ม59.054
ท228จ
ล.2

# จิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม : การศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัวของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ



บทคัดย่อ

ของ

ทวีศักดิ์ เพชรชำนาญ

23 ก.ย. 2547

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
พฤษภาคม 2547

h 251615

ทวีศักดิ์ เพชรชำนาญ. (2547). *จิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม : การศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัวของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ.

การวิจัยฉบับนี้เป็นการวิจัยและพัฒนา มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน กระบวนแบบ กลวิธีและโครงสร้างของภาพในผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัวของโคลด โมเนท์ ผลงานจำนวน 16 ภาพ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ ผลงานจำนวน 14 ภาพ จากนั้นนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมด้วยสื่อวัสดุสีน้ำมันบนผ้าใบในแบบของผู้วิจัย

จากผลของการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์พบว่า แนวความคิดและเนื้อหาของภาพเกี่ยวข้องกับการบันทึกปรากฏการณ์ธรรมชาติของบึงบัวในช่วงเวลาต่างๆ กระบวนแบบของผลงานมีรูปแบบที่เหมือนจริงในช่วงแรก แล้วพัฒนาไปสู่กระบวนแบบกึ่งนามธรรมและนามธรรมในที่สุด

กลวิธีในผลงานพบว่าส่วนใหญ่ใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken color) ด้วยการระบายสีพื้นไว้ก่อนแล้วจึงระบายสีอื่นทับโดยไม่เกลี่ยสี เพื่อแสดงลีลาของรอยแปรง โครงสร้างของภาพที่โดดเด่นได้แก่ การสลายรูปร่างรูปทรง การสร้างมิติของอากาศ การใช้สีคู่ตรงข้ามและสีกลมกลืน การสร้างความสมดุลของภาพด้วยค่าน้ำหนักสี ภาพส่วนใหญ่มีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ผลการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ นำเสนอแนวความคิดเกี่ยวกับความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ ความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติ เขามีแนวความคิดว่าธรรมชาติมีความสัมพันธ์และเกื้อกูลกัน เป็นความมีค่าและสมบูรณ์ในตัวเอง เรื่องราวของธรรมชาติถูกบรรจุลงในผลงานของเขาในรูปแบบง่ายๆ ผลงานภาพแนวนามธรรมเป็นผลงานที่เขาสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลา โดยมุ่งเน้นคุณค่าของพลังความงามและความมีชีวิตให้เป็นสิ่งที่โดดเด่นในงานของเขา การสร้างสรรค์ผลงานด้วยกลวิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีเรียบ การระบายสีให้เกิดเป็นเส้น ขีด จุด อย่างอิสระด้วยเส้นจากรอยพู่กันขนาดเล็ก เพื่อสร้างจุดสนใจในภาพ การใช้บริเวณว่างของระนาบสีสร้างมิติ ด้วยสีที่สดใส สีที่เศร้าหมอง ร่วมกับรูปทรงและบรรยากาศ การแบ่งพื้นระนาบออกเป็นส่วนๆและโครงสร้างของภาพที่มีการจัดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน ผลงานของเขามีกระบวนแบบที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวอย่างเด่นชัด

ผู้วิจัยได้นำผลการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานของศิลปินทั้งสองดังกล่าว มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมด้วยสื่อวัสดุสีน้ำมันบนผ้าใบ

ตามแนวของผู้วิจัย จำนวน 17 ภาพ โดยแบ่งออกเป็น 4 ชุด โดยช่วงแรกเป็นการสร้างผลงานในลักษณะของโคลด โมเนท์ และประเทือง เอมเจริญ จำนวน 5 ภาพ หลังจากนั้นเป็นช่วงพัฒนาผลงานอีก 3 ระยะจำนวน 12 ภาพ โดยการใช้กลุ่มสีเดียว จำนวน 4 ภาพ การใช้กลุ่มสีต่างกัน จำนวน 4 ภาพ และการใช้ระนาบของผืนผ้าใบเชื่อมต่อกันอย่างอิสระโดยไม่อยู่ภายใต้กรอบสี่เหลี่ยม จำนวน 4 ภาพ ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดแนวคิดเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในภาพกว้างๆที่ไม่เน้นรูปร่างรูปทรงของธรรมชาติ แสดงถึงบรรยากาศโดยรวมด้วยความพร่ามัวของสีในบริเวณว่าง การใช้ระนาบสีเพื่อสร้างมิติ สร้างความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันด้วยค่าน้ำหนักสี ผู้วิจัยได้ใช้กลวิธีการระบายสีแบบโบรคเคน คัลเลอร์ ด้วยการลงสีพื้นไว้ก่อนแล้วจึงระบายทับเป็นชั้นเพื่อให้สีหนาแสดงรอยเกรียง การใช้สีคู่ตรงข้ามและสีข้างเคียงเพื่อแสดงค่าสีส่วนรวม ผู้วิจัยได้ใช้ผืนผ้าใบหลายเฟรมวางต่อกันอย่างอิสระเพื่อสร้างความรู้สึกเกี่ยวกับสีและสร้างมิติที่กว้างไกลในลักษณะจิตรกรรมแบบเปิดที่ไร้จุดจบ

# NATURE AND ENVIRONMENTAL ABSTRACT PAINTING : AN ANALYSIS STUDY OF CLAUDE MONET WATER LILIES SERIES PAINTING AND PRATUANG EMJAROEN'S NATURE CONTENT ABSTRACT PAINTING.



AN ABSTRACT

BY

TAWEESAK PETCHAMNAN

Presented in partial fulfillment of the requirements

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

at Srinakharinwirot University

May 2004

Taweesak Petchamnan. (2004). *Nature and Environmental Abstract Painting : An Analysis Study of Claude Monet Water Lilies Series Painting and Pratuang Emjaroen's Nature Content Abstract Painting.* Master thesis, M.F.A. (Visual Art : Modern Art). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee : Assoc. Prof. Prit Supasetsiri, Prof. Dr.Wiroon Tungcharoen.

This research and development aimed to analyses concept, content, style, technique, and art structure of Claude Monet's sixteen Water Lilies works and Pratuang Emjaroen's fourteen Nature Content abstract painting works. The results will be utilized in the creation of abstract painting works for the researcher's oil painting on canvas.

This analysis was found that in his Water Lilies series painting, concept and content of Claude Monet's works up to natural phenomenon, by continual observation and contemplation of nature, especially in vivid times. He painted realistic style in early time then developed to semi-abstract and abstract art in the end. Claude monet developed his works on broken color technique, dry impasto, and brushwork. The dominantly art structures were ambiguous shape in aerial perspective, color in contrast and harmony, asymmetrical balance by color.

From analysis of Pratuang Emjaroen's Nature Content works, it was found that the rich, bountiful, and interrelated features of nature were digested and impressed in to simple, that appeared vivid, lively, and forceful. The abstract trend has had influence on his works up to now. He created those thin lines, minute dots, and short dashes which appear to be dispersed forcely among forms volumes and shades of joyful, dull, or serene colors that coexist in different atmospheres influenced of color space balancing and various compositions. His style emerged and became distinct from then on.

The researcher's art works were developed based on the analysis by new nature concept, abstract style supported art structure. The new creation of abstract painting works was presented in seventeen frames of canvas produced in four phases of five, four, four, and four frames accordingly. It is concluded that the researcher mostly employed the combination of Ambiguous space, network of line, balance by color, dimension of color, while the structures were mainly asymmetrical. Brushwork, impasto, knife painting, and broken color are generally used in the painting process. The researcher created new dimension of color by using multi-frame of canvas to formulate unity under open-ended painting concept.

# จิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม :
# การศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัวของโค่ลด โมเนท์
# และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ


ปริญญานิพนธ์

ของ

ทวีศักดิ์ เพชรชำนาญ



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
พฤษภาคม 2547



ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

# จิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม : การศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัวของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ

ของ

นายทวีศักดิ์ เพชรชำนาญ

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
( รองศาสตราจารย์ ดร.นภาภรณ์ หะวานนท์ )
วันที่ 28 เดือน พฤษภาคม พ.ศ. 2547

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

..... ประธาน
( รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ )

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

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
( ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย )

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
( รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ )

# ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นผลจากกระบวนการเรียนรู้เชิงวิเคราะห์ เพื่อแสวงหาองค์ความรู้ในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอย่างมีระบบและกระบวนการ การได้เข้ามาศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒแห่งนี้ การศึกษามิได้สิ้นสุดลงเพียงการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ให้สำเร็จลงเท่านั้น หากแต่ผู้วิจัยได้ซึมซับเอาบรรยากาศของสังคมแห่งการเรียนรู้อย่างมีความสุขตลอดช่วงระยะเวลาเกือบ 5 ปีที่ผ่านมา เป็นกระบวนการเรียนรู้ที่สืบเนื่องต่อไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์ ครูคนแรกที่สอนให้ผู้วิจัยรู้จักศิลปะสมัยใหม่ และคอยกระตุ้นทางความคิดให้กับศิษย์อยู่เสมอ

ขอขอบพระคุณคณาจารย์ทุกท่านที่ได้ให้ความรู้แก่ผู้วิจัยตลอดช่วงเวลาที่ศึกษาตามหลักสูตร โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ ที่เป็นทั้งอาจารย์ที่ปรึกษาและกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ ที่ได้เสียสละเวลาอันมีค่าให้ข้อเสนอแนะและให้คำปรึกษาที่มีประโยชน์ต่อการวิจัยและการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน อีกทั้งยังเป็นแบบอย่างที่ดีทั้งทางด้านวิชาการและการปฏิบัติ

รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ที่กรุณารับเป็นประธานกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ ซึ่งมีส่วนช่วยเหลือให้คำปรึกษาและเสนอแนะแนวทางในการวิจัยและสร้างสรรค์ผลงานจนสำเร็จสมบูรณ์ด้วยดี

รวมทั้งผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบายและรองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม ที่ได้ให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์จนทำให้ปริญญานิพนธ์สมบูรณ์

ขอขอบคุณศิลปินโคลด โมเนท์และอาจารย์ประเทือง เอมเจริญที่ได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมอันทรงคุณค่าไว้ให้ผู้วิจัยได้ศึกษา ที่ยังประโยชน์ต่อคนรุ่นหลังสืบไป

ขอขอบคุณคุณศิริศศิธร กัญญโส และเจ้าหน้าที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ที่ได้ให้ความช่วยเหลือเป็นอย่างดีในช่วงที่ศึกษาอยู่ ตลอดจนเพื่อนร่วมรุ่นที่คอยกระตุ้นและช่วยเหลือกันด้วยความมีน้ำใจที่ดียิ่ง

ท้ายสุดขอขอบคุณประเทศไทยที่ทำให้อยู่ได้มาจนถึงทุกวันนี้

ทวีศักดิ์ เพชรชำนาญ

# สารบัญ


| บทที่ | | หน้า |
|---|---|---|
| 1 | **บทนำ** | 1 |
| | ภูมิหลัง | 1 |
| | จุดมุ่งหมายของการศึกษาวิจัย | 13 |
| | ความสำคัญของการวิจัย | 13 |
| | ขอบเขตของการวิจัย | 14 |
| | ข้อตกลงเบื้องต้น | 20 |
| | นิยามศัพท์เฉพาะ | 20 |
| | วิธีดำเนินการวิจัย | 21 |
| 2 | **เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง** | 23 |
| | ความหมาย ความเป็นมาและแนวความคิดแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ในบริบทของธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมและสังคม | 23 |
| | ประวัติของโคลด โมเนท์และประเทือง เอมเจริญ | 30 |
| | ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับโคลด โมเนท์ | 30 |
| | ประวัติการแสดงผลงานของโคลด โมเนท์ | 34 |
| | ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับประเทือง เอมเจริญ | 35 |
| | ประวัติการแสดงผลงานของประเทือง เอมเจริญ | 39 |
| | แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน | 47 |
| | แนวความคิดและเนื้อหาของผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว (Water Lilies) ของโคลด โมเนท์ | 54 |
| | แนวความคิดและเนื้อหาของผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ | 60 |
| | กระบวนแบบของผลงาน | 63 |
| | กระบวนแบบของผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว (Water Lilies) ของโคลด โมเนท์ | 66 |
| | กระบวนแบบของผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ | 70 |
| | กลวิธีในการสร้างผลงาน | 73 |

# สารบัญ (ต่อ)


| บทที่ | | หน้า |
|---|---|---|
| 2 (ต่อ) | กลวิธีในการสร้างผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว (Water Lilies) ของโคลด โมเนท์ | 82 |
| | กลวิธีในการสร้างผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ | 85 |
| | โครงสร้างของภาพ | 88 |
| 3 | **วิธีดำเนินการวิจัย** | 101 |
| | ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง | 101 |
| | วิธีเก็บรวบรวมข้อมูล | 104 |
| | การวิเคราะห์ข้อมูล | 104 |
| | ผลของการศึกษาวิเคราะห์ | 105 |
| | การศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัวของโคลด โมเนท์ | 105 |
| | การศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ | 157 |
| | สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์ | 210 |
| 4 | **การพัฒนาสร้างสรรค์** | 224 |
| | การสร้างสรรค์ผลงานชุดแรก | 225 |
| | การสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 2 | 230 |
| | การสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 3 | 235 |
| | การสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 4 | 242 |
| | สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน | 249 |
| 5 | **สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ** | 257 |
| | จุดมุ่งหมายของการศึกษาวิจัย | 257 |
| | ขอบเขตของการศึกษาวิจัย | 257 |
| | สรุปผลของการศึกษาวิจัย | 260 |
| | การอภิปรายผล | 272 |
| | ข้อเสนอแนะ | 274 |

# สารบัญ (ต่อ)


บทที่ หน้า

บรรณานุกรม..... 275

ประวัติย่อผู้วิจัย..... 281




# บัญชีภาพประกอบ


| ภาพประกอบ | | หน้า |
|---|---|---|
| 1 | Pink Water - Lilies, 1897-1899 | 106 |
| 2 | Water - Lily Pond, 1897-1899 | 106 |
| 3 | Water Lily Pond (The Clouds), 1903 | 115 |
| 4 | Water Lilies, 1904 | 115 |
| 5 | Water Lilies, 1907 | 116 |
| 6 | Water Lilies, 1908 (1) | 116 |
| 7 | Water Lilies, 1908 (2) | 117 |
| 8 | Water Lilies, 1915 | 117 |
| 9 | Water Lilies, 1916-1919 | 133 |
| 10 | The Water Lily Pond, 1917-1919 | 133 |
| 11 | The Water Lily Pond, 1917-1918 | 134 |
| 12 | Water - Lilies, 1919-1920 | 134 |
| 13 | Reflections of Clouds on the Water Lily Pond, 1920-1926 | 135 |
| 14 | Water Lily Pond, 1920-1926 (1) | 136 |
| 15 | Water Lily Pond, 1920-1926 (2) | 136 |
| 16 | Water Lily Pond, Evening, 1920-1926 | 137 |
| 17 | ทุ่งข้าวสีทอง, 2520 | 158 |
| 18 | ปรากฏการณ์ธรรมชาติ, 2531 | 158 |
| 19 | ทุ่งนา 2, 2543 | 159 |
| 20 | ทิพย์แห่งทะเล, 2521 | 168 |
| 21 | ทะเลลึก, 2530 | 169 |
| 22 | เลือดเนื้อทะเล, 2543 | 169 |
| 23 | คืนเดือนเพ็ญ, 2525 | 180 |
| 24 | ยามเย็นที่แควน้อย, 2525 | 181 |
| 25 | สีในธรรมชาติ, 2532 | 190 |
| 26 | แผ่นดิน, 2542 | 190 |
| 27 | แสงตะวัน, 2542 | 191 |
| 28 | ลมหายใจแห่งป่า, 2524 | 200 |
| 29 | แกรนด์แคนยอน, 2540 | 201 |

# บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ หน้า


30 ภูเขาอุดมคติ, 2544 ..... 201
31 Pink Lotus ..... 225
32 Green Reflection ..... 226
33 Seascape No.1 ..... 228
34 Seascape No.2 ..... 228
35 Seascape N0.3 ..... 229
36 Floral Scenery No.1 ..... 231
37 Floral Scenery No.2 ..... 231
38 Sunlight ..... 233
39 Fog Scenery ..... 234
40 Forest Scenery ..... 236
41 Light Scenery No.1 ..... 237
42 Contrast Scenery ..... 239
43 Light Effect ..... 240
44 Waveform ..... 242
45 Stairs Field ..... 244
46 Skyscape ..... 246
47 Reflection ..... 248

# บทที่ 1
# บทนำ

## ภูมิหลัง

การสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยเรื่อยมา การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนั้นขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายด้านด้วยกันไม่ว่าจะเป็น สภาพทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีหรือการประดิษฐ์คิดค้นสิ่งใหม่ๆ เหล่านี้ล้วนแต่มีความเชื่อมโยงเกี่ยวเนื่องกับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะมาทุกยุคสมัย พัฒนาการทางศิลปะที่เกิดขึ้นนั้นมีแนวความคิด เนื้อหา รูปแบบและกลวิธีในการสร้างสรรค์ที่เป็นบริบทกับสังคมทั้งสิ้น

ปลายศตวรรษที่ 19 ศิลปะได้เปลี่ยนแปลงไปจากอดีตเป็นอย่างมาก ทั้งนี้เป็นผลจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในขณะนั้นที่ก้าวจากสังคมเกษตรกรรมเข้าสู่ยุคสังคมอุตสาหกรรม ผลจากการค้นคว้าและพัฒนาทางด้านวิทยาศาสตร์เป็นปัจจัยสำคัญ มีการประดิษฐ์คิดค้นสิ่งใหม่ๆ เช่น กล้องถ่ายรูป ภาพยนตร์ ความเจริญก้าวหน้าทางด้านสิ่งก่อสร้างที่ปรากฏเป็นหอคอยขนาดใหญ่กลางกรุงปารีส โดยเฉพาะอย่างยิ่งการปฏิวัติอุตสาหกรรมในทวีปยุโรป ได้ส่งผลกระทบอย่างใหญ่หลวงและนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางสังคมแทบทุกด้าน มีการใช้เครื่องจักรเข้ามาทดแทนแรงงาน เกิดลัทธิการล่าอาณานิคมเพื่อแสวงหาวัตถุดิบมาป้อนโรงงานอุตสาหกรรม การนำทรัพยากรธรรมชาติจากประเทศอาณานิคมมาทำการแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์แล้วส่งกลับไปขาย พร้อมกับการแผ่ขยายของอารยธรรมใหม่ไปทั่วโลก ผลผลิตในอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ย่อมต้องการตลาดที่ใหญ่ขึ้นต้องการผู้บริโภคจำนวนมากขึ้น เกิดรูปแบบการค้าและการตลาดแบบใหม่ไปสู่การผลิตเพื่อมหาชนจำนวนมหาศาล เกิดการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตแรงงานจากชนบทเข้าสู่โรงงานอุตสาหกรรม มีการแบ่งงานกันทำในลักษณะความชำนาญเฉพาะด้าน ต่างคนต่างทำงานที่ตนถนัด นับว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตครั้งสำคัญของสังคมยุคนั้น

จาก์กส์ บาร์ซัน (Jacques Barzun) ได้กล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงที่นำไปสู่วัฒนธรรมใหม่ที่แผ่ขยายไปทั่วโลก ความว่า

> ในระหว่างครึ่งหลังศตวรรษที่ 19 ยุโรปได้ขยายขอบเขต อิทธิพลและอาณานิคมไปในบางส่วนของโลกที่ค้นพบมา 400 ปีก่อนหน้านั้นแล้ว ซึ่งในที่สุดได้กลายมาเป็นเพียงสถานีการค้าให้แก่ยุโรป การแผ่ขยายอาณานิคมอย่างรวดเร็วหลังจาก ค.ศ. 1840 เรียกว่าเป็นยุคที่สองแห่งจักรวรรดินิยม เหตุผลและความหมายของความสนใจนี้จะเห็นได้อย่างชัดแจ้งสำหรับชาวยุโรปและอเมริกันผู้ติดตามศึกษาเริ่มต้นจากการที่ศาสนาคริสต์ได้ถูกนำไปเผยแผ่แก่คนพื้นเมืองป่าเถื่อนที่น่าสมเพช พร้อมเสื้อผ้าพอเหมาะสม และผ้าเช็ดหน้าสำหรับเหน็บกระเป๋า ต่อมาวิทยาการทางเทคโนโลยีที่เหนือกว่าของยุโรปก็สำแดงผลประโยชน์ให้เกิดแก่ดินแดนที่ "ล้าหลัง" ทั้งหลาย นำเอาถนน รถไฟ เหมืองแร่ การเกษตร และการอุตสาหกรรมมาสู่สถานที่เหล่านี้ ทำให้เอเชียและแอฟริกาที่เก่าแก่และไม่เคยมีการเปลี่ยน

แปลงกลับกลายเป็นแบบจำลองย่อยๆของยุโรปตะวันตก ในที่สุด "อารยธรรมที่แท้จริง" ในรูปแบบของกฎหมาย รสนิยม มารยาท โรงเรียน การอนามัย และการเคหะแบบตะวันตกก็เข้ามามีอิทธิพลต่อโลกทั้งโลก (จาก์กส์ บาร์ซัน. 2543 : 3-4)

จากสังคมเกษตรกรรมที่ผู้คนอยู่รวมกันแบบครอบครัวใหญ่ที่ช่วยกันทำมาหากินสร้างผลผลิตกันภายในครอบครัวและซื้อขายแลกเปลี่ยนกันในชุมชน ปรับเปลี่ยนไปสู่สังคมอุตสาหกรรมที่การผลิตเคลื่อนย้ายเข้าสู่โรงงาน แรงงานจากครอบครัวมุ่งสู่โรงงานอุตสาหกรรมทำให้โครงสร้างของสถาบันครอบครัวได้รับผลกระทบ ความสัมพันธ์ของบุคคลภายในครอบครัวเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม คนในครอบครัวไม่ได้ทำงานร่วมกันอีกต่อไป ผู้ใหญ่ออกไปทำงานเพื่อขายแรงงานในสังคมอุตสาหกรรม เด็กๆถูกส่งไปโรงเรียน ผู้สูงอายุถูกส่งไปสถานที่พักคนชรา ครอบครัวในสังคมอุตสาหกรรมเป็นครอบครัวที่มีขนาดเล็กลง มีความสัมพันธ์กันเพียง พ่อ แม่ ลูก ไม่มีญาติผู้ใหญ่ ครอบครัวขนาดเล็กในรูปแบบนี้ได้กลายเป็นบรรทัดฐานของสังคมยุคอุตสาหกรรม เพื่อเป็นการสนองต่อเทคโนโลยีและอุตสาหกรรมที่เกิดขึ้น จึงได้มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านการศึกษาเพื่อฝึกผู้คนให้เข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมที่มีนัยสำคัญคือ ความตรงต่อเวลา ความเชื่อฟัง และการทำงานที่ซ้ำๆซากๆ ซึ่งโรงงานอุตสาหกรรมต้องการคนงานที่มาทำงานตรงเวลา รับคำสั่งเจ้านายโดยปราศจากข้อโต้แย้ง ยอมเป็นทาสของเครื่องจักรและสามารถทำงานซ้ำๆซากๆได้ นั่นคือภาพรวมของสังคมอุตสาหกรรม สังคมในยุคนี้ได้ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านต่างๆเป็นอันมาก ชนชั้นกลางซึ่งเป็นนายทุนทางอุตสาหกรรมเริ่มมีอำนาจและมีบทบาทมากขึ้นในแทบทุกด้านทั้งทางเศรษฐกิจ สังคม การเมือง การปกครอง สังคมเริ่มมีความเหลื่อมล้ำทางด้านสิทธิและเสรีภาพที่เอื้อประโยชน์ต่อชนชั้นกลางและชนชั้นปกครอง ซึ่งเป็นชนกลุ่มน้อยของประเทศ ได้เกิดการเรียกร้องเสรีภาพจากคนส่วนใหญ่จนเป็นเหตุให้เกิดการปฏิวัติทางการเมืองในประเทศฝรั่งเศส ด้วยการล้มล้างระบบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชและแพร่หลายไปสู่ประเทศยุโรปอื่นๆ ประเทศมหาอำนาจต่างแย่งกันเป็นใหญ่จนเป็นเหตุให้เกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 ขึ้น ซึ่งส่งผลกระทบต่อประเทศต่างๆทั่วโลก สังคมและเศรษฐกิจที่เสื่อมโทรมลง ทำให้เกิดแนวคิดและทฤษฎีใหม่ทางด้านการเมือง การปกครองและสังคม เพื่อให้คนมีเสรีภาพทางความคิด การแสดงออกมากขึ้น ได้ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงความคิด วิถีชีวิตและความเชื่อของผู้คนไปสู่สังคมใหม่ที่มีฐานความคิดจากการแสวงหาด้วยปัญญาและความมีเหตุมีผล ส่งผลต่อความเปลี่ยนแปลงทางด้านศิลปะด้วยเช่นกัน เกิดการแสวงหาแนวคิดใหม่มีลัทธิความเชื่อและกลุ่มทางศิลปะเกิดขึ้นมากมาย ศิลปินมีเสรีภาพในการแสดงออก ทำให้มีแนวทางในการสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่และมีความเป็นเฉพาะตัวมากขึ้นอันเป็นจุดเริ่มของศิลปะสมัยใหม่ที่มีความคิดความเชื่อต่างจากศิลปะแบบหลักวิชาที่มีมาแต่เดิม

ในศตวรรษที่ 20 เป็นช่วงเวลาที่ศิลปินได้สร้างสรรค์ผลงานที่แสดงความเป็นปัจเจกมากขึ้นกว่าที่เคยเป็นมา เกิดมุมมองทางสุนทรียภาพและการรับรู้ในรูปแบบใหม่ ศิลปินแต่ละคนได้พัฒนาทั้งในด้านแนวความคิด รูปแบบ และกลวิธีในการสร้างสรรค์ รวมทั้งมีการนำสื่อวัสดุใหม่ๆเข้ามาใช้ด้วย ในขณะเดียวกันก็มีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็น เกิดการเรียนรู้และบูรณาการสรรพ

ความรู้เพื่อนำไปพัฒนาผลงานของตนเอง ศิลปินแต่ละคนต่างก็พยายามสร้างสรรค์ผลงานจากพื้นฐานของการเรียนรู้ของแต่ละคนนำมาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานชิ้นใหม่ เกิดมุมมองทางสุนทรียภาพในแง่มุมใหม่ซึ่งก่อให้เกิดผลงานศิลปะที่แปลกและแตกต่าง มีการแสวงหาแนวทางใหม่ๆของตนอย่างไม่หยุดยั้ง

นอกเหนือจากสภาพสังคม เศรษฐกิจ การเมือง วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีแล้ว สิ่งสำคัญประการหนึ่งที่ห้อมล้อมวิถีชีวิตของผู้คนไม่เว้นแม้แต่ศิลปินก็คือ ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ธรรมชาติถือเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตเรา เราเติบโตมาจากผลิตผลของธรรมชาติแทบทั้งสิ้น เรามีความรู้สึก มีความอ่อนไหวต่อสิ่งแวดล้อมรอบตัวเรา จนตัวเรากลายเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ ใช้ประโยชน์จากผลิตผลของธรรมชาติและดำรงอยู่ร่วมกัน หลอมรวมเข้าด้วยกันอย่างสอดคล้องกับธรรมชาติ มนุษย์เกิดมาท่ามกลางธรรมชาติ มนุษย์จึงไม่สามารถหลีกหนีจากธรรมชาติได้ จึงขึ้นอยู่ที่เราจะมองธรรมชาติในแง่มุมใด ในสังคมอุตสาหกรรมนั้นถือว่าธรรมชาติเป็นแหล่งทรัพยากรสำคัญในการป้อนวัตถุดิบเข้าสู่โรงงาน ธรรมชาติรอคอยให้คนไปบุกเบิก มนุษย์เป็นผู้บงการเหนือธรรมชาติ นักอุตสาหกรรมทุนนิยมทั้งหลายจึงแสวงหาแหล่งทรัพยากรที่ไม่ต้องลงทุนแหล่งนี้ ในขณะเดียวกันก็สร้างความเสียหายต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นผลติดตามมา มีการปล่อยสารพิษมากมายขึ้นสู่ชั้นบรรยากาศของโลก ป่าไม้จำนวนมหาศาลถูกทำลายเพียงเพื่อแสวงหากำไรโดยคำนึงถึงผลกระทบในระยะยาวน้อยมาก ทัศนะต่อธรรมชาติแบบนี้ได้ส่งผลกระทบต่อโลกและธรรมชาติสิ่งแวดล้อมในยุคต่อมาอย่างมาก ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติแปรเปลี่ยนไป ความเจริญรุ่งเรืองหลายๆด้านในยุคนี้ได้ทำลายธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมไปไม่น้อยเช่นกัน

ประสาน ต่างใจ ได้แสดงทัศนะของผลกระทบจากความเจริญทางวัตถุที่มีผลต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ความว่า

> เรารู้ดีว่าโลกของเรามีขอบเขตทางกายภาพที่จำกัด สรรพสิ่งที่เราได้จากพื้นแผ่นดินเพื่อการพัฒนาคุณภาพของชีวิตมนุษย์เรานั้นเกือบทั้งหมดอยู่ในระยะเพียงหนึ่งไมล์บนผิวโลก ทั้งอาณาจักรแห่งชีวิตและอาณาจักรหินและแร่ธาตุ (Biosphere and Lithosphere) เดี๋ยวนี้ทั้งหมดร่อยหรอลงจนแทบไม่มีเหลือพอที่จะให้ประชากรโลกที่เพิ่มขึ้นปีละนับร้อยล้านคนสามารถนำมาใช้ได้อีก เมื่อความต้องการเพิ่มขึ้นเรื่อยๆทุกหนแห่งจึงมีความขัดแย้งแย่งชิงกัน นำไปสู่การล้มล้างทำลายกันแม้ในระหว่างชนชาติเดียวกันสายพันธุ์เดียวกัน จากการใช้จ่ายที่ฟุ่มเฟือยการพัฒนาเพื่อคุณภาพชีวิตที่ไม่ได้จำแนกความฟุ่มเฟือยออกจากสิทธิแห่งมนุษยชน ส่งผลทั้งทางตรงและทางอ้อมให้เกิดความล่มสลายของระบบนิเวศน์และสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งอุณหภูมิของโลกที่สูงขึ้นอย่างต่อเนื่อง ความเสื่อมโทรมของผืนดินและน้ำ เราถึงได้มีโรคระบาดและภาวะการขาดอาหารอย่างต่อเนื่องและรุนแรง แต่เราก็แทบไม่ได้ทำอะไรกับสิ่งที่เรารู้ดีที่ว่านั้น ทั้งนี้เพราะเราขาดจิตสำนึก เราไม่เข้าใจธรรมชาติและเราไม่รู้จักความพอดี (ประสาน ต่างใจ. 2542 : 156-157)

ในทางศิลปะปรากฏว่าธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อให้เกิดแรงบันดาลใจแก่ศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรม ในสมัยเริ่มแรกนั้นมนุษย์สร้างผลงานศิลปะด้วย

การถ่ายทอดเรื่องราวของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในลักษณะที่เลียนแบบธรรมชาติ การถ่ายทอดธรรมชาติและโลกภายนอกตามที่พบเห็นแล้วเกิดความประทับใจ โดยที่ศิลปินได้เลือกถ่ายทอดตามที่ตาเห็นและรู้สึกตามประสบการณ์รับรู้อย่างเหมาะสมตามทักษะและความสามารถในการแสดงออกของตนในแต่ละยุคแต่ละสมัย การบันทึกเรื่องราวของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมนี้ได้มีรูปแบบและวิธีการที่เปลี่ยนแปลงพัฒนาไปตามความเจริญก้าวหน้าของสังคมในยุคนั้นๆ ในสายตาของศิลปินนั้นธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นมุมมองที่สร้างสรรค์ สวยงาม อนุรักษ์ เพื่ออยู่คู่กับมนุษย์อย่างพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน ศิลปินทำหน้าที่ถ่ายทอดสาระความงามและความเป็นจริงของธรรมชาติ เพื่อแสดงออกถึงการรับรู้และบันทึกปรากฏการณ์ทางความงามและความประทับใจที่ได้รับจากธรรมชาติ ออกมาเป็นผลงานศิลปะที่มีคุณค่า ผลงานศิลปะจึงเป็นเครื่องมือชนิดหนึ่งในการแสดงถึงความเจริญของสังคมแต่ละยุคแต่ละสมัย

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวไว้ว่า " ...ธรรมชาติให้แต่วัตถุดิบแก่มนุษย์ มนุษย์เป็นผู้ปรุงแต่งวัตถุดิบเหล่านั้นด้วยความรู้สึกประทับใจ ทักษะและความคิด... " (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 171)

กฤษณมูรติ ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติไว้ว่า "ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติเป็นความสัมพันธ์ระหว่างตัวคุณเองกับสิ่งแวดล้อม สิ่งแวดล้อมไม่ใช่เพียงแค่เมืองใหญ่หรือเมืองหรือหมู่บ้านที่คุณอาศัยอยู่ หากยังรวมถึงสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติ ถ้าคุณไม่มีความสัมพันธ์กับธรรมชาติคุณก็ไม่มีความสัมพันธ์กับเพื่อนมนุษย์ ธรรมชาติคือทุ่งหญ้า คือป่าละเมาะ คือแม่น้ำ คือทุกสิ่งทุกอย่างในโลกอันมหัศจรรย์นี้ คือต้นไม้และความงามของโลก" (กฤษณมูรติ. 2543 : 13)

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้กล่าวถึงธรรมชาติในประเด็นที่เป็นสิ่งเร้าต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ความว่า

> ธรรมชาติ นับเป็นสิ่งเร้าภายนอกอันดับแรกที่มีอิทธิพลต่อจิตใจมนุษย์ ก่อให้เกิดการสร้างงานศิลปะมาโดยตลอดนับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน แต่เหตุผลของการสร้างศิลปกรรมในอดีตแตกต่างไปจากการสร้างงานในปัจจุบัน ทั้งนี้เนื่องจากในอดีต คำตอบจากธรรมชาติเกี่ยวกับเหตุการณ์ ปรากฏการณ์และสิ่งต่างๆ ที่มีอยู่ในธรรมชาติคลุมเครือไม่กระจ่างชัด ด้วยมนุษย์ในยุคแรกๆ ยังไร้เครื่องมือที่มีประสิทธิภาพ และขาดปัญญาญาณที่จะพิจารณาให้เข้าถึงสัจจธรรม อีกทั้งยังต้องดิ้นรนต่อสู้กับภัยรอบด้าน ไม่ว่าจะเป็นภัยธรรมชาติ ภัยจากสัตว์ และกระทั่งภัยจากมนุษย์ด้วยกันเอง ดังนั้น การมองธรรมชาติของมนุษย์ในอดีต จึงเป็นการรับรู้ที่ก่อให้เกิดความรู้สึกหวาดกลัว สงสัย ลี้ลับ ฯลฯ และจากความรู้สึกที่ปรากฏขึ้นนี้ถูกถ่ายทอดบันทึกด้วยสื่อและกรรมวิธีทางศิลปะในลักษณะเริ่มต้น เพื่อใช้ผ่อนคลายความหวาดกลัวมากกว่าจุดประสงค์อื่น (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2542 : 50 )

ชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวไว้ในกรณีเดียวกันว่า

> ธรรมชาติเป็นบ่อเกิดของความบันดาลใจ เป็นแหล่งของข้อมูลต่างๆ มีเรื่องราว รูปทรงให้เลือกใช้มากมาย เราจะใช้ไปทางรูปธรรม กึ่งนามธรรม หรือทางนามธรรม ก็แล้วแต่ความถนัด ในการสร้างงาน

> แบบรูปธรรม ผู้ศึกษาจะต้องเข้าใจให้ดีว่า รูปทรงในธรรมชาตินั้นเป็นเพียงจุดบันดาลใจหรือสิ่งเร้าให้เกิดอารมณ์เท่านั้น ไม่ใช่รูปทรงที่สมบูรณ์แล้ว เราจะใช้รูปทรงเหล่านั้นให้ทำหน้าที่อะไรก็เน้นไปทางนั้น ส่วนที่จำเป็นน้อยก็จัดให้เป็นส่วนรอง ส่วนที่ไม่จำเป็นก็ให้ตัดออกไป รูปทรงในธรรมชาติไม่ว่าจะเป็นสิ่งมีชีวิตหรือไร้ชีวิตล้วนมี "ชีวิต" ด้วยกันทั้งสิ้น ก้อนหิน ตอไม้ พื้นดิน แม้แต่ซากศพ ก็มีชีวิต มีวิญญาณและอารมณ์ที่ศิลปินจะรับมาเป็นแนวเรื่องในการแสดงออกได้ทั้งสิ้น ศิลปินจะจับอารมณ์และบุคลิกภาพของวัตถุ ของคน ของสัตว์ และเน้นอารมณ์นั้นให้เกินจริง เขาเขียนต้นไม้ที่แสดงความเบิกบาน ยินดี หรือหดหู่เศร้าสร้อย เขาเขียนภูเขาที่หนักแน่นมั่นคงหรืออ่อนช้อยนุ่มนวลก็แล้วแต่ว่าเขารับอารมณ์อย่างไหนจากรูปทรงในธรรมชาติ อารมณ์ที่กล่าวนี้ ก็คือ แนวเรื่องอย่างหนึ่งในงานศิลปะ (ชลูด นิ่มเสมอ. 2542 : 253-254)

ชะวัชชัย ภาติณธุ ได้ยกคำกล่าวของโคลด โมเนท์ ที่กล่าวถึงธรรมชาติไว้ว่า "ศิลปะไม่อาจเข้าใจได้ง่ายต้องสัมผัสด้วยความรู้สึก ที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือไม่สามารถจะบรรยายศิลปะออกมาได้ด้วยถ้อยคำ ศิลปะต้องการธรรมชาติและชีวิตก็คือการดำรงอยู่ท่ามกลางวิถีทางของธรรมชาติ" (ชะวัชชัย ภาติณธุ. 2532 : 100)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่เกี่ยวกับธรรมชาติไว้ ความว่า

> ในยุคเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ ธรรมชาติเป็นแหล่งทรัพยากรอันสำคัญของศิลปะ เป็นแหล่งกระตุ้นให้มนุษย์เกิดแรงดลใจในการสร้างสรรค์ ศิลปวัตถุของมนุษย์ทุกแขนง เป็นแหล่งรวมความรู้สาขาต่างๆนานัปการ ความรู้ที่ได้จากแหล่งทรัพยากรธรรมชาตินี้มนุษย์จัดระเบียบลำดับความยากง่ายเข้าไว้ด้วยกันเป็นหมวดหมู่ เพื่อประโยชน์ในการดำรงชีวิตบ้าง และการอยู่ร่วมกันในสังคมบ้าง ศิลปินเชื่อว่าธรรมชาติรอบตัวนั้นเป็นวัตถุแห่งความรื่นรมย์ยินดี (Object of Delight) สร้างความเบิกบานให้แก่ตนเองและผู้อื่นนานัปการ ศิลปินจึงพยายามถ่ายทอดความรู้สึกต่างๆดังกล่าว บันทึกเป็นรูปเป็นภาพ เพื่อเป็นหลักฐานไว้ตามความสามารถและด้วยวัสดุที่เห็นว่าเหมาะสม หลักการของศิลปินในการถ่ายทอดภาพธรรมชาติที่เห็นได้นี้ มีความแตกต่างกันตามยุคและสมัย เช่น สมัยหนึ่งเชื่อว่าศิลปะจะต้องเลียนแบบธรรมชาติ สร้างให้เหมือนธรรมชาติ ดังนั้นผลงานก็ปรากฏเป็นเรื่องธรรมชาติตามตาเห็นมากที่สุด ต่อมาเกิดมีความเข้าใจว่าการเลียนแบบความเหมือนตามธรรมชาตินั้นไม่มีความแน่นอน และไม่มีศิลปินผู้ใดสามารถถ่ายทอดความเหมือนนั้นได้ แนวโน้มของการถ่ายทอดก็เปลี่ยนไป ไม่มุ่งอยู่ที่ความเหมือนแต่มุ่งอยู่ที่ความรู้สึก และความรู้ความสามารถของศิลปินในการที่จะเพิ่ม ลด ทอน (Distortion) วัตถุที่เห็นตามธรรมชาตินั้นให้เป็นวัตถุที่มีความเหมาะสมตามที่ตนคิด ด้วยเหตุนี้เอง ผลงานถ่ายทอดตามความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาตินี้ จึงมีลักษณะเฉพาะตัวของผู้สร้างปรากฏอยู่เสมอ ศิลปะเป็นผลของการถ่ายทอดธรรมชาติด้วยมนุษย์ เพื่อมนุษย์ด้วยกัน และมนุษย์มักจะประสบปัญหาเกี่ยวกับการถ่ายทอดเสมอ ผู้ดูต้องการให้ เหมือนธรรมชาติ ต้องการให้เหมือนตามที่ตาเห็น แต่ศิลปินผู้ถ่ายทอดต้องการแสดงความรู้สึกของตนที่มีต่อธรรมชาตินั้น อาจไม่คำนึงถึงรูปร่างแท้จริง เพราะเป็นสิ่งลวง (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 23)

จากการที่มนุษย์ถ่ายทอดธรรมชาติออกมาเป็นผลงานศิลปะ ความงามทางศิลปะที่มนุษย์ปรุงแต่งขึ้นมานั้นย่อมเกิดจากการสร้างสรรค์ด้วยความคิด ประสบการณ์ ด้วยกลวิธีตามทักษะ

ความสามารถของแต่ละบุคคล ตามยุคตามสมัย ตามสภาพการเมืองและสังคมในยุคนั้นๆ ศิลปะในแต่ละยุคสมัยจึงมีความแตกต่างกัน ในปลายศตวรรษที่ 18 สภาพการณ์ทางการเมืองและสังคมของยุโรปได้มีการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวง นับตั้งแต่การปฏิวัติอุตสาหกรรม ความเชื่อในการนับถือศาสนา ความคิดในเรื่องประชาธิปไตยและความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ ส่วนทางด้านศิลปะโดยเฉพาะจิตรกรรมก็ได้มีการเคลื่อนไหวอย่างรุนแรง ศิลปะตามแบบแผนดั้งเดิมได้ถูกท้าทายจากศิลปินกลุ่มหนึ่งที่ชื่อว่า ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ (Impressionist) ที่สร้างผลงานขึ้นจากความรู้สึกประทับใจ นับเป็นการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการเขียนภาพทิวทัศน์ครั้งสำคัญในประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งเป็นไปตามกฎของธรรมชาติในการเปลี่ยนแปลง ความเชื่อแบบเก่าก็เสื่อมความนิยมลง เกิดความคิดความเชื่อแบบใหม่ ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ที่ส่งผลไปสู่การผลิตกล้องถ่ายรูป การค้นพบทฤษฎีแม่สีแสงอาทิตย์ ฯลฯ ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ได้นำสิ่งที่วิทยาศาสตร์ค้นพบมาผสมผสานกับลัทธิธรรมชาตินิยมแบบดั้งเดิมของกลุ่มบาบิซงและกลุ่มเรียลลิสต์ แล้วนำมาสร้างสรรค์บรรยากาศแบบใหม่ที่ไม่เหมือนจริง ให้ความสำคัญกับความเคลื่อนไหวของบรรยากาศและความเปลี่ยนแปลงในเรื่องของแสงในแต่ละช่วงเวลา การระบายสีอย่างรวดเร็วฉับพลันแสดงให้เห็นถึงรอยแปรง ลักษณะภาพผลงานดูคล้ายไม่เสร็จ

ภาพ "ความประทับใจยามรุ่งอรุณ" (Impression, sunrise) ที่เขียนขึ้นในปี ค.ศ.1872 โดย โคลด โมเน่ท์ (Claude Monet) ได้นำออกแสดงในปี ค.ศ.1874 เป็นภาพวิวท่าเรือเมืองเลออาร์ฟ ได้ถูกวิพากย์วิจารณ์ในทำนองเยาะเย้ย ถากถาง และคำว่าอิมเพรสชั่นนิสต์ก็มีที่มาจากชื่อของภาพนี้ ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์นิยมออกไปเขียนภาพกลางแจ้ง เขียนภาพจากการรับรู้ทางสายตาในขณะนั้น แล้วบันทึกด้วยสีต่างๆประกอบกันอันเกิดจากแสงที่ส่องต้องสิ่งต่างๆทำให้เกิดพื้นผิวภาพที่เต็มไปด้วยสีสันที่แปรเปลี่ยนเป็นภาพที่เคลื่อนไหวไม่หยุดนิ่ง บันทึกบรรยากาศที่มีแสงสะท้อนจากสิ่งต่างๆรอบข้าง เกิดสีสันที่หลากหลาย ภาพที่เห็นเกิดจากแสงที่มากระทบตา จึงเกิดการเขียนภาพแสดงถึงรอยแปรงผสมผสานกัน แสดงถึงแสงสะท้อนจากธรรมชาติตามที่ตาเห็นโดยละทิ้งแบบแผนเก่าๆทางด้านทัศนียวิทยา (Perspective)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงการวิวัฒนาการจากศิลปะแบบแผนดั้งเดิมมาเป็นลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ไว้ ความว่า

> ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ มาเนท์ (Manet, 1832-1883) เป็นหัวเรี่ยวหัวแรงในตอนแรก สนใจความจริงคล้ายคัวเบท์ (Coubet) แต่ภายหลังเห็นว่า การเลียนแบบตามธรรมชาติจริงๆนั้น หาได้มีอะไรใหม่หรือแปลกไม่ กลับเห็นว่า การรับรู้ของศิลปินตามความรู้สึกประทับใจ มีความสำคัญกว่า ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสม์ ได้แสดงภาพเป็นเอกเทศไม่ต้องพึ่งสถานที่แสดงภาพของทางราชการ และได้แสดงในปี ค.ศ. 1874 จนถึง ค.ศ. 1886 นับเป็นการแสดงได้ทั้งหมด 8 ครั้งด้วยกัน การวิวัฒนาการจากลัทธินีโอคลาสสิค ลัทธิโรแมนติค จนกลายเป็นลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ มีสาเหตุพอสรุปโดยย่อดังนี้
>
> 1. ความเบื่อหน่ายต่อลัทธินีโอคลาสสิค ลัทธิโรแมนติค และเรียลลิสซึม
> 2. ความเบื่อหน่ายต่อหลักเกณฑ์ความงาม ความสมบูรณ์และการจัดภาพแบบเดิมตามแบบคลาสสิคใหม่ ไม่ท้าทายเสรีภาพเท่าใดนัก

3. ความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจและสังคม อันเป็นผลมาจากความก้าวหน้าและการค้นคว้าทางด้านวิทยาศาสตร์แขนงต่างๆ
4. ฐานะความเป็นอยู่ของศิลปินเปลี่ยนไปจากเดิม การเปลี่ยนฐานะของผู้อุปการะ จากวัด จากผู้ปกครองประเทศมาอยู่ในสังคมช่าง (Guild) เอกชนผู้สนใจ ผู้ค้าของเก่า และนักสะสม
5. ความเข้าใจเกี่ยวกับการรับรู้ (Perception) จากโลกภายนอก (External world) เปลี่ยนไปจากเดิม มีการค้นคว้าทดลองทางด้านจิตวิทยาแขนงใหม่ๆ และทางด้านวิทยาศาสตร์แขนงฟิสิกส์ของ โจเซฟ เฮนรี และออกเดน เอ็น รูด (Joseph Henry & Ogen N. Rood)
6. ความสะดวกในการติดต่อ ทำให้ตะวันตกรู้จักตะวันออกดียิ่งขึ้น จากการแสดงนิทรรศการของศิลปกรรมญี่ปุ่นภาคพื้นยุโรป ปี ค.ศ. 1867
7. การเสาะหาวิธีการเขียนแบบใหม่ๆ ด้วยวัสดุแบบใหม่ เพื่อสนองความต้องการฉับพลันทันทีตามความเป็นจริงสมัยนั้น

สาเหตุดังกล่าวนี้ทำให้ศิลปินมีความสนใจต่างๆกัน แบ่งเป็น 2 พวก พวกหนึ่งสนใจที่จะพยายามรักษาแบบแผนเดิม และอีกพวกหนึ่งสนใจที่จะพยายามเสาะหาวิธีเขียนใหม่ๆ การแสดงออกใหม่ๆ ความสนใจของพวกหลัง กลายเป็นเหตุสนับสนุนให้ลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ปรากฏ

คำว่า อิมเพรสชั่นนิสม์มีความหมายกว้าง เช่น หมายถึงความรู้สึกประทับใจของมนุษย์จากสิ่งแวดล้อมที่เป็นสิ่งเร้าใจ ในภาษาอังกฤษคำนี้ได้นำมาใช้นานแล้วแต่หาได้มีความหมายเกี่ยวกับลัทธิใดลัทธิหนึ่งไม่ เพิ่งจะมีผู้เห็นด้วย เมื่อมาเนท์ แสดงผลงานกับพรรคพวก 30 คน ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1874 นี่เองโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ภาพของโมเนท์ (Monet) ที่มีชื่อว่า ภาพดวงอาทิตย์ขึ้น (Sunrise) ให้ความหมายชัดเจนที่สุด (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 171-172)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวไว้ว่า "ในทางปรัชญาคำว่า อิมเพรสชั่น หมายถึง ความรู้ของมนุษย์ที่ได้มาจากธรรมชาติหรือจากโลกภายนอก โดยผ่านความรู้สึกและประสาทการรับรู้ต่างๆ ของมนุษย์สร้างรอยประทับใจขึ้น หรืออาจหมายถึง การรับรู้ของมนุษย์ที่ทำให้อินทรีย์เกิดความสะเทือนใจ" (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 172)

นอกจากนี้อารี สุทธิพันธุ์ ได้ให้คำจำกัดความเรื่องความเชื่อของศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ไว้ดังนี้

1. ความรู้สึกประทับใจครั้งแรก มีคุณค่ามากที่สุด ศิลปินจะต้องแสดงความรู้สึกนั้นให้เห็นได้ด้วยวิธีใดก็ตาม
2. การรับรู้ของมนุษย์ที่สร้างให้เกิดความประทับใจนั้นขึ้นอยู่กับแสงและเงา มนุษย์จะมองเห็นสิ่งต่างๆได้ก็เพราะแสงและเงาเท่านั้น
3. สีเป็นเรื่องของความรู้สึก รสนิยมและความจริงใจ และมีความสำคัญยิ่งในการแสดงออกในทางศิลปะ ถ้าปราศจากสีแล้วศิลปะจะไม่เกิดขึ้น ยิ่งกว่านั้นความสำคัญของผิวหน้าก็มีคุณค่าไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าสีเลย
4. เรื่องราวที่เห็นด้วยตามนุษย์เอง มีคุณค่ามากกว่าเรื่องที่ไม่เคยเห็น และโดยเฉพาะเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์เป็นจริงขณะนั้น ยิ่งมีค่าสูงยิ่งขึ้น

5. ธรรมชาติให้แต่วัตถุดิบเท่านั้น มนุษย์เป็นผู้ปรุงวัตถุดิบเหล่านั้น ด้วยความรู้สึกประทับใจ ทักษะ และความคิดสร้างสรรค์
6. การรู้จักตัดทอนให้เหมาะสม ในทางศิลปะถือว่าเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่ง และมีคุณค่าสูงเปรียบเสมือนคนที่เข้าใจพูดสั้นๆได้ใจความ

(อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 172-173)

สุรพงษ์ บุนนาค ได้ขยายความในประเด็นความเชื่อของศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ไว้ความว่า

ความเชื่อดังกล่าวทำให้ผลงานจิตรกรรมแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ได้ถูกตำหนิและต่อต้านจากสถาบันศิลปะของฝรั่งเศสที่ยึดถือแบบแผนดั้งเดิมเท่านั้น ผลงานศิลปะที่ไม่ได้ดำเนินมาตามแบบแผนเดิมถือว่าไม่ใช่งานศิลปะและถูกต่อต้านอย่างหนัก ถือว่าเป็นความคิดที่นอกคอก ถูกวิพากย์วิจารณ์ เยาะเย้ยดูถูกซ้ำแล้วซ้ำเล่า แต่ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ก็มุ่งมั่นสร้างสรรค์งานต่อไปอย่างไม่ย่อท้อ แม้ว่าสภาพสังคมและเศรษฐกิจในขณะนั้นจะไม่เอื้ออำนวยต่อการดำรงชีพ ด้วยภาวะทางสงครามและการปฏิวัติสังคม ศิลปินกลุ่มนี้ถือเป็นนักปฏิวัติวงการศิลปะจากศิลปะยุคดั้งเดิมมาสู่ศิลปะสมัยใหม่ ที่เป็นจุดเริ่มต้นของการพัฒนาอย่างกว้างขวางของวงการศิลปะในยุคต่อมา ในบรรดาศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ โคลด โมเนท์ (Claude Monet) เป็นผู้หนึ่งที่มีบทบาทโดดเด่น ผลงานของเขาซึ่งเขียนขึ้นที่ เลออาร์ฟ เมืองท่าของฝรั่งเศส ได้ก่อให้เกิดชื่อของจิตรกรกลุ่มนี้ว่า อิมเพรสชั่นนิสต์ (สุรพงษ์ บุนนาค. 2538 : 20)

อัศนี ชูอรุณ ได้กล่าวเกี่ยวกับศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ไว้ ความว่า

ลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ เป็นขบวนการศิลปะสมัยใหม่ที่มีความสำคัญมากเป็นขบวนการแรกที่สุด ศิลปินลัทธิอิมเพรสชั่นนิสต์ (Impressionist) ได้แหวกหนีจากกลวิธีการเขียนภาพแบบประเพณีนิยมที่เขียนเส้นพู่กัน (Brush Stroke) ให้ต่อเนื่องกัน แหวกหนีจากการเขียนภาพแสดงเส้นรอบนอกวัตถุต่างๆ ที่ให้เห็นอย่างชัดเจน และแหวกหนีจากการเขียนสีของสิ่งต่างๆตามที่เขามองเห็นในธรรมชาติ ศิลปินกลับค้นหาวิธีแยกแสงสว่างออกมาเป็นแสงสีส่วนประกอบ แล้วเล่นสีสันบนผิวระนาบต่างๆตามการเปลี่ยนแปลงของกาลเวลา ผลสำเร็จของลัทธินี้ก็คือ เป็นงานเขียนด้วยเส้นพู่กันที่ไม่ติดต่อกันตลอด เส้นพู่กันเหล่านั้นจะเขียนด้วยสีต่างๆ ซึ่งจะผสมกันเป็นสีใหม่ทางสายตา (Optical Mixture) แม้ว่างานจิตรกรรมของพวกจิตรกรลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์จะไม่ได้ดัดแปลงตามความคิดที่เป็นประเพณีนิยมเกี่ยวกับวิธีแสดงลักษณะสิ่งต่างๆ ลงในภาพก็ตาม แต่โดยข้อเท็จจริงแล้ว พวกเขาก็พยายามสังเกตดูธรรมชาติอย่างที่เป็นจริง แล้วจึงเขียนลงไปบนผืนผ้า ลักษณะที่สำคัญของผลงานจิตรกรรมลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ก็คือ การเล่นสีสันสดใสอย่างเต็มที่ (อัศนี ชูอรุณ. 2528 : 96)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวเกี่ยวกับศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ไว้หลายประเด็น ความว่า

ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ช่วงครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 19 ปฏิเสธการดรออิ้งและหันมาสร้างสรรค์จิตรกรรมด้วยการระบายสีอย่างอิสระ เสนอบรรยากาศของธรรมชาติสิ่งแวดล้อม แสดงช่วงเวลาหรือฤดูกาลต่างๆ ศิลปินสร้างสรรค์กระบวนการระบายสี อัลลา ไพรมา (Alla Prima) โดยมุ่งระบายสีลงบนพื้นภาพให้ได้สีที่ต้องการ ไม่เกลี่ยสี ระบายสีหลายชั้นเพื่อก่อให้เกิดปรากฏการณ์ทางด้านบรรยากาศ แสง และแสดงความประทับใจตามที่ตามองเห็นธรรมชาติสิ่งแวดล้อม (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 6)

ศิลปินลัทธิประทับใจได้ตอกย้ำสภาพการรับรู้ที่เผชิญกับปรากฏการณ์ทางธรรมชาติเบื้องหน้าให้กระจ่างชัดยิ่งขึ้น แสดงเสรีภาพในการระบายสี เลือกแสดงออกในเนื้อหาสาระง่ายๆที่พบเห็น แสดงชีวิตในเมือง สังคมที่ถูกปลดปล่อยจากอดีต การระบายสีอย่างอิสระ อิทธิพลจากภาพพิมพ์ญี่ปุ่น แสดงการเคลื่อนไหวของแสงสีและวัตถุ นั่นคือการเริ่มต้นอันสง่างามของศิลปะสมัยใหม่ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 45)

ศิลปินคือผู้สังเกตการณ์ ศิลปินบางคนจะไม่เลียนแบบวัตถุสิ่งแวดล้อมแต่เพียงเท่าที่ตามองเห็นได้เท่านั้น แต่จะพิจารณาถึงปรากฏการณ์ที่เป็นไปได้นอกเหนือจากวัตถุที่มองเห็น เช่น ปรากฏการณ์ของแสง บรรยากาศ พายุฝน เป็นต้น แม้จะเน้นปรากฏการณ์อย่างไรก็ตาม ก็ยังคงรักษาความถูกต้องของวัตถุนั้นอยู่ ศิลปินในแง่นี้อาจจะมีสภาพเป็นผู้รู้จักเลือกสิ่งที่จะแสดง รู้จักจัดและเสนอความจริงในแง่ต่างๆ มิใช่เสนอเพียงแง่วัตถุเท่านั้นซึ่งจะเห็นได้ชัดเจนในงานของกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 132)

ศิลปะลัทธิประทับใจ แสดงภาพทิวทัศน์บก ทะเล ริมฝั่ง เมือง และชีวิตประจำวันที่รื่นรมย์ เช่น การสังสรรค์ บัลเลย์ การแข่งม้า สโมสร นิยมเขียนภาพนอกห้องปฏิบัติงาน โดยเผชิญหน้ากับสิ่งที่จะเขียนโดยตรง รูปแบบของศิลปะลัทธิประทับใจ พยายามแสดงคุณสมบัติของแสงสี อันเป็นผลมาจากความรู้เกี่ยวกับแสงจากสเปกตรัมและสี ซึ่งเป็นผลผลิตจากความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ โดยพยายามบันทึกการสะท้อนแสงบนพื้นผิวของวัตถุ รวมทั้งสภาพของบรรยากาศในแต่ละช่วงเวลา ไม่สนใจต่อการแสดงรูปทรงให้โดดเด่นหรือชัดเจน แทนที่ศิลปินกลุ่มนี้จะผสมสีในจานผสมสีแล้วจึงนำไประบายไปบนพื้นภาพ กลับใช้สีสดใสตามสีของแสงสเปกตรัมเข้าร่วมระบายบนพื้นภาพ ระบายด้วยรอยแปรงหยาบๆ ทับซ้อนกันหลายครั้ง ให้สีต่างๆ ที่ระบายทับซ้อนกันนั้นปรากฏเห็นได้อย่างผสานกลมกลืนกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 12)

การเขียนภาพของศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ที่บันทึกปรากฏการณ์ของบรรยากาศในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในห้วงเวลาและฤดูกาลต่างๆ ได้พัฒนารูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจากการเขียนภาพในบรรยากาศจริงในธรรมชาติ (Open Air Painting) รวมถึงการรับรู้จากสิ่งเร้าภายนอก (External Stimulus) แล้วนำมาสร้างสรรค์ผลงานภายในห้องทำงานจนทำให้เกิดการนำเสนอเป็นภาพจิตรกรรมชุด (Series Painting) ซึ่งเป็นการเขียนภาพในเนื้อหาและเรื่องราวเดียวกัน ในมุมมองที่ต่างกันด้วยเงื่อนไขตามการรับรู้ของห้วงเวลาที่ต่างกัน โคลด โมเนท์ เป็นผู้ที่มีบทบาทเด่นชัดในการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบนี้ ผลงานจิตรกรรมชุดของ โคลด โมเนท์

หลายชุด เช่น จิตรกรรมชุดต้นป่อปลาร์ (The Poplar) ชุดกองฟาง (The Haystack) ชุดวิหารรวง (Rouen Cathedral) ชุดแม่น้ำเซน (Arm of the Seine) ชุดดอกบัว (Water Lilies) เป็นต้น ได้แสดงให้เห็นถึงแนวความคิด รูปแบบและกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ได้ในอีกแนวทางหนึ่งที่บันทึกบรรยากาศแห่งสีสันของห้วงเวลาต่างๆตามความรู้สึกประทับใจ มากกว่าการให้ความสำคัญของเนื้อหาของวัตถุในภาพนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัวของ โคลด โมเนท์ นั้นมีพัฒนาการของผลงานมาเป็นลำดับจนก้าวไปสู่ผลงานจิตรกรรมนามธรรมในที่สุด การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดนี้ของ โคลด โมเนท์ เป็นกระบวนการสร้างสรรค์งานที่น่าสนใจเป็นอย่างมาก ภาพบึงบัวที่เขาได้สร้างสรรค์ขึ้นล้วนแสดงถึงความเกี่ยวพันระหว่างตัวเขากับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เขาใช้ระยะเวลาอันยาวนานในการพัฒนาผลงานชุดนี้ เริ่มจากการจัดสวนและบึงบัวในบริเวณบ้านของเขา การสร้างสรรค์ผลงานด้วยการถ่ายทอดภาพทิวทัศน์ของบึงบัวตามที่รับรู้จากตาเห็นแล้ววิเคราะห์รูปร่างรูปทรงตามความรู้สึกด้วยสีและแสง ก่อให้เกิดโครงสร้างของภาพที่ไม่เน้นรูปร่างรูปทรงของวัตถุแต่เน้นการแสดงออกในเรื่องของสี ใช้สีและรูปร่างรูปทรงที่อิสระ การระบายสีบนระนาบรองรับสองมิติที่ทำให้เกิดรอยแปรงขนาดต่างๆกัน การผสานกันของสีสดและรอยแปรงทำให้เกิดพัฒนาการไปสู่รูปแบบของศิลปะกึ่งนามธรรมและนามธรรมในที่สุด ซึ่งปรากฏชัดในผลงานหลายชิ้นในระยะหลัง และมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินหลายคนในยุคต่อมา โคลด โมเนท์จึงเป็นศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้นำคนสำคัญคนหนึ่งแห่งศิลปะสมัยใหม่

ซึ่งในประเด็นอิทธิพลและความเป็นผู้นำแห่งศิลปะสมัยใหม่ เบอร์กิต ซีดเลอร์ (Birgit Zeidler) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า แรกเริ่มที่มีการกล่าวถึงผลงานของ โคลด โมเนท์ ไม่ได้เกิดขึ้นที่ปารีสแต่เกิดจากกลุ่มศิลปินนิวยอร์ค ได้แก่ คลิฟฟอร์ด สติล และแจ็คสัน พอลล็อค ซึ่งได้แสดงผลงานศิลปะที่กล่าวได้ว่าได้รับอิทธิพลจาก โคลด โมเนท์ ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ศิลปะอเมริกาได้ตื่นตัวมาก ผลงานชุดดอกบัว (Water Lilies) ได้ไปจัดแสดงเป็นครั้งแรกนอกประเทศฝรั่งเศสที่นั่นจนถึงปี ค.ศ.1956-1957 ถึงได้กลับไปปารีส เมื่อห้องแสดงภาพของคาเทียร์ กรานอฟฟ์ ได้แสดงภาพชุดล่าสุดของโคลด โมเนท์ ทำให้โคลด โมเนท์เทียบชั้นได้กับพอล เซซานน์ (Paul Cezanne) และวินเซนต์ ฟาน โกะห์ (Vincent Van Gogh) ในฐานะบิดาของจิตรกรรมสมัยใหม่ ซึ่งเป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างศิลปะของกลุ่มก้าวหน้าในศตวรรษที่ 19 กับศิลปะในกระบวนใหม่ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นับแต่ปี ค.ศ. 1945 เป็นต้นมา (Birgit Zeidler. 2000 : 91)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงอิทธิพลของศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ที่มีต่อศิลปินในยุคต่อมาว่า

> แม้การเคลื่อนไหวของอิมเพรสชั่นนิสม์จะเป็นไปไม่ยาวนานนัก แต่ผลสะท้อนได้สืบทอดไปอีกนาน จากการปฏิเสธการใช้สีพื้นๆ เช่น ท้องฟ้าเพียงสีฟ้า หญ้าเพียงสีเขียว ก้าวไปสู่การระบายสีที่เกี่ยวกับแสง ศิลปินได้หลีกหนีการใช้สีตามสีของวัตถุโดยตรง ห้นไประบายสีตามเงื่อนไขของตน เขาจะแต้มสีแดง เขียว ม่วง ส้ม ซึ่งไม่ใช่สีในรูปทรงธรรมชาติ เพื่อแสดงความสั่นพร่าของแสง และวิถีทางเช่นนี้ก็

มีผลต่อศิลปินในยุคต่อมาเป็นอย่างมาก การระบายสีหรือแต้มสีของพวกอิมเพรสชั่นนิสม์ ได้พัฒนามาสู่การระบายเป็นริ้วรอยขนานกัน (Hatching) ในผลงานของแวนโกะ ซึ่งใช้ริ้วรอยเช่นนั้นเป็นเป้าหมายเด่นในการแสดงออก มีอิทธิพลต่อการระบายสีแบบราบในงานของมาติสส์ รวมทั้งมีอิทธิพลต่อโฟวิสม์และเยอรมันเอกซ์เพรสชั่นนิสม์ อีกด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 37)

จากข้อมูลดังกล่าวเมื่อผู้วิจัยได้มีความสนใจในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม จึงเห็นว่าผลงานตามแนวทางอิมเพรสชั่นนิสม์มีความน่าสนใจเนื่องจากเป็นจุดเริ่มต้นของผลงานจิตรกรรมในรูปแบบนามธรรม โดยเฉพาะภาพผลงานชุดดอกบัวของ โคลด โมเนท์ มีความเหมาะสมในการที่จะนำมาศึกษาวิเคราะห์และพัฒนาต่อไป ในขณะเดียวกันก็เห็นว่าควรจะทำการศึกษาเพิ่มเติมจากศิลปินท่านอื่นที่สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ในกระบวนการและมุมมองที่แตกต่างกันออกไป เพื่อให้การศึกษาวิเคราะห์ผลงานในประเด็นต่างๆมีความหลากหลายยิ่งขึ้น เพื่อที่จะได้นำผลจากการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมในแนวทางของผู้วิจัยต่อไป ศิลปินที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษาวิเคราะห์เพิ่มเติมในครั้งนี้คือ ประเทือง เอมเจริญ โดยเน้นการศึกษาวิเคราะห์จากผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ซึ่งเป็นผลงานที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นและสร้างชื่อเสียงให้กับศิลปินผู้นี้มาจนตราบเท่าทุกวันนี้

ประเทือง เอมเจริญ ได้เริ่มต้นวิถีทางของการเป็นศิลปินที่ต้องพบความยากลำบากแสนสาหัส เขาต้องพบอุปสรรคมากมายในการดำเนินชีวิตเช่นเดียวกับ โคลด โมเนท์ ก่อนหน้านั้นเขาเขียนโปสเตอร์ภาพยนตร์อยู่กว่า 15 ปี และได้ดูภาพยนตร์ชีวประวัติของ วินเซนต์ ฟาน โกะห์ เรื่อง ลัสท์ ฟอร์ ไลฟ์ (Lust for Life) ที่แสดงถึงเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตที่ขมขื่นและเต็มไปด้วยพลังสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ จากจุดนี้เองได้กลายเป็นแรงบันดาลใจให้ประเทือง เอมเจริญเดินทางสู่การเป็นศิลปิน งานศิลปะของเขาก้าวเดินไปข้างหน้าด้วยความมุ่งมั่น เขาศึกษาศิลปะด้วยตนเอง ศึกษาและรับรู้เรื่องราวศิลปะตะวันตกจากร้านหนังสือต่างๆในขณะนั้น ซึ่งได้มีอิทธิพลทั้งในด้านเนื้อหาและรูปแบบต่อผลงานในยุคแรกๆของเขาที่ได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ในฝรั่งเศส เช่น โมเนท์ มาเนท์ เซซานน์ ซึ่งประเทือง เอมเจริญเห็นว่าสอดคล้องกับวิถีชีวิตตนเอง ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ไม่ทำงานเพื่อศาสนา ไม่ทำงานเพื่อรับใช้ราชวงศ์อย่างในอดีต แต่ทำงานเพื่อคนส่วนใหญ่ เพื่อธรรมชาติ โดยถ่ายทอดออกมาเป็นความประทับใจ ไม่เฉพาะในด้านปรัชญาของศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์เท่านั้น ทางด้านเทคนิคการใช้สีที่สดใสสวยงาม รอยแปรงที่อิสระที่ถ่ายทอดพลังของธรรมชาติออกมาเป็นผลงานศิลปะที่น่าประทับใจมาก ประเทือง เอมเจริญได้สร้างสรรค์และพัฒนาผลงานมาเป็นลำดับ ผลงานในระยะหลังเป็นผลงานแนวนามธรรมที่มีการอ้างอิงถึงธรรมชาติเป็นสำคัญ จากประสบการณ์ในการทำงานอย่างจริงจังมาเป็นระยะเวลานาน ได้มีการพัฒนาและแสดงออกอย่างลุ่มลึก มีพลังที่ลึกซึ้ง ผลงานมีความโดดเด่นมาก เป้าหมายของงานศิลปะของเขาจะเน้นคุณค่าในเรื่องความงามและคุณค่าทางความคิด พร้อมด้วยเทคนิคในการนำเสนอ การออกไปเรียนรู้จากธรรมชาติโดยตรงนั้น ทำให้เขาได้รับรู้ถึงความจริง

จากธรรมชาติทั้งหมด ธรรมชาติเป็นปัจจัยที่สำคัญยิ่งใหญ่ของเขา ไม่ว่าจะเป็นดวงอาทิตย์แหล่งกำเนิดพลังของความสว่างโชติช่วง ผืนแผ่นดินที่รองรับและกำเนิดสรรพสิ่ง แม่น้ำที่หล่อเลี้ยงมวลชีวิต กระแสลมอันเย็นฉ่ำพัดไปทั่วแผ่นดินอันยิ่งใหญ่ แม้กระทั่งใบไม้ใบหญ้าเล็กๆ ก็ไม่เคยละเว้นกลับทำให้ทุกสิ่งมีคุณค่าในตัวมัน ความรู้ที่ได้รับจากธรรมชาติเป็นความรู้ที่ผ่านตรงเข้ามาในชีวิตและสติปัญญาความรู้สึกนึกคิดของตัวศิลปินโดยตรง เขาเฝ้ามองความเปลี่ยนแปลงของทุกสรรพสิ่งก่อนนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานเช่นเดียวกับการทำงานของศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ที่เขานำมาเป็นแบบอย่างในตอนแรก แต่ถ่ายทอดโดยอาศัยลักษณะที่เป็นสากลมากขึ้นในแนวทางการทำงานแบบนามธรรม เพื่อต้องการการยอมรับของคนทุกชาติที่ชื่นชอบงานศิลปะ เขาจึงได้ทุ่มเทพัฒนาวิธีการทำงานของตนอย่างจริงจัง พยายามให้คุณภาพความลุ่มลึกของงานมีวิถีทางของการบอกเล่าปรัชญาความเป็นตะวันออกและเข้าถึงธรรมชาติที่มีอยู่ในเนื้องานมากขึ้น (*สำดับพัฒนาการแนวการทำงาน...* 2544 : 13-15)

บนเส้นทางสายศิลปะทั้งโคลด โมเนท์และประเทือง เอมเจริญ มีแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่เหมือนกัน กล่าวคือ สภาพการดำรงชีวิตมีความทุกข์ยากไม่ต่างกัน สร้างผลงานที่ไม่ยึดติดกับแบบแผนเดิม ศึกษาจากสาระธรรมชาติ มีวิธีคิดแบบผู้แสวงหาจากโลกภายนอกไม่ยึดติดกับตัวตน จะเห็นได้ว่าผลงานของเขาแสดงออกถึงสีสันสดใสท่ามกลางชีวิตที่ทุกข์ระทม ซึ่งเป็นผลจากแนวทางการแสวงหาที่ได้จากภายนอกตัวเอง แนวความคิดแบบนี้ตรงกับความเป็นมนุษยนิยมใหม่ของลัทธิเอกซิสเตนเชียลิสม์ซึ่ง ฌอง ปอล ซาร์ตร์ (Jean-paul Sartre) ได้กล่าวไว้ว่า

> ความหมายหนึ่งของมนุษยนิยม โดยแก่นแท้แล้วมันเป็นอย่างนี้คือ มนุษย์นั้นออกไปนอกตัวเองอยู่เสมอ ในการเอาตัวเองเข้าไปในเหตุการณ์ ในการลืมตัวเองไว้ภายนอกตัวเอง เขานำมาซึ่งการดำรงอยู่ของมนุษย์และอีกด้านหนึ่งโดยการติดตามเป้าหมายที่สูงส่ง (Transcendent) ที่ทำให้เขาสามารถดำรงอยู่ มนุษย์ซึ่งเป็นภาวะของการก้าวพ้นและยึดสิ่งต่างๆ แต่เพียงเท่าที่มันยืนยันการก้าวพ้นนี้เท่านั้น มนุษย์จึงอยู่ที่ใจกลาง อยู่ที่ศูนย์กลางของการก้าวพ้นนี้ ไม่มีจักรวาลอื่นใดนอกจากจักรวาลของมนุษย์ หรือจักรวาลของอัตวิสัยมนุษย์ ความสัมพันธ์ระหว่างความสูงส่ง (Transcendency) ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งในโครงสร้างของมนุษย์ ไม่ใช่ความหมายที่พระเจ้าสูงส่งแต่ในความหมายของการก้าวพ้นกับอัตวิสัยในความหมายที่ว่า มนุษย์ไม่ได้ถูกปิดอยู่ในตัวเองแต่จะอยู่ในจักรวาลของมนุษย์เสมอ นั่นคือ สิ่งที่เราเรียกว่ามนุษยนิยมแบบเอกซิสเตนเชียลิสต์ มันเป็นมนุษยนิยมก็เพราะเราเตือนมนุษย์ว่าไม่มีผู้สร้างกฎใดอื่นนอกจากตัวเขาเอง และว่าในความโดดเดี่ยวของเขา เขาจะต้องตัดสินด้วยตัวเองและเพราะว่าเราชี้ให้เห็นว่ามนุษย์จะทำหน้าที่ที่เป็นมนุษย์ของเขาให้สมบูรณ์แบบไม่ใช่ด้วยการหันกลับไปสู่ตัวเอง แต่โดยการแสวงหานอกตัวเองให้ได้เป้าหมายที่เป็นเพียงเพื่อให้ได้มาซึ่งเสรีภาพนี้ และให้ได้มาซึ่งความสมบูรณ์แบบเช่นนี้ (ฌอง ปอล ซาร์ตร์. 2543 : 82-83)

ฌอง ปอล ซาร์ตร์ ยังกล่าวไว้อีกว่า " ...นักคิดเอกซิสเตนเชียลิสม์จะไม่พิจารณามนุษย์ว่าเป็นจุดหมายปลายทาง เพราะมนุษย์ยังอยู่ในระหว่างการสร้างอยู่ทุกขณะ... " (ฌอง ปอล ซาร์ตร์. 2543 : 82) ทั้งโคลด โมเนท์ และ ประเทือง เอมเจริญ เป็นผู้สร้างสรรค์ศิลปะที่แสวงหา

อยู่ตลอดเวลาอย่างต่อเนื่อง พวกเขาเริ่มต้นจากชีวิตที่ไม่มีอะไรเลย ชีวิตที่ดำรงอยู่ด้วยเจตนาที่จะเป็นศิลปินโดยการผลักดันและวางแผนให้กับตัวเองจนกระทั่งประสบความสำเร็จ เมื่อเป็นศิลปินแล้วก็ตระหนักในความเป็นศิลปินอย่างแท้จริง มีความรับผิดชอบต่อการดำรงอยู่ของชีวิตศิลปิน ผลงานของเขามีความรับผิดชอบต่อความเป็นปัจเจกบุคคล และรับผิดชอบต่อเพื่อนมนุษย์

จากข้อมูลที่กล่าวข้างต้นนี้ได้ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว (Water Lilies) ของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญโดยเฉพาะในส่วนที่เป็นผลงานจิตรกรรมนามธรรมเพื่อที่จะนำผลจากการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมในแบบของผู้วิจัยต่อไป

## จุดมุ่งหมายของการศึกษาวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว (Water Lilies) ของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญในประเด็นต่าง ๆ คือ

1.1 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน (Concept and Content)

1.2 กระบวนแบบของผลงาน (Style)

1.3 กลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique)

1.4 โครงสร้างของภาพ (Structure)

2. เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมตามแนวทางของผู้วิจัยที่มุ่งเน้นสาระสำคัญในเรื่องของสี ด้วยกลวิธีและโครงสร้างของภาพตามที่ได้ศึกษาวิจัยมา

## ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงที่มาของแนวความคิด เนื้อหา กระบวนแบบ กลวิธี โครงสร้างภาพ ในการสร้างผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ

2. สามารถนำผลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย

3. ผลของการศึกษาจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาศิลปะสมัยใหม่และการศึกษาทางจิตรกรรมในระดับอุดมศึกษาและผู้สนใจทั่วไป

## ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้จะศึกษากระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญในประเด็นดังต่อไปนี้

1.1 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน (Concept and Content)

1.2 กระบวนแบบของผลงาน (Style)

1.3 กลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique)

1.4 โครงสร้างของภาพ (Structure)

2. สืบค้นภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์เท่าที่ปรากฏหลักฐานเพื่อทำการสุ่มตัวอย่าง รวบรวมได้จำนวน 38 ภาพ ได้แก่

2.1 Pink Water Lilies, 1897-1899

Oil on Canvas, 81 x 100 cm. Galleria Nazionale d' Arte Moderna, Rome

(Daniel Wildenstein. 1999 : 330)

2.2 Water Lilies, 1897-1899

Oil on Canvas, 65 x 100 cm. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles

(Daniel Wildenstein. 1999 : 332)

2.3 Water Lily Pond, 1897-1899

Oil on Canvas, 90 x 90 cm. The Art Museum, Princeton University, Princeton, New Jersey

(Daniel Wildenstein. 1999 : 334)

2.4 Water Lily Pond, 1899

Oil on Canvas, 93 x 74 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York

(Daniel Wildenstein. 1999 : 337)

2.5 Water Lily Pond ( The Clouds ), 1903

Oil on Canvas, 73 x 100 cm. Private collection, United States

(Daniel Wildenstein. 1999 : 351)

2.6 Water Lilies, 1903

Oil on Canvas, 81 x 100 cm. Dayton Art Institute, Dayton, Ohio

(Daniel Wildenstein. 1999 : 352)

2.7 Water Lilies, 1903-1904

Oil on Canvas, 90 x 93 cm. Beaux-Arts, Le Havre, France

(Daniel Wildenstein. 1999 : 355)

2.8 Water Lilies, 1904

Oil on Canvas, 89 x 92 cm. The Denver Art Museum, Denver, Colorado
(Daniel Wildenstein. 1999 : 356)

2.9 Water Lilies, 1904

Oil on Canvas, 90 x 92 cm. Musee des Beaux-Arts, Caen,France
(Daniel Wildenstein. 1999 : 357)

2.10 Water Lilies, 1906

Oil on Canvas, 90 x 93 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago
(Daniel Wildenstein. 1999 : 358)

2.11 Water Lilies, 1907

Oil on Canvas, 81 x 92 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut
(Daniel Wildenstein. 1999 : 359)

2.12 Water Lilies, 1907

Oil on canvas, Diameter 81 cm. Musee d' Art et d' Industrie,
Saint-Etienne, France
(Daniel Wildenstein. 1999 : 365)

2.13 Water Lilies, 1907

Oil on Canvas, 90 x 81 cm. Museum of Fine Arts, Houston, Texas
(Daniel Wildenstein. 1999 :366)

2.14 Water Lilies, 1907

Oil on Canvas, 100 x 81 cm. Kuboso Memorial Museum of Art, Osaka,
Japan
(Daniel Wildenstein. 1999 : 368)

2.15 Water Lilies, 1907

Oil on Canvas, 100 x 73 cm. Bridgestone Museum of Art, Tokyo
(Daniel Wildenstein. 1999 : 369)

2.16 Water Lilies, 1908

Oil on Canvas, 90 x 92 cm. Private collection, Japan
(Daniel Wildenstein. 1999 : 371)

2.17 Water Lilies, 1908

Oil on Canvas, 90 x 81 cm. Private Collection, United States
(Daniel Wildenstein. 1999 : 372)

2.18 Water Lilies, 1908

Oil on Canvas, 100 x 90 cm. Fuji Art Museum, Tokyo
(Daniel Wildenstein. 1999 : 373)

2.19 Water Lilies, 1908

Oil on Canvas, Diameter 81 cm. Dallas Museum of Arts, Dallas

(Daniel Wildenstein. 1999 : 374)

2.20 Water Lilies, 1908

Oil on Canvas, 100 x 100 cm. Maspro Denkoh Art Museum

(Daniel Wildenstein. 1999 : 377)

2.21 Water Lilies, 1908

Oil on Canvas, 91 x 90 cm. Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts

(Daniel Wildenstein. 1999 : 378)

2.22 Water Lilies, 1915

Oil on Canvas, 160 x180 cm. Portland Art Museum, Portland, Oregon

(Daniel Wildenstein. 1999 : 398)

2.23 Water Lilies, 1914-1917

Oil on Canvas, 130 x 150 cm. Musee Marmottan, Paris

(Daniel Wildenstein. 1999 : 401)

2.24 Water Lilies, 1914-1917

Oil on Canvas, 200 x 200 cm. Musee Marmottan, Paris

(Daniel Wildenstein. 1999 : 402)

2.25 Water Lilies, 1916-1919

Oil on Canvas, 200 x 180 cm. Musee Marmottan, Paris

(Daniel Wildenstein. 1999 : 408)

2.26 The Water Lily Pond at Giverny, 1918-1919

Oil on Canvas, 117 x 83 cm. Musee de Grenoble, Grenoble, France

(Daniel Wildenstein. 1999 : 411)

2.27 The Water Lily Pond, 1917-1919

Oil on Canvas, 100 x 200 cm. Musee des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, France

(Daniel Wildenstein. 1999 : 412)

2.28 The Water Lily Pond, 1917-1919

Oil on Canvas, 130 x 200 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago

(Daniel Wildenstein. 1999 : 415)

2.29 The Water Lily Pond, 1917-1918

ต้นฉบับไม่มีหน้า 17-18

(ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 112)

3.12 ทะเลลึก, 2530

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 45 x 60 ซม. ผลงานสะสมของคุณนัยณี ศรีกัณฑิมารักษ์

(ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 113)

3.13 ปรากฏการณ์ธรรมชาติ, 2531

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 60 x 70 ซม. ผลงานสะสมของศิลปิน

(ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 116)

3.14 ปรากฏการณ์ธรรมชาติ, 2531

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 60 x 70 ซม. ผลงานสะสมของคุณเริงชัย มะระกานนท์

(ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 118-119)

3.15 ปรากฏการณ์ธรรมชาติ, 2531

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 60 x 70 ซม. ผลงานสะสมของคุณวนิดา นันทวานิช

(ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 120)

3.16 สีในธรรมชาติ, 2532

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 140 x 200 ซม. ผลงานสะสมของศิลปิน

(ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 128)

3.17 สีในธรรมชาติ, 2532

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 140 x 200 ซม. ผลงานสะสมของสมบัติแกลเลอรี่

(ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 129)

3.18 แกรนด์แคนยอน, 2540

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 194 x 434 ซม. ผลงานสะสมของศิลปิน

(ประเทือง เอมเจริญ. 2542 : 46-47)

3.19 ปรากฏการณ์ในธรรมชาติ, 2542

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 135 x 130 ซม. ผลงานสะสมของศิลปิน

(ประเทือง เอมเจริญ. 2542 : 10)

3.20 แผ่นดิน, 2542

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 100 x 120 ซม. ผลงานสะสมของศิลปิน

(ประเทือง เอมเจริญ. 2542 : 25)

3.21 แสงตะวัน, 2542

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 100 x 120 ซม. ผลงานสะสมของศิลปิน

(ประเทือง เอมเจริญ. 2542 : 33)

3.22 เลือดเนื้อทะเล, 2543

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 70 x 75 ซม. ผลงานสะสมของศิลปิน

(*สิ่งบนทางชีวิตวันนี้...* 2544 : 5 และ*ลำดับพัฒนาการแนวการทำงาน...* 2544 :15).

3.23 ทุ่งนา 2, 2543
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 92 x 102 ซม. ผลงานสะสมของศิลปิน
(ฉลองครบรอบ 100 ปี ชาตกาล รัฐบุรุษอาวุโส นายปรีดี พนมยงค์. 2543 : 18)

3.24 ภูเขาอุดมคติ, 2544
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 150 x 300 ซม. ผลงานสะสมของศิลปิน
(ประเทือง เอมเจริญ. 2545 : 9)

4. นำผลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์จิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย

## ข้อตกลงเบื้องต้น

ในการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ ผู้วิจัยจะศึกษาจากภาพผลงานจริง (Primary Sources) บางส่วน และศึกษาจากข้อมูลชั้นรอง (Secondary Sources) ซึ่งเป็นภาพที่พิมพ์ในหนังสือศิลปะทั้งในและต่างประเทศที่น่าเชื่อถือได้ว่าเป็นภาพที่มีลักษณะใกล้เคียงกับภาพผลงานจริงมากที่สุด

## นิยามศัพท์เฉพาะ

**จิตรกรรมนามธรรม (Abstract Painting)** เป็นผลงานศิลปะที่ถ่ายทอดเป็นรูปแบบ 2 มิติ มีหลักในการแสดงออกโดยวิธีสลายรูปทรงธรรมชาติด้วยการลด ตัด ทอน บางส่วนออกไปจากความเป็นจริงหรือดัดแปลงไปจากธรรมชาติ แสดงความรู้สึกออกมาด้วยแบบแผนของรูปทรง หรือโครงสร้างของเส้น รูปร่าง บริเวณว่าง พื้นผิวและสีต่างๆ เป็นสำคัญ บางทีก็ใช้เรื่องราวที่เป็นจริงแต่สลายรูปทรงธรรมชาติเดิมออก

**แนวความคิด (Concept)** หรือความคิดรวบยอด หมายถึง แนวความคิด ความเข้าใจหรือความหมายที่บุคคลกำหนดขึ้นเกี่ยวกับสิ่งใดสิ่งหนึ่งอันเกิดจากการสรุปรวบรวมและเชื่อมโยงประสบการณ์ ข้อมูลเกี่ยวกับสิ่งนั้นๆเข้าด้วยกัน

**เนื้อหาของผลงาน (Content)** หมายถึง ความหมายของเนื้อเรื่องที่ศิลปินนำมาถ่ายทอดสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะเป็นปรากฏการณ์เชิงสาระ ซึ่งสาระนั้นอาจเป็นเรื่องราวในเชิงพรรณนาการสะท้อนภาพธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม สัญลักษณ์ หรือสาระเชิงนามธรรมที่แสดงถึงอารมณ์ ความรู้สึก ความคิดของศิลปิน รวมถึงคุณค่าทางภูมิปัญญา สุนทรียภาพและปัจเจกภาพ

**กระบวนแบบของผลงาน (Style)** หมายถึง ลักษณะเฉพาะตัวที่เด่นเห็นได้ชัดของรูปแบบและกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินที่แสดงออกอย่างมีแบบแผนจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปิน

**กลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique)** หมายถึง วิธีการสร้างผลงานศิลปะด้วยสื่อวัสดุและวิธีการต่างๆ ที่แสดงให้เห็นถึงทักษะและลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน โดยที่กลวิธีเหล่านั้นสัมพันธ์กับสื่อที่ใช้ในการแสดงออกทางศิลปะ

**โครงสร้างของภาพ (Structure)** หมายถึง ส่วนประกอบทางศิลปะที่ศิลปินนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อให้การนำเสนอความคิดเห็นของศิลปินเป็นไปตามวัตถุประสงค์และเกิดคุณค่าทางความงาม

## วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับโคลด โมเนท์และข้อมูลภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว รวมทั้งศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประเทือง เอมเจริญและข้อมูลภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญจากภาพผลงานจริง เอกสารต่างๆและหนังสือศิลปะทั้งในและต่างประเทศ ซึ่งค้นคว้าได้จากแหล่งข้อมูลดังต่อไปนี้

1.1 หอสมุดแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร

1.2 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพมหานคร

1.3 หอสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพมหานคร

1.4 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพมหานคร

1.5 ศิลปสถานเอมเจริญ กรุงเทพมหานคร

2. ศึกษาเกณฑ์ที่จะใช้ศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญจากเอกสารต่างๆ

3. วิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ ในประเด็น

3.1 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน (Concept and Content)

3.2 กระบวนแบบของผลงาน (Style)

3.3 กลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique)

3.4 โครงสร้างของภาพ (Structure)

3.4.1 วิเคราะห์รูปร่างและรูปทรง (Form and Shape)

3.4.2 วิเคราะห์เส้น (Line)

3.4.3 วิเคราะห์บริเวณว่างและมิติ (Space and Dimension)

3.4.4 วิเคราะห์สี (Color)

ก ส 61615 ว.2

3.4.5 วิเคราะห์ดุลยภาพ (Balance)

3.4.6 วิเคราะห์ทิศทางและแรง (Direction and Force)

4. นำผลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบ (Oil on Canvas) ในแบบของผู้วิจัย

5. สรุปเรียบเรียงรายงานผลของการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัวของโคลด โมเนท์และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ รวมทั้งการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมด้วยสีน้ำมันบนผ้าใบในแบบของผู้วิจัย



# บทที่ 2
# เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยได้แยกประเภทเป็นหัวข้อต่างๆ ตามขอบเขตการศึกษาที่ได้กำหนดไว้ดังต่อไปนี้

1. ความหมาย ความเป็นมา และแนวคิดแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ในบริบทของธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมและสังคม
2. ประวัติและการแสดงผลงานของโคลด โมเนท์ และประเทือง เอมเจริญ
   2.1 ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับโคลด โมเนท์
   2.2 ประวัติการแสดงผลงานของโคลด โมเนท์
   2.3 ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับประเทือง เอมเจริญ
   2.4 ประวัติการแสดงผลงานของประเทือง เอมเจริญ
3. แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน (Concept and Content)
   3.1 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์
   3.2 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ
4. กระบวนแบบของผลงาน (Style)
   4.1 กระบวนแบบของผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์
   4.2 กระบวนแบบของผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ
5. กลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique)
   5.1 กลวิธีในการสร้างผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์
   5.2 กลวิธีในการสร้างผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ
6. โครงสร้างของภาพ (Structure)

## 1. ความหมาย ความเป็นมาและแนวความคิดแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ในบริบทของธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมและสังคม

อุบัติของชีวิตที่เกิดจากการรวมตัวของธาตุต่างๆในท้องทะเลเมื่อสามพันห้าร้อยล้านปีที่แล้ว ที่ต่อมาได้พัฒนาเป็นสิ่งมีชีวิตนับล้านสายพันธุ์ แต่ละสายพันธุ์มีระบบที่เป็นระเบียบแบบแผนอย่างเหลือเชื่อ หนึ่งในนั้นเป็นองค์ประกอบหลักของธาตุคาร์บอน ก่อกำเนิดเป็นเซลล์ เนื้อเยื่อและกล้ามเนื้อ กระทั่งสิบห้าล้านปีก่อนสิ่งมีชีวิตที่เป็นบรรพบุรุษของลิงก็ถือกำเนิดขึ้น สี่แสนปีก่อนกลายเป็นสิ่งมีชีวิตที่เรียกว่า คน และได้พัฒนาต่อมาจนกลายเป็นคนในสภาพปัจจุบันเมื่อราวสี่

หมื่นปีมานี้เอง แต่ละชีวิตประกอบด้วยเซลล์เล็กๆจำนวนมาก ทุกเซลล์มีนิวเคลียสซึ่งประกอบด้วยโครโมโซม 23 คู่ ที่มีรหัสดีเอ็นเอไม่เหมือนกันเลย กำหนดเป็นสองแขน สองขา สองตา หนึ่งจมูก หนึ่งปาก ระบบโลหิต อวัยวะที่ทำให้เกิดความต้องการทางเพศ ระบบประสาทและสมอง ที่สามารถรับและเชื่อมสัญญาณความรู้สึกต่างๆได้ เป็นการสร้างที่มหัศจรรย์เหลือเชื่อจากธุลีดาวกลายเป็นสิ่งมีชีวิตที่สลับซับซ้อน แต่สิ่งที่เหลือเชื่อกว่ากลับเป็นสิ่งที่คนสร้างขึ้น ทั้งในทางสร้างสรรค์และทำลาย ช่วงเวลาที่สิ่งมีชีวิตชนิดนี้ปรากฏขึ้นราวสามสี่ล้านปีมาแล้วกลายเป็นสายพันธุ์โฮโมซาเปี้ยนส์ (Homo Sapiens) ต้นแบบของคนปัจจุบันราว 250,000 ปีมาแล้ว กระจายไปทั่วผืนโลกราว 35,000-40,000 ปีก่อน รู้จักการเกษตรเมื่อหนึ่งหมื่นสองพันปีก่อน สร้างเมืองเมื่อห้าพันถึงแปดพันปีก่อน ในระยะเวลาไม่กี่พันปีของอารยธรรมมนุษย์ สิ่งมีชีวิตที่เรียกว่าคนได้ก่อเหตุการณ์ต่างๆมากมาย ดูเหมือนว่าเราได้ผ่านการเดินทางมาแสนยาวนาน สงคราม การสร้างชาติ การขีดกั้นเส้นขอบเขตของแผ่นดิน การค้าทาส การล่าอาณานิคม การสร้างลัทธิการปกครอง วัฒนธรรม ศิลปะ ภาษา วรรณกรรม สถาปัตยกรรม ดนตรี ศาสนา ไสยศาสตร์ ไปจนถึงเทคโนโลยีโลกาภิวัฒน์ และการตลาดข้ามชาติ (วินทร์ เลียววาริณ. 2542 : บทนำ)

การกำเนิดขึ้นของมนุษย์จึงเป็นจุดเริ่มต้นของความเปลี่ยนแปลงทั้งหลายทั้งปวงในโลกนี้ ทั้งการสร้างสรรค์และการทำลาย วิวัฒนาการของสังคมมนุษย์เพื่อการดำรงชีวิตได้ก่อให้เกิดปรากฏการณ์ทางสังคม ด้วยความที่มนุษย์เป็นสัตว์สังคมต้องอยู่ร่วมกัน มีการติดต่อสัมพันธ์กัน ต้องพึ่งพาอาศัยเชื่อมโยงกัน สังคมเป็นการรวมตัวกันของคน การเคลื่อนไหวและการเปลี่ยนแปลงของคนในสังคมได้ส่งผลกระทบต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่สัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออก ความเป็นไปในสังคมชี้ให้เห็นถึงพฤติกรรมของคนแต่ละยุคสมัยที่เป็นไปอย่างไม่มีจุดจบ

อัลวิน ทอฟฟ์เลอร์ (Alvin Toffler) ได้กล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงของสังคมโลกที่เกิดขึ้นตั้งแต่ยุคคลื่นลูกที่หนึ่งไว้โดยสรุปว่า ก่อนที่โลกจะถูกปฏิวัติด้วยระบบอุตสาหกรรม โลกถูกครอบคลุมด้วยระบบเกษตรกรรมมานานนับล้านปี แต่เดิมนั้นมนุษย์ยังชีพด้วยการเก็บผักผลไม้ ล่าสัตว์ ก่อนที่จะถูกปฏิวัติโดยระบบเกษตรกรรม มนุษย์เริ่มรู้จักการหว่านไถพรวนดินเพื่อปลูกพืช รู้จักเลี้ยงสัตว์เพื่อเป็นอาหารและไว้ใช้งาน เกษตรกรรมทำให้สังคมเริ่มมีความศิวิไลซ์ ทุกดินแดนแม้จะมีความแตกต่างกันแต่จะมีความเหมือนกันคือ แผ่นดินเป็นฐานทางเศรษฐกิจ การดำเนินชีวิต วัฒนธรรม ครอบครัวและการเมือง ชีวิตดำเนินไปอยู่ในบริเวณหมู่บ้าน มีการแบ่งชนชั้นไปตามสภาพ เป็นขุนนาง นักบวช นักรบ ทาส รูปแบบการปกครองเป็นแบบอำนาจนิยมเบ็ดเสร็จ กำเนิดของคนคือเครื่องชี้ว่าเขาจะอยู่ในระดับไหนของสังคม เศรษฐกิจมีลักษณะกระจายตามความจำเป็นของแต่ละชุมชน เมื่อเกิดอารยธรรมคลื่นลูกที่สอง สังคมยุคอุตสาหกรรมได้เข้ามามีบทบาทครอบคลุมวิถีชีวิตเดิมทั้งหมด เกิดเครื่องจักรไอน้ำ เกิดโรงงาน เกิดการใช้รถแทรกเตอร์เพื่อไถนา เกิดเครื่องพิมพ์ดีดสำหรับใช้งานในสำนักงาน เกิดตู้เย็นสำหรับงานในครัว เกิดหนังสือพิมพ์รายวัน โรงภาพยนตร์ รถไฟใต้ดินและเครื่องบิน เกิดยาบำรุงเพื่อช่วยยืดชีวิตมนุษย์ให้ยาวขึ้น ฯลฯ สิ่งต่างๆเหล่านี้ไม่ได้เกิดขึ้นแบบตัวใครตัวมัน แต่เกิดขึ้นอย่างมีระบบและสัมพันธ์กันเหมือนกลไกกับเครื่องจักร สร้างให้เป็นระบบสังคมขนาดใหญ่ที่มีพลังอำนาจขึ้นมาในโลก ระบบอุตสาหกรรมใช้

พลังงานมหาศาลจากถ่านหิน ก๊าซ น้ำมัน ซึ่งเป็นการยังชีพอยู่บนต้นทุนของธรรมชาติ มุ่งการผลิตเพื่อคนหมู่มาก โครงสร้างทางสังคมได้ถูกเปลี่ยนไปเพื่อสนองต่อสังคมอุตสาหกรรม ครอบครัวมีขนาดเล็กลง ความสัมพันธ์ในครอบครัวเปลี่ยนไป คนในครอบครัวต่างออกไปทำงานนอกบ้านไม่ได้ร่วมกันทำงานเหมือนสังคมเกษตรกรรม และเพื่อให้ผู้ใหญ่ออกไปทำงานได้ เด็กๆก็ถูกส่งไปโรงเรียน ผู้สูงอายุถูกส่งไปสถานพักคนชรา มนุษย์ใช้ชีวิตอยู่ในครอบครัวขนาดเล็ก เข้าเรียนในโรงเรียนที่เหมือนโรงงานแล้วเข้าทำงานในบริษัทขนาดใหญ่ มนุษย์ของสังคมอุตสาหกรรมทำงานเหมือนเครื่องจักรมีความชำนาญเฉพาะด้าน (อัลวิน ทอฟฟ์เลอร์. 2543 : 29-34)

เช่นเดียวกับการเปลี่ยนแปลงยุคสมัยครั้งสำคัญๆของโลก ที่นำมาซึ่งความเจริญรุ่งเรืองของมนุษย์ ในขณะเดียวกันก็นำมาซึ่งความวิบัติของโลกเช่นกัน การเปลี่ยนแปลงจากสังคมเกษตรกรรมไปสู่ยุคอุตสาหกรรม จากสังคมยุคอุตสาหกรรมมาเป็นยุคหลังอุตสาหกรรมหรือยุคเทคโนโลยีในปัจจุบัน ธีรยุทธ บุญมี แสดงทัศนะว่า

> การเปลี่ยนยุคสมัยจากยุคอุตสาหกรรมมาเป็นยุคหลังอุตสาหกรรม จากสังคมสมัยใหม่เป็นสังคมหลังสมัยใหม่ของโลกในครั้งนี้ก็เช่นกัน จะมีพวกหนึ่งที่มองการเปลี่ยนแปลงในแง่ที่ดียังมีความหวัง ส่วนอีกพวกหนึ่งมองว่าโลกาภิวัตน์เป็นทิศทางแห่งความหายนะของมนุษยชาติ พวกที่มองโลกยุคหลังอุตสาหกรรมในแง่ร้ายก็เพราะได้เห็นว่าจะเป็นโลกแห่งยุคลัทธิการบริโภคเป็นโลกซึ่งเศรษฐกิจตลาดเสรีจะเข้าไปทำลายทรัพยากร สภาพแวดล้อมไปทั่วโลก เป็นโลกซึ่งเทคโนโลยีจะเข้ามาครอบครองทุกสิ่งทุกอย่างในชีวิตมนุษย์ (ธีรยุทธ บุญมี. 2543 : 95)

ในขณะเดียวกันอัลวิน ทอฟฟ์เลอร์ ก็กล่าวถึงคลื่นลูกที่สามหรือโลกาภิวัตน์ในแง่ดี มีเนื้อความโดยสรุปว่า มนุษย์จะมองธรรมชาติในภาพใหม่ที่เป็นความขัดแย้งทางความคิดกับในยุคคลื่นลูกที่สองหรือยุคอุตสาหกรรมซึ่งมนุษย์ประดิษฐ์สิ่งต่างๆที่เป็นอันตรายต่อธรรมชาติ อีกทั้งนำธรรมชาติมาเป็นวัตถุดิบเพื่อป้อนโรงงานอุตสาหกรรม ธรรมชาติถูกทำลายเพื่อการนี้เป็นจำนวนมาก ในยุคโลกาภิวัตน์มนุษย์จะเลิกเป็นศัตรูกับธรรมชาติ สร้างความเจริญที่กระทบธรรมชาติให้น้อยที่สุด มนุษย์เริ่มเข้าใจกระบวนการที่ไม่หยุดนิ่งของธรรมชาติ และพยายามคิดวิถีชีวิตในสังคมรูปแบบใหม่ที่จะอาศัยอยู่ร่วมกับธรรมชาติและรักธรรมชาติมากขึ้น คนในสังคมเมืองเริ่มโหยหาชนบท เคลื่อนย้ายไปสู่ชนบท นิยมอาหารที่ผลิตแบบธรรมชาติ ให้กำเนิดบุตรแบบธรรมชาติ เลี้ยงบุตรด้วยนมแม่และเริ่มดูแลบำรุงร่างกายของตนมากยิ่งขึ้น การที่คนเกิดความไม่ไว้วางใจในเทคโนโลยีก็ยิ่งทำให้เกิดความรักและหวงแหนธรรมชาติมากยิ่งขึ้น (อัลวิน ทอฟฟ์เลอร์. 2543 : 244-245)

สอดคล้องกับแนวความคิดของประสาน ต่างใจ ที่กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า

> ธรรมชาติไม่ได้ประสงค์ให้โลกเรามีแต่มนุษย์เพียงเท่านั้นที่มีอภิสิทธิ์อย่างไม่มีขอบเขต อย่างน้อยในระยะยาวไม่ได้ประสงค์ที่จะให้มนุษย์พัฒนาแต่ความสะดวกสบาย ความฟุ่มเฟือยวิลิสมาหราของเผ่าพันธุ์มนุษย์เพียงเผ่าพันธุ์เดียว โดยเฉพาะบนหลักการของการเสียสละจากการล่มสลายของเผ่าพันธุ์

> อื่นชีวิตอื่นรวมทั้งสิ่งอื่น ที่โลกได้สรรสร้างให้ไว้อย่างวิจิตรพิสดารที่แน่นอนไม่ได้จัดสรรขึ้นมาเพื่อให้มนุษย์เอามาถลุงเล่นได้ตามใจชอบ สิ่งอื่นที่ไม่ว่าเป็นสัตว์เป็นพืชพรรณต้นไม้หรือลำคลองที่เป็นธรรมชาติสิ่งแวดล้อมโลก ตราบใดที่โลกยังคงมีอยู่สิ่งเหล่านั้นก็จะต้องมีอยู่ จะขาดไปเสียไม่ได้ทั้งนี้ไม่ว่าจะมีหรือไม่มีมนุษย์อยู่ในโลกนี้อีกต่อไปหรือไม่ (ประสาน ต่างใจ. 2542 : 156)

จากข้อมูลดังกล่าวนี้จึงสรุปได้ว่า ปรากฏการณ์ทางสังคมเป็นผลจากการกระทำของคนเพื่อความอยู่รอด ระบบกลไกต่างๆทางสังคม วิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี วัฒนธรรม ศิลปะ ก็เพื่อตอบสนองต่อความสะดวกสบายต่อการดำรงชีพทั้งสิ้น การดำเนินชีวิตของคนในสังคมที่สมบูรณ์ต้องมองในภาพรวม โดยคำนึงถึงความสัมพันธ์ของสรรพสิ่ง ทั้งตัวคน สังคม ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เพื่ออยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข

ในยุคคลื่นลูกที่สองศิลปะลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) ได้เกิดมาหลังจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมครั้งใหญ่ในทวีปยุโรป จากสังคมเกษตรกรรมมาสู่สังคมอุตสาหกรรมซึ่งเป็นผลมาจากความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ทำให้ก้าวไปสู่โลกสมัยใหม่ (Modernity) หัวเลี้ยวหัวต่อของศิลปะช่วงทศวรรษที่ 1860 หรือกลางศตวรรษที่ 19 นั้น เกิดจากแนวความคิดที่เป็นขบถต่อค่านิยมและความเชื่อดั้งเดิมตั้งแต่ลัทธิสัจนิยม (Realism) ลัทธิโรแมนติค (Romanticism) และลัทธิทางศิลปะอื่นก่อนหน้านี้ โดยเฉพาะการจุดกระแสความคิดขบถต่อแนวทางศิลปะหลักวิชา (Academic) ขณะที่การปฏิวัติอุตสาหกรรม (Industrial Revolution) ได้พัฒนามาตั้งแต่กลางศตวรรษที่18 การเจริญเติบโตของระบบอุตสาหกรรมได้ส่งผลต่อเนื่องสู่ระบบสังคมโดยรวม ระบบทุนนิยม ชนชั้นกลางมีฐานะเป็นชนชั้นนำในสังคมและมีบทบาทมากขึ้น นำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ศิลปะและวัฒนธรรม เกิดการปฏิวัติทางการเมืองในประเทศฝรั่งเศสและลุกลามไปทั่วทวีปยุโรป ผลักดันให้เกิดวัฒนธรรมใหม่ เกิดวิธีคิดแบบใหม่ ยุคของศิลปะสมัยใหม่ก็ได้เริ่มพัฒนาขึ้น ศิลปะสมัยใหม่ที่สะท้อนสังคมใหม่ สะท้อนเสรีภาพของปัจเจกชน ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ได้ปฏิวัติวิธีคิดและปฏิเสธแนวทางของศิลปะหลักวิชา ศิลปะก้าวออกมาจากรั้วของวังและวัดมาสู่สังคมใหม่ ซึ่งเป็นสังคมของสามัญชนอันเป็นสังคมของคนส่วนใหญ่ สังคมในขณะนั้นคือจุดเริ่มต้นของสังคมประชาธิปไตยที่เสรีภาพและการแสดงออกเป็นเรื่องสำคัญ

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ กล่าวถึงผลที่ได้รับจากการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและสังคมในทวีปยุโรปที่นำไปสู่กระแสความคิดใหม่ ความว่า

> แม้ศิลปะลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์จะเกิดขึ้นจากการตื่นตัวในความรู้ทางวิทยาศาสตร์เรื่องสีและแสงก็ตาม แต่ยังมีองค์ประกอบอื่นที่ช่วยผลักดันให้ศิลปินในขณะนั้น เฉพาะอย่างยิ่งศิลปินที่เข้าไปชุมนุมกันอยู่ที่กรุงปารีส นครหลวงของประเทศฝรั่งเศส ซึ่งกลายเป็นศูนย์กลางของศิลปะในช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 แทนกรุงโรมและเมืองฟลอเรนซ์ ประเทศอิตาลี ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลทางความคิดจากการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและสังคม นอกจากนี้เหตุการณ์ทางการเมืองเป็นองค์ประกอบและเป็นแรงกระตุ้นสำคัญผลักดันให้ศิลปินแสวงหาแนวทางในการแสดงออกทางศิลปะแนวใหม่หนีจากความจำเจและเพื่อแสวงหาอิสรภาพในการแสดงออก การเมืองในประเทศฝรั่งเศสหลังการปฏิวัติครั้ง

ใหญ่ ค.ศ.1789 ประชาชนฝรั่งเศสต้องตกอยู่ในการปกครองหลายระบบทั้งระบบสาธารณรัฐและระบบกษัตริย์ นโปเลียน โบนาปาร์ต เป็นผู้ที่ก่อให้เกิดกระแสความคิดในการแสวงหาเสรีภาพที่สำคัญของชาวฝรั่งเศสและชาวยุโรป การที่นโปเลียนก้าวขึ้นมาเป็นผู้นำกองทัพของสาธารณรัฐและตั้งตัวเองเป็นจักรพรรดิได้นั้นเป็นความสามารถเฉพาะตัวโดยไม่ได้อาศัยชาติตระกูลแต่อย่างใด พฤติกรรมของนโปเลียนจึงกระตุ้นให้ประชาชนเห็นความสำคัญของสามัญชน ทำให้ประชาชนมีความรู้สึกมั่นใจในอำนาจของตนมากขึ้นและต้องการสิทธิต่างๆ อย่างที่ประชาชนชาวอเมริกันได้รับเมื่อ ค.ศ. 1776 (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2542 : 22)

ศิลปะลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ที่ก้าวออกมาจากแบบแผนของศิลปะดั้งเดิมของยุโรป เป็นศิลปะแนวใหม่ในขณะนั้นที่มีรูปแบบแตกต่างไปจากแบบแผนที่เคยมีมา และเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญทำให้ศิลปะตะวันตกก้าวไปสู่ศิลปะสมัยใหม่ ก่อนที่จะแพร่หลายไปทั่วโลก วิบูลย์ ลี้สุวรรณ กล่าวว่า " ...แนวคิดของศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ในฝรั่งเศส เป็นผู้ให้กำเนิดศิลปะสมัยใหม่ในยุโรปซึ่งเกิดขึ้นช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 แล้วพัฒนาไปสู่ศิลปะสมัยต่างๆในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 และคริสต์ศตวรรษที่ 20... " (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2542 : 20)

สกนธ์ ภู่งามดี ได้แสดงความคิดเห็นถึงที่มาและอิทธิพลของศิลปะลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ไว้ โดยสรุปความว่า ศิลปะลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อประมาณกลางศตวรรษที่ 19 มีที่มาจากการค้นพบเพิ่มเติมทางวิทยาศาสตร์ ทำให้ศิลปินสนใจในการใช้ทฤษฎีสีตามทฤษฎีแม่สีแสงอาทิตย์ การเคลื่อนไหวทางศิลปวัฒนธรรมของต่างชาติ เนื่องจากความเจริญทางด้านการคมนาคมและเทคโนโลยี จึงทำให้ศิลปินมีการนำทฤษฎีของซีกโลกตะวันออกมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานและศิลปินเบื่อหน่ายต่อกฎเกณฑ์และสิ่งซ้ำซากของศิลปะหลักวิชาในอดีต ศิลปะลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ นับว่าเป็นศิลปะเริ่มแรกของการเป็นศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) ที่มีความเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัด ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการใช้สี การสร้างความตื้นลึกใกล้ไกล การใช้แสงเงา และเรื่องราวที่นำเสนออันแตกต่างจากศิลปะยุคดั้งเดิมอย่างสิ้นเชิง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการถ่ายทอดปรัชญาแนวความคิด กลวิธีปฏิบัติต่อศิลปะลัทธิต่างๆในยุคต่อมา เช่น ดาดา (Dada) เซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) ปอปอาร์ต (Pop Art) เอิร์ธอาร์ต (Earth Art) และศิลปะจัดวาง (Installation) ซึ่งลัทธิดังกล่าวเหล่านี้พัฒนาอย่างต่อเนื่องจนหลุดพ้นจากการสร้างงานบนผืนผ้าใบอีกต่อไป (สกนธ์ ภู่งามดี. 2544 : 35-36)

แนวความคิดของศิลปะสมัยใหม่ควรที่จะเกี่ยวข้องกับโลกสมัยใหม่หรือเหตุการณ์และการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคม การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในทัศนะใหม่นี้จะต้องผสมผสานความหลากหลายในความรู้ต่างๆเข้ากับความรู้สึกของศิลปินที่มีต่อธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม สังคม ศิลปินจึงมิใช่อยู่เฉพาะในโลกส่วนตัวหรือโลกแห่งความฝันเท่านั้น ศิลปินสมัยใหม่ต้องมีมโนทัศน์ทางด้านความจริง (Truth) ซึ่งแสดงออกจากประสบการณ์ในแง่มุมต่างๆ เพื่อแสดงความจริงให้ปรากฏ เชื่อมั่นในการแสดงออกอย่างมีเสรีภาพตามที่ปัจเจกชนพึงมีเพื่อปัจเจกภาพในการสร้างสรรค์ของตน

ชาร์ลส์ โบเดอแลร์ (Charles Baudelaire) กวีร่วมสมัยชาวฝรั่งเศส ผู้เขียน จิตรกรแห่งชีวิตสมัยใหม่ (The Painter of Modern Life ค.ศ. 1863) โบเดอแลร์ได้เสนอประเด็นสำคัญว่า "ศิลปะไม่ควรที่จะถูกจำกัดอยู่แค่การปลุกตำนานเก่าๆที่ตัวละครถูกห่อหุ้มไว้ด้วยเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายโบราณ โดยนักศึกษาแห่งสถาบันอีโกล เดอ โบซาร์ และนำมาแสดงไว้ที่ซาลอนแห่งเดียวเป็นประจำทุกปี ศิลปะควรที่จะเกี่ยวข้องกับโลกสมัยใหม่ (Modernity) หรือเหตุการณ์แต่ละวัน ผู้คนที่เคลื่อนไหวจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่งและการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน" (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. 2545 : 17)

การเกิดขึ้นของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสต์ก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 มีสาระสำคัญทางด้านจิตรกรรมคือ จิตรกรรมได้กลับมาสู่เนื้อหาเรื่องราวของชีวิตธรรมดาสามัญ เป็นตัวแทนและถ่ายทอดความเชื่อในลัทธิปัจเจกชนนิยม (Individualism) เกิดมุมมองทางสุนทรียะแบบใหม่โดยไม่ถูกจำกัดไว้ด้วยแนวความคิดแบบเก่า ศิลปะได้เชื่อมโยงเข้ากับความรู้ทางวิทยาศาสตร์ และได้นำความรู้ทางวิทยาศาสตร์เข้ามาทดลองใช้อย่างมีเหตุมีผล ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ได้สร้างกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมโดยการเลิกใช้การผสมสีในจานสี แต่ใช้วิธีการระบายสีสดลงบนผืนผ้าใบ ไม่ใช้การระบายแบบทับซ้อนกันทีละชั้นแบบอันเดอร์ เพนท์ติ้ง (Under painting) อย่างจิตรกรสมัยโบราณ โดยมุ่งความสนใจไปที่การใช้สี การสร้างความสัมพันธ์ของสีให้สะท้อนความรู้สึกที่ได้รับจากการมองเห็น (Visual sensation) ซึ่งได้รับความประทับใจจากการรับรู้และเฝ้าสังเกตธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม นับเป็นวิธีการมองธรรมชาติที่ต่างไปจากเดิม การให้ความสำคัญของสีและผิวหน้าของผืนผ้าใบด้วยกลวิธีการถ่ายทอดความรู้สึกแบบทันทีทันใด แสดงนัยของการบันทึกบทบาทของธรรมชาติที่มีต่อความรู้สึกครั้งแรกซึ่งปราศจากการปรุงแต่งและถ่ายทอดออกมาโดยปราศจากการไตร่ตรองล่วงหน้า

สันติ อิศโรวุธกุล ได้กล่าวถึงแนวความคิดของศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ไว้ ความว่า

> ความสนใจหลักของจิตรกรกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์นี้ก็คือ เรื่องของแสงที่มีปฏิกิริยาต่อสายตาของมนุษย์ในภาวะการณ์ต่างๆ จิตรกรมีความรู้สึกที่เชื่อมั่นว่า ในประวัติศาสตร์ของภาพเขียนในยุโรปไม่เคยมีจิตรกรท่านใดเลยที่ประสบความสำเร็จในการเขียนแสงอย่างแท้จริง และจากแนวคิดนี้เองที่ทำให้พวกเขาตัดสินใจอย่างเด็ดเดี่ยว ขนขาหยั่งและผ้าใบออกไปเขียนนอกสตูดิโอ เพื่อที่จะได้ค้นหาและทำความเข้าใจในเรื่องที่พวกเขาปรารถนาที่จะรู้แจ้งเห็นจริง ต้องการสร้างผลงานและพยายามพิสูจน์ความจริงเกี่ยวกับเรื่องของแสงจากพื้นฐานของวิทยาศาสตร์ พวกเขาเคยเห็นศิลปินรุ่นอาจารย์และรุ่นพี่สร้างผลงานให้สำเร็จในสตูดิโอเท่านั้น อย่างมากก็ออกไปหาข้อมูลโดยสเกทช์จากภายนอกอาคารชั่วครั้งชั่วคราวและกลับมาทำงานต่อให้เสร็จในสตูดิโอ (สันติ อิศโรวุธกุล. 2522 : 78)

อิมเพรสชั่นนิสม์เป็นลัทธิทางศิลปะที่มุ่งเน้นการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะด้วยการถ่ายทอดความรู้สึกประทับใจของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่ได้สัมผัสด้วยตนเองตามตาเห็น แสดงออกถึงเนื้อหาความจริงในเชิงวิทยาศาสตร์ แสดงคุณค่าทางการรับรู้จากประสบการณ์ประทับใจของศิลปิน มากกว่าที่จะถ่ายทอดออกมาแบบเหมือนจริงตามที่ตาเห็น วิมลสิทธิ์ หรยางกูร กล่าวถึง

พฤติกรรมการรับรู้ต่อสภาพแวดล้อมว่า " ...พฤติกรรมที่เกิดขึ้นในสภาพแวดล้อมนั้น ไม่ได้เกิดจากความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมที่ปรากฏอยู่จริง หากแต่เกิดจากความสัมพันธ์กับจินตภาพของสภาพแวดล้อมนั้นๆ รวมทั้งองค์ประกอบอื่นๆในระบบมโนทัศน์ บุคคลสร้างความสัมพันธ์กับสิ่งที่ปรากฏอยู่ในสมองที่ถ่ายทอดมาจากสภาพแวดล้อมจริง... " (วิมลสิทธิ์ หรยางกูร. 2535 : 10)

สภาพแวดล้อมของสังคมโลกอุตสาหกรรมสมัยใหม่กับสังคมในโลกเกษตรกรรมที่เรียบง่ายแบบเดิมดูจะต่างกันและขาดความกลมกลืนอย่างเห็นได้ชัด ปรากฏในผลงานของศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์หลายชิ้น ดังเห็นได้จากผลงานจิตรกรรมที่มีทั้งภาพโรงงานและชีวิตในท้องทุ่งของ จอร์จ เซอร่าท์ (George Seurat) คามิลล์ ปิสซาโร่ (Camille Pissarro) และวินเซนต์ แวน โกะห์ (Vincent Van Gogh) ที่มีทั้งภาพความมั่งคั่งของโรงงานอุตสาหกรรม การทำงานของชาวไร่ชาวนาในท้องทุ่ง ภาพสถานีรถไฟแกร์ แซงค์ ลาซาร์ ค.ศ.1877 (Gare Saint Lazare 1877) ที่แสดงถึงความเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวของโลกสมัยใหม่ที่เครื่องจักรเข้ามามีบทบาทมากขึ้น ภาพจิตรกรรมชุดกองฟาง (Haystack) ในเวลาต่างๆของโคลด โมเนท์ได้บันทึกประวัติศาสตร์สำคัญที่เป็นสัญลักษณ์ของโลกเกษตรกรรม ภาพกองฟางท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของกาลเวลาแสดงถึงนัยบางประการในเรื่องของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม พวกเขาเขียนภาพทิวทัศน์ของชายฝั่งทะเลภายใต้แสงที่เจิดจ้าท่ามกลางความแปรเปลี่ยนตลอดเวลาของก้อนเมฆ ภาพหมู่บ้านในชนบท ภาพท้องถนน ภาพอากัปกิริยาต่างๆของผู้คนแทบจะทุกแง่มุมของชีวิตที่เกิดขึ้นในยุคนั้น ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ได้แสดงให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ของผู้คนธรรมดามากกว่าที่จะแสดงประวัติศาสตร์ของชนชั้นปกครอง ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์จึงเป็นต้นแบบของการสร้างสรรค์ผลงานแบบลัทธิสมัยใหม่ (Modernism) ด้วยการทำงานอย่างมุ่งมั่นไม่รอคอยเพียงให้เกิดแรงบันดาลใจเท่านั้น โดยเฉพาะโคลด โมเนท์ ได้ค้นพบวิธีการสร้างผลงานจิตรกรรมชุด (Series Painting) เขาแสดงให้เห็นว่าจิตรกรรมที่น่าสนใจสามารถสร้างสรรค์ขึ้นมาจากเนื้อหาเดียวกันได้

สอดคล้องกับที่อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวไว้ในประเด็นศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์กับบทบาทต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ความว่า

> เครื่องจักรกลมีบทบาทต่อชีวิตสมัยใหม่ นักวิจารณ์ศิลปะต่างให้ข้อคิดถึงผลเสียของเครื่องจักรกลไว้ว่า ต่อไปนี้แม่น้ำทุกสายจะเน่า ไม่สามารถใช้เป็นสิ่งล้างบาปได้อีกแล้ว และถ้าจะแหงนให้น้ำฝนล้างน้ำฝนก็สกปรกเหมือนกัน จากข้อคิดอันนี้อาจเป็นสาเหตุหนึ่งที่ผลักดันให้ศิลปินเห็นภัยของอากาศและสิ่งแวดล้อมเป็นพิษหรือมลภาวะเป็นพิษ จึงได้หันออกมาเขียนภาพทิวทัศน์ตามความรู้สึกประทับใจของตน เพื่อบันทึกอากาศและสิ่งแวดล้อมนั้นไว้เป็นหลักฐานก่อนที่จะกลายเป็นพิษ ภาพเขียนทิวทัศน์นี้หรือเป็นที่ทราบกันดีในปัจจุบันว่า ภาพประทับใจหรืออิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) (อารี สุทธิพันธุ์. 2540 : 162-163)

จึงกล่าวได้ว่าศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ตระหนักในความสำคัญของธรรมชาติ เมื่อพวกเขาพากันออกไปเขียนภาพทิวทัศน์นอกห้องทำงานของตนเป็นครั้งแรก ตระหนักถึงความเปลี่ยน

แปลงของสังคมและสภาพแวดล้อมและถือว่าศิลปินก็เป็นส่วนหนึ่งของสังคม โดยการรวมกลุ่มกันแสดงภาพผลงานออกสู่สังคมที่ถือได้ว่าเป็นลัทธิทางศิลปะสมัยใหม่กลุ่มแรก ที่ศิลปินแต่ละคนแสดงความคิดเห็นของตนอย่างเสรี ออกมาเป็นภาพหรือเป็นรูปให้มองเห็นได้ ทำให้ลัทธิทางศิลปะกลายเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของศิลปินสมัยใหม่ ที่ศิลปินต้องร่วมกันเพื่อแสดงความคิดเห็นของตนต่อสังคมที่ตนผูกพันอยู่อย่างมีจุดยืนและอุดมการณ์ที่มั่นคงร่วมกัน

## 2. ประวัติของโคลด โมเนท์ และประเทือง เอมเจริญ

### 2.1 ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับโคลด โมเนท์

โคลด โมเนท์ (Claude Monet) เป็นศิลปินชาวฝรั่งเศส เกิดเมื่อวันที่ 14 พฤศจิกายน ค.ศ.1840 ที่กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส เขาเป็นบุตรชายคนที่ 2 ในครอบครัวของพ่อค้าขายส่ง ครอบครัวของเขาได้ย้ายมาอยู่ที่เมืองเลออาร์ฟ เมื่อปี ค.ศ.1845 และเริ่มเข้ารับการศึกษาที่นี่ แต่เขาเป็นคนไม่ค่อยรักการเรียนนัก ไม่ชอบการอยู่ภายใต้กฎระเบียบอันเข้มงวดของโรงเรียน และมักชอบหนีโรงเรียนไปชื่นชมทิวทัศน์ตามชายหาดอยู่เสมอ เขาชื่นชอบในบรรยากาศของท้องทะเลซึ่งมักมีการเปลี่ยนแปลงไปตามห้วงเวลาต่างๆในแต่ละวัน เขาชื่นชมกับภูมิประเทศอันเขียวชอุ่มของต้นไม้และไร่นาต่างๆที่เรียงรายอยู่ในชนบทตามชานเมืองแห่งแคว้นนอร์มังดี โคลด โมเนท์เป็นคนที่ชอบเขียนภาพล้อ (Caricature) เป็นอย่างมาก เมื่อเขาอายุได้ 16 ปี เขาได้ขออนุญาติเข้าไปติดภาพล้อที่ร้านขายเครื่องเขียนและทำกรอบรูปร้านหนึ่งในเมืองเลออาร์ฟ และที่นี่เองวันหนึ่งเขาได้พบกับ เออแชน บูแดง (Eugene Boudin) จิตรกรผู้ชื่นชอบการเขียนภาพทิวทัศน์ ที่อาศัยอยู่ในเมืองนี้เช่นเดียวกัน บูแดงได้เห็นภาพล้อของโคลด โมเนท์แล้วเกิดความสนใจในฝีมือของเขาจึงได้แนะนำให้โคลด โมเนท์ลองเขียนภาพอย่างอื่นที่ไม่ใช่ภาพล้อดูบ้าง บูแดงเป็นผู้กระตุ้นให้โคลด โมเนท์เขียนภาพพร้อมทั้งแนะนำวิธีการ ตลอดจนชักชวนให้ออกไปเขียนภาพร่วมกัน บูแดงถือเป็นครูคนแรกที่สอนการเขียนภาพให้โคลด โมเนท์ และได้สอนโคลด โมเนท์ให้รู้คุณค่าของความงามที่เกี่ยวกับธรรมชาติ ในขณะเมื่อมีอายุ 19 ปี เขาได้เดินทางไปปารีสเพื่อศึกษาด้านจิตรกรรมอย่างจริงจัง ในเวลาว่างเขาใช้เวลาส่วนใหญ่อยู่ในร้านกาแฟที่มีเหล่าศิลปินและปัญญาชนชอบมารวมกันอยู่ที่นี่ เขาได้พบกับศิลปินมีชื่อหลายคน นอกจากนั้นก็ได้พบกับคามิลล์ ปิสซาร์โร (Camille Pissarro) ผู้มาศึกษาการเขียนภาพอยู่เช่นกันและเป็นผู้ที่มีความสัมพันธ์อันดีต่อกันในเวลาต่อมา

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างโคลด โมเนท์กับกลุ่มศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ไว้ ความว่า

> ในปี ค.ศ.1858 ได้พบกับบูแดง (Boudin) จิตรกรคนสำคัญในยุคนั้น ผู้ซึ่งชักจูงให้เขาสนในเขียนภาพจากธรรมชาติ โมเนท์มีความสามารถวาดภาพมาแต่เยาว์วัย เมื่อได้รับการชักนำก็รุดหน้าขึ้นไปอีกทั้งฝีมือและทัศนคติ ต่อมาเดินทางเข้ากรุงปารีส โมเนท์ได้รู้จักเสวนากับศิลปินรุ่นใหม่ในยุคนั้นหลายคน เช่น ปิสซาร์โร และพอล เซซานน์ ยิ่งทำให้ความคิดของเขาก้าวไกลยิ่งขึ้นในการค้นหาแนวทางของ

ตนเอง พอครบอายุรับราชการทหาร เขาถูกส่งไปประจำการที่แอลจีเรีย เมื่อปลดประจำการก็เข้าศึกษาศิลปะโดยตรงกับเกลเยร์ โดยศึกษากับเพื่อนร่วมรุ่นหลายคนซึ่งต่อมาล้วนแล้วแต่เป็นผู้มีบทบาทสำคัญยิ่งในการปฏิวัติศิลปะจากของเก่ามาสู่ยุคอิมเพรสชั่นนิสม์ เช่น เรอนัวร์ ซีสเลย์ และบาซีย์ ครูผู้ให้คำแนะนำซึ่งโมเนท์ถือว่าสำคัญที่สุดคือ จองกินด์ และบูแดง ผู้ก่ออิทธิพลในความคิดของเขาอย่างมาก (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 26)

ชะวัชชัย ภาติณธุ ได้กล่าวในกรณีเดียวกันว่า

หลังจากการเป็นทหารแล้วเขามาปารีสอีกครั้งหนึ่ง คราวนี้เขาได้ร่วมงานกับชาลส์ เกลอีเรอ และที่นี่เขาได้พบกับ เรอนัวร์ ซิสเลย์ และบาซีย์ แต่แล้วไม่นานห้องภาพของเกลอีเรอก็มีอันต้องหยุดกิจการลง ตัวเขาเองรวมพวกพ้องที่เหลือออกเขียนภาพตามสถานที่ต่างๆ อย่างโล่งแจ้งและตามที่เป็นจริง (Open Air Painting) และนี่เองทำให้หลายคนเชื่อว่า เป็นเหตุที่ทำให้เขาได้วิวัฒนาการภาพเขียนจนถึงลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ ซึ่งเป็นการเขียนภาพที่จะต้องใช้เวลาการเขียนที่เร็วขึ้น โดยจับเฉพาะความงามช่วงที่ประทับใจเท่านั้น (ชะวัชชัย ภาติณธุ. 2532 : 10)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงกรณีนี้ไว้ว่า "โมเนท์ ชื่นชมกับการเขียนภาพและเขียนการ์ตูน เขาได้รับการผลักดันจากจิตรกร บูแดง ให้เขียนภาพทิวทัศน์ชายหาดและท้องทะเล เมื่ออายุได้ 19 ปี ก็เข้าศึกษาในสถาบันศิลปะสวิสส์ และได้ใกล้ชิดกับปิสซาร์โร นับแต่ปี ค.ศ.1862 (พ.ศ.2417)" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 13)

สุรพงษ์ บุนนาค ได้แสดงความเห็นไว้ในหนังสือชีวิตศิลปิน เดอะ อิมเพรสชั่นนิสต์ (The Impressionists) มีเนื้อความโดยสรุปว่า การดำเนินชีวิตศิลปินของโคลด โมเนท์ในช่วงแรกเป็นไปด้วยความขัดสนเป็นอย่างมาก ทั้งจากการไม่ได้รับการยอมรับจากสังคมและวงการศิลปะแบบดั้งเดิม ผลงานของเขาไม่ได้รับการพิจารณาให้เข้าแสดงงานจากคณะกรรมการพิจารณารับผลงานของสถาบันศิลปะในขณะนั้น เขาได้แสดงผลงานกลุ่มหลายครั้งแต่ผลงานของเขาขายไม่ได้เลย แต่เขาก็เขียนภาพต่อไปเรื่อยๆทั้งที่อดอยากยากแค้น ในปี ค.ศ.1866 เขาได้พบนางแบบสาวคนหนึ่งชื่อ คามิลล์ ดองซิเยอร์ (Camille Doncieux) ซึ่งต่อมาก็ได้แต่งงานกัน ในปี ค.ศ.1870 ดองซิเยอร์เป็นผู้แนะนำและทำให้โคลด โมเนท์ลองเขียนภาพคนโดยเธอเป็นนางแบบอยู่ภายใต้บรรยากาศของธรรมชาติ สิ่งที่เด่นในภาพของโคลด โมเนท์ คือความมีชีวิตชีวา ความน่ารื่นรมย์ แม้ศิลปินผู้เขียนภาพกำลังเต็มไปด้วยความทุกข์ใจ จากความเป็นอยู่ที่คับแค้นขาดแคลน แต่ผลงานของเขาที่ปรากฏออกมานั้น ดูปราศจากร่องรอยแห่งความระทมทุกข์ ความคับแค้นขาดแคลนที่ตนเผชิญอยู่ เป็นภาพแห่งความแจ่มใสมีชีวิตชีวาและงดงาม ตรงกันข้ามอย่างหน้ามือเป็นหลังมือกับชีวิตจริงของศิลปิน ภาพของโคลด โมเนท์ซึ่งเขียนขึ้นตามความคลี่คลายในแนวทางใหม่ได้ถูกปฏิเสธ ทั้งนี้เพราะเขาเลิกเขียนภาพตามแบบดั้งเดิม เขาใช้สีป้ายลงไปตามที่ตนแลเห็น โดยไม่เกรงว่าจะขัดกับสภาพสีเดิมของสิ่งที่เขียนอยู่นั้น เพราะว่าสีของใบไม้นั้นเมื่อรับแสงสะท้อน ในบางขณะก็เปลี่ยนจากสีเขียวไปเป็นสีอื่นได้และโคลด โมเน่ท์ได้ป้ายสีลงไปตามนั้น เขาไม่เคยพอใจจะ

เขียนภาพเพียงเท่าที่ตนแลเห็นเหมือนดังปิสซาร์โรหรือซิสเลย์ (Sisley) เขารู้สึกว่าจำเป็นที่จะต้องก่อให้เกิดผลกระทบเป็นพิเศษและได้ทำให้พื้นน้ำ ท้องฟ้า ต้นไม้ บ้านเรือนในภาพของตนมีชีวิตชีวาขึ้นอย่างประหลาด (สุรพงษ์ บุนนาค. 2538 : 47-58)

การเกิดสงครามระหว่างฝรั่งเศสกับปรัสเซียเริ่มขึ้นในฤดูร้อนของยุโรปในปี ค.ศ.1870 การสู้รบทวีความรุนแรงขึ้นและกองทหารเยอรมันรุกเข้ามาในปารีส ความโกลาหลอลหม่านในการอพยพหนีภัยสงครามก็เกิดขึ้น โคลด โมเนท์ได้พาลูกเมียไปฝากพ่อตาไว้ที่ทรูวิลล์ ส่วนตัวเขาได้หนีภัยสงครามโดยเดินทางไปลอนดอน

เขาได้มาพำนักในลอนดอนที่เคนซิงตัน การได้มาอยู่ที่อังกฤษได้ก่อให้เกิดผลบางอย่างแก่งานของเขา หมอกบางๆ และแสงสีอันสลัวๆ ในอังกฤษ ได้ก่อให้เกิดภาพที่มีบรรยากาศแตกต่างออกไปจากภูมิภาคอันมีสีสันสดใสของฝรั่งเศส ในยามว่างเขาจะไปที่พิพิธภัณฑ์และสนใจในภาพเขียนสีน้ำและสีน้ำมันของจอห์น คอนสเตเบิ้ล (John Constable) และโจเซฟ เทอร์เนอร์ (J.M.W. Turner) จิตรกรผู้มีชื่อเสียงชาวอังกฤษที่ขึ้นชื่อในการเขียนภาพทิวทัศน์ ผลงานของโคลด โมเนท์ที่เขียนในขณะนั้นได้แสดงถึงอิทธิพลที่เขาได้รับในยามนั้น แสงสะท้อนของดวงอาทิตย์ตกบนผิวน้ำเป็นริ้วๆ ภาพหมู่เมฆ ท้องฟ้าที่มีหมอกบางๆ ภาพชายฝั่งอันเลือนราง ล้วนเป็นภาพที่น่าสนใจ แต่เขาก็ไม่ประสบความสำเร็จในการแสดงผลงาน ความรู้สึกของคนอังกฤษที่มีต่องานของเขาเวลานั้นไม่ต่างไปจากคนฝรั่งเศส เนื่องจากเป็นผลงานที่แตกต่างไปจากศิลปะที่นิยมกันมา (สุรพงษ์ บุนนาค. 2538 : 89-93)

ในเรื่องนี้กำจร สุนพงษ์ศรี ได้แสดงความเห็นไว้ว่า

> ภาพ " ความประทับใจยามรุ่งอรุณ " (impression ; Sunrise) ซึ่งเป็นบ่อเกิดชื่อของกลุ่ม เป็นภาพที่มีแนวความคิดคล้ายคลึงกับภาพเขียนของเทอร์เนอร์ จิตรกรชาวอังกฤษ อาจเป็นไปได้ว่าโมเน่ท์ได้รับความดลใจมาเพราะเขาเคยไปเยี่ยมกรุงลอนดอน และพยายามจัดการแสดงหลายครั้ง แต่ผิดหวังไม่ได้รับความร่วมมือสนับสนุน ภาพนี้เป็นภาพพระอาทิตย์กำลังขึ้นยามเช้า การวาดใช้เทคนิคการป้ายพู่กันอย่างรวดเร็ว สามารถจับแสงสีในอากาศอย่างฉับพลัน แต่คนทั่วไปดูว่าเป็นงานหยาบ เพราะโมเนท์ไม่แสดงส่วนละเอียดใดๆ นอกจากสีที่เกิดขึ้นในยามเช้าเท่านั้น (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 27)

ในช่วงระหว่างสงครามฝรั่งเศสกับปรัสเซียหลังจากโคลด โมเนท์ได้พำนักอยู่ในอังกฤษได้ระยะหนึ่งเขาได้เดินทางจากประเทศอังกฤษไปสู่ประเทศฮอลแลนด์ดังที่สุรพงษ์ บุนนาคได้กล่าวไว้โดยสรุปความว่า จากอังกฤษโคลด โมเนท์ได้เดินทางไปสู่ฮอลแลนด์ เขามีความพึงพอใจในบรรยากาศและภูมิประเทศของที่นั่นมาก เขาได้เขียนภาพขึ้นหลายชิ้น ภาพแสงสะท้อนของกังหันลมกับพื้นน้ำที่มีเรือจอดอยู่ พื้นน้ำที่เป็นประกายพราวด้วยแสงสีที่สะท้อนจากกังหันลม จากเรือ และอาคารริมคลอง ภาพทุ่งทิวลิปที่ออกดอกบานสะพรั่งแลเห็นไปไกล ล้วนเป็นภาพที่มีค่ายิ่งในยุคต่อมาภายหลังเมื่อเขามีชื่อเสียงแล้ว จนกระทั่งสงครามยุติลงในปี ค.ศ.1871 โดยฝรั่งเศสเป็นผู้แพ้ โคลด โมเนท์ก็ได้เดินทางกลับปารีส ได้พบกับครอบครัวและเพื่อนฝูงอีกครั้งหนึ่ง (สุรพงษ์ บุนนาค. 2538 : 93-94)

ในประเด็นการแสดงผลงานจิตรกรรมของโมเนท์และกลุ่มเพื่อนๆได้มีนักวิชาการกล่าวถึงไว้หลายกรณีดังนี้

ในปี ค.ศ.1874 เขากับเพื่อนๆ ได้ตัดสินใจนำผลงานทั้งหมดออกโชว์โดยมี เซซาน เดอกาส์ เรอนัวร์ และซิสเลย์ ผลงานของโคลด โมเนท์ภาพหนึ่งชื่อ อิมเพรสชั่น : ซันไรส์ (Impression : Sunrise) ร่วมแสดงอยู่ด้วย จากคำๆนี้เองนักวิจารณ์ศิลปะทั้งหลายต่างวิพากย์วิจารณ์กันอย่างสนุก ดังนั้นคำว่าอิมเพรสชั่นนิสต์ (Impressionist) จึงกลายเป็นคำประนามโคลด โมเนท์และพรรคพวกอย่างเต็มตัว ทั้งนี้เพราะเนื่องจากว่าในสมัยนั้นต่างนิยมรูปแบบที่เป็นคลาสสิคและโรแมนติค ซึ่งเป็นการเขียนภาพที่มีความประณีตละเอียดทั้งฝีมือและอารมณ์ ส่วนรูปแบบของโคลด โมเนท์ที่แสดงออกมานั้น โคลด โมเนท์เขียนภาพด้วยความรวดเร็วโดยทิ้งฝีแปรงและรอยพู่กัน แต่ในแง่ของความรู้สึกก็ไม่น้อยไปกว่าสองลัทธิที่กล่าวมา แต่เนื่องจากนักวิจารณ์สมัยนั้นไม่เข้าใจดีพอ ผลงานที่สร้างด้วยชีวิตของโคลด โมเนท์และเพื่อนๆของเขา จึงหมดโอกาสที่จะรับใช้สังคมในยุคนั้น (ชวัชชัย ภาดิณชุ. 2532 : 101-102)

สุรพงษ์ บุนนาค ได้แสดงความเห็นถึงการแสดงงานในครั้งนี้ว่า

> ลุยส์ เลอรออี นักวิจารณ์ที่ขึ้นชื่อผู้หนึ่งได้เขียนลงในหนังสือ ชาริวารีของตนว่า เขาได้ตั้งชื่อให้แก่ศิลปินกลุ่มนี้แล้ว คืออิมเพรสชั่นนิสต์ นี่ก็เป็นชื่อที่บรรดาจิตรกรกลุ่มก้าวหน้าไม่ยอมรับอยู่เป็นเวลาหลายปี ที่มาของชื่อนี้เนื่องมาจากงานชิ้นหนึ่งของโมเนท์ ซึ่งเป็นภาพเมืองท่าเลออาร์ฟที่อาบด้วยหมอกบางๆ และดวงอาทิตย์กำลังลอยฝ่าหมอกสูงขึ้นเหนือพื้นทะเล ภาพเรือทั้งใหญ่น้อยแลเห็นเป็นเงารางๆ ตัดอยู่กับท้องฟ้าที่อาบอยู่ด้วยแสงสีของยามรุ่งอรุณ ส่วนพื้นน้ำนั้น โมเนท์ได้ป้ายสีไว้เป็นเส้นขีดๆ ซึ่งถ้าดูในระยะใกล้ก็เหมือนกับเป็นภาพที่ยังเขียนไม่เสร็จ หรือเขียนอย่างคร่าวๆ แต่ถ้าถอยห่างออกไป ก็จะเห็นเป็นภาพพื้นน้ำอันจับตาอยู่ด้วยแสงอาทิตย์ที่ทอระยับ โมเนท์ได้ตั้งชื่อภาพนี้ของตนว่า อิมเพรสชั่น : ซันไรส์ (สุรพงษ์ บุนนาค. 2538 : 104)

กลุ่มศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ได้จัดแสดงงานร่วมกัน จำนวน 8 ครั้ง ตั้งแต่ปี ค.ศ.1874 จนถึงปี ค.ศ.1886 มีอยู่ 2 ครั้งที่โคลด โมเนท์ไม่ได้เข้าร่วมคือ ครั้งที่ 5 และ 6 ซึ่งเขาได้เริ่มแสดงงานเดี่ยวและทำมาอย่างต่อเนื่อง ระหว่างนี้เขาได้เดินทางไปตามเมืองต่างๆทั้งในและนอกประเทศเพื่อทำงานและแสดงงานรวมทั้งพบปะกับศิลปินต่างๆ ในปี ค.ศ.1883 โคลด โมเนท์ได้ย้ายไปอาศัยอยู่ที่จิวอร์นี (Giverny) ซึ่งเป็นหมู่บ้านเล็กๆห่างจากปารีสประมาณ 40 ไมล์ ที่นี่เขาได้พบกับธรรมชาติแวดล้อมที่ได้จุดประกายความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานในระยะต่อมา ในปี ค.ศ.1890 เขาได้เริ่มเขียนภาพชุดกองฟาง (Haystacks) และแสดงผลงานที่ดูรองด์ รูลส์ แกลเลอรี (Durand-Ruel's Gallery) ในปีต่อมา พร้อมกับเริ่มทำงานชุดต้นปอปลาร์ (The Poplars) ก่อนที่จะแสดงผลงานในปี ค.ศ.1892 และตามมาด้วยผลงานชุดแม่น้ำเซน (The Early Morning on The Seine) ต่อมาเขาได้สร้างสะพานญี่ปุ่นในสวนน้ำของเขา อันเป็นจุดเริ่มต้นและที่มาของผลงานชุดสำคัญ คือ ชุดดอกบัว (Water Lilies) โดยได้เริ่มวางแผนในการทำงานชุดนี้ในปี ค.ศ.1897 และเริ่มสร้างผลงานชุดนี้ตั้งแต่ปี ค.ศ.1903 จนถึงปี ค.ศ.1926

สุรพงษ์ บุนนาค ได้กล่าวถึงชีวิตและการสร้างผลงานของโคลด โมเนท์ที่จิวอร์นีไว้ความว่า

> โมเนท์ได้ย้ายไปอยู่ที่จิวอร์นีในปี 1883 และเป็นช่วงที่เขาทำงานออกมามากที่สุดด้วยความสบายใจปราศจากความวิตกกังวล จิวอร์นีนั้นตั้งอยู่ริมแม่น้ำเซน ณ บริเวณอันสงบเงียบ ห่างออกมาจากปารีสราว 80 กิโลเมตรเศษ ตรงบริเวณกึ่งกลางปารีสกับเมืองรวง ที่นี่โมเนท์ได้พบสิ่งจูงใจให้เขียนภาพมากมาย เขาได้มาพบบริเวณนี้เข้าหลังจากไปเช่าบ้านอยู่ที่แวร์เทอญซึ่งอยู่ไม่ไกลนัก อันเป็นที่ซึ่งคามิลล์ภรรยาของเขาได้สิ้นชีวิตลงหลังจากคลอดลูกคนที่สอง เขาได้ซื้อบ้านไว้ที่นี่ ณ ที่นี้เอง โมเนท์ได้เขียนงานชิ้นสำคัญๆ ของเขาออกมามากมาย มีภาพกองฟ่างถึง 25 ภาพในลักษณะแสงสีต่างๆกัน ระหว่างปี 1888-1891 ภาพต้นพ็อพล่าร์ 24 ภาพ โบสถ์แห่งเมืองรวงอีก 20 ภาพในแสงสีต่างๆกัน ของยามกลางวัน รวมทั้งภาพสะพานญี่ปุ่นและสวนน้ำดอกบัวในลักษณะต่างๆ อีก 19 ภาพ ภาพสระบัวลักษณะต่างๆของเขานั้น ผู้ที่เคยเห็นผลงานของเขาในแต่ก่อนก็จะรู้สึกได้ทันทีถึงความเปลี่ยนแปลงที่มีขึ้น คือเป็นภาพที่มีลักษณะใกล้ศิลปะแบบแอ๊บสแตรคท์เข้าไปทุกที (สุรพงษ์ บุนนาค. 2538 : 135 - 136)

ผลงานชุดดอกบัวเป็นภาพผลงานชุดสุดท้ายของโคลด โมเนท์ เขาใช้เวลาสร้างสรรค์ที่ยาวนานตราบจนวาระสุดท้ายของชีวิต แม้ว่าภายหลังสายตาของเขาจะไม่สู้ดีนักเนื่องจากเป็นโรคต้อกระจก แต่เขาก็ยังเขียนภาพอยู่จนวาระสุดท้ายของชีวิต โคลด โมเนท์เสียชีวิตเมื่อวันที่ 5 ธันวาคม ค.ศ.1926 รวมอายุได้ 86 ปี ผลงานในชุดหลังๆนี้ได้ถูกพัฒนามาโดยลำดับจนผลงานบางชิ้นดูเหมือนเป็นผลงานนามธรรม (Abstract Art) และมีอิทธิพลต่อศิลปินอีกหลายคนในยุคต่อมา เช่น แจ็คสัน พอลล็อค (Jackson Pollock) วาซิลลีย์ แคนดินสกี (Vasilly Candinsky) เป็นต้น ผลงานชุดดอกบัวของเขามีบางชิ้นที่ยังเขียนไม่เสร็จเนื่องจากเสียชีวิตเสียก่อน ต่อมาในปี ค.ศ.1927 ผลงานชุดนี้ก็ได้จัดแสดงที่พิพิธภัณฑ์ เดอ โอรังเกอรี (De l' Orangerie) ในปารีส อันเป็นบทสรุปของศิลปินที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้นำแห่งอิมเพรสชั่นนิสต์ที่มีชื่อเสียงผู้นี้

**2.2 ประวัติการแสดงผลงานของโคลด โมเนท์**

ค.ศ.1856 แสดงภาพล้อ(Caricature) ครั้งแรกที่ร้านทำกรอบรูปกราเวียร์ (Gravier)

ค.ศ.1858 ร่วมแสดงภาพจิตรกรรมทิวทัศน์ครั้งแรกที่เลออาร์ฟ

ค.ศ.1865 ร่วมแสดงภาพจิตรกรรมทิวทัศน์ทะเลที่ปารีสซาลอง

ค.ศ.1874 ร่วมแสดงนิทรรศการกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ครั้งแรกที่เฟลิกซ์ นาดาร์แกลเลอรี (Felix Nadar Gallery) ด้วยภาพอิมเพรสชั่น : ซันไรส์ (Impression : Sunrise)

ค.ศ.1876 ร่วมแสดงนิทรรศการกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ ครั้งที่ 2

ค.ศ.1877 ร่วมแสดงนิทรรศการกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ ครั้งที่ 3

ค.ศ.1879 ร่วมแสดงนิทรรศการกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ ครั้งที่ 4

ค.ศ.1880 แสดงนิทรรศการเดี่ยวครั้งแรกที่ ยอร์ช คาร์เพนเทียร์ พับบลิชชิ่งเฮาส์ (Georges Charpentier's publishing house)

ค.ศ.1882 ร่วมแสดงนิทรรศการกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ ครั้งที่ 7

ค.ศ.1883 แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่ ดูรังด์ รูส์แกลเลอรี (Durand-Ruel's gallery)

ค.ศ.1886 ร่วมแสดงนิทรรศการกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ ครั้งที่ 8

ค.ศ.1887 แสดงภาพจิตรกรรมทิวทัศน์เบลเลนเมร์ (Belle-Ile-en-Mer) ที่ ยอร์ช เปอตีท์ แกลเลอรี (Georges Petit's gallery) ปารีส

ค.ศ.1888 แสดงนิทรรศการที่ ยอร์ช เปอตีท์ แกลเลอรี และบูโซด์ เอท์ วาลาดอง (Boussod et Valadon) ปารีส

ค.ศ.1889 แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่ บูโซด์ เอท์ วาลาดอง ปารีส และแสดงงานนิทรรศการ เอ็กซ์เทนซีฟ รีโทรสเปคทีฟ (Extensive retrospective exhibition) ร่วมกับออกัสต์ โรแดง ที่กูพิลส์ (Goupil's) ลอนดอน

ค.ศ.1891 แสดงนิทรรศการเดี่ยวชุดกองฟาง (Haystacks) ที่ดูรังด์ รูส์แกลเลอรี

ค.ศ.1892 แสดงนิทรรศการชุดตันปอปลาร์ (The Poplars) ที่ดูรังด์ รูส์แกลเลอรี

ค.ศ.1898 แสดงนิทรรศการเดี่ยวชุดแม่น้ำเซน (The Early Morning) ที่ ยอร์ช เปอตีท์ แกลเลอรี

ค.ศ.1899 แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่ ดูรังด์ รูส์แกลเลอรี โดยผลงานจิตรกรรมสวนน้ำได้นำมาแสดงเป็นครั้งแรกในครั้งนี้

ค.ศ.1902 แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่ ดูรังด์ รูส์แกลเลอรี นิวยอร์ค

ค.ศ.1904 แสดงนิทรรศการเดี่ยวจิตรกรรมในลอนดอน ที่ ดูรังด์ รูส์แกลเลอรี

ค.ศ.1909 แสดงนิทรรศการเดี่ยวชุดดอกบัว (The Water lilies) ที่ ดูรังด์ รูส์แกลเลอรี

ค.ศ.1911 แสดงนิทรรศการเดี่ยวที่ ดูรังด์ รูส์แกลเลอรี นิวยอร์ค

ค.ศ.1912 แสดงนิทรรศการชุดเวนิส (The Venice) ที่ เบอร์นไฮม์จูนส์ ปารีส แกลเลอรี

ค.ศ.1914 แสดงผลงานย้อนหลังที่ดูรังด์ รูส์แกลเลอรี

ค.ศ.1921 แสดงผลงานย้อนหลังที่ เบอร์ไฮม์จูนส์ แกลเลอรี โคลด โมเนท์ตกลงที่จะติดตั้งผลงานชุดดอกบัว ที่พิพิธภัณฑ์เดอ โอรังเกอรี ปารีส

ค.ศ.1924 แสดงผลงานย้อนหลังที่ ยอร์ช เปอตีท์แกลเลอรี

ค.ศ.1927 ผลงานชุดดอกบัว ได้เปิดแสดงอย่างเป็นทางการในวันที่ 17 พฤษภาคม ค.ศ.1927 ที่พิพิธภัณฑ์เดอ โอรังเกอรี ปารีส

(Karin Sagner-Duchting. 1994 : 103-109)

### 2.3 ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับประเทือง เอมเจริญ

ประเทือง เอมเจริญ เกิดเมื่อวันที่ 9 ตุลาคม พ.ศ. 2478 ที่กรุงเทพมหานคร เป็นบุตรชายคนที่สองในจำนวนบุตรชาย 3 คนของนายชิดและนางบุญช่วย เอมเจริญ มีพี่ชายชื่อชำนาญ และน้องชายชื่อประเสริฐ ครอบครัวเอมเจริญอาศัยอยู่ที่บ้านสวนริมคลองบางไส้ไก่ ย่านบางลำพู

ล่าง เขตคลองสาน กรุงเทพมหานคร บิดาของเขาได้บวชเป็นสามเณรตั้งแต่อายุ 7 ขวบ และอยู่ในเพศสมณะเป็นเวลาถึง 25 พรรษา เมื่อลาสิกขาบทมาอยู่ในเพศฆราวาสได้เข้ารับราชการเป็นเสมียนในกรมแพทย์ทหารบกรวมทั้งเป็นชาวสวนด้วย ด้วยเหตุที่อยู่ในเพศสมณะเป็นเวลานาน จึงรอบรู้ในหลักธรรมของพุทธศาสนาและดำรงชีวิตสงบสันโดษตามคำสอนของพระพุทธเจ้า ท่านเป็นผู้มีมนุษย์สัมพันธ์ดี มีความโอบอ้อมอารี และเป็นหัวหน้าครอบครัวที่มีความรับผิดชอบดียิ่ง นอกจากนี้ท่านเป็นผู้ที่มีความถนัดเป็นพิเศษในงานช่างทุกประเภท และมีอุปนิสัยชอบเล่นดนตรี อ่านหนังสือ และแต่งบทกลอน คุณสมบัติเหล่านี้ได้ตกทอดมาถึงบุตรชายทั้ง 3 คน

ประเทือง เอมเจริญ ได้เข้ารับการศึกษาจากโรงเรียนเทศบาลจีบจำเริญรัตน์ซึ่งอยู่ใกล้บ้าน ในช่วงของการศึกษาวิชาที่โปรดปรานที่สุดของเขาคือวิชาวาดเขียนและวิชาขับร้อง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสนใจทางด้านศิลปะมาตั้งแต่เยาว์วัย ชีวิตการศึกษาของเขาต้องจบลงเพียงชั้นประถมปีที่ 4 เมื่อเขาอายุได้ 13 ปี เนื่องจากบิดาของเขาได้ถึงแก่กรรมลงอย่างกระทันหันด้วยโรคหลอดลมตีบ

ประเทือง เอมเจริญ ออกจากโรงเรียนมาทำงานเพื่อหารายได้ช่วยเหลือครอบครัว ต้องทำงานสารพัดทั้งช่วยมารดาขายขนมและผลไม้ ทำสวน เป็นกรรมกรรับจ้างตีเหล็ก เป็นลูกจ้างร้านขายกาแฟ เขาทำงานหนักเกินกว่าเด็กวัยเดียวกัน แต่ความยากลำบากก็ยังเทียบกันไม่ได้เลยกับสิ่งที่เขาจะต้องเผชิญในวันข้างหน้า เมื่ออายุได้ 16 ปี พี่ชายซึ่งเป็นช่างเขียนภาพโฆษณาที่บริษัทเอสจันโฆษณาได้ชักชวนให้เขาไปฝึกงานช่างโดยทำหน้าที่ ทำความสะอาดบริษัท จัดจานสี กวนสี ผสมสีเตรียมไว้ให้ช่างเขียน ได้รับเงินเดือน 80 บาท เจ้าของบริษัทแห่งนี้เป็นผู้นิยมเขียนภาพทิวทัศน์ในแนวอิมเพรสชั่นนิสม์ บรรยากาศการทำงานในบริษัทโฆษณาได้จุดประกายไฟบางอย่างขึ้นมาในจิตใจของเขาอย่างเงียบๆ ด้วยระยะเวลาไม่กี่ปีเขาได้รับการฝึกฝนจนเป็นช่างเขียนประจำบริษัท ประสบการณ์จากการทำงานทำให้เขามีความสามารถในเชิงช่างทั้งในด้านการร่างภาพ การเขียนภาพสีน้ำมัน และการใช้เทคนิคต่างๆ จนในที่สุดก็ได้ตำแหน่งหัวหน้าช่างเขียน ได้รับเงินเดือน 1,000 บาทเมื่ออายุได้ 19 ปี ในช่วงที่ทำงานอยู่ที่บริษัทโฆษณาอยู่นี้ ประเทือง เอมเจริญได้มีโอกาสวาดรูปในเชิงช่างอย่างหลากหลาย ด้วยเหตุที่ว่าบริษัทรับจ้างโฆษณางานทุกประเภท ภาพที่วาดจึงมีทั้งภาพที่เป็นทิวทัศน์และที่เป็นรูปวัตถุเพื่อการโฆษณา ประสบการณ์ในเชิงช่างดังกล่าวนี้ ทำให้เขาเข้าถึงคุณค่าความงามทางศิลปะในระดับพื้นฐาน

ประเทือง เอมเจริญ ทำงานเป็นหัวหน้าช่างเขียนได้ 2 ปี แม้ว่างานจะมั่นคงและรายได้ดี แต่เขาก็มีความรู้สึกอยากเปลี่ยนงานใหม่ เขาพบชีวิตการทำงานที่ซ้ำซากจำเจน่าเบื่อและอยู่ในวงจำกัด เขาต้องการไปสู่สิ่งที่แปลกใหม่ในโลกที่กว้างกว่า ประเทือง เอมเจริญจึงลาออกจากบริษัทโฆษณาเมื่ออายุได้ 21 ปี มาประกอบอาชีพเป็นช่างเขียนอิสระ เขียนรูปโฆษณาภาพยนตร์ตามโรงภาพยนตร์ต่างๆในกรุงเทพฯ ตลอดระยะเวลา 8 ปีที่ทำงานอยู่ในแวดวงธุรกิจบันเทิงนั้น วิถีชีวิตของเขาเปลี่ยนแปลงไปอย่างมากมาย รายได้ที่ดีทำให้มีเงินมากพอที่จะใช้จ่ายอย่างสะดวกตามรสนิยม

ยุคนั้นเป็นยุคทองของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดและเป็นยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์ไทย คุณค่าในทางสร้างสรรค์ของภาพยนตร์ต่างประเทศได้มีส่วนยกระดับการรับรู้ถึงคุณค่าทางศิลปะให้กับประเทือง เอมเจริญ ผู้ซึ่งยังอยู่ในวัยหนุ่มและเต็มไปด้วยความกระตือรือร้นที่จะแสวงหาความรู้ใส่ตัว เขามีโอกาสได้ดูภาพยนตร์ดีๆมากมาย ซึ่งในภาพยนตร์เหล่านั้นสาระของศิลปะทุกแขนงไม่ว่าดนตรี วรรณกรรม จิตรกรรม ศิลปะการแสดง ตลอดจนปรัชญาชีวิตเป็นปัจจัยที่ซึมซับเข้ามาสู่จิตใจและยกระดับการรับรู้คุณค่าทางศิลปะของเขาให้สูงขึ้นและที่สำคัญเขาได้รับแรงบันดาลใจจากภาพยนตร์เรื่องลัสท์ ฟอร์ ไลฟ์ (Lust for life) อัตชีวประวัติของ วินเซนต์ แวน โกะห์ ศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ชาวดัตช์ ดังนั้นในปี พ.ศ. 2505 เมื่ออายุได้ 27 ปี ประเทือง เอมเจริญจึงได้เปลี่ยนวิถีทางเดินของชีวิต เขาก้าวเข้าสู่วิถีทางสายใหม่ คือวิถีทางของศิลปินอิสระ อันเป็นวิถีทางแห่งการสร้างสรรค์ตามที่ใจของเขาปรารถนา

ในสมัยนั้นบทบาทของศิลปะร่วมสมัยของไทยเพิ่งจะเริ่มต้นและยังไม่ได้รับการยอมรับจากสังคม การที่ประเทือง เอมเจริญก้าวมาเดินในวิถีทางสายนี้ก็เท่ากับว่า เขาก้าวเดินอยู่ในวิถีทางอันยาวไกล แสนทุรกันดาร เต็มไปด้วยอุปสรรค ครอบครัวได้รับความยากลำบากมากแต่เขาก็ไม่เคยย่อท้อ เป็นเวลาเกือบสิบปีที่เขาขายภาพเขียนไม่ได้เลย นอกจากเขียนรูปแล้วเขาจึงต้องหารายได้เสริมพิเศษคือเปิดร้านขายกาแฟเล็กๆขึ้นที่หน้าบ้านชื่อร้านอาร์ตแอนด์จอย (Art and Joy) และร้านกาแฟนี้เองต่อมาก็เป็นที่พบปะเสวนาของบรรดานักศึกษาศิลปะและศิลปินจากหลายๆแห่ง เขามีเวลาฝึกฝนตนเองในทางศิลปะมากขึ้นและครุ่นคิดต่อการแสวงหาความรู้เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะท่ามกลางความทุกข์ยากของเขาและครอบครัวอย่างไม่ย่อท้อ

วิถีทางสายใหม่ที่ประเทือง เอมเจริญเลือกเดินนี้ไม่ได้เป็นทางสายเปลี่ยวที่เขาต้องเดินตามลำพัง เขาได้พบเพื่อนร่วมทางสี่คนซึ่งเป็นผู้มีความศรัทธาต่องานศิลปะเป็นแรงเสริมและกำลังใจให้แก่กัน ได้แก่ จ่าง แซ่ตั้ง, สมชัย หัตถกิจโกศล, สุชาติ วัจนดิลก, และสมเกียรติ ปานะสิริศิลป์ ประเทือง เอมเจริญและเพื่อนทั้งสี่ต่างมีฐานะเป็นนักศึกษาศิลปะที่อยู่นอกรั้วสถาบันทางศิลปะ พวกเขามักรวมตัวกันไปเขียนภาพตามสถานที่ต่างๆ เป็นการศึกษาจากการปฏิบัติจริงและอาศัยศึกษาทฤษฎีศิลปะจากหนังสือในร้านหนังสือ การรวมกลุ่มของพวกเขาเริ่มเป็นที่รับรู้ในวงการศิลปะมากขึ้นจนมีผู้ตั้งฉายานามให้กับพวกเขาว่า "กลุ่มนอกราชอาณาจักร" เนื่องจากทุกคนต่างศึกษาศิลปะด้วยตนเองโดยไม่ได้ผ่านสถาบันศิลปะใดๆเลย กลุ่มนี้นับได้ว่าเป็นการรวมตัวของคนทำงานศิลปะกลุ่มแรกๆของเมืองไทย ขณะเดียวกันสภาพความเป็นอยู่ทางบ้านของเขาเริ่มแย่ลง ร้านกาแฟประสบภาวะขาดทุนจนต้องปิดไปในที่สุด แต่ประเทือง เอมเจริญยังคงเขียนรูปอยู่ต่อไปอย่างไม่ย่อท้อแม้ว่าจะยังขายรูปไม่ได้เลยสักรูป เขาทุ่มเทกับการเขียนรูปจนละเลยตัวเองมากขึ้น ผมถูกปล่อยจนยาวประบ่า ใส่เสื้อผ้าซุดดำเก่าๆจนกลายเป็นเอกลักษณ์ประจำตัว ชาวบ้านบางคนกล่าวหาว่าเขาเป็นบ้า มรสุมชีวิตได้โหมกระหน่ำใส่ครอบครัวเอมเจริญอย่างต่อเนื่องแม่ป่วยหนักบุตรชายเสียชีวิตและมีหนี้สินจำนวนมาก แต่ในความทุกข์ยากที่ประสบนั้นเขายังมีกัลยาณมิตรหลายคนที่มีน้ำใจคอยช่วยเหลืออยู่เสมอ ทั้งจ่าง แซ่ตั้ง, สมชัย หัตถกิจโกศล,

ประพันธ์ ศรีสุตา, กมล ทัศนาญชลี, ฯลฯ ซื้อกับข้าวมาฝากบ้างให้เงินช่วยเหลือบ้างพอให้ครอบครัวอยู่รอดไปได้

จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2510 ประเทือง เอมเจริญส่งภาพเข้าประกวดในงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 17 และได้รับรางวัลเหรียญเงินจากภาพ " เลือดทองคอนกรีต " เงินรางวัล 5,000 บาท ถูกนำไปชำระหนี้และใช้จ่ายในครอบครัว ชื่อเสียงของเขาเริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้น งานศิลปะในยุคแรกๆของเขาเป็นงานที่สะท้อนความทุกข์ยากของมนุษย์ ซึ่งมีที่มาจากสภาพสังคมยุคนั้นที่บีบคั้นเต็มไปด้วยความรุนแรงและสงครามเวียตนาม นอกจากนี้อิทธิพลจากศิลปะตะวันตกในช่วงศตวรรษที่ 19-20 ได้แก่ ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ กลุ่มโพสต์อิมเพรสชั่นนิสต์ (Post-impressionist) และกลุ่มดาด้า (Dada) เช่น วินเซนต์ แวน โกะห์ (Vincent Van Gogh) พอล โกแกง (Paul Gauguin) พาโบล ปิกัสโซ่ (Pablo Picasso) เฮนรี่ มัวร์ (Henry Moor)ฯลฯ ซึ่งได้เสนอผลงานทางศิลปะที่สะท้อนถึงเรื่องราวของสงครามและความทุกข์ยากของมนุษย์ ได้ให้อิทธิพลต่อแนวคิดและรูปแบบทางศิลปะทำให้งานในยุคแรกของเขาออกมาในลักษณะหมองหม่นแสดงอารมณ์ของศิลปินผู้สร้างอย่างชัดเจน

ต่อมาเมื่อเขาศึกษาศิลปะโดยการออกไปเรียนรู้ธรรมชาติมากขึ้น แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานก็เปลี่ยนไป การเรียนรู้โดยตรงจากธรรมชาติทำให้เขาได้ค้นพบความจริงเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของธรรมชาติที่มีต่อชีวิต สภาวะของรูปธรรมกับนามธรรม ซึ่งประกอบกันอยู่ในทุกสรรพสิ่งของธรรมชาติรวมทั้งมนุษย์ด้วย เขาถ่ายทอดเอาสิ่งที่ค้นพบในธรรมชาติออกมาโดยผ่านอารมณ์ความรู้สึกของตนเอง ใช้สีสันสดใสและเส้นที่เฉียบขาดทรงพลังสร้างรูปทรงต่างๆออกมาอย่างอิสระ การเรียนรู้ธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญได้มุ่งความสนใจเป็นพิเศษให้กับดวงอาทิตย์ ซึ่งเขาถือว่าเป็นแหล่งกำเนิดให้กับสรรพสิ่งทั้งมวล ความงามที่เปลี่ยนแปลงไปในแสงสีแต่ละช่วงเวลาดึงดูดให้เขาเกิดพลังที่จะสร้างสรรค์ผลงาน เขามองเห็นพลังจากดวงอาทิตย์ในทุกสิ่งรอบตัว การพินิจพิเคราะห์สิ่งเหล่านี้นานๆเข้าทำให้เขาก้าวเข้าสู่ขั้นที่จิตมีสมาธิ ว่างเปล่า นิ่งสงบต่อความทุกข์ร้อนทั้งปวง งานของเขาจึงออกมาในรูปแบบของนามธรรมอันเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติ

แม้ประเทือง เอมเจริญเริ่มมีชื่อเสียงขึ้นมาบ้างในฐานะศิลปินแต่ความยากไร้ของครอบครัวก็ยังคงอยู่เช่นเดิม บ้านเดิมที่ได้อาศัยมานานหลายปีได้หลุดจำนองไป ครอบครัวเอมเจริญต้องย้ายไปอยู่ที่ย่านบางแค ซึ่งก็คือศิลปสถานเอมเจริญในปัจจุบัน ที่บ้านใหม่นี้เดิมก็ยังเป็นกระท่อมกลางสวนริมคลอง ประเทือง เอมเจริญก็ยังเขียนภาพอยู่ทุกวันเช่นเดิม ระยะนี้มีนิตยสารและหนังสือพิมพ์หลายฉบับนำผลงานของเขาไปตีพิมพ์ ทำให้มีคนจำนวนมากหลั่งไหลเข้ามายังบ้านที่บางแคเพื่อฝากตัวเป็นศิษย์ รวมทั้ง บุญยิ่ง ครูสาวจากพระประแดง ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นภรรยาที่ต่อสู้เคียงบ่าเคียงไหล่กับเขาทั้งในด้านครอบครัวและวงการศิลปะ

ปี พ.ศ. 2514 ประเทือง เอมเจริญและเพื่อนรวมทั้งศิษย์และศิลปินรุ่นใหม่หลายคนได้รวมตัวกันก่อตั้งกลุ่ม "ธรรม" ขึ้น เป็นการรวมตัวของคนทำงานศิลปะอิสระ สมาชิกแต่ละคนสร้างผลงานศิลปะตามความถนัดของตนซึ่งส่วนใหญ่ศึกษาศิลปะด้วยตนเอง โดยมิได้ผ่านการศึกษา

จากสถาบันศิลปะใดๆ นับเป็นกลุ่มศิลปะอย่างเป็นทางการกลุ่มแรกของประเทศไทยก็ว่าได้ การแสดงงานครั้งแรกของกลุ่มจัดขึ้นที่อาคารทวิช กลิ่นประทุม ย่านคลองเตย ครั้งที่ 2 เมื่อ พ.ศ. 2518 จัดแสดงผลงานนิทรรศการศิลปะของกลุ่มและเป็นโอกาสพิเศษในการแนะนำหอศิลป์แห่งชาติ ถนนเจ้าฟ้า

แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของประเทือง เอมเจริญได้เปลี่ยนแปลงไปอีกครั้งเมื่อสภาพสังคมไทยในระหว่างปี พ.ศ. 2516-2519 อยู่ในภาวะวิกฤติทางการเมือง เกิดการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองการปกครอง มีการเรียกร้องประชาธิปไตยและสิทธิเสรีภาพทำให้แนวทางศิลปะของประเทืองเป็น "ศิลปะเพื่อชีวิต" สะท้อนสภาพสังคมแนวสัจจนิยมนามธรรม เนื้อหาแสดงชีวิตสามัญชน เช่น ชาวนา กระท่อม คันไถ สีสันเข้มข้นรุนแรง เขาถูกกล่าวหาว่าเป็นศิลปินฝ่ายซ้ายต่อต้านรัฐบาล และการแสดงงานครั้งที่ 3 ของกลุ่มธรรม ที่หอศิลป์พีระศรี ก็ต้องปิดฉากลงทั้งๆที่เพิ่งเปิดแสดงได้เพียงไม่กี่วัน เนื่องจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 กลุ่มธรรมยังคงเคลื่อนไหวแสดงงานอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน แม้ไม่ได้จัดแสดงงานในนามกลุ่มทุกปี แต่ก็ไม่เคยหยุดยั้งและยังมีการเข้าร่วมแสดงผลงานกับกลุ่มอื่นๆ นอกจากนี้ยังมีกิจกรรมอื่นๆเช่น การแสดงนิทรรศการสัญจร การสอนศิลปะให้กับผู้ที่สนใจ เป็นต้น

วิถีทางสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของประเทือง เอมเจริญในปัจจุบันยังคงไว้ซึ่งความสัมพันธ์กับธรรมชาติ ในการทำงานเขาจะออกเดินทางไปในชนบท ใช้ชีวิตกับธรรมชาติ เพื่อซึมซับเอาพลังแห่งชีวิตเข้าไปไว้ในจิตใจแล้วจึงนำความรู้สึกของตนออกมาสร้างสรรค์ผลงาน ด้วยความประจักษ์แจ้งถึงคุณค่าสาระของธรรมชาติและชีวิต การทำงานศิลปะของเขาแทบทั้งหมดเป็นการออกไปศึกษาและสัมผัสกับธรรมชาติ เพื่อเข้าไปปะทะกับปรากฏการณ์ธรรมชาติต่างๆ เช่น คลื่นลม พายุ แสงแดดอันแผดจ้า แล้วจับเอาความรู้สึกในขณะนั้นมาถ่ายทอดเป็นผลงาน แนวทางของเขาเน้นที่กระบวนการความรู้สึก ทำให้ได้ผลงานที่มีความคิด มีพลัง มีชีวิตชีวา

ประเทือง เอมเจริญ ไม่ได้เป็นเพียงศิลปินเท่านั้น เขาได้รับเกียรติให้ไปเป็นประธานเปิดงานแสดงศิลปะตามสถานที่ต่างๆ เป็นศิลปินรับเชิญเขียนภาพประกอบการแสดงดนตรีเพื่อประมูลการกุศลอยู่เสมอ นอกจากนี้ยังเป็นครูสอนศิลปะให้กับผู้ที่สนใจที่เข้าไปหายังศิลปสถานเอมเจริญ ตามโรงเรียนและสถาบันการศึกษาตามจังหวัดต่างๆ สิ่งเหล่านี้ประเทือง เอมเจริญได้กระทำมาอย่างสม่ำเสมอควบคู่ไปกับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ (*กำเนิดชายชาญ...* 2544 : 7-9)

**2.4 ประวัติการแสดงผลงานของประเทือง เอมเจริญ**

การแสดงผลงานเดี่ยว

พ.ศ. 2509 เกษรแกลเลอรี่ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2511 ทรีโอแกลเลอรี่ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2516 ศูนย์ศิลปเมฆพยับ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2517 อัลฟ่าแกลเลอรี่ สิงคโปร์

พ.ศ. 2521 สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2522 แปซิฟิกดีไซน์เซ็นเตอร์ แอล. เอ. สหรัฐอเมริกา

พ.ศ. 2523 นิทรรศการย้อนหลัง 2506-2523 หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2524 วิทยาลัยครูนครราชสีมา นครราชสีมา
สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพฯ
โรงเรียนวิสุทธิรังษี กาญจนบุรี

พ.ศ. 2526 ชุด แสงสีของเมือง สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2527 ชุด พฤกษชาติแห่งชีวิต สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2529 ชุด บทเพลงแห่งวันและคืน พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ
ชุด น้ำค้างบนใบบัว ศูนย์สังคีตศิลป์ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2530 ชุด สีสันอันหลากหลายของประเทือง เอมเจริญ อาร์ตแอฟแฟร์ สิงคโปร์
ชุด ทะเลลึก บริติช เคาน์ซิล กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2531 ชุด ปรากฏการณ์ธรรมชาติ เอมเจริญสตูดิโอ กรุงเทพฯ
ชุดปรากฏการณ์ธรรมชาติ สถานเอกอัครราชทูตไทย ณ กรุงเวียนนา ออสเตรีย

พ.ศ. 2533 นิทรรศการศิลปะย้อนหลัง 2523-2533 พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2534 ชุด ลำนำกาญจนบุรี วิทยาลัยครูกาญจนบุรี กาญจนบุรี

พ.ศ. 2535 ชุด พลังจิต ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ซิตี้ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2536 ชุด มนต์แม่น้ำ บริติช เคาน์ซิล กรุงเทพฯ
ชุด ตำนานของแผ่นดิน อาคาร 25 ปีมหาวิทยาลัยขอนแก่น ขอนแก่น

พ.ศ. 2537 ชุด ดวงตะวันรักทะเล ศิลปสถานเอมเจริญ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2538 ชุด รุ้งแม่โพสพ ห้องนิทรรศการชั้น 4 ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ซิตี้ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2539 ชุด ธรรม อธรรม หอศิลปวิทยนิทรรศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2541 ชุด ดวงตะวัน เพลส ออฟ อาร์ต (Place of Art) กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2542 ชุด บัวสภาวจิต ศูนย์สังคีตศิลป์ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2544 ชุด ท้องทะเล ศิลปสถานเอมเจริญ กรุงเทพฯ
ชุด ท้องทะเล ศิลปสัญจร หอศิลป์สยาม หาดใหญ่ สงขลา, หอศิลป์ สถาบันราชภัฏยะลา ยะลา, มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขต ปัตตานี ปัตตานี

การแสดงผลงานกลุ่ม

พ.ศ. 2505 ศิลปกรรมร่วมสมัย องค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2506 บางกะปิแกลเลอรี่ กรุงเทพฯ
บ้านประชาอุทิศ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2507 บางกะปิแกลเลอรี่ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2508 บางกะปิแกลเลอรี่ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2508-2518 การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2509 ศิลปกรรมร่วมสมัย หอศิลป์ปทุมวัน กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2510 นิทรรศการศิลปะของกลุ่มศิลปิน 10 คน มาเลเซีย
เอลิซาเบธแกลเลอรี่ กรุงเทพฯ
นิทรรศการศิลปะ สถาบันสอนภาษา เอ. ยู. เอ. กรุงเทพฯ
สมาร์ตแกลเลอรี่ กัวลาลัมเปอร์ มาเลเซีย
นิทรรศการศิลปะของสองศิลปินไทย หอสมุดแห่งชาติ สิงคโปร์

พ.ศ. 2511 ทรีโอแกลเลอรี่ กรุงเทพฯ
ศิลปกรรมร่วมสมัยในโคเปนเฮเกน เดนมาร์ก

พ.ศ. 2512 ศิลปินรับเชิญ วิทยาลัยเพาะช่าง กรุงเทพฯ
ทรีโอแกลเลอรี่ กรุงเทพฯ
เจริญโฮเต็ล อุดรธานี
โฆษะโฮเต็ล ขอนแก่น
นิทรรศการศิลปของศิลปินนานาชาติ สหรัฐอเมริกา

พ.ศ. 2513 ศิลปกรรมร่วมสมัย บริติช เคาน์ซิล กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2514 นิทรรศการกลุ่มธรรมครั้งที่ 1 ท่าเรือคลองเตย กรุงเทพฯ
ศิลปกรรมร่วมสมัย 72 มเหสักข์อาเขต กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2515 มหกรรมศิลปะกรุงเทพฯ บริติช เคาน์ซิล กรุงเทพฯ
นิทรรศการศิลปกรรมนานาชาติ เซาเปาโล บราซิล

พ.ศ. 2517 ศิลปกรรมร่วมสมัย หอศิลป์พีระศรี กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2518 นิทรรศการกลุ่มธรรมครั้งที่ 2 พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ
ศิลปกรรมร่วมสมัย โมนาลิซ่าแกลเลอรี่ พัทยา
การแสดงศิลปกรรมในโอกาสครบรอบ 1ปีของหอศิลป์พีระศรี กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2519 ศิลปกรรมร่วมสมัยทิสโก้ กรุงเทพฯ
นิทรรศการจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ
นิทรรศการกลุ่มธรรมครั้งที่ 3 หอศิลป์พีระศรี กรุงเทพฯ
ศิลปกรรมร่วมสมัย สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพฯ

ศิลปกรรมร่วมสมัย 70 เยอรมนี

การแสดงศิลปกรรมในโอกาสครบรอบ 2 ปีของหอศิลป์พีระศรี หอศิลป์พีระศรี กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2520 ศิลปกรรมร่วมสมัยทิสโก้ครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ

ศิลปินรับเชิญ ราชบุรี

พ.ศ. 2521 ศิลปกรรมร่วมสมัย สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2522 นิทรรศการศิลปะของศิลปินไทย-อเมริกัน สหรัฐอเมริกา

วิชั่นแกลเลอรี่ สหรัฐอเมริกา

ศิลปกรรมร่วมสมัยของกลุ่มศิลปินไทย 9 คน ชินโนแกลเลอรี่ สหรัฐอเมริกา

ศิลปกรรมร่วมสมัยของกลุ่มศิลปินไทย 4 คน เพรสคลับ สหรัฐอเมริกา

นิทรรศการศิลปะของกลุ่มศิลปินไทย 4 คน 838 สตูดิโอ สหรัฐอเมริกา

ศิลปกรรมร่วมสมัยของสองศิลปินไทย วิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา พระนครศรีอยุธยา

การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 1 กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2523 ศิลปกรรมร่วมสมัยในวโรกาสที่สมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนีทรงมีพระชนมายุครบ 80 พรรษา โรงแรมโอเรียนเต็ล กรุงเทพฯ

ศิลปกรรมร่วมสมัยในโอกาสวันคล้ายวันสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยครบรอบ 63 ปี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพฯ

ศิลปกรรมร่วมสมัย พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเจ้าสามพระยา พระนครศรีอยุธยา

การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ

การแสดงศิลปกรรมร่วมสมัยอาเซี่ยน พิพิธภัณฑ์ศิลปะฟูกูโอกะ ญี่ปุ่น

พ.ศ. 2524 การแสดงศิลปอาเซี่ยน บังกลาเทศ

ศิลปกรรมร่วมสมัย โรงแรมแอมบาสซาเดอร์ กรุงเทพฯ

นิทรรศการศิลปะของกลุ่มศิลปิน 4 คน วิฒวลธรรมแกลเลอรี่ กรุงเทพฯ

ศิลปกรรมร่วมสมัยทิสโก้ครั้งที่ 3 กรุงเทพฯ

ศิลปกรรมร่วมสมัย สถานกงสุลไทยประจำแอลเอ สหรัฐอเมริกา

พ.ศ. 2525 นิทรรศการศิลปะของกลุ่มตระกูลเอมเจริญครั้งที่ 1 โอเรียนเต็ลพลาซ่า กรุงเทพฯ

ศิลปกรรมไทยร่วมสมัย พิพิธภัณฑ์เอเชียแปซิฟิก สหรัฐอเมริกา

ศิลปกรรมร่วมสมัย แอมบาสซาเดอร์คอลเลจอาร์ตแกลเลอรี่ สหรัฐอเมริกา

ศิลปกรรมร่วมสมัย ซินโนแกลเลอรี่ สหรัฐอเมริกา

ศิลปกรรมร่วมสมัย แกลเลอรี่ดาวน์ทาวน์ สหรัฐอเมริกา

ศิลปกรรมร่วมสมัยอาเซี่ยน อินโดนีเซีย มาเลเซีย ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ ไทย

พ.ศ. 2526 การแสดงศิลปกรรมย้อนหลัง พ.ศ. 2475 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กรุงเทพฯ

มโนคติเอเชีย-ศิลปกรรมร่วมสมัย สหรัฐอเมริกา

นิทรรศการกลุ่มธรรมครั้งที่ 4 สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2527 จิตวิญญาณและอารมณ์ วิฒวลธรรมแกลเลอรี่ กรุงเทพฯ

นิทรรศการกลุ่มธรรมครั้งที่ 5 หอศิลป์พีระศรี กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2528 นิทรรศการศิลปกรรมของชมรมหมู่บ้านศิลปินไทย โรงแรมมณเฑียร กรุงเทพฯ

การแสดงศิลปกรรมในโอกาสครบรอบ 25 ปีของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2529 ภาพพิมพ์นานาชาติ พ.ศ. 2529 เบอร์ลิน เยอรมนีตะวันออก

ศิลปกรรมร่วมสมัยทิสโก้ พ.ศ. 2529 กรุงเทพฯ

การแสดงภาพวาดเส้นร่วมสมัยของกลุ่มศิลปิน 22 คน กรุงเทพฯ

ศิลปกรรมร่วมสมัย มาสเตอร์พีซแกลเลอรี่ กรุงเทพฯ

นิทรรศการกลุ่มสมิหลาครั้งที่ 1 สงขลา

พ.ศ. 2530 นิทรรศการศิลปะในพิธีเปิดโรงแรมเลอเมริเดียน โรงแรมเลอเมริเดียน ภูเก็ต

สุนทรียภาพเฉลิมพระเกียรติ ศูนย์สังคีตศิลป์ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2531 ศิลปสัมพันธ์ไทย-ญี่ปุ่น-เยอรมัน พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2532 สีสันแห่งเดือนเมษา ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ซิตี้ กรุงเทพฯ

ศิลปกรรมร่วมสมัยของ 2 ศิลปินไทย สภาศิลปกรรมไทย แอล. เอ. สหรัฐอเมริกา

การแสดงศิลปกรรมร่วมสมัย ปารีส ฝรั่งเศส

ศิลปกรรมร่วมสมัย อาร์ติสแกลเลอรี่ กรุงเทพฯ

นิทรรศการศิลปะฉลองครบรอบร้อยปีศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธน หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพฯ

การแสดงศิลปกรรมร่วมสมัยอาเซี่ยน พิพิธภัณฑ์ศิลปะฟูกูโอกะ ญี่ปุ่น

นิทรรศการสีน้ำอาเซี่ยนครั้งที่ 6 ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพฯ

นิทรรศการกลุ่มธรรมครั้งที่ 6 ศูนย์สังคีตศิลป์ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2533 ศิลปสัญจร 10 จังหวัดในประเทศไทย

ศิลปินเพื่อเอดส์ สวนลุมพินี กรุงเทพฯ

ศิลปินรับเชิญในนิทรรศการ เบิ่งฟ้าแนมดิน ของกลุ่มศิลปินอีสาน ห้างเซ็นทรัล ชิดลม กรุงเทพฯ

ความสุขในท้องทุ่ง นิทรรศการศิลปะของกลุ่มตระกูลเอมเจริญครั้งที่ 2 ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ซิตี้ กรุงเทพฯ

นิทรรศการศิลปของศิลปินไทยชั้นเยี่ยม14 คน ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ซิตี้ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2534 นิทรรศการคู่กับจ่าง แซ่ตั้ง ชุดพลังแห่งสัจจะ ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ซิตี้ กรุงเทพฯ

การแสดงศิลปกรรมไทยร่วมสมัยของศิลปินไทย สหรัฐอเมริกา

การแสดงสี่จิตรกร ร. ศ. 209 โรงแรมอิมพีเรียล กรุงเทพฯ

พลังความงาม ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ซิตี้ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2535 นิทรรศการกลุ่มธรรมครั้งที่ 7 ศิลปะส่องโลก ศูนย์สังคีตศิลป กรุงเทพฯ

การแสดงศิลปกรรมไทยร่วมสมัยของศิลปินไทย สหรัฐอเมริกา

นิทรรศการจิตรกรรมประติมากรรมเนื่องในโอกาสครบรอบ 50 ปี ธนาคาร แห่งประเทศไทย ตำหนักวังบางขุนพรหม ธนาคารแห่งประเทศไทย กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2536 นิทรรศการ 11 ศิลปิน มิติแห่งความสุข ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ซิตี้ กรุงเทพฯ

นิทรรศการจิตรกรรมประติมากรรมเนื่องในโอกาสครบรอบ 50 ปี ธนาคารแห่งประเทศไทย ศูนย์วัฒนธรรมแห่งชาติ กรุงเทพฯ

นิทรรศการกลุ่มธรรมครั้งที่ 8 พลังจินตนาการ ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ซิตี้ กรุงเทพฯ

การแสดงศิลปกรรมร่วมสมัย สายใยล้านนา เชียงใหม่

ศิลปินรับเชิญนิทรรศการศิลปะร่วมสมัย ดอว์น ออฟ โฮป (Dawn of Hope) กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2538 เช่าฝันปันรัก' 38 โรงแรมอมารีวอเตอร์เกต กรุงเทพฯ

กมลกับเพื่อนศิลปิน หอศิลป์แห่งชาติ กรุงเทพฯ

สวนใจหอศิลป์ อาคารสุรวงษ์วัฒนาคาร กรุงเทพฯ

5 ศิลปินอาวุโส สำนักงานโอสถสภาเด็กเฮงหยู กรุงเทพฯ
นิทรรศการกลุ่มธรรมครั้งที่ 9 วาระครบรอบ 60 ปีของประเทือง เอม เจริญ ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ซิตี้ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2539 ธรรม อธรรม สำนักวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพฯ
นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยในพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยแห่งชาติ สิงคโปร์
ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 ศูนย์ประชุมแห่งชาติสิริกิติ์ กรุงเทพฯ
นิทรรศการกลุ่มคลองหก ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ซิตี้ กรุงเทพฯ
นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัย มหาวิทยาลัยบูรพา ชลบุรี
ศิลปินอาวุโส อาคารโอสถสภาเด็กเฮงหยู กรุงเทพฯ
นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัย ซีคอนสแควร์ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2540 สวนพุทธรรม นิทรรศการกลุ่มตระกูลเอมเจริญ ครั้งที่ 3 ศิลปสถาน เอมเจริญ กรุงเทพฯ
ความประทับใจของ 5 ศิลปินอาวุโส หอศิลป์ผ่านฟ้า ศูนย์สังคีตศิลป์ กรุงเทพฯ
จิตร บัวบุศย์, สวัสดิ์ ตันติสุข, ประเทือง เอมเจริญ, กมล ทัศนาญชลี, เดชา วราชุน เดอะ แกรนด์ เอ็กซ์ซิบิชั่น ออฟ เดอะ ลีดดิ้ง ไทย อาร์ตติสทรี (The Grand Exhibition of the Leading Thai Artistry) ลอสแองเจลีส สหรัฐอเมริกา
3 ศิลปินอาวุโส มหาวิทยาลัยขอนแก่น ขอนแก่น
ไทยช่วยไทย ซีคอนสแควร์ กรุงเทพฯ
นิทรรศการอนุรักษ์นก ครั้งที่ 1 หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพฯ
นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยในพิธีเปิดสถานกงสุลใหม่ ลอสแองเจลิส สหรัฐอเมริกา

พ.ศ. 2541 นิทรรศการกลุ่มธรรมครั้งที่ 10 มโนภาพ หอศิลป์ผ่านฟ้า ศูนย์สังคีตศิลป์ กรุงเทพฯ
นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพฯ
นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยเพื่อหาทุนช่วยเด็กอ่อนในสลัม อาคารรัจนาการ กรุงเทพฯ
นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง กรุงเทพฯ
มหกรรมสีน้ำอาเซียน ศูนย์การค้าจุลดิศ หาดใหญ่ สงขลา

ศิลปสัญจร มหาวิทยาลัยนเรศวร พิษณุโลก, สถาบันเทคโนโลยีและอาชีวศึกษาสุโขทัย สุโขทัย, มหาวิทยาลัยขอนแก่น ขอนแก่น, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม มหาสารคาม, ศูนย์การค้าโอเดียนชอปปิ้งมอลล์ หาดใหญ่ สงขลา, มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ปัตตานี, สถาบันราชภัฏยะลา ยะลา

นิทรรศการภาพเขียนร่วมสมัย สถานกงสุลไทย แคนาดา

พ.ศ. 2542 นิทรรศการทัศนศิลป์เทิดพระเกียรติ 72 พรรษา หอศิลป์ธนบุรี สถาบันราชภัฏธนบุรี กรุงเทพฯ

นิทรรศการศิลปกรรม 72 ศิลปิน และการประกวดวาดภาพระบายสีเทิดพระเกียรติในหลวง 72 พรรษา ศูนย์การค้าเซ็นทรัลซิตี้ บางนา กรุงเทพฯ

นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยศิลปินไทย-มาเลเซีย โรงพยาบาลสงขลานครินทร์ หาดใหญ่ สงขลา

มหกรรมศิลปะเฉลิมพระเกียรติ 72 พรรษา ศูนย์สรรพสินค้าซีคอนสแควร์ กรุงเทพฯ

นิทรรศการศิลปกรรมเนื่องในวาระครบรอบ 100 ปี ชาตกาล รัฐบุรุษอาวุโสศาสตราจารย์ ดร. ปรีดี พนมยงค์ หอศิลป์แห่งชาติ กรุงเทพฯ

นิทรรศการศิลปกรรมกลุ่มหกครั้งที่ 5 เนื่องในโอกาสเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เชียงใหม่, ศูนย์สังคีตศิลป์ กรุงเทพฯ

นิทรรศการภาพร่างต้นแบบโครงการทัศนศิลป์เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในวาระมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์ กรุงเทพฯ

นิทรรศการศิลปินทะเลน้อย พัทลุง

นิทรรศการศิลปะเฉลิมรัฐฉัตร รัชกาลที่ 9 72 พรรษามหาราชา ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ซิตี้ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2543 แฮปปีเนส อิน คัลเลอร์ (Happiness in Colours) สภาศิลปกรรมไทย ลอสแองเจลิส สหรัฐอเมริกา

ศิลปินรับเชิญงานศิลปกรรมเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า กรุงเทพฯ

นิทรรศการสวนหลวงในกรอบทอง มอบผลงานภาพเขียนสวนหลวงในกรอบทองให้แก่มูลนิธิสวนหลวง ร.9 ออกแสดงและจัดจำหน่ายทูล

เกล้าถวายในการเฉลิมฉลองโอกาสวันราชาภิเษกสมรสครบ 50 ปี กรุงเทพฯ

99 อาเซียน อาร์ต เอ็กซ์ซิบิชั่น (99 Asean Art Exhibition) มาเลเซีย

นิทรรศการ สีสันปลายพู่กันอันดามัน จ. ภูเก็ต ครั้งที่ 2 ภูเก็ต

นิทรรศการศิลปกรรม บัว ความงามเหนือสรรพสิ่ง บ้านราชวัตร กรุงเทพฯ

นิทรรศการเปิดอาคารเฉลิมพระเกียรติพิพิธภัณฑ์และหอศิลป์รัตนชัช มุนี

ความสุขในสีสัน นิทรรศการของกลุ่มตระกูลเอมเจริญ ครั้งที่ 4 เกษร พลาซ่า กรุงเทพฯ, สถานกงสุลนครลอสแองเจลีส สหรัฐอเมริกา

พ.ศ. 2544 ศิลปินรับเชิญนิทรรศการศิลปกรรมกลุ่มหก ครั้งที่ 6 ศูนย์สังคีตศิลป์ กรุงเทพฯ

ศิลปินรับเชิญกิตติมศักดิ์นิทรรศการศิลปะ 25 ศิลปินไทย ศูนย์การค้าเพลินจิตเซ็นเตอร์ กรุงเทพฯ

นิทรรศการในวันฉลองครบรอบ 40 ปีสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพฯ

(*ข้อมูลเกี่ยรติประวัติ...* 2544 : 21 และ ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 33-36)

## 3. แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน (Concept and Content)

แนวความคิดในการสร้างสรรค์เป็นกระบวนการบูรณาการความรู้และประสบการณ์ เป็นผลจากการรับรู้ เข้าใจและมีปฏิกิริยาตอบสนอง เป็นความสามารถทางสมองที่คิดได้หลากหลาย คิดหลายแง่หลายมุม คิดให้แปลกและแตกต่างไปจากเดิม เพื่อสร้างรูปแบบใหม่ ความคิดใหม่ เพื่อใช้กับสถานการณ์ใหม่ ปัญหาใหม่ รวมทั้งการเชื่อมโยงความคิดให้สามารถคิดเชื่อมโยงสัมพันธ์กันต่อไปได้เรื่อยๆ

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ กล่าวถึงความหมายของแนวความคิดสร้างสรรค์ไว้ ความว่า

> ความคิดสร้างสรรค์เกิดจากการประสานความสามารถตามธรรมชาติของมนุษย์ในสองส่วนประกอบที่สำคัญคือ "ความสามารถในการคิด" และ "ความสามารถในการสร้างสรรค์" ซึ่งอาจจะมีอยู่ในบุคคลเดียวกันหรือบางคนมีความสามารถเพียงส่วนใดส่วนเดียวก็เป็นได้เช่นกัน ความคิดเป็นผลผลิตจากกระบวนการทำงานของสมอง โดยปกติมนุษย์เราคิดอยู่เกือบตลอดเวลา ลักษณะการคิดแบ่งเป็นการคิดที่ไม่มีจุดมุ่งหมาย (Undirected Cognition) และการคิดแบบมีจุดมุ่งหมาย (Directed Cognition) ความคิดแบบไม่มีจุดมุ่งหมาย เป็นการคิดแบบอิสระ ปะติดปะต่อกันโดยปราศจากการจัดระเบียบเปลี่ยนไปตามความสนใจหรือเหตุการณ์ที่ผ่านเข้ามาขณะนั้น และไม่มีการตั้งวัตถุประสงค์ ส่วนการคิดแบบมีจุดมุ่งหมายนั้นเป็นการคิดแบบมีทิศทาง มีการจัดระบบระเบียบและวัตถุประสงค์เฉพาะ เช่น การคิดแก้ปัญหาเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ต้องอาศัยกระบวนการทำงานของสมองที่เป็นขั้นตอนตั้งแต่

การรับรู้ การตีความ ความจำ สมมุติฐาน จนกระทั่งถึง การสรุปผล สำหรับความสามารถในการสร้างสรรค์ หมายถึง การสร้างการกระทำให้เกิดขึ้น เป็นได้ทั้งกระบวนการ วิธีการ รวมไปถึงลักษณะทางผลิตผลหรือชิ้นงาน (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. 2543 : 3)

อารี รังสินันท์ ได้กล่าวไว้ในหนังสือความคิดสร้างสรรค์ ความว่า

ความคิดสร้างสรรค์นับเป็นกระบวนการทางสมองที่คิดในลักษณะอเนกนัย หรือความคิดแบบกระจายหลายทาง (Divergent Thinking) อันนำไปสู่การค้นพบสิ่งแปลกใหม่ด้วยการคิดดัดแปลงปรุงแต่งจากความคิดเดิม ผสมผสานกันให้เกิดสิ่งใหม่ซึ่งรวมทั้งการประดิษฐ์คิดค้นพบสิ่งต่างๆ ตลอดจนวิธีการคิด ทฤษฎี หลักการได้สำเร็จ ความคิดสร้างสรรค์จะเกิดขึ้นได้นี้มิใช่เพียงแต่คิดในสิ่งที่เป็นไปได้หรือสิ่งที่เป็นเหตุเป็นผลอย่างเดียวเท่านั้น หากแต่ความคิดจินตนาการซึ่งเป็นสิ่งสำคัญยิ่งที่จะก่อให้เกิดความแปลกใหม่ แต่ต้องควบคู่กันไปกับความหมายที่จะสร้างความคิดฝันหรือจินตนาการให้เป็นไปได้หรือที่เรียกว่าเป็นจินตนาการประยุกต์นั่นเอง จึงจะทำให้เกิดผลงานจากความคิดสร้างสรรค์ขึ้น (อารี รังสินันท์. 2528 : 5)

ในกรณีเดียวกันชัยยุทธ รัตตานุกูล ได้แสดงทัศนะไว้ว่า

ความคิดสร้างสรรค์ (Creative) เป็นแนวทางการคิดเห็นที่แปลกไปจากแนวความคิดทั่วๆไป โดยสังเกตได้ชัดเจนที่ผลสัมฤทธิ์ ซึ่งจะปรากฏออกมาในรูปของผลงานใหม่ๆ ไม่ซ้ำกับผลสัมฤทธิ์เดิมที่ปรากฏอยู่ทั่วๆไป ความคิดสร้างสรรค์จะปรากฏเป็นพฤติกรรมการมองเห็น การรับรู้แบบเอกเทศ เป็นลักษณะเฉพาะตัวของบุคคลหนึ่งๆจะไม่เหมือนกันหรือเท่าเทียมกันทุกคน โดยจะขึ้นอยู่กับประสบการณ์ทางการศึกษา เชาวน์ปัญญาและความสามารถของการทำสมาธิในการควบคุมแนวความคิดของแต่ละบุคคล จากผลที่ได้ศึกษาประวัติศาสตร์มนุษยชาติเราจะพบว่า การที่สังคมมนุษย์มีวิวัฒนาการมาโดยลำดับ ตั้งแต่มนุษย์โลกยุคบรรพกาลที่มีสภาพไม่แตกต่างอะไรกับสัตว์ป่า ค่อยๆพัฒนาการเข้าสู่ยุคเกษตรกรรมซึ่งมนุษย์รู้จักเลี้ยงสัตว์ เพาะปลูก เลิกกินอาหารดิบ และรู้จักสร้างบ้านที่อยู่อาศัย ต่อจากนั้นก็มีการพัฒนาการอีกอย่างต่อเนื่องเข้าสู่ยุคปฏิวัติอุตสาหกรรม มีการพัฒนาทั้งด้านสังคม เศรษฐกิจ การศึกษา อย่างมากมายจนเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ในปัจจุบัน ซึ่งถือเป็นยุคที่สังคมโลกมีภาพลักษณ์แบบไร้พรมแดนทางด้านสารสนเทศ สามารถติดต่อถึงกันทุกตำแหน่งในโลกได้อย่างรวดเร็วมีประสิทธิภาพที่สูงยิ่ง จากข้อความที่ยกมาอ้างอิงนี้ก็เพื่อจะชี้ให้เห็นว่า ทุกขั้นตอนในสังคมมนุษย์ในโลกวิวัฒนาการและพัฒนาการด้านต่างๆ เปลี่ยนแปลงสภาพดีขึ้นกว่าเดิมตามลำดับนั้น เหตุปัจจัยที่สำคัญที่เป็นแรงผลักดันก็คือ "ความคิดสร้างสรรค์" นั่นเอง ถ้ามนุษย์ทุกยุคสมัยขาดพฤติกรรมความคิดสร้างสรรค์ การวิวัฒนาการด้านต่างๆในสังคมมนุษย์โลกก็จะไม่บังเกิดขึ้น สังคมมนุษย์ก็จะเป็นอยู่อย่างเดิมเหมือนตอนที่มนุษย์อุบัติขึ้นมาบนโลกใหม่ๆ (ชัยยุทธ รัตตานุกูล. 2541 : 21-22)

ความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นความสามารถอย่างหนึ่งของมนุษย์ เป็นความสามารถที่สำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์และพัฒนาให้สังคมมีความเจริญก้าวหน้า การดึงเอาศักยภาพ

เชิงสร้างสรรค์ของมนุษย์ออกมาใช้ให้เกิดประโยชน์ได้มากเท่าใด ก็ยิ่งพัฒนาและเจริญก้าวหน้าได้มากขึ้นจนสามารถสร้างสรรค์ผลงานที่แปลกใหม่และเป็นประโยชน์ ความคิดสร้างสรรค์ทำให้เกิดแนวความคิดและวิธีการต่างๆ ในทุกวงการ เป็นความสามารถของมนุษย์ที่จะนำไปสู่สิ่งใหม่ๆ เกิดผลผลิตใหม่ๆ ทางเทคโนโลยี เกิดผลงานสร้างสรรค์ศิลปะแนวทางใหม่ รวมทั้งความสามารถในการประดิษฐ์คิดค้นสิ่งแปลกใหม่

อารี พันธ์มณี กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์โดยอ้างถึงการศึกษาของ ออสบอร์น (Osborn) มีเนื้อความโดยสรุปว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นจินตนาการประยุกต์ (Applied Imagination) คือเป็นจินตนาการประยุกต์ที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อแก้ปัญหายุ่งยากที่มนุษย์ประสบอยู่ มิใช่เป็นจินตนาการฟุ้งซ่านเลื่อนลอยโดยทั่วไป ความคิดจินตนาการจึงเป็นลักษณะสำคัญของความคิดสร้างสรรค์ในการนำไปสู่ผลผลิตที่แปลกใหม่และเป็นประโยชน์ แต่ลำพังความคิดจินตนาการอย่างเดียวก็คงไม่ทำให้เกิดผลผลิตสร้างสรรค์ขึ้นมาได้ ความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นความคิดจินตนาการที่ควบคู่ไปกับความอุตสาหะพยายาม จึงจะทำให้งานสร้างสรรค์สำเร็จลงได้ดังที่ โทมัส เอดิสัน ได้กล่าวว่า งานสร้างสรรค์นั้นเป็นงานที่เกิดจากหยาดเหงื่อถึง 90 เปอร์เซ็นต์ แต่เป็นแรงดลใจเพียง 10 เปอร์เซ็นต์เท่านั้น ดังนั้นงานสร้างสรรค์จึงเป็นงานที่ต้องอาศัยความอุตสาหะบากบั่น ขยันหมั่นเพียร และทำงานหนักอย่างยิ่ง ความเกียจคร้านและความเฉื่อยชาเป็นอุปสรรคสำคัญของการคิดสร้างสรรค์ (อารี พันธ์มณี. 2543 : 5)

นอกจากนี้อารี พันธ์มณี ยังได้กล่าวถึงลักษณะของความคิดสร้างสรรค์ไว้ ความว่า

> ความคิดสร้างสรรค์เป็นลักษณะความคิดอเนกนัย (Divergent Thinking) คือ ความคิดหลายทิศทาง หลายแง่ หลายมุม คิดได้กว้างไกล ซึ่งลักษณะความคิดเช่นนี้จะนำไปสู่การคิดประดิษฐ์สิ่งแปลกใหม่ รวมถึงการคิดค้นพบวิธีการแก้ปัญหาได้สำเร็จด้วย ความคิดอเนกนัยประกอบด้วยลักษณะความคิดริเริ่ม (Originality) ความคิดคล่องตัว (Fluency) ความยืดหยุ่นในการคิด (Flexibility) และความคิดละเอียดลออ (Elaboration) ดังนั้นความคิดอเนกนัยหรือความคิดแบบกระจาย (Divergent Thinking) จึงตรงกันข้ามกับความคิดเอกนัย (Convergent Thinking) หรือความคิดในทิศทางเดียวซึ่งเป็นลักษณะความคิดที่มุ่งเน้นเพียงความคิดเดียวเท่านั้น ในขณะที่ความคิดอเนกนัยมุ่งส่งเสริมให้เกิดความคิดมากหลากหลาย ทั้งปริมาณและคุณภาพ เพราะเชื่อว่าลักษณะความคิดอเนกนัยจะเป็นหนทางให้ค้นพบความคิดที่ดีที่มีคุณภาพหรือความคิดสร้างสรรค์ (อารี พันธ์มณี. 2543 : 3)

อิทธิ ดงคากุล กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ไว้ ความว่า

> ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) เป็นหัวใจของงานสร้างสรรค์ทั้งปวงรวมทั้งศิลปะด้วย อัลเบิร์ท ไอสไตน์ (Albert Einstein) ฟันธงว่า จินตนาการนั้นมีความสำคัญมากกว่าความรู้ (Imagination is more important than knowledge) จินตนาการเป็นการสร้างมโนภาพจากสิ่งที่ไม่เคยมีปรากฏให้เห็นมาก่อน จินตนาการเป็นความคิดเชิงวิเคราะห์ต่อความเป็นไปได้ในการสร้างสิ่งแปลกใหม่ที่ยังไม่เกิดขึ้น ดังเช่น การค้นพบเครื่องจักรกลต่างๆ โทรทัศน์ โทรศัพท์ ไฟฟ้า คอมพิวเตอร์ เครื่องบิน ยานอวกาศ ดาวเทียม รวมทั้งดนตรีและศิลปะล้วนเกิดจากความคิดสร้างสรรค์และจินตนาการทั้งสิ้น จินตนาการ

เป็นความคิดสร้างสรรค์ระดับสูง มักจะมีอยู่ในอัจฉริยะบุคคล (Genius) และผู้มีปัญญาสูง (Intellect) ซึ่งบุคคลเหล่านั้นใช้วิธีคิดแบบอเนกนัย (Divergent Thinking) คือคิดอย่างถี่ถ้วนรอบคอบ คิดลึก คิดกว้าง หลายแง่มุม จึงนำไปสู่การค้นพบสิ่งที่แปลกใหม่ มีความเป็นต้นแบบ (Originality) ส่วนความคิดที่ยึดติดกับความเชื่อเดียว คือความคิดแบบเอกนัย (Convergent Thinking) เป็นความคิดในทางแคบจึงไม่อาจนำไปพบสิ่งแปลกใหม่ได้ (อิทธิ คงดากุล. 2546 : 20)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับปัจจัยทางด้านปัญญาและความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะไว้ดังนี้

ในขณะที่นักจิตวิทยาเชื่อว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องของการขบคิดแก้ปัญหา การหล่อหลอมความคิด การโยงสัมพันธ์ การคาดเดา และก่อให้เกิดความคิดใหม่หรือสิ่งใหม่ขึ้น ซึ่งความคิดสร้างสรรค์นี้ อาจจะเกิดขึ้นจากความเก็บกดภายใต้จิตสำนึก เกิดจากสิ่งเร้าภายนอก เกิดจากเจตจำนงหรือปัจจัยอื่นใดก็ตาม ความคิดสร้างสรรค์ได้เกี่ยวข้องกับศิลปะโดยตรงในประเด็นที่ว่า ความคิดสร้างสรรค์ก่อให้เกิดศิลปะอันแปลกใหม่ ในทางกลับกันถ้าศิลปะไร้เสียซึ่งความแปลกใหม่และความคิดสร้างสรรค์ ศิลปะย่อมไร้คุณค่าตามไปด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 2)

นอกจากนี้วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้แสดงทัศนะทางความคิดที่เป็นบริบทกับสังคมไว้ ความว่า

สังคมใดสังคมหนึ่งย่อมมีกระแสธารปัญญาความคิดของสังคมนั้น ไหลผ่านไปตามกาลเวลามีกระแสอิทธิพลและมีการเปลี่ยนแปลงบนพื้นฐานกระแสหลักนั้น ผู้คนและศิลปินในสังคมใดสังคมหนึ่งย่อมได้รับกระแสปัญญาความคิดอันเป็นนามธรรมหล่อหลอมไว้ในความรู้สึกนึกคิด และความรู้สึกนึกคิดก็คือจุดเริ่มต้นของจินตนาการในสังคมนั้นๆ กระแสปัญญาความคิดหลอมรวมมาจากผู้นำสังคมทั้งทางโลกและทางธรรม นักปรัชญา นักคิด ครูอาจารย์ นักวิชาการ ตลอดจนกระแสปัญญาความคิดของประชาชนทั้งหลาย กระแสปัญญาความคิดแทรกซึมอยู่ในสำนึกของผู้คนและศิลปินอย่างแยกออกได้ยากยิ่ง เมื่อกระแสปัญญาความคิดเปลี่ยนแปลงไป (บนพื้นฐานกระแสหลัก) ผลกระทบต่อผู้คน (รวมทั้งศิลปิน) ก็พลอยเปลี่ยนแปลงไปด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 38)

จึงกล่าวได้ว่า กระบวนการของความคิดก่อตัวขึ้นจากผลกระทบของสิ่งแวดล้อมรอบตัว การเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ความเชื่อ ประสบการณ์รับรู้ต่างๆเหล่านี้ได้ก่อตัวหลอมรวมเป็นภาพความคิดที่เกิดจากปฏิกิริยาต่อการรับรู้ในสิ่งนั้น ได้เห็นความสัมพันธ์ของสิ่งต่างๆ เป็นสิ่งเร้าที่เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความคิดใหม่อย่างต่อเนื่อง เกิดการคิดอย่างหลากหลาย เมื่อเกิดภาพความคิดที่หลากหลายนั้นแล้วก็จะมีการรวมตัวเข้าด้วยกันเป็นแนวความคิด (Concept) ที่มีจุดมุ่งหมายหรือแนวทางเดียวกัน

การทำงานศิลปะนั้นจะต้องควบคู่ไปกับการสร้างสรรค์และคิดค้นสิ่งใหม่ การสร้างสรรค์ที่อยู่บนฐานของประสบการณ์ที่ศิลปินต้องสร้างหรือแสวงหามันขึ้นมาเอง ไม่ใช่สิ่งที่ได้รับมอบมาแต่

กำเนิด ประสบการณ์จึงมีความสำคัญและมีผลต่อแนวความคิดสร้างสรรค์ดังที่ ฌอง ปอล ซาร์ตร์ (Jean-Paul Sarte) ได้แสดงทัศนะไว้ตอนหนึ่ง ความว่า

> มีใครไหมที่เคยกล่าวหาจิตรกรผู้ซึ่งวาดภาพขึ้นมาว่าไม่ได้รับแรงดลใจมาจากกฎที่วางไว้ก่อนประสบการณ์บ้าง? มีใครเคยถามไหมว่า "ภาพอะไรที่เขาควรจะวาด?" เป็นที่เข้าใจอย่างชัดแจ้งว่าไม่มีภาพที่แน่นอนอะไรที่เขาจะต้องวาด จิตรกรทำงานอยู่ในการวาดภาพของเขาและภาพที่วาดก็คือภาพที่เขาจะวาดออกมานั่นเอง เป็นที่เข้าใจอย่างชัดแจ้งว่าไม่มีค่านิยมทางสุนทรียศาสตร์ที่มาก่อนประสบการณ์ แต่มีค่านิยมที่ปรากฏภายหลังในความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของภาพ ในความสอดคล้องกันระหว่างสิ่งที่จิตรกรตั้งใจที่จะทำและผลที่ออกมา ไม่มีใครบอกได้ว่าภาพของวันรุ่งขึ้นจะเป็นอย่างไร ภาพจะตัดสินได้ก็ต่อเมื่อมันถูกวาดออกมาแล้วเท่านั้น (ฌอง ปอล ซาร์ตร์. 2543 : 77)

จากทัศนะของฌอง ปอล ซาร์ตร์แสดงให้เห็นว่าประสบการณ์ที่ศิลปินได้รับรู้มาหรือได้แสวงหามาเป็นสิ่งสำคัญต่อการแสดงออกทางศิลปะ และสอดคล้องกับทัศนะของอารี สุทธิพันธุ์ ที่กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า

> เมื่อมนุษย์ได้รับประสบการณ์สุนทรียะจากตัวสุนทรียะไม่ว่าจะเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างหรือไม่ได้สร้าง มนุษย์เหล่านั้นก็อาจแบ่งได้ 2 พวก คือ มนุษย์ผู้เต็มใจอยากสร้างสรรค์จากประสบการณ์ที่ได้รับนั้น พวกหนึ่ง และมนุษย์ผู้เต็มใจชื่นชมเท่านั้นหรือเป็นผู้ดูอีกพวกหนึ่ง ผู้สร้างบางที่ก็เรียกว่าเป็นช่างหรือศิลปิน ผู้ดูอาจได้แก่ผู้กำลังศึกษาศิลปะหรือผู้รักศิลปะเป็นชีวิตจิตใจ ทั้งสองพวกนี้ต่างก็มีตัวสุนทรียะร่วมกันแต่พฤติกรรมตอบสนองต่างกัน เช่น ทั้งสองพวกได้รับตัวสุนทรียะจากน้ำตกในธรรมชาติ พวกสร้างก็อาจถ่ายทอดประสบการณ์นั้นเก็บไว้เพื่อความสุขใจของตน โดยการถ่ายรูปหรือระบายสีรูปน้ำตกนั้นตามความถนัดที่ตนมี ก็คงได้ผลเป็นรูปถ่ายหรือจิตรกรรมน้ำตก สำหรับผู้ดูหลังจากชื่นชมน้ำตกแล้วก็ยังคงมีภาพตรึงใจของน้ำตกหลงเหลืออยู่ในสมอง ต่อมาเมื่อผู้สร้างแสดงผลงานจิตรกรรมน้ำตกของตน ผู้ดูได้มีโอกาสพบเห็นก็สามารถระลึกอารมณ์ประทับใจน้ำตกของตน แล้วนำมาเป็นเชื้อสำหรับชื่นชมจิตรกรรมน้ำตกนั้นได้ (อารี สุทธิพันธุ์. 2540 : 40-41)

นอกจากนี้อารี สุทธิพันธุ์ ยังได้กล่าวถึงประสบการณ์ว่าเป็นส่วนประกอบสำคัญของความคิดสร้างสรรค์ไว้ ความว่า

> ประสบการณ์เป็นแหล่งสำคัญที่ผลักดันให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะ ศิลปินที่ชอบเขียนรูปทิวทัศน์จะต้องพยายามพิจารณาธรรมชาติตรงหน้า เช่น ต้นไม้ แม่น้ำ หญ้า เสียก่อนจนเข้าใจความสัมพันธ์ของธรรมชาติแล้ว จึงลงมือเขียนด้วยสีน้ำหรือสีน้ำมันตามที่ตนถนัด ภาพเขียนนั้นก็จะมีประสบการณ์ตรงของศิลปินแฝงอยู่ ประสบการณ์บางทีก็เปรียบเสมือนแหล่งความรู้อันสำคัญของศิลปิน ซึ่งเป็นผลมาจากการรับรู้และจินตนาการแล้วรวมกันเป็นประสบการณ์ของแต่ละคน จนกลายเป็นความเบิกบานยินดีหรือที่เรียกว่าสุนทรียภาพ ซึ่งหมายถึงลักษณะของประสบการณ์ที่ไม่มีผลในทางปฏิบัติเป็นความเบิกบานยินดีเฉพาะตน (อารี สุทธิพันธุ์. 2540 : 177)

ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากประสบการณ์รับรู้ออกมาเป็นประสบการณ์ทางความงาม เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก ความคิดและจินตนาการ ตามประสบการณ์ที่ได้รับซึ่งเป็นแหล่งข้อมูลสำคัญ การแสดงออกซึ่งแนวความคิดและจินตนาการของมนุษย์ย่อมมีผลกระทบต่อสังคมตามสมควร ความคิดในทางปรัชญา ความเชื่อ ได้สะท้อนให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ สังคม เศรษฐกิจ การเมือง ตลอดจนวิถีชีวิตมนุษย์ การแสดงออกของมนุษย์ในทางสร้างสรรค์ไม่ว่าการประดิษฐ์คิดค้นทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยีหรือการสร้างสรรค์ทางศิลปวัฒนธรรม เช่น วรรณกรรม ศิลปกรรม ดนตรี ศิลปะการแสดง ต่างก็มีผลกระทบต่อกันทั้งสิ้น เป็นวิวัฒนาการทางสังคมที่ต้องก้าวเดินไปด้วยกันอันเป็นผลจากความคิดที่หลากหลายของมนุษย์นั่นเอง แนวความคิดจึงเป็นกระบวนการเริ่มต้นในการแสดงออกในการสร้างสรรค์ของมนุษย์ และความคิดสร้างสรรค์ก็เป็นปัจจัยสำคัญต่อการสร้างผลงานทางศิลปะในรูปแบบต่างๆที่พัฒนามาโดยลำดับ

ในประเด็นทางด้านเนื้อหาทางศิลปะได้มีนักวิชาการกล่าวไว้ดังนี้

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวเกี่ยวกับเนื้อหาในผลงานศิลปะว่า "เนื้อหาในผลงานศิลปะอาจจะมีความหมายถึงการสร้างเรื่องที่จะแสดงออก ซึ่งอาจจะเกี่ยวกับโลกที่รับรู้หรือประสบการณ์และอารมณ์ของมนุษย์ หรืออาจจะเป็นจินตนาการและจิตใต้สำนึก บทบาทของการสื่อสารเนื้อหา อาจจะแสดงออกมาด้วยลักษณะธรรมชาตินิยมหรือนามธรรม ด้วยดีกรีที่ต่างกันออกไป จากการลดสกัดตัดทอนจนถึงไร้รูปธรรมชาติ" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 105)

ชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวถึงในกรณีเดียวกันว่า

> เนื้อหา คือ ความหมายของงานศิลปะที่แสดงออกผ่านรูปทรงทางศิลปะ (Artistic Form) เนื้อหาของงานศิลปะแบบรูปธรรม เกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของเรื่อง แนวเรื่อง และรูปทรง เนื้อหาของงานแบบนามธรรมหรือแบบนอนออบเจคตีฟ เกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของรูปทรง เนื้อหาเป็นคุณลักษณะฝ่ายนามธรรมของงานศิลปะที่มองจากด้านการชื่นชมหรือจากผู้ดูเนื้อหาอาจแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ เนื้อหาภายใน หรือเนื้อหาทางรูปทรง กับเนื้อหาภายนอกหรือเนื้อหาทางเรื่องราวหรือทางสัญลักษณ์ เนื้อหาภายในเป็นเนื้อหาที่เกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุในรูปทรง เป็นเนื้อหาของรูปทรงโดยตรง เนื้อหาประเภทนี้จะให้อารมณ์ทางสุนทรียภาพแก่ผู้ดู เป็นอารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์ ไม่มีอารมณ์อื่นๆ ในประสบการณ์ของมนุษย์มาเกี่ยวข้องด้วย เป็นลักษณะจิตวิสัยของศิลปิน เป็นพลังความรู้สึกส่วนตัว เป็นบุคลิกภาพหรือแบบรูปของการแสดงออกของศิลปินส่วนเนื้อหาภายนอกซึ่งมีอยู่เฉพาะในศิลปะแบบรูปธรรมที่มีเรื่อง เช่น คน สัตว์ วัตถุ สิ่งของ หรือเหตุการณ์นั้น เป็นเนื้อหาที่เป็นผลสืบเนื่องจากเนื้อหาภายใน เป็นความหมายของเรื่องและแนวเรื่องที่แปลออกมาโดยรูปทรง เมื่อเราดูศิลปะแบบรูปธรรมชิ้นหนึ่ง สิ่งที่เราได้รับรู้ ก็คือ เนื้อหาภายในของงาน เนื้อหาภายในนี้จะให้ความรู้สึกทางสุนทรียภาพหรือทางศิลปะแก่เรา ทำให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจและพร้อมที่จะรับอารมณ์ความรู้สึกอื่นๆที่จะตามมา ซึ่งจะเป็นอารมณ์สะเทือนใจที่เป็นไปตามแนวทางของเรื่องและแนวเรื่อง (ชลูด นิ่มเสมอ. 2542 : 22)

เนื้อหาทางศิลปะเป็นปรากฏการณ์เชิงสาระที่ปรากฏในผลงานทัศนศิลป์ที่ศิลปินได้สร้างสรรค์ขึ้นมาจากแนวความคิดและจินตนาการที่ก่อตัวขึ้นมาจากประสบการณ์รับรู้ในสรรพสิ่งและ

ปรากฏการณ์ทั้งหลายที่เกิดขึ้น โดยศิลปินแสดงออกและนำเสนอผ่านรูปแบบทางศิลปะเพื่อให้ผู้ดูได้พิจารณาทำความเข้าใจและชื่นชม เนื้อหาเรื่องราวที่ศิลปินแสดงออกนั้นอาจเป็นเรื่องราวของสิ่งแวดล้อมรอบตัวศิลปินเอง หรืออาจเป็นเนื้อหาเรื่องราวที่เกิดขึ้นภายในความรู้สึกนึกคิดของศิลปินแล้วถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานศิลปะ

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้แบ่งเนื้อหาเรื่องราวที่ถ่ายทอดออกมาในผลงานจิตรกรรม มีเนื้อความโดยสรุป แบ่งออกเป็น 4 ลักษณะ ได้แก่

**1. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวกับความเชื่อต่าง ๆ** ความเชื่อเป็นธรรมชาติที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ทุกรูปนาม อันมีสาเหตุเนื่องมาจากความกลัว ความไม่รู้และความเชื่อก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดศาสนาในสังคมมนุษย์สมัยโบราณ (Primitive Society) แต่อย่างไรก็ตามแม้ในปัจจุบันวิทยาศาสตร์จะเจริญก้าวหน้าไปมาก แต่มนุษย์ก็ยังมีพฤติกรรมแสดงออกทางความเชื่อกันอยู่ในชีวิตประจำวัน เช่น การยอมรับความศักดิ์สิทธิ์ของธรรมชาติ ความเชื่ออำนาจลึกลับ ความเชื่อเรื่องมายาศาสตร์ ความเชื่อเรื่องข้อห้าม เชื่อในพิธีชำระให้บริสุทธิ์ ฯลฯ

**2. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ** สิ่งแวดล้อมคือสภาพรอบๆตัวของมนุษย์ โดยอาจเป็นธรรมชาติหรือผลิตผลอันเกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ ที่ประกอบรวมกันเป็นเรื่องราว เหตุการณ์ ปรากฏการณ์และอื่นๆ ปรากฏให้จิตรกรได้ประจักษ์รับรู้และกระตุ้นเร้าบันดาลใจ ให้บันทึกถ่ายทอดสิ่งที่รับรู้นั้นเป็นผลงานจิตรกรรม ซึ่งรูปแบบที่ปรากฏอาจเป็นเรื่องราวของสัตว์ ทิวทัศน์ หุ่นนิ่ง ฯลฯ

**3. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์** เรื่องราวที่จิตรกรได้บันทึกเพื่อถ่ายทอดเกี่ยวกับรูปแบบอันเป็นพฤติกรรมการกระทำของมนุษย์นับตั้งแต่บุคคล บุคคลต่อบุคคล บุคคลกับกลุ่มชนหรือสังคม กลุ่มชนกับกลุ่มชน ฯลฯ อันประกอบกันขึ้นเป็นเรื่องราวของเหตุการณ์ต่างๆ ในแต่ละยุคสมัย หรือในแต่ละสถานถิ่นที่นั้น มีปรากฏให้เห็นอยู่ตลอดตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน

**4. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด** ในรูปแบบเรื่องราวที่บันทึกถ่ายทอดให้ปรากฏเป็นผลงานจิตรกรรมของจิตรกรนั้น เป็นพฤติกรรมในอันที่จะพยายามคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้โดยแสดงออกมาในรูปของความเห็น ในลักษณะทดแทนด้วยสื่อรูปแบบหรือสัญลักษณ์ และในมนุษย์ต่างก็มีแนวความคิดเห็นที่ผิดแปลกกันไปด้วยความแตกต่างระหว่างบุคคล หรือด้วยความเจริญก้าวหน้าในทางด้านสังคม และอาจด้วยความเปลี่ยนแปลงทางด้านวัตถุ ฯลฯ มนุษย์จึงมีการขยับขยายเปลี่ยนแปลงปรับปรุงความคิดตนเองให้ไปตามความเจริญของโลกด้วย ดังนั้นรูปแบบเรื่องราวแปลกๆใหม่ๆที่ปรากฏในจิตรกรรม จึงมีให้เห็นอยู่มากมาย (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2528 : 89-101)

จึงสรุปได้ว่า แนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างผลงานศิลปะเกิดจากความรู้และประสบการณ์อันหลากหลายของศิลปิน สภาพการดำรงชีวิตในสังคมใหม่ สิ่งแวดล้อมใหม่ ข้อมูลข่าวสารใหม่ การแสวงหาชีวิตแบบใหม่ แนวความคิดเกิดจากสิ่งที่ศิลปินหลอมรวมประสบการณ์ต่างๆเข้าไว้ด้วยกัน ผสานกับความนึกคิดและจินตนาการ เป็นการคิดและจินตนาการที่หลากหลาย จนสรุป

เป็นภาพความคิดก่อนที่จะถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานศิลปะที่มีเนื้อหาเรื่องราวเชื่อมโยงกันระหว่างตัวศิลปินกับประสบการณ์ต่างๆเหล่านั้น

**3.1 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์**

นิคอเละ ระเด่นอาหมัด ได้กล่าวถึงแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานชุดดอกบัวของ โคลด โมเนท์ไว้ ความว่า

> โคลด โมเนท์ ได้สร้างสรรค์ผลงานชุดดอกบัว โดยได้แนวความคิดและความประทับใจจากความงามของธรรมชาติที่อยู่รอบตัว โดยเฉพาะบึงบัวที่อยู่ในสวนภายในบริเวณบ้านของเขา เป็นวัตถุดิบอันล้ำค่าที่ก่อให้เกิดพลังการสร้างสรรค์ผลงานอันมีชื่อเสียงชุดนี้ แนวทางในการสร้างสรรค์จิตรกรรมชุดนี้ของ โคลด โมเนท์ได้เกิดขึ้นหลังจากที่ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ได้แยกตัวไปพัฒนาแนวทางของตนเองโดยเฉพาะโคลด โมเนท์ได้พัฒนาแนวทางอิมเพรสชั่นนิสม์โดยบันทึกการเปลี่ยนแปลงของบรรยากาศของแสงแดดที่เปลี่ยนแปลงทุกเวลาทำให้กลายเป็นจิตรกรรมชุด (Series Painting) (นิคอเละ ระเด่นอาหมัด. 2543 : 175)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทัศนะถึงแนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างสรรค์ผลงานของโคลด โมเนท์ไว้ ความว่า

> ศิลปินบางคนจะไม่เลียนแบบวัตถุสิ่งแวดล้อมแต่เพียงเท่าที่ตามองเห็นได้เท่านั้น แต่จะพิจารณาถึงปรากฏการณ์ที่เป็นไปได้ นอกเหนือจากวัตถุที่มองเห็น เช่น ปรากฏการณ์ของแสง บรรยากาศ พายุ ฝน เป็นต้น แม้จะเน้นปรากฏการณ์อย่างไรก็ตาม ก็ยังคงรักษาความถูกต้องของวัตถุนั้นอยู่ ศิลปินในแง่นี้อาจจะมีสภาพเป็นผู้รู้จักเลือกสิ่งที่จะแสดง รู้จักจัดและเสนอความจริงในแง่ต่างๆ มิใช่เสนอเพียงรูปวัตถุเท่านั้น ซึ่งจะเห็นได้ชัดเจนในงานของกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ เช่น โมเนท์ เดอการ์ เรอนัวร์ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 132)

และวิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้กล่าวในประเด็นเนื้อหาในผลงานของโคลด โมเนท์ไว้ ความว่า "โมเนท์ได้กลายเป็นผู้สรุปทิศทางของอิมเพรสชั่นนิสม์ เมื่อเขากล่าวว่า แสงเป็นเนื้อหาสาระที่สำคัญที่สุดในจิตรกรรมของข้าพเจ้า รอยแปรงที่ดูวูบวาบด้วยการแต้มสีแท้ของโมเนท์นับเป็นเทคนิคที่มีค่ายิ่ง และในงานระยะหลังสีจากรอยแปรงก็ได้แสดงถึงความสัมพันธ์กับแสงจากสเปกตรัม ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ขณะนั้นได้ช่วยผลักดันความคิดของศิลปินเป็นอย่างมาก" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 99-101)

นอกจากนี้วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงความเห็นถึงแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ไว้ ความว่า "ศิลปินลัทธิประทับใจได้ตอกย้ำสภาพการรับรู้ที่เผชิญกับปรากฏการณ์ทางธรรมชาติเบื้องหน้าให้กระจ่างชัดยิ่งขึ้น แสดงเสรีภาพในการระบายสี เลือกแสดงออกในเนื้อหาสาระง่ายๆที่พบเห็น แสดงชีวิตในเมือง สังคมที่ถูกปลดปล่อยจากอดีต การระบายสี

อย่างอิสระ อิทธิพลจากภาพพิมพ์ญี่ปุ่น แสดงการเคลื่อนไหวของแสงสีและวัตถุ นั่นคือการเริ่มต้นอย่างสง่างามของศิลปะสมัยใหม่" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 45)

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ ได้กล่าวถึงแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ไว้ ความว่า "ศิลปินถือว่าธรรมชาติเป็นสิ่งเร้าที่สำคัญทำให้เกิดความประทับใจ ดังนั้นศิลปินจึงออกไปสร้างสรรค์ผลงานในธรรมชาติ โดยเน้นรูปทรงที่เกิดขึ้นด้วยแสง-สี เงาตกทอดที่ประทับใจ สมัยนี้ผลงานด้านจิตรกรรมมีมากกว่าผลงานประเภทอื่น" (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. 2538 : 103)

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้กล่าวถึงแนวความคิดเกี่ยวกับธรรมชาติไว้ว่า

> แม้ธรรมชาติจะมีความสวยสดงดงาม ช่วยจรรโลงโลกให้น่าอยู่และให้ความสดชื่นรื่นรมย์เพียงใด ธรรมชาติ ก็หาใช่ศิลปะไม่ ตราบใดที่ปราศจากมนุษย์เข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งแนวความคิดเห็นของอริสโตเติล นักปรัชญาผู้ยิ่งใหญ่อีกท่านหนึ่งของกรีกโบราณซึ่งมีชีวิตอยู่ในช่วงก่อน ค.ศ.384-322 นี้ ได้รับการยอมรับมากจากคนรุ่นหลัง เพราะคำนิยามและเหตุนี้เปรียบเสมือนเป็นการประกาศชัยชนะของมนุษย์ที่มีต่อธรรมชาติ ด้วยการไม่ยอมตกเป็นทาส โดยการลอกเลียนดังอดีตและคำนิยามของอริสโตเติลนี้ เป็นจุดเริ่มต้นให้อิทธิพลแนวความคิดแก่บุคคลรุ่นต่อๆมา ในการสรุปความหมายให้คำจำกัดความเกี่ยวกับศิลปะ ด้วยการคำนึงถึงความสำคัญในระหว่างตัวมนุษย์ผู้สร้างสรรค์หรือที่เรียกว่าศิลปินกับมนุษย์ผู้สัมผัสรับรู้ มากกว่าจะไปคำนึงถึงความสำคัญของธรรมชาติ ถึงแม้ธรรมชาติยังให้อิทธิพลบันดาลใจ ให้เกิดการสร้างสรรค์ศิลปะเสมอมาจนถึงปัจจุบันก็ตาม ดังจะสังเกตเห็นได้จากคำนิยามในระยะต่อๆมา มักจะกล่าวถึงศิลปะว่า คือ ผลงานที่มนุษย์สร้าง คือ การถ่ายทอดความรู้สึก คือ สื่อ คือ ภาษา คือ สิ่งโน้มน้าวจิตใจ คือ ผลงานที่มีความสวยงาม ฯลฯ ซึ่งไม่มีการกล่าวถึงธรรมชาติเลย เพราะอิทธิพลคำพูดที่ว่า แม้ธรรมชาติจะมีความสวยสดงดงามช่วยจรรโลงโลกให้น่าอยู่ และให้ความสดชื่นรื่นรมย์เพียงใด ธรรมชาติก็หาใช่ศิลปะไม่ ตราบใดที่ปราศจากมนุษย์เข้ามาเกี่ยวข้อง และแม้ว่าคำนิยามในช่วงต่อมาจะไม่กล่าวถึงธรรมชาติเลย แต่ก็ไม่ใช่ว่าคำนิยามทั้งสองนี้ คือ ศิลปะคือ การเลียนแบบธรรมชาติ และศิลปะคือ การถ่ายทอดธรรมชาติ จะถูกปฏิเสธทิ้งจากคนรุ่นหลัง ในทางตรงกันข้าม คำนิยามทั้งสองนี้ยังคงถูกใช้ยึดถือเป็นรากฐานของคำนิยามทั้งมวลประการหนึ่งกับอีกประการหนึ่ง นำไปใช้กับศิลปะประเภทรูปธรรมว่า เป็นงานที่ถ่ายทอดเลียนแบบธรรมชาติ หรือได้รับแรงกระตุ้นเร้าจากธรรมชาติจนเกิดการถ่ายทอดสร้างศิลปะขึ้นมา (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2542 : 38-39)

ผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ มีแนวความคิดที่ได้มาจากการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุด (Series Painting) ในหลายๆชุดก่อนหน้านี้ เขามีความคิดว่าสามารถเขียนภาพจิตรกรรมที่น่าสนใจได้ภายใต้เนื้อหาเดียวกัน โดยกำหนดเป็นช่วงเวลาต่างๆซึ่งเป็นการบันทึกเหตุการณ์ในช่วงเวลาต่างๆที่ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์นิยมกัน แนวความคิดในการแสดงออกให้ความสำคัญในเรื่องของสีมากกว่ารูปทรงที่แท้จริงในธรรมชาติ เมื่อเขามาซื้อบ้านที่จิวอร์นีเขาได้จัดการตกแต่งและปรับปรุงสวนและบึงบัวภายในบริเวณบ้านขึ้นใหม่ การจัดสวนแบบญี่ปุ่นมีอิทธิพลต่อเขาพอสมควร จะเห็นได้ว่าเขาได้สร้างสะพานแบบญี่ปุ่นขึ้นในสวนและปรากฏอยู่ในผลงาน

จิตรกรรมบางภาพของเขาด้วย การที่ได้ลงมือสร้างสวนเอง การได้เฝ้ามองและซึมซับเอาความประทับใจจากสวนและบึงบัวอยู่ตลอดเวลาได้สร้างความประทับใจ สร้างประสบการณ์ในการรับรู้ถึงความงามของธรรมชาติให้กับเขาเป็นอันมาก ซึ่งส่งผลต่อการพัฒนาผลงานในช่วงหลังๆ เขาเริ่มเขียนภาพดอกบัวในมุมมองต่างๆภายใต้ช่วงเวลาที่ต่างกัน ผลงานในช่วงแรกยังมีความชัดเจนของรูปร่างรูปทรงและสีสันที่ใกล้เคียงความเป็นจริง แล้วค่อยๆพัฒนาจนมีความเป็นรูปทรงน้อยลง แต่กลับมีสีสันและลีลาของรอยแปรงที่ถ่ายทอดออกมาจากประสบการณรับรู้จากการได้สัมผัสกับบรรยากาศจริงตลอดเวลา ทำให้เกิดการสั่งสมประสบการณ์รับรู้จากการเห็น (Visual Perception) ผสานกับแนวความคิดและจินตนาการแล้วสร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานจิตรกรรม

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการรับรู้ทางการเห็นไว้ว่า "การรับรู้รูปทรงทางการเห็น เป็นการปะทะกันระหว่างมนุษย์ อวัยวะรับสัมผัส กับสิ่งแวดล้อมภายนอก (Interaction) เป็นประสบการณ์ (Experience) เป็นส่วนหนึ่งของการดำรงอยู่ (Existence) เกี่ยวข้องกับความตั้งใจ เป็นการตัดสินใจที่มีค่ายิ่ง สรุปว่า เราเห็นจริงแต่สิ่งที่เห็นไม่จริง อย่างเช่น เห็นว่าสั้น เห็นว่ายาวเป็นความเห็น เห็นแล้วคิดว่าสั้น คิดว่ายาวเป็นความคิดเห็น เห็นแล้วรู้สึกว่า ร้อนเย็น ใกล้ไกล เป็นความรู้สึกนึกคิด" (อารี สุทธิพันธุ์. 2545 : 10)

เบอร์กิต ซีดเลอร์ ได้กล่าวถึงช่วงที่โคลด โมเนท์ได้สร้างสวนน้ำที่จิวอร์นี มีเนื้อความโดยสรุปว่า โคลด โมเนท์ได้ซื้อบ้านที่จิวอร์นี เขาได้เริ่มปรับปรุงและตกแต่งสวนที่บริเวณบ้านให้งดงามยิ่งขึ้น บึงบัวที่สร้างใหม่นี้ได้เป็นแรงกระตุ้นให้เกิดการสร้างสรรค์ภาพผลงานเกี่ยวกับบึงบัวมากมาย ด้วยสีสันอันหลากหลายของบึงบัวมีส่วนกระตุ้นความสนใจของเขาเป็นอย่างมาก ซึ่งต่อมาดอกบัวก็ได้กลายเป็นเนื้อหาหลักในการเขียนภาพของเขา (Birgit Zeidler. 2000 : 79)

การวิเคราะห์แนวความคิดของโคลด โมเนท์จากผลงานชุดนี้ สิ่งที่โคลด โมเนท์นำเสนอออกมาในผลงานนั้นเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงภาพความประทับใจของความงามจากธรรมชาติตามประสบการณ์รับรู้ ผลงานจิตรกรรมชุดนี้เป็นการแสดงออกตามความรู้สึกเพื่อบันทึกปรากฏการณ์ในช่วงเวลาต่างๆ มีแนวความคิดในการนำเสนอที่ให้ความสำคัญต่อกระบวนการเขียนภาพและกลวิธีในการนำเสนอมากกว่าเนื้อหาสาระที่แท้จริงของภาพ เขาแสดงเนื้อหาเชิงนามธรรมที่ถ่ายทอดออกมาจากอารมณ์ความรู้สึกประทับใจ ด้วยสีสัน รอยแปรง และรูปร่างรูปทรงที่ลด สกัด ตัด ทอนออกไป ซึ่งต่างจากยุคก่อนหน้าที่ให้ความสำคัญของเนื้อหาและรูปแบบที่เหมือนจริงของธรรมชาติ เป็นการปฏิวัติทางความคิดและการแสดงออกแบบดั้งเดิมโดยสิ้นเชิง ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์จึงได้ชื่อว่าเป็นจุดเริ่มของศิลปะสมัยใหม่และโคลด โมเนท์ก็เป็นจุดเริ่มของจิตรกรรมกระบวนแบบนามธรรม

สอดคล้องกับที่วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ในหนังสือทัศนศิลป์สมัยใหม่เกี่ยวกับศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ที่สร้างสรรค์ผลงานไปสู่รูปแบบของนามธรรม ความว่า

> โมเนท์ได้รับการเรียกขานว่าเป็นผู้นำของศิลปะลัทธิประทับใจ โดยที่เขาเองได้รับแรงบันดาลใจอย่างมากจากภาพเขียนของมาเนท์ รวมทั้งศิลปินร่วมสมัยหลายต่อหลายคนในขณะนั้นก็ได้รับอิทธิพลจาก

ผลงานของมาเนท์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การลดความชัดเจนของรูปทรงไปสู่พื้นที่ของสีและการลดหลั่นน้ำหนักของสีบนพื้นภาพ นอกจากนั้นโมเนท์ยังเป็นหัวเรี่ยวหัวแรงสำคัญในการจัดนิทรรศการของศิลปะลัทธิประทับใจอีกด้วย ศิลปะลัทธิประทับใจ แสดงภาพทิวทัศน์บก ทะเล ริมฝั่ง เมือง และชีวิตประจำวันที่รื่นรมย์ เช่น การสังสรรค์ บัลเลต์ การแข่งม้า สโมสร นิยมเขียนภาพนอกห้องปฏิบัติงาน โดยเผชิญหน้ากับสิ่งที่จะเขียนโดยตรง รูปแบบของศิลปะลัทธิประทับใจ พยายามแสดงคุณสมบัติของแสงสี อันเป็นผลมาจากความรู้เกี่ยวกับแสงจากสเปกตรัมและสี ซึ่งเป็นผลผลิตจากความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ โดยพยายามบันทึกการสะท้อนแสงบนพื้นผิวของวัตถุ รวมทั้งสภาพบรรยากาศในแต่ละช่วงเวลา ไม่สนใจต่อการแสดงรูปทรงให้โดดเด่นหรือชัดเจน แทนที่ศิลปินกลุ่มนี้จะผสมสีในจานผสมสีแล้วจึงนำไประบายบนพื้นภาพ กลับใช้สีสดใสตามสีของแสงสเปกตรัมเข้าร่วมระบายบนพื้นภาพ ระบายด้วยรอยแปรงหยาบๆ ทับซ้อนกันหลายครั้ง ให้สีต่างๆที่ระบายทับซ้อนกันนั้นปรากฏเห็นได้อย่างผสมผสานกลมกลืน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 12)

จากข้อมูลดังกล่าวจึงทำให้วิเคราะห์ได้ว่า ผลงานจิตรกรรมที่แสดงรูปร่างรูปทรงไม่ชัดเจน โดยการลด สกัด ตัด ทอน รูปร่างรูปทรงลงไป โดยให้ความสำคัญต่อพื้นที่ของสี การแสดงค่าน้ำหนักของสี การใช้สีสดระบายลงไปด้วยรอยแปรงแบบหยาบๆ เป็นกระบวนแบบของจิตรกรรมนามธรรมในลักษณะหนึ่ง ซึ่งในขณะนั้นโคลด โมเนท์และศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ทั้งหลายไม่มีใครรู้จักคำว่า นามธรรม

นิคอเละ ระเด่นอาหมัด ได้กล่าวถึงแนวทางของจิตรกรรมนามธรรมไว้ ความว่า

แนวทางของจิตรกรรมประเภทหนึ่งซึ่งประกอบด้วยสี รูปทรง และองค์ประกอบล้วน เรามักจะเรียกจิตรกรรมประเภทนี้รวมๆว่า ภาพนามธรรม (Abstract) ซึ่งถ้าจะให้เฉพาะเจาะจงถึงประเภทของจิตรกรรมที่ไม่มีภาพคนหรือวัตถุ สิ่งเหล่านี้ควรจะเรียกว่าภาพไร้สิ่งสื่อแทน ซึ่งหมายถึงภาพทั้งหมดไม่ได้สื่อแทนภาพในธรรมชาติที่มีเรื่องราวดังเช่นภาพต่างๆที่มีมา หรือบางครั้งอาจจะเรียกว่าจิตรกรรมไร้ภาพ (Non-Objective Painting) ตัวอย่างเช่น ผลงานจิตรกรรมบันทึกท่าทาง (Action Painting) ของ แจ็คสัน พอลล็อค (Jackson Pollock) ที่ใช้วิธี หยด สลัด เท ราดสีบนผ้าใบ ร่องรอยของคราบหยดสีเป็นเพียงสิ่งที่บันทึกความเคลื่อนไหว เช่น การแกว่ง การเหวี่ยง การหมุนของแขนและลำตัวของศิลปิน ซึ่งทั้งความงามและความรู้สึกทั้งหลายทั้งปวงจะอยู่ในตัวของมันเอง ศิลปินบางคนสร้างรูปขึ้นมาประกอบด้วย เส้น สี รูปทรง และพื้นผิวต่างๆ จากความคิดอิสระ ไม่ได้สื่อแทนวัตถุใดๆ (นิคอเละ ระเด่นอาหมัด. 2543 : 74-75)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้ให้ความหมายของศิลปนามธรรมไว้ว่า "แอบสแตรกอาร์ต แปลเป็นไทยว่า "มโนศิลป์" ศิลปนามธรรม ซึ่งหมายถึง แบบอย่างของทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับจิตใจ แสดงความรู้สึกของมนุษย์ต่อธรรมชาติแวดล้อม ถ่ายทอดเป็นรูปภาพ จะมีลักษณะเป็นสองมิติหรือสามมิติ และส่วนใหญ่จะไม่พรรณาเรื่องราวตามความเป็นจริง รวมเรียกว่าแอบสแตรกทั้งนั้น" (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 213)

นอกจากนี้อารี สุทธิพันธุ์ ยังได้กล่าวไว้เพิ่มเติมอีกว่า

คำว่า "แอบสแตรก" เป็นกริยา แปลว่าการเข้าใจ ดึง สกัด เลือก คัด ตัด ทอน สิ่งที่เด่น สิ่งที่สำคัญๆ จากวัตถุที่เห็นได้ หรือจากความรู้สึก (Extracted From) เพื่อให้เป็นสื่อร่วมกันในการแสดงความรู้สึกของมนุษย์ ตามความหมายนี้อาจกล่าวได้ว่า ศิลปกรรมทุกชนิดทุกแขนงเป็นแอบสแตรก (Abstract) ทั้งนั้น เพราะว่าผู้ประกอบศิลปะหรือศิลปินจะต้องเข้าใจรู้จักคัดเลือก ตัดตอนเอาเฉพาะส่วนที่สำคัญ ส่วนที่เด่นนำมาสร้างเป็นภาพตามความรู้สึกของตน ซึ่งศิลปินอาจจะได้รับแรงดลใจจากธรรมชาติที่มองเห็น หรือจากความรู้สึกของตนก็ได้ และการสร้างสรรค์งานก็ไม่มีการลอกเลียนตามธรรมชาติ เป็นการปรุงแต่งด้วยตนเองทั้งสิ้น (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 213)

ในกรณีเดียวกันจีรพันธ์ สมประสงค์ ได้ให้คำจำกัดความของศิลปะนามธรรมไว้ ความว่า

ศิลปะนามธรรม หมายถึง งานศิลปะใดๆที่ถือว่า การแสดงรูปวัตถุในธรรมชาติเป็นเรื่องรองลงมาหรืออาจเลิกโดยสิ้นเชิงก็ได้ เนื้อหาสุนทรียภาพของงานศิลปะแบบนี้จะแสดงออกมาเป็นแบบแผนรูปทรง (Formal Pattern) หรือโครงสร้าง (Structure) ของเส้น รูปร่าง และสีต่างๆเป็นสำคัญ บางทีก็ใช้เรื่องราวที่เป็นจริง แต่ก็ทำให้เป็นแบบฉบับใดๆเสียก่อน เช่น ทำให้รูปภาพพร่ามัว หรือสลายรูปลงเป็นรูปทรงมูลฐานจนจำรูปเดิมไม่ได้ งานศิลปะที่ใช้วิธีสลายรูปทรงธรรมชาติวิธีนี้ เรียกว่า ศิลปะแบบกึ่งนามธรรม (Semiabstract) แต่ถ้างานศิลปะใดไม่มีรูปวัตถุจริงปรากฏให้เห็นเลยแม้แต่น้อย ก็เรียกว่าเป็นศิลปะแบบไร้รูปวัตถุ (Nonrepresentational หรือ Nonobjective) (จีรพันธ์ สมประสงค์. 2533 : 111)

นอกจากนี้ราชบัณฑิตยสถานได้ให้คำจำกัดความถึงการแสดงออก การรับรู้และความหมายเกี่ยวกับศิลปะนามธรรมไว้ในพจนานุกรมศัพท์ศิลปะอังกฤษ-ไทย พ.ศ.2530 ความว่า

มีการแสดงออกผสมผสานกันระหว่างรูปทรงนามธรรมกับอารมณ์สะเทือนใจที่พวยพุ่งออกมาอย่างปราศจากการควบคุมของจิตรกร ผลงานแสดงให้เห็นถึงความกล้าหาญ เด็ดขาด แน่นอน ฉับพลัน เต็มไปด้วยพลังรุนแรง ขนาดของภาพก็มีขนาดใหญ่ การใช้สีไม่ว่าจะเป็นวรรณะอุ่นหรือวรรณะเย็นจะระบายด้วยความฉับพลันแสดงร่องรอยการวาดนั้นๆรูปทรงจะมีแนวโน้มไปทางรูปทรงอิสระ จิตรกรในลัทธินี้จึงมักแสดงออกอย่างชัดเจนถึงความก้าวร้าว รุนแรง มีลักษณะของนักเสรีนิยมอย่างเต็มเปี่ยมแสดงความเป็นปัจเจกนิยมอย่างเด่นชัด โดยมีวิธีการแสดงออกแตกต่างหลากหลายกันไป เป็นศิลปะซึ่งมีแบบอย่างแยกความรู้สึกหรืออารมณ์ออกจากรูปทรงที่เป็นจริง เป็นศิลปะที่รับรู้และซาบซึ้งได้ตามเอกัตภาพ โดยไม่จำเป็นต้องเป็นอย่างเดียวกับความตั้งใจของผู้สร้างสรรค์ (ราชบัณฑิตยสถาน. 2530 : 3)

จึงสรุปได้ว่าศิลปะนามธรรม หมายถึงผลงานทางศิลปะที่ให้ความสำคัญในเรื่องรูปร่างรูปทรงหรือโครงสร้างของเส้น รูปร่าง และสี ซึ่งศิลปินแสดงออกจากความรู้สึกออกมาโดยการตัดทอนจากรูปร่างรูปทรงที่เป็นจริงหรือสลายรูปร่างรูปทรงธรรมชาติ และไม่แสดงเรื่องราวหรือรูปร่างรูปทรงของวัตถุทางรูปธรรมให้ปรากฏ ศิลปินถ่ายทอดความรู้สึกจากจิตใจออกมาเป็นผลงานศิลปะใน

ทัศนะของศิลปินที่มีต่อสิ่งนั้นๆ สมชาย บำรุงวงศ์ (2522 : 31) กล่าวไว้ในเรื่องนี้ว่า เป็นงานศิลปะที่ต้องดูด้วยความรู้สึก เพื่อความรู้สึก ไม่ใช่ดูเพื่อจะรู้เรื่องราวหรือเพื่อจะเข้าใจว่าเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ แต่ถ้าจะเรียกว่าเป็นเรื่องราว ก็เป็นเรื่องราวของรูปทรงบริสุทธิ์ เป็นเรื่องราวของอารมณ์ล้วนๆ

โคลด โมเนท์ได้ถ่ายทอดเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ด้วยเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมต่างๆในบริเวณบ้านของเขาที่สร้างความประทับใจหรือความพึงพอใจเกิดขึ้น จากประสบการณ์รับรู้ก่อให้เกิดความคิดแล้วถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมนามธรรม โคลด โมเนท์ได้ให้ความสำคัญกับเนื้อหาของภาพเพียงแค่เป็นทางแห่งการสร้างสรรค์ผลงานเท่านั้น ไม่ได้มองว่าจะต้องเขียนรูปธรรมชาติอย่างต้องเทิดทูนยกย่อง ไม่ได้เขียนรูปธรรมชาติที่เป็นธรรมชาติจริงๆตามตาเห็นแต่เขียนธรรมชาติตามความคิด ความรู้สึกประทับใจในช่วงเวลาต่างๆ ตามประสบการณ์รับรู้จนก่อให้เกิดแนวความคิดและจินตนาการ เราจึงเห็นภาพผลงานชุดดอกบัว ในบรรยากาศที่มีสีสันต่างๆกัน จะพบกับสาระของสีสันบรรยากาศมากกว่าเนื้อหาสาระของบึงบัวอันเป็นที่มาแห่งภาพนั้น ผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัวในช่วงแรกๆจะเป็นเนื้อหากึ่งรูปธรรมที่ยังคงมีเนื้อหาเรื่องราวที่ยังมีความชัดเจนอยู่บ้าง ยังคงมีรูปทรงของกอบัวที่มองดูง่ายไม่สลับซับซ้อนเพียงแต่สีสันเท่านั้นที่มีความเป็นนามธรรม รวมทั้งกลวิธีในการเขียนภาพ ผลงานชิ้นต่อๆมาของเขาเริ่มเข้าสู่ความเป็นนามธรรมมากขึ้นเรื่อยๆ ผลงานในช่วงนี้น่าสนใจมาก หลายชิ้นแทบไม่เหลือความเป็นดอกบัวไว้เลย จนรู้สึกได้ทันทีถึงความเปลี่ยนแปลงที่มีขึ้นคือเป็นภาพที่มีความเป็นนามธรรมด้วยการนำเสนอเนื้อหาของสีสัน การเล่นสีสันที่สดใสอย่างเต็มที่ ความผสานกันของสีและแสงในช่วงเวลาต่างๆ ตามที่ศิลปินกำหนด จิตรกรรมแนวนามธรรมเมื่อมองถึงเนื้อหาของภาพที่ปรากฏนั้นไม่ได้เป็นไปตามสิ่งที่ตาเห็นตามปกติ แต่เป็นการแสดงความรู้สึกของสิ่งที่ซ่อนเร้นอยู่ภายในที่ศิลปินจะต้องแสดงออกมาให้คนอื่นรับรู้ความรู้สึกหรืออารมณ์ที่ซ่อนเร้นอยู่ในส่วนลึกของจิตใจนั้น เป็นสภาวะเหนือเหตุผลและเป็นความรู้สึกเฉพาะตัว ซึ่งอารมณ์ทางศิลปะนั้นต้องมีความตั้งใจในการปรุงแต่งเรื่องราวความรู้สึก ต้องมีจุดประสงค์หรือคุณค่าอยู่ในตัวเพื่อให้เกิดความงดงาม

ผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ ได้แสดงออกถึงความมีอิสระจากกฎเกณฑ์ต่างๆ เช่นเดียวกับที่ต้องการให้สังคมเปิดกว้างทางด้านเสรีภาพทางด้านความคิดและการแสดงออกอย่างมีเหตุและผล การเสนอแนวทางสร้างสรรค์งานแนวอิมเพรสชั่นนิสม์ ซึ่งถือว่าฉีกแบบแผนและกฎเกณฑ์เดิมที่เคยมีมาและไม่เป็นที่ยอมรับในระยะแรก ได้เสนอแนวความคิดที่หลากหลายและมีความเป็นอิสระ แต่เป็นความหลากหลายที่เป็นเอกภาพซึ่งศิลปินได้สะท้อนแนวความคิดนี้ออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมที่น่าสนใจมาก แนวความคิดของอิมเพรสชั่นนิสม์สอดคล้องกับแนวทางของศิลปะสมัยใหม่ เพราะศิลปะสมัยใหม่เกิดขึ้นมาพร้อมสังคมทุนนิยมอุตสาหกรรม ชนชั้นกลาง ซึ่งก็เป็นวิถีชีวิตใหม่ในขณะนั้น ดังนั้นศิลปะสมัยใหม่จึงสะท้อนความคิดและปรัชญาโลกทุนนิยมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ทุกคนในสังคมต้องการอยู่อย่างสะดวกสบาย แสวงหาความสุขตามรสนิยมของแต่ละบุคคล การเสนอผลงานจิตรกรรมออกมาเป็นงานจิตรกรรมนามธรรมชิ้นใหญ่โต

มโหฬาร สีสันพิสดาร ด้วยลีลาของรอยแปรง ไม่สนใจกับขอบเขตและกฎเกณฑ์ของจิตรกรรมยุคโบราณ สร้างความตื่นตาตื่นใจ และเป็นที่วิพากย์วิจารณ์ต่อผู้พบเห็นในขณะนั้น ซึ่งขณะนั้นคำว่านามธรรมยังไม่เป็นที่กล่าวขวัญถึง

**3.2 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ**

ประเทือง เอมเจริญ ได้ก้าวเข้าสู่ความเป็นศิลปินอิสระด้วยความลำบากและมีอุปสรรคต่างๆนานาในการดำเนินชีวิต ความทุกข์ยากที่เกิดขึ้นในชีวิตของเขาย่อมหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะสะท้อนออกมาเป็นผลงานศิลปะ แนวความคิดและเนื้อหาส่วนใหญ่จึงเป็นเรื่องราวเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นกับชีวิตและสังคมที่ล้อมรอบตัวเขา เช่น ความทุกข์ยาก ความเจ็บปวดเศร้าหมอง ประกอบกับในช่วงเวลานั้นเกิดเหตุการณ์สงครามเวียตนามซึ่งนำมาซึ่งความทุกข์ยากและปัญหานานัปการสู่มวลมนุษย์ เขาจะสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อสะท้อนสิ่งเหล่านี้ในการทำงานยุคแรกๆของเขาซึ่งยังไม่พบแนวทางที่ชัดเจน เมื่อเขาได้เรียนรู้เกี่ยวกับธรรมชาติจากการเฝ้าศึกษาปรากฏการณ์ของธรรมชาติ การออกไปเรียนรู้จากธรรมชาติโดยตรงทำให้ได้รับรู้ความจริงจากธรรมชาติผ่านการรับรู้ตามกระบวนการความรู้สึกของเขา แล้วถ่ายทอดความงามตามการรับรู้นั้นออกมาเป็นผลงานศิลปะที่หลากหลาย

พิษณุ ศุภ ได้แสดงความเห็นถึงการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ของประเทือง เอมเจริญไว้ตอนหนึ่ง ความว่า

> ผลงานของคุณประเทืองอยู่ในประเภทที่มีเนื้อหาสาระที่แสดงออกในทางด้านอารมณ์และความรู้สึกจากจิตใจ ประสบการณ์ของชีวิตที่สั่งสมอยู่ในตัวศิลปิน จึงเป็นเนื้อหาที่จะต้องสัมพันธ์กับการแสดงออกทางศิลปะอย่างแนบแน่น สภาพแวดล้อมของศิลปินเป็นอย่างไรก็จะสะท้อนให้เห็นออกมาในผลงานนั้นๆ ใครที่รู้จักชีวิตของคุณประเทืองก็จะเข้าใจถึงงานศิลปะของคุณประเทืองได้ไม่ยาก เหมือนกับเราได้เห็นรูปรองเท้าคู่เก่าของวินเซ็นต์ แวนก็อก เราก็เข้าใจถึงชีวิตที่แสนลำเค็ญของเขาได้ งานศิลปะของคุณประเทืองมีลักษณะเป็นภาพของการแสดงทัศนะ ด้วยการรวบรวมจากประสบการณ์ในชีวิตของคุณประเทืองหลายๆด้าน เช่น จากธรรมชาติ จากความสับสนวุ่นวายในสังคม จากชีวิตในอดีตอันแสนลำเค็ญและจากความคิดฝัน รวบรวมแล้วแสดงความคิดเห็นต่างๆที่ประสบมาไว้ในภาพเดียวกัน ด้วยรูปแบบและวิธีการที่เป็นสากลและเป็นตัวของคุณประเทืองเอง (พิษณุ ศุภ. 2521 : 30-31)

ในหนังสือ ชีวิตและผลงานประเทือง เอมเจริญ ได้กล่าวถึงแนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างสรรค์ผลงานของเขาไว้โดยสรุปความว่า สำหรับประเทืองนั้น วิถีทางสร้างสรรค์งานศิลปะในยุคแรกของเขาเป็นวิถีทางที่ประกอบขึ้นด้วยเรื่องราวของมนุษยชาติร่วมสมัยในช่วงเวลานั้นเป็นช่วงเวลาที่โลกเกิดเหตุการณ์รุนแรงคือสงครามเวียตนาม ความทุกข์ที่เกิดขึ้นในชีวิตของประเทืองเองทำให้เขาประจักษ์ถึงความทุกข์ยากลำบากของเพื่อนมนุษย์อันเกิดจากภัยพิบัติของสงครามอย่างชัดแจ้ง และเป็นแรงผลักดันให้งานศิลปะในยุคแรกของเขาสะท้อนถึงความทุกข์ยากของ

มนุษย์และการต่อต้านสงคราม นอกจากนี้แล้ว ศิลปินตะวันตกในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 และ 20 ซึ่งได้แก่ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ กลุ่มโพสต์อิมเพรสชั่นนิสต์ และกลุ่มดาด้า อาทิ วินเซนต์ แวน โกะห์ พอล โกแกง ปาโบล ปิกัสโซ่ เฮนรี่ มัวร์ ฯลฯ ซึ่งได้เสนอผลงานทางศิลปะที่สะท้อนถึงเรื่องราวของสงครามและความทุกข์ยากของมนุษย์ ก็ได้ให้อิทธิพลต่อแนวความคิดและรูปแบบทางศิลปะในยุคแรกแก่ประเทืองด้วยเช่นกัน (ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 16)

นอกจากได้เรียนรู้ศิลปะจากตำรับตำราแล้ว ประเทืองได้ทุ่มเทชีวิตจิตใจให้กับการเรียนรู้จากธรรมชาติอย่างจริงจังมาโดยตลอด สาเหตุที่เขาออกไปเรียนรู้กับธรรมชาตินั้นเกิดจากความคิดที่ว่าเมื่อตัวเขาไม่มีโอกาสได้ศึกษาศิลปะจากสถาบันแล้ว แหล่งที่ให้กำเนิดความรู้สำหรับการสร้างสรรค์ทุกสิ่งทุกอย่างก็คือธรรมชาติ การเรียนรู้โดยตรงจากธรรมชาติจะทำให้เข้าถึงสัจจะของธรรมชาติและจะก่อให้เกิดคุณสมบัติที่สามารถนำมาสร้างสรรค์งานศิลปะได้อย่างไม่รู้จบสิ้น เมื่อประเทืองออกไปเรียนรู้และเฝ้าสังเกตพิจารณาดูธรรมชาตินั้น เขาได้พบว่าธรรมชาติได้ให้คำตอบถึงวิธีการสร้างสรรค์งานศิลปะ คือ ให้ความเข้าใจต่อสภาวะที่เป็นรูปและเป็นนาม และความสัมพันธ์ที่ธรรมชาติมีต่อชีวิต ความเข้าใจนี้เองที่ทำให้ประเทืองได้พลังในการสร้างสรรค์งานศิลปะได้ประจักษ์ถึงคุณสมบัติที่แฝงเร้นอยู่ในรูปและนามอันมีลักษณะหลากหลายไม่มีที่สิ้นสุด และได้พบปัจจัยสำคัญคือความอิสระ ซึ่งเปรียบเสมือนหนึ่งวิถีที่นำกระบวนการของการเรียนรู้จากประสบการณ์ธรรมชาติทั้งหมดออกมาเป็นงานสร้างสรรค์

ในการเรียนรู้กับธรรมชาติ สิ่งที่ประเทืองสนใจและมุ่งศึกษาเป็นพิเศษก็คือ ดวงอาทิตย์ซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดของพลังความสว่างโชติช่วง ผืนแผ่นดินซึ่งรองรับและให้กำเนิดสรรพชีวิต อากาศบริสุทธิ์ซึ่งหล่อเลี้ยงโลกทั้งมวล พื้นที่ว่างซึ่งเป็นของกาลอากาศ และกระแสน้ำซึ่งให้ความสดชื่นและพลังในการดำรงชีวิตอยู่ สิ่งเหล่านี้เป็นองค์ประกอบของธรรมชาติเช่นเดียวกับธาตุสี่คือ ดิน น้ำ ลม ไฟ ซึ่งเป็นองค์ประกอบของรูปหรือการของสรรพสิ่งที่มีชีวิต

ด้วยการเรียนรู้และด้วยการเฝ้าสังเกตพิจารณาดูธรรมชาติอย่างลึกซึ้ง ประเทืองจึงมองเห็นรูปธรรมขององค์ประกอบที่สำคัญของธรรมชาติอย่างชัดแจ้ง และนอกจากมองเห็นรูปธรรมแล้ว เขายังได้ประจักษ์ถึงนามธรรมหรือคุณธรรมของสิ่งเหล่านี้ด้วย รูปธรรมและนามธรรมนี้ดำรงอยู่ร่วมกันในธรรมชาติ ประสานสัมพันธ์ประกอบกันขึ้นเป็นสกลจักรวาลที่คอยเกื้อกูลและอำนวยประโยชน์ให้กับสรรพชีวิต เมื่อธรรมชาติประกอบขึ้นด้วยคุณสมบัติสองประการนี้ ชีวิตทั้งมวลในธรรมชาติโดยเฉพาะอย่างยิ่งมนุษย์ก็ประกอบขึ้นด้วยคุณสมบัติสองประการนี้เช่นกัน และไม่ว่าโลกจะเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาสักเท่าไร คุณสมบัติของธรรมชาติและคุณสมบัติของมนุษย์จะสอดคล้องสัมพันธ์กันโดยไม่มีวันเปลี่ยนแปลง สิ่งนี้เป็นสัจจะของธรรมชาติที่ดำรงอยู่เป็นนิรันดร์ และมนุษย์จะใช้อารมณ์ความรู้สึกหรือจิตวิญญาณที่หยั่งถึงพุทธิปัญญาเป็นเสมือนหนึ่งกุญแจไขสัจจะนี้ออกมาให้เป็นที่ประจักษ์และถ่ายทอดออกมาในรูปของงานสร้างสรรค์ ในเมื่อธรรมชาติและสรรพชีวิตประกอบขึ้นด้วยรูปและนาม งานศิลปะของศิลปินก็จะต้องประกอบขึ้นด้วยรูปและนามเช่นกัน ในความคิดของประเทืองนั้น หากขาดสิ่งหนึ่งสิ่งใดแล้วงานศิลปะจะสมบูรณ์ด้วยความงามในขั้นสัจจะไม่ได้เลย (ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 20)

ประเทือง เอมเจริญ ได้แสดงความคิดเห็นในการเรียนรู้จากธรรมชาติไว้ ความว่า " ...ในการออกไปเรียนรู้กับธรรมชาติ ข้าพเจ้าประทับใจในพลังและแสงสีแห่งดวงอาทิตย์ ข้าพเจ้าพึงใจกับความกว้างใหญ่ของจักรวาล ความมีระเบียบของดวงดาวในฟากฟ้า ความงดงามของปุยเมฆที่ล่องลอยอย่างอิสระ ความเยือกเย็นสงบนิ่งของสายน้ำ ความหนักแน่นของแผ่นดิน ข้าพเจ้าบูชาคุณธรรมแห่งการเสียสละตัวเองของธรรมชาติ... " (ประเทือง เอมเจริญ. 2523 : 34)

ในวารสารอาร์ตเร็คคอร์ด (Artrecord) ฉบับเดือนตุลาคม-พฤศจิกายน พ.ศ.2544 ได้กล่าวถึงแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ของประเทือง เอมเจริญไว้โดยสรุปความว่า สิ่งที่ประเทืองพยายามสอดแทรกลงในผลงาน คือ ต้องการให้ศิลปะเป็นตัวสื่อภาพของสังคมที่เป็นอยู่ในแง่มุมต่างๆ ไม่ใช่แต่ความทุกข์ยากของมนุษย์เหมือนแต่ก่อน ช่วงหลังนี้มักทำเรื่องธรรมชาติศาสนา ที่มีสาระต่อสังคมทางด้านความงดงาม ซึ่งเป็นเครื่องหล่อเลี้ยงความมีชีวิตอยู่ของมนุษย์ เขาไม่จำกัดว่าศิลปะจะต้องอยู่ในมุมใดมุมหนึ่ง เป้าหมายของงานศิลปะของเขาจะเน้นคุณค่าในเรื่องความงามและคุณค่าทางความคิดพร้อมด้วยเทคนิคในการนำเสนอ การออกไปเรียนรู้จากธรรมชาติโดยตรงนั้น ทำให้เขาได้รับรู้ถึงความจริงจากธรรมชาติทั้งหมด ธรรมชาติเป็นปัจจัยที่สำคัญยิ่งใหญ่ของเขา ไม่ว่าจะเป็นดวงอาทิตย์ แหล่งกำเนิดพลังของความสว่างโชติช่วง ผืนแผ่นดินที่รองรับและกำเนิดสรรพสิ่ง แม่น้ำที่หล่อเลี้ยงมวลชีวิต กระแสลมอันเย็นฉ่ำพัดไปทั่วแผ่นดินอันยิ่งใหญ่ แม้กระทั่งใบไม้ใบหญ้าเล็กๆก็ไม่เคยละเลย กลับทำให้ทุกสิ่งมีคุณค่าในตัวมัน ความรู้ที่ได้รับจากธรรมชาติเป็นความรู้ที่ผ่านตรงเข้ามาสู่ชีวิตและสติปัญญาความรู้สึกนึกคิดของตัวศิลปินโดยตรง เขาเฝ้ามองความเปลี่ยนแปลงของทุกสรรพสิ่งก่อนนำมาสร้างสรรค์เป็นงานเช่นเดียวกับการทำงานของศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ที่เขานำมาเป็นแบบอย่างในตอนแรก แต่ถ่ายทอดโดยอาศัยลักษณะที่เป็นสากลมากขึ้นในแนวทางการทำงานแบบนามธรรม เพื่อต้องการการยอมรับของคนทุกชาติที่ชื่นชอบงานศิลปะ เขาจึงได้ทุ่มเทพัฒนาวิธีการทำงานของตนอย่างจริงจัง พยายามให้คุณภาพความงดงามลุ่มลึกของงานมีวิถีทางของการบอกเล่าปรัชญาความเป็นตะวันออกและเข้าถึงธรรมชาติที่มีอยู่ในเนื้องานมากขึ้น (*สำดับพัฒนาการแนวการทำงาน...* 2544. : 15)

นิพนธ์ ทวีกาญจน์ กล่าวถึงประเทือง เอมเจริญ โดยอ้างถึงจัตวา กลิ่นสุนทร เป็นผู้สัมภาษณ์ ลงในหนังสือชาวกรุงฉบับที่ 27 ให้ทัศนะไว้หลายตอนดังนี้

" ผมจะสอดใส่วิญญาณและความรู้สึกนึกคิดทุกอย่างลงไปเพื่อให้เกิดความงามขึ้นมา "

" ผมหยิบเอาเนื้อหาเรื่องราวเก่าๆ ที่คนทำงานศิลปะเขาเบื่อหน่ายกัน หรือพูดว่าเชยเสียแล้วมาสร้างขึ้นใหม่ "

" ที่หยิบเอาเรื่องราวที่เขาเบื่อหน่ายและเห็นว่ามันเชยแล้ว เช่น ท้องนา กระท่อม คันไถ คนตกปลา ความร้อนแรงและแสงสว่างของดวงอาทิตย์ ตลอดจนเรือของชาวบ้านลำน้อยๆ ฟ่อนข้าว ฟ่างข้าว เมล็ดข้าวเปลือก หมวกงอบ กับบรรยากาศของยามเย็นบนท้องทุ่งอันสงบ มาจัดในรูปแบบและเทคนิคใหม่ ผมต้องการให้นักเรียนศิลปะ นักศึกษาศิลปะได้เห็นสิ่งเหล่านี้ว่าไม่ได้เชย ไม่ได้เป็นเรื่องล้าสมัยแต่เป็นธรรมชาติของชีวิตประจำวันของคนไทยทุกวันนี้ "

" ผมเบื่อหน่ายกับเรื่องราวปัจจุบัน เนื้อหาที่ซ้ำซาก และสีสันเส้นสายที่เหมือนเรื่องปรุงแต่ง ผมจะออกไปสู่ท้องทุ่ง ชนบท ฟังเสียงลม ดมกลิ่นฟาง ต้นข้าวยามเย็น คนที่ขาดแคลนธรรมชาติอย่างคุณอย่างผมวุ่นอยู่กับเครื่องจักรกล อยู่กับธุรกิจและกลิ่นไอของความเน่าเหม็น ในสังคมหมู่มากแม้แต่ท้องทุ่งอันเขียวขจียามหน้าฝน ต้นข้าวพริ้ว สะบัดปลิวเมื่อต้องลม ท้องนาที่ไอแดดเต้นระยิบยังพอหาดูได้ตามชานเมืองของกรุงเทพฯ " (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2533 : 126)

นอกจากนี้นิพนธ์ ทวีกาญจน์ ได้แสดงทัศนะทางความคิดต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของประเทือง เอมเจริญไว้ ความว่า

ทัศนะของประเทือง เอมเจริญที่มีต่อธรรมชาติ มีลักษณะง่ายๆ แต่แฝงไว้ด้วยความลึกซึ้งและเมื่อลงมือสร้างงานศิลปะ ความรู้สึกที่นุ่มนวลอ่อนหวานของสายน้ำ ความกระจ่างใสของสีแสง ความมีพลังของดวงอาทิตย์ ความสดมีชีวิตชีวาของพืชพันธุ์ต่างๆ และความแข็งแกร่งของอิฐ หิน ดิน ทราย ก็หลั่งไหลลงไปในงานอย่างมีชีวิตจิตใจ สะท้อนให้เห็นแง่มุมต่างๆ ทั้งความงามและความจริงของชีวิตโดยไม่อยู่ในกฎเกณฑ์ใดๆ ในหลักวิชา นอกจากความบริสุทธิ์ใจ จริงใจ ซึ่งเป็นหลักสำคัญสูงสุดในการสร้างงานศิลปะที่อาศัยธรรมชาติเป็นพื้นฐาน (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2533 : 127)

จึงสรุปได้ว่า เมื่อประเทือง เอมเจริญ ได้ศึกษาธรรมชาติจนพบแนวทางของตัวเองแล้ว การอ้างอิงถึงธรรมชาติ การแสดงออกถึงธรรมชาติในประเด็นต่างๆ หยิบยกเอาเรื่องราวของธรรมชาติอย่างตรงไปตรงมา เรียบง่าย ด้วยความรู้สึกสัมผัสที่งดงามมีชีวิตชีวา มีการพัฒนาผลงานด้วยกลวิธีเฉพาะตัวให้มีการแสดงออกอย่างมีสาระและงดงาม แม้ว่าเขาจะมีความเป็นอยู่ที่ลำบากในช่วงหนึ่ง แต่ผลงานของเขากลับมีสีสันที่สวยงามก็เพราะเขามีจิตใจที่สงบมีความสุขที่ได้สร้างสรรค์ผลงาน งานศิลปะของเขาจะเน้นคุณค่าในความงามและคุณค่าทางความคิด ผลงานของเขาแสดงออกด้วยอารมณ์และความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากการสั่งสมประสบการณ์ต่างๆจากชีวิตจริง การที่เขาออกไปเรียนรู้ธรรมชาติโดยตรงนั้น ทำให้ได้รับรู้ความจริงจากธรรมชาติ ได้สัมผัสพลังความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ อันเป็นอารมณ์และความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากการสั่งสมประสบการณ์ต่างๆที่ได้สัมผัส ธรรมชาติจึงเป็นปัจจัยยิ่งใหญ่สำหรับเขา ความรู้จากธรรมชาติเป็นความรู้ที่ผ่านเข้ามาในชีวิตของเขา ได้สร้างความคิดและสติปัญญาให้แก่เขา ในการสร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับธรรมชาติของเขานั้น เขาสังเกตและเฝ้ามองการเปลี่ยนแปลงของทุกสรรพสิ่งในธรรมชาติเพื่อสร้างแรงบันดาลใจและความประทับใจต่อสิ่งที่ปรากฏนั้น ก่อนที่จะนำมาสร้างสรรค์ผลงานเช่นเดียวกับการทำงานของศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ที่เขาได้นำมาเป็นแบบอย่างในช่วงแรก

## 4. กระบวนแบบของผลงาน (Style)

รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม เป็นการถ่ายทอดความคิดของศิลปินให้เป็นรูปที่มองเห็นโดยอาศัยกระบวนการและโครงสร้างทางศิลปะเป็นสื่อให้ปรากฏเห็นเป็นลักษณะสี เส้น พื้นผิว มิติบริเวณว่าง แสงเงา และอื่นๆ ในการถ่ายทอด ตามแนวคิด ทัศนคติ ประสบการณ์

เกี่ยวกับรูปแบบ ตามความสามารถของศิลปินแต่ละคน ดังนั้นในกระบวนการถ่ายทอดสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะของศิลปินจึงมีความแตกต่างกัน

กระบวนแบบของผลงาน (Style) หมายถึง ลักษณะเฉพาะตัวที่เด่นเห็นได้ชัดของรูปแบบและกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินที่แสดงออกอย่างมีแบบแผนจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปิน

อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงความเห็นถึงการแสดงออกในการถ่ายทอดรูปแบบทางศิลปะ ความว่า

> การแสดงออกนั้นเราจะเรียกว่า การถ่ายทอดรูปแบบ (Transformation of Form) ให้มองเห็นได้ ทำให้รู้ว่า 1.รูปทรงนั้นเป็นอะไร ทำด้วยอะไร 2.รูปทรงนั้นมีความเป็นมาอย่างไร เกี่ยวข้องกับอะไรบ้าง 3.รูปทรงนั้นมีกระบวนการทำสลับซับซ้อนยุ่งยากแค่ไหน 4.รูปทรงนั้นเห็นแล้วรู้สึกว่าแสดงออกจริงจังหรือไม่ เปรียบเทียบกับรูปทรงอื่นแล้วเหมือนกัน ต่างกัน ดีกว่ากันอย่างไร 5.รูปทรงนั้นมีความละเอียด เรียบง่าย หยาบ ชัดเจนมากน้อยแค่ไหนและมีมิติเป็นอย่างไร และที่ชัดเจนสรุปได้ก็คือ เป็นรูปทรงในบริเวณว่าง (Form in Space) และรูปทรงในบริเวณว่างนี้เมื่อเรารับรู้แล้วก็ยังเปลี่ยนแปลงไปตามศักยภาพของแต่ละบุคคลอีกด้วย (อารี สุทธิพันธุ์. 2545 : 11)

การถ่ายทอดรูปแบบทางศิลปะจึงเกี่ยวข้องกับการแสดงออกของศิลปิน ซึ่งในการแสดงออกนั้นเป็นผลมาจากการรับรู้ แล้วแสดงออกด้วยสื่อวัสดุและกลวิธีการสร้างสรรค์ ออกมาเป็นผลงานศิลปะที่มองเห็นได้ เป็นรูปร่างรูปทรงในบริเวณว่างในลักษณะใดลักษณะหนึ่งตามความต้องการของศิลปิน

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่า "รูปแบบของจิตรกรรมคือผลรวมของการจัดสรรค์สี เส้น และบริเวณว่างเข้าด้วยกัน โดยที่ศิลปินเป็นผู้สร้างและแสดงออกให้เป็นจริงขึ้น" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 106)

นิคอเละ ระเด่นอาหมัด ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับรูปแบบในงานจิตรกรรม (Style of Painting) ไว้โดยสรุปว่า รูปแบบศิลปะ (Style) หมายถึง การจัดประเภทหรือการแบ่งลักษณะศิลปะ โดยพิจารณาเกณฑ์ต่างๆ เช่น เวลา พื้นที่ ลักษณะที่ปรากฏ กรรมวิธี เรื่องราว และอื่นๆ ผลงานจิตรกรรมมีการแบ่งประเภทรูปแบบโดยใช้เกณฑ์เดียวกันกับทัศนศิลป์สาขาอื่นๆ โดยแบ่งประเภทได้ดังนี้

1. รูปแบบที่บันทึกตามตาเห็น (The Style of Objective Accuracy)
2. รูปแบบที่บันทึกตามกฎเกณฑ์ (The Style of Formal Order)
3. รูปแบบที่บันทึกตามอารมณ์และความรู้สึก (The Style of Emotion)
4. รูปแบบที่บันทึกตามจินตนาการและความเพ้อฝัน (The Style of Fantasy)

(นิคอเละ ระเด่นอาหมัด. 2543 : 100 - 101)

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้กล่าวถึงความแตกต่างของรูปแบบของผลงานจิตรกรรมออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ๆตามลักษณะการถ่ายทอด โดยสรุปได้ดังนี้

1. การถ่ายทอดรูปแบบในลักษณะที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ (Realistic)

การถ่ายทอดในลักษณะนี้ เป็นการถ่ายทอดโดยใช้สื่อรูปแบบตามธรรมชาติ โดยแบ่งรูปแบบตามธรรมชาติออกเป็น 4 ประเภทคือ ภาพคน, ภาพทิวทัศน์, ภาพสัตว์, และภาพหุ่นนิ่ง ซึ่งรูปแบบเหล่านี้ จิตรกรอาจถ่ายทอดตามตาเห็นหรืออาจถ่ายทอดตามความรู้สึกที่ระลึกได้จากความทรงจำ และรูปแบบที่นำมาถ่ายทอดนั้นอาจนำมาแสดงทั้งหมดหรือตัดทอนเฉพาะส่วนใดส่วนหนึ่งจากรูปแบบที่ต่อเนื่องก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของตัวจิตรกรเองที่จะเลือกสรรนำมาถ่ายทอดให้เหมาะสมกับกรอบภาพ

2. การถ่ายทอดรูปแบบในลักษณะกึ่งนามธรรม (Semi Abstract)

การถ่ายทอดรูปแบบในลักษณะนี้อาจกล่าวได้ว่า ถ่ายทอดโดยให้ความสำคัญแก่รูปแบบจากธรรมชาติน้อยลง แต่กลับมาเพิ่มความสำคัญให้แก่รูปแบบในความรู้สึกนึกคิดของตัวจิตรกรมากขึ้น โดยสังเกตจากภาพรูปแบบจากธรรมชาติที่นำมาใช้เป็นสื่อนั้นถูกลดสกัดตัดทอนลง การจัดวางรูปแบบก็มิได้คำนึงถึงกฎเกณฑ์ความเป็นจริงของธรรมชาติ จิตรกรจะตัดทอนเอารูปแบบจากธรรมชาติเฉพาะลักษณะเด่นๆ มาเป็นบางส่วน แล้วนำมาจัดองค์ประกอบขึ้นใหม่ให้ปรากฏเป็นรูปแบบที่แสดงถึงความรู้สึกนึกคิดของจิตรกรในช่วงหรือขณะนั้นๆ

3. การถ่ายทอดรูปแบบในลักษณะนามธรรม (Abstract)

การถ่ายทอดในลักษณะนี้ จิตรกรจะไม่คำนึงถึงรูปแบบหรือกฎเกณฑ์ของธรรมชาติเลย แต่จะคำนึงถึงความรู้สึกของตนเองเป็นสำคัญ ในอันที่จะแก้ปัญหาเกี่ยวกับการใช้สื่อและเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ริ้วรอยบนพื้นผิวระนาบ ให้สัมพันธ์สอดคล้องกับการจับประเด็นอารมณ์ความรู้สึกขณะดำเนินการถ่ายทอด กระทั่งบังเกิดความพึงพอใจในผลงานที่ปรากฏจึงยุติกระบวนการถ่ายทอดสร้างสรรค์ ซึ่งริ้วรอยที่ปรากฏบนพื้นผิวระนาบนั้นเป็นรูปแบบของอารมณ์ความรู้สึกที่จิตรกรได้ถ่ายทอดออกมาโดยตรง โดยมิได้แปลค่าอารมณ์ความรู้สึกให้มีลักษณะรูปแบบตามธรรมชาติดังการถ่ายทอดในลักษณะรูปธรรมหรือลักษณะกึ่งนามธรรม (ประเสริฐ ศิลรัตนา. 2528 : 73-85)

ในกรณีเดียวกันนี้ สุชาติ เถาทอง ได้กล่าวไว้มีเนื้อความโดยสรุปว่า ผลงานทัศนศิลป์มีรูปแบบที่สำคัญ 3 ลักษณะ คือ

1. ศิลปะรูปลักษณ์ (Figurative Art)

เป็นทัศนศิลป์ที่แสดงรูปลักษณะของคน สัตว์ สิ่งอื่นๆที่พบเห็นในธรรมชาติ บางครั้งใช้ในความหมายเดียวกับคำว่าศิลปะแสดงลักษณ์ (Representational Art) ทัศนศิลป์รูปแบบนี้ศิลปินจะเสนอในสิ่งที่เขามีประสบการณ์และได้พบเห็นเท่านั้น โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงหรือบิดเบือนไปจากความเป็นจริงแต่อย่างใด นอกจากนี้ยังยึดหลักความจริงที่ปรากฏในธรรมชาติอย่างเคร่งครัด การสร้างสรรค์ไม่เพียงลอกเลียนให้เหมือนจริงตามธรรมชาติเท่านั้น แต่มีการแปลความและถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของตนลงไปในผลงานด้วย

2. ศิลปะไร้รูปลักษณ์ (Non-figurative Art)

เป็นทัศนศิลป์ที่แยกความรู้สึกหรืออารมณ์ออกจากรูปทรงที่เป็นจริง แสดงให้ปรากฏถึงสุนทรียภาพ เป็นลักษณะทัศนศิลป์ที่สกัดความรู้สึกโดยส่วนรวมจากสภาพแวดล้อมหรือโลกภาย

นอก นำมาแสดงให้ปรากฏด้วยสื่อและวัสดุต่างๆ ความรู้สึกที่สัมผัสผลงานได้นั้นจะผ่านคุณภาพและบุคลิกภาพของผู้สร้างสรรค์ออกมา การถ่ายทอดจะไม่สนใจเรื่องธรรมชาติตามที่ตาเห็น แต่จะให้ความสำคัญกับส่วนประกอบทางการเห็น เช่น เส้น สี รูปร่างต่างๆเป็นหลัก บางครั้งมีเรื่องราวที่เป็นจริง แต่มีแบบอย่างต่างไปจากรูปแบบจริง ตลอดจนวิเคราะห์รูปทรงจริงในธรรมชาติให้เป็นรูปทรงง่ายๆ จนไม่มีเค้าโครงของรูปทรงเดิมปรากฏอยู่เลย

3. ศิลปะกึ่งไร้รูปลักษณ์ (Semi-figurative and Non-figurative Art)

เป็นทัศนศิลป์ที่มีการตัดทอนรูปทรงบางส่วนออกไปจากความเป็นจริง หรือดัดแปลงไปจากธรรมชาติ ศิลปะรูปแบบนี้เป็นการถ่ายทอดศิลปะนามธรรมลักษณะหนึ่งที่อยู่ระหว่างรูปลักษณ์และไร้รูปลักษณ์ อาจมีลักษณะความเป็นนามธรรมมากหรือน้อยก็ได้ การทำความเข้าใจกับรูปแบบกึ่งไร้รูปลักษณ์ต้องสังเกตและเปรียบเทียบความแตกต่างกันระหว่างนามธรรมกับรูปธรรมว่าอัตราส่วนที่ลด ตัด ทอนของรูปแบบมีมากน้อยเพียงใด (สุชาติ เถาทอง. 2545? : 26-27)

จากข้อมูลดังกล่าวจึงสรุปได้ว่า กระบวนแบบของผลงานทัศนศิลป์มีอยู่ 3 ลักษณะ ได้แก่ กระบวนแบบเหมือนจริง (Realistic) กระบวนแบบกึ่งนามธรรม (Semi Abstract) และกระบวนแบบนามธรรม (Abstract) การที่ผลงานศิลปะแสดงถึงกระบวนแบบใดนั้น ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของศิลปินในการถ่ายทอดรูปแบบและต้อการแสดงออกในลักษณะใด

กระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมจึงเป็นรูปแบบและกลวิธีที่ศิลปินใช้แสดงออก โดยอาศัยกระบวนการและโครงสร้างทางศิลปะอย่างมีแบบแผนจนเป็นลักษณะเฉพาะตัว กระบวนแบบที่ปรากฏโดยทั่วไป ได้แก่ กระบวนแบบที่แสดงออกตามความเป็นจริงตามที่ตาเห็น กระบวนแบบที่แสดงออกตามการลดตัดทอน โดยให้ความสำคัญกับรูปแบบความเป็นจริงน้อยลง และกระบวนแบบที่แสดงออกตามความรู้สึก โดยไม่คำนึงถึงกฎเกณฑ์ของธรรมชาติหรือความเป็นจริงเลย แต่คำนึงถึงความรู้สึกของศิลปินเป็นสำคัญ

**4.1 กระบวนแบบของผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์**

โคลด โมเนท์ ถ่ายทอดรูปแบบผลงานออกมาในลักษณะกึ่งนามธรรม (Semi Abstract) ในช่วงแรก และนามธรรม (Abstract) ในช่วงหลัง ผลงานส่วนใหญ่จึงเป็นการผสมผสานของความเป็นจริงในธรรมชาติสิ่งแวดล้อมกับความคิด จินตนาการ จากประสบการณ์รับรู้และความรู้สึกนึกคิด โดยให้ความสำคัญแก่รูปแบบธรรมชาติหรือรูปแบบที่เหมือนจริงน้อยลง แต่ยังคงเค้าโครงของธรรมชาติบางส่วนไว้ มีการลดสกัดตัดทอนบางส่วนออกไป เหลือไว้เพียงลักษณะเด่นๆเป็นบางส่วน และเพิ่มความสำคัญให้แก่รูปแบบจากความรู้สึกนึกคิด เป็นการสะท้อนความรู้สึกภายในออกมาโดยอาศัยรูปแบบของธรรมชาติเป็นสื่อ สาระสำคัญของเนื้อหาเรื่องราวถูกเปลี่ยนไปเป็นสาระสำคัญของภาพอันเกิดจากกระบวนการระบายสี แสดงเนื้อหาเรื่องราวบนรากฐานของคุณค่าทางความงาม ภาพที่แสดงให้เห็นไม่ใช่ภาพวัตถุโดยตรง แต่เป็นภาพที่แสดงถึงสีของแสงที่ตกกระทบลงบนวัตถุ

ซานโดร โบโคลา (Sandro Bocola) ได้กล่าวถึงกระบวนแบบในการสร้างงานจิตรกรรมชุด (Series Painting) ของโคลด โมเนท์ ไว้โดยสรุปความว่า การบรรลุสู่ความสำเร็จอย่างแท้จริง

ของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ก็คือ การแสดงออกในเรื่องของสีที่แสดงความไร้รูปออกมาซึ่งโคลด โมเนท์ได้สร้างผลงานจิตรกรรมที่เต็มไปด้วยบรรยากาศของแสงที่เจิดจ้าในผลงานยุคหลังๆ ในปี ค.ศ.1890 การเปลี่ยนแปลงในวิธีการเขียนรูปได้เกิดขึ้นตลอดเวลา การปรับปรุงเพื่อให้ทันกับความเปลี่ยนแปลงของสิ่งต่างๆที่มองเห็นซึ่งเปลี่ยนแปลงไปตามเงื่อนไขของแสงอยู่ทุกขณะ โคลด โมเนท์เริ่มจากการสร้างสรรค์ผลงานชุดกองฟาง จำนวน 20 ชิ้น ตามมาด้วยผลงานชุดวิหารรวง จำนวน 17 ชิ้นในปี ค.ศ.1894 ภาพเกี่ยวกับกรุงลอนดอนในปี ค.ศ.1903 ตามมาด้วยชุดต้นปอปล่าร์และท้ายที่สุดชุดดอกบัว ซึ่งจินตนาการของโคลด โมเนท์และภาพผลงานของเขาได้พัฒนาและมีความเปลี่ยนแปลงมาโดยลำดับ โคลด โมเนท์ได้เปลี่ยนเนื้อหาเรื่องราวที่พบเห็นไปสู่กระบวนการระบายสี จากแนวความคิดเช่นนี้ได้นำไปสู่การแสดงออกถึงการสร้างสรรค์อย่างที่ไม่เคยมีมาก่อน ความเป็นรูปธรรมอันแท้จริงไม่จำเป็นต้องสัมพันธ์กับสาระเรื่องราวในสิ่งที่มองเห็น สาระสำคัญของศิลปะได้เปลี่ยนแปลงจากเนื้อหาเรื่องราวของสิ่งที่จะนำเสนอไปสู่เนื้อหาสาระของผลงานที่แสดงออกด้วยตัวมันเอง จากวัตถุสู่พลังความเคลื่อนไหว ความหมายทางศิลปะได้ถูกเปลี่ยนแปลงด้วยการลดความสำคัญของสาระลง เพื่อให้ภาพเบื้องหน้าเป็นสื่อนำไปสู่ความหมายที่แท้จริงทางศิลปะที่แสดงถึงการเคลื่อนไหว การนำเสนอเรื่องราวทางความคิดฝันได้เลือนหายไป (Sandro Bocola. 1999 : 124-125)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงกระบวนแบบผลงานชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ไว้ ความว่า "ผลงานของโมเนท์ในระยะหลังแสดงให้เห็นว่าการเขียนได้พัฒนาไปมาก จะเห็นว่าโมเนท์ได้ถ่ายทอดตอนใดตอนหนึ่งของธรรมชาติเน้นโดยเฉพาะ ไม่นิยมใช้เส้นเพียงตาให้ความรู้สึกใกล้ไกล ตื้นลึกด้วยสีวูบวาบระยิบระยับ (Vibration) เช่น ภาพดอกบัว และภาพสถาปัตยกรรมเป็นต้น แนวการลดเส้นเพียงตานี้ ให้อิทธิพลต่อศิลปินสมัยใหม่มาก เช่น แจคสัน พอลลอค เป็นต้น" (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 177)

นอกจากนี้อารี สุทธิพันธุ์ยังได้กล่าวในเรื่องนี้ไว้อีกว่า

> รูปแบบในผลงานชุดนี้เน้นความรู้สึกใกล้ไกล ด้วยสีและลีลาของรอยแปรง นิยมการระบายสีเปียกบนแห้งเพื่อให้สีทับกันและแสดงลีลาของรอยแปรงที่ชัดเจน การจัดภาพมีลักษณะสองมิติ ดูแบนเพราะไม่นิยมใช้เส้นเพียงตา เป็นเพราะเขาเคยมีประสบการณ์ในการเขียนภาพบนที่สูงมาก่อน ทำให้ได้มุมมองที่แปลกตาออกไป โดยเขาสร้างมิติใกล้ไกลด้วยสี และรอยแปรง องค์ประกอบของภาพจึงเป็นเป็นเรื่องของการจัดวางสีตามความรู้สึกที่ต้องการแสดงออก โมเนท์ชอบเขียนสีแท้ๆโดยให้ความรู้สึกมีแสงในระยะไกล ถ้าเข้าดูภาพของโมเนท์ระยะใกล้ๆจะเห็นความระยิบระยับด้วยสีต่างๆ พอถอยห่างออกมาจะเห็นแสงด้วยความรู้สึกคล้ายจริงตามตาเห็นโมเนท์นิยมให้สีผสมกันบนดวงตาของผู้ดู (Optic Mixture) และยิ่งกว่านั้นยังไม่นิยมใช้สีดำในบริเวณที่เป็นเงา เขาเชื่อว่าสีของเงานั้นเปลี่ยนไปตามจำนวนความเข้มของแสงที่ตกบนวัตถุนั้น (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 176)

การจัดภาพของโคลด โมเนท์ในลักษณะนี้ได้รับอิทธิพลมาจากภาพพิมพ์ญี่ปุ่นที่ได้รับความนิยมมากในฝรั่งเศสตั้งแต่ ค.ศ.1860 เป็นต้นมา จนเป็นกระแสที่เรียกว่า เจแปนนิสม์

(Japonism) ซึ่งสุรชาติ ทินานนท์ กล่าวถึงเรื่องนี้โดยสรุปความว่า ภาพพิมพ์ญี่ปุ่นมีอิทธิพลอย่างสำคัญ เป็นแรงบันดาลใจและเป็นทางเลือกใหม่อีกทางหนึ่งของจิตรกรรมในยุโรป โดยแสดงวิธีการถ่ายทอดความงามของธรรมชาติด้วยการเลือกมุมมอง การจัดกรอบภาพที่แปลกตาในช่วงเวลานั้น การใช้สีสดใสบนพื้นที่แบนราบ โดยไม่ผูกพันธ์อยู่กับกฎเกณฑ์ของการเกลี่ยแสงและเงาและการเลือกเนื้อหาของภาพ เมื่อศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ทั้งหลายเริ่มคลี่คลายความคิดการทำงานศิลปะในสตูดิโอ หันมาให้ความสนใจเกี่ยวกับพลังความประทับใจที่มีต่อเนื้อหาของภาพซึ่งเป็นเรื่องราวที่พบเห็นได้รอบตัว (สุรชาติ ทินานนท์. 2542 : 127-128)

จึงกล่าวได้ว่าประสบการณ์จากการเขียนภาพข้างนอกในบรรยากาศธรรมชาติ การเขียนภาพชิ้นเล็กๆในระยะเริ่มแรกของกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ ได้ซึมซับเอาความประทับใจในธรรมชาติจากการเขียนภาพแบบครั้งเดียวเสร็จ อิทธิพลจากผลงานภาพพิมพ์ญี่ปุ่นที่ทำให้ได้มุมมองที่แปลกตา โคลด โมเนท์ได้พัฒนาไปสู่กระบวนแบบใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่ให้ความสำคัญในกระบวนการระบายสีมากกว่าสาระในเชิงรูปธรรม ผลงานในช่วงหลังเป็นผลงานชิ้นค่อนข้างใหญ่และทำงานในสตูดิโอ การใช้สีของแต่ละภาพพบว่ามีทั้งภาพที่ใช้กลุ่มสีวรรณะร้อนและกลุ่มสีวรรณะเย็นตามบรรยากาศแห่งห้วงเวลาที่ศิลปินต้องการแสดงออก การระบายสีมีทั้งการระบายสีเสร็จทันที และการระบายสีทับกันเป็นบางส่วน ลักษณะการใช้รอยแปรงในผลงานระยะหลัง จะเป็นรอยแปรงที่เป็นกลุ่มเส้น ซึ่งเป็นลักษณะการแสดงออกทางอารมณ์ได้อีกด้วย เพื่อให้เกิดปฏิกิริยาทางการเห็นให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างมีชีวิตชีวา เป็นการแสดงออกที่ได้คุณค่าทางอารมณ์ วิธีการและลักษณะการสร้างบริเวณว่างให้เกิดเป็นมิติที่3 ขึ้นในงานชุดนี้ เป็นการคลี่คลายในการรับรู้แบบเหมือนจริงไปสู่ความเหมือนจริงตามความรู้สึกด้วยบรรยากาศ เพื่อสร้างคุณค่าของมิติและการเคลื่อนไหวที่ส่งผลกระทบต่อสายตาโดยตรง โคลด โมเนท์ได้สั่งสมประสบการณ์รับรู้จากบึงบัวและสวนภายในบ้านที่เขาได้สร้างขึ้นมาเป็นเวลาหลายปีเป็นสิ่งเร้าสำคัญทั้งตาเห็นและสมองรับรู้สั่งสมเป็นเวลานานจนเขาสามารถพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานออกมาเป็นลำดับในเรื่องการรับรู้นี้ วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวไว้ว่า "เมื่อเรารับรู้ปรากฏการณ์ต่างๆทั้งที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม เราสร้างภาพขึ้นในความคิดหรือในสมอง แล้วตีความและนำเสนอเป็นผลงานศิลปะ กลไกของสมองสามารถสร้างภาพหรือปรับภาพได้หลายลักษณะ" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2545 : 32)

นิคอเละ ระเด่นอาหมัด ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานของโคลด โมเนท์ในประเด็นการรับรู้ไว้ ความว่า

> ลักษณะงานจิตรกรรมของโมเนท์อีกประการหนึ่งที่มีผู้วิเคราะห์ไว้คือจากทฤษฎีภาพสูตรสำเร็จของเกสตอลท์ (Gestalt Theory) เป็นการอธิบายธรรมชาติการรับรู้ของคน โดยนักจิตวิทยาสำนักเกสตอลท์ ซึ่งกล่าวว่า ศิลปวัตถุคือสิ่งเร้า การรับรู้เกิดจากศิลปวัตถุกระตุ้นให้ผู้ดูเกิดอารมณ์ตอบสนองต่อภาพที่มองเห็น แต่สำนักเกสตอลท์ไม่ได้กล่าวถึงการตอบสนองทางความรู้สึก แต่เป็นการตอบสนองโดยการสร้างภาพให้สมบูรณ์ โดยใช้ภาพสูตรสำเร็จ ภาพจิตรกรรมหรือศิลปวัตถุคือสิ่งเร้าภายนอก (Distant Stimulus) ที่มีผลต่อประสาทรับรู้ และประสาทจะสร้างภาพขึ้นใหม่จากประสบการณ์เดิมที่สั่งสมในสมอง ภาพที่เกิดในสมองนั้นมีความสมบูรณ์กว่า และภาพที่ประสาทสมองสร้างขึ้นมา

ใหม่นี้เรียกว่า ภาพในสมอง (Proximal) วัตถุหรือศิลปวัตถุมีลักษณะคงรูปไม่เปลี่ยนแปลง แต่ภาพในสมองนั้นจะเปลี่ยนแปลงตามแรงกระตุ้นจากสิ่งเร้าภายนอก ดังนั้นในการสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปิน โดยเฉพาะจิตรกรรมนั้นแม้ศิลปินจะเขียนภาพจากวัตถุเดียวกันแต่ภาพที่แสดงออกมาทางจิตรกรรมนั้นจะแตกต่างกันออกไป แม้ศิลปินจะพยายามเขียนให้เหมือนตามที่ตาเห็นก็ตาม แต่ภาพที่ศิลปินสร้างสรรค์นั้นคือภาพที่เกิดขึ้นในสมองอันเกิดจากสิ่งเร้าคือรูปวัตถุภายนอก หรือแม้ศิลปินคนเดียวกันเขียนภาพวัตถุเดียวกัน แต่ต่างเวลาต่างสภาพบรรยากาศ ภาพที่ออกมาย่อมแตกต่างกันไปด้วย ซึ่งจะเห็นได้ชัดจากตัวอย่างจิตรกรรมภาพชุดของโมเนท์ (นิคอเละ ระเด่นอาหมัด. 2543 : 136-137)

ในประเด็นการรับรู้ที่เกี่ยวกับทฤษฎีเกสตอลท์ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงกรณีนี้ไว้ความว่า

ถึงแม้ทฤษฎีเกสตอลท์จะไม่ใช่ทฤษฎีพื้นฐานทางสุนทรียศาสตร์โดยตรง แต่เกสตอลท์ก็เข้าไปเกี่ยวข้องกับการรับรู้และการรู้จักโดยตรง ฟอน เออเรนเฟิลส์ (Von Ehrenfels) เป็นผู้เสนอแนวคิดครั้งแรก และตามมาด้วยโคเลอร์ (W.Kohler), คอฟฟ์กา (K. Koffka),และเวอไธเมอร์ (M. Wertheimer) ด้วยการเสนอความคิดแนวทางเดียวกันว่า สภาพส่วนรวมมีค่ามากกว่าผลรวมของส่วนย่อย หรือความสัมพันธ์ของส่วนย่อย (the whole is more is more than the sum of its parts or of the relations between its parts.) สภาพส่วนรวมควรจะต้องลดรายละเอียดลงสู่ส่วนประกอบที่เป็นแก่นโครงสร้าง ซึ่งเรียกว่าเกสตอลท์ที่ดี หรือให้เป็นไปได้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 72)

นอกจากนี้วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวเพิ่มเติมถึงทฤษฎีเกสตอลท์ มีเนื้อความโดยสรุปว่า ส่วนย่อย (Parts) ของภาพที่มองเห็น (Visual Image) อาจจะพิจารณาวิเคราะห์และประเมินผลเป็นส่วนประกอบที่แยกออกมาได้ ส่วนรวม (Whole) ของภาพที่มองเห็นแตกต่างและสำคัญกว่าส่วนย่อย ตัวอย่างเช่น เมื่อเรามองไปที่ภาพถ่ายทิวทัศน์ เราอาจจะพิจารณาภูเขา ท้องฟ้า ดวงอาทิตย์ ทะเลสาบ ต้นไม้ ประหนึ่งส่วนประกอบที่แยกได้ เมื่อพิจารณาโดยส่วนรวมรูปทรงเหล่านั้นจะรวมกันทั้งหมด และได้ความงามเป็นเอกภาพ แต่ละส่วนย่อยเสริมซึ่งกันและกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2531 : 31)

ในกรณีเดียวกันวิภาพร มาพบสุข ได้ให้ความหมายของการรับรู้และทฤษฎีการรับรู้ไว้ความว่า

การรับรู้ หมายถึง กระบวนการซึ่งบุคคลแปลหรือตีความหมายของการรู้สึกสัมผัสที่ได้รับจากตาเห็นภาพ จมูกได้กลิ่น หูได้ยินเสียง ผิวหนังรับสัมผัส ฯลฯ ออกมาเป็นพฤติกรรมใดพฤติกรรมหนึ่งที่มีความหมายหรือรู้จักเข้าใจได้ การที่มนุษย์สามารถจะแปลความหมายจากการรู้สึกสัมผัส และมีปฏิกิริยาโต้ตอบต่อสิ่งแวดล้อมภายนอกได้ดีมากน้อยเพียงใดย่อมขึ้นอยู่กับความรู้สึกเดิม หรือประสบการณ์ในอดีต ระดับสติปัญญา การสังเกตพิจารณา เจตคติ ความเชื่อ ค่านิยม การคาดหวัง สภาวะจิตใจของบุคคลในขณะนั้น ตลอดจนชนิดและธรรมชาติของสิ่งเร้าด้วย ตามความหมายดังกล่าวการรับรู้จึงเป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง โดยเริ่มจากมีสิ่งเร้ามากระตุ้นอวัยวะรับ

> สัมผัส สิ่งเร้าเหล่านั้นจะถูกเปลี่ยนรูปเป็นกระแสประสาทส่งไปยังระบบประสาท ซึ่งได้แก่ สมอง สมองได้รับกระแสประสาททำให้เกิดความรู้สึกต่างๆ ได้รับการแปลความหมายจากสมองจนเกิดเป็นการรับรู้และมีพฤติกรรมการตอบสนอง (วิภาพร มาพบสุข. 2540 : 232)

นอกจากนี้วิภาพร มาพบสุข ได้กล่าวถึงทฤษฎีเกสตอลท์ไว้ว่า "ทฤษฎีการรับรู้ที่สำคัญได้แก่ ทฤษฎีของเกสตอลท์ ซึ่งคิดค้นโดย นักจิตวิทยาชาวเยอรมัน 3 คน คือ เวอร์ไทเมอร์ คอฟคา และโคท์เลอร์ ทฤษฎีนี้อธิบายการเกิดการรับรู้ของมนุษย์ว่า การรับรู้ทั้งหมดจะแตกต่างไปจากผลบวกของการรับรู้ในส่วนย่อยๆ " (วิภาพร มาพบสุข. 2540 : 238)

กระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของโคลด โมเนท์เป็นผลจากประสบการณ์รับรู้จากประสบการณ์ตรงของเขาที่มีต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่ห้อมล้อมชีวิตเขา เป็นสิ่งเร้าสำคัญที่ทำให้เกิดการรับรู้อย่างต่อเนื่องสั่งสมอยู่ในสมองของเขา เกิดภาพความคิดส่วนรวมในสมอง เมื่อเขาถ่ายทอดภาพความคิดนั้นออกมาเป็นผลงานจิตรกรรม จึงเป็นการแสดงออกถึงความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติที่แปลความออกมาจากสมองเป็นเส้น สีและลีลาของรอยแปรงที่ผสมผสานกันด้วยกลวิธีทางศิลปะเกิดเป็นผลงานจิตรกรรมที่ให้ความสำคัญของภาพส่วนรวมมากกว่าส่วนย่อย เมื่อเขาเขียนภาพธรรมชาติในมุมมองเดียวกันแต่ต่างห้วงเวลากันสภาพสิ่งเร้าต่างกัน ภาพจากการรับรู้ของสมองจึงต่างกัน ภาพผลงานของโคลด โมเนท์จึงแสดงถึงการระบายสีตามการรับรู้ของสมองที่แสดงออกถึงสภาพสีส่วนรวมที่มีรูปแบบต่างๆกันในกระบวนแบบที่ไม่เหมือนจริงตามที่ตาเห็น

### 4.2 กระบวนแบบของผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ

กมล ทัศนาญชลีได้กล่าวถึงกระบวนแบบในผลงานจิตรกรรมของประเทือง เอมเจริญไว้ความว่า

> คุณประเทืองจัดได้ว่าเป็นศิลปินศิษย์พระอาทิตย์ วันไหนไม่ได้ออกไปรับแสงตะวันก็เหมือนการขาดการชาร์ตแบตเตอรี่ไปวันหนึ่ง พลังที่ได้มาจากแสงตะวันทำให้สรรพสิ่งเจริญเติบโตงอกงามเช่นใดคุณประเทืองก็เช่นนั้น งานศิลปะส่วนใหญ่ของคุณปประเทืองจะขาดเรื่องของแสงที่สาดส่องในงานไม่ได้ จะต้องมีซ่อนเร้นอยู่เสมอและแสงนั้นเป็นประกายเพชร ถ้าเป็นรูปเขียนสีน้ำมันจะเห็นสีรุ้งอยู่ในงาน แม้กระทั่งงานขาวดำที่เป็นลายเส้นหรือปาดด้วยเกรยองของเขาก็มีแสงของสีเป็นบุคลิกของงาน ไม่ต้องเซ็นชื่อก็รู้ว่าใครทำ แต่คุณประเทืองจะไม่สบายใจเลยถ้าวันไหนไม่ได้มีโอกาสเซ็นชื่อใต้ภาพงานศิลปะ เพราะส่วนใหญ่ได้เซ็นชื่อเกือบทุกวันอยู่แล้ว (*ใครต่อใครพูดถึงประเทือง เอมเจริญ*. 2544 : 22)

สอดคล้องกับที่ถนอม ชาภักดี ได้กล่าวถึงวิถีทางสร้างสรรค์ผลงานของประเทือง เอมเจริญไว้ตอนหนึ่งว่า

สำหรับศิลปินชุดดำคนนี้ มีวัตรปฏิบัติที่สม่ำเสมอตลอดมา คือ ตื่นตี 4-5 นั่งสมาธิ พอตะวันฉายส่องฟ้าก็สะพายย่ามคู่ใจที่บรรจุอุปกรณ์การทำงาน มุ่งสู่ธรรมชาติของท้องทุ่งแถบย่านบางแค ขีดเขียนงานจนตกค่ำย่ำเย็นถึงกลับบ้าน หรือถ้าทำงานในแนวความคิดทะเล ขุนเขา ศิลปินคนนี้ก็จะไปรอนแรมเป็นเดือนๆ เพื่อเก็บเอาเรื่องราวเหล่านั้น บรรจุลงในผลงานให้มากที่สุด (ถนอม ชาภักดี. 2545 : 113)

นอกจากนี้นิพนธ์ ทวีกาญจน์ ได้กล่าวถึงในกรณีเดียวกันว่า

คุณประเทืองได้เลือกทางที่จะพัฒนาตนเอง ไม่ยึดติด เขาทราบดีว่า ภาพเขียนของเขาที่ทำให้เขาขายได้นั้นมีลักษณะเช่นใด แต่เขาไม่อาจฝืนความรู้สึกที่อาศัยรูปแบบของงานที่กำลังจะทำให้เขาแสดงออกเพียง " ช่างฝีมือ " ต่อไปไม่ได้ เขาจึงต้องเดินออกจากบ้านไปเช่าบ้านอยู่ที่ราชบุรีบ้าง นครปฐมบ้างเป็นแรมเดือน เพื่อรับรู้ (Perceiving) ต่อธรรมชาติที่เขาเชื่อมั่นว่าเป็นครูที่แท้จริงและเขาก็นำเอาประสบการณ์จากการรับรู้นั้นมาแสดงออกในงานจิตรกรรม เมื่อสังคมเปลี่ยน สถานการณ์เปลี่ยน การรับรู้ของประเทืองจึงมีแต่เรื่องความงามล้วนๆ ไม่มีความรุนแรงทางอารมณ์ที่สังคมกระทำให้ งานยุคหลังๆของเขาไม่ว่าจะเป็นชุด บทเพลงแห่งวันและคืน หรือ น้ำค้างบนใบบัว จึงมีแต่ความงามของสีรูปแบบที่ง่าย รายละเอียดที่เคยมีก็ลดลงจนเกือบหมด และนี่กระมังคนทั่วไปที่เคยชื่นชอบความละเอียดยิบของประเทืองจึงกล่าวว่างานของเขาหมดพลังลงเสียแล้ว พลังในศิลปะไม่ใช่พลังที่ประกอบไปด้วยส่วนพื้นฐานทางศิลปะ (Art Element) อันมากมายสับสนไปหมด และจะต้องไม่ใช่พลังที่ทำรายได้ให้ดีกว่าอย่างแน่นอน แต่จะต้องเป็นพลังที่ทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงคุณค่าของตัวงานจริงๆ ไม่ใช่ต้องผูกพันอยู่กับอดีตหรือสิ่งอื่นๆที่เป็นตัวชี้แนะ งานของประเทืองในช่วงหลังแม้จะล้มเหลวในเรื่องการจัดจำหน่าย แต่กำลังมีพลังอย่างหนึ่งไปสู่แนวทางสร้างสรรค์ทางจิตรกรรมที่เป็น มิติทางสุนทรียศาสตร์ ที่ศิลปินสัมผัสสัจธรรม (Truth) ในธรรมชาติ ไม่ใช่สุนทรียศาสตร์ที่เกิดจากความคิด (Conception) ปรัชญาการแสดงออกของประเทือง เอมเจริญ จึงเป็นวิญญาณของตะวันออกแท้ๆ ที่อาศัยรูปแบบสากลเท่านั้น (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2533 : 41)

ในหนังสือชีวิตและผลงานประเทือง เอมเจริญ ได้กล่าวถึงแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานจนกลายเป็นกระบวนแบบผลงานของประเทือง เอมเจริญ โดยสรุปความว่า นับแต่ประเทืองได้เริ่มต้นก้าวแรกในวิถีทางของศิลปินอิสระมาจนกระทั่งถึงปัจจุบันนี้ งานศิลปะของเขาได้วิวัฒนาการไปพร้อมกับลำดับแห่งการก้าวเดินของเขา ในช่วงแรกของความเป็นศิลปินอิสระประเทืองได้สร้างสรรค์งานศิลปะโดยอาศัยเรื่องราวต่างๆที่เกิดขึ้นกับชีวิตของเขาเอง เรื่องราวของสังคมที่แวดล้อมเขาอยู่ และเรื่องราวที่เป็นเหตุการณ์รุนแรงของโลก คือ การสงคราม ซึ่งได้นำความทุกข์ยากและปัญหานานัปการมาสู่มนุษย์ ประเทืองให้ความสนใจกับเรื่องราวเหล่านี้เป็นพิเศษ เพราะเขามีความเห็นว่า งานศิลปะที่ดีนั้นจะต้องมีส่วนในการแก้ปัญหาให้กับมนุษย์ โดยการสะท้อนให้เห็นถึงความผิดพลาดของมนุษย์ และในขณะเดียวกันก็จะต้องชี้นำความถูกต้องให้แก่มนุษย์ด้วย งานศิลปะในระยะแรกของประเทืองจึงมีแนวทางการสร้างสรรค์ในลักษณะนี้ และมีรูปแบบเช่นเดียวกับรูปแบบของศิลปะร่วมสมัยซึ่งมีความเป็นสากล

ประเทืองได้สร้างสรรค์งานศิลปะในแนวทางเช่นนี้ควบคู่กับการเรียนรู้จากธรรมชาติอยู่หลายปี และในช่วงเวลานี้เองที่เขาเริ่มประจักษ์ถึงสาระและคุณค่าของธรรมชาติที่มีต่อชีวิต ความประจักษ์แจ้งในธรรมชาติทำให้ประเทืองมีความสุข มีการมองโลกในแง่ดี มีความเชื่อในคุณความดีอันเป็นสาระสำคัญของชีวิต และทำให้เขาได้แนวคิดที่จะสร้างสรรค์งานศิลปะในรูปแบบใหม่ขึ้น ซึ่งเป็นรูปแบบที่เกิดจากการผสานสอดคล้องระหว่างสิ่งที่เขารับรู้จากธรรมชาติกับสิ่งที่มีอยู่ในตัวเขาเอง รูปแบบใหม่นี้เป็นรูปแบบเฉพาะตนที่ไม่ขึ้นอยู่กับเงื่อนไขทางวิชาการของศิลปะใด ๆทั้งสิ้น และไม่อยู่ในทฤษฎีของศิลปินผู้ใดด้วย แต่เป็นวิธีการเฉพาะของเขาซึ่งเต็มไปด้วยความอิสระในการที่จะถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่เขามีต่อสิ่งที่รับรู้ผ่านออกมาทางสีที่สดใสและทางเส้นที่ทรงพลังและอิสระ จากวิธีการเฉพาะตนนี้เองที่ทำให้ประเทืองสามารถถ่ายทอดพลังความงามที่มีอยู่ในธรรมชาติออกมาได้อย่างหลากหลาย (ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 25)

นอกจากนี้ในหนังสือเล่มเดียวกันยังกล่าวถึงกระบวนแบบที่เป็นสัญลักษณ์นิยมในผลงานของประเทือง เอมเจริญไว้ตอนหนึ่ง ความว่า

> หลังจากการสร้างสรรค์ผลงานชุดจักรวาลอันเป็นแนวทางสร้างสรรค์ที่เรียกว่า "ธรรมชาตินิยม" แล้ว ประเทืองก็เริ่มเข้าสู่แนวทาง "สัญลักษณ์นิยม" หรือ "นามธรรม" มากขึ้น ด้วยการย่อยประสบการณ์ซึ่งได้จากการเห็นและการรับรู้ออกมาเป็นรูปสัญลักษณ์ สัญลักษณ์ที่แสดงออกส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติในทัศนภาพของเขา เช่น แผ่นดิน แสงแดด กระแสน้ำ ต้นไม้ ภูเขา ฯลฯ ซึ่งประเทืองมองเห็นว่าธรรมชาตินั้นมีความสัมพันธ์ต่อกันและเกื้อกูลกัน เป็นความสมบูรณ์และมีคุณค่าในตัวเอง เรื่องราวของธรรมชาติเหล่านี้จะถูกย่อยและบรรจุลงในรูปทรงที่เขากำหนดขึ้น เช่น วงกลม วงรี ฯลฯ ผลงานในชุดนามธรรมของประเทืองที่สร้างสัญลักษณ์เป็นรูปทรงอิสระนั้น ยังคงเป็นผลงานศิลปะที่เขาสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลา โดยมุ่งเน้นคุณค่าของพลังความงามและความมีชีวิตชีวาให้เป็นสิ่งโดดเด่นในงานของเขา และรูปแบบของงานดังกล่าวก็ยังคงมีผลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะของเขาจนถึงปัจจุบันนี้ (ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 26)

อำนาจ เย็นสบาย ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับกระบวนแบบในผลงานของประเทือง เอมเจริญไว้ ความว่า

> เมื่อพิจารณาผลงานในช่วงระยะของการคลี่คลาย ประเทืองเป็นคนหนึ่งที่พยายามทำความเข้าใจในเรื่องของธรรมชาติ จักรวาล อย่างเอาจริงเอาจัง และสิ่งที่เขาได้มาก็คือ การให้ความนับถือธรรมชาติที่ให้คุณประโยชน์ให้คุณค่าทางด้านความคิด เป็นแหล่งค้นหาความงดงามที่มีมากมายลันพ้นเป็นเอนกอนันต์ แต่ทั้งนี้และทั้งนั้น ประเทือง เอมเจริญ ก็มิได้แสดงออกในเรื่องดังกล่าวอย่างที่ศิลปินบางคนนิยมความวูบวาบของสีสัน รัศมีที่เปล่งประกาย บรรยากาศฉาบฉายพิจิตร ซึ่งประเทืองดึงออกมาจากความเป็นไปของธรรมชาติและจักรวาล เมื่อเราดูภาพผลงานของเขาแล้ว เรามิอาจได้รับคำตอบแบบภาพเหมือนจริง แต่คำตอบนั้นคือความรู้สึกของเรา จินตนาการของเรา การตีความของเรา ต่อผลงานของเขา อันไม่มีคำตอบชนิดตายตัวสำหรับผู้ดูทุกคน ประเทือง เอมเจริญ ค้นคว้าสร้างสรรค์งานจิตรกรรมชุดธรรมชาติ จักรวาล เป็นเวลาติดต่อกันอย่างค่อนข้างยาวนานควบคู่ไปกับการ

ศึกษาปรัชญาพุทธศาสนาในระยะหลังๆ ซึ่งประเทืองสามารถนำหลักพุทธธรรมออกมาแสดงได้โดยรักษาแบบอย่างหรือวิธีการของตัวเองอย่างสัมพันธ์ต่อเนื่องอีกทั้งในบางช่วงบางขณะ เขาก็แสดงให้เห็นถึงสำนึกส่วนตัวที่เอื้ออาทรต่อชีวิตทั้งหลายในสังคมเชิงมนุษย์ธรรมอีกด้วย นั่นก็หมายความว่าเขามีผลงานอีกชุดหนึ่งที่เรียกร้องความรักความเห็นใจ ให้กับเพื่อนมนุษย์ผู้ต้องชะตากรรมอันน่าสงสารน่าเห็นใจรวมอยู่หลายชิ้น (อำนาจ เย็นสบาย. 2540 : 89)

นอกจากนี้อำนาจ เย็นสบายยังแสดงทัศนะไว้อีกตอนหนึ่งว่า

กล่าวได้ว่า แม้ประเทืองจะเป็นคนที่เคารพนับถือธรรมชาติแต่เขาก็มิได้สร้างงานลอกเลียนธรรมชาติหรือแสดงตนเป็นผู้สืบทอดปรัชญาศิลปะกรีกประดุจสาวกผู้ภักดีแต่ประการใด และแม้ความคิดของเขาที่ปรากฏจะมีลักษณะร่วมกับทรรศนะของตอลสตอยอยู่ไม่น้อย แต่เอาเข้าจริงๆแล้วรูปแบบการแสดงออกเขาก็มิได้เป็นไปในแบบกระแสเรียกร้องแบบศิลปะแนวเหมือนจริงในขณะนั้น ตรงกันข้ามเรากลับเห็นเขาเลือกหยิบรูปแบบบางส่วนจากหลายกลุ่มหลายลัทธิมารวมกับลักษณะพิเศษที่มีอยู่ในตัวของเขา จนกลายเป็นประเทือง เอมเจริญในที่สุด (อำนาจ เย็นสบาย. 2540 : 198)

อ้างถึงกมล ทัศนาญชลี กล่าวถึงประเทือง เอมเจริญซึ่งพิมพ์ในหนังสือ เสรีชน ในลอสแองเจลีสประจำวันที่ 29 มีนาคม-4 เมษายน 2522 ตอนหนึ่งว่า

งานศิลปะของคุณประเทือง มีลักษณะเป็นภาพการแสดงทัศนะ ด้วยการรวบรวมจากประสบการณ์ในชีวิตของคุณประเทืองหลายด้านเช่น จากธรรมชาติ จากความสับสนวุ่นวายของสังคม จากชีวิตในอดีตอันแสนลำเค็ญ และจากความคิดฝัน รวบรวมแล้วแสดงความคิดเห็นต่างๆที่ประสบมาในภาพเดียวกัน ด้วยรูปแบบและวิธีการเป็นสากลและเป็นตัวของคุณประเทืองเอง (นิพนธ์ ทวีกาญจน์. 2533 : 128)

ผลงานศิลปะของประเทือง เอมเจริญ ได้แสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะตัวที่เด่นชัดที่ศิลปินได้แสดงออกมาด้วยกระบวนการถ่ายทอดธรรมชาติในทัศนะและประสบการณ์ที่ได้สัมผัสจากการเข้าไปศึกษาสภาพความเป็นจริงของธรรมชาติ เพื่อรับรู้และเก็บเรื่องราวต่างๆที่ประทับใจเป็นข้อมูลในการทำงาน กระบวนการถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานศิลปะด้วยเส้น สี บริเวณว่าง ในรูปแบบและวิธีการที่เป็นสากล แสดงอารมณ์ความรู้สึกและจินตนาการรวมทั้งสอดแทรกความรู้สึกนึกคิดของศิลปิน โดยใช้สื่อรูปแบบธรรมชาติตามความรู้สึกมากกว่ารูปแบบความเป็นจริงตามธรรมชาติ ด้วยการลด สกัด ตัดทอนลง การจัดวางรูปแบบมิได้คำนึงถึงกฎเกณฑ์ทางศิลปะใดๆ และนำจุดเด่นในเรื่องพลังของสี แสงที่เกิดในธรรมชาติมาสร้างสรรค์จนเป็นกระบวนแบบเฉพาะตัว

## 5. กลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique)

กลวิธีในการสร้างผลงานจิตรกรรมเป็นการใช้สื่อวัสดุและอุปกรณ์ในการบันทึกถ่ายทอดความรู้สึก เพื่อแสดงรูปแบบและเนื้อหาเรื่องราวในความรู้สึกนึกคิดให้ปรากฏเป็นผลงานจิตรกรรม

ตามความสามารถและทักษะของผู้สร้างงาน ในการใช้เครื่องมือ วัสดุ และกระบวนการทำงานที่ถูกต้องเหมาะสมตามลักษณะของงาน ในการสร้างงานจิตรกรรมของศิลปินแต่ละคนย่อมมีกลวิธีที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับแนวความคิด ความรู้สึกที่ต้องการถ่ายทอดและการแสดงออก ตลอดจนความแตกต่างของวัสดุที่มีความหลากหลาย

สุชาติ เถาทอง ได้ให้ความหมายถึงเทคนิคทางทัศนศิลป์ไว้ว่า "หมายถึง โครงสร้างของวัสดุ ฝีมือการใช้วัสดุ ความคงทน และความเหมาะสมกับเจตนาของการแสดงออก เป็นการรู้จักเลือกใช้วัสดุที่สอดคล้องไปกับแนวคิดในการถ่ายทอดของศิลปินแต่ละคน วัสดุคือตัวแปรอันสำคัญที่ศิลปินจะเป็นผู้พิจารณาเลือกใช้ ถึงแม้จะเป็นวัสดุเดียวกัน แต่การถ่ายทอดทางรูปแบบให้ปรากฏขึ้นมาก็แตกต่างกันไป จุดมุ่งหมายหรือแนวคิดที่อยู่เบื้องหลังศิลปินจึงเป็นตัวกำหนดรูปลักษณ์ว่าควรเป็นแบบใด" (สุชาติ เถาทอง. 2539 : 97 - 98)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้ให้ความหมายถึงเทคนิคว่า "หมายถึง ลักษณะการใช้สื่อวัสดุที่เลือกเป็นสื่อในการแสดงออก เช่น เมื่อเลือกใช้ดินสอสำหรับวาดเขียน เทคนิคลากดินสอให้ตั้งฉากกับกระดาษ ได้เส้นอย่างหนึ่ง ลากให้เอียงทำมุมต่างๆ ก็ได้เส้นอีกอย่างหนึ่ง เทคนิคต่างๆเมื่อประสานกันตามลำดับเรียกว่า กระบวนการ ผู้สร้างรู้ดีว่าจะใช้เทคนิคอะไรก่อนหลัง และสลับกันจะได้ผลเหมือนกันหรือต่างกันอย่างไร" (อารี สุทธิพันธุ์. 2541 : 37)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไว้ ความว่า

> กลวิธีในการสร้างสรรค์ศิลปะย่อมสะท้อนให้เห็นถึงอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดและพฤติกรรมของผู้สร้างสรรค์ด้วย ศิลปะอาจจะคล้ายกับลายเซ็นที่สะท้อนให้เห็นความเป็นคนประณีตเรียบร้อย ความกล้าในการแสดงออก ความไม่มั่นใจ ฯลฯ ของเจ้าของลายเซ็นก็ได้ กลวิธีในทางศิลปะก็คือ กรรมวิธี ลีลา หรือเทคนิคต่างๆ ที่ปรากฏให้เห็นได้บนผลงานศิลปะ เช่น ริ้วรอยพู่กัน ลักษณผิวที่หยาบหรือละเอียด รูปทรงที่ประณีต ความคมชัดหรือพร่ามัวของรูปทรง การระบายสีที่ทับซ้อน เป็นต้น กลวิธีที่แตกต่างเฉพาะตัวเหล่านี้ อาจจะยุ่งยากต่อการวิเคราะห์ตีความในเชิงจิตวิทยา แต่ประสบการณ์ทางศิลปะในระดับหนึ่งย่อมช่วยให้การวิเคราะห์ตีความนั้นง่ายยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่น เส้นที่ขาดความมั่นใจย่อมสะท้อนให้เห็นถึงความไม่มั่นใจของเด็ก รอยพู่กันที่คล่องแคล่ว ย่อมสะท้อนให้เห็นถึงความมั่นใจกระฉับกระเฉง รูปทรงที่ประณีตบรรจงย่อมแสดงถึงพฤติกรรมที่ประณีตบรรจง เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534 : 24)

กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม คือการระบายสีลงบนพื้นผิวของระนาบรองรับ 2 มิติ ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของศิลปินแต่ละคนย่อมมีกลวิธีที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับสื่อวัสดุที่มีความหลากหลาย ความแตกต่างทางด้านการแสดงออก สื่อวัสดุและวิธีการใช้เพื่อแสดงออกตามแนวความคิดจึงเป็นตัวกำหนดกลวิธีในทางจิตรกรรม รวมทั้งเป็นตัวบ่งชี้แนวทางการสร้างงานและบุคลิกของผู้สร้างงาน

โกศล พิณกุล ได้กล่าวไว้ในเรื่องนี้ว่า "ความสำคัญของเทคนิคหรือวิธีการนั้นมีความสำคัญที่เป็นตัวบ่งชี้แนวทางการสร้างงาน (Guidelines) ว่าจะระบายสีให้ผลงานออกมาในลักษณะ

ใด ซึ่งเป็นตัวบอกถึงบุคลิกของผู้สร้างงานด้านเทคนิค (Personal Techniques) และรวมถึงวิสัยทัศน์ (Personal Vision) ที่สามารถสร้างผลงานให้สอดคล้องกับเทคนิคได้อย่างเหมาะสม" (โกศล พิณกุล. 2543 : 2)

วัสดุและวิธีการจึงมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ความเปลี่ยนแปลงอันเกิดจากความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ดำเนินไปอย่างไม่หยุดยั้ง การเลือกใช้วัสดุและวิธีการใดจึงเป็นลักษณะเฉพาะตัว เป็นประสบการณ์ส่วนตัวที่ศิลปินเลือกถ่ายทอดในผลงานศิลปะเพื่อสื่อถึงแนวความคิด การสื่อความหมายของรูปแบบและเนื้อหาของภาพ นอกจากวัสดุแล้ว กลวิธีในการใช้ก็ได้ถูกพัฒนาคิดค้นเพื่อให้ได้แนวทางสร้างสรรค์ใหม่ๆที่ได้รับการทดลองฝึกฝนจนชำนาญและนำไปสร้างสรรค์ผลงานจนเป็นลักษณะเฉพาะตัว

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้กล่าวถึงวัสดุคือ สี ที่มีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไว้โดยสรุปความว่า การค้นพบและพัฒนาของเนื้อสีและส่วนผสมของสีทำให้เกิดความก้าวหน้าทางกลวิธีในงานจิตรกรรมอย่างหลากหลายและแพร่หลายยิ่งขึ้น มีการค้นพบกรรมวิธีการผลิตสีอื่นๆขึ้นในเวลาต่อมาอย่างมากมาย การนำเนื้อสีมาใช้โดยการผสมกับน้ำกาวในลักษณะของสีฝุ่น การคิดค้นวิธีการใช้สีให้มีความสะดวกและมีคุณภาพยิ่งขึ้นด้วยการผสมเนื้อสี (Pigment) เข้ากับสารละลายประเภทอื่นที่มีคุณสมบัติในการเก็บรักษาสภาพเนื้อสีเพื่อใช้ในรูปแบบที่ต่างกัน สีที่ผลิตขึ้นใหม่นี้จึงถูกเรียกและแยกประเภทต่างกันออกไปตามลักษณะของสารละลายที่ใช้ผสมกับเนื้อสีนั้นๆ (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2528 : 122-123)

สุชาติ สุทธิ ได้ให้ความหมายของเนื้อสี (Pigment) ความว่า "เนื้อสี คือ สารที่เป็นตัวให้สี ซึ่งเกิดจากการผสมของแร่ธาตุ ซึ่งนำมาจากเนื้อวัตถุต่างๆ 2 ประเภท คือ สารที่ได้มาจากสิ่งไม่มีชีวิตหรือสารอนินทรียวัตถุ (Inorganic Pigment) และสารที่ได้จากสิ่งมีชีวิตหรือสารอินทรียวัตถุ (Organic Pigment)" (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 47-48)

สีชนิดต่างๆที่ใช้ในงานศิลปะได้แก่ สีฝุ่น (Tempera) สีเฟรสโก (Fresco) สีขี้ผึ้ง (Encaustic) สีน้ำมัน (Oil) สีน้ำ (Water Color) สีชอล์ก (Pastel) สีสังเคราะห์ (Synthetic Medium) ในที่นี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงเฉพาะสีน้ำมัน ซึ่งวิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ ความว่า

> ได้มีการใช้สีน้ำมันกันหลายลักษณะก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 15 ด้วยความนิยมในการใช้สีน้ำมัน ได้ทำให้เกิดความเชี่ยวชาญในการใช้สีน้ำมันเป็นอย่างมาก ศิลปินในอดีตได้แสดงกลวิธีในการระบายสีอย่างยอดเยี่ยมไม่ว่าจะเป็นกลวิธีการระบายฉาบสี (Glazing) การระบายสีหนา (Impasto) การระบายคราบสี (Scumbling) ซึ่งแต่เดิมได้มีการทำสีน้ำมันกันในสตูดิโอและสำนักช่างของศิลปินชั้นครู วินเซอร์และนิวตันเริ่มทำสีในปีคริสต์ศักราช 1832 ได้พัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็ว พร้อมทั้งรักษาชื่อเสียงอย่างดีเยี่ยมและมั่นคงตลอดมา (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2545 : 8)

ประเสริฐ ศีลรัตนา กล่าวว่า "สีน้ำมัน (Oil Color) ประกอบขึ้นด้วยการผสมเนื้อสี (Pigment) ที่บดละเอียดเข้ากับน้ำมันลินสีด (Linseed Oil) ในสัดส่วนที่แน่นอนโดยการชั่งน้ำหนัก สีน้ำมันเมื่อผ่านการบดผสมเรียบร้อยแล้วจะต้องเก็บไว้ให้ถึงกำหนดเพื่อบ่มให้ได้ที่ก่อนจะบรรจุลง

ในหลอด สีน้ำมันมีความเหนียวข้นของเนื้อสีมาก เนื้อสีสามารถเกาะยึดกันหนาทึบตามคุณสมบัติทางกายภาพของตัวสื่อผสม" (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2528 : 125)

ในกรณีนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวไว้ว่า "สีน้ำมันที่แห้งแล้วจะมีคุณสมบัติเหนียวและยืดหยุ่นตัว ทนทานต่อการเสียดสีและละลายของน้ำ หลังจากแห้งแล้วสีน้ำมันจะละลายอีกไม่ง่ายนัก แม้แต่จะใช้เทอร์เปนไทน์เป็นตัวละลาย ตามปกติแล้วสีน้ำมันจะสามารถเก็บรักษาไว้ได้นานในที่บรรจุซึ่งปิดมิดชิด เช่นในหลอดโลหะหรือขวด" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2541 : 46)

ด้วยคุณสมบัติที่เหมาะสมของสีน้ำมันจึงทำให้ศิลปินส่วนมากนิยมสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมด้วยสีน้ำมัน (Oil Painting) ซึ่งสุชาติ สุทธิ ได้กล่าวถึงความเป็นมาของจิตรกรรมสีน้ำมัน ความว่า

> ผู้นำสีน้ำมันมาสร้างงานจิตรกรรมได้เป็นผลสำเร็จอย่างสมบูรณ์ในระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ 15 คือ ศิลปินชาวดัตช์ แจน ฟาน อิค (Jan Van Eyck) ซึ่งงานจิตรกรรมชิ้นแรกๆของเขาส่วนมากจะเป็นจิตรกรรมภาพเหมือน ดังผลงานชิ้นหนึ่งของเขาชื่อ ผู้ชายโพกผ้าแดง (Man with a red turban) นับตั้งแต่นั้นมาประมาณ 5 ศตวรรษ คำว่างานจิตรกรรมก็มักจะหมายถึงงานจิตรกรรมที่เขียนขึ้นด้วยสีน้ำมัน และต่อมาถึงแม้จะได้มีการคิดค้นสีอะครีลิค ซึ่งเป็นสารสังเคราะห์ทางเคมีขึ้นใช้ในระหว่างปี ค.ศ. 1950 และแม้ว่าสีอะครีลิคจะเป็นประเภทของสีที่ใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพไม่แพ้สีน้ำมันก็ตาม แต่สีน้ำมันก็ยังเป็นที่นิยมใช้สร้างงานจิตรกรรมของศิลปินรุ่นต่อมาโดยไม่เสื่อมคลาย (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 62-63)

นอกจากนี้สุชาติ สุทธิ ยังได้กล่าวถึงคุณสมบัติของสีน้ำมันไว้ ความว่า

> ด้วยเหตุที่สีน้ำมันเป็นเนื้อสีที่ผสมด้วยน้ำมันกลั่นจากเมล็ดพืชที่เรียกว่า น้ำมันลินสีด (Linseed Oil) การที่เนื้อสีถูกผสมด้วยน้ำมันแล้วเขียนนั้นมีทั้งข้อดีและข้อเสียควบคู่กัน ในข้อดีของสีน้ำมันคือ ทำให้แห้งช้า ซึ่งเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้เขียนมีเวลาเพียงพอกับการเกลี่ย (Blending) ให้เรียบ หรือกลมกลืนกันได้มากน้อยตามที่ต้องการ หรือเมื่อสีชั้นแรกแห้งสามารถทำการเขียนซ้อนทับลงไปได้หลายชั้นโดยที่ไม่ทำให้สีแต่ละชั้นที่ทับกันแตกหรือลอกหลุดออกจากกัน และอีกประการหนึ่งหากในกรณีที่ทำการเขียนได้เพียงบางส่วนหรือไม่เสร็จสมบูรณ์ก็สามารถเว้นไว้แล้วจึงค่อยมาเขียนเพิ่มเติมใหม่ได้ในตอนหลัง ซึ่งกรณีที่กล่าวนี้เป็นการลดความกดดันในการทำงานของผู้เขียนได้เป็นอย่างดีแต่ข้อเสียของสีน้ำมันคือ จะต้องใช้เวลาตระเตรียมสี เครื่องมือ และอุปกรณ์ที่มีเพียงพอก่อนจะทำการเขียน ยิ่งกว่านั้นเขียนเสร็จแล้วยังต้องใช้เวลารอให้แห้งเป็นสัปดาห์หรือเป็นเดือนจนกว่าสีทั้งหมดที่เขียนลงไปจะแห้งสนิทจริงๆ (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 63)

จึงแสดงให้เห็นว่า ด้วยคุณสมบัติต่างๆของสีน้ำมันได้ทำให้เกิดกระบวนการสร้างสรรค์ที่เน้นคุณค่าในเชิงกลวิธี ซึ่งศิลปินมุ่งเน้นสร้างสรรค์ คิดค้น กระบวนการและกลวิธีใหม่ๆที่มีลักษณะเฉพาะตัว การเลือกใช้กลวิธีที่เหมาะสมจึงเป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยเสริมสร้างให้ผลงานเกิดความชัดเจนในแนวความคิดและการแสดงออกของศิลปิน

นิคอเละ ระเด่นอาหมัด ได้กล่าวถึงกลวิธีในการเขียนสีน้ำมันไว้ว่ามีหลักใหญ่อยู่ 2 วิธี ด้วยกัน คือ

1. วิธีสีซ้อน (Indirect Painting) เป็นวิธีที่ศิลปินในอดีตได้ยึดถือปฏิบัติสืบทอดกันมาอย่างเคร่งครัด ซึ่งเป็นการเตรียมการอย่างมีระบบขั้นตอน ดังนั้นวิธีการเขียนแบบนี้จะไม่มีการผิดพลาดเลย ซึ่งแบ่งเป็น 4 ขั้นตอนคือ

ขั้นที่ 1 จิตรกรรมสีพื้น (Under Painting) เป็นขั้นที่เริ่มตั้งแต่การร่างภาพ ลงสี แยกแสงเงา จนเสร็จสมบูรณ์ แต่ภาพทั้งหมดเป็นสีเอกรงค์ (Monochrome) ที่นิยมคือสีน้ำตาลโดยผสมน้ำมันให้เหลวและใส ขั้นตอนนี้เรียกว่า จิตรกรรมสีพื้น เพราะภาพมีเพียงสีพื้น คือสีน้ำตาลเพียงสีเดียว

ขั้นที่ 2 ขั้นสีเคลือบใส (Glazing) คือการแยกสีภาพโดยวิธีผสมสีกับน้ำมันให้เหลวและใสเช่นเดียวกัน เคลือบบริเวณภาพที่ต้องการแยกสีต่างๆ ในขั้นนี้ สีที่ปรากฏเป็นลักษณะสีซ้อนและใสทำให้ภาพเกิดความลึก เกิดมิติ

ขั้นที่ 3 ขั้นสีเคลือบทึบ (Scumbling) คือการระบายด้วยสีหนา ผสมน้ำมันน้อย ดังนั้นเนื้อสีจะทึบกว่าพื้นที่ระบายมีลักษณะสีชัดเจน สดใส และมีระยะใกล้

ขั้นที่ 4 ขั้นโปะสี (Impasto) คือการป้ายด้วยสีหนาที่สุดเพื่อทิ้งรอยแปรงซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของศิลปินแต่ละคน เพื่อแสดงถึงความชำนาญเฉพาะตัว

2. วิธีสีสด (Alla Prima) เป็นวิธีการเขียนภาพโดยการป้ายสีสดลงบนพื้นผ้าใบหรือระนาบสีขาวโดยไม่มีภาพรองพื้น เทคนิคนี้จะได้สีสดกว่าแต่ก็เสี่ยงต่อการผิดพลาด ทั้งนี้เพราะเป็นการป้ายสีแบบไม่มีการเตรียมเป็นขั้นตอน (นิคอเละ ระเด่นอาหมัด. 2543 : 53-54)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงกลวิธีในการเขียนภาพสีน้ำมันไว้ ความว่า

การเขียนภาพสีน้ำมัน สามารถเขียนภาพได้ 2 ลักษณะคือ ลักษณะแรกเป็นการระบายสีให้เสร็จลงตามที่ต้องการ โดยไม่ต้องเพิ่มเติมทีหลัง ส่วนอีกลักษณะหนึ่งเป็นการระบายโดยทางอ้อม คือระบายสีโดยไม่ทำสำเร็จโดยตรง แต่จะใช้เทคนิคอย่างใดอย่างหนึ่งระบายเพิ่มเติมจนสำเร็จถึงขั้นสมบูรณ์ ซึ่งมีเทคนิคที่จะเสนอแนะ 2 วิธี คือ

1. วิธีเกลสซิง (Glazing)

Glazing คือเทคนิคที่ระบายฉาบผิวหน้าโดยใช้สีเข้มผสมน้ำมันระบายบางๆให้โปร่งใส สามารถมองเห็นสีสดใสบนผิวหน้าและมองทะลุผ่านไปเห็นสีพื้นข้างล่างซึ่งเป็นสีอ่อนกว่า ด้วยการฉาบผิวหน้าสีเดียวหรือหลายสีก็ได้ ถ้าจะฉาบหลายสีก็ต้องฉาบสีใดสีหนึ่งก่อน ทิ้งไว้ให้แห้ง แล้วจึงฉาบสีอื่นต่อไปอีก เป็นวิธีการที่ช่วยสร้างความรู้สึกซับซ้อนและระยิบระยับบนผิวหน้าภาพเขียนได้ดีมาก การฉาบผิวหน้าอาจจะฉาบแต่ละพื้นที่หรือแต่ละรูปทรง แยกสีสรรพ์กันออกไปตามความเหมาะสม นอกจากนั้นวิธีการฉาบผิวนี้ยังช่วยเคลือบภาพเขียนให้ผิวเป็นมันเฉพาะพื้นที่หรือทั่วพื้นภาพอย่างน่าสนใจอีกด้วย

2. วิธีสคัมบลิง (Scumbling)

Scumbling เป็นวิธีการระบายเพิ่มเติมภาพเขียนหลังจากทิ้งไว้ให้แห้งแล้วอีกเทคนิคหนึ่ง คล้ายๆกับวิธีเกลสซิง แต่วิธีนี้มีลักษณะตรงข้ามคือ ระบายด้วยสีอ่อนลงบนสีเดิมที่เข้มกว่า ส่วนเทคนิคนี้จะใช้

กับภาพเขียนที่ต้องการระบายให้ได้ความรู้สึกเป็นหมอกพร่ามัว ดวัน ฉากโปร่ง เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2541 : 48-49)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงกลวิธีและกระบวนการระบายสีน้ำมันไว้ 6 ประการ ได้แก่

1. การระบายเสร็จทันที (All at Once)

เป็นเทคนิคการเขียนสีน้ำมันอย่างง่ายที่สุด กล่าวคือ เมื่อรู้จักผสมสีน้ำมันให้มีความเข้มข้นคงที่แล้ว ก็ระบายบนผ้าใบรองรับหรือระนาบรองรับอื่นๆ โดยมีเงื่อนไขว่าจะต้องระบายให้เสร็จในช่วงเวลานั้น จะไม่รอทิ้งไว้เพื่อต่อเติมอีกในวันหลัง การระบายเสร็จทันทีนี้ ผู้สร้างกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์นิยมมาก เพราะเป็นการถ่ายทอดรูปแบบตามความประทับใจของผู้สร้างที่มีต่อโลกภายนอกได้สะใจทันที

2. การระบายเคลือบ (Glazing)

เป็นเทคนิคที่พัฒนามาจากการระบายเคลือบของสีน้ำ โดยที่สีระบายครั้งแรกได้ผสมกับสีที่ระบายทับเคลือบภายหลัง การระบายแบบนี้ต้องผสมสีให้ค่อนข้างเหลว ระบายให้ทั่วเป็นชั้นแรกหรือรองพื้นก่อน แล้วระบายอีกสีหนึ่งเคลือบทับ การแสดงน้ำหนักอ่อนแก่ อาจจะเกิดจากน้ำหนักพู่กัน ถ้ากดพู่กันแรงก็ได้สีอ่อน หากไม่กดพู่กันก็จะได้สีแก่ จุดเด่นของเทคนิคนี้ก็คือ เมื่อระบายเคลือบด้วยสีใดสีหนึ่งแล้วยังเป็นสีเปียกอยู่ เราก็สามารถระบายสีอื่นตามที่ต้องการทับได้ เกลี่ยให้เรียบ หรือทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายเน้นให้อ่อนแก่เพิ่มขึ้น หากใช้สีที่มีลักษณะใสระบายระนาบรองรับผ้าใบใหม่ อาจจะระบายสีเดียวโดยใช้สีใส ปล่อยให้ระนาบรองรับผ้าใบแสดงความสว่างของสีอ่อนให้เห็นได้

3. การระบายแล้วเช็ดออก (Wipping off)

เป็นเทคนิคที่ช่วยแก้ปัญหาของพื้นได้อย่างดี กล่าวคือเราอาจร่างรูปต่างๆตามที่ต้องการจากหุ่นนิ่งที่เป็นแบบ แล้วระบายสีที่เหลือเป็นสีพื้นให้ทั่วแผ่น เมื่อระบายแล้วเช็ดออกด้วนผ้าบริเวณที่เป็นรูปส่วนที่ต้องการให้อ่อนก็เช็ดมากหน่อย ส่วนที่ไม่เข็ดออกจะคงเห็นสีเดิมสดใส หลังจากเช็ดแล้วก็ระบายสีรูปวัตถุได้ทันที อาจจะรอให้สีแห้งแล้วระบายต่อก็ได้ การเช็ดออกนอกจากจะใช้ผ้าแล้วสามารถใช้เกรียงขูดสีออกได้ ขณะที่สีชั้นแรกแห้ง ระบายอีกสีหนึ่งทับเคลือบลงไป แล้วใช้เกรียงขูดออก ควรให้สีชั้นแรกแห้งแล้วจึงระบายสีทับ การขัดออกต้องระวังอย่าให้แผ่นผ้าใบขาด นอกจากนี้ยังสามารถเช็ดออกได้ด้วยน้ำมันทินเนอร์ เช็ดแล้วทิ้งไว้ให้แห้งจึงระบายสีทับได้ ให้ผลแปลกไปจากที่ระบายทับบนผ้าใบธรรมดา จุดเด่นของเทคนิคนี้ก็คือ เมื่อเช็ดออกแล้วสีจะอุดแน่นในรอยขรุขระของผ้าใบ เพราะมีแรงกด ซึ่งจะให้เกิดลักษณะผิวของวัตถุที่ต้องการ เช่น วัตถุที่มีความมัน ผิวเนียน เป็นต้น นอกจากนี้ยังขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้สร้างจิตรกรรมที่จะต้องทดลองเช็ดออกด้วยตนเองแล้วสรุปรวบรวมผล

4. การระบายสีให้ไหล (Dripping)

เป็นเทคนิคที่คล้ายคลึงกับสีน้ำ คือ ต้องผสมสีกับน้ำมันให้เหลวและคอยเอียงระนาบรองรับผ้าใบเอียงมากสีก็ไหลเร็ว เทคนิคนี้สามารถระบายทับบนแผ่นผ้าใบที่เกลี่ยสีใดสีหนึ่งเป็นพื้นก่อนแล้วจึงระบายสีให้ไหลทับด้านบน เมื่อสีระบายแรกนั้นแห้งแล้ว การระบายตามวิธีนี้ หากผสมสีกับน้ำมันข้นเกินไปก็จะทำให้ไหลช้า และหากใช้น้ำมันสนไม่ดี เมื่อแห้งแล้วอาจแสดงให้เห็นรอยแตกของสีได้ จุดเด่นของการระบายให้ไหลนี้ก็คือ เมื่อต้องการสร้างสรรค์รูปแบบสีน้ำมันให้มีรูปร่างแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหว ก็สามารถเทลาดเอียงให้ไหลตามความต้องการหรือหากต้องการสร้างสรรค์รูปแบบ

แปลกๆตามจินตนาการเฉพาะตนก็สามารถทำได้ ข้อสำคัญคือ ต้องใช้น้ำมันสนอย่างดีผสมให้เหลวพอที่จะไหลได้สะดวก

5. การระบายสีทับกัน (Scumbling)

เป็นเทคนิคที่นิยมใช้กันทั่วๆไป กล่าวคือ ระบายสีน้ำมันตามต้องการบนระนาบรองรับ ทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายทับบางส่วน ปล่อยบางส่วนไว้ การระบายแต่ละครั้งเรียกว่า ชั้น (Layer) จะระบายบางหรือระบายหนา จะใช้รอยแปรง หรือเกลี่ยก็ได้ โดยทั่วไปแล้วจะระบายสองหรือสามชั้นเพื่อให้สีที่แสดงบนผ้าใบให้ความรู้สึกแน่นของเนื้อสี (Condensation of Color) การระบายทับกันช่วยให้ผู้สร้างสามารถปรุงแต่งผลงานได้ตามที่ต้องการ หากระบายทับกันมากกว่าห้าชั้นขึ้นไป จนรู้สึกว่าสีบนผ้าใบนั้นหนามาก ก็เรียกเทคนิคนี้ว่า Impasto ตลอดช่วงเวลา 6 เดือน สามารถเขียนทับกันได้ เพราะยังไม่แห้ง สีน้ำมันนั้นโดยทั่วไปแล้วจะแห้งภายใน 6 เดือน ที่รู้สึกว่าแห้งนั้น จริงๆแล้วยังไม่แห้งสนิท จุดเด่นของการระบายสีทับกันนี้คือ สีแต่ละชั้นจะเป็นสื่อแทนความต้องการของผู้สร้าง หากต้องการเปลี่ยนแปลงก็สามารถเพิ่มเติมได้ซึ่งจะช่วยพัฒนาการรับรู้และการถ่ายทอดรูปแบบของผู้สร้างได้เป็นอย่างดี ผู้สร้างจะรู้ว่าควรจะได้พัฒนาการจัดภาพและรูปแบบได้อย่างไร เพราะการปรุงแต่งแก้ไขเสมอๆนั้น จะพัฒนาทักษะทางการถ่ายทอดรูปแบบได้อย่างมีความคิด (Cognitive Skill)

6. การระบายประสม (Mixed)

ชื่อก็อธิบายความหมายชัดเจนแล้ว

เทคนิคการระบายสีทั้ง 6 ประการนี้ มีส่วนคล้ายคลึงกับสีน้ำ ที่ต่างกันก็เห็นจะเป็นการทับกันของสี เพราะคุณสมบัติของสีน้ำมันนั้นจะเข้มข้น เวลาต้องการให้สีอ่อนนิยมผสมกับสีขาว ขณะที่สีน้ำต้องผสมกับน้ำและหวังพึ่งความขาวของกระดาษด้วย ดังนั้นสีน้ำมันจึงระบายทับกันได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสีอ่อนทับสีแก่ ซึ่งสีน้ำทำไม่ได้ เทคนิคต่างๆมาจากเทคนิคพื้นฐานสำคัญยิ่งคือ การเกลี่ย (Blending) เพราะสีน้ำมันมีความเข้มข้น การจะเกลี่ยให้ได้เรียบดีนั้นจะต้องคุมความเข้มข้นของสีให้เหมาะ (Consistency) และต้องมีความข้นเหมือนกัน จึงจะเกลี่ยได้กลมกลืนกัน ขอให้นึกเสมอว่าหากเราเกลี่ยได้ตามต้องการแล้ว การป้ายสีแสดงลีลารอยแปรง คือ การลดรอยแปรงจากการเกลี่ยนั่นเอง (อารี สุทธิพันธุ์. 2541 : 37-39)

ในประเด็นนี้โกศล พิณกุล ได้สรุปเทคนิคการระบายสีน้ำมันที่นำมาใช้และพบเห็นบ่อยๆ รวมได้ 24 เทคนิค กล่าวคือ

1. อัลลา พริมา (Alla Prima) คือ การระบายสีเสร็จทันทีครั้งเดียวไม่ต้องซ้ำหรือเกลี่ยสี คำนี้มาจากกลุ่มของศิลปินอิตาเลียน มีความหมายว่าครั้งเดียว (At First) ซึ่งบางครั้งก็มีความหมายว่า ไดเร็คเพ้นท์ติ้ง (Direct painting) วิธีนี้มีข้อจำกัดหลายอย่าง เช่น ขนาดภาพไม่ใหญ่โตเกินไป จำกัดสี จานผสมสี ทั้งนี้เพราะศิลปินกลุ่มนี้มักขนอุปกรณ์ไปวาดนอกสถานที่ (Outdoors Painting)

2. เบลนดิง (Blending) คือ การระบายสีเรียบกลมกลืน วิธีนี้กล่าวกันว่าลีโอนาร์โด ดา วินซี (Leonardo Da Vinci) ได้นำเอาวิธีไปใช้โดยใช้นิ้วมือเกลี่ยสี ลูบสี เรียกวิธีนี้ว่า Sfumato ในภาษาอิตาเลียนหมายถึงหมอกควัน การระบายสีโดยเกลี่ยสีเรียบให้กลมกลืนเป็นการสร้างผลงานที่ต้องการความละเอียดหรือแสดงรายละเอียดให้เห็นชัดเจน

3. โบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) คือ การระบายสีโดยไม่เกลี่ยสีให้เกิดความกลมกลืน การระบายสีเทคนิคนี้บางครั้งก็เรียกว่า การผสมสีโดยการมองเห็นหรือออฟติคอล มิกซิ่ง (Optical

Mixing) การระบายสีโดยวิธีโบรดเดน คัลเลอร์ อาจใช้ร่วมกับวิธีอื่น เช่น การลงพื้นไว้ก่อนแล้วระบายสีอื่นทับลงไปแสดงรอยแปรง ไม่เกลี่ยสีให้กลมกลืน หรือเป็นสีเรียบแต่จะระบายทับกันให้เกิดความหนาของเนื้อสี

4. บรัชเวิร์ค (Brushwork) คือ การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน โดยทั่วไปการระบายสีน้ำมันมักจะมีความหนาของเนื้อสี การแสดงร่องรอยพู่กันเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เนื้อสีมีลีลาตามที่ผู้สร้างงานแสดงออก การแสดงลีลารอยพู่กันถือได้ว่าเป็นการแสดงออกเฉพาะตัวของศิลปินที่สร้างให้สอดคล้องกับเนื้อหาเรื่องราว

5. คัลเลอร์ กราวด์ (Colored Ground) คือ การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน โดยทั่วๆไปศิลปินส่วนมากมักจะระบายสีสร้างงานบนผ้าใบที่เป็นสีขาว เพราะพื้นสีขาวเมื่อระบายสีใดๆลงไปสีนั้นจะเด่นและมีความสว่างสดใส การใช้พื้นสีขาวมีข้อเสียตรงที่ว่าภาพที่ปรากฏนั้นมักจะเป็นสีสว่างสดใสเกินไป จากปัญหาดังกล่าวการลงสีพื้นไว้ก่อนเป็นการแก้ปัญหาการสร้างภาพให้เกิดความกลมกลืนหรือความชัดเจน ความตรงกันข้ามโดยวางแผนไว้ล่วงหน้าก่อนได้

6. ดราย บรัช (Dry Brush) คือ การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดๆหรือแห้ง การระบายสีหมาดๆหรือแห้งกระทำต่อเมื่อภาพนั้นได้ระบายสีอื่นๆไว้เรียบร้อยแล้วทั้งภาพ การระบายสีแห้งแสดงรอยแปรงกระทำเพื่อเป็นจุดเน้นพื้นผิวหรือวัสดุต่างๆ การสร้างรอยแปรงหรือพู่กันสีแห้งๆมักจะเป็นเทคนิคพิเศษ (Special Techniques) และบางครั้งก็เรียกว่า บรัชสโตรก (Brushstrokes)

7. ฮาร์ด เอดจ์ (Hard Edge) คือ การระบายสีแสดงขอบภาพคมชัด ลักษณะขอบภาพคมชัดนั้นมีลักษณะเหมือนกับว่า ใช้กระดาษกาวปิดส่วนขอบภาพแล้วระบายหรือพ่นสี เมื่อดึงกระดาษกาวออกส่วนนั้นจะมีลักษณะคมชัด การระบายสีขอบภาพคมมักใช้กับส่วนที่เป็นแสงและเงาตัดกัน

8. ซอฟท์ เอดจ์ (Soft Edge) คือ เป็นการระบายสีระหว่างขอบภาพกับพื้นประสานกัน หรืออาจจะใช้สีประสานกันในรูปทรงทั้งหมดก็ได้

9. อิมพาสโต (Impasto) คือ การระบายสีหนาทับซ้อนกัน การระบายสีที่เพิ่มความหนาของสีอาจใช้พู่กันระบายแสดงรอยพู่กัน หรือใช้เกรียงป้ายเนื้อสีทับซ้อนกันก็ได้ การระบายสีหนาบางครั้งก็ดูคล้ายๆกับงานประติมากรรมแบบนูนต่ำ การระบายสีหนาในปัจจุบันอาจมีตัวผสมทำให้เนื้อสีเกิดความหนาเพื่อไม่ให้สิ้นเปลืองเนื้อสีมากนัก การระบายสีหนานอกจากแสดงความหนาของเนื้อสีแล้วยังแสดงถึงพื้นผิวของภาพได้อีกด้วย

10. ไนฟ์ เพ้นท์ติ้ง (Knife Painting) คือ การระบายสีด้วยเกรียง การใช้เกรียงมาระบายสีนั้นเป็นการสร้างผลงานที่ประยุกต์จากการใช้พู่กันระบายสีแบบสีหนา แต่การใช้เกรียงมีความแตกต่างในส่วนที่สามารถสร้างพื้นที่สีเป็นระนาบกว้างและแบนได้มีความนุ่มนวลบนแผ่นระนาบและบางครั้งก็สร้างรอยเกรียงแบบรอยพู่กันก็ยังได้ ข้อควรระวังในการระบายสีด้วยเกรียง ถ้าสีหนาเกินไปเมื่อสีแห้งอาจจะเกิดรอยแตกบนรูปภาพได้

11. มาสกิ้ง (Masking) คือ การระบายโดยการใช้ตัวกั้นขอบภาพ เช่น การใช้กระดาษกาว การใช้ตัวกั้นสีขอบภาพจะนำมาใช้ในบางพื้นที่หรือเฉพาะที่ต้องการ หรือบางครั้งการสร้างภาพที่มีลักษณะของพื้นที่สีมีขอบคมตัดกันก็นำวิธีการนี้มาใช้ได้ การใช้ตัวกั้นสีจะต้องระบายสีใดสีหนึ่งแห้งหรือเกือบแห้งก่อน จึงจะใช้กระดาษกาวหรือเทปกาวปิดทับแล้วจึงระบายสีที่ต้องการทับลงไป เมื่อดึงกระดาษกาวออกจะ ปรากฏเป็นรอยคมของขอบภาพ

12. อิมพริ้นติ้ง (Imprinting) คือ การระบายสีผสมการกดและพิมพ์ บางครั้งศิลปินต้องการสร้างพื้นผิวบนแผ่นภาพ การกระทำนอกจากการใช้สีหนา ๆระบายเพื่อให้เกิดพื้นผิว แล้วสร้างพื้นผิวใหม่ (Retexture) อาจใช้วัสดุต่าง ๆมากดทับพื้นเนื้อสีที่ระบายไว้หนา ๆเกิดเป็นรอยนั้น ๆขึ้น

13.คอลลาจ (Collage) คือ การระบายสีผสมผสานการติดวัสดุ การนำเอาวัสดุมาปะติดแล้วระบายสีหรือบางกรณีอาจใช้สีของวัสดุนั้น ๆเลยก็ได้ เช่น กระดาษสี กระดาษหนังสือพิมพ์หรืออื่น ๆ ศิลปินบางคนนิยมนำเอาทรายละเอียดมารองพื้นแล้วระบายสีทับหรือสร้างพื้นผิวด้วยการนำเอากาวมาทาแล้วใช้ทรายโรยบนกาวจะเกิดเป็นรูปนูนขึ้น

14. คัลเลอร์ คีย์ (Color Key) คือ การระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนัก เทคนิคการระบายสีด้วยวิธีนี้เป็นการกำหนดสีที่จะใช้ระบายโดยการเปลี่ยนค่าของน้ำหนักของสีโดยการผสมสีเข้ม เช่น สีดำ ทำให้เกิดน้ำหนักที่เรียกว่า เฉด (Shade) ผสมด้วยสีอ่อน เช่น สีขาว ทำให้เกิดน้ำหนักอ่อนที่เรียกว่า ทิ้นท์ (Tint) และผสมด้วยสีเทาที่เรียกว่า โทน (Tone) โดยนับการระบายสีแบบ คัลเลอร์ คีย์ เป็นสูตรแบบดั้งเดิมตั้งแต่สมัยกรีก โรมัน ลักษณะเช่นนี้จึงเรียกกันว่า คลาสสิคคัล ฮาร์โมนี (Classical Harmony)

15. คัลเลอร์ มิกซิ่ง (Color Mixing) คือ การระบายสีโดยการผสมสีเตรียมไว้ล่วงหน้า ซึ่งเป็นการวางแผนในการใช้สีและเกี่ยวกับการระบายสีในเทคนิคต่าง ๆเช่นการระบายสีแบบพู่กันแห้ง (Dry Brush) การแสดงบรรยากาศของสีโดยการผสมสีอ่อน (Scumbling) เป็นต้น การเตรียมสีไว้ล่วงหน้าจะต้องมีข้อกำหนดว่าจะต้องใช้สีกี่สี อยู่ในกลุ่มใด เช่น กลุ่มสีอ่อน (Light) กลุ่มสีเข้ม (Dark) ผู้ระบายจะต้องผสมสีไว้ในจานสีจนครบตามที่ต้องการก่อนลงมือระบายสี ขณะที่ระบายไม่มีสีอื่นเข้ามาปะปนนอกเหนือไปจากสีที่เตรียมไว้

16. แดบบิ้ง (Dabbing) คือ การระบายสีโดยการใช้วัสดุอ่อนนุ่ม การระบายสีที่ให้เนื้อสีมีความรู้สึกว่าพร่ามัว อ่อนนุ่ม หรือเป็นร่องรอยจากวัสดุที่อ่อนนุ่มมาระบาย เช่น การใช้ฟองน้ำมาแตะสี รอยฟองน้ำจะเกิดเป็นพื้นผิวที่พร่า มีละออง หรืออาจใช้พู่กันกระทุ้งให้เกิดร่องรอยนุ่ม ๆก็ได้

17. พอยท์ทิลลิสม์ (Pointillism) คือ การระบายสีโดยการจุดสี การนำสีมาระบายโดยการแต้มหรือจุดสีนั้น เรามักจะนึกถึงผลงานของ เซอร่าห์ (George Seurat) ที่นำเอาผลพิสูจน์สีที่เกี่ยวกับแสงและการผสมสีโดยการมองเห็นหรือการผสมสีด้วยดวงตา (Mix in the Eye)

18. สกราฟฟิโต (Sgraffito) คือ การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น การระบายสีผสมกับการขูดขีดให้เป็นรูปร่างรูปทรงนั้นเป็นคำมาจากภาษาอิตาเลียนนำมาใช้ได้หลายลักษณะ เช่น ระบายสีพื้นด้วยสีต่าง ๆ ไว้ก่อนเมื่อแห้งแล้วจึงระบายสีรูปทรงทับลงไป ขณะที่สีรูปทรงไม่แห้งใช้เครื่องมือขูดขีดให้เป็นร่องรอยจะ ปรากฏสีที่ลงพื้นไว้ก่อนเป็นเส้น

19. สคราพพิง แบค (Scraping Back) คือ การระบายสีและขูดพื้นภาพเป็นการสร้างเทคนิคภายหลังจากการระบายสีลงบนพื้นระนาบที่ต้องการแล้วขณะที่สียังไม่แห้งใช้เครื่องมือมาขูดเป็นพื้นหลัง เช่น ใช้เกรียงมาปาดสีออกจะเห็นพื้นสีเดิมเมื่อขูดออกแล้วจะระบายสีใหม่ทับลงไปอีกก็ได้แต่ต้องคงร่องรอยการขูดขีดเอาไว้

20. สคัมบลิง (Scumbling) คือ การระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม เทคนิคการระบายสีอ่อนผสมน้ำมันบนพื้นสีเข้มเป็นการประยุกต์มาจากเทคนิคการระบายสีเปียกบนพื้นสีแห้ง การระบายสีแบบออยฟรี (Oil Free) และแบบอันเดอร์เพ้นท์ติ้ง (Underpainting) การระบายอาจเป็นการเกลี่ยสีอ่อน ๆ เช่น สีเหลืองขาวหรือสีอื่นที่เป็นสีที่ถูกผสมด้วยสีขาวมีความเหลวระบายบนพื้นสีเดิมที่แห้งแล้ว

21. เท็กซ์เจอริ่ง (Texturing) คือ การสร้างพื้นผิวให้ภาพ การระบายสีน้ำมันโดยทั่วไปจะเกิดลักษณะของพื้นผิวของเนื้อสีจากรอยพู่กันอยู่แล้ว ยกเว้นในกรณีที่เกลี่ยสีเรียบ การสร้างพื้นผิวที่เป็นลักษณะพิเศษคือ มีความตั้งใจและวางแผนไว้ล่วงหน้าก็เป็นส่วนหนึ่งของการระบายสี เช่น การสร้างพื้นผิวจากการกดรอยพิมพ์ (Imprinting) หรือโดยกรรมวิธีอื่นๆตามที่ศิลปินต้องการสร้าง

22. อันเดอร์เพ้นท์ติ้ง (Underpainting) คือ การระบายสีจากชั้นล่างที่รองพื้นไว้สู่ชั้นบน ลักษณะของการระบายสีโดยวิธีนี้คล้ายๆกับการลงสีพื้นไว้ก่อน (Colored Ground) แล้วไล่ระดับสีหรือชั้นสีขึ้นมา

23. อันเดอร์ดรออิ้ง (Underdrawing) คือ การวาดเส้นและระบายสีชั้นบน การวาดเส้นเพื่อร่างภาพถ้าเป็นการใช้สีร่างภาพด้วยเส้นพู่กัน บางครั้งเส้นนั้นๆมีความสมบูรณ์และความงาม ศิลปินเก็บเส้นร่างภาพนั้นไว้ นำสีมาระบายทับด้านบนโดยเว้นเส้นร่างเอาไว้ในบางส่วนหรือในส่วนที่หายไปอาจเติมเข้าไปใหม่ได้ ภาพที่ปรากฏเมื่อเสร็จแล้วยังคงแสดงเส้นร่างนั้นๆเอาไว้

24. มิกซ์ มีเดีย (Mixed Media) คือ การระบายสีโดยผสมกับสื่อวัสดุอื่นๆ ลักษณะของสื่อผสมโดยส่วนรวมคือ การนำเอาสื่อที่เป็นเรื่องเดียวกันแต่คุณสมบัติแตกต่างกันมาใช้ เช่น สื่อประเภทสี เช่น สีน้ำกับสีเทียนอาจจะมาใช้ร่วมกันได้กลายเป็นลักษณะสื่อผสม แต่ในปัจจุบันสื่อผสมมีความหมายกว้างออกไปจนบางครั้งคำว่าสื่อผสมจะกลายเป็นคอลลาจ (Collage) ไปก็มี ซึ่งจริงๆแล้วในลักษณะนั้นไม่ใช่ลักษณะของสื่อผสม (โกศล พิณกุล. 2543 : 2-26)

นอกจากนี้อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการระบายสีน้ำมันโดยสรุปว่า มีแนวทางในการนำสีไปใช้เพื่อแสดงความรู้สึกด้วยรูปและพื้น 4 ประการ คือ

1. ระบายสีกลมกลืนกันตามวงสี
2. ระบายสีให้รู้สึกตัดกัน
3. ระบายสีให้รู้สึกอ่อนแก่ประสานกัน
4. ระบายสีให้มีสีกลางคอยคุมอยู่

นอกจากการใช้สีให้แสดงความรู้สึกดังกล่าวแล้ว สีและลักษณะพื้นผิวยังเกี่ยวข้องกับแสงสว่าง ลักษณะพื้นผิวอาจเกิดจากการเกลี่ย (Blending) การป้าย (Brush Stroke, Calligraphy) การสลัด (Splashing) การขูด (Scraping) ฯลฯ ซึ่งผู้สร้างสรรค์ต้องตัดสินใจสร้างสรรค์ลักษณะพื้นผิวเพื่อให้รู้สึกกลมกลืนหรือตัดกันกับเรื่องราวที่นำมาถ่ายทอดเป็นภาพ (อารี สุทธิพันธุ์. 2545 : 6-7)

กลวิธีในการสร้างผลงานจิตรกรรมจึงเป็นเรื่องของวัสดุและการใช้วัสดุซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นตัวแปรสำคัญที่ศิลปินเลือกใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ ตามความถนัดหรือต้องการศึกษาค้นคว้ากลวิธีต่างๆเหล่านี้ขึ้นอยู่กับศิลปินในการนำไปใช้สร้างสรรค์งาน เพื่อถ่ายทอดรูปแบบให้ปรากฏตามแนวความคิดของศิลปิน มีความเหมาะสมกับเนื้อหาและรูปแบบที่ต้องการแสดงออก อีกทั้งสะท้อนให้เห็นถึงพฤติกรรมและบ่งบอกความเป็นเฉพาะตัวที่ปรากฏให้เห็นได้ในผลงานศิลปะ เพื่อสื่อให้ผู้ดูทราบว่าศิลปินต้องการแสดงออกเกี่ยวกับเรื่องอะไร ด้วยการเลือกใช้กลวิธีต่างๆที่เหมาะสมเพื่อให้ได้รูปแบบที่ต้องการตามแนวความคิดที่กำหนดไว้

**5.1 กลวิธีในการสร้างผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์**

จิตรกรรมแบบอิมเพรสชั่นนิสม์เริ่มต้นด้วยการบันทึกธรรมชาติในห้วงเวลาต่างๆด้วยการเขียนภาพสีน้ำมันโดยการป้ายสีสดลงบนผ้าใบสีขาว ทั้งนี้เพราะต้องการให้ได้สีสันและบรรยากาศของแสงในเวลาต่างๆ อีกทั้งเป็นการริเริ่มเขียนภาพกลางแจ้งเป็นครั้งแรก เพื่อบันทึกบรรยากาศของธรรมชาติจากสถานที่จริงแทนการเขียนภาพในห้องทำงานศิลปะอย่างที่เคยเป็นมา ทั้งนี้เกิดจากการพัฒนาระบบบรรจุภัณฑ์ของสีน้ำมันจากเดิมที่ศิลปินต้องบดสีในห้องทำงานมาเป็นสีสำเร็จรูปจากโรงงานที่บรรจุหลอด จึงง่ายต่อการใช้และการพกพา

โคลด โมเนท์ได้เริ่มสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ภายใต้เงื่อนไขดังกล่าวเช่นเดียวกัน การระบายสีสดลงไปบนผืนผ้าใบเพื่อให้ได้สีสันและบรรยากาศของแสงในช่วงเวลาหนึ่งด้วยอารมณ์การแสดงออกอย่างเสรี จากการสั่งสมประสบการณ์การรับรู้ตามที่ตาเห็นมาเป็นระยะเวลายาวนาน ท่าทีต่างๆนั้นไม่ได้ขึ้นกับระเบียบแบบแผนหรือความมีเหตุผลเท่านั้น อารมณ์ก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ก่อให้เกิดพลังต่างๆมากมาย เขาไม่ได้เขียนภาพตามที่ได้มองเห็นจริงในธรรมชาติ แต่ได้สร้างสรรค์กลวิธีการเขียนภาพแสดงรอยแปรงที่ไม่ติดต่อกัน ไม่แสดงเส้นรอบนอกของวัตถุต่างๆที่มองเห็นอย่างชัดเจน ภาพโดยรวมมีลักษณะพร่ามัว มีการเล่นสีสันที่สดใสตามการเปลี่ยนแปลงของแสงสว่างในช่วงเวลาต่างๆ

ปีเตอร์และลินดา เมอร์เรย์ ได้กล่าวว่า ภาพของโมเนท์เป็นการค้นหาความงามจากธรรมชาติเบื้องหน้าโดยตรง ผ่านสายตาของศิลปินดังที่เซซานน์เคยกล่าวถึงภาพของโมเนท์ว่า โมเนท์มีเพียงสายตาเท่านั้น โอพระเจ้า สายตามันช่วยอะไรได้บ้าง (Peter and Linda Murray. 1973 : 286)

จีรพันธ์ สมประสงค์ ได้กล่าวถึงกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของโคลด โมเนท์ ความว่า

> ลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ เป็นขบวนการศิลปะสมัยใหม่ที่มีความสำคัญมากในขบวนการแรกสุด ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ได้แหวกหนีจากกลวิธีการเขียนภาพแบบประเพณีนิยม ที่เขียนเส้นพู่กัน (Brush Stroke) ให้ต่อเนื่องกัน แหวกหนีจากการเขียนภาพแสดงเส้นรอบนอกวัตถุต่างๆที่ให้เห็นอย่างชัดเจน และแหวกหนีจากการเขียนสีของสิ่งต่างๆตามที่เขามองเห็นในธรรมชาติ ศิลปินกลับค้นหาวิธีแยกแสงสว่างออกมาเป็นแสงสีส่วนประกอบ แล้วเล่นสีสันบนผิวระนาบต่างๆตามการเปลี่ยนแปลงของกาลเวลา ผลสำเร็จของผลงานศิลปะลัทธินี้ก็คือ เป็นงานที่เขียนด้วยเส้นพู่กันที่ไม่ติดต่อกันตลอด เส้นพู่กันเหล่านั้นจะเขียนด้วยสีต่างๆซึ่งผสมกันเป็นสีใหม่ทางสายตา (Optical Mixture) แม้ว่างานจิตรกรรมของพวกจิตรกรลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์จะไม่ได้คลุ้อยตามความคิดที่เป็นประเพณีนิยมเกี่ยวกับวิธีแสดงลักษณะสิ่งต่างๆลงในภาพก็ตาม แต่โดยข้อเท็จจริงแล้วพวกเขาก็พยายามสังเกตดูธรรมชาติอย่างที่เป็นจริงแล้วจึงเขียนลงไปบนผืนผ้าใบ ลักษณะที่สำคัญของผลงานจิตรกรรมลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ก็คือ การเล่นสีสันสดใสอย่างเต็มที่ ผู้นำของขบวนการลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ได้แก่ โคลด โมเนท์ ผลงานจิตรกรรมของเขาเป็นเรื่องเกี่ยวกับกอหญ้าและเกี่ยวกับสิ่งอื่นๆโดยแสดงถึงบรรยากาศของกาลเวลาในวันหนึ่งๆซึ่งก็ได้กลายเป็นตัวอย่างอันสมบูรณ์แบบของผลงานลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ด้วย เพราะสิ่งสำคัญมากสิ่งหนึ่งของจิตรกรรมลัทธินี้ก็คือ การแสดงผลเรื่องแสงสว่างนั่นเอง (จีรพันธ์ สมประสงค์. 2533 : 102)

ในกรณีเดียวกันนิคอเละ ระเด่นอาหมัด ได้กล่าวไว้ ความว่า

> อิมเพรสชั่นนิสม์จัดเป็นพวกธรรมชาตินิยม (Naturalism) ที่ออกไปเขียนภาพนอกสตูดิโอเพื่อศึกษาวิเคราะห์ภาพธรรมชาติสีสันของแสงแดดที่กระทบผิววัตถุ โดยอิงทฤษฎีสีของนักวิทยาศาสตร์ชื่อเชฟเรล (Chevreul) ซึ่งกล่าวว่า แสงเป็นสีตรงกันข้ามกับเงา กรรมวิธีการเขียนใช้วิธีป้ายสีสดบนผืนผ้าใบ (Direct Painting) โดยให้รอยป้ายกำหนดรูปเพื่อต้องการแสดงการกระพริบของแสงแดด ดังนั้น การเขียนภาพของกลุ่มนี้จึงเปลี่ยนแปลงแนวทางจิตรกรรมคือ การป้ายสีสดบนผ้าใบและการเขียนภาพในสถานที่จริงหรือภาพกลางแจ้งซึ่งในอดีตการเขียนภาพจะทำในสตูดิโอหรือห้องทำงานศิลปะเท่านั้น ศิลปินกลุ่มนี้จะเขียนภาพทิวทัศน์เป็นหลัก โมเนท์และเรอนัวร์ได้เดินทางตระเวณเขียนรูปตามสถานที่ต่างๆโดยเฉพาะริมฝั่งแม่น้ำเซน (Sein) ภาพของทั้งสองคนบางครั้งเขียนมุมมองเดียวกัน (นิคอเละ ระเด่นอาหมัด. 2543 : 174-175)

โคลด โมเนท์ได้พัฒนากลวิธีการระบายสีในสตูดิโอ หลังจากได้เขียนภาพผลงานขนาดเล็กเพื่อบันทึกบรรยากาศในสถานที่จริงเป็นข้อมูลในการทำงานชิ้นใหญ่การเขียนภาพขนาดใหญ่ในสตูดิโอของเขานั้น ได้ใช้กลวิธี โบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) โดยการลงสีพื้นด้วยสีต่างๆ เพื่อควบคุมบรรยากาศในภาพ แล้วจึงระบายสีทับเป็นชั้นๆแสดงลีลาของรอยแปรง ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับจากประสบการณ์รับรู้ผ่านเส้น สี และลีลาของรอยแปรง โดยตัวศิลปินเองได้เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของผลงานราวกับว่าเขาอยู่ท่ามกลางสภาพแวดล้อมในธรรมชาติจริง กลวิธีการใช้รอยแปรงเป็นตัวกำหนดรูปอันเกิดจากแสงและเงาที่ผสมกลมกลืนด้วยกันและผสานกันเป็นอย่างดี เส้นสีต่างๆที่เกิดจากรอยแปรงมีความเชื่อมโยงผสานสัมพันธ์กัน ให้ความรู้สึกเกิดแรงผลักและดึงกันทำให้เกิดการเคลื่อนไหวภายในภาพ

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงเรื่องแรงในผลงานศิลปะไว้ ความว่า

> เรื่องของแรงดูเหมือนเป็นเรื่องของความรู้สึกในทางทัศนศิลป์ และไม่สามารถนำมาคำนวณหรือวัดได้อย่างเช่นในวิชาวิทยาศาสตร์ เมื่อเราดูภาพเขียนที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติ เช่น ภาพวิว เราจะพบว่าจะต้องมีทิศทางตั้งแน่นอนกลับหัวลงไม่ได้ ซึ่งแสดงว่าศิลปินเขียนตามแรงดึงดูดบนพื้นโลก แต่ถ้าเป็นรูปเขียนประเภทอื่นๆ ที่มุ่งแรงดึงดูดทุกด้านก็อาจกลับหัวกลับหางได้ ไม่จำเป็นต้องบ่งทิศแน่นอน นี่เป็นแรงของภาพเขียนภายนอก แต่ยังมีแรงภายในส่วนประกอบของรูปทรงต่างๆอีกในภาพเขียน ซึ่งเป็นความรู้สึกของแรงที่ต่อเนื่องกัน ผลักกัน หรือดึงดูดกัน (อารี สุทธิพันธุ์. 2533 : 245–246)

กลวิธีการถ่ายทอดความรู้สึกในผลงานจิตรกรรมด้วยรอยแปรงที่ฉับไว สีสันที่สดใสเกิดเส้นหนาบางสีต่างๆ ทับซ้อนกันเป็นจำนวนมากทำให้เกิดทิศทางซึ่งสามารถแทนแรงและความเร็วได้ด้วย สิ่งที่ปรากฏจึงเป็นเรื่องของแรงตามความรู้สึกที่ตาเห็นที่ไม่สามารถวัดได้ แต่สามารถรับรู้บรรยากาศโดยรวมของภาพ ที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันภายในบริเวณว่างที่เต็มไปด้วยสีและเส้นที่

แตกต่างกันเป็นจำนวนมาก เหมือนเข้าไปอยู่ในอีกบรรยากาศหนึ่งที่ล้อมรอบตัวเราด้วยเส้นและสีที่ปรากฏตามที่ตาเห็นและสมองรับรู้ตามที่ศิลปินได้สร้างสรรค์ขึ้นมา ซึ่งเรามักเรียกจิตรกรรมประเภทนี้ว่า จิตรกรรมนามธรรม (Abstract Painting)

**5.2 กลวิธีในการสร้างผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ**

กระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญมีลำดับขั้นตอนนับจากการออกไปศึกษาหาข้อมูลจากธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ศึกษาแง่มุมต่างๆ เพื่อรับรู้สิ่งต่างๆที่ได้พบเห็นทั้งในเชิงรูปธรรมและนามธรรมอันได้แก่ความรู้สึก ความประทับใจและพลังจากธรรมชาติที่เป็นแรงผลักดันสำคัญในการทำงานของเขา พลังจากธรรมชาติช่วยให้เขาได้ฝึกจิตให้มีสมาธิให้มีความนิ่ง สงบ เพื่อสร้างพลังในการสร้างสรรค์งานในขั้นต่อไป ในการศึกษาจากธรรมชาติเขาจะบันทึกเป็นภาพลายเส้นเพื่อเป็นข้อมูลและต้นแบบก่อนที่จะนำมาขยายเป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ประเทืองต้องใช้สมาธิ ความสงบและพลังจิตที่มุ่งมั่นเป็นอย่างมากในการทำงานในขั้นตอนนี้ ซึ่งแสดงออกด้วยกลวิธีต่างๆผสมผสานกัน ลายเส้นที่สละสลวย สีสันสดใส สะอาดที่เกลี่ยเรียบ รอยแปรงสีหนาที่ดูมีพลัง บางครั้งก็มีบทกวีสอดแทรก เหล่านี้ล้วนผสมผสานปรากฏเป็นผลงานที่แสดงถึงความเป็นเฉพาะตัวของประเทือง เอมเจริญ

ประเทือง เอมเจริญ ได้กล่าวในหนังสือบัวสภาวจิตไว้ตอนหนึ่ง ความว่า "ในขณะที่ทำงานศิลปะ ข้าพเจ้าจะติดตามดูความเป็นไปของธรรมชาติที่เป็นกระแสพลังความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงตัวเองอยู่ทุกขณะ ก่อเกิดรูปชีวิต เป็นความงามหลากหลายด้วยสีสันทั้งภายนอกและภายในตัวเอง ข้าพเจ้าจะถ่ายทอดความงามทุกความเคลื่อนไหวที่จิตสัมผัสรับรู้ได้จากธรรมชาติผ่านพู่กัน แปรง และเกรียง อย่างรวดเร็วฉับพลัน เพื่อสร้างพลังความสด ความมีชีวิตเป็นความงาม" (ประเทือง เอมเจริญ. 2542 : 5)

ในหนังสือ ชีวิตและผลงาน ประเทือง เอมเจริญ ได้กล่าวถึงที่มาแห่งกลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานไว้ตอนหนึ่ง ความว่า

> เขาเริ่มประจักษ์ถึงสาระและคุณค่าของธรรมชาติที่มีต่อชีวิต ความประจักษ์แจ้งในธรรมชาติทำให้ประเทืองมีความสุข มีการมองโลกในแง่ดี มีความเชื่อในคุณความดีอันเป็นสาระสำคัญของชีวิต และทำให้เขาได้แนวคิดที่จะสร้างสรรค์งานศิลปะในรูปแบบใหม่ขึ้น ซึ่งเป็นรูปแบบที่เกิดจากการผสมผสานสอดคล้องระหว่างสิ่งที่เขารับรู้จากธรรมชาติกับสิ่งที่มีอยู่ในตัวเขาเอง รูปแบบใหม่นี้เป็นรูปแบบเฉพาะตนที่ไม่ขึ้นอยู่กับเงื่อนไขทางวิชาการของศิลปะใดๆทั้งสิ้น และไม่อยู่ในทฤษฎีของศิลปินผู้ใดด้วย แต่เป็นวิธีการเฉพาะของเขาซึ่งเต็มไปด้วยความอิสระในการที่จะถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่เขามีต่อสิ่งที่รับรู้ผ่านออกมาทางสีที่สดใสและทางเส้นที่ทรงพลังและอิสระ จากวิธีการเฉพาะตนนี้เองที่ทำให้ประเทืองสามารถถ่ายทอดพลังความงามที่มีอยู่ในธรรมชาติออกมาได้อย่างหลากหลาย (ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 25)

กมล ทัศนาญชลี ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ในวารสารอาร์ตเร็คคอร์ด ฉบับเดือนตุลาคม-พฤศจิกายน พ.ศ.2544 เกี่ยวกับกลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานของประเทือง เอมเจริญไว้ตอนหนึ่ง ความว่า

> คุณประเทืองเป็นศิลปินที่ทำงานต่อเนื่องมาตลอดและมีความสามารถในเชิงเขียนบทกวีได้อีก งานทั้งหมดมาจากธรรมชาติ ความประทับใจในสภาพสิ่งแวดล้อม ทุ่งนา ป่าเขา ท้องทะเล ห้วยหนอง คลองบึง คุณประเทืองจะเลือกสถานที่และอยู่สร้างงานชุดนั้นๆโดยการออกไปศึกษาเขียนด้วยลายเส้นหรือเครยองขาวดำ ศึกษาแง่มุมต่างๆแล้วจึงนำมาขยายขึ้นเป็นงานสีน้ำมัน สถานที่บางแห่งคุณประเทืองอยู่นานกว่าผืดองเหลืองแล้วจึงย้ายหาพื้นที่ใหม่ต่อไป งาน Drawing ที่ค้นคว้าตามที่ต่างๆของคุณประเทืองมีมากมายหลายหมื่นชิ้น งานต้นแบบจึงสำคัญก่อนที่จะเขียนจริงๆเป็นสีน้ำมันขนาดใหญ่ที่ต้องใช้สมาธิมากในการรวบรวมพลังมหาศาล ต้องมีสมาธิดี มีความพร้อมเช่นเดียวกับนักบินก่อนนำเครื่องบินขึ้นสู่ท้องฟ้าจำเป็นต้องรวมพลังเต็มที่แล้วจึงพุ่งตัวสู่ท้องฟ้ากว้างได้ (*ใครต่อใครพูดถึงประเทือง เอมเจริญ*. 2544 : 22)

บุญเยี่ยม แย้มเมือง ได้กล่าวไว้ในหนังสือสุนทรียะทางทัศนศิลป์เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานของประเทือง เอมเจริญไว้ ความว่า

> ผลงานจิตรกรรมของประเทืองได้เป็นที่ยอมรับกันไม่เฉพาะแต่ในประเทศไทย งานของเขาโด่งดังไปทั่วโลก จากเอเชีย ยุโรป และอเมริกา ทั้งนี้ผลงานของเขาเข้าถึงแก่นแท้ของธรรมชาติซึ่งเขาได้ค้นพบด้วยตัวของเขาเอง ไม่ว่าจะเป็นดิน เป็นน้ำ เป็นท้องฟ้า เป็นเมล็ดพืชหรือแมลง เขาสนใจที่จะศึกษาอย่างถึงแก่นที่แท้จริง หลังจากที่เขาได้พากเพียรใฝ่แสวงหา ทดลองทำอย่างทรหดอดทน รูปแล้วรูปเล่า ในที่สุดเขาก็สามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างที่เขาเห็น อย่างที่เขารู้สึก งานของประเทืองในตอนแรกๆนั้นมีพลัง เป็นพลังที่เกิดจากแรงเก็บกดในเรื่องของความยากจน ซึ่งฝังอยู่ใต้จิตสำนึก แต่เมื่อเขาได้ศึกษาธรรมชาติอย่างจริงจัง เขาก็ได้พบสัจจะในธรรมชาติ เขาพบว่าธรรมชาตินั้นมีแต่การให้อย่างเดียว เขาเป็นผลิตผลจากธรรมชาติ ทำไมเขาจึงจะต้องหมองหม่นอยู่กับความยากจน มันเป็นเพียงภาพลวงตามันเป็นภาพมายาเท่านั้นไม่ควรใส่ใจ เมื่อคิดได้เช่นนี้ทำให้จิตเขาสงบ จิตเขามีสมาธิ งานในครั้งหลังๆของเขาจึงสะอาด สดใส ปลอดโปร่ง และดูแล้วสบายใจ (บุญเยี่ยม แย้มเมือง. 2537 : 145)

ในประเด็นเดียวกันนิมมาฤดี สุขเปี่ยม เป็นผู้สัมภาษณ์ประเทือง เอมเจริญ ที่เอมเจริญสตูดิโอ เมื่อวันที่ 10 พฤษภาคม 2543 มีเนื้อความตอนหนึ่งว่า

> สำหรับประเทือง การฝึกจิตให้ว่าง การไปอยู่กับธรรมชาติ การรับประทานอาหารธัญพืชที่เกิดจากพื้นดิน วิธีการต่างๆเหล่านี้เรียกได้ว่าเป็นกิจวัตรประจำวันที่ต้องปฏิบัติเพื่อรับพลังจักรวาลที่จะผ่านเข้ามาสู่ร่างกายและจิตใจ และจากการปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ พลังนั้นเข้ามาสะสมอยู่ในตัวทีละน้อย นานวันเข้าได้ส่งผลต่อร่างกายและจิตใจอย่างเห็นได้ชัด โดยร่างกายจะมีความแข็งแรงขึ้น สามารถนั่งตากแดดโดยไม่รู้สึกแสบร้อน ในส่วนของจิตใจพลังนี้จะเสริมสร้างให้จิตมีพลังมากขึ้น รับรู้สิ่งต่างๆรอบตัว

ได้กว้างขึ้น อย่างเช่น เมื่อสัมผัสกับกระแสลมก็รับรู้ได้ว่ากระแสลมที่พัดผ่านตัวเราอยู่ทุกวัน เป็นกระแสลมที่เคลื่อนที่ไปรอบโลกหรือเมื่อมองท้องฟ้าในเวลากลางคืนเห็นดวงดาวสุกสกาว จิตจะรับรู้ได้ถึงความว่างในจักรวาล นอกจากนั้นพลังจักรวาลที่สะสมเพิ่มพูนในตัวทุกขณะจะส่งผลตอนที่ลงมือทำงานศิลปะ อย่างเช่น การทำงานวาดเส้น เมื่อเริ่มแรกเส้นยังไม่สละสลวย แต่เมื่อเวลาผ่านไป 3 เดือน 1 ปี จนกระทั่ง 5 ปี ตัวศิลปินจะรู้สึกได้ว่าตัวคนกลายเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ กลายเป็นกระแสลม กลายเป็นแสงแดด เส้นสายที่วาดออกมาจะพลิ้วไหว คล้องจองกับจังหวะการเคลื่อนไหวในธรรมชาติ (นิมมาฤดี สุขเปี่ยม. 2544 : 34)

อำนาจ เย็นสบาย ได้แสดงทัศนะไว้ตอนหนึ่งในหนังสือพิมพ์สยามรัฐ ฉบับวันที่ 18 มกราคม 2522 ความว่า

จิตรกรรมของประเทือง เอมเจริญนับเป็นอีกก้าวหนึ่งของความมั่นคงจริงจังในการทำงานตลอดระยะเวลาอันยาวนาน จากยุคปากกาลูกลื่น สีน้ำมันอันพุ่งพล่านอารมณ์อัดอั้นในสังคม ความเรียบง่ายของมวลชน เลยมาถึงความรู้สึกที่สงบสันติในปัจจุบัน จากรูปแบบที่ไหลวนเวียนมาสู่รูปแบบที่หยุดนิ่ง แต่ก็ยังคงรักษาอารมณ์เป็นคลื่นใต้น้ำอยู่ในอาการหยุดนิ่งนั้น ทักษะในการใช้สีทั่วพื้นภาพ สร้างความกลมกลืน สุขุม นุ่มนวลได้อย่างชะงักงัน เส้นระนาบที่คู่ขนานกันไปสนับสนุนท่าทีของสีสันได้อย่างคล้องจองและยังขัดแย้งกับเส้นโค้งอันประณีต ให้ได้ความสมบูรณ์ของการวางภาพอีกด้วย ส่วนที่เน้นหนักจะเสริมด้วยรายละเอียดของเส้นวนเวียน อันเป็นท่าทีที่หลงเหลือมาจากลายเส้นปากกาลูกลื่นที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวของเขาตลอดมา ประเทืองไม่เคยติดยึดในเรื่องของแสงและเงา ภาพเกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์และแก้ปัญหาบนพื้นภาพโดยเฉพาะ เขาเคารพคุณค่าสองมิติของพื้นระนาบ ไม่ต้องการที่จะผลักดันให้ภาพรู้สึกลึกหรือไกลออกไปด้วยวิธีการของชาวตะวันตกยุคเก่า เขาอาจจะตระหนักว่าภาพเขียนไม่ใช่ธรรมชาติก็ได้ (อำนาจ เย็นสบาย และวิรุณ ตั้งเจริญ. 2526 : 162)

ประเทือง เอมเจริญ สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันด้วยการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับจากธรรมชาติโดยใช้หลายกลวิธีผสมผสานกันในผลงานชิ้นเดียวกัน เริ่มต้นจากการออกไปศึกษาธรรมชาติตามสถานที่ต่าง ๆแล้วบันทึกเป็นภาพลายเส้นหรือเครยองขาวดำ แล้วนำมาขยายเป็นภาพขนาดใหญ่ในสตูดิโอ กลวิธีการเขียนภาพแบบสีบางเกลี่ยให้เรียบในพื้นที่ส่วนที่เป็นบริเวณว่างของภาพ การใช้เส้นรอยพู่กันขนาดเล็กเพื่อสร้างเป็นเส้น เป็นชีด เป็นจุด เพื่อแสดงรายละเอียดในส่วนที่ต้องการเน้น การใช้สีหนาแสดงรอยแปรงและรอยเกรียง และเทคนิคผสม เป็นต้น เพื่อการสร้างสรรค์และการแก้ปัญหาบนพื้นภาพแสดงคุณค่าสองมิติของพื้นระนาบ จนกลายเป็นลักษณะเฉพาะตัวของเขา

เกี่ยวกับกลวิธีต่าง ๆเหล่านี้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม โกสุม สายใจ ได้ให้คำอธิบายไว้ในหนังสือจิตรกรรมพื้นฐานมีเนื้อความโดยสรุปความว่า กลวิธีการระบายสีส่วนใหญ่จะมีลักษณะร่วมกันดังนี้

**1. การระบายสีให้เรียบ (Flat Coloring)** เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีตเรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ถ้าต้องการจะแสดงพื้นผิวก็จะใช้ลวดลายเข้ามาประกอบ การระบายสีให้เรียบแยกย่อยออกไปอีกได้แก่

1.1 การระบายสีเรียบขอบคม เป็นการระบายสีที่ต้องการให้ใช้สีแบนเรียบ ให้สีแสดงรูปทรงของตัวมันเอง มีการจัดจังหวะช่องไฟที่สัมพันธ์กับพื้น

1.2 การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบจะดูสวยงามเรียบร้อยขึ้น โดยทั่วไปแล้วจะระบายสีแบนเรียบแล้วตัดเส้นด้วยสีหนัก สีมอหรือสีสด

1.3 การระบายสีให้เรียบและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเรียบ แต่ในรูปร่างรูปทรงจะมีการระบายให้สีมีน้ำหนักอ่อนแก่เพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวมีชีวิตชีวาในพื้นที่นั้น

**2. การระบายสีให้กลืนกัน (Harmony Coloring)** ในการใช้สีส่วนใหญ่มักจะมีการใช้สีหลายสีหรือหลายน้ำหนัก และมักจะทำให้กลืนกันได้โดยไม่มีขอบ เพื่อความนุ่มนวลของภาพ หรือให้กลืนไปกับส่วนพื้น ซึ่งส่วนใหญ่จะเกลี่ยสีในขณะที่สียังไม่แห้ง

**3. การระบายสีแสดงพื้นผิว** พื้นผิวที่แตกต่างกันเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดความงามในจิตรกรรม และเป็นเทคนิคการระบายสีที่ทำให้ดูแล้วรู้สึกสนุกสนานไปตามลักษณะของอุปกรณ์ที่ใช้ระบาย เกิดเป็นพื้นผิวที่ดูแปลกตา จัดเป็นกลุ่มได้ดังนี้

3.1 พื้นผิวที่เกิดจากรอยแปรงหรือพู่กัน (Brush Stroke) แปรงหรือพู่กันสามารถใช้ระบายสีโดยเกลี่ยให้เรียบหรือระบายเพื่อแสดงความงามของฝีแปรงก็ได้ ภาพที่สำเร็จจะดูคล้ายเส้นที่ร่างคร่าวๆบนพื้นระนาบแสดงการเขียนอย่างฉับพลันโดยมิได้ไตร่ตรองไว้ก่อน

3.2 พื้นผิวจากการระบายสีโดยวิธีจุด พื้นผิวที่เป็นจุดนับว่าเป็นความงามอย่างหนึ่ง เกิดจากพู่กันหรืออุปกรณ์อื่นๆก็ได้

3.3 การระบายสีโดยการหยดสี เทสี ราดสี สลัดสี แสดงรอยแปรงที่รวดเร็ว รุนแรง เด็ดขาด วิธีนี้นับได้ว่าเป็นการระบายสีที่อิสระและสนุกสนาน ภาพที่ปรากฏออกมามักมีขนาดใหญ่แสดงถึงพลังแห่งความรู้สึกของศิลปินในขณะนั้นอย่างฉับพลัน

**4. เทคนิคผสม (Mixed Technique)** เป็นการนำเอาวิธีการระบายสีหลายวิธีมาร่วมกันสร้างงานจิตรกรรม ทำให้ภาพมีทั้งวิธีการสีเรียบ ขอบคม รอยแปรง ฯลฯ (โกสุม สายใจ. 2544 : 96-107)

## 6. โครงสร้างของภาพ (Structure)

โครงสร้างของภาพ (Structure) หมายถึงส่วนประกอบทางศิลปะที่ศิลปินนำมาใช้ในการสร้างงานเพื่อให้เกิดคุณค่าทางความงาม และเพื่อช่วยให้การนำเสนอแนวความคิดของศิลปินเป็นไปตามวัตถุประสงค์

โครงสร้างของภาพจึงเป็นทุกอย่างที่ศิลปินนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ภาพ ส่วนประกอบต่างๆ เช่น เส้น รูปทรง ทิศทาง มิติ จังหวะ น้ำหนัก ความกลมกลืน ฯลฯ บนระนาบรองรับสองมิติ อีกทั้งยังครอบคลุมไปถึงขนาดและน้ำหนักในโครงสร้างสามมิติอีกด้วย ส่วนประกอบเหล่านี้ขึ้นอยู่กับศิลปินในการนำมาใช้สร้างสรรค์ผลงาน เพื่อถ่ายทอดแนวความคิดและจินตนาการ อารมณ์ความรู้สึก รวมทั้งเป็นการแก้ปัญหาปรับปรุงผลงานศิลปะให้ออกมาสมบูรณ์มีเอกภาพและเกิดความงาม

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวเกี่ยวกับโครงสร้างทางทัศนศิลป์ไว้ ความว่า

รูปทรงทางทัศนศิลป์ เขาแบ่งเป็นส่วนประกอบ (Elements) ไว้หลายชนิดด้วยกัน คือ

1. เส้น (Line)
2. รูปร่าง รูปทรง (Shape & Form)
3. ทิศทาง ตำแหน่ง แรง (Direction, Position, Forces)
4. ขนาด ระยะทาง (Size & Distance)
5. น้ำหนัก (Size & Tone)
6. ลักษณะผิว (Texture & Surface)
7. สี (Color)

(อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 64)

สุชาติ เถาทอง ได้กล่าวถึงในกรณีเดียวกันไว้ว่า

โครงสร้างทางทัศนศิลป์ หรือบางทีเรียกว่าภาษาทางศิลปะ เป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์และพิจารณางานศิลปะว่ามีความงามและความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด โครงสร้างทางทัศนศิลป์ประกอบด้วย ดุลยภาพ (Balance) สัดส่วน (Proportion) ความกลมกลืน (Harmony) ช่วงจังหวะ (Rhythm) และจุดเด่นของงานศิลปะ (Dominance) แต่หลักการเหล่านี้ไม่ได้เป็นกฎเกณฑ์ตายตัวที่จะต้องปฏิบัติตามทุกกรณี เพราะการจัดและการสร้างสรรค์เป็นการแก้ปัญหาซึ่งอาจต้องดัดแปลงปรับปรุงเพื่อให้งานนั้นมีเอกภาพมากที่สุด (สุชาติ เถาทอง. 2539 : 67)

นิคอเละ ระเด่นอาหมัด ได้ให้ความเห็นในเรื่องเดียวกันนี้ว่า

ในงานจิตรกรรมมีเป้าหมายสำคัญคือ การสร้างภาพบนพื้นระนาบ และการสร้างภาพในงานจิตรกรรมนั้นก็ใช้องค์ประกอบเดียวกันกับภาพที่มองเห็น ดังนั้น เราจึงเรียกองค์ประกอบเหล่านี้ว่าองค์ประกอบของการออกแบบ (The Elements of Design) ทั้งนี้เพราะการออกแบบนั้นจะเป็นพื้นฐานของการสร้างงานทัศนศิลป์ (Visual Arts) ทุกสาขา โดยเฉพาะสาขาจิตรกรรมซึ่งเกี่ยวข้องกันมากที่สุด เพราะ

ความเข้าใจในเรื่ององค์ประกอบของการออกแบบจะมีส่วนเสริมให้เกิดความเข้าใจในการดูงานจิตรกรรมมากยิ่งขึ้น การออกแบบเพื่องานจิตรกรรมคือ การสร้างภาพให้มองเห็นกล่าวคือ การจัดองค์ประกอบอันได้แก่ เส้น รูปร่าง สี และพื้นผิว ตามจุดประสงค์ของการแสดงออกของศิลปิน การจัดองค์ประกอบที่ดีจะมีส่วนเสริมให้เกิดความเข้าใจในการดูงานจิตรกรรมมากยิ่งขึ้น (นิคอเละ ระเด่นอาหมัด. 2543 : 16)

เมื่อกล่าวถึงโครงสร้างของภาพ (Structure) จึงหมายความถึงทุกอย่างที่ศิลปินนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ภาพ โครงสร้างของภาพที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ผลงานของศิลปินในครั้งนี้ มีหัวข้อและคำจำกัดความสรุปได้ดังนี้

1. รูปร่างและรูปทรง (Form and Shape)
2. เส้น (Line)
3. บริเวณว่างและมิติ (Space and Dimension)
4. สี (Color)
5. ดุลยภาพ (Balance)
6. ทิศทางและแรง (Direction and Force)

**รูปร่างและรูปทรง (Form and Shape)**

รูปร่างและรูปทรงทางศิลปะหมายถึงรูปร่างและรูปทรงที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของศิลปิน โดยอาจจะเลียนแบบจากรูปร่างรูปทรงที่มีอยู่จริงในธรรมชาติหรือเกิดจากจินตนาการของศิลปินเองหรือเกิดการผสมผสานกันทั้งสองกรณี แล้วนำมาถ่ายทอดให้ปรากฏเป็นผลงานทางศิลปะ

เมื่อเรามองรูปร่างในผลงานศิลปะความรู้สึกที่เกิดจากการรับรู้ของเราคือบริเวณของพื้นระนาบสองมิติที่ถูกล้อมรอบหรือถูกแบ่งด้วยเส้น สี หรือพื้นผิวที่แตกต่างกัน เกิดเป็นรูปและพื้นบนระนาบเดียวกัน บางครั้งศิลปินสร้างความสัมพันธ์ของรูปและพื้น (Figure and Ground) ทำให้ผู้ดูสามารถรับรู้ทั้งเรื่องราวของรูปและพื้นได้ในขณะเดียวกัน

รูปทรงก็คือรูปร่างที่มีมิติที่สามขึ้นมา คือ ความหนา (Thick) หรือความลึก (Depth) ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมบนพื้นระนาบสองมิติ รูปทรงหรือมิติที่สามที่เกิดขึ้นจึงเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในความรู้สึกทางการเห็นเท่านั้น ซึ่งศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นมาด้วยกลวิธีต่างๆ เช่น ใช้ค่าความอ่อน-แก่ ค่าน้ำหนักของสี

ในเรื่องนี้อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงทัศนะไว้ว่า

เมื่อกล่าวถึงรูปร่างในส่วนที่เป็นองค์ประกอบของการเห็น หมายถึงบริเวณรอบนอกที่ทำให้เห็นเป็นรูปร่างสิ่งต่างๆได้ในสนามภาพ บริเวณที่เห็นนี้ประกอบด้วยบริเวณภายในและบริเวณภายนอกของรูปร่างนั้นๆ มนุษย์รับรู้รูปร่างต่างๆมากมาย ทั้งที่มีลักษณะกว้างกับยาวเป็นสองมิติ และกว้างยาวลึกเป็นสามมิติ รูปร่างทั้งสองลักษณะนี้เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติก็มี หรือเกิดขึ้นจากความคิดสร้างสรรค์

ของมนุษย์ก็มี อย่างไรก็ตามในทางศิลปะเขาแบ่งรูปร่างตามลักษณะของมิติกล่าวคือ ถ้ามีลักษณะสองมิติ เรียกกันว่า รูปร่าง (Shape) และถ้ามีลักษณะเป็นสามมิติ เรียกกันว่า รูปทรง (Form) และถ้าผสมกันรวมทั้งสองและสามมิติมีรูปลักษณะแน่นอน บ่งให้เห็นความสำคัญ เรียกกันว่า รูปแบบ (Form or Pattern) ซึ่งมีความหมายคลุมทั่วไป (อารี สุทธิพันธุ์. 2540 :149-150)

ในกรณีเดียวกันพีระพงษ์ กุลพิศาล ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับรูปร่างและรูปทรงไว้ว่า

รูปแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ

1. รูปร่าง (Shape) หมายถึง รูปที่เกิดจากการกำหนดขอบเขตด้วยเส้น หรือรูปที่มีลักษณะสองมิติ เช่น พื้นที่ของสีเรียบๆ
2. รูปทรง (Form) คือ รูปใดๆที่เป็นสามมิติ มีความตื้น ลึก หนา บาง จะเป็นของจริงหรือภาพลวงตาก็ได้

จากอดีตถึงปัจจุบัน มีลัทธิศิลปะมากมายเกิดขึ้นและศิลปินในแต่ละลัทธิก็มีความเชื่อและปรัชญาเฉพาะของตน ดังนั้นรูปแบบที่ศิลปินสร้างสรรค์จึงมีความแตกต่างกันออกไป บางครั้งก็สื่อความหมายได้ง่าย บางครั้งก็เป็นนามธรรมเกินกว่าที่จะเข้าใจ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับลักษณะแบบอย่างของรูป (Image) ที่ศิลปินใช้เป็นสื่อนั่นเอง โดยแบ่งออกเป็น

1. รูปเหมือนจริง (Realistic) คือ รูปที่ดูแล้วเข้าใจทันทีว่าคืออะไร โดยไม่ต้องแปลความหมายเชิงสัญลักษณ์ เช่น รูปคน ต้นไม้ รูปสัตว์ ภูเขา เครื่องใช้ต่างๆ ดอกไม้ ฯลฯ
2. รูปดัดแปลง (Abstract) คือ รูปที่ปรับปรุงหรือเปลี่ยนแปลงจากสิ่งที่เคยพบเห็นหรือคุ้นเคย บางครั้งดูแล้วยังรู้ว่าคืออะไร รูปชนิดนี้มี 3 ชนิด คือ
   2.1 รูปตัดทอนหรือบิดเบี้ยว (Distort) หมายถึงรูปที่ตัดทอนรายละเอียดต่างๆออก เหลือไว้เพียงลักษณะที่พอเข้าใจได้
   2.2 รูปดัดแปลงให้เหนือความเป็นจริง (Exagerate) คือ รูปที่เกิดจากการใช้จินตนาการและความคิดฝันของศิลปินดูแล้วมีความงดงาม น่าเกลียด แปลกตา มากกว่าความเป็นจริง เช่น รูปคนในศิลปกรรมไทยและลวดลายไทย หรือรูปที่ปรากฏในงานเซอร์เรียลลิสม์ของศิลปะตะวันตก
   2.3 รูปสลับตำแหน่ง (Re-arrangement) หมายถึง รูปที่เกิดจากการเปลี่ยนตำแหน่ง เปลี่ยนด้านหรือมุมเพื่อให้ดูต่างไปจากความเป็นจริง เช่น รูปในภาพเขียนแบบคิวบิสม์
3. รูปไม่มีความหมาย (Non-objective) คือ รูปที่ไม่มีความหมายใดๆ แต่อาจใช้เป็นสัญลักษณ์ได้ มี 2 ชนิดคือ รูปเรขาคณิตและรูปอิสระ (พีระพงษ์ กุลพิศาล. 2531 : 60)

นอกจากนี้ประสบการณ์ทางการเห็นก็มีส่วนสำคัญในการรับรู้เกี่ยวกับรูปร่างและรูปทรง ซึ่งอารี สุทธิพันธุ์ได้แสดงทัศนะโดยสรุปความว่า รูปทรงของวัตถุต่างๆที่เราเห็นรอบๆตัวเรามีความสำคัญมากเพราะเป็นแก่นแท้ของสิ่งนั้น ช่วยให้สิ่งนั้นเป็นรูปอยู่ได้ องค์ประกอบของประสบการณ์ทางการเห็นที่สำคัญเกี่ยวกับรูปทรง คือ

**1. แสงและเงา (Light and Shade)** องค์ประกอบของประสบการณ์ทางการเห็นรูปทรงประการแรกคือแสงและเงา ถ้าไม่มีแสงสว่างเราจะไม่เห็นอะไรเลย แสงสว่างช่วยให้วัตถุต่างๆมีรูป

ทรงชัดเจนแน่นอนขึ้น แสงมีส่วนสำคัญทำให้ตาเรามองเห็นสีของวัตถุ ตามคำนิยามของสีกล่าวว่า สีคือลักษณะความเข้มของแสงที่ปรากฏแก่ตาให้เห็นเป็นสีต่างๆ แสงที่ตกกระทบวัตถุเรียกว่า ความเข้ม ซึ่งช่วยให้ตาเห็นน้ำหนักอ่อนแก่ของวัตถุนั้น (Value) และทำให้เห็นน้ำหนักบนรูปทรงนั้นตัดกัน (Contrast) และกลมกลืนกันกับสภาพแวดล้อม แสงและเงามีความสำคัญต่อผลงานศิลปะและเป็นองค์ประกอบของประสบการณ์ทางการเห็นที่สำคัญ ผู้สร้างผลงานศิลปะจะต้องรู้จักทิศทางของแสงรู้จักนำความเข้มของแสงมาใช้ในการสร้างผลงาน

**2. รูปและพื้น (Figure & Ground)** ประสบการณ์ทางการเห็นเกี่ยวกับรูปและพื้น เมื่อเรามองเห็นการอยู่รวมกันของรูปและพื้น ขณะที่เรามองเห็นพร้อมกันทั้งรูปและพื้น ถ้าเรากำหนดให้บริเวณพื้นเป็นรูปและบริเวณรูปเป็นพื้นเราก็จะเห็นวัตถุต่างกัน แสดงว่ารูปและพื้นอาจสลับกันได้ การสลับกันนี้ทำให้เกิดปัญหาทางการเห็นในส่วนที่เกี่ยวกับระยะใกล้-ไกลด้วย

**3. ความสมดุล (Balance)** ความสมดุลเป็นองค์ประกอบทางการเห็นเกี่ยวข้องกับความรู้สึกโดยตรง ความสมดุลหมายถึงสถานะของรูปทรงที่สัมพันธ์กันกับสภาพส่วนรวมทั้งหมดในภาพทำให้รูปทรงส่วนรวมคงอยู่ในสถานะนั้นๆได้และกลมกลืนกับสภาพของรูปทรงส่วนรวมทั้งหมดด้วย ความสมดุลเป็นความรู้สึกที่เกิดจากประสาทตา สร้างประสบการณ์ทางการเห็น ความสมดุลมีความสำคัญต่อการจัดภาพและประสบการณ์ทางการเห็นเป็นอย่างมาก เพราะช่วยให้ดูไม่ขัดตาหรือรู้สึกไม่เหมาะสม ศิลปินจะต้องสร้างผลงานที่มีความรู้สึกสมดุลเสมอ (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 79-84)

จึงสรุปได้ว่ารูปร่างและรูปทรงในทางจิตรกรรมมีทั้งรูปร่างรูปทรงที่เหมือนจริงและรูปร่างรูปทรงนามธรรม รูปร่างรูปทรงช่วยให้การรับรู้สิ่งต่างๆที่ศิลปินต้องการแสดงออกเด่นชัดขึ้น รูปร่างรูปทรงมีความสัมพันธ์กับบริเวณว่าง ซึ่งบริเวณว่างมีความสำคัญในการช่วยเสริมให้รูปร่างรูปทรงมีความโดดเด่นช่วยให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกต่างๆได้ วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่า "ตามปกติแล้วจะพบว่ารูปทรงกินระวางเนื้อที่ในบริเวณว่าง แต่ในอีกลักษณะหนึ่งจะพบบริเวณว่างอยู่ท่ามกลางส่วนที่กินระวางเนื้อที่นั้น รูปทรงที่กินเนื้อที่บริเวณว่างเราเรียกว่ารูปทรงบวก (Positive Form) แต่ถ้าเป็นบริเวณว่างที่แวดล้อมด้วยบริเวณกินระวางเนื้อที่เราเรียกว่ารูปทรงลบ (Negative Form)" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2537 : 17) นอกจากนี้รูปร่างรูปทรงและบริเวณว่างยังสัมพันธ์กับประสบการณ์ทางการเห็นเกี่ยวกับรูปและพื้น ในกรณีที่ไม่สามารถแยกรูปและพื้นออกจากกันได้อย่างชัดเจน ความสัมพันธ์ระหว่างรูปและพื้นอาจแสดงสภาพสลับสับเปลี่ยนกันได้

**เส้น (Line)**

เส้น คือ รอยขีดเขียน หรือริ้วรอยที่เกิดจากการลากหรือขีดเขียนด้วยวัสดุ เครื่องมือ ลงบนระนาบผิวต่างๆ เส้นเป็นองค์ประกอบสำคัญชนิดหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ศิลปินสามารถใช้เส้นในการสร้างรูปลักษณ์เพื่อสื่อให้เกิดการรับรู้ทางการเห็นในการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกและแสดงถึงบุคลิกของศิลปิน เส้นที่ปรากฏในผลงานศิลปะมีทั้งเส้นที่เกิดขึ้นจริงและเส้นที่เกิดจากความรู้สึกทางการเห็น

สุชาติ สุทธิ ให้คำนิยามของเส้นไว้ว่า "ความเข้าใจในความหมายพื้นฐานของคำว่า เส้น ในที่นี้อาจกล่าวให้รัดกุมเป็นเชิงนิยามเบื้องต้นได้ว่า เส้น คือ รอยขีดเขียนหนัก-เบาที่สร้างให้ปรากฏบนพื้นผิววัตถุ" (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 4)

สุชาติ เถาทอง กล่าวถึงความหมายของเส้น ความว่า

> เส้น (Line) เป็นทัศนธาตุที่สำคัญของโครงสร้างทางศิลปะที่มองเห็น แสดงออกอย่างมีความหมายและให้อารมณ์ความรู้สึกทางจิตใจแก่ผู้ดู ให้ความหมายเกี่ยวข้องกับขนาด ความยาว และลักษณะทางกายภาพของเส้น (Physical Characteristics of Line) และเป็นคุณค่าทางกายภาพของเส้น เช่น ขนาดและทิศทางของเส้น ลักษณะของเส้น ชนิดของเส้น ตำแหน่งและสมุฏฐานของเส้น เส้นมิติเดียว คือความยาว มีลักษณะต่างๆ คือ ตรง คด หยัก โค้ง ฯลฯ มีขนาดใหญ่ หนา บาง (สุชาติ เถาทอง. 2545? : 56)

อารี สุทธิพันธุ์ แสดงทัศนะของเส้นต่อการมองเห็นว่า "เส้นเป็นส่วนประกอบที่เกิดจากปัญญาของมนุษย์ในอันที่จะสรุปการรับรู้ตรงหน้าแล้วถ่ายทอดให้มองเห็น เส้นอาจจะเกิดจากจุดที่เคลื่อนไหวโดยเร็วไปบนบริเวณว่างหรือบนระนาบรองรับแล้วมีการบันทึกไว้ทันที หรืออาจเกิดจากความคิดคำนึงของศิลปินผู้สร้างก็ได้ เส้นเกี่ยวข้องกับรูปร่าง เพราะเมื่อลากเส้นมาบรรจบกันก็จะกลายเป็นรูปร่างไปทันที" (อารี สุทธิพันธุ์. 2540 : 78)

ศิลปินนำเส้นมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะได้หลากหลายวิธี ทั้งนี้เพื่อให้บรรลุเป้าหมายในการสร้างสรรค์ เส้นที่นำมาใช้จะต้องให้คุณค่าในการรับรู้ที่เกิดความรู้สึกตามที่ตาเห็น เพื่อเป็นสื่อความรู้สึกของผู้ถ่ายทอดผสมผสานกับค่าของวัสดุที่นำมาถ่ายทอด เส้นมีหลายแบบ ซึ่งสุชาติ สุทธิได้แบ่งเส้นออกเป็น 3 ลักษณะ กล่าวโดยสรุป ได้แก่

**1. เส้นที่เกิดขึ้นจริง (Actual Line)** คือ สิ่งที่เกิดขึ้นเป็นเส้นจริงๆ มีลักษณะเป็นกายภาพที่ปรากฏจากกิริยาการกระทำ เพื่อการถ่ายทอดความรู้สึกจากประสาทสัมผัสของมือผ่านวัสดุให้เป็นริ้วรอยขีดเขียนลงสู่พื้นผิวระนาบโดยตรง

**2. เส้นเชิงนัย (Implied Line)** คือ เส้นที่มิได้เกิดจากการสร้างขึ้นให้ปรากฏเป็นเส้นจริง แต่เกิดจากนัยของการบ่งชี้ให้รับรู้ว่าเป็นเส้นด้วยการประเมินทางการเห็น โดยกิริยาของสิ่งที่กำลังปรากฏและเป็นตัวนำสายตาในการมองจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน

**3. เส้นที่เกิดจากขอบ (Line Formed by Edges)** คือ ลักษณะของเส้นที่เกิดขึ้นจากขอบของวัตถุหรือสี หรือรูปร่างต่างๆมาประกบกัน ซ้อนกัน หรือทับกัน (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 4-7)

จึงกล่าวได้ว่า เส้นเป็นส่วนประกอบสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เส้นในทางจิตรกรรมนั้นเกิดจากการที่ศิลปินขีดเขียนให้ปรากฏร่องรอยลงบนระนาบรองรับด้วยวัสดุและกลวิธีต่างๆเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกจากการรับรู้ตามที่ตาเห็น จากความรู้สึกนึกคิดและ

จินตนาการ ศิลปินใช้เส้นเป็นสื่อในการแสดงออกถึงอารมณ์และบุคลิกเฉพาะตัว เส้นเป็นสื่อให้เกิดการรับรู้ทางการเห็น เส้นที่ปรากฏในผลงานศิลปะ มีทั้งเส้นที่เกิดขึ้นจริง และเส้นที่เกิดจากความรู้สึกทางการเห็น เส้นนอกจากจะแสดงอารมณ์ความรู้สึกแล้ว เส้นยังเกี่ยวข้องกับรูปร่างรูปทรง คือ เป็นตัวกำหนดให้เกิดรูปร่างรูปทรงและเป็นตัวแบ่งระหว่างรูปร่างรูปทรงกับกับบริเวณว่าง นอกจากนี้เส้นยังทำให้เกิดทิศทางการเคลื่อนไหวในภาพอีกด้วย

**บริเวณว่างและมิติ (Space and Dimension)**

บริเวณว่าง (Space) หมายถึง พื้นที่ว่าง และพื้นที่ที่แสดงขนาดกว้าง-ยาว ใกล้-ไกล ตื้น-ลึก อาจเป็นพื้นที่ในส่วนที่เป็นรูป (Figure) หรือส่วนที่เป็นพื้น (Ground) ซึ่งพื้นที่ทั้งสองนี้จะสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออก บริเวณว่างอาจหมายถึงส่วนที่ไม่แสดงเป็นรูปและพื้นหรือแสดงระยะตื้น-ลึก ใกล้-ไกล แต่ศิลปินได้สร้างมิติที่ 3 ขึ้นบนพื้นระนาบ 2 มิติ ให้รับรู้ถึงระยะตื้น-ลึก ใกล้-ไกล ได้ด้วยวิธีการลวงตา นอกจากนี้ยังมีมิติที่ 4 คือมิติในเรื่องของเวลา (Time) เข้ามาปรากฏในงานศิลปะสมัยใหม่อีกด้วย บริเวณว่าง (Space) จึงมีความเกี่ยวข้องกับมิติ (Dimension) อยู่เสมอ

ในการสร้างผลงานทางศิลปะมี บริเวณว่าง 2 ชนิด คือ

**1. บริเวณว่าง 2 มิติ (2 Dimensional Space)** คือ บริเวณว่างที่ให้ความรู้สึกเฉพาะความกว้าง-ยาว ดูแล้วแบนราบ บนพื้นระนาบสองมิติ

**2. บริเวณว่าง 3 มิติ (3 Dimensional Space)** คือ บริเวณว่างที่แสดงความกว้าง ความยาว ความลึก ซึ่งเป็นทั้งบริเวณว่างที่สัมผัสได้ด้วยความเป็นจริง และบริเวณว่างราวกับเป็นของจริงในลักษณะของมิติลวงตาที่ศิลปินได้สร้างสรรค์ขึ้นบนพื้นระนาบสองมิติ

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวไว้ว่า "บริเวณว่าง (Space) หมายถึง บริเวณที่รับรู้ได้ทั้งหมดของรูปและพื้นตามที่ปรากฏ บริเวณที่เป็นรูปเรียกว่า บริเวณว่างส่วนบวก (Positive Space) บริเวณที่เป็นพื้นเรียกว่า บริเวณว่างส่วนลบ (Negative Space) บริเวณว่างทั้งสองส่วนนี้สามารถสลับกันทำให้เกิดการรับรู้ต่างกัน และในการสร้างสรรค์รูปแบบศิลปกรรมสามารถแสดงให้เห็นความเชื่อมโยงกันของบริเวณว่างด้วยรูปทรง สี น้ำหนักของสี เพื่อแสดงให้มีความรู้สึกเกี่ยวกับมิติได้" (อารี สุทธิพันธุ์. 2540 : 59)

สุชาติ สุทธิ ได้กล่าวถึงบริเวณว่างและมิติในผลงานจิตรกรรม โดยสรุปความว่า เป็นบริเวณว่างลักษณะสองมิติบนพื้นระนาบ ซึ่งศิลปินต้องสร้างสรรค์บริเวณว่างและมิติที่สามให้เกิดขึ้นในการเห็น ด้วยวิธีการต่างๆโดยเริ่มจากปัญหาของความสัมพันธ์ระหว่างรูป (Figure) กับพื้น (Ground) รวมทั้งการแสดงมิติให้รับรู้ในลักษณะใกล้-ไกล เช่น ศิลปินตะวันออกใช้วิธีการจัดวางรูปต่างๆที่ไกลไว้ส่วนบนและรูปต่างๆที่ใกล้ไว้ส่วนล่างของภาพ ศิลปินตะวันตกได้พัฒนาจนค้นพบวิธีใช้ทัศนียภาพวิทยาเชิงเส้น (Linear Perspective) ซึ่งให้ค่าลักษณะมิติใกล้-ไกลด้วยขนาดเล็ก-ใหญ่ของรูปร่างและรูปทรง ต่อมายังได้พัฒนาบริเวณว่างและมิติเพิ่มเติมด้วยทัศนียภาพเชิงบรรยากาศ (Atmospheric Perspective) ซึ่งรวมไปถึงการพัฒนาบริเวณว่างและมิติในลักษณะต่างๆของศิลปินสมัยใหม่ในปัจจุบัน (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 96)

จึงสรุปได้ว่าบริเวณว่างกับผลงานจิตรกรรมมีความเกี่ยวพันกันอย่างแยกไม่ออก ผลงานจิตรกรรมอาศัยพื้นระนาบรองรับสองมิติเพื่อแสดงรูปและพื้น บริเวณว่างที่เป็นรูปเรียกว่าบริเวณว่างบวก (Positive Space) บริเวณว่างส่วนที่เป็นพื้นเรียกว่าบริเวณว่างลบ (Negative Space) รวมทั้งการแสดงบทบาทของบริเวณว่างเพื่อสร้างมิติที่สามขึ้นมาด้วยกลวิธีต่างๆ มิติที่เกิดขึ้นมีทั้งมิติจริงและมิติลวง เช่น การจัดวางรูปในตำแหน่งต่างกัน ขนาดที่ต่างกัน การใช้ค่าน้ำหนักของสีที่ต่างกัน การใช้ความชัดเจนและความคลุมเครือของบรรยากาศ การเขียนภาพแสดงแสงเงา การใช้รูปทับซ้อนกัน ศิลปินสามารถเลือกใช้วิธีการต่างๆในการสร้างมิติและใช้ประโยชน์จากบริเวณว่างเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกและจินตนาการตามที่ต้องการ

**สี (Color)**

สีเป็นองค์ประกอบสำคัญทางศิลปะ มีความสำคัญอย่างยิ่งในงานศิลปกรรมทุกแขนง สีหมายถึงลักษณะความเข้มของแสงที่ปรากฏแก่ตา สีมีอิทธิพลต่อความรู้สึกของมนุษย์ สามารถสร้างความประทับใจและเร้าอารมณ์ต่อผู้ดูได้อย่างรวดเร็วและชัดแจ้งโดยไม่ต้องใช้เวลาคิดไตร่ตรอง ด้วยเหตุที่ความรู้สึกในการรับรู้ที่มีต่อสีเช่นนี้ จึงทำให้สีมีบทบาทในการดำรงชีวิตของมนุษย์เป็นอย่างมาก

ในทัศนะเดียวกันนี้วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงจิตวิทยาเกี่ยวกับสี ความว่า

> แสงสีมีผลในเชิงจิตวิทยาในอันที่จะปลุกอารมณ์ของคนให้ตื่นเต้นยินดีปรีดาได้อย่างดียิ่งหรือในทางตรงข้าม เพื่อก่อให้เกิดความสงบ โศกเศร้า ก็ได้เช่นกัน นักจิตวิทยารู้ดีว่าสีต่างๆแต่ละสีมีพลังปลุกเร้าการตอบสนองของอารมณ์ (Emotional Responses) นอกจากคุณภาพด้านอื่นๆแล้ว สียังมีอุณหภูมิเชิงจิตวิทยา (Psychological Temperature) อยู่ในตัวของมัน เช่น สีแดง สีส้ม สีเหลือง ให้ความรู้สึกอุ่นและสัมพันธ์กับแสงอาทิตย์หรือไฟ สีน้ำเงินหรือสีเขียวสัมพันธ์กับป่า น้ำ ท้องฟ้า และให้ความรู้สึกเย็น เป็นต้น ศิลปิน นักออกแบบ และนักสร้างสรรค์กระบวนแบบ (Stylist) เรียนรู้และเข้าใจในเรื่องจิตวิทยาเกี่ยวกับสี ความสัมพันธ์ระหว่างสีกับปฏิกิริยาตอบสนองของมนุษย์ และนำประโยชน์จากการเรียนรู้และประสบการณ์ไปสร้างสรรค์งานศิลปะหรืองานออกแบบของเขา (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 22)

เรามองเห็นสีต่างๆได้เพราะความเข้มของแสงจากวัตถุสะท้อนเข้าสู่ตาเรา และสมองของเราแปรสภาพจากการมองเห็นเป็นการรับรู้ถึงสีต่างๆ ถ้าปราศจากแสงก็ไม่สามารถมองเห็นสีได้ เมื่อแสงตกกระทบลงบนวัตถุ พลังงานบางส่วนจะดูดกลืนสีบางสีไว้และสะท้อนสีบางสีให้เราเห็น มีปัจจัยอื่นที่มีอิทธิพลต่อการดูดกลืนสี เช่น ลักษณะพื้นผิว ทิศทางของแสง สีทุกสีมีลักษณะความเข้มต่างกัน ทำให้เรารู้สึกว่าสีนั้นๆอยู่ใกล้หรือไกลจากตำแหน่งที่เราอยู่

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงประเด็นนี้ไว้ว่า

> พื้นผิววัตถุที่เรามองเห็นเป็นสีแดง เพราะโมเลกุลของวัตถุได้ดูดกลืนรังสีต่างๆไว้ ยกเว้นรังสีที่จะก่อให้เกิดสีแดง และเราก็จะรับรู้เป็นสีแดง เมื่อพื้นผิวดูดกลืนสีจากแสงหรือรังสีทั้งหมดไว้ เราก็จะเห็นเป็นสีดำ ในทางตรงกันข้ามถ้าไม่ดูดกลืนสีใดเลยเราก็จะมองเห็นเป็นสีขาว ปัจจัยหลายปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการดูดกลืนสี ไม่ว่าจะเป็นลักษณะผิวหรือทิศทางของแสง ต้นไม้กลางแสงอาทิตย์จะมีสีแตกต่างไปจากที่อยู่ในร่ม ใบไม้ที่โดนแสงจะมีสีที่สวยงามหลากหลาย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 16)

สีเป็นองค์ประกอบสำคัญของการมองเห็น (Visual Element) สีช่วยสื่อความหมายทั้งในเชิงจิตวิทยาและเชิงสัญลักษณ์ ผลงานทางจิตรกรรมจัดว่าเป็นผลงานทางศิลปะที่เกี่ยวข้องกับสีโดยตรง จิตรกรรมใช้สีเพื่อเป็นสื่อในการแสดงออกตามแนวความคิดของศิลปิน ซึ่งการแสดงออกด้วยสีในผลงานจิตรกรรม มีจุดประสงค์เพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึก เพื่อกำหนดรูปร่างรูปทรง เพื่อสร้างมิติของภาพ และเพื่อเป็นสื่อสัญลักษณ์

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงวัตถุประสงค์ในการใช้สีในงานจิตรกรรม ความว่า

> การระบายสีใช้พู่กันเป็นส่วนใหญ่ บางทีก็ใช้เกรียงสำหรับระบายได้ โดยทั่วไปแล้วการระบายสีมีวัตถุประสงค์สำคัญ คือ 1.ระบายสีโดยใช้สีเป็นสื่อแสดงความรู้สึกของผู้ระบาย 2.ระบายสีโดยใช้สีเป็นสื่อสร้างรูปทรง และ 3.ระบายสีคละกันจะใช้สีแทนความรู้สึกหรือสร้างเป็นรูปทรงก็ได้ รูปที่สำเร็จจากการระบายสีมีชื่อเรียกตามลักษณะและเรื่องราว เช่น 1.ภาพจิตรกรรมทิวทัศน์ 2.ภาพจิตรกรรมหุ่นนิ่ง 3.ภาพจิตรกรรมสิ่งก่อสร้าง 4.ภาพจิตรกรรมแสดงความรู้สึก 5.ภาพจิตรกรรมจากความฝัน 6.ภาพจิตรกรรมแบบประเพณีและแบบสากล (อารี สุทธิพันธุ์. 2545 : 42)

ศิลปินจะใช้สีเป็นตัวหลักสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ให้ปรากฏออกมาบนพื้นระนาบรองรับสองมิติ ในหนังสือพจนานุกรมศัพท์ศิลปะอังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2530 ได้ให้คำนิยามจิตรกรรมไว้ว่า " ...หมายถึง ภาพที่ศิลปินแต่ละบุคคลสร้างขึ้นด้วยประสบการณ์ทางสุนทรียภาพและความชำนาญ โดยใช้สีชนิดต่างๆ เช่น สีน้ำ สีน้ำมัน สีฝุ่น ฯลฯ เป็นสื่อกลางในการแสดงออกถึงเจตนาในการสร้างสรรค์ การสร้างงานจิตรกรรม จะสร้างงานบนพื้นราบเป็นส่วนใหญ่ เช่น กระดาษ ผ้า แผ่นไม้ ผนัง เพดาน ซึ่งศิลปินอาจเลือกในรูปแบบต่างๆ เช่น แบบสัจจนิยม (Realism) แบบอุดมคติ (Idealism) หรือแบบนามธรรม (Abstract)... " (ราชบัณฑิตยสถาน. 2530 : 134) จิตรกรรมจึงเป็นการแสดงออกทางความรู้สึกหรือสร้างเป็นรูปร่างรูปทรงเรื่องราวต่างๆของศิลปิน โดยการใช้สีเป็นสื่อวัสดุ สีจึงมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม อีกทั้งเป็นองค์ประกอบสำคัญในการมองเห็นและมีอิทธิพลต่อความรู้สึกเมื่อได้สัมผัสด้วยสายตา

**ดุลยภาพ (Balance)**

สิ่งต่างๆที่สามารถทรงตัวอยู่ได้ภายใต้กฎของแรงดึงดูดของโลกจะต้องอยู่ในสภาพสมดุล ซึ่งหมายถึงการที่น้ำหนักของสิ่งต่างๆเหล่านั้นจะไปรวมตัวกันที่จุดหนึ่งที่เรียกว่าจุดศูนย์ถ่วง

(Gravity) เป็นความสมดุลทางกายภาพ ส่วนความสมดุลทางศิลปะเป็นความสมดุลในเงื่อนไขทางการมองเห็น ความสมดุลมีทั้งที่เป็นจริงและสมดุลทางความรู้สึก

พีระพงษ์ กุลพิศาล กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า "สมดุลในทางศิลปะต่างจากสมดุลในธรรมชาติ สมดุลทางศิลปะต้องดูแล้วสมดุลด้วย มิใช่สมดุลเพราะตั้งอยู่ได้เพียงอย่างเดียว สมดุลในผลงานประติมากรรมและสถาปัตยกรรมต้องอาศัยหลักของแรงโน้มถ่วงตามทฤษฎีทางฟิสิคส์ ในขณะเดียวกันผลงานจิตรกรรมอาศัยความสมดุลทางความ "รู้สึก" เท่านั้น จิตรกรรมจึงเป็นศิลปะที่แก้ปัญหาความสมดุลได้ยากกว่าทัศนศิลป์แขนงอื่น" (พีระพงษ์ กุลพิศาล. 2531 : 63)

อารี สุทธิพันธุ์ แสดงทัศนะเกี่ยวกับความสมดุลไว้ว่า "ความสมดุล (Balance) หมายถึงการรับรู้ที่อยู่ในสภาพคงที่ของส่วนประกอบศิลปะ หากการรับรู้ไม่คงที่ ก็จะเกิดความรู้สึกในลักษณะของกฎแห่งความชดเชย (Law of Compensation) โดยมีแนวคิดว่า รูปทรงยิ่งมีขนาดใหญ่ย่อมมีแนวโน้มที่จะอยู่ตรงกึ่งกลางของระนาบรองรับในกรอบ รูปทรงยิ่งเล็กย่อมมีแนวโน้มที่จะเข้าใกล้ขอบระนาบรองรับ" (อารี สุทธิพันธุ์. 2540 : 62)

นอกจากนี้อารี สุทธิพันธุ์ ยังได้กล่าวถึงความสมดุลในกรอบของการรับรู้ทางการเห็น (Visual Perception) ความว่า "ที่รู้สึกว่าสิ่งที่มองเห็นนั้นดำรงสภาพสมดุลอยู่ได้ เพราะแรงยืดหยุ่นและแรงเชื่อมแน่นมีแรงกำลังกระทำต่อกัน (Cohesive Force and Elastic Force) ซึ่งจะทำให้เกิดความรู้สึกคงที่ (Static) เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว (Dynamic) เกิดความรู้สึกผลักดึง (Push-pull) ดังนั้นการรับรู้ตามสภาพสมดุลจึงไม่เป็นการรับรู้ที่แท้จริง" (อารี สุทธิพันธุ์. 2545 : 33)

ปัจจัยที่มีผลต่อการสร้างความรู้สึกสมดุลในกรอบของการมองเห็น ได้แก่ ขนาดของรูปร่างรูปทรงที่ต่างกัน ตำแหน่งในการวางรูปร่างรูปทรงที่ต่างกัน สีที่มีค่าน้ำหนักต่างกัน พื้นผิวที่ต่างกัน ปัจจัยต่าง ๆเหล่านี้เมื่อถูกนำมาใช้อย่างเหมาะสมจะช่วยสร้างความรู้สึกสมดุลให้กับผลงานศิลปะ

ความสมดุลในทางศิลปะขึ้นอยู่กับเงื่อนไขทางการมองเห็น ที่ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุล แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

**1. ความสมดุลแบบซ้ายขวาเท่ากัน (Symmetrical Balance)** เป็นลักษณะความสมดุลจากแกนกลาง ที่องค์ประกอบซ้ายขวาเท่ากัน เหมือนกันหรือใกล้เคียงกัน

**2. ความสมดุลแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance)** เป็นลักษณะความสมดุลที่มีความซับซ้อน องค์ประกอบซ้ายขวาไม่เท่ากันหรือไม่เหมือนกัน หรือขัดแย้งกัน แต่ให้ความสมดุลในแง่ความรู้สึก

จึงกล่าวโดยสรุปว่า ความสมดุลมีความสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ การสร้างความสมดุลให้เกิดขึ้นในผลงานศิลปะต้องอาศัยส่วนประกอบทางศิลปะในการจัดโครงสร้างภาพเพื่อสร้างความสมดุลทางการเห็น ในผลงานจิตรกรรมเมื่อพิจารณาดุลยภาพจากแกนกลาง (Axial Balance) ภาพทางด้านซ้ายและด้านขวาจะต้องมีความรู้สึกสมดุลที่เกิดจาก รูปร่างรูปทรง ค่าน้ำหนักสีและกลวิธี ในความสมดุลแบบซ้ายขวาไม่เท่ากันรูปร่างรูปทรงจะแสดงทิศทางการเคลื่อน

ไหวจากความรู้สึกทางการเห็นอีกด้วย ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกันระหว่างความสมดุลกับทิศทางการเคลื่อนไหว

**ทิศทางและแรง (Direction and Force)**

ทิศทางและแรงในทางศิลปะเกิดจากการจัดวางรูปร่างและรูปทรงต่างๆในบริเวณว่างในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ซึ่งปรากฏได้จากการรับรู้ทางการเห็น เกิดเป็นการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นจากความรู้สึกทางการเห็น (Visual Movement) ไม่ได้เกิดขึ้นจริงในเชิงกายภาพ (Actual Movement) นอกจากนี้ทิศทางและแรงยังเกี่ยวข้องกับ จังหวะ (Rhythm) ความลดหลั่น (Gradation) การทับซ้อนกัน (Overlapped) ของรูปร่างรูปทรงและพื้นระนาบที่เกิดจากเส้น สี พื้นผิวในบริเวณว่างเพื่อสร้างมิติและความสมดุล ซึ่งมีผลทำให้เกิดการเคลื่อนไหวในภาพ

ชลูด นิ่มเสมอ กล่าวถึง ความเคลื่อนไหวในผลงานศิลปะ ความว่า

> พลังความเคลื่อนไหวในงานศิลปะนี้ส่วนมากจะเกิดความเคลื่อนไหวของสายตาผู้ดู จากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่ง จากจุดหนึ่งเคลื่อนที่ไปตามเส้น ตามสี ตามน้ำหนักอ่อนแก่ที่มีอยู่ในภาพ ผ่านไปในที่ว่าง ลักษณะต่างๆที่กำหนดขึ้นโดยศิลปิน จังหวะความเคลื่อนไหวของสายตาประกอบกับรูปทรงและที่ว่างของงานศิลปะนี้ เป็นส่วนหนึ่งที่ให้ความรู้สึกทางศิลปะและอารมณ์ทางสุนทรียภาพแก่ผู้ดู เมื่อมีความเคลื่อนไหวเกิดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นความเคลื่อนไหวของวัตถุ ร่างกาย หรือสายตาก็ตาม จะมีเรื่องของกาลเวลาเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยทันที เพราะความเคลื่อนไหวนั้นต้องอาศัยทั้งที่ว่าง (Space) และเวลา (Time) ความเคลื่อนไหวหรือเวลาจึงเป็นอีกมิติหนึ่งของงานศิลปะ นั่นคือมิติที่ 4 (ชลูด นิ่มเสมอ. 2542 : 79)

การเคลื่อนไหวในผลงานศิลปะเกิดจากกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานให้ปรากฏเป็นสี เส้น รูปร่างรูปทรง ด้วยสื่อวัสดุต่างๆทำให้เกิดความรู้สึกของแรงและทิศทางการเคลื่อนไหว อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงเรื่องแรงในทางจิตรกรรม ความว่า

> เรื่องของแรง ดูเหมือนเป็นเรื่องความรู้สึกในทางทัศนศิลป์ และไม่สามารถนำมาคำนวณหรือวัดได้อย่างเช่นในวิชาวิทยาศาสตร์ เมื่อเราดูภาพเขียนที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติ เช่น ภาพวิว เราจะพบว่าจะต้องมีทิศทางตั้งแน่นอนกลับหัวลงไม่ได้ ซึ่งแสดงว่าศิลปินเขียนรูปตามแรงดึงดูดบนพื้นโลก แต่ถ้าเป็นรูปเขียนประเภทอื่นๆที่มุ่งแรงดึงดูดทุกด้านก็อาจกลับหัวกลับหางได้ ไม่จำเป็นต้องบ่งทิศแน่นอน นี่เป็นแรงของภาพเขียนภายนอก แต่ยังมีแรงภายในส่วนประกอบของรูปทรงต่างอีกในภาพเขียน ซึ่งเป็นความรู้สึกของแรงที่ต่อเนื่องกัน ผลักกัน หรือดึงดูดกัน การถ่ายทอดความรู้สึกของแรง ศิลปินบางท่านก็แสดงด้วยเส้นให้หนามากๆเพื่อแทนแรงจำนวนมาก และบางทีก็ใช้รูปร่างแทนแรงและแทนความเร็วด้วย ดังนั้นเรื่องของแรงต่างๆดังกล่าวนี้ ขอให้นึกเสมอว่าเป็นความรู้สึกเกี่ยวกับแรงที่ตาเราเห็นและรู้สึก วัดไม่ได้ (อารี สุทธิพันธุ์. 2540 : 245-246)

วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงทัศนะในเรื่องพลังการเคลื่อนไหวในการออกแบบ ความว่า

การออกแบบนั้น เราเชื่อกันว่านอกจากจะสร้างแรงให้เกิดความรู้สึกยึดเหนี่ยวเป็นกลุ่มก้อนน่าสนใจแล้ว ยังสามารถสร้างแรงหรือพลังให้เกิดการเคลื่อนไหวขึ้นได้อีกด้วย ซึ่งพลังเคลื่อนไหวในงานออกแบบก็เป็นผลมาจากประสบการณ์ในชีวิตประจำวันที่ได้พบเห็นธรรมชาติเคลื่อนไหว หรือคนและสัตว์เคลื่อนไหว ประสบการณ์เหล่านี้ก่อให้เกิดความคิดที่จะสร้างสรรค์งานออกแบบให้เคลื่อนไหว พิจารณาได้ 2 ลักษณะ คือ

**1. พลังเคลื่อนไหวลวง (Virtual Movement)**

พลังเคลื่อนไหวในที่นี้ หมายถึงงานออกแบบสองหรือสามมิติ ที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวในรูปแบบ แต่เป็นความรู้สึกที่รับรู้ได้ ไม่ใช่เป็นการเคลื่อนไหวจริงที่สามารถสัมผัสได้ เช่น ภาพเขียนทิวทัศน์ทะเลที่ให้ความรู้สึกว่าน้ำทะเลเคลื่อนไหว ซึ่งความรู้สึกเคลื่อนไหวนั้นเป็นเพียงความรู้สึกที่รับรู้ได้โดยพยายามแก้ปัญหาด้วยรอยแปรง น้ำหนักสี สี และแสงเพื่อสร้างสรรค์ให้เกิดความรู้สึกสมจริง เป็นต้น พลังเคลื่อนไหวลวงอาจพิจารณาได้กว้างๆดังนี้

**การจัดองค์ประกอบให้รู้สึกเคลื่อนไหว**

การจัดองค์ประกอบให้รู้สึกเคลื่อนไหว เป็นการจัดส่วนประกอบการออกแบบให้มีความขัดแย้งกัน และจัดส่วนประกอบให้รู้สึกล่องลอยหรือเคลื่อนไหวอยู่ในบริเวณว่าง ซึ่งการออกแบบให้รู้สึกเคลื่อนไหวลวงด้วยการจัดองค์ประกอบนี้ จะเกี่ยวข้องกับความเข้าใจในเรื่องแรงในบริเวณว่างและแรงดึงดูดของโลก

**การสร้างบรรยากาศ ลักษณะผิวและรอยแปรง**

การสร้างความรู้สึกเคลื่อนไหวความหมายนี้ เป็นการแก้ปัญหาหลายวิธีการของผู้ออกแบบ การสร้างบรรยากาศให้รู้สึกเคลื่อนไหว ส่วนมากจะเป็นงานออกแบบสองมิติไม่ว่าภาพถ่ายหรือภาพเขียน การบันทึกหรือการสร้างบรรยากาศ เช่น หมอก หิมะ เปลวแดด ไอน้ำ ละอองฝน ฟ้าครึ้มฝน ฯลฯ บรรยากาศเหล่านี้จะช่วยแสดงพลังความเคลื่อนไหวลวงได้อย่างดี นอกจากนั้นแล้วการสร้างสรรค์ลักษณะผิวบนงานออกแบบสองมิติ ก็แสดงพลังการเคลื่อนไหวลวงได้อย่างเด่นชัดเช่นกัน

**การจัดลีลาของเส้นและรูปทรงให้รู้สึกเคลื่อนไหว**

การจัดลีลาของเส้นและรูปทรงให้รู้สึกเคลื่อนไหวนอกจากจะหมายถึงการจัดเส้นและรูปทรงที่แสดงลีลาซ้ำๆกันทั่วไปแล้ว ยังต้องการเน้นถึงการสร้างพลังเคลื่อนไหวลวงด้วยวิธีการออกแบบลวงตา (Optical Design) เป็นการนำเส้นหรือรูปทรงส่วนย่อยจำนวนมากมาจัดเข้าด้วยกัน ให้มีลีลาต่อเนื่องกันอย่างประณีต นุ่มนวล จากลักษณะลวดลายละเอียดซ้ำๆกัน และค่อยๆเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางต่างๆกันนั้น ทำให้ได้ความรู้สึกเคลื่อนไหวลวงตาอย่างเด่นชัด เป็นงานออกแบบที่พัฒนามาจากจิตรกรรมออปอาร์ตซึ่งเป็นที่นิยมของศิลปินตะวันตกร่วมสมัยระยะหนึ่ง

**2. พลังเคลื่อนไหวจริง (Real Movement)**

เรื่องของพลังเคลื่อนไหว เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเวลาและบริเวณว่าง (Time and Space) เพราะเมื่อวัตถุเคลื่อนไหวนั้นจะเคลื่อนไหวอยู่ในอากาศหรือบริเวณว่าง และการเคลื่อนไหวก็จะเป็นการเคลื่อนไหวในเวลาที่เปลี่ยนไปเรื่อยๆด้วย เช่น เมื่อเราขว้างก้อนหินไปในอากาศ แต่ละจุดที่ก้อนหินเคลื่อนไหวผ่านไป เวลาของการเคลื่อนที่และบริเวณว่างที่ผ่านไปจะสัมพันธ์กัน จึงมีผู้เสนอแนวคิดว่า การออกแบบนอกจากจะเกี่ยวข้องกับมิติกว้าง ยาว หนา สามมิติแล้ว ยังเกี่ยวข้องกับมิติที่สี่ คือเวลาและบริเวณว่างซึ่งเป็นเรื่องของพลังเคลื่อนไหวอีกด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2540 : 161-164)

ชะวัชชัย ภาติณธุ กล่าวถึงเรื่องเวลาเป็นสิ่งที่บ่งบอกการเคลื่อนไหว มีเนื้อความโดยสรุปว่า กาลเวลาทำให้คุณค่าของแสง สี เสียง เปลี่ยนไป การเคลื่อนไหวในส่วนนี้ทำให้เกิดบรรยากาศหรือแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ ทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึก สิ่งที่เห็นได้ชัดคือ เมื่อกาลเวลาเปลี่ยน แสงเปลี่ยน เมื่อแสงเปลี่ยนสภาพสีเปลี่ยน เมื่อสีเปลี่ยนสภาพของสรรพสิ่งเปลี่ยนไป เช่น ดูหมองคล้ำ เศร้า ซึ่งมีผลต่อความรู้สึกโดยตรง ในทางศิลปะกาลเวลาจึงเป็นตัวทำให้เกิดบรรยากาศเสริมสร้างหรือบั่นทอนความรู้สึก ซึ่งก็แล้วแต่เหตุผลที่กระทบก็คือ ศิลปินหรือผู้สร้างงานศิลปะได้ผลกระทบโดยตรงต่อสภาพนั้น การสร้างงานศิลปะจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องกระทบต่อสิ่งที่สัมผัสได้ มิใช่อาศัยจินตนาการอย่างเดียว ซึ่งเป็นความเข้าใจผิดกันมาตลอด ภาวะที่ศิลปินกระทบจะเป็นตัวบ่งบอกถึงเหตุการณ์ เรื่องราว อารมณ์ วิธีการต่างๆที่นำมาดำเนินการ เป็นเครื่องสะท้อนถึงคุณค่าทางเชาว์ปัญญาของศิลปินตามภาวะนั้นๆ ในแต่ละภาวะก็จะบ่งชี้ถึงกระบวนการเคลื่อนไหวที่เรียกว่า กิริยาอาการทางศิลปะหรือวิญญาณในศิลปะ ดังนั้นกาลเวลาจึงเป็นเรื่องสำคัญและเป็นสิ่งเดียวที่ทุกสิ่งทุกอย่างต้องขึ้นตรงต่อมัน ดังนั้นผลงานศิลปะทุกชิ้นจึงต้องแสดงให้ปรากฏภาวะของกาลเวลาด้วย (ชะวัชชัย ภาติณธุ. 2544 : 92-93)

จึงกล่าวโดยสรุปว่า ทิศทางและแรงที่เกิดขึ้นในผลงานศิลปะเป็นผลจากการจัดวางส่วนประกอบทางศิลปะในบริเวณว่างให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวที่รับรู้ได้ทางการเห็น ซึ่งศิลปินถ่ายทอดออกมาเพื่อสร้างอารมณ์ความรู้สึกให้กับผู้ดู ศิลปินต้องพยายามสร้างให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวในภาพ โดยอาศัยส่วนประกอบต่างๆทางศิลปะ เช่น เส้น รูปร่างรูปทรง น้ำหนักสี มาจัดวางในรูปแบบต่างๆให้เชื่อมโยงกันกับบริเวณว่าง เพื่อนำสายตาผู้ดูให้รับรู้ถึงทิศทางของแรงที่ผสานสัมพันธ์กัน ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวบนระนาบรองรับภายในภาพ ซึ่งพลังการเคลื่อนไหวในภาพเป็นพลังการเคลื่อนไหวลวงไม่ใช่การเคลื่อนไหวจริง ซึ่งเกิดจากการจัดส่วนประกอบทางศิลปะให้รู้สึกเคลื่อนไหวเพื่อให้เกิดแรงในบริเวณว่าง การสร้างบรรยากาศโดยรวมของภาพให้รู้สึกเคลื่อนไหว การใช้ความแตกต่างของลักษณะพื้นผิว การใช้ลีลาของเส้นและรูปทรงที่ซ้ำๆกันหรือการเน้นในบางจุด สิ่งเหล่านี้ก็จะสร้างให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวภายในภาพ นอกจากนี้ยังมีพลังการเคลื่อนไหวจริงที่เกี่ยวข้องกับบริเวณว่างและเวลาซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวในมิติที่ 4 อีกด้วย

# บทที่ 3
# วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง จิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม : การศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ เป็นการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) โดยการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมและนำเสนอผลการวิจัยโดยนำเสนอแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Analytical Description) จากนั้นผู้วิจัยจะนำผลการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

## 1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

จากการศึกษาภาพผลงานของโคลด โมเนท์ ชุดดอกบัว พบว่าเท่าที่ปรากฏหลักฐานสามารถสืบค้นได้มีทั้งสิ้น 38 ภาพ ผู้วิจัยได้เลือกสุ่มตัวอย่างด้วยวิธีสุ่มตามจุดมุ่งหมาย (Purposive Sampling) โดยมีข้อกำหนดดังนี้

1. แบ่งกลุ่มภาพผลงานออกเป็น 3 กลุ่ม คือ ผลงานช่วงต้น (ค.ศ.1897-1899) ช่วงกลาง (ค.ศ. 1900-1917) และช่วงปลาย (ค.ศ.1918-1926)
2. คัดเลือกตัวอย่างภาพผลงานในแต่ละช่วงตามรูปแบบและกลุ่มสีเพื่อทำการวิจัย
3. เน้นการศึกษาวิจัยในผลงานช่วงปลายที่เป็นภาพผลงานนามธรรม

ส่วนผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ในการศึกษาผลงานที่สร้างสรรค์ในช่วงระหว่าง พ.ศ.2520-2544 ที่มีรูปแบบเป็นภาพนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ได้ภาพผลงานจำนวน 23 ภาพ ผู้วิจัยได้เลือกสุ่มตัวอย่างด้วยวิธีสุ่มตามจุดมุ่งหมาย (Purposive Sampling) เช่นเดียวกัน โดยมีข้อกำหนดดังนี้

1. ศึกษาภาพผลงานที่สร้างสรรค์ระหว่าง พ.ศ.2520-2544 ที่มีรูปแบบเป็นภาพนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ
2. คัดเลือกตัวอย่างภาพผลงานโดยแบ่งกลุ่มตามเนื้อหาของภาพเพื่อทำการวิจัย

ภาพผลงานทุกภาพที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้เป็นภาพที่มีชื่อเสียง ได้รับการตีพิมพ์ลงในหนังสือต่างๆเป็นที่รู้จักและยอมรับจากนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญทั่วไป โดยมีรายละเอียดและขั้นตอนดังนี้

1.1 คัดเลือกภาพผลงาน ของโคลด โมเนท์ เพื่อทำการศึกษาวิเคราะห์ โดยทำการคัดเลือกภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ ทั้ง 3 ช่วง จำนวน 38 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่างจำนวน 16 ภาพ ได้แก่

1.1.1 ผลงานในช่วงต้น ตั้งแต่ ค.ศ.1897-1899 จำนวน 2 ภาพ ได้แก่

# บทที่ 3
# วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง จิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม : การศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ เป็นการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) โดยการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมและนำเสนอผลการวิจัยโดยนำเสนอแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Analytical Description) จากนั้นผู้วิจัยจะนำผลการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

## 1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

จากการศึกษาภาพผลงานของโคลด โมเนท์ ชุดดอกบัว พบว่าเท่าที่ปรากฏหลักฐานสามารถสืบค้นได้มีทั้งสิ้น 38 ภาพ ผู้วิจัยได้เลือกสุ่มตัวอย่างด้วยวิธีสุ่มตามจุดมุ่งหมาย (Purposive Sampling) โดยมีข้อกำหนดดังนี้

1. แบ่งกลุ่มภาพผลงานออกเป็น 3 กลุ่ม คือ ผลงานช่วงต้น (ค.ศ.1897-1899) ช่วงกลาง (ค.ศ. 1900-1917) และช่วงปลาย (ค.ศ.1918-1926)
2. คัดเลือกตัวอย่างภาพผลงานในแต่ละช่วงตามรูปแบบและกลุ่มสีเพื่อทำการวิจัย
3. เน้นการศึกษาวิจัยในผลงานช่วงปลายที่เป็นภาพผลงานนามธรรม

ส่วนผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ในการศึกษาผลงานที่สร้างสรรค์ในช่วงระหว่าง พ.ศ.2520-2544 ที่มีรูปแบบเป็นภาพนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ได้ภาพผลงานจำนวน 23 ภาพ ผู้วิจัยได้เลือกสุ่มตัวอย่างด้วยวิธีสุ่มตามจุดมุ่งหมาย (Purposive Sampling) เช่นเดียวกัน โดยมีข้อกำหนดดังนี้

1. ศึกษาภาพผลงานที่สร้างสรรค์ระหว่าง พ.ศ.2520-2544 ที่มีรูปแบบเป็นภาพนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ
2. คัดเลือกตัวอย่างภาพผลงานโดยแบ่งกลุ่มตามเนื้อหาของภาพเพื่อทำการวิจัย

ภาพผลงานทุกภาพที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้เป็นภาพที่มีชื่อเสียง ได้รับการตีพิมพ์ลงในหนังสือต่างๆเป็นที่รู้จักและยอมรับจากนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญทั่วไป โดยมีรายละเอียดและขั้นตอนดังนี้

1.1 คัดเลือกภาพผลงาน ของโคลด โมเนท์ เพื่อทำการศึกษาวิเคราะห์ โดยทำการคัดเลือกภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ ทั้ง 3 ช่วง จำนวน 38 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่างจำนวน 16 ภาพ ได้แก่

1.1.1 ผลงานในช่วงต้น ตั้งแต่ ค.ศ.1897-1899 จำนวน 2 ภาพ ได้แก่

1. Pink Water - Lilies, 1897-1899

   Oil on Canvas, 81 x 100 cm. Galleria Nazionale d' Arte Moderna, Rome

2. Water - Lily Pond, 1897-1899

   Oil on Canvas, 90 x 90 cm. The Art Museum, Princeton University, Princeton, New Jersey

1.1.2 ผลงานในช่วงกลาง ตั้งแต่ ค.ศ.1900-1917 จำนวน 6 ภาพ ได้แก่

1. Water Lily Pond (The Clouds), 1903

   Oil on Canvas, 73 x 100 cm. Private collection, United States

2. Water Lilies, 1904

   Oil on Canvas, 90 x 92 cm. Musee des Beaux-Arts, Caen, France

3. Water Lilies, 1907

   Oil on Canvas, 100 x 81 cm. Kuboso Memorial Museum of Art, Osaka, Japan

4. Water Lilies, 1908 (1)

   Oil on Canvas, 100 x 90 cm. Fuji Art Museum, Tokyo

5. Water Lilies, 1908 (2)

   Oil on Canvas, 100 x 100 cm. Maspro Denkoh Art Museum

6. Water Lilies, 1915

   Oil on Canvas, 160 x 180 cm. Portland Art Museum, Portland, Oregon

1.1.3 ผลงานในช่วงปลาย ตั้งแต่ ค.ศ. 1918-1926 จำนวน 8 ภาพ ได้แก่

1. Water Lilies, 1916-1919

   Oil on Canvas, 200 x 180 cm. Musee Marmottan Paris

2. The Water Lily Pond, 1917-1919

   Oil on Canvas, 100 x 200 cm. Musee des Beaux-Arts de Nantes, France

3. The Water Lily Pond, 1917-1918

   Oil on Canvas, 100 x 200 cm. Promised by Mr. And Mrs. Walter Annenberg to the Metropolitan Museum of Art, New York

4. Water - Lilies, 1919-1920

   Oil on Canvas, 100 x 300 cm. Musee Marmottan, Paris

5. Reflections of Clouds on the Water Lily Pond, 1920-1926

Oil on Canvas, Triptych, 200 x 425 cm.each, The Museum of Modern Art, New York

6. Water Lily Pond, 1920-1926 (1)

Oil on Canvas, 200 x 425 cm. National Gallery, London

7. Water Lily Pond, 1920-1926 (2)

Oil on Canvas, 200 x 600 cm. Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania

8. Water Lily Pond, Evening, 1920-1926

Oil on Canvas, Diptych, 200 x 300 cm.each, Kunsthaus Zurich, Zurich

1.2 คัดเลือกภาพผลงาน ของประเทือง เอมเจริญ เพื่อทำการศึกษาวิเคราะห์ โดยคัดเลือกภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ ตามกลุ่มเนื้อหาของภาพ จำนวน 23 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่างจำนวน 14 ภาพ ได้แก่

1.2.1 ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับทุ่งนา จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

1. ทุ่งข้าวสีทอง, 2520

สีน้ำมันบนผ้าใบ 65 x 75 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณเสถียร เสถียรสุต

2. ปรากฏการณ์ธรรมชาติ, 2531

สีน้ำมันบนผ้าใบ 60 x 70 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณวนิดา นันทวานิช

3. ทุ่งนา 2, 2543

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 92 x 102 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

1.2.2 ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับทะเล จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

1. ทิพย์แห่งทะเล, 2521

สีน้ำมันบนผ้าใบ 109 x 130 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณจันทรา อาชวานันทกุล

2. ทะเลลึก, 2530

สีน้ำมันบนผ้าใบ 49.5 x 73.4 ซ.ม. ผลงานสะสมของบริษัทเงินทุนหลักทรัพย์ทิสโก้ จำกัด

3. เลือดเนื้อทะเล, 2543

สีน้ำมันบนผ้าใบ 70 x 75 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

1.2.3 ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับแม่น้ำ จำนวน 2 ภาพ ได้แก่

1. คืนเดือนเพ็ญ, 2525

สีน้ำมันบนผ้าใบ 145 x 150 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณพิสิษฐ์ ภัคอธิคม

2. ยามเย็นที่แควน้อย, 2525

สีน้ำมันบนผ้าใบ 100 x 130 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

3.4.5 ดุลยภาพ (Balance)

3.4.6 ทิศทางและแรง (Direction and Force)

## 4. ผลของการศึกษาวิเคราะห์

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ จำนวน 16 ภาพ และภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ จำนวน 14 ภาพ ผลปรากฏดังต่อไปนี้

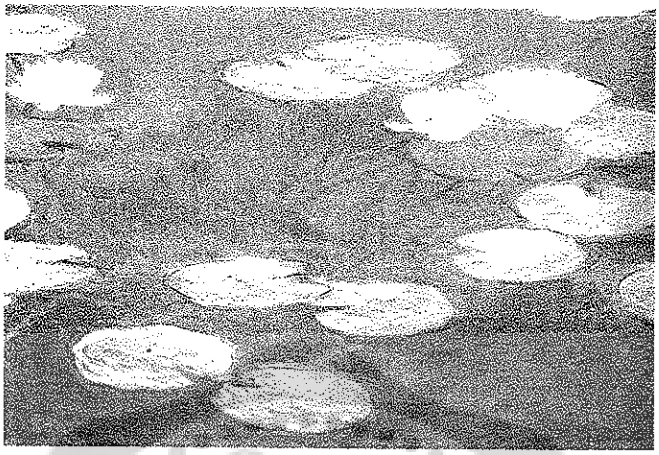
4.1 การศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ จำนวน 16 ภาพ โดยแบ่งกลุ่มภาพผลงานตามช่วงเวลาการสร้างสรรค์ออกเป็น 3 กลุ่มดังต่อไปนี้

**4.1.1 ผลงานในช่วงต้น ตั้งแต่ ค.ศ.1897-1899 จำนวน 2 ภาพ ได้แก่**

1. Pink Water-Lilies, 1897-1899
   Oil on Canvas, 81 x 100 cm. Galleria Nazionale d' Arte Moderna, Rome
2. Water-Lily Pond, 1897-1899
   Oil on canvas, 90 x 90 cm. The Art Museum, Princeton University, Princeton, New Jersey

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ในช่วงต้น ตั้งแต่ ค.ศ.1897-1899 จำนวน 2 ภาพ ผลปรากฏดังนี้

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์
ผลงานในช่วงต้น (ค.ศ.1897-1899)



ภาพประกอบ 1
Pink Water Lilies, 1897-1899
Oil on Canvas, 81 x 100 cm.



ภาพประกอบ 2
Water Lily Pond, 1897-1899
Oil on Canvas, 90 x 90 cm.

**1. แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน (Concept and Content)**

ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ในช่วงต้น ตั้งแต่ ค.ศ.1897-1899 ซึ่งเป็นช่วงที่โคลด โมเนท์ ให้ความสำคัญกับการตกแต่งสวนในบริเวณบ้านพร้อมกับการเขียนภาพดอกบัวไปด้วย แนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างผลงานในช่วงแรกของเขาจึงเป็นการถ่ายทอดบรรยากาศธรรมชาติอย่างแท้จริงที่เขาประทับใจ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างผลงานจากข้อมูลต่างๆที่มีผู้กล่าวถึงไว้ดังนี้

จากข้อมูลของ เบอร์กิต ซีดเลอร์ (Birgit Zeidler) กล่าวไว้โดยสรุปว่า ปลายปี ค.ศ.1890 หลังจากที่โคลด โมเนท์ได้ย้ายมาอยู่ที่จิวอร์นี (Giverny) เขามีโอกาสได้ซื้อที่ที่นี่และทำการปรับปรุงตกแต่งสวนขึ้นมาใหม่ บรรยากาศของสวนแห่งนี้ได้สร้างความรื่นรมย์ให้แก่เขาเป็นอย่างมาก เป็นอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นนอกเหนือจากที่ได้จากการเขียนภาพ สวนที่ตกแต่งเพิ่มเติมนั้นตราบจนทุกวันนี้ก็ยังเห็นว่าต้นไม้ต่างๆที่โคลด โมเนท์ได้ตกแต่งไว้ก็ยังคงเป็นอยู่เช่นนั้น ดอกไม้และพุ่มไม้ต่างๆถูกจัดวางกระจัดกระจายอย่างประสานสัมพันธ์กันของสีต่างๆอย่างลงตัว สีของดอกไม้และพุ่มไม้ต่างๆส่งประกายสดใสไปทั่วทั้งสวนด้วยฝีมือของศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์อย่างโคลด โมเนท์

ในปี ค.ศ.1893 โคลด โมเนท์ได้ซื้อที่ดินทางด้านทิศใต้ของตัวบ้านซึ่งตั้งอยู่ระหว่างทางรถไฟและลำน้ำรู (Ru) ที่นี่เขาได้สร้างบึงบัวและสะพานไม้แบบญี่ปุ่น รวมทั้งการจัดสวนแบบญี่ปุ่นคู่กับสวนดอกไม้แบบยุโรปที่มีอยู่เดิม ต่อมาในปี ค.ศ.1901 เขาได้ขยายสวนให้ใหญ่ขึ้นอีก รอบบึงบัวเต็มไปด้วยต้นหลิว มีต้นไผ่ ต้นเชอรี่และต้นจิงโกถูกจัดวางอยู่เป็นกลุ่มๆ พื้นที่สวนน้ำนี้มีขนาดประมาณ 1,000 ตารางเมตรปรากฏมาจนถึงปัจจุบัน

โคลด โมเนท์ได้เริ่มเขียนภาพบึงบัวตั้งแต่ปี ค.ศ.1895 พืชพันธุ์ไม้ที่ปลูกขึ้นมาใหม่ได้เจริญงอกงาม เป็นแรงบันดาลใจให้เขามีมุมมองที่หลากหลายในการสร้างสรรค์ผลงานชุดดอกบัว (Water Lilies) กว่า 250 ภาพ (Birgit Zeidler. 2000 : 80)

จากข้อมูลของแดเนียล ไวล์เดนสไตน์ (Daniel Wildenstein) กล่าวไว้โดยสรุปว่า โคลด โมเนท์ได้สร้างสิ่งอันน่าจดจำเกิดขึ้นเขาได้สร้างบึงน้ำเพิ่มขึ้นและปลูกดอกไม้น้ำ ในฤดูร้อนต่อมาเขาก็ได้เขียนภาพจิตรกรรมชุดดอกบัวขึ้นมาแสดงในปลายฤดูใบไม้ร่วงถัดมา ภาพชุดนี้สะท้อนถึงความเป็นจริงของบึงน้ำที่อยู่มากว่า 10 ปี ผลงานจิตรกรรมชุดนี้ถูกสร้างสรรค์มาช่วงหนึ่งแล้วและจะยังคงดำเนินต่อไป สำหรับโคลด โมเนท์แล้วบางครั้งเขาทำงานในสวน จนกระทั่งสิ่งที่พบเห็นและจินตนาการที่เกิดขึ้นได้กระตุ้นให้เกิดการรับรู้ที่เป็นผลสะท้อนจากการเห็นเกิดการหลอมรวมเข้าด้วยกันของสิ่งต่างๆ อาทิ ดอกไม้และผิวน้ำ เขาทำงานในสตูดิโอขนาดใหญ่ท่ามกลางสวนดอกไม้ซึ่งเป็นทั้งที่ทำงานและเฝ้าสังเกตการณ์ (Daniel Wildenstein. 1999 : 356)

เบอร์กิต ซีดเลอร์ กล่าวว่า โคลด โมเนท์ บอกว่า เขาปลูกดอกบัวขึ้นมาก็เพื่อความรื่นรมย์อย่างแท้จริง โดยไม่ได้คิดว่าจะนำมาเป็นแบบในการเขียนภาพ ทั้งทัศนียภาพโดยรอบก็ไม่ได้น่าสนใจนัก แต่ต่อมาเขาก็เริ่มเห็นความงามของบึงบัวนี้และนำเขาไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดนี้ (Birgit Zeidler. 2000 : 82)

สอดคล้องกับข้อมูลของกิลส์ เนเรท์ (Gilles Neret) ที่กล่าวว่า ภาพเขียนที่ดูไม่เหมือนจริงของโคลด โมเนท์ ทำให้ถูกตำหนิเป็นอย่างมากในขณะนั้น ซึ่งสร้างความบอบช้ำทางจิตใจให้แก่เขาพอสมควร ทำให้เขาต้องพิสูจน์เรื่องนี้โดยการสร้างสวนน้ำขึ้นที่จิวอร์นีอย่างงดงามเพื่อแสดงว่าสิ่งที่เขาเขียนขึ้นมานั้นมีความงามและเขียนขึ้นจากบรรยากาศจริง เขากล่าวว่าผลงานชิ้นสำคัญก็คือสวนที่มีความงดงามที่เขาสร้างขึ้นมานั่นเอง และไม่ได้เป็นเพียงแค่แบบในการเขียนภาพเท่านั้น (Gilles Neret. 1992 : 91)

ภาพผลงาน Pink Water-Lily, 1897-1899 (ภาพประกอบ 1) เป็นภาพวาดบึงบัวในช่วงเริ่มต้นที่โคลด โมเนท์เขียนขึ้นจากทัศนียภาพของบึงบัวภายในบ้านของเขาที่จิวอร์นี จากแนวคิดที่ว่าธรรมชาติคือสตูดิโอของเขา (Nature is his studio) ตามแบบอย่างศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ เขาได้สร้างสวนน้ำเพิ่มเติมขึ้นภายในบริเวณบ้าน ภาพนี้เน้นเฉพาะดอกบัวและใบบัวเป็นจุดเด่นของภาพ ดอกบัวและใบบัวลอยอยู่บนผิวน้ำที่มองจากมุมสูง ไม่มีเนื้อหาและเรื่องราวอื่นใดเข้ามาประกอบในภาพนอกจากดอกบัว ใบบัวและเงาสะท้อนของธรรมชาติโดยรอบที่ปรากฏบนผิวน้ำ ซึ่งเงาสะท้อนแสดงบรรยากาศขมุกขมัวในยามเช้าก่อนที่พระอาทิตย์ขึ้น ภาพนี้จึงไม่มีความชัดเจนในเรื่องของแสงจึงทำให้ภาพดูทึมๆไม่สดใสเท่าใดนัก

ภาพผลงาน Water-Lily Pond, 1897-1899 (ภาพประกอบ 2) เป็นภาพที่โคลด โมเนท์ได้รับอิทธิพลจากผลงานภาพพิมพ์ของญี่ปุ่นในการจัดภาพ

จากข้อมูลของ จอห์น เฮาส์ (John House) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า ภาพชุดดอกบัวที่เริ่มเขียนในฤดูร้อนปี ค.ศ.1899 และ ค.ศ.1900 ได้นำออกแสดงในปลายปี ค.ศ.1900 ภาพเหล่านี้แสดงเรื่องราวของบึงบัวในทัศนียภาพใกล้ๆสะพานญี่ปุ่นซึ่งอยู่ห่างออกไปประมาณ 20 เมตร ภาพเหล่านี้มีการจัดภาพใกล้เคียงกับภาพพิมพ์ญี่ปุ่นโดยศิลปินฮิโรชิเกะ (Hiroshige) ชื่อภาพวิสตาเรีย แอท ดรัม บริดจ์ (Wistaria at Drum Bridge) ที่โคลด โมเนท์ใช้เป็นแนวทางในการตกแต่งสวนเพื่อใช้ประโยชน์จากธรรมชาติเหล่านี้ราวกับเป็นสวนญี่ปุ่นอย่างแท้จริง (John House. 1977 : 116)

จากข้อมูลของเบอร์กิต ซีดเลอร์ (Birgit Zeidler) ได้กล่าวถึงโคลด โมเนท์และสะพานญี่ปุ่นไว้ว่า โคลด โมเนท์ได้เขียนรูปสะพานญี่ปุ่นที่เขาได้สร้างขึ้นตามแบบอย่างประเพณีนิยมของญี่ปุ่น ในภาพนี้เขาได้วางตำแหน่งของสะพานไว้ในส่วนครึ่งบนของภาพ ซึ่งต่างกับภาพส่วนใหญ่ในชุดนี้ ด้วยมุมมองแบบนี้ทำให้เห็นรายละเอียดและพื้นที่บนผิวน้ำได้มากขึ้น ต่อมาได้เป็นรูปแบบที่เขาใช้มาโดยตลอด ในภาพนี้เขาได้แสดงให้เห็นถึงความงดงามและสมบูรณ์ของต้นไม้ริมฝั่งรอบบึงบัวเพื่อแสดงถึงความเป็นจริงของธรรมชาติ ซึ่งต่อมาปรากฏเป็นเพียงเรื่องราวของเงาสะท้อนบนผิวน้ำ ดอกบัวและใบบัวที่ลอยเป็นกลุ่มอยู่บนผิวน้ำราวกับผืนพรมถูกวางตำแหน่งตามหลักทัศนียภาพ โคลด โมเนท์เขียนภาพต้นไม้ในระยะไกลออกไปโดยไม่เน้นรายละเอียด (Birgit Zeidler. 2000 : 81)

จากข้อมูลของ วิลเลียม เฟลมมิง (William Fleming) กล่าวถึงแบบอย่างศิลปะตะวันออกไว้ว่า ศิลปะของจีนและญี่ปุ่นไม่ได้กำหนดระยะของสิ่งต่างๆในภาพอย่างศิลปะแบบตะวันตก

หรือแม้แต่ตามความเป็นจริงในธรรมชาติ เราจะพบเส้นมากมายชี้ไปยังจุดเดียวกันจากหลายทิศทาง ภาพพิมพ์ญี่ปุ่นประกอบด้วยจุดสนใจหลายๆจุด ทัศนียภาพมองจากมุมสูงในอากาศไม่ใช่อยู่บนพื้นดินอย่างตะวันตก บางครั้งพื้นที่สามมิติเกิดขึ้นโดยการแสดงน้ำหนักของสีและสีที่ตัดกัน (William Fleming. 1995 : 561)

จึงสรุปได้ถึงแนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างผลงานชุดดอกบัว ในช่วงแรกของ โคลด โมเนท์ว่า เขาต้องการแสดงทัศนียภาพอันงดงามของบึงบัวในสวนบริเวณบ้านของเขาและแนวคิดในการจัดภาพที่ได้รับอิทธิพลจากผลงานภาพพิมพ์แบบญี่ปุ่น การเลือกมุมมองภาพจากมุมสูงที่ทำให้เห็นรายละเอียดและพื้นที่บนผิวน้ำได้มากขึ้น โคลด โมเนท์ได้จัดวางตำแหน่งสะพานญี่ปุ่นไว้ในส่วนบนของภาพ บนผิวน้ำใต้สะพานก็มองเห็นบึงบัวประกอบด้วยดอกบัวและใบบัวในระยะหน้า (Foreground) รวมทั้งเงาสะท้อนของทัศนียภาพโดยรอบบึงบัวที่แสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ของพืชพันธ์ต่างๆในส่วนหลังของภาพ (Background) ที่ผสานกลมกลืนเข้าด้วยกันด้วยลีลาของรอยแปรงไปทั่วทั้งภาพโดยไม่มีเงาสะท้อนหรือมุมมองที่เกี่ยวกับท้องฟ้าเลย ภาพผลงานเกี่ยวกับสะพานญี่ปุ่นนี้โคลด โมเนท์ได้เขียนขึ้นมาหลายภาพแสดงถึงอิทธิพลและความเป็นที่นิยมต่อภาพพิมพ์ญี่ปุ่นในขณะนั้น

**2. กระบวนแบบของผลงาน (Style)**

การที่โคลด โมเนท์ได้ทำการขยายสวนน้ำออกไปรวมทั้งการตกแต่งอย่างพิถีพิถัน มีการออกแบบที่คล้ายคลึงกับการจัดสวนแบบญี่ปุ่น ได้ทำให้สวนแห่งนี้เกิดบรรยากาศน่ารื่นรมย์และมีมุมมองที่หลากหลายขึ้น ธรรมชาติรอบตัวได้สั่งสมประสบการณ์รับรู้ทางการเห็นให้กับเขานำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานอันเป็นกระบวนแบบเฉพาะตัวและมีการพัฒนามาโดยลำดับ

จากข้อมูลของ แดเนียล ไวล์เดนสไตน์ (Daniel Wildenstein) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่าเรื่องราวของผลงานชุดดอกบัวในอีกทางหนึ่งที่ไม่ถูกกล่าวถึงก็คือ ในมุมมองของศิลปินเดิมทีนั้น โคลด โมเนท์ได้ถูกจำกัดด้วยมุมมองของบึงน้ำอันน้อยนิดในการสร้างสรรค์พื้นผิวอันยิ่งใหญ่ของผลงานซึ่งมีผลกระทบอย่างมากมาย เขาจึงได้ซื้อที่ดินบริเวณใกล้เคียงเพื่อขยายสวนน้ำออกไป (Daniel Wildenstein. 1999 : 354)

ด้วยสายตาที่เหนือคนธรรมดาที่เปล่งประกายยามได้เห็นลำแสงอาทิตย์ส่องแสงระยิบระยับเป็นกลุ่มใหญ่เหมือนความรู้สึกที่ได้รับจากประกายเพชรยามถูกแสงกระทบ โคลด โมเนท์มีดวงตาที่ไวต่อความรู้สึกมาก สามารถรับรู้สิ่งต่างๆได้เองโดยธรรมชาติ (Daniel Wildenstein. 1999 : 331)

กระบวนแบบของภาพผลงานชุดดอกบัวของโคลด โมเนท์ในช่วงแรกนี้ยังมีลักษณะของภาพทิวทัศน์ที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ (Realistic) ที่รูปร่างของดอกบัว ใบบัวและสะพานญี่ปุ่นปรากฏอย่างชัดเจน ทัศนียภาพโดยรอบที่แสดงถึงความเป็นจริงของพืชพันธุ์ต่างๆ แสดงออกถึงธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรอบตัวที่เกิดจากการรับรู้ตามที่ตาเห็น ซึ่งเขาถ่ายทอดออกมาเป็นภาพผลงานแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ที่ยังแสดงเค้าโครงของความเป็นจริงอยู่ทั้งรูปร่าง สี และการจัดวาง

ตำแหน่งของภาพ เพียงแต่ไม่แสดงรายละเอียดของภาพอย่างชัดเจนอย่างภาพแบบเหมือนจริงทั่วไป เขาใช้การจัดภาพที่ได้รับอิทธิพลมาจากรูปแบบศิลปะภาพพิมพ์ญี่ปุ่นและสิ่งนี้ได้กลายเป็นรูปแบบที่สำคัญในผลงานจิตรกรรมของโคลด โมเนท์

กระบวนแบบของภาพที่ปรากฏในช่วงแรกนี้ มีลักษณะที่เด่นชัดคือ มีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติแต่ตัดทอนรายละเอียดลงไปบางส่วน คงเหลือแต่รูปร่างของภาพที่ยังคงมีความชัดเจนอยู่ มีการใช้สีตามความรู้สึกไม่ได้ใช้สีให้เหมือนจริงตามธรรมชาติ ขนาดของรูปแบบที่ปรากฏไม่คำนึงถึงมิติของระยะตามความเป็นจริงแต่ใช้สีเป็นตัวกำหนดระยะในภาพ

**3. กลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique)**

กลวิธีในการสร้างผลงานชุดดอกบัว ในช่วงต้นของโคลด โมเนท์ เป็นผลมาจากการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงก่อนหน้านี้ จากข้อมูลของ วิลเลียม เฟลมมิง (William Fleming) ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้โดยสรุปว่า การพัฒนาในเรื่องกลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ของโคลด โมเนท์ปรากฏชัดในผลงาน สะพานญี่ปุ่นที่จิวอร์นี ซึ่งเขาได้เขียนขึ้นภายในสวนของบ้านที่จิวอร์นี ด้วยกลวิธีเขียนภาพด้วยสีสดใสระยิบระยับบนใบบัวและดอกบัว ต้นกกที่แกว่งไกวอยู่ริมบึงดึงดูดสายตาเป็นอย่างดี อิทธิพลของศิลปินญี่ปุ่นได้สร้างความแตกต่างของระยะหน้าและระยะหลัง ดอกบัวสีขาวที่กระจายไปทั่วเริ่มจากมุมซ้ายล่างไปสู่มุมขวาบนของภาพ เงาสะท้อนของผิวน้ำแสดงถึงความเปลี่ยนแปลงของแสง ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวของผิวน้ำเป็นประสบการณ์ทางการเห็นในช่วงขณะนั้น ซึ่งโคลด โมเนท์ได้สร้างสรรค์ผลงานด้วยกลวิธีที่แสดงให้เห็นว่าสิ่งต่างๆที่เขาเขียนลงไปนั้นมีความสำคัญน้อยกว่าแสงและบรรยากาศโดยรวมตามแนวทางจิตรกรรมแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ (William Fleming. 1995 : 564)

ความหมายของกลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ซึ่งมะลิฉัตร เอื้ออานันท์ได้ให้คำจำกัดความไว้ในหนังสือพจนานุกรมศัพท์ศิลปะไว้ 2 ความหมาย คือ "1.หมายถึงการระบายสีจิตรกรรมในลักษณะจุดหรือแต้ม ผู้ดูสามารถรับรู้สีของภาพในลักษณะผสมด้วยตา แทนที่จิตรกรจะผสมสีเหล่านั้นก่อนในจานสี และ 2.หมายถึงสีที่ทำให้หม่นลง ลดความเข้มข้นลง ด้วยการนำสีตรงข้ามในวงสีธรรมชาติมาผสมเข้าด้วยกัน สีประเภทนี้มักมีลักษณะสีหม่นเป็นโคลน แต่จะนำไปใช้ประกอบกับสีอื่นในงานจิตรกรรมเพื่อช่วยลดความแผดกล้าของสีแท้ และเพื่อลดความรู้สึกที่รุนแรงหรือความดิบของสี" (มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. 2545 : 73) โกศล พิณกุลให้คำจำกัดความในเรื่องเดียวกันไว้ว่า "คือการระบายสีโดยไม่เกลี่ยสีให้เกิดความกลมกลืน การระบายสีเทคนิคนี้บางครั้งก็เรียกว่า การผสมสีโดยการมองเห็นหรือออฟติคอล มิกซิ่ง (Optical Mixing) การระบายสีโดยวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) อาจใช้ร่วมกับวิธีอื่น เช่น การลงพื้นไว้ก่อนแล้วระบายสีอื่นทับลงไปแสดงรอยแปรง ไม่เกลี่ยสีให้กลมกลืนหรือเป็นสีเรียบแต่จะระบายทับกันให้เกิดความหนาของเนื้อสี" (โกศล พิณกุล. 2543 : 4)

ภาพผลงาน Pink Water-Lily, 1897-1899 (ภาพประกอบ 1) โคลด โมเนท์ใช้การระบายสีพื้นด้วยสีเทาอมฟ้า ทำให้เกิดบรรยากาศขมุกขมัวในยามเช้า ใช้การระบายสีทับด้วยกลุ่มสี

เขียว ฟ้า ม่วง ระบายสีแบบไม่เกลี่ยสี และแสดงลีลารอยแปรง เกิดรูปร่างของดอกบัวและใบบัวอย่างชัดเจน เน้นระยะของภาพด้วยน้ำหนักของสีโดยด้านล่างของภาพเป็นสีเข้ม ส่วนด้านบนของภาพเป็นสีอ่อน ระบายสีรูปร่างของดอกบัวและใบบัวด้วยสีอ่อนเพื่อแสดงในส่วนที่รับแสงมากกว่าเงาสะท้อนของผิวน้ำที่เป็นพื้นภาพ

ภาพผลงาน Water-Lily Pond, 1897-1899 (ภาพประกอบ 2) การระบายสีในภาพใช้การระบายสีพื้นด้วยสีส้มเข้ม แล้วระบายทับด้วยกลุ่มสีเขียว เหลือง ฟ้า ใช้วิธีการระบายสีแบบไม่เกลี่ยสี และการระบายสีแบบแสดงลีลารอยแปรงทั้งในแนวตั้ง แนวนอนและแนวเฉียง ตามลักษณะของรูปร่างสิ่งต่างๆ เช่น รอยแปรงในแนวนอนของดอกบัวและใบบัว รอยแปรงในแนวตั้งและแนวเฉียงของกลุ่มต้นไม้ต่างๆ รอยแปรงในแนวตั้งและแนวนอนแสดงรูปร่างของสะพาน รอยแปรงขนาดที่ต่างกันเพื่อสร้างระยะภายในภาพโดยรอยแปรงขนาดใหญ่จะอยู่ในส่วนล่างของภาพ รอยแปรงขนาดเล็กจะอยู่ในส่วนบนของภาพ รอยแปรงทั้งหมดนี้ผสานกลมกลืนกันไปทั่วทั้งภาพ

**4. โครงสร้างของภาพ (Structure)**

**4.1 รูปร่างและรูปทรง (Form and Shape)**

ภาพผลงาน Pink Water-Lily, 1897-1899 (ภาพประกอบ 1) มีการกำหนดรูปร่างและรูปทรงของดอกบัวและใบบัวอย่างชัดเจน มีขอบเขตของรูปที่แน่นอน ใช้สีและรอยแปรงเป็นตัวกำหนดรูปร่าง เน้นเส้นขอบของรูปร่างด้วยการลากเส้นเพื่อเน้นในบางจุด เพื่อให้เห็นรูปร่างของใบบัวชัดเจนขึ้นรวมทั้งสายบัวที่อยู่ใต้ผิวน้ำ รูปร่างและรูปทรงที่เกิดขึ้นจึงเป็นรูปร่างและรูปทรงที่เกิดจากการเห็น

ภาพผลงาน Water-Lily Pond, 1897-1899 (ภาพประกอบ 2) ภาพนี้ปรากฏรูปร่างและรูปทรงที่ชัดเจน มีความเป็นรูปธรรมมากโดยเฉพาะรูปสะพานและต้นไม้ แม้ว่ามีการลดตัดทอนรายละเอียดบางส่วนออกไปบ้างแต่ก็ยังคงเค้าโครงของรูปที่เหมือนจริงอยู่และเน้นให้สะพานเป็นจุดเด่นของภาพ รวมทั้งการใช้สีที่แสดงบรรยากาศที่สดใสในเวลากลางวันทำให้ภาพนี้ดูเหมือนเป็นการตั้งใจบันทึกความงามของธรรมชาติตามที่ตาเห็นในมุมมองปกติ ซึ่งเห็นได้จากปรากฏเส้นขอบฟ้า (Horizontal Line) ซ่อนอยู่ในแนวกึ่งกลางภาพโดยมีต้นไม้บังอยู่ซึ่งเป็นการจัดภาพที่แตกต่างจากภาพชุดดอกบัวภาพอื่นๆ

ความหมายของเส้นขอบฟ้า (Horizontal Line) ในทางจิตรกรรมซึ่งมะลิฉัตร เอื้ออานันท์ได้ให้คำจำกัดความไว้ ความว่า

> เส้นขอบฟ้าอาจเห็นได้ชัดเจนหรือไม่ปรากฏให้เห็นชัดเจนในจิตรกรรม ถ้าขอบฟ้าในภาพทิวทัศน์ถูกปิดบังด้วยวัตถุต่างๆ หรือเมื่อเส้นนี้เกิดขึ้นนอกพื้นระนาบของภาพหรือเมื่อภาพนั้นเป็นภาพภายในอาคารเป็นที่ตั้งของจุดรวมสายตา แต่จุดรวมสายตาจากรูปวัตถุที่ถ่ายทอดในแบบทัศนวิสัยเชิงเส้นเฉียงนั้นจะไม่อยู่บนเส้นขอบฟ้า เนื่องจากเส้นขอบฟ้าในธรรมชาติมักจะปรากฏในระดับสายตาของผู้ดู ดังนั้นในภาพที่ศูนย์ของเส้นระดับตาตัดกันกับพื้นระนาบของภาพบริเวณกึ่งกลาง เส้นขอบฟ้าจะ

แบ่งระนาบนั้นทางด้านนอนที่บริเวณกึ่งกลางของภาพไปด้วย ในภาพที่จัดมุมมองแบบโบราณเส้นขอบฟ้ามักตัดระนาบภาพใกล้กับจุดศูนย์กลาง (มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. 2545 : 248)

**4.2 เส้น (Line)**

ภาพผลงาน Pink Water-Lily, 1897-1899 (ภาพประกอบ 1) เส้นที่ปรากฏในภาพประกอบด้วยเส้นที่เกิดจากขอบของรูปร่างใบบัวและเส้นของสายบัวที่อยู่ใต้ผิวน้ำ เป็นเส้นที่แบ่งขอบเขตของรูปและพื้นอย่างชัดเจน เส้นอีกลักษณะหนึ่งที่ปรากฏคือ เส้นเชิงนัย (Implied Line) คือเส้นที่เกิดจากตำแหน่งการวางของรูปร่างใบบัวที่วางเรียงกันจากมุมซ้ายล่างขึ้นไปทางมุมขวาบนของภาพ

ภาพผลงาน Water-Lily Pond, 1897-1899 (ภาพประกอบ 2) เส้นที่ปรากฏในภาพประกอบด้วย เส้นที่มีอยู่จริงในธรรมชาติ ได้แก่ เส้นแนวตั้งและแนวโค้งของสะพาน เส้นแนวตั้งของต้นไม้ด้านหลัง เส้นแนวนอนตามตำแหน่งของดอกบัวและใบบัว และเส้นเชิงนัย (Implied Line) เป็นเส้นที่แสดงทัศนียภาพเชิงเส้น (Linear Perspective) ไปยังจุดรวมสายตา (Vanishing Point) แสดงการจัดภาพแบบทัศนียภาพจุดเดียวอยู่กึ่งกลางภาพ

**4.3 บริเวณว่างและมิติ (Space and Dimension)**

ภาพผลงาน Pink Water-Lily, 1897-1899 (ภาพประกอบ 1) บริเวณว่างและมิติในภาพเกิดจากการจัดภาพที่มองจากมุมสูงแบบตานก (Bird's eye view) ภาพนี้ไม่ปรากฏเส้นขอบฟ้าแต่จินตนาการได้ว่าอยู่ด้านบนของภาพ แสดงมิติใกล้ไกลด้วยการกำหนดสีของใบบัวจากสีเข้มในระยะใกล้สีอ่อนในระยะไกล กำหนดสีพื้นในระยะใกล้เป็นสีเข้มในส่วนล่างของภาพแล้วค่อยๆอ่อนลงเรื่อยๆจากส่วนกลางจนไปถึงส่วนบนของภาพแสดงถึงระยะที่ไกลออกไป ภาพไม่แสดงความชัดเจนของรูปร่างในเงาสะท้อนบนผิวน้ำมากนัก ส่วนใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำก็มีขนาดใกล้เคียงกันจึงไม่มีผลในการสร้างมิติของภาพ

ภาพผลงาน Water-Lily Pond, 1897-1899 (ภาพประกอบ 2) ภาพนี้นอกจากแสดงมิติใกล้ไกลของภาพด้วยทัศนียภาพเชิงเส้นแล้วยังมีมิติของอากาศ (Aerial Perspective) ด้วยการผสมผสานระหว่างรูปร่างรูปทรงต่างๆด้วยสีที่เกิดจากแสงและเงาในระดับความคมชัดต่างกันไปทั่วทั้งภาพเพื่อสร้างมิติใกล้ไกลทำให้บริเวณว่าง (Space) เต็มไปด้วยบรรยากาศที่สดใส

ความหมายของมิติของอากาศ มะลิฉัตร เอื้ออานันท์กล่าวไว้ ความว่า

> ทัศนียภาพวิทยาเชิงอากาศมีหลักอยู่ว่า รูปร่างและสีในบริเวณฉากหลังของทิวทัศน์ควรชัดเจนน้อยน้อยกว่าบริเวณฉากหน้า เป็นการสร้างภาพลวงตาของความลึกที่ถดถอยเข้าไปในภาพ โดยการถ่ายทอดสภาพของบรรยากาศในจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ เมื่อมองผ่านมวลของบรรยากาศ สีของวัตถุในภาพที่อยู่ในระยะไกลจะดูซีดจางกว่าส่วนที่อยู่ใกล้ตา และบางครั้งจะมีสีที่เย็นกว่าหรือออกสีฟ้ากว่าสีในความเป็นจริง แต่ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับสภาพความชื้นในบรรยากาศด้วย (มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. 2545 : 11)

**4.4 สี (Color)**

ภาพผลงาน Pink Water-Lily, 1897-1899 (ภาพประกอบ 1) สีที่ปรากฏส่วนใหญ่เป็นกลุ่มสีเย็น (Cool Color) ที่แสดงถึงบรรยากาศยามเช้าก่อนมีแสงอาทิตย์ ซึ่งมีบรรยากาศที่ทึมๆไม่สดใส มีความพร่ามัวอยู่บ้างพอสมควร โคลด โมเนท์ใช้สีที่แสดงความรู้สึกต่อห้วงเวลานั้นโดยไม่เน้นสีที่เหมือนจริงตามธรรมชาติแต่ใช้สีตามความรู้สึกที่มีต่อบรรยากาศ มีการใช้สีคู่ตรงข้ามในปริมาณน้อยมาก ส่วนใหญ่ใช้สีข้างเคียงในกลุ่มสีวรรณะเย็น แสดงค่าน้ำหนักของสีจากสีเข้มในส่วนล่างของภาพไปสู่สีอ่อนในส่วนบนของภาพ

ภาพผลงาน Water-Lily Pond, 1897-1899 (ภาพประกอบ 2)

จากข้อมูลของจอห์น เฮาส์ (John House) ได้กล่าวถึงเกี่ยวกับการใช้สีในผลงานสะพานญี่ปุ่นและบึงบัวของโคลด โมเนท์ไว้ว่า สะพานญี่ปุ่นและบึงบัวที่ปรากฏในภาพเขียน 12 ภาพ ที่เปิดแสดงในปี ค.ศ.1900 แสดงถึงความสัมพันธ์กันของภาพแต่ละภาพ ภาพทั้งหมดมีกลุ่มสีคล้ายกันมีเพียงความแตกต่างในรายละเอียดในเรื่องของแสงและการจัดวางที่ทำให้ภาพเกิดความหลากหลาย แต่ภาพโดยรวมทั้งหมดก็มีความสัมพันธ์กัน (John House. 1977 : 118)

ในภาพชุดสะพานญี่ปุ่นนี้โคลด โมเนท์ใช้การระบายสีแบบเหมือนจริงในธรรมชาติ การใช้สีในส่วนต่างๆประกอบด้วย กลุ่มสีของดอกบัวและใบบัวด้านหน้า (Foreground) ที่แสดงความชัดเจนและน้ำหนักของสีในระยะใกล้ กลุ่มสีของต้นไม้ด้านหลังของภาพ (Background) ที่ระบายสีแบบไม่เกลี่ยสีเพื่อแสดงความไม่ชัดเจนในระยะไกล กลุ่มสีของต้นไม้ ดอกบัว ใบบัวและสะพานบริเวณกึ่งกลางภาพ (Middleground) ที่ระบายสีด้วยกลุ่มสีอ่อนเพื่อเน้นความชัดเจนในส่วนที่ถูกแสงและเป็นจุดเด่นของภาพ สภาพสีส่วนรวมเป็นกลุ่มสีวรรณะเย็นคือกลุ่มสีเขียวที่มีความกลมกลืนกันทำให้ได้บรรยากาศของความร่มรื่นและสดใสในเวลากลางวันที่มีแสงจัดและส่องตรงลงมาสิ่งต่างๆในภาพจึงเป็นบริเวณที่ถูกแสงแทบทั้งสิ้น จึงทำให้เงาของสะพานและต้นไม้ในส่วนที่ไม่ถูกแสงปรากฏออกมาน้อย

**4.5 ดุลยภาพ (Balance)**

ภาพผลงาน Pink Water-Lily, 1897-1899 (ภาพประกอบ 1) เมื่อลากเส้นแกนของภาพในแนวตั้งและแนวนอนจากกึ่งกลางภาพเพื่อแบ่งภาพออกเป็น 4 ส่วน พบว่าในแต่ละส่วนมีโครงสร้างของภาพใกล้เคียงกัน แต่เมื่อพิจารณาโครงสร้างของภาพในลักษณะซ้ายขวา พบว่ามีความแตกต่างกันของรูปร่างและขนาดของดอกบัวและใบบัว จึงทำให้ภาพนี้มีดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance) ส่วนดุลยภาพของสี (Balance by Color) พบว่าปริมาณและน้ำหนักของสีกลมกลืนใกล้เคียงกันไม่มีความแตกต่างในแต่ละส่วน

ภาพผลงาน Water-Lily Pond, 1897-1899 (ภาพประกอบ 2) มีการจัดภาพในลักษณะทัศนียภาพจุดเดียว (One point perspective) ที่มีจุดรวมสายตา (Vanishing point) อยู่บริเวณเกือบกึ่งกลางภาพ เป็นการจัดภาพในมุมมองปกติ ที่ได้รับอิทธิพลมาจากผลงานภาพพิมพ์ของญี่ปุ่น หากลากเส้นแกนแนวตั้งเพื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนจะได้ดุลยภาพแบบสองข้างเท่ากัน

(Symmetrical Balance) แต่ไม่เหมือนกัน ซึ่งส่วนประกอบของภาพทั้งด้านซ้ายและด้านขวาเกือบเหมือนกัน ทั้งรูปร่างรูปทรง สีและรอยแปรง ภาพในลักษณะนี้ให้ความรู้สึกสงบนิ่ง

**4.6 ทิศทางและแรง (Direction and Force)**

ภาพผลงาน Pink Water-Lily, 1897-1899 (ภาพประกอบ 1) ทิศทางและแรงที่ปรากฏในโครงสร้างภาพมีทิศทางการเคลื่อนไหวที่ถ่ายเทไปมาระหว่างกันของรูปดอกบัวและใบบัวภายในภาพที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันซึ่งเกิดจากการวางตำแหน่งของใบบัวและดอกบัวในแนวทแยงมุมจากมุมซ้ายล่างไปหามุมขวาบนแล้ววนไปทางมุมซ้ายบน ทำให้เกิดทิศทางของแรงหมุนเวียนถ่ายเทไปมาตามตำแหน่งของดอกบัวและใบบัว

ภาพผลงาน Water-Lily Pond, 1897-1899 (ภาพประกอบ 2) ทิศทางและแรงในภาพเกิดจากเส้นโค้งของรูปสะพานที่ทำให้เกิดแรงถ่ายเทไปมาไปสู่ด้านซ้ายขวาและแรงกดสู่ด้านล่าง กลุ่มต้นไม้ด้านหลังมีรูปร่างที่ทำให้เกิดแรงในแนวดิ่งพุ่งลงมา ส่วนด้านล่างของภาพเกิดแรงที่เคลื่อนไหวไปมาในแนวนอนตามรูปร่างและรูปทรงของกลุ่มดอกบัวและใบบัว ด้านซ้ายขวาของภาพริมบึงน้ำมีต้นกกตั้งกิ่งก้านพุ่งขึ้นทำให้เกิดแรงพุ่งขึ้นในแนวตั้งเฉียงขึ้นเล็กน้อย เมื่อพิจารณาทิศทางและแรงที่เกิดขึ้นจะเห็นว่ามีการเคลื่อนไหวที่สอดรับกันทั่วทั้งภาพ มีการสอดรับที่สมดุลกันทำให้ภาพมีความสมดุลมากยิ่งขึ้น

**4.1.2 ผลงานในช่วงกลาง ตั้งแต่ ค.ศ.1900-1917 จำนวน 6 ภาพ ได้แก่**

1. Water Lily Pond (The Clouds), 1903
   Oil on Canvas, 73 x 100 cm. Private collection, United States
2. Water Lilies, 1904
   Oil on Canvas, 90 x 92 cm. Musee des Beaux-Arts, Caen, France
3. Water Lilies, 1907
   Oil on Canvas, 100 x 81 cm. Kuboso Memorial Museum of Art, Osaka, Japan
4. Water Lilies, 1908 (1)
   Oil on Canvas, 100 x 90 cm. Fuji Art Museum, Tokyo
5. Water Lilies, 1908 (2)
   Oil on Canvas, 100 x 100 cm. Maspro Denkoh Art Museum
6. Water Lilies, 1915
   Oil on Canvas, 160 x 180 cm. Portland Art Museum, Portland, Oregon

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ในช่วงกลางตั้งแต่ ค.ศ. 1900-1917 จำนวน 6 ภาพ ผลปรากฏดังนี้

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์
ผลงานในช่วงกลาง (ค.ศ.1900-1917)



ภาพประกอบ 3
Water Lily Pond (The Clouds), 1903
Oil on Canvas, 73 x 100 cm.



ภาพประกอบ 4
Water Lilies, 1904
Oil on Canvas, 90 x 92 cm.

**1. แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน (Concept and Content)**

ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างผลงานชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ในช่วงกลาง ตั้งแต่ ค.ศ.1900-1917 ได้มีข้อมูลที่เกี่ยวข้องซึ่งมีผู้กล่าวถึงไว้ดังนี้

จากข้อมูลของ คาริน แซคเนอร์ ดัชติง (Karin Sagner Duchting) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า สวนน้ำที่จิวอร์นีได้กลายเป็นเรื่องราวหลักในการสร้างสรรค์ผลงานของโคลด โมเนท์ ในปี ค.ศ. 1901-1902 เขาได้ขยายพื้นที่สวนน้ำเพิ่มขึ้นเพื่อให้เกิดมุมมองที่หลากหลาย ด้วยความพิถีพิถันในการออกแบบทั้งเรื่องของสีและรูปทรงของต้นไม้ต่างๆที่นำมาปลูกจะต้องเข้ากันได้ การจัดสวนเป็นเหมือนผลงานสร้างสรรค์ชิ้นหนึ่งราวกับว่าเขาเป็นคนจัดสวนมืออาชีพทีเดียว สวนน้ำประกอบด้วยดอกบัวและสะพานญี่ปุ่น ริมบึงก็มีต้นปอปลาร์ เถาวัลย์และไม้พุ่มต่างๆ ต้นไอริสและกุหลาบ สิ่งเหล่านี้ได้กลายเป็นเนื้อหาหลักในภาพผลงานของโคลด โมเนท์ ซึ่งเขาได้พรรณาทางจดหมายไปยังนักวิจารณ์ศิลปะชื่อ โรเจอร์ มาร์ก (Roger Marx) ถึงความงดงามของบึงน้ำที่ได้ตกแต่งมา 15 ปี ตั้งอยู่ห่างจากตัวบ้านประมาณ 200 เมตร บึงน้ำแห่งนี้ถูกหล่อเลี้ยงด้วยแม่น้ำใกล้เคียงคือแม่น้ำเอปต์ (Epte) รอบๆบึงรายล้อมไปด้วยต้นไอริสและพืชน้ำนานาชนิด ต้นไม้ต่างๆเช่น ต้นปอปลาร์และไม้พุ่มต่างๆที่มีเถาวัลย์ปกคลุมไปทั่ว (Karin Sagner Duchting. 1994 : 50)

จากข้อมูลของ เบอร์กิต ซีดเลอร์ (Birgit Zeidler) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า การย้ายมาอยู่ที่จิวอร์นี่ทำให้โคลด โมเนท์เข้าสู่ความเงียบสงบและสันโดษยิ่งขึ้น จากภาพดอกบัวภาพแรกที่เขาเขียนขึ้นมาเมื่อ ค.ศ.1897 จนกระทั่งปี ค.ศ.1914 เขาได้สร้างสรรค์ผลงานต่อเนื่องมาอย่างแน่วแน่ แม้บางครั้งเขาต้องเดินทางหรือมีภารกิจต้องต้อนรับผู้มาเยี่ยมเยือน ภาพผลงานชุดนี้มีจุดเด่นคือไม่มีเส้นขอบฟ้าปรากฏอย่างผลงานในชุดก่อนหน้านี้ เรื่องราวของภาพบนผิวน้ำที่มีเงาสะท้อนเกิดจากกลุ่มเมฆ ท้องฟ้าและต้นไม้ต่างๆ ส่วนประกอบต่างๆถูกนำมาวางตำแหน่งใหม่อย่างอิสระโดยไม่อยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ใดๆ เงาสะท้อนของท้องฟ้าที่สดใสด้วยสีสันกลายเป็นสิ่งจำเป็น ในครึ่งล่างของภาพเป็นพื้นที่ส่วนสีเข้มมากกว่าส่วนบนซึ่งโคลด โมเนท์ได้ปรับเปลี่ยนมุมมองที่ต่างจากความเป็นจริง โดยเฉพาะตั้งแต่ปี ค.ศ.1905 เป็นต้นมาเขาได้ให้ความสำคัญกับความเป็นจริงน้อยลง เขาตัดภาพของริมบึงออกไปโดยนำเสนอเพียงดอกบัวและใบบัวด้วยรอยแปรงที่ไม่เน้นรายละเอียดและเส้นที่เบาบาง (Birgit Zeidler. 2000 : 82)

จากข้อมูลของ แดเนียล ไวล์เดนสไตน์ (Daniel Wildenstein) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า โคลด โมเนท์ได้เขียนภาพบึงบัวที่ได้ขยายขึ้นใหม่ซึ่งปกคลุมด้วยดอกบัวและใบบัว ดอกบัวและใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำได้กลายเป็นเนื้อหาหลักของภาพโดยไม่ต้องคำนึงถึงสะพานญี่ปุ่นอีกต่อไป เขาไม่ได้ตกเป็นทาสของสิ่งที่ปรากฏในฤดูร้อนที่ผ่านมาอีกแล้ว เขาได้ศึกษาวิเคราะห์ในหลากหลายแนวทาง บางทีก็ยังคงเขียนภาพตามแบบดั้งเดิมของอิมเพรสชั่นนิสต์ที่มีบางส่วนของขอบบึงปรากฏในระยะไกลภายใต้ดอกบัวที่อยู่ด้านหน้า บางภาพก็เป็นขอบบึงบัวแล้วมีเงาสะท้อนของต้นไม้ลงในน้ำในลักษณะเหมือนจริง บางภาพก็ขจัดขอบบึงออกไปเหลือเพียงเงาสะท้อนในระยะไกลในขณะที่ใช้เถาวัลย์ห้อยเป็นม่านแสดงถึงขอบของริมบึงในระยะหน้าที่ศิลปินยืนอยู่ อีกแบบหนึ่งก็คือไม่มีอะไรเลยนอกจากกลุ่มของดอกบัวกลุ่มใหญ่ ด้วยวิธีการเช่นนี้จึงเป็นสาระสำคัญใน

เนื้อหาของจิตรกรรมชุดดอกบัวซึ่งดอกบัวบานอยู่ร่วมกับเงาสะท้อนของกลุ่มเมฆ ท้องฟ้าและต้นไม้ทั้งหลายในบริเวณนั้นจนกลายเป็นแนวทางของผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว นับตั้งแต่ปี ค.ศ.1903 เป็นต้นมา (Daniel Wildenstein. 1999 : 363)

ในความคิดของโคลด โมเนท์บรรยากาศของทิวทัศน์ริมบึงน้ำที่มีเงาสะท้อนได้เข้ามามีอิทธิพลครองงำแนวทางการสร้างผลงานของเขา แสงที่กระทบผิวน้ำตามห้วงเวลาที่เปลี่ยนไปส่งผลถึงดอกบัวที่บานและหุบไปตามกาลเวลาที่เปลี่ยนไปนั้น ซึ่งดอกไม้ส่วนมากจะหุบในเวลากลางคืน โคลด โมเนท์จึงต้องเร่งทำงานในแสงยามเย็นที่ผิวน้ำระยิบระยับด้วยเงาสะท้อนของเปลวแสงอาทิตย์สีแดงและสีทองประกอบด้วยเงาสะท้อนสีเขียวของต้นไม้และแต่งแต้มด้วยใบบัวเป็นกลุ่มสีเข้ม ก่อนที่ดอกบัวจะหุบซึ่งเมื่อถึงยามนั้นเสน่ห์ของมันจะลดลงไปมาก (Daniel Wildenstein. 1999 : 383)

ภาพผลงาน Water Lilies, 1904 (ภาพประกอบ) จากข้อมูลของ อดอล์ฟ เม็กซ์ โฟกท์ (Adolf Max Vogt) กล่าวไว้ว่า เนื้อหาหลักของภาพนี้คือดอกบัวบานที่ลอยบนผิวน้ำ สำหรับโคลด โมเนท์แล้วถือว่าเป็นเนื้อหาที่ง่ายๆ การกำหนดสิ่งต่างๆที่ดูธรรมดาในผลงานของเขาก็เพื่อให้ความสำคัญในคุณค่าของสี เงาสะท้อนของแสง รูปร่างของสิ่งต่างๆที่ล่องลอยอยู่ ในผลงานระยะหลังๆเขาคำนึงถึงสิ่งเหล่านี้เพื่อเป็นส่วนประกอบของภาพผลงานที่มีลักษณะจิตรกรรมแบบเปิด (Open-ended Painting) ซึ่งทำให้นึกถึงศิลปะแบบญี่ปุ่นที่เกิดมาก่อนหน้านี้ ก่อนที่จะนำไปสู่ศิลปะในศตวรรษที่ 20 (Adolf Max Vogt. 1989 : 144)

ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ในช่วงกลางระหว่าง ค.ศ.1900-1917 เป็นช่วงที่เขาเริ่มค้นพบแนวทางและเริ่มเขียนภาพชุดดอกบัวอย่างแท้จริง ก่อนหน้านี้เขายังเขียนภาพในเรื่องราวอื่นในขณะเดียวกัน เนื้อหาและเรื่องราวของภาพได้พัฒนามาโดยลำดับ ภาพส่วนใหญ่ในช่วงนี้พบว่าเขาได้ลดความหลากหลายของเรื่องราวที่ปรากฏในช่วงแรก เช่น ดอกไม้ ต้นไม้ริมบึง สะพานญี่ปุ่นออกไป เหลือเพียงดอกบัวและใบบัวกับเงาสะท้อนของบรรยากาศบนผิวน้ำแสงเป็นตัวกำหนดบรรยากาศในห้วงเวลาต่างๆทำให้ได้ความหลากหลายของผลงาน ด้วยเนื้อหาที่ง่ายๆ ด้วยมุมมองที่แปลกจากเดิมโดยไม่คำนึงถึงความเป็นจริง โดยการลดตัดทอนทั้งรูปร่างรูปทรงและเรื่องราวออกไป เขาไม่เพียงแต่เขียนภาพในสิ่งที่เห็นในกรอบภาพตรงหน้าแต่เขาเขียนภาพบรรยากาศโดยรอบที่เป็นเงาสะท้อนลงในภาพ การเขียนภาพมุมมองสูงแบบตานก (Bird's eye view) ที่ไม่มีเส้นขอบฟ้า โคลด โมเนท์ให้ความสำคัญในเรื่องของสีและแสงรวมทั้งเงาสะท้อนของแสงในห้วงเวลาต่างๆ ผลงานในช่วงนี้จึงแสดงออกถึงภาพลักษณ์สีเป็นสาระสำคัญ ซึ่งช่วยเสริมให้ภาพมีเนื้อหาและเรื่องราวที่มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

**2. กระบวนแบบของผลงาน (Style)**

กระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงานชุดดอกบัว ในช่วงกลางของโคลด โมเนท์ ตั้งแต่ ค.ศ.1900-1917 ได้มีข้อมูลที่เกี่ยวข้องซึ่งมีผู้กล่าวถึงไว้ดังนี้

จากข้อมูลของ แดเนียล ไวล์เดนสไตน์ (Daniel Wildenstein) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า ความเข้าใจในเรื่องราวสิ่งต่างๆของโคลด โมเนท์ได้พัฒนาขึ้นตามลำดับ เขาพบว่าการเขียนรูปหลายๆเรื่องราวในขณะเดียวกันทำให้เขารู้ถึงความล้มเหลว การทำสองสิ่งในขณะเดียวกันเป็นความคิดที่ผิด บ่อยครั้งที่เขาต้องหยุดเขียนภาพใน 1 ชั่วโมงเพราะถึงเวลาต้องไปโรงพยาบาลแล้ว เขามองว่าสถานที่บางแห่งไม่เหมาะที่จะมานั่งเขียนภาพ บางทีก็ได้แต่สเก็ตช์งานไปตามความประทับใจ จากงานสเก็ตช์เหล่านี้เขาได้นำมาทำงานต่อบนผืนผ้าใบซ้ำแล้วซ้ำเล่าเป็น 20 ครั้ง ในการเขียนภาพในสตูดิโอเขามักจะทำงานในเวลากลางคืน โดยอาศัยแสงสว่างจากโรงละครเอ็มไพร์ เขามักเขียนงานในมุมมองที่ไม่ปกติ จากห้องทำงานเมื่อมองออกไปนอกหน้าต่างเขารู้สึกว่าห้องทำงานไม่ได้ใหญ่ไปกว่าผ้าเช็ดหน้าผืนหนึ่งเลย แต่มุมมองนอกหน้าต่างนั้นช่างเป็นมุมมองที่ยิ่งใหญ่และสง่างามมาก (Daniel Wildenstein. 1999 : 354)

ในปี ค.ศ.1904 ความกังวลใจของโคลด โมเนท์ไม่ใช่ปัญหาทางการเงินแต่เขาจะเศร้าใจมากถ้าไม่ได้เขียนภาพเพราะสภาพอากาศไม่ดี ยามเมฆสดใสและแสงอาทิตย์โผล่ขึ้นมาเขาจะเริ่มเขียนรูปทันทีตั้งแต่เช้ายันค่ำ เขาทำงานด้วยความศรัทธาและสปิริตอันสูงส่ง ในความเป็นจริงเขาจะไม่มีความสุขเลยถ้าวันไหนดินฟ้าอากาศแปรปรวน โคลด โมเนท์ในวัย 60 ปี ยังคงอุทิศตัวเป็นจิตรกรนอกสตูดิโอ ความเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์ของเขาเป็นนัยของกรอบความคิดของเขานั่นเอง อย่างไรก็ตามอารมณ์และความรู้สึกสงบปรากฏขึ้นตั้งแต่ผลงานในปี ค.ศ.1904 เป็นต้นมา ผลงานชิ้นใหญ่ภายใต้กรอบสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่เต็มไปด้วยใบบัวรูปไข่ลอยเป็นแพเป็นกลุ่มในระยะลดหลั่นกันออกไปจนถึงฝั่งไกลออกไป ประกอบกันกับใต้ผิวน้ำสีฟ้าเขียวใสเหมือนกระจกแสดงถึงความลึกในมิติที่3 น่าเสียดายที่หลักฐานที่เรามีอยู่ไม่สามารถบอกเราได้ว่าผลงานที่สำคัญเหล่านี้สร้างสรรค์ขึ้นมาได้อย่างไรในเวลานั้น (Daniel Wildenstein. 1999 : 367)

จากข้อมูลของ จอห์น เฮาส์ (John House) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า หลังจากประสบความสำเร็จจากภาพสะพานญี่ปุ่นและบึงบัวที่เปิดแสดงในปี ค.ศ.1900 แล้ว โคลด โมเนท์ก็ได้ปรับปรุงและขยายบึงบัวให้ใหญ่ขึ้นจนมีความยาวประมาณ 60 เมตรนับจากสะพานญี่ปุ่น กล่าวได้ว่าในการขยายบึงบัวนี้เขาไม่ได้ทำขึ้นมาเพื่อเขียนภาพแต่ก็เป็นหนทางไปสู่การสร้างสรรค์ในเวลาต่อมา โคลด โมเนท์ใช้เวลาช่วงฤดูร้อนระหว่างปี ค.ศ.1903-1908 เขียนภาพบึงบัวและนำผลงานออกแสดงจำนวน 48 ภาพในปี ค.ศ.1909 ผลงานภาพในช่วงปี ค.ศ.1903-1905 ยังคงเป็นภาพแนวนอนที่เห็นริมบึงเป็นแนวแคบๆเหนือผิวน้ำอันกว้างใหญ่ แต่หลังจากปี ค.ศ.1905 เป็นต้นมาเขาก็เลิกเขียนภาพในรูปแบบนี้โดยเปลี่ยนเป็นเขียนภาพผิวน้ำทั่วทั้งภาพที่มีใบบัวและเงาสะท้อนบนผิวน้ำแสดงถึงความแตกต่างของแสงและบรรยากาศโดยรวมเป็นเนื้อหาหลักของภาพชุดนี้ (John House. 1977 : 118)

การพัฒนาทางด้านเนื้อหาและเรื่องราวที่มุ่งความสนใจไปสู่เรื่องดอกบัวบนผิวน้ำต่างจากเดิมที่เขียนภาพในหลายเรื่องราวในขณะเดียวกัน ทำให้เกิดกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงานที่ห่างไกลจากความเป็นจริงมากขึ้น ผลงานในช่วงนี้เริ่มเข้าสู่กระบวนแบบกึ่งนามธรรม (Semi-abstract) กล่าวคือ ยังมีเค้าโครงของความเป็นจริงอยู่บ้าง เช่น รูปร่างของดอกบัวและใบบัว รวม

ทั้งรูปร่างที่เกิดจากเงาสะท้อนบนผิวน้ำ ที่มีการลดตัดทอนรูปจากธรรมชาติบางส่วนแล้วนำเสนอเฉพาะสิ่งที่ต้องการ ด้วยมุมมองที่หลากหลายของบึงบัวที่สวยงามได้สร้างกระบวนการรับรู้ตามที่ตาเห็น (Visual Perception) โคลด โมเนท์ได้เฝ้ามองปรากฏการณ์ในห้วงเวลาต่างๆในแต่ละวัน ด้วยอารมณ์ที่สงบและได้ถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานที่เกิดจากความประทับใจซ้ำแล้วซ้ำเล่า สิ่งที่เขาได้ถ่ายทอดออกมานั้นเป็นอารมณ์ความรู้สึกในเชิงนามธรรมที่เป็นผลจากการที่เขาได้สัมผัสเฝ้ามองและบันทึกปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในห้วงเวลาต่างๆ เขาไม่ได้ถ่ายทอดเพื่อให้เหมือนจริงตามที่ตาเห็นเท่านั้น นับว่าเป็นกระบวนการ (Process) ในการสร้างสรรค์ที่น่าสนใจนอกเหนือจากกระบวนแบบของผลงาน (Style)

**3. กลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique)**

กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานชุดดอกบัวในช่วงกลาง ของโคลด โมเนท์ ตั้งแต่ ค.ศ.1900-1917 ซึ่งเป็นช่วงที่โคลด โมเนท์ได้มุ่งความสนใจกับการเขียนภาพดอกบัวในทุกห้วงเวลาที่แสงเปลี่ยนไป เขาใช้เวลาจากเช้ายันค่ำเพื่อบันทึกปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่เกิดขึ้น กลวิธีที่นำมาใช้จึงต้องมีความเหมาะสมกับวัตถุประสงค์ดังกล่าว

จากข้อมูลของ วิลเลียม เฟลมมิง (William Fleming) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า เพื่อให้ได้ห้วงเวลาที่เขาต้องการ ในวันหนึ่งโคลด โมเนท์จึงบันทึกภาพของสวนยามรุ่งอรุณไว้ชิ้นหนึ่ง ชิ้นที่สองเขาบันทึกแสงยามเช้า และชิ้นที่สามบันทึกแสงยามบ่ายแก่ๆลงบนผืนผ้าใบ เช้าวันต่อมาเขาจะเขียนภาพเรื่องราวยามรุ่งอรุณที่เขาได้บันทึกไว้ก่อนหน้าลงบนผืนผ้าใบเพิ่มขึ้นอีก แล้วเขียนภาพชิ้นต่อไปในเวลาที่แสงเปลี่ยนไป เขาเขียนภาพในเนื้อหาเดียวกันโดยเปลี่ยนแปลงในเรื่องของแสงเช่นนี้ในผลงานหลายชุดซึ่งสร้างความสนใจด้วยความหลากหลายของแสงและบรรยากาศรวมทั้งขึ้นอยู่กับฤดูกาล วัน เวลา โคลด โมเนท์อาจเรียกได้ว่าเป็นมนุษย์ที่ไวต่อการเปลี่ยนแปลงของอากาศ (Weather-man) (William Fleming. 1995 : 564-565)

เมื่อโคลด โมเนท์ได้ออกไปเขียนภาพกลางแจ้งเพื่อบันทึกห้วงเวลาต่างๆเขามักจะใช้กลวิธีการระบายสีแบบอัลลา พริมา (Alla Prima) คือวิธีการระบายสีลงบนผืนผ้าใบแบบครั้งเดียวเสร็จเพื่อบันทึกเรื่องราวประทับใจที่ปรากฏตรงหน้าในขณะนั้น เป็นการระบายสีเพียงหยาบๆไม่นิยมเก็บรายละเอียด ไม่ต้องซ้ำหรือเกลี่ยสี หลังจากนั้นเขาจึงได้นำเรื่องราวที่ประทับใจมาเขียนต่อในสตูดิโอซึ่งกลวิธีในการเขียนภาพในสตูดิโอต่างจากการเขียนภาพกลางแจ้ง ในสตูดิโอนั้นโคลด โมเนท์เขียนภาพบนผืนผ้าใบขนาดใหญ่ ใช้กลวิธีการระบายสีแบบโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ด้วยการระบายสีพื้นไว้ก่อน โดยอาจจะระบายสีเพียงสีเดียวหรืออาจจะระบายเป็นกลุ่มสีที่ดูกลมกลืนเพื่อควบคุมบรรยากาศโดยรวม แล้วค่อยระบายสีอื่นทับลงไปแสดงรอยแปรงขนาดต่างๆ (Brushwork) ตามลักษณะของรูปร่างรูปทรงในภาพ มีการระบายสีที่ไม่เกลี่ยสีให้กลมกลืน การระบายสีแห้งหมาด (Dry Brush) และการระบายสีหนาทับซ้อนกัน (Impasto) ในบางบริเวณ ด้วยกลวิธีที่หลากหลายเหล่านี้ผสานเชื่อมโยงกันปรากฏไปทั่วทั้งภาพ ทำให้เกิดพื้นผิวที่น่าสนใจรวมทั้งทำให้เกิดมิติและการเคลื่อนไหวในภาพ

พร่ามัว รูปร่างของดอกบัวและใบบัวและเงาสะท้อนบนผิวน้ำได้ผสานเป็นเนื้อเดียวกัน จนไม่สามารถแยกแยะรูปร่างได้อย่างชัดเจน

ภาพผลงาน Water Lilies, 1907 (ภาพประกอบ 5)

จากข้อมูลของ แดเนียล ไวล์เดนสไตน์ (Daniel Wildenstein) กล่าวไว้โดยสรุปว่า โคลด โมเนท์ได้จัดวางรูปเงาสะท้อนของท้องฟ้าที่ปรากฏบนผิวน้ำในบึงเป็นแสงระยิบระยับอยู่บริเวณตรงกลางของภาพ มีกลุ่มดอกบัวและใบบัวที่เหมือนกันแต่ต่างกันที่ขนาดวางเป็นระยะด้วยความหลากหลายภายใต้เนื้อหาเดียวกันในรูปแบบการจัดวางภาพตามแนวตั้ง (Vertical Format) (Daniel Wildenstein. 1999 : 379)

ภาพนี้เป็นผลงานในช่วงที่โคลด โมเนท์เริ่มลดรายละเอียดของเนื้อหาออกไป รวมทั้งตัดแนวเส้นขอบฟ้าออกไป การเขียนภาพในแนวดิ่งช่วยเน้นในเรื่องระยะและมิติของภาพได้ดีขึ้น เขาให้ความสนใจเฉพาะดอกบัวและใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำกับเงาสะท้อนบนผิวน้ำเท่านั้น รูปร่างวงรีของใบบัวปรากฏชัดเจน 2 กลุ่มบริเวณส่วนล่างของภาพ กลุ่มใบบัวในกลุ่มที่อยู่เหนือขึ้นไปทางส่วนบนของภาพเป็นกลุ่มของรอยแปรงที่ไม่แสดงรูปร่างที่ชัดเจนแต่ให้ความรู้สึกถึงแสงระยิบระยับที่สะท้อนบนใบบัว ภาพส่วนบนแสดงบรรยากาศที่พร่ามัวจนรูปร่างของใบบัวกับเงาสะท้อนของแสงบนผิวน้ำได้ผสานเป็นเนื้อเดียวกัน เป็นความสัมพันธ์ระหว่างรูปและพื้นที่แยกกันไม่ออก โคลด โมเนท์ไม่ได้เขียนภาพของดอกบัวในภาพนี้เนื่องจากบรรยากาศขณะนั้นเป็นเวลายามเย็นพระอาทิตย์เริ่มตกแล้ว เป็นเวลาที่ดอกบัวได้หุบไปหมดแล้ว รูปร่างรูปทรงที่ปรากฏอีกลักษณะหนึ่งคือรูปทรงคล้ายสามเหลี่ยมที่เกิดจากเงาสะท้อนของต้นไม้ตัดกับท้องฟ้าบนผิวน้ำเป็นรูปสามเหลี่ยมตั้งขึ้น

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (1) (ภาพประกอบ 6)

ผลงานภาพนี้โคลด โมเนท์ไม่เพียงเขียนภาพที่สวยงามของบึงบัวแต่เขาเขียนภาพเพื่อแสดงถึงห้วงเวลาอันเป็นส่วนสำคัญซึ่งปรากฏความพร่ามัวในมิติของอากาศ (Aerial Perspective) ที่แสดงถึงบรรยากาศยามเช้าตรู่ที่มีหมอกบางๆปกคลุมอยู่ และดอกบัวที่เริ่มบานเพื่อรับแสงอาทิตย์ รูปร่างที่ปรากฏในภาพนี้คือรูปร่างที่เกิดจากขอบของสีตัดกัน ได้แก่ กลุ่มสีเงาสะท้อนบนผิวน้ำของต้นไม้ด้านซ้ายและด้านขวาของภาพตัดกับกลุ่มสีของท้องฟ้าและหมอกบางๆในบริเวณเกือบกึ่งกลางของภาพค่อนไปทางซ้ายเล็กน้อย รูปร่างที่เกิดขึ้นเป็นรูปคล้ายแท่งสี่เหลี่ยมพุ่งลงมาในแนวดิ่งแล้วเลือนหายไปทางด้านขวาของภาพ รูปร่างของดอกบัวและใบบัวในส่วนล่างของภาพมีความชัดเจนอยู่บ้าง ในส่วนบนของภาพไม่มีความชัดเจนของรูปร่างเลย แต่เป็นการผสานสัมพันธ์กันระหว่างรูปร่างของดอกบัวและใบบัวกับพื้นผิวน้ำและบรรยากาศที่พร่ามัวในยามเช้าที่ไม่มีแสง

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (2) (ภาพประกอบ 7)

ภาพนี้คล้ายกับภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (1) (ภาพประกอบ) ต่างกันที่ห้วงเวลา โคลด โมเนท์ได้เขียนภาพนี้เพื่อบันทึกบรรยากาศในตอนกลางวันที่มีแสงแดดจ้า เขาเขียนภาพนี้อยู่ใต้ต้นไม้ที่ร่มครึ้ม ด้วยแสงแดดที่แผดจ้าและเงาของต้นไม้ที่ร่มครึ้มโคลด โมเนท์ได้ทำการสลาย

รูปร่างและรูปทรงที่ปรากฏตรงหน้าด้วยสีสันที่แสดงถึงบรรยากาศขณะนั้น สีของแสงที่สะท้อนระยิบระยับลงบนผิวน้ำทำให้แทบมองไม่เห็นกลุ่มของดอกบัวและใบบัวที่ลอยอยู่ในส่วนบนของภาพ เขาใช้ความระยิบระยับของแสงที่ตกกระทบลงบนผิวน้ำเป็นตัวสลายรูปร่างของดอกบัวและใบบัว ในขณะเดียวกันสีเข้มของร่มเงาต้นไม้ก็กลมกลืนกับกลุ่มดอกบัวจนแทบไม่เหลือเค้าโครงของรูปร่างในส่วนล่างของภาพ เป็นวิธีการสลายรูปร่างที่ทำให้ภาพนี้มีความเป็นนามธรรมมากขึ้น โคลด โมเนท์แสดงให้เห็นถึงการสลายรูปร่างรูปทรงในบรรยากาศที่มีแสงจ้าควบคู่กับการสลายรูปร่างรูปทรงในบรรยากาศที่มีแสงน้อยในภาพเดียวกัน นับเป็นการสร้างบรรยากาศที่แสดงความพร่ามัวของมิติอากาศที่น่าสนใจ

ภาพผลงาน **Water Lilies, 1915** (ภาพประกอบ 8)

ภาพบรรยากาศยามบ่ายในฤดูหนาวที่ท้องฟ้าสลัวและมืดทึมไม่มีแสงแดด เป็นอีกบรรยากาศหนึ่งที่โคลด โมเนท์ได้บันทึกไว้ในภาพนี้ รูปร่างและรูปทรงที่เกิดขึ้นเป็นเค้าโครงอย่างคร่าวๆไม่ค่อยชัดเจน แต่พอจะบ่งบอกได้ว่าเป็นรูปร่างของดอกบัวใบบัวและต้นไม้ต่างๆ ที่มีความพร่ามัวจากสีสันของบรรยากาศสลัวๆ ที่ปกคลุมไปทั่วทั้งภาพ สิ่งที่เห็นได้ชัดคือสีของดอกบัวที่ดูเด่นออกมาจากบรรยากาศโดยรวม ภาพที่มีแสงน้อยและบรรยากาศสลัวจึงสามารถสลายรูปร่างและรูปทรงให้ต่างจากความเป็นจริงได้

**4.2 เส้น (Line)**

ภาพผลงาน **Water Lily Pond (The Clouds), 1903** (ภาพประกอบ 3)

ในภาพนี้มีการระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรงที่ผสานกันทำให้เกิดการพร่ามัวไปทั่วทั้งภาพเส้นที่เกิดขึ้นจึงไม่มีความคมชัดนัก เส้นที่เกิดขึ้นจริงในภาพได้แก่เส้นขอบบึงในแนวนอนด้านบนของภาพ เส้นที่เกิดขึ้นในภาพเป็นเส้นที่เกิดจากขอบสีชนกันเกิดจากความแตกต่างกันของกลุ่มสี ได้แก่เส้นที่เกิดจากเงาสะท้อนของกลุ่มต้นไม้สีเขียวด้านบนกับเงาสะท้อนของท้องฟ้าสีน้ำเงิน เส้นที่เกิดจากเงาสะท้อนของก้อนเมฆสีขาวกับท้องฟ้าสีน้ำเงิน เส้นอีกลักษณะหนึ่งคือเส้นเชิงนัย **(Implied Line)** คือเส้นในแนวนอนที่เกิดจากกลุ่มของดอกบัวและใบบัวจากกลุ่มใหญ่ด้านล่างของภาพไปหากลุ่มเล็กลงเรื่อยๆทางด้านบนของภาพ เส้นที่เกิดขึ้นนี้วางเรียงกันแสดงถึงทัศนียภาพเชิงเส้น **(Linear Perspective)**

ภาพผลงาน **Water Lilies, 1904** (ภาพประกอบ 4)

เส้นที่ปรากฏในภาพเป็นเส้นที่เกิดจากความรู้สึกหรือเส้นเชิงนัย **(Implied Line)** คือเส้นในแนวนอนที่เกิดจากการวางตำแหน่งของกลุ่มดอกบัวและใบบัวที่แสดงถึงทัศนียภาพเชิงเส้น **(Linear Perspective)** และเส้นแนวขอบบึงหรือเส้นขอบฟ้า **(Horizontal Line)** ที่มีลักษณะไม่ชัดเจนแต่มีแนวขอบบึงเป็นตัวบ่งชี้ ซึ่งในขณะนั้นโคลด โมเนท์ยังคงเขียนภาพที่มีเส้นขอบฟ้าปรากฏอยู่

ภาพผลงาน **Water Lilies, 1907** (ภาพประกอบ 5)

เส้นที่ปรากฏได้ชัดคือเส้นที่เกิดจากขอบสีตัดกันระหว่างเงาสะท้อนของต้นไม้และท้องฟ้าเป็นรูปคล้ายสามเหลี่ยมที่มีเส้นคดไปมาไม่เป็นระเบียบ แสดงถึงบรรยากาศที่ผ่อนคลายในยาม

เย็น เส้นอีกลักษณะหนึ่งคือเส้นเชิงนัย (Implied Line) คือเส้นในแนวนอนที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงเป็นกลุ่มของใบบัวในส่วนครึ่งบนของภาพ

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (1) (ภาพประกอบ 6)

เส้นที่เกิดขึ้นในภาพนี้เป็นเส้นที่เกิดจากขอบสีตัดกันของเงาสะท้อนบนผิวน้ำของกลุ่มต้นไม้กับท้องฟ้าในลักษณะเป็นเส้นดิ่งลงมา 2 เส้นในบริเวณเกือบกึ่งกลางภาพแล้วเลือนหายไป เป็นเส้นที่คดไปมาให้ความรู้สึกนุ่มนวลและผ่อนคลาย เส้นนี้เหมือนเป็นจุดนำสายตามายังกลุ่มของดอกบัวและใบบัวในบริเวณส่วนล่างซึ่งเป็นจุดเด่นของภาพ ลักษณะของมิติของอากาศที่พร่ามัวไปทั้งภาพเช่นนี้จึงทำให้ไม่มีทั้งรูปร่างรูปทรงและเส้นที่ชัดเจน แต่มีลักษณะของเส้นย่อยที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงผสานเชื่อมโยงกันทั่วทั้งภาพ

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (2) (ภาพประกอบ 7)

เส้นที่เกิดในภาพเป็นเส้นเชิงนัย (Implied Line) คือเส้นในแนวนอนที่เกิดจากร่มเงาสีเข้มของต้นไม้ตัดกับแสงสีอ่อนด้านบน ถึงแม้ว่าจะไม่ตัดกันชัดเจน มีความพร่ามัวและสีที่กลมกลืนในบริเวณที่มาชนกัน แต่ก็ทำให้รู้สึกได้ว่ามีเส้นที่เกิดขึ้นจากกันตัดกันของกลุ่มสีทำให้เกิดการแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนในแนวนอน คือ ภาพบริเวณที่ถูกแสงประมาณ 2 ใน 3 ส่วนของภาพอยู่ในส่วนบนและภาพบริเวณที่เป็นเงาประมาณ 1 ใน 3 ส่วนของภาพอยู่ในส่วนล่าง นอกจากนี้ยังมีเส้นย่อยที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงผสานเชื่อมโยงกันทั่วทั้งภาพ

ภาพผลงาน Water Lilies, 1915 (ภาพประกอบ 8)

เส้นที่เกิดขึ้นส่วนใหญ่เป็นเส้นที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงที่ลากไปตามความรู้สึกจากการเห็นรูปร่างและรูปทรงในธรรมชาติ ได้แก่ เส้นโค้งรูปวงรีแสดงถึงรูปร่างของใบบัว เส้นตรงแนวตั้งแสดงถึงรูปร่างของต้นไม้ต่างๆ เส้นเหล่านี้เขียนขึ้นอย่างหยาบๆ ไม่เน้นในรายละเอียดหรือความเหมือนจริงในธรรมชาติแต่โคลด โมเนท์ได้นำมาจัดวางใหม่ให้เหมาะสมกับสิ่งที่ต้องการนำเสนอนั่นคือบรรยากาศโดยรวม เส้นในอีกลักษณะหนึ่งคือเส้นเชิงนัย (Implied Line) เป็นเส้นที่เกิดจากกลุ่มของใบบัวที่วางต่อเนื่องเป็นกลุ่มในแนวนอน ทำให้บ่งชี้ถึงแนวของเส้นในแนวนอนตัดกับเส้นในแนวตั้งที่เกิดจากรอยแปรงที่แสดงถึงต้นไม้ในแนวตั้ง

**4.3 บริเวณว่างและมิติ (Space & Dimension)**

ภาพผลงาน Water Lily Pond (The Clouds), 1903 (ภาพประกอบ 3)

บริเวณว่างและมิติในภาพนี้เกิดจากการจัดภาพมุมสูงแบบตานก (Bird's eye view) ที่มีกลุ่มของดอกบัวและใบบัวในขนาดใหญ่เล็กลดหลั่นกันไปจากด้านล่างขึ้นไปหาด้านบนของภาพแสดงถึงมิติใกล้ไกลด้วยขนาดตามแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น (Linear Perspective) การใช้น้ำหนักของสีเพื่อสร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติของอากาศ (Aerial Perspective) โดยการใช้ความชัดหรือความเข้มและความคลุมเครือของสี การเปลี่ยนความเข้มและวรรณะของสีเพื่อกำหนดความลึกหรือมิติของภาพ ได้แก่บริเวณที่เป็นสีน้ำเงินของท้องฟ้าใช้สีน้ำเงินเข้มทางด้านล่างของภาพแล้วค่อยลดค่าน้ำหนักของสีให้อ่อนลงในบริเวณส่วนกลางของภาพ ส่วนกลุ่มของต้นไม้ด้านบนก็เช่นเดียว

กันค่าน้ำหนักของสีจากสีเข้มด้านบนของภาพแล้วลดค่าน้ำหนักสีให้อ่อนลงมาทางส่วนกลางของภาพทำให้เกิดมิติใกล้ไกลและมีความกลมกลืนยิ่งขึ้น

ภาพผลงาน Water Lilies, 1904 (ภาพประกอบ 4)

การจัดภาพในระยะใกล้ที่มองจากมุมสูงแบบตานก (Bird's eye view) ได้สร้างมิติของภาพด้วยกลุ่มของดอกบัวและใบบัวด้วยขนาดที่แตกต่างกัน คือ ใกล้ใหญ่ ไกลเล็ก จะเห็นว่ากลุ่มดอกบัวและใบบัวในส่วนล่างของภาพมีขนาดใหญ่กว่าส่วนบนของภาพโดยมีลักษณะลดหลั่นกันไปตามหลักทัศนีวิทยาเชิงเส้น ในส่วนบนของภาพที่มีกลุ่มต้นไม้ริมบึงเป็นแนวนอนได้สร้างมิติของกลุ่มต้นไม้ด้วยสี ซึ่งสีสามารถให้ความรู้สึกในเรื่องระยะได้ต่างกัน คือ สีอ่อนให้ความรู้สึกถึงระยะใกล้ สีเข้มให้ความรู้สึกถึงระยะไกล บริเวณว่างส่วนที่เป็นเงาสะท้อนบนผิวน้ำเป็นการใช้ค่าน้ำหนักของสีแสดงถึงกลุ่มของต้นไม้ไกลๆในลักษณะพร่ามัวไปทั่วทั้งภาพด้วยมิติของอากาศ (Aerial Perspective)

ภาพผลงาน Water Lilies, 1907 (ภาพประกอบ 5)

โคลด โมเนท์ได้จัดภาพที่มองจากมุมสูงที่ไม่มีเส้นขอบฟ้า (Horizontal Line) ปรากฏในภาพ การเขียนภาพในแนวตั้ง (Vertical Format) ช่วยเน้นให้ภาพมีมิติมากยิ่งขึ้น กลุ่มของใบบัวมีรูปร่างที่ชัดเจนและมีสีเข้มในส่วนล่างของภาพแสดงถึงมิติในระยะใกล้และอยู่ในร่มเงา กลุ่มของใบบัวในส่วนกลางขึ้นไปถึงส่วนบนของภาพมีรูปร่างไม่ชัดเจนและมีสีอ่อนแสดงถึงมิติในระยะที่ไกลออกไปและอยู่ในบริเวณที่ถูกแสงมากกว่า ภาพนี้สร้างให้เกิดมิติด้วยความชัดเจนของรูปร่างและความเข้มอ่อนของสีบนใบบัว โดยไม่คำนึงถึงทัศนียวิทยาเชิงเส้น (Linear Perspective) อย่างที่เคยเป็นมา บริเวณว่างส่วนที่เป็นผิวน้ำมีลักษณะพร่ามัว เงาสะท้อนของต้นไม้มีน้ำหนักสีใกล้เคียงกัน เงาสะท้อนของท้องฟ้ามีสีที่ค่อนข้างแบนไม่มีรายละเอียด แสดงถึงผลงานของโคลด โมเนท์ ที่เริ่มพัฒนาไปสู่ความเป็นนามธรรมมากขึ้น

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (1) (ภาพประกอบ 6)

โคลด โมเนท์เขียนภาพในแนวตั้ง (Vertical Line) เพื่อแสดงถึงมิติใกล้ไกลได้ชัดเจนขึ้น เขาได้แสดงให้เห็นถึงมิติที่สี่คือเรื่องของเวลาอีกด้วย บรรยากาศยามเช้าที่ปกคลุมไปด้วยหมอกบางๆทำให้รายละเอียดในภาพลดลง ในขณะเดียวกันก็สร้างให้เกิดบรรยากาศที่พร่ามัว การกำหนดระยะใกล้ไกลของรูปร่างที่ปรากฏชัดคือ กลุ่มดอกบัวและใบบัวบริเวณส่วนล่างของภาพในระยะใกล้ที่ยังมีเค้าโครงของรูปร่างปรากฏอยู่ กับกลุ่มดอกบัวและใบบัวบริเวณส่วนบนของภาพในระยะไกลที่แสดงด้วยลีลาของรอยแปรงหยาบๆไม่มีความชัดเจนของรูปร่าง ท่ามกลางมิติของอากาศ (Aerial Perspective)ที่มีความพร่ามัว ไม่ชัดเจน แต่มีมิติของสี (Dimension of Color) คือ สีวรรณะเย็น (Cool Tone) ให้ความรู้สึกถึงระยะไกล ได้แก่ กลุ่มสีเขียวเงาสะท้อนของต้นไม้ในส่วนบนของภาพ สีวรรณะร้อน (Warm Tone) ให้ความรู้สึกถึงระยะใกล้ ได้แก่ กลุ่มสีชมพู สีเหลือง เงาสะท้อนของต้นไม้และท้องฟ้าบริเวณส่วนกลางและส่วนล่างของภาพ

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (2) (ภาพประกอบ 7)

มิติและบริเวณว่างของภาพถูกปกคลุมด้วยความพร่ามัวของสี กล่าวได้ว่าสีเป็นตัวกำหนดมิติของภาพ ในภาพนี้สามารถแยกค่าน้ำหนักของสีออกได้เป็น 3 ส่วนในแนวนอน ได้แก่

1. ค่าน้ำหนักสีอ่อนในบริเวณส่วนบนของภาพ
2. ค่าน้ำหนักสีกลางในบริเวณส่วนกลางภาพ
3. ค่าน้ำหนักสีเข้มในบริเวณส่วนล่างของภาพ

จากค่าน้ำหนักสีดังกล่าวประกอบกับเค้าโครงของรูปร่างทำให้สามารถกำหนดมิติของภาพได้คือ บริเวณสีเข้มที่มีเค้าโครงของดอกบัวและใบบัวอยู่แสดงถึงระยะใกล้ บริเวณสีกลางถัดจากบริเวณสีเข้มแสดงถึงระยะที่ห่างออกไปถัดจากระยะใกล้ไปทางส่วนกลางของภาพและบริเวณสีอ่อนแสดงถึงระยะไกลและมีความพร่ามัวมาก

ภาพผลงาน **Water Lilies, 1915** (ภาพประกอบ 8)

รอยแปรงที่แสดงถึงรูปร่างของดอกบัวในภาพนี้ไม่สามารถสร้างมิติใกล้ไกลด้วยขนาดได้เนื่องจากไม่มีความแตกต่างกันตามแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น (Linear Perspective) แสดงให้เห็นว่าโคลด โมเนท์ไม่ได้ให้ความสนใจในเรื่องทัศนียวิทยาในขณะนั้น เขาให้ความสำคัญเรื่องความรู้สึกสัมผัสมากกว่า เขาแสดงถึงมิติใกล้ไกลด้วยค่าน้ำหนักของสี จะเห็นว่าบริเวณส่วนล่างของภาพมีค่าน้ำหนักของสีเข้มกว่าส่วนกลางของภาพและค่อยๆอ่อนลงในส่วนบนของภาพ ประกอบกับความหนาแน่นของรอยแปรงก็เป็นตัวกำหนดความเข้มของสีและเป็นการนำบริเวณว่างมาสร้างให้เกิดมิติ ค่าน้ำหนักสีเข้มในส่วนล่างของภาพแสดงถึงระยะใกล้ ค่าน้ำหนักสีอ่อนในส่วนบนของภาพแสดงถึงระยะไกล

**4.4 สี (Color)**

ภาพผลงาน **Water Lily Pond (The Clouds), 1903** (ภาพประกอบ 3)

ภาพนี้แสดงให้เห็นเงาสะท้อนของก้อนเมฆสีขาว ท้องฟ้าสีน้ำเงิน และกลุ่มของต้นไม้สีเขียวลงบนผิวน้ำอยู่ท่ามกลางกลุ่มดอกบัวและใบบัว และแนวขอบบึงด้านบนของภาพ ในห้วงเวลายามบ่ายที่มีแสงน้อยทำให้มีสภาพบรรยากาศที่สงบร่มเย็น ท่ามกลางท้องฟ้าที่แจ่มใส การใช้สีในภาพส่วนใหญ่ใช้สีวรรณะเย็น (Cool Tone) เลียนแบบธรรมชาติ ได้แก่

กลุ่มสีน้ำเงินของท้องฟ้า ประกอบด้วยสีน้ำเงิน สีฟ้า สีฟ้าอ่อน สีม่วงและสีขาวในส่วนของก้อนเมฆ

กลุ่มสีเขียวของต้นไม้และใบบัว ประกอบด้วยสีเขียว สีเขียวอ่อน สีน้ำเงิน สีม่วง สีฟ้าและสีขาว

นอกจากนี้ยังมีการใช้สีตรงข้ามได้แก่ สีแดง สีแดงส้ม สีเหลือง รวมทั้งมีการใช้สีขาวในกลุ่มดอกบัวอยู่ท่ามกลางกลุ่มสีน้ำเงินและกลุ่มสีเขียว ด้วยการระบายสีแสดงรอยแปรงทับลงไปบนสีคู่ตรงข้าม

ภาพผลงาน **Water Lilies, 1904** (ภาพประกอบ 4)

ภาพนี้แสดงการใช้สีเพื่อให้เกิดมิติของอากาศ (Aerial Perspective) โดยใช้ความชัดและความคลุมเครือ ความอ่อนและความเข้มของค่าน้ำหนักสีเพื่อสร้างบรรยากาศและมิติของภาพ

ภาพโดยรวม โดยใช้สีใกล้เคียงกับความเป็นจริงในธรรมชาติ คือ กลุ่มสีเขียว ได้แก่ สีเหลือง สีเขียวอ่อน สีเขียว สีเขียวเข้ม และมีการใช้สีตรงข้าม คือ สีส้มและสีแดงในกลุ่มของใบบัว นอกจากนี้ยังมีการใช้สีขาวเพื่อแสดงถึงดอกบัวในบางจุด กลุ่มสีเขียวเป็นกลุ่มสีหลักที่ระบายไปทั่วทั้งภาพเพื่อแสดงถึงกลุ่มต้นไม้ต่างๆริมบึง เงาสะท้อนของต้นไม้บนผิวน้ำ และใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำ สีที่แสดงค่าน้ำหนักสีอ่อน ได้แก่ สีเหลือง สีเขียวอ่อน คือบริเวณที่ถูกแสงมากในส่วนครึ่งบนของภาพ ส่วนล่างของภาพเป็นบริเวณร่มเงาที่ไม่ถูกแสงจึงใช้สีที่มีค่าน้ำหนักสีเข้ม เพื่อทำให้เกิดน้ำหนักของแสงและเงา โคลด โมเนท์ใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ด้วยการระบายสีส้มเป็นพื้นไว้ก่อน แล้วจึงระบายทับด้วยกลุ่มสีเขียวให้ได้สีหนาทับซ้อนกันแสดงลีลาของรอยแปรงในขนาดต่างๆ ตามขนาดของรูปร่างและมิติของดอกบัว ใบบัวและกลุ่มของต้นไม้

ภาพผลงาน Water Lilies, 1907 (ภาพประกอบ 5)

โคลด โมเนท์ใช้สีวรรณะร้อนเป็นส่วนใหญ่ เพื่อแสดงถึงบรรยากาศยามเย็นที่พระอาทิตย์ตก ได้แก่ สีเหลืองอ่อน สีเหลือง สีชมพู สีส้ม สีแดง สีน้ำตาล สีขาว และสีวรรณะเย็น เป็นส่วนน้อยในลักษณะสีตรงข้ามในส่วนที่เป็นร่มเงา ได้แก่ สีเขียวอ่อน สีเขียว สีเขียวแก่ สีน้ำตาลเข้ม โดยใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ ด้วยการระบายสีส้มเป็นสีพื้นไว้ก่อน แล้วจึงระบายทับด้วยสีอื่นๆเพื่อสร้างพื้นผิวของภาพจากความหนาของเนื้อสี และการระบายสีแห้งแสดงลีลารอยแปรงเพื่อเน้นในส่วนที่ถูกแสงและเน้นในส่วนที่เป็นเงา

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (1) (ภาพประกอบ 6)

การใช้สีเพื่อแสดงบรรยากาศยามเช้าตรู่ที่แสงยังไม่มากนัก โคลด โมเนท์ได้ใช้กลุ่มสีวรรณะร้อน ได้แก่ กลุ่มสีเหลือง สีชมพู ประมาณ 60 % ในส่วนที่เป็นรูปดอกบัวและใบบัวรวมทั้งเงาสะท้อนบนผิวน้ำของต้นไม้ในส่วนกลางและส่วนล่างของภาพ กลุ่มสีวรรณะเย็น ได้แก่ กลุ่มสีเขียว ประมาณ 40% ในส่วนที่เป็นรูปใบบัวและเงาสะท้อนบนผิวน้ำของต้นไม้ในส่วนบนของภาพและบางส่วนในส่วนล่างของภาพ การใช้สีในภาพโดยรวมแสดงมิติของอากาศ (Aerial Perspective) ที่สีมีความกลมกลืนผสานกันด้วยค่าน้ำหนักสีที่ใกล้เคียงกันโดยการใช้สีขาวและสีคู่ตรงข้าม

โคลด โมเนท์ใช้กลวิธีการระบายสีแบบโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ด้วยการระบายสีพื้นด้วยสีเหลืองไว้ก่อนแล้วจึงระบายทับด้วยสีอื่นๆ มีการระบายสีหนาทับซ้อนกัน การระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรงในขนาดต่างกัน เพื่อเน้นในจุดสำคัญ เช่น เพื่อแสดงรูปดอกบัวและใบบัว

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (2) (ภาพประกอบ 7)

การใช้สีเพื่อแสดงบรรยากาศตอนกลางวันที่มีแสงแดดจ้าตกกระทบส่งประกายบนผิวน้ำทำให้เกิดความงามที่ระยิบระยับด้วยเงาสะท้อนไปมา ในขณะที่อีกมุมหนึ่งอยู่ภายใต้ร่มเงาที่ร่มครึ้มเย็นสบาย โคลด โมเนท์ได้เขียนภาพนี้ไว้ 2 บรรยากาศด้วยการกำหนดกลุ่มสีวรรณะร้อน ได้แก่ สีเหลืองอ่อน สีเหลือง สีเหลืองเข้ม สีเขียวอ่อน สีส้มอ่อน สีส้ม สีม่วง สีแดง และสีขาว ในพื้นที่ประมาณ 60 % ในบริเวณส่วนบนของภาพ แสดงถึงบรรยากาศบนผิวน้ำและเงาสะท้อนยามถูก

แสง การกำหนดสีวรรณะเย็น ได้แก่ สีเขียวอ่อน สีเขียว สีเขียวแก่ สีน้ำเงิน สีฟ้าและสีม่วง ในพื้นที่ประมาณ 40 % ในบริเวณส่วนล่างของภาพ แสดงถึงบรรยากาศของผิวน้ำในบริเวณร่มเงา โคลด โมเนท์ได้ใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ ด้วยการลงสีพื้นผ้าใบด้วยสีส้มแล้วจึงระบายทับด้วยสีต่างๆ ด้วยลีลาของรอยแปรงทับซ้อนและผสานกันอย่างกลมกลืนทั้งเรื่องราวและสีถึงแม้ว่าได้ใช้สีที่ต่างวรรณะกัน

ภาพผลงาน Water Lilies, 1915 (ภาพประกอบ 8)

บรรยากาศของภาพแสดงออกด้วยกลุ่มสีวรรณะเย็น ในพื้นที่ประมาณ 90 % ได้แก่ สีน้ำเงิน สีฟ้า สีเขียว กลุ่มสีวรรณะร้อน ในพื้นที่ประมาณ 10% ได้แก่ สีแดง สีส้ม สีเหลือง สีเขียวอ่อน และสีขาว แสดงสภาพสีส่วนรวมเป็นสีวรรณะเย็นที่มีความกลมกลืนกันของสี โดยใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ ด้วยการระบายสีพื้นผ้าใบด้วยสีเหลืองผสมขาวแล้วระบายทับด้วยสีต่างๆ การระบายสีหนาทับซ้อนกันในบริเวณที่เป็นรูปดอกบัว การระบายสีแสดงลีลารอยแปรงปรากฏไปทั่วทั้งภาพในส่วนที่เป็นรูปใบบัวและต้นไม้ รวมทั้งรอยแปรงสีแห้งหยาบๆในส่วนที่เป็นเงาสะท้อนในระยะไกล

**4.5 ดุลยภาพ (Balance)**

ภาพผลงาน Water Lily Pond (The Clouds), 1903 (ภาพประกอบ 3)

หากพิจารณาเฉพาะรูปร่างและรูปทรงจะรู้สึกว่าภาพจะหนักไปทางด้านขวาเนื่องจากมีภาพของกลุ่มเมฆกลุ่มใหญ่กว่าทางด้านซ้าย โคลด โมเนท์ใช้วิธีการถ่วงดุลด้ายซ้ายด้วยกลุ่มดอกบัวและใบบัวกลุ่มใหญ่และมีกลุ่มดอกบัวและใบบัวกลุ่มเล็กๆทางด้านขวา แต่ภาพรูปร่างของกลุ่มเมฆที่ค่อนข้างชัดและสีขาวที่โดดเด่นทำให้ภาพมีความสมดุลย์แบบสองข้างไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance)

ค่าน้ำหนักของสีเข้มในส่วนบนและส่วนล่างของภาพ ค่าน้ำหนักสีอ่อนบริเวณส่วนกลางของภาพ เมื่อพิจารณาในลักษณะสมดุลซ้ายขวาพบว่ามีค่าน้ำหนักสีใกล้เคียงกันจึงทำให้สีความสมดุลกันในภาพโดยรวม

ภาพผลงาน Water Lilies, 1904 (ภาพประกอบ 4)

เมื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน ความสมดุลของรูปร่างของกลุ่มดอกบัวและใบบัวทางด้านซ้ายมีขนาดที่ใหญ่กว่าทางด้านขวาแสดงว่าค่าน้ำหนักของรูปร่างหนักไปทางด้านซ้าย เมื่อพิจารณาความสมดุลของสีในภาพรวมจะเห็นว่ามีค่าน้ำหนักสีอ่อนทางด้านซ้ายและมีค่าน้ำหนักสีที่เข้มกว่าทางด้านขวาทำให้ค่าน้ำหนักของสีหนักไปทางด้านขวา ดังนั้นภาพโดยรวมจึงเกิดความสมดุลกันระหว่างค่าน้ำหนักของรูปร่างทางด้านซ้ายกับค่าน้ำหนักของสีทางด้านขวาทำให้ภาพนี้เกิดดุลยภาพแบบสองข้างไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance)

ภาพผลงาน Water Lilies, 1907 (ภาพประกอบ 5)

เมื่อลากเส้นแกนแนวตั้งเพื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน จะได้ภาพในสองส่วนนี้คล้ายกันเกือบเหมือนกันทั้งรูปร่างของกลุ่มใบบัวและเงาสะท้อนบนผิวน้ำของต้นไม้ บริเวณ

1. Pink Water - Lilies, 1897-1899

   Oil on Canvas, 81 x 100 cm. Galleria Nazionale d' Arte Moderna, Rome

2. Water - Lily Pond, 1897-1899

   Oil on Canvas, 90 x 90 cm. The Art Museum, Princeton University, Princeton, New Jersey

1.1.2 ผลงานในช่วงกลาง ตั้งแต่ ค.ศ.1900-1917 จำนวน 6 ภาพ ได้แก่

1. Water Lily Pond (The Clouds), 1903

   Oil on Canvas, 73 x 100 cm. Private collection, United States

2. Water Lilies, 1904

   Oil on Canvas, 90 x 92 cm. Musee des Beaux-Arts, Caen, France

3. Water Lilies, 1907

   Oil on Canvas, 100 x 81 cm. Kuboso Memorial Museum of Art, Osaka, Japan

4. Water Lilies, 1908 (1)

   Oil on Canvas, 100 x 90 cm. Fuji Art Museum, Tokyo

5. Water Lilies, 1908 (2)

   Oil on Canvas, 100 x 100 cm. Maspro Denkoh Art Museum

6. Water Lilies, 1915

   Oil on Canvas, 160 x 180 cm. Portland Art Museum, Portland, Oregon

1.1.3 ผลงานในช่วงปลาย ตั้งแต่ ค.ศ. 1918-1926 จำนวน 8 ภาพ ได้แก่

1. Water Lilies, 1916-1919

   Oil on Canvas, 200 x 180 cm. Musee Marmottan Paris

2. The Water Lily Pond, 1917-1919

   Oil on Canvas, 100 x 200 cm. Musee des Beaux-Arts de Nantes, France

3. The Water Lily Pond, 1917-1918

   Oil on Canvas, 100 x 200 cm. Promised by Mr. And Mrs. Walter Annenberg to the Metropolitan Museum of Art, New York

4. Water - Lilies, 1919-1920

   Oil on Canvas, 100 x 300 cm. Musee Marmottan, Paris

5. Reflections of Clouds on the Water Lily Pond, 1920-1926

Oil on Canvas, Triptych, 200 x 425 cm.each, The Museum of Modern Art, New York

6. Water Lily Pond, 1920-1926 (1)

Oil on Canvas, 200 x 425 cm. National Gallery, London

7. Water Lily Pond, 1920-1926 (2)

Oil on Canvas, 200 x 600 cm. Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania

8. Water Lily Pond, Evening, 1920-1926

Oil on Canvas, Diptych, 200 x 300 cm.each, Kunsthaus Zurich, Zurich

1.2 คัดเลือกภาพผลงาน ของประเทือง เอมเจริญ เพื่อทำการศึกษาวิเคราะห์ โดยคัดเลือกภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ ตามกลุ่มเนื้อหาของภาพ จำนวน 23 ภาพ ได้กลุ่มตัวอย่างจำนวน 14 ภาพ ได้แก่

1.2.1 ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับทุ่งนา จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

1. ทุ่งข้าวสีทอง, 2520

สีน้ำมันบนผ้าใบ 65 x 75 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณเสถียร เสถียรสุต

2. ปรากฏการณ์ธรรมชาติ, 2531

สีน้ำมันบนผ้าใบ 60 x 70 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณวนิดา นันทวานิช

3. ทุ่งนา 2, 2543

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 92 x 102 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

1.2.2 ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับทะเล จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

1. ทิพย์แห่งทะเล, 2521

สีน้ำมันบนผ้าใบ 109 x 130 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณจันทรา อาชวานันทกุล

2. ทะเลลึก, 2530

สีน้ำมันบนผ้าใบ 49.5 x 73.4 ซ.ม. ผลงานสะสมของบริษัทเงินทุนหลักทรัพย์ทิสโก้ จำกัด

3. เลือดเนื้อทะเล, 2543

สีน้ำมันบนผ้าใบ 70 x 75 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

1.2.3 ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับแม่น้ำ จำนวน 2 ภาพ ได้แก่

1. คืนเดือนเพ็ญ, 2525

สีน้ำมันบนผ้าใบ 145 x 150 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณพิสิษฐ์ ภัคอธิคม

2. ยามเย็นที่แควน้อย, 2525

สีน้ำมันบนผ้าใบ 100 x 130 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

3.4.5 ดุลยภาพ (Balance)

3.4.6 ทิศทางและแรง (Direction and Force)

## 4. ผลของการศึกษาวิเคราะห์

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ จำนวน 16 ภาพ และภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ จำนวน 14 ภาพ ผลปรากฏดังต่อไปนี้

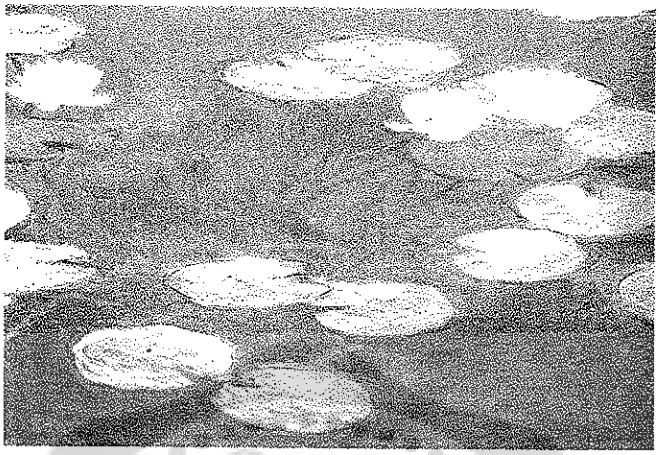
4.1 การศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ จำนวน 16 ภาพ โดยแบ่งกลุ่มภาพผลงานตามช่วงเวลาการสร้างสรรค์ออกเป็น 3 กลุ่มดังต่อไปนี้

**4.1.1 ผลงานในช่วงต้น ตั้งแต่ ค.ศ.1897-1899 จำนวน 2 ภาพ ได้แก่**

1. Pink Water-Lilies, 1897-1899
   Oil on Canvas, 81 x 100 cm. Galleria Nazionale d' Arte Moderna, Rome
2. Water-Lily Pond, 1897-1899
   Oil on canvas, 90 x 90 cm. The Art Museum, Princeton University, Princeton, New Jersey

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ในช่วงต้น ตั้งแต่ ค.ศ.1897-1899 จำนวน 2 ภาพ ผลปรากฏดังนี้

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์
ผลงานในช่วงต้น (ค.ศ.1897-1899)



ภาพประกอบ 1
Pink Water Lilies, 1897-1899
Oil on Canvas, 81 x 100 cm.



ภาพประกอบ 2
Water Lily Pond, 1897-1899
Oil on Canvas, 90 x 90 cm.

**1. แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน (Concept and Content)**

ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ในช่วงต้น ตั้งแต่ ค.ศ.1897-1899 ซึ่งเป็นช่วงที่โคลด โมเนท์ ให้ความสำคัญกับการตกแต่งสวนในบริเวณบ้านพร้อมกับการเขียนภาพดอกบัวไปด้วย แนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างผลงานในช่วงแรกของเขาจึงเป็นการถ่ายทอดบรรยากาศธรรมชาติอย่างแท้จริงที่เขาประทับใจ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างผลงานจากข้อมูลต่างๆที่มีผู้กล่าวถึงไว้ดังนี้

จากข้อมูลของ เบอร์กิต ซีดเลอร์ (Birgit Zeidler) กล่าวไว้โดยสรุปว่า ปลายปี ค.ศ.1890 หลังจากที่โคลด โมเนท์ได้ย้ายมาอยู่ที่จิวอร์นี (Giverny) เขามีโอกาสได้ซื้อที่ที่นี่และทำการปรับปรุงตกแต่งสวนขึ้นมาใหม่ บรรยากาศของสวนแห่งนี้ได้สร้างความรื่นรมย์ให้แก่เขาเป็นอย่างมาก เป็นอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นนอกเหนือจากที่ได้จากการเขียนภาพ สวนที่ตกแต่งเพิ่มเติมนั้นตราบจนทุกวันนี้ก็ยังเห็นว่าต้นไม้ต่างๆที่โคลด โมเนท์ได้ตกแต่งไว้ก็ยังคงเป็นอยู่เช่นนั้น ดอกไม้และพุ่มไม้ต่างๆถูกจัดวางกระจัดกระจายอย่างประสานสัมพันธ์กันของสีต่างๆอย่างลงตัว สีของดอกไม้และพุ่มไม้ต่างๆส่งประกายสดใสไปทั่วทั้งสวนด้วยฝีมือของศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์อย่างโคลด โมเนท์

ในปี ค.ศ.1893 โคลด โมเนท์ได้ซื้อที่ดินทางด้านทิศใต้ของตัวบ้านซึ่งตั้งอยู่ระหว่างทางรถไฟและลำน้ำรู (Ru) ที่นี่เขาได้สร้างบึงบัวและสะพานไม้แบบญี่ปุ่น รวมทั้งการจัดสวนแบบญี่ปุ่นคู่กับสวนดอกไม้แบบยุโรปที่มีอยู่เดิม ต่อมาในปี ค.ศ.1901 เขาได้ขยายสวนให้ใหญ่ขึ้นอีก รอบบึงบัวเต็มไปด้วยต้นหลิว มีต้นไผ่ ต้นเชอรี่และต้นจิงโกถูกจัดวางอยู่เป็นกลุ่มๆ พื้นที่สวนน้ำนี้มีขนาดประมาณ 1,000 ตารางเมตรปรากฏมาจนถึงปัจจุบัน

โคลด โมเนท์ได้เริ่มเขียนภาพบึงบัวตั้งแต่ปี ค.ศ.1895 พืชพันธุ์ไม้ที่ปลูกขึ้นมาใหม่ได้เจริญงอกงาม เป็นแรงบันดาลใจให้เขามีมุมมองที่หลากหลายในการสร้างสรรค์ผลงานชุดดอกบัว (Water Lilies) กว่า 250 ภาพ (Birgit Zeidler. 2000 : 80)

จากข้อมูลของแดเนียล ไวล์เดนสไตน์ (Daniel Wildenstein) กล่าวไว้โดยสรุปว่า โคลด โมเนท์ได้สร้างสิ่งอันน่าจดจำเกิดขึ้นเขาได้สร้างบึงน้ำเพิ่มขึ้นและปลูกดอกไม้น้ำ ในฤดูร้อนต่อมาเขาก็ได้เขียนภาพจิตรกรรมชุดดอกบัวขึ้นมาแสดงในปลายฤดูใบไม้ร่วงถัดมา ภาพชุดนี้สะท้อนถึงความเป็นจริงของบึงน้ำที่อยู่มากว่า 10 ปี ผลงานจิตรกรรมชุดนี้ถูกสร้างสรรค์มาช่วงหนึ่งแล้วและจะยังคงดำเนินต่อไป สำหรับโคลด โมเนท์แล้วบางครั้งเขาทำงานในสวน จนกระทั่งสิ่งที่พบเห็นและจินตนาการที่เกิดขึ้นได้กระตุ้นให้เกิดการรับรู้ที่เป็นผลสะท้อนจากการเห็นเกิดการหลอมรวมเข้าด้วยกันของสิ่งต่างๆ อาทิ ดอกไม้และผิวน้ำ เขาทำงานในสตูดิโอขนาดใหญ่ท่ามกลางสวนดอกไม้ซึ่งเป็นทั้งที่ทำงานและเฝ้าสังเกตการณ์ (Daniel Wildenstein. 1999 : 356)

เบอร์กิต ซีดเลอร์ กล่าวว่า โคลด โมเนท์ บอกว่า เขาปลูกดอกบัวขึ้นมาก็เพื่อความรื่นรมย์อย่างแท้จริง โดยไม่ได้คิดว่าจะนำมาเป็นแบบในการเขียนภาพ ทั้งทัศนียภาพโดยรอบก็ไม่ได้น่าสนใจนัก แต่ต่อมาเขาก็เริ่มเห็นความงามของบึงบัวนี้และนำเขาไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดนี้ (Birgit Zeidler. 2000 : 82)

สอดคล้องกับข้อมูลของกิลส์ เนเรท์ (Gilles Neret) ที่กล่าวว่า ภาพเขียนที่ดูไม่เหมือนจริงของโคลด โมเนท์ ทำให้ถูกตำหนิเป็นอย่างมากในขณะนั้น ซึ่งสร้างความบอบช้ำทางจิตใจให้แก่เขาพอสมควร ทำให้เขาต้องพิสูจน์เรื่องนี้โดยการสร้างสวนน้ำขึ้นที่จิวอร์นีอย่างงดงามเพื่อแสดงว่าสิ่งที่เขาเขียนขึ้นมานั้นมีความงามและเขียนขึ้นจากบรรยากาศจริง เขากล่าวว่าผลงานชิ้นสำคัญก็คือสวนที่มีความงดงามที่เขาสร้างขึ้นมานั่นเอง และไม่ได้เป็นเพียงแค่แบบในการเขียนภาพเท่านั้น (Gilles Neret. 1992 : 91)

ภาพผลงาน Pink Water-Lily, 1897-1899 (ภาพประกอบ 1) เป็นภาพวาดบึงบัวในช่วงเริ่มต้นที่โคลด โมเนท์เขียนขึ้นจากทัศนียภาพของบึงบัวภายในบ้านของเขาที่จิวอร์นี จากแนวคิดที่ว่าธรรมชาติคือสตูดิโอของเขา (Nature is his studio) ตามแบบอย่างศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ เขาได้สร้างสวนน้ำเพิ่มเติมขึ้นภายในบริเวณบ้าน ภาพนี้เน้นเฉพาะดอกบัวและใบบัวเป็นจุดเด่นของภาพ ดอกบัวและใบบัวลอยอยู่บนผิวน้ำที่มองจากมุมสูง ไม่มีเนื้อหาและเรื่องราวอื่นใดเข้ามาประกอบในภาพนอกจากดอกบัว ใบบัวและเงาสะท้อนของธรรมชาติโดยรอบที่ปรากฏบนผิวน้ำ ซึ่งเงาสะท้อนแสดงบรรยากาศขมุกขมัวในยามเช้าก่อนที่พระอาทิตย์ขึ้น ภาพนี้จึงไม่มีความชัดเจนในเรื่องของแสงจึงทำให้ภาพดูทึมๆไม่สดใสเท่าใดนัก

ภาพผลงาน Water-Lily Pond, 1897-1899 (ภาพประกอบ 2) เป็นภาพที่โคลด โมเนท์ได้รับอิทธิพลจากผลงานภาพพิมพ์ของญี่ปุ่นในการจัดภาพ

จากข้อมูลของ จอห์น เฮาส์ (John House) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า ภาพชุดดอกบัวที่เริ่มเขียนในฤดูร้อนปี ค.ศ.1899 และ ค.ศ.1900 ได้นำออกแสดงในปลายปี ค.ศ.1900 ภาพเหล่านี้แสดงเรื่องราวของบึงบัวในทัศนียภาพใกล้ๆสะพานญี่ปุ่นซึ่งอยู่ห่างออกไปประมาณ 20 เมตร ภาพเหล่านี้มีการจัดภาพใกล้เคียงกับภาพพิมพ์ญี่ปุ่นโดยศิลปินฮิโรชิเกะ (Hiroshige) ชื่อภาพวิสตาเรีย แอท ดรัม บริดจ์ (Wistaria at Drum Bridge) ที่โคลด โมเนท์ใช้เป็นแนวทางในการตกแต่งสวนเพื่อใช้ประโยชน์จากธรรมชาติเหล่านี้ราวกับเป็นสวนญี่ปุ่นอย่างแท้จริง (John House. 1977 : 116)

จากข้อมูลของเบอร์กิต ซีดเลอร์ (Birgit Zeidler) ได้กล่าวถึงโคลด โมเนท์และสะพานญี่ปุ่นไว้ว่า โคลด โมเนท์ได้เขียนรูปสะพานญี่ปุ่นที่เขาได้สร้างขึ้นตามแบบอย่างประเพณีนิยมของญี่ปุ่น ในภาพนี้เขาได้วางตำแหน่งของสะพานไว้ในส่วนครึ่งบนของภาพ ซึ่งต่างกับภาพส่วนใหญ่ในชุดนี้ ด้วยมุมมองแบบนี้ทำให้เห็นรายละเอียดและพื้นที่บนผิวน้ำได้มากขึ้น ต่อมาได้เป็นรูปแบบที่เขาใช้มาโดยตลอด ในภาพนี้เขาได้แสดงให้เห็นถึงความงดงามและสมบูรณ์ของต้นไม้ริมฝั่งรอบบึงบัวเพื่อแสดงถึงความเป็นจริงของธรรมชาติ ซึ่งต่อมาปรากฏเป็นเพียงเรื่องราวของเงาสะท้อนบนผิวน้ำ ดอกบัวและใบบัวที่ลอยเป็นกลุ่มอยู่บนผิวน้ำราวกับผืนพรมถูกวางตำแหน่งตามหลักทัศนียภาพ โคลด โมเนท์เขียนภาพต้นไม้ในระยะไกลออกไปโดยไม่เน้นรายละเอียด (Birgit Zeidler. 2000 : 81)

จากข้อมูลของ วิลเลียม เฟลมมิง (William Fleming) กล่าวถึงแบบอย่างศิลปะตะวันออกไว้ว่า ศิลปะของจีนและญี่ปุ่นไม่ได้กำหนดระยะของสิ่งต่างๆในภาพอย่างศิลปะแบบตะวันตก

หรือแม้แต่ตามความเป็นจริงในธรรมชาติ เราจะพบเส้นมากมายชี้ไปยังจุดเดียวกันจากหลายทิศทาง ภาพพิมพ์ญี่ปุ่นประกอบด้วยจุดสนใจหลายๆจุด ทัศนียภาพมองจากมุมสูงในอากาศไม่ใช่อยู่บนพื้นดินอย่างตะวันตก บางครั้งพื้นที่สามมิติเกิดขึ้นโดยการแสดงน้ำหนักของสีและสีที่ตัดกัน (William Fleming. 1995 : 561)

จึงสรุปได้ถึงแนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างผลงานชุดดอกบัว ในช่วงแรกของ โคลด โมเนท์ว่า เขาต้องการแสดงทัศนียภาพอันงดงามของบึงบัวในสวนบริเวณบ้านของเขาและแนวคิดในการจัดภาพที่ได้รับอิทธิพลจากผลงานภาพพิมพ์แบบญี่ปุ่น การเลือกมุมมองภาพจากมุมสูงที่ทำให้เห็นรายละเอียดและพื้นที่บนผิวน้ำได้มากขึ้น โคลด โมเนท์ได้จัดวางตำแหน่งสะพานญี่ปุ่นไว้ในส่วนบนของภาพ บนผิวน้ำใต้สะพานก็มองเห็นบึงบัวประกอบด้วยดอกบัวและใบบัวในระยะหน้า (Foreground) รวมทั้งเงาสะท้อนของทัศนียภาพโดยรอบบึงบัวที่แสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ของพืชพันธ์ต่างๆในส่วนหลังของภาพ (Background) ที่ผสานกลมกลืนเข้าด้วยกันด้วยลีลาของรอยแปรงไปทั่วทั้งภาพโดยไม่มีเงาสะท้อนหรือมุมมองที่เกี่ยวกับท้องฟ้าเลย ภาพผลงานเกี่ยวกับสะพานญี่ปุ่นนี้โคลด โมเนท์ได้เขียนขึ้นมาหลายภาพแสดงถึงอิทธิพลและความเป็นที่นิยมต่อภาพพิมพ์ญี่ปุ่นในขณะนั้น

**2. กระบวนแบบของผลงาน (Style)**

การที่โคลด โมเนท์ได้ทำการขยายสวนน้ำออกไปรวมทั้งการตกแต่งอย่างพิถีพิถัน มีการออกแบบที่คล้ายคลึงกับการจัดสวนแบบญี่ปุ่น ได้ทำให้สวนแห่งนี้เกิดบรรยากาศน่ารื่นรมย์และมีมุมมองที่หลากหลายขึ้น ธรรมชาติรอบตัวได้สั่งสมประสบการณ์รับรู้ทางการเห็นให้กับเขานำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานอันเป็นกระบวนแบบเฉพาะตัวและมีการพัฒนามาโดยลำดับ

จากข้อมูลของ แดเนียล ไวล์เดนสไตน์ (Daniel Wildenstein) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่าเรื่องราวของผลงานชุดดอกบัวในอีกทางหนึ่งที่ไม่ถูกกล่าวถึงก็คือ ในมุมมองของศิลปินเดิมทีนั้น โคลด โมเนท์ได้ถูกจำกัดด้วยมุมมองของบึงน้ำอันน้อยนิดในการสร้างสรรค์พื้นผิวอันยิ่งใหญ่ของผลงานซึ่งมีผลกระทบอย่างมากมาย เขาจึงได้ซื้อที่ดินบริเวณใกล้เคียงเพื่อขยายสวนน้ำออกไป (Daniel Wildenstein. 1999 : 354)

ด้วยสายตาที่เหนือคนธรรมดาที่เปล่งประกายยามได้เห็นลำแสงอาทิตย์ส่องแสงระยิบระยับเป็นกลุ่มใหญ่เหมือนความรู้สึกที่ได้รับจากประกายเพชรยามถูกแสงกระทบ โคลด โมเนท์มีดวงตาที่ไวต่อความรู้สึกมาก สามารถรับรู้สิ่งต่างๆได้เองโดยธรรมชาติ (Daniel Wildenstein. 1999 : 331)

กระบวนแบบของภาพผลงานชุดดอกบัวของโคลด โมเนท์ในช่วงแรกนี้ยังมีลักษณะของภาพทิวทัศน์ที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ (Realistic) ที่รูปร่างของดอกบัว ใบบัวและสะพานญี่ปุ่นปรากฏอย่างชัดเจน ทัศนียภาพโดยรอบที่แสดงถึงความเป็นจริงของพืชพันธุ์ต่างๆ แสดงออกถึงธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรอบตัวที่เกิดจากการรับรู้ตามที่ตาเห็น ซึ่งเขาถ่ายทอดออกมาเป็นภาพผลงานแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ที่ยังแสดงเค้าโครงของความเป็นจริงอยู่ทั้งรูปร่าง สี และการจัดวาง

ตำแหน่งของภาพ เพียงแต่ไม่แสดงรายละเอียดของภาพอย่างชัดเจนอย่างภาพแบบเหมือนจริงทั่วไป เขาใช้การจัดภาพที่ได้รับอิทธิพลมาจากรูปแบบศิลปะภาพพิมพ์ญี่ปุ่นและสิ่งนี้ได้กลายเป็นรูปแบบที่สำคัญในผลงานจิตรกรรมของโคลด โมเนท์

กระบวนแบบของภาพที่ปรากฏในช่วงแรกนี้ มีลักษณะที่เด่นชัดคือ มีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติแต่ตัดทอนรายละเอียดลงไปบางส่วน คงเหลือแต่รูปร่างของภาพที่ยังคงมีความชัดเจนอยู่ มีการใช้สีตามความรู้สึกไม่ได้ใช้สีให้เหมือนจริงตามธรรมชาติ ขนาดของรูปแบบที่ปรากฏไม่คำนึงถึงมิติของระยะตามความเป็นจริงแต่ใช้สีเป็นตัวกำหนดระยะในภาพ

**3. กลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique)**

กลวิธีในการสร้างผลงานชุดดอกบัว ในช่วงต้นของโคลด โมเนท์ เป็นผลมาจากการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงก่อนหน้านี้ จากข้อมูลของ วิลเลียม เฟลมมิง (William Fleming) ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้โดยสรุปว่า การพัฒนาในเรื่องกลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ของโคลด โมเนท์ปรากฏชัดในผลงาน สะพานญี่ปุ่นที่จิวอร์นี ซึ่งเขาได้เขียนขึ้นภายในสวนของบ้านที่จิวอร์นี ด้วยกลวิธีเขียนภาพด้วยสีสดใสระยิบระยับบนใบบัวและดอกบัว ต้นกกที่แกว่งไกวอยู่ริมบึงดึงดูดสายตาเป็นอย่างดี อิทธิพลของศิลปินญี่ปุ่นได้สร้างความแตกต่างของระยะหน้าและระยะหลัง ดอกบัวสีขาวที่กระจายไปทั่วเริ่มจากมุมซ้ายล่างไปสู่มุมขวาบนของภาพ เงาสะท้อนของผิวน้ำแสดงถึงความเปลี่ยนแปลงของแสง ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวของผิวน้ำเป็นประสบการณ์ทางการเห็นในช่วงขณะนั้น ซึ่งโคลด โมเนท์ได้สร้างสรรค์ผลงานด้วยกลวิธีที่แสดงให้เห็นว่าสิ่งต่างๆที่เขาเขียนลงไปนั้นมีความสำคัญน้อยกว่าแสงและบรรยากาศโดยรวมตามแนวทางจิตรกรรมแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ (William Fleming. 1995 : 564)

ความหมายของกลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ซึ่งมะลิฉัตร เอื้ออานันท์ได้ให้คำจำกัดความไว้ในหนังสือพจนานุกรมศัพท์ศิลปะไว้ 2 ความหมาย คือ "1.หมายถึงการระบายสีจิตรกรรมในลักษณะจุดหรือแต้ม ผู้ดูสามารถรับรู้สีของภาพในลักษณะผสมด้วยตา แทนที่จิตรกรจะผสมสีเหล่านั้นก่อนในจานสี และ 2.หมายถึงสีที่ทำให้หม่นลง ลดความเข้มข้นลง ด้วยการนำสีตรงข้ามในวงสีธรรมชาติมาผสมเข้าด้วยกัน สีประเภทนี้มักมีลักษณะสีหม่นเป็นโคลน แต่จะนำไปใช้ประกอบกับสีอื่นในงานจิตรกรรมเพื่อช่วยลดความแผดกล้าของสีแท้ และเพื่อลดความรู้สึกที่รุนแรงหรือความดิบของสี" (มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. 2545 : 73) โกศล พิณกุลให้คำจำกัดความในเรื่องเดียวกันไว้ว่า "คือการระบายสีโดยไม่เกลี่ยสีให้เกิดความกลมกลืน การระบายสีเทคนิคนี้บางครั้งก็เรียกว่า การผสมสีโดยการมองเห็นหรือออฟติคอล มิกซิ่ง (Optical Mixing) การระบายสีโดยวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) อาจใช้ร่วมกับวิธีอื่น เช่น การลงพื้นไว้ก่อนแล้วระบายสีอื่นทับลงไปแสดงรอยแปรง ไม่เกลี่ยสีให้กลมกลืนหรือเป็นสีเรียบแต่จะระบายทับกันให้เกิดความหนาของเนื้อสี" (โกศล พิณกุล. 2543 : 4)

ภาพผลงาน Pink Water-Lily, 1897-1899 (ภาพประกอบ 1) โคลด โมเนท์ใช้การระบายสีพื้นด้วยสีเทาอมฟ้า ทำให้เกิดบรรยากาศขมุกขมัวในยามเช้า ใช้การระบายสีทับด้วยกลุ่มสี

เขียว ฟ้า ม่วง ระบายสีแบบไม่เกลี่ยสี และแสดงลีลารอยแปรง เกิดรูปร่างของดอกบัวและใบบัวอย่างชัดเจน เน้นระยะของภาพด้วยน้ำหนักของสีโดยด้านล่างของภาพเป็นสีเข้ม ส่วนด้านบนของภาพเป็นสีอ่อน ระบายสีรูปร่างของดอกบัวและใบบัวด้วยสีอ่อนเพื่อแสดงในส่วนที่รับแสงมากกว่าเงาสะท้อนของผิวน้ำที่เป็นพื้นภาพ

ภาพผลงาน Water-Lily Pond, 1897-1899 (ภาพประกอบ 2) การระบายสีในภาพใช้การระบายสีพื้นด้วยสีส้มเข้ม แล้วระบายทับด้วยกลุ่มสีเขียว เหลือง ฟ้า ใช้วิธีการระบายสีแบบไม่เกลี่ยสี และการระบายสีแบบแสดงลีลารอยแปรงทั้งในแนวตั้ง แนวนอนและแนวเฉียง ตามลักษณะของรูปร่างสิ่งต่างๆ เช่น รอยแปรงในแนวนอนของดอกบัวและใบบัว รอยแปรงในแนวตั้งและแนวเฉียงของกลุ่มต้นไม้ต่างๆ รอยแปรงในแนวตั้งและแนวนอนแสดงรูปร่างของสะพาน รอยแปรงขนาดที่ต่างกันเพื่อสร้างระยะภายในภาพโดยรอยแปรงขนาดใหญ่จะอยู่ในส่วนล่างของภาพ รอยแปรงขนาดเล็กจะอยู่ในส่วนบนของภาพ รอยแปรงทั้งหมดนี้ผสานกลมกลืนกันไปทั่วทั้งภาพ

**4. โครงสร้างของภาพ (Structure)**

**4.1 รูปร่างและรูปทรง (Form and Shape)**

ภาพผลงาน Pink Water-Lily, 1897-1899 (ภาพประกอบ 1) มีการกำหนดรูปร่างและรูปทรงของดอกบัวและใบบัวอย่างชัดเจน มีขอบเขตของรูปที่แน่นอน ใช้สีและรอยแปรงเป็นตัวกำหนดรูปร่าง เน้นเส้นขอบของรูปร่างด้วยการลากเส้นเพื่อเน้นในบางจุด เพื่อให้เห็นรูปร่างของใบบัวชัดเจนขึ้นรวมทั้งสายบัวที่อยู่ใต้ผิวน้ำ รูปร่างและรูปทรงที่เกิดขึ้นจึงเป็นรูปร่างและรูปทรงที่เกิดจากการเห็น

ภาพผลงาน Water-Lily Pond, 1897-1899 (ภาพประกอบ 2) ภาพนี้ปรากฏรูปร่างและรูปทรงที่ชัดเจน มีความเป็นรูปธรรมมากโดยเฉพาะรูปสะพานและต้นไม้ แม้ว่ามีการลดตัดทอนรายละเอียดบางส่วนออกไปบ้างแต่ก็ยังคงเค้าโครงของรูปที่เหมือนจริงอยู่และเน้นให้สะพานเป็นจุดเด่นของภาพ รวมทั้งการใช้สีที่แสดงบรรยากาศที่สดใสในเวลากลางวันทำให้ภาพนี้ดูเหมือนเป็นการตั้งใจบันทึกความงามของธรรมชาติตามที่ตาเห็นในมุมมองปกติ ซึ่งเห็นได้จากปรากฏเส้นขอบฟ้า (Horizontal Line) ซ่อนอยู่ในแนวกึ่งกลางภาพโดยมีต้นไม้บังอยู่ซึ่งเป็นการจัดภาพที่แตกต่างจากภาพชุดดอกบัวภาพอื่นๆ

ความหมายของเส้นขอบฟ้า (Horizontal Line) ในทางจิตรกรรมซึ่งมะลิฉัตร เอื้ออานันท์ได้ให้คำจำกัดความไว้ ความว่า

> เส้นขอบฟ้าอาจเห็นได้ชัดเจนหรือไม่ปรากฏให้เห็นชัดเจนในจิตรกรรม ถ้าขอบฟ้าในภาพทิวทัศน์ถูกปิดบังด้วยวัตถุต่างๆ หรือเมื่อเส้นนี้เกิดขึ้นนอกพื้นระนาบของภาพหรือเมื่อภาพนั้นเป็นภาพภายในอาคารเป็นที่ตั้งของจุดรวมสายตา แต่จุดรวมสายตาจากรูปวัตถุที่ถ่ายทอดในแบบทัศนวิสัยเชิงเส้นเฉียงนั้นจะไม่อยู่บนเส้นขอบฟ้า เนื่องจากเส้นขอบฟ้าในธรรมชาติมักจะปรากฏในระดับสายตาของผู้ดู ดังนั้นในภาพที่ศูนย์ของเส้นระดับตาตัดกันกับพื้นระนาบของภาพบริเวณกึ่งกลาง เส้นขอบฟ้าจะ

แบ่งระนาบนั้นทางด้านนอนที่บริเวณกึ่งกลางของภาพไปด้วย ในภาพที่จัดมุมมองแบบโบราณเส้นขอบฟ้ามักตัดระนาบภาพใกล้กับจุดศูนย์กลาง (มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. 2545 : 248)

**4.2 เส้น (Line)**

ภาพผลงาน Pink Water-Lily, 1897-1899 (ภาพประกอบ 1) เส้นที่ปรากฏในภาพประกอบด้วยเส้นที่เกิดจากขอบของรูปร่างใบบัวและเส้นของสายบัวที่อยู่ใต้ผิวน้ำ เป็นเส้นที่แบ่งขอบเขตของรูปและพื้นอย่างชัดเจน เส้นอีกลักษณะหนึ่งที่ปรากฏคือ เส้นเชิงนัย (Implied Line) คือเส้นที่เกิดจากตำแหน่งการวางของรูปร่างใบบัวที่วางเรียงกันจากมุมซ้ายล่างขึ้นไปทางมุมขวาบนของภาพ

ภาพผลงาน Water-Lily Pond, 1897-1899 (ภาพประกอบ 2) เส้นที่ปรากฏในภาพประกอบด้วย เส้นที่มีอยู่จริงในธรรมชาติ ได้แก่ เส้นแนวตั้งและแนวโค้งของสะพาน เส้นแนวตั้งของต้นไม้ด้านหลัง เส้นแนวนอนตามตำแหน่งของดอกบัวและใบบัว และเส้นเชิงนัย (Implied Line) เป็นเส้นที่แสดงทัศนียภาพเชิงเส้น (Linear Perspective) ไปยังจุดรวมสายตา (Vanishing Point) แสดงการจัดภาพแบบทัศนียภาพจุดเดียวอยู่กึ่งกลางภาพ

**4.3 บริเวณว่างและมิติ (Space and Dimension)**

ภาพผลงาน Pink Water-Lily, 1897-1899 (ภาพประกอบ 1) บริเวณว่างและมิติในภาพเกิดจากการจัดภาพที่มองจากมุมสูงแบบตานก (Bird's eye view) ภาพนี้ไม่ปรากฏเส้นขอบฟ้าแต่จินตนาการได้ว่าอยู่ด้านบนของภาพ แสดงมิติใกล้ไกลด้วยการกำหนดสีของใบบัวจากสีเข้มในระยะใกล้สีอ่อนในระยะไกล กำหนดสีพื้นในระยะใกล้เป็นสีเข้มในส่วนล่างของภาพแล้วค่อยๆอ่อนลงเรื่อยๆจากส่วนกลางจนไปถึงส่วนบนของภาพแสดงถึงระยะที่ไกลออกไป ภาพไม่แสดงความชัดเจนของรูปร่างในเงาสะท้อนบนผิวน้ำมากนัก ส่วนใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำก็มีขนาดใกล้เคียงกันจึงไม่มีผลในการสร้างมิติของภาพ

ภาพผลงาน Water-Lily Pond, 1897-1899 (ภาพประกอบ 2) ภาพนี้นอกจากแสดงมิติใกล้ไกลของภาพด้วยทัศนียภาพเชิงเส้นแล้วยังมีมิติของอากาศ (Aerial Perspective) ด้วยการผสมผสานระหว่างรูปร่างรูปทรงต่างๆด้วยสีที่เกิดจากแสงและเงาในระดับความคมชัดต่างกันไปทั่วทั้งภาพเพื่อสร้างมิติใกล้ไกลทำให้บริเวณว่าง (Space) เต็มไปด้วยบรรยากาศที่สดใส

ความหมายของมิติของอากาศ มะลิฉัตร เอื้ออานันท์กล่าวไว้ ความว่า

> ทัศนียภาพวิทยาเชิงอากาศมีหลักอยู่ว่า รูปร่างและสีในบริเวณฉากหลังของทิวทัศน์ควรชัดเจนน้อยน้อยกว่าบริเวณฉากหน้า เป็นการสร้างภาพลวงตาของความลึกที่ถดถอยเข้าไปในภาพ โดยการถ่ายทอดสภาพของบรรยากาศในจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ เมื่อมองผ่านมวลของบรรยากาศ สีของวัตถุในภาพที่อยู่ในระยะไกลจะดูซีดจางกว่าส่วนที่อยู่ใกล้ตา และบางครั้งจะมีสีที่เย็นกว่าหรือออกสีฟ้ากว่าสีในความเป็นจริง แต่ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับสภาพความชื้นในบรรยากาศด้วย (มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. 2545 : 11)

**4.4 สี (Color)**

ภาพผลงาน Pink Water-Lily, 1897-1899 (ภาพประกอบ 1) สีที่ปรากฏส่วนใหญ่เป็นกลุ่มสีเย็น (Cool Color) ที่แสดงถึงบรรยากาศยามเช้าก่อนมีแสงอาทิตย์ ซึ่งมีบรรยากาศที่ทึมๆไม่สดใส มีความพร่ามัวอยู่บ้างพอสมควร โคลด โมเนท์ใช้สีที่แสดงความรู้สึกต่อห้วงเวลานั้นโดยไม่เน้นสีที่เหมือนจริงตามธรรมชาติแต่ใช้สีตามความรู้สึกที่มีต่อบรรยากาศ มีการใช้สีคู่ตรงข้ามในปริมาณน้อยมาก ส่วนใหญ่ใช้สีข้างเคียงในกลุ่มสีวรรณะเย็น แสดงค่าน้ำหนักของสีจากสีเข้มในส่วนล่างของภาพไปสู่สีอ่อนในส่วนบนของภาพ

ภาพผลงาน Water-Lily Pond, 1897-1899 (ภาพประกอบ 2)

จากข้อมูลของจอห์น เฮาส์ (John House) ได้กล่าวถึงเกี่ยวกับการใช้สีในผลงานสะพานญี่ปุ่นและบึงบัวของโคลด โมเนท์ไว้ว่า สะพานญี่ปุ่นและบึงบัวที่ปรากฏในภาพเขียน 12 ภาพ ที่เปิดแสดงในปี ค.ศ.1900 แสดงถึงความสัมพันธ์กันของภาพแต่ละภาพ ภาพทั้งหมดมีกลุ่มสีคล้ายกันมีเพียงความแตกต่างในรายละเอียดในเรื่องของแสงและการจัดวางที่ทำให้ภาพเกิดความหลากหลาย แต่ภาพโดยรวมทั้งหมดก็มีความสัมพันธ์กัน (John House. 1977 : 118)

ในภาพชุดสะพานญี่ปุ่นนี้โคลด โมเนท์ใช้การระบายสีแบบเหมือนจริงในธรรมชาติ การใช้สีในส่วนต่างๆประกอบด้วย กลุ่มสีของดอกบัวและใบบัวด้านหน้า (Foreground) ที่แสดงความชัดเจนและน้ำหนักของสีในระยะใกล้ กลุ่มสีของต้นไม้ด้านหลังของภาพ (Background) ที่ระบายสีแบบไม่เกลี่ยสีเพื่อแสดงความไม่ชัดเจนในระยะไกล กลุ่มสีของต้นไม้ ดอกบัว ใบบัวและสะพานบริเวณกึ่งกลางภาพ (Middleground) ที่ระบายสีด้วยกลุ่มสีอ่อนเพื่อเน้นความชัดเจนในส่วนที่ถูกแสงและเป็นจุดเด่นของภาพ สภาพสีส่วนรวมเป็นกลุ่มสีวรรณะเย็นคือกลุ่มสีเขียวที่มีความกลมกลืนกันทำให้ได้บรรยากาศของความร่มรื่นและสดใสในเวลากลางวันที่มีแสงจัดและส่องตรงลงมาสิ่งต่างๆในภาพจึงเป็นบริเวณที่ถูกแสงแทบทั้งสิ้น จึงทำให้เงาของสะพานและต้นไม้ในส่วนที่ไม่ถูกแสงปรากฏออกมาน้อย

**4.5 ดุลยภาพ (Balance)**

ภาพผลงาน Pink Water-Lily, 1897-1899 (ภาพประกอบ 1) เมื่อลากเส้นแกนของภาพในแนวตั้งและแนวนอนจากกึ่งกลางภาพเพื่อแบ่งภาพออกเป็น 4 ส่วน พบว่าในแต่ละส่วนมีโครงสร้างของภาพใกล้เคียงกัน แต่เมื่อพิจารณาโครงสร้างของภาพในลักษณะซ้ายขวา พบว่ามีความแตกต่างกันของรูปร่างและขนาดของดอกบัวและใบบัว จึงทำให้ภาพนี้มีดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance) ส่วนดุลยภาพของสี (Balance by Color) พบว่าปริมาณและน้ำหนักของสีกลมกลืนใกล้เคียงกันไม่มีความแตกต่างในแต่ละส่วน

ภาพผลงาน Water-Lily Pond, 1897-1899 (ภาพประกอบ 2) มีการจัดภาพในลักษณะทัศนียภาพจุดเดียว (One point perspective) ที่มีจุดรวมสายตา (Vanishing point) อยู่บริเวณเกือบกึ่งกลางภาพ เป็นการจัดภาพในมุมมองปกติ ที่ได้รับอิทธิพลมาจากผลงานภาพพิมพ์ของญี่ปุ่น หากลากเส้นแกนแนวตั้งเพื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนจะได้ดุลยภาพแบบสองข้างเท่ากัน

(Symmetrical Balance) แต่ไม่เหมือนกัน ซึ่งส่วนประกอบของภาพทั้งด้านซ้ายและด้านขวาเกือบเหมือนกัน ทั้งรูปร่างรูปทรง สีและรอยแปรง ภาพในลักษณะนี้ให้ความรู้สึกสงบนิ่ง

**4.6 ทิศทางและแรง (Direction and Force)**

ภาพผลงาน Pink Water-Lily, 1897-1899 (ภาพประกอบ 1) ทิศทางและแรงที่ปรากฏในโครงสร้างภาพมีทิศทางการเคลื่อนไหวที่ถ่ายเทไปมาระหว่างกันของรูปดอกบัวและใบบัวภายในภาพที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันซึ่งเกิดจากการวางตำแหน่งของใบบัวและดอกบัวในแนวทแยงมุมจากมุมซ้ายล่างไปหามุมขวาบนแล้ววนไปทางมุมซ้ายบน ทำให้เกิดทิศทางของแรงหมุนเวียนถ่ายเทไปมาตามตำแหน่งของดอกบัวและใบบัว

ภาพผลงาน Water-Lily Pond, 1897-1899 (ภาพประกอบ 2) ทิศทางและแรงในภาพเกิดจากเส้นโค้งของรูปสะพานที่ทำให้เกิดแรงถ่ายเทไปมาไปสู่ด้านซ้ายขวาและแรงกดสู่ด้านล่าง กลุ่มต้นไม้ด้านหลังมีรูปร่างที่ทำให้เกิดแรงในแนวดิ่งพุ่งลงมา ส่วนด้านล่างของภาพเกิดแรงที่เคลื่อนไหวไปมาในแนวนอนตามรูปร่างและรูปทรงของกลุ่มดอกบัวและใบบัว ด้านซ้ายขวาของภาพริมบึงน้ำมีต้นกกตั้งกิ่งก้านพุ่งขึ้นทำให้เกิดแรงพุ่งขึ้นในแนวตั้งเฉียงขึ้นเล็กน้อย เมื่อพิจารณาทิศทางและแรงที่เกิดขึ้นจะเห็นว่ามีการเคลื่อนไหวที่สอดรับกันทั่วทั้งภาพ มีการสอดรับที่สมดุลกันทำให้ภาพมีความสมดุลมากยิ่งขึ้น

**4.1.2 ผลงานในช่วงกลาง ตั้งแต่ ค.ศ.1900-1917 จำนวน 6 ภาพ ได้แก่**

1. Water Lily Pond (The Clouds), 1903
   Oil on Canvas, 73 x 100 cm. Private collection, United States
2. Water Lilies, 1904
   Oil on Canvas, 90 x 92 cm. Musee des Beaux-Arts, Caen, France
3. Water Lilies, 1907
   Oil on Canvas, 100 x 81 cm. Kuboso Memorial Museum of Art, Osaka, Japan
4. Water Lilies, 1908 (1)
   Oil on Canvas, 100 x 90 cm. Fuji Art Museum, Tokyo
5. Water Lilies, 1908 (2)
   Oil on Canvas, 100 x 100 cm. Maspro Denkoh Art Museum
6. Water Lilies, 1915
   Oil on Canvas, 160 x 180 cm. Portland Art Museum, Portland, Oregon

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ในช่วงกลางตั้งแต่ ค.ศ. 1900-1917 จำนวน 6 ภาพ ผลปรากฏดังนี้

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์
ผลงานในช่วงกลาง (ค.ศ.1900-1917)



ภาพประกอบ 3
Water Lily Pond (The Clouds), 1903
Oil on Canvas, 73 x 100 cm.



ภาพประกอบ 4
Water Lilies, 1904
Oil on Canvas, 90 x 92 cm.

**1. แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน (Concept and Content)**

ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างผลงานชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ในช่วงกลาง ตั้งแต่ ค.ศ.1900-1917 ได้มีข้อมูลที่เกี่ยวข้องซึ่งมีผู้กล่าวถึงไว้ดังนี้

จากข้อมูลของ คาริน แซคเนอร์ ดัชติง (Karin Sagner Duchting) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า สวนน้ำที่จิวอร์นีได้กลายเป็นเรื่องราวหลักในการสร้างสรรค์ผลงานของโคลด โมเนท์ ในปี ค.ศ. 1901-1902 เขาได้ขยายพื้นที่สวนน้ำเพิ่มขึ้นเพื่อให้เกิดมุมมองที่หลากหลาย ด้วยความพิถีพิถันในการออกแบบทั้งเรื่องของสีและรูปทรงของต้นไม้ต่างๆที่นำมาปลูกจะต้องเข้ากันได้ การจัดสวนเป็นเหมือนผลงานสร้างสรรค์ชิ้นหนึ่งราวกับว่าเขาเป็นคนจัดสวนมืออาชีพทีเดียว สวนน้ำประกอบด้วยดอกบัวและสะพานญี่ปุ่น ริมบึงก็มีต้นปอปลาร์ เถาวัลย์และไม้พุ่มต่างๆ ต้นไอริสและกุหลาบ สิ่งเหล่านี้ได้กลายเป็นเนื้อหาหลักในภาพผลงานของโคลด โมเนท์ ซึ่งเขาได้พรรณาทางจดหมายไปยังนักวิจารณ์ศิลปะชื่อ โรเจอร์ มาร์ก (Roger Marx) ถึงความงดงามของบึงน้ำที่ได้ตกแต่งมา 15 ปี ตั้งอยู่ห่างจากตัวบ้านประมาณ 200 เมตร บึงน้ำแห่งนี้ถูกหล่อเลี้ยงด้วยแม่น้ำใกล้เคียงคือแม่น้ำเอปต์ (Epte) รอบๆบึงรายล้อมไปด้วยต้นไอริสและพืชน้ำนานาชนิด ต้นไม้ต่างๆเช่น ต้นปอปลาร์และไม้พุ่มต่างๆที่มีเถาวัลย์ปกคลุมไปทั่ว (Karin Sagner Duchting. 1994 : 50)

จากข้อมูลของ เบอร์กิต ซีดเลอร์ (Birgit Zeidler) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า การย้ายมาอยู่ที่จิวอร์นี่ทำให้โคลด โมเนท์เข้าสู่ความเงียบสงบและสันโดษยิ่งขึ้น จากภาพดอกบัวภาพแรกที่เขาเขียนขึ้นมาเมื่อ ค.ศ.1897 จนกระทั่งปี ค.ศ.1914 เขาได้สร้างสรรค์ผลงานต่อเนื่องมาอย่างแน่วแน่ แม้บางครั้งเขาต้องเดินทางหรือมีภารกิจต้องต้อนรับผู้มาเยี่ยมเยือน ภาพผลงานชุดนี้มีจุดเด่นคือไม่มีเส้นขอบฟ้าปรากฏอย่างผลงานในชุดก่อนหน้านี้ เรื่องราวของภาพบนผิวน้ำที่มีเงาสะท้อนเกิดจากกลุ่มเมฆ ท้องฟ้าและต้นไม้ต่างๆ ส่วนประกอบต่างๆถูกนำมาวางตำแหน่งใหม่อย่างอิสระโดยไม่อยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ใดๆ เงาสะท้อนของท้องฟ้าที่สดใสด้วยสีสันกลายเป็นสิ่งจำเป็น ในครึ่งล่างของภาพเป็นพื้นที่ส่วนสีเข้มมากกว่าส่วนบนซึ่งโคลด โมเนท์ได้ปรับเปลี่ยนมุมมองที่ต่างจากความเป็นจริง โดยเฉพาะตั้งแต่ปี ค.ศ.1905 เป็นต้นมาเขาได้ให้ความสำคัญกับความเป็นจริงน้อยลง เขาตัดภาพของริมบึงออกไปโดยนำเสนอเพียงดอกบัวและใบบัวด้วยรอยแปรงที่ไม่เน้นรายละเอียดและเส้นที่เบาบาง (Birgit Zeidler. 2000 : 82)

จากข้อมูลของ แดเนียล ไวล์เดนสไตน์ (Daniel Wildenstein) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า โคลด โมเนท์ได้เขียนภาพบึงบัวที่ได้ขยายขึ้นใหม่ซึ่งปกคลุมด้วยดอกบัวและใบบัว ดอกบัวและใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำได้กลายเป็นเนื้อหาหลักของภาพโดยไม่ต้องคำนึงถึงสะพานญี่ปุ่นอีกต่อไป เขาไม่ได้ตกเป็นทาสของสิ่งที่ปรากฏในฤดูร้อนที่ผ่านมาอีกแล้ว เขาได้ศึกษาวิเคราะห์ในหลากหลายแนวทาง บางทีก็ยังคงเขียนภาพตามแบบดั้งเดิมของอิมเพรสชั่นนิสต์ที่มีบางส่วนของขอบบึงปรากฏในระยะไกลภายใต้ดอกบัวที่อยู่ด้านหน้า บางภาพก็เป็นขอบบึงบัวแล้วมีเงาสะท้อนของต้นไม้ลงในน้ำในลักษณะเหมือนจริง บางภาพก็ขจัดขอบบึงออกไปเหลือเพียงเงาสะท้อนในระยะไกลในขณะที่ใช้เถาวัลย์ห้อยเป็นม่านแสดงถึงขอบของริมบึงในระยะหน้าที่ศิลปินยืนอยู่ อีกแบบหนึ่งก็คือไม่มีอะไรเลยนอกจากกลุ่มของดอกบัวกลุ่มใหญ่ ด้วยวิธีการเช่นนี้จึงเป็นสาระสำคัญใน

เนื้อหาของจิตรกรรมชุดดอกบัวซึ่งดอกบัวบานอยู่ร่วมกับเงาสะท้อนของกลุ่มเมฆ ท้องฟ้าและต้นไม้ทั้งหลายในบริเวณนั้นจนกลายเป็นแนวทางของผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว นับตั้งแต่ปี ค.ศ.1903 เป็นต้นมา (Daniel Wildenstein. 1999 : 363)

ในความคิดของโคลด โมเนท์บรรยากาศของทิวทัศน์ริมบึงน้ำที่มีเงาสะท้อนได้เข้ามามีอิทธิพลครองงำแนวทางการสร้างผลงานของเขา แสงที่กระทบผิวน้ำตามห้วงเวลาที่เปลี่ยนไปส่งผลถึงดอกบัวที่บานและหุบไปตามกาลเวลาที่เปลี่ยนไปนั้น ซึ่งดอกไม้ส่วนมากจะหุบในเวลากลางคืน โคลด โมเนท์จึงต้องเร่งทำงานในแสงยามเย็นที่ผิวน้ำระยิบระยับด้วยเงาสะท้อนของเปลวแสงอาทิตย์สีแดงและสีทองประกอบด้วยเงาสะท้อนสีเขียวของต้นไม้และแต่งแต้มด้วยใบบัวเป็นกลุ่มสีเข้ม ก่อนที่ดอกบัวจะหุบซึ่งเมื่อถึงยามนั้นเสน่ห์ของมันจะลดลงไปมาก (Daniel Wildenstein. 1999 : 383)

ภาพผลงาน Water Lilies, 1904 (ภาพประกอบ) จากข้อมูลของ อดอล์ฟ เม็กซ์ โฟกท์ (Adolf Max Vogt) กล่าวไว้ว่า เนื้อหาหลักของภาพนี้คือดอกบัวบานที่ลอยบนผิวน้ำ สำหรับโคลด โมเนท์แล้วถือว่าเป็นเนื้อหาที่ง่ายๆ การกำหนดสิ่งต่างๆที่ดูธรรมดาในผลงานของเขาก็เพื่อให้ความสำคัญในคุณค่าของสี เงาสะท้อนของแสง รูปร่างของสิ่งต่างๆที่ล่องลอยอยู่ ในผลงานระยะหลังๆเขาคำนึงถึงสิ่งเหล่านี้เพื่อเป็นส่วนประกอบของภาพผลงานที่มีลักษณะจิตรกรรมแบบเปิด (Open-ended Painting) ซึ่งทำให้นึกถึงศิลปะแบบญี่ปุ่นที่เกิดมาก่อนหน้านี้ ก่อนที่จะนำไปสู่ศิลปะในศตวรรษที่ 20 (Adolf Max Vogt. 1989 : 144)

ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ในช่วงกลางระหว่าง ค.ศ.1900-1917 เป็นช่วงที่เขาเริ่มค้นพบแนวทางและเริ่มเขียนภาพชุดดอกบัวอย่างแท้จริง ก่อนหน้านี้เขายังเขียนภาพในเรื่องราวอื่นในขณะเดียวกัน เนื้อหาและเรื่องราวของภาพได้พัฒนามาโดยลำดับ ภาพส่วนใหญ่ในช่วงนี้พบว่าเขาได้ลดความหลากหลายของเรื่องราวที่ปรากฏในช่วงแรก เช่น ดอกไม้ ต้นไม้ริมบึง สะพานญี่ปุ่นออกไป เหลือเพียงดอกบัวและใบบัวกับเงาสะท้อนของบรรยากาศบนผิวน้ำแสงเป็นตัวกำหนดบรรยากาศในห้วงเวลาต่างๆทำให้ได้ความหลากหลายของผลงาน ด้วยเนื้อหาที่ง่ายๆ ด้วยมุมมองที่แปลกจากเดิมโดยไม่คำนึงถึงความเป็นจริง โดยการลดตัดทอนทั้งรูปร่างรูปทรงและเรื่องราวออกไป เขาไม่เพียงแต่เขียนภาพในสิ่งที่เห็นในกรอบภาพตรงหน้าแต่เขาเขียนภาพบรรยากาศโดยรอบที่เป็นเงาสะท้อนลงในภาพ การเขียนภาพมุมมองสูงแบบตานก (Bird's eye view) ที่ไม่มีเส้นขอบฟ้า โคลด โมเนท์ให้ความสำคัญในเรื่องของสีและแสงรวมทั้งเงาสะท้อนของแสงในห้วงเวลาต่างๆ ผลงานในช่วงนี้จึงแสดงออกถึงภาพลักษณ์สีเป็นสาระสำคัญ ซึ่งช่วยเสริมให้ภาพมีเนื้อหาและเรื่องราวที่มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

**2. กระบวนแบบของผลงาน (Style)**

กระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงานชุดดอกบัว ในช่วงกลางของโคลด โมเนท์ ตั้งแต่ ค.ศ.1900-1917 ได้มีข้อมูลที่เกี่ยวข้องซึ่งมีผู้กล่าวถึงไว้ดังนี้

จากข้อมูลของ แดเนียล ไวล์เดนสไตน์ (Daniel Wildenstein) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า ความเข้าใจในเรื่องราวสิ่งต่างๆของโคลด โมเนท์ได้พัฒนาขึ้นตามลำดับ เขาพบว่าการเขียนรูปหลายๆเรื่องราวในขณะเดียวกันทำให้เขารู้ถึงความล้มเหลว การทำสองสิ่งในขณะเดียวกันเป็นความคิดที่ผิด บ่อยครั้งที่เขาต้องหยุดเขียนภาพใน 1 ชั่วโมงเพราะถึงเวลาต้องไปโรงพยาบาลแล้ว เขามองว่าสถานที่บางแห่งไม่เหมาะที่จะมานั่งเขียนภาพ บางทีก็ได้แต่สเก็ตช์งานไปตามความประทับใจ จากงานสเก็ตช์เหล่านี้เขาได้นำมาทำงานต่อบนผืนผ้าใบซ้ำแล้วซ้ำเล่าเป็น 20 ครั้ง ในการเขียนภาพในสตูดิโอเขามักจะทำงานในเวลากลางคืน โดยอาศัยแสงสว่างจากโรงละครเอ็มไพร์ เขามักเขียนงานในมุมมองที่ไม่ปกติ จากห้องทำงานเมื่อมองออกไปนอกหน้าต่างเขารู้สึกว่าห้องทำงานไม่ได้ใหญ่ไปกว่าผ้าเช็ดหน้าผืนหนึ่งเลย แต่มุมมองนอกหน้าต่างนั้นช่างเป็นมุมมองที่ยิ่งใหญ่และสง่างามมาก (Daniel Wildenstein. 1999 : 354)

ในปี ค.ศ.1904 ความกังวลใจของโคลด โมเนท์ไม่ใช่ปัญหาทางการเงินแต่เขาจะเศร้าใจมากถ้าไม่ได้เขียนภาพเพราะสภาพอากาศไม่ดี ยามเมฆสดใสและแสงอาทิตย์โผล่ขึ้นมาเขาจะเริ่มเขียนรูปทันทีตั้งแต่เช้ายันค่ำ เขาทำงานด้วยความศรัทธาและสปิริตอันสูงส่ง ในความเป็นจริงเขาจะไม่มีความสุขเลยถ้าวันไหนดินฟ้าอากาศแปรปรวน โคลด โมเนท์ในวัย 60 ปี ยังคงอุทิศตัวเป็นจิตรกรนอกสตูดิโอ ความเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์ของเขาเป็นนัยของกรอบความคิดของเขานั่นเอง อย่างไรก็ตามอารมณ์และความรู้สึกสงบปรากฏขึ้นตั้งแต่ผลงานในปี ค.ศ.1904 เป็นต้นมา ผลงานชิ้นใหญ่ภายใต้กรอบสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่เต็มไปด้วยใบบัวรูปไข่ลอยเป็นแพเป็นกลุ่มในระยะลดหลั่นกันออกไปจนถึงฝั่งไกลออกไป ประกอบกันกับใต้ผิวน้ำสีฟ้าเขียวใสเหมือนกระจกแสดงถึงความลึกในมิติที่3 น่าเสียดายที่หลักฐานที่เรามีอยู่ไม่สามารถบอกเราได้ว่าผลงานที่สำคัญเหล่านี้สร้างสรรค์ขึ้นมาได้อย่างไรในเวลานั้น (Daniel Wildenstein. 1999 : 367)

จากข้อมูลของ จอห์น เฮาส์ (John House) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า หลังจากประสบความสำเร็จจากภาพสะพานญี่ปุ่นและบึงบัวที่เปิดแสดงในปี ค.ศ.1900 แล้ว โคลด โมเนท์ก็ได้ปรับปรุงและขยายบึงบัวให้ใหญ่ขึ้นจนมีความยาวประมาณ 60 เมตรนับจากสะพานญี่ปุ่น กล่าวได้ว่าในการขยายบึงบัวนี้เขาไม่ได้ทำขึ้นมาเพื่อเขียนภาพแต่ก็เป็นหนทางไปสู่การสร้างสรรค์ในเวลาต่อมา โคลด โมเนท์ใช้เวลาช่วงฤดูร้อนระหว่างปี ค.ศ.1903-1908 เขียนภาพบึงบัวและนำผลงานออกแสดงจำนวน 48 ภาพในปี ค.ศ.1909 ผลงานภาพในช่วงปี ค.ศ.1903-1905 ยังคงเป็นภาพแนวนอนที่เห็นริมบึงเป็นแนวแคบๆเหนือผิวน้ำอันกว้างใหญ่ แต่หลังจากปี ค.ศ.1905 เป็นต้นมาเขาก็เลิกเขียนภาพในรูปแบบนี้โดยเปลี่ยนเป็นเขียนภาพผิวน้ำทั่วทั้งภาพที่มีใบบัวและเงาสะท้อนบนผิวน้ำแสดงถึงความแตกต่างของแสงและบรรยากาศโดยรวมเป็นเนื้อหาหลักของภาพชุดนี้ (John House. 1977 : 118)

การพัฒนาทางด้านเนื้อหาและเรื่องราวที่มุ่งความสนใจไปสู่เรื่องดอกบัวบนผิวน้ำต่างจากเดิมที่เขียนภาพในหลายเรื่องราวในขณะเดียวกัน ทำให้เกิดกระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงานที่ห่างไกลจากความเป็นจริงมากขึ้น ผลงานในช่วงนี้เริ่มเข้าสู่กระบวนแบบกึ่งนามธรรม (Semi-abstract) กล่าวคือ ยังมีเค้าโครงของความเป็นจริงอยู่บ้าง เช่น รูปร่างของดอกบัวและใบบัว รวม

ทั้งรูปร่างที่เกิดจากเงาสะท้อนบนผิวน้ำ ที่มีการลดตัดทอนรูปจากธรรมชาติบางส่วนแล้วนำเสนอเฉพาะสิ่งที่ต้องการ ด้วยมุมมองที่หลากหลายของบึงบัวที่สวยงามได้สร้างกระบวนการรับรู้ตามที่ตาเห็น (Visual Perception) โคลด โมเนท์ได้เฝ้ามองปรากฏการณ์ในห้วงเวลาต่างๆในแต่ละวัน ด้วยอารมณ์ที่สงบและได้ถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานที่เกิดจากความประทับใจซ้ำแล้วซ้ำเล่า สิ่งที่เขาได้ถ่ายทอดออกมานั้นเป็นอารมณ์ความรู้สึกในเชิงนามธรรมที่เป็นผลจากการที่เขาได้สัมผัสเฝ้ามองและบันทึกปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในห้วงเวลาต่างๆ เขาไม่ได้ถ่ายทอดเพื่อให้เหมือนจริงตามที่ตาเห็นเท่านั้น นับว่าเป็นกระบวนการ (Process) ในการสร้างสรรค์ที่น่าสนใจนอกเหนือจากกระบวนแบบของผลงาน (Style)

**3. กลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique)**

กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานชุดดอกบัวในช่วงกลาง ของโคลด โมเนท์ ตั้งแต่ ค.ศ.1900-1917 ซึ่งเป็นช่วงที่โคลด โมเนท์ได้มุ่งความสนใจกับการเขียนภาพดอกบัวในทุกห้วงเวลาที่แสงเปลี่ยนไป เขาใช้เวลาจากเช้ายันค่ำเพื่อบันทึกปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่เกิดขึ้น กลวิธีที่นำมาใช้จึงต้องมีความเหมาะสมกับวัตถุประสงค์ดังกล่าว

จากข้อมูลของ วิลเลียม เฟลมมิง (William Fleming) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า เพื่อให้ได้ห้วงเวลาที่เขาต้องการ ในวันหนึ่งโคลด โมเนท์จึงบันทึกภาพของสวนยามรุ่งอรุณไว้ชิ้นหนึ่ง ชิ้นที่สองเขาบันทึกแสงยามเช้า และชิ้นที่สามบันทึกแสงยามบ่ายแก่ๆลงบนผืนผ้าใบ เช้าวันต่อมาเขาจะเขียนภาพเรื่องราวยามรุ่งอรุณที่เขาได้บันทึกไว้ก่อนหน้าลงบนผืนผ้าใบเพิ่มขึ้นอีก แล้วเขียนภาพชิ้นต่อไปในเวลาที่แสงเปลี่ยนไป เขาเขียนภาพในเนื้อหาเดียวกันโดยเปลี่ยนแปลงในเรื่องของแสงเช่นนี้ในผลงานหลายชุดซึ่งสร้างความสนใจด้วยความหลากหลายของแสงและบรรยากาศรวมทั้งขึ้นอยู่กับฤดูกาล วัน เวลา โคลด โมเนท์อาจเรียกได้ว่าเป็นมนุษย์ที่ไวต่อการเปลี่ยนแปลงของอากาศ (Weather-man) (William Fleming. 1995 : 564-565)

เมื่อโคลด โมเนท์ได้ออกไปเขียนภาพกลางแจ้งเพื่อบันทึกห้วงเวลาต่างๆเขามักจะใช้กลวิธีการระบายสีแบบอัลลา พริมา (Alla Prima) คือวิธีการระบายสีลงบนผืนผ้าใบแบบครั้งเดียวเสร็จเพื่อบันทึกเรื่องราวประทับใจที่ปรากฏตรงหน้าในขณะนั้น เป็นการระบายสีเพียงหยาบๆไม่นิยมเก็บรายละเอียด ไม่ต้องซ้ำหรือเกลี่ยสี หลังจากนั้นเขาจึงได้นำเรื่องราวที่ประทับใจมาเขียนต่อในสตูดิโอซึ่งกลวิธีในการเขียนภาพในสตูดิโอต่างจากการเขียนภาพกลางแจ้ง ในสตูดิโอนั้นโคลด โมเนท์เขียนภาพบนผืนผ้าใบขนาดใหญ่ ใช้กลวิธีการระบายสีแบบโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ด้วยการระบายสีพื้นไว้ก่อน โดยอาจจะระบายสีเพียงสีเดียวหรืออาจจะระบายเป็นกลุ่มสีที่ดูกลมกลืนเพื่อควบคุมบรรยากาศโดยรวม แล้วค่อยระบายสีอื่นทับลงไปแสดงรอยแปรงขนาดต่างๆ (Brushwork) ตามลักษณะของรูปร่างรูปทรงในภาพ มีการระบายสีที่ไม่เกลี่ยสีให้กลมกลืน การระบายสีแห้งหมาด (Dry Brush) และการระบายสีหนาทับซ้อนกัน (Impasto) ในบางบริเวณ ด้วยกลวิธีที่หลากหลายเหล่านี้ผสานเชื่อมโยงกันปรากฏไปทั่วทั้งภาพ ทำให้เกิดพื้นผิวที่น่าสนใจรวมทั้งทำให้เกิดมิติและการเคลื่อนไหวในภาพ

ความหมายของอัลลา พริมา (Alla Prima) ซึ่งโกศล พิณกุลได้ให้คำจำกัดความไว้ว่า

> คือ การระบายสีเสร็จทันทีครั้งเดียวไม่ต้องซ้ำหรือเกลี่ยสี คำนี้มาจากกลุ่มของศิลปินอิตาเลียนมีความหมายว่า ครั้งเดียว (At First) ซึ่งบางครั้งก็มีความหมายว่าไดเร็ค เพ้นท์ติ้ง (Direct Painting) วิธีนี้มีข้อจำกัดหลายอย่าง เช่น ขนาดภาพไม่ใหญ่โตเกินไป จำกัดสี จานผสมสี ทั้งนี้เพราะศิลปินมักขนอุปกรณ์ออกไปวาดนอกสถานที่ (Outdoors Painting) โดยสังเกตได้จากศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ที่นิยมวาดภาพทิวทัศน์โดยระบายสีเพียงหยาบๆ ไม่นิยมเก็บรายละเอียด (โกศล พิณกุล. 2543 : 2)

นอกจากนี้โกศล พิณกุล ยังได้ให้คำจำกัดความของกลวิธีอิมพาสโต (Impasto) ไว้โดยสรุปว่า คือ การระบายสีหนาทับซ้อนกัน การระบายสีที่เพิ่มความหนาของสีอาจใช้พู่กันระบายแสดงรอยพู่กัน หรือใช้เกรียงป้ายเนื้อสีทับซ้อนกันก็ได้ การระบายสีหนาอาจจะมีตัวผสมทำให้เนื้อสีเกิดความหนาเพื่อไม่ให้สีนเปลืองเนื้อสีมากนัก การระบายสีหนานอกจากแสดงความหนาของเนื้อสีแล้วยังแสดงถึงพื้นผิวของภาพได้อีกด้วย (โกศล พิณกุล. 2543 : 11)

**4. โครงสร้างของภาพ (Structure)**

**4.1 รูปร่างและรูปทรง (Form & Shape)**

ภาพผลงาน Water Lily Pond (The Clouds), 1903 (ภาพประกอบ 3)

รูปร่างและรูปทรงที่ปรากฏในภาพนี้มี 2 ลักษณะคือ รูปร่างของดอกบัวและใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำเป็นกลุ่มๆจากมุมซ้ายด้านล่างของภาพทแยงไปทางมุมขวาบนของภาพ โคลด โมเนท์เขียนภาพกลุ่มของดอกบัวและใบบัวด้วยลีลาของรอยแปรงที่ไม่แสดงความชัดเจนของรูปร่างในรายละเอียด แต่แสดงความชัดเจนของกลุ่มเมื่อดอกบัวและใบบัวประกอบกันเป็นวงรีในแนวนอนในแต่ละกลุ่ม ส่วนรูปร่างและรูปทรงที่ปรากฏในอีกลักษณะหนึ่งคือ รูปร่างและรูปทรงที่เกิดจากเงาสะท้อนของบรรยากาศลงบนผิวน้ำได้แก่ รูปร่างของกลุ่มต้นไม้ด้านบนของภาพที่มีรูปร่างเป็นกลุ่มตามแนวนอนไม่ชัดเจนนัก รูปทรงของก้อนเมฆตรงกลางภาพที่มีความชัดเจนซึ่งเป็นจุดเด่นของภาพ และสีของท้องฟ้าแบนๆในระยะไกล ภาพนี้แสดงบรรยากาศในยามบ่ายแก่ๆที่มีแสงน้อยและมีความสงบร่มเย็น ท้องฟ้าแจ่มใส

ภาพผลงาน Water Lilies, 1904 (ภาพประกอบ 4)

โคลด โมเนท์เขียนภาพนี้เพื่อเก็บภาพบรรยากาศโดยรวมในระยะใกล้ เพื่อนำเสนอบรรยากาศความสงบร่มเย็นในยามบ่าย มองเห็นขอบบึงเป็นแนวยาวในส่วนบนของภาพและเงาสะท้อนของต้นไม้ปรากฏไปทั่วทั้งภาพ ภาพนี้ไม่ปรากฏเงาสะท้อนของท้องฟ้า รูปร่างที่ปรากฏชัดคือรูปร่างของกลุ่มดอกบัวและใบบัวเป็นรูปวงรีที่วางในลักษณะลดหลั่นกันไปจากมุมซ้ายส่วนล่างของภาพทแยงไปทางมุมขวาส่วนบนของภาพ ส่วนต้นไม้ขอบบึงด้านบนและเงาสะท้อนของต้นไม้บนผิวน้ำไม่มีรูปร่างที่ชัดเจน เนื่องจากกลุ่มสีที่มีค่าน้ำหนักสีใกล้เคียงกันทำให้ภาพมีบรรยากาศที่

พร่ามัว รูปร่างของดอกบัวและใบบัวและเงาสะท้อนบนผิวน้ำได้ผสานเป็นเนื้อเดียวกัน จนไม่สามารถแยกแยะรูปร่างได้อย่างชัดเจน

ภาพผลงาน Water Lilies, 1907 (ภาพประกอบ 5)

จากข้อมูลของ แดเนียล ไวล์เดนสไตน์ (Daniel Wildenstein) กล่าวไว้โดยสรุปว่า โคลด โมเนท์ได้จัดวางรูปเงาสะท้อนของท้องฟ้าที่ปรากฏบนผิวน้ำในบึงเป็นแสงระยิบระยับอยู่บริเวณตรงกลางของภาพ มีกลุ่มดอกบัวและใบบัวที่เหมือนกันแต่ต่างกันที่ขนาดวางเป็นระยะด้วยความหลากหลายภายใต้เนื้อหาเดียวกันในรูปแบบการจัดวางภาพตามแนวตั้ง (Vertical Format) (Daniel Wildenstein. 1999 : 379)

ภาพนี้เป็นผลงานในช่วงที่โคลด โมเนท์เริ่มลดรายละเอียดของเนื้อหาออกไป รวมทั้งตัดแนวเส้นขอบฟ้าออกไป การเขียนภาพในแนวดิ่งช่วยเน้นในเรื่องระยะและมิติของภาพได้ดีขึ้น เขาให้ความสนใจเฉพาะดอกบัวและใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำกับเงาสะท้อนบนผิวน้ำเท่านั้น รูปร่างวงรีของใบบัวปรากฏชัดเจน 2 กลุ่มบริเวณส่วนล่างของภาพ กลุ่มใบบัวในกลุ่มที่อยู่เหนือขึ้นไปทางส่วนบนของภาพเป็นกลุ่มของรอยแปรงที่ไม่แสดงรูปร่างที่ชัดเจนแต่ให้ความรู้สึกถึงแสงระยิบระยับที่สะท้อนบนใบบัว ภาพส่วนบนแสดงบรรยากาศที่พร่ามัวจนรูปร่างของใบบัวกับเงาสะท้อนของแสงบนผิวน้ำได้ผสานเป็นเนื้อเดียวกัน เป็นความสัมพันธ์ระหว่างรูปและพื้นที่แยกกันไม่ออก โคลด โมเนท์ไม่ได้เขียนภาพของดอกบัวในภาพนี้เนื่องจากบรรยากาศขณะนั้นเป็นเวลายามเย็นพระอาทิตย์เริ่มตกแล้ว เป็นเวลาที่ดอกบัวได้หุบไปหมดแล้ว รูปร่างรูปทรงที่ปรากฏอีกลักษณะหนึ่งคือรูปทรงคล้ายสามเหลี่ยมที่เกิดจากเงาสะท้อนของต้นไม้ตัดกับท้องฟ้าบนผิวน้ำเป็นรูปสามเหลี่ยมตั้งขึ้น

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (1) (ภาพประกอบ 6)

ผลงานภาพนี้โคลด โมเนท์ไม่เพียงเขียนภาพที่สวยงามของบึงบัวแต่เขาเขียนภาพเพื่อแสดงถึงห้วงเวลาอันเป็นส่วนสำคัญซึ่งปรากฏความพร่ามัวในมิติของอากาศ (Aerial Perspective) ที่แสดงถึงบรรยากาศยามเช้าตรู่ที่มีหมอกบางๆปกคลุมอยู่ และดอกบัวที่เริ่มบานเพื่อรับแสงอาทิตย์ รูปร่างที่ปรากฏในภาพนี้คือรูปร่างที่เกิดจากขอบของสีตัดกัน ได้แก่ กลุ่มสีเงาสะท้อนบนผิวน้ำของต้นไม้ด้านซ้ายและด้านขวาของภาพตัดกับกลุ่มสีของท้องฟ้าและหมอกบางๆในบริเวณเกือบกึ่งกลางของภาพค่อนไปทางซ้ายเล็กน้อย รูปร่างที่เกิดขึ้นเป็นรูปคล้ายแท่งสี่เหลี่ยมพุ่งลงมาในแนวดิ่งแล้วเลือนหายไปทางด้านขวาของภาพ รูปร่างของดอกบัวและใบบัวในส่วนล่างของภาพมีความชัดเจนอยู่บ้าง ในส่วนบนของภาพไม่มีความชัดเจนของรูปร่างเลย แต่เป็นการผสานสัมพันธ์กันระหว่างรูปร่างของดอกบัวและใบบัวกับพื้นผิวน้ำและบรรยากาศที่พร่ามัวในยามเช้าที่ไม่มีแสง

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (2) (ภาพประกอบ 7)

ภาพนี้คล้ายกับภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (1) (ภาพประกอบ) ต่างกันที่ห้วงเวลา โคลด โมเนท์ได้เขียนภาพนี้เพื่อบันทึกบรรยากาศในตอนกลางวันที่มีแสงแดดจ้า เขาเขียนภาพนี้อยู่ใต้ต้นไม้ที่ร่มครึ้ม ด้วยแสงแดดที่แผดจ้าและเงาของต้นไม้ที่ร่มครึ้มโคลด โมเนท์ได้ทำการสลาย

รูปร่างและรูปทรงที่ปรากฏตรงหน้าด้วยสีสันที่แสดงถึงบรรยากาศขณะนั้น สีของแสงที่สะท้อนระยิบระยับลงบนผิวน้ำทำให้แทบมองไม่เห็นกลุ่มของดอกบัวและใบบัวที่ลอยอยู่ในส่วนบนของภาพ เขาใช้ความระยิบระยับของแสงที่ตกกระทบลงบนผิวน้ำเป็นตัวสลายรูปร่างของดอกบัวและใบบัว ในขณะเดียวกันสีเข้มของร่มเงาต้นไม้ก็กลมกลืนกับกลุ่มดอกบัวจนแทบไม่เหลือเค้าโครงของรูปร่างในส่วนล่างของภาพ เป็นวิธีการสลายรูปร่างที่ทำให้ภาพนี้มีความเป็นนามธรรมมากขึ้น โคลด โมเนท์แสดงให้เห็นถึงการสลายรูปร่างรูปทรงในบรรยากาศที่มีแสงจ้าควบคู่กับการสลายรูปร่างรูปทรงในบรรยากาศที่มีแสงน้อยในภาพเดียวกัน นับเป็นการสร้างบรรยากาศที่แสดงความพร่ามัวของมิติอากาศที่น่าสนใจ

ภาพผลงาน **Water Lilies, 1915** (ภาพประกอบ 8)

ภาพบรรยากาศยามบ่ายในฤดูหนาวที่ท้องฟ้าสลัวและมืดทึมไม่มีแสงแดด เป็นอีกบรรยากาศหนึ่งที่โคลด โมเนท์ได้บันทึกไว้ในภาพนี้ รูปร่างและรูปทรงที่เกิดขึ้นเป็นเค้าโครงอย่างคร่าวๆไม่ค่อยชัดเจน แต่พอจะบ่งบอกได้ว่าเป็นรูปร่างของดอกบัวใบบัวและต้นไม้ต่างๆ ที่มีความพร่ามัวจากสีสันของบรรยากาศสลัวๆ ที่ปกคลุมไปทั่วทั้งภาพ สิ่งที่เห็นได้ชัดคือสีของดอกบัวที่ดูเด่นออกมาจากบรรยากาศโดยรวม ภาพที่มีแสงน้อยและบรรยากาศสลัวจึงสามารถสลายรูปร่างและรูปทรงให้ต่างจากความเป็นจริงได้

**4.2 เส้น (Line)**

ภาพผลงาน **Water Lily Pond (The Clouds), 1903** (ภาพประกอบ 3)

ในภาพนี้มีการระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรงที่ผสานกันทำให้เกิดการพร่ามัวไปทั่วทั้งภาพเส้นที่เกิดขึ้นจึงไม่มีความคมชัดนัก เส้นที่เกิดขึ้นจริงในภาพได้แก่เส้นขอบบึงในแนวนอนด้านบนของภาพ เส้นที่เกิดขึ้นในภาพเป็นเส้นที่เกิดจากขอบสีชนกันเกิดจากความแตกต่างกันของกลุ่มสี ได้แก่เส้นที่เกิดจากเงาสะท้อนของกลุ่มต้นไม้สีเขียวด้านบนกับเงาสะท้อนของท้องฟ้าสีน้ำเงิน เส้นที่เกิดจากเงาสะท้อนของก้อนเมฆสีขาวกับท้องฟ้าสีน้ำเงิน เส้นอีกลักษณะหนึ่งคือเส้นเชิงนัย **(Implied Line)** คือเส้นในแนวนอนที่เกิดจากกลุ่มของดอกบัวและใบบัวจากกลุ่มใหญ่ด้านล่างของภาพไปหากลุ่มเล็กลงเรื่อยๆทางด้านบนของภาพ เส้นที่เกิดขึ้นนี้วางเรียงกันแสดงถึงทัศนียภาพเชิงเส้น **(Linear Perspective)**

ภาพผลงาน **Water Lilies, 1904** (ภาพประกอบ 4)

เส้นที่ปรากฏในภาพเป็นเส้นที่เกิดจากความรู้สึกหรือเส้นเชิงนัย **(Implied Line)** คือเส้นในแนวนอนที่เกิดจากการวางตำแหน่งของกลุ่มดอกบัวและใบบัวที่แสดงถึงทัศนียภาพเชิงเส้น **(Linear Perspective)** และเส้นแนวขอบบึงหรือเส้นขอบฟ้า **(Horizontal Line)** ที่มีลักษณะไม่ชัดเจนแต่มีแนวขอบบึงเป็นตัวบ่งชี้ ซึ่งในขณะนั้นโคลด โมเนท์ยังคงเขียนภาพที่มีเส้นขอบฟ้าปรากฏอยู่

ภาพผลงาน **Water Lilies, 1907** (ภาพประกอบ 5)

เส้นที่ปรากฏได้ชัดคือเส้นที่เกิดจากขอบสีตัดกันระหว่างเงาสะท้อนของต้นไม้และท้องฟ้าเป็นรูปคล้ายสามเหลี่ยมที่มีเส้นคดไปมาไม่เป็นระเบียบ แสดงถึงบรรยากาศที่ผ่อนคลายในยาม

เย็น เส้นอีกลักษณะหนึ่งคือเส้นเชิงนัย (Implied Line) คือเส้นในแนวนอนที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงเป็นกลุ่มของใบบัวในส่วนครึ่งบนของภาพ

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (1) (ภาพประกอบ 6)

เส้นที่เกิดขึ้นในภาพนี้เป็นเส้นที่เกิดจากขอบสีตัดกันของเงาสะท้อนบนผิวน้ำของกลุ่มต้นไม้กับท้องฟ้าในลักษณะเป็นเส้นดิ่งลงมา 2 เส้นในบริเวณเกือบกึ่งกลางภาพแล้วเลือนหายไป เป็นเส้นที่คดไปมาให้ความรู้สึกนุ่มนวลและผ่อนคลาย เส้นนี้เหมือนเป็นจุดนำสายตามายังกลุ่มของดอกบัวและใบบัวในบริเวณส่วนล่างซึ่งเป็นจุดเด่นของภาพ ลักษณะของมิติของอากาศที่พร่ามัวไปทั้งภาพเช่นนี้จึงทำให้ไม่มีทั้งรูปร่างรูปทรงและเส้นที่ชัดเจน แต่มีลักษณะของเส้นย่อยที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงผสานเชื่อมโยงกันทั่วทั้งภาพ

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (2) (ภาพประกอบ 7)

เส้นที่เกิดในภาพเป็นเส้นเชิงนัย (Implied Line) คือเส้นในแนวนอนที่เกิดจากร่มเงาสีเข้มของต้นไม้ตัดกับแสงสีอ่อนด้านบน ถึงแม้ว่าจะไม่ตัดกันชัดเจน มีความพร่ามัวและสีที่กลมกลืนในบริเวณที่มาชนกัน แต่ก็ทำให้รู้สึกได้ว่ามีเส้นที่เกิดขึ้นจากกันตัดกันของกลุ่มสีทำให้เกิดการแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนในแนวนอน คือ ภาพบริเวณที่ถูกแสงประมาณ 2 ใน 3 ส่วนของภาพอยู่ในส่วนบนและภาพบริเวณที่เป็นเงาประมาณ 1 ใน 3 ส่วนของภาพอยู่ในส่วนล่าง นอกจากนี้ยังมีเส้นย่อยที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงผสานเชื่อมโยงกันทั่วทั้งภาพ

ภาพผลงาน Water Lilies, 1915 (ภาพประกอบ 8)

เส้นที่เกิดขึ้นส่วนใหญ่เป็นเส้นที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงที่ลากไปตามความรู้สึกจากการเห็นรูปร่างและรูปทรงในธรรมชาติ ได้แก่ เส้นโค้งรูปวงรีแสดงถึงรูปร่างของใบบัว เส้นตรงแนวตั้งแสดงถึงรูปร่างของต้นไม้ต่างๆ เส้นเหล่านี้เขียนขึ้นอย่างหยาบๆ ไม่เน้นในรายละเอียดหรือความเหมือนจริงในธรรมชาติแต่โคลด โมเนท์ได้นำมาจัดวางใหม่ให้เหมาะสมกับสิ่งที่ต้องการนำเสนอนั่นคือบรรยากาศโดยรวม เส้นในอีกลักษณะหนึ่งคือเส้นเชิงนัย (Implied Line) เป็นเส้นที่เกิดจากกลุ่มของใบบัวที่วางต่อเนื่องเป็นกลุ่มในแนวนอน ทำให้บ่งชี้ถึงแนวของเส้นในแนวนอนตัดกับเส้นในแนวตั้งที่เกิดจากรอยแปรงที่แสดงถึงต้นไม้ในแนวตั้ง

**4.3 บริเวณว่างและมิติ (Space & Dimension)**

ภาพผลงาน Water Lily Pond (The Clouds), 1903 (ภาพประกอบ 3)

บริเวณว่างและมิติในภาพนี้เกิดจากการจัดภาพมุมสูงแบบตานก (Bird's eye view) ที่มีกลุ่มของดอกบัวและใบบัวในขนาดใหญ่เล็กลดหลั่นกันไปจากด้านล่างขึ้นไปหาด้านบนของภาพแสดงถึงมิติใกล้ไกลด้วยขนาดตามแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น (Linear Perspective) การใช้น้ำหนักของสีเพื่อสร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติของอากาศ (Aerial Perspective) โดยการใช้ความชัดหรือความเข้มและความคลุมเครือของสี การเปลี่ยนความเข้มและวรรณะของสีเพื่อกำหนดความลึกหรือมิติของภาพ ได้แก่บริเวณที่เป็นสีน้ำเงินของท้องฟ้าใช้สีน้ำเงินเข้มทางด้านล่างของภาพแล้วค่อยลดค่าน้ำหนักของสีให้อ่อนลงในบริเวณส่วนกลางของภาพ ส่วนกลุ่มของต้นไม้ด้านบนก็เช่นเดียว

กันค่าน้ำหนักของสีจากสีเข้มด้านบนของภาพแล้วลดค่าน้ำหนักสีให้อ่อนลงมาทางส่วนกลางของภาพทำให้เกิดมิติใกล้ไกลและมีความกลมกลืนยิ่งขึ้น

ภาพผลงาน Water Lilies, 1904 (ภาพประกอบ 4)

การจัดภาพในระยะใกล้ที่มองจากมุมสูงแบบตานก (Bird's eye view) ได้สร้างมิติของภาพด้วยกลุ่มของดอกบัวและใบบัวด้วยขนาดที่แตกต่างกัน คือ ใกล้ใหญ่ ไกลเล็ก จะเห็นว่ากลุ่มดอกบัวและใบบัวในส่วนล่างของภาพมีขนาดใหญ่กว่าส่วนบนของภาพโดยมีลักษณะลดหลั่นกันไปตามหลักทัศนีวิทยาเชิงเส้น ในส่วนบนของภาพที่มีกลุ่มต้นไม้ริมบึงเป็นแนวนอนได้สร้างมิติของกลุ่มต้นไม้ด้วยสี ซึ่งสีสามารถให้ความรู้สึกในเรื่องระยะได้ต่างกัน คือ สีอ่อนให้ความรู้สึกถึงระยะใกล้ สีเข้มให้ความรู้สึกถึงระยะไกล บริเวณว่างส่วนที่เป็นเงาสะท้อนบนผิวน้ำเป็นการใช้ค่าน้ำหนักของสีแสดงถึงกลุ่มของต้นไม้ไกลๆในลักษณะพร่ามัวไปทั่วทั้งภาพด้วยมิติของอากาศ (Aerial Perspective)

ภาพผลงาน Water Lilies, 1907 (ภาพประกอบ 5)

โคลด โมเนท์ได้จัดภาพที่มองจากมุมสูงที่ไม่มีเส้นขอบฟ้า (Horizontal Line) ปรากฏในภาพ การเขียนภาพในแนวตั้ง (Vertical Format) ช่วยเน้นให้ภาพมีมิติมากยิ่งขึ้น กลุ่มของใบบัวมีรูปร่างที่ชัดเจนและมีสีเข้มในส่วนล่างของภาพแสดงถึงมิติในระยะใกล้และอยู่ในร่มเงา กลุ่มของใบบัวในส่วนกลางขึ้นไปถึงส่วนบนของภาพมีรูปร่างไม่ชัดเจนและมีสีอ่อนแสดงถึงมิติในระยะที่ไกลออกไปและอยู่ในบริเวณที่ถูกแสงมากกว่า ภาพนี้สร้างให้เกิดมิติด้วยความชัดเจนของรูปร่างและความเข้มอ่อนของสีบนใบบัว โดยไม่คำนึงถึงทัศนียวิทยาเชิงเส้น (Linear Perspective) อย่างที่เคยเป็นมา บริเวณว่างส่วนที่เป็นผิวน้ำมีลักษณะพร่ามัว เงาสะท้อนของต้นไม้มีน้ำหนักสีใกล้เคียงกัน เงาสะท้อนของท้องฟ้ามีสีที่ค่อนข้างแบนไม่มีรายละเอียด แสดงถึงผลงานของโคลด โมเนท์ ที่เริ่มพัฒนาไปสู่ความเป็นนามธรรมมากขึ้น

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (1) (ภาพประกอบ 6)

โคลด โมเนท์เขียนภาพในแนวตั้ง (Vertical Line) เพื่อแสดงถึงมิติใกล้ไกลได้ชัดเจนขึ้น เขาได้แสดงให้เห็นถึงมิติที่สี่คือเรื่องของเวลาอีกด้วย บรรยากาศยามเช้าที่ปกคลุมไปด้วยหมอกบางๆทำให้รายละเอียดในภาพลดลง ในขณะเดียวกันก็สร้างให้เกิดบรรยากาศที่พร่ามัว การกำหนดระยะใกล้ไกลของรูปร่างที่ปรากฏชัดคือ กลุ่มดอกบัวและใบบัวบริเวณส่วนล่างของภาพในระยะใกล้ที่ยังมีเค้าโครงของรูปร่างปรากฏอยู่ กับกลุ่มดอกบัวและใบบัวบริเวณส่วนบนของภาพในระยะไกลที่แสดงด้วยลีลาของรอยแปรงหยาบๆไม่มีความชัดเจนของรูปร่าง ท่ามกลางมิติของอากาศ (Aerial Perspective)ที่มีความพร่ามัว ไม่ชัดเจน แต่มีมิติของสี (Dimension of Color) คือ สีวรรณะเย็น (Cool Tone) ให้ความรู้สึกถึงระยะไกล ได้แก่ กลุ่มสีเขียวเงาสะท้อนของต้นไม้ในส่วนบนของภาพ สีวรรณะร้อน (Warm Tone) ให้ความรู้สึกถึงระยะใกล้ ได้แก่ กลุ่มสีชมพู สีเหลือง เงาสะท้อนของต้นไม้และท้องฟ้าบริเวณส่วนกลางและส่วนล่างของภาพ

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (2) (ภาพประกอบ 7)

มิติและบริเวณว่างของภาพถูกปกคลุมด้วยความพร่ามัวของสี กล่าวได้ว่าสีเป็นตัวกำหนดมิติของภาพ ในภาพนี้สามารถแยกค่าน้ำหนักของสีออกได้เป็น 3 ส่วนในแนวนอน ได้แก่

1. ค่าน้ำหนักสีอ่อนในบริเวณส่วนบนของภาพ
2. ค่าน้ำหนักสีกลางในบริเวณส่วนกลางภาพ
3. ค่าน้ำหนักสีเข้มในบริเวณส่วนล่างของภาพ

จากค่าน้ำหนักสีดังกล่าวประกอบกับเค้าโครงของรูปร่างทำให้สามารถกำหนดมิติของภาพได้คือ บริเวณสีเข้มที่มีเค้าโครงของดอกบัวและใบบัวอยู่แสดงถึงระยะใกล้ บริเวณสีกลางถัดจากบริเวณสีเข้มแสดงถึงระยะที่ห่างออกไปถัดจากระยะใกล้ไปทางส่วนกลางของภาพและบริเวณสีอ่อนแสดงถึงระยะไกลและมีความพร่ามัวมาก

ภาพผลงาน **Water Lilies, 1915** (ภาพประกอบ 8)

รอยแปรงที่แสดงถึงรูปร่างของดอกบัวในภาพนี้ไม่สามารถสร้างมิติใกล้ไกลด้วยขนาดได้เนื่องจากไม่มีความแตกต่างกันตามแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น (Linear Perspective) แสดงให้เห็นว่าโคลด โมเนท์ไม่ได้ให้ความสนใจในเรื่องทัศนียวิทยาในขณะนั้น เขาให้ความสำคัญเรื่องความรู้สึกสัมผัสมากกว่า เขาแสดงถึงมิติใกล้ไกลด้วยค่าน้ำหนักของสี จะเห็นว่าบริเวณส่วนล่างของภาพมีค่าน้ำหนักของสีเข้มกว่าส่วนกลางของภาพและค่อยๆอ่อนลงในส่วนบนของภาพ ประกอบกับความหนาแน่นของรอยแปรงก็เป็นตัวกำหนดความเข้มของสีและเป็นการนำบริเวณว่างมาสร้างให้เกิดมิติ ค่าน้ำหนักสีเข้มในส่วนล่างของภาพแสดงถึงระยะใกล้ ค่าน้ำหนักสีอ่อนในส่วนบนของภาพแสดงถึงระยะไกล

**4.4 สี (Color)**

ภาพผลงาน **Water Lily Pond (The Clouds), 1903** (ภาพประกอบ 3)

ภาพนี้แสดงให้เห็นเงาสะท้อนของก้อนเมฆสีขาว ท้องฟ้าสีน้ำเงิน และกลุ่มของต้นไม้สีเขียวลงบนผิวน้ำอยู่ท่ามกลางกลุ่มดอกบัวและใบบัว และแนวขอบบึงด้านบนของภาพ ในห้วงเวลายามบ่ายที่มีแสงน้อยทำให้มีสภาพบรรยากาศที่สงบร่มเย็น ท่ามกลางท้องฟ้าที่แจ่มใส การใช้สีในภาพส่วนใหญ่ใช้สีวรรณะเย็น (Cool Tone) เลียนแบบธรรมชาติ ได้แก่

กลุ่มสีน้ำเงินของท้องฟ้า ประกอบด้วยสีน้ำเงิน สีฟ้า สีฟ้าอ่อน สีม่วงและสีขาวในส่วนของก้อนเมฆ

กลุ่มสีเขียวของต้นไม้และใบบัว ประกอบด้วยสีเขียว สีเขียวอ่อน สีน้ำเงิน สีม่วง สีฟ้าและสีขาว

นอกจากนี้ยังมีการใช้สีตรงข้ามได้แก่ สีแดง สีแดงส้ม สีเหลือง รวมทั้งมีการใช้สีขาวในกลุ่มดอกบัวอยู่ท่ามกลางกลุ่มสีน้ำเงินและกลุ่มสีเขียว ด้วยการระบายสีแสดงรอยแปรงทับลงไปบนสีคู่ตรงข้าม

ภาพผลงาน **Water Lilies, 1904** (ภาพประกอบ 4)

ภาพนี้แสดงการใช้สีเพื่อให้เกิดมิติของอากาศ (Aerial Perspective) โดยใช้ความชัดและความคลุมเครือ ความอ่อนและความเข้มของค่าน้ำหนักสีเพื่อสร้างบรรยากาศและมิติของภาพ

ภาพโดยรวม โดยใช้สีใกล้เคียงกับความเป็นจริงในธรรมชาติ คือ กลุ่มสีเขียว ได้แก่ สีเหลือง สีเขียวอ่อน สีเขียว สีเขียวเข้ม และมีการใช้สีตรงข้าม คือ สีส้มและสีแดงในกลุ่มของใบบัว นอกจากนี้ยังมีการใช้สีขาวเพื่อแสดงถึงดอกบัวในบางจุด กลุ่มสีเขียวเป็นกลุ่มสีหลักที่ระบายไปทั่วทั้งภาพเพื่อแสดงถึงกลุ่มต้นไม้ต่างๆริมบึง เงาสะท้อนของต้นไม้บนผิวน้ำ และใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำ สีที่แสดงค่าน้ำหนักสีอ่อน ได้แก่ สีเหลือง สีเขียวอ่อน คือบริเวณที่ถูกแสงมากในส่วนครึ่งบนของภาพ ส่วนล่างของภาพเป็นบริเวณร่มเงาที่ไม่ถูกแสงจึงใช้สีที่มีค่าน้ำหนักสีเข้ม เพื่อทำให้เกิดน้ำหนักของแสงและเงา โคลด โมเนท์ใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ด้วยการระบายสีส้มเป็นพื้นไว้ก่อน แล้วจึงระบายทับด้วยกลุ่มสีเขียวให้ได้สีหนาทับซ้อนกันแสดงลีลาของรอยแปรงในขนาดต่างๆ ตามขนาดของรูปร่างและมิติของดอกบัว ใบบัวและกลุ่มของต้นไม้

ภาพผลงาน Water Lilies, 1907 (ภาพประกอบ 5)

โคลด โมเนท์ใช้สีวรรณะร้อนเป็นส่วนใหญ่ เพื่อแสดงถึงบรรยากาศยามเย็นที่พระอาทิตย์ตก ได้แก่ สีเหลืองอ่อน สีเหลือง สีชมพู สีส้ม สีแดง สีน้ำตาล สีขาว และสีวรรณะเย็น เป็นส่วนน้อยในลักษณะสีตรงข้ามในส่วนที่เป็นร่มเงา ได้แก่ สีเขียวอ่อน สีเขียว สีเขียวแก่ สีน้ำตาลเข้ม โดยใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ ด้วยการระบายสีส้มเป็นสีพื้นไว้ก่อน แล้วจึงระบายทับด้วยสีอื่นๆเพื่อสร้างพื้นผิวของภาพจากความหนาของเนื้อสี และการระบายสีแห้งแสดงลีลารอยแปรงเพื่อเน้นในส่วนที่ถูกแสงและเน้นในส่วนที่เป็นเงา

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (1) (ภาพประกอบ 6)

การใช้สีเพื่อแสดงบรรยากาศยามเช้าตรู่ที่แสงยังไม่มากนัก โคลด โมเนท์ได้ใช้กลุ่มสีวรรณะร้อน ได้แก่ กลุ่มสีเหลือง สีชมพู ประมาณ 60 % ในส่วนที่เป็นรูปดอกบัวและใบบัวรวมทั้งเงาสะท้อนบนผิวน้ำของต้นไม้ในส่วนกลางและส่วนล่างของภาพ กลุ่มสีวรรณะเย็น ได้แก่ กลุ่มสีเขียว ประมาณ 40% ในส่วนที่เป็นรูปใบบัวและเงาสะท้อนบนผิวน้ำของต้นไม้ในส่วนบนของภาพและบางส่วนในส่วนล่างของภาพ การใช้สีในภาพโดยรวมแสดงมิติของอากาศ (Aerial Perspective) ที่สีมีความกลมกลืนผสานกันด้วยค่าน้ำหนักสีที่ใกล้เคียงกันโดยการใช้สีขาวและสีคู่ตรงข้าม

โคลด โมเนท์ใช้กลวิธีการระบายสีแบบโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ด้วยการระบายสีพื้นด้วยสีเหลืองไว้ก่อนแล้วจึงระบายทับด้วยสีอื่นๆ มีการระบายสีหนาทับซ้อนกัน การระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรงในขนาดต่างกัน เพื่อเน้นในจุดสำคัญ เช่น เพื่อแสดงรูปดอกบัวและใบบัว

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (2) (ภาพประกอบ 7)

การใช้สีเพื่อแสดงบรรยากาศตอนกลางวันที่มีแสงแดดจ้าตกกระทบส่งประกายบนผิวน้ำทำให้เกิดความงามที่ระยิบระยับด้วยเงาสะท้อนไปมา ในขณะที่อีกมุมหนึ่งอยู่ภายใต้ร่มเงาที่ร่มครึ้มเย็นสบาย โคลด โมเนท์ได้เขียนภาพนี้ไว้ 2 บรรยากาศด้วยการกำหนดกลุ่มสีวรรณะร้อน ได้แก่ สีเหลืองอ่อน สีเหลือง สีเหลืองเข้ม สีเขียวอ่อน สีส้มอ่อน สีส้ม สีม่วง สีแดง และสีขาว ในพื้นที่ประมาณ 60 % ในบริเวณส่วนบนของภาพ แสดงถึงบรรยากาศบนผิวน้ำและเงาสะท้อนยามถูก

แสง การกำหนดสีวรรณะเย็น ได้แก่ สีเขียวอ่อน สีเขียว สีเขียวแก่ สีน้ำเงิน สีฟ้าและสีม่วง ในพื้นที่ประมาณ 40 % ในบริเวณส่วนล่างของภาพ แสดงถึงบรรยากาศของผิวน้ำในบริเวณร่มเงา โคลด โมเนท์ได้ใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ ด้วยการลงสีพื้นผ้าใบด้วยสีส้มแล้วจึงระบายทับด้วยสีต่างๆ ด้วยลีลาของรอยแปรงทับซ้อนและผสานกันอย่างกลมกลืนทั้งเรื่องราวและสีถึงแม้ว่าได้ใช้สีที่ต่างวรรณะกัน

ภาพผลงาน Water Lilies, 1915 (ภาพประกอบ 8)

บรรยากาศของภาพแสดงออกด้วยกลุ่มสีวรรณะเย็น ในพื้นที่ประมาณ 90 % ได้แก่ สีน้ำเงิน สีฟ้า สีเขียว กลุ่มสีวรรณะร้อน ในพื้นที่ประมาณ 10% ได้แก่ สีแดง สีส้ม สีเหลือง สีเขียวอ่อน และสีขาว แสดงสภาพสีส่วนรวมเป็นสีวรรณะเย็นที่มีความกลมกลืนกันของสี โดยใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ ด้วยการระบายสีพื้นผ้าใบด้วยสีเหลืองผสมขาวแล้วระบายทับด้วยสีต่างๆ การระบายสีหนาทับซ้อนกันในบริเวณที่เป็นรูปดอกบัว การระบายสีแสดงลีลารอยแปรงปรากฏไปทั่วทั้งภาพในส่วนที่เป็นรูปใบบัวและต้นไม้ รวมทั้งรอยแปรงสีแห้งหยาบๆในส่วนที่เป็นเงาสะท้อนในระยะไกล

**4.5 ดุลยภาพ (Balance)**

ภาพผลงาน Water Lily Pond (The Clouds), 1903 (ภาพประกอบ 3)

หากพิจารณาเฉพาะรูปร่างและรูปทรงจะรู้สึกว่าภาพจะหนักไปทางด้านขวาเนื่องจากมีภาพของกลุ่มเมฆกลุ่มใหญ่กว่าทางด้านซ้าย โคลด โมเนท์ใช้วิธีการถ่วงดุลด้ายซ้ายด้วยกลุ่มดอกบัวและใบบัวกลุ่มใหญ่และมีกลุ่มดอกบัวและใบบัวกลุ่มเล็กๆทางด้านขวา แต่ภาพรูปร่างของกลุ่มเมฆที่ค่อนข้างชัดและสีขาวที่โดดเด่นทำให้ภาพมีความสมดุลย์แบบสองข้างไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance)

ค่าน้ำหนักของสีเข้มในส่วนบนและส่วนล่างของภาพ ค่าน้ำหนักสีอ่อนบริเวณส่วนกลางของภาพ เมื่อพิจารณาในลักษณะสมดุลซ้ายขวาพบว่ามีค่าน้ำหนักสีใกล้เคียงกันจึงทำให้สีความสมดุลกันในภาพโดยรวม

ภาพผลงาน Water Lilies, 1904 (ภาพประกอบ 4)

เมื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน ความสมดุลของรูปร่างของกลุ่มดอกบัวและใบบัวทางด้านซ้ายมีขนาดที่ใหญ่กว่าทางด้านขวาแสดงว่าค่าน้ำหนักของรูปร่างหนักไปทางด้านซ้าย เมื่อพิจารณาความสมดุลของสีในภาพรวมจะเห็นว่ามีค่าน้ำหนักสีอ่อนทางด้านซ้ายและมีค่าน้ำหนักสีที่เข้มกว่าทางด้านขวาทำให้ค่าน้ำหนักของสีหนักไปทางด้านขวา ดังนั้นภาพโดยรวมจึงเกิดความสมดุลกันระหว่างค่าน้ำหนักของรูปร่างทางด้านซ้ายกับค่าน้ำหนักของสีทางด้านขวาทำให้ภาพนี้เกิดดุลยภาพแบบสองข้างไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance)

ภาพผลงาน Water Lilies, 1907 (ภาพประกอบ 5)

เมื่อลากเส้นแกนแนวตั้งเพื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน จะได้ภาพในสองส่วนนี้คล้ายกันเกือบเหมือนกันทั้งรูปร่างของกลุ่มใบบัวและเงาสะท้อนบนผิวน้ำของต้นไม้ บริเวณ

พื้นระนาบเงาสะท้อนของท้องฟ้ารูปคล้ายสามเหลี่ยม การจัดวางภาพแบบนี้จึงทำให้มีความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน (Symmetrical Balance)

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (1) (ภาพประกอบ 6)

ความพร่ามัวในภาพทำให้รูปร่างปรากฏไม่ชัดเจนในส่วนใหญ่ของภาพ มีเพียงกลุ่มดอกบัวและใบบัวในส่วนล่างของภาพเท่านั้นที่มีรูปร่างชัดเจนอยู่บ้าง ความสมดุลของกลุ่มดอกบัวที่อยู่ในตำแหน่งกึ่งกลางด้านล่างของภาพที่มีดอกบัวด้านซ้าย 1 ดอก ด้านขวา 3 ดอก ทำให้ภาพมีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance) เมื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาจะเห็นว่าเงาสะท้อนสีขาวของท้องฟ้ากินพื้นที่ออกไปทางซ้ายทำให้เงาสะท้อนของต้นไม้ทางด้านซ้ายมีเนื้อที่น้อยกว่าทางด้านขวา รวมทั้งค่าน้ำหนักของสีที่ใกล้เคียงกันทั้งภาพช่วยให้ภาพดูกลมกลืนและรู้สึกสมดุลยิ่งขึ้น

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (2) (ภาพประกอบ 7)

ความสมดุลของภาพนี้วิเคราะห์ได้จากผลของการใช้สี เนื่องจากรูปร่างรูปทรงที่ปรากฏในภาพไม่มีความชัดเจนเป็นส่วนใหญ่ เมื่อพิจารณาจากความรู้สึกจากการเห็น พบว่าภาพนี้ถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนในแนวนอน ได้แก่ ส่วนบนของภาพที่เป็นสีวรรณะร้อน และส่วนล่างของภาพที่เป็นสีวรรณะเย็น เมื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน ค่าน้ำหนักสีทางด้านซ้ายมีความเข้มมากกว่าค่าน้ำหนักสีที่อ่อนกว่าทางด้านขวาเล็กน้อย ทำให้ภาพมีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance) ซึ่งเป็นความรู้สึกสมดุลที่เกิดจากค่าน้ำหนักสี (Balance by Color)

ภาพผลงาน Water Lilies, 1915 (ภาพประกอบ 8)

ด้วยความพร่ามัวของบรรยากาศที่เกิดจากสีวรรณะเย็น ทำให้ภาพโดยรวมมีค่าน้ำหนักสีใกล้เคียงกัน ความเข้มอ่อนของสีไม่ค่อยชัดนักซึ่งพอจะเห็นได้จากสีเข้มในส่วนล่างของภาพและสีอ่อนในส่วนบนของภาพที่มีรอยแปรงหยาบกว่า เมื่อลากเส้นในแนวทแยงมุมจากมุมล่างซ้ายไปยังมุมขวาบนเพื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วน พบว่ากลุ่มของรอยแปรงในมุมขวาล่างมีความชัดเจนและน้ำหนักสีมากกว่ารอยแปรงในมุมซ้ายบนซึ่งมีบริเวณว่างมากกว่า จึงทำให้ภาพเกิดความสมดุลระหว่างความหนาแน่นของรอยแปรงด้านขวากับบริเวณว่างด้านซ้าย ภาพนี้จึงมีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance)

**4.6 ทิศทางและแรง (Direction & Force)**

ภาพผลงาน Water Lily Pond (The Clouds), 1903 (ภาพประกอบ 3)

การวางตำแหน่งของกลุ่มดอกบัวและใบบัวจากกลุ่มใหญ่ทางส่วนล่างของภาพในลักษณะลดหลั่น (Gradation) ขึ้นไปหาส่วนบนของภาพทำให้เกิดทิศทางการเคลื่อนไหวจากส่วนล่างขึ้นไปยังส่วนบนตามตำแหน่งของดอกบัวและใบบัว ในขณะเดียวกันก็เกิดแรงพุ่งลงจากส่วนบนมายังส่วนล่างของภาพที่เกิดจากเงาสะท้อนของต้นไม้และก้อนเมฆที่มีลักษณะรูปร่างและรอยแปรงพุ่งลง นอกจากนี้รอยแปรงในแนวนอนของกลุ่มดอกบัวและใบบัวยังทำให้เกิดทิศทางของแรงพุ่งออก

ไปทางด้านซ้ายและด้านขวาในลักษณะที่สมดุลกัน ทิศทางและแรงในภาพโดยรวมจึงมีลักษณะผสานสัมพันธ์กันทั่วทั้งภาพและมีความสมดุลกัน

ภาพผลงาน Water Lilies, 1904 (ภาพประกอบ 4)

ทิศทางและแรงเกิดจากการลดหลั่น (Gradation) ของรูปร่างรูปทรงของกลุ่มดอกบัวและใบบัวที่ซ้ำๆกันจากกลุ่มใหญ่ในส่วนล่างซ้ายไปยังกลุ่มเล็กในส่วนบนขวาของภาพ เป็นการวางตำแหน่งของรูปร่างเพื่อให้เกิดแรงในแนวทแยงจากมุมซ้ายล่างไปยังมุมขวาบน ซึ่งเป็นความรู้สึกเกี่ยวกับแรงตามที่ตาเห็นและรู้สึกถึงการเคลื่อนไหว นอกจากนี้ตำแหน่งของกลุ่มดอกบัวและใบบัวที่อยู่ในแนวนอนประกอบกับรอยแปรงในแนวนอนที่ประกอบกันเป็นรูปร่างใบบัวได้ทำให้เกิดทิศทางของแรงพุ่งออกจากกลุ่มในแนวนอนไปทั้งทางซ้ายและทางขวาแสดงถึงพลังของแรงที่ขยายไปทั่วทั้งภาพ

ภาพผลงาน Water Lilies, 1907 (ภาพประกอบ 5)

เงาสะท้อนบนผิวน้ำของต้นไม้และท้องฟ้ามีกลุ่มสีที่ตัดกันทำให้เกิดรูปคล้ายสามเหลี่ยมแบ่งภาพออกเป็นสามส่วน ได้แก่

ส่วนที่หนึ่ง รูปคล้ายสามเหลี่ยมแสดงถึงสีของท้องฟ้าบริเวณตรงกลางภาพที่มีฐานของสามเหลี่ยมตั้งอยู่บนกรอบด้านล่างของภาพมีมุมแหลมตั้งขึ้นถึงกรอบบนของภาพทำให้ภาพมีทิศทางของแรงพุ่งขึ้น

ส่วนที่สองและสาม รูปคล้ายสามเหลี่ยมมุมฉากที่มีฐานอยู่บนกรอบบนของภาพ มีมุมแหลมพุ่งลงมายังกรอบล่างของภาพทำให้ภาพมีทิศทางของแรงพุ่งลงมาทั้งด้านซ้ายและด้านขวา

ทิศทางและแรงที่เกิดขึ้นเมื่อพิจารณาตามขนาดของพื้นที่จึงเห็นว่ามีแรงที่พุ่งขึ้นและพุ่งลงในแนวตั้ง (Vertical Line) ที่มีความสมดุลกัน นอกจากนี้ยังมีทิศทางของแรงที่เกิดในแนวนอน (Horizontal Line) จากลีลาของรอยแปรงและรูปร่างของใบบัวจึงมีผลทำให้ภาพโดยรวมมีความสมดุลยิ่งขึ้น

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (1) (ภาพประกอบ 6)

ค่าน้ำหนักของสีเข้มที่เกิดจากเงาสะท้อนเงาสะท้อนของต้นไม้ทางด้านซ้ายและด้านขวาของภาพทำให้มีทิศทางของแรงพุ่งลงมายังส่วนล่างของภาพ ในขณะเดียวกันกลุ่มดอกบัวและใบบัวที่มีรูปร่างดอกบัวตั้งขึ้น ประกอบกับเงาสะท้อนของท้องฟ้าสีอ่อนที่อยู่เหนือขึ้นไปทำให้เกิดทิศทางของแรงพุ่งจากล่างขึ้นบนในส่วนกลางของภาพ ภาพรวมจึงมีทิศทางของแรงพุ่งขึ้นและพุ่งลงในลักษณะที่สอดรับกันอย่างสมดุล

ภาพผลงาน Water Lilies, 1908 (2) (ภาพประกอบ 7)

ทิศทางและแรงที่เกิดจากการเคลื่อนไหวในภาพเป็นการเคลื่อนไหวลวง (Virtual Movement) ที่เกิดจากการสร้างบรรยากาศด้วยสีและลีลาของรอยแปรงให้รู้สึกถึงการสั่นไหวของผิวน้ำยามถูกแสงกระทบ และบรรยากาศของความสงบนิ่งของร่มเงา เป็นการเคลื่อนไหวที่เกิดจากความรู้สึกที่ได้จากการสัมผัสสีวรรณะร้อนและสีวรรณะเย็น นอกจากนี้ค่าน้ำหนักสีวรรณะร้อนในส่วนบนของภาพให้ความรู้สึกเบา มีทิศทางพุ่งขึ้นสู่ด้านบน ค่าน้ำหนักสีวรรณะเย็นในส่วนล่างของ

ภาพให้ความรู้สึกหนัก มีทิศทางพุ่งลงสู่ด้านล่าง ภาพโดยรวมจึงมีทิศทางและแรงที่เคลื่อนไหวอย่างสมดุลระหว่างส่วนบนและส่วนล่างและเคลื่อนไหวถ่ายเทแรงไปมาในบริเวณตรงกลางค่อนไปทางส่วนบนของภาพ

ภาพผลงาน Water Lilies, 1915 (ภาพประกอบ 8)

บรรยากาศที่สลัวในฤดูหนาวที่เกิดจากสีวรรณะเย็น ทำให้ภาพรู้สึกสงบนิ่งไม่มีความเคลื่อนไหว ลีลาของรอยแปรงที่จับกันเป็นกลุ่มเรียงกันในแนวนอนแสดงถึงใบบัวได้ทำให้เกิดทิศทางการเคลื่อนไหวไปมาในแนวนอน ในขณะเดียวกันรอยแปรงในแนวตั้งที่แสดงถึงกลุ่มต้นไม้ต่างๆได้ทำให้เกิดทิศทางการเคลื่อนไหวขึ้นลงในแนวตั้ง จึงทำให้ภาพรู้สึกมีการเคลื่อนไหวชวนน่าสนใจไม่นิ่งจนเกินไป

**4.1.3 ผลงานในช่วงปลาย ตั้งแต่ ค.ศ.1918-1926 จำนวน 8 ภาพ ได้แก่**

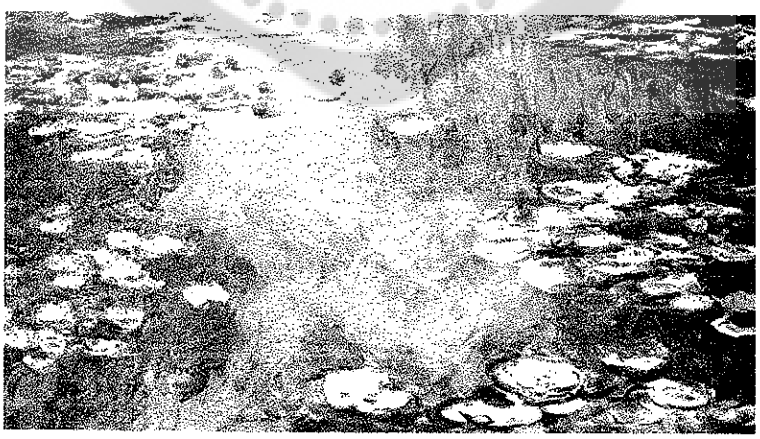
1. Water Lilies, 1916-1919
   Oil on Canvas, 200 x 180 cm. Musee Marmottan Paris
2. The Water Lily Pond, 1917-1918
   Oil on Canvas, 100 x 200 cm. Promised by Mr. And Mrs. Walter Annenberg to the Metropolitan Museum of Art, New York
3. The Water Lily Pond, 1917-1919
   Oil on Canvas, 100 x 200 cm. Musee des Beaux-Arts de Nantes, France
4. Water Lilies, 1919-1920
   Oil on Canvas, 100 x 300 cm. Musee Marmottan, Paris
5. Reflections of Clouds on the Water Lily Pond, 1920 - 1926
   Oil on Canvas, Triptych, 200 x 425 cm.each, The Museum of Modern Art, New York
6. Water Lily Pond, 1920-1926 (1)
   Oil on Canvas, 200 x 425 cm. National Gallery, London
7. Water Lily Pond, 1920-1926 (2)
   Oil on Canvas, 200 x 600 cm. Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania
8. Water Lily Pond, Evening, 1920-1926
   Oil on Canvas, Diptych, 200 x 300 cm.each, Kunsthaus Zurich, Zurich

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ในช่วงปลาย ตั้งแต่ ค.ศ.1918-1926 จำนวน 8 ภาพ ผลปรากฏดังนี้

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์
ผลงานในช่วงปลาย (ค.ศ.1918-1926)

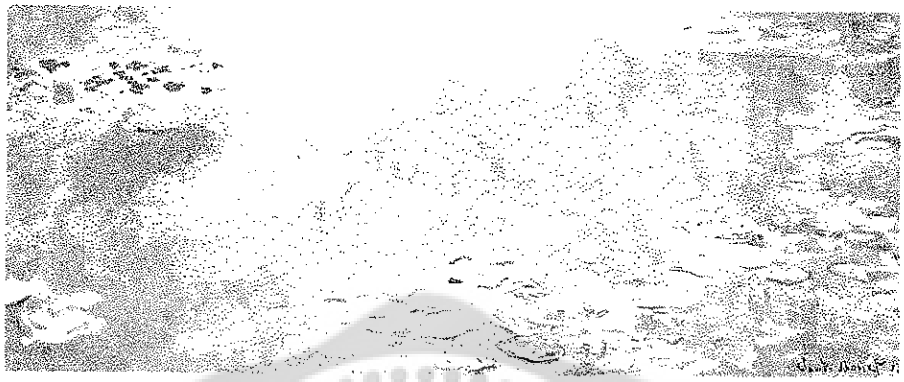


ภาพประกอบ 9
Water Lilies, 1916-1919
Oil on Canvas, 200 x 180 cm.

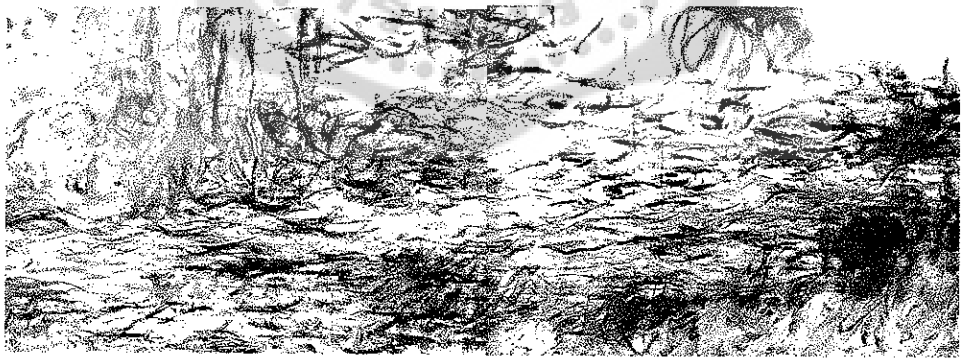


ภาพประกอบ 10
Water Lily Pond, 1917-1918
Oil on Canvas, 100 x 200 cm.

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์
ผลงานในช่วงปลาย (ค.ศ.1918-1926)

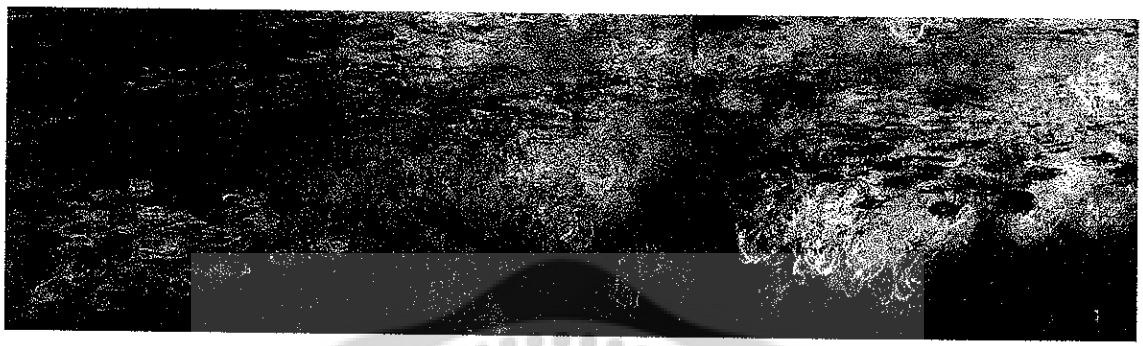


ภาพประกอบ 11
Water Lily Pond, 1917-1919
Oil on Canvas, 100 x 200 cm.

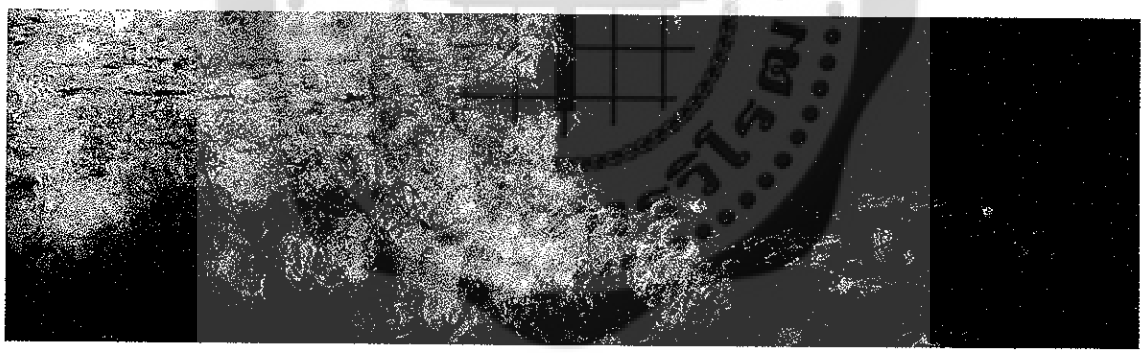


ภาพประกอบ 12
Water Lilies, 1919-1920
Oil on Canvas, 100 x 300 cm.

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์
ผลงานในช่วงปลาย (ค.ศ.1918-1926)



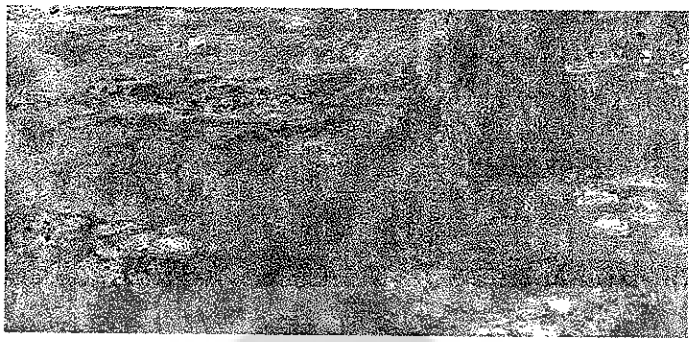
ส่วนด้านซ้าย



ส่วนด้านขวา

ภาพประกอบ 13 (ภาพสองส่วนต่อกัน)
Reflections of Clouds on the Water Lily Pond, 1920-1926
Oil on Canvas, Triptych, 200 x 425 cm.each

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์
ผลงานในช่วงปลาย (ค.ศ.1918-1926)



ภาพประกอบ 14
Water Lily Pond, 1920-1926 (1)
Oil on Canvas, 200 x 425 cm.



ภาพประกอบ 15
Water Lily Pond, 1920-1926 (2)
Oil on Canvas, 200 x 600 cm.

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์
ผลงานในช่วงปลาย (ค.ศ.1918-1926)



ภาพประกอบ 16
Water Lily Pond, Evening, 1920-1926
Oil on Canvas, Diptych, 200 x 300 cm.each

**1. แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน (Concept and Content)**

ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ในช่วงปลายตั้งแต่ ค.ศ.1918-1926 เป็นผลจากการสั่งสมประสบการณ์ในการรับรู้และการเขียนภาพในระยะเวลาที่ยาวนานตราบจนวาระสุดท้ายของชีวิต ซึ่งมีบทสรุปจากข้อมูลที่มีผู้กล่าวถึงไว้ดังนี้

จากข้อมูลของ แคทเธอรีน คูห์ (Katharine Kuh) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า ความรู้ทางด้านวิทยาศาสตร์ได้เข้ามามีผลต่อจิตรกรรมสมัยใหม่ ในศตวรรษที่19 ยุโรปหันมาสนใจปรากฏการณ์ทางด้านบรรยากาศไม่เฉพาะแต่พวกศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ นักวิทยาศาสตร์จำนวนมากได้ทดลองในเรื่องทฤษฎีสีอย่างกว้างขวาง มีการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างสีกับสายตามนุษย์ ศิลปินอย่างโคลด โมเนท์และจอร์จ เซอร่าท์ (George Seurat) ก็เช่นกัน พวกเขาศึกษาความเป็นธรรมชาติเพื่อพัฒนาไปสู่ผลงานจิตรกรรม เป็นสิ่งเหนือความคาดหมายที่ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ร่วมสมัยเข้ามามีอิทธิพลต่อการพัฒนาของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ น่าอัศจรรย์ที่เรื่องของแสงจากธรรมชาติได้กลายเป็นสิ่งสำคัญและเป็นตัวกระตุ้นต่อการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินในศตวรรษที่19 ที่เริ่มแรกก็สนใจแสงแดดจ้าของทิวทัศน์ในชนบท ต่อมาก็สนใจชีวิตในเมืองหรือในยามค่ำคืนที่แสงน้อยลงที่รูปทรงและบริเวณว่างได้กลายเป็นเนื้อเดียวกัน (Katharine Kuh. 1965 : 13)

จากข้อมูลของ วิลเลียม เฟลมมิง (William Fleming) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า อิมเพรสชั่นนิสม์ เป็นคำที่ถูกกำหนดขึ้นโดยนักวิจารณ์ศิลปะ ที่แสดงถึงการเยาะเย้ยถากถาง คำนี้ยังคงอยู่และแสดงถึงนัยแห่งความไม่สมบูรณ์ (Incomplete) การไม่เสร็จ (Unfinished) เรื่องราวของการ

เคลื่อนไหว (Movement) มุมมองที่ฉับพลัน (Instantaneous Vision) ความรู้สึกสัมผัส (Sensation) มากกว่าการรับรู้ (Perception) ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์แสดงให้เห็นถึงการใช้สีและแสดงออกในเรื่องของสีมากกว่าเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุ (William Fleming. 1995 : 560-561)

จากข้อมูลของ สเตลลา แพนเดล รัสเซล (Stella Pandell Russell) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ให้ความสนใจเรื่องแสงในชั่วขณะและสีที่เกิดจากเงาสะท้อนจากวัตถุมากกว่ารูปทรงหรือเนื้อหาและสนใจน้อยมากเกี่ยวกับเรื่องราว (Stella Pandell Russell. 1984 : 248)

จากข้อมูลของ อดอล์ฟ เม็กซ์ โพกท์ (Adolf Max Vogt) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า ศิลปินชาวอังกฤษชื่อวิลเลียม เทอร์เนอร์ (William Turner) ซึ่งเกิดก่อนศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ราว 2 ช่วงอายุคน ได้สร้างสรรค์ผลงานที่ปรากฏให้เห็นถึงอารมณ์ของบรรยากาศ เขาเขียนภาพทิวทัศน์ที่ไม่แสดงถึงวัตถุสิ่งของแต่แสดงถึงความประทับใจที่เกิดจากแสง ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ได้สร้างสรรค์สาระสำคัญขึ้นมาใหม่อย่างน่าอัศจรรย์ พวกเขาได้เปลี่ยนแปลงสิ่งต่างๆไปสู่การมองและการรับรู้ด้วยสายตา (Adolf Max Vogt. 1989 : 132)

จากข้อมูลของ เบอร์กิต ซีดเลอร์ (Birgit Zeidler) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า โดยเฉพาะตั้งแต่ปี ค.ศ.1905 เป็นต้นมา โคลด โมเนท์ให้ความสำคัญกับเนื้อหาความเป็นจริงน้อยลง เขาตัดภาพของริมบึงออกไปโดยนำเสนอเพียงดอกบัวและใบบัวด้วยรอยแปรงที่ไม่เน้นรายละเอียดและเส้นที่เบาบาง นับจากปี ค.ศ.1914 ปรากฏผลงานที่เต็มไปด้วยรอยแปรงที่แต้มเป็นสีต่างๆในลักษณะเส้นที่ลากกวาดไปทั่วทั้งภาพ (Sweeping Contours) ด้วยวิธีการเช่นนี้จึงทำให้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจากความเป็นจริงไปสู่ความไม่เป็นจริง ภาพทิวทัศน์ของโคลด โมเนท์จึงเป็นเหมือนภาพของเหลวที่มีเงาสะท้อนอยู่บนพื้นผิว เป็นผลงานในช่วงที่ได้พัฒนาสูงสุดจนประสบความสำเร็จ ซึ่งเขาได้สร้างสรรค์เรื่องราวและความคิดความฝันกับบริเวณว่างอย่างกลมกลืนจนกระทั่งเสียชีวิต (Birgit Zeidler. 2000 : 82)

ใจภักดิ์ อ่อนงาม กล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงปลายของโคลด โมเนท์ไว้โดยสรุปว่า การสร้างสรรค์งานของโคลด โมเนท์ในช่วงนี้เป็นผลจากประสบการณ์ในการวาดภาพมาเป็นเวลา 40 ปี จุดประสงค์ในการวาดนอกจากแสดงถึงงานจิตรกรรมที่มีชื่อเสียงของฝรั่งเศสในช่วงเวลานั้น ยังเป็นการสร้างผลงานของโคลด โมเนท์ที่หลุดพ้นจากรูปแบบของงานจิตรกรรมที่ผ่านมา สิ่งสำคัญคือเขาใช้สีแสดงความรู้สึกด้วยรอยแปรงที่อิสระและรวดเร็ว ลักษณะงานบางภาพแสดงออกในรูปแบบนามธรรมซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของงานศิลปะในยุคปัจจุบัน (ใจภักดิ์ อ่อนงาม. 254 : 111)

ผลงานในช่วงปลายของโคลด โมเนท์ได้พัฒนาเนื้อหาจากความเป็นจริงในธรรมชาติไปสู่ความไม่เป็นจริง เขาถ่ายทอดความรู้สึกที่สัมผัสได้จากธรรมชาติลงบนบริเวณว่างของผืนผ้าใบ ปรากฏการณ์ของแสงในธรรมชาติมีความสำคัญมากกว่ารูปร่างและรูปทรงของเนื้อหาใดๆ การสลายรูปร่างและรูปทรงของสิ่งต่างๆด้วยความสว่าง ความเจิดจ้าของแสง หรือการสลายรูปร่างและรูปทรงของสิ่งต่างๆด้วยบรรยากาศที่สลัวยามที่แสงน้อย ความสำคัญของภาพอยู่ที่การใช้สีและ

รอยแปรงบนบริเวณว่างเพื่อแสดงออกถึงธรรมชาติสัมผัสในมุมมองของเขา รายละเอียดอันแท้จริงของธรรมชาติได้ถูกตัดทอนออกไป (Distortion) เหลือเพียงความรู้สึกสัมผัสต่อสิ่งนั้นด้วยจินตนาการและความคิดฝันที่เหนือความเป็นจริง (Exaggerate) ภาพผลงานจิตรกรรมในช่วงปลายของโคลด โมเนท์จึงมีที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาจากธรรมชาติและบึงบัวซึ่งเขาได้นำเสนอในแนวทางใหม่ที่ไม่ยึดติดกับความเป็นจริง ด้วยการสร้างสรรค์ผลงานจากประสบการณ์รับรู้และสัมผัสแล้วนำเสนอด้วยสีและรอยแปรงที่มีการพัฒนามาโดยลำดับ ภาพผลงานในระยะหลังจึงมีความเป็นนามธรรม (Abstract) ที่เป็นจุดเริ่มต้นของจิตรกรรมสมัยใหม่

**2. กระบวนแบบของผลงาน (Style)**

กระบวนแบบของผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ ในช่วงปลายตั้งแต่ ค.ศ.1918-1926 เป็นช่วงที่โคลด โมเนท์ให้ความสนใจในเรื่องของสีเป็นอย่างมาก รายละเอียดในภาพถูกลดลงไปมาก เขาไม่ได้เขียนภาพจากธรรมชาติโดยตรงแต่เขาศึกษาจากผลงานชิ้นเล็กๆที่เคยเขียนไว้และจากความทรงจำและประสบการณ์รับรู้ตามที่ตาเห็นมาเป็นเวลาหลายสิบปี ประกอบกับเขามีปัญหาด้านสุขภาพเกี่ยวกับสายตาก็มีผลทำให้กระบวนแบบของผลงานในช่วงนี้มีความแตกต่างจากที่เคยเป็นมา

ผลงานของโคลด โมเนท์ ได้พัฒนาไปสู่ความเป็นนามธรรม ภาพบึงบัวของเขาค่อยๆสลายความเป็นจริงในธรรมชาติทีละเล็กทีละน้อยจนอันตรธานไปในที่สุด ภาพผิวน้ำได้ปกคลุมไปทั่วทั้งผืนผ้าใบและแสดงถึงบริเวณว่างที่ไม่มีขอบเขต ภาพของบึงบัวที่ถูกปกคลุมไปด้วยเงาสะท้อนบนผิวน้ำได้ทำให้โคลด โมเนท์เป็นที่ยอมรับว่าเป็นผู้เริ่มต้นศิลปะนามธรรม (Gilles Neret. 1992 : 91)

จากข้อมูลของ จอห์น เฮาส์ (John House) ได้กล่าวโดยสรุปว่า ตั้งแต่ปี ค.ศ.1916 โคลด โมเนท์เริ่มเขียนภาพบึงบัวในขนาดของภาพที่ใหญ่โตมากโดยกว้างประมาณ 2.00 เมตร และยาวถึง 6.00 เมตรเพื่อให้เหมาะกับการนำไปตกแต่งห้องรูปวงกลมหรือรูปไข่ เขาใช้เวลาในการสร้างสรรค์ผลงานภาพบึงบัวเพื่อการนี้ เนื่องจากปี ค.ศ.1914 เพื่อนของเขาคนหนึ่งซึ่งเป็นเจ้าหน้าที่ของรัฐชื่อ คลีเมนซู (Clemenceau) ได้แนะนำให้เขารับโครงการที่ยิ่งใหญ่นี้ และยังบอกว่าเขายังไม่แก่เกินไปที่จะรับงานในโครงการนี้ ภายในปี ค.ศ.1916 การก่อสร้างสตูดิโอแห่งใหม่เพื่อใช้เขียนภาพขนาดใหญ่ก็สำเร็จ โคลด โมเนท์กล่าวว่าเขาไม่สามารถเขียนภาพใหญ่ขนาดนี้ได้ในสถานที่กลางแจ้ง จึงได้สร้างสตูดิโอแห่งใหม่นี้ในการสร้างผลงานโดยอาศัยการสังเคราะห์จากความทรงจำและจากภาพผลงานชิ้นเล็กๆที่ได้ออกไปเขียนข้างนอกเป็นวัตถุดิบสำคัญที่เขานำมาพัฒนาในกระบวนการสร้างสรรค์ (John House. 1977 : 122)

ในกรณีเดียวกันนี้จากข้อมูลของ แดเนียล ไวล์เดนสไตน์ (Daniel Wildenstein) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า โคลด โมเนท์ได้สร้างสตูดิโอขึ้นมาใหม่เพื่อใช้เขียนภาพขนาดใหญ่ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าทึ่งมาก เขามีความมุ่งมั่นในการเขียนภาพขนาดใหญ่ในบรรยากาศที่ต่างกันในสตูดิโอแห่งนี้

โดยไม่ต้องขึ้นอยู่กับเงื่อนไขของเวลาและบรรยากาศ ซึ่งแต่เดิมนั้นการทำงานของเขาขึ้นอยู่กับเงื่อนไขนี้ทำให้เกิดความล่าช้าและเสียเวลาในการเขียนภาพ (Daniel Wildenstein. 1999 : 403)

ในฤดูหนาวโคลด โมเนท์จะทำงานอยู่ในสตูดิโอ ระยะหลังเขามักใช้สตูดิโอแห่งที่สองซึ่งตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของตัวบ้าน ที่นั่นผืนผ้าใบขนาดใหญ่ได้ถูกแขวนไว้ที่ผนังห้อง เขาเขียนภาพจากความประทับใจเกี่ยวกับดอกบัวและบึงบัวลงบนผืนผ้าใบขนาดใหญ่ บางชิ้นสูง 2.00 เมตร กว้าง 3.00-4.00 เมตร ขณะเดียวกันก็สร้างห้องเขียนภาพเพิ่มขึ้นเพื่อรองรับการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ที่เขามีแผนในการทำงานต่อไปอีกประมาณ 5 ปี (Daniel Wildenstein. 1999 : 405-406)

โคลด โมเนท์ใช้เวลาในฤดูหนาวเขียนภาพบนผืนผ้าใบขนาดใหญ่ และออกไปเขียนภาพกลางแจ้งในฤดูร้อนโดยใช้ผืนผ้าใบขนาดเล็กซึ่งสามารถขนย้ายได้สะดวกเพื่อศึกษาบรรยากาศของบึงน้ำในฤดูร้อน นับเป็นวิธีการทำงานสลับกันไปมาระหว่างฤดูร้อนและฤดูหนาว ในฤดูร้อนของปี ค.ศ.1919 เขายิ่งทำงานหนักขึ้นกว่าที่เคยเป็นมาในการออกไปเขียนภาพกลางแจ้ง แสงสะท้อนจากผิวน้ำที่แรงจัดมีผลต่อการมองของเขา จนทำให้ตาเป็นต้อกระจกในเวลาต่อมา ระยะหลังการมองของเขาเริ่มแย่ลงจนบางครั้งถึงกับต้องเลิกเขียนภาพแต่ก็ยังพอมองเห็นได้บ้าง (Daniel Wildenstein. 1999 : 410-412)

จากประสบการณ์อันยาวนานทั้งประสบการณ์รับรู้จากการได้สัมผัสบรรยากาศธรรมชาติและประสบการณ์ในการเขียนภาพของโคลด โมเนท์ ทำให้พัฒนาการในการสร้างสรรค์ก้าวหน้าขึ้นโดยลำดับทั้งในแง่กระบวนการและกระบวนแบบซึ่งมีความเชื่อมโยงกัน กระบวนการศึกษาความเป็นไปของธรรมชาติโดยการออกไปสัมผัสธรรมชาติอย่างแท้จริงเพื่อเป็นข้อมูลในการทำงานด้วยการใช้ผืนผ้าใบขนาดเล็กบันทึกเป็นผลงานก่อนที่จะนำไปสร้างสรรค์เป็นผลงานขนาดใหญ่ในสตูดิโอ ด้วยฐานข้อมูลที่ได้จากภายนอกทั้งในส่วนที่บันทึกไว้ตามที่สัมผัสด้วยตาและที่บันทึกไว้จากการรับรู้ด้วยสมองได้ทำให้เกิดความคิดและจินตนาการในการสร้างสรรค์ผลงานออกมาเป็นภาพผลงานจิตรกรรมขนาดใหญ่ ที่มุ่งเน้นการแสดงออกในเรื่องของสี เพื่อแสดงภาพลักษณ์สีที่ได้รับรู้จากธรรมชาติโดยไม่ได้ให้ความสำคัญกับสาระความเป็นจริง ในขณะเดียวกันปัญหาเกี่ยวกับสายตาก็มีผลต่อการแสดงออกในการใช้สีและการกำหนดระยะภายในภาพ ด้วยเหตุดังกล่าวจึงทำให้ผลงานส่วนใหญ่ในช่วงปลายของโคลด โมเนท์มีกระบวนแบบของจิตรกรรมนามธรรม (Abstract)

### 3. กลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique)

กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ในช่วงปลายตั้งแต่ ค.ศ.1918-1926 ซึ่งเป็นช่วงที่เขามีปัญหาเกี่ยวกับสายตาทำให้มีผลต่อการใช้สีรวมทั้งกลวิธีที่มีความหลากหลายผสมผสานกัน สามารถวิเคราะห์ได้จากข้อมูลที่มีผู้กล่าวถึงดังนี้

จากข้อมูลของ สเตลลา แพนเดล รัสเซล (Stella Pandell Russel) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า โคลด โมเนท์เป็นแบบอย่างของศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ ที่มีความสนใจในปรากฏการณ์ของวัตถุ

เมื่อแสงเปลี่ยนแปลง เขาให้ความสนใจในแสงระยิบระยับบนผิวน้ำยามรุ่งอรุณและเฝ้าสังเกตการเปลี่ยนแปลงของแสงในห้วงเวลาต่างๆในแต่ละวัน โคลด โมเนท์ ใช้กลวิธีการระบายสีแบบโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ซึ่งเป็นกลวิธีที่มีการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญจากแบบดั้งเดิมคือ อันเดอร์เพ้นท์ติ้ง (Underpainting) โดยศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์นิยมเขียนรูปด้วยการใช้สีแท้ที่บีบมาจากหลอดระบายลงบนผืนผ้าใบโดยไม่ต้องผสมสีลงบนจานสีแต่ให้สีเหล่านั้นผสมกันด้วยสายตาของผู้ดู โคลด โมเนท์ได้ปรับปรุงกลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ เรื่อยมา เขาให้ความสนใจในเรื่องความเปลี่ยนแปลงของแสงเป็นอย่างมากและซึมซับเอาเรื่องของแสงเข้ามา กล่าวได้ว่าเขาเหมือนคนตาบอดที่ไม่สามารถมองเห็นสิ่งใดและเขียนรูปโดยที่ไม่รู้ว่ามันคืออะไร เขาสามารถสลายรูปทรงของแข็งด้วยความพร่ามัวของสี ผลงานนับร้อยชิ้นที่เขียนขึ้นมาเพื่อศึกษาผิวน้ำยามถูกแสงแวววาวเป็นประกายและแสงสว่างสดใสที่ตกกระทบบนดอกบัวและใบบัวในบึงน้ำที่จิวอร์นี ภาพผลงานชุดดอกบัวขนาดใหญ่เหล่านี้ของเขาได้เป็นแบบอย่างของภาพจิตรกรรมนามธรรมอย่างสมบูรณ์ในที่สุด และเป็นแนวทางให้กับจิตรกรรมของแจ็คสัน พอลล็อค (Jackson Pollock) และศิลปินแอบสแตรคเอ็กเพรสชั่นนิสต์ในยุคปี ค.ศ.1950 (Stella Pandell Russell. 1984 : 248)

จากข้อมูลของ จอห์น เฮาส์ (John House) ได้กล่าวถึงกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานของโคลด โมเนท์ไว้โดยสรุปว่า หลายปีที่โคลด โมเนท์อุทิศเวลาให้กับการสร้างสรรค์ผลงานชุดดอกบัว เขาได้นำภาพผลงานชิ้นใหญ่มาเขียนซ้ำเพิ่มเติมครั้งแล้วครั้งเล่าจนภาพมีสีหนาทึบไปทั่วทั้งภาพ จึงเป็นเครื่องยืนยันถึงความเปลี่ยนแปลงไปจากแนวทางดั้งเดิมของเขา รายละเอียดที่แสดงบนผืนภาพขนาดใหญ่ในระยะหลังแสดงถึงรอยแปรงอย่างอิสระ รอยแปรงที่โค้งงอบิดไปมาของใบบัวไปบนผืนผ้าใบ รอยแปรงอันอ่อนนุ่มที่ตวัดกวาดไปทั่ว การสอดประสานกันของสีปกคลุมไปทั่วผิวน้ำ ปรากฏความหนาเป็นชั้นๆของเนื้อสี โคลด โมเนท์บรรลุผลในการเขียนรอยแปรงให้ใหญ่ขึ้นเพื่อให้สัมพันธ์กับผืนผ้าใบขนาดใหญ่ (John House. 1977 : 126)

จากข้อมูลของ คาริน แซกเนอร์ ดัชติง (Karin Sagner Duchting) ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า โคลด โมเนท์ได้พัฒนาวิธีการสร้างพื้นผิวของภาพด้วยการใช้รอยแปรงหยาบๆ พื้นผิวที่เกิดขึ้นนี้มีความหลากหลายในเรื่องทิศทาง รูปร่าง ขนาด และการระบายสีขึ้นอยู่กับการนำเสนอในเรื่องใด เขาได้พัฒนาการระบายสีแห้งหมาดหนาทับซ้อนกันหลายชั้น (Dry Impasto) ซึ่งน้อยครั้งที่เขาจะระบายสีแบบเปียกบนเปียก (Wet on Wet) รอยแปรงที่ทับกันแต่ละชั้นอย่างไม่เป็นระเบียบทำให้ได้พื้นผิวที่หลากหลาย เกิดความรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวที่เกิดจากเงาสะท้อนของแสงที่ตกกระทบลงมา การสร้างพื้นผิวที่หยาบๆประกอบกับการใช้สีที่เหมาะสมยิ่งทำให้ภาพเกิดความเคลื่อนไหวน่าสนใจยิ่งขึ้น โคลด โมเนท์ใช้สีเพื่อแสดงค่าของแสงที่เกิดขึ้น เขาเขียนภาพด้วยสีแท้ๆ ใช้สีอ่อน-สีเข้ม สีวรรณะร้อน-สีวรรณะเย็น และสีคู่ตรงข้าม รวมทั้งทำการปรับค่าของสีจากสีเหลืองส้มไปสู่สีแดง จากสีม่วงน้ำเงินไปสู่สีเขียว ในผลงานจิตรกรรมเหล่านี้ลีลาของรอยแปรงกับเรื่องราวของภาพมีความกลมกลืนกัน (Karin Sagner Dutching. 1994 : 72)

จากข้อมูลของ แดเนียล ไวล์เดนสไตน์ (Daniel Wildenstein) ที่กล่าวถึงปัญหาทางสายตาที่มีผลกระทบต่อการเขียนภาพของโคลด โมเนท์ไว้โดยสรุปว่า โคลด โมเนท์เขียนภาพ

ขนาดใหญ่ที่มีเส้นสายต่างๆของเส้นสีที่ยุ่งเหยิงแต่มีความเป็นอิสระและสัมพันธ์กัน เป็นผลมาจากสายตาของเขา โดยเฉพาะในช่วงฤดูหนาว ท้องฟ้าที่ขุ่นมัวสีเทายิ่งทำให้การมองของเขาลำบากมากยิ่งขึ้น (Daniel Wildenstein. 1999 : 416) หลังจากการผ่าตัดตาเขาต้องสวมแว่นตา การมองเรื่องระยะทางยังไม่ปกติต้องระมัดระวังในการขึ้นลงบันได ความสามารถในการมองเรื่องสีเป็นปัญหาหลักของโคลด โมเนท์ เขามองเห็นทุกสิ่งทุกอย่างเป็นสีเหลืองซึ่งเป็นเรื่องปกติของผู้ที่ผ่าตัดต้อกระจกมา และสับสนระหว่างสีเขียวกับสีเหลือง ผลการมองในระยะใกล้เป็นที่น่าพอใจแต่ในระยะไกลยังไม่ดี เขาสามารถมองเห็นจานสีและสิ่งที่เขาเขียนลงบนผืนผ้าใบ แต่ไม่สามารถพิจารณาผลงานของเขาได้อย่างที่เคยทำโดยที่เขาต้องถอยหลังออกไปถึง 4-5 เมตร (Daniel Wildenstein. 1999 : 428)

จึงสรุปได้ว่าผลงานในช่วงนี้ของโคลด โมเนท์เป็นผลงานขนาดใหญ่ที่เต็มไปด้วยสีสันของรอยแปรงที่ทำให้เกิดเส้นสีต่างๆผสานสัมพันธ์กัน การระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรง การระบายสีแห้งหมาด การระบายสีหนาทับซ้อนกัน การระบายสีแบบไม่เกลี่ยสีปรากฏไปทั่วทั้งภาพด้วยกลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ที่ระบายสีพื้นไว้ก่อนแล้วค่อยระบายสีอื่นทับลงไปเพื่อแสดงถึงความรู้สึกสัมผัสต่อรูปร่างและรูปทรงในธรรมชาติ ในขณะเดียวกันก็ทำการสลายรูปร่างและรูปทรงด้วยเส้นสีที่ลากไปทั่วทั้งภาพ (Sweeping Contour) และลีลาของรอยแปรงที่แสดงถึงบรรยากาศโดยรวมของภาพที่รูปและพื้นผสานกันจนแยกไม่ออก ผลจากปัญหาทางสายตาทำให้เกิดความสับสนเรื่องการใช้สีและการรับรู้ในเรื่องระยะทาง การใช้สีที่ผิดเพี้ยนไปจากความเป็นจริงและการลากรอยแปรงไปตามความรู้สึกจึงยิ่งทำให้ภาพผลงานห่างไกลออกไปจากความเป็นจริงมากขึ้น

**4. โครงสร้างของภาพ (Structure)**

**4.1 รูปร่างและรูปทรง (Form & Shape)**

ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ ในช่วงปลายตั้งแต่ ค.ศ1918-1926 ส่วนมากมีรูปร่างและรูปทรงที่ไม่ชัดเจน จึงเป็นสิ่งที่ยากที่จะทำการกำหนดขอบเขตของรูปร่างและรูปทรงได้อย่างชัดเจน ความพร่ามัวของรูปร่างและรูปทรงที่ผสานกลมกลืนกับบรรยากาศที่เวิ้งว้างไร้ขอบเขตของจิตรกรรมแบบเปิด (Open-ended Painting) แสดงถึงรูปและพื้นที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ รูปร่างและรูปทรงที่ปรากฏจึงเป็นรูปร่างและรูปทรงที่เกิดจากความแตกต่างของกลุ่มสีซึ่งไม่ใช่รูปร่างและรูปทรงที่แท้จริงในธรรมชาติ

จากข้อมูลของ นาธาน โกลด์สไตน์ (Nathan Goldstein) ได้กล่าวเกี่ยวกับรูปร่างและรูปทรงในเชิงนามธรรมไว้โดยสรุปว่า คือ รูปทรงที่คลุมเครือ (Ambiguous Shapes) โดยปกติรูปทรงต่างๆที่พบในผลงานจิตรกรรมมีทั้งรูปทรงที่ถูกกำหนดชัดเจนและไม่ชัดเจน เช่น รูปทรงที่พร่ามัวของก้อนเมฆ เงาและอื่นๆ รวมทั้งความเวิ้งว้างไร้ขอบเขตที่นำไปสู่ผลงานนามธรรมที่นำเสนอในลักษณะไร้รูปทรงไร้ตัวตนที่ยากต่อการอธิบายและยากต่อการเข้าใจในสิ่งที่ศิลปินนำเสนอ รูปทรงเหล่านี้มักเป็นเรื่องของบรรยากาศ บริเวณว่าง รูปทรงที่เปลี่ยนรูปได้เปลี่ยนแปลงได้ง่ายรวมทั้ง

เรื่องของแสง ในผลงานบางภาพปรากฏว่าเราไม่สามารถแยกรูปร่างที่แสดงถึงรูปและพื้นออกจากกันได้ เมื่อมองภาพแบบนี้จะเห็นรูปร่างที่ผสมผสานเชื่อมโยงกันอย่างไม่มีสิ้นสุดจนยากที่จะวิเคราะห์ได้ระหว่างรูปและพื้นหรือในทางกลับกัน (Nathan Goldstein. 1989 : 71-72)

ภาพผลงาน Water Lilies, 1916-1919 (ภาพประกอบ 9)

ภาพผลงานนี้เป็นภาพในแนวตั้ง (Vertical Format) แสดงถึงบรรยากาศยามบ่ายในฤดูหนาวที่มีแสงน้อย ซึ่งท้องฟ้าที่ขมุกขมัวปรากฏเป็นเงาสะท้อนลงบนผิวน้ำ จากข้อมูลของแดเนียล ไวล์เดนสไตน์ (Daniel Wildenstein) กล่าวถึงการเขียนภาพกลางแจ้งของโคลด โมเนท์ไว้โดยสรุปว่า ใครๆก็คิดว่าโคลด โมเนท์ออกไปเขียนภาพในตอนเช้า แต่ในความเป็นจริงแล้วเขาออกไปเขียนภาพกลางแจ้งในตอนบ่ายและใช้เวลาอยู่ในสวนตลอดยามบ่ายซึ่งเป็นเวลาที่เขาจัดไว้สำหรับการเขียนภาพเท่านั้น (Daniel Wildenstein. 1999 : 413)

ด้วยบรรยากาศยามบ่ายในฤดูหนาว ที่เต็มไปด้วยความพร่ามัวที่เกิดจากเงาสะท้อนของท้องฟ้าดูกลมกลืนกับเงาสะท้อนของต้นไม้และใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำรวมทั้งเถาวัลย์สีเข้มที่ห้อยลงมา ทำให้รูปและพื้นผสานกันจนแยกไม่ออกอย่างชัดเจน แต่พอจะมีลักษณะที่บ่งชี้ที่แสดงถึงรูปร่าง ได้แก่ เส้นสีเข้มที่ห้อยลงมาเป็นกลุ่มในแนวตั้งทางด้านซ้ายของภาพ ทำให้เกิดเป็นพื้นที่รูปสี่เหลี่ยม 2 รูปในแนวตั้ง โดยที่รูปสี่เหลี่ยมด้านซ้ายมีสีเข้ม รูปสี่เหลี่ยมด้านขวามีสีอ่อน ซึ่งสามารถแสดงถึงรูปและพื้นรวมทั้งความใกล้ไกลได้ด้วย

ภาพผลงาน The Water Lily Pond, 1917-1918 (ภาพประกอบ 10)

โคลด โมเนท์เขียนภาพนี้ในยามบ่ายขณะยังมีแสงแดดจ้าและท้องฟ้าสดใส ซึ่งแสดงออกด้วยการใช้สีที่สว่างสดใสมากกว่ารูปทรงที่ชัดเจน แสงที่ตกกระทบลงบนใบบัวทำให้มองเห็นใบบัวรูปวงรีเป็นกลุ่มๆ ซึ่งโคลด โมเนท์ใช้สีเหลืองแสดงถึงเป็นรูปร่างของใบบัวที่โดดเด่นขึ้นมาด้วยลีลาของรอยแปรงแบบหยาบๆที่ไม่แสดงขอบของรูปร่างที่ชัดเจน เป็นการสลายรูปร่างของใบบัวให้กลมกลืนกับบรรยากาศโดยรวม มีเพียงสีเท่านั้นที่แสดงถึงรูปร่างอยู่ท่ามกลางความพร่ามัว ส่วนเงาสะท้อนลงบนผิวน้ำของต้นไม้และท้องฟ้าได้ถูกสลายรูปร่างด้วยรอยแปรงและสีที่กลมกลืนกัน ภาพจึงไม่แสดงถึงรูปร่างที่ชัดเจน โดยที่รูปร่างของใบบัวและเงาสะท้อนของต้นไม้บนผิวน้ำได้ผสานเป็นเนื้อเดียวกันจนแยกไม่ออก ท่ามกลางบรรยากาศที่พร่ามัวของแสงสว่างเจิดจ้า

ภาพผลงาน The Water Lily Pond, 1917-1919 (ภาพประกอบ 11)

ภาพบึงบัวในมุมที่สว่างสดใสไม่มีร่มเงา โคลด โมเนท์เขียนภาพนี้ในยามบ่ายที่แสงแดดจัด เงาสะท้อนบนผิวน้ำยามที่แสงจัดแบบนี้มีแต่ความระยิบระยับของแสงบนผิวน้ำ จึงทำให้แทบจะไม่เห็นรายละเอียดของรูปร่างและรูปทรงในภาพ ภาพนี้ใช้รอยแปรงประกอบกับกลุ่มสีอ่อนสร้างความระยิบระยับบนผิวน้ำ ในขณะเดียวกันก็เป็นการสลายรูปร่างและรูปทรงของดอกบัวและใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำตลอดจนเงาสะท้อนของต้นไม้และท้องฟ้าที่ปรากฏบนผิวน้ำ ภาพนี้จึงเห็นแต่ความคลุมเครือของรูปทรง (Ambiguous Shapes) ที่ไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจน มีเพียงสีเท่านั้นที่พอจะแสดงออกถึงรูปร่างและรูปทรงได้แต่ไม่มีขอบเขตที่แน่นอน โดยที่รูปร่างรูปทรงต่างๆได้

ผสานเป็นเนื้อเดียวกันกับพื้นผิวน้ำและเงาสะท้อน ภาพนี้จึงแสดงรูปแบบนามธรรมที่ไร้รูปร่างและรูปทรง สื่อถึงบรรยากาศที่สดใสจากสีและลีลาของรอยแปรงไปทั่วผืนผ้าใบ

ภาพผลงาน **Water Lilies, 1919-1920** (ภาพประกอบ 12)

โคลด โมเนท์ได้ถ่ายทอดบรรยากาศของธรรมชาติจากความประทับใจและประสบการณ์สัมผัสตามที่ตาเห็นก่อให้เกิดการรับรู้และจินตนาการแล้วสร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมนามธรรมที่แสดงออกด้วยสีและลีลาของรอยแปรง เขาไม่ได้เขียนภาพธรรมชาติที่เป็นจริงตามที่ตาเห็นแต่เขียนภาพธรรมชาติตามความรู้สึกและการรับรู้ที่สั่งสมมา ภาพนี้ได้ทำการสลายรูปร่างและรูปทรงอย่างสมบูรณ์จนไม่เหลือเค้าโครงเดิม รูปร่างและรูปทรงอันแท้จริงได้ถูกลดตัดทอนรายละเอียดต่างๆออกไปเหลือเพียงสีที่พอจะบ่งบอกถึงที่มาแห่งรูปทรงได้อย่างลางเลือน สีประกอบกับลีลาของรอยแปรงที่ลากไปทั่วจึงมีบทบาทมากที่สุดในภาพ รูปร่างและรูปทรงต่างได้ผสานเป็นเนื้อเดียวกันกับพื้นผิวน้ำจนแยกไม่ออก ท่ามกลางบรรยากาศโดยรวมที่มีความพร่ามัว

ภาพผลงาน **Reflections of Clouds on the Water Lily Pond, 1920-1926** (ภาพประกอบ 13)

ภาพเงาสะท้อนของก้อนเมฆลงบนบึงบัว โคลด โมเนท์ต้องการแสดงให้เห็นบรรยากาศยามเย็นหลังพระอาทิตย์ตกซึ่งเป็นช่วงเวลาที่มีแสงน้อย เงาสะท้อนของท้องฟ้าสีแดงส้มและกลุ่มเมฆสีเทาปกคลุมไปทั่ว บริเวณส่วนกลางของภาพแสดงถึงส่วนที่ถูกแสง บริเวณด้านข้างของภาพทั้งด้านซ้ายและขวาคือส่วนที่ถูกบดบังแสงทำให้มีเงาสีเข้มเข้ามาปกคลุม ก้อนเมฆสีเทาได้ผสานสร้างความกลมกลืนระหว่างพื้นที่บริเวณที่ถูกแสงและบริเวณที่เป็นเงา ภาพนี้มีความคลุมเครือและมีความพร่ามัวมาก ซึ่งเกิดจากบรรยากาศที่แสงน้อยทำให้มีการสลายรูปร่างและรูปทรงได้ง่าย ในภาพนี้แทบจะไม่เห็นดอกบัวและใบบัวรวมทั้งรูปร่างของสิ่งใดเลย ในยามที่พระอาทิตย์ตกเช่นนี้ดอกบัวเริ่มหุบแล้ว โคลด โมเนท์จึงไม่ได้ให้ความสำคัญกับกลุ่มดอกบัวและใบบัว เขาเขียนภาพดอกบัวและใบบัวด้วยการระบายสีเป็นจุดๆและลากรอยแปรงอย่างลางเลือนให้กลมกลืนไปกับบรรยากาศโดยรวม รูปร่างรูปทรงของดอกบัวและใบบัวกับเงาสะท้อนบนผิวน้ำได้ผสานจนเป็นเนื้อเดียวกัน เป็นความสัมพันธ์กันระหว่างรูปและพื้นอย่างแยกกันไม่ออกท่ามกลางบรรยากาศที่มีความพร่ามัว

ภาพผลงาน **Water Lily Pond, 1920-1926 (1)** (ภาพประกอบ 14)

ภาพนี้เป็นกระบวนแบบภาพนามธรรมที่รูปร่างและรูปทรงได้ถูกลดตัดทอน **(Distort)** รายละเอียดต่างๆออกไปจนเหลือไว้เพียงลักษณะที่พอเข้าใจได้ **(Abstract Shape)** ด้วยการใช้สีและลีลาของรอยแปรงอันหลากหลาย รอยแปรงที่เป็นกลุ่มสีเหลืองแสดงถึงดอกบัวและใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำ ท่ามกลางความพร่ามัวของบรรยากาศที่เป็นเงาสะท้อนลงบนผิวน้ำ ภาพนี้ถ้าไม่มีรอยแปรงที่แสดงถึงดอกบัวและใบบัวปรากฏอยู่ก็จะเข้าใจได้ยากว่าภาพพื้นหลังแสดงถึงอะไร เพราะไม่แสดงความชัดเจนของรูปร่างและรูปทรงใดๆเลย โคลด โมเนท์ เขียนภาพนี้เวลาบ่ายในฤดูหนาวซึ่งบรรยากาศที่มีแสงน้อยท้องฟ้าทึมๆมีความพร่ามัวปกคลุมไปทั่ว การที่ภาพนี้ไม่แสดงแสงและเงาภาพจึงมีสีที่กลมกลืนกันซึ่งเป็นวิธีการหนึ่งในการทำให้รูปร่างและรูปทรงอันแท้จริงได้ถูก

สลายไปในที่สุด รูปร่างและรูปทรงที่แสดงถึงดอกบัวและใบบัวผสานกลมกลืนไปกับเงาสะท้อนบนผิวน้ำจนกลายเป็นเนื้อเดียวกันในบรรยากาศที่มีความพร่ามัวมาก

ภาพผลงาน Water Lily Pond, 1920-1926 (2) (ภาพประกอบ 15)

ภาพนี้เป็นภาพเขียนชิ้นเดียวขนาดใหญ่ชิ้นหนึ่งของโคลด โมเนท์ซึ่งมีขนาด 200 X 600 เซนติเมตร นับเป็นผลงานชิ้นที่ใหญ่ที่สุดเท่าที่ปรากฏหลักฐานจากการสืบค้น เป็นผลงานที่เขียนขึ้นในช่วงปลายของชีวิตในขณะที่ปัญหาในการมองเห็นยังเป็นอุปสรรคต่อเขา เขาเขียนภาพนี้ในสตูดิโอด้วยประสบการณ์และความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติ แสดงออกด้วยรอยแปรงขนาดใหญ่และลากลีลาอย่างหยาบๆ ที่มีการตัดทอนรายละเอียดของรูปร่างออกไป คงเหลือเพียงสีและลีลาของรอยแปรงที่แสดงถึงความรู้สึกที่มีต่อสิ่งต่างๆในธรรมชาติ การใช้สีที่ตัดกันทำให้เห็นเค้าโครงอย่างหยาบๆของรูปร่างดอกบัวสีเหลืองเป็นกลุ่มๆอยู่ท่ามกลางเงาสะท้อนของต้นไม้และท้องฟ้าสีเข้มซึ่งไม่แสดงความชัดเจนของรูปร่างและรูปทรง แต่แสดงออกด้วยการใช้สีและลีลาของรอยแปรง โดยที่รูปร่างรูปทรงของดอกบัวและใบบัวได้ผสานกลมกลืนไปกับเงาสะท้อนบนผิวน้ำ ซึ่งเป็นความสัมพันธ์กันของรูปและพื้นจนเป็นเนื้อเดียวกัน

ภาพผลงาน Water Lily Pond, Evening, 1920-1926 (ภาพประกอบ 16)

โคลด โมเนท์เขียนภาพนี้ขึ้นในช่วงปลายของชีวิตซึ่งเป็นช่วงที่เขาเริ่มมีปัญหาทางสายตา ภาพนี้เขาได้ลดเนื้อหาสาระและรายละเอียดภายในภาพออกไป ไม่ปรากฏความชัดเจนของรูปร่างและรูปทรงของดอกบัวและใบบัว มีเพียงสีและลีลาของรอยแปรงที่สามารถแสดงถึงที่มาอย่างคร่าวๆ โดยที่รูปร่างรูปทรงของดอกบัวและใบบัวได้ผสานเป็นเนื้อเดียวกันกับเงาสะท้อนบนผิวน้ำ โคลด โมเนท์ได้นำเสนอบรรยากาศยามเย็นหลังจากพระอาทิตย์ตกโดยไม่มีดอกบัวบานปรากฏอยู่ สีของท้องฟ้าสีเหลืองส้มตัดกับเงาสะท้อนของกลุ่มต้นไม้สีเขียวเข้มปรากฏบนผิวน้ำ รูปร่างและรูปทรงในภาพเป็นรูปร่างและรูปทรงอิสระคล้ายรูปสามเหลี่ยมที่เกิดจากการตัดกันของกลุ่มสีต่างวรรณะกันที่มีที่มาจากเงาสะท้อนของต้นไม้และท้องฟ้าลงบนผิวน้ำ ภาพนี้จึงมีกระบวนแบบจิตรกรรมนามธรรมที่แสดงถึงสาระของสีและรูปทรงอิสระที่เกิดจากสี เป็นรูปร่างรูปทรงทางการเห็นไม่ใช่รูปร่างรูปทรงในความเป็นจริง

**4.2 เส้น (Line)**

ภาพผลงานส่วนใหญ่ในช่วงปลายของโคลด โมเนท์เต็มไปด้วยเส้นที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงลากไปทั่วทั้งภาพ (Sweeping Contour) เส้นสีต่างๆที่มีขนาดแตกต่างกันแต่ผสานกลมกลืนและสอดรับกัน ทำให้มีพลังเครือข่ายที่เกิดจากเส้น (Network of Line) สร้างความเป็นเอกภาพและแผ่ขยายไปอย่างไม่มีสิ้นสุด

ภาพผลงาน Water Lilies, 1916 - 1919 (ภาพประกอบ 9)

โคลด โมเนท์ให้ความสำคัญกับการเขียนภาพในแนวตั้ง เส้นที่แสดงอย่างเด่นชัดในภาพนี้คือเส้นของเถาวัลย์ที่ห้อยลงมาจากขอบบนของภาพลงมายังส่วนล่างของภาพ เป็นเส้นสีเข้มที่จับกันเป็นกลุ่มทางด้านซ้ายของภาพ การนำเส้นของเถาวัลย์มาประกอบในภาพของโคลด โมเนท์จากข้อมูลของ จอห์น เฮาส์ (John House) ได้กล่าวไว้ว่า ในห้องแสดงภาพที่โอรังเกอรี

(Orangerie) ภาพที่ใช้ตกแต่งจะถูกขัดจังหวะด้วยภาพของกลุ่มเถาวัลย์ที่ห้อยลงมาเป็นระยะ เป็นการจัดโครงสร้างของภาพอย่างมีระเบียบ เงาสะท้อนในภาพจะดูนุ่มนวล มีความกลมกลืนกันของรูปทรงต่างๆ ภาพส่วนใหญ่แสดงรูปเงาสะท้อนของต้นไม้และกลุ่มเมฆอย่างชัดแจ้งและประสานกลมกลืนกันอย่างลงตัวของบริเวณว่างบนผิวน้ำ สิ่งที่เห็นได้ในเงาสะท้อนก็คือต้นไม้ทั้งหลาย ท้องฟ้าเบื้องบนและสิ่งที่อยู่ใต้ผิวน้ำ (John House. 1977 : 124)

โคลด โมเนท์แสดงถึงเส้นจริงของเถาวัลย์ในระยะใกล้และประสานกันพอดีกับเงาสะท้อนลงบนผิวน้ำ เส้นอีกลักษณะที่ปรากฏคือเส้นเชิงนัย (Implied Line) เส้นนี้อยู่บริเวณกึ่งกลางของภาพ เป็นเส้นที่เกิดจากการตัดกันของกลุ่มเถาวัลย์สีเข้มด้านซ้ายของภาพกับบริเวณพื้นผิวน้ำสีอ่อนทางด้านขวา เส้นนี้ทำให้เกิดการแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนในแนวตั้ง นอกจากนี้ยังมีเส้นสีต่างๆที่เกิดจากรอยแปรงผสานกัน เส้นเหล่านี้ได้ทำให้เกิดพลังการเคลื่อนไหวลวงเชื่อมโยงกันทั่วทั้งภาพ

ภาพผลงาน The Water Lily Pond, 1917-1918 (ภาพประกอบ 10)

ภาพส่วนใหญ่มีบรรยากาศพร่ามัวด้วยลีลาของรอยแปรงและสีที่กลมกลืนกัน เส้นที่เกิดขึ้นในภาพนี้เป็นเส้นของรอยแปรงที่ผสานกันไปทั่วทั้งภาพโดยเฉพาะในส่วนที่เป็นระยะหลังของภาพ (Background) ได้แก่บริเวณที่เป็นเงาสะท้อนบนผิวน้ำที่มีลีลาของรอยแปรงลากไปทั่วและเชื่อมโยงกัน เส้นอีกลักษณะหนึ่งคือ เส้นเชิงนัย (Implied Line) เป็นเส้นในแนวนอนเกิดจากกลุ่มใบบัวสีเหลืองที่วางเรียงกันเป็นกลุ่ม ทำให้มีกลุ่มเส้นในแนวนอนตัดกับเส้นอิสระที่ลากไปทั่วทั้งภาพ เส้นต่างๆเหล่านี้เชื่อมโยงกันทำให้เกิดเครือข่ายของเส้นที่สร้างให้เกิดพลังการเคลื่อนไหวลวงภายในภาพ

ภาพผลงาน The Water Lily Pond, 1917-1919 (ภาพประกอบ 11)

ภาพโดยรวมประกอบด้วยกลุ่มสีร้อนที่ผสานกลมกลืนกันมีลักษณะพร่ามัว ไม่แสดงความชัดเจนของรูปร่างและรูปทรง เส้นที่เกิดในภาพนี้เป็นเส้นที่เกิดจากรอยแปรงที่ลากไปบนผืนผ้าใบกระจายไปทั่วทั้งภาพ เพื่อสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อบรรยากาศธรรมชาติในเวลานั้น เส้นที่เกิดจากรอยแปรงนี้มีขนาดและลักษณะแตกต่างกัน ได้แก่ เส้นที่ขีดสั้นๆคล้ายจุดแสดงถึงดอกบัว เส้นที่คดงอบิดไปในแนวนอนมาแสดงถึงใบบัวและเงาของใบบัว เส้นที่คดงอบิดไปมาในแนวตั้งแสดงถึงเงาสะท้อนของต้นไม้และท้องฟ้าลงบนผิวน้ำ เส้นเหล่านี้เป็นเส้นที่เกิดจากความรู้สึกสัมผัส (Contour Line) จากประสบการณ์สัมผัสตามที่ตาเห็นเป็นเส้นที่สัมพันธ์กันไม่มีจุดจบ ทำให้ภาพเกิดพลังเครือข่ายของเส้น (Network of Line) เชื่อมโยงกัน

ภาพผลงาน Water Lilies, 1919 - 1920 (ภาพประกอบ 12)

ในภาพปรากฏเส้นจำนวนมากซึ่งเป็นเส้นที่เกิดจากการระบายสีแสดงลีลารอยแปรงเพื่อถ่ายทอดบรรยากาศของธรรมชาติตามความรู้สึก เส้นจำนวนมากในลักษณะต่างๆ ได้แก่ เส้นโค้ง เส้นคดบิดไปมา เส้นตรงในแนวตั้งและแนวนอน เส้นเฉียง เส้นเหล่านี้เกิดจากรอยแปรงที่อิสระโดยการระบายสีกวาดไปทั่ว (Sweeping Contour) ด้วยการลากรอยแปรงหลายขนาดแสดงถึงสิ่งต่างๆไปทั่วทั้งภาพ ในระยะนี้โคลด โมเนท์มีปัญหาทางด้านสายตาจึงเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้เขาเขียน

ภาพในลักษณะสัมผัส (Contour) คือ การลากรอยแปรงไปตามความรู้สึกสัมผัสเพื่อแสดงถึงบรรยากาศของธรรมชาติ ได้แก่ ต้นไม้ต่างๆ ดอกบัวและใบบัว เงาสะท้อนของท้องฟ้าบนผิวน้ำ แสงที่ตกกระทบบนผิวน้ำ เส้นที่แสดงถึงสิ่งต่างๆเหล่านี้ผสานและสอดรับกันให้ความรู้สึกถึงพลังการเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องภายในภาพ

ภาพผลงาน Reflections of Clouds on the Water Lily Pond, 1920-1926 (ภาพประกอบ 13)

ภาพบรรยากาศที่พร่ามัวยามที่แสงน้อย ทำให้ภาพมีความกลมกลืนด้วยสีซึ่งในพื้นที่ของสีต่างๆนั้นเต็มไปด้วยเส้นที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงขนาดต่างๆเพื่อแสดงถึงความรู้สึกที่มีต่อสิ่งต่างๆและบรรยากาศยามเย็น เมื่อดอกบัวเริ่มหุบสิ่งที่โดดเด โมเนท์ได้พบก็คือความงามของผิวน้ำที่ระยิบระยับด้วยเงาสะท้อนที่สั่นไหวบนผิวน้ำสีเข้ม เขาไม่ได้บันทึกเพียงภาพทิวทัศน์เท่านั้นแต่ได้บันทึกห้วงเวลาลงไปด้วย รอยแปรงในหลากหลายลีลาทำให้เกิดเส้นในลักษณะต่างๆเส้นที่เกิดขึ้นนี้เป็นเส้นอิสระ ได้แก่ เส้นตรง เส้นโค้ง เส้นคดบิดไปมา มีทั้งเส้นในแนวตั้งและเส้นในแนวนอน รอยแปรงที่ขีดเป็นเส้นสั้นๆ เพื่อแสดงค่าของสีที่เกิดจากแสง เส้นดังกล่าวนี้ผสานเชื่อมโยงกันทั่วทั้งภาพเกิดความต่อเนื่องกันอย่างไม่มีสิ้นสุด

ภาพผลงาน Water Lily Pond, 1920-1926 (1) (ภาพประกอบ 14)

เส้นที่ปรากฏในภาพเป็นเส้นเชิงนัย (Implied Line) คือเส้นในแนวนอนที่เกิดจากกลุ่มสีที่แสดงถึงรูปร่างของดอกบัวและใบบัวที่วางเป็นกลุ่มๆในแนวนอน เส้นอีกลักษณะหนึ่งเป็นเส้นในแนวตั้งซึ่งเกิดจากลีลาของรอยแปรงจำนวนมากที่ลากซ้ำๆกันแสดงถึงเงาสะท้อนของบรรยากาศโดยรอบ เส้นเหล่านี้เป็นเส้นย่อยที่ลากขึ้นลงในแนวตั้งจนเกิดการรวมตัวทำให้เกิดพลังจากเส้นในแนวตั้งตัดกันกับเส้นเชิงนัยในแนวนอน นอกจากนี้ยังมีเส้นอิสระจากลีลาของรอยแปรงเข้ามาผสมผสานกันจนทำให้ภาพโดยรวมประกอบด้วยเส้นต่างๆเชื่อมโยงกันทั่วทั้งภาพและยังทำให้เกิดพลังความเคลื่อนไหวลวงขึ้นในภาพอีกด้วย

ภาพผลงาน Water Lily Pond, 1920-1926 (2) (ภาพประกอบ 15)

กลุ่มของดอกบัวและใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำแผ่ขยายในแนวนอนทำให้เกิดความรู้สึกถึงเส้นเชิงนัย (Implied Line) ที่เกิดในแนวนอนตามตำแหน่งของกลุ่มดอกบัวและใบบัว เส้นอีกลักษณะหนึ่งคือเส้นอิสระที่เกิดจากขอบของกลุ่มสีที่ต่างกัน (Line formed by Edges) เกิดเป็นเส้นคดเคี้ยวไปมา โดดเด โมเนท์เขียนภาพนี้โดยการแยกกลุ่มสีค่อนข้างชัดเจน ได้แก่ กลุ่มสีเขียวแสดงถึงเงาสะท้อนของต้นไม้ตัดกับกลุ่มสีฟ้าที่แสดงถึงเงาสะท้อนของท้องฟ้า ถึงแม้ว่าบริเวณที่สีตัดกันจะมีความกลมกลืนและความพร่ามัวอยู่แต่ก็พอสังเกตได้ นอกจากนี้ยังมีเส้นย่อยที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงเป็นเส้นอิสระที่กระจายไปทั่วทั้งภาพ กลุ่มเส้นเหล่านี้ที่ปรากฏเป็นกลุ่มชัดเจนคือ เส้นในแนวตั้งที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงในบริเวณพื้นที่ด้านขวาของภาพ และเส้นอิสระที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงที่ตวัดบิดไปมาในบริเวณพื้นที่ด้านซ้ายของภาพ

ภาพผลงาน Water Lily Pond, Evening, 1920-1926 (ภาพประกอบ 16)

เส้นที่เกิดขึ้นในภาพนี้เป็นเส้นที่เกิดจากขอบสีต่างวรรณะกัน (Line formed by Edges) ได้แก่ เส้นที่เกิดจากขอบสีเขียวที่แสดงถึงเงาสะท้อนของต้นไม้ลงบนผิวน้ำตัดกับสีเหลืองส้มที่แสดงถึงเงาสะท้อนของท้องฟ้าลงบนผิวน้ำ ถึงแม้ว่ามีขอบสีที่ไม่ชัดเจนด้วยลีลาของรอยแปรงที่ทำให้พร่ามัว แต่ด้วยความต่างวรรณะกันของสี คือ สีวรรณะร้อนกับสีวรรณะเย็น จึงทำให้ปรากฏตำแหน่งของเส้นได้ชัดพอสมควร เส้นอีกลักษณะหนึ่งที่ปรากฏคือเส้นเชิงนัย (Implied Line) เป็นเส้นในแนวนอนที่เกิดจากตำแหน่งของกลุ่มดอกบัวและใบบัวที่วางเป็นกลุ่มเรียงกันในแนวนอน การระบายด้วยสีเขียวจึงทำให้มีความกลมกลืนกับส่วนที่เป็นเงาสะท้อนจึงมองเห็นกลุ่มดอกบัวและใบบัวในแบบลางเลือนแต่ก็พอคาดเดาได้

**4.3 บริเวณว่างและมิติ (Space & Dimension)**

จากข้อมูลของ นาธาน โกลด์สไตน์ (Nathan Goldstein) กล่าวไว้ว่า สำหรับศิลปินบางคนบริเวณว่างย่อมไม่มีขีดจำกัด จึงต้องหลีกเลี่ยงความชัดเจนของรูปร่างที่จะเข้ามาขัดขวางหรือรบกวนความสำคัญของบริเวณว่างนั้นๆ (Nathan Goldstein. 1989 : 143) และข้อมูลของ สเตลล่า แพนเดล รัสเซล (Stella Pandell Russell) กล่าวไว้ว่า ความลึกหรือมิติในบริเวณว่างไม่ใช่สิ่งสำคัญสำหรับศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ (Stella Pandell Russell. 1984 : 248)

ภาพผลงาน Water Lilies, 1916-1919 (ภาพประกอบ 9)

โคลด โมเนท์จัดวางภาพในแนวตั้งเพื่อให้ภาพเกิดมิติใกล้ไกลด้วยมิติของอากาศ (Aerial Perspective) โดยการใช้ความพร่ามัวของสีจากลีลาของรอยแปรง สีเข้มของเถาวัลย์แสดงถึงระยะใกล้ สีอ่อนของผิวน้ำแสดงถึงระยะไกล บริเวณส่วนล่างของภาพมีค่าน้ำหนักสีเข้มกว่าส่วนบนของภาพเล็กน้อยทำให้เกิดมิติใกล้ไกลจากค่าน้ำหนักของสีได้บ้าง บรรยากาศที่ขมุกขมัวท้องฟ้าสีเข้มทำให้การแยกมิติใกล้ไกลหรือความลึก (Depth) ของภาพไม่ชัดเจน ดูคล้ายกับภาพมีสีแบนแต่ให้ความรู้สึกเป็นบริเวณว่างที่ไม่จำกัด ดอกบัวและใบบัวมีเค้าโครงที่แสดงถึงขนาดของรูปร่างใกล้ใหญ่ไกลเล็กแต่ไม่ค่อยชัดเจนนักเนื่องจากกลมกลืนไปกับสภาพสีส่วนรวม

ภาพผลงาน The Water Lily Pond, 1917-1918 (ภาพประกอบ 10)

บรรยากาศที่มีความพร่ามัวของสีและลีลาของรอยแปรงในส่วนที่เป็นเงาสะท้อนบนผิวน้ำตัดกับกลุ่มใบบัวสีเหลืองทำให้ภาพนี้เกิดมิติใกล้ไกลของภาพด้วยสีและลีลาของรอยแปรง กลุ่มใบบัวสีเหลืองที่สว่างสดใสให้ความรู้สึกถึงระยะใกล้ (Foreground) ส่วนเงาสะท้อนบนผิวน้ำที่พร่ามัวให้ความรู้สึกถึงระยะไกล (Background) โคลด โมเนท์ได้กำหนดให้สีบนพื้นส่วนล่างของภาพมีความเข้มกว่าส่วนบนของภาพแสดงถึงมิติใกล้ไกล โดยสีเข้มของเงาสะท้อนในส่วนล่างของภาพแสดงถึงระยะไกล สีอ่อนในส่วนบนของภาพแสดงถึงระยะใกล้ ภาพนี้จึงเป็นการสร้างบริเวณว่างและมิติด้วยค่าความเข้มของสี

ภาพผลงาน The Water Lily Pond, 1917-1919 (ภาพประกอบ 11)

ภาพนี้แสดงบรรยากาศของธรรมชาติที่สะท้อนลงบนผิวน้ำในเวลาบ่ายที่แสงแดดจัด ภาพจึงมีลักษณะพร่ามัวที่เกิดจากเงาสะท้อนระยิบระยับของแสงที่จัด ทำให้รูปทรงต่างๆถูกสลายไปจนแทบไม่เหลือโครงร่าง โคลด โมเนท์แสดงถึงมิติของอากาศ (Aerial Perspective) ที่สภาพ

บรรยากาศลางเลือนไม่ชัดเจนในระยะไกล (Background) ส่วนระยะใกล้ (Foreground) ก็เน้นรูปร่างของใบบัวด้วยรอยแปรงอย่างหยาบๆ แต่เนื่องจากแสงที่จัดทำให้โคลด โมเนท์เลือกใช้สีเหลืองในส่วนที่ถูกแสงจัดจึงทำให้ภาพส่วนใหญ่ไม่แสดงถึงมิติของสี ความสำคัญจึงไม่ได้อยู่ที่มิติใกล้ไกล แต่อยู่ที่บริเวณว่าง (Space) แบบเปิด (Open-ended) ที่ทำให้รู้สึกถึงความกว้างไกลไม่มีจุดจบ

ภาพผลงาน Water Lilies, 1919 - 1920 (ภาพประกอบ 12)

ภาพนี้แสดงถึงมิติของอากาศ (Aerial Perspective) ด้วยปริมาณของรอยแปรงที่หนาแน่นในส่วนล่างของภาพแสดงถึงระยะใกล้ (Foreground) และรอยแปรงที่เบาบางในส่วนบนของภาพแสดงถึงระยะไกล (Background) บรรยากาศที่พร่ามัวเกิดจากสีและลีลาของรอยแปรงที่สลายรูปร่างและรูปทรงเข้าด้วยกันกับแสงที่ตกกระทบและเงาที่สะท้อนลงบนผิวน้ำทั่วทั้งภาพ มีการจัดภาพในลักษณะมองจากมุมสูงแบบตานก (Bird's eye view) โดยไม่แสดงเส้นขอบฟ้า (Horizontal Line) โคลด โมเนท์เขียนภาพนี้โดยการเคลื่อนไหวไปมาในระหว่างทำงานโดยการยืนและเดินเขียน โดยที่ไม่ได้กำหนดตำแหน่งในการเขียนหรือจุดมองภาพที่แน่นอน มีการใช้บริเวณว่างของผืนผ้าใบเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของภาพได้อย่างเหมาะสม การผสานกันของรูปและพื้นสัมพันธ์และสอดคล้องกันอย่างแยกไม่ออก การจัดบริเวณว่างสามมิติแบบลวงตาเพื่อให้เกิดการรับรู้ในลักษณะของรูปและพื้นที่แสดงถึงบรรยากาศของธรรมชาติที่ไม่มีจุดจบ อีกทั้งรูปและพื้นยังมีความสัมพันธ์กับเรื่องของแสงและเงา กล่าวคือรูปและพื้นที่มีน้ำหนักสีเข้มหรือสีอ่อนรวมทั้งความหนาแน่นของรอยแปรงย่อมขึ้นอยู่กับปริมาณของแสงเป็นปัจจัยหลัก

ภาพผลงาน Reflections of Clouds on the Water Lily Pond, 1920-1926 (ภาพประกอบ 13)

ภาพบรรยากาศของผิวน้ำยามเย็นที่เต็มไปด้วยเงาสะท้อนของธรรมชาติโดยรอบในมุมกว้าง (Wide-angle) ในลักษณะมองจากมุมสูงแบบตานก (Bird's eye view) โดยไม่แสดงเส้นขอบฟ้า (Horizontal Line) โคลด โมเนท์เขียนภาพนี้ด้วยขนาดภาพ 200 x 425 เซนติเมตร จำนวน 3 ภาพต่อกัน (Triptych) เขาสร้างมิติของอากาศ (Aerial Perspective) อันพร่ามัวลงไปบนบริเวณว่างด้วยค่าน้ำหนักสีอ่อนและค่าน้ำหนักสีเข้ม ได้แก่ ค่าน้ำหนักสีอ่อนในส่วนที่ถูกแสงมาก ค่าน้ำหนักสีกลางในส่วนที่ถูกแสงน้อย และค่าน้ำหนักสีเข้มในส่วนที่ไม่ถูกแสงหรือส่วนที่เป็นเงา ในขณะเดียวกันก็แสดงถึงมิติใกล้ไกลของภาพที่เกิดบนเงาสะท้อนคือบริเวณสีอ่อนแสดงถึงระยะใกล้ บริเวณสีเข้มแสดงถึงระยะไกล

ภาพผลงาน Water Lily Pond, 1920-1926 (1) (ภาพประกอบ 14)

บริเวณว่างและมิติของภาพนี้ถูกกำหนดด้วยขนาดของกลุ่มดอกบัวและใบบัวสีเหลือง กล่าวคือ กลุ่มดอกบัวและใบบัวในส่วนล่างของภาพมีขนาดใหญ่กว่ากลุ่มดอกบัวและใบบัวในส่วนบนของภาพ ซึ่งแสดงถึงมิติด้วยขนาดใกล้ใหญ่ ไกลเล็ก ลดหลั่นกันเป็นลำดับ (Gradation) ส่วนของเงาสะท้อนบนผิวน้ำแสดงถึงมิติของอากาศ (Aerial Perspective) ที่พร่ามัวด้วยค่าน้ำหนักสีที่กลมกลืนใกล้เคียงกัน ให้ความรู้สึกกว้างไกลไร้จุดจบและไม่แสดงมิติใกล้ไกลด้วยค่าน้ำหนักหรือวรรณะของสี แต่ให้ความรู้สึกเหมือนสีแบน (Flat) ที่เกิดจากสีต่างๆผสมผสานกัน

ภาพผลงาน Water Lily Pond, 1920-1926 (2) (ภาพประกอบ 15)

โคลด โมเนท์เขียนภาพนี้โดยกำหนดมิติใกล้ไกลด้วยกลุ่มของดอกบัวและใบบัวให้มีขนาดใหญ่เล็กแตกต่างกันตามระยะใกล้ไกลของตำแหน่ง รวมทั้งความชัดเจนและความพร่ามัวด้วยมิติของอากาศ โดยกลุ่มของดอกบัวและใบบัวในบริเวณส่วนล่างของภาพมีขนาดใหญ่และมีความชัดมากกว่ากลุ่มดอกบัวและใบบัวในบริเวณส่วนกลางของภาพ ส่วนกลุ่มดอกบัวและใบบัวในส่วนบนของภาพมีขนาดเล็กไม่ชัดเจนมีความพร่ามัวมาก ซึ่งแสดงถึงมิติด้วยขนาดและความชัด ใกล้ใหญ่ชัดเจน ไกลเล็กไม่ชัดเจน จากส่วนล่างไปยังส่วนบนของภาพลดหลั่นกันเป็นลำดับ (Gradation) ในส่วนของเงาสะท้อนของต้นไม้และท้องฟ้าบนผิวน้ำไม่แสดงถึงมิติใกล้ไกลแต่แสดงถึงมิติของอากาศที่พร่ามัวด้วยกลุ่มสีที่มีค่าน้ำหนักสีใกล้เคียงกัน

ภาพผลงาน Water Lily Pond, Evening, 1920 - 1926 (ภาพประกอบ 16)

บริเวณว่างและมิติของภาพที่ปรากฏในภาพนี้พิจารณาได้จากกลุ่มดอกบัวและใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำ และเงาสะท้อนของบรรยากาศโดยรอบลงบนผิวน้ำ กลุ่มดอกบัวและใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำ โคลด โมเนท์เขียนด้วยลีลาของรอยแปรงแบบหยาบๆเป็นกลุ่มๆที่ไม่แสดงถึงมิติใกล้ไกลด้วยขนาดอย่างชัดเจนแต่คาดเดาได้ว่ากลุ่มดอกบัวและใบบัวในบริเวณส่วนล่างของภาพแสดงถึงระยะใกล้ กลุ่มดอกบัวและใบบัวในบริเวณส่วนบนของภาพแสดงถึงระยะไกล ภาพนี้แสดงมิติของอากาศ ในบริเวณที่เป็นเงาสะท้อนที่แสดงถึงบรรยากาศโดยรอบลงบนผิวน้ำ เงาสะท้อนที่มีค่าน้ำหนักสีเข้มในบริเวณส่วนบนของภาพแสดงถึงระยะใกล้ในความเป็นจริง เงาสะท้อนที่มีค่าน้ำหนักสีอ่อนในบริเวณส่วนล่างของภาพแสดงถึงระยะไกลในความเป็นจริง ซึ่งกลับกันกับระยะที่เกิดจากกลุ่มของดอกบัวและใบบัว ภาพนี้จึงแสดงมิติของอากาศด้วยค่าน้ำหนักของสีและความพร่ามัวที่เกิดจากค่าน้ำหนักของสี

**4.4 สี (Color)**

ภาพผลงาน Water Lilies, 1916 - 1919 (ภาพประกอบ 9)

ภาพนี้แสดงบรรยากาศยามบ่ายในฤดูหนาวที่ท้องฟ้ามีสีเทา การใช้สีในภาพเป็นกลุ่มสีเย็น ได้แก่ สีน้ำเงินเข้ม สีน้ำเงิน สีฟ้า สีเขียว สีเขียวอ่อน สีม่วง สีเทา ด้วยลีลาของรอยแปรงที่หยาบๆ ผสานกันไปทั่วด้วยความพร่ามัวของสีทำให้ภาพนี้ดูเหมือนยังไม่เสร็จ (Unfinished) โคลด โมเนท์จัดวางน้ำหนักสีเข้มของเถาวัลย์ไว้ด้านซ้ายของภาพ ส่วนด้านขวาของภาพที่เป็นเงาสะท้อนของท้องฟ้ารวมทั้งกลุ่มดอกบัวและใบบัวมีน้ำหนักสีส่วนใหญ่อ่อนกว่าด้านซ้าย โคลด โมเนท์เขียนภาพนี้โดยใช้ผืนผ้าใบสีขาวแล้วระบายสีด้วยกลวิธีอัลลา พริมา (Alla Prima) ลงไปแสดงลีลาของรอยแปรงโดยไม่เกลี่ยสี ด้วยรอยแปรงที่หยาบคล้ายภาพสเก็ตช์และมีการเว้นพื้นที่ผืนผ้าใบบางส่วนไว้

ภาพผลงาน The Water Lily Pond, 1917-1918 (ภาพประกอบ 10)

โคลด โมเนท์แสดงบรรยากาศโดยรวมของภาพด้วยกลุ่มสีวรรณะเย็น ประมาณ 70 % ได้แก่ สีฟ้า สีเขียวเข้ม สีเขียว สีเขียวอ่อน สีม่วง กลุ่มสีวรรณะร้อน ประมาณ 30 % ได้แก่ สีเหลือง สีชมพู สีส้ม สีแดง สีขาว ภาพรวมจึงออกไปทางกลุ่มสีวรรณะเย็น ใช้สีเหลืองซึ่งเป็นสีอ่อน

แสดงถึงการวางตำแหน่งรูปใบบัวตัดกัดกับกลุ่มสีเขียวซึ่งเป็นสีเข้มแสดงถึงเงาสะท้อนของต้นไม้บนผิวน้ำ ค่าน้ำหนักสีอ่อนตรงส่วนกลางค่อนไปทางส่วนบนของภาพแสดงถึงบริเวณที่ถูกแสงมากกว่าส่วนอื่น บริเวณนี้จึงมีความพร่ามัวมาก โคลด โมเนท์ระบายสีด้วยกลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) โดยการระบายสีพื้นด้วยสีส้มแล้วระบายสีต่างๆทับซ้อนกันหลายชั้นโดยไม่เกลี่ยสี ในส่วนที่เป็นเงาสะท้อนบนผิวน้ำ และการระบายสีแห้งหมาดแสดงลีลารอยแปรงขนาดต่างๆในส่วนที่เป็นดอกบัวและใบบัว

ภาพผลงาน The Water Lily Pond, 1917-1919 (ภาพประกอบ 11)

บรรยากาศที่สดใสจากเงาสะท้อนของแสงซึ่งโคลด โมเนท์ใช้กลุ่มสีวรรณะร้อน ที่มีสีเหลืองเป็นหลักประมาณ 90% สีที่ใช้ได้แก่ สีเหลือง สีเหลืองอ่อน สีเหลือง สีเหลืองเข้ม สีส้ม สีแดง สีชมพูและสีขาวในส่วนที่แสดงถึงเงาสะท้อนลงบนผิวน้ำบริเวณที่ถูกแสงจัด สีเหลือง สีเขียว และสีส้มในส่วนที่แสดงถึงใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำ สีแดงและสีขาวในส่วนที่แสดงถึงดอกบัว นอกจากนี้มีการใช้กลุ่มสีวรรณะเย็น ประมาณ 10% ในลักษณะสีคู่ตรงข้าม ได้แก่ สีม่วง สีฟ้า สีน้ำเงิน และสีเขียวในส่วนที่แสดงถึงเงาสะท้อนของท้องฟ้าและเงาของใบบัวในบางส่วน สภาพสีส่วนรวมจึงเป็นสีวรรณะร้อน โคลด โมเนท์ระบายสีโดยใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ ด้วยการลงสีเหลืองส้มเป็นพื้นไว้ก่อน แล้วจึงระบายทับด้วยสีต่างๆ ด้วยการระบายสีหนาทับซ้อนกันแสดงลีลารอยแปรงในบริเวณที่ถูกแสงจัด การระบายสีแบบไม่เกลี่ยสีในบริเวณที่เป็นเงาสะท้อนลงบนผิวน้ำ การระบายสีด้วยรอยแปรงเล็กๆสีแห้งหมาดในส่วนที่เป็นขอบของใบบัว การระบายสีเป็นขีดและจุดในส่วนที่แสดงถึงดอกบัว

ภาพผลงาน Water Lilies, 1919-1920 (ภาพประกอบ 12)

โคลด โมเนท์ใช้กลวิธีอัลลา พริมา (Alla Prima) เป็นการระบายสีด้วยสีแห้งหมาดแบบครั้งเดียวเสร็จ ด้วยการแสดงลีลาของรอยแปรงโดยใช้สีแท้ๆระบายลงไปบนผืนผ้าใบสีขาวและใช้บริเวณว่างของผืนผ้าใบสีขาวเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของภาพ เพื่อแสดงความสัมพันธ์กันของรูปและพื้น การใช้สีแท้ๆเพื่อแสดงความรู้สึกในเรื่องของสี (Painterly Image) ไม่ได้เขียนรูปเพื่อให้มีรูปร่างและสีเหมือนจริง มีการใช้สีสดใสที่มีค่าน้ำหนักสีใกล้เคียงกัน ไม่แสดงถึงมิติใกล้ไกลด้วยค่าน้ำหนักสี แต่ใช้สีเพื่อแสดงออกทางความรู้สึกสัมผัส (Sensation) ที่มีต่อบรรยากาศในธรรมชาติ การใช้สีมีทั้งสีวรรณะร้อนและสีวรรณะเย็น ในปริมาณใกล้เคียงกันในลักษณะสีคู่ตรงข้าม (Complementary Color) เพื่อช่วยส่งเสริมกันและกันให้สีมีความสดใสยิ่งขึ้น รวมทั้งเกิดมิติลวงตา (Illusion) ในแบบทัศนียภาพเชิงอากาศ (Aerial Perspective) การใช้สีในภาพนี้สามารถแบ่งได้เป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มสีแดงและสีส้ม แสดงถึงดอกบัวและใบบัว กลุ่มสีเขียว แสดงถึงเงาสะท้อนของต้นไม้ กลุ่มสีเหลืองแสดงถึงแสงที่ตกกระทบลงบนผิวน้ำและใบบัว กลุ่มสีน้ำเงินแสดงถึงเงาสะท้อนของท้องฟ้า

ภาพผลงาน Reflections of Clouds on the Water Lily Pond, 1920-1926 (ภาพประกอบ 13)

ภาพบรรยากาศยามเย็นที่ปกคลุมไปด้วยสีเทาของท้องฟ้าใกล้ค่ำผสานกับแสงอาทิตย์สีเหลืองส้มกับเงาสีเข้มทำให้บรรยากาศโดยรวมของภาพเป็นกลุ่มสีวรรณะเย็น (Cool Tone) ถึงแม้ว่ามีการใช้กลุ่มสีวรรณะร้อน (Warm Tone) คือ สีส้ม สีเหลืองส้ม สีเหลือง ในส่วนที่แสดงถึงท้องฟ้าที่ยังมีแสงอาทิตย์อยู่ ภาพนี้แสดงถึงเงาสะท้อนของท้องฟ้าเป็นหลักไม่เน้นเรื่องราวของดอกบัวและใบบัว สภาพสีโดยส่วนรวมดูกลมกลืนไม่สดใสเหมือนกับภาพอื่นๆ โคลด โมเนท์ใช้การระบายสีพื้นด้วยสีเทาแล้วค่อยระบายสีอื่นทับ มีการเน้นในบางจุดด้วยการระบายสีอ่อนด้วยรอยแปรงสีแห้งหมาดทับกับหลายชั้น (Dry Impasto) การระบายเป็นเส้นด้วยรอยแปรงเส้นเล็กสีแห้งหมาดเป็นเส้นสีต่างๆผสานกันในแต่ละกลุ่มสี

ภาพผลงาน Water Lily Pond, 1920-1926 (1) (ภาพประกอบ 14)

ภาพโดยรวมมีสีทึมๆที่เกิดจากสีเทาสีฟ้าและสีเหลืองปกคลุมไปทั่ว จากข้อมูลของแดเนียล ไวล์เดนสไตน์ (Daniel Wildenstein) กล่าวไว้โดยสรุปว่า โคลด โมเนท์มีปัญหาในเรื่องการมองสีต่างๆ หลังจากการผ่าตัดต้อกระจกมาเขามองเห็นทุกสิ่งทุกอย่างเป็นสีเหลืองและมีความสับสนระหว่างสีเขียวกับสีเหลือง มองเห็นสีอื่นๆเป็นสีฟ้ารวมทั้งการมองในระยะใกล้เป็นที่น่าพอใจแต่ในระยะไกลยังไม่ดี (Daniel Wildenstein. 1999 : 428) จากปัญหาในการมองเห็นสีดังกล่าวจึงทำให้โคลด โมเนท์เขียนภาพส่วนใหญ่ออกมาเป็นสีเหลือง การสับสนระหว่างสีเขียวกับสีเหลืองบางครั้งก็มองเห็นสีเขียวเป็นสีเหลืองและมองเห็นเป็นสีฟ้า จึงทำให้สีที่แสดงถึงสิ่งต่างๆในภาพนี้เป็นการผสมผสานกันระหว่างสีเหลือง สีฟ้าและสีเทาเป็นส่วนใหญ่ โดยใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ด้วยการระบายสีส้มเป็นสีพื้น แล้วค่อยระบายสีอื่นทับเพื่อแสดงความหนาของเนื้อสีด้วยรอยแปรงสีแห้งหมาดและไม่เกลี่ยสี รวมทั้งระบายด้วยสีแห้งแสดงลีลาของรอยแปรง ค่าน้ำหนักสีมีความใกล้เคียงกันทั้งภาพ เว้นแต่ลีลาของรอยแปรงในส่วนที่แสดงถึงรูปร่างใบบัวที่เป็นสีเหลืองแสดงถึงค่าน้ำหนักสีอ่อน

ภาพผลงาน Water Lily Pond, 1920-1926 (2) (ภาพประกอบ 15)

โคลด โมเนท์แสดงการใช้สีในภาพนี้เพื่อสื่อถึงบรรยากาศของธรรมชาติที่พร่ามัวในฤดูหนาว ท้องฟ้าที่ปกคลุมด้วยสีเทาดูไม่สดใสขาดแสงสว่าง เขาสร้างบรรยากาศของภาพโดยรวมด้วยกลุ่มสีเขียวและกลุ่มสีฟ้าเทาที่กลมกลืนกัน ในขณะที่ใบบัวสีเหลืองดูเด่นและแยกออกมาอย่างเด่นชัดด้วยสีที่ดูสดใสมากกว่าส่วนอื่น โคลด โมเนท์ยังคงสับสนในการมองสีเขียวเป็นสีเหลือง ในความเป็นจริงใบบัวควรจะเป็นสีเขียว แต่ในระยะหลังเขามักเขียนรูปใบบัวเป็นสีเหลืองซึ่งเป็นผลมาจากสายตาของเขานั่นเอง หรืออีกกรณีหนึ่งเขาต้องการแสดงถึงแสงที่ตกกระทบบนใบบัวแต่ก็รู้สึกขัดกับบรรยากาศของธรรมชาติโดยรอบ สีเหลืองมีบทบาทเข้าไปผสมผสานอยู่ในหลายบริเวณของภาพ โดยเฉพาะในส่วนที่แสดงถึงเงาสะท้อนของต้นไม้ลงบนผิวน้ำที่ประกอบด้วยสีเขียว สีเขียวเข้ม สีเขียวอ่อน สีเหลืองและใช้สีส้ม สีแดงเพื่อลดค่าของกลุ่มสีเขียว ส่วนในกลุ่มสีฟ้าที่แสดงถึงเงาสะท้อนของท้องฟ้าลงบนผิวน้ำประกอบด้วยสีน้ำเงิน สีฟ้า สีเทา สีม่วง และใช้สีส้มเพื่อลดค่าของกลุ่มสีฟ้า ในการระบายสีใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ ด้วยการระบายสีส้มเป็นสีพื้น แล้วค่อย

ระบายสีอื่นทับแสดงรอยแปรงสีแห้งหมาดและไม่เกลี่ยสี การระบายสีหนาทับซ้อนกัน (Impasto) การระบายสีแห้งแสดงลีลาของรอยแปรงในส่วนที่แสดงถึงดอกบัวและใบบัว

ภาพผลงาน Water Lily Pond, Evening, 1920-1926 (ภาพประกอบ 16)

โคลด โมเนท์หลีกเลี่ยงเนื้อหาสาระของเรื่องราวและให้ความสำคัญในเรื่องของสีมากขึ้น เขานำเสนอบรรยากาศของธรรมชาติยามเย็นด้วยกลุ่มสีที่สัมพันธ์กันมากกว่าเรื่องราวของดอกบัวและใบบัวที่เป็นเนื้อหาหลักของภาพชุดนี้ การใช้สีในลักษณะสีคู่ตรงข้าม (Complementary Color) เพื่อให้สีส่งเสริมซึ่งกันและกัน มีทั้งสีวรรณะร้อนและสีวรรณะเย็น กลุ่มสีวรรณะร้อน ได้แก่ กลุ่มสีที่แสดงถึงเงาสะท้อนของท้องฟ้าลงบนผิวน้ำในบริเวณส่วนกลางค่อนไปทางซ้ายของภาพ ระบายสีแบบกลมกลืนจากสีอ่อนไปหาสีเข้มจากส่วนล่างไปยังส่วนบนของภาพ ประกอบด้วย สีเหลือง สีเหลืองส้ม สีส้มอ่อน สีส้ม สีส้มแดงและสีแดง กลุ่มสีวรรณะเย็น ได้แก่ กลุ่มสีที่แสดงถึงเงาสะท้อนของต้นไม้ลงบนผิวน้ำในบริเวณด้านซ้ายและด้านขวาของภาพ ระบายสีแบบกลมกลืนจากสีอ่อนไปหาสีเข้มจากส่วนล่างไปยังส่วนบนของภาพ ประกอบด้วย สีน้ำเงิน สีน้ำเงินฟ้า สีฟ้า สีม่วง สีเขียวแก่ สีเขียว สีเขียวอ่อนและสีเทา โคลด โมเนท์ใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ ด้วยการระบายสีพื้นด้วยสีเทาแล้วระบายสีอื่นทับเพื่อแสดงความหนาของเนื้อสี และระบายสีแห้งหมาดด้วยสีต่างๆ เพื่อแสดงลีลาของรอยแปรงไปทั่วทั้งภาพ

**4.5 ดุลยภาพ (Balance)**

ภาพผลงาน Water Lilies, 1916-1919 (ภาพประกอบ 9)

ภาพนี้แสดงถึงมิติของอากาศ สภาพสีส่วนรวมเป็นสีเทาอมฟ้าที่ดูกลมกลืนไม่ค่อยสดใส เมื่อวิเคราะห์ภาพนี้ในแง่ดุลยภาพด้วยการแบ่งภาพนี้ออกเป็นสองส่วนเท่าๆกันในแนวตั้ง พบว่า ดุลยภาพของสี (Balance by Color) เกิดจากค่าน้ำหนักสีเข้มของกลุ่มเถาวัลย์ทางด้านซ้ายของภาพสมดุลกับค่าน้ำหนักสีอ่อนที่เกิดจากเงาสะท้อนของท้องฟ้ากับกลุ่มดอกบัวและใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำ ค่าน้ำหนักสีเข้มและค่าน้ำหนักสีอ่อนในขนาดพื้นที่เท่ากันทำให้ภาพเกิดความสมดุลในแง่ความรู้สึก

ภาพผลงาน The Water Lily Pond, 1917-1918 (ภาพประกอบ 10)

ดุลยภาพวิเคราะห์ได้จากค่าน้ำหนักของสีระหว่างสีอ่อนกับสีเข้ม ทำให้เกิดความชัดเจนของกลุ่มสีซึ่งแสดงถึงรูปร่างของดอกบัวและใบบัวซึ่งสีส่วนใหญ่เป็นสีอ่อน คือ สีเหลือง แยกออกจากกลุ่มสีเข้มที่เกิดจากเงาสะท้อนของต้นไม้ลงบนผิวน้ำในด้านซ้ายและด้านขวาของภาพ เมื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน จะได้กลุ่มสีเหลืองที่แสดงถึงใบบัวทางด้านซ้ายค่อนไปด้านบนของภาพ กับกลุ่มสีเหลืองที่แสดงถึงใบบัวทางด้านขวาค่อนไปด้านล่างของภาพ มีขนาดพื้นที่ใกล้เคียงกัน ในส่วนที่เป็นเงาสะท้อนรูปท้องฟ้าและต้นไม้ลงบนผิวน้ำสีส่วนใหญ่คือสีเขียวอ่อน สีฟ้า สีชมพูที่ผสานกลมกลืนกันบริเวณตรงกลางภาพ ส่วนด้านซ้ายและด้านขวาของภาพมีค่าน้ำหนักสีที่เข้มกว่าคือกลุ่มสีเขียว เมื่อพิจารณาภาพโดยรวมจึงมีความรู้สึกสมดุลในลักษณะสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance) เป็นดุลยภาพที่เกิดจากสี (Balance by Color)

ภาพผลงาน The Water Lily Pond, 1917-1919 (ภาพประกอบ 11)

ภาพโดยรวมมีความพร่ามัวของสีใกล้เคียงกันทั่วทั้งภาพเนื่องจาพภาพนี้แสดงถึงบริเวณที่ถูกแสงจัดด้วยสีอ่อนคือกลุ่มสีเหลือง ดังนั้นค่าน้ำหนักสีจึงมีความเข้ม-อ่อนไม่แตกต่างกันมากนัก เมื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน จะได้ค่าน้ำหนักสีทางด้านซ้ายมีค่าน้ำหนักสีอ่อนกว่าค่าน้ำหนักสีทางด้านขวา เพราะว่าตำแหน่งสำคัญของแสงสะท้อนที่ตกกระทบบนผิวน้ำอยู่บริเวณตรงกลางของภาพค่อนไปทางด้านซ้าย ประกอบกับเงาสะท้อนของกลุ่มต้นไม้ที่ปรากฏบนผิวน้ำทางด้านขวามีขนาดใหญ่กว่ากลุ่มทางด้านซ้าย จึงมีความรู้สึกว่าค่าน้ำหนักสีทางด้านขวามากกว่าหรือเข้มกว่าค่าน้ำหนักสีทางด้านซ้าย ทำให้ภาพเกิดความรู้สึกสมดุลด้วยค่าน้ำหนักสี

ภาพผลงาน Water Lilies, 1919-1920 (ภาพประกอบ 12)

ความสมดุลในภาพนี้พิจารณาได้ใน 2 ลักษณะ คือ จากปริมาณความหนาแน่นของรอยแปรงและจากค่าน้ำหนักสี เมื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน ปรากฏว่าปริมาณความหนาแน่นของรอยแปรงทั้งด้ายซ้ายและด้านขวามีปริมาณใกล้เคียงกัน ส่วนค่าน้ำหนักสีที่แสดงอย่างเด่นชัดทางด้านซ้ายมีค่าน้ำหนักสีอ่อน ได้แก่ สีเหลือง ค่าน้ำหนักสีทางด้านขวามีค่าน้ำหนักสีเข้ม ได้แก่ สีน้ำเงิน จึงทำให้ภาพโดยรวมมีกลุ่มสีที่เด่นชัดคือกลุ่มสีเหลืองอยู่ทางด้านซ้ายของภาพและกลุ่มสีน้ำเงินอยู่ทางด้านขวาของภาพ เกิดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันด้วยค่าน้ำหนักสี (Balance by Color)

ภาพผลงาน Reflections of Clouds on the Water Lily Pond, 1920-1926 (ภาพประกอบ 13)

โคลด โมเนท์เขียนภาพนี้ด้วยการนำผืนผ้าใบ 3 ชิ้นมาต่อกันในแนวนอน (Triptych) เมื่อแบ่งภาพออกเป็น 3 ส่วนเท่าๆกันเพื่อวิเคราะห์ดุลยภาพพบว่า สามารถวิเคราะห์ดุลยภาพได้ด้วยค่าน้ำหนักสี (Balance by Color) ได้แก่ ส่วนด้านซ้ายประกอบด้วยสีกลาง คือ กลุ่มสีเทาเป็นส่วนใหญ่ ส่วนตรงกลางประกอบด้วยสีอ่อน คือ กลุ่มสีเหลืองส้มเป็นส่วนใหญ่ ส่วนด้านขวาประกอบด้วยสีเข้ม คือ กลุ่มสีน้ำเงินเป็นส่วนใหญ่ ภาพโดยรวมจึงมีสีอ่อนที่สุดอยู่บริเวณตรงกลางของภาพ มีสีระดับกลางอยู่บริเวณด้านซ้ายของภาพในลักษณะที่สมดุลกับสีเข้มที่อยู่บริเวณด้านขวาของภาพ จึงทำให้ภาพโดยรวมมีความรู้สึกสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance)

ภาพผลงาน Water Lily Pond, 1920-1926 (1) (ภาพประกอบ 14)

ลีลาของรอยแปรงที่แสดงถึงรูปร่างของดอกบัวและใบบัวด้วยกลุ่มสีเหลืองเป็นกลุ่มๆในภาพทำให้ภาพเกิดความสมดุลด้วยกลุ่มสีที่ใกล้เคียงกัน เมื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน ปรากฏว่ากลุ่มดอกบัวและใบบัวในพื้นที่ด้านซ้ายของภาพมีจำนวน 3 กลุ่มลดหลั่นกันค่อนไปทางด้านบน ส่วนในพื้นที่ด้านขวาของภาพมีกลุ่มดอกบัวและใบบัวจำนวน 3 กลุ่มเช่นเดียวกันแต่ลดหลั่นค่อนไปทางด้านล่าง ในพื้นที่ส่วนที่เหลือเป็นเงาสะท้อนลงบนผิวน้ำของบรรยากาศโดยรอบที่มีความพร่ามัวและความกลมกลืนของสีรวมทั้งมีค่าน้ำหนักสีใกล้เคียงกัน

ภาพผลงาน Water Lily Pond, 1920-1926 (2) (ภาพประกอบ 15)

เมื่อพิจารณาภาพนี้โดยรวมสิ่งที่เป็นลักษณะเด่นของภาพคือรอยแปรงสีเหลืองที่แสดงถึงรูปใบบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำตัดกับเงาสะท้อนสีเข้มที่แสดงถึงบรรยากาศโดยรอบ ความสมดุลในภาพเกิดจากความชัดเจนและปริมาณของกลุ่มดอกบัวและใบบัวในแต่ละส่วน เมื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน ปรากฏว่าในพื้นที่ด้านซ้ายของภาพมีขนาดของกลุ่มดอกบัวและใบบัวกลุ่มใหญ่อยู่ในระยะกลางของภาพ ในระยะใกล้ที่อยู่ในส่วนล่างของภาพมีขนาดของกลุ่มดอกบัวและใบบัวที่เล็กกว่า ส่วนในระยะไกลที่อยู่ในส่วนบนของภาพมีขนาดของกลุ่มดอกบัวและใบบัวเล็กและพร่ามัวไม่ชัดเจน เมื่อพิจารณาพื้นที่ด้านขวาของภาพปรากฏว่ามีขนาดของกลุ่มดอกบัวและใบบัวกลุ่มใหญ่อยู่ในระยะใกล้ที่อยู่ในส่วนล่างของภาพ ส่วนในระยะไกลที่อยู่ในส่วนบนของภาพมีขนาดของกลุ่มดอกบัวและใบบัวกลุ่มเล็กและพร่ามัวไม่ชัดเจน ความสมดุลที่เกิดขึ้นมาจากขนาดของกลุ่มดอกบัวและใบบัวกลุ่มใหญ่และกลุ่มย่อยทางด้านซ้ายของภาพ กับขนาดของกลุ่มดอกบัวและใบบัวกลุ่มใหญ่และกลุ่มย่อยทางด้านขวาของภาพที่ใกล้เคียงกัน แม้ว่าอยู่ในตำแหน่งที่ต่างกัน เป็นความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance)

ภาพผลงาน **Water Lily Pond, Evening, 1920-1926** (ภาพประกอบ **16**)

การจัดวางส่วนประกอบของภาพ โคลด โมเนท์ได้กำหนดให้มีบริเวณว่างของแผ่นสีเหลืองคล้ายรูปสามเหลี่ยมที่แสดงถึงเงาสะท้อนของท้องฟ้าลงบนผิวน้ำไว้ในบริเวณกึ่งกลางภาพค่อนไปทางด้านซ้าย พื้นที่ที่เหลือทั้งด้านซ้ายและด้านขวาเป็นกลุ่มสีเขียวที่แสดงถึงเงาสะท้อนของต้นไม้ลงบนผิวน้ำ เมื่อลากเส้นแกนในแนวตั้งจากกึ่งกลางภาพเพื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน จะได้ภาพที่มีส่วนประกอบของภาพไม่เหมือนกัน บริเวณพื้นที่ด้านซ้ายของภาพประกอบด้วย เงาสะท้อนสีเหลืองและเงาสะท้อนสีเขียวที่มีปริมาณค่าน้ำหนักสีอ่อนมากกว่าค่าน้ำหนักสีเข้ม ต่างกับบริเวณพื้นที่ด้านขวาที่มีปริมาณค่าน้ำหนักสีเข้มเป็นส่วนใหญ่ เมื่อพิจารณาในภาพรวมจึงมีการถ่วงดุลซ้ายขวาด้วยค่าน้ำหนักสีอ่อนทางด้านซ้ายและค่าน้ำหนักสีเข้มทางด้านขวา ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุลแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance)

**4.6 ทิศทางและแรง (Direction & Force)**

ภาพผลงาน **Water Lilies, 1916-1919** (ภาพประกอบ **9**)

ค่าน้ำหนักสีเข้มทางด้านซ้ายของภาพให้ความรู้สึกหนักและมีทิศทางของแรงพุ่งลงจากด้านบนลงสู่ด้านล่าง ในขณะที่ค่าน้ำหนักสีอ่อนทางด้านขวาของภาพให้ความรู้สึกเบาและมีทิศทางพุ่งขึ้นจากด้านล่างสู่ด้านบน ซึ่งเป็นปฏิกิริยาของแรงที่เกิดขึ้นในแนวตั้งที่สมดุลกัน นอกจากนี้ยังเกิดแรงที่เคลื่อนไหวไปมาในแนวนอนซึ่งเกิดจากกลุ่มดอกบัวและใบบัวรวมทั้งผิวน้ำที่สั่นไหว แรงที่เกิดขึ้นในแนวตั้งและแรงที่เกิดขึ้นในแนวนอนทำให้ภาพมีการเคลื่อนไหวที่สอดรับกันทั่วทั้งภาพ อีกทั้งภาพนี้แสดงลีลาของรอยแปรงที่สอดรับกันเกิดเป็นเส้นในทิศทางต่างๆ ซึ่งเส้นเหล่านี้ทำให้เกิดแรงย่อยที่กระจายไปทั่วและถ่ายเทไปมา

ภาพผลงาน **The Water Lily Pond, 1917-1918** (ภาพประกอบ **10**)

กลุ่มดอกบัวและใบบัวสีเหลืองที่ถูกจัดวางเรียงกันเป็นกลุ่มในแนวนอนให้ความรู้สึกถึงทิศทางของแรงที่เคลื่อนไหวไปมาในแนวนอน ขณะเดียวกันด้วยน้ำหนักสีอ่อนก็ให้ความรู้สึกเบา

เหมือนมีแรงพุ่งขึ้นสู่ส่วนบนของภาพ พื้นผิวน้ำที่มีเงาสะท้อนตกลงมามีค่าน้ำหนักสีแบ่งได้เป็นสามส่วน ได้แก่ ส่วนที่เป็นน้ำหนักสีเข้มทางด้านซ้ายและทางด้านขวาของภาพให้ความรู้สึกถึงแรงมีทิศทางพุ่งลงมายังส่วนล่างของภาพ ส่วนน้ำหนักสีอ่อนในบริเวณส่วนกลางของภาพให้ความรู้สึกมีทิศทางของแรงพุ่งขึ้นสู่ส่วนบนของภาพ ภาพโดยรวมจึงมีทิศทางของแรงพุ่งขึ้นและพุ่งลงในแนวตั้ง ส่วนในแนวนอนก็มีทิศทางของแรงเคลื่อนไหวถ่ายเทไปมาซ้ายขวา จึงทำให้ภาพนี้มีการเคลื่อนไหวของแรงในทิศทางที่ทำให้ภาพมีความสมดุลและเชื่อมโยงกัน

ภาพผลงาน The Water Lily Pond, 1917-1919 (ภาพประกอบ 11)

ภาพที่มีความพร่ามัวและมีการสลายรูปร่างและรูปทรงจนดูกลมกลืนมักจะมีทิศทางและแรงไม่ชัดเจนแต่จะเกิดแรงย่อย ๆมากมายหมุนเวียนและมีปฏิกิริยาเชื่อมโยงกันตามลักษณะลีลาของรอยแปรงขนาดต่าง ๆที่ลากไปทั่วและการใช้สีทำให้เกิดปฏิกิริยาระหว่างสีอ่อนกับสีเข้ม เกิดแรงย่อยทำให้มีความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวของผิวน้ำและแสงที่ตกกระทบบนผิวน้ำระยิบระยับ ลักษณะการถ่ายเทไปมาของแรงในส่วนต่าง ๆของภาพทำให้ภาพดูไม่นิ่งและมีบรรยากาศที่ไร้ขอบเขต ในกระบวนแบบจิตรกรรมนามธรรมแบบเปิด (Open ended Painting)

ภาพผลงาน Water Lilies, 1919-1920 (ภาพประกอบ 12)

ทิศทางและแรงที่ปรากฏในภาพมีกระบวนการเคลื่อนไหว (Motion) ที่หมุนเวียนถ่ายเทไปมาระหว่างกันภายในภาพตามลักษณะทิศทางและลีลาของรอยแปรงที่ตวัดและลากไปมาทั้งในแนวตั้งและในแนวนอน รวมทั้งรอยแปรงที่ลากเป็นเส้นบิดโค้งงออย่างอิสระ ทำให้เกิดความรู้สึกและจินตนาการถึงการเคลื่อนไหวระยิบระยับอยู่ตลอดเวลาของผิวน้ำและสิ่งที่อยู่บนผิวน้ำ เงาสะท้อนลงบนผิวน้ำรวมทั้งแสงที่ตกกระทบบนผิวน้ำทำมุมหักเหสู่สายตา ลักษณะและทิศทางของแรงมีทั้งในแนวตั้งและแนวนอนที่ผสานและเชื่อมโยงกันเกิดแรงถ่ายเทไปมาทั่วทั้งภาพ

ภาพผลงาน Reflections of Clouds on the Water Lily Pond, 1920-1926 (ภาพประกอบ 13)

ทิศทางและแรงที่เกิดขึ้นในภาพมีสองลักษณะ คือ ทิศทางและแรงที่เกิดจากค่าน้ำหนักสีและทิศทางและแรงที่เกิดจากลีลาของรอยแปรง ค่าน้ำหนักสีเข้มในบริเวณทางด้านขวาของภาพให้ความรู้สึกมีแรงพุ่งลงในทิศทางจากด้านบนสู่ด้านล่างของภาพ ค่าน้ำหนักสีอ่อนในบริเวณส่วนกลางของภาพให้ความรู้สึกมีแรงพุ่งขึ้นในทิศทางจากด้านล่างสู่ด้านบนของภาพและมีแรงพุ่งลงในด้านล่างบางส่วน ส่วนค่าน้ำหนักสีทางด้านซ้ายของภาพมีทั้งค่าน้ำหนักสีเข้ม ค่าน้ำหนักสีกลางและค่าน้ำหนักสีอ่อนจึงมีทั้งแรงพุ่งขึ้นและแรงพุ่งลงในทิศทางจากด้านบนสู่ด้านล่างและจากด้านล่างสู่ด้านบนในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน นอกจากนี้ยังมีแรงย่อยที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงในลักษณะต่าง ๆ แรงย่อยเหล่านี้มีทิศทางที่อิสระเคลื่อนไหวหมุนเวียนกันไปทั่วทั้งภาพ

ภาพผลงาน Water Lily Pond, 1920-1926 (1) (ภาพประกอบ 14)

ลีลาของรอยแปรงที่แสดงถึงกลุ่มดอกบัวและใบบัวที่วางเป็นรูปวงรีในแนวนอนทำให้เกิดทิศทางของแรงผสานกันในแนวนอน ในขณะเดียวกันก็เกิดทิศทางของแรงจากกลุ่มของดอกบัวและใบบัวจากกลุ่มล่างสุดพุ่งไปยังกลุ่มที่อยู่ลดหลั่นกันไปจนถึงกลุ่มที่อยู่บนสุดของภาพ ส่วนใน

แนวตั้งเกิดแรงย่อยพุ่งขึ้นลงผสานกันตามจังหวะลีลาของรอยแปรงและความต่างกันของสี ภาพบรรยากาศที่มีสีพร่ามัวเช่นนี้ให้ความรู้สึกค่อนข้างนิ่งสงบ ทิศทางการเคลื่อนไหวอาจจะไม่รู้สึกชัดเจนมากนัก

ภาพผลงาน Water Lily Pond, 1920-1926 (2) (ภาพประกอบ 15)

ความชัดเจนของสีที่เกิดจากรอยแปรงที่แสดงถึงกลุ่มดอกบัวและใบบัวได้ก่อให้เกิดทิศทางของการเคลื่อนไหวไปมาในแนวนอน ในขณะเดียวกันก็เกิดทิศทางนำสายตาให้เคลื่อนไหวจากกลุ่มดอกบัวและใบบัวจากกลุ่มใหญ่ในบริเวณส่วนล่างของภาพไปยังกลุ่มเล็กในบริเวณส่วนบนของภาพ นอกจากนี้ในส่วนที่แสดงถึงเงาสะท้อนของต้นไม้ลงบนผิวน้ำทางด้านขวาของภาพมีลีลาของรอยแปรงลากขึ้นลงในแนวตั้งจึงทำให้เกิดแรงย่อยมีทิศทางขึ้นลงในแนวตั้ง ส่วนทางด้านซ้ายของภาพที่แสดงถึงเงาสะท้อนของท้องฟ้าและต้นไม้บางส่วนมีลีลาของรอยแปรงที่อิสระหมุนเวียนกัน จึงทำให้เกิดแรงย่อยหมุนเวียนกันไปทั่วบริเวณ

ภาพผลงาน Water Lily Pond, Evening, 1920-1926 (ภาพประกอบ 16)

ลีลาของรอยแปรงที่ประสานสัมพันธ์กันเป็นกลุ่มในแนวนอนที่แสดงถึงกลุ่มของดอกบัวและใบบัวที่วางเรียงกันในแนวนอน ทำให้เกิดแรงที่มีทิศทางเคลื่อนไหวไปมาในแนวนอนแต่เป็นแรงย่อยที่ไม่มีพลังมากนัก เนื่องจากมีสีที่กลมกลืนกันกับส่วนที่เป็นเงาสะท้อน ทิศทางและแรงในอีกลักษณะหนึ่ง ได้แก่ ทิศทางและแรงที่เกิดในแนวตั้ง เกิดจากรูปคล้ายสามเหลี่ยมสีเหลืองที่มีฐานตั้งอยู่บนขอบล่างของภาพ มีทิศทางของแรงพุ่งขึ้นในแนวตั้งจากด้านล่างสู่ด้านบนของภาพ นอกจากนี้ยังมีทิศทางของแรงที่เกิดจากค่าน้ำหนักสีที่แสดงถึงเงาสะท้อนสีเขียวของต้นไม้บริเวณด้านซ้ายและด้านขวาของภาพ ค่าน้ำหนักสีเข้มในบริเวณส่วนบนของภาพทำให้เกิดแรงพุ่งลงมายังค่าน้ำหนักสีอ่อนในบริเวณส่วนล่างของภาพ จึงทำให้เกิดแรงพุ่งขึ้นและพุ่งลงให้ความรู้สึกสมดุลกัน

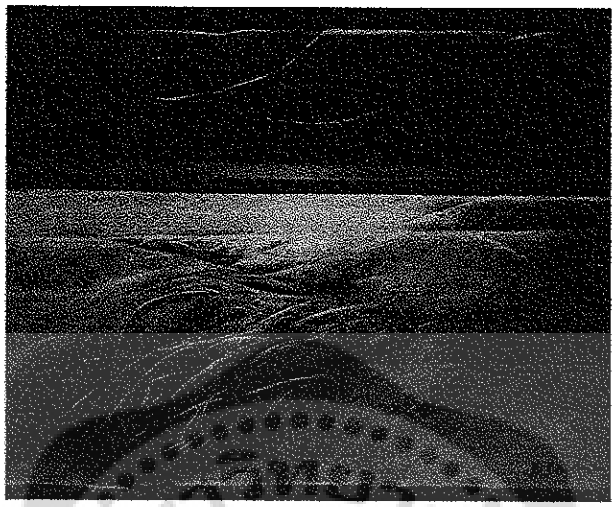
4.2 การศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ จำนวน 14 ภาพ โดยแบ่งกลุ่มภาพผลงานตามเนื้อหาของภาพออกเป็น 5 กลุ่มดังต่อไปนี้

**4.2.1 ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับทุ่งนา จำนวน 3 ภาพ ได้แก่**

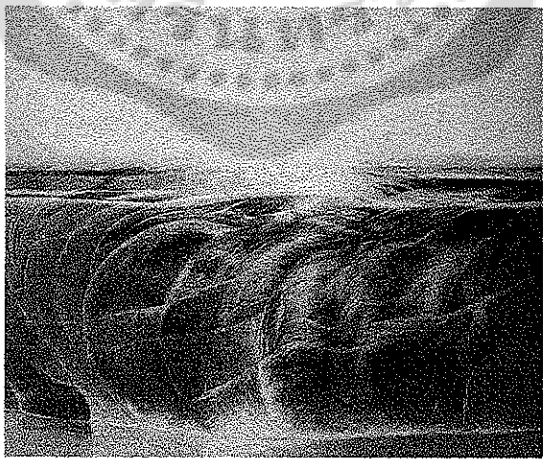
1. ทุ่งข้าวสีทอง, 2520
   สีน้ำมันบนผ้าใบ, 65 x 75 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณเสถียร เสถียรสุต
2. ปรากฏการณ์ธรรมชาติ, 2531
   สีน้ำมันบนผ้าใบ, 60 x 70 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณวนิดา นันทวานิช
3. ทุ่งนา 2, 2543
   สีน้ำมันบนผ้าใบ, 92 x 102 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับทุ่งนาของประเทือง เอมเจริญ จำนวน 3 ภาพ ผลปรากฏดังนี้

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับทุ่งนา
ของประเทือง เอมเจริญ

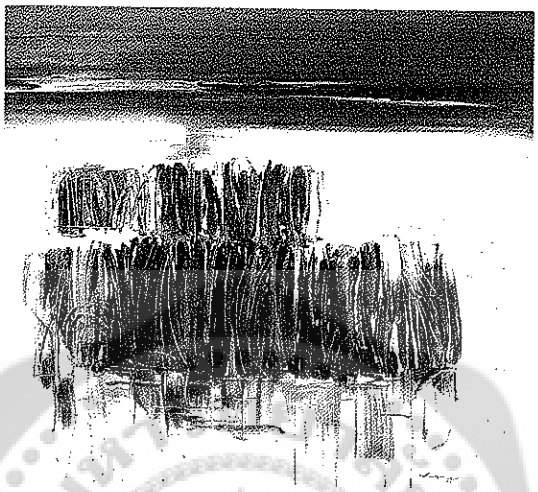


ภาพประกอบ 17
ทุ่งข้าวสีทอง, 2520
สีน้ำมันบนผ้าใบ 65 x 75 ซ.ม.



ภาพประกอบ 18
ปรากฏการณ์ธรรมชาติ, 2531
สีน้ำมันบนผ้าใบ 60 x 70 ซ.ม.

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับทุ่งนา
ของประเทือง เอมเจริญ



ภาพประกอบ 19
ทุ่งนา 2, 2543
สีน้ำมันบนผ้าใบ 102 x 92 ซ.ม.

**1. แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน (Concept and Content)**

แนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ มีข้อมูลที่มีผู้กล่าวถึงไว้ดังนี้

จากบทสัมภาษณ์ประเทือง เอมเจริญ เกี่ยวกับแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ มีเนื้อความว่า

> เรื่องศิลปะก็เหมือนกับธรรมชาติ ถ้าเราไม่ได้เดินเข้าไปหามัน เราไม่แสวงหา ก็ธรรมดาไม่ระแคะระคายเรามาก มีประโยชน์อย่างที่คนดูศิลปะ คนมีหลายพันล้าน แต่คนที่จะเกลียดศิลปะมีอยู่ไม่เท่าไหร่ เป็นเปอร์เซ็นต์น้อยมาก แต่ในเปอร์เซ็นต์น้อยของมนุษย์ชาติมีผลดีไปสู่ผลดีของผู้ไม่ได้เกลียดศิลปะโดยทางอ้อม คนที่มาชอบศิลปะเป็นคนที่มีระดับสติปัญญา มีความประณีตแล้วที่สร้างสรรค์ได้ และคนพวกนี้เป็นระบบกลไกของสังคมชาติคือมนุษยชาติ ต่อเนื่องกัน มีหน้าที่ต่างๆกัน ตั้งแต่กรรมกรมันจะมีหน้าที่ต่างๆกัน แต่กลจักรทุกตัวสำคัญหมดทุกตัวก็จริง แต่ตัวใหญ่ๆ เช่น แกน เพลา มันจะเป็นตัวที่รับผิดชอบมาก เมื่อมันรับผิดชอบมาก มันก็เข้าใจอะไรลึกซึ้งการจ่ายผลก็ดี เช่น แกนกลมดีมันก็จะทำให้หมุนสม่ำเสมอ มันจะสัมพันธ์กัน มันก็เหมือนการปกครองบ้านเรา ถ้าตัวใหญ่เข้าใจลึกซึ้งเกี่ยวกับศิลปะ ปกครองจะง่ายเข้า สนับสนุนสิ่งที่ถูกทางโดยมีคุณธรรม ธรรมชาตินี่สมบูรณ์

มากเพราะเขามีคุณธรรมในตัวเองคือ เป็นผู้ใหญ่ที่ไม่เรียกร้องกลับเลย เขาไม่มีความต้องการที่จะมาบดบังให้เขาเสื่อมแก่คน มีแต่ความสงบ (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. 2545 : 472)

นอกจากนี้ จิรพัฒน์ พิตรปรีชา ได้กล่าวเพิ่มเติมว่า "แรงบันดาลใจของประเทือง เอมเจริญที่มีมาจากธรรมชาติ ถือว่าเขาศึกษาศิลปะกับธรรมชาติมาโดยตลอด ดังจะเห็นได้จากข้อเขียน บันทึกและบทกวีของเขา ซึ่งเขากล่าวว่า งานตรออิ้งแต่ละชิ้นในปัจจุบันใช้เวลาไม่ถึงชั่วโมง แต่ใช้เวลาศึกษาเรียนรู้กว่า 40 ปี" (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. 2545 : 472)

อำนาจ เย็นสบาย กล่าวถึงแนวความคิดและเนื้อหาในผลงานจิตรกรรมชุดปรากฏการณ์ธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ ความว่า

ประเทือง เอมเจริญ กล่าวว่า ผลงานชุดปรากฏการณ์ธรรมชาติเป็นผลสรุปในการใช้เวลา 4 เดือนอยู่ท่ามกลางท้องทุ่งของจังหวัดสุพรรณบุรี เพื่อสัมผัสกระบวนการแห่งความงามของธรรมชาติและรับรู้ถึงสาระสัจจะอันหลากหลายที่ผืนแผ่นดินโลกอันกว้างไพศาล เวิ้งว้างอันไร้ที่สุด แสงตะวันอันวิจิตรตระการตา ตลอดจนสายน้ำอันสงบเย็นที่หล่อเลี้ยงท้องทุ่ง และพืชพันธุ์ธัญญาหารอันอุดมสมบูรณ์ของแผ่นดินไทย ธรรมชาติดังกล่าวได้ก่อให้เกิดปรากฏการณ์ของความงามอันล้ำลึก อันเป็นผลให้เกิดความบันดาลใจในการถ่ายทอดความงามนั้นผ่านจิตใจของข้าพเจ้าสู่ผลงานจิตรกรรม 45 ชิ้น ในเวลา 4 เดือน (อำนาจ เย็นสบาย. 2540 : 201)

นอกจากนี้อำนาจ เย็นสบาย ยังได้แสดงความเห็นไว้ว่า "การถ่ายทอดความงามของประเทือง เอมเจริญ ใช้วิธีสัมผัสตรงหรือประสบการณ์ตรงต่อธรรมชาติ ซึ่งวิธีเช่นนี้บางทัศนะให้ความเห็นว่าจะสร้างบรรยากาศแห่งความสมจริงได้ดีกว่า มีเลือดเนื้อลมหายใจมากกว่าการถ่ายรูปแล้วมาเขียนที่สตูดิโอ" (อำนาจ เย็นสบาย. 2540 : 202)

จากข้อมูลดังกล่าวทำให้ทราบถึงแนวความคิดและเนื้อหาของภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับทุ่งนาของประเทือง เอมเจริญ ซึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานแต่ละครั้งประเทือง เอมเจริญได้ออกไปเรียนรู้และเฝ้าสังเกตโดยตรงจากธรรมชาติ การออกไปสัมผัสความงามกลางท้องทุ่งทำให้เข้าถึงสัจจะของธรรมชาติอันกว้างใหญ่ไพศาลที่มีแต่ความสงบ อากาศที่บริสุทธิ์ ได้เห็นรูปธรรมอันแท้จริงของวิถีชีวิตในธรรมชาติ เห็นความเป็นจริงของปรากฏการณ์ทางธรรมชาติเป็นประสบการณ์ตรงที่ได้สัมผัสและเกิดความรู้สึกที่ได้รับจากธรรมชาติซึ่งเป็นความรู้สึกเชิงนามธรรม เช่น ความบริสุทธิ์ ความมีชีวิตชีวา ความเปี่ยมล้นของจิตวิญญาณ ฯลฯ ที่อยู่ร่วมกับความเป็นรูปธรรม เป็นการออกไปสัมผัส ทำความเข้าใจและการรับรู้ที่มีต่อโลกภายนอก (External World) จากแรงบันดาลใจเหล่านี้ได้ถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมนามธรรมที่มีแนวความคิดและเนื้อหาแสดงถึงความงามของธรรมชาติอันสงบและกว้างใหญ่ไพศาลของท้องทุ่ง ท้องฟ้าอันกว้างไกล ต้นข้าวที่พลิ้วไหวไปตามสายลม ท่ามกลางแสงตะวันที่สาดส่องลงมาส่งประกายระยิบระยับ ประเทือง เอมเจริญได้ถ่ายทอดความรู้สึกในความงามตามธรรมชาติผสมผสานกับ

ความงามตามความรู้สึกออกมาเป็นสาระเชิงนามธรรมด้วยสีรูปแบบเชิงสัญลักษณ์และกลวิธีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

**2. กระบวนแบบของผลงาน (Style)**

กระบวนแบบในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับทุ่งนาของประเทือง เอมเจริญ มีรูปแบบที่ไม่คำนึงถึงกฎเกณฑ์ของธรรมชาติ มีการลด สกัด ตัด ทอน ความเป็นจริงออกไปจนเหลือเพียงความรู้สึกเชิงนามธรรมที่ได้จากการสัมผัสธรรมชาติอันแท้จริง กระบวนแบบในลักษณะนามธรรมที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรม เกิดจากการสร้างสรรค์ด้วยกลวิธีให้ปรากฏเป็นลักษณะสี เส้น พื้นผิว มิติบริเวณว่าง แสงเงา และอื่นๆที่ไม่แสดงให้เห็นเป็นรูปแบบของคน สัตว์ สิ่งของ หรือรูปแบบใดๆในธรรมชาติ สุชาติ เถาทอง กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า " ...ศิลปินจะไม่สนใจเรื่องธรรมชาติตามที่เห็น แต่จะให้ความสำคัญกับทัศนธาตุ เช่น เส้น สี และรูปร่างต่างๆ เป็นหลัก บางครั้งมีเรื่องราวเป็นของจริง แต่ก็มีแบบอย่างแตกต่างไปจากรูปแบบจริง... " (สุชาติ เถาทอง. 2539 : 94-96) แต่สร้างความรู้สึกถึงสิ่งต่างๆเหล่านั้นได้ด้วยลักษณะของสี เส้น พื้นผิว แสงเงาและอื่นๆ ให้ผู้รับรู้เกิดความรู้สึกเชิงนามธรรม เช่น ความเวิ้งว้าง เบิกบาน บริสุทธิ์ โปร่งใส หนักแน่น ใกล้ ไกล ฯลฯ มากกว่ารูปธรรมที่แสดงถึงเรื่องราวและเหตุการณ์ใดๆ

สุชาติ เถาทอง กล่าวถึงความหมายของ ศิลปะนามธรรมไว้ ความว่า

> เป็นศิลปะที่แสดงสุนทรียภาพในรูปแบบที่แยกความรู้สึกหรืออารมณ์ออกจากรูปทรงที่เป็นจริง ซึ่งผู้ดูจะรับรู้และซาบซึ้งได้ตามเอกัตภาพโดยไม่จำเป็นต้องเข้าใจตรงกับผู้สร้างสรรค์ผลงาน ศิลปะไร้รูปลักษณ์เป็นศิลปที่มีลักษณะสกัดความรู้สึกโดยส่วนรวมออกจากสภาพหรือสิ่งแวดล้อมอันเป็นโลกภายนอก ซึ่งนำมาแสดงให้ปรากฏด้วยสื่อต่างๆ ปรากฏการณ์จากความรู้สึกที่สัมผัสได้นั้น จะผสมผสานกับความรู้ความสามารถและบุคลิกภาพของผู้สร้างสรรค์และถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานศิลปะ (สุชาติ เถาทอง. 2539 : 94)

อำนาจ เย็นสบาย กล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของประเทือง เอมเจริญไว้ตอนหนึ่ง ความว่า

> ผลงานชุดปรากฏการณ์ดูเหมือนประเทือง เอมเจริญจะหลีกเลี่ยงซึ่งการแสดงออกในเรื่องที่เกี่ยวกับคน พฤติกรรมของผู้คนในท้องทุ่งโดยสิ้นเชิง ซึ่งการจำกัดขอบเขตของการทำงานจิตรกรรมให้อยู่ในพื้นที่เฉพาะปรากฏการณ์ธรรมชาติเท่านั้นก็มิได้ถือเป็นสิ่งผิดปกติแต่ประการใด เพราะมีทัศนะของคนจำนวนไม่น้อยที่มองเห็นว่า คุณค่าของศิลปะไม่ใช่อยู่ที่จะต้องมีภาพคน ด้วยเหตุนี้จึงทำให้เราได้พบเห็นจิตรกรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ได้ยินบทเพลง และได้อ่านบทกวีในเรื่องดังกล่าวอยู่เนืองๆ อย่างไรก็ตามในผลงานชุดนี้ของประเทือง เอมเจริญสิ่งที่ปรากฏชัดตามมาประการหนึ่งก็คือ เขามิได้ถ่ายทอดความรู้สึกของเขาออกมาโดยอาศัยรูปแบบเหมือนจริง แต่อาศัยรูปแบบการตัดทอน กระทั่งอาศัยสภาพที่เป็นนามธรรมเป็นด้านหลัก และเมื่อผนวกกับทัศนะในบันทึกส่วนตัวก็อาจจะกล่าวสรุปความคิดของเขาว่า เป็นความคิดที่มีทัศนะร่วมกับกลุ่มคนที่เป็นปฏิปักษ์กับสำนักความคิดบางสำนัก กล่าว

คือ ถือว่าศิลปะมีพลานุภาพอยู่ในตัวของมัน การประกอบขึ้นมาของเส้นสีอย่างสอดคล้องกลมกลืนจนสามารถสร้างความงามให้เปล่งประกายออกมาได้ ถือเป็นชัยชนะของศิลปะที่ไม่ต้องอาศัยเรื่องราวชะตากรรมในชีวิตผู้คนมาเป็นตัวสร้างความรู้สึกสะเทือนใจ (อำนาจ เย็นสบาย. 2540 : 202)

จึงสรุปได้ว่า ประเทือง เอมเจริญ สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับทุ่งนาในกระบวนแบบนามธรรม เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับจากธรรมชาติ โดยตัดเนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิตของผู้คนออกไป เขานำเสนอรูปแบบการสร้างสรรค์ด้วยการ ลด สกัด ตัด ทอน รูปร่างรูปทรงออกจากความเป็นจริงในธรรมชาติ ที่ประกอบด้วย เส้น สี บริเวณว่าง เพื่อแสดงความรู้สึกถึงความงามเชิงนามธรรมในทัศนะของเขา

**3. กลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique)**

ประเทือง เอมเจริญ ได้ออกไปศึกษาธรรมชาติแล้วบันทึกเป็นภาพลายเส้นเพื่อนำมาเป็นข้อมูลและต้นแบบก่อนจะนำไปขยายเป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันด้วยกลวิธีต่างๆหลากหลายกลวิธีผสมผสานกัน ลายเส้นที่เกิดจากรอยพู่กันเส้นเล็กอันเป็นเอกลักษณ์ของเขา มีความสละสลวย สดใส ทรงพลังและอิสระ กลวิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีเรียบ การระบายสีกลมกลืนทั่วพื้นภาพ การระบายสีเรียบขอบคม การระบายสีเรียบแสดงค่าน้ำหนักสี การระบายสีหนาแสดงลีลาของรอยแปรงและรอยเกรียงเพื่อแสดงพื้นผิว กลวิธีต่างๆเหล่านี้ผสมผสานกันปรากฏอยู่ในผลงานจิตรกรรมของประเทือง เอมเจริญ ซึ่งได้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติผ่านกลวิธีต่างๆและยังแสดงถึงพัฒนาการในกระบวนการสร้างสรรค์มาโดยลำดับ

ประเทือง เอมเจริญ กล่าวถึงกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของเขาไว้โดยสรุปว่า มีสิ่งที่สังเกตเห็นได้อย่างชัดเจนในผลงานศิลปะของข้าพเจ้า คือ การใช้เส้นเล็กๆ จุดเล็กๆ ขีดเล็กๆ วางเรียงซ้อนกันอย่างอิสระ ร่วมกับสีที่สดใส สีที่สงบเย็น สีที่เศร้าหมอง อยู่ร่วมกับรูปทรง กับปริมาตร กับแสงเงา กับบรรยากาศ และองค์ประกอบของภาพ ข้าพเจ้าพยายามจะใช้เส้นเล็กๆ จุดเล็กๆ ขีดเล็กๆ เหล่านั้นแทนค่าและสื่อความหมายถึงพลังที่แฝงอยู่ในธรรมชาติ ในชีวิต และในสรรพสิ่งที่ข้าพเจ้านำมาเป็นแรงบันดาลใจเพื่อให้การงานของข้าพเจ้าสมบูรณ์ด้วยพลัง ความมีชีวิตชีวา ตามความเชื่อ ความคิด และจินตนาการของข้าพเจ้า ในการทำงานศิลปะ เมื่อข้าพเจ้าสร้างรูปทรง สร้างเรื่องราว สร้างพื้นที่ สร้างสีสัน สร้างบรรยากาศและองค์ประกอบ ข้าพเจ้าพยายามบรรจุพลังลงไปในทุกจุด ทุกขีดและทุกเส้นให้สัมพันธ์กันอย่างอิสระ ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวและความแน่นของปริมาตร สัมพันธ์ร้อยเรียงร่วมกับแสงสีและบรรยากาศของภาพ เพื่อสะท้อนความคิด อารมณ์และความรู้สึกที่ข้าพเจ้ามีต่อธรรมชาติและชีวิต ทุกจุด ทุกขีด ทุกเส้นและแสงสีคือสิ่งสมมุติถึงความมีชีวิตและความเป็นสัจจะที่ผ่านจิตใจข้าพเจ้าเข้าสู่การทำงานศิลปะของข้าพเจ้า (ประเทือง เอมเจริญ. 2523 : 114-115)

ภาพผลงาน ทุ่งข้าวสีทอง, 2520 (ภาพประกอบ 17) และภาพผลงาน ปรากฏการณ์ธรรมชาติ, 2531 (ภาพประกอบ 18) ใช้กลวิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีเรียบ (Blending) ด้วยสีแบน

(Flat Coloring) ในบริเวณที่แสดงถึงท้องฟ้าอันกว้างไกล การระบายสีเรียบกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักสีต่างกันในบริเวณที่แสดงถึงทุ่งนา แล้วระบายสีทับด้วยลายเส้นพู่กันเส้นเล็กจำนวนมากเพื่อเน้นในบางจุด ผลงานในช่วงนี้เป็นช่วงที่เขาเริ่มศึกษาเรื่องราวของธรรมชาติทำให้เริ่มมีความสงบมีสมาธิขึ้น แสดงความรู้สึกออกมาเป็นภาพผลงานที่เกลี่ยสีเรียบ การระบายสีที่สะอาด สีสดใส รายละเอียดของภาพยังคงมีอยู่ในส่วนที่ต้องการเน้น แต่ลดลงไปจากช่วงก่อนหน้านี้ที่ผลงานดูสับสนวุ่นวายและเป็นช่วงที่เขาประสบกับความยากจนอยู่ ซึ่งแตกต่างจากผลงานในระยะหลังของเขาที่ชีวิตเริ่มมีความสุขสบายขึ้น จิตใจที่สงบ มีสมาธิมากขึ้น ภาพผลงาน ทุ่งนา 2, 2543 (ภาพประกอบ 19) แสดงให้เห็นถึงความสดใส ปลอดโปร่ง การใช้สีสันที่สะอาด รายละเอียดต่างๆถูกลดลงไปมาก เขาใช้กลวิธีระบายสีหนาด้วยลีลาของรอยเกรียง (Knife Painting) ที่แสดงออกอย่างอิสระ ผสมผสานกับลีลาของรอยแปรง

จึงสรุปได้ว่า ประเทือง เอมเจริญ ใช้กลวิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนด้วยการเกลี่ยสีเรียบในพื้นที่บริเวณว่างส่วนใหญ่ของภาพ เพื่อให้สีแสดงความรู้สึกและมิติในภาพ ผสมผสานกับการใช้รอยพู่กันขนาดเล็กลากเป็นเส้น เป็นขีด เป็นจุด เพื่อแสดงในส่วนที่เป็นรายละเอียดและจุดสนใจของภาพอันเป็นลักษณะเฉพาะตัวของเขา นอกจากนี้ยังมีการระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรงและรอยเกรียงในการสร้างสรรค์ผลงานในระยะหลังอีกด้วย

**4. โครงสร้างของภาพ (Structure)**

**4.1 รูปร่างและรูปทรง (Form & Shape)**

ภาพผลงาน ทุ่งข้าวสีทอง, 2520 (ภาพประกอบ 17) และ ภาพผลงาน ปรากฏการณ์ธรรมชาติ, 2531 (ภาพประกอบ 18) มีลักษณะการจัดโครงสร้างของภาพที่คล้ายกัน กล่าวคือ

ประเทือง เอมเจริญสร้างสรรค์ผลงานภาพทั้งสองนี้ขึ้นด้วยการแบ่งผืนผ้าใบออกเป็นสองส่วนในแนวนอน ส่วนบนของภาพแสดงถึงท้องฟ้า ส่วนล่างของภาพแสดงถึงทุ่งนา ด้วยการใช้สีที่แบนเพื่อแสดงถึงคุณค่าของพื้นระนาบสองมิติ รูปร่างที่ปรากฏคือรูปร่างของพื้นสี่เหลี่ยมผืนผ้าต่างสีกันวางต่อกันเพื่อให้สีแสดงถึงความรู้สึกและความสัมพันธ์ของสี ในขณะเดียวกันประเทือง เอมเจริญก็ได้ใส่รายละเอียดลงไประนาบสีทั้งสองส่วน โดยส่วนบนของภาพมีสีค่อนข้างแบนมีรายละเอียดน้อย ส่วนล่างของภาพมีสีกลมกลืนมีรายละเอียดของภาพมากกว่าเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกจากธรรมชาติให้ภาพมีความน่าสนใจยิ่งขึ้นและมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

ภาพผลงาน ทุ่งนา 2, 2543 (ภาพประกอบ 19)

ภาพนี้เป็นภาพผลงานที่ประเทือง เอมเจริญสร้างสรรค์ขึ้นในระยะหลังด้วยกลวิธีที่แตกต่างไปจากเดิม เขายังคงแบ่งผืนผ้าใบออกเป็นสองส่วนในแนวนอน พื้นที่ส่วนบนประมาณ 1 ใน 4 ของทั้งหมดระบายด้วยสีเข้ม พื้นที่ส่วนล่างประมาณ 3 ใน 4ของทั้งหมดระบายด้วยสีอ่อน เกิดเป็นรูปสีเหลี่ยมผืนผ้าต่างสีกันวางต่อกัน ในพื้นที่ส่วนล่างของภาพมีรูปทรงอิสระคล้ายรูปตัวแอล (L) ซึ่งเกิดจากลีลาของรอยแปรง (Brush Work) และรอยเกรียง (Knife Painting) บรรจุอยู่ แสดงถึง

เรื่องราวเกี่ยวกับทุ่งนา ภาพโดยรวมจึงมีรูปร่างเชิงนามธรรมที่ไม่มีความหมายแต่แสดงความรู้สึกด้วยสีและกลวิธีในการสร้างสรรค์

**4.2 เส้น (Line)**

ภาพผลงาน ทุ่งข้าวสีทอง, 2520 (ภาพประกอบ 17)

ประเทือง เอมเจริญได้สร้างสรรค์ผลงานภาพนี้โดยใช้เส้นเป็นโครงสร้างหลักของภาพ ปรากฏเส้นตรงในแนวนอนจำนวน 6 เส้น เป็นเส้นที่เกิดจากขอบสีตัดกัน (Line Formed by Edges) เส้นเหล่านี้แบ่งภาพออกเป็นส่วนๆเพื่อแสดงความรู้สึกต่อบรรยากาศของทุ่งนาในแง่มุมต่างๆหลายมิติ เส้นอีกลักษณะหนึ่งคือเส้นอิสระที่เกิดจากรอยแปรงและเส้นรอยพู่กันขนาดเล็กเขียนซ้ำๆกันคล้ายการแรเงาเพื่อเน้นในส่วนสำคัญบางจุด ได้แก่ บริเวณที่ได้รับแสงเป็นประกายด้วยเส้นสีอ่อน บริเวณที่แสดงถึงทุ่งนาที่เต็มไปด้วยต้นข้าวที่พลิ้วไหวไปตามกระแสลม

ภาพผลงาน ปรากฏการณ์ธรรมชาติ, 2531 (ภาพประกอบ 18)

เส้นที่เกิดขึ้นในภาพนี้มีสองลักษณะ ได้แก่ เส้นตรงในแนวนอนที่เกิดจากความต่างกันของกลุ่มสีและกลวิธี ทำให้ภาพนี้ถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนบนล่าง ในส่วนบนเป็นสีแบนราบไม่มีรายละเอียดแสดงถึงบริเวณว่างอันกว้างไกลของท้องฟ้า ในส่วนล่างมีการใช้สีที่หลากหลายผสมผสานกันกับเส้นรอยพู่กันขนาดเล็กจำนวนมากแสดงถึงทุ่งนาท่ามกลางปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ เส้นรอยพู่กันเหล่านี้ลากซ้ำๆกันไปในทิศทางเดียวกันและผสานกันเป็นกลุ่มก้อนอย่างชัดเจน

ภาพผลงาน ทุ่งนา 2, 2543 (ภาพประกอบ 19)

ในภาพผลงานระยะหลังของประเทือง เอมเจริญได้ลดรายละเอียดในภาพออกไปมาก ภาพนี้ได้ใช้กลวิธีแสดงลีลาของรอยแปรง (Brush Work) และรอยเกรียง (Knife Painting) ร่วมกับการระบายสีแบบเกลี่ยสีเรียบ (Blending) เป็นบริเวณกว้าง การตัดกันของกลุ่มสีเข้มด้านบนกับสีอ่อนด้านล่างของภาพทำให้เกิดเส้นในแนวนอนที่เกิดจากขอบสีตัดกัน (Line Formed by Edges) เส้นที่เกิดจากขอบสีตัดกันในอีกลักษณะหนึ่งคือ เส้นรอบนอกที่เกิดจากกลุ่มสีแสดงลีลารอยแปรงและรอยเกรียงที่รวมเป็นกลุ่มคล้ายรูปตัวแอล (L) นอกจากนี้ยังมีเส้นย่อยที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงและรอยเกรียงในแนวตั้งรวมกันเป็นกลุ่มภายในภาพซึ่งเป็นจุดสนใจของภาพ และแสดงความรู้สึกถึงทุ่งนาที่มีต้นข้าวอยู่ท่ามกลางบรรยากาศอันเวิ้งว้าง

**4.3 บริเวณว่างและมิติ (Space & Dimension)**

ภาพผลงาน ทุ่งข้าวสีทอง, 2520 (ภาพประกอบ 17)

ประเทือง เอมเจริญสร้างมิติลงบนผืนผ้าใบด้วยการแบ่งพื้นที่ผืนผ้าใบออกเป็นส่วนๆตามแนวนอน แล้วระบายสีในแต่ละส่วนด้วยค่าน้ำหนักสีที่ต่างกัน เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับจากธรรมชาติ การระบายสีที่แบนเรียบลงบนบริเวณว่างในแต่ละส่วนต่างสีกันให้ความรู้สึกถึงมิติใกล้ไกลได้ บริเวณว่างในส่วนบนของภาพแสดงถึงท้องฟ้าอันกว้างไกลใช้สีวรรณะเย็น บริเวณส่วนล่างของภาพแสดงถึงทุ่งนาใช้สีวรรณะร้อน ซึ่งสีเย็นให้ความรู้สึกถึงระยะไกล สีร้อนให้ความรู้สึกถึงระยะใกล้ ในส่วนที่แสดงถึงทุ่งนามีการใช้สีกลมกลืนจากสีเข้มในส่วนล่างของภาพไป

หาสีอ่อนบริเวณส่วนกลางของภาพเพื่อแสดงมิติใกล้ไกลของทุ่งนา โดยสีเข้มแสดงถึงระยะใกล้สีอ่อนแสดงถึงระยะไกล

ภาพผลงาน ปรากฏการณ์ธรรมชาติ, 2531 (ภาพประกอบ 18)

ภาพนี้ถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนในแนวนอนด้วยสีและกลวิธีที่แตกต่างกัน ส่วนบนของภาพเกิดจากกลวิธีเกลี่ยสีเรียบลักษณะสีแบนใช้สีวรรณะร้อน ให้ความรู้สึกถึงระยะไกล ส่วนล่างของภาพส่วนใหญ่ใช้กลุ่มสีวรรณะเย็น พร้อมแสดงรายละเอียดของภาพด้วยรอยพู่กันขนาดเล็ก ให้ความรู้สึกถึงระยะใกล้ ภาพนี้จึงแสดงถึงมิติใกล้ไกลด้วยการใช้ค่าน้ำหนักสี ในบริเวณว่างส่วนบนใช้ค่าน้ำหนักสีอ่อนเพื่อแสดงมิติที่กว้างไกล ต่างกับส่วนล่างของภาพที่ใช้ค่าน้ำหนักสีเข้มและแสดงรายละเอียดของภาพในมิติใกล้

ภาพผลงาน ทุ่งนา 2, 2543 (ภาพประกอบ 19)

ประเทือง เอมเจริญใช้แผ่นระนาบของสีที่มีค่าน้ำหนักต่างกันเพื่อแสดงถึงต่างมิติกัน บริเวณระนาบสีเขียวในส่วนบนของภาพเพื่อแสดงความรู้สึกที่เกิดจากสีเขียวของทุ่งนาที่ไกลสุดตาตัดกับระนาบสีเหลืองอ่อนอันกว้างใหญ่ไพศาลของท้องทุ่งอันอบอุ่น เป็นมิติทางความรู้สึกที่ต่างกันแต่อยู่ด้วยกันได้ ภาพนี้ดูเหมือนมีเส้นขอบฟ้า (Horizontal Line) ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะตัวของประเทือง เอมเจริญที่มักปรากฏในผลงานส่วนใหญ่ของเขาเสมอ เส้นนี้ไม่ใช่เส้นขอบฟ้าในแบบทัศนียวิทยา แต่เป็นการนำเส้นในแนวนอนมาจัดโครงสร้างภาพเพื่อแบ่งมิติต่างๆในความรู้สึกด้วยค่าน้ำหนักสีที่ต่างกัน

**4.4 สี (Color)**

ภาพผลงาน ทุ่งข้าวสีทอง, 2520 (ภาพประกอบ 17)

การใช้สีในภาพนี้แบ่งเป็นสองกลุ่มสี ได้แก่ กลุ่มสีวรรณะเย็น ประมาณ 40% ของพื้นที่ทั้งหมด ในบริเวณส่วนบนของภาพเพื่อแสดงถึงท้องฟ้าอันกว้างไกล ประกอบด้วย สีน้ำเงินเข้ม สีน้ำเงิน สีเขียวเข้ม สีเขียว สีเขียวอ่อน โดยเฉพาะสีเขียวที่พาดผ่านทุ่งนาให้ความรู้สึกถึงบรรยากาศที่มีความสดชื่นเย็นสบาย ประเทือง เอมเจริญใช้กลวิธีการระบายสีแบบแบน (Flat) และเกลี่ยสีเรียบ (Blending) รวมทั้งการระบายสีแห้งหมาดเพื่อเน้นในบางจุดด้วยเส้นรอยพู่กันขนาดเล็ก ส่วนกลุ่มสีวรรณะร้อน ประมาณ 60% ของพื้นที่ทั้งหมด ในบริเวณส่วนล่างของภาพเพื่อแสดงถึงทุ่งนาที่เต็มไปด้วยต้นข้าวที่พลิ้วไหวไปตามกระแสลม ประกอบด้วย สีเหลือง สีเหลืองส้ม สีส้ม สีเหลืองน้ำตาล สีน้ำตาล สีน้ำตาลเข้ม ใช้กลวิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนแสดงค่าน้ำหนักสีเข้มและสีอ่อน มีการเน้นด้วยรอยเส้นพู่กันขนาดเล็กซ้ำๆกันคล้ายการแรเงา การใช้สีเหลืองเพื่อแสดงถึงแสงอาทิตย์ที่สาดส่องลงมาบนทุ่งข้าวสีทองผสานกับรอยเส้นพู่กันกลุ่มใหญ่ที่เต็มไปด้วยรายละเอียดเป็นการเน้น (Emphasis) และสร้างจุดสนใจของภาพ (Focal Point)

การเน้น (Emphasis) ในการจัดโครงสร้างภาพ เลอสม สถาปิตานนท์ได้กล่าวไว้โดยสรุปว่า การจัดองค์ประกอบงานศิลปะ 2 และ 3 มิติ นอกจากองค์ประกอบจะต้องมีความสัมพันธ์กันอย่างมีเอกภาพแล้ว ยังต้องมีการเน้นจุดสำคัญในงานนั้นๆด้วย เพื่อเสริมสร้างจุดสนใจให้เด่นชัดขึ้นจากองค์ประกอบรวมทั้งหมด งานศิลปะดังกล่าวจะดึงดูดสายตาผู้ดูมากกว่าการจัดองค์

ประกอบเรียบง่ายที่อาจจะดูน่าเบื่อ การเน้นทำได้หลายรูปแบบ เน้นด้วยรูปร่าง ขนาด สี หรือผิวสัมผัสขององค์ประกอบ หรือเน้นด้วยตำแหน่งทิศทางการจัดวางองค์ประกอบ ซึ่งอาจไม่เพียงเน้นอย่างใดอย่างหนึ่งแต่สามารถทำไปพร้อมกันได้หลายรูปแบบ (เลอสม สถาปิตานนท์. 2540 : 20)

ภาพผลงาน ปรากฏการณ์ธรรมชาติ, 2531 (ภาพประกอบ 18)

สีที่ปรากฏในภาพแบ่งเป็นสองกลุ่มได้อย่างชัดเจนในแนวนอน โดยส่วนบนของภาพเป็นกลุ่มสีวรรณะร้อน ที่มีสีเหลืองเป็นหลัก ประมาณ 40% ของพื้นที่ทั้งหมด แสดงถึงบรรยากาศในระยะไกล ประกอบด้วย สีเหลือง สีเหลืองส้ม สีขาว ใช้กลวิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีเรียบ (Blending) เพื่อให้แผ่นระนาบของสีเหลืองแสดงความเวิ้งว้างกว้างไกล ในส่วนล่างของภาพเป็นกลุ่มสีวรรณะเย็น ที่มีสีเขียวเป็นหลัก ประมาณ 60 % ของพื้นที่ทั้งหมด แสดงถึงปรากฏการณ์ที่เกิดจากกระแสลมในทุ่งนา ประกอบด้วย สีเขียวแก่ สีเขียว สีเขียวอ่อน สีน้ำเงินและสีฟ้า รวมทั้งการใช้สีวรรณะร้อนในลักษณะสีคู่ตรงข้ามเข้ามาประกอบ ได้แก่ สีเหลืองส้ม สีส้ม สีส้มแดง สีแดง และสีเหลืองน้ำตาล ด้วยกลวิธีการระบายสีกลมกลืนและเกลี่ยสีเรียบแล้วเน้นรายละเอียดด้วยเส้นรอยพู่กันขนาดเล็กคล้ายวิธีการแรเงาด้วยสีค่าน้ำหนักเข้ม

ภาพผลงาน ทุ่งนา 2, 2543 (ภาพประกอบ 19)

ในพื้นระนาบของภาพมีการแบ่งออกเป็นสองส่วนด้วยค่าน้ำหนักสี คือ ค่าน้ำหนักสีเข้มของกลุ่มสีเขียวในส่วนบนของภาพ ประกอบด้วย สีเขียวอ่อน สีเขียว สีเขียวแก่และสีน้ำเงินด้วยกลวิธีการระบายสีแสดงลีลารอยแปรง ในพื้นระนาบที่เหลือใช้สีค่าน้ำหนักอ่อน คือ สีเหลืองอ่อนผสมสีขาว ด้วยกลวิธีการระบายแบบสีเรียบ ส่วนในบริเวณจุดสนใจของภาพบนระนาบสีเหลืองอ่อนค่อนไปทางด้านซ้ายใช้กลุ่มสีวรรณะเย็น ประกอบด้วย สีเขียวอ่อน สีเขียว สีเขียวแก่ สีน้ำเงินและสีม่วง รวมทั้งการใช้สีคู่ตรงข้ามคือ สีเหลือง สีส้มและสีแดงเข้ามาเสริม กลุ่มสีมีค่าน้ำหนักสีเข้ม แสดงลีลาของรอยแปรงและรอยเกรียงมีทิศทางขึ้นลงในแนวตั้งเป็นกลุ่มใหญ่ เพื่อแสดงถึงต้นข้าวสีเขียวที่รวมกันเป็นกลุ่มในทุ่งนาอันกว้างใหญ่

**4.5 ดุลยภาพ (Balance)**

ภาพผลงาน ทุ่งข้าวสีทอง, 2520 (ภาพประกอบ 17)

เมื่อลากเส้นแกนในแนวตั้งจากกึ่งกลางภาพเพื่อแบ่งภาพนี้ออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน ปรากฏว่าภาพทั้งสองส่วนคล้ายกันแต่ไม่เหมือนกัน ภาพส่วนทางด้านซ้ายเป็นจุดสนใจของภาพ (Focal Point) มีรายละเอียดที่เกิดจากรอยพู่กันและกลุ่มสีที่แสดงถึงแสงอาทิตย์ที่สาดส่องลงมาบนทุ่งนาในปริมาณที่มากกว่าภาพส่วนทางด้านขวาซึ่งส่วนใหญ่เป็นบริเวณว่าง การจัดวางโครงสร้างภาพที่แตกต่างกันระหว่างการมีรายละเอียดของภาพด้านซ้ายกับบริเวณว่างด้านขวาทำให้ภาพเกิดความรู้สึกสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance)

ภาพผลงาน ปรากฏการณ์ธรรมชาติ, 2531 (ภาพประกอบ 18)

การจัดโครงสร้างของภาพด้วยมุมมองที่แสดงถึงระยะใกล้ด้วยรายละเอียดในบริเวณส่วนล่างของภาพ การใช้ค่าน้ำหนักสีที่ใกล้เคียงกันทั้งด้านซ้ายและด้านขวาจึงทำให้เกิดดุลยภาพเท่ากันด้วยค่าน้ำหนักสี เมื่อลากเส้นแกนแนวตั้งจากกึ่งกลางภาพเพื่อแบ่งภาพนี้ออกเป็นสองส่วนซ้าย

ขวาเท่ากัน ปรากฏว่าทั้งสองส่วนมีค่าน้ำหนักสีเท่ากันในความรู้สึก กล่าวคือค่าน้ำหนักสีวรรณะร้อนที่มีสีสัมแดงเป็นหลักทางด้านซ้ายของภาพรู้สึกสมดุลกับค่าน้ำหนักสีวรรณะเย็นที่มีสีเขียวเป็นหลักทางด้านขวาของภาพ จึงกล่าวได้ว่าภาพนี้มีความสมดุลแบบสองข้างเท่ากันด้วยค่าน้ำหนักสีโดยที่มีความแตกต่างในรายละเอียดที่ไม่เหมือนกันระหว่างด้านซ้ายกับด้านขวา

ภาพผลงาน ทุ่งนา 2, 2543 (ภาพประกอบ 19)

ดุลยภาพเกิดจากค่าน้ำหนักสีที่ต่างกันระหว่างด้านซ้ายกับด้านขวาของภาพ เมื่อลากเส้นแกนในแนวตั้งจากกึ่งกลางของภาพเพื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน ปรากฏว่าค่าน้ำหนักสีที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงและรอยเกรียงทางด้านซ้ายของภาพมีปริมาณมากกว่าทางด้านขวาซึ่งมีพื้นระนาบมากกว่า จุดสนใจของภาพจึงอยู่บริเวณด้านซ้ายของภาพที่มีการเน้นค่าน้ำหนักสีมากกว่าและให้ความรู้สึกสมดุลกับบริเวณว่างทางด้านขวา เป็นความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

**4.6 ทิศทางและแรง (Direction and Force)**

ภาพผลงาน ทุ่งข้าวสีทอง, 2520 (ภาพประกอบ 17)

เส้นตรงในแนวนอนที่เกิดจากขอบสีตัดกัน (Line Formed by Edges) ทำให้เกิดแรงเคลื่อนไหวในแนวนอนที่ให้ความรู้สึกถึงทุ่งนาและท้องฟ้าอันกว้างใหญ่ไพศาลที่ประเทือง เอมเจริญได้แสดงออกมา เส้นที่เกิดจากรอยพู่กันขนาดเล็กจำนวนมากที่ที่ลากในแนวเฉียงจากมุมซ้ายล่างไปทางมุมขวาบนเพื่อแสดงถึงต้นข้าวที่โน้มเอียงไปตามกระแสลมที่พัดจากซ้ายไปขวา ให้ความรู้สึกถึงแรงที่เกิดขึ้นจากซ้ายไปขวามีทิศทางเฉียงขึ้นไปทางด้านบน ในขณะเดียวกันก็มีรอยพู่กันเส้นโค้งที่แสดงถึงประกายแสงอาทิตย์ที่ส่องผ่านกลุ่มเมฆในบริเวณด้านบนของภาพค่อนไปทางซ้ายให้ความรู้สึกเหมือนมีแรงเล็กๆในทิศทางพุ่งลงมาในมุมเฉียงซึ่งขัดแย้งกับแรงในกลุ่มแรก จึงทำให้ภาพโดยรวมมีการเคลื่อนไหวของแรงที่สมดุลกัน

ภาพผลงาน ปรากฏการณ์ธรรมชาติ, 2531 (ภาพประกอบ 18)

เส้นตรงในแนวนอนที่เกิดจากแผ่นระนาบของสีในส่วนบนของภาพกับกลุ่มสีกลมกลืนที่แสดงรายละเอียดในส่วนล่างของภาพ ทำให้เกิดแรงในแนวนอนที่มีทิศทางพุ่งจากขอบของภาพที่มีสีเข้มเข้าหาตรงกลางภาพที่เป็นแสงสีอ่อนให้ความรู้สึกถึงแหล่งกำเนิดแสง ในส่วนล่างของภาพรอยพู่กันขนาดเล็กที่แสดงรายละเอียดในภาพได้ทำให้เกิดเส้นโค้งลักษณะพลิ้วไหว เส้นเหล่านี้ทำให้เกิดแรงพลิ้วไปตามแนวเส้นจากด้านซ้ายล่างไปยังด้านขวาบนของภาพ ทำให้ภาพนี้มีแรงเคลื่อนไหวที่ค่อนข้างแรงไปในทิศทางเดียวกัน เหมือนกับปรากฏการณ์ของกระแสลมในทุ่งนาที่พัดอย่างรุนแรงในช่วงเวลานั้น

ภาพผลงาน ทุ่งนา 2, 2543 (ภาพประกอบ 19)

ภาพโดยรวมให้ความรู้สึกสงบนิ่งโดยมีแรงเคลื่อนไหวในทิศทางที่สมดุลกัน การเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้น ได้แก่ การเคลื่อนไหวที่เกิดจากเส้นในแนวนอนในส่วนบนของภาพที่ทำให้เกิดแรงเคลื่อนไหวไปมาในแนวนอนซ้ายขวา การเคลื่อนไหวที่เกิดจากกลุ่มของรอยแปรงและรอยเกรียงในแนวตั้งทำให้เกิดแรงเคลื่อนไหวไปมาในแนวตั้งอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม นอกจากนี้ค่าน้ำหนักสีเข้ม

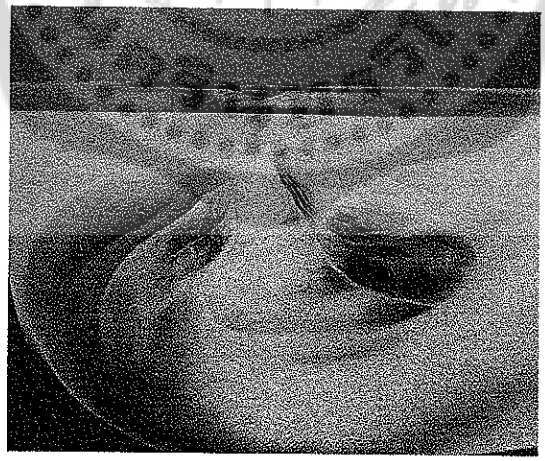
ในส่วนบนของภาพยังทำให้เกิดแรงพุ่งลงมาจากด้านบนสู่ด้านล่างในแนวตั้ง ในขณะเดียวกันพื้นระนาบสีอ่อนในส่วนล่างของภาพก็ผลักให้กลุ่มของรอยแปรงและรอยเกรียงมีความโดดเด่นเกิดเป็นแรงต้านกับแรงที่เกิดจากค่าน้ำหนักสีเข้มด้านบนในลักษณะที่สมดุลกัน

**4.2.2 ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับทะเล จำนวน 3 ภาพ ได้แก่**

1. ทิพย์แห่งทะเล, 2521
   สีน้ำมันบนผ้าใบ, 109 x 130 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณจันทรา อาชวานันทกุล
2. ทะเลลึก, 2530
   สีน้ำมันบนผ้าใบ, 49.5 x 73.4 ซ.ม. ผลงานสะสมของบริษัทเงินทุนหลักทรัพย์ทิสโก้ จำกัด
3. เลือดเนื้อทะเล, 2543
   สีน้ำมันบนผ้าใบ, 70 x 75 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

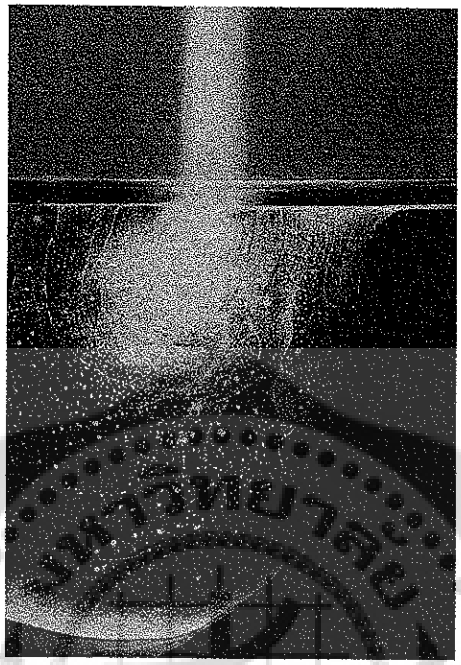
จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับทะเลของประเทือง เอมเจริญ จำนวน 3 ภาพ ผลปรากฏดังนี้

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับทะเล
ของประเทือง เอมเจริญ

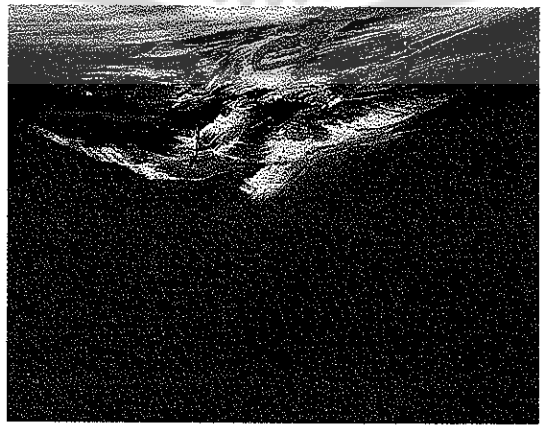


ภาพประกอบ 20
ทิพย์แห่งทะเล, 2521
สีน้ำมันบนผ้าใบ 109 x 130 ซ.ม.

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับทะเล
ของประเทือง เอมเจริญ



ภาพประกอบ 21
ทะเลลึก, 2530
สีน้ำมันบนผ้าใบ 49.5 x 73.4 ซ.ม



ภาพประกอบ 22
เลือดเนื้อทะเล, 2543
สีน้ำมันบนผ้าใบ

**1. แนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างผลงาน (Concept and Content)**

ที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาในภาพผลงานเกี่ยวกับทะเลของประเทือง เอมเจริญ เป็นผลงานที่ได้จากการออกไปสัมผัสบรรยากาศธรรมชาติของทะเล เพื่อให้ธรรมชาติเป็นสิ่งเร้าภายนอกที่กระตุ้นอารมณ์และความรู้สึกของเขาที่มีต่อทะเลในแง่มุมต่างๆ สิ่งเร้าภายนอก (Extemal Stimulus) ที่ได้รับจากปรากฏการณ์ต่างๆ บรรยากาศและสีสันในช่วงเวลานั้นทำให้ประเทือง เอมเจริญได้รับความรู้สึก ได้รับแรงบันดาลใจที่จะบันทึกความรู้สึกออกมาเป็นผลงานจิตรกรรม

จากข้อมูลในหนังสืออาร์ตเร็คคอร์ด (Artrecord) กล่าวถึงแนวทางการทำงานของประเทือง เอมเจริญไว้ตอนหนึ่งว่า " ...การทำงานศิลปะของประเทือง เอมเจริญแทบทั้งหมดเป็นการออกไปศึกษาและสัมผัสธรรมชาติกลางแจ้งเพื่อเข้าไปปะทะกับปรากฏการณ์ธรรมชาติต่างๆ เช่น คลื่นลม พายุ หรือแสงแดดอันแผดจ้า แล้วจับเอาความรู้สึกในขณะนั้นมาถ่ายทอดเป็นผลงาน มันทำให้ได้งานที่มีความคิด มีพลัง มีชีวิตชีวา แนวทางของเขาค่อนข้างเน้นที่กระบวนการความรู้สึก... " (*กำเนิดชายชาญ...* 2544 : 9)

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา กล่าวถึงผลงานชุดทะเลของประเทือง เอมเจริญ ไว้ว่า "จิตรกรรมชุด ท้องทะเล พ.ศ.2543 เกิดจากการออกไปสัมผัสธรรมชาติ ณ เกาะลันตาเป็นเวลาหลายเดือน งานชุดนี้บ่งถึงสมาธิและการเข้าสู่สภาวะเรียบง่ายแบบนามธรรมมากขึ้น" (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. 2545 : 472)

ประเทือง เอมเจริญ ได้เขียนกวีนิพนธ์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับทะเลไว้บทหนึ่ง ความว่า

พลัน...ความงามก็เอ่อท้นทั่วท้องทะเล
เธอแฝงกายอยู่ในความเรืองรองแห่งแสงตะวัน
ที่เอิบอาบอยู่ทั่วทุกเกลียวคลื่นระเริงลม
ด้วยอาการเคลื่อนไหวที่อ่อนโยน โอนอ่อน
เธอคลาเคลื่อนไปยังผิวน้ำใต้เมฆสีเทา
อวดโฉมตัวเองด้วยท่วงท่าสงบลำลึก
และที่ขอบฟ้าไกล เธอโอบกอดหมอกเมฆ
ทั้งผืนน้ำและแผ่นฟ้าจึงแนบสนิทประหนึ่งเป็นสิ่งเดียวกัน
เมื่อเธอเคลื่อนคลามาอยู่ที่แววระยิบแห่งระลอกคลื่น
ทั่วท้องทะเลจึงดูเสมือนว่าถูกประดับประดาด้วยแพรเงินแพรทอง
และโดยมิทันได้สังเกต
เธอก็มาลื่นไหลอยู่ในแสงเลื่อมพราย ณ ชายฝั่ง
ทุกโขดหินจึงถูกสะกดด้วยมนต์เสน่ห์แห่งความงามของเธอ

(ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 236)

นอกจากนี้ประเทือง เอมเจริญ ยังได้เขียนกวีนิพนธ์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับทะเลลึกไว้อีกบทหนึ่ง ความว่า

ทะเลคือกระแสแห่งความสัมพันธ์
เมื่อสายธารทุกสายพากันไหลไปสู่ท้องทะเลลึก
ณ ที่นั้นทุกสิ่งทุกอย่างจะถูกทำให้สงบนิ่งและอิ่มเอิบ
เมื่อดวงตะวันเปล่งประกายแสงสว่างไสวมาสู่ทะเลลึก
ทั่วท้องทะเลจะสะท้อนความอิ่มเอิบและความหวัง

(ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 264)

เนื้อหาเกี่ยวกับทะเลในทัศนะของประเทือง เอมเจริญ ทะเลประกอบด้วยสรรพสิ่งที่สัมพันธ์กัน แสงอาทิตย์ที่สาดส่องเป็นประกายลงมาบนผิวน้ำอันสงบนิ่งและลึกลงสู่ใต้ท้องทะเล ประกายแสงจากดวงอาทิตย์สาดส่องไปทั่ว ผ่านท้องฟ้าและหมู่เมฆลงมายังผิวน้ำผ่านเกลียวคลื่นลงสู่ใต้ท้องทะเลเป็นปรากฏการณ์ที่ประสานสัมพันธ์กัน ท่ามกลางความเคลื่อนไหวที่สงบนิ่งแม้ทะเลจะเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงตัวเองตลอดเวลา ประเทือง เอมเจริญได้นำเอาความรู้สึกที่สงบนิ่งภายใต้ความเคลื่อนไหวอยู่ทุกขณะมาเป็นพลังสร้างสรรค์ที่งดงามในผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับทะเล

จากข้อมูลที่มาของแนวความคิดและเนื้อหาในภาพผลงานเกี่ยวกับทะเลของประเทือง เอมเจริญสรุปได้ว่าเกิดจากการได้ออกไปเฝ้าสังเกตและสัมผัสธรรมชาติของทะเล ซึ่งได้รับแรงกระตุ้นทางความรู้สึกจากสิ่งเร้าภายนอก (External Stimulus) ที่ได้จากการสัมผัสบรรยากาศของธรรมชาติในช่วงเวลานั้น แล้วถ่ายทอดความรู้สึกในช่วงเวลานั้นออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมที่ตอบสนองอารมณ์และความรู้สึกที่มีต่อทะเลอย่างเต็มที่ในทัศนะของเขา กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจึงขึ้นอยู่กับอารมณ์ความรู้สึกและเป็นการแสดงให้เห็นว่าประเทือง เอมเจริญมีปฏิกิริยาหรือมีความรู้สึกในทางสุนทรียะต่อทะเลในแง่มุมใด

**2. กระบวนแบบของผลงาน (Style)**

ประเทือง เอมเจริญ กล่าวถึงกระบวนแบบในการทำงานโดยสรุปความว่า ข้าพเจ้าจะผ่านความรู้สึกต่างๆที่เข้ามาสู่การสัมผัสรับรู้ของข้าพเจ้า เข้าไปสู่การงานของข้าพเจ้าอย่างอิสระในขณะลงมือทำงานข้าพเจ้าไม่เคยคำนึงถึงกฎเกณฑ์ใดๆทั้งสิ้น ข้าพเจ้าพยายามจะถ่ายทอดความรู้สึกที่จะก่อให้เกิดพลังในทุกอณูในทุกเนื้อที่ของงาน เพื่อสื่อความหมายของความรู้สึกที่ข้าพเจ้ามีต่อเรื่องราวต่างๆบรรจุลงในการงานทุกชิ้น ในการทำงานศิลปะ ข้าพเจ้าพยายามหลีกเลี่ยงการกำหนดกฎเกณฑ์ การวางแบบแผนที่เป็นกฎตายตัว ข้าพเจ้าพอใจที่จะปล่อยให้ธรรมชาติของความรู้สึก ธรรมชาติของการรับรู้และการสั่งสมดำเนินไปในการทำงานอย่างอิสระ ข้าพเจ้ารู้สึกได้ว่าการดำเนินตัวเองอย่างอิสระของธรรมชาติก่อให้เกิดสิ่งที่เป็นคุณกับชีวิตข้าพเจ้า ข้าพเจ้าพอ

ใจกับการดำเนินเปลี่ยนแปลงของชีวิต ในการทำงานศิลปะก็เช่นเดียวกัน ข้าพเจ้าพอใจที่จะเห็นผลงานของข้าพเจ้าเปลี่ยนแปลงไปเรื่อยๆดีบ้าง ไม่ดีบ้าง ตามครรลองของชีวิต ข้าพเจ้าจะไม่กักขังตัวเองอยู่ ณ ที่ใดที่หนึ่ง ข้าพเจ้าพอใจที่จะปล่อยให้ความรู้สึกนึกคิด ความจริงใจ และความอิสระ ดำเนินอยู่ในงานศิลปะของข้าพเจ้าตลอดไป (ประเทือง เอมเจริญ. 2523 : 153-154)

ในหนังสืออาร์ตเร็คคอร์ด ได้กล่าวถึงแนวทางการทำงานของประเทือง เอมเจริญไว้ตอนหนึ่ง ความว่า

> ในการพัฒนางานศิลปะของประเทือง เอมเจริญ เริ่มต้นด้วยความอิสระและความพร้อมทางจิตใจและปัญญา มีการเคลื่อนที่ไปข้างหน้าเช่นเดียวกับระยะทาง ร่องรอยของกาลเวลาที่ผ่านเข้ามาในชีวิต โดยงานจะเคลื่อนที่ไปเรื่อยๆอย่างไม่มีวันหยุดนิ่ง เขากล่าวว่า ศิลปะจะไม่มีการอิ่มตัว ถึงตรงนี้ก็สมบูรณ์ในจุดหนึ่ง แต่พอถึงพรุ่งนี้ มะรืนนี้ ปีหน้า ปีโน้น ก็จะมีสิ่งใหม่ๆที่เข้ามาในชีวิต พร้อมกับการพัฒนาการรับรู้ทักษะ การแสดงออก การสร้างรูปแบบ มันจะมีหนทางในการทำงานศิลปะ คือชีวิต ชีวิตคือการเคลื่อนไหว (*เรื่องของคนในครอบครัวเอมเจริญ*. 2544 : 15)

แนวทางการทำงานของประเทือง เอมเจริญ ดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงแนวคิดแบบเสรีนิยมใหม่ในศตวรรษที่ 20 ที่ให้ความสำคัญกับการลงมือปฏิบัติโดยไม่ยึดติดกับกฎเกณฑ์หรือทฤษฎีใดๆ และพร้อมที่จะปรับตัวอยู่ตลอดเวลา สอดคล้องกับที่ อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า

> เสรีนิยมใหม่ความคิดหนักไปทาง "ปฏิบัตินิยม" คือไม่ยึดมั่นกับอุดมการณ์จนไม่ยอมเปลี่ยนทรรศนะ หากเห็นว่าเมื่อทดลองปฏิบัติตามลัทธิที่เคยเชื่อถือใช้การไม่ได้ ก็พร้อมที่จะเปลี่ยนแปลงทัศนคติหรือความเห็นเพื่อให้เกิดผลดีในการปฏิบัติ สำหรับแนวคิดแบบ"ปฏิบัติการนิยม" หรือ "ลัทธิเล็งผลปฏิบัติ" แปลมาจากศัพท์ภาษาอังกฤษว่า Pragmatism ความหมายของการเล็งผลปฏิบัติคือ ไม่เคร่งทฤษฎีจนเกินไป พยายามปรับตัวเข้ากับสภาพความเป็นจริงของช่วงเวลาและบริเวณว่างนั้นๆ แนวคิดแบบปฏิบัติการนิยมนี้ มีฐานความคิดตั้งบนความสงสัยที่ว่า จะเป็นไปได้หรือ (Is it possible?) หากเป็นไปได้จะเกิดอะไรขึ้น (อารี สุทธิพันธุ์. 2543 : 130-131)

ในหนังสือชีวิตและผลงานประเทือง เอมเจริญ ได้กล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของเขาไว้ ความว่า

> หลังจากสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะธรรมชาตินิยมแล้ว ประเทืองก็เริ่มมุ่งเข้าสู่แนวทางสัญลักษณ์นิยม หรือนามธรรมมากขึ้น ด้วยการย่อยประสบการณ์ ซึ่งได้จากการเห็นและการรับรู้ออกมาเป็นรูปสัญลักษณ์ สัญลักษณ์ที่แสดงออกส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติในทัศนภาพของเขา เช่น แผ่นดิน แสงแดด กระแสน้ำ ต้นไม้ ภูเขา ฯลฯ ซึ่งประเทืองมองเห็นว่าธรรมชาตินั้นมีความสัมพันธ์ต่อกันและเกื้อกูลกัน เป็นความสมบูรณ์และมีคุณค่าในตัวเอง เรื่องราวของธรรมชาติเหล่านี้จะถูกย่อยและบรรจุลงในรูปทรงที่เขากำหนดขึ้น เช่น วงกลม วงรี ฯลฯ ผลงานในชุดนามธรรม

> ของประเทืองที่สร้างสัญลักษณ์เป็นรูปทรงอิสระนั้น ยังคงเป็นผลงานศิลปะที่เขาสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลา โดยมุ่งเน้นคุณค่าของพลังความงามและความมีชีวิตชีวาให้เป็นสิ่งโดดเด่นในงานของเขา และรูปแบบของงานดังกล่าวก็ยังคงมีผลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะของเขาจนถึงปัจจุบันนี้ (ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 26)

ประเทือง เอมเจริญ แสดงการถ่ายทอดความรู้สึกที่มีต่อทะเลโดยไม่นำพาต่อรูปแบบในความเป็นจริงแต่ใช้สื่อในเชิงสัญลักษณ์แทนความรู้สึกด้วยสีและรูปทรงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน เป็นการถ่ายทอดในลักษณะนามธรรมแทนรูปธรรม ทั้งนี้เพราะถ้าถ่ายทอดโดยใช้รูปธรรมแล้วจะไม่สามารถถ่ายทอดเรื่องราวหรือปรากฏการณ์ตามที่ต้องการได้ การใช้แนวทางสัญลักษณ์นิยมจึงสามารถเป็นสื่อในการถ่ายทอดเรื่องราวความรู้สึกตามที่ต้องการได้ การปรุงแต่งเรื่องราวโดยการสอดแทรกความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการลงไปในรูปแบบด้วยการเพิ่มเติม การลดสกัดตัดทอน การสลับสับเปลี่ยนตำแหน่งจากความเป็นจริง แล้วนำมาจัดวางตามโครงสร้างภาพที่กำหนดขึ้นใหม่ เพื่อให้ภาพผลงานสามารถตอบสนองในสิ่งที่ต้องการนำเสนอ เขาเป็นนักปฏิบัติที่มุ่งมั่นและฝึกฝนพัฒนาตนเองอยู่เสมอ โดยมีธรรมชาติเป็นแหล่งศึกษาค้นคว้า ในการสร้างสรรค์ผลงานชุดทะเลประเทือง เอมเจริญได้แสดงออกถึงความรู้สึกต่อทะเลในกระบวนแบบนามธรรมในเชิงสัญลักษณ์ด้วยรูปทรง เส้น สีและบริเวณว่างตามอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการ

ในกระบวนแบบผลงานของประเทือง เอมเจริญ จะปรากฏลักษณะที่สัมพันธ์กันของส่วนที่เป็นบริเวณว่างที่ไม่แสดงรายละเอียดกับส่วนที่เป็นรูปแบบและเนื้อหาซึ่งเป็นรายละเอียด (Loss and Found) บริเวณว่างของระนาบสีต่าง ๆถูกนำมาใช้เพื่อแสดงคุณค่าของสีจากความรู้สึกที่ได้รับประสบการณ์ตรงจากการเฝ้าสังเกตและสัมผัสจากธรรมชาติ บทบาทของบริเวณว่างจึงมีความสำคัญและส่งเสริมให้ส่วนที่แสดงรายละเอียดถึงรูปแบบและเนื้อหาของภาพมีความเด่นชัดน่าสนใจและแสดงอารมณ์ความรู้สึกที่ต้องการ ทำให้ภาพมีคุณค่าและมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ชะวัชชัย ภาติณธุ ได้อธิบายถึงความหมายของส่วนที่แสดงรายละเอียดและส่วนที่ไม่แสดงรายละเอียด (Loss and Found) ในผลงานศิลปะไว้ ความว่า

> ในผลงานศิลปะ Loss และ Found จะต้องเป็นของคู่กัน เพราะถ้าหากมีแต่ Found อย่างเดียวผลงานนั้นเมื่อดูนานๆแล้วจะเลี่ยนตา เพราะจะพบกับรูปแบบและเนื้อหาของภาพที่เกินความจำเป็น หรือในทางกลับกันถ้าหากผลงานนั้นมีแต่ Loss ผลงานนั้นจะดูด้อยคุณค่าอย่างเห็นได้ชัด เช่น คุณค่าของสีแย่ การจัดภาพแย่ ช่องว่างแย่ การออกแบบแย่ ด้านเนื้อหาไม่สื่อความหมาย เป็นผลงานที่ไม่ได้สร้างมาจากประสบการณ์ตรง หมายถึงว่าผู้เขียนไม่มีประสบการณ์จริงๆในเรื่องนั้นๆมาเลย ถ้าเป็นอย่างนี้แล้วก็นับได้ว่าแย่ทั้งภาพ Loss จึงเป็นปรากฏการณ์ที่พื้นที่ว่างไม่มีความสัมพันธ์กับรูปร่างรูปทรงที่ควรจะปรากฏ ในความหมายที่เป็น Loss และ Found ปรากฏได้ทั้งในภาพรวมและปรากฏให้เห็นได้ในแต่ละมูลฐานทัศนศิลป์ (Visual Elements) เช่น คุณค่าของสีเพียงเรื่องเดียวบางครั้งมีให้เห็นได้ทั้ง Loss และ Found เป็นการชี้ให้เห็นว่า คุณค่าของสีบางส่วนด้อย บางส่วนเด่นอย่างนี้ก็มีแต่ในความหมายที่เป็น Loss และ Found ที่ให้คุณค่าในผลงานนั้น ไม่ควรเป็นข้อผิดพลาดในแต่ละ Element หากแต่เป็น Loss ที่เกิดจากความถูกต้องนั่นแหละ แต่เมื่อเป็นผลงานแล้วมันบ่งถึงความไม่

สำคัญลงไปเฉยๆ ทั้งๆที่แต่ละ Element ดีหมดก็ตาม และเมื่อมีส่วนที่เป็น Loss และ Found มาอยู่ร่วมด้วยมันจึงเป็นผลงานที่ให้คุณค่าที่โดดเด่นขึ้นมา กลายเป็นผลงานที่เปี่ยมไปด้วยคุณค่าทั้งชิ้นทีเดียว อันนี้คือความหมายที่เป็น Loss และ Found ในส่วนที่ถูก (ชะวัชชัย ภาติณธุ. 2544 : 30-31)

จึงกล่าวได้โดยสรุปว่าภาพผลงานจิตรกรรมของประเทือง เอมเจริญ ส่วนมากให้ความสำคัญกับบริเวณว่างของพื้นระนาบ ควบคู่ไปกับบริเวณที่เป็นรูปร่าง เขาใช้บริเวณว่างด้วยค่าน้ำหนักสีและใช้สีเพื่อแสดงความรู้สึก เพื่อแสดงถึงมิติของภาพ หรือพื้นหลังของภาพ (Background) เพื่อช่วยให้รูปเด่นขึ้น แสดงให้เห็นว่าเขาให้ความสำคัญและใช้ประโยชน์อย่างเต็มที่ทั้งส่วนที่แสดงรายละเอียดและส่วนที่ไม่แสดงรายละเอียด (Loss and Found) ซึ่งเป็นลักษณะโครงสร้างภาพที่สำคัญอันเป็นลักษณะเฉพาะของเขา

**3. กลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique)**

กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานเป็นตัวแปรอันสำคัญในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกและจินตนาการออกมาเป็นผลงานศิลปะ ศิลปินจึงต้องใช้กลวิธีที่เหมาะสมกับเนื้อหาและรูปแบบที่ต้องการแสดงออก สำหรับผลงานจิตรกรรมของประเทือง เอมเจริญ ให้ความสำคัญกับกลวิธีการใช้สี และกลวิธีการระบายสี

กลวิธีการใช้สีในภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับทะเล ของประเทือง เอมเจริญ มีการใช้สีในลักษณะการระบายสีเรียบขอบคม (Hard edge) การระบายสีเรียบกลมกลืนกันของกลุ่มสีวรรณะเย็น (Cool Tone) และสีข้างเคียง เพื่อควบคุมสภาพสีส่วนรวมให้ได้ความรู้สึกตามที่ต้องการ พื้นที่บริเวณว่างระบายด้วยสีเรียบเป็นแผ่นระนาบสี มีการใช้สีคู่ตรงข้ามในบริเวณที่เป็นจุดเด่นของภาพ โกสุม สายใจ กล่าวถึงการระบายสีเรียบ (Flat Coloring) ไว้โดยสรุปความว่า การระบายสีเรียบขอบคม เป็นการระบายสีที่ใช้กันมากในงานจิตรกรรมและการออกแบบที่ต้องการให้สีแบนเรียบเพื่อให้สีแสดงรูปทรงของตัวมันเองมีการจัดจังหวะช่องไฟที่สัมพันธ์กับพื้น การระบายสีแบบนี้พวกสัญลักษณ์นิยมชอบใช้ โดยเฉพาะงานที่ต้องการแสดงถึงความประณีตเรียบร้อย ส่วนการระบายสีให้กลมกลืนกัน (Harmony Coloring) การใช้สีส่วนใหญ่มักจะมีการใช้สีหลายสีหรือหลายน้ำหนักและทำให้กลมกลืนกันโดยไม่มีขอบ เพื่อความนุ่มนวลของภาพ หรือให้กลมกลืนกับส่วนพื้น ซึ่งส่วนใหญ่จะเกลี่ยสีในขณะที่สียังไม่แห้ง (โกสุม สายใจ. 2544 : 96-97)

กลวิธีการระบายสีในภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับทะเล ของประเทือง เอมเจริญ เป็นการระบายสีแบบการเกลี่ยสีเรียบกลมกลืนในบริเวณว่างส่วนใหญ่ของภาพ เพื่อให้สีในบริเวณว่างแสดงค่าของสีให้เกิดความรู้สึกและแสดงมิติ รวมทั้งมีการเน้นในรายละเอียดด้วยรอยพู่กันขนาดเล็กเป็นเส้น เป็นขีด เป็นจุด หรือการระบายสีแสดงลีลารอยแปรงเพื่อสร้างจุดสนใจในบางภาพ

ประเทือง เอมเจริญได้สร้างสรรค์ผลงานชุดทะเลในช่วงเวลาที่ต่างกันคือ ปี พ.ศ.2521 ปี พ.ศ.2530 และปี พ.ศ.2543 ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเนื้อหาเกี่ยวกับทะเลได้สร้างความรู้สึกประทับใจและสร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมให้กับเขาเป็นอย่างมาก สิ่งสำคัญที่เป็น

ความแตกต่างในผลงานแต่ละช่วงก็คือ เรื่องของกลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique) จากการที่ประเทือง เอมเจริญเป็นนักปฏิบัติที่ไม่ยึดติดกับกฎเกณฑ์ใดๆ มีส่วนทำให้กระบวนแบบและกลวิธีได้รับการพัฒนาและมีการเปลี่ยนแปลงมาโดยลำดับ เขานำเสนอเรื่องราวของทะเลในแง่มุมที่สงบในรูปแบบที่แสดงอารมณ์ถึงความนิ่งสงบท่ามกลางความเคลื่อนไหว กลวิธีการใช้สีในบริเวณว่างทั่วทั้งพื้นภาพ แสดงถึงทักษะในการเกลี่ยสีสร้างความกลมกลืน แสดงอารมณ์อันสุขุม นุ่มนวลและเป็นการใช้สีอย่างประหยัดอีกด้วย การใช้พื้นระนาบที่วางคู่ขนานกันเพื่อแสดงท่าทีของสีในเชิงมิติของภาพและยังเป็นการแสดงคุณค่าของพื้นระนาบสองมิติ ภาพผลงานชุดทะเลในช่วงปี พ.ศ.2521 และปี พ.ศ.2530 ยังแสดงให้เห็นถึงกลวิธีการใช้เส้นเล็กๆ จุดเล็กๆ ขีดเล็กๆ ที่วางเรียงรายอย่างอิสระบ้าง เป็นกลุ่มก้อนบ้าง สัมพันธ์กันอย่างอิสระ ร่วมกับสีสันที่สดใส สีที่สงบร่มเย็นเพื่อสะท้อนความคิด อารมณ์และความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติของท้องทะเลในยามนั้น ซึ่งแสดงให้เห็นในภาพผลงาน ทิพย์แห่งทะเล, 2521 (ภาพประกอบ 20) และภาพผลงาน ทะเลลึก, 2530 (ภาพประกอบ 21) ส่วนผลงานในปี พ.ศ.2543 ภาพผลงาน เลือดเนื้อทะเล, 2543 (ภาพประกอบ 22) ประเทือง เอมเจริญได้ใช้กลวิธีที่แตกต่างไปจากเดิม เขาลดรายละเอียดของภาพลง แสดงความรู้สึกของสีบนพื้นระนาบในส่วนใหญ่ของภาพ ใช้กลวิธีแสดงลีลาของรอยแปรงด้วยการระบายสีทับซ้อนกันเพื่อแสดงรายละเอียดและถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก เพื่อบันทึกความเคลื่อนไหวของบรรยากาศท้องทะเลที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว นับเป็นการแสดงออกถึงกลวิธีด้วยลีลาของรอยแปรงที่ซ้ำซ้อนพร้อมกับการหายไปของท่าทีของเส้นเล็กๆ จุดเล็กๆ ขีดเล็กๆ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะตัวที่เคยเป็นมา

**4. โครงสร้างของภาพ (Structure)**

**4.1 รูปร่างและรูปทรง (Form and Shape)**

ภาพผลงาน ทิพย์แห่งทะเล, 2521 (ภาพประกอบ 20)

ประเทือง เอมเจริญ เขียนภาพนี้เมื่อ พ.ศ. 2521 ซึ่งเป็นช่วงแรกที่เขาได้กลับมาเขียนภาพเกี่ยวกับธรรมชาติอีก ภาพนี้แสดงบรรยากาศอันสงบนิ่งของท้องทะเล พร้อมกับประกายแสงที่ดูนุ่มนวล สบายตา ภาพนี้แบ่งพื้นระนาบออกเป็นสามส่วนในแนวนอน ด้วยระนาบสีเรียบกลมกลืนที่ต่างกัน ทำให้ภาพนี้ประกอบด้วยพื้นที่สี่เหลี่ยมด้านขนานสามรูปวางซ้อนกัน รูปสีเหลี่ยมแต่ละรูปแสดงค่าของสีต่างๆอย่างอิสระแต่แสดงความหมายที่เชื่อมโยงกัน ภายในรูปสี่เหลี่ยมรูปใหญ่ที่สุดมีรูปทรงอิสระรูปคล้ายระฆังปรากฏอยู่บริเวณตรงกลางภาพ และเป็นจุดสนใจของภาพ แสดงความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวของกระแสลมและกระแสน้ำอันแผ่วเบา

ภาพผลงาน ทะเลลึก, 2530 (ภาพประกอบ 21)

ประเทือง เอมเจริญ แบ่งพื้นระนาบของภาพนี้ออกเป็นสามส่วนเช่นเดียวกับภาพประกอบ 20 ภาพนี้ใช้การจัดภาพในแนวตั้งเพื่อแสดงถึงความลึกของทะเล พื้นระนาบส่วนบนเป็นพื้นที่สี่เหลี่ยมด้านขนานระบายเรียบในลักษณะสีแบนแล้วระบายสีอ่อนกลมกลืนในแนวตั้ง ส่วนที่สองเป็นแถบสีเข้มวางขนานกันในตำแหน่งถัดลงมา บริเวณพื้นที่ในส่วนที่เหลือซึ่งอยู่ด้านล่าง เป็น

พื้นที่สีเหลี่ยมจตุรัส ภายในระบายด้วนสีกลมกลืนเป็นรูปทรงอิสระที่ให้ความรู้สึกถึงแสงที่พุ่งลงในน้ำในลักษณะที่ต่อเนื่องลงมาจากด้านบนของภาพ รูปร่างรูปทรงในภาพนี้ จึงเกิดจากรูปร่างสองมิติของรูปสีเหลี่ยมสามรูปวางต่อเนื่องกัน ภายในบรรจุด้วยรูปทรงอิสระที่ไม่มีความหมาย แต่แสดงออกถึงความรู้สึกเกี่ยวกับแสงอาทิตย์ที่พุ่งลงมาสู่ท้องทะเล รูปร่างของรูปสี่เหลี่ยมนี้เป็นรูปร่างทางการเห็นภาพลักษณ์สีไม่ใช่รูปร่างที่แสดงความเป็นจริงในธรรมชาติ

ภาพผลงาน เลือดเนื้อทะเล, 2543 (ภาพประกอบ 22)

ภาพนี้แสดงออกถึงกระบวนแบบนามธรรมที่แสดงรูปร่างอิสระไม่แสดงความหมายถึงสิ่งใด เป็นรูปร่างที่เกิดจากการใช้กลวิธีการระบายสีบนระนาบรองรับ เพื่อให้สีแสดงศักยภาพของความเป็นสี และแสดงอารมณ์ความรู้สึกด้วยลีลาของรอยแปรง รูปร่างในภาพเกิดจากความแตกต่างกันของกลวิธี กล่าวคือ ประเทือง เอมเจริญได้สร้างสรรค์ภาพนี้โดยการระบายสีเรียบ มีลักษณะแบนลงบนผืนผ้าใบในพื้นที่เกือบทั้งหมดซึ่งแสดงถึงส่วนที่ไม่แสดงรายละเอียดด้วยภาพลักษณ์สี สำหรับในส่วนที่แสดงรายละเอียดในส่วนบนของภาพ ใช้การระบายสีพื้นไว้ก่อนระบายสีอื่นทับลงไปด้วยกลวิธีการระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรงทำให้เกิดพื้นผิวบริเวณภาพส่วนนี้ และยังทำให้เกิดพลังการเคลื่อนไหวลวงภายในภาพอีกด้วย จากกลวิธีดังกล่าวจึงทำให้ภาพถูกแบ่งออกเป็นสองส่วน ภาพส่วนล่างที่เป็นสีเรียบเป็นรูปคล้ายตัวเอ็ม (M) ภาพส่วนบนที่เกิดจากรอยแปรงเป็นรูปคล้ายตัววี (V) ทั้งสองส่วนนี้วางซ้อนกันแสดงความรู้สึกของภาพในเชิงนามธรรม โดยไม่ต้องดีความเรื่องรูปร่างหรือรูปทรงใดๆ

**4.2 เส้น (Line)**

ภาพผลงาน ทิพย์แห่งทะเล, 2521 (ภาพประกอบ 20)

เส้นที่ปรากฏชัดเจนในภาพ เป็นเส้นที่เกิดจากการแบ่งพื้นที่บริเวณว่างออกเป็นส่วนๆในแนวนอน ทำให้มีเส้นที่เกิดจากขอบสีตัดกัน เกิดเป็นเส้นในแนวนอน 2 เส้นขนานกัน ในพื้นที่บริเวณตรงกลางภาพมีกลุ่มของเส้นอิสระ ที่เกิดจากร่องรอยการระบายสีแสดงรูปทรงในจุดสนใจของภาพ ประเทือง เอมเจริญ ใช้เส้นอิสระเพื่อแสดงอารมณ์ที่มีต่อสายลมและกระแสน้ำที่เขาได้สัมผัสจากท้องทะเลในยามนั้น นอกจากนี้ยังปรากฏเส้นที่เกิดจากรอยพู่กันขนาดเล็กในบางจุดของภาพ อันเป็นเสน่ห์และเป็นลักษณะเฉพาะของเขา

ภาพผลงาน ทะเลลึก, 2530 (ภาพประกอบ 21)

เส้นที่เกิดจากพื้นที่สี่เหลี่ยมสามรูปวางต่อกัน ทำให้เกิดเส้นตรง 2 เส้นในแนวนอนขนานกัน เป็นลักษณะของเส้นที่เกิดจากขอบสีตัดกัน เส้นที่ปรากฏอีกลักษณะหนึ่งคือเส้นที่เกิดจากกลุ่มสีอ่อนตัดกับสีเข้มตรงกลางภาพ ซึ่งสีทั้งสองตัดกันในลักษณะการระบายสีกลมกลืนกันจึงทำให้เกิดเส้นไม่ชัดเจนนัก แต่พอที่จะคาดคะเนถึงตำแหน่งของเส้นได้ เส้นนี้ทำให้เกิดรูปทรงอิสระภายในภาพ ในขณะเดียวกันก็มีเส้นย่อย เป็นเส้นอิสระที่เกิดจากรอยพู่กันขนาดเล็ก ลากเป็นเส้นยาวอยู่รอบๆรูปทรงอิสระนั้น

ภาพผลงาน เลือดเนื้อทะเล, 2543 (ภาพประกอบ 22)

เส้นที่ปรากฏในภาพนี้มีสองลักษณะ ได้แก่ เส้นที่เกิดจากการตัดกันของสี ระหว่างพื้นที่ระบายสีเรียบส่วนล่างกับพื้นที่ระบายสีแสดงลีลารอยแปรงและพื้นผิว ทำให้เกิดเส้นจากการระบายสี เส้นที่ปรากฏอีกลักษณะหนึ่งคือ เส้นที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงในส่วนบนของภาพมีลักษณะเป็นเส้นอิสระในทิศทางเดียวกันและรวมกันเป็นกลุ่มใหญ่ สร้างให้เป็นจุดสนใจของภาพ เส้นเหล่านี้แสดงความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว เป็นพลังการเคลื่อนไหวลวงที่เกิดจากเส้นของรอยแปรงและพื้นผิวของภาพ

**4.3 บริเวณว่างและมิติ (Space and Dimension)**

ภาพผลงาน ทิพย์แห่งทะเล, 2521 (ภาพประกอบ 20)

ประเทือง เอมเจริญใช้บริเวณว่างของภาพเพื่อสร้างมิติและแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกต่อทะเลในมิติต่างๆ จากการแบ่งพื้นระนาบของภาพออกเป็นสามส่วน เกิดเส้นในแนวนอนคล้ายกับภาพมีเส้นขอบฟ้าที่แบ่งระหว่างท้องฟ้ากับพื้นน้ำทะเล บริเวณว่างของสีแต่ละส่วนแสดงถึงมิติและความรู้สึกที่ต่างกัน บริเวณว่างส่วนที่อยู่ด้านบนของภาพระบายด้วยสีเทาในลักษณะแบนเรียบ เพื่อแสดงความรู้สึกถึงท้องฟ้าที่สงบและแสดงระยะไกล ส่วนที่สองอยู่ถัดลงมาจากพื้นที่สีเทา ถูกระบายด้วยสีต่างๆในลักษณะสีกลมกลืนแสดงถึงมิติในระยะกลางและแสงถึงแสงที่ส่องลงมาจากท้องฟ้า ส่วนที่สามเป็นพื้นที่ในส่วนที่เหลือซึ่งเป็นส่วนใหญ่ของภาพ ระบายด้วยสีกลมกลืนในลักษณะสีอ่อนแสดงถึงระยะใกล้ให้ความรู้สึกถึงน้ำทะเลที่เคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา

ภาพผลงาน ทะเลลึก, 2530 (ภาพประกอบ 21)

บริเวณว่างของภาพถูกแบ่งด้วยสีออกเป็นสามส่วนในแนวนอน บริเวณว่างในส่วนบนของภาพส่วนใหญ่ใช้การระบายสีลักษณะแบนเรียบด้วยค่าน้ำหนักสีกลางเพื่อแสดงมิติไกล ส่วนล่างของภาพระบายสีด้วยค่าน้ำหนักสีเข้มเป็นส่วนใหญ่ โดยมีกลุ่มสีค่าน้ำหนักสีอ่อน ระบายสีลักษณะสีกลมกลืนอยู่ในบริเวณส่วนกลางของภาพค่อนไปทางด้านซ้าย กลุ่มสีด้านล่างของภาพแสดงถึงมิติในระยะใกล้ ประกอบกับการวางภาพในแนวตั้ง จึงทำให้สีเข้มแสดงให้ภาพมีความลึก ในที่นี้ก็คือความลึกของทะเลซึ่งเป็นความลึกทางความรู้สึกที่เกิดจากสีและการจัดภาพ

ภาพผลงาน เลือดเนื้อทะเล, 2543 (ภาพประกอบ 22)

ประเทือง เอมเจริญ แสดงบทบาทของบริเวณว่างในภาพนี้อย่างเต็มที่ เพื่อแสดงความรู้สึกทางการเห็น โดยใช้พื้นระนาบส่วนล่างซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพระบายสีในลักษณะสีแบนเรียบด้วยสีน้ำเงิน ให้สีแสดงค่าความเป็นสีในบริเวณว่างเพื่อสร้างความรู้สึกสงบ อ้างว้าง แสดงถึงมิติความลึกและความกว้างของทะเล ลีลาของรอยแปรงในส่วนบนของภาพ แสดงการเคลื่อนไหวเป็นกลุ่มอย่างชัดเจนแล้วค่อยลดปริมาณลงไปทางด้านบนประกอบกับค่าของสีที่อ่อนลง รอยแปรงที่ชัดมีสีหนาทับซ้อนกันทำให้เกิดพื้นผิวที่หยาบแสดงถึงมิติในระยะใกล้ และรอยแปรงที่ห่างเลือนลางแสดงถึงมิติในระยะไกล

**4.4 สี (Color)**

ภาพผลงาน ทิพย์แห่งทะเล, 2521 (ภาพประกอบ 20)

การใช้สีในภาพนี้แบ่งเป็น 3 ส่วน มีการใช้สีในลักษณะสีระบายเรียบขอบคมในบริเวณพื้นที่สี่เหลี่ยมส่วนบนของภาพ ด้วยการระบายสีเทาซึ่งเป็นสีกลางเพื่อแสดงความรู้สึกถึงท้องฟ้าที่นิ่งสงบ แสดงค่าน้ำหนักสีแก่ให้ความรู้สึกถึงระยะไกล ส่วนที่อยู่ถัดลงมาแสดงค่าน้ำหนักสีกลาง ประกอบด้วย สีเขียว สีเขียวอ่อน สีเหลือง สีเหลืองส้ม สีเหลืองน้ำตาล สีส้ม สีแดง สีฟ้า สีดำ กลุ่มสีเหล่านี้ถูกผสมให้สีหม่นด้วยสีขาวและสีเทา ภาพโดยรวมของสีกลุ่มนี้แสดงถึงระยะกลางและแสดงความรู้สึกของแสงที่ส่องผ่านท้องฟ้าลงมา พื้นที่บริเวณส่วนล่างซึ่งเป็นส่วนใหญ่ของภาพแสดงค่าน้ำหนักสีอ่อน แสดงถึงระยะใกล้ ประกอบด้วยสี เทาอ่อน สีน้ำเงิน สีฟ้า สีเขียว สีเขียวอ่อน สีเหลือง สีเหลืองน้ำตาล สีน้ำตาล และสีดำ สีเหล่านี้ถูกทำให้สีหม่นด้วยการผสมสีขาวและสีเทาเช่นเดียวกัน กลวิธีการระบายสี ใช้การระบายสีในลักษณะการเกลี่ยสีเรียบกลมกลืนทั่วทั้งภาพ การระบายสีเรียบขอบคมในส่วนบนของภาพ รวมทั้งการใช้รอยพู่กันขนาดเล็กเขียนเป็น เส้น จุด ขีด เพื่อแสดงรายละเอียดในบริเวณจุดสนใจของภาพ

ภาพผลงาน ทะเลลึก, 2530 (ภาพประกอบ 21)

เมื่อพิจารณาในภาพโดยรวมของสีจะเป็นสีน้ำเงินเทา ที่ให้ความรู้สึกอ้างว้าง ลึก สงบนิ่ง สีส่วนใหญ่ถูกควบคุมโดยกลุ่มสีวรรณะเย็น (Cool tone) ประมาณ 80% ของพื้นที่ทั้งหมด ประกอบด้วย บริเวณว่างของระนาบสีดด้านบนของภาพเป็นสีเทาอมฟ้า พื้นที่ส่วนที่เหลือส่วนใหญ่เป็นสีน้ำเงินเข้ม ระบายสีกลมกลืนด้วยสีข้างเคียง คือ สีน้ำเงิน สีฟ้า สีฟ้าน้ำทะเล สีเขียว และสีเขียวอ่อน ในบริเวณแสดงรายละเอียดของภาพมีการใช้สีวรรณะร้อน (Warm tone) คือ สี เหลือง สีเหลืองอ่อน สีเหลืองส้ม สีส้ม สีส้มแดง สีแดง และสีม่วง โดยใช้กลวิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนแล้วระบายสีแสดงรอยพู่กันขนาดเล็ก เป็นเส้นเล็กๆขนาดต่างๆ เป็นจุดจำนวนมาก และเป็นขีดเล็กๆ ภาพนี้เป็นภาพขนาดเล็กจึงแสดงรายละเอียดจำนวนมาก

ภาพผลงาน เลือดเนื้อทะเล, 2543 (ภาพประกอบ 22)

ผลงานภาพนี้เป็นการระบายสีเพื่อแสดงภาพลักษณ์สี (Painterly Image) เพื่อให้สีแสดงค่าความเป็นสี ร่วมกับกลวิธีการระบายสีเพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึก ประเทือง เอมเจริญ ระบายสีในบริเวณว่างส่วนล่างในพื้นที่ประมาณ 70% ของภาพ ด้วยสีน้ำเงินในลักษณะการเกลี่ยสีเรียบเพื่อแสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกที่ สงบ อ้างว้าง มั่นคง ของท้องทะเล ในขณะเดียวกันก็ได้ระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรงบริเวณส่วนบนในพื้นที่ประมาณ 30% ของภาพ ด้วยสีต่างๆ ประกอบด้วย สีน้ำเงินเข้ม สีฟ้า สีเขียว สีเหลือง สีเหลืองน้ำตาล สีส้ม สีแดง และสีขาว การระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรงให้เกิดการทับซ้อนกันของเนื้อสี แสดงการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว เป็นการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวภายใต้ความสงบนิ่งของทะเล

**4.5 ดุลยภาพ (Balance)**

ภาพผลงาน ทิพย์แห่งทะเล, 2521 (ภาพประกอบ 20)

เมื่อแบ่งภาพนี้ออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากันโดยลากเส้นแกนในแนวตั้งผ่านจุดกึ่งกลางภาพ ปรากฏว่าภาพทั้งสองส่วนแสดงรูปร่างใกล้เคียงกัน รูปร่างทางด้านซ้ายมีขนาดใหญ่กว่ารูปร่างทางด้านขวาเล็กน้อย เมื่อพิจารณาจากค่าน้ำหนักสี ปรากฏว่าค่าน้ำหนักสีทางด้านซ้าย

เข้มกว่าค่าน้ำหนักสีทางด้านขวา จึงสรุปได้ว่าภาพนี้มีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน ด้านซ้ายของภาพมีค่าน้ำหนักสีเข้มให้ความรู้สึกสมดุลกับค่าน้ำหนักสีอ่อนทางด้านขวาของภาพ

ภาพผลงาน ทะเลลึก, 2530 (ภาพประกอบ 21)

ภาพนี้มีสีและรูปร่างของภาพที่กลมกลืนกันทั้งภาพ ความแตกต่างที่เห็นได้ชัดคือจุดเด่นของภาพซึ่งอยู่ค่อนไปทางด้านซ้าย มีลักษณะเป็นรูปทรงอิสระเกิดจากกลุ่มสีที่มีค่าน้ำหนักสีอ่อนกระจายไปในพื้นที่ด้ายซ้ายเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งแตกต่างจากด้านขวาของภาพที่พื้นระนาบสีมีค่าน้ำหนักสีเข้มกว่าและแสดงรายละเอียดน้อยกว่า ความสมดุลของภาพจึงเกิดจากค่าน้ำหนักสีอ่อนทางด้านซ้ายให้ความสมดุลกับค่าน้ำหนักสีเข้มทางด้านขวา ในลักษณะสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ภาพผลงาน เลือดเนื้อทะเล, 2543 (ภาพประกอบ 22)

การแสดงรายละเอียดของภาพด้วยลีลาของรอยแปรงในบริเวณส่วนบนของภาพทำให้บริเวณนี้เป็นจุดสนใจของภาพ เมื่อลากเส้นแกนในแนวตั้งจากกึ่งกลางภาพเพื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน ปรากฏว่าจุดสนใจของภาพอยู่บริเวณเส้นกึ่งกลางพอดี ปริมาณของรอยแปรงทั้งด้านซ้ายและด้านขวามีใกล้เคียงกัน มีความแตกต่างกันเล็กน้อยในรายละเอียด ส่วนค่าน้ำหนักสีทั้งด้านซ้ายและด้านขวาก็ให้ความรู้สึกเท่ากัน จึงกล่าวได้ว่า ภาพนี้มีการจัดโครงสร้างของภาพเพื่อให้เกิดความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน (Symmetrical Balance)

**4.6 ทิศทางและแรง (Direction and Force)**

ภาพผลงาน ทิพย์แห่งทะเล, 2521 (ภาพประกอบ 20)

ทิศทางและแรงเกิดขึ้นในภาพนี้มี 3 ลักษณะ ประกอบด้วย

ทิศทางและแรงที่เกิดในแนวตั้ง เป็นผลจากพื้นระนาบสีเข้มในส่วนบนของภาพทำให้เกิดแรงกดลงมายังบริเวณสีอ่อนด้านล่าง ในขณะเดียวกันสีอ่อนด้านล่างก็ทำให้เกิดแรงพุ่งขึ้นไปสู่ด้านบน

ทิศทางและแรงที่เกิดในแนวนอน เกิดจากพื้นระนาบและเส้นในแนวนอนที่ทำให้เกิดแรงเคลื่อนไหวในแนวนอน โดยที่ทิศทางจากค่าน้ำหนักสีเข้มไปยังค่าน้ำหนักสีอ่อนและในทางกลับกัน

ทิศทางและแรงที่เคลื่อนไหวอย่างอิสระบริเวณจุดสนใจของภาพ เกิดจากสีที่แสดงรูปร่างอิสระ เกิดเส้นอิสระหลายเส้นประกอบกัน เส้นเหล่านี้ทำให้เกิดพลังการเคลื่อนไหวหมุนเวียนเป็นกลุ่มสร้างจุดสนใจขึ้นในภาพ

ภาพผลงาน ทะเลลึก, 2530 (ภาพประกอบ 21)

ค่าน้ำหนักสีกลางในส่วนบนของภาพให้ความรู้สึกเบากว่าค่าน้ำหนักสีเข้มในส่วนล่างของภาพ ให้ความรู้สึกถึงแรงที่มีทิศทางพุ่งขึ้นสู่ของบนและพุ่งลงสู่ขอบล่างของภาพในแนวตั้ง ในขณะที่เส้นขนานในแนวนอนก็ทำให้เกิดแรงที่มีทิศทางการเคลื่อนไหวไปมาในแนวนอนตามค่าความเข้มของน้ำหนักสี กลุ่มของแรงอีกกลุ่มหนึ่ง ได้แก่ กลุ่มของแรงที่เกิดจากรูปทรงอิสระ ในบริเวณกลางภาพค่อนไปทางด้านซ้าย มีทิศทางการเคลื่อนไหวไปตามเส้นที่เกิดจากลีลาของรอยพู่กันขนาดเล็ก ในลักษณะวนเวียนอยู่รอบบริเวณจุดสนใจของภาพ ซึ่งเป็นลักษณะการเคลื่อนไหวลวงที่เป็นผลจากการสร้างสรรค์ทางด้านกลวิธีเป็นกลุ่มของเส้น

ภาพผลงาน เลือดเนื้อทะเล, 2543 (ภาพประกอบ 22)

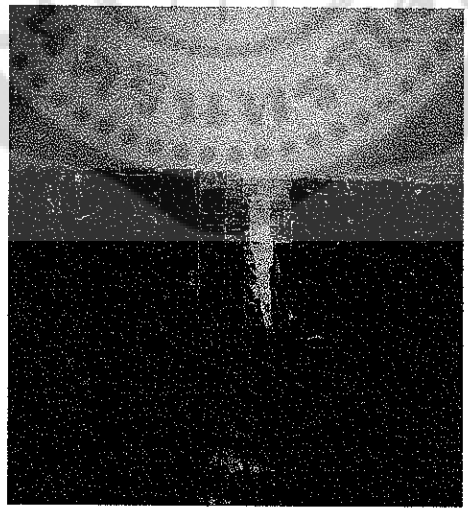
การระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรงในบริเวณส่วนบนของภาพ ทำให้เกิดแรงจากเส้นของรอยแปรงที่รวมกันเป็นกลุ่มมีทิศทางการเคลื่อนไหวออกจากบริเวณกึ่งกลางอย่างอิสระ แต่ทิศทางส่วนใหญ่เคลื่อนจากซ้ายไปขวาในลักษณะการเคลื่อนไหวลวงที่เกิดจากรอยแปรงและพื้นผิว ทำให้บริเวณนี้เป็นจุดสนใจของภาพ พื้นที่บริเวณว่างในส่วนล่างของภาพมีลักษณะสีแบนเรียบ ทำให้เกิดแรงในลักษณะสมดุลคือมีแรงในทิศทางพุ่งออกจากศูนย์กลางไปยังกรอบของพื้นที่ทุกด้านในปริมาณเท่าๆกัน บริเวณว่างส่วนนี้จึงเกิดความนิ่งสงบไม่มีการเคลื่อนไหว

**4.2.3 ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับแม่น้ำ จำนวน 2 ภาพ ได้แก่**

1. คืนเดือนเพ็ญ, 2525
   สีน้ำมันบนผ้าใบ, 145 x 150 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณพิสิษฐ์ ภัคอธิคม
2. ยามเย็นที่แควน้อย, 2525
   สีน้ำมันบนผ้าใบ, 100 x 130 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

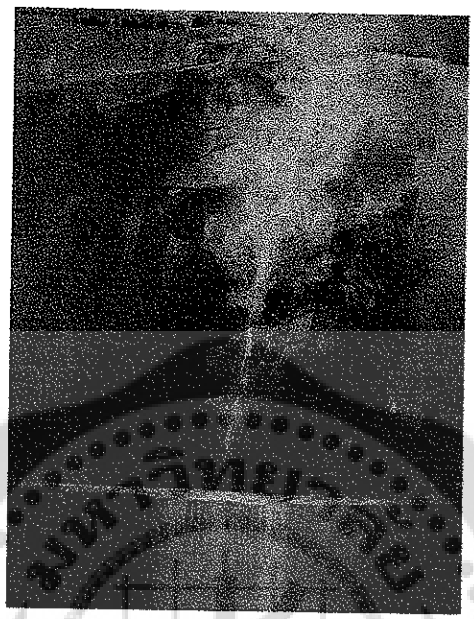
จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับแม่น้ำของประเทือง เอมเจริญ จำนวน 2 ภาพ ผลปรากฏดังนี้

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับแม่น้ำ
ของประเทือง เอมเจริญ



ภาพประกอบ 23
คืนเดือนเพ็ญ, 2525
สีน้ำมันบนผ้าใบ 145 x 150 ซ.ม.

# การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับแม่น้ำ ของประเทือง เอมเจริญ



ภาพประกอบ 24
ยามเย็นที่แควน้อย, 2525
สีน้ำมันบนผ้าใบ 100 x 130 ซ.ม.

## 1. แนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างผลงาน (Concept and Content)

หลังเหตุการณ์ทางการเมืองในปี พ.ศ.2519 แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของประเทือง เอมเจริญได้เปลี่ยนแปลงย้อนกลับไปที่ธรรมชาติอีก โดยกล่าวไว้ในหนังสือชีวิตและผลงานประเทือง เอมเจริญ ความว่า

> เมื่อช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองได้ผ่านพ้นไป แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะของประเทืองก็ย้อนกลับไปที่ธรรมชาติอีก ทุกครั้งที่จะสร้างงานศิลปะ เขาจะเดินทางออกสู่ชนบทใช้ชีวิตอย่างสงบอยู่ท่ามกลางธรรมชาติของไร่นาป่าเขาและทะเล เพื่อซึมซับพลังความสดของชีวิตด้วยอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งพลังแห่งชีวิตในการรับรู้ของเขาจะอุดมสมบูรณ์อยู่ในแผ่นดิน ในชีวิตแห่งพืชพันธุ์ ในแสงสว่าง ในสายน้ำ ในกระแสลม และในพื้นที่ว่างของอากาศ พลังแห่งชีวิตนี้ดำเนินไปร่วมกับฤดูกาล ดำเนินอยู่ในสายหมอกที่อ่อนโยน เปล่งประกายให้เห็นได้อย่างชัดเจนในกลีบดอกและเกสรของมวลดอกไม้ พลังนี้ดำเนินไปในเอกภาพอันสมบูรณ์ของธรรมชาติ ความรู้สึกที่ประเทืองสัมผัสรับรู้โดยตรงจากธรรมชาติได้ก่อเกิดเป็นพลังอิสระเบิกบานในจิตใจของเขา ในช่วงนี้เองที่ประเทืองได้ประจักษ์แจ้งถึงสาระและคุณค่าที่แท้จริงที่ธรรมชาติมีต่อชีวิต การแสดงอารมณ์ความรู้สึก

ที่ได้รับจากธรรมชาติออกมาเป็นงานของเขาเป็นไปอย่างอิสระมากขึ้น เขาลดกระบวนการทางความคิด ซึ่งเป็นแรงกระตุ้นและเป็นชนวนความรู้สึกให้ออกมาเป็นรูปธรรมทางการงานโดยการถ่ายทอดความรู้สึกตามที่รับรู้ได้ออกมาโดยตรง ซึ่งวิธีการทำงานในแบบฉบับเฉพาะตนนี้เองได้ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่อรูปแบบ และการแสดงออกในงานศิลปะของเขาอยู่ทุกขณะ (ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 27)

งานศิลปะของประเทือง เอมเจริญจึงคงไว้ซึ่งความสัมพันธ์กับธรรมชาติอยู่เสมอ การออกเดินทางไปสู่ชนบทเพื่อใช้ชีวิตกับธรรมชาติ เพื่อซึมซับเอาพลังแห่งธรรมชาติเป็นพลังชีวิต แล้วนำเอาความรู้สึกของตนออกมาสร้างสรรค์ผลงาน ประสบการณ์จากการได้สัมผัสธรรมชาติของแม่น้ำ ได้สัมผัสความอุดมสมบูรณ์ ความสงบร่มเย็นของบรรยากาศในช่วงเวลาต่างๆ เป็นประสบการณ์ทางสุนทรียะที่ได้รับจากธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมแล้วนำมาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

ชลูด นิ่มเสมอ กล่าวถึงศิลปะคือประสบการณ์ในความหมายของจอห์น ดิวอี (John Dewey) ความว่า

จอห์น ดิวอี (John Dewey) นักปรัชญาชาวอเมริกัน มีความเห็นว่าศิลปะคือประสบการณ์ ประสบการณ์คือการมีชีวิตที่สัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อม การมีปฏิกิริยากับสิ่งแวดล้อมทำให้เรามีความคิดและอารมณ์ซึ่งเป็นประสบการณ์ เรามีประสบการณ์มากมายในชีวิตประจำวัน แต่เป็นประสบการณ์ธรรมดา ไม่เป็นแก่นสาร เราลืมมันได้ง่าย แต่บางครั้งเรามีประสบการณ์ที่สำคัญน่าพอใจเป็นพิเศษ เราจะจำประสบการณ์นั้นได้อย่างฝังใจ แบบนี้เรียกว่าประสบการณ์แท้ ประสบการณ์แท้นั้นมีระเบียบ มีเอกภาพ ทุกส่วนทุกตอนนั้นมีความหมาย มีความสำคัญ มีอารมณ์ที่เด่นชัด มีโครงสร้างตลอดทั่วประสบการณ์นั้น เช่น ความกดดัน ความอ่อนหวานนุ่มนวล และความกลัว เป็นต้น (ชลูด นิ่มเสมอ. 2542 : 13)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับประสบการณ์สุนทรียะไว้ ความว่า

ประสบการณ์สุนทรียะต่างกับประสบการณ์อื่นๆ ตรงที่เราจัดหาให้ตัวเราเอง เราเลือกเอง ไม่ทางตรงหรือทางอ้อม เมื่อเกิดขึ้นแก่เราแล้วช่วยให้เราเพลิดเพลิน พึงพอใจ เกิดเป็นความอิ่มเอิบใจโดยไม่หวังสิ่งใดตอบแทน เช่น การไปเดินเล่น การไปชมนิทรรศการ ไปดูภาพยนตร์ ไปชมภูมิประเทศ สัมผัสธรรมชาติ ไปชมการประกวดกล้วยไม้ การอ่านนวนิยาย การฟังเพลง ฯลฯ ประสบการณ์สุนทรียะเหล่านี้ เรามีความเต็มใจที่จะได้รับรู้ ไม่ว่าจะเป็นกิจกรรมที่สังคมจัดขึ้นหรือเราเลือกกิจกรรมนี้สำหรับตัวเราเอง กล่าวได้ว่าเป็นประสบการณ์ที่บังคับกันไม่ได้ เกิดจากความต้องการหรือความอยากของเราเอง ประสบการณ์สุนทรียะที่เราเลือกหาให้แก่ตัวเราเองนี้เรามักอดไม่ได้ที่จะเผื่อผู้อื่นที่มีความสนใจคล้ายๆกับเรา เพื่อให้เขาได้ร่วมรู้สึกเบิกบานยินดีและมีความสุขด้วย สอดคล้องกับความจริงที่ว่า เมื่อรับอะไรเข้าไปแล้วก็จะพยายามถ่ายทอดออกมาเพื่อรักษาให้อยู่ในสภาพสมดุล (อารี สุทธิพันธุ์. 2540 : 37)

ประเทือง เอมเจริญ ได้ถ่ายทอดประสบการณ์ทางสุนทรียะที่ได้รับจากธรรมชาติที่สร้างความประทับใจให้แก่เขา ออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมที่แสดงถึงชีวิตและเหตุการณ์หรือปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นบนลำน้ำ สายน้ำที่หล่อเลี้ยงชีวิตของพืชพันธ์ต่างๆให้เจริญเติบโต สร้างความอุดมสมบูรณ์ให้กับแผ่นดิน เป็นความสัมพันธ์และเกื้อกูลกันของธรรมชาติ เป็นพลังแห่งชีวิตและคุณธรรมของธรรมชาติที่ดำเนินไปอย่างอิสระ ได้ก่อให้เกิดแนวความคิดและเนื้อหาเกี่ยวกับแม่น้ำซึ่งเขาได้แสดงความรู้สึกถึงความเยือกเย็นสงบนิ่งของสายน้ำ สายน้ำที่ใสสะอาดมีปลาเล็กๆว่ายไปตามกระแสน้ำอันเย็นฉ่ำเป็นจังหวะชีวิตที่เคลื่อนไหว สายลมพัดผ่านและแสงแดดที่สาดส่องลงมาเป็นปรากฏการณ์ของธรรมชาติที่เกิดขึ้นและเปลี่ยนแปลงอยู่ทุกช่วงเวลาแม้ในยามค่ำคืน

*ภาพสะท้อนบนผิวน้ำ* เป็นบทกวีบทหนึ่งที่ประเทือง เอมเจริญ ได้กล่าวถึงเนื้อหาเกี่ยวกับความงามของธรรมชาติและสายน้ำ ความว่า

ทั่วทั้งแผ่นผิวน้ำดูสงบเงียบ ราบเรียบ
บนความราบเรียบนั้น ผิวน้ำได้สะท้อนภาพ
ความลึกของฟากฟ้า หมู่เมฆเบื้องบน
แสงแดดฉายแสงเรืองรองเอิบอาบไปทั่ว
เกล็ดน้ำค้างบนปลายใบไม้เปล่งประกายสุกใส
พุ่มพฤกษชาติอบอุ่นอยู่ในแสงแดด
ภาพแห่งความงามทั้งหมดร่วมเป็นเอกภาพ
พากันสะท้อนลงสู่ผิวน้ำอันราบเรียบ
งดงาม สงบนิ่ง ล้ำลึก

ขณะนั้น ปลาผุดสู่ผิวน้ำ ตายฟองอากาศ
ก่อให้เกิดวงกลมซ้อนกันมากมายบนผิวน้ำ
วงกลมนั้นค่อยๆเรียงแผ่ขยายตัวออกอย่างนุ่มนวล
พาภาพอันสงบนิ่งเหนือผิวน้ำเมื่อครู่
ให้ค่อยๆเคลื่อนไหว เคลื่อนไหวอย่างมีชีวิต
ความเคลื่อนไหวนั้นค่อยๆจางหายไปกับระลอกน้ำ
ภาพแห่งความสงบนิ่งกลับคืนมา
งดงาม สงบนิ่ง ล้ำลึก

(ประเทือง เอมเจริญ. 2533 : 209)

หากวิเคราะห์จากข้อมูลที่กล่าวมานี้ ทำให้กล่าวได้ว่าประเทือง เอมเจริญได้ใช้แนวความคิดและเนื้อหาของภาพที่ต้องการถ่ายทอดความรู้สึกที่มีต่อแม่น้ำจากประสบการณ์สุนทรียะที่ได้รับจากธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เป็นประสบการณ์ที่ได้จากการแสวงหาและเต็มใจที่จะรับรู้ แม่น้ำในความรู้สึกของเขามีความสงบนิ่งอยู่ภายใต้ความเคลื่อนไหว อยู่ท่ามกลางสายลมแสงแดด

ชีวิตและพืชพันธุ์รวมทั้งปรากฏการณ์ในธรรมชาติที่มีความสัมพันธ์กันในองค์รวม เป็นภาพของความงามที่มีเอกภาพ ธรรมชาติที่เกี่ยวกับแม่น้ำจึงเป็นสิ่งเร้าภายนอกที่ทำให้ประเทือง เอมเจริญ เกิดความรู้สึกที่ต้องการถ่ายทอดในสิ่งที่ได้พบเห็นและสัมผัสออกมาเป็นผลงานจิตรกรรม

**2. กระบวนแบบของผลงาน (Style)**

อำนาจ เย็นสบาย กล่าวถึงกระบวนแบบของผลงานจิตรกรรมของประเทือง เอมเจริญ ไว้ตอนหนึ่งว่า " ...เมื่อเราดูภาพผลงานของเขาแล้ว เรามิอาจได้รับคำตอบแบบภาพเหมือนจริง แต่คำตอบนั้นคือความรู้สึกของเรา จินตนาการของเรา การตีความของเราต่อผลงานของเขา อันไม่มีคำตอบชนิดตายตัวสำหรับผู้ดูทุกคน... " (อำนาจ เย็นสบาย. 2540 : 89)

ประเทือง เอมเจริญ ได้ถ่ายทอดจินตนาการเกี่ยวกับแม่น้ำ ในกระบวนแบบนามธรรม ด้วยรูปแบบและสีในทางศิลปะเพื่อเป็นสื่อถึงการแสดงออกให้สอดคล้องกับแนวความคิด ความรู้สึก อารมณ์ การแสดงออกของปฏิกิริยาที่มีต่อความจริงในธรรมชาติซึ่งเป็นปฏิกิริยาจากการรับรู้ (Perception) หรือประสบการณ์สัมผัส (Sensation) จากสิ่งเร้าภายนอก ที่สร้างความประทับใจและเกิดอารมณ์สะเทือนใจ

ลีโอ ตอลสตอย (Leo Tolstoy) กล่าวถึงการถ่ายทอดอารมณ์ของศิลปินออกมาเป็นผลงานศิลปะ โดยสรุปความว่า ศิลปินถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านทางผลงานศิลปะไปยังผู้อื่น ผู้ที่ดูผลงานจะมีความรู้สึกว่าเกิดอารมณ์ร่วมตามความความรู้สึกที่ศิลปินได้ถ่ายทอดออกมาจึงนับเป็นผลงานศิลปะที่ดี ศิลปินเป็นผู้มีความรู้สึกไวต่ออารมณ์ความรู้สึกและมีความสามารถในการนำอารมณ์ความรู้สึกเหล่านั้นมาแสดงออกเป็นผลงานทางศิลปะในรูปแบบต่างๆได้อย่างเหมาะสม (Leo Tolstoy. 1960 : 49-52)

กระบวนการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับจากธรรมชาติในเรื่องราวเกี่ยวกับแม่น้ำของประเทือง เอมเจริญ เป็นการถ่ายทอดในสิ่งที่เป็นจริงตามที่ตาเห็น (Visual Facts) จากธรรมชาติโดยมีอิสระที่จะเลือกถ่ายทอดเฉพาะสิ่งที่สนใจและประทับใจตามความคิดและจินตนาการ ซึ่งรูปแบบที่ถ่ายทอดออกมานั้นมีลักษณะที่แตกต่างไปจากความเป็นจริงทางด้านขนาด สัดส่วน สี และรายละเอียดอื่นๆ แต่เป็นรูปแบบที่มีการ ลดสกัดตัดทอนหรือเพิ่ม (Distortion) เอาแต่ส่วนที่สำคัญ ผสมผสานด้วยอารมณ์ความรู้สึกและความคิดสร้างสรรค์จนกลายเป็นผลงานจิตรกรรมที่มีคุณค่า มีความงาม " ...แคนดินสกีกล่าวว่า เมื่อคนมองเห็นภาพเขียนเขาจะมีความรู้สึกตื่นเต้นในความงาม และความงามนั้นเป็นความงามของภาพเขียน มิใช่ความงามของธรรมชาติหรือความงามของโลกภายนอกเลย เพราะว่าศิลปะแยกออกจากธรรมชาติโดยเด็ดขาด ภาพเขียนลักษณะดังกล่าวถือได้ว่าศิลปะเป็นแอบสแตรก... " (อารี สุทธิพันธุ์. 2540 : 135)

อริสโตเติล (Aristotle) ได้นิยามความหมายของศิลปะว่า "ศิลปะคือการเลียนแบบธรรมชาติ (Art is the Imitation of Nature) ความหมายของการเลียนแบบนั้นไม่ได้หมายถึงการเลียนแบบที่ทำให้เกิดรูปแบบคล้ายภาพเสมือนบนกระจกเงา แต่เป็นการเลียนแบบที่ศิลปินผู้สร้างสามารถ ลด ทอน เพิ่มเติมตามความคิดเห็นและความรู้สึกของตน โดยหวังว่าจะมีความหมายได้

ส่วนคำว่าธรรมชาตินั้นหมายถึง วัตถุรอบตัวที่ก่อให้เกิดความเบิกบานยินดี (Objects of Delight)" (อารี สุทธิพันธุ์. 2540 : 85)

จึงกล่าวได้ว่าภาพผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับแม่น้ำของประเทือง เอมเจริญมีกระบวนแบบนามธรรมที่แสดงถึงความคิด ความรู้สึกต่อสิ่งที่มองเห็นคือธรรมชาติและบรรยากาศของแม่น้ำ แล้วนำมาสร้างสรรค์รูปแบบขึ้นมาใหม่ที่ดูง่ายและตอบสนองต่อความคิดและความรู้สึกตามที่ต้องการ ทั้งแสดงรูปร่าง รูปทรงและสีในบริเวณว่าง ตามแนวทางของตนเองโดยไม่ยึดติดกับกฎเกณฑ์ใดๆ

**3. กลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique)**

การออกไปศึกษาธรรมชาติโดยตรงของประเทือง เอมเจริญ วิธีการที่เขาใช้ขณะออกไปทำงานนอกสถานที่ก็คือการวาดเส้น (Drawing) " ...ขณะเดินทางถ่านเกรยองดูจะเป็นสิ่งที่ทำได้ง่ายและทำได้ทุกที่อย่างสะดวกในการสร้างสรรค์ผลงาน คงยากเกินไปถ้าจะขนเฟรม (Frame) หรืออุปกรณ์สีน้ำมันไปวาดตามสถานที่ต่างๆ งานวาดเส้นเหล่านี้จะวาดบนกระดาษที่พกพาไปได้ง่ายและไม่ใช้เป็นเพียงภาพร่างต้นแบบเท่านั้น แต่เป็นชิ้นงานจริงๆที่นำมาร่วมแสดงในงานต่างๆ ด้วย... " (*สำดับพัฒนาการแนวการทำงาน....* 2544 : 15) นับว่าเป็นกลวิธีหนึ่งในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของเขา งานวาดเส้นจึงเป็นงานต้นแบบที่สำคัญก่อนที่จะเขียนจริงเป็นภาพผลงานสีน้ำมันขนาดใหญ่ในสตูดิโอ

กลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับแม่น้ำของประเทือง เอมเจริญ ใช้สีในประเภทสีกลมกลืนกัน สีส่วนใหญ่จะใช้สีหลายสีหลายน้ำหนัก และทำให้กลมกลืนกันโดยการระบายสีแบบเกลี่ยสีเรียบในขณะที่สียังไม่แห้ง และใช้รอยแปรงปาดทับกันในส่วนที่เป็นจุดเด่นหรือรายละเอียดที่สำคัญของภาพเพื่อให้รู้สึกเกิดการเคลื่อนไหวมีชีวิตชีวา ภาพชุดนี้ลดรายละเอียดของเส้นลงไปมาก เขาให้ความสำคัญของสีมากกว่ารูปทรง ซึ่งสอดคล้องกับที่โกสุม สายใจ กล่าวถึงกลวิธีการใช้สีของจิตรกรรมลัทธินามธรรมว่า " ...จิตรกรให้ความสำคัญของสีมากกว่ารูปทรง จนบางครั้งปล่อยให้สีแสดงรูปทรงด้วยตัวมันเอง สภาพส่วนรวมของสีมีทั้งสว่างสดใสและมืดครึ้มลึกลับไปในขณะเดียวกัน เพื่อโน้มนำให้ผู้ดูเกิดความรู้สึกตามประสบการณ์ของแต่ละคนมากกว่าจะให้รู้ว่าเป็นภาพอะไร และบางครั้งแสดงความงามในเทคนิควิธีการโดยเฉพาะ... " (โกสุม สายใจ. 2540 : 118) สิ่งที่ยังคงปรากฏอยู่ในผลงานชุดนี้ คือ การระบายสีแบบเกลี่ยสีเรียบ ให้รู้สึกแบนราบในพื้นที่บริเวณว่างที่ดูรู้สึกสงบนิ่ง เกิดพลังของสีในบริเวณว่างที่ช่วยเสริมให้ภาพดูน่าสนใจและมีมิติ ภาพโดยรวมมีการใช้สีที่ให้ความรู้สึก เย็นสบาย ผ่อนคลาย การใช้สีที่อิสระตามอารมณ์ความรู้สึก

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่า " ...เมื่อถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปินเริ่มปรับการใช้สีจากสีเชิงธรรมชาติ (Naturalistic Color) ไปสู่การใช้สีเชิงอารมณ์ (Arbitrary Color) สีเพื่อสี (Color for Its own Sake) และพยายามที่จะสร้างสรรค์ความสัมพันธ์และเป้าหมายใหม่ของสี ต่อมาศิลปิน

ทดลองระบายสีให้รู้สึกแบนราบและไม่ใช่สีที่ได้รับการปรับสภาพไปสู่สีตามธรรมชาติสิ่งแวดล้อม สีช่วยสร้างความปิติและความตื่นเต้นด้วยตัวของมันเอง... " (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 23)

ความอิสระและความบริสุทธิ์ของสีเป็นสิ่งที่เกิดจากความคิดสร้างสรรค์อันมีที่มาจากการรับรู้ของสมองเป็นภาพความคิดที่ประเทือง เอมเจริญได้ถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานจิตรกรรม ในกรณีนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ว่า " ...ศิลปะที่เกิดจากสิ่งที่มองเห็นได้ สัมผัสได้ รับรู้ได้จาก Visual หรือ ทัศนะ ได้พัฒนามาสู่ภาพความคิด (Image of Thought) หรือภาพในสมองจากศักยภาพการทำงานของสมองทั้งสองด้าน เหตุผลและจินตนาการ ภาษาและภาพ รูปธรรมและนามธรรม ปัญญาและสติ มนุษย์และธรรมชาติสิ่งแวดล้อม... และ ...เราเชื่อว่าศิลปะสัมพันธ์กับโลกภายนอก การสัมผัส การรับรู้ภาพในสมองและการตีความ การแสดงออกทางศิลปะก็คือการนำเสนอภาพความคิดหรือภาพในสมอง... " (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2545 : 28)

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจึงให้ความสำคัญต่อการแสดงภาพลักษณ์สีมากกว่ารูปร่างและรูปทรงใดๆ โดยให้สีแสดงค่าของความเป็นสี ให้สีแสดงพลังในบริเวณว่างอย่างเต็มที่ การใช้สีเพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึกไม่ใช่สีที่เกิดจากการเห็นเท่านั้น แต่เป็นการนำเสนอภาพความคิดในสมองออกมาเป็นผลงานในรูปแบบต่างๆ

**4. โครงสร้างของภาพ (Structure)**

**4.1 รูปร่างและรูปทรง (Form & Shape)**

ภาพผลงาน คืนเดือนเพ็ญ, 2525 (ภาพประกอบ 23)

ภาพนี้ถูกแบ่งออกเป็นสามส่วนในแนวนอน เกิดเป็นรูปสี่เหลี่ยมด้านขนานสามรูปวางซ้อนกัน ภายในรูปสี่เหลี่ยมด้านขนานรูปบนสุดมีรูปวงกลมอยู่เกือบตรงกลาง สีส่วนใหญ่เป็นสีอ่อน รูปสี่เหลี่ยมด้านขนานที่อยู่ถัดมา ภายในบรรจุด้วยเส้นและจุดที่เกิดจากสีต่างๆแสดงพื้นผิวหยาบเพื่อแสดงรายละเอียดและเป็นจุดเด่นของภาพ สีส่วนใหญ่เป็นสีเข้ม รูปสี่เหลี่ยมด้านขนานที่อยู่ล่างสุดมีพื้นที่ส่วนใหญ่แสดงบริเวณว่างของระนาบสี มีรายละเอียดน้อย รูปสี่เหลี่ยมทั้งสามรูปนี้วางซ้อนกันโดยที่แต่ละรูปแสดงความรู้สึกของสีที่ต่างกันแต่มีรายละเอียดในรูปที่สัมพันธ์กัน เป็นรูปสี่เหลี่ยมที่เกิดจากการเห็นไม่ใช่รูปที่เกิดจากเรื่องราวความเป็นจริง

ภาพผลงาน ยามเย็นที่แควน้อย, 2525 (ภาพประกอบ 24)

ภาพนี้มีการใช้สีที่กลมกลืนกันทั้งภาพ รายละเอียดเกี่ยวกับรูปร่างรูปทรงที่ปรากฏ ได้แก่ รูปทรงรูปวงกลมในส่วนบนของภาพที่แสดงถึงพระอาทิตย์ และรูปร่างรูปสี่เหลี่ยมในบริเวณส่วนล่างของภาพที่แสดงถึงมิติทางความรู้สึก พื้นที่ตรงกลางภาพแสดงกลวิธีการระบายสีที่พร่ามัวจนไม่สามารถระบุความเป็นรูปร่างได้ แต่แสดงความรู้สึกถึงแสงที่ส่องผ่านผิวน้ำลงมา ภาพนี้แสดงความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติของลำน้ำ ในยามที่พระอาทิตย์ส่องแสงลงมายังสายน้ำที่ขุ่นมัวด้วยตะกอนดิน รูปทรงของพระอาทิตย์ดูกลมและมีมิติด้วยแสงเงามีสีสันที่กลมกลืนไปกับสภาพสีส่วนรวม

**4.2 เส้น (Line)**

ภาพผลงาน คืนเดือนเพ็ญ, 2525 (ภาพประกอบ 23)

ภาพนี้ถูกแบ่งออกเป็นสามส่วนที่ทำให้เกิดรูปสี่เหลี่ยมด้านขนานสามรูป ในภาพจึงมีเส้นตรงสองเส้นวางขนานกันในแนวนอน ในระหว่างเส้นตรงสองเส้นนี้มีเส้นตรงในแนวตั้งที่เกิดจากเส้นสีเพื่อแสดงรายละเอียดของภาพจำนวนหลายเส้น โดยที่บางเส้นลากไปจนถึงขอบล่างของภาพ ในพื้นที่บริเวณนี้โดยเฉพาะตรงส่วนกลางของภาพยังมีเส้นอิสระ เป็นเส้นสั้นๆที่เกิดจากเส้นสีทั้งแนวตั้งและแนวนอนอีกจำนวนมากเพื่อสร้างความต่อเนื่องให้กับจุดสนใจของภาพ นอกจากนี้ยังมีเส้นที่เกิดจากเส้นรอบนอกของรูปวงกลมในบริเวณส่วนบนของภาพ ซึ่งเป็นจุดสนใจและแสดงถึงเนื้อหาเรื่องราวของภาพ

ภาพผลงาน ยามเย็นที่แควน้อย, 2525 (ภาพประกอบ 24)

เส้นที่เกิดขึ้นในภาพนี้เป็นเส้นที่เกิดจากการแบ่งพื้นระนาบของภาพออกเป็นส่วนๆเพื่อแสดงมิติทางความรู้สึก ได้แก่ เส้นตรงที่วางในแนวเฉียงบริเวณส่วนบนของภาพ และเส้นตรงในแนวนอนที่บริเวณส่วนล่างของภาพ นอกจากนี้ยังมีเส้นในแนวตั้งที่เกิดจากรอยแปรงในบริเวณพื้นที่ส่วนล่างของภาพ

เส้นอีกลักษณะหนึ่งคือเส้นเชิงนัย (Implied Line) เป็นเส้นที่เกิดจากสีของแสงที่ส่องลงมาในน้ำ ลักษณะเป็นเส้นตรงในแนวเฉียงจากด้านขวาบนลงมายังด้านซ้ายล่าง มีจำนวน 7 เส้นอยู่ในความพร่ามัวของสีไม่ค่อยชัดเจนนัก

**4.3 บริเวณว่างและมิติ (Space & Dimension)**

ภาพผลงาน คืนเดือนเพ็ญ, 2525 (ภาพประกอบ 23)

ประเทือง เอมเจริญ แบ่งพื้นที่ของพื้นระนาบรองรับออกเป็นสามส่วน เพื่อให้พื้นที่แต่ละส่วนแสดงความรู้สึกถึงมิติ เส้นตรงในแนวนอนบริเวณส่วนบนของภาพให้ความรู้สึกเหมือนภาพนี้มีเส้นขอบฟ้า (Horizontal Line) แบ่งภาพออกเป็นสองส่วน ส่วนบนหมายถึงบริเวณว่างของอากาศหรือท้องฟ้าแสดงความรู้สึกถึงระยะไกล ส่วนล่างหมายถึงผืนน้ำที่แสดงรายละเอียดบนผิวน้ำเพื่อแสดงมิติในระยะใกล้ บริเวณว่างของพื้นระนาบสีเข้มด้านล่างสุดของภาพแสดงถึงความลึกของน้ำ

ภาพผลงาน ยามเย็นที่แควน้อย, 2525 (ภาพประกอบ 24)

พื้นที่ของภาพถูกแบ่งออกเป็นสามส่วนที่ดูกลมกลืนกันภาพจึงไม่แสดงถึงมิติใกล้ไกลที่ชัดเจนนัก พื้นที่ส่วนบนของภาพถูกแบ่งเป็นแนวเฉียงระบายด้วยสีวรรณะร้อนแสดงบรรยากาศที่ได้รับพลังความร้อนจากแสงอาทิตย์และแสดงถึงมิติในระยะไกล พื้นที่ส่วนกลางซึ่งเป็นส่วนใหญ่ของภาพแสดงถึงรายละเอียดเกี่ยวกับแสงที่ส่องลงมาผ่านผิวน้ำและแสดงถึงมิติในระยะใกล้ พื้นที่ส่วนล่างของภาพซึ่งมีการระบายสีกลมกลืนระหว่างสีวรรณะร้อนและสีวรรณะเย็น แสดงถึงมิติทางความรู้สึกเกี่ยวกับความร้อนจากแสงอาทิตย์และความเย็นของสายน้ำที่เชื่อมโยงกันและผสานกันอย่างกลมกลืน

**4.4 สี (Color)**

ภาพผลงาน คืนเดือนเพ็ญ, 2525 (ภาพประกอบ 23)

ภาพโดยรวมแสดงถึงกลุ่มสีวรรณะเย็น (Cool Tone) ที่มีสีน้ำเงินเป็นหลัก เพื่อแสดงความรู้สึกถึงบรรยากาศของแม่น้ำยามค่ำคืน โครงสร้างของภาพแบ่งลักษณะการใช้สีออกเป็นสามส่วนในแนวนอน ส่วนบนของภาพระบายสีเรียบกลมกลืนด้วยการเกลี่ยสี ประกอบด้วย รูปวงกลมตรงกลางระบายสีขาว พื้นโดยรอบวงกลมมีการไล่น้ำหนักสีจากสีอ่อนไปหาสีเข้ม จากสีขาว สีขาวผสมสีเหลือง สีฟ้าอ่อน สีฟ้าเข้ม แสดงความรู้สึกถึงพระจันทร์สว่างไสวอยู่บนท้องฟ้า พื้นที่ส่วนกลางของภาพระบายด้วยการเกลี่ยสีเรียบกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักสีต่างกัน มีการเน้นด้วยเส้นสีรอยพู่กันเป็นการแสดงในรายละเอียดของภาพ เพื่อสื่อความหมายถึงบรรยากาศอันงดงามของเงาสะท้อนจากแสงจันทร์ลงบนผิวน้ำยามค่ำคืน ในพื้นที่ส่วนนี้ประกอบด้วยสีขาว สีขาวผสมเหลือง สีฟ้า สีเขียวอ่อน สีเขียว สีน้ำเงิน สีน้ำเงินเข้ม สีม่วง สีส้มอ่อน และสีส้ม พื้นที่ส่วนล่างสุดของภาพเป็นบริเวณที่ระบายด้วยการเกลี่ยสีเรียบโดยใช้สีน้ำเงินในลักษณะแบนเรียบ ยกเว้นส่วนกลางที่ระบายสีกลมกลืนที่มี สีเขียว สีขาว สีน้ำเงินเข้มเข้ามาประกอบเพื่อสร้างความต่อเนื่องกับภาพส่วนบน บริเวณว่างของสีส่วนนี้แสดงความรู้สึกถึงความลึกของแม่น้ำ

ภาพผลงาน ยามเย็นที่แควน้อย, 2525 (ภาพประกอบ 24)

ภาพโดยรวมเกิดจากการระบายสีที่กลมกลืนกันระหว่างสีวรรณะร้อนและสีวรรณะเย็นในลักษณะการใช้สีคู่ตรงข้ามด้วยกลวิธีการระบายสีแบบการเกลี่ยสีเรียบให้สีกลมกลืนกัน โดยกำหนดให้ภาพรวมแสดงค่าของสีวรรณะเย็น ในบริเวณส่วนบนของภาพแสดงค่าของสีวรรณะร้อน ได้แก่ สีแดง สีแดงส้ม สีส้ม สีเหลืองส้ม และสีเหลือง บริเวณพื้นที่ส่วนใหญ่ตรงกลางภาพแสดงค่าของสีวรรณะเย็นและสีคู่ตรงข้ามเข้ามาผสมผสาน ประกอบด้วย สีเขียว สีเขียวอ่อน สีฟ้า สีเหลือง สีขาว สีเหลืองส้ม สีส้ม สีแดง สีน้ำตาล โดยมีการทำให้ค่าสีหม่นลงด้วยการผสมสีคู่ตรงข้ามและใช้กลวิธีการระบายสีเคลือบทับในบางส่วน สำหรับพื้นที่สี่เหลี่ยมบริเวณด้านล่างของภาพระบายด้วยสีเขียวและสีส้มในลักษณะสีกลมกลืนของสีคู่ตรงข้าม โดยการใช้ค่าน้ำหนักสีเข้มของสีเขียวจากด้านซ้ายและด้านขวาของภาพเข้ามายังค่าน้ำหนักสีอ่อนของสีส้มในบริเวณส่วนกลาง แล้วระบายทับด้วยสีเหลืองในลักษณะเส้นในแนวตั้งแสดงรอยแปรง

**4.5 ดุลยภาพ (Balance)**

ภาพผลงาน คืนเดือนเพ็ญ, 2525 (ภาพประกอบ 23)

ภาพนี้เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมจะเห็นว่ามีโครงสร้างของภาพที่ใกล้เคียงกันทั้งซ้ายขวา แต่เมื่อลากเส้นแกนในแนวตั้งจากจุดกึ่งกลางของภาพเพื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน ปรากฏว่า รูปวงกลมที่แสดงถึงดวงจันทร์อยู่ในตำแหน่งที่กินไปทางด้านขวาเล็กน้อย จึงทำให้รูปร่างทางด้านขวามีมากกว่าทางด้านซ้าย ในขณะที่บริเวณว่างทางด้านซ้ายบนของภาพก็มีค่าน้ำหนักสีเข้มกว่าบริเวณว่างด้านขวา ความสมดุลของภาพจึงเกิดจากรูปร่างทางด้านขวาสมดุลกับบริเวณว่างสีเข้มทางด้านซ้าย จึงทำให้ภาพนี้มีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance)

ภาพผลงาน ยามเย็นที่แควน้อย, 2525 (ภาพประกอบ 24)

เนื่องจากภาพนี้ไม่แสดงความชัดเจนของรูปร่างเท่าใดนัก ประกอบกับภาพรวมแสดงความกลมกลืนของสี ดุลยภาพของภาพนี้จึงพิจารณาได้จากค่าน้ำหนักสี เมื่อลากเส้นแกนในแนวตั้งจากจุดกึ่งกลางของภาพเพื่อแบ่งภาพนี้ออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน ปรากฏว่า พื้นที่ทางด้านขวามีค่าน้ำหนักสีอ่อน พื้นที่ทางด้านซ้ายมีค่าน้ำหนักสีเข้ม ค่าน้ำหนักสีทั้งด้านซ้ายและด้านขวาจึงมีการถ่วงดุลกัน ทำให้ภาพนี้มีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน เป็นความสมดุลที่เกิดจากค่าน้ำหนักสี

**4.6 ทิศทางและแรง (Direction and Force)**

ภาพผลงาน คืนเดือนเพ็ญ, 2525 (ภาพประกอบ 23)

ในบริเวณว่างส่วนบนของภาพ รูปร่างวงกลมที่แสดงถึงพระจันทร์อยู่บนพื้นระนาบสีที่ไล่น้ำหนักจากสีอ่อนไปหาสีเข้ม ทำให้เกิดความรู้สึกถึงแรงที่เคลื่อนออกจากรูปวงกลมไปรอบทิศทาง ในขณะเดียวกันก็เกิดแรงจากค่าน้ำหนักสีเข้มมายังค่าน้ำหนักสีอ่อน ในทิศทางพุ่งเข้ามายังรูปร่างวงกลมซึ่งเป็นจุดสนใจของภาพ

พื้นที่บริเวณส่วนกลางของภาพเป็นบริเวณที่แสดงรายละเอียด ทำให้เกิดแรงย่อยจำนวนมากตามลักษณะเส้นสีต่างๆ มีทิศทางส่วนใหญ่ในแนวตั้งและแนวนอน

พื้นที่ส่วนล่างของภาพ ส่วนใหญ่เป็นบริเวณว่างของระนาบสีที่มีการเคลื่อนไหวน้อย ทำให้เกิดแรงในลักษณะสมดุลกัน ในขณะเดียวกันก็มีแรงที่เคลื่อนไหวลงมาในแนวตั้งจากจุดสนใจของภาพ ที่ทำให้มีผลต่อการเคลื่อนไหวของพื้นที่บริเวณนี้

ภาพผลงาน ยามเย็นที่แควน้อย, 2525 (ภาพประกอบ 24)

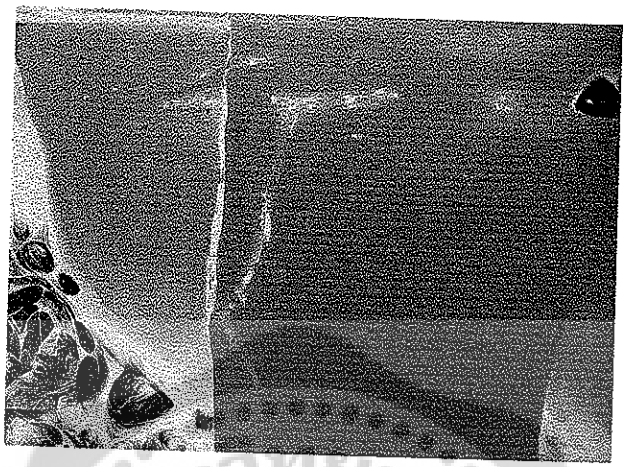
กลุ่มสีวรรณะร้อนในบริเวณมุมขวาบนของภาพประกอบกับการระบายสีในลักษณะเป็นแนวเฉียงลงมาจากด้านซ้ายบนมายังส่วนกลางและเลยมายังด้านขวาล่างของภาพ ทำให้เกิดแรงพุ่งลงมาตามแนวเฉียงนี้เป็นกลุ่มใหญ่ ในขณะที่มีแรงต้านที่เกิดจากสีวรรณะเย็นในทิศทางกลับกับซึ่งถือเป็นการเคลื่อนไหวหลักของภาพนี้ ส่วนในพื้นที่สีเหลี่ยมด้านล่างของภาพเกิดแรงประสานกันระหว่างสีวรรณะร้อนและสีวรรณะเย็นมีทิศทางในแนวนอน ตัดกันกับแรงในแนวตั้งที่มีทิศทางพุ่งลงมายังขอบล่างของภาพ

**4.2.4 ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับแผ่นดิน จำนวน 3 ภาพ ได้แก่**

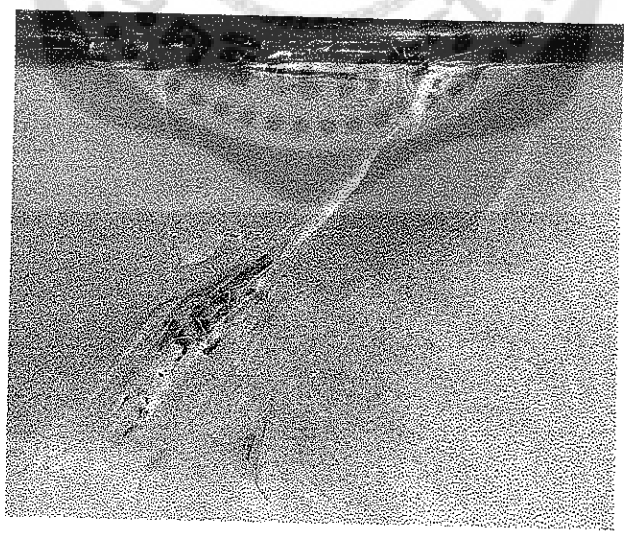
1. สีในธรรมชาติ, 2532
   สีน้ำมันบนผ้าใบ, 140 x 200 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน
2. แผ่นดิน, 2542
   สีน้ำมันบนผ้าใบ, 100 x 120 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน
3. แสงตะวัน, 2542
   สีน้ำมันบนผ้าใบ, 100 x 120 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับแผ่นดินของประเทือง เอมเจริญ จำนวน 3 ภาพ ผลปรากฏดังนี้

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับแผ่นดิน
ของประเทือง เอมเจริญ

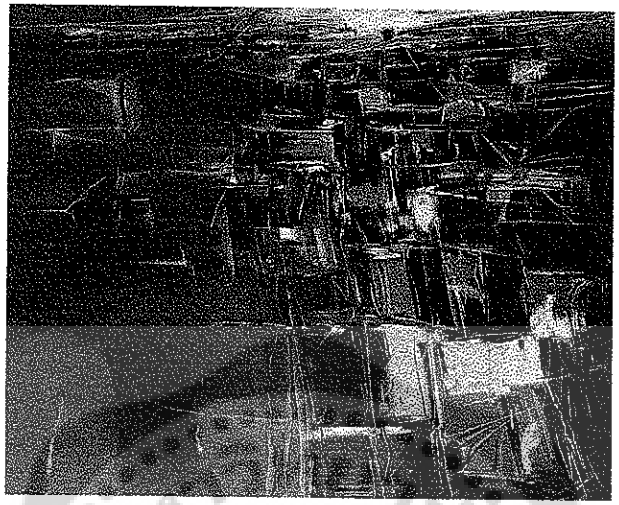


ภาพประกอบ 25
สีในธรรมชาติ, 2532
สีน้ำมันบนผ้าใบ 140 x 200 ซ.ม.



ภาพประกอบ 26
แผ่นดิน, 2542
สีน้ำมันบนผ้าใบ 100 x 120 ซ.ม.

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับแผ่นดิน
ของประเทือง เอมเจริญ



ภาพประกอบ 27
แสงตะวัน, 2542
สีน้ำมันบนผ้าใบ 100 x 120 ซ.ม.

**1. แนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างผลงาน (Concept and Content)**

แนวทางในการเรียนรู้เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของประเทือง เอมเจริญ คือการเอาตัวเองเข้าไปเรียนรู้ " ...ใช้วิธีง่ายที่สุด คือการอุทิศตัวเอง อุทิศชีวิตเป็นทุนในการเรียนรู้ ไม่ต้องเปลืองทรัพย์สินเงินทองให้เป็นภาระผู้ใด โรงเรียนของฉันอยู่บนผืนแผ่นดิน อยู่ในธรรมชาติ บรมครูของฉันอยู่ในผืนแผ่นดิน อยู่ในสายน้ำ อยู่ในอากาศ อยู่ในผืนฟ้ากว้าง อยู่ในดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ ดวงดาว อยู่ในฝุ่นละอองธุลี และอยู่ในทุกอณูของธรรมชาติ สำหรับวิธีการเรียนรู้ ฉันก็เลือกใช้วิธีที่ง่ายที่สุด ตรงที่สุด คือเมื่ออยากจะรู้อะไร ก็จะเข้าไปสัมผัส ไปศึกษากับสิ่งนั้นโดยตรง.. " (ประเทือง เอมเจริญ. 2524 : 19)

ประเทือง เอมเจริญ กล่าวถึงการออกไปเรียนรู้ธรรมชาติเกี่ยวกับแผ่นดินเพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไว้ในหนังสือบทเพลงจากลมหายใจ ความว่า

> เมื่อฉันออกไปเรียนรู้อยู่กับผืนแผ่นดิน แผ่นดินพร่ำสอนฉันถึงเรื่องการเสียสละ แผ่นดินไม่เพียงแต่พร่ำสอน แต่แผ่นดินได้แสดงให้ฉันเห็นถึงคุณธรรม แผ่นดินอุทิศตัวเองต่อมวลชีวิต ต่อมวลพืชพันธุ์ แม้ขุนเขาที่บรรจุเต็มด้วยความหนัก แผ่นดินก็สามารถรองรับไว้ได้ ฉันเห็นได้ชัดว่า บนแผ่นดินที่เต็มไปด้วยบาดแผลนั้นบรรจุเต็มด้วยคุณธรรมแห่งการเสียสละ แผ่นดินที่เป็นได้ทั้งเลนตมอันอ่อนนุ่ม

เป็นได้ทั้งความแข็งกระด้าง เป็นได้ทั้งฝุ่นละอองธุลี เป็นได้ทั้งผลึกที่คงทนต่อกาลเวลา ทุกรูปร่าง ทุกปริมาตร ทุกชั้นของแผ่นดินลึกลงไปสู่ใจกลางโลก ล้วนมีคำสอนที่เป็นสัจจะ สมบูรณ์ด้วยความงดงาม ทรงพลังในทุกละอองอณู ฉันเห็นคุณธรรม ฉันเห็นความงดงามของแผ่นดินดำเนินอยู่ในมวลดอกไม้ ในพืชพันธุ์ ในผลไม้ ในเมล็ดข้าว ฉันได้สัมผัส ได้ลิ้มรส ฉันเห็นการดำเนินของชีวิตหมุนเวียนเป็นวงกลมอยู่ในแผ่นดิน ฉันเห็นการเกิด การดำเนินเปลี่ยนแปลง การแตกดับ ดำเนินอยู่เป็นวงกลมรอบแล้วรอบเล่า ดำเนินร่วมอยู่กับกาลเวลา ในการออกไปเรียนรู้อยู่บนแผ่นดิน แผ่นดินไม่ได้สอนให้ฉันรู้เพียงความงดงามที่อยู่ในรูปร่างทรวดทรง ในปริมาตร ในผิวพรรณ ในสีสันและในองค์ประกอบ เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นเพียงเปลือกนอกของความรู้ อย่าได้หลงยึดติด แต่แผ่นดินได้พร่ำสอนถึงสิ่งที่ดำเนินสัมพันธ์กันอย่างอิสระ มีพลังความงดงามทุกละอองอณูที่ดำเนินอยู่ทั้งภายนอกภายในและสมบูรณ์งดงามด้วยเลือด ด้วยเนื้อ และจิตวิญญาณ แผ่นดินย้ำเตือนพร่ำสอนฉันถึงคุณธรรมว่านั่นแหละคือความงามอันแท้จริงที่คงทนต่อกาลเวลา (ประเทือง เอมเจริญ. 2524 : 19-20)

อำนาจ เย็นสบาย ได้กล่าวถึงบทกวีบทหนึ่งของประเทือง เอมเจริญ ที่แสดงถึงแนวความคิดเกี่ยวกับแผ่นดิน ความว่า

ความบันดาลใจจากทราย กรวด หิน
ขุนเขา
กำเนิดโดยธรรมชาติ
พบเห็นได้ทั่วไปในแผ่นดิน
รูปทรงไร้จริตปรุงแต่ง
เปิดเผยทุกแง่มุม
อยู่โดดเดี่ยวโดยสงบสันโดษ
ดำรงยาวนาน
เปิดเผยตัวเองทุกสภาวะ
อยู่รวมกันเกิดเอกภาพงดงาม
ทรงพลังมั่นคง
สัมพันธ์สรรพสิ่ง
เสียสละตัวเอง
ร่วมสร้างสรรค์สรรพสิ่ง
เปิดเผยความลี้ลับแห่งพิภพ
เป็นคุณค่าต่อชีวิต

ประเทือง เอมเจริญ.

คือข้อความตอนหนึ่งที่เขาแสดงออกในงานชิ้นหนึ่งของเขา โดยงานชุดนี้ ประเทืองได้นำเม็ดทราย กรวดหิน อันเป็นสิ่งที่บางคนอาจมองผ่าน แต่เขากลับนำมาแสดงได้อย่างสวยงาม (อำนาจ เย็นสบาย. 2540 : 90)

จากข้อมูลดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงแนวความคิดและเนื้อหาเกี่ยวกับแผ่นดินในทัศนะของประเทือง เอมเจริญ แผ่นดินอันกว้างใหญ่ไพศาลเป็นแหล่งกำเนิดของชีวิต เป็นแหล่งกำเนิดแห่งความงดงามทั้งปวง แผ่นดินเกื้อกูลต่อมวลชีวิต ทั้งพืชพันธุ์และสรรพสัตว์ แผ่นดินและผืนฟ้ากว้างมีความสัมพันธ์กันและเกื้อกูลกันช่วยกันหล่อเลี้ยงชีวิต เช่นเดียวกับแสงอาทิตย์ที่ส่องลงมาให้พลังแก่แผ่นดิน เป็นความสัมพันธ์ที่เชื่องโยงและให้ประโยชน์แก่กันของธรรมชาติ เขาแสดงความรู้สึกถึงความรัก ศรัทธา แสดงความห่วงหาอาทรต่อแผ่นดิน แม้ว่าแผ่นดินจะดูหยาบกระด้าง บางครั้งแปรสภาพเป็นโคลนตม บางครั้งเป็นฝุ่นละออง บางครั้งแตกระแหง แต่แผ่นดินก็ยังคงเต็มไปด้วยการเสียสละและให้คุณประโยชน์ต่อชีวิต ประเทือง เอมเจริญได้บันทึกเรื่องราวของแผ่นดินด้วยความศรัทธา และแสดงออกถึงความงามและความสันโดษของก้อนกรวด หิน ทราย ก้อนเล็กๆ ที่เป็นส่วนประกอบของผืนแผ่นดินอันกว้างใหญ่ นอกจากนี้ยังแสดงถึงบาดแผลของแผ่นดินที่ถูกกระทำเพื่อเป็นการสร้างจิตสำนึกต่อการหวงแหนธรรมชาติ สิ่งเหล่านี้สร้างความประทับใจและเป็นแรงบันดาลใจให้นำมาสร้างเป็นผลงานจิตรกรรม

**2. กระบวนแบบของผลงาน (Style)**

ในภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับแผ่นดินของ ประเทือง เอมเจริญ แสดงให้เห็นถึงกระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะนามธรรม โดยไม่คำนึงถึงรูปแบบหรือกฎเกณฑ์ของธรรมชาติเลย แต่จะคำนึงถึงความรู้สึกของตนเองเป็นสำคัญ โกสุม สายใจ กล่าวว่า " ...หมายถึงการ ลด สกัด ตัด ทอน จากรูปร่างรูปทรงที่มองเห็นกันทั่วไปในธรรมชาติ จนบางครั้งเหลือเพียงเส้นรอบนอก หรือแก่นแท้ของรูปทรงหรือบางครั้งจะสร้างรูปร่างรูปทรงขึ้นใหม่ จนบางครั้งไม่แสดงเรื่องราว ทำให้ผู้ดูไม่เข้าใจ หรือดูไม่รู้เรื่อง... " (โกสุม สายใจ. 2540 : 114)

ถึงแม้ว่าประเทือง เอมเจริญเริ่มต้นการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ด้วยการศึกษาความจริงจากธรรมชาติ แต่เขาก็ไม่ได้สร้างผลงานที่ลอกแบบธรรมชาติ ในขณะเดียวกันก็ได้หันมาสู่แนวทางการแสดงออกทางอารมณ์ที่เกิดจากการดำรงอยู่ท่ามกลางธรรมชาติ สอดคล้องกับที่ วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า " ...การดำรงชีวิตนั้น มิได้ขึ้นอยู่กับเหตุผลหรือระเบียบแบบแผนเพียงด้านเดียว นอกจากอารมณ์จะเป็นสัจจะอย่างหนึ่งแล้ว อารมณ์ยังเป็นพลังผลักดันให้เกิดปฏิกิริยาเกิดผลผลิต และเกิดความต้องการนานาประการ... " (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 101) ผลงานจิตรกรรมที่เกิดจากการแสดงออกทางอารมณ์ของประเทือง เอมเจริญ ยังคงผูกพันอยู่กับการรับรู้โลกภายนอกโดยตรง เขาเริ่มไม่นิยมแสดงรูปวัตถุและพยายามขจัดในสิ่งที่เป็นส่วนเกินทางสุนทรียภาพลง โดยมุ่งเน้นที่อารมณ์ความรู้สึกซึ่งเป็นคุณค่าเชิงนามธรรมของผลงานจิตรกรรม ซึ่งไม่ใช่คุณค่าทางความงามของธรรมชาติ แต่เป็นคุณค่าทางความงามของการระบายสี เป็นการแสดงออกด้วยสีตามความรู้สึกที่ได้เผชิญหน้ากับธรรมชาติ

จรูญ โกมุทรัตนานนท์ ได้อธิบายถึงการแสดงออกซึ่งความรู้สึกคือคุณสมบัติของผลงานศิลปะ โดยยกเอาความหมายที่นักสุนทรียศาสตร์ ชื่อ ซี. เจ. ดูแคส (C.J. Ducasse) ได้กล่าวไว้ความว่า

ตามทัศนะของดูแคส เมื่อเรากล่าวถึงการแสดงออกซึ่งความรู้สึกของผลงานศิลปะชิ้นใด ย่อมหมายความว่าเรากำลังหมายถึงความสามารถของคุณสมบัติบางอย่างที่อยู่ในผลงานศิลปะชิ้นนั้น คุณสมบัติดังกล่าวเป็น ความรู้สึก ซึ่งเกิดจากกระบวนการการสร้างผลงานศิลปะของศิลปิน กระบวนการนี้ดูแคสเรียกว่า กระบวนการการทำให้ความรู้สึกเป็นจริงขึ้นมา (Process of Objectification of Feeling) กระบวนการการทำให้ความรู้สึกเป็นจริงขึ้นมาของศิลปิน ดูแคสคิดว่ามันคือการปฏิบัติการสร้างสรรค์อย่างหนึ่งที่มีความควบคุมด้วยสติและเป็นไปอย่างพินิจพิเคราะห์ เป็นกระบวนการที่ศิลปินตั้งใจที่จะสร้างความรู้สึกขึ้นมาในผลงานศิลปะ โดยที่ตัวศิลปินเองอาจจะไม่ได้มีความรู้สึกเช่นนั้นจริงๆ กระบวนการดังกล่าวเป็นกระบวนการทางจิตวิทยาที่มีลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้ : แรงบันดาลใจ (Inspiration) - สร้างสรรค์ (Creation) - การคิดไตร่ตรอง (Contemplation) - การตัดสินใจ (Judgment) - การตรวจสอบ (Correction) กระบวนการนี้เกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำเล่าจนเป็นที่พอใจแก่ศิลปินและกลายเป็นผลงานสำเร็จ (จรูญ โกมุทรัตนานนท์. 2539 : 104-106)

ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับแผ่นดินของประเทือง เอมเจริญได้แสดงกระบวนแบบของผลงานที่ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อผืนแผ่นดินในแง่มุมต่างๆ เป็นการถ่ายทอดจากความเป็นจริงไปสู่ความเป็นนามธรรมด้วยส่วนประกอบทางศิลปะ (Elements of Art) และบูรณาการความคิดสร้างสรรค์ เส้น สี รูปทรง บริเวณว่าง ที่แสดงทั้งความเป็นจริงและแสดงความรู้สึก ผสานรวมตัวกันด้วยทักษะและประสบการณ์ออกมาเป็นภาพผลงานจิตรกรรม

สอดคล้องกับที่วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวไว้ว่า "ศิลปะในรูปแบบอารมณ์นิยมก็พัฒนามาจากพื้นฐานรูปแบบสัจนิยม แต่ได้นำอารมณ์ความรู้สึกภายในที่ศิลปินมีต่อมนุษย์ ธรรมชาติสิ่งแวดล้อม แสดงออกในลักษณะที่สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกภายใน ผสานกับรูปแบบสัจนิยม" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 59)

### 3. กลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique)

การถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อผืนแผ่นดินออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมของประเทือง เอมเจริญ โดยใช้กระบวนแบบนามธรรม ด้วยกลวิธีการสร้างสรรค์ให้ปรากฏในลักษณะ สี เส้น พื้นผิว มิติ บริเวณว่าง ที่มิได้เน้นให้เกิดรูปร่างรูปทรงใดๆหรือเหตุการณ์ใดๆในธรรมชาติ แต่มุ่งให้เกิดความรู้สึก ทั้งนี้เนื่องจากกลวิธีต่างๆที่ได้นำมาใช้ในการนำเสนอ ประเสริฐ ศีลรัตนา กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า " ...ในอันที่จะแก้ปัญหาเกี่ยวกับการใช้สื่อและเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ริ้วรอยบนพื้นผิวระนาบ ให้สัมพันธ์สอดคล้องกับการจับประเด็นอารมณ์ความรู้สึกขณะดำเนินการถ่ายทอด กระทั่งบังเกิดความพึงพอใจในผลงานที่ปรากฏจึงยุติกระบวนการถ่ายทอดสร้างสรรค์ ซึ่งริ้วรอยที่ปรากฏบนพื้นผิวระนาบนั้นเป็นรูปแบบของอารมณ์ความรู้สึกที่จิตรกรได้ถ่ายทอดออกมาโดยตรง โดยมิได้แปลค่าอารมณ์ความรู้สึกให้มีลักษณะรูปแบบตามธรรมชาติ... " (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2528 :85)

กลวิธีที่ประเทืองนำเสนอในผลงานชุดนี้ ได้แก่ กลวิธีการใช้สีจะเห็นได้ว่ามีการใช้สีกลมกลืนกัน ลักษณะการใช้สีมี 2 ลักษณะ คือ การใช้สีกลมกลืนกันของกลุ่มสีวรรณะเดียวกัน และการใช้สีกลมกลืนกันของสีคู่ตรงข้าม

การใช้สีกลมกลืนกันของกลุ่มสีวรรณะเดียวกัน ปรากฏในภาพผลงาน สีในธรรมชาติ, 2532 (ภาพประกอบ 25) และภาพผลงาน แผ่นดิน, 2542 (ภาพประกอบ 26) ประเทือง เอมเจริญ ใช้บริเวณว่างส่วนใหญ่ของภาพแสดงระนาบสีด้วยการเกลี่ยสีเรียบ ระบายสีกลมกลืนด้วยสีข้างเคียง

การใช้สีกลมกลืนกันของสีคู่ตรงข้าม ปรากฏในภาพผลงาน แสงตะวัน, 2542 (ภาพประกอบ 27) เป็นกลวิธีการใช้สีที่สร้างความกลมกลืนของสีคู่ตรงข้ามซึ่งมีความขัดแย้งกันให้สัมพันธ์และส่งเสริมกัน ภาพนี้ต่างจากภาพอื่นๆตรงที่บริเวณว่างของภาพถูกบรรจุด้วยสีต่างๆที่กลมกลืนกัน ไม่ได้เป็นบริเวณว่างแบนๆสีเดียว ผสมผสานกับการใช้สีคู่ตรงข้ามมาวางในตำแหน่งใกล้เคียงกัน ทำให้สีเกิดปฏิกิริยากันอย่างเต็มที่ เป็นกลวิธีที่ซับซ้อนประสานกับรอยแปรงและรอยเกรียงที่ทำให้ภาพดูกลมกลืนถึงแม้จะใช้สีที่ตัดกันก็ตาม ซึ่งเป็นการสร้างความกลมกลืนโดยการใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม (Tonality of Color)

โกสุม สายใจ ได้กล่าวถึงการใช้สีคู่ตรงข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน มีเนื้อความโดยสรุปได้ดังนี้ สีแต่ละสีมีลักษณะเฉพาะซึ่งอาจกลมกลืนหรือตัดกับสีอื่นๆก็ได้ สีแต่ละสีจะแตกต่างกันและจะแสดงพลังออกมาอย่างเต็มที่เมื่ออยู่ใกล้สีที่เป็นคู่ตรงข้าม เช่น สีน้ำเงินกับสีส้ม สีแดงกับสีเขียว สีม่วงกับสีเหลือง รวมไปถึงสีขาวกับสีดำด้วย การใช้สีคู่ตรงข้ามในความหมายของสีตัดกันด้วยความรู้สึก เช่น สีน้ำเงินให้ความสงบ ร่มเย็น ตัดกับสีส้มซึ่งให้ความรู้สึกร้อนแรง แสบตา ร่าเริง สีเขียวให้ความรู้สึกสดชื่น ร่มเย็น ในขณะที่สีแดงให้ความรู้สึกตื่นเต้นร้อนแรง สีคู่ตรงข้ามนี้เมื่อนำมาวางใกล้กันจะเกิดภาวะแข่งกันเด่น การนำสีคู่ตรงข้ามไปใช้ด้วยกันจะทำให้เกิดความรู้สึกตื่นเต้นเร้าใจ สีมิใช่คุณสมบัติของศิลปะ แต่ถ้ารู้จักใช้ให้มันส่งเสริมกัน ก็จะทำให้งานศิลปะนั้นมีเสน่ห์ชวนมอง (โกสุม สายใจ. 2540 : 88-91)

กลวิธีการระบายสีเป็นการระบายสีแบบเกลี่ยสีเรียบ เพื่อให้เกิดความกลมกลืนของสีในบริเวณว่าง และการระบายเกลี่ยสีเรียบกลมกลืนผสานกับเส้นรอยพู่กันขนาดเล็กในส่วนที่แสดงรายละเอียด ปรากฏในภาพผลงาน สีในธรรมชาติ, 2532 (ภาพประกอบ 25) การระบายสีแบบเกลี่ยสีเรียบผสานกับรอยแปรงและรอยเกรียงที่แสดงไว้ในบางส่วน รวมทั้งร่องรอยการขีดที่เกิดจากรอยเกรียงเพื่อแสดงรายละเอียดของภาพและในช่วงรอยต่อระหว่างสี ปรากฏในภาพผลงาน แผ่นดิน, 2542 (ภาพประกอบ 26) และภาพผลงาน แสงตะวัน, 2542 (ภาพประกอบ 27)

จึงสรุปได้ว่า ประเทือง เอมเจริญ ใช้กลวิธีการระบายสีเรียบบนบริเวณว่างของภาพ เพื่อให้บริเวณว่างแสดงความรู้สึกด้วยสีกลมกลืน ซึ่งมีทั้งสีวรรณะเดียวกันและสีคู่ตรงข้ามซึ่งผสานกันอย่างมีเอกภาพ การแสดงรายละเอียดของภาพด้วยกลวิธีรอยพู่กันขนาดเล็กที่เป็นลักษณะเฉพาะตัว รอยแปรงและรอยเกรียงรวมทั้งร่องรอยการขีดที่เกิดจากรอยเกรียงก็เป็นกลวิธีที่ปรากฏบ่อยในผลงานของเขา

**4. โครงสร้างของภาพ (Structure)**

**4.1 รูปร่างและรูปทรง (Form and Shape)**

ภาพผลงาน สีในธรรมชาติ, 2532 (ภาพประกอบ 25)

ผลงานภาพนี้ประเทือง เอมเจริญ ยังคงแสดงลักษณะเฉพาะตัวด้วยการสร้างรูปทรงที่แสดงรายละเอียดของเส้นสี เพื่อแสดงรูปทรงในธรรมชาติ เขาแสดงเนื้อหาเกี่ยวกับ ก้อนกรวด ก้อนหิน และเม็ดทราย ซึ่งเป็นสิ่งเล็กเมื่อเทียบกับธรรมชาติอันยิ่งใหญ่ เขาแสดงถึงรูปร่างและรูปทรงในธรรมชาติอย่างชัดเจน โดยการนำมาจัดวางใหม่ในพื้นที่บริเวณว่างของสีที่แสดงถึงความร่มเย็นและความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติ

ภาพผลงาน แผ่นดิน, 2542 (ภาพประกอบ 26)

ภาพผลงานนี้เป็นภาพจิตรกรรมไร้รูปทรง ประเทือง เอมเจริญไม่แสดงรายละเอียดของรูปร่างและรูปทรงใดๆให้ปรากฏ เขาแสดงถึงภาพลักษณ์ของสี (Painterly Image) อย่างสมบูรณ์ เพื่อให้สีแสดงค่าแห่งความเป็นสีผ่านกลวิธีออกมาเป็นความรู้สึกที่เกิดจากการกระทำของสีลงบนบริเวณว่างของผืนผ้าใบ ประเทือง เอมเจริญใช้สีเหลืองน้ำตาลและสีเขียวเพื่อแสดงความรู้สึกถึงแผ่นดินที่มั่งคั่งสมบูรณ์

ภาพผลงาน แสงตะวัน, 2542 (ภาพประกอบ 27)

ภาพนี้แสดงภาพลักษณ์ของสี (Painterly Image) ซึ่งประเทือง เอมเจริญ ได้ใช้กลุ่มสีคู่ตรงข้ามเข้ามาสร้างความกลมกลืนและให้สีต่างๆแสดงความเด่นของสีในลักษณะส่งเสริมกัน เป็นการแสดงภาพลักษณ์ของสีเพื่อแสดงค่าความเป็นสี โดยไม่มีรูปร่างหรือรูปทรงใดๆในธรรมชาติเข้ามาแสดงเนื้อหาหรือเรื่องราว แต่ก็สามารถรับรู้ได้ว่าเป็นเรื่องอะไรนับได้ว่าเป็นผลงานจิตรกรรมที่แสดงถึงคุณค่าเชิงนามธรรมได้อย่างเหมาะสม

**4.2 เส้น (Line)**

ภาพผลงาน สีในธรรมชาติ, 2532 (ภาพประกอบ 25)

เส้นในภาพนี้มีสองลักษณะ ได้แก่ เส้นที่เกิดจากรูปร่างและรูปทรงของก้อนหิน เป็นเส้นรอบนอกของรูปร่างรูปทรงที่วางเป็นกลุ่มอยู่ในมุมซ้ายล่าง และวางเป็นอิสระอยู่ในมุมขวาบน เส้นอีกลักษณะหนึ่งคือ เส้นเชิงนัย (Implied Line) เป็นเส้นที่เกิดจากจุดเล็กๆที่แสดงถึงก้อนกรวดหรือเม็ดทราย ที่วางเป็นแนวไปในบริเวณว่างทำให้เกิดเส้นเป็นแนวจากด้านซ้ายล่างไปยังด้านบนของภาพ ซึ่งแสดงความรู้สึกถึง ก้อนกรวด ก้อนหิน เม็ดทราย ที่มีการเคลื่อนที่ไปในธรรมชาติอย่างไม่หยุดนิ่ง

ภาพผลงาน แผ่นดิน, 2542 (ภาพประกอบ 26)

เส้นตรงในแนวนอนที่เกิดจากการตัดกันของสีที่ต่างวรรณะกันในบริเวณส่วนบนของภาพเป็นเส้นที่ทำให้เกิดการแบ่งพื้นที่ระนาบออกเป็นสองส่วน ซึ่งเป็นวิธีการที่ประเทือง เอมเจริญใช้อยู่เสมอในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม เส้นที่ปรากฏอีกลักษณะหนึ่งคือ เส้นที่เกิดจากกลวิธีการระบายสีแสดงลีลารอยเกรียง เป็นเส้นอิสระที่ลากไปบนผืนผ้าใบในขณะที่สียังไม่แห้ง เพื่อ

แสดงอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อแผ่นดิน โดยแสดงร่องรอยที่แผ่นดินถูกกระทำในรูปแบบต่างๆ ทั้งที่ถูกกระทำจากมนุษย์และธรรมชาติ

ภาพผลงาน แสงตะวัน, 2542 (ภาพประกอบ 27)

เส้นในภาพนี้เป็นเส้นอิสระที่เกิดจากร่องรอยของกลวิธีการระบายสีแสดงลีลารอยเกรียง เส้นจำนวนมากเหล่านี้มีทั้งเส้นในแนวตั้ง เส้นในแนวนอน เส้นในแนวเฉียง ที่อยู่รวมกันและเชื่อมประสานกันเป็นกลุ่ม ทำให้เกิดพลังของเส้นสร้างให้เกิดจุดสนใจของภาพขึ้น ในขณะเดียวกันเส้นจำนวนหนึ่งก็แสดงบทบาทในการสร้างความกลมกลืนของสีต่างๆ รวมทั้งยังสร้างให้เกิดมิติของภาพด้วย ดังนั้นเส้นในภาพนี้จึงมีบทบาทสูงต่อการรับรู้และชื่นชม

**4.3 บริเวณว่างและมิติ (Space and Dimension)**

ภาพผลงาน สีในธรรมชาติ, 2532 (ภาพประกอบ 25)

บริเวณว่างที่เป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพถูกระบายด้วยสีเขียวในลักษณะสีกลมกลืน เพื่อให้ค่าของสีแสดงความรู้สึกถึงความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติอันกว้างไกล ซึ่งเป็นมิติทางความรู้สึก กลุ่มของก้อนหินและก้อนกรวดทางมุมซ้ายล่างของภาพแสดงความชัดเจนของสิ่งที่อยู่ใกล้ เม็ดทรายและก้อนกรวดสามก้อนทางมุมขวาบนแสดงถึงมิติในระยะไกล ซึ่งเป็นการสร้างมิติลวง (Illusion) ด้วยการวางตำแหน่งกลุ่มใหญ่ทางมุมซ้ายล่างกับกลุ่มเล็กทางมุมขวาบนในแนวตามเส้นทแยงมุม

ภาพผลงาน แผ่นดิน, 2542 (ภาพประกอบ 26)

บริเวณว่างของผืนผ้าใบถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนด้วยสี บริเวณส่วนบนของภาพแสดงความรู้สึกถึงมิติในระยะไกลด้วยค่าน้ำหนักสีเข้ม และแสดงถึงมิติแห่งความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติที่เกิดจากแผ่นดิน บริเวณส่วนล่างของภาพซึ่งเป็นบริเวณว่างส่วนใหญ่แสดงความรู้สึกถึงมิติในระยะใกล้ด้วยค่าน้ำหนักสีอ่อน เพื่อแสดงร่องรอยของแผ่นดิน และแสดงความรู้สึกถึงแผ่นดินที่มั่งคั่งสมบูรณ์พร้อมทั้งหล่อเลี้ยงพืชพันธุ์ต่างๆ บริเวณว่างและมิติของภาพนี้จึงมุ่งแสดงทางอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับจากธรรมชาติ

ภาพผลงาน แสงตะวัน, 2542 (ภาพประกอบ 27)

บริเวณว่างของภาพทั้งหมดถูกระบายด้วยสีคู่ตรงข้ามในลักษณะการระบายสีกลมกลืนที่แสดงค่าความเข้มของสีด้วยวรรณะของสี กล่าวคือ สีวรรณะร้อนให้ความรู้สึกระยะใกล้ สีวรรณะเย็นให้ความรู้สึกระยะไกล ในภาพนี้แสดงพื้นที่ของสีวรรณะร้อนในลักษณะของขนาดที่ลดหลั่นกันไป จากพื้นที่ขนาดใหญ่บริเวณด้านล่างของภาพไปยังพื้นที่ขนาดเล็กด้านบนของภาพ ในขณะที่ใช้สีวรรณะเย็นในลักษณะสีคู่ตรงข้ามเพื่อเสริมให้สีวรรณะร้อนมีความเด่นยิ่งขึ้น พื้นที่สีที่มีการลดหลั่นกันนี้สร้างความรู้สึกให้เกิดมิติในภาพขึ้น คือ ใกล้ใหญ่ ไกลเล็ก นอกจากนี้เส้นในแนวเฉียงที่ปรากฏในภาพก็สร้างความรู้สึกถึงมิติในรูปแบบทัศนียภาพเชิงเส้นได้อีกด้วย

**4.4 สี (Color)**

ภาพผลงาน สีในธรรมชาติ, 2532 (ภาพประกอบ 25)

บริเวณว่างของภาพที่ระบายสีเขียวด้วยกลวิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนด้วยการเกลี่ยสี ทำให้ภาพนี้แสดงพลังของสีเขียวเป็นสภาพสีส่วนรวม ซึ่งประกอบด้วย สีเขียวในค่าน้ำหนักสีที่ใกล้เคียงกันด้วยการผสมสีขาวและสีเหลืองในบางส่วน ส่วนที่เป็นรูปร่างของก้อนกรวด ก้อนหิน และเม็ดทราย ใช้กลวิธีการระบายสีลักษณะการเกลี่ยสีเรียบกลมกลืนกันของสีต่างๆ แล้วใช้รอยพู่กันขนาดเล็ก เขียนเป็นเส้น เป็นจุด และขีด เพื่อเน้นในรายละเอียดและแสดงลักษณะเฉพาะตัว ประกอบด้วย สีน้ำเงิน สีม่วง สีน้ำตาล สีเขียว สีแดง สีส้ม สีเหลือง และสีขาว โดยมีการทำให้ค่าสีหม่นลงด้วยการผสมสีขาว

ภาพผลงาน แผ่นดิน, 2542 (ภาพประกอบ 26)

ประเทือง เอมเจริญได้แบ่งภาพออกเป็นสองส่วนด้วยการใช้สีต่างวรรณะกัน และใช้กลวิธีการระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรงและรอยเกรียง ในพื้นที่ส่วนบนของภาพระบายด้วยสีเขียวด้วยรอยแปรงและรอยเกรียง แล้วใช้สีน้ำเงิน สีแดง สีเหลือง ระบายทับแสดงรอยเกรียงในขณะสียังไม่แห้ง เพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึกต่อธรรมชาติที่มีสีเขียวและสีต่างๆประกอบกัน ในพื้นที่ส่วนล่าง ซึ่งเป็นบริเวณว่าส่วนใหญ่ของภาพ ระบายด้วยสีเหลืองน้ำตาลด้วยการเกลี่ยสีเรียบกลมกลืนแสดงค่าน้ำหนักสีเข้มด้านบนไปยังค่าน้ำหนักสีอ่อนด้านล่างของภาพด้วยการผสมสีขาว แล้วใช้เกรียงระบายสีแดง สีเขียว และสีขาวทับในบางส่วน พร้อมทั้งใช้รอยเกรียงปาดไปบนพื้นสีในขณะที่สียังไม่แห้งเพื่อแสดงร่องรอยเป็นเส้นที่เกิดจากลีลาของรอยเกรียง

ภาพผลงาน แสงตะวัน, 2542 (ภาพประกอบ 27)

ภาพโดยรวมแสดงถึงกลุ่มสีม่วงน้ำเงินที่แสดงถึงบรรยากาศที่เวิ้งว้าง สงบเงียบ ก่อนที่แสงตะวันจะลับขอบฟ้า ประเทือง เอมเจริญ ใช้กลุ่มสีต่างวรรณะกันในลักษณะสีคู่ตรงข้าม เพื่อให้สีเหล่านั้นส่งเสริมกัน ประกอบด้วย สีวรรณะร้อน ได้แก่ สีแดง สีส้ม สีเหลือง สีเหลืองน้ำตาล สีวรรณะเย็น ได้แก่ สีน้ำเงิน สีฟ้า สีม่วง สีเขียว และใช้สีขาวเข้าไปผสมในบางส่วน กลวิธีการระบายสีใช้การผสมผสานกันระหว่าง การระบายสีเรียบด้วยการเกลี่ยสีให้กลมกลืนกัน แล้วใช้กลวิธีการระบายสีแสดงลีลาของรอยเกรียงทับลงไปในขณะที่สียังไม่แห้ง เพื่อให้รอยเกรียงเป็นตัวสร้างความกลมกลืนกันของสี รวมทั้งการใช้รอยเกรียงเพื่อให้เกิดเส้นต่างๆตามความรู้สึกที่ต้องการ

**4.5 ดุลยภาพ (Balance)**

ภาพผลงาน สีในธรรมชาติ, 2532 (ภาพประกอบ 25)

ดุลยภาพพิจารณาได้จากรูปร่างรูปทรงของก้อนกรวดและก้อนหินซึ่งเป็นสิ่งที่เด่นของภาพ รวมทั้งแนวตำแหน่งของเส้นที่ปรากฏในภาพ ส่วนพื้นที่บริเวณว่างมีค่าน้ำหนักสีกลมกลืนกัน แต่พื้นที่ทางด้านซ้ายมีค่าน้ำหนักสีอ่อนกว่าพื้นที่ทางด้านขวาซึ่งมีค่าน้ำหนักสีเข้มกว่า ในขณะที่กลุ่มของรูปร่างและรูปทรงทางด้านซ้ายมีปริมาณมากกว่ารูปร่างและรูปทรงทางด้านขวา กลุ่มของรูปร่างและรูปทรงทางด้านซ้ายจึงมีความสมดุลกับพื้นที่บริเวณว่างที่มีค่าน้ำหนักเข้มทางด้านขวา จึงทำให้เกิดความรู้สึกสมดุลของภาพในลักษณะสองข้างไม่เท่ากัน

ภาพผลงาน แผ่นดิน, 2542 (ภาพประกอบ 26)

ร่องรอยที่เกิดจากกลวิธีการระบายสีแสดงลีลาของรอยเกรียง สร้างให้เกิดความน่าสนใจในภาพนี้ บริเวณว่างที่เกิดขึ้นในภาพแสดงความแตกต่างภายในตัวมันเองด้วยค่าน้ำหนักของสีที่ต่างกัน ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้เมื่อทำการแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนเท่ากัน โดยการลากเส้นแกนในแนวตั้งจากจุดกึ่งกลางของภาพ จะพบว่าภาพทางด้านซ้ายมีค่าน้ำหนักสีเข้มและมีร่องรอยของเส้นที่เกิดจากลีลาของรอยเกรียงมาก ในขณะที่พื้นที่ทางด้านขวามีค่าน้ำหนักสีอ่อนและมีร่องรอยของเส้นที่เกิดจากลีลาของรอยเกรียงน้อยกว่า จึงพิจารณาได้ว่าความแตกต่างของพื้นที่ด้านซ้ายและด้านขวาเป็นไปในลักษณะที่สอดรับกัน ทำให้ภาพเกิดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ภาพผลงาน แสงตะวัน, 2542 (ภาพประกอบ 27)

ค่าน้ำหนักสีที่ต่างกันในภาพช่วยสร้างความรู้สึกสมดุลให้กับภาพได้ เมื่อลากเส้นแกนในแนวตั้งจากจุดกึ่งกลางภาพเพื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน ปรากฏว่า พื้นที่ทางด้านซ้ายของภาพมีค่าน้ำหนักสีระดับกลาง มีความกลมกลืนกันมากและมีเส้นที่เกิดจากลีลาของรอยเกรียงในปริมาณน้อย ส่วนพื้นที่ทางด้านขวาประกอบด้วยสีที่แสดงค่าน้ำหนักสีเข้ม มีความแตกต่างของสีชัดเจนและมีเส้นที่เกิดจากลีลาของรอยเกรียงเป็นจำนวนมาก จึงทำให้ภาพทางด้านขวามีรายละเอียดและค่าน้ำหนักสีมากในลักษณะที่สมดุลกับภาพทางด้านซ้ายที่ค่อนข้างดูราบเรียบกว่า ภาพโดยรวมจึงมีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

**4.6 ทิศทางและแรง (Direction and Force)**

ภาพผลงาน สีในธรรมชาติ, 2532 (ภาพประกอบ 25)

ทิศทางและแรงของภาพเกิดจากการเชื่อมโยงกันของกลุ่มรูปร่างและรูปทรงของก้อนกรวด ก้อนหิน และเม็ดทราย ในแนวทแยงมุมจากมุมซ้ายล่างไปยังมุมขวาบน ทำให้เกิดทิศทางการเคลื่อนไหวจากกลุ่มใหญ่ไปยังกลุ่มเล็ก ซึ่งแสดงความรู้สึกถึงก้อนกรวด ก้อนหิน และเม็ดทรายที่มีการเคลื่อนไหวไปในธรรมชาติอยู่ตลอดเวลา ถึงแม้ว่าธรรมชาติจะดูสงบนิ่ง ความสงบนิ่งที่แสดงด้วยบริเวณว่างสีเขียวมีการเคลื่อนไหวเล็กน้อยอยู่ภายใน เกิดจากค่าความเข้มของสีที่ต่างกันระหว่างด้านซ้ายและด้านขวาของภาพ จึงเกิดปฏิกิริยาของแรงที่เคลื่อนไหวในแต่ละส่วน

ภาพผลงาน แผ่นดิน, 2542 (ภาพประกอบ 26)

ค่าน้ำหนักสีเข้มด้านบนที่เกิดจากสีเขียวให้ความรู้สึกถึงแรงที่กดทับลงมายังค่าน้ำหนักสีอ่อนด้านล่าง ในขณะที่ค่าน้ำหนักสีอ่อนด้านล่างคือบริเวณระนาบสีเหลืองน้ำตาล มีการระบายสีแสดงค่าสีเข้มไปหาค่าสีอ่อนในตัวมันเองจึงทำให้ภาพนี้มีแรงที่สอดรับกัน มีทิศทางการเคลื่อนไหวขึ้นลงในแนวตั้ง ส่วนร่องรอยของเส้นที่เกิดจากลีลาของรอยเกรียงก็ทำให้เกิดแรงย่อยเคลื่อนไหวเป็นกลุ่มอยู่ภายในซึ่งเป็นจุดสนใจของภาพ

ภาพผลงาน แสงตะวัน, 2542 (ภาพประกอบ 27)

ภาพโดยรวมมีลักษณะที่กลมกลืนและดูสมดุลกัน เส้นที่ปรากฏในภาพเป็นตัวกำหนดให้เกิดทิศทางของแรงในลักษณะของการพุ่งเข้าหาแหล่งกำเนิดแสง รวมทั้งพื้นที่ของสีที่แสดงการลดหลั่นก็แสดงให้เกิดแรงในลักษณะการถ่ายจากพื้นที่ใหญ่ไปยังพื้นที่เล็ก ไปยังจุดบนสุดเหมือนกับจุดรวมสายตา ซึ่งจุดรวมสายตาในบริเวณด้านบนสุดของภาพนี้เป็นสีอ่อน แสดงถึงแหล่งกำเนิด

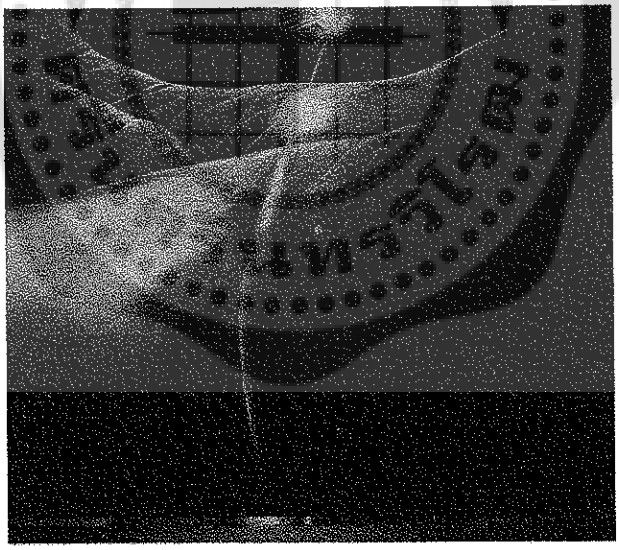
แสงที่ถ่ายเทแรงลงมาในทางกลับกัน จึงทำให้เกิดแรงที่ถ่ายเทกันในลักษณะที่สมดุล ภาพนี้จึงดูกลมกลืนและมีความน่าสนใจ

**4.2.5 ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับภูเขา จำนวน 3 ภาพ ได้แก่**

1. ลมหายใจแห่งป่า, 2524
   สีน้ำมันบนผ้าใบ, 135 x 150 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณเสถียร เสถียรสุต
2. แกรนด์แคนยอน, 2540
   สีน้ำมันบนผ้าใบ, 194 x 434 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน
3. ภูเขาอุดมคติ, 2544
   สีน้ำมันบนผ้าใบ, 150 x 300 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับภูเขาของประเทือง เอมเจริญ จำนวน 3 ภาพ ผลปรากฏดังนี้

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับภูเขา
ของประเทือง เอมเจริญ



ภาพประกอบ 28
ลมหายใจแห่งป่า, 2524
สีน้ำมันบนผ้าใบ 135 x 150 ซ.ม.

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับภูเขา
ของประเทือง เอมเจริญ



ภาพประกอบ 29
แกรนด์แคน่ยอน, 2540
สีน้ำมันบนผ้าใบ 194 x 434 ซ.ม.



ภาพประกอบ 30
ภูเขาอุดมคติ, 2544
สีน้ำมันบนผ้าใบ 150 x 300 ซ.ม.

## 1. แนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างผลงาน (Concept and Content)

ประเทือง เอมเจริญ แสดงทัศนะเกี่ยวกับแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของเขาไว้ตอนหนึ่ง ความว่า

> รูปเขียนของข้าพเจ้าก็คือเรื่องราวต่างๆ ที่บังเกิดอยู่ในกระบวนการของธรรมชาติและเข้ามาสู่ชีวิตทุกๆชีวิต ไม่ว่าจะเป็นเรื่องราวที่ก่อให้เกิดความน่าเกลียด น่าสะพึงกลัวโหดร้ายทารุณ หรือเรื่องราวของความรัก ความเกื้อกูล ไม่ว่าจะเป็นรอยยิ้มด้วยความปิติเบิกบานหรือเป็นน้ำตาแห่งความโศกสลดรันทด ไม่ว่าจะเป็นความสับสนวุ่นวายหรือความสงบสันติ ทุกสิ่งทุกอย่างล้วนดำรงอยู่ในความเป็นชีวิต ทั้งชีวิตข้าพเจ้า ชีวิตท่าน และทุกๆชีวิต เรื่องราวเหล่านี้ได้เปิดเผยตัวเองโดยสิ้นเชิง เมื่อท่านสามารถสัมผัสรับรู้เรื่องราวต่างๆที่เกิดขึ้นกับชีวิตท่านได้ ท่านก็สามารถที่จะเข้าใจและเข้าถึงงานศิลปะของข้าพเจ้าได้อย่างง่ายดาย ดุจการมองเห็นและรับรู้ในสิ่งที่เกิดกับตัวท่านเองทั้งภายนอกและภายใน (ประเทือง เอมเจริญ. 2527 : 11)

แนวทางการศึกษาศิลปะด้วยตนเอง (Self-taught) ของประเทือง เอมเจริญ ที่มีธรรมชาติเป็นต้นแบบและให้แนวความคิดกับเขามาโดยตลอด เขากล่าวถึงเรื่องนี้ว่า

> เมื่อผมออกไปเรียนอยู่กับธรรมชาติ อยู่กับท้องฟ้ากว้าง แผ่นดินใหญ่ ผมเห็นความเปลี่ยนแปลงอย่างสุภาพนุ่มนวล ผมได้กลิ่นของดอกไม้ใบหญ้าล่องลอยไปตามกระแสลม ผมเห็นดอกไม้และพืชพันธุ์อันหลากสีต่างถือกำเนิดบนแผ่นดินสีหม่นทั้งสิ้น เมื่อแหงนมองไปบนท้องฟ้า ผมเห็นเมฆก่อรูปร่างขึ้นอย่างอิสระ งดงามด้วยแสงสีจากดวงอาทิตย์ เมฆซึ่งเกิดจากน้ำทุกชนิดที่ระเหยไปสู่ฟากฟ้า ก็คงจะรวมทั้งหยาดเหงื่อของชาวนาและน้ำตาของผู้ทุกข์ยากด้วย เมื่อผมได้สัมผัสกับธรรมชาติซึ่งมีความละเอียดอ่อนลึกซึ้งและเกื้อกูลกันโดยตลอด ธรรมชาตินั้นก็เข้ามาบรรจุอยู่ในหัวใจของผม ธรรมชาติสอนผมให้รู้จักความดี ความงาม ธรรมชาติสอนผมให้รู้จักเสียสละ สอนให้รู้จักคุณค่าของชีวิตที่เกิดมาอยู่ร่วมในโลก ผมมองดูต้นไม้ยืนแห้งเมื่อขาดฝนด้วยความอดทน เพราะไม่สามารถเดินไปหาน้ำได้ ผมรู้สึกว่าตัวเองช่างโชคดีเสียจริงๆ ที่มีธรรมชาติอันกว้างใหญ่ไพศาลคอยให้ความช่วยเหลือเกื้อกูลอยู่ ทุกลมหายใจ ทุกวันนี้ก่อนผมวาดรูป ผมจะออกไปสัมผัสความสด ความเป็นจริงของธรรมชาติและชีวิต เพื่อเก็บมาเป็นวัตถุดิบในการวาดภาพของผมทุกครั้ง (ประเทือง เอมเจริญ. 2522 : 113-114)

ประเทือง เอมเจริญ มีความเชื่อมั่นศรัทธาในธรรมชาติเป็นอย่างสูง เขากล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า " ...ธรรมชาติจะแสดงความจริงทั้งหมดให้เราเห็นและสัมผัส ความรู้ที่ได้รับจากธรรมชาติจึงนับได้ว่าเป็นความรู้ที่ผ่านตรงจากธรรมชาติมาสู่ชีวิต มาสู่สติปัญญาและความรู้สึกนึกคิดของเราโดยตรง... " (ประเทือง เอมเจริญ. 2522 : 114)

ในทัศนะของเขานั้น ธรรมชาติของภูเขาเปิดเผยให้เห็นความมั่นคง หนักแน่น สงบนิ่งอยู่บนผืนแผ่นดินอันกว้างใหญ่ ท่ามกลางความเคลื่อนไหวของสายลมและแสงอาทิตย์ กระบวนการ

อันเป็นพลังความงามของธรรมชาติเกิดขึ้นและเชื่อมโยงกันอยู่ทุกขณะ ทั้งในความสงบนิ่งของภูเขา ในความเคลื่อนไหวของกระแสลม ในปรากฏการณ์ของธรรมชาติ เป็นความงามที่ผสานสัมพันธ์กันอย่างลงตัว เขากล่าวว่า " ...ข้าพเจ้าสามารถสัมผัสรับรู้ถึงกระบวนการอันงดงามของธรรมชาติตามความเป็นจริง ที่ต่างก็เปล่งพลังความงามอยู่ทุกขณะ ทั้งในความสงบนิ่ง ในความเคลื่อนไหว ในแสงสว่าง ในเงามืด ในส่วนที่เล็กๆ ของฝุ่นธุลีดิน ในส่วนที่กว้างใหญ่ไพศาลของผืนแผ่นดิน หุบเขา และห้วงมหาสมุทร ในส่วนที่ไม่สิ้นสุดของสกลจักรวาล ข้าพเจ้าได้ดื่มด่ำกับความงามเหล่านั้นจนอิ่มเต็มอยู่ภายในจิตใจของข้าพเจ้า จากนั้นการสร้างสรรค์งานศิลปะของข้าพเจ้าก็จะเป็นไปอย่างง่ายดาย... " (ประเทือง เอมเจริญ. 2531 : 14)

ประเทือง เอมเจริญ กล่าวถึงแนวความคิดในผลงานภาพภูเขาอุดมคติ (ภาพประกอบ 30) ความว่า "ความสงบของจิตใจเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ความงามที่เอื้อประโยชน์สุขต่อมวลมนุษย์" (ประเทือง เอมเจริญ. 2545 : 9)

สรุปได้ว่าแนวความคิดและเนื้อหาของภาพผลงานจิตรกรรมเกี่ยวกับภูเขาของประเทือง เอมเจริญ เป็นภาพมุมมองในธรรมชาติของภูเขาในลักษณะต่างๆ ที่ทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกถึงความสงบนิ่ง จิตใจที่มีสมาธิ ท่ามกลางความเคลื่อนไหวที่ผสานสัมพันธ์กันของชีวิตในธรรมชาติ แล้วได้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกเหล่านี้ออกมาเป็นผลงานจิตรกรรม

**2. กระบวนแบบของผลงาน (Style)**

ประเทือง เอมเจริญ แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกเกี่ยวกับภูเขาออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมในกระบวนแบบนามธรรม โดยถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ออกมาเป็นผลงานศิลปะที่ไม่แสดงเค้าโครงของความเป็นจริงในธรรมชาติอยู่เลย ผลงานของเขาไม่ได้ใช้รูปแบบธรรมชาติมาเป็นสื่อ ธรรมชาติเป็นเพียงสิ่งเร้าภายนอกที่ทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกและความบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน เขาได้ใส่ความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมในลักษณะเฉพาะตัวด้วยรูปแบบที่กระตุ้นให้เกิดความรู้สึกในการรับรู้ทางความงาม

ประเสริฐ ศีลรัตนา กล่าวถึงกระบวนการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกออกมาเป็นผลงานในกระบวนแบบนามธรรมที่มีคุณค่าทางความงาม ความว่า

> สำหรับศิลปินที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกออกมาเป็นภาพผลงานทางศิลปะในลักษณะนามธรรมนั้น ถ้าสร้างศิลปะขึ้นมาด้วยความประสงค์เพียงเพื่อแสดงความหมายหรือความรู้สึกของตน โดยไม่คำนึงว่า ศิลปะที่สร้างขึ้นนั้นจะเป็นที่เข้าใจของคนอื่นได้หรือไม่ เท่ากับว่า ศิลปินนั้นสนใจเฉพาะในเรื่องของอารมณ์เพียงอย่างเดียว แต่ถ้าศิลปินสร้างศิลปะขึ้นด้วยอารมณ์และความรู้สึก แล้วใช้ศิลปะนั้นเป็นสื่อกลางสำหรับถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดเหล่านั้นไปยังผู้ดู เท่ากับศิลปินนั้นเป็นผู้ให้ความสนใจต่อการถ่ายทอดอารมณ์ด้วย (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2542 : 168)

จากข้อมูลดังกล่าวสามารถนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ภาพผลงานของประเทือง เอมเจริญได้ว่า การได้ออกไปสัมผัสธรรมชาติโดยตรง ได้ชื่นชมความยิ่งใหญ่ของภูเขา ได้อยู่

ท่ามกลางท้องฟ้ากว้าง ได้รับความสดชื่นจากต้นไม้เขียวขจี ได้ซึมซับเอาความอ่อนโยนของสายลม ได้สัมผัสความงามจากความเปลี่ยนแปลงของแสงและท้องฟ้าในช่วงเวลาต่างๆ ฯลฯ สิ่งเหล่านี้เป็นประสบการณ์รับรู้โดยตรงที่ได้สัมผัส ล้วนเป็นประสบการณ์สุนทรียะหรือประสบการณ์ทางความงามที่นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ประสบการณ์เหล่านี้นับเป็นสิ่งเร้าภายนอกที่ได้รับจากธรรมชาติ ซึ่งให้อิทธิพลต่ออารมณ์ความรู้สึกและเกิดแรงบันดาลใจ ให้เกิดการสร้างสรรค์เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกทางความงามออกมาเป็นผลงานศิลปะจนเกิดค่าความงามในลักษณะใหม่ คือ ค่าของความงามที่เกิดจากผลงานศิลปะที่ศิลปินถ่ายทอดออกมานั่นเอง ค่าของความงามที่เกิดขึ้นเกิดจากความคิดสร้างสรรค์ ความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการเป็นสำคัญ เพราะรูปแบบที่มาจากธรรมชาติเดิมได้ถูก ลด สกัด ตัด ทอน เพิ่ม จนมีสภาวะใหม่ มีการจัดวางแบบใหม่ นอกจากนี้ความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการก็เป็นความรู้สึกภายในที่ไม่สามารถมองเห็นได้ ซึ่งต้องแสดงออกมารวมทั้งการปรุงแต่งเพื่อให้เกิดความงามด้วยเช่นกัน

ประเทือง เอมเจริญ จึงต้องใช้จินตนาการสูงในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม เพื่อให้ภาพผลงานมีความงามและแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก ด้วยการใช้จินตนาการเข้ามาช่วยเพื่อให้ได้ภาพผลงานที่สามารถสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกในเชิงสุนทรียะได้อย่างสมบูรณ์ สอดคล้องกับที่ประเสริฐ ศีลรัตนา กล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานภาพจิตรกรรมของประเทือง เอมเจริญ ไว้ตอนหนึ่งว่า " ...จิตรกรอาจจะต้องใช้จินตนาการอย่างแรงกล้าเข้ามาช่วย เพื่อให้ภาพมีความสวยงามน่าสนใจ และด้วยการใช้จินตนาการเข้ามาช่วยดังกล่าวนี้เอง จึงทำให้ผู้ดูเกิดความสนใจภาพเหล่านี้ในเชิงสุนทรียะมากขึ้น มิใช่เพียงประสงค์จะรับรู้เฉพาะรูปแบบดังการดูภาพที่ลอกเลียนแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ ที่ผู้ดูจะได้จากการรับรู้เพียงแต่ความงามในลักษณะวัตถุวิสัย... " (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2542 : 165)

**3. กลวิธีในการสร้างผลงาน (Technique)**

กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับภูเขาของประเทือง เอมเจริญ สามารถวิเคราะห์ได้เป็น 2 ลักษณะ คือ กลวิธีการใช้สีและกลวิธีการระบายสี กลวิธีดังกล่าวนั้นมีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงทั้งนี้ขึ้นอยู่กับช่วงเวลาในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งแสดงให้เห็นว่าประเทือง เอมเจริญ มีการพัฒนาทางด้านกลวิธีมาโดยลำดับ

กลวิธีในการใช้สี เป็นการใช้สีแบบสีกลมกลืนกันในลักษณะของสภาพสีส่วนรวมด้วยกลุ่มสีในวรรณะเดียวกันและการใช้สีข้างเคียง ปรากฏในภาพผลงาน ลมหายใจแห่งป่า, 2524 (ภาพประกอบ 28) และภาพผลงาน ภูเขาอุดมคติ, 2544 (ภาพประกอบ 30)

การใช้สีกลมกลืนด้วยกลุ่มสีวรรณะเดียวกันและการใช้สีข้างเคียง ทำให้ได้ภาพโดยรวม (Tonality of Color) แสดงวรรณะของสีได้อย่างชัดเจนและก่อให้เกิดความรู้สึกจากกลุ่มสีนั้นๆ โกสุม สายใจ กล่าวไว้ในเรื่องนี้ว่า " ...สภาพสีส่วนรวมหมายถึง สีของวัตถุ สิ่งของหรือภาพเขียนที่มีสีส่วนรวมหรือสีส่วนใหญ่ของภาพออกสีใดสีหนึ่ง แม้ว่าในส่วนละเอียดของภาพจะมีสีอื่นๆปนอยู่ด้วยก็ตาม... และ ...ในการออกแบบโครงสีของนักออกแบบและศิลปิน มักจะปรากฏสภาพสี

ส่วนรวมของสีใดสีหนึ่งเสมอ ซึ่งสภาพส่วนรวมของแต่ละสีจะให้ความรู้สึกแตกต่างกัน... " (โกสุม สายใจ. 2540 : 83)

นอกจากนี้ โกสุม สายใจ ยังได้แสดงถึงความรู้สึกต่างๆที่ได้รับจากสี ไว้ดังนี้

สีแดง รุนแรง ตื่นเต้น แข็งแกร่งมีพลัง ร้อนระอุ เห็นชัดเจน กระตุ้นประสาทตาและดึงดูดความสนใจ แก่ผู้พบเห็น บางครั้งแสดงอำนาจเมื่อนำมาใช้ร่วมกับสีทอง

สีเหลือง เบิกบาน สว่างสดใส มั่งคั่งสมบูรณ์ กระตุ้นสายตา ไวต่อการมองเห็นของมนุษย์ และเมื่ออยู่ใกล้กับสีอื่นๆ จะเปล่งพลังข่มสีเหล่านั้น

สีน้ำเงิน เรียบร้อย สงบ อ้างว้าง แต่มั่นคง ถ้าใช้ในปริมาณมากจะทำให้รู้สึกเงียบสงบ วังเวง

สีเขียว สงบ ร่มเย็น มีชีวิตชีวา ถ้าใช้ปริมาณมากทำให้รู้สึกอุดมสมบูรณ์และช่วยให้ประสาทตาและกล้ามเนื้อผ่อนคลายจากความตึงเครียด

สีส้ม เร่งเร้า แสบตา กระวนกระวาย โดดเด่น อยู่แนวหน้า

สีม่วง สงบ ภาคภูมิ ถ้าใช้ในปริมาณมากๆ และผสมให้อ่อนลง จะทำให้รู้สึกซึมเศร้า เหงา ผิดหวัง เวิ้งว้างและลึกลับน่ากลัว

สีขาว สะอาดตา บริสุทธิ์ แต่ถ้าใช้ปริมาณมากทำให้รู้สึกจืดชืด จำเจ และน่าเบื่อ

สีดำ มืดมิด ลึกลับ เศร้าหมอง น่าเกรงกลัว ความตาย เมื่อใช้กับสีอื่นๆ จะส่งให้สีอื่นเด่นชัดขึ้น

สีเทา ธรรมดา เรียบร้อย แก่ชรา แต่ถ้าเป็นเสื้อผ้าจะให้ความรู้สึกสง่างามเข้ากับทุกสีได้

สีชมพู, สีกลีบกุหลาบ แสดงความอ่อนหวานนุ่มนวล และเป็นสัญลักษณ์ของความรัก

สีน้ำตาล หนักแน่นมั่นคง ถ้าใช้ปริมาณมากหรือเป็นสีส่วนรวมของภาพทำให้รู้สึกแห้งแล้ง หงอยเหงา (โกสุม สายใจ. 2540 : 51)

ส่วนการใช้สีกลมกลืนกันในลักษณะสีคู่ตรงข้าม ปรากฏในภาพผลงาน แกรนด์แคนยอน, 2540 (ภาพประกอบ 29) ซึ่งมีการใช้สีคู่ตรงข้ามในลักษณะสีวรรณะร้อนคู่กับสีวรรณะเย็น กระจายกันไปทั่วทั้งภาพ จึงทำให้ภาพมีสีสันที่สดใสซึ่งเกิดจากปฏิกิริยาของสีคู่ตรงข้ามที่ส่งเสริมให้สีแต่ละสีมีความเด่นและมีความน่าสนใจมากขึ้น

กลวิธีการระบายสีในภาพผลงาน ลมหายใจแห่งป่า, 2524 (ภาพประกอบ 28) ประเทือง ใช้กลวิธีการเกลี่ยสีเรียบกลมกลืน พร้อมทั้งเน้นรายละเอียดด้วยรอยพู่กันขนาดเล็กเกิดเป็นเส้นเล็กๆ จุดเล็กๆ และขีดเล็กๆในค่าน้ำหนักสีต่างๆทั่วทั้งภาพ เพื่อสร้างความกลมกลืนระหว่างบริเวณว่างและการสร้างมิติด้วยสี เพื่อแสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ของป่าและความสงบนิ่งร่มเย็นของภูเขา บริเวณว่างของภาพที่เป็นระนาบสีแบนจะมีปริมาณน้อยกว่าส่วนอื่น

ภาพผลงาน ภูเขาอุดมคติ, 2544 (ภาพประกอบ 30) ใช้กลวิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีเรียบผสมผสานกับการระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรงขนาดใหญ่ รวมทั้งการใช้รอยพู่กันขนาดเล็กเข้ามาเน้นในบางจุดเพื่อให้เป็นจุดสนใจของภาพ เพื่อแสดงถึงความรู้สึกถึงบรรยากาศที่สว่างสดใสและความอุดมสมบูรณ์ของภูเขา

ภาพผลงาน แกรนด์แคนยอน, 2540 (ภาพประกอบ 29) ใช้กลวิธีการระบายสีแบบแสดงลีลาของรอยแปรงและรอยเกรียงอย่างอิสระ การเน้นด้วยเส้นสีรอยพู่กันและรอยเกรียงเพื่อแสดง

ความอ้างว้าง มั่นคง บรรยากาศของสีสันที่สดใส ด้วยความรู้สึกที่เกิดจากประกายแสงที่สาดส่องไปทั่วบริเวณขุนเขา

จึงสรุปได้ว่า กลวิธีการใช้สีในภาพผลงานจิตรกรรมเนื้อหาเกี่ยวกับภูเขาของประเทือง เอมเจริญ มีการใช้สีในลักษณะสีกลมกลืนด้วยกลุ่มสีวรรณะเดียวกันเพื่อคุมสีของภาพโดยรวมตามที่ต้องการ นอกจากนี้ยังมีการใช้สีคู่ตรงข้ามในลักษณะสีกลมกลืนที่ส่งเสริมกัน เพื่อสร้างความสดใสมีชีวิตชีวาให้กับภาพและเป็นการลดความรุนแรงของสี ส่วนกลวิธีการระบายสีใช้การระบายสีแบบเกลี่ยสีเรียบ ผสมผสานกับการระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรงและรอยเกรียง รวมทั้งรอยพู่กันขนาดเล็กในส่วนที่แสดงรายละเอียด ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะตัวของประเทือง เอมเจริญที่นำมาใช้ในงานจิตรกรรม

**4. โครงสร้างของภาพ (Structure)**

**4.1 รูปร่างและรูปทรง (Form and Shape)**

ภาพผลงาน ลมหายใจแห่งป่า, 2524 (ภาพประกอบ 28)

ผลงานภาพเกี่ยวกับภูเขาภาพนี้แสดงเค้าโครงของเส้นรอบนอกของภูเขาที่เหลื่อมล้ำและทับซ้อนกัน ทำให้สามารถจินตนาการถึงบรรยากาศของภูเขาและความลึกลับของหุบเขา รูปร่างที่ปรากฏนั้นประกอบด้วย รูปร่างของภูเขา 4 ลูก ที่วางซ้อนกัน แต่ประเทือง เอมเจริญก็แสดงให้เห็นถึงบรรยากาศของหุบเขาภายใต้การทับซ้อนกันของรูปร่างภูเขาทั้ง 4 ลูกนั้นอย่างงดงาม นอกจากนี้ยังมีรูปทรงกลมในบริเวณด้านบนของภาพ แสดงถึงดวงอาทิตย์แหล่งกำเนิดแสงที่เพิ่มสีสันให้แก่ภาพนี้

ภาพผลงาน แกรนด์แคนยอน, 2540 (ภาพประกอบ 29)

ผลงานภาพนี้ประเทือง เอมเจริญ เขียนลงบนผืนผ้าใบขนาดใหญ่ ในลักษณะการมองภาพจากมุมสูงแบบตานก (Bird's eye view) ที่มีโครงสร้างการจัดภาพที่อิงความเป็นจริงอยู่พอสมควร แต่ด้วยความกลมกลืนของการใช้สีจึงทำให้ภาพนี้มีความน่าสนใจในเชิงนามธรรม คือสีได้แสดงค่าของความเป็นสีออกมา รูปร่างและรูปทรงที่ปรากฏในภาพนี้ คือ รูปร่างและรูปทรงของเทือกเขาที่ทับซ้อนกันเป็นชั้นๆหลายชั้น ที่มีการแสดงรูปร่างและรูปทรงอย่างชัดเจนในบริเวณส่วนล่างของภาพแล้วค่อยๆพร่ามัวไม่ชัดเจนในบริเวณส่วนบนของภาพ

ภาพผลงาน ภูเขาอุดมคติ, 2544 (ภาพประกอบ 30)

รูปร่างและรูปทรงที่เกิดจากจินตนาการถึงภูเขาในลักษณะการใช้สีที่กลมกลืนกันทั้งภาพแต่ก็แสดงถึงเส้นรอบนอกของรูปทรงอย่างเด่นชัด เป็นรูปทรงของภูเขาที่อยู่ท่ามกลางบรรยากาศที่สว่างสดใส ดูนุ่มนวลและมีพลัง ซึ่งประเทือง เอมเจริญ ได้แสดงออกถึงจินตนาการในอีกแง่มุมหนึ่งของภูเขา ผลงานภาพนี้ไม่แสดงรายละเอียดของภาพมากนัก นอกจากแสดงถึงคุณค่าแห่งสีในบริเวณว่าง กับรายละเอียดของภาพซึ่งแสดงออกด้วยลีลาของรอยแปรง

**4.2 เส้น (Line)**

ภาพผลงาน ลมหายใจแห่งป่า, 2524 (ภาพประกอบ 28)

เส้นที่แสดงอย่างชัดเจนในภาพนี้คือเส้นรอบนอกของรูปภูเขา 4 ลูก ที่วางซ้อนกัน เกิดเป็นเส้นอิสระที่วางทับและเชื่อมต่อกัน นอกจากนี้ยังมีเส้นรอบนอกรูปวงกลมที่แสดงถึงดวงอาทิตย์รวมทั้งเส้นที่แสดงถึงแสงที่ส่งประกายลงมาเป็นเส้นย่อย มีลักษณะเป็นเส้นบางๆเหมือนรัศมีที่เปล่งออกมาจากดวงอาทิตย์ ส่วนในด้านล่างของภาพที่เป็นเส้นในแนวนอนขนานไปกับกรอบของภาพ เป็นลักษณะเฉพาะของประเทือง เอมเจริญที่แสดงออกในผลงานจิตรกรรมอยู่เสมอ ในภาพนี้ต้องการสื่อให้เห็นว่าภูเขาตั้งอยู่บนแผ่นดินอย่างมั่นคง

ภาพผลงาน แกรนด์แคนยอน, 2540 (ภาพประกอบ 29)

ในภาพนี้ปรากฏเส้นในลักษณะต่างๆจำนวนมาก ได้แก่ เส้นที่เกิดจากเส้นรอบนอกของรูปร่างและรูปทรงของเทือกเขาที่ทับซ้อนกันเกิดเป็นเส้นอิสระจำนวนมาก เส้นที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงที่แสดงถึงแสงอาทิตย์กระจายออกมาทั่วบริเวณ รวมทั้งเส้นในแนวนอนด้านบนของภาพที่แสดงถึงเส้นขอบฟ้า เส้นเหล่านี้แม้ว่ามีจำนวนมากแต่ก็ไม่ค่อยชัดเจนเท่าใดนัก เนื่องจากสีของภาพรวมดูกลมกลืนกันด้วยสีคู่ตรงข้าม จึงทำให้เส้นในภาพนี้มีบทบาทในการสร้างความรู้สึกทางการรับรู้ค่อนข้างน้อย

ภาพผลงาน ภูเขาอุดมคติ, 2544 (ภาพประกอบ 30)

เส้นที่เด่นชัดและสร้างความน่าสนใจในภาพคือเส้นหยักสีแดง ที่ระบายด้วยรอยแปรงขนาดใหญ่เป็นเส้นตรงหยักไปมาในลักษณะล้อเลียนกับรูปร่างของภูเขา ที่อยู่ในระยะไกลออกไป เส้นสีแดงนี้มีพลังดึงดูดความสนใจให้กับภาพเป็นอย่างมาก ด้วยคุณค่าของสีแดงที่แสดงความตื่นเต้น แข็งแกร่ง มีพลัง นอกจากนี้ยังมีเส้นย่อยที่เกิดจากรอยพู่กันขนาดเล็ก ลากไปในลักษณะที่กลมกลืนกับรูปร่างภูเขาคล้ายเส้นแรเงา ทำให้ลดความแข็งของเส้นสีแดงลงไปได้บ้าง

**4.3 บริเวณว่างและมิติ (Space and Dimension)**

ภาพผลงาน ลมหายใจแห่งป่า, 2524 (ภาพประกอบ 28)

ผลงานภาพนี้มีลักษณะการจัดภาพคล้ายจริง คือ แสดงการทับซ้อนของภูเขาในรูปแบบทัศนียภาพ ที่แสดงให้เห็นรูปภูเขาสีอ่อนในระยะหน้า แล้วค่อยเพิ่มค่าความเข้มของสีในภูเขาลูกถัดไปเป็นลำดับ จนถึงภูเขาลูกหลังสุดที่มีสีเข้มจนเกือบกลมกลืนกับบริเวณว่างที่แสดงถึงท้องฟ้าแสดงถึงระยะไกล จึงแสดงให้เห็นว่า ประเทือง เอมเจริญ สร้างสรรค์ให้เกิดมิติใกล้ไกลในภาพนี้ด้วยการใช้ค่าความเข้มของสีสร้างให้รูปภูเขาแสดงมิติใกล้ไกล

ภาพผลงาน แกรนด์แคนยอน, 2540 (ภาพประกอบ 29)

บริเวณว่างและมิติของภาพนี้ถูกกำหนดขึ้นจากการจัดภาพแบบทัศนียวิทยา ในลักษณะการมองภาพจากมุมสูงแบบตานก เพื่อต้องการแสดงบรรยากาศที่กว้างไกลของเทือกเขา ประเทือง เอมเจริญ ได้แสดงรายละเอียดและรูปทรงที่ชัดเจนของเทือกเขาในระยะหน้า แล้วค่อยลดรายละเอียดในระยะถัดไป เพื่อแสดงถึงมิติด้วยรูปร่างขนาดใหญ่และมีรายละเอียดชัดแสดงถึงอยู่ในระยะใกล้ในบริเวณส่วนล่างของภาพ แล้วค่อยๆลดขนาดและรายละเอียดลงเพื่อแสดงถึงระยะที่ไกลออกไป จนถึงระยะไกลสุดในบริเวณส่วนบนของภาพเพื่อแสดงทัศนียภาพเชิงอากาศ (Aerial Perspective)

ภาพผลงาน ภูเขาอุดมคติ, 2544 (ภาพประกอบ 30)

พื้นที่ของภาพถูกแบ่งเป็นสองส่วน คือ ส่วนที่แสดงรูปร่างของภูเขา และส่วนที่เป็นบริเวณว่าง มิติของภาพถูกสร้างขึ้นโดยกลวิธีการระบายสีแสดงรูปร่างของภูเขาด้วยรายละเอียดของรอยแปรงขนาดต่างๆกัน รวมทั้งการใช้ค่าน้ำหนักสีเข้มในบริเวณส่วนล่างของภาพ เพื่อแสดงถึงมิติของภูเขาในระยะใกล้ ส่วนบริเวณว่างด้านบนของภาพใช้ค่าน้ำหนักสีอ่อนเพื่อแสดงถึงมิติในระยะไกล ทำให้ภาพนี้แสดงถึงมิติใกล้ไกลด้วยค่าน้ำหนักสีและรายละเอียดของภาพ

**4.4 สี (Color)**

ภาพผลงาน ลมหายใจแห่งป่า, 2524 (ภาพประกอบ 28)

การใช้สีในภาพนี้แสดงถึงความเงียบสงบ ร่มเย็น วังเวง ด้วยการใช้กลุ่มสีวรรณะเย็นเป็นหลัก ได้แก่ สีน้ำเงินเข้ม สีน้ำเงิน สีฟ้า สีเขียวเข้ม สีเขียว สีเขียวอ่อน โดยใช้สีเหลือง สีเหลืองน้ำตาล สีน้ำตาล และสีแดงเสริมในบางจุด ด้วยการใช้กลวิธีการระบายสีลักษณะการเกลี่ยสีเรียบกลมกลืน แล้วใช้รอยพู่กันขนาดเล็กเขียนเป็นเส้น เป็นจุด และเป็นขีด เพื่อแสดงรายละเอียดสร้างความน่าสนใจในภาพ นอกจากนี้ในบริเวณแถบสีด้านล่างระบายด้วยสีเหลืองน้ำตาลในลักษณะการเกลี่ยสีเรียบเป็นแถบยาว เพื่อให้สีแสดงค่าความรู้สึกถึงผืนแผ่นดินอันมั่นคงที่รองรับภูเขาอยู่

ภาพผลงาน แกรนด์แคนยอน, 2540 (ภาพประกอบ 29)

ภาพนี้แสดงภาพรวมของสีในบรรยากาศที่สว่างสดใส น่าตื่นตาตื่นใจ ด้วยการใช้สีคู่ตรงข้ามระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรงและรอยเกรียง โดยแสดงพื้นที่บริเวณที่ไม่ถูกแสงด้วยสีน้ำเงิน สีฟ้าและสีม่วง แสดงพื้นที่บริเวณที่ถูกแสงด้วยสีเหลือง สีเหลืองน้ำตาล สีส้ม สีแดง รวมทั้งมีการใช้สีขาวในบริเวณที่แสงจัดและพร่ามัว ภาพโดยรวมจึงเป็นความกลมกลืนกันของสีคู่ตรงข้าม ที่ส่งเสริมกันและสร้างความสดใสให้แก่กัน ทำให้ภาพนี้มีความน่าสนใจและดูไม่เหมือนจริงด้วยกลวิธีการใช้สีและการระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรงและรอยเกรียง

ภาพผลงาน ภูเขาอุดมคติ, 2544 (ภาพประกอบ 30)

สภาพสีส่วนรวมของภาพนี้ถูกควบคุมด้วยสีเหลือง ซึ่งเป็นสีวรรณะร้อน สีเหลืองให้ความรู้สึกถึงความเบิกบาน สว่างสดใส และอุดมสมบูรณ์ กลุ่มสีที่ใช้ประกอบด้วย สีเหลือง สีเหลืองน้ำตาล สีส้ม สีแดง และสีน้ำตาลเข้ม ด้วยกลวิธีการระบายสีในลักษณะสีกลมกลืนด้วยสีข้างเคียง โดยใช้กลวิธีการระบายสีแบบการเกลี่ยสีเรียบ แล้วระบายสีทับด้วยกลวิธีการระบายสีแสดงลีลารอยแปรงในบางบริเวณเพื่อให้สีหนาเกิดมิติของพื้นผิว รวมทั้งการระบายสีแสดงรอยพู่กันขนาดเล็ก เพื่อเน้นให้เกิดเส้นสีในบางจุดเป็นการแสดงรายละเอียดและสร้างจุดสนใจภายในภาพ

**4.5 ดุลยภาพ (Balance)**

ภาพผลงาน ลมหายใจแห่งป่า, 2524 (ภาพประกอบ 28)

จุดสนใจของภาพนี้อยู่ในบริเวณของหุบเขาที่ได้รับแสงส่องสว่างจนเกิดความงดงามและแสดงรายละเอียดในภาพ บรรยากาศของแสงที่สองสว่างมีทิศทางที่เฉียงไปทางด้านซ้าย จึงทำให้ภาพทางด้านซ้ายมีสีสว่างสดใสแสดงค่าน้ำหนักสีอ่อน ต่างกับทางด้านขวาของภาพเป็ส่วนที่ไม่ได้รับแสงทำให้ภาพมีค่าน้ำหนักสีเข้ม เมื่อพิจารณาในแง่ความสมดุลจึงเห็นได้ว่า ค่าน้ำหนักสีอ่อน

ทางด้านซ้ายกับค่าน้ำหนักสีเข้มทางด้านขวาของภาพ เกิดความรู้สึกสมดุลกันในลักษณะการสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ภาพผลงาน แกรนด์แคนยอน, 2540 (ภาพประกอบ 29)

ภาพนี้มีโครงสร้างการจัดภาพที่ดูเกือบเหมือนกันทั้งด้านซ้ายและด้านขวา เนื่องจากมีการแสดงรายละเอียดเกี่ยวกับรูปร่างและรูปทรงคล้ายๆกัน ส่วนที่ทำให้เกิดความแตกต่างกันก็คือบริเวณที่เป็นสีอ่อนซึ่งแสดงถึงดวงอาทิตย์อันเป็นแหล่งกำเนิดแสงในบริเวณพื้นที่ด้านซ้ายค่อนไปทางส่วนบนของภาพ กับบริเวณสีอ่อนของภูเขาในส่วนที่ได้รับแสงในพื้นที่ด้านขวาค่อนไปทางด้านล่าง บริเวณสีอ่อนทั้งสองจุดนี้มีการถ่วงดุลกันในลักษณะสมดุล ประกอบกับค่าน้ำหนักสีเข้มทางด้านซ้ายกับค่าน้ำหนักสีอ่อนทางด้านขวาก็มีการถ่วงดุลกันเช่นเดียวกัน จึงทำให้ภาพโดยรวมมีความสมดุลในแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ภาพผลงาน ภูเขาอุดมคติ, 2544 (ภาพประกอบ 30)

เมื่อลากเส้นแกนในแนวตั้งจากจุดกึ่งกลางภาพเพื่อแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้ายขวาเท่ากัน เพื่อวิเคราะห์ความสมดุลของภาพปรากฏว่า สามารถวิเคราะห์ได้ด้วยค่าน้ำหนักสี ซึ่งบริเวณพื้นที่ด้านขวาของภาพมีค่าน้ำหนักสีเข้มกว่าบริเวณพื้นที่ด้านซ้ายของภาพ พื้นที่ทั้งสองด้านจึงมีการถ่วงดุลกัน ส่วนเส้นสีแดงซึ่งเป็นจุดเด่นของภาพเมื่อแบ่งออกเป็นสองส่วนจากกึ่งกลางภาพ ปรากฏว่าเส้นที่ถูกแบ่งทางด้านซ้ายมีขนาดยาวกว่าเส้นที่ถูกแบ่งทางด้านขวา เส้นทางด้านซ้ายจึงมีค่าน้ำหนักสีมากกว่าเส้นทางด้านขวา ค่าน้ำหนักสีที่เกิดจากเส้นทางด้านซ้ายจึงถ่วงดุลกันกับค่าน้ำหนักสีทางด้านขวา เพื่อพิจารณาทั้งส่วนที่เป็นรูปและพื้นปรากฏว่ามีความสมดุลพอดีกันในลักษณะการสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

**4.6 ทิศทางและแรง (Direction and Force)**

ภาพผลงาน ลมหายใจแห่งป่า, 2524 (ภาพประกอบ 28)

เส้นอิสระที่เกิดจากเส้นรอบนอกของรูปภูเขาและเส้นที่เกิดจากประกายแสงอาทิตย์ ได้ทำให้เกิดความรู้สึกมีแรงเคลื่อนไหวไปตามแนวเส้นเหล่านี้ เป็นแรงที่เกิดจากภายในพุ่งไปหากรอบของภาพ แรงภายในภาพอีกลักษณะหนึ่งก็คือ แรงที่เกิดจากพื้นที่ค่าน้ำหนักสีอ่อนและแรงที่เกิดจากพื้นที่ค่าน้ำหนักสีเข้ม มีปฏิกิริยาซึ่งกันและกันในลักษณะโต้ตอบกันในแนวนอนที่มีความสมดุลกัน ทำให้ภาพค่อนข้างสงบนิ่ง ยกเว้นในส่วนที่ถูกแสงซึ่งดูมีความเคลื่อนไหว

ภาพผลงาน แกรนด์แคนยอน, 2540 (ภาพประกอบ 29)

ทิศทางและแรงที่ปรากฏชัดเจนในภาพนี้เป็นทิศทางและแรงที่เกิดจากแหล่งกำเนิดแสงด้วยการแสดงลีลาของรอยแปรงแสดงค่าน้ำหนักสีอ่อน ทำให้เกิดแรงกระจายออกมาจากแหล่งกำเนิดแสง ในขณะเดียวกันก็เกิดแรงจากพื้นที่ค่าน้ำหนักสีเข้มในส่วนที่ไม่ถูกแสง มีทิศทางการเคลื่อนไหวพุ่งเข้าหาแหล่งกำเนิดแสง นอกจากนี้รูปร่างของเทือกเขาที่ไม่ถูกแสงทำให้มีสีเข้มในพื้นที่ด้านซ้ายของภาพมีแนวโน้มกดลง จึงทำให้มีแรงพุ่งลงสู่ด้านล่างของภาพ ส่วนรูปร่างของเทือกเขาที่ถูกแสงทำให้มีสีอ่อนในพื้นที่ด้านขวาของภาพมีแนวโน้มพุ่งขึ้น จึงทำให้มีแรงพุ่งขึ้นสู่

ด้านบนของภาพ ลักษณะแรงที่เกิดขึ้นในภาพรวมแบบนี้ทำให้ภาพมีการเคลื่อนไหว น่าตื่นตาตื่นใจ บรรยากาศมีความสดใสไม่สงบนิ่ง

ภาพผลงาน ภูเขาอุดมคติ, 2544 (ภาพประกอบ 30)

เส้นหยักสีแดงในภาพแสดงความรู้สึกถึงแรงที่เคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว รุนแรง มีทิศทางจากภายในภาพออกไปยังกรอบทางด้านซ้ายและทางด้านขวาของภาพ ซึ่งถือว่าเป็นแรงที่สำคัญที่ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวในภาพนี้ และทำให้ภาพแสดงความรู้สึกตื่นเต้น รวดเร็ว มีพลัง นอกจากนี้ยังมีแรงย่อยในภาพที่เกิดจากพื้นที่บริเวณว่างสีเหลือง ที่แสดงค่าน้ำหนักสีอ่อนและค่าน้ำหนักสีเข้ม โดยค่าน้ำหนักสีอ่อนทำให้เกิดแรงพุ่งขึ้นไปยังกรอบด้านบนของภาพ ในขณะที่ค่าน้ำหนักสีเข้มในส่วนล่างของภาพทำให้เกิดแรงพุ่งลงไปยังกรอบล่าง ในลักษณะที่สมดุลกันกับแรงในส่วนบนของภาพ

**สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ**

การวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ จากกลุ่มตัวอย่างที่นำมาวิเคราะห์ จำนวน 16 ภาพ และการวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ จากกลุ่มตัวอย่างที่นำมาวิเคราะห์ จำนวน 14 ภาพ มีผลสรุปดังนี้

1. ผลการวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ จากกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 16 ภาพ สรุปได้ดังนี้

1.1 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน โคลด โมเนท์ ได้เริ่มสร้างเรื่องราวของภาพจิตรกรรมจากบรรยากาศของบึงบัวในลักษณะสะท้อนความเป็นจริงออกมา แล้วจึงค่อยพัฒนาไปสู่รูปแบบนามธรรม เขาถ่ายทอดบรรยากาศของช่วงเวลาต่างๆในมุมมองที่หลากหลาย ในระยะแรกเขาได้รับอิทธิพลทางรูปแบบการจัดภาพจากผลงานภาพพิมพ์ของญี่ปุ่นซึ่งเป็นที่นิยมในขณะนั้น การจัดภาพในมุมมองที่สูงทำให้สามารถมองเห็นผิวน้ำได้มากขึ้น ในระยะหลังเขาให้ความสำคัญกับความเป็นจริงน้อยลง นำเสนอเรื่องราวธรรมดาด้วยเนื้อหาง่ายๆ เพื่อให้ความสำคัญในคุณค่าของสีมากกว่าการเล่าเรื่องราวของสิ่งต่างๆ รูปร่างรูปทรงต่างๆกับบริเวณว่างในภาพได้กลายเป็นเนื้อเดียวกันในลักษณะของภาพจิตรกรรมแบบเปิด เขาได้พัฒนาเนื้อหาจากความเป็นจริงในธรรมชาติไปสู่ความไม่เป็นจริง และมีความเห็นว่าปรากฏการณ์มีค่ามากกว่ารูปทรงใดๆ ดอกบัวใบบัวและเงาสะท้อนบนผิวน้ำ การแสดงความแตกต่างของแสงและบรรยากาศโดยรวมเป็นเนื้อหาหลักของภาพชุดนี้ เนื้อหาเรื่องราวที่ได้จากการวิเคราะห์ ได้แก่

1.1.1 เรื่องราวแสดงความเป็นจริงของธรรมชาติ จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Water Lilies,1897-1899 และภาพ Water Lily Pond,1897-1899

1.1.2 มีแนวความคิดที่ได้รับอิทธิพลจากภาพพิมพ์ญี่ปุ่น จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Water Lily Pond,1897-1899

1.1.3 บันทึกบรรยากาศของแสงเวลาเช้า จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Water Lilies,1897-1899 และภาพ Water Lilies,1907

1.1.4 บันทึกบรรยากาศของแสงเวลากลางวัน จำนวน 7 ภาพ ได้แก่ ภาพ Water Lily Pond,1897-1899 ภาพ Water Lily Pond (The Clouds),1903 ภาพ Water Lilies,1904 ภาพ Water Lilies,1908 ภาพ The Water Lily Pond, 1917-1918 ภาพ The Water Lily Pond,1917-1919 และภาพ Water Lilies,1919-1920

1.1.5 บันทึกบรรยากาศของแสงเวลาเย็น จำนวน 7 ภาพ ได้แก่ ภาพ Water Lilies,1908 ภาพ Water Lilies,1915 ภาพ Water Lilies,1916-1919 ภาพ Reflections of Clouds on the Water Lily Pond,1920-1926 ภาพ Water Lily Pond,1920-1926 (1) ภาพ Water Lily Pond,1920-1926 (2) และ ภาพ Water Lily Pond, Evening,1920-1926 (2)

1.2 กระบวนแบบของผลงาน โคลด โมเนท์ เริ่มเขียนภาพจากกระบวนแบบคล้ายจริงในช่วงแรก แล้วค่อยตัดทอนรายละเอียดลงไปบางส่วนคงเหลือแต่รูปร่างรูปทรงที่มีเค้าโครงอยู่บ้าง เป็นการพัฒนาจากกระบวนแบบคล้ายจริงไปสู่กระบวนแบบนามธรรม การใช้สีตามความรู้สึกไม่ได้ใช้สีที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ การออกไปสเกตช์งานกลางแจ้งในฤดูร้อนแล้วนำมาสร้างเป็นผลงานขนาดใหญ่ภายในสตูดิโอในฤดูหนาว เขาสร้างสรรค์ผลงานจากการสังเคราะห์จากความทรงจำและจากภาพชิ้นเล็กๆที่ออกไปเขียนข้างนอกเป็นวัตถุดิบสำคัญและทำให้ไม่อยู่ในเงื่อนไขของเวลาและบรรยากาศอย่างแต่ก่อน นับว่าเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ที่อยู่บนฐานของข้อมูลอย่างน่าสนใจ กระบวนแบบของผลงานที่ได้จากการวิเคราะห์ ได้แก่

1.2.1 กระบวนแบบคล้ายจริง จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Water Lilies,1897-1899 ภาพ Water Lily Pond,1897-1899 ภาพ Water Lily Pond (The Clouds),1903 และภาพ Water Lilies,1904

1.2.2 กระบวนแบบกึ่งนามธรรม จำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพ Water Lilies,1907 ภาพ Water Lilies,1908 ภาพ Water Lilies,1915 ภาพ Water Lilies, 1916-1919 ภาพ The Water Lily Pond,1917-1918

1.2.3 กระบวนแบบนามธรรม จำนวน 7 ภาพ ได้แก่ ภาพ Water Lilies,1908 ภาพ The Water Lily Pond,1917-1919 ภาพ Water Lilies,1919-1920 ภาพ Reflections of Clouds on the Water Lily Pond,1920-1926 Water Lily Pond,1920-1926 (1) Water Lily Pond,1920-1926 (1) Water Lily Pond,1920-1926 (2)

1.3 กลวิธีในการสร้างผลงาน กลวิธีที่โคลด โมเนท์ใช้ส่วนมากเป็นการผสมผสานกันหลายกลวิธีในภาพเดียวกัน ในการทำงานในสตูดิโอเขามักจะลงสีพื้นไว้ก่อนแล้วจึงระบายสีต่างๆทับลงไปเพื่อให้สีผสมผสานกัน และเกิดความหนาของเนื้อสี ทำให้พื้นผิวของภาพมีมิติและน่าสน

ใจยิ่งขึ้น ในลักษณะของโบรคเคนคัลเลอร์ (Broken Color) และอิมพาสโต (Impasto) รวมทั้งการระบายสีด้วยสีแห้งหมาดแสดงลีลาของรอยแปรงเพื่อต้องการเน้นในบางจุดและการระบายสีแบบไม่เกลี่ยสี ส่วนการออกไปเขียนภาพกลางแจ้งเขาจะใช้กลวิธีอัลลา พริมา (Alla Prima) คือการระบายสีแบบครั้งเดียวเสร็จเพื่อบันทึกปรากฏการณ์ของธรรมชาติในขณะนั้น จากผลการวิเคราะห์สามารถสรุปทางด้านกลวิธีได้ดังนี้

1.3.1 กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) กลวิธีอิมพาสโต (Impasto) การระบายสีแสดงลีลารอยแปรง และการระบายสีแบบไม่เกลี่ยสี ผสมผสานกันในภาพผลงาน จำนวน 13 ภาพ ได้แก่ ภาพ Water Lily Pond,1897-1899 ภาพ Water Lily Pond (The Clouds),1903 ภาพ Water Lilies,1904 ภาพ Water Lilies,1907 ภาพ Water Lilies,1908 (1) ภาพ Water Lilies,1908 (2) ภาพ Water Lilies, 1915 ภาพ The Water Lily Pond,1917-1918 ภาพ The Water Lily Pond,1917-1919 ภาพ Reflections of Clouds on the Water Lily Pond,1920-1926 ภาพ Water Lily pond,1920-1926 (1) ภาพ Water Lily Pond,1920-1926 (2) และภาพ Water Lily Pond, Evening,1920-1926

1.3.2 กลวิธีอัลลา พริมา (Alla Prima) จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Water Lilies,1916-1919 และภาพ Water Lilies,1919-1920

1.3.3 กลวิธีระบายสีแบบไม่เกลี่ยสี จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Water Lilies,1897-1899

1.4 โครงสร้างของภาพ

1.4.1 รูปร่างรูปทรง จากการวิเคราะห์พบว่าผลงานในช่วงแรกแสดงความชัดเจนของรูปร่างรูปทรง ได้แก่ ภาพ Pink Water Lilies,1897-1899 และภาพ Water Lily Pond,1897-1899 ส่วนผลงานในระยะหลังแสดงความพร่ามัวของรูปร่างรูปทรง โดยที่รูปร่างรูปทรงผสานเป็นเนื้อเดียวกันกับบรรยากาศในบริเวณว่างที่เชื่อมโยงกันระหว่างรูปและพื้น โคลด โมเนท์ทำการสลายรูปร่างรูปทรงด้วยแสงที่สว่างสดใส ในขณะเดียวกันแสงที่น้อยในฤดูหนาวทำให้บรรยากาศพร่ามัวก็ทำให้เกิดการสลายรูปร่างรูปทรงได้เช่นเดียวกัน

1.4.2 เส้น จากการวิเคราะห์เส้นที่ปรากฏในภาพผลงานชุดนี้ ประกอบด้วยเส้นที่เกิดจากของสีตัดกัน เส้นเชิงนัยที่เกิดจากการวางตำแหน่งของดอกบัวและใบบัว เส้นย่อยจากรอยแปรงอิสระ เส้นจากลีลาของรอยแปรงที่ลากกวาดไปทั่วทั้งภาพที่เชื่อมโยงกันและมีพลังสร้างความเป็นเอกภาพ ซึ่งภาพผลงานส่วนใหญ่ปรากฏเส้นเหล่านี้อยู่ ส่วนเส้นที่เกิดจากขอบของรูปปรากฏในผลงานช่วงแรกซึ่งเป็นภาพในกระบวนแบบคล้ายจริง

1.4.3 บริเวณว่าง จากการวิเคราะห์พบว่าผลงานส่วนใหญ่โคลด โมเนท์ สร้างมิติของอากาศเพื่อแสดงความพร่ามัวและเกิดมิติลวงตา การทำให้เกิดมิติของภาพโดยการใช้ค่าน้ำหนักสี เช่น สีวรรณะร้อนกับสีวรรณะเย็น สีอ่อนกับสีเข้มเพื่อสร้างความรู้สึกใกล้ไกล การลดหลั่นของรูปร่างดอกบัวและใบบัว การจัดภาพในมุมมองแบบตานกโดยไม่คำนึงถึงแบบแผนทางทัศนียวิทยาแบบดั้งเดิม การสร้างมิติด้วยความหนาแน่นของรอยแปรง และใช้วิธีการเขียนภาพในแนวตั้งเพื่อช่วยสร้างมิติในบางผลงาน

1.4.4 สี จากการวิเคราะห์พบว่า ภาพผลงานที่นำมาวิเคราะห์ใช้สีวรรณะร้อน จำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพ Water Lilies,1908(1) ภาพ Water Lilies, 1908(2) ภาพ The Water Lily Pond,1917-1918 ภาพ The Water Lily Pond,1917-1919 และภาพ Water Lily Pond, 1920-1926(1) ใช้สีวรรณะเย็นจำนวน 11 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink WaterLilies,1897-1899 ภาพ Water Lily Pond,1897-1899 ภาพ Water Lily Pond (The Clouds),1903 ภาพ Water Lilies,1904 ภาพ Water Lilies,1907 ภาพ Water Lilies,1915 ภาพ Water Lilies,1916-1919 ภาพ WaterLilies,1919-1920 ภาพ Reflection of Clouds on the Water Lily Pond,1920-1926 ภาพ Water Lily Pond,1920-1926 (2) และภาพ Water Lily Pond, Evening,1920-1926 สรุปได้ว่าภาพผลงานส่วนใหญ่ใช้สีวรรณะเย็น ลักษณะการใช้สีประกอบด้วย การใช้สีแท้เพื่อแสดงความรู้สึกในเรื่องของสีและเพื่อแสดงความรู้สึกสัมผัสที่มีต่อธรรมชาติ การใช้สีเพื่อเน้นในส่วนที่ถูกแสงและเงา การใช้สีแสดงรอยแปรงเพื่อเน้นรูปร่างรูปทรงบางส่วน การใช้สีเพื่อสร้างบรรยากาศและกำหนดมิติของภาพ การใช้สีคู่ตรงข้ามเพื่อเน้นในจุดสนใจของภาพ ซึ่งโคลด โมเนท์ได้ใช้สีในลักษณะนี้ผสมผสานกันเป็นส่วนใหญ่

1.4.5 ดุลยภาพ ผลงานที่นำมาวิเคราะห์พบว่า มีการจัดความสมดุลของภาพแบบสองข้างไม่เท่ากันโดยสร้างความสมดุลด้วยค่าน้ำหนักสีเป็นส่วนใหญ่ มีจำนวน 15 ภาพ และมีการจัดความสมดุลแบบสองข้างเท่ากันแต่ไม่เหมือนกัน จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Water Lily Pond,1897-1899

1.4.6 ทิศทางและแรง จากการวิเคราะห์ภาพผลงานชุดดอกบัวของโคลด โมเนท์ทั้ง 16 ชิ้น พบว่า เกิดจากการวางตำแหน่งของรูปร่างรูปทรงของดอกบัวและใบบัว เกิดจากรอยแปรงในแนวตั้งและแนวนอน เกิดจากค่าน้ำหนักสีที่ต่างกันทำปฏิกิริยากัน เกิดจากรอยแปรงอิสระที่บิดไปมาเกิดเป็นแรงย่อยทำให้เกิดการเคลื่อนไหวหมุนเวียนถ่ายเทไปมาทั่วทั้งภาพ

2. ผลการวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ จากกลุ่มตัวอย่างจำนวน 14 ภาพ สรุปได้ดังนี้

2.1 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของประเทือง เอมเจริญ เป็นผลจากการศึกษาศิลปะจากธรรมชาติ โดยได้เรียนรู้ สัมผัสความงาม และซึมซับเอาพลังของธรรมชาติ ได้รับรู้สัจจะของธรรมชาติที่ก่อให้เกิดปรากฏการณ์ทางความงาม การออกไปสัมผัสและรับรู้ต่อโลกภายนอกทำให้ได้เห็นรูปธรรมที่แท้จริงของธรรมชาติ ได้รับความรู้สึกจากธรรมชาติที่เป็นความรู้สึกเชิงนามธรรม ประสบการณ์จากการได้สัมผัสธรรมชาติเป็นประสบการณ์สุนทรียะ ที่นำมาถ่ายทอดเป็นผลงานจิตรกรรมที่แสดงถึงความงามตามธรรมชาติ ผสมผสานกับความงามตามความรู้สึกเชิงนามธรรมด้วยรูปแบบและสีในเชิงสัญลักษณ์ รวมทั้งกลวิธีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เนื้อหาของผลงานที่นำมาวิเคราะห์ ได้แก่

2.1.1 เนื้อหาเกี่ยวกับทุ่งนา จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งข้าวสีทอง,2520 ภาพปรากฏการณ์ธรรมชาติ,2531 และภาพทุ่งนา 2,2543

2.1.2 เนื้อหาเกี่ยวกับทะเล จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพทิพย์แห่งทะเล,2521 ภาพทะเลลึก,2530 และภาพเลือดเนื้อทะเล,2543

2.1.3 เนื้อหาเกี่ยวกับแม่น้ำ จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพคืนเดือนเพ็ญ,2525 และภาพยามเย็นที่แควน้อย,2525

2.1.4 เนื้อหาเกี่ยวกับแผ่นดิน จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพสีในธรรมชาติ,2532 ภาพแผ่นดิน,2542 และภาพแสงตะวัน,2542

2.1.5 เนื้อหาเกี่ยวกับภูเขา จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพลมหายใจแห่งป่า,2524 ภาพแกรนด์แคนยอน,2540 และภาพภูเขาอุดมคติ,2544

2.2 กระบวนแบบของผลงาน ภาพผลงานที่นำมาวิเคราะห์ทั้ง 14 ภาพเป็นภาพกระบวนแบบนามธรรม ซึ่งกระบวนแบบจิตรกรรมนามธรรมของประเทือง เอมเจริญนั้นมีลักษณะที่สรุปได้คือ ได้มีการลดตัดทอนรูปแบบความเป็นจริงในธรรมชาติลงไป โดยแสดงออกถึงความรู้สึกเชิงนามธรรมต่อธรรมชาติที่ได้จากการสัมผัสมากกว่าความรู้สึกที่ได้จากความคิด ความรู้สึกเกี่ยวกับแสงอาทิตย์ที่สาดส่องลงมาจะปรากฏในผลงานทุกชิ้นของประเทือง เอมเจริญ การสร้างรูปแบบของภาพที่ประสานสอดคล้องกันระหว่างสิ่งที่รับรู้จากธรรมชาติกับสิ่งที่มีอยู่ในตัวเขา แล้วถ่ายทอดออกมาทางสีสันที่สดใสและเส้นที่ทรงพลังและมีอิสระได้อย่างหลากหลาย เขาสร้างสรรค์ผลงานออกมาในเชิงสัญลักษณ์ที่แสดงถึงเรื่องราวความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติในกระบวนแบบนามธรรมที่ไม่ได้ลอกเลียนธรรมชาติ

2.3 กลวิธีในการสร้างผลงาน การวิเคราะห์ทางด้านกลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของประเทือง เอมเจริญ สรุปได้ว่า การออกไปศึกษาจากธรรมชาติแล้วบันทึกเป็นภาพลายเส้น เพื่อเป็นข้อมูลและต้นแบบก่อนจะนำไปขยายเป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันด้วยกลวิธีต่างๆผสมผสานกัน นับเป็นกระบวนการทำงานที่ประเทือง เอมเจริญยึดถือปฏิบัติอยู่เสมอ จากผลงานที่นำมาวิเคราะห์สามารถสรุปด้านกลวิธีได้ดังนี้

2.3.1 การระบายสีแบบเกลี่ยสีเรียบ จำนวน 11 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งข้าวสีทอง,2520 ภาพปรากฏการณ์ธรรมชาติ,2531 ภาพทุ่งนา2,2543 ภาพทิพย์แห่งทะเล,2521 ภาพทะเลลึก,2530 ภาพเลือดเนื้อทะเล,2543 ภาพคืนเดือนเพ็ญ,2525 ภาพยามเย็นที่แควน้อย,2525 ภาพสีในธรรมชาติ,2532 ภาพลมหายใจแห่งป่า,2524 ภาพภูเขาอุดมคติ,2544

2.3.2 การระบายสีเรียบกลมกลืน จำนวน 10 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งข้าวสีทอง,2520 ภาพปรากฏการณ์ธรรมชาติ,2531 ภาพทิพย์แห่งทะเล,2521 ภาพทะเลลึก,2530 ภาพเลือดเนื้อทะเล,2543 ภาพคืนเดือนเพ็ญ,2525 ภาพยามเย็นที่แควน้อย,2525 ภาพสีในธรรมชาติ,2532 ภาพลมหายใจแห่งป่า,2524 ภาพภูเขาอุดมคติ,2544

2.3.3 การระบายสีเรียบขอบคม จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งข้าวสีทอง,2520 ภาพทิพย์แห่งทะเล,2521 ภาพทะเลลึก,2530 และภาพลมหายใจแห่งป่า,2524

2.3.4 การระบายสีเรียบแสดงค่าน้ำหนักสี จำนวน 9 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งข้าวสีทอง,2520 ภาพปรากฏการณ์ธรรมชาติ,2531 ภาพทิพย์แห่งทะเล,2521 ภาพทะเลลึก,2530 ภาพคืนเดือนเพ็ญ,2525 ภาพยามเย็นที่แควน้อย,2525 ภาพสีในธรรมชาติ,2532 ภาพลมหายใจแห่งป่า,2524 และภาพภูเขาอุดมคติ,2544

2.3.5 การระบายสีหนาด้วยรอยแปรงและเกรียง จำนวน 6 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งนา2,2543 ภาพเลือดเนื้อทะเล,2543 ภาพแผ่นดิน,2542 ภาพแสงตะวัน,2542 ภาพแกรนด์แคนยอน,2540 และภาพภูเขาอุดมคติ,2544

2.3.6 การระบายสีด้วยเส้นรอยพู่กันขนาดเล็ก จำนวน 9 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งข้าวสีทอง,2520 ภาพปรากฏการณ์ธรรมชาติ,2531 ภาพทิพย์แห่งทะเล,2521 ภาพทะเลลึก.2530 ภาพคืนเดือนเพ็ญ,2525 ภาพยามเย็นที่แควน้อย,2525 ภาพสีในธรรมชาติ,2532 ภาพลมหายใจแห่งป่า,2524 และภาพภูเขาอุดมคติ,2544

2.3.7 การระบายสีด้วยเส้นที่เกิดจากรอยขีดของวัสดุอุปกรณ์ จำนวน 6 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งนา2,2543 ภาพเลือดเนื้อทะเล,2543 ภาพแผ่นดิน,2542 ภาพแสงตะวัน,2542 ภาพแกรนด์แคนยอน,2540 และภาพภูเขาอุดมคติ,2544

2.4 โครงสร้างของภาพ

2.4.1 การวิเคราะห์รูปร่างรูปทรง สรุปได้ดังนี้

**รูปร่างรูปทรงคล้ายจริง** จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพแกรนด์แคนยอน,2540 และภาพภูเขาอุดมคติ,2544

**แสดงรูปสี่เหลี่ยมพื้นระนาบสี** จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งข้าวสีทอง,2520 และภาพปรากฏการณ์ธรรมชาติ,2531

**แสดงรูปสี่เหลี่ยมพื้นระนาบสีและรูปทรงอิสระ** จำนวน 8 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งนา2,2543 ภาพทิพย์แห่งทะเล,2521 ภาพทะเลลึก,2530 ภาพเลือดเนื้อทะเล,2543 ภาพคืนเดือนเพ็ญ,2525 ภาพยามเย็นที่แดวน้อย,2525 ภาพสีในธรรมชาติ,2532 และภาพลมหายใจแห่งป่า,2524

**ไม่แสดงรูปร่างรูปทรง** จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพแผ่นดิน,2542 และภาพแสงตะวัน,2542

2.4.2 การวิเคราะห์เส้น สรุปได้ดังนี้

**เส้นจากขอบสีตัดกัน** จำนวน 10 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งข้าวสีทอง,2520 ภาพปรากฏการณ์ธรรมชาติ,2531 ภาพทุ่งนา2,2543 ภาพทิพย์แห่งทะเล,2521 ภาพทะเลลึก,2530 ภาพคืนเดือนเพ็ญ,2525 ภาพยามเย็นที่แดวน้อย,2525 ภาพแผ่นดิน,2542 ภาพลมหายใจแห่งป่า,2524 และภาพแกรนด์แคนยอน,2540

**เส้นรอบนอกของรูปร่าง** จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพสีในธรรมชาติ,2532 ภาพลมหายใจแห่งป่า,2524 และภาพแกรนด์แคนยอน,2540

**เส้นอิสระจากรอยแปรงรอยเกรียง** จำนวน 7 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งนา 2,2543 ภาพเลือดเนื้อทะเล,2543 ภาพยามเย็นที่แดวน้อย,2525 ภาพแผ่นดิน,2542 ภาพแสงตะวัน,2542 ภาพแกรนด์แคนยอน,2540 และภาพภูเขาอุดมคติ,2544

**เส้นรอยพู่กันขนาดเล็ก** จำนวนภาพ 10 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งข้าวสีทอง,2520 ภาพปรากฏการณ์ธรรมชาติ,2531 ภาพทิพย์แห่งทะเล,2521 ภาพทะเลลึก,2530 ภาพคืนเดือนเพ็ญ,2525 ภาพยามเย็นที่แดวน้อย,2525 ภาพสีในธรรมชาติ,2532 ภาพลมหายใจแห่งป่า,2524 ภาพแกรนด์แคนยอน,2540 และภาพภูเขาอุดมคติ,2544

2.4.3 การวิเคราะห์บริเวณว่างและมิติ สรุปได้ดังนี้

**แสดงบริเวณว่างและมิติด้วยระนาบสี** จำนวน 8 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งข้าวสีทอง,2520 ภาพปรากฏการณ์ธรรมชาติ,2531 ภาพทุ่งนา2,2543 ภาพทิพย์แห่งทะเล,2521 ภาพทะเลลึก,2530 ภาพเลือดเนื้อทะเล,2543 ภาพคืนเดือนเพ็ญ,2525 และภาพแผ่นดิน,2542

**แสดงมิติด้วยรูปร่างรูปทรง** จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพสีในธรรมชาติ,2532 และภาพภูเขาอุดมคติ,2544

**แสดงมิติด้วยการทับซ้อนของรูปร่าง** จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพลมหายใจแห่งป่า,2524 และภาพภูเขาอุดมคติ,2544

2.4.4 การวิเคราะห์สี สรุปได้ดังนี้

**ภาพรวมแสดงถึงสีวรรณะร้อน** จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งข้าวสีทอง,2520 ภาพแผ่นดิน,2542 และภาพภูเขาอุดมคติ

**ภาพรวมแสดงถึงสีวรรณะเย็น** จำนวน 11 ภาพ ได้แก่ ภาพปรากฏการณ์ธรรมชาติ,2531 ภาพทุ่งนา2,2543 ภาพทิพย์แห่งทะเล,2521 ภาพทะเลลึก,2530 ภาพเลือดเนื้อทะเล,2543 ภาพคืนเดือนเพ็ญ,2525 ภาพยามเย็นที่แคว้นอ้อย,2525 ภาพสีในธรรมชาติ,2532 ภาพแสงตะวัน,2542 ภาพลมหายใจแห่งป่า,2524 และภาพแกรนด์แคนยอน,2540

2.4.5 การวิเคราะห์ดุลยภาพ สรุปได้ดังนี้

**ความสมดุลแบบสองข้างเท่ากันแต่ไม่เหมือนกัน** จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพปรากฏการณ์ธรรมชาติ,2531 และภาพเลือดเนื้อทะเล,2543

**ความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน** จำนวน 12 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งข้าวสีทอง,2520 ภาพทุ่งนา2,2543 ภาพทิพย์แห่งทะเล,2521 ภาพทะเลลึก,2530 ภาพคืนเดือนเพ็ญ,2525 ภาพยามเย็นที่แคว้นอ้อย,2525 ภาพสีในธรรมชาติ,2532 ภาพแผ่นดิน,2542 ภาพแสงตะวัน,2542 ภาพลมหายใจแห่งป่า,2524 ภาพแกรนด์แคนยอน,2540 และภาพภูเขาอุดมคติ,2544

2.4.6 การวิเคราะห์ทิศทางและแรง สรุปได้ดังนี้

**แรงหลักที่เกิดในแนวนอนและแนวตั้ง** จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งนา 2,2543

**แรงหลักที่เกิดในแนวนอนและแนวเฉียง** จำนวน 6 ภาพ ได้แก่ ภาพทุ่งข้าวสีทอง,2520 ภาพปรากฏการณ์ธรรมชาติ,2531 ภาพยามเย็นที่แคว้นอ้อย,2525 ภาพสีในธรรมชาติ,2532 ภาพแผ่นดิน,2542 และภาพแสงตะวัน,2542

**แรงหลักที่เกิดในแนวนอนและแนวอิสระ** จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพทิพย์แห่งทะเล และภาพทะเลลึก

**แรงหลักที่เกิดจากเส้นอิสระหลายทิศทาง** จำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพเลือดเนื้อทะเล,2543 ภาพคืนเดือนเพ็ญ,2525 ภาพลมหายใจแห่งป่า,2524 ภาพแกรนด์แคนยอน,2540 และภาพภูเขาอุดมคติ,2544

**สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์**

โคลด โมเนท์ เป็นศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสต์ที่สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมด้วยการบันทึกบรรยากาศของธรรมชาติที่อยู่รอบตัว ภาพผลงานชุดดอกบัวเป็นผลงานชุดสุดท้ายที่มีความโดดเด่นและเป็นบทสรุปของเขา กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้เริ่มตั้งแต่การสร้างบึงบัวอันสวยงามภายในบริเวณบ้านของเขา เนื่องจากก่อนหน้านั้นเขาถูกตำหนิว่าเขียนภาพที่ดูไม่รู้เรื่อง เขาจึงต้องการแสดงให้เห็นว่าสิ่งที่เขาเขียนในภาพนั้นเป็นสิ่งที่งดงามและมาจากความเป็นจริง บึงบัวจึงเป็นเหมือนห้องทำงานขนาดใหญ่ของเขา เขาสร้างเรื่องราวของจิตรกรรมจากบรรยากาศธรรมชาติอันงดงามของบึงบัว ในลักษณะสะท้อนความเป็นจริงออกมาในช่วงแรก แล้วจึงค่อยพัฒนาไปสู่กระบวนแบบนามธรรมในที่สุด โคลด โมเนท์ได้ถ่ายทอดบรรยากาศของธรรมชาติในช่วงเวลาต่างๆ ด้วยมุมมองที่หลากหลาย เขาเห็นว่าการเขียนภาพในเรื่องราวเดียวกันในบรรยากาศที่ต่างกันเป็นสิ่งที่น่าสนใจ ในระยะแรกเขาได้รับอิทธิพลทางรูปแบบการจัดภาพจากผลงานภาพพิมพ์ของญี่ปุ่นซึ่งเป็นที่นิยมในขณะนั้น การจัดภาพในมุมมองที่สูงทำให้สามารถมองเห็นผิวน้ำได้มากขึ้น ในระยะหลังเขาให้ความสำคัญกับความเป็นจริงน้อยลง นำเสนอเรื่องราวธรรมดาด้วยเนื้อหาง่ายๆ เพื่อให้ความสำคัญในคุณค่าของสี เงาสะท้อนของแสง มากกว่าการเล่าเรื่องราวของสิ่งต่างๆ บรรยากาศของภาพมีความพร่ามัวโดยที่รูปร่างรูปทรงต่างๆกับบริเวณว่างในภาพได้กลายเป็นเนื้อเดียวกันในลักษณะของภาพจิตรกรรมแบบเปิด เขาได้พัฒนาเนื้อหาจากความเป็นจริงในธรรมชาติไปสู่ความไม่เป็นจริง และมีความเห็นว่าปรากฏการณ์ในธรรมชาติมีค่ามากกว่ารูปร่างรูปทรงใดๆ ดอกบัวใบบัวและเงาสะท้อนบนผิวน้ำแสดงความแตกต่างของแสงและบรรยากาศโดยรวม แสงเป็นเนื้อหาสาระที่สำคัญในผลงานของเขา การแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับแสงในช่วงเวลาต่างๆเป็นเนื้อหาหลักของภาพผลงานชุดนี้ การถ่ายทอดความรู้สึกสัมผัสที่ได้รับจากธรรมชาติลงบนบริเวณว่างของผืนผ้าใบ พบว่าปรากฏการณ์ของแสงในธรรมชาติมีความสำคัญมากกว่ารูปร่างรูปทรงใดๆ การสลายรูปร่างรูปทรงของสิ่งต่างๆด้วยความสว่าง ความเจิดจ้าของแสง หรือการสลายรูปร่างรูปทรงของสิ่งต่างๆด้วยบรรยากาศสลัวยามที่แสงน้อย ความสำคัญของภาพอยู่ที่การใช้สีและรอยแปรงบนบริเวณว่างเพื่อแสดงถึงธรรมชาติสัมผัสในมุมมองของเขา โคลด โมเนท์เริ่มเขียนภาพจากกระบวนแบบคล้ายจริงในช่วงแรก แล้วค่อยลดตัดทอนรายละเอียดลงไปบางส่วน คงเหลือแต่รูปร่างรูปทรงที่มีเค้าโครงอยู่บ้าง เป็นการพัฒนาจากกระบวนแบบคล้ายจริงไปสู่กระบวนแบบนามธรรมที่แสดงถึงการใช้สีตามความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติ แต่ไม่ได้ใช้สีที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ ในขณะเดียวกันปัญหาเกี่ยวกับสายตาก็มีผลต่อการแสดงออกในการใช้สีและการกำหนดระยะในภาพ กระบวนแบบของผลงานส่วนใหญ่ในระยะหลังจึงเป็นกระบวนแบบนามธรรมที่เป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ นอกจากนี้กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่ออกไปบันทึกข้อมูลด้วยการสเกตช์งานกลางแจ้งเป็นผลงานชิ้นเล็ก แล้วนำมาสร้างเป็นผลงานขนาดใหญ่ในสตูดิโอ รวมทั้งการสังเคราะห์จากความทรงจำที่เกิดจากการรับรู้ด้วยสายตาเป็นวัตถุดิบสำคัญ จึงทำให้การสร้างสรรค์ไม่อยู่ในเงื่อนไขของเวลาและบรรยากาศแต่อย่างใด นับว่าเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่อยู่บนฐานของข้อมูลในเชิงเหตุผลอย่างน่าสนใจ โคลด โมเนท์สร้างสรรค์ผลงานชุดดอกบัวโดยใช้การผสมผสานกันหลากหลายกลวิธี กลวิธีอัลลา พริมา (Alla Prima) ใช้เมื่อออกไป

เขียนภาพกลางแจ้ง บางครั้งก็ระบายสีพื้นไว้ก่อนแล้วจึงค่อยระบายสีอื่นทับ ในการทำงานในสตูดิโอเขามักจะลงสีพื้นไว้ก่อนเพื่อกำหนดบรรยากาศของสีโดยรวมแล้วจึงระบายสีต่างๆทับลงไป เพื่อให้สีผสมผสานกัน เขาระบายสีทับซ้อนกันหลายชั้นจนภาพเกิดความหนาเป็นชั้นๆของเนื้อสี ทำให้ได้ลักษณะของพื้นผิวของภาพที่มีมิติและน่าสนใจยิ่งขึ้น ด้วยกลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ซึ่งเขาระบายสีต่างๆลงไปโดยไม่เกลี่ยสีเพื่อให้สีผสมกันโดยการมองเห็น และกลวิธีอิมพาสโต (Impasto) โดยการระบายสีด้วยรอยแปรงสีแห้งหมาดทับซ้อนกันและการระบายสีแบบไม่เกลี่ยสีเพื่อต้องการเน้นในบางจุด

เมื่อพิจารณาในเรื่องโครงสร้างของภาพผลงานชุดนี้พบว่า โคลด โมเนท์ ได้สร้างบรรยากาศโดยรวมของภาพในลักษณะที่พร่ามัว โดยที่รูปร่างรูปทรงต่างๆผสานเป็นเนื้อเดียวกันกับบรรยากาศในบริเวณว่างที่มีการผสานเชื่อมโยงกันระหว่างรูปและพื้น เขาได้ทำการสลายรูปร่างรูปทรงด้วยบรรยากาศของแสงที่สว่างสดใส ในขณะเดียวกันบรรยากาศที่แสงน้อยก็ทำให้เกิดการสลายรูปร่างรูปทรงได้เช่นเดียวกัน การระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรงอิสระทับซ้อนกัน เกิดเป็นเส้นต่างๆผสานเชื่อมโยงกันอย่างไม่มีจุดจบ ทำให้เกิดพลังความเคลื่อนไหวหมุนเวียนถ่ายเทไปมาทั่วทั้งภาพและสร้างเอกภาพที่เกิดจากเส้นในบริเวณว่าง อีกทั้งช่วยให้เกิดมิติของอากาศและเกิดมิติลวงตาด้วยความพร่ามัว การสร้างให้เกิดมิติด้วยค่าน้ำหนักสี การสร้างมิติด้วยความหนาแน่นของรอยแปรง การเขียนภาพในแนวตั้งในบางผลงาน รวมทั้งการจัดภาพในมุมมองที่สูงยิ่งช่วยให้ภาพมีมิติมากขึ้น ในผลงานภาพชุดนี้โคลด โมเนท์ใช้กลุ่มสีวรรณะเย็นเป็นส่วนใหญ่ ลักษณะการใช้สีประกอบด้วย การใช้สีแท้เพื่อแสดงความรู้สึกในเรื่องของสีและเพื่อแสดงความรู้สึกสัมผัสที่มีต่อธรรมชาติ การใช้สีคู่ตรงข้ามเพื่อเน้นในจุดสนใจของภาพ ผสานกับการใช้กลุ่มสีข้างเคียงเพื่อสร้างความกลมกลืนของภาพโดยรวม ภาพส่วนใหญ่สร้างความสมดุลด้วยค่าน้ำหนักสีในการจัดความสมดุลของภาพแบบสองข้างไม่เท่ากัน การจัดโครงสร้างภาพด้วยวิธีการต่างๆเหล่านี้ผสมผสานกันอย่างลงตัว ทำให้ภาพโดยรวมเกิดความรู้สึกกลมกลืนและผสานเชื่อมโยงกันอย่างไม่มีจุดจบ

## สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ

ประเทือง เอมเจริญ ผู้ที่ได้ชื่อว่าเป็นศิลปินที่ศึกษาศิลปะด้วยตนเอง การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมของประเทือง เอมเจริญ เป็นผลจากการได้ไปศึกษาศิลปะจากธรรมชาติ ได้เรียนรู้ สัมผัสความงาม ได้รับรู้สัจจะของธรรมชาติที่ก่อให้เกิดปรากฏการณ์ทางความงาม การออกไปสัมผัสและรับรู้ต่อโลกภายนอกทำให้ได้เห็นรูปธรรมที่แท้จริงของธรรมชาติ ได้ซึมซับเอาพลังของธรรมชาติ ได้รับอารมณ์ความรู้สึกจากธรรมชาติที่เป็นความรู้สึกเชิงนามธรรมที่ได้จากการออกไปสัมผัสธรรมชาติโดยตรง ประสบการณ์จากการได้สัมผัสธรรมชาติเป็นทั้งประสบการณ์รับรู้ ประสบการณ์สัมผัสและประสบการณ์สุนทรียะ ที่นำมาถ่ายทอดเป็นผลงานจิตรกรรมที่แสดงถึงความงามของธรรมชาติ ผสมผสานกับความงามตามความรู้สึกเชิงนามธรรม ประสบการณ์เหล่านี้นับเป็นสิ่งเร้าภายนอกที่ได้รับจากธรรมชาติ ซึ่งให้อิทธิพลต่ออารมณ์ความรู้สึกและเกิดแรงบันดาล

ใจ ทำให้เกิดการสร้างสรรค์เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกทางความงามออกมาเป็นผลงานศิลปะที่มีคุณค่าของความงาม ซึ่งเป็นค่าของความงามที่เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ ความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการเป็นสำคัญ เพราะรูปแบบความงามตามธรรมชาติเดิมได้ถูกลดสกัดตัดทอนจนมีสภาวะใหม่ ด้วยภาพลักษณ์สีและรูปแบบในเชิงสัญลักษณ์รวมทั้งกลวิธีที่เป็นลักษณะเฉพาะตัว ประเทือง เอมเจริญได้นำเสนอแนวความคิดเกี่ยวกับความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ ความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติ เขามีแนวความคิดว่าธรรมชาติมีความสำคัญและเชื่อมโยงเกื้อกูลกัน เป็นความมีค่าและความสมบูรณ์ในตัวเอง เรื่องราวของธรรมชาติถูกบรรจุลงในผลงานของเขาในรูปแบบง่ายๆ การมุ่งเน้นคุณค่าของพลังความงามและความมีชีวิตเป็นสิ่งที่โดดเด่นในผลงานของเขา งานของเขาจึงมีทั้งคุณค่าทางความงามและคุณค่าทางความคิด ภาพผลงานในกระบวนแบบนามธรรมเป็นผลงานที่เขาสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลา ซึ่งกระบวนแบบจิตรกรรมนามธรรมของประเทือง เอมเจริญนั้น มีลักษณะที่สรุปได้คือ มีการลดตัดทอนรูปร่างรูปทรงจากความเป็นจริงในธรรมชาติลงไป โดยแสดงออกถึงความรู้สึกเชิงนามธรรมต่อธรรมชาติที่ได้จากการสัมผัสมากกว่าความรู้สึกที่ได้จากความคิด ความรู้สึกที่มีต่อแสงอาทิตย์ที่สาดส่องลงมา มักจะปรากฏในผลงานแทบทุกชิ้นของประเทือง เอมเจริญ การสร้างรูปแบบของภาพที่ประสานสอดคล้องกันระหว่างสิ่งที่รับรู้จากธรรมชาติกับสิ่งที่มีอยู่ในตัวเขา แล้วถ่ายทอดออกมาทางสีสันด้วยภาพลักษณ์สีที่สดใสและเส้นที่ทรงพลังและมีอิสระได้อย่างหลากหลาย เขาสร้างสรรค์ผลงานออกมาในเชิงสัญลักษณ์ที่แสดงถึงเรื่องราวความอุดมสมบูรณ์และความเชื่อมโยงสัมพันธ์กันของสรรพสิ่งในธรรมชาติในกระบวนแบบที่ไม่ได้ลอกเลียนธรรมชาติ การออกไปศึกษาจากธรรมชาติแล้วบันทึกปรากฏการณ์ต่างๆด้วยภาพลายเส้นเกรยองเพื่อเป็นข้อมูลและเป็นต้นแบบก่อนจะนำไปขยายเป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันด้วยกลวิธีต่างๆผสมผสานกัน นับเป็นกระบวนการทำงานที่ประเทือง เอมเจริญยึดถือปฏิบัติอยู่เสมอ การสร้างสรรค์ด้วยกลวิธีการระบายสีแบบการเกลี่ยสีเรียบ การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีเรียบขอบคม การระบายสีเรียบแสดงค่าน้ำหนักสี การระบายสีด้วยเส้นรอยพู่กันขนาดเล็ก เป็นเส้น ขีด จุด อย่างอิสระและมีชีวิตชีวาเพื่อสร้างจุดสนใจในภาพ การระบายสีด้วยเส้นที่เกิดจากรอยขีดของวัสดุอุปกรณ์เพื่อสร้างร่องรอยพื้นผิวในภาพ ซึ่งการใช้เส้นด้วยกลวิธีต่างๆเหล่านี้เป็นลักษณะเฉพาะตัวของเขา การใช้สีที่สดใสด้วยสีวรรณะเย็นเป็นส่วนใหญ่ บางครั้งก็มีการใช้สีที่เศร้าหมองร่วมกับรูปร่างรูปทรงอิสระในบรรยากาศที่สงบนิ่ง ผสานกับทิศทางการเคลื่อนไหวภายในภาพที่เกิดจากรูปร่างรูปทรงอิสระในบริเวณว่าง การระบายสีแสดงรอยแปรงและรอยเกรียงในระยะหลังเป็นกลวิธีที่เป็นผลสืบเนื่องจากสายตาทำให้เขาต้องลดในรายละเอียดบางส่วนลงไป การจัดโครงสร้างของภาพที่มีการแบ่งพื้นระนาบออกเป็นส่วนๆเป็นการใช้บริเวณว่างของระนาบสีเพื่อสร้างมิติและแสดงนัยทางด้านสาระ รวมทั้งการสร้างความสมดุลของภาพจากค่าน้ำหนักสีและรูปร่างรูปทรงที่มีการจัดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันเป็นส่วนมาก ภาพโดยรวมของผลงานจิตรกรรมนามธรรมของประเทือง เอมเจริญ จึงแสดงถึงการใช้สีในบริเวณว่างผสานกับรูปร่างรูปทรงอิสระได้อย่างลงตัวทั้งทางด้านสาระและความงาม

**การเปรียบเทียบผลจากการศึกษาวิเคราะห์**

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ พบว่ามีประเด็นที่เหมือนกันและประเด็นที่แตกต่างกัน ดังต่อไปนี้

**1.ประเด็นที่เหมือนกัน**

การดำรงชีวิตศิลปินที่ยากลำบากในช่วงแรกแต่สามารถสร้างสรรค์ผลงานจนประสบความสำเร็จในที่สุด ทั้งโคลด โมเนท์และประเทือง เอมเจริญ ถือว่าเป็นศิลปินที่ไม่ได้ศึกษาจากสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะโดยตรง แต่มีความมุ่งมั่นอย่างสูงในการก้าวไปสู่ชีวิตศิลปินท่ามกลางการดำรงชีวิตที่แสนยากลำบากและการดูถูกเหยียดหยาม แต่กลับสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณค่าทางความงามซึ่งตรงกันข้ามกับชีวิตจริงอย่างสิ้นเชิง

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมโดยมีธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจ ทั้งโคลด โมเนท์ และประเทือง เอมเจริญ เห็นว่าธรรมชาติเป็นแหล่งความรู้ที่สำคัญให้เขาได้ศึกษาเรียนรู้ โคลด โมเนท์ประทับใจในบรรยากาศที่มีสีสันของธรรมชาติและเฝ้าสังเกตความเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา จนถึงกับลงทุนสร้างสวนน้ำและบึงบัวภายในบริเวณบ้านของเขา ส่วนประเทือง เอมเจริญได้ไปศึกษาธรรมชาติตามแหล่งต่างๆเป็นเวลานานเพื่อซึมซับเอาพลังจากธรรมชาติและอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับจากธรรมชาติเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลงาน

การออกไปศึกษาข้อมูลจริงจากธรรมชาติแล้วนำมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานในสตูดิโอจึงเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ที่ศิลปินทั้งสองปฏิบัติอยู่เสมอ โคลด โมเนท์บันทึกปรากฏการณ์ของแสงในธรรมชาติในช่วงเวลาต่างๆลงบนผืนผ้าใบขนาดเล็กเพื่อเป็นข้อมูลก่อนนำไปเขียนเป็นภาพขนาดใหญ่ในสตูดิโอ ในขณะที่ประเทือง เอมเจริญ นิยมเขียนภาพลายเส้นด้วยเกรยองเพื่อบันทึกปรากฏการณ์ของธรรมชาติในทัศนะของเขา แล้วนำไปเขียนเป็นภาพขนาดใหญ่ในสตูดิโอเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกเชิงนามธรรมต่อธรรมชาติที่ได้จากการสัมผัส

การบันทึกปรากฏการณ์ของธรรมชาติในห้วงเวลาต่างๆเป็นสาระสำคัญ ปรากฏการณ์ของแสงในธรรมชาติมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของศิลปินทั้งสอง โคลด โมเนท์มีความเห็นว่าแสงเป็นเนื้อหาสาระที่สำคัญในผลงานของเขา โดยการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นผลจากการเปลี่ยนแปลงของแสงในช่วงเวลาต่างๆ ส่วนผลงานของประเทือง เอมเจริญจะต้องมีแสงสาดส่องลงมาอย่างโดดเด่นและเชื่อมโยงกับเนื้อหาสาระจนเป็นลักษณะเฉพาะตัว

การใช้กลวิธีแสดงรอยแปรง รอยเกรียง เพื่อสร้างจุดสนใจในภาพ การผสมผสานหลากหลายกลวิธีในการสร้างสรรค์ เป็นความเหมือนกันทางด้านกลวิธีแต่มีความแตกต่างกันในรายละเอียด โคลด โมเนท์ใช้กลวิธีการระบายสีกลมกลืนเป็นการลงสีพื้นไว้ก่อนแล้วจึงระบายสีต่างๆทับลงไปให้สีหนาโดยไม่เกลี่ยสีเพื่อแสดงร่องรอยของพื้นผิว ส่วนประเทือง เอมเจริญใช้กลวิธีการระบายสีแบบเกลี่ยสีเรียบกลมกลืน แล้วระบายสีด้วยพู่กันขนาดเล็กเป็นเส้น ขีด จุดบางๆ หรือบางครั้งใช้การระบายสีทับแสดงลีลารอยแปรงและรอยเกรียงรวมทั้งการขีดเป็นเส้นบนพื้นผิวเพื่อแสดงร่องรอยด้วยวัสดุอุปกรณ์ต่างๆ

ศิลปินทั้งสองสร้างสรรค์ผลงานด้วยการใช้สีตามความรู้สึกเชิงนามธรรม ไม่ได้ใช้สีเหมือนจริงตามธรรมชาติ ผลงานส่วนใหญ่ใช้สีวรรณะเย็นเป็นภาพลักษณ์สีโดยรวม แสดงให้เห็นว่าอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับจากธรรมชาติมักมีแต่ความสงบร่มเย็น ซึ่งเป็นการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมในกระบวนแบบนามธรรม

การจัดโครงสร้างของภาพด้วยวิธีการสร้างความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันเป็นส่วนใหญ่ทำให้ภาพมีความน่าสนใจ มีการเคลื่อนไหวไม่สงบนิ่ง เป็นพลังการเคลื่อนไหวที่เกิดจากกลวิธีที่เชื่อมโยงกันอย่างมีเอกภาพ โคลด โมเนท์ใช้กลวิธีแสดงรอยแปรงที่ผสานเชื่อมโยงกันทั่วทั้งภาพ และแสดงพลังการเชื่อมโยงของเส้นที่เกิดจากรอยแปรงในบริเวณว่างอย่างไม่มีจุดจบ ส่วนประเทือง เอมเจริญ สร้างสรรค์รูปทรงอิสระที่เชื่อมโยงกับบริเวณว่างของสีที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกเวิ้งว้าง ศักยภาพของสีในบริเวณว่างแสดงพลังออกมาเป็นความรู้สึกเชิงนามธรรม ในลักษณะของจิตรกรรมแบบเปิดที่ไม่มีจุดจบ

ปัญหาสุขภาพทางสายตาของศิลปินทั้งสอง ทำให้มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานในระยะหลังพอสมควร โคลด โมเนท์ เป็นโรคต้อกระจกทำให้การรับรู้เรื่องสีและระยะทางผิดเพี้ยนไปจากปกติ ส่วนประเทือง เอมเจริญในยามที่สูงวัยขึ้น เขาสร้างสรรค์ผลงานที่ลดรายละเอียดลงไปมาก

**2.ประเด็นที่แตกต่างกัน**

การมองธรรมชาติในมุมมองที่ต่างกัน และมีเนื้อหาสาระต่างกัน โคลด โมเนท์ให้ความสำคัญกับเนื้อหาสาระของธรรมชาตินอ้ยมาก เขาให้ความสำคัญกับสาระของสีที่เกิดจากปรากฏการณ์ของแสง โดยการเขียนภาพเรื่องราวเดียวกันด้วยบรรยากาศที่มีสีสันต่างกัน ต่างกับประเทือง เอมเจริญที่ให้ความสำคัญกับเนื้อหาสาระของธรรมชาติ โดยการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับจากพลังความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติในแง่มุมต่างๆ

การให้ความสำคัญต่อรูปร่างรูปทรงของภาพ โคลด โมเนท์ให้ความสำคัญต่อบรรยากาศโดยรวมของภาพมากกว่าการสร้างให้เกิดรูปร่างรูปทรงในภาพ อีกทั้งทำการสลายรูปร่างรูปทรงด้วยการสร้างบรรยากาศที่พร่ามัว จนทำให้รูปร่างรูปทรงกับบริเวณว่างได้กลายเป็นเนื้อเดียวกัน ต่างกับประเทือง เอมเจริญ ที่ให้ความสำคัญกับรูปร่างรูปทรงอิสระที่มีความโดดเด่นอยู่ในบริเวณว่าง และรูปร่างรูปทรงเป็นสิ่งที่แสดงถึงเนื้อหาสาระของภาพ

ความแตกต่างของการใช้เส้นในภาพผลงานจิตรกรรมของศิลปินทั้งสอง โคลด โมเนท์ใช้เส้นที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงเชื่อมโยงกันทั่วทั้งภาพ ซึ่งเส้นส่วนใหญ่ผสานกลมกลืนกันแต่ก็มีการเน้นในจุดสนใจบางจุด ส่วนลักษณะเส้นในภาพผลงานของประเทือง เอมเจริญ เป็นเส้นที่เกิดจากการแบ่งพื้นระนาบสีออกเป็นส่วนๆ และการใช้เส้นอิสระขนาดเล็กเพื่อเน้นการสร้างรูปร่างรูปทรงหรือสร้างจุดสนใจของภาพ

ความแตกต่างในการให้ความสำคัญในคุณค่าของสี โคลด โมเนท์ให้ความสำคัญในเรื่องคุณค่าของสีมากกว่าเรื่องราวของภาพ เขาเขียนภาพดอกบัวในบรรยากาศที่มีสีสันต่างกันเพื่อแสดงภาพลักษณ์ของสีมากกว่าแสดงเรื่องราวของดอกบัว ซึ่งต่างกับประเทือง เอมเจริญที่แสดงคุณค่าทางด้านสาระทางความคิดมากกว่าสาระในเรื่องของสี

การใช้บริเวณว่างของภาพ โคลด โมเนท์สร้างสรรค์บริเวณว่างของภาพด้วยมิติของอากาศที่มีความพร่ามัวและไม่มีจุดจบทั่วทั้งภาพด้วยลีลาของรอยแปรง ทั้งในยามที่มีแสงจ้าและยามที่มีแสงสลัว ร่วมกับการจัดภาพในมุมมองที่สูงเพื่อสร้างมิติจากความชัดเจนและความพร่ามัวภายในภาพ ต่างกับประเทือง เอมเจริญ ที่ผลงานส่วนใหญ่ใช้บริเวณว่างของพื้นระนาบสีต่างๆที่กินพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพ ในการสร้างมิติและเชื่อมโยงกับรูปร่างรูปทรงอิสระเพื่อแสดงถึงเนื้อหาเรื่องราวของภาพ

กลวิธีการระบายสีที่มีความแตกต่างกัน โคลด โมเนท์ ใช้กลวิธีการระบายสีแบบโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) โดยการลงสีพื้นไว้ก่อนแล้วระบายทับด้วยสีต่างๆทั่วทั้งภาพ เพื่อให้สีแสดงปฏิกิริยาต่อกัน รวมทั้งให้ได้เนื้อสีหนาจากการทับซ้อนกันหลายชั้นในลักษณะอิมพาสโต (Impasto) เพื่อสร้างพื้นผิวให้มีมิติและเป็นการเน้นในบางจุด ส่วนประเทือง เอมเจริญ ใช้กลวิธีการระบายสีแบบการเกลี่ยสีเรียบกลมกลืนในพื้นระนาบส่วนใหญ่ของภาพ แล้วระบายสีทับในบางพื้นที่ด้วยเส้น ขีด จุด จากรอยพู่กันขนาดเล็ก เพื่อเน้นในจุดสนใจของภาพ นอกจากนี้ยังมีการระบายสีทับแสดงลีลาของรอยแปรงและรอยเกรียงรวมทั้งการสร้างรอยขีดจากวัสดุอุปกรณ์ต่างๆในผลงานระยะหลัง

จากผลการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ ในประเด็นต่างๆทั้งที่มีความเหมือนกันและมีความแตกต่างกัน ทำให้ผู้วิจัยได้แนวความคิดและแนวทางในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ผลจากการศึกษาวิจัยจะเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญต่อการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานที่เชื่อมโยงกับบริบทของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ในกระบวนทัศน์ใหม่ที่ไม่ยึดติดกับแนวความคิดใดความคิดหนึ่งอย่างตายตัว

# บทที่ 4
# การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน

จากการศึกษาวิเคราะห์กลุ่มตัวอย่างภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ จำนวน 16 ภาพ และภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ จำนวน 14 ภาพ ในประเด็นต่างๆ ผู้วิจัยได้นำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ด้วยสื่อวัสดุสีน้ำมันบนผ้าใบในแบบของผู้วิจัย

ความหมายของจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม คือ จิตรกรรมที่ลดตัดทอน สกัดสาระความเป็นจริงของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมออกมาให้เห็นได้ด้วยการใช้สีบนระนาบรองรับสองมิติ อารี สุทธิพันธุ์ (2544 : 53) ได้กล่าวไว้ว่า หมายถึง ภาพลักษณ์กายภาพเป็นสี ที่ผู้สร้างระบายสีแสดงความรู้สึกส่วนตน ที่มีต่อสิ่งแวดล้อมโดยระบายสีสกัดลดทอนเฉพาะที่เห็นว่าสำคัญมีสาระเท่านั้น

โดยผู้วิจัยได้พัฒนาสร้างสรรค์ผลงานออกเป็น 4 ชุด จำนวน 17 ภาพ ดังนี้

**ผลงานชุดแรก จำนวน 5 ภาพ ได้แก่**

ภาพที่ 1 ชื่อภาพ Pink Lotus ขนาด 70 x 90 ซ.ม.
ภาพที่ 2 ชื่อภาพ Green Reflection ขนาด 70 x 90 ซ.ม.
ภาพที่ 3 ชื่อภาพ Seascape No.1 ขนาด 100 x 100 ซ.ม.
ภาพที่ 4 ชื่อภาพ Seascape No.2 ขนาด 100 x 100 ซ.ม.
ภาพที่ 5 ชื่อภาพ Seascape N0.3 ขนาด 100 x 100 ซ.ม.

**ผลงานชุดที่ 2 จำนวน 4 ภาพ ได้แก่**

ภาพที่ 6 ชื่อภาพ Floral Scenery No.1 ขนาด 100 x 100 ซ.ม.
ภาพที่ 7 ชื่อภาพ Floral Scenery No.2 ขนาด 100 x 100 ซ.ม.
ภาพที่ 8 ชื่อภาพ Sunlight ขนาด 100 x 100 ซ.ม.
ภาพที่ 9 ชื่อภาพ Fog Scenery ขนาด 100 x 200 ซ.ม.

**ผลงานชุดที่ 3 จำนวน 4 ภาพ ได้แก่**

ภาพที่ 10 ชื่อภาพ Forest Scenery ขนาด 100 x 200 ซ.ม.
ภาพที่ 11 ชื่อภาพ Light Scenery No.1 ขนาด 100 x 200 ซ.ม.
ภาพที่ 12 ชื่อภาพ Contrast Scenery ขนาด 100 x 200 ซ.ม.
ภาพที่ 13 ชื่อภาพ Light Effect ขนาด 100 x 300 ซ.ม.

**ผลงานชุดที่ 4 จำนวน 4 ภาพ ได้แก่**

ภาพที่ 14 ชื่อภาพ Waveform ขนาด 110 x 180 ซ.ม.

ภาพที่ 15 ชื่อภาพ Stairs Field ขนาด 80 x 300 ซ.ม.
ภาพที่ 16 ชื่อภาพ Skyscape ขนาด 120 x 200 ซ.ม.
ภาพที่ 17 ชื่อภาพ Reflection ขนาด 110 x 240 ซ.ม.

**การสร้างสรรค์ผลงานชุดแรก**

การสร้างสรรค์ผลงานในชุดแรก มีจำนวน 5 ภาพ ผู้วิจัยได้นำผลจากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานของศิลปินทั้งสองท่านมาใช้ โดยให้ความสำคัญกับรูปแบบและกระบวนการในการสร้างสรรค์ ได้แก่ แนวความคิดและเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับเงาสะท้อนของธรรมชาติบนผิวน้ำ และเรื่องราวแสดงอารมณ์ความรู้สึกเกี่ยวกับทะเล ในกระบวนแบบนามธรรมที่ไม่แสดงรูปร่างและรูปทรงอย่างชัดเจน ด้วยกลวิธีการระบายสีทับซ้อนกันหลายชั้น การจัดโครงสร้างของภาพที่ให้ความสำคัญกับพื้นที่บริเวณว่างของสีเพื่อสร้างมิติ ดังมีภาพผลงานและลักษณะการสร้างสรรค์ ดังนี้

1. **ภาพที่ 1 ชื่อภาพ Pink Lotus**
   ขนาด 70 x 90 ซ.ม.
   กลวิธี Broken Color, Impasto, Knife Painting



ภาพประกอบ 31 Pink Lotus

**แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน**

นำเรื่องราวเกี่ยวกับเงาสะท้อนของทิวทัศน์ในธรรมชาติที่สะท้อนลงบนผิวน้ำ โดยนำแบบอย่างมุมมองจากภาพชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ เป็นแนวทางในการสร้างงาน โดยการลดตัดทอนรูปแบบเหมือนจริงออกไป เหลือเพียงเค้าโครงรูปร่างของเงาสะท้อนของต้นไม้และท้องฟ้าที่ปรากฏบนผิวน้ำ ในลักษณะการผสมผสานของสี รอยแปรงและรอยเกรียงบนระนาบสองมิติ ปรับ

เปลี่ยนรูปที่ปรากฏจริงให้เป็นเพียงเส้นที่เกิดจากรอยแปรงและรอยเกรียง.ขนาดต่างกันผสานกันทั่วทั้งภาพ

**กระบวนแบบของผลงาน**

สร้างสรรค์ผลงานในกระบวนแบบภาพนามธรรมที่ยังคงเหลือเค้าโครงความเป็นจริงอยู่บ้าง

**กลวิธีในการสร้างผลงาน**

ใช้กลวิธีการระบายสีแบบโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ด้วยการลงสีพื้นด้วยสีเหลืองน้ำตาล (Yellow Ochre) แล้วระบายทับด้วยสีต่างๆหลายชั้นเพื่อให้สีหนาแสดงพื้นผิวในลักษณะอิมพาสโต (Impasto) แสดงลีลาของรอยเกรียงใช้สีสดไม่เกลี่ยสีให้เข้ากัน เพื่อให้สีที่เกิดจากรอยเกรียงผสานกันในดวงตาของผู้ดู

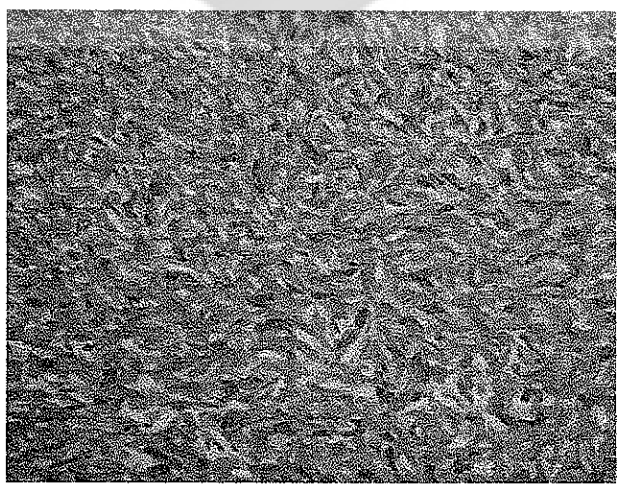
**โครงสร้างของภาพ**

ไม่แสดงรูปร่างรูปทรงที่ชัดเจนโดยการใช้ความพร่ามัวของบรรยากาศในการสลายรูปร่างรูปทรง และสร้างมิติในภาพ การใช้เส้น จุด ขีดเล็กๆ ที่เกิดจากรอยเกรียงปรากฏทั่วทั้งภาพ ใช้การจัดภาพแบบดุลยภาพซ้ายขวาไม่เท่ากันด้วยค่าน้ำหนักสีทางด้านขวามากกว่าทางด้านซ้ายเล็กน้อย สีที่ใช้มีทั้งสีวรรณะร้อนและสีวรรณะเย็น โดยมีปริมาณสีวรรณะร้อนในกลุ่มสีชมพูม่วง (Medium Magenta) และสีข้างเคียงมากกว่าสีวรรณะเย็น เลือกใช้สีในลักษณะสีคู่ตรงข้ามโดยใช้สีม่วง (Magenta) มาช่วยสร้างความกลมกลืนซึ่งให้ความรู้สึกสงบ อ่อนหวาน

**2. ภาพที่ 2 ชื่อภาพ Green Reflection**

ขนาด 70 x 90 ซ.ม.

กลวิธี Broken Color, Impasto, Knife Painting



ภาพประกอบ 32 Green Reflection

**แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน**

แนวความคิดเพื่อนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับเงาสะท้อนของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่ปรากฏลงบนผิวน้ำในมุมใดมุมหนึ่ง โดยไม่แสดงรูปร่างรูปทรงใดๆในธรรมชาติ แต่แสดงความรู้สึกต่อธรรมชาติด้วยเรื่องราวของสี ซึ่งในธรรมชาติประกอบไปด้วยสีสันต่างๆมากมายที่อยู่ร่วมกันและผสานกันอย่างกลมกลืน การถ่ายทอดสีสันของธรรมชาติออกมาเป็นภาพลักษณ์สีบนระนาบรองรับสองมิติ โดยสร้างบรรยากาศที่พร่ามัวและแสดงความระยิบระยับบนผิวน้ำด้วยสีจากลีลาของรอยเกรียงที่ผสานกันทั่วทั้งภาพ แสดงความกลมกลืนของสีสันในธรรมชาติที่ประกอบกันด้วยสีสันต่างๆผสานสัมพันธ์กัน

**กระบวนแบบของผลงาน**

แสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกของสีในธรรมชาติเป็นผลงานจิตรกรรมในกระบวนแบบภาพนามธรรม ด้วยการแสดงภาพลักษณ์สีโดยไม่มีเค้าโครงของรูปร่างรูปทรงในความเป็นจริงอยู่เลย ทำการลดตัดทอนรูปร่างรูปทรงจนเหลือเฉพาะส่วนที่สำคัญ แล้วระบายสีลงบนพื้นระนาบรองรับที่แสดงความกลมกลืนระหว่างรูปและพื้นจนเป็นเนื้อเดียวกัน

**กลวิธีในการสร้างผลงาน**

ใช้กลวิธีการระบายสีแบบโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken color) โดยการระบายสีพื้นด้วยสีเทา (Neutral Grey) ทิ้งไว้ให้แห้งหมาดแล้วระบายสีอื่นทับหลายชั้นแสดงรอยแปรงและรอยเกรียงเพื่อให้ได้สีหนาในลักษณะอิมพาสโต (Impasto) แสดงถึงมิติและความพร่ามัวด้วยพื้นผิวและค่าน้ำหนักสีที่ต่างกัน ซึ่งเกิดจากรอยแปรงและรอยเกรียงที่ผสานกัน โดยการเริ่มระบายสีจากสีที่มีค่าน้ำหนักอ่อนแล้วระบายทับด้วยสีที่มีค่าน้ำหนักสีเข้มกว่าเป็นลำดับ

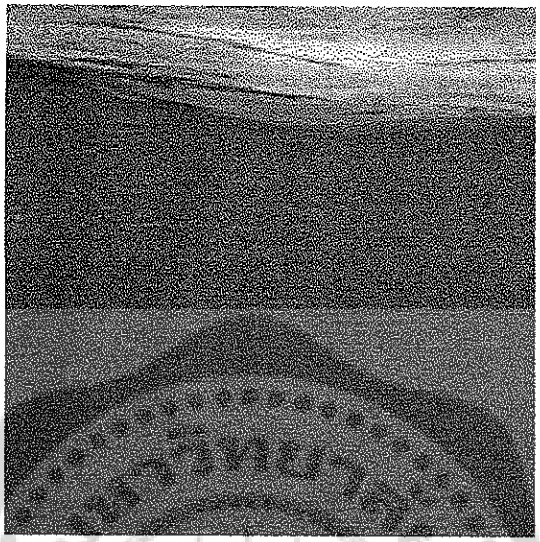
**โครงสร้างของภาพ**

การจัดโครงสร้างของภาพโดยไม่แสดงรูปร่างรูปทรงที่ชัดเจน โดยทำการสลายรูปร่างรูปทรงในธรรมชาติออกเป็นเส้น ขีดและจุดของสี ที่เกิดจากรอยแปรงและรอยเกรียงทับซ้อนกันผสานกันทั่วทั้งภาพ ทำให้รูปของเงาสะท้อนกับพื้นผิวน้ำกลายเป็นเนื้อเดียวกัน สร้างความรู้สึกของมิติในลักษณะพร่ามัวของสีในบริเวณว่างที่ไม่แสดงระยะใกล้ไกล แสดงลีลาของรอยเกรียงแบบหยาบๆ ทั่วทั้งภาพ ทำให้เกิดเส้น ขีด จุด ของสีต่างๆ เส้นสีต่างๆเหล่านี้ทำให้เกิดความรู้สึกการเคลื่อนไหวหมุนเวียนในภาพ ซึ่งเป็นพลังการเคลื่อนไหวลวงที่เกิดจากเส้นของรอยเกรียงและพื้นผิวของภาพที่เชื่อมโยงกัน ภาพนี้ใช้โครงสร้างการจัดภาพแบบดุลยภาพซ้ายขวาไม่เท่ากันจากค่าน้ำหนักสีที่ใกล้เคียงกันแต่ไม่เหมือนกัน สีที่ใช้ส่วนใหญ่ใช้สีกลุ่มสีวรรณะเย็น ได้แก่ สีเหลือง (Lemon Yellow) สีเขียว (Light Green, Emerald Green) สีฟ้า (Cerulean Blue) สีน้ำเงิน (Cobalt Blue, Sapphire Blue) สีม่วง (Magenta, Cobalt Violet) และสร้างความกลมกลืนด้วยกลุ่มสีวรรณะร้อนในลักษณะสีคู่ตรงข้ามเพื่อช่วยให้สีมีความโดดเด่นขึ้น สภาพสีส่วนรวมให้ความรู้สึกสงบ ร่มเย็น มีการเคลื่อนไหวหมุนเวียนในภาพอย่างไม่มีจุดจบจากการผสานกันของรอยเกรียงอย่างมีชีวิตชีวา

**3. ภาพที่ 3 ชื่อภาพ Seascape No.1**

ขนาด 100 x 100 ซ.ม.

กลวิธี Blending, Knife Painting



ภาพประกอบ 33 Seascape No.1

**4. ภาพที่ 4 ชื่อภาพ Seascape No.2**

ขนาด 100 x 100 ซ.ม.

กลวิธี Blending, Knife Painting

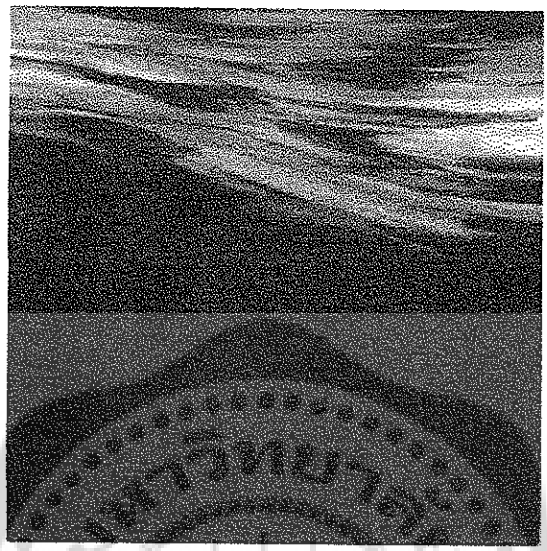


ภาพประกอบ 34 Seascape No.2

**5. ภาพที่ 5 ชื่อภาพ Seascape No.3**

ขนาด 100 x 100 ซ.ม.

กลวิธี Blending, Knife Painting



ภาพประกอบ 35 Seascape No.3

**แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน**

ภาพผลงานภาพที่ 3, ภาพที่ 4 และภาพที่ 5 เป็นการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม เนื้อหาเกี่ยวกับปรากฏการณ์ในธรรมชาติของทะเล ในรูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ตามแนวทางของประเทือง เอมเจริญ โดยมุ่งแสดงอารมณ์ความรู้สึกเกี่ยวกับทะเลในช่วงขณะหนึ่ง ที่แสดงถึงความสงบนิ่ง ลึกล้ำ ภายใต้ความเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลาอย่างไม่สิ้นสุด พื้นระนาบสีน้ำเงินในส่วนล่างของภาพแสดงถึงความสงบนิ่ง พื้นผิวที่เกิดจากรอยเกรียงด้านบนของภาพแสดงถึงการเคลื่อนไหวที่ไม่เคยสงบนิ่งของบรรยากาศแห่งท้องทะเล

**กระบวนแบบของผลงาน**

แสดงความรู้สึกเกี่ยวกับทะเลด้วยภาพลักษณ์สีในกระบวนแบบนามธรรมที่ไม่แสดงรูปร่างรูปทรงในธรรมชาติ แต่แสดงถึงรูปทรงอิสระที่ไม่แสดงความหมายใดๆทางด้านรูปร่างรูปทรง แต่แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อบรรยากาศของท้องทะเล รวมทั้งการใช้สีในบริเวณว่างส่วนใหญ่ของภาพเพื่อแสดงความรู้สึกสงบนิ่งและบรรยากาศที่เวิ้งว้าง

**กลวิธีในการสร้างผลงาน**

ภาพผลงานทั้งสามภาพ ใช้กลวิธีและกระบวนการในการสร้างสรรค์อย่างเดียวกันแต่ต่างกันในส่วนที่ต้องการเน้น กล่าวคือ ใช้กลวิธีการระบายสีแบบการเกลี่ยสีเรียบ (Blending) ในพื้นที่ส่วนใหญ่บริเวณด้านล่างของภาพ เพื่อให้พื้นที่บริเวณนี้แสดงศักยภาพที่เกิดจากบริเวณว่างของสีอย่างเต็มที่ ซึ่งเป็นกลวิธีที่ได้จากการวิเคราะห์ผลงานที่ประเทือง เอมเจริญใช้ในการสร้างสรรค์ผล

งานส่วนมาก ซึ่งประเทือง เอมเจริญใช้พื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพแสดงภาพลักษณ์สีเพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึกและสร้างมิติของภาพ ส่วนพื้นที่ด้านบนประมาณหนึ่งในสามของภาพ ใช้กลวิธีการระบายสีเรียบเป็นพื้นไว้ก่อนเมื่อสีแห้งหมาดแล้วจึงระบายทับด้วยสีต่างๆ เพื่อแสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกต่อบรรยากาศของท้องทะเลในยามนั้น การใช้สีผสมเจล (Gel Medium) เพื่อให้ได้เนื้อสีหนา โดยใช้การระบายสีแสดงรอยแปรงและรอยเกรียงให้สีทับซ้อนกัน เพื่อสร้างพื้นผิวให้เกิดมิติและแสดงลีลาการเคลื่อนไหวในภาพ

**โครงสร้างของภาพ**

การระบายสีด้วยเกรียงด้วยสีต่างๆทับซ้อนกันทำให้เกิดกลุ่มสีที่แสดงถึงรูปร่างรูปทรงอิสระที่ไม่แสดงความหมายใดๆแต่แสดงถึงความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหว ที่เกิดจากเส้นสีต่างๆ ในพื้นที่ส่วนบนของภาพเป็นการจัดโครงสร้างภาพในส่วนที่แสดงถึงรายละเอียดควบคู่ไปกับส่วนที่ไม่แสดงรายละเอียด (Lost and Found) หรือส่วนที่เป็นรูปกับส่วนที่เป็นบริเวณว่าง เส้นที่เกิดจากรอยเกรียงเหล่านี้ทำให้ภาพเกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวแต่เป็นการเคลื่อนไหวลวงที่เกิดจากกลวิธีการระบายสีด้วยเกรียงที่ผสมผสานกันด้วยสีต่างๆและการปฏิสัมพันธ์กันของสีคู่ตรงข้าม ในขณะที่พื้นระนาบส่วนล่างของภาพถูกระบายสีด้วยการเกลี่ยสีเรียบโดยใช้สีน้ำเงิน (Cobalt Blue) ในภาพที่ 3 และภาพที่ 4 และสีน้ำเงินเข้ม (Prussian Blue) ในภาพที่ 5 เป็นการแสดงความรู้สึกถึงความสงบนิ่งและความกว้างใหญ่ของท้องทะเล ท่ามกลางความเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา การจัดโครงสร้างของภาพในลักษณะสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันที่เกิดจากกลุ่มของรอยแปรงและรอยเกรียง แต่ภาพโดยรวมมีโครงสร้างของภาพที่ใกล้เคียงกัน

**การสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 2**

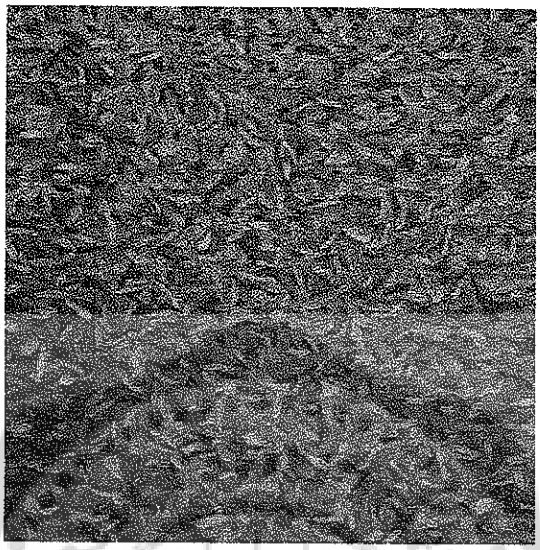
การสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 2 ได้พัฒนาแนวความคิดในการมองธรรมชาติในลักษณะการนำเอาภาพลักษณ์โดยรวมของธรรมชาติที่ไม่แสดงรูปร่างรูปทรงใดๆ แต่แสดงความรู้สึกด้วยสีเพื่อแสดงออกถึงความรู้สึกต่อเนื้อหานั้นๆ แสดงความสัมพันธ์กันของรูปและพื้นที่ผสานเป็นเนื้อเดียวกัน โดยเน้นการผสานสัมพันธ์กันของสีบนพื้นระนาบสองมิติ และแสดงนัยถึงธรรมชาติที่ประกอบด้วยสีต่างๆเข้าด้วยกัน ซึ่งพัฒนามาจากภาพผลงานที่แสดงความพร่ามัวของรูปร่างรูปทรงในภาพผลงานของโคลด โมเนท์ และการแสดงพลังความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติบนบริเวณว่างสองมิติในผลงานของประเทือง เอมเจริญ ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับบริเวณว่างที่เกิดจากระนาบสีในลักษณะสีแบนๆ เพื่อให้สีแสดงศักยภาพอย่างเต็มที่ในสภาพสีโดยรวม ในบรรยากาศที่พร่ามัวอันเกิดจากสีต่างๆผสมผสานกัน

ผลงานในชุดที่ 2 ที่ได้พัฒนาสร้างสรรค์ในแนวทางดังกล่าวนี้มีจำนวน 4 ภาพ เป็นการนำเสนอผลงานจิตรกรรมในกระบวนแบบนามธรรม โดยแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติในบรรยากาศต่างๆกัน แสดงภาพลักษณ์สีด้วยกลุ่มสีใดกลุ่มสีหนึ่งในแต่ละภาพ ภายใต้การผสานกันของกลวิธีและโครงสร้างของภาพที่เชื่อมโยงกัน ผลงานทั้ง 4 ภาพ มีดังนี้

**6. ภาพที่ 6 ชื่อภาพ Floral Scenery No.1**

ขนาด 100 x 100 ซ.ม.

กลวิธี Broken Color, Knife Painting



ภาพประกอบ 36 Floral Scenery No.1

**7. ภาพที่ 7 ชื่อภาพ Floral Scenery No.2**

ขนาด 100 x 100 ซ.ม.

กลวิธี Broken Color, Knife Painting



ภาพประกอบ 37 Floral Scenery No.2

**แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน**

นำผลจากการศึกษาวิเคราะห์ทางด้านแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์มาพัฒนา โดยโคลด โมเนท์ได้นำเอาความรู้สึกประทับใจที่มีต่อบรรยากาศของบึงบัวในบริเวณบ้านของเขา มาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมที่มีคุณค่าทางความงามเป็นจำนวนมาก ซึ่งเทียบกันไม่ได้กับบึงบัวอันน้อยนิดเหล่านั้น ในขณะที่ประเทือง เอมเจริญได้ซึมซับเอาพลังของธรรมชาติเข้ามาสะสมไว้ในตัวเพื่อเป็นพลังในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างไม่มีที่สิ้นสุด จึงแสดงให้เห็นว่าธรรมชาติไม่ว่าในแง่มุมใดย่อมเป็นวัตถุดิบอันล้ำค่าเสมอในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ การพัฒนาทางด้านแนวความคิดและเนื้อหาในผลงานชุดที่ 2 นี้ ได้นำเอาเรื่องราวที่แสดงถึงภาพโดยรวมของธรรมชาติที่ไม่เน้นรูปร่างรูปทรง หรือโครงสร้างทางศิลปะแต่อย่างใด โดยมุ่งแสดงความรู้สึกที่มีต่อสีในธรรมชาติ การไม่ให้ความสำคัญกับรายละเอียดในส่วนย่อย แต่คำนึงถึงธรรมชาติซึ่งประกอบด้วยส่วนย่อยต่างๆที่อยู่ร่วมกันอย่างกลมกลืน โดยผู้วิจัยได้กำหนดเนื้อหาของธรรมชาติเกี่ยวกับสีของสวนดอกไม้ที่ประกอบกันด้วยสีสันต่างๆ เพื่อให้สีแสดงศักยภาพบนบริเวณว่างของระนาบรองรับสองมิติอย่างตรงไปตรงมา โดยกำหนดให้ ภาพที่ 6 แสดงเรื่องราวและความรู้สึกของสีชมพูม่วง และภาพที่ 7 แสดงเรื่องราวและความรู้สึกของสีเหลืองส้ม

**กระบวนแบบของผลงาน**

สร้างสรรค์ผลงานในกระบวนแบบนามธรรม แสดงภาพลักษณ์สีและการสลายรูปร่างรูปทรงในธรรมชาติ

**กลวิธีในการสร้างผลงาน**

จากผลการวิเคราะห์ด้านกลวิธีสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยได้นำกลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ตามที่โคลด โมเนท์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานชุดดอกบัว โดยการลงสีพื้นไว้ก่อน ในภาพที่ 6 ได้ลงสีเหลือง (Medium Yellow) เป็นสีพื้น แล้วระบายสีในกลุ่มสีชมพูม่วงทับลงไปแสดงรอยเกรียง โดยไม่เกลี่ยสีให้กลมกลืน แต่ระบายทับกันหลายชั้นเพื่อให้เกิดความหนาของเนื้อสี รวมทั้งการผสมเจลเข้าไปในเนื้อสีให้เกิดความหนา เช่นเดียวกันกับภาพที่ 7 ได้ลงสีเหลืองผสมเทาแล้วระบายทับด้วยกลุ่มสีเหลืองส้ม (Cadmium Yellow) สีส้ม (Orange) และสีข้างเคียง รวมทั้งการใช้สีคู่ตรงข้ามเพื่อช่วยขับให้สีมีความเด่นขึ้น ในการระบายสีด้วยเกรียงจะต้องควบคุมจังหวะการลงรอยเกรียงให้มีความยาวประมาณ 1 นิ้ว เพื่อให้ดูมีความรู้สึกกลมกลืนกันทั้งภาพอีกทั้งไม่ให้มีส่วนหนึ่งส่วนใดโดดเด่นจนเกินไป

**โครงสร้างของภาพ**

การระบายสีด้วยรอยเกรียงอย่างอิสระตามอารมณ์และความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติ ด้วยการกำหนดโครงสีหลักในแต่ละภาพ การระบายสีแสดงรอยเกรียงปรากฏเป็นเส้นย่อยๆของสีต่างๆจำนวนมากผสานและเชื่อมโยงกันไปทั่วทั้งภาพโดยไม่แสดงรูปร่างรูปทรงใดๆ ซึ่งรอยเกรียงเหล่านี้ก็มีที่มาจากรูปร่างรูปทรงนั่นเอง เส้นเหล่านี้ผสานกันบนบริเวณว่างของแผ่นระนาบสี กลายเป็นแผ่นระนาบสีขนาดใหญ่ที่เต็มไปด้วยเส้นสีทับซ้อนกันจำนวนมาก โดยภาพรวมของสีที่แสดงออกมาเกิดจากสีต่างๆมารวมกัน ทำให้ภาพมีลักษณะสมดุลกันของค่าน้ำหนักสีและเส้นทั้งสองข้าง

ซ้ายขวาแต่มีลักษณะไม่เหมือนกัน เส้นสีต่างๆทำให้ภาพเกิดบรรยากาศที่มีความรู้สึกเคลื่อนไหว ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวลวงที่เกิดจากรอยเกรียงและพื้นผิวของภาพ

**8. ภาพที่ 8 ชื่อภาพ Sunlight**

ขนาด 100 x 100 ซ.ม.

กลวิธี Broken Color, Knife Painting



ภาพประกอบ 38 Sunlight

**แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน**

จากแนวความคิดในการนำเสนอเรื่องราวของธรรมชาติที่ไม่แสดงรูปร่างรูปทรง สาระสำคัญในเรื่องของแสงนับว่ามีอิทธิพลในการสร้างสรรค์ผลงานทั้งของโคลด โมเนท์และประเทือง เอมเจริญ จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า โคลด โมเนท์เขียนภาพในช่วงเวลาต่างๆที่เกิดจากความเปลี่ยนแปลงของแสงในแต่ละวัน ในขณะที่ผลงานของประเทือง เอมเจริญก็มีปรากฏการณ์ของแสงในลักษณะต่างๆอยู่แทบทุกผลงานจนกลายเป็นลักษณะเฉพาะตัวอย่างหนึ่ง จึงทำให้เกิดแนวคิดในการนำเสนอเรื่องราวของแสงที่ประกอบด้วยสีต่างๆตามทฤษฎีแม่สีแสงอาทิตย์ แสงซึ่งอยู่ในรูปพลังงานที่ไร้ตัวตน แต่แสงจะปรากฏออกมาเมื่อตกกระทบลงบนวัตถุและสิ่งต่างๆ วัตถุและสิ่งต่างๆในธรรมชาติดูดแสงไว้จึงทำให้เราสามารถมองเห็นได้

**กระบวนแบบของผลงาน**

สร้างสรรค์ผลงานในกระบวนแบบนามธรรม แสดงความรู้สึกต่อธรรมชาติด้วยภาพลักษณ์สีในบรรยากาศที่พร่ามัว โดยให้บริเวณว่างของระนาบสีที่ประกอบด้วยสีต่างๆเข้าด้วยกันแสดงศักยภาพของสีโดยรวม

**กลวิธีในการสร้างผลงาน**

ภาพที่ 8 ใช้การลงสีพื้นด้วยสีเหลืองอ่อน (Lemon Yellow) แล้วระบายทับด้วยสีข้างเคียงและสีต่างๆ ตามทฤษฎีแม่สีแสงอาทิตย์ ด้วยการระบายสีต่างๆให้มีลักษณะเป็น เส้น จุด ขีด ด้วยเกรียงทับซ้อนกันให้เกิดสีหนาร่วมกับการใช้สีผสมเจลเพื่อให้เกิดการสร้างมิติด้วยพื้นผิว

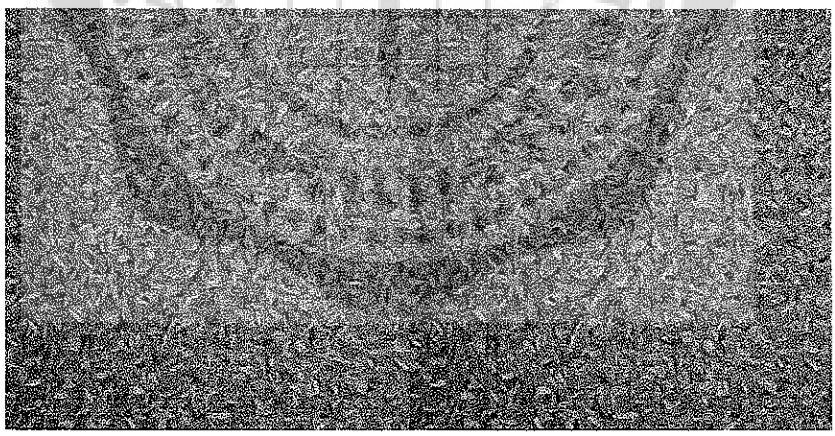
**โครงสร้างของภาพ**

แสงเป็นพลังงานที่ไม่มีรูปร่างรูปทรง การนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับแสงจึงเป็นการแสดงอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อแสง โดยอาศัยพื้นผิวบนระนาบรองรับเป็นเสมือนตัวรับแสง การใช้สีเหลืองและสีข้างเคียง รวมทั้งสีเหลืองผสมสีขาวเพื่อทำให้ค่าน้ำหนักสีต่างกัน สีเหลืองซึ่งเป็นสีวรรณะร้อนเป็นสีหลักเพื่องแสดงความรู้สึกที่มีต่อแสงในบรรยากาศที่พร่ามัวด้วยสีอ่อนทั่วทั้งภาพ ทำให้ภาพนี้ดูสว่างสดใส และการใช้สี 7 สี จากทฤษฎีแม่สีแสงอาทิตย์ ได้แก่ สีม่วง สีคราม สีน้ำเงิน สีเขียว สีเหลือง สีส้ม และสีแดง เข้ามาผสมผสานกระจายไปทั่วบริเวณว่างของสีเหลือง โดยที่ภาพโดยรวมยังแสดงค่าของสีเหลืองเป็นหลักและแสดงพลังของสีไปทั่วบริเวณว่างอย่างไม่มีจุดจบ

**9. ภาพที่ 9 ชื่อภาพ Fog Scenery**

ขนาด 100 x 200 ซ.ม.

กลวิธี Broken Color, Knife Painting



ภาพประกอบ 39 Fog Scenery

**แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน**

จากแนวความคิดการนำเสนอเรื่องราวของธรรมชาติที่ไม่แสดงรูปร่างรูปทรง จึงได้นำเอาเรื่องของอากาศมานำเสนอเป็นเนื้อหาในผลงานจิตรกรรม อากาศซึ่งอยู่ในสภาพของก๊าซสามารถมองเห็นได้ด้วยตา เมื่อถูกผสมด้วยสิ่งต่างๆ เช่น ควัน ไอน้ำ หมอก เป็นต้น ผู้วิจัยจึงได้แนวความคิดสร้างสรรค์ภาพอากาศออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมกระบวนแบบนามธรรม โดยเสนอประเด็น

อากาศประกอบด้วยสิ่งต่างๆ แทนค่าด้วยสี และลดค่าของสีลงโดยการผสมสีขาว สีเทา สีดำ เพื่อแสดงนัยของสีที่ไม่บริสุทธิ์เหมือนดังอากาศที่เต็มไปด้วยมลภาวะมีสีทึมๆ กระจายไปทั่วและห่อหุ้มสิ่งต่างๆไว้

**กระบวนแบบของผลงาน**

สร้างสรรค์ผลงานในกระบวนแบบนามธรรม แสดงความรู้สึกต่อธรรมชาติด้วยภาพลักษณ์สีในบรรยากาศที่พร่ามัว ดูฟุ้งกระจายและแสดงถึงความรู้สึกเคลื่อนไหว ในลักษณะการเคลื่อนไหวลวงที่เกิดจากรอยเกรียงและพื้นผิวของภาพ

**กลวิธีในการสร้างผลงาน**

การสร้างสรรค์ผลงานภาพที่ 9 ใช้ผืนผ้าใบ ขนาด 100 x 100 ซ.ม. สองรูปต่อกัน เพื่อแสดงแผ่นระนาบสีขนาดใหญ่ ในบรรยากาศสีเทา (Neutral Grey) โดยใช้กลวิธีการระบายสีด้วยการลงสีพื้นด้วยสีเหลืองน้ำตาล (Yellow Ochre) แล้วระบายทับด้วยสีต่างๆ ผสมด้วยสีขาว สีเทา สีดำ เริ่มจากการระบายสีที่มีค่าน้ำหนักสีอ่อนแล้วจึงระบายทับด้วยสีที่มีค่าน้ำหนักสีเข้มกว่าตามลำดับ ด้วยกลวิธีการระบายสีด้วยเกรียงเพื่อให้เกิดสีหนาทับซ้อนกันหลายชั้น เพื่อแสดงความรู้สึกและมิติที่เกิดจากพื้นผิว

**โครงสร้างของภาพ**

ภาพที่ 9 ไม่แสดงรูปร่างรูปทรงใดๆของธรรมชาติ เนื่องจากการนำเสนอเรื่องราวของอากาศ ที่มีบรรยากาศของภาพประกอบด้วยเส้น จุด ขีดที่เกิดจากรอยเกรียงผสานกัน เส้นจำนวนมากเหล่านี้ทำให้เกิดพลังการเคลื่อนไหวหมุนเวียนกันไปทั่วทั้งภาพ ซึ่งเป็นพลังการเคลื่อนไหวลวงที่เกิดจากรอยเกรียงและพื้นผิวของภาพ สีในโทนสีเทาแสดงพลังของสีให้ความรู้สึกเรียบง่าย การจัดโครงสร้างภาพแบบสมดุลซ้ายขวาเท่ากันแต่ไม่เหมือนกันยิ่งทำให้ภาพดูสงบนิ่งมากขึ้น มิติของกลุ่มสีเทาในบริเวณว่างขนาดใหญ่แสดงมิติของอากาศด้วยความพร่ามัว ที่เกิดจากสีต่างๆ ผสานเชื่อมโยงกันเป็นลักษณะของจิตรกรรมแบบเปิดที่ไม่ได้จำกัดอยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยมเท่านั้น

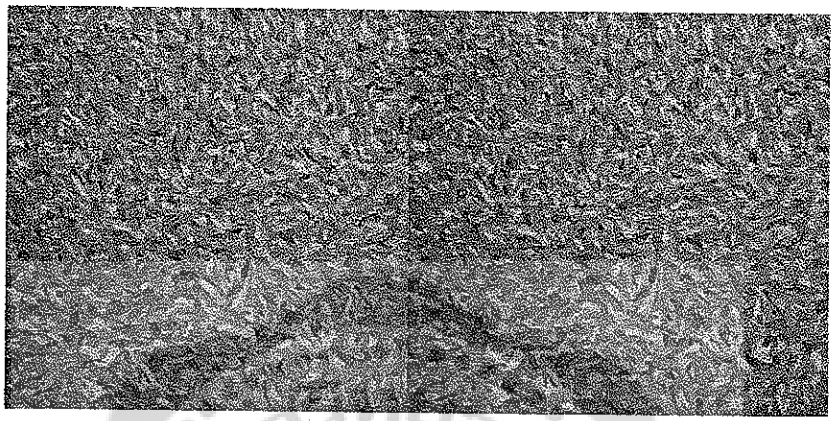
**การสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 3**

การสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 3 ได้พัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานต่อเนื่องจากชุดที่ 2 การมองธรรมชาติในองค์รวมในหลายมิติที่เชื่อมโยงกัน ทั้งในลักษณะที่กลมกลืนและขัดแย้งกัน โดยการนำพื้นระนาบสีต่างๆมาเชื่อมต่อกันเพื่อให้สีต่างๆแสดงมิติของภาพ ซึ่งเป็นรูปแบบที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของประเทือง เอมเจริญ โดยพบว่า ประเทือง เอมเจริญมักจะใช้แผ่นระนาบสี แถบสี เข้ามาประกอบในโครงสร้างภาพ เพื่อให้ระนาบสีและแถบสีเหล่านั้นแสดงมิติต่างๆรวมทั้งเนื้อหาเรื่องราวของภาพ ซึ่งเป็นลักษณะเด่นในการสร้างสรรค์ของเขา การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานในช่วงนี้จึงได้นำเอาแผ่นระนาบสีมาสร้างมิติและเรื่องราวของภาพในกระบวนแบบนามธรรมที่ไม่เน้นเนื้อหาสาระตามแนวทางของผู้วิจัย โดยภาพลักษณ์สีโดยรวมของแผ่นระนาบสีแต่ละส่วนประกอบด้วยสีสันต่างๆผสมผสานเชื่อมโยงกัน เมื่อนำมาจัดวางเป็นภาพเดียวกันทำให้เกิดปฏิกิริยาของกลุ่มสี ผลงานในชุดนี้มีจำนวน 4 ภาพ ดังนี้

**10. ภาพที่ 10 ชื่อภาพ Forest Scenery**

ขนาด 100 x 200 ซ.ม.

กลวิธี Broken Color, Knife Painting



ภาพประกอบ 40 Forest Scenery

**แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน**

แสดงเรื่องราวของธรรมชาติเกี่ยวกับป่าและปรากฏการณ์ของแสง ด้วยการใช้สีเขียวของต้นไม้เป็นตัวสร้างอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อป่าในหลายมิติ โดยไม่เน้นรูปร่างรูปทรงที่มีอยู่จริงในธรรมชาติ แต่สร้างบรรยากาศของสีโดยการสลายรูปร่างทรงต่างๆให้เกิดความพร่ามัวที่เกิดจากสีและรอยเกรียง โดยการใช้บริเวณว่างของสีที่ต่างกันทำให้เกิดมิติของภาพและแสดงถึงปรากฏการณ์จากแสง ซึ่งเป็นการสร้างความรู้สึกและอารมณ์ที่เกิดจากสี

**กระบวนแบบของผลงาน**

สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในกระบวนแบบนามธรรม แสดงความรู้สึกต่อธรรมชาติด้วยภาพลักษณ์สีที่มีค่าน้ำหนักสีต่างกัน ในบริเวณว่างของพื้นระนาบสีในบรรยากาศที่พร่ามัวและกว้างไกลไร้จุดจบ

**กลวิธีในการสร้างผลงาน**

การระบายสีโดยการลงสีพื้นด้วยสีเขียวอ่อน (Light Green) แล้วระบายทับด้วยสีต่างๆในกลุ่มสีเขียวและสีข้างเคียง แล้วใช้สีคู่ตรงข้ามมาระบายเสริมเพื่อช่วยขับให้สีมีความโดดเด่นยิ่งขึ้น การใช้สีผสมเจลเพื่อให้เนื้อสีหนาแล้วระบายสีด้วยเกรียงทับซ้อนกันหลายชั้น เพื่อสร้างให้เกิดพื้นผิวและมิติภายในภาพ การระบายสีทับซ้อนกันเริ่มจากการระบายสีที่มีค่าน้ำหนักสีอ่อนลงไปก่อนแล้วจึงระบายทับด้วยสีที่มีค่าน้ำหนักสีเข้มกว่าตามลำดับ ในการจัดโครงสร้างของภาพได้ใช้ผืนผ้าใบ 2 รูปวางเชื่อมต่อกัน ผืนผ้าใบด้านซ้ายระบายด้วยสีเขียวแสดงค่าน้ำหนักสีเข้ม ผืนผ้าใบด้าน

ขวาระบายด้วยสีเขียวแสดงค่าน้ำหนักสีอ่อน ผืนผ้าใบทั้งสองรูปจึงแสดงความรู้สึกของมิติที่ต่างกันด้วยค่าน้ำหนักสี

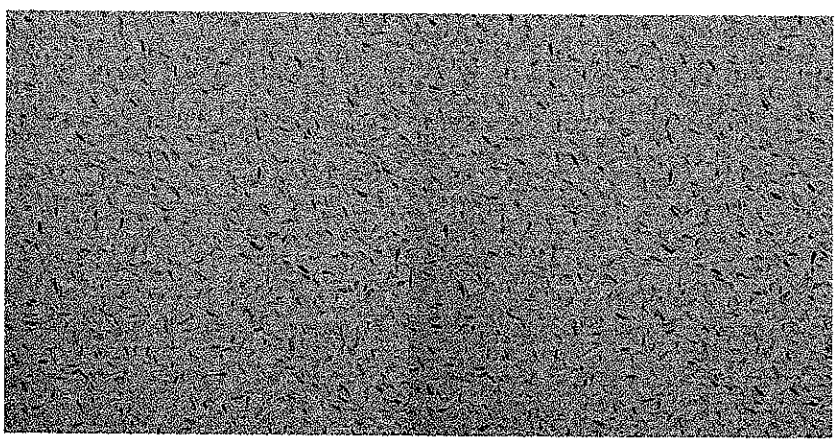
**โครงสร้างของภาพ**

ภาพนี้ไม่แสดงรูปร่างรูปทรงในธรรมชาติ ด้วยการสลายรูปร่างรูปทรงในธรรมชาติออกเป็นเส้นสีต่างๆที่ผสานกันและกลมกลืนกันจนรูปและพื้นได้กลายเป็นเนื้อเดียวกัน ภาพนี้แสดงรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส 2 รูปที่เกิดจากสีต่างๆผสานกันเป็นสีโดยรวม คือพื้นระนาบสีเขียวอ่อนและพื้นระนาบสีเขียวเข้มวางต่อกัน ภายในรูปสี่เหลี่ยมทั้งสองรูปนี้ประกอบด้วย เส้นที่เกิดจากรอยเกรียงสีต่างๆผสานเชื่อมโยงกันอย่างมีเอกภาพ เส้นเหล่านี้ทำให้เกิดแรงย่อยเคลื่อนไหวในทิศทางต่างๆทั่วทั้งภาพ การแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวดังกล่าวเป็นความเคลื่อนไหวลวงที่เกิดจากเส้น รอยเกรียงและพื้นผิวของภาพในบรรยากาศที่พร่ามัว การใช้สีในกลุ่มสีวรรณะร้อนของกลุ่มสีเหลือง สีเขียวอ่อนและสีข้างเคียงทางด้านขวาของภาพ ใช้กลุ่มสีวรรณะเย็นที่มีสีเขียวเป็นหลักและสีข้างเคียงทางด้านซ้ายของภาพ รวมทั้งการใช้สีคู่ตรงข้ามมาผสานให้ส่งเสริมกันช่วยให้เกิดความเด่นของสี สีต่างๆที่รวมตัวกันสร้างความกลมกลืนของสีโดยรวม ซึ่งปรากฏเป็นแผ่นระนาบสีเขียวเข้มและสีเขียวอ่อนวางเชื่อมต่อกัน แสดงศักยภาพของสีในบริเวณว่าง ทำให้เกิดความรู้สึกทางด้านมิติของภาพคือ สีอ่อนให้ความรู้สึกใกล้ในขณะที่สีเข้มให้ความรู้สึกไกล หรือในอีกความหมายหนึ่งสีอ่อนคือบริเวณที่ถูกแสงมากกว่าสีเข้ม นอกจากนี้ยังทำให้ภาพมีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันด้วยค่าน้ำหนักสี คือค่าน้ำหนักสีเข้มทางด้านซ้ายให้ความรู้สึกสมดุลกับค่าน้ำหนักสีอ่อนทางด้านขวาของภาพ ทำให้ภาพโดยรวมเกิดความรู้สึกสมดุล

**11. ภาพที่ 11 ชื่อภาพ Light Scenery**

ขนาด 100 x 200 ซ.ม.

กลวิธี Broken Color, Knife Painting



ภาพประกอบ 41 Light Scenery

**แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน**

แสดงเรื่องราวของธรรมชาติโดยใช้สีเหลืองเป็นตัวสร้างอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อแสงในหลายมิติ จากทฤษฎีแม่สีแสงอาทิตย์พบว่าแสงประกอบด้วยสี 7 สี ได้แก่ สีม่วง สีคราม สีน้ำเงิน สีเขียว สีเหลือง สีส้มและสีแดง จึงได้นำแนวคิดเกี่ยวกับสี 7 สี มาสร้างสรรค์ภาพเกี่ยวกับแสง แสงอยู่ในสภาวะของพลังงานแสดงความมีอยู่โดยการตกกระทบลงบนวัตถุสิ่งของจึงจะทำให้สัมผัสได้ด้วยตาเห็น สร้างบรรยากาศของแสงบนพื้นระนาบรองรับสองมิติที่สร้างสรรค์ให้เกิดพื้นผิวจากสีและรอยเกรียง โดยการใช้บริเวณว่างของสีที่ต่างกันทำให้เกิดมิติของภาพ ซึ่งเป็นการสร้างความรู้สึกและอารมณ์ที่เกิดจากสี

**กระบวนแบบของผลงาน**

สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในกระบวนแบบนามธรรม แสดงความรู้สึกต่อธรรมชาติด้วยภาพลักษณ์สีที่มีค่าน้ำหนักสีต่างกัน

**กลวิธีในการสร้างผลงาน**

การระบายสีโดยการลงสีพื้นด้วยสีเหลืองอ่อน (Lemon Yellow) แล้วระบายทับด้วยสีต่างๆในกลุ่มสีเหลืองและสีข้างเคียงรวมทั้งการใช้สีผสมสีขาว เพื่อสร้างความกลมกลืนในสภาพสีส่วนรวมในลักษณะเหลืองบนเหลือง อีกทั้งให้สีแสดงค่าของความเป็นสีได้อย่างเต็มที่ ในการระบายสีเริ่มจากการระบายสีที่มีค่าน้ำหนักสีอ่อนก่อน แล้วจึงระบายทับด้วยสีที่มีค่าน้ำหนักสีที่เข้มกว่าเป็นลำดับ การใช้สีผสมเจลเพื่อให้เนื้อสีหนาแล้วระบายสีด้วยเกรียงทับซ้อนกันหลายชั้น เพื่อสร้างให้เกิดพื้นผิวและมิติภายในภาพ ในการระบายสีได้ใช้ผืนผ้าใบ 2 รูปเชื่อมต่อกัน ผืนผ้าใบด้านซ้ายระบายด้วยสีเหลืองเข้ม (Cadmium Yellow) แสดงค่าน้ำหนักสีเข้ม ผืนผ้าใบด้านขวาระบายด้วยสีเหลือง (Medium Yellow) แสดงค่าน้ำหนักสีอ่อน ผืนผ้าใบทั้งสองรูปจึงแสดงความรู้สึกของมิติที่ต่างกัน

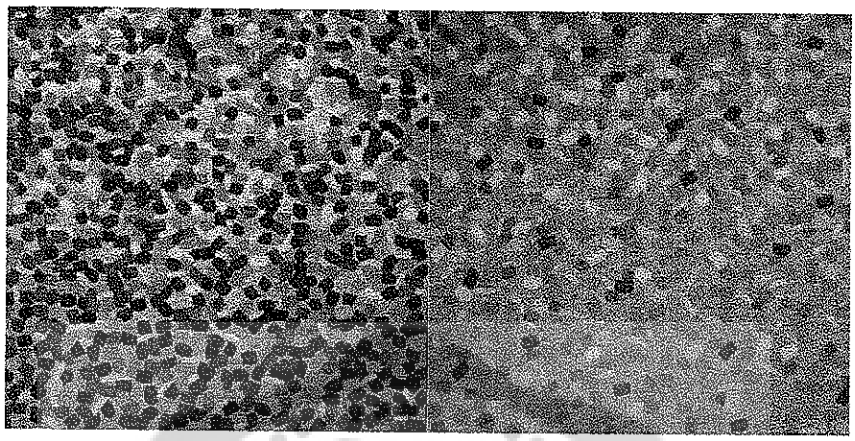
**โครงสร้างของภาพ**

ภาพนี้ไม่แสดงรูปร่างรูปทรงในธรรมชาติ แต่แสดงรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส 2 รูปที่เกิดจากสีต่างๆผสานกันเป็นสีโดยรวม คือแผ่นระนาบสีเหลืองอ่อนและสีเหลืองเข้มวางต่อกัน ภายในรูปสี่เหลี่ยมทั้งสองรูปนี้ประกอบด้วยเส้นที่เกิดจากรอยเกรียงสีต่างๆผสานเชื่อมโยงกันอย่างมีเอกภาพ เส้นเหล่านี้ทำให้เกิดแรงย่อยเคลื่อนไหวในทิศทางต่างๆทั่วทั้งภาพ การใช้สีในกลุ่มสีวรรณะร้อนของกลุ่มสีเหลืองอ่อนและสีข้างเคียงทางด้านขวาของภาพ ใช้กลุ่มสีเหลืองเข้มและสีข้างเคียงทางด้านซ้ายของภาพ ในลักษณะเหลืองบนเหลืองเพื่อให้สีแสดงค่าของความเป็นสีออกมา สีต่างๆที่รวมตัวกันเพื่อสร้างความกลมกลืนของสีโดยรวมด้วยสีข้างเคียง ซึ่งปรากฏเป็นแผ่นระนาบสีเหลืองเข้มและสีเหลืองอ่อนวางเชื่อมต่อกัน ทำให้เกิดความรู้สึกทางด้านมิติของภาพคือ สีอ่อนให้ความรู้สึกใกล้ในขณะที่สีเข้มให้ความรู้สึกไกล หรือในอีกความหมายหนึ่งสีอ่อนคือบริเวณที่ถูกแสงมากกว่าสีเข้ม นอกจากนี้ยังทำให้ภาพมีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันด้วยค่าน้ำหนักสี คือค่าน้ำหนักสีเข้มทางด้านซ้ายให้ความรู้สึกสมดุลกับค่าน้ำหนักสีอ่อนทางด้านขวาของภาพ ทำให้ภาพโดยรวมเกิดความรู้สึกสมดุล

**12. ภาพที่ 12 ชื่อภาพ Contrast Scenery**

ขนาด 100 x 200 ซ.ม.

กลวิธี Broken Color, Knife Painting



ภาพประกอบ 42 Contrast Scenery

**แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน**

แสดงเรื่องราวของธรรมชาติโดยใช้สีคู่ตรงข้ามเป็นตัวสร้างอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติในมิติที่ขัดแย้งกัน ธรรมชาติกับการถูกทำลายเป็นของคู่กัน เมื่อมนุษย์ต้องการใช้ประโยชน์จากธรรมชาติเมื่อนั้นธรรมชาติก็จะต้องสูญเสียไป แนวความคิดของภาพนี้มุ่งนำเสนอความสูญเสียจากการทำลายกับการดำรงอยู่ โดยแสดงอารมณ์ความรู้สึกในเชิงสัญญลักษณ์ด้วยสีคู่ตรงข้ามที่มีปฏิกิริยาต่อต้านกันในขณะเดียวกันก็ส่งเสริมกันเป็นการแสดงความหมายสองนัย สร้างบรรยากาศของสีบนพื้นระนาบรองรับสองมิติที่สร้างสรรค์ให้เกิดพื้นผิวจากสีและรอยเกรียง โดยการใช้บริเวณว่างของสีที่ตรงข้ามกันทำให้เกิดมิติและแสดงเนื้อหาของภาพ

**กระบวนแบบของผลงาน**

สร้างสรรค์ผลงานโดยการสร้างความรู้สึกและอารมณ์ที่เกิดจากสีในธรรมชาติ แสดงภาพลักษณ์สีในกระบวนแบบนามธรรม

**กลวิธีในการสร้างผลงาน**

การระบายสีโดยการลงสีพื้นด้วยสีเทา (Neutral Grey) แล้วระบายทับด้วยสีต่างๆใน 2 กลุ่มสี คือ กลุ่มสีแดงและสีข้างเคียง และกลุ่มสีเขียวและสีข้างเคียง รวมทั้งการใช้สีคู่ตรงข้ามเข้ามาผสานเพื่อช่วยส่งเสริมให้สีมีความโดดเด่นยิ่งขึ้น และยังสร้างความกลมกลืนในสภาพสีส่วนรวม อีกทั้งให้สีแสดงค่าของความเป็นสีได้อย่างเต็มที่ การใช้สีผสมเจลเพื่อให้เนื้อสีหนาแล้วระบายสีด้วยเกรียงทับซ้อนกันหลายชั้น การเน้นรอยเกรียงให้มีทิศทางมากขึ้นเพื่อสร้างให้เกิดพื้นผิวและมิติภายในภาพ ในการระบายสีได้ใช้ผืนผ้าใบ 2 รูปเชื่อมต่อกัน ผืนผ้าใบด้านซ้ายระบายด้วยกลุ่มสี

แดง แสดงค่าน้ำหนักสีอ่อน ผืนผ้าใบด้านขวาระบายด้วยสีเขียว แสดงค่าน้ำหนักสีเข้ม ผืนผ้าใบทั้งสองรูปจึงแสดงความรู้สึกของมิติที่ต่างกัน

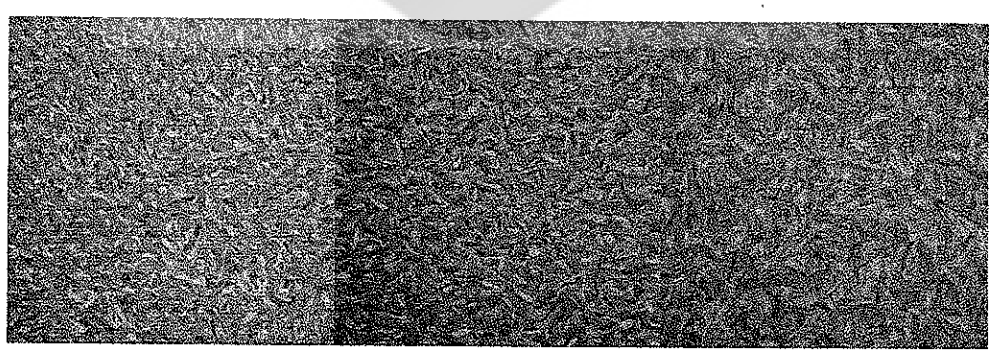
**โครงสร้างของภาพ**

ภาพนี้ไม่แสดงรูปร่างรูปทรงในธรรมชาติ แต่แสดงรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส 2 รูปที่เกิดจากสีต่างๆผสานกันเป็นสีโดยรวม คือแผ่นระนาบสีแดงและสีเขียววางต่อกัน ภายในรูปสี่เหลี่ยมทั้งสองรูปนี้ประกอบด้วยเส้นที่เกิดจากรอยเกรียงสีต่างๆผสานเชื่อมโยงกันอย่างมีเอกภาพ เส้นเหล่านี้ทำให้เกิดแรงย่อยเคลื่อนไหวในทิศทางต่างๆทั่วทั้งภาพ การใช้สีในกลุ่มสีวรรณะร้อนคือกลุ่มสีแดงและสีข้างเคียงทางด้านซ้ายของภาพ การใช้กลุ่มวรรณะเย็นคือสีเขียวและสีข้างเคียงทางด้านขวาของภาพ รวมทั้งการใช้สีคู่ตรงข้ามเพื่อส่งเสริมให้คู่สีมีความโดดเด่นยิ่งขึ้น สีต่างๆที่รวมตัวกันเพื่อสร้างความขัดแย้งกันของสีโดยรวมในขณะเดียวกันก็ส่งเสริมกัน ซึ่งปรากฏเป็นแผ่นระนาบสีแดงและสีเขียววางเชื่อมต่อกัน ทำให้เกิดความรู้สึกทางด้านมิติของภาพคือ สีแดงซึ่งเป็นสีวรรณะร้อนให้ความรู้สึกใกล้ในขณะที่สีเขียวซึ่งเป็นสีวรรณะเย็นให้ความรู้สึกไกล หรือในอีกความหมายหนึ่งสีแดง แสดงถึงความร้อน ความรุนแรง การทำลาย ส่วนสีเขียวแสดงถึงความเป็นธรรมชาติ สงบ ร่มเย็น มีชีวิตชีวา นอกจากนี้ยังทำให้ภาพมีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันด้วยค่าน้ำหนักสี คือค่าน้ำหนักสีวรรณะร้อนทางด้านซ้ายให้ความรู้สึกสมดุลกับค่าน้ำหนักสีวรรณะเย็นทางด้านขวาของภาพ ทำให้ภาพโดยรวมเกิดความรู้สึกสมดุล

**13. ภาพที่ 13 ชื่อภาพ Light Effect**

ขนาด 100 x 300 ซ.ม.

กลวิธี Broken Color, Knife Painting



ภาพประกอบ 43 Light Effect

**แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน**

แสดงเรื่องราวของธรรมชาติที่เป็นผลจากปรากฏการณ์ของแสง โดยใช้สีเป็นตัวสร้างอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อแสงในหลายมิติ ซึ่งเป็นแนวความคิดที่พัฒนามาจากการวิเคราะห์ภาพผลงานชุดดอกบัวของโคลด โมเนท์ แล้วนำเสนอในรูปแบบของผู้วิจัย แสงในสภาวะของพลังงานแสดงความมีอยู่โดยการตกกระทบลงบนวัตถุสิ่งของจึงจะทำให้สัมผัสได้ด้วยตาเห็น สร้างบรรยากาศของแสงบนพื้นระนาบรองรับสองมิติที่สร้างสรรค์ให้เกิดพื้นผิวจากสีและรอยเกรียง โดยการใช้บริเวณว่างของสีที่ต่างกันทำให้เกิดมิติของภาพ

**กระบวนแบบของผลงาน**

สร้างสรรค์ผลงานโดยการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกในธรรมชาติออกมาเป็นสีในกระบวนแบบนามธรรม โดยแสดงภาพลักษณ์สีเพื่อสร้างมิติของภาพ

**กลวิธีในการสร้างผลงาน**

ภาพที่ 13 ได้แบ่งภาพออกเป็นสามส่วนเท่าๆกัน โดยใช้ผืนผ้าใบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส 3 รูปวางต่อกันในแนวนอน ในผืนผ้าใบรูปที่ 1 และรูปที่ 2 นับจากด้านซ้าย ใช้การระบายสีโดยการลงสีพื้นด้วยสีเทา (Neutral Grey) ส่วนผืนผ้าใบอีกชิ้นหนึ่งทางด้านขวาใช้การระบายสีโดยการลงสีพื้นด้วยสีเหลืองอ่อน (Lemon Yellow) แล้วจึงระบายทับด้วยสีต่างๆลงบนผืนผ้าใบทั้งสามชิ้น เริ่มจากรูปที่ 1 ทางด้านซ้ายระบายด้วยสีเขียวและกลุ่มสีข้างเคียง รูปที่ 2 ระบายด้วยสีส้มและกลุ่มสีข้างเคียง รูปที่ 3 ทางด้านขวาระบายด้วยสีเหลืองและกลุ่มสีข้างเคียง รวมทั้งการใช้สีคู่ตรงข้ามเข้ามาผสานเพื่อช่วยส่งเสริมให้สีมีความโดดเด่นยิ่งขึ้น และยังสร้างความกลมกลืนในสภาพสีส่วนรวมอีกทั้งให้สีแสดงค่าของความเป็นสีได้อย่างเต็มที่ การใช้สีผสมเจลเพื่อให้เนื้อสีหนาแล้วระบายสีด้วยเกรียงทับซ้อนกันหลายชั้น การเน้นรอยเกรียงให้มีทิศทางมากขึ้นเพื่อสร้างให้เกิดพื้นผิวและมิติภายในภาพ ในการระบายสีได้ใช้ผืนผ้าใบ 3 รูปเชื่อมต่อกัน ผืนผ้าใบด้านซ้ายระบายด้วยกลุ่มสีวรรณะเย็นคือสีเขียว แสดงค่าน้ำหนักสีเข้ม ผืนผ้าใบรูปที่ 2 อยู่ตรงกลางระบายด้วยกลุ่มสีวรรณะร้อนคือสีส้ม แสดงค่าน้ำหนักสีอ่อน ผืนผ้าใบด้านขวาระบายด้วยกลุ่มสีวรรณะร้อนเช่นเดียวกันคือสีเหลือง แสดงค่าน้ำหนักสีอ่อน ผืนผ้าใบทั้งสามรูปจึงแสดงความรู้สึกของมิติที่ต่างกัน

**โครงสร้างของภาพ**

ภาพนี้ไม่แสดงรูปร่างรูปทรงในธรรมชาติ แต่แสดงรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส 3 รูปที่เกิดจากสีต่างๆผสานกันเป็นสีโดยรวม คือแผ่นระนาบสีเขียว สีส้มและสีเหลืองวางต่อกัน ภายในรูปสี่เหลี่ยมทั้งสามรูปนี้ประกอบด้วยเส้นที่เกิดจากรอยเกรียงสีต่างๆผสานเชื่อมโยงกันอย่างมีเอกภาพ เส้นเหล่านี้ทำให้เกิดแรงย่อยเคลื่อนไหวในทิศทางต่างๆทั่วทั้งภาพ การใช้สีในกลุ่มสีวรรณะเย็นคือกลุ่มสีเขียวและสีข้างเคียงทางด้านซ้ายของภาพ การใช้กลุ่มสีวรรณะร้อนคือสีส้มและสีข้างเคียงบริเวณตรงกลางของภาพ และใช้กลุ่มสีวรรณะร้อนคือสีเหลืองและสีข้างเคียงทางด้านขวาของภาพ รวมทั้งการใช้สีคู่ตรงข้ามเพื่อส่งเสริมให้คู่สีมีความโดดเด่นยิ่งขึ้น สีต่างๆที่รวมตัวกันเพื่อสร้างความกลมกลืนกันของสีโดยรวมในขณะเดียวกันก็ส่งเสริมกัน ซึ่งปรากฏเป็นแผ่นระนาบสีเขียว สีส้มและสีเหลืองวางเชื่อมต่อกัน ทำให้เกิดความรู้สึกทางด้านมิติของภาพคือ สีเขียวซึ่งเป็นสีวรรณะเย็นให้ความรู้สึกไกลในขณะที่สีส้มซึ่งเป็นสีวรรณะร้อนให้ความรู้สึกใกล้กว่าในภาพนี้แสดงถึงระยะ

กลาง (Middle Ground) ส่วนสีเหลืองซึ่งเป็นสีวรรณะร้อนเช่นเดียวกันแต่ให้ความรู้สึกใกล้ที่สุดเมื่อเปรียบเทียบกัน การจัดโครงสร้างของภาพทำให้ภาพมีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันด้วยค่าน้ำหนักสี คือค่าน้ำหนักสีวรรณะเย็นทางด้านซ้ายมีพื้นที่น้อยกว่าค่าน้ำหนักสีวรรณะร้อนทางด้านขวา ทำให้ภาพโดยรวมเกิดความรู้สึกสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

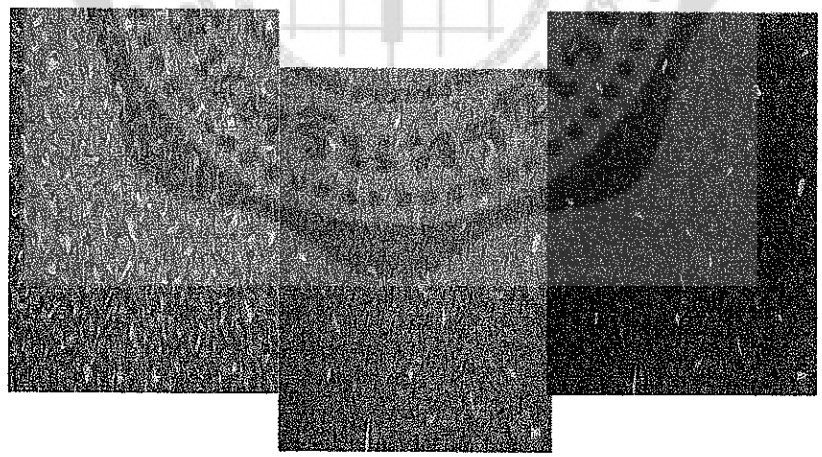
**การสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 4**

การสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 4 เป็นการพัฒนาต่อเนื่องมาจากผลงานชุดที่ 3 ด้วยการสร้างสรรค์แนวความคิดจากการมองธรรมชาติในองค์รวมในหลายมิติที่เชื่อมโยงกัน ผลงานชุดนี้จะแตกต่างจากรูปแบบผลงานของศิลปินที่นำมาวิเคราะห์ โดยผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่ไม่ได้อยู่ภายใต้กรอบสี่เหลี่ยมของผืนผ้าใบ โดยการนำพื้นระนาบสีต่างๆมาเชื่อมต่อกันเพื่อให้สีต่างๆแสดงมิติของภาพ และแสดงอารมณ์ความรู้สึกในเชิงนามธรรม การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานในช่วงนี้จึงได้นำเอาแผ่นระนาบสีมาสร้างมิติและเรื่องราวของภาพในกระบวนแบบนามธรรมที่ไม่เน้นเนื้อหาสาระในแบบของผู้วิจัย ผลงานในชุดนี้มีจำนวน 4 ภาพ ดังนี้

**14. ภาพที่ 14 ชื่อภาพ Waveform**

ขนาด 110 x 180 ซ.ม.

กลวิธี Broken Color, Knife Painting



ภาพประกอบ 44 Waveform

**แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน**

แสดงเรื่องราวของธรรมชาติเกี่ยวกับท้องทะเลที่เป็นผลจากปรากฏการณ์ของแสง โดยใช้สีเป็นตัวสร้างอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อแสงและการเคลื่อนไหวของคลื่นในทะเลในหลายมิติ ซึ่งเป็นแนวความคิดที่พัฒนามาจากการวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับทะเลของ

ประเทือง เอมเจริญ แล้วนำเสนอในรูปแบบของผู้วิจัย ด้วยการนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับบรรยากาศและการเคลื่อนไหวของท้องทะเลท่ามกลางปรากฏการณ์ของแสง โดยแสดงถึงปรากฏการณ์ของแสงที่ส่องผ่านลงไปใต้ผิวน้ำ เชื่อมโยงกับหลายมิติของลูกคลื่นในทะเล บนพื้นระนาบรองรับสองมิติที่สร้างสรรค์ให้เกิดพื้นผิวจากสีและลีลาของรอยเกรียง โดยการใช้บริเวณว่างของสีที่ต่างกันทำให้เกิดมิติและความเคลื่อนไหวภายในภาพ ซึ่งเป็นการสร้างความรู้สึกและอารมณ์ที่เกิดจากสี

**กระบวนแบบของผลงาน**

สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในกระบวนแบบนามธรรม แสดงภาพลักษณ์สีเพื่อสร้างมิติของภาพ และแสดงอารมณ์ความรู้สึกต่อบรรยากาศในธรรมชาติของทะเล โดยไม่ได้อยู่ภายใต้กรอบสี่เหลี่ยมของผืนผ้าใบ

**กลวิธีในการสร้างผลงาน**

ภาพที่ 14 ประกอบขึ้นด้วยผืนผ้าใบรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า 3 รูปวางต่อกันในแนวนอน ในลักษณะเหลื่อมกัน ผืนผ้าใบทั้งสามรูปใช้การระบายสีโดยการลงสีพื้นด้วยสีเทา (Neutral Grey) ไว้ก่อน แล้วจึงระบายทับด้วยสีต่างๆลงไป เริ่มจากรูปที่ 1 ทางด้านซ้ายระบายด้วยสีเขียว (Sapphire Blue) เป็นหลักและกลุ่มสีข้างเคียง รูปที่ 2 ที่อยู่ตรงกลางระบายด้วยสีน้ำเงิน (Cobalt Blue) เป็นหลักและกลุ่มสีข้างเคียง รูปที่ 3 ทางด้านขวาระบายด้วยสีน้ำเงินเข้ม (Prussian Blue) เป็นหลักและกลุ่มสีข้างเคียง รวมทั้งการใช้สีคู่ตรงข้ามเข้ามาผสานเพื่อช่วยส่งเสริมให้สีมีความโดดเด่นยิ่งขึ้น และยังสร้างความกลมกลืนในสภาพสีส่วนรวม อีกทั้งให้สีแสดงค่าของความเป็นสีได้อย่างเต็มที่ ในการระบายสีเริ่มจากการระบายสีที่มีค่าน้ำหนักสีอ่อนก่อนแล้วจึงระบายทับด้วยสีที่มีค่าน้ำหนักสีเข้มกว่าตามลำดับ รวมทั้งการใช้สีผสมเจลเพื่อให้เนื้อสีหนาแล้วระบายสีด้วยเกรียงทับซ้อนกันหลายชั้น การเน้นรอยเกรียงให้มีทิศทางมากขึ้นเพื่อสร้างให้เกิดพื้นผิวและมิติภายในภาพ ในการระบายสีได้ใช้ผืนผ้าใบ 3 รูปวางเชื่อมต่อกันโดยวางให้เหลื่อมกันในแนวนอน ภาพโดยรวมแสดงถึงกลุ่มสีวรรณะเย็นด้วยกลวิธีการระบายสีแสดงค่าน้ำหนักสีอ่อน กลาง เข้ม จากด้านซ้ายมายังด้านขวา ผืนผ้าใบทั้งสามรูปจึงแสดงความรู้สึกของมิติที่ต่างกัน

**โครงสร้างของภาพ**

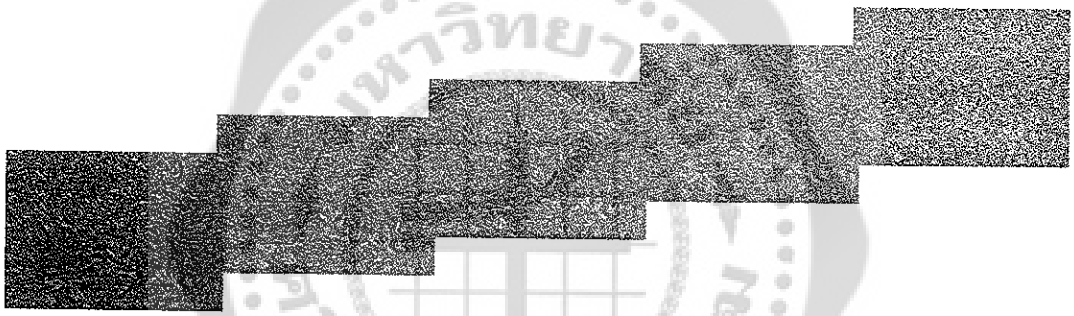
ภาพนี้ไม่แสดงรูปร่างรูปทรงในธรรมชาติ แต่แสดงรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า 3 รูปวางเหลื่อมซ้อนกันกลายเป็นเอกภาพของภาพโดยรวมที่เกิดจากสีต่างๆผสานกัน ภายในรูปสี่เหลี่ยมทั้งสามรูปนี้ประกอบด้วยเส้น จุด ขีดของสีขนาดต่างๆที่เกิดจากลีลาของรอยเกรียงผสานเชื่อมโยงกันอย่างมีเอกภาพ เส้นเหล่านี้ทำให้เกิดแรงย่อยเคลื่อนไหวในทิศทางต่างๆทั่วทั้งภาพ เป็นความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวลวงที่เกิดจากเส้น รอยเกรียงและพื้นผิวของภาพ อีกทั้งบริเวณว่างของสีต่างเหล่านี้ยังทำให้เกิดความพร่ามัวแสดงมิติของอากาศ สภาพสีโดยรวมที่แสดงถึงกลุ่มสีวรรณะเย็นประกอบด้วย กลุ่มสีเขียวและกลุ่มสีน้ำเงินร่วมกับสีข้างเคียงและสีตรงข้าม ด้วยการแสดงค่าน้ำหนักสีอ่อนไปยังค่าน้ำหนักสีเข้มจากด้านซ้ายไปยังด้านขวาของภาพ รวมทั้งการใช้สีคู่ตรงข้ามเพื่อส่งเสริมให้คู่สีมีความโดดเด่นยิ่งขึ้น สีต่างๆที่รวมตัวกันเพื่อสร้างความกลมกลืนกันของสีโดย

รวมในขณะเดียวกันก็ส่งเสริมกัน ซึ่งปรากฏเป็นแผ่นระนาบสีเขียว สีน้ำเงินและสีน้ำเงินเข้มวางเหลื่อมต่อกันในแนวนอน ทำให้เกิดความรู้สึกทางด้านมิติของภาพคือ แสดงมิติความใกล้ไกลของคลื่นทะเลโดยสีอ่อนให้ความรู้สึกใกล้ สีเข้มให้ความรู้สึกไกล ในขณะที่การวางระนาบสีเหลื่อมต่อกันในแนวนอนแสดงนัยของการเคลื่อนไหว โดยมีทิศทางการเคลื่อนไหวในแนวนอนขึ้นลงเป็นจังหวะของคลื่น การจัดโครงสร้างของภาพแสดงความสมดุลจากค่าน้ำหนักสีอ่อนทางด้านซ้ายของภาพที่ให้ความรู้สึกสมดุลกับค่าน้ำหนักสีเข้มทางด้านขวาของภาพ ทำให้ภาพโดยรวมเกิดความรู้สึกสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

**15. ภาพที่ 15 ชื่อภาพ Stairs Field**

ขนาด 80 x 300 ซ.ม.

กลวิธี Broken Color, Knife Painting



ภาพประกอบ 45 Stairs Field

**แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน**

แสดงเรื่องราวของธรรมชาติเกี่ยวกับทุ่งนาที่เป็นผลจากปรากฏการณ์ของแสงที่สาดส่องลงมา โดยใช้สีเป็นตัวแสดงอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อแสงและความกว้างใหญ่ไพศาลของทุ่งนาในหลายมิติ ซึ่งเป็นแนวความคิดที่พัฒนามาจากการวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับทุ่งนาของประเทือง เอมเจริญ แล้วนำเสนอในรูปแบบของผู้วิจัย โดยแสดงถึงปรากฏการณ์ของแสงที่ส่องผ่านลงมายังทุ่งนาที่มีการทำนาแบบขั้นบันไดบนภูเขา ที่แสดงการลดหลั่นและเชื่อมโยงกันหลายมิติ บนพื้นระนาบรองรับสองมิติที่สร้างสรรค์ให้เกิดพื้นผิวจากสีและรอยเกรียง โดยการใช้บริเวณว่างของสีที่ต่างกันทำให้เกิดมิติของภาพ ซึ่งเป็นการสร้างความรู้สึกและอารมณ์ที่เกิดจากสี

**กระบวนแบบของผลงาน**

สร้างสรรค์ผลงานในกระบวนแบบนามธรรม แสดงภาพลักษณ์สีเพื่อสร้างความรู้สึกถึงมิติในธรรมชาติที่เกิดจากปรากฏการณ์ของแสง ภายใต้กรอบของการรับรู้ใหม่ที่ไม่ได้อยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยม

**กลวิธีในการสร้างผลงาน**

ภาพที่ 15 ประกอบขึ้นด้วยผืนผ้าใบรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า 5 รูปวางต่อกันในแนวทแยงมุมในลักษณะเหลื่อมกัน ผืนผ้าใบทั้งห้ารูปใช้การระบายสีโดยการลงสีพื้นด้วยสีเทา (Neutral Grey)ไว้ก่อน เมื่อสีแห้งหมาดแล้วจึงระบายทับด้วยสีต่างๆลงไปหลายชั้น เริ่มจากรูปที่ 1 ทางด้านบนขวาสุดระบายด้วยสีเขียวเหลือง (Yellowish Green) และกลุ่มสีข้างเคียง รูปที่ 2 ระบายด้วยสีเขียวอ่อน (Light Green) และกลุ่มสีข้างเคียง รูปที่ 3 ระบายด้วยสีเขียว (Chrome Green Hue) และกลุ่มสีข้างเคียง รูปที่ 4 ระบายด้วยสีเขียว (Permanent Green Light) และกลุ่มสีข้างเคียง รูปที่ 5 ทางด้านล่างซ้ายสุดระบายด้วยสีเขียวเข้ม (Deep Green) และกลุ่มสีข้างเคียง รวมทั้งการใช้สีคู่ตรงข้ามเข้ามาผสานเพื่อช่วยส่งเสริมให้สีมีความโดดเด่นยิ่งขึ้นและสร้างความกลมกลืนในสภาพสีส่วนรวมอย่างมีเอกภาพ อีกทั้งให้สีแสดงค่าของความเป็นสีได้อย่างเต็มที่ การใช้สีผสมเจลเพื่อให้เนื้อสีหนาแล้วระบายสีด้วยเกรียงทับซ้อนกันหลายชั้น การเน้นรอยเกรียงให้มีทิศทางมากขึ้นเพื่อสร้างให้เกิดพื้นผิวและมิติภายในภาพ ในการระบายสีได้ใช้ผืนผ้าใบทั้ง 5 รูปวางเชื่อมต่อกันโดยการวางให้เหลื่อมกันในแนวทแยงมุม โดยระบายสีจากสีที่มีค่าน้ำหนักสีอ่อนไปยังสีที่มีค่าน้ำหนักสีเข้มตามลำดับ ภาพโดยรวมแสดงถึงกลุ่มสีวรรณะเย็นด้วยกลวิธีการระบายสีแสดงค่าน้ำหนักสีอ่อน กลาง เข้ม จากด้านบนมายังด้านล่าง ผืนผ้าใบทั้งห้ารูปจึงแสดงความรู้สึกของมิติที่ต่างกันและแสดงถึงนัยของขั้นบันได

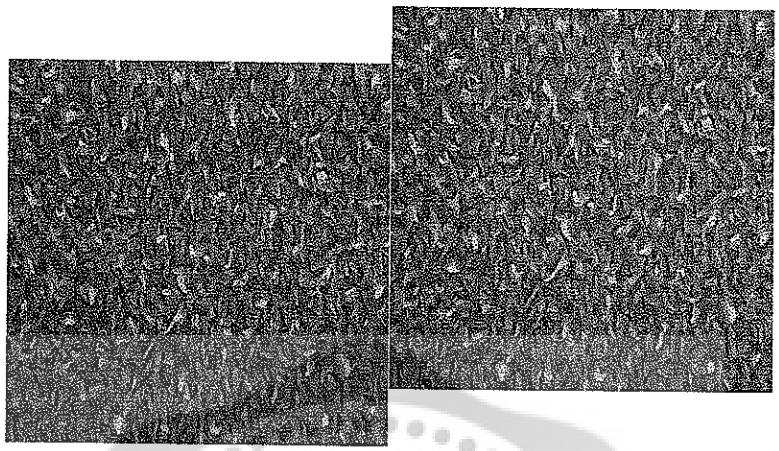
**โครงสร้างของภาพ**

ภาพนี้ไม่แสดงรูปร่างรูปทรงในธรรมชาติ แต่แสดงรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า 5 รูปวางเหลื่อมซ้อนกัน กลายเป็นเอกภาพโดยรวมที่เกิดจากสีต่างๆผสานกันเป็นสีโดยรวมที่แสดงถึงกลุ่มสีวรรณะเย็น ภายในรูปสี่เหลี่ยมทั้งห้ารูปนี้ประกอบด้วยเส้นที่เกิดจากรอยเกรียงสีต่างๆผสานเชื่อมโยงกันอย่างมีเอกภาพ เส้นเหล่านี้ทำให้เกิดแรงย่อยเคลื่อนไหวในทิศทางต่างๆทั่วทั้งภาพ การใช้สีในกลุ่มสีวรรณะเย็นคือกลุ่มสีเขียวร่วมกับสีข้างเคียงและสีตรงข้าม ด้วยการแสดงค่าน้ำหนักสีอ่อนไปยังค่าน้ำหนักสีเข้มจากด้านบนลงมายังด้านล่างของภาพ รวมทั้งการใช้สีคู่ตรงข้ามเพื่อส่งเสริมให้คู่สีมีความโดดเด่นยิ่งขึ้น สีต่างๆที่รวมตัวกันสร้างความกลมกลืนกันของสีโดยรวมในขณะเดียวกันก็ส่งเสริมกัน ซึ่งปรากฏเป็นแผ่นระนาบสีเขียวที่มีค่าน้ำหนักสีลดหลั่นกันจากค่าน้ำหนักสีอ่อนไปยังค่าน้ำหนักสีเข้มวางเหลื่อมซ้อนกันในแนวทแยงมุม ทำให้เกิดความรู้สึกทางด้านมิติของภาพคือ แสดงพื้นระนาบของทุ่งนาตามแนวขั้นบันได ในขณะที่การวางระนาบสีเหลื่อมซ้อนกันแสดงนัยของการเคลื่อนไหวอีกด้วย การจัดโครงสร้างของภาพแสดงความสมดุลจากค่าน้ำหนักสีอ่อนในส่วนบนของภาพที่ให้ความรู้สึกสมดุลกับค่าน้ำหนักสีเข้มในส่วนล่างของภาพ ทำให้ภาพโดยรวมเกิดความรู้สึกสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

**16. ภาพที่ 16 ชื่อภาพ Skyscape**

ขนาด 120 x 200 ซ.ม.

กลวิธี Broken Color, Knife Painting



ภาพประกอบ 46 Skyscape

**แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน**

แสดงเรื่องราวของธรรมชาติเกี่ยวกับท้องฟ้าที่เป็นผลจากปรากฏการณ์ของแสง โดยใช้สีเป็นตัวสร้างอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อแสงและความกว้างใหญ่ไพศาลของท้องฟ้าในหลายมิติ ซึ่งเป็นแนวความคิดที่พัฒนามาจากการวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเนื้อหาเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญที่ใช้บริเวณว่างของผืนผ้าใบทำให้เกิดมิติและความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติ แล้วนำเสนอในรูปแบบของผู้วิจัย โดยแสดงถึงเรื่องราวและอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อท้องฟ้าอันกว้างไกล แผ่นฟ้าที่เต็มไปด้วยสีฟ้าประกอบกับปรากฏการณ์ของแสงที่ส่องผ่านลงมาในชั้นบรรยากาศทำให้เกิดมิติของท้องฟ้า โดยการสร้างให้เกิดพื้นที่บริเวณว่างของสีที่ต่างกันทำให้เกิดมิติของภาพ ซึ่งเป็นการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกเชิงนามธรรมที่เกิดจากธรรมชาติด้วยการแสดงภาพลักษณ์สีในกระบวนแบบจิตรกรรมนามธรรม รวมทั้งการสร้างบรรยากาศที่กว้างไกลด้วยการจัดวางภาพที่ไม่ได้อยู่ภายใต้กรอบสี่เหลี่ยมเพื่อสร้างความรู้สึกในลักษณะของจิตรกรรมแบบเปิด (Opened end Painting) และยังเป็นการช่วยให้ภาพมีมิติที่กว้างไกลยิ่งขึ้น

**กระบวนแบบของผลงาน**

สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในกระบวนแบบนามธรรม เพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติของท้องฟ้าด้วยภาพลักษณ์สีในมิติที่กว้างไกล รวมทั้งการจัดภาพที่ไม่ได้อยู่ภายใต้กรอบสี่เหลี่ยม

**กลวิธีในการสร้างผลงาน**

ภาพที่ 16 ประกอบขึ้นด้วยผืนผ้าใบรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส 2 รูปวางต่อกันในแนวทแยงมุม ในลักษณะเหลื่อมกันแสดงถึงพื้นที่บริเวณว่างของสีฟ้าที่ไม่ได้อยู่ภายใต้กรอบสี่เหลี่ยม ผืนผ้าใบทั้ง

สองรูปใช้กลวิธีการระบายสีแบบโบรดเดน คัลเลอร์ โดยการลงสีพื้นด้วยสีเทา (Neutral Grey) ไว้ก่อน เมื่อสีแห้งหมาดแล้วจึงระบายทับด้วยสีต่างๆลงไปทีละชั้นทับซ้อนกัน รวมทั้งการใช้สีผสมเจลแล้วระบายสีแสดงลีลารอยเกรียงทับซ้อนกันหลายชั้นเพื่อให้ได้เนื้อสีหนา เริ่มจากรูปที่ 1 ทางด้านขวาบนระบายด้วยสีฟ้าอ่อน (Sky Blue) และกลุ่มสีข้างเคียง รูปที่ 2 ทางด้านซ้ายล่างระบายด้วยสีฟ้า (Cerulean Blue) และกลุ่มสีข้างเคียง การใช้สีผสมสีขาวและผสมสีเทาเพื่อแสดงค่าน้ำหนักสีที่หลากหลายยิ่งขึ้น รวมทั้งการใช้สีคู่ตรงข้ามเข้ามาผสานเพื่อช่วยส่งเสริมให้สีมีความโดดเด่นยิ่งขึ้น และยังสร้างความกลมกลืนในสภาพสีส่วนรวม อีกทั้งให้สีแสดงค่าของความเป็นสีได้อย่างเต็มที่ ในการระบายสีเริ่มจากสีที่มีค่าน้ำหนักสีอ่อนไปยังสีที่มีค่าน้ำหนักสีเข้มตามลำดับ การเน้นรอยเกรียงให้มีทิศทางมากขึ้นเพื่อสร้างให้เกิดพื้นผิวและมิติภายในภาพ ในการระบายสีได้ใช้ผืนผ้าใบ 2 รูปวางเชื่อมต่อกันโดยวางให้เหลื่อมกันในแนวทแยงมุม ภาพโดยรวมแสดงถึงกลุ่มสีวรรณะเย็นด้วยกลวิธีการระบายสีแสดงค่าน้ำหนักสีอ่อน เข้ม จากด้านบนขวามายังด้านล่างซ้ายผืนผ้าใบทั้งสองรูปจึงแสดงความรู้สึกของมิติที่ต่างกัน

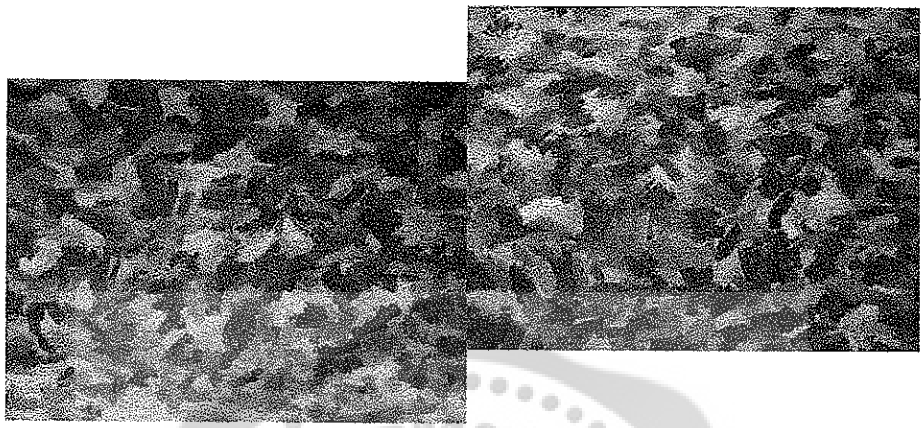
**โครงสร้างของภาพ**

จากแนวความคิดการมองท้องฟ้าเป็นเพียงสีฟ้าในบริเวณว่างอันกว้างไกล แล้วถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกออกมาเป็นมิติของสีฟ้า ภาพนี้จึงไม่แสดงรูปร่างรูปทรงใดๆในธรรมชาติ แต่แสดงถึงมิติของอากาศในบรรยากาศที่พร่ามัวไปทั่วบริเวณว่าง ด้วยการใช้พื้นระนาบสีฟ้ารูปสี่เหลี่ยมจตุรัส 2 รูปวางเหลื่อมต่อกันในแนวนอน กลายเป็นเอกภาพของภาพโดยรวมที่เกิดจากสีต่างๆผสานกันเป็นภาพลักษณ์สีโดยรวมที่ประกอบกันขึ้นเป็นสีฟ้าและแสดงค่าของสีในกลุ่มสีวรรณะเย็น ภายในรูปสี่เหลี่ยมทั้งสองรูปนี้ประกอบด้วยเส้น จุด และขีดที่เกิดจากกลวิธีการระบายสีแสดงลีลารอยเกรียงสีต่างๆทับซ้อนกันเพื่อให้เนื้อสีหนาและผสานเชื่อมโยงกันอย่างมีเอกภาพ เส้น จุด และขีดต่างๆเหล่านี้ทำให้เกิดแรงย่อยเคลื่อนไหวในทิศทางต่างๆหมุนเวียนทั่วทั้งภาพ ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวลวงที่เชื่อมโยงกันอย่างไม่มีจุดจบจากผลของการระบายสีและการสร้างพื้นผิวของภาพ การใช้สีโดยภาพรวมเป็นกลุ่มสีวรรณะเย็นคือกลุ่มสีฟ้าอ่อนและกลุ่มสีฟ้าร่วมกับสีข้างเคียงและสีคู่ตรงข้าม ด้วยการแสดงค่าน้ำหนักสีอ่อนไปยังค่าน้ำหนักสีเข้มจากด้านบนลงมายังด้านล่างของภาพ จึงทำให้เกิดแรงเคลื่อนไหวอีกแนวหนึ่งที่ผสานกันในแนวทแยงมุม การใช้สีคู่ตรงข้ามเพื่อส่งเสริมให้คู่สีมีความโดดเด่นยิ่งขึ้น สีต่างๆรวมตัวกันเพื่อสร้างความกลมกลืนกันของสีโดยรวมในขณะเดียวกันก็ส่งเสริมกัน ซึ่งปรากฏเป็นพื้นที่บริเวณว่างของแผ่นระนาบสีฟ้าอ่อนและสีฟ้าวางเหลื่อมซ้อนกันในแนวทแยงมุม ทำให้เกิดความรู้สึกทางด้านมิติของภาพคือ สีอ่อนทางด้านบนแสดงถึงระยะไกลและสีเข้มทางด้านล่างแสดงถึงระยะใกล้ ในขณะที่การวางระนาบสีทั้งสองให้เหลื่อมต่อกันแสดงนัยของการเคลื่อนไหวได้อีกด้วย โดยมีทิศทางการเคลื่อนไหวในแนวทแยงมุม การจัดโครงสร้างของภาพแสดงความสมดุลที่เกิดจากค่าน้ำหนักสี คือ ค่าน้ำหนักสีอ่อนทางด้านขวาของภาพที่ให้ความรู้สึกสมดุลกับค่าน้ำหนักสีเข้มทางด้านซ้ายของภาพ ทำให้ภาพโดยรวมเกิดความรู้สึกสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

**17. ภาพที่ 17 ชื่อภาพ Reflection**

ขนาด 110 x 240 ซ.ม.

กลวิธี Broken Color, Knife Painting, Impasto



ภาพประกอบ 47 Reflection

**แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน**

ภาพนี้แสดงถึงเรื่องราวเกี่ยวกับเงาสะท้อนของธรรมชาติที่ปรากฏลงบนผิวน้ำ โดยไม่เน้นรูปร่างและรูปทรงที่ปรากฏจริง แสดงออกด้วยความรู้สึกในเรื่องของสีในธรรมชาติด้วยรอยแปรงที่ผสมผสานกันของสีต่างๆ โดยการผสมผสานแนวความคิดและรูปแบบจากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานของโคลด โมเนท์และประเทือง เอมเจริญ คือการสลายรูปร่างรูปทรงด้วยความพร่ามัวในลักษณะมิติของอากาศ ผสานกับบริเวณว่างของระนาบสีที่ไม่จำกัดอยู่ภายใต้กรอบสีเหลี่ยมของผืนผ้าใบเพื่อสร้างมิติและแนวทางของจิตรกรรมแบบเปิด

**กระบวนแบบของผลงาน**

สร้างสรรค์ผลงานในกระบวนแบบจิตรกรรมนามธรรม แสดงภาพลักษณ์สีโดยการสลายรูปร่างรูปทรงในธรรมชาติให้เกิดบรรยากาศที่พร่ามัว

**กลวิธีในการสร้างผลงาน**

ภาพที่ 17 ประกอบขึ้นด้วยผืนผ้าใบรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า 2 รูปวางต่อกันในแนวทแยงมุมในลักษณะเหลื่อมกัน ผืนผ้าใบทั้งสองรูปใช้กลวิธีการระบายสีแบบโบรคเคน คัลเลอร์ โดยการลงสีพื้นด้วยสีเทา (Neutral Grey) แล้วจึงระบายทับด้วยสีต่างๆลงไป เพื่อวางตำแหน่งของกลุ่มสีให้ภาพมีลักษณะพร่ามัว โดยการเริ่มระบายทับจากสีอ่อนไปยังสีเข้ม คือ จากสีเหลือง สีส้ม สีแดง สีเขียว สีฟ้า สีน้ำเงิน โดยมีสีม่วงและสีเทาเป็นสีกลาง ใช้กลวิธีการระบายสีแสดงรอยแปรงในชั้นแรก แล้วระบายทับด้วยรอยเกรียงหลายชั้นเพื่อสร้างพื้นผิวรวมทั้งการผสมสีด้วยเจลเพื่อให้สีหนาในลักษณะอิมพาสโต การใช้สีคู่ตรงข้ามเข้ามาผสานเพื่อช่วยส่งเสริมให้สีมีความโดดเด่นยิ่งขึ้น

และยังสร้างความกลมกลืนในสภาพสีส่วนรวม การเน้นรอยเกรียงให้มีทิศทางมากขึ้นเพื่อสร้างความรู้สึกให้เกิดบนพื้นผิวและมิติที่พร่ามัวภายในภาพ ในการระบายสีได้ใช้ผืนผ้าใบ 2 รูปวางเชื่อมต่อกันโดยวางให้เหลื่อมกันในแนวทแยงมุม ภาพโดยรวมแสดงถึงกลุ่มสีวรรณะเย็นด้วยกลวิธีการระบายสีแสดงค่าน้ำหนักสีอ่อน กลาง เข้ม ผสมผสานกันทั้งด้านบนขวาและด้านล่างซ้าย ผืนผ้าใบทั้งสองรูปจึงแสดงความรู้สึกที่กลมกลืนกันและมีมิติที่ต่างกัน

**โครงสร้างของภาพ**

ภาพนี้แสดงรูปร่างรูปทรงในธรรมชาติที่พร่ามัวโดยลดความเป็นจริงออกไปจนไม่เหลือเค้าโครงเดิม อยู่ภายในรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า 2 รูปวางเหลื่อมซ้อนกัน ภาพโดยรวมที่เกิดจากสีต่างๆ ผสานกัน สีโดยรวมแสดงถึงกลุ่มสีวรรณะเย็น ภายในรูปสี่เหลี่ยมทั้งสองรูปนี้ประกอบด้วยเส้นที่เกิดจากรอยเกรียงสีต่างๆผสานเชื่อมโยงกันอย่างมีเอกภาพ เส้นเหล่านี้ทำให้เกิดแรงย่อยเคลื่อนไหวในทิศทางต่างๆทั่วทั้งภาพ การใช้สีในกลุ่มสีวรรณะเย็น ประกอบด้วย สีเขียว สีฟ้าและสีน้ำเงินร่วมกับสีข้างเคียง และกลุ่มสีวรรณะร้อนในลักษณะสีคู่ตรงข้าม ประกอบด้วย สีเหลือง สีส้ม สีแดงร่วมกับสีข้างเคียง การใช้สีคู่ตรงข้ามเพื่อส่งเสริมให้คู่สีมีความโดดเด่นยิ่งขึ้นโดยใช้กลุ่มสีวรรณะเย็นมากกว่ากลุ่มสีวรรณะร้อน สีต่างๆที่รวมตัวกันเพื่อสร้างความกลมกลืนกันของสีโดยรวมในขณะเดียวกันก็ส่งเสริมกัน การจัดวางภาพด้วยรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าเชื่อมต่อกันในแนวทแยงมุมทำให้เกิดแรงเคลื่อนไหวผสานกันในแนวดังกล่าวในลักษณะสอดรับกัน และยังทำให้เกิดความรู้สึกทางด้านมิติของภาพคือ สีอ่อนทางด้านบนแสดงถึงระยะไกลและสีเข้มทางด้านล่างแสดงถึงระยะใกล้ การจัดโครงสร้างของภาพแสดงความสมดุลจากค่าน้ำหนักสีที่ใกล้เคียงกันแต่ไม่เหมือนกัน ทำให้ภาพโดยรวมเกิดความรู้สึกสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

**สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน**

จากการที่ได้ศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ จำนวน 16 ภาพ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ จำนวน 14 ภาพ โดยนำผลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินทั้งสอง มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมด้วยสื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบในแบบเฉพาะของผู้วิจัย โดยได้พัฒนาสร้างสรรค์ผลงานทั้งหมด 4 ชุด จำนวนผลงานทั้งหมด 17 ภาพ ดังมีรายละเอียดสรุปได้ดังนี้

**1. การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดแรก** มีจำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Lotus ภาพ Green Reflection ภาพ Seascape No.1 ภาพ Seascape No.2 และภาพ Seascape No.3 โดยมีประเด็นจากการศึกษาวิเคราะห์ที่นำมาสร้างสรรค์ผลงานดังนี้

1.1 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน

เกี่ยวกับบรรยากาศของธรรมชาติบนผิวน้ำ มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Lotus และภาพ Green Reflection และเกี่ยวกับบรรยากาศของทะเล มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ Seascape No.1 ภาพ Seascape No.2 และภาพ Seascape No.3

1.2 กระบวนแบบของผลงาน

สร้างสรรค์ผลงานในกระบวนแบบนามธรรม แสดงภาพลักษณ์สี ทั้ง 5 ภาพ

1.3 กลวิธีในการสร้างผลงาน

ใช้กลวิธีโบรดเคน คัลเลอร์ (Broken Color) อิมพาสโต (Impasto) การระบายสีด้วยเกรียง (Knife Painting) ร่วมกัน มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Lotus และภาพ Green Reflection ใช้กลวิธีการเกลี่ยสีเรียบ (Blending) ร่วมกับการระบายด้วยเกรียง (Knife Painting) มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ Seascape No.1 ภาพ Seascape No.2 และภาพ Seascape No.3

1.4 โครงสร้างของภาพ

การใช้รูปร่างรูปทรง ใช้รูปร่างรูปทรงที่พร่ามัว มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Lotus และภาพ Green Reflection ใช้รูปทรงอิสระ มีจำนวน 3 ภาพ ภาพ ได้แก่ ภาพ Seascape No.1 ภาพ Seascape No.2 และภาพ Seascape No.3

การใช้เส้น ใช้เส้นย่อยจากรอยเกรียงผสานกันภายในภาพ มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Lotus และภาพ Green Reflection ใช้เส้นอิสระสร้างจุดสนใจในภาพ มีจำนวน 3 ภาพ ภาพ ได้แก่ ภาพ Seascape No.1 ภาพ Seascape No.2 และภาพ Seascape No.3

บริเวณว่างและมิติ ใช้การจัดบริเวณว่างและการสร้างมิติของอากาศ มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Lotus และภาพ Green Reflection ใช้พื้นระนาบสีแสดงบริเวณว่างและมิติ มีจำนวน 3 ภาพ ภาพ ได้แก่ ภาพ Seascape No.1 ภาพ Seascape No.2 และภาพ Seascape No.3

การใช้สี ภาพโดยรวมใช้กลุ่มสีวรรณะร้อนร่วมกับสีคู่ตรงข้าม มีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Lotus ภาพโดยรวมใช้กลุ่มสีวรรณะเย็นร่วมกับสีคู่ตรงข้าม มีจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ Green Reflection ภาพ Seascape No.1 ภาพ Seascape No.2 และภาพ Seascape No.3

ดุลยภาพ ใช้การจัดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน แต่มีโครงสร้างใกล้เคียงกันมากทั้ง 5 ภาพ

ทิศทางและแรง ภาพแสดงการเคลื่อนไหวของแรงย่อยหมุนเวียนกันในภาพ มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Lotus และภาพ Green Reflection ภาพแสดงการเคลื่อนไหวของแรงบริเวณจุดสนใจของภาพ มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ Seascape No.1 ภาพ Seascape No.2 และภาพ Seascape No.3

**2. การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 2** มีจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ Floral Scenery No.1 ภาพ Floral Scenery No.2 ภาพ Sunlight และภาพ Fog Scenery โดยมีประเด็นจากการวิเคราะห์ที่นำมาสร้างสรรค์ผลงานดังนี้

2.1 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน

เกี่ยวกับบรรยากาศของธรรมชาติที่ไม่แสดงรูปร่างรูปทรงทั้ง 4 ภาพ โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับดอกไม้ จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Floral Scenery No.1 และภาพ Floral Scenery

No.2 มีเนื้อหาเกี่ยวกับแสงแดด จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Sunlight มีเนื้อหาเกี่ยวกับอากาศ จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Fog Scenery

2.2 กระบวนแบบของผลงาน

สร้างสรรค์ผลงานในกระบวนแบบนามธรรม แสดงภาพลักษณ์สี ทั้ง 4 ภาพ

2.3 กลวิธีในการสร้างผลงาน

ใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ ร่วมกับ การระบายสีด้วยเกรียงทั้ง 4 ภาพ

2.4 โครงสร้างของภาพ

การใช้รูปร่างรูปทรง ภาพไม่แสดงรูปร่างรูปทรงโดยการสลายรูปร่างรูปทรงไปกับบรรยากาศที่พร่ามัวทั้ง 4 ภาพ

การใช้เส้น ใช้เส้นย่อยจากรอยเกรียงผสานกันภายในภาพทั้ง 4 ภาพ

บริเวณว่างและมิติ ใช้การจัดบริเวณว่างและการสร้างมิติของอากาศทั้ง 4 ภาพ

การใช้สี ภาพโดยรวมใช้กลุ่มสีวรรณะร้อนร่วมกับสีคู่ตรงข้าม มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ Floral Scenery No.1 ภาพ Floral Scenery No.2 และภาพ Sunlight ภาพโดยรวมใช้กลุ่มสีกลมกลืนด้วยการลดค่าน้ำหนักสีโดยการผสมสีขาว สีเทา และสีดำ มีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Fog Scenery

ดุลยภาพ ใช้การจัดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน แต่มีโครงสร้างใกล้เคียงกันมากทั้ง 4 ภาพ

ทิศทางและแรง ภาพแสดงการเคลื่อนไหวของแรงย่อยหมุนเวียนกันในภาพทั้ง 4 ภาพ

**3. การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 3** มีจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ Forest Scenery ภาพ Light Scenery ภาพ Contrast Scenery และภาพ Light Effect โดยมีประเด็นจากการวิเคราะห์ที่นำมาสร้างสรรค์ผลงานดังนี้

3.1 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน

เกี่ยวกับบรรยากาศของธรรมชาติที่ไม่แสดงรูปร่างรูปทรงทั้ง 4 ภาพ โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับป่า จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Forest Scenery และภาพ Contrast Scenery มีเนื้อหาเกี่ยวกับแสงในธรรมชาติ จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Light Scenery และภาพ Light Effect

3.2 กระบวนแบบของผลงาน

สร้างสรรค์ผลงานในกระบวนแบบนามธรรม แสดงภาพลักษณ์สีทั้ง 4 ภาพ

3.3 กลวิธีในการสร้างผลงาน

ใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ ร่วมกับ การระบายสีด้วยเกรียงทั้ง 4 ภาพ

3.4 โครงสร้างของภาพ

การใช้รูปร่างรูปทรง ภาพไม่แสดงรูปร่างรูปทรงโดยการสลายรูปร่างรูปทรงไปกับบรรยากาศที่พร่ามัวทั้ง 4 ภาพ

การใช้เส้น ใช้เส้นย่อยจากรอยเกรียงผสานกันภายในภาพทั้ง 4 ภาพ

บริเวณว่างและมิติ ใช้การจัดบริเวณว่างและการสร้างมิติของอากาศทั้ง 4 ภาพ

การใช้สี ภาพโดยรวมใช้กลุ่มสีวรรณะร้อนร่วมกับสีคู่ตรงข้าม มีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Light Scenery ภาพโดยรวมใช้กลุ่มสีวรรณะเย็นร่วมกับสีคู่ตรงข้าม มีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Forest Scenery ภาพโดยรวมใช้กลุ่มสีคู่ตรงข้ามตัดกัน มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Contrast Scenery และภาพ Light Effect

ดุลยภาพ ใช้การจัดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันด้วยค่าน้ำหนักสี แต่มีโครงสร้างใกล้เคียงกันมากทั้ง 4 ภาพ

ทิศทางและแรง ภาพแสดงการเคลื่อนไหวของแรงย่อยหมุนเวียนกันในภาพทั้ง 4 ภาพ

**4. การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 4** มีจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ Waveform ภาพ Stairs Field ภาพ Skyscape และภาพ Reflection โดยมีประเด็นจากการวิเคราะห์ที่นำมาสร้างสรรค์ผลงานดังนี้

4.1 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน

เกี่ยวกับบรรยากาศของธรรมชาติที่ไม่แสดงรูปร่างรูปทรงทั้ง 4 ภาพ โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับทะเล จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Waveform มีเนื้อหาเกี่ยวกับทุ่งนา จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Stairs Field มีเนื้อหาเกี่ยวกับท้องฟ้า จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Skyscape มีเนื้อหาเกี่ยวกับเงาสะท้อนในธรรมชาติ จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Reflection

4.2 กระบวนแบบของผลงาน

สร้างสรรค์ผลงานในกระบวนแบบนามธรรม แสดงภาพลักษณ์สีทั้ง 4 ภาพ

4.3 กลวิธีในการสร้างผลงาน

ใช้กลวิธีโบรดเดน คัลเลอร์ ร่วมกับ การระบายสีด้วยเกรียง มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ Waveform ภาพ Stairs Field และภาพ Skyscape ใช้กลวิธีโบรดเดน คัลเลอร์ การระบายสีด้วยเกรียง และกลวิธีอิมพาสโต ร่วมกัน มีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Reflection

4.4 โครงสร้างของภาพ

การใช้รูปร่างรูปทรง ภาพไม่แสดงรูปร่างรูปทรงโดยการสลายรูปร่างรูปทรงไปกับบรรยากาศที่พร่ามัวทั้ง 4 ภาพ

การใช้เส้น ใช้เส้นย่อยจากรอยเกรียงผสานกันภายในภาพทั้ง 4 ภาพ

บริเวณว่างและมิติ ใช้การจัดบริเวณว่างโดยการใช้ผืนผ้าใบวางเหลื่อมกันเพื่อให้เกิดมิติ และการสร้างมิติของอากาศทั้ง 4 ภาพ

การใช้สี ภาพโดยรวมใช้กลุ่มสีวรรณะเย็นร่วมกับสีคู่ตรงข้ามทั้ง 4 ภาพ

ดุลยภาพ ใช้การจัดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันด้วยค่าน้ำหนักสี แต่มีโครงสร้างใกล้เคียงกันมากทั้ง 4 ภาพ

ทิศทางและแรง ภาพแสดงการเคลื่อนไหวของแรงย่อยหมุนเวียนกันในภาพรวมทั้งแรงหลักที่เกิดจากการวางผืนผ้าใบเหลื่อมกันทั้ง 4 ภาพ

จากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมด้วยสื่อวัสดุ สีน้ำมันบนผ้าใบในแบบของผู้วิจัย สามารถสรุปภาพรวมของการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 17 ภาพ ดังนี้

**1. แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน**

การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานที่มีแนวความคิดเกี่ยวกับธรรมชาติ โดยแบ่งตามเนื้อหาของภาพได้ดังนี้

1.1 เนื้อหาเกี่ยวกับเงาสะท้อนในธรรมชาติ จำนวน 3 ภาพ

1.2 เนื้อหาเกี่ยวกับแสงในธรรมชาติ จำนวน 3 ภาพ

1.3 เนื้อหาเกี่ยวกับอากาศ จำนวน 2 ภาพ

1.4 เนื้อหาเกี่ยวกับทะเล จำนวน 4 ภาพ

1.5 เนื้อหาเกี่ยวกับดอกไม้ จำนวน 2 ภาพ

1.6 เนื้อหาเกี่ยวกับป่า จำนวน 2 ภาพ

1.7 เนื้อหาเกี่ยวกับทุ่งนา จำนวน 1 ภาพ

**2. กระบวนแบบของผลงาน**

การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 17 ภาพ ในกระบวนแบบนามธรรม

**3. กลวิธีในการสร้างผลงาน**

การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้หลายกลวิธีร่วมกัน สรุปได้ดังนี้

3.1 ใช้กลวิธีการเกลี่ยสีเรียบ (Blending) ร่วมกับการระบายสีด้วยเกรียง (Knife Painting) จำนวน 3 ภาพ

3.2 ใช้กลวิธีโบรคเดน คัลเลอร์ (Broken Color) ร่วมกับการระบายสีด้วยเกรียง (Knife Painting) จำนวน 11 ภาพ

3.3 ใช้กลวิธีโบรคเดน คัลเลอร์ การระบายสีด้วยเกรียง และกลวิธีอิมพาสโต (Impasto) ร่วมกัน จำนวน 3 ภาพ

**4. โครงสร้างของภาพ**

4.1 รูปร่างรูปทรง แสดงรูปร่างรูปทรงที่พร่ามัว จำนวน 3 ภาพ ไม่แสดงรูปร่างรูปทรง จำนวน 14 ภาพ

4.2 การใช้เส้น ใช้เส้นอิสระเพื่อสร้างจุดสนใจในภาพ จำนวน 3 ภาพ ใช้เส้นย่อยผสานกันทั่วทั้งภาพ จำนวน 14 ภาพ

4.3 บริเวณว่างและมิติ ใช้รูปแบบมิติของอากาศทั้ง 17 ภาพ ใช้การจัดภาพบนระนาบรองรับสองมิติภายใต้กรอบสี่เหลี่ยม จำนวน 13 ภาพ ใช้การจัดภาพบนระนาบรองรับสองมิติอย่างอิสระโดยไม่อยู่ภายใต้กรอบสี่เหลี่ยม จำนวน 4 ภาพ

4.4 การใช้สี ใช้สีในภาพรวมด้วยสีวรรณะร้อน จำนวน 5 ภาพ ใช้สีในภาพรวมด้วยสีวรรณะเย็น จำนวน 9 ภาพ ใช้สีคู่ตรงข้ามตัดกัน จำนวน 2 ภาพ ใช้สีกลมกลืนด้วยการลดค่าสี จำนวน 1 ภาพ

4.5 ดุลยภาพ ใช้การสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันทั้ง 17 ภาพ

4.6 ทิศทางและแรง ใช้ทิศทางและแรงเพื่อสร้างจุดสนใจในภาพ จำนวน 3 ภาพ ใช้แรงย่อยผสานกันเพื่อสร้างความเคลื่อนไหวภายในภาพ จำนวน 10 ภาพ และใช้ทิศทางและแรงเพื่อสร้างความเคลื่อนไหวที่เกิดจากแผ่นระนาบรองรับสองมิติวางเหลื่อมกัน จำนวน 4 ภาพ

**สรุปการนำผลของการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานในแบบของผู้วิจัย**

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ ที่ผู้วิจัยได้นำมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย ได้ผลสรุปดังนี้

จากผลการวิเคราะห์ทางด้านแนวความคิดและเนื้อหาของผลงานพบว่า ธรรมชาติเป็นแหล่งข้อมูลที่สำคัญในการสร้างแนวความคิดให้กับศิลปินทั้งสอง โคลด โมเนท์นำเสนอปรากฏการณ์ของแสงทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงของสีในธรรมชาติ โดยนำเสนอภาพลักษณ์สีในอารมณ์ความรู้สึกต่างๆมากกว่าการเล่าเรื่องราวของดอกบัว ประเทือง เอมเจริญนำเสนอแนวความคิดเกี่ยวกับอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับจากพลังความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติในแง่มุมและมุมมองต่างๆ จากการนำตัวเองเข้าไปอยู่ในท่ามกลางบรรยากาศของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมนั้นๆ ผู้วิจัยได้นำแนวความคิดสร้างสรรค์ที่มีธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจมาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม โดยนำเสนอเรื่องราวบรรยากาศสีสันในธรรมชาติที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงของแสง ปรากฏการณ์ธรรมชาติของแสงทำให้สีในธรรมชาติเปลี่ยนไป โดยมองธรรมชาติในภาพรวมที่ประกอบไปด้วยสีสันต่างๆ ผสมผสานกันอย่างแยกไม่ออก

จากผลการศึกษาวิเคราะห์ทางด้านกระบวนแบบของผลงานพบว่า โคลด โมเนท์สร้างสรรค์ผลงานจากกระบวนแบบคล้ายจริงไปสู่กระบวนแบบนามธรรมด้วยการลดสกัดตัดทอนรูปร่างรูปทรงในธรรมชาติจนแทบไม่เหลือเค้าโครงของความเป็นจริง แสดงภาพลักษณ์สีเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกต่อปรากฏการณ์ของธรรมชาติที่เกิดจากแสง โดยไม่ให้ความสำคัญกับรูปร่างรูปทรง ส่วนประเทือง เอมเจริญสร้างสรรค์ผลงานในกระบวนแบบนามธรรม ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติ โดยแสดงภาพลักษณ์สีในบริเวณว่างร่วมกับรูปร่างรูปทรงอิสระในจินตนาการ ผู้วิจัยได้นำกระบวนแบบนามธรรมจากผลการศึกษาวิเคราะห์มาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม โดยการนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาผสมผสานกันกล่าวคือ การสร้างสรรค์ผลงานแสดงภาพลักษณ์สีในบริเวณว่างเพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึกต่อธรรมชาติจากปรากฏการณ์ต่างๆ โดยไม่แสดงรูปร่างรูปทรง แต่แสดงภาพโดยรวมด้วยภาพลักษณ์สีในลักษณะพร่ามัวของบรรยากาศและความกลมกลืนกันในบริเวณว่างของระนาบสีต่างๆ

จากผลการศึกษาวิเคราะห์ทางด้านกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงาน พบว่า กลวิธีส่วนใหญ่ที่โคลด โมเนท์ใช้คือ กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ด้วยการลงสีพื้นแบบไม่เกลี่ยสีเพื่อแสดงบรรยากาศโดยรวมแล้วระบายสีต่าง ๆทับลงไปแสดงลีลารอยแปรงและทำให้ได้สีหนาในลักษณะอิมพาสโต (Impasto) และเพื่อเน้นในจุดสนใจบางจุด ส่วนประเทือง เอมเจริญใช้กลวิธีการระบายสีแบบการเกลี่ยสีเรียบกลมกลืนลงบนบริเวณว่างของผืนผ้าใบ แล้วจึงระบายทับด้วยรอยพู่กันขนาดเล็ก และรอยแปรงแสดงลีลาของเส้น ขีด จุด รวมทั้งการระบายสีแสดงลีลารอยแปรงและรอยเกรียงในผลงานระยะหลัง เพื่อสร้างรูปทรงอิสระและสร้างจุดสนใจของภาพ ผลจากการศึกษาวิเคราะห์ทางด้านกลวิธีที่ผู้วิจัยได้นำมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่ กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์โดยการระบายสีพื้นไว้ก่อนแล้วจึงระบายสีต่าง ๆทับลงไปด้วยเกรียงหลายชั้นให้รอยเกรียงทับซ้อนกันเพื่อให้เกิดสีหนาในลักษณะอิมพาสโต โดยรอยเกรียงที่เกิดขึ้นนี้มีลักษณะเป็นเส้น ขีด จุด ที่ผสมผสานเชื่อมโยงกันในบริเวณว่างของผืนผ้าใบเพื่อแสดงภาพลักษณ์สี นอกจากนี้ในบางผลงานได้ใช้กลวิธีการระบายสีแบบการเกลี่ยสีเรียบในบริเวณว่างผสมผสานกับการระบายสีทับลงไปแสดงลีลารอยแปรงและรอยเกรียงเพื่อสร้างพื้นผิวให้มีมิติ

จากผลการศึกษาวิเคราะห์ทางด้านโครงสร้างของภาพ พบว่า โครงสร้างของภาพผลงานของโคลด โมเนท์ มีรูปร่างรูปทรงที่ไม่ชัดเจน มีความกลมกลืนกันระหว่างรูปและพื้นในบรรยากาศที่พร่ามัวทำให้รูปและพื้นผสานเป็นเนื้อเดียวกัน ภาพโดยรวมเกิดจากเส้นสีต่าง ๆของรอยแปรงผสานเชื่อมโยงกันในบริเวณว่างทั่วทั้งภาพในลักษณะของจิตรกรรมแบบเปิด (Open-ended Painting) เส้นสีต่าง ๆเหล่านี้ยังทำให้เกิดแรงเคลื่อนไหวไปมาทั่วทั้งภาพอีกด้วย ซึ่งเป็นการสร้างบรรยากาศความเคลื่อนไหวลวงด้วยเส้นและพื้นผิวที่เกิดจากรอยแปรง โคลด โมเนท์แสดงมิติของภาพด้วยค่าน้ำหนักสีและรอยแปรง รวมทั้งการทับซ้อนกันหลายชั้นของรอยแปรงทำให้พื้นผิวของภาพเกิดมิติอีกด้วย ซึ่งค่าน้ำหนักสีและรอยแปรงมีผลทำให้ภาพเกิดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน ส่วนโครงสร้างของภาพผลงานของประเทือง เอมเจริญ แสดงถึงรูปร่างรูปทรงอิสระจากจินตนาการ ผสานกับบริเวณว่างของสีจากการระบายสีเรียบ ซึ่งทำให้เกิดการผสานกลมกลืนกันระหว่างรูปและพื้น สีในบริเวณว่างที่ต่างกันทำให้เกิดมิติในภาพ รูปร่างรูปทรงสี่เหลี่ยมที่เกิดจากพื้นระนาบของสีต่าง ๆ ทำให้เกิดโครงสร้างของเส้นในลักษณะเส้นตรง และเส้นอิสระของรูปร่างรูปทรงต่าง ๆประกอบกันเพื่อสร้างจุดสนใจของภาพ เส้น จุด ขีด ที่อิสระเหล่านี้ผสานกันเป็นรูปร่างรูปทรงอิสระ และทำให้เกิดการเคลื่อนไหวในภาพ การวางตำแหน่งของเส้นและรูปทรงอิสระเชื่อมโยงกับบริเวณว่างของสี ทำให้ภาพผลงานส่วนใหญ่มีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน ซึ่งเป็นความสมดุลที่เกิดจากรูปร่างรูปทรงกับค่าน้ำหนักสีในบริเวณว่าง

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์ทางด้านโครงสร้างของภาพที่ผู้วิจัยนำมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรม ประกอบด้วย การสร้างรูปร่างรูปทรงที่พร่ามัวมีความกลมกลืนกันระหว่างรูปและพื้น การทำให้รูปและพื้นผสานเป็นเนื้อเดียวกัน การสร้างสรรค์ภาพที่ประกอบด้วยเส้น จุด ขีด ของสีต่าง ๆที่เกิดจากรอยแปรงและรอยเกรียงผสานเชื่อมโยงกันทั่วทั้งภาพ สร้างให้เกิดความเคลื่อนไหวหมุนเวียนกันอย่างไม่มีจุดจบในลักษณะของจิตรกรรมแบบเปิด ซึ่งเป็นการสร้างให้ภาพ

รู้สึกมีความเคลื่อนไหวในลักษณะพลังการเคลื่อนไหวลวงที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงและรอยเกรียงรวมทั้งลักษณะพื้นผิวของภาพ การใช้บริเวณว่างบนระนาบรองรับสองมิติสร้างให้เกิดมิติเพิ่มขึ้นด้วยการระบายสีให้เกิดระนาบสีต่างค่าน้ำหนักกัน ภายในระนาบสีแต่ละส่วนเต็มไปด้วยเส้น จุด ขีด ของสีต่างๆทับซ้อนกันทำให้เกิดมิติบนพื้นผิวอีกด้วย เส้นสีต่างๆเหล่านี้ผสมกลมกลืนกันแสดงภาพลักษณ์สีโดยรวมเป็นกลุ่มสีใดกลุ่มสีหนึ่ง กลุ่มสีที่ต่างกันในภาพได้ทำให้ภาพเกิดความรู้สึกสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน ซึ่งเป็นการสร้างความสมดุลด้วยค่าน้ำหนักสี

ผู้วิจัยได้นำผลจากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัวของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ ในประเด็นต่างๆ คือ แนวความคิด เนื้อหา กระบวนแบบ กลวิธี และโครงสร้างของภาพ มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมในแบบของผู้วิจัย โดยการผสมผสานผลจากการศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นต่างๆ เพื่อนำมาเชื่อมโยงและบูรณาการทั้งแนวความคิด เนื้อหา กระบวนแบบ กลวิธีและโครงสร้างของภาพที่ได้มาจากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานของศิลปินทั้งสองเข้าด้วยกัน ซึ่งเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานในแบบของผู้วิจัยภายใต้ฐานข้อมูลจากการศึกษาวิเคราะห์และเชื่อมโยงกับบริบทของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในทัศนะและประสบการณ์รับรู้ของผู้วิจัย

# บทที่ 5
# สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยในหัวข้อเรื่อง จิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม : การศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ สามารถสรุปผลของการศึกษาวิจัย ได้ดังนี้

**1. จุดมุ่งหมายของการศึกษาวิจัย**

1.1 เพื่อศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ ในประเด็นต่างๆ คือ

1.1.1 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน

1.1.2 กระบวนแบบของผลงาน

1.1.3 กลวิธีในการสร้างผลงาน

1.1.4 โครงสร้างของภาพ

1.2 เพื่อนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย ที่มุ่งเน้นสาระสำคัญในเรื่องของสี ด้วยกระบวนแบบ กลวิธีและโครงสร้างของภาพตามที่ได้ศึกษาวิจัยมา

**2. ขอบเขตของการศึกษาวิจัย**

2.1 ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษากระบวนการในการสร้างสรรค์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ ในประเด็นดังต่อไปนี้

2.1.1 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน

2.1.2 กระบวนแบบของผลงาน

2.1.3 กลวิธีในการสร้างผลงาน

2.1.4 โครงสร้างของภาพ

2.2 ศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ จำนวน 16 ภาพ ดังนี้

2.3.1 ผลงานในช่วงต้น ตั้งแต่ ค.ศ.1897-1899 จำนวน 2 ภาพ ได้แก่

1. Pink Water - Lilies, 1897-1899
   Oil on Canvas, 81 x 100 cm. Galleria Nazionale d' Arte Modema, Rome
2. Water - Lily Pond, 1897-1899

Oil on Canvas, 90 x 90 cm. The Art Museum, Princeton University, Princeton, New Jersey

2.3.2 ผลงานในช่วงกลาง ตั้งแต่ ค.ศ.1900-1917 จำนวน 6 ภาพ ได้แก่

1. Water Lily Pond ( The Clouds ), 1903

   Oil on Canvas, 73 x 100 cm. Private collection, United States

2. Water Lilies, 1904

   Oil on Canvas, 90 x 92 cm. Musee des Beaux-Arts, Caen, France

3. Water Lilies, 1907

   Oil on Canvas, 100 x 81 cm. Kuboso Memorial Museum of Art, Osaka, Japan

4. Water Lilies, 1908 (1)

   Oil on Canvas, 100 x 90 cm. Fuji Art Museum, Tokyo

5. Water Lilies, 1908 (2)

   Oil on Canvas, 100 x 100 cm. Maspro Denkoh Art Museum

6. Water Lilies, 1915

   Oil on Canvas, 160 x 180 cm. Portland Art Museum, Portland, Oregon

2.3.3 ผลงานในช่วงปลาย ตั้งแต่ ค.ศ.1918-1926 จำนวน 8 ภาพ ได้แก่

1. Water Lilies, 1916-1919

   Oil on Canvas, 200 x 180 cm. Musee Marmottan Paris

2. The Water Lily Pond, 1917-1919

   Oil on Canvas, 100 x 200 cm. Musee des Beaux-Arts de Nantes, France

3. The Water Lily Pond, 1917-1918

   Oil on Canvas, 100 x 200 cm. Promised by Mr. And Mrs. Walter Annenberg to the Metropolitan Museum of Art, New York

4. Water - Lilies, 1919-1920

   Oil on Canvas, 100 x 300 cm. Musee Marmottan, Paris

5. Reflections of Clouds on the Water Lily Pond, 1920 - 1926

   Oil on Canvas, Triptych, 200 x 425 cm.each, The Museum of Modern Art, New York

6. Water Lily Pond, 1920-1926 (1)

   Oil on Canvas, 200 x 425 cm. National Gallery, London

7. Water Lily Pond, 1920-1926 (2)

สีน้ำมันบนผ้าใบ 100 x 120 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

2.3.5 ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับภูเขา จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

1. ลมหายใจแห่งป่า, 2524

สีน้ำมันบนผ้าใบ 135 x 150 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณเสถียร เสถียรสุต

2. แกรนด์แคนยอน, 2540

สีน้ำมันบนผ้าใบ 194 x 434 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

3. ภูเขาอุดมคติ, 2544

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 150 x 300 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

2.4 นำผลที่ได้จากการศึกษาเกี่ยวกับแนวความคิด เนื้อหา กระบวนแบบ กลวิธี และโครงสร้างของภาพ ในภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมด้วยสื่อวัสดุสีน้ำมันบนผ้าใบในแบบของผู้วิจัย

## 3. สรุปผลของการศึกษาวิจัย

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ จำนวน 16 ภาพ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ จำนวน 14 ภาพ ได้ผลสรุปดังนี้

### 3.1 สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์

**3.1.1 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน** โคลด โมเนท์ ได้นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับบึงบัวภายในบ้านของเขา ในแง่มุมต่างๆอย่างน่าสนใจ โดยเขาได้สร้างและขยายบึงบัวขึ้นมาในขณะที่เขาเริ่มเขียนภาพชุดนี้ไปด้วยในขณะเดียวกัน สิ่งนี้ได้สั่งสมประสบการณ์รับรู้จากการเห็นให้เกิดขึ้น จนเขาสามารถถ่ายทอดความรู้สึกประทับใจออกมาจากการรับรู้โดยไม่ต้องเขียนภาพในสถานที่จริง ซึ่งเห็นได้ชัดในผลงานของเขาในช่วงหลัง เขาได้พัฒนารูปแบบของภาพแบบคล้ายจริงในช่วงแรก แล้วลดตัดทอนรูปร่างรูปทรงและสีไปสู่ภาพกึ่งนามธรรมและนามธรรมในที่สุด เขาสร้างความแตกต่างในเรื่องราวเดียวกันด้วยบรรยากาศในแต่ละช่วงเวลา จากความแตกต่างของการจัดโครงสร้างของภาพ รวมทั้งบรรยากาศของสภาพแวดล้อมที่เป็นเงาสะท้อนและตกกระทบลงบนผิวน้ำ จากเนื้อหาและเรื่องราวที่มาจากความเป็นจริงของธรรมชาติ เนื้อหาเรื่องราวที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ ได้แก่

1. เรื่องราวแสดงความเป็นจริงของธรรมชาติ จำนวน 2 ภาพ
2. มีแนวความคิดที่ได้รับอิทธิพลจากภาพพิมพ์ญี่ปุ่น จำนวน 1 ภาพ
3. บันทึกบรรยากาศของแสงเวลาเช้า จำนวน 2 ภาพ
4. บันทึกบรรยากาศของแสงเวลากลางวัน จำนวน 7 ภาพ
5. บันทึกบรรยากาศของแสงเวลาเย็น จำนวน 7 ภาพ

**3.1.2 กระบวนแบบของผลงาน** โคลด โมเนท์ ได้พัฒนากระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงานมาเป็นลำดับ โดยการลดตัดทอนรูปร่างรูปทรงจากธรรมชาติจนเหลือเค้าโครงอย่างง่ายๆไว้เฉพาะกลุ่มใบบัวและดอกบัวเพื่อสร้างจุดเด่นของภาพ ในผลงานต่อๆมาซึ่งไม่ได้เน้นความเหมือนจริงของธรรมชาติตามที่ตาเห็น โดยการปรับเปลี่ยนรูปร่างรูปทรง การแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกด้วยการใช้สี การใช้สีที่สดตามแบบอย่างของอิมเพรสชั่นนิสม์ การให้ความสำคัญต่อคู่สีตรงข้าม การใช้บริเวณว่างเข้ามาสร้างมิติ ภาพผลงานชุดนี้เป็นภาพที่มีมุมมองจากมุมสูงแบบตานก ( Bird's eye view ) ไม่ปรากฏเส้นขอบฟ้า ( Horizontal Line ) ภาพของเขาส่วนใหญ่มีมิติของอากาศที่แสดงมิติของภาพด้วยความชัดและความพร่ามัวไปทั่วทั้งภาพ จึงทำให้ภาพผลงานชุดดอกบัวในระยะหลังมีลักษณะของกระบวนแบบภาพนามธรรม กระบวนแบบที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงาน จำนวน 16 ภาพ ได้แก่

1. กระบวนแบบคล้ายจริง จำนวน 4 ภาพ
2. กระบวนแบบกึ่งนามธรรม จำนวน 5 ภาพ
3. กระบวนแบบนามธรรม จำนวน 7 ภาพ

**3.1.3 กลวิธีในการสร้างผลงาน** จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า ภาพผลงานชุดดอกบัว โคลด โมเนท์ใช้กลวิธีหลายกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงาน เขาได้ออกไปเขียนภาพกลางแจ้งเพื่อบันทึกปรากฏการณ์ต่างๆ โดยการระบายสีน้ำมันบนผ้าใบแบบครั้งเดียวเสร็จ (Alla Prima) แล้วนำมาเป็นข้อมูลในการเขียนภาพในห้องทำงาน การเขียนภาพในห้องทำงานเขามักจะใช้ผืนผ้าใบขนาดใหญ่ ใช้กลวิธีการระบายสีแบบโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ด้วยการระบายสีพื้นด้วยสีต่างๆไว้ก่อน แล้วจึงระบายสีอื่นทับลงไปเพื่อให้เนื้อสีหนาและแสดงพื้นผิว การใช้รอยแปรงสีแห้งหมาดระบายทับในบางพื้นที่เพื่อต้องการเน้นในบางจุด การระบายสีแสดงลีลาของรอยแปรงที่ทับซ้อนกันของสีสันต่างๆ การทับซ้อนของสีทำให้เกิดมิติของพื้นผิวและเกิดการปฏิสัมพันธ์ของสี การระบายสีด้วยรอยแปรงเป็นเส้นในแนวตั้งและแนวนอน หรือการระบายสีด้วยรอยแปรงเป็นเส้นอิสระเพื่อแสดงถึงรูปร่างและรูปทรงเป็นกลวิธีที่พบเป็นส่วนใหญ่ และใช้การระบายสีเป็นระนาบเพื่อเน้นบริเวณว่างด้วยแผ่นสีในบางภาพ จากผลการศึกษาวิเคราะห์ด้านกลวิธีจากภาพผลงาน จำนวน 16 ภาพ สามารถสรุปได้ดังนี้

1. กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) กลวิธีอิมพาสโต (Impasto) การระบายสีแสดงลีลารอยแปรง และการระบายสีแบบไม่เกลี่ยสี ผสมผสานกันในภาพผลงาน จำนวน 13 ภาพ
2. กลวิธีอัลลา พริมา (Alla Prima) จำนวน 2 ภาพ
3. กลวิธีระบายสีแบบไม่เกลี่ยสี จำนวน 1 ภาพ

**3.1.4 โครงสร้างของภาพ** จากการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างของภาพผลงานชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ จำนวน 16 ภาพ มีข้อสรุปโดยรวมดังนี้

1. การวิเคราะห์รูปร่างและรูปทรง ผลงานช่วงแรกมีเค้าโครงของรูปร่างและรูปทรงค่อนข้างชัดเจน ผลงานช่วงหลังได้ลดตัดทอนรูปร่างและรูปทรงโดยไม่เน้นรูปทรงที่ชัดเจน และการสร้างบรรยากาศที่พร่ามัวรวมทั้งการสร้างความรู้สึกของรูปร่างและรูปทรงด้วยสี
2. การวิเคราะห์เส้น ในโครงสร้างของภาพผลงานชุดนี้เป็นเส้นที่เกิดจากรอยแปรงที่ประกอบกันเป็นรูปร่างรูปทรงต่างๆจำนวนมาก ประกอบด้วย เส้นในแนวตั้ง เส้นในแนวนอน และเส้นอิสระผสานเชื่อมโยงกันเป็นส่วนมาก นอกจากนี้ยังพบเส้นที่เกิดจากขอบสีตัดกันในบางภาพ
3. การวิเคราะห์บริเวณว่างและมิติ ภาพส่วนใหญ่มีมิติของอากาศ (Aerial Perspective) ใช้พื้นที่ระนาบของสีเป็นบริเวณว่างเป็นส่วนน้อย และใช้ค่าน้ำหนักของสีที่แตกต่างกันเพื่อสร้างมิติของภาพเป็นส่วนใหญ่
4. การวิเคราะห์สี ส่วนใหญ่มีการใช้สีในลักษณะสีคู่ตรงข้ามกัน เข้ามาปฏิสัมพันธ์กัน มีการใช้กลุ่มสีวรรณะเย็นมากกว่ากลุ่มสีวรรณะร้อน ในแต่ละกลุ่มสีได้ใช้กลุ่มสีข้างเคียงเพื่อสร้างความกลมกลืนและช่วยให้เกิดความแน่นของสีและเกิดมิติจากพื้นผิว ในบางภาพใช้พื้นระนาบของสีเข้ามาเป็นตัวกำหนดระยะของภาพ
5. การวิเคราะห์ดุลยภาพ การจัดโครงสร้างของภาพด้วยความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันเป็นส่วนใหญ่ โดยการใช้ค่าน้ำหนักของสีในการสร้างดุลยภาพ
6. การวิเคราะห์ทิศทางและแรง โครงสร้างของภาพที่ทำให้เกิดทิศทางและแรงที่เป็นหลักภายในภาพ เกิดจากลีลาของรอยแปรงที่มีทิศทางและแรงในแนวนอน และทิศทางและแรงในแนวตั้ง เกิดการเคลื่อนไหวถ่ายเทไปมาระหว่างกันเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนี้ยังมีทิศทางและแรงที่เกิดจากเส้นอิสระกระจายเชื่อมโยงกันทั้งภาพ ทิศทางและแรงเหล่านี้ทำให้เกิดความรู้สึกถึงพลังการเคลื่อนไหวลวง (Virtual Movement) ภายในภาพ

**3.2 สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ**

**3.2.1 แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน** ประเทือง เอมเจริญ ได้นำเสนอเรื่องราวของธรรมชาติในแง่มุมต่างๆ โดยการออกไปสัมผัสและซึมซับเอาพลังและความรู้สึกที่ได้รับจากธรรมชาติมาเป็นวัตถุดิบสำคัญในการสร้างสรรค์ โดยเขามีความศรัทธาและความประทับใจต่อความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อมวลมนุษย์ การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของประเทือง เอมเจริญ เป็นผลจากการศึกษาศิลปะจากธรรมชาติ โดยได้เรียนรู้ สัมผัสความงามและซึมซับเอาพลังของธรรมชาติ ได้รับรู้สัจจะของธรรมชาติที่ก่อให้เกิดปรากฏการณ์ทางความงาม

การออกไปสัมผัสและรับรู้ต่อโลกภายนอกทำให้ได้เห็นรูปธรรมที่แท้จริงของธรรมชาติ ได้รับความรู้สึกจากธรรมชาติที่เป็นความรู้สึกเชิงนามธรรม ประสบการณ์จากการได้สัมผัสธรรมชาติเป็นประสบการณ์สุนทรียะ ที่นำมาถ่ายทอดเป็นผลงานจิตรกรรมที่แสดงถึงความงามตามธรรมชาติผสมผสานกับความงามตามความรู้สึกเชิงนามธรรมและสาระทางความคิด ด้วยรูปแบบและสีในเชิงสัญลักษณ์ รวมทั้งกลวิธีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ผลงานของเขาจึงมีทั้งคุณค่าทางความงามและคุณค่าทางความคิด เนื้อหาของผลงานที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ จำนวน 14 ภาพ ได้แก่

1. เนื้อหาเกี่ยวกับทุ่งนา จำนวน 3 ภาพ
2. เนื้อหาเกี่ยวกับทะเล จำนวน 3 ภาพ
3. เนื้อหาเกี่ยวกับแม่น้ำ จำนวน 2 ภาพ
4. เนื้อหาเกี่ยวกับแผ่นดิน จำนวน 3 ภาพ
5. เนื้อหาเกี่ยวกับภูเขา จำนวน 3 ภาพ

**3.2.2 กระบวนแบบของผลงาน** ประเทือง เอมเจริญสร้างสรรค์ผลงานในกระบวนแบบนามธรรมที่เป็นแบบฉบับเฉพาะตัว ภาพผลงานที่นำมาวิเคราะห์ทั้ง 14 ภาพมีลักษณะที่สรุปได้คือ ได้มีการลดตัดทอนรูปแบบความเป็นจริงในธรรมชาติลงไป โดยแสดงออกถึงความรู้สึกเชิงนามธรรมต่อธรรมชาติที่ได้จากการสัมผัสมากกว่าความรู้สึกที่ได้จากความคิด ความรู้สึกเกี่ยวกับแสงอาทิตย์ที่สาดส่องลงมาจะปรากฏในผลงานทุกชิ้นของประเทือง เอมเจริญ การสร้างรูปแบบของภาพที่ประสานสอดคล้องกันระหว่างสิ่งที่รับรู้จากธรรมชาติกับสิ่งที่มีอยู่ในตัวเขา แล้วถ่ายทอดออกมาทางสีสันที่สดใส ด้วยเส้นที่ทรงพลังและมีอิสระได้อย่างหลากหลาย เขาสร้างสรรค์ผลงานออกมาในเชิงสัญลักษณ์ด้วยภาพลักษณ์สีที่แสดงถึงเรื่องราวของธรรมชาติในกระบวนแบบนามธรรม

**3.2.3 กลวิธีในการสร้างผลงาน** การศึกษาวิเคราะห์ทางด้านกลวิธีสรุปได้ว่า การออกไปศึกษาจากธรรมชาติแล้วบันทึกเป็นภาพลายเส้น เพื่อเป็นข้อมูลและต้นแบบก่อนจะนำไปขยายเป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันด้วยกลวิธีต่างๆผสมผสานกัน นับเป็นกระบวนการทำงานที่ประเทือง เอมเจริญยึดถือปฏิบัติอยู่เสมอ จากภาพผลงานที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ จำนวน 14 ภาพ ซึ่งในแต่ละภาพมีการผสมผสานกันหลายกลวิธี สามารถสรุปด้านกลวิธีได้ดังนี้

1. การระบายสีแบบเกลี่ยสีเรียบ จำนวน 11 ภาพ
2. การระบายสีเรียบกลมกลืน จำนวน 10 ภาพ
3. การระบายสีเรียบแสดงค่าน้ำหนักสี จำนวน 9 ภาพ
4. การระบายสีหนาด้วยรอยแปรงและเกรียง จำนวน 6 ภาพ
5. การระบายสีด้วยเส้นรอยพู่กันขนาดเล็ก จำนวน 9 ภาพ
6. การระบายสีด้วยเส้นที่เกิดจากรอยขีดของวัสดุอุปกรณ์ จำนวน 6 ภาพ

**3.2.4 โครงสร้างของภาพ** จากการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างของภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ จำนวน 14 ภาพ มีข้อสรุปโดยรวมดังนี้

1. การวิเคราะห์รูปร่างรูปทรง สรุปได้ดังนี้
   แสดงรูปร่างรูปทรงคล้ายจริง จำนวน 2 ภาพ
   แสดงรูปสี่เหลี่ยมพื้นระนาบสี จำนวน 2 ภาพ
   แสดงรูปสี่เหลี่ยมพื้นระนาบสีและรูปทรงอิสระ จำนวน 8 ภาพ
   ไม่แสดงรูปร่างรูปทรง จำนวน 2 ภาพ
2. การวิเคราะห์เส้น สรุปได้ดังนี้
   แสดงเส้นเกิดจากขอบสีตัดกัน จำนวน 10 ภาพ
   แสดงเส้นรอบนอกของรูปร่างรูปทรง จำนวน 3 ภาพ
   แสดงเส้นอิสระจากรอยแปรงและรอยเกรียง จำนวน 7 ภาพ
   แสดงเส้นรอยพู่กันขนาดเล็ก จำนวน 10 ภาพ
3. การวิเคราะห์บริเวณว่างและมิติ สรุปได้ดังนี้
   แสดงบริเวณว่างและมิติด้วยระนาบสี จำนวน 8 ภาพ
   แสดงมิติด้วยขนาดของรูปร่างรูปทรง จำนวน 2 ภาพ
   แสดงมิติด้วยการทับซ้อนของรูปร่างรูปทรง จำนวน 2 ภาพ
4. การวิเคราะห์สี สรุปได้ดังนี้
   ภาพรวมแสดงถึงสีวรรณะร้อน จำนวน 3 ภาพ
   ภาพรวมแสดงถึงสีวรรณะเย็น จำนวน 11 ภาพ
5. การวิเคราะห์ดุลยภาพ สรุปได้ดังนี้
   แสดงความสมดุลแบบสองข้างเท่ากันแต่ไม่เหมือนกัน จำนวน 2 ภาพ
   แสดงความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน จำนวน 12 ภาพ
6. การวิเคราะห์ทิศทางและแรง สรุปได้ดังนี้
   แสดงแรงหลักที่เกิดในแนวนอนและแนวตั้ง จำนวน 1 ภาพ
   แสดงแรงหลักที่เกิดในแนวนอนและแนวเฉียง จำนวน 6 ภาพ
   แสดงแรงหลักที่เกิดในแนวนอนและแนวอิสระ จำนวน 2 ภาพ
   แสดงแรงหลักที่เกิดจากเส้นอิสระหลายทิศทาง จำนวน 5 ภาพ

**3.3 สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย**

ผู้วิจัยได้นำผลจากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติด้วยสื่อวัสดุสีน้ำมันบนผ้าใบในแบบของผู้วิจัย การสร้างสรรค์มีพัฒนาการเป็น 4 ระยะ รวมผลงาน 4 ชุด จำนวน 17 ภาพ ซึ่งสรุปได้ดังนี้

**ผลงานชุดแรก จำนวน 5 ภาพ ได้แก่**

ภาพที่ 1 ชื่อภาพ Pink Lotus ขนาด 70 x 90 ซ.ม.

ภาพที่ 2 ชื่อภาพ Green Reflection ขนาด 70 x 90 ซ.ม.
ภาพที่ 3 ชื่อภาพ Seascape No.1 ขนาด 100 x 100 ซ.ม.
ภาพที่ 4 ชื่อภาพ Seascape No.2 ขนาด 100 x 100 ซ.ม.
ภาพที่ 5 ชื่อภาพ Seascape N0.3 ขนาด 100 x 100 ซ.ม.

**ผลงานชุดที่ 2 จำนวน 4 ภาพ ได้แก่**

ภาพที่ 6 ชื่อภาพ Floral Scenery No.1 ขนาด 100 x 100 ซ.ม.
ภาพที่ 7 ชื่อภาพ Floral Scenery No.2 ขนาด 100 x 100 ซ.ม.
ภาพที่ 8 ชื่อภาพ Sunlight ขนาด 100 x 100 ซ.ม.
ภาพที่ 9 ชื่อภาพ Fog Scenery ขนาด 100 x 200 ซ.ม.

**ผลงานชุดที่ 3 จำนวน 4 ภาพ ได้แก่**

ภาพที่ 10 ชื่อภาพ Forest Scenery ขนาด 100 x 200 ซ.ม.
ภาพที่ 11 ชื่อภาพ Light Scenery No.1 ขนาด 100 x 200 ซ.ม.
ภาพที่ 12 ชื่อภาพ Contrast Scenery ขนาด 100 x 200 ซ.ม.
ภาพที่ 13 ชื่อภาพ Light Effect ขนาด 100 x 300 ซ.ม.

**ผลงานชุดที่ 4 จำนวน 4 ภาพ ได้แก่**

ภาพที่ 14 ชื่อภาพ Waveform ขนาด 110 x 180 ซ.ม.
ภาพที่ 15 ชื่อภาพ Stairs Field ขนาด 80 x 300 ซ.ม.
ภาพที่ 16 ชื่อภาพ Skyscape ขนาด 120 x 200 ซ.ม.
ภาพที่ 17 ชื่อภาพ Reflection ขนาด 110 x 240 ซ.ม.

**1. การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดแรก** จำนวน 5 ภาพ มีประเด็นจากการศึกษาวิเคราะห์ที่นำมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานดังนี้

1.1 แนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

เกี่ยวกับบรรยากาศของธรรมชาติบนผิวน้ำ มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Lotus และภาพ Green Reflection และเกี่ยวกับบรรยากาศของทะเล มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ Seascape No.1 ภาพ Seascape No.2 และภาพ Seascape No.3

1.2 กระบวนแบบของผลงาน

สร้างสรรค์ผลงานในกระบวนแบบนามธรรม แสดงภาพลักษณ์สี

1.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงาน

ใช้กลวิธีโบรดเดน คัลเลอร์ (Broken Color) กลวิธีอิมพาสโต (Impasto) และการระบายสีด้วยเกรียง (Knife Painting) ร่วมกัน มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Lotus และภาพ Green Reflection ใช้กลวิธีเกลี่ยสีเรียบ (Blending) และการระบายสีด้วยเกรียง (Knife Painting) ร่วมกัน มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ Seascape No.1 ภาพ Seascape No.2 และภาพ Seascape No.3

1.4 โครงสร้างของภาพ

การใช้รูปร่างรูปทรง ใช้รูปร่างรูปทรงที่พร่ามัว มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Lotus และภาพ Green Reflection ใช้รูปทรงอิสระ มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ Seascape No.1 ภาพ Seascape No.2 และภาพ Seascape No.3

การใช้เส้น ใช้เส้นย่อยจากรอยเกรียงผสานกันภายในภาพ มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Lotus และภาพ Green Reflection ใช้เส้นอิสระเพื่อสร้างจุดสนใจในภาพ มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ Seascape No.1 ภาพ Seascape No.2 และภาพ Seascape No.3

บริเวณว่างและมิติ ใช้การจัดบริเวณว่างและการสร้างมิติของอากาศ มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Lotus และภาพ Green Reflection ใช้พื้นระนาบสีแสดงบริเวณว่างและมิติ มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ Seascape No.1 ภาพ Seascape No.2 และภาพ Seascape No.3

การใช้สี ภาพโดยรวมใช้กลุ่มสีวรรณะร้อนร่วมกับสีคู่ตรงข้าม มีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Lotus ภาพโดยรวมใช้กลุ่มสีวรรณะเย็นร่วมกับสีคู่ตรงข้าม มีจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ Green Reflection ภาพ Seascape No.1 ภาพ Seascape No.2 และภาพ Seascape No.3

ดุลยภาพ ใช้การจัดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน แต่มีโครงสร้างใกล้เคียงกันมากทั้ง 5 ภาพ

ทิศทางและแรง ภาพแสดงการเคลื่อนไหวของแรงย่อยหมุนเวียนกันในภาพ มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Pink Lotus และภาพ Green Reflection ภาพแสดงการเคลื่อนไหวของแรงบริเวณจุดสนใจของภาพ มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ Seascape No.1 ภาพ Seascape No.2 และภาพ Seascape No.3

**2. การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 2** มีจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ Floral Scenery No.1 ภาพ Floral Scenery No.2 ภาพ Sunlight และภาพ Fog Scenery โดยมีประเด็นจากการศึกษาวิเคราะห์ที่นำมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานดังนี้

2.1 แนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

เกี่ยวกับบรรยากาศของธรรมชาติที่ไม่แสดงรูปร่างรูปทรงทั้ง 4 ภาพ โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับดอกไม้ จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Floral Scenery No.1 และภาพ Floral Scenery No.2 มีเนื้อหาเกี่ยวกับแสงแดด จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Sunlight มีเนื้อหาเกี่ยวกับอากาศ จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Fog Scenery

2.2 กระบวนแบบของผลงาน

สร้างสรรค์ผลงานในกระบวนแบบนามธรรม แสดงภาพลักษณ์สี

2.3 กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงาน

ใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) และการระบายสีด้วยเกรียง (Knife Painting) ร่วมกันทั้ง 4 ภาพ

2.4 โครงสร้างของภาพ

การใช้รูปร่างรูปทรง ภาพไม่แสดงรูปร่างรูปทรง โดยการสลายรูปร่างรูปทรงไปกับบรรยากาศที่พร่ามัวทั้ง 4 ภาพ

การใช้เส้น ใช้เส้นย่อยจากรอยเกรียงผสานกันภายในภาพทั้ง 4 ภาพ

บริเวณว่างและมิติ ใช้การจัดบริเวณว่างและการสร้างมิติของอากาศทั้ง 4 ภาพ

การใช้สี ภาพโดยรวมใช้กลุ่มสีวรรณะร้อนร่วมกับสีคู่ตรงข้าม มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ Floral Scenery No.1 ภาพ Floral Scenery No.2 และภาพ Sunlight ภาพโดยรวมใช้กลุ่มสีกลมกลืนด้วยการลดค่าน้ำหนักสีโดยการผสมสีขาว สีเทา และสีดำ มีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Fog Scenery

ดุลยภาพ ใช้การจัดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน แต่มีโครงสร้างใกล้เคียงกันมากทั้ง 4 ภาพ

ทิศทางและแรง ภาพแสดงการเคลื่อนไหวของแรงย่อยหมุนเวียนกันในภาพทั้ง 4 ภาพ

**3. การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 3** มีจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ Forest Scenery ภาพ Light Scenery ภาพ Contrast Scenery และภาพ Light Effect โดยมีประเด็นจากการศึกษาวิเคราะห์ที่นำมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานดังนี้

3.2 แนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

เกี่ยวกับบรรยากาศของธรรมชาติที่ไม่แสดงรูปร่างรูปทรงทั้ง 4 ภาพ โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับป่า จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Forest Scenery และภาพ Contrast Scenery มีเนื้อหาเกี่ยวกับแสงในธรรมชาติ จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Light Scenery และภาพ Light Effect

3.3 กระบวนแบบของผลงาน

สร้างสรรค์ผลงานในกระบวนแบบนามธรรม แสดงภาพลักษณ์สี

3.4 กลวิธีในการสร้างผลงาน

ใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) และการระบายสีด้วยเกรียง (Knife Painting) ร่วมกันทั้ง 4 ภาพ

3.5 โครงสร้างของภาพ

การใช้รูปร่างรูปทรง ภาพไม่แสดงรูปร่างรูปทรง โดยการสลายรูปร่างรูปทรงไปกับบรรยากาศที่พร่ามัวทั้ง 4 ภาพ

การใช้เส้น ใช้เส้นย่อยจากรอยเกรียงผสานกันภายในภาพทั้ง 4 ภาพ

บริเวณว่างและมิติ ใช้การจัดบริเวณว่างและการสร้างมิติของอากาศทั้ง 4 ภาพ

การใช้สี ภาพโดยรวมใช้กลุ่มสีวรรณะร้อนร่วมกับสีคู่ตรงข้าม มีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Light Scenery ภาพโดยรวมใช้กลุ่มสีวรรณะเย็นร่วมกับสีคู่ตรงข้าม มีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ Forest Scenery ภาพโดยรวมใช้กลุ่มสีคู่ตรงข้ามตัดกัน มีจำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพ Contrast Scenery และภาพ Light Effect

ดุลยภาพ ใช้การจัดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันด้วยค่าน้ำหนักสี แต่มีโครงสร้างใกล้เคียงกันมากทั้ง 4 ภาพ

ทิศทางและแรง ภาพแสดงการเคลื่อนไหวของแรงย่อยหมุนเวียนกันในภาพทั้ง 4 ภาพ

**4. การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานชุดที่ 4** มีจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพ **Waveform** ภาพ **Stairs Field** ภาพ **Skyscape** และภาพ **Reflection** โดยมีประเด็นจากการศึกษาวิเคราะห์ที่นำมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานดังนี้

4.1 แนวความคิดและเนื้อหาของภาพ

เกี่ยวกับบรรยากาศของธรรมชาติที่ไม่แสดงรูปร่างรูปทรงทั้ง 4 ภาพ โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับทะเล จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ **Waveform** มีเนื้อหาเกี่ยวกับทุ่งนา จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ **Stairs Field** มีเนื้อหาเกี่ยวกับท้องฟ้า จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ **Skyscape** มีเนื้อหาเกี่ยวกับเงาสะท้อนในธรรมชาติ จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ **Reflection**

4.2 กลวิธีในการสร้างผลงาน

ใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) และการระบายสีด้วยเกรียง (Knife Painting) ร่วมกัน มีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ **Waveform** ภาพ **Stairs Field** และภาพ **Skyscape** ใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) การระบายสีด้วยเกรียง (Knife Painting) และกลวิธีอิมพาสโต (Impasto) ร่วมกัน มีจำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพ **Reflection**

4.3 โครงสร้างของภาพ

การใช้รูปร่างรูปทรง ภาพไม่แสดงรูปร่างรูปทรงโดยการสลายรูปร่างรูปทรงไปกับบรรยากาศที่พร่ามัวทั้ง 4 ภาพ

การใช้เส้น ใช้เส้นย่อยจากรอยเกรียงผสานกันภายในภาพทั้ง 4 ภาพ

บริเวณว่างและมิติ ใช้การจัดบริเวณว่างโดยการใช้ผืนผ้าใบวางเหลื่อมกันเพื่อให้เกิดมิติ และการสร้างมิติของอากาศทั้ง 4 ภาพ

การใช้สี ภาพโดยรวมใช้กลุ่มสีวรรณะเย็นร่วมกับสีคู่ตรงข้ามทั้ง 4 ภาพ

ดุลยภาพ ใช้การจัดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันด้วยค่าน้ำหนักสี แต่มีโครงสร้างใกล้เคียงกันมากทั้ง 4 ภาพ

ทิศทางและแรง ภาพแสดงการเคลื่อนไหวของแรงย่อยหมุนเวียนกันในภาพ รวมทั้งแรงหลักที่เกิดจากการวางผืนผ้าใบเหลื่อมกันทั้ง 4 ภาพ

จากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมด้วยสื่อวัสดุสีน้ำมันบนผ้าใบในแบบของผู้วิจัย สามารถสรุปภาพรวมของการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 17 ภาพ ได้ดังนี้

**1. แนวความคิดและเนื้อหาของผลงาน**

การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน มีแนวความคิดเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม โดยแบ่งตามเนื้อหาของภาพ ดังนี้

1.1 เนื้อหาเกี่ยวกับเงาสะท้อนในธรรมชาติ จำนวน 3 ภาพ

1.2 เนื้อหาเกี่ยวกับแสงในธรรมชาติ จำนวน 3 ภาพ

1.3 เนื้อหาเกี่ยวกับอากาศ จำนวน 2 ภาพ

1.4 เนื้อหาเกี่ยวกับทะเล จำนวน 4 ภาพ

1.5 เนื้อหาเกี่ยวกับดอกไม้ จำนวน 2 ภาพ

1.6 เนื้อหาเกี่ยวกับป่า จำนวน 2 ภาพ

1.7 เนื้อหาเกี่ยวกับทุ่งนา จำนวน 1 ภาพ

**2. กระบวนแบบของผลงาน**

การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 17 ภาพ ในกระบวนแบบจิตรกรรมนามธรรมแสดงภาพลักษณ์สี

**3. กลวิธีในการสร้างผลงาน**

การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้หลายกลวิธีร่วมกัน สรุปได้ดังนี้

3.1 ใช้กลวิธีการเกลี่ยสีเรียบ (Blending) และการระบายสีด้วยเกรียง (Knife Painting) ร่วมกัน จำนวน 3 ภาพ

3.2 ใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) และการระบายสีด้วยเกรียง ร่วมกัน จำนวน 11 ภาพ

3.3 ใช้กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ การระบายสีด้วยเกรียง และกลวิธีอิมพาสโต (Impasto) ร่วมกัน จำนวน 3 ภาพ

**4. โครงสร้างของภาพ**

4.1 รูปร่างรูปทรง แสดงรูปร่างรูปทรงที่พร่ามัว จำนวน 3 ภาพ ไม่แสดงรูปร่างรูปทรง จำนวน 14 ภาพ

4.2 การใช้เส้น ใช้เส้นอิสระเพื่อสร้างจุดสนใจในภาพ จำนวน 3 ภาพ ใช้เส้นย่อยผสานกันทั่วทั้งภาพ จำนวน 14 ภาพ

4.3 บริเวณว่างและมิติ ใช้รูปแบบแสดงมิติของอากาศ จำนวน 14 ภาพ ใช้บริเวณว่างของระนาบสีสร้างมิติ จำนวน 3 ภาพ ใช้การจัดภาพบนระนาบรองรับสองมิติภายใต้กรอบสี่เหลี่ยม จำนวน 13 ภาพ ใช้การจัดภาพบนระนาบรองรับสองมิติอย่างอิสระโดยไม่อยู่ภายใต้กรอบสี่เหลี่ยม จำนวน 4 ภาพ

4.4 การใช้สี ใช้สีในภาพรวมด้วยสีวรรณะร้อน จำนวน 5 ภาพ ใช้สีในภาพรวมด้วยสีวรรณะเย็น จำนวน 9 ภาพ ใช้สีคู่ตรงข้ามตัดกัน จำนวน 2 ภาพ ใช้สีกลมกลืนด้วยการลดค่าสี จำนวน 1 ภาพ

4.5 ดุลยภาพ ใช้การสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันทั้ง 17 ภาพ

4.6 ทิศทางและแรง ใช้ทิศทางและแรงเพื่อสร้างจุดสนใจในภาพ จำนวน 3 ภาพ ใช้แรงย่อยผสานกันเพื่อสร้างความเคลื่อนไหวลวงภายในภาพ จำนวน 10 ภาพ และใช้ทิศทางและแรงเพื่อสร้างความเคลื่อนไหวที่เกิดจากแผ่นระนาบรองรับสองมิติวางเหลื่อมกัน จำนวน 4 ภาพ

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ จำนวน 16 ภาพ และภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ จำนวน 14 ภาพ ในประเด็นต่างๆ ผู้วิจัยได้นำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ด้วยสื่อวัสดุสีน้ำมันบนผ้าใบในแบบของผู้วิจัย เพื่อแสดงภาพลักษณ์สีตามอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม โดยการลดตัดทอนเอาเฉพาะที่เห็นว่าเป็นสาระสำคัญ โดยผู้วิจัยได้พัฒนาสร้างสรรค์ผลงานทั้งหมด 4 ชุด จำนวนผลงาน 17 ภาพ

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ ที่ผู้วิจัยได้นำมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย ได้ผลสรุปดังนี้

จากผลการวิเคราะห์ทางด้านแนวความคิดและเนื้อหาของผลงานพบว่า ธรรมชาติเป็นแหล่งข้อมูลที่สำคัญในการสร้างแนวความคิดให้กับศิลปินทั้งสอง โคลด โมเนท์นำเสนอปรากฏการณ์ของแสงทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงของสีในธรรมชาติ โดยนำเสนอภาพลักษณ์สีในอารมณ์ความรู้สึกต่างๆมากกว่าการเล่าเรื่องราวของดอกบัว ประเทือง เอมเจริญนำเสนอแนวความคิดเกี่ยวกับอารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับจากพลังความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติในแง่มุมและมุมมองต่างๆ จากการนำตัวเองเข้าไปอยู่ในท่ามกลางบรรยากาศของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมนั้นๆ ผู้วิจัยได้นำแนวความคิดสร้างสรรค์ที่มีธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจมาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม โดยนำเสนอเรื่องราวบรรยากาศสีสันในธรรมชาติที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงของแสง ปรากฏการณ์ธรรมชาติของแสงทำให้สีในธรรมชาติเปลี่ยนไป โดยมองธรรมชาติในภาพรวมที่ประกอบไปด้วยสีสันต่างๆ ผสมผสานกันอย่างแยกไม่ออก

จากผลการศึกษาวิเคราะห์ทางด้านกระบวนแบบของผลงานพบว่า โคลด โมเนท์สร้างสรรค์ผลงานจากกระบวนแบบคล้ายจริงไปสู่กระบวนแบบนามธรรมด้วยการลดสกัดตัดทอนรูปร่างรูปทรงในธรรมชาติจนแทบไม่เหลือเค้าโครงของความเป็นจริง แสดงภาพลักษณ์สีเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกต่อปรากฏการณ์ของธรรมชาติที่เกิดจากแสง โดยไม่ให้ความสำคัญกับรูปร่างรูปทรง ส่วนประเทือง เอมเจริญสร้างสรรค์ผลงานในกระบวนแบบนามธรรม ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อธรรมชาติ โดยแสดงภาพลักษณ์สีในบริเวณว่างร่วมกับรูปร่างรูปทรงอิสระในจินตนาการ ผู้วิจัยได้นำกระบวนแบบนามธรรมจากผลการศึกษาวิเคราะห์มาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม โดยการนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาผสมผสานกันกล่าวคือ การสร้างสรรค์ผลงานแสดงภาพลักษณ์สีในบริเวณว่างเพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึกต่อธรรมชาติจากปรากฏการณ์ต่างๆ โดยไม่แสดงรูปร่าง

รูปทรง แต่แสดงภาพโดยรวมด้วยภาพลักษณ์สีในลักษณะพร่ามัวของบรรยากาศและความกลมกลืนกันในบริเวณว่างของระนาบสีต่าง ๆ

จากผลการศึกษาวิเคราะห์ทางด้านกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงาน พบว่า กลวิธีส่วนใหญ่ที่โคลด โมเนท์ใช้คือ กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ (Broken Color) ด้วยการลงสีพื้นแบบไม่เกลี่ยสีเพื่อแสดงบรรยากาศโดยรวมแล้วระบายสีต่าง ๆทับลงไปแสดงลีลารอยแปรงและทำให้ได้สีหนาในลักษณะอิมพาสโต (Impasto) และเพื่อเน้นในจุดสนใจบางจุด ส่วนประเทือง เอมเจริญใช้กลวิธีการระบายสีแบบการเกลี่ยสีเรียบกลมกลืนลงบนบริเวณว่างของผืนผ้าใบ แล้วจึงระบายทับด้วยรอยพู่กันขนาดเล็ก และรอยแปรงแสดงลีลาของเส้น ขีด จุด รวมทั้งการระบายสีแสดงลีลารอยแปรงและรอยเกรียงซึ่งปรากฏในผลงานระยะหลัง เพื่อสร้างรูปทรงอิสระและสร้างจุดสนใจของภาพ ผลจากการศึกษาวิเคราะห์ทางด้านกลวิธีที่ผู้วิจัยได้นำมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่ กลวิธีโบรคเคน คัลเลอร์ โดยการระบายสีพื้นไว้ก่อนแล้วจึงระบายสีต่าง ๆทับลงไปด้วยเกรียงหลายชั้นให้รอยเกรียงทับซ้อนกันเพื่อให้เกิดสีหนาในลักษณะอิมพาสโต โดยรอยเกรียงที่เกิดขึ้นนี้มีลักษณะเป็นเส้น ขีด จุด ที่ผสมผสานเชื่อมโยงกันในบริเวณว่างของผืนผ้าใบเพื่อแสดงภาพลักษณ์สี นอกจากนี้ในบางผลงานได้ใช้กลวิธีการระบายสีแบบการเกลี่ยสีเรียบในบริเวณว่างผสมผสานกับการระบายสีทับลงไปแสดงลีลารอยแปรงและรอยเกรียงเพื่อสร้างพื้นผิวให้มีมิติ

จากผลการศึกษาวิเคราะห์ทางด้านโครงสร้างของภาพ พบว่า โครงสร้างของภาพผลงานของโคลด โมเนท์ มีรูปร่างรูปทรงที่ไม่ชัดเจน มีความกลมกลืนกันระหว่างรูปและพื้นในบรรยากาศที่พร่ามัวทำให้รูปและพื้นผสานเป็นเนื้อเดียวกัน ภาพโดยรวมเกิดจากเส้นสีต่าง ๆของรอยแปรงผสานเชื่อมโยงกันในบริเวณว่างทั่วทั้งภาพในลักษณะของจิตรกรรมแบบเปิด (Open-ended Painting) เส้นสีต่าง ๆเหล่านี้ยังทำให้เกิดแรงเคลื่อนไหวไปมาทั่วทั้งภาพอีกด้วย ซึ่งเป็นการสร้างบรรยากาศความเคลื่อนไหวลวงด้วยเส้นและพื้นผิวที่เกิดจากรอยแปรง โคลด โมเนท์แสดงมิติของภาพด้วยค่าน้ำหนักสีและรอยแปรง รวมทั้งการทับซ้อนกันหลายชั้นของรอยแปรงทำให้พื้นผิวของภาพเกิดมิติอีกด้วย ซึ่งค่าน้ำหนักสีและรอยแปรงมีผลทำให้ภาพเกิดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน ส่วนโครงสร้างของภาพผลงานของประเทือง เอมเจริญ แสดงถึงรูปร่างรูปทรงอิสระจากจินตนาการ ผสานกับบริเวณว่างของสีจากการระบายสีเรียบ ซึ่งทำให้เกิดการผสานกลมกลืนกันระหว่างรูปและพื้น สีในบริเวณว่างที่ต่างกันทำให้เกิดมิติในภาพ รูปร่างรูปทรงสี่เหลี่ยมที่เกิดจากพื้นระนาบของสีต่าง ๆ ทำให้เกิดโครงสร้างของเส้นในลักษณะเส้นตรง และเส้นอิสระของรูปร่างรูปทรงต่าง ๆประกอบกันเพื่อสร้างจุดสนใจของภาพ เส้น จุด ขีด ที่อิสระเหล่านี้ผสานกันเป็นรูปร่างรูปทรงอิสระ และทำให้เกิดการเคลื่อนไหวในภาพ การวางตำแหน่งของเส้นและรูปทรงอิสระเชื่อมโยงกับบริเวณว่างของสี ทำให้ภาพผลงานส่วนใหญ่มีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน ซึ่งเป็นความสมดุลที่เกิดจากรูปร่างรูปทรงกับค่าน้ำหนักสีในบริเวณว่าง

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์ทางด้านโครงสร้างของภาพที่ผู้วิจัยนำมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ประกอบด้วย การสร้างรูปร่างรูปทรงที่พร่ามัวมีความกลมกลืนกันระหว่างรูปและพื้น การทำให้รูปและพื้นผสานเป็นเนื้อเดียวกัน การ

สร้างสรรค์ภาพที่ประกอบด้วยเส้น จุด ขีด ของสีต่างๆที่เกิดจากรอยแปรงและรอยเกรียงผสานเชื่อมโยงกันทั่วทั้งภาพ สร้างให้เกิดความเคลื่อนไหวหมุนเวียนกันอย่างไม่มีจุดจบในลักษณะของจิตรกรรมแบบเปิด ซึ่งเป็นการสร้างให้ภาพรู้สึกมีความเคลื่อนไหวในลักษณะพลังการเคลื่อนไหวลวงที่เกิดจากลีลาของรอยแปรงและรอยเกรียงรวมทั้งลักษณะพื้นผิวของภาพ การใช้บริเวณว่างบนระนาบรองรับสองมิติสร้างให้เกิดมิติเพิ่มขึ้นด้วยการระบายสีให้เกิดระนาบสีต่างค่าน้ำหนักกันภายในระนาบสีแต่ละส่วนเต็มไปด้วยเส้น จุด ขีด ของสีต่างๆทับซ้อนกันทำให้เกิดมิติบนพื้นผิวอีกด้วย เส้นสีต่างๆเหล่านี้ผสมกลมกลืนกันแสดงภาพลักษณ์สีโดยรวมเป็นกลุ่มสีใดกลุ่มสีหนึ่ง กลุ่มสีที่ต่างกันในภาพได้ทำให้ภาพเกิดความรู้สึกสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน ซึ่งเป็นการสร้างความสมดุลด้วยค่าน้ำหนักสี

ผู้วิจัยได้นำผลจากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัวของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ ในประเด็น แนวความคิด เนื้อหา กระบวนแบบ กลวิธี และโครงสร้างของภาพ มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมในแบบของผู้วิจัย โดยการผสมผสานผลจากการศึกษาวิเคราะห์ในประเด็นต่างๆ เพื่อนำมาเชื่อมโยงและบูรณาการทั้งแนวความคิด เนื้อหา กระบวนแบบ กลวิธีและโครงสร้างของภาพที่ได้มาจากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานของศิลปินทั้งสอง ซึ่งเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมในแบบของผู้วิจัยภายใต้ฐานข้อมูลจากการศึกษาวิเคราะห์และเชื่อมโยงกับบริบทของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในทัศนะและประสบการณ์รับรู้ของผู้วิจัย

**4. การอภิปรายผล**

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ จากกลุ่มตัวอย่างรวม 30 ภาพ ทำให้ได้รู้ถึงแนวความคิด เนื้อหา กระบวนแบบ กลวิธีและโครงสร้างของภาพ ในผลงานของศิลปินทั้งสอง จนสามารถนำไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในแบบของผู้วิจัย

ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ เป็นผลงานชุดสุดท้ายที่เขาได้สร้างสรรค์ขึ้น ด้วยการบันทึกเรื่องราวของบึงบัวในบริเวณบ้านของเขา ภาพชุดนี้ได้มีพัฒนาการไปสู่ความเป็นศิลปะสมัยใหม่ ทั้งด้านแนวคิด การนำเสนอ กระบวนแบบและกลวิธี การแสดงออกทางสุนทรียะที่โคลด โมเนท์ได้ถ่ายทอดการรับรู้และประสบการณ์ออกมาในรูปแบบของรอยแปรงและการใช้สี เพื่อแสดงออกถึงบรรยากาศของบึงบัวในสวนตามประสบการณ์รับรู้และสัมผัส การที่เขาได้เขียนภาพชุดนี้ขึ้นมาหลายภาพทำให้เพิ่มประสบการณ์ทางการเห็นและการฝึกฝนปฏิบัติมาในช่วงระยะเวลาหนึ่ง จนทำให้เขาสามารถถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกผ่านรอยแปรงและการใช้สีได้อย่างน่าสนใจ แม้ว่าในระยะหลังเขาจะมีปัญหาทางสายตา ซึ่งอาจเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้รอยแปรงของเขาไม่ได้เน้นถึงรายละเอียด แต่เป็นรอยแปรงหยาบๆใช้ความรวดเร็วและประสบการณ์รวมทั้งการตัดสินใจที่แน่นอนในการระบายสีลงไปบนผืนผ้าใบ ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์มักจะเขียน

ภาพด้วยความรวดเร็วเพื่อบันทึกบรรยากาศในขณะนั้น ปรากฏการณ์ของแสงคือเนื้อหาสาระที่สำคัญในผลงานของเขา โคลด โมเนท์ได้จับเอาแต่ความสำคัญของสี เงาสะท้อนบนผิวน้ำ และดอกบัวที่ลอยอยู่บนผิวน้ำ ผลงานของเขาได้สลายรูปร่างรูปทรงลงด้วยความสว่างของแสงและความพร่ามัวของบรรยากาศ ผลงานในระยะหลังมีการลดตัดทอนรูปร่างรูปทรงต่างๆออกไปจนแทบไม่เหลือเค้าโครงเดิมในความเป็นจริง เขาแสดงเรื่องราวของธรรมชาติออกมาเป็นภาพลักษณ์สีจนผลงานของเขาได้ก้าวไปสู่ความเป็นภาพจิตรกรรมกึ่งนามธรรมและนามธรรมในที่สุด ภาพผลงานชุดนี้ได้มีอิทธิพลและเป็นแรงบันดาลใจให้กับศิลปินในยุคต่อมาอีกหลายคน เช่น แจ็คสัน พอลล็อค และวาสซิลีย์ แคนดินสกี้ เป็นต้น กล่าวได้ว่า โคลด โมเนท์เป็นผู้นำแห่งศิลปะสมัยใหม่ที่ได้ท้าทายและเป็นกบฏต่อศิลปะในยุคเก่าและได้สร้างแนวทางใหม่ให้วงการศิลปะจนพัฒนาก้าวหน้ามาจนปัจจุบัน

ศิลปินอีกท่านหนึ่งที่ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานคือ ประเทือง เอมเจริญ เป็นศิลปินไทยที่มีความมุ่งมั่นในความเป็นศิลปินอย่างแท้จริง เขาต่อสู้กับความยากลำบากนานัปการในการดำรงชีวิตศิลปินที่ศึกษาศิลปะด้วยตนเอง โดยไม่ได้ผ่านการศึกษาจากสถาบันศิลปะใดๆ เขาต่อสู้จนประสบความสำเร็จและมีชื่อเสียงในวงการศิลปะ ผลงานศิลปะของเขาได้รับแรงบันดาลใจจากพลังความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ เขาออกไปศึกษาเรียนรู้ธรรมชาติเช่นเดียวกับศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์ ธรรมชาตินับว่าเป็นสิ่งที่ยิ่งใหญ่และมีอะไรมากมายให้เขาได้ศึกษาและให้พลังในการสร้างสรรค์ ผลงานจิตรกรรมของเขาส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาติในรูปแบบที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวที่ไม่อยู่ในแบบแผนศิลปะใดๆแต่เป็นการผสมผสานในหลายวิธีการและแบบอย่างศิลปะ ประเทือง เอมเจริญได้มีการพัฒนาผลงานมาอย่างต่อเนื่อง ผลงานของเขามีทั้งคุณค่าทางความงามและคุณค่าทางความคิด นับว่าเป็นศิลปินไทยอีกคนหนึ่งที่ประสบความสำเร็จเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไป

จากผลการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์ และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ ผู้วิจัยได้นำผลของการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในแบบของผู้วิจัย โดยสร้างสรรค์ผลงานออกมา 4 ชุด ในผลงานชุดแรกสร้างสรรค์ตามแนวทางของศิลปินทั้งสองโดยการศึกษารูปแบบจากธรรมชาติ แล้วพัฒนาเรื่องการใช้สีในบริเวณว่างโดยลดเรื่องราวและสลายรูปร่างรูปทรงของธรรมชาติลงในผลงานชุดที่2 ผลงานชุดที่ 3 พัฒนาไปสู่การสร้างมิติของสีในบริเวณว่างโดยมองธรรมชาติด้วยเรื่องของสี ผลงานชุดที่ 4 ได้พัฒนาด้านรูปแบบที่ไม่อยู่ภายใต้กรอบสี่เหลี่ยมของผืนผ้าใบเพื่อสร้างมิติและมองธรรมชาติในมุมมองใหม่

ผู้วิจัยได้พัฒนาสร้างสรรค์ผลงานโดยนำเอาผลจากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานของศิลปินทั้งสองในประเด็นต่างๆมาเชื่อมโยงกับแนวความคิดของผู้วิจัย เพื่อสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบที่ไม่ยึดติดกับศิลปิน โดยได้ผสมผสานแนวความคิดและกระบวนการในการสร้างสรรค์งานที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์มาเชื่อมโยงและบูรณาการกับบริบทของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรวมทั้งประสบการณ์รับรู้ในทัศนะของผู้วิจัย ซึ่งผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับบริเวณว่างของผืนผ้าใบ

ความพร่ามัวของสีในบรรยากาศ การใช้สีสันที่สดใส การมองธรรมชาติในองค์รวมที่ไม่เน้นรายละเอียดในส่วนย่อย การได้ศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานของศิลปินสองคนที่ต่างกันโดยสิ้นเชิงทำให้ได้แนวทาง แนวคิดและแง่มุมต่างๆที่หลากหลายขึ้นสามารถนำไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบใหม่ที่ผสมผสานเชื่อมโยงองค์ความรู้ต่างๆที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์เพื่อพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะบนฐานข้อมูลของการศึกษาวิจัยต่อไป

**5. ข้อเสนอแนะ**

ผลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมชุดดอกบัว ของโคลด โมเนท์และผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญ รวมทั้งผลจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในแบบของผู้วิจัยในครั้งนี้ มีข้อที่น่าพิจารณาศึกษาเพิ่มเติม ดังนี้

5.1 ในการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานของโคลด โมเนท์ ยังมีภาพผลงานชุดนี้อีกหลายภาพ รวมทั้งภาพผลงานชุดอื่นๆ ที่น่าสนใจศึกษาโดยเฉพาะด้านรูปแบบและกลวิธีในการระบายสี การใช้สีคู่ตรงข้าม การสร้างมิติของอากาศ กลวิธีในการใช้รอยแปรงที่ต้องใช้การฝึกฝนและพัฒนาเพื่อสร้างประสบการณ์ให้กับผู้สนใจศึกษา โดยเฉพาะภาพที่ใช้บริเวณว่างเข้ามาเป็นโครงสร้างของภาพ ภาพบางภาพที่เขายังเขียนไม่เสร็จได้แสดงให้เห็นถึงผลของบริเวณว่างที่เข้ามาผสานกับรอยแปรงเป็นส่วนหนึ่งของภาพได้อย่างน่าสนใจ

5.2 การศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานของประเทือง เอมเจริญ ยังมีผลงานในแนวทางอื่นที่น่าสนใจศึกษา โดยเฉพาะกระบวนการทางความคิดที่เชื่อมโยงกันระหว่างธรรมชาติ ชีวิต สังคม และศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ที่สนใจศึกษาผลงานในแนวธรรมชาตินิยม และสัญลักษณ์นิยม

5.3 ในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานในแบบของผู้วิจัย ผลที่ได้ในแง่กลวิธีการระบายสีหนาทับซ้อนกัน การผสานสัมพันธ์ของสีบนบริเวณว่างของผืนผ้าใบ เพื่อให้สีแสดงค่าของความเป็นสี ความสัมพันธ์เป็นเนื้อเดียวกันระหว่างรูปและพื้น ยังสามารถพัฒนาทั้งทางด้านแนวความคิด เนื้อหา รูปแบบ และกลวิธีได้อีกหลายแนวทาง

5.4 ผลงานของศิลปินอื่นๆอีกหลายท่าน ทั้งศิลปินต่างประเทศและศิลปินไทยที่ได้รับอิทธิพลจากผลงานของโคลด โมเนท์ และศิลปินอิมเพรสชั่นนิสต์อื่นๆ ก็น่าจะมีแนวความคิดและมุมมอง รวมถึงกระบวนแบบและกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานที่น่าสนใจศึกษาเพิ่มเติม เช่น ผลงานของแจ็คสัน พอลลอค และ วาสซิลีย์ แคนดินสกี เป็นต้น

5.5 การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในบริบทของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ตามกระแสความคิดและกระบวนทัศน์ศิลปะลัทธิหลังสมัยใหม่ (Post-modernism) ในกระแสวัฒนธรรมร่วมสมัยในปัจจุบันก็เป็นสิ่งที่น่าสนใจศึกษา

# บรรณานุกรม

# บรรณานุกรม


กฤษณมูรติ. (2543). *ว่าด้วยธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม.* แปลโดย เนรัญชรา. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโกมลคีมทอง.

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

กำเนิดชายชาญ อาจหาญต้านลำบาก ฝันฝากมวลมิตร-ชูใจ สานสัมพันธ์ในธรรมชาติ รวมศาสตร์ศิลป์เพื่อชีวีผอง. (2544, ตุลาคม-พฤศจิกายน). *วารสารอาร์ตเร็คคอร์ด.* 8(5:18) : 7-9.

โกศล พิณกุล. (2543). *เทคนิคการระบายสีน้ำมันและศิลปวิจัย.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

โกสุม สายใจ. (2544). *จิตรกรรมพื้นฐาน.* กรุงเทพฯ: โครงการผลิตเอกสารตำรา คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.

----------. (2540). *สีและการใช้สี.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้ง.

ข้อมูลเกียรติประวัติการแสดงผลงานศิลปะและงานกวีนิพนธ์-ข้อเขียนของประเทือง เอมเจริญ. (2544, ตุลาคม-พฤศจิกายน). *วารสารอาร์ตเร็คคอร์ด.* 8(5:18) : 21.

ใครต่อใครพูดถึงประเทือง เอมเจริญ. (2544, ตุลาคม-พฤศจิกายน). *วารสารอาร์ตเร็คคอร์ด.* 8(5:18) : 22.

จรูญ โกมุทรัตนานนท์. (2539). *ศิลปะคืออะไร.* กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ แกรมมี่.

จาก์กส์ บาร์ซัน. (2543). สิ่งที่มนุษย์ได้สร้างขึ้น. ใน *สหวิทยาการมนุษยศาสตร์ : มิติแห่งมนุษย์.* แปลโดย มนตรี อุมะวิชนี. หน้า 3-4. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. (2545). *โลกศิลปะศตวรรษที่ 20.* กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

จีรพันธ์ สมประสงค์. (2533). *ประวัติศิลปะ.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ใจภักดิ์ อ่อนงาม. (2543). *จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ : กรณีศึกษาการใช้สีในผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของโคลด์ โมเนท์.* ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต. (ทัศนศิลป์-ศิลปสมัยใหม่). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ฉลองครบรอบ 100 ปี ชาตกาล รัฐบุรุษอาวุโส นายปรีดี พนมยงค์. (2543). *สูจิบัตรนิทรรศการภาพศิลปะ.* หน้า 18. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

ชลูด นิ่มเสมอ. (2542). *องค์ประกอบศิลปะ.* พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ชะวัชชัย ภาติณธุ. (2532). *ศิลปะศิลปินหรือศิลปินศิลปะ.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

----------. (2544). *ทัศนศิลป์วิจักษณ์.* กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

ชัยยุทธ รัตดานุกูล. (2541). *ความคิดสร้างสรรค์ทางทัศนศิลป์.* กรุงเทพฯ: ศูนย์วิจัยและพัฒนาอาชีวศึกษา หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมอาชีวศึกษา.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (2543). *การวิจัยทางศิลปะ*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

----------. (2543). *ความคิดสร้างสรรค์*. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฌอง ปอล ซาร์ตร์. (2543). ความเป็นมนุษย์นิยมของลัทธิเอกซิสเตนเชียลิสม์. ใน *สหวิทยาการมนุษย์ศาสตร์ : มิติแห่งมนุษย์*. แปลโดย มนตรี อุมะวิชนี. หน้า 77,82-83. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ถนอม ชาภักดี. (2545). *ศิลปปริทัศน์เชิงอรรถการวิจารณ์*. กรุงเทพฯ: เนชั่นบุ๊คส์ อินเตอร์เนชั่นแนล.

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. (2538). *สุนทรียะทางทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ: ฝ่ายเอกสารและตำรา สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.

ธีรยุทธ บุญมี. (2543). วิกฤติมนุษย์ยุคโลกาภิวัตน์. ใน *สหวิทยาการมนุษยศาสตร์ : มิติแห่งมนุษย์*. หน้า 95. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

นิดอเละ ระเด่นอาหมัด. (2543). *ทฤษฎีจิตรกรรม*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

นิพนธ์ ทวีกาญจน์. (2533). *3 มิติ ทัศนะทางศิลปะและศิลปศึกษา*. กรุงเทพฯ: ภาคพัฒนาตำราและเอกสารวิชาการ หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู.

นิมมาฤดี สุขเปี่ยม. (2544). *กรณีศึกษาภาพภูเขาแซงท์วิคทัวร์ ของปอล เซซานน์ในลัทธิโพสอิมเพรสชั่นนิสม์และภาพจิตรกรรมภูมิทัศน์ของหลี่ถัง ในราชวงศ์ซ่ง เพื่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมภูมิทัศน์*. ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต. (ทัศนศิลป์-ศิลปะสมัย ใหม่). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

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

ประเทือง เอมเจริญ. (2522). ประวัติและแนวทางการศึกษาศิลปะด้วยตนเอง. ใน *ศิลปะ 2522*. หน้า 113-114. พระนครศรีอยุธยา: ภาควิชาศิลปศึกษา คณะวิชามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา.

----------. (2523). *ธรรมชาติ ชีวิต ศิลป*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

----------. (2524). *บทเพลงจากลมหายใจ*. กรุงเทพฯ: บี.เอฟ.โอ.

----------. (2527). สิ่งที่เกี่ยวเนื่องด้วยชีวิตและศิลปะ. ใน *หนังสือนิทรรศการกลุ่มธรรม ครั้งที่ 5*. หน้า 11. กรุงเทพฯ: หอศิลป์พีระศรี.

----------. (2533). *ชีวิตและผลงาน ประเทือง เอมเจริญ*. กรุงเทพฯ: สาธะการพิมพ์.

----------. (2542). *บัวสภาวจิต*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้ง.

----------. (2545). สีสันติภาพ. ใน *สูจิบัตรนิทรรศการจิตรกรรมสร้างสรรค์สีสันติภาพ*. หน้า 4,9. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

ประสาน ต่างใจ. (2542). *มนุษย์กับความคิด*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้ง.

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

----------. (2542). *สุนทรียะทางทัศนศิลป์.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

พิษณุ ศุภ. (2521, 2 เมษายน). จาก"จันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้าฯ"ถึง"กระท่อม"ของประเทือง เอมเจริญ. *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์.* 24(40) : 30-31.

พีระพงษ์ กุลพิศาล. (2531). *มโนภาพและการรับรู้ทางศิลปะ.* กรุงเทพฯ: การศาสนา.

----------. (2533). *3 มิติ ทัศนะทางศิลปะและศิลปศึกษา.* กรุงเทพฯ: ภาคพัฒนาตำราและหลักสูตร หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู.

มะลิฉัตร เอื้ออานันท์. (2545). *พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2530). *พจนานุกรมศัพท์ศิลปะอังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน.* กรุงเทพฯ: เพื่อนพิมพ์.

เรื่องของคนในครอบครัวเอมเจริญ. (2544, ตุลาคม-พฤศจิกายน). *วารสารอาร์ตเร็คคอร์ด.* 8(5:18) : 10-12.

เลอสม สถาปิตานนท์. (2540). *เทคนิคในการออกแบบ.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ลำดับพัฒนาการแนวการทำงานของประเทือง เอมเจริญ. (2544, ตุลาคม-พฤศจิกายน). *วารสารอาร์ตเร็คคอร์ด.* 8(5:18) : 13-15.

วินทร์ เลียววาริณ. (2542). *สิ่งมีชีวิตที่เรียกว่าคน.* พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: ดับเบิ้ลนายน์พริ้นติ้ง.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2542). *ศิลปะสมัยใหม่และศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย.* กรุงเทพฯ: ตันอ้อ 1999.

วิภาพร มาพบสุข. (2540). *จิตวิทยาทั่วไป.* กรุงเทพฯ: ศูนย์ส่งเสริมวิชาการ.

วิมลสิทธิ์ หรยางกูร. (2535). *พฤติกรรมมนุษย์กับสภาพแวดล้อม.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

----------. (2531). *ออกแบบกราฟิค.* กรุงเทพฯ: วิฒวลอาร์ต.

----------. (2535). *ทัศนศิลป์สมัยใหม่.* กรุงเทพฯ: ตันอ้อ.

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

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

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

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

----------. (2537). *ออกแบบ 2 มิติ.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

----------. (2540). *ศิลปทรรศน์.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ตันอ้อ แกรมมี่.

----------. (2541, กรกฎาคม-ธันวาคม). เทคนิคสีน้ำมัน. ใน *วารสารศิลปกรรมศาสตร์.* 6(2:12) : 48-49.

----------. (2545, มกราคม-มิถุนายน). คำแนะนำและกลวิธีการระบายสีน้ำมัน. ใน *วารสารศิลปกรรมศาสตร์.* 10(1:19) : 8.

วิรุณ ตั้งเจริญ และคณะ. (2545). *การรับรู้และจินตภาพ.* กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

สกนธ์ ภู่งามดี. (2544, มกราคม-มิถุนายน). การเดินทางสู่ศิลปะสมัยใหม่. ใน *วารสารศิลปกรรมศาสตร์.* 9(1:17) : 35-36.

สมชาย บำรุงวงศ์. (2522). ข้อคิดบางประการ : ศิลปะนามธรรม. ใน *ศิลปะ 2522.* หน้า 31. กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์.

สันติ อิศโรวุธกุล. (2522). อิมเพรสชั่นนิสม์. *ใน ศิลปะ 2522.* หน้า 78. กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์.

สิ่งบนทางชีวิตวันนี้ของชายชุดดำเครางาม ผมสีดอกเลานาม ประเทือง เอมเจริญ. (2544, ตุลาคม-พฤศจิกายน). *วารสารอาร์ตเร็คคอร์ด.* 8(5:18) : 5.

สุชาติ เถาทอง. (2539). *หลักการทัศนศิลป์.* กรุงเทพฯ: วิทยพัฒน์.

----------. (2545?). *ทัศนศิลป์กับมนุษย์ การสร้างสรรค์และสุนทรียภาพ.* กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

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

สุรชาติ ทินานนท์. (2542). ศิลปะจากแดนไกลผู้เติมไฟ Impressionism. ใน *ศิลปะจินตทัศน์.* หน้า 127-128. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุรพงษ์ บุนนาค. (2538). *ชีวิตศิลปิน.* กรุงเทพฯ: มิ่งมิตร.

อัลวิน ทอฟฟ์เลอร์. (2543). *คลื่นลูกที่สาม.* พิมพ์ครั้งที่ 16. แปลโดย สุกัญญา ตีระวณิช, วิภา อุดมฉันท์, ยุบล เบญจรงค์กิจและรจิตลักษณ์ แสงอุไร. กรุงเทพฯ: นานมีบุคส์.

อัศนี ซูอรุณและเฉลิมศรี ซูอรุณ. (2528). *แบบอย่างศิลปะตะวันตก.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อารี พันธ์มณี. (2543). *คิดอย่างสร้างสรรค์.* กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ 1999.

อารี รังสินันท์. (2528). *ความคิดสร้างสรรค์.* กรุงเทพฯ: เจริญรัตน์การพิมพ์.

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

----------. (2540). *ทัศนศิลป์และความงาม.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ แกรมมี่.

----------. (2540). *ประสบการณ์สุนทรียะ.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ แกรมมี่.

----------. (2540). *มนุษย์กับจินตนาการ.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ แกรมมี่.

----------. (2541, กรกฎาคม-ธันวาคม). มองย้อนหลัง ; เทคนิคกระบวนการพื้นฐานของจิตรกรรม. ใน *วารสารศิลปกรรมศาสตร์.* 6(2:12) : 37-38.

----------. (2543). *อยู่ถึง 2000.* กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

----------. (2544). *มนุษย์กับสถานการณ์ 2001.* กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

----------. (2545). *ศิลปะตามอัธยาศัย.* กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

----------. (2545, มกราคม-มิถุนายน). การระบายสีตามการแสดงออกของรูปและพื้น. ใน *วารสารศิลปกรรมศาสตร์.* 10(1:19) : 6-7.

อิทธิ คงคากุล. (2546, มกราคม-กุมภาพันธ์). จุดยืนของศิลปะอยู่ตรงไหน? *วารสารอาร์ตเร็คคอร์ด.* 10(23) : 20.

อำนาจ เย็นสบาย. (2540). *ศิลปพิจารณ์.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ แกรมมี่.

----------. (2540). *สีสันและความงาม.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ แกรมมี่.

อำนาจ เย็นสบายและวิรุณ ตั้งเจริญ. (2526). *ทัศนะวิจารณ์.* กรุงเทพฯ: ภาคพัฒนาตำราและเอกสารวิชาการ หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู.

Fleming, William. (1995). *Arts & Ideas.* Orlando: Harcourt Brace & Company.

Goldstein, Nathan. (1989). *Design and Composition.* New Jersey: Prentice-Hall.

House, John. (1977). *Monet.* London: Phaidon.

Kuh, Katharine. (1965). *Break-up ; The Core of Modern Art.* London: Cory, Adams & Mackay.

Murray, Peter and Linda. (1973). *Dictionary of Art and Artist.* Marryland: Penguin Book.

Neret, Gilles. (1992). *The Impressionists.* London: Tiger Books.

Russell, Stella Pandell. (1984). *Art in the World.* New York: CBS College.

----------. (1993). *Art in the World.* Orlando: Harcourt Bruce Jovanovich college.

Sagner Duchting, Karin. (1994). *Monet at Giverny.* Munich: Prestel Verlag.

Tolstoy, Leo N. (1960). *What is Art ?* Indianapolis: The Bobbs-Merrill.

Vogt, Adolf Max. (1989). *The Nineteenth Century.* New York: Universe Books.

Wildenstein, Daniel. (1999). *Monet.* Cologne: Taschen.

Zeidler, Birgit. (2000). *Monet.* Cologne: Konemann.

# ประวัติย่อผู้วิจัย

| | |
|---|---|
| ชื่อ ชื่อสกุล | นายทวีศักดิ์ เพชรชำนาญ |
| วันเดือนปีเกิด | 12 มีนาคม 2500 |
| สถานที่เกิด | อำเภอเมืองฯ จังหวัดสุราษฎร์ธานี |
| สถานที่อยู่ปัจจุบัน | 40/700 หมู่บ้านกรุงทอง 5 ซอยนวมินทร์ 111 ถนนนวมินทร์ แขวงคลองกุ่ม เขตบึงกุ่ม กรุงเทพฯ 10230 |
| ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน | ศิลปินอิสระ |
| สถานที่ทำงานปัจจุบัน | 40/700 หมู่บ้านกรุงทอง 5 ซอยนวมินทร์ 111 ถนนนวมินทร์ แขวงคลองกุ่ม เขตบึงกุ่ม กรุงเทพฯ 10230 |

ประวัติการศึกษา

| | |
|---|---|
| พ.ศ. 2547 | ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.)<br>สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่<br>มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ |
| พ.ศ. 2522 | ศิลปศาสตรบัณฑิต (ศศ.บ.)<br>สาขาศิลปะ<br>มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ |
| พ.ศ. 2518 | มัธยมศึกษาตอนปลาย<br>แผนกวิทยาศาสตร์<br>โรงเรียนปานะพันธุ์วิทยา กรุงเทพฯ |

ประวัติการทำงาน

| | |
|---|---|
| พ.ศ. 2532 - 2545 | ผู้อำนวยการกองโปสเตอร์และดีสเพลย์<br>บมจ. ห้างสรรพสินค้าโรบินสัน |
| พ.ศ. 2523 - 2532 | ผู้อำนวยการฝ่ายศิลป์<br>บริษัท เลอมาอินเตอร์เนชั่นแนล จำกัด |

ประวัติการแสดงผลงานศิลปะ

| | |
|---|---|
| พ.ศ. 2544 | การแสดงงาน Variance in Modern Art<br>หอศิลปกรรมศรีนครินทรวิโรฒ |
| พ.ศ. 2543 | การแสดงงาน Vision in Modern Art<br>หอศิลป์เพาะช่างและหอศิลปกรรมศรีนครินทรวิโรฒ |
| พ.ศ. 2523 | ศิลปกรรมประสานมิตร |

| | |
|---|---|
| | สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน |
| พ.ศ. 2522 - 2524 | ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 1-3 |
| | หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร |
| พ.ศ. 2522 | ศิลปกรรมร่วมสมัย ธนาคารกสิกรไทย |
| | หอศิลป์พีระศรี |
| พ.ศ. 2522 | ศิลปกรรมแสนแสบ |
| | สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ |



Oil on Canvas, 200 x 600 cm. Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania

8. Water Lily Pond, Evening, 1920-1926

Oil on Canvas, Diptych, 200 x 300 cm.each, Kunsthaus Zurich, Zurich

2.3 ศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ ของประเทือง เอมเจริญ จำนวน 14 ภาพ ดังนี้

2.3.1 ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับทุ่งนา จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

1. ทุ่งข้าวสีทอง, 2520

สีน้ำมันบนผ้าใบ 65 x 75 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณเสถียร เสถียรสุต

2. ปรากฏการณ์ธรรมชาติ, 2531

สีน้ำมันบนผ้าใบ 60 x 70 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณวนิดา นันทวานิช

3. ทุ่งนา 2, 2543

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 92 x 102 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

2.3.2 ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับทะเล จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

1. ทิพย์แห่งทะเล, 2521

สีน้ำมันบนผ้าใบ 109 X 130 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณจันทรา อาชวานันทกุล

2. ทะเลลึก, 2530

สีน้ำมันบนผ้าใบ 49.5 x 73.4 ซ.ม. ผลงานสะสมของบริษัทเงินทุนหลักทรัพย์ ทิสโก้ จำกัด

3. เลือดเนื้อทะเล, 2543

สีน้ำมันบนผ้าใบ 70 x 75 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

2.3.3 ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับแม่น้ำ จำนวน 2 ภาพ ได้แก่

1. คืนเดือนเพ็ญ, 2525

สีน้ำมันบนผ้าใบ 145 x 150 ซ.ม. ผลงานสะสมของคุณพิสิษฐ์ ภัคอธิคม

2. ยามเย็นที่แควน้อย, 2525

สีน้ำมันบนผ้าใบ 100 x 130 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

2.3.4 ภาพผลงานเนื้อหาเกี่ยวกับแผ่นดิน จำนวน 3 ภาพ ได้แก่

1. สีในธรรมชาติ, 2532

สีน้ำมันบนผ้าใบ 140 x 200 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

2. แผ่นดิน, 2542

สีน้ำมันบนผ้าใบ 100 x 120 ซ.ม. ผลงานสะสมของศิลปิน

3. แสงตะวัน, 2542

Oil on Canvas, 100 x 200 cm. Promised by Mr. And Mrs. Walter Annenberg to the Metropolitan Museum of Art, New York
(Daniel Wildenstein. 1999 : 416)

2.30 The Water Lily Pond, 1917-1918
Oil on Canvas, 100 x 200 cm. Reader's Digest Collection
(Daniel Wildenstein. 1999 : 417)

2.31 Water Lilies, 1919-1920
Oil on Canvas, 100 x 300 cm. Musee Marmottan, Paris
(Daniel Wildenstein. 1999 : 418-419)

2.32 Wisteria, 1919-1920
Oil on Canvas, Diptych, 150 x 200 cm. each Private collection
(Daniel Wildenstein. 1999 : 424-425)

2.33 Reflections of Clouds on the Water Lily Pond, 1920-1926
Oil on Canvas, Triptych, 200 x 425 cm. each The Museum of Modern Art, New York
(Daniel Wildenstein. 1999 : 434-435)

2.34 Agapanthus, 1920-1926
Oil on Canvas, Triptych, 200 x 425 cm. each Left Hand Side The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio
(Daniel Wildenstein. 1999 : 436-437)

2.35 Water Lily Pond, 1920-1926
Oil on Canvas, 200 x 425 cm. National Gallery, London
(Daniel Wildenstein. 1999 : 436)

2.36 Green Reflections on the Water Lily Pond, 1920-1926
Oil on Canvas, 200 x 425 cm. E.G. Buhrle Foundation Collection, Zurich
(Daniel Wildenstein. 1999 : 437)

2.37 Water Lily Pond, Evening, 1920-1926
Oil on Canvas, Diptych, 200 x 300 cm. each Kunsthaus Zurich, Zurich
(Daniel Wildenstein. 1999 : 448-449)

2.38 Water Lily Pond, 1920-1926
Oil on canvas, 200 x 600 cm. Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania
(Daniel Wildenstein. 1999 : 452-453)

3. รวบรวมภาพผลงานจิตรกรรมนามธรรมเกี่ยวกับธรรมชาติของประเทือง เอมเจริญเพื่อทำการสุ่มตัวอย่าง ได้จำนวน 24 ภาพ ได้แก่