

การศึกษาวเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้
ของประพันธ์ ศรีสุตา ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 จนถึง พ.ศ. 2513

ปริญญานิพนธ์
ของ
ณัฐวดี เพชรฉกรรจ์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกศิลปศึกษา
ตุลาคม 2547

761.2

น.341ก

ร.3

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้
ของประพันธ์ ศรีสุตา ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 จนถึง พ.ศ. 2513

บทคัดย่อ
ของ
ณัฐวดี เพชรฉกรรจ์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกศิลปศึกษา
ตุลาคม 2547

๒ ๒๕๔๗/๖๐

ณัฐวุฒิ เพชรฉกรรจ์.(2547). การศึกษาวิเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 จนถึง พ.ศ. 2513. ปริญญานิพนธ์ กศม.(ทัศนศิลป์ : ศิลปศึกษา). กรุงเทพฯ:บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย.

การศึกษาวิจัยฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวិเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์ของ ประพันธ์ศรีสุตา ตั้งแต่ปี พ.ศ.2503 จนถึง พ.ศ 2513 ในประเด็นที่มาของแนวความคิด เนื้อหาเรื่องราว กลวิธี และรูปแบบของผลงานที่ศิลปินนำเสนอ ตลอดจนศึกษาพัฒนาการลักษณะของการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของผลงานโดยการสุ่มกลุ่มตัวอย่างผลงานจำนวน 45 ชิ้น จากผลงานที่สามารถรวบรวมได้ทั้งสิ้น 239 ชิ้น

ผลจากการศึกษาพบว่า ที่มาของเนื้อหาเรื่องราวและแนวความคิดในผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ได้รับอิทธิพลและแรงจูงใจจากสิ่งแวดล้อม 2 ลักษณะคือ

1. สิ่งแวดล้อมภายใน
2. สิ่งแวดล้อมภายนอก

โดยมีพื้นฐานการแสดงออกมาจากความประทับใจในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรอบตัว และการถ่ายทอดโลกภายในของศิลปินซึ่งเกิดจากการรับรู้ อารมณ์ความรู้สึก โลกทรรศน์ ออกมาให้ปรากฏ และยังปรากฏผลงานที่แสดงความคิดเห็นวิพากษ์วิจารณ์สังคม การเมืองการปกครองอันเป็นบริบทแวดล้อมร่วมสมัยที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกัน

ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ปรากฏรูปแบบการแสดงออก 2ลักษณะคือ

1. รูปแบบลักษณะธรรมชาตินิยมหรือเป็นการคลี่คลายรูปแบบประเพณีนิยม โดยมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต วัฒนธรรมพื้นบ้านของไทย
2. รูปแบบลักษณะการถ่ายโยงโครงสร้างของรูปทรง การจัดวางโครงสร้างหรือออกแบบรูปร่างรูปทรงนามธรรม

โดยรูปแบบทั้งสองลักษณะได้แสดงความคิดเชิงเปรียบเทียบสัญลักษณ์ ปรัชญาความคิด ทั้งในส่วนของรูปแบบกึ่งนามธรรม ภาพเพื่อฝันจินตนาการลึกลับอัศจรรย์

ในส่วนของการกระบวนการสร้างสรรค์นั้น ปรากฏกระบวนการที่มีลักษณะเรียบง่าย มีเอกลักษณ์เฉพาะ คือ การร่างแบบลงบนแม่พิมพ์ไม้ ด้วยหมึก และจึงลงมือแกะ โดยขั้นตอน การพิมพ์ นิยมพิมพ์ด้วยมือโดยไม่ใช้แทนพิมพ์ ซึ่งสะดวกต่อการควบคุมน้ำหนักของหมึกพิมพ์

AN ANALYSIS STUDY OF PRAPHAN SRISOUTA'S WOODCUTS DURING 1960 TO
1970

AN ABSTRACT
BY
NATTAWOOT PETCHAKAN

Presented in partial fulfillment of the requirements for
the Master of Education degree in Art Education
at Srinakharinwirot University
October 2004

Nathawoot Petchakan. (2004) An analysis study of Praphan Srisouta's woodcut during 1960 to 1970. Master thesis, M. Ed (Art Education). Bangkok : Graduate school, Srinakharinwirot University. Advisor committee : Assoc. Prof. Prit Supasetsiri, Assist. Prof. Amnaj Yensabye

The purpose of this thesis is to study and analyze Praphan Srisouta's woodcut prints during 1960 to 1970. The criterion was divided into inspiration, concept, content, form and process; moreover to study and comparison of development in the different period. of time the sampling were 45 pieces of woodcut prints

The result of the study revealed that Praphan's woodcut prints gradually developed from his interest in nature and environment. There were two inspiration in his works that was explicit environment an implicit environment. Some of his works reflected his feeling for society politics, administration in that time.

From the pieces of works that had been studied. It was found that the style of expression appeared two different thing.

1. Realistic style in this study included form, content which narrated story of folklife, community life and the way of thai culture in countryside with natural form, perspective
2. Idealistical style in this study meant the style that composed natural form and abstract form, free form its content told the story of folklore, symbol of thinking, believing fantastic story

The simplicity of Praphan's woodcut prints was a characteristic process, where by he would draw a picture on woodblock with black ink before carving and printing. He prefers to print by hand in stead of using a printing press.

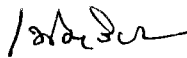
ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

การศึกษาวเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2503 จนถึง พ.ศ. 2513

ของ

นายณัฐภูมิ เพชรณกรรจ์

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ



..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

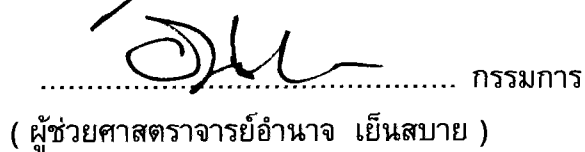
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เพ็ญสิริ จีระเดชากุล)

วันที่ .../5... เดือน ตุลาคม พ.ศ. 2547

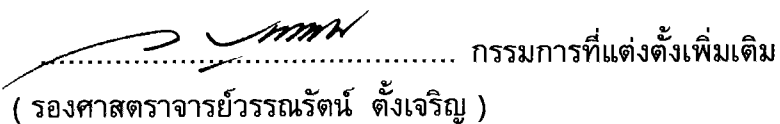
คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์



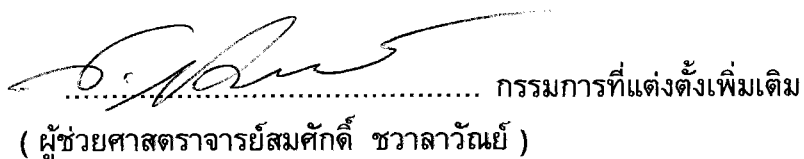
..... ประธาน
(รองศาสตราจารย์พฤกษ์ สุภเศรษฐศิริ)



..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)



..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)



..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมศักดิ์ ชวลาวัณย์)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เรื่อง “การศึกษาวิเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ตั้งแต่ พ.ศ. 2503 จนถึง พ.ศ. 2513” ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความกรุณาของ อาจารย์ ประพันธ์ ศรีสุตา ผู้ให้ข้อมูล และความช่วยเหลือในทุกด้าน รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ประธานกรรมการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย กรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ได้กรุณาให้คำปรึกษา ชี้แนะแนวทางที่ถูกต้องในการทำวิจัย และให้ความช่วยเหลือด้านต่างๆเป็นอย่างดี ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง และขอขอบคุณ คุณศิริศศิธร กัญโส ผู้คอยช่วยติดต่อประสานงานอันดีตลอดระยะเวลาการทำปริญญานิพนธ์นี้จนลุล่วง

ณัฐฉิ เพชรฉกรรจ์

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	6
ความสำคัญของการวิจัย.....	6
ขอบเขตของการวิจัย.....	6
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	6
วิธีการดำเนินการค้นคว้า.....	7
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	8
ประวัติความเป็นมาของภาพพิมพ์แกะไม้.....	8
ความหมายของภาพพิมพ์แกะไม้.....	8
ประวัติความเป็นมาของภาพพิมพ์แกะไม้ในประเทศไทย.....	17
วัสดุและกระบวนการของภาพพิมพ์แกะไม้.....	23
บริบทของสังคมไทยในช่วง พ.ศ. 2500 – พ.ศ. 2513.....	39
ประวัติของประพันธ์ ศรีสุตา.....	51
ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา.....	55
แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน.....	55
เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน.....	57
กระบวนการสร้างสรรค์.....	59
เอกสารข้อมูลทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับศิลปะ.....	60
แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน.....	60
เนื้อหาเรื่องราวในการสร้างสรรค์.....	62
รูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์.....	66
3 วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	97
ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง.....	97
การดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	97
ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล.....	98
4 การวิเคราะห์ข้อมูล.....	99
สรุปผลการวิเคราะห์ข้อมูล.....	195

สารบัญ (ต่อ)

5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	197
สรุปและอภิปรายผลการศึกษาค้นคว้า.....	198
ข้อเสนอแนะในงานวิจัย.....	203
 บรรณานุกรม.....	 205
 ประวัติย่อผู้วิจัย.....	 208

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

สันนิษฐานกันว่ากลวิธีการพิมพ์ภาพด้วยแม่พิมพ์แกะไม้กำเนิดมาเป็นระยะเวลายาวนานนับพันปี และยังเป็นกลวิธีการพิมพ์จากส่วนหนึ่งที่เก่าแก่มากที่สุด เริ่มปรากฏครั้งแรกๆ จากอารยธรรมของชนชาติจีนและอียิปต์ ดังที่ อัครนีย์ ซูอรุณ ได้กล่าวไว้ว่า “เทคนิคภาพพิมพ์แกะไม้ถือกำเนิดในประเทศจีนและอียิปต์เมื่อหลายพันปีมาแล้ว จากวิธีแกะบนแผ่นไม้ แล้วนำไปประทับ หรือกดลงบนขี้ผึ้ง และดินเหนียว เพื่อสร้างรูปสัญลักษณ์ต่างๆ นำไปประดับตกแต่งอาคาร” (อัครนีย์ ซูอรุณ. 2517 : 17)

ในประเด็นเดียวกันนี้ พีระพงษ์ กุลพิศาล ได้กล่าวว่า

เมื่อราว 1,200 ปี มาแล้วพบว่าชาวจีนรู้จักการพิมพ์บล็อกแล้ว โดยพิมพ์บนกระดาษที่ทำเยื่อไม้ไผ่ บล็อกดังกล่าวแกะขึ้นด้วยมือบนแท่งไม้ สีที่ใช้ทำจากเขม่าไฟ และจากประเทศจีน เทคนิคการพิมพ์บล็อกก็เข้าสู่ประเทศเกาหลีและญี่ปุ่นตามลำดับ โดยเฉพาะในญี่ปุ่น การพิมพ์บล็อกจัดได้ว่ามีความสามารถสูงสุดของโลกทีเดียว ญี่ปุ่นสามารถพิมพ์ได้หลายๆ สีในภาพเดียวกันได้อย่างประณีตและงดงามโดยใช้ไม้เซอรี้แกะเป็นบล็อก (พีระพงษ์ กุลพิศาล. 2526 : 69)

หลังจากมีผู้ค้นพบวิธีทำกระดาษขึ้นใช้เป็นผลสำเร็จ การพิมพ์บนกระดาษก็มีบทบาทขึ้นตามลำดับ อีกทั้งยังได้รับความนิยมแพร่หลายมากขึ้น ดังที่ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ได้กล่าวไว้ว่า “การพิมพ์หนังสือ และในการพิมพ์ภาพประกอบได้พัฒนาขึ้นในประเทศจีน มีทั้งการพิมพ์ไฟ และการพิมพ์หนังสือพระไตรปิฎก นอกจากจีนแล้วญี่ปุ่นก็เป็นอีกประเทศหนึ่งที่คิดวิธีการพิมพ์และพัฒนาตามมาเป็นลำดับ โดยเฉพาะภาพพิมพ์แกะไม้ได้สร้างชื่อเสียงไปทั่วโลกมาจนปัจจุบัน” (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2531 : 83)

ภาพพิมพ์แกะไม้ในตะวันตกเชื่อว่าได้รับอิทธิพลแบบอย่างจากจีน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในคริสต์ศตวรรษที่ 14 เครื่องพิมพ์และกระดาษ จากจีนได้เข้าสู่ยุโรปตะวันตกโดยผ่านเข้ามาตามเส้นทางการค้าของอิสลามและสเปน โดยวีรณ ตั้งเจริญ กล่าวว่า

ศิลปะภาพพิมพ์ของจีนคงจะแพร่ไปสู่ตะวันตกโดยกองคาราวานค้าขายไปพร้อมกับสินค้า กระดาษ ผ้าไหม ฯลฯ และที่พบภาพพิมพ์แกะไม้ในเยอรมันปี 1966 เป็นภาพเซนต์คริสโตเฟอร์นั้นก็นับเป็นงานภาพพิมพ์ระยะแรกของเยอรมัน ซึ่งยังมีทำที่องค์ประกอบอย่างจีนหลงเหลืออยู่ หลักฐานการพิมพ์ทางตะวันตกในช่วงนั้นส่วนมากเป็นการพิมพ์บนผ้าเพื่อนำไปใช้หุ้มฝากล่อง หรือติดบนบานประตู พิมพ์หนังสือสวดมนต์ ปฏิทิน ภาพล้อ เครื่องราง เป็นต้น (วีรณ ตั้งเจริญ. 2523 : 11-12)

“ภาพพิมพ์แกะไม้ในยุคต้นๆ จะใช้ประโยชน์ในการพิมพ์คัมภีร์ทางศาสนา ซึ่งจะมีรูปภาพประกอบ ส่วนมากจะเป็นบทสวดมนต์ รูปเทพยดาต่างๆ และเรื่องราวจากประวัติของพระเยซู ภาพพิมพ์เหล่านี้จะถูกตีพิมพ์ขึ้นมาเป็นจำนวนมากมาย และจัดแจกจำหน่ายให้แก่ประชาชนตามโบสถ์ต่างๆ” (ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล. 2531 : 7)

ในตอนปลายคริสต์ศตวรรษที่ 15 นับเป็นยุครุ่งเรืองของศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้ในยุโรป โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเยอรมัน ศิลปินหันมาสนใจงานภาพพิมพ์แกะไม้อย่างกว้างขวาง อีกทั้งยังพัฒนากรรมวิธีการแกะสลักให้ละเอียดซับซ้อนยิ่งขึ้นโดยการทำงานร่วมกันของศิลปิน ช่างแกะสลักแม่พิมพ์และช่างพิมพ์ ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ที่มีชื่อเสียงได้แก่ผลงานของ อัลเบรคต์ ดูเรอร์ (Albrecht Durer 1471-1528) ลูคัส คราแนช (Lucas Cranach 1472-1553) และฮันส์ โฮลไบน์ (Hans Holbein 1497-1543) โดยเฉพาะดูเรอร์นับได้ว่าได้สร้างผลงานที่ยิ่งใหญ่ไว้มากมาย

ชยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล ได้กล่าวถึงผลงานของดูเรอร์ไว้ว่า “ในปี ค.ศ.1528 ดูเรอร์ก็ถึงแก่กรรมโดยได้ทิ้งมรดกทางการพิมพ์ให้แก่ศิลปินรุ่นหลังไว้ศึกษามากมาย โดยเฉพาะภาพพิมพ์แม่พิมพ์ไม้ที่แกะสลักอย่างละเอียดซับซ้อน ถือเป็นลักษณะงานชิ้นเอกของชาวตะวันตกที่ไม่น้อยหน้าไปกว่าภาพพิมพ์แกะไม้ของชาวจีนและญี่ปุ่นเลย” (ชยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล. 2531 : 10)

ในช่วงเวลาเดียวกันนั้น ภาพพิมพ์แกะไม้ก็ได้พัฒนาขึ้นในเนเธอร์แลนด์ ฝรั่งเศส อิตาลี และแพร่หลายไปทั่วโลก ในตอนต้นจนถึงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 16 ภาพพิมพ์แกะไม้ทำหน้าที่ในการเลียนแบบหรือจำลองแบบภาพลายเส้นจากงานจิตรกรรมบ้าง เป็นภาพประกอบหนังสือพิมพ์หรือนิตยสารบ้าง จนปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 ภาพพิมพ์แกะไม้ก็มาถึงจุดอิ่มตัวและเริ่มเสื่อมความนิยมลง ซึ่ง อัศนีษฐ์ ชูอรุณ ได้แสดงทรรศนะในเรื่องนี้ไว้ว่า

ในตอนปลายศตวรรษที่ 16 เกือบจะจัดได้ว่าเริ่มถึงยุคเสื่อมทีเดียว ด้วยเหตุที่ภาพพิมพ์แกะไม้กลายเป็นวิธีการใช้จำลองภาพจิตรกรรมไปเสีย แล้วขาดการแสดงออกซึ่งคุณค่าทางสุนทรีย์ในตัวเอง ซึ่งกลายเป็นภาพประกอบหนังสือพิมพ์ และภาพประกอบนิตยสารเป็นส่วนมาก แต่ต่อมาได้เกิดเทคนิคภาพพิมพ์โลหะ เช่น โลหะ เ็นเกรฟวิ่ง และเอทชิง ซึ่งมีคุณสมบัติพิเศษสามารถรักษารูปแม่พิมพ์ได้นานกว่า และพิมพ์ได้จำนวนมากกว่าด้วย ซึ่งได้ดึงดูดความสนใจของศิลปินส่วนใหญ่ไปเสีย ภาพพิมพ์แกะไม้จึงขาดความนิยมไปชั่วระยะหนึ่ง (อัศนีษฐ์ ชูอรุณ. 2517 : 22)

ซึ่งสอดคล้องกับที่ ชยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล ได้กล่าวไว้ว่า

อาจกล่าวได้ว่าในศตวรรษที่ 16 เป็นยุคที่ภาพพิมพ์แกะไม้ได้เจริญจนถึงจุดอิ่มตัวในความประณีต ประกอบกับมีการคิดค้นพบกรรมวิธีใหม่ทางภาพพิมพ์ที่สะดวกและได้ผลดีกว่าภาพพิมพ์แกะไม้ คือวิธีแกะสลักรูปลงลายละเอียด (Engraving) ซึ่งอาจจะแกะสลักแผ่นไม้แข็งที่ตัดตามขวางของลำต้น หรือแกะสลักลงบนแผ่นโลหะก็ได้ ผลงานที่ได้จากการพิมพ์ชนิดนี้จะได้เส้นที่คมชัดและเป็นเส้นเล็กมาก ลวดลายต่างๆ ดูแพรวพราว ซึ่งภาพพิมพ์แกะไม้เริ่มเสื่อมความนิยมลงไป (ชยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล. 2531 : 10)

ภาพพิมพ์แกะไม้ในคริสต์ศตวรรษที่ 17 และ 18 กล่าวได้ว่าถูกลดบทบาทลงเป็นอย่างมาก จากการพัฒนาของกลวิธีการพิมพ์ ภาพพิมพ์โลหะสลักรูป (engraving) และภาพพิมพ์โลหะกัดกรวด (etching) ซึ่งในประเด็นนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ว่า

นับตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 24 ในช่วงที่ศิลปะสมัยใหม่เริ่มเฟื่องฟูขึ้นในยุโรป พร้อมกับการเปลี่ยนแปลงในสังคม ทั้งด้านการเมือง สังคม เศรษฐกิจ และเทคโนโลยีนั้น การสร้างสรรค์แม่พิมพ์โลหะเจริญก้าวหน้าต่อไปไม่หยุดยั้ง จนมีผลให้แม่พิมพ์ไม่ในงานอุตสาหกรรมภาพพิมพ์

ค่อยๆ ลดความสำคัญลง ต่างหันมาใช้แม่พิมพ์โลหะตามกรรมวิธีทางเคมีกันมากขึ้น (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2523 : 15)

ย้อนกลับมาถึงภาพพิมพ์แกะไม้ทางตะวันออก ประเทศจีนซึ่งถือได้ว่าเป็นต้นกำเนิดภาพพิมพ์แกะไม้ ก็ยังไม่ได้มีความโดดเด่นแต่อย่างใด ภาพพิมพ์แกะไม้ยังคงใช้ในการพิมพ์ตัวหนังสือและสร้างภาพประกอบตำราวิชาการต่างๆ แต่ประเทศญี่ปุ่นซึ่งได้รับอิทธิพลการพิมพ์แกะไม้จากจีนกลับสร้างความโดดเด่นและเอกลักษณ์ของภาพพิมพ์แกะไม้ญี่ปุ่นให้กับชาวโลก โดยกลุ่มศิลปินสกุล “ยูกิโยเอะ” (Ukiyo-e School) ซึ่งก่อตั้งราวกลางคริสต์ศตวรรษที่ 17 ศิลปินที่มีชื่อเสียงคือ อุทามาโร (Kitagawa Utamaro, 1753-1806) ฮารูโนบุ (Suzuki Harunobu, 1760-1849)

ชยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล ได้กล่าวถึงศิลปินกลุ่มนี้ไว้ว่า “ภาพพิมพ์ ‘ยูกิโยเอะ’ ของญี่ปุ่นได้แพร่หลายไปทั่วโลกในศตวรรษที่ 18 และได้มีอิทธิพลต่อวงการภาพพิมพ์ทั่วทั้งตะวันตกมาจนถึงกลางศตวรรษที่ 19 ฝรั่งเศสเป็นชาติแรกที่รับลักษณะและเทคนิคการพิมพ์ของญี่ปุ่นมาใช้ในการจัดนิทรรศการภาพพิมพ์ญี่ปุ่นที่สำคัญครั้งแรกจัดขึ้นที่ปารีสในปี ค.ศ.1867 มีภาพพิมพ์แสดงประมาณ 100 ภาพ” (ชยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล, 2531 : 13)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงภาพพิมพ์แกะไม้ของญี่ปุ่นไว้ว่า “ปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ภาพพิมพ์แกะไม้ของญี่ปุ่นได้เผยแพร่เข้าไปในยุโรปสร้างความตื่นเต้นให้กับศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) และ โปสทอิมเพรสชันนิสม์มาก จนกระทั่งมีอิทธิพลให้การจัดองค์ประกอบภาพเขียนและภาพพิมพ์ของญี่ปุ่นกลุ่มนี้ มีลักษณะเรียบง่าย และทำที่คล้ายกับการจัดองค์ประกอบภาพพิมพ์ญี่ปุ่น” (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2523 : 18)

ศิลปินที่มีชื่อเสียงในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้หันมาสนใจในงานภาพพิมพ์แกะไม้กันอีกครั้ง หลังจากที่กลวิธีภาพพิมพ์โลหะได้ถูกพัฒนาขึ้นและได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 ศิลปินที่หันมาสนใจงานภาพพิมพ์แกะไม้ เช่น กอแกง (Paul Gauguin, 1848-1903) ศิลปินกลุ่มโพสทอิมเพรสชันนิสม์ และมุนช์ (Edvard Munch, 1863-1944) ศิลปินกลุ่มเอกซ์เพรสชันนิสม์ (Expressionism)

อัศนี ชูอรุณ ได้กล่าวถึงภาพพิมพ์แกะไม้ของศิลปินกลุ่มเอกซ์เพรสชันนิสม์ไว้ว่า “ในตอนต้นศตวรรษที่ 19 นี้เอง ภาพพิมพ์แกะไม้ก็ได้ทำการพิสูจน์ให้เห็นแล้วว่า ได้มีส่วนสำคัญยิ่งในการปรับตัวขึ้นมาของศิลปะแบบนิยมการแสดงออก (Expressionist) ซึ่งนิยมการใช้ความคิดอย่างการแสดงละคร และชอบความรุนแรงแข็งแกร่งมาก จะเห็นได้จากการใช้สีและเส้นอันได้ผลดี เช่นเดียวกับการแกะเส้นอย่างองอาจลงบนแผ่นไม้” (อัศนี ชูอรุณ, 2519 : 31)

ซึ่งสอดคล้องกับที่ วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่า “ทางเอกซ์เพรสชันนิสม์ในเยอรมัน กลุ่มเดอะบริดจ์ (The bridge) เช่น เคิร์ชเนอร์ (Ernst Kirchner, 2423-2481) ได้สร้างภาพพิมพ์แกะไม้ในลักษณะที่ถ่ายทอดอารมณ์อันรุนแรงหยาบกร้านได้ดี งานของเคิร์ชเนอร์มีลักษณะแข็งแกร่งหยาบ และง่าย ซึ่งนั่นช่วยสร้างอารมณ์ได้ดียิ่ง” (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2523 : 18)

ศตวรรษที่ 20 ต้นศตวรรษคือยุคสมัยของสงครามโลกครั้งที่ 1 และครั้งที่ 2 ผลกระทบจากสงครามด้านเศรษฐกิจ สังคม การเมือง ความอดอยากยากแค้น เป็นแรงกระตุ้นที่สำคัญของศิลปินในยุคสมัยนี้ นักวิชาการจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้สรุปไว้ว่า

ศิลปินในช่วงนี้จะสะท้อนให้เห็นความเปลี่ยนแปลงของศิลปินดังนี้

1. กลุ่มศิลปินที่พร้อมจะเผชิญกับความเป็นจริงในโลกปัจจุบันซึ่งมนุษย์จะต้องรับผิดชอบและต่อสู้เพื่อตนเอง
2. กลุ่มศิลปินที่พยายามแสวงหาศิลปะแนวใหม่ๆ เพื่อเป็นเครื่องปลอบประโลมจิตใจที่ได้รับความผิดหวังและความทุกข์ทรมานจากโลกภายนอกมาแล้ว
3. กลุ่มศิลปินที่ต้องการใช้สิ่งแวดล้อมและปัจจัยภายนอกเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์งานทางศิลปะ (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540 : 317)

ศิลปินที่สร้างงานภาพพิมพ์แกะไม้ไว้ในศตวรรษนี้ซึ่งผลงานของเขาได้เป็นที่รู้จักกันอย่างดี เช่น มาติสส์ (Henri Matisse, 1869-1954) และปิแกลโซ (Pablo Picasso, 1881-1971) ปิแกลโซเองได้นำแผ่นยาง Lenoleum มาใช้แทนไม้สร้างความตื่นเต้นเป็นอันมาก ศิลปินที่ใช้กลวิธีการพิมพ์แกะไม้นำเสนอผลงานแบบนามธรรม คือ แคนดินสกี (Wassily Kandinsky, 1866-1944) ซึ่ง ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล กล่าวถึงผลงานของเขาไว้ว่า "เขาได้สร้างงานภาพพิมพ์แกะไม้ไว้จำนวน 56 ภาพในปี ค.ศ.1913 ลักษณะเด่นของเทคนิคที่เขาใช้คือ แกะสลักเพียงเล็กน้อย ลวดลายไม่มาก และไม่รุนแรงเหมือนกลุ่มสะพาน บางครั้งภาพพิมพ์ที่เขาทำดูคล้ายๆ กับภาพเขียนหมึกดำด้วยภูกัน" (ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล, 2531 : 14) หรือผลงานที่แสดงเนื้อหาสะท้อนภาพสังคมของศิลปินหญิงชาวเยอรมัน เคธี โคลลวิทซ์ (Kathe Kollwitz, 1867-1945) ก็มีชื่อเสียงไปทั่วโลก จะเห็นได้ว่าศิลปินร่วมสมัยในปลายศตวรรษที่ 19 ถึงศตวรรษที่ 20 หลายต่อหลายคนใช้กลวิธีการพิมพ์แกะไม้เป็นสื่อในการแสดงออกทางความคิดด้วยรูปแบบอันหลากหลาย น่าสนใจแตกต่างกันไป ภาพพิมพ์แกะไม้ได้วิวัฒนาการจากบทบาทของภาพประกอบ ภาพแทรกหนังสือหรือการจำลองแบบงานจิตรกรรมมาสู่การแสดงสุนทรียภาพแห่งศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้โดยสมบูรณ์แล้ว

สำหรับภาพพิมพ์แกะไม้ในประเทศไทยนั้นจากการสืบค้นพบว่า ลักษณะแรกเริ่มนั้น คล้ายคลึงกับอารยธรรมของจีนและอียิปต์ คือใช้การแกะไม้หรือนำลวดลายจากเครื่องจักสานพิมพ์ลงบนกระดาษเครื่องปั้นดินเผา เพื่อสร้างลวดลายประดับตกแต่ง จนมาถึงยุคสมัยอยุธยา กลวิธีการแกะแม่พิมพ์ไม้เพื่อใช้ในการพิมพ์ภาพลงบนกระดาษจึงเริ่มปรากฏขึ้นในลักษณะของตราประทับบนเอกสารและจดหมายเหตุ เมื่อเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ภาพพิมพ์แกะไม้จึงเริ่มเป็นที่นิยมในระบบการพิมพ์หนังสือ และประมาณปี พ.ศ. 2448 มีการก่อตั้ง "กองช่างแกะไม้" เพื่อผลิตภาพประกอบหนังสือแบบเรียน ต่อมาจึงยกฐานะเป็นสโมสรวงช่าง โดย อัครนิษฐ์ ชูอรุณ ได้กล่าวว่า "ใน พ.ศ. 2452 ได้เปิดแผนกเพิ่มขึ้นอีกคือ แผนกปั้น แผนกกลึงและแผนกเครื่องรัก ทำให้สโมสรวงช่างกลายเป็นแหล่งศึกษาศิลปหัตถกรรมที่สมบูรณ์และกว้างขวางขึ้น." (อัครนิษฐ์ ชูอรุณ, 2517 : 63) "สโมสรวงช่าง" ได้เลื่อนฐานะเป็น "โรงเรียนหัตถกรรมวัดราชบูรณะ" และพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ได้พระราชทานนามว่า "โรงเรียนเพาะช่าง" ซึ่งใช้มาจนถึงปัจจุบันนี้ ภาพพิมพ์แกะไม้ได้พัฒนามาสู่งานศิลปะภาพพิมพ์อย่างราบเรียบ จนกระทั่ง ศิลป พีระศรี (Corrado Feroci, 2435-2505) ได้ริเริ่มให้นักศึกษาทดลองงานภาพพิมพ์แกะไม้ การเริ่มต้นของภาพพิมพ์แกะไม้จึงปรากฏอีกครั้งที่มหาวิทยาลัยศิลปากร และผลงานก็ได้เผยแพร่สู่สาธารณชน ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ

อัครนิษฐ์ ชูอรุณ ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า

ผลงานศิลปภาพพิมพ์ในระยะนั้น ส่วนใหญ่พยายามที่จะคลี่คลายงานศิลปประจำชาติในอุดมคติเดียวกับศิลปินญี่ปุ่นนั่นเอง แต่ได้มีการแสดงออกในรูปแบบพัฒนาการไปตามวิถีทางของศิลปร่วม

สมัยมากยิ่งขึ้น ศิลปะภาพพิมพ์ของไทยยุคนั้นก็มี ชลูด นิ่มเสมอ, ประหยัด พงษ์ดำ, มานิตย์ ภูอารีย์, ทวี รัชนิกร, อินสนธิ์ วงศ์สาม, สันต์ สารากรบริรักษ์, อนันต์ ปาณินท์ โดยเฉพาะคนหลังสุดเป็นผู้ที่ได้รับรางวัลเหรียญเงินประเภทศิลปะภาพพิมพ์เป็นคนแรก ปี 2503 (อัศนีชัย ชูอรุณ. 2517 : 64 : 65)

รอยต่อของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยอาจจะกล่าวได้ว่า เริ่มมีกระบวนการแบบอันหลากหลาย ในประเทศไทยอาจจะกล่าวได้ว่า เริ่มมีกระบวนการอันหลากหลายในต้นพุทธศตวรรษที่ 26 จากกระแสศิลปะตะวันตกที่ไหลบ่าเข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ศิลปะภาพพิมพ์ก็ได้พัฒนาขึ้นพร้อมกับศิลปะแขนงอื่นๆ สมัยที่ได้ค้นคว้า ทดลอง และสร้างสรรค์งานด้วยกลวิธีของศิลปะภาพพิมพ์หรืองานทัศนศิลป์สาขาอื่นๆ ภาพพิมพ์แกะไม้ นับเป็นรากฐานเริ่มแรกของกลวิธีการพิมพ์แม่พิมพ์หินและกลวิธีอื่นที่พัฒนาตามมา และศิลปินที่นำเสนอผลงานศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้มาอย่างต่อเนื่องและน่าสนใจตั้งแต่ปี 2503 เป็นต้นมาคือ ประพันธ์ ศรีสุตา

อัศนีชัย ชูอรุณ ได้กล่าวถึงเขาไว้ว่า

ศิลปินภาพพิมพ์ที่น่าสนใจอีกคนหนึ่งก็คือ ประพันธ์ ศรีสุตา ได้ทำงานภาพพิมพ์แกะไม้ไว้มาก เขาเคยได้รับรางวัลเหรียญทองแดงจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติปี พ.ศ. 2504 ประพันธ์เป็นผู้ทำงานอย่างจริงจัง ส่วนใหญ่เป็นภาพแกะไม้ชีวิตคนไทย เขาแกะเป็นภาพคนที่มีความเคลื่อนไหวอย่างน่าทึ่ง โดยการจัดองค์ประกอบให้เป็นกลุ่มๆ เทคนิคเฉพาะของเขาคือการทำภาพแกะไม้โดยแกะพื้นหลังขาว เว้นรูปมวลภาพคนเป็นสีดำมีส่วนลายละเอียดเป็นเส้นตกแต่งเพิ่มเติม ประพันธ์เป็นคนมีฝีมือ และงานของเขาก็พยายามสะท้อนภาพชีวิตไทยๆ ไว้ แต่เขายังติดอยู่กับรูปแบบคนเป็นส่วนมากในงานยุคแรกๆ ปัจจุบันประพันธ์ยังทำงานแขนงนี้อยู่ แต่เขาได้พัฒนาไปอย่างน่าสนใจยิ่ง เขาได้สลับรูปแบบเดิมของเขาออก สู่แนวทางร่วมสมัย ปัจจุบันเขายังเป็นศิลปินแนวหน้าที่น่าสนใจมากคนหนึ่งเช่นกัน (อัศนีชัย ชูอรุณ. 2517 : 65)

ซึ่งสอดคล้องกับที่ ศรีวรรณ เชนหัตถการกิจ แสดงทรรศนะไว้ว่า

ผลงานของอาจารย์ประพันธ์ ศรีสุตา ได้สื่อสารแสดงออกให้เห็นถึงคุณค่าทางสุนทรียภาพ คุณค่าทางวัฒนธรรมและสังคมในชนบทไทย สะท้อนให้เห็นถึงโลกแห่งความเป็นจริง และความฝันที่เป็นส่วนผสมของความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ทุกคน อาจารย์ได้แสดงออกให้เห็นที่ประจักษ์แห่งความเป็นศิลปิน ด้วยผลงานได้พิสูจน์ว่า เทคนิคเป็นเพียงเครื่องมือของศิลปิน ศิลปินที่แท้คือสามารถสื่อสารถึงพลังแห่งชีวิต ประสานกันระหว่างใจกับเครื่องมือ เคลื่อนไหวโลดแล่นไปตามประสบการณ์แห่งชีวิต และจินตนาการอันไม่สิ้นสุดของศิลปิน (ศรีวรรณ เชนหัตถการกิจ. 2542 : 53)

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวถึงผลงานของประพันธ์ ศรีสุตา ไว้ว่า

ภาพแกะไม้ของคุณประพันธ์ ศรีสุตา เป็นภาพชีวิตในชนบทของไทยในปัจจุบัน ภาพเหล่านี้มีพลังและความง่าย เหมาะสมแก่ชีวิตที่แสดงและเป็นการบันทึกชีวิตของคนไทยซึ่งกำลังเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว ถึงแม้ว่ารูปแบบและลีลาของคุณประพันธ์จะเป็นไปตามศิลปะปัจจุบัน แต่ภาพเหล่านั้นก็แสดงออกซึ่งชีวิตจิตใจของคนไทยอย่างแจ่มชัด ภาพเหล่านี้นับวันแต่จะมีคุณค่าอย่างยิ่งทั้งในทางศิลปะและในทางประวัติ (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช. 2505 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ด้วยเหตุที่กล่าวมาข้างต้นแสดงให้เห็นถึงความสำคัญและเอกลักษณ์ที่ปรากฏในผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ซึ่งนับได้ว่าเป็นบทบาทหนึ่งในกระแสความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยในสาขาศิลปะภาพพิมพ์ ประพันธ์ ศรีสุตา นับเป็นศิลปินคนหนึ่งที่ร่วมบุกเบิกการสร้างสรรคผลงานศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้ของไทย และนำเสนอผลงานอย่างต่อเนื่องจนเป็นที่รู้จักกันดี ประกอบกับยังไม่มีผู้ที่ทำการศึกษาวิเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ที่สร้างสรรค์ในช่วงปี พ.ศ. 2503-2513 ทั้งนี้ผลงานการศึกษาวิจัยในครั้งนี้จะเอื้อประโยชน์ต่อการศึกษาด้านภาพพิมพ์แกะไม้ของประเทศไทยได้เป็นอย่างดี

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ในประเด็น
 - 1.1 ที่มาของแนวความคิด
 - 1.2 เนื้อหาและรูปแบบในการแสดงออก
 - 1.3 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน
2. เพื่อศึกษาพัฒนาการของผลงานศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงที่มาของแนวความคิด เนื้อหา และรูปแบบในการแสดงออก รวมทั้งกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ระหว่างปี พ.ศ. 2503-2513
2. ทำให้ทราบถึงพัฒนาการของผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา
3. ผลการศึกษานี้จะเป็นประโยชน์ในการเรียนการสอนในส่วนของศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้

ขอบเขตของการวิจัย

รายงานวิจัยฉบับนี้ มุ่งศึกษาผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ที่ปรากฏจากการสืบค้นได้ในระหว่างปี พ.ศ. 2503-2513 โดยการสุ่มแบบเจาะจง (PURPOSIVE SAMPLING) เพื่อเลือกตัวแทนประชากรโดยเลือกกลุ่มตัวอย่างจำนวน 45 ภาพจากผลงานที่ปรากฏและสามารถสืบค้นได้จากแหล่งที่มา

1. ผลงานต้นฉบับ
2. ภาพถ่าย สื่อบัตรหรือผลงานที่ปรากฏในเอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆ

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. ภาพพิมพ์แกะไม้ (Wood Cut) หมายถึง ภาพที่พิมพ์ติดจากส่วนนูนของแม่พิมพ์โดยใช้ไม้แผ่นกระดานเป็นแม่พิมพ์ และแกะลวดลายด้วยเครื่องมือชนิดแกะไม้โดยเฉพาะ
2. รูปแบบศิลปะ (Art Form) หมายถึง ปรากฏการณ์อันเกิดจากการรวมตัวกันของส่วนประกอบศิลปะที่ปรากฏในผลงานศิลปะภาพพิมพ์ เพื่อสนองตอบเป้าหมายการแสดงออกทางศิลปะ เป็นปรากฏการณ์ที่มองเห็นได้

3. กระบวน แบบศิลปะ (Art Style) หมายถึง ลักษณะของศิลปะเฉพาะที่ปรากฏเห็นได้ในสภาพรวมของเนื้อหา รูปแบบและกลวิธี

4. เนื้อหาศิลปะ (Art Content) หมายถึง ปรากฏการณ์เชิงสาระที่ปรากฏในผลงานศิลปะภาพพิมพ์ ซึ่งสาระนั้นอาจเป็นเรื่องราวในเชิงพรรณนาเกี่ยวกับมนุษย์และอื่นๆ

5. กลวิธีศิลปะ (Art Techniques) หมายถึง กระบวนการทางเทคนิค การสร้างพิมพ์ที่ปรากฏทาง ทักษะและลักษณะเฉพาะของตัวศิลปินโดยกลวิธีมีความสัมพันธ์กับสื่อหรือวัสดุที่ใช้แสดงออก

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. รวบรวมข้อมูลผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา จากแหล่งข้อมูลต่างๆ ดังนี้

1.1 ผลงานต้นฉบับ

1.2 หนังสือ สุจิตร์ และภาพถ่ายผลงาน

2. เลือกกลุ่มตัวอย่างโดยการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เป็นจำนวน 45 ภาพ

3. ศึกษาเกณฑ์ในการวิเคราะห์จากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจาก

3.1 สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

3.2 หอสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร

4. ศึกษาข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ ประพันธ์ ศรีสุตา และนักวิชาการที่เกี่ยวข้อง

5. วิเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ในประเด็น

5.1 ที่มาของแนวความคิด

5.2 เนื้อหาและรูปแบบในการแสดงออก

5.3 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

6. เปรียบเทียบพัฒนาการภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ตามลำดับ

7. สรุปเรียบเรียงรายงานผลการศึกษาวิจัย ภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ระหว่างปี พ.ศ. 2503-2513

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยนำเสนอตามหัวข้อต่อไปนี้

1. เอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของภาพพิมพ์แกะไม้
 - 1.1 ความหมายของภาพพิมพ์แกะไม้
 - 1.2 ประวัติความเป็นมาของภาพพิมพ์แกะไม้
 - 1.3 ความเป็นมาของภาพพิมพ์แกะไม้ในประเทศไทย
2. เอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับวัสดุและกระบวนการของภาพพิมพ์แกะไม้
3. เอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบริบทของสังคมไทยในช่วง พ.ศ. 2500 – พ.ศ. 2513
4. เอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับประวัติของ ประพันธ์ ศรีสุตา
5. เอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา ในประเด็น
 - 5.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน
 - 5.2 เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน
 - 5.3 กระบวนการสร้างสรรค์
6. เอกสารข้อมูลทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับศิลปะในประเด็น
 - 6.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์
 - 6.2 เนื้อหาเรื่องราวในการสร้างสรรค์
 - 6.3 รูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์

1.ประวัติความเป็นมาของภาพพิมพ์แกะไม้

1.1 ความหมายของภาพพิมพ์แกะไม้

นักวิชาการทางศิลปะได้อธิบายความหมายของภาพพิมพ์แกะไม้ไว้หลายประเด็น ดังเช่น ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล ให้ความหมายไว้ว่า “ภาพพิมพ์แกะไม้หรือมักที่จะเรียกกันว่า ภาพพิมพ์ Woodcut หมายถึง ภาพพิมพ์ที่ได้จากแม่พิมพ์แกะไม้ซึ่งแกะเป็นลวดลายต่าง ๆ และพิมพ์เฉพาะผิวบนของส่วนบนสุดเท่านั้น การพิมพ์แกะไม้ เป็นกรรมวิธีที่นิยมใช้กันมาตั้งแต่โบราณ จนกระทั่งทุกวันนี้ กระบวนการพิมพ์ก็ยังคงคล้ายคลึงกันอยู่ จะเปลี่ยนแปลงบ้างก็เพียงเล็กน้อย เช่น เกี่ยวกับการค้นคว้าทดลองหาพื้นผิวใหม่ ๆ เท่านั้น” (ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล . 2531 : 36)

อัศนีย์ ชูอรุณ ให้ความหมายไว้ว่า “การพิมพ์แกะไม้ Wood cut นั้นทำแม่พิมพ์โดยการ แกะแผ่นกระดานหน้าเรียบ ที่มีเนื้อแข็งปานกลางและเป็นไม้ที่ตัดจากต้นไม้ อยู่ตามแนวยาวของ ลำต้น ดังนั้นจึงมีลายเนื้อไม่วิ่งเป็นเส้นขนานอยู่ในแม่พิมพ์ไม้ด้วย บางส่วนของผิวแม่พิมพ์จะถูก แกะออกไป จนเหลือเส้นลายตั้งนูน พร้อมทั้งจะรับหมึกพิมพ์สำหรับการพิมพ์ต่อไป” (อัศนีย์ ชูอรุณ . 2540 : 87)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับลักษณะการพิมพ์แกะไม้ไว้ว่า

นับได้ว่าการพิมพ์แกะไม้เป็นที่รู้จักและได้รับความนิยม มากกว่าวิธีการอื่นใดในกระบวนการ พิมพ์ผืนนูน อาจจะเป็นด้วยในเมืองไทยเราสามารถที่จะหาไม้ทำแบบพิมพ์ได้ง่ายกว่าวัสดุอื่น

ๆ และประกอบกับการพิมพ์แกะไม้ไม่มีเทคนิคซับซ้อนมากนักด้วยก็ได้ ในวงการพิมพ์เมืองไทย ยังมีได้มีการค้นคว้ากันจริงจังว่ามีไม้อะไรบ้างที่มีคุณสมบัติเหมาะสมกับการทำแม่พิมพ์ได้บ้าง ที่พอรู้จักกันดีในวงการศิลปศึกษาก็คือ ไม้โมกมัน ซึ่งเป็นไม้ที่มีเนื้อละเอียดสีขาว และอ่อน ได้มีการนำมาเลื่อยเป็นแผ่นบาง ๆ ใช้สำหรับทำแม่พิมพ์แกะไม้ ไม่ว่าจะเป็นไม้อะไรก็ตาม ข้อสำคัญอยู่ที่ว่า ไม้ที่จะนำมาทำเป็นแม่พิมพ์นั้นควรจะมีความนุ่มไม่แข็งนักเพื่อสะดวกในการแกะ แต่เนื้อไม้จะต้องมีความละเอียดและเหนียว เพื่อให้สามารถสร้างภาพหรือลวดลายที่ละเอียดประณีตได้ เป็นแม่พิมพ์ไม้ที่มีความคงทนสามารถพิมพ์ภาพได้จำนวนมาก และทนทานต่อแรงกดของแท่นพิมพ์อีกด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ.2527: 39)

พระพงษ์ กุลพิศาล ได้กล่าวถึงการพิมพ์แกะไม้ไว้ว่า

เทคนิคการพิมพ์ที่มีพัฒนาการมาจาก Block Printing แม่พิมพ์ชนิดนี้ทำมาจากไม้ที่ตัดตามแนวยาวของลำต้น ดังนั้นลายไม้จึงมีลักษณะเป็นทางยาว ไม้ที่นิยมใช้ในสมัยเริ่มแรกคือ ไม้แอปเปิ้ล เพียร์ บีช และไพน์ (ของไทยนิยมใช้ไม้โมกและจำปา) ถ้าใช้ไม้เนื้ออ่อนเกินไปจะทำให้เกิดขุยและเสี้ยนได้ง่าย เวลาแกะก็ไม่สามารถแกะได้ทุกทิศทาง เครื่องมือที่ใช้แกะประกอบด้วย สว่านเล็มมือ สว่านเดินเส้นรูปตัววี สว่านหน้าตัดและหน้าเฉียงเป็นต้น และมีขนาดไม่ใหญ่โตเหมือนสว่านสลักไม้ แม่พิมพ์ควรเป็นไม้ที่มีลวดลายงดงามเพราะเวลาพิมพ์ลายไม้จะปรากฏออกมาด้วย ช่วยเพิ่มคุณค่าให้แก่ผลงานได้อีกมาก ตามปกติการแกะด้วยมือจะทำให้เสียเนื้อไม้มาก ศิลปินปัจจุบันจึงหันมาใช้สว่าไฟฟ้าซึ่งสะดวกและประหยัดเนื้อไม้ได้มากกว่า (พระพงษ์ กุลพิศาล . 2526 : 71 – 72)

ประหยัด พงษ์คำ ได้สรุปลักษณะทั่วไปของการพิมพ์เทคนิคแกะไม้ไว้ว่า

การพิมพ์เทคนิคแกะไม้เป็นกรรมวิธีการพิมพ์จากส่วนนูน (Relief process) ของแม่พิมพ์ การพิมพ์ภาพตามกรรมวิธีนี้ทำได้ง่ายไม่มีขั้นตอนซับซ้อนยุ่งยากมากนัก จึงเป็นวิธีที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เราจะเห็นได้ว่าการพิมพ์ในลักษณะนี้มีอยู่ทั่วไปนับแต่ตราของราชการและตราประทับต่าง ๆ แม้กระทั่งการพิมพ์นิ้วมือก็นับได้ว่าเป็นการพิมพ์ส่วนนูน เพราะเส้นของลายนิ้วมือนั้น เป็นส่วนนูนที่ติดหมึกพิมพ์ส่วนร่องจะไม่ติดหมึก เด็กในระดับมัธยมศึกษาที่ใช้วัสดุจากพืชต่าง ๆ ปุ่มไม้แกะ ฯลฯ นั้น ก็เป็นการสร้างแม่พิมพ์ขึ้นมาพิมพ์ตามกรรมวิธีพิมพ์ส่วนนูนเช่นกัน สรุปกรรมวิธีการพิมพ์ส่วนนูนก็คือ การสร้างแม่พิมพ์ด้วยวัสดุแข็ง ให้มีหน้าแม่พิมพ์มีระดับไม่เท่ากัน ส่วนนูนอาจจะเป็นส่วนผิวของแม่พิมพ์ที่ไม่ถูกแกะ หรืออาจเป็นส่วนที่แปะเพิ่มขึ้นมาสูงกว่าระดับผิวเดิม เมื่อกลิ้งหมึกพิมพ์ลงไปบนผิวแม่พิมพ์ หมึกพิมพ์จะติดเฉพาะส่วนนูนของแม่พิมพ์เท่านั้น ครั้นเมื่อนำไปกด ฝน หรืออัดแน่นกับกระดาษพิมพ์ก็จะได้รูปภาพที่ทำไว้บนแม่พิมพ์นั้นติดหมึกบนกระดาษตามต้องการ ข้อควรคำนึงถึงก็คือ ภาพนั้นจะกลับข้างกัน จากซ้ายเป็นขวา และจากขวาเป็นซ้าย หากต้องการได้ภาพตรงตามจริงก็แก้ได้ด้วยการนำกระจกมาส่องภาพที่เราจะทำ แล้วแกะแม่พิมพ์ตามรูปที่ปรากฏในกระจก เมื่อแกะแม่พิมพ์เสร็จแล้วก็สามารถพิมพ์ภาพได้ตรงตามจริงไม่กลับด้านซ้ายขวาจากของจริง (ประหยัด พงษ์คำ . 2536 : 20)

ดังที่ได้กล่าวอ้างมาข้างต้นนั้น สรุปลักษณะเฉพาะของงานภาพพิมพ์แกะไม้ได้คือ กรรมวิธีของงานภาพพิมพ์แกะไม้นั้น เป็นกรรมวิธีการพิมพ์จากส่วนนูนของแม่พิมพ์ คือส่วนที่ไม่ต้องการให้ติดหมึกของแม่พิมพ์นั้นจะต้องแกะออกไปจากผิวเดิม โดยเครื่องมือแกะไม้โดยเฉพาะ ส่วนที่ติดหมึกคือส่วนที่มีระดับสูงกว่าส่วนที่แกะทิ้งไป แม่พิมพ์ไม้นั้นได้จากแผ่น

ไม้ซึ่งตัดตามยาวของลำต้นและนำมาแกะสลักลายรูปแบบต่าง ๆ ลงบนผิวหน้าของแผ่นไม้ ภาพพิมพ์ที่ได้จะมีลักษณะกลับด้านจากซ้ายเป็นขวา หรือจากขวาเป็นซ้าย

1.2 ประวัติความเป็นมาของภาพพิมพ์แกะไม้

นักวิชาการเชื่อว่า งานภาพพิมพ์ที่ใช้ไม้เป็นแม่พิมพ์ และมีการแกะสลักลงบนแผ่นไม้ เป็นรูปแบบที่เก่าแก่โบราณมากที่สุด จากหลักฐานที่บันทึกไว้ ภาพพิมพ์แม่พิมพ์ไม้เริ่มต้นครั้งแรก ๆ ในอียิปต์และจีน ในลักษณะของตราประทับ รูปสัญลักษณ์ต่าง ๆ

อัศนีย์ ชูอรุณ ได้กล่าวถึงงานภาพพิมพ์แกะไม้ยุคเริ่มแรกไว้ว่า

เทคนิคภาพพิมพ์แกะไม้ ถือกำเนิดในประเทศจีนและอียิปต์เมื่อหลายพันปีมาแล้ว จากวิธีแกะบนแผ่นไม้และนำไปประทับหรือกดลงบนขี้ผึ้งและดินเหนียว เพื่อสร้างรูปสัญลักษณ์ต่าง ๆ นำไปประทับตกแต่งอาคาร ครั้นศตวรรษที่ 2 บนผืนแผ่นดินใหญ่จีน มีผู้ค้นพบวิธีทำกระดาษขึ้นใช้เป็นผลสำเร็จ จึงยังผลต่อศิลปภาพพิมพ์ให้วิวัฒนาการไปได้อีกก้าวหนึ่งด้วย แผ่นไม้กลายเป็นประโยชน์ต่อศิลปินและช่างแกะไม้ ในการแสดงออกและสร้างสรรค์ผลงานศิลปภาพพิมพ์ เผยแพร่ปัญญาต่อเพื่อนมนุษย์ และมีกรรมวิธีที่สลับซับซ้อนขึ้นอีก ภาพพจน์ในยุคแรก ๆ นั้นนิยมใช้เกี่ยวกับศาสนาเป็นส่วนใหญ่ (อัศนีย์ ชูอรุณ . 2517 : 20)

ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล ได้กล่าวถึงในประเด็นนี้เช่นเดียวกันว่า

จากหลักฐานที่บันทึกไว้ ภาพพิมพ์แม่พิมพ์ไม้ได้เริ่มต้นที่อียิปต์ ประมาณ 2000 ปี ก่อนคริสต์ศตวรรษโดยแกะเป็นรูปต่าง ๆ บนไม้หรือวัสดุอื่น ๆ (ส่วนมากจะเป็นตราประทับ) แล้วใช้ประทับลงบนผ้า แผ่นกระดาษ ครึ่ง ดินเหนียว ฯลฯ ต่อมาในปี ค.ศ. 105 ชาวจีนสามารถประดิษฐ์แผ่นกระดาษได้สำเร็จ การพิมพ์บนแผ่นกระดาษจึงเริ่มเป็นที่นิยมอย่างมากเพราะมีความสะดวกในการพิมพ์และยังได้ภาพพิมพ์ที่ดี และคมชัดด้วย ในสมัยแรก ๆ กรรมวิธีในการพิมพ์ใช้วิธีประทับ หรือ กด แม่พิมพ์ลงบนผ้าหรือกระดาษ แต่ต่อมาการพิมพ์ได้เปลี่ยนแปลงวิธีพิมพ์ซึ่งได้ผลดีกว่าเดิม คือ วางแม่พิมพ์ไว้บนพื้นแล้ววางกระดาษทับลงบนแม่พิมพ์ จากนั้นก็ถู ฝน หลังกระดาษ จนกระทั่งภาพพิมพ์ติดชัดเจนดี วิธีนี้เราเรียกกันว่า วิธีถู – ฝน (Rubbing) ซึ่งยังเป็นที่นิยมกระทั่งทุกวันนี้ ในศตวรรษที่ 4 ชาวอียิปต์ยังคงนิยมใช้การพิมพ์แบบแม่พิมพ์ไม้ และในช่วงศตวรรษที่ 6 การพิมพ์แบบนี้ได้พัฒนาสูงขึ้นมาก และการพิมพ์จากแม่พิมพ์ไม้ก็ได้เป็นที่นิยมแพร่กระจายกว้างขวางไปสู่ประเทศอินเดีย เม็กซิโก เปอร์เซีย เปรู และประเทศข้างเคียงอื่น ๆ อีกมาก โดยเฉพาะในประเทศจีนและญี่ปุ่น ได้มีการพัฒนาภาพพิมพ์แกะไม้ถึงขั้นสูงมาก (ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล . 2531 : 6)

ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ถูกพัฒนามาเป็นลำดับ จากการเริ่มต้นมานานนับพันปีโดยชนชาติจีน และอียิปต์ และแพร่ขยายสู่ยุโรป และตะวันออก ตามเส้นทางการค้าขาย และนับตั้งแต่มีผู้คนคิดค้นกระดาษขึ้นใช้ การพิมพ์ลงบนกระดาษก็เป็นที่นิยมอย่างกว้างขวาง ซึ่งนำไปสู่การพัฒนาทางงานศิลปภาพพิมพ์

อัศนีย์ ชูอรุณ ได้กล่าวถึงงานภาพพิมพ์แกะไม้ยุคแรก ๆ ไว้ว่า “ภาพพิมพ์แกะไม้ยุคเริ่มแรกนี้ มักจะทำเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา ปรากฏว่าในราวศตวรรษที่ 6 อันเป็นยุคแรก ๆ ของภาพพิมพ์แกะไม้จากจีนได้แพร่หลายเข้าไปในญี่ปุ่นด้วยนั้น ศิลปินชาวจีนได้แกะภาพพิมพ์เป็นภาพที่เกี่ยวกับพระพุทธศาสนาไว้มากมาย” (อัศนีย์ ชูอรุณ . 2519 : 24 – 25)

กรรมวิธีการพิมพ์ด้วยแม่พิมพ์ไม้ของจีน นอกจากจะพัฒนาไปสู่งานพิมพ์แกะไม้แล้ว ยังนำไปสู่การประดิษฐ์เครื่องพิมพ์ตัวอักษรซึ่งทำด้วยท่อนไม้แกะสลักตัวอักษรไว้ด้วย อีกทั้งการทำกระดาษของจีนยังนำไปสู่การเผยแพร่งานภาพพิมพ์แกะไม้สู่ดินแดนอื่น ๆ

ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล ได้กล่าวถึงลักษณะงานภาพพิมพ์แกะไม้ของจีนไว้ว่า

ชาวจีนได้พัฒนาแนวความคิดจากขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมที่มีการแกะสลักกลดลายและตัวอักษรบนแผ่นหินมาเป็นการแกะสลักบนแผ่นไม้แล้วนำมาพิมพ์ ภาพพิมพ์แกะไม้เริ่มเป็นที่นิยมในต้นศตวรรษที่ 10-11 ซึ่งในช่วงนั้นเป็นเพียงการนำมาใช้เป็นภาพตกแต่งให้เกิดความสวยงามในหนังสือเท่านั้น แต่ต่อมาในศตวรรษที่ 17 เริ่มมีการใช้ภาพพิมพ์แกะไม้มาเป็นภาพบรรยายประกอบเรื่องในหนังสือ เพื่อช่วยให้ผู้อ่านสามารถจินตนาการและเข้าใจเนื้อหาได้ง่ายขึ้น ลักษณะของภาพพิมพ์ในสมัยนี้มีทั้งแบบภาพพิมพ์หลายสี และภาพพิมพ์ขาวดำเป็นลายเส้น บางครั้งก็ใช้สีเรียบแบน ใช้เส้นสีซ้อนไขว้กันเป็นตาข่าย ภาพพิมพ์บางชุดเป็นเพียงลายเส้นสีดำเท่านั้น ภาพพิมพ์แกะไม้ของจีนในยุคแรกนี้มีเรื่องราวส่วนใหญ่เกี่ยวกับธรรมชาติ เช่น ดอกไม้ ต้นไม้ ผลไม้ นก ฯลฯ ซึ่งก็มีความคล้ายคลึงกับภาพเขียนของจีน ภาพพิมพ์จีนบางภาพใช้สีมากถึง 10-12 สี โดยพิมพ์หลาย ๆ ครั้ง (ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล. 2531 : 11)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงการเผยแพร่งานภาพพิมพ์ของจีนไว้ว่า “ศิลปะภาพพิมพ์ของจีนคงจะแพร่ไปสู่ตะวันตกโดยกองคาราวานค้าขาย ไปพร้อมกับ สินค้า กระจก ฝ้ายไหม ฯลฯ และที่พบภาพพิมพ์แกะไม้ในเยอรมันปี 1966 เป็นภาพเซนต์ คริสโตเฟอร์นั้น ก็นับเป็นงานภาพพิมพ์ระยะแรกของเยอรมัน ซึ่งยังมีทำที่องค์ประกอบอย่างจีนหลงเหลืออยู่” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2523 : 11)

เป็นที่ยอมรับกันว่างานภาพพิมพ์แกะไม้ งานจิตรกรรมหรือมรดกทางวัฒนธรรมอื่นของจีนได้ส่งอิทธิพล อย่างเด่นชัดต่อศิลปินญี่ปุ่น งานภาพพิมพ์แกะไม้ของญี่ปุ่นก็เช่นเดียวกัน ญี่ปุ่นรับอิทธิพลมาโดยผ่านจากการเผยแพร่ของพุทธศาสนา มีลักษณะการสืบทอดเรื่องราวทางศาสนาในยุคแรกเริ่ม และนำมาสู่เรื่องราวของธรรมชาติหรือกิจกรรมของมนุษย์ในเวลาต่อมา ศิลปินญี่ปุ่นได้สร้างชื่อเสียงสู่วงการภาพพิมพ์แกะไม้ของญี่ปุ่นเป็นอย่างมาก อีกทั้งยังส่งอิทธิพลสู่งานจิตรกรรม และงานภาพพิมพ์ของศิลปินกลุ่ม อิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) อีกด้วย

ผลงานของศิลปินญี่ปุ่นมีลักษณะเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ โดดเด่นจากงานของจีนมากขึ้นตามลำดับ แต่ยังคงใช้สีหลายสีซึ่งเป็นอิทธิพลจากจีนเช่นกัน งานภาพพิมพ์แกะไม้ของญี่ปุ่นได้เข้าสู่การค้นคว้าทดลองทางเทคนิคต่าง ๆ ทางภาพพิมพ์จนถึงขั้นซับซ้อน โดยกลุ่มศิลปิน ยูกิโย - อิ (Ukiyo - e School) ซึ่งเกิดขึ้นราวคริสต์ศตวรรษที่ 18 อัสคินีย ชูอรุณ ได้กล่าวถึงงานของศิลปินกลุ่มนี้ว่า

ในราว ค.ศ. 1750 ได้เกิดสกุลศิลปินภาพพิมพ์ขึ้นคือ “ สกุกุยูกิโอเอะ ” (Ukiyo - e) ได้ผลิตศิลปะภาพพิมพ์บนเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตประจำวันทั่วไป มีศิลปินชื่อดังหลายคน เช่น อุทามาโร (Kitagawa Utamaro ; 1753 - 1806) และ ฮารุโนบุ (Suzuki Harunobu ; 1725 - 1770) เป็นต้น ศิลปินที่มีชื่อเสียงมากคนหนึ่งชื่อ “ โฮกุไซ ” (Katsushika Hokusai ; 1760 - 1849) เขาชอบทำภาพพิมพ์ที่วัดกันในแบบตานกมอง หรือที่ชาวตะวันตกมักจะมองเห็นจากเครื่องบินลงมานั่นเอง เขามองดูทัศนียภาพที่สุขุมละเอียดอ่อน ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของศิลปินสกุลนี้ด้วย เขาชอบการจัดภาพแบบกิ่งสมดุ ในความรู้สึกอ่อนไหว และไม่ลืมประทับตรามุมภาพเลย โฮกุไซมีปรัชญาในการทำงานที่ลึกซึ้ง เขามักมองความจริงในส่วนลึกภายในมากกว่าความจริงในสายตาเท่านั้น งานของเขาจึงเสมือนการใช้สัญลักษณ์นั่นเอง ต่อมาได้มีหกรรมศิลปะภาพ

พิมพ์ที่เมืองปารีส ในปี ค.ศ. 1867 ผลงานของเขาสร้างความตื่นเต้นแก่ศิลปินฝรั่งเศสทั่ว
กัวหนันในยุคนั้นหลายคน มีอิทธิพลต่อรูปแบบ และอิทธิพลการใช้สีและเส้นต่อศิลปินฝรั่งเศส
ด้วย (อัครนิย ชูอรุณ . 2517 : 23)

สำหรับงานภาพพิมพ์แกะไม้ในตะวันตกนั้น มีความเคลื่อนไหวมาตั้งแต่เริ่มมีการผลิต
กระดาษขึ้นใช้และงานพิมพ์ในยุคแรกใช้ประโยชน์ในการพิมพ์คัมภีร์ทางศาสนา เป็น
ภาพประกอบ เช่น ประวัติของพระเยซูคริสต์ และพิมพ์ในปริมาณมากเพื่อแจกจ่ายแก่
ประชาชนตามโบสถ์ต่าง ๆ ซึ่งก่อนหน้านั้นการพิมพ์ด้วยแม่พิมพ์ไม้ นิยมพิมพ์ลงบนผ้าเพื่อใช้
งานเชิงประดับตกแต่ง

อัครนิย ชูอรุณ ได้กล่าวถึงงานพิมพ์แม่พิมพ์แกะไม้ของยุโรปไว้ว่า

ในทวีปยุโรป การพิมพ์แกะไม้ไม่ได้พัฒนามาจากกรรมวิธีการพิมพ์ลงลายผ้าจากแม่พิมพ์ไม้
และเริ่มพิมพ์เป็นภาพบนกระดาษในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 20 ภาพพิมพ์แกะไม้ของยุโรป ที่
เก่าแก่ที่สุดเท่าที่สืบค้นได้ ก็คือไฟ หนังสือแม่พิมพ์ไม้ หรือ Block Book ที่ทำกันในยุโรป สมัย
พุทธศตวรรษที่ 20 นั้น ทั้งตัวหนังสือและภาพประกอบเรื่องถูกแกะลงในแม่พิมพ์ไม้แผ่น
เดียวกัน สำหรับภาพประกอบเรื่องก็เป็นลายเส้นอันเรียบง่าย ส่วนมากจะระบายสีลงบนภาพ
พิมพ์ด้วย ภาพพิมพ์แกะไม้ในสมัยแรกเริ่มนี้ ส่วนมากมีเรื่องราวเกี่ยวกับศาสนาคริสต์ ซึ่ง
เทคนิคการแกะตลอดจนการวาดรูปภาพยังมีมือหยาบอยู่มาก (อัครนิย ชูอรุณ . 2540 : 90)

ในศตวรรษที่ 15 งานภาพพิมพ์แกะไม้ในยุโรปถือว่าถึงจุดแห่งความปรารถนาที่ซับซ้อน ทั้ง
กรรมวิธีและผลงานภาพพิมพ์ การแกะสลักแม่พิมพ์ไม้ก็ได้กลายเป็นอาชีพหนึ่งของช่างฝีมือ
ควบคู่กันไปกับช่างพิมพ์ พร้อมกันนั้นได้มีการคิดค้นเครื่องพิมพ์ขึ้น โดย โยฮันน์ กูเทินเบิร์ก
(Johann Gutenberg ; 1400 – 1468) จึงนับว่าการพิมพ์หนังสือ คัมภีร์ทางศาสนา หรือ
เอกสารต่าง ๆ ได้ปรากฏขึ้นอย่างมากมาย ส่งผลให้ชาวตะวันตกได้อ่าน ศึกษาความรู้
ความคิดที่ปรากฏในงานเขียนต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง แตกต่างจากการใช้แม่พิมพ์แกะไม้พิมพ์
เป็นรูปเล่มหนังสือ ซึ่งใช้เวลานาน และได้ปริมาณน้อย

ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล ได้กล่าวถึงการพิมพ์ในยุคนี้อย่างนี้

ในเยอรมันและเนเธอร์แลนด์ ยังคงนิยมภาพพิมพ์แกะไม้อยู่มาก ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ได้
พัฒนาขึ้น โดยเฉพาะในเรื่องของเทคนิคกรรมวิธีต่าง ๆ เป็นไปอย่างประณีตและสมบูรณ์มาก
โรงพิมพ์ได้ถูกสร้างและเปิดขึ้นอย่างกว้างขวางโดยทั่วไปในยุโรป แท่นพิมพ์ได้ถูกคิดค้นขึ้นมา
เพื่ออำนวยความสะดวกในการพิมพ์ ตัวเรียงพิมพ์ก็ได้รับความนิยมใช้มาก ศิลปิน ช่าง
แกะสลักแม่พิมพ์ และช่างพิมพ์ เริ่มทำงานประสานร่วมกัน กระดาษก็ถูกสั่งให้ทำมากขึ้นด้วย
โลกได้พัฒนาขึ้น ผู้คนได้รับการศึกษาสูงขึ้น แนนอนที่ความกระหายข่าวย่อมมีมากเป็นเงา
ตามตัว ความต้องการในการพิมพ์ก็มากขึ้นด้วย การแกะสลักแม่พิมพ์ไม้ก็เริ่มมีการเปลี่ยน
รูปแบบไปจากการแกะสลักแค่เพียงลายเส้น มาสู่วิธีขึ้นสูงขึ้น ตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 เรื่อยมาได้มี
การพิมพ์หนังสือมากมาย เช่น หนังสืออ่านเล่น วารสาร ตำรา ฯลฯ ในระหว่างช่วงปลาย
ศตวรรษที่ 15 ภาพพิมพ์แกะไม้ในเยอรมันได้พัฒนาจากการแกะสลักไม้ลายเส้นง่าย ๆ ไปสู่
ขบวนการที่สลับซับซ้อน ผลงานที่มีชื่อเสียงมากที่ควรจะกล่าวถึงคือผลงานของ อัลเบิร์ต ดู
เรอร์ (Albercht Durer ค.ศ. 1471 – 1528) (ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล . 2531 : 8 – 9)

อัครนิย ชูอรุณ ได้กล่าวถึงงานภาพพิมพ์แกะไม้ในศตวรรษที่ 15 ไว้ดังนี้

ภาพพิมพ์ในสมัยแรก ๆ ของชาวตะวันตกปรากฏมีการพิมพ์แกะไม้ที่มีเส้นด้านบนพื้นขาว จะเห็นได้จากการพิมพ์ภาพบนใพอันนิยมเล่นกันมากในราวต้นศตวรรษที่ 15 รวมทั้งภาพนักบุญต่าง ๆ สำหรับการถ่ายภาพ เช่น นักบุญ คริสโตเฟอร์ นักบุญเซบาสเตียน นักบุญเบอร์ทรูด และพระแม่มารี เป็นต้น ส่วนภาพพิมพ์แกะไม้ที่เป็นเส้นขาวบนพื้นดำ หรือแบบที่ใช้เป็นจุดขาว ๆ ที่เรียกกันว่า Orible Prints นั้นเกิดขึ้นภายหลังปี 1450 (พ.ศ. 1993) ในระยะนี้เองมีการประดิษฐ์คิดค้นกรรมวิธีการพิมพ์ภาพแกะไม้ขึ้นมาใหม่ ๆ อีกหลายแบบ การกดพิมพ์ลงบนแผ่นพิมพ์ที่แกะลึก ๆ แต่ไม่ได้ทาหมึกเราก็ได้ภาพขึ้นขึ้นมา ซึ่งเรียกแม่พิมพ์แบบนี้ว่า ภาพพิมพ์ประทับบน หรือ Blind Embossed Prints หรือบางทีก็เรียกกันว่า Seal Prints ด้วยเหมือนกัน การทำพิมพ์ในระยะนี้เริ่มทำภาพสลักกันบ้างแล้ว ซึ่งกระทำโดยใช้สัระบายทีหลัง หรือการใช้พิมพ์สีด้วยวิธีฉายลง และในปี 1508 ก็เริ่มคลี่คลายเป็นภาพพิมพ์แกะไม้แบบแสดงคุณค่าของสี หรือที่เรียกกันว่า Chiaroscuro Woodcut เกิดขึ้นในเยอรมันเป็นครั้งแรก แต่ถึงอย่างไรก็ตาม จากวิธีการของ ไฮด์ (Hind) นี้เอง ก็เกิดมีช่วงแกะภาพพิมพ์แบบแสดงคุณค่าสีที่เป็นชาวอิตาลีคนแรกเกิดขึ้นมา เขาผู้นั้นคือ ยู โก ดา คาร์ ปิ (Ugo Da Carpi , ราว 1455 – 1523) นั่นเอง ภาพพิมพ์แบบนี้จะพิมพ์เป็นลวดลายเส้นหรือสีแปรงบนกระดาษสีหม่น ๆ แล้วเน้นด้วยสีทอง หรือสีขาวให้สว่างขึ้น มีการพิมพ์ด้วยสีเดียวแต่มีหลายค่าน้ำหนัก หรือใช้สีที่ใกล้เคียงกันเป็นส่วนมาก การพิมพ์ภาพสีแบบนี้มีการแยกแม่พิมพ์ออกเป็นหลายแผ่น ๆ ละสีอย่างแน่นอน คาร์ปิ และช่างแกะที่มีฝีมือคนอื่น ๆ ส่วนมากจะทำงานจากแบบลวดลายของ พาร์มีเกียโน (Parmigiano) และราฟาเอล (Raphael) ในสาระสำคัญของการเป็นภาพจำลองแบบอย่างเดิมที่ ในระยะศตวรรษที่ 15 นี้ ปรากฏว่าการทำภาพพิมพ์แกะไม้และการพิมพ์หนังสือได้มีความเกี่ยวพันกันในประวัติศาสตร์ของมันมาก่อนแล้ว เหตุนี้เอง เราจึงแบ่งภาพพิมพ์ขึ้นออกเป็น 2 พวก คือ แกะเป็นภาพแทรกหนังสือ (Book Illustration) และแกะเป็นภาพเดี่ยว ๆ (Single Cuts) พวกหลังนี้เป็นภาพพิมพ์ที่แยกออกไปเป็นแผ่น ๆ หรืออาจพิมพ์เป็นชุดก็ได้ แต่บางทีเราจะเพิ่มภาพพิมพ์อีกพวกหนึ่งเข้าไปด้วยที่เราเรียกกันว่า ภาพพิมพ์แบบสมัยนิยม (Popular Prints) ภาพพิมพ์แกะไม้พวกนี้ใช้เป็นสื่อสารมวลชนอย่างใกล้ชิดคนทั่วไปได้อย่างรวดเร็ว ไม่ใช่เพียงแต่การพิมพ์ไฟ และพิมพ์ภาพนักบุญต่าง ๆ เท่านั้น แต่ยังรวมถึงกิจการที่คนนิยมชมชอบกันอีกหลายอย่าง เช่น ตัวตุลศร โคลงเสียดสี ประชดประชัน ป้ายโฆษณา กีฬา เป็นต้น ศิลปินภาพพิมพ์ที่เด่นในศตวรรษที่ 15 นี้ และเราน่าจะพูดถึงบ้างก็คือ จิตรกรชาวเยอรมัน ชื่อ ดูเรอร์ (Albrecht Durer , 1471 – 1528 หรือ 2014 – 2071) เขาชอบทำภาพพิมพ์เดี่ยว ๆ พิมพ์ออกมาหลายชุดทีเดียว ภาพพิมพ์แกะไม้ที่สำคัญมี 4 ชุด 2 ชุดแรกเป็นภาพประกอบการแสดงการปวดร้ายของพระเยซูถูกตรึงไม้กางเขน โดยให้ชื่อว่า Great Passion และ Small Passion ชุดที่ 3 เป็นเรื่องของการพยากรณ์ (Apocalypse) จากพื้นฐานความเข้าใจ และชุดสุดท้ายเป็นชีวิตของพระแม่พรหมจรรย์ (Life of the Virgin) ดูเรอร์ไม่เหมือนกับศิลปินคนอื่น ๆ ในสมัยนั้น เนื่องจากเขาร่างแบบลวดลายลงบนแผ่นไม้สำหรับทำแม่พิมพ์ แล้วก็แกะด้วยตนเองเสียส่วนมาก จากภาพพิมพ์แกะไม้ของเขา เราจะสังเกตเห็นการบรรจุใส่ส่วนละเอียดอย่างไม่รีบร้อน ซึ่งนับว่าเป็นแบบอย่างการตกแต่งของเขาอีกวิธีหนึ่ง และยังชี้ให้เห็นเป็นมาตรฐานแน่นอนได้ว่า ดูเรอร์ สามารถบังคับวัสดุให้เป็นไปตามความต้องการได้อย่างคล่องแคล่วด้วย ในกาลต่อมา ปรากฏว่าศิลปินที่สำคัญ ๆ หันมาทำงานศิลปบนแผ่นไม้กันมาก แต่ถึงอย่างไรก็ตาม ผู้มีความรู้ความชำนาญเป็นพิเศษ เฉพาะในเรื่องการทำภาพพิมพ์แกะไม้ก็คือ ช่างทำภาพแทรก (Illustrators) นั่นเอง ในขณะที่การพิมพ์หนังสือได้เข้าแทนที่การวาดภาพลายเส้น หรือระบายสีในต้นฉบับด้วย ภาพพิมพ์แกะไม้ไม่นับว่า เป็นวัสดุสำหรับการนี้ นับตั้งแต่มันสามารถใช้พิมพ์ร่วมกับตัวเรียงได้แล้ว แม้กระนั้นก็ตาม ภาพแทรกวรรณกรรมที่มีชื่อเสียงอันพิมพ์ขึ้นในสมัยแรก ๆ นี้ ชื่อศิลปินที่ทำภาพแทรกนั้น ๆ มักไม่ปรากฏให้เห็น ไม่มีใครรู้จักชื่อศิลปินนั้น ๆ เท่าไรนัก (อัครนิย ชูอรุณ . 2519 : 26 – 28)

ภาพพิมพ์แกะไม้ ถูกพัฒนาขึ้นตามลำดับ ตั้งแต่ใช้ประโยชน์ในการพิมพ์หนังสือ ตำรา ใบปลิว ฯลฯ จนมาถึงการนำเทคนิคการพิมพ์แกะไม้ สร้างผลงานศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้ไม่เป็นเอกเทศ ในกลางคริสต์ศตวรรษที่ 15 จนถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 16 นี้ ผลผลิตจากการพิมพ์ และผลงานศิลปะภาพพิมพ์ปรากฏอย่างหลากหลาย และงานภาพพิมพ์แกะไม้ถือว่าได้พัฒนาถึงขั้นสูง โดยเฉพาะในเยอรมัน ศิลปินที่สร้างชื่อให้กับงานภาพพิมพ์แกะไม้ ในด้านเทคนิคและสุนทรียภาพ คือ อัลเบรต์ ดูเรอร์ เช่นเดียวกับผลงานของ โฮลไบน์ ศิลปินฮอลแลนด์ ได้สร้างผลงานอันยิ่งใหญ่ไว้มากมาย จนกระทั่งเมื่อมีผู้คิดค้นกรรมวิธีการพิมพ์แบบใหม่ เช่น วิธีภาพพิมพ์แกะลายเบาไม้ (Wood Engraving) วิธีภาพพิมพ์โลหะ (Metal Etching) ภาพพิมพ์กัดกรด (Etching) กรรมวิธีของภาพพิมพ์แกะไม้ก็เริ่มลดความนิยมลงตามลำดับ ตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 16 และยุคสมัยของแม่พิมพ์ร่องลึกก็เริ่มพัฒนาขึ้นแทนที่

อัครนิย ชูอรุณ ได้กล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงของภาพพิมพ์แกะไม้ไว้ว่า

หลังจากนั้น ความคิดในศิลปะภาพพิมพ์ก็ค่อย ๆ เปลี่ยนแนวโน้มในตอนปลายศตวรรษที่ 16 เกือบจะจัดได้ว่า เริ่มถึงยุคเสื่อมทีเดียว ด้วยเหตุที่ภาพพิมพ์แกะไม้ กลายเป็นวิธีการใช้จำลองภาพจิตรกรรมไปเสียแล้ว ขาดการแสดงออกซึ่งคุณค่าทางสุนทรียในตัวเอง ซึ่งกลายเป็นภาพประกอบหนังสือพิมพ์ และภาพประกอบนิตยสารเป็นส่วนมาก แต่ต่อมาได้เกิดเทคนิคภาพพิมพ์โลหะ เช่น ไลน์ เอ็นเกรฟวิ่ง และ เอทชิง ซึ่งมีคุณสมบัติพิเศษ สามารถแสดงความประณีตฉะฉานได้มากกว่า ทั้งยังสามารถรักษาแม่พิมพ์ได้นานกว่า และพิมพ์ได้จำนวนมากกว่าด้วย ซึ่งได้ดึงดูดความสนใจของศิลปินส่วนใหญ่ไปเสีย ภาพพิมพ์แกะไม้จึงขาดความนิยมไปชั่วระยะหนึ่ง (อัครนิย ชูอรุณ . 2517 : 22)

ซึ่งสอดคล้องกับที่ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ว่า “นับแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 24 ในช่วงที่ศิลปะสมัยใหม่เริ่มเฟื่องฟูขึ้นในยุโรป พร้อมกับการเปลี่ยนแปลงในสังคมทั้งด้านการเมือง สังคม เศรษฐกิจ และเทคโนโลยีนั้น การสร้างสรรค์แม่พิมพ์โลหะเจริญก้าวหน้าต่อไปไม่หยุดยั้งจนมีผลให้แม่พิมพ์ไม้ในงานอุตสาหกรรมการพิมพ์ค่อย ๆ ลดความสำคัญลง ต้องหันมาใช้แม่พิมพ์โลหะตามกรรมวิธีทางเคมีกันมากขึ้น”(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2523 : 15)

กรรมวิธีการพิมพ์ด้วยแม่พิมพ์แกะไม้ได้เริ่มปรากฏอีกครั้งเมื่อศิลปินในยุคสมัยของศตวรรษที่ 19 หันกลับมาสนใจกรรมวิธีนี้ อีก จากแรงดลใจในผลงานของศิลปินภาพพิมพ์จากญี่ปุ่น ซึ่งมาแสดงภาพพิมพ์ญี่ปุ่นที่ปารีส ได้สร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับศิลปินในยุคนั้นอย่างยิ่ง กลุ่มศิลปินญี่ปุ่นนี้คือ ศิลปินภาพพิมพ์ “ ยูกิโย – อิ ” นั่นเอง

ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า

ภาพพิมพ์ ยูกิโยอิ ของญี่ปุ่นได้แพร่หลายไปทั่วโลกในศตวรรษที่ 18 และได้มีอิทธิพลต่อวงการภาพพิมพ์ทั่วทั้งตะวันตกมาจนถึงกลางศตวรรษที่ 19 ฝรั่งเศสเป็นชาติแรกที่ได้รับลักษณะและเทคนิคการพิมพ์ของญี่ปุ่นมาใช้ การจัดนิทรรศการภาพพิมพ์ญี่ปุ่นที่สำคัญครั้งแรกจัดขึ้นที่ปารีสในปี ค.ศ. 1867 มีภาพพิมพ์แสดงประมาณ 100 ภาพ และภาพเหล่านี้ก็ขายได้หมด ในปี ค.ศ. 1880 ศิลปินภาพพิมพ์ “ ยูกิโย – อิ ” เริ่มเป็นที่รู้จักของคนในวงการศิลปะทั่วโลก เช่น ฮารุโนบุ (Harunobu) , คิโยนาเกะ (Kiyonaga) , อุตามาโร (Utamaro) , ฮอคคูไซ (Hokusai) , และ อิโรชิเกะ (Hiroshige) จากการเปิดโฉมหน้าภาพพิมพ์ญี่ปุ่นสู่โลกตะวันตกนี้เอง ทำให้ศิลปินจำนวนมากที่เพิกเฉย หรือไม่สนใจต่อภาพพิมพ์แกะไม้ หันกลับมาทำภาพพิมพ์แกะไม้กันมากมาย พอล โกแกง (Paul Gauguin ค.ศ. 1848 – 1903) ก็ได้ใช้ความรู้

ทางภาพพิมพ์ญี่ปุ่นมาสร้างผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ไว้หลายชิ้น ส่วนมากจะเป็นเรื่องราวชุดชาวเกาะตาฮิติ (Tahiti) ลักษณะผลงานโกแอง เปรียบเทียบได้กับงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ยูกิโย - อิ (ญี่ปุ่น) ในยุคแรก ๆ เพราะผลงานมีลักษณะหยาบ ขรุขระ ชื่อ ๆ และไม่เป็นระเบียบเรียบร้อย เอ็ดเวิร์ด มุงช์ (Edvard Munch ค.ศ. 1863 - 1944) เป็นศิลปินภาพพิมพ์ที่มีชื่อเสียงคนหนึ่งของกลุ่มลัทธิ " เยอรมัน - เอ็กเพรสชันนิสม์ " มุงช์ มีความพึงพอใจในลักษณะและเทคนิคภาพพิมพ์แกะไม้มาก เขาได้ค้นคว้าทดลองพิมพ์ในเทคนิคแปลก ๆ จนเป็นที่ยอมรับว่า มุงช์ได้ช่วยปูพื้นฐานให้กับการพัฒนาภาพพิมพ์แกะไม้ในยุโรป และมีอิทธิพลต่อศิลปินรุ่นหลังมาก ผลงานภาพพิมพ์ที่มีชื่อเสียง คือ The kiss ในปี ค.ศ.1905 ที่ประเทศเยอรมัน ศิลปินหนุ่มกลุ่มสะพาน (Die Bruke) มี คริสเชนอร์ (Ernst Ludwig Kirchner) , เฮคเกิล (Erich Heckel) และร็อทลัฟ (Karl Schmidt Rottluff) ได้ใช้เทคนิคภาพพิมพ์เป็นสื่อในการแสดงออกแทนการเขียนรูป โดยเฉพาะพวกเขาเชื่อว่า เทคนิคภาพพิมพ์แกะไม้สามารถแสดงและถ่ายทอดอารมณ์ที่รุนแรงออกมาได้ ลักษณะผลงานของกลุ่มนี้ (กลุ่มเอ็กเพรสชันนิสม์) เป็นภาพพิมพ์ขาว - ดำที่ตัดกันอย่างรุนแรง น้ำหนักเบา ๆ รูปร่างรูปทรง หรือรอยตัดเป็นเหลี่ยมที่ตัดคม รอยตัดแกะแสดงอารมณ์ที่รุนแรงและดูร้าย เรื่องราวส่วนใหญ่จะเป็นรูปคน โบหน้าคน และซ่อนเร้นไว้ด้วยอารมณ์จิตที่เร้นลับ

ในเวลาต่อมาศิลปินได้ใช้เทคนิคภาพพิมพ์แกะไม้มาทำงานแบบนามธรรม (Abstraction) จะเห็นได้ชัดเจนในผลงานของ แคนดินสกี (Wassily Kandinsky ค.ศ. 1866 - 1944) เขาได้สร้างภาพพิมพ์แกะไม้ไว้จำนวน 56 ภาพ ในปี ค.ศ.1913 ลักษณะเด่นของเทคนิคที่เขาใช้คือ แกะสลักเพียงเล็กน้อย ลวดลายไม่มาก และไม่รุนแรง เหมือนกลุ่มสะพาน บางครั้งการพิมพ์ที่เขาทำดูคล้าย ๆ กับภาพเขียนหมึกดำด้วยภูกัน แคธี่ โคลวิทซ์ (Kathe Kollwitz ค.ศ. 1867 - 1945) เป็นศิลปินหญิงชาวเยอรมันที่ทำภาพพิมพ์ไว้มาก (จัดอยู่ในกลุ่มเอ็กเพรสชันนิสม์) ผลงานมีทั้งภาพพิมพ์แกะไม้และภาพพิมพ์หินเนื้อในเรื่องส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องราวสะท้อนปัญหาสังคม ผลงานมีลักษณะเด่นคือ แสดงออกซึ่งอารมณ์ที่รุนแรง ผลงานที่มีชื่อเสียงคือชุด " สงคราม " (The war ปี ค.ศ. 1923) ในฝรั่งเศสภาพพิมพ์แกะไม้และภาพพิมพ์แผ่นยางลิโนเลียม ได้พัฒนาสูงขึ้นสืบเนื่องต่อจากโกแอง ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ลักษณะของภาพพิมพ์ฝรั่งเศสส่วนใหญ่จะเป็นแบบอิสระมากขึ้น เส้นที่แกะมีลักษณะไหล ๆ - ไม่คมแข็ง และลักษณะค่อนข้างจะเป็นแบบตกแต่ง มีลวดลายมาก

ในประเทศอังกฤษ ภาพพิมพ์แกะไม้เป็นที่นิยมแพร่หลายเช่นกัน ศิลปินคนหนึ่งที่จะกล่าวถึงคือ Philip Sutton เขาพิมพ์ภาพพิมพ์หลายสีโดยตัดแบ่งแผ่นไม้ตัดออกเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย แล้วนำไปกลึงสีต่าง ๆ กัน จากนั้นก็นำมาประกอบกันใหม่ จึงนำเข้าแท่นพิมพ์ (Jigsaw Method) ในอเมริกา ศิลปินภาพพิมพ์แกะไม้ที่มีชื่อเสียงคือ Antonio Frasconi , Leonard Baskin , Carol Summers (ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล . 2531 : 13 - 15)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงศิลปินสมัยใหม่ ที่ใช้กรรมวิธีภาพพิมพ์แกะไม้ในการแสดงออกไว้ดังนี้

โกแอง (Paul Gauguin 2386-2446) ศิลปินผู้ยิ่งใหญ่คนหนึ่งของกลุ่มโพสต์อิมเพรสชันนิสม์ (Post - Impressionism) ในฝรั่งเศส ได้สร้างภาพพิมพ์แกะไม้แยกออกจากแบบแผนเดิม จากลักษณะที่ให้ความรู้สึกราบเรียบและเดินเส้นอย่างสงบประณีต เปลี่ยนมาสู่ลักษณะที่สร้างความตื่นเต้นเร้าใจด้วยวิธีย่อยและทำให้อันชวนตื่นเต้น ถัดจากนั้นรูปแบบภาพพิมพ์ของโกแองยังส่งอิทธิพลสืบต่อไปยังกลุ่มเอกซเพรสชันนิสม์ (Expressionism) อย่างเช่นงานของมุงช์ (Edvard Munch 2406-2487) ศิลปินชาวนอร์เวย์ ซึ่งสร้างความรู้สึกจากจิตใต้สำนึกให้ปรากฏเด่นชัด งานบางชิ้นยังพัฒนารูปแบบต่อไปอีก โดยตัดแยกรูปทรงบนแม่พิมพ์ให้แยกห่างออกจากกัน เพื่อทดลองเน้นให้เห็นการแยกตัวของรูปทรงที่สร้างขึ้นให้พ้นไปจากพื้น ทั้งโกแอง และ

มุงชั๊นได้ว่า เป็นศิลปินที่รุกรายทางแนวความคิดและรูปแบบใหม่ของภาพพิมพ์ผิวนูนในยุคใหม่ขึ้น

ทางเอกเซอร์สชันนิสม์ในเยอรมัน กลุ่มเดอะบริดจ์ (The bridge) เช่น เคริชนอร์ (Ernst Kirchner 2423-2481) ได้สร้างภาพพิมพ์แกะไม้ในลักษณะที่ถ่ายทอดอารมณ์อันรุนแรงหยาบกร้านได้ดี งานของเคริชนอร์ มีลักษณะแข็งกร้าว หยาบ และง่าย ซึ่งนั้นช่วยสร้างอารมณ์ได้ดียิ่ง

ภาพพิมพ์แกะไม้ของจีนได้ส่งอิทธิพลไปสู่ญี่ปุ่น จนกระทั่งถึงพุทธศตวรรษที่ 24 ภาพพิมพ์ของญี่ปุ่น ก็เจริญก้าวหน้ามาก ในสกุลศิลปะ ยูกิโยเอ (Ukiyo-E) ซึ่งนับได้ว่าเป็นภาพการพิมพ์ที่มีฝีมือล้ำมือและแนวความคิดสูง เป็นภาพที่สะท้อนชีวิตประจำวันของชาวญี่ปุ่น

ปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ภาพพิมพ์แกะไม้ของญี่ปุ่นได้เผยแพร่เข้าไปในยุโรป สร้างความตื่นเต้นให้กับศิลปินในกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) และโพสท์อิมเพรสชันนิสม์มาก จนกระทั่งมีอิทธิพลให้การจ้องค้ประกอบภาพเขียนและภาพพิมพ์ของศิลปินกลุ่มนี้มีลักษณะเรียบง่ายและทำที่คล้ายกับการจ้องค้ประกอบภาพพิมพ์ญี่ปุ่น ส่วนในญี่ปุ่น ศิลปินคนหนึ่ง คือ มุนากาตะ (Shiko Munakata 2448-) ได้สร้างเทคนิคและรูปแบบใหม่ให้กับวงการศิลปะภาพพิมพ์ของญี่ปุ่น แต่ยังคงรักษาเอกลักษณ์ของญี่ปุ่นไว้อย่างสง่างาม

ในประเทศฝรั่งเศส เกิดศิลปินยุคใหม่ที่ทำงานภาพพิมพ์มากมาย แม้หลายคนจะมีชื่อเสียงโด่งดังทางด้านจิตรกรรม แต่ศิลปินเหล่านั้นก็มักจะทำงานภาพพิมพ์ในเทคนิคต่าง ๆ ควบคู่ไปด้วยเสมอ มาติสส์ (Henri Matisse 2412-2497) และ ปิคัสโซ (Pablo Picasso 2424-2514) ได้สร้างภาพพิมพ์แกะยาง (Lino cut) ไว้อย่างตื่นเต้นเร้าใจมาก แอลเลน (Trevor Allen 2482-) และรอธเนสไตน์ (Michael Rothenstein 2451-) ชาวอังกฤษก็ได้พัฒนาเทคนิคการพิมพ์ภาพแกะยางต่อไปอีก ด้วยวิธีการกัดผิวหน้าประกอบกับการแกะแม่พิมพ์ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2523 : 16-20)

และในประเด็นเดียวกันนี้ อัศนีษฐ์ ชูอรุณ ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า

ในศตวรรษที่ 19 นี้เองจึงเป็นศตวรรษแห่งการฟื้นฟู ภาพพิมพ์แกะไม้ในแง่ความรู้สึกซึ่งสุนทรียะเป็นพิเศษ เฉพาะศิลปินกลุ่มเยอรมันเอ็กเพรสชันนิสม์ (German Expressionism) หันกลับไปทำภาพพิมพ์เรื่องง่าย ๆ แต่ให้เกิดความรู้สึกสะท้อนใจในเชิงจิตวิทยา และมักแสดงอาการเคลื่อนไหว และมีอิทธิพลต่อไปยังนอร์เวย์ คือ เอ็ดวาร์ด มุนช์ (Edvard Munch ; 1869 – 1944) ด้วย แต่มุนช์ได้ใช้ความรู้สึกเฉพาะของเขาออกมาในรูปแบบที่เคร่งขรึม และร่วมสมัยมากขึ้น นับว่าเป็นมิติใหม่แก่วงการศิลปะภาพพิมพ์ด้วย

ปอล โกแวง (Paul Gauguin ; 1843 – 1903) เป็นอีกผู้หนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากภาพพิมพ์ญี่ปุ่นอย่างเต็มที่ แต่เขาก็ได้รับความบันดาลใจจากภาพพิมพ์กลุ่มเยอรมันเอ็กเพรสชันนิสม์ด้วย โกแวง เกิดที่ปารีสเป็นเด็กยกสกีให้ช่างเขียนมาก่อน เขามีนิสัยชอบท่องเที่ยว ได้เริ่มศึกษาศิลปะจากสกุล อิมเพรสชันนิสม์ต่อมาเขาเดินทางไปที่เกาะ ตาฮิติ และได้ทำงานศิลปะผสมผสานความคิดเป็นรูปแบบของเขาโดยเฉพาะ งานภาพพิมพ์ของโกแวง มีการบิดผันภาพคนให้ผิดจากความเป็นจริง แบบอย่างนี้มีผู้รับไปทำต่อหลายคน เช่น อีมิล โนลด์ (Emile Nold , 1867 – 1956) ชาวเยอรมัน เป็นต้น

นับแต่ปลายศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ศิลปินตะวันตกเริ่มหลุดพ้นพันธนาการดังกล่าว ศิลปินร่วมสมัยได้มีความคิดอิสระ มีความรู้สึกจริงใจต่อวัตถุ และดำเนินการด้วยตนเองเป็นส่วนใหญ่ มีการรับรู้ที่สมบูรณ์ และเคารพต่อธาตุแท้ของวัตถุแต่ละชนิด ดังลักษณะพิเศษแสดงออกมาด้วยความคิดสร้างสรรค์อิสระแห่งสุนทรียะภาพของศิลปินในศตวรรษที่ 20 นี้ ทำให้เกิดเทคนิคต่าง ๆ มากมายติดตามมา เช่น การพิมพ์จากวัสดุต่าง ๆ (Collagraph) การทำแม่พิมพ์จากเซลลูโลสยัด (CelloCut)

การทำแม่พิมพ์จากปูนปลาสเตอร์ (Plaster Print) แม้กระทั่งการทำแม่พิมพ์จากแผ่นยางลิโนเลียม (Lino Cut) การค้นหาเหล่านี้ทำให้เกิดประสบการณ์มากยิ่งขึ้น ยังประโยชน์แก่การสร้างสรรคศิลป์สุดคณานับ (อัครนิษฐ์ ชูอรุณ . 2517 : 24 – 25)

ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 นับว่าเทคนิคการพิมพ์แกะไม้ได้กลับมาสู่ความนิยมของศิลปินแห่งยุคสมัย ผลงานศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้ได้แสดงออกถึงเอกลักษณ์ของตัวเอง และศิลปินและรับใช้ความคิด ตลอดจนรูปแบบการแสดงออกได้อย่างโดดเด่น เช่นเดียวกับงานจิตรกรรมหรือทัศนศิลป์อื่น ๆ ศิลปินที่มีชื่อเสียงอย่าง โกแกง , มุงค์ โดยเฉพาะศิลปินกลุ่มเยอร์มันเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ ได้ใช้กรรมวิธีการพิมพ์แกะไม้เป็นสื่อในการแสดงออกถึงความดุดัน รุนแรง แข็งกร้าว เช่นเดียวกับงานจิตรกรรมของพวกเขา จนมาถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20 ความอิสระแห่งการสร้างสรรคทดลองก็ได้ส่งผลให้เกิด แนวความคิด รูปแบบ และความเชื่อที่เป็นรากฐานของลัทธิศิลปะต่าง ๆ มากมาย ศิลปินแห่งยุคสมัยที่ได้สร้างผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ที่น่าสนใจ เช่น เคิร์ชเนอร์ , เฮคเกิล , รอทลัฟ ส่วน แคนดินสกีก็ได้ทำงานภาพพิมพ์แกะไม้แบบนามธรรมไว้มากเช่นกัน ศิลปินหญิงชาวเยอรมัน แคทธี โคลวิทซ์ สร้างงานสะท้อนความจริงของสังคม และศิลปินผู้โด่งดังอย่าง ปिकासโซ , มาติสส์ ก็นิยมภาพพิมพ์แกะไม้เช่นกัน ปिकासโซเองได้ทดลองนำแผ่นยางลิโนเลียม (Lenoleum) มาใช้แกะแทนแผ่นไม้ ซึ่งแกะได้ง่ายกว่า เห็นได้ว่า ศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้ไม่ได้พัฒนามาด้วยระยะเวลาอันยาวนาน ศิลปินแห่งยุคสมัยต่าง ๆ ก็ได้สร้างสรรค์ผลงานด้วยกรรมวิธีนี้ไว้หลายต่อหลายคน ภาพพิมพ์แกะไม้ได้รับการยอมรับในคุณค่า เช่นเดียวกับงานศิลปะรูปแบบอื่น ๆ มาจนถึงปัจจุบันนี้ ศิลปินร่วมสมัยก็ยังชื่นชอบในเอกลักษณ์ของงานศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้อยู่ และใช้เป็นสื่อในการแสดงออกผสมผสานกับวัสดุ เครื่องมือที่สะดวกและรวดเร็วกว่าในอดีต งานพิมพ์แกะไม้ จึงเกิดเทคนิคที่น่าสนใจขึ้นอีกมากมาย

1.3 ความเป็นมาของภาพพิมพ์แกะไม้ในประเทศไทย

จุดเริ่มต้นของภาพพิมพ์แกะไม้ของไทยนั้น สันนิษฐานกันว่า การแกะไม้เพื่อนำมาทำเป็นแม่พิมพ์นั้น มีมาช้านานเช่นกัน และใช้ในการตกแต่งพระพุทธรูป และเครื่องปั้นดินเผา ซึ่งใกล้เคียงกับลักษณะแรกเริ่มของจีน และอียิปต์ จนกระทั่งสามารถผลิตกระดาษขึ้นใช้ได้แล้ว การพิมพ์ลงบนกระดาษจึงปรากฏเป็นหลักฐาน อัครนิษฐ์ ชูอรุณ กล่าวถึงความเป็นมาของการพิมพ์บนกระดาษไว้ว่า

สำหรับการใช้วิธีพิมพ์ภาพลงบนกระดาษนั้น เริ่มในราวกรุงศรีอยุธยา ในรูปของดวงตราต่าง ๆ ที่ประทับลงบนเอกสาร และจดหมายเหตุ ดวงตราเหล่านี้แกะด้วยไม้ แต่ถ้าเป็นดวงตราประจำตำแหน่งขุนนางผู้ใหญ่ มักจะเปลี่ยนเป็นแกะจากงาช้าง เพื่อให้สมศักดิ์ศรี วิธีการศิลปะภาพพิมพ์ได้รับใช้ระบบศักดินาของไทยเรื่อยมาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ในตอนปลาย รัชกาลที่ 3 หมอปลัดเลได้ทำการออกหนังสือหลายเล่ม เช่น บางกอกกริเตอร์เดอร์ เป็นต้น การพิมพ์ภาพประกอบนั้น หมอปลัดเลได้ส่งภาพไปทำแม่พิมพ์ที่สิงคโปร์ เพราะขณะนั้นชาวต่างประเทศได้ตั้งบริษัทแม่พิมพ์ที่นั่น ฉะนั้นราคาแม่พิมพ์จึงแพงมาก ครั้นเมื่อ ก.ศ.ร. กุหลาบทำหนังสือพิมพ์สยามประเภท ในสมัยรัชกาลที่ 5 กรุงเทพฯ เขาก็เคยส่งภาพประกอบไปทำแม่พิมพ์ที่สิงคโปร์เหมือนกัน แต่ต้องใช้เงินมากเกินไป และใช้เวลานานเกินความจำเป็น ไม่ทันการ เขาจึงเริ่มหาวิธีทำแม่พิมพ์ใช้เอง จากการจ้างช่างคนไทยแกะแม่พิมพ์ไม้ อย่างที่เคยทำกันมาในยุโรปและญี่ปุ่น ไม้ที่ใช้คือไม้โมก ซึ่งหาได้ในเมืองไทยเราเ็นเอง ในระยะนั้นเองจึง

เป็นจุดเริ่มแรกที่ช่างไทยได้มีโอกาสแสดงฝีมือภาพพิมพ์แกะไม้ และดำเนินการเป็นอาชีพ นับว่ามีคนนิยมกันแพร่หลายมาก ต่อมาประมาณปี พ.ศ. 2448 หลวงไพศาลศิลปศาสตร์ เจ้ากรมบัณฑิต จึงได้ก่อตั้ง "กองช่างแกะไม้" ขึ้น เพื่อจุดประสงค์ในการผลิตภาพประกอบบทเรียน โดยมี หม่อมเจ้าประวิศ ชุมสาย เป็นนายช่างออกแบบ ช่างแกะมี 3 คน คือ นายแดง นายไข่ นายสาย กับมีช่างเขียนอีก 1 คน คือ ขุนอภิสาร จิตรกรรม (นายการเปรียญ) หนังสือแบบเรียนในสมัยนั้นก็มีหนังสือปฐม ก.กา เป็นต้น

ต่อมาใน พ.ศ. 2540 สามัคยาจารย์สมาคมแลเห็นว่า กองช่างแกะไม้ไม่น่าจะผลิตภาพประกอบบทเรียนของกองแบบเรียนเท่านั้น น่าจะทำให้แพร่หลายมากกว่า จึงได้รับโอนกิจการกองช่างแกะไม้เข้ามา โดยมี พระไพศาลศิลปศาสตร์ นายกกรรมการบันเทิงเป็นผู้อำนวยการกอง มีนโยบายรับงานภาพประกอบบทเรียนและหนังสือพิมพ์ทั่ว ๆ ไป

ภายหลังที่สามัคยาจารย์สมาคมรับโอนกิจการมาเพียง 6 เดือน ก็มีกิจการก้าวหน้าเจริญขึ้นเป็นลำดับ เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรีจึงได้ดำเนินการนี้อย่างจริงจัง และเห็นว่ามีควมนิยมมากขึ้นจนรับงานไม่ไหว จึงควรจะต้องหาช่างแกะเพิ่มขึ้นอีก การหาช่างเพิ่มนั้น ใช้วิธีสมัครเป็นนักเรียนก่อน เมื่อเรียนจบจนเห็นว่ามีความสามารถใช้ได้ ก็ให้เป็นช่างแกะทันที นักเรียนช่างแกะไม้รุ่นแรกมี 6 คน รวมกับช่างเขียนอีก 2 คน และนี่แหละ ม่านการศึกษาศิลปหัตถกรรมในเมืองไทย ได้เริ่มเผยแพร่ออกครั้งแรก ณ จุดนี้เองรายได้ของช่างแกะไม้ในระยะนั้น ย่อมชี้ให้เห็นความนิยมของคนไทยที่มีต่อศิลปภาพพิมพ์แกะไม้ด้วย มีหลักฐานตัวเลขรายได้จากงานพิมพ์ภาพพิมพ์แกะไม้ ในครั้งนั้นถึง 1,356 บาท (หนึ่งพันสามร้อยห้าสิบบาทถ้วน) ซึ่งนับว่าเป็นรายได้ที่งดงามมากของกรมอาชีวศึกษา ในระยะหกเดือนครึ่ง ทางสามัคยาจารย์สมาคมได้เล็งเห็นความสำคัญ จึงได้เลื่อนฐานะกองช่างแกะไม้เป็นสโมสร และเป็นสาขาหนึ่งของสมัคยาจารย์สมาคมนั่นเอง ให้ชื่อว่า " สโมสรช่าง " ซึ่งตรงกับที่ชาวยุโรปเรียกว่า Guilt โดยแต่งตั้งเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี (สนั่น เทพหัสดิน ณ อยุธยา) เป็นหัวหน้าอำนวยการ และตำแหน่งเลขานุการเป็นผู้ช่วยผู้อำนวยการ

ใน พ.ศ. 2452 ได้เปิดแผนกเพิ่มขึ้นอีก คือ แผนกปั้น แผนกกลึง และแผนกเครื่องรัก ทำให้สโมสรช่าง กลายเป็นแหล่งศึกษาศิลปหัตถกรรมที่สมบูรณ์ และกว้างขวางขึ้น ต่อมาได้ นายอิทธิ ลิ ซึ่งเป็นครูช่างเขียนของกรมศึกษาธิการมาเป็นอาจารย์ใหญ่ และได้ขยายการศึกษาในการสนับสนุนของกระทรวงศึกษาธิการเป็นอย่างดี จึงได้เปิดเป็นโรงเรียนขึ้นมีชื่อว่า " โรงเรียนหัตถกรรมวัดราชบูรณะ " ใน พ.ศ. 2455 อีก 2 ปีต่อมา ได้สร้างอาคารเรียนใหม่อีกเป็นการถาวร พร้อมกันนั้น พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เสด็จทำพิธีเปิดอาคาร ณ วันที่ 7 มกราคม พ.ศ. 2456 พร้อมกับพระราชทานนามให้ว่า "โรงเรียนเพาะช่าง" ดังปรากฏมาทุกวันนี้ ฉะนั้นถ้าจะกล่าวว่า วิชาภาพแกะไม้ หรือศิลปภาพพิมพ์นั้น เป็นฉนวนแรกของการศึกษาศิลปหัตถกรรมในเมืองไทย และก่อกำเนิดเป็นโรงเรียนเพาะช่างในโอกาสต่อมาด้วยนั้น จึงมิใช่คำกล่าวโอ้อวดที่เกินความจริงแต่ประการใดเลย

วิชาภาพพิมพ์แกะไม้ เริ่มศึกษากันมาตั้งแต่ พ.ศ. 2448 และดำเนินเรื่อยมาจนกระทั่งโรงเรียนเพาะช่าง ได้เปิดแผนกอื่น ๆ เพิ่มขึ้นอีก เช่น แผนกฝึกหัดครู แผนกถ่ายรูป แผนกสถาปัตยกรรม เป็นต้น ทำให้แผนกช่างแกะไม้ถูกหลงลืมไปเป็นเวลานาน จวบจน พ.ศ. 2500 นายจิตร บัวบุศย์ อาจารย์ใหญ่โรงเรียนเพาะช่างเห็นว่า วิชาภาพพิมพ์แกะไม้ (Wood cut) ได้ทำประโยชน์แก่สถาบันมาแต่แรกเริ่ม น่าจะทำนุบำรุงไว้ จึงได้รื้อฟื้นวิชานี้ขึ้นมาอีกครั้ง โดยให้เป็นวิชาหนึ่งในแผนกจิตรศิลป์กรรม เป็นที่น่าสังเกตว่า ภาพพิมพ์แกะไม้เคยมีจุดมุ่งหมายในการทำแม่พิมพ์ เพื่อจำลองภาพเป็นภาพประกอบเรื่องมาแต่แรก แต่ในระยะนี้เอง ได้เปลี่ยนแนวโน้มมาศึกษา ในแนวทางของจิตรศิลป์โดยเฉพาะ ทั้งนี้เพราะศิลปภาพพิมพ์เป็นเทคนิคหนึ่งแห่งศิลปะ เช่นเดียวกับ จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม เช่นกัน เมื่อมีนโยบายที่ถูกต้องเช่นนี้ จึงนับว่าแสวงหาไรของศิลปภาพพิมพ์ ในเมืองไทยได้เริ่มฉายขึ้น แต่ก็มีเหตุจำเป็นอีกหลายประการที่ทำให้แสงนี้ไม่เจิดจ้าเท่าที่ควร เช่น ความคับแคบในด้านเทคนิคยังบังคับและขาดผู้ที่รู้ทางอย่างจริงจัง จึงทำให้ การศึกษาศิลปภาพพิมพ์ ดำเนินไปอย่างเวียนวนและเรื่อย ๆ มา

ทางมหาวิทยาลัยศิลปากร ก็มีความสนใจในศิลปะภาพพิมพ์ไม่ใช่น้อย แม้ในการศึกษาครั้งแรก ๆ จะไม่บรรจวจิวิชาไว้ แต่ต่อมาก็เริ่มมีการเคลื่อนไหว โดยศาสตราจารย์ ศิลป พีระศรี (Corrado Feroci , 2435 – 2505) คณบดีคณะจิตรกรรมประติมากรรม ได้ชักชวนให้นักศึกษารุ่นแรก ๆ ทดลองทำ ปรากฏเป็นที่น่าพอใจ เพราะคนไทยมีอุปนิสัยในการทำภาพพิมพ์แกะไม้เป็นทุนอยู่แล้ว ในปี พ.ศ. 2497 ศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้ ได้ออกสู่สายตาประชาชนในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยรวมไว้ในประเภทภาพเอกรงค์ ศิลปินยุคเริ่มเหล่านั้น คือ ชลูด นิ่มเสมอ และ ประหยัด พงษ์ดำ เป็นต้น ต่อมาเมื่อมีการทำภาพพิมพ์ไม้สีกันแล้ว ภาพพิมพ์จึงแยกตัวออกมาเป็นศิลปะแขนงหนึ่งในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ แทนที่ภาพเอกรงค์ แต่เดิมนั้น ผลงานศิลปะภาพพิมพ์ในระบุนั้น ส่วนใหญ่พยายามที่จะคลี่คลายงานศิลปะประจำชาติ ในอุดมคติเกี่ยวกับศิลปะญี่ปุ่นนั่นเอง แต่ได้มีการแสดงออกในรูปแบบพัฒนาไปตามวิถีทางของศิลปร่วมสมัยมากยิ่งขึ้น ศิลปะภาพพิมพ์ของไทยยุคนั้นก็มี ชลูด นิ่มเสมอ , ประหยัด พงษ์ดำ , มานิตย์ ภู่อารีย์ , ทวี รัชนิกร , อินสนธิ วงศ์สาม , สันต์ สารากรบริรักษ์ , อนันต์ ปาณินท์ เป็นต้น โดยเฉพาะคนหลังสุด เป็นผู้ที่ได้รับรางวัลเหรียญเงิน ประเภทภาพพิมพ์เป็นคนแรก ปี 2503

ศิลปินภาพพิมพ์ที่น่าสนใจ อีกคนหนึ่งก็คือ ประพันธ์ ศรีสุตา ได้ทำงานงานภาพพิมพ์แกะไม้ไว้มาก เขาเคยได้รับรางวัลเหรียญทองแดงจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติปี พ.ศ. 2504 ประพันธ์ เป็นผู้ที่ทำงานอย่างจริงจัง ส่วนใหญ่เป็นภาพแกะไม้ชีวิตคนไทย และแกะเป็นภาพคนที่มีความเคลื่อนไหวอย่างน่าทึ่ง โดยการจัดองค์ประกอบให้เป็นกลุ่ม ๆ เทคนิคเฉพาะของเขาถือการทำภาพแกะไม้ โดยแกะพื้นหลังขาว เว้นรูปมวลภาพคนเป็นสีดำมีส่วนละเอียดเป็นเส้นตกแต่งเพิ่มเติม ประพันธ์เป็นคนมีฝีมือ และงานของเขาก็พยายามสะท้อนภาพชีวิตไทย ๆ ไว้ แต่เขายังคงติดอยู่กับรูปแบบคนเป็นส่วนมากในงานยุคแรก ๆ ปัจจุบันประพันธ์ยังทำงานแขนงนี้อยู่ แต่เขาได้พัฒนาไปอย่างน่าชมเชยเป็นอย่างยิ่ง เขาได้สลักรูปแบบเดิมของเขาออกสู่แนวทางร่วมสมัย ปัจจุบันเขาก็กังเป็นศิลปินแนวหน้าที่หน้าสนใจมากคนหนึ่งเช่นกัน

การศึกษาศิลปะภาพพิมพ์ เริ่มกันอย่างจริงจังเมื่อทางคณะจิตรกรรม และประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้เปิดหลักสูตรแผนกภาพพิมพ์เป็นเวลา 2 ปี ในระดับปริญญาตรี ใน พ.ศ. 2509 เป็นผลให้ต้องเปลี่ยนชื่อคณะเป็น “ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ ” และได้ผลิตบัณฑิตหนุ่มที่มีชื่อเสียงในศิลปะแขนงนี้หลายคน เช่น ทวน ธีระพิจิตร , กมล สุวุฒโท , เดชา วราชน เป็นต้น เป็นที่น่าสังเกตว่า ในระยะนี้ ศิลปะภาพพิมพ์มีแนวโน้มในรูปแบบร่วมสมัยมากกว่าแต่ก่อน ประกอบกับไม่จำกัดเฉพาะภาพพิมพ์แกะไม้เท่านั้น จึงทำให้เกิดความคล่องตัวในด้านเทคนิคเป็นอันมาก ในปี พ.ศ. 2511 ได้มีนิทรรศการศิลปกรรมโดยศิลปินภาพพิมพ์หนุ่มขึ้น ณ อาคารนายเลิศ ด้วยการเปิดให้ประชาชนชมฟรีไม่ลายมือและเทคนิคใหม่ของศิลปินหนุ่ม สร้างความตื่นเต้นแก่ประชาชน และทำให้ตื่นตัวในศิลปะแขนงนี้เพิ่มยิ่งขึ้นด้วย

สำหรับทางด้านโรงเรียนเพาะช่าง กำลังมีอายุอยู่ถึง 60 ปี อาจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ วิชาการในตำแหน่งผู้อำนวยการโรงเรียนชั้นพิเศษในขณะนั้น ได้จัดการปรับปรุงหลักสูตรการศึกษาของวิทยาลัยครั้งสำคัญ และใน พ.ศ. 2516 ได้ยกฐานะศิลปะภาพพิมพ์เป็นวิชาเอกอยู่ในแผนกจิตรศิลป์ ในระดับปวส. (ปีที่ 4 – 5) เพื่อทดลองการแยกเรียนเป็นแผนกเฉพาะเลยทีเดียวนั้นเองได้มีการจัดนิทรรศการศิลปะภาพพิมพ์ครั้งที่ 1 ณ โรงเรียนเพาะช่าง ได้สร้างความตื่นเต้นแก่นักศึกษาและประชาชนทั่วไปเป็นอันมาก เพราะเป็นครั้งแรกของเมืองไทย ที่จัดนิทรรศการศิลปะภาพพิมพ์ฝีมือคนไทยล้วน ๆ ทั้งยังได้นำผลงานไปเผยแพร่ ณ วิทยาลัยครูเชียงใหม่ในปลายปีนั้นด้วย ผลจากนิทรรศการครั้งนี้ทำให้ทราบได้ว่าสถาบันการศึกษาเหล่านั้นมีความสนใจศิลปะภาพพิมพ์เป็นทุนเดิมอยู่แล้วเหมือนกัน แต่ขาดความเข้าใจในเทคนิคด้านต่าง ๆ จึงไม่สามารถนำไปสอนให้บังเกิดผลดีได้ อีกทั้งยังมีปัญหาเรื่องอุปกรณ์ต่าง ๆ ด้วย ฉะนั้นหากได้มีการจัดเผยแพร่ตามสถาบันต่าง ๆ พร้อมกับการสาธิต ก็น่าจะบังเกิดผลดีต่อการศึกษาศิลปะภาพพิมพ์ได้มากที่สุด

ในระยะไล่เลี่ยกันนี้ได้มีสถานชุด และสถาบันต่าง ๆ จัดนิทรรศการศิลปะภาพพิมพ์ต่างประเทศกันมากขึ้น เช่น สถาบันวัฒนธรรมฝรั่งเศส จัดนิทรรศการภาพพิมพ์ของปีกลโซ่ บริติชเคาท์

ซิล จัดนิทรรศการศิลปะภาพพิมพ์ร่วมสมัย สถานทูตออสเตรเลีย จัดนิทรรศการศิลปะภาพพิมพ์ ออสเตรเลีย หอศิลป์ พีระศรี จัดนิทรรศการภาพพิมพ์ของศิลปินอเมริกัน 2 ท่าน คือ ริชาร์ด อนุสเกวีก (Richard Anuszkiewicz) และ พอล เจนกินส์ (Paul Jengins) นิทรรศการเหล่านี้ ย่อมเป็นวิทยาทานแก่ประชาชนชาวกรุงเทพฯ ๕ ได้เป็นอย่างดี เราจึงพอจะอนุมานได้ว่า ชาวกรุงเทพฯ ได้ให้ความสนใจศิลปะแขนงนี้มากยิ่งขึ้นแล้ว

ในปีต่อมา (2517) วิชาเอกศิลปะภาพพิมพ์ได้กลายเป็น “ แผนกศิลปะภาพพิมพ์ ” และอยู่ในคณะวิจิตรศิลป์กรรม อยู่ในระดับ ปวส. ด้วย ด้วยการอนุมัติจากกระทรวงศึกษาธิการ เป็นที่น่าสังเกตว่า แผนกนี้มีมาแล้วตั้งแต่ พ.ศ. 2450 ในนามของ “ แผนกช่างแกะไม้ ” อยู่ในสโมสรช่าง แต่ต่อมาได้ถูกหลงลืมจึงสูญหายไปเสีย การนำกลับมาใหม่ จึงเสมือนการรื้อฟื้นมาพัฒนาให้มีการสอนเทคนิคต่าง ๆ มากไปกว่าภาพพิมพ์แกะไม้ ตลอดจนประวัติความเป็นมาของศิลปะแขนงนี้ด้วย ทั้งยังมโนนโยบายสำคัญให้นักศึกษาสามารถนำไปแสดงออกซึ่งการสร้างสรรค์ศิลปะได้ นอกจากนั้นทางโรงเรียนเพาะช่าง ยังได้เตรียมการขยายหลักสูตรเพิ่มอีก 2 ปี ในระดับ ปทส. ซึ่งเทียบเท่าปริญญาตรีอีกด้วย คาดว่าจะสำเร็จในระยะอันใกล้

การศึกษาศิลปะภาพพิมพ์ มีใช้จำกัดเฉพาะแต่มหาวิทยาลัยศิลปากร และวิทยาลัยเพาะช่างเท่านั้น ในขณะที่ยังมีการศึกษาศิลปะแขนงนี้อีกหลายสถาบัน เช่น โรงเรียนช่างศิลป์ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์สถาบันเทคโนโลยี (ลาดกระบัง) แผนกศิลปศึกษา วิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตร ฯลฯ เป็นต้น ในวงการศึกษาระดับต่างเห็นความสำคัญของศิลปะภาพพิมพ์ยิ่งขึ้น ในหนังสือ “ ศิลปนิยม ” ของอาจารย์ อารี สุทธิพันธุ์ ซึ่งเป็นหนังสือคู่มือการศึกษาศิลปะที่มีชื่อเสียงเล่มหนึ่ง ในฉบับพิมพ์ครั้งที่ 3 ก็ได้บรรจุเนื้อหาของศิลปะภาพพิมพ์พอสังเขปไว้ด้วย

เราจะสังเกตเห็นว่า ความจำเป็นในการใช้อุปกรณ์มากมายของมันเอง ที่ทำให้ศิลปะภาพพิมพ์จำต้องขบเฉพาะในรั้วสถาบันนักศึกษาศิลปะภาพพิมพ์น้อยคนนักที่จบการศึกษาออกไปแล้วจะได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์อีก นอกจากจะมีอาชีพเป็นครูอาจารย์ที่มีการสอนศิลปะเท่านั้น ในต่างประเทศนั้นเขามีสถาบันเอกชนเป็นการเฉพาะในศิลปะสาขานี้ ซึ่งมีอุปกรณ์ต่าง ๆ สำหรับศิลปะภาพพิมพ์ครบบริบูรณ์ และเปิดโอกาสให้ผู้รักจะสร้างสรรค์ได้เข้า หรือขอยืมใช้สถานที่โดยมีข้อตกลงต่อกัน เช่น ศูนย์ศิลปะภาพพิมพ์พรตต์ (Pratt Graphic Art Center) และภาพพิมพ์หินสถานทามารินด์ (Tamarind Lithography Workshop) เป็นต้น ถ้าหากเมืองไทยเรามีสถาบันเอกชนในลักษณะนี้บ้างก็จะเป็นการดีมากทีเดียว ศิลปินนอกสังกัด (สถาบันศิลปะ 2 – 3 แห่ง ในเมืองไทย) ก็จะมีโอกาสเผยแพร่ศิลปะแขนงนี้ด้วย ในขณะนี้ได้ทราบว่าการศูนย์ศิลปเมฆพายัพ ได้มีโครงการอยู่แล้ว ถ้าหากเป็นจริงตามนี้ได้ ก็นับเป็นโชคดีมหาศาลแก่วงการศิลปะภาพพิมพ์อย่างยิ่ง

แนวโน้มของศิลปะภาพพิมพ์ปัจจุบัน ส่วนใหญ่เป็นไปในแนวการศึกษา เริ่มจากการศึกษาเทคนิคต่าง ๆ เป็นประการสำคัญ เราจึงมักเห็นผลงานที่เป็นแอบสแตรกแทบทั้งสิ้น และศิลปินภาพพิมพ์เหล่านั้น ก็ยังหนุ่มแน่น กำลังเป็นนักศึกษาหรือเพิ่งจบมาใหม่จากสถาบันศิลปะ ยังไม่แก่กล้าประสบการณ์ชีวิตนัก อันที่จริงแล้วกระบวนการต่าง ๆ ในศิลปะภาพพิมพ์เป็นเพียงวิธีการทางเทคนิคหนึ่งในศิลปะ ซึ่งเราจะแสดงออกแบบไหนก็ได้เช่น การแสดงออกในแบบประจำชาติเป็นต้น หรือแม้กระทั่งในการแสดงออกแบบเหมือนจริงก็ย่อมทำได้เหมือนกัน ขอแต่ให้มีการแสดงออกอย่างจริงจังและบริสุทธิ์ในเท่านั้นเอง และถ้าหากได้มีสถาบันศิลปะภาพพิมพ์ของเอกชนขึ้นในบ้านเมืองเรา เช่นศูนย์ศิลปเมฆพายัพ ที่กำลังดำเนินโครงการอยู่แล้ว ศิลปินนอกสังกัดสถาบันหรือบุคคลที่มีความสามารถในทางศิลปะแต่พ้นวัยการศึกษาไปแล้ว ก็สามารถสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์ออกสู่สายตาประชาชนได้ จากประสบการณ์ทางสังคมอันพอกล้วนมานี้ จะทำให้พวกเราได้เห็นผลงานที่ลึกซึ้งและสุขุมยิ่งขึ้นอีก ถ้าหากได้เป็นไปตามครรลองนี้ เราจะได้เห็นความตระการตาในศิลปะ (Variety) ประชาชนจะสามารถเลือกเสพเลือกชมได้ตามความสามารถรับรู้ และความเข้าใจของเขา หรือเป็นไปตามรสนิยมส่วนบุคคลได้ และน่าจะเป็นวิธีการดึงศิลปะให้เข้าใกล้กับประชาชนได้ดีที่สุดด้วย (อัครนิษฐ์ ชูอรุณ . 2517 : 61 – 68)

จะเห็นได้ว่างานพิมพ์แกะไม้เป็นจุดแรกเริ่มของวงการภาพพิมพ์ ที่มีระบบการเรียนการสอนและพัฒนาไปสู่เทคนิคการพิมพ์รูปแบบอื่น ๆ ภาพพิมพ์แกะไม้ในระยะแรก ได้ทำหน้าที่เป็นงานภาพประกอบหนังสือแบบเรียน และได้พัฒนามาสู่งานศิลปะภาพพิมพ์ในเวลาต่อมา และหลักฐานที่เก่าแก่ที่สามารถสืบค้นได้ ปรากฏในสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเป็นงานพิมพ์แกะไม้บนกระดาษ เป็นผลงานของช่างฝีมือผู้ทำงานรับใช้ระบบศักดินาของไทย มาจนถึงต้นสมัยรัตนโกสินทร์

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้สรุปความเป็นมาของศิลปะภาพพิมพ์ในสมัยรัตนโกสินทร์ไว้ ความว่า

สำหรับสายวิวัฒนาการภาพพิมพ์ที่สืบต่อมาถึงปัจจุบัน ได้ปรากฏหลักฐานขึ้นในรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งสรุปจากประวัติโรงเรียนเพาะช่างได้ดังนี้คือ ในช่วงเวลานั้น ช่างแกะไม้ชื่อ นายแดง เป็นช่างที่มีฝีมือมาก เป็นผู้ที่มีส่วนสร้างภาพพิมพ์แกะไม้ประกอบหนังสือหลายต่อหลายเล่ม ภาพพิมพ์แกะไม้จะพัฒนาขึ้นพร้อมกับการพิมพ์หนังสือก็ได้ ถึงปี 2448 หลวงไพศาลศิลปศาสตร์ ได้จัดตั้งกองช่างแกะไม้ขึ้น สังกัดอยู่ในกองแบบเรียนของกระทรวงศึกษาธิการ โดยเริ่มต้นด้วยหม่อมเจ้าประวิช ชุมสาย เป็นช่างออกแบบ ชุนอภิสาร จิตรกรรมเป็นช่างเขียน และมีช่างไม้แกะไม้ 3 คน คือ นางแดง นายไห่ นายสาย สืบจากนั้น กองช่างแกะไม้ก็เริ่มขยายตัวขึ้น ปี 2450 ได้เปิดรับนักเรียนช่างแกะไม้เพื่อฝึกฝนช่างฝีมือเพิ่มขึ้น ให้สอดคล้องกับการขยายตัวของกองช่างแกะไม้มาสู่สโมสรช่างและโรงเรียนหัตถกรรมราชบูรณะตามลำดับ ในเวลาต่อมา เมื่อกระทรวงศึกษาธิการได้ขยายอาคารเรียนและจัดระบบโรงเรียนดีขึ้น ก็ได้กราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดอาคารเรียนเมื่อ 7 มกราคม 2456 และได้รับพระราชทานนามว่า "โรงเรียนเพาะช่าง" ระบบการเรียนการสอนของโรงเรียนเพาะช่างได้พัฒนาต่อมาเรื่อย ๆ แต่ปรากฏว่าภาพพิมพ์แกะไม้ได้เสื่อมความนิยมลงและเลือนหายไปจากหลักสูตร จนถึงปี 2500 อาจารย์จิตร บัวบุศย์ อาจารย์ใหญ่ขณะนั้น ได้บรรจุวิชาภาพพิมพ์แกะไม้ไว้ในหลักสูตรแผนกศิลปะภาพพิมพ์ นอกจากนั้น สถาบันศิลปะที่เปิดสอนศิลปะภาพพิมพ์อย่างกว้างขวางก็คือ มหาวิทยาลัยศิลปากร โดยการเริ่มต้นของอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ในราวปี 2497 และได้พัฒนาแนวคิดศิลปะร่วมสมัยสืบมาจนถึงปัจจุบันจากประวัติความเป็นมา จะเห็นว่าทางโรงเรียนเพาะช่างได้เริ่มต้นในช่วงแรก ด้วยลักษณะภาพพิมพ์ประกอบหนังสือ ส่วนในช่วงหลังทั้งทางมหาวิทยาลัยศิลปากรและโรงเรียนเพาะช่างได้พัฒนาภาพพิมพ์มาสู่วงการศิลปะภาพพิมพ์โดยตรง ภาพพิมพ์มิได้มีประโยชน์กับการพิมพ์หนังสือหรือเป็นภาพประกอบอีกต่อไป ภาพพิมพ์ได้กลายเป็นผลงานศิลปะเพื่อผลทางอารมณ์และความรู้สึกตามแนวโน้มสากล เป็นคุณค่าใหม่ที่แยกตัวระหว่างงานศิลปะและงานช่างอย่างเด่นชัด (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2540 : 178 – 180)

ภาพพิมพ์แกะไม้ของไทยมีบทบาทขึ้นในฐานะงานศิลปะภาพพิมพ์อย่างเด่นชัดราว พ.ศ. 2497 และถูกพัฒนาอย่างต่อเนื่องทั้งรูปแบบ เนื้อหา และกลวิธีนำเสนอ ถือได้ว่า อาจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้บุกเบิกการศึกษาทางด้านศิลปะภาพพิมพ์ขึ้นที่มหาวิทยาลัยศิลปากร และผลงานศิลปะภาพพิมพ์ก็เริ่มเป็นที่ปรากฏในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ใน พ.ศ. 2498 อีกทั้งโรงเรียนเพาะช่างก็ได้รับวิชาภาพพิมพ์แกะไม้ไว้ในหลักสูตร และพัฒนาเป็นแผนกศิลปะภาพพิมพ์ในเวลาต่อมา พร้อมกันนั้นสถาบันที่มีการเรียนการสอนศิลปะก็เริ่มมีการสอนวิชาศิลปะภาพพิมพ์กันขึ้น จึงนับได้ว่าการเติบโตของศิลปะภาพพิมพ์ได้ก่อตัวขึ้นในช่วงเวลานี้เอง

กมล คงทอง ได้สรุปวิวัฒนาการศิลปะภาพพิมพ์ในประเทศไทย ตั้งแต่ พ.ศ. 2503 – พ.ศ. 2536 ไว้ 2 ระยะ ดังนี้

1. ศิลปะภาพพิมพ์พระยะเริ่มต้น ประมาณ พ.ศ. 2503 – 2510 ศิลปะภาพพิมพ์ในช่วงเวลานี้เป็นผลมาจากการวางรากฐานการศึกษาศิลปะภาพพิมพ์ของศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ที่เริ่มครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2496 ศิลปินส่วนใหญ่ที่สร้างสรรค์ภาพพิมพ์พื้นฐานมาจากจิตรกรรมและประติมากรรม เนื้อหาที่นิยมนำมาใช้สื่อแสดงออกส่วนใหญ่มาจากชีวิตประจำวัน และสิ่งแวดล้อม เช่นการทำบุญ การละเล่นของชาวบ้าน ชีวิตประจำวันของชาวบ้าน ในด้านรูปแบบถึงแม้ในช่วงเวลาขณะนั้นกระแสศิลปะสมัยใหม่เข้ามามีบทบาทในผลงานของศิลปินไทย แต่ทว่าศิลปะภาพพิมพ์ยังคงได้รับอยู่น้อยมาก เมื่อเปรียบเทียบกับศิลปะในแขนงอื่น ๆ ส่วนใหญ่นิยมรูปแบบเหมือนจริง และรูปแบบกึ่งนามธรรม ยกเว้นชูลูด นิ่มเสมอและวีระ โยธาประเสริฐ ที่ในระยะหลัง ผลงานออกมากในรูปแบบนามธรรม กลวิธีส่วนใหญ่ นิยมกรรมวิธีการพิมพ์นั้นด้วยเทคนิคแม่พิมพ์แกะไม้ ยกเว้น วีระ โยธาประเสริฐ ที่ใช้กรรมวิธีการพิมพ์ร่องลึกด้วยเทคนิคแม่พิมพ์ โลหะกัดกรด ศิลปินที่มีบทบาทเด่นในช่วงระยะแรกเช่น ชูลูด นิ่มเสมอ มานิตย์ ภู่อริย์ ประหยัด พงษ์ดำ สันต์ สารากรบริรักษ์ ประพันธ์ ศรีสุตา พจน์ สว่างวงศ์ วีระ โยธาประเสริฐ ฯลฯ เป็นต้น

2. ศิลปะภาพพิมพ์สมัยใหม่ ประมาณ พ.ศ. 2511 – ปัจจุบัน (2536) ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น 2 ช่วง คือ

2.1 ศิลปะภาพพิมพ์สมัยใหม่ ช่วงกระแสศิลปะนามธรรม ประมาณ พ.ศ. 2511 – 2525 เริ่มต้นที่การเปลี่ยนแปลงการศึกษาศิลปะภาพพิมพ์ในประเทศไทย ที่ได้พัฒนาไปจากเดิมอย่างมากมาย มีการจัดการเรียนการสอนที่ประกอบไปด้วยเทคนิควิธีการอันกว้างขวางตามมาตรฐานสากล เริ่มที่การเปิดหลักสูตรปริญญาตรี ศิลปบัณฑิตสาขาภาพพิมพ์ในปี พ.ศ. 2517 ในมหาวิทยาลัยศิลปากร การอนุมัติหลักสูตรการศึกษาในระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง แผนกศิลปะภาพพิมพ์ วิทยาลัยเพาะช่าง ปี พ.ศ. 2517 และการจัดการศึกษาในระดับปริญญาตรีต่ออีก 2 ปี โดยรวมอยู่กับคณะศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา ปัจจุบันเป็น สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล การศึกษาในด้านเทคนิคที่มีความหลากหลาย ย่อมให้ผลสัมพัทธ์กับเรื่องราวและเนื้อหาใหม่ ๆ ที่แตกต่างไปจากจุดเดิม ประจวบกับการเปลี่ยนแปลงของศิลปะโดยส่วนรวมได้ก้าวไปสู่ยุคของนามธรรม ศิลปินในช่วงนี้เกือบทั้งหมดเป็นศิลปินภาพพิมพ์อย่างแท้จริงคือ มีการเรียนรู้ ผึกฝน ด้านภาพพิมพ์แบบต่าง ๆ มาอย่างเชี่ยวชาญ มีการทดลอง ค้นคว้า ทั้งเนื้อหา เรื่องราว พัฒนาควบคู่ไปกับการเรียนรู้ทดลอง ค้นคว้า กลวิธีอย่างจริงจัง ผลงานที่ปรากฏช่วงนี้มีกระบวนการแบบศิลปะที่มีความเป็นสากลมากกว่าแต่ก่อน ที่เป็นเรื่องราวเฉพาะท้องถิ่น ศิลปินที่มีบทบาทในช่วงนี้ เช่น ชวลิต เสริมปรุงสุข, ทวน ธีระพิจิตร, ถกล ปรียาคณิตพงศ์, สัญญา วงศ์ร่วม, กมล สุวุฒโท , เตชา วราชน, อธิพล ตั้งโฉลก, พิษณุ สุภณมิตร, ชัยอนันต์ ชะอุ่มงาม, เทพศักดิ์ ทองนพคุณ , ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ, อัศนีย์ ชูอรุณ, พิชัย กรรณกุลสุนทร , วัชร ธีระพิจิตร ฯลฯ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีศิลปินที่พัฒนาผลงานมาจากช่วงระยะแรกอีกจำนวนหนึ่ง เช่น ประหยัด พงษ์ดำ, วีระ โยธาประเสริฐ, ประพันธ์ ศรีสุตา, พจน์ สว่างวงศ์ เป็นต้น

2.2 ศิลปะภาพพิมพ์สมัยใหม่ ช่วงของความหลากหลาย ประมาณ พ.ศ. 2525 – 2536 ในช่วงนี้เกิดการเปลี่ยนแปลงในด้านกระบวนการแบบศิลปะ อันเป็นผลมาจากการศึกษาทั้งในประเทศและต่างประเทศ ศิลปินรุ่นอาจารย์จำนวนมาก ได้ผ่านการศึกษาทางด้านศิลปะภาพพิมพ์ ทั้งในยุโรป อเมริกา และได้ให้ความสนใจของกระบวนการแบบศิลปะภาพพิมพ์มาเผยแพร่ต่อศิลปินรุ่นลูกศิษย์ การศึกษาศิลปะภาพพิมพ์ในประเทศไทยได้ก้าวหน้าไปกว่าช่วงระยะที่ผ่านมามากขึ้น สถาบันศิลปะได้ขยายตัวสู่ภูมิภาค ศิลปินมีส่วนร่วมในการเสนอผลงานต่อสาธารณชนทั้งส่วนกลาง และส่วนภูมิภาค มีการติดต่อสื่อสารกันมากขึ้น ช่วงเวลานี้ศิลปินรุ่นหนุ่มสาว มีบทบาทสืบต่อจากศิลปินรุ่นก่อน ๆ ที่มีกนิยมนำไปทดลองค้นคว้าในลักษณะอื่น

ศิลปินหนุ่มสาวในช่วงระยะนี้หลาย ๆ คน หลังจากจบจากการศึกษาในเมืองไทยแล้ว ได้ไปศึกษาต่อต่างประเทศทั้งในเอเชีย ยุโรป และอเมริกา มีการรับและถ่ายทอดอิทธิพลซึ่งกันและกัน นำมาพัฒนาผลงานจนเป็นแนวทางของตนเอง ทำให้ผลงานที่ปรากฏในช่วงเวลานี้ มีกระบวนการแบบศิลปะที่หลากหลาย โดยเฉพาะในด้านกลวิธี ศิลปินได้ค้นคว้าทดลองการ

ผสมผสานเทคนิคต่าง ๆ เข้าด้วยกัน จนเป็นกรรมวิธีการพิมพ์เทคนิคผสม การนำการพิมพ์วิธีพื้นฐานด้วยเทคนิคแม่พิมพ์ครั้งเดียว มาสร้างผลงานตามความนิยมนิยมแพร่หลายของกรรมวิธีการพิมพ์พื้นราบด้วยเทคนิคแม่พิมพ์หิน ล้วนแล้วปรากฏให้เห็นมากกว่าช่วงระยะก่อน ๆ แม้กระทั่งกรรมวิธีการพิมพ์หิน กรรมวิธีการพิมพ์ร่องลึก กรรมวิธีการพิมพ์ตะแกรงไหม ก็ได้พัฒนาก้าวหน้าไปกว่าเดิมทั้งสิ้น ศิลปินที่มีบทบาทในช่วงนี้ เช่น ถาวร โกอุดมวิทย์ , อารยราชวรจักรจำเริญสุข , นัยนา โชติสุข , อาภรณ์ สิงห์เรือง , ไพศาล ชุ่มสุวรรณ , อภินันท์ โปษยานนท์ , ไทวิชิต พึ่งเกษมสมบูรณ์ , ญาณวิทย์ ภูณแจทอง , ไชยยศ จันทราทิตย์ , เฉลิมศักดิ์ รัตนจันทร์ , ณัฐ เช่นสุวรรณ , พงศ์เดช ไชยคุตร , กมล ศรีวิชัยนันท์ , ปรีชา ปั่นกล้า , ปิตุวรรณ สมไทย , วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร , สิทธิชัย ปรัชญารัตติกุล , ชัยศักดิ์ ชัยบุญ , นพฤทธิ์ มิ่งมงคลเมือง , นิพันธ์ โอฬารนิเวศน์ , สุรสิทธิ์ กุศลวงศ์ , ธงชัย ยุกันตพรพงษ์ , คามิน เลิศชัยประเสริฐ , เจริญ ผิวนิล , วรา ชัยนิตย์ , สมเกียรติ เจริญวิวัฒน์สกุล ฯลฯ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีศิลปินช่วงก่อนหน้านี้ที่พัฒนาผลงานมาต่อเนื่อง เช่น ประหยัด พงษ์ดำ , ชวลิต เสริมปรุงสุข , จุฬาทิตย์ ทองรุ่งโรจน์ , พิษณุ ศุภนิมิตร , กัญญา เจริญศุภกุล , ศรียรรณ เจนหัตถการกิจ , กมล สุพลโท , วชิร ชีระพิจิตร , ทศนีย์ ที่ปรึกษาพันธ์ุ เป็นต้น (กมล คงทอง . 2537 : 371 – 373)

2.เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับวัสดุและกระบวนการของภาพพิมพ์แกะไม้

2.1 ไม้สำหรับทำแม่พิมพ์

แผ่นไม้ที่ใช้สำหรับนำมาทำแม่พิมพ์นั้น มีอยู่ด้วยกันหลายชนิด เช่น ไม้สน ไม้โมก ไม้แอ๊ด ไม้เชอร์รี่ เป็นต้น หรือบางครั้ง ก็มีการทดลองนำวัสดุอื่น ๆ ที่สามารถใช้เครื่องมือแกะ และลงหมึกพิมพ์ได้ มาใช้เช่นกัน อัสนีย์ ชูอรุณ ได้อธิบายลักษณะของไม้ที่นำมาทำเป็นแม่พิมพ์ไว้ดังนี้

ไม้สน (Pine) นั้นเป็นไม้หาได้ง่าย และราคาไม่แพงนัก ปรกติเป็นไม้เนื้อนุ่มจึงแกะง่าย แต่ถ้ามต้องการแกะขาลายเนื้อไม้ จะต้องใช้เครื่องมือคมเป็นพิเศษ และถ้าหากต้องการลวดลายเส้นละเอียดมาก ๆ ก็ไม่เหมาะสำหรับไม้ชนิดนี้เช่นกัน เพราะเนื้อไม้จะยุ่ย แต่ก็มีทางแก้ไข คือ การเตรียมเนื้อไม้โดยทาแซแลคบาง ๆ แล้วขัดกระดาษทราย แซแลคนั้นจะไปประสานเนื้อไม้ให้เหนียวยิ่งขึ้น บางที่ต้องใช้น้ำมันลินสีดทาเสียก่อนด้วย เพื่อป้องกันไม้คงอ แล้วปล่อยให้แห้งเนื้อไม้แห้งสนิทดี จึงจะนำไปแกะได้

ไม้เชอร์รี่ (Cherry) เป็นต้นผลไม้สำหรับรับประทานชนิดหนึ่ง และเป็นไม้เนื้อแข็ง ขาวต่างประเทศจึงนิยมใช้สำหรับทำรั้วบ้าน เหมาะสำหรับการแกะพิมพ์ที่ต้องการเส้นละเอียด ประณีต และรักษาไว้ได้นานดียิ่ง จึงนิยมใช้กันมาจนปัจจุบัน แม้แต่ภาพพิมพ์ญี่ปุ่นประจำชาติสกุลยูกิโยเอะ ก็นิยมใช้ไม้เชอร์รี่ด้วย ไม่ว่าจะผ่าหรือตัดอย่างไร เนื้อไม้ก็ไม่เคยปริแตกเลย มีลวดลายสวยงาม และทนทานต่อแรงกดในระหว่างการพิมพ์เป็นอย่างดี

ไม้แอ๊ด (Ply Wood) นั้นเป็นไม้จากผลิตภัณฑ์วิทยาศาสตร์ ทำจากไม้หลายชนิด เช่น ไม้ตระกูลสน เช่น Fir Plywood , Pind Plywood , Cedar Plywood เป็นต้น เมืองไทยเราบางที่หาไม้แอ๊ดจากไม้จามจุรี (ต้นก้ามปู) คุณสมบัติของไม้แอ๊ดเป็นไม้แอ๊ดกาวแน่นขวางเป็นชั้น ๆ ฉะนั้นในโอกาสที่เราต้องการแกะเป็นเนื้อที่กว้าง ๆ ก็ทำได้ง่าย โดยแกะเส้นบริเวณรอบนอกบริเวณนั้นแล้วลอกออกเป็นชั้น ๆ เลยทีเดียว

ปัจจุบันพวกเรานิยมใช้ กระดาษแอ๊ด (Masonite) ซึ่งปรกติแล้วไม่นับเนื่องเข้าเป็นไม้ (Wood) เลยบางคนจึงแย้งว่า ถ้าใช้กระดาษแอ๊ดทำแม่พิมพ์แล้ว จะเรียกว่าแม่พิมพ์แกะไม้ (Wood Cut) ไม่ได้เป็นอันขาด แต่พวกเราเราจะมีความเห็นในวิทยาการแผนใหม่บ้าง วิวัฒนาการทางวัสดุไม่ควรมาเป็นสิ่งกำหนดขีดค้นถึงเพียงนั้น กระดาษแอ๊ดเป็นวัสดุหาง่าย ราคาไม่แพงนัก เนื้อไม้ไม่แข็งแต่ก็ไม่ยุ่ยนัก ถ้าใช้น้ำกาวย่น ๆ ทาผิวหน้าเสียก่อนจะใช้แกะ

สะดวกยิ่งขึ้น หรือใช้น้ำมันก๊าดหาก่อนก็ใช้ได้ผลดีเช่นกัน มีข้อนำติดอยู่ข้างตรงที่วัสดุผิวเรียบ ไม่มีลายเนื้อไม้ จึงทำให้ขาดคุณสมบัติบางประการไปอย่างน่าเสียดาย แต่สำหรับศิลปินร่วมสมัยแล้ว มักจะไม่หลงติดกับลายไม้อย่างแต่ก่อนอีกเลย เพราะเขามีประสบการณ์อื่น ๆ น่าสนใจมากไปกว่านั้นเสียอีก (อัศนีษฐ์ ชูอรุณ . 2517 : 25 – 26)

ในเรื่องนี้ พระพงษ์ กุลพิศาล สรุปว่า “ไม้ที่นิยมใช้สมัยเริ่มแรกคือ ไม้แอปเปิ้ล เพียร์ บีช และไพน์ (ของไทยนิยมใช้ไม้โมกและฉำฉา) ถ้าใช้ไม้เนื้ออ่อนเกินไป จะทำให้เกิดขรุขระ และเสี้ยนได้ง่าย เวลาแกะไม้สามารถแกะได้ทุกทิศทาง แม้พิมพ์ควรเป็นไม้ที่มีลวดลายงดงาม เพราะเวลาพิมพ์ลายไม้จะปรากฏออกมาด้วย ช่วยเพิ่มคุณค่าให้แก่ผลงานได้อีกมาก” (พระพงษ์ กุลพิศาล . 2526 : 71 – 72)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้สรุปลักษณะสำคัญของไม้ที่จะนำมาเป็นแม่พิมพ์ว่า

ในวงการพิมพ์เมืองไทย ยังมิได้มีการค้นคว้ากันอย่างจริงจังว่า มีไม้อะไรบ้างที่มีคุณสมบัติเหมาะสมกับการทำแม่พิมพ์ได้บ้างที่พอรู้จักกันดีในวงการศิลปศึกษาก็คือ ไม้โมกมัน ซึ่งเป็นไม้ที่มีเนื้อละเอียดสีขาว และอ่อน ได้นำมาเลื่อยเป็นแผ่นบาง ๆ ใช้สำหรับทำแม่พิมพ์แกะไม้ หรือทำงานหัตถกรรม ซึ่งก็ใช้ได้ผลดีในระดับหนึ่ง ศิลปินชาวตะวันตกนิยมใช้ไม้โอ๊ค ไม้เชอร์รี่ หรือไม้สน ไม่ว่าจะเป็นไม้อะไรก็ตาม ข้อสำคัญอยู่ที่ว่า ไม้ที่จะนำมาทำเป็นแม่พิมพ์นั้น ควรจะมีเนื้อนุ่มไม่แข็งนัก เพื่อสะดวกในการแกะ แต่เนื้อไม้จะต้องมีความละเอียดและเหนียว เพื่อให้สามารถสร้างภาพหรือลวดลายที่ละเอียดปราณีตได้ เป็นแม่พิมพ์ที่มีความคงทน สามารถพิมพ์ภาพได้จำนวนมากและทนทานต่อแรงกดของแท่นพิมพ์อีกด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ . 2527 : 37)

ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล กล่าวถึงไม้ที่จะนำมาทำแม่พิมพ์ไว้ว่า

แผ่นไม้เป็นวัสดุที่นิยมนำมาทำแม่พิมพ์มาก ไม้ที่จะนำมาใช้ต้องมาจากต้นไม้ที่มีลำต้นตั้งตรง เช่น ไม้มะเดื่อ ไม้สน ไม้ก้ามปู(ฉำฉา) ไม้เชอร์รี่ ราคาของไม้ขึ้นอยู่กับชนิดของไม้ ไม้สน และไม้ก้ามปูเป็นไม้เนื้ออ่อนที่มีราคาถูกและใช้ทำแม่พิมพ์ได้ดีพอสมควร แต่ไม่สามารถจะแกะให้ได้ลายละเอียดมาก ๆ ลักษณะของไม้ที่จะนำมาใช้ในการแกะจะเป็นแผ่นไม้ที่ตัดตามยาวของลำต้น แผ่นไม้เหล่านี้จะหาซื้อได้ตามร้านขายเครื่องเขียน ในการเลือกจะต้องเลือกแผ่นที่ตรงไม่บิดเบี้ยว ไม่มีตำหนิของรอยแตก – รอยคาไม้ หรือถ้ามี ให้มีน้อยที่สุด ขนาดหน้ากว้างที่พอจะหาซื้อได้ง่ายคือ 10 – 15 นิ้ว ความหนาของแผ่นไม้ประมาณ 1 นิ้ว บางครั้งดาไม้ก็สามารถเกิดภาพพิมพ์ที่สวยงามได้ แต่ถ้าไม่ต้องการก็ควรเลือกแผ่นใหม่ เพราะดาไม้เป็นส่วนที่แข็งแรงมากจะมีปัญหาในการแกะ ในกรณีที่ต้องการพิมพ์ภาพขนาดใหญ่ก็อาจจะทำแม่พิมพ์ได้โดยใช้ไม้ 2 – 3 แผ่น มาต่อกันให้สนิทในทางกว้าง และอาจจะทำได้อีกวิธีหนึ่งคือ ใช้แผ่นไม้อัดหรือกระดานอัด (ซึ่งใช้กันมากในปัจจุบัน) แต่ข้อเสียของแผ่นไม้อัด คือมันจะเกิดรอยแตก – กระเทาะออกเป็นชิ้นเศษไม้เล็ก ๆ ได้ง่าย (ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล . 2531 : 37)

ประยัด พงษ์คำ ได้สรุปชนิดของไม้ที่จะนำมาทำแม่พิมพ์และคุณสมบัติลักษณะเฉพาะต่าง ๆ ไว้ว่า

ไม้สน เป็นไม้ที่ศิลปินตะวันตกนิยมใช้ เพราะหาได้ง่ายและราคาไม่แพงนัก เป็นไม้เนื้อนุ่มจึงสามารถแกะได้ง่าย แต่ถ้าต้องการแกะขาวลายเนื้อไม้ จะต้องใช้เครื่องมือแกะที่คมเป็นพิเศษ

แต่ถ้าต้องการลดลายเส้นและละเอียดละออมาก ก็คงไม่เหมาะสำหรับการใช้ไม้ชนิดนี้ เพราะเนื้อไม้จะยุบ แต่ก็มีทางเลือกอื่น คือ ให้งอพื้นเนื้อไม้ด้วยแซลก่อนเพียงบาง ๆ แล้วขัดด้วยกระดาษทราย แซลจะช่วยประสานเนื้อไม้ให้แน่นขึ้น บางทีอาจต้องทาด้วยน้ำมันลินสีดก่อนด้วย เพื่อป้องกันไม่ให้แผ่นไม้โค้งงอ แล้วปล่อยให้มันแห้งสนิท จึงจะนำไปแกะแม่พิมพ์ได้ **ไม้เชอร์รี่** เป็นไม้เนื้อแข็งที่ศิลปินตะวันตกนิยมใช้ทำแม่พิมพ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินที่ต้องการแกะแม่พิมพ์เป็นละเอียดประณีตและรักษาเอาไว้ได้ยาวนานดีมาก แม้แต่ศิลปินภาพพิมพ์สกุลช่างอูโกโยเอะของญี่ปุ่น ก็นิยมใช้ไม้เชอร์รี่แกะแม่พิมพ์ด้วย ไม่ว่าจะตัดหรือแกะอย่างไรเนื้อไม้ก็ไม่แตกปริ คงสภาพลดลายอันสวยงามและทนทานต่อแรงกดในระหว่างการทำพิมพ์ได้เป็นอย่างดี

ไม้อัด ตามความหมายของเทคนิคภาพพิมพ์แกะไม้ก็คือ จะต้องใช้ไม้มาทำแม่พิมพ์ แต่เมื่อศิลปินภาพพิมพ์ต้องการทำภาพพิมพ์ขนาดใหญ่ ก็ยากที่จะหาแผ่นไม้ขนาดใหญ่มาทำแม่พิมพ์ได้ตามต้องการ จึงต้องหาวัสดุอื่นที่มีคุณสมบัติใกล้เคียงกับไม้ หรือสามารถใช้ทำแม่พิมพ์ขนาดใหญ่แทนไม้จริงได้ จึงมีการนำไม้อัด (Ply Wood) มาทดลองทำแม่พิมพ์ ซึ่งก็ได้ผลดี เพราะเป็นไม้ที่มีลายผิวสวยงาม และถ้าต้องการแกะเป็นเนื้อกว้าง ๆ ก็สามารถทำได้ง่าย โดยการแกะเส้นของของเนื้อที่นั้นแล้วลอกเนื้อไม้ออกเป็นชิ้น ๆ ไปด้วย

กระดาษอัด หรือ Masonite ก็สามารถใช้แกะแม่พิมพ์ได้ร่องเส้นแกะชัดเจบดี แต่ต้องเลือกใช้กระดาษอัดเนื้อแน่น จะแกะได้เส้นคมกว่ากระดาษอัดเนื้ออ่อน ซึ่งจะฉีกขาด ยุ่ยได้ เส้นแกะไม่คมชัด กระดาษอัดจะไม่มียาเนื้อไม้ปรากฏ เพราะมีผิวเรียบ จึงต้องสร้างลายผิวบนแม่พิมพ์ขึ้นเองตามอำเภอใจ แม่พิมพ์ที่แกะด้วยกระดาษอัดจะไม่คงทนนัก จึงพิมพ์ได้จำนวนภาพน้อยกว่าแม่พิมพ์ไม้ที่แข็งแรงกว่า เพราะทุกครั้งที่พิมพ์เสร็จแล้ว จะต้องใช้น้ำมันล้างหมึกบนผิวแม่พิมพ์ออกให้หมด (หรือใช้ทินเนอร์ หากหมึกแห้งติดติดผิวแม่พิมพ์อยู่นานแล้ว) ก็จะทำให้ขอบของเส้นที่แกะเลือนไป ยิ่งล้างหลายครั้งความคมชัดของเส้นก็จะเลือนลงเรื่อย ๆ นี่ก็จุดด้อยของกระดาษอัด ถ้าเราใช้น้ำกาบอ่อนลงพื้นเสียก่อนที่จะนำไปแกะก็จะช่วยให้มีเนื้อแน่น และเป็นแม่พิมพ์ที่มีคุณภาพดีขึ้นมาก

ไม้ฉำฉา ไม้ประเภทนี้แกะง่ายแต่เส้นจะอ่อน ไม่มีความเข้มแข็ง ลายของไม้สวยงามดี หากนำแช่น้ำไว้สัก 3 วัน เนื้อไม้ส่วนที่โดนน้ำนาน ๆ ก็จะยุบ เหลือแต่ลายเส้นของเนื้อไม้ แล้วใช้แปรงทองเหลืองขัดเนื้ออ่อนของไม้ออก ก็จะได้ลายไม้ที่สวยงามนำไปพิมพ์ได้ หรือถ้านำไปแกะให้มีเรื่องราวสัมพันธ์กับลายไม้ด้วย เช่น สระน้ำ ทิวของทะเลทรายที่ถูกลมพัด หรือแม้แต่ลายของเมฆบนท้องฟ้า ก็จะได้ความรู้สึกและเนื้อหาอันยาวต่อรูปและเรื่องราวนั้น ดังที่ศิลปินหลายท่านเคยทำกันมาแล้ว

ไม้ฉำฉาที่คนชักผ้าใช้รองแปรงผ้าทุกวัน ก่อให้เกิดร่องรอยเห็นได้ชัดมาก เราอาจได้จากที่ต่าง ๆ รอบ ๆ ตัวเรา ไม้ที่เก่าแก่มียายุ่มากจะมีร่องรอยพื้นผิวชัดเจนมาก ไม้แช่น้ำนาน ๆ อาจได้จากไม้ทำสะพานแช่น้ำ เราต้องค้นหาไม้ที่มีลายเนื้อไม้สวยงาม ลายตาเนื้อไม้ก็มีความงามเป็นอีกแบบหนึ่งตามธรรมชาติ (ประยัต พงษ์คำ . 2536 : 25)

โดยสรุปแล้ว ชนิดของไม้ที่จะนำมาใช้ทำแม่พิมพ์ มีคุณสมบัติเฉพาะแตกต่างกัน จึงควรเลือกให้เหมาะกับรูปแบบ และกลวิธีที่ต้องการ คุณสมบัติโดยรวมที่เหมาะสมนำมาใช้ทำแม่พิมพ์คือ เป็นไม้ที่มีเนื้อนุ่ม สะดวกในการใช้เครื่องมือแกะ เนื้อไม้ต้องแน่นละเอียด และเหนียว เพื่อสามารถสร้างภาพหรือลดลายที่ปราณีต ชับซ้อนได้ ความทนทานของไม้ที่นำมาทำแม่พิมพ์ก็เป็นสิ่งสำคัญ เพราะจะสามารถพิมพ์ได้จำนวนตามต้องการ โดยไม่เสียความชัดเจน คมชัด ของผลงานไป เมื่อพิมพ์จำนวนครั้งมากขึ้น การทดลองทำพื้นผิวอันแปลกใหม่ก็สร้างความน่าสนใจได้ไม่น้อย ศิลปินร่วมสมัยหลายคนได้สร้างความตระการตา ความแปลกใหม่ ในการค้นคว้าทดลอง สร้างสรรค์ งานภาพพิมพ์แกะไม้ได้อย่างน่าชื่นชม

2.2 เครื่องมือแกะไม้

อุปกรณ์สำคัญในการสร้างแม่พิมพ์แกะไม้ คือ เครื่องมือแกะไม้ ซึ่งมีรูปร่างลักษณะแตกต่างกันไป ตามประโยชน์ใช้สอย และสามารถประยุกต์นำเครื่องมือแกะอื่น มาสร้างลวดลายอันแปลกตาได้ เช่น สว่าน หรือ สิว ขนาดต่าง ๆ อุปกรณ์แกะไม้โดยทั่วไปนั้นไม่มีความสลับซับซ้อน ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล ได้อธิบายลักษณะเครื่องมือแกะไม้ไว้ 2 ประเภท คือ

เครื่องมือแกะไม้แบบธรรมดา เครื่องมือแกะไม้แบบนี้ โดยปกติแล้วจะมีขายเป็นชุด บรรจุกล่อง โดยชุดหนึ่งจะประกอบด้วย มีด และ สิว มีทั้งชนิดถอดเปลี่ยนหัวได้ และแบบชนิดหัวแกะติดตายกับด้าม

เครื่องมือสลักไม้แบบได้ลวดลายละเอียด เครื่องมือชนิดนี้เป็นเครื่องมือที่ใช้สลักเฉพาะงานที่มีลวดลายละเอียดมาก ๆ จะพบเห็นเครื่องมือชนิดนี้ตามร้านแกะสลักเครื่องเงิน เครื่องทองทั่วไป เครื่องมือแบบนี้มีคุณสมบัติเป็นเหล็กแข็ง ปลายคม ตามปกติจะใช้แกะสลักแม่พิมพ์ที่ทำมาจากไม้ตัดตามขวางของลำต้น ในชุดเครื่องมือแกะสลักแบบได้ลวดลายละเอียดนี้ประกอบด้วย สิวหน้าตัดรูปไข่ สิวหน้าตัดโค้ง และสิวหน้าตัดรูปสี่เหลี่ยม (ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล . 2531 : 19)

อัศนีย์ ชูอรุณ ได้เขียนอธิบายลักษณะเครื่องมือแกะไม้ไว้ว่า

นอกจากเรื่องแผ่นไม้แล้ว เรามักจะพบปัญหาด้านเครื่องมือ ปกติเครื่องมือแกะไม้ทำด้วยเหล็กกล้ามีความคมเพื่อแกะให้ปรากฏร่องรอยบนผิวแผ่นไม้ เมื่อกลิ้งหมึกพิมพ์ก็จะเกิดบริเวณว่างหมึกในส่วนที่แกะ และได้พื้นขาวในบริเวณนั้นปรากฏบนแม่พิมพ์ด้วย จะหลักการเหล่านี้ทำให้เกิดความคิดขึ้นมาว่า จะเป็นเครื่องมืออุปกรณ์อย่างใดก็ได้ ที่แข็งและคมพอเพียงสำหรับจะทำให้เกิดร่องรอยบนผิวไม้แม่พิมพ์ได้ เช่น ลวดเย็บกระดาษ หัวนอต ตะปูควง เข็มหมุด วงแหวน สิ่งเหล่านี้สามารถนำมาเป็นอุปกรณ์สำหรับทำแม่พิมพ์แกะไม้ได้ด้วย พื้นผิวที่ปรากฏขึ้นนี้ อาจสร้างความประทับใจแก่พวกเราได้เป็นอย่างดี แต่เครื่องมือที่สามารถบังคับให้เกิดรูปแบบและทิศทางความต้องการได้ดีมากคือ มีด และ สิวนั่นเอง

มีด (Knife) ซึ่งเป็นเครื่องมือสำหรับภาพแกะไม้ นั้น ทำจาก เหล็กคาร์บอนอย่างดี ลักษณะหน้าตัดเฉียง 45 องศา มีความคมเป็นพิเศษ ใช้ลับด้วย หินอาร์เคนแซส (The arkansas stone) หน้าตัดต้องคมและเรียบจึงจะใช้งานได้ดี มีให้เลือกใช้หลายขนาดตามความถนัดและเหมาะสมกับโอกาส ปกติเรามักจะใช้เครื่องมือชนิดนี้เดินเส้นรอบนอกของพื้นที่ที่ต้องการแกะออกเสียก่อน แล้วแกะเนื้อไม้บริเวณนั้นออกให้หมด บางทีเราจะใช้มีดสำหรับเดินเส้นเล็ก ๆ ประณีต โดยวิธีกรีดเนื้อไม้ตามแนวโดยทำมุม 45 องศา กับระดับผิวไม้ แล้วกรีดตามแนวเดิมอีกครั้งหนึ่ง แต่ต้องเฉียงเครื่องมือติดกับมุมมองสายตาเดิม แล้วดึงเนื้อไม้ออก ซึ่งจะทำให้บนร่องแผ่นแม่พิมพ์เป็นร่องลึกรูปตัววี (V) วิธีนี้เป็นลักษณะของการบริหารข้อมือโดยเฉพาะ

สิว (Gouges & Chisels) ประเภทที่ใช้แม่พิมพ์แกะไม้นั้นมีหลายขนาด มีทั้งแบบตัววี (V) และแบบตัวยู (U) การใช้สิวเราไม่ใช้ตัดหรือกรีดเช่นมีด แต่เราใช้ขึงมือสลักที่ด้ามสิ่ว ซึ่งมีความคมมากก็จะขุดเนื้อไม้ขึ้นมา เราอาจเลือกใช้สิ่วชนิดต่าง ๆ และขนาดต่าง ๆ กันตามความถนัด และตามความต้องการโดยเฉพาะได้ สิวรูปตัววี (V) ขนาดเล็กที่สุดใช้สำหรับเดินเส้นละเอียดได้มีมาก และมักใช้กันบ่อย ๆ แต่ต้องอาศัยจังหวะและมีการประคองเส้นที่ดีด้วย เราอาจใช้สร้างน้ำหนักต่าง ๆ ตลอดจนพื้นผิวได้ดังต้องการ

เครื่องมือแกะไม้ญี่ปุ่น มีจำหน่ายโดยทั่วไป ราคาก็ไม่แพงนัก มีจำหน่ายเป็นชุด ๆ รวมทั้งมีด และสิ่วชนิดและขนาดต่าง ๆ กันพร้อมเสร็จในกล่องเดียวกัน แต่มักทำด้วยเหล็กอ่อน ดังนั้น

แม้จะใช้เดินเส้นได้ประณีตเพียงไร แต่ก็ใช้ได้นานหลาย เครื่องมือแกะไม้ญี่ปุ่นยังมีชนิดที่ ดีกว่านั้น จนถึงดีที่สุดในโลกด้วย แต่ย่อมมีราคาแพงกว่ามาก เครื่องมือแกะไม้ชนิดดี ๆ ต้อง ทำจากเหล็กคาร์บอน (a good high – carbon steel) ทั้งนี้ย่อมจะต้องมีการบำรุงรักษาเป็นพิเศษ ด้วย (อัครนิษฐ์ ชูอรุณ . 2517 : 26 – 27)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้เขียนอธิบายเครื่องมือที่ใช้แกะผิวหน้าแม่พิมพ์ไม้ หรือ แผ่นยางลิโน เลียม ความว่า

แม่พิมพ์ผิวหน้าที่ใช้ไม้และแผ่นยางเป็นแม่พิมพ์นั้น ต้องใช้เครื่องมือแกะผิวหน้าช่วยสร้างภาพ หรือลวดลาย เครื่องมือที่ใช้แกะกันทั่วไปนิยมใช้มีดแกะ (Knives) สิว (Chisels) สิวโค้ง (Gouges) สิวมุมแหลม (Veiners) เครื่องมือแกะที่ศิลปินใช้ปฏิบัติงาน นิยมใช้เครื่องมือที่เป็นเหล็กกล้า เพราะมีความคมมาก และสามารถรักษาความคมไว้ได้นาน สำหรับมีดแกะ บาง คนนิยมใช้มีดของช่างทำหนัง (Cobblers 'knives) ที่มีด้ามงอและมีดตัดปลายเฉียง ส่วนมีด แกะที่เป็นเครื่องมือแกะโดยตรงนั้น จะมีด้ามตรงและปลายมีดตัดเฉียงประมาณ 45 องศา ซึ่งใช้ เดินเส้นตรงหรือเส้นรอบนอกได้ดี ส่วนสิวโค้งและสิวหน้าตรงนั้น ใช้แกะผิวหน้าเพื่อสร้างริ้ว รอยหรือตกแต่งผิวหน้าบนพื้นภาพ

มีเครื่องมือแกะไม้ที่ขายเป็นชุดราคาถูก มีทั้งปลายเฉียง หน้าตัดตรง หน้าโค้ง และหน้าเป็น มุมแหลม แต่ส่วนใหญ่แล้วเป็นเหล็กอ่อนที่มีความคมไม่คงทน จึงอาจจะใช้ได้ดีกับการแกะ แม่พิมพ์ที่ฉาบฉวย หรือระยะศึกษางาน

สำหรับเครื่องมือสลักที่ใช้กับการสร้างแม่พิมพ์สลักไม้ (Wood engraving) นั้น โดยทั่วไปก็มี สิวฟันปลา (Mattore) สิวมีด (Spitsstick) สิวสลัก (Burin) ส่วนมากเครื่องมือสลัก จะมีด้าม สันเป็นปุ่มกลมสำหรับใช้ดันด้วยอุ้งมือ มีความยาวจากปลายสิวถึงด้ามประมาณ 5 – 6 นิ้ว เหตุที่ด้ามต้องเป็นปุ่มกลมนั้น เพราะเหตุว่าภาพพิมพ์สลักไม้มักเป็นงานที่ละเอียดประณีต และไม้ดันทัดที่ใช้ก็นิยมไม้เนื้อแข็ง ความแข็งของเนื้อไม้และเสี้ยนไม้บนหน้าตัด ทำให้ การสลักภาพหรือลวดลายยากยิ่งขึ้น การสลักไม้จึงค่อย ๆ ใช้อุ้งมือดันด้ามสิวให้เลื่อนไป ข้างหน้าอย่างระมัดระวัง แทนที่จะดันและหันเครื่องมือไปมาด้วยข้อมือเหมือนการสร้าง แม่พิมพ์แกะไม้

นอกจากนี้ ควรหมั่นลับมีดไว้ใช้ด้วย การลับสิว หรือมีดต้องใช้ความระมัดระวังมาก ข้อสำคัญคือ พยายามรักษารอยเฉียงของเครื่องมือให้แนบขนานกับหินลับอยู่ตลอดเวลา และลับหินที่มีความ ละเอียดที่สุดเป็นครั้งสุดท้าย เพื่อให้ความคมสม่ำเสมอและคมจริง ๆ ระหว่างลับควรใช้น้ำมันหล่อลื่น เช่น น้ำมันหยอดจักร เป็นตัวหล่อลื่นแทนการใช้ น้ำ ซึ่งจะช่วยให้ได้ความคมที่ ประณีตยิ่งขึ้น (วิรุณ ตั้งเจริญ . 2523 : 50)

ประหยัด พงษ์ดำ อธิบายถึงชนิดของเครื่องมือแกะไม้ ประโยชน์ใช้สอย และลักษณะ ของงาน อันเกิดจากเครื่องมือชิ้น ๆ ว่า

ปกติเครื่องมือแกะแม่พิมพ์ไม้มักทำด้วยเหล็กกล้าที่มีความคม สำหรับการแกะให้ปรากฏ ร่องรอยบนผิวไม้ ซึ่งเมื่อกลิ้งหมึกพิมพ์บนผิวแม่พิมพ์ ก็เกิดบริเวณว่างหมึกพิมพ์ในส่วนที่ แกะ และได้พื้นสีขาวปรากฏบนภาพที่พิมพ์ออกมาด้วย จากหลักการนี้ทำให้เกิดความคิด ขึ้นมาว่า จะเป็นเครื่องมืออุปกรณ์อย่างใดก็ได้ ที่แข็งและคมเพียงพอแก่การทำให้เกิดร่องรอย บนผิวไม้ได้ เช่น ลวดเย็บกระดาษ หัวนอต ตะปูควง เข็มหมุด วงแหวน ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ สามารถนำมาเป็นเครื่องมือสร้างภาพบนแม่พิมพ์ไม้ได้ทั้งสิ้น ลายผิวที่ปรากฏบนแม่พิมพ์ไม้นี้ อาจสร้างความประทับใจได้เป็นอย่างดี แต่เครื่องมือที่สามารถบังคับให้เกิดรูปทรงและทิศทาง ตามความต้องการได้ดีมา ได้แก่

สิ่วรูปตัว V

สิ่วรูปตัว C (สิ่วเล็บมือ)

สิ่วรูปตัว U (สิ่วหน้าโค้งลึก)

สิ่วหน้าตัดแบน

ใบมีดตัด

ใบมีดหน้าโค้ง สำหรับเฉือน – ปาด

เครื่องมือที่ใช้กันโดยทั่วไปนี้ คมเฉพาะส่วนปลายนิดเดียว พอหมดคมของมันแล้วจะกลับให้กลับคมเหมือนเดิมได้ยาก เพราะเป็นชุดเครื่องมือที่ผลิตเพื่อจำหน่ายแก่นักเรียน สำหรับใช้แกะวัสดุที่ไม่แข็งนัก เช่น ไม้โมก ไม้ฉำฉา บางทีก็สับ ฯลฯ ที่ไม่แข็งมากนัก เมื่อนำมาใช้แกะไม่แข็ง จึงถือได้ง่าย แต่ถ้าเป็นเครื่องมือของศิลปินอาชีพ ก็จะมีคุณภาพดีกว่า และจะต้องมีราคาแพงกว่ามากทีเดียว สิ่งที่ใช้กันมากที่สุดก็คือ สิ่วรูปตัว V ดังนั้น จึงขอแนะนำว่าเมื่อซื้อเครื่องมือทุกครั้ง ควรเปิดกล่องดูว่ามีสิ่วรูปตัว V อยู่หรือไม่ บางทีเราจะหาสิ่วรูปตัว V ในกล่องไม่พบ เนื่องจากผู้ซื้อที่ซื้อไปก่อนแล้ว สับเปลี่ยนเอาสิ่วนี้ไป แล้วเอาสิ่วตัวอื่นมาใส่ไว้ในกล่องแทนให้ครบจำนวนเครื่องมือ นี่ก็เป็นประสบการณ์ที่ผู้เขียนเคยพบบ่อย ๆ เหมือนกัน เครื่องมือแต่ละชิ้น มีหน้าที่ทำงานไม่เหมือนกัน จึงควรเลือกใช้เครื่องมือให้เหมาะสมแก่งาน เป็นต้นว่า การจะเดินเส้นเล็ก ควรจะต้องใช้สิ่วรูปตัว V บางตอนอยากได้เส้นใหญ่หน่อย อาจต้องใช้สิ่วรูปตัว U หากจะปาดไม้ให้เรียบ ก็ต้องใช้เครื่องมือใบมีดตัด เราควรพึงพิถีพิถันกับการเลือกใช้เครื่องมือให้มาก จะแกะเกล็ดปลา ควรใช้เครื่องมืออะไร จะแกะวงกลมหรือแกะชอยเข้ามุมเล็ก ๆ ควรจะใช้เครื่องมืออะไรถึงจะเหมาะสม ที่พบอยู่บ่อย ๆ ก็คือนักศึกษาใช้เครื่องมือชิ้นเดียว หรือเพียง 2 ชิ้นแกะแม่พิมพ์จนเสร็จ อาจด้วยไม่มี หรืออาจเบื่องานที่จะต้องเปลี่ยนเครื่องมือบ่อย ๆ ก็เป็นได้ กล่าวคือ เครื่องมือเล็ก ถ้าแกะเส้นใหญ่ก็ชุดหลาย ๆ ครั้ง ผลที่ได้ก็คือ ดูแล้วน่าเบื่อด้วยเส้นซ้ำ ๆ กันมาก การใช้เครื่องมือหลาย ๆ ชิ้น ก่อให้เกิดการตัดกันของเส้นไปในตัว กับพื้นที่ จะทำให้ภาพดูดีขึ้น เครื่องมือแต่ละชนิดควรมีหลายขนาด เช่น เครื่องมือรูปตัว V ก็มีทั้งขนาดเล็กและใหญ่ เครื่องมือรูปตัว U ก็มีทั้งขนาดเล็กและใหญ่ ฯลฯ เช่นกัน ศิลปินอาชีพส่วนมาก จะจำช่วงเหล็กทำเครื่องมือใช้ประจำเป็นส่วนตัว ก่อให้เกิดความเคยชิน เหมือนการใช้ฟู่กันประจำตัวเลยทีเดียว

โดยทั่วไปจะใช้เครื่องมือในกลุ่มนี้ จะมีแตกต่างไปบ้างที่ขนาด เช่น เครื่องมือสิ่วรูปตัว V จะมีอันเล็ก อันใหญ่ ต้องการเดินเส้นเล็กใช้อันเล็ก ในทำนองเดียวกัน เครื่องมือรูปตัว U ก็มีหลายขนาด การใช้เครื่องมือหลายขนาดตามลักษณะของเส้นของงานจะได้ผลดีมาก เครื่องมือบางชนิด เหมาะเดินเส้น เครื่องมือบางชนิดเหมาะสำหรับชุดเนื้อที่ใหญ่ ดังจะได้อธิบายหน้าที่และลักษณะของงานที่เกิดจากเครื่องมือชิ้น ๆ ต่อไป

1. สิ่วรูปตัว V (V Shape Gouges)

เครื่องมือชนิดนี้โดยมากใช้เดินเส้น เหมือนกับการร่างภาพด้วยดินสอ เครื่องมือรูปตัว V นี้ ควรจะมีหลายขนาด กล่าวคือ เส้นเล็ก เส้นใหญ่ ควรจะใช้เครื่องมือขนาดใด ลักษณะของมันแหลมเล็กและค่อย ๆ บานใหญ่ขึ้น จึงสามารถทำเส้นได้หลายน้ำหนัก คือ ถ้ากดเบาแผ่ว ๆ จะได้เส้นเล็กบางเบา ถ้ากดหนัก กดลึก ก็จะได้เส้นใหญ่ สั้นหนา การใช้เครื่องมือตัวนี้เดินเส้นเส้นจะมีลักษณะอ่อนเบา

อีกอย่างหนึ่งของหน้าที่ของสิ่วรูปตัว V นี้ ใช้ทำน้ำหนักอ่อนแก่ด้วยเส้น กล่าวคือ เมื่อแกะชอยละเอียด ยิ่งละเอียดยิ่งได้น้ำหนักขาว จะแกะชอยเรียงกันหรือ แกะขวางตัดกันก็ได้ ยิ่งซอยถี่ ยิ่งจะได้น้ำหนักขาวชัดเจนขึ้น นอกจากนี้ยังใช้เล็มขอบแต่งร่องลึกที่ไม่คมชัดเจนได้ โดยทำมุมของเครื่องมือให้มุม (ของเครื่องมือในตัวมันเอง) ตะแคงมาก ๆ ก็สามารถแต่งขอบหรือร่องของเส้นแกะไม่ให้คมชัดเจน

2. สิ่วรูปตัว C (C Shape Gouges) หรือสิ่วหน้าโค้ง

สิ่วหน้าโค้งนี้ ควรจะมีหลายขนาด โค้งเล็ก โค้งใหญ่ เราใช้สิ่วหน้าโค้งแฉะส่วนที่ไม่ต้องการออก จะใช้เดินเส้นก็ได้ แต่เป็นเส้นใหญ่ และเวลาพิมพ์ เส้นขอบจะไม่ค่อยคม ถ้ายังเป็นสิ่วหน้าโค้งใหญ่ ก็ยังไม่คมมากขึ้น

ส่วหน้าโค้งใช้แซะสิ่งที่ไม่ต้องการ ส่วนมากเป็นส่วนที่อยู่ระหว่างการเดินเส้นสองเส้นของส่วตัว V หรือส่วตัว U เล็กหรือใหญ่

ในเนื้อที่ต้องการขาวกว้าง ก็ใช้ส่วหน้าโค้งใหญ่ ถ้าใช้หน้าโค้งเล็กก็ต้องซุดหลายครั้ง เมื่อใช้ชำนาญแล้ว สามารถเอียงตะแคงมุม แต่งขอบได้เช่นเดียวกัน เราสามารถใช้ลักษณะของโค้ง ส่วสร้างรูปให้เข้าเรื่องราวได้ เช่น รูปครึ่งวงกลม เกล็ดปลา

3. ส่วรูปตัว U

ใช้ในลักษณะเดียวกันกับส่วรูปตัว V แต่ส่วรูปตัว U มีร่องลึกชันกว่า ทำให้เส้นคมตึกกว่า เพราะหมึกพิมพ์ไม่สามารถเกาะส่วนที่อยู่ติดขอบใกล้ส่วนหน้าแม่พิมพ์

4. ส่วหน้าตัดแบน

ส่วลักษณะนี้ ใช้แซะส่วนที่ไม่ต้องการในเนื้อที่ ๆ ซุดกำหนดขอบไว้แล้ว โดยเครื่องมือตัว V หรือตัว U หรือมีดตัดแบบกริด เพราะโดยตัวของมันเอง ถ้าใช้ซุดลงไป ไม่ได้กำหนดขอบไว้ก่อนจะเกิดการฉีกขาด แตก ที่ส่วนข้างของเครื่องมือ ลักษณะการใช้งานของเครื่องมืออันนี้ คล้าย ๆ กับส่วรูปตัว C หรือ C ใหญ่ ผิดกันที่ C, C ใหญ่ ตัดขอบของมันได้เอง หน้าที่ยึด อย่างหนึ่งของมันก็คือ กด ตัด

5. มีดตัดแบบกริด (Japanese Cutting Knife)

เครื่องมือลักษณะนี้ มีประโยชน์มากในการทำ Wood cut ผลที่ได้ของการใช้เครื่องมือนี้ มีลักษณะเด็ดขาด เนียบคม มีพลัง เป็นลักษณะของงาน Wood cut ที่แท้จริง

การเลือกใช้เครื่องมือให้เหมาะกับเรื่องราว ต้องพิจารณาว่า ส่วนไหนจะใช้ส่วโค้ง ส่วนไหนจะใช้เครื่องมือรูปตัว V ส่วนไหนจะใช้ส่วหน้าตัด ต้องเลือกให้เหมาะกับเส้นกับพื้นที่ของมัน (ประหยัด พงษ์ดำ . 2536 : 30 – 41)

เครื่องมือแกะไม้ เป็นอุปกรณ์สำคัญที่ใช้ในการสร้าง เส้น ลวดลาย รูปร่างต่าง ๆ บนแม่พิมพ์ จึงมีลักษณะเฉพาะตามหน้าที่ใช้สอยแตกต่างกัน 2 ลักษณะ คือ มีด และ ส่ว ลักษณะอื่นซึ่งอาจนำมาประยุกต์ใช้สร้างพื้นผิว หรือซุดเจาะผิวหน้าได้ เช่น ส่วาน เป็นต้น

วิธีการใช้เครื่องมือนั้น ต้องอาศัยความชำนาญ การฝึกฝน เป็นสำคัญ เครื่องมือแกะไม้เป็นสิ่งมีคม การขาดซึ่งความระมัดระวัง อาจทำให้เกิดอันตรายได้ การเก็บรักษาและซ่อมแซมความสึกหรอ ก็มีความจำเป็นสำหรับการใช้เครื่องมือให้ยาวนาน การเรียนรู้ด้วยการฝึกฝนปฏิบัติ มีความสำคัญและจำเป็นสำหรับปฏิบัติการภาพพิมพ์

2.3 วัสดุและอุปกรณ์การพิมพ์

อุปกรณ์สำหรับการพิมพ์ภาพ เมื่อเตรียมแม่พิมพ์เรียบร้อยแล้วนั้น ประกอบไปด้วย หมึกพิมพ์ ลูกกลิ้ง กระดาษพิมพ์ แผ่นกลิ้งหมึก และแท่นพิมพ์ เป็นหลัก โดยอุปกรณ์ปลีกย่อย นั้นเป็นส่วนประกอบ ที่ผู้พิมพ์ต้องวางแผนตามกระบวนการพิมพ์ลำดับต่าง ๆ เป็นต้นว่า ผ้าเช็ดทำความสะอาด น้ำมันผสมหมึกพิมพ์ เกรียงผสมหมึกพิมพ์ หรืออุปกรณ์เฉพาะอื่น ๆ ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล ได้อธิบายรายละเอียดของวัสดุและเครื่องมือพิมพ์ไว้ดังนี้

หมึกพิมพ์ หมึกพิมพ์ที่ใช้สำหรับภาพพิมพ์แม่พิมพ์นั้น มีสองชนิด คือ หมึกพิมพ์แบบสีน้ำมัน แลหมึกพิมพ์แบบสีน้ำ หมึกพิมพ์ทั้งสองชนิดนี้มีวิธีการใช้ไม่เหมือนกัน และยังให้ลักษณะที่แตกต่างกัน คือ ภาพพิมพ์สีน้ำมันจะมีลักษณะทึบ พิมพ์ได้คมชัด ส่วนภาพพิมพ์สีน้ำมีลักษณะโปร่งใส ภาพพิมพ์ที่ได้ดูมีชีวิต ไม่แข็งกระด้าง ดังจะเห็นได้จากภาพพิมพ์แกะไม้ของญี่ปุ่น ข้อดีของหมึกพิมพ์แบบสีน้ำ คือ ทำความสะอาดง่ายโดยใช้น้ำล้างก็ออก

หมึกพิมพ์มีทั้งแบบบรรจุกระป๋อง และแบบหลอด แบบกระป๋องมักจะแห้งก่อนที่จะใช้หมด เพราะอากาศสามารถแทรกเข้าไปทางฝากระป๋อง วิธีป้องกันคือ หลังจากใช้เสร็จแล้ว ควรเทน้ำ

ลงในกระป๋องโดยที่ระดับน้ำจะต้องสูงกว่าระดับของหมึกพิมพ์ ส่วนหมึกพิมพ์แบบหลอดนั้นสามารถเก็บไว้ได้นานเป็นเวลาหลาย ๆ ปี โดยไม่แห้ง

น้ำมันผสม หมึกพิมพ์ที่ออกมาจากโรงงาน จะเป็นหมึกมาตรฐาน คือมีคุณสมบัติเป็นกลาง ฉะนั้นถ้าหมึกข้น หรือหนืดเกินไป สามารถทำให้เหลวได้ โดยผสมน้ำมันลินสีด หรือน้ำมันวานิช 2 – 3 หยด

น้ำมันล้าง น้ำมันสน น้ำมันก๊าด หรือน้ำมันทีนเนอร์ ใช้สำหรับล้าง ทำความสะอาด แม่พิมพ์ เครื่องมือ มือ และบริเวณที่ทำงาน

เศษผ้า กระดาษชำระ เป็นสิ่งจำเป็นในการทำทำความสะอาด

ลูกกลิ้ง เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับกลิ้งหมึกพิมพ์ ให้แตกกระจายออกไปอย่างสม่ำเสมอบนแผ่นกลิ้งหมึก และใช้สำหรับกลิ้งหมึกพิมพ์ลงบนผิวแม่พิมพ์ ตามปกติลูกกลิ้งจะทำมาจากยางที่นุ่ม จึงต้องระวังรักษาอย่างดี ในระหว่างที่ไม่ได้ใช้ ควรวางให้ผิวยางของลูกกลิ้งแตะติดอยู่กับพื้นนาน ๆ ถ้ามีความจำเป็นจะต้องวางทิ้งไว้เป็นเวลานาน ควรวางหันด้านที่เป็นชาตังลง เพื่อให้ลูกยางของลูกกลิ้งคลายอยู่

เมื่อทำงานเสร็จ ควรล้างลูกกลิ้งให้สะอาดด้วยน้ำมันก๊าด เช็ดให้แห้งสนิทด้วยผ้าสะอาด แล้วหาลูกยางด้วยแบริ่งฝุ่น การเก็บรักษาลูกกลิ้งควรมีตู้เก็บลูกกลิ้งโดยเฉพาะ และควรแขวนลูกกลิ้งห้อยไว้ที่ผนังโดยไม่ให้ลูกยางของลูกกลิ้งแตะติดกับพื้นผนัง

ในห้องปฏิบัติการภาพพิมพ์ ควรมีลูกกลิ้งไว้หลาย ๆ อัน และควรจะมีขนาดแตกต่างกัน ในความนิ่ม – ความแข็งของลูกยาง ตลอดจนมีขนาดหน้ากว้างแตกต่างกัน เพื่อเลือกใช้ได้ตามความเหมาะสม

เกรียง ใช้สำหรับผสมหมึกและปาดหมึกที่ผสมเสร็จแล้วลงบนแผ่นกลิ้งหมึก เพื่อใช้ลูกกลิ้งตีหมึกให้กระจายต่อไป

แผ่นกลิ้งหมึกพิมพ์ แผ่นกลิ้งหมึก เป็นแผ่นวัสดุที่ราบเรียบ ไม่มีร่อง รู หรือรอยขีดข่วนบนผิวหน้า วัสดุที่นิยมใช้เป็นแผ่นกลิ้งหมึก คือ แผ่นกระจก (หน้าประมาณ 1 – 3 ฟุต) , แผ่นหิน , แผ่นหินอ่อน , แผ่นโลหะ ฯลฯ ประโยชน์ใช้สอยของแผ่นกลิ้งหมึก คือ ใช้ผสมหมึกพิมพ์ และกลิ้งหมึกให้แตกกระจาย ก่อนที่จะนำไปกลิ้งบนแม่พิมพ์

กระดาษหนังสือพิมพ์ ใช้รองบริเวณทำงานเพื่อป้องกันไม่ให้บริเวณทำงาน หรือโต๊ะทำงาน เปื้อนหมึกพิมพ์

กระดาษพิมพ์ ตามปกติ กระดาษเกือบทุกชนิดสามารถนำมาพิมพ์กับแม่พิมพ์ปูนได้ดี นอกจากกระดาษแล้ว ยังสามารถพิมพ์ได้บนวัสดุอื่น ๆ บางชนิด เช่น ผ้าฝ้าย ผ้าไหม หรือผ้าใบ

เครื่องมือพิมพ์ ในกระบวนการพิมพ์ กระดาษพิมพ์จะต้องถูกกด หรืออัดลงบนแม่พิมพ์ เพื่อที่จะได้ภาพจากแม่พิมพ์ติดขึ้นมาที่กระดาษ การกดหรือการอัด อาจเกิดจากกำลังของมนุษย์ หรือจากเครื่องมือช่วยพิมพ์ก็ได้ ซึ่งเราเรียกกันว่า “ วิธีพิมพ์โดยไม่ใช้แท่นพิมพ์ (พิมพ์ด้วยมือ) ” และ “ วิธีพิมพ์โดยใช้แท่นพิมพ์ ” การพิมพ์บางวิธีต้องการแรงกดอัดที่หนักมากจนต้องอาศัยเครื่องมือ ช่วยกด – อัด ในการพิมพ์ มนุษย์ได้พยายามคิดประดิษฐ์เครื่องมือจักรกลมากมายสำหรับช่วยเพิ่มแรงกด – อัดในการพิมพ์ (ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล . 2531 : 20 – 23)

อัศนีย์ ชูอรุณ จำแนกอุปกรณ์ในการพิมพ์ภาพพิมพ์แคะไม้ไว้คือ

หมึกพิมพ์ สำหรับภาพพิมพ์แคะไม้ มีทั้งชนิดสีน้ำ และชนิดสีน้ำมัน โดยเฉพาะชนิดสีน้ำมันนั้น เป็นที่นิยมกันทั่วไปเพราะหาง่าย เป็นหมึกพิมพ์สีทึบ บรรจุเป็นกระป๋องที่ใช้ตามโรงพิมพ์หนังสือทั่ว ๆ ไปนั่นเอง

แท่นกลิ้งหมึก (The Ink Slap) สำหรับกลิ้งหมึกก่อนนำไปกลิ้งบนผิวแม่พิมพ์ ปรกติใช้วัสดุหน้าเรียบและไม่ดูดซึม แผ่นหิน แผ่นกระจก เป็นต้น

ลูกกลิ้ง (The Brayer หรือ Roller) เป็นลูกกลิ้งยาง มีหน้ากว้างหลายขนาด ใช้กลิ้งหมึก ก่อนที่จะนำไปกลิ้งบนแม่พิมพ์ แต่ศิลปินชาวญี่ปุ่นที่พิมพ์ด้วยสีน้ำ จะใช้ประคบหมึก (Dabber) พู่กัน หรือแปรงทาสีแบน ๆ ลงหมึกบนแม่พิมพ์แทนลูกกลิ้ง

กระดาษพิมพ์ โดยทั่วไปก็เป็นการด้ายวาดเขียนสีชาวธรรมดา แต่ชนิดที่ดี ๆ นั้นมีราคาแพงมาก เช่น “ กระดาษของชาวญี่ปุ่น ” บางทีก็เรียกว่า “ กระดาษข้าว ” ซึ่งเป็นกระดาษทำด้วยมือสำหรับนำมาทำภาพพิมพ์โดยเฉพาะ

อุปกรณ์ใช้ถู (Burnishing Tools) สำหรับการพิมพ์มือ คือใช้ถูด้านหลังกระดาษพิมพ์ ซึ่งเราอาจใช้ช้อนถูแทนก็ได้เหมือนกัน ส่วนชาวญี่ปุ่นมีอุปกรณ์ใช้ถูแบบประจำชาติของเขาที่เรียกว่า ประคบถู (Baren) หรือถ้าหากเรามีเครื่องพิมพ์ (The Press) ก็ยิ่งจะสะดวกสบายยิ่งขึ้นอีก (อัครนิย ชูอรุณ . 2519 : 36 – 38)

ประหยัด พงษ์คำ ใต้อธิบายวัสดุและอุปกรณ์ ที่ใช้ในการพิมพ์ภาพแกะไม้ไว้ดังนี้

วัสดุและอุปกรณ์ที่ใช้ในการพิมพ์ภาพแกะไม้ มีไม่มากนัก และอาจหาซื้อได้ง่ายตามท้องตลาด อาจจำแนกวัสดุและอุปกรณ์การพิมพ์แม่พิมพ์เทคนิคแกะไม้ได้ดังนี้

1. แท่นกลิ้งหมึกพิมพ์ (Ink Slab) คือ แผ่นหินหน้าเรียบ สำหรับใช้กลิ้งหมึกพิมพ์ หรือผสมหมึกพิมพ์ ก่อนที่จะนำไปกลิ้งบนแม่พิมพ์ เราอาจใช้วัสดุอื่น ๆ แทน เช่น หินอ่อน กระຈกแผ่น ฯลฯ แทนก็ได้ วัสดุพวกนี้ควรจกหาให้ได้ขนาดพอเหมาะแก่การใช้งาน ถ้าสามารถติดตั้งบนโต๊ะได้อย่างถาวร ก็จะเป็นการดีมาก วัสดุแบบราบทุกชนิด สามารถนำมาใช้เป็นแท่นกลิ้งหรือที่รองหมึก เพื่อใช้ลูกกลิ้ง ๆ สี แต่ต้องเป็นวัสดุที่ไม่ดูดสี แท่นกลิ้งสีควรจะมีขนาดโตกว่าแม่พิมพ์ เพราะบางครั้งจะใช้สีในลักษณะใส่น้ำหนักอ่อนแก่เต็มแม่พิมพ์ การกลิ้งสีใส่น้ำหนักก็ต้องใช้แท่นกลิ้งโตกว่าแม่พิมพ์ เพราะต้องกลิ้งสีลงไปเต็มแม่พิมพ์ให้เหมือน และมีขนาดเท่าแม่พิมพ์ การกลิ้งสีเพื่อแต่งเติมเล็กน้อยจำนวนไม่มาก จะใช้แผ่นพลาสติก หรือกระดาษที่มีความมันของผิว เป็นที่กลิ้งสีก็ได้ เมื่อใช้แล้วทิ้งได้เลย

2. หมึกพิมพ์ (Printing Ink) หมึกพิมพ์สำหรับเทคนิคภาพพิมพ์แกะไม้มีอยู่ 2 ชนิด คือ ชนิดหมึกพิมพ์สีน้ำ กับชนิดหมึกพิมพ์สีน้ำมัน หมึกพิมพ์ชนิดแรกเป็นที่นิยมกันอยู่ในหมูศิลปินญี่ปุ่น มีทั้งชนิดบรรจุในหลอด และในกระป๋องเช่นกัน แต่ที่นิยมกันทั่วไปในเมืองเราเป็นหมึกพิมพ์ชนิดที่สองซึ่งบรรจุในกระป๋องอย่างที่ใช้กันตามโรงพิมพ์นั่นเอง หมึกพิมพ์ชนิดนี้ เนื้อหมึกจะทึบและมัน ไม่โปร่งใสและด้านอย่างหมึกพิมพ์ชนิดแรก ถ้าหากเก็บไว้นานเกินไปและไม่ปิดฝาให้มิดชิด หมึกจะแข็งจนใช้การไม่ได้ วิธีแก้ไขก็คือ หมึกพิมพ์ชนิดนี้ควรใส่น้ำไว้ในกระป๋องด้วย ในเวลาที่เก็บหรือทิ้งไว้นาน ๆ น้ำจะช่วยรักษาผิวหมึกพิมพ์ ไม่ให้ทำปฏิกิริยากับอากาศจนแข็งตัวได้ง่าย

ปัญหาหมึกพิมพ์ชนิดสีน้ำมัน มีความเหนียวแน่นมากเกินไปนั้น เราอาจหาทางแก้ไขได้โดยใช้น้ำมันวานิชผสมลงไปเล็กน้อย ประมาณ 2 – 3 หยด หรืออาจจะใช้น้ำมันวาสลิน หรือน้ำมันลินสีด แทนก็ได้ ถ้าผสมน้ำมันพวกนี้ในปริมาณมาก เนื้อหมึกพิมพ์ก็จะเหลวมากตามไปด้วย

3. ลูกกลิ้ง (Roller , Brayer) มีทั้งประเภทลูกกลิ้งยาง ลูกกลิ้งหนังสัตว์ และลูกกลิ้งพลาสติก มีให้เลือกใช้ได้หลายขนาด ตั้งแต่หน้ากว้าง 2 นิ้ว ไปจนถึง 24 นิ้ว การใช้งานก็คือใช้กลิ้งหมึกพิมพ์จากแท่นกลิ้งหมึก แล้วไปกลิ้งบนแม่พิมพ์อีกทอดหนึ่ง

ลูกกลิ้ง เป็นวัสดุอุปกรณ์ที่สำคัญมากที่สาคอย่างหนึ่ง ของการทำภาพพิมพ์เทคนิคแกะไม้ จึงควรต้องดูแลรักษาอย่างดี เช่น อย่าปล่อยวางทิ้งไว้บนแท่นหมึกพิมพ์นานจนเกิดไป เพราะจะทำให้ผิวลูกกลิ้งแบนลงได้ การจะรักษาผิวโดยรอบวงกลมของลูกกลิ้งนั้น ควรจะต้องแขวนลูกกลิ้งไว้ที่ผนังหลังจากการพิมพ์เสร็จแล้ว จะต้องล้างลูกกลิ้งด้วยน้ำมันก๊าดทุกครั้ง แล้วใช้แปรงโรยให้ทั่วผิวลูกกลิ้ง การล้างลูกกลิ้งเพื่อให้ง่ายขึ้น ควรล้างขณะที่สียังไม่แห้ง กลิ้งลูกกลิ้งลงบนกระดาษที่ไม่ใช้แล้ว เช่น กระดาษหนังสือพิมพ์ หรือกระดาษปรู๊ฟก็ได้ กลิ้งจนกระดาษ

ดูดสีกออกเกือบหมด แล้วใช้ล้างด้วยน้ำมันก๊าดครั้งสุดท้าย เพื่อรักษาผิวลูกกลิ้งให้คงความนุ่มนวล แล้วจึงจะนำลูกกลิ้งไปแขวน เพื่อเก็บไว้ใช้งานในโอกาสต่อไป

หากไม่มีลูกกลิ้ง เราอาจลงหมึกพิมพ์บนแม่พิมพ์เทคนิคแกะไม้ ด้วยแปรงนุ่ม ๆ แบน ๆ อย่างคิลปินญี่ปุ่น ซึ่งยังนิยมลงสีด้วยลูกประคบหมึกพิมพ์ (Dabber) อีกด้วย ลูกประคบหมึกพิมพ์นี้ทำมาจากผ้าฝ้ายมัดกันหลาย ๆ ชั้น แล้วหุ้มด้วยผ้าไหม หรือหนังสัตว์ และมัดเป็นด้ามถือ วิธีใช้งานก็คือ เอาประคบนี้จุ่มหมึกพิมพ์ แล้วนำมาแตะบนแผ่นแม่พิมพ์อีกทอดหนึ่ง จนกระทั่งหมึกพิมพ์ติดบนผิวแม่พิมพ์เพียงพอแก่ความต้องการ หรือถ้าไม่มีลูกประคบ เราจะใช้ฟองน้ำแทนก็คงพอได้กระมัง ในลักษณะนี้ ร่องที่แกะจะต้องลึกมาก ไม่เช่นนั้นสีจะลงไปอุดในร่องที่แกะได้

อย่างไรก็ตาม การลงหมึกบนแผ่นแม่พิมพ์ไม้ นิยมใช้ลูกกลิ้งกันมากที่สุด สิ่งที่ใช้ควบคู่กันในการกลิ้งหมึกพิมพ์ ก็คงหนีไม่พ้นพายตักหมึกซึ่งก็มีหลายขนาดเช่นกัน พายตักหมึกพิมพ์หรือเคียงเล็ก ๆ สีทุกสีควรมีพายตักหมึกประจำกระป๋องสี คือให้มีครบไม่ควรใช้พายตักสีร่วมกัน จะทำให้สีผสมกันไม่สะอาด สีจะเปลี่ยนไปผิดจากความต้องการ ทุกครั้งที่พิมพ์เสร็จต้องล้างสีที่ติดอยู่ออกให้หมด เพราะเมื่อสีแห้งจะเกาะติดกันแข็งหนา ทำให้ส่วนตัดหรือหน้าของพายไม่เสมอ การตักสีด้วยพายทุกครั้งก่อนกลิ้งด้วยลูกกลิ้งต้องใช้พายนั่นเกลี่ยสีให้เรียบ บาง บดสีให้ละเอียดในชั้นแรกเสียก่อน จากการบดสีนี้อาจพบเศษวัสดุอื่น เช่น เม็ดทราย ผงจากใยผ้า แม้แต่ผงดินเพียงจุดเล็กนิดเดียวจะทำให้ผลงานที่พิมพ์ออกมามีตำหนิ เป็นจุดดำง สีไม่เต็ม ฉะนั้น ก่อนการกลิ้งลูกกลิ้งลงบนสี ต้องตรวจสอบอย่าให้มีเศษวัสดุอื่นใดอยู่ในสี

ลูกกลิ้งยางนอกจากมีขนาดต่างกันแล้ว ยังมีความแข็งและอ่อนต่างกันด้วย โดยทั่วไปจะใช้ลูกกลิ้งที่ค่อนข้างแข็ง ภาพจะคมชัดดีกว่า ดังตัวอย่างที่แสดงไว้ในภาพลูกกลิ้งยางอ่อน เมื่อกลิ้งสีลงไปยังจะล้าเข้าไปในส่วนลึกของแม่พิมพ์ที่แกะไว้ สีที่ล้าลงไปแม่พิมพ์ที่เป็นส่วนลึกนั้น เป็นสีที่เกินขอบเขตที่ต้องการ การพิมพ์ภาพผิวนูนนั้นต้องใช้แรงกด แต่การพิมพ์ภาพลักษณะนี้จะไม่ใช่แรงกดมาก เพราะเป็นสีที่ไม่ต้องการความลึก – นูน แต่ชั้นบนของกระดาษนั้นต้องมีสีเกาะหลายตรงอีกชั้นหนึ่ง สักกะหลายมีความหยุ่นตัว จะกดกระดาษให้ลึกลงไปในร่องที่มีสีติดอยู่ได้ ทำให้ภาพนั้นไม่คมชัดและมีสีเลื่อมออกมา

สำหรับลูกกลิ้งที่แข็งเกินไป ผลที่เกิดจากการกลิ้งสีลงบนแม่พิมพ์นั้นอาจติดได้ไม่ทั่วถึง ถ้าผิวหน้าของแม่พิมพ์นั้นไม่เสมอเป็นระดับเดียวกัน อาจมีที่ต่ำหรือสูงขึ้นมาเพียง 1/2 มิลลิเมตร ลูกกลิ้งที่แข็งก็จะกลิ้งข้ามไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากไม้ที่มีส่วนของตาไม้ หรือความอ่อนแข็งของไม้แผ่นนั้นไม่เสมอกัน ขีดผิวหน้าไม่เสมอกัน ก็เกิดการกลิ้งสีไม่ติดหรือติดเท่าที่ตาเห็นว่าทั่วแล้ว แต่ความบาง หนา ของสีที่ติดอยู่บนแม่พิมพ์ไม่เท่ากัน เมื่อพิมพ์รูปออกมาสีก็จะมัวหน้าไม่เท่ากันได้

ลูกกลิ้งควรมีหลายขนาด บางครั้งเมื่อต้องการกลิ้งสีในที่แคบ ช่องเล็ก หรือพื้นที่ใหญ่ ก็ควรเลือกใช้ลูกกลิ้งที่มีขนาดพอเหมาะกับพื้นที่ การใช้ลูกกลิ้งเล็กในพื้นที่ใหญ่ต้องกลิ้งหลายครั้งซ้ำกันให้ทั่ว สีอาจไม่เสมอได้ ในทางกลับกันถ้าใช้ลูกกลิ้งใหญ่ในพื้นที่เล็ก ก็จะทำให้สิ้นเปลืองสีมาก เพราะสีติดอยู่กับลูกกลิ้งโดยไม่สัมผัสกับส่วนที่ต้องการให้เป็นสี

ในการพิมพ์ภาพหลายสี ก็สามารถกลิ้งสีหลายสีลงบนแผ่นแม่พิมพ์ เพื่อพิมพ์ในครั้งเดียวกันได้ โดยเจาะฉลุวัสดุ อาจเป็นกระดาษ หรือแผ่นพลาสติก เฉพาะส่วนที่ต้องการให้ติด บังส่วนที่ไม่ต้องการให้มีสีติด และเลือกลูกกลิ้งตามขนาดที่เหมาะสมกับช่องฉลุนั้นกลิ้งสีลงไป ในวิธีนี้จะทำได้สะดวกกับภาพที่ช่องฉลุเจาะเพื่อกลิ้งสีลงไปในนั้นอยู่ห่างกัน

4. กระดาษพิมพ์ (Printing Paper) กระดาษพิมพ์เทคนิคแกะไม้ที่มีคุณภาพดีมาก คือกระดาษญี่ปุ่นที่มีชื่อว่า “ กระดาษฟางข้าว ” (Rice Paper) มีเนื้อบางนุ่มแต่เหนียวมากทีเดียว นอกจากนั้นชาวญี่ปุ่นยังได้ค้นหาวิธีการทำกระดาษจากพืชชนิดอื่น ๆ อีกด้วย ส่วนมากเป็นกระดาษชนิดทำด้วยมือ จึงจะถือว่าเหมาะแก่การใช้พิมพ์ภาพเทคนิคแกะไม้ ส่วนกระดาษของยุโรปและอเมริกาที่ผลิตจากโรงงานอุตสาหกรรม ที่มีคุณภาพดีและเหมาะสำหรับพิมพ์ภาพก็มีเหมือนกัน แต่มักผลิตแต่กระดาษที่หนาและหนัก การพิมพ์ภาพเทคนิคแกะไม้สำหรับนักเรียน นักศึกษา ไม่จำเป็นต้องใช้กระดาษคุณภาพดีมาก เพราะมีราคาแพงมากด้วย กระดาษที่ผลิต

เป็นอุตสาหกรรมพื้นบ้านของไทยเรา เช่น กระดาษว่าว กระดาษสา ฯลฯ ก็น่าจะนำมาใช้พิมพ์ภาพเทคนิคแกะไม้ได้ดี

การพิมพ์ภาพเทคนิคแกะไม้ ใช้พิมพ์ได้ทั้งขณะกระดาษแห้งและกระดาษชื้น วิธีหลังนี้ทำโดยการพับกระดาษปริ๊ฟเข้าหากันอย่างหนาหนึ่งสัปดาห์ แล้วเอากระดาษพิมพ์สอดไว้ ใช้แปรงหน้ากว้างจุ่มน้ำสะอาดทาลงบนกระดาษปริ๊ฟ หรือจะใช้วิธีฉีดยาน้ำเป็นฝอยอย่างการพรมผ้าก็ได้ ควรให้ได้ละอองน้ำทั่วกันสม่ำเสมอ วิธีนี้น้ำจะซึมลงไปสู่กระดาษพิมพ์ที่สอดระหว่างกระดาษปริ๊ฟและกระดาษปริ๊ฟด้านหลัง จะทำหน้าที่ดูดซึมน้ำไปด้วย ทำให้กระดาษพิมพ์ได้รับความชื้นเพียงพอไปเปียกเกินไปนั่นเอง เราทำอย่างนี้กับกระดาษพิมพ์ทุกแผ่น แล้วนำไปทับซ้อนกันบนแผ่นกระดาษและหากระดาษอีกแผ่นหนึ่งวางทับบนกระดาษด้วย ถ้าจะให้ดีควรหาแผ่นหินมาวางทับบนแผ่นกระดาษด้วย เพื่อจะได้อัดกระดาษพิมพ์ได้แน่นมากขึ้น (ประหยัด พงษ์ดำ. 2536 : 49 – 55)

วัสดุและอุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องกับการพิมพ์ภาพพิมพ์แกะไม้ นั้น ผู้วิจัยได้แบ่งประเภทใหญ่ได้ 2 ประเภท คือ

1. วัสดุ อุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องกับการเตรียมหมึกพิมพ์ลงบนแม่พิมพ์
2. วัสดุ อุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องกับการพิมพ์ภาพลงบนระนาบรองรับ

ประเภทแรกนั้นได้แก่ หมึกพิมพ์ ลูกกลิ้ง น้ำมันผสม น้ำมันล้าง ผ้าเช็ดทำความสะอาด เกรียง แผ่นกลิ้งหมึกพิมพ์ ฯลฯ

ส่วนประเภทที่สอง คือ กระดาษสำหรับพิมพ์ ซึ่งมีอีกหลายชนิดเช่นกันรวมถึงเครื่องพิมพ์ หรือแท่นพิมพ์ สำหรับการพิมพ์ที่ต้องการแรงกดสูง หรือถ้าเป็นการพิมพ์โดยไม่ใช้แท่นพิมพ์ ก็มีอุปกรณ์สำหรับถู ฝน (burnisher) เช่น ลูกประคบ (baren) หรืออาจประยุกต์ดัดแปลงอุปกรณ์ที่มีลักษณะกลม มน โค้ง มาใช้แทนได้ เช่น ช้อน ทัพพี ลูกบิดประตู หรือลิ้นชักที่กลมมน ซึ่งใช้ได้ผลดีเช่นกัน

2.4 กระบวนการปฏิบัติภาพพิมพ์แกะไม้

ลำดับขั้นตอนของปฏิบัติการภาพพิมพ์เป็นสิ่งที่มีความสำคัญมาก เนื่องด้วยกระบวนการนั้น ๆ ต่างมีลักษณะเฉพาะที่ต้องมีการวางแผนทั้งสิ้น ซึ่งจะส่งผลกับผลงานภาพพิมพ์ที่ปรากฏ เพราะธรรมชาติของงานภาพพิมพ์ คือ กระบวนการทำงาน และผลงานที่ปรารถนีสวยงามสะอาด

กระบวนการที่ผู้เขียนศึกษานี้ได้แบ่งเป็น 2 ประเด็นหลัก คือ

1. กระบวนการสร้างแม่พิมพ์แกะไม้
2. กระบวนการพิมพ์ภาพ

กระบวนการสร้างแม่พิมพ์แกะไม้ นั้น ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล ได้ลำดับขั้นตอนในการปฏิบัติการไว้ 5 ขั้นตอน คือ

1. ขั้นตอนออกแบบ

ก่อนที่จะทำงานหรือออกแบบ จะเป็นการดียิ่งถ้าได้ดูผลงานภาพพิมพ์ไม้หลาย ๆ ภาพเสียก่อน เพื่อทราบถึงลักษณะเฉพาะตัวของภาพพิมพ์แกะไม้ การศึกษาเช่นนี้จะทำให้เกิดแนวความคิดว่า “อะไรคือลักษณะของภาพพิมพ์แกะไม้ เราจะทำอะไรลงบนแผ่นไม้ได้บ้าง?” ซึ่งจะเป็นประโยชน์ในการออกแบบที่กำลังจะทำ

สิ่งที่ควรทราบเกี่ยวกับลักษณะของภาพพิมพ์แกะไม้คือ ส่วนขาวและส่วนพิมพ์ (ดำ) ตัดกันอย่างรุนแรง หน้าหน้าขาว – ดำแบ่งแยกกันอย่างเห็นได้ชัด ส่วนใดก็ตามที่ถูกแกะออกหรือตัด

ออกส่วนนั้นจะเป็นส่วนขาว นี่คือสิ่งที่นักเรียน นักศึกษา หรือผู้ที่เริ่มต้นเรียนภาพพิมพ์แกะไม้ ควรเข้าใจ

2. ขั้นตอนการแกะแบบลงบนแผ่นไม้ (แม่พิมพ์) มี 2 วิธี คือ

2.1 วิธีเขียนโดยตรงลงบนแผ่นไม้

2.2 วิธีคัดลอกด้วยกระดาษไข

2.1 วิธีเขียนโดยตรงลงบนแผ่นไม้ ภาพพิมพ์ไม้มีหลายประเภท เช่นภาพพิมพ์หลายสีซึ่งมีกรรมวิธีที่ย่างยากซับซ้อนมาก ในที่นี้จะอธิบายเฉพาะภาพพิมพ์แกะไม้แบบขาวดำ เพื่อให้เข้าใจกรรมวิธีพื้นฐานได้ชัดเจนขึ้น ก่อนที่จะเริ่มเขียนลวดลายโดยตรงลงบนแผ่นไม้ (แม่พิมพ์) ควรมีการฝึกหัดขีดเขียนน้ำหมึกดำและกากันลงบนกระดาษขาว และฝึกขีดเขียนหรือระบายสีโปสเตอร์สีขาวลงบนกระดาษดำให้ชำนาญเสียก่อน หลังจากนั้นจึงเริ่มเขียนลวดลายสด ๆ ลงบนแผ่นไม้ได้โดยใช้แบบที่ออกไว้ดูเป็นแนวทางเท่านั้น

วิธีเขียนโดยตรงลงบนแผ่นไม้แบ่งออกเป็น 2 วิธีตามลักษณะวัสดุที่ใช้ คือ เขียนด้วยน้ำหมึกดำ (เช่น หมึกอินเดีย หมึกจีนหรือหมึกใส่ปากกาหมึกซึม) และเขียนด้วยสีโปสเตอร์สีขาว ดังรายละเอียดต่อไปนี้

2.1.1 วิธีที่ 1 การเขียนลวดลายดำบนพื้นไม้สีขาว วิธีนี้จะได้ภาพพิมพ์ที่มีลวดลายสีดำบนพื้นไม้สีขาว กระบวนการก็เริ่มโดยการระบายสีขาวลงบนแผ่นไม้ (ถ้าใช้สีพลาสติกสีขาวจะดีมาก เพราะเมื่อแห้งแล้วสีจะติดทนทาน) แล้วใช้สีดำขีดเขียนลวดลายตามแบบที่ออกไว้ เมื่อเขียนเสร็จแล้วให้เข้าใจว่าบริเวณใดที่เป็นสีขาวจะต้องถูกแกะออกและบริเวณใดที่เป็นสีดำให้คงไว้ (ไม่ต้องแกะ) ถึงตอนนี้อาจจะมีความสงสัยว่า “ทำไมต้องลงพื้นไม้ด้วยสีขาวก่อน?” คำตอบคือเพื่อให้เกิดความแตกต่างกันของสีส่วนที่แกะและส่วนที่ยังไม่ได้แกะ ถ้าไม่ลงพื้นไม้ด้วยสีขาวก่อนเราจะดูไม่ออกว่าบริเวณใดแกะออกไปแล้ว เพราะสีของรอยแกะกับสีของรอยที่ยังไม่ได้แกะจะเป็นสีของเนื้อไม้เหมือนกัน มีข้อดีอีกข้อหนึ่งคือ เมื่อขีดเขียนสีดำบนพื้นไม้ที่ทาสีขาวไว้แล้วบังเอิญมีข้อผิดพลาดหรือต้องการจะแก้ไขบางส่วนก็สามารถทำได้โดยใช้สีโปสเตอร์สีขาวระบายทับบนส่วนที่ผิดพลาด แล้วเขียนใหม่ด้วยสีดำ

2.1.2 วิธีที่ 2 การเขียนลวดลายสีขาวบนพื้นไม้สีดำ วิธีนี้จะได้ภาพพิมพ์ที่มีลวดลายสีขาวบนพื้นสีดำ กระบวนการก็เริ่มต้นโดยทาหมึกสีดำลงบนแผ่นแม่พิมพ์ไม้ (ถ้าใช้สีพลาสติกสีดำจะดีมาก) ในกรณีที่ใช้สีน้ำหมึกดำควรผสมด้วยน้ำให้เจือจางลงและทาด้วยเศษผ้าหรือแปรง แล้วทิ้งไว้ให้แห้ง จากนั้นขีดเขียนลวดลายตามแบบที่ออกแบบไว้ด้วยสีโปสเตอร์สีขาว โดยที่ส่วนที่เป็นสีขาวจะถูกแกะและคงส่วนสีดำไว้สำหรับพิมพ์

2.2 วิธีคัดลอกด้วยกระดาษไข

หลังจากที่เลือกแบบได้แล้ว ให้ลอกแบบลงบนกระดาษไข (ซึ่งสามารถหากระดาษไขลงบนแบบแล้วใช้ดินสอดำลอกได้เลย) เมื่อลอกแบบเสร็จแล้วให้นำกระดาษไขไปคว่ำหน้าลงบนแผ่นแม่พิมพ์ไม้ และใช้กระดาษคาร์บอน (กระดาษก๊อปปี้) รองระหว่างกลาง (ระหว่างกระดาษไขกับแผ่นแม่พิมพ์) จากนั้นใช้ดินสอดำลอกลวดลายลงบนแผ่นแม่พิมพ์ไม้จะได้ภาพที่กลับซ้ายเป็นขวา แต่เมื่อพิมพ์ออกมาแล้วจะได้ภาพที่ถูกต้องตามที่ออกแบบไว้

3. ขั้นตอนการแกะแม่พิมพ์ โดยเครื่องมือดังนี้

3.1 มีด

3.2 สี่เหลี่ยม "วี" และตัว "ยู"

3.3 สี่เหลี่ยม (รูปโค้งและหน้าตัดตรง)

4. ขั้นตอนการพิมพ์ (พรึ่)

ขั้นตอนการพิมพ์นี้ เป็นขั้นตอนที่สำคัญมากขั้นหนึ่งในกระบวนการทำภาพพิมพ์ จุดมุ่งหมายเพื่อดูผลการแกะแม่พิมพ์ว่าเป็นไปตามที่ต้องการหรือไม่ หรือมีส่วนที่จะต้องแก้ไขหรือไม่ก่อนที่จะนำไปพิมพ์จริง

การพิมพ์ทดลองนิยมใช้กระดาษพิมพ์ (กระดาษหนังสือพิมพ์ขาว) พิมพ์ ทั้งนี้เพราะมีราคาถูก แต่ถ้าจะให้ถูกต้องตามหลักแล้วควรจะใช้กระดาษชนิดเดียวกับที่จะใช้พิมพ์จริง เพื่อจะได้ดูทั้งส่วนที่ควรแก้ไขเพิ่มเติม และได้ดูทั้งผลที่จะออกมาจริง ๆ ของหมึกพิมพ์กับกระดาษชนิดนั้น

ข้อแนะนำบางประการในการทดลองพิมพ์คือ อาจจะใช้สีน้ำสัปดาห์ทดลองพิมพ์ลงบนกระดาษขาว ก็ได้ เพราะล้างทำความสะอาดได้ง่าย (ล้างด้วยน้ำ) สีที่ใช้พิมพ์ได้ คือ สีน้ำธรรมชาติ หมึกอินเดีย สีโปสเตอร์ ฯลฯ โดยทาสีลงบนแผ่นแม่พิมพ์ลงบนกระดาษได้เลย ข้อแนะนำอีกประการหนึ่งคือ ควรทดลองพิมพ์เท่าที่จำเป็น ถ้าทดลองพิมพ์หลายครั้งเกินไปอาจทำให้ส่วนของแม่พิมพ์เสื่อมหมดความชัดเจนลงไปได้

5. ขั้นตอนพิมพ์จริง

ก่อนที่จะพิมพ์จริงจะต้องเตรียมอุปกรณ์ต่าง ๆ ให้พร้อมเป็นต้นว่า ทำความสะอาดโต๊ะทำงาน เตรียมกระดาษพิมพ์ ทำความสะอาดแม่พิมพ์ เตรียมหมึกพิมพ์ เตรียมน้ำมันต่าง ๆ เตรียมลูกกลิ้ง ฯลฯ

5.1 การพิมพ์ด้วยมือ (ช้อน)

- กลิ้งหมึกบนแผ่นกลิ้ง
- นำลูกกลิ้งที่มีหมึกไปกลิ้งบนผิวหน้าของแม่พิมพ์
- ยกแม่พิมพ์มาวางบนโต๊ะสะอาด
- วางกระดาษพิมพ์ลงบนแม่พิมพ์
- ใช้มือ ช้อน หรือเครื่องมือช่วยพิมพ์อื่น ๆ ฝนและถูบนหลักกระดาษพิมพ์
- ดึงกระดาษที่พิมพ์ออก
- ดาภาพพิมพ์
- ทำความสะอาด

5.2 การพิมพ์ด้วยแท่นพิมพ์

- ปรับสปริงแรงกดของแท่นพิมพ์ให้ได้ที่พอเหมาะ
- กลิ้งหมึกพิมพ์ลงบนแม่พิมพ์
- ยกแม่พิมพ์ที่กลิ้งหมึกแล้วมาวางบนแผ่นเหล็กรองของแท่นพิมพ์
- วางกระดาษพิมพ์ทับแม่พิมพ์
- วางกระดาษอ่อน (เช่นกระดาษฟรุฟ) คลุมบนกระดาษพิมพ์จริง
- วางผ้าสักหลาดทับอีกชั้นหนึ่ง
- หมุนแท่นพิมพ์จนแม่พิมพ์เคลื่อนที่พ้นลูกกลิ้งเหล็ก
- เปิดผ้าสักหลาด กระดาษอ่อนออก
- เปิดกระดาษพิมพ์ออก
- ดาภาพพิมพ์
- ทำความสะอาด

(ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล. 2531 : 43 – 53)

ขั้นตอนในการทำแม่พิมพ์แกะไม้แบบขาว – ดำ นั้น ประหยัด พงษ์ดำ ได้สรุปขั้นตอนไว้ดังนี้

1. เตรียมหาไม้ให้ได้ขนาดตามต้องการได้กล่าวแล้วว่า การหาไม้จริงขนาดใหญ่ ๆ ตามความต้องการนั้น หายาก จึงนิยมใช้ไม้อัด (Ply wood) แทน เพราะมีขนาดใหญ่ถึง 4×8 ฟุต ไม้ที่ใช้มีหลายอย่างมีทั้งไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้สัก ไม้แดง ไม้ประดู่ ไม้ชิงชัน ที่เนื้ออ่อนก็มีไม้โมก ไม้ฉำฉา ไม้อัดนั้นที่นิยมใช้ได้ทั้งไม้ยาง ไม้ส้มอัด กระดาษอัด
2. ฟันหรือทาสีให้มีน้ำหนักเข้มกว่าเนื้อไม้ ตามธรรมชาติผิวพื้นหน้าของไม้กับเนื้อในของไม้มีสีและน้ำหนักของสีเดียวกัน เมื่อแกะลงไป เส้นหรือร่องของลวดที่แกะลงไปนั้นมองเห็นได้ยาก การฟันหรือทาสีให้มีน้ำหนักหรือสีผิวหน้าของไม้ต่างกับกับเนื้อในของไม้ก็เพื่อจะได้ง่าย

ต่อการสังเกต ร่องรอยของสิ่งที่แกะลงไป ง่ายต่อการกำหนดทิศทางของเส้นและส่วนที่จะแกะออก

3. ใช้สีขาว เขียนหรือระบายลงไปบนส่วนที่เราจะแกะออก เราต้องกำหนดเส้นนำหลักพื้นที่ ๑ จะแกะออกไว้ก่อน เวลาแกะก็แกะออกเฉพาะส่วนที่เป็นสีขาว หรือใช้สีดำเขียนลงไปบนส่วนที่เราจะเก็บเอาไว้เป็นส่วนที่ต้องการ เวลาแกะก็แกะเฉพาะส่วนที่ไม่มีสีดำออก

ทั้งหมดนี้เป็นการเตรียมพื้นพร้อมที่จะแกะไม้

การเขียนหรือกำหนดเส้น นำหลักขาว – ดำ ลงบนแผ่นแม่พิมพ์ก่อนหน้านี้ ไม่จำเป็นเสมอไป ศิลปินบางคนใช้วิธีแกะลงไปโดยไม่ต้องร่างรูปลงไปก่อน วิธีนี้ผู้ทำต้องเป็นผู้มีความชำนาญ มีฝีมือ คาดดี มือแม่น และรู้จังหวะของเครื่องมือ ของตนเองดีพอ การแกะไม้โดยไม่ต้องร่างนี้มีลักษณะเป็นพิเศษ เป็นการแกะและแสดงความรู้สึกส่วนตัวออกมาโดยฉับพลัน ได้ผลงานเรียกว่าสดดี การร่างภาพแล้วขยายหรือทำใหม่นั้น โดยความรู้สึกส่วนตัวของผู้เขียนจะลดความรู้สึก หรือรสชาติของภาพที่อยากจะได้ลงไป

เมื่อเตรียมพื้นแล้ว แรก ๆ แกะนั้นก็ควรจะร่าง *sketch* ลงในแม่พิมพ์ดังได้กล่าวมาแล้ว ส่วนที่แกะออก เมื่อพิมพ์ออกมาจะเป็นสีขาว ดังเช่น ทรายทรายการ หรือตราแกะชื่อยี่ห้ออะไรก็ได้แล้วแต่ ส่วนที่อยู่ผิวด้านหน้าสูง เมื่อกลิ้งสี ๆ ก็จะติด ส่วนที่อยู่ลึกก็สีไม่ติด (ประหยัด พงษ์ดำ . 2536 :63)

ซึ่งกระบวนการสร้างแม่พิมพ์ อัครนิย ชูอรุณ ได้เขียนอธิบายไว้ดังนี้

การเริ่มต้นปฏิบัติงาน ภาพพิมพ์ภาพแกะไม้ เริ่มมีความสำคัญตั้งแต่จุดนี้ เมื่อหาแผ่นไม้ได้ดังต้องการแล้ว ลองพิจารณาดูสายเนื้อไม้ซึ่งอาจเป็นฉนวนให้เกิดภาพพจน์จินตนาการได้จากนั้น

1) ใช้ภูกันจุ่มหมึกดำ เขียนภาพที่ท่านต้องการลงบนไม้แผ่นนั้นอย่ารีรอ เขียนจนได้ภาพที่ท่านพอใจจึงหยุด หรือ...

2) ใช้ดินสอด่าน เขียนภาพที่เกิดจินตนาการ ลงบนกระดาษปรู๊ฟ แล้วคว่ำลงบนไม้แผ่นที่เตรียมไว้ ใช้ช้อนกดด้านหลังกระดาษให้เห็นทั่วทุกเส้นที่เขียนไว้ พอเปิดกระดาษออกจะปรากฏภาพนั้นบนแผ่นไม้ หรือ...

3) หากกระดาษก๊อปปี้ (Copy paper) มาสักแผ่นหนึ่งวางบนแผ่นไม้แม่พิมพ์ แล้วเอากระดาษปรู๊ฟวางทับ ใช้ดินสอดำเขียนไปตามเส้นที่วาดไว้ทุกเส้น เมื่อเปิดกระดาษปรู๊ฟและกระดาษก๊อปปี้ออกจะปรากฏภาพที่ร่างไว้บนกระดาษ อยู่บนแผ่นไม้แผ่นนั้นหรือ...

4) เมื่อเกิดสมาธิแน่นแน่ว ปรากฏภาพพจน์ในจินตนาการเด่นชัด ก็หยิบเครื่องมือแกะไม้เริ่มบรรเลงทันที ประหนึ่งหยิบภูกันเขียนบนเฟรมผ้าใบเลยทีเดียว วิธีการนี้นับว่าเสี่ยงมากสำหรับผู้ที่ยังไม่แก่กล้า หรือมีประสบการณ์มาแต่เพียงพอ อาจประสบความล้มเหลวได้ง่าย เพราะเส้นที่แกะไปแล้วหากผิดพลาดไปจะแก้ไขได้ยาก วิธีการทั้งสามข้อข้างต้นจึงเหมาะแก่การเริ่มศึกษา เพราะได้ผลแน่นอนกว่ากัน (อัครนิย ชูอรุณ . 2517 : 30 – 31)

เมื่อเสร็จสิ้นกระบวนการสร้างแม่พิมพ์เรียบร้อยแล้ว ก็มาถึงกระบวนการพิมพ์ คือ การลงหมึกบนแม่พิมพ์และพิมพ์ลงบนกระดาษรองรับ ประหยัด พงษ์ดำ ได้เขียนอธิบายไว้ 2 ประเด็น ในเรื่องการพิมพ์ภาพ คือ การพิมพ์เทคนิคแกะไม้ด้วยมือ และ การพิมพ์เทคนิคแกะไม้ด้วยแท่นพิมพ์ ซึ่งมีเนื้อหาดังนี้

การพิมพ์เทคนิคแกะไม้ด้วยมือ

การพิมพ์มีความสำคัญต่อศิลปะภาพพิมพ์เทคนิคแกะไม้เป็นอย่างยิ่ง ปรากฏบ่อยครั้งว่า มีผลงานของนักศึกษาหลายชิ้นที่มีความคิด รูปแบบการจัดภาพ และมีมือการแกะแม่พิมพ์ที่ชำรุดยิ่ง แต่ต้องล้มเหลวในผลงานชิ้นนั้นเนื่องจากพิมพ์ไม่ดีเท่าที่ควร ดังนั้นจึงควรตั้งข้อสังเกตลำดับขั้นตอนการพิมพ์ไว้ดังนี้

1. บีบหมึกพิมพ์จากหลอดหรือใช้เกรียงตักหมึกพิมพ์จากกระป๋อง มาวางไว้บนแท่นกลิ้งหมึกพิมพ์ ใช้เกรียงตีสีให้เข้ากัน ถ้ามีเศษผงหรือกากหมึกพิมพ์แข็ง ๆ ให้เขี่ยออกให้หมดเสียก่อน ใช้ลูกกลิ้งกลิ้งหมึกพิมพ์ให้เข้ากัน จนหมึกพิมพ์เหนียวละเอียดคล้ายแผ่นฟิล์มติดบนแท่น และบนผิวลูกกลิ้งโดยรอบ ด้วยกรรมวิธีขั้นแรกนี้ ควรเอาใจใส่ให้มาก เพราะถ้าหากหมึกพิมพ์ยังไม่ละเอียดเพียงพอ ก็จะมีผลในขั้นต่อ ๆ ไปด้วย จึงควรกระทำอย่างพิถีพิถัน อย่าได้เร่งร้อน เศษผงหรือกากหมึกพิมพ์เพียงจุดเล็กเท่าเมล็ดทราย เมื่อพิมพ์ลงบนกระดาษ จะทำให้คำกระดาษ ไม่ลงแนบสนิทกับแม่พิมพ์ ทำให้เกิดจุดสีอยู่ที่จุดของเศษผงหรือกากหมึกพิมพ์นั้น และจะมีส่วนที่สีไม่ติดอยู่โดยรอบเป็นวง คือสีพื้นของกระดาษ

2. นำลูกกลิ้งนั้นไปกลิ้งบนแม่พิมพ์แกะไม้ เราจะสังเกตว่า หากหมึกพิมพ์ที่ผิวลูกกลิ้งไม่บางละเอียดเพียงพอ เม็ดหยาบ ๆ ของหมึกพิมพ์จะไปอุดเส้นเล็กเส้นน้อยที่แกะไว้จนตันไปหมด เราก็จะได้ภาพที่มีเส้นขาด ๆ ไม่คมชัดตลอด การกลิ้งหมึกพิมพ์ลงบนแม่พิมพ์นั้น ควรไถลูกกลิ้งไปทางเดียว โดยไม่ดึงถอยหลัง และควรกลิ้งหมึกที่ละน้อย จากเนื้อหมึกอันบางก่อน แล้วจึงเพิ่มหมึกพิมพ์ลงไปเรื่อย ๆ จนได้ที่จะดีกว่าลงหมึกพิมพ์บนแม่พิมพ์แกะไม้ให้หนาทีเดียวเสร็จเลย

3. คณะครูว่า เราจะวางกระดาษพิมพ์อย่างไร จึงจะได้ภาพสวยงาม ปกติมักจะวางภาพลงกลางกระดาษ ฉะนั้นจึงควรขีดกำหนดขอบเขตกระดาษพิมพ์ลงบนกระดาษรองแม่พิมพ์ด้วย แล้วจึงวางแม่พิมพ์ให้อยู่ในตำแหน่งสวยงาม บนกระดาษรองแม่พิมพ์นั้นเสียก่อนในขั้นต้น การวางกระดาษพิมพ์นั้น เพียงแค่จับมุมกระดาษ 2 มุม ให้วางกระดาษรองแม่พิมพ์เท่านั้น แล้วปล่อยกระดาษส่วนที่เหลือทาบลงไปบนแม่พิมพ์แน่นอนทีเดียวกับมุมกระดาษอีก 2 มุม ก็จะต้องทาบลงตรงตำแหน่งที่กำหนดบนแผ่นรองแม่พิมพ์ด้วย แล้วเราก็จะได้ภาพที่มีตำแหน่งวางอันเหมาะสมกับหน้ากระดาษดังประสงค์

4. เมื่อวางกระดาษพิมพ์เรียบร้อยแล้ว ก็ดูหลังกระดาษด้วยซ้อน ต้องออกแรงดูให้หนัก ๆ และโดยทั่วกัน แรงกดของซ้อนจะทำให้กระดาษติดหมึกพิมพ์จากแม่พิมพ์ หากดูไม่ทั่วดีภาพพิมพ์ที่ได้ ก็จะมีสีไม่ติดสนิทดังต้องการ เราต้องออกแรงดู และดูให้มีความถี่เพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ จนกระทั่งแน่ใจว่า ได้ดูบนกระดาษทุกตารางมิลลิเมตรของภาพที่แกะเลยทีเดียว ถ้าเราพิมพ์ด้วยกระดาษบาง กระดาษฟางข้าวญี่ปุ่น เราจะแลเห็นภาพด้านหลังกระดาษอย่างชัดเจนด้วย เมื่อคณะครูได้ใช้เวลาพอสมควร และแน่ใจได้ว่าดูจนทั่วผิวภาพที่แกะแล้ว ก็ลองแย้มตรงมุมกระดาษขึ้นดูทีละมุม และพยายามกดมุมอื่น ๆ ไว้อย่าให้ภาพเคลื่อนที่ได้ หากเห็นว่าภาพบริเวณใดหมึกแห้งแล้ว และพิมพ์ไม่ติดดีนัก ก็บรรจงกลิ้งหมึกลงบนแม่พิมพ์บริเวณนั้นซ้ำลงไป แล้วดูหลังกระดาษบริเวณนั้นด้วย ครั้นเมื่อได้ภาพติดหมึกพิมพ์ทั่วกันดีแล้ว ก็ยกภาพพิมพ์นำมาผึ่งไว้ที่ราว เพื่อให้หมึกพิมพ์แห้งสนิท

ในการพิมพ์ภาพด้วยมือ นั้น มีเครื่องมือที่ช่างพิมพ์ภาพคิดค้นขึ้นมาอีกหลายอย่าง อาจใช้ซ้อน ใช้ไม้ เครื่องมือของญี่ปุ่นที่เรียกว่า Japanesse Baren และบางชนิดใช้ระบบกลิ้งด้วยเมดกลมที่เรียกว่าลูกปืน เช่นลูกปืนในตลับที่ทำให้เกิดการหมุนคล่องตัว การใช้ซ้อนฝนตามแบบเก่า นั้น เพราะว่าซ้อนไม่มีขอบมุมแหลมส่วนขอบจะไม่กระทบกระดาษให้ขาด จึงนิยมใช้ซ้อนฝน แต่ซ้อนทำด้วยโลหะ จะเกิดร้อนขึ้นเมื่อฝนไปนาน ๆ เราสามารถใช้ไม้ฝนแทนซ้อน โดยทำรูปร่างลักษณะให้คล้ายกับซ้อน ตัดและลบเหลี่ยมด้วยกระดาษทราย นำมาฝนกับใบตองแห้งให้ลื่นเสียก่อน ใช้ฝนแทนซ้อนได้ดีมาก ไม่ร้อนและสามารถทำให้มีเนื้อที่ที่ฝนจากหน้าตัดของไม้ได้กว้างกว่าใช้ซ้อน

เสร็จจากการพิมพ์ภาพตามต้องการแล้ว ควรต้องล้างแม่พิมพ์ ลูกกลิ้งและอุปกรณ์ต่าง ๆ ที่เปื้อนหมึกพิมพ์เสียด้วย วัสดุที่ใช้ล้างหมึกพิมพ์ก็คือ น้ำมันก๊าด และใช้แปรงทองเหลืองเพื่อให้ออกสะอาดที่แกะลงไปหรือร่องรอยของลายไม้ชัดเจนขึ้น สำหรับลูกกลิ้งนั้นให้โรยแป้งฝุ่นเสียด้วย แล้วจึงนำไปเก็บ ถ้าหากเราพิมพ์ด้วยหมึกสีน้ำ ก็ใช้น้ำล้างออกได้

ให้อัตระดาษพิมพ์ด้วยวิธีการข้างต้นไว้อย่างน้อย 1 ชั่วโมง จึงจะนำไปพิมพ์ได้ กระดาษที่ได้จากการเตรียมวิธีนี้ เนื้อกระดาษจะนุ่มขึ้น และเมื่อพิมพ์เสร็จแล้วก็จะได้หมึกพิมพ์นุ่มมากขึ้นด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการพิมพ์หมึกด้วยหมึกพิมพ์สีน้ำ จะเหมาะสมมากที่สุด

5. เครื่องมือพิมพ์ภาพด้วยมือ ตามปกติเวลาพิมพ์ภาพเทคนิคแกะไม้ด้วยมือ เรามักใช้ชั้นดินด้านหลังกระดาษ เพื่อให้เกิดแรงกดสำหรับการรับหมึกพิมพ์จากแม่พิมพ์มาติดบนแผ่นกระดาษนั่นเอง อาจใช้ชั้นไม้หรือชั้นอื่นก็ได้ ข้อสำคัญ ขอให้มีความมันติดชั้นนั้น ส่วนชาวญี่ปุ่นเขามีอุปกรณ์สำหรับพิมพ์ด้วยมือโดยเฉพาะ เรียกว่า “ ลูกประคบพิมพ์ ” (Baren) มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางตั้งแต่ 2 ถึง 5 นิ้ว ทำด้วยวัสดุเนื้อบางและหน้าโค้ง ห่อด้วยใบไผ่บาง ๆ และมีความมัน เพื่อช่วยให้กระดาษได้สะดวกและราบรื่นยิ่งขึ้น สำหรับชั้นไม้สำหรับกระดาษในเวลาพิมพ์ ชาวญี่ปุ่นก็นิยมใช้เช่นกัน

การพิมพ์เทคนิคแกะไม้ด้วยเครื่องพิมพ์

เครื่องพิมพ์ภาพเทคนิคแกะไม้ มีใช้กันในยุโรปตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 20 เพื่อใช้พิมพ์ภาพแทรกลงในหนังสือพิมพ์สมัยนั้น เครื่องพิมพ์รุ่นแรก ๆ ทำด้วยไม้ จึงดูเทอะทะ รุงรัง ปัจจุบันได้พัฒนามาเป็นการทำด้วยเหล็ก เครื่องพิมพ์ภาพเทคนิคแกะไม้ที่มีชื่อเสียงมากมีชื่อว่า “ แบบวอชิงตัน ” (Washington Press) ทำให้ประเทศสหรัฐอเมริกาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 24 มีลักษณะเป็นเครื่องพิมพ์มือหมุน ใช้ระบบอัดแรงปะทะแม่พิมพ์โดยตรงจากข้างบนลงมา แต่สำหรับเครื่องพิมพ์ที่นิยมใช้กันในปัจจุบัน อนุโลมใช้เครื่องพิมพ์ภาพแม่พิมพ์กัดกรด (Etching Press) ที่ใช้การอัดด้วยลูกกลิ้ง ลูกบน และลูกล่าง หมุนเลื่อนแม่พิมพ์เข้าไปในระหว่างแรงอัด

ลักษณะโดยทั่วไปของเครื่องพิมพ์ภาพเทคนิคแกะไม้ ที่นิยมใช้กันในเมืองไทยประกอบไปด้วยลูกกลิ้งหนัก ๆ 2 ลูก มีเหล็กแผ่นสอดอยู่ในระหว่างกลางของลูกกลิ้งทั้งสอง วิธีการพิมพ์ทำดังนี้

1. วางแม่พิมพ์แกะไม้ที่กลิ้งหมึกพิมพ์จนได้ที่แล้ว ลงบนเหล็กแผ่น แล้วเอากระดาษพิมพ์วางทับ ส่วนวิธีการกระดาษวางบนกระดาษก็สามารถทำได้ตามที่ได้อธิบายมาแล้วในหัวข้อ “ การพิมพ์เทคนิคแกะไม้ด้วยมือ ”
2. นำกระดาษหนังสือพิมพ์ หรือกระดาษปรู๊ฟหลาย ๆ แผ่น ปูทับหลังกระดาษพิมพ์แล้วเอาผ้าห่มสักหลาดทับอีกชั้นหนึ่ง
3. เมื่อวางแม่พิมพ์ลงบนแท่นแล้ว ให้หาไม้ขนาดหนาเท่ากับแม่พิมพ์มาวางต่อหัวแม่พิมพ์ในส่วนที่จะถูกลูกกลิ้งเหล็กกดลงมาก่อน แล้วจึงหมุนกดแม่พิมพ์ลงมาเพราะถ้ากดลูกกลิ้งลงมาก่อนถึงแม่พิมพ์แล้ว เมื่อหมุนลูกกลิ้งจะไปสุดแม่พิมพ์ทำให้รูปเคลื่อนได้ สรุปได้ว่าการวางแผ่นไม้ขนาดหนาเท่ากับแม่พิมพ์เพื่อเป็นตัวนำแม่พิมพ์และการกดลูกกลิ้งลงบนแผ่นไม้นั้น ก็จะเป็นการกดให้ได้หน้าหนักดีกับแม่พิมพ์ไม้ เพราะเป็นขนาดความหนาเดียวกัน
4. หมุนลูกกลิ้ง เพื่อให้เหล็กแผ่นพาเอาแม่พิมพ์และกระดาษพิมพ์บนนั้นเคลื่อนตัวเข้าไปในระหว่างแรงอัดของลูกกลิ้ง จนสุดขอบภาพล่าง การหมุนลูกกลิ้งนี้ อาจเป็นการหมุนด้วยมือแล้วมีฟันเฟืองทดแรงไปหมุนลูกกลิ้ง หรืออาจเป็นการหมุนด้วยแรงมอเตอร์ไฟฟ้าก็ได้ แบบหลังนี้สะดวกกับการใช้งาน เพราะไม่ต้องออกแรงมาก
5. คลายแรงกดลูกกลิ้งขึ้นไป แล้วยกผ้าสักหลาดขึ้น และยกกระดาษที่ปิดกับแม่พิมพ์ขึ้นมาเราก็ได้ภาพพิมพ์แกะไม้ตามต้องการ (ประหยัด พงษ์ดำ . 2536 : 58 – 60)

สำหรับกระบวนการพิมพ์นี้ อันนี้ ขอรุณ ก็ได้สรุปไว้ 2 ลักษณะ เช่นกัน คือ การพิมพ์ด้วยมือ และการพิมพ์ด้วยเครื่องพิมพ์โดยมีเนื้อหา คือ

เมื่อเราใช้เครื่องมือแกะแม่พิมพ์ไม้เป็นรูปที่ต้องการเสร็จแล้ว เราก็กลิ้งหมึกด้วยลูกกลิ้งจนทั่วผิวแม่พิมพ์ แล้วเอากระดาษพิมพ์วางทับจากนั้นก็ถึงวิธีการพิมพ์ซึ่งมี 2 วิธีได้แก่

1. การพิมพ์ด้วยมือ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งก็ได้ว่า “ การพิมพ์โดยวิธี ” กล่าวคือ เมื่อวางกระดาษพิมพ์ทับบนแม่พิมพ์ ซึ่งลงหมึกเสร็จแล้วก็ใช้ชั้นดินหลังกระดาษให้ทั่ว และถูแรง ๆ หมึกจะติดตลอดทั้งภาพ อันมีคุณภาพเช่นเดียวกับพิมพ์บนเครื่องพิมพ์ด้วยเหมือนกัน แต่ต้องใช้เวลาและใช้กำลังมากกว่า

2. การพิมพ์ด้วยเครื่องพิมพ์ เครื่องพิมพ์ภาพแกะไม้ที่มีขึ้นในราวศตวรรษที่ 19 ในยุคที่ทำภาพแทรกหนังสือกันแพร่หลาย แรก ๆ สร้างด้วยไม้ดูเทอะทะ ต่อมาทำเป็นเหล็กหล่อแข็งแรง อันมีแบบ ๆ อยู่ 3 แบบ คือแบบอัลเบียน (The Albion) แบบโคลัมเบียน (The Columbian) และแบบวอชิงตัน (The Washington) ทั้ง 3 แบบนี้มีส่วนประกอบสำคัญ ๆ เหมือนกัน คือมีเหล็กแผ่น 2 แผ่น ๆ ล่างเป็นที่วางของแผ่นแม่พิมพ์ ซึ่งวางหงายขึ้น และกระดาษพิมพ์จะวางทับไว้ ส่วนเหล็กแผ่นชั้นบนจะกดทับลงมาจนแน่น เมื่อยกขึ้นด้วยคานยกแล้ว ก็เปิดกระดาษออกจากแม่พิมพ์ไม้นั้น เราก็จะได้ภาพพิมพ์ที่ต้องการ

ปัจจุบัน เครื่องพิมพ์ภาพแกะไม้แบบนี้หาได้ยาก เรามักจะพิมพ์ด้วยเครื่องพิมพ์ภาพโลหะแทน (อัศนี ชูอรุณ. 2519 : 38 – 39)

การพิมพ์ด้วยเครื่องพิมพ์นั้นให้ความสะดวกรวดเร็ว ประหยัดเวลา และแรงงานได้มาก ทั้งให้แรงกดที่สม่ำเสมอทั่วทั้งภาพ เครื่องพิมพ์ที่เป็นที่นิยมใช้กันในปัจจุบันนั้นเป็นเครื่องพิมพ์ที่ใช้โดยทั่วไปในการพิมพ์งานภาพพิมพ์โลหะ ซึ่งสามารถใช้พิมพ์งานภาพพิมพ์ลักษณะอื่น ๆ ได้เช่นเดียวกัน เครื่องพิมพ์ชนิดนี้มีลักษณะเป็นลูกกลิ้งซึ่งวางไว้ทั้งด้านบนและล่างโดยมีแผ่นเหล็กเป็นตัวกั้นอยู่

3. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบริบทของสังคมไทยในช่วง พ.ศ. 2500 – พ.ศ. 2513

การศึกษาวเคราะห์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา ในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้เขียนได้ศึกษาข้อมูล ปรากฏการณ์แวดล้อมทางด้านสังคม เศรษฐกิจ วัฒนธรรม ฯลฯ อันส่งอิทธิพลกระทบกับแนวความคิด เนื้อหา ตลอดจนรูปแบบในการแสดงออกของผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ที่สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2503 – พ.ศ. 2513 โดยประมวลเหตุการณ์ในปี พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา

ณรงค์ พ่วงพิศ ได้เขียนสรุปลักษณะปัจจัยที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงอารยธรรมไทย ไว้ 5 ประเด็นคือ

1. ปัจจัยทางด้านการเมือง
2. ปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจ
3. ปัจจัยทางด้านสังคม
4. ปัจจัยทางด้านวัฒนธรรม
5. ปัจจัยทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี (ณรงค์ พ่วงพิศ . 2537 : 275 - 279)

ปัจจัยดังกล่าวนี้ได้ส่งอิทธิพลสู่การเปลี่ยนแปลงของอารยธรรมในด้านต่าง ๆ ตลอดจนอิทธิพลในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในยุคสมัยนั้นๆ ดังที่ อำนาจ เย็นสบาย ได้กล่าวไว้ว่า

เมื่อกาลเวลาผ่านไป พร้อมกับการพัฒนาองค์ความรู้ทางด้านทัศนศิลป์มีความเข้มแข็งมากขึ้น ความคิดเรื่องการดำรงอยู่ของศิลปะ ก็ได้รับการยอมรับว่ามีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับบริบทของสังคมอย่างมีอาจแยกออกจากกันโดยเด็ดขาดได้ ทำให้การวิเคราะห์ผลงานศิลปะของศิลปิน กลุ่มศิลปิน ในช่วงเวลาต่างๆ ของประวัติศาสตร์จึงไม่เพียงแต่จะอาศัยแกนความรู้ของศิลปะเท่านั้น ทว่าก็มีการนำความรู้เกี่ยวกับการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมเข้ามาวิเคราะห์ร่วมในเชิงสัมพัทธ์ (Relative) ด้วย (อำนาจ เย็นสบาย . 2542 : 135)

ผู้เขียนได้จำแนกศึกษาเหตุปัจจัยที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรคงานศิลปะไว้เป็นประเด็น ดังนี้

3.1 การเมืองการปกครอง

หลังเหตุการณ์เปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 มีผลทำให้ประเทศไทย เปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ มาเป็นระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข ภายใต้รัฐธรรมนูญ เป็นโอกาสให้ประชาชนมีส่วนร่วมในการปกครอง บริหารประเทศ

ซึ่ง ณรงค์ พ่วงพิศ ได้อธิบายเรื่องการเมือง การปกครองของไทยในสมัยนั้นไว้ว่า

การเมืองไทยที่เป็นปัจจัยให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านอารยธรรมมี 2 ลักษณะ คือ ประการแรกการเมืองในระบอบประชาธิปไตย ซึ่งมีสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรที่มาจากการเลือกตั้งของประชาชนเข้าไปทำหน้าที่ควบคุมการบริหารประเทศของรัฐบาลซึ่งมาจากการเลือกตั้งของประชาชนเช่นเดียวกัน หรือมีฉันทันทีอาจจะมีสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรที่มาจากเลือกตั้งของประชาชนเพียงฝ่ายเดียว แต่รัฐบาลอาจจะมาจากบุคคลที่มีสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรเป็นผู้ให้การสนับสนุน ก็แล้วแต่รัฐธรรมนูญจะกำหนดเอาไว้ ประการที่สอง การเมืองในระบอบเผด็จการทหารซึ่งประชาชนไม่มีสิทธิ์มีเสียงในการปกครองบ้านเมืองแต่ประการใด เพราะคณะทหารผู้ยึดอำนาจได้ปกครองบ้านเมืองโดยอำนาจเผด็จการซึ่งควบคุมรัฐบาลอยู่ โดยปราศจากสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรซึ่งมาจากการเลือกตั้งของราษฎรโดยตรง การเมืองทั้ง 2 ลักษณะนี้ เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงไปในลักษณะใด ก็ย่อมส่งผลกระทบต่อความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรมและเทคโนโลยีไปด้วย (ณรงค์ พ่วงพิศ . 2537 : 275)

การเมืองการปกครองในระยะเวลา 25 ปี จาก พ.ศ. 2475 จนถึง พ.ศ. 2500 นั้น ได้เกิดการยึดอำนาจการปกครองบ่อยครั้งจากการช่วงชิงอำนาจของทหาร เป็นช่วงเวลาของความสับสนทางการเมือง มีทั้งการเลือกตั้งและรัฐประหารนับสิบครั้ง ฝ่ายทหารได้คุมอำนาจในฐานะนายกรัฐมนตรีถึง 21 ปีครึ่ง

ลิขิต ชีวเวดิน สรุปปรากฏการณ์ทางการเมืองในช่วงระยะเวลาดังกล่าวไว้ดังนี้

อาจจะกล่าวได้ว่าคนไทยได้มีประสบการณ์เกี่ยวกับระบบรัฐสภาบ้าง ในช่วง 25 ปีนั้น ได้สร้างประเพณีทางประชาธิปไตย ถึงแม้จะไม่ใช่ว่าทางเนื้อหามากนัก แต่ก็สามารถถูกนำมาใช้ต่อต้านผู้ที่ใช้ระบบในทางที่ผิด ทั้งยังสามารถถูกใช้ในการตัดสินใจถูกต้องตามทำนองคลองธรรมของรัฐบาล กล่าวคือ คนไทยได้เรียนรู้ในการเรียกร้องให้มีประชาธิปไตยเพื่อกดดันให้มีการยอมจำนนทางการเมือง จะอย่างไรก็ตาม การพัฒนาดังกล่าวได้ปูพื้นให้เกิดการลุกฮือ ในวันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 และกลายเป็นพื้นฐานของประชาธิปไตยแบบครึ่งใบของปัจจุบัน อาจจะกล่าวได้อีกว่า ระบบราชการเก่าแก่ซึ่งได้ฝังอยู่ในการเมืองได้ครอบคลุมการเมืองระหว่างปี พ.ศ. 2475 ถึง พ.ศ. 2500 ความพยายามที่จะนำระบอบประชาธิปไตยเข้ามานั้น ถ้าวิเคราะห์ให้ดีแล้วจะเห็นว่าทำไปอย่างไม่มีจุดหมายใด ๆ ดังนั้นจึงเป็นการไม่ถูกต้องนักถ้าหากจะกล่าวว่าช่วงนี้เป็นช่วงที่ถือว่าการต่อสู้ระหว่างระบบราชการกับระบอบประชาธิปไตย เพราะพวกเขารักษาการเองเป็นผู้นำระบอบใหม่เข้าประเทศไทย แต่ความจำเป็นที่จะต้องสร้างภาพของระบอบประชาธิปไตยโดยการร่างรัฐธรรมนูญให้มีการเลือกตั้งและมีพรรคการเมืองได้นำไปสู่การเกิดความสับสนทางการเมือง และต่อจากนั้นก็ คือ การมีส่วนร่วมทางการเมืองแม้จะจำกัดเพียงกลุ่มเล็กๆก็ตาม อาจจะกล่าวได้ว่ามีการต่อสู้กันระหว่างประชาธิปไตยซึ่งหมายถึงนักการเมืองกลุ่มเล็กๆ ที่ไม่ได้เป็นข้าราชการกับพวกข้าราชการทั้งทหารและพลเรือน แม้ว่าฝ่าย

ประชาธิปไตยจะได้เดินบนหนทางของประวัติศาสตร์ที่ขรุขระ แต่อย่างน้อยก็ได้เปิดทางระบอบประชาธิปไตยซึ่งจะต้องก้าวเดินต่อไปโดยการนำของชนรุ่นหลัง(ลิขิต ชีระเวคิน . 2535 : 153 - 154)

ช่วงระยะเวลาในปี พ.ศ. 2500 นั้นเป็นช่วงที่จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ทำการรัฐประหารขึ้นสู่อำนาจปกครองประเทศในแบบเผด็จการ อำนาจนิยม และในปลายปี พ.ศ. 2501 ก็เข้ายึดอำนาจอีกครั้งเป็นการยุติรัฐบาลแบบประชาธิปไตย หลังจากนั้นประเทศไทยก็ถูกปกครองโดยระบบเผด็จการแบบฟอซุนภายใต้จอมพลสฤษดิ์ และผู้สืบทอดต่อมาคือ จอมพลถนอม กิตติขจร และจอมพลประภาส จารุเสถียร เป็นเวลาถึง 15 ปี ก่อนจะถูกล้มโดยการลุกฮือซึ่งนำโดยนักศึกษาเมื่อวันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516

ลิขิต ชีระเวคิน ได้เขียนสรุปเหตุการณ์ทางการเมืองการปกครองในสมัยของระบบเผด็จการใน พ.ศ. 2500 ถึง พ.ศ. 2516 ไว้ว่า

ผลของการปฏิรูปเพื่อนำประเทศไปสู่ภาวะแห่งความทันสมัยได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางเศรษฐกิจและสังคมอย่างมากมายในช่วงเวลาหลังจากนั้น แต่ผลที่ตามมาคือระบบฟอซุนของจอมพลสฤษดิ์ ซึ่งมุ่งที่จะให้อำนาจแบบเผด็จการโดยมิได้สนใจที่จะแก้ไขปัญหาการขัดแย้งทางการเมืองและในขณะเดียวกันมิได้สนใจที่จะสร้างสถาบันทางการเมืองขึ้นมารองรับกับการเปลี่ยนแปลงที่จะเกิดขึ้นในอนาคต ในขณะที่ผลของการปฏิรูปได้กระตุ้นให้ประชาชนเกิดความคาดหวังและความต้องการที่จะเรียกร้องสิทธิของคน

การเข้าไปพัวพันอย่างลึกซึ้งต่อนโยบายต่างประเทศของสหรัฐอเมริกาและการยอมให้ประเทศไทยเป็นเสมือน “เรือบรรทุกเครื่องบินขนาดยักษ์” เพื่อทำสงครามเวียดนาม ได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและการเฟื่องฟูทางเศรษฐกิจอย่างมากมาย ในขณะเดียวกันก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างขนานใหญ่ สิ่งหนึ่งที่ปฏิเสธไม่ได้ก็คือการเข้ามาของทหารอเมริกันได้นำไปสู่การขยายตัวของธุรกิจบริการ บาร์ ไนต์คลับ อาบอบนวด ซุปเปอร์มาร์เก็ต โรงภาพยนตร์ ฯลฯ ผุดขึ้นราวกับดอกเห็ดทั้งในกรุงเทพฯ และตามเมืองใหญ่ๆ ทั่วไป โดยเฉพาะเมืองที่เป็นที่ตั้งของฐานทัพอเมริกัน

สาเหตุดังกล่าวทำให้เกิดการเคลื่อนย้ายทางสังคมครั้งใหญ่ในสังคมไทย เศรษฐีใหม่จำนวนมากเกิดขึ้นจากการทำธุรกิจกับอเมริกัน ทั้งที่ถูกกฎหมายและผิดกฎหมาย ไม่ว่าจะเป็นโสเภณี เมียเช่า อาวุธ ยาเสพติด สินค้าหนีภาษีและอื่นๆ จุดนี้เป็นจุดสำคัญอีกจุดหนึ่งที่มาเสริมการเปลี่ยนแปลง อันเป็นผลมาจากการนำประเทศไทยไปสู่ภาวะแห่งความทันสมัย ให้มีความเข้มข้นของการเปลี่ยนแปลงมากขึ้น

ผลของการพัฒนาและการเฟื่องฟูทางเศรษฐกิจนี้ได้ผลักดันให้ออกจากการทำการผลิตในภาคการเกษตรไปสู่การทำอาชีพอื่นนอกภาคการเกษตร และคนกลุ่มนี้ได้สร้างปัญหาให้กับสังคมไทยและมีบทบาทในการเข้าร่วมในกระบวนการของการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในระยะต่อมาพร้อมกับกลุ่มนักศึกษา

อีกแง่หนึ่ง อิทธิพลตะวันตก รวมทั้งการขยายตัวของการศึกษา ได้ทำให้เกิดการไหลบ่าของอุดมการณ์ประชาธิปไตยตลอดจนลัทธิการเมืองอื่นๆ ในหมู่ปัญญาชน ทำให้เกิดการตั้งคำถามต่อวัฒนธรรมและระบบการเมืองที่ดำรงอยู่

จอมพลถนอม ทายาททางการเมืองผู้รับเอามรดกของการปกครองแบบสฤษดิ์ แต่ไม่มีความเด็ดขาดและฐานอำนาจที่แข็งแกร่งเช่นเดียวกับที่จอมพลสฤษดิ์เคยมีจึงเป็นผู้แบกรับกับปัญหาของการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวอย่างเต็มที่ จึงไม่เป็นที่น่าสงสัยแต่อย่างใดต่อการถูกโค่นล้มอำนาจโดยมวลชนเมื่อวันที่ 14 ตุลาคม 2516 เพียง 10 ปีภายหลังการอสัญกรรมของจอมพลสฤษดิ์ ซึ่งนับเป็นสิ่งสะท้อนได้เป็นอย่างดีถึงความผิดพลาดของระบบการเมืองที่ปราศจากความยืดหยุ่นและเป็นเผด็จการแบบฟอซุนโดยละเลยการสร้างสถาบันทางการเมือง ในขณะที่

สังคมไม่ใช่เป็นสิ่งที่หยุดนิ่งหากแต่ตรงกันข้ามมีความเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ในขณะที่การเปลี่ยนแปลงขนาดใหญ่เกิดขึ้นในสังคมไทยเปรียบเสมือนคลื่นยักษ์ได้โหมกระหน่ำเข้าทำลายกำแพงเก่าๆ ที่ปราศจากการก่อสร้างตามหลักวิชา มีหน้าซ้ำปราศจากการเอาใจใส่ซ่อมแซมดูแลอย่างเพียงพอ

ข้อสังเกตที่เห็นได้ชัดจากความคิดทางการเมืองของจอมพลสฤษดิ์ ซึ่งสืบทอดโดยจอมพลถนอม กิตติขจร นั่นก็คือ ในแง่หนึ่งจอมพลสฤษดิ์ไม่ใช่ผู้ซึ่งได้รับการศึกษาจากต่างประเทศ ดังนั้นจึงแตกต่างจากกลุ่มคณะราษฎร โดยเฉพาะจอมพล ป. พิบูลสงคราม จอมพลสฤษดิ์มองตัวเองในแง่ผู้นำ ซึ่งมีลักษณะพ่อขุน กล่าวคือ เป็นเสมือนบิดาปกครองครอบครัว โดยมีความเมตตาและเอื้ออาทร แต่ขณะเดียวกันก็ใช้ความเด็ดขาดในการปราบปราม “ความชั่วร้าย” ของสังคม ซึ่งสอดคล้องกับความคิดเรื่องเผด็จการผู้อารี (benevolent dictatorship) โดยนายหนึ่งเป็นเอาการเอาลัทธิผู้นำของสุโขทัย คือแบบพ่อลูก มาผสมกับผู้นำของอยุธยา คืออำนาจเด็ดขาด เข้าลักษณะใช้ทั้งพระคุณและพระเดช

ระบบการเมืองและลักษณะผู้นำของจอมพลสฤษดิ์ก็คือ ระบบผู้นำแบบจารีตนิยมแบบโบราณ เน้นที่ความเด็ดขาดและอำนาจ ขณะเดียวกันก็มีความตั้งใจทำประโยชน์ให้เกิดแก่ประชาชนโดยตรง เช่น การมีนโยบายลดค่าอุปโภค บริโภค การปราบฝิ่น การปราบอันธพาล และการปราบคอมมิวนิสต์ เป็นต้น พร้อมกันนั้นก็ใช้นักวิชาการและการเน้นการพัฒนาเศรษฐกิจและการศึกษา เป็นไปได้ว่าจอมพลสฤษดิ์พยายามเลียนแบบพระพุทธเจ้าหลวง แต่เน้นต่างกัน ในขณะที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเน้นการสร้างรัฐชาติ การรวมศูนย์อำนาจ การปฏิรูปในด้านต่างๆ เพื่อให้เกิดความทันสมัยนั้น จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์เน้นที่การพัฒนาเศรษฐกิจและการบริหารราชการแบบสมัยนิยมจะสังเกตเห็นว่า นักวิชาการที่มีบทบาทมากในสมัยจอมพลสฤษดิ์ คือ นักเศรษฐศาสตร์และนักบริหารรัฐกิจ รวมทั้งนักเทคนิคทั้งหลาย เช่น นักสถิติ เป็นต้น มีการตั้งหน่วยงานใหม่ๆ ขึ้น เช่น กระทรวงพัฒนาการแห่งชาติ คณะกรรมการพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติ สภาวิจัยแห่งชาติ สำนักงานสถิติแห่งชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์ จุดเน้นอยู่ที่การพัฒนาการศึกษา มีการขยายมหาวิทยาลัยออกจากจังหวัดทุกภาค จุดเน้นอยู่ที่การปฏิบัติงานอย่างมีประสิทธิภาพและประสิทธิผลโดยไม่ตั้งประเด็นสงสัยในระบบการเมืองปกครองว่ามีความถูกต้องชอบธรรมเพียงใด กล่าวอีกนัยหนึ่ง จอมพลสฤษดิ์ ใช้วิธีการแช่เย็นการเมือง โดยถือว่าเป็นเรื่องวุ่นวายยุ่งยาก แต่เน้นการบริหารและการพัฒนา คือ มีรัฐบาลและระบบราชการทำหน้าที่บำบัดทุกข์บำรุงสุขให้กับประชาชนก็เพียงพอแล้ว

แต่ปัญหาที่จอมพลสฤษดิ์มิได้คาดการณ์ไว้ก็คือ การสืบทอดอำนาจระบบผู้นำเด็ดขาดแบบพ่อขุนอุปถัมภ์หรือพ่อขุนนั้น เน้นที่ตัวบุคคล กิจกรรม และนโยบาย อยู่ทีคนๆ เดียวหรือกลุ่มเดียว เมื่อบุคคลนั้นหมดอำนาจลง ก็เกิดปัญหาเรื่องการสืบทอดอำนาจรวมทั้งการสืบทอดนโยบาย ซึ่งก็โชคดีที่หลังจากการอสัญกรรมของจอมพลสฤษดิ์แล้ว ปัญหาการสืบทอดอำนาจไม่เป็นประเด็นวิกฤติ อย่างไรก็ตาม จุดที่จอมพลสฤษดิ์มิได้คาดการณ์จุดที่สองก็คือ การเสียดุลระหว่างการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคม และจากการพัฒนาการเมืองในระบบเปิดแบบมีส่วนร่วม ทั้งนี้เพราะการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมย่อมนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงสภาพแวดล้อมทางการเมือง ซึ่งยากที่ระบบการเมืองแบบปิดแบบจารีตนิยมจะรับไว้ได้ผลสุดท้ายก็เกิดแรงผลักดันต่อระบบการเมืองเพื่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นจนเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

ระบบจอมพลสฤษดิ์ยังมีแนวโน้มที่จะนำไปสู่การกระจุกตัวทางการเมืองและเศรษฐกิจ ในทางเศรษฐกิจได้กล่าวมาแล้วว่า ทำให้เกิดกลุ่มผูกขาดหรือกึ่งผูกขาดทางเศรษฐกิจขึ้น นอกจากนี้ยังเกิดการรวมวงศ์ใหญ่ลัทธิระหว่างข้าราชการและพ่อค้า ซึ่งจะได้อีกกล่าวต่อไป ในส่วนของเมืองนั้นระบบเผด็จการเอี้ยงพ่อขุนของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้นำไปสู่การกระจุกตัวของกลุ่มการเมืองและกลุ่มอำนาจ ซึ่งทำให้กลุ่มอื่นเจาะตัวเข้ามาได้ยาก ซึ่งเมื่อประสานประโยชน์กับกลุ่มเศรษฐกิจแล้ว ทำให้เกิดการกระจุกตัวและผูกขาดทั้งอำนาจการเมืองและเศรษฐกิจขึ้น ทำให้เกิดแรงผลักดันที่จะล้มล้างกลุ่มการเมืองเศรษฐกิจดังกล่าว ซึ่งได้แก่กลุ่มผู้สืบทอดอำนาจหลังจากอสัญกรรมของจอมพลสฤษดิ์

ระบบการเมืองแบบจอมพลสฤษดิ์ซึ่งสืบทอดโดยจอมพลถนอม กิตติขจรนั้น เป็นระบบตรงข้ามกับระบบประชาธิปไตยหรือเป็นขั้วด้าน (anti-thesis) ของระบบการเมืองแบบเปิด เป็นระบบที่เป็นการแบ่งแยกระหว่างผู้ปกครองและประชาชน เน้นการปกครองบริหารแทนการต่อรองและการใช้เสียงข้างมากตัดสินนโยบายในระบบประชาธิปไตย เน้นการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคม ความมีประสิทธิภาพและประสิทธิผลมากกว่าการสร้างจิตสำนึกทางการเมือง การมีส่วนร่วมและสถาบันทางการเมือง เน้นการกระทำและรูปธรรมมากกว่านามธรรม

แม้จอมพลสฤษดิ์จะมีความตั้งใจดีและประสบความสำเร็จในการเป็นผู้นำแบบพ่อขุน แต่จอมพลสฤษดิ์ก็ได้ชุดหลุมสำหรับระบบดังกล่าวโดยไม่รู้ตัว นโยบายพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมเป็นนโยบายที่บ่อนทำลายความสภาพของระบบจอมพลสฤษดิ์ตั้งแต่ต้น การเน้นการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคม เพื่ออาศัยเป็นฐานของความชอบธรรมทางการเมืองกลับกลายเป็นเหตุให้เกิดประเด็นสงสัยในความชอบธรรมทางการเมืองขึ้น แต่จอมพลสฤษดิ์ได้ทิ้งมรดกสำคัญทางการเมืองไว้ กล่าวคือ เป็นการเปิดทางการเลือกของลักษณะผู้นำในสังคมไทย ความเด็ดขาดของจอมพลสฤษดิ์และการปฏิบัติการอย่างรวดเร็วเป็นที่นิยมของคนบางกลุ่มซึ่งอาจสอดคล้องกับวัฒนธรรมทางการเมืองของไทยซึ่งมีแนวโน้มในการใช้ความเด็ดขาดในการแก้ปัญหาหรือการขัดแย้งตรงกันข้าม ทำให้เกิดความรู้สึกขึ้นเป็นบางครั้งว่า ปัญหาต่างๆในสังคมที่ประเทศชาติกำลังเผชิญอยู่ อาจจะแก้ไขโดยวิธีการแบบเดียวกับที่จอมพลสฤษดิ์เคยทำมาแล้ว ซึ่งวิธีการดังกล่าวย่อมตรงกันข้ามกับกระบวนการของระบบประชาธิปไตย ซึ่งเน้นการเคารพสิทธิเสรีภาพของบุคคลและกระบวนการต่อรองยอมขอมอันยืดเยื้อ ข้อที่น่าสังเกตคือ ผู้นำซึ่งมีบุคลิกแบบจอมพลสฤษดิ์ยังไม่เคยปรากฏซ้ำสอง แม้จะมีผู้พยายามเลียนแบบ และในภาวะสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปซึ่งทวีความซับซ้อนขึ้นนี้ยังมีข้อสงสัยเป็นอย่างมากว่า จะใช้ระบบผู้นำเด็ดขาดในลักษณะ “ข้าพเจ้ารับผิดชอบแต่ผู้เดียว” ได้หรือไม่ สภาวะแวดล้อมทางการเมือง สังคม และเศรษฐกิจ ซับซ้อนและใหญ่โตเกินกว่าความสามารถของคนๆเดียวที่จะรวมอำนาจไว้ในมือ และสภาวะดังกล่าวนี้ก็เป็นผลมาจากนโยบายพัฒนาเศรษฐกิจและการศึกษาของ “พ่อขุน” เอง (ลิขิต ธีรเวคิน.2535:166-168)

การเมืองการปกครองในช่วงเวลาของ พ.ศ. 2500 ถึง พ.ศ. 2513 นั้นเป็นการปกครองในระบบเผด็จการทหารทั้งสิ้นโดยมีโครงสร้างของสังคม 3 ชั้น คือ รัฐบาล ระบบราชการและประชาชน มีอำนาจเด็ดขาดในการลงโทษบุคคลที่กระทำการที่เป็นภัยต่อความมั่นคงและเสถียรภาพของชาติหรือขัดต่อความสงบสุขของสังคมและศีลธรรมอันดี และได้เกิดแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติขึ้นเป็นครั้งแรกและใช้มาจนถึงปัจจุบัน ระบบการปกครองแบบเผด็จการเบ็ดเสร็จนี้เองที่เป็นแรงกระตุ้นหรือสิ่งเร้าในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในเวลาต่อมา เนื่องด้วย ถูกปิดกั้นเสรีภาพในการแสดงออกซึ่งความคิดเห็นทางการเมืองในสมัยนั้น

ประพันธ์ ศรีสุตา ได้เขียนแสดงทรรศนะเกี่ยวกับแนวความคิดในการแสดงออกจากอิทธิพลของลัทธิการเมืองหรือปรากฏการณ์ทางสังคมในยุคนั้น

ผลงานยุคสุดท้ายเกิดขึ้นช่วงปี 2510 – 2513 เป็นยุคสมัยที่โลกเกิดความวิกฤติด้วยสงครามเวียดนาม สังคมไทยอยู่ภายใต้เผด็จการทหาร ผู้อ่อนแอ ต้อยโอกาส ตกเป็นเหยื่อของสังคมที่ถูกทอดทิ้ง (Abandon Society : คึกฤทธิ์ ปราโมช) ประเทศไทยกลายเป็นฐานทัพต่างชาติ มาตรฐานทางด้านศีลธรรมบกพร่อง ปัญหาทั้งหลายทั้งปวงเหล่านี้บีบคั้นความรู้สึก และจิตวิญญาณของวิญญูชนโดยทั่วไป ซึ่งเหมือนเด็กที่ไร้เดียงสาทั้งหลายในภาพที่ปรากฏ แท้ที่จริงเด็กเหล่านี้ไม่ใช่ตัวแทนของรูปร่างมนุษย์ หากเป็นตัวแทนของจิตวิญญาณมนุษย์อันเป็นนามธรรม และถูกบีบคั้นด้วยสภาวะทางสังคม สิ่งแวดล้อม และไม่ได้เป็นตัวแทนของกาลเวลา เพียงช่วงปี 2510 – 2513 เท่านั้น หากพวกเขาเป็นตัวแทนจิตวิญญาณของมนุษยชาติอยู่ทุกกาลและสมัยตราบที่ผู้คนส่วนใหญ่ ผู้ด้อยโอกาส ยังถูกเอาเปรียบด้วยชนชั้นที่แข็งแรงและมั่นคงกว่าทางเศรษฐกิจ และตราบไต่ที่มวลชนผู้ด้อยโอกาส ยังไม่สยบค้อมหัวให้กับความอยุติธรรมทั้งหลายตราบนั้นแสงสว่างอันรำไรแห่งความหวังของมนุษยชาติก็ยังคงพอเป็นสิ่งที่ชี้นำชีวิตอันมีมิตินของสัตว์โลกทั้งหลายทั้งปวง (ประพันธ์ ศรีสุตา.2545:7)

3.2 เศรษฐกิจ

เศรษฐกิจเป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านต่างๆ เพราะเกื้อหนุนให้เกิดการพัฒนาประเทศในทุกๆ ด้าน อาทิ เช่น ความเป็นอยู่ สาธารณูปโภค การสาธารณสุข การคมนาคม ตลอดจนเทคโนโลยีในด้านต่างๆ ฯลฯ

ลิขิต ชีร์เวคิน ได้กล่าวถึงสภาพเศรษฐกิจไทยในช่วงก่อนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ไว้ว่า

กล่าวโดยทั่วไปเป็นเศรษฐกิจแบบเกษตรกรรมเป็นหลักจนเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไปว่า สินค้าส่งออกที่สำคัญคือ ข้าว และต่อมาได้แก่ ไม้สัก ดีบุก และยางพารา จะมีอุตสาหกรรมการผลิตอยู่บ้างก็ไม่มากนัก ส่วนใหญ่ผลิตภัณฑ์ทางอุตสาหกรรมมาจากการสั่งเข้า นโยบายพัฒนาประเทศของระบบการเมืองแบบสฤษดิ์ เน้นที่การส่งเสริมการลงทุนอุตสาหกรรมทดแทนการนำเข้า (Import Substitution Industry) โดยการให้สิ่งจูงใจยกเว้นภาษีหลายชนิดกับนายทุนต่างชาติที่เข้ามาลงทุน ขณะเดียวกันก็ส่งเสริมการลงทุนด้วยวิธีการต่างๆ สำหรับนักลงทุนภายใน คณะกรรมการส่งเสริมการลงทุนมีบทบาทอย่างสำคัญสำหรับเรื่องนี้ และเพื่อให้การลงทุนทางอุตสาหกรรมดำเนินไปด้วยดีได้มีการสร้างโครงสร้างพื้นฐานทางเศรษฐกิจ เช่น การสร้างเขื่อน การขยายถนนหนทาง การสร้างบรรยากาศเสถียรภาพทางการเมือง การยกเลิกกฎหมายจำกัดการถือครองที่ดิน รวมทั้งส่งเสริมความร่วมมือระหว่างเอกชนและหน่วยราชการ โดยเฉพาะผู้นำทางการเมืองที่สำคัญๆ ได้มีส่วนร่วมเข้ารวมกิจการทางธุรกิจและการลงทุนกับธุรกิจภายในประเทศซึ่งส่วนใหญ่เป็นเชื้อสายต่างด้าว ซึ่งต้องการร่วมวงศ์ไพบูลย์โดยการเกี่ยวข้องกับผู้มีอำนาจและอิทธิพลทางการเมืองเพื่อการคุ้มกันและผลประโยชน์ทางการค้า อย่างไรก็ตามผลจากการเน้นนโยบายพัฒนาเศรษฐกิจดังกล่าวนี้ ได้นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้างทางเศรษฐกิจขึ้น

ผลของนโยบายพัฒนาอุตสาหกรรมของระบบการเมืองแบบสฤษดิ์ ถนอม ประภาส ซึ่งการเปลี่ยนแปลงในการปริมาณนี้ย่อมส่งผลในทางโครงสร้าง โดยเฉพาะผลกระทบต่อแรงงานที่ร่วมผลิตในภาคเกษตรกรรมและภาคอุตสาหกรรม การเปลี่ยนแปลงซึ่งจะกล่าวต่อไปนั้นแม้จะมีสัดส่วนไม่มากนักในทางปริมาณ แต่มีผลในทางการเมืองและสังคมสูง ทั้งนี้เพราะผู้ใช้แรงงานในภาคอุตสาหกรรมเป็นประชาชนที่อยู่ในเขตชุมชนมีทักษะ และความรู้โดยเฉพาะทางการเมืองและอยู่ในการจัดตั้งซึ่งหมายความว่า มีการรวมกลุ่มกันเป็นองค์กร เช่น สหภาพแรงงาน เป็นต้น จำนวนแม้จะไม่มากนักก็อาจมีผลต่อการเมืองได้มาก จะเห็นได้ว่าในช่วงทศวรรษระหว่างปี พ.ศ. 2503 - 2513 นั้นจำนวนผู้ใช้แรงงานในภาคอุตสาหกรรมและผลิตผลภายใน รวมทั้งประสิทธิภาพในการผลิตได้เพิ่มขึ้นเป็นสัดส่วนที่มาก เมื่อเปรียบเทียบกับภาคเกษตรกรรม ซึ่งชี้ให้เห็นว่า ผลกระทบจากนโยบายพัฒนาเศรษฐกิจและผลจากการเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้างทางเศรษฐกิจ ได้ส่งผลมาให้เห็นเด่นชัดในแง่ของจำนวนผู้ใช้แรงงาน ผลผลิตและประสิทธิภาพในการผลิตของภาคอุตสาหกรรมที่สรุปได้จากข้อมูลเหล่านี้ก็คือ การเปลี่ยนแปลงอย่างขนานใหญ่ในโครงสร้างทางเศรษฐกิจ ซึ่งส่งผลกระทบต่อผู้ใช้แรงงานและการผลิต ฯลฯ ลักษณะอันพลวัตนี้ย่อมมีผลกระทบต่อเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคมและการเมือง(ลิขิต ชีร์เวคิน.2535:174-175)

ในช่วงยุคสมัยของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ กินเวลารวม 6 ปีได้เกิดการปฏิรูปเศรษฐกิจอย่างเป็นรูปธรรมตั้งแต่การจัดตั้งสภาพพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติ พร้อมทั้งแผนพัฒนาเศรษฐกิจ และนโยบายสำคัญเกี่ยวกับการลงทุน โครงสร้างพื้นฐาน และสาธารณูปโภคต่างๆ การเริ่มต้นของแผนพัฒนาเศรษฐกิจนี้ได้ดำเนินมากระทั่งปัจจุบัน ซึ่งคือ แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ แผนพัฒนาเศรษฐกิจฉบับแรกเริ่มใช้ในปี 2504 - 2509 โดยเน้นการพัฒนาภาครัฐเป็นหลัก รวมทั้งสร้างบริการพื้นฐานทางเศรษฐกิจ

สมศักดิ์ รัชชาทรัพย์ และถวิล นิลใบ สรุปลักษณะของแผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติฉบับที่ 1 และฉบับที่ 2 ไว้ดังนี้

ภาคเกษตรกรรม เน้นการกระจายการผลิตในภาคเกษตรกรรมจากข้าวไปเป็นการผลิตพืชผลชนิดอื่น เช่น ปอ ยาง ข้าวโพด มันสำปะหลัง ส่งเสริมการปรับปรุงประสิทธิภาพในการผลิตและคุณภาพของพืช ขยายโครงการชลประทาน พัฒนาด้านการเลี้ยงสัตว์และการประมง รวมทั้งการปรับปรุงนิคมสร้างตนเองให้ได้ผลสมบูรณ์ขึ้น

ภาคอุตสาหกรรม เน้นการประกอบอุตสาหกรรมที่ใช้วัตถุดิบในประเทศเป็นส่วนใหญ่ มุ่งผลิตสินค้าขึ้นพื้นฐานให้มีคุณภาพทัดเทียมกับต่างประเทศ โดยมีจุดประสงค์เพื่อลดปริมาณสินค้าเข้า อุตสาหกรรมขั้นต้นที่ได้รับการส่งเสริม ได้แก่ การผลิตน้ำตาล กระดาษ ยาสูบและปูนซีเมนต์ ทั้งนี้ รัฐบาลพยายามส่งเสริมการลงทุนของเอกชนให้มากที่สุด

ด้านสังคม เน้นการอนามัย การรักษาพยาบาลในท้องถิ่นห่างไกล การสงเคราะห์คนยากจนและผู้ด้อยโอกาส ขยายการศึกษาและการสาธารณสุข มีความพยายามแก้ปัญหาการกระจายรายได้ระหว่างเมืองและชนบท ที่เห็นได้ชัด คือ การที่รัฐกำหนดราคาข้าวขั้นต่ำไว้เพื่อให้ชาวนาได้ค่าตอบแทนที่สูงพอสมควร เพราะการที่รัฐเก็บพรีเมียมข้าว ทำให้ชาวนาได้รับราคาข้าวต่ำกว่าราคาโลก และชาวเมืองซื้อข้าวได้ในราคาที่กว่าที่ควรจะเป็น เทียบกับการโอนรายได้จากชนบทมาสู่เมือง

ข้อสังเกต อุตสาหกรรมที่มีการขยายตัวส่วนใหญ่เป็นอุตสาหกรรมที่ดำเนินกิจการโดยรัฐวิสาหกิจ ทั้งนี้ เพราะเอกชนยังไม่มีทุนพอจะประกอบกิจการขนาดใหญ่ให้คุ้มต้นทุนการผลิต สินค้าที่ประเทศไทยได้รับจากต่างประเทศในระยะแรกๆ นั้นมักเป็นสินค้าที่ให้กับภาครัฐมากกว่าภาคเอกชน ส่วนผลในทางการกระจายรายได้นั้น ถึงแม้แผนพัฒนาฉบับแรกจะได้กล่าวถึงอยู่บ้าง แต่ก็ไม่มีมาตรการที่เป็นรูปธรรมมากนัก การเพิ่มผลผลิตทางการเกษตรมีอัตราสูงก็จริง แต่เมื่อเทียบกับจำนวนประชากรในภาคเกษตรที่มีมากที่สุด ทำให้รายได้เฉลี่ยต่อประชากรในชนบทยังต่ำอยู่มาก ประกอบกับการกระจายอุตสาหกรรมไปยังท้องถิ่นต่างๆ ยังไม่ได้รับการส่งเสริมอย่างเพียงพอเป็นเหตุให้ชาวชนบทอพยพเข้าสู่เมืองกันเป็นจำนวนมาก ผลที่ตามมาคือ ปัญหาของสังคมเมืองและความเหลื่อมล้ำระหว่างคนจนและคนรวยในเมือง

ผลจากการพัฒนาเศรษฐกิจในช่วงของแผนพัฒนาฉบับนี้ รายได้ประชาชาติเพิ่มขึ้นเฉลี่ย ร้อยละ 6.1 อัตราการเพิ่มของประชากรเฉลี่ย ร้อยละ 3.2 ต่อปี รายได้เฉลี่ยต่อคนสูงขึ้น ร้อยละ 4 ต่อปี การสะสมทุนสูงถึงร้อยละ 20 ของรายได้ประชาชาติซึ่งมากกว่าเป้าหมายที่กำหนดไว้ (เป้าหมายคือ ร้อยละ 15 ของรายได้ประชาชาติในแต่ละปี) การลงทุนส่วนใหญ่อยู่ในรูป เครื่องจักร เครื่องมืออุปกรณ์ก่อสร้างโรงงาน อุตสาหกรรม อาคาร ถนน เขื่อน และโรงงานผลิตกระแสไฟฟ้า ผลผลิตทางการเกษตรเพิ่มขึ้นเฉลี่ยร้อยละ 5 ต่อปี ทางด้านอุตสาหกรรมก็มีการขยายตัวอย่างกว้างขวาง อัตราการขยายตัวสูงขึ้นประมาณร้อยละ 13 โดยเฉพาะอุตสาหกรรมทอผ้า ทอกระสอบป่าน ซีเมนต์ น้ำตาลและกระดาษ มีผลให้มูลค่าสินค้าเข้าอุตสาหกรรมโดยรวมๆ ลดลงจากร้อยละ 40 ของสินค้าเข้าทั้งหมด เหลือร้อยละ 35 ในปี 2509 แต่สินค้าเข้าประเภทเครื่องจักร กลับมีอัตราส่วนสูงขึ้น เพราะประเทศไทยยังขาดแคลนทุนประเภทนี้อยู่มาก เพราะฉะนั้นถึงแม้มูลค่าสินค้าออกจะสูงขึ้นแต่ดุลการค้าของประเทศกลับมีแนวโน้มขาดดุลสูงขึ้น จากร้อยละ 3 ในปี 2503 เป็นร้อยละ 4.5 ในปี 2508

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 2 (2510 – 2514) เป็นจุดเริ่มต้นของการวางแผนพัฒนา 5 ปี เป้าหมายหลักยังคงเน้นการเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจอย่างต่อเนื่อง โดยกำหนดให้มีอัตราการเพิ่มขึ้นของรายได้ประชาชาติสูงกว่าแผนแรก คือ เฉลี่ยร้อยละ 8.5 ต่อปี ให้มีการกระจายการผลิตไปนอกเหนือภาคเกษตรมากขึ้น การผลิตอุตสาหกรรมยังคงเน้นวัตถุประสงค์ที่จะทดแทนการนำเข้าจากต่างประเทศ รัฐยังคงเป็นผู้จัดหาบริการขั้นพื้นฐานต่างๆ เพื่อเอื้ออำนวยและกระตุ้นการขยายตัวของเศรษฐกิจ ในแผนนี้ได้รับการพัฒนาธุรกิจไว้ในเป้าหมายด้วย

นโยบายใหม่ที่ไม่ได้ปรากฏในแผนพัฒนาฯ ฉบับแรกมาก่อน คือการควบคุมอัตราการเพิ่มของประชากรและการเร่งรัดพัฒนาชนบท เพื่อยกระดับความเป็นอยู่ของชาวชนบทให้ดีขึ้น และให้รายได้ของชาวชนบทต่อคนเพิ่มขึ้นอย่างมั่นคงและต่อเนื่อง อย่างไรก็ตามเป้าหมายในการลดอัตราการเพิ่มของประชากรยังไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควรในช่วงนี้ อัตราการเจริญเติบโตของประชากรยังคงอยู่ที่ร้อยละ 3.2 ต่อปีโดยเฉลี่ย รายได้ประชาชาติเพิ่มขึ้นเฉลี่ยร้อยละ 7.1 ต่อปี ซึ่งต่ำกว่าเป้าหมายที่กำหนดไว้ในแผนพัฒนาฯ ทั้งนี้ เพราะผลผลิตภาคเกษตรมีอัตราการเจริญเติบโตต่ำมาก สืบเนื่องมาจากสภาวะดินฟ้าอากาศ แนวโน้มที่ต่ำลงของราคาสินค้าเกษตรที่สำคัญของไทยในตลาดโลก และการสร้างเขื่อนเพื่อมุ่งผลในการผลิต

ผลงานมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งผลของแผนพัฒนาเศรษฐกิจ สภาพเศรษฐกิจ จะต้องส่งผลกระทบต่อกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง

3.3 สภาพสังคม

สังคมไทยในช่วง พ.ศ. 2500 ถึง 2513 นั้นเป็นช่วงแห่งการต่อต้านคอมมิวนิสต์ตามนโยบายของรัฐซึ่งปกครองด้วยระบบเผด็จการเบ็ดเสร็จ ความเปลี่ยนแปลงต่างๆก็เริ่มปรากฏ หลังแผนปฏิรูปประเทศของจอมพลสฤษดิ์ สภาพสังคมไทยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สงบลงนั้น ณรงค์ พ่วงพิศ สรุปไว้ว่า

ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สงบลงได้ไม่นาน ประเทศไทยเกิดรัฐประหารใน พ.ศ. 2490 หลังจากการรัฐประหารผ่านพ้นไปแล้ว ประเทศไทยมีนโยบายต่อต้านคอมมิวนิสต์ตามแบบสหรัฐอเมริกาซึ่งเป็นผู้นำของโลกเสรี การที่ประเทศไทยได้รับความช่วยเหลือจากสหรัฐอเมริกาทั้งด้านเศรษฐกิจ การทหาร และการศึกษา ทำให้มีคนไทยได้รับทุนจากรัฐบาลสหรัฐอเมริกาไปศึกษาต่อในสหรัฐอเมริกาเป็นจำนวนมาก ขณะเดียวกันเราก็ได้รับความช่วยเหลือทางด้านทหารจากสหรัฐอเมริกา ทำให้สหรัฐอเมริกาใกล้ชิดกับประเทศไทยมากขึ้น และร่วมพันธมิตรในการต่อต้านคอมมิวนิสต์ จนกระทั่งมีฐานทัพอเมริกาในประเทศไทย และเมื่อเกิดสงครามสู้รบในอินโดจีน ทหารอเมริกันก็เคลื่อนกำลังเข้าสู่ฐานที่ตั้งในประเทศไทย และประเทศไทยก็มีกองกำลังต่างชาติในฐานะมิตรประเทศมาประจำอยู่ในฐานะที่ตั้งอย่างถาวรเป็นระยะเวลานาน จนกระทั่งสหรัฐอเมริกาได้ปิดฐานทัพในประเทศไทยใน พ.ศ. 2519 นับเวลาได้เกือบ 3 ทศวรรษ ที่กองทหารสหรัฐอเมริกาได้เข้ามาอยู่ในประเทศไทยในฐานะมิตรประเทศที่คอยช่วยเหลือประเทศไทยให้พ้นจากการคุกคามของคอมมิวนิสต์

จากการที่ประเทศไทยได้มีความใกล้ชิดกับสหรัฐอเมริกานับตั้งแต่สงครามโลกครั้งที่ 2 ได้สิ้นสุดลงจนกระทั่งถึงปัจจุบัน ทำให้คนไทยรับเอาอารยธรรมต่างๆตลอดจนค่านิยมและแนวความคิดต่างๆจากสังคมอเมริกันมาใช้โดยไม่รู้ตัว และนานวันก็ทำให้วิถีชีวิตของคนไทยเปลี่ยนแปลงไป ยกตัวอย่างเช่น การที่นักศึกษาของไทยได้รับความช่วยเหลือจากสหรัฐอเมริกาให้ทุนไปศึกษาและดูงานในสหรัฐอเมริกามาโดยตลอด ทำให้ระบบการศึกษาของไทยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมาได้เอาแบบอย่างมาจากสหรัฐอเมริกาเกือบทั้งหมด หรือจากการที่มีกองทัพอเมริกันมาตั้งฐานทัพอยู่ในประเทศไทย ทำให้อาชีพบริการความสุขให้กับทหารอเมริกันไม่ว่าจะเป็นสถานเริงรมย์ประเภทบาร์ ไนต์คลับ สถานอาบอบนวด ตลอดจนสถานให้บริการความสุขทางเพศเกิดขึ้นอย่างมากมาย เพราะเป็นโอกาสทองสำหรับคนไทยที่จะกอบโกยเอาเงินดอลลาร์จากทหารอเมริกันที่เข้ามาพำนักอยู่ในประเทศไทยให้มากที่สุด หญิงไทยที่มีการศึกษาน้อย ครอบครัวยากจน และอยู่ในชนบทห่างไกลบางส่วนก็ถึงถิ่นฐานในชนบทเข้ามาหางานทำในเมืองด้วยความตั้งใจ แต่บางส่วนก็ถูกล่อลวงมาในที่สุดก็จบลงด้วยการเป็นโสเภณีทั้งโดยทางลับและเปิดเผย เงินดอลลาร์ที่กำลังสะพัดอยู่ในสังคมไทย เพราะทหารอเมริกันได้นำเอาค่าใช้จ่ายบำรุงความสุขให้กับตนเองทำให้วิถีชีวิตและสังคมไทยส่วนหนึ่งเปลี่ยนแปลงไป เงินได้กลายเป็นตัวกำหนดความถูกต้องในสังคม จริยธรรม ศีลธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีอันดีงามของไทยได้กลายเป็นสิ่งสำคัญน้อยกว่าเงิน เงินจะต้องมาก่อนสิ่งเหล่านี้

ชายไทยจำนวนไม่น้อยจากชนบททั้งไร่นาไปสมัครเป็นทหารเพื่อไปรบนอกประเทศ โดยสหรัฐอเมริกาเป็นผู้ออกค่าใช้จ่ายให้ คำว่า “ทหารรับจ้าง” ได้ถูกนำมาเรียกชายฉกรรจ์กลุ่มหนึ่งของไทย แต่ทางราชการมักเรียกว่า “อาสาสมัคร” ทหารอาสาสมัครไปรบนอกประเทศเพื่อต่อต้านคอมมิวนิสต์เหล่านี้ ส่วนใหญ่มาจากชนบท และการอาสาไปรบนอกประเทศก็เพราะสหรัฐอเมริกาให้เงินเดือนค่าจ้างแพงพอที่จะเลี้ยงครอบครัวเพื่อส่งเงินกลับมาช่วยเหลือครอบครัว ขณะเดียวกันถ้าเสียชีวิตไปก็จะได้เงินบำเหน็จตอบแทนสำหรับครอบครัวที่อยู่เบื้องหลังอย่างงดงาม สภาพกรณีเช่นนี้ ส่งผลกระทบต่อสถาบันครอบครัวในชนบทเป็นอย่างมาก เพราะค่านิยมที่เกิดขึ้นในขณะนั้นก็คือ “เงินเป็นสิ่งสำคัญยิ่งกว่าสิ่งอื่นใด” ทั้งนี้สืบเนื่องมาจากสภาวะเศรษฐกิจที่ทรุดโทรมซึ่งรัฐบาลยังไม่สามารถแก้ไขให้เจริญรุ่งเรืองได้ด้วยตัวของตัวเอง การพึ่งพา

ความช่วยเหลือจากสหรัฐอเมริกาในรูปแบบต่างๆ ในขณะที่โอกาสกำลังอำนวยให้ จึงส่งผลกระทบต่องานสังคมไทยมาเป็นลำดับ

อย่างไรก็ตาม นับตั้งแต่จอมพลสฤษดิ์ได้ขึ้นสู่อำนาจทางการเมืองสูงสุด ก็ได้จัดทำแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ประเทศไทยเริ่มเข้าสู่ยุคอุตสาหกรรม การลงทุนจากต่างประเทศทางด้านอุตสาหกรรมเริ่มมีมากขึ้นเป็นลำดับ โรงงานอุตสาหกรรมของต่างชาติได้เกิดขึ้นในหัวเมืองโดยรอบปริมณฑลของกรุงเทพมหานคร เช่น สมุทรปราการ สมุทรสาคร นครปฐม ปทุมธานี แม้ในกรุงเทพมหานครเอง ทำให้คนไทยส่วนหนึ่งในชนบททั้งถิ่นฐานเข้ามาหางานทำในกรุงเทพฯ และบริเวณหัวเมืองใกล้เคียง ในขณะเดียวกันรัฐบาลก็ไม่สามารถช่วยเหลือให้ชาวนาสามารถขายข้าวเปลือกได้ในราคายุติธรรม ในที่สุดต้องกลายเป็นหนี้สินล้นพ้นตัว สมาชิกของครอบครัวส่วนหนึ่งจึงต้องทิ้งไร่นาเข้ามารับจ้างทำงานตามโรงงานอุตสาหกรรม สภาพสังคมดังกล่าวได้กลายเป็นเป้าหมายของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ซึ่งกล่าวหาว่าไทยตกเป็นเมืองขึ้นของจักรวรรดินิยมอเมริกัน และเรียกร้องให้คนไทยในชนบทเข้าร่วมมือกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ปลดแอกของนายทุนและจักรวรรดินิยมให้เป็นผลสำเร็จให้ได้

ภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ประเทศไทยได้พบกับความเป็นประชาธิปไตยที่แท้จริงอีกครั้งหนึ่ง สังคมไทยเริ่มก้าวเข้าสู่ยุคเสรีภาพ การเรียกร้องความเป็นธรรมในสังคมของกลุ่มผลประโยชน์ต่างๆ ในสังคมไทยซึ่งถูกบีบคั้นจากอำนาจเผด็จการมานานเริ่มขยายตัวมากขึ้น กรรมการผู้ใช้แรงงานเริ่มมีปฏิริยาต่อต้านเอาผิดเอาเปรียบของพวกนายทุน ด้วยการก่อการสไตรค์และนัดหยุดงานเพื่อเรียกร้องค่าแรงงานให้สูงขึ้น เพื่อสภาพความเป็นอยู่ที่ดีของตนเอง จนกระทั่งเกิดการรัฐประหารในวันที่ 6 ตุลาคม 2519 ประเทศไทยเริ่มหันกลับไปสู่เผด็จการขวาจัดอีกครั้งหนึ่ง สังคมไทยเริ่มพลิกกลับไปสู่ความแตกแยกกันเองมากยิ่งขึ้น และมีความหวาดระแวงซึ่งกันและกันมากยิ่งขึ้น สหรัฐอเมริกาปิดฐานทัพในประเทศไทยแล้ว เป้าหมายของการโจมตีของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยลดลงไปส่วนหนึ่ง แต่นโยบายเผด็จการขวาจัดของรัฐบาลขณะนั้นได้กลายเป็นเงื่อนไขสำคัญของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย จนกระทั่งเกิดการรัฐประหารในวันที่ 20 ตุลาคม 2520 รัฐบาลภายหลังการปฏิวัติเริ่มมีนโยบายประนีประนอมกันในชาติอย่างจริงจัง มีการให้เสรีภาพในการแสดงออกซึ่งความคิดเห็น เสรีภาพของหนังสือพิมพ์ และเสรีภาพทางการเมืองในที่สุด นิสิตนักศึกษาที่หลบหนีเข้าไปอยู่กับพรรคคอมมิวนิสต์ในป่าหลังรัฐประหาร 6 ตุลาคม 2519 กลับคืนสู่สถานศึกษาด้วยการให้อภัยของรัฐบาล สังคมไทยเข้าสู่ยุคของการประนีประนอมมากยิ่งขึ้น (ณรงค์ พ่วงพิศ.2537:288 – 289)

สภาวะทางสังคมย่อมส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงของวิถีดำเนินชีวิตและอารยธรรมต่างๆ ซึ่งกิจกรรมศิลปวัฒนธรรมและเป็นปัจจัยหนึ่งที่เป็นบ่อเกิดของแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ดังจะเห็นได้ในเส้นทางสายประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยทั้งในสมัยเก่าจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ หรือประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกก็ตาม

ณรงค์ พ่วงพิศได้สรุปภาพของสภาวะทางสังคมไทยไว้ว่า

สภาวะทางสังคมย่อมมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของอารยธรรมไทยได้เช่นเดียวกับปัจจัยทางการเมืองและปัจจัยทางเศรษฐกิจ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น สภาวะการณ์ทางสังคมที่แสดงออกมาถึงความสงบสุขของประชาชน ความอยู่ดีกินดีของประชาชนในชาติ การยึดมั่นอยู่ในคุณธรรมศีลธรรมอันดีงาม ประชาชนทุกกลุ่มผลประโยชน์ต่างได้รับความเป็นธรรมในสังคม หรือแม้กระทั่งโอกาสในการได้รับการศึกษาได้ขยายออกไปทั่วถึงกันในหมู่ประชาชนภายในชาติ สภาพการณ์ทางสังคมในลักษณะเช่นนี้จะส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงอารยธรรมของประเทศไทยไปในทางที่ดี ทั้งนี้เป็นเพราะคนเป็นผู้สร้างสรรค์อารยธรรม ถ้าคนมีคุณภาพดี มีความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานต่างๆ ที่มีคุณประโยชน์ต่อสังคมและประเทศชาติ ย่อมจะก่อให้เกิดความเจริญก้าวหน้าภายในชาติได้เช่นเดียวกัน

โดยภาพรวม ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 เป็นต้นมา การศึกษาของประชาชนในชาติได้ขยายตัวออกไปอย่างกว้างขวางทั้งในระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา และระดับอุดมศึกษา และมีความเจริญก้าวหน้ามาเป็นลำดับ ความพยายามของรัฐบาลในระยะหลังๆ ที่ต้องการเอาชนะพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยด้วยนโยบายการเมืองนำหน้าการทหาร ได้ตระหนักถึงความเป็นธรรมใน

สังคมมากขึ้น พยายามที่จะช่วยเหลือคนยากคนจน ชาวไร่ ชาวนา เกษตรกร ให้ได้รับความเป็นธรรมในสังคมมากขึ้น ประชาชนส่วนใหญ่ดำรงชีวิตอยู่ในสังคมด้วยความหวังและมีจุดหมายปลายทางมากขึ้น ส่งผลให้การพัฒนาประเทศได้เจริญก้าวหน้ามาเป็นลำดับ (ณรงค์ พ่วงพิศ.2537: 277)

3.4 ปัจจัยด้านศิลปวัฒนธรรม

ศิลปะ วัฒนธรรม ของชาติเป็นสิ่งที่แสดงเอกลักษณ์และวิถีแห่งความเป็นไทย อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองของจิตใจและวัฒนธรรมของชาติอีกด้วย เป็นต้นว่า ขนบธรรมเนียม ประเพณี ศิลปะ ฯลฯ ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งที่มีความค่า ณรงค์ พ่วงพิศ ได้กล่าวไว้ว่า

ความพยายามที่จะฟื้นฟูวัฒนธรรมของชาติย่อมเป็นปัจจัยที่นำไปสู่ความเจริญรุ่งเรืองของชาติอย่างมีดั่งสงสัย วัฒนธรรมของชาติไม่ว่าจะเป็นทางด้านขนบธรรมเนียม ประเพณี ศิลปะต่าง ๆ ล้วนแต่เป็นสิ่งที่มีความค่าซึ่งเป็นที่นิยมชมชอบของชาวต่างประเทศที่เข้ามาท่องเที่ยวในประเทศไทย มรดกทางวัฒนธรรมของชาติที่หลงเหลือมาจนถึงทุกวันนี้ส่วนหนึ่งเกิดจาก “วัด” ส่วนหนึ่งเกิดจาก “วัง” และส่วนหนึ่งเกิดจาก “ชาวบ้าน” โดยทั่วไป วัฒนธรรมเหล่านี้ได้รับการฟื้นฟูและอนุรักษ์ไว้ตลอดมา และคนไทยก็สามารถรักษาเอาไว้ได้ แสดงออกถึงความเป็นไทยอย่างสมบูรณ์

อย่างไรก็ตามการส่งเสริมวัฒนธรรมนั้นจะต้องอาศัยจิตสำนึกของคนในชาติมากกว่าจะใช้วิธีการบังคับซึ่งจะไม่ก่อให้เกิดผลดีในทางสร้างสรรค์แต่ประการใด ดังเช่น ในสมัยรัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงคราม (พ.ศ. 2481-2487) จอมพล ป.พิบูลสงครามต้องการจะสร้างชาติไทยให้เป็นมหาอำนาจในแหลมอินโดจีน ด้วยการปลุกเร้าความรู้สึกในเรื่องชาตินิยมและเสริมสร้างวัฒนธรรมขึ้นมาให้คนในชาติยึดถือและนำไปปฏิบัติ มีการออกประกาศรื้อฟื้นขึ้นมาใช้หลายฉบับ ถ้าผู้ใดไม่ปฏิบัติตามจะถูกลิดรอนสิทธิประโยชน์ต่างๆ เช่น บังคับว่าคนไทยทุกคนต้องสวมหมวก ถ้าผู้ใดไม่สวมหมวกเมื่อไปติดต่อราชการที่อำเภอหรือจังหวัด ทางเจ้าหน้าที่จะไม่รับรู้เรื่องใดๆทั้งสิ้น เหล่านี้เป็นต้น ผลปรากฏว่าเมื่อจอมพล ป.หมดอำนาจไปแล้ว วัฒนธรรมการสวมหมวกก็สิ้นสุดลงด้วย เพราะคนไม่นิยมและไม่ชอบใจที่ถูกบังคับ

ในสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ (พ.ศ. 2501 – 2506) ได้รื้อฟื้นพระราชประเพณีต่างๆขึ้นมามากมาย เช่น พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ การเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคและสถลมารค ฯลฯ เป็นต้น และพระราชพิธีเหล่านี้ก็ได้รับการปฏิบัติสืบมาในยุคหลัง และต่อมาในช่วงที่กรุงรัตนโกสินทร์มีอายุครบ 200 ปี ก็มีการเฉลิมฉลองครั้งใหญ่ ระเบียบประเพณี ศิลปกรรมต่างๆของไทยได้รับการฟื้นฟูและส่งเสริมครั้งใหญ่เช่นเดียวกัน จนเป็นที่ตื่นตาตื่นใจของชาวต่างประเทศที่ได้เข้ามาเยือนประเทศไทยในช่วงเวลาเหล่านั้น และได้กลายเป็นที่โจษขานของชาวต่างประเทศที่ได้เข้ามาพบเห็นเกี่ยวกับความงดงามและน่าประทับใจของขนบธรรมเนียมประเพณีและศิลปกรรมต่างๆของไทย ซึ่งกลายเป็นแรงดึงดูดให้ชาวต่างประเทศได้เข้ามาท่องเที่ยว อันเป็นการนำเงินตราต่างประเทศให้กับประเทศไทยเป็นอย่างมาก (ณรงค์ พ่วงพิศ.2537: 288)

ปัจจัยด้านศิลปวัฒนธรรมเป็นบริบทหนึ่งที่ส่งผลกับการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบ เนื้อหา ของผลงานศิลปะต่างๆในยุคสมัยนั้นๆ สำหรับบริบทของศิลปะในยุคสมัยของ ประพันธ์ ศรีสุตา นั้นคือ ประมาณปี พ.ศ. 2503 จนถึง พ.ศ. 2513 เป็นช่วงเวลาของศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งวิรุณ ตั้งเจริญ ได้แบ่งระยะไว้ ประมาณปี พ.ศ. 2503 – 2506 เป็นต้นมาในรายงานการวิจัยเรื่องวิวัฒนาการทัศนศิลป์สมัยใหม่ในประเทศไทย ผลงานศิลปะในช่วงนั้นเป็นการประยุกต์ศิลป์ไทย ประเพณีและสร้างเอกลักษณ์เฉพาะของศิลปินในยุคสมัย และเริ่มเกิดความหลากหลายในกระแสความคิดทางศิลปะจากศิลปิน นักคิดหัวก้าวหน้า ส่วนเนื้อหาเรื่องราวในการแสดงออกส่วนใหญ่ แสดงถึงวิถีชีวิตไทย ขนบธรรมเนียมวัฒนธรรมต่างๆ

ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ กล่าวถึง ลักษณะผลงานศิลปกรรมในระยะ พ.ศ. 2492 จนถึง พ.ศ. 2507 ซึ่งปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติไว้ว่า “ผลงานศิลปกรรมทั้งที่ได้รับรางวัลและได้รับคัดเลือก

เข้าร่วมแสดงจะไม่ปรากฏผลงานที่มีเนื้อหาสาระทั้งเชิงเสนอปัญหา และวิพากษ์วิจารณ์สภาพการณ์ทางสังคมและสิ่งแวดล้อมของประเทศอย่างเด่นชัด จะมีบ้างก็เป็นเพียงการนำภาพชีวิตไทยมาเป็นสาระเท่านั้น” (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์.2537:23)

ปัจจัยแวดล้อมดังกล่าวล้วนมีอิทธิพลที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กับแนวความคิด เนื้อหาเรื่องราว และรูปแบบของงานศิลปะไม่ว่าทางใดก็ทางหนึ่ง และสิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งก็คือ สถาบันการศึกษาทางศิลปะได้หล่อหลอม ความคิด สร้างทักษะ องค์ความรู้ให้กับนิสิต นักศึกษาศิลปะ ซึ่งอาจจะเรียกได้ว่าเป็นแบบ เป็นแม่พิมพ์ สร้างวิสัยทัศน์ รูปแบบ อันมีลักษณะเฉพาะแตกต่างกันไป

ประพันธ์ ศรีสุตา มีพื้นฐานการศึกษาทางศิลปะจากโรงเรียนศิลปศึกษา (เตรียมมหาวิทยาลัยศิลปากร) 3 ปี และคณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร อีก 3 ปีเช่นกัน ซึ่งเป็นระยะเวลาที่ศิลป พีระศรีเป็นอาจารย์สอน ซึ่งประพันธ์ ศรีสุตา ได้กล่าวถึงเหตุการณ์ในช่วงที่เป็นนักศึกษาไว้ว่า

จำได้ว่า ท่านศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ได้สอนวิชาเทคนิค (Techniques) ซึ่งก็เป็นเรื่องของเทคนิควิชาช่างโดยทั่วไป สอนลักษณะการบรรยาย ไม่มีเครื่องมือสาธิตให้นักศึกษาดู และในวิชาดังกล่าวได้บรรยายถึง กรรมวิธีการทำภาพพิมพ์ต่างๆไว้ด้วย เช่น ภาพพิมพ์โลหะ การทำบล็อกโลหะเพื่อการพิมพ์ การทำภาพพิมพ์ไม้แกะและอื่นๆ แต่ที่เห็นเป็นรูปธรรม ก็คือ การทำภาพพิมพ์ไม้แกะ ที่ให้นักศึกษาไปสุดท้ายหรือท้ายๆ ทำ ซึ่งนักเรียนรุ่นน้อง ก็จะคอยจดจ้องเรียนวิธีแกะแม่พิมพ์จากรุ่นพี่ สงสัยอะไรก็ถามไถ่กันเอง และเมื่อถึงเวลาก็คงทำเป็นไปเอง วิธีเรียนแกะแม่พิมพ์เบื้องต้น แม่พิมพ์เดี่ยวพิมพ์สีเดียว (ขาว-ดำ) ก็จะได้วิธีการจากการที่ได้รู้ได้เห็นกันมาอย่างนี้

สำหรับภาพพิมพ์สีก็คิดค้นอ่านตำราเพิ่มเติม และทดลองทำกันบ้าง แต่ก็ทำกันไม่มากนัก เพราะเวลาที่จะต้องไปเรียนวิชาอื่นๆนั้นไม่อำนวยให้ นักศึกษา ค้นคว้า ทดลอง

ราวปี พ.ศ. 2503 ปลายปี ผู้เขียนเป็นนักศึกษาชั้นปีที่ 2 อยู่ที่คณะจิตรกรรมประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร ก็พอจะทราบเรื่องราวของภาพพิมพ์ไม้แกะ จากการที่ได้เห็นนักเรียนรุ่นพี่เช่นชั้นปีที่ 4 ที่ 5 เขาทำกัน ก็เห็นว่า ถ้าจะทำก็คงพอทำได้ แต่ที่ทำได้ตั้งแต่ต้นก็ปีที่ท่าน อาจารย์มานิตย์ ภู่อารีย์ ได้รับรางวัลเกียรตินิยมเหรียญทองด้วยภาพพิมพ์ขาว-ดำ “ภาพไก่” (อยู่ที่หอศิลป์แห่งชาติ) สมัยนั้นแทนพิมพ์ยังไม่มียุติการพิมพ์ก็จะพิมพ์ด้วยมือ ใช้ช้อนถูหลังกระดาษ เห็นว่าสามารถควบคุมและเล่นพื้นผิวได้ดี

ดูเหมือนว่าในปีเดียวกันนั้น คุณอินสนธิ วงศ์สาม บัณฑิตประติมากรรมซึ่งสำเร็จการศึกษาไปหลายปี ได้สร้างงานภาพพิมพ์ไม้แกะขนาดใหญ่เป็นจำนวนมาก จัดส่งเข้านิทรรศการศิลปกรรมแห่งชาติได้รับรางวัลเกียรตินิยมเหรียญเงิน ได้สร้างความตื่นเต้นให้กับวงการศิลปะของไทยในปีนั้นค่อนข้างจะมาก ในแง่ของการสร้างงานอย่างขยันขันแข็ง ผู้เขียนทำภาพพิมพ์ส่งนิทรรศการด้วยได้เกียรตินิยมเหรียญทองแดงในปีต่อมา และงงอยู่เหมือนกันว่าได้มาอย่างไร

จำได้ว่าเมื่ออินสนธิ ขนงานมาเรียงรายพียงผนังตึกคณะจิตรกรรม นักศึกษาตื่นเต้นมาก เมื่อท่านศาสตราจารย์ศิลป พีระศรีเดินผ่านมา และหยุดดูอยู่ครู่หนึ่ง ท่านพูดเบาๆว่า “เป็นสแตติกไปนะนาย” เพราะภาพชุดนี้ของอินสนธิเขียนภาพคนเป็นกลุ่มยืนถ่ายภาพอยู่หน้าบ้าน สถาปัตยกรรมแบบทางเมืองเหนือ อาจจะไปด้วยพื้นฐานของอินสนธิ เป็นช่างปั้น

จากคำพูดของท่านศาสตราจารย์ศิลป ทำให้ผู้เขียนต้องเอาไปขบคิดว่า การทำภาพคนนั้นน่าจะให้มีการเคลื่อนไหว ด้วยเหตุนี้ปีต่อมาจึงทำให้คนในภาพพิมพ์ของผู้เขียนเต้นแรงเดินก้าววนวายไปหมด และหลังจากนั้นท่านก็ต้องจากโลกไป โดยเฉพาะชุดเด็กแก้ผ้า ในชั้นหลังนี้ ท่านไม่มีโอกาสเห็น หากท่านจะมีอายุยืนยาวอีกหน่อย บางทีท่านอาจจะพูดว่า “ฉันว่ามันมีมุขเม้นท์มากเกินไป (วุ่นวาย) นะนาย” ก็ได้ เพราะหลักการเกี่ยวกับการวิจารณ์ศิลปะที่ท่านสอนในวิชาศิลปวิจารณ์ (Art Critic) นั้น ท่านเน้นและย้ำอยู่เสมอ ถึงเรื่องของความพอดี ลงตัว ที่เรียกว่า “คลาสสิก” นั้นเป็นความงามที่สมบูรณ์แบบ ไม่น้อยเกินไป ไม่มากเกินไป คือต้องพอดีพอดี

ศิลปบัณฑิตคนแรกของมหาวิทยาลัยศิลปากร คือ ท่านศาสตราจารย์ชูลู นิ่มเสมอ ได้ทำภาพพิมพ์กรรมวิธีไม้แกะ และคิดค้นกรรมวิธีเกี่ยวกับ ภาพพิมพ์ได้หลากหลายเทคนิค หลังจากที่ท่านได้เดินทางไป

ดูงานด้านภาพพิมพ์ที่สหรัฐอเมริกา ราว พ.ศ. 2506 ได้มาจัดตั้งห้องภาพพิมพ์และออกแบบประดิษฐ์แท่นพิมพ์ เพื่อคัดค้านกรรมวิธีการพิมพ์เทคนิคแปลกใหม่อีกหลายอย่าง ที่ประสบความสำเร็จมากก็คือ ภาพพิมพ์ไม้แกะชุดสีน้ำ ทำแม่พิมพ์ด้วยแผ่นเซฟริงบอร์ด แม่พิมพ์เดียวพิมพ์หลายสีเวลาเดียวกัน ภาพชุดนี้ได้รับรางวัลที่ประเทศยูโกสลาเวีย การเรียนการสอนวิชาภาพพิมพ์ในมหาวิทยาลัยศิลปากรเจริญขึ้นมาเป็นลำดับ ถึงขั้นเปิดสอนเป็นวิชาเอกในระดับบัณฑิตศึกษา เท่าที่สังเกตผลงานของบัณฑิตที่สำเร็จวิชาภาพพิมพ์มาหลายรุ่น นักศึกษาที่ผ่านการเรียน วิชา ภาพพิมพ์ได้สร้างผลงานที่มีคุณภาพค่อนข้างสูง แต่แปลกเมื่อสำเร็จการศึกษาแล้ว ส่วนใหญ่ก็จะเจียบหายไปโดยไม่มีสาเหตุ แต่จริงๆแล้ว คงจะมีเหตุผลอย่างใดอย่างหนึ่งว่าทำไมถึงไม่ทำอะไรต่อ และพัฒนางานให้เจริญก้าวหน้าต่อไป สาเหตุใหญ่คงเป็นเพราะการทำภาพพิมพ์นั้น ต้องพึ่งพาเครื่องมือการผลิต เช่น แท่นพิมพ์ อันเป็นภาระสำหรับศิลปิน ไม่สามารถจัดหามาใช้ส่วนตัวได้ ปัญหาเช่นนี้เกิดขึ้นทั่วไป แต่บางประเทศเขาใช้วิธีการมีห้องทำงานภาพพิมพ์ส่วนกลาง ดำเนินการโดยสมาคมศิลปินดังกรณีของ ประเทศญี่ปุ่น สำหรับประเทศอินเดียก็มีการจัดตั้งห้องทำงานภาพพิมพ์ส่วนกลาง ดำเนินการก่อตั้งสนับสนุนด้วยทุนของรัฐบาลผ่านสมาคมศิลปิน ห้องทำงานภาพพิมพ์ส่วนกลางนี้ จะเปิดให้ศิลปินผู้ประสงค์จะทำภาพพิมพ์ได้ไปใช้ประโยชน์ในการผลิต การสร้างงานศิลปะ หรือดำเนินการสอนสำหรับผู้สนใจจะเรียน และแสวงหาความรู้เกี่ยวกับการทำภาพพิมพ์ ซึ่งหวังว่า วันหนึ่งประเทศไทยน่าจะได้มีห้องทำงานภาพพิมพ์ลักษณะนี้ สำหรับศิลปินโดยทั่วไป ซึ่งจะทำให้ศิลปินที่สำเร็จการศึกษาแล้ว พอมีโอกาสดำเนินงานที่พัฒนางานด้านภาพพิมพ์ต่อไป (ประพันธ์ ศรีสุตา . 2543 : 217 – 220)

4. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับประวัติของประพันธ์ ศรีสุตา

ประพันธ์ ศรีสุตา เป็นชาวลำพูนโดยกำเนิด และถือว่าศิลปินผู้มีชื่อเสียงจากผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ ที่นำเสนออย่างต่อเนื่องในระยะเวลาร่วม 10 ปี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 จนถึง พ.ศ. 2513 ณ ช่วงเวลานั้นนับเป็นรอยต่อของการเริ่มต้นศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย และยังเป็นยุคเริ่มต้นของศิลปะภาพพิมพ์ ศิลปินเริ่มบุกเบิกงานภาพพิมพ์กันในระยะเช่นกัน ภาพพิมพ์แกะไม้จึงเป็นจุดเริ่มต้นของงานศิลปะภาพพิมพ์ ซึ่งพัฒนาสู่เทคนิคอื่นในเวลาต่อมา งานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา ได้รับรางวัลเกียรติคุณเหรียญทองแดงจากงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 12 ในปี พ.ศ. 2504 และครั้งที่ 13 ในปี พ.ศ. 2505 ผลงานในครั้งนั้นแสดงเรื่องราววิถีชีวิตของชาวชนบท รูปคนในอิริยาบถต่างๆ ขณะนั้นเขามีอายุได้ 22 และ 23 ปีตามลำดับ นับเป็นศิลปินหนุ่มที่ประสบผลสำเร็จในระดับแนวหน้าคนหนึ่ง

ศักดิ์ชัย พจนันท์ทวณิชย์ ได้กล่าวถึงประวัติของประพันธ์ ศรีสุตาไว้ว่า

อาจารย์ประพันธ์ ศรีสุตา เป็นศิลปินหนึ่งในจำนวนไม่กี่ท่านที่มีชื่อเสียงด้านงานภาพพิมพ์ซึ่งเป็นที่ยอมรับทั้งจากสังคมไทยและในระดับสากล ผลงานภาพพิมพ์ของอาจารย์ประพันธ์ นอกจากจะแสดงถึงความยอดเยี่ยมทางด้านศิลปกรรมแล้ว ยังบอกเล่าและสะท้อนให้เห็นถึงสภาพชีวิต ความเป็นอยู่ของสังคมไทยในอดีต ซึ่งนับวันจะเลือนหายไปจากสายตาของคนไทย นับเป็นผลงานที่มีความสำคัญทางศิลปะและเป็นเอกสารทางประวัติศาสตร์ที่บันทึกเรื่องราวต่างๆของสังคมไทยยุคหนึ่งไว้ได้อย่างน่าสนใจยิ่ง อาจารย์ประพันธ์ ได้ทุ่มเทสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์เป็นจำนวนมาก และได้รับรวบรวมภาพร่างต้นแบบภาพพิมพ์แกะไม้ในช่วง พ.ศ. 2508 – 2510 ไว้ ประมาณ 180 ชิ้น ซึ่งภาพทั้งหมดเป็นภาพร่างผลงานภาพพิมพ์ในยุคต้นๆที่ได้สร้างชื่อเสียงให้แก่อาจารย์ประพันธ์ (ศักดิ์ชัย พจนันท์ทวณิชย์ . 2545 : 5)

กฤษณา หงษ์อุเทน ได้กล่าวถึง ประพันธ์ ศรีสุตาไว้ในสูจิบัตรนิทรรศการภาพพิมพ์ไม้ของประพันธ์ ศรีสุตาในปี พ.ศ. 2546 ไว้ว่า

ประพันธ์ ศรีสุตา เกิดเมื่อวันที่ 17 กรกฎาคม พ.ศ. 2482 ที่จังหวัดลำพูน จบการศึกษาระดับอนุปริญญา สาขาจิตรกรรม จากคณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ. 2504 จากนั้น ได้รับทุน DAAD จากรัฐบาลเยอรมันให้ไปศึกษาศิลปะในสถาบัน Werkkunstschule ณ เมือง Hannover และสถาบันศิลปะ Hochschule der Künste ณ กรุงเบอร์ลินตะวันตก ระหว่างปี พ.ศ. 2507 – 2509 ต่อมาก็ได้รับทุน Fulbright และทุน J.D. Rockefeller 3rd Fund Fellowship ให้ไปศึกษาต่อระดับปริญญาโททางศิลปะในสถาบันศิลปะ Cranbrook มลรัฐ Michigan ประเทศสหรัฐอเมริกา ระหว่างปี พ.ศ. 2514 – 2516 นอกจากนั้นเขายังได้รับทุนจากรัฐบาลอินเดียให้ไปทัศนศึกษาและดูงานทั่วประเทศอินเดียในปี พ.ศ. 2520 อีกด้วย หลังจากจบการศึกษาระดับปริญญาโทมาจากต่างประเทศ ประพันธ์ ได้ประกอบอาชีพเป็นศิลปินอิสระและอาจารย์พิเศษตามสถาบันการศึกษาหลายแห่งอยู่ระยะหนึ่ง จากนั้นจึงเข้ารับราชการเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตบางเขน กรุงเทพมหานคร จนเกษียณอายุในปี พ.ศ. 2542

ประพันธ์ เป็นผู้ฝึกฝนในศิลปะมาตั้งแต่ครั้งยังเยาว์วัย นอกจากการวิ่งเล่นซุกซนสนุกสนานตามประสาเด็กแล้ว เขายังชอบนำเอาดินเหนียวมาปั้นเป็นรูปควายเล่นบ้าง ปั้นพระพุทธรูปเล่นบ้าง บางครั้งเมื่อเด็กน้อยคนนี้นึกอยากเขียนรูปเล่นแต่ไม่มีกระดาษให้เขียนเขาก็ใช้วิธีการขีดเขียนภาพลงบนพื้นดิน หรือเอาเศษไม้ที่เหลือจากการทำดอกไม้ทำเป็นบ้านเล่นเพื่อความเพลิดเพลิน หลังจากจบการศึกษาระดับมัธยมศึกษาปีที่ 6 แล้ว ประพันธ์ จึงเข้ามาเรียนหนังสือต่อในกรุงเทพฯ ที่โรงเรียนศิลปศึกษา (ช่างศิลป์) จากนั้นจึงเข้าเรียนศิลปะสาขาจิตรกรรมที่คณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร ถึงแม้ว่าประพันธ์ จะจบการศึกษาเพียงระดับอนุปริญญาจากมหาวิทยาลัยศิลปากรก็ตาม แต่องค์ความรู้หลายอย่างหลายประการที่เขาได้รับมาจากการศึกษาในสถาบันนี้และจาก ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี นอกจากจะเป็นพื้นฐานสำคัญต่อการสร้างสรรค์ศิลปะของเขา ยังเป็นเครื่องหล่อหลอมแนวความคิดและโลกทัศน์ในการดำรงชีวิตเยี่ยงศิลปินที่แท้จริงให้กับเขาด้วย

ถึงแม้ว่า ประพันธ์ จะเป็นเด็กหนุ่มที่มาจากชนบท แต่เขาก็เป็นเด็กที่มีเชาว์ปัญญาในการแสวงหาและเก็บเกี่ยวความรู้ทุกรูปแบบทั้งจากอาจารย์และนักศึกษารุ่นพี่ที่อยู่ในรั้วศิลปากร รวมทั้งฉลาดในการวางแผนให้กับอนาคตของตน ดังจะเห็นได้จากการที่เขาตามรุ่นพี่ของเขา คือ ดำรง วงษ์อุปราช ไปเรียนภาษาอังกฤษที่สถาบันสอนภาษาอังกฤษ AUA ซึ่งขณะนั้นเปิดสอนที่พระราชวังสราญรมย์ หรือการนำเอาผลงานศิลปะของตนที่ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี คัดเลือกออกจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติไปแสดงร่วมกับเพื่อนๆ และรุ่นพี่ตามคำชักชวนของ ดำรง วงษ์อุปราช ในนิทรรศการศิลปะครั้งแรก ณ วังสวนผักกาด ของ ม.ร.ว. พันธุ์ทิพย์ บริพัตร

ความเป็นคนช่างสังเกต ช่างจดจำ และช่างเรียนรู้ของประพันธ์ทำให้เขาได้รับแง่คิดหลายประการที่จะเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์ศิลปะให้กับเขาต่อไปในอนาคต เช่น ครั้งหนึ่งเมื่อเขาได้ยิน ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี วิจารณ์งานของรุ่นพี่คนหนึ่งว่านิ่ง (static) เกินไป และยังกล่าวอธิบายถึงความเคลื่อนไหว (movement) ในงานศิลปะ จึงทำให้เขาได้คิดและมองเห็นปัญหานี้ และเริ่มฝึกฝนเขียนภาพลายเส้นเป็นภาพคนขนาดเล็กในท่าก้มปฏิกิริยาต่างๆ เพื่อศึกษาถึงโครงสร้างและกล้ามเนื้อของมนุษย์ขณะกำลังเคลื่อนไหวและเพื่อสร้างภาพมนุษย์เหล่านั้นให้ดูมีความเคลื่อนไหวอย่างเป็นธรรมชาติจริงๆ หรือเช่นเมื่อเขาเรียนวิชาวิจัยศิลปะไทย (Research of Thai Art) สมัยที่เรียนศิลปะในมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งต้องไปศึกษาคัดลอกภาพจิตรกรรมฝาผนังของช่างไทยโบราณตามวัดต่างๆ ทำให้เขามีโอกาสได้เห็นภาพแสดงชีวิตความเป็นภาพแสดงชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยสมัยโบราณที่สอดแทรกอยู่ในภาพชาดกต่างๆ บุคลิกภาพของคนในภาพจิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้น ที่ถึงแม้จะเขียนนามแบบประเพณีนิยมแต่ก็มีลีลาความเคลื่อนไหวที่มีชีวิตชีวา ได้สร้างความประทับใจให้กับเขาเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งต่อมาศิลปินหนุ่มผู้นี้ก็ได้นำเอาความรู้และความประทับใจดังกล่าวมาเป็นรากฐานในการสร้างบุคลิกภาพของมนุษย์ในงานภาพพิมพ์ไม้ของเขา

ประพันธ์ ก็เช่นเดียวกับนักศึกษาศิลปะส่วนใหญ่ที่มีฐานะค่อนข้างยากจน ซึ่งปัญหานี้มักมีผลกระทบต่อการเลือกเรียนวิชาเอกหรือต่อการทำงานศิลปะ ความปรารถนาอย่างแรงกล้าที่จะทำงานศิลปะของประพันธ์ ถูกขัดขวางไม่ให้สัมฤทธิ์ผลเท่าที่ควรเพียงเพราะเขามีเงินไม่พอที่จะซื้อสีเขียนภาพ ดังนั้นเมื่อเขาเรียนอยู่ชั้นปีที่ 2 ในมหาวิทยาลัยศิลปากร และได้ไปเห็นรุ่นพี่ปี 4 และปี 5 ทำงานภาพพิมพ์ส่งอาจารย์จึงทำให้เขาเกิดความสนใจในเทคนิคและเริ่มทำงานภาพพิมพ์มานับตั้งแต่บัดนั้น ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า การเลือก

สร้างงานศิลปะด้วยเทคนิคภาพพิมพ์ไม้ ซึ่งไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายมากเท่ากับการเขียนภาพด้วยสีน้ำมัน ทำให้เขาสามารถแก้ไขปัญหาเรื่องการขาดแคลนทุนทรัพย์ในการศึกษาได้ไปในตัว

เนื้อหาที่ ประพันธ์ นำเสนอในงานตลอดระยะเวลาสิบปี (2503 – 2513) แห่งการสร้างสรรค์ภาพพิมพ์ไม้ของเขา คือ ภาพชีวิตไทยในชนบท สาเหตุที่เขาเลือกเนื้อหาดังกล่าวในการสร้างสรรค์งานศิลปะของเขาประการแรกเป็นเพราะว่า ศาตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้จุดประกายความสนใจและความประทับใจในงานศิลปะที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตคนในชนบทโดยนำผลงานของ Bruegel มายกย่องไว้อย่างสูง รวมทั้งความคิดที่เกิดจากการได้ไปเห็นคนไทยกลุ่มหนึ่งผลิตภาพ Rubbing จากภาพประมากรรมนูนสลักบนหินอ่อนชุดรามเกียรติ์ในวัดโพธิ์ซึ่งเป็นผลงานของ อาจารย์ใจ ประติมากรในสมัยรัชกาลที่ 2 แล้วนำไปขายเผยแพร่ไปทั่วโลก ทำให้ศิลปินหนุ่มเกิดความคิดว่าภาพพิมพ์ไม้ก็น่าเสนอภาพชีวิตไทยในชนบทคงจะน่าสนใจกว่าเนื้อหาเรื่องอื่นๆ ประการที่สำคัญที่สุดคือการที่ ประพันธ์ เคยมีพื้นเพและเติบโตในท้องถิ่นชนบท ความสุข ความสนุกสนาน ประสบการณ์ และความทรงจำเกี่ยวกับชีวิตในวัยเยาว์ ยังคงประทับตราฝังแน่นอยู่ในใจของเขามีรู้สึก ซึ่งเขาเองเคยกล่าวเอาไว้ว่าชีวิตช่วงนั้นคือ “ยุคทองของชีวิต” ของเขา ดังนั้นภาพชีวิตชนบทในงานของประพันธ์ จึงเป็นภาพแห่งความทรงจำและจินตนาการถึงอดีตที่ผ่านมาในชนบทบ้านเกิดของศิลปินผู้นี้

ประพันธ์ สร้างงานภาพพิมพ์ไม้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 เรื่อยมาจนกระทั่งได้รับทุนไปศึกษาต่อยังประเทศเยอรมนี ผลงานภาพพิมพ์ไม้ในช่วงแรกของเขาได้รับรางวัลเกียรติยศอันดับสาม เหรียญทอง จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12 (พ.ศ. 2504) และครั้งที่ 13 (พ.ศ. 2505) นอกจากนั้นยังได้รับรางวัลที่ 1 ประเภทภาพพิมพ์ จากการแสดงงานศิลปะ ครั้งที่ 1 ณ วังสวนผักกาด (พ.ศ. 2505) อีกด้วย ถึงแม้ว่าการได้รับทุนไปศึกษาต่อ ณ ประเทศเยอรมนี ระหว่างปี พ.ศ. 2507 – 2509 จะทำให้การสร้างงานภาพพิมพ์ไม้ของ ประพันธ์หยุดชะงักลงชั่วขณะหนึ่งก็ตาม แต่ความคิดถึงบ้านก็ทำให้เขาเขียนภาพร่างถ่ายทอดความทรงจำเกี่ยวกับชีวิตในชนบทของเขาไว้หลายร้อยภาพ และเมื่อเขากลับมายังประเทศไทยในปี พ.ศ. 2510 จึงได้นำเอาภาพร่างเหล่านั้นมาแกะเป็นพิมพ์ไม้จำนวนกว่าร้อยชิ้น ประพันธ์ ได้คลี่คลายรูปแบบการสร้างงานภาพพิมพ์ไม้ในเนื้อหาที่เร่ร่อนมาจนถึงปี พ.ศ. 2513 จึงหันหลังให้กับการสร้างงานภาพพิมพ์ เพื่อสนิทที่เขาเคยคลุกคลีมาเป็นระยะเวลานานถึง 10 ปีอย่างเด็ดขาด ประพันธ์ ให้เหตุผลไว้อย่างน่าฟังว่า ทุกสิ่งย่อมมีจุดสิ้นสุด เขาทำงานภาพพิมพ์มานานถึง 10 ปีแล้ว “...ซึ่งก็น่าจะเพียงพอแล้วสำหรับผู้ที่ไม่ใช่จะเป็นจิตรกร แต่ต้องมีเหตุบังเอิญมาเป็นคนที่ภาพพิมพ์แกะไม้โดยไม่ตั้งใจ” ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2514 เป็นต้นมา ประพันธ์ ได้หันมาเขียนภาพจิตรกรรมสีน้ำมันแนวนามธรรมและกึ่งนามธรรมที่เขารัก และมีความสุขกับการได้เป็นจิตรกรอย่างเต็มภาคภูมิจนถึงทุกวันนี้ (กฤษณา หงษ์อุเทน . 2546 : 97 – 99)

ประพันธ์ ศรีสุตา ได้เขียนประวัติของตนเองไว้ในหนังสือมหากาพย์ภาพพิมพ์ไม้แกะไว้ว่า

ชื่อและนามสกุล ประพันธ์ ศรีสุตา
เกิดเมื่อ พ.ศ. 2482
สถานที่เกิด ต. ร่มบึง อ. เมือง จ. ลำพูน

ประวัติการศึกษา

ประถมศึกษา ร.ร. บ้านสันมะนะ อ. เมือง ลำพูน
มัธยมปีที่ 1 ร.ร. มงคลวิทยา อ. เมือง ลำพูน
มัธยมปีที่ 2 – 6 ร.ร. จักรคำคณาทร อ. เมือง ลำพูน
อาชีวชั้นสูงปี 1 – 3 ร.ร. ศิลปศึกษา (เตรียมมหาวิทยาลัยศิลปากร)
อนุปริญญาศิลปบัณฑิตปี 1 – 3 คณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร
1964 ศึกษาที่ Werkkunstschule Hannover ,Germany
1965 – 66 ศึกษาที่ Berlin Hochschule fur Bildende Kunst
1971 – 73 ศึกษาที่ Cranbrook Academy of Arts ,Michigan , U.S.A.
ได้รับปริญญาสูงสุดทางด้านศิลปะ Master of Fine Art (M.F.A.)

ประวัติการทำงาน

เป็นอาจารย์สอนพิเศษสอน คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

เป็นอาจารย์สอนพิเศษคุรุศิลป์ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เป็นอาจารย์สอนพิเศษมหาวิทยาลัยศิลปากร (วังท่าพระ)

เป็นอาจารย์ประจำภาควิชาศิลปวัฒนธรรม คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางเขน

ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำ ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ประสานมิตร สุขุมวิท 23 กทม.10110 (ประพันธ์ ศรีสุตา . 2542 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ในส่วนของประวัติการศึกษาศิลปะ รางวัล การแสดงนิทรรศการ แหล่งสะสมผลงานได้ปรากฏในหนังสือ สัจฉิวัตินิทรรศการภาพพิมพ์ไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา ชื่อ หวนรำลึกถึงชีวิตไทยในชนบท ซึ่งแสดงเมื่อวันที่ 14 สิงหาคม – 7 กันยายน พ.ศ. 2546 ณ หอศิลป์คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งสรุปได้ว่า

การศึกษา : ศึกษาวิชาศิลปะที่คณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร (ยุคศิลปะ พีระศรี) พ.ศ. 2502 – 2504 ได้รับทุนไปศึกษาต่อในสถาบันแวลด์คูนส์ชูเลอร์ เมืองฮันโนเวอร์ และสถาบันศิลปะ กรุงเบอร์ลินตะวันตก ประเทศเยอรมนี ระหว่าง พ.ศ. 2507 – 2509 ได้รับทุนไปศึกษาศิลปะในสถาบันศิลปะแครนบรูก มลรัฐมิชิแกน สหรัฐอเมริกา ระหว่าง พ.ศ. 2514 – 2516 ศึกษาและดูงานศิลปะที่ประเทศอินเดีย พ.ศ. 2520

รางวัล ทุน และเกียรติคุณ : รางวัลเกียรติคุณอันดับสามเหรียญทองแดง ประเภทภาพพิมพ์ จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12 และ 13 พ.ศ. 2504 และ 2505 รางวัลที่ 1 ประเภทภาพพิมพ์ จากการแสดงงานศิลปะ ครั้งที่ 1 ณ วังสวนผักกาด พ.ศ. 2505 ผู้แทนศิลปินไทยในงานนิทรรศการศิลปะของศิลปินไทย ณ กรุงมะนิลา ประเทศฟิลิปปินส์ พ.ศ. 2507 ทุนรัฐบาลเยอรมันเพื่อการศึกษาศิลปะในประเทศเยอรมนี พ.ศ. 2507 – 2509 ทุนมูลนิธิฟูไลไบร์ทและมูลนิธิ เจ.ดี. ร็อคกีเฟลเลอร์ ที่ 3 เพื่อการศึกษาในประเทศสหรัฐอเมริกา พ.ศ. 2514 – 2516 ทุนรัฐบาลอินเดียเพื่อทัศนศึกษาและดูงานทั่วประเทศอินเดีย พ.ศ. 2520

นิทรรศการนานาชาติ : นิทรรศการศิลปะนานาชาติ เมืองเซาเปาโล บราซิล พ.ศ. 2510 นิทรรศการศิลปะภาพพิมพ์นานาชาติกรุงโตเกียว ญี่ปุ่น พ.ศ. 2511 และ 2513 นิทรรศการศิลปะภาพพิมพ์นานาชาติ เกาะคาปรี อิตาลี พ.ศ. 2512 นิทรรศการภาพพิมพ์นานาชาติ เมืองโบโลญญา อิตาลี พ.ศ. 2513

แหล่งสะสมผลงาน : พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ กรุงเทพฯ. พิพิธภัณฑ์วังสวนผักกาด กรุงเทพฯ หอศิลป์แห่งชาติ กรุงนิวเดลี อินเดีย. พิพิธภัณฑ์ราเต แห่งโอเบอร์อัลสเตอร์ เยอรมนี. พิพิธภัณฑ์ศิลปะนครบอสตัน สหรัฐอเมริกา. ศูนย์ศิลปะมลรัฐนอร์ทแคโรไลนา สหรัฐอเมริกา. พิพิธภัณฑ์เอเชียแปซิฟิก เมืองพาเซดีนา แคลิฟอร์เนีย. พิพิธภัณฑ์ศิลปะแห่งชาติ กรุงบัวโนสไอเรส อาร์เจนตินา. พิพิธภัณฑ์ฟูกูโอกะ ญี่ปุ่น. หอศิลป์แห่งชาติ มาเลเซีย. ธนาคารแห่งประเทศไทย. ธนาคารกรุงเทพจำกัด (มหาชน). ธนาคารไทยพาณิชย์ (มหาชน). บริษัทเงินทุนอุตสาหกรรมแห่งประเทศไทย. บริษัทเงินทุนทิสโก้ จำกัด (มหาชน) . และระเบียบภาพเอกชนอีกมากมายทั่วโลก

นอกจากผลงานภาพพิมพ์แกะไม้แล้ว ประพันธ์ ศรีสุตา ยังได้เขียนผลงาน ตำรา เอกสารประกอบการสอน และบทความทางศิลปะที่ปรากฏจากการสืบค้นคือ

1. ฐานรากจิตรกรรม (Foundation of Painting) ประมาณปี 2541
2. ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก 1 ประมาณปี 2541

3. เปิดปฐมตำนาน ประพันธ์ ศรีสุตา (The Discovery of Prapan 's mythology) ประมาณปี 2541
4. มหาภาพยภาพพิมพ์ไม้แกะ 2503 – 2513 (The Odyssey of Prapan's woodcut) ประมาณปี 2542
5. สารานุกรมศิลปะ (ฉบับฟองสบู่แตก) : บทความศิลปะเชิงวิชาการเล็กๆจาก "ชาวกรุง 2000" หนังสือพิมพ์สยามรัฐ ปี 2543
6. อรรถบท อยู่ดิสสารานุกรมศิลปะ (The Unfinished encyclopedia of Art Contents) ประมาณปี 2541
7. เอกสารประกอบการสอนวิชา ศ.351 วิชาประวัติศาสตร์ศิลป์ประมาณปี 2528

ประพันธ์ ศรีสุตา ได้ทำงานภาพพิมพ์แกะไม้มาร่วมสิบปีและในปี พ.ศ. 2514 เป็นต้นมาเขาก็ได้เข้าสู่แนวทางของศิลปินผู้เขียนภาพสีน้ำมัน ด้วยการแสดงออกแบบนามธรรมและกึ่งนามธรรมมาจนถึงปัจจุบัน

5.เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา ในประเด็น

5.1แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ประพันธ์ ศรีสุตา ได้ฝึกฝนกระบวนการภาพพิมพ์แกะไม้และมีผลงานปรากฏในปี พ.ศ. 2503 เป็นต้นมา ซึ่งในขณะนั้นเขามีอายุ 21 ปี และผลงานในยุคแรกๆนี้ ได้รับรางวัลในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ 2 ครั้ง ในปี พ.ศ. 2504 และ พ.ศ. 2505 ในรางวัลเหรียญทองแดงประเภทภาพพิมพ์ทั้งสองครั้ง และในปี พ.ศ. 2505 นั้นก็ได้รับรางวัลชนะเลิศในงานแสดงนิทรรศการครั้งแรกของวังสวนผักกาด และก็ได้ว่าประพันธ์ ศรีสุตา ได้สร้างชื่อเสียงให้ปรากฏในช่วงเวลาดังกล่าวนี้เอง และในเวลาต่อมาก็ได้พัฒนารูปแบบในการแสดงออกอันน่าชื่นชม ประพันธ์ได้เขียนสรุปที่มาของความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ ซึ่งตัวเขาเองเรียกว่า บ่อเกิด หรือความบันดาลใจ มีความว่า

1. ได้เรียนวิชาการวาดเส้น โดยเฉพาะภาพคน ภาพสัตว์ ด้วยระบบการเรียนการสอนตามหลักวิชาการ (Academic System)
2. ได้เรียนวิชาองค์ประกอบศิลปะ (Art Composition)
3. ได้เรียนวิชาทัศนียวิทยา แสงและเงา (Perspective and Shadow)
4. ได้เรียนวิชาค้นคว้าศิลปะไทยโดยเฉพาะจิตรกรรมฝาผนัง (Research of Thai Art)
5. ได้เรียนวิชาประวัติศาสตร์ศิลป์ที่น่าสนใจ คือ สุนทรียภาพสมัยคลาสสิกของกรีก และปรัชญาสมัยเรอเนสซองส์ (Perfectionism)
6. ท่านศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้ยกย่องผลงานของ บรูเกล ไว้อย่างสูง ชวนให้น่าประทับใจ และสนใจแนวทางของศิลปะพื้นบ้าน โดยมีพื้นเพกำเนิดมาจากชนบทอยู่แล้ว

วิชาการดังที่กล่าวมานี้ จะเห็นว่าเป็นพื้นฐาน (Foundation) ในการสร้างงานที่ค่อนข้างจะเด่นชัดกว่าวิชาจิตรกรรม ประติมากรรม จิตวิทยา ปรัชญา วรรณกรรม และอื่นๆอีกหลายๆวิชาที่ได้รำเรียนมา ประการสุดท้ายคงไม่ใช่วิชาอันใดหากเป็นประสบการณ์ ความทรงจำเก่าๆ และจินตนาการถึงสิ่งที่ผ่านไปในอดีต เพราะได้เกิดมามีชีวิตอยู่ในชนบท และคิดว่านั้นเป็นยุคทองในชีวิตของผู้เขียนผลงานยุคสุดท้ายเกิดช่วงปี 2510 – 2513 เป็นยุคสมัยที่โลกเกิดความวิกฤติด้วยสงครามเวียดนาม สังคมไทยอยู่ภายใต้เผด็จการทหาร ผู้อ่อนแอ ด้อยโอกาสตกเป็นเหยื่อของความหายนะของสังคมที่ถูกทอดทิ้ง (Abandon Society "คึกฤทธิ์ ปราโมช") ประเทศไทยกลายเป็นฐานทัพต่างชาติ มาตรฐานทางด้านศีลธรรมบกพร่อง ปัญหาทั้งหลายทั้งปวงเหล่านี้ บีบคั้นความรู้สึกและจิต

วิญญาณของ วิญญาณทั่วไป ซึ่งเหมือนเด็กที่ไร้เดียงสาทั้งหลายในภาพที่ปรากฏ แท้ที่จริงเด็กเหล่านี้ไม่ใช่ตัวแทนของรูปร่างมนุษย์ หากเป็นตัวแทนของจิตวิญญาณมนุษย์อันเป็นนามธรรม และถูกบีบคั้นด้วยสภาวะทางสังคมสิ่งแวดล้อมและไม่ได้เป็นตัวแทนของกาลเวลา เพียงช่วงปี 2510 – 2513 เท่านั้น หากพวกเขาเป็นตัวแทนจิตวิญญาณของมนุษยชาติอยู่ทุกกาลและสมัยตราบที่ผู้คนส่วนใหญ่ผู้ด้อยโอกาส ยังถูกเอารัดเอาเปรียบด้วยชนชั้นที่แข็งแกร่งและมั่นคงกว่าทางเศรษฐกิจ และตราบไต่ที่มวลชนผู้ด้อยโอกาส ยังไม่สยบค้อมหัวให้กับความอยู่ดีธรรมทั้งหลาย ตราบนั้นแสงสว่างอันไร้แห่งความหวังของมนุษยชาติก็ยังคงจะเป็นสิ่งชี้หน้าชีวิตสัตว์โลกทั้งปวง

นอกจากที่อ้างถึงข้างต้นนั้นยังมีข้อความ ถ้อยคำ ซึ่งประพันธ์ ศรีสุตาได้เขียนไว้ และปรากฏในคำนำของหนังสือสารานุกรมศิลปะได้บ่งบอกถึง ความคิด โลกทัศน์ และปรัชญาบางอย่าง ซึ่งปรากฏในผลงานภาพพิมพ์และไม้อย่างสัมพันธ์กัน ดังที่ยกมาดังนี้

อาจจะเป็นความรู้สึกส่วนตัวของข้าพเจ้า ที่มีความรู้สึกประทับใจต่อพวกเด็กเล็กๆหรือพูดให้ง่ายเข้า ข้าพเจ้าชอบเด็ก ๆ มาก บ่อยครั้งที่คอยสังเกตอาการปฏิกิริยา การแสดงท่าทางต่างๆอย่างน่ารักน่าเอ็นดูของพวกเด็ก ๆ นั้น ข้าพเจ้านึกสนุกอยู่ในใจเสมอว่า อยากเป็นเด็กอีกครั้งหนึ่ง ความรู้สึกแบบไร้เดียงสาของคนเรามีอยู่บ่อยครั้งที่เรารู้สึกว่า ในตัวของเราเองมีเด็กตัวเล็กๆที่ซุกซ่อนกระโดดโลดเต้นไปมา คอยผลักดันให้เราทำสิ่งต่างๆและมีอยู่บ่อยๆที่เราเองรู้สึกเหนื่อยอ่อนต่อความรู้สึกของเราเอง

เย็นวันหนึ่งหลังจากเสร็จจากงานข้าพเจ้ายืนพักผ่อนอยู่ที่หน้าตึบ้าน ลอบสังเกตเห็นกลุ่มเด็กประมาณเจ็ด-แปดคน ที่เพิ่งจะเลิกจากการเล่นส่งเสียงเอ็ดตะโรเมื่อครู่ นั่งล้อมวงกัน พวกเขายืนห่างจากที่ข้าพเจ้ายืนอยู่มาก ไม่รู้ว่าเขาคอยอะไรกัน พระอาทิตย์จวนจะตกดิน ท้องฟ้าทางทิศตะวันออกสังเกตเห็นดาวประปราย ข้าพเจ้าจึงดูเด็กกลุ่มนั้นด้วยความสุขใจ บางคนชี้มือไปทางขอบฟ้าทางทิศตะวันออก นึกถึงตอนนี้ นึกถึงเมื่อตัวเองยังเป็นเด็ก ดูเหมือนภาพเช่นนี้ข้าพเจ้าเคยผ่านตามา แต่นั่นมันนานมาแล้ว พวกเขากำลังคอยอะไรกันหนอ?

ถ้าข้าพเจ้ายังเป็นเด็กตัวเล็กๆขนาดนั้น แน่ละวงสนทนาคงจะไม่มีอะไรมาไปกว่าถกเถียงกันเรื่องเกมที่ผ่านไป หรือไม่กี่พูดกันถึงเรื่องเพื่อฝันเรื่องนิยายปรัมปราที่ผู้ใหญ่เล่าให้ฟัง บางคนอาจจะออกความเห็นถึงเรื่องดวงดาวบนท้องฟ้า หรือเรื่องราวของสระบัวบนดวงจันทร์ พวกเราไม่เคยคิดว่าขนาดของพระจันทร์หรือดวงดาวนั้นจะใหญ่โตเกินไปกว่าบ้านหลังย่อมๆหลังหนึ่งเท่านั้น บางคนอยากบินได้เหมือนนกไปเที่ยวเก็บดวงดาว หรือขึ้นไปวิ่งเล่นกันบนพระจันทร์ การคุยกันแบบนี้ของพวกเราเด็กๆด้วยกัน

มืดแล้ว ข้าพเจ้ายังเกาะขอบหน้าต่างดูพวกเขายืน เด็กคนหนึ่งเริ่มลุกขึ้นยืนใช้มือทั้งสองปิดกางเกงที่กันวิ่งผลไปและอีกหลายคนเริ่มลุกขึ้นยืนต่างแยกย้ายกันกลับ คืบนี้ไม่ใช่คืนเดือนมืด พระจันทร์ขึ้นแต่หัวค่ำ ท้องฟ้าปราศจากเมฆฝน เห็นหมู่ดาวถนัดตา ภาพของเด็กกลุ่มหนึ่งเมื่อครู่นี้ยังติดตาข้าพเจ้าเป็นอย่างดี

ถึงตอนนี้มีความคิดหลายอย่างวิ่งเข้ามาสู่มุมอยู่ในหัวข้าพเจ้า การแสดงออกของศิลปินอย่าง "อิสระ" อาจเป็นภาษาและคำพูดที่ศิลปินรู้ และเข้าใจในความหมายที่แตกต่างกว่าคนอื่นเข้าใจกัน ความคิดเรื่องจักรวาลและท้องฟ้าอันกว้างใหญ่ไพศาล หมู่ดาวที่เคยพยายามนับเมื่อตอนเป็นเด็ก และไม่เคยนับได้ถ้วน

ข่าวประจำวันเกี่ยวกับการพยายามของมนุษย์ที่ไปสู่อวกาศ ถึงตอนนี้มีความคิดวูบหนึ่งเข้ามาแทนที่ เด็กเล็กๆคนหนึ่งนอนสงบอยู่ในตัวของข้าพเจ้าเริ่มต้น และมันอยากกระโดดโลดเต้นไปกับความรู้สึกของข้าพเจ้าไปสู่อาณาจักรอันลึกลับและกว้างใหญ่ไพศาล ไม่มีใครรู้จัก อาณาจักรแห่งความสงบเงียบที่สรรพสิ่งทั้งหลายสร้างด้วยทิพย์อันบริสุทธิ์ คงสนุกกันใหญ่คราวนี้

ข้าพเจ้าคงเหนื่อยอีก ที่จะต้องเป็นพยานรับรู้ถึงการกระทำของเด็กที่ซุกซ่อนคนหนึ่ง คงไม่มีใครเชื่อ ถ้าหากว่าข้าพเจ้าไม่ได้บันทึกภาพทั้งหมดที่เกิดขึ้นไว้ เอาละข้าพเจ้ายอมเหนื่อยอีกครั้งเพื่อเหตุผลเพียงข้อเดียว คือ ตามใจความรู้สึกที่ซุกซ่อนของตนเอง เปรียบเหมือนเด็กเล็กๆที่ไร้เดียงสา

นี่เป็นเหตุการณ์และการเริ่มต้นหรือที่มาของผลงานของข้าพเจ้ายุคหนึ่ง อันมีบ่อเกิดมาจากเด็กเล็กๆกลุ่มหนึ่ง ที่มาวิ่งเล่นอยู่หน้าบ้าน

เหตุการณ์ชีวิตส่วนตัวในอดีตเป็นอีกส่วนหนึ่งที่มาเสริมสร้างบรรยากาศผลงานครั้งนี้

แต่ที่จริงคนเราแทบทุกคน อย่างน้อยในชีวิตเราที่ผ่านมา ต่างก็มีปัญหาประสบพบเห็นกันมากบ้าง น้อยบ้างเป็นธรรมดา บทเรียนที่ล้ำค่าของมนุษย์ที่ไม่อาจสอนกันได้ด้วยคำอธิบายนั้นก็คือ ประสบการณ์ของตัวเองต่อเพื่อนมนุษย์และปัญหาที่ยากต่าง ๆ ซึ่งมาพัวพันกับความเป็นอยู่ของเราเองแทบทุกวิถีทาง วิชาความรู้ที่ถือว่าเป็นกุญแจเพียงดอกหนึ่ง ที่คอยมาช่วยแก้ปัญหาต่าง ๆ ให้เบาบางลงไป หรือคอยหลบหลีกต่อปัญหาต่าง ๆ ที่จะนำความยุ่งยากมาสู่ตัวเรา แต่อย่างไรก็ช่วยตัวของเราเองไม่ได้ มากไปกว่า ที่เราจะหันหน้ายอมรับความจริงหนึ่งที่ว่า ชีวิตนั้นต้องอยู่บนรากฐานแห่งความทุกข์และความยุ่งยาก การทำใจให้บริสุทธิ์ เป็นคนมีสติสัมปชัญญะ ถือว่าเป็นแนวทางที่ทำให้เราเป็นคนมีหูตาสว่างต่อปัญหาทั้งปวงถึงอย่างไรคุณค่าของมนุษย์นั้นย่อมอยู่ที่ผลงานที่เขาได้สร้างไว้ให้กับโลก

เสียงร้องไห้ที่ขมขื่น และเสียงหัวเราะด้วยความปิติ ร่าเริงของข้าพเจ้านั้น ไม่ได้อยู่ที่ริมฝีปาก แต่หากว่ามันอยู่บนฝ่ามือที่หนึ่งเรียบฉันใด ความคิดผ่นอันแต่ละต้องไม่ได้ ข้าพเจ้าได้ฝากไว้กับภาพของเด็กผู้ชายเล็กๆคนหนึ่งกับเพื่อนของเขาเหล่านั้น (ประพันธ์ ศรีสุตา.2543 : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

เหตุผล แรงจูงใจ หรือแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา เกิดจากสิ่งแวดล้อมภายนอก ความประทับใจในวัยเด็ก ความทรงจำของวิถีแห่งชนบท อีกทั้งความคิดทางปรัชญา สังคม การเมือง ในยุคสมัยของเขา ความคิดที่เกิดขึ้นจากความรู้สึกภายในของศิลปินนี้ ปรากฏขึ้นในผลงานยุคแรกผสมผสานกับประสบการณ์ต่าง ๆ จากโลกภายนอก และจะเห็นความคิด การวิพากษ์วิจารณ์สังคม การแสดงนัยสำคัญทางความคิด ปรัชญา ปรากฏในงานยุคหลังปี พ.ศ. 2510 จนถึง พ.ศ. 2513 เขาใช้เด็กเป็นตัวแทนของความบริสุทธิ์ สะอาด และถ่ายทอดสู่วิถีแห่งชาวชนบทและเด็กก็เป็นตัวแทนจิตวิญญาณมนุษย์ที่เกิดมาพร้อมด้วยความบริสุทธิ์ เดียงสา และถูกทำให้เลือนหายไปกับภาวะแวดล้อมของสังคมมนุษย์

5.2 เนื้อหาเรื่องราวของผลงาน

เนื้อหาเรื่องราวในงานศิลปะ เป็นสิ่งที่ศิลปินแสดงออกมาให้เห็นงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา นั้น เขาได้แสดงให้เห็นภาพวิถีชีวิตชาวชนบท ธรรมชาติ ชีวิตพื้นบ้าน ดังที่เขากล่าวถึงไว้ว่าผลงานที่ได้แสดงเนื้อหาเรื่องราวพื้นบ้านของเขานั้นเป็นการบันทึกความทรงจำเมื่อครั้งที่ได้ใช้ชีวิตอยู่ในชนบท ซึ่งเนื้อหาของงานแบ่งเป็นสองกลุ่มคือ การละเล่นของเด็ก และชีวิตประจำวันของผู้คน เช่นการทำมาหากินของชาวชนบท ดังกล่าวนี้นี้เป็นผลงานที่ปรากฏในปี พ.ศ. 2503 – 2510 ส่วนผลงานในยุคหลังๆในปี 2510 – 2513 นั้นเน้นในเรื่องสัญลักษณ์ ปรัชญา ความคิดผ่นเฟื่องจินตนาการ

กฤษณา หงษ์อุเทน กล่าวถึงเนื้อหาเรื่องราวในงานภาพพิมพ์แกะไม้ในปี พ.ศ. 2510 ของประพันธ์ ไว้ว่า

ภาพพิมพ์ไม้ของ ประพันธ์ ชุดนี้อบอวลไปด้วยบรรยากาศของท้องถิ่นชนบทไทยในอดีตที่สะท้อนภาพชีวิตประจำวันของคนในหมู่บ้าน หลายชีวิตที่ปรากฏในภาพจะปฏิบัติการกิจของตนด้วยความขยันขันแข็ง และซื่อสัตย์สุจริต ไม่ว่าจะเป็นคนหาปลา คนตัดอ้อย คนตัดไม้ในป่า ชาวนาบนลานนวดข้าวหรือกลางท้องนา ชาวประมงที่กำลังซ่อมอวน หรือชาวบ้านที่ร่วมใจกันสร้างสะพาน หลายภาพคือภาพที่เราเคยเห็นจนเจนาตาแม้ในปัจจุบันเมื่อเราเดินทางไปต่างจังหวัด นั่นคือ ภาพชาวบ้านกำลังออกเรือหาปลาทอดแห ยกอ หรือลุ่มปลา เพื่อใช้เป็นอาหารในแต่ละวัน แต่เนื้อหาที่พิเศษสุดในผลงานชุดนี้ ซึ่งดูจะเป็นภาพความหลังที่ติดตรึงอยู่ในใจของศิลปินอยู่เสมอ เพราะดูราวกับว่าเขาตั้งใจจะอุทิศมันให้กับความทรงจำในวัยเด็กที่บ้านเกิดของเขา หรือภาพ “ยุคทอง” ของชีวิตเขานั่นเอง ภาพเหล่านั้นได้แก่ ภาพเด็กขี่ควายไปท้องนา โกงา พาควายไปอาบน้ำ ขับเกวียนกลับบ้าน ก่อกองฟาง หรือรดกิ้งไม้ เป็นต้น

การปฏิบัติภารกิจประจำวันบางครั้งก็อาจจะประสบกับปัญหาบ้าง แต่เด็กๆก็สามารถแก้ไขเฉพาะหน้าเหล่านั้นได้ด้วยไหวพริบและไหวพริบปัญญาของตน เช่น การไล่นกและกาที่ลงมากินข้าวในนา การปราบควายดื้อ หรือแยกควายที่เข้าชนกัน หลังจากเสร็จสิ้นภารกิจประจำวันหรือยามว่างเว้นจากงานระหว่างวัน เด็กที่มีอายุไล่เลี่ยกันก็จะจับกลุ่มกันเล่น หรือประกอบกิจกรรมบางอย่างร่วมกัน ซึ่งเราจะเห็นได้จากภาพ เด็กผู้ชายออกเรือหาปลา สุ่มปลา พายเรือเล่นออกไปจากประตูน้ำ จับกลุ่มยืนดูสายน้ำเล่นบนสะพาน ขี่ม้าขึ้นไปนั่งชมวิวนบนเนินเขาเหนือหมู่บ้าน เล่นกระโดดน้ำ เล่นว่าว เล่นหมากรุก ซ้อมดนตรี ซ้อมมวย แข่งวิ่งควายในน้ำ ตะเตะกร้อ หรือว่ายน้ำเล่นในคลอง เป็นต้น

ภาพการเล่นพื้นบ้านของไทยในชนบทบางอย่างที่เริ่มสูญหายไปบ้างแล้วจากสังคมไทยได้ถูกนำมาถ่ายทอดไว้อย่างมีสีสันและมีชีวิตชีวามากในงานภาพพิมพ์ชุดนี้ด้วยเช่นกัน เช่น ขี่ม้าส่งเมือง ซ่อนหา วิ่งไล่จับ ไล่ชิงช้า หกสูง โพงพาง ดั้งเต เวรข้าวสาร โกงกาง ตีไข่ ตีจับ กระโดดเชือก หรือทยอยกอง เป็นต้น

การดำเนินชีวิตของคนในหมู่บ้านก็ถูกนำมาบันทึกไว้เช่นกัน เช่น ภาพการเดินทางกลับบ้านของพ่อลูกสามที่มีลูกคนเล็กนั่งขี่คอ การพบกันของกลุ่มเด็กเลี้ยงควายบนทางแยก การพบปะสนทนาของเด็กๆที่บริเวณบ่อน้ำของหมู่บ้าน หรือการชกต่อยทะเลาะวิวาทกันของกลุ่มเด็กผู้ชายในหมู่บ้าน เป็นต้น

คุณลักษณะอันโดดเด่นของภาพพิมพ์ชุดนี้อยู่ที่พลังแห่งการสร้างสรรค์ ความขยันหมั่นเพียร ความรักและความศรัทธาในงานศิลปะของศิลปิน การที่ศิลปินผู้หนึ่งจะสามารถแกะแม่พิมพ์ไม้ขนาดใหญ่ได้วันละ 3 พิมพ์ ตลอดระยะเวลาเกือบหนึ่งปีนั้น อาจมิใช่เป็นเรื่องพิสดารอะไร แต่หากภาพดังกล่าวเป็นภาพที่เต็มไปด้วยสีสันและอวลไปด้วยกลิ่นอายของชีวิตและวิญญาณก็นับเป็นเรื่องที่น่าอัศจรรย์ใจ

ภาพพิมพ์ไม้ของ ประพันธ์ มีรูปแบบและเทคนิคการเล่าเรื่องที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ถึงแม้ว่าจะเป็นเพียงภาพพิมพ์ขาวดำธรรมดาที่มีการเล่นสีเทาน้อยมาก และไม่มีลูกเล่นทางเทคนิคที่แพรวพราวเท่าไรนัก แต่เส้นอันอิสระซึ่งบ่งบอกถึงอารมณ์สนุกและเพลิดเพลินในการสร้างงานของศิลปิน ตลอดจนกลิ่นอายจากธรรมชาติที่อบอวลอยู่ในทุกอนุชภาพ การเคลื่อนไหวที่เต็มไปด้วยพลังแห่งชีวิต และจินตนาการอันบรรเจิดที่สอดแทรกอยู่ในการนำเสนอภาพ คือเสน่ห์อันดึงดูดใจในภาพพิมพ์ของประพันธ์

ถึงแม้ว่าองค์ประกอบหลายตัวจะถูกนำมาใช้ซ้ำไปซ้ำมาอีกครั้งในหลายๆภาพ เช่น สะพาน ต้นไม้ ทุ่งนา หรือแม่น้ำ หรือแม้กระทั่งเด็กๆที่อยู่ในภาพจะดูคล้ายกันไปหมดในทุกภาพ แต่ความซ้ำกันขององค์ประกอบเหล่านั้นก็ไม่ทำให้เกิดความรู้สึกซ้ำซากจำเจน่าเบื่อหน่าย แต่กลับก่อให้เกิดความรู้สึกอบอุ่นและคุ้นเคยกับสภาพภูมิประเทศของท้องถิ่นในหมู่บ้านหนึ่ง รวมทั้งสมาชิกในหมู่บ้านที่เราเคยรู้จักมักคุ้นมาก่อน การจัดวางองค์ประกอบภายในภาพอันชาญฉลาด รวมทั้งลายเส้นอันอิสระและงดงามที่ทำให้การเคลื่อนไหวของมนุษย์และสัตว์ภายในภาพดูเป็นธรรมชาติและมีชีวิตชีวา เผยให้เห็นความรู้ ความชำนาญ และฝีมือทางเชิงช่างของศิลปิน ที่ผ่านการฝึกฝนมาแล้วอย่างซ้ำของทั้งทางทฤษฎีและปฏิบัติ

ถึงแม้ว่า ประพันธ์ จะกล่าวแนบเนียนอยู่เสมอว่าเขาเป็นจิตรกร และได้มาเป็นศิลปินภาพพิมพ์โดยความบังเอิญก็ตาม แต่ผลงานภาพพิมพ์ชุดนี้ก็บ่งบอกถึงอัจฉริยภาพในการสร้างสรรค์งานภาพพิมพ์ของเขา ถึงแม้ว่าเราจะรู้สึกเสียดายที่ศิลปินผู้นี้ได้ตัดสินใจหันหลังให้กับการสร้างสรรค์งานสาขานี้ และถึงแม้ว่าเราจะเห็นด้วยกับคำกล่าวที่ว่า “งานเลี้ยงย่อมมีวันเลิกรา” ก็ตาม แต่ก็นับว่ายังโชคดีที่ ประพันธ์ ศรีสุตา ได้ฝากผลงานภาพพิมพ์ชิ้นเยี่ยมจำนวนมากไว้ในวงการศิลปะไทยให้เราได้ชื่นชม และทำให้เราได้เพลิดเพลินกับบันทึกกรีกของศิลปินที่มีต่อท้องถิ่นในชนบท ตลอดจนความสนุกสนานและความสุขในวัยเด็กที่ฝังแน่นอยู่ในความทรงจำและจินตนาการของศิลปิน และที่สำคัญที่สุด โลกของประพันธ์ที่อยู่ในผลงานสร้างสรรค์ของเขา คือ ภาพบันทึกแห่งอดีตอันแสนสุขของเด็กไทยในชนบท ที่เด็กไทยในเมืองและในปัจจุบันไม่มีโอกาสได้รู้จักและได้สัมผัส ซึ่งนับวันภาพเหล่านั้นมีแต่จะค่อยๆอันตรธานหายไปจากสังคมไทย

สำหรับใครหลายคน การได้ชมภาพพิมพ์ไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ชุดนี้อาจเป็นการเรียนรู้ในสิ่งที่เขาไม่เคยได้รู้จักหรือไม่เคยได้สัมผัสมาก่อน แต่สำหรับใครบางคนมันอาจจะเป็นการหวนรำลึกถึงอดีตอันเป็น “ยุคทองแห่งชีวิต” ที่มีอาจลึกลับและไม่อาจจินตนาการไปได้อีกตลอดกาล (ฤชญา หงษ์อุเทน . 2546 :

เช่นเดียวกับ ศิริวรรณ เจนหัตถการกิจ ได้แบ่งเนื้อหาเรื่องราวของผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตาไว้ดังนี้

1. ชุด "การละเล่นพื้นบ้าน" เป็นภาพเด็กเล่น ตั้งแต่ มอญซ่อนผ้า ลาวกระทบไม้ ซึ่งวัฒนธรรมเหล่านี้ ก็ จะสูญหายไปจากสังคมไทย
2. ชุด "กิจกรรมของชาวบ้านในชนบท" เป็นภาพชีวิตของชาวบ้านที่มีความเป็นอยู่อย่างเรียบง่าย เช่น ยก ยอ สุ่มปลา ลงแขกมัดข้าว ชนไก่ ต้อนควายลงอาบน้ำ เป็นต้น
3. ชุด "ภาพสัตว์ชนิดต่างๆ" เป็นภาพสัตว์เช่น เหี้ย ยว ปลา แมลงปอ ดักแด้ ผีเสื้อ ซึ่งภาพในชุดนี้ จะมีรูปทรงของเด็กผู้ชายท่าทางซุกซน หยอกล้อกับสัตว์เหล่านี้
4. ชุด "สัญลักษณ์วงกลม และสิ่งก่อสร้าง" เป็นภาพของเด็กผู้ชายเคลื่อนไหวอยู่ทั้งหลาย ล้อกับสัญลักษณ์ของ วงกลมและสิ่งก่อสร้างที่สูงเสียดฟ้า (ศิริวรรณ เจนหัตถการกิจ.2542: 49-53)

เนื้อหาเรื่องราวในผลงาน ภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา จึงปรากฏ 2 ลักษณะ คือ เรื่องราวเชิงบรรยายธรรมชาติและเรื่องราวเชิงอุดมคติจินตนาการ และก่อให้เกิดรูปแบบในการ ถ่ายทอด 2 ลักษณะ เช่นเดียวกัน คือ

1. รูปแบบในลักษณะที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ (Realistic)
2. รูปแบบในลักษณะกึ่งนามธรรม (Semi Abstract)

และรูปแบบของผลงานที่แสดงออกในเชิงสัญลักษณ์ก็ได้ผสมผสานอยู่ซ้อนกัน ความคิด อุดมคติ สุภาษิต หรือข้อคำสอนใดๆไว้ในภาพเช่นเดียวกัน

5.3 กระบวนการสร้างสรรค์

ภาพพิมพ์แกะไม้ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2503 นั้นมีกรรมวิธี คือใช้แผ่นกระดาษอัดนำมาแกะ ซึ่งเรียกกันว่าแผ่นเมโซไนท์ (Masonite) ครั้งนั้น ประพันธ์ได้ฝึกฝนช่วงเป็นนักศึกษาชั้นปีที่ 2 เมื่อ พิมพ์หมึกลงบนกระดาษและตากให้แห้งแล้ว เขาได้นำสีน้ำและสีโปสเตอร์มาแต่งเติมให้มีสีสันขึ้นมา และต่อมาก็ฝึกฝนทำภาพพิมพ์แกะไม้สีที่เป็นกระบวนการที่ถูกต้อง คือ ใช้ไม้อัดโดยกรรมวิธีทำ แม่พิมพ์แกะแม่พิมพ์หลายครั้ง ในเวลาต่อมาเขาก็นิยมเขาก็นิยมใช้แผ่นเมโซไนท์เป็นแม่พิมพ์ มากกว่าด้วยเหตุผลด้านราคาและเครื่องมือที่ใช้ในการแกะไม้อัดนั้นหายากและคุณภาพต่ำ และแผ่นเมโซไนท์ต่อมาก็หายากเช่นกัน เมื่อประพันธ์เดินทางไปแสดงงานที่สิงคโปร์จึงมีโอกาสสั่งซื้อกลับมาได้หลายร้อยแผ่น

ผลงานในสมัยแรกนั้นประพันธ์ไม่เคยร่างภาพไว้ก่อน ส่วนใหญ่จะเขียนลงบนแผ่นกระดาษด้วย หมึกอินเดียอีนค์ ด้วยปากกาเบอร์ 5 หรือปากกาคอแร้งโดยตรงหลังจากนั้นก็แกะและพิมพ์ เขาเริ่มร่างภาพต้นแบบหรือสเก็ตช์แบบก่อนแกะลงแม่พิมพ์เมื่อครั้งไปศึกษาต่อที่ประเทศเยอรมันในปี พ.ศ. 2508 เมื่อกลับมาเมืองไทยในปี พ.ศ. 2510 หลายนภาพได้ถูกนำมาผลิตเป็นแม่พิมพ์ คือประมาณ 90 – 100 ภาพ และรูปแบบของผลงานก็เริ่มคลี่คลายเป็นเชิงสัญลักษณ์ ปรัชญาความคิดในช่วงปี 2510 – 2513 นี้เช่นกัน และปรากฏผลงานอีกประมาณ 200 กว่าภาพได้ สำหรับกระบวนการสร้างสรรค์ ผลงาน ศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้นี้ ผู้เขียนได้ศึกษาค้นคว้า ข้อมูล เอกสารที่เกี่ยวข้องในส่วนของวัสดุ และกระบวนการของภาพพิมพ์แกะไม้แล้ว

โดยสรุปนั้น ประพันธ์ ศรีสุตา มีกระบวนการขั้นตอนในการสร้างผลงานแกะไม้คือ

1. **ขั้นตอนออกแบบ** เป็นการร่างแบบในความคิดลงบนกระดาษ หรือร่างแบบลงบนแผ่นไม้แม่พิมพ์เลย ขั้นตอนนี้เขาไม่คำนึงถึงการกลับด้านจากซ้ายเป็นขวาหรือขวาเป็นซ้าย คือเมื่อพิมพ์ลงบนกระดาษแล้วภาพจะต่างจากแบบที่คิดหรือร่างไว้ ประพันธ์มักจะร่างแบบบนแม่พิมพ์ด้วยสีดำ

2. **ขั้นตอนตัดและแกะแม่พิมพ์** ใช้เครื่องมือแกะไม้ตัดแกะให้เหมาะสมกับลักษณะของเส้นและพื้นที่แกะ ซึ่งหน้าตัดของสั้วและมิดแกะจะให้เส้น ร่องรอยที่แตกต่างกัน

3. **ขั้นตอนทดลองพิมพ์** มีจุดมุ่งหมายเพื่อดูผลการแกะแม่พิมพ์ว่าเป็นตามต้องการหรือไม่อย่างไร เพื่อการแก้ไขก่อนนำไปพิมพ์จริง

4. **ขั้นตอนพิมพ์จริง** ขั้นตอนนี้ต้องเตรียมอุปกรณ์ที่ใช้ในการพิมพ์ให้พร้อม ประพันธ์จะพิมพ์ขั้นตอนนี้ด้วยมือ(ช้อน) หรืออาจใช้เครื่องมือช่วยพิมพ์อื่นๆ ฝนอยู่บนหลังกระดาษพิมพ์ เสร็จแล้วจึงนำไปตากให้แห้ง และเขาจะพิมพ์แบบละหลายๆ ก้อนปี เขาฝึกฝนการพิมพ์ด้วยมือมาตั้งแต่ยุคแรกเริ่ม เนื่องจากสมัยนั้นยังไม่มีแท่นพิมพ์นำเข้ามาใช้

6.เอกสารข้อมูลทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับศิลปะในประเด็น

6.1 ความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

พฤติกรรมแสดงออกของมนุษย์นั้น นักจิตวิทยาได้พยายามอธิบายสาเหตุด้วยสมมติฐาน “แรงจูงใจ” อันเป็นองค์ประกอบที่กระตุ้นให้เกิดพฤติกรรมที่มีจุดมุ่งหมาย ผลงานศิลปะก็เช่นเดียวกันก็ย่อมมีที่มาของฐานความคิด ทศนคติ ความรู้สึก อารมณ์ ฯลฯ เป็นแรงจูงใจเช่นกัน สาเหตุของความคิดที่ทำให้เกิดการตัดสินใจและเกิดการลงมือกระทำในที่สุด

อารี พันธุ์ณี ได้แบ่งประเภทของการจูงใจตามลักษณะของการแสดงออกทางพฤติกรรมไว้ 2 ประเภท คือ

1. การจูงใจภายใน (Intrinsic Motivation) เป็นสภาวะที่บุคคลต้องการที่จะกระทำหรือเรียนรู้บางสิ่งบางอย่างด้วยตนเองไม่ต้องอาศัยการชักจูงจากสิ่งเร้าภายนอก เช่น ความต้องการเรียนเพื่อต้องการความรู้ ทำงานเพราะต้องการความสุขและความชำนาญซึ่งความต้องการและความสนใจพิเศษ ตลอดจนความรู้สึกนึกคิดหรือทัศนคติของแต่ละบุคคล จะผลักดันให้บุคคลสร้างพฤติกรรมขึ้นซึ่งได้แก่ ความอยากรู้อยากเห็น ความสนใจ ความรัก ความศรัทธา เป็นต้น
2. การจูงใจภายนอก (Extrinsic Motivation) เป็นสภาวะที่บุคคลได้รับการกระตุ้นจากสิ่งเร้าภายนอก เช่น สิ่งของหรือเกียรติยศ เงินทอง ปริญญาดัชนี ความก้าวหน้า รางวัล คำชมเชย การแข่งขัน การดิ้นรน ทำให้บุคคลมองเห็นเป้าหมายจึงทำให้บุคคลเกิดความต้องการ และแสดงพฤติกรรมมุ่งสู่เป้าหมายนั้น (อารี พันธุ์ณี.2534:181)

สิ่งที่เป็นตัวกระตุ้นให้มนุษย์แสดงพฤติกรรมตอบสนองออกมา คือ สิ่งเร้า (Stimulus) เป็นตัวกำหนดพฤติกรรมตอบสนองของร่างกาย

ประเสริฐ ศิลรัตน์ ได้แบ่งสิ่งเร้าออกเป็น 2 แบบ คือ

สิ่งเร้าภายนอก (External Stimulus) ได้แก่สิ่งแวดล้อมภายนอก (Explicit Environment) ซึ่งอยู่นอกตัวจิตรกร อาจเป็นคน สิ่งของ สัตว์ วัตถุ ตลอดจนไปถึงสิ่งซึ่งไม่มีตัวตน เช่น หลักศีลธรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณีในสังคมด้วย สิ่งเร้านี้ยังผลให้งานจิตรกรรมที่ปรากฏมักเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ หรือเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อมต่างๆและเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ

สิ่งเร้าภายใน (Internal Stimulus) ได้แก่ สิ่งแวดล้อมภายใน (Implicit Environment) คือการกระทำของอวัยวะต่างๆ ภายในร่างกายของจิตรกรเอง กระตุ้นให้แสดงพฤติกรรมออกมา และผลงานที่ปรากฏจากการกระตุ้นเร้า มักเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด โดยจิตรกรสามารถจับประเด็นของความรู้สึกนึกคิดได้ แล้วถ่ายทอดบันทึกแสดงออกมาด้วยการอาศัยทักษะความชำนาญในด้านเทคนิคการใช้ และเครื่องมือเป็นส่วนประกอบ (ประเสริฐ ศิลรัตน์.2528:16 – 21)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึง มูลเหตุที่ทำให้มนุษย์สร้างงานศิลปะขึ้น คือ

- 1.เพราะความอยากรู้อยากเห็นของมนุษย์
- 2.เพราะความต้องการแสวงหารูปแบบของการบันทึกอันเหมาะสม
- 3.เพราะมนุษย์มีความคิดสร้างสรรค์ ไม่นิยมดำเนินชีวิตตามแบบเดิมๆที่เคยเป็นมา
- 4.เพราะมนุษย์เป็นสัตว์โลกที่มีอารมณ์ มีการรับรู้ และต้องการถ่ายทอดการรับรู้ นั้น บางทีเพื่อคลายความเครียดทางอารมณ์ บางทีเพื่อสนองความเบิกบานยินดี
- 5.เพราะมนุษย์เป็นสัตว์สังคม จึงมีความต้องการที่จะเผื่อแผ่แบ่งปันทั้งในความคิด และกำลังกายเพื่อความเจริญงอกงามของพฤติกรรมต่างๆในสังคมนั้นๆ
- 6.เพราะมนุษย์ต้องการปรับปรุงผลงานของตน และมีความสุขที่ได้เห็นความสำเร็จจากกิจกรรมที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น
- 7.เพราะมนุษย์ต้องการการยอมรับนับถือของสังคม (อารี สุทธิพันธุ์.2535:150)

สมพร รอดบุญ ได้แสดงทรรศนะในเรื่องที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะความว่า

ส่วนที่มาของความคิด ความบันเทิงใจหรือการแสดงออกทางศิลปะนั้น ศิลปินย่อมจะต้องมีเหตุผลในการสร้างสรรค์เฉพาะตน ในงานศิลปะของศิลปินแต่ละคน การแสดงออกอาจมีแนวใกล้เคียงหรือแตกต่างกันไปหลายลักษณะ หากการแสดงความคิดเห็นในงานศิลปะที่มีได้มีที่มาหรือมีการสืบเนื่องมาจากเหตุผลใดเลยนั้น การแสดงออกในงานศิลปะนั้นๆย่อมไม่มีความกระจัดพอ และคุณค่าในงานอาจปรากฏให้เห็นได้น้อยมาก

ที่มาของความคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะเป็นสิ่งที่ทั้งศิลปินและผู้ดูควรให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก ที่มาของความคิดของศิลปินอาจจำแนกได้เป็นลักษณะใหญ่ๆสองลักษณะคือ ประเภทแรกนั้น เป็นความคิดที่เกิดจากความรู้สึกภายในของศิลปินเอง ความรู้สึกดังกล่าวนี้ เป็นสืบเนื่องมาจากอารมณ์หรือจิตใจของศิลปิน ที่ได้มาจากประสบการณ์ในชีวิตจริงซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดแรงกระตุ้น พลังผลักดัน หรือสร้างความบันเทิงใจให้ศิลปินแสดงออกในรูปของงานศิลปะที่มาจากความรู้สึกภายใน หรือโลกภายในของศิลปินนั้น ได้จากประสบการณ์ชีวิต จากความฝันที่รวมทั้งการฝันกลางวัน และการนอนหลับฝันเป็นเรื่องราว จินตนาการ จากความทรงจำในอดีต และจากความปรารถนาในสิ่งต่างๆ รวมทั้งความเก็บกด ความไม่สมหวังและความสิ้นหวัง

ที่มาของความคิดในการสร้างสรรค์ของศิลปินอีกประเภทหนึ่งนั้น เป็นความคิดอันเกิดจากการประมวลประสบการณ์ต่างๆจากโลกภายนอก คือ ความคิดและความรู้สึกที่ได้รับอิทธิพลจากสิ่งแวดล้อมสองชนิดคือ อิทธิพลจากสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ ซึ่งได้แก่ สภาพภูมิประเทศ ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ และสภาพภูมิอากาศในฤดูกาลต่างๆกัน นอกจากนี้อิทธิพลจากสิ่งแวดล้อมทางสังคมยังเป็นอิทธิพลสำคัญที่ยังผลกระทบถึงการสร้างสรรค์ศิลปะของศิลปิน คือ อิทธิพลของความเชื่อ ศาสนา ขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรม ภาวะทางเศรษฐกิจและการเมือง อิทธิพลของค่านิยม การศึกษา รวมทั้งอิทธิพลทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีสมัยใหม่ด้วย (สมพร รอดบุญ. ม.ป.ป.: 23)

สุชาติ เกาทอง ได้กล่าวถึงเหตุผลที่มนุษย์สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ซึ่งในที่นี้รวมถึงการนำไปวิเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์เช่นกัน ซึ่งเขาอธิบายไว้ 2 ประการ คือ

ประการแรก มีพื้นฐานมาจากความสวยงามของสิ่งแวดล้อมและธรรมชาติ เป็นเงื่อนไขหนึ่งที่สร้างความรื่นรมย์ ความสนใจ และความประทับใจให้เกิดขึ้นกับมนุษย์ ความรู้สึกเหล่านี้ย่อมตราตรึงอยู่ในจิตราบเท่าที่มนุษย์จะเก็บไว้ในความทรงจำได้มากน้อยเพียงใด แต่ศิลปินเขาย่อมมีธรรมชาติของอารมณ์และความรู้สึกภายใน ที่ต้องการถ่ายทอดและแสดงออกเกี่ยวกับการรับรู้ที่ตัวเขาเองมีต่อธรรมชาติให้ปรากฏต่อสายตาผู้อื่นด้วย โดยผ่านสื่อกลางชนิดต่างๆเป็นผลงานศิลปะที่มีสาเหตุแห่งศิลปะอยู่สองสาเหตุ และเฉพาะจากสองสาเหตุนี้เท่านั้นที่ทำให้งานศิลปะเกิดมีขึ้นในโลก สาเหตุแรกคือ สิ่งเร้าจากวัตถุภายนอก อีกสาเหตุหนึ่งคือ บุคลิกภาพของศิลปิน จิตกรรมจึงเป็นเครื่องมือของศิลปินที่จะถ่ายทอดประสบการณ์ดังกล่าวให้ปรากฏเป็นผลงานทางศิลปะทั้งรูปธรรมและนามธรรม โดยอาศัยรูปแบบและวิธีการทางจิตกรรมทำให้ปรากฏขึ้น

ประการที่สอง มีผลมาจากความปรารถนาของศิลปินที่จะถ่ายทอดโลกภายในที่เขามีความรู้สึกและเข้าใจออกมาให้ปรากฏ เพื่อสร้างความซาบซึ้ง ความประทับใจ และความยินดีต่อผู้ชม การสร้างสรรค์ผลงานจิตกรรมในประการนี้ ส่วนใหญ่ รูปแบบเป็นการสื่อความหมายทางความคิด การแสดงออก และเทคนิคเป็นสำคัญ โดยแสดงคุณค่าของ ภาษาทางศิลปะ โดยเฉพาะ เช่น เส้น สี รูปร่าง รูปทรง ผิว เป็นต้น (สุชาติ เทาทอง.2531:51 – 52)

แนวคิดและมูลเหตุจูงใจให้มนุษย์สร้างสรรค์งานศิลปะนั้นสรุปได้ 2 ประเด็น คือ

1. มูลเหตุจูงใจจากภายใน เป็นเหตุที่ทำให้ศิลปินต้องการแสดงออกโดยไม่ต้องอาศัยการชักจูงจากสิ่งเร้าภายนอก
2. มูลเหตุจูงใจจากภายนอก เป็นสิ่งที่กระตุ้นศิลปินสู่การแสดงออก และแสดงพฤติกรรมในการสร้างงานศิลปะและมูลเหตุทั้งสองนี้อาจเรียกว่าคือ สิ่งเร้า (Stimulus) นั่นเอง

6.2 เนื้อหาเรื่องราวในการสร้างสรรค์

ธรรมชาติของมนุษย์เป็นผู้ที่อยากรู้อยากเห็น ช่างสงสัย ชอบสืบสวน มนุษย์จึงต้องการรู้เรื่องราว ต้องการทราบว่าเป็นอะไร สิ่งนี้จึงเป็นต้นกำเนิดความรู้ทั้งปวงของมนุษย์ เนื้อหาเรื่องราว ในงานศิลปะจึงเป็นสาระสำคัญที่ศิลปินสื่อสารถึงผู้ดู

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงเรื่องราวที่นำมาถ่ายทอดในงานศิลปะไว้ 4 แบบ คือ

1. เรื่องราวของมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์ ได้แก่เรื่องความรัก ความใคร่ ความสวยงาม ความทะเยอทะยาน ความอยากรู้ ความก้าวหน้าในชีวิต
2. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับบุคคลอื่น ได้แก่เรื่องราวที่เกี่ยวกับกีฬา การแข่งขัน ครอบครัว การเดินทาง การแสดงประเพณี การแสวงหาความเป็นธรรมในสังคม ฯลฯ
3. เรื่องราวที่เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมของมนุษย์ ได้แก่ เรื่องราวที่แสดงถึงธรรมชาติ อากาศบริสุทธิ์ อากาศเป็นพิษ เรื่องราวทางวิทยาศาสตร์ การค้นคว้าทดลองจรวดขีปนาวุธ การส่งดาวเทียม ฯลฯ
4. เรื่องราวที่เกี่ยวกับกำลังใจของมนุษย์ ได้แก่เรื่องราวที่เกี่ยวกับความเชื่อ ศาสนา โบราณนิยาย ความคิดสร้างสรรค์ จินตนาการ ฯลฯ

เรื่องราวสำคัญทั้ง 4 เรื่องนี้ ผู้สร้างจิตกรรมจะต้องเข้าใจเลือกนำมาสร้างจิตกรรมตามหลักการต่างๆดังต่อไปนี้

1. เรื่องนั้นเป็นผลดีต่อระบบการปกครองของประเทศ
2. เรื่องนั้นเป็นผลดีต่อวัฒนธรรมและความเชื่อของประชาชนส่วนใหญ่
3. เรื่องนั้นสร้างให้เกิดความสมัครสมานสามัคคี
4. เรื่องนั้นช่วยเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์

จากผลสนองทางความคิดเกี่ยวกับการถ่ายทอดเรื่องราวดังกล่าวมานี้ จะช่วยให้ผู้สนใจว่าผู้สร้างจิตรกรรมเขาคิดอย่างไรเกี่ยวกับเรื่องราวอย่างไร และเราควรจะชื่นชมส่วนไหน (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 :98)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงเนื้อหาในงานศิลปะไว้ ความว่า “เนื้อหาในผลงานศิลปะอาจจะมี ความหมายถึง การสร้างเรื่องที่จะแสดงออก ซึ่งอาจจะเป็นจินตนาการและจิตใต้สำนึก บทบาทของการสื่อสารเนื้อหา อาจจะแสดงออกมาด้วยลักษณะธรรมชาตินิยม หรือนามธรรม ด้วยวิธีการที่ต่างกันออกไป จากการลดสกัดตัดทอน จนถึงรูปธรรมชาติ” (วิรุณ ตั้งเจริญ.2527:45)

น. ณ ปากน้ำ ได้แสดงทรรศนะในเรื่องเนื้อหาเรื่องราวว่า “เนื้อหา (content) ของศิลปะดูจะเป็นโครงร่างสำคัญในการประกอบศิลปะ เพราะที่จำเป็นจะต้องมีเนื้อหาแฝงด้วยจุดมุ่งหมายอย่างใดอย่างหนึ่งในการสร้างสรรค์ศิลปะ” (น. ณ ปากน้ำ .2531: 122 – 124)

ประเสริฐ ศิลรัตน ได้แบ่งประเภทของเนื้อหาเรื่องราวในผลงานศิลปะออกเป็น 4 ลักษณะ คือ

เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อต่าง ๆ ความเชื่อเป็นธรรมชาติที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ทุกรูปนาม อันมีสาเหตุเนื่องมาจากความกลัวและความไม่รู้ และความเชื่อเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดศาสนาในสังคมมนุษย์โบราณ (Primitive Society) แต่อย่างไรก็ตามแม้ในปัจจุบันวิทยาศาสตร์จะเจริญก้าวหน้าไปมาก แต่มนุษย์ก็ยังมีพฤติกรรมแสดงออกทางความเชื่อกันอยู่ในชีวิตประจำวัน เช่น การยอมรับความศักดิ์สิทธิ์ของธรรมชาติ ความเชื่ออำนาจลึกลับ ความเชื่อเรื่องมายาศาสตร์ ความเชื่อเรื่องข้อห้าม เชื่อในพิธีชำระให้บริสุทธิ์ ความเชื่อว่ามีชีวิตในทูลิ่ง บุชาสัตว์ที่มีคุณลักษณะพิเศษ บุชาธาตุประจำโลก การบูชาบรรพบุรุษ การเชื่อเครื่องหมายและเครื่องราง ฯลฯ เหล่านี้ล้วนเป็นแรงผลักดันให้มนุษย์มีพฤติกรรมแสดงออกให้สิ่งที่ตนคิดว่ามี ว่าเป็น หรือยึดถืออยู่นั้นผ่อนคลายความรุนแรง และมีเมตตากรุณา ไม่ทำร้ายและบันดาลความสุขมาให้ โดยพฤติกรรมการแสดงออกเมื่อแรกอาจเป็นลักษณะเฉพาะของบุคคล ต่อมาค่อยๆมีแบบอย่างจนมีขนบธรรมเนียม และภายหลังเกิดเป็นวัฒนธรรมขึ้น และในความรู้สึกเกี่ยวกับสิ่งหรือเรื่องราวต่างๆนี้ จิตรกรได้ทำหน้าที่แปลค่า ความรู้สึกหรือถ่ายทอดจินตนาการเรื่องราวต่างๆให้ปรากฏบันทึกแสดงไว้ นับตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน เพราะจิตรกรก็เป็นสมาชิกในสังคมแต่ละยุคแต่ละสมัย ดังนั้นเมื่อยุคสมัยนั้นๆ มีความเชื่อมีความรู้สึกนึกคิดต่อสิ่งต่อเรื่องราว หรือต่อเหตุการณ์อย่างไร ในความรู้สึกนึกคิดหรือจินตนาการของจิตรกรก็ไม่ต่างไปจากสมาชิกคนอื่นในสังคม อาจมีมากหรือรุนแรงกว่าด้วยซ้ำ เพราะจิตรกรมีจินตนาการและความรู้สึกนึกคิดในการปรุงแต่งเรื่องราวได้วิจิตรพิสดารกว่าบุคคลธรรมดา โดยเฉพาะการปรุงแต่งรูปแบบ แสดงเนื้อหาเรื่องราวจากคัมภีร์หรือวรรณกรรมทางศาสนา เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ สิ่งแวดล้อม คือ สภาพรอบๆตัวของมนุษย์ โดยอาจเป็นธรรมชาติ หรือผลิตผลอันเกิดจากการสร้างของมนุษย์ ที่ประกอบกันเป็นเรื่องราว เหตุการณ์ ปรากฏการณ์ และอื่นๆ ปรากฏให้จิตรกรได้ประจักษ์รับรู้และกระตุ้นเร้าบันดาลใจ ให้บันทึกถ่ายทอดในสิ่งรับรู้เป็นผลงานจิตรกรรม ซึ่งรูปแบบที่ปรากฏอาจเป็นเรื่องราวของสัตว์ ทิวทัศน์ หนึ่ง

เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ เรื่องราวที่จิตรกรได้บันทึกถ่ายทอดเกี่ยวกับรูปแบบอันเป็นพฤติกรรมกระทำของมนุษย์นับตั้งแต่บุคคล บุคคลต่อบุคคล บุคคลกับกลุ่มชนหรือสังคม กลุ่มชนกับกลุ่มชน ฯลฯ อันประกอบกันขึ้นเป็นเรื่องราวของเหตุการณ์ต่างๆในแต่ละยุคสมัย หรือในแต่ละสถานถิ่นที่นั้น มีปรากฏให้เห็นอยู่ตลอด ตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน

เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด ในรูปแบบเรื่องราวที่บันทึกถ่ายทอดให้ปรากฏเป็นผลงานจิตรกรรมของจิตรกรนั้นเป็นพฤติกรรมในอันที่จะพยายามคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้โดยแสดงออกมาในรูปของความเห็นในลักษณะทดแทนด้วยสื่อ รูปแบบ หรือสัญลักษณ์และในมนุษย์ ต่างก็มีแนวความคิดเห็นที่ผิดแปลกกันไปด้วยความแตกต่างระหว่างบุคคล หรือด้วยความเจริญก้าวหน้าในทางด้านสังคม และอาจด้วยความเปลี่ยนแปลงทางด้านวัตถุ ฯลฯ มนุษย์จึงมีการขยายเปลี่ยนแปลงปรับปรุงความคิดตนเองให้ไปตามความเจริญของโลกด้วย ดังนั้นรูปแบบเรื่องราวแปลกๆใหม่ๆที่ปรากฏในจิตรกรรม จึงมีให้เห็นอยู่มากมาย (ประเสริฐ ศิลรัตน.2528:99 – 101)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แบ่งเนื้อหาทางศิลปะไว้แตกต่างกันดังนี้

1. เนื้อหาส่วนตัว (Personal Functions)

เป็นเนื้อหาที่เริ่มต้นจากชีวิตเลือดเนื้อส่วนตัว ความรักและความพอใจส่วนตัว นักคิดบางคน กล่าวว่า คนเราต้องเริ่มต้นจากการรักตัวเองก่อน และถ้าไม่แคบ หรือหยุดอยู่เพียงแค่นั้น เขาก็พร้อมที่จะก้าวไกลออกไปถึงสังคมได้ทุกคนต่างมีชีวิต เลือดเนื้อ ความรัก ความชื่นชมเช่นกัน เมื่อมีใครสักคนเปิดเผยสิ่งเหล่านี้ออกมา คนอื่นก็ย่อมจะสัมผัสหรือสื่อสารร่วมกันได้ แต่จะมากหรือน้อยนั้นก็ยังเป็นอีกเรื่องหนึ่ง บ่อยครั้งที่มิให้เกิดข้อสงสัยว่า เนื้อหาเช่นนี้อาจจะคับแคบเกินไปกระมัง ซึ่งจริงๆ แล้วชีวิตที่สับสนวุ่นวายในสังคมก็ย่อมจะยังปรารถนาความงามอยู่ด้วยเช่นกัน

การแสดงออกทางด้านจิตวิทยา เป็นการแสดงออกในอารมณ์ส่วนตัวที่สะท้อนให้เห็นถึงความเหงา ความเศร้าหมอง ความเจ็บปวดทรมาน หรือความคิดเห็นส่วนตัว อันเป็นผลมาจากความเก็บกดภายในจิตสำนึก ซึ่งความรู้สึกเก็บกดนั้นเป็นผลสะท้อนมาจากการดำเนินชีวิตในสังคม สังคมที่ทวีจำนวนประชากร เพิ่มความแออัด สังคมที่เปลี่ยนแปลงก้าวไปพร้อมกับระบบเทคโนโลยี ปัญหามากมายรอบด้านต่างผลักดันให้ผู้คนมีอารมณ์เร้นลับเก็บกดมากขึ้นทุกที ตัวอย่างเช่น ประติมากรรมที่แสดงอารมณ์เหงาเปล่าเปลี่ยวของ จีอาคอบเมเทดิ ประติมากรรมพลาสติกที่แสดงอาการครุ่นคิดและเจ็บปวดในสังคมของ ซีเกล หรือทิวทัศน์ที่ให้ความรู้สึกสันโดษ ของ พระปฐม จิตตกโร เป็นต้น

ความรัก เพศ และชีวิตครอบครัว เป็นชีวิตส่วนตัวอีกแห่งหนึ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ แม้จะมีการต่อสู้เพื่อสังคมที่ไหน เมื่อไร ดอกไม้บาน เพศ และชีวิตส่วนตัวก็ยังคงดำรงอยู่ ถ้าว่าความรักเป็นความรักที่ก่อเกิดคุณธรรม เรื่องเพศ หรือชีวิตครอบครัวอันมีความสุข ที่พร้อมจะเป็นฐานอันมีค่าต่อชีวิตในสังคมนั้นก็นับว่ามีคุณค่าด้วย ผลงานในลักษณะนี้ก็เช่น "จูบ" (The kiss) ของโรแดง "วันเกิด" (Birthday) ของซากาลส์ "คู่รัก" ของ เซียน ยัมศิริ "แม่กับลูก" ของ มีเซียม ยิบอินซอย เป็นต้น

ความตายและอารมณ์ที่น่าหวาดกลัว ความตายนับเป็นสัจจะของมนุษย์ที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ บ่อยครั้งที่ความตายเตือนสำนึกของผู้คนให้ลดความละโมภต่อสิ่งไร้สาระในชีวิตลง ลดการเบียดเบียนและการเอารัดเอาเปรียบกันลงเสียบ้าง อายุคนสั้นเพียงนี้ ยังทะเยอทะยานล้นเหลือ มนุษย์นั้นเหมือนกับผู้ที่แบบศพตนเองแข่งไปกับวันเวลา มีหลายคนคิดว่า เราน่าจะมีเวลาสงบอารมณ์ตนเองด้วยการเฝ้ามองผู้คนในทุกๆ ทรมาณอยู่ในโรงพยาบาล หรือเฝ้าเฝ้ามองควีนจากปล่องเมรุเผาศพเสียบ้าง ผลงานของ ซาฮัน ที่เขียนภาพแสดงถึงความตายของคน มุงซ์เขียนบรรยายภาพที่ชวนหวาดกลัว คอลลิวีทซ์เขียนชีวิตที่ทุกข์ทรมานและความตายของกรรมกร ชูแท่ง สร้างบรรยายภาพที่ดูทราด โหดร้ายต่อชีวิต เป็นต้น

ความศรัทธาส่วนตัว คนเรามีความศรัทธาอันแรงกล้าต่อการดำรงชีวิตที่ผิดแผกแตกต่างกันออกไป บางคนศรัทธาในศาสนา อำนาจการเปลี่ยนแปลง เครื่องจักรกล ความเห่อเหิม มันเป็นเสมือนสิ่งฝังแน่นในส่วนลึกของจิตใจตลอดช่วงเวลาในการดำรงชีวิต ซึ่งศรัทธาส่วนตัวนี้อาจจะเป็นผลมาจากครอบครัว สิ่งแวดล้อม หรือประสบการณ์ส่วนตัวหล่อหลอมมากก็ได้ ศิลปินหลายต่อหลายคนเปิดเผยให้เห็นถึงความจริงในแง่นี้ เช่น ถวัลย์ ดัชนี เผยให้เห็นถึงพลังและอำนาจที่หยาดกระดัง รูโอลท์แสดงความศรัทธาต่อศาสนาอย่างรุนแรงจริงจัง กลุ่มฟิวเจอริสม์ที่แสดงให้เห็นถึงความศรัทธาที่มีต่อความเร็วและความสับสนของเครื่องจักรกล พอลลอคสะท้อนให้เห็นถึงความรุนแรงและฉับพลัน หรืองานของประเทือง เอมเจริญ ที่มีความศรัทธาต่อธรรมชาติ เป็นต้น

การแสดงออกทางด้านความปรารถนาดีงาม ส่วนใหญ่แล้วในวิถีทางนี้จะถือตนเองเป็นตัวละครสำคัญที่ชื่นชอบวัตถุ หรือรูปแบบที่สร้างขึ้นเองและเห็นว่างดงาม คนกลุ่มนี้พยายามดึงวัตถุทุกชนิดทุกรูปแบบไปสู่ลักษณะที่ตนเองเชื่อว่างดงาม เป็นความงามที่อาจจะไม่เกี่ยวข้องกับความเก็บกดหรือจิตสำนึกใดๆ เป็นความงามบนพื้นภาพหรือรูปทรงเฉพาะหน้านั้น ถ้าจะแสดงสิ่งแวดล้อมก็จะไม่ข้องแวะกับอารมณ์กาลเวลา หรือการดำรงชีวิตแต่อย่างใด งามเพียงเพื่องามเท่านั้น ตัวอย่างเช่น ผลงานหุ่นนั่งส่วนใหญ่ของปีคาสโซและปราด ประติมากรรมโมบิลของ คาลเดอร์ และผลงานในลักษณะเรียบเนียนมากมายในบ้านเรา ซึ่งนิยมตัดมุมบ้าน มุมรถ มุมโบสถ์ มุมผ้าใบ แสงเงา เงาสะท้อน เป็นต้น

2. เนื้อหาเพื่อสังคม (Social Functions)

จริงอยู่ศิลปะของมนุษย์นั้น ก็เพื่อมนุษย์ผู้สร้างด้วยกันทั้งสิ้น หรือศิลปะทุกชิ้นที่นำไปเปิดเผยในสังคมก็น่าจะเป็นสมบัติของสังคมด้วย คำกล่าวเช่นนั้นเป็นเหตุผลที่ปฏิเสธไม่ได้ แต่ในแง่ของการแยกแยะออกเพื่อพิจารณานี้ เป็นการแยกเพื่อชี้ให้เห็นถึงข้อแตกต่างที่ว่า อย่างน้อยก็มีศิลปะอยู่ลักษณะหนึ่งที่มีสาระเน้นไปถึงความเกี่ยวข้องกับสังคมโดยตรง และนักคิดกลุ่มหนึ่งก็พยายามชี้แนะว่า ศิลปะที่มีสาระเพื่อสังคมโดยตรงนี้ น่าจะเกิดผลกระทบทั้งสองด้านได้ดีกว่า คือ คุณค่าเพื่อสุนทรียภาพส่วนตน และคุณค่าอันสื่อสารไปถึงผู้คนในวงกว้างอีกด้วย โดยพิจารณาว่าสังคมเป็นตัวผานอันสำคัญต่อชีวิตของทุกคน ซึ่งทุกคนน่าจะได้ร่วมกันกระตุ้นจิตสำนึกและร่วมกันสร้างสรรค์แทนที่จะสร้างเสริมเฉพาะอารมณ์ส่วนบุคคลเท่านั้น

การเมืองและลัทธิความเชื่อ ศิลปินในแนวทางนี้ ปฏิเสธความคิดที่ว่า ศิลปะเป็นสิ่งบันเทิงเริงรมย์เพียงเท่านั้น นอกจากความงดงามที่มีอยู่แล้ว ต่างเชื่อมั่นในผลตอบแทนของศิลปะว่าน่าจะมีผลในวงกว้างต่อสังคมด้วย การเมืองเป็นเรื่องที่ทุกคนหลีกเลี่ยง

ไม่พ้น ชีวิตจะเกี่ยวข้องกับการเมืองอยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าสินค้านี้จะแพง มาตรการจะดกตื้น หรือ นักการเมืองจะเลวก็ตาม เมื่อเราหลีกเลี่ยงระบบในสังคมไม่พ้น ศิลปะก็อาจจะสนองตอบความจริงด้านนี้ด้วยตัวอย่าง ผลงานก็เช่น “เสรีภาพนำประชาชน” (Liberty Leading The People) ของเดอลาครัวซ์ “เสียงสะท้อนของการกรีดร้อง” (Echo of a scream) ของช็ทเทอโรส “3 พฤษภาคม 1808” (The Third of May, 1808) ของโกยา หรือภาพเขียนของซุสตันด์ เหมือนินรุทท์ และสถาพร ไชยเศรษฐ เป็นต้น

บรรยายสังคม การที่เราเชื่อว่าชีวิตในสังคมนั้น มวลชนควรจะมีความเสมอภาคและสันติสุข การได้รับความเอาใจใส่และเหลียวมองต่อชีวิตทุกรูปแบบ จึงเป็นปัญหาสำคัญมาก ศิลปินที่มีจิตสำนึกทางด้านนี้ อาจจะบรรยาย บันทึก หรือสะท้อนชีวิตในสังคมให้ปรากฏ เพื่อเป็นการปลุกเร้าความคิด ความห่วงใย และคุณธรรมที่พึงจะมีต่อกัน เป็นการเสริมสร้างจิตสำนึกร่วมเพื่อให้เกิดการเกื้อหนุนต่อชีวิตในวงกว้างต่อไป เช่นผลงานของ โกยา โดมิเอร์ คอลลิวีทซ์ ภาพเขียนแนวสังคมนิยมของรัสเซียและจีน หรืองานของกูเบร็ค โหยประดิษฐ์ เป็นต้น

ถากถางสังคม การถากถางสังคมในงานศิลปะ นับเป็นการชี้แนะ ต้าหนิ หรือประณามสังคมในด้านใดด้านหนึ่งโดยวิธีทางอ้อม จะด้วยการผานกับอารมณ์ขันหรือเกร็งเครียดอย่างไรก็ย่อมได้ เป็นการเสนอความคิดให้ผู้มีส่วนร่วมหรือผู้บริหารได้ตระหนักถึงความจริง โดยผ่านกระบวนการคิดในระดับหนึ่งนั้น อาจจะเป็นความเชื่อที่ว่า การได้รับรู้สิ่งใดด้วยการได้คิดน่าจะมีคุณค่ากว่าการได้บอกกันตรงๆ การเสนอความคิดในรูปแบบของแต่ละคนอาจจะยุ่งยากซับซ้อน หรือเข้าใจได้ง่ายๆก็ได้ ศิลปินบางคนอาจจะบรรยายเรื่องราวทั้งไว้ให้คิด แต่บางคนอาจจะสร้างปมปัญหาซ่อนไว้ ตัวอย่างเช่น ภาพผู้หญิงอันเฒ่าและทะเลของ ดิคุนนิ่ง สังคมอันมีแต่กินของกรอปเปอร์ หรืองานที่เสียดสีสังคมตำรวจ และความยากจนของธรรมศักดิ์ บุญเชิด เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ.2537:125 – 131)

สรุป นิเมเสมอ ได้แสดงทรรศนะเรื่อง เนื้อหา ไว้ในหนังสือ องค์ประกอบของศิลปะ ความว่า

เนื้อหา คือ ความหมายของงานศิลปะแสดงออกผ่านรูปทรงทางศิลปะ (Artistic Form) เนื้อหาของงานศิลปะแบบรูปธรรมเกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของเรื่อง แนวเรื่อง และรูปทรง เนื้อหาของงานแบบนามธรรมหรือแบบนออบเจกตีฟ เกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของรูปทรง เนื้อหาเป็นคุณลักษณะฝ่ายนามธรรมของงานศิลปะที่มองด้านการชื่นชมหรือจากผู้ดู รูปทรงที่แสดงเนื้อหาหรือความหมายของงานศิลปะได้ จะต้องเป็นรูปทรงที่เป็นศิลปะเท่านั้น หมายถึง เป็นรูปทรงที่ศิลปินได้สร้างขึ้นจากทัศนธาตุต่างๆอย่างมีเอกภาพ รูปทรงที่มีคุณลักษณะเช่นนี้จะใช้เนื้อหาประกอบด้วยอารมณ์อื่นๆตามเรื่องที่ศิลปินได้รับความบันดาลใจมา รูปทรงธรรมดาคือธรรมชาติหรือรูปถ่าย ถึงแม้จะมีเรื่องหรือเนื้อเรื่อง (Subject Matter) ก็เป็นเพียงข้อมูลหรือข่าวสารธรรมดาที่อาจทำให้ผู้ดู สร้างจินตนาการขึ้นเองตามเนื้อเรื่องนั้นแต่ไม่มีเนื้อหา เนื้อหาจะมีอยู่ในงานศิลปะเท่านั้น เนื้อหาอาจแบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ เนื้อหาภายใน หรือเนื้อหาทางรูปทรง กับเนื้อหาภายนอก หรือเนื้อหาทางเรื่องราวหรือทางสัญลักษณ์ เนื้อหาภายในเป็นเนื้อหาที่เกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุในรูปทรง เป็นเนื้อหาของ

รูปทรงโดยตรง เนื้อหาประเภทนี้จะให้อารมณ์ทางสุนทรียภาพแก่ผู้ดู เป็นอารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์ไม่มีอารมณ์อื่น ๆ ในประสบการณ์ของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องด้วย เป็นลักษณะจิตวิสัยของศิลปิน เป็นพลังความรู้สึกส่วนตัว เป็นบุคลิกภาพหรือแบบรูปของการแสดงออกของศิลปิน ส่วนเนื้อหาภายนอกซึ่งมีอยู่เฉพาะในศิลปะแบบรูปธรรมที่มีเรื่อง เช่น คน สัตว์ วัตถุ สิ่งของ หรือเหตุการณ์นั้นเป็นเนื้อหาที่เป็นผลสืบเนื่องจากเนื้อหาภายใน เป็นความหมายของเรื่องและแนวเรื่องที่เปลือยออกมาโดยรูปทรง เมื่อเราดูงานศิลปะแบบรูปธรรมชิ้นหนึ่ง สิ่งแรกที่เรารู้จักคือ เนื้อหาภายในของงาน เนื้อหาภายในนี้จะให้ความรู้สึกทางสุนทรียภาพหรือทางศิลปะแก่เรา ทำให้เกิดอารมณ์สะท้อนใจและพร้อมที่จะรับอารมณ์ความรู้สึกอื่น ๆ ที่จะตามมา ซึ่งจะเป็นอารมณ์สะท้อนใจที่เป็นไปตามแนวทางของเรื่องและแนวเรื่อง เช่น ความรัก ความเศร้า ความเห็นใจเพื่อนมนุษย์ ความรักชาติมาตุภูมิ เป็นต้น ดังนั้น ในงานแบบรูปธรรมจะมีเนื้อหาทั้งภายในและภายนอก ให้อารมณ์ทั้งทางศิลปะและอารมณ์อื่น ๆ ควบคู่กันไป แต่ในงานแบบนามธรรมจะมีเนื้อหาภายในเพียงอย่างเดียว ให้อารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์ โดยมีอารมณ์ที่มนุษย์รู้จักมาก่อนเจอป็นมีแต่ความเอนออบ ปีติ บริสุทธิ์และสูงส่ง (ชลูด นิ่มเสมอ.2538: 22 – 23)

โดยสรุปแล้ว เนื้อหา เรื่องราวที่ปรากฏในงานศิลปะ นักวิชาการได้จำแนกประเภทแตกต่างกันไปในแต่ละเกณฑ์ โดยการพิจารณาที่ผู้สร้าง และ พิจารณาที่ผลงานเป็นหลัก ตัวผลงานศิลปะนั้นจำแนกได้ 2 ประเภท คือ

1. งานศิลปะแบบนามธรรม ซึ่งจะปรากฏองค์ประกอบทางทัศนศิลป์เป็นสำคัญ โดยไม่มีเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์หรือโลกภายนอก
2. งานศิลปะแบบรูปธรรม ซึ่งจะแสดงเรื่องราวของโลกภายนอก ที่มนุษย์รับรู้ทั้งด้านสังคม สิ่งแวดล้อม และเกี่ยวกับมนุษย์เอง

ส่วนนักวิชาการที่แบ่งเรื่องราว เนื้อหา โดยพิจารณาที่ผู้สร้างเป็นหลักแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะเช่นกัน คือ

1. เนื้อหาเรื่องราวส่วนตัว เช่น ความรัก ความกลัว เพศ ความเชื่อ
2. เนื้อหาเรื่องราวอันเกี่ยวข้องกับสังคม เช่น ความสามัคคี การปกครอง การเมือง สงคราม

6.3 รูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์

6.3.1 รูปแบบศิลปะ

รูปแบบต่างๆของงานศิลปะเป็นผลรวมของวัสดุ วิธีการและเนื้อหาเรื่องราวในการแสดงออก ซึ่งอาร์ สทุธิพันธ์ ได้เขียนอธิบายรูปแบบที่ถ่ายทอด และลักษณะของผู้สร้างไว้ 5 ประการคือ

- 1.รูปแบบที่ถ่ายทอดตามลักษณะคล้ายของจริง (form : transformation in realistic)

รูปแบบที่ถ่ายทอดคล้ายของจริงแสดงให้เห็นถึงความสามารถในการสังเกตของศิลปิน และทักษะการใช้วัสดุ ตลอดจนวิธีการ ซึ่งผู้พบเห็นจะทราบว่า

- 1.1 ผู้ถ่ายทอดมีลักษณะ ความเชี่ยวชาญทางตา และทางมือมีความแม่นยำ
- 1.2 ผู้ถ่ายทอดมีความเข้าใจความสัมพันธ์ของมิติ ตำแหน่ง สามารถใช้องค์ประกอบของการเห็นอย่างเชี่ยวชาญคล่องแคล่ว
- 1.3 ผู้ถ่ายทอดมีความเข้าใจในองค์ประกอบแห่งศิลป์ (composition)
- 1.4 ผู้ถ่ายทอดมีสมาธิ มีความสังเกตสูง และสามารถสร้างสรรค์ส่วนประกอบได้อย่างดี
2. รูปแบบที่ถ่ายทอดโดยเฉพาะโครงสร้างที่เด่นและสำคัญ (form : transformation in significant structure)

รูปแบบที่ถ่ายทอดตามลักษณะเด่นนี้ถือว่าเป็นความฉลาดที่รู้จักใช้ปัญญา รู้จักคิด เลือกสกัด ตัดทอน ความรู้ ความเข้าใจ ซึ่งผู้พบเห็นจะต้องมีความรู้พื้นฐานอยู่จำนวนหนึ่งก่อนแล้ว จึงจะสามารถเข้าใจได้ รูปแบบที่ถ่ายทอดตามลักษณะเด่นของโครงสร้างนี้จะแสดงให้เห็นทราบทั่ว

- 2.1 ผู้ถ่ายทอดรู้จักเลือก สกัด เอาแต่ส่วนสำคัญ
- 2.2 ผู้ถ่ายทอดเข้าใจโครงสร้าง และความสำคัญของโลกภายนอก
- 2.3 ผู้ถ่ายทอดมีความเข้าใจเกี่ยวกับความเคลื่อนไหว แรงเชื่อมแน่น และแรงยึดหยุ่น
- 2.4 ผู้ถ่ายทอดเข้าใจเกี่ยวกับบริเวณว่าง เวลา

3. รูปแบบที่ถ่ายทอดตามความรู้สึกสัมผัส (form : transformation in sensory perception)

ในการถ่ายทอดนั้น ผู้ถ่ายทอดย่อมมีเสรีภาพในการถ่ายทอด ตามปริมาณความรู้สึกของตนที่ได้รับจากการรับรู้ นั้น ผู้ถ่ายทอดจะถือตามประสาทสัมผัสของตนเป็นประการสำคัญคล้ายกับคนตาบอดที่พึ่งประสาทสัมผัสการลูบคลำเพื่อการดำรงชีวิต ดังนั้นการถ่ายทอดแบบประสาทสัมผัสจะแสดงให้เห็นทราบทั่ว

3.1 ผู้ถ่ายทอดเข้าใจความสำคัญของการลูบคลำจับต้องและความเร็ว

3.2 ผู้ถ่ายทอดเข้าใจความสำคัญของการสังเกต

3.3 ผู้ถ่ายทอดมีความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงออก และรู้จักแสวงหารูปแบบในการถ่ายทอด

4. รูปแบบที่ถ่ายทอดตามจินตนาการ (form : transformation in imaginary)

ในการถ่ายทอดตามรูปแบบที่ผ่านมา ส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับการรับรู้ทางการเห็นและการสัมผัส ซึ่งเป็นพื้นฐานที่ช่วยให้ผู้ถ่ายทอดสามารถสร้างจินตนาการได้ หรือกล่าวโดยสรุปก็คือ เห็นจริงๆ ก่อนแล้วจึงสร้างจินตนาการ เหมือนกับผู้ที่คิดเรือบิน จะต้องเห็นนกบินมาก่อน แล้วเกิดจินตนาการว่า ถ้าบินได้อย่างนกคงจะมีความสุขแน่จะไปไหนมาไหน สะดวกรวดเร็วไม่ต้องกังวลเกี่ยวกับรถติด จราจรคับคั่ง ดังนั้นรูปแบบที่ถ่ายทอดตามจินตนาการนี้จะแสดงให้เห็นทราบทั่ว

4.1 ผู้ถ่ายทอดมีความคิดดัดแปลงสร้างสรรค์เพื่อสร้างสิ่งใหม่ที่เป็นประโยชน์

4.2 ผู้ถ่ายทอดมีความคิดในการประดิษฐ์ต่อเติมเสริมแต่ง

4.3 ผู้ถ่ายทอดมีความคิดสร้างสรรค์

4.4 ผู้ถ่ายทอดมีความกล้าที่จะแสดงออกตามที่ตนคิด

5. รูปแบบที่ถ่ายทอดตามด้านและมุมที่เห็น (form : transformation in planed combination)

รูปแบบของการถ่ายทอดทุกแบบ ถ้าเรานำทั้งความเป็นจริงของโลกภายนอกที่ต้องการถ่ายทอดนั้นหรือวัตถุนั้นๆ เราจะพบปัญหาเกี่ยวกับระนาบ (plane) หรือด้านของสิ่งที่ต้องการถ่ายทอดมีความสำคัญยิ่ง เพราะเหตุว่าในการถ่ายทอดเรามีระนาบรองรับเป็นสองมิติ แต่วัตถุที่จะถ่ายทอดเป็นสามมิติ ดังนั้นการถ่ายทอดมักจะเป็นรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเพียงด้านหนึ่งเท่านั้น ดังนั้นรูปแบบที่ถ่ายทอดตามด้านและมุมที่เห็นจึงมักต้องผสมผสานกับด้านหลายๆด้าน ซึ่งจะแสดงให้เห็นทราบทั่ว

5.1 ผู้ถ่ายทอดพยายามแสวงหารูปแบบเกี่ยวกับความจริงทุกด้านเกี่ยวกับระนาบ (plane) และมุมที่มองเห็น

5.2 ผู้ถ่ายทอดมีทรรศนะกว้างขวางในการค้นคิดแก้ปัญหาของระนาบผิว และองค์ประกอบของการเห็น

5.3 ผู้ถ่ายทอดมีความฉลาดเลือกการแสดงออก เลือกตัดสิ่งที่ไม่จำเป็นออกแล้วประกอบใหม่

5.4 ผู้ถ่ายทอดมีความเข้าใจ เหตุและผล (cause & effect) ที่เกี่ยวกับความเป็นจริง มีความคิดสุขุมรอบคอบ

จากลักษณะรูปแบบของการถ่ายทอดทั้ง 5 รูปแบบดังกล่าวนี้ ปรากฏเป็นผลงานทัศนศิลป์ทุกยุคทุกสมัย เราจะไม่ประหลาดใจเลยว่า รูปแบบที่ศิลปินถ่ายทอดโดยการสลับด้าน หรือการขยายขนาดของรูปแบบให้ใหญ่และเล็กในจิตรกรรมอียิปต์ เพื่อแสดงถึงฐานะและความแตกต่างของบุคคลในภาพ หรือภาพของศิลปินไทยตามแผนโบสถ์วิหาร เป็นตัวอย่างแสดงให้เห็นว่า ศิลปินผู้สร้างมีความสามารถถ่ายทอดรูปแบบให้เกิดประโยชน์ตามความต้องการของสังคมและของตนเอง และเข้าใจรูปแบบของการถ่ายทอดดังกล่าวเป็นอย่างดี (อารี สุทธิพันธุ์.2540:83-86)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงรูปแบบการแสดงออกไว้ว่า

การแสดงออกตามที่ตามองเห็น การแสดงออกทางศิลปะหรือภาพพิมพ์ในลักษณะนี้ จะมีความเชื่อต่อรูปวัตถุสิ่งแวดลอมว่า สิ่งเหล่านี้เป็นคุณค่าหลักที่ควรนำมาสร้างสรรค์โดยถือความจริงตามที่ตนรับรู้ได้ด้วยประสาทตา การแสดงออกตามที่ตามองเห็น จะยึดถือสิ่งเหล่านี้ เช่น รูปทรง แสงเงา สี ปริมาตร และสิ่งอื่นๆตามที่ตามองเห็น ส่วนใครจะมีการมองเห็นเป็นอย่างหยาบ หรือละเอียดถี่ถ้วนเพียงใดก็เป็นเรื่องเฉพาะบุคคล และเมื่อแสดงออกเป็นผลงานก็ขึ้นอยู่กับทักษะหรือความชำนาญที่สามารถถ่ายทอดภาพตามที่ตามองเห็นได้อีกด้วย

การแสดงออกตามความรู้สึก แนวคิดของผู้ทำงานศิลปะสมัยใหม่ส่วนหนึ่งมีความเชื่อว่า เมื่อคนเราพร้อมด้วยประสาทสัมผัสหลายด้าน การรับรู้ต่อโลกภายนอกด้วยประสาทสัมผัสประสาทหนึ่งนั้นย่อมสัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึกอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และอารมณ์ความรู้สึกนี้เป็นความจริงที่มีอยู่ในทุกตัวคน แม้บางครั้งอารมณ์จะมีลักษณะเป็นสิ่งที่ทำลาย แต่ถ้าเรารู้จักควบคุมและเลือกใช้อารมณ์ให้เป็นประโยชน์ อารมณ์ย่อมเป็นสิ่งสร้างสรรค์คุณค่าต่างๆได้ ตามแนวคิดนี้ ถือว่าการรับรู้สัมพันธ์กับอารมณ์ การแสดงออกทางศิลปะจึงเป็นเรื่องที่จะแสดงออกทางความรู้สึก อันเป็นผลมาจากการรับรู้โดยตรง มิใช่การแสดงออกตามที่ตามองเห็น รูปทรงตามที่ตามองเห็นควรเป็นเป้าหมายรองลงมา ภาพพิมพ์ในลักษณะนี้ จึงอาจจะไม่แสดงความชัดเจนของรูปทรงแต่เน้นทางด้านร็วรอย น้ำหนัก พื้นผิว บรรยากาศ สี ฯลฯ

การแสดงออกตามความคิดและจินตนาการ จากการแสดงตามอารมณ์ความรู้สึกนั้นอารมณ์ย่อมอยู่เหนือหรือมีค่ากว่าเหตุผลและการนึกคิดใดๆแต่ในแนวความเชื่อนี้ไม่ได้เชื่อว่าอารมณ์เป็นสิ่งสำคัญสุดยอด แต่กลับเชื่อความคิดและจินตนาการเป็นหลัก ความคิดและจินตนาการก็มีลักษณะสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกันตามแนวความคิดนี้ยอมรับว่าเมื่อคนเรามองเห็นวัตถุทุกอย่างจะไม่หยุดอยู่แค่นั้น ต่างจะคิดถึงสิ่งนั้นในแง่มุมต่างๆกัน ต่างไปตามพื้นฐานประสบการณ์ของแต่ละคน เช่น เมื่อเรามองเห็นควาย เราจะเกิดความคิดต่อควายในแง่มุมต่างๆกัน อาจจะนึกถึงควายที่ใช้ไถนา นึกถึงควายในแง่ที่คนนำมาเปรียบเทียบกับพฤติกรรมของคน เป็นต้น เมื่อการมองเห็นเกี่ยวข้องกับความคิดและจินตนาการเช่นนี้ ความคิดและจินตนาการก็น่าจะเป็นสิ่งสำคัญซึ่งนำมาเป็นตัวการสร้างสรรค์ศิลปะ ส่วนจะมีความคิดกว้างไกลหรือจินตนาการเพื่อฝันเลื่อนลอยมาน้อยแค่ไหน ก็เป็นเรื่องความพึงพอใจและความคิดจินตนาการของแต่ละคน (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2540:180 – 181)

วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้อธิบายรูปแบบทางศิลปะลักษณะต่างๆไว้ดังนี้

1. ความแน่ชัดของวัตถุ (Objective Accuracy) เป็นรูปแบบที่ศิลปินพยายามเลียนแบบสภาพหรือปรากฏการณ์ที่มองเห็นได้รอบๆตัว เป็นไปได้ทั้งสิ่งแวดล้อมที่มนุษย์สร้างขึ้น สิ่งแวดล้อมธรรมชาติ หรือปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากสิ่งแวดล้อมนั้นๆเป็นการยึดถือภาพสิ่งแวดล้อมที่เห็นเป็นเกณฑ์ แต่ศิลปินบางคนอาจจะเห็นภาพลวงเพิ่มขึ้น จากที่มองเห็นได้ตามปกติธรรมดา เช่น รายละเอียดข้อปลีกล้วยหรือความชัดเจนด้านต่างๆของวัตถุ แนวทางเช่นนี้อาจจะมีหลายลักษณะ เช่น สัจนิยม หรือธรรมชาตินิยม เป็นต้น ซึ่งสามารถแบ่งเป็นลักษณะต่างๆได้ดังนี้

1.1 ลักษณะเลียนแบบสิ่งที่ปรากฏ เป็นการเน้นความชัดเจนตามที่ตาสามารถมองเห็นได้ และมีมิติทักษะ ผู้สร้างงานศิลปะจะต้องมีความประณีตในการพิจารณาสิ่งที่ปรากฏและประเด็นที่จะบันทึกภาพตามที่ตามองเห็นนั้น แต่ก็อาจจะขยายความชัดเจนเพิ่มขึ้นกว่าปกติธรรมดา

1.2 ศิลปินคือผู้สังเกตการณ์ พิจารณาถึงปรากฏการณ์ที่เป็นไปได้นอกเหนือจากวัตถุที่มองเห็น เช่น ปรากฏการณ์ของแสง บรรยากาศ พายุฝน เป็นต้น แม้จะเน้นปรากฏการณ์อย่างไรก็ตาม ก็ยังคงรักษาความถูกต้องของวัตถุนั้นอยู่

1.3 ศิลปินคือผู้เลือกสรร ศิลปินจะบันทึกภาพลวงของวัตถุ โดยสร้างสรรค์แยกแยะรายละเอียดต่างๆของวัตถุ หรือสิ่งแวดล้อมเท่าที่ตาสามารถจะค้นหาได้ ศิลปินบางคนอาจจะเพิ่มรายละเอียดให้เด่นชัดขึ้นเพื่อสร้างความประทับใจต่อรายละเอียดปลีกย่อยบนวัตถุหรือลักษณะผิวเท่าที่จะเป็นไปได้

- 1.4 รูปแบบผันแปร เน้นบุคลิกเฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคนเป็นที่ตั้ง เป็นแนวทางของพวกธรรมชาตินิยมที่ยึดถือคุณภาพของมวลสาร และปริมาตรอันสัมผัสได้ของวัตถุ
- 1.5 ความแน่นชัดของวัตถุที่แฝงไว้ด้วยกลอุบาย รูปแบบนี้เป็นความพยายามที่ศิลปินค้นหา ค่าผันแปร (Additional Elements) แปลรูปวัตถุที่มองเห็นได้ให้แปรเปลี่ยนออกไป แต่ก็ยังคงแสดงความแน่นชัดของวัตถุอยู่ด้วย นับเป็นกลอุบายของศิลปิน ที่จะเพิ่มคุณค่าอย่างใดอย่างหนึ่งลงในผลงานศิลปะ
2. ความเป็นระเบียบแบบแผน (Formal Order) รูปแบบนี้เป็นลักษณะที่พัฒนาสืบต่อมาจากรูปแบบของกรีกโบราณที่ยึดถือแบบแผนสัดส่วน และจะทำเฉพาะที่ยอมรับกันว่างาม มีลักษณะความสมดุล ความประสานกลมกลึง และความงดงามอย่างประณีตเป็นแบบฉบับ ด้วยกรีกเชื่อว่าความงามนั้นจะต้องมีมาตรฐานสูงสุดในตัวของมันเอง ศิลปะต้องเดินทางไปหาความงามสูงสุดนั้น ไม่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ของมนุษย์เป็นแบบแผนมาตรฐานที่วางไว้เฉพาะรูปแบบนี้เน้นความประณีตเรียบร้อยเป็นการแสดงความงดงามมากกว่าอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อวัตถุหรือสภาพแวดล้อมใดๆและยังสามารถแบ่งเป็นลักษณะย่อยๆได้ดังนี้
 - 2.1 รูปแบบความมั่นคงถาวร ศิลปินจะมีความสนใจต่อความสวยงามที่ให้ความรู้สึกคงที่ไม่เคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง พยายามเน้นความหนักแน่น และความสงบเยือกเย็นบนรูปทรงที่ปรากฏมักจะแสดงถึงแรงดึงดูดของโลกในทางตั้ง และความรู้สึกที่มั่นคงสง่างาม
 - 2.2 รูปแบบที่ให้ความรู้สึกสงบเรียบร้อย ประณีต พร้อมไปด้วยระเบียบวินัย พิจารณาแยกย่อยได้อีก 3 รูปแบบคือ
 - 2.2.1 แบบแผนที่แสดงปัญญาความคิดเป็นผลงานที่แสดงแนวคิดของตนอย่างเด่นชัดมาก แต่อยู่ในขอบข่ายที่มีระเบียบแบบแผน
 - 2.2.2 แบบแผนรูปทรงชีวรูป (Biomorphic Form) เป็นรูปแบบที่ศิลปินพัฒนาขึ้นมาจาก อินทรีย์รูป (Organic Form) หรือเซลล์สิ่งมีชีวิตต่างๆ
 - 2.2.3 แบบแผนทางสุนทรีย์ภาพ เป็นรูปแบบที่เน้นความสวยงามที่เผชิญหน้า อาจจะไม่เกี่ยวข้องกับวัตถุ ความหมายหรือสัญลักษณ์แต่อย่างใด
3. รูปแบบที่แสดงอารมณ์ (Emotion) เป็นรูปแบบที่แสดงออกทางอารมณ์ของมนุษย์ด้วยอาจจะมองว่าการดำรงชีวิตนั้น มิได้ขึ้นอยู่กับเหตุผลหรือระเบียบแบบแผนเพียงด้านเดียว นอกจากอารมณ์จะเป็นสิ่งจูงอย่างหนึ่งแล้ว ยังเป็นพลังผลักดันให้เกิดปฏิกิริยา เกิดผลผลิตและเกิดความต้องการนานาประการ รูปแบบแสดงอารมณ์ยังแบ่งออกเป็นรูปแบบย่อยได้ดังนี้
 - 3.1 รูปแบบโรแมนติกและอารมณ์สะเทือนใจรูปแบบนี้จะเน้นพลังความรู้สึกหรืออารมณ์เป็นจุดสำคัญยิ่ง รูปแบบอาจจะเน้นด้านใดด้านหนึ่งหรือหลายด้าน เช่น รอยแครง สี หรือบรรยากาศ เน้นให้ได้ความรู้สึกเกินกว่าที่ตาจะรับรู้ได้ เพื่อให้ได้ความรู้สึกจริงจัง เกือบกด เกรวร้อน เป็นต้น
 - 3.2 รูปแบบบิดเบือน มุ่งถึงการบิดเบือนที่เปลี่ยนแปลงลดตัดทอน ให้ผิดไปจากสิ่งแวดล้อมหรือธรรมชาติที่มองเห็นได้ อาจจะเป็นการยืด บิด ขยาย หรือทำให้ผิดรูปผิดร่างไปบ้าง เพื่อเน้นอารมณ์ทางใดทางหนึ่ง รวมไปถึงคุณภาพของสีที่ใช้ ซึ่งมีลักษณะเกินความจริง การตัดกันของแสงสว่างและเงามืด หรือเพิ่มคุณภาพของผิวให้เด่นขึ้น
 - 3.3 รูปแบบความทุกข์ร้อนสิ้นหวัง แสดงออกให้เห็นถึงสังคมและสภาพแวดล้อมปัจจุบัน อันผูกพันกับเทคโนโลยี ทำลายให้ชีวิตต้องต่อสู้ สภาพบีบคั้นสูง ทั้งในด้านการเมือง สงคราม เศรษฐกิจ การดำรงชีวิต ผู้คนในสังคมจำนวนมาก มีความทุกข์ร้อน กังวลใจเคลือบแฝงอยู่
 - 3.4 รูปแบบความรื่นรมย์ตื่นเต้นเร้าใจ เป็นรูปแบบที่แสดงถึงความปรารถนา ความสุขสดชื่น ความสวยสดงดงามและรื่นรมย์
4. รูปแบบที่แสดงความรู้สึกลึกลับอัศจรรย์ (Fantasy) เป็นรูปแบบที่เป็นผลสืบต่อมาจากจิตใต้สำนึกของมนุษย์ จินตนาการที่เหมือนโลกของความฝัน เป็นเหตุการณ์สถานที่ บรรยากาศ หรือวัตถุที่ต่างไปจาก สภาพจริงของโลกภายนอกที่มองเห็นได้ อาจเป็นภาพในฝัน ภาพหลอน หรือภาพแห่งความหวังในสังคมประหลาดๆ แบ่งออกเป็น
 - 4.1 รูปแบบที่เป็นอนินิหาร
 - 4.2 รูปแบบความฝันและภาพหลอน
 - 4.3 รูปแบบอัศจรรย์ในโลกวิทยาศาสตร์
 - 4.4 ภาพอัศจรรย์และภาพหลอน (วิรุณ ตั้งเจริญ.2527:96 – 107)

ประเสริฐ ศิลรัตน์ ได้เขียนแบ่งประเภทของรูปแบบในการถ่ายทอดออกเป็น

การถ่ายทอดรูปแบบในลักษณะที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ (Realistic) การถ่ายทอดในลักษณะนี้เป็นการถ่ายทอดโดยใช้สื่อรูปแบบตามธรรมชาติ โดยแบ่งรูปแบบตามธรรมชาติออกเป็น 4 ประเภทคือ ภาพคน, ภาพทิวทัศน์, ภาพสัตว์, และภาพหุ่นนิ่ง ซึ่งรูปแบบเหล่านี้ จิตรกรอาจถ่ายทอดตามตาเห็นหรืออาจถ่ายทอดตามความรู้สึกที่ระลึกได้จากความทรงจำ และรูปแบบที่นำมาถ่ายทอดนั้นอาจนำมาแสดงทั้งหมดหรือตัดทอนเฉพาะส่วนใดส่วนหนึ่งจากรูปแบบที่ต่อเนื่องก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของตัวจิตรกรเองที่จะเลือกสรรนำมาถ่ายทอดให้เหมาะสมกับกรอบภาพ

การถ่ายทอดรูปแบบในลักษณะกึ่งนามธรรม (Semi Abstract) การถ่ายทอดรูปแบบในลักษณะนี้อาจกล่าวได้ว่า ถ่ายทอดโดยให้ความสำคัญแก่รูปแบบจากธรรมชาติน้อยลง แต่กลับมากำหนดความสำคัญให้แก่รูปแบบในความรู้สึกนึกคิดของตัวจิตรกรมากขึ้น โดยสังเกตจากภาพรูปแบบจากธรรมชาติที่นำมาใช้เป็นสื่อที่ถูกลดทอนตัดทอนลง การจัดวางรูปแบบก็มีได้คำนึงถึงกฎเกณฑ์ความเป็นจริงของธรรมชาติ จิตรกรจะตัดทอนเอารูปแบบจากธรรมชาติเฉพาะลักษณะเด่นๆ มาเป็นบางส่วน แล้วนำมาจัดองค์ประกอบขึ้นใหม่ให้ปรากฏเป็นรูปแบบที่แสดงถึงความรู้สึกนึกคิดของจิตรกรในช่วงหรือขณะนั้นๆ

ลักษณะกึ่งนามธรรม คือ ลักษณะครึ่งจริงตามธรรมชาติและครึ่งเป็นไปตามใจปรารถนาของจิตรกร หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นภาพที่แสดงรูปแบบ “ครึ่งจริงครึ่งฝัน” รูปแบบที่แสดงถ่ายทอดในลักษณะนี้จะไม่มีการแบ่งออกเป็นภาพคน ภาพสัตว์ ภาพทิวทัศน์ หรือภาพหุ่นนิ่ง ดังการถ่ายทอดในลักษณะที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ เพราะรูปแบบที่จิตรกรตัดทอนนำมาประกอบกันขึ้นใหม่นี้ จะผสมผสานกันไปในรูปแบบของสิ่งต่างๆ ไม่ปรากฏคุณสมบัติทางกายภาพของรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งโดยเฉพาะ เหมือนภาพที่ปรากฏในจินตนาการที่ไม่แสดงคุณลักษณะของสิ่งหนึ่งสิ่งใดโดยตรง แต่จะปะปนสลับส่นคล้ายมิได้ถูกจัดให้เป็นระเบียบดังที่ปรากฏเห็นในธรรมชาติ ซึ่งอาจสรุปได้ว่าการถ่ายทอดในลักษณะนี้ “เป็นการสะท้อนความรู้สึกภายในของจิตรกรออกมาโดยอาศัยรูปแบบของธรรมชาติบางส่วนเป็นสะพานมายังผู้รับรู้หรือผู้ดู”

การถ่ายทอดรูปแบบในลักษณะนามธรรม (Abstract) การถ่ายทอดในลักษณะนี้ จิตรกรจะไม่คำนึงถึงรูปแบบหรือกฎเกณฑ์ของธรรมชาติเลย แต่จะคำนึงถึงความรู้สึกของตนเองเป็นสำคัญ ในอันที่จะแก้ปัญหาเกี่ยวกับการใช้สื่อและเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ที่รวบรวมนั้นเป็นผิวระนาบ ให้สัมพันธ์สอดคล้องกับการจัดประเด็นอารมณ์ความรู้สึกขณะดำเนินการถ่ายทอด กระทั่งบังเกิดความพึงพอใจในผลงานที่ปรากฏ จึงยุติกระบวนการถ่ายทอดสร้างสรรค์ ซึ่งที่รวบรวมนั้นเป็นผิวระนาบนั้น เป็นรูปแบบของอารมณ์ความรู้สึกที่จิตรกรได้ถ่ายทอดออกมาโดยตรง โดยมีได้แปลค่าอารมณ์ความรู้สึกให้มีลักษณะรูปแบบตามธรรมชาติ ดังการถ่ายทอดในลักษณะรูปธรรมหรือลักษณะกึ่งนามธรรม

รูปแบบในลักษณะนามธรรมที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรม ก็คือที่รวบรวมนั้นเกิดจากการใช้สื่อวัสดุมาสร้างสรรค์ด้วยเทคนิควิธีการของจิตรกร ให้ปรากฏเห็นเป็นลักษณะสี เส้น พื้นผิว มิติบริเวณว่าง แสงเงา และอื่นๆ ที่มีใช้ปรากฏประกอบกันให้เห็นเป็นรูปแบบของคน สัตว์ ทิวทัศน์ วัตถุ หรือรูปแบบใดๆ ในธรรมชาติ แต่อาจลงความรู้สึกของผู้ดูให้เห็นเป็นรูปแบบต่างๆ ได้ ทั้งนี้เนื่องจากลักษณะของสี เส้น พื้นผิว แสงเงา และอื่นๆ ที่ปรากฏให้เห็นนั้นอาจลงตาหรือสอดคล้องเข้ากับความรู้สึกนึกคิดในรูปแบบสิ่งต่างๆ ของผู้ดูขณะรับรู้ ซึ่งแท้จริงแล้วรูปแบบการถ่ายทอดในลักษณะนามธรรม มีคุณลักษณะกระตุ้นเร้าผู้รับรู้ให้บังเกิดความรู้สึกนึกคิด ตื่น ไกล ไกล หยิบ ละเอียด เร่งว่าง นึกแน่น ทึบตัน โปร่งใส สับสน เบิกบาน หดหู่ ฯลฯ มากกว่าจะปรากฏให้เห็นเป็นรูปแบบที่แสดงเรื่องราวของสิ่งหนึ่งสิ่งใด หรือเหตุการณ์ใดๆ (ประเสริฐ ศิลรัตน์ . 2528 : 73 – 85)

วิรุณ ตั้งเจริญได้แบ่งรูปแบบในการถ่ายทอดผลงานทางศิลปะออกเป็น 5 ลักษณะด้วยกัน คือ

รูปแบบสำนึกนิยม

รูปแบบศิลปะแบบสำนึกนิยม เป็นรูปแบบต้นสายธารศิลปะจากสังคมตะวันตก ซึ่งชื่นชมในความงามของธรรมชาติแวดล้อม และพยายามบันทึกภาพหรือเลียนแบบธรรมชาติสิ่งแวดล้อมตามที่ตนเองชื่นชม แม้การเลียนแบบสื่อจิตใจเช่นนั้น ศิลปินจะปรับความงามตามรสนิยมที่ตนพึงพอใจไปบ้างก็ตาม ถ้าพิจารณาถึงต้นสายธารศิลปะของชาวตะวันตก ศิลปะกรีกโบราณคงเป็นต้นสายธารที่เห็นได้ชัด แม้นักปรัชญากรีกจะเชื่อในความจริง ความดี และความงาม ซึ่งมีมาตรฐานสูงสุดอยู่เหนือภาวะปกติธรรมดา ความงามที่มีมาตรฐานเหนือธรรมชาติ ศิลปินเป็นผู้ถ่ายทอดความงามที่อยู่เหนือกว่าธรรมชาตินั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งความงามของเทพเจ้าในร่างมนุษย์อันสง่างาม ประติมากรรมซึ่งแกะสลักเลียนแบบร่างมนุษย์ได้เพิ่มความสง่างามไปตามอุดมคติที่เชื่อว่าสง่างามที่สุด จิตรกรรมและประติมากรรมของโรมันสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการ บาโรก โรโคโค ก็ล้วนมีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติสิ่งแวดล้อมทั้งสิ้น และเมื่อถึงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 และศตวรรษที่ 19 ศิลปะลัทธิคลาสสิกใหม่ (Neoclassicism) ศิลปะจินตนิยม (Romanticism) ศิลปะสำนึกนิยม (Realism) ศิลปะประทับใจ (Impressionism) ซึ่งรุ่งเรืองขึ้นในประเทศฝรั่งเศส ก็ล้วนเป็นศิลปะในรูปแบบสำนึกนิยม หรือรูปแบบเลียนแบบธรรมชาติสิ่งแวดล้อม แม้จะมีลักษณะแตกต่างกันอยู่บ้างก็ตาม

ศิลปะรูปแบบสำนึกนิยมได้ส่งอิทธิพลออกไปอย่างกว้างขวางในระดับสากล ตามกระแสอิทธิพลทางด้านการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม รวมทั้งประเทศไทย จีน ญี่ปุ่น และประเทศอื่นๆในทวีปเอเชีย ซึ่งมีศิลปะรูปแบบอุดมคติ (Idealism) ตามแบบแผนประเพณีนิยมของตนเองอยู่แล้ว ศิลปะรูปแบบสำนึกนิยมเป็นศิลปะที่รับรู้หรือทำความเข้าใจได้ง่าย เพราะมีสื่อจิตใจธรรมชาติสิ่งแวดล้อมเป็นรูปธรรมเปรียบเทียบให้เห็น เข้าใจ และชื่นชมได้

รูปแบบอารมณ์นิยม

ศิลปะในรูปแบบอารมณ์นิยมก็พัฒนามาจากพื้นฐานรูปแบบสำนึกนิยม แต่ได้นำอารมณ์ความรู้สึกภายในที่ศิลปินมีต่อมนุษย์ ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมแสดงออกในลักษณะที่สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกภายใน ผสมกับรูปแบบสำนึกนิยม ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปินชาวยุโรป โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินอังกฤษและฝรั่งเศสได้สร้างสรรค์ศิลปะจินตนิยมขึ้น ศิลปินอังกฤษ เทอร์เนอร์ (Turner) และ คอนสแตเบิล (Constable) สร้างสรรค์จิตรกรรมแสดงเรื่องบรรยากาศ ท้องฟ้า พายุ ท้องทะเลอันปั่นป่วนรุนแรง ศิลปินฝรั่งเศส เจริค็อลท์ (Gericault) และดราควัวซ์ (Delacroix) แสดงภาพคนและเหตุการณ์ที่เร้าอารมณ์ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปะลัทธิประทับใจสมัยหลัง (Postimpressionism) ฟานโก๊ะ (Van Gogh) โกแกง (Gauguin) สร้างสรรค์จิตรกรรมด้วยรูปแบบที่แสดงอารมณ์เด่นชัดขึ้น และเมื่อถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ศิลปะลัทธิแสดงออก (Expressionism) เช่น รูโวลท์ (Rouault) เบคมันน์ (Beckmann) มุงช์ (Munch) ก็ได้แสดงอารมณ์ภายในด้วยสี รอยแปรง และการระบายสีที่ซับซ้อนในผลงานจิตรกรรมของเขา และศิลปะที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ ก็ได้พัฒนาสืบมาจนปัจจุบัน และสืบทอดมาถึงศิลปินสมัยใหม่ของไทยอีกด้วย

รูปแบบรูปแบบนิยม

ศิลปะในลักษณะรูปแบบนิยมได้พัฒนาขึ้นเด่นชัด เมื่อต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อคานดินสกี (Kandinsky) เขียนภาพนามธรรมบริสุทธิ์ (Pure Abstraction) ขึ้น ซึ่ง “นามธรรมบริสุทธิ์” ในที่นี้หมายถึง รูปแบบผลงานศิลปะที่ได้แสดงภาพธรรมชาติสิ่งแวดล้อม แต่แสดงออกด้วยเส้น สี รูปทรง มิติ ฯลฯ เป็นการผสมผสานส่วนประกอบศิลปะให้งดงาม คล้ายดนตรีบรรเลงที่เสนอความไพเราะของเสียงดนตรี มิได้มีเนื้อเพลงบรรยายเนื้อหาสาระ ซึ่งการนำเสนอภาพผลงานศิลปะโดยเน้นคุณค่ารูปแบบเช่นนี้ เนื้อหาในผลงานนั้นก็ลดบทบาทลง แต่ก็ยังคงเป็นเนื้อหาที่แฝงอยู่ในความงามของรูปแบบนั้น เราอาจจะพิจารณาประติมากรรมเปียตา (Pieta) ของมิเกลันเจโล ศิลปินในสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการ ถ้าเราลืมความงามของใบหน้า แขน ขา หรือรูปแสดงร่างกายของแม่พระและพระคริสตศัสน์หันมาพิจารณาเฉพาะความงามของการแกะสลักจัดองค์ประกอบรอยยับย่นของเสื้อผ้า ลีลาของรูปทรงที่ผสมกันอยู่เบื้องหน้า นั่นคือความงามอันมีค่ายิ่งของรูปแบบ ซึ่งผสมผสานอยู่กับเนื้อหา ซึ่งเป็นรูปแม่พระและพระคริสตศัสน์ เหตุนี้การมุ่งเน้นเพื่อแสดงออกเพียงเฉพาะความงามของรูปแบบในทรรศนะของผู้ชื่นชมในรูปแบบนิยมแล้ว ถือว่ามีค่ายิ่งเช่นกัน นักสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่คนหนึ่งชื่อ คลิฟ เบลล์ (Clive Bell) ก็ยืนยันความงาม

ของศิลปะสมัยใหม่ในลักษณะรูปแบบนิยม โดยเสนอความคิดว่า ศิลปะรูปแบบนิยมนั้นเป็นการค้นหาความงามของ “รูปทรงนัยสำคัญ” (Significant form) รูปทรงที่มีคุณค่าทางความงามเป็นอย่างยิ่ง ศิลปะรูปแบบนิยมได้พัฒนามาจนถึงวันนี้ ไม่ว่าจะเป็นผลงานที่แสดงรอยฟุกัน แสดงรูปทรงเรขาคณิต แสดงระนาบสี แสดงความงามของแสง แสดงรูปทรงนามธรรม ฯลฯ ซึ่งในทฤษฎีเช่นนี้ วิชาลายหน้าบัน โบสถ์วิหารอันงดงามของไทยที่มีได้แสดงรูปธรรมชาตีสี่แฉก ล้อม ก็อาจจะเป็นลักษณะหนึ่งของศิลปะรูปแบบนิยม หรือเป็นศิลปะที่แสดงรูปทรงนัยสำคัญด้วยเช่นกัน

รูปแบบสัญลักษณ์นิยม

ศิลปะรูปแบบสัญลักษณ์นิยมได้มีวิวัฒนาการมายาวนาน ทั้งในส่วนที่ผสมผสานอยู่กับรูปแบบศิลปะในลักษณะอื่นๆ และศิลปะที่แสดงสัญลักษณ์เด่นชัดในตัวของมันเอง เช่น หนวดเคราในประติมากรรมคนอารยธรรมเมโสโปเตเมียแสดงถึงอำนาจ อักษรภาพของอียิปต์โบราณที่ขึ้นชมได้ทั้งความงามของภาพและแปลความภาษา ท้องฟ้าสีทองซึ่งแสดงถึงสวรรค์ในศิลปะไบเซนไทน์ ภาพผลท้อคือ การมีอายุยืนยาวและอุดมสมบูรณ์ในศิลปะจีน ภาพคนที่ได้รับการระบายสีทอง คือเทพหรือผู้มีอำนาจราชศักดิ์ในจิตรกรรมไทย เป็นต้น

ศิลปะรูปแบบสัญลักษณ์นิยม เป็นการเสนอภาพ รูป หรือภาษา ที่ซ่อนเร้นความคิด อุดมคติ สุภาษิต หรือข้อคำสอนอย่างใดอย่างหนึ่งไว้ เพื่อให้ผู้พบเห็นได้คิดอุปมาอุปไมยและเข้าใจความหมายที่ซ่อนเร้นไว้นั้น ซึ่งในแง่จิตวิทยาแล้ว การที่คนเราได้คิดและเข้าใจด้วยตนเอง ย่อมมี “ความหมาย” ต่อบุคคลนั้นมากกว่าการยึดยึดหรือบอกเล่าตรงๆ สัญลักษณ์ที่ศิลปินนำเสนอ อาจจะเป็นสัญลักษณ์ที่รับรู้ร่วมกันอยู่แล้ว หรือเป็นสัญลักษณ์ที่ศิลปินกำหนดขึ้นก็ได้

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

รูปแบบประเพณีนิยม

ศิลปะรูปแบบประเพณีนิยมในที่นี้ หมายถึง ศิลปะประเพณีนิยมของสังคมในสังคมหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะกระแสสากล หรือศิลปะจากวัฒนธรรมอื่น และพัฒนาหรือประยุกต์ให้เปลี่ยนไปสู่อีกลักษณะหนึ่ง แต่ก็ยังคงรักษาพื้นฐานประเพณีนิยมจากอดีตไว้ด้วย เป็นความพยายามที่จะบูรณาการศิลปะอดีตและปัจจุบันเข้าไว้ด้วยกัน สำหรับสังคมไทยปัจจุบัน ศิลปะแนวประเพณีนิยมไทย (Thai Traditional Art) ได้มีศิลปินร่วมสมัยหลายต่อหลายคนให้ความสำคัญและสร้างสรรค์กันอยู่ ไม่ว่าจะเป็น เฉลิมนาคีรักษ์เขียน ยิ้มศิริ ถวัลย์ ดัชนี เฉลิมนัย โฆษิตพิพัฒน์ ปัญญา วิจิตรนสาร สุรสิทธิ์ เสาวคง ฯลฯ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 58 – 62)

รูปแบบต่างๆ ที่กล่าวถึงข้างต้นนั้นเป็นเสรีภาพของศิลปินเอง ที่เลือกแสดงออกในแบบใดๆ รูปแบบนี้เองที่สร้างความหลากหลายให้กับวงการศิลปะ ดังเห็นได้จากพัฒนาการทางรูปแบบจากอดีตเป็นต้นมา ความหลากหลายทางความคิดและลักษณะในการแสดงออกได้พัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็วตามความเปลี่ยนแปลงแห่งยุคสมัยนั่นเอง

6.3.2 กระบวนการสร้างสรรค์

สุชาติ เถาทอง อธิบายความหมายกระบวนการสร้างสรรค์ไว้ว่า “คือกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานแขนงต่างๆ ซึ่งต้องใช้ความเชี่ยวชาญเฉพาะงาน เพราะขึ้นอยู่กับการใช้เครื่องมือ วัสดุ และกระบวนการทำงานที่แตกต่างกัน ศิลปินและช่างจำเป็นต้องเชี่ยวชาญ รู้เทคนิคการทำงานในแขนงใดแขนงหนึ่งโดยเฉพาะ จึงสามารถสร้างสรรค์งานได้ดี” (สุชาติ เถาทอง . 2536 : 65) ซึ่งในเรื่องนี้ วิรัตน์ พิชญ์ไพฑูรย์ อธิบายว่า กระบวนการสร้างสรรค์ หมายถึง “ความชำนาญชำนาญสำหรับการ

เตรียมและการใช้วัสดุในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ซึ่งอาจเหมือนหรือไม่เหมือนธรรมชาติก็ได้ แต่ต้องไม่เป็นการเลียนแบบรูปร่างโดยตรง ศิลปินจะต้องสร้างสรรค์ใส่ความรู้สึกนึกคิดของตนเข้าไปในงานสร้างสรรค์นั้นด้วย พร้อมใช้ทักษะทางการช่างฝีมือเป็นอย่างดีสูง" (วิจารณ์ พิชญไพบูลย์ . 2541 : 1)

ชลูด นิ่มเสมอ ได้ลำดับขั้นตอนของกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะไว้ดังนี้

1. เกิดรูปความคิดจากการสัมผัสสิ่งเร้าภายนอกหรือภายใน
2. เกิดแนวความคิดจากการรวมตัวของรูปความคิดหลายๆด้านของสิ่งนั้นจนเป็นจุดมุ่งหมายของการแสดงออก
3. รูปทรงหรือสัญลักษณ์เบื้องต้นจะปรากฏร่างๆในความคิด
4. การเห็นแจ้งผสมกับสัญลักษณ์ ทำให้เกิดจินตภาพขึ้น
5. หาวสตุ และวิธีการเพื่อเป็นสื่อแสดงจินตภาพและคลี่คลายจินตภาพนั้นจนเสร็จสมบูรณ์ (ชลูด นิ่มเสมอ .2538 :327)

กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะนั้นมีความแตกต่างกันตามลักษณะเฉพาะของสาขาเช่น กระบวนการ กลวิธีทางจิตรกรรมย่อมแตกต่างจากกระบวนการภาพพิมพ์ กระบวนการของสีน้ำมันก็แตกต่างจากกระบวนการของสีน้ำ จะเห็นว่าสื่อวัสดุ เครื่องมือ ส่งผลต่อรูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ทั้งสิ้น ภาพร่างความคิด หรือรูปความคิดที่เกิดจากสิ่งเร้านั้นเป็นจุดเริ่มต้นของกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะสู่กระบวนการในลำดับต่อมา คือ วัสดุ และวิธีการ ที่จะใช้ในการแสดงออก

6.3.3 การจัดโครงสร้างของภาพ

ทัศนศิลป์เป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างให้เป็นรูปทรง ด้วยสื่อวัสดุที่เหมาะสม หรือด้วยตัวเอง รูปทรงนั้นอาจมีลักษณะสองมิติ สีห้ามิติ เป็นรูปทรงที่สัมพันธ์กับเวลา และบริเวณว่าง เป็นรูปทรงที่เคลื่อนไหวได้จริง หรือรู้สึกว่าจะเคลื่อนไหวได้ รูปทรงทั้งหลายที่มีลักษณะและคุณสมบัติดังกล่าวถือว่าเป็นรูปทรงที่มองเห็นหรือทัศนศิลป์ทั้งสิ้น (อารี สุทธิพันธุ์ . 2543 : 108) กระบวนการจัดวางส่วนประกอบย่อยของงานทัศนศิลป์ เป็นต้นว่าจุด เส้น รูปร่าง รูปทรง พื้นผิว แสง สี คือโครงสร้างทางกายภาพของงานศิลปะ หรืออาจเรียกว่าองค์ประกอบของศิลปะ ศิลปินเป็นผู้สร้างให้เกิดผลรวมอันประสานสัมพันธ์กัน หรือเกิดความขัดแย้ง ข้ำซ้อน กันตามความต้องการ

วิจารณ์ พิชญไพบูลย์ ได้สรุปหลักการจัดวางส่วนประกอบของศิลปะไว้ว่า “ หลักเบื้องต้นที่ใช้ในการจัดองค์ประกอบของศิลปะนั้นประกอบด้วย ดุลยภาพสัดส่วน และความผันแปร (Proportion and Variety) ความกลมกลืนและความตัดกัน (Harmony and Contrast) ช่วงจังหวะและความเป็นเด่น (Rhythm and Dominance) หลักการเหล่านี้เป็นหลักการของการจัดองค์ประกอบทางศิลปะ เพื่อให้ได้งานศิลปะวัตถุที่มีความเป็นเอกภาพ ” (วิจารณ์ พิชญไพบูลย์ .2524 : 44)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับองค์ประกอบแห่งศิลป์และโครงสร้างทางกายภาพไว้ดังนี้

1. องค์ประกอบแห่งศิลป์นั้นความมุ่งหมายเพื่อหาทางสร้างเป็นภาพให้เกิดขึ้นภายในกรอบ หรือบนระนาบรองรับที่ต้องการ หมายถึงว่า ผู้ที่จะสร้างภาพจะกำหนดรูปแบบและเรื่องราวตามขอบข่ายที่กำหนดให้อยู่ภายในกรอบนั้น โดยคำนึงความสมดุล ถ้าไม่สามารถทำได้ ก็ใช้กฎของการชดเชยดังกล่าวแล้ว โดยคำนึงกรอบเป็นประเด็นสำคัญ เพราะถ้าหากไม่กำหนดกรอบภาพแล้วความสมดุลจะไม่เกิดขึ้นด้วยเหตุนี้จึงทำให้มีรูปแบบของการจัดภาพแบบต่างๆมีชื่อต่างกัน เช่น แบบเฉียง แบบวงกลม แบบกระจาย

2. องค์ประกอบแห่งศิลป์นั้น ความมุ่งหมายเพื่อให้เป็นแนวทางสำหรับผู้ศึกษาจิตรกรรมเบื้องต้น ต้องการให้เป็นสูตรสำเร็จของรูปแบบจิตรกรรม ถ้าเข้าใจสูตรสำเร็จนี้แล้ว ก็จะได้นำไปใช้เขียนได้ทันที หรือนำไปดัดแปลงธรรมชาติที่มองเห็นในการเขียนรูปวิวหรือภาพทิวทัศน์ได้ องค์ประกอบแห่งศิลป์เริ่มมีบทบาทมาก และมีแบบอย่างจริงๆ ในราวศตวรรษที่ 19 ขณะเมื่อศิลปินยุโรปเริ่มเขียนภาพนอกสำนักงานช่าง โดยเขียนภาพทิวทัศน์ แม่น้ำ ตึกงาม อาคาร ทั้งนี้โดยวัตถุประสงค์ที่ว่าต้องการบันทึกความงาม ความสะอาดของธรรมชาติ ความสดชื่นของสิ่งรอบๆ ตัว ก่อนที่จะถูกทำลายด้วยเครื่องจักรกล ด้วยอากาศเป็นพิษต่างๆ ดังปัจจุบันนี้ ดังนั้นการบันทึกจึงต้องใช้ความรวดเร็ว ตามความประทับใจ เรียกกันว่า เป็นกลุ่มหนุ่ม คือ กลุ่มอิมเพรสชันนิสม์

3. องค์ประกอบแห่งศิลป์มีความประสงค์ที่จะสร้างสรรค์คุณค่าที่สมบูรณ์ตามความเชื่อที่ว่า สมัยหนึ่งจะต้องมีคุณค่าที่สมบูรณ์ทางความงามประจำยุค เป็นอนุสาวรีย์ของยุค และคุณค่านี้เปลี่ยนแปลงไม่ได้ด้วย ดังนั้นองค์ประกอบแห่งศิลป์จึงเปรียบเสมือนเส้นทางเดียวที่จะบังคับให้ผู้ศึกษาศิลปะในช่วงเวลานั้นเดินบนเส้นทางนั้น

จากความคิดเห็นเกี่ยวกับองค์ประกอบแห่งศิลป์ทั้ง 3 ประการนี้ ทำให้องค์ประกอบแห่งศิลป์เป็นแกนสำคัญที่ขาดไม่ได้ สำหรับผู้ศึกษาศิลปะทุกแขนง โดยมีเป้าหมายคือสร้างเป็นภาพให้เห็น

สำหรับโครงสร้างทางกายภาพนั้น หมายถึง ส่วนประกอบทั้งหมด ซึ่งไม่จำกัดว่าจะต้องสร้างภาพภายในกรอบระนาบรองรับเท่านั้น อาจสร้างให้รู้สึกออกนอกกรอบก็ได้ หรืออาจใช้กรอบเป็นการสร้างภาพด้วยโครงสร้างทางกายภาพมิใช่สูตรสำเร็จ ที่จะต้องสำเร็จเป็นรูปแบบอย่างนั้นอย่างนี้ โครงสร้างทางกายภาพเป็นผลรวมขององค์ประกอบแห่งศิลป์และการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าที่ผสมผสานกัน และพร้อมที่จะเปลี่ยนแปลง แก้ไขตามประสงค์ของผู้สร้างได้

โครงสร้างทางกายภาพเปรียบเสมือนผลของการสังเคราะห์ขึ้นใหม่ โดยเปิดโอกาสให้ผู้สร้างดัดแปลงสิ่งแวดล้อมและสังคมตามความคิดเห็นของตน ทำให้มีชื่อและรูปแบบใหม่ เช่น โครงสร้างการจัดภาพแบบผลักและดึง (Push & Pull Construction) ซึ่งหมายถึงให้มีความรู้สึกใกล้เคียงกันเอง แต่นำเอาความคิดที่มีความหมายเกี่ยวกับสิ่งของเครื่องใช้ปัจจุบันมาใช้เรียก เพื่อความเข้าใจและทันสมัย เช่น บานประตู เป็นต้น

โครงสร้างทางกายภาพมีหลักการที่ดัดแปลงจากหลักการเดิมๆ ดังต่อไปนี้

1. ตำแหน่ง หมายถึง ตำแหน่งของผู้ดูจิตรกรรม ตำแหน่งของผู้สร้างสรรค์จิตรกรรม และตำแหน่งของวัตถุสิ่งของในโลกภายนอก ในพื้นภาพนั้นๆ ตำแหน่งเป็นผลรวมของการรับรู้ทั้งหมดที่สัมพันธ์กับเวลาและบริเวณว่าง ซึ่งจะมีผลเกี่ยวกับความชัด พว้า มัว สดใส น้ำหนักอ่อนแก่ และบรรยากาศของการมองเห็น
2. ทิศทาง หมายถึง ความเปลี่ยนแปลงของรูปแบบที่ก่อให้เกิดการรับรู้ในลักษณะของความรู้สึก ช้าเร็ว เสนอแนะ ระยะทางและเวลา
3. การซ้ำซ้อนกัน การบังกัน การทับกัน ซึ่งจะก่อให้เกิดการรับรู้เกี่ยวกับมิติ ความตื้นลึก ความชัดเจน ความรวดเร็ว และความเคลื่อนไหว
4. แสงเงา น้ำหนัก เป็นส่วนสำคัญที่จะเน้นให้โครงสร้างทางกายภาพเด่นชัด ตรงเป้าหมาย และส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ของผู้สร้างด้วย (อารี สุทธิพันธุ์ . 2535 :94 – 95)

การนำส่วนประกอบของศิลปะ (Element of Art) มาจัดรวมเข้าด้วยกันนั้น เป็นองค์ประกอบของศิลปะที่มีหลักเกณฑ์ในการจัดวางหรือการประกอบเข้าด้วยกัน ที่เรียกว่า หลักการทางศิลปะ (Principle of Art) ซึ่งก็คือ การนำทัศนธาตุ หรือมูลฐานของศิลปะมาประสานเข้าด้วยกัน เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานอันกลมกลืน หรือมีเอกภาพของส่วนประกอบต่าง หลักการดังกล่าวคือ ดุลยภาพ (Balance) เอกภาพ (Unity) ความกลมกลืน (Harmony) ความหลากหลาย (Variety) ความลดหลั่น (Gradation) ความเคลื่อนไหว (Movement) จังหวะ (Rhythm) สัดส่วน (Proportion) ความโดดเด่น (Dominance) ดังกล่าวมานี้ สรุปหลักการสำคัญคือ

ดุลยภาพหรือความสมดุล (Balance)

หมายถึง ความสมดุลในการจัดวาง การประกอบกันของธาตุทางทัศนศิลป์ภายในภาพให้เกิดความรู้สึกเท่ากัน พอเหมาะพอดีกัน ซึ่งอาจเป็นปรากฏการณ์ที่เป็นจริง หรือปรากฏการณ์ทางความรู้สึกคงที่

อารี สุทธิพันธุ์ ให้ความหมายของความสมดุลว่า “ความสมดุล (Balance) หมายถึงการรับรู้ที่อยู่ในสภาพคงที่ของส่วนประกอบศิลปะ หากรับรู้ไม่คงที่ ก็จะเกิดความรู้สึกในลักษณะของกฎแห่งความชดเชย (Law of Compensation) โดยมีแนวความคิดว่า รูปทรงยังมีขนาดใหญ่ย่อมมีแนวโน้มที่จะอยู่ตรงกึ่งกลางของระนาบรองรับในกรอบ รูปทรงยังเล็ก ย่อมมีแนวโน้มที่จะเข้าไปใกล้ขอบของระนาบรองรับ” (อารี สุทธิพันธุ์ . 2540 : 62)

บุญเยี่ยม แยมเมือง อธิบายเรื่องดุลยภาพไว้ว่า

ดุลยภาพ คือการนำมูลฐานของศิลปะมาประกอบเข้าด้วยกันให้มีความรู้สึกสภาพคงที่ ดุลยภาพในงานทัศนศิลป์ถ้าจะเปรียบเทียบกับสภาพของตราชั่ง ซึ่งเป็นเครื่องมือในการชั่งน้ำหนักสิ่งของ ดุลยภาพอาจจำแนกได้เป็น 3 ประเภท

1. ดุลยภาพแบบปกติ (Symmetrical Balance) เป็นดุลยภาพที่ซ้ายขวาเท่ากันและเหมือนกัน
2. ดุลยภาพแบบไม่ปกติ (Asymmetrical Balance) เป็นดุลยภาพที่ซ้ายขวาไม่เท่ากันและไม่เหมือนกัน
3. ดุลยภาพแบบรัศมีของวงกลม (Radial Balance) เป็นดุลยภาพที่กระจายออกเป็นรัศมีจากศูนย์กลางของวงกลม เช่น พระธรรมจักร หน้าต่างกระจกสีเหลี่ยมทรงกลมสมัยกอธิก เป็นต้น (บุญเยี่ยม แยมเมือง .2537 : 45 – 46)

ทวีเกียรติ ไชยงยศ อธิบายเรื่องความสมดุลไว้ว่า

ความสมดุล หมายถึง ความเท่าเทียมกันเท่ากันของการจัดองค์ประกอบ เช่น คนหาน้ำที่มีน้ำในบิ๊บน้ำเท่ากัน ฝ่าผันทึบที่มีภาพประดับขนาดเดียวกัน แต่อยู่ด้านซ้ายของผนัง 3 รูป ด้านขวาของผนังอีก 3 รูป เป็นต้น

ความสมดุลมี 2 แบบด้วยกัน คือ

1. ความสมดุลแบบสมมาตร หมายถึง ความสมดุลที่มีองค์ประกอบ 2 ข้างเหมือนกัน เท่ากัน เช่น บานประตูแกะสลักเป็นลวดลาย 2 บาน ลวดลายที่แกะสลักแบบเดียวกัน ซ้าย-ขวาเท่ากัน
2. ความสมดุลแบบอสมมาตร หมายถึง ความสมดุลที่องค์ประกอบ 2 ข้าง ไม่เท่ากัน อาจแตกต่างกันด้วยขนาด รูปทรงหรือรูปทรง และสี เช่น ภาพทิวทัศน์ ด้านหนึ่งมีหาดทราย มีต้นมะพร้าว มีเรือประมงจอด ส่วนมุมตรงข้ามมีเกาะ มีกระท่อมชาวเกาะ มีหมู่ต้นไม้

ความสมดุลแบบสมมาตรอาจเป็นความสมดุลแบบอสมมาตรก็ได้ ถ้ามีการเปลี่ยนมุมมอง (ทวีเกียรติ ไชยงยศ.2538 : 52-53)

ชลุต นิมเสมอ ได้แบ่งประเภทของดุลยภาพออกเป็น 2 ลักษณะด้วยกันคือ

ดุลยภาพแบบสมมาตร ให้ความรู้สึกหยุดนิ่ง เพราะเป็นการซ้ำของสิ่งที่เหมือนกัน แต่กลับซ้ายเป็นขวาเข้าประจันหน้ากัน

ดุลยภาพแบบอสมมาตรให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงมี 2 วิธีคือ

1. เมื่อน้ำหนักของหน่วยในสองข้างของรูปทรงไม่เท่ากันให้เลื่อนเส้นแกนทางตั้งของภาพเข้าหาหน่วยที่มีน้ำหนักมากกว่า
2. ให้หน่วยที่มีน้ำหนักถ่วงเบากว่า มีความสำคัญน่าสนใจกว่าหน่วยที่มีความหนักมากกว่าด้วยรูปทรง สี เส้น น้ำหนัก หรือลักษณะพื้นผิว (ชลุต นิมเสมอ . 2536 : 144)

วีรรัตน์ พิชญ์ไพบุญย์ ได้กล่าวถึงชนิดของดุลยภาพไว้ว่ามีอยู่ 4 ลักษณะคือ

ดุลยภาพแบบเหมือนกันทั้งสองข้าง (Symmetrical Balance หรือ Formal Balance) ดุลยภาพแบบนี้จะเหมือนกันสองข้าง เช่น สถูปเจดีย์ โบสถ์ ดุลยภาพชนิดนี้จะให้ความรู้สึกสงบ เกร่งขริน หรือเป็นทางการ

ดุลยภาพแบบไม่เหมือนกันสองข้าง (Asymmetrical หรือ Occult Balance) เป็นดุลยภาพที่สองข้างไม่เหมือนกันแต่ถ่วงกันอยู่ เช่น ภาพจิตรกรรม Madonna and Child หรือ กาน้ำชาชนิดด้านหนึ่งเป็นพวยกา อีกด้านหนึ่งเป็นที่จับ ซึ่งให้ความสมดุลเช่นกัน

ดุลยภาพแบบคล้ายคลึงกันสองข้าง (Approximate Symmetrical) เป็นดุลยภาพที่สองข้างมีลักษณะไม่เหมือนกันเลยทีเดียว แต่มีลักษณะคล้ายคลึงกันและถ่วงกันได้ เช่น ประติมากรรมตั้งไว้คู่กัน ถึงแม้ลักษณะจะไม่เหมือนกันทีเดียว แต่ก็มีความใกล้เคียงกันมากจนเกิดความสมดุลได้

ดุลยภาพแบบรัศมี (Radial Balance) ดุลยภาพแบบนี้จะมีแนวของทิศทางพุ่งเข้าจุดศูนย์กลางหรือพุ่งออกจากจุดศูนย์กลาง ฉะนั้น ดุลยภาพแบบนี้จึงมีแรงที่พุ่งเข้าหรือพุ่งออก คือตามทิศทางหรือสวนทิศทางกัน แต่ก็ทำให้เกิดดุลยภาพได้ ถ้าแรงที่มีทิศทางสวนกันมีพลังหรือน้ำหนักเท่ากัน

(วีรรัตน์ พิชญ์ไพบุญย์ . 2524 : 45)

ซีทแอมส์ และคณะ ได้แบ่งลักษณะของการสร้างดุลยภาพเอาไว้ดังนี้

1. การจัดวางส่วนประกอบแบบเหมือนกันสองด้าน (Symmetrical Composition) คือการจัดวางส่วนประกอบทั้งหมดที่ปรากฏในภาพให้อยู่ในตำแหน่งที่เสมอกันทั้งสองด้าน เมื่อวัดจากแกนกลางของภาพเป็นหลัก
2. การจัดวางส่วนประกอบแบบไม่เหมือนกันทั้งสองด้าน (Asymmetrical Composition) คือการจัดวางส่วนประกอบทั้งหมดที่ปรากฏในภาพให้อยู่ในตำแหน่งที่ต่างกันทั้งสองด้านเมื่อวัดจากแกนกลางของภาพเป็นหลัก
3. การจัดวางส่วนประกอบแบบเหมือนและไม่เหมือนกันทั้งสองด้าน (Asymmetrical-Symmetrical Composition) คือการจัดวางส่วนประกอบทั้งหมดที่ปรากฏในภาพให้อยู่ในตำแหน่งที่เสมอและต่างกันเมื่อวัดจากแกนกลางของภาพเป็นหลัก การจัดวางดังกล่าวจะเกิดขึ้นได้เมื่อส่วนประกอบที่นำมาจัดวางนั้นมีรูปลักษณะที่สอดคล้องกัน (Cheatham . 1987 : 35 – 40)

เอกภาพ หรือความเป็นหน่วยสมบูรณ์ (Unity)

หมายถึง การจัดวางส่วนประกอบทางทัศนศิลป์ ส่วนประกอบทางศิลปะอย่างประสานสัมพันธ์เป็นหน่วยเดียวกัน อย่างเหมาะสมมีเหตุผล

ชูลูด นิ่มเสมอ ได้แสดงพรรณนาในเรื่องเอกภาพว่า

เอกภาพ หมายถึง การประสานหรือจัดระเบียบส่วนต่างๆให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันขึ้น เพื่อรวมผลอันหนึ่งที่ไม่อาจแบ่งแยกได้ การสร้างงานศิลปะคือการสร้างเอกภาพจากความสับสนยุ่งเหยิง จัดระเบียบและดุลยภาพให้แก่สิ่งที่ขัดแย้งกันเพื่อให้รวมตัวกันได้ ศิลปินมีหน้าที่รวบรวมและจัดสรรองค์ประกอบต่างๆซึ่งมีทั้งส่วนที่เป็นรูปและเป็นนาม ซึ่งมีความขัดแย้งกันโดยธรรมชาติ สร้างเป็นรูปทรงที่มีเอกภาพขึ้น (ชูลูด นิ่มเสมอ . 2538 : 101)

บุญเยี่ยม แยมเมือง ได้อธิบายในเรื่องของเอกภาพไว้ว่า

ความมีเอกภาพ เป็นการจัดองค์ประกอบต่างๆให้เป็นหมวดหมู่เมื่อมองดูแล้วมีความเป็นหน่วยเดียวกัน ดูแล้วไม่ขัดเขิน การจัดเพื่อให้เกิดความมีเอกภาพ ทำได้หลายวิธีคือ

1. การจัดองค์ประกอบแบบเดี่ยว การจัดองค์ประกอบแบบนี้ เป็นการจัดที่มีหน่วยจัดเพียงหน่วยเดียว การวางองค์ประกอบจึงค่อนข้างง่าย เช่น ให้อยู่กึ่งกลางภาพ ซึ่งจะเห็นการจัดในลักษณะนี้ทั่วไป เช่น ภาพโดดเดี่ยว ภาพพระพุทธรูปที่สำคัญ ถ้าจะแก้ความน่าเบื่อของการจัดองค์ประกอบแบบนี้ ก็อาจจะจัดภาพให้ค่อนข้างด้านหนึ่งด้านใดเพียงเล็กน้อย
2. การจัดองค์ประกอบแบบคู่ การจัดองค์ประกอบแบบนี้มีองค์ประกอบสองสิ่ง ซึ่งอาจมีขนาดเท่ากันหรือไม่เท่ากันก็ได้ ถ้ามีขนาดเท่ากันความจัดวางตำแหน่งให้หล้อมล้ากัน อย่างให้เกิดการแข่งขันความเด่น นอกจากจะดูน่าเบื่อแล้วยังทำให้ขาดความเป็นเอกภาพ เช่น ภาพคนสองคนที่ตัวเท่ากันยืนเด่นในระดับเดียวกัน เป็นต้น แต่ถ้าคนสองคนมีขนาดไม่เท่ากันจะให้อยู่ในระดับเดียวกันก็ไม่ใช่ เพราะขนาดขององค์ประกอบคือคนนั้นเป็นเครื่องช่วยไม่ให้เกิดการแข่งขันความเด่นกันเองอยู่แล้ว
3. การจัดองค์ประกอบเป็นหมู่เป็นกลุ่ม ได้แก่ การจัดที่มีองค์ประกอบหลายๆสิ่ง องค์ประกอบนั้นๆ มีขนาดเท่ากันบ้าง ไม่เท่ากันบ้าง คละกันไป รูปร่างหรือรูปทรงอาจจะเหมือนกันหรือแตกต่างกัน การจัดองค์ประกอบในลักษณะนี้ใช้วิธีให้มีระยะใกล้ไกลต่างกัน จัดให้หล้อมกัน องค์ประกอบที่หล้อมกันอยู่นั้นอาจรวมเป็นหมู่เดียวกัน หรือหลายๆหมู่ใกล้บ้าง ไกลออกไปบ้าง องค์ประกอบบางอย่างที่ไม่สำคัญอาจจะกระจายไปบ้างก็ไม่น่าเกลียด (บุญเยี่ยม แยมเมือง . 2537 : 49 – 51)

พระพงษ์ กุลพิศาล ได้กล่าวถึงเรื่องของเอกภาพไว้ว่า

ความรู้สึกเป็นหน่วย และความรู้สึกแตกต่าง (Unity and Variety) ผลงานออกแบบจะดีหรือเลวอย่างไร ต้องอยู่ที่ส่วนรวมทั้งหมดของผลงานนั้นหาใช้ส่วนหนึ่งส่วนใดไม่ "ส่วนรวม" ดังกล่าวจะเป็นผลสรุป ความคิดของศิลปินหรือผู้ออกแบบ ดังนั้นผู้จะต้องพยายามหาข้อสรุปทั้งหมดนั้นให้ได้ถ้าส่วนรวมไม่ดี คือไม่มีความเป็นหน่วยเดียวกัน ผู้ดูจะเกิดความสับสนยุ่งเหยิง ไม่เกิดความประทับใจ และจะไม่เกิดความสนใจ ความเป็นหน่วยดังกล่าว คือ ความเป็นหน่วยเดียวกันของการจัดองค์ประกอบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นเส้น สี ลักษณะผิว ฯลฯ ก็ตามจะเป็นของทั้งหมดด้วยกันหรือไม่ก็ได้ (พระพงษ์ กุลพิศาล . 2520 : 50)

รัสเซล แสดงทรรศนะเรื่องความมีเอกภาพว่า

ความเป็นหนึ่งเดียวหรือเอกภาพที่เกิดขึ้นจากการมองนั้น คือ ความสัมพันธ์ของส่วนประกอบทั้งหมดที่ปรากฏในผลงานศิลปะ ผสมผสานเข้าด้วยการรองรับซึ่งกันและกัน โดยอาจเป็นการผสมสัมพันธ์กันด้วยรูปแบบที่เรียบง่ายหรือซับซ้อน องค์ประกอบต่างๆจะสัมพันธ์กันเป็นหนึ่งเดียวได้ด้วยการซ้ำซ้อนกันไปมาของจำนวนรูปร่าง มวล สี หรือเส้น (Russell . 1964 : 46)

ความประสานกลมกลืน (Harmony)

บุญเยี่ยม แยมเมือง ให้ความหมายของความประสานกลมกลืนไว้ว่า "ความกลมกลืน หมายถึงวิธีการในการนำเอามูลฐานของศิลปะมาผสมผสานกันในลักษณะเน้นหนักให้คล้ายคลึงกันและเชื่อมโยงทุกส่วนมาเป็นส่วนเดียวกันทั้งภาพโดยหลีกเลี่ยงความสับสนหรือลักษณะที่ตัดกัน เช่น ความกลมกลืนของสีใกล้เคียงในวงสีหลักของความกลมกลืน คือ มูลฐานของศิลปะที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน หรือคล้ายคลึงกัน จะกลมกลืนกัน" (บุญเยี่ยม แยมเมือง . 2537 : 46)

วิรัตน์ พิชญ์ไพบุลย์ ได้แสดงทรรศนะในเรื่องกลมกลืนว่า "เป็นหลักของการจัดองค์ประกอบที่สำคัญและมีขอบข่ายกว้างขวาง เช่น ความกลมกลืนในรูปลักษณะ สี พื้นผิว

และช่องว่างการจัดองค์ประกอบของศิลปะให้กลมกลืนกัน จึงช่วยให้งานศิลปะเกิดคุณค่าทางสุนทรียภาพมากขึ้น” (วิรัตน์ พิชญ์ไพบุลย์ . 2524 : 49)

พีระพงษ์ กุลพิศาล ได้แสดงทรรศนะในเรื่องของความกลมกลืนว่า

ความกลมกลืน Harmony ในบรรดาหลักต่างๆทั้งหมดด้วยกัน “ความกลมกลืน” รู้สึกว่าสำคัญที่สุด เพราะไม่ว่าจะกล่าวถึงเรื่องใด มันจะเกี่ยวข้องอยู่ด้วยเสมอในการประกอบงานศิลปะ ความกลมกลืนจะช่วยสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันขององค์ประกอบต่างๆ เมื่อนำมาใช้ร่วมกัน อย่างไรก็ตามเมื่อจะนำองค์ประกอบใดมาใช้เพื่อให้เกิดความกลมกลืนกัน ผู้ใช้ต้องรู้จักเลือกและรู้จักจัด จะให้รู้สึกกลมกลืนกัน เพราะคล้ายกันหรือกลมกลืนกันเพราะมีความรู้สึกแตกต่างกัน ก็เป็นจุดประสงค์สุดท้ายของแต่ละคน

ความกลมกลืนในการออกแบบมีอยู่ 5 ประการด้วยกัน คือ

1. ความกลมกลืนของเส้นและรูปร่าง รูปทรง
2. ความกลมกลืนของขนาด
3. ความกลมกลืนของลักษณะผิว
4. ความกลมกลืนของความคิด
5. ความกลมกลืนของสี (พีระพงษ์ กุลพิศาล . 2520 : 148 – 149)

ทวีเกียรติ ไชยยังยศ ให้ความหมาย ความประสานกลมกลืนไว้ดังนี้

ความประสานกลมกลืน หมายถึง ความพอเหมาะพอดี จึงเกิดการประสานกันไปในทิศทางเดียวกันก่อให้เกิดความกลมกลืน การจัดองค์ประกอบในลักษณะนี้ เช่น การเดินแถวสวนสนามของเหล่าทหารหาญ จะเห็นลักษณะของการประสานกลมกลืนของการก้าวเดินที่พร้อมเพรียงกัน การแกว่งแขนพร้อมเพรียงกัน ใบหน้าของทุกคนมองตรงไปข้างหน้าไม่วอกแวก หรือหมุ่สงฆ์ที่ออกบิณฑบาตรในตอนเช้า การเดินเป็นแถวยาวเรียงกัน การวางมือในท่าที่อุ้มบาตรและสีเหลืองของจีวร ทำทางสงบเย็นเป็นภาพที่มีความประสานกลมกลืนเป็นอย่างยิ่ง

การสร้างความประสานกลมกลืนนั้นมีหลายวิธี เช่น ประสานกลมกลืนด้วยเส้น ด้วยรูปร่างและรูปทรง ประสานกลมกลืนด้วยขนาดและทิศทาง ประสานกลมกลืนด้วยสีในวรรณะเดียวกัน และประสานกลมกลืนด้วยลักษณะของสภาพพื้นผิวและช่วงจังหวะ เป็นต้น (ทวีเกียรติ ไชยยังยศ . 2538 : 51)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงหลักของความกลมกลืนในหนังสือทัศนศิลป์และความงามโดยสรุปไว้ว่าหลักของความกลมกลืนนั้นประกอบไปด้วย

1. ความกลมกลืนของเส้น (Harmony of Line) ผู้ออกแบบจะต้องมีความเข้าใจเกี่ยวกับลักษณะของเส้น และสามารถแสดงความรู้สึกของเส้นตามความต้องการได้ด้วย เส้นที่เกิดจากอุปกรณ์การเขียนต่างชนิดกัน ย่อมไม่เหมือนกัน ดังเช่น เส้นที่เกิดจากปากกาชนิดต่างๆ เส้นที่เกิดจากสีส่วนลึกของแม่พิมพ์โลหะด้วยน้ำกรดในกระบวนการพิมพ์แบบ Etching ย่อมต่างกับเส้นที่เกิดจาก Drypoint เป็นต้น
2. ความกลมกลืนของทิศทาง (Harmony of Direction) ทิศทางหมายถึงลักษณะที่แสดงให้เห็นว่า รูปร่าง การออกแบบของส่วนประกอบทั้งหมดในการออกแบบนั้น มีแนวโน้มและเคลื่อนไหวไปทางทิศใด เป็นการกระตุ้นความรู้สึกของผู้พบเห็นการออกแบบและเป็นข้อควรคำนึงของผู้ออกแบบว่าต้องการจะใช้ทิศทางอย่างไร จึงจะให้รูปแบบที่สร้างสรรค์นั้นเคลื่อนไหว (Motion in Direction) ทิศทางมีหลักของความกลมกลืนคือทิศทางหรือความเคลื่อนไหวในแนวใกล้กัน กลมกลืนกัน ทิศทางตรงข้ามกัน ย่อมตัดกัน
3. ความกลมกลืนของรูปร่างและรูปทรง (Harmony of Form) ในการออกแบบรูปทรงร่วมกัน (Sharing Contour Line , Shape ,Form) มีความสำคัญมากเพราะช่วยให้การออกแบบนั้นมีความกลมกลืนมากขึ้น และแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวของการออกแบบนั้นๆด้วย

รูปร่างรูปทรงที่มีลักษณะต่างกัน รูปทรงที่มองเห็นแล้วเข้าใจได้ว่าเป็นรูปทรงของสิ่งนั้นสิ่งนี้ เรียกว่า รูปทรงตามธรรมชาติ หรือรูปทรงธรรมดา (Natural form ,Regular form) ส่วนรูปทรงที่เป็นผลมาจากการตัดทอนเรียกว่า รูปทรงไม่ธรรมดา (Irregular form)

การประกอบกันของรูปร่างและรูปทรงเป็นเพียงส่วนหนึ่งที่นักออกแบบนิยมใช้เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ การออกแบบซึ่งจะพบเห็นได้ทั่วไป หนึ่งในเรื่องรูปร่างและรูปทรงที่ได้พยายามใช้ร่วมกัน เพราะรูปร่างบางทีก็มักเข้าใจว่าเป็นรูปทรง ถ้าแยกให้เห็นชัดอาจจะกล่าวได้ว่ารูปร่างมีลักษณะกว้างยาวเป็นสองมิติ ส่วนรูปทรงนั้นมีลักษณะกว้างยาว หนาเป็นสามมิติ

4. ความกลมกลืนของขนาดและสัดส่วน (Harmony of Size) ขนาด หมายถึงลักษณะใหญ่ที่รับรู้ ตา และประสาทสัมผัสบอกให้ทราบ ขนาดเล็กตรงข้ามกับขนาดใหญ่ ขนาดใกล้เคียงกันและกลมกลืนกัน ตามหลักของความกลมกลืนดังกล่าวในส่วนประกอบอื่นๆแล้ว

ในการจัดภาพทั่วไป (Pictorial arrangement) ซึ่งแสดงให้เห็นความตื้นลึกใกล้ไกล มักจะเกิดภาพลวงหรือภาพมายา (Illusion) เสมอ บางทีขนาดเท่ากันแต่อยู่ในตำแหน่งพื้นภาพต่างกันอาจจะให้ความรู้สึกตื้นได้

5. ความกลมกลืนกันของลักษณะผิว (Harmony of Texture) ลักษณะผิว หมายถึงสิ่งที่ตาเห็นหรือสัมผัสบนระนาบผิวของรูปทรงตอนหน้า ซึ่งมีลักษณะต่าง ๆ กัน เช่น หยาบ ขรุขระ มัน ด้าน ฯลฯ ลักษณะผิวมีส่วนสำคัญในการออกแบบเป็นอย่างมาก เพราะช่วยกระตุ้นให้ผู้พบเห็นมีความรู้สึกคล้อยตามได้รวดเร็ว ในการออกแบบภาพโฆษณาเกี่ยวกับเครื่องสำอาง ถ้าผู้ออกแบบเลือกลักษณะผิวไม่ถูกต้องเหมาะสมกับสินค้าที่ต้องการจะโฆษณาแล้ว จะทำให้เกิดความเข้าใจผิดเป็นอย่างมาก

6. ความกลมกลืนของน้ำหนักและสี (Harmony of Value and Color) น้ำหนัก หมายถึงจำนวนความเข้าที่ตารับรู้ (Value) แต่ถ้าเป็นความต้านทานการดึงดูดของโลกตามที่สัมผัส เรียกว่าน้ำหนักเหมือนกันตรงกับภาษาอังกฤษว่า (Weight) ในตอนนี้จะกล่าวเฉพาะน้ำหนักตามที่ตารับรู้เท่านั้น (Value) น้ำหนักบางท่านก็แบ่งระดับความเข้มไว้ 7 ระดับ บางทีก็ 9 ระดับ ในที่นี้จะยกตัวอย่าง 7 ระดับเท่านั้น

ในน้ำหนักที่ 1 ขาวจัดและน้ำหนักที่ 7 ดำจัด ดังนั้นน้ำหนัก 2,3,4,5,6, ก็จะเรียงจากอ่อนไปแก่ตามลำดับ ในการที่จะหาความกลมกลืนและความติดกันก็เรียงตามลำดับไป กล่าวคือ น้ำหนักที่ 1 กลมกลืนกับน้ำหนักที่ 2 น้ำหนักที่ 2 กลมกลืนกับที่ 3 , 4 ตามลำดับ และน้ำหนักติดกันนั้นคือ น้ำหนักที่ 1 ติดกับที่ 6 น้ำหนักที่ 2 ติดกับน้ำหนักที่ 7

สี หมายถึง ลักษณะความเข้มข้นของแสงที่ปรากฏแก่ตาให้เห็นเป็นสีเขียว แดง เหลือง น้ำเงิน ฯลฯ สีที่เราเห็นได้เป็นรังสีชนิดหนึ่งซึ่งมีช่วงแสงระยะหนึ่งที่ตาสามารถรับรู้ได้เรียกว่าช่วงที่ตามองเห็น (visual rays)

หลักความกลมกลืนของสีก็ถือตามหลักของส่วนประกอบอื่นๆ กล่าวคือ สีใกล้กันกลมกลืนกัน สีไกลกันตรงกันข้ามกัน สีแดงกลมกลืนกับสีแดง สีแดงกลมกลืนกับสีเหลืองตามลำดับ สีแดงตรงข้ามกับสีน้ำเงินแก่ สีเหลืองแดงตรงข้ามกับสีน้ำเงิน ตามลำดับ (อารี สุทธิพันธุ์ . 2540 : 201 – 208)

สุชาติ เกาทอง ได้ให้ความเห็นในเรื่องความกลมกลืนว่า

ความกลมกลืน (Harmony) คือ ความประสานกลมกลืนกันของส่วนมูลฐาน ที่สำคัญขององค์ประกอบทางโครงสร้างศิลปะ เป็นความพอเหมาะในงานออกแบบที่ดูแล้วสร้างความพอใจไม่ขัดตา ความกลมกลืนเป็นโครงสร้างทางทัศนศิลป์ที่สำคัญและใช้มากในการสร้างสรรค์ให้ดูกลมกลืนเป็นหน่วยเดียวกัน จนเกิดเป็นเอกภาพ (Unity) ความประสานกลมกลืนกันต้องจัดให้พอเหมาะ เพราะถ้ามากเกินไปอาจดูไม่น่าสนใจหรือเบื่อหน่ายได้ง่าย แต่ถ้าน้อยเกินไปจะดูขัดตา วิธีที่เหมาะสมคือให้ส่วนรวมหรือส่วนใหญ่กลมกลืนกันและตัดกันในส่วนน้อย สร้างสรรค์ให้เกิดความกลมกลืนในโครงสร้างทางทัศนศิลป์อาจจะทำได้อีกหลายประการคือ

1. ความกลมกลืนของขนาด (Harmony of Size)
2. ความกลมกลืนของรูปทรงและรูปร่าง (Harmony of Form and Shape)
3. ความกลมกลืนของเส้น (Harmony of Line)

4. ความกลมกลืนของผิว (Harmony of Texture)
5. ความกลมกลืนของสี (Harmony of Color) (สุชาติ เกาทอง . 2536 : 74 – 77)

ความผันแปรหรือความหลากหลาย (Variety)

เป็นการนำธาตุทางทัศนศิลป์ที่มีลักษณะอันแตกต่างกันมาประกอบกัน สร้างความซับซ้อนตระการตา และดึงดูดความสนใจในการมอง

บุญเยี่ยม แยมเมือง อธิบายความหลากหลายไว้ว่า หมายถึง “การนำเอาบรรดาข้อมูลฐานของศิลปะที่มีลักษณะแตกต่างกันหลายอย่าง มาประสานกันจนกลายเป็นความซับซ้อนยุ่งยาก เพื่อดึงดูดความสนใจ แต่ละส่วนของภาพจะได้รับการเน้นให้มีความชัดเจนทั้งภาพ” (บุญเยี่ยม แยมเมือง . 2537 : 47) สุชาติ สุทธิ ได้อธิบายในเรื่องของความหลากหลายไว้ว่า

หากเมื่อใดที่ศิลปินมีการแสดงออกในงานสร้างสรรค์ มีความหลากหลายหรือพราดตา เพื่อดึงดูดความสนใจให้เป็นสิ่งดึงดูดความสนใจของผู้ดูนั้น จะมีความซับซ้อนส่วนใหญ่แล้วจะเป็นงานที่ใช้ความหลากหลายเป็นตัวดึงดูดความสนใจ แต่มักจะไม่ให้ชีวิตชีวาในลักษณะของการเคลื่อนไหวและควรจดจำไว้เสมอว่า อาจจะเป็นการสร้างสรรคที่แสดงถึงลักษณะของความกลมกลืนหรือความหลากหลายนั้น ลักษณะของงานทั้งสองแบบจะเริ่มปรากฏในขณะที่ศิลปินกำลังสร้างสรรค์ คือหากเป็นการแสดงออกถึงความกลมกลืน ศิลปินจะพยายามระมัดระวังที่จะให้แต่ละส่วนของภาพกลมกลืนเป็นเนื้อหาเดียวกัน แต่ถ้าหากศิลปินจะแสดงถึงความหลากหลายก็จะพยายามเน้นแต่ละส่วนของภาพให้เด่นชัดเท่าๆกันทั้งภาพ (สุชาติ สุทธิ . 2535 : 129)

การตัดกันหรือความขัดแย้งกัน (Contrast)

หมายถึง ส่วนประกอบที่จัดวางอย่างเกิดความไม่ประสานกันหรือขัดแย้งกัน หรืออาจเน้นบางส่วนให้มีลักษณะพิเศษเด่นขึ้นกว่าส่วนอื่นๆ ซึ่งอาจเกิดได้จากการจัดวาง กลุ่มสี รูปร่าง รูปทรง หรือพื้นผิวอันแตกต่างกันเป็นต้น ทวีเกียรติ ไชยงยศ ให้ความหมายความขัดกันว่า

ความขัดกัน หมายถึง ความไม่ประสานกลมกลืน เช่น การขัดกันเพราะเส้นต่างกัน เช่น เส้นตรงกับเส้นโค้งจะเกิดความไม่ประสานกลมกลืน การใช้สีคนละวรรณะทำให้เกิดขัดกัน เช่น สีแดงกับสีเขียวก็เกิดความไม่ประสานกลมกลืน เป็นต้น

การขัดกันนี้อาจขัดกันด้วยเส้น ด้วยสี ด้วยรูปทรงรูปร่าง ด้วยพื้นผิว และการขัดกันนี้นำมาใช้ในการสร้างงานศิลปะ โดยใช้ในสัดส่วนที่พอเหมาะ จะช่วยให้งานศิลปะน่าสนใจ ไม่น่าเบื่อ เช่น ในความเขียวขจีของป่า มีดอกไม้สีแดงสดประปราย ทำให้ป่าดูดีขึ้นกว่าที่มีแต่สีเขียวอย่างเดียว (ทวีเกียรติ ไชยงยศ . 2538 : 52)

สุชาติ สุทธิ ได้กล่าวเรื่องของการตัดกันว่า “การย่ำหรือการตัดกันซึ่งเป็นลักษณะของการแสดงออกให้เห็นถึงรายละเอียดส่วนหนึ่งส่วนใดหรือบางส่วนของสิ่งที่ตนนำเสนอ ให้กลายเป็นจุดรวมของสายตาที่ดึงดูดหรือดึงดูดความสนใจของผู้รับรู้อย่างหนึ่งสิ่งใดให้อยู่กับที่ในจุดเดียวได้อย่างรวดเร็ว” (สุชาติ สุทธิ . 2535 : 132)

วิรัตน์ พิชญ์ไพบุลย์ ได้กล่าวถึงเรื่องของการตัดกันว่า

ความตัดกัน (Contrast) คือการตัดหรือขัดแย้งกันของเส้น สี ช่องว่าง พื้นผิว แสงและเงา ความตัดกันจะต้องมีความประสานสัมพันธ์กับความกลมกลืน กล่าวโดยหลักการแล้วในงานศิลปะ แต่ละชิ้นควรมีการจัดองค์ประกอบของศิลปะให้มีความกลมกลืนกันเป็นส่วนใหญ่ และให้มีความตัดกันในส่วนน้อย เช่น การ

ตกแต่งสีบ้านควรใช้สีที่ประสานกลมกลืนกันประมาณ 80 เปอร์เซ็นต์ของเนื้อที่ และอีก 20 เปอร์เซ็นต์ของเนื้อที่เหลือให้มีความตัดกัน ความตัดกันนี้จะช่วยให้เกิดความเป็นเด่นและช่วยให้งานศิลปะนั้นแลดูมีจุดน่าสนใจยิ่งขึ้น (วิจารณ์ พิชญไพบูลย์ .2524 : 49)

บุญเยี่ยม แยมเมือง แสดงทรรศนะเรื่องความขัดกันว่า “ความขัดกันหมายถึงความไม่ประสานกลมกลืน เช่น การขัดกันเพราะเส้นต่างๆกัน เช่น เส้นตรงกับเส้นโค้งจะเกิดความไม่ประสานกลมกลืน การใช้สีคนละวรรณะทำให้ขัดกัน เช่น สีแดงกับสีเขียวก็จะเกิดความไม่ประสานกลมกลืน เป็นต้น” (บุญเยี่ยม แยมเมือง . 2537 : 52)

น. ณ ปากน้ำ ได้แสดงความคิดเห็นในเรื่องของความตัดกันไว้ว่า

เหตุใดจึงต้องมีความขัดแย้งกัน ข้อนี้ตอบได้ว่าที่ต้องมีลักษณะขัดแย้งกันก็เพราะถ้าเราแบ่งมวลของภาพเท่าๆกัน ภาพนั้นก็ดูเลี่ยนตา เป็นลักษณะจิตตึดไม่น่าดูสิ่งที่เป็นศิลปะนั้นจำเป็นต้องมีการเปรียบเทียบขัดแย้งกัน เหมือนอย่างการจัดภาพวิว เขาไม่นิยมแบ่งส่วนท้องฟ้ากับพื้นดินให้เท่ากันคนละครึ่งซึ่งจะดูไม่งาม สิ่งที่จะทำให้งามนั้นจะต้องให้ได้อย่างใดอย่างหนึ่งมีจำนวนมากกว่ากันประมาณสองในสาม หรือ สี่ในห้าก็ได้ เช่น ท้องฟ้าอาจจะมากกว่าหรืออาจจะให้ส่วนของแผ่นดินมากกว่าก็ได้ บางคนนิยมให้มีจุดขัดแย้งกันมากๆ ดังนั้นจึงอาจจะแบ่งภาพให้มีอัตราส่วนหนึ่งในสี่ก็ได้ หรือการออกแบบอนุสาวรีย์ก็มักนิยมให้มีตัวรูปปั้นกับฐานอนุสาวรีย์มีอัตราส่วนที่สูงกัน จึงมักเยื้องให้ฐานสูงกว่าหรือมีฉนวนรูปปั้นสูงกว่าฐานอย่างใดอย่างหนึ่ง ถ้าให้รูปปั้นนั้นมีส่วนสูงเท่ากับส่วนสูงของฐาน ก็คิดว่าผู้ออกแบบไม่รู้จักเรื่องความงามในการขัดแย้งและเป็นการออกแบบที่ไร้ผลในความงามอย่างมาก ความขัดแย้งนี้รวมไปถึงเรื่องสีด้วย เพราะโดยแท้จริงนั้นสีเป็นจุดสำคัญในงานจิตรกรรมอย่างมาก (น. ณ. ปากน้ำ . 2531 : 39 – 40)

ซีทแสม และคณะได้แสดงทรรศนะในเรื่องของความตัดกัน โดยสรุปความว่า

ถึงความคิดสร้างสรรค์ที่มีต่อมุมมองของสิ่งที่ตรงกันข้ามกัน ภายใต้องค์ประกอบที่อยู่ร่วมกัน ความคิดสร้างสรรค์ที่หลากหลายที่แสดงออกในเรื่องของการตัดกันช่วยให้เกิดความรู้สึกรื่นเริง เร้าอารมณ์ ความประทับใจ และเป็นการเน้นให้เห็นถึงการมองที่แตกต่าง ซึ่งสามารถดึงดูดความสนใจได้มากกว่าการแสดงออกในลักษณะอื่น

องค์ประกอบที่มีเป็นจำนวนมากหรือมีความแตกต่างกันมากนั้น สามารถทำให้อ่อนลงได้ด้วยความคิดตัดกันเหมือนเป็นเช่นเชือกไต่ราวของนักกายกรรม ศิลปินมีหน้าที่สร้างความสมดุลให้เกิดขึ้นจากความพอเหมาะของจำนวนหรือชนิดขององค์ประกอบ จึงจะสามารถสร้างเป็นความเข้าใจจากการมองได้ ความพยายามในการสร้างสมดุลของความตัดกันสามารถสร้างโดยหลักการดังนี้

- 1.ความตัดกันของส่วน (Contrast of Scale)
- 2.ความตัดกันของรูปร่างหรือปริมาณ (Contrast of Shape / Volume)
- 3.ความตัดกันของทิศทาง (Contrast of Direction)
- 4.ความตัดกันของน้ำหนักอ่อนแก่ (Contrast of Value)
- 5.ความตัดกันของพื้นผิว (Contrast of Surface)
- 6.ความตัดกันของการเน้นย้ำ (Contrast as accent) (Cheatham .1987 : 89 – 107)

ความโดดเด่น (Dominance)

คือการสร้างความน่าสนใจให้ปรากฏในผลงาน ซึ่งความโดดเด่นจะเกิดขึ้นได้จากการเน้นย้ำบริเวณจุดใดจุดหนึ่งในภาพ โดยอาศัยการเน้นที่รูปร่าง ขนาด หรือสี เป็นต้น

บุญเยี่ยม แยมเมือง ได้กล่าวถึงการเน้นย้ำให้เกิดเป็นจุดเด่นความว่า

การเน้นหรือย่ำจุดเด่น หมายถึง การกระทำเพื่อให้เกิดความเด่นเป็นพิเศษ เป็นการกำหนดจุดเพื่อให้เกิดความน่าสนใจในงานนั้น การเน้นอาจเน้นด้วยสี ด้วยรูปทรงหรือด้วยขนาดด้วยก็ได้ แต่จุดเน้นนั้นไม่ควรจะอยู่กึ่งกลางของภาพ หรืออยู่ตามขอบภาพ เพราะจะเป็นการกำหนดจุดเด่นที่ไม่น่าสนใจ การกำหนดจุดเด่นทำได้หลายวิธีคือ

เน้นด้วยสี คือการใช้สีให้เด่นเป็นพิเศษ เช่น ให้สีตรงบริเวณนั้นมีความขัดกันกับสีส่วนรวม เช่น ในความมืดแลเห็นสีแดงของแสงไฟเป็นต้น

เน้นด้วยเส้น รูปร่าง หรือขนาดให้ตัดกัน โดยมีเส้นนำสายตาไปสู่รูปที่มีขนาดใหญ่ เช่น จากประตูของพระอุโบสถมองเข้าไปภายในเห็นองค์พระประธานสว่างอยู่ในความมืดนั้น

เน้นด้วยการตกแต่ง เช่น ตกแต่งบริเวณหรือส่วนที่จะเน้นให้มีความงดงามเป็นพิเศษ เช่น ปากทางที่จะเข้าไปสู่ตัวบ้าน มีกระถางต้นไม้ดอกกล้วย เป็นต้น (บุญเยี่ยม แยมเมือง .2537 : 56 – 57)

สุชาติ เภาทอง ได้แสดงทฤษฎีในเรื่องความโดดเด่นหรือจุดเด่นของงานศิลปะว่า

จุดเด่นของงานศิลปะ (Dominance) เกิดจากการเน้นหรือส่งเสริมส่วนมูลฐานของศิลปะให้แลเห็นเด่นในงานทัศนศิลป์เป็นสิ่งสำคัญมาก เพราะจะเป็นเครื่องเรียกร้องความสนใจและความน่าดูของภาพ ซึ่งจะสังเกตเห็นได้จากชีวิตประจำวันทั่วไป เช่น การพูดเมื่อถึงตอนสำคัญก็พูดเน้นให้ดังเป็นพิเศษ การเขียนเมื่อถึงตอนสำคัญก็ใช้น้ำตัวอักษรให้หนาหรือใหญ่ หรือขีดเส้นใต้ให้แตกต่างกว่าธรรมดา เหล่านี้เป็นการย่ำให้เกิดจุดเด่น

การเน้นจุดเด่นในงานทัศนศิลป์

การเน้นส่วนสำคัญจนเป็นจุดเด่นนำมาใช้ในงานทัศนศิลป์กันมาก เช่น การเขียนภาพ หรือการปั้นสลัก อาจจะใช้สีหรือปั้นรูปลักษณะโดยเน้นส่วนที่สำคัญให้พิเศษกว่าส่วนอื่นๆ เช่น ใช้สีที่สดใส เพิ่มรายละเอียด มีขนาดใหญ่ เป็นต้น การเน้นให้เกิดจุดเด่นควรให้เหมาะสมกับจุดประสงค์ ควรจัดให้เข้าใจได้ง่ายและดูงดงาม นอกจากนั้น ผู้สร้างสรรค์จะต้องคิดด้วยว่าจะเน้นมากน้อยเท่าใด และจะวางจุดสำคัญตรงบริเวณใดของภาพจึงจะเกิดความงามความน่าสนใจ ซึ่งอาจจะทำได้หลายวิธีคือ

1. การเน้นโดยการใช้สีให้เด่นเป็นพิเศษ คือใช้สีส่วนรวมของภาพให้กลมกลืนกันหรือใกล้เคียงกัน ใช้บริเวณที่ต้องการเน้นให้เด่นชัดกว่าบริเวณอื่น
2. การเน้นโดยใช้เส้น รูปร่าง และขนาดให้ตัดกัน เป็นการเน้นด้วยการใช้ส่วนประกอบมูลฐานของศิลปะส่งเสริมให้เกิดจุดเด่น เช่น ใช้เส้นส่วนใหญ่พาสายตาไปยังจุดเด่น ใช้รูปร่างลักษณะส่งเสริมไปยังจุดเด่น หรือให้ขนาดของจุดเด่นใหญ่เป็นพิเศษกว่าส่วนรอบๆ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ การจัดวางระดับพระพุทธรูปในพระอุโบสถให้เรียงเป็นระดับกันทั้งสองข้างจนถึงองค์พระประธานที่ใหญ่อยู่ตรงกลางมองเห็นเด่นเป็นพิเศษ หรือภาพเขียนที่ชื่อ อาหารมื้อสุดท้าย (The Last Supper) เขียนโดยจิตรกรเอกของโลก เลโอนาร์โด ดา วินชี เป็นภาพตัวอย่างการเน้นจุดเด่นที่ดีที่สุด
3. การเน้นโดยการตกแต่ง คือการตกแต่งบริเวณหรือส่วนที่จะเน้นให้งดงาม เช่น เน้นและตกแต่งบริเวณประตูทางเข้าบ้าน หรือบริเวณโบหน้า เป็นต้น
4. การเน้นโดยการจัดช่องว่างให้เหมาะสม คือ การจัดที่ว่างรอบๆ สิ่งที่จะเน้นให้เรียบ ไม่สับสน เห็นได้ง่าย การเน้นโดยการเว้นช่องว่างให้เหมาะสม จึงเป็นเรื่องสำคัญที่จะส่งเสริมให้รูปลักษณะมองดูเด่นชัด ขนาดของช่องว่างจะผันแปรไปตามการเน้นของวัตถุที่ใช้ เช่น ถ้าต้องการเน้นตอนใดมากต้องเว้นที่ว่างรอบๆ วัตถุนั้นมากขึ้นตามลำดับ โครงสร้างทางทัศนศิลป์ทั้ง 4 ประการ จึงเปรียบเทียบหลักการเพื่อใช้ดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์แขนงต่างๆ ให้เกิดผลสัมฤทธิ์ คือคุณค่าทางความงาม ความเหมาะสม หลักการดังกล่าวเป็นเพียงแนวทางของการปฏิบัติบนพื้นฐานของความน่าจะเป็นเท่านั้น นักศึกษาอาจจะมี การเปลี่ยนแปลงแก้ไขได้ตลอดเวลาเพื่อความเหมาะสมของกิจกรรมแต่ละลักษณะ (สุชาติ เภาทอง . 2536 : 79 – 80)

สัดส่วน (Proportion)

หมายถึง ความสัมพันธ์ของส่วนประกอบของศิลปะและส่วนอื่นๆในภาพในลักษณะเปรียบเทียบกัน เป็นเรื่องของความสมส่วน เหมาะสม ทั้งขนาด รูปร่าง รูปทรง อันสัมพันธ์กับส่วนประกอบอื่น เช่น สีแท้ที่มีความเข้มมากกว่าสีแท้ที่อ่อนจาง หรือใช้ลักษณะผิวที่หยาบมากกว่าลักษณะผิวเรียบในทำนองเดียวกับการใช้รูปร่างที่มีขนาดใหญ่เปรียบเทียบกับรูปร่างที่มีขนาดเล็กกว่า ส่วนที่ใหญ่กว่าจะดึงดูดความสนใจจนกลายเป็นรูปร่างที่โดดเด่น หรือในทางตรงกันข้ามสัดส่วนที่เล็กกว่า อาจจะกลายเป็นจุดสนใจก็ได้ ขึ้นอยู่กับมูลฐานแวดล้อม บุญเยี่ยม แยมเมือง ได้แสดงพรรณนาต่อเรื่องสัดส่วนไว้ว่า

สัดส่วน หมายถึง ความสมส่วนซึ่งมีอยู่ในธรรมชาติ เช่น สัดส่วนของคน สัตว์ สิ่งของต่างๆ เครื่องใช้ สอย เป็นต้น การกำหนดสัดส่วนในการสร้างงานศิลปะนั้นไม่อาจกำหนดให้ตายตัวลงไปได้ ขึ้นอยู่กับผู้สร้างงานแต่ละคน และการกำหนดสัดส่วนให้งามนั้น ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความชำนาญของศิลปิน การจัดสัดส่วนในงานศิลปะแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะคือ

- 1.การจัดสัดส่วนให้สัมพันธ์กับตัวมันเอง เช่น สัดส่วนของคนทั้งตัว สัดส่วนของสัตว์สี่เท้า เช่น ช้าง ม้า สัดส่วนของบ้านทั้งหลัง
2. การจัดสัดส่วนให้สัมพันธ์ซึ่งกันและกัน หรือสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมใกล้เคียงกัน เช่น คนนั่งเก้าอี้ ทหารขี่ม้า บ้านกับพื้นที่ของบ้าน การปลูกดอกไม้ดอกให้สัดส่วนกับใบไม้ เป็นต้น

การจัดสัดส่วนมักจะได้พบอยู่เสมอในผลงานทางศิลปะ (บุญเยี่ยม แยมเมือง . 2537 : 54 – 55)

สุชาติ เกาทอง ได้แสดงพรรณนาในเรื่องเดียวกันนี้ความว่า

สัดส่วน (Proportion) หมายถึง ความสัมพันธ์ของขนาด ความยาว ความสูง และความลึก เป็นอัตราเฉลี่ยของแต่ละส่วนในงานทัศนศิลป์ที่จะต้องได้ส่วนสัมพันธ์กัน สัดส่วนของรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าแต่เดิมมานิยมส่วนสัดส่วน 3:4 คือกว้างสามส่วนและยาวสี่ส่วน เป็นอัตราเฉลี่ยของสัดส่วนที่มีขนาดงดงาม สัดส่วนนี้ได้มาจากรูปด้านหน้าของวิหารพาร์ทีนอนซึ่งเป็นวิหารของกรีก

สัดส่วนเป็นความสัมพันธ์ระหว่างส่วนประกอบต่างๆ แต่ละส่วนที่ประกอบขึ้นเป็นรูปทรง ถ้าความสัมพันธ์ของแต่ละส่วนเหมาะสมจะทำให้รูปทรงทั้งหมดมีความงาม สัดส่วนนี้เป็นไปได้ทั้ง 2 มิติ และ 3 มิติ รูปทรงแบบเรขาคณิต (Geometric Form) และรูปทรงที่มีสัดส่วนคงที่ สัดส่วนจะมีลักษณะที่ปรากฏให้เห็นได้เป็น 2 แบบ คือ

1. สัดส่วนที่สมบูรณ์ด้วยตัวของมันเอง เกิดจากการประกอบหรือจัดสร้างโครงสร้างทางกายภาพที่ในแต่ละส่วนของรูปทรงที่มีความสัมพันธ์กันนั้นมีความสมบูรณ์ในตัวเองเป็นความสมบูรณ์แบบเอกเทศไม่เกี่ยวข้องกับ สิ่งใด ตัวอย่างได้แก่ ผลงานประติมากรรมและสถาปัตยกรรมสมัยใหม่บางลักษณะ เช่น ผลงานของคอนสตันติน บรานคูซ (Constantin Brancusi) ที่ชื่อ ไก่ และนกในอากาศ หรือผลงานของ วาทรูบา (Watruba) สถาปนิกออสเตรียผู้ออกแบบโบสถ์ตรีเอกานุภาพอันศักดิ์สิทธิ์ (Holy trinity) ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจมาจากประติมากรรมลักษณะบาศกนิยม (Cubism) ตัวอาคารสร้างด้วยรูปทรงของแท่งคอนกรีตขนาดใหญ่ ซึ่งมีรูปร่างและขนาดไม่ซ้ำกัน แลดูเหมือนกับนำเอาแท่งคอนกรีตขนาดต่างๆเป็นรูปสี่เหลี่ยมมาวางซ้อนกันมีจัดองค์ประกอบแบบงานประติมากรรม

2. สัดส่วนที่สมบูรณ์แบบกับการประกอบกับสิ่งอื่น เกิดจากความสัมพันธ์ของส่วนต่างๆในตัวของวัตถุและเกิดจากความสัมพันธ์เมื่อเทียบเคียงกับวัตถุอื่นๆ วัตถุหรือรูปทรงจะไม่มีความสมบูรณ์แบบเอกเทศเพราะจะต้องเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับวัตถุหรือรูปทรงอื่นที่ถูกนำไปจัดวางประกอบร่วมด้วย อาทิ ในวัตถุชิ้นหนึ่งเราจะพิจารณาถึงความกว้าง ความยาว (ในกรณี 2 มิติ) หรือความกว้าง ความยาว และความลึก (ในกรณี 3 มิติ) เพื่อทราบสัดส่วนของวัตถุนั้น และเมื่อวัตถุนั้นไปจัดวางอยู่ในที่ที่หนึ่งหรือในวัตถุอื่น ซึ่งก็มีสัดส่วนอยู่เฉพาะตัว เราจะเกิดการศึกษาเปรียบเทียบเพื่อให้ทราบถึงสัดส่วนที่เกิดจากการเทียบเคียงดังกล่าว ตัวอย่างเช่น แก้วอิฐหนึ่งมีความกว้าง ความยาว ความสูงดูพอดีได้สัดส่วนในสายตาของเรา

เมื่อเรานำเก้าอี้ไปตั้งวางในห้องซึ่งมีสัดส่วนแตกต่างกันไปเราจะรู้สึกว่าสัดส่วนของเก้าอี้ในแต่ละห้องนั้นแตกต่างกันออกไปด้วย (สุชาติ เทาทอง . 2536 : 71 – 72)

พระพงษ์ กุลพิศาล ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องของสัดส่วนความว่า

สัดส่วน Proportion สัดส่วนเป็นเรื่องของความสัมพันธ์ขององค์ประกอบที่นำมาจัดปัญหาเกี่ยวกับสัดส่วน เป็นปัญหาที่ยากที่สุด เพราะไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว เราเห็นวัตถุต่างๆว่าสวยถูกส่วนได้ เพราะความคิดรวบรวบยอดจากการดูวัตถุนั้นหมดเสียก่อน คนที่รูปร่างดีแสดงว่า ส่วนต่างๆของร่างกายมีขนาดความสัมพันธ์กัน เช่น คอไม่ยาวเกินไป ไหล่ไม่กว้างเกินไป ฯลฯ ดังนั้นวิธีเดียวจะฝึกฝนตนเองให้เกิดการรับรู้เกี่ยวกับสัดส่วนที่ดี ต้องดูให้มากสังเกตให้มากจนเคยชิน นักออกแบบที่เก่งๆ สามารถสร้างสรรค์ผลงานให้ดูมีสัดส่วนสวยงามได้โดยอัตโนมัติ ทั้งนี้เป็นเพราะมีประสบการณ์ในการดู และทำมากนั่นเอง สัดส่วนที่จะช่วยให้

1. รูปร่างสมดุล
2. องค์ประกอบต่างๆสัมพันธ์กัน
3. รูปมีความงามน่าดูขึ้น

สัดส่วนที่ดีมีอยู่ 2 ลักษณะคือ

- ก. สัดส่วนของตัวเองมันเอง เช่น สัดส่วนของแจกัน ต้นไม้ คน ฯลฯ
- ข. สัดส่วนระหว่างตัวมันเองกับวัตถุอื่น เช่น ในความสัมพันธ์ของรูปทั้งหมดในแผ่นภาพ (พระพงษ์ กุลพิศาล . 2520 : 155)

จังหวะ (Rhythm)

หมายถึงกระบวนการจัดวางส่วนประกอบทางทัศนศิลป์ ให้เกิดเป็นระเบียบด้วยการซ้ำโดยเว้นช่องว่างให้เกิดเป็นความงามของลีลา เพื่อให้เกิดเป็นภาพที่แปลกตาไม่ราบเรียบ จังหวะสามารถกระตุ้นให้เกิดความสนใจในการมองได้เป็นอย่างดี

บุญเยี่ยม แยมเมือง ได้ให้ความหมายของจังหวะว่าหมายถึง “การจัดจังหวะช่องไฟเพื่อให้เกิดความงาม การจัดจังหวะลีลาที่ตื้นนั้นจะเป็นการจัดที่หนีความจำเจ ซ้ำซาก โดยวิธีทำให้งานมีลักษณะชวนมองดูแล้วแปลกตา ไม่น่าเบื่อ เช่น รั้วบ้านของบางบ้าน จัดวางจังหวะช่องไฟของรั้วแปลกตาหรือรั้วกระท่อมในภาพเขียน แสดงชีวิตชนบทจะมีลักษณะจังหวะลีลาแบบโย้ไปโย้มา ดูแปลกตา มีเสน่ห์ชวนมอง เป็นต้น” (บุญเยี่ยม แยมเมือง . 2537 : 57)

ชลุต นิมเสมอ กล่าวถึงเรื่องของจังหวะในงานศิลปะว่า “คือการสลับกันของการเน้นและการผ่อนคลายการทำงานของทัศนธาตุต่างๆ เพื่อให้เกิดเอกภาพที่มีชีวิตแก่องค์ประกอบหรือรูปทรง การจัดจังหวะในงานศิลปะไม่มีกฎเกณฑ์ที่แน่นอน จะเปลี่ยนแปลงคล้อยไปตามอารมณ์ความรู้สึกของศิลปิน” (ชลุต นิมเสมอ.2538: 157)

รัสเซล ได้แสดงทรรศนะในเรื่องของจังหวะทางทัศนศิลป์ ความว่า

จังหวะเป็นส่วนประกอบขั้นพื้นฐานของชีวิตเรา มันเกิดขึ้นโดยธรรมชาติ ดังเช่น จังหวะของคลื่นที่ซัดเข้าหาฝั่ง จังหวะการเต้นของหัวใจ ปรากฏการณ์น้ำขึ้นน้ำลงการหมุนของโลกและดวงจันทร์ ล้วนเป็นจังหวะที่เกิดขึ้นอย่างสม่ำเสมอในทางทัศนศิลป์ จังหวะทางทัศนศิลป์เกิดขึ้นได้จากการซ้ำอย่างเป็นระเบียบของเส้น รูปร่าง สี หรือพื้นผิวที่มีความเหมือนกัน ซึ่งดวงตาของเราสามารถมองเห็นและติดตามรูปแบบของจังหวะการซ้ำได้เป็นอย่างดี ดังเช่นผลงาน Nude Descending a Staircase ที่มาเซล ดูซอมป์ สามารถสร้างจังหวะที่ลื่นไหลภายในภาพได้จากการซ้ำรูปร่างของผู้หญิงที่ถูกตัดทอนจนคล้ายกับเครื่องจักรกลกำลังเดินลงบันได ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความสนใจของศิลปินในช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 ที่มีต่อเทคโนโลยี (Russell . 1993 : 67)

พระพงษ์ กุลพิศาล ได้กล่าวถึงเรื่องของจังหวะในทางทัศนศิลป์ว่า

จังหวะ Rhythm ในทัศนศิลป์ ความรู้สึกเกี่ยวกับ “จังหวะ” คือ ความรู้สึกเคลื่อนไหวขององค์ประกอบต่างๆ (หรืออาจจะเพียง –องค์ประกอบอย่างเดียว) ที่ได้จัดไว้เรียบร้อยแล้ว ภาพบางภาพดูแล้วสับสน วุ่นวาย ทั้งนี้เป็นเพราะ “จังหวะ” ในการจัดวางองค์ประกอบต่างๆนำสายตาไปนั่นเอง ดังนั้นความรู้สึกเกี่ยวกับ “จังหวะ” ในที่นี้จึงรับรู้ได้ด้วยตาเท่านั้นเอง ในหลักการออกแบบมีวิธีจัด “จังหวะ” ได้หลายแบบ และแต่ละแบบจะให้ความรู้สึกต่างกันไปและจัดทุกแบบจะต้องคำนึงถึงที่ว่างเสมอ

1. จัดจังหวะซ้ำ (Repetition) แบบนี้ส่วนใหญ่จะใช้ในการจัดสิ่งๆที่เหมือนกันหรือคล้ายกัน เช่น รูปเหมือนกัน สีเหมือนกัน เส้นชนิดเดียวกัน ตลอดจนทิศทางก็ไปในทางเดียวกัน การจัดแบบนี้จะพบมากในงานศิลปะแขนงสถาปัตยกรรม เช่น การตกแต่งภายใน รั้ว ประตู หน้าต่าง สำหรับความรู้สึกของการจัดแบบนี้ จะดูเรียบสงบ ไม่ตื่นตา เพราะองค์ประกอบที่นำมาจัดนั้นจะค่อยๆนำสายตาให้เคลื่อนไปช้าๆ และมีระเบียบดูไม่ทำให้เบื่อและประสาทตาไม่เครียด
2. จังหวะให้ความรู้สึกพุ่งไปทางหนึ่ง การจัดแบบนี้ ต้องคำนึงถึง “ขนาด” ขององค์ประกอบเป็นสำคัญโดยวางองค์ประกอบนั้นให้มีขนาดลดหลั่นไปเรื่อยๆ เพื่อจะได้นำสายตาไปทางใดทางหนึ่งตามความต้องการ
3. จัดจังหวะให้ดูต่อเนื่องเป็นเส้นเดียวกัน การจัดแบบนี้องค์ประกอบที่ใช้วางเป็นแนวเรียงกัน และนำสายตาให้เคลื่อน หรือไปในทิศทางที่ต้องการ
4. จัดจังหวะให้ดูเคลื่อนไหวรุนแรง ตื่นเต้น ขัดแย้งกัน (Dynamic) แบบนี้คล้ายกับเป็นผลรวมของการจัดทุกรูปแบบ คำนึงถึงทิศทางขององค์ประกอบขัดแย้งกัน ขนาดที่ต่างกันโดยไม่จำเป็นต้องลดหลั่นเป็นลำดับ (พระพงษ์ กุลพิศาล . 2520 : 154)

ความซ้ำซ้อน (Repetition)

คือการนำเอาส่วนประกอบทางทัศนศิลป์ที่มีรูปลักษณะ ขนาด สี หรือพื้นผิวที่มีความเหมือนหรือสัมพันธ์กันมาจัดวางในลักษณะที่ต่อเนื่อง เชื่อมโยง ทั้งนี้เพื่อให้เกิดเป็นเนื้อหาที่มีเอกภาพอย่างลงตัว

เคลิเวอร์ ได้แสดงพรรณนาในเรื่องความซ้ำซ้อน ความว่า “หลักการพื้นฐานจำนวนมากได้ถูกนำมาใช้สร้างความหลากหลายในผลงานศิลปะและหนึ่งในความซ้ำซ้อน ซึ่งเป็นพื้นฐานที่สำคัญในการผสมผสานสัมพันธ์สิ่งที่มีความคล้ายคลึงกัน ในผลงานทัศนศิลป์ ความซ้ำซ้อนอาจจะปรากฏขึ้นจากเส้น รูปร่าง มวล น้ำหนัก บริเวณว่าง สี ขนาดหรือ ทิศทาง ก็ตาม” (Cleaver . 1997 : 22)

ซีทแฮม และคณะ ได้กล่าวถึงเรื่องความซ้ำซ้อนว่าโดยสามารถสรุปได้ว่า

ความซ้ำซ้อนเกิดขึ้นจากการนำเอาส่วนประกอบย่อยมาใช้ในจำนวนที่มากกว่าหนึ่งขึ้นไป เป็นวิธีการที่ทำให้ได้โดยง่าย สามารถสร้างเอกภาพให้กับเนื้อหา ซึ่งอาจเป็นวิธีการในการจัดองค์ประกอบที่เก่าแก่ที่สุดในกระบวนการออกแบบ

ความซ้ำซ้อนนั้นก่อให้เกิดเป็นการฝึกกำลังซึ่งเป็นหัวใจสำคัญ เพราะไม่ว่าเมื่อใดที่ส่วนประกอบย่อยถูกนำมาวางซ้ำกัน การทำงานของมันก็คล้ายคลึงกับเสียงดีกลองที่เป็นจังหวะช่วยเสริมกำลังมากขึ้น เช่นเดียวกับโครงสร้างกระดูกสันหลังของมนุษย์ ที่เป็นการซ้ำกันของกระดูกแต่ละปล้อง หรือการที่เรากินนอน หายใจ เป็นการซ้ำเพื่อให้ชีวิตอยู่รอดอย่างสมบูรณ์ นอกจากนี้ยังมีความซ้ำซ้อน เรายังพบเห็นความซ้ำซ้อนอีกมากมายรอบตัวเราไม่ว่าจะเป็นใบไม้ ต้นไม้ บ้านเรือน นิ้วมือ นิ้วเท้า เป็นต้น

ถึงแม้ว่าความซ้ำซ้อนจะมีศักยภาพอย่างมากในการจัดการโครงสร้างการมอง แต่อย่างไรก็ตามความซ้ำซ้อนก็สามารถสร้างความน่าเบื่อหน่ายได้เช่นกัน เช่น เสียงพูดที่ราบเรียบซ้ำอยู่ในระดับเสียงเดิมตลอดเวลา หรือกิจกรรมที่ทำซ้ำเดิมเป็นเวลานานโดยไม่เปลี่ยนแปลง จะทำให้เกิดความเบื่อหน่ายได้ ดังนั้นเพื่อหลีกเลี่ยงความเบื่อหน่ายดังกล่าว จึงต้องหลีกเลี่ยงด้วยการเบี่ยงเบนการจัดวางเล็กน้อยเพื่อไม่ให้เกิดมุมมองที่ไม่ซ้ำเดิม

เราไม่สามารถวิเคราะห์วิธีการจัดความซ้ำซ้อนของส่วนประกอบที่มีรูปลักษณะเหมือนกันออกเป็น

1. ความซ้ำซ้อนของรูปร่างและปริมาณ (Repetition of Shape / Volume)
2. ความซ้ำซ้อนของขนาด (Repetition of Size)
3. ความซ้ำซ้อนของตำแหน่ง (Repetition of Position)
4. ความซ้ำซ้อนของทิศทาง (Repetition of Direction)

(Cheatham . 1987 : 122 – 129)

ความลดหลั่นตามลำดับ (Gradation)

เกิดขึ้นจากการจัดวางส่วนประกอบทางทัศนศิลป์ไม่ว่าจะเป็น รูปร่าง รูปทรง สี หรือน้ำหนัก ให้เกิดเป็นการซ้ำเรียงกันลดหลั่นเป็นลำดับจากการลดหรือเพิ่มของขนาด ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่สามารถสร้างให้เกิดเป็นความรู้สึกกลมกลืนขึ้นได้จากลำดับของการจัดวางส่วนประกอบทางทัศนศิลป์ดังที่กล่าวมา

สุชาติ สุทธิ ได้กล่าวถึงความลดหลั่นตามลำดับไว้ว่า “แต่ในอีกแนวทางหนึ่ง หากมีการจัดวางโดยใช้รูปทรง รูปร่าง สี หรือน้ำหนักจากใหญ่สุดสู่เล็กสุดจะรับรู้คล้ายๆกับการใช้จังหวะและการเคลื่อนไหว แต่การจัดวางในลักษณะที่กล่าวนี้จะไม่ให้ความรู้สึกที่เป็นจังหวะหรือความเคลื่อนไหว แต่จะได้ค่าของความเปลี่ยนแปลงที่น่าสยดสาเราให้เกิดความรู้สึกที่ค่อยๆลดหลั่นกันลงไป” (สุชาติ สุทธิ .2535 : 123)

คลีเวอร์ ได้แสดงทรรศนะในเรื่องเดียวกันนี้ไว้ว่า “ความลดหลั่นตามลำดับคือการพัฒนาที่ละขั้นตอนอย่างนุ่มนวล ซึ่งมักจะแสดงนัยในเรื่องของทิศทางและนำไปสู่ส่วนที่สำคัญที่สุดของภาพ ซึ่งประสาทสัมผัสต่างๆและการมองเห็นของเราได้ถูกฝึกมาให้รับมือกับเรื่องนี้เป็นอย่างดี”(Cleaver.1977 : 25)

ทวีเกียรติ ไชยงยศ ได้กล่าวถึงความลดหลั่นว่า

ความลดหลั่น หมายถึง การนำเอาบรรดาฐานของศิลปะมาผสมผสานกันในลักษณะเป็นชุดให้มีการเปลี่ยนแปลงในทีละเล็กละน้อยในมูลฐานเหล่านั้น เช่น การเปลี่ยนแปลงรูปร่างเล็กๆ ไปสู่รูปร่างขนาดใหญ่ หรือการเปลี่ยนแปลงทีละเล็กละน้อยของสีมืดคล้ำ ไปสู่สีสว่างลักษณะของการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้จะทำให้มองเห็นทิศทางของการแปรเปลี่ยนนั้นด้วย และมีความรู้สึกตื่น-ลึก สิ่งตามมาคือความรู้สึกเคลื่อนไหว จากคำอธิบายเหล่านั้นจะเห็นถึงความสอดคล้องกับหลักการเกี่ยวกับจังหวะด้วย (ทวีเกียรติ ไชยงยศ . 2538 : 48)

6.3.4 ธาตุทางทัศนศิลป์

เป็นส่วนประกอบของศิลปะหรือบางทีเรียกว่า ทัศนธาตุ ที่จะประกอบกันขึ้นตามหลักการทางศิลปะเป็นผลงานทัศนศิลป์ สามารถสรุปส่วนประกอบได้ดังนี้

เส้น (Line)

เป็นจุดมูลฐานของศิลปะที่มนุษย์ใช้ในการแสดงออกมาช้านาน เกิดจากจุดที่ต่อกันในทางยาว ให้ทั้งความรู้สึกและความหมาย

สุชาติ เกาทอง อธิบายลักษณะของเส้นไว้ในหนังสือวาดเส้นว่า

ลักษณะทางกายภาพของเส้น หรือ คุณค่าทางกายภาพของเส้น คือ ขนาด และทิศทางของเส้น ลักษณะของเส้น ชนิดของเส้น ตำแหน่งและจุดกำเนิดของเส้น เส้นมีมิติเดียว คือ ความยาวมีลักษณะต่างๆ มีทิศทางและมีขนาด

ลักษณะต่างๆของเส้น ได้แก่ ตรง โค้ง คด เป็นคลื่น พันปลา เกล็ดปลา ก้นหอย ชัด พร่า ประหลาด
ทิศทางของเส้น ได้แก่ แนวราบ แนวตั้ง แนวเฉียง แนวลึก ขนาดของเส้น เส้นจะไม่มี ความกว้าง มีแต่
เส้นหนา เส้นบาง หรือเส้นใหญ่ เส้นเล็ก ความหนาของเส้นต้องพิจารณาเปรียบเทียบกับความยาว ถ้า
เส้นสั้นแต่มีความหนามาก จะหมดลักษณะของความเป็นเส้น กลายเป็นรูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้าไป (สุชาติ
เกาทอง . 2536 : 115 – 116)

วิรัตน์ พิชญ์ไพบุลย์ แสดงทรรศนะในเรื่องเส้น และลักษณะของเส้นดังนี้

เส้น (Line) เป็นองค์ประกอบที่สำคัญของโครงสร้างทางศิลปะที่แสดงออกอย่างมีความหมายและให้
ความรู้สึกเกี่ยวกับอารมณ์และจิตใจแก่ผู้ดู หรือให้ความหมายถึง ขนาด ความยาว และทิศทาง เส้นที่
ช่วยแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกของศิลปิน และเรื่องราวที่เกิดจากอารมณ์และความรู้สึกของศิลปิน
และเรื่องราวที่เกิดจากอารมณ์และความรู้สึกตื่นเต้น และเส้นโค้งให้ความรู้สึกอ่อนโยน
ขนาดและทิศทางของเส้น เส้นเป็นจุดที่ต่อเนื่องกันออกไป เส้นจึงมีความยาวจนสามารถที่จะวัดความยาว
ตามลักษณะของการใช้สอยต่างๆได้

ลักษณะของเส้น เส้นสามารถแสดงออกถึงบุคลิภาพ ลักษณะ และความแตกต่างของบุคคลและวัตถุ
ต่างๆที่ใช้ การใช้เส้นให้ประสานกลมกลืนกันจะช่วยให้แลดูเป็นระเบียบ การใช้เส้นให้มีทิศทางขัดแย้งกัน
จะทำให้เกิดความสับสน ความไม่มีระเบียบ เช่น การใช้เส้นโค้งในงานศิลปะหรือการออกแบบ โดยให้มี
ความประสานสัมพันธ์กัน จะช่วยส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกพักผ่อน ความสงบ และอ่อนโยน

ชนิดของเส้น เส้นมีลักษณะเฉพาะ เส้นที่พุ่งตรงไปทิศทางเดียวกันเรียกว่า เส้นตรง เส้นที่มีทิศทางหัก
โค้ง เรียกว่าเส้นโค้ง ถ้าหักทันทีก็จะเป็นมุม เส้นที่มีทิศทางเงยขึ้นเรียกว่าเส้นทแยง และเส้นที่ไม่มี
ระเบียบต่างทิศทางกัน เรียกว่า เส้นแตกแยก เส้นที่มีทิศทางพุ่งขึ้นตรงเรียกว่าเส้นตั้ง เส้นที่มีทิศทางพุ่ง
ไปตามนอน เรียกว่า เส้นนอน

ตำแหน่งและสมมูลฐานของเส้น ตำแหน่งของเส้นจะทำให้งานศิลปะแลดูเป็นหน่วยเดียวกัน หรือแบ่งแยก
ออกจากกัน เช่น เส้นตั้งของกรอบในภาพ อาจจะทำให้แบ่งภาพออกเป็นบางส่วนได้ ศิลปินสามารถใช้
เส้นเขียนรูปทรงให้รวมเป็นกลุ่มเป็นก้อน โดยใช้เส้นเป็นเครื่องเชื่อมโยงเนื้อหา และรูปร่างของรูปทรง
มวล และสีเข้าด้วยกัน ฉะนั้น ตำแหน่งของเส้นที่ถูกต้องจะช่วยให้เกิดดุลยภาพความเป็นเอกภาพได้
หรือส่งเสริมความเป็นหน่วยเดียวกันในงานศิลปะได้ ด้วยการให้ความยาวของเส้นหรือช่วงจังหวะที่
ต่อเนื่องกัน เส้นจึงเป็นเครื่องเชื่อมโยงเนื้อหาของรูปทรง มวล และสีเข้าด้วยกัน (วิรัตน์ พิชญ์ไพบุลย์ .
2524 :26 – 28)

บุญเยี่ยม แยมเมือง อธิบายเรื่องเส้นในงานทัศนศิลป์ไว้ว่า

เส้นเป็นมูลฐานของศิลปะอันหนึ่งที่อธิบายยาก บางคนให้คำนิยามเส้นว่า คือการทำให้เกิดความต่อเนื่อง
ของจุดบนพื้นผิวของวัตถุ เช่นที่เราใช้ปากกาสร้างจุดเคลื่อนไปบนกระดาษก็จะเกิดเป็นเส้นขึ้น ยิ่งกว่านั้น
เราอาจใช้พู่กันแต้มเป็นจุดเคลื่อนไ้วบนผืนผ้าใบก็จะเกิดเป็นเส้นของสีขึ้น หรือประติมากรใช้นิ้วมือของเขา
ปรับแต่งไปบนผิวดินเหนียว ก็จะเกิดเส้นขึ้นบนพื้นผิวของประติมากรรม

การใช้เส้นในงานทัศนศิลป์

การเน้นด้วยเส้น (Emphasizing Line) คือ การขีด ขีด ลากเส้นบนพื้นผิวของวัตถุรองรับโดยตรง ทำ
ให้เกิดรูปร่างต่างๆขึ้นมา ศิลปินจะใช้วัสดุอะไรก็ได้ ขูด ขีด ลาก ให้เส้นมีลักษณะหนัก- เบา ใหญ่-เล็ก
ลักษณะของเส้นแบบนี้ ถ้านำมาใช้โดยตรง

เช่น เส้นที่ลากตามขอบ (Contour Line) ที่เรียกว่า เป็นทัศนศิลป์เน้นเส้น ได้แก่ ภาพ Women with
hat ของแมรี ลอเรนติน ซึ่งเป็นจิตรกรรมเน้นเส้นตามขอบของรูปคน และภาพผู้หญิง

การไม่เน้นเส้น (De - emphasizing Line) เน้นอนที่สุด การสร้างภาพของศิลปินไม่จำเป็นต้องเน้นเส้น
ดังกล่าวแล้วเสมอไป ศิลปินอาจใช้เทคนิควิธีคล้ายกับการระบายสี โดยการตัดกันระหว่างอ่อน - แก่ รอย

ที่ค่าทั้ง 2 ตัดกันจะเกิดเป็นเส้นขึ้นมาเอง ลักษณะของเส้นแบบนี้เรียกว่า การใช้เส้นในเชิงจิตรกรรม (Painterly) ตัวอย่าง งานของเรมบรันต์ เป็นต้น .

การใช้เส้นในงานประติมากรรม (Lines used in sculpture) ในการสร้างงานประติมากรรม จะใช้เส้นทั้ง 2 แบบ คือ เส้นขอบรอบรูป (Linear) กับเส้นที่เกิดจากการตัดกันของน้ำหนัก (Painterly) ในงานประติมากรรมของเฮนรี มัวร์ แสดงให้เห็นเส้นทั้ง 2 แบบ คือ เส้นที่เกิดขึ้นตามขอบประติมากรรม และเส้นที่เกิดตามขอบดังกล่าวเป็นเส้นที่เกิดจากการตัดกันของน้ำหนักอ่อน – แก่ด้วย

เส้นที่บ่งบอกความเคลื่อนไหว (Suggesting Line) เส้นทั้งหลายจะบ่งบอกความรู้สึกต่อสายตามนุษย์ในตัวของมันเอง เช่น ความเคลื่อนไหวในแนวนอน แนวตั้ง แนวเฉียง และแนวโค้ง เส้นคด ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวขึ้นและลง เส้นราบ ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวจากด้านหนึ่งไปสู่อีกด้านหนึ่ง หรือบ่งบอกถึงความสงบ เส้นเฉียงให้ความรู้สึกเคร่งเครียด เส้นโค้งให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวต่อเนื่อง

เส้นเชิงนัย (Axis Line) เป็นเส้นที่เกิดจากจินตนาการ ว่ามีเส้นเชื่อมโยงกันอยู่ระหว่างวัตถุหนึ่งกับวัตถุหนึ่งในภาพ เส้นเชิงนัยจะช่วยให้เราตัดสินใจได้ว่าในภาพนั้นมีความรู้สึกเคลื่อนไหวไปในทิศทางใด ตัวอย่าง ภาพ War Series : Another Patrol ของจาคอบ ลอเรนซ์ แสดงให้เห็นว่าทหารเรือ 3 คน กำลังเคลื่อนไหว ในแนวเฉียงจากด้านล่างทางซ้ายมือ ไปสู่มุมบนขวามือ และภาพพระพุทธชินราช มีเส้นเชิงนัยเป็นรูปสามเหลี่ยม

นอกจากนั้นเส้นเชิงนัย ยังบ่งบอกแนวโน้มของรูปทรงในภาพได้ด้วย เช่น ภาพ The Adoration of the Magic เส้นเชิงนัยจะเกิดจากการรวมตัวกันของรูปทรงในภาพเป็นตัวอักษร W ซ่อนอยู่ในตัวภาพ ถ้าท่านหาเส้นเชิงนัยเหล่านี้ได้จะทำให้เกิดความเข้าใจในงานศิลปะมากขึ้น (บุญเยี่ยม แยมเมือง . 2537 : 42 – 43)

รูปร่างและรูปทรง (Shape and Form)

รูปร่างและรูปทรงเป็นส่วนประกอบสำคัญในทัศนธาตุที่แสดงลักษณะสองมิติและสามมิติตามลำดับ ทวีเกียรติ ไชยยงยศ อธิบาย รูปร่าง และรูปทรงไว้ดังนี้

รูปร่างและรูปทรง รูปร่าง หมายถึง รูปที่มีลักษณะเป็น 2 มิติ เกิดจากการลากเส้นให้มาบรรจบกัน ไม่แสดงความละเอียดภายใน แสดงเฉพาะโครงสร้างภายนอก เช่น สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม วงกลม รูปที่เกิดจากการเล่นเงา เป็นต้น

ส่วนรูปทรง หมายถึง รูปที่มีลักษณะเป็น 3 มิติ คือ ไม่เพียงแต่ลากเส้นให้มาพบกันเท่านั้น ยังแสดงให้เห็นรายละเอียดอย่างอื่นชัดเจนขึ้น เช่น ความตื้น ลึก หนา บาง

รูปร่างและรูปทรง แบ่งออกเป็น 3 ชนิด คือ

รูปเหมือนจริง เป็นรูปตามธรรมชาติ หรือรูปธรรมดาที่เห็นอยู่ทั่วไป เช่น ต้นไม้ ดอกไม้ เจดีย์ บ้านเรือน แมว นก เป็นต้น เป็นรูปที่ดูแล้วเข้าใจได้ง่าย รับรู้ง่าย

รูปดัดทอน รูปดัดแปลง เป็นรูปที่ดัดแปลงหรือดัดทอนจากธรรมชาติ หรือจากสิ่งที่คุ้นเคย ค้นหา รูปที่ดัดทอนหรือดัดแปลงนี้ทำได้หลายวิธี เช่น ทำให้บิดเบี้ยวจากความเป็นจริง ทำให้เหนือไปจากความจริง หรือเป็นรูปที่น่ามาจัดเสียใหม่ นำมาดัดต่อใหม่ เป็นต้น

รูปที่ไม่มีความหมาย เป็นรูปอิสระ ได้แก่ รูปทรงเรขาคณิต รูปทางชีววิทยา เป็นต้น (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ . 2528 : 42 – 43)

ในเรื่องเดียวกันนี้ สุชาติ เถาทอง ได้สรุปไว้ว่า

รูปร่าง (shape) และ รูปทรง (form) เป็นรูปธรรมของผลงานทัศนศิลป์ และปัจจัยสำคัญที่สื่อความหมายจากศิลปินสู่ผู้ดู โดยทั่วไปคำทั้งสองจะใช้แทนกันได้ มีความหมายใกล้เคียงกัน แต่ในทางทัศนศิลป์จะมีความหมายตื้นลึกและจำเพาะเจาะจงต่างกัน คือ

รูปร่าง คือ เนื้อที่ของรูปร่าง สี เส้น แสง และเงา หรือเนื้อที่ รูปร่างเกิดขึ้นจากองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ทั้ง 3 นี้รวมกัน รูปร่างจึงเป็นภาพสองมิติ หมายถึง เนื้อที่ เส้น ขอบเขต เช่น ลากเส้นเป็นรูปร่างกลม เนื้อที่ภายในวงกลมนั้นคือรูปร่างซึ่งเป็นรูปภายนอกของสิ่งที่มีลักษณะ 2 มิติ หรือ 3 มิติ เช่น แผ่นกลมกับ ลูกกลม จะมีรูปร่างเป็นวงกลมเหมือนกัน แต่มีรูปทรงต่างกันเพราะโครงสร้างต่างกัน และรูปร่างแสดงเนื้อที่ของผิวเป็นระนาบมากกว่าจะเป็นปริมาตร หรือมวล

รูปทรง คือ โครงสร้างทางรูปของผลงานทัศนศิลป์ รวมทั้งรูปภายในและภายนอก เป็นโครงสร้างที่ก่อรูปขึ้นด้วยหน่วยเพียงหน่วยเดียว หรือหลายหน่วยรวมตัวกันขึ้น มีความหมาย แน่นทึบเป็น 3 มิติ ไม่ว่าจะ เป็นวัตถุจริงอย่างประติมากรรม หรือเห็นเป็นจริงอย่างงานจิตรกรรม รูปทรงจะมีโครงสร้าง มีความหมาย และมีเอกภาพในตัวเอง

รูปร่างและรูปทรงทางทัศนศิลป์อาจแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท คือ

- (1) รูปทรงเรขาคณิต (geometric form)
- (2) รูปทรงอินทรีย์รูป (organic form)
- (3) รูปทรงอิสระ (free form) (สุชาติ เภาทอง.ม.ป.ป. : 57 – 58)

บุญเยี่ยม แยมเมือง ได้อธิบายเรื่องรูปร่างและรูปทรงไว้ความว่า

รูปร่างและรูปทรง (Shape and Form)

รูปร่าง หมายถึง พื้นที่ที่เกิดจากการประกอบกันของมูลฐานทางศิลปะตั้งแต่หนึ่งมูลฐานหรือมากกว่าหนึ่งมูลฐานขึ้นไป เช่น สี น้ำหนัก เส้น ลักษณะผิว และบริเวณว่าง รูปร่าง จะมีลักษณะแบน มี 2 มิติ คือ กว้างกับยาว หรือสูงกับกว้าง ส่วนรูปทรง (Form) คือวัตถุที่มี 3 มิติ มีกว้าง ยาว และ ลึก หรือมีสูง กว้าง และลึก คำว่า ลึกคือมิติที่ 3 แสดงความตื้น – ลึก ทะลุทะลวง

ส่วนที่เป็นรูปทรง ได้แก่ มวล และปริมาตร (Mass and Volume)

มวล (Mass) หมายถึง พื้นที่ที่โดยรอบและเป็นลักษณะส่วนรวมทั้งหมดของรูปทรง มีลักษณะทึบตัน

ปริมาตร (Volume) หมายถึง บริเวณว่างที่ปรากฏอยู่ในรูปทรง มีลักษณะลึกโบ ทะลุทะลวง มักปรากฏในประติมากรรม และสถาปัตยกรรม

ในการพิจารณาศิลปะควรต้องพิจารณาประเภทของรูปร่าง – รูปทรงด้วยว่า รูปร่าง – รูปทรง เป็นประเภทใด ซึ่งมี 3 ประเภทคือ

1. รูปร่างหรือรูปทรงเหมือนจริง (Realistic) มีลักษณะเหมือนจริงตามตาเห็น เช่น ประติมากรรมกรีก โรมัน จิตรกรรมสมัยสำริดเป็นต้น
2. รูปร่างหรือรูปทรงลดตัดทอน (Distortion) มีลักษณะบิดเบือนไปจากรูปร่างรูปทรงเหมือนจริง เช่น จิตรกรรมลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ ลัทธิคิวบิสม์ เป็นต้น
3. รูปร่างหรือรูปทรงนามธรรม (Abstraction) มีลักษณะอิสระที่ศิลปินถ่ายทอดความรู้สึก รวมทั้งรูปทรงง่าย ๆ อย่างรูปทรงเรขาคณิต เช่น รูปทรงของศิลปะออป – อาร์ต มินิมอลอาร์ต ศิลปะลัทธินามธรรม เป็นต้น (บุญเยี่ยม แยมเมือง. 2537: 44)

วิรัตน์ พิชญ์ไพฑูริย์ อธิบายถึงรูปร่างในงานศิลปะไว้ว่า

รูปร่าง (shape) เป็นบริเวณเนื้อที่ของสี เนื้อที่ของแสงเงา หรือเนื้อที่ของเส้นหรือทั้งหมดรวมกันก็ได้ มาสร้างเป็นรูปทรง เป็นรูปร่างของงานศิลปะ รูปร่างมีลักษณะเป็นสองมิติ รูปร่างมีความสำคัญต่อศิลปินเหมือนไม้ที่มีความสำคัญต่อนักก่อสร้าง รูปร่างเป็นองค์ประกอบหนึ่งของรูปทรงลักษณะ (form) โดยหลักการนี้รูปร่างจึงมีส่วนที่จะสร้างสรรค์งานศิลปะให้มีลักษณะต่างๆ การเขียนภาพรูปร่างของส่วนต่างๆ ของงานศิลปะนั้น ศิลปินจะเขียนหรือออกแบบรูปร่างต่างๆตามความเห็นของตน เมื่อศิลปินดูธรรมชาติ แล้วเขียนภาพ ศิลปินจะเขียนรูปร่างและจัดภาพใหม่โดยถ่ายทอดจากธรรมชาติ จากจินตนาการมาเป็นภาพจิตรกรรม ศิลปินจะมองลึกเข้าไปถึงคุณค่าของความงามของรูปร่างที่สร้างขึ้น ใฝ่จดตามหลักการของสุนทรียภาพด้วย

รูปร่างช่วยในการจัดภาพให้เกิดดุลยภาพ ขนาดของรูปร่าง ลักษณะของรูปร่างและสี จะให้ความรู้สึกในเรื่องน้ำหนักของภาพ ศิลปินจึงได้ใช้รูปร่างของสีและขนาดให้ต่างกันเพื่อให้เกิดดุลยภาพได้ ศิลปินสามารถใช้รูปร่างแสดงถึงลักษณะที่เป็นสัญลักษณ์ และแสดงลักษณะความรู้สึกที่เกิดขึ้น เช่น ศิลปินอาจจะใช้รูปร่างแสดงหรือบ่งชี้ถึงปริมาณของพลังแห่งอำนาจที่แผ่ภายในของงานศิลปะนั้นได้ ศิลปินสามารถใช้รูปร่างช่วยในการตกแต่งพื้นผิว เช่น ภาพเขียนของแมตติส ได้ใช้รูปร่างที่พัฒนามาจากรูปร่างของสิ่งมีชีวิต มาเป็นรูปร่างนามธรรม เพื่อตกแต่งพื้นผิวให้แลดูงดงามและให้ความรู้สึกถึงแก่นแท้ที่เกิดจากธรรมชาตินั้น อารมณ์และความรู้สึกที่เกิดจากรูปร่าง รูปร่างเป็นพื้นฐานในงานศิลปะ ซึ่งประกอบด้วย รูปทรงสามเหลี่ยม รูปทรงกลม รูปทรงสี่เหลี่ยม และรูปทรงอิสระ แต่ละรูปทรงพื้นฐานนี้จะให้ความรู้สึกต่างกันไป และความรู้สึกนี้จะแตกต่างออกไปตามองค์ประกอบที่อยู่ใกล้เคียงกัน เช่น รูปสามเหลี่ยม จะทำให้ความรู้สึกพุ่งความสนใจไปข้างบนมากกว่าด้านข้าง รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าดูคงที่ โดยเฉพาะรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่วางนอนยาวไปตามระดับ จะให้ความรู้สึกมั่นคงและพาสายตาผู้ชมไปตามแนวระดับตา รูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสจะให้ความรู้สึกคงที่ สองรูปร่างต่างๆจะเปลี่ยนแปลงความรู้สึกได้ ถ้าอยู่ในสถานที่ ทิศทาง และองค์ประกอบแวดล้อมแตกต่างกัน เช่น รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าและสี่เหลี่ยมจัตุรัสให้ความรู้สึกคงที่ สงบ แต่ถ้าจัดรูปร่างนั้นวางเฉียงหรือวางตรงมุม หรือวางรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสเฉียงในรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่วางอยู่ตามแนวระดับปกติ ความรู้สึกจะสมดุล ความสงบ ก็จะเปลี่ยนแปลงไปทันทีในศิลปะชิ้นหนึ่งๆนั้น อาจจะประกอบด้วยรูปร่างหลายรูปร่างมารวมกัน ฉะนั้นศิลปินจึงต้องคำนึงถึงการจัดรูปร่างต่างๆให้เกิดความรู้สึกตามต้องการ นอกจากนั้นศิลปินจะต้องแก้ปัญหาในเรื่องขนาดและสัดส่วนของรูปร่างต่างๆ ที่นำมาใช้ร่วมกันด้วย เพื่อที่จะช่วยให้งานศิลปะนั้นเกิดความงามมีชีวิตขึ้นได้ (วิจารณ์ พิชญไพบูลย์ . 2524 : 29)

คุณค่าของแสงและเงา

แสง ปริมาณของความสว่าง ความมืด ส่งผลต่อการรับรู้และความรู้สึก เช่นเดียวกับแสงสว่างในคืนพระจันทร์เต็มดวง ย่อมให้ความรู้สึก หรืออารมณ์ที่แตกต่างกัน แสงสว่างในคืนเดือนมืดหรือคืนพระจันทร์เสี้ยว ในทางทัศนศิลป์นั้น ความเข้ม ความสว่าง ค่าของแสงและเงา สัมพันธ์กับน้ำหนัก สี มวล ฯลฯ ดังจะเห็นได้ในงานจิตรกรรมของศิลปินตะวันตกในช่วงศตวรรษที่ 18 โดยเฉพาะงานของลัทธิโรแมนติก (Romanticism) ที่เน้นอารมณ์แสดงออกเป็นสำคัญ ค่าของแสงและเงาที่ตัดกันอย่างโดดเด่น สร้างอารมณ์ร่วมได้เป็นอย่างดี

วิจารณ์ พิชญไพบูลย์ กล่าวถึง คุณค่าของแสงและเงาไว้ว่า

แสง ความสว่างและความมืด มีผลต่อความรู้สึกและการรับรู้ อิทธิพลของแสงเป็นสิ่งสำคัญในการที่ต้องการศึกษา ทั้งในด้านความงามในธรรมชาติและในการสร้างสรรค์งานศิลปะ จำนวนและชนิดของแสงที่ตกกระทบลงบนวัตถุ สามารถทำให้เกิดอารมณ์และความรู้สึก เช่น รู้สึกว่าสิ่งที่อับแสงหรือแสงตะวันตกเป็นสิ่งที่ดูหม่นหมอง สงบเยือก หรือยามเช้าท้องฟ้าสดใสมีชีวิต ศิลปินได้ใช้อิทธิพลของแสงในการเขียนภาพให้เกิดความรู้สึกต่อผู้ดู เช่น เขียนภาพพระอาทิตย์กำลังขึ้นโดยใช้สีสดใสให้ความรู้สึกสดชื่น ภาพวันฝนตก ท้องฟ้ามืดครึ้มทึบ ให้ความรู้สึกเยือกเหงา การเปลี่ยนแปลงของแสงและบรรยากาศนี้มีคุณค่าต่อความรู้สึกมาก ความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากแสงเงาหรือความมืด และความสว่างนั้นมีอิทธิพลต่อจิตใจและความคิด เป็นเพราะเกิดจากจังหวะของแสงและเงาที่ปรากฏที่ตัววัตถุและสิ่งแวดล้อมนั้น การเปลี่ยนแปลงความสว่าง ความมืด คุณค่าของสีจากอ่อนไปแก่ที่เพิ่มขึ้นทีละน้อย เช่น จากดำไปเป็นขาวทีละน้อย เงาที่เกิดขึ้นเปลี่ยนแปลงไป สามารถจะให้ความรู้สึกเปรียบเสมือนความนุ่มนวล ความรู้สึกอ่อนไหว ความเปล่าเปลี่ยว อ้างว้างและเยือกเหงา

คุณค่าของแสงและเงา (Value) มีอิทธิพลต่อรูปร่างของวัตถุ ขนาดของวัตถุจะเปลี่ยนแปลงไปตามคุณค่าของแสงและเงา วัตถุโปร่งแสงที่มีผิวขรุขระ ถ้าแสงส่องเป็นมุมตรงก็อาจจะทะลุไปทำให้แลดูราบเรียบ แต่ถ้าแสงส่องเป็นมุมเอียงก็จะแลเห็นพื้นผิวนั้นแลดูขรุขระ และจะมากยิ่งขึ้น ถ้ามุมของแสงนั้นเอียงมากจน

เกิดเงามากขึ้น หรือแสงภายนอกอาคารกับแสงภายในอาคาร มีส่วนช่วยให้ความรู้สึกและการมองวัตถุมีขนาดเปลี่ยนแปลงไปเช่นกัน ความรู้สึกนี้อาจจะทดลองได้ให้ห้องที่มีติดด้วยการเปิดไฟฟ้าที่มีแรงเทียนความสว่างมากแล้วทำให้น้อยลง ในห้องที่มีติดจะรู้สึกว่ารูปร่างนั้นเล็กลงกว่าที่เป็นจริง

ในศิลปะวัตถุทั้งหลาย ภาพเขียนก็ดี รูปปั้นแกะสลักและงานสถาปัตยกรรมใดๆก็ตาม แสงและเงาจะใช้ในการสร้างความแตกต่างของอารมณ์ งานศิลปะที่มีแสงเงาที่ทำให้มืดและสว่างสัมพันธ์กันเป็นหน่วยเดียวกัน จะช่วยให้แลดูมีความงามสง่า หรือไม่ก็แลดูเกิดอารมณ์ ความรู้สึก การจัดแสงไฟในห้อง ถ้าจัดให้แสงไฟส่องสว่างเป็นจุดตามความงามและการใช้สอย จะสามารถช่วยสร้างบรรยากาศและความรู้สึกได้ดีว่าการใช้ไฟฟ้าให้สว่างไสวเหมือนกันตลอดทั้งห้อง (วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์ .2524 : 34)

ค่าของแสงและเงา มีผลกระทบโดยตรงกับการมองเห็นและสามารถสร้างอารมณ์ ความรู้สึกต่าง ๆ กันไป บางครั้งนักวิชาการก็เรียกว่า น้ำหนักอ่อนแก่ของแสงและเงา (Tone) คำว่า น้ำหนักในงานทัศนศิลป์ คือ ปริมาณความสว่างของแสงที่กระทบวัตถุรวมทั้งบริเวณที่เป็นเงาของวัตถุ เป็นความอ่อนแก่ของสีที่ปรากฏ

ชูลูด นิ่มเสมอ ได้อธิบายเรื่องน้ำหนักอ่อนแก่ของแสงและเงาในหนังสือองค์ประกอบของศิลปะไว้ว่า

น้ำหนัก คือ ความอ่อนแก่ของบริเวณที่ถูกแสงสว่างและบริเวณที่ถูกแสงสว่างและบริเวณที่เป็นเงาของวัตถุ หรือการระบายสีให้มีผลเป็นความอ่อนแก่ของสีหนึ่งหรือหลายสี หรือบริเวณที่มีสีขาว สีเทา และสีดำ ในความเข้มระดับต่างๆในงานชิ้นหนึ่ง น้ำหนักที่ใช้ตามลักษณะของแสงเงาในธรรมชาติจะทำให้เกิดปริมาตรของรูปทรง นอกจากจะให้ปริมาตรและความแน่นแก่รูปทรงแล้ว น้ำหนักยังให้ความรู้สึกและอารมณ์ด้วยการประสานความอ่อนแก่ในตัวของมันเองอีกด้วย ในงานนามธรรมเราจะได้รับความรู้สึกจากความอ่อนแก่ของน้ำหนักที่ประสานกันอยู่ในภาพโดยตรง โดยไม่ต้องผ่านรูปทรงที่รู้ได้ เข้าใจได้แต่อย่างใด (ชูลูด นิ่มเสมอ . 2538 : 42)

ลักษณะผิว (Texture)

คือ คุณลักษณะของพื้นผิวของวัตถุ ทั้งในธรรมชาติหรือมนุษย์สร้างขึ้นก็ตาม ในทางทัศนศิลป์นั้นก็มีทั้งลักษณะพื้นผิวจริงและพื้นผิวอันเกิดจากการลวงตา เช่น ผิวมันแวววาว ขรุขระ ลื่น ผิวหยาบ ฯลฯ ชูลูด นิ่มเสมอ เขียนอธิบายเรื่องพื้นผิวไว้ว่า

ลักษณะผิว หมายถึง ลักษณะของบริเวณพื้นผิวของสิ่งต่างๆ ที่เมื่อสัมผัสจับต้อง หรือเมื่อเห็นแล้วรู้สึกได้ว่าหยาบ ละเอียด มัน ด้าน ขรุขระ เป็นเส้น เป็นจุด เป็นก้ำมะหยี่ ฯลฯ

ลักษณะผิวมี 2 ชนิด คือ

1. ลักษณะผิวที่เราจับต้องได้ เช่น กระดาษทราย ผิวส้ม แก้ว ฯลฯ
2. ลักษณะผิวที่ทำเทียมขึ้น เมื่อมองดูจะรู้สึกว่ารูปร่างหยาบหรือละเอียด แต่เมื่อสัมผัสจับต้องเข้าจริงกลับเป็นพื้นผิวเรียบๆ เช่น วัสดุสังเคราะห์ที่ทำผิวเป็นลายไม้ ลายหิน หรือการใช้รอยฟู่กันในงานจิตรกรรมบางชิ้น (ชูลูด นิ่มเสมอ. 2538: 62)

สุชาติ เทาทอง ได้อธิบายเรื่องพื้นผิวไว้ว่า

ผิว (texture) คือ ลักษณะผิวของสิ่งต่างๆมีหยาบ ละเอียด ด้าน มัน ขรุขระ ราบเรียบ เป็นริ้วรอย ฯลฯ ให้ความรู้สึกทางกายสัมผัส ถ้าใช้มือลูบคลำสัมผัสทำให้เกิดความรู้สึก ซึ่งศัพท์ทางวิชาการเรียกว่า "tactile value" พื้นผิวของผลงานทัศนศิลป์จะเป็นพื้นผิวตามธรรมชาติ และ/ หรือพื้นผิวที่เกิดขึ้นจากการปรุงแต่ง เช่น การแกะสลักพื้นผิวของไม้เป็นลวดลาย เพื่อให้สัมผัสได้เด่นชัด ทั้งนี้ศิลปินมีอิสระที่จะทำ

ได้ตามความเหมาะสม สำหรับพื้นผิวในภาพเขียนนั้น อาจเป็นพื้นผิวของสี เนื้อสี เนื้อกระดาษ หรือ เนื้อผ้า ผ้าใบ ลักษณะของการใช้พื้นผิวสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

(1) พื้นผิวเป็นจริงตามธรรมชาติ

(2) พื้นผิวคิดทำขึ้นเอง

เทคนิควิธีการสร้างพื้นผิวสามารถทำได้หลายชนิด อาจเขียนเป็นลวดลายหรือรูปร่างต่างๆ ที่แสดงรายละเอียดก็เป็นการแสดงพื้นผิวได้เช่นเดียวกัน โดยธรรมชาติของพื้นผิวจะมีทั้ง 2 มิติ และ 3 มิติ(สุชาติ เกาทอง . 2536 : 57)

ทวีเกียรติ ไชยงยศ กล่าวถึงลักษณะของพื้นผิวไว้ว่า

ลักษณะพื้นผิว หมายถึง ลักษณะของผิวนอกของวัตถุต่างๆ เพื่อได้สัมผัส หรือมองดูแล้วรู้สึกได้ว่า หยาบละเอียด เพียงใด

ลักษณะพื้นผิวของวัตถุ แบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ

1. พื้นผิวที่ราบเรียบ ได้แก่ วัตถุที่มีพื้นผิวราบเรียบ มีลักษณะของผิวที่เกลี้ยงเกลา ละเอียด เนียนกลมกลื่น เช่น แผ่นกระจก โลหะขัดเงา ผ้าไหมผ้าแพร กระเบื้องผนัง กระดาษผิวเรียบ เป็นต้น
2. พื้นผิวที่ขรุขระ ได้แก่ วัตถุที่มีพื้นผิวขรุขระ หยาบ เช่น ผิวของเปลือกไม้ ผิวของเปลือกหอยแครง กระดาษทราย ผ้าย้ายดิบ เป็นต้น

พื้นผิวไม่ว่าจะราบเรียบหรือขรุขระจะได้จากธรรมชาติ เช่น กรวด หิน ดิน ทราย เปลือกไม้ และอาจจะได้จากการประดิษฐ์คิดค้นของมนุษย์ เช่น ผ้า กระดาษ กระจก แผ่นเหล็ก เป็นต้น

การเลือกพื้นผิวของวัตถุต่างๆที่มีสภาพพื้นผิวแตกต่างกัน เป็นความจำเป็นในการสร้างงานทัศนศิลป์ โดยเฉพาะในงานสถาปัตยกรรมแต่ในงานทัศนศิลป์ แขนงอื่นก็จำเป็นต้องเลือกพื้นผิวให้เหมาะสมในงานแต่ละงานเช่นเดียวกัน (ทวีเกียรติ ไชยงยศ.2538: 45)

สี (Color)

วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์ ได้อธิบายเรื่องสีในงานทัศนศิลป์ไว้ว่า

สี (color) เป็นองค์ประกอบหนึ่งของงานศิลปะที่มีความหมายหลากหลายมาก เพราะสีสามารถช่วยให้เกิดคุณค่าในองค์ประกอบอื่นๆ เช่น การใช้สีป้ายให้เป็นเส้นต่าง การใช้สีให้เกิดรูปร่าง การใช้สีให้เกิดจังหวะ การใช้สีแสดงลักษณะของพื้นผิว นอกจากนั้น การใช้สียังมีส่วนส่งเสริมให้เกิดความคิด ความรู้สึก และอารมณ์

สีจึงเปรียบประดุจองค์ประกอบหลักที่สามารถควบคุมและเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบอื่น ทั้งนี้เพราะว่าสีมีผลเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบทุกอย่างที่ประกอบเป็นภาพ และมีอิทธิพลเหนือจิตใจ และก่อให้เกิดความรู้สึกในด้านต่างๆได้ การใช้สีอาจจะใช้สีเดียวหรือใช้หลายๆสี ข้อแตกต่าง คือ สีเดียวนั้นเปรียบเหมือนการทำงานโดดเดี่ยว ไม่ได้มีโอกาสร่วมใช้เป็นส่วนหนึ่งกับการใช้สีหลายๆสี เพราะจะช่วยสร้างผลดีและความงามให้แก่กันและกัน สีแต่ละสีจะต้องใช้ให้เหมาะสม จึงจะสามารถได้ความสมบูรณ์งดงาม สีทุกสีจึงมีความหมาย และมีสัญลักษณ์เฉพาะตัว มาเรีย อีแวนส์ ได้อธิบายถึงสัญลักษณ์ของสี (Color Symbolism) ว่า “ สีแต่ละสีจะมีความหมายเป็นลักษณะเฉพาะตัว ซึ่งจะให้ความรู้สึกมีทั้งในด้านที่ดีหรือไม่ดีไปตามลักษณะของแต่ละสี ซึ่งอาจจะเปลี่ยนแปลงไปตามวัฒนธรรมของแต่ละแห่งด้วย เช่น สีแดงสำหรับชาวตะวันออก เป็นสีแห่งความสุขสมบูรณ์ สัญลักษณ์ของชีวิตและแสดงถึงความปิติยินดี รื่นเริง ฉะนั้น ในหลายประเทศทางตะวันออกจึงใช้สีแดงเป็นสีชุดสำหรับเจ้าสาวในพิธีแต่งงานและงานมงคล แต่ในประเทศทางตะวันตกหลายประเทศ เช่น สหรัฐอเมริกากลบมีความรู้สึกหรือให้ความหมาย หรือสัญลักษณ์ของสีแดงไปในทางตรงข้ามกับทางตะวันออก คือ มีความรู้สึกว่าเป็นสีที่แสดงถึงความไม่ปลอดภัย น่ากลัว และมักมีความหมายไปในทำนองก่อความอารมณ์ ทำให้อึดอัดไม่สงบ”

การใช้สี เป็นเครื่องแสดงออกของอารมณ์และความคิด ซึ่งนับว่าเป็นสิ่งที่ค่อนข้างจะซับซ้อน ถ้าต้องการให้การใช้สีมีผลสมบูรณ์จริงๆ เพราะทั้งอารมณ์และความคิดเป็นสิ่งที่ยากจะวางมาตรฐานออกมาแน่นอนได้

ด้วยเหตุนี้ศิลปินจึงมักใช้สีกันอย่างค่อนข้างจะอิสระมาก และต่างก็มีเหตุผลแตกต่างกัน การใช้สีไม่จำเป็นต้องวิเคราะห์ถึงองค์ประกอบในด้านเคมีอย่างลึกซึ้ง ไม่จำเป็นต้องศึกษาสีเช่นเดียวกับนักวิทยาศาสตร์ศึกษาทางกายภาพ ข้อสำคัญสำหรับผู้ศึกษาศิลปะ คือ จดจำและเข้าใจถึงความสัมพันธ์ของแต่ละสี และการใช้สีในโอกาสต่างๆกัน พร้อมทั้งศึกษาผลของสีที่จะเกิดขึ้นในด้านจิตใจ เกิดอารมณ์เปลี่ยนแปลง ดูว่องไวหรือเฉื่อยเหงา ตึงเครียด หรือหย่อน ขาดการกระตือรือร้น หรือเบื่อหน่าย ศิลปินที่ดีเมื่อใช้สีแล้วควรมีอารมณ์คล้อยตามไปด้วย คือ เมื่อใช้สีสลับแดงกับงานรื่นเริง ศิลปินก็จะต้องมีความรู้สึกว่าร่าเริง สนุกสนาน หรือรู้สึกเศร้าโศกไปกับสีที่เฉื่อยชืดต่างๆด้วย ทั้งนี้เพราะการใช้สีในด้านศิลปะนั้น หัวใจในด้านความรู้สึก อารมณ์ด้วย ความเข้าใจในเรื่องของสีนั้น การเรียนรู้เรื่องสีในด้านศิลปะจะถูกต้องมากกว่าผลทางด้านวิทยาศาสตร์หรือวิทยาการด้านใดๆ

สีกับชีวิตประจำวันเกือบจะแยกกันไม่ออก ทุกครั้งที่มีการเลือกของใช้ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกาย เครื่องตกแต่งบ้าน หรืออุปกรณ์การเรียน ปัญหาในการพิจารณาเลือกสีใดให้เหมาะสม และเกิดความสัมพันธ์งดงามจะต้องเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องด้วยเสมอ มีคนจำนวนมากเลือกสีได้งดงาม หลังจากที่ได้เรียนรู้วิธีเลือกและใช้สีแล้ว และก็มีหลายคนที่ไม่สามารถจัดทำได้อย่างถูกต้อง จึงต้องใช้เวลาเรียนรู้ และประสบการณ์อีกมาก ฉะนั้น การเลือกและใช้สีให้ได้ผลทั้งทางด้านอารมณ์และจิตใจ ก็มีได้เป็นสิ่งที่ทำได้ง่ายนัก จำเป็นต้องมีการศึกษาหรือการสังเกต เพื่อสร้างเสริมรสนิยมของตนให้ถูกต้องด้วย

สีเป็นการแสดงถึงความหมายและอารมณ์ของผู้ใช้สี จะเปลี่ยนแปลงไปตามประมาณของแสง ทำให้เกิดเงาอ่อนแก่เคลื่อนไหวไป ช่วยให้แลดูมีชีวิตชีวา ซึ่งความรู้สึกนี้จะผันแปรไป รวมทั้งแสดงอารมณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลานั้นด้วย ถ้าลองทบทวนถึงเหตุการณ์ในสิ่งแวดล้อมรอบตัวเรา ดูถึงความเปลี่ยนแปลงของสีในธรรมชาติ จากเมื่อยามที่อาทิตย์รุ่งอรุณมีความสดใส และสวยสดของสีต่างๆจากขอบฟ้า แล้วค่อยๆเปลี่ยนแปลงไปจนเป็นเวลากลางวัน และมีเมื่อยามที่อาทิตย์ตกดิน ความเปลี่ยนแปลงของสีในธรรมชาติรอบตัว โดยเฉพาะในยามค่ำคืน สีของสรรพสิ่งต่างๆภายใต้แสงจันทร์ และสรรพสิ่งต่างๆภายใต้การเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ เช่น ฟ้ายามค่ำ และสีต่างๆของธรรมชาติที่ผันแปรไปตามกาลเวลา เหล่านี้จะเป็นเรื่องประกอบการศึกษาและเป็นประสบการณ์ที่ดีนักศึกษามาก

การใช้สีที่ถูกต้องและงดงามนั้น ไม่เพียงแต่จะคำนึงถึงความสัมพันธ์กลมกลืน หรือความเด่นชัดประทับใจอย่างเดียว แต่ต้องคำนึงถึงความเหมาะสมและถูกต้องกับสัญลักษณ์ของสีด้วย มนุษย์ได้สร้างสีให้เป็นสัญลักษณ์ของความคิดและความรู้สึก มนุษย์ได้ใช้สีเป็นเครื่องหมายของความงามที่มีอิทธิพลต่อจิตใจและอารมณ์ มนุษย์สามารถใช้สีให้เกิดความรู้สึกรื่นเริง เช่น สีน้ำตาล เหลือง ส้มและแดง ให้ความรู้สึกรื่นเริง สีเขียว สีฟ้า ม่วง ช่วยให้รู้สึกเย็น สีขาวจะแสดงถึงความสะอาด ความบริสุทธิ์ ความจงรักภักดี สีแดงให้ความรู้สึกในความตื่นเต้น น่ากลัวอันตรายและความแข็งแกร่ง สีทองจะแสดงถึงความยิ่งใหญ่ ความสูงส่ง นอกจากนั้น สียังอาจใช้เป็นเครื่องแสดงถึงลักษณะและบุคลิกของแต่ละคน การวาดภาพสภาพสตรีที่งดงาม จะวาดและใช้สีที่เน้นความอ่อนโยน นุ่มนวล เช่น สีชมพูอ่อนแก่ หรือการวาดภาพสิ่งที่แสดงถึงความแข็งแรง มักจะวาดและระบายด้วยสีที่แสดงถึงพลังกำลัง สีต่างๆจึงสามารถใช้ให้เป็นประโยชน์ได้หลายด้าน และจะเป็นประโยชน์ได้ดีที่สุด เมื่อทุกคนเข้าใจในสัญลักษณ์นั้น

การใช้สีในงานศิลปะ สีมักคุณสมบัติในการทำให้เกิดความกลมกลืน หรือความแตกต่าง การเน้นให้เกิดจุดเด่นและการรวมกันให้เกิดเป็นหน่วยเดียวกัน สีจึงมีผลต่อมวลและที่ว่าง และยังใช้ในการแสดงออกถึงอารมณ์ด้วย เช่น ดอกไม้สีแดงที่อยู่ด้านหน้าของขอบสนามจะเป็นจุดสนใจ และจุดเด่นเพราะการตัดกันของสีแดงกับสีเขียวของสนามหญ้า และจะเป็นจุดสนใจที่ส่งเสริมให้สีเขียวของสนามหญ้าแลดูรู้สึกใกล้และไกลออกไปได้ นอกจากนั้น จะช่วยให้เกิดความแตกต่างในอารมณ์ของผู้ดู เมื่อมองดูดอกไม้สีแดงจะรู้สึกตื่นตาสดชื่น และในขณะเดียวกันมองดูสีเขียวของสนามหญ้าที่อยู่ห่างไกลออกไปจะรู้สึกเหมือนเยือกเย็นและสงบ อารมณ์ความรู้สึกและระยะไกลใกล้จะต้องมีสิ่งเปรียบเทียบหรือส่งเสริม ในที่นี้สีแดงของดอกไม้และสีเขียวของสนามหญ้าจะส่งเสริมและผลักดันซึ่งกันและกัน

ความขัดแย้งหรือการตัดกันของสีร้อนและสีเย็นจะเกิดขึ้นจากการตัดกันของแสงและเงา และการใช้เส้นในหลักวิชาทัศนวิทยาก็จะช่วยสร้างให้เกิดความตึงและลึกเพิ่มขึ้นกว่าเดิม สีจึงสามารถช่วยให้เกิดความสงบราบรื่น ความสละสลวยและนุ่มนวล เช่น สีที่มีความประสานสัมพันธ์กลมกลืนกันหรือถ้าสีที่มีการขัดแย้งกันก็จะให้ผลที่ออกไปในด้านตื่นเต้น ขัดแย้ง และความไม่ลงรอยหรือไม่สัมพันธ์กัน (วิรัตน์ พิษณุไพบูลย์

สีนั้นส่งผลกับอารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์ สามารถปลุกเร้าอารมณ์ หรือสร้างความรู้สึก เศร้าหมอง หดหู่ หรือกระตุ้นจิตใจได้

สุชาติ เถาทอง ได้อธิบายถึงเรื่องของสีกับการนำไปใช้ทางทัศนศิลป์ว่า

สีมีผลต่อมวลและที่ว่างในงานทัศนศิลป์ สีมียุทธศาสตร์ที่ทำให้เกิดความกลมกลืนหรือความแตกต่าง สีสามารถขับเน้นให้เกิดจุดเด่น และการรวมกันให้เกิดเป็นหน่วยเดียวกัน นอกจากนี้การใช้สียังสามารถแสดงออกถึงอารมณ์ด้วย ในวิชาทัศนียภาพวิทยา ความขัดแย้งหรือตัดกันของสีอุ่นและสีเย็นอันเนื่องมาจากการตัดกันของแสงเงา และการใช้เส้น จะช่วยสร้างภาพให้เกิดความตื้นลึกเพิ่มขึ้นกว่าเดิม ผู้ปฏิบัติจะต้องนำเอาหลักการต่างๆของสีไปดัดแปลงใช้ให้สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของงาน สีมียุทธการออกแบบดังนี้

1. สร้างความรู้สึก

สีให้ความรู้สึกต่อผู้พบเห็นแตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และภูมิหลังของผู้ดู สีบางสีสามารถบำบัดโรคจิตบางชนิดได้ การใช้สีกับอาคารทั้งภายในและภายนอก เป็นการสร้างความรู้สึกต่อการสัมผัสและการสร้างบรรยากาศ

2. สร้างความน่าพอใจ

สีมีอิทธิพลต่องานทัศนศิลป์และออกแบบ สีช่วยสร้างความประทับใจและความสนใจเป็นอันดับแรกที่เราพบเห็น

3. สืบบอกลักษณะของวัตถุ

เกิดจากประสบการณ์และภูมิหลัง เป็นต้นว่า สีแดงแทนไฟ สีเขียวแทนพืชหรือความปลอดภัย

4. สีช่วยในการรับรู้และจดจำ

งานทางทัศนศิลป์และออกแบบต้องการให้ผู้พบเห็นเกิดความจำ จำในรูปแบบและผลงาน หรือเกิดความประทับใจ การใช้สีจะต้องสะดุดตาและมีเอกภาพ (สุชาติ เถาทอง . 2536 : 90)

ในเรื่องของการรับรู้อารมณ์ ความรู้สึกในสีแต่ละสีนั้นแตกต่างกันไป สีแต่ละสีมีพลังปลุกเร้า การตอบสนองของอารมณ์ที่แตกต่างกัน ตามลักษณะของการส่องสว่าง

วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงพรรณนะไว้ในเรื่องนี้ว่า

โดยทั่วไปแล้ว สีอุ่นจะปลุกเร้า (to stimulate) และสีเย็นจะผ่อนคลาย (to relax) สำนักงานที่มีผนังและสภาพแวดล้อมสีเย็นจะช่วยให้เกิดการพักผ่อน แต่ถ้าเป็นสีที่ให้ความรู้สึกอบอุ่นพนักงานจะกระตือรือร้นขึ้น เมื่อเราขับรถผ่านรถสีแดง ความรู้สึกในแรงกระตุ้นจะต่างไปจากเมื่อเราขับรถผ่านรถสีดำหรือน้ำเงิน หรือแม้แต่ห้องพักนักกีฬา ห้องพักร้อนจะให้ความรู้สึกกระตือรือร้นในชัยชนะมากกว่าห้องพักรีสาย เป็นต้น แอมและสุนัขตาบอดสี แต่แมลงกลับมีปฏิกิริยาตอบสนองต่อสีเป็นอย่างดี ยุงจะหนีสีส้มแต่ชอบเข้าไปหาสีแดง สีดำ และสีน้ำเงิน คนดูแลฝั่งจะสวมชุดสีขาวเพื่อหลีกเลี่ยงผึ้ง แต่ถ้าเขาสวมชุดสีเข้ม ผึ้งจะเข้ามาดมล้อมเขา ส่วนแมลงวันไม่ชอบสีน้ำเงิน สีน้ำเงินจึงเป็นประโยชน์กับโรงงานเนื้อหรือร้านค้าเนื้อที่ตั้งอยู่ในที่โล่งแจ้งสำหรับคนเรา นอกจากประสบการณ์อันปกติจะก่อให้เกิดปฏิกิริยาต่อสีต่างๆร่วมกันแล้ว ปฏิกิริยาตอบสนองในเชิงปัจเจกและประสบการณ์ของแต่ละคน ยังก่อให้เกิดปฏิกิริยาต่อสีแต่ละสีแตกต่างกันอีกด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ . 2535 : 23)

ทวีเกียรติ ไชยยังยศ กล่าวถึงจิตวิทยา การใช้สีต่างๆกับความรู้สึกไว้ว่า

จิตวิทยาการใช้สี สีเป็นสิ่งที่มียุทธพลต่ออารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ และมนุษย์จะอยู่ในสภาพแวดล้อมของสีต่างๆตลอดเวลา สีต่างๆ จะให้ความรู้สึกแก่มนุษย์ดังต่อไปนี้ คือ

สี	อารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับ
แดง	ตื่นเต้น เราใจ ร้อนแรง เกรียด
แดงเข้ม	มีอำนาจ สง่า ปิติยินดี เต้น
ส้มแกมแดง	ตื่นเต้น ร้อนแรง
ชมพู	น่ารัก นุ่มนวล อ่อนหวาน อบอุ่น
เหลือง	สดชื่น สว่าง ไพบุลย์ อุดม
เขียว	สดชื่น สมบูรณ์
เขียวเข้ม	เยือกเย็น เวันลับ สยองขวัญ
ฟ้า	เย็นตา ใฝ่ฝัน ปลื้มปิติ
น้ำเงิน	เจียบสงบ เรียบร้อย หนักแน่น ช่มใจ
ม่วง	เศร้า วังเวง นุ่มนวล เยือกเย็น
น้ำตาล	แห้งแล้ง กระด้าง เหงา เศร้า
เทา	นุ่มนวล ประณีต สุขุม สงบ
ขาว	สว่าง บริสุทธิ์ สะอาด แจ่มใส สบายใจ
ดำ	ลึกลับ น่ากลัว หนักแน่น ความทุกข์
ทอง เงิน	หรูหรา มั่งคั่ง

การสร้างงานศิลปะจึงจะต้องนำเอาส่วนประกอบ อันได้แก่ เส้น รูปร่างและรูปทรง ระบายหรือบริเวณว่าง ลักษณะพื้นผิวและสี มาผสมผสานเข้าด้วยกัน เพื่อให้เกิดความงามของงานศิลปะนั้นๆและได้ทั้งประโยชน์ใช้สอย ได้ทั้งความสุขทางกายและทางจิตใจ ทำให้ชีวิตมีความสุขสมบูรณ์ (ทวีเกียรติ ไชยยังยศ . 2538 : 48)

บริเวณว่างหรือที่ว่าง (Space)

บุญเยี่ยม แยมเมือง ได้อธิบายเรื่องบริเวณว่างในงานทัศนศิลป์ไว้ดังนี้

บริเวณว่าง คือ พื้นที่ที่ปรากฏ และยังรวมไปถึงมิติ หรือความตื้นลึกของสิ่งที่ปรากฏในความรู้สึกทางการเห็นอีกด้วย

ในงานทัศนศิลป์ มีบริเวณว่าง 2 มิติ และบริเวณว่างที่เป็นจริง (Physical or Actual space) หมายถึง บริเวณว่างที่มีมิติตามสภาพความเป็นจริง คือ มีความกว้าง ยาว และมีความลึก – ตื้น สามารถสัมผัสได้ เช่น บริเวณว่างของประติมากรรม เครื่องปั้นดินเผา และสถาปัตยกรรม และยังมีบริเวณว่างอีกประเภทหนึ่ง คือบริเวณว่าง 2 มิติ ที่มีมิติที่ 3 เป็นมิติลวง (Illusion) แต่มิติที่ 1 และ 2 ยังเป็นมิติเชิงกายภาพอยู่ ศิลปินต้องพยายามหาวิธีที่จะทำให้เกิดมิติที่ 3 (ตื้น-ลึก) ซึ่งมีหลายวิธีดังนี้

- 1.วิธีนารูปร่าง หรือรูปทรงมาซ้อนทับกัน หรือการวางตำแหน่ง
2. วิธีทางทัศนียภาพเชิงเส้น (Linear Perspective)
3. วิธีทัศนียภาพเชิงบรรยากาศ (Atmosphere Perspective) (บุญเยี่ยม แยมเมือง.2537: 45)

ทวีเกียรติ ไชยยังยศ อธิบายเรื่องบริเวณว่างไว้ว่า

ระวาง บริเวณว่าง หมายถึง การกำหนดบริเวณพื้นที่ว่างกับวัตถุระวาง หรือบริเวณว่างนี้ใช้มากในงานด้านสถาปัตยกรรม การตกแต่งภายใน เช่น ห้องโถงๆจะมีบริเวณว่าง เมื่อนำวัตถุเข้ามาจัดวาง วัตถุนั้นก็เข้าไปแทนที่บริเวณว่างนั้น บริเวณว่างจะมีพื้นที่มากขึ้นหรือน้อยขึ้นอยู่กัวัตถุที่เข้ามาแทนที่ งานทัศนศิลป์แขนงอื่นๆก็เช่นเดียวกัน

ระวางหรือบริเวณว่างมี 2 ชนิด คือ

- 1.บริเวณว่างนอกกรอบ หมายถึง บริเวณว่างที่ว่างเปล่า เช่น บนโต๊ะที่ไม่มีวัตถุใดๆไปจัดวาง ย่อมมีพื้นที่ว่างเปล่าเต็มที่ ถ้านำวัตถุไปตั้งจนเต็มโต๊ะ พื้นที่ว่างเปล่านั้นก็จะถูกแทนที่ด้วยวัตถุนั้น

2. บริเวณว่างในรูป หมายถึง วัตถุที่เข้าไปแทนที่บริเวณว่าง บริเวณว่างในรูปได้แก่ วัตถุต่างๆ เช่น โต๊ะ เก้าอี้ โทรทัศน์ ตู้โชว์ เป็นต้น
การจัดบริเวณว่างให้เหมาะสมขึ้นอยู่กับการจัดความสัมพันธ์ระหว่างความว่างเปล่ากับวัตถุที่เข้าไปแทนที่ ความว่างเปล่าให้เกิดความพอเหมาะพอดี (ทวีเกียรติ ไชยยังยศ . 2538 : 44)

ชลูด นิ่มเสมอ สรุปคำจำกัดความของที่ว่างไว้ว่า

1. ปริมาตรที่รูปทรงกินเนื้อที่อยู่
2. อากาศที่โอบรอบรูปทรง
3. ระยะห่างระหว่างรูปทรง (ช่องไฟ)
4. ปริมาตรของที่ว่างที่ถูกล้อมด้วยขอบเขต (Space volume)
5. แผนภาพ 2 มิติ ที่จิตรกรใช้เขียนรูป
6. การเขียนภาพลงตาให้เกิดความรู้สึกในงานทัศนศิลป์ 2 มิติ
7. ปฏิสัมพันธ์ระหว่างสีกับรูปทรงทำให้เกิดเป็นความรู้สึกตื่นของพื้นผิว (ชลูด นิ่มเสมอ . 2538 : 98)

นอกจากนี้เขายังอธิบายลักษณะของที่ว่างไว้ด้วยว่า

ลักษณะของที่ว่าง

- ที่ว่างจริงและที่ว่างลงตา งานสถาปัตยกรรมและงานประติมากรรม ใช้ที่ว่างจริง งานจิตรกรรม, งานภาพพิมพ์ ใช้ที่ว่างลงตา
- ที่ว่างแบบ 2 มิติ คือที่ว่างที่กำหนดความกว้างกับความยาว
- ที่ว่างแบบ 3 มิติ คือ ที่ว่างที่กำหนดความกว้าง ความยาว และความลึก
- ที่ว่างเป็นกลางหรือเป็นศูนย์ คือ ที่ว่างบนแผ่นกระดาษหรือผืนผ้าใบ
- ที่ว่างบวก และที่ว่างลบ ที่ว่างบวก คือ ที่ว่างที่มีการกำหนดขอบเขตให้เป็นรูปทรง ที่ว่างลบ คือ ที่ว่างที่เหลืออยู่รอบๆที่ว่างบวก
- ที่ว่างเป็นสองนัย คือ บริเวณว่าง 2 ส่วนที่มีความสำคัญเท่าๆกัน จนไม่อาจบอกได้ว่าส่วนใดเป็นที่ว่างบวก ส่วนใดเป็นที่ว่างลบ
- แบบรูปของที่ว่าง คือรูปร่างหรือบริเวณของที่ว่างที่กำหนดขึ้นมี 2 แบบ คือ
 1. แบบรูปปิด คือ รูปร่างของที่ว่างที่มีเส้นรอบนอกล้อมรอบบรรจบกัน
 2. แบบรูปเปิด คือ รูปร่างของที่ว่างที่มีเส้นรอบนอกเปิด หรือเลื้อยออก ที่จุดใดจุดหนึ่งหรือหลายจุด (ชลูด นิ่มเสมอ . 2538 : 98 – 99)

บทที่ 3

วิธีการศึกษาค้นคว้า

การดำเนินการศึกษาค้นคว้าในงานวิจัยนี้ เป็นการศึกษาวิเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ที่ปรากฏตั้งแต่ พ.ศ. 2503 จนถึง พ.ศ. 2513 อันเป็นระยะเวลารวม 10 ปี การศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้เป็นการศึกษาในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1. แนวความคิด ความเชื่อ ในการสร้างสรรค์ผลงาน
 2. เนื้อหาเรื่องราวในการแสดงออก
 3. รูปแบบและกระบวนการการสร้างสรรค
 4. ศึกษาเปรียบเทียบพัฒนาการของผลงานในแต่ละช่วงเวลา
 5. บริบทแวดล้อมด้านต่างๆที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน
 6. ประวัติและผลงานด้านศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา
- โดยดำเนินการศึกษาตามขั้นตอนดังนี้

การกำหนดประชากรและเลือกกลุ่มตัวอย่าง

1. ตรวจสอบประชากร ซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้ หมายถึง ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ (woodcut) ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ซึ่งปรากฏขึ้นในปี พ.ศ. 2503 จนถึง พ.ศ. 2513 เป็นระยะเวลา 10 ปี ประชากรในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รวบรวมจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ดังนี้

1.1 ข้อมูลขั้นต้น (Primary Source) ศึกษาผลงานต้นฉบับจากหอศิลป์ งานแสดงนิทรรศการ ผลงานของศิลปินภายในหอศิลป์สะสมผลงานต่างๆ รวมทั้งผลงานสะสมของศิลปิน

1.2 ข้อมูลขั้นรอง (Secondary Source) ศึกษาค้นคว้าจากสุจิบัตรผลงานนิทรรศการภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา ที่ปรากฏในปีต่างๆ ภาพถ่ายผลงานที่เผยแพร่ในเอกสาร สิ่งพิมพ์ หนังสือ ตำราต่างๆ ในกรณีที่ไม่สามารถติดตามค้นหาผลงานจริงได้

2.เลือกกลุ่มตัวอย่าง กลุ่มตัวอย่างที่ผู้วิจัยได้เลือกมาศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้เป็นการเลือกโดยการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อเป็นตัวแทนประชากร

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาเอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับผลงานภาพพิมพ์แกะไม้และประวัติของประพันธ์ ศรีสุตา ในประเด็นต่างๆตามจุดมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า เพื่อนำมาใช้ในการวิเคราะห์ผลงาน

2. ศึกษาเอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับ แนวความคิด เนื้อหาเรื่องราว และรูปแบบต่างๆที่ปรากฏในผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา

3. ศึกษาเอกสาร หนังสือ ตำรา บทความเชิงวิชาการของ ประพันธ์ ศรีสุตา เพื่อนำมาวิเคราะห์ พื้นฐานทางความคิด ความเชื่อ วิสัยทัศน์ทางศิลปะ ภูมิหลัง ทักษะคติ

4. ศึกษาเอกสาร ข้อมูลเกี่ยวกับกระแสของศิลปะร่วมสมัยของไทยอันอาจจะส่งอิทธิพลต่อรูปแบบ แนวความคิด และเนื้อหาของผลงาน

5. ศึกษาเกณฑ์ในการวิเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ในประเด็นรูปแบบ เนื้อหาเรื่องราว และกระบวนการสร้างสรรค์ ประกอบกับการสัมภาษณ์นักวิชาการทางศิลปะศิลปิน

6. ศึกษาเอกสารข้อมูลเกี่ยวกับบริบทแวดล้อมด้าน สังคม เศรษฐกิจ การเมือง ศิลปวัฒนธรรม อันส่งอิทธิพลต่อกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อนำมาวิเคราะห์ผลงาน

7. รวบรวมผลงานกลุ่มตัวอย่างจากประชากร นำมาวิเคราะห์ตามขอบเขต และจุดมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า โดยถ่ายภาพจากงานต้นฉบับ หรือสำเนาจากข้อมูลชั้นรอง ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งผลงานที่ปรากฏตามลำดับเวลา คือ ผลงานในปี พ.ศ. 2503 จนถึง พ.ศ. 2506 เป็นช่วงระยะเวลาเริ่มต้น ผลงานในช่วงปี พ.ศ. 2507 จนถึง พ.ศ. 2509 เป็นช่วงที่สองและผลงานช่วงสุดท้ายปรากฏในปี พ.ศ. 2510 จนถึง พ.ศ. 2513

8. วิเคราะห์แนวความคิด เนื้อหา เรื่องราว รูปแบบ กระบวนการ สร้างสรรค์ สรุปผล การศึกษาวิเคราะห์ในรูปแบบของการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ประกอบภาพ

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. นำผลการศึกษาค้นคว้าผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา มาวิเคราะห์ตามข้อมูล ที่ปรากฏโดยหลักเกณฑ์ตามจุดประสงค์และขอบเขตการศึกษาค้นคว้า

2. สรุปผลจากข้อมูลที่ปรากฏและพรรณนาวิเคราะห์ประกอบภาพ ตามเกณฑ์ในการวิเคราะห์ จากกลุ่มตัวอย่างที่ถูกเลือก

บทที่ 4

การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวិเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ในงานวิจัยครั้งนี้เป็นการนำเสนอข้อมูล ภาพถ่ายผลงานและเอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา ที่สร้างในปี พ.ศ. 2503 ถึง พ.ศ. 2513 ประกอบการวิเคราะห์ เนื้อหา เรื่องราว แนวความคิดและโครงสร้างทางทัศนศิลป์ ตลอดจนบริบทแวดล้อมที่ส่งอิทธิพลในการสร้างผลงานภาพพิมพ์ทั้งเนื้อหา รูปแบบ แนวความคิด ในลักษณะของการพรรณนาวิเคราะห์ โดยผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องกับศิลปิน และการสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้มาวิเคราะห์ โดยได้แบ่งลักษณะของผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา เป็น 2 ลักษณะ โดยแบ่งตามรูปแบบที่ปรากฏในการแสดงออก คือ

1. ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ที่ปรากฏรูปแบบของการแสดงออกแบบประเพณีนิยม แบบธรรมชาตินิยม คืออาศัยโลกภายนอก ธรรมชาติ เป็นวัตถุดิบสำคัญ เช่นงานสำนิยม แสดงออกตามที่ตาเห็น และอยู่ในขอบข่ายของการนิยมการลอกเลียนแม้จะมีการลด สกัด ตัดทอน แต่โดยเนื้อหาเรื่องราว และแนวความคิดอยู่ในกลุ่มของรูปแบบธรรมชาตินิยม ผลงานในลักษณะนี้ปรากฏขึ้นในยุคเริ่มต้นของงานภาพพิมพ์แกะไม้คือ ราวปี พ.ศ. 2503 เป็นต้นมาจนถึงปี พ.ศ. 2510 ในระหว่างศึกษาต่อที่ประเทศเยอรมนี ปี พ.ศ. 2507 ถึง พ.ศ. 2509 งานภาพพิมพ์แกะไม้ก็ได้ขาดช่วงไป ปรากฏเพียงภาพร่างต้นแบบ (Sketch) ซึ่งได้นำมาเป็นแบบแกะต่อในปี พ.ศ. 2510 และผลงานรูปแบบนี้ก็ได้ยุติไป พร้อมกับการเกิดแนวความคิดและรูปแบบใหม่ขึ้น ผลงานช่วงนี้เองที่เขาได้พัฒนางานในยุคแรกๆจนเกิดทักษะความชำนาญและเห็นพัฒนาการด้านต่างๆอย่างชัดเจน

2. ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ที่ปรากฏรูปแบบการแสดงออกแบบถ่ายโยงโครงสร้างหรือรูปทรง เน้นการจัดวางโครงสร้างใหม่ออกแบบรูปร่าง รูปทรงใหม่ แต่อยู่บนพื้นฐานของรูปทรงธรรมชาติเป็นผลงานที่สะท้อนมาจากประสบการณ์ทั้งโดยตรงและอ้อม โดยให้ความสำคัญกับการจัดวางองค์ประกอบ มีลักษณะของความหมายอันมีนัย หรือสัญลักษณ์เปรียบเทียบ ไปจนถึงลักษณะของความหมายอันมีนัย หรือสัญลักษณ์เปรียบเทียบ ไปจนถึงลักษณะรูปแบบกึ่งนามธรรม เหล่านี้เริ่มปรากฏในปลายปี พ.ศ. 2510 เป็นต้นมา จนถึงปี พ.ศ. 2513 ซึ่งได้สะท้อนความคิดอันเกิดจากบริบทแวดล้อมต่างๆและความคิด หรือแรงจูงใจภายในของศิลปินเอง

การวิเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา ทั้ง 2 รูปแบบนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นการวิเคราะห์ดังนี้

- 1.การวิเคราะห์เนื้อหาเรื่องราวในผลงาน
- 2.การวิเคราะห์แนวความคิดในการสร้างสรรค์
- 3.การวิเคราะห์รูปแบบในการนำเสนอ
- 4.การวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์
- 5.การวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์

และประเด็นการศึกษาวิเคราะห์เหล่านี้เชื่อมโยงกับปัจจัยอื่นๆที่ส่งอิทธิพลในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยนำเสนอข้อมูลการวิเคราะห์ในเชิงพรรณนา บรรยาย ประกอบภาพผลงานดังนี้



1. ชื่อภาพ : เครื่องรับโทรทัศน์ 2503

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพบรรยายเด็กหญิงคนหนึ่งยืนเอามือประสานท้ายทอย จ้องมองดูที่เครื่องรับโทรทัศน์ที่หน้าร้านค้า ลักษณะกำลังครุ่นคิดอะไรบางอย่าง บนพื้นปูอิฐเป็นตาราง ด้านพื้นหลังเป็นอาคารร้านค้า และมีรถยนต์จอดอยู่คันหนึ่ง ส่วนประกอบต่างๆใช้เส้นรอบนอกเป็นสีดำ สิ่งดึงดูดความสนใจคืออารมณ์ของภาพ ภาพเครื่องรับโทรทัศน์ใช้วิธีการเขียนแบบทัศนียวิทยาในการสร้างระยะใกล้ไกลในภาพ และรูปทรงเลียนแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ

แนวความคิด

ศิลปินแสดงอารมณ์ของภาพด้วยรูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติ และจัดวางองค์ประกอบต่างๆตามความเป็นจริง ภาพแสดงแสงเงาความเป็นมวลของรูปทรง ระยะและบรรยากาศเหมือนจริง ภาพให้ความหมายของความหวัง ความคิดของเด็ก ซึ่งเป็นจุดเด่นของภาพ ข้อมูลในภาพ เนื้อหา เรื่องราว ได้สะท้อน ภาพแห่ง

ยุคสมัยของสังคมในเวลานั้น เช่น การมีเครื่องรับโทรทัศน์ในยุค พ.ศ. 2503 ซึ่งเป็นเทคโนโลยีสมัยใหม่อันเป็นผลของระบบอุตสาหกรรม ระบบทุนนิยมที่กำลังเติบโต อาจจะเป็นเรื่องของผู้มีฐานะพอสมควร

รูปแบบ

รูปแบบมีความชัดเจนของการเลียนแบบธรรมชาติ ความคล้ายจริงตามธรรมชาติ แสดงระยะ แสงและเงาตามความเป็นจริง เช่นเดียวกับ เส้นรอบนอก รูปร่างรูปทรง ภาพนี้เป็นการประกอบกันของภาพคนกับสิ่งแวดล้อม เป็นการระลึกจากความทรงจำในสถานที่คุ้นเคย หรือเคยพบเห็นนำมาจัดองค์ประกอบด้วยเรื่องราวเดียวกัน

กระบวนการสร้างสรรค์

ผลงานในช่วงนี้เป็นช่วงเริ่มต้นการฝึกฝน และเรียนรู้กระบวนการต่างๆ ของภาพพิมพ์แกะไม้ คือ มีการทดลองต่างๆ และเริ่มต้นด้วยภาพความคิด และร่างบนแม่พิมพ์ด้วยหมึก ก่อนลงมือแกะและพิมพ์ต่อไป การทดลองใช้สีแต้มตกแต่งภาพให้มีสีสดด้วยสีโปสเตอร์หรือสีน้ำ ขั้นตอนการพิมพ์นั้นพิมพ์โดยใช้ช้อน หรือวัสดุที่กลมมน ถูหลังกระดาษที่วางบนแม่พิมพ์ที่กลึงหมึกพิมพ์ไว้แล้ว และทดลองพิมพ์จนได้น้ำหนักที่พอใจ นำภาพไปตากให้หมึกแห้ง

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

เมื่อลากเส้นตั้งจากจุดกึ่งกลางของด้านบนและล่าง แบ่งภาพเป็นสองส่วนเท่ากัน จะเห็นการจัดสมดุลของภาพแบบด้านซ้ายและขวาแตกต่างกัน คือไม่เหมือนกันทั้งสองด้าน (Asymmetrical Balance) แต่มีน้ำหนักถ่วงกันอยู่

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงเด็กเป็นรูปทรงธรรมชาติ ส่วนประกอบหลักและจุดสนใจ ส่วนรูปทรงอื่นๆ เช่น อาคาร ร้านค้า รถ เป็นรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น เส้นส่วนใหญ่ของภาพเป็นเส้นแนวตั้ง ให้ความรู้สึกหนักแน่น มั่นคง นิ่ง เช่นเดียวกับเส้นแกน การทิ้งน้ำหนักในท่ายืนของเด็ก เส้นตารางที่ส่วนพื้นมีทิศทางด้านเส้นในแนวตั้งต่างๆ และมุ่งไปสู่จุดรวมสายตาเส้นต่างๆ ล้วนมีนัยทางการจัดวาง และทำหน้าที่อย่างมีความงาม

เอกภาพ

ความเป็นหนึ่งเดียวกันของภาพ เกิดด้วยความกลมกลืนในทิศทางของเนื้อหาเรื่องราว ที่เป็นไปอย่างมีเอกภาพ จุดสนใจของภาพถูกเน้นด้วย การตัดกันกันของสีและเส้น รวมทั้งรูปทรง การวางองค์ประกอบของภาพแบบเดี่ยว การวางท่าทางการยืนของเด็กเป็นส่วนสำคัญในความมีเอกภาพในผลงาน

ความประสานกลมกลืน

ความคล้ายคลึงกัน เหมือนกันของภาพ คือ เส้นต่างๆ มีลักษณะขนานกับเส้นแนวตั้ง ช่วยสร้างอารมณ์ของภาพในลักษณะ หนึ่ง สงบ หยุด สอดคล้องกลมกลืนกับเนื้อเรื่องในภาพ รูปทรงก็เช่นเดียวกันจะเห็นว่าศิลปินได้จัดทำทางของเด็กมีเส้นแกนในแนวตั้งเช่นเดียวกับเส้นส่วนใหญ่ของภาพ และจังหวะการวางส่วนที่เป็นพื้นี่รูปทรง รูปร่าง สีขาวและดำ ก็กลมกลืนกันด้วยขนาด และจังหวะลีลาสี ลักษณะผิว

ความขัดแย้งกัน

เป็นความแตกต่างและตัดกัน เช่น ส่วนสีขาวและสีดำ ที่เป็นรูปร่างและรูปทรง เส้นแนวตั้งและแนวนอน เส้นโค้งของรถกับเส้นตรงของตึกอาคาร หรือเส้นรอบนอกของรูปเด็กที่มีลักษณะอ่อนช้อยประกอบด้วยเส้นโค้ง เส้นเฉียง ขัดกันกับส่วนประกอบรอบๆ ซึ่งเป็นรูปทรงเรขาคณิตเสียส่วนใหญ่ และการตัดกันเหล่านี้ส่งผลในการดึงดูดสายตาสู่จุดสนใจของภาพ

จังหวะและความโดดเด่น

การจัดวางองค์ประกอบแบบเดี่ยว มีความโดดเด่นโดยสมบูรณ์ และศิลปินได้นำวิธีการวาดเส้นมาใช้ในงานภาพพิมพ์แกะไม้ คือ เขาได้พยายามใช้เส้นสีดำในการสร้างภาพแทนเส้นสีขาวจากการแกะไม้ วางจังหวะสีขาว และดำ ลงในรูปร่าง รูปทรงต่างๆ เส้นมีจังหวะสอดคล้องประสานกันอย่างมีลีลา จุดสนใจของภาพโดดเด่นด้วยขนาด การเน้นด้วยเส้น และสี ช่วยให้น่าสนใจยิ่งขึ้น รวมทั้งระยะใกล้ไกลช่วยชักนำสายตาสู่ส่วนประกอบต่างๆ



2. ชื่อภาพ : ความงามบนบาทวิถี 2504

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพความงามบนบาทวิถี แสดงเรื่องราวของวิถีชีวิตแห่งยุคสมัย ชุมชนการค้าขาย ความเคลื่อนไหวของภาพคนในอิริยาบถต่างๆ ถือได้ว่าเป็นงานยุคแรกๆที่เป็นผลของการฝึกฝน การเขียนภาพคนในแนวทางของศิลปะหลักวิชา และเป็นงานช่วงที่กำลังเรียนเป็นนักศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากร กิจกรรมหลากหลายของคนในภาพ บ่งบอกถึงอาชีพ ความจอแจแออัดรถและผู้คนบนถนนในยุคสมัยนั้น ประกอบไปด้วยอาคาร ร้านค้า รถยนต์ รถสามล้อ แม่ค้าหาบเร่ เด็กขายลอตเตอรี่กับหลักการเขียนภาพแบบทัศนียวิทยา (Perspective) แสดงเรื่องราวในเชิงจิตรกรรมบรรยาย โดยมีแสงเข้าทางด้านขวาของภาพ จึงเห็นได้ว่า งานชิ้นนี้ยังอิงความเป็นจริงอยู่ แต่ในเรื่องสัดส่วนและระยะ หรือความถูกต้องทางกายวิภาคนั้นจะเห็นว่ายังผิดเพี้ยนอยู่พอสมควร ซึ่ง ประพันธ์ กล่าวว่า เป็นภาพบรรยากาศบริเวณตลาดท่าเตียนโดยเฉพาะตึกและอาคารรถสามล้อ แสดงภาพของช่วงเวลานั้นจริง เส้นต่างๆนั้นได้สร้างทิศทางของความเคลื่อนไหว และมีพื้นผิวแตกต่างกันไป และเส้นส่วนใหญ่มีทิศทางมุ่งไปสู่จุดรวมสายตา (Vanishing Point)

แนวความคิด

ภาพความงามบนบาทวิถีนี้ ประพันธ์ ต้องการแสดงอย่างตรงไปตรงมาในความสัมพันธ์ของสิ่งแวดล้อมรอบตัวและกิจกรรมในสังคมที่เขาได้สัมผัสพบเห็น เป็นการนำภาพในความทรงจำมาผสมผสาน จัดวางด้วยองค์ประกอบทางศิลปะและมีอิทธิพลของงานจิตรกรรมฝาผนังไทย อันเป็นแบบประเพณีนิยมอยู่ด้วย ประพันธ์ กล่าวว่า งานในช่วงนี้ค่อนข้างจะจริงจัง ตรงไปตรงมา (Sincere) ในด้านความรู้สึก ไม่ได้บ่งบอกแง่คิดซับซ้อนใดๆ และเห็นได้ว่าเขาได้สร้างภาพจากความนึกคิด จินตนาการบนพื้นฐานของความเป็นจริง และปราศจากการใช้ภาพร่างต้นแบบ (Sketch) ในกระบวนการทำงาน

กระบวนการสร้างสรรค์

ภาพความงามบนบาทวิถีเป็นตัวอย่างของการทำงานภาพพิมพ์แกะไม้ยุคแรกๆของประพันธ์ ศรีสุตา ซึ่งเป็นการทำแม่พิมพ์จากไม้อัดซึ่งมีความแข็งและเป็นเส้นใยไม้ยากแก่การแกะ แต่ถ้าทำได้ดีจะสะท้อนจิต

วิญญานของความเป็นไม้ออกมาในงาน จากนั้นก็เป็นการร่างภาพลงบนแผ่นไม้และเริ่มใช้เครื่องมือแกะ ภาพนี้เป็นการพิมพ์สีซึ่งใช้แม่พิมพ์เดี่ยวและแกะพิมพ์หลายครั้ง จนได้สีตามต้องการ และในขั้นตอนการพิมพ์นั้น เขาใช้วิธีพิมพ์โดยไม่ใช้แท่นพิมพ์ (พิมพ์ด้วยมือ) โดยใช้อุปกรณ์ (Burnishing Tools) ซึ่งอาจใช้ช้อนแทนก็ได้

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

การจัดภาพของภาพนี้ เมื่อแบ่งเส้นในแนวดิ่งและแนวนอนในส่วนกึ่งกลางของความกว้างและความยาว เห็นได้ว่าเป็นการจัดภาพในแบบสมดุลโดยความรู้สึก ซึ่งองค์ประกอบสองข้างไม่เท่ากัน แตกต่างทั้งขนาด รูปทรง และลักษณะพื้นผิว

เอกภาพ

ความมีเอกภาพของภาพความงามบนนาทวิถินั้นเกิดจากจากรูปทรงที่แตกต่างกัน อันเกิดจากวิธีการเขียนแบบทัศนียวิทยา รูปคนที่มีขนาดใหญ่จัดวางอยู่ส่วนล่างของภาพซึ่งเป็นระยะใกล้และภาพคนขนาดเล็กอยู่ใกล้ส่วนบนของภาพ รวมทั้งขนาดของวัตถุในภาพ เช่น รถสามล้อ อาคารบ้านเรือน รั้วรอยของเส้น ลวดลาย อันเกิดจากเครื่องมือแกะทำให้เกิดพื้นผิวทั่วทั้งภาพกลมกลืนกันไปเป็นหน่วยเดียวกัน

ความประสานกลมกลืนในภาพนี้ ประกอบไปด้วยเส้นที่มีทิศทางไปในลักษณะพุ่งเข้าสู่จุดรวมสายตา พื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพประกอบด้วย เส้น สี ขนาด และรูปทรง รูปทรงประสานกลมกลืน ภาพคนให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว และการวางแสงภายในภาพก็สร้างมวลให้แก่รูปทรงได้ดี ความขัดแย้งที่ชัดเจน คือ ขนาด และสัดส่วน ซึ่งประพันธ์ ได้กล่าวว่า ถ้าจะเอาหลักกายวิภาค หรือทัศนียวิทยาามาประเมินก็คงจะผิดเพี้ยนไม่ถูกต้องนัก

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

จุดสนใจในภาพอยู่บริเวณกลางภาพ รูปทรง หรือภาพคนส่วนใหญ่ มีทิศทางมุ่งสู่ถนนเบื้องหน้า เส้นที่มีทิศทางมาจากด้านบนคือ เส้นตั้งของตึกอาคาร รถ เป็นการด้านความรู้สึกรุนแรงของเส้นบนพื้นถนน



3. ชื่อภาพ : ชนบท 2504

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพชนบท แสดงถึง ชีวิตความเป็นอยู่อันเรียบง่ายของชาวบ้าน ภาพบรรยายถึง วิถีชีวิตชนบท โดยรวมอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ได้แก่ ภาพชายหาปลาสะพายข้องกำลังจับสัตว์น้ำในคลอง ชายหนุ่มกำลังหาฟืนในขณะที่แม่และเด็กกำลังเล่นกันอยู่รอบๆครุข้าวที่คว่ำเอาไว้ ตัวบ้านยกพื้นสูงมีตม่น้ำตั้งไว้เชิงบันได สะพานไม้ขนาดเล็กทำขึ้นอย่างง่ายๆ เชื่อมบริเวณบ้านกับทางเกวียนซึ่งทอดตัวไปไกลลิบ ไกลออกไปเป็นคน บังคับวัวเทียมเกวียน บรรายากาศโดยรอบร่มรื่นไปด้วยต้นไม้ซึ่งแวดล้อมอยู่ทั่วบริเวณ

แนวความคิด

สังคมชนบทมีพื้นฐานอิงอาศัยอยู่กับธรรมชาติ อันอุดมสมบูรณ์วิถีชีวิตของผู้คนเรียบง่าย สอดคล้องกับธรรมชาติ ที่อยู่อาศัย เครื่องนุ่งห่ม อาหาร เครื่องใช้ไม้สอยในชีวิตประจำวัน ล้วนทำด้วยวัสดุจาก ธรรมชาติทั้งสิ้น เป็นสังคมเกษตรกรรมซึ่งเป็นรากฐานของสังคมในยุคนี้จนถึงปัจจุบัน ประพันธ์ นำเสนอ ภาพในความทรงจำ โดยนำมาจัดวางองค์ประกอบตามความคิด ความทรงจำในวัยเด็ก ความเป็นงาน จิตรกรรมไทยสูง ภาพนี้เริ่มแกะตัวคนเป็นสีขาวแล้วต่างจากภาพชุดแรกๆ

กระบวนการสร้างสรรค์

ผลงาน “ชนบท” เป็นงานที่แกะลงแม่พิมพ์ไม้อัดซึ่งชิ้นนี้มีขนาดใหญ่ วิธีการร่างบนแผ่นไม้อัดด้วย ปากกาออกแรงโดยตรงแล้วจึงแกะพิมพ์ เห็นได้ว่า ด้านกระบวนการนั้นประพันธ์ ไม่ได้ให้ความสำคัญมากนัก วิธีการแรกๆได้ถูกประยุกต์จนเป็นที่สะดวกและถูกกับนิสัยเฉพาะตน งานชิ้นนี้เขาได้ทดลองแกะเป็นตัวสีขาว เห็นรายละเอียดมากมายดังเช่นงานจิตรกรรมไทยประเพณี ซึ่งเขาได้ศึกษาค้นคว้าช่วงที่เรียนอยู่ แสดงอิทธิพล อย่างชัดเจน ส่วนเครื่องมือแกะนั้นเขายังคงใช้เครื่องมือที่เป็นชุด ซึ่งถ้าเสื่อมสภาพก็เปลี่ยนชุดใหม่ ไม่ได้นำ กลับมาลับคมแต่อย่างใด แตกต่างกับศิลปินภาพพิมพ์ของญี่ปุ่นซึ่งสร้างเครื่องมือแกะด้วยตัวเองเลย จึง สามารถคิดค้นมีด หรือส่วที่สร้างวีรรอยเฉพาะตัวได้

รูปแบบ

ผลงานที่แสดงเนื้อหาวิถีชีวิต ธรรมชาติแวดล้อม ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากความเป็นจริง และเขา พยายามที่จะแสดงความเป็นมิติใกล้ไกลด้วยหลัก Perspective แสดงความแตกต่างของวัตถุด้วยเส้นแสดง รายละเอียด ไม่มีการให้แสงและเงาดังเช่นงาน ความงามบนนาทวิติ แต่ก็ไม่ได้แสดงอารมณ์ที่ชัดเจนของภาพ

เป็นลักษณะการบรรยายเล่าเรื่อง โดยถ่ายทอดรูปแบบในลักษณะคล้ายจริง แต่ลด ตัดตอน สกัดเอาแต่ส่วนสำคัญด้วยเงื่อนไข ข้อจำกัดทางงานภาพพิมพ์แกะไม้สีเดียวซึ่งไม่สามารถไล่น้ำหนักหรือของสีได้ด้วย จึงมีเพียงน้ำหนักแก่และอ่อน (สีขาวของกระดาษ) ส่วนน้ำหนักกลางทำโดยการแกะเส้นคล้ายการแรเงาในงานวาดเส้น ซึ่งส่งผลรวมในการมองเป็นสีเทา

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพชนบทเป็นการจัดภาพแบบสมดุลโดยใช้ความรู้สึก โดยด้านซ้ายและขวาของภาพแตกต่างกัน ต้นไม้ใหญ่กลางภาพได้แบ่งภาพเป็นสองส่วน เมื่อเปรียบเทียบน้ำหนักของทั้งสองส่วนเห็นได้ว่าส่วนของรูปทรงที่เป็นสีดำ มีการจัดวางถ่วงดุลน้ำหนักกันอย่างสมดุลทั้งด้านซ้ายและด้านขวา ส่วนที่เป็นพื้นขาวก็จัดวางให้ปริมาณพอเหมาะใกล้เคียงกันเพื่อถ่วงสมดุลในเรื่องน้ำหนัก

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงในภาพเป็นรูปทรงจากธรรมชาติ รูปทรงของต้นไม้ กิ่งก้านสาขา ปกคลุมพื้นที่ส่วนบนของภาพ กลมกลืนกับพื้นหญ้าด้านล่าง ศิลปินได้ให้รายละเอียดของสิ่งต่างๆอย่างตรงไปตรงมาซื้อบริสุทธิ์ ภาพคนนั้นมีความเคลื่อนไหวในกิจกรรมต่างๆ ไม่ได้แสดงปริมาตรของรูปทรง มีลักษณะของ 2 มิติ สิ่งที่แสดงความเคลื่อนไหว เลื่อนไหล คือ เส้นวิวรอยของสายน้ำ ไบไม้ ต้นหญ้า ให้ความรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวทิศทางลม เส้นถนนได้มุ่งไปสู่จุดรวมสายตา

เอกภาพ

ความกลมกลืนที่เด่นของภาพ คือ เส้นลดหลาดยแกะที่ผสมผสานภาพได้อย่างมีเอกภาพ สีดำเป็นน้ำหนักแก่เมื่อวางลงบนพื้นที่ซึ่งแวดล้อมด้วยสายขนาดเล็ก ทำให้เกิดเป็นน้ำหนักกลางหรือเทา เมื่อมองภาพด้วยระยะไกลรวมกันด้วยสายตา ดังเช่นงานของลัทธิ Neo impressionism ซึ่งสืบรากฐานจากการรวมกันของสายตา ส่วนสีขาวนั้นได้สอดแทรกจัดวางอยู่ตามส่วนต่างๆของภาพสร้างความกลมกลืนอย่างสัมพันธ์กับเนื้อหาภาพ และวิวรอยของการแกะ งานในยุคแรกของประพันธ์นั้น ส่วนที่ถูกแกะออกไปจากแม่พิมพ์มีลักษณะเป็นเส้น หรือพื้นที่ขนาดเล็ก ซึ่งคือส่วนที่เป็นสีขาวในภาพ



4. ชื่อภาพ : นวดข้าว 2504

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพนวดข้าว ดีข้าว แสดงถึงการนวดข้าว อันเป็นส่วนหนึ่งของการเก็บเกี่ยว เนื้อหาภาพบรรยายถึงกลุ่มผู้ชาย ซึ่งเป็นกำลังหลักในการทำการเกษตร กำลังดีข้าว เพื่อแยกเมล็ดออกจากรวง โดยใช้ครุ ภาชนะสานขนาดใหญ่รองรับเมล็ดข้าว ต่างสลับกันดีข้าวอย่างสอดคล้องกันเป็นจังหวะ ช่างๆมีเด็กคอยช่วยขนฟ่อนข้าว เตรียมไว้สำหรับดี ชายหนุ่มอีกคนนำข้าวที่ดีแล้ว ให้กลุ่มหญิงสาวและเด็กทำหน้าที่เลือกเมล็ดอีกที ส่วนพื้นหลังของภาพเป็นเกวียนและกองฟางหรือต้นข้าวที่แยกเมล็ดออกไปแล้ว ไม่ไกลกันนักเป็นเด็กเล็กๆ เล่นกันอยู่อย่างสนุกสนาน

แนวความคิด

การผลิตในสังคมเกษตรกรรมเป็นไปเพื่อการยังชีพเป็นหลัก อย่างน้อยลักษณะเช่นนี้ยังคงมีบทบาทสูงในสังคมชนบททั่วไป ก่อนที่จะเป็นไปเพื่อการค้าและการส่งออกมากขึ้นตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ ๑ (๒๕๐๔)

การนวดข้าวเป็นอีกขั้นตอนหนึ่ง เพื่อให้ได้เมล็ดข้าว กิจกรรมเช่นนี้เกี่ยวข้องกับทุกคน ทุกคนมีส่วนร่วมในการทำงานซึ่งมิได้จำแนกหน้าที่อย่างเป็นแบบแผน แต่เป็นไปในลักษณะถ้อยทีถ้อยอาศัย ครอบครัวยังเป็นครอบครัวใหญ่ เพราะแรงงานเป็นสิ่งสำคัญในการเกษตร ภาพนี้ประพันธ์ กล่าวถึง ครุ ซึ่งเป็นเครื่องจักสานจากไม้ไผ่มีขนาดใหญ่ ศิลปะการจักสาน เครื่องมืออุปกรณ์ใช้ในชีวิตประจำวัน มีความสัมพันธ์กับไม้ไผ่อย่างรุนแรง

กระบวนการสร้างสรรค์

ภาพนวดข้าว หรือตีข้าวเป็นผลงานในปี 2504 ซึ่งกระบวนการขั้นตอนก็เป็นไปอย่างงานชิ้นก่อนหน้า ภาพนี้ประพันธ์ใช้กระดาษอัด หรือแผ่น Masonite เป็นแม่พิมพ์ซึ่งก็เห็นความคมชัดของเส้นแคะได้ดีเพราะเนื้อไม้แข็งและแคะได้สะดวกกว่าไม้อัด ขั้นตอนการพิมพ์ก็เป็นการพิมพ์ด้วยมือเช่นกัน

รูปแบบ

ผลงานนวดข้าวได้นำเสนอในรูปแบบคล้ายจริงด้วยเนื้อหาสาระของชีวิตชาวนบพ ภาพมีลักษณะของการเขียนแบบงานจิตรกรรมไทยอยู่ แสดงรายละเอียดในระยะใกล้ มากกว่างานชื่อ “ชนบท” ซึ่งมองจากมุมกว้าง ภาพคนลดรายละเอียดต่างๆ เป็นรูปทรงสีดำ แสดงเฉพาะเส้นรอบนอกและรายละเอียดเด่นๆ ไม่มีแสงเงา ส่วนรูปทรงอื่นๆ ก็แสดงรายละเอียดด้วยริ้วรอยการแคะเป็นเส้นรอบนอกและเส้นแสดงพื้นผิว ภาพนี้เส้นระดับสายตาใกล้เคียงกับคน มากกว่ามองจากมุมสูงแบบตานกมองในงานจิตรกรรมไทย

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ลากเส้นแบ่งจากจุดกึ่งกลางของด้านกว้างและด้านยาวแบ่งภาพออกเป็น 4 ส่วนเท่ากันแล้ว จะเห็นความสมดุลแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน คือ สมดุลตามความรู้สึก แต่องค์ประกอบต่างๆ มีความใกล้เคียงกันเกือบสมมาตร น้ำหนักของสีดำอยู่ตรงกลางภาพซึ่งเป็นจุดสนใจเสียส่วนใหญ่ ส่วนมุมบนขวาและซ้ายนั้นเป็นการจัดวางเพื่อถ่วงดุลกัน น้ำหนักขาขวากว้างอยู่กลางภาพเพื่อเน้นจุดสนใจเช่นกัน

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปร่างรูปทรงของภาพนี้เป็นรูปคน เกวียน ครุ กองฟาง มัดข้าว ภาพคนแสดงลักษณะ 2 มิติ ส่วนเกวียน ครุ นั้นมีลักษณะเป็นรูปทรง 3 มิติ ภาพให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวด้วยท่าทางของคนตีข้าว เด็กปั่นปาย เกวียน ยกมัดข้าว และเส้นแคะส่วนที่แสดงลักษณะพื้นดิน มีความลื่นไหลเน้นความแตกต่างของลักษณะเส้น

เอกภาพ

เป็นการจัดองค์ประกอบแบบกลุ่ม ภาพคนหลายคนกำลังตีข้าว มีความแตกต่างของขนาด ท่าทางการเคลื่อนไหว จังหวะการวาง ระยะใกล้-ไกล กลมกลืนกันด้วยเนื้อหา เรื่องราว และองค์ประกอบทางทัศนศิลป์อย่างเป็นหน่วยเดียวกันด้วยเอกลักษณ์ของภาพพิมพ์แคะไม้เส้นสีขาวอันเกิดจากการแคะได้สร้างพื้นผิวประสานภาพให้เกิดความกลมกลืนทั่วทั้งภาพ จุดเด่นของภาพเน้นด้วยสีดำของรูปคน

จังหวะ

ความรู้สึกเคลื่อนไหว นำสายตาไปสู่จุดสนใจของภาพจังหวะการเว้นช่องว่างระยะของภาพคน มีทิศทางสอดคล้องประสานกันกับจังหวะของเส้น จุด ขนาดต่างๆ ซึ่งมีลีลาลักษณะชวนมอง แปลกตา เป็นลักษณะของพื้นผิวแตกต่างกันจัดวางเข้าด้วยกัน



5. ชื่อภาพ : แดงโม 2504

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพแดงโม แสดงเรื่องราวของการขนส่งลำเลียงแดงโมมาลงเรือประทุน ชายสองคนบนฝั่งส่งแดงโมจากเกวียนมาลงเรือให้ชายบนเรือ ซึ่งมีเด็กเล่นซุกซนอยู่สองคน ลักษณะของเส้นและทิศทางแสดงความแตกต่างของวัตถุต่างชนิดกัน เรือประทุนมีอยู่ 3 ลำด้วยกัน ภาพคนแสดงท่าทางเคลื่อนไหวตามกิจกรรมเนื้อหา ยังคงเกี่ยวกับวิถีชีวิต ผู้คน อาชีพ และบริบทแวดล้อมแตกต่างกันไป การขนส่งทางน้ำในภาพนั้นนับว่าเป็นภาพสะท้อนในยุคสมัยนั้นได้ดี วัสดุต่างๆ เครื่องใช้ไม้ส่วเป็นภูมิปัญญาของมนุษย์ทั้งสิ้น เช่น เรือประทุนใช้ต้นไม้ทั้งต้นขุดเป็นหัวเรือ หลังคาทำด้วยกรรมวิธีการสานโดยใช้ไม้ไผ่มาจักเป็นเส้นหรือแม้แต่ที่อยู่อาศัย ยานพาหนะ ก็ยังเป็นงานฝีมือในเชิงช่างและมีลักษณะเฉพาะในแต่ละท้องถิ่น

แนวความคิด

เป็นการเสนอภาพของวิถีชีวิตชาวบ้าน ภาพแดงโมเป็นฉากแถวคลองมหานาค ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจในการแกะภาพพิมพ์ชิ้นนี้ และนำมาจัดวางเป็นภาพในความคิดซึ่งก็ไม่มีภาพร่างต้นแบบเช่นกัน ผลงานชุดนี้ค่อนข้างจะตรงไปตรงมา พื้นฐานในการแสดงออกได้รับอิทธิพลจากงานจิตรกรรมไทย แต่คลี่คลายในแบบเฉพาะของตน

กระบวนการสร้างสรรค์

เป็นการแกะแม่พิมพ์กระดาษอัด (Masonite) เครื่องมือแกะเป็นชนิดที่ขายเป็นชุด ซึ่งมีความคมคงทนน้อย แต่ราคาไม่แพงนัก จึงสามารถซื้อเตรียมไว้จำนวนมากได้ งานชิ้นนี้เป็นงานภาพพิมพ์แกะไม้ขาว-ดำ ไม่มีการระบายสีตกแต่งแต่อย่างใด

รูปแบบ

ผลรวมของวัสดุ กลวิธี และเนื้อหาเรื่องราวก่อให้เกิดรูปแบบงานภาพพิมพ์แกะไม้ขาว-ดำ ซึ่งถ่ายทอดเรื่องราวแห่งวิถีชีวิต สังคม ในรูปแบบคล้ายจริง โดยเน้นเฉพาะโครงสร้างที่เด่นและสำคัญ เป็นการสกัด ตัดทอน และสิ่งที่โดดเด่นที่สุดคือ เส้นริ้วรอยสีขาวซึ่งตัดกับส่วนสีดำ และเนื้อหาสามารถทำความเข้าใจได้ง่าย เป็นรูปธรรม

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ลากเส้นตั้งฉากจากจุดกึ่งกลางของด้านยาวและด้านกว้าง แบ่งภาพเป็น 4 ส่วนเท่ากัน ภาพนี้เป็นความสมดุลแบบไม่เหมือนกันทั้งซ้ายและขวา ซึ่งสร้างความสมดุลตามความรู้สึก จุดสนใจของภาพอยู่กลางภาพเช่นเดียวกับภาพก่อนๆ น้ำหนักเข้ม กลาง และอ่อน เป็นส่วนถ่วงสมดุลซึ่งกันและกัน ด้วยวิธีการจัดวางตามหลักทัศนศิลป์

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

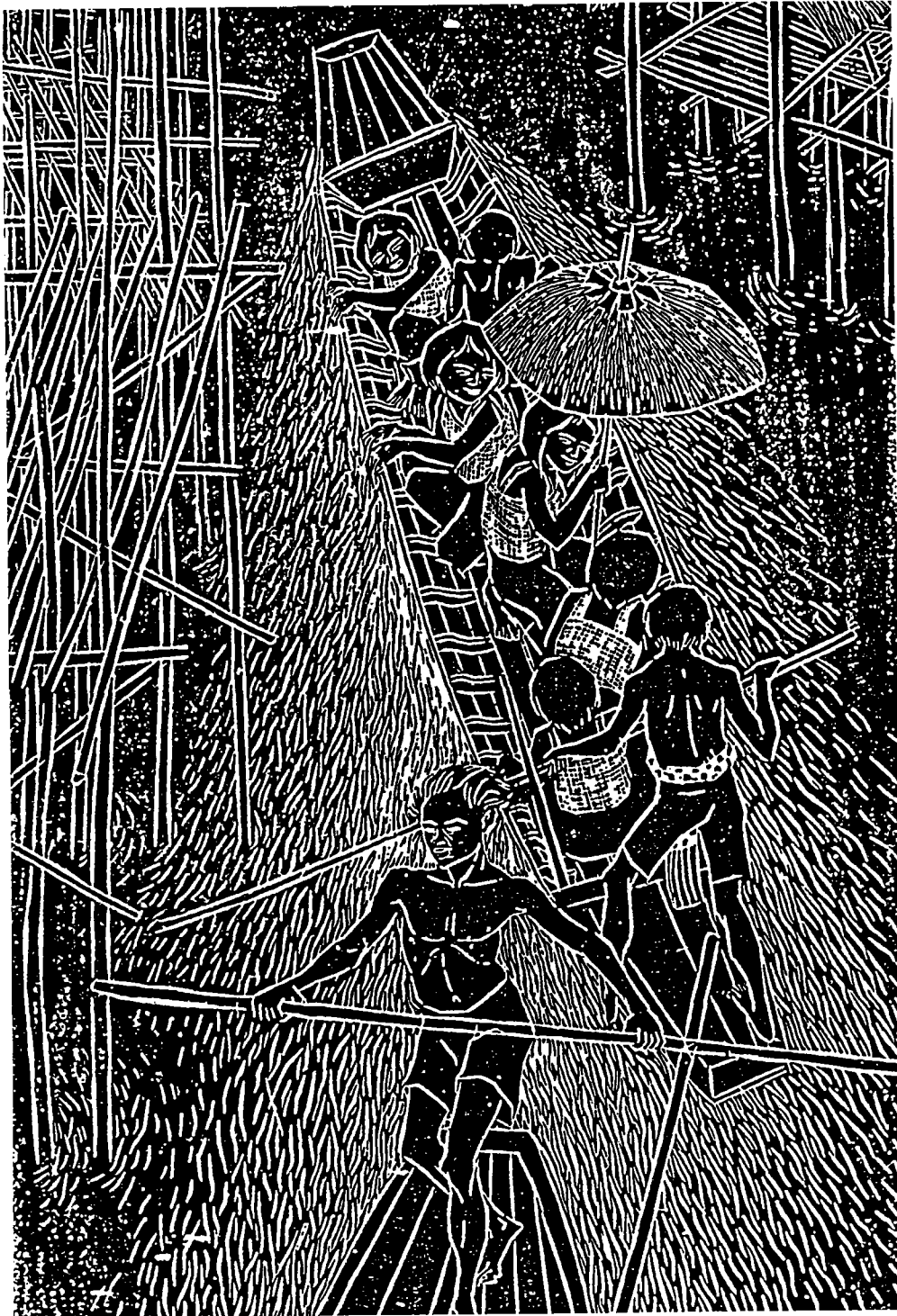
รูปทรงขนาดใหญ่ในภาพคือ ภาพเรือประทุน และลดหลั่นลงตามหลักทัศนียวิทยา เพื่อสร้างระยะใกล้-ไกล ภาพนี้มีภาพคน 6 ภาพ มีทิศทางการเคลื่อนไหวต่างกันไป ชายสองคนที่รับแดงโมลงเรือ มีเส้นทิศทางมุ่งไปทางด้านซ้ายของภาพ ปะทะกับทิศทางของชายบนฝั่ง เส้นโค้งววนของน้ำสร้างความเคลื่อนไหวในภาพ เส้นริ้วรอยของมิดและสัวแกะแสดงพื้นผิวเฉพาะของวัตถุแต่ละชนิด

ความประสานกลมกลืน

ความกลมกลืนกันของภาพ "แดงโม" เป็นความกลมกลืนกันของน้ำหนัก สี และเส้นเป็นสำคัญ ส่วนขนาดของรูปร่าง รูปทรง นั้นมีความใกล้เคียงและแตกต่างจัดวางอย่างเหมาะสม การวางองค์ประกอบของภาพสอดคล้องกับเนื้อหาความคิดอย่างมีเอกภาพ

ความขัดแย้งกัน

การตัดกันของน้ำหนักสีดำและขาว เป็นความขัดแย้งที่ดึงดูดสายตาได้ดี สร้างจุดสนใจให้โดดเด่น ที่เห็นได้ในภาพนี้คือ ชายสองคนบนเรือ ชายที่อยู่บนสะพานพาดข้ามใส่เสื้อสีขาวตัดกับสีดำของชายบนฝั่งคนส่งแดงโม และคนรับแดงโมบนเรือ ซึ่งก็นับเป็นงานแรกๆที่ประพันธ์แกะตัวคนเป็นสีขาวโดยคำแนะนำของอาจารย์ ชลุต นิมเสมอ จะเห็นส่วนที่เป็นสีขาวมีเนื้อที่ประมาณ 20 เปอร์เซ็นต์ทำให้เกิดความเป็นเด่นขึ้น



6. ชื่อภาพ : คลอง 2504

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพคลองแสดงถึง วิถีชีวิตการเดินทาง ซึ่งพึ่งพิงและผูกพันอยู่กับน้ำ ภาพบรรยายถึงลำเรือทั้งชั้น และล่องสวนกันไปมา ผู้กระเชียงเรือใช้ไม้ยาวในการถ่อเรือด้วยท่ายืนทรงตัวอย่างทะมัดทะแมง ผู้โดยสารจับ

ยึดลำเรือไว้ให้ทรงตัวอย่างมั่นคง สองฝั่งคลองเป็นไม้ที่ถูกขัดเรียงตัวกันเป็นสะพานทอดยาว และเรือนไม้ที่ยกพื้นสูงจากน้ำ

แนวความคิด

แม่น้ำลำคลองเป็นแหล่งพึ่งพิงของมนุษย์ เป็นแหล่งน้ำสำหรับใช้เป็นแหล่งอาหาร และใช้ในการเดินทางขนส่ง หรือการคมนาคม หรือแม้กระทั่งการใช้ในระบบเกษตรกรรมก็มีความจำเป็นอย่างมาก เป็นแหล่งทรัพยากรที่สำคัญที่สุดในการดำรงชีวิตของมนุษย์ ภาพคลอง แสดงกิจกรรม ของชาวบ้านที่อยู่ริมคลอง ซึ่งใช้ลำน้ำเป็นทางสัญจร

กระบวนการสร้างสรรค์

งาน"คลอง" เป็นภาพพิมพ์แกะไม้ซึ่งมีกระบวนการเช่นเดียวกับงานส่วนใหญ่ในปี 2504 คือร่างภาพลงบนแผ่นกระดาษอัดด้วยหมึกจนเป็นที่ต้องการ แล้วจึงแกะเป็นลักษณะแม่พิมพ์เดี่ยวพิมพ์ด้วยสีดำเดียว งานชิ้นนี้ไม่มีการตกแต่งด้วยสีน้ำหรือสีโปสเตอร์

รูปแบบ

ผลงานชิ้นนี้ยังคงลักษณะของภาพแบบจิตรกรรมฝาผนัง คือ รูปร่างแบบ 2 มิติ มุมมองของภาพซึ่งมองจากด้านบนจนเกือบตั้งฉาก ภาพยังคงมีลักษณะคล้ายจริงทั้งเนื้อหาเรื่องราว และรูปแบบแต่ได้ลดทอนรายละเอียด โดยเน้นเฉพาะโครงสร้างเด่น รูปคน มีลักษณะแบนทึบ เน้นเส้นรอบนอกและตกแต่งด้วยเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายเพื่อแสดงเพศ

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ตุลยภาพ

ภาพ "คลอง" เป็นการจัดภาพแบบสมดุลโดยความรู้สึกโดยคล้ายคลึงชาย-ขวาไม่เหมือนกัน น้ำหนักของสีดำด้านบนขวาของภาพ ถูกถ่วงด้วยด้านซ้ายและรูปคนค้ำเรือด้านล่างของภาพซึ่งมีน้ำหนักสีดำเช่นกัน เพื่อสร้างความพอเหมาะพอดี ท่าทางของภาพคนมีลักษณะของความเป็นจริง มากกว่าจะเป็นแบบเชิงอุดมคติ

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงที่เป็นจุดสนใจของภาพ คือ เรือ และกลุ่มคนบนเรือซึ่งถูกวางซึ่งวางไว้ในระยะกลางของภาพ มีขนาดใหญ่กว่ารูปร่างประกอบอื่นๆ เช่น โครงสร้างรูปไม้วางพาดกันริมคลอง หรือภาพส่วนที่เป็นน้ำหนักดำ ภาพเรือมีทิศทางมุ่งสู่ด้านบนของภาพ เส้นรอยการแกะรอบลำเรือแสดงรอยการปะทะกับผิวน้ำเป็นเส้นสีขาวที่สร้างความรู้สึกเคลื่อนไหว เส้นแนวตั้งของโครงสร้างบ้านเรือนให้ความรู้สึกมั่นคง มีรากฐาน และถ่วงดุลกับทิศทางของเรือ รูปคนในส่วนหน้าของภาพที่เป็นการวางระยะของภาพ ซึ่งไม่เต็มภาพเห็นเพียงด้านท้ายเรือ เป็นการจัดวางภาพแบบศิลปะภาพพิมพ์ญี่ปุ่นภาพอื่นก่อนหน้าในปีเดียวกันนี้ยังไม่ปรากฏการวางภาพแบบนี้ นักมีเพียงจำนวนน้อย

เอกภาพ

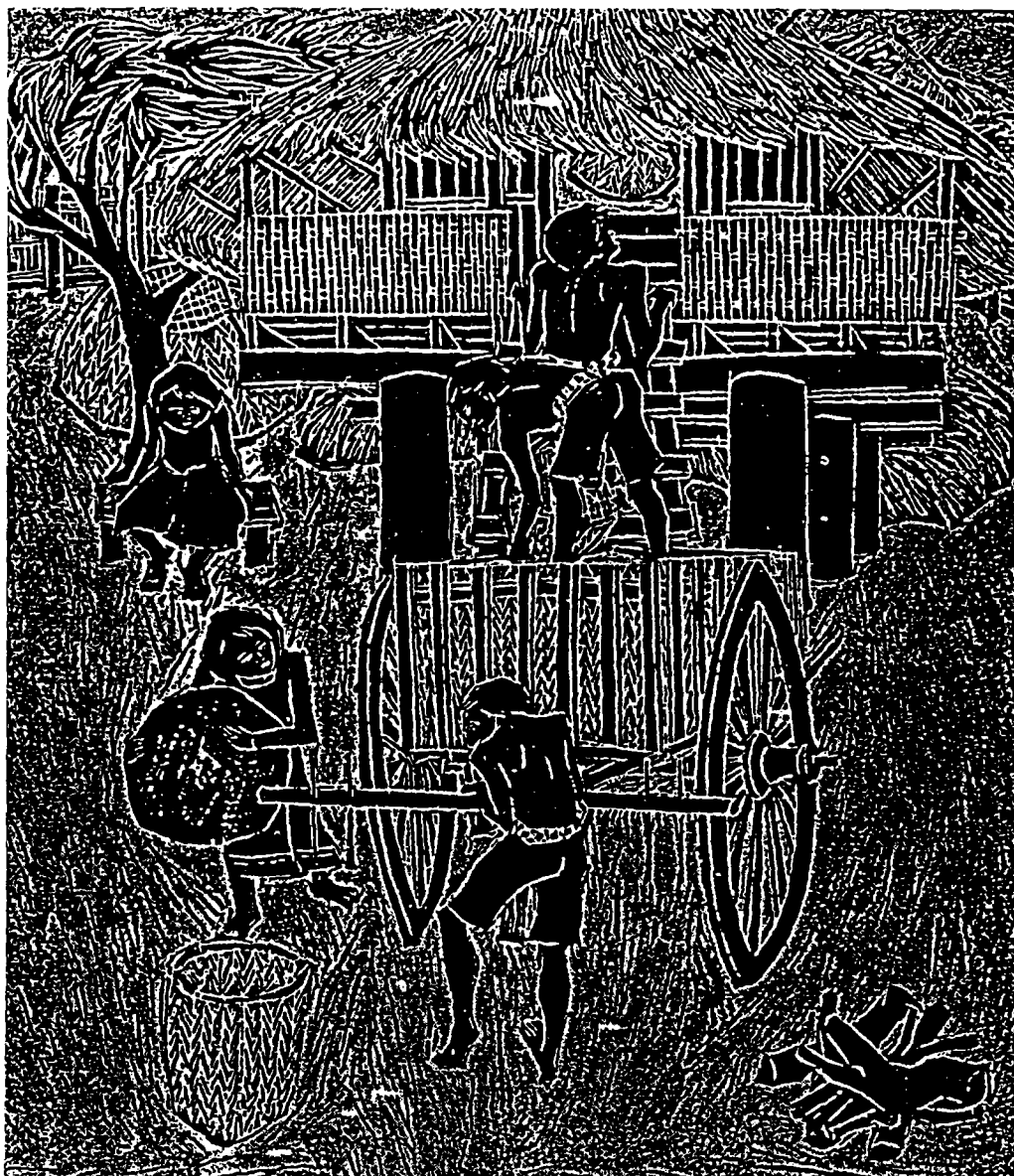
ความเป็นหน่วยเดียวกัน ส่วนรวมของภาพ เกิดจากขนาดและทิศทางของเส้น และการวางน้ำหนักของสีเข้ม-อ่อน เส้นทุกเส้นมีความหมายในเนื้อหา และยังแสดงความรู้สึกและอารมณ์ของศิลปิน แสดงความแตกต่างของบุคคลและวัตถุต่างๆ สร้างความประทับใจแก่สายตาอย่างมีเอกภาพและประสานกลมกลืนกัน

ความขัดแย้งกัน

ความตัดกันไม่กลมกลืนเพื่อสร้างจุดเด่น เช่น การตัดกันของเส้นตรงและเส้นโค้ง เส้นเฉียง ก็สร้างความขัดตา แปลกตาได้เช่นเดียวกับลักษณะผิว การตัดกันโดยลักษณะของเส้นแกะสีขาวและส่วนสีดำ ก็สร้างความขัดแย้งที่เป็นส่วนเด่น โดยเฉพาะการจัดวางปริมาณของสีดำตัดกันในภาพ

จังหวะ

การสลับกันในการวางเส้นลักษณะต่างๆเช่น เส้นเฉียงของไม้ต่อเรือระหว่างเรือสองลำ และเส้นตรงเส้นเฉียงของโครงสร้างบ้าน เป็นการวางจังหวะเน้นและผ่อนองค์ประกอบทางทัศนธาตุ จังหวะของเส้นแสดงวิวัฒนาการของกระแสน้ำเห็นได้ว่ามีขนาดและความยาวในการแกว่งไกวสลับกันและวางสลับกันอย่างเป็นจังหวะ



7. ชื่อภาพ : หลองข้าว 2504

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพหลองข้าวแสดงกิจกรรมการเก็บผลผลิตคือ ข้าว ภาพบรรยายรูปคน 5 คน เด็กชายกำลังถือเกวียนขนข้าว อีกสองคน ยกข้าวไปเก็บในหลองข้าว เด็กหญิงคนหนึ่งถือกระดังอยู่ด้านซ้าย เด็กหญิงตัวเล็กนั่งบนเก้าอี้ใต้ต้นไม้ หลองข้าวหรือยังสำหรับเก็บข้าวเป็นผลผลิตของภูมิปัญญาพื้นบ้านตัวเรือนเป็นไม้เนื้อแข็งไม้ไผ่ หลังคามุงด้วยหญ้าคา เช่นเดียวกับที่อยู่อาศัย ภาพมีเส้นสีขาวแสดงเส้นรอบนอกของวัตถุ ไม่แสดงแสงเงา และมีลักษณะ 2 มิติ มากกว่าการแสดงมวลสาร ภาพแสดงวิถีชีวิตอย่างมีชีวิตชีวา

แนวความคิด

ชาวชนบทมีวิถีชีวิตเรียบง่าย สัมพันธ์อยู่กับธรรมชาติ พึ่งพาอาศัยทรัพยากรธรรมชาติ ตั้งแต่อาหาร เครื่องนุ่งห่ม ที่อยู่อาศัย และยารักษาโรค ภาพหลองข้าว เป็นการเก็บผลผลิตเพื่อนำไปใช้ในอนาคตรองรับ

ความมั่นคงด้านอาหาร เราได้เห็นในระบบเกษตรกรรม ทั้งการผลิต แรงงาน และผลผลิต ก็เป็นสิ่งที่ภาครัฐได้ส่งเสริมในการเป็นสินค้าส่งออกยุคแรกๆ

รูปแบบ

การถ่ายทอดรูปแบบเหมือนจริงหรือ คล้ายจริง ในเนื้อหาเรื่องราว และรูปแบบในงานชุดนี้ล้วนได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติทั้งสิ้น โดยศิลปินเลือกสกัด ตัดทอน เอาแต่สาระสำคัญ ด้วยเส้นและรูปร่าง แสดงระยะใกล้-ไกล ด้วยการทับซ้อนของรูปร่าง รูปทรง งานชิ้นนี้ยังคงลงสีโปสเตอร์ตกแต่งในส่วนพื้นหลังจากพิมพ์เสร็จแล้ว ซึ่งกระบวนการสร้างสรรค์มีขั้นตอนเหมือนชิ้นอื่นในช่วงปี 2504

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพจัดความสมดุลโดยความรู้สึก เมื่อแบ่งภาพเป็น 4 ส่วน โดยลากเส้นจากจุดกึ่งกลางของด้านกว้างและด้านยาว จะเห็นว่าภาพมีความสมดุล โดยด้านซ้ายและขวา มีความคล้ายคลึงกันน้ำหนักของรูปร่างสีดำถูกจัดวางถ่วงดุลกันอย่างเหมาะสม เส้นจากการแกะมีลักษณะเลื้อนไหล

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

การสร้างระยะของภาพไม่มีลักษณะของทัศนียภาพแบบ Perspective ทำให้ภาพมีลักษณะแบน และรูปทรง รูปร่าง มีขนาดใกล้เคียงกันมาก เช่น ภาพคนทั้ง 5 คน ความใกล้-ไกล จึงเกิดการทับซ้อนกัน รูปทรงขนาดใหญ่คือ ยุงข้าว เถวียน และจัดรูปทรงอื่นๆ ขนาดรองลงมาเป็นองค์ประกอบย่อย เส้นแกะส่วนพื้นมีทิศทางไม่แน่นอนเลื้อนไหล ขนาดของเส้นเป็นเครื่องกำหนดจัดรูปตัว V เป็นส่วนใหญ่ โดยใช้ในการเติมเส้นลวดลายต่างๆ

เอกภาพ

ความเป็นหน่วยเดียวกันเกิดจากการจัดองค์ประกอบแบบกลุ่ม จัดจุดสนใจของภาพตรงกลาง โดยองค์ประกอบขนาดต่างๆ แตกต่างกันอยู่ร่วมกัน เหลื่อมกัน โดยวางส่วนเติมเต็ม เช่น กองฟืน กระบุง กระบายออกไป สร้างความกลมกลืนได้ดี ความสอดคล้องกันของเรื่องราว เทคนิค ได้ประสานภาพอย่างมีเอกภาพ ซึ่งรวมทั้งน้ำหนักของสีในภาพ

ความประสานกลมกลืน

ความกลมกลืนของเส้น สี รูปร่างรูปทรง ขนาด และลักษณะผิว เป็นส่วนสำคัญของภาพ ซึ่งผลงานนี้ก็ปรากฏ ด้วยเอกภาพของความคิด เนื้อหา โดยเฉพาะการรวมกันของเส้นและลักษณะผิวต่างๆ สังเกตได้ว่าลวดลายหลังคายุ้งข้าว พื้นหลังและส่วนพื้นภาพที่เป็นดิน มีความกลมกลืนจนแยกแยะได้ยากและลวดลายต่างๆ เหล่านี้ก็ได้ผสมภาพจนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ผลงานชิ้นนี้มีน้ำหนักสีขาวน้อยมากจนมองโดยรวมมีเพียงน้ำหนักเทาและดำ

ความขัดแย้งหรือตัดกัน

ความตัดกันที่โดดเด่นและเน้นจุดสนใจคือส่วนที่เป็นรูปสีดำกับส่วนพื้นได้ดึงดูดความสนใจของภาพเป็นอย่างมาก ภายใต้ต้องประกอบที่อยู่ร่วมกัน โดยการวางจังหวะช่องว่าง ภายในภาพ



8. ชื่อภาพ : งูกินหาง 2505

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพงูกินหาง แสดงถึง การละเล่นของเด็กไทยในชนบท ส่วนมากผู้หญิงจะเล่น เป็นภาพในลักษณะของจิตรกรรมบรรยาย บอกเล่าถึงการละเล่นพื้นบ้านของเด็กๆ คือ งูกินหาง ซึ่งเป็นการจำลองรูปแบบของลำตัวงู เด็กต่อดวงกันเป็นแถวยาว ไล่จับกัน ภาพเด็กขี่ม้าก้านกล้วย สุ่มไก่ ไก่ สวนกล้วย แคร่ เป็นบรรยากาศของชาวชนบทโดยแท้ วิถีแห่งชนบทนั้นสัมพันธ์กับธรรมชาติอย่างบริสุทธิ์

แนวความคิด

การละเล่นของเด็กซึ่งหาได้ยากเต็มทีในปัจจุบัน หรืออาจจะสูญหายไปเลยก็ได้ ภาพนี้เป็นยุคสมัยเมื่อสี่สิบปีที่ผ่านมา ศิลปินจำลอง ลักษณะ ด้วยทักษะทางทัศนศิลป์ สร้างภาพในจินตนาการบนพื้นฐานความเป็นจริง เด็กในชนบทนั้นเมื่อผู้ใหญ่ออกไปทำงานทำไร่ หรือเสร็จจากงานที่ได้รับมอบหมาย ก็จะรวมกลุ่มกันมีกิจกรรมการเล่นต่างๆ เช่นภาพนี้ เป็นรูปแบบที่แสดงเนื้อหาสาระแตกต่างจากชิ้นงานก่อนๆ แต่ยังคงแสดงคำบรรยายภาพแวดล้อมธรรมชาติ

กระบวนการสร้างสรรค์

เป็นการแกะแม่พิมพ์ไม้ซึ่งทำจากกระดาษอัดแตกต่างจากงานในช่วงแรก ซึ่งใช้ไม้อัดจะเห็นร่องรอยของเครื่องมือแกะที่ไม่สิ้นไหลขาดตอน ด้วยความแข็งแรงของเนื้อไม้และคุณภาพของเครื่องมือยังด้อย ชั้นนี้เป็น

การร่างบนแผ่นไม้แม่พิมพ์เช่นกัน ซึ่งประพันธ์ กล่าวว่า โดยนิสยแล้วเขาไม่ค่อยชอบการร่างแบบ (Sketch) โดยจะนึกภาพไว้และร่างลงแม่พิมพ์เลย เสร็จแล้วจึงแกะตามเส้นร่าง และเมื่อพิมพ์ทดลองจนพอใจแล้วก็จะลงสีโปสเตอร์ตกแต่งบางๆ ซึ่งก็ไม่ใช่วิธีการที่ถูกต้องนัก

ดูยภาพ

ความสมดุลในภาพงูกินหาง เมื่อลากเส้นตั้งฉากจากจุดกึ่งกลางของด้านกว้างและด้านยาว แบ่งภาพเป็น 4 ส่วนเท่าๆกัน จะพบว่าการวางน้ำหนักส่วนใหญ่ของภาพอยู่บริเวณสองส่วนบน เกิดสมดุลตามความรู้สึก แต่ละส่วนแตกต่างกัน แต่รูปทรงขนาดต่างๆมีน้ำหนักถ่วงดุลซึ่งกันและกัน จุดสนใจของภาพเป็นกลุ่มเด็กต่อแถวกัน บริเวณกลางภาพมุมบนขวา เป็นกลุ่มต้นกล้วยซึ่งให้น้ำหนักถ่วงดุลไปทางขวา ประพันธ์ แก๊สสมดุลโดยวางภาพส้มไก่ เด็กผู้ชายขี่ม้าก้านกล้วย ไก่ และกองฟืน มารับน้ำหนัก พื้นภาพเป็นริ้วรอยของเส้นที่มีทิศทางแตกต่างกันแต่กลมกลืนกัน

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงในภาพเป็นรูปทรงธรรมชาติ กลุ่มเด็กผู้หญิงต่อแถวกัน และกลุ่มต้นกล้วย แคร่ เป็นรูปทรงขนาดใหญ่ ส่วนรูปส้มไก่และไก่ เด็กขี่ม้าก้านกล้วยเป็นรูปทรงขนาดรองลงมา รูปทรงเหล่านี้มีชั้นเชิงในการจัดวาง กลุ่มเด็กให้ความรู้สึกของการเคลื่อนไหวได้ดี ทิศทางของเส้นบริเวณพื้นสร้างความรู้สึกสนุกสนาน คดโค้งไม่หยุดนิ่ง ความเคลื่อนไหว เขาสร้างระยะใกล้-ไกล ด้วยขนาดของรูปทรง และการทับซ้อน ความกลมกลืนอันเกิดจากรูปร่าง รูปทรง เส้น สี และลักษณะผิวสร้างเอกภาพได้เป็นอย่างดี

ความประสานกลมกลืน

ความประสานกลมกลืนในภาพงูกินหาง เป็นความกลมกลืนของเส้น ริ้วรอย จากการใช้เครื่องมือแกะและน้ำหนักของสีเป็นสำคัญ และขนาดรูปร่างและรูปทรงก็ประสานสอดคล้องกัน ในด้านแนวความคิดในการแสดงออกก็มีความสอดคล้องกับเนื้อหาและรูปแบบเป็นอย่างดี โดยเส้นได้แสดงทิศทาง ความเคลื่อนไหวของรูปแบบ ทำทางในส่วนจุดสนใจ

ความขัดแย้งกัน

เส้นตั้งของเด็กขี่ม้าก้านกล้วย และต้นกล้วยให้ความรู้สึกถึงน้ำหนักที่ดิ่งลงด้านล่างของภาพ ซึ่งขัดกับเส้นริ้วรอยส่วนใหญ่ที่มีทิศทางโค้ง วกวน เคลื่อนไหว รวมทั้งเส้นพื้นดินมีทิศทางแนวโน้มขนานกับด้านยาวของภาพ ความขัดแย้งที่ชัดเจนคือ การตัดกันของน้ำหนักส่วนที่เป็นรูปสีดำ คือน้ำหนักเข้ม กับน้ำหนักอ่อนของส่วนพื้นสีขาว

รูปแบบ

ลักษณะของรูปแบบของการถ่ายทอดนั้นเป็นการถ่ายทอดเฉพาะโครงสร้างที่เด่นและสำคัญ มีความเข้าใจเรื่องโครงสร้างของมนุษย์ และการเคลื่อนไหว โดยเน้นลักษณะผิว ริ้วรอย ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของภาพพิมพ์แกะไม้ โดยภาพรวมแล้วงานอยู่ในลักษณะคล้ายจริงตามธรรมชาติ ซึ่งเป็นการถ่ายทอดตามความรู้สึกที่ระลึกได้จากความทรงจำ ด้วยทักษะในการถ่ายทอด จัดวาง



9. ชื่อภาพ : หมากเก็บ 2505

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพหมากเก็บเป็นภาพหนึ่งในงานชุดการเล่นพื้นบ้านไทย ภาพนี้ประกอบด้วยเด็กผู้หญิง 7 คน นั่งล้อมวง เล่นหมากเก็บ ซึ่งเป็นเกมส์ของเด็กผู้หญิง เด็กผู้ชายคนหนึ่งนั่งดูไปในมุม ด้านบนของภาพมีกระบุงคว่ำอยู่ ภาพแสดงความชัดเจนของรูปและพื้นที่ตัดกัน ลีลาท่าทางของเด็กผู้หญิงที่นั่งเฝ้าคางนึ่งแก้อี๋ ตรงมุมบนขวาของภาพนั่งจดจ่อในการเล่นของเพื่อนๆ ภาพนี้ได้สะท้อนความบริสุทธิ์ จริใจ ของวิถีพื้นบ้านได้อีกแง่มุมหนึ่ง

แนวความคิด

การเล่นพื้นบ้านของไทย เด็กๆจะมีกิจกรรมการเล่นยามว่างหลังจากพวกเขาผู้ใหญ่ออกไปทำไร่ ทำนา หรือมีงานเทศกาล เด็กชาย หญิง ก็นิยมจับกลุ่มกันเล่นเกมต่างๆ หมากเก็บนิยมเล่นในหมู่เด็กผู้หญิง เด็กผู้ชายก็จะเล่นเกมอื่น หรือ ยิงนก ตกปลา ไปตามประสา ผลงานชุดการเล่นพื้นบ้านนี้เป็นภาพความทรงจำในวัยเด็ก ความประทับใจที่ศิลปินได้ถ่ายทอดออกมา

กระบวนการสร้างสรรค์

วิธีการก็ยังคงเป็นแบบยุคแรกๆ คือ ร่างแบบลงบนกระดาษตัดก่อน แล้วจึงแกะ ภาพหมากเก็บนี้ ยังคงตกแต่งส่วนพื้นด้วยสีโปสเตอร์ด้วย นับว่าเป็นการทดลองกลวิธีใหม่ๆของศิลปิน ซึ่งศิลปินให้เหตุผลว่า ตกแต่งเพื่อให้มีสีสัน เผื่อว่าจะขายได้บ้าง ซึ่งมันก็ไม่ใช่วิธีการทำภาพพิมพ์ที่ถูกต้องนัก ในตอนหลังจึงเลิกทำไป

รูปแบบ

ผลงานภาพพิมพ์ “หมากเก็บ” แสดงเนื้อหาเรื่องราวความเป็นจริงในรูปแบบคล้ายจริง เป็นรูปธรรม แต่ลดทอน สกัด เลือกเฉพาะสิ่งที่เด่น และโครงสร้างที่สำคัญไว้ งานภาพพิมพ์ของเขาได้พยายามคลี่คลาย ศิลปะประเพณีนิยมแบบงานจิตรกรรมไทย เช่นเดียวกับศิลปินร่วมสมัยในเวลานั้น และก็ได้ออกแสดงเอกลักษณ์เฉพาะตนได้ งานยุคนี้เริ่มปรากฏในการวางรูปและพื้นอย่างโดดเด่นจากงานในปี 2504

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพหมากเก็บเป็นการจัดภาพโดยมีองค์ประกอบเป็นกลุ่ม คือ เด็กหญิงเล่นหมากเก็บ เป็นจุดสนใจของภาพมีท่าทางรูปร่างแตกต่างกันไป เมื่อแบ่งภาพเป็น 4 ส่วนเท่าๆกันแล้ว เห็นได้ว่า มีความสมดุลโดยความรู้สึกด้านซ้ายและขวามีความคล้ายคลึงกัน เด็กด้านขวามีมือมีความเป็นมวลหนาแน่นกว่าด้านซ้าย ด้านซ้ายมีลักษณะช่องว่างมากกว่าจึงถ่วงสมดุลด้วยส้มไม้ กระบุง เป็นองค์ประกอบรอง ด้านล่างประกอบด้วย กิ่งไม้คล้ายกิ่งไม้ทั้งด้านซ้ายและด้านขวา

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงในภาพมีลักษณะแบน เน้นเส้นรอบนอก เสื้อผ้าไม่แสดงลวดลายตกแต่ง มีน้ำหนักดำเพียงอย่างเดียว แสดงเรื่องราวพื้นบ้านด้วย ส้มไม้ และกระบุง ซึ่งเป็นรูปทรงเรขาคณิต ทิศทางการเคลื่อนไหวของเส้นพื้นดินเป็นวีรร้อยการกะมีทิศทางต่างกันไม่เป็นระเบียบ รูปคนทั้งน้ำหนักลงแนวดิ่งมากกว่าจะแสดงการเคลื่อนไหวไปในทิศทางใด รูปคนที่แสดงความรู้สึกเคลื่อนไหว คือ คนที่กำลังเล่นหมากเก็บในมือ เส้นจากเครื่องมือกะในส่วนพื้นดินจะให้อารมณ์สนุกสนานเชื่อมโยงเนื้อหาของภาพ

เอกภาพ

การจัดภาพในภาพ “หมากเก็บ” มีความเรียบง่ายไม่ซับซ้อนเช่นภาพอื่น ระบายมีเพียงการทับซ้อน บังกัน เท่านั้นที่ทำให้เกิดมิติ ภาพจึงมีความเป็นหน่วยเดียวกันโดยสมบูรณ์กับการวางองค์ประกอบแบบกลุ่ม และรูปร่างท่าทางที่ต่างกันไปดึงดูดความสนใจได้ดี ส่วนประกอบต่างๆมีความสัมพันธ์กัน

ความประสานกลมกลืน

การนำเอาส่วนประกอบต่างๆมาจัดรวมกัน มีความคล้ายคลึงกัน และทุกส่วนมีความเชื่อมโยงกัน ทั้งเรื่องราว เส้น รูปร่าง รูปทรง ลักษณะผิวเป็นตัวเชื่อมโยงอย่างกลมกลืน จังหวะในการวางภาพมีทั้งการวางช่องว่าง และการทับซ้อนกัน เป็นการสลับกันของการเน้นและการผ่อนคลายในการมองเห็นพื้นผิวมีลักษณะไหลวนรอบรูปร่าง รูปทรง ผสานให้เป็นหน่วยเดียวกัน



10. ชื่อภาพ : ดั่งเต 2505

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

เป็นภาพการเล่นของเด็กไทยซึ่งชุดนี้ประพันธ์ได้สร้างสรรค์ไว้เป็นจำนวนมากเช่นกัน เกมส์การเล่นที่ปัจจุบันหาได้ยากเต็มที อาจจะมีบ้างตามโรงเรียนในชนบท เกมส์นี้ได้ทั้งการออกกำลังกาย ความสนุกสนาน และความคิดพอสมควร ดั่งเต ต้องการพื้นที่ในการเล่นไม่มากนัก เล่นในลักษณะเดี่ยวหรือทีมก็ได้ มีหลายรูปแบบ โดยใช้เหรียญ หรือเศษกระเบื้องดินเผา โยนลงในตารางที่เขียนเป็นขอบเขต และเขี่ยออกด้วยเท้า ถ้าไม่พ้นก็ตาย ต้องเปลี่ยนคนเล่นใหม่จนใครสามารถถึงเส้นชัยก็ย้อนกลับหลังดาหยิบเบี้ยของตนออกมาเด็กผู้หญิงนิยมเล่นมากกว่าเด็กผู้ชาย

แนวความคิด

นำเสนอเรื่องราวของการเล่นพื้นบ้านของเด็กไทยซึ่งเป็นภาพความทรงจำในวัยเด็ก ภาพก่อให้เกิดความซาบซึ้งในชีวิตไทยๆ มากกว่าจะแสดงอุดมการณ์หรืออุดมคติใด เป็นการแสดงออกถึงชีวิตจิตใจของคนไทยอย่างชัดเจนอย่างงานของพวกธรรมชาตินิยม

กระบวนการสร้างสรรค์

กระบวนการของภาพพิมพ์แกะไม้ที่ประพันธ์ใช้สร้างผลงานนั้นไม่ได้มีความซับซ้อนใด ๆ นัก แต่เขาได้ศึกษาการแกะกร่างภาพ และทักษะในการจัดวาง จนมีความเข้าใจอย่างชำนาญ วัสดุที่ใช้เป็นแม่พิมพ์ก็ยังคงเป็นกระดาษอัด และหลังจากพิมพ์แล้วยังคงใช้สีโปสเตอร์ตกแต่งภาพอยู่เช่นเดิม และจะเป็นแม่พิมพ์เดี่ยว พิมพ์หลายก๊อปปี้

รูปแบบ

งานชื่อ “ดั่งเต” ยังคงนำเสนอด้วยรูปแบบคล้ายจริง ด้วยเรื่องราว และรูปร่างรูปทรงในการแสดงออก และพื้นฐานรูปแบบก็เป็นอิทธิพลจากงานจิตรกรรมไทย ซึ่งประพันธ์ได้คลี่คลายรูปแบบออกมา ดังเช่น ผลงานของศิลปินร่วมยุคสมัยของเขา ภาพค่อนข้างเป็น 2 มิติ และไม่มีการแสดงน้ำหนักของแสงและเงา เน้นลักษณะพื้นผิวจากการแกะ

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

เป็นการจัดภาพแบบไม่สมมาตรด้านซ้ายและขวาแตกต่างกันแต่มีความคล้ายคลึงกัน เมื่อลากเส้นจากจุดกึ่งกลางของด้านกว้างและด้านยาวจะแบ่งภาพเป็น 4 ส่วนเท่ากัน ด้านซ้ายปรากฏรูปเด็กหญิง 3 คน ส่วนด้านขวาปรากฏ 4 คน โดยน้ำหนักสีดำของภาพคน และส่วนประกอบอื่น ในด้านซ้ายตอนบนของภาพ ส่วนที่เป็นพื้นหลังจึงถ่วงดุลด้วยกอไม้ เพื่อไม่ให้ภาพเอียงไปด้านใดด้านหนึ่ง

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปร่างและรูปทรงในภาพ เป็นรูปคนเป็นจุดสนใจของภาพ และมีพื้นหลังเป็นฉากต้นไม้ รั้วบ้าน เกวียนในระยะไกล ขนาดของคนมีทั้งระยะใกล้ กลาง และระยะไกล สร้างมิติของภาพมากขึ้นกว่างานชิ้นอื่น คือ มีการใช้หลักทัศนียวิทยา ในการจัดภาพ เส้นส่วนใหญ่มีทิศทางไปสู่จุดรวมสายตา โดยเฉพาะเส้นแกะที่พื้นภาพ หรือเส้นตารางในการเล่นเกมส์ มีลักษณะวางเส้นสีดำ ทิศทางวกรวนแต่มีความยาวใกล้เคียงกันคล้ายเส้นประ

เอกภาพ

การจัดวางรายละเอียดส่วนต่างๆให้เป็นหน่วยเดียวกันของภาพ ภาพดั่งเต เน้นความเป็นหน่วยของเรื่องราวซึ่งดึงส่วนประกอบต่างๆให้เกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน จากองค์ประกอบของภาพเป็นแบบกลุ่ม มีขนาด และท่าทางแตกต่างกันสร้างความน่าสนใจของภาพ และระยะใกล้ไกล องค์ประกอบรองอื่นๆถูกวางไว้เป็นพื้นหลังของภาพ เทคนิคต่างๆก็สร้างความกลมกลืนได้ดี

จังหวะ

การวางส่วนประกอบระยะกลางของภาพคือ เด็กหญิง 3 คน กำลังกอดคอประสานกันเป็นจังหวะการซ้ำทั้งขนาดและรูปร่างเส้นรอบนอก ศิลปินได้วางช่องว่าง ระยะห่างของเด็กหญิงอีก 4 คนที่เหลืออย่างเป็นจังหวะ เน้นและผ่อนคลา่ยชักนำสายตาไปสู่ส่วนประกอบอื่นๆด้วย นับเป็นขั้นเชิงในการจัดวาง อันเป็นหลักเกณฑ์ของวิชาองค์ประกอบศิลป์



11. ชื่อภาพ : ข้าวโพด 2505

เนื้อหาและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพแสดงการเก็บเกี่ยวผลผลิตคือ ข้าวโพด เป็นพืชไร่สำคัญที่รัฐส่งเสริมเพื่อส่งออก ชายสามคนขมกเขม้นกับการแบกขนข้าวโพดเพื่อขนย้าย หลังจากคัดเลือกแล้ว หญิงที่นั่งพื้นกำลังคัดเลือกข้างโพดที่วางบนเสื่อสานเพื่อคัดสรร ภาพได้สะท้อนการช่วยเหลือกันในครอบครัว หรือคนในท้องถิ่น จุดสนใจของภาพเป็นชายกลุ่มหนึ่งกับเข่งใส่ข้าวโพด เบื้องหลังเป็นเด็กเล็กกำลังปั่นป่ายชกชนกับฉากบ้านและรั้ว ขนาดของเส้นที่เกิดจากเครื่องมือแกะค่อนข้างจะใหญ่เมื่อเทียบกับงานอื่นๆ ประพันธ์เริ่มใช้เครื่องมือหลากหลายและมีความชำนาญมากขึ้น ภาพเริ่มมีความซับซ้อนของส่วนประกอบขึ้น

แนวความคิด

ผลผลิตพวกพืชไร่ของชาวบ้านในชนบทหลังจากหมดฤดูการทำนา พืชหมุนเวียนระยะสั้น เช่น แตงโม แตงกวา ข้าวโพด ถั่วเป็นการสร้างรายได้ หรือเก็บไว้ใช้ในครัวเรือน หรือบางครั้งอาจจะปลูกพืชไร่เหล่านี้ได้ตลอดทั้งปีซึ่งเป็นผลผลิตที่สร้างรายได้ได้ดี ศิลปินต้องการนำเสนอภาพชีวิตไทย การพึ่งพาอาศัยด้านแรงงาน ธรรมชาติของวิถีแบบเกษตรกรรม เขากล่าวว่างานในชุดนี้มันค่อนข้างจริงจังและตรงไปตรงมา

รูปแบบ

ลักษณะของงานปรากฏเป็นแบบของการเลือกสรร ลดทอน หรือเพิ่มเติมโดยลักษณะการวางจุดสนใจบริเวณกลางภาพรูปแบบคล้ายจริง บรรยายสิ่งที่ปรากฏด้วยเส้นรอบนอก ไม่แสดงแสงและเงา ภาพที่เป็น

ลักษณะทับซ้อนบดบังกันเพื่อสร้างระยะใกล้ไกล แบบในงานจิตรกรรมไทย งานยังมีลักษณะการมองแบบตานมอม คือ มองจากมุมสูงกว่าเส้นระดับสายตาของคนปกติ โดยสรุป ประพันธ์ได้พัฒนาทักษะการแกะ และการถ่ายทอดรูปแบบขึ้นจากงานในปีก่อนหน้านี้

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพ “ข้าวโพด” เป็นการจัดภาพเป็นกลุ่ม ด้านซ้ายและขวาของภาพแตกต่างกัน น้ำหนักของรูปวางรูปทรง ซึ่งเป็นจุดสนใจมีสีดำ ส่วนพื้นแกะเป็นริ้วรอยสีขาว เป็นการวางรูปและพื้น เมื่อแบ่งภาพเป็นสองส่วนเท่ากันจากเส้นที่ลากจากจุดกึ่งกลางของด้านยาว ด้านซ้ายซ้ายจะมีชายคนแบกข้าวโพด หญิงนั่งเลือกตัดฝักข้าวโพด และเด็กเล็กที่เล่นเป็นปายขอมไม้ ส่วนขวาเป็นชายที่ยกเข่งและม้วนเสื่อ ศิลปินได้ถ่วงดุลของภาพด้วยส่วนประกอบรอบอื่นๆ เช่น เกวียน ขอมไม้ แก้ว ซึ่งเป็กรูปทรงที่มีน้ำหนักดำเช่นกัน ภาพนี้มีส่วนประกอบย่อยซับซ้อนกว่าภาพอื่นๆ

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปร่าง และรูปทรงในภาพมีความแตกต่างหลากหลายทั้งรูปทรงเชิงเรขาคณิต และรูปทรงในธรรมชาติซึ่งประกอบกันด้วย เนื้อหาเรื่องราวเดียวกันอย่างกลมกลืน เส้นริ้วรอยที่พื้นมีขนาดและทิศทางไขว้ประสาน อย่างรุนแรง และแปลกตากว่างานชิ้นอื่นๆและแสดงลักษณะของการเน้นส่วนประกอบทางทัศนศิลป์มากกว่าการพยายามแสดงพื้นผิวของดินจริงๆเส้นเหล่านี้ได้แสดงทิศทาง ความเคลื่อนไหว ความมีชีวิตชีวาของภาพได้อย่างงดงาม

เอกภาพ

ความเป็นหน่วยเดียวกันของภาพจาก น้ำหนัก ความกลมกลืนของเส้น เทคนิคการแกะ ทำให้รูปทรงต่างๆอยู่รวมกันอย่างดึงดูดความสนใจ เป็นมวลเดียวกัน ระยะใกล้ไกลเกิดจากการทับซ้อนกัน องค์ประกอบที่ไม่สำคัญวางกระจายออกนอกจุดสนใจ เป็นการผ่อนคลายสายตา ภาพ “ข้าวโพด” มีลักษณะค่อนข้างซับซ้อนและตัดกันอย่างรุนแรง

ความประสานกลมกลืน

มูลฐานทางศิลปะที่นำมาจัดรวมกันในภาพนี้มีความกลมกลืนสอดคล้องกัน ด้วยขนาด เส้น รูปวางรูปทรง น้ำหนัก ลักษณะผิวและเนื้อหาเรื่องราว ซึ่งถูกจัดวางด้วยหลักการทางทัศนศิลป์ด้วยความประสานสอดคล้อง

ความขัดแย้งกัน

ความไม่ประสานกันที่โดดเด่น คือ การตัดกันของรูปและส่วนพื้น คือ น้ำหนักของขาวและดำที่ตัดกันทำให้ส่วนรูปมีลักษณะโดดเด่น เป็นการนำความตัดกันมาใช้นั้นจุดสนใจ พื้นสีขาวจากร่องรอยการแกะส่งผลทางการมองส่วนภาพคนให้ชัดเจน



12. ชื่อภาพ : สักสุม 2505

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพ “สักสุม” คือการสุมหาปลาในหนองน้ำ นาข้าว หรือบริเวณใดที่มีน้ำขังสูงไม่มากกว่าความสูงของสุม ปลาที่หามาได้ก็จะนำมาทำอาหาร หรือใช้วิธีการถนอมอาหารเก็บไว้กินได้นาน เด็กทุกคนในภาพ สุมหาปลาอย่างเพลิดเพลิน พื้นหลังเป็นต้นหญ้า หรือข้าว เด็กที่สุมได้ปลาก็จะจับใส่ข้องที่แขวนเอาไว้ เครื่องมือเครื่องสานในการจับปลาเป็นภูมิปัญญาพื้นบ้านมาช้านานแล้ว

แนวความคิด

กิจกรรมของชาวบ้านในชนบทไทย ยามว่างเว้นจากการทำสวน ทำไร่ ทำนา ก็คือ การทำเครื่องมือเครื่องใช้ อุปกรณ์การจับปลา ลำสัตว์ ภาพนี้เป็นกลุ่มเด็กๆ ที่ รวมกลุ่มกันสุมปลาในนาข้าวหรือบึงน้ำตื้น เพื่อนำไปทำอาหารและได้ทั้งความสนุกสนาน สักสุม เป็นกิริยาอาการ คือ เดาสุมไปจนเจอปลา ก็จะเก็บใส่ข้องที่แขวนเอาไว้ เครื่องมือจับปลาทั้งสุม และข้อง เป็นผลผลิตของภูมิปัญญาท้องถิ่นที่ทำจากไม้ไผ่ทั้งสิ้น เป็นความสัมพันธ์อันเหนียวแน่นของวิถีชีวิตกับไม้ไผ่ ซึ่งเกี่ยวข้องกับมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนตาย สังเกตได้ว่า ชาวชนบทแทบทุกบ้านต้องปลูกต้นไผ่ไว้เพื่อประโยชน์ใช้สอยและให้ร่มเงา

รูปแบบ

ภาพ “สักสุม” เป็นการนำเสนอรูปแบบเหมือนจริง หรือคล้ายจริง ซึ่งมีลักษณะเด่นคือ เป็นภาพกลุ่มคนและธรรมชาติที่วาทันต์ ถ่ายทอดความรู้สึกที่ระลึกได้จากความทรงจำในวัยเด็ก เขาแสดงระยะของภาพด้วยขนาดของคนที่แตกต่างกัน เส้นรอบนอกแสดงโครงสร้างร่างกายและไม่แสดงน้ำหนัก แสงและเงา เน้นเฉพาะรายละเอียดที่สำคัญ

กระบวนการสร้างสรรค์

กรรมวิธีในการสร้างสรรค์งานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตาในช่วงนี้ เขาก็ได้เขียนภาพร่างลงบนแผ่นไม้ดังงานชิ้นอื่น แต่ก็ไม่ได้มีภาพร่างต้นแบบไว้ก่อน เป็นการเขียนลงบนแผ่นแม่พิมพ์เลย แล้วจึงลง

มือเกาะ เมื่อเสร็จเรียบร้อยแล้วจึงลงมือพิมพ์เพื่อทดลอง หรือพิมพ์พิสูจน์ หลังจากแก้ไขส่วนบกพร่อง จึงพิมพ์จริงตามจำนวนที่ต้องการ การพิมพ์เป็นวิธีการแบบพิมพ์ด้วยมือไม่ใช่แท่นพิมพ์

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพ "สักหลาด" เป็นการจัดภาพแบบกลุ่มมีความสมดุลแบบซีกซ้ายและขวาเกือบจะเหมือนกันทุกประการ แตกต่างกันเพียงเล็กน้อยเป็นสมดุลแบบสมมาตร แทบทุกประการแต่ละส่วนมีน้ำหนักถ่วงดุลกันและกัน

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปร่าง และ รูปทรงภายในภาพถูกจัดวางอย่างเป็นระเบียบด้วยองค์ประกอบเป็นกลุ่ม รูปคนไม่แสดงมวลหรือปริมาตร จึงมีลักษณะแบนเป็น 2 มิติ กอหญาด้านหลัง ก็ได้แสดงรูปร่างที่ประกอบด้วยเส้นแสดงลักษณะอ่อน พลัว ของใบหญ้าเป็นพื้นหลังของภาพ เส้นแฉะที่แสดงความเคลื่อนไหวบนผิวน้ำ มีลักษณะของเส้นวน เส้นโค้ง อย่างมีทิศทางได้ให้ความรู้สึกความเป็นมวลสาร และสร้างความเคลื่อนไหว

เอกภาพ

การรวมกันเป็นหน่วยเดียวกันของภาพเกิดจากน้ำหนัก ดำ ขาว และเส้นสีดำที่อยู่ใกล้เคียงกันทำให้เกิดรวมกันด้วยสายตา เป็นสีกลาง หรือเทา ทำให้ภาพมีความกลมกลืนด้วยค่าของสีเดียว ร่องรอยและทิศทางการแฉะของภาพก็ให้ความรู้สึกอ่อนช้อย ขนาดของรูปทรงระยะใกล้มีขนาดใหญ่และลดหลั่นลงตามลำดับจนถึงระยะไกล สร้างมิติของภาพอย่างมีเอกภาพเป็นหน่วยเดียว

ความประสานกลมกลืน

ความกลมกลืนก็เป็นผลของการรวมส่วนประกอบทางทัศนศิลป์เข้าด้วยกัน เช่นในภาพนี้ ความกลมกลืนสอดคล้องของเส้น ขนาด และทิศทางของเส้นได้รวมกันอย่างสัมพันธ์ ความกลมกลืนกันของเนื้อหาของภาพกับรูปทรง ท่าทางของภาพคน หรือความสอดคล้องกันของจังหวะช่องว่างในการวางภาพคน หรือเส้นผิวน้ำ สิ่งต่างๆล้วนประสานกันเป็นหน่วยเดียว

ความขัดแย้ง

การตัดกัน ขัดแย้งกัน เป็นการเน้นส่วนประกอบให้โดดเด่นและช่วยดึงดูดความสนใจในการมองสำหรับภาพนี้รูปทรงที่เป็นสีดำเป็นส่วนที่ถูกเน้นให้โดดเด่นด้วยความตัดกันกับส่วนอื่นที่มีสีอ่อนกว่า



13. ชื่อภาพ: โก๋ชน 2505

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพโก๋ชน หรือการชนโก๋ การตีโก๋ เป็นกีฬาพื้นบ้านของคนไทย ซึ่งมีเรื่องราวความเป็นมาอันยาวนาน ในภาพนี้เป็นการให้น้ำ หรือ เปரியโก๋ กำลังจะเอาชนกัน แต่คงไม่ได้ชนกันจริงๆ จังๆ เป็นเพียงการซ้อม ชายสองคนกำลังเปரியโก๋ของตนกับฝ่ายตรงข้าม โดยมีชายอีกคนนั่งดูอยู่ ส่วนเด็กอีกคนในรั้วล้อมกำลังเล่นกับโก๋อยู่ เป็นกิจกรรมหนึ่งที่ปัจจุบันยังหาได้บ้างในชนบท บ้างก็ถึงกับมีการพนันขันต่อเป็นเงินเต็มพัน มีการเพาะพันธุ์ไว้สำหรับการนี้เลยเรียกว่าเป็นสังเวียนโก๋ชน

แนวความคิด

กีฬา “โก๋ชน” ในภาพก็เป็นการละเล่นพื้นบ้านไทย ซึ่งมีความเป็นมายาวนานนับร้อยปี บางทีก็มีการวางเดิมพัน เล่นพนันขันต่อกันก็มี ภาพนี้ก็เป็นกิจกรรมยามว่าง ของชาวบ้าน ซึ่งนอกเหนือจากการละเล่นอื่นๆ ของเด็ก การชนโก๋เป็นกิจกรรมของผู้ใหญ่ หรือเด็กโต การดูแลโก๋ การเปரியโก๋ เป็นสิ่งที่ค่อนข้างจะมีพิธีรีตอง คือพิธีพิถันและสร้างความสนุกสนานได้ เช่นเดียวกับเกมส์การเล่นอื่นๆ ภาพนี้ค่อนข้างบรรยายอย่างจริงจังตรงไปตรงมา

รูปแบบ

ยังคงเป็นรูปแบบเชิงบรรยาย พรรณนาถึงธรรมชาติ วิถีชนบทอย่างคล้ายจริง โดยการจัดสรรลดทอน รูปทรงต่างๆ โดยเน้นเฉพาะเส้นรอบนอกเป็นสำคัญ วางจุดสนใจไว้กลางภาพ จัดองค์ประกอบแบบกลุ่ม ภาพมีลักษณะเป็น 2 มิติ ไม่แสดงระยะ มีการทับซ้อน บดบังที่แสดงระยะใกล้ไกล จุบรวมสายตาอยู่นอก

กรอบภาพทำให้ขนาดของรูปทรงใกล้เคียงกัน จึงไม่มีการลงตา ภาพนี้มีลักษณะเน้นรูปแบบการจัดวาง ส่วนประกอบต่างๆมากกว่าความซับซ้อนจริงจังของเนื้อหา

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

เมื่อลากเส้นจากจุดกึ่งกลางของด้านกว้างและด้านยาวแบ่งภาพเป็น 4 ส่วนเท่าๆกัน จะเห็นได้ว่า โครงสร้างของภาพด้านซ้ายคล้ายคลึงกันจนเกือบทุกประการ จึงทำให้เกิดสมดุลแบบโดยความรู้สึกและมีการถ่วงน้ำหนักด้วยส่วนประกอบย่อยที่นอกเหนือจากจุดสนใจ น้ำหนักรูปทรงตัดกันกับส่วนพื้นอย่างชัดเจน ซึ่งก็เน้นรูปขึ้นอย่างโดดเด่น ภาพมีความสมดุลกันขององค์ประกอบการจัดภาพ

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

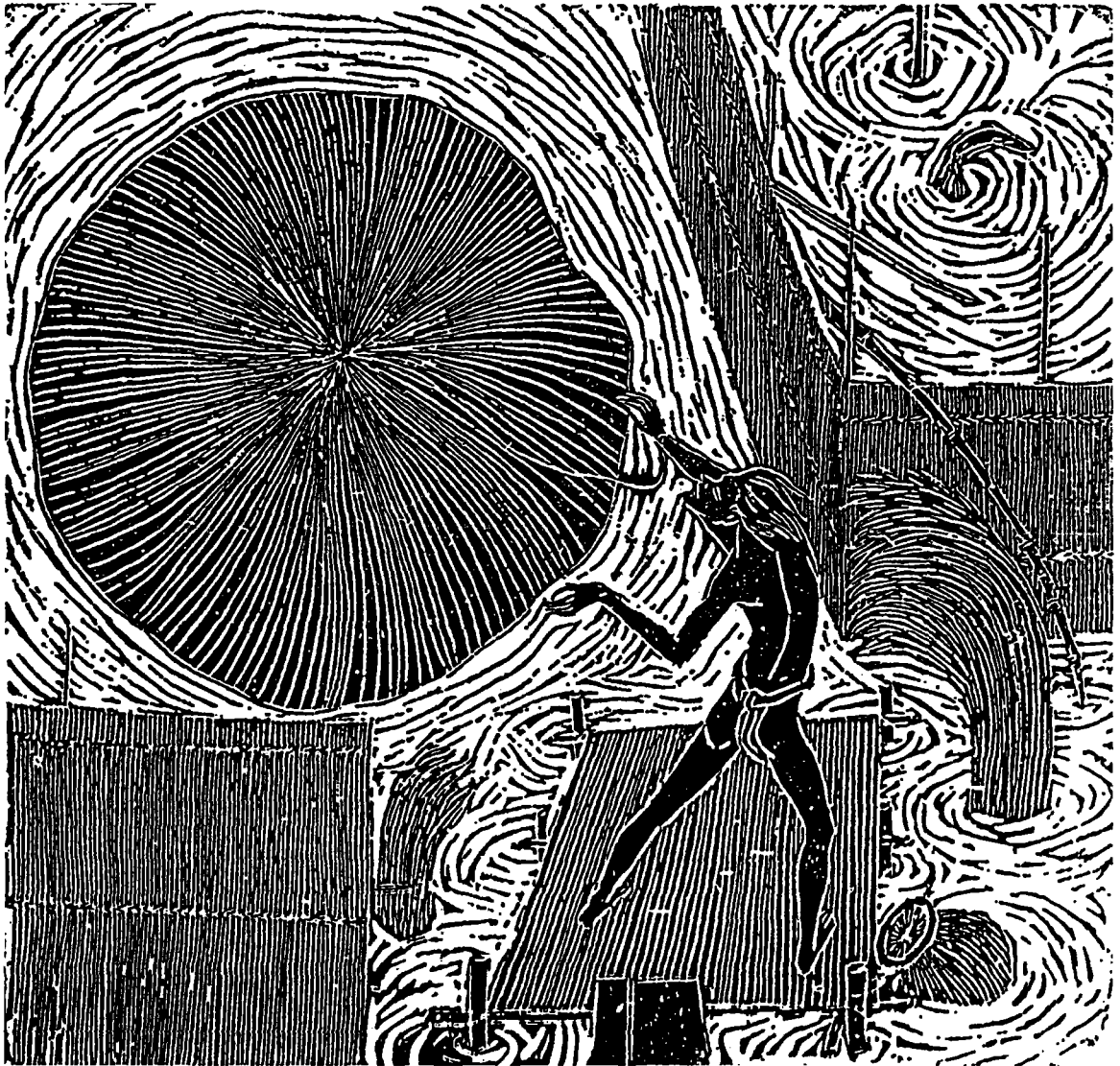
รูปร่างและรูปทรงของภาพเป็นลายเส้นรอบนอก ไม่แสดงแสงและเงา เน้นรูป และแสดงพื้นด้วยการแกะลายเส้นรีวรอยรุนแรง ของสี่แฉะ ภาพ "ไก่ชน" เป็นลักษณะการวางพื้น รูปลักษณะผิวประกอบกัน เส้นที่พื้นเป็นส่วนของการเคลื่อนไหว มีทิศทางกระจัดกระจาย แสดงรอยแกะที่กินปริมาณ เส้นขนาดใหญ่ และรุนแรง ส่วนเส้นประสานไขว้ ซัดชวน เป็นการสร้างพื้นผิวในลักษณะอื่นๆ

เอกภาพ

ความเป็นหน่วยเดียวกันของส่วนประกอบต่างๆของภาพ ไก่ชน คือ เนื้อหาเรื่องราวของภาพมุ่งทิศทางเดียวกัน มีการเน้นจุดสนใจด้วยความตัดกันของรูปและพื้น และการจัดวางองค์ประกอบหลักและองค์ประกอบรอง ซึ่งกลมกลืนกันด้วยน้ำหนักสี รูปร่าง และลักษณะผิว

ความซ้ำซ้อน

ภาพ "ไก่ชน" ได้นำเอาส่วนประกอบทางทัศนศิลป์ที่มีขนาด สี รูปลักษณะเหมือนกัน หรือ คล้ายกัน มาจัดวางอย่างต่อเนื่องเชื่อมโยง เช่น รูปลักษณะของชาย 2 คน ที่อุ้มไก่ชนอยู่ การซ้ำกันของส้มไก่ อ่างใส่น้ำ ทั้งขนาดและทิศทาง หรือแม้แต่การซ้ำกันของรีวรอยการแกะจากเครื่องมือแกะก็ส่งผลต่อโครงสร้างการมอง



14. ชื่อภาพ : คนเหวี่ยงแห 2505

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

คนเหวี่ยงแห ภาพแสดงชายผู้เหวี่ยงแหลงในน้ำ ซึ่งมีเชือกผูกกับข้อมือ บ่งบอกว่า น้ำไม่ลึกมากนัก อาจเป็นบึงน้ำ มากกว่า แหที่ใช้เป็นอุปกรณ์จับปลาอีกชนิดที่ใช้กันแพร่หลายในวิถีชาวบ้าน การถักทอเชือกด้ายเป็นแหนั้นแทบทุกครัวเรือนสามารถทำได้ เป็นภูมิปัญญาชาวบ้าน แหที่ใช้ในภาพเป็นแบบทอดแล้วชักขึ้นมา คนทอดไม่ต้องลงไปดำน้ำควานหาปลา เป็นอุปกรณ์ที่จับปลาได้ครั้งละหลายตัว ภาพคนทอดแหมีเส้นที่แสดงอารมณ์ ความเคลื่อนไหวต่างจากงานชิ้นอื่นในชุดเดียวกัน ค่อนข้างเรียบง่าย ตัดทอน เน้นเฉพาะโครงสร้างสำคัญ งานชิ้นนี้แสดงออกคล้ายงานจิตรกรรมไทยประยุกต์ ซึ่งเป็นงานร่วมสมัยในยุคนั้น ทั้งท่าของรูปคน ความอ่อนช้อยของเส้น และการเขียนแบบตานกมอง (Bird's eyes view)

แนวความคิด

เป็นการสะท้อนภาพวิถีชีวิตไทย การดำรงชีพ หาอาหาร เครื่องมือ เครื่องใช้หรืออุปกรณ์จับปลา ล้วนเป็นผลิตผล แห่งภูมิปัญญา เช่น ข้อง ไซ ลอบ แห ชาวบ้านในแต่ละบ้านต้องได้รับการฝึกฝนถ่ายทอด การทำอุปกรณ์เหล่านี้ ข้าวปลาอาหารมีความอุดมสมบูรณ์พึ่งพาอาศัยอยู่กับธรรมชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวิถีชีวิตกับ

ไม่มีความสัมพันธ์อย่างรุนแรง ภาพคนเหวี่ยงแห รูปคนและร่องรอบการแกะไม้ มีลักษณะความเป็นอุดมคติ ด้วยรูปร่าง รูปทรง

รูปทรง

จะเห็นได้ว่ารูปแบบในภาพ คนเหวี่ยงแหนั้นได้มีพัฒนาการแตกต่างจากงานชิ้นอื่น คือ เป็นภาพที่มองจากมุมสูง ลักษณะการมองแบบตานกมอง รูปทรงในภาพแบนไม่แสดงมิติ และแสดงเรื่องราววิถีชีวิตชาวบ้าน ภาพคนมีลักษณะอุดมคติแบบงานจิตรกรรมไทย ภาพแสดงรูปแบบคล้ายจริงด้วยแต่มีการลดทอนเพิ่มเติมตามความคิดของศิลปิน มีรูปทรงเรขาคณิต และรูปทรงในธรรมชาติจัดวางอยู่

กระบวนการสร้างสรรค์

กระบวนการทำงาน วิธีการในการแกะแม่พิมพ์ จนกระทั่งการพิมพ์ลงบนกระดาษ ในงานชิ้นนี้ก็ไม่แตกต่างจากงานชุดก่อน และงานในช่วงนี้ประพันธ์ก็ได้เลือกใช้วิธีการลงสีโปสเตอร์ตกแต่งภาพแล้ว ด้วยเหตุผลว่า เขารู้สึกว่าไม่ใช้วิธีการทำภาพพิมพ์ที่ถูกต้อง

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ลากเส้นแบ่งจากจุดกึ่งกลางของด้านกว้าง และด้านยาวของภาพ แบ่งภาพเป็น 4 ส่วนเท่ากัน เห็นได้ว่า ภาพมีความสมดุลโดยความรู้สึก ด้านซ้ายและขวาของภาพวางองค์ประกอบแตกต่างกันไป รูปทรงวางถ่วงน้ำหนักกัน เส้นต่างๆ แสดงความสัมพันธ์กันของรูปทรงและมีความสมดุล

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงโดยรวมในภาพเป็นการผสมผสานกัน ระหว่างรูปทรงอิสระและรูปทรงเรขาคณิต รูปทรงของเขามีลักษณะค่อนข้างกลมมีเส้นรัศมีกระจายออก เส้นแสดงพื้นผิวน้ำเป็นเส้นโค้งมีทิศทางมุ่งออกจากจุดศูนย์กลาง มีรูปทรงของรั้วกันเป็นรูปสี่เหลี่ยมแสดงเส้นตั้งเป็นรั้ว จุดสนใจของภาพคือ คนทอดแห รูปทรงของคนมีความเป็นอุดมคติ เหมือนกับการพยายามคลี่คลายงานจิตรกรรมไทยประเพณีของศิลปินอื่นๆ ในยุคสมัย น้ำหนักภาพคนมีน้ำหนักแก่คือ สีดำ ซึ่งตัดกับพื้นภาพมีผลให้เป็นการเน้นย้ำจุดเด่น

เอกภาพ

ความเป็นหน่วยเดียวกันของภาพ คือ น้ำหนักอ่อน-แก่ ในภาพให้ความกลมกลืนเป็นหน่วยเดียวกัน และการวางภาพแบบองค์ประกอบหลักและองค์ประกอบย่อย ช่วยเน้นจุดสนใจ เป็นการผ่อนคลายเป็นหนักด้วยทัศนธาตุ เพื่อสร้างเอกภาพของงาน รูปแบบไม่แสดงความซับซ้อนนัก เส้นรั้วรอยจากการแกะได้สร้างความกลมกลืนกับรูปร่างรูปทรง มวล น้ำหนักของภาพ ดังเห็นได้จากเส้นร่องรอยการแกะที่แสดงความแตกต่างของวัสดุได้เคลื่อนไหวไปทั่วทั้งภาพ

จังหวะ

ความเป็นระเบียบของเส้นต่างๆ มีช่องว่างในการจัดวางมีทิศทางของเส้นและจังหวะการสอดประสาน เช่น เส้นตรงของรั้วด้านล่างซ้าย และด้านบนขวา เป็นการวางสอดรับกันของรูปทรง หรือ จังหวะของเส้นผิวน้ำที่มีทิศทางกระจาย ผ่อนออกจากจุดศูนย์กลาง เกิดภาพแปลกตาไม่ราบเรียบ และกระตุ้นความสนใจ หรือการซ้ำกันของน้ำหนักก็เป็นจังหวะการจัดวางเช่นกัน



15. ชื่อภาพ : ควายดื้อ 2510

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

เด็กเลี้ยงควายเป็นคำพูดติดปาก ที่ชี้ให้เห็นวิถีชนบทในอดีต เด็กที่ไม่เรียนหนังสือ ชีวิตจะอยู่กับการทำนาทำไร่ช่วยงานของครอบครัว การเลี้ยงควาย พาไปกินหญ้าในทุ่งหรือนำควายกลับบ้านจึงเป็นหน้าที่ของเด็กที่โตแล้ว ในภาพควายดื้อ เด็กชายสองคนกำลังฉุดลากควายดื้อไม่เชื่อฟังด้วยไม้เรียว และเชือกล่ามให้เดินตามคำสั่ง ภาพนี้ค่อนข้างแสดงลักษณะการตัดกันของรูปและพื้นโล่ง แสดงพื้นผิวด้วยร่องรอยการแกะ พื้นหลัง

เป็นต้นไม้และเส้นแบ่งขอบพื้นดินและท้องฟ้า กิริยาท่าทางของเด็กชายทั้งสองและควายสอดคล้องประสานกันดี ระยะเวลาของภาพจัดวางด้วยกอหญ้า

แนวความคิด

ประพันธ์ ได้นำเอาเรื่องราววิถีชีวิตในวัยเด็ก ภาพความทรงจำ เมื่อสมัยอยู่ในชนบทที่บ้านเกิด มานำเสนออย่างตรงไปตรงมา และเป็นลักษณะของการจัดวางส่วนประกอบของภาพมากกว่า การแสดงรายละเอียดลดทอนของภาพ รูปทรงต่างๆล้วนมีความหมายในการจัดวาง

รูปแบบ

ภาพ “ควายดื้อ” แสดงคล้ายจริง และศิลปินได้ตัดทอนรายละเอียดที่ซับซ้อนออกไป ภาพนี้จึงมีลักษณะเรียบง่ายของการจัดวาง คือ ปรากฏเพียงรูปและพื้นที่ตัดกันอย่างชัดเจนและลักษณะผิวที่แสดงความเคลื่อนไหวด้วยเส้นริ้วรอยของการแกะแต่ตัวรูปทรงของคน ควาย ต้นไม้ยังแสดงความจริงจังของเส้นรอบนอกที่ปรากฏ ไม่แสดงแสงและเงา

กระบวนการสร้างสรรค์

ผลงาน “ควายดื้อ” เป็นส่วนหนึ่งที่เกิดจากภาพร่างต้นแบบในปี พ.ศ. 2508-2509 ขณะศึกษาอยู่ที่เยอรมนี ซึ่งได้เลือกมาทำแม่พิมพ์ โดยร่างแบบลงบนแม่พิมพ์ก่อนลงมือแกะและพิมพ์เช่นเดียวกับการม้วนวิธีในผลงานอื่นๆ

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ความสมดุลของภาพเป็นลักษณะของการจัดสมดุลแบบด้านซ้ายและขวาไม่เหมือนกัน ถ้าลากเส้นตั้งฉากแบ่งภาพเป็นสองส่วนเท่าๆกัน ด้านซ้ายจะเป็นเด็กถือไม้ ควาย กอหญ้า ด้านขวาของภาพเป็นเด็กกำลังดึงควายและต้นไม้ถ่วงดุลกันอยู่ เพื่อสร้างความสมดุลในการวางส่วนประกอบ จะเห็นได้ว่า ส่วนประกอบของภาพ เรียบง่ายไม่ซับซ้อน

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงของควายและเด็กมีทิศทางเฉียงลงทางมุมขวาของภาพ สอดคล้องกับส่วนพื้นของภาพซึ่งมีร่องรอยการแกะเส้นมีทิศทางเฉียงลงในแนวเดียวกันสร้างความรู้สึกเคลื่อนไหว เส้นขอบพื้นดินเป็นเส้นเฉียงลงด้านซ้ายถ่วงดุลกับเส้นทิศทางของรูปทรงคน เช่นเดียวกับรูปทรงของต้นไม้มีแนวเส้นเฉียงไปด้านซ้ายเช่นกัน ส่วนพื้นของท้องฟ้าเป็นลักษณะโค้งขึ้นด้านบนของริ้วรอยการแกะ

เอกภาพ

ความเป็นหน่วยเดียวกันหรือส่วนรวมของภาพ คือ ทิศทางของเนื้อหาเรื่องราวเป็นหนึ่งเดียวกัน รูปทรงด้านบนพื้นขาวเป็นการขัดกัน โดยเน้นจุดสนใจอย่างชัดเจน และริ้วรอยของการแกะทำให้เกิดเส้นประสานส่วนประกอบเป็นหนึ่งเดียวกัน

ความขัดแย้ง

โดยลักษณะของงานนั้นได้เกิดความตึงเครียดหรือขัดแย้งกันของส่วนรูปและพื้น ทำให้รูปทรงต่างๆโดดเด่น และเป็นจุดเริ่มต้นของการจัดส่วนประกอบของภาพในงานยุคหลัง ซึ่งลดความซับซ้อนของเส้นต่างๆลงอย่างมาก ส่วนลักษณะของเส้นต่างๆก็ไม่ได้ขัดแย้งกันมากนัก เพราะเส้นส่วนใหญ่มีลักษณะอ่อนช้อย โค้งมากกว่าเส้นตรง



16. ชื่อภาพ : ขึ้นจากน้ำ 2510

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

เป็นภาพเด็กกำลังดึงควายที่อยู่ในบึงเพื่อขึ้นฝั่ง หลังจากพาลงมาเล่นน้ำในลำน้ำเพื่อผ่อนคลาย หลังจากทำงานหนักมาตลอดวัน ความสัมพันธ์ของคนกับสัตว์เลี้ยง ซึ่งต้องพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน เด็กบนฝั่งดึงควายในบึงที่ยังอยากแช่น้ำอยู่ ในลำน้ำมีควายอีกตัวซึ่งเด็กชายอีกคนอยู่บนหลัง เห็นริ้วรอบการแกะแล้ว ภาพคนและภาพสัตว์ค่อนข้างมีชีวิตชีวา ผ่านการฝึกฝนจนสามารถแสดงท่าทางต่างๆได้ตามใจ ไม่แข็งกระด้างดังงานในปี 2503 - 2506 ระยะเวลาของภาพเป็นต้นไม้และแนวฝั่งพื้นหลังเป็นสะพานข้ามลำน้ำและพื้นฟ้าเบื้องหลัง

แนวความคิด

ผลงานภาพ “ขึ้นจากน้ำ” บรรยายถึงบรรยากาศของท้องถิ่นชนบทไทย สะท้อนภาพชีวิตกับธรรมชาติ ผลงานนี้กล่าวถึงเด็กชาย 2 คน กับกิจกรรมพายเรือมาอาบน้ำและกำลังพากลับ เป็นความรับผิดชอบของเด็กกับงานที่ได้รับ อีกทั้งยังสร้างความสนุกสนาน เพลิดเพลินอีกด้วย ภาพความทรงจำในวัยเด็กซึ่งได้สร้างความประทับใจ และความอึดอัดได้ถูกนำมาจัดวางส่วนประกอบทางทัศนศิลป์และร่างภาพเป็นต้นแบบเมื่อครั้งไปศึกษาต่อที่เยอรมันในปี พ.ศ. 2507 – 2509 และนำกลับมาแกะในปีต่อมา

รูปแบบ

การถ่ายทอดรูปแบบมีลักษณะเหมือนจริงตามธรรมชาติใช้สื่อรูปแบบตามธรรมชาติ เป็นการประกอบกันของ ภาพคนและทิวทัศน์ ประกอบด้วยสัตว์ต่างๆ ม้า ควาย วางภาพด้วยหลักทัศนียวิทยา ทำให้ภาพมีระยะใกล้ไกล และมีมิติ เส้นรียอของการแกะบ่งบอกถึงความชันชันานาญในการใช้เครื่องมือ และทักษะในการจัดวางส่วนประกอบต่างๆอย่างมีชั้นเชิง และเห็นถึงพัฒนาการต่างๆเมื่อเปรียบเทียบกับงานในยุคแรกๆ

กระบวนการสร้างสรรค์

ผลงานที่แสดงเนื้อหา วิถีชีวิตชนบทในช่วงปี 2510 นี้จัดได้ว่า เป็นการนำเอาแนวความคิดในช่วงปี 2504 – 2506 กลับมาพัฒนาอีกครั้ง ด้วยประสบการณ์ ทักษะที่ก้าวหน้าขึ้น ภาพทั้ง 87 ภาพ ได้ผ่านการร่างภาพต้นแบบในความคิด ช่วงศึกษาต่อที่เยอรมนี ซึ่งไม่สะดวกที่จะสร้างงานภาพพิมพ์แกะไม้ จึง Sketch ภาพร่างไว้และนำมาแกะทำแม่พิมพ์ที่เมืองไทย โดยมีกรรมวิธีอันเรียบง่ายไม่ซับซ้อน

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

เป็นการจัดส่วนประกอบของภาพให้มีความสมดุลแบบสองด้านแตกต่างกัน เมื่อลากเส้นแบ่งจากจุดกึ่งกลางของด้านกว้างและด้านยาวแบ่งภาพเท่าๆกัน จะเห็นได้ว่า ด้านซ้ายและด้านขวาของภาพแตกต่างกัน แต่ถ่วงดุลกันด้วยน้ำหนักของสีดำในรูปทรงส่วนประกอบทิศทางของเส้น สอดคล้องกับอารมณ์แสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวในภาพทั้งยังสร้างความสมดุลสอดคล้องกันของทิศทางเกิดความรู้สึกโดยความรู้สึก

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงธรรมชาติในภาพ “ขึ้นจากน้ำ” เน้นโครงสร้างของเส้นรอบนอก รูปทรงของเด็ก ควาย ต้นไม้ เนินดิน เป็นส่วนประกอบที่นำมาจัดวางรวมกัน ภาพเด็กดึงควายขึ้นจากน้ำสร้างความรู้สึกของการเคลื่อนไหว โดยส่วนกลางและพื้นหลังเป็นฉากธรรมชาติที่นิ่ง ราบเรียบ ขนาดของรูปทรงได้ช่วยสร้างระยะใกล้ไกลของภาพ เส้นพื้นผิวน้ำและท้องฟ้าได้สร้างทิศทางความเคลื่อนไหวในภาพ และน้ำหนักกลางในภาพทั้งยังแสดงรียอการแกะ การใช้เครื่องมือที่ชำนาญ

เอกภาพ

ความเป็นหน่วยเดียวกันของภาพเกิดจากลักษณะของเรื่องราว ซึ่งแสดงส่วนประกอบที่สอดคล้องกันของเส้น ลักษณะผิว น้ำหนัก และ รูปทรง การวางส่วนประกอบของรูปทรงต่างๆด้วยเนื้อหาเดียวกัน เห็นได้ว่าผลงานในชุดนี้ไม่ได้แสดงความซับซ้อนของเส้น ลักษณะผิว ดังในงานยุคแรกๆแต่เริ่มให้ความสำคัญในเรื่องขององค์ประกอบการจัดภาพที่หลากหลาย

ความประสานกลมกลืน

ภาพได้นำส่วนประกอบต่างๆมาผสมผสานกันโดยมีความคล้ายคลึงกัน เชื่อมโยงแต่ละส่วนอย่างสัมพันธ์กัน รองรับซึ่งกันและกัน ทั้งรูปร่างลักษณะ ช่องว่างการจัดวาง ลักษณะผิว น้ำหนักของภาพแม้จะเป็นการจัดวางด้วยความตัดกันของสีดำ ขาว แต่ก็ได้ใช้เส้นในปริมาณที่สร้างความกลมกลืนในส่วนที่ตัดกันทำให้เกิดน้ำหนักกลาง

ความขัดแย้ง

ความขัดแย้ง หรือความตึงเครียดในภาพ "ขึ้นจากน้ำ" เกิดจากทิศทางของรูปทรงต่างๆที่ไม่ได้วางไปในทิศทางเดียวกัน เป็นการตัดกันทั้งโดยน้ำหนักสีดำ ขาว และทิศทางการเคลื่อนไหว เส้นโค้ง เส้นทแยง เส้นเฉียง ได้ช่วยเน้นจุดสนใจของภาพและการจัดวางส่วนประกอบของภาพ

จังหวะ

ส่วนของการเน้นและการผ่อนคลายเป็นภาพ เช่น การวางช่องว่างของควายสองตัวในระยะหน้า และเนินดินที่เป็นฝั่งซึ่งเด็กชายขี่ลากควายอยู่ จะเห็นได้ว่าเป็นระยะ จังหวะในการวางรูปทรงสีดำเพื่อสร้างสมดุล และผ่อนลงด้วยรูปทรงต้นไม้และฝั่งในระยะไกลซึ่งมีรูปทรงขนาดเล็ก



17. ชื่อภาพ : บนทางแยก 2510

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

เส้นทางการสัญจรเป็นถนนดิน ซึ่งเกิดขึ้นเพราะมีการเหยียบย่ำ ทั้งเกวียน คนเดิน วัว ควาย ทำให้หน้าถูกเหยียบย่ำ จนไม่เกิดเป็นแนวทางหลักก็จะมีขนาดกว้างกว่าทางแยกย่อยที่ถูกใช้น้อย ในภาพกลุ่มเด็กชายเดินมาตามทางได้ปะทะกับเด็กขี่ควายที่มีท่าทางกำลังวิ่ง เด็กบนหลังควายป้องปากตะโกนให้กลุ่มเด็กหลบ เด็กหญิงคนหนึ่งริมทางยืนถือตะกร้าอย่างระแວะระวัง ทศนิยมวิทยาของภาพชัดเจนด้วยขนาดต้นไม้ คนที่ลดหลั่นลงตามลำดับมุ่งสู่จุดรวมสายตาที่ปลายทาง ด้านหลังมีแนวรั้วกันอาณาเขตบ้าน

แนวความคิด

ภาพร่างถ่ายทอดความทรงจำเกี่ยวกับชีวิตชาวบ้านชนบท ที่ประพันธ์ สัมผัสซึมซับมาในวัยเด็กนั้น ได้นำมาใช้เพื่อทำแม่พิมพ์แกะไม้อีกครั้ง หลังจากหยุดไปช่วงศึกษาต่อในเยอรมนี เนื่องจากไม่สะดวกที่จะทำภาพพิมพ์ จึงได้ sketch ภาพในความคิดไว้ และกลับมาทำที่เมืองไทยในปี 2510 ได้ 87 ภาพ ภาพเหล่านี้แสดงความเป็นไทยด้วยเรื่องราว ซึ่งทักษะทางภาพพิมพ์ไม้ของเขาได้ พัฒนาไปอย่างมาก เมื่อเปรียบเทียบกับงานยุคแรกเริ่ม

กระบวนการสร้างสรรค์

ผลงานชุดในปี 2510 นี้ ส่วนใหญ่มีภาพร่างต้นแบบก่อนที่จะเปลี่ยนแปลงแก้ไข ร่างลงบนแม่พิมพ์ แล้วจึงแกะหลังจากแกะเสร็จก็เริ่มลงมือพิมพ์ ด้วยหมึกพิมพ์ และอุปกรณ์ตรวจสอบ และแก้ไข จนตีตามต้องการ ผลงานทุกชิ้นของประพันธ์ เขาพิมพ์ด้วยมือทั้งสิ้น โดยใช้อุปกรณ์ที่หาได้ง่าย เช่น ช้อน ฝาถุงลงบนกระดาษพิมพ์ โดยไม่ผ่านแท่นพิมพ์ จึงสังเกตได้ว่าบางชิ้นมีน้ำหนักหมึกไม่สม่ำเสมอ เนื่องด้วยแม่พิมพ์มีขนาดใหญ่

รูปแบบ

รูปแบบในงานภาพพิมพ์ชิ้นนี้ยังมีลักษณะคล้ายจริงแต่ตัดตอน เน้นเฉพาะส่วนสำคัญ ไม่ได้แสดงรายละเอียดมากนัก มีความเรียบง่าย ของรูปและพื้น ให้ความสำคัญกับเนื้อหา เรื่องราว และการจัดวางโครงสร้างของภาพ ผู้ถ่ายทอดมีความเข้าใจเรื่องกายวิภาค คน สัตว์ การเคลื่อนไหวและเป็นผู้เลือกสรร ลดสเกッチ ตัดตอน หรือเพิ่มส่วนที่เห็นว่าสำคัญ

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

คุณภาพ

ภาพพิมพ์บนทางแยก มีลักษณะความสมดุลตามความรู้สึก โดยแต่ละด้านไม่เหมือนกัน เมื่อแบ่งภาพเป็น 4 ส่วนเท่าๆกัน แต่ให้ความรู้สึกสมดุล ด้วยการวางน้ำหนักถ่วงดุลกัน

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงในงาน บนทางแยก ก็มีลักษณะของรูปทรงจากธรรมชาติ ที่ถูกเลือกสรร ตัดตอน เฉพาะส่วนสำคัญรูปทรงของเด็กชาย มีท่าทาง การเคลื่อนไหว รูปทรงของควาย เน้นส่วนเส้นสำคัญ เส้นการแกะที่มุ่งสู่จุดรวมสายส่งผลแก่สายตา และช่วยสร้างความเคลื่อนไหวได้ดี เส้นดึงของต้นไม้และรั้วให้ความรู้สึกมั่นคงทางความแรงของเส้นเฉียงขึ้นของรั้วรอยการแกะ

เอกภาพ

ความเป็นหน่วยเดียวกันของภาพนั้นเกิดจากหลายองค์ประกอบด้วยกัน คือ เส้นสีขาวจากการแกะ และเป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพได้กระจายประสานไปในรูปทรงต่างๆซึ่งเป็นสีดำ เป็นการรวมสิ่งที่ขัดแย้งกันเข้าด้วยกัน องค์ประกอบแบบเป็นหมู่ของกลุ่ม แต่แตกต่างกันในขนาดระยะการทับซ้อนกัน ช่วยสร้างเอกภาพในงานเช่นกัน

ความประสานกลมกลืน

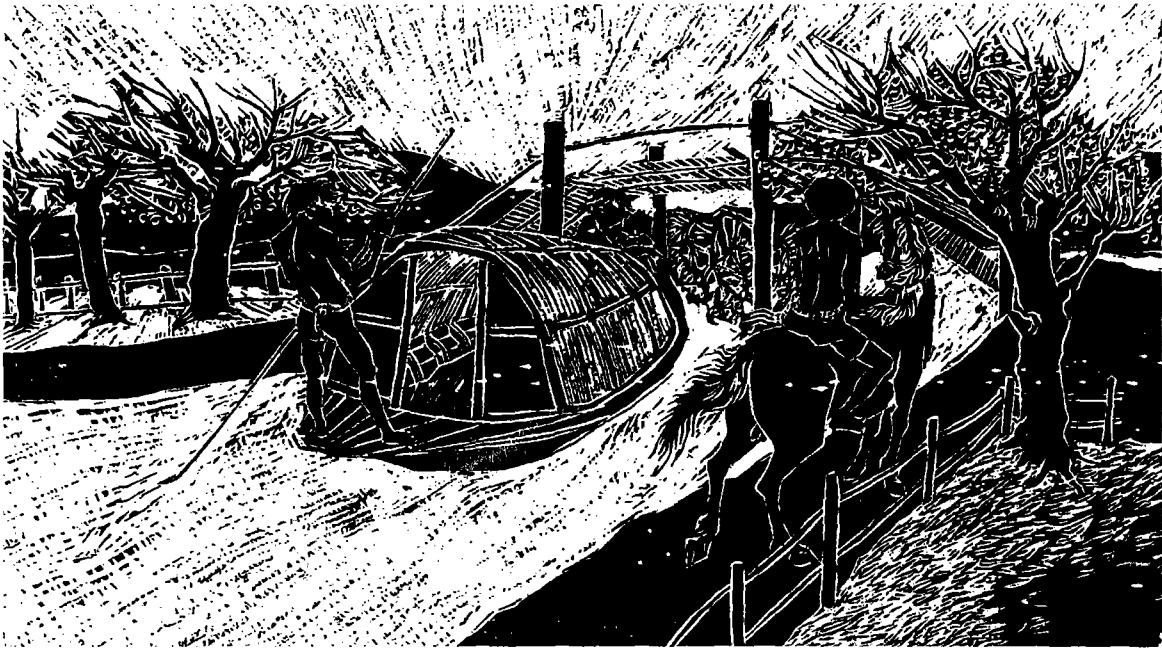
ความกลมกลืนที่โดดเด่นในภาพคือ ความกลมกลืนของเนื้อหาเรื่องราว เส้น รูปร่าง รูปทรงที่ใกล้เคียงกัน เด็กมุ่งหน้าไปทางเดียวกัน กำลังเตรียมหลบหลีกเป็นระยะใกล้ซึ่งมีทิศทางตรงข้ามกับเด็กขี่ควาย ลักษณะผิวได้ประสานความดัดกันของสีขาวและดำเข้าด้วยกันจนเกิดความกลมกลืน

ความขัดแย้ง

ความไม่ประสานกลมกลืนในภาพนี้ก็คือ ความดัดกันของสีรูปและพื้น ซึ่งมีความพอเหมาะทำให้เกิดความน่าสนใจความขัดกันของเส้นตรงและเส้นโค้ง ความขัดกันของทิศทางของเส้น

จังหวะ

ความเป็นระเบียบขององค์ประกอบ เพื่อให้เกิดความงาม เช่น ช่องว่างของต้นไม้ข้างรั้วริมทางเดิน มีจังหวะความห่างเป็นระเบียบ จังหวะความลดหลั่นของรั้วและต้นไม้จากขนาดใหญ่จนเล็ก ทิศทางที่ขัดแย้งกันของเส้น และรูปทรงทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว รุนแรง ตื่นเต้น



18. ชื่อภาพ : ฉากชนบท 2510

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพฉากชนบท แสดง วิถีชีวิตริมลำน้ำ เรือประทุนเด็กชายคนหนึ่งคัดท้ายเรือ เด็กชายอีกคนอยู่บนหัวเรือ เรือกำลังจะลอดใต้สะพานข้ามลำน้ำ ด้านขวาของภาพ เด็กชายคนหนึ่งขี่ม้าตามทางเดินริมน้ำ ซึ่งมีรั้วกัน ต้นไม้และทุ่งหญ้าพื้นหลังเป็นแนวภูเขาและท้องฟ้าในวิธีการเขียนตามหลักทัศนียวิทยาภาพบรรยายรายละเอียดโดยเน้นลักษณะเด่นๆ ไม่มีการให้แสงเงาเหมือนงานในปี 2504

แนวความคิด

ภาพ “ฉากชนบท” ได้บรรยายสภาพบรรยากาศและวิถีชีวิตชนบท ด้วยเรื่องราวความทรงจำในวัยเด็ก ภาพคน ม้า เรือ ฉากหลังธรรมชาติจัดวางส่วนประกอบต่างๆ ของภาพตามหลักทัศนียวิทยา นำเสนอภาพเชิงบรรยาย

รูปแบบ

รูปแบบของงานภาพพิมพ์แกะไม้ในชุดหวานรำลึกถึงชีวิตไทยในชนบท มีลักษณะของความเหมือนจริงหรือคล้ายจริง แต่คงเอกลักษณ์ของงานแบบจิตรกรรมไทยอย่างคลี่คลายคือการใช้เส้นและรูปแบบ รูปทรงแบน ไม่แสดงมวลสารหรือแสงเงา จะเห็นว่า ผลงานภาพ “ฉากชนบท” ได้กลับมาแสดงรายละเอียดของเส้นและความซับซ้อนของภาพ อย่างงานในยุคแรกๆ อีก แต่ลักษณะของเส้นแกะมีความเรียบขาด พลั้วไหวมากขึ้น แสดงถึงพัฒนาการด้านทักษะได้ดี

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพ “ฉากชนบท” ข้อความสมดุลของภาพแบบด้านซ้ายและด้านขวาของภาพแตกต่างกัน เมื่อลากเส้นตั้งฉากจากจุดกึ่งกลางของด้านกว้างและด้านยาวแบ่งภาพเป็น 4 ส่วนเท่ากัน ด้านขวาของภาพมีปริมาณของสีดำใกล้เคียงกับด้านขวาซึ่งให้ความรู้สึกสมดุลโดยความรู้สึก เช่น การวางแถบภูเขาสีดำพื้นหลังภาพเพื่อถ่วงดุลน้ำหนักสีดำของม้าและพื้นด้านขวา

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงภาพเรือ เด็ก และม้า ทิศทางการเคลื่อนไหวมุ่งไปสู่กลางภาพเข้าหาจุดรวมสายตา จะเห็นว่ารูปทรงในภาพเน้นโครงสร้างเส้นรอบนอก แสดงรายละเอียดเฉพาะส่วนสำคัญ และลักษณะเฉพาะทิศทางการเคลื่อนไหวของเส้นรื้อรอยการแกะมุงสู่จุดรวมสายตา โดยเฉพาะเส้นผิวน้ำและท้องฟ้าซึ่งมีทิศทางตรงกันข้ามถ่วงดุลกัน ขนาดของรูปทรงได้ลดหลั่นลงตามลำดับในระยะใกล้ไกลตามหลักทัศนียวิทยา

เอกภาพ

เกิดจากน้ำหนักความกลมกลืนของสีดำ เทา และขาว อันเกิดจากการวางพื้นที่ของรูปทรงต่างๆ ประกอบกันและการใช้เส้นแคะลักษณะต่างๆสร้างความกลมกลืน เนื้อหาเรื่องราวของภาพก็ได้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน สอดคล้องกันดี

ความประสานกลมกลืน

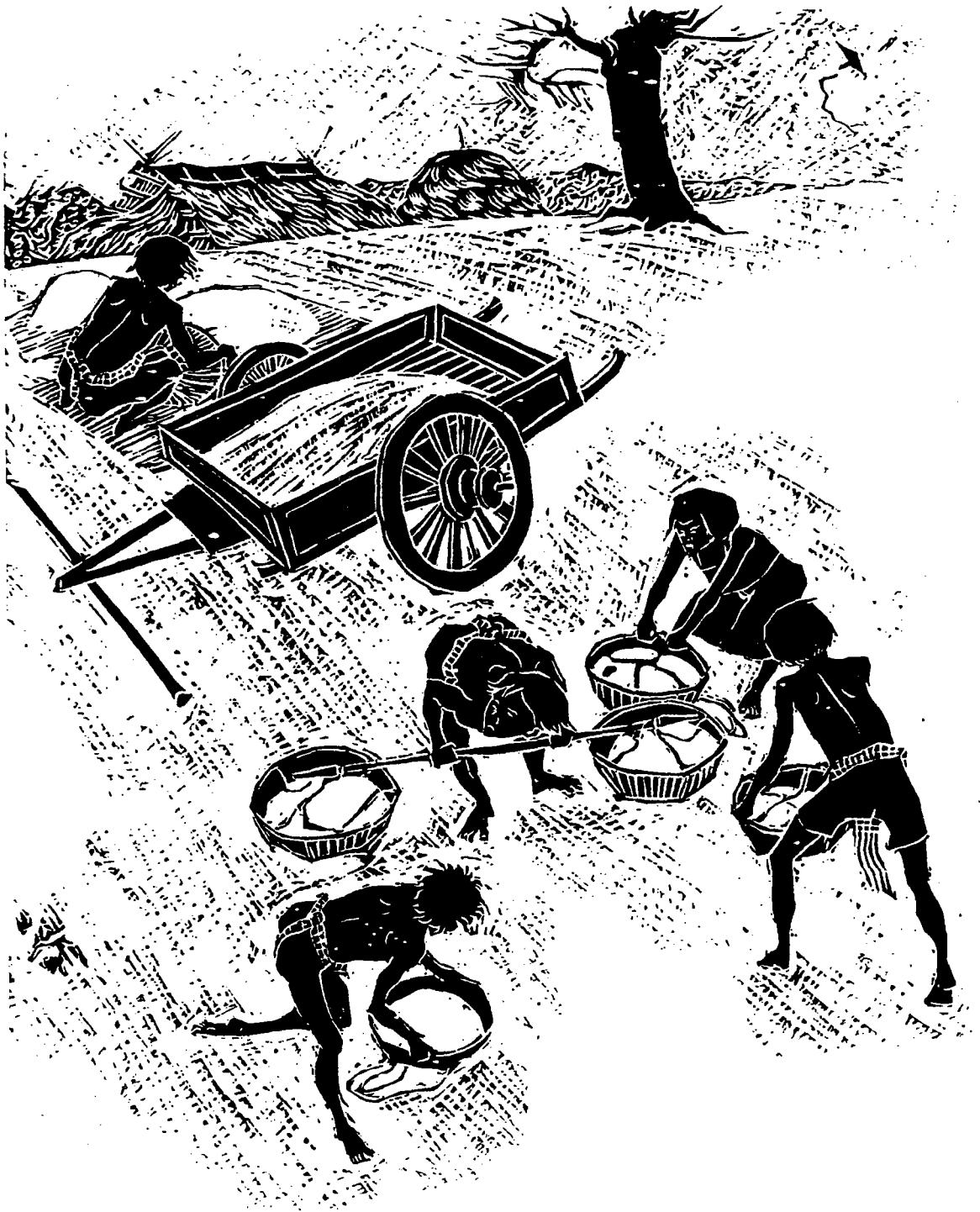
ความกลมกลืนของภาพได้สร้างความเป็นหน่วยเดียวกัน คือ ความกลมกลืนกันของเส้น รูปร่าง รูปทรง ลักษณะผิวในภาพโดยมีความลดหลั่นของขนาดและรูปทรงไปในทิศทางเดียวกัน

ความขัดแย้ง

ความขัดแย้งกันหรือความตัดกันได้ช่วยดึงดูดความสนใจ เน้นจุดเด่นในภาพขัดแย้งกันด้วยเส้น และลักษณะผิว การตัดกันของสีดำและขาวเป็นสำคัญ เส้นตรง เส้นโค้ง ในภาพก็เป็นการตัดกันอีกลักษณะหนึ่งที่ทำให้ลักษณะเด่น แต่ลักษณะงานส่วนใหญ่ ความตัดกันของสีพื้นดำและขาว เป็นลักษณะอันโดดเด่น

จังหวะ

จังหวะการจัดวางส่วนประกอบต่างๆของภาพมีความสอดคล้องกัน และจัดวางโดยมีช่องว่างคั่นเป็นช่วง เช่น การวางส่วนประกอบสีดำ และสีขาวในภาพ มีทั้งการเน้นและผ่อนคลายการทำงานของทัศนธาตุ



19. ชื่อภาพ : บนลานข้าว 2510

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ลานข้าว เป็นที่นวดข้าว ฝัดข้าว คัดเลือกเมล็ด เด็กต่างช่วยกันเก็บเมล็ดข้าวตกเพื่อนำไปใช้ในครัวเรือนใส่พอเต็มกระบุงก็นำไปใส่รวมกันจนเต็มเกวียน ด้านซ้ายบน เด็กคนหนึ่งเทข้าวที่รองเพื่อตาก พื้นหลังเป็นกระท่อมและกองฟางมีเส้นระดับสายตาบนเนินยังอยู่ กิจกรรมในภาพเป็นวิถีชีวิตของบ้านชนบทที่มีการปลูกข้าวเป็นอาชีพหลัก เครื่องมือ เครื่องใช้ต่างๆล้วนเป็นผลผลิตภูมิปัญญาท้องถิ่นทั้งสิ้น

แนวความคิด

เป็นการบรรยายภาพวิถีชาวบ้านที่ครอบครัวทำนา การร่วมมือร่วมใจกันทำกิจกรรมของครอบครัว แสดงเรื่องราวในวัยเด็กอันเป็นวัตถุดิบสำคัญในการสร้างผลงานในชุดนี้ ซึ่งมีภาพร่างต้นแบบเป็นการวางภาพ ในความคิดในช่วง พ.ศ. 2508 – 2509 และนำมาแกะในปี พ.ศ. 2510

รูปแบบ

เป็นรูปแบบงานในแนวเหมือนจริง หรือคล้ายจริงซึ่งแสดงความงามของธรรมชาติเรื่องราวพื้นบ้าน เห็นได้ว่า งานมีความจริงจัง หรือสมจริง ทั้งท่าทาง อิริยาบถของภาพคนและหลักการเขียนทัศนียวิทยา ก็สร้างความสมจริงได้มาก

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพ “บนลานข้าว” เป็นการจัดภาพแบบสร้างความสมดุลโดย ด้านซ้ายและขวาของภาพแตกต่างกัน จัดวางส่วนประกอบรูปทรงสีดำเป็นกลุ่ม บริเวณส่วนหน้าของภาพ และลดหลั่นไปบริเวณกลางภาพ กระจ่าย ส่วนประกอบออกไป บริเวณพื้นหลังต้นไม้ก็ได้อ่่วงดุลน้ำหนักในภาพส่วนของสีดำ สร้างความสมดุลโดยความรู้สึก

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงคนมีทิศทางการเคลื่อนไหว สอดคล้องกัน ประสานกันดี จะเห็นได้ว่ารูปทรงต่างๆถูกเน้นด้วย เส้นโครงสร้างสำคัญ และสีดำ ตัดกันกับพื้น ซึ่งแสดงเส้นของร่องรอยการแกะทิศทางมุ่งสู่จุดรวมสายตา และ ลักษณะผิวก็เป็นส่วนประกอบสำคัญที่สร้างความน่าสนใจให้กับภาพ

เอกภาพ

ความเป็นหน่วยเดียวกันของภาพซึ่งเกิดจากการจัดองค์ประกอบแบบกลุ่ม มีขนาดแตกต่างกันไป โดยใช้ให้มีระยะใกล้ – ไกล แตกต่างกันไป และรวมกันเข้าด้วยเนื้อหาเรื่องราวเดียวกัน ผลงาน “บนลานข้าว” มีทั้งรูปทรงที่เหมือนกันและแตกต่างกัน แต่อยู่รวมกันอย่างมีเอกภาพ ลักษณะพื้นผิวได้ผสมผสานความแตกต่าง หรือความตัดกันให้กลมกลืนมีเอกภาพ

ความประสานกลมกลืน

เป็นการเน้นน้ำหนักให้คล้ายคลึงกันและเชื่อมโยงทุกส่วนด้วยเส้นริ้วรอยจากการแกะ รูปทรงของคน แตกต่างกันด้วยกิริยาท่าทาง แต่กลมกลืนกันด้วยสีและลักษณะเส้น การประสานกันของเส้นการแกะสร้าง น้ำหนักกลางเพื่อลดการตัดกันของสีดำและขาวเพื่อสร้างความกลมกลืน

จังหวะ

การจัดวางส่วนประกอบต่างๆโดยเว้นช่องว่างเป็นจังหวะให้เกิดลีลาของความงาม เช่น ระยะห่างของ ภาพคน เกวียน และพื้นหลังก็ก่อให้เกิดจังหวะการทำงานของส่วนประกอบทางทัศนศิลป์



20. ชื่อภาพ : มุ่งคืนสู่เรือน 2510

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ลักษณะของเนื้อหาภาพนี้มุ่งเน้นถึงเรื่องราววิถีชีวิตของคนในชนบท เป็นเรื่องราวแวดล้อมรอบๆตัวชีวิตประจำวันการเดินทางเมื่อราว 50 ปี ก่อนไม่ว่าจะเดินทางไปทำงาน ไปวัดหาปลา ล่าสัตว์ เป็นการเดินเท้าทั้งสิ้น ภาพเด็กตัวเล็กขี่คอ พี่ชาย เด็กชาย เด็กหญิงที่โตกว่าเดินตาม เพื่อกลับบ้านอาจจะเสร็จจากภาระประจำวัน ทำไร่ ทำนา หรือเที่ยวเล่นก็เป็นได้ เบื้องหลังเป็นรั้วกัน ท้องฟ้า มีวาวปลิวลมอยู่

กลุ่มจุดสนใจอยู่บริเวณด้านหน้าของภาพต้นไม้เป็นระยะกลาง ภาพชุดนี้ได้เห็นพัฒนาการด้านทักษะด้านการจัดองค์ประกอบและทักษะการใช้เครื่องมือแกะไม้อย่างชัดเจนลดจากการแกะ เช่น พื้นถนน ท้องฟ้า สร้างน้ำหนักกลางและพื้นผิวที่สะท้อนงานแกะไม้เป็นอย่างดี

แนวความคิด

ภาพได้บรรยายวิถีชีวิตเช่นเดียวกับภาพอื่นในชุด แต่มีลักษณะเด่นด้านโครงสร้างทางทัศนศิลป์ บรรยายธรรมชาติโดยมีภาพคนเป็นจุดสนใจหลัก เรื่องราวชนบทไทยและมีลักษณะการวางภาพเรียบง่ายไม่ซับซ้อน

รูปแบบ

ภาพ “มุงคีนสูเรื่อน” ยังคงเป็นรูปแบบเหมือนจริง หรือธรรมชาตินิยม และตัดทอนและเลือกสรรเฉพาะ โครงสร้างที่สำคัญตามที่ศิลปินต้องการ จะเห็นได้ว่า การวางส่วนประกอบต่างๆค่อนข้างเรียบง่ายไม่ซับซ้อน เส้นจากการแกะไม้ประสานไขว้กันเช่นกับงานวาดเส้น และใช้สร้างน้ำหนักและลักษณะผิว และกระบวนการสร้างสรรค์ยังคงเป็นลักษณะเดิมไม่ปรากฏกลวิธีใหม่

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพ “มุงคีนสูเรื่อน” จัดความสมดุลของภาพแบบซ้ายและขวาแตกต่างกัน แต่ถ่วงดุลกันด้วย ส่วนประกอบต่างๆของทัศนศิลป์ อันเป็นรูปทรงในธรรมชาติ และลักษณะของเส้น จุด พื้นผิวผลงานมี องค์ประกอบเรียบง่ายไม่ยุ่งยากซับซ้อน

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงสำคัญในภาพ คือ กลุ่มเด็กสี่คน เน้นเป็นจุดสนใจ รูปทรงต้นไม้แผ่กิ่งก้าน มีขนาดลดหลั่นกันไปเป็นระยะใกล้-ไกล รูปทรงกลุ่มคนมีทิศทางการเคลื่อนไหวมุ่งสู่ด้านหน้าของภาพ เส้นแสดงถนนมุ่งไปสู่จุด รวมสายตา รวบรวมกิ่งก้านสาขาต้นไม้ชี้ไปด้านซ้ายเพื่อแสดง ลักษณะทิศทางแรงลมอย่างสัมพันธ์กัน

เอกภาพ

ความกลมกลืนกันเป็นหน่วยเดียวกันของภาพเกิดจากเนื้อหาของภาพซึ่งสัมพันธ์กับรูปแบบการ แสดงออก องค์ประกอบส่วนต่างๆรวมกันด้วยเนื้อหาเรื่องราวเดียวกัน จัดระเบียบและความสมดุลให้ภาพเป็น หนึ่งเดียวกัน จากภาพ “มุงคีนสูเรื่อน” ได้แสดงจุดสนใจซึ่งรวมเนื้อหาของภาพทั้งหมดไว้ และส่วนประกอบรอง เป็นส่วนเสริม

ความประสานกลมกลืน

การเชื่อมโยงมูลฐานของศิลปะเข้าด้วยกันเป็นหน่วยเดียว เช่น เส้น ลักษณะผิว ในภาพ “มุงคีนสูเรื่อน” จะเห็นความกลมกลืน เรื่อง รวบรวม ทิศทางของเส้น ที่มีลักษณะอ่อนพลิ้วและรูปทรงต่างที่ล้วนเน้นด้วย สีดำ

จังหวะและความโดดเด่น

จังหวะการจัดช่องไฟ พื้นที่ว่าง ระยะในภาพ เช่น จังหวะการก้าวเท้าของเด็กชาย หญิง ที่สลับกัน สร้างความน่าสนใจไม่ซ้ำกัน จังหวะการผ่อนคลายเป็นการเน้น เส้นประสานส่วนพื้นอันเป็นน้ำหนักกลาง ความ ลดหลั่นของขนาดต้นไม้ก็เป็นการจัดพื้นที่ว่างหรือช่องไฟ ส่วนในเรื่องของความโดดเด่นนั้น ภาพนี้ได้ถูกเน้น โดยความตัดกันของสีดำและขาว จุดเด่นของภาพเป็นกลุ่มคนซึ่งเป็นพื้นที่สีดำมากกว่าส่วนอื่นทำให้เกิดความ โดดเด่น



21. ชื่อภาพ : สร้างสะพาน 2510

เนื้อหาภาพภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

เรื่องราวของชาวบ้านชนบท การพึ่งอาศัยและร่วมแรงร่วมใจสร้างสรรค์ประโยชน์ให้กับชุมชน ชายหนุ่ม 7 คน ช่วยกันแบ่งงานกันเพื่อสร้างสะพานข้ามลำน้ำ พื้นหน้าชายหนุ่มกำลังขนย้ายลำไม้ไผ่ไป โครงสร้างสะพานเป็นลำต้นไม้ที่ตัดมาทำเป็นเสา ซึ่งอาจจะต่อเนื่องกับงานในชุดนี้ พื้นกระท่อมมุงหญ้าคา รั้วบ้าน และทิวเขาสีดำ ภาพนี้ได้รับอิทธิพลของงานภาพพิมพ์ญี่ปุ่นอยู่ไม่น้อย ประพันธ์ กล่าวว่า รูปร่างต่างๆในภาพเขาตั้งใจจัดวางอย่างมีความหมายทางองค์ประกอบ เขาชอบเขียนคนทำทางต่างๆมาผสมผสานเป็นเรื่องราว

แนวความคิด

เป็นการจัดวางภาพคน และฉากธรรมชาติประกอบกันเป็นเรื่องราวเดียวกัน รูปทรงต่างๆในภาพประกอบเข้าด้วยกันอย่างมีจุดประสงค์ เรื่องราวภาพเป็นภาพการร่วมมือกันสร้างสะพานข้ามลำน้ำ วิถีชาวบ้าน โดยเรื่องราวในผลงานชุดนี้มี 2 ลักษณะคือ เรื่องราวของการดำรงชีวิต กิจกรรมต่างๆกับเรื่องการเล่น ความสนุกสนานของเด็กๆ

รูปแบบ

ลักษณะของเนื้อหาเชิงบรรยายธรรมชาติเรื่องราวของมนุษย์ ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์และแสดงรูปทรงเหมือนจริง อันเน้นเส้นแสดงโครงสร้างรอบนอกและรูปทรงสีดำ ไม่แสดงแสงและเงา ประพันธ์ได้กล่าวว่า ผลงานหลายชิ้นของเขามีรูปแบบการจัดวางส่วนประกอบของภาพแบบงานภาพพิมพ์ญี่ปุ่น เช่นงาน "สร้างสะพาน" ก็มีลักษณะดังกล่าว

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ตุลยภาพ

ภาพ "สร้างสะพาน" จัดโครงสร้างความสมดุลแบบด้านซ้ายและขวาแตกต่างกัน แต่มีรูปทรงที่คล้ายคลึงกันถ่วงดุลกันอยู่ จุดสนใจของภาพในระยะหน้า เป็นภาพเด็ก 5 คน วางช่องไฟ จังหวะการเคลื่อนไหวถ่วงดุลกันอย่างพร้อมลึลา การเคลื่อนไหว

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงในภาพประกอบด้วย ภาพคน บ้าน ภูเขา ต้นไม้ กองฟาง วางประกอบกันเป็นเนื้อหาเรื่องราว สร้างระยะใกล้ไกล ด้วยการเขียนแบบทัศนียวิทยา และการทับซ้อน การบดบังกัน ขนาดของรูปทรงคนมีการลดหลั่นไปตามระยะใกล้ไกล มีทิศทางการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกันกับลักษณะเส้นร่ายการแกะที่สร้างความรู้สึกเคลื่อนไหวได้ดี

เอกภาพ

โดยส่วนรวมของภาพมีความเป็นหน่วยเดียวกัน ด้วยเรื่องราวการวางจุดสนใจของภาพและความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่างๆในภาพและความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่างๆในภาพ เกิดความประทับใจในสายตา จากองค์ประกอบแบบหมู่แบบกลุ่ม โดยลักษณะการซ้ำซ้อนไปมา สลับกันของเส้นและมวลสีดำซึ่งสร้างภาพความเป็นหน่วยกันดี

ความประสานกลมกลืน

ภาพ “สร้างสะพาน” มีความพอเหมาะพอดีของจำนวนภาพคนปริมาณการใช้รูปทรง มวล สีดำและขาว ความกลมกลืนของรูปทรงและรูปร่าง เส้นที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน สิ่งเหล่านี้ได้ประสานเนื้อหาเรื่องราวและทัศนธาตุต่างๆเข้าด้วยกัน

ความขัดแย้งกัน

ความแตกต่างกัน ความไม่เข้ากันของภาพคือ เส้นตรง เส้นตั้ง เส้นขนาน เส้นโค้ง เป็นความแตกต่างกัน และรวมอยู่ด้วยกันด้วยรูปทรง พื้นผิวจากการแกะและผิวเรียบก็แตกต่างกัน และความตัดกันของสีดำ-ขาว ก็เป็นความโดดเด่นของภาพอันเป็นผลของความขัดแย้งกัน

จังหวะและความโดดเด่น

การเน้นและการผ่อนคลายการทำงานของทัศนธาตุ ช่องไฟ ช่องว่าง ระยะระหว่างเด็กที่หาบไม้ไผ่ สอดคล้องได้รับซึ่งกันและกัน สร้างลีลา จังหวะความงามอย่างแปลกตา ความลดหลั่นของรั้วบ้าน จังหวะการสานเส้นร่ายการแกะและผ่อนปล่อยเป็นส่วนสีขาว เป็นลีลาการวางทัศนธาตุของศิลปิน และความโดดเด่นในภาพเป็นความแปลกตา น่าสนใจ ของเส้น รูปทรง ที่โย้ไปมาสร้างความเคลื่อนไหว การวางองค์ประกอบและความตัดกันของสีขาว-ดำ



22. ชื่อภาพ : คนตัดไม้ 2510

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

เรื่องราวของการร่วมมือกันทำงานตัดไม้ ชายสี่คนกำลังตัดต้นไม้ ลิดกิ่งก้านออกเพื่อนำลำต้นไม้ไปใช้ประโยชน์ ภาพนี้ให้ความสัมพันธ์กับรูปและพื้น การจัดวางองค์ประกอบเข้าด้วยกัน ตัดทอนรายละเอียดต่างออกไปเช่น ใบไม้ และพื้นหลังของภาพก็เป็นเพียงแนวรั้วในเส้นระดับสายตา ทิศทางของเส้นทั้งด้านบนและด้านล่างมุ่งสู่จุดรวมสายตา เป็นพื้นผิวที่น่าสนใจและสวยงามแปลกตา

แนวความคิด

ภาพ “คนตัดไม้” แสดงกิจกรรมของเด็กหนุ่ม 4 คน เป็นภาพสะท้อนความร่วมมือ ฟังพาอาศัย เพื่อนำไม้ท่อนไปใช้ประโยชน์ต่างๆ เช่น อาคารบ้านเรือน ยุงฉาง สะพาน ฯลฯ เป็นความสัมพันธ์กันของธรรมชาติกับชุมชน ท้องถิ่น

รูปแบบ

ศิลปินยังถ่ายทอดรูปแบบในลักษณะคล้ายจริง และลดทอนเลือกสรร นำมาจัดวางส่วนประกอบใหม่ โดยแสดงความโดดเด่นของความตัดกันของรูปและพื้น ศิลปินได้วางจุดสนใจไว้กลางภาพและส่วนประกอบรองเพียงเล็กน้อย จัดวางเรียบง่ายไม่ซับซ้อนนัก เส้นรี้วรอย แกะประสานกันแปลกตา

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพ “คนตัดไม้” จัดความสมดุลแบบด้านซ้ายและขวาแตกต่างกัน ถ่วงดุลกันด้วยการวางน้ำหนักสีดำเมื่อแบ่งภาพโดยลากเส้นจากจุดกึ่งกลางด้านบนและล่าง ตั้งฉากลงมาแบ่งภาพเป็น 2 ส่วน เห็นได้ว่า แต่ละส่วนประกอบด้วยภาพคนสองคน และด้วยขนาดแตกต่างกัน ทิศทางการเคลื่อนไหวแตกต่างกัน สร้างความโดดเด่น และถ่วงน้ำหนักด้วยการจัดวาง

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงในภาพประกอบด้วย รูปทรงภาพคน ต้นไม้เป็นส่วนสำคัญ และจุดเด่น ลักษณะเลียนแบบธรรมชาตินำมาจัดวางใหม่ ทิศทางการเคลื่อนไหวของรูปคนเป็นจังหวะรับกัน เส้นพื้นผิวจากการแกะมีทิศทางมุ่งไปสู่จุดรวมสายตาทั้งส่วนเส้นพื้นดิน และท้องฟ้า ส่งผลในการดึงดูดสายตา

เอกภาพ

ความเป็นหน่วยเดียวกันเกิดจากความสัมพันธ์กันของรูปแบบเนื้อหาเรื่องราว ในส่วนของทัศนธาตุ การวางส่วนประกอบของรูปทรง เส้น สี มีความกลมกลืนกัน เป็นจังหวะลดหลั่นกันไปตามระยะใกล้-ไกล สร้างความเป็นเอกภาพ

ความประสานกลมกลืน

ส่วนที่คล้ายคลึงกัน คือ ส่วนที่จะกลมกลืนกัน เช่น ส่วนที่เป็นมวลของสีดำ ขนาดต่างๆเป็นส่วนหลักของภาพ และลดความรุนแรงของความตัดกันด้วยลักษณะผิวจากการแกะรี้วรอยเป็นความกลมกลืนกันของรูปทรง ขนาดสัดส่วน และลักษณะผิวเป็นสำคัญ

ความขัดแย้งกัน

การตัดกันของมวลสีดำของรูปทรงและพื้นที่ส่วนสีขาวในภาพมีความรุนแรงและโดดเด่น ช่วยให้เกิดความรู้สึกตื่นเต้น เร้าอารมณ์ เรียกว่าเป็นการตัดกันของน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นความขัดแย้งกันและเน้นความน่าสนใจ ลักษณะผิวในภาพมีความขัดแย้งกันเกิดเป็นความงามและประสานภาพเข้าด้วยกัน

จังหวะและความโดดเด่น

เป็นลักษณะการจัดจังหวะแบบให้ดูเคลื่อนไหว รุนแรง ด้วยทิศทางของรูปทรง และเส้นส่วนพื้น และท้องฟ้า จังหวะการเว้นระยะช่องไฟ ของรูปทรงท่อนไม้ ล้วนเป็นลีลาการจัดวางให้เกิดจังหวะความงาม เช่นเดียวกับท่าทางของภาพคน ความลดหลั่นของขนาดในการสร้างระยะใกล้ไกล ความน่าสนใจหรือความโดดเด่น เกิดจากระนาบสีส่วนที่เป็นรูปทรงสีดำซึ่งตัดกับส่วนพื้นสีขาว และเป็นการเน้นจุดสนใจของภาพ



23. ชื่อภาพ : ชาวไร่อ้อย 2510

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพนี้แสดงเรื่องราวกิจกรรมการตัดอ้อยซึ่งเป็นงานที่ต้องใช้คนจำนวนมาก เป็นการลงแรงช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ชายทั้งสี่ในภาพต่างช่วยกันแบ่งงานกัน คนหนึ่งตัด อีกคนใช้มีดลิดใบออก ชายอีกสองคนช่วยรวบรวมเพื่อการขนย้ายสู่การขนส่ง เนื้อหาของภาพสอดคล้องกับนโยบายเพิ่มผลผลิตเพื่อป้องกันการเกิดของระบบอุตสาหกรรมของรัฐในยุคแผนพัฒนาเศรษฐกิจฉบับแรก ภาพนี้พื้นหลังของภาพเป็นสีเข้มดำตัดกับส่วนพื้นโดยมีภาพคนและหมูดันอ้อยเป็นตัวประธานรูปและพื้นเข้าด้วยกัน ประพันธ์สร้างความเคลื่อนไหวของทิศทางลมด้วยความพลิ้วลู่ของใบอ้อย ท่าทางของคนค่อนข้างจะเป็นอุดมคติมากกว่าเป็นจริง

แนวความคิด

เป็นการบรรยายฉากบรรยากาศชนบท และรูปทรงของเด็กๆ ในอิริยาบถต่างๆ ซึ่งช่วยกันตัดต้นอ้อยในไร่อ้อย เป็นภาพในความคิดที่ได้ sketch ไว้ช่วงอยู่เยอรมัน ภาพชาวไร่อ้อยก็ได้มีลักษณะท่าทางของงานอุดมคติอีก ดังลักษณะท่าทางของรูปเด็กซึ่งมีท่าทางบิดพลิ้ว เช่น ภาพคนในงานจิตรกรรมไทยและศิลปะลายรูปแบบเฉพาะตนออกมา

รูปแบบ

เป็นลักษณะคล้ายของจริง จัดวางองค์ประกอบด้วยความแตกต่างในน้ำหนักอ่อนแก่ ระยะใกล้มีน้ำหนักสว่างหรืออ่อนระยะไกลหรือพื้นหลังเป็นน้ำหนักดำ ในโครงสร้างการจัดภาพแบบผลักและดึง สร้างความรู้สึกใกล้และไกล (Push & Pull)

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพ"ชาวไร่อ้อย" จัดโครงสร้างความสมดุลแบบสมมาตร คือ ด้านซ้ายและด้านขวาของภาพแตกต่างกันและถ่วงดุลกันด้วยความโดดเด่นน่าสนใจ เช่น เมื่อแบ่งภาพออกเป็น 2 ส่วนเท่ากันในแนวดิ่ง จะเห็นว่าด้านซ้ายของภาพมีน้ำหนัก ขนาด รูปร่างมากกว่าด้านขวา ศิลปินจึงวางอิริยาบถของภาพคนในด้านขวาให้มีลักษณะของความน่าสนใจมากกว่าถ่วงดุลกัน

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปร่าง รูปทรง ในภาพประกอบด้วยมวลน้ำหนักสีดำ ระบายเป็นพื้นหลัง รูปทรงของต้นอ้อยเป็นกลุ่มรูปทรงของภาพคนในอิริยาบถต่างๆ แตกต่างกันด้วยขนาด มวลสีดำ และลักษณะผิว มวลของกลุ่มต้นอ้อยมีทิศทางการเคลื่อนไหวไปทางด้านซ้าย สร้างความรู้สึกถึงทิศทางลม การเคลื่อนไหวของภาพคนมีทิศทางสอดคล้องประสานกันอย่างมีลีลา

เอกภาพ

เป็นการจัดภาพโดยวางส่วนประกอบต่างๆ อย่างเป็นหมวดหมู่ มีความเป็นหน่วยเดียวกัน จัดองค์ประกอบแบบเป็นหมู่ เป็นกลุ่ม โดยมีขนาด รูปทรง และทิศทางการเคลื่อนไหวแตกต่างกันไป เว้นจังหวะเน้นและผ่อนคลาย คละกัน แต่มีความเป็นหน่วยเดียวกัน โดยเนื้อหา รูปแบบ และกลวิธี

ความประสานกลมกลืน

ความคล้ายคลึงกันของเส้น รูปร่าง รูปทรง น้ำหนักได้เชื่อมโยงส่วนประกอบต่างๆ มาเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน พร้อมทั้งเรื่องราวความคิดที่กลมกลืนกัน คือ มีทั้งลักษณะกลมกลืนกันเพราะคล้ายกันและกลมกลืนกันเพราะมีความรู้สึกแตกต่างกัน

ความขัดแย้งกัน

ลักษณะของความขัดแย้งในภาพ คือ การขัดกันหรือความตัดกันของรูปทรงสีดำ และส่วนพื้นสีขาว ซึ่งได้ช่วยเน้นจุดเด่นและสร้างความน่าสนใจ ไม่น่าเบื่อ ส่วนประกอบอื่นๆ ก็ประสาน ลดความรุนแรงของความตัดกันได้

จังหวะและความโดดเด่น

การจัดช่องไฟ พื้นที่ว่าง และลีลาท่าทางของรูปคนช่วยให้เกิดความงาม ชวนมอง แปลกตา ความพลิ้วไหวของใบอ้อย ต้นอ้อยโยกโย้ดูลุ่มตามทิศทางลม เป็นการจัดจังหวะการใช้เส้นที่มีลีลา ความงาม รูปคนจัดจังหวะทิศทางคดเคี้ยว ต่อเนื่องมีความเคลื่อนไหว เป็นความโดดเด่น เน้น ความสนใจได้ชวนมองเมื่อวางคู่กับกลุ่มต้นอ้อยแสดงเส้นลวดลายการแกะที่ดึงดูดสายตา



24. ชื่อภาพ : ไตรระบอบเผด็จการทหาร 2510

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพบรรยายรูปเหยี่ยวกางปีกอยู่กลางภาพในอุ้งเล็บ มีเด็กเกาะเกี่ยวอยู่ บ้างก็หลุดลอยแว้งคว้างอยู่ บ้างก็เกาะยึดอยู่ที่คอ ให้ความรู้สึกการต่อสู้ เคลื่อนไหวด้วยท่าทางการเคลื่อนไหว เป็นการวางรูปทรงสี่ด้านบนพื้นขาวอย่างโดดเด่นและลีลาความงาม

แนวความคิด

ภาพ "ไตรระบอบเผด็จการทหาร" แสดงความคิดทางการเมือง การปกครองของศิลปิน โดยใช้สัญลักษณ์ดังที่ประพันธ์ได้กล่าวไว้ว่า

ผลงานยุคสุดท้ายเกิดขึ้นในช่วงปี 2510 - 2513 เป็นยุคสมัยที่โลกเกิดความวิกฤติด้วยสงครามเวียดนาม สงครามไทยอยู่ภายใต้เผด็จการทหาร ผู้อ่อนแอ ด้อยโอกาส ตกเป็นเหยื่อของสังคมที่ถูกทอดทิ้ง (Abandon Society

:คึกฤทธิ์ ปราโมช) ประเทศไทยกลายเป็นฐานทัพต่างชาติ มาตรฐานด้านศีลธรรมบกพร่อง ปัญหาทั้งหลายทั้งปวงเหล่านี้บั่นคั่นความรู้สึก และจิตวิญญาณของวิญญาณชนโดยทั่วไปซึ่งเหมือนเด็กที่ไร้เดียงสาทั้งหลายในภาพที่ปรากฏ แท้ที่จริงเด็กเหล่านี้ไม่ใช่ตัวแทนของรูปร่างมนุษย์ หากเป็นตัวแทนของจิตวิญญาณมนุษย์อันเป็นนามธรรม และถูกบั่นคั่นด้วยสภาวะทางสังคม สิ่งแวดล้อม และไม่ได้เป็นตัวแทนของกาลเวลา เพียงช่วงปี 2510 – 2513 เท่านั้น หากพวกเขาเป็นตัวแทนจิตวิญญาณของมนุษยชาติอยู่ทุกกาลและสมัยตราบเท่าที่ผู้คนส่วนใหญ่ผู้ด้อยโอกาส ยังถูกเอาเปรียบด้วยชนชั้นที่แข็งแกร่งและมั่นคงกว่าทางเศรษฐกิจ และตราบไต่ที่มวลชนผู้ด้อยโอกาสยังไม่สยบยอมหัวให้กับความอยุติธรรมทั้งหลายตราบนั้นแสงสว่างอันไร้แห่งความหวังของมนุษยชาติก็ยังคงพอเป็นสิ่งที่น่าชีวิตอันมีตนของสัตว์โลกทั้งหลายทั้งปวง
(ประพันธ์ ศรีสุตา . 2545 : 7)

จะเห็นได้ว่าเขาได้สร้างผลงานโดยแสดงความคิดเห็นทางการเมืองสอดแทรกไว้หลายต่อหลายชิ้นในงานยุคปลายปี พ.ศ. 2510 จนถึง พ.ศ. 2513 เป็นต้นมา

รูปแบบ

ลักษณะของงาน “ใต้ระบอบเผด็จการทหาร” ได้แสดงออกมาในรูปแบบความลึกลับมหัศจรรย์ เป็นจินตนาการถ่ายทอดออกมาโดยมีลักษณะของความสมจริงอยู่ เช่น การให้แสงและเงาในส่วนรูปทรงเหยี่ยว แสดงความเคลื่อนไหวรายละเอียดส่วนปีกด้านขวา รูปทรงเด็กแสดงท่าทางการเคลื่อนไหว อย่างกลมกลืน

กระบวนการสร้างสรรค์

ผลงานช่วงหลังจากงานวิถีสวนบทยุคไทยนั้นไม่ปรากฏการร่างภาพต้นแบบ ศิลปินจะเขียนแบบลงบนแม่พิมพ์ไม้ก่อนที่จะลงมือแกะและพิมพ์ ซึ่งเขาไม่ได้คำนึงถึงการกลับด้านหลังจากพิมพ์ เช่น ภาพจะกลับจากซ้ายเป็นขวา และขวาเป็นซ้าย จากแบบบนแม่พิมพ์ดังนั้นภาพจึงเป็นไปโดยธรรมชาติ หลังจากพิมพ์แล้วจึงจะเห็นผลที่ปรากฏซึ่งแตกต่างจากการนำภาพร่างต้นแบบมาลอกกระดาษไขแล้วจึงกลับด้านเขียนลงบนแม่พิมพ์ เมื่อพิมพ์แล้วภาพจะเหมือนภาพร่างต้นแบบ

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

เมื่อลากเส้นตั้งแบ่งภาพเป็นสองส่วนเท่ากัน จะเห็นว่าภาพมีความสมดุลแบบคล้ายคลึงกันสองข้าง โดยทั้งสองข้างมีลักษณะใกล้เคียงกัน แต่ลักษณะจะไม่เหมือนกันเลยที่เดียวนัก และมีน้ำหนักถ่วงดุลกันอยู่ด้วยองค์ประกอบต่างๆ

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

ภาพนี้ประกอบไปด้วยรูปทรงในธรรมชาติทั้งสิ้น รูปทรงหลัก คือ รูปทรงของนกเหยี่ยววางกลางภาพ มีท่าทางเคลื่อนไหว บินถลา รูปทรงรองคือรูปทรงเด็กๆตะเกียกตะกายปีนป่าย เคว้งคว้างพื้นหลังคือทรงกลมลักษณะของพระอาทิตย์ ทิศทางการเคลื่อนไหวของเหยี่ยวพุ่งลงด้านล่าง ท่าทางของเด็กๆค่อนข้างอิสระและมีจังหวะลีลาโดยเฉพาะเส้นแกระรอบๆตัวเด็กช่วยสร้างความเคลื่อนไหวได้ดี

เอกภาพ

ภาพให้ความรู้สึกของความเป็นหน่วยเดียวด้วยองค์ประกอบหลักที่มีขนาดใหญ่ และกินพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพ องค์ประกอบรองได้เชื่อมโยงกับรูปทรงเหยี่ยวจนเป็นหน่วยเดียวกันอย่างมีเอกภาพ

ความประสานกลมกลืน

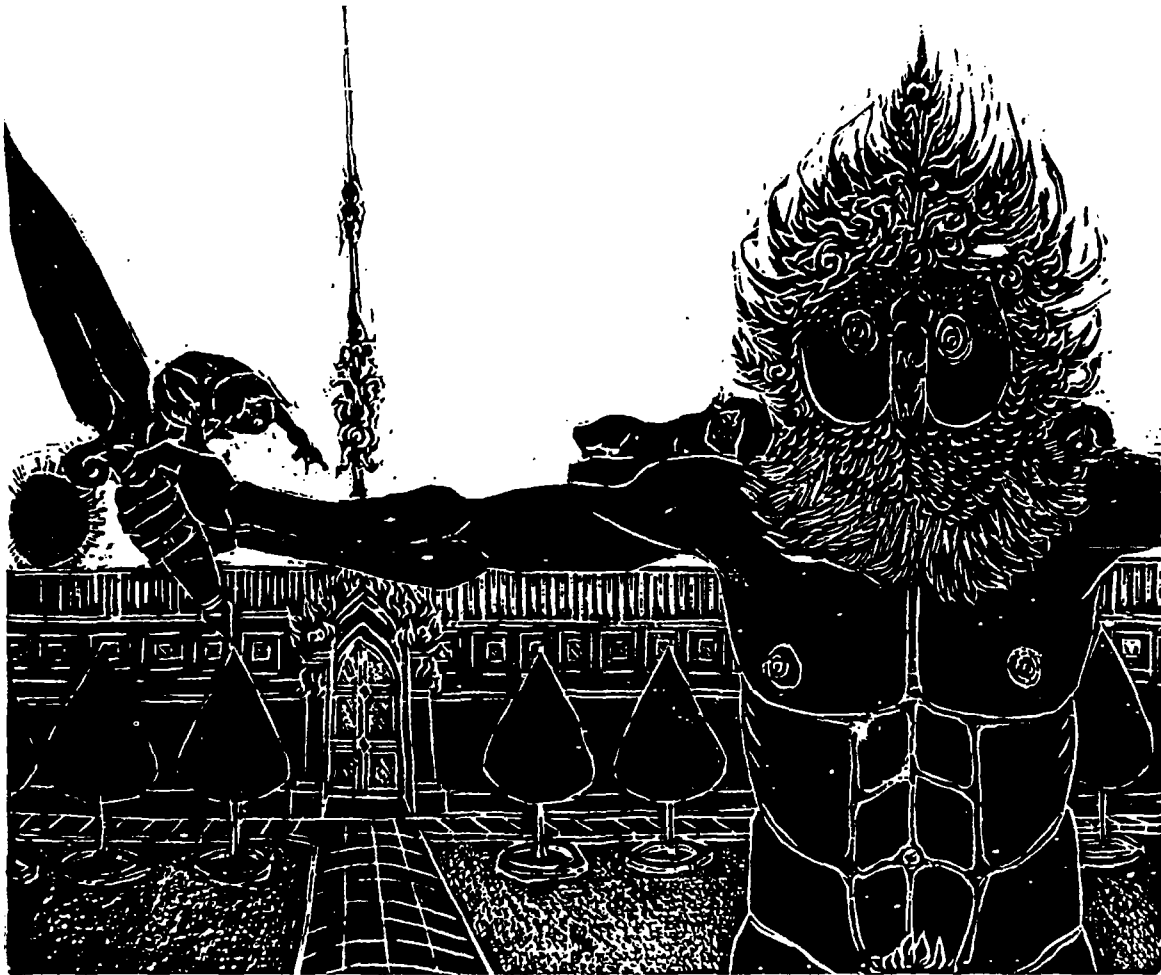
องค์ประกอบของภาพกลมกลืนกันด้วย เส้น น้ำหนักสีตัวรูปทรงที่มีขนาดคล้ายคลึงกันของเด็กๆ เส้นรายละเอียดจากร่องรอยการแกะส่วนปีกนก เหล่านี้ได้สร้างความกลมกลืนสอดคล้องกันในภาพอย่างมีเอกภาพ

ความขัดแย้งกัน

การตัดกันอย่างรุนแรงของสีดำและขาว เป็นความขัดแย้งซึ่งช่วยให้ภาพโดดเด่น โดยไม่มีความสัมพันธ์กับส่วนพื้นแต่ศิลปินก็ใช้ลักษณะเส้นสีขาวในการลดความรุนแรงของความตัดกันในภาพ

จังหวะและความโดดเด่น

การวางจังหวะของเส้นแสดงรายละเอียด มีทั้งจังหวะผ่อนและเน้นช่วยให้ภาพไม่ดูรก รบกวนสายตา เหมือนงานในยุคแรกจังหวะการวางช่องไฟการทับซ้อนของรูปทรงเด็ก ช่วยสร้างลีลาการเคลื่อนไหวที่น่าสนใจ และขนาดขององค์ประกอบหลักได้เน้นความโดดเด่นของจุดสนใจ



25. ชื่อภาพ : ไร่ไผ่เคียงสากกับทรรราช 2510

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพบรรยายถึงภาพครึ่งคนครึ่งสัตว์ คือ มีหัวเป็นครุฑร่างกายเป็นมนุษย์ เป็นรูปทรงมีมวลสีดำ เส้นแสดงรายละเอียดสีขาว แสดงลักษณะกล้ามเนื้อด้านหน้า ยืนแขนเสมอระดับไหล่ ด้านข้างซ้ายในมือกำกริชอยู่บนไหล่และข้อมือมีเด็กตัวเล็กปีนป่าย และนอนหลับอยู่ ด้านหลังเป็นภาพสถาปัตยกรรมมีซุ้มประตูและกำแพงทางเดินมีต้นไม้ประดับเป็นทิวแถว เป็นมวลสีดำพื้นหลังเว้นสีขาว และมีทรงกลมของดวงอาทิตย์เบื้องหลัง

แนวความคิด

ภาพแสดงนัยทางความคิด เปรียบเทียบถึงสิ่งที่มีอำนาจ กำลังอาวุธ และเด็กอันเป็นตัวแทนของความบริสุทธิ์ สดใส เป็นตัวแทนของจิตวิญญาณมนุษย์ ภาพครึ่งคนครึ่งนกอาจสื่อความหมายถึง สภาวะทางสังคมสิ่งแวดล้อม อำนาจรัฐ นับเป็นการวิพากษ์วิจารณ์สังคมอย่างมีความหมายในเชิงเปรียบเทียบ

รูปแบบ

ภาพ “ไร่ไผ่เคียงสากกับทรรราช” ได้แสดงรูปแบบเชิงสัญลักษณ์เปรียบเทียบ อันสอดคล้องกับสภาพสังคมงานผสมผสานระหว่างความเป็นจริงกับอุดมคติ มีรูปทรงหลัก และฉากหลัง และการใช้วิธีเขียนแบบ Perspective อีกครั้ง เขาได้ผสมผสานลักษณะของศิลปะไทยในภาพด้วย เช่น ลวดลายอันอ่อนไหวของเส้น และไม่แสดงแสงและเงาในรูปทรง

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

เป็นภาพที่วางองค์ประกอบแบบด้านหน้า สร้างระยะใกล้และมีระยะกลางและไกล ตามลำดับ จัดความสมดุลโดยด้านซ้ายและขวาแตกต่างกันหรือไม่เท่ากัน แต่ถ่วงดุลกันโดยความรู้สึกซึ่งเป็นดุลยภาพแบบไม่ปกติ

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงในภาพเป็นการผสมผสานรูปทรงธรรมชาติและรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น เช่น รูปทรงของเด็ก รูปทรงมนุษย์ รูปทรงหน้าครุฑ หรือรูปทรงสถาปัตยกรรม รูปทรงต่างๆมีลักษณะคงที่ ไม่แสดงความเคลื่อนไหวนอกจากรูปทรงของเด็กตัวเล็กที่เกาะบนแขนของมนุษย์ที่แสดงทิศทางการเคลื่อนไหว และปลายกริชมีทิศทางชี้ขึ้นด้านบน

เอกภาพ

ภาพมีความเป็นหน่วยเดียวกันด้วยเนื้อหาเรื่องราว การจัดวางส่วนประกอบต่างเป็นไปอย่างมีระเบียบแบบแผน ศิลปินได้รวมรูปทรงธรรมชาติ คือ รูปทรงครึ่งคนครึ่งนก กับสถาปัตยกรรมอันประกอบไปด้วยรูปทรงเรขาคณิตด้วยท่าทางการเหยียดแขนในแนวระนาบให้ความรู้สึกของเส้นตรงในแนวเดียวกับรั้ว กำแพงซุ้มประตูอย่างมีความกลมกลืน การเขียนโดยใช้หลักทัศนียวิทยาทำให้ภาพประกอบกันอย่างมีเอกภาพและประสานกลมกลืน

ความขัดแย้งกัน

ภาพมีความขัดแย้งกันด้วยน้ำหนักสีดำ ขาว ที่ตัดกัน รูปทรงเรขาคณิต และรูปทรงธรรมชาติแต่อยู่ร่วมกันโดยโครงสร้างการจัดภาพ ส่วนพื้นผิวเส้นการแกะก็ติดกับส่วนมวลเรียบและถูกจัดวางอย่างมีจังหวะ

จังหวะและความโดดเด่น

การวางจังหวะของเส้นด้านพื้นหลังและช่องสี่เหลี่ยมก็ได้เว้นช่องว่าง ระหว่างอย่างเป็นระเบียบ จังหวะของการวางต้นไม้ การใส่พื้นผิวลงบนพื้นที่ว่าง หรือจังหวะการปล่อยที่ว่างสีขาวส่วนท้องฟ้าทำได้อย่างกลมกลืน ภาพมีความโดดเด่นด้วยรูปทรงครึ่งคนครึ่งนกอันมีมวลสีดำขนาดใหญ่ แสดงรายละเอียดและเส้นรอบนอกด้วยเส้นสีขาวสร้างความน่าสนใจ



26. ชื่อภาพ : ปราสาท 2510

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพ "ปราสาท" แสดงรูปแบบของความคิดและจินตนาการของศิลปิน ซึ่งเป็นการจัดองค์ประกอบแบบเดียวอีกเช่นกัน ภาพบรรยายถึงทรงกลมของโลกในจินตนาการรูปทรงสี่ด้าน เปิดช่องคล้ายหน้าต่างประตูโดยรอบ เด็กปีนป่ายเล่นซุกซนอย่างสนุกสนาน บนยอดเป็นปราสาทสูงคล้ายหอคอย มีกลุ่มเด็กส่งลอยต่อกันเป็นวงกลมรอบปราสาทสิ่งก่อสร้าง เบื้องล่างเป็นสวนต้นไม้มีมุ่มมองด้านบนลงมา พื้นที่รอบทรงกลมเป็นดวงดาวใหญ่ เล็ก สร้างระยะใกล้ไกล คล้ายกับส่วนประกอบของจักรวาล

แนวความคิด

ภาพได้บอกเล่าความคิด ความเชื่อ ของศิลปินกับจินตนาการในรูปแบบของภาพฝันเพื่อฝันสนุกสนาน ซึ่งอยู่นอกเหนือเหตุผล เขาได้สร้างมิติลวงตาในรูปทรงกลม มีส่วนลึกของโครงสร้างและยังแสดง

พื้นฐานวิชาทัศนียวิทยากับรูปแบบอุดมคติกับการใช้ภาพเด็กเป็นตัวแทนของจิตวิญญาณมนุษย์ อีสรภาพ และความบริสุทธิ์

รูปแบบ

ภาพ “ปราสาท” เป็นรูปแบบแห่งความคิดฝันและจินตนาการโดยสมบูรณ์ ภาพเพ้อฝัน Fantasy ภาพความรู้สึกนึกคิด ศิลปินเป็นผู้เลือก คัดสรร เพิ่มเติมตามความพอใจ คล้ายงานเหนือจริงของลัทธิ Surrealism อันแสดงความรู้สึกภายในของศิลปิน

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

เป็นการจัดภาพแบบองค์ประกอบเดี่ยว มีความสมดุลของภาพแบบไม่เหมือนกันสองข้าง แต่ถ่วงกันอยู่ ภาพด้านซ้ายมีความรู้สึกหนัก และมีทิศทางเอียงไปทางซ้ายและถ่วงด้วยทรงกลมรูปดวงอาทิตย์ขนาดเล็กเพื่อสร้างความสมดุล และส่วนประกอบทรงขนาดเล็กกรอบๆก็ได้ผ่อนคลายเป็นตา

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

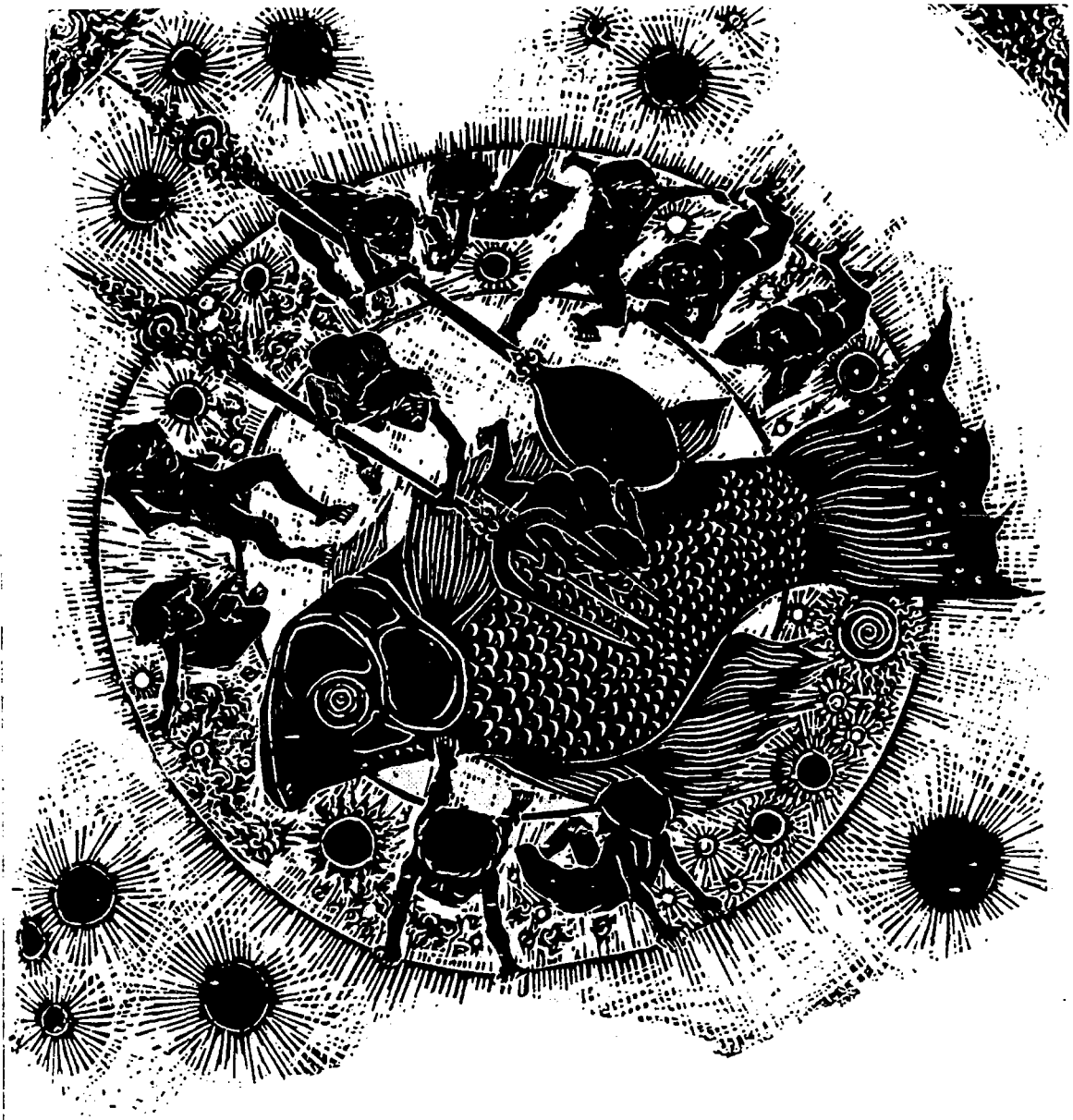
รูปทรงหลักเป็นทรงกลมจัดอยู่กลางภาพ แสดงรายละเอียดมีมิติซับซ้อน รูปทรงสิ่งก่อสร้าง รูปทรงของภาพคนเด็กเล็ก มีทิศทางการเคลื่อนไหววนเป็นวงกลม ดูสนุกสนาน ยังเห็นอิทธิพลรูปแบบลวดลายไทยปรากฏอยู่ด้วย

เอกภาพ

รูปทรงของจุดสนใจมีลักษณะเป็นมวลเดียวอย่างเป็นหนึ่งเดียว ความเป็นเอกภาพทั้งรูปทรงที่กลมกลืนกันและน้ำหนัก ลวดลาย วรรยของการแกะซึ่งได้ประสานโครงสร้างต่างๆเข้าด้วยกัน

จังหวะและความโดดเด่น

จะเห็นจังหวะการวางมีส่วนสีดำและขาวในปริมาณต่างๆสลับกันอย่างมีลีลาความงาม เส้นลวดลายสีขาวบนพื้นสีดำได้เคลื่อนไหวอย่างสัมพันธ์เชื่อมโยงกับส่วนต่างๆ และการตัดกันของสีขาวดำก็สร้างความโดดเด่นได้ดีเช่นเดียวกับรูปทรงหลัก



27. ชื่อภาพ : หิว 2510

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพ "หิว" เนื้อหาภาพได้บรรยายถึงจานทรงกลมซึ่งมีปลาตัวใหญ่วางอยู่ มีช้อน และส้อมคู่หนึ่ง เด็กชายสองคนกำลังยกช้อนและส้อมตักปลา เด็กคนหนึ่งยืนอยู่บนตัวปลา เด็กที่เหลือนั่งล้อมวงเป็นวงกลมอยู่รอบขอบจาน ซึ่งมีลวดลายประดับประดา ส่วนที่ว่างรอบนอกจานมีเส้นรัศมีกระจายออกและทรงกลมสีดำขนาดเล็กมีเส้นรัศมีกระจายออกเช่นกัน ซึ่งมีลักษณะคล้ายดวงดาว มุมบนด้านซ้ายและขวาของภาพตกแต่งมุมด้วยลวดลายไทยประดับ

แนวความคิด

ภาพได้สื่อถึง ช้อน ส้อม ขนาดใหญ่โต เมื่อเทียบสัดส่วนกับขนาดของเด็กๆในภาพ จานใส่ปลาขนาดใหญ่และปลา คืออาหารที่จะบรรเทาความหิวโหยของเด็ก จินตนาการได้บ่งบอกถึงความหิวโหยของมนุษย์ เด็กๆผจญภัยอยู่ในโลกแห่งจินตนาการประสพพบพานกับสิ่งต่างๆที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม

รูปแบบ

ภาพได้ถ่ายทอดความคิด จินตนาการออกมาในรูปแบบของความจริงกับความฝันจินตนาการ โดยมีพื้นฐานอยู่ที่การรับรู้ทางการเห็นและสัมผัส นำมาสร้างเป็นจินตนาการตามความพึงพอใจและไม่มีการผูกพันทางโครงสร้างของการมองเห็น จึงมีความเป็นอิสระจากความเป็นจริงหรือไม่จริง

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

การประกันของโครงสร้างต่าง ๆ อยู่บนพื้นฐานของการจัดองค์ประกอบเดี่ยว คือ มีความสมดุลด้วยรูปทรงกลม ถ้าลากเส้นตั้งผ่านจุดศูนย์กลางของรูปทรงกลมจะแบ่งภาพเป็นสองส่วนเท่ากัน ภาพมีความสมดุลแบบสมมาตรและวางส่วนประกอบรอบ สร้างความสัมพันธ์กันของส่วนรูปและพื้น

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงหลักซึ่งเป็นจุดสนใจของภาพ คือ รูปทรงกลมของจาน และรูปทรงปลา รูปทรงกลุ่มเด็ก สร้างทิศทางการเคลื่อนไหว ส่วนประกอบรอบเป็นเส้นรัศมีกระจายออก และมีทรงกลมเล็กๆกระจายอยู่โดยรอบ สร้างความรู้สึกมีพลัง แผ่กระจาย เน้นจุดสนใจ และมีลักษณะการตกแต่งประดับประดา

เอกภาพและความประสานกลมกลืน

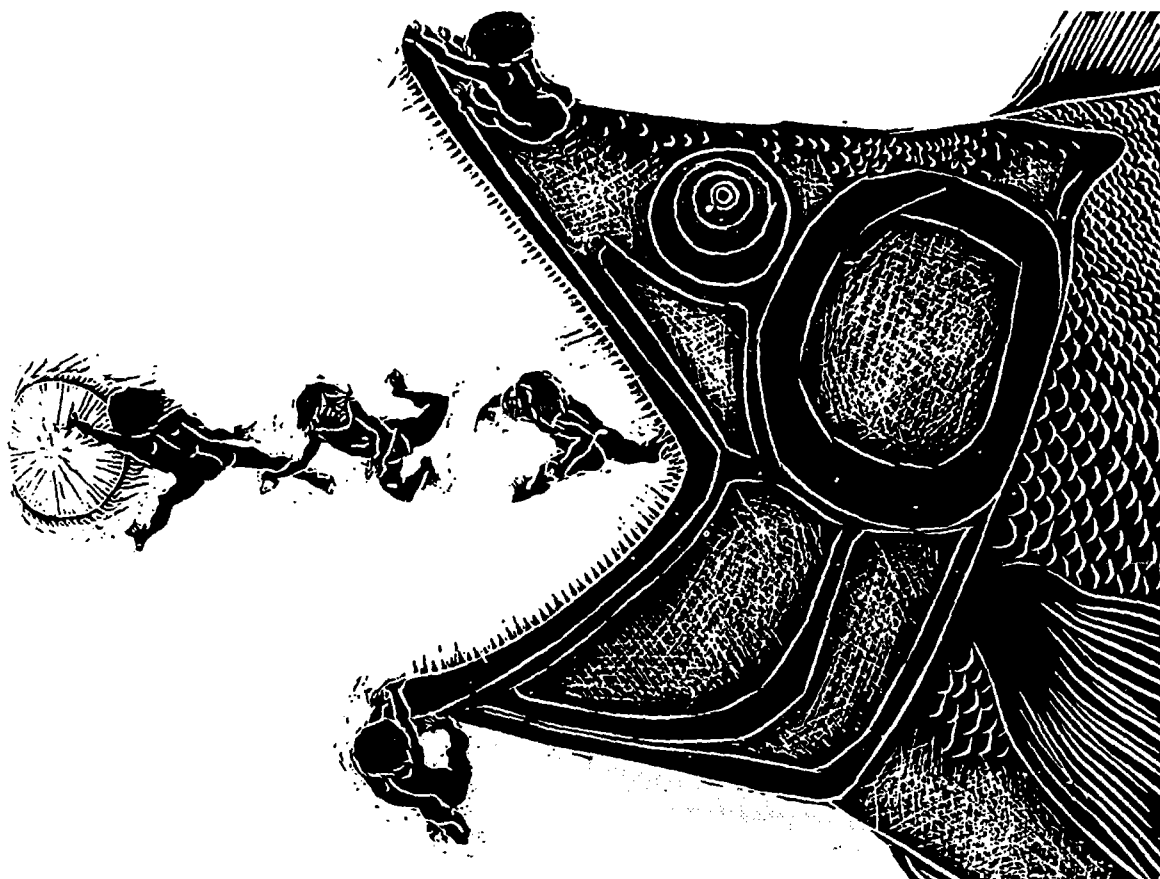
ความมีเอกภาพเป็นหน่วยเดียวกันเกิดจากการจัดวางองค์ประกอบแบบเดี่ยว มีหน่วยเดียวกัน อยู่กึ่งกลางภาพ เส้นลักษณะต่างๆได้สร้างความกลมกลืนให้กับรูปทรงและพื้นที่ว่างโดยมีองค์ประกอบรอบเป็นตัวเชื่อมโยงผ่อนคลายเป็นตา

ความขัดแย้งหรือตัดกัน

การจัดวางพื้นที่สีดำและสีขาวซึ่งตัดกันอย่างรุนแรง เป็นความโดดเด่นของลักษณะงานภาพพิมพ์แกะไม้ขาว-ดำ แบบแม่พิมพ์เดียว ซึ่งเรียบง่ายมีการเน้นส่วนต่างๆด้วยความตัดกันอย่างสมบูรณ์

จังหวะและความโดดเด่น

ส่วนประกอบย่อยในรูปทรงกลมมีการวางพื้นที่ว่าง ช่องไฟ ของส่วนสีขาวและดำสลับประสานกันอย่างมีจังหวะและลีลา ซึ่งได้สร้างความโดดเด่นและความสวยงามอย่างลงตัว และเส้นรัศมีรอบการแกะรอบนอกแสดงรัศมีกระจายออก พร้อมวางจังหวะทรงกลมสีดำขนาดต่างๆกัน สร้างความเคลื่อนไหว



28. ชื่อภาพ : หนีจากคมเขี้ยว 2510

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพ “หนีจากคมเขี้ยว หรือปลาร้าย” เป็นภาพปลาขนาดใหญ่อ้าปาก แทะเส้น ร่ายละเอียดต่าง ๆ ด้วยเส้นสีขาวบนรูปสีดำ เขาได้ใช้เส้นหลายลักษณะ เส้นโค้ง เกล็ดปลา เส้นไขว้ ประสาน เส้นฟันปลา โดยปลาได้กินเด็ก ๆ ที่กำลังวิ่งหนี ด้วยรูปทรงแสดงความเคลื่อนไหว เด็กคนหนึ่งปีนป่ายอยู่บริเวณปากบนปลา ภาพแกะส่วนรูปทรงและเว้นส่วนพื้นที่สีขาวตัดกันอย่างชัดเจน

แนวความคิด

ได้นำเสนอความคิดเชิงเปรียบเทียบหรือเป็นสัญลักษณ์ปรัชญา ความคิด ภาพ “ปลาร้าย” ได้นำลักษณะปลาทรายในธรรมชาติมาดัดแปลง สร้างสรรค์ ได้ต้นความคิดจากหนังสือปะจระเข้ และเป็นคู่กับภาพอีกภาพหนึ่งคือ “วิ่งหนีอุ้งเล็บ” เป็นการสะท้อนระบบการเมืองการปกครอง อำนาจเผด็จการทหาร สังคมอ่อนแอ ซึ่งเขาได้วิพากษ์วิจารณ์ด้วยงานภาพพิมพ์แกะไม้สะท้อนสังคมและหยุดเรื่องวิถีชีวิตวัยเด็ก ภาพธรรมชาติไป

รูปแบบ

เป็นรูปแบบแสดงออกตามความคิดและจินตนาการ ภาพเพื่อฝันด้วยรูปทรงธรรมชาติโดยลดสักดัดตกแต่ง ทอนลง ตามความคิดและจัดวางส่วนประกอบ เน้นรูปทรง ปล่อยพื้นที่ว่างไว้ จึงมีแนวคิดที่เป็นเอกภาพเด่นชัดกว่ารูปทรงหรือกลวิธี

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

รูปทรงปลาวางอยู่ทางด้านขวาของภาพ เมื่อแบ่งภาพเป็นสองส่วนในแนวดิ่ง จะเห็นว่าทางซ้ายให้ความรู้สึกหนักกว่าทางด้านซ้ายมาก คือ ไม่สมดุล องค์ประกอบของภาพคือเด็กที่มีลักษณะการเคลื่อนไหว ทิศทางขนานกับเส้นระนาบมุ่งไปด้านซ้าย

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงของปลาเป็นลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ โดยตกแต่งเพิ่มเติมหรือลดทอนรายละเอียดต่างๆ เช่น เส้นริ้วรอย การแกะไขว้ประสานลายเส้นสร้างพื้นผิว หรือเส้นโครงสร้างต่างๆ ส่วนรูปทรงเด็กเป็นรูปทรงขนาดเล็ก เด็กชายกำลังวิ่งหนีจากคมเขี้ยวทำทางเคลื่อนไหว ด้านซ้ายมีทรงกลมขนาดเล็กมุ่งไปทิศทางเดียวกัน

เอกภาพ

องค์ประกอบทั้งหมด รวมกันเป็นหนึ่งเดียวโดยแนวความคิดรูปทรง และเนื้อหา ส่วนประกอบต่างๆ ถูกจัดวางอย่างสัมพันธ์กัน องค์ประกอบหลักมีลักษณะเป็นองค์ประกอบเดี่ยว วางส่วนประกอบย่อยเสริมแก้ความน่าเบื่อของภาพ

ความประสานกลมกลืน

รูปทรง ทำทางการเคลื่อนไหวของเด็ก สร้างทิศทางการเคลื่อนไหวของส่วนประกอบ ประสานเรื่องราวและความกลมกลืนของเส้น สี ลักษณะผิว ถูกจัดไว้ในหน่วยเดียวกัน

ความขัดแย้งกัน

การวางน้ำหนักดำและขาวตัดกันอย่างเด็ดขาดจากพื้นขาว ทำให้ภาพมีการเน้นความโดดเด่นจากโครงสร้างทางทัศนศิลป์ ภาพมีแง่มุมทางความคิด คือ เด็กวิ่งหนีออกจากปากปลา เพราะมีเด็กสองคนช่วยจ้างปากปลาไว้ไม่ให้จับได้ หรือเด็กยังไม่ถูกจับและกำลังหนี

จังหวะและความโดดเด่น

จังหวะการวางรูปทรงเด็กมีระยะช่องว่าง การวางรูปและเน้นด้วยเส้นอันเฉียบคม ก่อให้เกิดลีลาของความงามทั้งจังหวะการวางเส้นโครงสร้าง เกล็ดปลา ฟันปลา ก่อให้เกิดลีลาของเส้น ลักษณะผิว ที่กลมกลืนกลวิธีต่างๆของการใช้เครื่องมือแกะ ทำให้เกิดความแปลกตาของเส้นลักษณะต่างๆและสร้างความโดดเด่นความน่าสนใจของภาพได้



29. ชื่อภาพ : วีรบุรุษ 2510

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพบรรยายรูปทรงกลมซึ่งเป็นลักษณะของโลกมีปลาอานนท์แบกโลกไว้บนหลัง ส่วนประกอบย่อยเป็นวงกลมขนาดเล็กมีรัศมีกระจายออก ภายในวงกลมประกอบไปด้วยรูปทรงธรรมชาติ ภาพบรรยายต้นไม้ ลำน้ำ ท้องทุ่ง เด็กพายเรือตกปลา วิถีชีวิตแห่งชนบท สภาพแวดล้อมรอบตัว กิจกรรมการทำมาหากิน เด็กในวงกลมด้านล่างถือฉมวกแทงไปยังปลาอานนท์ผู้แบกโลก ซึ่งแกะสลักลายบนมวลสีดำ

แนวความคิด

ศิลปินได้สังเคราะห์ภูมิปัญญาของเขาสืบมาอย่างสนุกสนานในลักษณะคติชาวบ้าน ความเชื่อ หรือขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวบ้าน อย่างเช่น ปลาอานนท์ เป็นการแสดงภูมิปัญญาอย่างใหม่ ที่ประพันธ์คิดค้นขึ้นหลังจากได้พิมพ์ผลงานชุดทวนรำลึกถึงชีวิตไทยในชนบทในปีเดียวกัน

รูปแบบ

เป็นการถ่ายทอดงานในลักษณะของความคิดและจินตนาการ โดยแตกต่างกับงานในลักษณะที่แสดงรูปแบบคล้ายของจริงของผลงานในช่วงแรกๆ ในปี 2503 จนถึงปี 2510 ดังนี้ งาน "วีรบุรุษ" เป็นการดัดแปลงความคิด เดิม เสริม แต่ง ในรูปแบบสัญลักษณ์นิยม เสนอภาพ รูปทรงที่ซ่อนเร้นความคิดอุดมคติ สุภาพิตอย่างใดอย่างหนึ่งไว้

กระบวนการสร้างสรรค์

ผลงานลักษณะเชิงสัญลักษณ์นิยม จินตนาการ ความนึกฝันในช่วงปี 2510 – ปี 2513 นี้ กระบวนการขั้นตอน คือ เป็นการร่างภาพลงบนแผ่นกระดาษอัด ไม่มีการ Sketch แบบ และลงมือแกะลงบนแม่พิมพ์และพิมพ์ งานช่วงนี้เขากล่าวว่ามีความสด ฉับพลัน คือ คิดรูปแบบไว้และลงมือแกะเลย

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพ "วีรบุรุษ" จัดโครงสร้างความสมดุลแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) ลักษณะเมื่อลากเส้นตั้งแบ่งเป็นสองส่วนเท่ากัน จะเห็นว่าด้านซ้ายและด้านขวาล้วนคล้ายคลึงกันมากและถ่วงกันอยู่อย่างสมดุลใกล้เคียงกับดุลยภาพแบบเหมือนกันทั้งสองข้าง

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงที่โดดเด่น คือ วงกลมและส่วนรองลงมา คือ รูปทรงปลา ภายในวงกลมปรากฏรูปทรงเด็กขนาดต่างๆ รั้ว ต้นไม้ ภาพไม่ได้แสดงลักษณะผิวและเส้นทิศทางการเคลื่อนไหวที่รุนแรง รูปทรงปลามีทิศทางมุ่งไปด้านซ้ายบนอาจจะคบบทวงกลมเล็กๆ ภาพมีลักษณะไปเชิงสัญลักษณ์ ที่ว่างหรือส่วนพื้นที่ตัดกับส่วนรูปชัดเจน

เอกภาพ

ภาพ "วีรบุรุษ" มีความเป็นหน่วยเดียวกัน ด้วยลักษณะรูปทรงที่รวมเป็นหนึ่งเดียวไม่อาจแบ่งแยกได้ เป็นการจัดองค์ประกอบแบบเดี่ยว วางองค์ประกอบกลางภาพ เป็นหน่วยสมบูรณ์

ความประสานกลมกลืน

การนำเอามูลฐานของศิลปะมาผสมผสานกัน โดยเน้นหนักให้คล้ายคลึงกัน ทุกส่วนของภาพกลมกลืนกันด้วยเส้น รูปร่าง รูปทรง กลมกลืนกันด้วย ขนาด และความคิด เนื้อหาเรื่องราว

ความขัดแย้งกัน

ผลงาน "วีรบุรุษ" มีความตัดกัน ขัดแย้งกันของรูปทรงมวลสีดำกับส่วนที่เป็นพื้นสีขาว แต่ก็มี การประสานสัมพันธ์กัน เช่น การเว้นพื้นที่ว่างสีขาวในรูปทรงกลม สร้างความสัมพันธ์กับส่วนพื้นและรูป

จังหวะและความโดดเด่น

ภาพได้ถูกจัดวางส่วนประกอบในรูปทรงเป็นจังหวะการเน้นของน้ำหนักสีดำ และผ่อนคลายด้วยสีขาวสลับกัน มีจังหวะเคลื่อนไหวของปลา และการวางทรงกลมขนาดเล็ก การสร้างความน่าสนใจ ความโดดเด่นของภาพ เกิดจากความตัดกันของรูปและพื้น และการตกแต่งด้วยเส้นแฉะสีขาวในรูปทรงดำ



30. ชื่อภาพ : ม้าพยศ 2511

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

จุดสนใจของภาพเป็นองค์ประกอบแบบเดี่ยว ภาพม้าในท่าทางคึกคะนอง พยศ เป็นรูปทรง มวลสีดำ แสดงเส้นโครงสร้างรายละเอียดแบบเน้นเฉพาะเส้นสำคัญ เด็กชายตัวเล็กสามคนเป็นป้าย กระเด็นกระดอนไปตามแรงเหวี่ยง โครงสร้างหลักเป็นเส้นโค้ง ช่วยให้อ่อนไหว เส้นองค์ประกอบรอบรูปทรงแสดงการเคลื่อนไหว และผสมผสานส่วนรูปกับพื้น

แนวความคิด

ผลงานในช่วงนี้ได้นำเสนอรูปทรงของสัตว์ต่างๆ ภาพนี้คือ ม้า จะเห็นถึงความชำนาญในการเข้าใจโครงสร้างของม้าและสามารถกำหนดท่าทางได้ตั้งใจต้องการ เช่นเดียวกับท่าทางของเด็กม้าได้เป็นตัวแทนของพลังกำลัง อำนาจ และความรุนแรง ที่ยากแก่การควบคุมขณะมันพยศไม่เชื่อฟัง

รูปแบบ

ภาพมีลักษณะแบนเป็น 2 มิติ ไม่แสดงแสงเงา และเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน เป็นการจัดวางส่วนประกอบทางทัศนศิลป์และแสดงเนื้อหาความคิดมากกว่าความชัดเจนของเรื่องราว ภาพคงมีลักษณะคล้ายจริงอยู่บ้างในรายละเอียด แต่รูปทรงบิดเบี้ยวอ่อนช้อยคล้ายภาพฝัน ภาพในความคิด จินตนาการแบบงานศิลปะเชิงอุดมคติ

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพ “ม้าพยศ” จัดโครงสร้างองค์ประกอบแบบเดียวและมีดุลยภาพแบบไม่เหมือนกันทั้งสองข้าง (Asymmetrical Balance) สองข้างไม่เหมือนกันแต่ถ่วงดุลกันอยู่อย่างสมดุล

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงของม้าและคน มีมวลสีดำ แสดงเส้นรอบนอกอย่างอ่อนช้อย กลมกลืนเป็นหน่วยเดียวกัน รูปทรงสีดำแน่นติดกับพื้นขาวรอบนอกประกอบด้วยเส้นพื้นผิว ช่วยสร้างความรู้สึกละเอียดไหว โครงสร้างของภาพประกอบด้วยเส้นโค้งเป็นแกน สร้างความเคลื่อนไหวลักษณะต่อเนื่อง

เอกภาพ

ความประสานสัมพันธ์เป็นหน่วยเดียวกันของภาพ เกิดจากรูปทรงเดียว ซึ่งมีความเป็นหนึ่งเดียวโดยสมบูรณ์ รูปทรงเด็กเป็นองค์ประกอบรอง ช่วยสร้างเรื่องราว และเน้นจุดสนใจอย่างมีเอกภาพ เส้นและสีได้รวมตัวกันด้วยรูปทรง

ความประสานกลมกลืน

ภาพประกอบไปด้วยความประสานกลมกลืนของรูปทรง เส้น ขนาด ลักษณะผิว และเนื้อหาความคิด เช่น ลักษณะท่าทางของเด็กมีทิศทางการเคลื่อนไหวที่กลมกลืนกับรูปทรง ลักษณะของม้าอย่างพอเหมาะ เกิดคุณค่าทางสุนทรียภาพ

ความขัดแย้ง

ความขัดแย้งกันหรือความตัดกัน เป็นความไม่ประสานกลมกลืนกันภายในภาพ เช่น รูปทรงขนาดใหญ่ของม้า กับรูปทรงขนาดเล็กของเด็ก พื้นที่ว่างสีขาวกับเส้นริ้วรอยสีดำมีลักษณะพื้นผิว และรูปทรงสีดำตัดกันด้วยสี ลักษณะผิวเป็นการเน้นย้ำสร้างความน่าสนใจ

จังหวะและความโดดเด่น

จังหวะการวางท่าทางของม้าน่าสนใจชวนมอง เป็นชั้นเชิงในการวางเส้น พื้นที่ว่างและรูปทรง จังหวะในการวางรูปทรงเด็ก ประกอบลงในส่วนต่างๆ เป็นการเน้นและผ่อนคลายการทำงานของทัศนธาตุ ภาพ “ม้าพยศ” สร้างรูปทรง ด้วยสัดส่วนที่สัมพันธ์กับรูปทรงเด็ก มีความโดดเด่นด้วยขนาดและการวางจังหวะท่าทางของม้าและเด็ก ทั้งเน้นด้วยความตัดกันอย่างรุนแรง



31. ชื่อภาพ : หมวกใบใหญ่ 2511

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพ “หมวกใบใหญ่” แสดงถึงจุดสนใจ คือ หมวกจัดวางบริเวณกลางภาพ มีเด็กตัวเล็กยืนป่ายท่าทางสนุกสนาน ส่วนล่างของภาพเป็นโครงสร้างโค้ง บางส่วนลักษณะทรงกลม เช่นเดียวกับ รายละเอียดในทรงกลมลูกโลกในงานชิ้นอื่น รายละเอียดบรรยายภูมิประเทศ วัด โบสถ์ทุ่งนา ถนนที่ตัดผ่าน ส่วนหน้ามีลักษณะของรูปทรงกระท่อม ศิลปินได้ตัดทอนและเพิ่มเติมสิ่งต่างๆ ตามจินตนาการ ความคิดสร้างสรรค์ ทรงกลมที่มีรัศมีแบบดวงอาทิตย์ยังคงถูกนำมาใช้ในหลายหลายภาพ และมุมมองแบบ Perspective ก็ยังคงปรากฏอยู่ในงานด้วย

แนวความคิด

แนวความคิดของการสร้างผลงานมีอิทธิพลจากสิ่งแวดล้อมในวัยเด็ก ซึ่งเขาได้เติบโตมาจากสังคมชนบท วิถีชีวิตที่ผูกพันกับธรรมชาติ ดังเห็นได้ในผลงานยุคแรกๆ และผลงานช่วงหลังก็ยังคงปรากฏเนื้อหา

เรื่องราวความทรงจำในวัยเด็กอยู่ด้วย และเหล่านี้เป็นผลจากอารมณ์หรือจิตใจ จากประสบการณ์ในชีวิตจริง นำมาสร้างเป็นภาพจินตนาการจากความทรงจำในอดีต

รูปแบบ

ลักษณะของงานมีรูปแบบภาพความคิด จินตนาการที่เหมือนโลกของความฝัน ต่างจากสภาพจริงของโลกภายนอกที่มองเห็นได้ ศิลปินให้ความสำคัญในการจัดวางส่วนประกอบทางทัศนศิลป์ การจัดวางองค์ประกอบงานมีรูปแบบ Fantasy ลึกลับอัศจรรย์ด้วยมุมมองที่มีเสน่ห์ น่าทึ่ง

กระบวนการสร้างสรรค์

ผลงานหมวกใบใหญ่เป็นผลงานในปี พ.ศ. 2511 ซึ่งศิลปินได้ใช้กรรมวิธีการร่างภาพลงบนแผ่นไม้ โดยตรงไม่มีการร่างภาพต้นแบบและไม่คำนึงถึงการกลับจากขวาเป็นซ้ายหรือซ้ายเป็นขวา และขั้นตอนการพิมพ์ก็เป็นการพิมพ์ด้วยมืออีกเช่นกัน

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพ “หมวกใบใหญ่” จัดโครงสร้างความสมดุลแบบด้านซ้ายและขวาแตกต่างกัน แต่มีน้ำหนักถ่วงกัน การวางน้ำหนักส่วนรูปร่างสีดำ-ขาว จัดวางอย่างมีจังหวะ และส่วนประกอบต่างๆมีลักษณะสอดคล้องกัน ด้วยองค์ประกอบที่มีรูปร่างใกล้เคียงกัน

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงในภาพประกอบด้วยรูปทรงหลัก คือ หมวก และทรงกลมที่แสดงลักษณะของโลก ในส่วนล่างของภาพ โดยแสดงรายละเอียดในรูปทรงทั้งสองด้วยรูปเล็กๆและภาพฉากชนบท ถนน ท้องนา วัด กองฟาง ผสมผสานส่วนประกอบต่างๆด้วยเรื่องราวเดียวกัน เส้นลักษณะต่างๆแสดงทิศทางการเคลื่อนไหว เช่น เส้นรัศมีของทรงกลมบนท้องฟ้า สร้างความรู้สึกแผ่รังสีกระจายออก เส้นรายละเอียดโครงสร้างต่างๆของหมวก สร้างความน่าสนใจดึงดูดสายตา ภาพการเคลื่อนไหวปั่นป่วนของเด็กได้ชักนำสายตาสู่จุดสนใจ เส้นลูกศรบนพื้นถนนสีดำ มีทิศทางมุ่งสู่จุดรวมสายตาของการเขียนแบบทัศนียวิทยา

เอกภาพ

ภาพนี้ได้จัดวางส่วนประกอบต่างๆอย่างผสมผสานสัมพันธ์กันเป็นหน่วยเดียวกัน ภาพสื่อด้วยเนื้อหาเรื่องราวเดียวกัน มีองค์ประกอบหลักและรองอย่างเป็นหมวดหมู่ และจัดองค์ประกอบเป็นหมู่เป็นกลุ่มมีรูปทรงขนาดใหญ่ เล็กคละเล้ากันไป บ้างก็มีความคล้ายคลึงกันหรือแตกต่างกันไป

ความประสานกลมกลืน

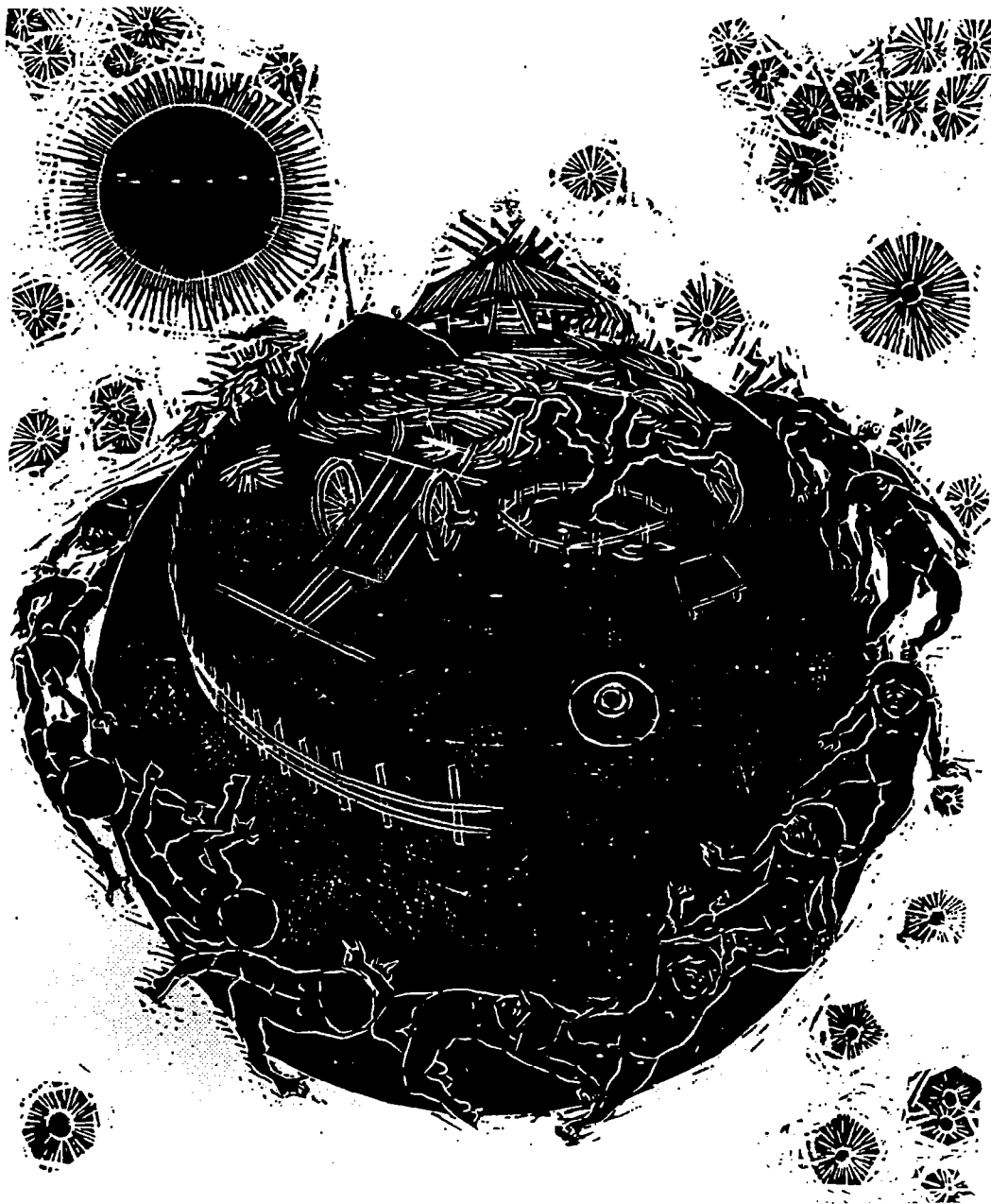
ภาพได้นำองค์ประกอบของศิลปะนำมาผสมผสานเชื่อมโยงเป็นส่วนเดียวกันอย่างกลมกลืน แม้ความโดดเด่นของการตัดกันระหว่างส่วนสีดำและขาวจะรุนแรง แต่ก็ถูกผสมผสานกันด้วยเส้นริ้วรอยสีขาวในส่วนที่เป็นมวลสีดำ สร้างความกลมกลืนด้วย เส้น ขนาด และลักษณะของรูปร่างรูปทรง สี

ความขัดแย้งกัน

จุดสนใจของภาพคือ ส่วนรูปทรงหมวกขนาดใหญ่ที่เด็กๆปั่นป่วนอยู่ เป็นผลของการวางให้ตัดกันของส่วนสีดำและขาว เพื่อเน้น ดึงดูดความสนใจ

จังหวะและความโดดเด่น

จังหวะการซ้ำของการใช้เส้น รูปร่าง รูปทรง พื้นผิว และสี ถูกการจัดวาง สลับ โดยเน้น และผ่อน คลายอย่างมีลีลาชั้นเชิง เน้นจังหวะชักนำสายตาให้มุ่งไปทางใดทางหนึ่ง ซึ่งเป็นจุดรวมสายตา ศิลปินเน้นจุดสนใจของภาพบริเวณกลางซึ่งโดดเด่นด้วยการตัดกันและรูปทรง สะท้อนความคิดของภาพ



32. ชื่อภาพ : ไม่ปรากฏ 2511

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

เป็นภาพทรงกลมสีดำลักษณะลูกโลก ปรากฏสภาพของบรรยากาศชนบท บ้าน กองฟาง เกวียน ต้นไม้ บนทรงกลมสีดำ มีรูปทรงเล็กๆจัดวางต่อเนื่องกันแหวกว่ายเป็นวงแหวนโคจรรอบลูกโลก ซึ่งวางบริเวณ ศูนย์กลางภาพ ส่วนประกอบของรายละเอียดแกะด้วยลายเส้นสีขาวบนพื้นสีดำ รอบทรงกลมใหญ่ประกอบด้วย ทรงกลมเล็กๆสีดำ แสดงรัศมีขนาดเล็ก ใหญ่ ลดหลั่นกันไป เป็นส่วนประกอบรอง

แนวความคิด

ประพันธ์ยังคงแสดงเนื้อหาเรื่องราวจากความประทับใจ ความทรงจำในวัยเด็ก ด้วยการนำมาจัดวางใหม่ ตามความคิดสร้างสรรค์และจินตนาการ ด้วยมุมมองเฉพาะในแบบของเขาอย่างน่าสนใจ

รูปแบบ

ศิลปินได้ถ่ายทอด ความคิดสร้างสรรค์และจินตนาการจากสิ่งกระตุ้นภายใน ออกมาในรูปแบบของศิลปะเชิงอุดมคติ (Idealistic Art) ด้วยความชัดเจนในเนื้อหาความคิดและเป็นทั้งศิลปะรูปแบบสัญลักษณ์นิยม เสนอภาพ ที่แสดงปรัชญาความคิด หรืออุดมคติใด

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพจัดองค์ประกอบแบบเดียวในโครงสร้างทรงกลมโดยมีส่วนรองขนาดเล็กกว่า ประอบ มีความสมดุลแบบซ้ายและขวาไม่เหมือนกัน (Asymmetrical Balance) แต่ด้วยโครงสร้างของทรงกลมจึงเกิดความสมดุลโดยความรู้สึก

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปร่าง รูปทรงในภาพเป็นทรงกลม ที่มีขนาดต่างกันไป แสดงเส้นรัศมี กระจายออกจากศูนย์กลาง เส้นโค้ง เส้นรอบวงถูกนำมาใช้ บริเวณจุดสนใจหลัก คือ รูปทรงเล็กๆ ห่วงเกี่ยวเรียงตัวกันล้อมรอบทรงกลมใหญ่สีดำ แสดงเส้นทิศทางการเคลื่อนไหวรอบทรงกลมที่เป็นสัญลักษณ์ของโลก ให้ความรู้สึกวุ่นวาย วนเวียน

เอกภาพ

ภาพมีความเป็นหน่วยเดียวกันด้วยองค์ประกอบแบบเดียว ส่วนประกอบต่างๆรวมอยู่ด้วยโครงสร้างทรงกลมสีดำ มีรายละเอียดด้วยเส้นสีขาว รูปทรงขนาดใหญ่กลางภาพเน้นให้เป็นจุดเด่น ทรงกลมขนาดเล็ก วางกระจายโดยรอบเป็นส่วนเสริมภาพ

ความประสานกลมกลืน

ส่วนประกอบต่างๆกลมกลืนกันด้วยรูปทรงกลม คล้ายคลึงกัน โดยลดหลั่นขนาดกันไป รูปทรงสีดำวางไว้ศูนย์กลางภาพเป็นหน่วยเดียวกัน และมีส่วนประกอบเสริมกันกลมกลืนกัน ด้วยรูปลักษณะ สี พื้นผิว โดยเฉพาะรูปเล็กๆมีลักษณะการเคลื่อนไหวและรูปทรง กลมกลืนกันในแนวทางเดียวกัน รวมทั้งการใช้เส้นโค้ง

ความขัดแย้งกัน

ภาพมีความตัดกันด้วยเส้นสีดำของรูปทรงและส่วนพื้นสีขาว หรือเส้นรายละเอียดสีขาว ทรงกลมขนาดเล็กขัดแย้งกับขนาดใหญ่ แต่ลักษณะเด่นคือสีดำกับขาว ตัดกันอย่างรุนแรง

จังหวะและความโดดเด่น

การซ้ำกันของรูปทรงเล็กๆทำให้เกิด จังหวะ ความต่อเนื่องกันอย่างมีลีลาความงาม จังหวะการวางทรงกลมขนาดเล็กช่วยผ่อนคลายสายตาจากจุดสนใจ ส่วนความโดดเด่นเกิดจากการใช้ความตัดกันของสี ส่วนรูปและพื้น และตกแต่งด้วยเส้นเน้นความน่าสนใจ



33. ชื่อภาพ : ไม่ปรากฏ 2511

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพจัดวางจุดสนใจบริเวณศูนย์กลางภาพ ด้วยเส้นโครงสร้างการจัดภาพแบบวงกลม เป็นรูปทรงเด็กในทรงกลมที่มีลักษณะของการหมุน เป็นความโดดเด่นด้านทิศทางการเคลื่อนไหว ซึ่งเป็นไปได้ทั้งแรงที่พุ่งเข้าสู่ศูนย์กลาง และแรงพุ่งกระจายออกจากศูนย์กลาง ขนาดสัดส่วนที่ลดหลั่นของรูปทรงต่างๆ ได้มีผลในการลงดาเรื่องระยะ เส้นรื้อรอยการแกะก็ช่วยสร้างความเคลื่อนไหวด้วย

แนวความคิด

ศิลปินได้นำรูปทรงธรรมชาติ มาจัดประกอบใหม่ตามความคิด จินตนาการ โดยเน้นเฉพาะจุดสนใจของภาพ ตัด ลดทอน ส่วนขยาย ส่วนเติมเต็มอื่นๆ ไป เป็นรูปแบบเชิงสัญลักษณ์ เชิงอุดมคติ

กระบวนการสร้างสรรค์

ผลงานหลังปี พ.ศ. 2510 ส่วนใหญ่ ศิลปินได้ร่างแบบลงบนแม่พิมพ์ไม้ ก่อนลงมือแกะไม้ได้ sketch แบบไว้ก่อน และผลงานกลับด้านจากซ้ายเป็นขวา หรือขวาเป็นซ้าย ต่างจากแม่พิมพ์ งานของเขาจึงมีลักษณะ คล้ายคลึงกับงานภาพพิมพ์ Monoprint ในส่วนของตัวแม่พิมพ์ที่ต่างกับผลงาน

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพจัดสมดุลแบบรัศมี (Radial Balance) มีแนวของทิศทางพุ่งเข้าจุดศูนย์กลาง หรือพุ่งออกจากจุดศูนย์กลาง สร้างความสมดุลโดยสมบูรณ์ เกิดลีลาของความงาม

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงของเด็กๆมีมวลสีดำติดกับส่วนพื้น จัดวางอย่างมีจังหวะช่องไฟ การซ้ำ และแสดงเส้นเคลื่อนไหวรอบๆในโครงสร้างวงกลม โดยมีทิศทางของแรงพุ่งเข้าจุดศูนย์กลางหรือพุ่งออกจากจุดศูนย์กลาง

เอกภาพ

ภาพนี้มีความเป็นหนึ่งเดียว เป็นหน่วยสมบูรณ์ด้วยโครงสร้างวงกลม รูปทรงถูกจัดระเบียบอย่างสัมพันธ์กันและมีจังหวะตามกฎเกณฑ์

ความประสานกลมกลืน

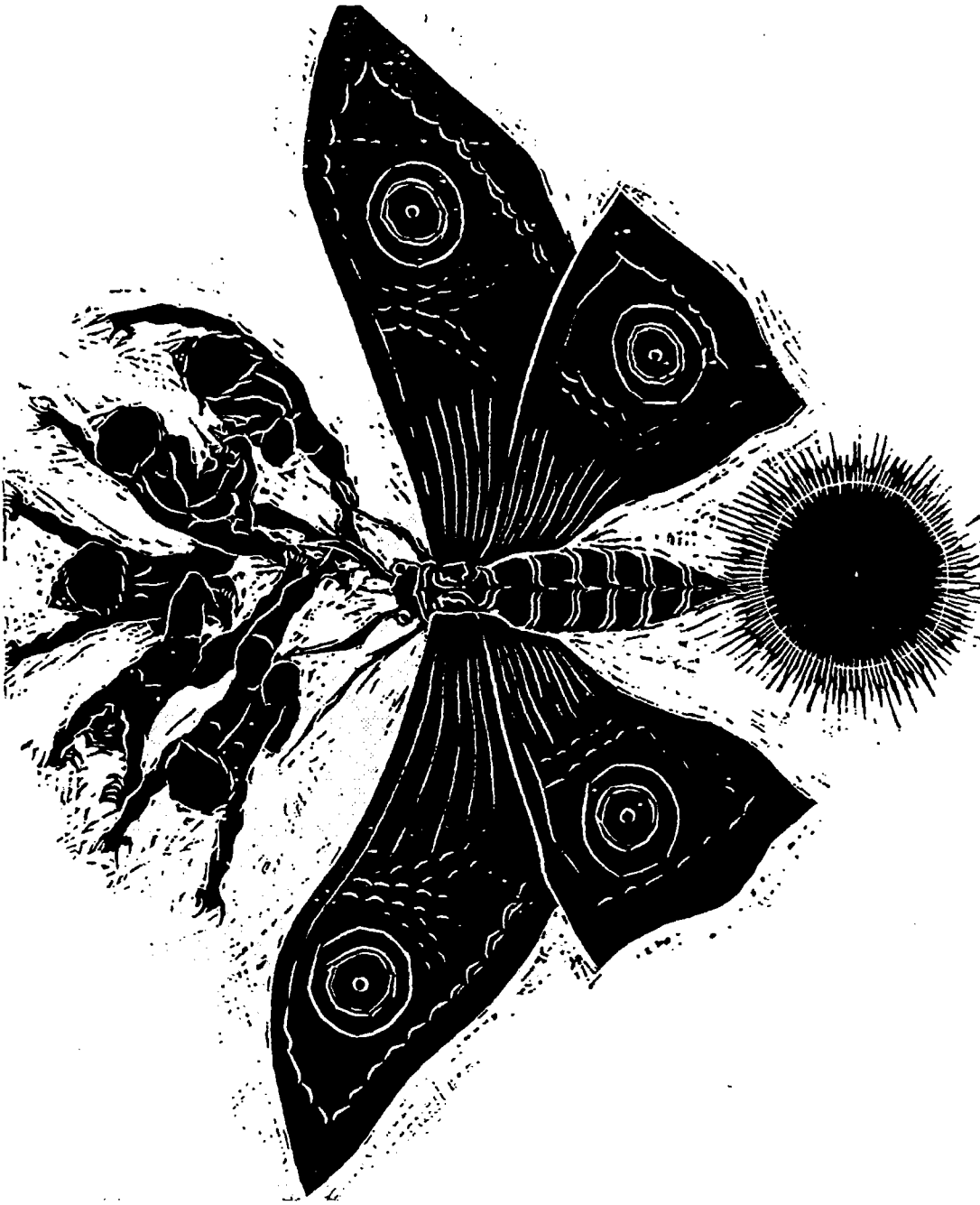
ส่วนประกอบต่างๆประสานสัมพันธ์กันอย่างมีเหตุมีผล เป็นหน่วยเดียวกัน มีความกลมกลืนของขนาดของรูปทรงที่ลดหลั่น ลักษณะผิว สี และความคิดเนื้อหาเดียวกัน

ความขัดแย้งกัน

เป็นความแตกต่างกัน ตัดกัน ของมูลฐานทางศิลปะในส่วนของภาพนี้คือ ขนาดของรูปทรงเด็กเล็ก ขัดแย้งกับขนาดใหญ่กว่า การตัดกันของพื้นผิวเรียบ ขรุขระ และการตัดกันของสี เหล่านี้ได้ทำให้เกิดการเน้นย้ำ สร้างความน่าสนใจ

จังหวะและความโดดเด่น

ผลงานนี้ได้สร้างจังหวะของการซ้ำ จังหวะการวางช่องไฟ การวางรูปทรง มีทั้งการเน้นและผ่อนคลายการทำงาน ซึ่งเกิดผลทางการมองเห็นนำไปในทิศทางที่ต้องการ และสร้างความโดดเด่นโดยการเน้นด้วยเส้นชักนำสายตา และวางโครงสร้างการเคลื่อนไหวลักษณะของการหมุน ขดเป็นวง อาจพุ่งเข้าศูนย์กลางหรือกระจายออก



34. ชื่อภาพ : ไม่ปรากฏ 2511

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพบรรยายรูปทรงธรรมชาติ คือ รูปทรงของผีเสื้อ รูปทรงเด็กและรูปทรงกลมของพระอาทิตย์ เป็นลักษณะแบนราบสองมิติ ไม่แสดงแสงเงา เป็นมวลสีดำบนพื้นขาวตัดกันอย่างรุนแรง เด็กชายสี่คนในภาพมีทิศทางการเคลื่อนไหวมุ่งสู่ด้านซ้ายของภาพ ลีลาท่าทางคล้ายกับการแหวกว่าย ผีเสื้อยักษ์เป็นพื้นที่สีดำตกแต่งลวดลายด้วยเส้นสีขาววางบริเวณกลางภาพ และดวงอาทิตย์ทรงกลมแผ่รัศมีด้านขวาของภาพ

แนวความคิด

ศิลปินได้นำรูปทรงธรรมชาติ ด้วยพื้นฐานประสบการณ์ ความประทับใจในวัยเด็ก รูปทรงของเด็กมาประกอบจัดรวม ด้วยหลักการทางทัศนศิลป์ และแสดงออกถึงชั้นเชิงการจัดองค์ประกอบภาพ

รูปแบบ

เป็นภาพที่แสดงรูปแบบนำรูปทรงธรรมชาติมาจัดวาง ประกอบกันใหม่ ตามความคิด จินตนาการ การสร้างสรรค์ รูปแบบลึกลับ ภาพเพื่อฝัน เชิงอุดมคติ

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพจัดความสมดุลของภาพแบบไม่เหมือนกันสองข้าง ทั้งซีกซ้ายและขวาแตกต่างกัน แต่ถ่วงสมดุลกันอยู่ เป็นการจัดภาพแบบวางที่ศูนย์กลางของภาพ และมีลักษณะไปในแนวนอน ภาพจึงมีลักษณะการถ่วงสมดุลกันชัดเจนของซีกซ้ายและขวา

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงเป็นลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ เช่นเดียวกัน คือ รูปเด็ก ผีเสื้อยักษ์ ดวงอาทิตย์ ศิลปินแกะเส้นแสดงลักษณะการเคลื่อนไหวรอบรูปทรงเหล่านี้ การวางภาพในแนวนอนเป็นลักษณะของเส้นตรงและทิศทางของรูปเด็ก และมีเส้นโค้งไปในทิศทางด้านซ้ายของภาพ แต่รูปเด็กก็มีทิศทางการเคลื่อนไหวกระจายจากเส้นแกนในแนวนอน เมื่อลากเส้นนี้ผ่านจุดศูนย์กลางทรงกลมในภาพและแบ่งลำตัวผีเสื้อออกเป็นสองส่วนเท่ากันตามแนวนอนกันเส้นแนวนอนของภาพ ภาพนี้มีลักษณะการวางภาพในแนวนอนจึงส่งผลกับทิศทางการเคลื่อนไหวของรูปทรงต่างๆไปในแนวทางเดียวกัน

เอกภาพ

การรวมกันของส่วนต่างๆมีลักษณะเป็นกลุ่ม เป็นหมู่ จึงเป็นหน่วยเดียวกันอย่างกลมกลืน ด้วยสีและลักษณะเส้นที่เหมือนกันตามลำดับของการมองเห็น แต่ละส่วนก็ได้ทำหน้าที่ไปด้วยเรื่องราวความคิดเดียวกันบนพื้นฐานของการจัดวางองค์ประกอบ

ความประสานกลมกลืน

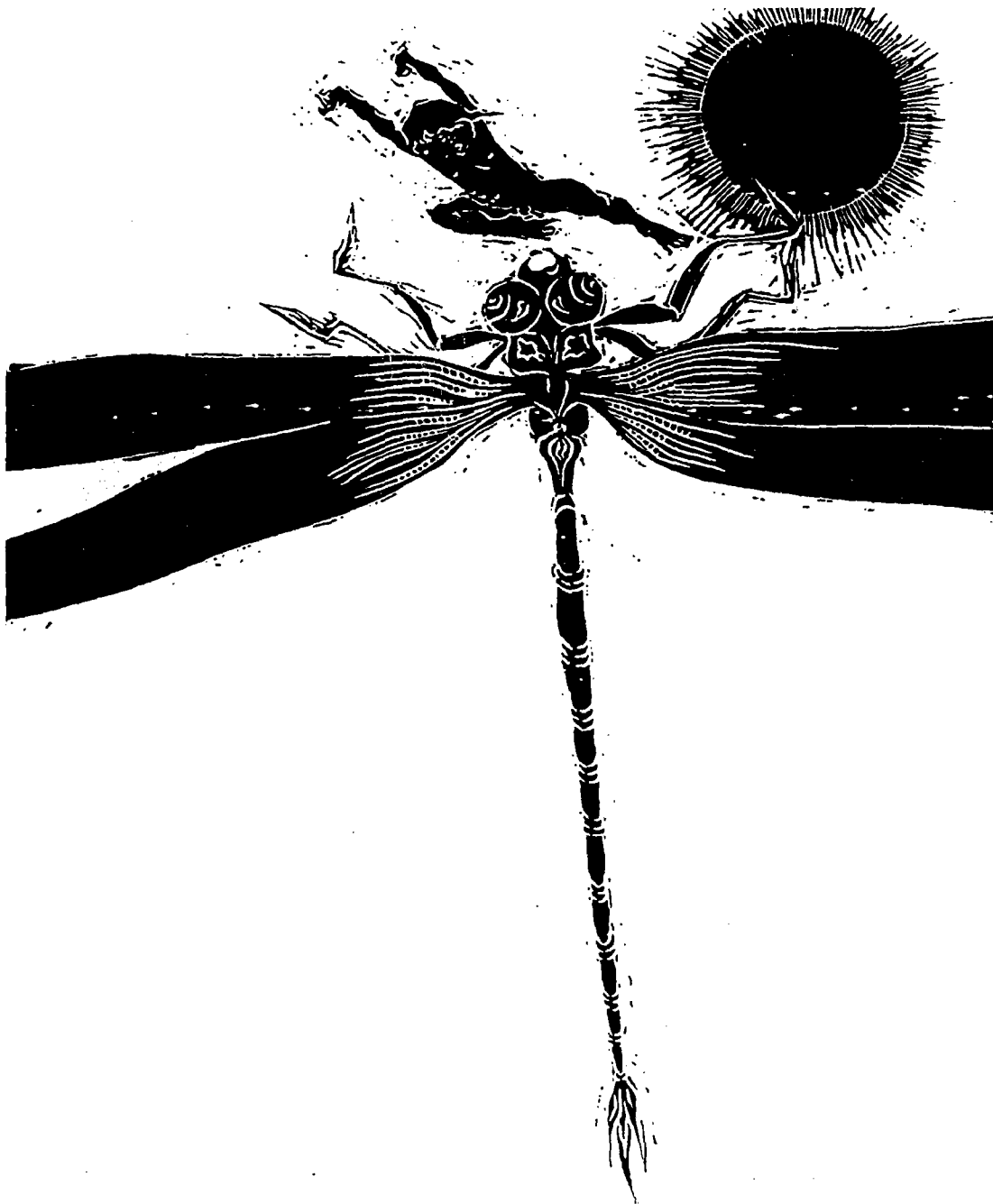
ความกลมกลืนกันในการจัดส่วนประกอบ ส่วนรูปมีสีกลมกลืนกัน เส้น ลักษณะผิว คล้ายคลึงกัน จึงประสานกลมกลืนกันเฉพาะส่วนที่เป็นรูปทรงสีดำ

ความขัดแย้งกัน

เป็นลักษณะการตัดกันของส่วนรูปและพื้น สีดำตัดกับสีขาวอย่างรุนแรง พื้นที่ว่าง (Space) สีขาว มีพื้นที่ส่วนใหญ่ในภาพยังอยู่ในหลักของความตัดกันด้วยอัตราหนึ่งในสี่ เพื่อเน้นจุดสนใจ

จังหวะและความโดดเด่น

จังหวะการวางส่วนต่างๆให้เกิดลีลาความงาม เส้นรอบนอกของผีเสื้อมีความอ่อนช้อยของเส้น จังหวะการแหวกว่ายของเด็กๆ ล้วนเป็นลีลาการจัดวางส่วนประกอบและสร้างความโดดเด่นน่าสนใจในภาพได้เป็นอย่างดี



35. ชื่อภาพ : ไม่ปรากฏ 2511

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพแมลงปอตัวใหญ่บินขึ้นด้านบนเป็นรูปทรงสี่ดำ แสดงรายละเอียดด้วยเส้นสีขาว ด้านบนเด็กชายตัวเล็กโผล่ขึ้นในอากาศ ด้านหลังเป็นทรงกลมสีดำแผ่รัศมีเป็นลักษณะของพระอาทิตย์ สัตว์ส่วนของแมลงปอกับเด็กเมื่อเทียบกันแล้ว จะเห็นว่าแมลงปอถูกขยายขนาดจากความเป็นจริงอย่างมากมาย พื้นหลังส่วนท้องฟ้าปล่อยเป็นพื้นที่สีขาว ตัดกับรูปทรงต่างๆ

แนวความคิด

รูปร่าง รูปทรง ที่ปรากฏอยู่ในกลุ่มนิยามการเลียนแบบธรรมชาติทั้งสิ้น เนื้อหากล่าวถึงธรรมชาติ ซึ่งเป็นความทรงจำ ความประทับใจ ในสิ่งที่พบพานมาในวัยเด็ก นำสิ่งที่มีขนาดเล็กในความเป็นจริงมาขยายใหญ่ในโลกของความคิด จินตนาการ และการสร้างสรรค์ คือ นำประสบการณ์มาสร้างจินตนาการใหม่

รูปแบบ

เป็นรูปแบบที่มีพื้นฐานจากการเห็นโลกภายนอก คือ เห็นจริงๆก่อนแล้วจึงสร้างจินตนาการ ศิลปินมีความคิดดัดแปลงสร้างสรรค์ต่อเติมเสริมแต่งจินตนาการ โดยยังยึดรูปทรงธรรมชาติเป็นสำคัญในการสร้างภาพเพื่อฝัน จินตนาการโลดโผน ของศิลปะเชิงอุดมคติ Idealistic Art

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพถูกจัดโครงสร้างสมดุลแบบไม่เหมือนกันทั้งสองข้าง (Asymmetrical Balance) แต่ถ่วงดุลกัน โดยความรู้สึก เมื่อลากเส้นในแนวตั้งแบ่งภาพเป็นสองส่วนเท่ากัน จะเห็นว่าทรงกลมสีดำ มีรัศมีลักษณะของดวงอาทิตย์ มีน้ำหนักถ่วงทางด้านขวาของภาพ และถ่วงสมดุลด้วยภาพเด็ก แสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวไปทางด้านซ้ายของภาพ

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงเด็กมีท่าทาง และเส้นแสดงการเคลื่อนไหวมุ่งไปทางด้านบนซ้ายของภาพ รูปทรงแมลงปอมีทิศทางการพุ่งขึ้นในแนวตั้งสู่ด้านบน ส่วนรูปทรงกลมสีดำมีรัศมีทิศทางการกระจายออกรอบด้าน รูปทรงต่างๆติดกับพื้นสีขาวอย่างเด่นชัด

เอกภาพ

ส่วนประกอบแบบกลุ่มรวมกัน มีสิ่งแตกต่างกันทั้งรูปทรง ขนาด แต่รวมกันอย่างกลมกลืนด้วยมวลสีดำ และเส้นรายละเอียดสีขาว ภาพไม่มีความซับซ้อนเรื่องระยะ จัดวางแบบเรียบง่ายเมื่อเปรียบเทียบกับงานในยุคแรก และเป็นการสร้างเอกภาพด้วยขนาดรูปทรง น้ำหนักสีดำ รวมเข้าด้วยกัน

ความประสานกลมกลืน

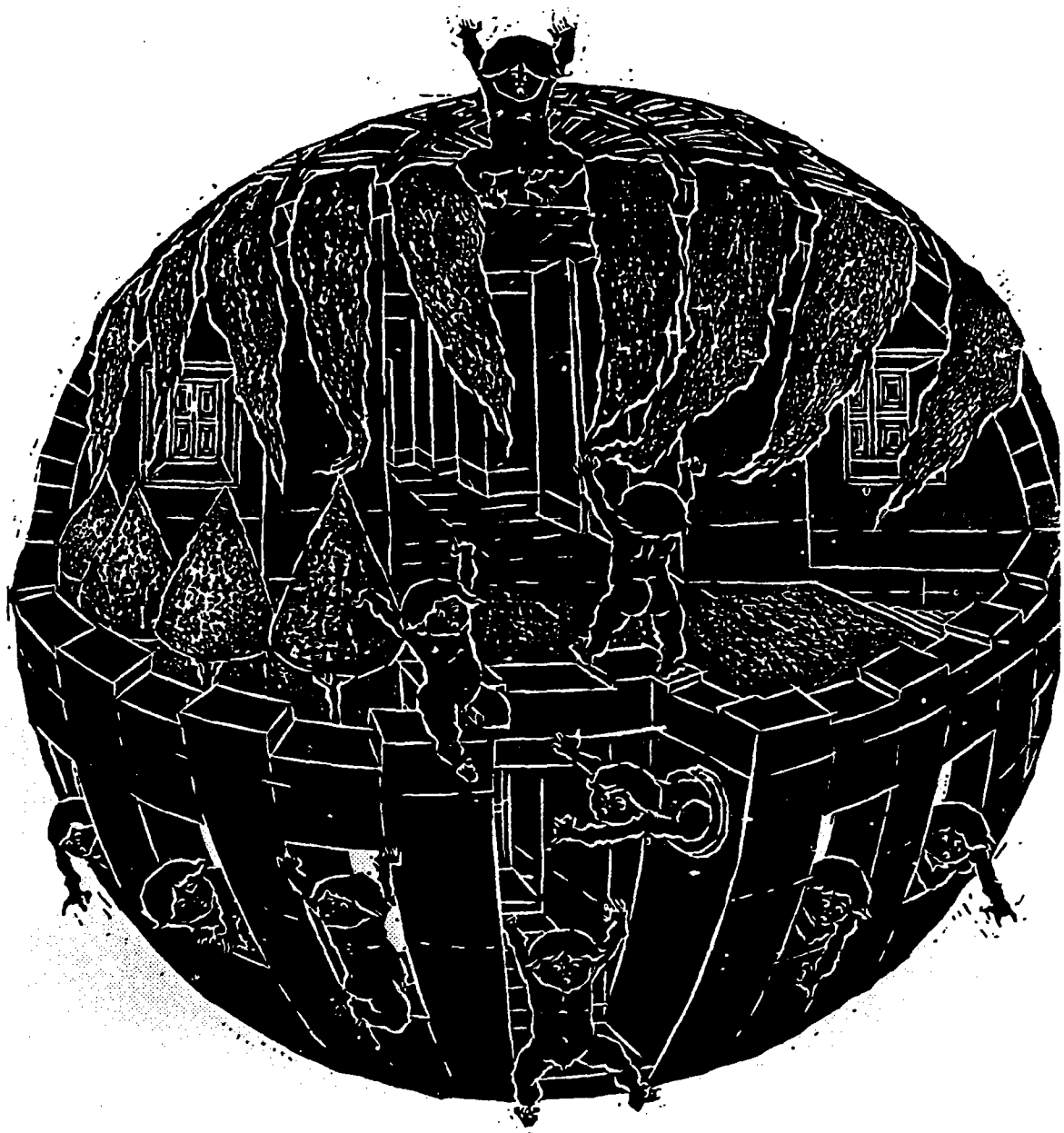
การผสมผสานกันของมูลฐานทางศิลปะ โดยเน้นให้คล้ายคลึงกันด้วยสี รูปทรงจากธรรมชาติ เชื่อมโยงด้วยเนื้อหาเดียวกัน ส่วนที่เป็นรูปกลมกลืนกันด้วยมวลสีดำ และเส้นลวดลาย

ความขัดแย้งกัน

ลักษณะของการตัดกันที่โดดเด่น คือ ส่วนรูปทรงสีดำ และส่วนพื้นสีขาว ซึ่งในผลงานนี้ได้ใช้หลักของการตัดกันโดยมีความตัดกันในส่วนน้อยตามหลักของการตัดกัน จะเห็นได้ว่าปริมาณพื้นที่ส่วนสีดำและสีขาว โดยประมาณแล้วคือ 20 เปอร์เซ็นต์ ต่อ 80 เปอร์เซ็นต์ ช่วยให้งานเกิดความเด่น และเน้นให้เกิดความน่าสนใจ

จังหวะและความโดดเด่น

กระบวนการจัดวางส่วนประกอบต่างๆ เช่น ระยะของแมลงปอกับรูปทรงเด็ก การวางทรงกลมของพระอาทิตย์ ศิลปินตั้งใจจัดวางองค์ประกอบแบบกลุ่ม โดยมีลำดับของการมองเห็นด้วยขนาดที่ลดหลั่นกันไป ซึ่งเป็นจังหวะการจัดวาง โดยเฉพาะรูปทรงของเด็ก มีทิศทางที่แสดงการเคลื่อนไหว และเส้นแสดงทิศทางการรอบรูปทรง ส่วนความโดดเด่นของภาพ ความน่าสนใจของภาพ ส่วนแรกคือขนาดของรูปทรงธรรมชาติ รูปทรงแมลงปอถูกขยายขนาดให้ใหญ่เกินจริง นับเป็นการสร้างความน่าสนใจ รองลงมาคือการเน้นด้วยความตัดกัน



36. ชื่อภาพ : ไม่ปรากฏ 2511

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

เป็นภาพทรงกลมสี่ด้านจัดองค์ประกอบแบบเดียวไว้ศูนย์กลางของภาพ เว้นส่วนพื้นขาว ไม่มีองค์ประกอบรองอื่นๆในวงกลมได้ ปรากฏการเขียนแบบทัศนียวิทยา ให้ความรู้สึกลึก ดัน ไกล-ใกล้ ทรงกลมเจาะเป็นช่องประตู หน้าต่าง เด็กๆต่างเล่นป็นปาย อย่างสนุกสนานกับสถานที่ บรรยากาศ ที่แปลกในจินตนาการอันลึกลับอัศจรรย์ของศิลปิน ต้นไม้ พืช ไม้เลื้อย ถูกนำมาประดับประดาในภาพ

แนวความคิด

เป็นการเข้าสู่เนื้อหาเรื่องราวภายในของศิลปิน รูปทรงกลมของโลก ในจินตนาการ นอกเหนือเหตุผล กับการออกแบบ การจัดวางสิ่งต่างๆเสียใหม่ เด็กของประพันธ์นิจญักย์อยู่กับโลกลึกลับ มหัศจรรย์

เช่นเดียวกับที่เขาได้กล่าวว่าอยากกลับไปเป็นเด็กอีกครั้ง เพราะโลกของเด็ก ทุกสิ่งทุกอย่างจะดูแปลกใหม่น่าสนใจ

รูปแบบ

ศิลปินถ่ายทอดรูปแบบออกมาในลักษณะของจินตนาการที่เหมือนโลกของความฝัน เหตุการณ์ สถานที่ หรือวัตถุ แตกต่างจากโลกภายนอกที่มองเห็นได้ คือ แสดงความลึกซึ้งอัศจรรย์ อันเป็นผลสืบทอดมาจากจิตใต้สำนึก

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

จัดความสมดุลของภาพโดยด้านซ้ายและขวาของภาพคล้ายคลึงกันมาก จนเป็นลักษณะของสมดุลแบบสมมาตร (Symmetrical Balance) เนื่องจากโครงสร้างต่างๆประกอบอยู่ภายในวงกลม ภาพจึงมีความสมดุลโดยสมบูรณ์

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

การจัดวางองค์ประกอบแบบเดียวของภาพ ทำให้โครงสร้างของภาพโดยรวมเป็นวงกลม ส่วนประกอบรูปทรงต่างๆถูกวางไว้ในทรงกลมอย่างเป็นหน่วยกันนี้ ภายในทรงกลมนั้นก็มีจุดชักนำสายตาเข้าไปแบบการเขียน Perspective แสดงมวลของวัตถุด้วยลักษณะผิว เช่น ที่ต้นไม้ ไม้เลื้อย และบริเวณพื้น มิติด้านลึกลงตาให้เกิดความน่าสนใจได้ดี

เอกภาพ

ภาพนี้มีลักษณะของความเป็นหน่วยเดียวกันโดยสมบูรณ์ ไม่อาจแบ่งแยกได้ด้วยองค์ประกอบแบบเดียวซึ่งได้ประสานหรือจัดรวมสิ่งต่างๆเข้าด้วยกัน ทั้งรูปทรงเรขาคณิต เส้น สี รูปทรงธรรมชาติ และลักษณะผิว

ความประสานกลมกลืน

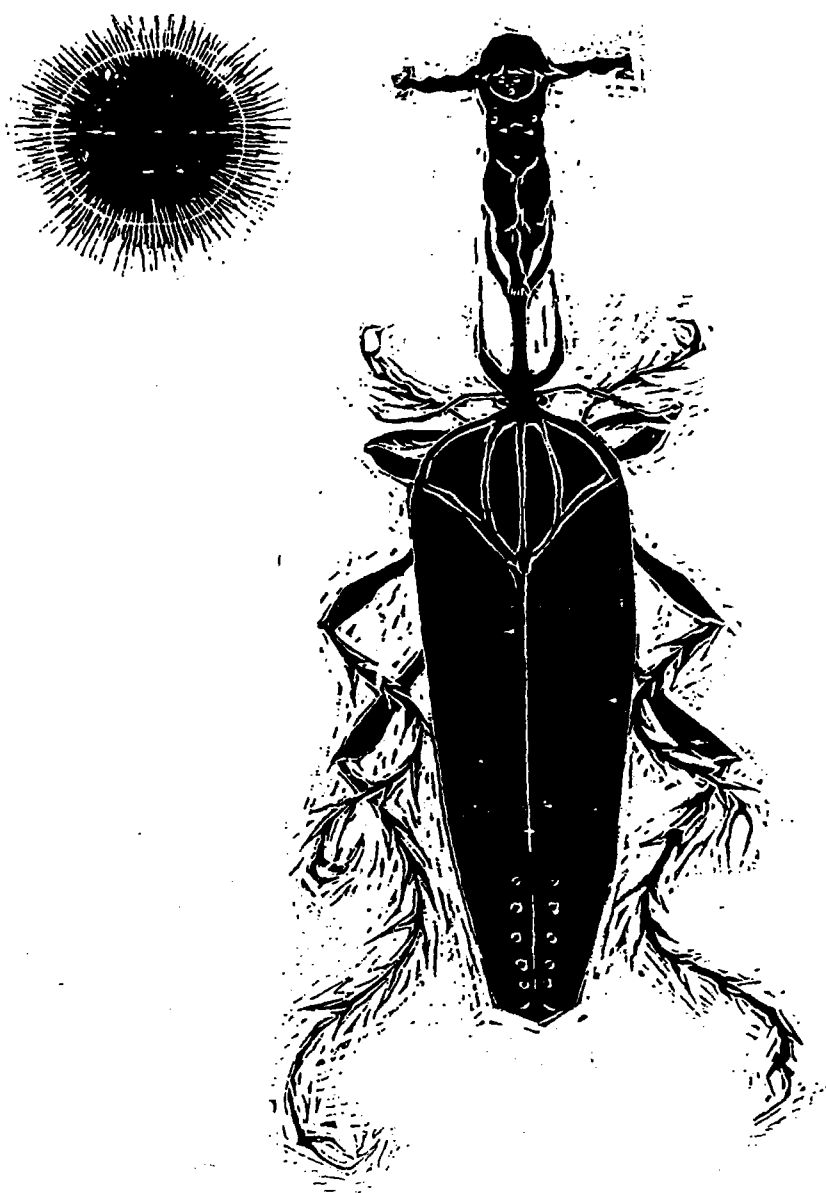
ภาพกลมกลืนเป็นหน่วยเดียวกันภายในโครงสร้างเดียวกัน และมีลักษณะที่กลมกลืนกันด้วยลักษณะของรูปทรงที่คล้ายคลึงกันมีความกลมกลืนกัน รูปทรงของเด็กมีความเคลื่อนไหว ด้วยลีลาท่าทางทิศทางต่างๆกันไป แต่กลมกลืนกัน รูปทรงมีรายละเอียดการสร้างมิติลงตา ลึก ตื้น เป็นแนวทางเดียวกัน

ความขัดแย้งกัน

โดยลักษณะเด่นของภาพพิมพ์แกะไม้ขาว ดำ นั้นมีความตัดกัน ขัดแย้งกัน ด้วยสีของกระดาษพิมพ์สีขาว กับส่วนหมึกพิมพ์สีดำอยู่แล้ว จึงเห็นการตัดกันโดยรุนแรงของส่วนรูปและพื้นในภาพ โดยมีส่วนเส้นสีขาวในโครงสร้างทรงกลม และลักษณะผิวช่วยสร้างความกลมกลืน ลดความรุนแรงของการตัดกัน

จังหวะและความโดดเด่น

การจัดวางส่วนประกอบต่างๆอย่างมีเหตุผลด้านความงาม มีจังหวะการซ้ำ ช่องไฟ เพื่อดึงดูดความสนใจ โดยหนีความซ้ำซากจำเจ เช่นจังหวะการวางต้นไม้เลื้อย จังหวะการใช้ลักษณะพื้นผิว หรือ จังหวะการวางตัวรูปทรงเด็ก ล้วนก่อให้เกิดความงาม ความแปลกตา ส่วนความโดดเด่นของงานเป็นการเน้นในส่วนขั้วรายละเอียด เช่น การเน้นด้วยระยะลึกตื้นดึงดูดสายตา และมีการประดับประดาส่วนต่างๆด้วยเส้น และลักษณะผิวทำให้เกิดความน่าสนใจ



37. ชื่อภาพ : ไม่ปรากฏ 2511

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพเด็กชายคนหนึ่งยืนเป็นป้ายบนแมลงปีกแข็งตัวหนึ่ง ซึ่งบริเวณขาของแมลงประกอบไปด้วยหนามอันแหลมคมรอบๆ แกะเป็นเส้นคล้ายเส้นแสดงการเคลื่อนไหว ทางด้านบนซ้ายมือ มีทรงกลมสีดำแผ่รังสีอันเป็นลักษณะของดวงอาทิตย์ ส่วนอื่นเว้นเป็นส่วนสีขาวตัดกับส่วนรูปดังที่กล่าวมา

แนวความคิด

ผลงานในลักษณะของการนำเอาวัตถุโบราณมาจัดวาง หรือประกอบกันใหม่ตามความคิดสร้างสรรค์และจินตนาการ ภาพนี้ประกอบไปด้วยรูปทรงในธรรมชาติทั้งสิ้น และศิลปินได้ให้ความสำคัญในการวางองค์ประกอบต่างๆของภาพมากกว่าความชัดเจนในเนื้อหาเรื่องราว

รูปแบบ

เป็นลักษณะของผลสืบทอดมาจากจิตใต้สำนึก การใช้รูปทรงธรรมชาติกับจินตนาการ ความคิดสร้างสรรค์ ภาพนี้เขาได้ขยายขนาดของแมลงให้มีขนาดใหญ่กว่ารูปทรงเด็ก ทำให้เน้นความน่าสนใจ สร้างรูปแบบของความคิด

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพมีความสมดุลแบบไม่เหมือนกันสองข้าง (Asymmetrical Balance) และวางรูปทรงถ่วงกันอยู่เพื่อให้ภาพเสียสมดุล

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

ภาพแสดงรูปทรงเด็ก แมลง และทรงกลมของดวงอาทิตย์ รูปทรงดังกล่าวมีมวลสีดำและลวดลายสีขาว มีลักษณะถ่วงลงในแนวดิ่ง เป็นภาพแนวดิ่ง ทำให้ทิศทางของเส้นแกนของภาพตั้งลงในแนวดิ่ง เป็นภาพแนวดิ่ง ทำให้ทิศทางของเส้นแกนของภาพตั้งลงแนวดิ่ง ให้ความรู้สึก นิ่ง สงบ ไม่เคลื่อนไหว

เอกภาพ

ส่วนประกอบต่างๆประสานสัมพันธ์กันเป็นหน่วยเดียวกันมีองค์ประกอบหลักและรอง แต่ยังมีลักษณะองค์ประกอบแบบเดียวกันอยู่เนื่องด้วยส่วนรองเป็นส่วนขยาย และมีขนาดเล็กกว่า ภาพมีความเป็นเอกภาพ ด้วยเส้น สี และประกอบกันด้วยเนื้อหาเดียวกัน

ความประสานกลมกลืน

มูลฐานทางศิลปะต่างๆที่ถูกนำมาผสมผสานกัน มีความคล้ายคลึงกันและเชื่อมโยงกัน เช่น สี เส้น รูปทรง ลักษณะการจัดภาพในแนวดิ่ง ทำให้ภาพรวมคือเส้นแนวดิ่งได้ช่วยทิศทางการเคลื่อนไหวไปในแนวทางเดียวกันอย่างกลมกลืน

ความขัดแย้งกัน

ความแตกต่างกันหรือขัดกันของภาพคือ ทรงกลม กับ รูปทรง แมลง และเด็ก ซึ่งมีโครงสร้างในแนวดิ่ง รูปทรงแมลงประกอบด้วยรายละเอียดของรูปทรงเรขาคณิตต่างๆกัน ทรงกลมให้ความรู้สึกเคลื่อนที่แผ่กระจาย ส่วนรูปทรงแมลงสงบนิ่ง นอกจากนี้แล้ว ส่วนรูปและพื้นยังตัดกันอย่างรุนแรง

จังหวะและความโดดเด่น

การวางรูปทรงหลักและรองมีจังหวะการจัดวางโดยเรียบง่ายไม่มีความซับซ้อน ระยะห่าง ช่องไฟ ถูกจัดอย่างสมดุล มีเส้นแคะ แสดงการเคลื่อนไหวรอบจุดเด่น เป็นการเน้นและรูปทรงของแมลงนั้นแปลกตา โดดเด่น น่าสนใจไม่น้อย



38. ชื่อภาพ : ไม่ปรากฏ 2512

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

รูปร่าง-รูปทรง จากการออกแบบ และจัดวางขึ้นใหม่ไม่มีรูปทรงต้นแบบ ปรากฏลักษณะมูลฐานของศิลปะนำมาประกอบกัน และยังปรากฏรูปทรงของเด็กแทรกอยู่ในองค์ประกอบด้วย เส้น ลักษณะผิว รูปทรงต่างๆค่อนข้างไปทางนามธรรมเสียส่วนใหญ่ มีรูปทรงเด็กคนหนึ่งที่ตั้งเป็นรูปทรงธรรมชาติ การจัดส่วนประกอบ มีรูปทรงอิสระต่างๆหลากหลาย ศิลปินได้รวมส่วนของนามธรรม และรูปธรรมเข้าไว้ด้วยกัน เน้นความสัมพันธ์ของรูปทรงลีลา และจังหวะที่ประสานสัมพันธ์กัน

แนวความคิด

ศิลปินได้จัดวางส่วนประกอบต่างๆของศิลปะ มาประกอบกันใหม่ ตามความคิด โดยผสมผสานทั้ง รูปทรงอิสระ รูปทรงธรรมชาติ เข้าด้วยกัน มีลักษณะของงานนามธรรมบริสุทธิ์เป็นอย่างมาก นับได้ว่าเขาได้พัฒนาผลงานมาอีกรูปแบบหนึ่ง และปรากฏความเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบอย่างชัดเจน

รูปแบบ

ผลงานแสดงออกด้วย เส้น ในลักษณะต่างๆ รูปว่าง รูปทรง พื้นผิว ลวดลายต่างๆ โดยผสมผสานส่วนประกอบศิลปะให้เกิดลีลาของความงามในลักษณะรูปแบบนิยม แสดงรูปทรงอิสระ รูปทรงเรขาคณิต ลีลาเส้น ร่องรอยการแกะจากเครื่องมือระนาบสี และภาพนี้ยังจัดวางรูปทรงของเต็กรวมอยู่ในองค์ประกอบเหล่านั้นด้วย จึงยังไม่มีเป็นงานนามธรรมบริสุทธิ์ (Pure Abstraction) เสียทีเดียว

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพได้จัดโครงสร้างการวางน้ำหนักของมวลสีขาวและดำ โดยมีเส้นลักษณะต่างก่อให้เกิดลีลาความงาม รูปทรงต่างๆได้ถึงความสมดุลแบบไม่เหมือนกันสองข้าง (Asymmetrical Balance)

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงที่ปรากฏเป็นรูปทรงอิสระ รูปทรงเรขาคณิต รูปทรงคน มีการใช้เส้นที่หยามกระด้าง รุนแรง ฉับพลัน ไม่แสดงความประณีต อ่อนช้อย มีทั้งรูปทรงขนาดใหญ่และเล็กสลับกัน ทิศทางของเส้นไม่เป็นระเบียบ กระจัดกระจาย มีทั้งเส้นไขว้ประสานกันและเส้นขนานกัน บางส่วนได้ตกแต่งรายละเอียดในองค์ประกอบย่อยส่วนต่างๆอยู่ภายในโครงสร้างหลักที่เป็นรูปทรงอิสระ

เอกภาพ

ภาพมีความเป็นหน่วยเดียวกันด้วยเส้นโครงสร้างหลัก และการประกอบกันของส่วนต่างๆที่กลมกลืน และขัดแย้งกัน รวมอยู่ด้วยกันอย่างกลมกลืน เป็นการจัดองค์ประกอบแบบเป็นหมู่เป็นกลุ่ม ซึ่งแต่ละส่วนรองรับซึ่งกันและกัน ซ้ำซ้อนกันไปมา ของมูลฐานทางศิลปะ

ความประสานกลมกลืน

ส่วนประกอบต่างๆของภาพ เกิดการประสานกันไปในทิศทางเดียวกัน เช่น เส้น น้ำหนักขาว ดำ ที่สร้างความรู้สึกถึงลีลาช่วงจังหวะเคลื่อนไหว กลมกลืน สอดคล้องกัน ทั้งขนาด ทิศทาง จึงปรากฏทั้งความกลมกลืนของเส้น ขนาดและทิศทาง รูปว่างและรูปทรง น้ำหนักที่มีค่าต่างๆ

ความขัดแย้งกัน

ส่วนประกอบที่แตกต่างกันย่อมขัดแย้งกัน สีขาวตัดกับสีดำ และมีช่วงจังหวะเคลื่อนไหวสลับกันอย่างสนุกสนาน ปริมาณการตัดกันจึงไม่รุนแรงมากนัก ส่วนลักษณะของเส้น รูปว่าง รูปทรง ที่แตกต่างกันก็ช่วยสร้างความหลากหลายในภาพทำให้น่าสนใจยิ่งขึ้น

จังหวะและความโดดเด่น

ช่วงจังหวะและลีลาของการใช้มูลฐานทางศิลปะก่อให้เกิดความงาม แปลกตา และจังหวะการสอดประสาน สลับกัน ซ้ำซ้อนกันอย่างมีเอกภาพ และความรู้สึกเคลื่อนไหวของส่วนประกอบต่างๆก็ช่วยดึงดูดสายตา และสร้างความโดดเด่นจากเส้นลีลาต่างๆ ลวดลาย รูปว่างรูปทรงที่แตกต่างและตัดกันในการเน้นจุดสนใจ



39. ชื่อภาพ : ไม่ปรากฏ 2512

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพได้แสดงเนื้อหาสาระของธาตุทางทัศนศิลป์ หรือ องค์ประกอบการจัดวางส่วนประกอบต่างๆ ของศิลปะ คือ เส้น รูปร่าง รูปทรง ลักษณะผิว น้ำหนักของสีดำ-ขาว มีทั้งรูปทรงอิสระ รูปทรงเรขาคณิต รูปทรงจากธรรมชาตินำมาเชื่อมโยง ประสานสัมพันธ์กันและกัน ให้เกิดลีลาความงาม คือ ปรากฏรูปทรงของเด็กอยู่

แนวความคิด

ศิลปินได้หันมาสนใจกับการจัดวางส่วนประกอบของศิลปะที่ให้ความสำคัญกับ เนื้อหาทางศิลปะ มากกว่าเรื่องราว แต่ยังคงนำรูปทรงของคนมาจัดวางอย่างกลมกลืน ผลงานลักษณะนามธรรมบริสุทธิ์ รูปแบบ นิยม ซึ่งเขาได้พัฒนาจากรูปแบบเดิมอย่างมาก เป็นการค้นหาความงามทางรูปทรง ด้วยสื่อภาพพิมพ์แกะไม้

รูปแบบ

เป็นรูปแบบที่มีได้แสดงภาพธรรมชาติสิ่งแวดล้อม แต่แสดงออกด้วยลักษณะของเส้น รูปร่าง รูปทรง ลักษณะผิว และน้ำหนักสีดำ ขาว ที่ตัดกันอย่างรุนแรง ผลงานส่วนประกอบศิลปะต่างๆให้เกิดลีลาความงาม โดยสรุปแล้วศิลปินได้พัฒนารูปแบบมาสู่งานแบบนามธรรม และยังคงสอดแทรกรูปทรงของเด็กไว้ในผลงานอย่าง แฝบยล ทำให้ผลงานอยู่ในลักษณะกึ่งนามธรรม (Semi-Abstract)

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพจัดโครงสร้างความสมดุลแบบไม่ปกติ (Asymmetrical Balance) เป็นดุลยภาพที่ซ้ายขวาไม่เท่ากัน และไม่เหมือนกัน ส่วนประกอบทั้งหมดที่ปรากฏในภาพอยู่ในตำแหน่งที่ต่างกันเมื่อวัดจากแกนกลางของภาพ เป็นหลัก

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงในภาพเป็นรูปทรงอิสระส่วนที่เป็นมวลสีดำ ถูกจัดวางบริเวณส่วนบนของภาพและส่วนล่างซ้าย และในบริเวณด้านขวาล่างปล่อยพื้นที่ว่างสีขาว เส้นส่วนใหญ่เป็นเส้นโค้ง เส้นลอนคลื่นแสดงความอิสระและไร้ ทิศทาง บางส่วนก็ใช้เส้นไขว้ประสานกันแบบงานวาดเส้น เส้นมีขนาดต่าง ๆ กันด้วย จะเห็นลักษณะการตกแต่ง ประดับประดาด้วยรูปทรงสามเหลี่ยม วงกลม หรือจุด สลับกันอย่างอิสระ เส้นต่างๆแสดงการเคลื่อนไหว

เอกภาพ

ส่วนประกอบต่างๆมีความประสานสัมพันธ์กัน สอดคล้องอย่างเป็นหน่วยเดียวกัน ซึ่งเกิดจาก ส่วนประกอบหลายๆสิ่ง องค์ประกอบมีขนาดเท่ากันบ้าง ไม่เท่ากันบ้าง คละกันไป รูปร่างรูปทรงทั้งเหมือนกัน และแตกต่างกัน กระจายไปในโครงสร้างหลักอย่างมีเอกภาพ

ความประสานกลมกลืน

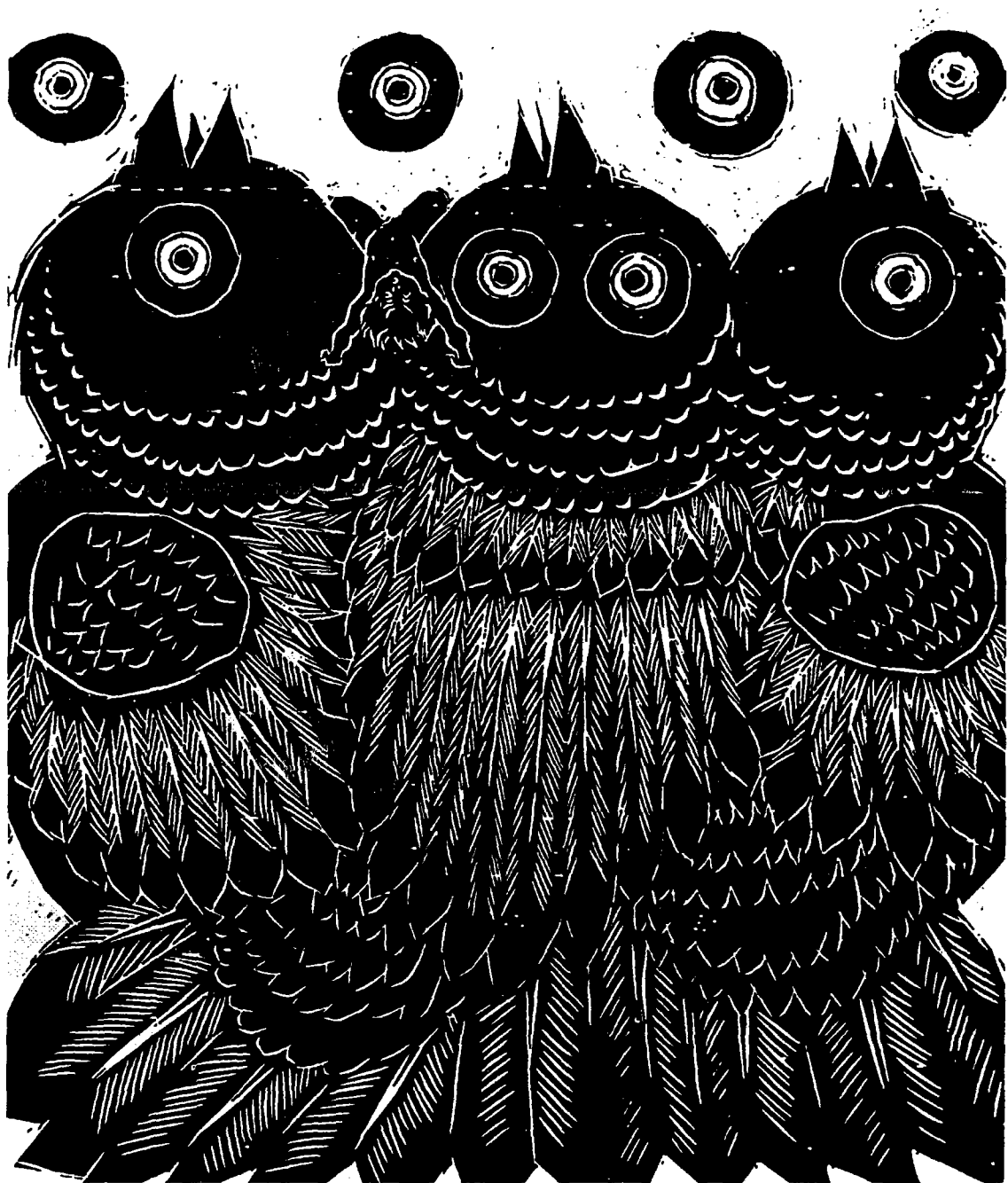
ความกลมกลืนของส่วนประกอบต่างๆเกิดจาก เส้นลักษณะต่างๆอันแสดงเคลื่อนไหว เคลื่อนไหว อย่างมีจังหวะลีลา ความกลมกลืนกันของสีดำในรูปทรงหรือสีขาว คือ สิ่งเหมือนกันคล้ายกันจะกลมกลืนกัน ส่วนลีลาท่าทางของเด็กนั้นสัมพันธ์กับเส้น รูปร่าง รูปทรงแวดล้อมดี

ความขัดแย้งกัน

ส่วนที่ตัดกัน ขัดแย้งกันของภาพ คือ สีดำ ตัดกับสีขาวทั้งในส่วนรูปและพื้น รูปทรงเรขาคณิตตัดกับ รูปทรงอิสระและรูปทรงเด็ก ขนาดของเส้นขัดแย้งกันด้วยความแตกต่างกัน เส้นหลายลักษณะก็ขัดแย้งกัน แต่ก็ ประสานความสัมพันธ์กันด้วย

จังหวะและความโดดเด่น

จังหวะลีลาของการวางส่วนประกอบต่างๆเป็นต้นว่า เส้น หรือ รูปทรง พื้นที่ว่าง ฯลฯ มีการเน้น ผ่อน คลาย สลับ สอดประสานกันโดยแปลกตา น่าสนใจ มีความต่อเนื่อง ขัดแย้ง และดูเคลื่อนไหวรุนแรง ศิลปินใช้ ส่วนประกอบต่างๆอย่างมีจังหวะลีลาความงามแบบรูปแบบนิยมได้อย่างโดดเด่น ด้วยการตัดกันของสีดำและขาว



40. ชื่อภาพ : ไม่ปรากฏ 2512

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพแสดงรูปนกสามตัวในลักษณะตัดทอน ดัดแปลง รูปทรงเดิมนำมาจัดวางใหม่เป็นส่วน รูปมีมวลสีดำ แกะเส้นรายละเอียดต่างๆด้วยเส้นสีขาว มีรูปทรงเด็กนอนหงายอยู่ระหว่างตัวนกตัวแรกและตัวที่สอง จากด้านซ้าย ส่วนบนของภาพปรากฏวงกลมคล้ายตานก วางเว้นระยะห่างเท่าๆกัน สีขาว ส่วนพื้นสีขาวไม่แสดงลักษณะผิว

แนวความคิด

ศิลปินได้แสดงลักษณะการจัดวางองค์ประกอบด้วยรูปทรงในธรรมชาติมาสร้างสรรค์จัดวางใหม่ และยังแสดงรูปทรงเด็กประสานสัมพันธ์กับรูปทรงที่ศิลปินสนใจ และเน้นเป็นจุดสนใจ เขายังคงสื่อถึงเรื่องราวของธรรมชาติแวดล้อมตามประสบการณ์ความประทับใจ นำมาประกอบกันด้วยรูปทรงที่เลียนแบบ

รูปแบบ

ผลงานปรากฏรูปแบบลักษณะแสดงให้เห็นเป็นรูปทรงธรรมชาติ ซึ่งออกแบบและวางโครงสร้างใหม่ กำหนดใหม่ ตามความคิดลวดทอน หรือเสริมแต่ง จนเกิดความกลมกลืน อยู่ในกลุ่มนิยมนิยามรูปทรง ในแบบสัญลักษณ์นิยม ผสมผสานเนื้อหา ภาพได้ซ่อนเร้นความคิด ความหมายบางอย่างของศิลปินไว้

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพถูกจัดโครงสร้างความสมดุลแบบปกติ คือ ด้านซ้ายขวาเท่ากันและเหมือนกัน เมื่อแบ่งภาพเป็นสองส่วนเท่ากันในแนวดิ่งส่วนประกอบต่างๆ จัดวางอยู่ในตำแหน่งที่เสมอกันทั้งสองด้าน แต่มีขนาดต่างกันเพียงเล็กน้อย รูปทรงของเด็กที่ซ่อนอยู่ในส่วนหัวกลมกลืนกันกับส่วนนกออย่างแนบเนียน

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงนกเป็นจุดสนใจของภาพและเป็นปริมาณของระนาบสีดำซึ่งมีพื้นที่ส่วนใหญ่ในภาพ รูปทรงเด็กแกะลายเส้นรอบนอกสีขาว ส่วนบนมีวงกลมสีดำ ส่วนกลางเว้นขาวลักษณะเดียวกับตานกเรียงเป็นแนวระนาบ รูปทรงและเส้นไม่แสดงลักษณะเคลื่อนไหวเส้นโค้ง เส้นแสดงลักษณะของขนนกจัดวางในตำแหน่งเสมอกันคล้ายงานภาพจิตรกรรมไทยที่จัดสมดุลแบบด้านซ้ายและขวาเหมือนกันทุกประการ

เอกภาพ

ภาพประสานเชื่อมโยงกันด้วยมวลสีดำในระนาบที่มีพื้นที่ใหญ่ซึ่งจัดเป็นโครงสร้างหลัก ทำให้ภาพมีความเป็นหน่วยเดียวกันและมีเอกภาพอย่างสมบูรณ์ ด้วยลักษณะขององค์ประกอบแบบเดี่ยว ซึ่งการวางองค์ประกอบค่อนข้างเรียบง่าย

ความประสานกลมกลืน

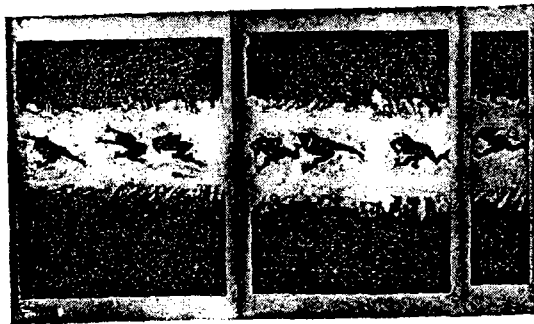
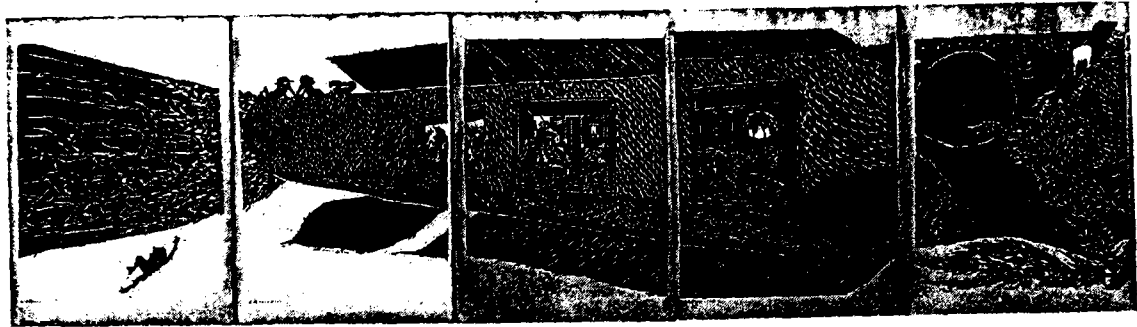
ส่วนประกอบที่นำมาผสมผสานกันนั้น มีความคล้ายคลึงกัน และเชื่อมโยงเป็นส่วนเดียวกัน ประกอบไปด้วยความกลมกลืนกันของเส้น สี รูปร่างรูปทรง ขนาดและทิศทาง ซึ่งมีความพอเหมาะอย่างมีเอกภาพ และเกิดจังหวะลีลาที่สวยงาม เป็นระเบียบ

ความขัดแย้งกัน

ความตึงเครียดของส่วนที่แตกต่างกันในภาพ คือ น้ำหนักสีดำ สีขาว ลักษณะของเส้นที่แตกต่างกัน รูปทรงที่มีขนาดแตกต่างกันเหล่านี้เป็นความขัดแย้งกันของส่วนประกอบภายในภาพ ซึ่งศิลปินได้จัดไว้ในปริมาณที่เหมาะสมสลับกันอย่างมีลีลา เช่นการวางระนาบสีดำ และขาว ให้ตัดกันในพื้นที่พอเหมาะเกิดความโดดเด่น น่าสนใจของรูปทรง

จังหวะและความโดดเด่น

ภาพนี้มีความหลากหลายของส่วนประกอบต่างๆ จัดจังหวะของทิศทางไปในแนวเดียวกัน มีจังหวะการซ้ำของรูปทรง จังหวะการซ้ำของรูปทรง จังหวะลีลาการวางพื้นที่ว่าง ช่องไฟ อย่างมีความงาม และมีระเบียบทำให้รู้สึกสงบไม่เคลื่อนไหว โดยเฉพาะส่วนประกอบย่อยที่นำมาใช้ในการซ้ำกัน การเน้นย้ำให้เกิดจุดเด่นของภาพเกิดจากขนาดของรูปทรงและสีดำในแผ่นระนาบมีการตกแต่ง รายละเอียดด้วยเส้นสีขาวดึงดูดสายตาได้ดี



41. ชื่อภาพ : ปลาใหญ่กินปลาเล็ก 2512

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

เนื้อหาภาพปรากฏปลาตัวใหญ่เป็นลักษณะของปลาช่อนอำปากกับปลาชนิดเดียวกันแต่ตัวเล็กกว่าซึ่งมีขนาดลดหลั่นกันไปจากด้านซ้ายไปด้านขวาในแนวระนาบมีปลา 4 ตัว ในแนวเดียวกับกลุ่มเด็กๆลีลาท่าทางวิ่งเข้าหาปลาตัวเล็กตัวสุดท้ายเป็นเส้นตรง เด็กวิ่งเป็นแถวมี 14 คน คนแรกอยู่ในปากปลา แถวเส้นตรงเว้นที่ว่างสีขาวเป็นแนวยาว บริเวณขอบบนและล่างเป็นระนาบสีดำแสดงลักษณะผิวมาหยุดลงที่ปลาตัวเล็ก ส่วนอื่นเว้นพื้นขาวทั้งสิ้น โดยมีส่วนที่เป็นรูปทรงสีดำ เด็กๆอีกหลายคนเป็นป้ายเล่นบนตัวปลาแต่ละตัว และปลาตัวใหญ่สุดด้านซ้าย บริเวณช่วงลำตัวถูกเจาะเป็นหน้าต่างแสดงมิติลึกเข้าไปแบบทัศนียวิทยา และมีเด็กๆนั่งเล่น ปีนป้าย ชูชกชกอยู่ ภาพชุดนี้มีความยาวต่อกันถึง 12 ชั้น และยาวหลายเมตร จัดเป็นงานชุดที่ใหญ่และสร้างความตื่นเต้น

ในเวลานั้น เนื่องด้วยไม่เคยปรากฏมาก่อน จะเห็นว่าเขาได้ใช้ลักษณะของลวดลายไทยประดับตกแต่งไว้ด้วย

แนวความคิด

ศิลปินได้เสนอความคิดด้วยรูปแบบเชิงสัญลักษณ์ เป็นความคิดอุปมาอุปไมย ปรัชญาความคิดซึ่งเขาเคยกล่าวว่าผลงานของเขา นั้นบ่งบอกความคิดนัยสำคัญในตัวอยู่แล้ว เมื่อศึกษาถึงบริบทแวดล้อมของยุคสมัยนั้น เป็นการวิพากษ์วิจารณ์สังคมโดยแยบยล

รูปแบบ

ภาพแสดงออกในรูปแบบเชิงสัญลักษณ์ ใช้รูปทรงในธรรมชาติเป็นสื่อ โดยเพิ่มลดทอน ตามความคิดสร้างสรรค์ หรือจินตนาการผู้ดูสามารถรับรู้ทั้งความงามทางโครงสร้างของทัศนศิลป์ ทัศนธาตุและความคิดความหมายอุปมาอุปไมยที่ศิลปินซ่อนเร้นไว้

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพจัดโครงสร้างให้มีความสมดุลแบบด้านซ้ายและขวาแตกต่างกัน (Asymmetrical Balance) แต่มีน้ำหนักถ่วงดุลซึ่งกันและกัน เห็นได้จากด้านขวาของภาพได้ถูกวางน้ำหนักสีดำ เพื่อถ่วงดุลกับด้านขวาซึ่งมีรูปทรงขนาดใหญ่กว่า และมวลสีดำให้น้ำหนักกว่า การจัดภาพในแนวนอน แนวยาว จึงสามารถสังเกตสมดุลได้ง่าย

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

ภาพประกอบด้วยรูปทรงปลา เด็ก รูปทรงหน้าต่าง และรูปทรงอิสระ ภายในรูปทรงแสดงรายละเอียดด้วยเส้น ไม่แสดงน้ำหนักหรือแสงเงา มีการลดหลั่นขนาดและสัดส่วนของรูปทรงปลา ให้ค่าของการเปลี่ยนแปลงที่น่าสายตาให้เกิดความรู้สึกที่ค่อยๆลดหลั่นกันไป ซึ่งแสดงทั้งทิศทางและเนื้อหาเรื่องราวทิศทางของรูปทรงจากด้านซ้ายและขวามุ่งมาบรรจบกัน ปะทะกัน คือ มีทิศทางสวนทางกัน ซึ่งให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว

เอกภาพ

ภาพมีความกลมกลืนเป็นหน่วยเดียวกัน ส่วนประกอบต่างๆมีความประสานสัมพันธ์กันอย่างมีเหตุผล และถูกจัดระเบียบด้วยเส้นโครงสร้าง เส้นแนวนอนระนาบเดียวกัน ส่งผลให้เกิดความประทับใจสายตา ด้วยความมีเอกภาพ

ความประสานกลมกลืน

วิธีการในการนำมูลฐานของศิลปะมาผสมผสานกันในลักษณะเน้นด้วยรูปทรงที่คล้ายคลึงกัน สี ลักษณะผิว ให้กลมกลืนกัน ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ไปในแนวทางเดียวกัน จังหวะการวางพื้นที่ว่างช่องไฟ อย่างสม่ำเสมอ ส่งผลให้เกิดความพร้อมเพรียง ระเบียบของส่วนประกอบของศิลปะ

ความขัดแย้งกัน

ส่วนประกอบที่แตกต่างกันย่อมขัดแย้งกันติดกัน เช่น ความแตกต่างของขนาดรูปทรงใหญ่และเล็ก ส่วนระนาบสีดำของรูปทรงต่างๆติดกันกับส่วนพื้นที่สีขาว สร้างความโดดเด่นให้จุดสนใจของภาพ ส่วนของภาพด้านขวาที่ศิลปินได้จัดวางและแก้ปัญหาทางองค์ประกอบด้วยระนาบสีดำ ลักษณะผิวเพื่อถ่วงสมดุล กลุ่มเด็กจูงเป็นแถวในแนวนอน มีผลของการตัดอย่างชัดเจน ในส่วนสีดำและขาว ซึ่งระนาบดำได้หยุดลงอย่างฉับพลันระหว่างตัวปลาต่อกับแถวของเด็กๆกำลังวิ่ง

จังหวะและความโดดเด่น

การจัดวางส่วนประกอบให้เกิดการซ้ำกันโดยมีการเว้น ผ่อนคลาย โดยจัดช่องไฟ ระยะห่าง ให้เกิดระเบียบ และลีลาความงามในภาพ เช่น การลดหลั่นขนาดของปลา จังหวะการวางรูปทรงเด็กด้านขวา มีจังหวะที่สวยงาม หรือการวางเด็กจูงบนรูปทรงปลาเป็นจังหวะ เน้นและผ่อนคลายเป็นสายตาวางอย่างมีลีลา ความโดดเด่นของ

ภาพเกิดจากการเน้นด้วยพื้นที่ของรูปทรง รูปว่าง ซึ่งตัดกันกับส่วนพื้นที่ว่าง ความโดดเด่นของเรื่องราว และ รูปทรงที่แสดงรายละเอียด แปลกตา



42. ชื่อภาพ : ไม่ปรากฏ 2512

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพวางองค์ประกอบของรูปร่าง รูปทรงต่างๆ โดยเน้นการจัดวางโครงสร้างใหม่ ออกแบบรูปร่าง รูปทรงใหม่ การจัดวางองค์ประกอบดังที่ปรากฏ มีทั้งรูปทรงเรขาคณิต รูปทรงอิสระนำมาจัดประกอบกันเข้า จุดสนใจวางกลางภาพ เป็นรูปทรงตัดทอนที่ยังมีเค้าโครงของรูปทรงจากธรรมชาติอยู่ และปรากฏการใช้เส้นในลักษณะต่างๆมาประกอบในการจัดวางส่วนประกอบของศิลปะเช่น เส้นโค้ง เส้นไขว้ประสาน เส้นหยัก ชิด และยังมีรูปทรงเด็ก ถูกจัดวางในภาพอย่างกลมกลืนแนบยล

แนวความคิด

ศิลปินได้นำมูลฐานของศิลปะมาจัดวางองค์ประกอบใหม่ตามความคิดสร้างสรรค์ ผสมผสานรูปทรงอิสระและรูปทรงธรรมชาติเข้าด้วยกันอย่างลงตัว ในลักษณะของงานแบบรูปทรงนิยม ออกแบบและวางโครงสร้างใหม่ และเสนอเรื่องราวเชิงสัญลักษณ์ ความคิดอันแสดงนัยบางประการ

รูปแบบ

ผลงานนี้ปรากฏรูปแบบให้ความสำคัญกับรูปทรง เช่น งานศิลปะของลัทธิคิวบิสม์ ซึ่งปรากฏรูปแบบกึ่งนามธรรม ให้ความสำคัญกับรูปแบบจากธรรมชาติน้อยลง เป็นรูปแบบที่ศิลปินได้ตัดทอนนำมาประกอบกันขึ้นใหม่ แต่ยังแสดงให้เห็นเป็นอย่างหนึ่งอย่างใดอยู่ในการวางโครงสร้างใหม่นั้นสามารถรับรู้ได้จากการวิเคราะห์รูปทรง

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพจัดความสมดุลแบบปกติด้านซ้ายและขวาเหมือนกันทั้งสองข้าง (Symmetrical Balance) คือ ส่วนประกอบทั้งหมดอยู่ในตำแหน่งที่เสมอกัน เมื่อวัดจากแกนกลางของภาพ สำหรับภาพนี้ไม่ได้มีความเหมือนกันทุกประการ แต่การถ่วงสมดุลมีความคล้อยกันทั้งด้านซ้ายและขวาโดยประมาณ

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงส่วนใหญ่เป็นรูปทรงอิสระที่ปรากฏลักษณะอย่างใดอย่างหนึ่ง ภาพได้ถูกวางจุดสนใจเป็นรูปทรงขนาดใหญ่ ด้วยการวางองค์ประกอบแบบเตี้ยบริเวณกลางภาพมีระนาบสีขาว ขอบนอกเน้นด้วยเส้นสีดำซ้อนกันเป็นชั้นทำให้รูปทรงโดดเด่น รูปทรงหลักมีลักษณะหนึ่งไม่แสดงการเคลื่อนไหว ภายในรูปทรงมีภาพเด็กนั่งขดตัวอย่างกลมกลืนกับส่วนอื่น เส้นและรูปทรงรอบนอกมีลักษณะการตกแต่งประดับประดาด้วยวงกลม เส้นไขว้เส้นขีด เป็นลวดลายแตกต่างแปลกตา

เอกภาพ

ภาพได้ถูกจัดระเบียบส่วนต่างๆให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันขึ้น เกิดความรู้สึกเป็นหน่วยเดียวกันกลมกลืนกันด้วยน้ำหนักของสีดำขาว ส่วนประกอบต่างๆมีขนาดเท่ากันบ้าง ไม่เท่ากันบ้างคละกันไป รูปวางรูปทรงประกอบกันอย่างกลมกลืนผสมผสานรองรับซึ่งกันและกัน

ความประสานกลมกลืน

ภาพประกอบไปด้วยหน่วยมูลฐานต่างๆซึ่งรวมกันอย่างกลมกลืน ด้วยการซ้ำซ้อนกันไปมา ของจำนวนมวล และรูปร่าง รูปทรงต่างๆ ส่วนที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน หรือเหมือนกันจะกลมกลืนกัน และมีทั้งส่วนที่แตกต่างกันแต่กลมกลืนกันด้วยเส้น ขนาด น้ำหนัก หรือรูปร่าง รูปทรง ก่อให้เกิดความพอเหมาะพอดี ประสานไปในทิศทางเดียวกันอย่างกลมกลืน

ความขัดแย้งกัน

ความขัดแย้ง ตัดกันภายในภาพ คือ ขนาดของรูปทรง รูปวางใหญ่ตัดกันกับขนาดเล็ก ลักษณะของเส้นแตกต่างกันขัดแย้งกันและการตัดกันของน้ำหนักดำและขาว ซึ่งเหล่านี้ได้สร้างความแปลกตา ดึงดูดความสนใจอย่างมีลีลาความงาม

จังหวะและความโดดเด่น

การจัดระเบียบด้วยการซ้ำซ้อน ช่องไฟ เพื่อให้ส่วนประกอบของศิลปะประสานสัมพันธ์กันอย่างมีลีลาความงาม ซึ่งจังหวะเป็นองค์ประกอบพื้นฐานซึ่งช่วยทำให้เกิดความเคลื่อนไหว (Flowing) ความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวา และภาพนี้ก็ปรากฏการวางจังหวะของทัศนธาตุทั้งการเน้น ผ่อนคลายการทำงานอย่างมีคุณค่าทางสุนทรีย์ อีกทั้งได้สร้างความโดดเด่นของจุดสนใจด้วยการเน้นด้วยขนาด ความตัดกันของสี และรูปทรงที่แปลกตาน่าสนใจ



43. ชื่อภาพ : ไม่ปรากฏ 2513

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

เนื้อหาเรื่องราวของภาพเป็นลักษณะของจินตนาการ ความคิด เชิงเปรียบเทียบ หรือสัญลักษณ์ ภาพได้จัดองค์ประกอบแบบเดียว วางรูปทรงที่มีลักษณะคล้ายหอคอย สิ่งก่อสร้างเซ่งงานในปี 2511 ในภาพนี้เป็นรูปทรงของท่อน้ำมีวาล์วเปิดปิด ตั้งขึ้นในแนวตั้ง แต่เส้นแกนเอียงไปด้านซ้าย บนยอดท่อแตกสาขา คล้ายกิ่งก้านสาขาของต้นไม้ และมีรูปทรงบิดเบี้ยว เด็กชายคนหนึ่งไถ่ออกมาจากปลายท่อหนึ่งและยกมือขวาชี้ขึ้น ส่วนรูปเป็นระนาบสีดำและเว้นพื้นที่สีขาวโล่ง รอบรูปทรงมีเส้นแคะแสดงพื้นผิวรอบๆ

แนวความคิด

ศิลปินได้ใช้รูปทรงเด็กเป็นสัญลักษณ์ของจิตวิญญาณมนุษย์อันเป็นนามธรรม และรูปทรงประกอบต่างๆเป็นความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย คือ เขาได้สะท้อนภาพความคิดเชิงวิพากษ์วิจารณ์โลกทัศน์ ในการมองความเปลี่ยนแปลงของบริบทแวดล้อมต่างๆซึ่งส่งอิทธิพลกับวิถีชีวิต ความคิด ทศนคติ ของมนุษย์โดยรวมถึงตัวศิลปินด้วย

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏเป็นการแสดงภาพความคิดซึ่งอาศัยรูปทรงธรรมชาติ หรือโลกภายนอกเป็นวัตถุดิบ โดยศิลปินนำมาจัดวางประกอบใหม่ มีเนื้อหาเรื่องราวตามความคิด จินตนาการ และให้ความสำคัญกับรูปตัดกันกับส่วนพื้นโดยเน้นความเรียบง่าย ไม่สลับซับซ้อน

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพจัดโครงสร้างความสมดุลแบบไม่ปกติ (Asymmetrical Balance) ด้านซ้ายและขวาของภาพไม่เท่ากัน และไม่เหมือนกัน ส่วนประกอบต่างๆอยู่ในตำแหน่งที่ต่างกันทั้งสองด้าน น้ำหนักของภาพมีแนวโน้มไปทางด้านซ้ายของภาพ ทำให้มีลักษณะของการเคลื่อนไหว

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

ภาพใช้รูปทรงของเด็กและรูปทรงของท่อน้ำที่มีทั้งทรงกระบอกและรูปทรงบิดเบี้ยวผิดรูป อันก่อให้เกิดลักษณะการเคลื่อนไหวในภาพ ไม่แสดงมิติมีเพียงระนาบสีด้า และเส้นแสดงรายละเอียดเพียงเล็กน้อย ใช้เส้นโค้งแสดงลักษณะรูปทรงกระบอก ภาพให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวด้วยลีลาของเส้นที่เคลื่อนไหวของรูปทรงกับลีลาท่าทางของเด็กที่แสดงท่าทางเคลื่อนไหว

เอกภาพ

การจัดองค์ประกอบแบบเดี่ยว มีหน่วยจัดเพียงหน่วยเดียววางองค์ประกอบอยู่กึ่งกลางภาพ ก่อให้เกิดความมีเอกภาพ โดยศิลปินได้แก้ความน่าเบื่อโดยวางภาพก่อนไปทางด้านซ้ายเล็กน้อย ภาพมีความกลมกลืนกันอย่างเป็นหน่วยเดียวกันด้วยระนาบของสีเดียวกัน และความสอดคล้องของรูปทรง

ความประสานกลมกลืน

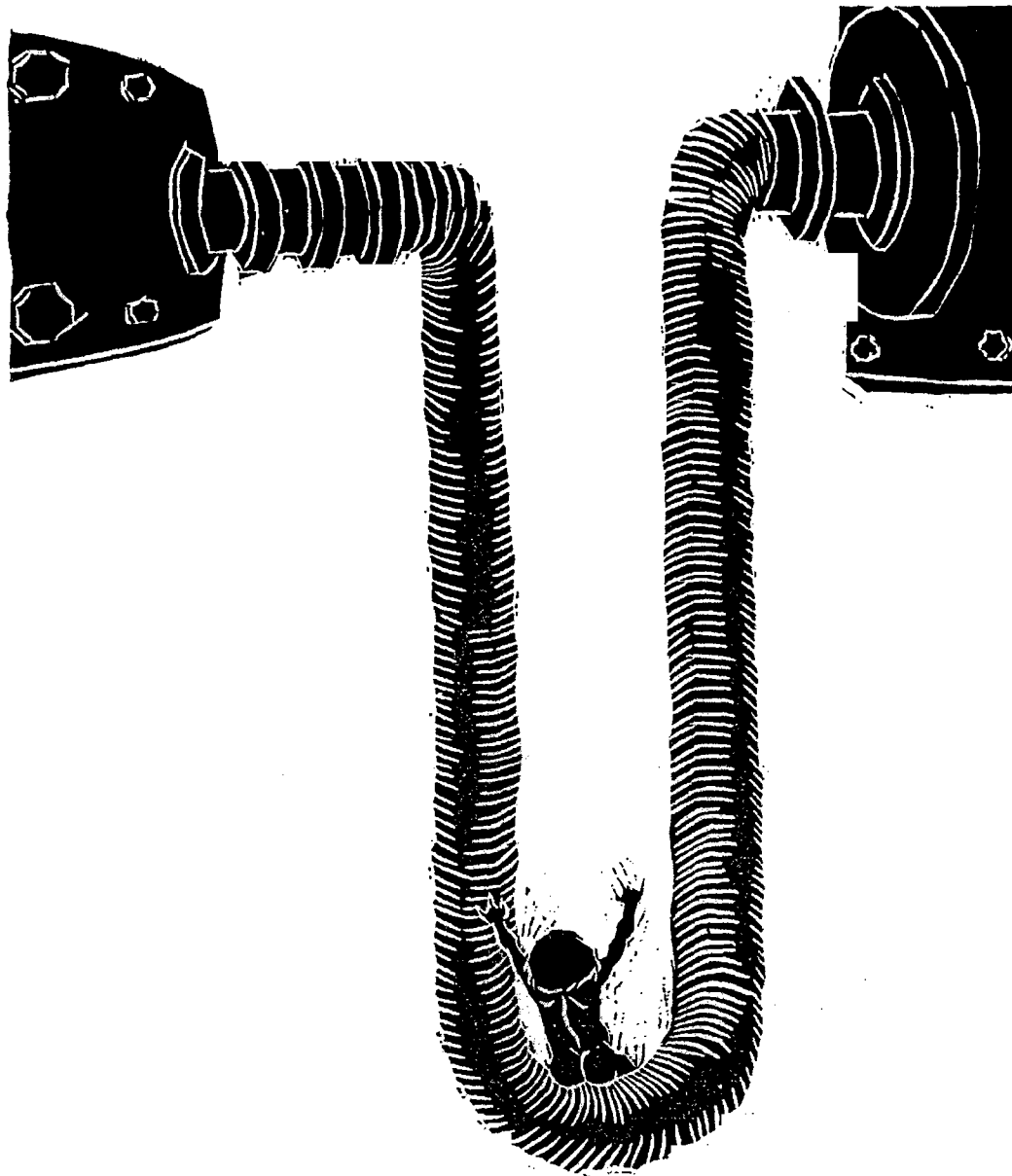
มูลฐานต่างๆผสมผสานกัน โดยเน้นให้คล้ายคลึงกันในส่วนของสีของรูปทรง ทั้งขนาดของรูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหวของเส้นที่เคลื่อนไหวสลับกันอย่างมีจังหวะลีลา และมีส่วนที่ขัดกันอยู่ในความกลมกลืน เน้นส่วนรูปออกจากส่วนพื้นชัดเจน

ความขัดแย้งกัน

ภาพเน้นส่วนรูปให้มีลักษณะเด่นด้วยการจัดวางรูปทรงที่ตัดกับส่วนพื้นอย่างรุนแรง ส่วนที่ขัดกันเช่น ลักษณะของเส้นตรง ทรงกระบอกของท่อกับเส้นโค้ง หรือ เส้นอิสระไร้ทิศทางเป็นการวางความขัดแย้งที่พอเหมาะและมีจังหวะ เพื่อสร้างความน่าสนใจของภาพ

จังหวะและความโดดเด่น

จังหวะเป็นส่วนที่เกิดจากการซ้ำอย่างเป็นระเบียบของเส้น รูปทรง สี ที่มีความเหมือน คล้ายคลึงกัน ภาพนี้มีการซ้ำของรูปทรง ซึ่งทำให้เกิดจังหวะของการเคลื่อนไหว ด้วยลักษณะของรูปทรงและเส้น การเน้นรูปทรงที่แปลกตาด้วยความตัดกันของรูปและพื้นสร้างความโดดเด่นในภาพได้ดี



44. ชื่อภาพ : ไม่ปรากฏ 2513

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพได้บรรยายส่วนรูปทรงของเครื่องจักรแบบระบบผลิตเชิงปริมาณ ในส่วนด้านซ้ายและขวาของภาพปรากฏรูปของโครงสร้างจักรกล วางไว้ในตำแหน่งใกล้เคียงกันเมื่อวัดจากเส้นแบ่งครึ่งภาพในแนวดิ่ง แสดงรายละเอียดของท่อ น็อต ทั้งตัวลงแนวดิ่งคล้ายชิงช้าของเด็กๆและมีเด็กชายคนหนึ่ง นั่งแกว่งบนส่วนโค้งคล้ายชิงช้า ชูมือสองข้างขึ้นมาด้วยความลึบโลด ส่วนพื้นภาพเว้นบริเวณสีขาวตัดกับส่วนรูปชัดเจน รูปทรงบางส่วนแสดงปริมาตรของรูปทรงด้วย

แนวความคิด

ศิลปินได้สะท้อนภาพความคิดที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กับบริบทสังคม สภาพแวดล้อมรอบตัว ผลงานบ่งบอกถึงความเปลี่ยนแปลงของความคิด สภาพแวดล้อม โลกของระบบทุนนิยมกำลังคืบคลานสู่สังคมแบบดั้งเดิม เด็กยังเป็นตัวแทนความบริสุทธิ์ของจิตวิญญาณของมนุษย์ ซึ่งถูกเปลี่ยนแปลงด้วยบริบทแวดล้อมต่างๆจนสูญเสียความเป็นเอกภาพไป

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏเป็นลักษณะของภาพสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ ความคิด จินตนาการ ของศิลปิน เน้นความสำคัญของเนื้อหาเรื่องราวมากกว่า ความซับซ้อนในการจัดวางมูลฐานทางศิลปะและเทคนิควิธีการ รูปแบบในยุคหลังนั้นมีความเรียบง่าย และซับซ้อนในการจัดวางที่แปลกตา ดึงดูดความสนใจได้ดี

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพจัดโครงสร้างความสมดุลแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) สองข้างไม่เหมือนกันแต่มีความคล้ายคลึงกัน และส่วนประกอบวางอยู่ในตำแหน่งที่ถ่วงดุลกันอยู่ และให้ความรู้สึกคงที่โดยสมดุล

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงของจักรกล ท่อเหล็ก น็อต แสดงมวลสีดำและเส้นโค้งแสดงน้ำหนักความกลม ไ้โค้ง เหลี่ยม มิติต่างๆ รูปทรงของเด็กนั่งเล่นมีท่าทางสนุกสนาน เคลื่อนไหว เส้นน้ำหนัก ทั้งตั้งเป็นเส้นตรงกันมีทิศทางของการเคลื่อนไหวถ่วงกันให้ความรู้สึกคงที่

เอกภาพ

ภาพมีความเป็นหน่วยสมบูรณ์ด้วยเนื้อหา เรื่องราวและการประสานสัมพันธ์ส่วนประกอบต่างๆด้วยการจัดองค์ประกอบแบบเดียว ซึ่งมีความเป็นเอกภาพเป็นหน่วยเดียวกัน ศิลปินได้ประกอบรูปทรงเรขาคณิตต่างๆเป็นรูปทรงที่เห็นได้ในโลกภายนอกและจัดวางรูปทรงเด็ก ปีนป่ายอยู่เช่นเดียวกัน ศิลปินได้ประกอบรูปทรงเรขาคณิตต่างๆเป็นรูปทรงที่เห็นได้ในโลกภายนอก และจัดวางรูปทรงเด็ก ปีนป่ายอยู่เช่นเดียวกับงานในปีก่อนหน้านั้น รูปทรง สี และลักษณะของเส้นเป็นไปในลักษณะเดียวกันอย่างกลมกลืน

ความประสานกลมกลืน

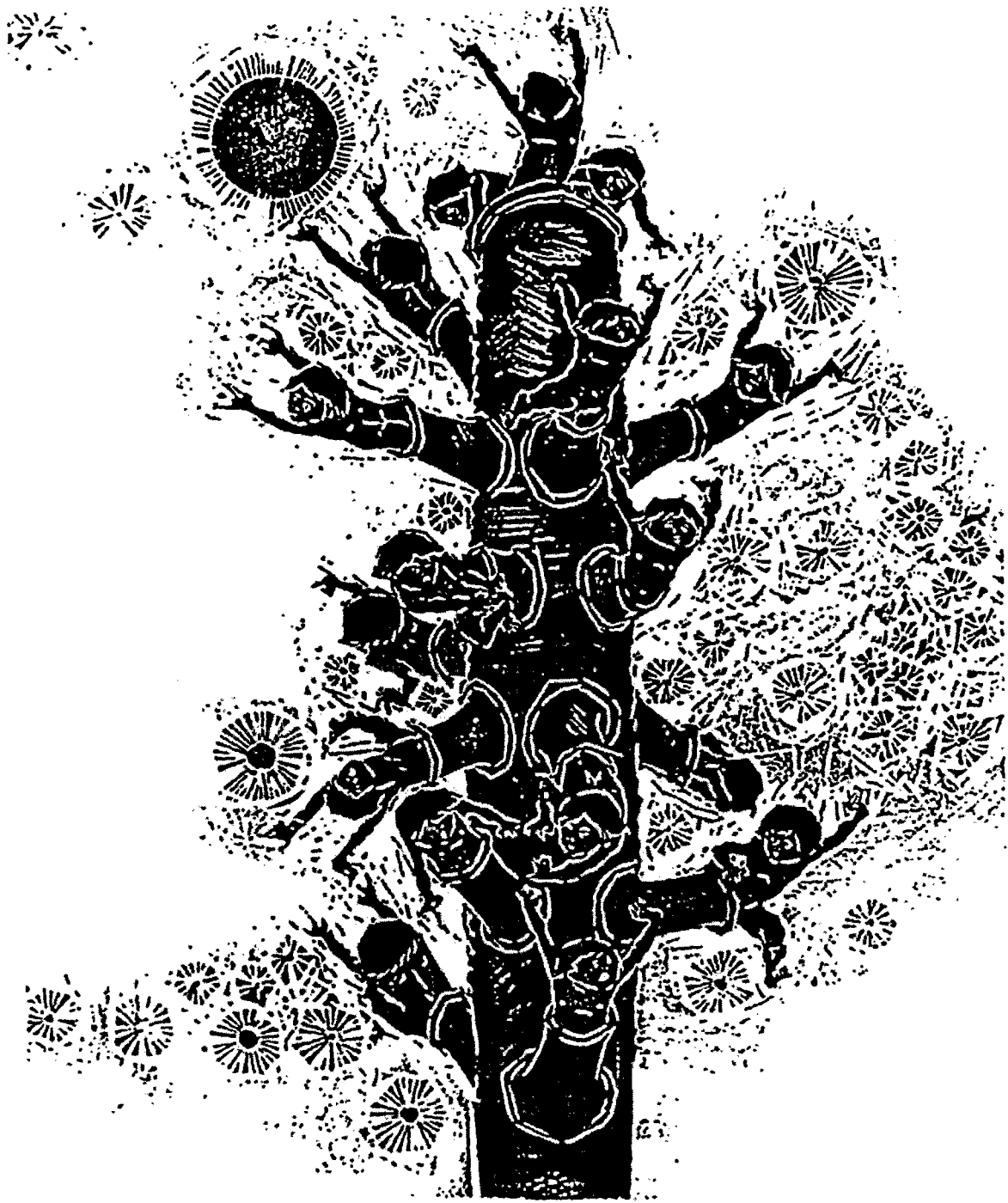
มูลฐานต่างๆของศิลปะที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน ใกล้เคียงกัน เช่น รูปทรงจักรกล ท่อเหล็ก หรือลักษณะการใช้เส้นโค้ง เส้นตรง จะกลมกลืนกัน ระบายของสีที่มีลักษณะเดียวกันกลมกลืนกัน และส่วนที่แสดงรายละเอียดด้วยเส้นขาวบนพื้นดำในแต่ละส่วนก็กลมกลืนด้วยลักษณะเดียวกัน เส้นขนาดเดียวกัน

ความขัดแย้งกัน

ภาพเน้นส่วนรูปด้วยระนาบสีดำซึ่งตัดกับส่วนพื้นอย่างชัดเจนและในระนาบของรูปทรงนั้น มีการขัดกันของเส้นตรง เส้นโค้ง และสีหลากหลายในสัดส่วนพอเหมาะ ช่วยให้น่าสนใจส่วนที่ถูกย่ำเน้นให้เด่นด้วยการตัดกัน คือ ส่วนรูป ซึ่งดึงดูดสายตา ดึงดูดความสนใจได้ดี และนับว่าเป็นเอกลักษณ์ของศิลปินด้วย

จังหวะและความโดดเด่น

การวางจังหวะลีลา การซ้ำมูลฐานต่างๆเป็นการจัดระเบียบอย่างสม่ำเสมอ เช่น ด้านซ้ายและขวาของภาพ เป็นจังหวะการวางส่วนประกอบที่คล้ายคลึงกันประสานกัน หรือจังหวะการใช้เส้นสร้างปริมาตร หรือเส้นแสดงการเคลื่อนไหวรอบตัวเด็ก ล้วนเป็นจังหวะการจัดวางส่วนประกอบทั้งสิ้น การเน้นรูปสร้างความโดดเด่นด้วยการตัดกันของเส้น สี และขนาดของรูปทรง



45. ชื่อภาพ : ไม่ปรากฏ 2513

เนื้อหาภาพและแนวความคิด

เนื้อหาภาพ

ภาพบรรยายรูปทรงที่สร้างขึ้นในแนวตั้ง คล้ายลักษณะของต้นไม้ แต่มีรูปทรงของท่อน้ำขนาดใหญ่เป็นแกนกลางแตกกิ่งก้านสาขาจากแกนเป็นท่อน้ำขนาดเล็ก มีเด็กๆ ปีนป่ายอยู่บนกิ่งก้านสาขา หรือโผล่ออกมาจากช่องของท่อน้ำ ที่มีลักษณะกลวง รูปทรงเหล่านี้วางอยู่กลางภาพ ด้านซ้ายตอนบนปรากฏรูปทรงกลมสีดำ แผ่นรัศมีแบบดวงอาทิตย์และบนพื้นที่ว่างส่วนพื้นมีดวงดาวสองประกายระยิบระยับ เป็นส่วนประกอบย่อย ลดหลั่นขนาดกันไป มีการใช้ลักษณะผิวจากร่องรอยการแกะไม้ประกอบรอบรูปทรงต่างๆ

แนวความคิด

ศิลปินได้นำเสนอความคิดที่มีความหมายหรือเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวข้องกับตัวศิลปินเองอาจเกี่ยวข้องกับอารมณ์หรือสภาพจิตใจของศิลปิน เช่น เศร้าหมอง สงสัย หดหู่ สนุกสนาน ฯลฯ สำหรับภาพนี้มีแนวโน้มความคิดจากโลกภายนอก และความคิดจากความรู้สึกภายในของศิลปิน และความคิดเหล่านี้เป็นผลจากอิทธิพลของภาวะทางเศรษฐกิจ การเมือง หรือความเชื่อต่างๆของศิลปิน และการแสดงออกมาเชิงสัญลักษณ์สามารถรับรู้ได้จากการตีความ

รูปแบบ

ผลของความคิดปรากฏเป็นรูปแบบเชิงสัญลักษณ์ที่นำเสนอความคิดของศิลปินโดยดัดแปลง สร้างสรรค์ และถ่ายทอดตามจินตนาการ โดยอาศัยรูปทรงในธรรมชาติเป็นวัตถุดิบและแสดงนัย บางประการตามความคิด ไม่คำนึงถึงกฎเกณฑ์ความเป็นจริงตามธรรมชาติ ไม่แสดงน้ำหนักแสงเงา

โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ดุลยภาพ

ภาพจัดโครงสร้างความสมดุลแบบอสมมาตร (Asymmetrical Balance) ด้านซ้ายและขวาไม่เหมือนกัน แต่ถ่วงดุลกันอยู่ ส่วนประกอบต่างๆอยู่ในสภาพคงที่และปรากฏอยู่ในตำแหน่งที่ต่างกัน

รูปทรงและทิศทางการเคลื่อนไหว

รูปทรงหลักคือ รูปทรงขนาดใหญ่ทรงกระบอก จัดวางในแนวตั้งอยู่กึ่งกลางภาพ มีลักษณะเป็นระนาบสีดำ แสดงลักษณะผิว มีรูปทรงเล็กๆเป็นปายโดยรอบ ส่วนประกอบย่อยเป็นรูปทรงกลม มีรัศมีมีการลดหลั่นขนาดโดยลำดับ จึงช่วยให้เกิดมิติ หรือระยะใกล้ไกล และแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหว ประสานกับกิริยาท่าทางการเคลื่อนไหวของรูปทรงเด็ก เกิดการดึงดูดสายตา รูปทรงเด็กมีทิศทางการเคลื่อนไหวต่าง ๆ กันค่อนข้างอิสระ ให้ความรู้สึก การดิ้นรน หลีกหนี

เอกภาพ

ภาพมีความเป็นหน่วยสมบูรณ์ด้วยเนื้อหาเรื่องราวเดียวกัน มีองค์ประกอบหลักแบบเดียว มีส่วนขยายเล็กน้อย องค์ประกอบหลักมีระนาบสีดำ กลมกลืนกันด้วยสีและการใช้ลักษณะของเส้น ส่วนประกอบแต่ละส่วนมีจังหวะสอดคล้องประสานซึ่งกันและกันอย่างน่าสนใจ

ความประสานกลมกลืน

ส่วนประกอบต่างๆรวมกันอย่างสัมพันธ์กัน เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน รูปทรงเด็กผสมผสานกับรูปทรงหลักทรงกระบอกอย่างกลมกลืน และกระจายทิศทางออกรอบด้านสอดคล้องกับทรงกลมขนาดต่างๆที่แสดงรัศมีรอบๆ มีความกลมกลืนกันด้วยรูปทรง ระนาบสี และการใช้เส้นแสดงทิศทางการเคลื่อนไหว

ความขัดแย้งกัน

ในความกลมกลืนกันนั้นประกอบด้วยความแตกต่างซึ่งขัดแย้งกัน เช่น รูปทรงกลมแตกต่างกับทรงกระบอกและรูปทรงเด็ก เส้นโค้งขัดแย้งกับเส้นตรง ทรงกลมที่ขนาดแตกต่างกันขัดแย้งกันและมีความตัดกันของส่วนรูปและส่วนพื้น ความหลากหลายเหล่านี้ประกอบกันด้วยหลักการทางทัศนศิลป์

จังหวะ และความโดดเด่น

การใช้มูลฐานของศิลปะมาจัดระเบียบ ชำชนสิ่งที่เหมือนให้เกิดเป็นจังหวะลีลาที่สวยงาม เช่น การใช้รูปทรงของเด็กโดยมีจังหวะ ระยะ การจัดวางสลับ ประสานกันก่อให้เกิดคุณค่าทางสุนทรีย์ ชั่วจังหวะการเน้นและผ่อนคลาย การทำงานของธาตุทางทัศนศิลป์ ช่วยสร้างความเคลื่อนไหว เช่น จังหวะการวางรูปทรงกลมมีรัศมีระยิบระยับในภาพ ผ่อนคลายสายตาได้ดี การเน้นขนาดของจุดสนใจช่วยดึงดูดสายตา และสร้างความโดดเด่นในภาพ

สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ตั้งแต่ พ.ศ. 2503 ถึง พ.ศ. 2513

1. เนื้อหาเรื่องราวในผลงาน

เรื่องราวในผลงานที่นำมาวิเคราะห์ ปรากฏเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับ วิถีชีวิตพื้นบ้าน ชีวิตชาวชนบท จำนวน 18 ภาพ เช่น ภาพชนบท ภาพนวดข้าว ภาพคนตัดไม้ ภาพชาวไร่อ้อย เป็นต้น ภาพที่บรรยายเรื่องราวเกี่ยวกับสังคมเมือง ชุมชนเมือง จำนวน 2 ภาพ คือ ภาพเครื่องรับโทรทัศน์และภาพความงามบนบาทวิถี ภาพที่แสดงเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวข้องกับการวิพากษ์วิจารณ์สังคม การเมือง การปกครอง โดยการใช้สัญลักษณ์ เปรียบเทียบ จำนวน 5 ภาพ คือ ภาพใต้ระบอบเผด็จการทหาร ภาพไร่เดียวสาบกับทรวงข้าว ภาพหนีจากคมเขี้ยว ภาพปลาใหญ่กินปลาเล็ก เป็นต้น เรื่องราวการเล่นพื้นบ้านของเด็กไทย จำนวน 3 ภาพ คือ ภาพงูกินหาง นกมากับ ภาพตงเต ภาพที่แสดงเรื่องราวเกี่ยวกับ ความคิด จินตนาการ จากจิตใต้สำนึก ความลึกลับอัศจรรย์ เรื่องราวนามธรรม จำนวน 17 ภาพ เช่น ภาพปราสาท ภาพหมวกใบใหญ่ และภาพตั้งแต่ปลายปี พ.ศ. 2510 จนถึง ปี พ.ศ. 2513 เป็นส่วนใหญ่

2. ที่มาของแนวความคิด

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ของ ประพันธ์เกิดจากประสบการณ์ชีวิต วิถีชีวิต สิ่งแวดล้อม สภาพรอบตัวที่เขาได้ประสบมา เขานำเสนอเรื่องราวธรรมชาติ ด้วยการแสดงความบริสุทธิ์ใจ ความเรียบง่าย บรรยายความทรงจำที่ประทับใจ และผูกพันมาในวัยเด็ก จะปรากฏงานลักษณะนี้ตั้งแต่ยุคแรกราวปี พ.ศ. 2503 มาจนถึง ปี พ.ศ. 2510 ในปลายปี พ.ศ. 2510 เขาก็ได้แสดงความคิดที่เติบโตอย่างน่าสนใจ เป็นความรู้สึภายในโลกแห่งจินตนาการ ภาพแห่งความคิด ความฝัน และเขายังแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับสังคม การเมือง การปกครอง ร่วมยุคสมัยด้วยรูปแบบงานของเขาด้วยความมุ่งมั่นและพลังในวัยหนุ่ม ความคิดทางปรัชญา โลกทัศน์ ความเชื่อก็ปรากฏในงานยุคหลังปี พ.ศ. 2510 อย่างหลากหลาย น่าสนใจ ความคิดเรื่องนามธรรมต่าง ๆ ล้วนก่อให้เกิดภาพลึกลับอัศจรรย์

3. รูปแบบในการนำเสนอ

ผลงานของประพันธ์ ปรากฏรูปแบบที่สอดคล้องกับความคิด ในการนำเสนอ เขาถือธรรมชาติเป็นจุดเริ่มต้นของเรื่องราวและรูปแบบบรรยายความงามของธรรมชาติ ความบริสุทธิ์ของวิถีชนบท กิจกรรม การทำมาหากิน การละเล่น ด้วยรูปแบบธรรมชาตินิยมแบบเหมือนจริง ภาพเครื่องรับโทรทัศน์ และภาพความงามบนบาทวิถี มีลักษณะการให้แสงและเงาสร้างความสมจริงเลียนแบบธรรมชาติแบบศิลปะหลักวิชาอย่างเด่นชัด ซึ่งภาพช่วงปี พ.ศ. 2504 เป็นต้นมา เริ่มมีการเปลี่ยนมาใช้เพียงระนาบสีดำ-ขาว และเส้นรอบนอก แสดงระยะใกล้-ไกล ด้วยการทับซ้อนกันของรูปทรง และขนาดที่ต่างกันแต่ยังคงบรรยายภาพตามที่ตามองเห็น เนื้อหาที่เป็นจริง ต่อมาในปลายปี พ.ศ. 2510 เขาได้เปลี่ยนแปลงไปสู่รูปแบบในความคิดจินตนาการ งานยุคก่อนหน้านั้นมีอิทธิพลของการจัดภาพแบบงานจิตรกรรมไทยทั้งมุมมองแบบตานกมอง หรือการใช้เส้นรอบนอกที่อ่อนช้อย งานรูปแบบใหม่แสดงอิสระของความคิดฝัน แบบอุดมคติด้วยรูปทรงธรรมชาติ รูปทรงนามธรรม หรือรูปทรงอิสระต่าง ๆ ในการสร้างเรื่องราวความฝัน ความลึกลับ สัญลักษณ์ รูปทรงของเด็ก ๆ ท่าทางต่าง ๆ วังเล่นอย่างสนุกสนาน ปรากฏในผลงานทุกชิ้น และไม่มีกฎเกณฑ์แห่งความเป็นจริงอีกงานข้างขึ้นมีลักษณะเกือบเป็นงานโครงสร้าง การจัดวางองค์ประกอบของธาตุทางทัศนศิลป์โดยสมบูรณ์หากไม่ปรากฏรูปทรง ของเด็ก ๆ ประพันธ์ผสมผสานรูปทรงธรรมชาติและรูปทรงนามธรรมเข้าด้วยกัน

4. กระบวนการสร้างสรรค์

กระบวนการสร้างสรรค์งานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา มีขั้นตอนที่เป็นเอกลักษณ์ของเขาเองตั้งแต่การใช้วัสดุแม่พิมพ์ ปี พ.ศ. 2503 ตั้งแต่เริ่มแกะแม่พิมพ์ไม้ครั้งแรกนั้นเขาใช้ไม้อัดซึ่งใช้ทำฝาบ้าน และสามารถหาได้ในสมัยนั้น ซึ่งมีคุณภาพพอที่จะนำแม่พิมพ์ไป เรียนรู้วิธีการแกะ ขั้นตอนการพิมพ์จากนักเรียน ศิลปินที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ยุคนี้เขาไม่มีภาพร่างต้นแบบนิยมเขียนลงบนแม่พิมพ์เลยแล้วจึง แกะด้วย เครื่องมือซึ่งมีคุณภาพพอใช้ ซึ่งภาพในช่วงแรก ๆ บ่งบอกถึงคุณภาพของเครื่องมือแกะและแม่พิมพ์ได้ดี หมึก พิมพ์ และกระดาษก็หาได้จาก runt หรือร้านค้าที่ขายอุปกรณ์เครื่องเขียน ขั้นตอนการพิมพ์ก็พิมพ์กันด้วยมือ ฝน ถู ด้วยอุปกรณ์ที่หาได้ ความเรียบง่ายของขั้นตอนการพิมพ์ และราคาที่ไม่สูงสำหรับการซื้อวัสดุ ดึงดูดให้เขาสนใจทำ ภาพพิมพ์อย่างจริงจัง ในปี 2503 – 2506 มีการทดลองตกแต่ง ด้วยสีน้ำ สีโปสเตอร์ บ้างเพื่อเพิ่มสีสัน ต่อมาก็เลิก ไปช่วงปี 2505 – 2507 เขาใช้กระดาษอัดมาทำแม่พิมพ์ภาพจึงมีขนาดเท่ากันแตกต่างจากยุคแรกที่ภาพมีขนาด แตกต่างกัน คุณภาพการพิมพ์วัสดุ อุปกรณ์แกะ ก็ได้พัฒนาไปตามยุคสมัย ผลงานจึงมีความปรวนแปรขึ้นเรื่อย ๆ ในปี พ.ศ. 2508 ประพันธ์ เดินทางไปเยอรมนีเป็นเวลา 3 ปี ช่วงนี้เขาได้ร่างแบบสำหรับทำภาพพิมพ์แกะไม้ไว้ หลายร้อยภาพ เมื่อกลับมาเมืองไทย ก็ได้นำมาแกะอีก 87 ภาพ ในเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับวิถีชาวบ้าน วัฒนธรรมท้องถิ่น แบบยุคเริ่มต้นและปลายปี พ.ศ. 2510 เขาเริ่มรูปแบบใหม่ และไม่มีภาพร่างเขาเขียนแบบ ลงแม่พิมพ์โดยตรง จะเห็นว่ากระบวนการภาพพิมพ์ของเขาไม่มีกฎเกณฑ์แน่นอน สามารถปรับเปลี่ยนและยืดหยุ่น ได้ตามความพอใจ การถ่ายทอดความคิดลงบนแม่พิมพ์ทันทีแล้วแกะทำให้ได้ความสดใส ความฉับพลัน ที่ น่าสนใจ บางครั้งเขาก็ใช้เครื่องมือแกะลงแม่พิมพ์ทันที เพื่อสร้างความมั่นใจ การตัดสินใจที่เด็ดเดี่ยว ฉับพลัน และความซ้ำของ ชำนิชำนาญ แบบศิลปินกลุ่ม German Expressionism

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นการวิเคราะห์ เนื้อหา แนวความคิด รูปแบบการสร้างสรรค์ และการพัฒนาการ ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ในปี พ.ศ.2503 จนถึง พ.ศ.2513รวมถึง ปัจจัยต่างๆ ที่ส่งผลกระทบต่อ การสร้างสรรค์ผลงาน

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษวิเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา ในประเด็น
 - 1.1 ที่มาของแนวความคิด
 - 1.2 เนื้อหาและรูปแบบในการแสดงออก
 - 1.3 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน
2. เพื่อศึกษาพัฒนาการของผลงานศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา

ความสำคัญของการวิจัย

1. เพื่อให้เกิดความเข้าใจในแนวความคิด เนื้อหา รูปแบบในการแสดงออก และกระบวนการ สร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา
2. เพื่อศึกษาทำความเข้าใจในพัฒนาการของผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา และ ปัจจัยต่างๆ ที่ส่งอิทธิพลในการสร้างสรรค์ผลงาน
3. เพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษาและการเรียนการสอนในส่วนของศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้ (wood cuts) ทั้งด้านปฏิบัติการ ประวัติศาสตร์ภาพพิมพ์ร่วมสมัยในชั้นพื้นฐานและศิลปวิจารณ์

ขอบเขตของการวิจัย

ในรายงานการวิจัยฉบับนี้มุ่งศึกษวิเคราะห์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา ที่สร้างขึ้นในระหว่างปี พ.ศ. 2503 – 2513 โดยคัดเลือกและสุ่มตัวอย่าง จำนวน 45 ชิ้น โดยมุ่งศึกษวิเคราะห์ผลงานใน ประเด็น

1. ที่มาของแนวความคิด
2. เนื้อหาและรูปแบบในการแสดงออก
3. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษารวบรวมข้อมูล เอกสารที่เกี่ยวข้องกับผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา ที่ปรากฏ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 – 2513 เพื่อเป็นข้อมูลสำหรับการวิเคราะห์
2. ศึกษาเอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของภาพพิมพ์แกะไม้ กระบวนการภาพ พิมพ์แกะไม้ วัสดุ อุปกรณ์

3. ศึกษาเอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกระแสศิลปะภาพพิมพ์ศิลปะร่วมสมัย และบริบทสังคมที่ส่งอิทธิพลในการสร้างผลงานของศิลปิน
4. ศึกษารวบรวมผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา ทั้งข้อมูลขั้นต้นและข้อมูลขั้นรอง และเอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประวัติของศิลปิน พัฒนาการทางด้านแนวความคิดและลักษณะรูปแบบในการแสดงออกของงานภาพพิมพ์แกะไม้
5. ศึกษาเอกสาร หนังสือ ตำรา บทความเชิงวิชาการของประพันธ์ ศรีสุตา เพื่อนำมาวิเคราะห์พื้นฐานความคิด ความเชื่อ วิสัยทัศน์ทางศิลปะ ภูมิหลัง ทักษะคดี
6. ศึกษาเกณฑ์ในการวิเคราะห์ผลงานในประเด็น เนื้อหา เรื่องราว แนวความคิด รูปแบบ โครงสร้างทางทัศนศิลป์ เพื่อนำมาเชื่อมโยงการวิเคราะห์บริบทแวดล้อมอื่นๆ
7. วิเคราะห์ผลงานตามหลักเกณฑ์ โครงสร้างที่กำหนดและสรุปผลการศึกษาวิเคราะห์ในรูปการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ในผลงานกลุ่มตัวอย่างแต่ละชิ้น โดยผู้วิจัยมุ่งเน้นบรรยายข้อเท็จจริงที่ปรากฏ ดีความ แปลความหมาย โดยเชื่อมโยงกับความเป็นมาเชิงประวัติศาสตร์และบริบทแวดล้อมต่างๆ ตามลำดับเวลา ประกอบภาพผลงาน

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์และทำความเข้าใจผลงานของประพันธ์ ศรีสุตา ในด้านแนวความคิด รูปแบบ เนื้อหาเรื่องราวในการแสดงออก ประกอบกับเอกสารข้อมูล งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและการสัมภาษณ์ศิลปิน เพื่อเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์
2. วิเคราะห์และนำเสนอข้อมูลซึ่งเป็นข้อมูลเชิงคุณภาพ (Qualitative Data) ประกอบการบรรยายพรรณนา จากข้อเท็จจริงที่ปรากฏ โดยตีความแปลความหมายเชื่อมโยงกับบริบทแวดล้อม และปัจจัยที่ส่งอิทธิพลกระทบจากการศึกษาค้นคว้า และนำเสนอข้อมูลประกอบภาพผลงาน

สรุปและอภิปรายผล

ผลจากการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูล และวิเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2503 ถึง พ.ศ. 2513 สามารถสรุปผลได้ดังนี้

พัฒนาการที่มาของแนวความคิด

ประพันธ์ ศรีสุตา ได้เติบโตขึ้นมาจากสังคมเกษตรกรรม ดำเนินวิถีชีวิตแบบชาวชนบท สัมผัส ชื่นชอบกับวัฒนธรรมท้องถิ่นลำพูน โดยสมบูรณ์ เขาเกิดในปี พ.ศ. 2482 และได้รับการศึกษาสายสามัญจนจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 ในปี พ.ศ. 2498 จึงเดินทางเข้ามาศึกษาต่อที่โรงเรียนเตรียมมหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นเวลา 3 ปี จากนั้นเข้าศึกษาที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร ถึงปี พ.ศ. 2504 สำเร็จวุฒินุปริญญาศิลปบัณฑิต จึงออกมาทำงานเพราะขาดแคลนทุนทรัพย์ เด็กหนุ่มวัย 16 ปี เข้ามาศึกษาต่อในกรุงเทพฯ ต้องปรับตัวกับสิ่งแวดล้อมแบบใหม่ ของสังคมเมืองที่แตกต่างกับวัยเด็กอย่างสิ้นเชิง นี่อาจเป็นเหตุผลสำคัญที่ผลงานของเขาแสดงภาพความประทับใจในสิ่งแวดล้อมเมื่อวัยเด็ก เป็นจำนวนหลายร้อยชิ้นภาพเด็กเลี้ยงควาย ชาวไร่ชาวนา คนกวาดข้าว คนสูบลาว เด็ก ๆ เล่นหมากเก็บ ดังได้บ่งบอกชีวิตวัยเด็กของเขาได้ดีภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ แสดงความ

บริสุทธิ์ตามธรรมชาติบรรยายวิถีชีวิต ความงามจากธรรมชาติแบบพวกธรรมชาตินิยมภาพพิมพ์ในปี พ.ศ. 2503 ถึงปี 2507 แสดงความคิดและเรื่องราวพื้นบ้านแทบทั้งสิ้น ยกเว้นบางภาพได้บรรยายถึง สิ่งแวดล้อมแบบชุมชนเมืองในสมัยปี พ.ศ. 2503 – 2504 เมื่อออกจากมหาวิทยาลัยแล้ว เขายังคงทำงานภาพพิมพ์อย่างมุ่งมั่น โดยมีเนื้อหาเรื่องราวพื้นบ้าน การละเล่นพื้นบ้าน กิจกรรมต่าง ๆ ของชาวบ้าน อย่างหลากหลาย และแสดงนิทรรศการเดี่ยวหลายครั้ง แรงงูใจภายนอกและแรงงูใจภายใน หลายอย่างส่งผลให้เขาแสดงออกถึงเรื่องราวความรู้สึก การรับรู้ ที่ตัวเขาเองมีต่อธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมออกมา ความฝังใจ ความผูกพัน ความประทับใจในวัยเยาว์ เกิดจากการประมวลประสบการณ์ในโลกภายนอก สิ่งแวดล้อม ทางธรรมชาติบ้าง สิ่งแวดล้อมทางสังคมบ้าง

ผลงานปลายปี พ.ศ. 2510 เป็นต้นมาได้ปรากฏรูปแบบความคิด ความรู้สึก จากภายในของเขา จากประสบการณ์ชีวิต ความทรงจำ ความฝัน จินตนาการอันอิสระ โดดเิน ความเก็บกด ล้นหว้ง ฯลฯ เช่น ภาพได้ระบอบเผด็จการทหาร ภารไร่เคียงสาบกับทรรษา ภาพทิว ภาพปราสาท แสดงความคิด อารมณ์ที่แตกต่างกันด้วยจินตนาการ ความฝันเฟื่อง งานลักษณะนี้ถูกพัฒนามาตามลำดับจนถึงปี พ.ศ. 2513 งานยุคหลังมีความเป็นนามธรรมสูง แต่เขายังคงรูปทรงของเด็ก ๆ ไว้ในภาพทุกชิ้น เพราะมีความชื่นชอบมากเป็นพิเศษ และเขาใช้เป็นตัวแทนของดวงวิญญาณบริสุทธิ์ของมนุษย์ แนวความคิดในผลงานช่วงหลังปี 2510 มีลักษณะแสดงอารมณ์เก็บกด วิพากษ์ การปกครอง แบบเผด็จการทหารในยุคสมัยหรือ เหตุการณ์สงครามเวียดนามปรากฏอยู่ด้วย ทำให้เห็นความสัมพันธ์กับบริบทแวดล้อมในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างเด่นชัดบางภาพเน้นโครงสร้างทางทัศนศิลป์มาก มีการจัดวางองค์ประกอบและมีเพียงรูปทรงเด็ก ๆ หลบซ่อนอยู่จนแทบเป็นงานนามธรรมบริสุทธิ์

เนื้อหาเรื่องราวในการแสดงออก

เรื่องราวในผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา บ่งบอกวิถีชีวิตวัยเด็กของเขา ภาพธรรมชาติ ชีวิตพื้นบ้านกิจกรรมชาวบ้าน การละเล่นของเด็ก ๆ เขาจินตนาการขึ้นจากความทรงจำ ประสบการณ์ชีวิต อารมณ์และความรู้สึกที่เขาผูกพันมาด้วยตนเองติดตรึงในใจ เนื้อหาเรื่องราวในผลงานของเขามี 2 ลักษณะคือ เนื้อหาบรรยายธรรมชาติแวดล้อม ความงามของธรรมชาติ วิถีพื้นบ้าน กับ เนื้อหาที่มีลักษณะนามธรรม ความกดดัน ความหดหู่ ความสนุกสนาน ฯลฯ ทั้งสองลักษณะเป็นทั้งเนื้อหาส่วนตัว และเนื้อหาเพื่อสังคมทั้งสะท้อนการเมือง และลัทธิความเชื่อ หรือ บรรยายสังคมจากการศึกษาพบว่า ผลงานภาพพิมพ์ของประพันธ์มีเนื้อหาภายนอกเป็นส่วนมาก เช่น ภาพคนกับกิจกรรมตัดอ้อย เด็กวิ่งไล่ควาย คนหาปลา ฯลฯ

ส่วนเนื้อหาภายใน เป็นเรื่องโครงสร้าง การจัดวางองค์ประกอบด้วยทัศนธาตุ โดยสรุปนั้นประพันธ์แสดงเนื้อหาเรื่องราว 2 ลักษณะคือ เนื้อหาส่วนตัว (Personal Functions) อันเกิดจากความชอบพอใจส่วนตน ความคิดเห็นส่วนตัว เช่น ภาพบรรยายธรรมชาติ ชีวิตชาวบ้าน การละเล่นของเด็ก สะท้อนความประทับใจ ความเหงาหรืออารมณ์สุข สนุกสนานในวัยเด็ก ภาพที่แสดงจินตนาการเพื่อฝัน โลกอุดมคติ สะท้อน ความคิดเกี่ยวกับ ปรัชญา ชีวิตความเชื่อ การมองโลก ในส่วนลึกของจิตใจ หรือ ภาพที่บรรยายความงามในธรรมชาติ วิถีชีวิตเรียบง่าย บ่งบอกถึงการ ชื่นชมความงามโดยไม่ข้องแวะกับอารมณ์ใด ชื่นชมความงามเท่านั้น ส่วนเนื้อหาอีกลักษณะหนึ่งคือ เนื้อหาเพื่อสังคม (Social Functions) ส่วนเนื้อหาสาระที่เกี่ยวข้องกับสังคมอย่างสัมพันธ์กัน เช่น ภาพที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับการเมือง การปกครอง ในเชิงตำหนิ ชี้นะ หรือถากถาง สะท้อนความสนใจในสังคมมิใช่แสดงเรื่องราวส่วนตัวเพียงด้านเดียว

พัฒนาการด้านรูปแบบในการแสดงออก

รูปแบบที่แสดงออกมาให้เห็นเป็นผลรวมของเนื้อหา เรื่องราว กลวิธี อันเกิดจากการเรียนรู้ฝึกฝน หรือ การทดลองก็ตาม ประพันธ์เป็นผู้ถูกปลูกฝังด้านความงามมาแต่วัยเด็ก เคยส่งภาพวาดเข้าประกวดชอประกวดภาพ การปั้น และงานประดิษฐ์ เป็นผู้มีความคิดสร้างสรรค์โดยพื้นฐาน เมื่อเข้ามาศึกษาต่อที่โรงเรียนศิลปศึกษา (เตรียม มหาวิทยาลัยศิลปากร) ประพันธ์ ก็ได้ศึกษาวิชาศิลปะโดยสมบูรณ์และเป็นพื้นฐานสำคัญที่ได้รับการปลูกฝังมา เขา ชื่นชมผลงานของครูเหม เวชกร ตามหนังสือ สิ่งพิมพ์ในสมัยเรียนชั้นมัธยม เมื่อเรียนที่ช่างศิลป์ ก็ได้รู้จักผลงานของ สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี พระพรหมพิจิตร หลวงวิศาลศิลปกรรม อาจารย์เลิศ พ่วงพระเดช ฯลฯ

ผลงานของศิลปินเหล่านี้ก่อให้เกิดความซาบซึ้ง ประทับใจให้เขาเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะผลงานของ อาจารย์เพื่อ หริพิทักษ์ ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ ทวี นันทขว้าง ชีวิตนักเรียนศิลปะของประพันธ์ แวดล้อมด้วย แนวทางของศิลปะร่วมสมัยในช่วงเวลานั้น เขาติดตามความเคลื่อนไหวด้วยการดูนิทรรศการ เอกสาร สิ่งพิมพ์ สูจิ บัตร และสื่อต่างๆ รวมทั้งติดตามผลงานศิลปิน นักศึกษารุ่นพี่ สิ่งเหล่านี้ได้หล่อหลอมความคิด โลกทัศน์ วิสัยทัศน์ ทางศิลปะแก่เขา ร่วมกับแนวทาง ระบบในสถาบันศิลปะ เมื่อประพันธ์ เข้าศึกษาที่โรงเรียนศิลปศึกษาได้ เป็นเวลา 3 ปีแล้ว เขาได้สอบเข้าศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยศิลปากรในปี พ.ศ. 2502 ขณะมีอายุ 20 ปี ท่ามกลาง กระแสของการเริ่มต้นบทบาทของศิลปะภาพพิมพ์ ยุคแห่งการวางรากฐาน ซึ่งศิลปินส่วนใหญ่ที่สร้างงานภาพพิมพ์ มีพื้นฐานมาจากสายจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากรได้หล่อหลอมความคิด ประสบการณ์ ความรู้ และวางรากฐานทางศิลปะให้กับประพันธ์

ในแนวทางของศิลปะหลักวิชา (Academic Art) ซึ่งอยู่ในระบบการเรียนการสอน เช่นเดียวกับนักศึกษา ศิลปะทั่วไปที่ต้องเรียนและฝึกฝนวิชาวาดเส้น (Drawing) ให้มีความชำนาญโดยเฉพาะรูปคนเต็มตัว การเขียนจาก หุ่นปูนปลาสเตอร์ ซึ่งเป็นประติมากรรมกรีกโรมัน วิชาวาดเส้นถูกเน้นหนักในทุกภาคเรียน พร้อมกับวิชาทัศนียวิทยา (perspective) วิชากายวิภาค (anatomy) เรื่องของน้ำหนักแสงเงา (chiaroscuro) วิชาค้นคว้าศิลปะไทย (research of thai art) ซึ่งเหล่านี้เป็นพื้นฐานสำคัญซึ่งจะเติบโตเป็นงานศิลปะที่มีเอกลักษณ์เฉพาะในแต่ละคน เช่นเดียวกับงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา แนวความคิด แรงงูใจ จินตนาการในการสร้างสรรค์ มี พื้นฐานจากระบบการเรียนการสอน สภาพแวดล้อมที่ส่งเสริมการเรียนรู้ การฝึกฝนทักษะ ดังที่ประพันธ์ได้กล่าวสรุป พื้นฐานความคิด ทักษะ และแรงงูใจในการสร้างสรรค์ผลงานของเขาไว้ดังนี้

1. การได้เรียนวิชาการวาดเส้น โดยเฉพาะภาพคน ภาพสัตว์ ด้วยระบบการเรียนการสอนตามหลัก วิชาการ (Academic System)
2. ได้เรียนวิชาองค์ประกอบศิลปะ (Art Composition)
3. ได้เรียนวิชาทัศนียวิทยา แสง และเงา (Perspective and Shadow)
4. ได้เรียนวิชาค้นคว้าศิลปะไทยโดยเฉพาะจิตรกรรมฝาผนัง (Research of Thai Art)
5. ได้เรียนวิชาประวัติศาสตร์ศิลป์ ที่น่าสนใจคือ สุนทรียภาพ สมัยคลาสสิก ของกรีก และปรัชญา สมัยเรอเนสซองส์ (Perfectionism)
6. ศิลป์ พีระศรี ได้ยกย่องผลงานของบรูเกลไว้อย่างสูง ชวนให้ประทับใจ และสนใจแนวทางของ ศิลปะพื้นบ้าน โดยพื้นเพถือกำเนิดจากชนบทอยู่แล้ว

วิชาการดังที่กล่าวมานี้จะเห็นว่าเป็นพื้นฐาน (Foundation) สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์ที่เด่นชัดกว่าวิชาจิตรกรรม ประติมากรรม จิตวิทยา ปรัชญา วรรณกรรม ฯลฯ ส่วนเนื้อหาเรื่องราวที่แสดงออกเป็นประสบการณ์ ความทรงจำในวิถีชีวิตชนบทในวัยเด็กอันสวยงาม สนุกสนาน และเป็นยุคทองของชีวิต ทั้งยังมีคุณค่าเชิงประวัติศาสตร์ ซึ่งได้สะท้อนมาจากผลงาน เป็นต้นว่าการทำเกษตรกรรม วิถีชีวิต สภาพบ้านเรือน ความเป็นอยู่

พัฒนาการด้านแนวความคิดในผลงานภาพพิมพ์ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ได้เติบโตขึ้นพร้อมกับทักษะความชำนาญในกระบวนการ รูปแบบของภาพพิมพ์แกะไม้ และมืองค์ประกอบของการสร้างสรรค์คือ ประสบการณ์ ความคิด เหตุผล คุณค่า วุฒิปัญญา ความคิดต่างๆ ของเขาได้เป็นแรงกระตุ้นในการสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์ ด้วยความเรียบง่ายและกรรมวิธีที่ไม่ซับซ้อน พร้อมกับค่าใช้จ่ายที่ไม่แพงเหมาะสำหรับการฝึกฝนในปริมาณมาก และบุคลิกภาพใฝ่รู้ ขยันขันแข็งของเขา ซึ่งทุ่มเทอย่างหนักให้กับผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ร่วม 400 แม่พิมพ์ ในระยะเวลาาร่วม 10 ปี ได้แสดงพัฒนาการด้านรูปแบบ ความคิด และกระบวนการได้เป็นอย่างดี องค์ความรู้หลายประการที่เขาได้รับในการศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากร และอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้หล่อหลอมพื้นฐานความคิด โลกทัศน์ และพื้นฐานการสร้างสรรค์งานศิลปะอย่างศิลปินที่แท้ให้กับเขา

ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ใช้รูปทรงมนุษย์ในการแสดงออก สื่อสารถึงผู้ดูเสียเป็นส่วนใหญ่ โดยแสดงเนื้อหาที่เกี่ยวกับมนุษย์กับมนุษย์ เรื่องราวของมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด ความเชื่อ ลักษณะของรูปแบบที่แสดงออกสามารถแบ่งได้ 2 ลักษณะ คือ

1. ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ที่ปรากฏรูปแบบของธรรมชาตินิยม หรือคลี่คลายรูปแบบประเพณีนิยม และยังแสดงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต วัฒนธรรม พื้นบ้านไทย

2. ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ที่ปรากฏ รูปแบบถ่ายโยงโครงสร้าง รูปทรง จัดวางโครงสร้าง และออกแบบรูปร่าง รูปทรงใหม่ แสดงความคิดเชิงสัญลักษณ์ เปรียบเทียบ จนถึงรูปแบบกึ่งนามธรรม ซึ่งยังอาศัยพื้นฐานรูปทรงธรรมชาติและบางภาพสื่อออกมาในแนวเพ้อฝัน จินตนาการลึกลับอัศจรรย์

แนวความคิดที่เขาแสดงออกในผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ ยุคแรกเริ่มได้รับแรงจูงใจจากสิ่งแวดล้อมรอบตัว เช่น ภาพ เครื่องรับโทรทัศน์ ภาพความงามบนบาทวิถี ภาพแดงโม ซึ่งเป็นสภาพแวดล้อมที่เขาพบเห็นเมื่อศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ราว พ.ศ. 2502 – 2505 หลังจากที่ประพันธ์ ดำเนินวิถีชีวิตแบบชาวชนบทพื้นบ้านมารวม 16 ปี มีความเคยชิน ค้นเคยกับธรรมชาติ วัฒนธรรมท้องถิ่น การช่วยเหลือ พึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกันเป็นอย่างดี เมื่อเข้ามาศึกษาต่อในกรุงเทพฯ เขาพบกับสภาพแวดล้อม สังคมแบบใหม่ ซึ่งต้องใช้เวลาในการปรับตัว ทำความเข้าใจกับสิ่งแวดล้อมใหม่ๆ ความไม่คุ้นเคย การจากบ้านเกิดมา ส่งผลทางจิตวิทยาบางประการและเขาได้ระบายออกมาด้วยงานศิลปะ ภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ แสดงการเคลื่อนไหวของผู้คนกับกิจกรรมการดำเนินชีวิตและฉากธรรมชาติเป็นภาพความทรงจำ ความประทับใจในวัยเด็ก ครั้งอยู่ในสังคมชนบท มีอิทธิพลทางรูปแบบจากงานจิตรกรรมฝาผนังไทย การเสนอเรื่องราวชีวิตชาวบ้าน การละเล่นต่างๆ เนื่องจากมนุษย์เป็นสัตว์โลกที่มีอารมณ์ มีการรับรู้ และต้องการถ่ายทอดการรับรู้้นั้นมาเพื่อคลายความเครียดทางอารมณ์ บางทีเพื่อสนองความเบิกบานยินดี ผลงานของประพันธ์ในยุคแรกปรากฏในปี พ.ศ. 2503 เป็นต้นมา เป็นผลงานในลักษณะให้อารมณ์ ความรู้สึก และบรรยายสภาพแวดล้อม ต่อมาในปี พ.ศ. 2504 เขาได้สร้างงานจากความทรงจำวัยเด็ก เรื่องราวของวิถีชีวิต สะท้อนสังคมชนบท ผลงานแสดงออกอย่างบริสุทธิ์ เป็นธรรมชาติ ไม่ได้ตกแต่งให้งามอย่างอุดมคติ ในระยะแรกๆ เขาใช้ลักษณะการแสดงแสงและเงาในการสร้างน้ำหนัก ปริมาตร ต่อมาก็เลิกไปใช้เพียงลักษณะของเส้นและรูปทรง ระบายสี แบบๆ เรื่องราวของการทำมาหากิน การจับปลา ทอดแห ขนน้ำ การละเล่นของเด็กชายหญิง เขาแสดงภาพความประทับใจในชีวิตชาวบ้านชนบทไว้อย่างงดงาม ประพันธ์ชื่นชอบผลงานของบรูเกล ศิลปินชาวเนเธอร์แลนด์ เป็นอย่างมาก ความ

สนุกสนานมีชีวิตชีวา ประสบการณ์วัยเด็ก เป็นยุคทองในชีวิตเขาเลยทีเดียว ในวัยหนุ่มอายุ 22 เขาก็สร้างผลงานไว้มากมาย ปี พ.ศ. 2504 และ พ.ศ. 2505 ได้รับรางวัลเหรียญทองแดงประเภทภาพพิมพ์งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12 และ 13 และรางวัลที่ 1 ประเภทภาพพิมพ์ จากการแสดงงานศิลปะครั้งแรก ณ วังสวนผักกาด ปี พ.ศ. 2505 รางวัลเหล่านี้ส่งผลให้ประพันธ์ เป็นที่รู้จักในฐานะศิลปินหนุ่มผู้ทำงานภาพพิมพ์และไม้ นำเสนออย่างต่อเนื่อง ซึ่งผลงานในช่วงปี พ.ศ. 2503 - 2506 ประพันธ์นำเสนอภาพที่แสดงเนื้อหาวิถีแห่งชนบทและธรรมชาติอันบริสุทธิ์ จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2507 เขาจึงยุติการทำภาพพิมพ์และเดินทางไปศึกษาต่อที่เยอรมนีเป็นเวลา 3 ปี และเป็นการเปิดโลกทัศน์ มุมมอง ทางศิลปะให้กว้างไกลยิ่งขึ้น ที่ประเทศเยอรมนีเขาไม่ได้แกะแม่พิมพ์ไม้ แต่ทดลองทำภาพพิมพ์แม่พิมพ์เดี่ยว (Mono Print) และเขียนภาพร่าง (Sketch) ดันแบบภาพพิมพ์ไม้แกะไว้ประมาณ 180 ภาพ ในช่วงปี พ.ศ. 2508 - 2510 ซึ่งยังเป็นเรื่องราวบอกเล่าสะท้อนให้เห็นถึงสภาพชีวิตความเป็นอยู่ในสังคมชนบทไทยเช่นเดิม แต่ได้พัฒนามุมมอง การจัดวาง ตามหลักทัศนียวิทยา ด้วยทักษะความชำนาญที่สั่งสมตามกาลเวลา และเมื่อเขากลับมาเมืองไทยในปี พ.ศ. 2510 ก็ได้เลือก ภาพร่าง มาเป็นต้นแบบสำหรับแกะแม่พิมพ์ไม้จำนวน 87 ภาพ ผลงานชุดนี้จัดได้ว่าเป็นการนำเนื้อหาเรื่องราวในยุคแรก มาทำใหม่ด้วยมุมมอง และการจัดวางภาพที่แปลกตา และเน้นการสร้างระยะใกล้ ไกล ด้วยการเขียนแบบทัศนียวิทยา บางชิ้นมีอิทธิพลการจัดวางภาพแบบภาพพิมพ์ญี่ปุ่น ซึ่งอาจได้รับมาเมื่อครั้งที่เดินทางไปดูงานที่ประเทศญี่ปุ่นเป็นเวลา 3 เดือน ก่อนได้รับทุนไปเรียนที่เยอรมนีตะวันตก

ต่อมาประพันธ์ได้สร้างผลงานอีกรูปแบบหนึ่ง ซึ่งเป็นผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ที่ถ่ายทอดรูปแบบในความคิด จินตนาการออกมาในเชิงอุดมคติ ภาพเพื่อฝัน มหัศจรรย์ ซึ่งยังคงอาศัยรูปทรงในธรรมชาติ การถ่ายทอดความคิดเชิงสัญลักษณ์ต่างๆ มีทั้งการวิพากษ์วิจารณ์สังคม เสียดสี และเสนอปรัชญาความคิดต่างๆ จนถึงงานในรูปแบบกึ่งนามธรรม ที่ให้ความสำคัญกับการออกแบบ จัดวาง รูปทรงใหม่ อย่างอิสระจนบางชิ้นเกือบเป็นรูปทรงนามธรรมทั้งหมด นับได้ว่าผลงานของประพันธ์มีพัฒนาการที่ไม่หยุดนิ่ง มีการเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นเป็นรูปธรรม ผลงานช่วงนี้ปรากฏในปลายปี พ.ศ. 2510 จนถึง พ.ศ. 2513 ซึ่งในที่สุดเขาก็ได้ยุติผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ลงเพียงเท่านั้น ด้วยเหตุผลว่า มันถึงจุดสิ้นสุดแล้ว ด้วยความอึดตัวและเพียงพอสำหรับระยะเวลาการทำงานภาพพิมพ์แกะไม้อย่างหนักเป็นเวลาร่วม 10 ปี ซึ่งต่อมาประพันธ์ก็ได้หันมาทำงานจิตรกรรมสีน้ำมัน รูปแบบนามธรรมอันมีเอกลักษณ์เฉพาะจนถึงปัจจุบัน นอกจากนี้เขายังเขียนผลงานวิชาการ ตำรา บทความทางศิลปะ และเอกสารประกอบการสอนต่างๆ ด้วยอาศัยประสบการณ์อันยาวนานบนเส้นทางศิลปะ ซึ่งได้บ่งบอกความคิด วิสัยทัศน์ อันหลากหลายเมื่อปี พ.ศ. 2514 เป็นต้นมา ประพันธ์ได้เขียนหนังสือเกี่ยวกับปัญหาสังคม สิทธิเสรีภาพ การเมือง และประชาธิปไตย และพิมพ์เผยแพร่ในหมู่นิสิตนักศึกษา เป็นการบ่งบอกถึงความสนใจทางการเมืองการปกครองและสภาพสังคม สถานการณ์บ้านเมือง เช่นเดียวกับงานภาพพิมพ์แกะไม้ที่แสดงความคิดวิพากษ์วิจารณ์สังคม และการเมืองการปกครองด้วยภาพสัญลักษณ์เปรียบเทียบหรือการอุปมาอุปไมย ผลงานของประพันธ์มีพัฒนาการของแนวความคิดที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบทแวดล้อมและปัจจัยประกอบต่างๆ ประกอบกับการมองโลกที่เปลี่ยนแปลงไปตามวัย และประสบการณ์โดยรูปแบบของผลงานก็ได้เปลี่ยนแปลงและพัฒนาไปเช่นเดียวกัน การมุ่งมั่นทำงานอย่างหนักส่งผลให้เกิดพัฒนาการด้านต่างๆ อย่างชัดเจน ซึ่งเขาได้ทุ่มเทชีวิตวัยหนุ่มให้กับการสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ไว้อย่างน่าชื่นชม

กระบวนการสร้างสรรค์

กระบวนการของการสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา นั้นมีขั้นตอนวิธีการคือ

1. การเลือกแผ่นไม้ที่จะนำมาทำแม่พิมพ์
2. ร่างแบบลงบนแม่พิมพ์ด้วยหมึกดำ
3. แกะตามภาพร่างด้วยเครื่องมือแกะที่มีลักษณะการใช้งานต่างๆ กัน
4. เมื่อได้แม่พิมพ์ตามต้องการแล้วก็ลงหมึกบนแม่พิมพ์ด้วยลูกกลิ้งและทดลองพิมพ์

เพื่อแก้ไขด้วยอุปกรณ์การพิมพ์ด้วยมือ (Burnishing) โดยการวางกระดาษทับบนแม่พิมพ์

5. วางกระดาษลงบนแม่พิมพ์แล้วถู ฝน บนกระดาษ เพื่อให้หมึกติดลงบนกระดาษ เสร็จแล้วนำไปตากให้แห้ง

กระบวนการของภาพพิมพ์แกะไม้ค่อนข้างเรียบง่ายไม่ซับซ้อน และประพันธ์มีเอกลักษณ์เฉพาะคือการแกะบนแม่พิมพ์โดยไม่มีภาพต้นแบบและพิมพ์โดยไม่ใช้แท่นพิมพ์ จะใช้การถู ฝน ด้วยช้อนหรือวัสดุอื่นๆ ซึ่งสามารถควบคุมน้ำหนักได้และสะดวก ผลงานที่สร้างขึ้นส่วนใหญ่มีกระบวนการดังกล่าวข้างต้น จะมีเพียงการพัฒนาเรื่อง วัสดุอุปกรณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย เช่น คุณภาพของเครื่องมือแกะ หรือการใช้กระดาษอัด (Masonite Hardboard) แทนไม้อัด ซึ่งแกะง่ายและสะดวกกว่า

ปัจจัยแวดล้อมที่ส่งอิทธิพลในการสร้างสรรค์ผลงาน

สิ่งต่างๆ ทุกสิ่งทุกอย่างที่แวดล้อมอยู่รอบตัวเราเป็นสิ่งที่เร้า กระตุ้นให้บุคคลแสดงออกโต้ตอบในลักษณะต่างๆ กัน มีอิทธิพลต่อบุคคล มีผลต่อการพัฒนา และเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของมนุษย์ อันได้แก่ ธรรมชาติ สภาพดินฟ้าอากาศ พลังงาน สังคม มนุษย์ วัตถุสิ่งของ วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณี ศาสนา ภาวะเศรษฐกิจ การเมือง การเลี้ยงดู ครอบครัว เช่นเดียวกับการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปิน ย่อมมีปัจจัยที่เป็นตัวแปรสำคัญหลายปัจจัยที่ส่งผลกระทบ ซึ่งเชื่อมโยงกับบริบทของสังคมอย่างมีอาจแยกออกจากกัน เช่นเดียวกันกับเนื้อหาเรื่องราวในงานภาพพิมพ์แกะไม้ ของประพันธ์ ศรีสุตา ได้สะท้อนความสัมพันธ์ดังกล่าวเป็นอย่างดี เป็นต้นว่า ผลงานช่วงปี พ.ศ. 2503 – 2510 ได้สะท้อนเรื่องราววิถีชีวิตที่เขาได้เติบโตมา สภาพบ้านเรือน ชีวิตความเป็นอยู่ การละเล่น ประเพณีวัฒนธรรม สิ่งที่เขาประทับใจและชื่นชอบ ซึ่งต่อมามันก็เป็นสิ่งที่มีความสำคัญในเชิงประวัติศาสตร์ เป็นภาพสะท้อนของยุคสมัย และกระแสของศิลปะร่วมสมัย และยังสะท้อนความคิด อารมณ์ จิตใจ ของผู้สร้างด้วย ส่วนผลงานช่วงปลายปี พ.ศ. 2510 – 2513 นั้นได้สะท้อนอารมณ์ ความคิด จินตนาการ และวิพากษ์สังคม การเมืองการปกครอง ในยุคสมัยได้เป็นอย่างดี เหล่านี้ล้วนเกิดจากเหตุปัจจัยที่แวดล้อมทั้งปัจจัยภายในและภายนอกที่เกี่ยวข้องกับศิลปิน ซึ่งผู้วิจัยได้จำแนกปัจจัยที่มีอิทธิพล ดังนี้

1. ปัจจัยทางด้านสังคม สิ่งแวดล้อม การเมืองการปกครอง
2. ปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจ
3. ปัจจัยทางด้านศิลปวัฒนธรรม
4. ปัจจัยทางด้านปัญญา ความคิด
5. ปัจจัยทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี
6. ปัจจัยทางด้านประสบการณ์
7. ปัจจัยทางด้านวัสดุอุปกรณ์

ข้อเสนอแนะในการวิจัย

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของ ประพันธ์ ศรีสุตา ตั้งแต่ พ.ศ. 2503 จนถึง พ.ศ. 2513 ปรากฏประเด็นการศึกษาค้นคว้าอื่นที่ควรศึกษาค้นคว้าในรูปของการวิจัยในหัวข้อดังนี้

1. 1.ควรมีการศึกษาผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันแบบนามธรรมที่ประพันธ์ เริ่มสร้างสรรค์ในปี พ.ศ. 2513 เป็นต้นมาในเชิงวิเคราะห์ และเชื่อมโยงกับบริบทสังคมและกระแสศิลปะร่วมสมัย
2. 2.ควรมีการศึกษาแนวความคิดและลักษณะผลงานภาพพิมพ์แกะไม้หลังสมัยใหม่ ของศิลปินร่วมสมัย
อื่นๆ
3. 3.ควรมีการศึกษาวิเคราะห์งานวรรณกรรม ที่ส่งอิทธิพลต่อความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของ
ศิลปินร่วมสมัย

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กมล คงทอง. (2537). *วิวัฒนาการภาพพิมพ์ในประเทศไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2503 จนถึง พ.ศ. 2536*.
ปริญญาานิพนธ์ กศ.ม.(ทัศนศิลป์) . กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย
ศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร . ถ่ายเอกสาร .
- กฤษณา หงษ์อุเทน. (2546). *นิทรรศการภาพพิมพ์ไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์
พรินติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง .
- โกสุม สายใจ. (2540). *สีและการใช้สี*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พรินติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง .
- คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. (2505). *การแสดงผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา 1961 – 1962*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ประเสริฐศิริ.
- จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2540). *อารยธรรมสมัยใหม่-ปัจจุบัน*. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ :
โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย .
- ชลุต นิ่มเสมอ. (2531). *องค์ประกอบของศิลปะ*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช
- ชัยณรงค์ เจริญพาณิชย์กุล. (2531). *ภาพพิมพ์ การพิมพ์แม่พิมพ์ปูนดำ*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ
: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย .
- ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. (2538). *สุนทรียะทางทัศนศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- บุญเยี่ยม แยมเมือง. (2537). *สุนทรียทางทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- ประพันธ์ ศรีสุตา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ณัฐวุฒิ เพชรฉกรรจ์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่บ้านพักกรุงเทพฯ
เมื่อวันที่ 5 มีนาคม 2547
- ประพันธ์ ศรีสุตา. (2543). *สารานุกรมศิลปะ (ฉบับฟองสบู่แตก)*. กรุงเทพฯ : บริษัทวิสคอมเซ็น
เตอร์ จำกัด .
- (2541). *เปิดปูมตำนานประพันธ์ ศรีสุตา*. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย
ศรีนครินทรวิโรฒ .
- (2542). *มหากาพย์ภาพพิมพ์ไม้แกะ 2503 – 2513*. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- (2541). *อรรถบท ยุติสารานุกรมศิลปะ*. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ .
- ประหยัด พงษ์ดำ. (2536). *กรรมวิธีสร้างแม่พิมพ์ผิวเรียบภาพพิมพ์แกะไม้*. กรุงเทพฯ :
อมรินทร์พรินติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด .
- พันธุ์ทิพย์ บริพัตร , ม.ร.ว.. *การแสดงผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ของประพันธ์ ศรีสุตา 1961 – 1962* .
กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ประเสริฐศิริ , (2505) .
- พีระพงษ์ กุลพิศาล. (2531). *มโนภาพและการรับรู้ทางศิลปะ* . กรุงเทพฯ : หน่วยศึกษานิเทศก์
กรมการฝึกหัดครู .
- (2526). *"ความเข้าใจเกี่ยวกับภาพพิมพ์เบื้องต้น", ในมโนภาพและการรับรู้* . หน้า 68 – 80 .
กรุงเทพฯ : กรมการฝึกหัดครู .
- ลิขิต ชีรเวดิน. (2535). *วิวัฒนาการการเมืองการปกครองไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ :
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ .
- วราพร ศรีสุพรรณ. (2542). *วิถีแห่งสังคมอุตสาหกรรมและการแสวงหาทางใหม่*. กรุงเทพฯ :
สำนักพิมพ์สมาธรรม.

- วัลลภ สวัสดิวัลลภ. (2532). *หนังสือและการพิมพ์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : กรมการฝึกหัดครู .
- วิรัตน์ พิชญ์ไพพบุลย์. (2528). *ความเข้าใจศิลปะ*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิชย์.
- วิรุณ ตั้งเจริญ . (2534). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- . (2532). *ศิลปวรรณคดี*. กรุงเทพฯ : ดันอ้อ.
- . (2523). *ศิลปะภาพพิมพ์*. กรุงเทพฯ : ประจักษ์การพิมพ์.
- . (2527). *ศิลปะร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ : วัฒนาอาร์ต.
- ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ. (2542). “ภาพพิมพ์แกะไม้ (Wood Cut) ของประพันธ์ ศรีสุตา “
ใน *ศิลปะจินตทัศน์*. หน้า 49 – 53 . กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์ .
- ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์. (2535). *การวิเคราะห์ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทยตั้งแต่เหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 จนถึง พ.ศ. 2533*. ปรินญาณินพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร.
- สมพร รอดบุญ . (2541). *ศิลปะในอารักขาไทยในญี่ปุ่น*. กรุงเทพฯ : มุลนิธิญี่ปุ่น.
- สมศักดิ์ รักษาทรัพย์ และ ถวิล นิลใบ. (2543). *วิเคราะห์เศรษฐกิจประเทศไทย*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง .
- สุชาติ เกาทอง. (2536). *วาดเส้น*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- สุชาติ สุทธิ. (2535). *เรียนรู้การเห็น: พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส. พรินติ้งเฮาส์.
- ลีบสาย เพ็ญสมบุรณ์. (2541). *การศึกษาวिकासการผลงานจิตรกรรมของ อารี สุทธิพันธุ์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2504 จนถึง พ.ศ. 2539*. ปรินญาณินพนธ์ กศ.ม. (ทัศนศิลป์ศึกษา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร.
- แสงนาง ดีประชา . (ม.ป.ป.). *ศิลปะกับมนุษย์*. พิษณุโลก : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- อัศนี ชูอรุณ . (2532). *ความรู้เกี่ยวกับศิลปะภาพพิมพ์*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- . (2527). *ภาพพิมพ์เบื้องต้น*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- . (2524). *ความเข้าใจศิลปะภาพพิมพ์*. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.
- . (2517). *ทฤษฎีศิลปะภาพพิมพ์ไม้*. กรุงเทพฯ : ชุติมาการพิมพ์.
- . (2519). *ทฤษฎีศิลปะภาพพิมพ์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ชุติมาการพิมพ์.
- อารี พันธุ์มณี . (2534). *จิตวิทยาการเรียนการสอน*. กรุงเทพฯ : บริษัท เลิฟแอนด์เลิฟเพรส จำกัด .
- อารี สุทธิพันธุ์ . (2533). *ประสบการณ์สุนทรีย์*. กรุงเทพฯ : ดันอ้อ.
- . (2535). *60 ปี อารี สุทธิพันธุ์*. กรุงเทพฯ : หจก. ภาพพิมพ์.
- อี . ซิลเวอร์แมน , โรเบิร์ต. (2537). *จิตวิทยาทั่วไป : Psychology* . สุภาณี สนธิรัตน์ และคณะแปล และเรียบเรียง. กรุงเทพฯ : เนติกุลการพิมพ์.
- อำนาจ เย็นสบาย. (2524). *ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ : หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมฝึกหัดครู.

Cheatham, Frank R. Cheatham, Jane Hart.&Owens, Sheryl Haler. (1987). *Design Concepts and Application*. Second Edition. New Jersey: Prentice Hall, Inc.

Cleaver, Dale G. (1977). *Art an Introduction*. Third Edition. New York: Harcourt Brace Jovanovich. Inc.

Russell, Stella Pandell. (1993). *Art in The World*. Fouth Edition. Florida: R.R. Donnelley&Sons Company.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายณัฐวุฒิ เพชรกรรจ
วันเดือนปีเกิด	26 มิถุนายน พ.ศ. 2517
สถานที่เกิด	จังหวัดระยอง
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	1/2 หมู่ 3 ต.นาตาขวัญ อ.เมือง จ.ระยอง 21000
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2540	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ (จิตรกรรม)
พ.ศ. 2547	ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกศิลปศึกษา