนนั้น ทำให้เกิดภาพที่ทับซ้อนกันของภูเขาที่ลดหลั่นเป็นชั้นๆ ซึ่งถ้าจะนำไปเปรียบกับทางด้านรายละเอียดจากผลงานภาพแรก จะทำให้รู้สึกได้ว่าภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 4 นี้ ดูมีเนื้อหาที่มีรายละเอียดมากกว่า ซึ่งผู้วิจัยต้องการที่จะนำเสนอเนื้อหาของภาพที่เกิดจากการทับซ้อนของหินในเงามืด ตามลักษณะและวิธีการดำเนินของผู้วิจัย

1.4.3 กลวิธีการนำเสนอ

1.4.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 4 นี้ จัดเป็นการใช้สีที่ผู้วิจัยยังคงใช้สีตัดกัน ในลักษณะการใช้สีแยกตรงข้ามที่มีปริมาณของสีใกล้เคียงกัน กล่าวคือ ในภาพนี้ สีม่วงน้ำเงินกับส้มแดง ซึ่งเป็นสีของภูเขากับเงาที่ทับซ้อนกัน ได้ถูกจัดวางอยู่กลางภาพ โดยที่สีของแสงที่ย้อนนั้น ผู้วิจัยได้ใช้สีเหลืองที่ผสมสีขาว เพื่อให้ดูสดใสและมีปฏิกริยาต่อสายตาที่รุนแรง เพื่อให้ตรงตามเนื้อหาของภาพและแนวความคิดของผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการลงสีส้มแดงที่เป็นสีของภูเขาก่อนให้ทั่วทั้งภาพ โดยทิ้งระยะของสีที่จะใช้สีม่วงน้ำเงินระบายทับอีกทีหนึ่ง ในขณะที่สีของแสงได้ลงสีเหลืองผสมขาวทั่วพื้นผิวให้ทับซ้อนกันให้ได้จังหวะที่พอเหมาะ



1.4.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

การจัดโครงสร้างในภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 4 นี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการจัดโครงสร้างของภาพที่มีน้ำหนักของภาพอยู่ที่จุดศูนย์กลางภาพ โดยมีเนื้อที่มากกว่า 2 ใน 3 ส่วน พื้นที่ตรงกลางจะเป็นส่วนของภูเขาที่อยู่ในเงามืดของแสงต่อกระจายได้ส่วนล่างของภาพ ในขณะที่พื้นที่ของท้องฟ้าจะอยู่ช่วงบนและช่วงล่าง โดยผู้วิจัยคำนึงถึงการประสานของภาพที่ต่อเนื่องกันด้วยเส้น ทั้งแนวดิ่งและแนวนอนกระจายไปทั่วทั้งภาพ

1.4.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพที่ 4 นี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีระบายสีที่ทับซ้อนกัน เพื่อให้เกิดพื้นผิวที่ขรุขระหนาของเนื้อสีปรากฏตามรอยแปรงพู่กันและรอยเกรียงเป็นระยะๆ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการระบายที่เพิ่มรายละเอียดของภูเขาที่อยู่ในด้านมืดทับซ้อนลดหลั่นกันไป ประสานกับสีที่ใช้เพื่อที่จะเน้นให้เห็นถึงร่องรอยของหินในแต่ละก้อน ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการระบายสีที่สบายๆ ง่ายๆ และรวดเร็ว โดยไม่คำนึงถึงภาพแห่งความเป็นจริงตามธรรมชาติ แต่ยึดเป้าหมายที่ผลของการตัดกันของสีและแสงที่สดใสรุนแรง เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน ตอบสนองอารมณ์และความรู้สึกของผู้วิจัย

ผลสรุปจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดภาพทิวทัศน์ภูเขา ทั้ง 4 ภาพ

ผลงานทั้ง 4 ภาพ ที่ได้ปฏิบัติงานพัฒนาและสร้างสรรค์ลงไปแล้วนั้น ทำให้ได้ประสบการณ์ทางด้านการระบายสีความเข้ม การวางแผนก่อนที่จะทำการระบายสี จัดวางจังหวะของสีที่จะใช้ว่าควรจะใช้ในปริมาณเท่าใด ทั้งนี้เพื่อความรวดเร็วในการปฏิบัติตามลักษณะของโฟวิสม์ การปล่อยที่แปรงควรมีเหตุผลการเน้นเส้นไม่ควรที่จะแข็งเกินไป อาจเป็นด้วยเหตุของความมั่นใจที่ยังมีน้อยในภาพที่ 1

ปัญหาที่เกิดขึ้นของการระบายสี คือ ผู้วิจัยยังขาดความกล้าและความรวดเร็วที่น้อยเกินไป ความเด็ดขาดของทีแปรง จึงไม่เกิดผลเท่าที่น่าจะเป็นในภาพที่ 1 แต่พอถึงภาพที่ 4 มีความรู้สึกที่สนุกและมีอิสระมากขึ้น โดยผู้วิจัยสังเกตุจากตำแหน่งของทีแปรงที่ป้ายออกไปจะพอเหมาะในขณะที่การจัดวาง

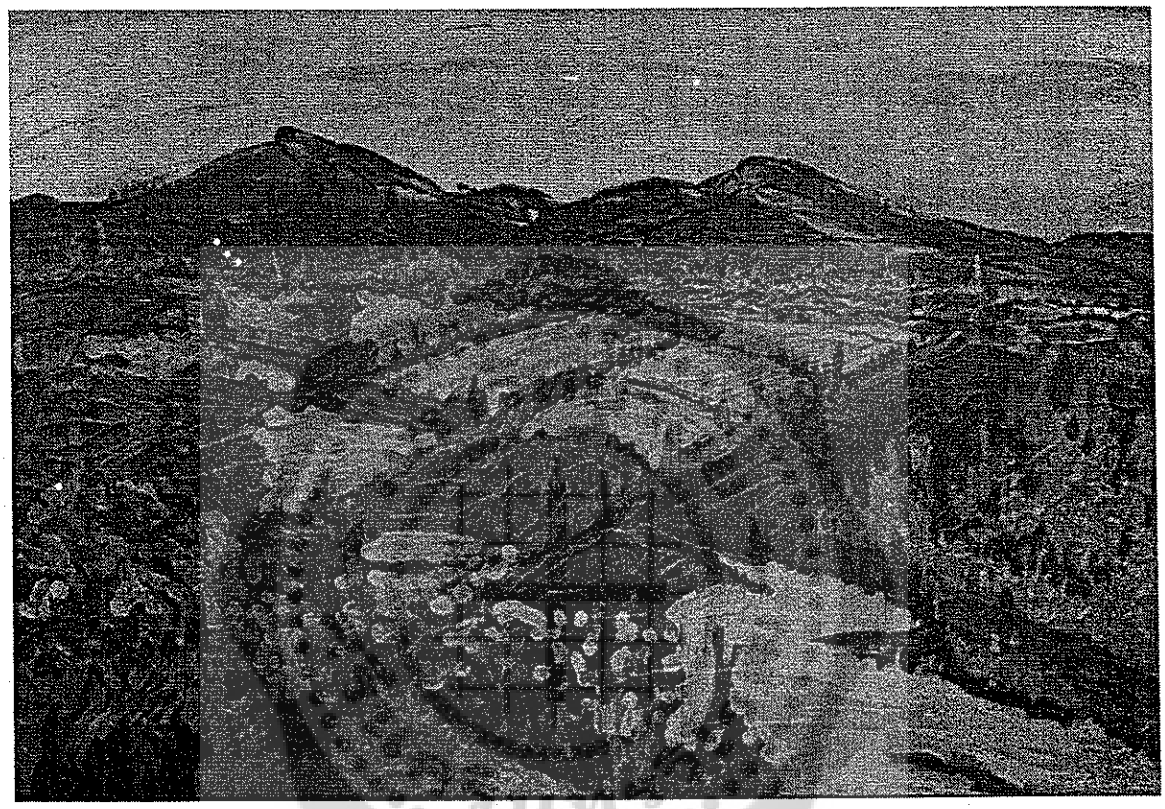
โครงสร้างของภาพดูจะเป็นการจัดวางที่อยู่ตรงกลางของภาพ ทั้งนี้เพราะผู้วิจัยต้องการให้เห็นถึงความเป็นภูเขา ความแข็งแกร่งที่ชัดเจนต่อความรู้สึกที่ได้เห็น

จากสิ่งที่ได้จากประสบการณ์นี้ ผู้วิจัยจะนำไปเป็นข้อมูลที่นำมาปรับปรุงเพื่อให้ผลงานออกมาประสานกับความรู้สึกของตนเองมากที่สุด ทั้งนี้ยึดหลักความเป็นตัวของตัวเองที่อิสระไม่ยึดถือกฎเกณฑ์แห่งความเป็นจริง



2. ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่

2.1 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 1 (วัดหนองหอย 1)



วัดหนองหอย 1. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001

2.1.1 ที่มาของแนวความคิด

ในภาพทิวทัศน์วัดหนองหอย ผู้วิจัยได้มีแนวคิดที่จะปฏิบัติงานในสถานที่จริง เพราะจากการปฏิบัติงานที่ผ่านมาผลงานที่ได้จะให้ความรู้สึกอีกแบบหนึ่ง สิ่งที่เพิ่มขึ้นมามากขึ้นคือ ประสบการณ์ที่มีความมั่นใจมากขึ้น ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกสถานที่ที่ผู้วิจัยยังไม่ได้ทดลองทำคือ ภาพทิวทัศน์ในลักษณะมองจากที่สูง เหตุที่เลือกภาพทิวทัศน์วัดหนองหอยนี้ เพราะด้วยลักษณะของภูมิประเทศเป็นที่ราบ ทำให้มองเห็นลักษณะของภูเขาและทุ่งนาจะมีบริเวณกว้างไกล ทั้งเป็นท้องทุ่งนา ต้นไม้ และพุ่มไม้ที่อยู่ในระยะไกลๆ ทำให้ได้มาซึ่งมีความรู้สึกที่สดและแปลก

2.1.2 เนื้อหาของภาพ

ในผลงานชิ้นนี้ภาพที่นำมาเป็นสื่อเป็นภาพทิวทัศน์วัดหนองหอย จังหวัดราชบุรี เป็นภาพของทิวทัศน์ช่วงยามบ่ายที่มีแสงแดดจ้า ท้องฟ้าสดใส มีพุ่มไม้เรียงกันเป็นทิวแถวในระยะไกล ผืนท้องนาจะมีระยะที่ลดหลั่น

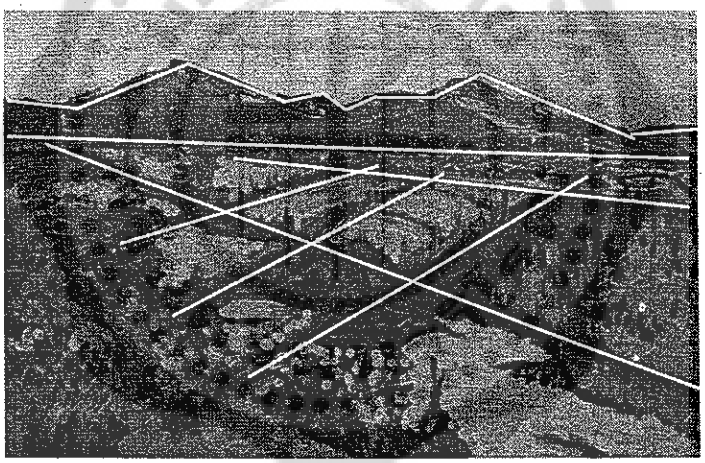
กันไป และด้วยลักษณะของผืนท้องนาที่ตัดสลับกันไปมา ทำให้มองเห็นโครงสร้างของภาพที่นำไปสู่สายตา เป็นเนื้อหาที่ผู้วิจัยต้องการที่จะปฏิบัติตามแนวที่ถนัดของตนเอง

2.1.3 กลวิธีการนำเสนอ

2.1.3.1 การใช้สี

ในภาพชุดทิวทัศน์นอกสถานที่ (วัดหนองหอย 1) ผู้วิจัยได้ใช้หลักการประเภทการใช้สีตรงกันข้ามที่ไม่ได้ตัดกันอย่างรุนแรง และตัดกันในปริมาณที่ไม่เท่ากันแต่จะส่งเสริมกันคือ ในภาพสีเหลืองที่ผู้วิจัยนำมาระบายแทนค่าแสงของท้องทุ่งข้าวนั้น จะมีแนวเส้นของคันนาที่เป็นแนวเฉียง ผู้วิจัยได้สีม่วงอมแดง และแดงเข้ม ในบางช่วงที่ใช้สีเขียวจะมีสีแดง ซึ่งเป็นสีตรงกันข้ามแต่งแต้มทำให้ภาพดูสนุก

ในขณะที่ท้องฟ้าจะใช้สีเทาและขาวมาผสม ทำให้เกิดบรรยากาศเช่นเดียวกับภูเขา ผู้วิจัยจะใช้สีม่วงแดง แดง โดยที่มีสีเหลือง สีเขียวมาส่งเสริมกัน ทำให้ภาพดูมีพลังของสีที่ผู้วิจัยรู้สึก



2.1.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

ผู้วิจัยได้เลือกจังหวะของภาพให้ดูไกลออกไปเพื่อให้เห็น เมื่อมองจากที่สูงมากยิ่งขึ้นการจัดโครงสร้างของภาพยังคงยึดหลักการในภาพที่ให้น้ำหนักของภาพหนักไปด้านใดด้านหนึ่งของภาพ จะเห็นจากกลุ่มของต้นไม้ที่อยู่ทางด้านซ้าย มีขนาดที่แตกต่างกันกับทางด้านขวาแต่ละสมดุลย์ด้วยความรู้สึก กล่าวคือ 2 ใน 3 ส่วนของภาพเป็นบริเวณทุ่งนาและพุ่มไม้เล็กๆ ที่อยู่บริเวณด้านล่างและตรงส่วนกลางของภาพ

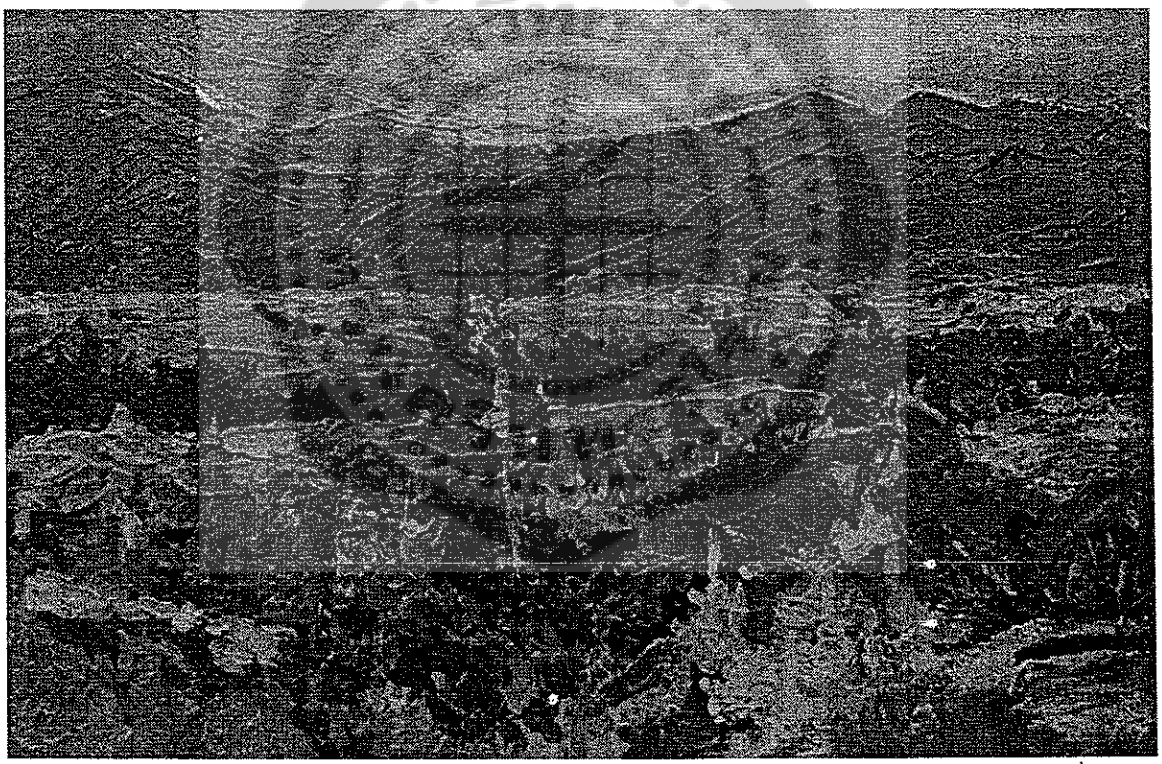
ส่วนทางด้านการจัดโครงสร้างของเส้น จะมีแนวทางการใช้เส้นที่ประสานและขนานกันไป ไม่ว่าจะเป็นเส้นเฉียงหรือเส้นแนวนอน โดยเฉพาะเส้นแนวนอนที่ขนานกันกับภาพนั้น จะเป็นแค่ตัวประกอบของภาพที่ช่วยเสริมให้ภาพนั้นน่าสนใจยิ่งขึ้น และจากสิ่งนี้ทำให้ผู้วิจัยมีแนวทางที่จะทำต่อเนื่องกันไป เพื่อให้ได้มาซึ่งผลงานที่พัฒนาสร้างสรรค์ตามแนวที่ตนเองถนัด

2.1.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพนี้ ผู้วิจัยยังคงใช้กลวิธีระบายสีที่ทิ้งรอยมือที่ใช้ระบายอยู่ ทั้งนี้ผู้วิจัยมีความรู้สึกว่าเป็นกลวิธีที่ผู้วิจัยถนัดและตอบสนองความรู้สึกได้อย่างดี ทุกท่วงทีในการระบายจะรวดเร็วมาก มีการแต่งแต้มและเน้นน้ำหนักของภาพเป็นระยะ สีเหลืองที่ดูสดใสถูกระบายป้ายสีโดยใช้เนื้อสีมาก บริเวณที่ป้ายสีลงไปนั้นจะได้เป็นก้อนบ้าง แบนบ้าง

และถ้ามองในภาพรวมของผลงานชิ้นนี้ จะมีสิ่งหนึ่งที่น่าจะรู้สึกให้จากผู้ดูคือ ทุกทีที่ป้ายจะแสดงออกที่รวดเร็ว ดูสนุกและชันในอารมณ์ และนี่คือเป้าหมายของผู้วิจัยที่ต้องการให้ผลงานออกมาเช่นนี้

2.2 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 2 (วัดหนองหอย 2)



วัดหนองหอย 2. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001

2.2.1 ที่มาของแนวความคิด

จากการที่ได้ปฏิบัติงานจากสถานที่จริงทั้ง 2 ภาพที่ผ่านมา ประเด็นที่ได้คือ การแสดงออกทางด้านอารมณ์และความรู้สึกทั้งสถานที่และช่วงเวลา ความแปลกตาตื่นใจ ทำให้งานที่ออกมาในความรู้สึกของผู้วิจัยว่าน่าพอใจ และเปลี่ยนมุมที่มีลักษณะใกล้เคียงกันว่ามีอะไรเกิดขึ้น

สิ่งที่กล่าวมานี้ ผู้วิจัยได้นำมาปฏิบัติงานในชิ้นที่ 2 ของภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ (วัดหนองหอย 2) โดยยังคงยึดแนวความคิดที่เน้นความอิสระทางการปฏิบัติงาน ไม่เน้นความเป็นจริง

2.2.2 เนื้อหาของภาพ

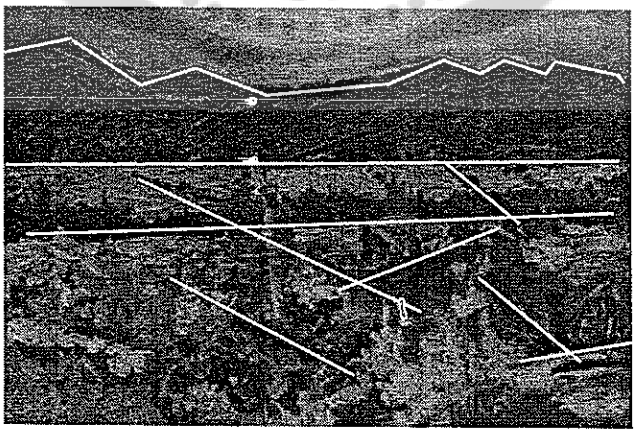
ในภาพนี้ผู้วิจัยได้เลือกสถานที่ในการปฏิบัติงานที่วัดหนองหอย โดยการเขียนภาพที่บนเขาวัดหนองหอย ซึ่งเป็นที่ประดิษฐานของเจ้าแม่กวนอิม มุมที่เลือกเป็นมุมมองที่ใกล้เคียงกันกับภาพแรกคือ เป็นช่วงเวลายามบ่ายแสดงให้เห็นถึงท้องทุ่งนาที่อยู่ในระยะไกลออกไป ส่วนบริเวณตรงกลางและด้านล่างของภาพจะมีต้นไม้และพุ่มไม้เรียงรายกันอยู่ทำให้เนื้อหาน่าสนใจ

2.2.3 กลวิธีการนำเสนอ

2.2.3.1 การใช้สี

ในภาพนี้ผู้วิจัยได้นำหลักการใช้ประเภทการใช้สีใกล้เคียงในปริมาณ 80% ส่วน 20% จะเป็นการนำสีตรงกันข้ามมาใช้ กล่าวคือ จากในภาพในส่วนที่เป็นท้องทุ่งและต้นข้าว ผู้วิจัยจะใช้สีใกล้เคียง เช่น สีเหลือง สีเหลืองเขียว สีเขียว สีน้ำเงิน โดยที่มีการใช้สีส้มแดงมาแต่งแต้มสีบางสี อีกทั้งมีการผสมสีตรงข้าม เช่น สีเขียวกับสีแดง และสีม่วงกับสีเหลืองอยู่ในปริมาณ 20 : 80 ขณะที่ส่วนบนของภาพที่เป็นภูเขาในระยะไกล ผู้วิจัยจะใช้สีเทามาเป็นตัวผสมเพื่อทำให้เกิดระยะของภาพ

และถ้าดูในภาพรวมของการใช้สีในภาพนี้ จะเห็นได้ว่าทุกสีที่ใช้บางสีจะมีเนื้อสีที่ผสมกันกับสีตรงข้าม ทั้งนี้เพื่อเป็นไปตามความเหมาะสมทางด้านความรู้สึกของผู้วิจัย ณ ขณะนั้นที่กำลังปฏิบัติงานอยู่



2.2.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

ในภาพทิวทัศน์ ภาพที่ 2 (วัดหนองหอย 2) ผู้วิจัยได้มีการจัดโครงสร้างของภาพให้น้ำหนักของภาพอยู่เกินกว่า 2 ใน 3 ส่วน โดยได้จัดภาพเขียนทางด้านแนวนอน จากภาพจะเห็นได้ว่าน้ำหนักของภาพจะอยู่ที่

ด้านใดด้านหนึ่ง โดยที่โครงสร้างของเส้นแนวนอนของท้องฟ้าเป็นตัวแบ่งสัดส่วนของภาพและขนาดกับภูเขา โดยมีแนวนอนขนานกันไปเป็นท้องทุ่งนา 3 เส้น วิ่งขนานจากด้านซ้ายไปทางด้านขวา ทั้งนี้เพื่อเป็นการตอบสนองแนวความคิด ตลอดจนเนื้อหาของภาพดังที่กล่าวมาแล้ว

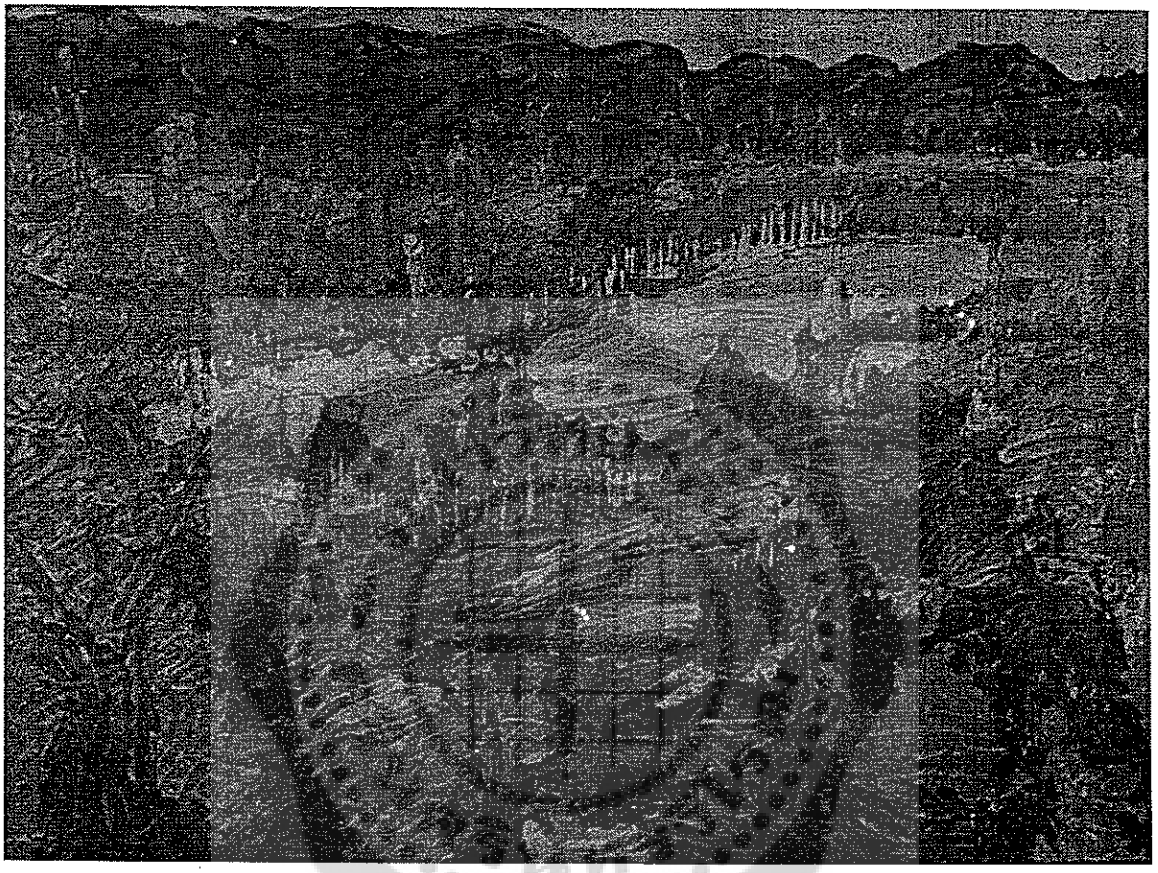
การจัดโครงสร้างในภาพนี้มีลักษณะที่คล้ายกับภาพที่ 1 เพราะฉะนั้นสิ่งที่ได้กระทำลงไป ทำให้มีเหตุผลที่ได้มาคือ จากการปฏิบัติงานกล่าวคือการจัดโครงสร้างของเส้น จะมีแนวทางการใช้เส้นที่ประสานและขนานกันไป ไม่ว่าจะเป็นเส้นแนวเฉียงหรือเส้นแนวนอน แต่ในภาพนี้เส้นแนวที่ขนานกัน 3 เส้น ทำให้ภาพน่าสนใจและขัดแย้งกันกับเส้นที่ตัดกัน ซึ่งเป็นเพียงเส้นที่ช่วยเสริมและประกอบในภาพเท่านั้น

จากสิ่งนี้ทำให้ผู้วิจัยมีแนวทางที่จะทำต่อเนื่องกันไป เพื่อให้ได้มาซึ่งผลงานที่พัฒนาสร้างสรรค์ ตามแนวที่ตนเองถนัด

2.2.3.3 กลวิธีการระบายสี

ในภาพนี้ผู้วิจัยยังคงใช้ผลจากภาพที่ 1 มาเป็นแนวทาง กล่าวคือ การใช้มือในการระบายสี ทิ้งรอยสีของมือให้เกิดความรู้สึกที่ฉับไว ทุกรอยสีจะแสดงออกของอารมณ์ให้เห็น ซึ่งในภาพนี้มีการแต่งแต้มสีสันให้ได้ความคมชัด ในการระบายสีนี้ผู้วิจัยได้ถือหลักของความรู้สึกเป็นตัวหลักสำคัญ ไม่ได้ทำตามความเป็นจริงแห่งธรรมชาติมาเป็นกรอบหรือกฎเกณฑ์ แต่ถึงกระนั้นก็ตามทุกสิ่งที่ได้ระบายสีและได้ทำใจมองดูออกว่าสิ่งที่ได้กระทำนั้นเป็นอะไร

2.3 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 3 (วัดหนองหอย 3)



วัดหนองหอย 3. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001

2.3.1 ที่มาของแนวความคิด

จากการที่ได้ปฏิบัติงานจากสถานที่จริง ทั้ง 3 ภาพที่ผ่านมา ประเด็นที่ได้คือ อารมณ์ และความรู้สึกที่สุด ทั้งสถานที่และช่วงเวลา ความตื่นตาตื่นใจ ทำให้งานที่ออกมาในความรู้สึกของผู้วิจัยว่าน่าพอใจ

และจากสิ่งที่กล่าวมานี้ ผู้วิจัยได้นำมาปฏิบัติในชิ้นที่ 3 ของภาพวิวัดหนองหอย โดยยังคงยึดแนวความคิดที่เน้นความอิสระทางการปฏิบัติงานไม่เน้นความเป็นจริง

2.3.2 เนื้อหาของภาพ

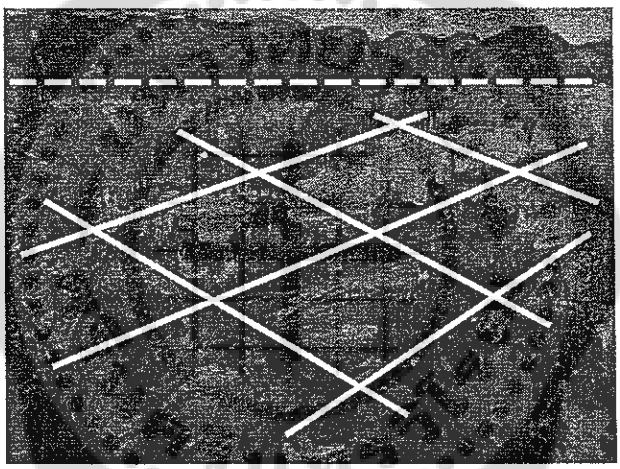
ในภาพนี้ ผู้วิจัยได้เลือกสถานที่ในการปฏิบัติงานที่วัดหนองหอย โดยเขียนภาพที่เขาวัดหนองหอยเป็นที่ประดิษฐานของเจ้าแม่กวนอิม มุมที่เลือกเป็นภาพที่มองจากด้านบนสู่ด้านล่าง ตอนเวลาช่วงบ่าย

2.3.3 กลวิธีการนำเสนอ

2.3.3.1 การใช้สี

ในภาพนี้ผู้วิจัยได้นำหลักการใช้ ประเภทการใช้สีใกล้เคียงในปริมาณ 80% ส่วนอีก 20% จะเป็นการนำสีตรงข้ามมาใช้ กล่าวคือ จากในภาพในส่วนที่เป็นท้องทุ่งและต้นข้าว ผู้วิจัยจะใช้สีใกล้เคียง เช่น สีเหลือง สีเหลืองเขียว สีเขียว สีเขียวน้ำเงิน น้ำเงิน โดยที่มีการใช้สีส้มแดงมาแต้มสีบางที อีกทั้งมีการผสมสีตรงข้าม เช่น สีเขียวกับสีแดงในปริมาณสีอยู่ที่ประมาณ 20 : 80 ในขณะที่ส่วนบนของภาพที่เป็นภูเขาไกล ผู้วิจัยจะใช้สีเทามาเป็นตัวผสม เพื่อช่วยเรื่องการเกิดระยะ

และถ้าดูในภาพรวมของการใช้สีในภาพนี้ จะเห็นได้ว่าทุกสีที่ใช้บางสีจะมีเนื้อที่สีผสมสีตรงข้ามของสีนั้นๆ ใช้อยู่ ทั้งนี้เป็นไปโดยเพื่อความเหมาะสมทางด้านความรู้สึกของผู้วิจัย ณ ขณะที่กำลังปฏิบัติงานอยู่



2.3.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

ในภาพวิวภาพที่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้นำหลักการจัดโครงสร้างของภาพ ให้น้ำหนักของภาพอยู่เกินกว่า 2 ใน 3 ส่วน โดยได้จัดภาพเขียนทางด้านแนวนอน จากภาพจะเห็นได้ว่า ถ้าจะกล่าวว่าน้ำหนักของภาพอยู่ที่ด้านใดด้านหนึ่ง โดยที่ใช้โครงสร้างของเส้นแนวนอนของแนวท้องฟ้าเป็นตัวแบ่งสัดส่วนของภาพ โดยที่มีเส้นแนวเฉียง 3 เส้น วิ่งขนานกันจากทางด้านซ้ายไปทางด้านขวา ทั้งนี้เพื่อเป็นการตอบสนองแนวความคิด ตลอดจนเนื้อหาของภาพ ดังที่กล่าวมาแล้ว

การจัดโครงสร้างของภาพในลักษณะนี้ ดูจะเป็นภาพที่ 1 และ 2 ที่ได้กระทำ เพราะฉะนั้นสิ่งที่ได้กระทำลงไป ดูมีเหตุผลต่างไปจากที่ได้กระทำมา กล่าวคือ การจัดโครงภาพของเส้น จะมีแนวทางการใช้เส้นที่ประสานและขนานกันไป ไม่ว่าจะเป็นเส้นเฉียงหรือเส้นแนวนอน เส้นแนวตั้งดูจะมีบทบาทเป็นแค่ตัวประกอบของภาพที่ช่วยเสริมเพียงแค่นั้น

จากสิ่งนี้ทำให้ผู้วิจัยมีแนวทางที่จะทำต่อเนื่องกันไป เพื่อให้มาซึ่งผลงานที่พัฒนาสร้างสรรค์ตามแนวทางที่ตนเองถนัด

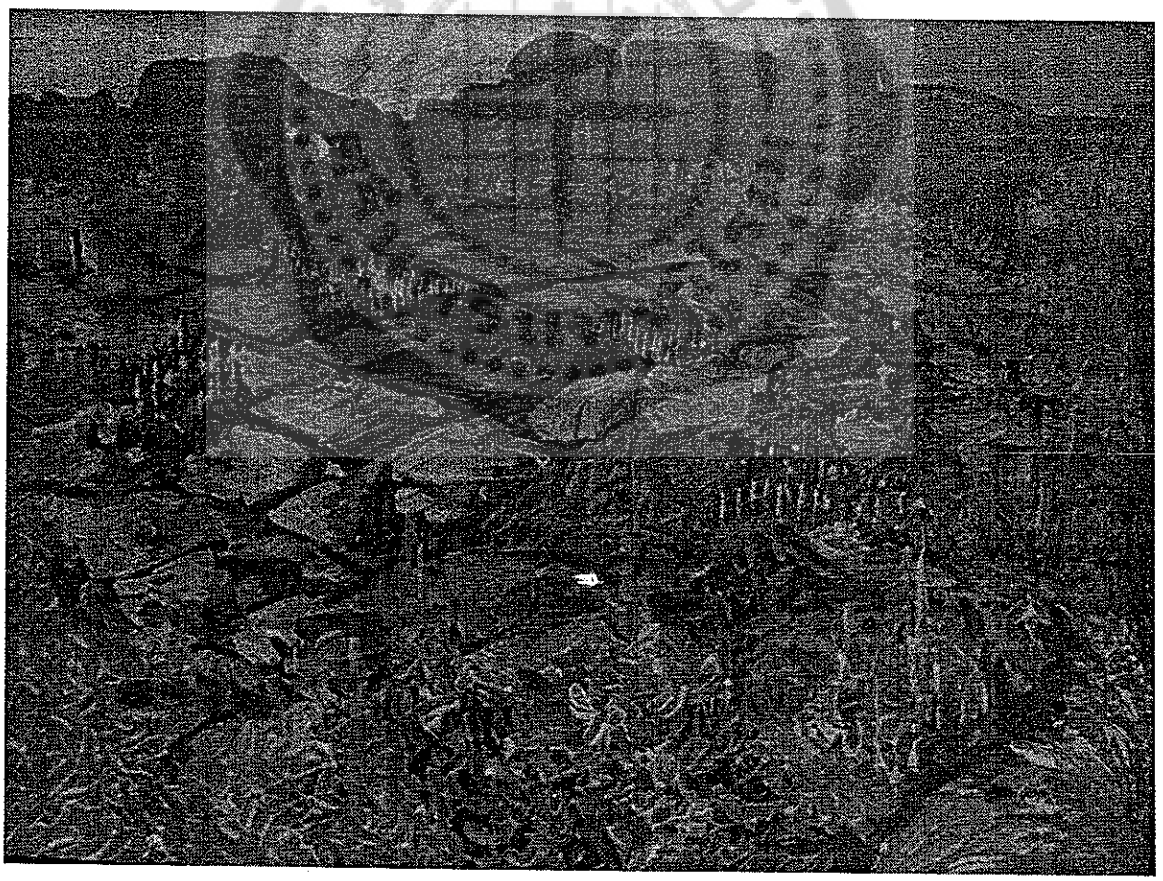
2.3.3.3 กลวิธีการระบายสี

ในภาพนี้ ผู้วิจัยยังคงใช้กลวิธีระบายสีที่ทิ้งรอยมือที่ใช้ระบายอยู่ ทั้งนี้ผู้วิจัยมีความรู้สึกว่า เป็นกลวิธีที่ผู้วิจัยถนัด แต่ตอบสนองความรู้สึกได้อย่างดี ทุกท่วงทีในการระบายจะรวดเร็วมาก มีการแต่งแต้ม เน้นน้ำหนักของภาพเป็นระยะ สีเหลืองที่ดูสดใสจะถูกระบายป้ายโดยใช้เนื้อสีมาก ทำให้หนึ่งที่ที่ได้ป้ายสีลงไปจะมีปริมาณสีจับกันเป็นก้อนบ้าง แบบบ้าง

และถ้ามองในภาพรวมของผลงานชิ้นนี้ จะมีสิ่งหนึ่งที่น่าจะรู้สึกได้จากผู้ดูคือ ทุกทีที่ป้ายจะแสดงออกที่รวดเร็ว ดูสนุกและมันในอารมณ์ และนี่คือเป้าหมายของผู้วิจัยที่ต้องการให้ผลงานออกมาเช่นนี้

นอกจากประเด็นที่กล่าวมาแล้วนี้ ผู้วิจัยยังคงยึดหลักของความอิสระทางความคิด ตลอดจนทางการใช้ตลอดกลวิธีที่ไม่คำนึงถึงความถูกต้อง แต่เป็นการตอบสนองความรู้สึกของผู้วิจัยเองที่มีต่อภาพนี้

2.4 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 4 (วัดหนองหอย 4)



วัดหนองหอย 4. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001

2.4.1 ที่มาของแนวความคิด

ในภาพผลงานภาพที่ 4 ของชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ (วัดหนองหอย) สืบเนื่องจากภาพที่ 3 ของชุดเดียวกัน เป็นจังหวะของภาพที่ต่อเนื่องกับสิ่งที่ผู้วิจัยคิดว่าควรที่จะทำผลงานอีก ทั้งนี้เป็นการทดลองพัฒนาของงานที่ต่อเนื่องกัน สิ่งที่คิดว่าควรที่จะเพิ่มเติมลงไปนั้น ควรที่จะเพิ่มทางด้านความชัดเจนของเนื้อหาของภาพให้มากยิ่งขึ้น เพราะจากภาพที่ 3 ของชุดนี้ ผู้วิจัยให้น้ำหนักงานอยู่ที่การใช้สีกับการระบายสีที่มีจังหวะของภาพที่ใกล้ ทุกรอยมือที่ระบายจึงดูใหญ่ ควรเสริมทางด้านระยะภาพให้เป็นภาพที่เขียนจากที่สูงมากกว่านี้

และทั้งหมดนี้คือ ที่มาของแนวคิดที่ผู้วิจัยได้นำมาและยึดในการปฏิบัติว่า ทุกครั้งในการทำงานต้องมีการวางแผนไว้ก่อนที่จะลงมือทำจริง

2.4.2 เนื้อหาของภาพ

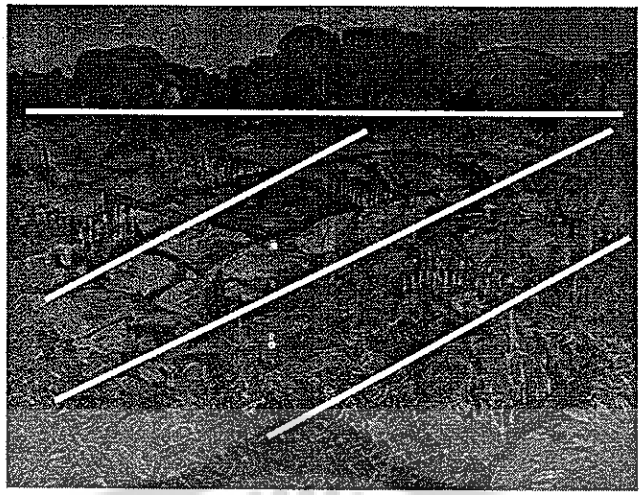
ในภาพที่ 4 นี้ เนื้อหาของภาพผู้วิจัยยังปฏิบัติงานอยู่ที่เดิมคือ ที่วัดหนองหอย บนภูเขาที่ประดิษฐานเจ้าแม่กวนอิม ในจังหวัดราชบุรี ในช่วงเวลาต่อจากภาพที่ 3 จากข้อมูลของที่มาแนวความคิดนั้น ผู้วิจัยจึงได้เลือกจังหวะของภาพให้ไกลกว่าเดิม (ในภาพที่ 3) โดยภาพเบื้องล่างก็เป็นท้องทุ่งนาข้าวที่มีต้นไม้ขึ้นแซมเป็นระยะไกลอยู่ในบริเวณกว้างนั้น เป็นภูเขาที่มีบรรยากาศของท้องฟ้าลดค่าความสดใสลง

2.4.3 กลวิธีการนำเสนอ

2.4.3.1 การใช้สี

ในภาพนี้ บทบาทของการใช้สีที่ต้องการจะให้ภาพดูสดใสมากกว่าที่ทำในภาพที่ 3 ผู้วิจัยได้ใช้หลักในการใช้สีประเภทการใช้สีตรงกันข้ามที่ไม่ตัดกันอย่างกับที่รุนแรง แต่จะตัดกันในปริมาณที่ไม่เท่ากัน แต่จะส่งเสริมกัน กล่าวคือ ในภาพสีเหลืองที่ผู้วิจัยนำมาระบายแทนค่าแสงของท้องทุ่งข้าวนั้น จะมีแนวเส้นของคันนาที่เป็นแนวเฉียง ผู้วิจัยใช้สีม่วง แดงเข้ม และในบางที่ใช้สีเขียว จะมีสีแดงซึ่งเป็นสีตรงข้ามช่วยแต่งแต้มให้ภาพดูสนุก

ในขณะที่ท้องฟ้าจะใช้สีเทามาผสมทำให้เกิดบรรยากาศเช่นเดียวกับภูเขา ผู้วิจัยจะใช้สีม่วงแดง แดง โดยที่มีสีเหลือง สีเขียว มาช่วยส่งเสริมกัน ทำให้ภาพมีพลังของสีดังที่ผู้วิจัยรู้สึก



2.4.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

ผู้วิจัยได้เลือกจังหวะของภาพให้ดูไกลออกมา เพื่อให้เห็นเป็นภาพมองจากที่สูงมากยิ่งขึ้น การจัดโครงสร้างของภาพยังยึดหลักในภาพที่ 3 กล่าวคือ น้ำหนักของภาพจะหนักไปทางด้านใดด้านหนึ่ง สัดส่วนของภาพจะให้บริเวณของท้องทุ่งเกินกว่า 2 ใน 3 ส่วน

ส่วนทางด้านการจัดโครงสร้างของเส้น ก็ไม่แตกต่างจากภาพที่ 3 มากนัก เส้นทะแยงดูจะมีบทบาทในด้านความชัดเจนของการแบ่งพื้นที่ เส้นแนวของแนวท้องฟ้ากับภูเขา ดูจะเป็นเส้นที่แบ่งสัดส่วนของภาพให้เห็นได้ชัด ทำให้ดูแล้วสบายตา อีกทั้งเส้นแนวเฉียงของสันเขาและการต่อยาวของช่วงภูเขา ดูช่วยให้เกิดความสัมพันธ์กับเส้นแบ่งสัดส่วนแนวนอนได้อย่างดี

2.4.3.3 กลวิธีการระบายสี

ในภาพนี้ ผู้วิจัยยังคงใช้ผลจากภาพที่ 3 มาเป็นแนวทาง กล่าวคือ การใช้มือในการระบาย ทิ้งรอยสีของมือไว้ให้เกิดความรู้สึกที่ฉับไว ทุกรอยสีจะมีความสดของอารมณ์ให้เห็น โดยจะรู้สึกได้จากท่วงทีของสีนั้นๆ จะเร็วและคมชัด การระบายสีนี้ผู้วิจัยได้ถือหลักของความรู้สึกเป็นตัวสำคัญ ไม่ได้นำความเป็นจริงแห่งธรรมชาติมาเป็นกรอบหรือกฎเกณฑ์ แต่ถึงกระนั้นก็ตามทุกสิ่งที่ระบายสีและได้ทำ ยังมองดูออกถึงสิ่งที่ได้กระทำนั้นเป็นอะไร

ผลสรุปจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ทั้ง 4 ภาพ

จากสิ่งที่ได้มาในการปฏิบัติงาน 1 ชุดแรก เป็นการปฏิบัติงานภายในห้องทำงาน ซึ่งภาพที่ได้ผู้วิจัยได้ไปพบเห็นด้วยตัวเองแล้วทำการบันทึกภาพไว้ หรืออีกลักษณะคือ หาภาพจากหนังสือการท่องเที่ยว ภาพที่ตรงประเด็นกับความต้องการของแนวความคิดของผู้วิจัย สิ่งที่คิดว่าเป็นผลงานการกระทำก็คือ กลวิธีในการระบายสีของภาพนั้น ผู้วิจัยมีความมั่นใจในการใช้มือของผู้วิจัยเองระบายสี เพราะตอบสนองกับความต้องการของตนเองได้ดี นอกจากนี้ทางด้านการจัดโครงสร้างของภาพ ควรที่จะให้เกิดความชัดเจนทางด้านความต้องการของตนเองว่า ภาพนั้นๆ ต้องการนำเสนออะไร ควรเน้นอะไร

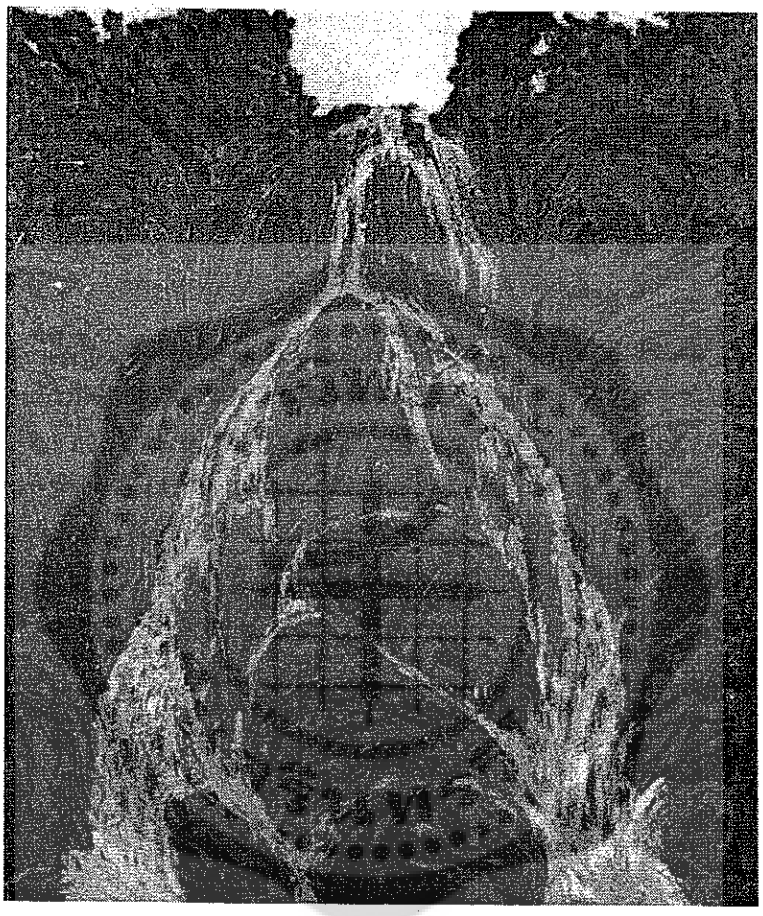
จากสิ่งนี้ ทำให้ผู้วิจัยมีความมั่นใจประกอบกับการเขียนภาพนอกสถานที่มีสิ่งเร้าที่ต่างออกไป สภาพสิ่งแวดล้อม ณ เวลานั้น อากาศที่ร้อนมาก เวลาที่จำกัด การเดินทาง ทุกอย่างจะต้องลงตัวและรวดเร็ว ซึ่งทำให้การปฏิบัติงานเป็นไปอย่างรวดเร็ว ได้ผลงานที่รอยมือที่ทิ้งไว้ดูสดและสนุก การใช้สีมีการตัดสินใจที่รวดเร็ว สีทุกสีต้องวางแผนและเตรียมงานไว้ก่อน บีบสีวางไว้ตามโทนที่คิดไว้

สิ่งเหล่านี้เป็นผลสรุปของภาพทั้ง 4 ในชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ที่ผู้วิจัยได้ปฏิบัติตรงตามความรู้สึกของตนได้มากที่สุด

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

3. ชุดภาพทิวทัศน์น้ำตกและภาพทิวทัศน์ป่าไม้

3.1 ชุดภาพทิวทัศน์น้ำตก ภาพที่ 1



น้ำตก 1. Acrylic on canvas, 110 x 130 cm, 2001

3.1.1 ที่มาของแนวความคิด

จากการที่ได้ปฏิบัติงานในภาคที่ 4 ทิวทัศน์นอกสถานที่เสร็จลง ผู้วิจัยมีความพอใจอยู่ในระดับหนึ่ง ซึ่งเกิดแนวคิดที่จะทำภาพน้ำตก แต่เปลี่ยนมุมมองที่มองภาพจากด้านตรงมาเป็นลักษณะแบบต่างมุมมองหรือมุมเงย กล่าวคือ จะมองจากด้านล่างไปสู่ด้านบนและเพิ่มเติมรายละเอียดของป่าให้มากกว่าโขดหิน แต่ยังคงแนวความคิดที่เน้นทางไหลของน้ำตกอยู่ที่กึ่งกลางภาพ ทั้งนี้เพื่อให้เห็นการพัฒนาการที่ต่อเนื่องทางด้านแนวความคิดของการพัฒนาและสร้างสรรค์

3.1.2 เนื้อหาของภาพ

ในภาพที่ 1 นี้ จากแนวความคิดที่ได้กล่าวข้างต้นไปแล้วนั้น ผู้วิจัยได้พยายามหาภาพของน้ำตกที่ให้ได้ตามแนวคิดของผู้วิจัย และได้ภาพน้ำตกแม่เกิงในจังหวัดแพร่มาเป็นสื่อในการปฏิบัติภาพจิตรกรรม

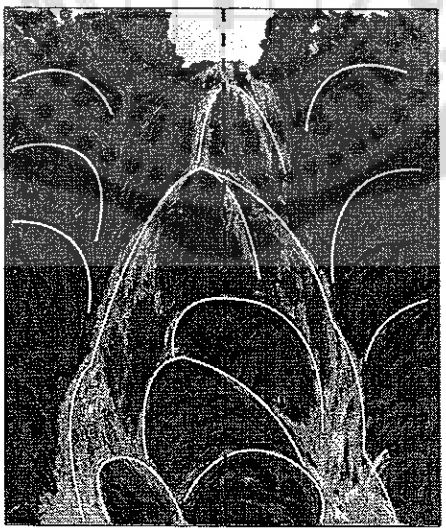
สถานที่นี้เป็นทัศนียภาพแหล่งท่องเที่ยวแห่งใหม่ กล่าวคือ เป็นน้ำตกที่มี 7 ชั้น เหมือนน้ำตกเจ็ดสี (อีกชื่อหนึ่งคือ น้ำตกสายรุ้ง) ลักษณะของทิวทัศน์เป็นภูเขา น้ำตกสูงที่มีผาหินและโขดหินจำนวนมาก มีบรรยากาศที่มืดคลำ้ ถ้ามองโดยรวมจะเป็นสีในโทนเย็น

จากเหตุผลของเนื้อหาของภาพที่บวกกับโทนสีที่มองในบรรยากาศ ณ เวลานั้น ซึ่งตรงตามแนวความคิดที่ได้นำเสนอ ผู้วิจัยจึงได้เลือกที่จะนำมาปฏิบัติงานจริงทางด้านจิตรกรรมตามแนวทางของผู้วิจัยที่อยู่บนพื้นฐานของข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมศิลปินลัทธิโฟวิสม์

3.1.3 กลวิธีการนำเสนอ

3.1.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพทิวทัศน์น้ำตก ภาพที่ 1 นี้ จากแนวทางการปฏิบัติงานในผลงานจิตรกรรมที่ผ่านมาการใช้สีส่วนใหญ่แล้ว จะให้ความสำคัญของความสดใสของเนื้อมาก ภาพทุกภาพจึงมีความสดใสมากในภาพนี้ ผู้วิจัยจึงได้เปลี่ยนกลวิธีในการใช้สีมาใช้ประเภทการใช้สีกลมกลืน ซึ่งอยู่ในแบบของการใช้สีเอกรงค์ โดยในการระบายสีนั้นไม่ว่าจะเป็นสีใด ผู้วิจัยจะใช้สีเทาเป็นสีกลางในการผสมสีก่อนระบายทุกครั้ง ทั้งนี้เพื่อการควบคุมค่าความสดใสของสีให้อยู่ในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ คลุมโทนได้ ทำให้เกิดสีส่วนรวมในอีกลักษณะหนึ่ง ผู้วิจัยไม่ได้ใช้สีระบายให้ถูกต้องตามความเป็นจริงของธรรมชาติ แต่เป็นการใช้สีที่ตอบสนองอารมณ์ของตนเอง ที่ต้องการให้ได้มาซึ่งบรรยากาศเยือกเย็นของทิวทัศน์น้ำตก



3.1.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

ในภาพทิวทัศน์น้ำตก ภาพที่ 1 นี้ ผู้วิจัยได้ใช้การจัดภาพที่ให้จุดสนใจของภาพอยู่ที่จุดกึ่งกลางภาพ ในภาพจะเห็นเป็นสายเส้นของกระแสน้ำตกที่ไหลลงมา โดยแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนเท่าๆ กัน ทั้งซ้ายและขวา และถ้ามองทางด้านการใช้สีของโครงสร้างภาพ จะเห็นได้ว่าทุกเส้นจะประสานกันได้อย่างต่อเนื่องกัน

3.1.3.3 กลวิธีการระบายสี

จากกลวิธีการระบายสีในภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 2 ผู้วิจัยได้ใช้มือของผู้วิจัยเองเป็นวัสดุในการระบายสี และในภาพที่ 3 นี้ ผู้วิจัยยังคงนำมาใช้เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องทางด้านการพัฒนาประสบการณ์

เนื้อสีทุกเนื้อสีที่ถูกป้ายระบายลงไปนั้นจะถูกทับซ้อนกันลงไป แนวทางการป้ายจะปัดไปมาอย่างมีอิสระ บางช่วงของแนวป่าจะใช้การป้ายระบายสีที่เน้นสีให้เกิดน้ำหนักของภาพมีมิติที่ตอบรับความรู้สึกของการใช้สีได้อย่างน่าสนใจ ทางด้านการใช้สีของน้ำตกผู้วิจัยก็ใช้วิธีการลดค่าของสีเช่นกัน แต่ก็ยังคงมีความโดดเด่นผสานกับวิธีการระบายสีที่อิสระ ทำให้ผู้วิจัยเกิดความมั่นใจในทิศทางของผลทางพัฒนางานจิตรกรรมขึ้น เพราะสามารถถอดความรู้สึกออกมาได้อย่างที่คิด

3.2 ชุดภาพทิวทัศน์น้ำตก ภาพที่ 2



น้ำตก 2. Acrylic on canvas, 110 x 130 cm, 2001

3.2.1 ที่มาของแนวความคิด

หลังจากผู้วิจัยได้ปฏิบัติงานในภาพที่ 1 เสร็จ สิ่งที่คิดว่าเป็นประโยชน์น่าจะนำมาพัฒนาต่อในภาพที่ 2 ก็คือ แนวความคิดที่จัดกลุ่มของป่า โดยเล่นสีป้ายสีต่อเนื่องเป็นเส้น สีวิ่งไปทั่วทั้งภาพทำให้เกิดความเคลื่อนไหว ลื่นไหลของสายน้ำตกที่ไหลวน จากสิ่งเหล่านี้ทำให้ผู้วิจัยเกิดแนวความคิดที่จะทำให้สายน้ำตกนั้นไหลเป็นที่กระจายไปทั่วทั้งภาพ โดยที่ยังคงยึดถือแนววิธีการใช้สีที่คลุมโทนกลมกลืนกันอยู่

3.2.2 เนื้อหาของภาพ

ในภาพที่ 2 ของชุดภาพทิวทัศน์ ภาพที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้ใช้ภาพทิวทัศน์จากแหล่งท่องเที่ยวที่น้ำตกแจ้ซ้อน ในจังหวัดลำปาง เป็นช่วงน้ำตกในชั้นที่ 2 ที่มีลักษณะคล้ายกับภาพที่ 1 แต่ในชั้นนี้จะเป็นชั้นที่เต็มไปด้วยโขดหินและต้นไม้ที่มีสายน้ำตกไหลผ่านมากกว่า

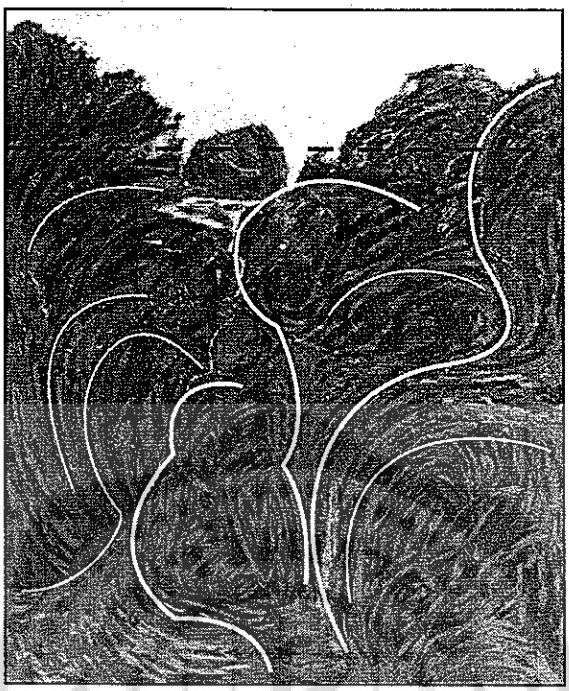
ถ้าจะกล่าวโดยรวมแล้ว เนื้อหาของภาพในภาพที่ 2 นี้ ก็ยังคงมีลักษณะต่อเนื่องจากภาพที่ 1 ที่ผู้วิจัยต้องการพัฒนาทางด้านอารมณ์ในขณะปฏิบัติได้ต่อเนื่องกันไป

3.2.3 กลวิธีการนำเสนอ

3.2.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพที่ 4 นี้ จัดอยู่ในประเภทการใช้สีกลมกลืนกัน ซึ่งจะอยู่ในลักษณะของการใช้สีเอกรงค์อยู่ แนวทางจะคล้ายกับภาพทิวทัศน์น้ำตกในภาพที่ 1 แต่สิ่งที่ต่างกันก็คือ ในภาพทิวทัศน์น้ำตก ภาพที่ 2 นี้ ในส่วนของสายน้ำตกผู้จัยได้ใช้โทนสีกลมกลืนระบายป้ายลงไป โดยที่ในส่วนของโขดหินบางโขดจะรวมทั้งสายน้ำตก ผู้วิจัยใช้สีตรงกันข้ามในภาพจะเห็นเป็นสีส้มแดง ปริมาณการใช้จะไม่มาก เพราะต้องการจะให้เป็นส่วนที่ประกอบในภาพดูน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

ถ้าจะกล่าวโดยสรุปการใช้สีในภาพนี้ จะเป็นการใช้สีกลมกลืนและการใช้สีคู่ติดกัน ตรงกันข้ามในปริมาณที่พอเหมาะไม่มากเกินไป



3.2.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

ภาพทิวทัศน์น้ำตก ภาพที่ 2 ผู้วิจัยใช้หลักในการจัดโครงสร้างของภาพ ในลักษณะให้จุดศูนย์กลางของภาพอยู่ที่กลางภาพ โดยใช้เนื้อที่มากกว่า 2 ใน 3 ส่วนของเนื้อที่ภาพทั้งหมด ในขณะที่ผู้วิจัยใช้เส้นของกระแสน้ำตกให้ไหลวิ่งประสานต่างกันไปทั้งภาพ ทำให้เป็นการใช้เส้นที่ไหลลื่นกระจายทั่วทั้งภาพ

3.2.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพที่ 2 นี้ ผู้วิจัยยังคงใช้มือในการระบายสี โดยเป็นการทิ้งรอยไว้ไม่มีการเกลี่ยให้เรียบ ทุกที่ที่ป้ายระบายลงไปนั้น จะเป็นการระบายสีที่ไหลลื่นกันไป โดยที่ไม่ได้คำนึงถึงความถูกต้องของความเป็นจริง

ในส่วนของท้องฟ้าด้านบนของภาพ ผู้วิจัยได้ระบายลงไปโดยให้ปรากฏรอยระบายให้น้อยมากที่สุด ทั้งนี้ต้องการให้ภาพของน้ำตกมีความขัดแย้งทางด้านความรู้สึกของรอยระบายไม่แข่งกัน จะทำให้น่าเบื่อ

จากผลงานในภาพที่ 2 นี้ ทางด้านกลวิธีการระบายที่ใช้มือนั้น ทำให้ผู้วิจัยมีความคล่องตัว กำหนดทิศทางได้ตรงกับความรู้สึกของตนได้ดี

ผลสรุปจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดภาพทิวทัศน์น้ำตก ทั้ง 2 ภาพ

จากการที่ได้ปฏิบัติงานมาทั้ง 2 ภาพ ของชุดภาพทิวทัศน์น้ำตกนั้น สิ่งหนึ่งที่ได้มาอย่างเห็นได้ชัดทางด้านกลวิธีในการระบายสีที่ผู้วิจัยพยายามที่จะหาวัสดุที่สามารถสร้างความรู้สึกที่ต่อเนื่อง จากภาพในใจที่คิดไว้กับอุปกรณ์ที่ใช้ในการระบาย ข้อจำกัดในการใช้เกรียงและพู่กันมีความต่างกันมา เกรียงที่ใช้ระบายจะมี

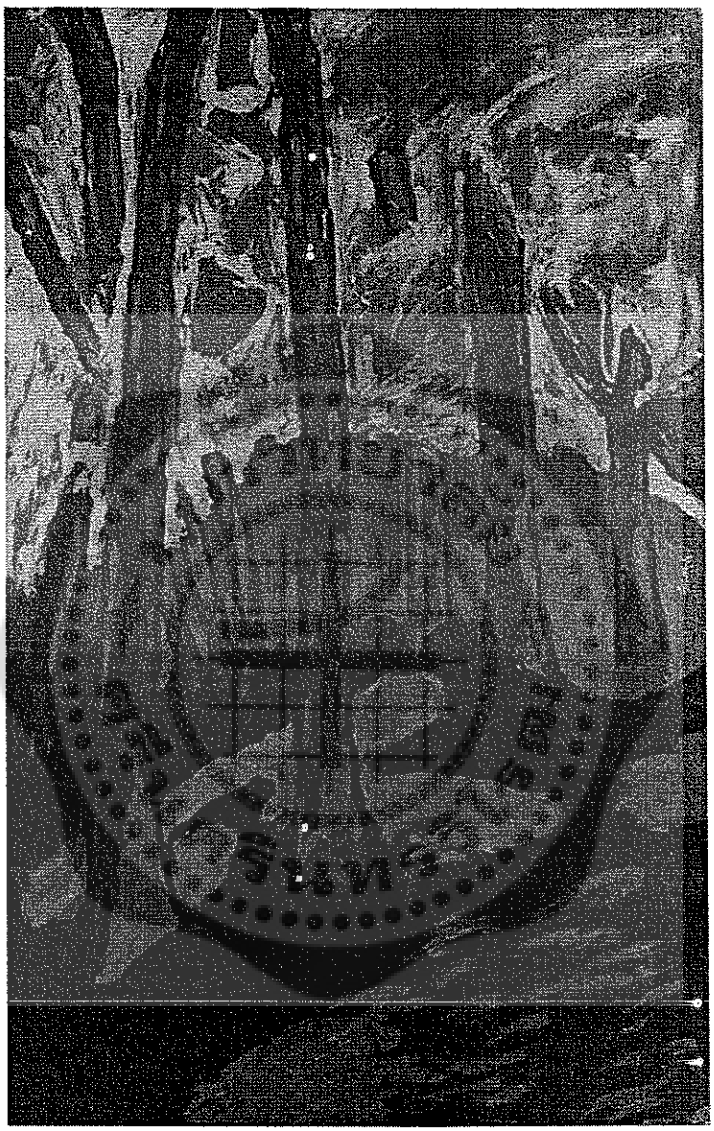
ความคมชัดของแนวเส้นที่แต่งแต้มลงไป ภาพที่ออกมาจะเป็นเหลี่ยมๆ บางครั้งไปค่อยได้อย่างที่คิดไว้ ส่วนทางด้านพู่กันจะมีความกระชับทางด้านความรู้สึกที่ดีกว่า แต่ด้านลักษณะที่มีด้ามยาวบางครั้งก็เป็นอุปสรรคของผู้วิจัย

ในส่วนของมือที่นำมาระบายสีนั้น ผู้วิจัยได้ค้นพบโดยบังเอิญจากนิ้วมือทดลองทำหลายครั้ง ความคล่องตัวก็เกิดทำให้มีความกล้า กรอบแห่งข้อจำกัดทางการระบายสีลดลงไปมาก ทำให้เหมือนกับเป็นสะพานตรงที่ต่อจากความรู้สึกของผู้วิจัยมาสู่ภาพเขียนได้รวดเร็วขึ้น

ทางด้านการจัดองค์ประกอบของภาพ สิ่งที่ผู้วิจัยคิดว่าต้องแก้ไขเห็นจะเป็นทางด้านการจัดภาพ ความที่จะมีรายละเอียดน้อยลงหรือคำนึงถึงความเป็นจริงมากเกินไป ทั้งๆ ที่ได้พยายามไม่คิดจะมอง แต่ถ้ามีรายละเอียดมากก็ไม่เป็นไร ถ้าเราจะไม่มองให้สิ่งเหล่านั้นเป็นปัญหา ควรมองให้เป็นความสนุก ผู้วิจัยได้วิธีคิดมาอย่างหนึ่งในการปฏิบัติ สายตาที่มองในการทำงาน ควรที่จะมองทุกสิ่งให้เห็นความสนุกชะ ความรู้สึกแห่งกดิกาของความเป็นจริงออกไป เรื่องราวตลอดจนกลวิธีที่อิสระจะตามมาเอง

ส่วนทางด้านการใช้สีใน 2 ลักษณะ คือ การใช้สีกลมกลืนกับการใช้สีตัดกัน หรือการใช้สีใกล้เคียงในบางส่วนของงาน ผู้วิจัยคิดว่าน่าที่จะเป็นสิ่งที่ควรจะนำไปพัฒนาและสร้างสรรค์ต่อไปในผลงาน ในชุดภาพทิวทัศน์ป่าไม้

3.3 ชุดภาพทิวทัศน์ป่าไม้ ภาพที่ 3



ป่าไม้ 3. Acrylic on canvas, 90 x 150 cm, 2001

3.3.1 ที่มาของแนวความคิด

จากการที่ได้ปฏิบัติงานในภาพชุดทิวทัศน์น้ำตก ภาพที่ 2 สิ่งที่ทำให้ผู้วิจัยรู้สึกกับผลที่ได้ทำงานหลังเสร็จว่า ภาพที่ 2 ของชุดน้ำตกนั้น ดูจะมีรายละเอียดมากเกินไป ทำให้ดูสับสนวุ่นวาย และจากสิ่งนี้ทำให้ผู้วิจัยได้นำมาพัฒนาต่อทางด้านความคิดคือ ภาพต่อไปน่าจะเป็นภาพที่โปร่งหรือไม่สบสนวุ่นวายมากนัก น่าจะมีพื้นที่ในการแสดงพลังของสีออกมาได้เต็มที่ ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดนี้มาเป็นที่มาของแนวความคิดในภาพที่ 3 ของชุดภาพทิวทัศน์ป่าไม้ และยังคงยึดหลักของความคิดที่จะปฏิบัติงานโดยอิสระ ไม่เน้นความจริงตามธรรมชาติ

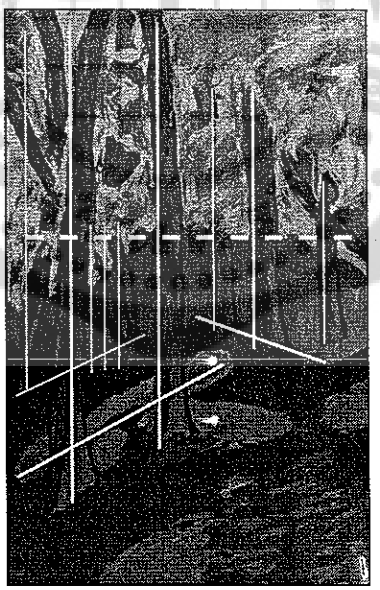
3.3.2 เนื้อหาของภาพ

ในภาพทิวทัศน์ป่าไม้ ภาพที่ 3 นี้ ทางด้านเนื้อหาของภาพ ผู้วิจัยได้ตอบสนองความต้องการของแนวความคิด และได้เลือกภาพทิวทัศน์ที่ดอยขุนตาล ในจังหวัดลำปาง โดยในภาพจะเป็นพื้นที่ของป่าไม้สักเป็นป่าเบญจพรรณ ดูในภาพจะมีเนื้อที่ของแสงและต้นไม้ที่ดูโปร่งน่าสนใจ เรียบง่าย และสามารถประสานกับกลวิธีในการระบายสีได้อย่างตรงความต้องการของผู้วิจัย

3.3.3 กลวิธีการนำเสนอ

3.3.3.1 การใช้สี

จากเนื้อหาของภาพที่ได้แบ่งภาพออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นป่า และส่วนที่เป็นแสงแดด ผู้วิจัยจึงได้เลือกการใช้สีในประเภทการใช้สีคู่ตัดกัน โดยให้สีของแสงเป็นสีส้มเหลือง และสีของภูเขาและป่าเป็นสีน้ำเงินฟ้า ซึ่งในภาพจะเห็นเป็น 3 คู่สีตัดกัน กล่าวคือ เหลือง-ม่วง, เขียว-แดง และ ส้มเหลือง-น้ำเงินฟ้า โดยใช้สีแต่ละสีให้แสดงออกซึ่งพลังของสี โดยมิได้มีการลดค่าของสีอย่างที่เคยปฏิบัติมา เพราะฉะนั้นภาพที่ปรากฏจึงเป็นงานที่มีสีสดใสดูสนุก ตรงตามที่ผู้วิจัยต้องการ



3.3.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

ด้วยเนื้อหาของภาพที่เป็นป่าโปร่งมีแสงแดด ลำต้นไม้สูง ผู้วิจัยจึงเลือกที่จะใช้แนวของภาพทางด้านดั้ง เพื่อให้สัมพันธ์กับแนวลำต้นของต้นไม้ที่มีลักษณะแนวดิ่งตั้งฉากกับพื้น และถ้าดูโครงสร้างของการใช้เส้นจะเห็นเส้นของพื้นซ้ำๆ กัน มีทิศทางการขัดแย้ง โดยดูจากต้นไม้ด้านขวามือจะมีแนวเส้นเฉียงไปทางซ้าย ลักษณะการจัดภาพจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนของป่า และส่วนของแสง โดยที่มีแนวเส้นตั้งของต้นไม้วิ่งขึ้นอยู่ ทุกเส้นของภาพจะประสานตอบรับกันอย่างมีเหตุผล

3.3.3.3 กลวิธีการระบายสี

ในภาพที่ 3 ของชุดทิวทัศน์ป่าไม้นี้ จากแนวคิดที่ต้องการให้แสดงพลังของสีให้เต็มที่ ผู้วิจัยจึงยังคงใช้กลวิธีในการระบายสี ใช้พู่กันระบายสีผสมกับการใช้มือที่ทิ้งรอยทีแปรงอย่างรวดเร็ว โดยที่มีการใช้เส้นสีดำตัดเส้นเพื่อเป็นการเน้นให้เห็นความชัดเจนของเส้นลำต้นในแนวตั้ง

ในส่วนของการระบายสีนี้ ทุกทีแปรงที่ป้ายลงไปผู้วิจัยจะไม่คิดว่าควรจะให้เป็นอย่างนั้นอย่างนี้ ถูกหรือผิดอะไรหรือไม่ เพราะทุกทีแปรงป้ายจะอิสระไม่เกร็งหรือกังวล ซึ่งจะเป็นไปตามผลของการวิจัยข้อมูลของผลงานศิลปินในลัทธิโฟวิสม์ จะไม่ให้ความสำคัญของความเป็นจริง แต่จะให้ความสำคัญของสีมากกว่า

ผลสรุปจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดภาพทิวทัศน์ป่าไม้

จากการที่ได้ปฏิบัติงานภาพทิวทัศน์ป่าไม้ สิ่งที่ผู้วิจัยคิดว่าน่าที่จะปรับปรุงและน่าที่จะพัฒนาต่อ มีดังนี้

สิ่งที่น่าปรับปรุง เป็นในเรื่องการจัดการโครงสร้างของภาพ บางภาพจะมีการจัดเนื้อหาของภาพเน้นเกินไป รายละเอียดของภาพมีเยอะมาก ทำให้ข้อจำกัดของการระบายสีมีจำกัดและน้อยลง แต่ถ้ามองอีกทางทุกสิ่งที่เป็นเนื้อหาที่มากขึ้น ทำให้ได้ผลงานออกมาในอีกลักษณะหนึ่ง ไม่ซ้ำซาก สิ่งนี้ผู้วิจัยว่าควรที่จะคลี่คลายลงบ้าง ไม่เน้นไม่มีพื้นที่ว่างเกินไป

สิ่งที่ควรพัฒนาต่อทางด้านกลวิธีในการระบายสีที่ใช้มือมาช่วยเป็นวัสดุที่ใช้ระบาย ความมั่นใจมีมากขึ้นทำให้ลีลาของการระบายในแต่ละชั้นมีความสนุก ผู้วิจัยว่าสิ่งนี้น่าจะเป็นหัวใจของการทำงานลัทธิโฟวิสม์ เพราะถ้าเรายิ่งได้มีความสนุกและมองในสิ่งที่ง่ายเท่าใด เราก็น่าที่จะประสบความสำเร็จทางด้านความรู้สึกระหว่างผลงานกับผู้สร้างงานได้

ทางด้านการใช้สีก็ควรที่จะพัฒนาต่อไปได้ ทั้งการใช้สีกลมกลืนกับการใช้สีตัดกัน ทุกอย่างดูลงตัวในแต่ละผลงานที่เราจะนำมาสร้างงาน แต่ในบางภาพผู้วิจัยได้ใช้สีที่ผสมกันมากไปทำให้ค่าของสีเปลี่ยน และสีดำดูจะมีบทบาททางด้านการเน้นมิติของภาพได้ดี

4. ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่

4.1 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 1 (เขาตะเกียบ 1)



เขาตะเกียบ 1. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001

4.1.1 ที่มาของแนวความคิด

ในภาพทิวทัศน์เขาตะเกียบนี้ ผู้วิจัยได้มีแนวคิดที่จะปฏิบัติงานในสถานที่จริง เพราะจากการปฏิบัติงานที่ผ่านมาผลงานที่ได้จะให้ความรู้สึกในอีกรูปแบบหนึ่ง สิ่งที่มีเพิ่มมากขึ้นคือ ประสบการณ์มีความมั่นใจมากขึ้น ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกสถานที่ที่ผู้วิจัยยังไม่ได้ทดลองทำ คือ ภาพทางทะเล เหตุที่เลือกภาพทางทะเลที่เขาตะเกียบนี้ เพราะด้วยลักษณะภูเขาจะมีเขา ชายเขายื่นไปที่ทะเล ทำให้ได้มาซึ่งความรู้สึกที่สดและแปลก

4.1.2 เนื้อหาของภาพ

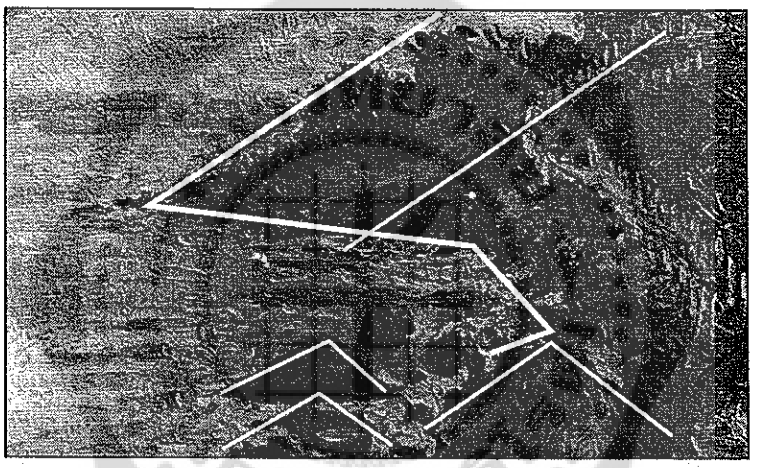
ในผลงานชิ้นนี้ ภาพที่นำมาเป็นสื่อ เป็นภาพเขาตะเกียบ อำเภอหัวหิน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ เป็นภาพของบรรยากาศยามเช้า มีกระแสคลื่นพัดผ่านเล็กน้อย ท้องน้ำทะเลจะมีสีเขียวฟ้า โขดหินจะมีเป็นกลุ่ม ระยะและด้วยลักษณะของภูเขาที่ยื่นลงไปในทะเล ทำให้มองเห็นโครงสร้างของภาพที่เป็นคล้ายเส้นหยัก ทำให้มีเนื้อหาที่ผู้วิจัยอยากที่จะปฏิบัติงานตามแนวถนัดของตนเอง

4.1.3 กลวิธีการนำเสนอ

4.1.3.1 การใช้สี

ในภาพชุดทิวทัศน์เขาตะเกียบ 1 นี้ ผู้วิจัยได้ใช้หลักการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของการใช้สีเอกรงค์ โดยใช้สีเทาผสมสีเขียวมาเป็นสีกลาง เพื่อลดความสดใสของภาพ ทุกสีที่ได้ใช้จะพยายามเลือกสีใกล้เคียง การมีการเน้นน้ำหนักของภาพด้วยสีเข้ม เช่น น้ำเงินม่วง ในส่วนที่เป็นแสง ผู้วิจัยจะไม่ใช้สีสดใสเหมือนกับภาพที่เห็น แต่ผู้วิจัยจะใช้สีผสมสีเทา เขียวอ่อน ทั้งนี้เพื่อการคลุมโทนสีของภาพ

ความเป็นจริงของสีจากธรรมชาติ ผู้วิจัยมิได้นำมาเป็นหลักสำคัญ แต่จะให้ความสำคัญกับอารมณ์และความรู้สึกของตนเอง ณ เวลานั้นมากกว่า



4.1.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

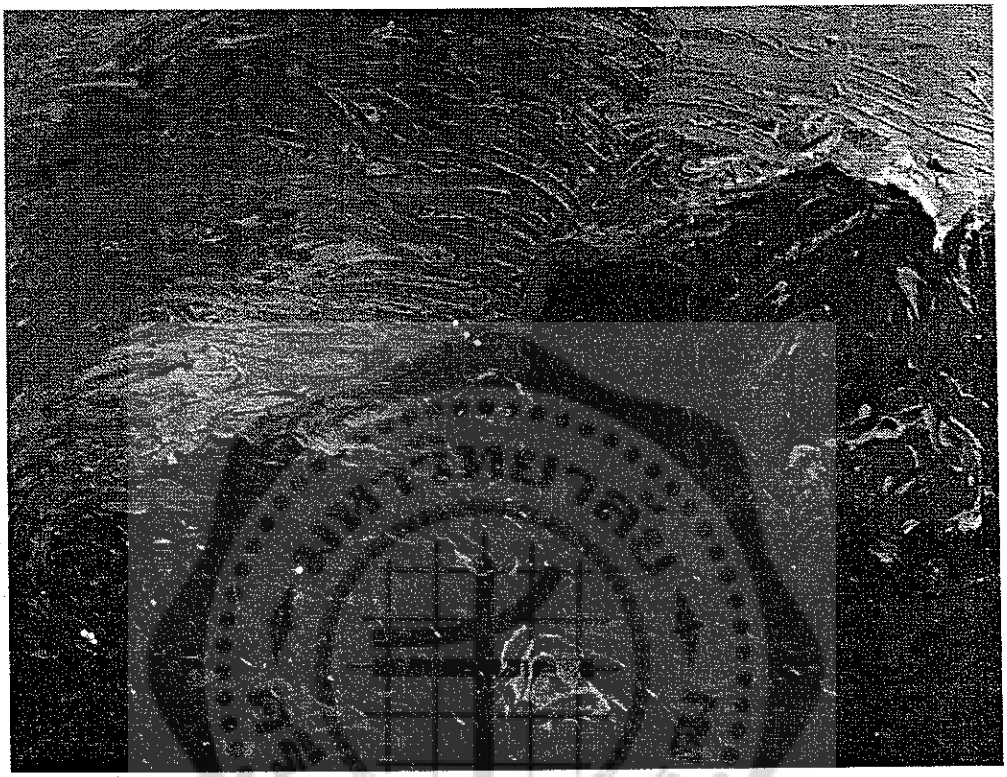
การจัดโครงสร้างของภาพเขาตะเกียบนี้ เป็นการจัดโครงของภาพที่ให้น้ำหนักของภาพหนักไปข้างใดข้างหนึ่ง โดยในภาพจะเห็นได้ว่าภาพภูเขาจะหนักไปทางด้านขวามือ

ทางด้านโครงสร้างของเส้น สิ่งที่เห็นได้ชัดเจน เส้นของภาพภูเขาจะมีลักษณะเป็นเส้นเฉียงที่ตอบรับคล้ายเป็นภาพสามเหลี่ยม โดยที่ผู้วิจัยคำนึงถึงความพอเหมาะของการจัดภาพมากกว่าสิ่งที่ได้พบเห็น

4.1.3.3 กลวิธีการระบายสี

กลวิธีการระบายสีในภาพนี้ ผู้วิจัยได้ใช้หลักการระบายสีที่ทิ้งรอยแปรงไว้ แต่ในที่นี้ผู้วิจัยได้ใช้นิ้วมือในการระบาย ทำให้ได้อารมณ์และความรู้สึกที่สดและตรงตามที่คิดไว้

4.2 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 2 (เขาตะเกียบ 2)



เขาตะเกียบ 2. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001

4.2.1 ที่มาของแนวความคิด

หลังจากที่ได้เสร็จงานในภาพที่ 1 ของชุดเขาตะเกียบ สิ่งที่ได้มาคือ ระยะเวลาในการปฏิบัติงานมีมากเกินไป ทำให้ภาพมีอารมณ์ที่ขาดความมั่นใจหลายๆ ด้าน ไม่ว่าการระบายสี การใช้สีที่ผสมสีเทาอมเขียวเกินไป ทำให้อารมณ์ของภาพกับสีของจริงที่สดใสไม่ประสานกัน

จากสิ่งนี้ทำให้ผู้วิจัยมีแนวคิดที่จะปฏิบัติงานอีกชิ้นหนึ่ง โดยจะเน้นเฉพาะโขดหินและน้ำทะเลเท่านั้น อีกสิ่งมีแนวคิดที่จะใช้เวลาในการปฏิบัติงานที่เร็วขึ้น ทั้งนี้เพื่อให้ได้ความกล้าในการปฏิบัติงานที่เร็วขึ้น ทั้งนี้เพื่อให้ได้ความกล้าในการปฏิบัติงาน กล้าที่จะระบายสีได้ทันที ดังเช่นการปฏิบัติงานของศิลปินลัทธิโฟวิสม์ที่ได้วิจัยงานมา

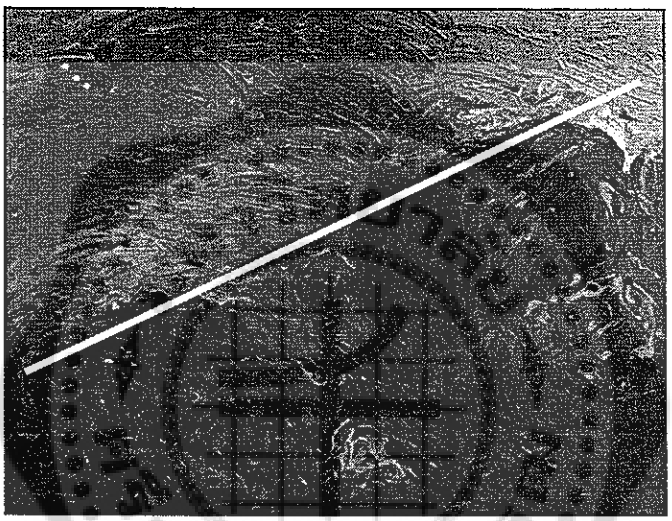
4.2.2 เนื้อหาของภาพ

ในภาพนี้ ผู้วิจัยได้เลือกที่จะหาจังหวะของโขดหินและน้ำทะเลพัดผ่านมาเป็นระยะๆ เป็นเนื้อหาของภาพ สิ่งนี้ต้องสอดคล้องกับแนวความคิดที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ข้างต้น

4.2.3 กลวิธีการนำเสนอ

4.2.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพนี้ ผู้วิจัยได้นำหลักการใช้สีตัดกันและสีใกล้เคียงกันมาใช้ โดยที่ต้องการใช้สีให้ตอบสนองแนวความคิด สีทุกสีที่ใช้จะสดไม่มีการลดค่าของสีตัดกัน จะเห็นได้จากโขดหินใหญ่จะมีสีน้ำเงินและสีส้มแดง โดยที่มีการใช้สีใกล้เคียงคือ สีเขียว เขียวเหลือง แดง แดงส้ม ฟ้าน้ำเงิน วิ่งกระจายไปตามรอยทีของมือที่ได้ป้ายระบายลงไป



4.2.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

ทางด้านการจัดโครงสร้างของภาพ ในภาพที่ 2 ของชุดเขาตะเกียบนี้ ผู้วิจัยได้จัดแบ่งภาพออกเป็น 2 ส่วน คือ โดยให้น้ำหนักของโขดหินมีมากกว่าพื้นน้ำทะเล หรืออาจจะกล่าวได้ว่าน้ำหนักของภาพจะหนักไปทางด้านใดด้านหนึ่ง และจะเน้นโครงสร้างของภาพที่ทะแยงวิ่งรับกัน จากโขดหินใหญ่ทางขวามือไปยังโขดหินใหญ่ทางซ้ายมือ

4.2.3.3 กลวิธีการระบายสี

ในภาพนี้ ผู้วิจัยยังคงใช้กลวิธีระบายสีที่ทิ้งรอยสีของมือที่ระบาย ตวัดและป้ายอย่างรวดเร็วตามเวลาที่กำหนด ทั้งนี้เพราะต้องการความสดของสี ความสดของอารมณ์ และความสดของงาน มีการเน้นน้ำหนักของภาพด้วยสีเข้ม ทำให้ภาพมีน้ำหนัก และตอบสนองอารมณ์ที่มีความรู้สึกอิสระ ดังเช่นผลงานที่ได้ปฏิบัติมา แต่ในภาพที่ 2 ของชุดเขาตะเกียบนี้ ผู้วิจัยมีความสนุกและมันมากในระหว่างปฏิบัติงาน

4.3 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 3 (อ่างศิลา 1)



อ่างศิลา 1. Acrylic on canvas, 90 x 120 cm, 2001

4.3.1 ที่มาของแนวความคิด

จากที่ได้ปฏิบัติงานในภาพที่ 1 และภาพที่ 2 ของชุดเขาตะเกียบเสร็จแล้ว สิ่งที่ผู้วิจัยได้คือระยะเวลาในการปฏิบัติงานมีมากเกินไป ทำให้ภาพมีอารมณ์ที่ขาดความมั่นใจหลายๆ ด้าน ไม่ว่าจะเป็นความกล้าที่จะระบายสี การใช้สีที่เกร็งเกินไป ทำให้การใช้สีมีการนำสีเทาอมเขียวมาผสมเกินไป ทำให้อารมณ์ของภาพที่ 1 แตกต่างกับภาพที่ 2 ซึ่งมีสีสันที่สดใส กล้าใช้สีที่ลงตัวและประสานกัน

จากสิ่งนี้ทำให้ผู้วิจัยมีแนวคิดที่จะปฏิบัติงานอย่างต่อเนื่อง โดยจะใช้เส้นเฉพาะโขดหินและน้ำทะเลเท่านั้น อีกสิ่งที่มีแนวความคิดที่จะใช้เวลาในการปฏิบัติงานให้น้อยลง แต่จะเพิ่มขนาดของงานให้ใหญ่กว่าเดิม เพื่อมีพื้นที่ที่จะระบายสีให้ได้ตามความต้องการ ทั้งนี้เพื่อให้ได้ความกล้าในการปฏิบัติงาน กล้าที่จะระบายสีได้ทันทีดังเช่นการปฏิบัติงานของศิลปินในลัทธิโฟวิสม์ที่ได้ศึกษามา

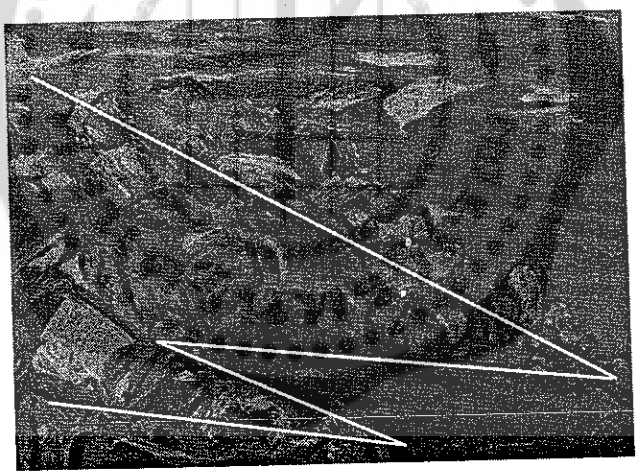
4.3.2 เนื้อหาของภาพ

ในผลงานชิ้นนี้ ภาพที่นำมาสื่อเป็นโขดหินและน้ำทะเลที่อ่างศิลา จังหวัดชลบุรี เป็นภาพช่วงจังหวะเวลายามเช้า มีกระแสคลื่นพัดผ่าน ท้องน้ำทะเลจะใช้สีส้มและเหลือง โขดหินมีจังหวะเกาะกันเป็นกลุ่มก้อน ด้วยลักษณะของโขดหินนี้ที่อยู่ริมชายหาด ทำให้มองเห็นโครงสร้างของภาพคล้ายเส้นหยัก และมีเนื้อหาที่ผู้วิจัยต้องการที่จะปฏิบัติงานตามแนวที่ถนัด

4.3.3 กลวิธีการนำเสนอ

4.3.3.1 การใช้สี

ในภาพนี้เป็นการใช้สีตัดกันและสีใกล้เคียงกันเช่นดังภาพที่ 2 (เขาตะเกียบ 2) ซึ่งในภาพนี้ต้องการใช้สีที่ตอบสนองแนวความคิดคล้ายกัน และสีทุกสีที่ใช้จะสดใสโดยไม่มีการลดค่าของสีตัดกัน จะเห็นได้จากโขดหินที่เป็นสีเขียว สีเขียวเหลือง แดง แดงส้ม น้ำเงิน ม่วง ป้ายระบายแตะแต้ม เป็นระยะตามจังหวะของโขดหินและน้ำทะเลจะใช้สีที่สดใส คือ สีเหลืองสีส้ม สีแดงส้ม สีแดง วิ่งกระจายไปตามตามรอยทีของมือที่ได้ป้ายระบายลงไปบนส่วนบนของภาพ



4.3.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

การจัดโครงสร้างของภาพอ่างศิลา 1 นี้ เป็นการจัดโครงสร้างของภาพที่ให้น้ำหนักของภาพไปข้างใดข้างหนึ่ง โดยในภาพจะเห็นได้ว่าภาพโขดหินจะหนักไปทางด้านซ้ายมือ

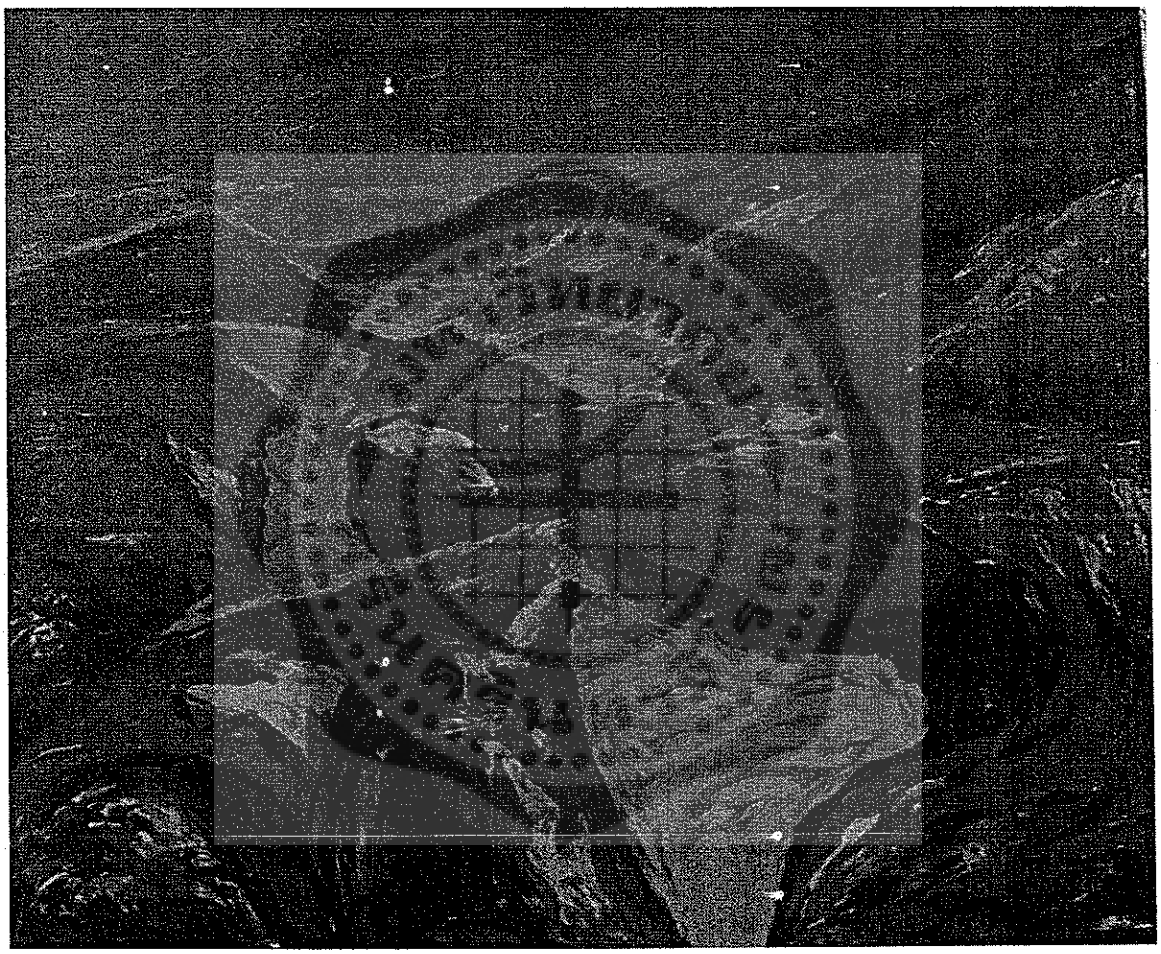
ทางด้านโครงสร้างของเส้น สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนคือ แนวเส้นของโขดหินจะมีลักษณะเป็นเส้นเฉียงที่ตอบรับคล้ายเป็นภาพสามเหลี่ยม โดยที่ผู้วิจัยคำนึงถึงความพอเหมาะของการจัดภาพมากกว่าสิ่งที่ได้พบเห็น

4.3.3.3 กลวิธีการระบายสี

การระบายสีในภาพนี้ ผู้วิจัยยังคงใช้กลวิธีที่ทิ้งรอยสีของมือที่ระบาย ตวัดและป้ายอย่างรวดเร็ว ตามเวลาที่กำหนด ทั้งนี้เพราะต้องการความสดของสี ความสดของอารมณ์ และความสดของงาน มีการเน้นน้ำหนัก

ของภาพด้วยสีเข้มทำให้ภาพมีน้ำหนักและตอบสนองอารมณ์ที่มีความอิสระดังเช่นผลงานที่ได้ปฏิบัติมาและในภาพที่ 3 (อ่างศิลา 1) ผู้วิจัยมีความสนุกและโต้ตอบกับงานในระหว่างการปฏิบัติที่รวดเร็ว

4.4 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 4 (อ่างศิลา 2)



อ่างศิลา 2. Acrylic on canvas, 150 x 180 cm, 2001

4.4.1 ที่มาของแนวความคิด

ในภาพทิวทัศน์อ่างศิลา 2 นี้ ผู้วิจัยได้มีแนวคิดที่จะปฏิบัติงานให้ต่อเนื่องโดยเน้นให้เห็นถึงกลุ่มก้อนของโขดหินที่มีอยู่ทั้งใกล้และไกล เพราะจากการปฏิบัติงานในชิ้นที่ 3 (อ่างศิลา 1) นั้น ผู้วิจัยมีความเชื่อมั่นและกล้าที่จะตัดสินใจ ไม่ว่าจะเป็นการจัดโครงสร้างของภาพ ความกล้าที่จะระบายสี ดังนั้นทำให้เกิดความอิสระซึ่งจะแตกต่างจากผลงานภาพที่ 1 และภาพที่ 2

จากสิ่งนี้ผู้วิจัยมีแนวความคิดที่จะปฏิบัติงานในภาพอ่างศิลา 2 ให้มีขนาดใหญ่ขึ้นกว่าเดิมเพื่อตอบสนองความต้องการในการระบายสีที่ทิ้งรอยสีของมือ ตวัดและป้ายได้อย่างเด็มที่ ด้วยความรวดเร็วอีกสิ่งมีแนวความคิดที่ใช้เวลาในการปฏิบัติงานที่เร็วขึ้น ทั้งนี้เพื่อให้ได้การปฏิบัติงานที่ให้สัมพันธ์ระหว่างเวลากับชิ้นงาน ดังเช่นการปฏิบัติงานของศิลปินในลัทธิโฟวิสม์ที่ได้ศึกษามา

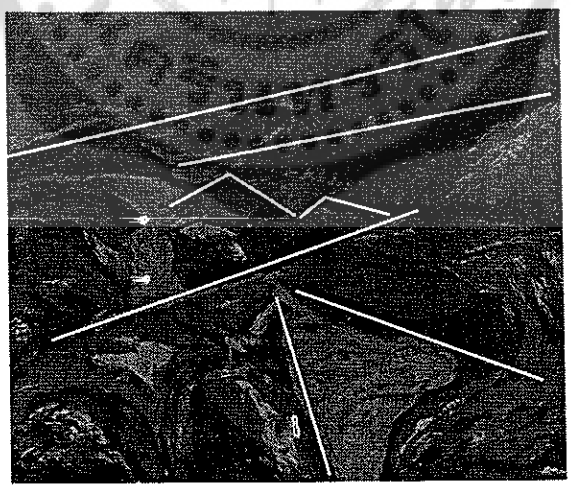
4.4.2 เนื้อหาของภาพ

ในภาพนี้ ผู้วิจัยได้เลือกที่จะหาจังหวะของโขดหินและน้ำทะเลที่ไหลวนตามแอ่งซอกหินบริเวณชายหาดเป็นหย่อมๆ ซึ่งเนื้อของภาพนี้ต้องสอดคล้องกับแนวความคิดที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ข้างต้น

4.4.3 กลวิธีการนำเสนอ

4.4.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพนี้ ผู้วิจัยได้นำหลักการการใช้สีตัดกันและสีใกล้เคียงกันมาใช้ โดยที่ต้องการใช้สีให้ตอบสนองความคิด สีทุกสีที่ให้จะสดและไม่มีการลดค่าของสีที่ตัดกัน เห็นได้จากโขดหินที่อยู่ในระยะใกล้และไกลโดยไม่คำนึงถึงความเป็นจริงตามธรรมชาติ ท้องทะเลที่เป็นแอ่งสีเขียวอ่อน สีเขียวลดหลั่นกันไปตามขนาดของก้อนหินและโขดหิน ทั้งภาพจะใช้สีแดง สีส้มแดงทั่วทั้งภาพ โดยที่มีสีใกล้เคียงคือ สีเหลือง สีเขียวเหลือง วิ่งกระจายไปตามรอยของที่มือทิ้งได้ป้ายระบายลงไป



4.4.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

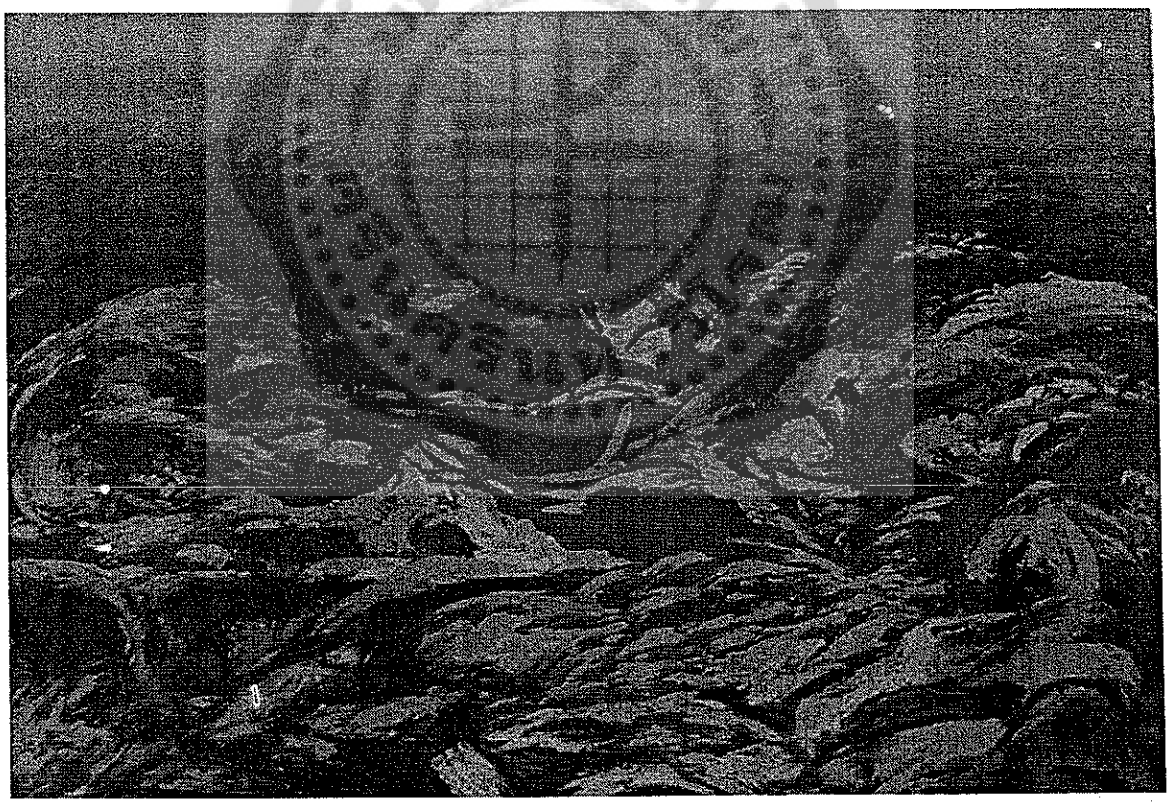
ในส่วนของการจัดโครงสร้างของภาพในภาพที่ 4 ของชุดภาพนอกสถานที่ (อ่างศิลา 2) นี้ ผู้วิจัยได้แบ่งภาพออกเป็น 2 ส่วน คือ ให้น้ำหนักของกลุ่มโขดหินมีมากกว่าพื้นน้ำทะเล หรืออาจจะกล่าวได้ว่าน้ำหนักของภาพจะหนักไปด้านใดด้านหนึ่ง และเน้นโครงสร้างของภาพที่วิ่งทะแยงเป็นเส้นขนานรับกับโขดหินที่มีความลดหลั่นกันออกไป

จากโครงสร้างของภาพอ่างศิลา 4 นี้ จะเห็นได้ว่ามีการจัดวางกลุ่มของโขดหินและก้อนหินที่สลับซับซ้อนกับแอ่งน้ำที่ไหลวนทำให้ภาพนี้มีความน่าสนใจ โดยที่ผู้วิจัยคำนึงถึงความพอเหมาะของการจัดภาพมากกว่าสิ่งที่ได้พบเห็น

4.4.3.3 กลวิธีการระบายสี

ในภาพนี้ผู้วิจัยยังคงใช้กลวิธีการระบายสีที่ทิ้งรอยสีของมือที่ระบายตวัดป้ายอย่างรวดเร็ว ตรงตามที่เวลากำหนด ทั้งนี้เพราะต้องการความสดของสี ความสดของอารมณ์ และความสดของงาน มีการเน้นน้ำหนักของภาพด้วยสีเข้มทำให้ภาพมีน้ำหนักและระยะใกล้-ไกล สามารถตอบสนองอารมณ์ที่มีความรู้สึกอิสระ เช่น ผลงานที่ได้ปฏิบัติมา และในภาพอ่างศิลา 2 นี้ ผู้วิจัยมีความสนุกกับการปฏิบัติงานตามเป้าหมายที่ตั้งไว้

4.5 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 5 (แหลมฉบัง 1)



แหลมฉบับ 1. Acrylic on canvas, 120 x 170 cm, 2001

4.5.1 ที่มาของแนวความคิด

จากการที่ได้ปฏิบัติงานมาทั้ง 4 ภาพ รวมทั้งสถานที่ที่แตกต่างกันนั้น สิ่งที่ได้มาคือระยะเวลาในการปฏิบัติงานแต่ละภาพแต่ละสถานที่จะแตกต่างกัน รวมทั้งช่วงเวลาที่ปฏิบัติงาน ในภาพทิวทัศน์แหลมฉบับ 1 นี้ ผู้วิจัยได้มีแนวคิดที่จะเปลี่ยนสถานที่คือ ท่าเรือแหลมฉบัง อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี เพื่อให้ผลงานและการปฏิบัติงานต่อเนื่อง ดังนั้นจึงเลือกสถานที่ที่ใกล้เคียงกันแต่จะเน้นเวลา เหตุที่เลือกช่วงเวลาที่แหลมฉบับนี้ด้วยลักษณะของกลุ่มโขดหิน ก้อนหินที่โผล่ขึ้นมาช่วงเวลาเย็น ทำให้ได้มาซึ่งความรู้สึกที่แปลกและสะดุดตา

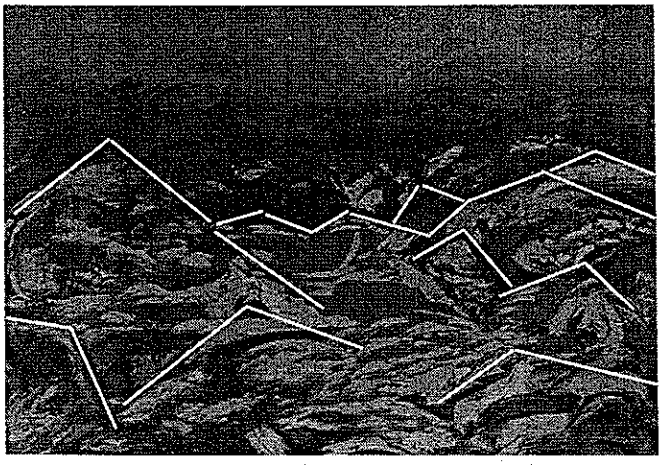
4.5.2 เนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ ภาพที่นำมาสื่อจะมีลักษณะที่คล้ายกับผลงานชิ้นที่ 3 และชิ้นที่ 4 แต่จะแตกต่างกันด้วยสถานที่และคนละช่วงเวลาเป็นกลุ่มของโขดหิน ก้อนหินที่โผล่ขึ้นริมชายหาด มีน้ำทะเลสีเขียวฟ้าและสีแดง และคลื่นซัด โดยกลุ่มของโขดหินจะมีเป็นกลุ่ม ระยะที่โผล่ขึ้นมาริมชายทะเลทำให้มองเห็นโครงสร้างที่หยักสลับซับซ้อน ทำให้มีเนื้อหาที่ผู้วิจัยอยากที่จะปฏิบัติงานตามแนวถนัดของตนเอง

4.5.3 กลวิธีการนำเสนอ

4.5.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพนี้ ผู้วิจัยได้นำหลักการใช้สีตัดกันและสีใกล้เคียงกันมาใช้ โดยที่ต้องการใช้สีให้ตอบสนองแนวความคิด สีทุกสีที่ใช้จะสดไม่มีการลดค่าของสีตัดกัน จะเห็นได้จากโขดหินที่อยู่ทางด้านซ้ายและด้านขวาของภาพจะมีสีน้ำเงิน สีฟ้า และสีส้มแดง โดยที่มีการใช้สีใกล้เคียงคือ สีเขียว เขียวเหลือง แดง แดงส้ม ฟ้าน้ำเงิน แต่ระบายลงไปทั่วทั้งภาพ ในส่วนของท้องทะเลที่อยู่ไกลออกไป ผู้วิจัยจะใช้สีใกล้เคียงกันระบายให้เป็นส่วนเดียวกันกับท้องฟ้าที่มีการนำเอาสีเทามาผสมและแต่งแต้ม ทั้งนี้เพื่อต้องการให้มีความรู้สึกที่ไกลออกไป ในความเป็นจริงของสีจากธรรมชาติ ผู้วิจัยมิได้นำมาเป็นหลักสำคัญ แต่จะให้ความสำคัญกับอารมณ์และความรู้สึกของตนเอง โดยแทนค่าของสีผ่านธรรมชาติที่เป็นแบบ ณ เวลานั้นมากกว่า



4.5.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

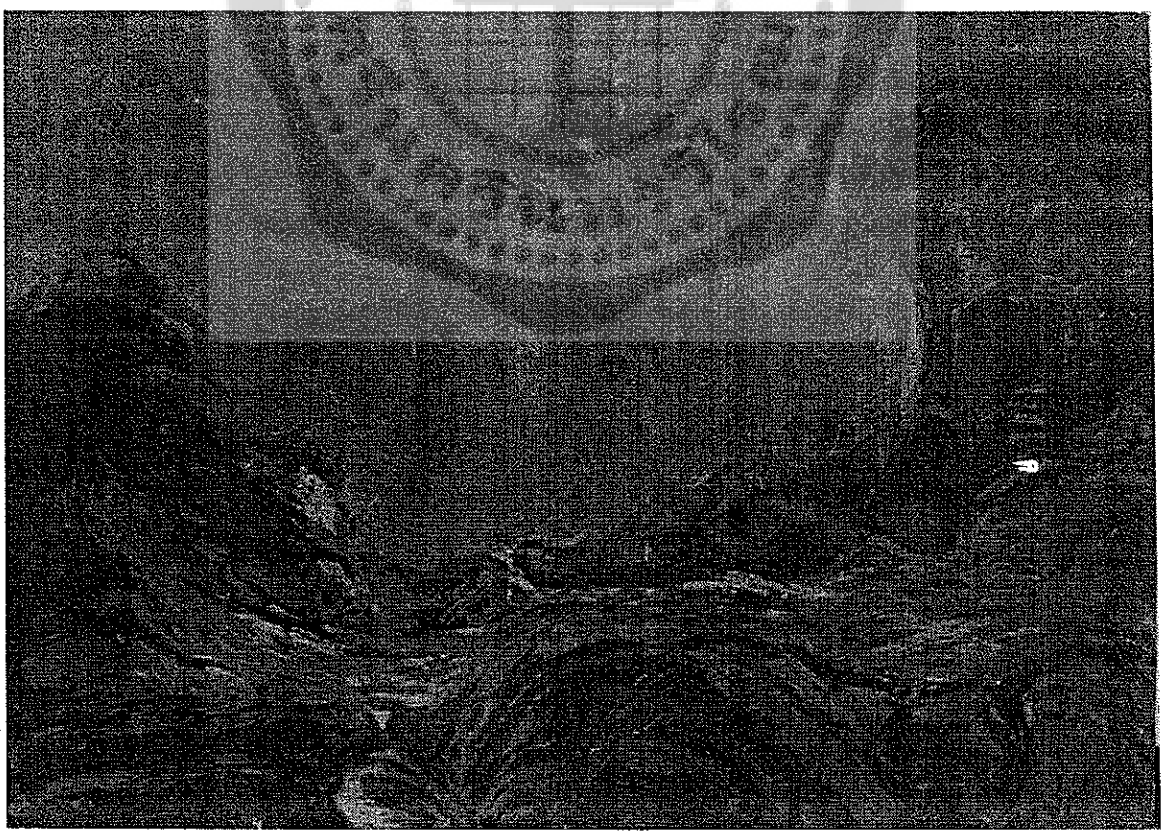
การจัดโครงสร้างของภาพ ในภาพที่ 5 (แหลมฉบับ 1) ของชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่นี้ ผู้วิจัยได้แบ่งภาพออกเป็น 3 ส่วน คือ ให้น้ำหนักของโขดหินด้านซ้ายและด้านขวาของภาพเท่ากัน ส่วนที่ 2 จะอยู่ตรงกลางภาพ เป็นส่วนของโขดหินที่โผล่มาจากน้ำทะเลในระยะไกลๆ และส่วนที่ 3 อยู่บนสุดของภาพ แสดงให้เห็นถึงส่วนของพื้นน้ำทะเลกับท้องฟ้าที่เป็นส่วนเดียว แต่จะแบ่งลักษณะของท้องฟ้าด้วยสีที่อมเทาเป็นบางส่วน

ทางด้านการจัดโครงสร้างของเส้นในภาพนี้ จะเส้นโครงสร้างของภาพที่มีเส้นสลับทับซ้อนกันอยู่ระหว่างโขดหินก้อนใหญ่และเล็ก รวมทั้งพื้นน้ำทะเลที่มีคลื่นซัดกระจายไปทั่วทั้งภาพ

4.5.3.3 กลวิธีการระบายสี

ในภาพนี้ผู้วิจัยยังคงใช้กลวิธีการระบายสีของมือที่ระบายตวัดและป้ายอย่างรวดเร็วตามเวลาที่กำหนด ทั้งนี้เพราะต้องการความสดของสี ความสดของอารมณ์ และความสดของงาน มีการเน้นน้ำหนักของภาพด้วยสีเข้มเกือบทั่วทั้งภาพและตอบสนองอารมณ์ที่มีความรู้สึกอิสระตรงตามที่ได้คิดไว้

4.6 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 6 (แหลมฉบับ 2)



แหลมฉบัง 2. Acrylic on canvas, 120 x 170 cm, 2001

4.6.1 ที่มาของแนวความคิด

หลังจากที่ได้เสร็จงานในภาพที่ 5 ชุดแหลมฉบัง 2 สิ่งที่ได้มาคือ ระยะเวลาในการปฏิบัติงานที่สั้นลง ทำให้ภาพมีอารมณ์ตรงตามความรู้สึก ไม่ว่าจะเป็นการระบายสี การใช้สีเทาอมฟ้า ทำให้ได้ช่วงเวลายามเย็นและมีความต้องการที่จะปฏิบัติงานที่ต่อจากภาพแหลมฉบัง 1

จากสิ่งนี้ทำให้ผู้วิจัยมีแนวคิดที่จะปฏิบัติงานช่วงเวลาเย็นอีกชิ้นหนึ่ง โดยจะเน้นกลุ่มของก้อนหิน โขดหิน และน้ำทะเลที่มีคลื่นแรง ซัดเข้าหาฝั่งอยู่ตลอดเวลา อีกสิ่งหนึ่งคือ มีแนวความคิดที่จะปฏิบัติงานของศิลปินโฟวิสม์ที่ได้วิจัยมา

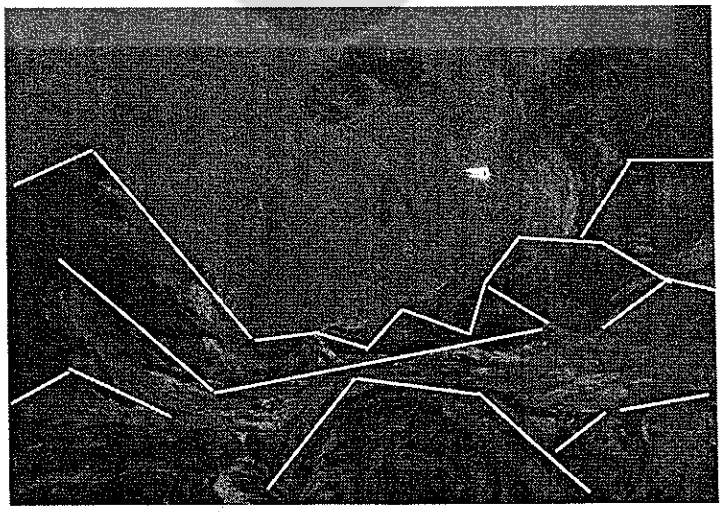
4.6.2 เนื้อหาของภาพ

ในภาพนี้เป็นสถานที่ที่ใกล้กับภาพแหลมฉบับ 1 และผู้วิจัยได้เลือกที่จะหาจังหวะของกลุ่มก้อนหิน โขดหิน และน้ำทะเลที่ซัดคลื่นมาเป็นระยะๆ เป็นตัวเนื้อหาของภาพ และสิ่งเหล่านี้ต้องสอดคล้องกับแนวความคิดที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ข้างต้น

4.6.3 กลวิธีการนำเสนอ

4.6.3.1 การใช้สี

การใช้สีในภาพนี้ ผู้วิจัยได้นำหลักการการใช้สีตัดกันและสีใกล้เคียงกันมาใช้ โดยที่ต้องการใช้สีให้ตอบสนองแนวความคิด สีทุกสีที่ได้จะจัดและไม่มีการลดค่าของสีตัดกัน จะเห็นได้จากโขดหินขนาดใหญ่ จะมีสีน้ำเงินและสีส้มแดง โดยที่มีการใช้สีใกล้เคียงคือ สีเขียว สีเหลือง แดง แดงส้ม วิ่งกระจายไปตามรอยทีของมือที่ได้ป้ายระบายลงบนโขดหิน ส่วนกลางภาพเป็นการใช้สีใกล้เคียงกันคือ สีน้ำเงิน สีฟ้า และสีเขียว



4.6.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

ในลักษณะของการจัดโครงสร้างของภาพแหลมฉบัง 2 นี้ ผู้วิจัยได้จัดแบ่งภาพออกเป็น 2 ส่วนคือ ให้น้ำหนักของโขดหินเท่ากันกับผืนน้ำทะเลด้วยความรู้สึก หรืออาจจะกล่าวได้ว่าน้ำหนักของภาพจะสมดุลย์กันด้วยความรู้สึกจากก้อนหินที่อยู่ด้านซ้ายและขวา

ส่วนโครงสร้างของเส้นนั้นเป็นการนำเอาเส้นเฉียงและเส้นขนานมาประกอบเข้าด้วยกัน ทำให้เกิดความลดหลั่นกันและแตกต่างกันออกไป

4.6.3.3 กลวิธีการระบายสี

ในภาพนี้ผู้วิจัยยังคงใช้กลวิธีระบายสีที่ทิ้งรอยสีของมือที่ระบาย ดวัดและป้ายอย่างรวดเร็วตามเวลาที่กำหนด ทั้งนี้เพราะต้องการความสดของสี ความสดของอารมณ์ และความสดของงาน มีการเน้นน้ำหนักของภาพด้วยสีที่เข้ม ทำให้ภาพมีน้ำหนักและตอบสนองอารมณ์ความรู้สึกที่อิสระดังที่กล่าวมาแล้ว

ผลสรุปจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดภาพทิวทัศน์ทะเล ทั้ง 6 ภาพ

จากสิ่งที่ได้มาในการปฏิบัติงาน 3 ชุดแรก เป็นการปฏิบัติงานภายในห้องทำงานและการปฏิบัติงานนอกสถานที่ ซึ่งภาพที่ได้ผู้วิจัยได้ไปพบเห็นด้วยตัวเองแล้วทำการบันทึกภาพไว้ หรืออีกลักษณะคือ หาภาพจากหนังสือการท่องเที่ยว ภาพที่ตรงประเด็นกับความต้องการของแนวความคิดของผู้วิจัย สิ่งที่คิดว่าเป็นผลงานการกระทำก็คือ กลวิธีในการระบายสีของภาพนั้น ผู้วิจัยมีความมั่นใจในการใช้มือของผู้วิจัยเองระบายสี เพราะตอบสนองกับความต้องการของตนเองได้ดี นอกจากนี้ทางด้านการจัดโครงสร้างของภาพ ควรที่จะให้เกิดความชัดเจนทางด้านความต้องการของตนเองว่า ภาพนั้นๆ ต้องการนำเสนออะไร ควรเน้นอะไร

จากสิ่งนี้ ทำให้ผู้วิจัยมีความมั่นใจประกอบกับการเขียนภาพนอกสถานที่มีสิ่งเร้าที่ต่างออกไป สภาพสิ่งแวดล้อม ณ เวลานั้น อากาศที่ร้อนมาก เวลาที่จำกัด การเดินทาง ทุกอย่างจะต้องลงตัวและรวดเร็ว ซึ่งทำให้การปฏิบัติงานเป็นไปอย่างรวดเร็ว ได้ผลงานทีรอยมือที่ทิ้งไว้ดูสดและสนุก การใช้สีมีการตัดสินใจที่รวดเร็ว สีทุกสีต้องวางแผนและเตรียมงานไว้ก่อน บีบสีวางไว้ตามโทนที่คิดไว้

สิ่งเหล่านี้เป็นผลสรุปของภาพทั้ง 6 ในชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ที่ผู้วิจัยได้ปฏิบัติตรงตามความรู้สึกของตนได้มากที่สุด

สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรม (Development) จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์

จากผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากผลงานของศิลปินโฟวิสม์ทั้ง 5 คน รวม 25 ภาพนั้น ผู้วิจัยได้นำเอาประเด็นของข้อมูลที่ได้มาสร้างงาน ถือเป็นการพัฒนาแนวทางลักษณะงานจิตรกรรมลัทธิโฟวิสม์ที่ไม่ได้กระทำตามหรือลอกเลียนแบบ เพราะการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิรกรรมในครั้งนี้ เป็นการนำเอาแนวทางที่ได้จากข้อมูลการวิเคราะห์ทั้งหมดมาสร้างสรรค์ ในลักษณะของทิวทัศน์ที่อยู่ในประเทศไทย ทั้งนี้ผู้วิจัยได้สอดแทรกความเป็นแบบอย่างเฉพาะตัวลงไปในงาน กล่าวคือ จาก 7 ภาพ ผลงานที่ได้สร้างไปแล้วนั้น สิ่งหนึ่งที่ผู้วิจัยนำมาพัฒนาสร้างสรรค์ต่อไปคือ ความคิดในการนำเสนอให้ผู้ดูได้มองภาพทิวทัศน์ที่หลากหลายมุมมอง เช่น ลักษณะของหินผาที่มีสีและบรรยากาศที่แปลกและแตกต่างไปจากธรรมชาติที่ตามองเห็นในภาพภูเขา 1 และภูเขา 2 หรือเป็นการนำเอาสภาของทิวทัศน์ที่เป็นป่าไม้มานำเสนอในลักษณะการจัดภาพที่น่าสนใจ เช่น ภาพป่าหนาม และภาพป่าสน 2 ทุกทีแปรงที่ปรากฏบนภาพทิวทัศน์ที่ผู้วิจัยได้นำมาสร้างสรรค์นั้น ได้ถูกคัดเลือกมาให้ตรงกับความรู้สึกของตนเองและตรงประเด็นกับแนวทางการพัฒนาสร้างสรรค์งาน

นอกจากนี้ กลวิธีที่ผู้วิจัยนำมาใช้จนถือเป็นแนวทางของตนเองคือ การระบายสีด้วยมือที่ระบายสีแล้วเกิดรอยของมือ คล้ายๆ ลักษณะของรอยทีแปรงในภาพ ทิ้งรอยทีแปรงที่เป็นเส้นประสานกันกับเนื้อของสีพื้น ทำให้ได้ความรู้สึกอีกลักษณะหนึ่งซึ่งนับว่าเป็นการได้มาจากการปฏิบัติงานที่มากพอสมควร เพราะนอกจากผลงานที่นำมาเสนอทั้ง 5 ภาพนี้ ผู้วิจัยได้เสาะแสวงและค้นหาแนวทางที่เหมาะสมกับการสร้างงานให้ตรงประเด็นและมีแนวทางที่ชัดเจน รอยนิ้วมือที่ปรากฏขึ้นมาจากสีพื้น ทำให้มีแนวความคิดว่าก่อนที่จะระบายสีในภาพนั้นควรมีการลงสีพื้นก่อน โดยในลักษณะของการลงสีพื้นเป็นการลงสีพื้นที่ไม่เรียบ เป็นการลงสีพื้นด้วยสีที่เข้มและมีเนื้อสีหนาพอสมควร ป้าย และปาดลงไปทั่วทั้งภาพ เริ่มจากการร่างภาพโดยที่ไม่เน้นความละเอียดมากนัก แต่จะร่างภาพพอให้เห็นว่าภาพนั้นเป็นทิวทัศน์ประเภทใด การแก้ปัญหาในรายละเอียดเช่นในส่วนของรายละเอียดของก้อนหิน ภูเขา ใบไม้ กิ่งไม้ จะระบายทีหลังเพราะไม่จำเป็นมากนัก ทั้งนี้สืบเนื่องมาจากการนำเสนอในลักษณะของตนเองนั้น ต้องการนำเสนอที่อารมณ์ของภาพ อารมณ์ของสี อารมณ์ของบรรยากาศ และอารมณ์ของภาพจะอยู่ที่รอยนิ้วมือ รอยทีแปรงที่แสดงออกมา มิใช่ความเหมือนหรือความถูกต้องของสัดส่วน อย่างเช่นในภาพห้วยแก้ว อารมณ์ของภาพจะอยู่ที่จังหวะลดหลั่นของโขดหิน แสดงให้เห็นถึงความเป็นตัวของเขาที่ได้แสดงออกมาให้เห็น โดยนำเสนอมาคล้ายกับความรู้สึกระหว่างโขดหินกับน้ำตก มีการเคลื่อนไหวมากกว่าจะเป็นภาพที่มีความรู้สึกหยุดนิ่ง

ในด้านการระบายสี สิ่งที่ได้มาจากการปฏิบัติงานคือ การกล้าที่จะระบายสี กล้าที่จะตัดสินใจว่าจะใช้สีอะไร การวางแผนก่อนการปฏิบัติงานแต่ละครั้ง จึงเป็นสิ่งสำคัญและจำเป็น เพราะทุกครั้งที่ลงมือปฏิบัติจะคิดก่อนว่า แนวความคิดในลักษณะนี้ เนื้อหาลักษณะนี้ควรใช้กลุ่มสีอะไร กลวิธีการนำเสนอแบบใด การจัดวางโครงสร้างของภาพ ควรวางให้อยู่ในทางใดให้ประสานกลมกลืนกันอย่างต่อเนื่อง โดยที่ไม่ให้มีความขัดแย้งที่เกินกว่าความพอเหมาะ คำว่าพอเหมาะของผู้วิจัยในที่นี้ หมายถึง ความพอเหมาะในความรู้สึกของตนเอง ซึ่งจะบอกเป็นหลักวิชาการได้ยาก เพราะการทำงานของแต่ละคนจะมีความเหมาะสมที่แตกต่างกันออกไป การได้

ปฏิบัติงานมากประสบการณ์จะสอนให้เราได้เรียนรู้ในสิ่งที่ควร ดังนั้นความพอเหมาะจึงเกิดขึ้นด้วยความรู้สึกของตนเอง

จากข้อมูลเบื้องต้น พอที่จะสรุปได้ว่าผู้วิจัยได้นำความรู้จากการวิเคราะห์มาแล้วนั้น มาพิจารณาต่อเนื่องจนเป็นแนวทางเฉพาะตน ได้แก่

1. รูปแบบการนำเสนองาน ผู้วิจัยนำเสนอในรูปแบบที่ต้องการทำออกมาแล้วให้ผู้ดูได้พบเห็นสภาพภูมิทัศน์และทิวทัศน์ที่เป็นอยู่ในหลากหลายมุมมอง ไม่ว่าจะเป็นสภาพภูมิทัศน์ที่เป็น ภูเขา น้ำตก ป่าไม้ ทะเล และสภาพแวดล้อมที่อยู่ใกล้ตัว อารมณ์ความรู้สึกของภาพทิวทัศน์ที่ผู้วิจัยได้นำเสนอ ถึงแม้จะเป็นมุมมองที่มาจากหลากหลายสถานที่ แต่เป็นมุมมองของสภาพภูมิทัศน์ที่ผู้วิจัยนำเสนอให้ผู้ดูได้คิด และรู้สึกกับสิ่งนั้นอีกมุมมองหนึ่ง

2. ทางด้านการจัดวางโครงสร้าง ผู้วิจัยมีแนวทางเป็นของตนเอง การจัดวางโครงสร้างที่เรียงกันเป็นแถว มีการสลับทับซ้อน การจัดวางโครงสร้างของจังหวะที่ประสานกลมกลืนกันอย่างต่อเนื่องและมีเหตุผลด้วยความแตกต่างของแนวทางของแต่ละคนที่ไม่ซ้ำ อีกทั้งการนำแนวทางการใช้บรรยากาศแบบต่างๆ นอกจากเป็นบรรยากาศตอนเป็นที่มองย้อนแสงในภาพภูเขา 4 กับภาพที่เป็นบรรยากาศตอนบ่าย กับแนวทางของอารมณ์ที่ลักษณะแปลกกับสายตา เช่น ภาพป่าสน เป็นต้น

3. กลวิธีสร้างสรรค์และนำเสนอ เช่น การใช้สี สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบและนำมาสร้างสรรค์คือ การใช้สีเทาทั้งที่เป็นตัวสีเทาเอง และนำสีตรงข้ามมาผสมแทนสีเทา เช่น เทาผสมเขียว สีเทาผสมสีม่วง เพื่อนำผสมกับสีอื่นทำให้เกิดความกลมกลืนในภาพ ตลอดจนการใช้สีเอกรงค์ ซึ่งผู้วิจัยคาดว่าในกลวิธีนี้มีอะไรที่น่าสนใจ เพราะผลที่ได้ออกมาจะได้โทนสีที่ได้มาจากการผสมสีที่แตกต่างกันออกไป คือ แปลกตา และได้ทั้งอารมณ์ความรู้สึกที่สอดคล้องกับเนื้อหาของภาพและแนวความคิด

นอกจากสิ่งที่ได้กล่าวมาแล้ว กลวิธีในการระบายสีที่ผู้วิจัยได้ค้นพบจนเป็นแนวทางของตนเอง กล่าวคือ การระบายสีด้วยมือที่ปล่อยร่องรอยคล้ายกับทีแปรงให้ปรากฏ ทั้งการปาด การป้าย ระบาย และแตะแต้มลงไปในงานและเป็นสิ่งหนึ่งซึ่งนำเสนอ อีกทั้งการระบายสีที่ทับซ้อนกันจนทำให้เกิดความหนาของเนื้อสี และมีความหนาพอประมาณ เป็นการทับซ้อนกันเพื่อให้เกิดรอยทีแปรงที่เกิดจากการระบายด้วยมืออย่างต่อเนื่อง

ทั้งหมดที่กล่าวมานี้ เป็นการให้มาในสิ่งซึ่งเป็นสิ่งที่นอกเหนือไปจากการวิเคราะห์ข้อมูล จึงเป็นการนำเสนองานจิตรกรรมตามแนวทางลัทธิโฟวิสม์ในลักษณะภาพทิวทัศน์ในประเทศไทย แต่เป็นแนวทางหนึ่งที่เป็นของตนเองที่อยู่บนพื้นฐาน แนวทางลัทธิโฟวิสม์

อภิปรายผล

จากการที่ได้ทำการศึกษาวิเคราะห์และวิจัยในความเป็นงานจิตรกรรมภาพคนนั้น จะพบข้อสังเกตุที่สำคัญประการหนึ่ง ก็คือ งานจิตรกรรมตามแนวลัทธินี้ ส่วนใหญ่มีที่มาจากการตอบสนองความต้องการและความรู้สึกของตัวศิลปินเอง และนับได้ว่าเป็นวิวัฒนาการของการถ่ายทอดที่สืบเนื่องกัน มากกว่าที่จะเป็นแนวความคิดที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลัน หรืออาจจะกล่าวได้ว่าเป็นอีกรูปแบบหนึ่งของงานจิตรกรรมที่ถูกถ่ายทอดโดยศิลปินกลุ่มหนึ่งโดยต้องการจะเน้นทางด้านความรู้สึกมากกว่าที่จะยึดติดกับหลักเกณฑ์ของความถูกต้องทางด้านระยะของภาพ หรือ

ทางด้านสีสันตามธรรมชาติ ดังกับงานจิตรกรรมในอดีต งานจิตรกรรมลัทธิโฟวิสม์นี้มิได้มีรูปแบบที่ตายตัวแน่ชัด ดังจะเห็นได้จากผลงานของ **มาติสส์ มาร์เกต์ เดอแรง วลามิงค์** และ **ดูฟี** ทั้งห้าคนนี้ ต่างมีที่มาของแนวความคิด เนื้อหาของภาพ และวิธีการนำเสนอที่แตกต่างกันออกไป โดยมาติสส์มีจุดเด่นไปในด้าน นำเอาความประทับใจต่อธรรมชาติที่เขาได้สัมผัสเบื้องหน้า มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานของมาติสส์ จึงเป็นการบันทึกภาพที่เขาต้องการแสดงออกในด้านอารมณ์ที่เป็นภาพทิวทัศน์ตามสถานที่ต่างๆ ในขณะที่มาร์เกต์ศิลปินที่ร่วมกันทำงานตามแนวทางลัทธิโฟวิสม์ กลับหันมาสร้างงานในแนวทางที่มีลักษณะของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์แฝงอยู่ในเรื่องของการแสดงบรรยากาศของภาพ แต่สิ่งที่มาเกต์ทำนั้น มิได้เลียนแบบมาติสส์หรือลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ แต่เป็นแนวทางหนึ่งของการพัฒนาสร้างสรรค์ ดังจะเห็นได้จากการใช้สี ลักษณะการจัดวางภาพที่มีลักษณะแบบตานกมองในภาพ Paris, Quai de Louvre และเช่นกัน วลามิงค์ศิลปินอีกคนหนึ่งก็มีแนวทางที่เป็นของตนเอง โดยนำเนื้อหาของภาพและที่มีของแนวความคิดจากสภาพภูมิทัศน์ที่แม่น้ำ สภาพ และสิ่งก่อสร้าง ซึ่งวลามิงค์สร้างงานออกมาเพื่อเป็นการสร้างสีสันที่แตกต่างไปจากความเป็นจริง มิใช่สร้างงานออกมาเพื่อสนองความงามในอดีต ในส่วนของดูฟี งานจิตรกรรมของเขามีลักษณะที่คล้ายๆ กับมาร์เกต์ รวมทั้งงานเดอแรงที่มีลักษณะคล้ายกับงานของวลามิงค์ และส่วนของดูฟียังความเป็นโฟวิสม์ได้ดีก็คือ การถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของเขาได้อย่างอิสระไร้กฎเกณฑ์ ในขณะที่ผลงานของเดอแรงซึ่งถือได้ว่าได้รับอิทธิพลบางอย่างมาจากมาติสส์ ในด้านการนำสถานที่ที่ใกล้เคียงกันมาสร้างสรรค์ผลงานก็ตาม แต่ในด้านกลวิธีการนำเสนอเขากลับเน้นทางด้านการใช้เส้นมาใช้ในงานของตน

และหากนำผลงานจากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมทิวทัศน์ ตามแนวลัทธิโฟวิสม์มาพิจารณาในด้านที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาของภาพ จะเห็นได้ว่ามุมมองที่เกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นทิวทัศน์ที่ประกอบไปด้วย แม่น้ำ ผู้คน สะพาน และสิ่งก่อสร้างมากที่สุดคือ ร้อยละ 52 ซึ่งทำให้พอที่จะอธิบายได้ว่าสภาพสังคมในช่วงเวลานั้นมีส่วนสำคัญที่ทำให้ศิลปินได้นำมาเป็นเนื้อหาที่จะสร้างสรรค์งาน สิ่งที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งคือ จากมุมมองของสภาพแวดล้อมที่เป็นทิวทัศน์นั้น เป็นสิ่งที่เห็นได้จากผลงานของศิลปินที่นำมาวิเคราะห์ศิลปินแต่ละคน ก็จะมีมุมมองสภาพแวดล้อมที่เป็นภูมิทัศน์ที่แตกต่างกันออกไป เช่น ระหว่างมาติสส์กับมาเกต์ ซึ่งทั้งสองศิลปินนี้ มีมุมมองที่มาจากสภาพแวดล้อมภูมิทัศน์ที่เป็นทะเล ร้อยละ 48

ส่วนทางด้านกลวิธีในการนำเสนอนั้น มีค่าเฉลี่ยหลายประเด็นที่น่าสนใจคือ การใช้สีตัดกันมากถึงร้อยละ 60 แต่ในขณะที่การใช้สีกลมกลืนกัน มีเพียงร้อยละ 40 จากจำนวน 25 ภาพ ในประเด็นนี้ทำให้พอที่จะกล่าวได้ว่า การใช้สีตัดกันเป็นหลักการหนึ่งที่ศิลปินทั้ง 5 คน นิยมที่จะนำมาใช้มาก แต่จะออกมาในลักษณะที่แยกประเภทของหลักการการใช้สีตัดกัน เพราะจะมีทั้งการใช้สีตรงข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน ความกลมกลืนของสีแยกตรงกันข้าม ซึ่งเป็นไปตามความถนัดของศิลปินแต่ละคน

ในด้านของการจัดโครงสร้างในภาพ ค่าเฉลี่ยที่ออกมาร้อยละ 40 คือ การจัดภาพที่น้ำหนักของภาพประสานกลมกลืนกัน และร้อยละ 96 เป็นการจัดภาพที่น้ำหนักของภาพอยู่ด้านใดด้านหนึ่งของภาพ ส่วนการจัดภาพที่น้ำหนักของภาพอยู่ที่จุดศูนย์กลางภาพคิดเป็น ร้อยละ 4 หากพิจารณาดูจะเห็นได้ว่า ศิลปินทั้ง 5 คน ที่นำมาวิเคราะห์นั้น มักจะจัดโครงสร้างของภาพในลักษณะที่ไม่สลับซับซ้อนวุ่นวายมากนัก คือ เป็นแบบเรียบง่าย จะเน้นให้เห็นในสิ่งที่ต้องการจะสื่อสารให้รู้สึกอย่างตรงไปตรงมา มากกว่าการจัดโครงสร้างที่ต่อเนื่องซับซ้อน ทั้งนี้แล้วแต่ว่าศิลปินจะนำประเด็นไหนมาใช้ให้เหมาะสมกับงานของตนในขณะนั้นมากกว่า

และในส่วนของกลวิธีการระบายสีนั้น เป็นการระบายสีที่ปล่อยรอยแปรงของพู่กันที่มีอยู่ 24 ภาพ จาก 25 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 96 นั้น ดูพอที่จะบ่งชี้ได้อย่างชัดเจนว่าศิลปินมีความชื่นชอบกลวิธีนี้ เพราะเป็นการตอบสนองความรู้สึกของตนได้ดีและมีวิธีการทำงานที่อิสระ ซึ่งจะสอดคล้องกับกลวิธีการระบายสีที่ทับกัน ทำให้เกิดความหนาของเนื้อสีมี 3 ภาพ เป็นร้อยละ 12 ซึ่งในประเด็นนี้ มาติสส์ดูจะเป็นคนเดียวที่ปรากฏให้เห็นได้ชัดว่าได้นำกลวิธีนี้มาใช้ในพื้นฐานแห่งความอิสระไม่เก็บรายละเอียด และกลวิธีการระบายสีที่ผสมผสานระหว่างการปล่อยที่แปรงกับการระบายเรียบ มีจำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 4 ซึ่งมีเพียงผลงานของมาร์เกต์ที่ดูแตกต่างออกไปจากผลงานในชิ้นอื่น และการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน มีจำนวนถึง 6 ภาพ เป็นร้อยละ 24 ดังนั้น กลวิธีในการระบายสีที่ดูจะอิสระสบายๆ ปล่อยรอยที่แปรงพู่กันทับกัน หรือในบางครั้งก็จะมีการเช็ดสีออกเท่านั้น การระบายสีที่เก็บรอยแปรงพู่กันและระบายสีทับซ้อนกันทำให้เห็น จึงทำให้ความเป็นโฟวิสม์จะอยู่ที่ความรู้สึกของคนศิลปินที่นำถ่ายทอดลงในงาน ส่วนกลวิธีจะเป็นส่วนประกอบที่ศิลปินนำไปใช้หรือถนัดกลวิธีแบบใดมากกว่า

โดยสรุปจะเห็นได้ว่า ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์นี้ เป็นหนึ่งในวิวัฒนาการของจิตรกรรม เป็นหนึ่งในความเป็นศิลปินที่มีมุมมองและกลวิธีการกำหนดที่แตกต่างกันออกไป เป็นกลุ่มที่ให้ความสำคัญของอารมณ์และความรู้สึกเป็นสิ่งสำคัญ

การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยประสบกับประสบการณ์ที่น่าสนใจอันสามารถสรุปได้ ดังนี้

1. ในช่วงของการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานนั้น สิ่งที่ควรจะปฏิบัติก่อนคือ ควรมีการวางแผนคิดก่อนว่าจะสร้างงานออกมาในลักษณะใด กล่าวคือ ควรที่จะถามตนเองว่าผลงานสร้างสรรค์นี้ จะทำออกมาในชุดเดียวกันเลย หรือจะแบ่งชุดผลงานออกเป็นช่วงๆ ในส่วนของผู้วิจัยได้แบ่งเป็น 4 ชุด คือ ชุดแรก เป็นในลักษณะของการแสวงหาแนวทางการพัฒนาสร้างสรรค์ โดยมีจุดประสงค์ที่จะหาแนวทางการจัดวางโครงสร้างของภาพ โครงสร้างของโทนสี เช่น ในชุดภาพภูเขา ซึ่งให้ผลสรุปว่าโครงสร้างของภาพภูเขา ควรที่จะมีขนาดที่พอเหมาะไม่ใหญ่เกินไป เช่น ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ส่วนทางด้านโครงสร้างของโทนสีควรมีการควบคุมโทนสีให้อยู่ในหลักการใช้สีและจากผลของการพัฒนานี้ ผู้วิจัยได้นำมาพัฒนาต่อไปในชุดที่สาม เป็นภาพทิวทัศน์น้ำตกและภาพป่าสัก ในชุดนี้ได้ส่งผลให้การปฏิบัติภารจัดวางโครงสร้างของภาพ ตลอดจนสัดส่วนของทิวทัศน์ที่เหมาะสม อีกทั้งการนำเสนอใช้สีเอกรงค์ สีส่วนรวมของสีเทามาผสมเพื่อที่จะเป็นสีกลางที่จะผสมสีอื่นๆ ทำให้โทนสีของภาพมีความน่าสนใจ และน่าที่จะนำไปพัฒนาต่อไปได้อีก

2. ก่อนการลงมือปฏิบัติงานจริงควรมีการร่างภาพ และลงสีในแบบทดลองก่อน เพื่อเป็นการวางแผนทางด้านการจัดโครงสร้างของภาพ การจัดโครงสีของภาพว่าจะออกมาในทิศทางใด เพื่อเป็นการลดความผิดพลาดในการปฏิบัติงานจริง

3. ในการปฏิบัติงานจริงในแต่ละครั้ง แต่ละภาพควรมีการบันทึกข้อมูลและสรุปผล เพราะในแต่ละภาพจะมีปัญหาแตกต่างกันออกไป ซึ่งจะเป็นผลดีในการพัฒนางานในภาพต่อๆ ไปได้อีก

4. หลังจากการปฏิบัติได้จำนวนมากขึ้นพอสมควรแล้ว ควรนำผลงานที่ปฏิบัติมาให้อาจารย์ที่ปรึกษาดู เพื่อจะได้คำชี้แนะแนวทางที่ควรจะเป็นและลดความผิดพลาดในการทำงาน

ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่องจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ เป็นการศึกษาวิเคราะห์จากศิลปิน 5 คน ที่ได้เลือกสุ่มมา ยังมีประเด็นที่น่าจะนำมาวิจัยและพัฒนา (Research and Development) กันต่อไป เช่น

1. การศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมลัทธิโฟวิสม์ที่เป็นภาพคน เพราะศิลปินในกลุ่มโฟวิสม์นี้ หลายคนมีผลงานที่น่าสนใจ เช่น มาติสส์ (Matisse) มาร์เกต์ (Marquet) เดอแรง (Derain) วลามิงค์ (Vlaminck) ดูฟี (Dufy)

2. การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ที่เกิดขึ้นในประเทศไทย

3. การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ที่มีผลต่องานในลัทธิแอบส์แตรก



บทที่ 5
สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

สืบเนื่องจากการวิจัยและพัฒนาจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ ผู้วิจัยสามารถสรุปผลของการศึกษาวิจัยได้ดังนี้

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ในประเด็น
   1.1 ที่มาของแนวความคิด
   1.2 เนื้อหาของภาพ
   1.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์
2. เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาสร้างสรรค์พัฒนางานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ ในรูปแบบของผู้วิจัย

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในงานวิจัยฉบับนี้จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ของศิลปินที่มีชื่อเสียง 5 คน ซึ่งสร้างสรรค์ขึ้นในช่วงระหว่าง ค.ศ. 1905 - 1908 ผลงานรวมทั้งสิ้น จำนวน 25 ภาพ ดังนี้

มาติสส์ (**Matisse. 1869 - 1954**) โดยศึกษาจากผลงานทั้งหมด 5 ภาพ ได้แก่

The Red Beach. Oil on canvas, 33 x 40.6 cm, 1905

View of Collioure. Oil on paper mounted on board, 21.9 x 48.3 cm, 1905

Seascape La Moulade. Oil on board, 26.1 x 33.7 cm, 1905 - 6

View of the Sea Collioure. Oil on canvas, 38 x 46 cm, 1905 - 6

Joy of Life. Oil on canvas, 174 x 238.1 cm, 1906

มาเกต์ (**Maquet. 1875 - 1947**) โดยศึกษาจากผลงานทั้งหมด 5 ภาพ ได้แก่

Paris, Quai de Louvre. Oil on canvas, 65 x 80 cm, 1905

The Pont-Neuf in the Sun. Oil on canvas, 73 x 92 cm, 1906

Fair at Le Harve. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

The Beach at Sainte-Adresse. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

Pont Saint-Michel. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1908

เดอแรง (**Derain. 1880 - 1954**) โดยศึกษาจากผลงานทั้งหมด 5 ภาพ ได้แก่

The River Banks. Oil on canvas, 74 x 90 cm, 1904 - 1905

Boats at Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

The Outskirts of Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

Charing Cross Bridge London. Oil on canvas, 81 x 100 cm, 1906

London Bridge. Oil on canvas, 63 x 95.5 cm, 1907

วลามิงค์ (Vlaminck. 1876 – 1958) โดยศึกษาจากผลงานทั้งหมด 5 ภาพ ได้แก่

Banks of the Seine at Carrieres-sur-Seine. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1906

Suburban Landscape. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1905 – 6

Landscape with Dead Wood. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

The Bridge at Chatou. Oil on canvas, 54 x 73 cm, 1906

Fishermen at Argenteuil. Oil on canvas, 45.5 x 55 cm, 1906

ดูฟี (Dufy. 1877 – 1953) โดยศึกษาจากผลงานทั้งหมด 5 ภาพ ได้แก่

Old Houses Along the Honfler Basin. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1906

The Terrace on the beach. Oil on canvas, 46 x 55 cm, 1906

The Beach at Le Havre. Oil on canvas, 76 x 97 cm, 1906

Provencal Landscape. Oil on canvas, 79.5 x 153.5 cm, 1907

The Boats at Martigues. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1907

2. ในงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยจะศึกษาและวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมในแนวลัทธิโฟวิสม์ ในประเด็นต่อไปนี้

   2.1 ที่มาของแนวความคิด

   2.2 เนื้อหาของภาพ

   2.3 กลวิธีการสร้างสรรค์ในหัวข้อต่อไปนี้

      2.3.1 การใช้สีในภาพ

      2.3.2 การจัดองค์ประกอบในภาพ

      2.3.3 กลวิธีในการระบายสีที่ใช้ในภาพ

3. ผลที่ได้จากการศึกษาการสร้างงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ของ **มาติสส์ มาร์เกต์ เดอแรง วลามิงค์** และ **ดูฟี** นำมาพัฒนาสร้างผลงานจิตรกรรมสีอะคริลิคภาพทิวทัศน์บนแผ่นระนาบในรูปแบบของผู้วิจัย

จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ มีประเด็นในการสร้างสรรค์งานจำนวนทั้งสิ้น 17 ภาพ โดยแบ่งภาพผลงานออกเป็น 4 ชุด ได้แก่

1. ชุดภาพทิวทัศน์ภูเขา จำนวน 4 ภาพ

   1.1 ภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 1. Acrylic on canvas, 70 x 90 cm, 2001.

   1.2 ภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 2. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001.

   1.3 ภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 3. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001.

   1.4 ภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 4. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001.

2. ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ จำนวน 4 ภาพ

2.1 ภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 1 (วัดหนองหอย 1). Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001.

2.2 ภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 2 (วัดหนองหอย 2). Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001.

2.3 ภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 3 (วัดหนองหอย 3). Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001.

2.4 ภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 4 (วัดหนองหอย 4). Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001.

3. ชุดภาพทิวทัศน์น้ำตกและภาพทิวทัศน์ป่าไม้ จำนวน 3 ภาพ

3.1 ภาพทิวทัศน์น้ำตก ภาพที่ 1. Acrylic on canvas, 110 x 130 cm, 2001.

3.2 ภาพทิวทัศน์น้ำตก ภาพที่ 2. Acrylic on canvas, 110 x 130 cm, 2001.

3.3 ภาพทิวทัศน์ป่าไม้ ภาพที่ 3. Acrylic on canvas, 90 x 150 cm, 2001.

4. ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ จำนวน 6 ภาพ

4.1 ภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 1. (เขาตะเกียบ 1). Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001.

4.2 ภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 2. (เขาตะเกียบ 2). Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001.

4.3 ภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 3. (อ่างศิลา 1). Acrylic on canvas, 90 x 120 cm, 2001.

4.4 ภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 4. (อ่างศิลา 2). Acrylic on canvas, 150 x 180 cm, 2001.

4.5 ภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 5. (แหลมฉบัง 1). Acrylic on canvas, 120 x 170 cm, 2001.

4.6 ภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 6. (แหลมฉบัง 2). Acrylic on canvas, 120 x 170 cm, 2001.

การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษาวิจัยภาพจิตรกรรมทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ของศิลปินทั้ง 5 ท่าน ภาพในเกณฑ์ที่กำหนดไว้ ได้นำผลของการวิเคราะห์มาเป็นข้อมูลเพื่อการทดลองและพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน โดยแบ่งผลงานออกเป็น 4 ชุด ชุดที่ 1 จำนวน 4 ภาพ ชุดที่ 2 จำนวน 4 ภาพ ชุดที่ 3 จำนวน 3 ภาพ และชุดที่ 4 จำนวน 6 ภาพ รวมจำนวนทั้งสิ้น 17 ภาพ แล้วนำเสนอผลงานการวิจัยและพัฒนาแบบพรรณาวิเคราะห์ ประกอบกับการแสดงภาพผลงานที่สร้างสรรค์

สรุปผลการศึกษาค้นคว้า

1. จากการศึกษาวิเคราะห์จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ของศิลปิน 5 คน ผลงานรวมทั้งสิ้น 25 ภาพ ผลปรากฏดังนี้

1.1 ที่มาของแนวความคิด

ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ภาพทะเล มีจำนวน 12 ภาพ

อาคารและสิ่งก่อสร้าง ภาพทิวทัศน์ มีจำนวน 13 ภาพ

1.2 เนื้อหาของภาพ

ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ภาพทะเล มีจำนวน 12 ภาพ เป็นร้อยละ 48

อาคารและสิ่งก่อสร้าง ภาพทิวทัศน์ มีจำนวน 13 ภาพ เป็นร้อยละ 52

1.3 กลวิธีการนำเสนอ

1.3.1 การใช้สี

การใช้สีกลมกลืนกัน มีจำนวน 11 ภาพ เป็นร้อยละ 44

การใช้สีตัดกัน มีจำนวน 14 ภาพ เป็นร้อยละ 56

1.3.2 การจัดโครงสร้างภาพ

1.3.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพที่มีรูปร่างและรูปทรงภายในที่ภาพประสานกลมกลืนกัน มีจำนวน 9 ภาพ เป็นร้อยละ 36

1.3.2.2 การจัดโครงสร้างของภาพที่มีรูปร่างและรูปทรงที่อยู่จุดศูนย์กลางของภาพ มีจำนวน 1 ภาพ เป็นร้อยละ 4

1.3.2.3 การจัดโครงสร้างของภาพที่มีรูปร่างและรูปทรงในด้านใดด้านหนึ่งของภาพ มีจำนวน 15 ภาพ เป็นร้อยละ 60

1.3.3 กลวิธีการระบายสี

1.3.3.1 การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน มีจำนวน 25 ภาพ เป็นร้อยละ 100 (ซึ่งในประเด็นนี้ จากการวิเคราะห์ได้ผลออกมาชัดเจนที่สุดในประเด็นอื่น เช่น การทับซ้อนกันของสี การระบายสีด้วยเกรียง การระบายสีผสมผสานการปะติด การแสดงการระบายสีพื้นผิวใต้ภาพ และการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสีนั้นมีบ้างแต่ไม่เด่นชัด ผู้วิจัยจึงไม่ได้นำมาเสนอเป็นผลของการวิจัย)

2. การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์ของผู้วิจัยได้ผลงานทั้งสิ้น 16 ภาพ ได้แก่

2.1 ที่มาของแนวความคิด

ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม จำนวน 16 ภาพ เป็นร้อยละ 100

อาคารและสิ่งก่อสร้าง ไม่มี

2.2 เนื้อหาของภาพ

ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม จำนวน 16 ภาพ เป็นร้อยละ 100

อาคารและสิ่งก่อสร้าง ไม่มี

2.3 กลวิธีการนำเสนอ

2.3.1 การใช้สี

การใช้สีตัดกัน มีจำนวนภาพ 9 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 56.25

การใช้สกลมกลืนกัน มีจำนวนภาพ 4 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 25

การใช้สีใกล้เคียงกัน มีจำนวนภาพ 4 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 25

2.3.2 การจัดโครงสร้างในภาพ

น้ำหนักของภาพอยู่จุดศูนย์กลางของภาพ มีจำนวน 6 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 37.50

น้ำหนักของภาพซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน มีจำนวน 5 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 31.25

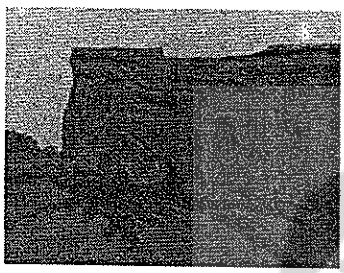
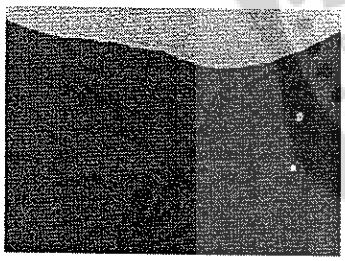
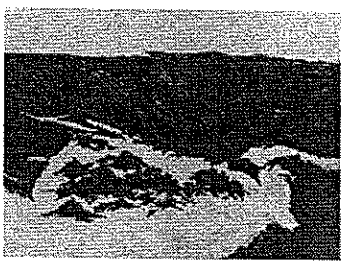
น้ำหนักของภาพซ้าย-ขวาเท่ากัน มีจำนวน 5 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 31.25

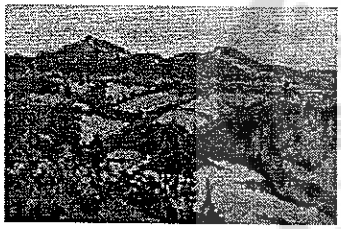
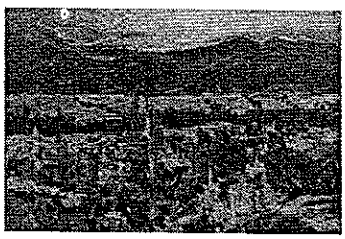
2.3.3 กลวิธีการระบายสี

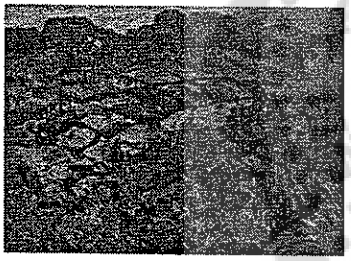
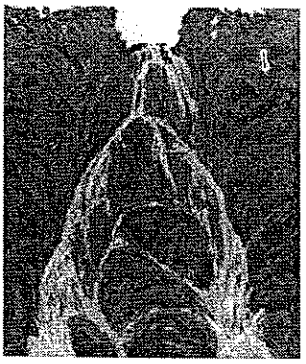
การระบายสีทิ้งรอยทีแปรงในภาพ มีจำนวน 16 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100

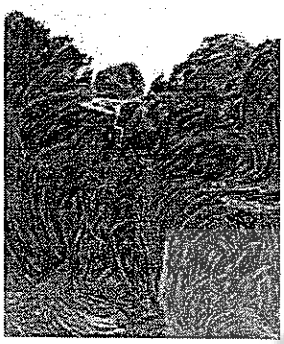


สรุปข้อมูลที่ผู้วิจัยนำมาพัฒนา และสร้างสรรค์
งานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์

ผลงานภาพ ทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 1	
	*ที่มาของแนวความคิด* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *เนื้อหาของภาพ* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *กลวิธีการนำเสนอ* *-การใช้สี* สีตัดกัน *-การจัดโครงสร้างในภาพ* น้ำหนักของภาพอยู่จุดศูนย์กลางของภาพ *-กลวิธีการระบายสี* การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ
ผลงานภาพ ทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 2	
	*ที่มาของแนวความคิด* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *เนื้อหาของภาพ* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *กลวิธีการนำเสนอ* *-การใช้สี* สีใกล้เคียงกัน *-การจัดโครงสร้างในภาพ* น้ำหนักของภาพอยู่จุดศูนย์กลางของภาพ *-กลวิธีการระบายสี* การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ
ผลงานภาพ ทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 3	
	*ที่มาของแนวความคิด* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *เนื้อหาของภาพ* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *กลวิธีการนำเสนอ* *-การใช้สี* สีตัดกัน *-การจัดโครงสร้างในภาพ* น้ำหนักของภาพซ้าย-ขวาเท่ากัน *-กลวิธีการระบายสี* การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ

ผลงานภาพ **ทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 4**	
	*ที่มาของแนวความคิด* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *เนื้อหาของภาพ* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *กลวิธีการนำเสนอ* *-การใช้สี* สีตัดกัน *-การจัดโครงสร้างในภาพ* น้ำหนักของภาพอยู่จุดศูนย์กลางของภาพ *-กลวิธีการระบายสี* การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ
ผลงานภาพ **ทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 1 (วัดหนองหอย 1)**	
	*ที่มาของแนวความคิด* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *เนื้อหาของภาพ* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *กลวิธีการนำเสนอ* *-การใช้สี* สีตรงข้ามและสีตัดกัน *-การจัดโครงสร้างในภาพ* น้ำหนักของภาพซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน *-กลวิธีการระบายสี* การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ
ผลงานภาพ **ทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 2 (วัดหนองหอย 2)**	
	*ที่มาของแนวความคิด* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *เนื้อหาของภาพ* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *กลวิธีการนำเสนอ* *-การใช้สี* สีใกล้เคียงกัน *-การจัดโครงสร้างในภาพ* น้ำหนักของภาพซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน *-กลวิธีการระบายสี* การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ

ผลงานภาพ ทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 3 (วัดหนองหอย 3)	
	*ที่มาของแนวความคิด* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *เนื้อหาของภาพ* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *กลวิธีการนำเสนอ* *-การใช้สี* สีใกล้เคียงกัน *-การจัดโครงสร้างในภาพ* น้ำหนักของภาพซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน *-กลวิธีการระบายสี* การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ
ผลงานภาพ ทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 4 (วัดหนองหอย 4)	
	*ที่มาของแนวความคิด* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *เนื้อหาของภาพ* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *กลวิธีการนำเสนอ* *-การใช้สี* สีตรงข้าม *-การจัดโครงสร้างในภาพ* น้ำหนักของภาพซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน *-กลวิธีการระบายสี* การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ
ผลงานภาพ ทิวทัศน์น้ำตก ภาพที่ 1	
	*ที่มาของแนวความคิด* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *เนื้อหาของภาพ* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *กลวิธีการนำเสนอ* *-การใช้สี* สีตัดกัน *-การจัดโครงสร้างในภาพ* น้ำหนักของภาพอยู่จุดศูนย์กลางของภาพ *-กลวิธีการระบายสี* การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ

ผลงานภาพ **ทิวทัศน์น้ำตก ภาพที่ 2**	
	*ที่มาของแนวความคิด* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *เนื้อหาของภาพ* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *กลวิธีการนำเสนอ* *-การใช้สี* สีกลมกลืนกัน *-การจัดโครงสร้างในภาพ* น้ำหนักของภาพอยู่จุดศูนย์กลางของภาพ *-กลวิธีการระบายสี* การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ
ผลงานภาพ **ทิวทัศน์ป่าไม้ ภาพที่ 3**	
	*ที่มาของแนวความคิด* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *เนื้อหาของภาพ* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *กลวิธีการนำเสนอ* *-การใช้สี* สีตัดกัน *-การจัดโครงสร้างในภาพ* น้ำหนักของภาพซ้าย-ขวาเท่ากัน *-กลวิธีการระบายสี* การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ
ผลงานภาพ **ทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 1 (เขาตะเกียบ 1)**	
	*ที่มาของแนวความคิด* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *เนื้อหาของภาพ* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *กลวิธีการนำเสนอ* *-การใช้สี* สีกลมกลืน *-การจัดโครงสร้างในภาพ* น้ำหนักของภาพซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน *-กลวิธีการระบายสี* การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ

ผลงานภาพ **ทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 2 (เขาตะเกียบ 2)**



ที่มาของแนวความคิด	ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม
เนื้อหาของภาพ	ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน และสีใกล้เคียงกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน
-กลวิธีการระบายสี	การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ

ผลงานภาพ **ทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 3 (อ่างศิลา 1)**

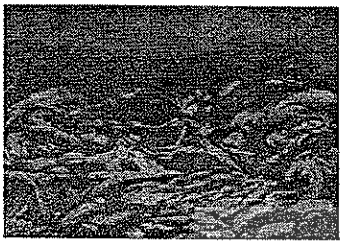
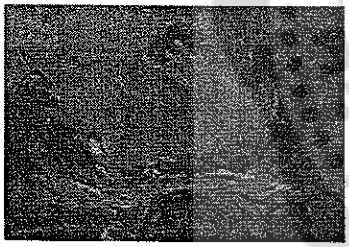


ที่มาของแนวความคิด	ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม
เนื้อหาของภาพ	ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน และสีใกล้เคียงกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน
-กลวิธีการระบายสี	การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ

ผลงานภาพ **ทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 4 (อ่างศิลา 2)**



ที่มาของแนวความคิด	ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม
เนื้อหาของภาพ	ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม
กลวิธีการนำเสนอ	
-การใช้สี	สีตัดกัน และสีใกล้เคียงกัน
-การจัดโครงสร้างในภาพ	น้ำหนักของภาพซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน
-กลวิธีการระบายสี	การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ

ผลงานภาพ **ทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 5 (แหลมฉบัง 1)**	
	*ที่มาของแนวความคิด* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *เนื้อหาของภาพ* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *กลวิธีการนำเสนอ* *-การใช้สี* สีตัดกัน และสีใกล้เคียงกัน *-การจัดโครงสร้างในภาพ* น้ำหนักของภาพซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน *-กลวิธีการระบายสี* การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ
ผลงานภาพ **ทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 6 (แหลมฉบัง 2)**	
	*ที่มาของแนวความคิด* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *เนื้อหาของภาพ* ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม *กลวิธีการนำเสนอ* *-การใช้สี* สีตัดกัน และสีใกล้เคียงกัน *-การจัดโครงสร้างในภาพ* น้ำหนักของภาพซ้าย-ขวาไม่เท่ากัน *-กลวิธีการระบายสี* การทิ้งรอยทีแปรงในภาพ

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กิติมา อมรทัต. (2533). *ประวัติจิตรกรรม.* กรุงเทพฯ : ศาสนา.

โกสุม สายใจ. (2533). *สีและการใช้สี.* กรุงเทพฯ : กุลพริ้นติ้ง

_____. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, กิตติศักดิ์ อริยะเครือ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถานบันราชภัฏสวนดุสิต กรุงเทพฯ เมื่อ 1 พฤศจิกายน 2542.

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2528). *ศิลปะสมัยใหม่.* กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, กิตติศักดิ์ อริยเครือ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านกรุงเทพฯ เมื่อ 20 กุมภาพันธ์ 2542.

จีรพันธ์ สมประสงค์. (2533). *ประวัติศิลปะ.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ชาญณรงค์ ดิฐานนท์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, กิตติศักดิ์ อริยะเครือ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาเขตเพาะช่าง กรุงเทพฯ เมื่อ 1 มีนาคม 2542.

ชลูด นิ่มเสมอ. (2524). องค์ประกอบศิลปะ. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล. *เอกสารคำสอน วิชา จิตรกรรมสำหรับครู.* กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

น.ณ. ปากน้ำ. (2532). *ความเข้าใจในศิลปะ.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ประเสริฐ ศีลรัตนา. (2525). *ความเข้าใจในศิลปะ.* กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์.

_____. (2528). *จิตรกรรม.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2532). *ศิลปทรรศน์.* กรุงเพทฯ : โอเดียนสโตร์.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2535). *ศิลปะและความงาม.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์

_____. (2535). *ทฤษฎีสีเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2536). *ทัศนศิลป์.* กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์.

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

_____. (2537). *ศิลปะร่วมสมัย.* กรุงเทพฯ : วิฒาลอาร์ต.

_____. (2539). *ทัศนศิลป์สมัยใหม่.* กรุงเทพฯ : แสงศิลป์การพิมพ์.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2534). *ศิลปะร่วมสมัยจดหมายเหตุ.* กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป.

วีรวรรณ มณี. (2537). *จิตรกรยุโรปในศตวรรษที่ 19.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, กิตติศักดิ์ อริยะเครือ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพฯ เมื่อ 26 ตุลาคม 2542

สุชาติ เถาทอง. (2532). *ศิลปะกับมนุษย์.* กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์.

_____. (2536). *หลักการทัศนศิลป์.* กรุงเทพฯ : นำอักษร.

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

สงวน ศรีแพงษ์. (2523). *สุนทรียะทางทัศนศิลป์.* กรุงเทพฯ : บพิธการพิมพ์.

สงวน รอดบุญ. (2533). *ศิลปะกับมนุษย์.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

อัศนีย์ ชูอรุณ. (2528). *แบบอย่างศิลปะตะวันตก.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, กิตติศักดิ์ อริยะเครือ เป็นผู้สัมภาษณ์, คณะศิลปกรรม สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ปทุมธานี เมื่อ 24 กุมภาพันธ์ 2542.

อารี สุทธิพันธุ์. (2519). *ปรัชญาศิลปะ.* กรุงเทพฯ : 10 การพิมพ์.

อารี สุทธิพันธุ์. (2528). *ศิลปะกับมนุษย์.* กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

_____. (2528). *ศิลปะนิยม.* กรุงเทพฯ : กระดาษสา.

_____. (2533). *ประสบการณ์ทางสุนทรีย์.* กรุงเทพฯ : แสงศิลป์การพิมพ์.

_____. (2535). *การระบายสีน้ำ.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, กิตติศักดิ์ อริยะเครือ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ คณะศิลปกรรม กรุงเทพฯ เมื่อ 27 มีนาคม 2542.

Clay, Jean. (1978). *Modern Art 1890-1918.* London: Octopus Books Limited.

Freeman, Judi. (1995). *Fauves.* New South Wales: The Art Gallery of New South Wales.

Ferrier, Jean-Louis, Pichon, Yann le & Glanze, Walterd. (1989). *Art of our Century.* New York : Prentice Hall Press.

Grant, Tina etal. (1993). *Modern Arts Criticism.* Detroit: Gale Research Inc.

Howarth, Eva. (1994). Crash cowse in art. Italy : Eric Dobby publishing.

Sela, Peter. (1981). *Art in our Times a pictorial History 1890-1980.* New York: Harry N. Abrams, Inc.

The Wild Beasts Fauvism and Its affinities. (1976). New York: The Museum of Modern Art.

Whitfield, Sarah. (1995). *Fauves.* New South Wales: The Art Gallery of New South Wales.

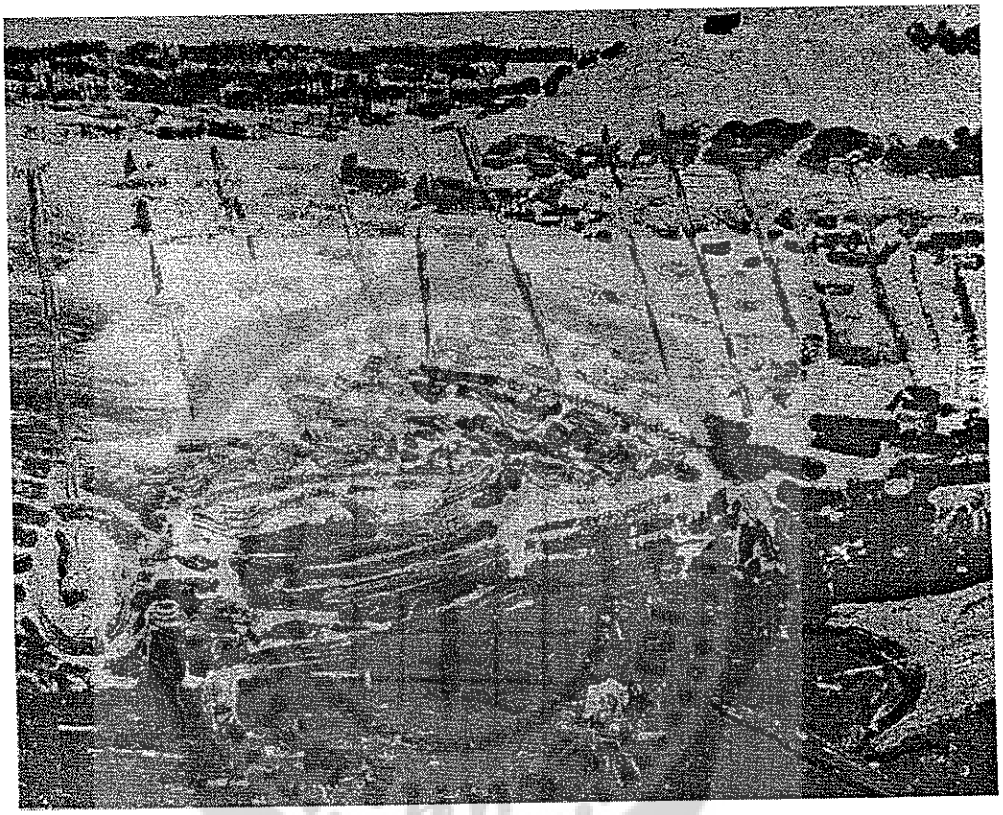
ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

ภาพผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์
ที่นำมาวิเคราะห์ จำนวน 25 ภาพ

1. ผลงานของมาติสส์ (Matisse)

1.1 ผลงานภาพ The Red Beach



The Red Beach. Oil on canvas, 33 x 40.6 cm, 1905

1.2 ผลงานภาพ View of Collioure (Study for the Portd' Avali, Collioure)



View of Collioure (Study for the Portd' Auail, Colloiure). Oil on paper mounted on bord, 21.9 x 48.3 cm, 1950

1.3 ผลงานภาพ Seascape La Moulade



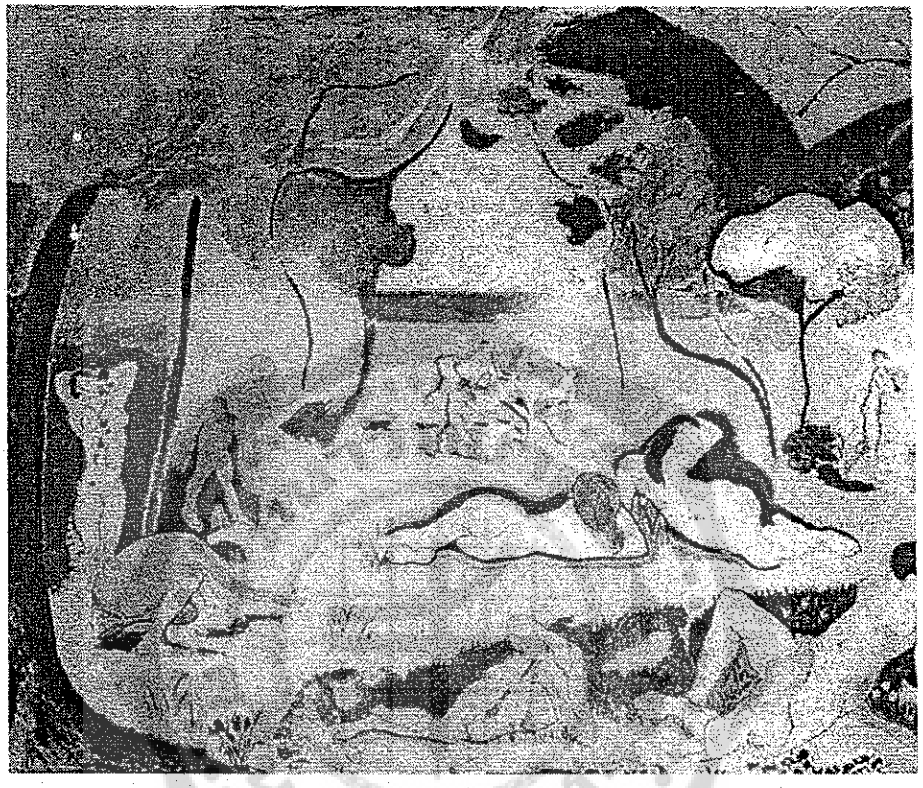
Seascape La Moulade. Oil on board, 26.1 x 33.7 cm, 1905 - 6

1.4 ผลงานภาพ View of the Sea Collioure



View of the Sea Collioure. Oil on canvas, 38 x 46 cm, 1905 – 1906

1.5 ผลงานภาพ Joy of Life



Joy of Life. Oil on canvas, 174 x 238.1 cm, 1906

2. ผลงานภาพของมาเกต์ (Maquet)

2.1 ผลงานภาพ Paris, Quai de Louvre



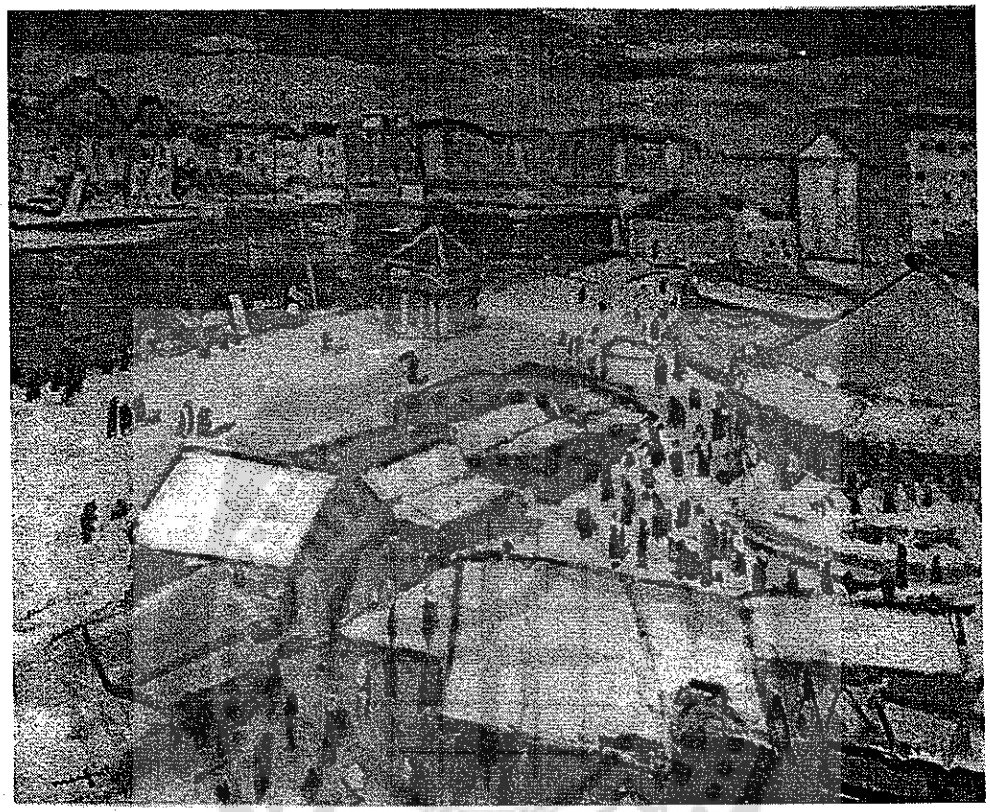
Paris, Quai de Louvre. Oil on canvas, 65 x 80 cm, 1905

2.2 ผลงานภาพ The Pont–Neuf in the Sun



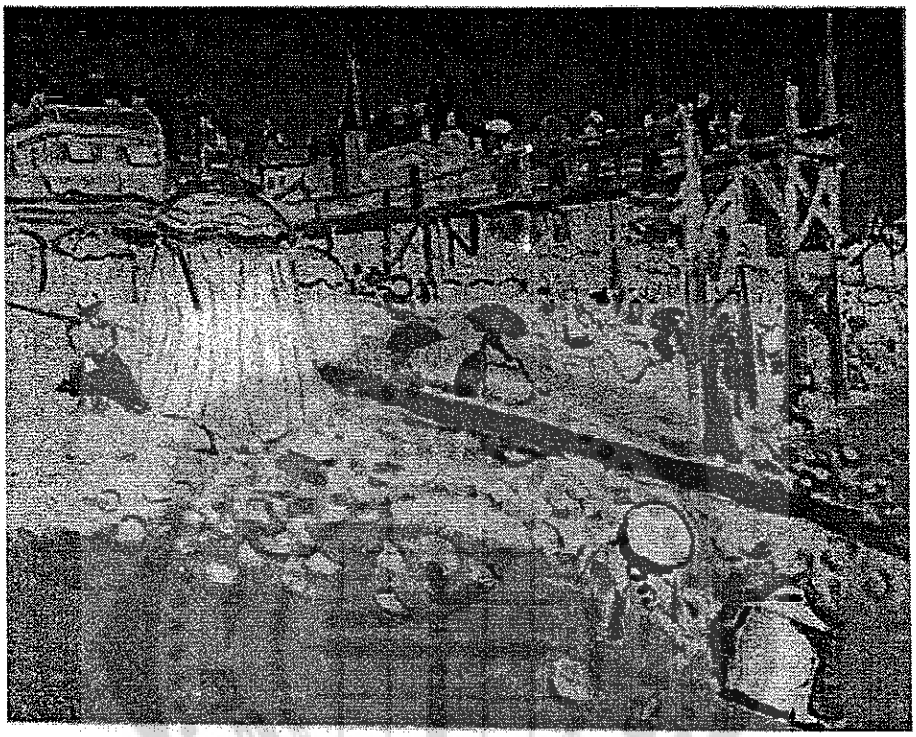
The Pont–Neuf in the Sun. Oil on canvas, 73 x 92 cm, 1906

2.3 ผลงานภาพ Fair at Le Havre



Fair at Le Harve. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

2.4 ผลงานภาพ The Beach at Sainte-Adresse



The Beach at Sainte-Adresse. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

2.5 ผลงานภาพ Pont Saint-Michel



Pont Saint-Michel. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1908

3. ผลงานของเดอแรง (Derain)

3.1 ผลงานภาพ The River Banks (Summer afternoon) (Banks of the Seine at Chatou)



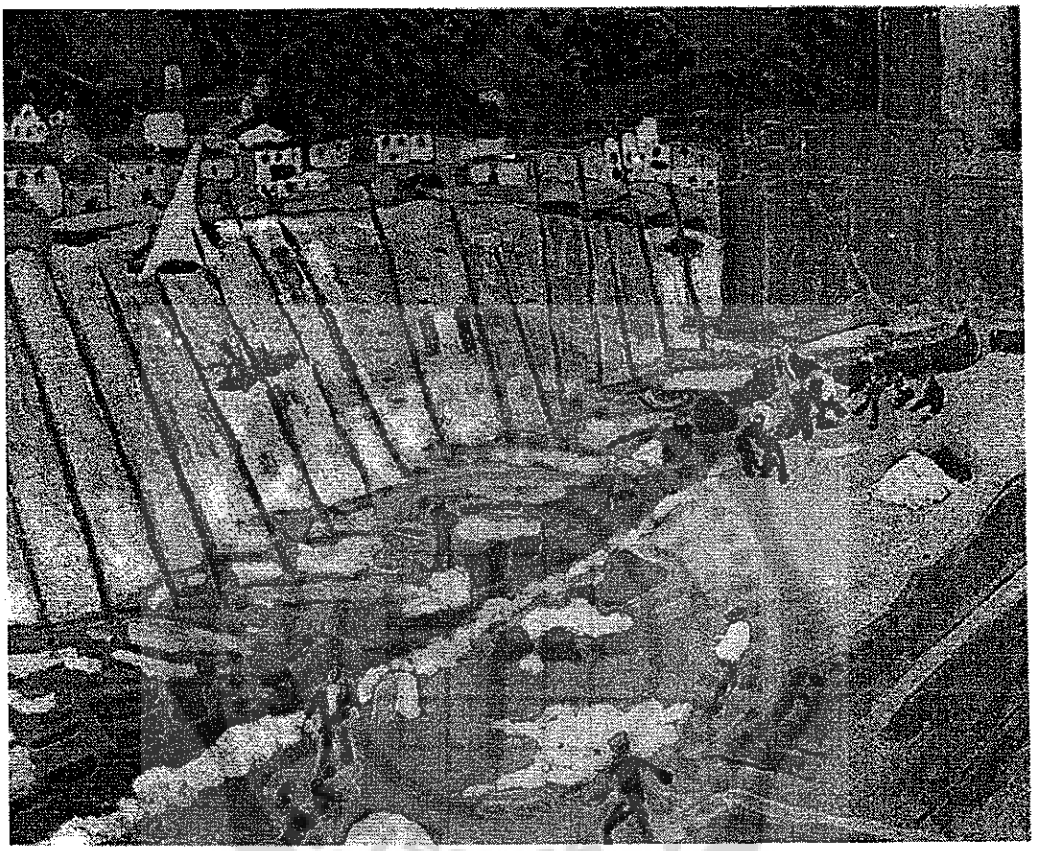
The River Banks (Summer afternoon) (Banks of the Seine at Chatou). Oil on canvas, 74 x 90 cm, 1904 – 1905

3.2 ผลงานภาพ Boats at Collioure



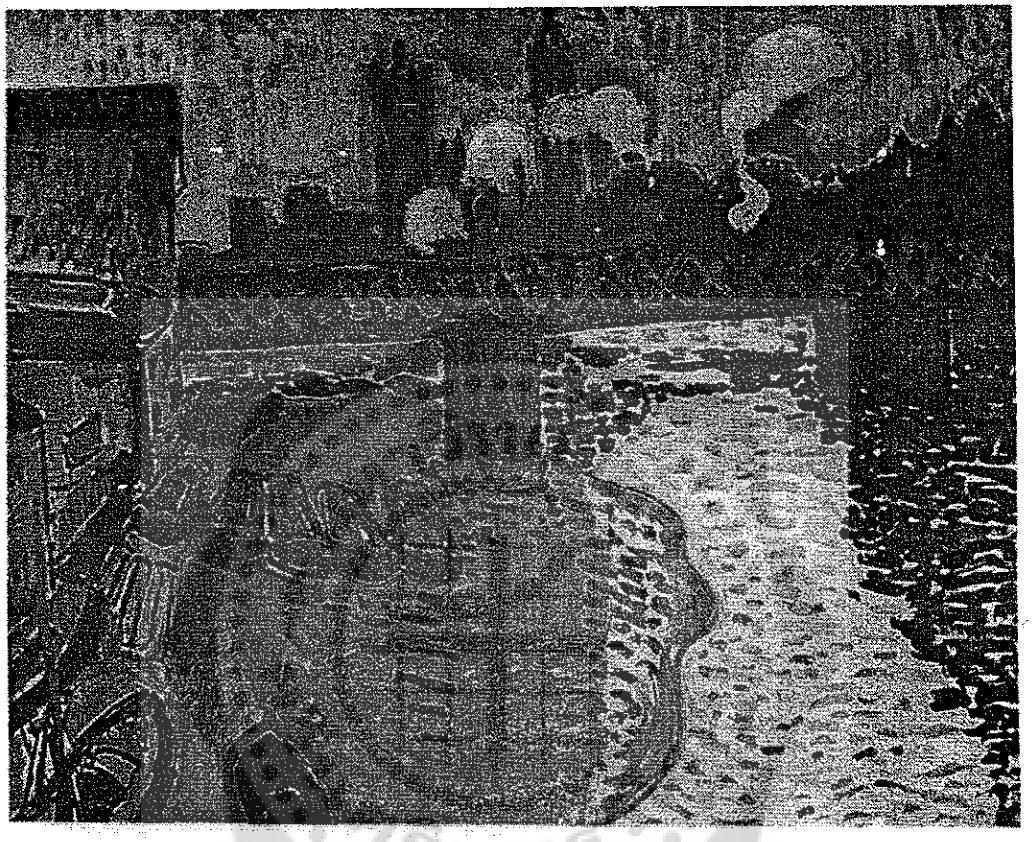
Boats at Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

3.3 ผลงานภาพ The Outskirts of Collioure



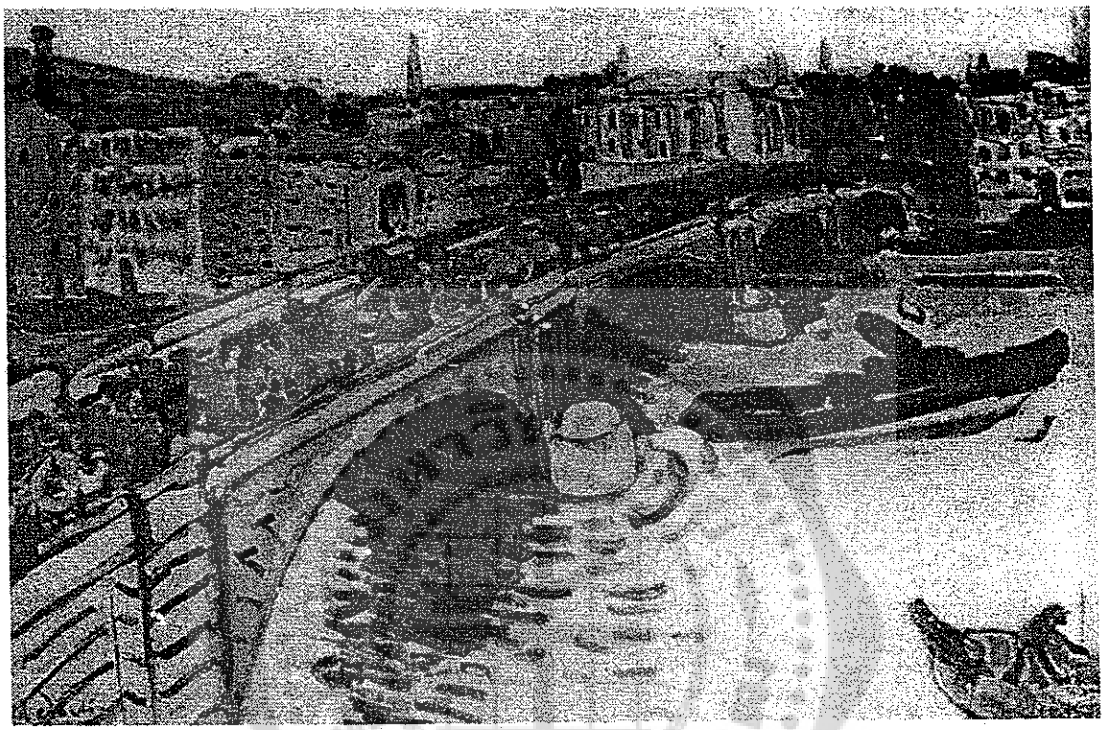
The Outskirts of Collioure. Oil on canvas, 60 x 73 cm, 1905

3.4 ผลงานภาพ Charing Cross Bridge London



Charing Cross Bridge London. Oil on canvas, 81 x 100 cm, 1906

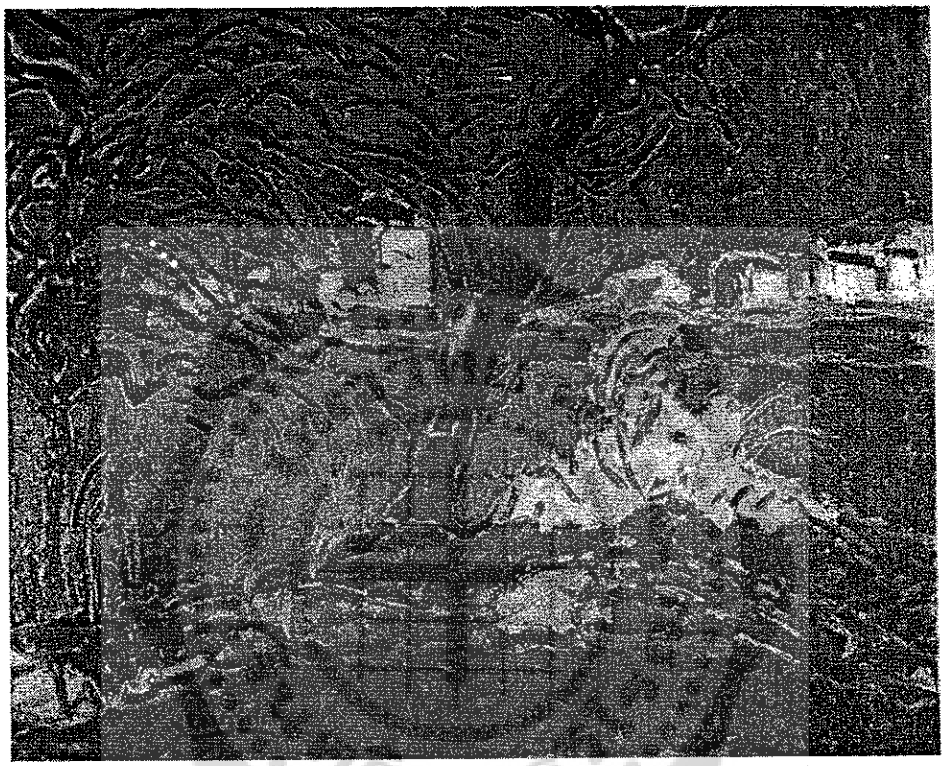
3.5 ผลงานภาพ London Bridge



London Bridge. Oil on canvas, 63 x 95.5 cm, 1907

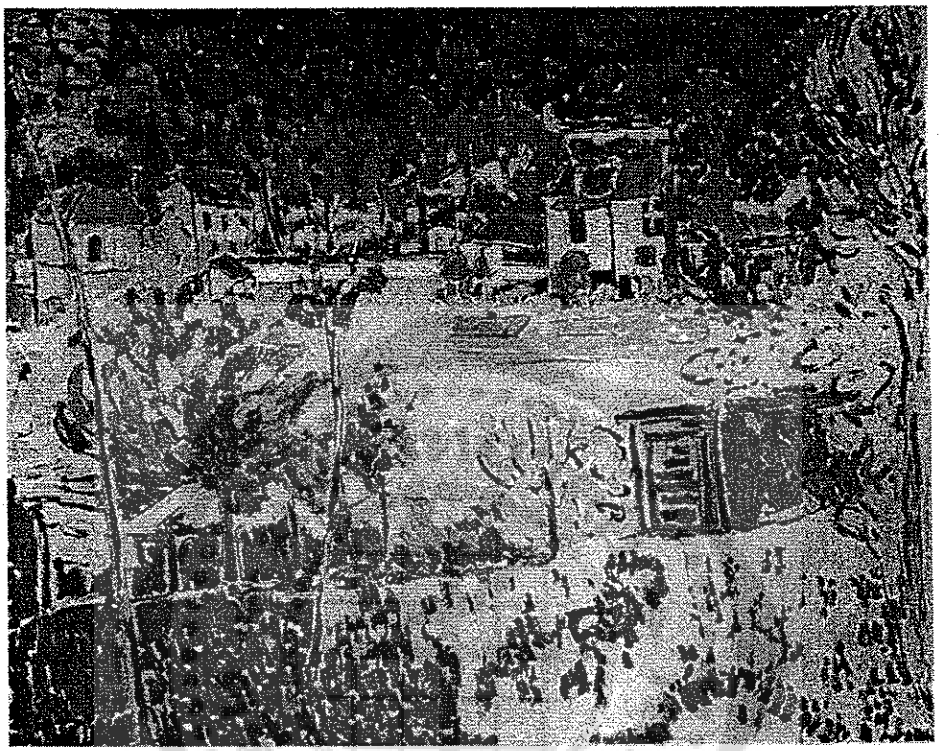
4. ผลงานของวลามิงค์ (Vlaminck)

4.1 ผลงานภาพ Bank of the Seine at Carrieres-sur-Seine



Bank of the Seine at Carrieres-sur Seine. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1905

4.2 ผลงานภาพ Suburban Landscape



Suburban Landscape. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1905 - 1906

4.3 ผลงานภาพ Landscape with Dead Wood



Landscape with Dead Wood. Oil on canvas, 65 x 81 cm, 1906

4.4 ผลงานภาพ The Bridge at Chatou



The Bridge at Chatou. Oil on canvas, 53 x 73 cm, 1906

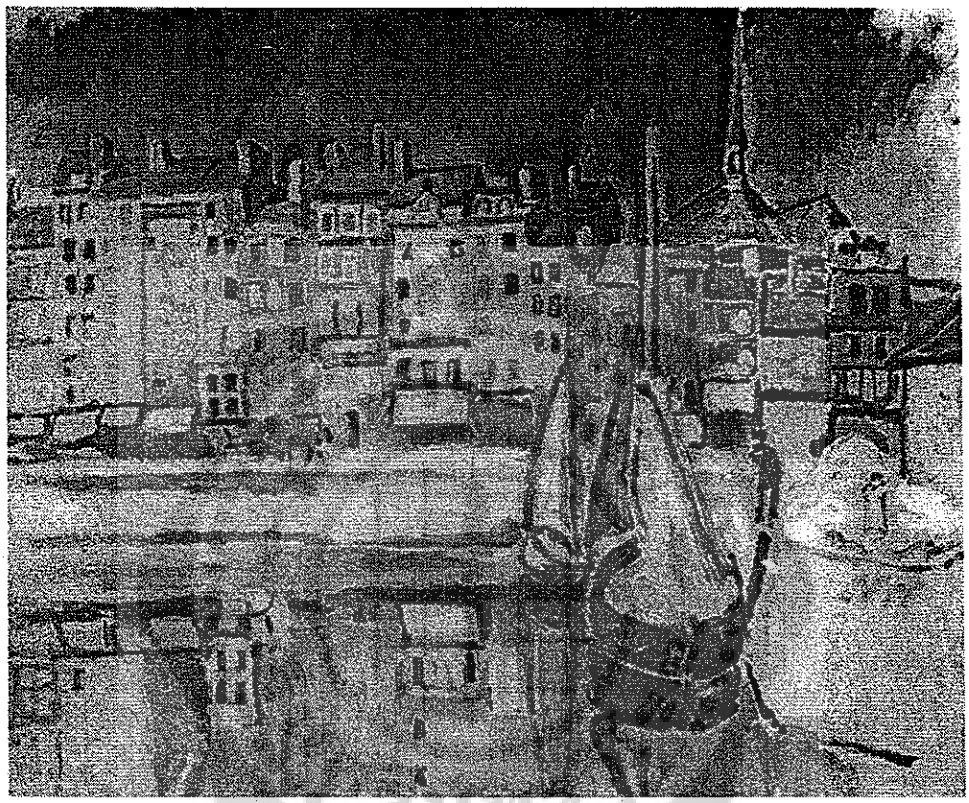
4.5 ผลงานภาพ Fishermen at Argentenil



Fishermen at Argentenil. Oil on canvas, 45.5 x 55 cm, 1906 - 1907

5. ผลงานภาพของดูฟี (Dufy)

5.1 ผลงานภาพ Old Houses Along the Honfler Basin



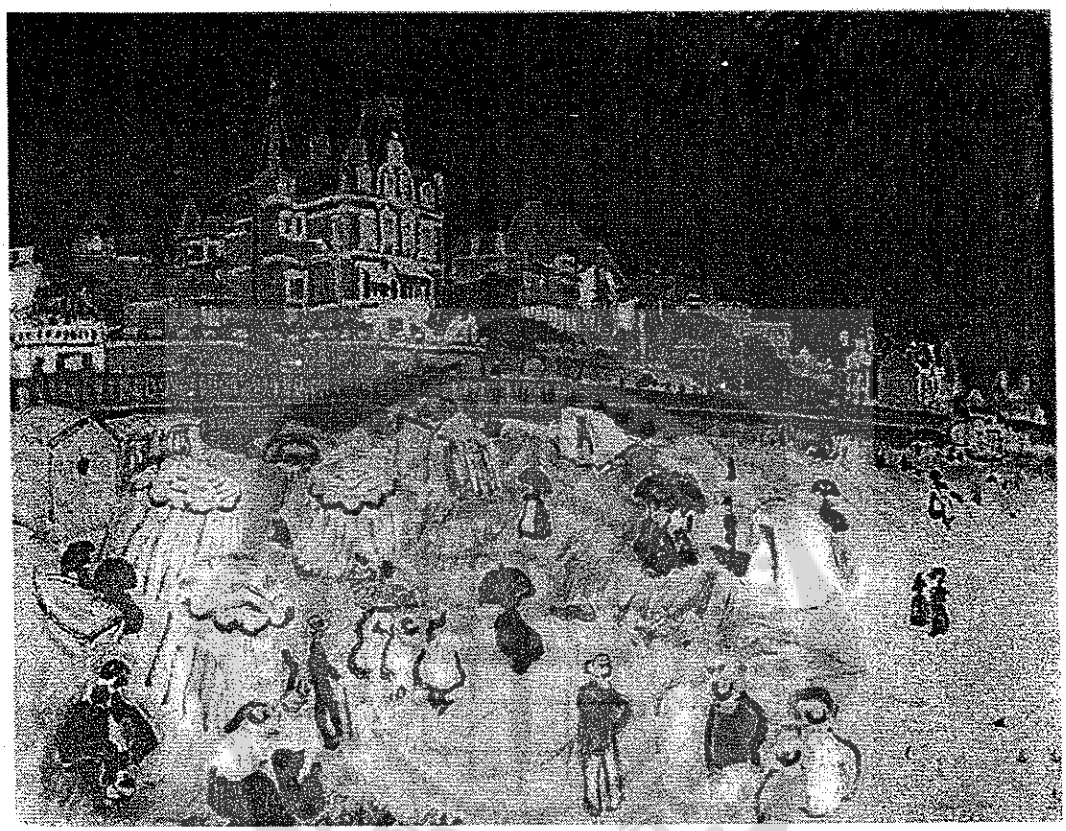
Old Houses Along the Honfler Basin. Oil on canvas, 60 x 75 cm, 1906

5.2 ผลงานภาพ The Terrace on the Beach



The Terrace on the Beach. Oil on canvas, 46 x 55 cm, 1906

5.3 ผลงานภาพ The Beach at Le Havre



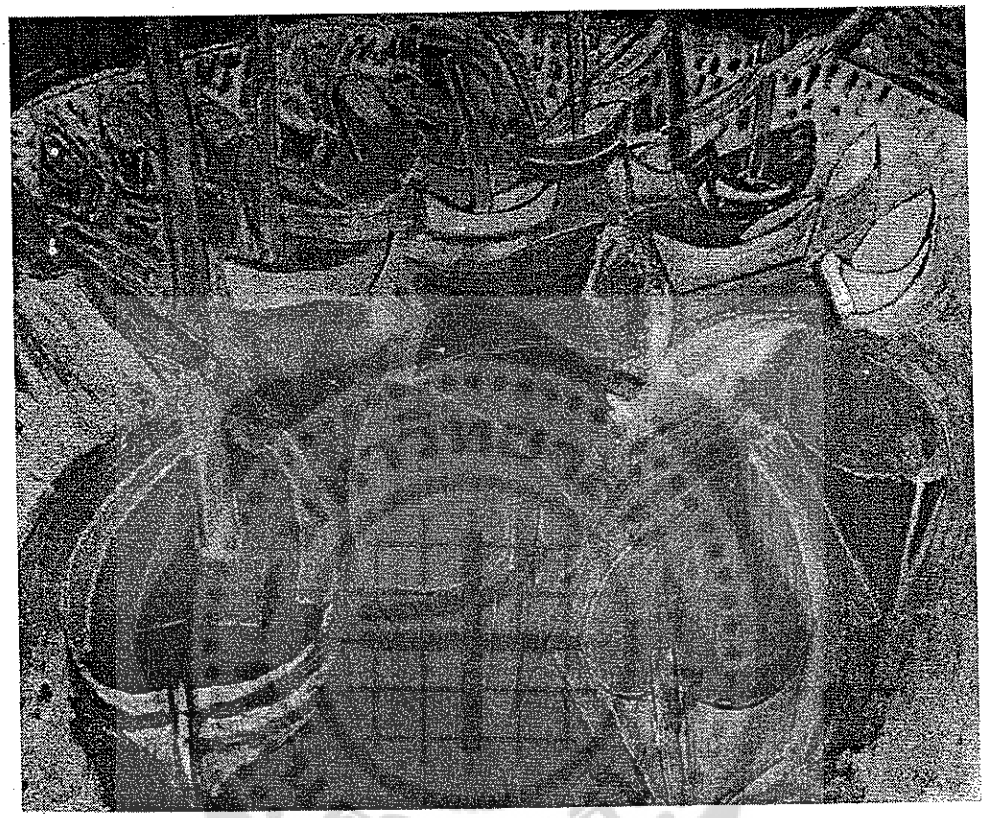
The Beach at Le Havre. Oil on canvas, 76 x 97 cm, 1906

5.4 ผลงานภาพ Provencal Landscape



Provencal Landscape. Oil on canvas, 79.5 x 153.5 cm, 1907

5.5 ผลงานภาพ The Boats at Martigues

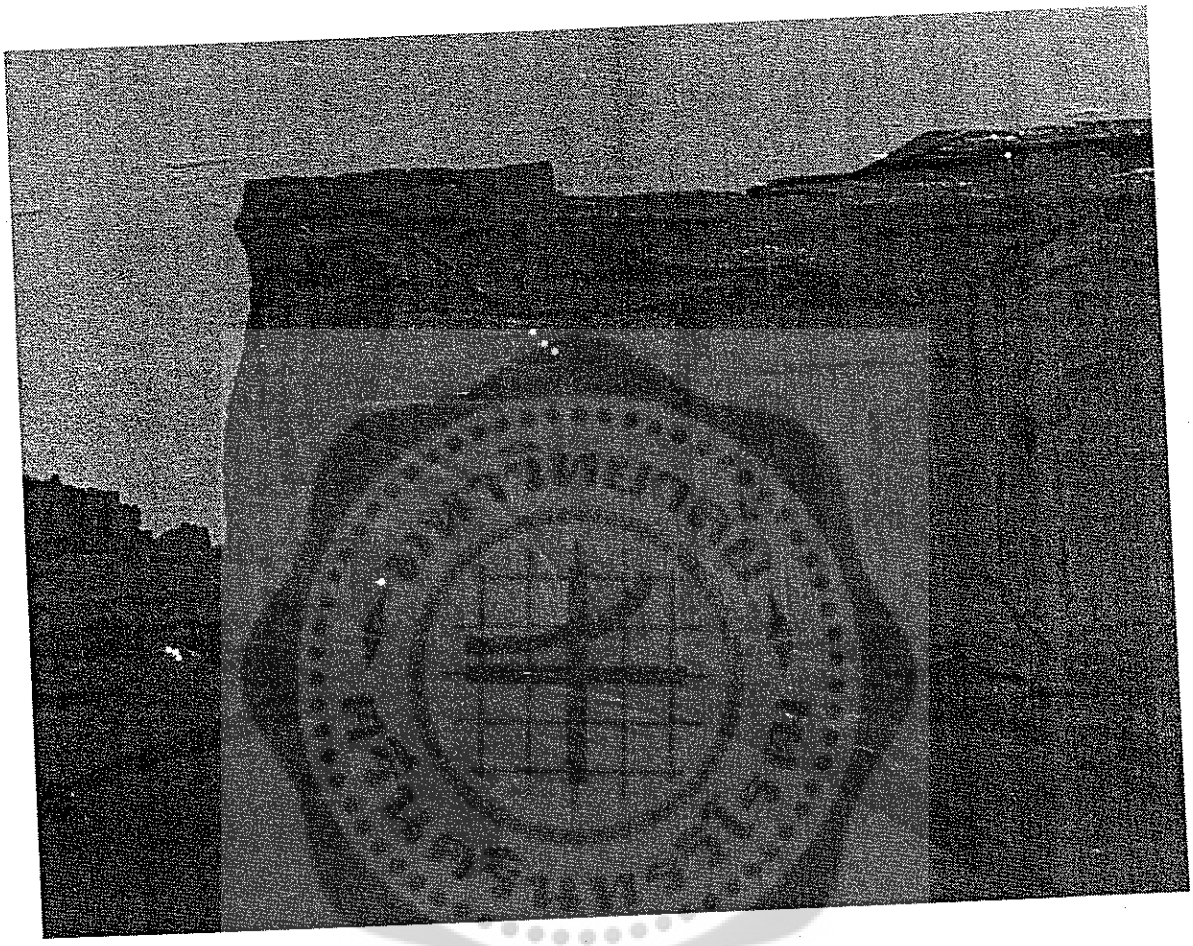


The Boats at Martigues. Oil on canvas, 54 x 65 cm, 1907

ภาคผนวก ข

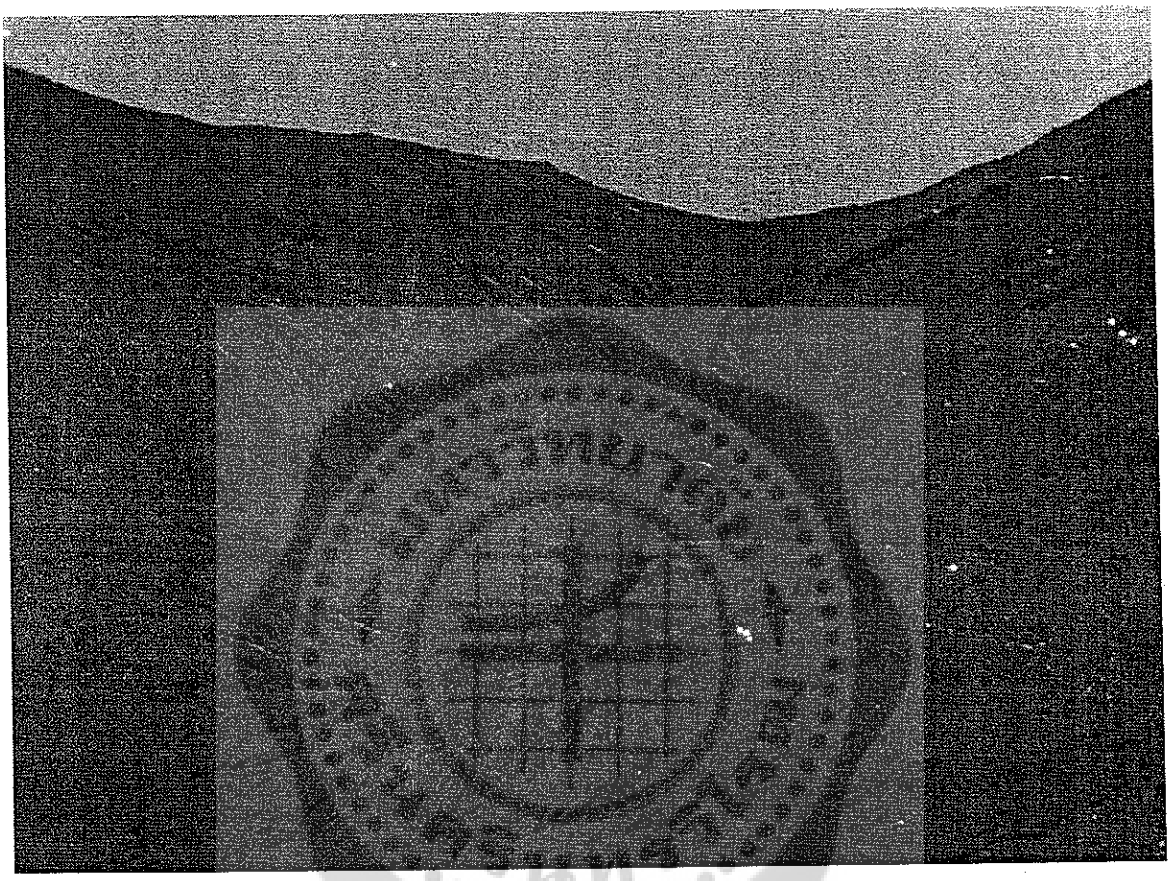
ภาพผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ตามแนวลัทธิโฟวิสม์
ชุดพัฒนาสร้างสรรค์ จำนวน 16 ภาพ

1.1 ชุดภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 1



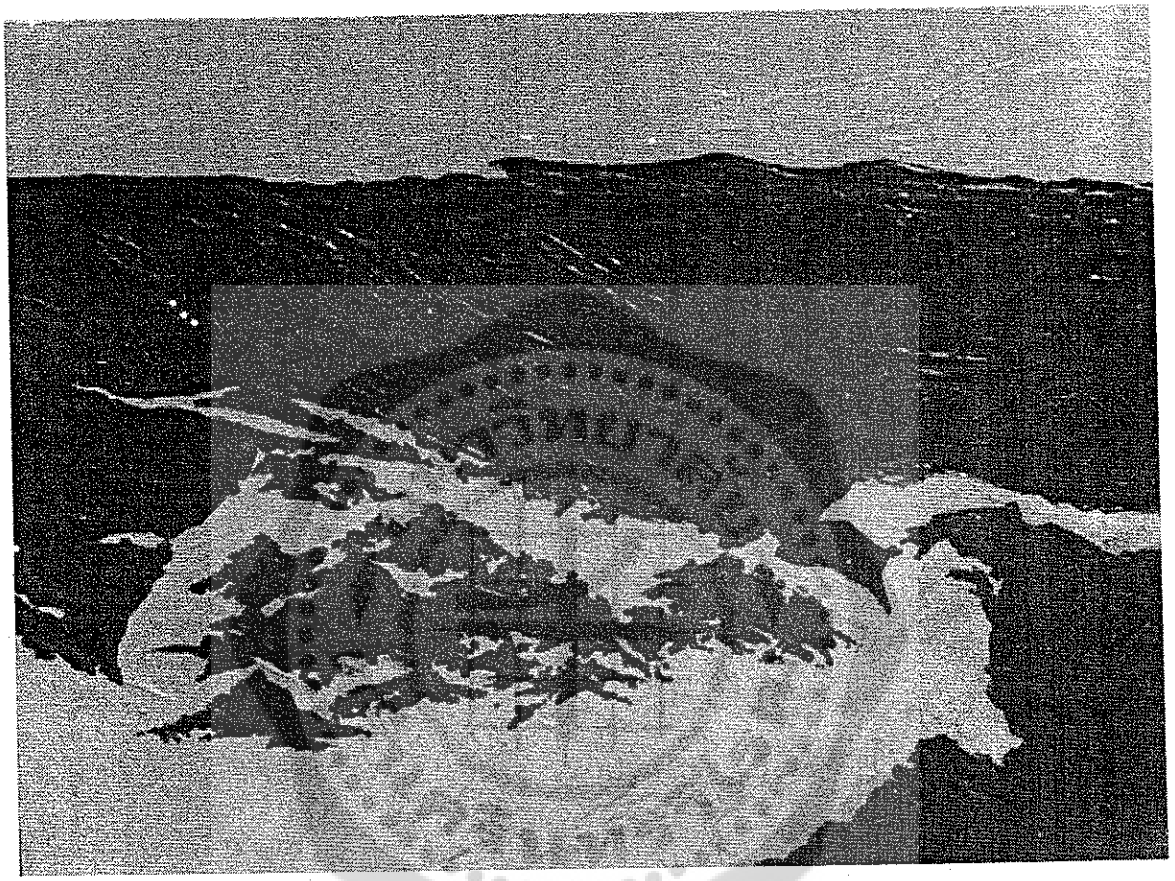
ภูเขา 1. Acrylic on canvas, 70 x 90 cm, 2001

1.2 ชุดภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 2



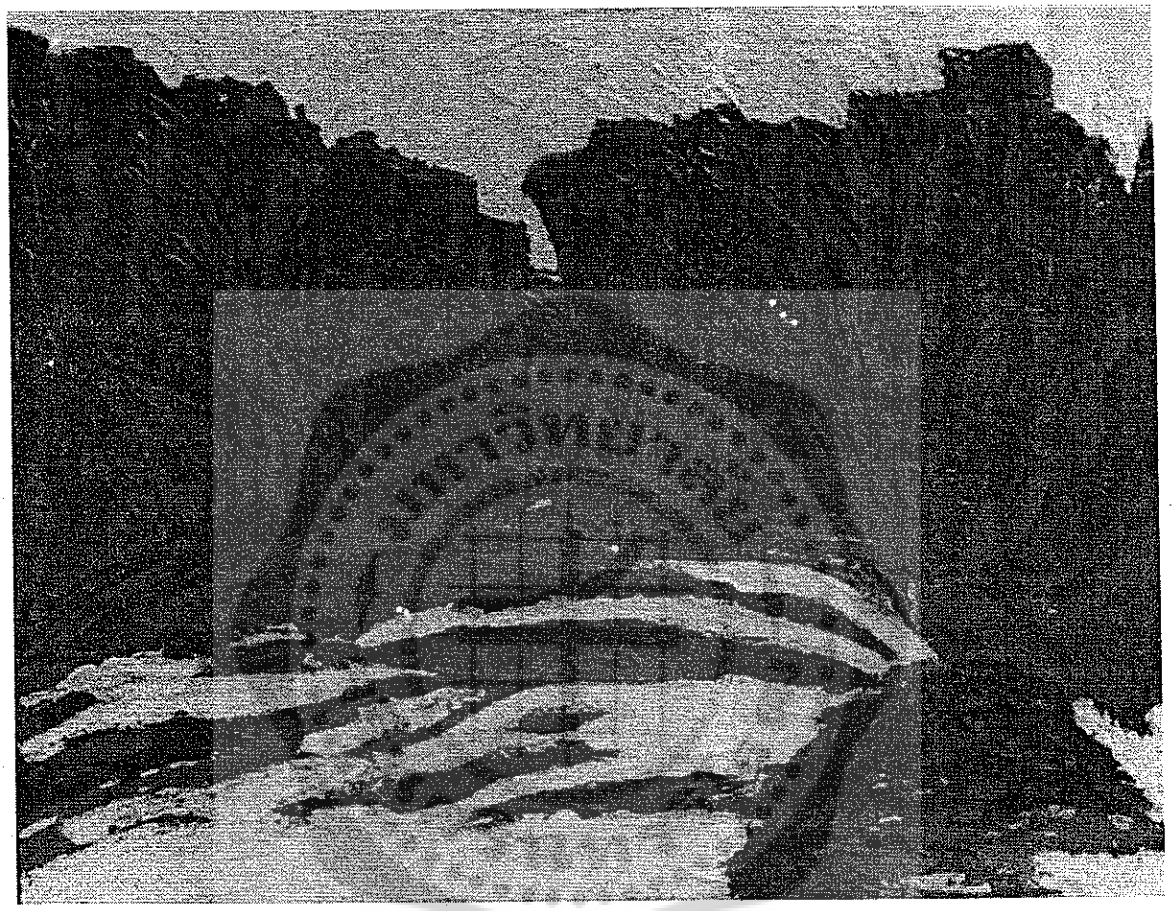
ภูเขา 2. Acrylic on canvas, 70 x 90 cm, 2001

1.3 ชุดภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 3



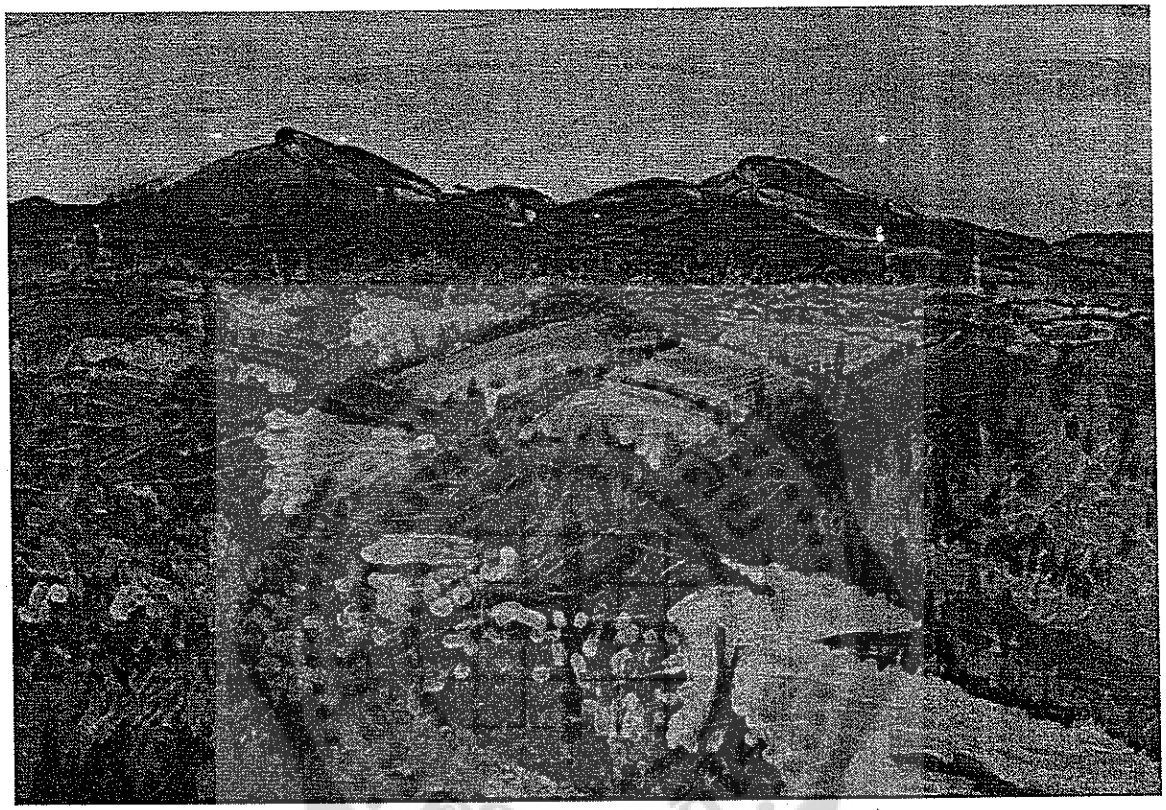
ภูเขา 3. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001

1.4 ชุดภาพทิวทัศน์ภูเขา ภาพที่ 4



ภูเขา 4. Acrylic on canvas, 70 x 90 cm, 2001

2.1 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 1 (วัดหนองหอย 1)



วัดหนองหอย 1. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001

2.2 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 2 (วัดหนองหอย 2)



วัดหนองหอย 2. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001

2.3 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 3 (วัดหนองหอย 3)



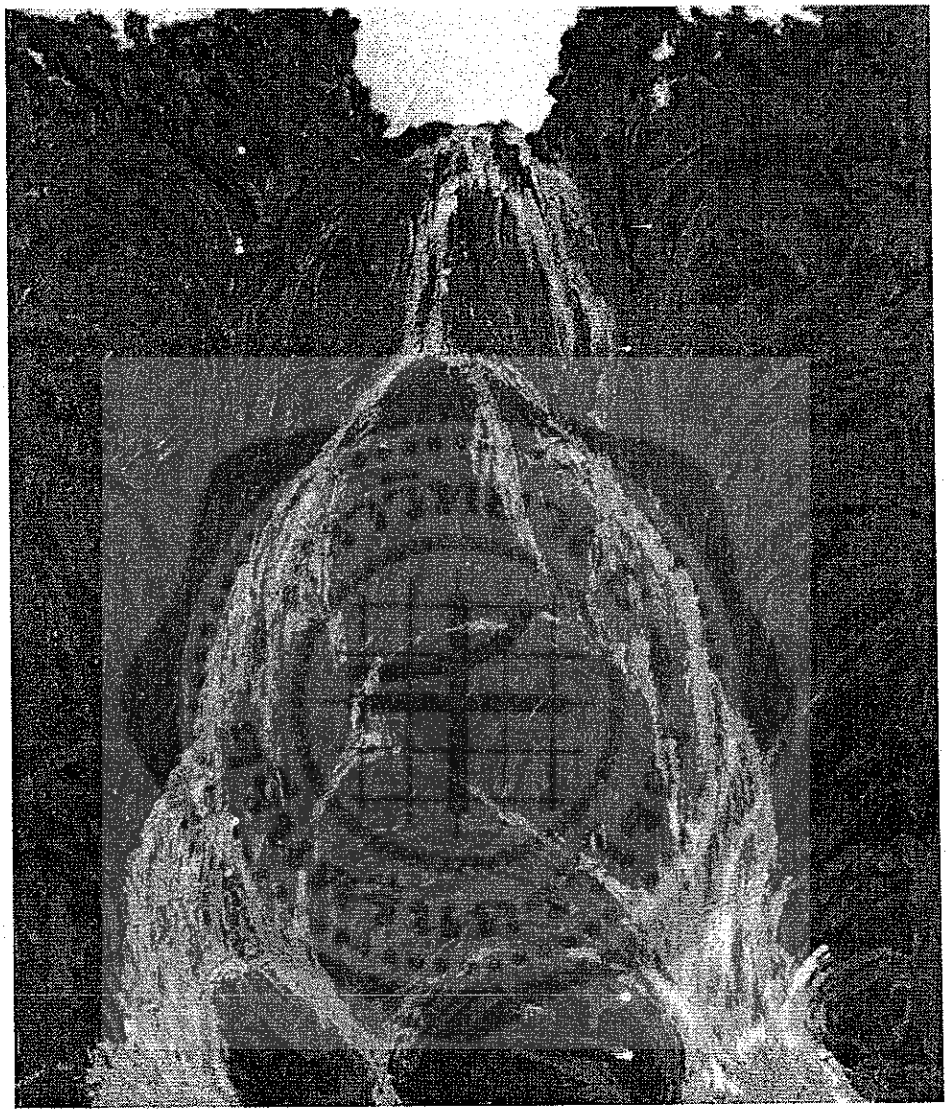
วัดหนองหอย 3. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001

2.4 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 4 (วัดหนองหอย 4)



วัดหนองหอย 4. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001

3.1 ชุดภาพทิวทัศน์น้ำตก ภาพที่ 1



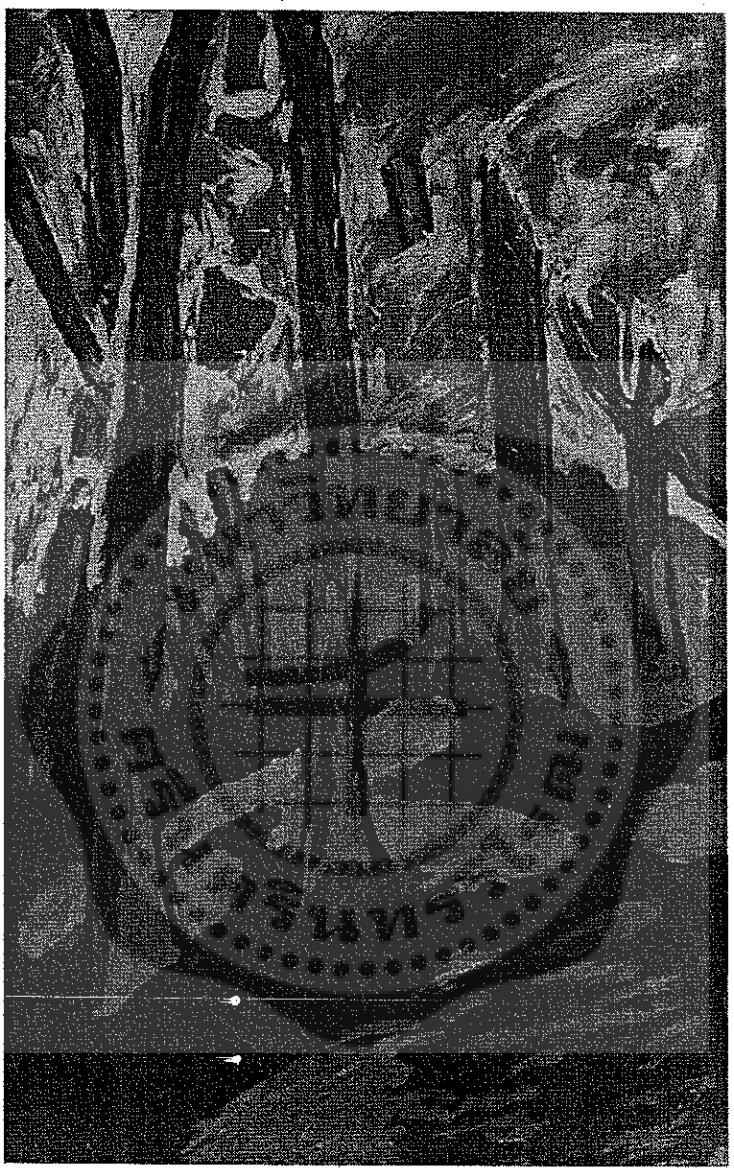
น้ำตก 1. Acrylic on canvas, 110 x 130 cm, 2001

3.2 ชุดภาพทิวทัศน์น้ำตก ภาพที่ 2



น้ำตก 2. Acrylic on canvas, 110 x 130 cm, 2001

3.3 ชุดภาพทิวทัศน์ป่าไม้ ภาพที่ 3



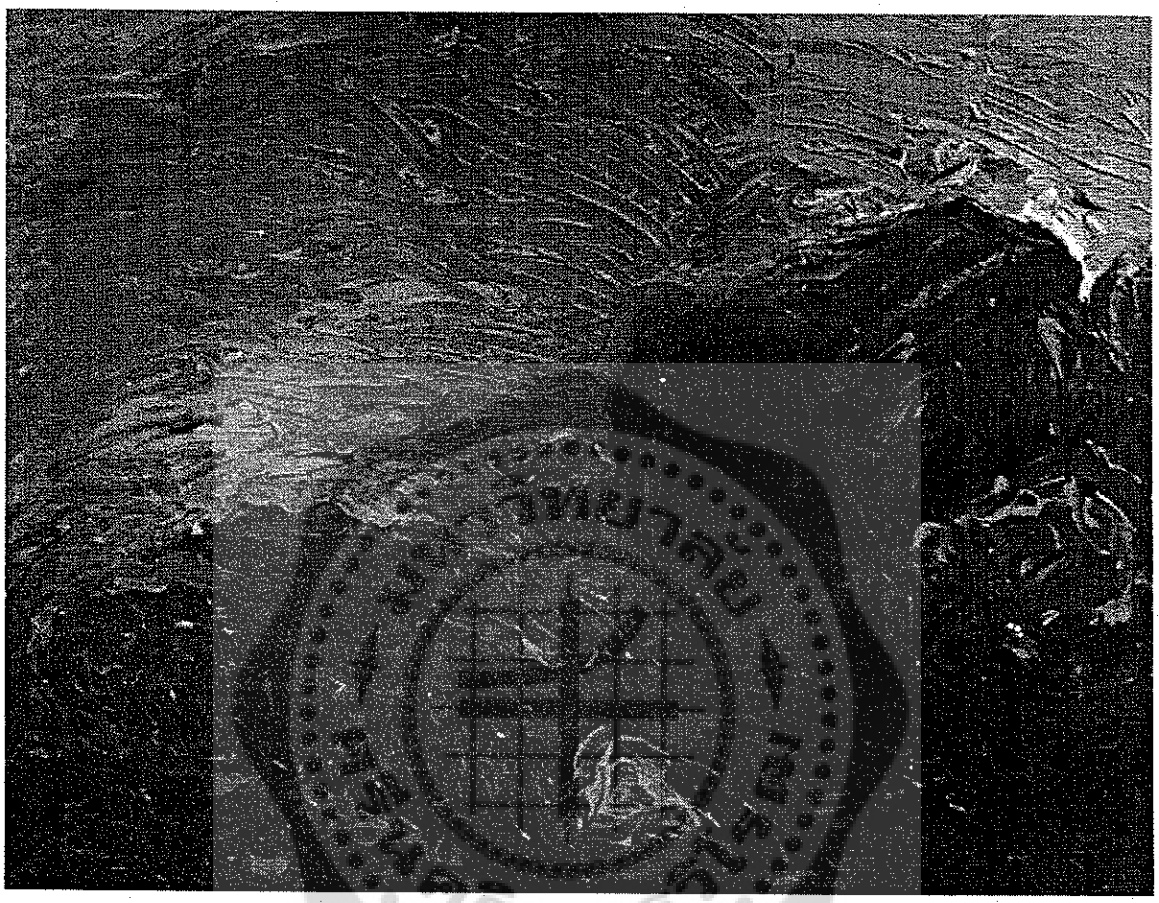
ป่าไม้ 3. Acrylic on canvas, 90 x 150 cm, 2001

4.1 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 1 (เขาตะเกียบ 1)



เขาตะเกียบ 1. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001

4.2 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 2 (เขาตะเกียบ 2)



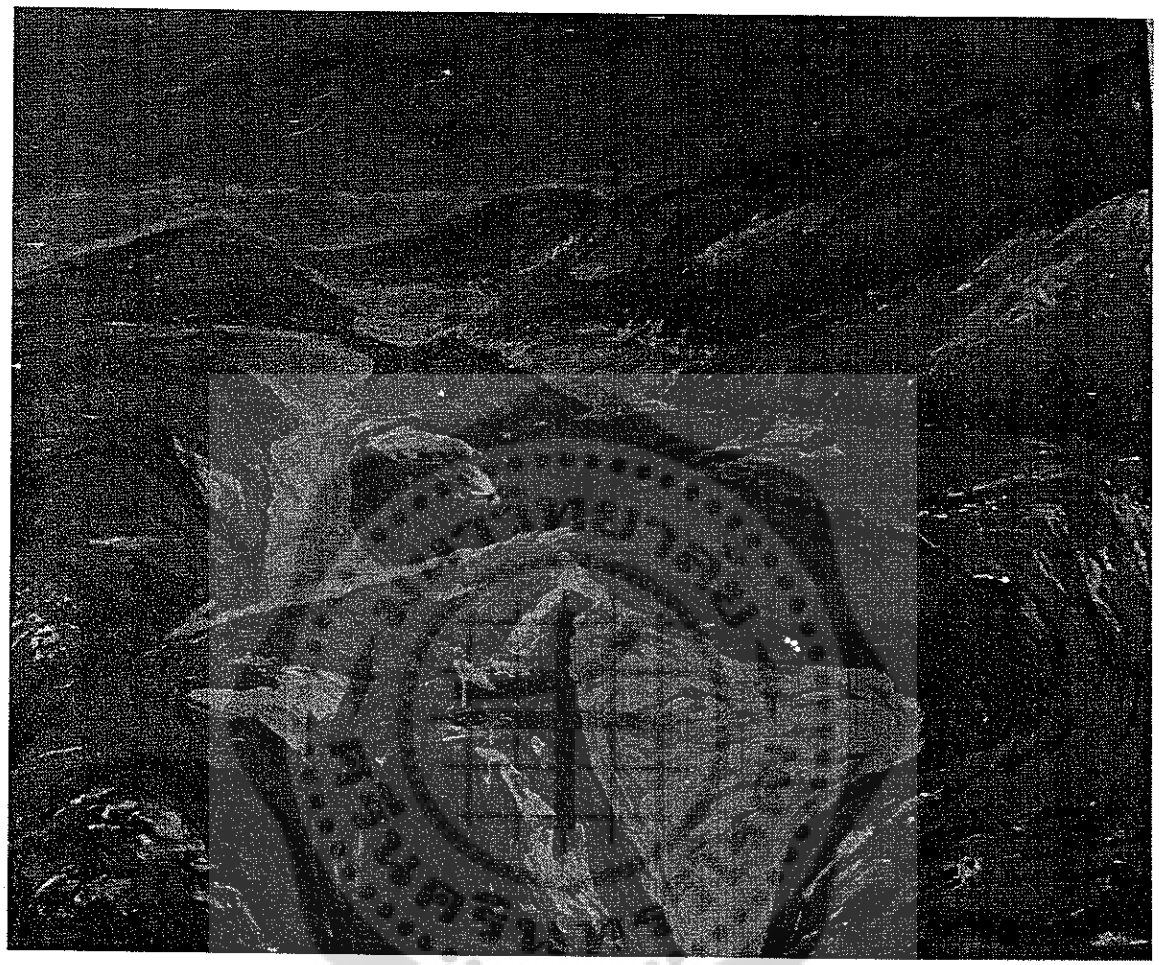
เขาตะเกียบ 2. Acrylic on canvas, 60 x 80 cm, 2001

4.3 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 3 (อ่างศิลา 1)



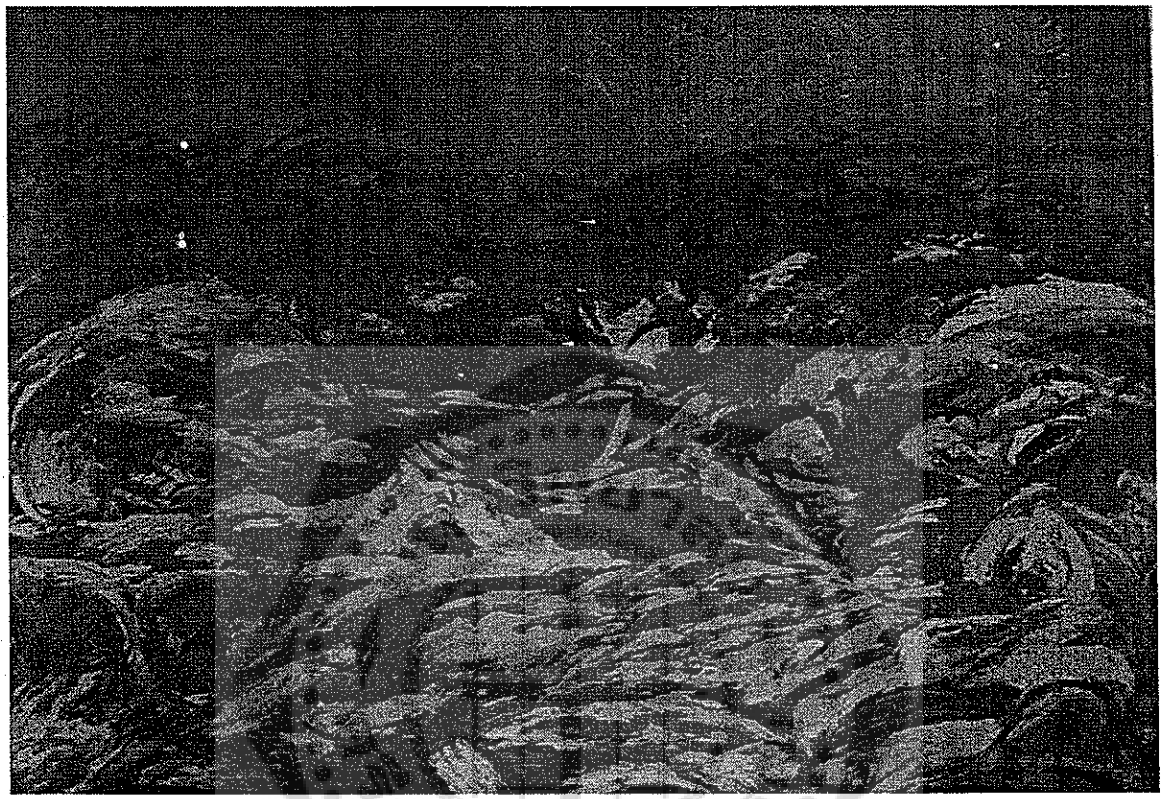
อ่างศิลา 1. Acrylic on canvas, 90 x 120 cm, 2001

4.4 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 4 (อ่างศิลา 2)



อ่างศิลา 2. Acrylic on canvas, 150 x 180 cm, 2001

4.5 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 5 (แหลมฉบัง 1)



แหลมฉบับ 1. Acrylic on canvas, 120 x 170 cm, 2001

4.6 ชุดภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ภาพที่ 6 (แหลมฉบับ 2)



แหลมฉบัง 2. Acrylic on canvas, 120 x 170 cm, 2001

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	กิตติศักดิ์ อริยะเครือ
วัน เดือน ปี	วันที่ 23 มิถุนายน 2510
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านพักข้าราชการ ศูนย์กลางสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
ตำแหน่งหน้าที่ปัจจุบัน	อาจารย์ 1 ระดับ 5 วิทยาเขตชุมพรเขตรอุดมศักดิ์
สถานที่ทำงาน	สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตชุมพรเขตรอุดมศักดิ์
ประวัติการศึกษา	
- พ.ศ. 2528	วิทยาลัยอาชีวศึกษาลำปาง ระดับ ปวช.
- พ.ศ. 2530	วิทยาเขตเพาะช่าง ระดับ ปวส.
- พ.ศ. 2532	คณะศิลปกรรม สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ระดับปริญญาตรี
- พ.ศ. 2544	ศป.ม. เอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ