จิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ : กรณีศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ ระหว่างปี พ.ศ. 2483 - 2525

ปริญญานิพนธ์

ของ

ไพรวัลย์ ชัยรัตน์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
มีนาคม 2547

751.422
พ๙๘๔๑
ร.3

จิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ : กรณีศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ ระหว่างปี พ.ศ. 2483 - 2525

บทคัดย่อ

ของ

ไพรวัลย์ ชัยรัตน์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
มีนาคม 2547

ไพรวัลย์ ชัยรัตน์. (2547) *จิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ : กรณีศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพ ฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : รองศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ.

ปริญญานิพนธ์ เรื่องจิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ : กรณีศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำภูมิทัศน์ของเฉลิม นาคีรักษ์ ระหว่างปี พ.ศ. 2483 – 2525 มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์เนื้อหา รูปแบบโครงสร้าง และกลวิธีการสร้างงานจิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ ของ เฉลิม นาคีรักษ์ จากนั้นก็นำข้อมูลที่ได้มาพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสีน้ำภาพทิวทัศน์กรุงเทพฯ กลุ่มตัวอย่างเป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ของเฉลิม นาคีรักษ์ 23 ภาพ

ผลการศึกษาพบว่า ผลงานของเฉลิม นาคีรักษ์ ที่สร้างขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2483 – 2525 สามารถแยกออกเป็น 4 กลุ่ม คือ กลุ่มภาพวัด กลุ่มภาพทิวทัศน์ริมน้ำ กลุ่มภาพทิวทัศน์ป่าเขาและสวน กลุ่มภาพทิวทัศน์เมือง

ในประเด็นเนื้อหาทางสิ่งแวดล้อมและเนื้อหาทางสังคม เป็นตัวกระตุ้นทำให้ เฉลิม นาคีรักษ์ เกิดแรงบันดาลใจสร้างสรรค์ผลงานที่เสนอเรื่องราวความเป็นอยู่ และการดำรงชีวิตของผู้คนรวมไปถึงธรรมชาติป่าเขาและสวน

ส่วนรูปแบบของผลงานจิตรกรรมสีน้ำ เฉลิม นาคีรักษ์นิยมใช้การลดทอนภาพโดยไม่เน้นรายละเอียดให้เหมือนจริงทั้งหมด ในภาพจะเน้นส่วนสำคัญคือจุดเด่นของภาพ แล้วลดทอนรายละเอียดส่วนอื่นลง

โครงสร้างของภาพ ภาพโดยส่วนรวมเกิดจากความกลมกลืนของการใช้สีเป็นตัวประสานกันในภาพและการประสานกันของรอยพู่กันที่เกิดจากการป้ายให้เกิดรูปทรงต่าง ๆ จุดเด่นของภาพมักเกิดขึ้นกับรูปทรงที่ตรงข้ามกันในภาพ เช่น รูปทรงวัด รูปเรือ รูปต้นไม้ และรูปทรงอาคารบ้านเรือน โดยกำหนดกลุ่มที่มีความสว่างไว้ตรงจุดเด่นในภาพ ภาพผลงานของเฉลิมส่วนใหญ่ความสมดุลในภาพมักเกิดขึ้นแบบซ้าย ขวาเท่ากัน

นอกจากนี้กลวิธี เฉลิม นาคีรักษ์ นิยมการใช้กลวิธีการระบายเปียกบนเปียก การระบายเปียกบนแห้ง และการระบายแบบแห้งบนแห้ง โดยการใช้วิธีการผลักและดึงด้วยน้ำหนักเข้มและอ่อน และการผสานกับการเน้นด้วยเส้น หรือน้ำหนักที่เข้มเพื่อทำให้รูปทรงชัดเจน

LANDSCAPE WATER COLOR PAINTING: A CASE STUDY OF CHALERM NAKEERAK'S WATER COLOR PAINTING DURING 1940 – 1982

AN ABSTRACT

BY

PRIWAN CHAIRAT

Presented in partial fulfillment of the requirements

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

at Srinakharinwirot University

March 2004

Priwan Chairat. (2004). *Landscape Water Color Painting : A Case Study of Chalerm Nakeerak's Water Color Painting during 1940 – 1982*. Master thesis, M.F.A. (Visual Art - Modern Art). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee : Assoc. Prof. Prit Supasetsiri. Assoc. Prof. Wunnarat Tungcharoen

The purpose of this study is to analyze the content, form, structure and techniques in Chalerm Nakeerak's landscape water color paintings. The sampling are twenty three paintings which the artist created during the year 1940 – 1982.

The result reveals that all of the painting can be classified into four groups; Temple View, River View, Wood and Garden View and the City View.

In term of content, most of his paintings were stimulus by environment and social context. So that Chalerm Nakeerak created many paintings deal with lifestyle and garden wood including nature.

About form, his paintings are transformation in realistic but Chalerm Nakeerak focus on main attraction then fading out the other details.

Painting structure, Chalerm Nakeerak's paintings are combined with harmony, interesting point and balance, by using harmony of colour and brush stroke to make pictures.

While most of the interesting point in those paintings are the brightest point in distinctive area. All of the paintings are formal or symmetrical balance.

Moreover, Chalerm Nakeerak prefers to use many techniques on his paintings such as wet into wet, wet into dry and dry on dry. By using push and pull value of bright and dark color, plus with line emphasize or dark values of color to make his paintings more distinctive.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

จิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ : กรณีศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์
ของ เฉลิม นาคีรักษ์ ระหว่างปี พ.ศ. 2483 - 2525

ของ
นายไพรวัลย์ ชัยรัตน์

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.นภาภรณ์ หะวานนท์)
วันที่ 19 เดือน มีนาคม พ.ศ. 2547

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

..... ประธาน
(รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เรื่อง จิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ : กรณีศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ ระหว่างปี พ.ศ. 2483 – 2525 ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความกรุณาของ รองศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ประธานกรรมการ รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ กรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ที่ให้ความกรุณาให้คำปรึกษาชี้แนะแนวทางที่แก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ จนสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ผู้วิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์ (พิเศษ) อารี สุทธิพันธุ์ ศาสตราจารย์วิรุณ ตั้งเจริญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย ที่ให้ความกรุณาชี้แนะข้อบกพร่องเพื่อให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

อาจารย์ปัญญา เพ็ชรชู อาจารย์ วิวัฒน์ กุลจันทร์ อาจารย์สมปอง อัครวงษ์ อาจารย์ธานี นาคีรักษ์ ที่กรุณาให้ข้อมูลเกี่ยวกับศาสตราจารย์ เฉลิม นาคีรักษ์ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัยในครั้งนี้เป็นอย่างมาก

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒที่มอบทุนระหว่างการศึกษาและทุนในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

อาจารย์พูนสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า อาจารย์ก้องเกียรติ มหาอินทร์ คุณวิมล ลิ่มวิทูร ที่เป็นกำลังใจให้ตลอด ตลอดจนเพื่อน ๆ ลูกศิษย์ รวมทั้งทุกท่านที่เป็นกำลังใจให้ในการศึกษาครั้งนี้

สุดท้ายนี้คุณค่าของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ หากพึงมีขอน้อมบูชาในพระคุณของคุณพ่อแสวง ชัยรัตน์ คุณแม่สมจันทร์ ชัยรัตน์ คุณตาพา เขียวศิริ คุณยายสว่าง เขียวศิริ (ได้ล่วงลับไปในขณะทำวิจัย) ครูเฉลิม นาคีรักษ์ (ได้ล่วงลับไปในขณะทำวิจัย) และครู อาจารย์ทุกท่านที่ได้อบรมสั่งสอนและประสิทธิ์ประสาทวิทยาการต่าง ๆ ให้แก่ผู้วิจัย

ไพรวัลย์ ชัยรัตน์

สารบัญ

บทที่		หน้า
1.	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	5
	ความสำคัญของการวิจัย	5
	ขอบเขตของการวิจัย	5
	ข้อตกลงเบื้องต้น	8
	นิยามศัพท์เฉพาะ	8
	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า	9
2.	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	10
	ประวัติ เฉลิม นาคีรักษ์	10
	ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับ เฉลิม นาคีรักษ์	10
	ประวัติการแสดงผลงานของ เฉลิม นาคีรักษ์	14
	การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของ เฉลิม นาคีรักษ์	15
	จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ในลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์	28
	เนื้อหาในงานจิตรกรรม	31
	การถ่ายทอดรูปแบบในงานจิตรกรรม	34
	โครงสร้างของภาพ	38
	กลวิธีในงานจิตรกรรมสีน้ำ	58
3.	วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า	63
	ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง	63
	วิธีเก็บรวบรวมข้อมูล	65
	การวิเคราะห์ข้อมูล	65
	ผลการวิเคราะห์	66
4.	การพัฒนาสร้างสรรค์	116
	ผลงานช่วงระยะแรก	118
	ผลงานช่วงระยะที่สอง	122
	ผลงานช่วงระยะที่สาม	126
	สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์	132

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
5.	สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	133
	จุดมุ่งหมายของการวิจัย	133
	ขอบเขตของการวิจัย	133
	การวิเคราะห์ข้อมูล	136
	อภิปรายผล	138
	ข้อเสนอแนะ	138
	บรรณานุกรม	139
	ภาคผนวก	142
	ประวัติย่อผู้วิจัย	145

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

วิวัฒนาการของศิลปะปรากฏให้เห็นได้ควบคู่ไปกับความเจริญงอกงามของมนุษยชาติ ก่อเกิดรูปแบบของศิลปะในสาขาต่าง ๆ มากมาย ตั้งแต่อดีตจนปัจจุบันและรูปแบบศิลปกรรมเหล่านั้นแต่ละสมัยมีอิทธิพลต่อศิลปินผู้ทำงานศิลปะอย่างต่อเนื่อง เกิดการเรียนรู้ แก้ไขปรับปรุงสืบทอดต่อกัน การเปลี่ยนแปลงรูปแบบของศิลปะจากความเชื่อเรื่องราวของเทพเจ้า หรือสิ่งที่อยู่เหนือรูปแบบของการเห็นของมนุษย์สู่รูปแบบการถ่ายทอดในสิ่งที่มองเห็นอย่างเป็นสัจจะนิยมเช่นกัน การวาดภาพทิวทัศน์ (Landscape Painting) เป็นการก่อเกิดความงามทางศิลปะของศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นยุคเดียวกับที่เกิดการแพทย์สมัยใหม่และการถ่ายภาพ ซึ่งการถ่ายภาพนี้เองที่เป็นหลักต้นแบบของการสร้างภาพวาด เมื่อวิทยาศาสตร์เอาชนะความเชื่อ ความศรัทธาในศาสนา และความสูงส่งของมนุษย์ได้ ทำให้ภาพบุคคลที่มีอำนาจสูงส่ง ภาพฮีโร่ นักบุญทั้งหลายหมดไปจากงานศิลปะ การทดแทนสิ่งที่หายไปนี้ส่วนหนึ่งทำโดยเน้นให้เกิดความน่าสนใจในตัวแนวคิด การออกแบบและสี

ช่วงคริสตศักราช 18 – 19 ศิลปินได้ถ่ายทอดรูปแบบตามสภาพที่เป็นความจริง ศิลปินเชื่อว่าความงาม มีอยู่ทุกหนทุกแห่ง ไม่ว่าจะเป็นสถานที่ที่สกปรกที่สุดไปจนถึงสถานที่ที่หรูหราที่สุด หรือในสภาพชีวิตที่ ยากแค้นและเรื่องราวของบุคคลชั้นสูง ศิลปินยอมรับแนวทางการค้นคว้าในแนวทางของวิทยาศาสตร์มีสุนทรียศาสตร์ในเชิงวิทยาศาสตร์ (Scientific Aesthetics) ดังเช่น มิลเลต์ สะท้อนภาพจิตรกรรม "ชาวนายากจนเก็บข้าวตกหลังจากเก็บเกี่ยว" (The Cleaners), 1857, คูร์เบต์ สร้างสรรค์ภาพ "กรรมกรทุบหิน" (The Stone Breakers), 1849 ตลอดจนภาพ "ห้องพิเศษในโรงละครอุปรากร" (La Loge), 1874 ของจิตรกรชื่อ เรอนัวร์

ที่กล่าวมานี้เป็นสิ่งที่ศิลปินได้สะท้อนภาพสังคมและสิ่งที่ดำรงอยู่ตามความเป็นจริงของมนุษย์ก่อเกิดศิลปะลัทธิประทับใจ (Impressionism) ซึ่งเป็นไปตามกฎวิวัฒนาการของธรรมชาติ ทุกสิ่งทุกอย่างย่อมมีการเปลี่ยนแปลงไปตามครรลองของชีวิตสภาพหนึ่งสู่สภาพหนึ่ง ไม่สามารถหยุดอยู่กับที่ และความคิดร่วมสมัยย่อมเบื่อหน่ายมีกฎเกณฑ์ยุ่งยาก ไม่มีอิสรภาพ ไม่มีการท้าทายสติปัญญา คตินิยมศิลปะแบบเก่าอาทิเช่น นิโอ – คลาสสิค โรแมนติค และเรียลิสม์ ซึ่งเกิดขึ้นและหมดความนิยมลง ล้วนเป็นบทพิสูจน์อันดีสำหรับกฎวิวัฒนาการ อนึ่งสภาพของสังคม เศรษฐกิจ และปรัชญาของชีวิตได้แปรเปลี่ยนไป คำว่าอิสรภาพและภราดรภาพเป็นหลักทั่วไปในการแสวงหาทางออกใหม่ ลัทธิปัจเจกชนได้รับการนับถือทางด้านเศรษฐกิจ เป็นไปตามแนวเสรีนิยม ศิลปินต้องดำรงชีพอยู่ด้วยตนเองไม่มีข้อผูกพันหรือรับคำสั่งในการทำงานดังแต่ก่อน (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523 : 15)

กิจกรรมในการแสดงออกของศิลปินมีทางแสดงออกมากมาย สื่อวัสดุก็เป็นสิ่งหนึ่งที่ศิลปินมักเลือกใช้ในสิ่งที่ตนชื่นชอบที่แตกต่างกันไป เช่น สีน้ำมัน สีฝุ่น สีอะคลิลิค สีน้ำ ฯลฯ กิจกรรมทุกกิจกรรมที่ศิลปินสำแดงออกย่อมมีความสำคัญ สีน้ำก็เป็นกิจกรรมหนึ่งที่มีความสะดวกในการทำงานของศิลปินเนื่องจากพกพาไปยังที่ต่าง ๆ ได้สะดวก และไม่ยุ่งยากในการสร้างสรรค์ผลงาน

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวว่า สีน้ำเป็นสื่อวัสดุที่เวลาระบายผสมกับน้ำยิ่งระบายมากเท่าไหร่ก็แสดงความสามารถของเราเท่านั้น ขณะระบายต้องรู้จักคอย รู้จักทำตามกติกาและที่สำคัญยิ่งก็คือ ต้องระบายให้น้อยและได้มาก นอกจากนี้สีน้ำยังเป็นสื่อช่วยสนองความต้องการของ ผู้สนใจที่ต่างกันด้วย เช่น ท่านที่สนใจในความจริงตามสิ่งที่เห็น ก็สามารถใช้สีน้ำถ่ายทอดรูปแบบได้ ท่านที่สนใจโครงสร้างในความจริงอันนั้นมาผสมผสานกันก็สามารถถ่ายทอดโครงสร้างสิ่งนั้นได้ ท่านที่สนใจตอบสนองความจริงตามความรู้สึกก็สามารถแสดงความรู้สึกออกมาด้วยสี ด้วยเทคนิคต่าง ๆ ได้ และท่านที่สนใจในรูปแบบความหมายของความจริงนั้น ๆ ก็สามารถแสดงออกตามสัญลักษณ์นั้น ๆ ได้ (Realistic, Structural, Expression, Symbolism) สีน้ำจึงเป็นสื่อวัสดุที่สะดวก เหมาะสมและสนองความหลากหลายที่แตกต่างกันของปัจเจกชนได้ (อารี สุทธิพันธุ์. 2544 : สัมภาษณ์)

สีน้ำเป็นสีที่โปร่งแสง สีขาวของกระดาษจึงลอดออกมาได้ ซึ่งให้อารมณ์แปลกที่สีอื่นทำไม่ได้ เนื้อของสีน้ำมีความข้น ความลื่น ความเหนียว ทำให้เราเดาได้ยากว่าจะเกิดอะไรขึ้นเวลาระบาย แต่สิ่งทดแทนจากข้อเสียนั้นทำให้เราได้ผลลัพธ์ (effect) จากสิ่งนั้นที่เป็นตัวทดแทน ทำให้เราตื่นเต้น เกิดสิ่งสวยงามเกือบทุกครั้งไป จะเป็นอุบัติเหตุ (accident) ไม่ได้จงใจให้เกิด จากการเสี่ยงและโอกาสที่พังทำให้เป็นสิ่งที่น่ารำคาญ ขณะเดียวกันก็เป็นสีที่น่าตื่นเต้นและน่าทดลอง (Webb. 1927 : 17) จิตรกรรมสีน้ำจึงเป็นสิ่งที่น่าค้นหาในกระบวนการต่างๆ

จิตรกรรมสีน้ำจัดเป็นงานประเภททัศนศิลป์ที่แสดงออกได้ทั้งความรู้สึก ความงาม อารมณ์ ฯลฯ โดยตอบสนองความรู้สึกทางการเห็น คำว่าจิตรกรรมสีน้ำเป็นชื่อที่เรียกตามสื่อวัสดุที่ใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ จิตรกรรมสีน้ำจึงหมายถึงผลงานภาพเขียนที่ใช้สื่อสีน้ำ ระบายลงบนพื้นระนาบรองรับที่เป็นกระดาษให้ปรากฏในรูปแบบต่าง ๆ ตามความต้องการ โดยผู้ที่ถ่ายทอดเข้าใจถึงคุณสมบัติของกระดาษและสีน้ำที่มีความโปร่งใสเป็นคุณลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมสีน้ำ

ประวัติความเป็นมาของจิตรกรรมสีน้ำมีความเป็นมาที่ยาวนานและมีถิ่นกำเนิดในทวีปเอเชีย จากหลักฐานและข้อมูลต่าง ๆ ที่ศึกษาค้นคว้าถึงประวัติความเป็นมาของจิตรกรรมสีน้ำ เป็นที่ทราบกันทั่วไปและกล่าวได้ว่า ชนชาติจีนเป็นผู้ที่ใช้สีน้ำสร้างสรรค์งานจิตรกรรมกันมาเป็นชาติแรก อาจเป็นเพราะเนื่องจากการที่ชาวจีนใช้พู่กันเขียนหนังสือโดยใช้อย่างคล่องแคล่วด้วยหมึกดำที่เรียกกันว่า การเขียนแบบคอลิกราฟฟี (calligraphy) นอกจากนี้แล้วจิตรกรจีนยังนิยมเขียนภาพประกอบตัวอักษรเพื่อแสดงออกถึงปรัชญาและจินตนาการจากบทกวี ประเพณีนิยมที่สะท้อนถึงธรรมชาติหรือสัญลักษณ์ซึ่งสัมพันธ์กับธรรมชาติอันอุดมสมบูรณ์ รวมถึงความดีงามของศาสนาและความรุ่งเรือง ฯลฯ ความงดงามของจิตรกรรมสีน้ำของจีนอันเป็นที่ประจักษ์ไปทั่วโลก

สอดคล้องกับ โกศล พิณกุล ได้กล่าวไว้ว่า

> ตามหลักฐานพบว่าชนชาติจีนได้นำเอาสีดำมาผสมกับน้ำเขียนเป็นตัวหนังสือ ซึ่งต่อมาเรียกสีดำที่ผสมน้ำนั้นว่า "หมึกจีน" จึงถือได้ว่าเป็นการเริ่มต้นของการนำสีมาผสมน้ำใช้กันต่อมาภายหลังได้นำหมึกจีนดังกล่าวมาสร้างเป็นภาพโดยใช้เทคนิคหรือวิธีการวาดแสดงร่องรอยหรือลีลาของปลายพู่กัน เรียกกันว่า ภาพ "พู่กันจีน" (calligraphy) โดยอาศัยพู่กันวาดเป็นภาพธรรมชาติ คน ต้นไม้ ดอกไม้ สัตว์หรือสิ่งอื่นๆ อีกมาก มีภาพที่พบในราชวงศ์ถัง (ค.ศ. 618 – 907) ราชวงศ์ซุง (ค.ศ. 960 – 1127)

สำหรับประเทศทางยุโรป การใช้สีน้ำมีหลักฐานปรากฏในสมัยคลาสสิคของกรีกและโรมัน จนมาถึงสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา มีศิลปินหลายคนที่นำสีน้ำมาใช้ประกอบเป็นภาพร่าง เช่น ลีโอนาร์โด ดา วินชี, มิเคลัน เจโร, ราฟาเอล เป็นต้น ส่วนมากจะเป็นสีน้ำแบบทึบแสง

สีน้ำในกลุ่มประเทศตะวันตก ได้เริ่มต้นอย่างจริงจังประมาณ ค.ศ. 1400 โดยเริ่มในประเทศเยอรมันนีอย่างผลงานของ อัลแบสซท์ ดูเรอส์ (ค.ศ. 1471 – 1528) ดูเรอส์ ได้พัฒนาสีน้ำให้มีลักษณะโปร่งใส มีลักษณะไหลซึม ของสีพัฒนาการใช้สีโดยหลีกเลี่ยงสีที่เป็นจริงตามแหล่งที่พบ เรียกว่า local color เขาได้พัฒนาใช้สีแสดงบรรยากาศของสีมากกว่าบรรยากาศของสิ่งนั้น ๆ ถือได้ว่าการพัฒนาการใช้สีก้าวหน้ามากในสมัยนั้น

การระบายสีน้ำเกิดขึ้นทุกประเทศและมาเจริญเติบโตมากในศตวรรษที่ 18 ศิลปินในประเทศอังกฤษได้ชื่อว่าเป็นผู้นำทางจิตรกรรมสีน้ำ ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคหรือวิธีการระบายสีแบบเก่า ๆ จนถือได้ว่าสีน้ำเป็นจิตรกรรมประจำชาติประเภทหนึ่งของอังกฤษ ผลงานของ พอล แซนด์บี (Paul Sandby. 1725 – 1809) ได้รับการยกย่องว่าเป็นเลิศทางการสร้างจิตรกรรมสีน้ำ นอกจากนั้นประเทศอังกฤษได้พัฒนาเรื่องสื่อวัสดุ อุปกรณ์การระบายสีน้ำขึ้นมากไม่ว่าจะเป็น สี พู่กัน กระดาษ

วิวัฒนาการทางการเขียนภาพสีน้ำเป็นมาอย่างต่อเนื่อง มีศิลปินที่มีชื่อเสียงเกิดขึ้นหลายคนจนมาถึงศิลปินชื่อ วิลเลี่ยม เทอร์เนอร์ ซึ่งเป็นศิลปินยุคโรแมนติคของอังกฤษ เทอร์เนอร์เขียนภาพสีน้ำแสดงบรรยากาศ โดยการระบายสีอย่างอิสระไม่เก็บรายละเอียด คำนึงถึงสีและกำหนดแสงให้เกิดความกลมกลืน สะท้อนความต้องการการแสดงออกของศิลปินเอง มากกว่าสะท้อนให้เห็นสิ่งนั้น ๆ ว่าเหมือนจริง ภาพของเทอร์เนอร์จะแสดงบรรยากาศให้เข้าถึงสิ่งนั้น ๆ เช่น ภาพ "ตึกกำลังไฟไหม้" แสดงสีของเปลวไฟและควันไฟโหมกระหน่ำแสงสีฟู่ฟ่ามาก ศิลปินสีน้ำชาวอังกฤษ "watercolor" ศิลปินที่มีชื่อเสียง ได้แก่ โรเบิร์ต (Hubert Rebert) แซลเล (Challe) (โกศล พิณกุล. 2545 : 6)

จากการที่ได้กล่าวถึงข้างต้น จะเห็นได้ว่าจิตรกรรมสีน้ำมีประวัติความเป็นมาในเอเชีย ก่อกำเนิดขึ้นในประเทศจีนแล้วจึงขยายความนิยมไปยังประเทศต่าง ๆ จนเป็นที่ยอมรับกันทั่วโลก จิตรกรรมสีน้ำได้วิวัฒนาการอย่างแพร่หลายในประเทศต่าง ๆ ทั่วโลก ในสหรัฐอเมริกามีสมาคมสีน้ำเกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1866 และในช่วงนี้เอง ศิลปินชื่อ โฮเมอร์ (Winslow Homer. 1836 – 1910) เกิดขึ้น โฮเมอร์ได้สร้างงานจิตรกรรมสีน้ำแนวเหมือนจริง เขาเขียนภาพบรรยากาศชายทะเลได้ดีมากและมักมีภาพคนปรากฏในผลงานเสมอ

สำหรับจิตรกรรมสีน้ำในประเทศไทย เริ่มปรากฏชัดเจนในช่วงที่ได้รับกระแสศิลปะตะวันตก ซึ่งก่อนหน้านั้นงานจิตรกรรมของไทยเป็นไปในลักษณะช่างเขียนซึ่งนิยมใช้สีฝุ่นวาดภาพจิตรกรรมฝาผนัง โดยส่วนใหญ่จะมุ่งเน้นเฉพาะในวัดและในวัง ซึ่งมีมาแต่กรุงสุโขทัย อยุธยา จนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ จิตรกรรมสีน้ำในประเทศไทยเริ่มมีบทบาทในช่วงที่ไทยได้รับกระแสศิลปวัฒนธรรมจากตะวันตก ตั้งแต่รัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

จากนั้นจิตรกรรมสีน้ำได้มีบทบาทเต็มที่จนถึงยุคปัจจุบัน ศิลปินสีน้ำมีมากมายซึ่งล้วนพัฒนาการใช้สีน้ำ ทั้งเทคนิควิธีการในรูปแบบต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง

สำหรับจิตรกรรมสีน้ำในประเทศไทย บุคคลที่มีผลงานทางสีน้ำนับแต่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พระสรลักษณ์ลิขิต (จิตรกร สมัยรัชกาลที่ 5) ขุนปฏิภาคพิมพ์ลิขิต หม่อมเจ้าหญิงพิลัยเลขา ดิศกุล ฯลฯ จนมาถึงปี พ.ศ. 2487 เกิดมีกลุ่มสีน้ำชื่อ "กลุ่มจักรวรรดิศิลปิน" ขึ้น มีศิลปินหลายคนเช่น เฉลิม นาคีรักษ์, วรรณสิทธิ์ คู่ปะวณัช, พนม สุวรรณบุณย์, พนัส สุวรรณบุณย์, จำรัส เกียรติก้อง เป็นต้น (โกศล พิณกุล. 2545 : 7)

น. ณ ปากน้ำ ได้กล่าวถึงการเขียนภาพสีน้ำในช่วงปี 2480 – 2486 ว่า

สมัยปี 2480 – 2486 นั้น เป็นสมัยที่โรงเรียนเพาะช่างมีห้องโชว์สินค้า สมัยนั้นการเขียนรูปเป็นไปแบบเรียลิสต์ จะมีภาพเขียนสีน้ำใส่กรอบขนาดใหญ่จำนวนมากเป็นภาพหุ่นนิ่ง ภาพดอกไม้และแจกัน ฯลฯ ซึ่งเขียนอย่างประณีตมาก แสดงว่าภาพเขียนสีน้ำของเมืองไทยผ่านขั้นการเขียนอย่างประณีตละเอียดมาแล้ว ต่อมาในงานแสดงจักรวรรดิศิลปินที่ศาลาเฉลิมกรุง นอกจากจะมีงานของศิลปินเพาะช่างกับศิลปินอิสระทั่ว ๆ ไปแล้ว ยังมีศิลปินจากมหาวิทยาลัยศิลปากรส่งเข้าร่วมด้วย . . จนมีผู้ตั้งข้อสังเกตว่าภาพสีน้ำในสมัยนั้นผู้เชี่ยวชาญในการเขียนภาพวัดคือ มานะ บัวขาว ผู้เชี่ยวชาญในการเขียนภาพวิวคือ เฉลิม นาคีรักษ์ (วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ. 2535 : 57)

จากพัฒนาการของสีน้ำที่กล่าวมาแล้วนั้น จะเห็นได้ว่ามีศิลปินสีน้ำมากมายที่เกิดขึ้น และพัฒนาการใช้สีน้ำทั้งรูปแบบและกลวิธีต่าง ๆ สำหรับศิลปินสีน้ำของไทยมีศิลปินหลายท่านที่มีความสามารถในการระบายสีน้ำในรูปแบบที่แตกต่างกัน เช่น การระบายภาพวัดของ มานะ บัวขาว หรือการระบายภาพทิวทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ ในที่นี้จะขอกล่าวถึง เฉลิม นาคีรักษ์ เพื่อการศึกษาการระบายสีน้ำภาพทิวทัศน์ เฉลิม นาคีรักษ์ เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงและมีความสามารถในการระบายสีน้ำภาพทิวทัศน์อย่างดีเยี่ยม ดังที่ น. ณ ปากน้ำ ได้กล่าวถึง เฉลิม นาคีรักษ์ ว่าเป็นผู้เชี่ยวชาญในการเขียนสีน้ำภาพทิวทัศน์เป็นอย่างยิ่ง

สอดคล้องกับ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึง เฉลิม นาคีรักษ์ ไว้ว่า

ทางด้านผลงานศิลปะ ครูเฉลิม นาคีรักษ์ ท่านเป็นผู้มุ่งมั่นในการสร้างสรรค์จิตรกรรมอย่างสม่ำเสมอมาตลอดชีวิตการทำงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตรกรรมสีน้ำและสีน้ำมัน กระบวนการแบบสีน้ำทิวทัศน์ที่แสดงสีสดใสหนักแน่นรอยพู่กันที่แสดงการตัดสินใจอย่างฉับพลัน รูปทรงที่แสดงแสงเงาและปริมาตรอย่างเด่นชัดและภาพหลังที่พร่าเลือน ได้กลายเป็นแบบฉบับของสานุศิษย์และผู้รักการเขียนภาพอย่างกว้างขวาง ครั้งเดินทางไปศึกษาและดูงานที่ญี่ปุ่นก็ได้เดินทางไปทั่วและบันทึกภาพสีน้ำหอบกลับบ้าน นับได้ร้อยกว่าภาพ

อาจารย์ศิลป์ พีระศรี ก็เคยนำภาพเขียนสีน้ำของท่านไปติดไว้ที่ห้องทำงาน จุดโดดเด่นในการสร้างสรรค์จิตรกรรมของท่านคือ การเป็นผู้พยายามผสานโลกตะวันตกและโลกตะวันออกเข้าไว้ด้วยกัน ผสานจิตรกรรมสากล และจิตรกรรมไทยเข้าไว้ด้วยกัน ผสานวัสดุและกระบวนการอย่างใหม่กับบุคลิกและบรรยากาศอย่างไทยชนบทเข้าไว้ด้วยกัน และกระบวนการแบบของท่าน ลูกศิษย์ลูกหาและช่างเขียนประเภทครูพักลักจำก็พึ่งใบบุญเอาไปหากินกันทั่วประเทศ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2540 : 82)

และ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ ยังได้กล่าวอีกว่า

เฉลิม นาคีรักษ์ เป็นศิลปินไทยคนหนึ่งซึ่งเป็นอาจารย์สอนศิลปะในโรงเรียนเพาะช่าง และได้ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการโรงเรียนเพาะช่างก่อนที่จะครบเกษียณอายุราชการ และยังได้รับเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติอีกด้วย ความสามารถและคุณูปการทางด้านศิลปะของเฉลิม นาคีรักษ์ ได้รับการกล่าวขานอย่างกว้างขวางทั้งในฐานะการสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำ จิตรกรรมสีน้ำมัน จิตรกรรมสีฝุ่น ภาพไทยแนวประเพณีประยุกต์ รวมทั้งเป็นผู้สอนศิลปะ (วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ. 2532 : 58)

สรุปว่า เฉลิม นาคีรักษ์ นับเป็นจิตรกรสร้างสรรค์จิตรกรรมด้วยสีน้ำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ไม่ว่าจะเป็นด้านเรื่องราว ด้านรูปแบบและกลวิธีในการสร้างงาน เฉลิม นาคีรักษ์ เป็นผู้ที่มีความมุ่งมั่นต่อการสร้างสรรค์ผลงานและปฏิบัติได้อย่างงดงามสมบูรณ์แบบ โดยเฉพาะในส่วนที่เป็นภาพทิวทัศน์

ตลอดระยะเวลาของการสร้างสรรค์ผลงาน เฉลิม นาคีรักษ์ สะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบที่ฉับพลันของสีน้ำและการผสานกันของโลกตะวันตกและตะวันออกเข้าไว้ด้วยกันอย่างกลมกลืน อีกทั้งยังเป็นแบบอย่างที่น่าสนใจสำหรับผู้ศึกษาศิลปะ

จากผลงานจิตรกรรมสีน้ำของเฉลิม นาคีรักษ์ ที่มีลักษณะชุ่มใส มีความเป็นธรรมชาติของสีน้ำที่ใสสะอาด มีชีวิตชีวาของบรรยากาศที่เหมือนจริง แสดงรอยพู่กัน แสงเงา และการตัดสินใจอย่างดีเยี่ยม ทำให้จิตรกรสีน้ำรุ่นหลังเมื่อพูดถึงสีน้ำมักจะนึกถึง เฉลิม นาคีรักษ์ เสมอ

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นนี้เองจึงกระตุ้นให้ข้าพเจ้าสนใจที่จะศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการสร้างงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ โดยเฉพาะในส่วนที่เป็นภาพทิวทัศน์ เพื่อที่จะนำผลจากการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานในแบบของตัวเองต่อไป

ความมุ่งหมายในการวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ ในประเด็น
   1) เนื้อหาของภาพ
   2) รูปแบบ
   3) โครงสร้างของภาพ
   4) กลวิธีการระบายสีน้ำ
2. เพื่อนำข้อมูลจากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำตามแนวของผู้วิจัย โดยใช้กลวิธีสีน้ำ แสดงเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์เมือง ในกรุงเทพฯ

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงที่มาของเนื้อหาของภาพ รูปแบบ โครงสร้างของภาพ และกลวิธีการระบายสีน้ำในผลงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์

2. สามารถนำผลที่ได้จากการศึกษาจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานในรูปแบบของผู้วิจัย

3. เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในเรื่องของการศึกษาวิเคราะห์จิตรกรรมสีน้ำและการนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาเป็นผลงานใหม่อย่างมีระบบ

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการวิจัยครั้งนี้จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ ระหว่างปี พ.ศ. 2483 – 2525 ในประเด็นต่อไปนี้
   1.1 เนื้อหาของภาพ
   1.2 รูปแบบ
   1.3 โครงสร้างของภาพ
   1.4 กลวิธีการระบายสีน้ำ
2. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ จำนวน 23 ภาพ ดังต่อไปนี้

กลุ่มภาพวัด

1) ท่าเตียนวัดโพธิ์, 2506
   29 X 37 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
2) ประตูวัดโพธิ์, 2508
   37 X 54 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
3) วัด, 2508
   55 X 37 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
4) หอไตรวัดโพธิ์, 2523
   ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ

กลุ่มภาพทิวทัศน์ริมน้ำ

5) ปากคลองดาวคะนอง, 2496
   35 X 55 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
6) ภูเขาทอง - คลองมหานาค, 2502
   29 X 38 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
7) คลอง, 2508
   26 X 37 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
8) เรือริมน้ำ, 2508
   39 X 55 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
9) ชีวิตริมน้ำ, 2508
   37 X 55 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
10) คลองบางลำภู, ไม่ปรากฏ
    30 X 39 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

กลุ่มภาพทิวทัศน์ป่าเขาและสวน

11) น้ำตกที่โตเกียว (น้ำตกนิกโก้), 2501
    35 X 51 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
12) ต้นไม้วัดเก่าที่ปากเกร็ด, 2508
    37 X 58 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
13) สวนมะพร้าวที่บางปะทุน, 2508
    39 X 58 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
14) Yosemite, National Park USA. , 2523
    ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ
15) หิมะบนยอดเขา California USA. , 2523
    ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ

กลุ่มภาพทิวทัศน์เมือง

16) มหานครโตเกียว, 2501
30 X 40 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

17) กรุงโตเกียว, 2501
28 X 39 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

18) ทำเนียบกงศุลไทย LA California USA. , 2523
ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ

19) ถนน Hollywood, California USA. , 2523
ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ

20) City Hall Pasadena, California USA. , 2523
ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ

21) Hollywood, California USA. , 2523
ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ

22) San Francisco, 2525
35 X 55 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

23) Suburban USA. , 2525
27 X 35 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

3. นำผลที่ได้จากการศึกษาเกี่ยวกับเนื้อหาของภาพ รูปแบบ โครงสร้างของภาพ และกลวิธีการระบายสีน้ำ ในผลงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำโดยใช้กลวิธีสีน้ำแสดงเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์เมือง ในกรุงเทพฯ

ข้อตกลงเบื้องต้น

การศึกษาผลงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ ผู้วิจัยศึกษาจากข้อมูลชั้นต้น Primary Data จากผลงานจริงบางส่วน และข้อมูลชั้นรอง Secondary Data ซึ่งเป็นภาพผลงานที่พิมพ์ในหนังสือสูจิบัตรการแสดงนิทรรศการของ เฉลิม นาคีรักษ์ ดังมีรายชื่อหนังสือดังนี้คือ 84 ปีชาตกาล ศาสตราจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เขียน ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 และจากภาพถ่ายภาพสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ ซึ่งเป็นภาพถ่ายสะสมของ สมปอง อัครวงษ์ : สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเพาะช่าง ซึ่งน่าเชื่อถือได้ว่าเป็นภาพที่ใกล้เคียงกับผลงานจริงมากที่สุด โดยทำการศึกษาวิเคราะห์จิตรกรรมสีน้ำในช่วงปี พ.ศ. 2483 – 2525 ซึ่งเป็นช่วงที่ปรากฏผลงานทั้งหมดของ เฉลิม นาคีรักษ์ และเป็นผลงานที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับจากวงการศิลปะอย่างแพร่หลายของไทย

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. ภาพภูมิทัศน์ (Landscape)

หมายถึง การเขียนภาพระบายสีที่มีเนื้อหาของภาพภูมิทัศน์ ธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อม เช่น ท้องทุ่ง ป่าเขา ต้นไม้ แม่น้ำ ลำคลอง ทะเล และสิ่งก่อสร้าง ที่มีบรรยากาศช่วงเวลาและการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงตามปรากฏการณ์ที่เห็นจริง

2. รูปแบบ (Art Form)

หมายถึง การถ่ายทอดความคิดของศิลปินให้เป็นรูปที่มองเห็นได้ เช่น การถ่ายทอดรูปแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ หรือการปรับเปลี่ยนรูปทรงจากธรรมชาติ โดยอาศัยโครงสร้างทางทัศนศิลป์เป็นสื่อในการแสดงออก

3. โครงสร้างของภาพ (Structure)

หมายถึง ส่วนประกอบทางศิลปะที่ศิลปินนำมาใช้ในการสร้างงานได้อย่างเหมาะสม เพื่อให้เกิดคุณค่าทางความงามหรือความมีเอกภาพมากที่สุด เช่น ดุลยภาพ ความกลมกลืน สัดส่วน จังหวะ เป็นต้น

4. จิตรกรรมสีน้ำ (Water Color Painting)

หมายถึง ภาพเขียนที่ใช้สีน้ำระบายให้เห็นเป็นภาพลักษณะต่าง ๆ โดยมีคุณสมบัติโปร่งใส ลักษณะผิวของกระดาษ ความเด่นชัดของรอยพู่กัน คราบน้ำ การไหลของน้ำ และความรู้สึกของผู้สร้างปรากฏให้เห็นชัดเจน

5. กลวิธี (Technique)

หมายถึง กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของจิตรกร ตามคุณสมบัติของสื่อวัสดุโดยมีความสัมพันธ์กับอุปกรณ์ประสานกับความสร้างสรรค์ ปรากฏให้เห็นในผลงานจิตรกรรม โดยพิจารณาจากการใช้วัสดุการร่างภาพ การระบายสี ลักษณะการถ่ายทอดด้วยสีน้ำ

6. การร่างภาพ (Sketch)

หมายถึง กระบวนการเริ่มต้นในการสร้างรูปทรงในภาพจิตรกรรมสีน้ำ โดยพิจารณาจากลักษณะการร่างภาพด้วยดินสอแล้วลงสี การร่างภาพด้วยสีแล้วลงสี และการระบายสีโดยไม่มีการร่างภาพ

7. การระบายสีน้ำ (Water Color Painting)

หมายถึง ใช้สีน้ำระบายสีอย่างเสรีโดยมุ่งเน้นความผสมผสานกลมกลืนบนพื้นรองรับ มีลักษณะการระบาย เช่น

- การระบายเปียกบนเปียก (Wet into Wet Painting) หมายถึง การระบายสีน้ำบนพื้นรองรับที่เปียกหรือชื้นด้วยสภาพที่เปียกชุ่ม เพื่อก่อให้เกิดปรากฏการณ์ที่ไหลซึมบนพื้นภาพ
- การระบายเปียกบนแห้ง (Wet into Dry Painting) หมายถึง การระบายสีน้ำบนพื้นรองรับที่แห้งด้วยสีน้ำที่เปียกชุ่ม เพื่อก่อให้เกิดปรากฏการณ์รอยแปรงขอบคมของพื้นภาพ
- การระบายแห้งบนแห้ง (Dry on Dry Painting) หมายถึง การระบายสีน้ำบนพื้นรองรับที่แห้งด้วยสีน้ำที่ค่อนข้างแห้งหรือหมาดน้ำ เพื่อก่อให้เกิดปรากฏการณ์สีแห้งกร้านบนพื้นภาพ
- การทำพื้นผิว (Texture) หมายถึง การปรุงแต่งลักษณะผิวกระดาษให้ต่างไปจากเดิมเพื่อผลที่แปลกและน่าสนใจกว่า โดยมีวิธีแตกต่างกันไปดังนี้ ใช้เกลือหรือน้ำตาลทรายโรยในขณะที่สียังไม่แห้ง การฉีดน้ำ การขูดขีดให้เกิดร่องรอย การใช้พลาสติกใสปิดทับในขณะสียังไม่แห้ง การดีด สลัดสี การใช้ของเหลว เคลือบทับหรือกันด้วยยาง การเช็ดออก การทำกระดาษยับ การลอกออก

- การระบายสีแบบผสม (Mixed Painting) หมายถึง การสร้างสรรค์จิตรกรรมโดยใช้กลวิธีการระบายสีตั้งแต่ 2 กลวิธีขึ้นไป

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับ เฉลิม นาคีรักษ์ ซึ่งค้นคว้าจากแหล่งข้อมูล
   1.1 จากการสัมภาษณ์ตัวศิลปิน (เฉลิม นาคีรักษ์)
   1.2 จากการสัมภาษณ์ของคนใกล้ชิด เช่น บุตร ลูกศิษย์ ฯลฯ
   1.3 ห้องสมุดสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง
   1.4 หอสมุดแห่งชาติ
   1.5 หอสมุด มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2. ศึกษาเกณฑ์ที่จะใช้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ จากเอกสารและการสัมภาษณ์นักวิชาการต่างๆ

3. วิเคราะห์งานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ ในประเด็น
   3.1 เนื้อหาของภาพ
      3.1.1 เนื้อหาสิ่งแวดล้อม
      3.1.2 เนื้อหาทางสังคม
   3.2 รูปแบบ
   3.3 โครงสร้างของภาพ
      3.3.1 ความกลมกลืน
      3.3.2 จุดเด่น
      3.3.3 ความสมดุล
4. กลวิธี
   4.1 การระบายแบบเปียกบนเปียก (Wet into Wet)
   4.2 การระบายแบบเปียกบนแห้ง (Wet into Dry)
   4.3 การระบายแบบแห้งบนแห้ง (Dry on Dry)
   4.4 การระบายบนระนาบรองรับที่เตรียมไว้ (Texture Surface)

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้าแยกประเภทเป็นหัวข้อต่าง ๆ ได้ดังนี้

1. ประวัติ เฉลิม นาคีรักษ์
   1.1 ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับ เฉลิม นาคีรักษ์
   1.2 ประวัติการแสดงผลงานของ เฉลิม นาคีรักษ์
   1.3 การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของ เฉลิม นาคีรักษ์
2. จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ในลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์
3. เนื้อหาในงานจิตรกรรม
4. การถ่ายทอดรูปแบบในงานจิตรกรรม
5. โครงสร้างของภาพ
6. กลวิธีในงานจิตรกรรมสีน้ำ

1. ประวัติ เฉลิม นาคีรักษ์

1.1 ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับ เฉลิม นาคีรักษ์

นายเฉลิม นาคีรักษ์ เกิดเมื่อวันที่ 21 กันยายน พ.ศ. 2460 ที่อำเภอตระการพืชผล จังหวัดอุบลราชธานี บิดาชื่อ นายแดง มารดาชื่อ นางคำ นาคีรักษ์ บิดามีอาชีพเป็นเสมียน มารดามีอาชีพทำนา

จากเด็กต่างจังหวัดที่มีความรักในด้านศิลปะตั้งแต่เยาว์วัย เฉลิม นาคีรักษ์ ได้เกิดและเติบโตที่จังหวัดอุบลราชธานี อำเภอตระการพืชผล ตำบลยุหลุ ท่านได้ใช้ชีวิตในสิ่งแวดล้อมชนบทและธรรมชาติ ได้สัมผัสวิถีชีวิตของวัฒนธรรมพื้นบ้านและได้เริ่มซึมซับสิ่งเหล่านั้นตั้งแต่วัยเด็กจนโต ท่านมีความสนใจในการวาดและเขียนภาพตั้งแต่เด็ก ไม่ปรากฏว่าพี่น้องของท่านดำเนินอาชีพอย่างท่าน ส่วนใหญ่แล้วรับราชการหรือไม่ก็ทำนา มีท่านเพียงคนเดียวที่ศึกษาในด้านวิชาศิลปะและเป็นศิลปิน นั่นคงเป็นสิ่งหนึ่งที่ทำให้ท่านสามารถถ่ายทอดผลงานทางด้านศิลปะได้อย่างเข้าใจและลึกซึ้ง ดังข้อความตอนหนึ่งที่ เฉลิม นาคีรักษ์ กล่าวไว้ว่า

> ครูเป็นเด็กเกิดต่างจังหวัด ที่อำเภอตระการพืชผล จังหวัดอุบลราชธานี ชีวิตช่วงวัยเด็กของครูส่วนใหญ่ผูกพันอยู่กับชีวิตแบบชนบท ครูชอบศิลปะมาตั้งแต่สมัยที่เป็นเด็กแล้ว ถ้าจะพูดไปก็เหมือนกับครูมีพรสวรรค์เห็นใครเขาเขียนรูปเป็นไม่ได้ ชอบดู และชอบไปติเขาว่าเขียนไม่ถูกแล้วก็ไปเที่ยวแก้ให้เขา มันเป็นชะอย่างงั้น พ่อของครูเห็นเข้าก็ไม่ว่าอะไร ยิ่งส่งเสริม แกเคยเขียนรูปมาให้ดูก็เขียนอย่างคนแก่เขียน ครูเลยไปติแกเข้าว่ามันต้องเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ตามประสา
>
> ตอนเรียนอยู่ชั้นประถม เพื่อนที่เรียนอยู่ในชั้นเดียวกันชอบให้เขียนรูปให้บ่อย ๆ แลกกับขนมกิน เพื่อนที่เป็นลูกจีนเขามีลูกกวาด ก็เขียนรูปคนขี่ม้าให้สักรูป แล้วเขาจะให้ลูกกวาดกิน (อัศนีย์ ชูอรุณ และคณะ. 2524 : 24)

จากความผูกพันในชีวิตในวัยเด็กจะเห็นได้ว่าอิทธิพลรอบข้าง เช่น ครอบครัว และกลุ่มเพื่อนมีผลทำให้ เฉลิม นาคีรักษ์ ถูกการส่งเสริมทางด้านศิลปะตั้งแต่เยาว์วัย จากการเห็น การฝึกฝน และแรงผลักดันในด้านความจนทำให้ เฉลิม นาคีรักษ์ ต้องแสวงหาสิ่งต่าง ๆ เข้ามา เช่น การเขียนรูปแลกกับขนมของเพื่อน เป็นต้น

การศึกษา

เฉลิม นาคีรักษ์ เรียนวิชาสามัญระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษาที่บ้านเกิด ครูสอนศิลปะของท่านในยุคนี้ชื่อครูคง ซึ่งจบมาจากโรงเรียนเพาะช่าง เมื่อจบการศึกษาระดับมัธยมศึกษาแล้ว ท่านได้เดินทางมากรุงเทพมหานคร เพื่อศึกษาวิชาศิลปะและหัตถกรรมที่โรงเรียนเพาะช่าง เมื่อ พ.ศ. 2477 ศึกษาเป็นเวลา 4 ปี เมื่อจบการศึกษาแล้วได้เข้าศึกษาต่อวิชาครูประถมที่โรงเรียนฝึกหัดครูประถมพระนครอีก 1 ปี นักเรียนรุ่นเดียวกับท่านที่เพาะช่างมี ปุ้ย พร้อมวงศ์ สุวัฒน์ เกษรกุล และ แสวง ประพันธ์ เป็นต้น ในยุคนั้นหลวงกวีจรรยาวิโรจน์ เป็นอาจารย์ใหญ่ อาจารย์ที่สอนมี ขุนศรี ศุภหัตถ์ โพธิ์ ใจอ่อนน้อม แนบ บังคม จิตร บัวบุศย์ สงัด มุสิกถาวร ไวซาเซ และนิโร โยโกต้า ซึ่งเป็นชาวญี่ปุ่น นอกจากนี้แล้วทางโรงเรียนยังได้ส่งไปรับการอบรม (ไปเป็นคณะ) วิชาทฤษฎีศิลปะกับศิลป์ พีระศรี ที่มหาวิทยาลัยศิลปากรเป็นเวลา 6 เดือน ในด้านศิลปะไทยนั้นท่านเคยศึกษากับอาจารย์พระเทวาภินิมมิต

การศึกษาศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่างนั้นมีหลายด้าน มีทั้งการศึกษาศิลปะแบบประเพณีและแบบสากล รวมทั้งวิชาศิลปหัตถกรรมหลายแขนง ผู้ที่จบการศึกษาจากโรงเรียนนี้จะมีความรู้ความสามารถในทางศิลปะและการช่างศิลปะหลายด้าน โรงเรียนเพาะช่างเป็นโรงเรียนช่างศิลปะที่เก่าแก่ที่สุดของประเทศไทย ก่อนที่จะมีโรงเรียนศิลปากรเกิดขึ้นในกรมศิลปากรเมื่อ พ.ศ. 2476 โรงเรียนเพาะช่างเป็นสถานที่ศึกษาศิลปะและการช่างศิลปะแห่งเดียวที่ผู้ซึ่งรักในด้านศิลปะและการช่างศิลปะจะมีโอกาสได้ศึกษา โรงเรียนนี้ได้ผลิตศิลปิน ช่างศิลปะ และครูสอนวิชาศิลปะรับใช้ประชาชาติมาเป็นเวลาอันยาวนาน เมื่อมีการเปิดมหาวิทยาลัยศิลปากรขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2486 ผู้ที่จบการศึกษา 2 และ 3 ปีจากเพาะช่างมีโอกาสได้ศึกษาต่ออีก และส่วนใหญ่ของนักศึกษาของคณะจิตรกรรมและประติมากรรมของมหาวิทยาลัยศิลปากรสมัยแรก ๆ นั้นจบการศึกษามาจากเพาะช่าง เฉลิม นาคีรักษ์ ก็เช่นเดียวกับคนหนุ่มสาวที่มีแววและมีใจรักในทางศิลปะและการช่างศิลปะซึ่งต้องมาศึกษาที่โรงเรียนเพาะช่าง และที่โรงเรียนนี้ท่านได้ศึกษาศิลปะและการช่างศิลปะอย่างกว้างขวาง นอกจากนี้ยังมีโอกาสได้ศึกษากับศิลป์ พีระศรี ปรมาจารย์ศิลปะยุคใหม่ เป็นเวลา 6 เดือน ท่านจึงเป็นศิลปินที่ได้รับการศึกษามาอย่างครบถ้วน ในด้านหัตถกรรมนั้นท่านได้ศึกษาวิชาเครื่องไม้ วิชาจักสาน และวิชาเครื่องดิน ได้มีโอกาสไปศึกษาดูงานด้านศิลปหัตถกรรมที่ประเทศญี่ปุ่นในช่วงที่รับราชการแล้วครั้งหนึ่ง ในการไปศึกษาดูงานดังกล่าวท่านมีโอกาสดูงานและทำงานศิลปะด้วย ทำให้ท่านมีความรู้และประสบการณ์กว้างออกไปอีก เนื่องจากท่านได้รับการศึกษาและประสบการณ์อย่างกว้างขวางนี้เองทำให้ท่านสามารถสร้างสรรค์ผลงานงานศิลปะได้หลายแบบและหลายเทคนิค (ดำรง วงศ์อุปราช และคณะ. 2532 : 22 – 23)

จากข้อความข้างต้น เฉลิม นาคีรักษ์ ได้รับการศึกษาและถูกวางรากฐานทางด้านศิลปะตั้งแต่ชั้นประถมศึกษา และพัฒนาอย่างจริงจังเมื่อเข้าเรียนที่โรงเรียนเพาะช่างหรือสถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเพาะช่างในปัจจุบัน ท่านได้รับการสั่งสอนจากอาจารย์ที่มีความสามารถในหลาย ๆ ด้าน เช่น ขุนศรี ศุภหัตถ์ โพธิ์ ใจอ่อนน้อม แนบ บังคม จิตร บัวบุศย์ และการได้รับคำปรึกษาในเรื่องงานศิลปะจากกลุ่มเพื่อนร่วมงานโดยมี สงัด มุสิกถาวร ไวซาเซ่ และนิโร โยโกตา ท่านเหล่านี้น่าจะมีอิทธิพลต่อการ

ทำงานศิลปะของ เฉลิม นาคีรักษ์ ในรูปแบบต่างๆ ตามที่ว่าครูเป็นต้นแบบ ยิ่งไปกว่านั้น เฉลิม นาคีรักษ์ ยังมีโอกาสได้รับการสอนจากจากศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ในมหาวิทยาลัยศิลปากรอีกช่วงหนึ่งด้วย ทั้งหมดนี้อาจารย์ทุกท่านในสมัยนั้นจัดเป็นกลุ่มอาคะเดมิคอาร์ต (Academe Art) รวมทั้งอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ด้วย จึงทำให้ ถูกวางรากฐานจากการฝึกแบบทักษะฝีมือเน้นการปฏิบัติฝึกฝนตามต้นแบบ ครูทำได้อย่างไร นักเรียนต้องทำได้อย่างที่ครูทำ จึงส่งผลให้ เฉลิม นาคีรักษ์ มีความสามารถในการลากเส้น (Drawing) อย่างแม่นยำ มีการใช้แปรง พู่กัน ป้ายสีอย่างแม่นยำและเฉียบขาด เพราะจากการฝึกฝนมาอย่างหนักตามหลักทฤษฎีของกลุ่มอาคะเดมิค นับว่า เฉลิม นาคีรักษ์ ได้รับการสั่งสมและเรียนรู้จากสถาบันที่มีชื่อเสียงของประเทศ ที่มีบุคลากรที่มีคุณภาพจึงทำให้ เฉลิม นาคีรักษ์ สามารถพัฒนาความสามารถทางด้านศิลปะต่าง ๆ ทั้งทางด้านทฤษฎีและปฏิบัติได้สมบูรณ์แบบยิ่ง

การรับราชการในสถาบันการสอนศิลปะ

เฉลิม นาคีรักษ์ ได้รับราชการเป็นครูสอนศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่างเมื่อ พ.ศ. 2483 และได้รับราชการต่อเนื่องกันมาเป็นเวลายาวนานถึง 37 ปี จนเกษียณอายุราชการเมื่อ พ.ศ. 2520 มีความเจริญก้าวหน้าตลอดเวลาในงานราชการ เริ่มจากตำแหน่งครูจัตวาจนเป็นอาจารย์ชั้นพิเศษ ได้รับตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการวิทยาลัยเพาะช่าง และเป็นคณบดีคณะศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา ได้รับความสำเร็จอย่างสูงในชีวิตราชการ จากประวัติในการรับราชการในการทำงานสอนศิลปะในโรงเรียนเพาะช่าง สรุปได้เป็นปี พ.ศ. ดังนี้

พ.ศ. 2483	เข้ารับราชการที่โรงเรียนเพาะช่างในตำแหน่งครูจัตวา
พ.ศ. 2491	ครูตรี โรงเรียนเพาะช่าง
พ.ศ. 2500	ครูโท โรงเรียนเพาะช่าง
พ.ศ. 2502	ผู้ช่วยอาจารย์ใหญ่ โรงเรียนเพาะช่าง
พ.ศ. 2510	อาจารย์เอก โรงเรียนเพาะช่าง
พ.ศ. 2514	รักษาการผู้อำนวยการชั้นพิเศษ วิทยาลัยเพาะช่าง
พ.ศ. 2517	ผู้อำนวยการชั้นพิเศษ วิทยาลัยเพาะช่าง
พ.ศ. 2518	คณบดี คณะศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตเพาะช่าง
พ.ศ. 2520	เกษียณอายุราชการสูงอายุสังกัดสำนักปลัดกระทรวงศึกษาธิการ ได้รับตำแหน่งเป็นศาสตราจารย์พิเศษคณะศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา (ดำรง วงศ์อุปราช. 2532 : 23)

การดำรงชีวิตและครอบครัว

เฉลิม นาคีรักษ์ ดำรงชีวิตอย่างดีงาม เป็นศิลปิน ครู สามีและพ่อที่ดี เลี้ยงดูครอบครัว และให้การศึกษาแก่บุตรทั้ง 3 คนเป็นอย่างดี ชมพูนุช นาคีรักษ์ มหาบัณฑิตจากมหาวิทยาลัยด้านประวัติศาสตร์ธานี นาคีรักษ์ จบจากวิทยาลัยเพาะช่าง แล้วไปศึกษาต่อที่สถาบันศิลปะในกรุงโรม ประเทศอิตาลี (ทางด้านตกแต่ง) ปัจจุบันเป็นอาจารย์ในวิทยาเขตเพาะช่าง นิมิต นาคีรักษ์ จบปริญญาตรีจากคณะศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา ปัจจุบันเป็นอาจารย์ในวิทยาเขตเพาะช่างเช่นกัน เฉลิม นาคีรักษ์ ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว เมื่อวันที่ 2 ธันวาคม พ.ศ. 2545 รวมอายุได้ 85 ปี แต่ผลงานของท่านยังมีความสดใส งดงามและมีคุณค่า

และจะยังคงรักษาความงดงามอยู่ได้อีกนานแสนนานเช่นเดียวกับชื่อเสียง เกียรติคุณอันดีงามของศาสตราจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ จะได้รับการจารึกคู่กับวงการศิลปะของไทยไปอีกนานแสนนาน

รางวัลและเกียรติคุณ

จากการเพียรพยายามในการฝึกฝน ศิลปินย่อมอยากให้ผู้พบเห็นผลงานและเกิดการยอมรับในตัวของผลงาน เฉลิม นาคีรักษ์ ก็เป็นเช่นนั้น การส่งผลงานเข้าประกวดเป็นอีกหนทางหนึ่งที่จะทำให้ผู้อื่นยอมรับในผลงานนั้น ในชีวิตการทำงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ ท่านได้ส่งผลงานเข้าประกวดอยู่หลายครั้ง และได้มีโอกาสเข้าเฝ้าใกล้ชิดเบื้องพระยุคลบาท ซึ่งจัดเรียงลำดับของรางวัลได้ดังนี้

- ได้รับรางวัลจิตรกรรม งานประกวดศิลปะในงานฉลองรัฐธรรมนูญ
- ได้รับรางวัลในการประกวดศิลปะ จัดโดยกระทรวงวัฒนธรรม สมัยจอมพล ป. พิบูลย์สงคราม เป็นนายกรัฐมนตรี ผลงานดีเด่นประเภทสีน้ำ ภาพสีน้ำมัน ภาพทิวทัศน์ ภาพคนเหมือน และภาพศิลปะประจำชาติ
- ได้เข้าเฝ้าใกล้ชิดเบื้องพระยุคลบาท พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว 2 ครั้ง
  ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2506 เพื่อเขียนภาพถวายทอดพระเนตรพร้อมกับศิลปินอื่นๆ อีกหลายคน ได้ร่วมโต๊ะเสวยกับล้นเกล้าทั้งสองพระองค์
  ครั้งที่ 2 ได้เข้าเฝ้าร่วมกับอธิบดีกรมศิลปากร และอาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากรอีกหลายท่าน เพื่อถวายคำวิจารณ์ผลงานฝีพระหัตถ์ของพระองค์ ซึ่งในขณะนั้นพระองค์ทรงเขียนภาพหลายภาพและหลายวิธีการ นับว่าเป็นมหากรุณาธิคุณและเป็นสิริมงคลเป็นล้นพ้น
- ได้รับการคัดเลือกเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) เมื่อ พ.ศ. 2531
- ได้รับปริญญาศิลปศาสตร์ดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์สาขาทัศนศิลป์ จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เมื่อ พ.ศ. 2533 (ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 16)

สรุปจากประวัติทั่วไปเกี่ยวกับ เฉลิม นาคีรักษ์ ทำให้ทราบถึงที่มาพื้นฐานทางการศึกษาและการสร้างผลงาน เฉลิม นาคีรักษ์ เติบโตพร้อม ๆ กับการซึมซับศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมได้หล่อหลอมให้ เฉลิม นาคีรักษ์ ได้ซึมซับสิ่งเหล่านั้นตั้งแต่ยังเด็ก ดังจะเห็นได้จากผลงานทั้งในรูปแบบไทยประเพณีหรือผลงานจิตรกรรมสีน้ำ สีน้ำมัน จากการศึกษาจากโรงเรียนวัดในเขตพื้นที่ที่เป็นถิ่นกำเนิดเรื่อยมาจนถึงโรงเรียนเพาะช่างที่เป็นสถาบันในระดับอุดมศึกษาที่สอนในด้านศิลปะนั้น กับเหล่าอาจารย์ที่ ทรงคุณค่าต่าง ๆ มากมาย เช่น จิตร บัวบุศย์ ต้นแบบศิลปินลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ในประเทศไทย นิโย โยโกต้า ศิลปินสีน้ำจากญี่ปุ่น เป็นต้น และยังได้รับการถ่ายทอดจากศิลป พีระศรี ในมหาวิทยาลัยศิลปากรอีกด้วย ประกอบกับความตั้งใจ มุ่งมั่นของ เฉลิม นาคีรักษ์ ทำให้เขาได้สร้างผลงานไว้อย่างมากมาย การทำงานศิลปะที่ควบคู่กับการสอนศิลปะนั้นเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้ เฉลิม นาคีรักษ์ ต้องพัฒนาทั้งตนเองและพัฒนาความรู้เพื่อจะนำไปสอนลูกศิษย์ สิ่งเหล่านี้เองที่ทำให้ เฉลิม นาคีรักษ์ ไม่หยุดนิ่งในการสร้างผลงานอยู่ตลอดเวลา ผลที่ได้รับคือการได้รับคัดเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติในปี พ.ศ. 25 31 ด้านทัศนศิลป์ และยัง ได้รับปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาทัศนศิลป์ จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เมื่อปี พ.ศ. 2533 อีกด้วย ปัจจุบัน เฉลิม นาคีรักษ์ เสียชีวิตแล้ว รวมอายุได้ 85 ปี

ทำงานศิลปะของ เฉลิม นาคีรักษ์ ในรูปแบบต่างๆ ตามที่ว่าครูเป็นต้นแบบ ยิ่งไปกว่านั้น เฉลิม นาคีรักษ์ ยังมีโอกาสได้รับการสอนจากจากศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ในมหาวิทยาลัยศิลปากรอีกช่วงหนึ่งด้วย ทั้งหมดนี้อาจารย์ทุกท่านในสมัยนั้นจัดเป็นกลุ่มอาคะเดมิคอาร์ต (Academe Art) รวมทั้งอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ด้วย จึงทำให้ ถูกวางรากฐานจากการฝึกแบบทักษะฝีมือเน้นการปฏิบัติฝึกฝนตามต้นแบบ ครูทำได้อย่างไร นักเรียนต้องทำได้อย่างที่ครูทำ จึงส่งผลให้ เฉลิม นาคีรักษ์ มีความสามารถในการลากเส้น (Drawing) อย่างแม่นยำ มีการใช้แปรง พู่กัน ป้ายสีอย่างแม่นยำและเฉียบขาด เพราะจากการฝึกฝนมาอย่างหนักตามหลักทฤษฎีของกลุ่มอาคะเดมิค นับว่า เฉลิม นาคีรักษ์ ได้รับการสั่งสมและเรียนรู้จากสถาบันที่มีชื่อเสียงของประเทศ ที่มีบุคลากรที่มีคุณภาพจึงทำให้ เฉลิม นาคีรักษ์ สามารถพัฒนาความสามารถทางด้านศิลปะต่าง ๆ ทั้งทางด้านทฤษฎีและปฏิบัติได้สมบูรณ์แบบยิ่ง

การรับราชการในสถาบันการสอนศิลปะ

เฉลิม นาคีรักษ์ ได้รับราชการเป็นครูสอนศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่างเมื่อ พ.ศ. 2483 และได้รับราชการต่อเนื่องกันมาเป็นเวลายาวนานถึง 37 ปี จนเกษียณอายุราชการเมื่อ พ.ศ. 2520 มีความเจริญก้าวหน้าตลอดเวลาในงานราชการ เริ่มจากตำแหน่งครูจัตวาจนเป็นอาจารย์ชั้นพิเศษ ได้รับตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการวิทยาลัยเพาะช่าง และเป็นคณบดีคณะศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา ได้รับความสำเร็จอย่างสูงในชีวิตราชการ จากประวัติในการรับราชการในการทำงานสอนศิลปะในโรงเรียนเพาะช่าง สรุปได้เป็นปี พ.ศ. ดังนี้

พ.ศ. 2483	เข้ารับราชการที่โรงเรียนเพาะช่างในตำแหน่งครูจัตวา
พ.ศ. 2491	ครูตรี โรงเรียนเพาะช่าง
พ.ศ. 2500	ครูโท โรงเรียนเพาะช่าง
พ.ศ. 2502	ผู้ช่วยอาจารย์ใหญ่ โรงเรียนเพาะช่าง
พ.ศ. 2510	อาจารย์เอก โรงเรียนเพาะช่าง
พ.ศ. 2514	รักษาการผู้อำนวยการชั้นพิเศษ วิทยาลัยเพาะช่าง
พ.ศ. 2517	ผู้อำนวยการชั้นพิเศษ วิทยาลัยเพาะช่าง
พ.ศ. 2518	คณบดี คณะศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตเพาะช่าง
พ.ศ. 2520	เกษียณอายุราชการสูงอายุสังกัดสำนักปลัดกระทรวงศึกษาธิการ ได้รับตำแหน่งเป็นศาสตราจารย์พิเศษคณะศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา (ดำรง วงศ์อุปราช. 2532 : 23)

การดำรงชีวิตและครอบครัว

เฉลิม นาคีรักษ์ ดำรงชีวิตอย่างดีงาม เป็นศิลปิน ครู สามีและพ่อที่ดี เลี้ยงดูครอบครัว และให้การศึกษาแก่บุตรทั้ง 3 คนเป็นอย่างดี ชมพูนุช นาคีรักษ์ มหาบัณฑิตจากมหาวิทยาลัยด้านประวัติศาสตร์ ธานี นาคีรักษ์ จบจากวิทยาลัยเพาะช่าง แล้วไปศึกษาต่อที่สถาบันศิลปะในกรุงโรม ประเทศอิตาลี (ทางด้านตกแต่ง) ปัจจุบันเป็นอาจารย์ในวิทยาเขตเพาะช่าง นิมิต นาคีรักษ์ จบปริญญาตรีจากคณะศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา ปัจจุบันเป็นอาจารย์ในวิทยาเขตเพาะช่างเช่นกัน เฉลิม นาคีรักษ์ ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว เมื่อวันที่ 2 ธันวาคม พ.ศ. 2545 รวมอายุได้ 85 ปี แต่ผลงานของท่านยังมีความสดใส งดงามและมีคุณค่า

1.2 ประวัติการแสดงผลงานของ เฉลิม นาคีรักษ์

ผลงานจิตรกรรมของ เฉลิม นาคีรักษ์ แพร่หลายไปทั้งในและต่างประเทศ ท่านได้เข้าร่วมแสดงผลงานในการแสดงศิลปะที่สำคัญหลายครั้งและหลายแห่ง และได้แสดงเดี่ยวผลงานหลายครั้งตั้งแต่ พ.ศ. 2483 จนถึงปัจจุบันนี้ จากการแสดงผลงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ ได้สรุปปี พ.ศ. ได้ดังนี้

- พ.ศ. 2483 – 2485 ส่งผลงานเข้าแสดงและประกวดในงานฉลองรัฐธรรมนูญและงานส่งเสริมวัฒนธรรม
- พ.ศ. 2486 – 2488 แสดงภาพจิตรกรรมสีน้ำร่วมกับสำนักวัฒนธรรมญี่ปุ่น
- พ.ศ. 2487 แสดงสีน้ำร่วมกับจักรวรรดิศิลปินแห่งประเทศไทย
- พ.ศ. 2491 – 2507 แสดงจิตรกรรมสีน้ำมันร่วมกับสมาคมศิลปกรรมไทย
- พ.ศ. 2506 แสดงภาพสีน้ำ สีฝุ่น ประเพณีประยุกต์ร่วมกับกลุ่มจิตรกร เหม เวชกร และเพื่อน
- พ.ศ. 2506 แสดงภาพสีน้ำ สีน้ำมัน สีพลาสติก (ลูมีนอล) ประเพณีประยุกต์ส่วนตัว ครั้งที่ 1 ที่บางกะปิ แกลเลอรี่ กรุงเทพฯ
- พ.ศ. 2507 แสดงภาพประเพณีประยุกต์ครั้งที่ 1 ร่วมกับจิตรกรไทย
- พ.ศ. 2507 แสดงภาพสีน้ำ สีน้ำมัน สีพลาสติก (ลูมีนอล) ประเพณีประยุกต์ ส่วนตัว ครั้งที่ 2 ที่บางกะปิ แกลเลอรี่ กรุงเทพฯ
- พ.ศ. 2508 แสดงภาพประเพณีประยุกต์ครั้งที่ 2 ร่วมกับจิตรกรไทย
- พ.ศ. 2508 แสดงภาพสีน้ำ สีน้ำมัน ประเพณีประยุกต์ ส่วนตัวครั้งที่ 3 ที่บางกะปิ แกลเลอรี่ กรุงเทพฯ
- พ.ศ. 2508 แสดงภาพสีน้ำ ร่วมกับกลุ่มจิตรกรสีน้ำ ณ บางกะปิแกลเลอรี่ กรุงเทพฯ
- พ.ศ. 2523 ได้รับเชิญจากศูนย์ศิลปกรรมไทย นครลอสแองเจลีส สหรัฐอเมริกา ไปแสดงจิตรกรรมสีน้ำ สีน้ำมัน ประเพณีประยุกต์ ส่วนตัว ที่ธนาคาร ออล เสตท เซพวิงส์ ลอสแองเจลีส และดูงานศิลปะในครั้งนั้นด้วย
- พ.ศ. 2525 ได้รับเชิญจากสภาศิลปกรรมไทย คาลิฟอเนียร์ แสดงงานศิลปะร่วมกับศิลปินไทย 5 ท่าน ประเทือง เอมเจริญ, บุญยิ่ง เอมเจริญ, พิชัย นิรันดร์, ดำรง วงศ์อุปราช และ กมล ทัศนาญชลี เนื่องในโอกาสฉลองกรุงเทพฯ 200 ปี ณ แปซิฟิค เอเชีย มิวเซียม เมืองทาซาเดน่า, ศาลากลางเมือง ซานตา บาบารา, ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแอมบาสเดอร์ เมืองพาซาเดนา, เอ็ม.เอ็ม.ซินโน แกลเลอรี่ ลอสแองเจลีส, ที่แกลเลอรี่ ดาวน์ทาวน์ เมืองฟอร์ท เวิร์ท รัฐเท็กซัส, และที่วัดไทย กรุงวอชิงตัน ดีซี
- พ.ศ. 2528 ร่วมแสดงผลงานในนิทรรศการศิลปะ กมล ทัศนาญชลี และศิลปินรับเชิญ ภาคศิลปกรรมไทยแห่งสหรัฐอเมริกา (The Art Exhibition "Kamol Tasananchalee and His Artist Friends") ณ หอศิลป์แห่งชาติ ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพมหานคร
- พ.ศ. 2539 มีผลงานร่วมแสดงในนิทรรศการเฉลิมพระเกียรติฯ ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 เนื่องในวโรกาสพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงครองสิริราชสมบัติ

ครบ 50 ปี ณ ศูนย์การ ประชุมแห่งชาติสิริกิติ์ (Golden Jubilee Art Exhibition : 50 years of Thai Art on the Occasion of the 50th Anniversary of H.M. King Bhumibol Adulyadej's Accession to the Throne) (ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 15 – 16)

จากการทำงานอย่างต่อเนื่อง จะเห็นกระบวนการและการพัฒนาของ เฉลิม นาคีรักษ์ ดังที่ โกศล พิณกุล กล่าวถึงการสร้างสรรค์และการแสดงผลงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ ไว้ในรายงานวิจัยเรื่อง วิวัฒนาการจิตรกรรมสีน้ำในประเทศไทย ของ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ ไว้ว่า

> อดีตที่ผ่านมา เฉลิม นาคีรักษ์ เป็นจิตรกรสีน้ำที่วงการรู้จักกันเป็นอย่างดี สถิติการแสดงผลงานมากกว่าคนอื่น ๆ ในรุ่นเดียวกัน มีนักสะสมแสวงหาซื้อภาพของ เฉลิม นาคีรักษ์ กันมาก เขียนภาพประกอบในหนังสือต่าง ๆ คู่คี่กันมากับ เหม เวชกร ทีเดียว ผู้ที่เคยเห็นหรือติดตามผลงานคงคุ้นเคยกับลายเซ็น ฉ. นาคีรักษ์ หรือ C. Nakeerak ซึ่งปรากฏในภาพต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นสีน้ำ สีน้ำมัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพคนแบบไทย ๆ พ.ศ. 2504 – 2516 นับเป็นช่วงปีทองของ เฉลิม นาคีรักษ์ เพราะมีผลงานออกสู่สายตาประชาชนอย่างมากมายนับเป็นพัน ๆ ชิ้นงาน สีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ จะคลุมไปด้วยบรรยากาศของสีม่วง เฉลิมใช้สีม่วงได้ดีมากจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวทีเดียว บรรดาลูกศิษย์พยายามเอาอย่างแต่หาใช้สร้างบรรยากาศด้วยสีม่วงได้ดีเท่ายากยิ่ง ในยุคนั้นเขาเดินทางไปตามสถานที่ต่าง ๆ เพื่อบันทึกภาพด้วยสีน้ำ เช่น ภาพชุดเขาสามร้อยยอด จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ แสดงบรรยากาศหมู่บ้านชาวประมง แผงตากปลา เรือตังเก คนหาปลา ทะเล โขดหิน ภาพแม่น้ำลำคลอง ริมฝั่งชายน้ำที่เป็นธรรมชาติ เมื่อครั้ง เฉลิม นาคีรักษ์ มีโอกาสไปญี่ปุ่น เมื่อกลับมาก็นำสีน้ำออกแสดง เฉลิม นาคีรักษ์ ได้กล่าวว่า "บรรยากาศยามมีหิมะมันแปลกไปจากเมืองเรา มันน่าวาดดีอยู่หรอก แต่สีขาวปกคลุมไปหมดนี่สิลำบาก" แต่งานของเขาสร้างบรรยากาศที่แปลกตาไปจากภาพวาดที่วาดในเมืองไทยได้อย่างน่าชม ต่อมา เฉลิม นาคีรักษ์ ได้มีโอกาสไปแสดงภาพเขียนที่อเมริกา เมื่อกลับมาได้รับเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ (วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ. 2532 : 62)

การแสดงผลงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันน่าจะส่งผลให้ เฉลิม นาคีรักษ์ ได้รับการพัฒนา ถ่ายทอดรูปแบบของผลงานให้พัฒนายิ่งขึ้นอาจจะโดยการพูดคุยกับศิลปินแลกเปลี่ยนประสบการณ์ที่หลากหลายความรู้ที่มาพบกัน หรือการจดจำรูปแบบของผลงานในลักษณะที่แตกต่างจากผลงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ เองเพื่อเอามาพัฒนาผลงานของเขาทั้งในรูปแบบไทยประเพณี รูปแบบของผลงานสีน้ำมัน รูปแบบของผลงานสีน้ำให้มีความสมบูรณ์งดงามในตัวของผลงานเอง จากการแสดงผลงานอย่างต่อเนื่องทำให้ เฉลิม นาคีรักษ์ มีรูปแบบในลักษณะเฉพาะตัวที่เห็นได้เด่นชัด และเป็นที่ยอมรับในกลุ่มของนักศิลปะและกลุ่มของผู้สะสมผลงานทั้งในและต่างประเทศจนถึงปัจจุบัน

1.3 การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของ เฉลิม นาคีรักษ์

เฉลิม นาคีรักษ์เริ่มปฏิบัติงานด้านศิลปะอย่างจริงจังเมื่อเข้าศึกษาที่โรงเรียนเพาะช่าง และได้ปฏิบัติอย่างต่อเนื่องตลอดมาจนถึงทุกวันนี้ ท่านทำงานศิลปะทั้ง 2 แบบ คือ แบบสากลซึ่งเป็นแบบสมัยใหม่ และแบบที่ท่านเรียกว่า "แบบประเพณีประยุกต์" ในเรื่องเทคนิคและวัสดุนั้นท่านเขียนสีน้ำ สีน้ำมัน และสีฝุ่น เรื่องราวที่เขียนมีดอกไม้ หุ่นนิ่ง ทิวทัศน์ ภาพคน ในแบบสากลสมัยใหม่ เรื่องเกี่ยวกับประเพณีและวัฒนธรรมไทยซึ่งส่วนใหญ่เกี่ยวกับประเพณีและวัฒนธรรมไทยในชนบทนั้นเขียนในแบบประเพณีประยุกต์ ผลงานส่วนใหญ่เขียนด้วยสีน้ำและสีน้ำมัน ในด้านสีน้ำนั้นท่านเขียนได้ดีเป็นพิเศษจนได้รับคำชมเชยจาก

ศิลป์ พีระศรี เฉลิม นาคีรักษ์ เป็นศิลปินและครูสอนศิลปะผู้บุกเบิกคนสำคัญคนหนึ่งของยุคสมัยใหม่ของไทยเรา (ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 9)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยว่า

> ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยแบ่งออกเป็น 3 ระยะคือ ระยะที่หนึ่ง ศิลปะสมัยใหม่ดั้งเดิม ประมาณ พ.ศ. 2400 – 75 ระยะที่สอง ศิลปะสมัยใหม่ระยะแรก ประมาณ พ.ศ. 2475 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 20 และระยะที่สาม ศิลปะสมัยใหม่ ประมาณ พ.ศ. 2503 – 06 ถึงปัจจุบัน
>
> ศิลปะสมัยใหม่ดั้งเดิม เริ่มตั้งแต่การสร้างสรรค์จิตรกรรมของ ขรัวอินโข่ง ในรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์เป็นการเริ่มต้นพร้อมกับการแพร่สะพัดของอารยธรรมตะวันตกเข้าสู่ประเทศไทย ผลงานจิตรกรรมของขรัวอินโข่ง สะท้อนให้เห็นอิทธิพลร่วมสมัยกับศิลปะสมัยใหม่ในยุโรปตอนครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 19 แต่ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 และ 6 ศิลปะจากสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการตะวันตกได้เข้ามามีบทบาทเป็นอย่างมาก ซึ่งเท่ากับเป็นการย้อนอดีตไปรับอิทธิพลตะวันตกในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 14 – 16 เมื่อถึงศิลปะสมัยใหม่ระยะแรก ช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครองมาสู่ระบอบประชาธิปไตย ขุนปฏิภาคพิมพ์ลิขิต (เปล่ง ไตรปิ่น) ซึ่งผ่านการศึกษาศิลปะจากอังกฤษ ได้มีโอกาสเผยแพร่ศิลปะสมัยใหม่ที่โรงเรียนเพาะช่าง แต่ด้วยช่วงเวลาอันสั้นเกินไปจึงไม่ปรากฏผลเด่นชัดนัก พร้อมกันนั้น ศิลป์ พีระศรี ก็มีบทบาทเผยแพร่ศิลปะหลักวิชาอยู่ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร และในตอนปลายศิลปะสมัยใหม่ระยะแรกนั้น กลุ่มจักรวรรดิศิลปินจากโรงเรียนเพาะช่าง และศิลปินรุ่นใหม่ผู้ทวนกระแสศิลปะหลักวิชาจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ก็เริ่มมีบทบาทศิลปะสมัยใหม่ขึ้นอีก และเมื่อถึงระยะศิลปะสมัยใหม่ปัจจุบันซึ่งเริ่มต้นจากการที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชทรงแสดงบทบาทสร้างสรรค์จิตรกรรมสมัยใหม่อย่างโดดเด่น การเสียชีวิตของศิลป์ พีระศรี อันเป็นสัญลักษณ์การลดบทบาทของศิลปะหลักวิชา การกลับมาของ อารี สุทธิพันธุ์ พร้อมกับปรัชญาความเชื่อในศิลปะสมัยใหม่อิทธิพลจากสหรัฐอเมริกา และศิลปินส่วนหนึ่งที่มีบทบาทสร้างสรรค์ศิลปะสมัยใหม่บนเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ
>
> ศิลปะสมัยใหม่ในปัจจุบันได้ขยายตัวมาพร้อมกับการปกครองในระบอบประชาธิปไตยและการพัฒนาประเทศมาสู่สังคมอุตสาหกรรมใหม่ จากปรากฏการณ์ต่าง ๆ เริ่มสะท้อนให้เห็นความหลากหลายของสถาบันศิลปะ ปรัชญา ความเชื่อ กลุ่มศิลปิน กระบวนแบบศิลปะ และมีแนวโน้มที่จะพัฒนาให้หลากหลายและโดดเด่นยิ่งขึ้นในอนาคต (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 155 – 156)

รูปแบบของศิลปะสมัยใหม่ที่เข้ามามีบทบาทในประเทศไทย ทำให้มีผลต่องานของ เฉลิม นาคีรักษ์ ทั้งในด้านรูปแบบ กลวิธี ทั้งยังเป็นที่ชื่นชอบและยอมรับของนักสะสมงานศิลปะทั้งในด้านจิตรกรรมแบบสากลและจิตรกรรมแบบประเพณีประยุกต์ ผลงานจิตรกรรมของท่านแพร่หลายทั้งในและต่างประเทศ โดยเฉพาะผลงานที่แสดงในงานนิทรรศการ ไม่ว่าจะเป็นนิทรรศการเดี่ยวหรือกลุ่มที่ เฉลิม นาคีรักษ์ แสดงผลงานอย่างต่อเนื่องมาตลอด มีผู้สนใจศิลปะชาวต่างประเทศเสาะหาไปสะสมในหลายประเทศ ผลงานจิตรกรรมที่สำคัญที่สุดของท่านคือจิตรกรรมสีน้ำมัน พระบรมฉายาลักษณ์พระมหากษัตริย์และเจ้าฟ้าหลายพระองค์ ซึ่งจัดเรียงผลงานจิตรกรรมต่าง ๆได้ดังนี้

- ตั้งแต่ พ.ศ. 2483 เป็นต้นมา เขียนภาพส่งร้านจำหน่ายภาพเขียน ร้านของมุ่ย กรีมหา และร้านทินกร เยื้องไปรษณีย์กลาง เป็นภาพทิวทัศน์กว่า 1,000 ภาพ ภาพคนเหมือนขนาดต่าง ๆ อีกกว่า 100 ภาพ

- ภาพพระบรมฉายาลักษณ์ และฉายาลักษณ์ที่สำคัญ
  - พระบรมฉายาลักษณ์สมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ประดิษฐานอยู่ที่หอไตร วัดระฆัง กรุงเทพฯ
  - พระฉายาลักษณ์เจ้าฟ้าวลัยลงกรณ์ กรมหลวงเพชรบุรีฯ ประดิษฐานอยู่ที่วิทยาลัยครูเพชรบุรี
  - พระฉายาลักษณ์สมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์ ประดิษฐานอยู่ที่วิทยาลัยครูสวนสุนันทา
  - พระบรมฉายาลักษณ์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบัน และสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ประดิษฐานอยู่ ณ ธนาคารกรุงเทพและธนาคารอื่นทั้งในและนอกประเทศ ประมาณ 40 คู่
  - พระบรมฉายาลักษณ์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวราชวงศ์จักรีทุกรัชกาล จัดพิมพ์เผยแพร่ โดย บริษัท ไบเออร์
  - ภาพวัฒนธรรมและประเพณีไทยหลายภาพ ประดับ ณ สถานทูตไทยในกรุงเทพฯ วอชิงตัน และสถานทูตอื่นๆ
  - ภาพวัฒนธรรมไทยแบบไทยประยุกต์ มีภาพลงกรานต์ การบวชนาค แห่เทียน ลอยกระทง แห่บ้องไฟ และการทำบุญในเทศกาลต่าง ๆ เขียนภาพขนาดใหญ่กว่า 100 ภาพ ประดับอยู่ตามธนาคาร บริษัท ห้างร้านและบ้านเอกชนต่างๆ
  - ภาพฝาผนัง เขียนเรื่องเบญจศีล อยู่ ณ ผนังอุโบสถวัดระฆาระบือธรรม กรุงเทพฯ ภาพที่ตีพิมพ์ ภาพประกอบแบบเรียน ภาพประกอบวรรณคดีในนิตยสารต่างๆ ภาพประกอบเรื่อง ภาพแทรก และภาพปกนิตยสาร เช่น วิทยาสาร ชัยพฤกษ์ สตรีสาร มิตรครู สารประชาชน วิทยาจารย์ ฯลฯ (ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 11)

เฉลิม นาคีรักษ์ เริ่มเขียนสีน้ำตั้งแต่ พ.ศ. 2478 ด้วยวิธีการและเทคนิคต่างจากคำแนะนำของครูอาจารย์ และจากการค้นคว้าของท่านเอง จนสามารถบังคับพู่กันและสีให้เป็นไปตามใจนึกได้รวดเร็วฉับไว เชี่ยวชาญจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปจนมีฉายาว่า ราชาสีน้ำ

ในด้านสีน้ำมันนั้นที่เป็นแบบสากลท่านบอกว่าเป็นการเขียนในแบบ "อิมเพรสชั่นนิสม์" เป็นการเขียนภาพดอกไม้ หุ่นนิ่ง ทิวทัศน์ ภาพคน ภาพคนเหมือน และภาพอื่น ๆ จนเกิดความถนัดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ภาพทิวทัศน์นั้นท่านเขียนด้วยเกรียง ส่วนภาพคนเขียนด้วยพู่กัน ท่านเขียนภาพสีน้ำมันได้ดีเช่นกัน โดยเฉพาะภาพคนเหมือน และในด้านงานศิลปะแบบประเพณีประยุกต์นั้นเขียนด้วยสีน้ำมันตั้งแต่ พ.ศ. 2500 และยังคงเขียนควบคู่ไปกับการเขียนแบบสากลจนทุกวันนี้ (ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 10 – 11)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการทำงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ ไว้ว่า ผลงานสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ ถือเป็นผลงานพัฒนาระหว่าง เรียลลิสม์ (realism) เข้าสู่อิมเพรสชั่นนิสม์ เพราะเหตุว่าท่านฝึกตามแนวทางอะคะเดมิกส์มาก่อนที่จะเพ่งความสำคัญของความประทับใจตามแนวของอิมเพรสชั่นนิสม์ และอิทธิพลของอิมเพรสชั่นนิสม์มีกระแสมากในช่วงเวลานั้น เมื่อจิตร บัวบุศย์ ได้แสดงผลงานและเปิดการเรียนการสอนระดับ

ป.ม.ช. สูงกว่า ป.ป.ช. ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า เฉลิม นาคีรักษ์ ได้อิทธิพลส่วนหนึ่งของ Impressionism มาจาก จิตร บัวบุศย์ (อารี สุทธิพันธุ์. 2545 : สัมภาษณ์)

เฉลิม นาคีรักษ์ ได้กล่าวถึงการฝึกสีน้ำของท่านไว้ตอนหนึ่งว่า

สีน้ำครูฝึกมากตอนสงครามโลกครั้งที่ 2 เขามีการประกวดศิลปะกันครูก็เลยลองส่งกับเขาดูบ้าง ก็ได้รางวัลบ้างไม่ได้บ้างตามเรื่อง มีชมรมจักรวรรดิศิลปินเขาเปิดแสดงงาน ครูก็ได้ส่งงานร่วมกับเขา เผอิญรูปครูขายได้หลายรูปในตอนนั้น ก็เลยมาคิดว่าเรามันก็อยู่ในขั้นพอใช้ได้นี่ ขายรูปได้ คนอื่นขายไม่ได้ ภาพที่ขายได้ส่วนใหญ่เป็นภาพสีน้ำ ต่อจากนั้นมาครูก็เขียนรูปส่งเข้าประกวดเรื่อยมา (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2524 : 25)

และ น. ณ ปากน้ำ ได้กล่าวถึงกลุ่มจักรวรรดิศิลปินและการสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำไว้ว่า

จิตรกรไทยกลุ่มหนึ่งได้ร่วมกันจัดแสดงภาพเขียนขึ้นที่ห้องโถงชั้นบนของศาลาเฉลิมกรุง และได้ตั้งชื่อกลุ่มของตนว่า "จักรวรรดิศิลปิน" การแสดงภาพครั้งนั้นดูเหมือนจะเป็นภาพเขียนของจิตรกรสมัครเล่นร่วมแสดงร่วมกันหลายท่าน เท่าที่จำได้มี สด กูรมะโรหิต นักประพันธ์ลือชื่อยุคนั้น ส่งภาพเขียนสีน้ำภาพทิวทัศน์ในนครปักกิ่ง เข้าแสดง 2–3 รูป และ ม.ร.ว. เสนีย์ ปราโมช อดีตนายกรัฐมนตรี ส่งภาพสีน้ำขนาดใหญ่เข้าแสดงด้วยจะกี่รูปจำไม่ได้เสียแล้ว ที่จำได้ก็ตรงฝีมือเขียนภาพของนักเขียนสมัครเล่นสองท่านนี้ดีมาก และดีปานๆ กับจิตรกรอาชีพเลยทีเดียว สมัยนั้นจิตรกรที่มีชื่อเสียงเด่นก็มี พนม สุวรรณบุณย์ วรรณสิทธิ์ ปูคะวณัช จำรัส เกียรติก้อง สนิท ดิษฐพันธ์ เฉลิม นาคีรักษ์ ทั้งห้าท่านที่เอ่ยนามมานี้มีสไตล์การเขียนไม่ซ้ำแบบกัน ต่างก็มีท่วงทีของผู้ชำนาญงานที่จัดเจนมาเป็นแรมปีทีเดียว ทั้ง ๆ ที่สมัยนั้นวงการศิลปะของเมืองไทยกำลังอยู่ระยะเพิ่งเริ่มสอนเดินเท่านั้น ประชาชนที่พากันไปดูการแสดงภาพเขียนของศิลปินเหล่านี้พากันส่ายหัวไปมาตาม ๆ กัน หลายคนบ่นว่าดูไม่รู้เรื่อง แม้ว่าส่วนมากภาพเขียนเหล่านั้นจะเป็นแบบเรียลลิสต์แทบทั้งสิ้น ไม่มีภาพเขียนแบบแอบสแตรคเข้าไปปนเลยแม้แต่น้อยเป็นเพราะว่าคนไทยเจนตากับภาพเขียนสีฝ่าน เช่น ภาพเหมือนซึ่งเขียนขยายออกจากภาพถ่ายอย่างจำเจ ตลอดจนภาพเขียนแบบโปสการ์ดซึ่งพิมพ์ส่งมาขายจากต่างประเทศ ภาพเหล่านี้เขียนอย่างเรียบร้อย เป็นงานแบบตลาด ซึ่งล่อหูล่อตาให้เพลิดเพลินได้ง่าย ครั้นได้มาเห็นภาพเขียนแบบใหม่ เช่น การป้ายพู่กันสีน้ำอย่างหยาบ ๆ ทีสองทีก็เสร็จ จึงทำให้คนดูในยุคนั้นดูไม่ออกและไม่สามารถแยกแยะได้ว่ามันมีความสวยงามแฝงอยู่ตรงไหน

เคราะห์ดีที่การแสดงภาพเขียนยุคริเริ่มครั้งแรกนี้มีบรรดาจิตรกรแท้ ๆ เขาใจกว้าง ได้ชักชวนเพื่อนร่วมอาชีพที่ทำงานตามร้านบล็อค และพวกเขียนโปสเตอร์งานตลาดต่าง ๆ ตลอดจนนักเขียนสีฝ่านขยายจากรูปถ่ายก็ส่งมาร่วมแสดงด้วย จึงได้มีภาพสีชอล์กของ บุญยัง แสนสมรส ภาพประกอบเรื่องของเหม เวชกร ตลอดจนภาพงานตลาดแบบโปสการ์ดเข้าแสดงด้วยอย่างคับคั่ง ล่อหูล่อตาให้คนเพลินไปได้เหมือนกัน การแสดงจิตรกรรมภาพเขียนของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินทั้งครั้งที่ 1 และครั้งที่ 2 ที่ศาลาเฉลิมกรุง พ.ศ. 2487 และ พ.ศ. 2488 นั้นเป็นการเปิดโลกของภาพเขียนสีน้ำให้เด่นชัดขึ้น ภาพเขียนที่ส่งแสดงส่วนใหญ่เป็นภาพเขียนสีน้ำ แม้แต่ ม.ร.ว. เสนีย์ ปราโมช อดีตนายกรัฐมนตรี และ สด กูรมะ-โรหิต ซึ่งเป็นนักเขียน ซึ่งไม่ใช่จิตรกรอาชีพ ยังสนใจส่งภาพเขียนสีน้ำแสดงด้วย

สิ่งนี้อาจเป็นเหตุชี้ให้เข้าใจได้ว่าระยะเวลานั้น (พ.ศ. 2480 – พ.ศ. 2488) ภาพเขียนสีน้ำในประเทศไทยกำลังได้รับความนิยมแพร่หลาย แม้ในกลุ่มบุคคลที่ไม่ได้อยู่ในแวดวงศิลปะอย่างจริงจัง หรือผู้เรียนรู้ศิลปะโดยตรงก็ตามซึ่งอุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการวาดภาพสีน้ำขาดแคลน แต่ผู้รักการเขียนภาพสีน้ำยังคงให้ความสนใจปฏิบัติงานสม่ำเสมอและมีผลงานออกแสดงดังกล่าว (วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ. 2532 : 51)

จากการฝึกฝนในการเขียนรูปอย่างหนักของ เฉลิม นาคีรักษ์ นั้น มีผลทำให้ทักษะในการทำงานสูงขึ้นขณะเดียวกันก็ได้มีการพัฒนางานของ เฉลิม นาคีรักษ์ เองไปในหลายรูปแบบ จากการส่งผลงานร่วมแสดงในกลุ่มจักรวรรดิศิลปินก็ทำให้ได้เห็นผลงานในรูปแบบใหม่ อีกประการหนึ่ง เฉลิม นาคีรักษ์ น่าจะได้

รับอิทธิพลจากการทำงานในรูปแบบการระบายสีน้ำ จากการที่เรียนในเพาะช่างโดยมีอาจารย์จากอังกฤษเป็นผู้สอน โดย อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงทรรศนะไว้ดังนี้

> งานระบายสีน้ำของ อาจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ น่าจะได้อิทธิพลจากครูของท่านที่เป็นชาวอังกฤษ ที่มาเป็นอาจารย์ใหญ่ที่โรงเรียนเพาะช่างสมัยนั้น เพราะชาวอังกฤษมีความสนใจการระบายสีน้ำเป็นอย่างยิ่ง ประกอบกับท่านเป็นผู้แสวงหากระบวนการระบายสีน้ำอย่างสม่ำเสมอ และท่านอยู่ในกลุ่มเพื่อนๆ ที่มีความกระตือรือร้นเหมือน ๆ กันในช่วงเวลานั้น ดังนั้นจึงย่อมมีอิทธิพลของชาวอังกฤษอยู่มาก (อารี สุทธิพันธุ์. 2545 : สัมภาษณ์)

จากการศึกษาและพัฒนางานในด้านศิลปะต่าง ๆ ทำให้ เฉลิม นาคีรักษ์ ได้มีโอกาสสัมผัสกับงานศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งในและนอกประเทศ ตลอดช่วงชีวิตของ เฉลิม นาคีรักษ์ กับการสร้างผลงาน ผู้วิจัยได้จัดแบ่งช่วงการทำงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ ไว้เป็น 4 ช่วง

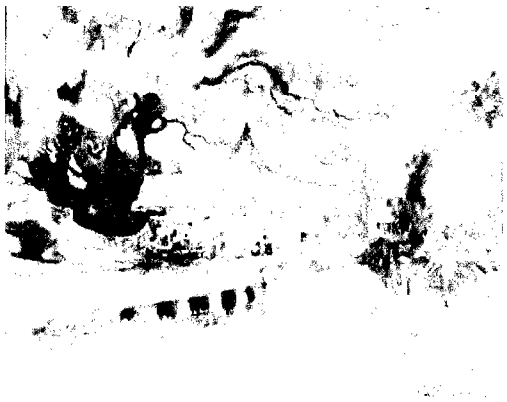
แม้ว่าผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์เฉพาะเทคนิคการสร้างภาพของ เฉลิม นาคีรักษ์ ในช่วง 2483 – 2525 ก็ตาม แต่แนวคิดและเทคนิควิธีการทำงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ นั้นมีความต่อเนื่องกันตลอด ประกอบกับผลงานที่เขาได้ทำไว้มีมากมายหลายรูปแบบ เพื่อความเข้าใจและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาเฉพาะผลงานจิตรกรรมสีน้ำที่ เฉลิม นาคีรักษ์ ได้ทำไว้ โดยแบ่งออกเป็น 4 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 ระหว่างปี พ.ศ.2483 – 2500 การเป็นครูในโรงเรียนเพาะช่าง
ช่วงที่ 2 ระหว่างปี พ.ศ.2501 – 2502 ประสบการณ์จากญี่ปุ่น
ช่วงที่ 3 ระหว่างปี พ.ศ.2503 – 2520 หลังจากกลับจากญี่ปุ่น
ช่วงที่ 4 ระหว่างปี พ.ศ.2521 – 2525 เดินทางไปอเมริกา

ช่วงที่ 1 ระหว่างปี พ.ศ. 2483 – 2500 การเป็นครูในโรงเรียนเพาะช่าง (สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเพาะช่าง ในปัจจุบัน)

ตามประวัติแล้ว เฉลิม นาคีรักษ์ เริ่มฝึกฝนศิลปะตั้งแต่ยังเด็ก และได้พัฒนาตัวเองเรื่อยมาจนถึงการเรียนรู้อย่างจริงจังเมื่อเข้ามาเรียนในเพาะช่างในช่วง พ.ศ. 2478 – 2482 นั้น เป็นช่วงที่เขาศึกษาในระดับอุดมศึกษาหรือระดับมหาวิทยาลัย ทำให้เขาได้พบกับครูที่มีความสามารถหลากหลายแขนง ขณะเดียวกันเพาะช่างก็เป็นสถาบันสอนศิลปะแห่งเดียวในประเทศที่เปิดสอนในด้านศิลปะแขนงต่าง ๆ โดยพระราชดำริของรัชกาลที่ 5 และพัฒนาขึ้นอย่างจริงจังในรัชกาลที่ 6 ซึ่งเป็นสถาบันที่ผลิตช่างที่มีความเชี่ยวชาญทั่วประเทศ จิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ ในระยะแรกสุดของเขามีลักษณะเป็นภาพทิวทัศน์ที่นิยมออกไปเขียนจากสถานที่จริง โดยการบันทึกเรื่องราวจากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมรอบตัว เช่น วัด ชีวิตริมน้ำ ภาพท้องทุ่งนา และอาคารสิ่งก่อสร้าง เสียเป็นส่วนใหญ่ เช่น ภาพโรงเรียนเพาะช่างถูกระเบิด, 2488 หรือภาพวัดทองนพคุณ, 2496 ฯลฯ

ภาพโรงเรียนเพาะช่างถูกระเบิด (2488)



ภาพวัดทองนพคุณ, 2496

ช่วงแรกนี้เนื่องจากสีหายากมากท่านจึงใช้สีน้อยมากในการทำงาน สีของท่านจะใช้อยู่เพียง 3 – 5 สีเท่านั้น ส่วนกระดาษที่ใช้ก็เป็นกระดาษร้อยปอนด์ธรรมดา อุปกรณ์สมัยนั้นค่อนข้างหายากเนื่องจากสภาวะสงคราม (ปัญญา เพ็ชรชู. 2545 : สัมภาษณ์)

เฉลิม นาคีรักษ์ เป็นผู้ริเริ่มการใช้รอยแปรงใหญ่บ้างเล็กบ้างในผลงาน เชื่อว่าเป็นไปในทิศทางของกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ ซึ่งน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากอาจารย์จิตร บัวบุศย์ ซึ่งเป็นอาจารย์ของท่านที่ได้ไปร่ำเรียนมาจากญี่ปุ่น ซึ่งอาจารย์ของท่านนั้นก็เป็นลูกศิษย์ของกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ที่ฝรั่งเศสอีกที ลักษณะการทำงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ แบ่งได้เป็น 3 ลักษณะคือ

1. การเขียนภาพจากที่จริง ๆ โดยความพึงพอใจและกำหนดแสงเงาอย่างที่ตาเห็น โดยอาศัยบรรยากาศช่วงสายหรือช่วงบ่าย โดยการร่างภาพและลงสีอย่างที่ตาเห็น ณ ที่ตรงนั้นทันที
2. ร่างภาพโดยการ sketch เป็นโครงสร้างเพื่อเก็บรายละเอียดทั้งหมดแล้วนำกลับไปลงสีที่บ้าน
3. ใช้สีในการระบายภาพไม่มาก ไม่เกิน 3 – 5 สี ซึ่งใช้สีผสมกันเอง และจะเน้นน้ำหนักในภาพด้วยวิธี มืดเน้นสว่าง สว่างเน้นมืด หรือบางกลุ่มเรียกว่า เข้มเน้นอ่อน อ่อนเน้นเข้ม

เนื่องมาจากเมื่อก่อนท่านเขียนภาพประกอบเรื่อง ที่ใช้สีหมึกจีนหรือสีดำสีเดียว โดยต้องทำให้เกิดเป็นรูป ด้วยการใช้น้ำหนักให้เห็นความแตกต่างของน้ำหนักให้ชัดเจน พอเวลาเขียนสีน้ำจึงไม่จำเป็นต้องใช้สีมาก และสมัยนั้นต้องเขียนสีสีเดียวเพราะว่าต้องส่งต้นฉบับเป็นภาพขาวดำ เพื่อให้โรงพิมพ์แยกน้ำหนัก

เมื่อระบายสีน้ำท่านจึงมีความสามารถในการแยกน้ำหนักได้ดีมาก ฉะนั้นเมื่อท่านเขียนสีน้ำท่านจะเน้นน้ำหนักให้เห็นความแตกต่างกัน แยกกันอย่างชัดเจนเพื่อให้เกิดรูปทรง โดยการใช้เทคนิคสว่างเน้นมืด มืดเน้นสว่าง หรือเข้มเน้นอ่อน อ่อนเน้นเข้ม เทคนิคนี้นักเรียนศิลปะสมัยนั้นจำเป็นต้องเรียนด้วยการใช้สีสีเดียวก่อนเพื่อฝึกการแยกน้ำหนัก พอแยกน้ำหนักได้แล้วจึงไปใช้หลาย ๆ สี เพื่อฝึกการแยกน้ำหนักของสี ต่อมาภายหลังการเรียนการสอนได้เปลี่ยนไป เทคนิคนี้จึงหายไปประมาณได้ 30 ปี (ปัญญา เพ็ชรชู. 2545 : สัมภาษณ์)

อีกประการหนึ่ง สาเหตุที่ท่านร่างภาพเพื่อนำกลับไปลงสีที่บ้านนั้นเนื่องจากแดดหมดหรือไม่มีแสงสว่างอย่างที่ต้องการ หรือในช่วงที่ไปเห็นทิวทัศน์ต่าง ๆ ตรงหน้านั้นไม่ได้เตรียมอุปกรณ์ในการระบายภาพสีน้ำไป มีแต่กระดาษกับปากกาเท่านั้น หรือไม่ได้ตั้งใจออกไปร่างภาพแต่บังเอิญเจอมุมสวย ๆ ก็หากระดาษกับปากกาหรือดินสอมาบันทึกภาพตรงหน้านั้นทันที

ครั้งหนึ่งในการออกไปร่างภาพหรือระบายภาพสีน้ำนั้น เฉลิม นาคีรักษ์ จัดเตรียมกระดาษไปประมาณ 20 – 30 แผ่น และต้องเขียนให้เสร็จทั้งหมดของกระดาษที่นำไปในวันนั้น ท่านจะใช้เวลาน้อยมากในการระบายสีน้ำ ประมาณได้ 30 – 40 นาที เมื่องานเสร็จแล้ว เฉลิม จะไม่ตกแต่งภาพอีกเนื่องจากถือว่าภาพนั้นเสร็จสมบูรณ์แล้ว (วิวัฒน์ กุลจันทร์. 2545 : สัมภาษณ์)

ในช่วงนี้เองท่านได้ส่งผลงานเข้าร่วมกับกลุ่มจักรวรรดิศิลปินในปี พ.ศ. 2487 ซึ่งเป็นผลทำให้ท่านได้รับการกล่าวขวัญถึงมากในเรื่องของการเขียนภาพทิวทัศน์ ดังเช่น น. ณ ปากน้ำ ได้กล่าวถึง เฉลิม นาคีรักษ์ ไว้ว่า ท่านเป็นผู้เขียนภาพทิวทัศน์ได้อย่างดีเยี่ยม ขณะเดียวกันผลงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ ในยุคนี้ก็ถือว่าเป็นรูปแบบที่แหวกแนวของผลงานศิลปะที่มีอยู่เนื่องจากสมัยนั้นผู้ชมงานหรือผู้เสพงานศิลปะ ชื่นชมภาพที่เป็นในลักษณะเหมือนจริงเท่านั้น แต่ผลงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ มีความโดดเด่นโดยการลดทอนรูปทรงและการป้ายพู่กันในลักษณะภาพจีน และความซุ่มใสของสีน้ำ รอยแปรงที่หนักแน่นแสดงถึงความมั่นใจและทักษะฝีมืออย่างดีเยี่ยม จึงส่งผลให้ เฉลิม นาคีรักษ์ ได้รับการชื่นชมจากศิลปินด้วยกัน การเขียนภาพทิวทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ นั้นน่าจะชี้ให้เห็นถึงนิสัยส่วนตัวของท่านว่าเป็นผู้รักธรรมชาติ มีความเบิกบานใจในการได้สัมผัสธรรมชาติและชีวิตผู้คน ได้เห็นการดำรงอยู่ ได้เห็นวิถีชีวิตและได้สัมผัสจากการทำงานจากที่จริง

เฉลิม นาคีรักษ์ ได้พูดถึงการทำงานของท่านไว้ว่า

> "ครูชอบเขียนรูปทิวทัศน์ เพราะได้ไปเที่ยวในตัว ไปเขียนริมคลองบ้าง พอก๋วยเตี๋ยวเรือผ่านมาก็ซื้อกิน เหมือนเป็นการไปพักผ่อน แต่เดี๋ยวนี้ไปไม่ไหว" ผู้เขียนเคยสอบถามตัวท่านเองในเรื่องการเขียนภาพทิวทัศน์ว่าท่านใช้เวลาช่วงใดในการออกไปเขียนภาพทิวทัศน์ ท่านตอบว่า ถ้าท่านมีเวลาว่างท่านจะชักชวนท่านอาจารย์คิด โกศลวัฒน์ ซึ่งบ้านอยู่ติดกัน วันเสาร์ อาทิตย์ จะออกไปตามวัดวาอาราม สถานที่ริมคลอง แม่น้ำเพื่อหามุมดี ๆ เขียนรูปกัน ถือเป็นการพักผ่อน ข้อความนี้ท่านอาจารย์จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ ยืนยันได้เพราะได้เคยร่วมเดินทางออกไปเขียนภาพข้างนอกก็มักจะไปเขียนสีน้ำเป็นส่วนใหญ่ ถ้าไม่เขียนสีน้ำก็จะไปสเก็ตเป็นลายเส้นปากกา หามุม หาองค์ประกอบที่งาม ๆ เก็บไว้แล้วกลับมาเขียนลงสีน้ำหรือสีน้ำมันที่บ้าน ท่านจะสเก็ตภาพลายเส้นปากกาบันทึกแง่มุมภาพและองค์ประกอบต่าง ๆ ไว้มากมายเท่าที่พอจะทราบ สมุดสเก็ตเส้นภาพต่าง ๆ ของท่านมีหลายเล่ม แต่ละเล่มล้วนเก็บข้อมูลต่าง ๆ ในการที่จะนำมาใช้เขียนภาพได้ทั้งสิ้น หลายภาพได้บันทึกภาพประวัติศาสตร์แม่น้ำ ลำคลองสายต่าง ๆ เรือแพทัศนียภาพสำคัญ ๆ ในอดีตไว้มากมาย เช่น ปากคลองดาวคะนอง คลองสำโรง คลองบางหลวง ฯลฯ ภาพต่าง ๆ เหล่านี้ปัจจุบันหาดูไม่ได้แล้ว ตลอดจนวัดวาอาราม ชุมชนบ้านเรือนนั้นกลายเป็นอดีตไปหมดแล้ว จึงนับว่าผลงานของท่านที่เขียนเก็บไว้ทั้งลายเส้นและสีน้ำ จึงมีคุณค่าสูงมาก มิใช่แค่เพียงเท่านั้น ยังปรากฏว่าท่านสนใจที่จะเข้าไปตามโบสถ์ วิหารในหลายๆ วัดเพื่อเข้าไปสเก็ตภาพองค์ประกอบต่าง ๆ ของจิตรกรรมฝาผนัง โดยเขียนอย่างมีความ

เข้าใจในองค์ประกอบต่าง ๆ ของภาพผนังด้วย เป็นต้นว่า เครื่องดนตรีไทยชนิดต่าง ๆ ที่ปรากฏในภาพเขียนนั้น เครื่องดนตรีจริง ๆ เป็นอย่างไร หลายวัดที่ปรากฏชื่อในภาพสเก็ตนั้นอยู่ไกลลึกถึงในสวนเมืองนนท์ ท่านยังเข้าไปศึกษาเขียนภาพมาแล้ว นอกจากภาพฝาผนังแล้วรูปแบบสถาปัตย์ไทยลักษณะต่าง ๆ ท่านจะสเก็ตเก็บไว้ทั้งสิ้น เหล่านี้เองเป็นผลทำให้ท่านนำมาทำงานแบบประเพณีได้เป็นอย่างดี

คราวหนึ่งเมื่อท่านเกษียณอายุราชการแล้ว ผู้เขียนเคยนั่งเรือร่วมเดินทางไปล่องคลองบางกอกน้อย ไปกับท่านและครูอาจารย์เพาะช่าง 2–3 ท่าน ระหว่างการเดินทางท่านจะถือสมุดสเก็ตเล่มโต นั่งเขียนทัศนียภาพ สถาปัตยกรรมริมคลองโดยตลอด แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเสมอในการที่จะสะสมรูปแบบฝึกมือให้คุ้นกับเส้นลาย ลีลาของภาพต่าง ๆ อยู่ตลอดเวลา ถ้าเป็นปัจจุบันนี้ก็เห็นจะถ่ายภาพเอาก็ได้เร็วกว่าเป็นไหน ๆ แต่ความรู้สึกความเข้าใจและจดจำในรูปแบบของสิ่งต่าง ๆ นั้นสู้การได้ลงมือเขียนจริง ๆ เลยมิได้ และด้วยความคล่องตัว ความฉับไวของการเขียนเส้นของท่านนี้เอง ทำให้เมื่อลงมือเขียนสีน้ำจึงมีความมั่นใจมากยิ่งขึ้น ท่านศาสตราจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ ศิลปินแห่งชาติ ท่านศึกษางานเขียนสีน้ำจากงานเขียนของฝรั่ง จับเทคนิคได้ว่าสีน้ำจะต้องบาง และต่อมาสังเกตและเรียนรู้จากงานสีน้ำของท่านอาจารย์จิตร บัวบุศย์ เห็นว่าสีน้ำต้องมีความใส เขียนสีน้ำต้องคุมมันให้ได้ เหมือนเขียนบนกลีบกุหลาบไม่ให้ช้ำเลย และด้วยเหตุที่ท่านมีประสบการณ์ในการเขียนภาพประกอบเรื่องด้วยเทคนิคสีหมึกจีนผสมน้ำเป็นภาพขาวดำจำนวนเป็นร้อยเป็นพัน ท่านจึงมีความเข้าใจในการลงน้ำหนักระยะของภาพเป็นอย่างดี

ท่านศาสตราจารย์เฉลิม บอกว่า "เทคนิคการเขียนภาพสีน้ำของครูใช้วิธีเว้นขาว เว้นในส่วนที่ต้องการจะให้เห็นแสงสะท้อน ครูไม่ค่อยใช้วิธีเช็ดออกเพราะเห็นว่าเกรงมันขุ่น ไม่ใสอย่างที่ใจต้องการ และการจะออกไปเขียนภาพสีน้ำในเมืองไทย ถ้าจะให้ดีควรเขียนในช่วงฤดูฝนต่อฤดูหนาว เป็นเวลาที่อากาศกำลังดี หน้าอื่น ๆ อาจจะร้อนแรงไปหรือชื้นไป" อ าจารย์ประยูร อุลุชาฎะ ศิลปินแห่งชาติหรือ น. ณ ปากน้ำ กล่าวถึงความเป็นอัจฉริยะในด้านสีน้ำของศาสตราจารย์เฉลิมไว้ว่า ไม่มีใครทาบท่านได้ แม้ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ก็เคยกล่าวยกย่องท่าน ในห้องทำงานของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ยังมีภาพสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ แขวนอยู่ (สูจิบัตรนิทรรศการจิตรกรรมฉลอง 84 ปี ชาตกาล ศาสตราจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ ศิลปินแห่งชาติ. 2543 : ไม่ปรากฏหน้า)

การทำงานสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ นั้นส่งผลไปยังลูกศิษย์มากมายในปัจจุบัน เช่น การทำงานของศิลปินกลุ่มต่าง ๆ ทำงานสีน้ำคล้าย เฉลิม นาคีรักษ์ ซึ่งน่าจะได้อิทธิพลจาก

1. การร่างภาพโดยการใช้เส้นก่อนจากสถานที่จริงแล้วนำกลับบ้านเพื่อทำการใส่สี หรือ ครูศิลปะบางคนก็เปรย ๆ ว่าเป็นการเติมคำลงในช่องว่างให้สมบูรณ์ เช่นเดียวกับการทำงานของอาจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ เมื่อออกไปเขียนรูปนอกสถานที่จะใช้เขียนสด ๆ ตรงนั้น แล้วลงสีอย่างหนักแน่นโดยการใช้สีคุมบรรยากาศส่วนใหญ่เป็นสีโทนทึม ๆ โดยใช้สีซีเปีย (sepia) ผสมสีอุลตรามารีน (ultramarine) (ปัญญา เพ็ชรชู. 2545 : สัมภาษณ์)
2. แต่อีกอย่างที่เขาทำคือเมื่อไปยังสถานที่จริงแล้วเกิดแสงหมด ก็ไม่สามารถเขียนได้ต้องรอแสงสว่างหรือเป็นความประทับใจครั้งแรกของศิลปินแล้วบันทึก ณ ช่วงเวลานั้นทันที เป็นการไล่จับหรือบันทึกแสงสว่างในกระบวนการของลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ ที่จำเป็นอย่างยิ่งของอาจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ โดยตรง
3. ใช้สีในการระบายภาพไม่มาก ไม่เกิน 3 – 5 สี ซึ่งใช้สีผสมกันเอง และจะเน้นน้ำหนักในภาพด้วยวิธี มืดเน้นสว่าง สว่างเน้นมืด หรือบางกลุ่มเรียกว่า เข้มเน้นอ่อน อ่อนเน้นเข้ม (อารี สุทธิพันธุ์. 2545 : สัมภาษณ์)

หรือเมื่อประทับใจแล้วไม่สามารถนั่งเขียนตรงหน้านั้นได้ทันที เนื่องจากเรื่อง

1. แรง (สิ่งเร้าภายนอก ซึ่งไม่สะดวกในการระบายสี)
2. เวลา
3. บริเวณว่าง

หากสิ่งเหล่านี้ไม่เอื้ออำนวย เฉลิม นาคีรักษ์ จึงร่างภาพเป็นเส้น แล้วนำกลับไปสตูดิโอ เพื่อทำการลงสีหรือเป็นการเติมเต็มในช่องว่างต่อไป ถึงตรงนี้สามารถสรุปได้ว่า เป็นการทำงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ ว่าน่าจะใช้ 3 วิธีที่กล่าวข้างต้น ที่สอดคล้องกับการทำงานของจิตรกรในยุคอิมเพรสชั่นนิสม์น่าจะเป็นผลพวงที่มีอิทธิพลต่อการทำงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ ในด้านการทำงานจริงๆ (ปัญญา เพ็ชรชู. 2545 : สัมภาษณ์)

ช่วงที่ 2 ระหว่างปี พ.ศ. 2501 – 2502 ประสบการณ์จากญี่ปุ่น

ในช่วงที่สองนี้เอง เฉลิม นาคีรักษ์ ได้รับทุนให้ไปศึกษาดูงานศิลปหัตถกรรม ณ ประเทศญี่ปุ่น ปี พ.ศ. 2501 ส่วนหนึ่ง เฉลิม นาคีรักษ์ ได้สัมผัสกับการเดินทางไปประเทศญี่ปุ่นเป็นครั้งแรก น่าจะส่งผลให้ท่านได้รับแรงผลักดันในการสร้างผลงานมากขึ้น เนื่องจากท่านเองเป็นผู้รักในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว การได้ไปพบกับสิ่งแวดล้อมที่มีความแตกต่างกว่าประเทศไทยจึงกระตุ้นให้ เฉลิม นาคีรักษ์ เขียนรูปต่าง ๆ มากมายในการใช้ชีวิตอยู่ที่ญี่ปุ่น เช่น ภาพน้ำตกนิกโก้, 2501 ภาพเมืองโตเกียว, 2501 ฯลฯ

น้ำตกที่โตเกียว (น้ำตกนิกโก้) (2501)

ภาพกรุงโตเกียว (2501)

การได้พบปะแลกเปลี่ยนทรรศนะระหว่างศิลปินต่อศิลปินก็มีผลในผลงานของท่าน เช่น การใช้น้ำหนักผลักและดึงในกลุ่มของน้ำหนักที่มีความต่างกัน ทำให้ท่านแยกส่วนต่างและนำเสนอส่วนที่เด่นได้อย่างเห็นได้ชัด ในช่วงนี้เองท่านได้ใช้เส้นมาประกอบในการเพิ่มน้ำหนักหรือเน้นในส่วนที่ต้องการให้เข้มที่สุด จะเห็นได้จากภาพมหานครโตเกียว, 2501 ขณะเดียวกันสีน้ำที่ทำได้แต่เพียงเว้นขาวของกระดาษหรือโชว์การเว้นสีขาวนั้น เฉลิม นาคีรักษ์ ได้มีการเปลี่ยนแปลงโดยการใช้สีหนาเข้ามาช่วย โดยการเติมสีทึบแสงที่มีความสว่างลงในส่วนที่ต้องการให้เด่นขึ้น เพื่อต้องการให้ภาพมีความจัดของแสงเพิ่มขึ้น

ข้อความในสูจิบัตรศิลปินอาวุโสไทยในญี่ปุ่น กล่าวถึงการทำงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ ในญี่ปุ่นว่า

อาจารย์เฉลิมได้เดินทางไปญี่ปุ่นเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2501 โดยได้รับทุนกรรมกรระหว่างประเทศ (International Labour Organization) ซึ่งมีสำนักงานใหญ่ในกรุงเจนีวา ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ และมีผู้แทนสนับสนุนส่งเสริมทางด้านศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย มีสำนักงานอยู่ที่สนามเสือป่าในขณะนั้น อาจารย์เฉลิมได้ใช้เวลาศึกษาดูงานศิลปะที่ประเทศญี่ปุ่นเป็นเวลา 6 เดือน ท่านได้เดินทางไปยังเมืองต่าง ๆ เช่น โตเกียว เกียวโต โอซาก้า เกาะคิวชิวทางใต้ เซนได ฮาโกเน นิกโก้ และนาโกย่า แต่ละสถานที่ที่ได้ไปเยือนนั้น อาจารย์เฉลิมได้เขียนภาพบันทึกสภาพบ้านเมืองและธรรมชาติอันงดงามด้วยสีน้ำ ซึ่งท่านได้เขียนไว้ทั้งหมดเป็นจำนวนมากกว่า 50 ภาพ แต่ละภาพนั้นท่านได้ใช้เวลาเขียนประมาณ 30 – 40 นาทีเท่านั้น นอกจากสีน้ำแล้ว อาจารย์เฉลิมยังเขียนภาพสีน้ำมันในแนวอิมเพรสชั่นนิสม์ด้วย ดูเหมือนว่าสีน้ำจะเป็นสิ่งที่ท่านโปรดปรานที่สุด เพราะนอกจากจะสะดวกในการนำติดตัวไปที่ต่าง ๆ แล้วยังเป็นเทคนิคที่สามารถเขียนได้อย่างรวดเร็ว ฉับพลัน มีความเป็นอิสระ มีความสด ความชุ่มฉ่ำ และความบางใสที่งดงามเช่นกัน อุปกรณ์ที่ใช้ในการเขียนภาพสีน้ำในญี่ปุ่นไม่ว่าจะเป็นกระดาษ สี หรือพู่กัน ล้วนเป็นผลิตภัณฑ์ของญี่ปุ่นทั้งสิ้น

ภาพ "น้ำตกนิกโก้" เป็นภาพที่ดูเกือบจะมีลักษณะเป็นนามธรรม อาจารย์เฉลิมใช้ฝีแปรงป้ายสีอย่างฉับพลัน แสดงให้เห็นถึงความแรงของกระแสน้ำซึ่งตกลงมาจากภูเขาปะทะโขดหินลงสู่แอ่งน้ำและไหลเชี่ยวเป็นระลอกสู่เบื้องล่าง ในภาพนี้ศิลปินมิได้เก็บส่วนละเอียดต่าง ๆ ในธรรมชาติ แต่ด้วยความช่างสังเกตและความเข้าใจในธรรมชาติ การใช้ทีพู่กันป้ายสีอย่างง่าย ๆ แสดงเพียงโครงสร้างของส่วนรวมของสิ่งที่ปรากฏอยู่ตรงหน้า ก็สามารถสื่อให้ผู้ชมเข้าใจและมองเห็นความงามในธรรมชาติได้อย่างน่าประทับใจ ส่วนภาพอื่น เช่น ภาพ "โยโกฮามา" ภาพ "เซนได" ภาพโบสถ์ในโตเกียวหรือภาพ "ศาลชินโต เมืองนิกโก้" นั้น นอกเหนือจากความงดงามและความสามารถ ทางด้านฝีมืออันสูงส่งของ

ศิลปินแล้ว ภาพเหล่านี้ยังมีคุณค่าทางประวัติศาสตร์อีกด้วย เนื่องจากว่าปัจจุบันนี้สถานที่ต่าง ๆ ในภาพที่ศิลปินบันทึกไว้ส่วนใหญ่ได้เปลี่ยนสภาพไปจากเดิม สำหรับชาวญี่ปุ่นแล้วภาพเขียนเหล่านี้คงมีความหมายสำหรับเขาพอควร เพราะเขาสามารถศึกษาถึงภูมิประเทศ และสถานที่ดั้งเดิมในอดีตว่า มีสภาพและมีบรรยากาศเป็นเช่นไร

จากการไปใช้ชีวิตและประสบการณ์ในประเทศญี่ปุ่นครั้งนี้ อาจารย์เฉลิมมีความประทับใจในทุกสิ่งทุกอย่างที่ท่านได้พบเห็นในประเทศญี่ปุ่น ไม่ว่าจะเป็นศิลปะ ประเพณีวัฒนธรรม เทคโนโลยี หัตถกรรม และแม้กระทั่งของใช้ในครัวเรือน นอกจากนี้ท่านยังมีความประทับใจที่ชาวญี่ปุ่นมีวิธีการเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมของตะวันตกอย่างแท้จริง และรู้จักนำมาปรับประยุกต์กับศิลปะดั้งเดิมของตน ทำให้เกิดเป็นศิลปะญี่ปุ่นสมัยใหม่ขึ้น ในส่วนนี้ถือได้ว่าญี่ปุ่นประสบความสำเร็จสูง

อาจารย์เฉลิมได้กล่าวไว้ว่า "การที่ญี่ปุ่นดำเนินตามแบบศิลปะของตะวันตกนั้น เขาคิดอยู่เสมอว่าวันหนึ่งข้างหน้าศิลปินเหล่านั้นก็จะต้องมีความรู้สึกกลับมาเป็นชาวญี่ปุ่น" ดังนั้นชาวญี่ปุ่นมีขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมอยู่แล้วอย่างสมบูรณ์ และศิลปินญี่ปุ่นเองก็มิได้รู้จักแต่ลอกเลียนศิลปะของตะวันตกเท่านั้น ยังรู้จักต่อเติมเสริมสร้างให้ดีขึ้น ทั้งยังรู้จักรักษาแบบอย่างประจำชาติของตนไว้อีกด้วย

ศิลปินญี่ปุ่นสามารถสร้างงานได้ทั้งสองแบบคือ แบบประจำชาติ และในแบบสากล ศิลปินญี่ปุ่นที่กลับจากการศึกษา ณ กรุงปารีส มิได้หลงใหลในศิลปะตะวันตกนัก ผลงานในระยะแรก ๆ แม้จะได้อิทธิพลอย่างมากจากศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ก็ตาม แต่ในระยะต่อมาก็ได้พยายามค้นหาลักษณะศิลปกรรมที่เป็นแบบอย่างของชาติขึ้นใหม่ เป็นการนำเอาวัฒนธรรมดั้งเดิมหลอมละลายเข้ากับวิธีการสมัยใหม่ของยุโรปเป็นแบบศิลปะสมัยใหม่ของญี่ปุ่นขึ้น

หลังจากกลับจากญี่ปุ่น อาจารย์เฉลิมได้นำความประทับใจและความชื่นชอบแนวทางการผดุงรักษาเอกลักษณ์ประจำชาติของญี่ปุ่นมาใช้กับการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมของท่าน ท่านได้นำรูปแบบศิลปะของไทยซึ่งมีความแบนเป็นสองมิติการใช้เส้นในการเขียนภาพและการเพิ่มสีลงไปทีหลังผสมผสานกับบรรยากาศและทัศนียวิทยาภายในภาพที่มีลักษณะเป็นสามมิติ แสดงความลึกอันเป็นรูปแบบของทางตะวันตก ภาพ "เชิ้งบั้งไฟ" ซึ่งท่านเขียน นขึ้นในปี พ.ศ. 2533 เป็นผลงานสร้างสรรค์ชิ้นเอกของท่าน แสดงให้เห็นถึงลักษณะของการผสมผสานรูปแบบของตะวันออกและตะวันตกเข้าไว้ด้วยกันอย่างกลมกลืน หากมองดูภาพนี้เพียงผิวเผินอาจจะเห็นว่าเป็นเพียงแค่รูปแบบของภาพเขียนไทยเท่านั้น แต่หากมองลึกลงไปในพื้นหลังของภาพจะเห็นการใช้ทีพู่กันและการใช้สี ซึ่งเกลี่ยเข้าหากันแสดงบรรยากาศและมิติลึกในแนวตะวันตก ขนาดของรูปทรงต่าง ๆ ซึ่งมีความเล็กใหญ่เน้นให้เห็นถึงระยะไกลใกล้ภายในภาพ ส่วนรูปทรงของคนในภาพมีการใช้เส้นที่อ่อนหวาน แสดงกิริยาอาการเคลื่อนไหว ชดช้อย งดงามตามแบบฉบับไทย หากสังเกตในส่วนละเอียดจะเห็นว่าการแสดงออกทางสีหน้าของคนแต่ละคนในภาพมีความยิ้มแย้มแจ่มใส บ่งบอกถึงความสุข ความ สนุกสนาน ความรื่นเริงเบิกบาน เป็นลักษณะที่ผิดแผกไปจากภาพเขียนแบบประเพณีไทยโบราณ ซึ่งจะไม่มีการแสดงออกเรื่องอารมณ์ความรู้สึกที่ใบหน้าแต่ประการใด อาจารย์เฉลิมท่านมีความคิดที่แน่วแน่ว่า "ศิลปะควรจะดูแล้วสบายใจ" ส่วนภาพเขียนชื่อ "ภาพเหมือนประยุกต์" เขียนในปี พ.ศ. 2493 ซึ่งเป็นเทคนิคสีน้ำมันบนผ้าใบนั้น เป็นภาพที่เขียนขึ้นก่อนที่อาจารย์เฉลิมจะเดินทางไปศึกษาดูงานในประเทศญี่ปุ่น ลักษณะของการผสมผสานความเป็นสองมิติและสามมิติเริ่มส่อเค้าให้เห็นได้ในภาพนี้ บริเวณใบหน้าและช่วงหน้าอกจะมีการไล่น้ำหนักแสงเงา และเน้นปริมาตรดูเป็นสามมิติอย่างชัดเจน ในขณะที่บริเวณแขน นิ้วและส่วนหลังของภาพเป็นการใช้สีที่ค่อนข้างแบนในลักษณะสองมิติ มีการใช้เส้นตัดที่ช่วงคาง ไหล่ แขน และนิ้วมือ แสดงให้เห็นถึงความอ่อนหวาน มีจังหวะลีลาแบบศิลปะไทย ภาพเหมือนประยุกต์นี้เป็นแนวการบุกเบิกการเขียนภาพเหมือนแนวใหม่ มีความงามสมบูรณ์แบบซึ่งไม่เหมือนใครในเวลานั้น

นอกจากนั้นอาจารย์เฉลิมยังมีกลุ่มศิลปินของท่านคือ "กลุ่มจิตรกรเขียนภาพแบบไทย" ที่เขียนภาพไทยแนวประยุกต์ประกอบด้วยจิตรกรหลายท่าน เช่น จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์, อร่าม แก้วสว่าง, กมล ทัศนาญชลี, สนอง ศรีบุญ,

สุกริต ธารีนาค และทองเติม ทุรันตะวิริยะ ได้จัดแสดงผลงานของกลุ่มเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2507 และครั้งที่สองในปี พ.ศ. 2508 ณ บางกะปิแกลเลอรี่ กลุ่มศิลปินดังกล่าวต้องการคงไว้ซึ่งอุดมคติในการสร้างสรรค์ศิลปะที่บ่งบอกให้เห็นถึงสุนทรียะแห่งเชื้อชาติ เป็นการฟื้นฟูและพัฒนาศิลปะไทยให้สืบเนื่องจากอดีตคือ จากรูปแบบแนวประเพณีดั้งเดิมมาเป็นการบรรยายชีวิตประจำวันในรูปแบบใหม่ที่มีความเรียบง่ายขึ้น จะเห็นได้จากลีลาของเส้นหลักและโครงร่างคงไว้ในลักษณะแบนและการใช้สีที่สดใส ดังที่ปรากฏในผลงาน "เชิ้งบั้งไฟ" "ขี่ม้าก้านกล้วย" และ "ลอยกระทง" ของอาจารย์เฉลิม เป็นที่น่าสังเกตว่าการเคลื่อนไหวของศิลปินกลุ่มจิตรกรเขียนภาพไทยนี้ ทวนกระแสอิทธิพลของศิลปะสมัยใหม่ตะวันตกซึ่งกำลังแรงอยู่ในวงการศิลปะของประเทศไทยในขณะนั้น และมีส่วนทำให้ศิลปินเป็นจำนวนไม่น้อยเริ่มตระหนักถึงผลของการรับอิทธิพลจากตะวันตกมาอย่างเต็มที่ นอกจากนี้ยังมีผลกระตุ้นให้ศิลปินบางท่านเริ่มเล็งเห็นความสำคัญของรากฐานศิลปวัฒนธรรมที่มีคุณค่าของไทยมากยิ่งขึ้น (สูจิบัตรนิทรรศการจิตรกรรมศิลปินอาวุโสไทยในญี่ปุ่น. 2541 : 10 – 11)

ช่วงที่ 3 ระหว่างปี พ.ศ. 2503 – 2520 หลังจากกลับจากญี่ปุ่น

เฉลิม นาคีรักษ์ ได้สร้างผลงานมากมายขึ้นในยุคนี้เอง ขณะเดียวกันก็ได้จัดแสดงภาพส่วนตัว (ผลงานของตัวเอง) แสดงภาพเขียนส่วนตัวครั้งแรกที่หอศิลป์ บางกะปิ ในปี พ.ศ. 2506 และในปีถัดมาก็แสดงเดี่ยวที่หอศิลป์ บางกะปิอีกครั้ง หลังจากนั้นท่านก็ลดบทบาทลงเนื่องจากต้องดำรงตำแหน่งผู้ช่วยในสถาบันเพาะช่าง และเป็นผู้บริหารจนถึงดำรงตำแหน่งคณบดี คณะศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตเพาะช่าง ในปี พ.ศ. 2518

ในด้านงานการบริหารนี้เอง ท่านจึงมีเวลาน้อยที่จะให้กับการเขียนภาพสีน้ำ ดังแต่ก่อนที่ต้องออกเดินทางไปเขียนภาพที่จริง แต่ก็ไม่ได้ทำให้ลดละในการเขียนรูป ท่านยังคงร่างภาพเพื่อจะเอากลับมาเขียนที่บ้านเมื่อมีเวลาว่าง จนถึงปี พ.ศ. 2520 ท่านได้เกษียณอายุราชการและยังคงทำงานศิลปะอย่างต่อเนื่องตลอด

ในช่วงที่ 3 นั้นน่าจะกล่าวได้ว่า เฉลิม นาคีรักษ์ สร้างผลงานสีน้ำไว้มากมาย ไม่ว่าจะเป็นภาพวัด ภาพชีวิตริมน้ำ ภาพธรรมชาติป่าเขา ภาพเมือง สิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นช่วงนี้ อาจจะเป็นเพราะวัยในการทำงานของท่านสมบูรณ์ยิ่ง ประกอบกับประสบการณ์ในการรับรู้ด้านศิลปะที่มากมาย พร้อมกันนั้นกับความขยันแสวงหาเทคนิคและวิธีการที่แปลงใหม่อยู่ตลอดเวลา บวกกับความเป็นครูที่ต้องสอนนักศึกษาจึงทำให้เฉลิม นาคีรักษ์ ผลิตผลงานที่มีคุณภาพไว้มากมายในช่วงนี้เอง เช่น ภาพวัดในปี 2508

วัด (2508)

ช่วงที่ 4 ระหว่างปี พ.ศ. 2521 – 2525 เดินทางไปอเมริกา

ในช่วงนี้เองท่านได้เดินทางไปอเมริกา จากการได้รับเชิญจากศูนย์ศิลปกรรมไทย นครลอสแองเจลิส เพื่อไปดูงานศิลปะ ในปี พ.ศ. 2523

เฉลิม นาคีรักษ์ หลังจากเกษียณอายุราชการท่านได้มีเวลาส่วนตัวมากขึ้น ประกอบกับในปี พ.ศ. 2523 ท่านได้เดินทางไปอเมริกา ทำให้ท่านได้กลับมาสร้างงานขึ้นอีกครั้ง ได้บันทึกภาพทิวทัศน์ในนครลอสแองเจลิสไว้หลายต่อหลายภาพ เช่น ภาพ The City Hall, Pasadena, California U.S.A.

ภาพ The City Hall, Pasadena, California U.S.A. (2523)

ขณะเดียวกันในปี พ.ศ. 2525 ท่านได้รับเชิญจากสภาศิลปกรรมไทยคาลิฟอร์เนีย ร่วมกับ 4 ศิลปินไทยไปแสดงผลงานศิลปกรรมร่วมสมัยของไทยหลายแห่งในลอสแองเจลิส เท็กซัสและวอชิงตัน พร้อมทั้งไปดูงานด้วย

ผลงานในชุดที่ 4 นี้ ท่านได้ลดทอนหลายสิ่งลง เช่น น้ำหนักที่หนักแน่นของภาพ การใช้สีแบบสบาย ๆ โปร่ง ๆ หรือแม้แต่การ sketch เพื่อเอากลับมาเขียนยังที่พัก หรือการใช้เส้นปากกา drawing ก่อนและลงสีที่หลัง เช่น ภาพบ้านบนภูเขา Hollywood, 2525

ภาพบ้านบนภูเขา Hollywood (2525)

จากช่วงสุดท้ายนี้เองทำให้ท่านลดทอนในการเขียนแบบช่วงแรก สอง และสามลงไปเยอะทีเดียว อาจเนื่องจากท่านทำผลงานมาตลอด คงเหลือความสบายๆ ส่วนตัว ความเรียบง่ายในผลงานของท่าน การได้ไปอเมริกาของท่านน่าจะได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นในด้านศิลปะ ได้สัมผัสกับศิลปินต่าง ๆ ได้เห็นผลงานที่มีความสมัยใหม่ เทคนิคแปลก ๆ มากมาย ได้เห็นโลกของการเปลี่ยนแปลงที่พัฒนาไปมาก และที่อเมริกานี้เอง กมล ทัศนาญชลี ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของท่านได้ไปศึกษาที่นั่นและได้สร้างผลงานจนเป็นที่ยอมรับและมีชื่อเสียง ได้พาเฉลิม นาคีรักษ์ ออกตระเวนเขียนภาพสีน้ำยังที่ต่าง ๆ มากมาย ส่งผลให้ เฉลิม นาคีรักษ์ ได้สร้างผลงานขึ้นในช่วงนี้อีกจำนวนหนึ่ง ซึ่งเป็นการระบายสีน้ำเพื่อบันทึกภาพทิวทัศน์ในที่ต่าง ๆ ในอเมริกาที่เกิดขึ้นในช่วงนี้ และยังคงสร้างสรรค์ผลงานอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

สรุปจาก 4 ยุค ของการสร้างผลงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ จะเห็นได้ว่า ยุคที่ 2 และ 3 เป็นช่วงที่ เฉลิม นาคีรักษ์ มีเวลาให้กับการสร้างผลงานมากที่สุด อาจจะเป็นเพราะเป็นวัยหนุ่มที่มีพลังในการสร้างผลงาน ทำให้ เฉลิม นาคีรักษ์ ทำงานได้อย่างเต็มที่ ขณะเดียวกันท่านก็เป็นผู้สนใจศึกษาธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรอบตัว ทำให้ท่านได้บันทึกสิ่งต่าง ๆ รอบตัวท่านในสมัยนั้นซึ่งเป็นประวัติศาสตร์จนถึงทุกวันนี้

จากผลการได้สัมผัสรูปแบบและการได้แลกเปลี่ยนทรรศนะของศิลปินต่างประเทศ ทำให้ท่านได้พัฒนาผลงานมากมาย การทำงานการเขียนภาพทิวทัศน์ของท่าน ท่านอยากจะบันทึก ชื่นชม พอใจก็ถ่ายทอดออกมาเลยทันที จึงทำให้ไม่ได้ขนาดของผลงานที่ใหญ่โตมากนัก การบันทึกภาพในสิ่งที่เห็นนั้นยังสามารถบอกประวัติศาสตร์เรื่องราวสมัยนั้นได้ดียิ่งอีกด้วย ผลงานของท่านจึงมีความหลากหลายในรูปแบบที่ผสมกันตั้งแต่ยุคต้นถึงยุคสุดท้าย

2. จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ในลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์

ภาพทิวทัศน์ (Landscape) หมายถึง ลักษณะภูมิประเทศโดยทั่วไปของบริเวณใดบริเวณหนึ่ง รวมทั้งภูมิประเทศที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติและที่เกิดขึ้นโดยการกระทำของมนุษย์ (ราชบัณฑิตยสถาน. 2530 : 101)

คำจำกัดความเป็นข้อบ่งชี้ให้เห็นขอบเขตในการสร้างสรรค์ การจัดกลุ่มของการทำงานศิลปะเอาไว้เพื่อจะได้เข้าใจและแยกแยะในผลงานนั้น ๆ ได้สะดวกขึ้น เช่นเดียวกับลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์

ลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ได้เติบโตขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 19 ในประเทศฝรั่งเศส โดยแกนนำของกลุ่มคือ มาเนต์, ปีซาร์โร, เรอนัวร์, โมเนต์ และซิสลีย์ จากแนวความคิดในการสร้างงานของกลุ่มที่มีความโดดเด่นและฉีกรูปแบบเดิมๆ นั้น วีรวรรณ มณี ได้กล่าวถึงกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ ไว้ว่า

> ชื่อ "อิมเพรสชั่นนิสม์" (Impressionism) ได้มาจากงานจิตรกรรมที่มีชื่อว่า ภาพจับตายามอรุณรุ่ง (Impression : Sunrise) โมเนต์เขียนภาพนี้ในปี ค.ศ. 1872 และได้นำออกแสดงในงานแสดงศิลปกรรมอิมเพรสชั่นนิสม์ที่มีเป็นครั้งแรกใน ค.ศ. 1874 งานที่นำออกแสดงในครั้งนี้ส่วนมากเป็นภาพทิวทัศน์ ในการเตรียมงานแสดงครั้งแรกนั้น ผู้จัดทำสูจิบัตรถามโมเนต์ว่า ภาพที่พระอาทิตย์ขึ้นอยู่ในหมอกนี้จะให้ชื่อว่าอะไรดี โมเนต์ตอบให้ชื่อภาพไปอย่างไม่สู้จะสนใจนัก ชื่อภาพนี้กลายเป็นชื่อที่คนทั่วไปใช้เรียกกลุ่มศิลปะอิมเพรสชั่นนิสม์ในเวลาต่อมา ภาพนี้เป็นวิวท่าเรือเมืองเกลอ อาฟร์ (Le Havre) ริมแม่น้ำแซน ซึ่งเป็นถิ่นที่อยู่ของโมเนต์ในวัยเด็ก เป็นภาพที่เขาตั้งใจเขียนขึ้นมาขณะที่เขายังลำบากยากไร้

ภาพจับตายามอรุณรุ่ง กลายเป็นจุดโจมตีที่สำคัญ หนังสือพิมพ์ "เลอชาริวารี" ถึงกับลงข้อความที่ออกจะรุนแรงว่า "ตัวอ่อนในครรภ์ยังจะดูเสร็จสมบูรณ์กว่า" ภาพเขียนในรูปแบบใหม่ของกลุ่มศิลปินอิมเพรสชั่นนิสม์ถูกวิจารณ์โจมตีว่าไม่มีความประณีตงดงามที่ภาพจิตรกรรมควรจะมี ซ้ำยังไม่แสดงสติปัญญาความสามารถของจิตรกรและไม่ให้คติสอนใจอะไรเลย งานแสดงครั้งนี้กลายเป็นเหยื่อให้พวกนักหนังสือพิมพ์และผู้คนเยาะเย้ยถากถาง

ในเวลาต่อมาจึงค่อยมีนักเขียนบางคนเข้าใจงานศิลปะอิมเพรสชั่นนิสม์ขึ้นว่า "เป็นภาพจับสิ่งซึ่งสายตาสัมผัสรับรู้ในบัดนั้นทันที เป็นการแยกแยะสีที่จะมาประกอบกันเข้าเป็นแสงที่ส่องต้องสิ่งต่างๆ ทำให้เกิดพื้นผิวภาพที่เต็มไปด้วยสีสันที่แปรเปลี่ยนเป็นภาพที่เคลื่อนไหวไม่อยู่นิ่ง" "ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสม์พากเพียรแสดงภาพจับตา (Visual Impression) ในวิวที่บังเกิดขึ้นกับประสาทสัมผัสของเขาด้วยความบังเอิญในชั่วครู่นั้นทันที" และเคนเนท คล๊าก (Kenneth Clark) นักประวัติศาสตร์ศิลปะคนสำคัญก็ได้เรียกศิลปินกลุ่มนี้ว่า "พวกประสาทไว" และเรียกสีที่พวกเขาใช้ว่า "สีสายรุ้ง"

ในกาลก่อนมีระเบียบประเพณีที่สืบทอดกันมาช้านานว่า ภาพเขียนจะเริ่มต้นด้วยการลงเส้นร่างรอบนอกที่คมชัด ภายในเส้นรอบนอกที่กำหนดรูปทรงไว้นี้จะมีการลงสีที่ทำให้เกิดความ หนานูน รูปทรงจะมีความหนาเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อมีเงาคือส่วนมืด จากส่วนที่มืดมากจะมีการไล่เรียงค่อยๆ มืดน้อยลง ส่วนนี้จะใช้สีของวัตถุบวกกับสีร่มเงา (half – tone) เมื่อไล่แสงสว่างขึ้นจนถึงที่สว่างปกติก็จะเป็นสีจริงของวัตถุ (local color) ทั้งนี้ก็มีกฎอยู่อีกว่าบริเวณสีหนึ่งที่จะเปลี่ยนไปเป็นอีกสีหนึ่งจะต้องไม่เปลี่ยนกระทันหัน สีและแสงเงาต้องผสานกันกลมกลืน ศิลปินต้องใช้ฝีมือประณีตในการปรับปริมาตรและพื้นผิวให้นุ่มนวลแนบเนียนเป็นผืนเดียวกัน รูปทรงที่มีความหนาสมจริงในพื้นที่ว่างที่ตื้นลึก สมเหตุสมผล โดยมีเนื้อหาที่เป็นคติสอนใจหรือให้อารมณ์ความรู้สึกคือภาพที่อยู่ในความคาดหวังและความเคยชินของ ผู้คนสมัยนั้น

ทางฝ่ายกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ ก็มีข้อสนับสนุนการทำงานแหวกแนวของเขาเหมือนกัน นั่นก็คือ ทฤษฎีที่สืบทอดมาจากเซอร์ไอแซค นิวตัน เรื่องแสงสีขาวที่ส่องผ่านแท่งแก้วปริซึมจะกระจายกลายเป็นสีรุ้งหลากสี พวกเขาก็ทำในทางกลับกันคือกระจายแสงออกมาก่อนแล้วให้ตาคนดูผสมสีต่าง ๆ นั้นให้เป็นแสงเอาเอง ทั้งนี้จะใช้สีอะไร ตรงไหนก็ต้องคำนึงอีกว่าวัตถุกับสิ่งแวดล้อมนั้นเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ทุกสิ่งทุกอย่างมีอิทธิพลซึ่งกันและกัน สะท้อนแสงสีและร่มเงาใส่กัน สีตัดกันก็อาจมาอยู่เคียงกันได้อย่างสบาย (วีรวรรณ มณี. 2538 : 164 – 165)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่าลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์มีกระบวนการและแนวคิดที่แตกต่างจากการสร้างงานในยุคก่อน ๆ และเชื่อในสิ่งที่ตาเห็นตามการรับรู้ของโลกภายนอกทั้งหมด สอดคล้องกับ อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ไว้ว่า

ความเห็นและหลักการของศิลปินกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสซึ่ม (Impressionism) นี้ ได้รับแนวมาจากศิลปินรุ่นอาวุโส คือ เดอลาครัว (Delacroix) โดยเชื่อว่าศิลปินต้องพยายามมองธรรมชาติด้วยตาของตนเองอย่างฉลาด เขียนในสิ่งที่ตนมองเห็นได้เท่านั้น เรื่องโบราณนิยายหรือศาสนาคนมองไม่เห็นไม่จำเป็นต้องเขียน สำหรับทางด้านของการใช้สีศิลปินกลุ่มนี้ตั้งข้อสังเกตว่า สีดำไม่มีอยู่เลยตามธรรมชาติ ทั้งนี้เพราะเหตุว่า แสงที่ส่องนั้นมีสีเจ็ดสี แสงจากดวงอาทิตย์ ให้เงาเป็นสีน้ำเงิน ดังนั้นบริเวณที่เป็นเงาจึงใช้สีน้ำเงิน ไม่ใช้สีดำ เพราะสีน้ำเงินเป็นสีที่สวยงาม น่าดูกว่าสีดำ (อารี สุทธิพันธุ์. 2515 : 38)

สุรพงษ์ บุนนาค ได้กล่าวถึงกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ ไว้ว่า

ในช่วงศตวรรษที่ 19 ได้มีการเขียนภาพแบบใหม่เกิดขึ้นในฝรั่งเศส ซึ่งต่อมาเรียกกันว่า Impressionism นี่ก็ไม่เพียงแต่จะเป็นการปฏิวัติต่องานจิตรกรรมดั้งเดิมที่ดำเนินมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 12 เท่านั้น แต่ยังก่อผลในทำนองเดียวกันแก่ประติมากรรม ดนตรี วรรณกรรม ตลอดจนการวิจารณ์อีกด้วย

ในขณะที่จิตรกรอิมเพรสชั่นนิสม์เริ่มเขียนภาพแบบใหม่ของตนขึ้นมานั้น เขามิได้รู้เลยว่าผลงานของตนจะเป็นเสมือนการปฏิวัติวงการจิตรกรรมอย่างใหญ่หลวง จนกระทั่งพัฒนาไปเป็น Post Impressionism (คือเขียนตามอารมณ์หรือตามความนึกคิดประหลาดๆ จะบงการ) ต่อไปเป็น Fauvism และ Expressionism สู่ Cubism และ Abstract Art

การเขียนภาพแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ได้ดำเนินไปร่วม 20 ปี เป็นการเขียนไปตามที่จิตรกรแลเห็น ตามแสงสีของเวลาที่เปลี่ยนไป โดยไม่จำเป็นว่าจะต้องเป็นสีเดิมของวัตถุที่ถูกเขียน เพราะฉะนั้นในบางคราวเขาก็อาจเขียนหิมะออกมาเป็นสีฟ้า หรือต้นไม้ที่เป็นสีม่วง หรือท้องฟ้าเป็นสีเหลืองก็ได้ และมิได้เน้นหนักให้เห็นรูปร่างของสิ่งต่างๆ อย่างชัดแจ้ง ภาพแบบนี้ขณะที่ผู้ดูเดินเข้าไปใกล้ก็จะพบว่าเป็นเส้นสายหรือจุดหรือหย่อมสีสดๆ รวมกันอยู่ แต่เมื่อถอยห่างออกมาสิ่งที่แลเห็นอยู่นั้นก็จะกลายเป็นภาพ เป็นภาพที่ไม่จะแจ้งนัก แต่ก็อาจจะก่อให้เกิดจินตนาการและความประทับใจขึ้นได้จากความรางเลือยและสีสันอันสดใส (สุรพงษ์ บุนนาค. 2535 : 20 – 21)

วีรวรรณ มณี ได้กล่าวถึงกระบวนการสร้างผลงานของกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์ ไว้ว่า

จิตรกรอิมเพรสชั่นนิสม์แทบทุกคนชอบที่จะออกไปเขียนภาพกันกลางแจ้ง เพื่อจะได้บันทึกบรรยากาศที่มีแสงสะท้อนจากสิ่งต่างๆ รอบข้างเกิดเป็นสีสันหลากหลายอยู่ในบัดนั้น และเมื่อภาพที่เห็นนั้นเกิดจากแสงที่มากระทบตา พวกเขาจึงใช้วิธีแตะแต้มสีชิดๆ กันไปให้เหมือนกับแสงสะท้อนจากใบไม้ ผิวน้ำและกลุ่มเมฆ โดยละทิ้งแบบแผนเก่าๆ ที่เคยทำกันมาในสมัยก่อน ดังเช่นทัศนียวิทยาที่ว่าด้วยเส้นนำสายตา เพื่อที่จะใส่สีลงไปตามตาเห็นขณะนั้น เป็นงานจิตรกรรมที่ใช้สีสดล้วนๆ สร้างภาพขึ้นมาด้วยวิธีจับภาพฉับพลันที่สายตาสัมผัสได้ชั่วขณะหนึ่ง ๆ ซึ่งเป็นลักษณะของความเหมือนจริงที่พัฒนาก้าวหน้าไปกว่าจิตรกรบางคนที่เคยเป็นแบบอย่างให้กับกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์เสียอีก ดังเช่น กูร์เบต์ (Courbet) บูแด็ง (Boudin) หยงคิ่น (Jongkind) และจิตรกรกลุ่มบาร์บีซง (The Barbizon Painters) ตามที่กล่าวแล้วนี้ เราจะเห็นว่าอิมเพรสชั่นนิสม์มีที่มาจากศิลปะเหมือนจริง (Realism) ที่สืบทอดประเพณีกันมายาวนาน แล้วปรับเปลี่ยนไปให้เข้ากับเรื่องสายตาการมองเห็นภาพ ซึ่งศิลปินกลุ่มนี้โดยเฉพาะอย่างยิ่งโมเนต์ ได้ทฤษฎีมาจากนักวิทยาศาสตร์ร่วมสมัยกับเขา ที่เผยแพร่ผลการทดลองค้นคว้าเรื่องสีที่มองเห็นกับผลภาพที่เกิดจากแสงกระทบตา ดังเช่นเรื่อง "หลักการประสานกันและตัดกันของสี" ของเออแชน เชอเวรย (Eugene Chevreul) ที่พิมพ์เผยแพร่ใน ค.ศ. 1839 นั้น เขาเขียนไว้ละเอียดชัดเจนเรื่องเกี่ยวกับการที่สีต่าง ๆ จะประสานกันหรือตัดกัน กับผลทางสายตาเมื่อมองดูสีบางสีที่มาอยู่ชิดกัน ซึ่งนับว่าเป็นทฤษฎีใหม่ที่ท้าทายให้ลองปฏิบัติตามที่สุดในงานจิตรกรรม

เออแชน เชอเวรย กล่าวไว้ดังนี้ : "ถ้าเรามองดูแถบสี 2 แถบพร้อม ๆ กัน ซึ่งสองแถบนั้นอาจจะเป็นสีเดียวกันแต่ต่างน้ำหนักหรือจะเป็นน้ำหนักเดียวกันแต่ต่างสีที่เอามาวางไว้ชิดกันก็ตาม ถ้าแถบสีนั้นไม่กว้างนัก ในกรณีแรกสายตาจะมองเห็นสีเดียวกันนั้นเข้มขึ้น ส่วนในกรณีที่สองสายตาจะผสมสีที่ต่างกันเข้าด้วยกัน

"เนื่องจากมีการปรับเปลี่ยนสีและน้ำหนักเกิดขึ้นกับแถบสีที่วางไว้ชิดกันดังนี้ ทำให้ต่างออกไปจากสีและน้ำหนักของมันแต่ละแถบถ้าแยกกันอยู่ ข้าพเจ้าจึงเรียกกฎนี้ว่า "การตัดกันของสีสองสี" (simultaneous contrast of colors) และเรียกการตัดกันของน้ำหนักสีว่า "การปรับเปลี่ยนความเข้มของสี" การตัดกันของสีจะมีผลคือ สีที่มาอยู่ชิดกันจะผสมเข้าด้วยกันเมื่อมองดู"

ตามที่เชอเวรยกล่าวนั้นมีคำอธิบายดังนี้คือ ถ้าวางสีอ่อนไว้ชิดกับสีแก่ สีอ่อนจะดูสว่างขึ้นและสีแก่จะมืดลง ถ้าวางสีไว้ข้าง ๆ (หรือรายรอบ) สีเทา (ซึ่งเป็นสีกลาง) สีเทาจะดูมีสีตรงข้ามกับสีนั้นมาเจืออยู่ ซึ่งเป็นอิทธิพลโดยตรงของ "ภาพตกค้าง" (afterimage) สีแดงจะทำให้สีเทาแกมเขียว สีเขียวทำให้สีเทาแกมแดง สีเหลืองทำให้สีเทาแกมม่วง สีม่วงทำให้สีเทาแกมเหลือง เป็นต้น

ถ้าให้สีต่างกันสองสีมาอยู่ชิดกัน (หรือสีหนึ่งเข้าไปอยู่ในบริเวณของอีกสีหนึ่ง) ก็จะได้ผลภาพที่ซับซ้อนกว่า ตัวอย่าง เช่น ถ้าเอาสีแดงมาไว้กับสีเหลือง ภาพตกค้างของสีแดง (คือสีเขียว) จะทำให้สีเหลืองดูออกเขียว ภาพตกค้างของสีเหลือง (คือสีม่วง) จะทำให้สีแดงดูออกม่วง เป็นต้น

แต่ถ้าให้สีตรงข้ามกันมาอยู่ชิดกัน จะไม่เกิดการเปลี่ยนสี ด้วยเหตุที่ภาพตกค้างของสีแดง (คือสีเขียว) จะทำให้สีเขียวดูเขียวจัดอยู่แล้ว ขณะที่ภาพตกค้างของสีเขียว (คือสีแดง) จะช่วยให้สีแดงออกแดงจัดสดใสขึ้น แล้วก็เป็นเช่นนี้กับคู่สีตรงข้ามอื่น ๆ อีก

เซอเวรยมีข้อสังเกตต่อไปอีกว่า การตัดกันของสีจะมีผลให้เห็นมากที่สุดก็ต่อเมื่อสองสีนั้นมีน้ำหนักใกล้เคียงกัน (เป็นสีอ่อนที่สว่างหรือสีเข้มที่มืดคล้ายกัน) สีแดงบนเขียว สีส้มบนเขียว สีน้ำเงินบนม่วง ล้วนเป็นสีที่มีความมืด – สว่างใกล้เคียงกันก็จะส่งให้ดูสีจัดซึ่งกันและกัน แต่ถ้าน้ำหนักสีต่างกันเช่น สีเหลืองซึ่งสว่าง กับสีม่วงซึ่งมืด ภาพตกค้างจะมีอิทธิพลน้อยลง เพราะการตัดกันของความมืดและความสว่างจะทำให้การตัดกันของสีมีผลต่อสายตาน้อยลง

สิ่งที่น่าจะทำให้จิตรกรอิมเพรสชั่นนิสม์ และนีโอ–อิมเพรสชั่นนิสม์ให้ความสนใจมากก็คงจะเป็นทฤษฎีของเซอเวรยที่ว่าการใช้หลัก "สายตาผสมสี" (optical mixture) นั้นจะมีผลต่อสายตา เช่น สีเขียวกับสีแดงจะช่วยส่งซึ่งกันและกันให้เป็นสีจัดสดใสได้ก็ต่อเมื่อแต้มชิดติดกัน เป็นบริเวณแนวหรือจุด แต่ถ้านำมาผสมกันในจานสีแล้ว สีทั้งสองจะข่มกันจนได้สีน้ำตาลสกปรก (วีรวรรณ มณี. 2538 : 166 – 168)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่า การทำงานของกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์นั้น คือ นิยมออกไปเขียนภาพข้างนอกสตูดิโอ เช่น ภาพทิวทัศน์ ณ ที่ต่าง ๆ และเชื่อในสิ่งที่ตาเห็น ตามกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ การใช้สีมักจะใช้วิธีการป้าย แต้มสีอย่างฉับพลัน เพื่อให้สีเกิดการผสานกัน และใช้การผลักและดึงของสีหรือการเอาสีอ่อน (สีสว่าง) มาวางคู่ไว้กับสีเข้ม (สีมืด) เพื่อให้เกิดมิติขึ้นในผลงาน ซึ่งสอดคล้องกับการสร้างงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ ที่นิยมออกไปเขียนภาพทิวทัศน์นอกสถานที่ ด้วยวิธีการป้ายสีอย่างฉับพลัน ณ สถานที่ตรงหน้านั้นทันที ขณะเดียวกันก็ใช้การลดทอนและใช้การผลักและดึงของน้ำหนักสีที่มีความต่างกัน นำมาวางไว้ใกล้ ๆ กัน เช่น สีม่วงกับเหลือง สีเขียวกับแดง เป็นต้น สิ่งเหล่านี้น่าจะจัดว่าการสร้างผลงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ อยู่ในกลุ่มอิมเพรสชั่นนิสม์

3. เนื้อหาในงานจิตรกรรม

เนื้อหาในผลงานจิตรกรรม นับว่ามีความสำคัญอย่างมาก เพราะเป็นสิ่งที่จิตรกรต้องสื่อสารให้ผู้ชมโดยผ่านรูปทรงหรือส่วนประกอบทางศิลปะและมีลักษณะแตกต่างกันออกไปตามแบบเฉพาะตัวของจิตรกร ซึ่งมีผู้กล่าวถึงเนื้อหาเรื่องราวของงานจิตรกรรมไว้ดังนี้

ประเสริฐ ศีลรัตนา กล่าวถึงเนื้อหาในผลงานจิตรกรรมว่า

รูปแบบจิตรกรรมได้บันทึกถ่ายทอดเป็นผลงานจิตรกรรมนั้น ได้แสดงเนื้อหาเรื่องราวให้ประจักษ์แก่การรับรู้มากมาย โดยอาจเป็นเรื่องราวของสภาพแวดล้อมรอบ ๆ ตัวจิตรกร อันเป็นเรื่องราว เหตุการณ์ ปรากฏการณ์ ที่เกี่ยวข้องกับเวลาและสถานที่นับตั้งแต่อดีตกาลมาถึงปัจจุบัน หรืออาจเป็นเนื้อหาเรื่องราวที่เกิดขึ้นภายในความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการของตัวจิตรกรเอง ซึ่งอยู่นอกเหนือเงื่อนไขกฎเกณฑ์ของเวลาหรือสถานที่ อาจแบ่งลักษณะของเนื้อหาเรื่องราวที่ถ่ายทอดออกได้ 4 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ

1. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวกับความเชื่อต่าง ๆ

ความเชื่อเป็นธรรมชาติที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ทุกรูปทุกนาม อันมีสาเหตุเนื่องมาจากความกลัวและความไม่รู้ และความเชื่อก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดศาสนาในสังคมมนุษย์สมัยโบราณ (Primitive Society) แต่อย่างไรก็ตามแม้ในปัจจุบันวิทยาศาสตร์จะเจริญก้าวหน้าไปมาก แต่มนุษย์ก็ยังมีพฤติกรรมแสดงออกทางความเชื่อกันอยู่ในชีวิตประจำวัน เช่น การยอมรับความศักดิ์สิทธิ์ของธรรมชาติ ความเชื่ออำนาจลึกลับ ความเชื่อเรื่องมายาศาสตร์ ความเชื่อเรื่องข้อห้าม เชื่อในพิธีชำระให้บริสุทธิ์ ความเชื่อว่ามีชีวิตในทุกสิ่ง บูชาสัตว์ที่มีคุณลักษณะพิเศษ บูชาธาตุประจำโลก การบูชาบรรพบุรุษ การเชื่อเครื่องหมายและเครื่องราง ฯลฯ เหล่านี้ล้วนเป็นแรงผลักดันให้มนุษย์มีพฤติกรรมแสดงออกให้สิ่งที่ตนคิดว่ามี ว่าเป็นหรือยึดถืออยู่นั้นผ่อนคลายความรุนแรงและมีเมตตากรุณา ไม่ทำร้าย และบันดาลความสุขมาให้ โดยพฤติกรรมการแสดงออกเมื่อแรกอาจเป็นลักษณะเฉพาะบุคคล ต่อมาค่อย ๆ มีแบบอย่างจนเป็นขนบธรรมเนียม และภายหลังเกิดเป็นวัฒนธรรมขึ้น และในความรู้สึกเชื่อเกี่ยวกับสิ่งหรือเรื่องราวต่าง ๆ นี้ จิตรกรได้ทำหน้าที่แปลค่าความรู้สึกหรือถ่ายทอดจินตนาการเรื่องราวต่าง ๆ ให้บันทึกแสดงไว้

2. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ

สิ่งแวดล้อมคือ สภาพรอบ ๆ ตัวของมนุษย์โดยอาจเป็นธรรมชาติหรือผลิตผลอันเกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่ประกอบรวมกันเป็นเรื่องราว เหตุการณ์ ปรากฏการณ์และอื่น ๆ ปรากฏได้ประจักษ์รับรู้ และกระตุ้นเร้า บันดาลใจให้บันทึกถ่ายทอดในสิ่งที่รับรู้นั้นเป็นผลงานจิตรกรรม อาจเป็นเรื่องราวของสัตว์ ทิวทัศน์ หุ่นนิ่ง ฯลฯ

3. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์

เรื่องราวที่จิตรกรได้บันทึกถ่ายทอดเกี่ยวกับรูปแบบอันเป็นพฤติกรรมการกระทำของมนุษย์นับตั้งแต่บุคคล บุคคลต่อบุคคล บุคคลกับกลุ่มชนหรือสังคม กลุ่มชนกับกลุ่มชน ฯลฯ อันประกอบกันขึ้นเป็นเรื่องราวของ เหตุการณ์ต่าง ๆ ในแต่ละยุคสมัย หรือในแต่ละสถานที่นั้น มีปรากฏให้เห็นอยู่ตลอดตั้งแต่อดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน

4. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด

เรื่องราวที่บันทึกถ่ายทอดให้ปรากฏเป็นผลงานจิตรกรรมของจิตรกรนั้น เป็นพฤติกรรมในอันที่จะพยายามคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้โดยแสดงออกมาในรูปของความคิดเห็น ในลักษณะทดแทนด้วยสื่อ รูปแบบหรือสัญลักษณ์ และในมนุษย์ต่างก็มีแนวคิดเห็นที่ผิดแปลกกันไปด้วยความแตกต่างระหว่างบุคคล หรือด้วยความเจริญก้าวหน้าในทางด้านสังคม และอาจเป็นด้วยความเปลี่ยนแปลงทางวัตถุ ฯลฯ มนุษย์จึงมีการขยับขยายเปลี่ยนแปลงปรับปรุงความคิดตนเองให้เป็นไปตามความเจริญของโลกด้วย (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2528 : 89 – 106)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แบ่งเนื้อหาทางศิลปะได้ดังนี้

1. เนื้อหาส่วนตัว (Personal Functions)

เป็นเนื้อหาที่เริ่มต้นจากชีวิตเลือดเนื้อส่วนตน ความรัก ความพอใจส่วนตน นักคิดบางคนกล่าวว่าคนเราต้องเริ่มต้นจากการรักตนเองก่อนและถ้าไม่แคบหรือหยุดอยู่เพียงแค่นั้นเขาก็พร้อมที่จะก้าวไกลออกไปถึงสังคม ทุกคนต่างมีชีวิตเลือดเนื้อ ความรัก ความชื่นชมเช่นกัน เมื่อใครสักคนเปิดเผยสิ่งเหล่านี้ออกมา คนก็ย่อมจะสัมผัสหรือสื่อสารร่วมกันได้ แต่จะมากหรือน้อยก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง และยังได้แยกย่อยออกไปเป็นส่วนต่าง ๆ ดังนี้

1.1 การแสดงออกทางด้านจิตวิทยา

1.2 ความรัก เพศ และชีวิตครอบครัว

1.3 ความตายและอารมณ์ที่น่าหวาดกลัว

1.4 ความศรัทธาส่วนตัว

1.5 การแสดงออกทางด้านความประณีตงดงาม

2. เนื้อหาเพื่อสังคม (Social Functions)

มีศิลปะอยู่ลักษณะหนึ่งที่มีสาระเน้นไปถึงความเกี่ยวพันกับสังคมโดยตรง และนักคิดกลุ่มหนึ่งก็พยายามชี้แนะว่าศิลปะที่มีสาระเพื่อสังคมโดยตรงนี้ น่าจะเกิดผลกระทบทั้งสองด้านได้ดีกว่า คือ คุณค่าเพื่อสุนทรียภาพส่วนตนและคุณค่าอันสื่อสารไปถึงผู้คนในวงกว้างอีกด้วย และแยกย่อยออกเป็นส่วนต่าง ๆ ดังนี้

2.1 การเมือง และลัทธิความเชื่อ
2.2 บรรยายสังคม
2.3 ถากถางสังคม
(วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527 : 89 – 95)

สุชาติ เถาทอง กล่าวถึงเนื้อหาในงานจิตรกรรมว่า

การแสดงออกทางเนื้อหาปรัชญาของศิลปินจะถ่ายทอดความคิดและอารมณ์ ความรู้สึก โดยคำนึงถึงตัวงาน เป็นหลัก ประกอบร่วมด้วยกับเจตนาความรู้สึกที่อยู่เบื้องหลังงานนั้น การวิเคราะห์ศิลปะโดยเฉพาะทางด้านจิตรกรรมเพื่อแยกประเภทของงานจึงต้องให้ความสำคัญทั้งอัตนัยและปรนัย และเพื่อให้ตีความหมายผลงานมีความเข้าใจชัดเจนมากขึ้น จึงแบ่งออกเป็น 3 แบบดังนี้

1. แบบภาวะวิสัย (Objective)
แสดงความงามที่เกิดขึ้นจากการประสานสัมพันธ์กัน ด้วยกฎเกณฑ์เหตุผลของธาตุต่าง ๆ ในทัศนศิลป์ (Objective Art) อันได้แก่ เส้น สี รูปทรง พื้นที่ว่าง น้ำหนัก ปริมาตร พื้นผิว ฯลฯ เป็นการปรุงแต่งส่วนประกอบของธาตุเหล่านี้ให้มีสัดส่วนที่มีระเบียบ กฎเกณฑ์ตามทรรศนะของศิลปิน ความงามเกิดขึ้นได้จากผลของความพอดี สมดุล มีระเบียบ ประณีต เป็นเอกภาพทางความงาม ในศิลปกรรมที่อยู่บนรากฐานของกฎเกณฑ์เหตุผลที่มีระเบียบในตัวเอง ไม่มีเรื่องของอารมณ์ ความรู้สึกเข้าไปเกี่ยวข้องด้วยเลย เป็นเรื่องของโลกภายนอกโดยเฉพาะที่ศิลปินแสวงหาความจริงแท้ ไม่เกี่ยวข้องกับจิตใจและเป็นสิ่งตรงกันข้ามกับอัตวิสัยเป็นเรื่องที่กระทำกับสิ่งภายนอกเป็นวัตถุที่เกี่ยวกับความคิด ความรู้สึกของผู้กระทำหรือผู้สร้างไม่ใช่เป็นแบบเฉพาะตน เป็นเหตุผล เป็นข้อเท็จจริง

2. แบบอัตวิสัย (Subjective)
เป็นการแสดงความรู้สึกของอารมณ์ส่วนลึกที่อยู่ภายใต้จิตสำนึกของศิลปิน (Subjective Art) อาทิเช่น ความรู้สึกในด้านความรัก ความเสียใจ ดีใจ ความโกรธ ความเกลียด ความกลัว การต่อสู้ ความสงบนิ่ง ความสะเทือนใจต่าง ๆ ฯลฯ สิ่งต่าง ๆ ดังกล่าวมาแล้วนั้น เป็นอารมณ์ที่ฝังอยู่ภายในจิตใจของมนุษย์ ดังนั้นเมื่อศิลปินต้องการจะแสดงออกด้วยอารมณ์ภายในส่วนตัวที่ต้องการ เขาจะแสดงออกโดยดัดแปลงรูปแบบ เรื่องราว เทคนิค วิธีการ ให้เป็นไปตามความต้องการของศิลปิน โดยไม่พะวงถึงระเบียบ กฎเกณฑ์ เหตุผล (Objective Art) อะไรทั้งสิ้น ฉะนั้น ศิลปินกลุ่มนี้จึงมีลักษณะที่สื่อความหมายโดยใช้ความรู้สึก อารมณ์ภายในจิตใจของศิลปินเป็นปัจจัยหลัก

3. แบบสัมพันธ์ (Objective + Subjective)
เป็นการแสดงความงามโดยการใช้กฎเกณฑ์ของธาตุทางทัศน์ศิลป์อย่างมีระเบียบแบบแผน ผสมผสานกับการใช้อารมณ์ความรู้สึกส่วนลึกของศิลปินเข้าด้วยกัน สำหรับกลุ่มความคิดที่สามนี้ เราไม่สามารถจะแยกแยะได้ว่าอัตราส่วนของกฎเกณฑ์ทางทัศนศิลป์กับอารมณ์ความรู้สึกนั้นสิ่งใดจะมากกว่า เพราะการแสดงออกทางศิลปะบางลักษณะ เช่น จินตนาการจะเป็น "อัตวิสัย" หรือ "ภาวะวิสัย" ก็ได้
แบบสัมพันธ์ของจิตรกรรมกลุ่มนี้ จะให้ความรู้สึกทางความงดงามด้วยกฎเกณฑ์เหตุผล และพร้อมกับแสดงออกในทางอารมณ์เช่นเดียวกันในผลงานบางชิ้น อาจจะแสดงความหมายของความงาม ในกฎเกณฑ์มากกว่าและมีอารมณ์ความรู้สึกที่แอบแฝงอยู่น้อยกว่า ในผลงานบางชิ้นอาจจะแสดงอารมณ์มากกว่าความงามของกฎเกณฑ์ก็เป็นได้ (สุชาติ เถาทอง. 2532 : 79 – 88)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงคุณค่าทางเรื่องราวว่า

คุณค่าทางเรื่องราว (Content Value) เป็นคุณค่าที่เด่นและมีความสำคัญมากกว่ารูปทรง ตั้งแต่แรกจนถึงปัจจุบันคนส่วนมากเมื่อพบศิลปะก็มักจะต้องรู้ว่า เป็นเรื่องอะไร มีความเหมาะสมกับท้องเรื่องหรือไม่ คุณค่าทางเรื่องราวนี้มีเรื่องราวต่าง ๆ มากมาย เช่น

1. เรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อของสังคม

ศิลปะในสมัยโบราณ ส่วนมากมีเรื่องความเชื่อปรากฏเด่นชัดมาก จิตรกรรมของพวกอินเดียแดงเผ่านาวาโฮสร้างขึ้นเพราะเชื่อว่าสามารถรักษาความป่วยไข้ของประชาชนได้ เช่น จิตรกรรม ที่เรียกกันว่า Sand Painting หรือศิลปะไทยพวกลวดลายผ้ายันต์ คงกระพันชาตรีต่างๆ เป็นต้น ศิลปะมีค่าอยู่ที่เรื่องที่คนเชื่อทั้งสิ้น ยิ่งกว่านั้นความเชื่อนี้ยังพัวพันกับวิธีการสร้างฤกษ์ยามต่างๆ อีก

2. เรื่องเกี่ยวกับศาสนา

ศิลปะทุกยุคทุกสมัยนับตั้งแต่สมัยบิเซนไทน์ เรื่อยมาจนถึงต้นศตวรรษที่ 19 ศิลปะที่แสดงเกี่ยวกับพระเจ้า เทพเจ้า บรรยายเรื่องราวพระเจ้าครองความสำคัญเป็นต้นมา และศิลปะที่มีรูปคน (Image of Man) ปรากฏแทบทั้งสิ้น พวกที่ไม่มีรูปคน (Non Image of Man) เพิ่งจะนิยมเมื่อ 100 กว่าปีมานี้เอง

3. เรื่องเกี่ยวกับบุคคลและประวัติศาสตร์

เรื่องราวของศิลปะที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์มีความสำคัญเด่นชัดมานานพอ ๆ กับเรื่องราวศาสนาเหมือนกันและเจริญงอกงามมากในสมัยศิลปะลัทธิโอ – คลาสิค ปัจจุบันก็ยังนิยมมาก

4. เรื่องเกี่ยวกับโบราณนิยาย นิทานพื้นเมือง

เรื่องราวนี้บางทีผู้ดูก็ไม่เห็นคุณค่า เพราะว่าถ้าไม่รู้เรื่อง หรือไม่เคยมีพื้นฐานเกี่ยวกับโบราณนิยายนั้นมาก่อนก็ไม่ชื่นชมได้เหมือนกัน

5. เรื่องราวเกี่ยวกับบุรุษสตรี

เรื่องราวสุดท้ายนี้เป็นเรื่องราวของคนโดยตรง ค่าของคน และสมบัติอื่นๆ ที่คนควรจะมี

(อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 62 – 63)

จากที่กล่าวมาทั้งหมดพอจะสรุปเนื้อหาเรื่องราวได้เป็น 4 ประเภท ดังนี้

1. เนื้อหาเรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับความเชื่อ ได้แก่ ศาสนา เทพเจ้า นิยายโบราณ ความศักดิ์-สิทธิ์ของธรรมชาติ อำนาจลึกลับ มายาศาสตร์ ฯลฯ

2. เนื้อหาเรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับมนุษย์ ได้แก่ สงคราม บุคคล กลุ่มชน สังคม การทำมาหากิน ตลอดจนความเป็นอยู่ในแต่ละยุคสมัย

3. เนื้อหาเรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม ได้แก่ เทคโนโลยี สิ่งก่อสร้าง วัตถุ ธรรมชาติ ฯลฯ

4. เนื้อหาเรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับความคิด ได้แก่ ความรัก ความโกรธ ความหลง ความฝัน จินตนาการ ฯลฯ

4. การถ่ายทอดรูปแบบในงานจิตรกรรม

รูปแบบ (Art Form) หมายถึง ลักษณะบ่งชี้ให้มองเห็นถึงการแสดงออกหรือการถ่ายทอดความคิดของศิลปินให้เห็นรูปที่มองเห็นได้ โดยอาศัยส่วนประกอบทางศิลปะที่มองเห็นหรือมูลฐานทัศนศิลป์ (Visual Element) เป็นสื่อในการแสดงออก รูปแบบทางศิลปะจะต้องมีความสัมพันธ์กับเรื่องราวและแนวความคิดของศิลปิน

สน สีมาตรัง จำแนกรูปแบบศิลปะออกเป็น 4 รูปแบบ ได้แก่

1. รูปแบบเหมือนจริง ให้ความสำคัญแก่ความจริงตามการเห็น แสดงรายละเอียดตามข้อเท็จจริงที่มีอยู่ในธรรมชาติ
2. รูปแบบศิลปะอารมณ์ ให้ความสำคัญแก่อารมณ์ แสดงความรู้สึกอันเกิดจากการตอบโต้ระหว่างประสบการณ์ส่วนบุคคลของศิลปินกับสิ่งเร้า คือแบบเบื้องหน้ายังอาศัยรูปแบบที่มีอยู่ในธรรมชาติ แต่มีอิสระที่จะลด เพิ่ม ตัดทอนรูปที่แสดงไม่ต้องตรงตามข้อเท็จจริงในธรรมชาติ แต่การเปลี่ยนแปลงรูปที่แสดงนั้นต้องสนองผลทางอารมณ์และความรู้สึกที่ต้องการแสดงออก
3. รูปแบบศิลปะจินตนาการ ให้ความสำคัญแก่ความเข้าใจและความคิดเห็นของศิลปิน รูปที่ใช้แสดงในงานศิลปะจะอาศัยรูปที่มีอยู่ในธรรมชาติ หรือคิดจะสร้างรูปขึ้นเองก็ได้ มีอิสระที่จะลดเพิ่มตัดตอนรูปที่ได้จากธรรมชาติ การเปลี่ยนแปลงรูปที่แสดงจะต้องสนองตอบต่อความเข้าใจ ความฝัน ความเชื่อ และเรื่องที่เกี่ยวกับจิตใต้สำนึก
4. รูปแบบศิลปะนามธรรม ให้ความสำคัญกับความงามอันเกิดจากปัญญา ความคิดที่เข้าถึงลักษณะองค์ประกอบศิลปะและระบบวิธีการสื่อความหมาย ไม่ต้องคำนึงถึงข้อเท็จจริงและรูปที่มีในธรรมชาติ เน้นความสำคัญที่การใช้คุณลักษณะองค์ประกอบศิลปะให้มีความสัมพันธ์มีผลด้านสื่อความหมายโดยตัวมันเอง ไม่ต้องอาศัยรูปทรงที่มีเรื่องราวรูปทรงที่รู้จัก (สน สีมาตรัง. 2527 : 116 – 117)

วิรุณ ตั้งเจริญ แสดงทรรศนะว่า

ศิลปะในอดีตมักแสดงรูปแบบเหมือนคนจริง รูปแบบอันประณีตบรรจงและรูปแบบการกระทำเลียนแบบกันเพื่อให้ศิลปะสามารถสื่อสารกับประชาชนพลเมืองได้อย่างง่ายดาย คุ้นเคยและพร้อมกันนั้นรูปแบบอันวิจิตรบรรจงก็ช่วยตอกย้ำความรู้ดุจเทพและสรวงสวรรค์ให้กับผู้มีอำนาจและศาสนาด้วย สำหรับศิลปะสมัยใหม่นั้นมักเป็นรูปแบบลดทอน (Distortion) ที่ผิดเพี้ยนไปจากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม หรือรูปแบบนามธรรม (Abstraction) ที่มุ่งเสนออารมณ์และความรู้สึกนึกคิดต่าง ๆ เป็นรูปแบบที่ตอบสนองปัจเจกภาพมากกว่าการตอบสนองประเพณีนิยม (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 48)

สอดคล้องกับ ประเสริฐ ศีลรัตนา กล่าวถึงเทคนิคการถ่ายทอดไว้ดังนี้

ในกระบวนการถ่ายทอด สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในลักษณะต่าง ๆ ของจิตรกรนั้น มิได้เป็นไปในแนวทางเดียวกันหรือมีรูปแบบเหมือนกันไปหมด ทั้งนี้เพราะแต่ละคนย่อมมีแนวความคิด ทัศนคติ พื้นฐาน ประสบการณ์เกี่ยวกับรูปแบบและอื่น ๆ ที่แตกต่างกัน เหล่านี้อาจนำมาสรุปแยกออกได้ 3 ประเภท ตามลักษณะการถ่ายทอดได้ดังนี้

1. การถ่ายทอดในลักษณะที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ (Realistic)

การถ่ายทอดในลักษณะนี้เป็นการถ่ายทอดโดยใช้สื่อรูปแบบตามธรรมชาติ โดยแบ่งตามธรรมชาติออกเป็น 4 ประเภท คือ ภาพคน ภาพทิวทัศน์ ภาพสัตว์ และภาพหุ่นนิ่ง ซึ่งรูปแบบเหล่านี้จิตรกรอาจถ่ายทอดตามตาเห็น หรืออาจถ่ายทอดตามความรู้สึกที่ระลึกได้จากความทรงจำ และรูปแบบที่นำมาถ่ายทอดนั้น อาจนำมาแสดงทั้งหมดหรือตัดทอนเฉพาะส่วนใดส่วนหนึ่งจากรูปแบบที่ต่อเนื่องก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของตัวจิตรกรเองที่จะเลือกสรรนำมาถ่ายทอดให้เหมาะสมกับกรอบภาพ

2. การถ่ายทอดในลักษณะกึ่งนามธรรม (Semi Abstract)

การถ่ายทอดรูปแบบในลักษณะนี้อาจกล่าวได้ว่า ถ่ายทอดโดยให้ความสำคัญแก่รูปแบบจากธรรมชาตินิ้อยลง แต่กลับมาเพิ่มความสำคัญให้แก่รูปแบบในความรู้สึกนึกคิดของตัวจิตรกรมากขึ้น โดยสังเกตจากภาพรูปแบบจากธรรมชาติที่นำมาใช้เป็นสื่อนั้นถูกลดสกัดตัดทอนลง การจัดวางรูปแบบก็มิได้คำนึงถึงกฎเกณฑ์ความเป็นจริงของธรรมชาติ จิตรกรจะตัดทอนเอารูปแบบจากธรรมชาติเฉพาะลักษณะเด่น ๆ มาเป็นบางส่วน แล้วนำมาจัดองค์ประกอบขึ้นใหม่ให้ ปรากฏเป็นรูปแบบที่แสดงถึงความรู้สึกนึกคิดของจิตรกรในช่วงหรือขณะนั้น ๆ

ลักษณะกึ่งนามธรรม คือ ลักษณะครึ่งจริงตามธรรมชาติและครึ่งเป็นไปตามใจปรารถนาของจิตรกร หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นภาพที่แสดงรูปแบบ "ครึ่งจริงครึ่งฝัน" รูปแบบที่แสดงถ่ายทอดในลักษณะนี้จะไม่มีการแบ่งออกเป็นภาพคน ภาพสัตว์ ภาพทิวทัศน์ หรือภาพหุ่นนิ่ง ดังการถ่ายทอดในลักษณะที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ เพราะรูปแบบที่ จิตรกรตัด

ทอนนำมาประกอบกันขึ้นใหม่นี้จะผสมผสานปนเปกันไปในรูปแบบของสิ่งต่าง ๆ ไม่ปรากฏคุณสมบัติทางกายภาพของรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งโดยเฉพาะ

3. การถ่ายทอดในลักษณะนามธรรม (Abstract)

การถ่ายทอดในลักษณะนี้ จิตรกรจะไม่คำนึงถึงรูปแบบหรือกฎเกณฑ์ของธรรมชาติเลย แต่จะคำนึงถึงความรู้สึกของตนเองเป็นสำคัญในอันที่จะแก้ปัญหาเกี่ยวกับการใช้สื่อ และเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ริ้วรอยบนพื้นผิวระนาบ ให้สัมพันธ์สอดคล้องกับการจับประเด็นอารมณ์ความรู้สึกขณะดำเนินการถ่ายทอด กระทั่งบังเกิดความพึงพอใจในผลงานที่ปรากฏ จึงยุติกระบวนการถ่ายทอดสร้างสรรค์ ซึ่งริ้วรอยที่ปรากฏบนพื้นผิวระนาบนั้นเป็นรูปแบบของอารมณ์ความรู้สึกที่จิตรกรได้ถ่ายทอดออกมาโดยตรง โดยมิได้แปลค่าอารมณ์ความรู้สึกให้มีลักษณะรูปแบบตามธรรมชาติ ดังการถ่ายทอดในลักษณะรูปธรรมหรือลักษณะกึ่งนามธรรม

รูปแบบในลักษณะนามธรรมที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมก็คือ ริ้วรอยอันเกิดจากการใช้สื่อวัสดุมาสร้างสรรค์ด้วยเทคนิควิธีการของจิตรกร ให้ปรากฏเห็นเป็นลักษณะสี เส้น พื้นผิว มิติ บริเวณว่าง แสงเงา และอื่น ๆ ที่มิใช่ปรากฏประกอบกันให้เห็นเป็นรูปแบบของคน สัตว์ ทิวทัศน์ วัตถุ หรือรูปแบบใด ๆ ในธรรมชาติ แต่อาจลวงความรู้สึกของผู้ดูให้เห็นเป็นรูปแบบต่าง ๆ ได้ (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2528 : 73 – 85)

โกสุม สายใจ แบ่งรูปแบบทางศิลปะไว้ 3 ด้านคือ

1. รูปแบบเหมือนจริง

คือ สิ่งต่าง ๆ ทั้งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติและสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น โดยมีรูปร่างรูปทรงที่มองเห็นและจับต้องได้ ทำให้ผู้ดูเข้าใจง่าย เพราะเป็นภาพที่เคยเห็นมาก่อน

2. รูปแบบดัดแปลงจากของจริง

เกิดจากศิลปินต้องการจะแสวงหารูปแบบของความงามใหม่ จึงพยายามนำรูปร่างของจริงมาดัดแปลง โดยการตัดทอนหรือเพิ่มเติมบางส่วนเข้าไปเพื่อจะได้รูปร่างรูปทรงใหม่ ดูแล้วสวยงามแปลกตา

3. รูปแบบตามความคิดความรู้สึก

นับได้ว่าศิลปินมีอิสระมากที่สุดในการสร้างงานโดยศิลปินเชื่อว่า อาณาจักรของความงามกว้างใหญ่ไพศาล มิใช่ติดอยู่เพียงของจริงหรือดัดแปลงเท่านั้น (โกสุม สายใจ. 2530 : 21)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงลักษณะรูปแบบการถ่ายทอดว่ามีลักษณะต่าง ๆ อยู่ 3 ลักษณะคือ

1. ลักษณะที่เหมือนจริง

เป็นการถ่ายทอดที่ถือตามการรับรู้สิ่งนั้นจริง ๆ โดยศิลปินผู้ถ่ายทอดมีความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงออกว่า ไม่มีความแตกต่างอันใดเลยระหว่างวัตถุที่เป็นจริงกับภาพที่ประสาทตาบันทึก ซึ่งหมายถึงว่า รูปวัตถุเป็นอย่างไร ตารับรู้ทุกส่วนเหมือนกับวัตถุนั้น

2. ลักษณะที่ได้รับการตัดทอนบางส่วนออก

แสดงแต่ที่สำคัญๆ ถ่ายทอดที่ถือตามการรับรู้ ตามความคิด ซึ่งให้เสรีภาพแก่ศิลปินผู้ถ่ายทอดว่าควรตัดส่วนไหนออก เพิ่มส่วนไหนเข้า ตอนใดควรจะได้รับการปรุงแต่งใหม่ ซึ่งศิลปินผู้นิยมลักษณะการถ่ายทอดแบบนี้มักจะมีความเชื่อว่าการเรียนรู้ตามที่รู้มีค่ามากกว่าการเขียนตามที่เห็น

3. ลักษณะที่แสดงเฉพาะความรู้สึก

เป็นการถ่ายทอดที่สืบเนื่องมาจากการถ่ายทอดแบบที่ 1 และแบบที่ 2 กล่าวถึงผู้ถ่ายทอดมีความเชื่อว่า การเขียนตามความรู้มีค่ามากกว่าการเขียนตามที่รู้และเขียนตามที่เห็น

จากลักษณะรูปแบบของการถ่ายทอดที่แสดงลักษณะเด่น ๆ ทั้ง 3 ประการดังกล่าวนี้ เมื่อศิลปินนำไปคิดพิจารณาและทดลองถ่ายทอดด้วยวัสดุและวิธีการต่าง ๆ กันแล้ว ก็ทำให้เกิดรูปแบบต่างๆ ที่แตกแขนงออกไปอีก 5 รูปแบบคือ

1) รูปแบบที่ถ่ายทอดตามลักษณะคล้ายของจริง (Form : Transformation in Realistic)

ลักษณะรูปแบบที่ยึดถือความคล้ายของจริงนี้ ถือได้ว่าเป็นความพยายามของศิลปินที่จะถ่ายทอดการรับรู้ตามความสามารถและความชำนาญของตน ให้ใกล้เคียงกับความจริงตามตาเห็นมากที่สุด

2) รูปแบบที่ถ่ายทอดเฉพาะโครงสร้างที่เด่นและสำคัญ (Form : Transformation in the Significant Structure)

ลักษณะแบบนี้ยึดมั่นในความสามารถทางสมองมนุษย์ที่รู้จักใช้ปัญญาล่อว่าเป็นความฉลาดในการถ่ายทอดอย่างหนึ่งที่สามารถเลือกเฟ้น จับแต่ใจความสำคัญ ๆ มาแสดงออกให้เห็น ซึ่งจะสร้างความประทับใจให้แก่ผู้พบเห็น

3) รูปแบบที่ถ่ายทอดตามความรู้สึกสัมผัส (Form : Transformation in Sensory Perception) ในการถ่ายทอดเรื่องราว เหตุการณ์หรือวัตถุใด ๆ นั้นเราอาจถ่ายทอดตามที่เราเห็นหรือรับรู้เท่านั้น ซึ่งอาจจะเป็นการถ่ายทอดที่ผิวเผินเกินไป ตามทรรศนะของศิลปินบางกลุ่ม ดังนั้นการถ่ายทอดโดยยึดความจริงตามความรู้สึกสัมผัสนี้จึงเกิดเป็นรูปแบบที่สำคัญรูปแบบหนึ่ง

4) รูปแบบที่ถ่ายทอดตามด้านและมุมที่มองเห็น (Form : Transformation in Plane Combination)

รูปแบบที่ถ่ายทอดตามด้านและมุมต่าง ๆ นั้นถือว่าเป็นความพยายามของศิลปินที่พยายามจะเข้าใกล้ความจริงมากที่สุด เพราะเหตุว่าวัตถุที่เป็นจริงนั้นมีลักษณะ 3 มิติคือ กว้าง ยาว หนา และอยู่ในภาวะของการเปลี่ยนแปลง ทุกเวลา ดังนั้นการถ่ายทอดต่าง ๆ ที่ผ่านมาเป็นความพยายามที่ถ่ายทอดเพียงด้านเดียว จึงไม่สามารถจะทำให้เกิดรูปแบบใกล้เคียงความเป็นจริงที่มีลักษณะสามมิติได้

อย่างไรก็ตามความพยายามของศิลปินที่จะถ่ายทอดด้านต่าง ๆ นั้น ก็หาได้เข้าใกล้จริง ๆ ไม่ เพราะเป็นการถ่ายทอดจากสามมิติมาบนแผ่นระนาบสองมิติอยู่นั่นเอง

5) รูปแบบที่ถ่ายทอดตามจินตนาการ (Form : Transformation in Imaginary)

รูปแบบที่ถ่ายทอดตามจินตนาการนี้ เป็นผลจากการรับรู้ทั้งหลายแล้วสมองสร้างจินตนาการขึ้นเป็นภาพจินตนาการเป็นผลที่เกิดจากมนุษย์รับรู้ในเรื่องใดเรื่องหนึ่งมาก่อนแล้วสร้างเป็นภาพขึ้น (อารี สุทธิพันธุ์. 2533 : 172 – 182)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่า ความหลากหลายทางด้าน "รูปแบบ" ของศิลปะในสังคมสมัยใหม่ อาจพิจารณาได้ดังนี้

1. รูปแบบสัจนิยม (Realism)

เป็นรูปแบบต้นสายธารศิลปะจากสังคมตะวันตก ซึ่งชื่นชมในความงามของธรรมชาติแวดล้อมและพยายามบันทึกภาพหรือเลียนแบบธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมตามที่ตนชื่นชม แม้การเลียนแบบสื่อดลใจเช่นนั้น ศิลปินจะปรับความงามตามรสนิยมที่ตนเองพึงพอใจไปบ้างก็ตาม

2. รูปแบบอารมณ์นิยม (Emotionalism)

ศิลปะในรูปแบบอารมณ์นิยมก็พัฒนามาจากพื้นฐานรูปแบบสัจนิยม แต่ได้นำอารมณ์ความรู้สึกภายในที่ศิลปินมีต่อมนุษย์ ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม แสดงออกในลักษณะที่สะท้อนอารมณ์ ความรู้สึกภายใน ผสานกับรูปแบบสัจนิยม

3. รูปแบบนิยม (Formalism)

ศิลปะในลักษณะรูปแบบนิยมได้พัฒนาขึ้นมาเด่นชัดเมื่อต้นศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อคานดิน-สกี (Kandinsky) เขียนภาพนามธรรมบริสุทธิ์ (Pure Abstraction) ขึ้น ซึ่ง "นามธรรมบริสุทธิ์" ในที่นี้หมายถึงรูปแบบผลงานศิลปะที่มิได้แสดงภาพธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม แต่แสดงออกด้วยเส้น สี รูปทรง มิติ ฯลฯ เป็นการผสมส่วนประกอบศิลปะให้งดงาม คล้ายดนตรีบรรเลงที่เสนอความไพเราะของเสียงดนตรี มิได้มีเนื้อเพลงบรรยายเนื้อหาสาระ ซึ่งการนำเสนอภาพผลงานศิลปะโดยเน้นคุณค่าของรูปแบบเช่นนี้ เนื้อหาในผลงานนั้นก็ลดบทบาทลง แต่ยังคงเป็น เนื้อหาที่แฝงอยู่ในความงดงามของรูปแบบเช่นนี้

4. รูปแบบสัญลักษณ์นิยม (Symbolism)

ศิลปะที่แสดงสัญลักษณ์เด่นชัดในตัวของมันเอง เช่น หนวดเคราในประติมากรรมคน อารยธรรมเมโสโป-เตเมียแสดงถึงอำนาจ ภาพคนที่ได้รับการระบายสีทองคือ เทพหรือผู้มีอำนาจราชศักดิ์ ในจิตรกรรมไทย เป็นต้น ศิลปะรูปแบบสัญลักษณ์นิยมเป็นการเสนอภาพ รูปหรือภาษาที่ซ่อนเร้นความคิด อุดมคติ สุภาษิต หรือข้อคำสอนอย่างใดอย่างหนึ่งไว้เพื่อผู้พบเห็นได้คิดอุปมาอุปไมย และเข้าใจความหมายที่ซ่อนเร้นไว้นั้น

5. รูปแบบประเพณีนิยม (Traditionalism)

ศิลปะรูปแบบประเพณีนิยมในที่นี้หมายถึง ศิลปะประเพณีนิยมของสังคมใดสังคมหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะกระแสสากลหรือศิลปะจากวัฒนธรรมอื่นและพัฒนาหรือประยุกต์ให้เปลี่ยนไปสู่อีกลักษณะหนึ่ง แต่ก็ยังคงรักษาพื้นฐานประเพณีนิยมจากอดีตไว้ด้วย เป็นความพยายามที่จะบูรณาการศิลปะอดีตและปัจจุบันเข้าไว้ด้วยกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 58 – 62)

จากที่กล่าวถึงการถ่ายทอดรูปแบบมาแล้วข้างต้น พอจะสรุปได้ว่ากลวิธีในการถ่ายทอดนั้นมี 3 ลักษณะคือ

1. ลักษณะเหมือนจริง เป็นการถ่ายทอดตามที่ตารับรู้และภาพที่ปรากฏจะมีความคล้ายหรือใกล้เคียงกับต้นแบบซึ่งเป็นวัตถุจริงมากที่สุด

2. ลักษณะที่ตัดทอนหรือกึ่งนามธรรม เป็นการถ่ายทอดที่ให้ความสำคัญกับรูปวัตถุจริงน้อยลงและประสานเข้ากับความรู้สึกนึกคิดของผู้สร้างมากขึ้น

3. ลักษณะที่แสดงความรู้สึกหรือนามธรรม การถ่ายทอดลักษณะนี้จะไม่คำนึงถึงความเป็นจริงแต่จะคำนึงถึงความรู้สึกของตนเองเป็นสำคัญ เป็นการให้ความสำคัญกับสิ่งที่รู้มากกว่าสิ่งที่เห็น

5. โครงสร้างของภาพ

การจัดโครงสร้างของภาพ ผู้วิจัยได้แบ่งสาระสำคัญออกเป็น 2 หัวข้อใหญ่ คือ

5.1 ส่วนประกอบการจัดโครงสร้างของภาพ

5.2 หลักการทัศนศิลป์

5.1 ส่วนประกอบการจัดโครงสร้างของภาพ

ส่วนประกอบการจัดโครงสร้างของภาพ เป็นการจัดนำส่วนประกอบทางศิลปะมารวมกันไว้ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และเมื่อนำมาประกอบกันเข้าศิลปินจะต้องใช้ประสบการณ์ในการรับรู้ทางศิลปะของแต่ละคน ซึ่งมีความสามารถในการถ่ายทอดรูปแบบที่แตกต่างกันออกไป ส่วนประกอบทางศิลปะที่นำมารวมกันไว้มีดังนี้

5.1.1 เส้น (Line)

5.1.2 สี (Color)

5.1.3 รูปร่างและรูปทรง (Shape and Form)

5.1.4 พื้นที่ว่าง (Space)

5.1.5 ทิศทาง (Direction)

5.1.6 ขนาด (Size)

5.1.7 พื้นผิว (Texture)

5.1.1 เส้น (Line)

ในทางศิลปะ เส้นเป็นส่วนสำคัญในภาพ และเป็นส่วนประกอบการเห็นอีกอันหนึ่งที่สำคัญ คือ เส้น เส้นเกิดจากจุดหลายพันล้านจุดนับไม่ถ้วน เคลื่อนไปบนบริเวณว่างหรือบนระนาบผิวทำให้มองเห็น การเขียนหนังสือ การลากเส้นเป็นตัวอย่างอันดีของเส้น ครูศิลปะท่านหนึ่งเคยกล่าวว่า "ในสนามภาพทั่วไป เรามักจะเห็นเส้นหลายๆ เส้นซ้ำกันในทิศทางเดียวกัน เช่น เส้นโครงเสาตัวตึก ซึ่งอาจเป็นเส้นตั้งหรือเส้นนอนก็ได้ เส้นเกี่ยวข้องกับรูปร่างมาก เพราะบริเวณเส้นที่ล้อมรอบติดต่อกัน ก่อให้เกิดเป็นรูปร่าง"

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ ได้กล่าวถึง เรื่องเส้นในงานศิลปะ ไว้ว่า

เส้น เป็นองค์ประกอบที่สำคัญของโครงสร้างของศิลปะที่แสดงออกอย่างมีความหมาย และให้ความรู้สึกเกี่ยวกับอารมณ์และจิตใจแก่ผู้ดู หรือให้ความหมายถึงขนาด ความยาว และทิศทาง เส้นที่ช่วยแสดงออกถึงอารมณ์และความ รู้สึกของศิลปิน และเรื่องราวที่เกิดจากอารมณ์และความรู้สึกด้วย กล่าวคือ เส้นตั้งให้ความรู้สึกสง่างาม เส้นนอนให้ความรู้สึกสงบหรือพัก เส้นทแยงให้ความรู้สึกตื่นเต้น และเส้นโค้งให้ความรู้สึกอ่อนโยน นอกจากนั้น การใช้เส้นทแยงและเส้นโค้งจะช่วยให้ภาพมีความหนา ความลึก และสร้างพื้นผิวลวดลายให้เกิดความเด่นได้

ลักษณะของเส้น

ลักษณะทางกายภาพของเส้น (physical characteristics of line) คุณค่าทางกายภาพของเส้นคือ ขนาดและทิศทางของเส้น ลักษณะของเส้น ชนิดของเส้น ตำแหน่งและสมมุติฐานของเส้น

ขนาดและทิศทางของเส้น เส้นเป็นจุดที่ต่อเนื่องกันออกไป เส้นจึงมีความยาวจนสามารถที่จะวัดความยาวตามลักษณะของการใช้สอยต่าง ๆ ได้

ลักษณะของเส้น เส้นสามารถแสดงออกถึงบุคลิกภาพ ลักษณะ และความแตกต่างของบุคคลและวัตถุต่าง ๆ ที่ใช้การใช้เส้นให้ประสานกลมกลืนจะช่วยให้แลดูเป็นระเบียบ การใช้เส้นให้มีทิศทางขัดแย้งกันจะทำให้เกิดความสับสน ความไม่มีระเบียบ เช่น การใช้เส้นโค้งในงานศิลปะหรือการออกแบบ โดยให้มีความประสานสัมพันธ์กัน จะช่วยส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกพักผ่อน ความสงบ และอ่อนโยน

ชนิดของเส้น เส้นมีลักษณะเฉพาะ เส้นที่พุ่งตรงไปทิศทางเดียวกันเรียกว่า เส้นตรง เส้นที่มีทิศทางหักโค้ง เรียกว่าเส้นโค้ง ถ้าหักทันทีก็จะเกิดเป็นมุม เส้นที่มีทิศทางเงยขึ้นเรียกว่าเส้นทแยงและเส้นที่ไม่มีระเบียบต่างทิศทางกัน เรียกว่าเส้นแตกแยก เส้นที่มีทิศทางพุ่งขึ้นตรงเรียกว่าเส้นตั้ง เส้นที่มีทิศทางพุ่งไปตามนอนเรียกว่าเส้นนอน

ตำแหน่งและสมมุติฐานของเส้น ตำแหน่งของเส้นจะทำให้งานศิลปะแลดูเป็นหน่วยเดียวกันหรือแบ่งแยกออกจากกัน เช่น เส้นตั้งของกรอบในภาพ อาจจะทำให้แบ่งภาพออกเป็นส่วน ๆ ได้ ศิลปินสามารถจะใช้เส้นเขียนรูปทรงให้รวมเป็นกลุ่มก้อน โดยใช้เส้นเป็นเครื่องเชื่อมโยงเนื้อหาและรูปร่างของรูปทรง มวล และสีเข้าด้วยกัน ฉะนั้นตำแหน่งของเส้นที่ถูกต้องจะช่วยให้เกิดดุลยภาพความเป็นเอกภาพได้ หรือส่งเสริมความเป็นหน่วยเดียวกันในงานศิลปะได้ ด้วยการใช้ความยาวของเส้นหรือช่วงจังหวะที่ต่อเนื่องกัน เส้นจึงเป็นเครื่องเชื่อมโยงเนื้อหาของรูปทรง มวล และสีเข้าด้วยกัน (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2524: 26 – 28)

Frank Webb ได้กล่าวถึง เส้น ไว้ว่า

เส้นที่ศิลปินใช้ควรจะเป็นเส้นที่เกิดจากแรงบันดาลใจ ธรรมชาติของเส้นเป็นตัวทำให้เกิดความเคลื่อนไหวและเส้นรอบรูปของรูปร่าง ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้เกิดภาพของ Visual Art การลากเส้นและน้ำหนักของเส้น สามารถทำได้หลากหลาย และทุกลักษณะจะก่อให้เกิดบุคลิกและสื่อความหมายตามอารมณ์ของเส้น เช่น เส้นตรงและเส้นโค้ง ย่อม

ให้ความรู้สึกหรือความหมายที่แตกต่างกัน การใช้เส้นตรงและเส้นโค้งร่วมกันจะทำให้เกิดความน่าสนใจ แต่จุดเด่นของภาพควรเลือกใช้เส้นตรงหรือเส้นโค้งอย่างใดอย่างหนึ่ง และให้มีเส้นหนึ่งยาวกว่าเส้นอื่น (Webb. 1927 : 24)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่า เส้นมีอิทธิพลในการสร้างงานของศิลปิน เส้นสามารถบอกความรู้สึกของภาพได้ โดยในความหมายของแต่ละเส้นมีความแตกต่างกันออกไป

5.1.2 สี (Color)

สี เป็นส่วนประกอบสำคัญในการรับรู้ทางการเห็น สีมีอิทธิพลต่อความรู้สึกของมนุษย์ในการดำรงชีวิตอยู่ทั้งสิ้น จะเห็นได้จากการใช้ชีวิตในแต่ละวัน อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึง สี ไว้ว่า

สี หมายถึง ลักษณะความเข้มของแสงที่ปรากฏแก่ตาให้มองเห็นสี เป็นส่วนประกอบสำคัญของการเห็นคือ สี ถ้าโลกนี้ไม่เต็มไปด้วยสี เราคงเห็นอะไรไม่ชัดเจนหรือไม่น่าดู ไม่น่าสนใจเลย สีที่เราเห็นอาจแบ่งได้ 2 พวกใหญ่ ๆ คือ สีที่เห็นตามธรรมชาติ เช่น ดอกไม้ ต้นไม้ หิน และสีที่มนุษย์สร้างขึ้น เช่น ภาพโฆษณาสี ไฟสี สีน้ำมัน ฯลฯ ทั้งสองพวกใหญ่ ๆ นี้เกี่ยวข้องกับแสงสว่างทั้งสิ้น

เมื่อมนุษย์เห็นสี มนุษย์มักจะสนใจความเข้มหรือกำลังส่องสว่างของสี ความเข้มหรือกำลังส่องสว่าง เขาเรียกน้ำหนักอ่อนแก่ (value of color) ซึ่งจัดลำดับน้ำหนักต่างกัน บางแห่งก็จัดลำดับอ่อนแก่จากดำไปขาว 7 น้ำหนัก หรือบางท่านก็จัด 9 น้ำหนัก หรือมากกว่าตามความสะดวก สรุปได้ว่าการที่เรามองเห็นสี ขึ้นอยู่กับคุณสมบัติของสีสามประการเด่นๆ คือ

1. ค่าของสี หรือสีแท้นั้นๆ โดยตรง สามารถผสมละลายกับสีอื่นๆ ที่มีคุณสมบัติตรงกันได้
2. น้ำหนักอ่อนแก่ของสี (value of color)
3. ความเข้มของสี (intensity)

คุณสมบัติของสีทั้ง 3 ประการนี้ จะสร้างให้เรามีความรู้สึกว่าสีเหล่านั้นให้ความรู้สึกตื่นเต้น เป็นสีอุ่นหรือให้ความรู้สึกสงบเงียบ หรือเป็นสีเย็นสร้างความประทับใจให้เกิดการรับรู้ทางการเห็นได้ (อารี สุทธิพันธุ์. 2519 : 65)

สอดคล้องกับ วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ ได้กล่าวถึงสีในงานจิตรกรรม ไว้ว่า

สี (color) เป็นองค์ประกอบหนึ่งของงานศิลปะที่มีความหมายมาก เพราะสีสามารถช่วยให้เกิดคุณค่าในองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น การใช้สีป้ายให้เป็นเส้นต่าง ๆ การใช้สีให้เกิดรูปร่าง การใช้สีให้เกิดจังหวะ การใช้สีแสดงลักษณะของพื้นผิว นอกจากนั้น การใช้สียังมีส่วนส่งเสริมให้เกิดความคิด ความรู้สึก และอารมณ์

สี จึงเปรียบประดุจองค์ประกอบหลักที่สามารถควบคุมและเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบอื่น ทั้งนี้เพราะว่าสีมีผลเกี่ยวพันกับองค์ประกอบทุกอย่างที่ประกอบเป็นภาพ และมีอิทธิพลเหนือจิตใจ และก่อให้เกิดความรู้สึกในด้านต่าง ๆ ได้ การใช้สีอาจจะใช้สีเดียวหรือใช้หลาย ๆ สี ข้อแตกต่างคือ สีเดียวนั้นเปรียบเหมือนการทำงานโดดเดี่ยว ไม่ได้มีโอกาสร่วมใช้เป็นชุดเหมือนกับการใช้สีหลาย ๆ สี เพราะจะช่วยสร้างผลดีและความงามให้แก่กันและกัน สีแต่ละสีจะต้องใช้ให้เหมาะสมจึงจะสามารถได้ความสมบูรณ์งดงาม สีทุกสีจึงมีความหมายและมีสัญลักษณ์เฉพาะตัว มาเรีย อีแวนส์ ได้อธิบายถึงสัญลักษณ์ของสี (Color Symbolism) ว่า "สีแต่ละสีจะมีความหมายเป็นลักษณะเฉพาะตัว ซึ่งจะให้ความรู้สึกมีทั้งในด้านที่ดีหรือไม่ดีไปตามลักษณะของแต่ละสี ซึ่งอาจจะเปลี่ยนแปลงไปตามวัฒนธรรมของแต่ละแห่งด้วย เช่น สีแดงสำหรับชาวตะวันออก เป็นสีแห่งความสุขสมบูรณ์ สัญลักษณ์ของชีวิตและแสดงถึงความปิติยินดี รื่นเริง ฉะนั้นในหลายประเทศทางตะวันออกจึงใช้สีแดงเป็นสีสำหรับเจ้าสาวในพิธีแต่งงานและงานมงคล แต่ในประเทศทางตะวันตกหลายประเทศ เช่น สหรัฐอเมริกากลับมีความรู้สึกหรือให้ความหมายสัญลักษณ์ของสีแดงไปในทางตรงกันข้ามกับ

ตะวันออก คือ มีความรู้สึกว่าเป็นสีที่แสดงถึงความไม่ปลอดภัย น่ากลัว และมักจะมีความหมายไปในทำนองก่อกวนอารมณ์ ทำให้จิตใจไม่สงบ"

การใช้สีในงานศิลปะ

การใช้สี เป็นเครื่องแสดงออกของอารมณ์และความคิด ซึ่งนับว่าเป็นสิ่งที่ค่อนข้างจะซับซ้อน ถ้าต้องการให้การใช้สีมีผลสมบูรณ์จริง ๆ เพราะทั้งอารมณ์และความคิดเป็นสิ่งที่ยากจะวางมาตรฐานออกมาแน่นอนได้ ด้วยเหตุนี้ศิลปินจึงมักใช้สีกันอย่างค่อนข้างจะอิสระมาก และต่างก็มีเหตุผลแตกต่างกัน การใช้สีไม่จำเป็นต้องวิเคราะห์ถึงองค์ประกอบในด้านเคมีอย่างลึกซึ้ง ไม่จำเป็นต้องศึกษาสี เช่นเดียวกับนักวิทยาศาสตร์ศึกษาทางกายภาพ ข้อสำคัญสำหรับผู้ศึกษาศิลปะ คือ การจดจำและเข้าใจถึงความสัมพันธ์ของสีแต่ละสี และการใช้สีในโอกาสต่าง ๆ กัน พร้อมทั้งศึกษาผลของสีที่จะเกิดขึ้นในด้านจิตใจ เกิดอารมณ์เปลี่ยนแปลง ดูว่องไวหรือเงียบเหงา ตึงเครียด หรือหย่อน ขาดการกระตือรือร้น หรือเบื่อหน่าย ศิลปินที่ดีเมื่อใช้สีแล้วควรมีอารมณ์คล้อยตามไปด้วย คือ เมื่อใช้สีสัมแดงกับงานรื่นเริง ศิลปินก็จะต้องมีความรู้สึกว่าร่าเริง สนุกสนาน หรือรู้สึกเศร้าโศกไปกับสีที่เงียบขรึมต่าง ๆ ด้วย ทั้งนี้เพราะการใช้สีในด้านต่าง ๆ นั้นหวังผลในด้านความรู้สึก อารมณ์ด้วย ความเข้าใจในเรื่องของสีนั้น การเรียนรู้เรื่องสีในด้านศิลปะจะถูกต้องมากกว่าผลงานทางด้านวิทยาศาสตร์หรือวิทยาการด้านใด ๆ

สีเป็นการแสดงถึงความหมายและอารมณ์ของผู้ใช้สี จะเปลี่ยนแปลงไปตามปริมาณของแสง ทำให้เกิดเงาอ่อนแก่เคลื่อนที่ไป ช่วยให้แลดูมีชีวิตชีวา ซึ่งความรู้สึกนี้จะผันแปรไป รวมทั้งแสดงอารมณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลานั้นด้วย ถ้าลองทบทวนถึงเหตุการณ์ในสิ่งแวดล้อมรอบตัวเรา ดูถึงความเปลี่ยนแปลงของสีในธรรมชาติ จากเมื่อยามที่อาทิตย์รุ่งอรุณมีความสดใส และสวยสดของสีสันต่าง ๆ จากขอบฟ้า แล้วค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไปจนเป็นเวลากลางวัน และมืดเมื่ออาทิตย์ตกดิน ความเปลี่ยนแปลงของสีในธรรมชาติรอบตัว โดยเฉพาะในยามค่ำคืน สีของสรรพสิ่งต่าง ๆ ภายใต้แสงจันทร์ และสรรพสิ่งต่าง ๆ ภายใต้การเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ เช่น ฟ้าแลบ และสีต่าง ๆ ของธรรมชาติที่ผันแปรไปตามกาลเวลา เหล่านี้จะเป็นเครื่องประกอบการศึกษาและเป็นประสบการณ์ที่ดีน่าศึกษามาก

การใช้สีที่ถูกต้องและงดงามนั้น ไม่เพียงแต่จะคำนึงถึงความสัมพันธ์กลมกลืน หรือความเด่นชัดประทับใจ อย่างเดียว แต่ต้องคำนึงถึงความเหมาะสมและถูกต้องกับสัญลักษณ์ของสีด้วย มนุษย์ได้สร้างสีให้เป็นสัญลักษณ์ของความคิดและความรู้สึก มนุษย์ได้ใช้สีเป็นเครื่องหมายของความงามที่มีอิทธิพลต่อจิตใจและอารมณ์ มนุษย์สามารถใช้สีให้เกิดความรู้สึกร้อนเย็น เช่น สีน้ำตาล เหลือง ส้ม และแดง ให้ความรู้สึกร้อน สีเขียว สีฟ้า ม่วง ช่วยให้รู้สึกเย็น สีขาวจะแสดงถึงความสะอาด ความบริสุทธิ์ ความจงรักภักดี สีแดงให้ความรู้สึกในความตื่นเต้น น่ากลัว อันตราย และความแข็งแกร่ง สีทองจะแสดงถึงความยิ่งใหญ่ ความสูงส่ง นอกจากนั้นสียังอาจจะใช้ให้เป็นเครื่องแสดงถึงลักษณะและบุคลิกของแต่ละคน การวาดภาพสตรีที่งดงาม จะวาดและใช้สีที่เน้นความอ่อนโยน นุ่มนวล เช่น สีชมพูอ่อนแก่ หรือการวาดภาพสิ่งที่แสดงถึงความแข็งแกร่ง มักจะวาดและระบายด้วยสีที่แสดงถึงพละกำลังสีต่าง ๆ จึงสามารถใช้ให้เป็นประโยชน์ได้หลายด้าน และจะเป็นประโยชน์ได้ดีที่สุด เมื่อทุกคนเข้าใจในสัญลักษณ์นั้น

การใช้สีในงานศิลปะ สีมีคุณสมบัติในการทำให้เกิดความกลมกลืนหรือความแตกต่าง การเน้นให้เกิดจุดเด่นและการรวมกันให้เกิดเป็นหน่วยเดียวกัน สีจึงมีผลต่อมวลและที่ว่าง แล้วยังใช้ในการแสดงออกถึงอารมณ์ด้วย เช่น ดอกไม้สีแดงที่อยู่ด้านหน้าของขอบสนามจะเป็นจุดสนใจและจุดเด่น เพราะการตัดกันของสีแดงกับสีเขียวของสนามหญ้า และจะเป็นจุดสนใจที่ส่งเสริมให้สีเขียวของสนามหญ้าแลดูรู้สึกใกล้และไกลออกไปได้ นอกจากนั้นจะช่วยให้เกิดความแตกต่างในอารมณ์ของผู้ดู เมื่อมองดูดอกไม้สีแดงจะรู้สึกตื่นตาสดชื่น และในขณะเดียวกันมองดูสีเขียวของสนามหญ้าที่อยู่ห่างไกลออกไปจะรู้สึกเยือกเย็นและสงบ อารมณ์ความรู้สึกและระยะไกลใกล้จะต้องมีสิ่งเปรียบเทียบหรือส่งเสริม ในที่นี้สีแดงของดอกไม้และสีเขียวของหญ้าจะส่งเสริมและผลักดันซึ่งกันและกัน

ความขัดแย้งหรือการตัดกันของสีร้อนและสีเย็น จะเกิดขึ้นจากการตัดกันของแสงและเงา และการใช้เส้นในหลักวิชาทัศนวิทยาก็จะช่วยสร้างให้เกิดความตื้นและลึกเพิ่มขึ้นกว่าเดิม สีจึงสามารถช่วยให้เกิดความสงบราบรื่น ความสละสลวยและนุ่มนวล เช่น สีที่มีความประสานสัมพันธ์กลมกลืนกันหรือถ้าสีที่มีการขัดแย้งตัดกันก็จะให้ผลที่ออกไปในด้านตื่นเต้น ขัดแย้ง และความไม่ลงรอยหรือไม่สัมพันธ์กัน

ศิลปินที่มีชื่อเสียงได้ใช้สีในลักษณะต่าง ๆ กัน เช่น โมเนท์ ได้รับแรงประทับใจจากความงามของธรรมชาติ ความระยิบระยับของแสงแดด โดยเฉพาะยามรุ่งอรุณกระทบกับยอดไม้ หยาดน้ำค้างทำให้แลเห็นสีสันงดงาม มีทั้งประสานสัมพันธ์กันและตัดกัน ดูราวจะเต้นระริกเข้าหากันและกระจายออกจากกัน แลดูเป็นช่วงจังหวะที่งดงาม สีในยามเช้าจึงมีทั้งความสงบ ความสงัด ความสดใส ความอบอุ่นและความขัดแย้ง ซึ่งทั้งหมดสามารถถ่ายทอดมาเป็นองค์-ประกอบของความงามที่วิจิตรพิสดารยิ่ง (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2524 : 41 – 43)

พีระพงษ์ กุลพิศาล กล่าว เรื่องสี ไว้ว่า

สีเป็นองค์ประกอบของศิลปะที่มีอิทธิพลต่อความรู้สึกของมนุษย์มากกว่าองค์ประกอบชนิดอื่น ทั้งเด็กและผู้ใหญ่ต่างก็มีความประทับใจเกี่ยวกับสีได้โดยไม่ยากนัก คนที่ไม่เข้าใจภาพเขียนที่เรียกกันว่า แบบ Abstract ก็ยังสามารถ ชื่นชมและตื่นตากับการใช้สีของภาพเขียนประเภทนี้ได้

สีสามารถสร้างความประทับใจและเร้าอารมณ์ต่อผู้ดูได้อย่างรวดเร็วและชัดแจ้ง โดยไม่ต้องใช้เวลาคิดไตร่ตรอง หาเหตุผลจากความรู้สึกเหล่านั้นเลยด้วยเหตุนี้ความรู้สึกทางสุนทรียภาพต่อสีต่าง ๆ จึงมีอยู่ในบุคคลทั่วไป
เรามองเห็นสีต่าง ๆ ได้เพราะสภาพความเข้มของแสงจากวัตถุสะท้อนเข้าสู่ตาเรา ไม่ว่าจะเป็นแสงธรรมชาติหรือแสงไฟ ถ้าแสงน้อยก็จะเห็นสีได้น้อย ถ้าแสงมากก็จะเห็นสีได้ชัดเจนและสดใส ดังนั้นในที่มีแสงสลัวยิ่งยากแก่การแยกแยะความแตกต่างของสี

โดยทั่วไป สีมีความหมายอยู่ 2 นัย คือ
ก. หมายถึงความรู้สึกทางจักษุสัมผัส ซึ่งตามปฏิกิริยาตอบโต้กับแสงที่ความเข้มระดับต่าง ๆ กล่าวง่าย ๆ ว่าหมายถึงสีในแง่ของการมองเห็นประเภทนี้จัดเป็นองค์ประกอบของศิลปะ

ข. หมายถึงวัตถุอย่างหนึ่งที่ศิลปินใช้ในการสร้างงานศิลปะ เช่น สีฝุ่น สีน้ำมัน สีซอล์ค สีเทียน สีอะคริลิค สีดินสอ สีถ่าน เป็นต้น ประเภทนี้ไม่จัดเป็นองค์ประกอบของศิลปะ แต่เป็นเพียงวัสดุอย่างหนึ่งเท่านั้น (พีระพงษ์ กุล-พิศาล. 2531 : 55)

Frank Webb ได้กล่าวถึงส่วนประกอบและคุณสมบัติของสีไว้ว่า

สีเป็นมากกว่าส่วนขยายของภาพ สีช่วยสร้างความหมายของจุดจบของสิ่งที่ต้องการแสดงออกจากภาพนั้น อให้เกิดการโต้ตอบทางอารมณ์ในทันที สีเป็นส่วนประกอบที่สำคัญของโครงสร้างของภาพที่มีประสิทธิภาพ คุณสมบัติของสีมี 3 อย่างคือ

a. สีแท้และสีโทน (Hue – Tone)
b. สีสว่างและสีมืด (Light – Dark)
c. สีเข้มและสีอ่อน (Strong – Weak)

คุณสมบัติทั้ง 3 มีความพิเศษแตกต่างกัน ซึ่งการจะเน้นคุณสมบัติใดให้โดดเด่นก็ขึ้นอยู่กับความต้องการให้สีออกมาในรูปแบบใด คุณสมบัติของสี และความสัมพันธ์ของสี ความสว่างสดใสของแสงภายนอกสามารถทำได้โดยการทำ

ปฏิกิริยากันของสีร้อนและสีเย็น ซึ่งก่อให้เกิดความน่าสนใจในแง่ของความสวยงามทางศิลปะ ถึงแม้ว่าการผสมสีร้อนและเย็นเข้าด้วยกัน ตามปกติจะได้สีกลาง แต่เทคนิคเหล่านี้จะช่วยในการผสมสีร้อนและเย็นได้อย่างดี โดยวิธีการ 4 วิธี ดังนี้

1. แต้มสีข้างๆ กัน ให้สีผสมกันในกระดาษแทนที่จะผสมกันตอนป้ายสี
2. ค่อยๆ เปลี่ยนจากสีหนึ่งไปเป็นอีกสีหนึ่ง
3. ใช้สีร้อนทับสีเย็น หรือสีเย็นทับสีร้อน
4. ใช้สีร้อนทับสีเย็นที่กำลังเปียกอยู่ หรือกลับกัน (Webb. 1927 : 27)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงคุณสมบัติของสี ไว้ว่า

ทฤษฎีสีหลายต่อหลายทฤษฎีได้แยกคุณสมบัติของสี (Color Property) ไว้ 3 คุณสมบัติคือ สีแท้ (Hue) น้ำหนักสี (Value) และความเข้มของสี (Intensity)

สีแท้ คือ สีเด่นหรือสีบริสุทธิ์สีใดสีหนึ่งซึ่งยังมิได้ผสมให้เกิดค่าสีต่างออกไป สีแท้แดง หมายถึง สีแดงบริสุทธิ์ที่ปราศจากสีดำ สีขาว หรือสีอื่นใด และเป็นสีพื้นฐาน ซึ่งก่อให้เกิดคุณสมบัติอื่นๆ ตามมา

น้ำหนักสี คือ สีซึ่งสัมพันธ์กับความเบา – หนัก หรือ อ่อน – แก่ (Lightness or Darkness) ของสีใดสีหนึ่ง น้ำหนักสีมีความสัมพันธ์กับระดับสีเทา (Gray Scale) ซึ่งไล่น้ำหนักจากสีขาวไปสู่สีดำหลายน้ำหนัก อาจจะเป็น 5, 7, 9 น้ำหนัก หรือเป็นสิบเป็นร้อยน้ำหนักก็ได้

ความเข้มของสี เป็นสภาพอิ่มตัวของสี (Saturation) ซึ่งเป็นสภาพบริสุทธิ์ของสีแต่ละสี เป็นสีที่ไม่มีค่าสีเทา เจือปน ถ้ามีค่าสีเทาเจือปนอยู่ก็ถือว่าเป็นสีที่มีความเข้มต่ำ (Low Intensity) โดยเฉพาะอย่างยิ่งค่าสีเทาหรือสีเทากลาง (Neutral Gray) อันเกิดจากการผสมสีตรงข้าม ผสมกับสีเทา สีขาว หรือสีดำ และสีความเข้มต่ำเหล่านี้ เรียกว่าค่าสีคล้ำ (Tone) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 20 – 21)

โกสุม สายใจ กล่าวถึง จิตวิทยาของสีที่ให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไป ดังนี้

สีแดง รุนแรง ตื่นเต้น แข็งแกร่งมีพลัง ร้อนระอุ เห็นชัดเจน กระตุ้นประสาทตา และดึงดูดความสนใจแก่ ผู้พบเห็น บางครั้งแสดงถึงพลังอำนาจเมื่อนำมาใช้ร่วมกับสีทอง

สีเหลือง เบิกบาน สว่างสดใส มั่งคั่งสมบูรณ์ กระตุ้นสายตา ไวต่อการมองเห็นของมนุษย์ และเมื่ออยู่ใกล้กับสีอื่น ๆ จะเปล่งพลังต่อสีเหล่านั้น

สีน้ำเงิน เรียบร้อย สงบ อ้างว้างแต่มั่นคง ถ้าใช้ในปริมาณมากจะทำให้รู้สึกเงียบสงบ วังเวง
สีเขียว สงบ ร่มเย็น มีชีวิตชีวา ถ้าใช้ปริมาณมากทำให้รู้สึกอุดมสมบูรณ์ และช่วยให้ประสาทตาและกล้ามเนื้อผ่อนคลายจากความตรึงเครียด

สีส้ม เร้าใจ แสบตา กระวนกระวาย โดดเด่น อยู่แนวหน้า

สีม่วง สงบ ภาคภูมิ ถ้าใช้ปริมาณมาก ๆ และผสมให้อ่อนลงจะทำให้รู้สึกซึมเศร้า เหงา ผิดหวัง เวิ้งว้างและลึกลับน่ากลัว

สีขาว สะอาดตา บริสุทธิ์ แต่ถ้าใช้ปริมาณมากจะทำให้รู้สึกจืดชืด จำเจ น่าเบื่อ

สีดำ มืดมิด ลึกลับ เศร้าหมอง น่าเกรงกลัว ความตาย เมื่อใช้กับสีอื่น ๆ จะส่งให้สีอื่นเด่นชัดขึ้น

สีเทา ธรรมดา เรียบร้อย แก่ชรา แต่เป็นเสื้อผ้าจะให้ความรู้สึกสง่างาม เข้ากับทุกสีได้

สีน้ำตาล หนักแน่น มั่นคง ถ้าใช้ปริมาณมากหรือสีส่วนรวมของภาพ ทำให้รู้สึกแห้งแล้ง หงอยเหงา (โกสุม สายใจ. 2540 : 51)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึง ความกลมกลืนของสีของเชฟเริล ที่เบอร์เรน ได้สรุปไว้ดังนี้

1. ความกลมกลืนของสีใกล้เคียง

เชฟเริล กล่าวว่า เราสามารถมองเห็นสีได้อย่างดีก็ต่อเมื่อสีทั้งหลายมีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกัน คล้ายคลึงกัน และเมื่อสีเหล่านั้นตรงข้ามกันหรือตัดกันอย่างรุนแรง สีคล้ายกัน (anologous colors) แสดงคุณภาพของอารมณ์ (emotional quality) ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มสีเย็นหรือสีอุ่น เมื่อมีการจัดวางอย่างเหมาะสม ส่วนสีตัดกันหรือสีตรงข้ามแสดงคุณภาพการมองเห็น (visual quality) โดยการจัดวางสีอุ่นให้ขัดแย้งกับสีเย็น และกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งมีสภาพเป็นรอง

สีใกล้เคียงหรือสีคล้ายกัน คือ สีที่สัมพันธ์กันในวงสี ซึ่งสภาพสีเช่นนี้เราสามารถพบได้ในธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นสีรุ้งที่ไล่สีจากแดง ส้ม เหลือง เขียว น้ำเงิน ม่วง หรือสีเมื่อยามอาทิตย์ตกดิน ก็จะไล่สีจากแดง ส้ม เหลือง ไปสู่ความมืดเป็นต้น สีจากแสงสว่างสูงสุด (highlight) ไปสู่บริเวณเงาก็จะแสดงลำดับสีในลักษณะสีใกล้เคียงกัน เช่น ดอกกุหลาบแดงก็จะมีบริเวณแสงสว่างที่สุดเป็นสีส้ม และมีสีออกม่วงเพอร์เพิลในบริเวณเงา

แผนสีกลมกลืน (analogous color schemes) จะแสดงปรากฏการณ์ได้ดีเมื่อมีสีแท้เป็นกุญแจสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นสีขั้นที่หนึ่งหรือสีขั้นที่สองในวงสี เช่น สีแดงกับสีแดงม่วง และสีแดงส้ม หรือสีเขียวกับสีเหลืองเขียว และสีน้ำเงินเขียว เป็นต้น

2. ความกลมกลืนของสีตรงข้าม

จากหลักการการตัดกันตามปรากฏการณ์สัมพันธ์ของเชฟเริล สีตรงข้าม หมายถึง สีที่อยู่ตรงข้ามกันในวงจรสี หรือสีตัดกันต่างก็ผลักดันความเข้ม (intensity) ของกันและกันให้เด่นชัดยิ่งขึ้น เช่น คู่สีตัดกันระหว่างสีน้ำเงินและสีส้ม สีน้ำเงินก็ผลักดันสีส้มให้เด่นชัด และในทางตรงกันข้ามสีส้มก็ผลักดันให้สีน้ำเงินเด่นชัดเช่นกัน ถ้าเราจะสังเกตจากธรรมชาติจะพบว่า ดอกไม้สีม่วงมักจะมีสีเหลืองอยู่บริเวณกลางดอก นกหรือผีเสื้อสีน้ำเงินก็มักจะมีจุดสีส้มร่วมอยู่ด้วย ซึ่งสีตัดกันเหล่านี้ถ้ารู้จักนำมาใช้ร่วมกันอย่างเหมาะสม ย่อมมีความกลมกลืนและโดดเด่นสวยงาม สีตัดกันจากวงสีแดง เหลือง น้ำเงิน คือ

1) สีแดงตรงข้ามกับสีเขียว
2) สีส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงิน
3) สีเหลืองส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงินม่วง
4) สีเหลืองตรงข้ามกับสีม่วง
5) สีเหลืองเขียวตรงข้ามกับสีแดงม่วง

สีตรงกันข้ามระหว่างสีขั้นที่หนึ่งและขั้นที่สอง จะแสดงปรากฏการณ์ชัดเจนโดยตรงอย่างง่าย ๆ ซึ่งอาจจะต่างกับการรวมตัวของสีระหว่างกลาง (intermediates) เหลืองเขียว น้ำเงินเขียว น้ำเงินม่วง แดงม่วง แดงส้ม เหลืองส้ม ซึ่งอาจจะแสดงนัยและความสง่างามได้ดีกว่า

3. ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้าม

ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้ามหรือสีคู่ประกอบตรงข้าม (split – complements) เป็นความกลมกลืนของสีตรงข้ามในวงสีอีกลักษณะหนึ่ง คือ การใช้สีหลัก (key color) และสีด้านข้างสองด้านของสีตรงข้าม นำมาใช้ร่วมกัน การใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงข้ามจะให้ความสวยงามในอีกลักษณะ เป็นความกลมกลืนที่มีสภาพความขัดแย้ง ซึ่งลดความกระด้างหรือความแข็งกร้าวของสีตรงข้ามแท้ (exact opposite colors) โดยที่สีตรงข้ามแยกทั้ง คู่นั้นสัมพันธ์และขัดแย้งกันอยู่ด้วย ทำให้ความกลมกลืนของสีทั้งหมดมีลีลาของความขัดแย้งและสัมพันธ์กันอย่าง น่าสนใจ เช่น สีแดงกับสีเหลืองเขียวและสีน้ำเงินเขียว สีแดงกับสีเขียวและสีน้ำเงิน สีส้มกับสีน้ำเงินเขียวและสีน้ำเงินม่วง เป็นต้น

4. ความกลมกลืนของสีสามเส้า

ความกลมกลืนของสีสามเส้า (triads) เป็นการบูรณาการสีตัดกัน 3 สีในวงสี โดยยึดสีขั้นที่หนึ่ง (primary colors) สีขั้นที่สอง (secondary colors) และสีระหว่างกลาง (intermediate colors) เป็นหลัก มีกลุ่มสีดังนี้

1) สีขั้นที่หนึ่ง สีแดง สีเหลือง สีน้ำเงิน
2) สีขั้นที่สอง สีส้ม สีเขียว สีม่วง
3) สีระหว่างกลาง สีแดงส้ม สีเหลืองเขียว สีน้ำเงินม่วง
4) สีระหว่างกลาง สีเหลืองส้ม สีน้ำเงินเขียว สีแดงม่วง

ความกลมกลืนของสีสามเส้าระหว่างสีขั้นที่หนึ่งและขั้นที่สอง จะแสดงสภาพตัดกันอย่างเด่นชัดรุนแรง ส่วนสีกลมกลืนสามเส้าของสีตรงกลางทั้ง 2 กลุ่ม ก็จะให้ความรู้สึกสดใส รุนแรงในอีกลักษณะหนึ่งเช่นกัน

5. ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม

ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม (dominant tint) คือแผนสีตัดกันหรือสีตรงข้ามกันที่มีค่าสีอ่อน (tint) ทั้งหมดสีค่าอ่อนในที่นี้ เซฟเริล หมายถึง ทั้งสีแท้ที่มีค่าสีอ่อน (hued tint) และสีแท้ที่แปรค่าเป็นสีค่าอ่อน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 48 – 53)

Frank Webb ยังได้กล่าวถึงสี อีกตอนหนึ่งว่า

การเกิดสีใหม่และการหายไปของสี (loss and gain of color) การใช้สีมากเกินไปแทนที่จะทำให้เกิดความน่าสนใจกลับทำให้หมดความน่าสนใจ สีก็เปรียบเหมือนเงินทองที่สามารถทำให้หมดไปได้ง่าย การที่ไม่ระวังในการใช้สีไม่ตรึกตรองก่อน ทำให้พลังของสีหมดประสิทธิภาพไปในภาพวาดนั้น สีที่มีความเข้มสูง (high chroma) ต้องการพื้นที่รอบข้างมากกว่า เช่น สี low chroma

การควบคุม chroma (Regulating chroma) chroma เป็นระดับความเข้มของ Hue การควบคุม chroma อาจทำได้โดยทำให้เจือจางลง เพิ่มสีดำหรือเทาลงไปหรือการผสมสีอื่นลงไป การทำให้ chroma ลดลง อาจทำได้โดยการทาทับด้วยสีที่ตรงกันข้ามกัน แต่การให้ chroma เพิ่มขึ้นจะทำได้ยากในสีน้ำ ดังนั้นการลงพื้นด้วยสีที่ chroma มาก (และ tone อ่อน) และเมื่อสีแห้ง chroma และ tone จะลดลง พื้นที่รอบข้างก็มีผลกับ chroma ด้วยเช่นกัน กล่าวคือ การลงสี chroma ต่ำ ในพื้นที่รอบวัตถุนั้นจะทำให้การมองวัตถุนั้นมี chroma สูงขึ้น เช่นเดียวกับการลงสี chroma สูงในพื้นที่รอบวัตถุ ทำให้วัตถุนั้นมี chroma ต่ำลง

ภาพวาดที่มีสีหลักสีเดียว ทำให้ภาพมีเอกลักษณ์และควบคุม chroma ได้ดี ส่วนภาพที่มีสีมากจนถือว่าไม่มีสี จะทำให้สายตามองภาพนั้นเป็นสีเทา แต่การมองภาพสีเทาที่ผสมทางสายตามีความน่าสนใจมากกว่าสีเทาที่ผสมบนจานสี

การใช้ chroma หลายระดับกับสีเดียวจะทำให้ภาพเกิดความน่าสนใจมากขึ้น การแบ่งระดับของ chroma ทำได้ดังนี้

0% - chroma ต่ำ (สีเทา)
50% - chroma กลาง
100% - chroma สูง (สีจากหลอดไม่ได้ผสม)

การวาดภาพที่ใช้สีจากหลอดทั้งหมดหรือผสมสีใหม่ทั้งหมด สามารถทำได้ทั้งสิ้นขึ้นอยู่กับทักษะและความรู้ในการผสมของแต่ละคน

การควบคุม Hue (Regulating Hue) ภาพแต่ละภาพควรมีสีหลักของมัน แต่ถ้าไม่สามารถควบคุมภาพให้เกิดสีหลักได้ ก็ควรควบคุมภาพนั้นไปในสีร้อนหรือสีเย็นทางใดทางหนึ่ง โดยใช้ความแตกต่างของ tone และ chroma มาช่วยสีหลักสีหนึ่งสามารถมาจากสีต่างหลอดกันก็ได้ ถ้าสีหลักเป็นสีที่เกิดจากแม่สีก็สามารถใช้แม่สีผสมกันให้เกิดสีรองได้

การควบคุม tone (Regulating tone of color) แต่ละสีสามารถทำให้เกิด tone ที่แตกต่างได้ตั้งแต่อ่อน – แก่ Hue ของสีจะสูญเสียไปได้ง่ายกว่าในโทนสีเข้มเมื่อเทียบกับโทนสีอ่อน การปรับเปลี่ยนโทนสีที่ต้องการทำได้โดยการสังเกตและทดลอง

ภาพวาดที่ดูเหมือนจะใช้สีผิด แต่โดยความจริงแล้วปัญหาที่เกิดขึ้นนั้นเกิดจากการใช้ tone สีที่ผสมกันบนกระดาษจะมีชีวิตชีวามากกว่าการผสมสีบนจานสี (Webb.1927 : 27 – 29)

การที่ผู้วาดภาพสีน้ำมีความรู้ความสามารถในการวาดภาพโดยใช้สีชนิดอื่นด้วย จะช่วยทำให้ภาพสีน้ำนั้นมีพลังมากขึ้น สีแต่ละชนิดก็มีข้อดีแตกต่างกัน ผู้วาดจะต้องมีความสามารถในการที่จะปรับเปลี่ยนหรือปรับใช้เทคนิคของสีชนิดหนึ่งให้ใช้กับสีอีกชนิดหนึ่งได้ด้วย วิธีการวาดภาพโดยใช้สีแต่ละชนิด ไม่ได้มีกฎตายตัวแต่สิ่งที่สำคัญกว่าการเลือกใช้ชนิดของสีคือ เราต้องการจะสื่ออะไรจากภาพ ภาพจะแสดงให้เห็นอะไรบ้าง และผู้วาดได้ค้นพบอะไร ไม่มีสีชนิดใดที่ดีที่สุดสำหรับทุกคน การตัดสินใจที่จะเลือกถนัดในสีชนิดใดขึ้นกับแต่ละบุคคลซึ่งผ่านการทดลองและเรียนรู้มาในระดับหนึ่ง

โทนสี (Tone)

โทนสี คือ ระดับของสีที่สว่างที่สุดถึงมืดที่สุด โทนมี 3 ประเภทคือ

1. โทนของสิ่งต่างๆ ที่ไม่ขึ้นกับแสงสว่าง (local tone) สีที่ติดกับวัตถุนั้น ๆ โดยเป็น สีแท้
2. แสงและเงา (chiroscuro) ปริมาณในโลกของสิ่งของ เช่น ลูกบาศก์ ทรงกลม ทรงกรวย ทรงกระบอก ซึ่งทุกอย่างเป็นไปตามกฎของการมีอยู่ของแสง
3. การออกแบบโทน (arbi trary tone) เป็นการเลือกโทนสีของนักออกแบบเพื่อวัตถุประสงค์ทางผลงาน

รูปแบบของโทนสี (Patterns of Tone)

รูปแบบอย่างง่ายที่สุด ได้แก่ การใช้โทนสีเดียวแต่สีต่างกัน รูปแบบที่ซับซ้อนขึ้นจะใช้โทนสีที่มากขึ้น และสีที่ต่างกันมากขึ้นด้วย รูปแบบของโทนสีก่อให้เกิดความสร้างสรรค์ในการเลือกโทนสีตามที่ศิลปินต้องการไม่ใช่จากหลักเหตุผล

ความต่างของโทน (Intervals of Tone)

ความแตกต่างของแต่ละโทนสีเกิดขึ้นเนื่องจากระยะห่างและทิศทางของแต่ละสี การใช้โทนสีที่แตกต่างกันจะทำให้อ่านภาพได้ง่ายขึ้น

ข้อจำกัดของโทนสี (Limits of Tone)

สีที่ใช้วาดสามารถแทนค่าแสงธรรมชาติได้อย่างมาก 9 – 10 ระดับเท่านั้น แต่ถึงแม้ว่าจะไม่สามารถแทนค่าแสงธรรมชาติได้ทุกระดับ แต่สีที่ระบายก็สามารถขยายข้อจำกัดนี้ได้โดยการแทนที่และการผสมสีไล่ระดับ (Webb. 1972 : 20)

จากข้อมูลข้างต้น สีในงานศิลปะแสดงถึงคุณค่าของสี น้ำหนักอ่อนแก่ ความเข้มของสี สีช่วยให้เกิดเส้น รูปร่าง จังหวะ และพื้นผิว ให้ผลลัพธ์ในทางจิตใจและเกิดความกลมกลืนกัน สีจึงเป็นโครงสร้างหลักของงานศิลปะ และการตอบสนองของการรับรู้ได้เป็นอย่างดี

5.1.3 รูปร่างและรูปทรง (Shape and Form)

รูปร่างและรูปทรง เป็นส่วนประกอบทางศิลปะ ดังที่ พีระพงษ์ กุลพิศาล ได้กล่าวว่า

รูปแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. **รูปร่าง (Shape)** หมายถึง รูปที่เกิดจากการกำหนดขอบเขตด้วยเส้น หรือรูปที่มีลักษณะ 2 มิติ เช่น พื้นที่ของสีเรียบ ๆ

2. **รูปทรง (Form)** คือ รูปใดๆ ที่เป็น 3 มิติ มีความตื้นลึก หนา บาง จะเป็นของจริงหรือภาพลวงตาก็ได้ จากอดีตถึงปัจจุบัน มีลัทธิศิลปะมากมายเกิดขึ้น และศิลปินในแต่ละลัทธิก็มีความเชื่อและปรัชญาเฉพาะของตน ดังนั้นรูปแบบที่ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นจึงมีความแตกต่างกันออกไป บางครั้งก็สื่อความหมายได้ง่าย บางครั้งก็เป็นนามธรรมเกินกว่าที่จะเข้าใจ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับลักษณะแบบอย่างของ "รูป" (Image) ที่ศิลปินใช้สื่อนั่นเอง โดยได้แบ่งออกเป็น 6 แบบ ดังนี้

   1) **รูปเหมือนจริง (Realistic)** คือ รูปที่ดูแล้วเข้าใจทันทีว่าคืออะไร โดยไม่ต้องแปลความหมายเชิงสัญลักษณ์ เช่น รูปคน ต้นไม้ รูปสัตว์ ภูเขา เครื่องใช้ต่างๆ ดอกไม้ ฯลฯ

   2) **รูปดัดแปลง (Abstract)** คือ รูปที่ปรับปรุงหรือเปลี่ยนแปลงจากสิ่งที่เคยพบเห็นหรือคุ้นเคย บางครั้งดูแล้วยังรู้ว่าคืออะไร รูปชนิดนี้มี 3 ชนิดคือ

      2.1 รูปดัดทอนหรือบิดเบี้ยว (Distort) หมายถึง รูปที่ตัดทอนรายละเอียดต่างๆ ออก เหลือไว้เพียงลักษณะที่พอเข้าใจได้

      2.2 รูปดัดแปลงให้เหนือความเป็นจริง (Exaggerate) คือ รูปที่เกิดจากการจินตนาการและความคิดฝันของศิลปิน ดูแล้วมีความงดงาม น่าเกลียด แปลกตา มากกว่าความเป็นจริง เช่น รูปคนในศิลปกรรมไทยและลวดลายไทย หรือรูปที่ปรากฏในงาน Sur – realism ของศิลปะตะวันตก เป็นต้น

      2.3 รูปสลับตำแหน่ง (Re – arrangement) หมายถึง รูปที่เกิดจากการเปลี่ยนตำแหน่ง เปลี่ยนด้านหรือมุมเพื่อให้ดูต่างไปจากความเป็นจริง เช่น รูปในภาพเขียนแบบ Cubism

   3) **รูปไม่มีความหมาย (Non – objective)** คือ รูปที่ไม่มีความหมายใดๆ แต่อาจใช้เป็นสัญลักษณ์ได้ มี 2 ชนิด คือ

      3.1 รูปเรขาคณิต

      3.2 รูปอิสระ (พีระพงษ์ กุลพิศาล. 2531 : 60)

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ ได้กล่าวในเรื่องรูปร่าง ไว้ว่า

รูปร่าง

รูปร่าง (shape) เป็นบริเวณของเนื้อที่ของสี เนื้อที่ของแสงและเงา หรือเนื้อที่ของเส้น หรือทั้งหมดรวมกันก็ได้ มาสร้างเป็นรูปทรงเป็นรูปร่างของงานศิลปะ รูปร่างมีลักษณะเป็นสองมิติ รูปร่างมีความสำคัญต่อศิลปิน เหมือนไม้ที่มีความสำคัญต่อนักก่อสร้าง รูปร่างเป็นองค์ประกอบหนึ่งของรูปทรงลักษณะ (form) โดยหลักการนี้รูปร่างจึงมีส่วนที่จะสร้างสรรค์งานศิลปะให้มีลักษณะต่างๆ การเขียนภาพรูปร่างของส่วนต่างๆ ของงานศิลปะนั้น ศิลปินจะเขียนหรือออกแบบรูปร่างต่างๆ ตามความเห็นของตน เมื่อศิลปินดูธรรมชาติแล้วเขียนภาพ ศิลปินจะเขียนรูปร่างและจัดภาพใหม่โดยถ่ายทอดจากธรรมชาติ จากจินตนาการมาเป็นภาพจิตรกรรม ศิลปินจะมองลึกเข้าไปถึงคุณค่าของความงามของรูปร่างที่สร้างขึ้นให้งดงามตามหลักของสุนทรียภาพด้วย

รูปร่างช่วยในการจัดภาพให้เกิดดุลยภาพ ขนาดของรูปร่าง ลักษณะของรูปร่างและสี จะให้ความรู้สึกในเรื่องน้ำหนักของภาพ ศิลปินจึงได้ใช้รูปร่างของสีและขนาดให้ถ่วงกันเพื่อให้เกิดดุลยภาพได้

ศิลปินสามารถใช้รูปร่างแสดงถึงลักษณะที่เป็นสัญลักษณ์ และแสดงลักษณะของความรู้สึกที่เกิดขึ้น เช่น ศิลปินอาจจะใช้รูปร่างแสดงหรือบ่งชี้ถึงปริมาณของพลังแห่งอำนาจที่แฝงอยู่ภายในของงานศิลปะนั้นได้

ศิลปินสามารถใช้รูปร่างช่วยในการตกแต่งพื้นผิว ได้ใช้รูปร่างที่พัฒนามาจากรูปร่างของสิ่งมีชีวิตมาเป็นรูปร่างนามธรรมเพื่อตกแต่งพื้นผิวให้แลดูงดงามและให้ความรู้สึกถึงแก่นแท้ที่เกิดจากธรรมชาตินั้น อารมณ์และความรู้สึกที่เกิดจากรูปร่าง รูปร่างเป็นพื้นฐานในงานศิลปะ ซึ่งประกอบด้วย รูปทรงสามเหลี่ยม รูปทรงกลม รูปทรงสี่เหลี่ยม และรูปทรงอิสระ แต่ละรูปทรงพื้นฐานนี้จะให้ความรู้สึกต่างๆ กัน และความรู้สึกนี้จะแตกต่างออกไปตามองค์ประกอบที่อยู่ใกล้เคียงกัน เช่น รูปสามเหลี่ยม จะทำให้ความรู้สึกพุ่งความสนใจไปข้างบนมากกว่าด้านข้าง รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าดูคงที่ โดยเฉพาะรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่วางนอนยาวไปตามระดับจะให้ความรู้สึกมั่นคง และพาสายตาผู้ชมเป็นไปตามแนวระดับตา รูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสจะให้ความรู้สึกคงที่ สงบ

รูปร่างต่างๆ จะเปลี่ยนแปลงความรู้สึกได้ ถ้าอยู่ในสถานที่ ทิศทาง และองค์ประกอบแวดล้อมแตกต่างกัน เช่น รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าและรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสให้ความรู้สึกคงที่ สงบ แต่ถ้าจัดรูปร่างนั้นวางเอียงหรือวางตรงมุม หรือวางรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสเอียงในรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่วางอยู่ตามแนวระดับปกติ ความรู้สึกสมดุล ความสงบ ก็จะเปลี่ยนแปลงไปทันที ในงานศิลปะชิ้นหนึ่งๆ นั้น อาจจะประกอบด้วยรูปร่างหลายๆ รูปร่างมารวมกัน ฉะนั้นศิลปินจึงต้องคำนึงถึงการจัดรูปร่างต่างๆ ให้เกิดความรู้สึกตามความต้องการ นอกจากนั้นศิลปินจะต้องแก้ปัญหาในเรื่องขนาดและส่วนสัดของรูปร่างต่างๆ ที่นำมาใช้ร่วมกันด้วย เพื่อที่จะช่วยให้งานศิลปะนั้นเกิดความงามมีชีวิตขึ้นได้ (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2524 : 29)

ครูศิลปะบางท่านเคยได้กล่าวไว้ว่า รูปร่าง (shape) หมายถึงรูปร่างในส่วนที่เป็นองค์ประกอบของการเห็น เป็นบริเวณรอบนอกที่ทำให้เห็นเป็นรูปร่างสิ่งต่าง ๆ ขึ้นในสนามภาพ ซึ่งเรียกว่ารูปประกอบกับบริเวณว่างภายใน และบริเวณว่างภายนอก

มนุษย์เรารับรู้รูปร่างต่าง ๆ มากมายในวันหนึ่ง ๆ ทั้งที่มีลักษณะกว้างกับยาวเป็นสองมิติ และกว้าง ลึก เป็นสามมิติ รูปร่างทั้ง 2 ลักษณะนี้เกิดขึ้นตามธรรมชาติเองก็มี หรือเกิดขึ้นจากความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ก็มี อย่างไรก็ตาม ในทางศิลปะเขาแบ่งรูปร่างตามลักษณะของมิติ กล่าวคือ ถ้ามีลักษณะ 3 มิติ เรียกกันว่า รูปทรง (form) และถ้ามีลักษณะเป็น 2 มิติ เรียกกันว่า รูปร่าง (shape) และถ้าผสมกันรวมทั้งสองและสามมิติ มีรูปลักษณะแน่นอน บ่งให้เห็นความสำคัญ เรียกกันว่า รูปแบบ ซึ่งมีความหมายคลุมทั่วไป

รูปร่างบางทีก็มองเห็นได้โดยมีบางส่วนเสนอแนะเท่านั้น เช่น รูปร่างเปิด เป็นต้น (อารี สุทธิพันธุ์. 2519 : 65 – 66)

จากข้อมูลข้างต้นที่กล่าวไว้ รูปร่างเป็นลักษณะ 2 มิติ รูปทรงเป็นลักษณะ 3 มิติ รูปร่างและรูปทรงเป็นตัวกำหนดขอบเขตในผลงาน รูปร่างและรูปทรงในงานศิลปะได้แยกออกเป็น 2 กลุ่ม คือ รูปร่าง รูปทรงที่เกิดจากรูปทรงธรรมชาติและรูปร่างรูปทรงที่เป็นรูปทรงเรขาคณิต จากความสัมพันธ์กันทั้งหมด สิ่งเหล่านี้จึงเป็นส่วนประกอบในการสร้างผลงาน

5.1.4 พื้นที่ว่าง (Space)

พื้นที่ว่างมันก็ดูเหมาะสมดีแล้วที่ศิลปินทำการสำรวจพื้นที่ว่างเอง ในขณะที่นักวิทยาศาสตร์ส่งสิ่งประดิษฐ์ขึ้นไปนอกโลก นักศิลปะก็มีเป้าหมายที่จะทำให้ระนาบ 2 มิติ มีความสอดคล้องกลมกลืนจนดูเป็น 3 มิติ ในขณะที่ยังดูรู้ว่ากระดาษมีความเรียบ พื้นที่ว่างนี้ไม่ใช่พื้นที่ที่นกจะสามารถบินได้ แต่เป็นพื้นที่ว่างอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งเป็นแบบที่ต้องการใช้การรับรู้ การตัดสินใจของตัวเองเป็นหลัก (Webb. 1927 : 71)

พีระพงษ์ กุลพิศาล ได้กล่าวถึง พื้นที่ว่าง ไว้ว่า

> โดยทั่วไปองค์ประกอบนี้จะเรียกทับศัพท์ตามภาษาอังกฤษคือ Space หมายถึง พื้นที่ที่แสดงความกว้าง – ยาว ใกล้ – ไกล ตื้น – ลึก และที่ว่าง อาจจะเป็นพื้นที่ของส่วนที่เป็นรูป (Figure) หรือของส่วนที่เป็นพื้น (Ground) ในแง่การออกแบบพื้นที่ทั้งสองนี้จะสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออก เพราะรูปจะสวยก็เพราะพื้น พื้นจะสวยก็เพราะรูป การแก้ปัญหาเกี่ยวกับ Space จึงเป็นหัวใจอย่างหนึ่งในการสร้างงานทัศนศิลป์ เปรียบเสมือนการเขียนหนังสือ ถ้าเว้นช่องไฟหรือวรรคตอนไม่ดีก็ไม่น่าอ่าน การจัด Space ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว ขึ้นอยู่กับความชำนาญและประสบการณ์ อย่างไรก็ตาม ในทัศนศิลป์ Space มีอยู่ 2 อย่าง คือ
>
> 1. Space 3 มิติ คือ Space ที่แสดงความลึก – ตื้น ความกว้าง – ยาว และระยะทางใกล้ – ไกล รูปเขียนบางรูปดูแล้วมีความตื้นลึก – ใกล้ไกล ราวกับเป็นของจริง ลักษณะเช่นนี้จัดว่าเป็น Space 3 มิติแบบลวงตา สำหรับ Space ที่เป็น 3 มิติจริง จะพบได้ในงานประติมากรรมและสถาปัตยกรรม
>
> 2. Space 2 มิติ หมายถึง Space ที่ให้ความรู้สึกเฉพาะความกว้างและความยาว ดูแล้วแบนราบไม่เคลื่อนไหว พบมากในงานจิตรกรรมที่ใช้รูปเรขาคณิตแสดงออก หรือในงานออกแบบตกแต่งระนาบต่างๆ เช่น การตกแต่งผนัง ผู้ออกแบบจะไม่ทำลายลักษณะ 2 มิติของผนังโดยใช้ลวดลายหรือรูปภาพที่เป็น 3 มิติ (พีระพงษ์ กุลพิศาล. 2531 : 61)

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ กล่าวว่า

> **ที่ว่าง**
>
> ที่ว่าง (space) ม นุษย์สามารถมองเห็นและสังเกตสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติจากตาและมีสมองและจิตใจเป็นผู้พินิจความเห็นจากภาพที่เห็นนั้น สก๊อต โรเบิร์ต ได้เขียนอธิบายเกี่ยวกับการมองเห็นว่า "เป็นการรับรู้จากการแลเห็นซึ่งจะรวมถึงการรับรู้จากระบบประสาทของสมองทั้งหมดที่ตอบสนองในการที่ได้รับการกระตุ้นจากภาพที่เห็น การแลเห็นและการพินิจของมนุษย์นั้นขึ้นอยู่กับการแลเห็น 2 ชนิด คือ Stereoscopic และ Kinesthetic ทั้งนี้เนื่องจากมูลเหตุที่มนุษย์มีตา 2 ข้างอยู่ห่างจากกัน น่าจะเห็นภาพที่เห็นแตกต่างกันเป็น 2 ภาพในเวลาเดียวกัน แต่มนุษย์ก็สามารถแลเห็นภาพที่แตกต่างกันสองภาพนั้นเป็นภาพเดียวกันได้ Stereoscopic คือ ความสามารถในการเห็นภาพที่แตกต่างกันทั้งสองภาพเข้ามารวมเป็นภาพเดียวกัน กระบวนในการเห็นนี้ช่วยให้สามารถแลเห็นความลึกเป็นภาพ 3 มิติ สำหรับ Kinesthetic นั้น มนุษย์สามารถเคลื่อนย้ายการมองและการดู โดยสามารถกลอกดวงตาจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งด้วยการเคลื่อนไหวของดวงตาและการปรับแก้วตาให้แลเห็นสิ่งของต่าง ๆ มนุษย์จึงมองเห็นพื้นผิวของสิ่งต่าง ๆ ไปได้ทั่ว"

การมองเห็นช่วยให้มนุษย์รับรู้ในที่ว่าง ซึ่งในทั่วไปจะแลเห็นอยู่ 2 ประเภท คือ การแลเห็นพื้นผิวที่ไม่มีความลึก ซึ่งเป็น decorative space และการแลเห็นเป็นภาพ 3 มิติ Three – dimensional space เช่น การแลเห็นที่ว่างภายในห้องซึ่งมีขนาดของที่ว่างทั้งด้านกว้าง ยาวและสูงด้วย

Oxford University Dictionary ได้ให้คำจำกัดความของที่ว่างไว้ 3 ประการ คือ

ประการแรก เป็นที่ว่างภายในของขอบเขตที่กำหนดให้ เช่น ที่ว่างภายในห้องที่มีฝาล้อมรอบ

ประการที่สอง เป็นที่ว่างที่เป็นระยะที่วัดได้จากมวลหนึ่งไปยังอีกมวลหนึ่ง เช่น จากต้นไม้ไปยังอาคาร

ประการสุดท้าย เป็นการชี้แสดงเวลาหรือระยะเวลาที่ทำหรือเปลี่ยนแปลงไป

ความหมายของที่ว่างจึงเป็นได้ทั้งรูปร่างภายในขอบเขตของที่ว่าง หรือระยะทางและระยะเวลา ที่ว่างจะมีทั้ง 2 มิติคือ เป็นพื้นผิวที่แสดงความกว้างและยาว หรือที่ว่างที่เป็น 3 มิติ คือ พื้นผิวที่มีความกว้าง ยาว และหนาด้วย ที่ว่างที่เป็น Negative space ที่ว่างรอบภาพ และ Positive space ส่วนที่เป็นภาพได้มีความสำคัญกับการสร้างสรรค์งานศิลป์โดยเฉพาะการวาดภาพในงานจิตรกรรม

ฮารี สเทอร์นเบิร์ก ได้เขียนถึงที่ว่างซึ่งเป็น Positive และ Negative space ว่า "รูปร่างของเนื้อที่ในกรอบของภาพหรือภายในขอบเขตของภาพ หรือเป็นรูปร่างของวัตถุนั้นหรือภาพ เรียกว่า Positive space ที่ว่างที่เหลือรอบๆ ภาพนั้น เรียกว่า Negative space องค์ประกอบของภาพที่ดีเกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ระหว่างที่ว่างทั้งสองนั้น"

ในการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปินจึงจำเป็นต้องจัดรูปร่าง ที่ว่าง หรือระยะทางระหว่างที่ว่าง ให้มีความสัมพันธ์กันได้พอเหมาะ มีความงดงามทั้งที่เป็นที่ว่าง 2 มิติ และที่ว่างที่เป็น 3 มิติ โดยเฉพาะการสร้างสรรค์ศิลปะสมัยใหม่ ศิลปินจำเป็นต้องคำนึงถึงการจัดที่ว่างเป็นกรณีพิเศษ (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2524 : 36 – 38)

5.1.5 ทิศทาง (Direction)

ทิศทางเป็นส่วนหนึ่งของการรับรู้ เมื่อนำส่วนประกอบทางศิลปะมารวมกัน เมื่อเรามองไปข้างหน้า ซึ่งเราเรียกว่าสนามให้เกิดภาพ (visual field) เรารับรู้สิ่งต่างๆ ในตำแหน่งต่าง ๆ ได้ต่าง ๆ กัน วัตถุบางชิ้นอยู่ทางด้านซ้ายมือ บางชิ้นอยู่ทางขวามือหรืออยู่ใกล้และไกลลดหลั่นกัน เรารับรู้ตำแหน่งของวัตถุต่างกัน วัตถุที่อยู่ใกล้เรา เราเห็นได้ชัดเจนว่าวัตถุที่อยู่ไกลเรา เราเห็นวัตถุที่เคลื่อนไหวได้ดีกว่าวัตถุที่อยู่นิ่ง และรับรู้ทิศทางที่วัตถุเหล่านั้นเคลื่อนไหว ด้วยการเห็นดังกล่าวนี้ถือว่าเป็นการเห็นด้วยตำแหน่งและความเคลื่อนไหว (อารี สุทธิพันธุ์. 2519 : 65)

เรื่องราวของภาพเป็นตัวกำหนดทิศทางในการวางกระดาษ เช่น ภาพคนยืนก็ควรจะวางกระดาษในแนวตั้ง ภาพวาด สามารถแบ่งได้เป็น 3 ทิศทาง คือ แนวนอน (horizontal) แนวตั้ง (vertical) และแนวสมมาตรหรือสี่เหลี่ยมจัตุรัส (oblique) การใช้เส้นในแนวตั้งแสดงออกถึงการเจริญเติบโต (growth) และความทะนงตน (dignity) ซึ่งตรงกันข้ามกับการวางภาพในแนวนอน ภาพสี่เหลี่ยมจัตุรัสสามารถแสดงความเคลื่อนไหวในพื้นที่ได้อย่างดี และยังเป็นทิศทางที่เหมาะจะวางภาพที่แสดงถึงการใช้ชีวิตในความสัมพันธ์ที่ตึงเครียด เมื่อมีสิ่งที่ต่อเนื่องกันในภาพ ให้วางและละสิ่งนั้นให้สมมาตรกัน และเมื่อสายตาทำงาน ตาก็จะมองหาสิ่งนี้เชื่อมต่อตามความต่อเนื่องในภาพนั้นเองโดยธรรมชาติ (Webb. 1927 : 23)

5.1.6 ขนาด (Size)

ขนาดของรูปร่างรูปทรง ความไม่เท่ากัน ความสมดุล ไม่สมดุล สิ่งเหล่านี้ขึ้นอยู่กับขนาด ครูศิลปะหลายท่าน ได้กล่าวถึงขนาดว่า ขนาดของวัตถุในสนามภาพ มักจะมีขนาดต่างกัน บางชนิดมีขนาดใหญ่ขนาดเล็ก หรือขนาดเท่ากัน และจากความแตกต่างกันนี้เอง ถือว่าเป็นส่วนประกอบของการเห็นอันสำคัญเพราะว่าเมื่อเรารับรู้เกี่ยวกับขนาดแล้ว เราก็สามารถที่จะเชื่อมโยงกับการรับรู้ใหม่ต่อไปได้ ขนาดเกิดจากการเปรียบเทียบของสัดส่วนที่เรามองเห็น

เพื่อหลีกเลี่ยงความเบื่อ วัตถุในภาพควรจะมีขนาดแตกต่างกัน ทั้งใหญ่ กลาง เล็ก แต่ควรจะมีวัตถุชิ้นหนึ่งใหญ่กว่าวัตถุชิ้นอื่นเสมอ นอกจากขนาดของวัตถุในภาพ ควรจะมีความแตกต่างกันแล้ว ระยะห่างของวัตถุแต่ละชิ้นในภาพควรจะมีระยะห่างที่แตกต่างกันด้วย (Webb. 1972 : 24)

5.1.7 พื้นผิว (Texture)

พื้นผิวเป็นส่วนประกอบหนึ่งในผลงานศิลปะ เพื่อทำให้ผู้รับรู้หรือผู้ชมเกิดความรู้สึกตามจินตนาการของผู้สร้าง

ลักษณะผิว เป็นผลรวมของลักษณะด้านบนของวัตถุที่หยาบ มัน ด้าน ขรุขระ ซึ่งช่วยให้เรามองเห็นวัตถุนั้น ๆ ได้ชัดเจนกว่ากัน วัตถุมันอยู่กลางแดดสะท้อนแสงมาสู่ตาเรา เราเห็นได้ รู้สึกพร่าตามากกว่าวัตถุดำหรือวัตถุที่มีสีหนัก ๆ แต่ถ้าวัตถุนั้นไม่ส่องแสงสะท้อนมาสู่ตาเราก็อาจจะเห็นว่าวัตถุที่มีลักษณะผิวด้าน ช่วยการเห็นของเรามากกว่า

ลักษณะผิวก็แบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทเหมือนกัน คือ ลักษณะผิวที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ และลักษณะผิวที่มนุษย์สร้างขึ้น และทั้งสองอย่างต่างก็จัดว่าเป็นส่วนประกอบทางการเห็นอันสำคัญทั้งสิ้น

ความหนาแน่น (Density)

เมื่อมองดูรอบ ๆ ตัว เราเห็นป่า ต้นไม้ ตึกรามบ้านช่องหนาแน่นรวมกัน เรารู้ว่าต้นไม้กลุ่มนี้มีสีอ่อนหรือสีแก่กว่ากลุ่มโน้นหรือขึ้นปกคลุมหนาแน่นกว่ากลุ่มโน้น หรือมีตึกมากในบริเวณนี้ มนุษย์พยายามจะสร้างงานให้มองเห็นได้ โดยกำหนดเอาความหนาแน่นของส่วนประกอบเป็นหลัก ภาพคนกำลังเดินขบวน การเคลื่อนทัพ เป็นตัวอย่างอันดีของการจัดภาพให้มีความหนาแน่น เป็นกลุ่มเป็นก้อน เพื่อให้มองเห็นง่ายชัดเจน

ความเข้าใจเกี่ยวกับโลกภายนอก ตามองค์ประกอบแรกคือ การเห็นดังได้กล่าวมานี้ เปรียบเสมือนวัตถุดิบที่ส่งเสริมและกระตุ้นให้มนุษย์รู้จักโลกภายนอกและธรรมชาติลึกซึ้งขึ้น ซึ่งทำให้มนุษย์ผู้สร้างจำต้องเลือกวัสดุที่เหมาะสม สร้างผลงานทางศิลปะขึ้นเมื่อมนุษย์รู้จักเลือกวัสดุเพื่อนำมาสร้างเป็นผลงานศิลปะ มนุษย์ยังมีความต้องการที่จะต้องพัฒนาผลงานของตนให้ดียิ่งขึ้นด้วย โดยพยายามที่จะนำเอาส่วนประกอบของการเห็นดังได้กล่าวมาแล้วมาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ซึ่งเรียกกันว่าการจัดภาพหรือการสร้างองค์ประกอบทางศิลปะ วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ ได้กล่าวถึง พื้นผิว ว่า

> พื้นผิว (Texture) ของวัสดุที่ใช้ในงานศิลปะมีความสำคัญต่อความงามในด้านสุนทรียภาพ พื้นผิว จะมีความหมายทั้งในด้านการสัมผัสโดยตรง เช่น การใช้มือลูบคลำสัมผัสทำให้เกิดความรู้สึก ซึ่งศัพท์ทางวิชาการเรียกว่า Tactile values ถ้าเราสามารถให้ผู้ชมได้สัมผัสกับพื้นผิวจริง ๆ แล้วก็จะได้ผลสมบูรณ์มาก แต่ถ้าไม่สามารถให้สัมผัสได้ เช่น ภาพเขียนจิตรกรรม อาจจะทำให้พื้นผิวเสียหาย จักษุสัมผัสก็มีส่วนช่วยในการรับรู้ในความงามของงานศิลปะนั้นได้เหมือนกัน สถาปนิกได้ใช้พื้นผิวของวัสดุต่าง ๆ ในการออกแบบอาคาร เช่น ไม้ หิน โลหะ เครื่องเคลือบดินเผา แก้ว พื้นผิวเหล่านี้ สถาปนิกไม่เพียงแต่ให้ผู้อยู่อาศัยได้มองได้ชมอย่างเดียวเท่านั้น แต่ออกแบบและมีความปรารถนาดีให้ ผู้อยู่อาศัยได้สัมผัสเกิดความสุขทางกายและใจด้วย พื้นผิวของงานศิลปะจะเป็นพื้นผิวตามธรรมชาติหรือพื้นผิวที่เกิดจากการปรุงแต่ง เช่น การแกะสลักพื้นผิวของไม้เป็นลวดลายเพื่อให้สัมผัสได้เด่นชัดยิ่งขึ้น ทั้งนี้ศิลปินมีอิสระที่จะจัดทำได้ตามความเหมาะสมสำหรับพื้นผิวในภาพเขียนนั้น อาจจะเป็นพื้นผิวของสี เนื้อสี เนื้อกระดาษ หรือเนื้อผืนผ้าใบที่เขียนประกอบกับลักษณะของการป้ายสีของศิลปินแต่ละคน ซึ่งสามารถป้ายเป็นสีให้เรียบหรือขรุขระอย่างไรก็ได้ นอกจากนั้นพื้นผิวในภาพเขียนอาจไม่จำเป็นต้องนูนหรือหยาบตามเนื้อสีและการป้ายของพู่กัน เพียงเท่านั้นศิลปินอาจจะเขียน

เป็นลวดลายเป็นรูปร่างต่างๆ ประกอบการเขียนภาพ แสดงรายละเอียดก็เป็นการแสดงของพื้นผิวได้เช่นเดียวกัน ฉะนั้นพื้นผิวจึงอาจจะเป็นพื้นผิวที่เป็นจริงตามธรรมชาติหรือคิดทำขึ้นเองก็ได้ เทคนิคของการสร้างพื้นผิวจึงสามารถทำได้หลายทาง โดยทั่วไปแล้วพื้นผิวของงานศิลปะที่เป็น 2 มิติ เช่น ภาพเขียนนั้นพื้นผิวจะเป็นไปในแบบของการใช้สีที่แตกต่างกันหรือการเขียนลายเส้นแสดงลวดลายต่าง ๆ พื้นผิวของภาพศิลปะที่เป็น 3 มิติมักจะใช้พื้นผิว ธรรมชาติร่วมกับพื้นผิวที่ทำขึ้น เช่น การสลักให้หยาบ เรียบ ขรุขระ ให้ผลในด้านความรู้สึกและในด้านการสัมผัสเป็นอันมาก หลักการใช้พื้นผิวนั้น ศิลปินมักจะยึดหลักความเหมาะสมกับหน้าที่ใช้สอยและความงาม (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2524 : 40)

สรุปจากข้อมูลข้างต้น จะเห็นว่า เส้น สี รูปร่างรูปทรง พื้นที่ว่าง ทิศทาง ขนาด และพื้นผิว มีความสำคัญในการสร้างงานศิลปะอย่างยิ่งสำหรับศิลปินหรือผู้สร้างงานศิลปะ สิ่งเหล่านี้เป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างยิ่งในการสร้างงานศิลปะ

5.2 หลักการทัศนศิลป์

หลักการทัศนศิลป์ หรือที่เรียกว่า หลักการจัดองค์ประกอบศิลป์ หรือโครงสร้างภาพ หมายถึง การนำเอาองค์ประกอบของศิลปะซึ่งประกอบด้วย เส้น สี ลักษณะผิว รูปร่าง รูปทรง ช่องว่าง นำมาจัดรวมกันให้เกิดเป็นผลงานในรูปแบบและโครงสร้างที่เหมาะสม ทำให้เกิดคุณค่าทางความงาม สะท้อนอารมณ์และความรู้สึก ความสะเทือนใจ ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะควรที่จะต้องมีความรู้ความเข้าใจถึงการจัดโครงสร้างของภาพ หรือหลักการจัดองค์ประกอบศิลปะ เพื่อที่จะนำมาเป็นหลักในการแสดงออกทางความรู้สึก ความคิด และจินตนาการ ตามแนวทางความคิดสร้างสรรค์ของตน

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้กล่าวถึงความหมายของการจัดองค์ประกอบ ไว้ว่า

การจัดองค์ประกอบคือ การนำองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมาตั้งแต่อันมีจุด เส้น รูปร่าง รูปทรงและอื่น ๆ มาจัดองค์ประกอบเข้าด้วยกันในอัตราส่วนและการวางตำแหน่งของแต่ละองค์ประกอบ และมีความสมดุล ก่อให้เกิดเป็นเอกภาพและปรากฏเป็นคุณค่าในทางศิลปกรรมขึ้น ในการจัดองค์ประกอบทางศิลปะโดยทั่วไป มักคำนึงถึงหลักเกณฑ์กว้าง ๆ อยู่ 3 ประการ คือ

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

สอดคล้องกับ พีระพงษ์ กุลพิศาล ได้กล่าวถึงการจัดโครงสร้างของภาพ ไว้ดังนี้

สำหรับการทำงานของศิลปิน (จิตรกร ประติมากรและสถาปนิก) ดูเผิน ๆ ก็เหมือนกับว่าไม่มีหลักเกณฑ์ใด ๆ เพราะบุคคลกลุ่มนี้มุ่งแสดงอารมณ์และความรู้สึกส่วนตัวมาก แท้ที่จริงแล้วในความรู้สึกที่ปราศจากเกณฑ์นั้นแฝงไว้ด้วยความถูกต้องตามหลักการออกแบบอยู่แล้ว ทั้งนี้เพราะว่าความมีทักษะและประสบการณ์อันยาวนาน ทำให้ดูเหมือนว่ากฎเกณฑ์นั้นเป็นเรื่องธรรมดาสำหรับเขา จึงไม่ต้องสงสัยว่าทำไมบ่อยครั้งที่ศิลปินไม่สามารถอธิบายถึงหลักเกณฑ์ในการออกแบบที่มีลักษณะเฉพาะของตนได้

ดังนั้นหลักการจัดองค์ประกอบ จึงครอบคลุมถึงหลักเกณฑ์หลายอย่าง และถึงจะมีหลักเกณฑ์มากมายเท่าใด ก็ตามก็ยังเป็นเรื่องของหลักการจัดเส้น สี ลักษณะผิว รูป และ space เพื่อให้เกิดเป็นรูปทรงที่ประทับใจตามจุดประสงค์และความรู้สึกที่ต้องการ

ในทางทัศนศิลป์ ไม่ต้องแบ่งหลักเกณฑ์เรื่องนี้ไว้ตายตัว แต่จะสรุปเป็นหลักสำคัญได้ 3 ประการคือ

1. ความสมดุล (Balance)
2. ความเด่น (Interesting Point)
3. ความกลมกลืน (Harmony) (พีระพงษ์ กุลพิศาล. 2531 : 62 – 63)

จากข้อสรุปหลักเกณฑ์ในทัศนศิลป์นี้ พีระพงษ์ กุลพิศาล ได้ให้ความหมายของความสมดุลไว้ดังนี้

5.2.1 ความสมดุล

สมดุลในทางศิลปะต่างจากสมดุลในธรรมชาติ สมดุลทางศิลปะต้องดูแล้วสมดุลด้วย ไม่ใช่สมดุลเพราะตั้งอยู่ได้เพียงอย่างเดียว สมดุลในผลงานประติมากรรมและสถาปัตยกรรม

ต้องอาศัยหลักของแรงโน้มถ่วงตามทฤษฎีทางฟิสิกส์ ในขณะเดียวกันผลงานจิตรกรรมอาศัยความสมดุลทางความ "รู้สึก" เท่านั้น จิตรกรรมจึงเป็นศิลปะที่แก้ปัญหาความสมดุลได้ยากการทัศนศิลป์แขนงอื่น

สมดุลในทางศิลปะ หมายถึง ความเท่ากันของซ้ายและขวา ทั้งที่เป็นจริงและตามความรู้สึกความสมดุลจะช่วยย้ำให้ผลงานดูมีความมั่นคง สง่า น่าสนใจ และมีเสน่ห์ เราแบ่งสมดุลได้เป็น 3 ประเภทคือ

แบบซ้ายขวาเหมือนกันหรือคล้ายกัน (Symmetrical or Formal Balance) ผู้ที่เริ่มทำงานศิลปะจะพบว่าการฝึกจัดภาพโดยใช้สมดุลแบบนี้ทำได้ง่าย เพราะเป็นการนำองค์ประกอบของศิลปะมาจัดให้ซ้ำ ๆ กัน และอยู่ห่างจากจุดแกนกลางเท่า ๆ กัน หรือคล้าย ๆ กัน ศิลปะในอดีตนิยมสมดุลแบบนี้ ในวงการศิลปะถือว่าการออกแบบด้วยสมดุลแบบนี้จะใช้ในกรณีที่จำเป็นเท่านั้น เช่น เมื่อต้องการความเรียบง่าย ความมีระเบียบ หรือเพื่อมุ่งประโยชน์เฉพาะอย่างใดอย่างหนึ่งที่จำเป็นต้องให้ผลงานมีลักษณะซ้าย – ขวาเหมือนกัน เช่น การออกแบบภาชนะต่าง ๆ เครื่องประดับ พระพุทธรูป เป็นต้น อย่างไรก็ตาม มิได้หลายความว่าสมดุลประเภทนี้ล้าหลัง ศิลปินและนักออกแบบในปัจจุบันไม่น้อยยังคงนิยมใช้อยู่ ไม่ว่าจะเป็นผลงานแบบเหมือนจริง ตัดทอน หรือแบบที่เป็นนามธรรม

แบบซ้ายขวาไม่เหมือนกัน (Asymmetrical or Imformal Balance) หมายถึง ความสมดุลที่องค์ประกอบของศิลปะทั้งซ้ายและขวามีลักษณะต่างกันหรือขัดแย้งกัน ภาพเขียนภาพหนึ่งมีลักษณะของสมดุลที่ใช้พื้นที่ของสีสด ๆ จำนวนเล็กน้อย ให้สมดุลกับพื้นที่ว่างขนาดใหญ่ที่เหลืออีกด้านหนึ่งของพื้นภาพ ทั้งที่โดยปกติแล้วพื้นที่เล็ก ๆ จะดูเบากว่าพื้นที่ใหญ่ ๆ แต่การเน้นพื้นที่เล็กด้วยสีสด ๆ ทำให้รู้สึกมีความเด่น และน้ำหนักมากขึ้นทันที จนสมดุลกับพื้นที่ใหญ่ได้

สมดุลแบบรัศมี (Radial Balance) อาจจัดเข้าประเภทสมดุลแบบแรกก็ได้ ต่างกันแต่ว่าสมดุลแบบนี้จะให้องค์ประกอบต่าง ๆ แผ่ออกจากศูนย์กลาง (ไม่ใช่แกนกลาง) เป็นรัศมี พบมากในการออกแบบโฆษณาหรือเครื่องหมายต่าง ๆ ลายดาวล้อมเดือนที่พบประดับบนเพดานโบสถ์วิหาร การออกแบบหัวแหวน ต่างหู ฯลฯ ก็มักจะใช้สมดุลแบบนี้ (พีระพงษ์ กุลพิศาล. 2531 : 63)

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ อธิบายความหมายของดุลยภาพว่า

ดุลยภาพ คือ การจัดองค์ประกอบของงานศิลปะให้อยู่ในสภาพสมดุลหยุดนิ่ง หรือทรงตัวได้ ดุลยภาพอาจจะเกิดขึ้นจากรูปลักษณะที่แลเห็น เช่น ประติมากรรม หรือเกิดจากความรู้สึก งานศิลปะที่แสดงการเคลื่อนไหวในทิศทางที่แตกต่างกันอาจจะให้ความรู้สึกที่จะเกิดดุลยภาพได้ หรือดุลยภาพที่เกิดจากความรู้สึกในเรื่องของสี เช่น สีดำหรือ สีเข้ม

จะให้ความรู้สึกหนักกว่าสีอ่อนหรือสีขาว ดุลยภาพอาจจะเกิดขึ้นตามแนวนอน (Horizontal Balance) เช่น ภาพภูมิประเทศที่มีดุลยภาพของมวลถ่วงกันพอดี หรือดุลยภาพที่เกิดตามแนวตั้ง (Vertical Balance) เช่น ดุลยภาพของต้นสนที่มีกิ่งก้านถ่วงกัน เช่นเดียวกับดุลยภาพของประติมากรรมตามแนวตั้งที่มีองค์ประกอบถ่วงกันพอดี และดุลยภาพตามแนวรัศมี (Radial Balance) เช่น ดอกไม้ที่มีเส้นกลีบพุ่งสู่เกสร (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2524 : 44 – 45)

สอดคล้องกับ สุชาติ เถาทอง ได้กล่าวถึงดุลยภาพ ไว้ว่า

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

ดุลยภาพอาจพบได้ในธรรมชาติทั่วๆ ไป เช่น คนเดินบนสะพานไม้เพื่อที่จะข้ามคลองที่ต้องพยุงตัวเพื่อไม่ให้เสียการทรงตัวเอียงไปข้างหนึ่งข้างใดและล้มลง ลักษณะอาการเช่นนี้แสดงว่าได้พยายามที่จะทรงตัวให้อยู่ในดุลยภาพ ดุลยภาพแบ่งออกเป็น 2 แบบคือ

1. ดุลยภาพที่เหมือนกันสองข้างหรือดุลยภาพแบบสมมาตร (Formal or Symmetrical Balance) ดุลยภาพชนิดนี้จะสังเกตเห็นได้ง่ายในธรรมชาติ เช่น ลักษณะใบหน้าของมนุษย์ซีกซ้ายและซีกขวาจะเหมือนกันทั้งสองด้าน ดุลยภาพชนิดนี้จะพบได้ในศิลปวัตถุจำนวนมาก เช่น ลักษณะองค์พระเจดีย์ โบสถ์ พระปรางค์ เป็นต้น ดุลยภาพที่เหมือนกันทั้งสองข้างจะให้ความรู้สึกในด้านความมั่นคง เคร่งขรึมและเป็นทางการ

2. ดุลยภาพที่ไม่เหมือนกันสองข้างหรือดุลยภาพแบบอสมมาตร (Informal or Asymmetrical Balance) ดุลยภาพชนิดนี้จะมีลักษณะซีกซ้ายและซีกขวาไม่เหมือนกันแต่ทรงตัวอยู่ได้ เป็นการจัดวางโดยไม่ยึดถือกฎเกณฑ์แต่คำนึงถึงหลักการจัดวางดังนี้ การจัดวางที่จุดศูนย์กลาง (Central Balance) การจัดวางที่บริเวณเส้นผ่าศูนย์กลาง (Axial Balance) การจัดวางตามแนวนอน (Linear Balance) การจัดวางที่มีระยะและบริเวณว่าง (Spatial Balance) การจัดวางแบบออกพลังและความเคลื่อนไหว (Dynamic Balance) (สุชาติ เถาทอง. 2539 : 68 – 70)

นอกจากนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้กล่าวถึง การออกแบบความสมดุลแบบไม่เหมือนกันทั้งสองข้างลักษณะต่าง ๆ ว่า

การออกแบบในลักษณะความสมดุลที่ต่างกัน เป็นการออกแบบที่น่าสนใจ ต่างไปจากลักษณะซ้ายขวา เหมือนกัน คือเป็นการสร้างความสมดุลบนพื้นภาพโดยที่ลักษณะซ้ายขวาต่างกัน เช่น

1. ความสมดุลที่เกิดจากน้ำหนัก การออกแบบลักษณะนี้คำนึงถึงน้ำหนัก ซึ่งอาจจะเกิดจากผลรวมของขนาด ลักษณะผิว น้ำหนักสี ฯลฯ ทำให้รู้สึกว่าลักษณะซ้ายขวาสมดุลกัน โดยที่รูปทรงซ้ายขวามีลักษณะต่างกัน

2. ความสมดุลที่เกิดจากสิ่งน่าสนใจ การออกแบบในลักษณะนี้เป็นการออกแบบที่กำหนดให้มีสิ่งที่น่าสนใจ (Interesting Point) ด้านใดด้านหนึ่งเป็นตัวถ่วงดุลน้ำหนัก ขนาด รูปทรง สี ฯลฯ โดยที่ถือว่าสิ่งที่น่าสนใจนั้นมีน้ำหนักหรือความเด่นอยู่ในตัวของมัน

3. ความสมดุลที่เกิดจากสภาพตัดกัน การออกแบบในลักษณะนี้เป็นการออกแบบที่คำนึงถึงการตัดกัน (Contrast) ของสีหรือรูปทรงซ้ายขวา ความแตกต่างกันอย่างชัดเจนนั้น ย่อมสร้างความรู้สึกเท่ากันหรือสมดุลกันขึ้นได้ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2526 : 36 – 37)

5.2.2 ความกลมกลืน

การจัดองค์ประกอบในทางศิลปะไม่ว่าจะเป็นเกี่ยวกับเส้น สี รูปร่างรูปทรง ลักษณะผิว ฯลฯ เมื่อนำมารวมกันอาจจะเกิดความสับสน ขัดแย้งกัน อาจจะเป็นเพราะความหลากหลายขององค์ประกอบ การจัดองค์ประกอบหรือการจัดโครงสร้างของภาพจึงต้องอาศัยหลักของความสัมพันธ์ ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เพื่อจะช่วยให้งานศิลปกรรมนั้นดูไม่ขัดตา ดูเป็นระเบียบและมีความเป็นเอกภาพ การจัดภาพจึงต้องอาศัยหลักการจัดในเรื่องของความกลมกลืน ซึ่งเป็นการนำเอาองค์ประกอบที่เหมือนกัน คล้ายกันมาจัดเข้าด้วยกัน โดยการจัดให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องขององค์ประกอบในผลงานศิลปะ

มาโนช กงกะนันทน์ กล่าวถึง ความหมายของความกลมกลืน ว่า

คำว่า "ความกลมกลืน" หรือ ความประสานสัมพันธ์ หมายถึง ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ไม่ขัดแย้งซึ่งกันและกัน เราจะสังเกตเห็นความประสานสัมพันธ์อยู่โดยทั่วไปในธรรมชาติรอบ ๆ ตัว ส่วนในผลงานศิลปะนั้น ความประสานสัมพันธ์เพียงอย่างเดียวบางทีจะทำให้แลดูน่าเบื่อ ดังนั้น ในผลงานชิ้นหนึ่งนั้นควรมีความขัดแย้งเจือปนอยู่บ้างเพื่อป้องกันไม่ให้เกิดความเบื่อหน่ายได้ นอกจากนี้ความกลมกลืนยังทำหน้าที่เป็นตัวกลางช่วยประสานระหว่างความขัดแย้งอย่างเต็มที่กับการซ้ำ ความประสานสัมพันธ์มีอยู่หลายลักษณะ เช่น ความประสานสัมพันธ์กับเส้น รูปร่าง รูปทรง ทิศทาง ขนาด ความเข้ม ลักษณะผิว และสี นอกจากนี้แล้วยังมีความประสานสัมพันธ์ของเนื้อหา ถึงแม้ว่ารูปลักษณะจะไม่สัมพันธ์กันเลย เช่น เรื่องของผืนผ้า หลอดด้าย เข็มเย็บผ้าและกรรไกรสำหรับตัดผ้า เมื่อนำเอาภาพของเนื้อหาเหล่านี้มารวมกันแล้ว แม้จะมีรูปลักษณ์ขัดแย้งกันก็ตาม แต่โดยเนื้อหาแล้วสิ่งเหล่านี้มีความประสานสัมพันธ์ซึ่งเป็นแนวทางนำไปสู่ความเป็นเอกภาพได้ (มาโนช กงกะนันทน์. 2538 : 141)

สุชาติ เถาทอง อธิบายความหมายและลักษณะของการนำเอาความกลมกลืนมาใช้ในการจัดภาพว่า

ความกลมกลืน คือ ความประสานกลมกลืนกันของส่วนมูลฐานที่สำคัญขององค์ประกอบทางโครงสร้างศิลปะ เป็นความพอเหมาะในงานออกแบบที่ดูแล้วสร้างความพอใจไม่ขัดตา ความกลมกลืนเป็นโครงสร้างทางทัศนศิลป์ที่สำคัญ และใช้มากในการสร้างสรรค์ให้ดูกลมกลืนเป็นหน่วยเดียวกันจนเกิดเป็นเอกภาพ (unity)

ความประสานกลมกลืนกันต้องจัดให้พอเหมาะ เพราะถ้ามากเกินไปอาจจะดูไม่น่าสนใจ หรือเบื่อหน่ายได้ง่าย แต่ถ้าน้อยเกินไปจะดูขัดตา วิธีที่เหมาะสมคือให้ส่วนรวมหรือส่วนใหญ่กลมกลืนกันและตัดกันในส่วนน้อย เช่น โครงงานระบายสีใช้สีส่วนใหญ่กลมกลืนกัน ใช้สีที่ตัดกันเพียงเล็กน้อย

ความพอเหมาะพอดีทางทัศนศิลป์ไม่สามารถอธิบายเป็นตัวเลขว่ามากหรือน้อยเท่าใดได้ แต่เป็นเรื่องของความเหมาะสมกลมกลืนด้วยการใช้องค์ประกอบที่คล้ายคลึงกัน เช่น ใช้สิ่งที่มีรูปลักษณะเหมือนกัน เป็นต้น การสร้างสรรค์ให้เกิดความกลมกลืนในโครงสร้างทางทัศนศิลป์ อาจจะทำได้อีกหลายประการคือ

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

4. ความกลมกลืนของผิว (Harmony of Texture)
5. ความกลมกลืนของสี (Harmony of Color) (สุชาติ เถาทอง. 2536 : 74 – 75)

สมชาย พรหมสุวรรณ ได้กล่าวถึงวิธีการสร้างความกลมกลืนว่า

เราสามารถทำให้องค์ประกอบศิลป์มีความกลมกลืนกันได้โดยวิธีการดังต่อไปนี้
1. การทำซ้ำๆ กัน (Repetition) องค์ประกอบศิลป์ที่นำมาใช้จะต้องสร้างซ้ำๆ กัน รูปร่าง รูปทรงที่เหมือนกันย่อมกลมกลืนกัน

2. การเปลี่ยนแปลงทีละน้อย (Gradual Changes) หมายถึง การสร้างองค์ประกอบศิลป์ให้มีลักษณะเปลี่ยนแปลงไปทีละน้อย การเปลี่ยนไปทีละน้อยทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างนุ่มนวล สายตาจะเคลื่อนจากจุดหนึ่งไปสู่อีกจุดหนึ่งอย่างช้าๆ ทำให้เราไม่มองเห็นความต่างที่ซ่อนอยู่ภายในภาพนั้น

3. การทำซ้ำขององค์ประกอบศิลป์ชุดใดชุดหนึ่ง (Modulation of Elements) หมายถึง การใช้องค์ประกอบในบริเวณใดบริเวณหนึ่ง หรือชุดใดชุดหนึ่งทำซ้ำในบริเวณอื่นๆ

4. การสลับไปมาอย่างต่อเนื่อง (Alternation of Elements) องค์ประกอบศิลป์แม้จะตัดกัน หากนำมาสลับไปมาอย่างต่อเนื่อง สร้างลักษณะซ้ำ ๆ กันขึ้นในภาพเดียวกัน ทำให้เกิดความกลมกลืนกันได้

5. ตัวเชื่อม (Transition) เป็นเหมือนข้อต่อคั่นกลางระหว่างการตัดกันของสิ่งของสองอย่าง ซึ่งสามารถลดความรุนแรงของการตัดกันได้ (สมชาย พรหมสุวรรณ. 2542 : 205 – 207)

พีระพงษ์ กุลพิศาล ได้กล่าวในเรื่องความกลมกลืน ไว้ว่า

ความกลมกลืน ในบรรดาหลักเกณฑ์ต่างๆ ด้วยกัน "ความกลมกลืน" จัดว่ามีความสำคัญที่สุดก็ว่าได้ เพราะไม่ว่าจะกล่าวถึงหลักเกณฑ์ใดจะต้องเกี่ยวข้องกับความกลมกลืนเสมอ
ในการสร้างงานหรือออกแบบงานศิลปะ ความกลมกลืนจะช่วยสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียว (Unity) ขององค์ประกอบต่าง ๆ อย่างไรก็ตามการรู้จักเลือกและรู้จักองค์ประกอบต่าง ๆ นับว่าเป็นหัวใจของการสร้างความ กลมกลืน ไม่ว่าจะเป็นลักษณะความกลมกลืนแบบคล้ายกัน หรือความกลมกลืนแบบขัดแย้งกัน ต่างก็เป็นจุดประสงค์ สุดท้ายทั้งสิ้น ถ้าออกแบบโดยยึดหลักกลมกลืนมากเกินไป จะทำให้ผลงานดูจืดชืด ขาดชีวิตชีวา ขาดความเด่น ฉะนั้นลักษณะกลมกลืนที่ดีควรแทรกสิ่งที่ขัดแย้งไว้บ้างเล็กน้อย จะทำให้น่าดูขึ้น เช่น งานออกแบบที่ใช้โครงสี (Color Scheme) ของสีม่วง ควรแทรกสีเหลืองไว้บ้างเพื่อให้ดูมีชีวิตขึ้น
การสร้างความกลมกลืน ทำได้หลายวิธี ดังต่อไปนี้
ความกลมกลืนของเส้น ยึดหลักง่ายๆ ว่า เส้นที่มีลักษณะคล้ายกันจะกลมกลืนกัน
ความกลมกลืนของรูปร่าง รูปทรง รูปคล้ายๆ กันจะกลมกลืนกัน เช่น ออกแบบลายแจกันทรงกลมด้วย รูปดอกไม้ หรือจุดกลม เป็นต้น
ความกลมกลืนของสีและน้ำหนักอ่อน - แก่
ความกลมกลืนของลักษณะผิว ทัศนศิลป์แขนงประติมากรรมและสถาปัตยกรรมจะเน้นความกลมกลืนประเภทนี้มาก
ความกลมกลืนของขนาด ขนาดเป็นเรื่องเกี่ยวกับสัดส่วน ขนาดที่ต่างกันมากเมื่ออยู่ใกล้กันจะขาดความกลมกลืน อาทิ โต๊ะขนาดเล็กๆ ที่วางแจกันขนาดใหญ่ ตกแต่งไว้จะไม่ช่วยให้น่าดูขึ้นเลย หรือคนรูปร่างเล็กสวมหมวกใบใหญ่ก็ให้ความรู้สึกเช่นเดียวกัน คือ ขาดลักษณะกลมกลืนของขนาดทั้งสิ้น

ความกลมกลืนของความคิด หมายถึง ความกลมกลืนของเรื่องราวและลักษณะส่วนรวมทั้งหมดของผลงาน แม้จะมีความสามารถในการใช้องค์ประกอบต่างๆ ได้อย่างประสานกลมกลืนกันเพียงใดก็ตาม ถ้าเรื่องราวในภาพเข้ากันไม่ได้จะดูผิดปกติทันที ขัดตาและความรู้สึก เช่น ภาพจิตรกรรมประเพณีของไทย บรรยากาศทางความคิดก็ควรจะเป็นแบบไทย ถ้าใส่ตึกรามบ้านช่องสมัยใหม่ไว้ในภาพจะดูขัดแย้งกันทันที ลักษณะนี้เรียกว่าขาดลักษณะกลมกลืนของความคิด (พีระพงษ์ กุลพิศาล. 2531 : 64 – 66)

5.2.3 ความเด่น

โดยทั่วไปเป็นที่ยอมรับกันว่าผลงานทัศนศิลป์ที่มีความแปลกตาน่าทึ่ง จัดเป็นผลงานที่งดงามได้ประเภทหนึ่ง และสิ่งที่ทำให้ความแปลกตาน่าทึ่งเกิดขึ้นได้ ก็คือความขัดแย้งเพียงเล็กน้อยขององค์ประกอบต่าง ๆ ที่นำมาจัดไว้ด้วยกันนั่นเอง กล่าวคือในจำนวนองค์ประกอบเหล่านั้นจะมีจุดหนึ่ง หรือจำนวนหนึ่งที่น่าสนใจกว่าส่วนที่เหลือ ตรงนี้แหละที่เรียกกันว่า ความเด่น อันเป็นจุดที่สะดุดตาที่สุดก่อนที่สายตาจะเคลื่อนไปยังจุดอื่นๆ บางครั้งเราก็มักเรียกมันว่า "จุดสนใจ" (Interesting Point) ดังที่ พีระพงษ์ กุลพิศาล ได้กล่าวในเรื่องความเด่น โดยได้แยกลักษณะของความเด่น ไว้ดังนี้

การใช้สีตัดกันหรือต่างวรรณะกัน เช่น โครงสีส่วนใหญ่เป็นวรรณะเย็น จุดที่จะย้ำให้มีความเด่นควรเป็นสีวรรณะร้อน ยกตัวอย่างการออกแบบลายผ้าโดยใช้สีพื้นเป็นสีน้ำเงิน แต่ให้ดอกและลวดลายเป็นสีส้ม จะทำให้ผ้าผืนนั้นดูน่าสนใจและสะดุดตาขึ้น

การใช้เส้นที่มีลักษณะต่างไปจากส่วนรวม เช่น ส่วนรวมเป็นเส้นตรงก็ใช้เส้นโค้งย้ำส่วนที่เป็นจุดเด่น ตัวอย่างธงชาติของญี่ปุ่นจะมีรูปดวงอาทิตย์เป็นวงกลมอยู่ภายในรูปสี่เหลี่ยม จะเห็นว่าวงกลมนั้นดูเด่นมาก เราอาจทดลองเปรียบเทียบด้วยตนเองก็ได้ โดยเขียนรูปหนึ่งให้มีวงกลมอยู่ในรูปสี่เหลี่ยม และใกล้ ๆ กันเขียนอีกรูปหนึ่งให้วงกลมอยู่ในวงกลมอีกวงหนึ่ง วงกลมในรูปแรกจะดูเด่นชัดมากกว่า

การใช้รูปทรงซึ่งมีขนาดต่างไปจากรูปอื่น ๆ ในส่วนรวม เช่น ใหญ่กว่าหรือเล็กกว่าส่วนรวม ตัวอย่างจากลวดลายดาวล้อมเดือนบนเพดานโบสถ์วิหารของไทย จะมีการย้ำด้วยขนาดของวงกลมที่อยู่กลางให้ใหญ่กว่าวงกลมรอบ ๆ (ดาวอยู่รอบ ๆ เดือน) ทำให้เกิดจุดเด่นในกลุ่มขึ้น

การเน้นความเข้มของสี โดยให้พื้นที่ส่วนใหญ่หม่นหรือคล้ำ แล้วให้ส่วนที่เป็นจุดเด่นมีสีที่โดดเด่นและสดใส ลักษณะการออกแบบลายรดน้ำของช่างไทย เป็นตัวอย่างที่ดีของการย้ำจุดเด่นตามวิธีนี้

ให้มีน้ำหนักต่างไปจากบริเวณอื่น เช่น ส่วนรวมมีน้ำหนักแก่ ส่วนที่เป็นจุดสนใจควรย้ำด้วยน้ำหนักสีอ่อน หรือในทางตรงข้าม เมื่อส่วนรวมมีน้ำหนักอ่อน ก็ย้ำด้วยน้ำหนักแก่ การย้ำด้วยวิธีนี้จะพบกับงานออกแบบประเภทใช้สีเอกรงค์เป็นส่วนมาก

ให้อยู่บริเวณกึ่งกลางของภาพ วิธีนี้เน้นที่ตำแหน่งเป็นสำคัญ กล่าวคือ เมื่อต้องการเน้นอะไรให้เด่นก็จัดไว้อยู่บริเวณกึ่งกลางภาพ พบมากในการออกแบบจิตรกรรม (พีระพงษ์ กุลพิศาล. 2531 : 65)

จากข้อมูลข้างต้นชี้ให้เห็นถึงหลักการสร้างภาพในทางทัศนศิลป์ โดยได้แบ่งกลุ่มใหญ่ออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

1. ความสมดุล
   - ความสมดุลแบบซ้ายขวาเหมือนกันหรือคล้ายกัน
   - ความสมดุลแบบซ้ายขวาไม่เหมือนกัน
   - ความสมดุลแบบรัศมี

2. ความกลมกลืน
   - ความกลมกลืนของเส้น
   - ความกลมกลืนของรูปทรงและรูปร่าง
   - ความกลมกลืนของสี และน้ำหนักอ่อน – แก่
   - ความกลมกลืนของลักษณะผิว
   - ความกลมกลืนของขนาด
   - ความกลมกลืนของความคิด
3. ความเด่น
   - ความเด่นโดยการใช้สีตัดกันหรือต่างวรรณะกัน
   - ความเด่นโดยการใช้เส้นที่มีลักษณะต่างไปจากส่วนรวม
   - ความเด่นโดยการใช้รูปทรงซึ่งมีขนาดต่างไปจากรูปอื่นๆ ในส่วนรวม
   - ความเด่นโดยการเน้นความเข้มของสี
   - ความเด่นโดยการให้มีน้ำหนักต่างไปจากบริเวณอื่น
   - ความเด่นโดยการให้อยู่บริเวณกึ่งกลางของภาพ

ส่วนประกอบต่างๆ เหล่านี้เป็นตัวประกอบหรือเติมเต็มให้กับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ โดยการพิจารณาเลือกนำมาใช้อย่างเหมาะสม

6. กลวิธีในงานจิตรกรรมสีน้ำ

กลวิธี (Techniques) หมายถึง วิธีการสร้างงานศิลปะด้วยสื่อวัสดุและอุปกรณ์ให้ปรากฏออกมาในผลงานจิตรกรรม และเป็นการบ่งให้เห็นถึงความสามารถของผู้สร้างงานที่มีลักษณะเฉพาะตัว

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่า

> ศิลปะในอดีตแสดงกลวิธีสร้างสรรค์ประณีตบรรจง มีกระบวนการขั้นตอนในการสร้างงานศิลปะตามแบบแผนที่สืบทอดกันมา ชื่นชมกับรูปแบบและเนื้อหาตามประเพณีนิยมมากกว่าคุณค่าในเชิงกลวิธีหรือกระบวนการสร้างสรรค์ แต่ศิลปะสมัยใหม่มักมุ่งเน้นการสร้างสรรค์กลวิธีต่าง ๆ ค้นหากลวิธีและกระบวนแบบใหม่ ๆ กลวิธีต่าง ๆ มีลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 48)

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

การเลือกเทคนิคที่เหมาะสมเป็นสิ่งสำคัญหรือเป็นเครื่องมือที่จะเสริมสร้างความชัดเจนในการคิดทางศิลปะและการแสดงออกทางศิลปะของศิลปิน เทคนิคแต่ละอย่างจะมีลักษณะเด่น ลักษณะด้อย และข้อจำกัดอยู่ภายในตัวแต่ละเทคนิค โกสุม สายใจ ได้อธิบายถึงลักษณะของเทคนิคทางจิตรกรรมไว้ ดังนี้

> 1. การระบายสีให้เรียบ (Flat Colouring) เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ถ้าต้องการจะแสดงพื้นผิวก็จะใช้ลวดลายเข้ามาประกอบ การระบายสีให้เรียบยังแยกย่อยออกไปอีกคือ

1.1 การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบจะช่วยให้ดูสวยงามขึ้น นอกจากนี้จิตรกรรมบางประเภท เช่น จิตรกรรมไทยยังแสดงตัดเส้นและลีลาของเส้นโดยเฉพาะ

1.2 การระบายสีเรียบขอบคม เป็นการระบายสีที่ใช้กันมากในงานจิตรกรรมและการออกแบบ โดยเฉพาะงานที่ต้องการแสดงถึงความประณีตเรียบร้อย เป็นเทคนิคเบื้องต้นที่นักศึกษาศิลปะทุกคนต้องทำได้ เพราะเป็นการฝึกการบังคับให้มือเที่ยงตรงมีสมาธิ ปัจจุบันนักศึกษามีวิธีการที่ง่ายและได้ผลดีคือการใช้กระดาษกาวหรือเทปกาวมาคาดเป็นขอบแล้วระบายสีให้เรียบดึงกระดาษกาวออก จะได้รูปร่างรูปทรงที่มีขอบคมชัดตามต้องการ

1.3 การระบายสีให้เรียบและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเรียบเหมือนข้อ 1 และในพื้นที่รูปร่าง รูปทรงจะมีการแสดงน้ำหนักอ่อนแก่ เพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวมีชีวิตชีวายิ่งขึ้น

2. การระบายสีให้สีกลืนกัน (Harmoney Colouring) ในการใช้สีส่วนใหญ่จะใช้สีหลายสีหรือหลายน้ำหนักและมักจะทำให้กลืนกันได้โดยไม่มีขอบขึ้น หรือให้กลืนไปกับส่วนพื้น ซึ่งส่วนใหญ่จะเกลี่ยในขณะที่สียังไม่แห้ง สีแต่ละประเภทจะมีวิธีการยากง่ายต่างกันดังจะกล่าวต่อไปนี้

2.1 สีน้ำ สามารถทำให้สีกลืนกันได้โดยระนาบบนพื้นที่เปียกชื้น จะช่วยให้สีแต่ละสีซึมเข้าหากันได้อย่างสวยงาม หรือถ้าต้องการให้ดูเรียบร้อยอาจจะใช้พู่กันสะอาดเกลี่ยให้เรียบอีกที

2.2 สีโปสเตอร์หรือสีฝุ่น เป็นสีทึบแสงที่ข้น มักจะระบายหนา สามารถทำให้กลืนกันได้โดยระบายเป็น เส้นประสานเข้าหากัน หรือใช้พู่กันสะอาดหรือฟองน้ำมาแตะเกลี่ยให้กลืนกันก็ได้

2.3 สีหมึก เป็นสีน้ำที่มีความละเอียดและสดใสมาก การทำให้กลืนกันด้วยพู่กันเป็นเรื่องยากเพราะแห้งเร็ว จึงมีผู้คิดค้นเครื่องมือขึ้นเรียกว่า พู่กันลม ใช้พ่นเป็นละออง กลืนเข้าหากันได้อย่างสวยงาม และปัจจุบันเป็นที่นิยมกันในวงการนิเทศศิลป์มาก เพราะจะได้สีที่เรียบเนียน กลมกลืนกันอย่างเหมาะสม

2.4 สีน้ำมัน ทำให้กลืนกันด้วยการเกลี่ยเรียบหรือใช้รอยแปรงทับกันไปมา

2.5 สีพลาสเทลหรือสีชอล์ค ทำให้กลืนเข้าหากัน ควรเกลี่ยด้วยมือหรือผ้าสะอาดนุ่ม ๆ

3. การระบายสีแสดงพื้นผิว (Texture Colouring) พื้นผิวที่แตกต่างกันเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดความงามในงานจิตรกรรมและเป็นเทคนิคการระบายสีที่ทำให้ดูแล้วรู้สึกสนุกสนาน ไปตามลักษณะของอุปกรณ์ที่ใช้ระบาย ภาพที่ปรากฏจะไม่ราบเรียบเหมือนการระบายสีในข้อ 1 แต่จะดูมีน้ำหนักอ่อนแก่ มีชีวิตชีวา มีความสวยงามไปอีกแบบหนึ่ง ทำให้ศิลปินพยายามค้นหาเครื่องมือต่าง ๆ มาสร้างสรรค์ให้เกิดความงามของพื้นผิว

เทคนิคการระบายสีแบบเรียบ บางครั้งดูจืดไม่ตื่นเต้น เร้าใจ น่าเบื่อทั้งผู้สร้างและผู้ดู จิตรกรจึงระบายสีให้เกิดเป็นพื้นผิวที่ดูแปลกตา ตื่นเต้น เช่น พื้นผิวจากการระบายสีหนา ๆ พื้นผิวจากรอยแปรง เป็นต้น ทำให้ผู้ดูบางกลุ่มที่ชอบความงามแบบเรียบร้อยไม่เห็นด้วย และวิจารณ์ว่าเป็นภาพที่ยังไม่เสร็จ แต่ถ้าพิจารณากันให้ลึกซึ้งแล้วจะเห็นว่าเป็นการระบายสีที่แสดงถึงความแม่นยำ ได้จังหวะ ดูมีชีวิตชีวา ดังจะยกตัวอย่างต่อไปนี้

3.1 พื้นผิวที่เกิดจากรอยแปรงหรือพู่กัน แปรงหรือพู่กันเป็นอุปกรณ์พื้นฐานใช้ในการเขียนภาพมาตั้งแต่อดีต ซึ่งสามารถจะใช้ระบายโดยเกลี่ยให้เรียบหรือปล่อยไว้เพื่อแสดงความงามของฝีแปรงก็ได้ ศิลปินผู้มีชื่อเสียงด้านนี้ เช่น วินเซนต์ แวนโก๊ะ (Vincent Van Gohg) วิลเลี่ยม เดอร์คูนิ่ง (Willim Dercuning) จำรัส เกียรติก้อง วิรุณ ตั้งเจริญ และ อารี สุทธิพันธุ์

3.2 พื้นผิวจากการระบายสีโดยวิธีจุด พื้นผิวที่เป็นจุดนับว่าเป็นความงามอย่างหนึ่ง เกิดจากพู่กันหรืออุปกรณ์อื่น ๆ ก็ได้ ปัจจุบันมีเครื่องพ่น ซึ่งทำให้ได้จุดที่มีขนาดเล็ก แต่ละจุดจะมีขนาดเท่ากัน

3.3 การระบายสีโดยการหยดสี เทสี ราดสี วิธีการนี้นับได้ว่าเป็นการระบายสีที่อิสระและสนุกสนานมาก ที่สุด ภาพที่ปรากฏออกมาจะแสดงถึงพลังแห่งความรู้สึกของศิลปินในขณะนั้นอย่างฉับพลัน ผู้นำวิธีการนี้มาใช้เป็น คนแรกคือ แจคสัน พอลลอค (Jackson Pallock) เป็นศิลปินในกลุ่มแอบสแตรคเอ็กสเพรสชั่นนิสม์ (Abstract Expressionism) (โกสุม สายใจ. 2540 : 103 – 107)

สอดคล้องกับ อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงเทคนิคและวิธีการระบายสีน้ำ แบ่งออกเป็น 4 อย่างคือ

1. การระบายแบบเปียกบนเปียก (Wet Into Wet)

การระบายแบบเปียกบนเปียก หมายถึง การระบายน้ำลงบนกระดาษก่อนแล้วจึงระบายสีตามที่ต้องการลงไป การระบายแบบเปียกบนเปียกนี้ จะช่วยให้ท่านระบายสีติดบนกระดาษทุกส่วน เพราะกระดาษบางชนิดระบายสีติดยาก เนื่องจากมีความมันหรือความหยาบขรุขระ

การระบายแบบเปียกบนเปียก มีประโยชน์มากเมื่อจะระบายท้องฟ้าหรือผิววัตถุที่มีมัน เพราะจะให้ความรู้สึกกลมกลืนของสีเด่นชัด เทคนิคการระบายแบบเปียกบนเปียกที่สำคัญมี 2 ประการคือ

1. การไหลซึม (Mingling)
2. การไหลย้อย (Dripping)

2. การระบายแบบเปียกบนแห้ง (Wet into Dry)

การระบายแบบเปียกบนแห้ง หมายถึง การระบายสีบนกระดาษที่ไม่ต้องลงน้ำก่อน คำว่าเปียก คือ พู่กันกับสี ส่วนแห้ง คือ แผ่นกระดาษ การระบายแบบเปียกบนแห้ง เป็นวิธีการระบายทั่วไป ซึ่งมีเทคนิคที่สำคัญอยู่ 3 ประการคือ

1. การระบายเรียบสีเดียว (Flat Wash)
2. การระบายอ่อนแก่เรียบสีเดียว (Graded Wash)
3. การระบายเรียบหลายสี (Color Wash)

การระบายแบบเปียกบนแห้ง ทั้ง 3 วิธี ถือเป็นเทคนิคพื้นฐานที่จะต้องระบายให้ได้ก่อน จากนั้นก็สามารถพลิกแพลงผสมผสานกับการระบายแบบอื่น ๆ ได้ ถ้าดูผลงานสีน้ำของศิลปินจะสังเกตเห็นว่า การระบายเรียบสีเดียวและหลายสีจะปรากฏผลงานทั่วไป เพราะเป็นวิธีการระบายที่สำคัญยิ่งของการระบายสีน้ำ ผู้ระบายจะต้องสามารถคุมน้ำหนักของสีได้และจะต้องกะให้พอดีว่าสีที่ผสมนั้นเพียงพอกับกระดาษที่ต้องการระบายหรือไม่ ถ้ามีความชำนาญและสามารถควบคุมน้ำหนักของสีตามความต้องการได้แล้วก็สามารถนำไปใช้ระบายวิธีเคลือบหรือระบายทับกันได้ ซึ่งเป็นวิธีการที่ท้าทายความอยากรู้อยากเห็นเป็นอย่างดี อย่างไรก็ดีการระบายสีแบบเปียกบนแห้งนี้ สามารถพลิกแพลงได้มากทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการสังเกตและการฝึกฝนเป็นสำคัญ สิ่งหนึ่งที่ควรนึกอยู่เสมอก็คือ ความเข้มของสีต่าง ๆ เช่น สีแดง สีดำ สีเหลือง ฯลฯ ตามวิธีระบายให้เรียบนั้นเป็นการรับรู้ทางตา ส่วนน้ำหนักอ่อนแก่ของสีและการตัดกัน เป็นการรับรู้ของสมองโดยตรง ซึ่งทั้งสองมีความสัมพันธ์กันอย่างมาก

3. การระบายแบบแห้งบนแห้ง (Dry on Dry)

การระบายแบบแห้งบนแห้ง หมายถึง การระบายสีที่ใช้พู่กันจุ่มสีน้อย แล้วระบายอย่างรวดเร็วบนกระดาษ การระบายแบบนี้ผู้ระบายมักจะบันทึกความรู้สึกของตนลงไปขณะระบายด้วย

การระบายแบบแห้งบนแห้ง มีประโยชน์ในการที่เน้นส่วนใดส่วนหนึ่ง หรือบริเวณที่เห็นว่าควรทำให้เด่นได้ บางท่านก็ให้ความเห็นว่าผลอันเกิดจากการระบายแบบแห้งบนแห้งคล้ายกับการเขียนชวเลขหรือการส่งโทรเลข กล่าวคือมีข้อความสั้นๆ ชัดเจน กะทัดรัด และรวดเร็ว

ศิลปินทางตะวันออกโดยเฉพาะอย่างยิ่งจีน และญี่ปุ่น มีความชำนาญในการระบายแบบแห้งบนแห้งมาก เพราะมีลักษณะคล้ายคลึงกับตัวหนังสือของเขา สำหรับศิลปินไทยเรามักจะถือเอาการตัดเส้นรอบนอกและรายละเอียดชัดเจนเป็นแกนนำ แทนที่จะใช้วิธีการแบบแห้งบนแห้งอย่างไรก็ดี การระบายแบบนี้เพิ่งจะได้รับการพัฒนาเมื่อสอง ทศวรรษที่ผ่านมานี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในรูปแบบของการวาดเขียนตามท่าทาง (Gesture Drawing) และการเน้นบริเวณที่ต้องการชี้เฉพาะเจาะจง (Emphasis) หลังจากได้ระบายเรียบแล้ว การระบายแบบแห้งบนแห้งมีเทคนิคที่สำคัญๆ อยู่ 3 ประการคือ

1. การแตะ (Stamping)
2. การป้าย (Splashing)
3. การผสม (Mixed Technique)

4. การระบายบนระนาบรองรับที่เตรียมไว้

เทคนิคการระบายสีน้ำทั้ง 3 ประเภทดังได้กล่าวไปแล้ว เป็นการระบายบนกระดาษวาดเขียนและกระดาษต่างชนิดกันไม่ได้ปรุงแต่งลักษณะผิวแต่ประการใด สำหรับการระบายบนระนาบรองรับที่เตรียมไว้ เป็นการปรุงแต่งลักษณะ

ผิวกระดาษให้ต่างไปจากเดิม เพื่อผลที่แปลกและน่าสนใจกว่า นอกจากนี้ยังช่วยสนองความต้องการของผู้สนใจสีน้ำที่ต้องการถ่ายทอดรูปแบบวัตถุให้คล้ายกับสิ่งที่มองเห็นหรือต้องการสร้างสรรค์รูปแบบให้ต่างไปจากเดิมอีกด้วย (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 39 – 51)

โกศล พิณกุล กล่าวถึง การระบายบนระนาบรองรับหรือจะเรียกอีกลักษณะหนึ่งก็คือ การสร้างพื้นผิว นั่นเอง มีเทคนิคที่สำคัญ 10 ประการ ดังนี้

1. การทำโดยการใช้เกลือ น้ำตาลทราย

มีกรรมวิธีคือ เมื่อระบายสีที่ต้องการแล้วในขณะที่สียังเปียกอยู่ ให้ใช้เกลือ หรือน้ำตาลทรายอย่างเม็ดละเอียดโรยบนพื้นสีที่ต้องการให้กระจาย เมื่อสีแห้งแล้วจะเกิดเป็นคราบสีที่อ่อนกว่าสีปกติ

2.การฉีดน้ำ

เป็นการสร้างภาพที่อาศัยการไหลย้อยของสีขณะที่ใช้ขวดฉีดน้ำ และการฉีดนั้นผู้ฉีดต้องควบคุมการไหลย้อยของสีเอาเองว่าต้องการให้ไหลไปทางใด ถ้าต้องการให้สีอ่อนจางมากก็ฉีดให้สีไหลออกไป

3. การขูดขีด

เป็นการใช้วัสดุแข็งที่แหลมคมสร้างร่องรอยโดยการขูดขีด ซึ่งทำได้ 2 วิธีคือ

3.1 ขูดเป็นรูปร่างต่าง ๆ ด้วยเส้นของเหล็กแหลมลงบนกระดาษก่อนนำไประบายสี

3.2 ขูดขีดเส้นในขณะที่สียังเปียกอยู่ โดยวิธีนี้อาจจะได้เส้นสีขาวของเนื้อกระดาษและสีเข้มของเนื้อสี

4. การใช้พลาสติกใสสร้างผิว

ให้ใช้พลาสติกใสอย่างบางหรือถุงพลาสติกใส (Wrap) มาทำพื้นผิวได้แปลก ๆ ใหม่ โดยวิธีลงสีในส่วนที่จะสร้างผิวนั้น ๆ ก่อน ขณะที่สียังไม่แห้ง นำแผ่นพลาสติกมาคลุมแล้วใช้มือกดขยับให้แผ่นพลาสติกเกิดเป็นร่องรอย ซึ่งสังเกตได้ในขณะที่กด หลังจากนั้นปล่อยทิ้งให้แห้งแล้วดึงแผ่นพลาสติกออก จะปรากฏเป็นร่องรอยของสี นำไปสร้างสรรค์เพิ่มเติมตามความต้องการ

5. การดีด - สลัดสี

วิธีการนี้บางครั้งต้องใช้ตัวกันสีช่วยเพื่อรักษารูปทรงของภาพไว้ เพราะการดีดหรือสลัดสี เราไม่สามารถบังคับให้เกิดภาพตามบริเวณที่กำหนดได้ วิธีการดีดกระทำได้โดยใช้แปรงสีฟัน หรือพู่กันจุ่มสี แล้วดีดหรือสลัดลงไป ให้สีผสมกันเองในลักษณะของจุดสีตามแนวทางของวิธี Pointillism

6. การใช้วัสดุเหลวเคลือบ (Masking Fluid)

วิธีการนี้เป็นการปกป้องเนื้อที่สีขาวด้วยแผ่นยางบางๆ ที่นิยมส่วนมากเป็นยางพารา โดยการใช้พู่กันหรือวัสดุอื่นระบายในบริเวณที่ต้องการ ซึ่งเหมาะสำหรับแบบที่มีความสลับซับซ้อนมาก เมื่อแผ่นยางที่เคลือบแห้งสนิทแล้ว ก็จะ ระบายสีน้ำได้อย่างมั่นใจว่าจะไม่กระทบกระเทือนพื้นที่สีขาว และเมื่อสีแห้งแล้วสามารถที่จะขจัดแผ่นเคลือบออก อาจจะโดยใช้นิ้วหรือยางลบลบออกเบา ๆ ก็จะเหลือพื้นกระดาษขาวไว้ (Monahan. 1991 : 88)

7. การเช็ดออกหรือซับออก (Lifting Color)

เนื่องจากสีน้ำมีลักษณะที่เหลวมาก และต้องใช้เวลานิดหน่อยจึงจะแห้ง ในขณะที่ภาพยังเปียกหรือยังชื้นอยู่ เราสามารถทำให้สีอ่อนลงได้ ซึ่งจะทำให้พื้นที่นั้นสว่างขึ้นหรือเป็นสีขาวของกระดาษได้โดยการใช้กระดาษทิชชู ฟองน้ำ พู่กัน หรือผ้านุ่ม ๆ ซับหรือเช็ดออก มีประโยชน์มากในการแก้ไขข้อผิดพลาด แต่วิธีนี้สามารถใช้ในเหตุผลที่ดีกว่านั้น เพื่อสร้างสรรค์พื้นที่สีขาวในจุดประสงค์หนึ่งโดยเฉพาะ เช่น เมฆ ระลอกคลื่นในน้ำ และเงาของภาชนะ เป็นต้น (Monahan. 1991 : 58)

8. การระบายสีบนกระดาษยับ

การสร้างพื้นผิวนอกจากสร้างโดยสื่อวัสดุอุปกรณ์แล้วส่วนที่เป็นเนื้อกระดาษก็สามารถสร้างพื้นผิวได้โดยการนำกระดาษที่จะระบายสีพื้นหลายๆ สีก่อนตามความชอบ เมื่อแห้งแล้วนำมาชุบน้ำให้เปียก แล้วค่อย ๆ ขยำจนเป็นก้อน แล้วจึงคลี่ออกกางบนกระดาษรองเขียน ใช้มือกดให้กระดาษราบ ปล่อยให้แห้งแล้วจึงนำไประบายสี สร้างชิ้นงานตาม

ความต้องการ ซึ่งจากการขยำให้กระดาษยับนี้เอง ทำให้สีที่ลงพื้นเอาไว้ซึมเข้าไปตามรอยยับ เมื่อนำมาสร้างเรื่องราวจึงเกิดรอยแตกเป็นเนื้อสีบนกระดาษดังกล่าว

9. การใช้กระดาษกัน (Masking with Paper)

เราสามารถใช้วิธีนี้กำหนดให้เกิดขอบที่เราต้องการได้ เป็นต้นว่า ถ้าต้องการให้เกิดขอบคมชัดก็ใช้ คัตเตอร์หรือกรรไกรตัดกระดาษปิดหรือกันตามทิศทางที่เราต้องการ และในขณะเดียวกันถ้าเราต้องการให้เกิดขอบของรูปทรงในลักษณะที่อิสระก็อาจใช้มือฉีกตามแบบที่ต้องการได้ (Monahan. 1991 : 91)

10. การลอกออก (Scratching Out)

ส่วนใหญ่มักจะใช้แก้ปัญหาที่อาจจะหลงลืมไปบ้าง หรืออาจต้องการเน้นส่วนใดส่วนหนึ่งของภาพเป็นพิเศษ เพราะวิธีนี้ไม่สามารถทำในบริเวณที่มีพื้นที่ใหญ่ ๆ ได้ เนื่องจากต้องมีการตัดแล้วต้องลอกเนื้อกระดาษออกไป (Smith. 1987:154) (โกศล พิณกุล. 2541 : 45 – 62)

และ โกศล พิณกุล ยังได้กล่าวในเรื่องของเทคนิคสีน้ำอีก 2 วิธีว่า

1. การระบายสีเคลือบ (Glazed Painting)

หมายถึง การที่เราระบายสีเรียบ (Flat washes) ด้วยสีใดสีหนึ่ง เช่น สีฟ้า เมื่อแห้งแล้วนำอีกสีมาระบายทับ เช่น สีม่วงอ่อนๆ มาระบายทับทั้งหมดหรือบางส่วน การกระทำเช่นนี้ หมายถึง การเคลือบ มีตัวอย่างที่สังเกตได้ชัดในธรรมชาติคือ เรารู้ว่าท้องฟ้าเป็นสีฟ้า แต่เมื่อโดนแสงอาทิตย์ยามเช้าหรือยามเย็นส่องบนท้องฟ้านั้น จะทำให้สีของท้องฟ้าถูกฉาบหรือเคลือบด้วยแสงอาทิตย์ที่เป็นสีส้มหรือส้มเหลือง ในลักษณะเช่นนี้การระบายสีเคลือบก็เช่นเดียวกัน นอกจากนี้อาจระบายเคลือบในส่วนที่ต้องลดความสำคัญหรือผลักระยะในบางส่วนของภาพได้ด้วย

2. การใช้เส้นและสี (Line and Wash)

คือ การร่างภาพหรือเขียนภาพด้วยเส้น ใช้สีระบายบนภาพนั้น บางครั้งเส้นปากกาที่ใช้หมึกอาจจะละลายน้ำหรือไม่ละลายน้ำก็ย่อมได้ ย่อมขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ของผู้กระทำ (โกศล พิณกุล. 2541 : 44, 58)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นว่าเทคนิคในการสร้างงานจิตรกรรมสีน้ำมีมากมาย แต่พอสรุปเทคนิคหลักๆ ของสีน้ำได้ดังนี้

1. การระบายแบบเปียกบนเปียก
2. การระบายแบบเปียกบนแห้ง
3. การระบายแบบแห้งบนแห้ง
4. การระบายบนระนาบรองรับที่เตรียมไว้

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาวิจัยเรื่อง จิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ : กรณีศึกษา เทคนิค และโครงสร้างของภาพ ผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ ของ เฉลิม นาคีรักษ์ ระหว่างปี พ.ศ. 2483 – 2525 เป็นการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) ในการศึกษามีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

การศึกษาวิจัยผลงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ ผู้วิจัยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างผลงานที่สร้างสรรค์ในระหว่างช่วง พ.ศ. 2483 – 2525 โดยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมาย (Purposive Sampling) กล่าวคือผลงานศิลปะในกลุ่มตัวอย่างจะต้องมีคุณสมบัติดังต่อไปนี้

1.1 เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำที่สร้างสรรค์ขึ้นในช่วง พ.ศ. 2483 – 2525

1.2 เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำที่มีมุมมองและการใช้สีที่โดดเด่น

1.3 เป็นที่ยอมรับของนักวิชาการและศิลปิน

จากวิธีการสุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมายดังกล่าวนั้น ผู้วิจัยรวบรวมผลงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ ได้ทั้งสิ้นจำนวน 65 ภาพ จากนั้นผู้วิจัยคัดเลือกภาพผลงานโดยใช้เกณฑ์จากที่กล่าวข้างต้น ซึ่งได้ภาพจำนวน 26 ภาพ หลังจากนั้นก็นำไปใช้ โดยให้ผู้ทรงคุณวุฒิ 5 ท่าน คือ

1. ศาสตราจารย์พิเศษ อารี สุทธิพันธุ์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
3. รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
4. อาจารย์ปัญญา เพ็ชรชู สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง
5. อาจารย์โกศล พิณกุล สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตโชติเวศน์

พิจารณาเลือกผลงานที่เหมาะสม รวมทั้งการตัดสินใจขั้นสุดท้ายของผู้วิจัย เพื่อเป็นกลุ่มตัวอย่างจำนวน 23 ภาพ โดยแบ่งเป็น 4 กลุ่มดังนี้

1) กลุ่มภาพวัด

1) ท่าเตียนวัดโพธิ์, 2506
   29 X 37 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
2) ประตูวัดโพธิ์, 2508
   37 X 54 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
3) วัด, 2508
   55 X 37 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
4) หอไตรวัดโพธิ์, 2523
   ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ

2) กลุ่มภาพทิวทัศน์ริมน้ำ

5) ปากคลองดาวคะนอง, 2496
35 X 55 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

6) ภูเขาทอง - คลองมหานาค, 2502
29 X 38 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

7) คลอง, 2508
26 X 37 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

8) เรือริมน้ำ, 2508
39 X 55 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

9) ชีวิตริมน้ำ, 2508
37 X 55 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

10) คลองบางลำภู, ไม่ปรากฏ
30 X 39 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

3) กลุ่มภาพทิวทัศน์ป่าเขาและสวน

11) น้ำตกที่โตเกียว (น้ำตกนิกโก้), 2501
35 X 51 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

12) ต้นไม้วัดเก่าที่ปากเกร็ด, 2508
37 X 58 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

13) สวนมะพร้าวที่บางปะทุน, 2508
39 X 58 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

14) Yosemite, National Park USA. , 2523
ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ

15) หิมะบนยอดเขา California USA. , 2523
ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ

4) กลุ่มภาพทิวทัศน์เมือง

16) มหานครโตเกียว, 2501
30 X 40 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

17) กรุงโตเกียว, 2501
28 X 39 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

18) ทำเนียบกงศุลไทย LA California USA. , 2523
ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ

19) ถนน Hollywood, California USA. , 2523
ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ

20) City Hall Pasadena, California USA. , 2523
ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ

21) Hollywood, California USA. , 2523
ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ

22) San Francisco, 2525
35 X 55 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

23) Suburban USA. , 2525
27 X 35 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ

2. วิธีเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษาแหล่งข้อมูลผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพทิวทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ จำนวน 23 ภาพ โดยผู้วิจัยได้เลือกจาก 4 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มภาพวัด
2. กลุ่มภาพทิวทัศน์ริมน้ำ
3. กลุ่มภาพทิวทัศน์ป่าเขาและสวน
4. กลุ่มภาพทิวทัศน์เมือง

ด้วยวิธีการสุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมายจากภาพถ่ายผลงานจริงและภาพในหนังสือ 84 ปีชาตกาล ศาสตราจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เขียน ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ จำนวน 16 ภาพ และภาพถ่ายสะสมของ สมปอง อัครวงษ์ จำนวน 7 ภาพ

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลการศึกษาผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพทิวทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นวิเคราะห์ ดังนี้

3.1 เนื้อหาของภาพ
- 3.1.1 เนื้อหาสิ่งแวดล้อม
- 3.1.2 เนื้อหาทางสังคม

3.2 รูปแบบ

3.3 โครงสร้างของภาพ
- 3.3.1 ความกลมกลืน
- 3.3.2 จุดเด่น
- 3.3.3 ความสมดุล

3.4 กลวิธี
- 3.4.1 การระบายแบบเปียกบนเปียก
- 3.4.2 การระบายแบบเปียกบนแห้ง
- 3.4.3 การระบายแบบแห้งบนแห้ง
- 3.4.4 การระบายบนระนาบรองรับที่เตรียมไว้

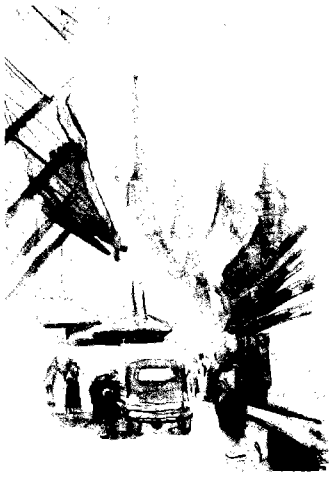
4. ผลการวิเคราะห์

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพทิวทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ จำนวน 23 ภาพ ซึ่งแบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม ได้ดังนี้

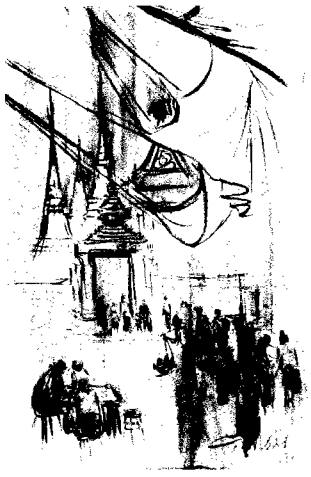
1. กลุ่มภาพวัด
2. กลุ่มภาพทิวทัศน์ริมน้ำ
3. กลุ่มภาพทิวทัศน์ป่าเขาและสวน
4. กลุ่มภาพทิวทัศน์เมือง

1. กลุ่มภาพวัด

จากผลงานกลุ่มตัวอย่างจำนวน 23 ภาพ มีผลงานที่เฉลิม นาคีรักษ์ วาดเป็นภาพวัดจำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพผลงานชื่อ ท่าเตียนวัดโพธิ์ (2506) ภาพผลงานชื่อ ประตูวัดโพธิ์ (2508) ภาพผลงานชื่อ วัด (2508) และภาพผลงานชื่อ หอไตรวัดโพธิ์ (2523)



ท่าเตียนวัดโพธิ์ (2506)



ประตูวัดโพธิ์ (2508)

วัด (2508)

หอไตรวัดโพธิ์ (2523)

2. กลุ่มภาพทิวทัศน์ริมน้ำ

จากผลงานของเฉลิม นาคีรักษ์ ที่นำมาศึกษาทั้งหมด 23 ภาพ เป็นภาพทิวทัศน์ริมน้ำ จำนวน 6 ภาพ ได้แก่ ภาพผลงานชื่อ ปากคลองดาวคะนอง (2496) ภาพผลงานชื่อ ภูเขาทอง-คลองมหานาค (2502) ภาพผลงานชื่อ คลอง (2508) ภาพผลงานชื่อ เรือริมน้ำ (2508) ภาพผลงานชื่อ ชีวิตริมน้ำ (2508) ภาพผลงานชื่อ คลองบางลำภู (ไม่ปรากฏปี)

ปากคลองดาวคะนอง (2496)

ภูเขาทอง – คลองมหานาค (2502)

คลอง (2508)

เรือริมน้ำ (2508)

ชีวิตริมน้ำ (2508)

คลองบางลำภู (ไม่ปรากฏปี)

3. กลุ่มภาพทิวทัศน์ป่าเขาและสวน

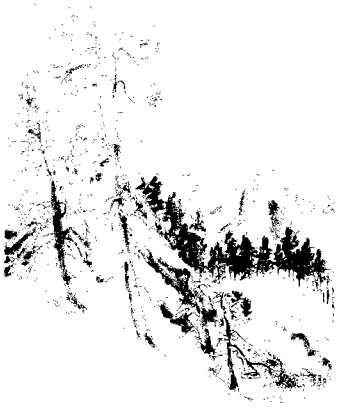
จากผลงานกลุ่มตัวอย่างจำนวน 23 ภาพ มีผลงานที่เฉลิม นาคีรักษ์ วาดเป็นภาพทิวทัศน์ป่าเขาและสวนจำนวน 5 ภาพ ได้แก่ ภาพผลงานชื่อ น้ำตกที่โตเกียว (น้ำตกนิกโก้) (2501) ภาพผลงานชื่อ ต้นไม้วัดเก่าที่ปากเกร็ด (2508) ภาพผลงานชื่อ สวนมะพร้าวที่บางปะทุน (2508) ภาพผลงานชื่อ Yosemite, National Park USA. (2523) ภาพผลงานชื่อ หิมะบนยอดเขา California USA. (2523)

น้ำตกที่โตเกียว (น้ำตกนิกโก้) (2501)

ต้นไม้วัดเก่าที่ปากเกร็ด (2508)

สวนมะพร้าวที่บางปะทุน (2508)

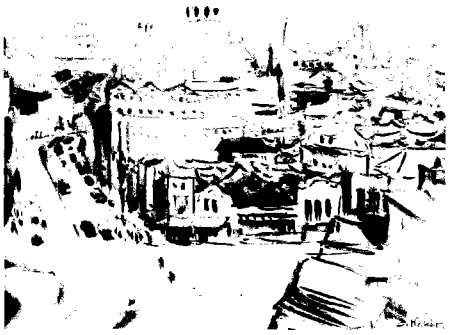
Yosemite, National Park USA. (2523)



หิมะบนยอดเขา California USA. (2523)

4. กลุ่มภาพทิวทัศน์เมือง

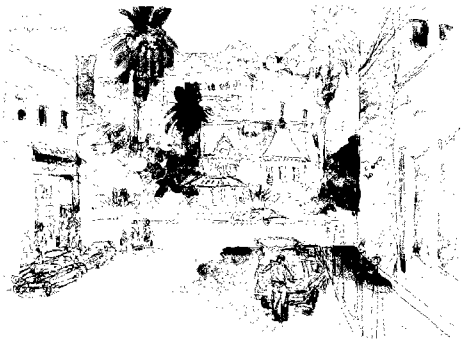
จากผลงานกลุ่มตัวอย่างจำนวน 23 ภาพ มีภาพผลงานที่เฉลิม นาคีรักษ์ วาดเป็นภาพทิวทัศน์เมือง จำนวน 8 ภาพ ได้แก่ ภาพผลงานชื่อ มหานครโตเกียว (2501) ภาพผลงานชื่อ กรุงโตเกียว (2501) ภาพผลงานชื่อ ทำเนียบกงสุลไทย LA California USA. (2523) ภาพผลงานชื่อ ถนน Hollywood, California USA. (2523) ภาพผลงานชื่อ City Hall Pasadena, California USA. (2523) ภาพผลงานชื่อ Hollywood, California USA. (2523) ภาพผลงานชื่อ San Francisco (2525) ภาพผลงานชื่อ Suburban, USA. (2525)



มหานครโตเกียว (2501)

กรุงโตเกียว (2501)

ทำเนียบกงสุลไทย LA California, USA. (2523)



ถนน Hollywood, California USA. (2523)

City Hall Pasadena, California USA. (2523)

Hollywood, California USA. (2523)

San Francisco (2525)

Suburban, USA. (2525)

หากศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพทิวทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ จากกลุ่มตัวอย่างจำนวน 23 ภาพ ในประเด็นเนื้อหาของภาพ รูปแบบ โครงสร้างของภาพและกลวิธีจะพบว่า

1. เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ จากกลุ่มตัวอย่างจำนวน 23 ภาพ นั้น สามารถแยกเนื้อหาออกได้เป็น 2 ประเด็น คือ เนื้อหาสิ่งแวดล้อมและเนื้อหาทางสังคม ดังนี้

1.1 เนื้อหาเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม

ผลงานจิตรกรรมสีน้ำจากจำนวน 23 ภาพของ เฉลิม นาคีรักษ์ มีเนื้อหาที่เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมอยู่ทุกภาพได้แก่

กลุ่มภาพวัด ภาพท่าเตียนวัดโพธิ์ (2506) ภาพประตูวัดโพธิ์ (2508) ภาพหอไตรวัดโพธิ์ (2523) และ ภาพวัด (2508) แสดงถึงโครงสร้างของสถาปัตยกรรมไทยของวัดโพธิ์ (วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม) ที่ได้รับอิทธิพลจากสมัยอยุธยา เข้ามามีบทบาทในเรื่องของโครงสร้าง และการประสานกันของวัฒนธรรมจีนที่ร่วมสมัยกับไทยโดยการค้าขายติดต่อซึ่งกันและกัน ซึ่งสร้างขึ้นสมัยรัชกาลที่ 3 ภาพทั้ง 4 ภาพนี้เป็นภาพที่เสนอเรื่องราวในเนื้อหาเกี่ยวกับวัด สืบเนื่องมาจากสถานที่ตั้งของวัดอยู่ใจกลางของกรุงเทพซึ่งติดกับวัดพระแก้ว ขณะเดียวกันก็อยู่ไม่ไกลจากโรงเรียนเพาะช่างนัก ซึ่งน่าจะเป็นไปได้ว่าครั้งนั้น เฉลิม นาคีรักษ์ ใช้เวลาว่างจากการสอน ไปวาดภาพเพื่อบันทึกสิ่งต่าง ๆ บริเวณใกล้ ๆ กับโรงเรียนเพาะช่าง วัดโพธิ์เป็นวัดสมัยรัชกาลที่ 3 เกิดขึ้นพร้อมกับการสร้างกรุงรัตนโกสินทร์ ขณะเดียวกันสถาปัตยกรรมก็มีความโดดเด่นมากเนื่องจากได้รับอิทธิพลของศิลปะจีนเข้ามาผสมอยู่ด้วย ซึ่งโครงสร้างของวัดในสมัยนั้นก็ยังคงรูปมาจนถึงปัจจุบันแต่อาจจะเปลี่ยนวิธีของการดำรงชีวิตไป อาจจะไม่พบวิถีชีวิตเช่นเดิม ไม่มีแม่ค้าหาบของขาย สิ่งที่เป็นอยู่ปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงไปจากช่วงเวลานั้น

กลุ่มภาพเรือ ได้แก่ ภาพปากคลองดาวคะนอง (2496) ภาพภูเขาทอง – คลองมหานาค (2502) ภาพคลอง (2508) ภาพเรือริมน้ำ (2508) ภาพชีวิตริมน้ำ (2508) และ ภาพ คลองบางลำภู (ไม่ปรากฏปี) ทั้ง 6 ภาพนี้เป็นกลุ่มภาพทิวทัศน์ริมน้ำที่นำเสนอวิถีชีวิตแบบคนไทยสมัยก่อนที่ยังคงอาศัย

การสัญจรทางน้ำเป็นหลัก โดยมีวิถีชีวิตผูกพันกับน้ำ โครงสร้างของบ้านก็ยังคงใช้ไม้ และไม้ไผ่เป็นฝาบ้าน ใช้หญ้าแฝกและใบจากมุงหลังคา และมักจะสร้างบ้านในลักษณะบ้านทรงไทยคือมีหลังคาสูงและมีหลายหลังเชื่อมต่อกัน เสาบ้านยกสูงเพื่อกันน้ำท่วมซึ่งเป็นลักษณะบ้านทรงไทยในสมัยก่อน สภาพบรรยากาศในภาพทุกภาพเป็นภาพที่สดใส แสงแดดอุ่นๆ แสดงถึงความสมบูรณ์ในการบันทึกบรรยากาศในช่วงเวลานั้น และในช่วงนั้น คือมีความสมบูรณ์ทั้งสภาพบรรยากาศสิ่งแวดล้อมและภูมิสถาปัตย์ในสภาพชีวิตที่ไม่ดิ้นรน สภาพอากาศที่ไม่มีมลพิษเช่นในปัจจุบัน สภาพของเรือก็ยังเป็นเรือเพื่ออยู่อาศัยและใช้สัญจร เนื่องจากการสัญจรในสมัยนั้นยังคงนิยมการเดินทางทางน้ำเพราะสะดวกและประหยัด สภาพของชุมชนก็ยังคงเป็นการจับกลุ่มอยู่รวมกัน คนไทยสมัยก่อนมักอยู่ร่วมกันเป็นครอบครัวใหญ่ ลักษณะของต้นไม้ก็ยังปกคลุมหนาแน่นตามบ้านเรือนทั่วไป

กลุ่มภาพทิวทัศน์ป่าเขาและสวน ได้แก่ ภาพน้ำตกที่โตเกียว (น้ำตกนิกโก) (2501) ภาพต้นไม้วัดเก่าที่ปากเกร็ด (2508) ภาพสวนมะพร้าวที่บางปะทุน (2508) ภาพ Yosemite, National Park, USA. (2523) และภาพหิมะบนยอดเขา California USA. (2523) ทั้ง 5 ภาพนี้เป็นกลุ่มภาพทิวทัศน์ป่าเขาและสวนเป็นภาพที่นำเสนอในเรื่องความเป็นธรรมชาติ ป่าไม้ ต้นไม้ ภูเขา ฯลฯ ซึ่งจัดอยู่ในประเภทเดียวกัน คือมีลักษณะใกล้เคียงกัน แต่มีความแตกต่างเรื่องสถานที่และเวลา เช่น ภาพน้ำตกที่โตเกียว (น้ำตกนิกโก้) (2501) นั้นเป็นการบันทึกสภาพบรรยากาศที่น้ำตกในประเทศญี่ปุ่น ครั้งที่ไปศึกษาดูงานที่ประเทศญี่ปุ่น สภาพความอุดมสมบูรณ์ของน้ำตกที่มีความสมบูรณ์อย่างมาก ภาพต้นไม้วัดเก่าที่ปากเกร็ด (2508) เป็นภาพที่เขียนในช่วง พ.ศ. เดียวกัน เป็นการบันทึก ต้นไม้ โครงสร้างของต้นไม้และโครงสร้างของสภาพโดยรวมของบริเวณใกล้เคียง ณ ที่นั้น เช่น ภาพสวนมะพร้าวที่บางปะทุน (2508) เมื่อครั้งนั้นประชาชนคงนิยมปลูกพืชผล ผลไม้เพื่อใช้รับประทานกันเอง มีกินมีใช้อย่างพอเพียง ไม่ต้องซื้อหามาทั้งหมด พอที่จะทำมาหากินปลูกพืชผักผลไม้ไว้กินเองได้ตลอดปี

ภาพ Yosemite, National Park USA. (2523) และภาพหิมะบนยอดเขา California USA. (2523) ทั้ง 2 ภาพนี้เป็นการบันทึกภาพในช่วง พ.ศ. เดียวกัน ซึ่ง เฉลิม นาคีรักษ์ ได้เดินทางไปประเทศสหรัฐอเมริกา จากคำเชิญของสภาศิลปกรรมไทยให้ไปร่วมแสดงงานที่นั่น เมื่อมีเวลาว่างท่านก็ได้เดินทางไปยังที่ต่าง ๆ โดยมี กมล ทัศนาชลี เป็นผู้พาไปวาดภาพ จึงเกิดผลงานภาพเหล่านี้ ภาพทั้ง 2 ภาพนี้บันทึกเรื่องราวความเป็นธรรมชาติซึ่งมีความต่างกับบรรยากาศธรรมชาติของบ้านเมืองในประเทศไทย เช่น ลักษณะของต้นไม้ ลักษณะของต้นสนพร้อมกับหิมะที่ปกคลุมพื้นที่บนยอดเขา สิ่งเหล่านี้น่าจะเป็นผลสะท้อนความประทับใจของศิลปินที่อยากจะระบายสีสร้างงานขึ้นมา ประกอบกับ เฉลิม นาคีรักษ์ เป็นนักบันทึกด้วยภาพอย่างดีเยี่ยม จึงถ่ายทอดความเป็นธรรมชาติในบรรยากาศที่มีความต่างจากเมืองไทยได้เป็นอย่างดี

ภาพมหานครโตเกียว (2501) และ ภาพกรุงโตเกียว (2501) เขียนขึ้นในช่วง พ.ศ. 2501 ซึ่งในช่วงนั้น เฉลิม นาคีรักษ์ ได้เดินทางไปศึกษาดูงานที่ประเทศญี่ปุ่น ภาพเมืองจึงถูกบันทึกไว้ สภาพแวดล้อมของ 2 ภาพนี้เป็นไปได้ว่าความเจริญทางสิ่งปลูกสร้างมีความรุ่งเรืองมากเนื่องจากสภาพของตึกสูงมีอยู่เป็นจำนวนมาก และสภาพทิวทัศน์เมืองโตเกียวในขณะนั้นมีสภาพแวดล้อมที่เต็มไปด้วยตึกที่เป็นทรงสี่เหลี่ยมทั้งเล็กและใหญ่สลับกันไป

ภาพทำเนียบกงสุลไทย LA California USA. (2523) ภาพถนน Hollywood, California USA. (2523) ภาพ City Hall Pasadena, California USA. (2523) ภาพ Hollywood, California USA. (2523) ภาพ San Francisco (2525) และ ภาพ Suburban USA. (2525) กลุ่มภาพทั้งหมดนี้ได้ถูกบันทึก

ในอีกช่วงเวลาหนึ่งโดยที่ในปี พ.ศ. 2523 และ 2525 เฉลิม นาคีรักษ์ ได้เดินทางไปอเมริกา ซึ่งในช่วงเวลานั้นก็ได้บันทึกภาพสภาพแวดล้อมบ้านเมืองที่มีความต่างกับบ้านเมืองในไทย อาจจะด้วยสภาพของโครงสร้าง ตัวอาคาร สภาพของท้องถนน สภาพของต้นไม้ จะเห็นได้ว่ารถยนต์ เฉลิม นาคีรักษ์ ก็ได้นำมาใช้ประกอบในภาพด้วย อาจเนื่องมาจากมีอยู่ตรงตำแหน่งนั้นอยู่แล้วจึงนำมาประกอบในภาพเพื่อสร้างความเป็นชีวิตของคนเมืองด้วยสภาพของท้องถนน

ภาพ City Hall Pasadena, California USA. (2523) ภาพนี้เป็นภาพที่เขียนโครงสร้างอาคาร ซึ่งโครงสร้างของอาคารนี้มีความคล้ายคลึงของสถาปัตยกรรมของกลุ่มประเทศยุโรปและก็มีความคล้ายคลึงกับพระที่นั่งอนันตสมาคม บ่งบอกถึงความประณีตงดงาม และแสดงถึงความสงบท่ามกลางต้นไม้และภูเขา

ภาพถนน Hollywood, California USA. (2523) และภาพ Hollywood, California USA. (2523) เป็นภาพบรรยากาศบ้านเมืองที่ก่อสร้างโดยการโบกอิฐถือปูนเป็นหลัก รูปทรงโครงสร้างเป็นบ้านทรงสี่เหลี่ยมแบบง่ายๆ ไม่เน้นรายละเอียดอะไรมาก เน้นความเรียบง่ายของตัวอาคารตรงกับความต้องการในความรีบเร่งของคนเมือง สภาพแวดล้อมก็เต็มไปด้วยบ้านและตึก ต้นไม้ก็เป็นเพียงแค่ส่วนประกอบไม่ใช่สิ่งจำเป็นของการอยู่อาศัย การเดินทางก็เต็มไปด้วยทางที่มีความสะดวกสบายสูง

ภาพ San Francisco (2525) และ ภาพ Suburban USA. (2525) ทั้ง 2 ภาพนี้ประกอบไปด้วยต้นไม้และบ้านเมืองที่อยู่อาศัย ลักษณะเด่นก็เห็นได้จากต้นไม้ที่มีสีแตกต่างกันออกไป เช่น สีแดงต้นไม้ในเมืองหนาวอย่างประเทศสหรัฐอเมริกานั้น สีสันของใบและดอกมักมีความเข้ม สีจัดจ้านในตัวของมันเอง สภาพโดยรวมของ 2 ภาพนี้ก็บอกถึงลักษณะของการจัดต้นไม้และตัวอาคารที่เข้ากันอย่างเหมาะสม

1.2 เนื้อหาทางสังคม

กลุ่มภาพวัดทั้ง 4 ภาพ เป็นการเสนอเรื่องราวที่เกี่ยวกับวัดและการใช้ชีวิต การดำเนินชีวิตตามครรลองของคนสมัยนั้น ซึ่งมีความผูกพันกับวัด ช่วง พ.ศ. 2500 สภาพวิถีชีวิตที่ไม่รีบร้อนนัก การมีน้ำใจ การช่วยเหลือซึ่งกันและกัน วิถีชีวิตที่เรียบง่าย สังเกตได้จากภาพประตูวัดโพธิ์ (2508) เป็นกิจกรรมของการหาบของขายซึ่งเป็นวิถีชีวิตที่เรียบง่ายมาก ปัจจุบันอาจพบได้ในต่างจังหวัดไกล ๆ ซึ่งวิถีเหล่านี้ได้สูญหายไปจากภาพวัดโพธิ์ในปัจจุบัน สืบเนื่องมาจากสภาพของสังคมที่เปลี่ยนไป ประชากรเพิ่มมากขึ้น ความต้องการทางเทคโนโลยีสูงขึ้น ผลิตภัณฑ์ต่าง ๆ จากความทันสมัยเข้ามามีบทบาททางสังคมมากขึ้น สิ่งที่ตามมาคือระบบการจัดการ ที่จัดการทุกสิ่งให้อยู่กับความเจริญให้ได้ วิถีชีวิตเหล่านี้จึงไม่พบเห็นในปัจจุบัน

กลุ่มภาพทิวทัศน์ริมน้ำ ทั้ง 6 ภาพเป็นการเสนอเรื่องราว เนื้อหาทางสังคมที่มีการดำรงชีวิตโดยการอาศัยน้ำและเรือเป็นที่อยู่อาศัยและการติดต่อในด้านต่าง ๆ สิ่งหนึ่งที่เห็นได้ชัดคือการใช้ชีวิตที่มีความผูกพันกับน้ำ สืบเนื่องมาตั้งแต่อดีตและความผูกพันกับน้ำนั้นเป็นวิถีชีวิตของมนุษย์ที่ต้องใช้น้ำเป็นปัจจัยหลักในการดำรงชีวิต การอยู่อาศัยสังเกตได้จากทุกภาพไม่ว่าจะเป็นภาพบ้านหรือภาพเรือ ทุกภาพจะเป็นการอยู่ร่วมกันเป็นกลุ่มใหญ่ เนื่องจากคนไทยนิยมมีครอบครัวใหญ่ นิยมมีบุตรจำนวนมากเพื่อโตขึ้นจะได้ช่วยกันทำมาหากิน และเมื่อก่อนในช่วง พ.ศ. 2500 รัฐบาลส่งเสริมให้ประชาชนมีบุตรมาก ๆ ลักษณะการสร้างบ้านหรือที่อยู่อาศัยนั้นมักนิยมความเรียบง่ายซึ่งใช้วัสดุจากธรรมชาติที่พอจะหาได้ เช่น ไม้ ไม้ไผ่ ใบจาก หญ้าแฝก เพื่อนำมาสร้างเป็นที่อยู่อาศัย เรือใช้ใน 2 ลักษณะคือ เรือที่อยู่อาศัยและเรือเพื่อใช้ใน

การเดินทาง ชีวิตซึ่งมีความผูกพันกับธรรมชาติโดยยึดธรรมชาติเป็นหลักนั้น ทำให้ภาพที่ปรากฏเป็นภาพชีวิตของสังคมไทยที่สะท้อนความเรียบง่ายในการดำรงชีวิตอยู่ ความวุ่นวาย ความแออัดจึงไม่ปรากฏในภาพทั้ง 6 ภาพที่นำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้

กลุ่มภาพทิวทัศน์ป่าเขาและสวน ทั้ง 5 ภาพนี้ เมื่อมองเนื้อหาทางสังคมแล้ว ภาพน้ำตกที่โตเกียว (น้ำตกนิกโก้) (2501) นี้น่าจะบอกถึงความสมบูรณ์ของธรรมชาติที่ยังไม่ถูกทำลายลงไปด้วยน้ำมือมนุษย์ สังเกตได้จากลักษณะความแรงของน้ำ สายน้ำที่ไหลแรงเช่นนี้บ่งชี้ได้ว่าสภาพโดยรอบของน้ำตกน่าจะประกอบไปด้วยต้นไม้ที่มีความหนาแน่น

ภาพต้นไม้วัดเก่าที่ปากเกร็ด (2508) และ ภาพสวนมะพร้าวที่บางปะทุน (2508) เป็นภาพที่บันทึกวิถีชีวิตของสังคมไทยที่มักจะปลูกผลไม้เพื่อเอาไว้รับประทานเอง ถ้าเหลือก็จะนำไปขายหรือเอาไปให้เพื่อนบ้าน ต้นมะพร้าวในภาพน่าจะบ่งบอกวิถีชีวิตของสังคมในช่วงเวลานั้นว่าที่บางปะทุนเป็นเขตที่มีการปลูกมะพร้าวมาก แสดงว่าวิถีชีวิตยังคงผูกพันอยู่กับการเกษตรกรรมเป็นหลัก มีการใช้ชีวิตที่ผูกพันอยู่กับธรรมชาติ

ภาพ Yosemite, National Park USA. (2523) และภาพหิมะบนยอดเขา California USA. (2523) เป็นการบันทึกภาพธรรมชาติที่ประเทศอเมริกา ใน California เมื่อ พ.ศ. 2523 ธรรมชาติที่นั่นน่าจะบอกความเป็นธรรมชาติของพื้นที่ได้คือสภาพป่ามีลักษณะโปร่ง ประกอบกับหิมะที่ตกปกคลุมอยู่โดยทั่วไป สภาพต้นไม้เป็นต้นไม้ที่มีลักษณะต้นสูงยาว ซึ่งเป็นลักษณะของป่าเมืองหนาว

ภาพในกลุ่มภาพทิวทัศน์เมืองทั้ง 8 ภาพ สามารถบอกลักษณะของการดำรงชีวิตอยู่ในท่ามกลางสังคมเมืองที่มีความวุ่นวาย แออัดคับแคบ ดิ้นรนเพื่อจะหาเลี้ยงชีพของตัวเองให้อยู่รอด ดังเช่น ภาพมหานครโตเกียว (2501) และภาพกรุงโตเกียว (2501) ทั้ง 2 ภาพนี้ถูกบันทึกไว้ในช่วง พ.ศ. 2501 เป็นการนำเสนอวิถีชีวิตของสังคมเมืองใหญ่ที่อยู่ท่ามกลางตึกสูง การจราจรที่เต็มไปด้วยผู้คนและรถ สภาพพื้นที่ที่ถูกใช้อย่างมีประโยชน์ทุกตารางนิ้ว ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับประเทศไทยเมื่อ พ.ศ. 2501 นั้นก็เห็นถึงความแตกต่างกันได้

ภาพทำเนียบกงสุลไทย LA. California USA. (2523) และภาพ City Hall Pasadena, California USA. (2523) ทั้ง 2 ภาพนี้เป็นภาพที่นำเสนอถึงความสงบเพราะทั้ง 2 ภาพเป็นภาพถึงที่อยู่อาศัยและที่ทำงานเป็นหลัก จึงเน้นความไม่วุ่นวายในท่ามกลางของการจัดสวนดอกไม้และต้นไม้

ภาพถนน Hollywood, California USA. (2523) และภาพ Hollywood, California USA. (2523) ทั้ง 2 ภาพนี้เป็นภาพที่นำเสนอการดำรงชีวิตของคนที่นั่น ที่ต้องอาศัยอยู่กับกล่องสี่เหลี่ยมที่เรียงต่อกันอย่างเรียบง่าย พร้อมกับถนนหนทางที่มีความสะดวกสบายเป็นหลัก ส่วนภาพ San Francisco (2525) และภาพ Suburban USA. (2525) ทั้ง 2 ภาพนี้เป็นการบอกถึงการดำรงชีวิตของผู้คนที่นั่นด้วยสภาพและสภาวะของความสะดวกสบาย โดยจะเห็นได้จากรถยนต์และคนเดิน ในภาพ 2 ภาพนี้ความร่มรื่นของต้นไม้ซึ่งคนเมืองนิยมนำมาปลูกประดับและประกอบกับสถานที่เพื่อให้มีความสดชื่นทางจิตใจ ตึกสี่เหลี่ยมกับต้นไม้พร้อมกับถนนและรถยนต์ ความวุ่นวายของเมืองใหญ่ สิ่งเหล่านี้ประกอบเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันเกิดเป็นกิจกรรมทางสังคมขึ้นมา คือการใช้ชีวิตท่ามกลางตึกใหญ่โดยอาศัยการจัดสวน ปลูกต้นไม้ ดอกไม้เป็นสิ่งที่คลายความตึงเครียด ขณะเดียวกันก็มียานพาหนะเพื่ออำนวยความสะดวกของผู้คน ด้วยสภาพเมืองใหญ่ที่เป็นอยู่ในช่วงนั้นจึงพัฒนาเรื่อยมาเป็นสภาพเมืองใหญ่ที่เราเห็นในปัจจุบัน จากกลุ่มของภาพเมืองจะเห็นได้ว่าด้วยสภาพของบ้านเมืองที่มีความเจริญมาก สิ่งที่ถูกถ่ายทอดออกมาก็เป็นไปตามลักษณะ

อย่างที่เห็นและเป็นอยู่อย่างนั้น ซึ่งเฉลิม นาคีรักษ์ เสนอในรูปแบบของตัวอาคาร บ้านเรือนที่มีความทันสมัย ถ่ายทอดเป็นผลงานสีน้ำขึ้นมา

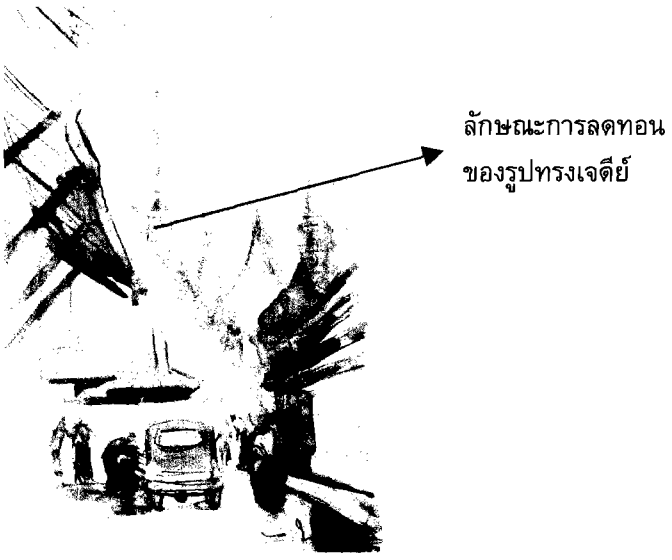
สรุป จากเนื้อหาทางสิ่งแวดล้อมและเนื้อหาทางสังคมที่ปรากฏขึ้นในภาพผลงานสีน้ำของเฉลิม นาคีรักษ์ ทำให้ทราบถึงความสมบูรณ์ของธรรมชาติและความงดงามของการใช้ชีวิตในสังคม ที่อยู่รวมกันอย่างสงบสุขในภาพทุกภาพที่เกิดขึ้น สิ่งเหล่านี้เองที่มีผลต่อเฉลิม นาคีรักษ์ ทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการบันทึกภาพต่าง ๆ จึงได้สร้างผลงานที่เสนอเรื่องราว ความเป็นอยู่ และการดำรงชีวิตของผู้คน รวมไปถึงธรรมชาติป่าเขาและสวน ออกมาเป็นผลงานสีน้ำอย่างน่าสนใจ

2. รูปแบบ

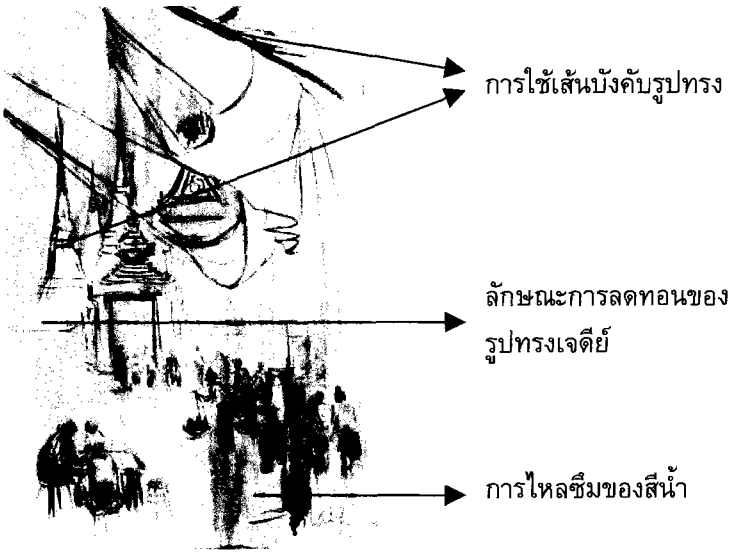
รูปแบบในงานจิตรกรรมสีน้ำของเฉลิม นาคีรักษ์ นั้นได้สร้างสรรค์จิตรกรรมไว้มากมาย เช่น ภาพทิวทัศน์ ซึ่งเสนอในรูปแบบการลดทอนเพื่อให้เหลือเฉพาะลักษณะที่เด่น ๆ ของโครงสร้างเหล่านั้น

กลุ่มภาพวัด

รูปแบบในผลงานกลุ่มภาพวัด ผลการศึกษาวิเคราะห์คือ รูปแบบในภาพทั้ง 4 ภาพนี้มีความคล้ายคลึงกัน เช่น ภาพท่าเตียนวัดโพธิ์ (2506) และ ภาพประตูวัดโพธิ์ (2508) ทั้งสองภาพนี้ เฉลิม นาคีรักษ์ จะไม่เน้นรายละเอียด เป็นการลดทอนรูปทรงเหลือเฉพาะโครงสร้างของภาพเท่านั้น เพื่อเป็นการบันทึกส่วนที่สำคัญ โดยเฉพาะโครงสร้างของเจดีย์หรือประตูวัดโดยบ่งบอกลักษณะเด่นของตัวสถาปัตยกรรมได้จากโครงสร้างภายนอกเป็นหลัก และเน้นรูปทรงของสถาปัตยกรรมโดยการใช้สีน้ำเป็นหลักเช่นกัน รวมไปถึงการใช้สีเป็นตัวประสานของภาพทำให้เกิดสีส่วนรวมในภาพ ขณะเดียวกันก็ใช้เส้นเป็นตัวบังคับโครงสร้างรอบนอก ซึ่งยังทำให้เห็นรายละเอียดอยู่ รูปแบบที่นำเสนอออกมาจึงไม่ยึดติดรูปทรงที่มีอยู่ทั้งหมด เป็นการลดทอนบางส่วนและเพิ่มความคิดในเรื่องการจัดมุมมองและสีเข้าไปใช้ในผลงานขณะเดียวกันก็ปล่อยให้สีน้ำไหลซึมเกิดเป็นคราบของความเป็นสีน้ำได้อย่างดีเยี่ยม



ท่าเตียนวัดโพธิ์ (2506)

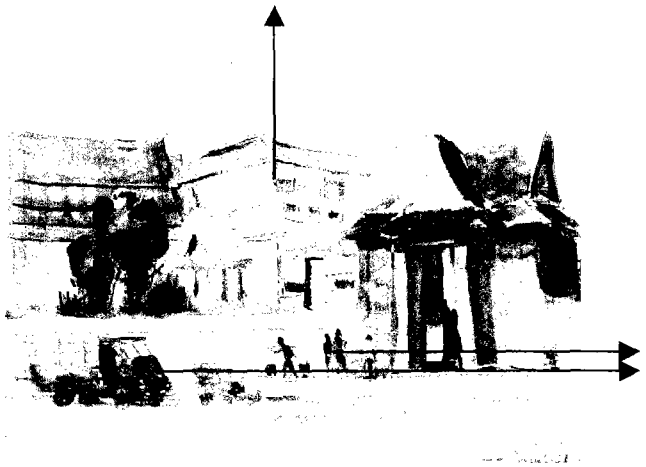


ประตูวัดโพธิ์ (2508)

ส่วนภาพวัด (2508) และภาพหอไตรวัดโพธิ์ (2523) ช่วงพ.ศ. มีความต่างกัน คือจะเป็นการเน้นรายละเอียดของภาพอย่างชัดเจน และเน้นแสงและเงาอย่างสมจริงในภาพ แต่เฉลิม นาคีรักษ์ ก็ยังคงแสดงออกด้วยน้ำหนักและวิธีการที่คล้ายกัน จะเห็นได้ว่ารูปแบบของ 2 ภาพนี้เป็นรูปแบบที่มีความคล้ายจริงของโครงสร้างของวัด แต่จะไม่เน้นรายละเอียดในการระบายสี จะเป็นเพียงการใช้น้ำหนักเข้มวางไว้คู่กับน้ำหนักอ่อนของสีเป็นหลัก ซึ่งบางส่วนก็ยังคงความเป็นธรรมชาติอยู่ เช่น ท้องฟ้าของทั้ง 2 ภาพนี้ก็ยังคงอาศัยสีที่เป็นอยู่จริงในธรรมชาติ ระบายท้องฟ้าอย่างสนุกสนาน โครงสร้างของทั้ง 2 ภาพนี้ยังเป็นโครงสร้างของวัดอยู่ ขณะเดียวกันสิ่งที่เป็นองค์ประกอบรวมกันของภาพเช่น รถ คนเดิน ก็มิได้เน้นหรือให้ความสำคัญ จะเน้นและให้ความสำคัญของแสงและเงาที่ชัดเจนในผลงานทั้งหมด

วัด (2508)

แสงเงาในภาพทำให้ภาพคล้ายจริง



คนและรถเป็นส่วนประกอบในภาพที่ทำให้ภาพน่าสนใจและเพื่อเป็นตัวเปรียบเทียบกับขนาดของสถาปัตยกรรม

หอไตรวัดโพธิ์ (2523)

กลุ่มภาพทิวทัศน์ริมน้ำ

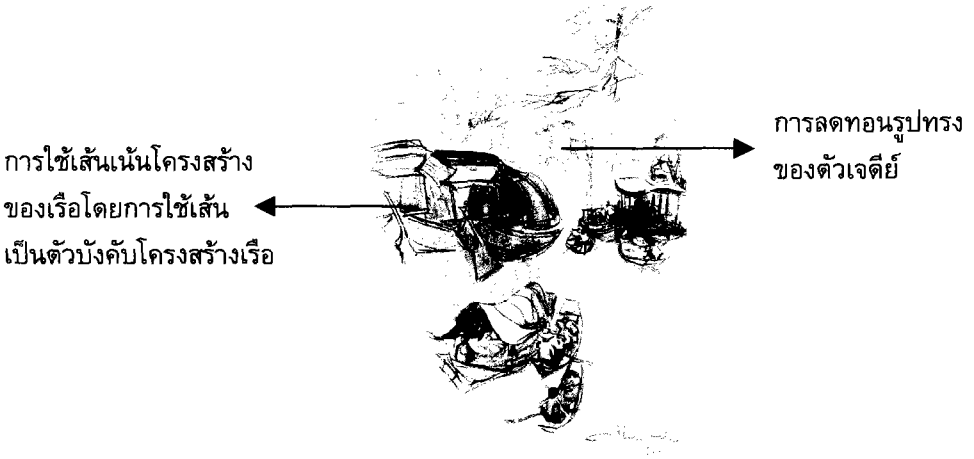
ภาพที่แบ่งออกเป็นกลุ่มภาพที่เกี่ยวกับทิวทัศน์ริมน้ำนี้ เฉลิม นาคีรักษ์ ได้แสดงออกในเรื่องความเป็นวิถีชีวิตแบบไทย โดยอาศัยรูปแบบกึ่งเหมือนจริงโดยการลดทอนรายละเอียดบางอย่าง เช่น รายละเอียดของบ้าน เรือ ต้นไม้และคน เฉลิม นาคีรักษ์ มักใช้การป้ายรอยแปรงเพื่อให้เกิดรูปทรงต่าง ๆ เน้นน้ำหนักของสีที่มีความแตกต่างกันเพื่อให้ภาพผลักและดึง ทำให้เกิดระยะของภาพขึ้น พร้อมกันนั้นก็ใช้เส้นบังคับโครงสร้างเพื่อให้เข้าใจในโครงสร้างของสิ่งที่วาดและระบายลงไปในผลงาน เช่น ภาพปากคลองดาวคะนอง (2496) ภาพภูเขาทอง - คลองมหานาค (2502) ภาพคลอง (2508) ภาพชีวิตริมน้ำ (2508) และภาพคลองบางลำภู (ไม่ปรากฏปี) ทั้ง 5 ภาพนี้มีความคล้ายคลึงกันคือ ยังคงเหลือรูปทรงที่เข้าใจและยังคงใช้สีที่มีอยู่จริงในธรรมชาติเป็นสื่อในการแสดงออก และเพิ่มทิศทางของมุมมองให้น่าสนใจในภาพมากขึ้น ส่วนภาพเรือริมน้ำ, 2508 นั้น เฉลิม นาคีรักษ์ ก็ยังอาศัยโครงสร้างของเรือเป็นสื่อเช่นกัน แต่มิได้เน้นสีของธรรมชาติเป็นหลักแต่จะใช้ความคิดและวิธีการลดทอนสิ่งที่เห็นให้เหลือน้อย ไม่เน้นความเป็นจริงตรงหน้านั้น ดังจะเห็นในรายละเอียดในแต่ละภาพ โดยการผสานกลวิธีต่าง ๆ ในรูปแบบของการลดทอนของภาพเป็นไปในลักษณะภาพกึ่งเหมือนจริง

การป้ายรอยแปรงอย่างหยาบ ๆ

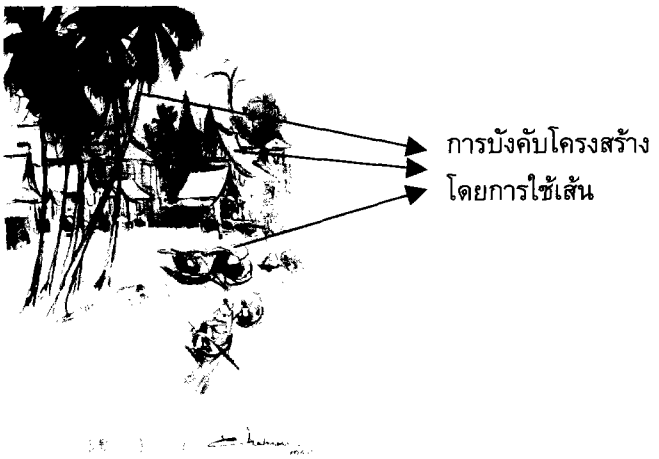
ปากคลองดาวคะนอง (2496)

ภูเขาทอง – คลองมหานาค (2502)

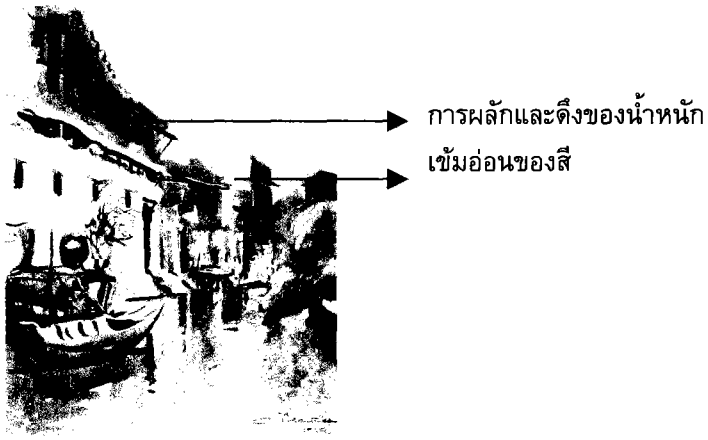
คลอง (2508)



เรือริมน้ำ (2508)



ชีวิตริมน้ำ (2508)



คลองบางลำภู (ไม่ปรากฏปี)

กลุ่มภาพทิวทัศน์ป่าเขาและสวน

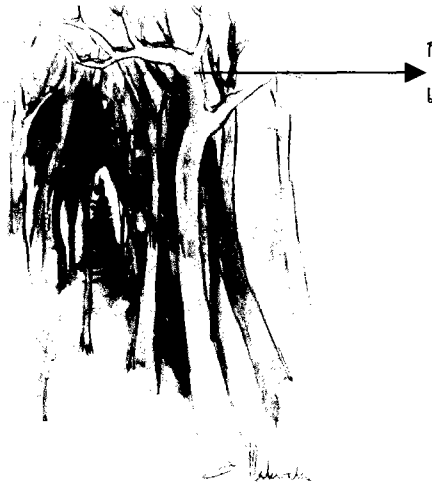
กลุ่มภาพทิวทัศน์ป่าเขาและสวนมีทั้งหมด 5 ภาพ รูปแบบของภาพทั้งหมดเป็นการลดทอนรายละเอียดความเหมือนจริงลงเพื่อให้เหลือส่วนที่ต้องการนำเสนอเท่านั้น เช่น ลักษณะของโครงสร้างต้นไม้ น้ำตก และภูเขา

ภาพน้ำตกที่โตเกียว (น้ำตกนิกโก้), 2501 และภาพต้นไม้วัดเก่าที่ปากเกร็ด, 2508 ทั้ง 2 ภาพนี้เป็นการลดทอนรายละเอียดลงเพื่อให้เหลือโครงสร้างของรูปทรงเท่านั้น จัดได้ว่าออกไปในแนวภาพกึ่งนามธรรม เป็นไปในลักษณะของน้ำตกที่เป็นการใช้สีอ่อนกับสีแก่ ผลักและดึงกัน เช่นเดียวกับภาพต้นไม้วัดเก่าที่ปากเกร็ด, 2508 เป็นการใช้ขนาดของต้นไม้เรียงสลับขนาดตั้งแต่ใหญ่ไปหาเล็ก ซึ่งมิได้มีรายละเอียดของทั้งหมด

ภาพสวนมะพร้าวที่บางปะทุน, 2508 ภาพนี้จะคล้ายภาพต้นไม้วัดเก่าที่ปากเกร็ด, 2508 ซึ่งมีความคล้ายกันตรงการใช้จุดนำสายตาแบบจุดเดียวเพื่อดึงความสนใจที่เดียว ขณะเดียวกันรูปแบบของต้นไม้เพียงใช้รูปทรงของต้นไม้ที่บอกชนิดได้ในลักษณะของต้นมะพร้าว แต่จะไม่เน้นส่วนรายละเอียดของความเหมือนจริงทั้งหมดเพียงเพื่อให้เห็นโครงสร้างของรูปทรงที่เป็นต้นมะพร้าว

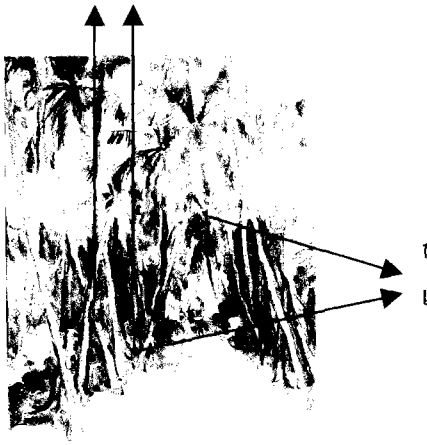
ภาพ Yosemite, National Park USA. , 2523 และภาพหิมะบนยอดเขา California USA., 2523 ภาพทั้ง 2 ภาพนี้วาดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกันคือ พ.ศ. 2523 ซึ่ง เฉลิม นาคีรักษ์ ได้ใช้รูปแบบการถ่ายทอดในลักษณะง่ายๆ โดยการลดทอนรายละเอียดเพียงเพื่อใช้ค่าน้ำหนักของสีแทนค่าในส่วนของต้นไม้และภูเขาสลับกันไปเพื่อให้เกิดระยะของภาพ

น้ำตกที่โตเกียว (น้ำตกนิกโก้)
(2501)



ต้นไม้วัดเก่าที่ปากเกร็ด (2508)

การผลักและการดึงของน้ำหนักเข้มอ่อนของสี
ในต้นมะพร้าวและฉากหลัง



การไหลซึมของสีเพื่อให้
เกิดคราบของสีน้ำ

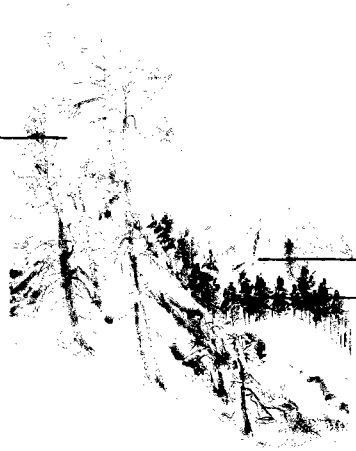
สวนมะพร้าวที่บางปะทุน (2508)

การลดทอนราย
ละเอียดของต้นไม้

การผลักและดึงด้วยน้ำหนัก
เข้มอ่อนของสีเพื่อทำให้เกิดระยะ

Yosemite, National Park USA. (2523)

การป้ายใบด้วยลักษณะพู่กัน
อย่างง่าย ๆ เพื่อลดทอน
รายละเอียดของใบไม้



การผลักและดึงด้วยความเข้ม
ของสีเพื่อทำให้เกิดรูปทรง

หิมะบนยอดเขา California USA. (2523)

กลุ่มภาพทิวทัศน์เมือง

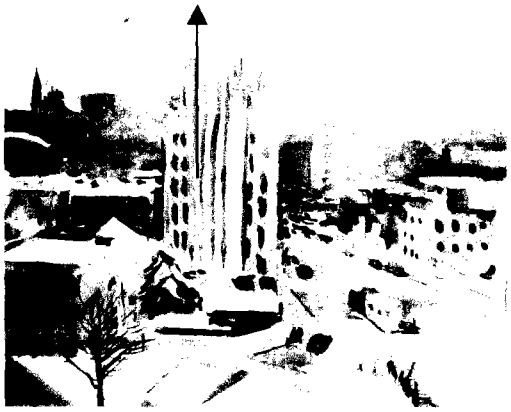
จากกลุ่มภาพทิวทัศน์เมืองทั้งหมด 8 ภาพนี้ เป็นการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำของเฉลิม นาคีรักษ์ ซึ่งมีช่วงเวลาที่ต่างกันออกไป แบ่งได้ 2 ช่วงเวลา คือ ภาพมหานครโตเกียว, 2501 และภาพกรุงโตเกียว, 2501 ซึ่งในช่วงที่ 2 ในการสร้างสรรค์ผลงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ จากการจัดช่วงเวลาของการทำงานของเฉลิม นาคีรักษ์ ภาพทั้ง 2 ภาพนี้ถูกสร้างขึ้นที่ประเทศญี่ปุ่น เมืองโตเกียว ขณะที่ได้รับทุนไปศึกษาดูงานที่นั่น รูปแบบในผลงานเป็นไปในลักษณะเหมือนจริง ตัดทอนรูปทรงให้เหลือแต่เพียงโครงสร้างของตัวอาคารในลักษณะต่างๆ เท่านั้นโดยอาศัยการผลักและดึงของน้ำหนักอ่อนแก่ของสีเพื่อทำให้เกิดระยะของภาพ ขณะเดียวกันก็ใช้เส้นเพื่อเน้นบังคับโครงสร้างของรูปทรง

ภาพทำเนียบกงสุลไทย LA California USA., 2523 และภาพ City Hall Pasadena, California USA., 2523 ทั้ง 2 ภาพนี้มีความคล้ายกันคือการนำเสนอสถานที่สำคัญๆ ในเมือง California USA., 2523 และก็ยังเป็นการสร้างภาพขึ้นในขณะเดินทางไปประเทศอเมริกา เพื่อแสดงผลงานและแลกเปลี่ยนทัศนะกับสภาศิลปกรรมไทยในอเมริกา รูปแบบของภาพทั้ง 2 ภาพนี้เน้นความเหมือนจริงกับสถานที่ตรงนั้น แต่มิได้เสนอรายละเอียดของส่วนต่างๆ ทั้งหมด เพียงแต่แทนค่าของสีและรูปทรงของตัวอาคารและต้นไม้ให้เป็นอย่างที่ตาเห็น

ภาพถนน Hollywood, California USA., 2523 ภาพ Hollywood, California USA. , 2523 ภาพ San Francisco, 2525 และภาพ Suburban USA. , 2525 ทั้ง 4 ภาพนี้เป็นการจัดภาพที่มีความคล้ายกัน โดยการนำจุดรวมสายตาไว้จุดเดียวกันเพื่อเป็นการนำสายตาทั้งหมดของภาพไปไว้ ณ จุดเดียวกัน จะเห็นได้ว่ารูปแบบของทั้ง 4 ภาพนี้เป็นการเขียนในสิ่งที่ตาเห็นและถ่ายทอดออกมาอย่างที่เห็น แต่จะไม่เน้นเรื่องรายละเอียด เป็นการตัดทอนรูปทรงในรายละเอียดทิ้ง เพียงใช้สีและน้ำหนักในการผลักและดึงของภาพเพื่อทำให้เกิดระยะของภาพ

มหานครโตเกียว (2501)

การลดทอนรายละเอียดของอาคาร



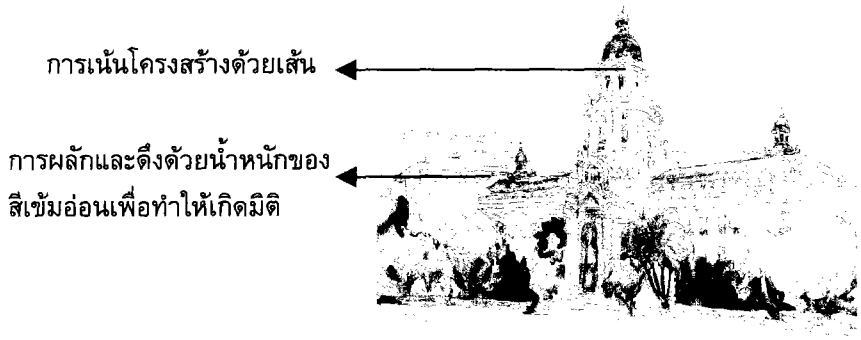
กรุงโตเกียว (2501)

ใบไม้ที่ลดทอนรายละเอียด

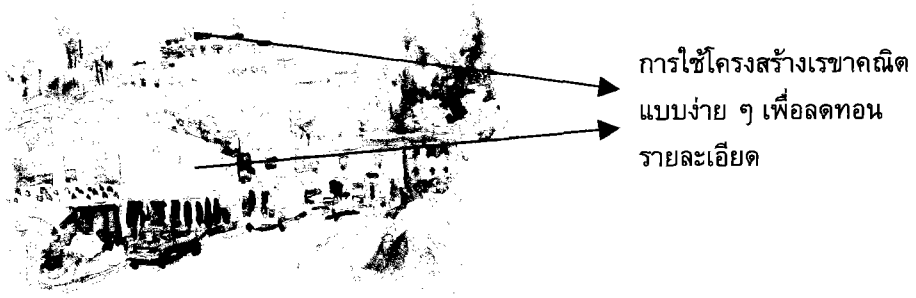
ทำเนียบกงสุลไทย LA California USA. (2523)

ลักษณะของใบไม้
ที่ไม่เน้นรายละเอียด

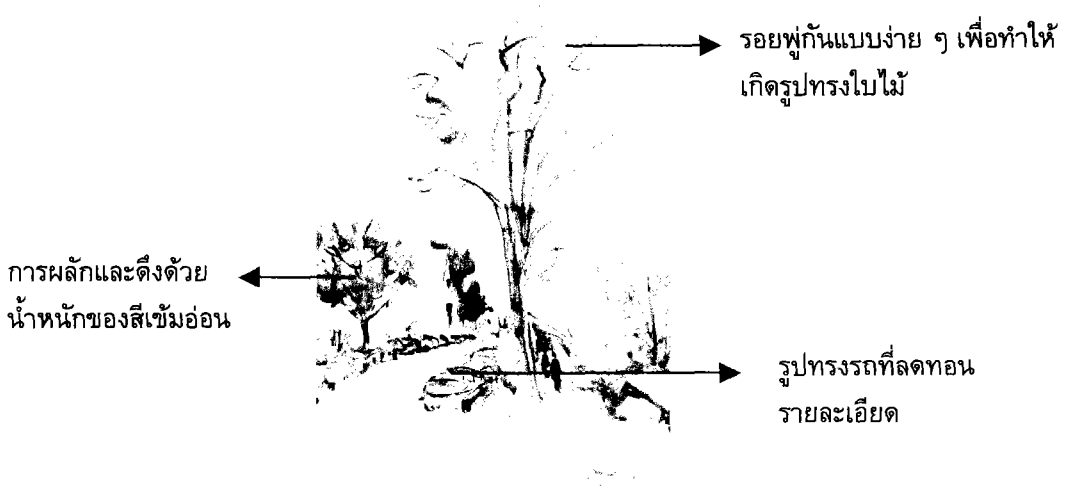
ถนน Hollywood, California USA. (2523)



City Hall Pasadena, California USA. (2523)



Hollywood, California USA. (2523)



San Francisco (2525)

Suburban USA. (2525)

สรุป จากรูปแบบในภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ จากกลุ่มภาพวัด กลุ่มภาพทิวทัศน์ริมน้ำ กลุ่มภาพทิวทัศน์ป่าเขาและสวน กลุ่มภาพทิวทัศน์เมือง

เฉลิม นาคีรักษ์ นิยมใช้การลดทอนภาพ โดยจะไม่เน้นรายละเอียดให้เหมือนจริงทั้งหมด ในภาพจะเน้นส่วนสำคัญคือจุดเน้นของภาพแล้วลดทอนรายละเอียดส่วนอื่นลงเพื่อทำให้ภาพดูน่าสนใจ

ภาพของต้นไม้ ใบไม้ เฉลิม นาคีรักษ์นิยมการป้ายพู่กันเพื่อทำให้เกิดรอยพู่กันแบบง่าย ๆ ไม่เน้นรายละเอียดมากนัก

สิ่งเหล่านี้ เฉลิม นาคีรักษ์ นิยมนำมาประกอบการสร้างสรรค์ผลงานในภาพเสมอ เพื่อทำให้ภาพผลงานดูน่าสนใจ

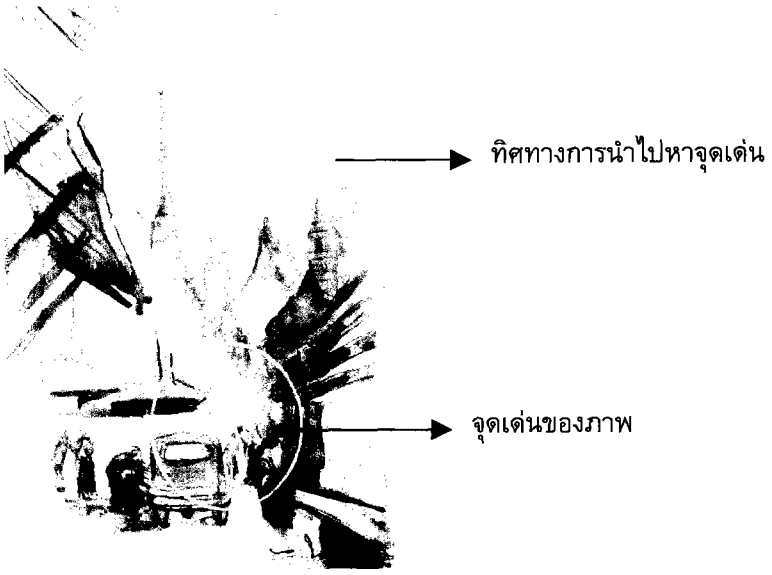
3. โครงสร้างของภาพ

โครงสร้างของภาพในผลงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ ผู้วิจัยแบ่งประเด็นในการวิเคราะห์ออกเป็น 3 ประเด็น คือ

1. ความกลมกลืน
2. จุดเด่น
3. ความสมดุล

โครงสร้างของภาพในผลงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ เป็นไปในลักษณะการสร้างงานบนกระดาษ ซึ่งเป็นพื้นระนาบรองรับโดยการใช้สื่อสีน้ำเป็นหลัก ศิลปินใช้การจัดองค์ประกอบของสีไปแทนที่ในพื้นที่ระนาบที่เป็นสีขาว เพื่อทำให้เกิดเรื่องราวที่ตัวผู้สร้างนั้นต้องการโดยสร้างสิ่งที่ประกอบ เช่น เส้น สี น้ำหนัก พื้นผิว ฯลฯ สิ่งเหล่านี้เป็นหัวใจสำคัญโดยที่ศิลปินเลือกนำมาประกอบและเน้นในภาพผลงานของตน

กลุ่มภาพวัด

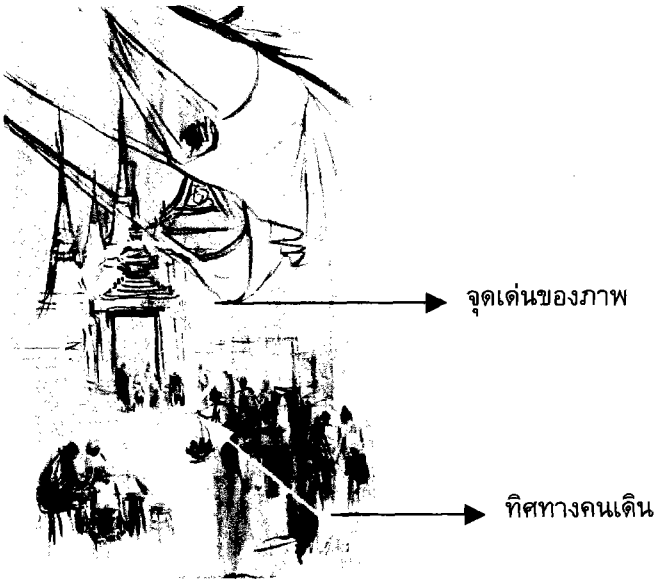


ท่าเตียนวัดโพธิ์ (2506)

ความกลมกลืน ความกลมกลืนในภาพเกิดจากโทนสีน้ำตาลแดงเป็นหลัก เน้นบรรยากาศในการใช้โทนสีเป็นหลัก

จุดเด่น เน้นโครงสร้างของตัวรถและคนซึ่งเป็นรูปทรงที่แปลกตากว่า ตัวอาคารและวัดซึ่งเป็นกิจกรรมหนึ่งในชีวิตประจำวันของมนุษย์ทั่วไป ขณะเดียวกัน การเชื่อมจุดเด่นโดยการใช้เส้นนำสายตาที่เกิดจากรถและหลังคานั้นทำให้เกิดเป็นเส้นเฉียง เพื่อการนำสายตาไปหาจุดเด่นซึ่งอยู่ตรงรถและคน

ความสมดุล ตัวศิลปินพยายามใช้รูปทรงของตัวเจดีย์และหลังคาวัดเพื่อกำจัดพื้นที่ว่างเพื่อเพิ่มรายละเอียดให้มีเนื้อหาเพิ่มขึ้น ขณะเดียวกันก็ใช้ความสมดุลแบบซ้ายขวาให้เท่ากันเพื่อให้เกิดความสมดุลแบบ 2 ข้างเท่ากัน

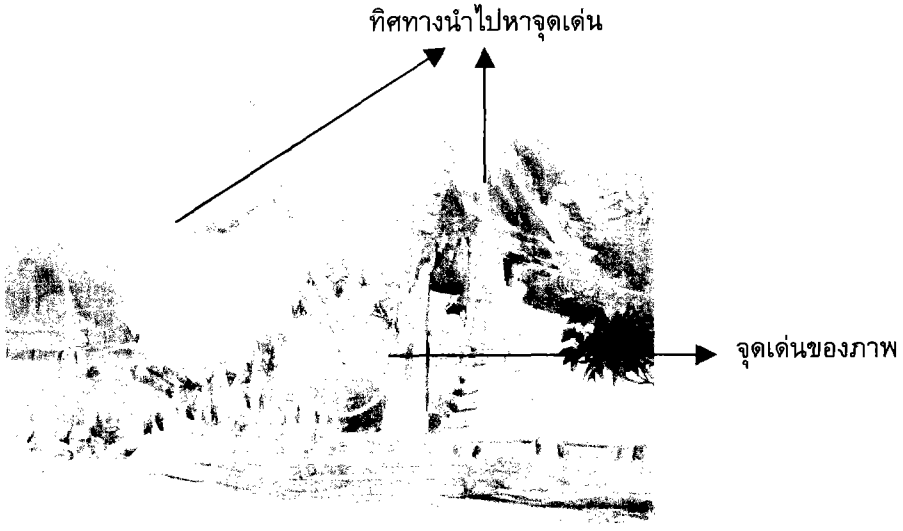


ประตูวัดโพธิ์ (2508)

ความกลมกลืน เกิดขึ้นโดยการไหลย้อยของสีแดงเป็นฉากพื้นหลัง เพื่อให้ภาพเกิดความต่อเนื่องกันในฉากหลังของภาพ โดยมีหลาย ๆ สีมาผสมประกอบกัน เช่น สีแดง สีเขียว

จุดเด่น จุดเด่นของภาพเกิดจากโครงสร้างของรูปทรงเจดีย์ ซึ่งวางซ้อนกันอยู่ ขณะเดียวกันก็มีเส้นโครงสร้างที่ใช้เส้นสีน้ำตาลเข้มเป็นหลักเพื่อใช้เน้นรูปทรงของตัวเจดีย์ พร้อมกันนั้นเส้นที่เกิดจากเส้นของหลังคากันสาดซึ่งเป็นเส้นเฉียง ลักษณะของคนเป็นการเพิ่มน้ำหนักของสี พร้อมการตัดเส้นเพื่อให้เกิดรูปทรงขึ้นโดยการเน้นรูปเป็นหลัก ทิศทางของคน ลักษณะการเดินของคน เป็นการเดินด้วยเส้นเฉียงเพื่อนำสายตาไปหาจุดเด่น

ความสมดุล เมื่อแบ่งภาพออกเป็น 4 ส่วนจะเห็นความสมดุลของภาพที่ถูกแบ่งไว้อย่างเท่ากันแบบซ้ายขวา ด้วยลักษณะของโครงสร้าง ด้วยท่าทางของคนซึ่งเป็นกิจกรรมของชีวิตแต่ละวัน นี่เป็นความสมดุลในส่วนหนึ่งของภาพ

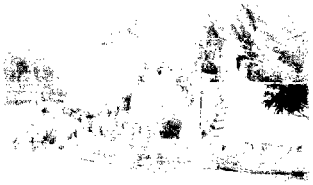


วัด (2508)

ความกลมกลืน เกิดจากสภาพสีส่วนรวมในภาพซึ่งใช้สีแดงเหลืองเป็นหลัก พร้อมกันนั้น เฉลิม นาคีรักษ์ ใช้เส้นเพื่อเน้นโครงสร้างของภาพ ทำให้เกิดรูปทรงของตัวโบสถ์และรูปทรงของเจดีย์

จุดเด่น จุดเด่นของภาพเป็นการเน้นสีขาวของกระดาษ ซึ่งสีขาวนั้นเป็นพื้นส่วนหนึ่งของตัวเจดีย์ ขณะเดียวกันทิศทางของระเบียงโบสถ์เป็นทิศทางหนึ่งที่วิ่งเข้าไปหาจุดเด่นของภาพ พร้อมกันนั้นทิศทางของก้อนเมฆเป็นทิศทางหนึ่งที่วิ่งเข้าไปหาจุดเด่นของภาพ

ความสมดุล ความสมดุลในภาพเกิดจากรูปทรงของตัวโบสถ์และเจดีย์ที่ถูกจัดแบ่งไว้แบบซ้ายขวาเท่ากัน ด้วยรูปทรงที่ถูกจัดวางไว้แบบพอดีตามลักษณะของสถาปัตยกรรม



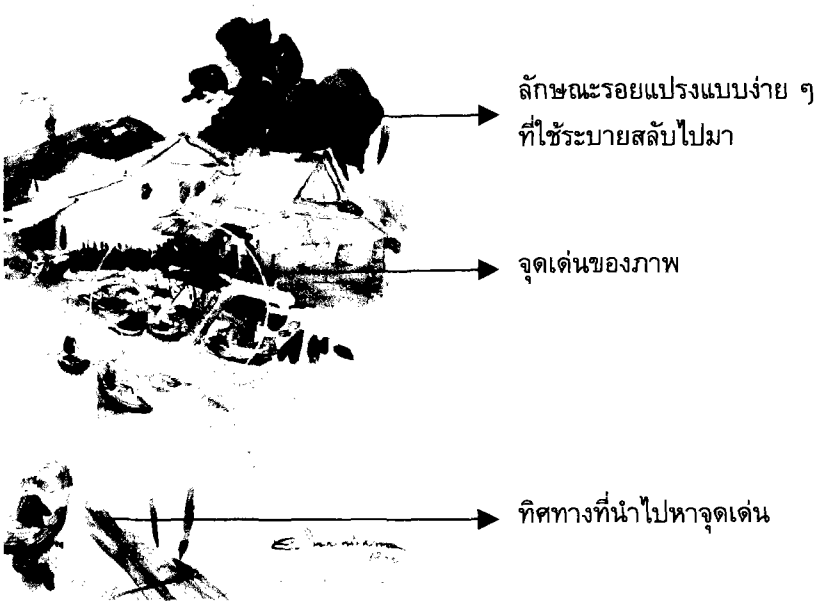
หอไตรวัดโพธิ์ (2523)

ความกลมกลืน เกิดจากโทนสีจากสภาพส่วนรวมของภาพโดยใช้สีน้ำตาลแดงเป็นหลัก ซึ่งเป็นสีจากตัววัดหรือสีของหลังคาวัด ความกลมกลืนอีกส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากรูปทรงแนวตั้งของสถาปัตยกรรม

จุดเด่น เน้นการเว้นขาวของภาพเพื่อทำให้เกิดมิติของภาพ ขณะเดียวกันก็ใช้วิธีการผลักและดึงด้วยน้ำหนักของสีที่มีความเข้มอ่อนสลับกัน เพื่อทำให้เกิดระยะของภาพ ให้เกิดเป็นมิติของภาพ เช่น น้ำหนักเข้มของเงาตัวเจดีย์ขวามือ และน้ำหนักสีเขียวเข้มของต้นไม้ เป็นการผลักกันของสีเพื่อทำให้เกิดระยะใกล้ไกลของภาพ

ความสมดุล เกิดจากรูปทรงของวัดที่ถูกจัดวางแบบซ้ายขวาเท่ากันโดย การแบ่งภาพออกเป็น 4 ส่วน จะเห็นได้ว่าตัวสถาปัตยกรรมถูกแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วนเท่า ๆ กัน

ภาพทิวทัศน์ริมน้ำ



ปากคลองดาวคะนอง (2496)

ความกลมกลืน เกิดจากรูปทรงของเส้นที่เป็นโครงของภาพที่เป็นการร่างภาพก่อนการเติมสีในช่องว่าง ขณะเดียวกันความกลมกลืนเกิดจากรูปทรงของตัวเรือและบ้านที่มีลักษณะการป้ายสีแบบสลับกันไปมาด้วยรอยแปรงที่ไม่ใหญ่นัก

จุดเด่น เกิดจากรูปทรงของเรือและบ้านซึ่งมีความสว่างและมีความน่าสนใจที่สุดในภาพ เนื่องจากเป็นกิจกรรมของชีวิตประจำวันของชุมชนชาวน้ำ ขณะเดียวกันเรืออีกลำซึ่งอยู่ทางซ้ายมือสุดที่หันชี้หัวเรือไปทางจุดเด่นนั้นเป็นการนำสายตาของภาพเพื่อชี้นำไปหาจุดเด่นของภาพ

ความสมดุล เกิดจากสีที่มีความเข้มกว่าพื้นฉากหลัง เป็นการสลับค่าของน้ำหนักซึ่งมีความเข้มสลับความอ่อนของน้ำหนักสี ความสมดุลที่เห็นได้ชัดอีกอย่างหนึ่งเห็นได้จากการสลับโครงสร้างของรูปทรงเรือ ซึ่งจากกลุ่มใหญ่ที่อยู่ตรงกลางสลับกลุ่มย่อยที่อยู่ทางล่างสุดของภาพ

ภูเขาทอง-คลองมหานาค (2502)

ความกลมกลืน เกิดจากโทนสีที่มีความสอดคล้องกันด้วยสีโทนร้อนและเย็น ซึ่งในภาพเป็นการใช้สีน้ำตาลแดงสลับกับสีเขียวเหลือง และใช้ฉากหลังเป็นสีม่วงครามเป็นท้องฟ้าแบบระบายเรียบ

จุดเด่น เกิดจากทิศทางของสายน้ำที่นำสายตาไปสู่จุดเด่นของภาพ ซึ่งจุดเด่นของภาพจะเห็นชัดโดยมีรูปทรงที่มีความต่างจากสิ่งรอบข้างนั้นคือรูปทรงของเจดีย์ ซึ่งเป็นเจดีย์บนยอดภูเขาทอง

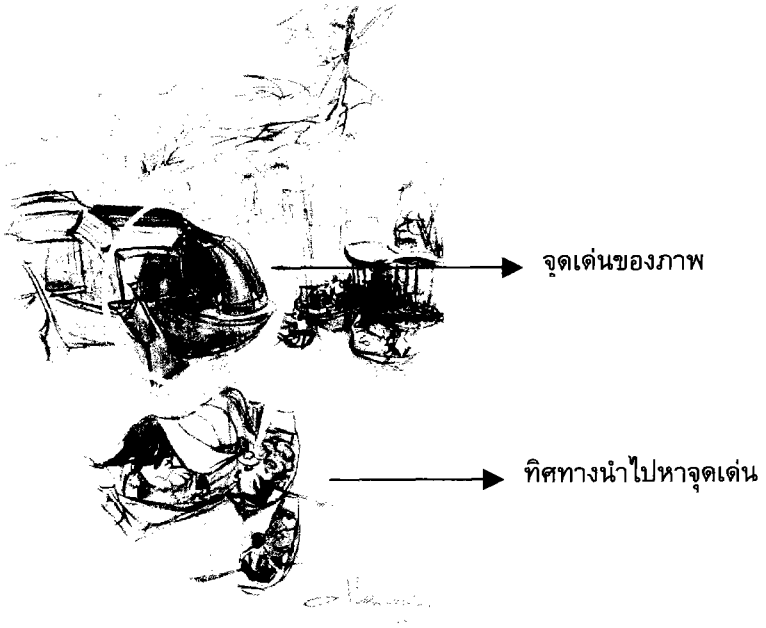
ความสมดุล เกิดจากรอยแปรงพู่กันที่ระบายสลับให้เกิดน้ำหนักเข้มอ่อน ทำให้เกิดลักษณะใบของต้นไม้ที่มีการสลับกัน พร้อมกันนั้นสีที่เกิดจากการซึมสลับขอบคมและขอบพร่ามัวไม่ชัดเจนก็เป็นความสมดุลอีกแบบหนึ่งของผลงานในภาพ

คลอง (2508)

ความกลมกลืน ความกลมกลืนจากรูปทรงของเส้นที่เป็นเส้นปากกาที่เกิดจากการร่างภาพครั้งแรก บวกกับการเติมสีลงในช่องว่างซึ่งเป็นการผลักและดึงของน้ำหนักของสีที่เป็นการทำระยะของภาพ เพื่อทำให้ภาพเกิดระยะขึ้นคือ ระยะใกล้ กลาง ไกล

จุดเด่น เกิดจากรูปทรงของสีที่มีความเข้มของสีเป็นการผลักดึงของระยะเช่นกัน และรูปทรงของเรือที่เป็นการสลับกันของน้ำหนักเข้มของเรือ และน้ำหนักอ่อนของพื้นน้ำ

ความสมดุล ความสมดุลของภาพเกิดจากการใช้รูปทรงของบ้านและต้นไม้ที่ถูกจัดวางให้หนักไปข้างหนึ่งในด้านตอนบนของภาพ เนื่องจากเนื้อหาของภาพทางด้านตอนบนเน้นรูปทรงบ้านและต้นไม้ที่มีความหนาแน่นปกคลุมอยู่มาก

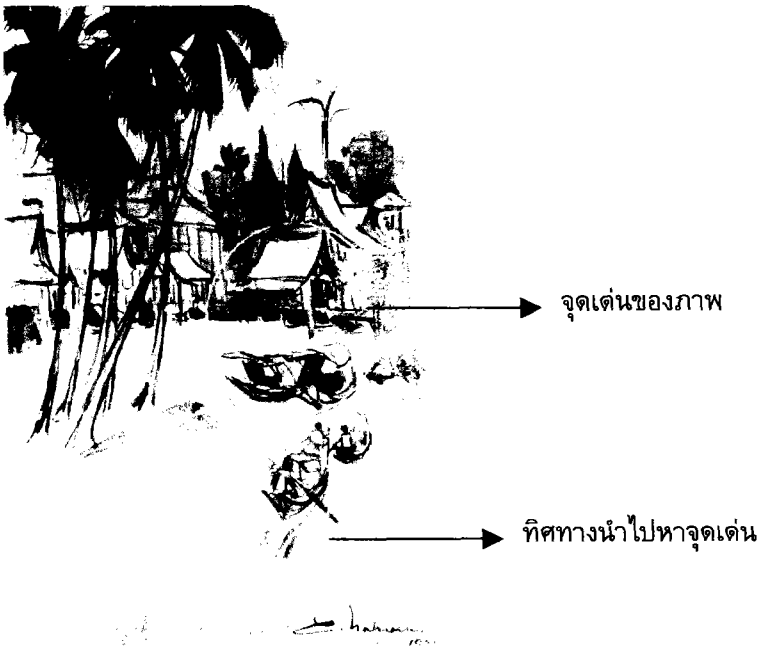


เรือริมน้ำ (2508)

ความกลมกลืน เกิดจากสีส่วนรวมที่เป็นสีโทนน้ำตาลแดงที่มีการไหลซึมทั้งภาพ พร้อมกันนั้นเส้นที่เน้นโครงสร้างเรือและต้นไม้ที่มีความกลมกลืนกันทั้งภาพ ทำให้ภาพมีความกลมกลืนกันทุกส่วน ด้วยน้ำหนักของเส้นที่ใช้เน้นเพื่อให้รูปทรงชัดเจนขึ้น

จุดเด่น เกิดจากรูปทรงของเรือที่มีขนาดใหญ่เล็กสลับซ้อนกัน โดยรูปทรงของเรือที่มีขนาดใหญ่ ขณะเดียวกันรูปทรงของเรือที่เล็กกว่าก็เป็นเส้นนำสายตาเพื่อนำสายตาไปหาจุดเด่นได้เป็นอย่างดี พร้อมกันนั้นรูปทรงของใบไม้ที่ยื่นมาทางขวาตอนบนของภาพเป็นตัวชี้นำสายตาเช่นกัน เพื่อนำสายตาไปหา จุดเด่นของภาพได้เช่นกัน

ความสมดุล เมื่อแบ่งภาพออกเป็น 4 ส่วน จะได้ภาพที่มีความสมดุลกันแบบซ้ายขวาเท่ากัน นั่นเป็นการจัดแบ่งภาพเพื่อให้เกิดความพอดีของภาพ

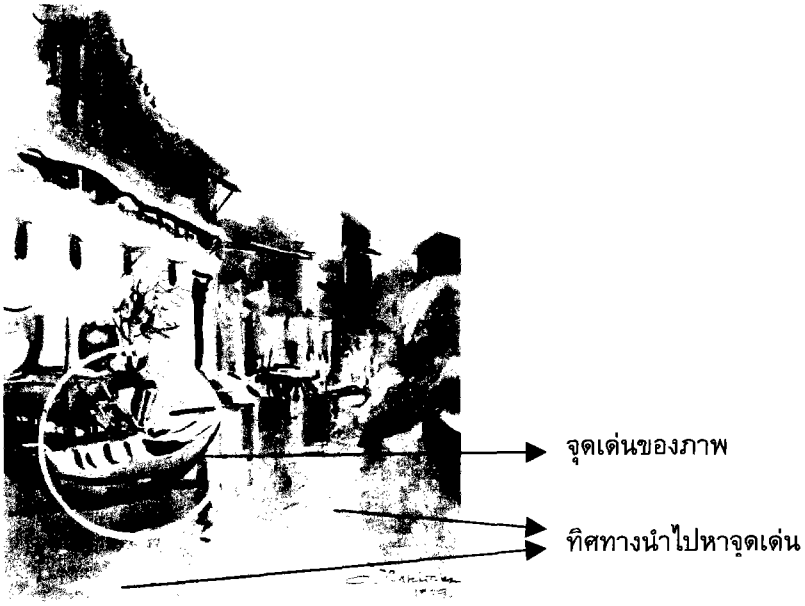


ชีวิตริมน้ำ (2508)

ความกลมกลืน เกิดจากการประสานเส้นของโครงสร้างของบ้าน ต้นไม้ และเรือ เส้นเน้นส่วนโครงสร้างเพื่อทำให้เกิดความเด่นชัดของโครงสร้างนั้นๆ

จุดเด่น สีเหลืองอมส้มในภาพทำให้เกิดจุดเด่นของภาพ ขณะเดียวกันขนาดของบ้านก็มีส่วนทำให้ภาพนั้นเด่น น้ำหนักของสีที่มีความเข้มอ่อนผลักและดึงกันทำให้เกิดน้ำหนักในภาพ โครงสร้างของเรือซึ่งเป็นโครงสร้างที่มีความแตกต่างกันนั้นก็ทำให้ภาพเกิดจุดน่าสนใจมากขึ้นเช่นกัน

ความสมดุล เกิดจากการจัดวางของโครงสร้างภาพโดยการแบ่งกันจากซ้ายขวาที่มีความสมดุลเท่ากัน โดยต้นมะพร้าวที่มีน้ำหนักเข้มและโครงสร้างของต้นมะพร้าวซึ่งอยู่ทางซ้ายมือ ขณะเดียวกันโครงสร้างของเรือที่อยู่ทางขวาของภาพก็เป็นจุดรับน้ำหนักของภาพได้ โดยการแบ่งแบบเหลื่อมล้ำน้ำหนักกันอย่างลงตัว



คลองบางลำภู (ไม่ปรากฏปี)

ความกลมกลืน เกิดจากสีส่วนรวม โดยภาพรวมแล้วสีน้ำตาลอมฟ้าเป็นสีส่วนรวมในภาพ โดยจะมีการเพิ่มและเน้นน้ำหนักของภาพเพื่อให้เกิดมิติของภาพ ขณะเดียวกันบรรยากาศในภาพก็ทำให้ภาพเกิดความกลมกลืนเช่นกัน

จุดเด่น เกิดจากโครงสร้างของเรือที่มีความสว่างเท่ากับน้ำหนักของกำแพงบ้าน ซึ่งโครงสร้างของเรือมีความแปลกกว่าโครงสร้างของบ้านและต้นไม้ ขณะเดียวกันพื้นน้ำซึ่งใช้สีเข้มระบายทับลงไปก็จะช่วยผลักให้เกิดมิติของเรือที่กำลังลอยอยู่บนผิวน้ำได้ชัดเจน

ความสมดุล เกิดจากน้ำหนักของสีส่วนรวมที่มีความสมดุลใกล้เคียงกัน ซึ่งทำให้ภาพเกิดความสมดุลด้วยสีและน้ำหนักของสีอย่างลงตัว

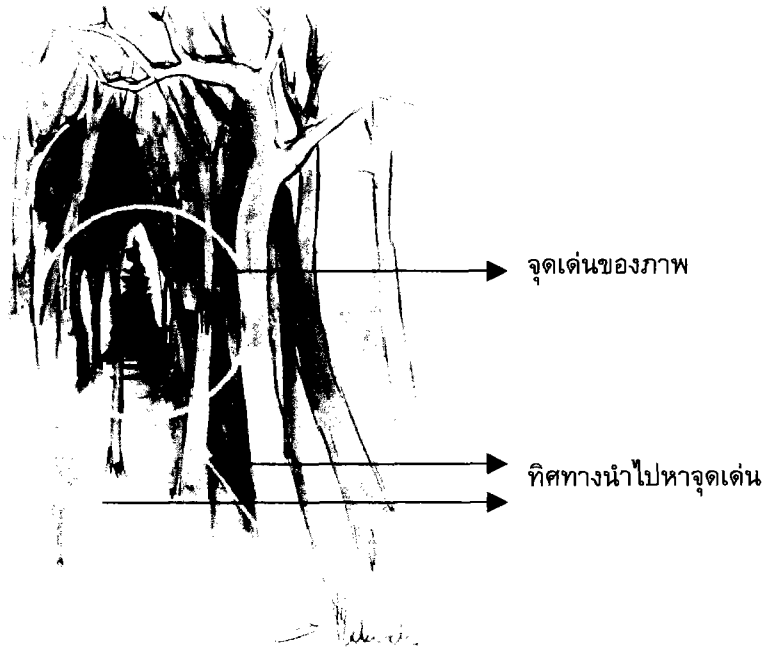
ภาพทิวทัศน์ป่า เขา และ สวน

น้ำตกที่โตเกียว (น้ำตกนิกโก) (2501)

ความกลมกลืน เกิดจากโทนสีของภาพ ซึ่งโทนสีส่วนรวมของภาพเป็นโทนสีเขียวอมน้ำตาล ซึ่งมีความเข้มของสีจัดมาก สลับกับน้ำหนักสีดำซึ่งใช้ระบายขณะที่สียังเปียกอยู่ ทำให้เกิดความกลมกลืนแบบเปียกบนเปียก ซึ่งทำให้เกิดความนุ่มนวลในภาพได้อย่างลงตัว

จุดเด่น เกิดจากน้ำหนักที่อ่อนที่สุดของภาพ คือกลุ่มของสายน้ำที่แสดงถึงการไหลเชี่ยวของสายน้ำซึ่งเป็นน้ำหนักที่มีความต่างกันอย่างรุนแรง ทำให้ภาพเกิดการผลักกันอย่างชัดเจน

ความสมดุล เกิดจากการแบ่งแยกกันอย่างเห็นได้ชัด คือการแบ่งกันของกลุ่มก้อนหินและพุ่มไม้ที่ทำให้ภาพเกิดแบ่งกันแบบซ้ายขวาเท่ากันตลอดแนวจากล่างขึ้นบนและจากซ้ายไปขวา



ต้นไม้วัดเก่าที่ปากเกร็ด (2508)

ความกลมกลืน เกิดจากเส้นของโครงสร้างต้นไม้ที่เน้นโครงสร้างของต้นไม้อย่างชัดเจน ขณะเดียวกันโทนสีส่วนรวมซึ่งเป็นสีเย็น โดยใช้สีเหลืองฟ้าและน้ำตาลเป็นหลัก ทำให้เกิดความกลมกลืนขึ้นในภาพ

จุดเด่น เกิดจากเส้นนำสายตาที่ลากทแยงทำมุมเฉียงขึ้นไปหาเจดีย์ซึ่งอยู่ตรงกลางภาพ ขณะเดียวกันน้ำหนักที่เข้มอ่อนก็ผลักกันทำให้ภาพเกิดมิติลึกเข้าไปหาจุดเด่นของภาพได้เป็นอย่างดี

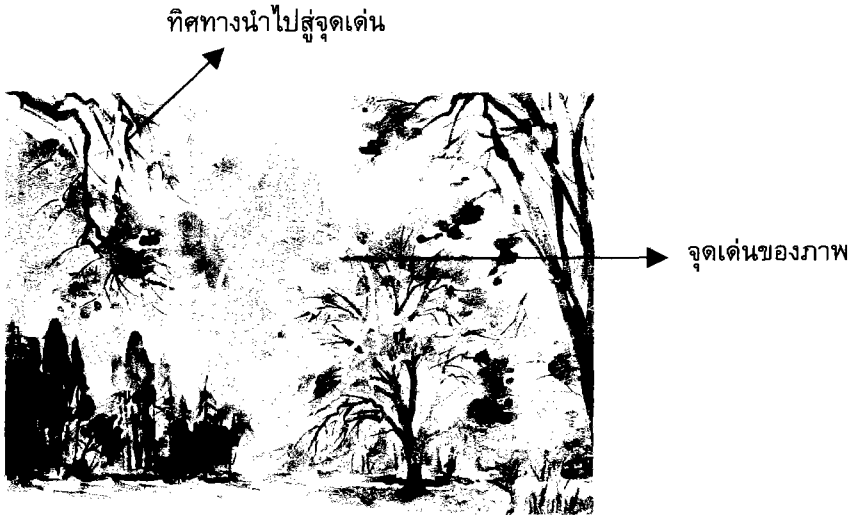
ความสมดุล เกิดจากน้ำหนักของสีสลับกันไปมาด้วยช่องว่างของต้นไม้ที่ถูกจัดวางไว้เพื่อทำให้ภาพเกิดการสลับกันของน้ำหนักจนเกิดมิติขึ้นในภาพ

สวนมะพร้าวที่บางประทุน (2508)

ความกลมกลืน ความกลมกลืนในภาพเกิดจากโทนสีของสีม่วง - เหลือง ซึ่งกระจายอยู่ทั่วไปในภาพ ซึ่งน่าจะเป็นผลสืบเนื่องจากการสร้างสรรค์ผลงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ในหลายรูปแบบ เช่น จิตรกรรมสีน้ำมัน จิตรกรรมสีฝุ่น ฯลฯ ซึ่งส่วนใหญ่ เฉลิม นาคีรักษ์ มักนิยมใช้สีม่วง - เหลือง เป็นหลัก

จุดเด่น จุดเด่นของภาพเกิดจากเส้นนำสายตาที่เป็นเส้นทแยงเฉียง ซึ่งนำสายตาไปหาจุดเด่นของภาพ ลักษณะการจัดวางภาพแบบนี้ เฉลิม นาคีรักษ์ นิยมนำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานเป็นส่วนใหญ่เพื่อเป็นการนำสายตาของผู้ดูไปรวมไว้ ณ จุดเดียว

ความสมดุล ความสมดุลของภาพเกิดจากการแบ่งภาพออกเป็น 2 ข้างเท่า ๆ กัน และในส่วนรวมของภาพซึ่งเกิดจากรูปทรงของต้นมะพร้าวเป็นหลักซึ่งมีลักษณะเส้นตรงยาว ซึ่งถูกจัดวางไว้อย่างเท่า ๆ กันในภาพจึงทำให้เกิดความสมดุลในภาพ

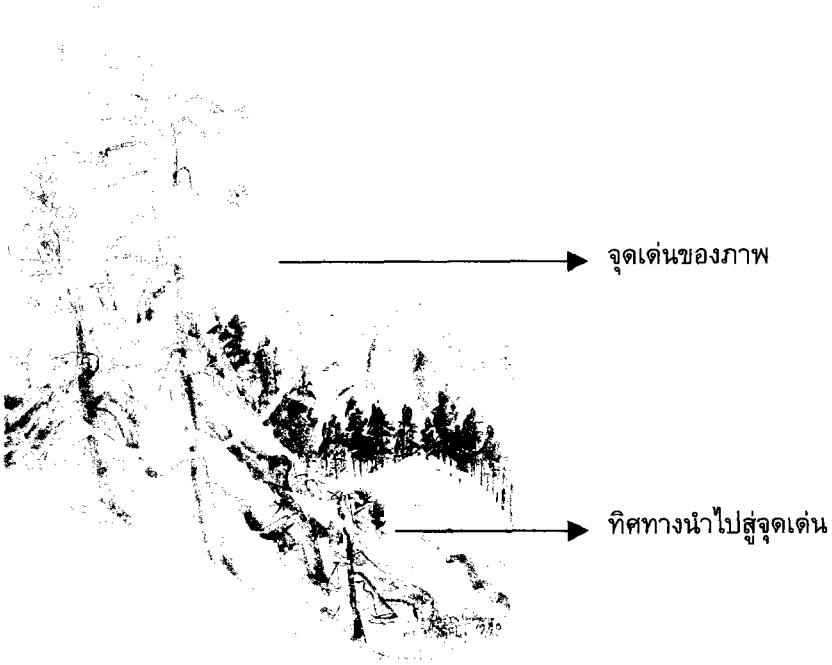


Yosemite, National Park USA. (2523)

ความกลมกลืน ความกลมกลืนในภาพเกิดจากรูปทรงในภาพ เป็นรูปทรงธรรมชาติโดยที่รูปทรงเหล่านี้ไม่ได้ถูกกำหนดไว้ตายตัว ทำให้เกิดรูปทรงอิสระขึ้นมา ในภาพส่วนใหญ่แล้วจะเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับใบไม้ ต้นไม้ ซึ่งเฉลิม นาคีรักษ์ พยายามใช้สีในภาพเพื่อให้เกิดความกลมกลืนอีกวิธีหนึ่ง เช่น การใช้สีน้ำเงิน - ม่วง เพื่อทำเป็นฉากหลังและใช้สีเหลืองเพื่อเน้นทำให้เกิดเป็นจุดเด่นขึ้นมา โดยค่าของสีนั้นก็เป็นสีคู่ตรงข้ามกันอยู่แล้ว

จุดเด่น จุดเด่นในภาพเกิดจากสีคู่ตรงข้ามกัน คือ สีเหลืองซึ่งเป็นรูปทรงต้นไม้และสีม่วงซึ่งเป็นฉากหลัง และก็เป็นสีของบรรยากาศโดยรวมของภาพทั้งหมด ขณะเดียวกันทิศทางของใบไม้ที่เกิดจากกิ่งก้านของกิ่งที่ยื่นออกมาจากทางซ้ายและขวาของมุมบนของภาพทำให้ชี้นำไปหาจุดเด่นซึ่งเป็น ต้นไม้สีเหลืองได้เด่นชัดขึ้น

ความสมดุล ความสมดุลในภาพเกิดจากรอยแปรงในลักษณะใบไม้ของต้นไม้ที่กระจายรอยแปรงออกไปทั่วทั้งภาพด้วยสีคู่ตรงกันข้ามคือ สีเหลือง และสีม่วง จึงทำให้ภาพเกิดความสมดุลขึ้น

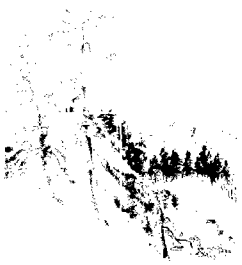


หิมะบนยอดเขา California, USA. (2523)

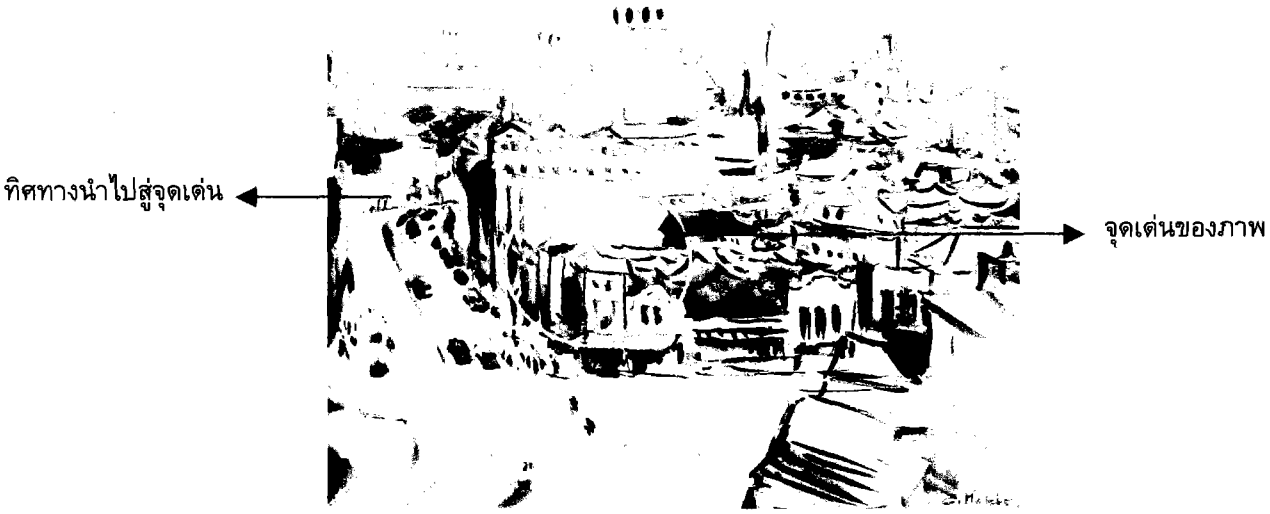
ความกลมกลืน ความกลมกลืนในภาพเกิดจากสีที่เป็นสีในโทนใกล้เคียง โดยในภาพจะเป็นสีโทนเย็น โดยมีสีเขียวและสีน้ำเงินม่วงเป็นหลัก ความกลมกลืนที่เห็นได้ชัดอีกประเด็นคือ ลักษณะรอยแปรงของพู่กันที่เป็นในลักษณะการป้ายพู่กันสลับไปมาในลักษณะของใบไม้และต้นไม้ไกลๆ

จุดเด่น จุดเด่นของภาพนี้ เฉลิม นาคีรักษ์ จงใจนำจุดเด่นมาไว้ระยะหน้าสุดในภาพ คือ ต้นไม้ 2 ต้นข้างหน้า ซึ่งเป็นรูปทรงที่แตกต่างจากรูปทรงของภูเขาที่เป็นรูปทรงของฉากหลัง และจุดเด่นนี้ก็มีน้ำหนักความเข้มของสีที่ชัดและคมกว่าฉากหลัง

ความสมดุล ความสมดุลในภาพเกิดจากความสัมพันธ์กันของสีที่ประสานและสอดคล้องกันอย่างลงตัว ขณะเดียวกันลักษณะของใบไม้ก็มีส่วนช่วยทำให้ภาพสมดุลกันด้วยรอยพู่กันที่ประสานกันอย่างดีเยี่ยม



ภาพทิวทัศน์เมือง

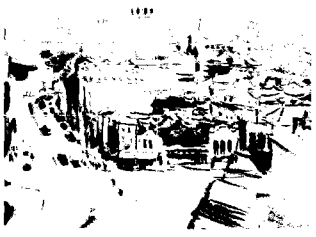


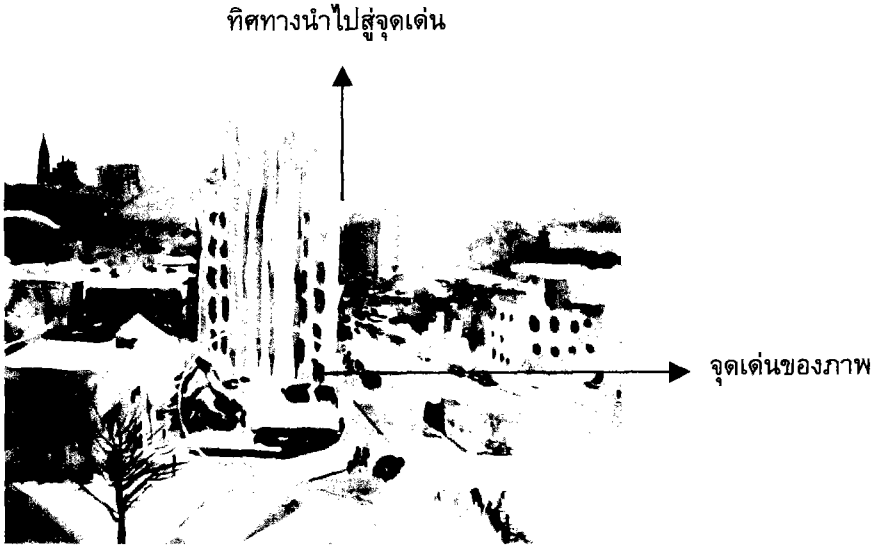
มหานครโตเกียว (2501)

ความกลมกลืน ความกลมกลืนเกิดจากโครงสร้างของภาพส่วนรวมซึ่งเป็นรูปทรงของตึก ซึ่งเป็นลักษณะเป็นมุมเหลี่ยมแท่งตรง พร้อมกันนั้นการเน้นเส้นสีดำของรูปทรงตึกด้วยสีเข้มนั้นก็ทำให้ภาพดูกลมกลืนกันได้ดี

จุดเด่น จุดเด่นของภาพเกิดจากทิศทางของรถที่วิ่งตรงไปหาจุดของตึกสีขาวและรูปทรงของตึกในลักษณะของบ้านแบบญี่ปุ่นที่มีรูปทรงแตกต่างจากรูปทรงอื่น สีแดงของกันสาดก็ทำให้ภาพเกิดจุดน่าสนใจในภาพได้อีกเช่นกัน

ความสมดุล ความสมดุลของภาพเมื่อแบ่งภาพออกเป็น 4 ส่วนเท่า ๆ กัน ก็จะเห็นว่ารูปทรงของตึกได้ถูกจัดแบ่งไว้อย่างเท่าๆ กันพอดี จึงทำให้ภาพสมดุลแบบซ้ายขวาเท่ากัน





กรุงโตเกียว (2501)

ความกลมกลืน ความกลมกลืนเกิดจากโทนสีส่วนรวมของภาพที่เป็นสีโทนน้ำตาลเทา ซึ่งทำให้ภาพดูสงบนิ่ง ความกลมกลืนที่เกิดจากในด้านของรูปทรงของตัวตึกและบ้านก็ทำให้เกิดความกลมกลืนอีกเช่นกัน

จุดเด่น จุดเด่นของภาพเกิดจากการเว้นขาวของหลังคาบ้านและทางของรถ ซึ่งจะเป็นจุดที่น่าสนใจของภาพมากที่สุด เนื่องจากเป็นสีขาวที่เด่นที่สุด

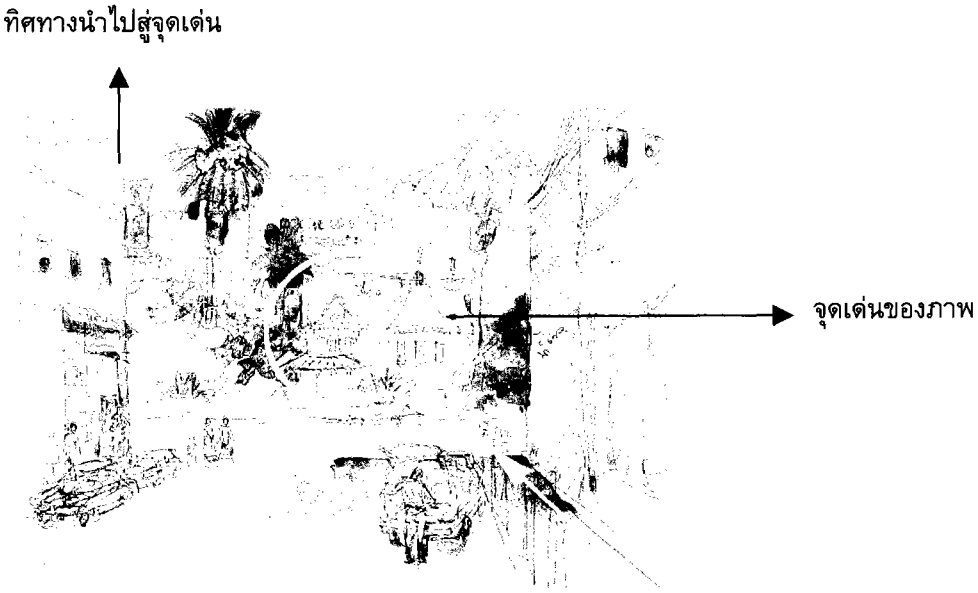
ความสมดุล ความสมดุลเกิดจากรูปทรงของตัวตึกและอาคารบ้านเรือนซึ่งเมื่อแบ่งภาพออกเป็น 4 ส่วนเท่า ๆ กันแล้วจะเห็นว่ารูปทรงถูกจัดแบ่งไว้อย่างเท่า ๆ กัน

ทำเนียบกงสุลไทย LA California, USA. (2523)

ความกลมกลืน ความกลมกลืนเกิดจากสภาพสีส่วนรวมในภาพที่มีความสอดคล้องกัน คือ สีเขียวเหลือง - ส้ม ด้วยลักษณะของใบไม้ ทำให้ภาพมีความกลมกลืนกันของลักษณะใบที่มีความเชื่อมโยงกันทั้งภาพ

จุดเด่น จุดเด่นเกิดจากรูปทรงของบ้านที่มีความเด่นด้วยความสว่างของสีและด้านรูปทรงของตัวบ้านที่มีความแตกต่างจากสิ่งแวดล้อมที่เป็นต้นไม้และใบไม้

ความสมดุล เมื่อนำภาพมาจัดแบ่งเป็น 4 ส่วนให้เท่า ๆ กัน ภาพก็จะเกิดความสมดุลแบบ 2 ข้างเท่ากัน ด้วยการจัดภาพและรูปทรงของต้นไม้ที่ถูกจัดแบ่งไว้อย่างพอดี จึงทำให้ภาพสมดุลแบบซ้ายขวาเท่ากัน

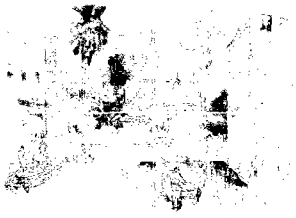


ถนน Hollywood, California USA. (2523)

ความกลมกลืน ความกลมกลืนในภาพเกิดจากโทนสีของภาพที่มีสีแดงและฟ้าเป็นหลัก ขณะเดียวกันรูปทรงของตัวตึกและอาคารที่อยู่ซ้ายขวาก็ทำให้ความกลมกลืนกันด้วยรูปทรงแบบเรขาคณิตและรูปทรงอิสระของต้นไม้

จุดเด่น จุดเด่นเกิดจากรูปทรงของตัวบ้านที่อยู่กึ่งกลางของภาพ ด้วยการนำสายตาของเส้นขอบตึกทั้งด้านซ้ายและขวา พร้อมกับรูปทรงของรถที่จอดไว้ซ้ายขวาก็เช่นกัน เป็นทิศทางที่นำสายตาผู้ดูไปหาจุดเด่นในภาพได้

ความสมดุล ความสมดุลเกิดจากการแบ่งภาพทั้ง 2 ข้าง ให้เป็น 4 ส่วน จะให้ภาพที่มีความเท่ากันทั้ง 2 ด้านได้อย่างพอดี

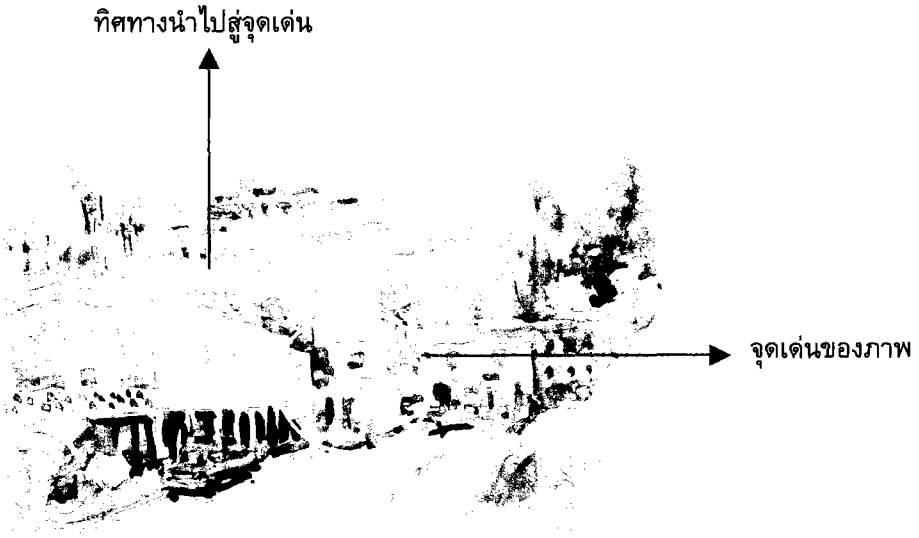


City Hall Pasadena, California USA. (2523)

ความกลมกลืน ความกลมกลืนเกิดจากสีส่วนรวมในภาพ ซึ่งเป็นสีโทนฟ้าตัดกับสีแดงเป็นหลัก ความกลมกลืนที่เห็นได้ชัดอีกข้อคือ เส้นของโครงสร้างที่ทำการร่างไว้ก่อนแล้ว ด้วยการใช้ปากการ่างภาพ พร้อมกันก็เป็นการเติมสีลงในช่องว่างของปากกานั้น

จุดเด่น จุดเด่นเป็นจุดเด่นที่ชัดเจน ด้วยการใช้รูปทรงของตัวอาคารที่มีลักษณะพิเศษวางไว้อย่างชัดเจนในกึ่งกลางของภาพ

ความสมดุล เกิดความสมดุลเมื่อภาพถูกแบ่งออกเป็น 4 ส่วน จะเห็นได้ว่าภาพถูกจัดวางไว้อย่างเท่า ๆ กันได้อย่างลงตัวและพอดี



Hollvwood. California USA. (2523)

ความกลมกลืน ความกลมกลืนเกิดจากสีฟ้าซึ่งเป็นสีส่วนใหญ่ในภาพที่มีสภาพสีส่วนรวมเป็นเช่นนั้น เส้นของโครงสร้างของตัวอาคารโดยการร่างเส้นด้วยปากกาและเติมสีในช่องว่าง เพื่อทำให้ภาพเติมเต็มในส่วนรวมทั้งหมด นั่นคือความกลมกลืนในภาพที่เห็น

จุดเด่น จุดเด่นเกิดจากสีแดงสด ๆ ที่ใช้ระบายที่ตัวรถ พร้อมกับพื้นของกำแพงดึกสีเหลือง ซึ่งมีความเด่นด้วยการตัดกันของเส้นและสีอย่างรุนแรง ซึ่งตรงข้ามกับความเรียบง่ายในสีส่วนรวมที่ระบายด้วยการไม่เน้นแสงและเงา

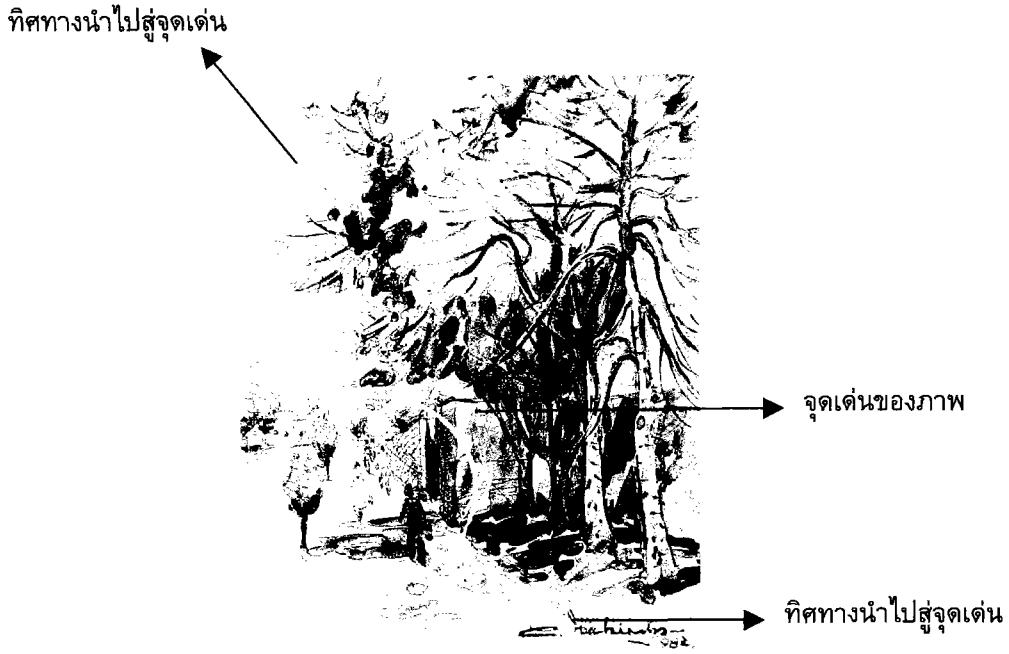
ความสมดุล ความสมดุลเกิดจากการแบ่งภาพออกเป็นซ้ายขวาเท่า ๆ กัน จะเห็นได้ว่า 2 ภาพถูกวางไว้ให้เท่ากันอย่างชัดเจน

San Francisco (2525)

ความกลมกลืน ความกลมกลืนเกิดจากสภาพสีส่วนรวมเป็นสีโทนเย็น ซึ่งใช้กลุ่มของสีเขียวอมเทาเป็นหลักในการระบายภาพ รูปทรงของต้นไม้ ใบไม้ที่มีพื้นที่เป็นส่วนใหญ่ ทำให้ภาพเกิดการประสานกันอย่างนุ่มนวล ซึ่งไม่ขัดแย้งกับรูปทรงของตึกเพราะเส้นโค้งเส้นหยักในภาพของต้นไม้ใบไม้ทำหน้าที่ให้ความรู้สึกนุ่มนวลกว่าและมีพื้นที่เป็นส่วนใหญ่จึงทำให้ภาพนุ่มนวลและกลมกลืน

จุดเด่น จุดเด่นในภาพจะเห็นได้ว่าเกิดจากรูปทรงของต้นไม้ต้นใหญ่ที่ยืนเด่นอยู่ต้นเดียวในภาพ บวกกับรูปทรงของรถที่มีความแตกต่างในเรื่องของรูปทรงและการใช้สีทำให้เกิดจุดเด่นได้อย่างน่าสนใจ

ความสมดุล ความสมดุลเมื่อแบ่งภาพออกเป็น 2 ส่วน จะเห็นว่าภาพถูกแบ่งออกด้วยความรู้สึกของต้นไม้ต้นเดียวที่ถูกจัดแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ทำให้ภาพสมดุลแบบซ้ายขวาเท่ากัน



Suburban USA. (2525)

ความกลมกลืน ความกลมกลืนเกิดจากสภาพสีส่วนรวมที่เป็นสีโทนร้อน ซึ่งใช้สีแดงอมชมพูเป็นหลักในภาพ เส้นที่ใช้ในการร่างภาพก็ช่วยทำให้ภาพกลมกลืนด้วยเรื่องของเส้นเช่นดียวกัน

จุดเด่น จุดเด่นที่เด่นในภาพนี้เกิดจากสีแดงอมชมพูที่ใช้ในการระบายสีของต้นไม้ โดยใช้พื้นที่ในการระบายมากกว่าส่วนอื่น ๆ พร้อมกันนั้นก็เป็นสีที่มีกำลังส่องสว่างมาก จึงทำให้ภาพเด่นได้

ความสมดุล ความสมดุลเกิดจากน้ำหนักของสีและรูปทรง เมื่อมีการแบ่งภาพออกเป็น 2 ส่วนแล้ว จะเห็นว่าภาพถูกจัดแบ่งออกไว้อย่างเท่ากันพอดีด้วยเรื่องของสีและรูปทรง

สรุป โครงสร้างของภาพในผลงานภาพจิตรกรรมสีน้ำที่นำมาวิเคราะห์แยกได้เป็น 3 ประเด็น คือ ความกลมกลืน จุดเด่น ความสมดุล สามารถแยกอธิบายได้ดังนี้

ความกลมกลืน ในภาพโดยส่วนรวมเกิดจากความกลมกลืนของการใช้สีเป็นตัวประสานกันในภาพและความประสานกันของรอยพู่กันที่เกิดจากการป้ายให้เกิดรูปทรงต่าง ๆ ที่มีความกลมกลืนกันทั้งภาพ

จุดเด่น จุดเด่นของภาพมักเกิดขึ้นกับรูปทรงที่ตรงข้ามกันในภาพ เช่น รูปทรงวัด รูปเรือ รูปทรงต้นไม้ และรูปทรงตัวตึกหรืออาคาร โดยการกำหนดกลุ่มที่มีความสว่างไว้ตรงจุดเด่นในภาพผลงานนั้น ๆ และกระจายความสว่างให้กระจายออกไปทั่วภาพ เพื่อให้เกิดการสอดรับกันอย่างลงตัว

ความสมดุลในภาพมักเกิดขึ้นแบบซ้าย ขวาเท่ากัน ในการจัดภาพของ เฉลิม นาคีรักษ์ มักคำนึงถึงการจัดภาพแบบความสมดุลแบบซ้าย ขวาเท่ากัน เพื่อให้เกิดความพอดีในภาพ

4. กลวิธี

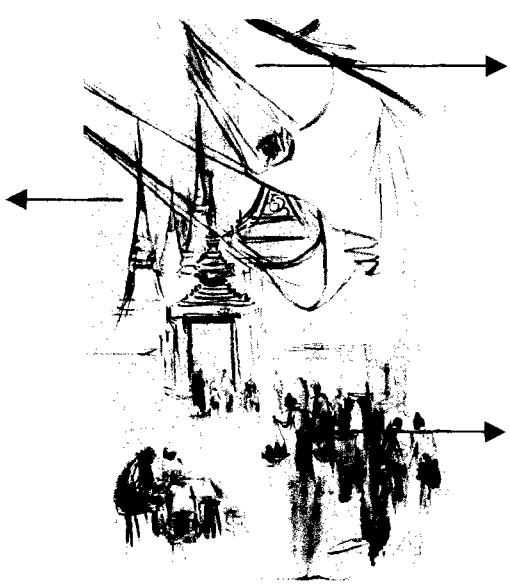
กลวิธีสีน้ำในภาพผลงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ มีความหลากหลายด้วยการประสานกันของกลวิธีต่าง ๆ ซึ่ง เฉลิม นาคีรักษ์ นำมาสร้างสรรค์ผลงานไว้ ซึ่งสามารถสรุปได้เป็น 3 ลักษณะ ดังนี้

1. การระบายแบบเปียกบนเปียก
2. การระบายแบบเปียกบนแห้ง
3. การระบายแบบแห้งบนแห้ง

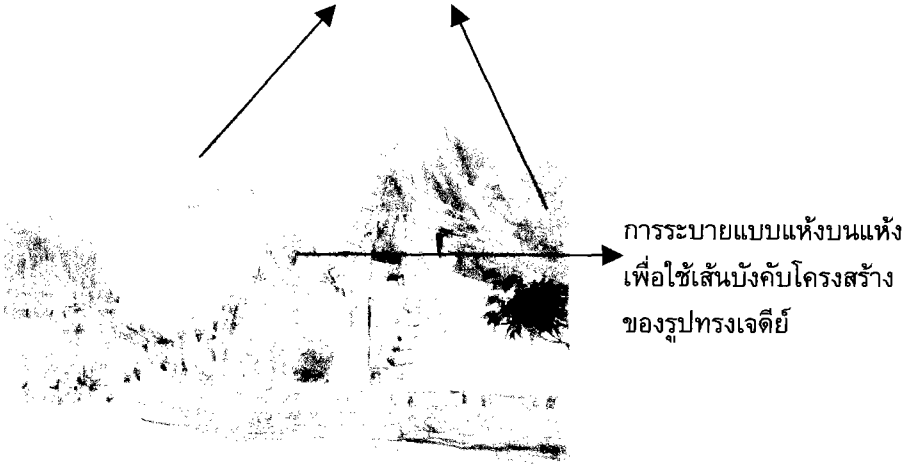
การสร้างสรรค์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ ในด้านกลวิธี เฉลิม นาคีรักษ์ นิยมใช้การสร้างสรรค์ด้วยสื่อของสีน้ำที่ใช้กลวิธีการระบายแบบเปียกบนเปียก การระบายแบบเปียกบนแห้ง การระบายแบบแห้งบนแห้ง ที่ปรากฏในภาพของกลุ่มตัวอย่างจากกลุ่มภาพวัด กลุ่มภาพทิวทัศน์ริมน้ำ กลุ่มภาพทิวทัศน์ป่าเขาและสวน กลุ่มภาพทิวทัศน์เมือง จากการวิเคราะห์ภาพผลงานการใช้กลวิธีการระบายแบบเปียกบนเปียก การระบายแบบเปียกบนแห้ง การระบายแบบแห้งบนแห้ง จากภาพตัวอย่างที่เห็นกลวิธีชัดที่สุดดังนี้

- ภาพประตูวัดโพธิ์, 2508
- ภาพวัด, 2508
- ภาพเรือริมน้ำ, 2508
- ภาพภูเขาทอง – คลองมหานาค, 2502
- ภาพบางลำภู, 2508
- ภาพน้ำตกที่โตเกียว (น้ำตกนิกโก้), 2501
- ภาพสวนมะพร้าวที่บางประทุน, 2508
- ภาพกรุงโตเกียว, 2501
- ภาพ City Hall Pasadena, California USA., 2523
- ภาพ Suburban, USA., 2525

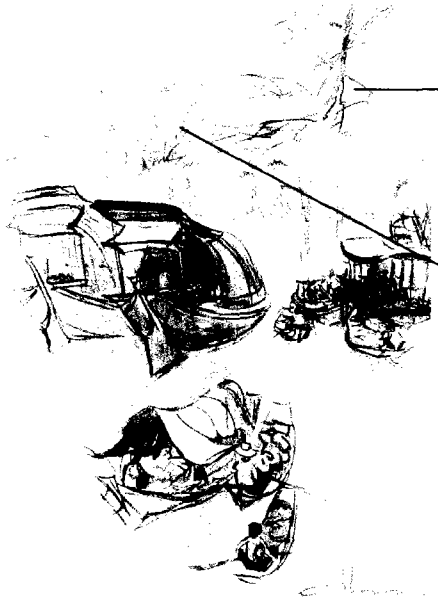
การวิเคราะห์กลวิธีกลุ่มภาพจิตรกรรมสีน้ำภาพทิวทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์



ประตูวัดโพธิ์ (2508)



วัด (2508)



การใช้เส้นเข้มบังคับโครงสร้าง
ด้วยการลงสีแบบแห้งบนแห้ง
เพื่อทำให้เกิดความคมชัดของ
โครงสร้าง

การระบายแบบเปียกบนเปียก
เพื่อทำให้สีไหลซึมเข้าหากัน

เรือริมน้ำ (2508)

การระบายแบบเปียกบนเปียกเพื่อ
ทำให้ฉากหลังเรียบเข้าหากัน

การระบายแบบเปียกบน
แห้งเพื่อทำให้เกิดความ
คมชัดของขอบใบไม้ และ
เกิดความพร่ามัวของราย
ละเอียดในใบไม้และต้นไม้

ลักษณะการผลักและดึง
ด้วยน้ำหนักเข้มอ่อนเพื่อ
ทำให้เกิดมิติด้วยการ
ระบายแบบเปียกบนแห้ง
ด้วยสีที่เข้มขึ้นในส่วนหลัง

ภูเขาทอง – คลองมหานาค (2502)

การระบายแบบแห้งบนแห้งเพื่อทำให้เกิด
ความคมชัดของส่วนที่ลึกที่สุด

การระบายแบบเปียกบน
เปียกเพื่อทำให้พื้นหลังซึม
เข้าหากันอย่างกลมกลืน

การเน้นรายละเอียดเพื่อ
ทำให้เกิดความคมชัดใน
ส่วนที่ลึกและมืดที่สุด
ด้วยการใช้การระบาย
แบบแห้งบนแห้ง

คลองบางลำภู (ไม่ปรากฏปี)

การระบายแบบเปียกบนแห้ง
ทำให้เกิดความคมชัดด้านบน
และไม่คมชัดด้านล่าง

การไหลซึมของสายน้ำเกิด
จากการใช้การระบายแบบ
เปียกบนเปียก เพื่อทำให้
เกิดการไหลซึม

การเน้นส่วนที่ลึกที่สุด
ด้วยการใช้การระบาย
แบบแห้งบนแห้ง
ด้วยสีที่ข้นและเข้ม

น้ำตกที่โตเกียว (น้ำตกนิกโก้) (2501)

การระบายแบบเปียกบนเปียก
เพื่อทำให้ฉากหลังกลมกลืน
ผสานเข้าหากัน ด้วยการหยด
สีหลาย ๆ สีเพื่อทำให้ภาพดู
สนุกตื่นเต้น

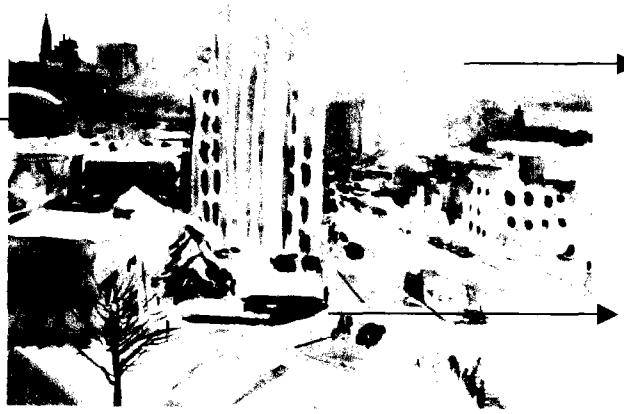
การระบายแบบแห้งบนแห้ง
ด้วยการเน้นสีเข้มในส่วนที่ลึก
เพื่อทำให้ภาพเกิดมิติ

สวนมะพร้าวที่บางปะทุน (2508)

การระบายแบบเปียกบน
แห้งเพื่อทำให้เกิดขอบคม
ด้านบนและความพร่ามัว
ด้านตรงข้าม

การระบายแบบเปียกบน
เปียกเพื่อทำให้สีประสาน
กลมกลืนกัน

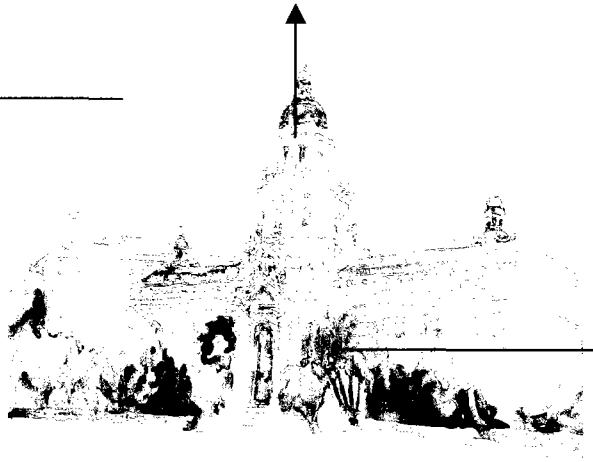
การเน้นด้วยสีเข้มทำให้เกิด
มิติลึกของภาพ ด้วยการแต้ม
พู่กันแบบแห้งบนแห้ง



กรุงโตเกียว (2501)

การเพิ่มเน้นโครงสร้าง
เพื่อความชัดเจนของรูปทรง

การระบายแบบเปียกบนเปียก
เพื่อทำให้สีเรียบ ดูกลมกลืนกัน



การระบายแบบเปียกบนแห้ง
ด้วยการใช้สีที่มีความเข้ม
สร้างมิติของต้นไม้

City Hall Pasadena, California USA. (2523)

การระบายแบบ
เปียกบนเปียก
เพื่อทำท้องฟ้า

การระบายแบบเปียกบนเปียก
ด้วยการทำฉากหลังให้กลมกลืน
ผสานเข้าหากัน

การใช้การลากเส้นเข้ม
แบบแห้งบนแห้งเพื่อการ
เน้นเส้นด้วยน้ำหนักที่เข้ม

Suburban, USA. (2525)

จากการวิเคราะห์กลวิธีในภาพจะเห็นได้ว่า

ภาพวัด ในภาพกลุ่มวัดจะเป็นภาพที่เน้นใช้วิธีการเปียกบนเปียก ซึ่งขณะเดียวกัน เฉลิม นาคีรักษ์ ก็ใช้วิธีการผลักและดึงในการสร้างรูปและพื้น ซึ่งภาพกลุ่มวัดนี้จะเห็นได้ว่าการนำเสนอของ เฉลิม นาคีรักษ์ ยังใช้วิธีการถ่ายทอดซึ่งใช้เทคนิคโดยทั่วไปของสีน้ำเป็นหลัก คือ ฉากหลังจะเน้นใช้วิธีการเปียกบนเปียก ขณะเดียวกันก็จะใช้สีที่มีน้ำหนักเข้มเพื่อเพิ่มน้ำหนักของภาพเพื่อก่อให้เกิดรูปขึ้น เช่น รูปทรงของเจดีย์ รูปทรงของวัด รูปทรงของคนและรถ

ภาพทิวทัศน์ริมน้ำ เฉลิม นาคีรักษ์ มักจะนิยมใช้เส้นทแยงมาประกอบในภาพเพื่อสร้างจุดเด่น ขณะเดียวกันก็ใช้กลวิธีของสีน้ำที่หลากหลายผสมเข้าไปในภาพ เพื่อสร้างรูปทรง กลวิธีเปียกบนเปียก ปรากฏทั่วไปในภาพโดยภาพรวมทุกภาพ ขณะพื้นหลังแห้งแล้วก็ใช้เส้นเพื่อสร้างรูปทรงหรือเป็นการบังคับรูปทรงเพื่อให้เกิดรูปทรงเช่น บ้าน เรือ ต้นไม้ ขณะเดียวกันใช้กลวิธีแห้งบนแห้งเพื่อผลักและดึงด้วยน้ำหนักเข้มอยู่ข้างหลัง น้ำหนักอ่อนอยู่ข้างหน้าเพื่อทำให้ภาพเกิดมิติ

- เปียกบนเปียก ใช้ในการทำพื้นหลังเพื่อทำให้เกิดความนุ่มนวลของภาพ
- เปียกบนแห้ง ใช้การระบายซึมไหลเข้าหากันเพื่อให้เกิดรอยคราบของพื้นผิว
- แห้งบนแห้ง มักใช้การเน้นความเข้มของน้ำหนักระยะสุดท้าย

ภาพทิวทัศน์ป่าเขาและสวน เป็นภาพที่แสดงรูปทรงของต้นไม้ ใบไม้ โขดหิน น้ำ ซึ่งรูปทรงเหล่านี้เป็นรูปทรงอิสระ ทิศทางของรูปทรงเป็นไปโดยธรรมชาติ กลวิธีในการระบายสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ มักจะใช้วิธีการเปียกบนเปียก ซึ่งผสมกับการผลักและดึงของน้ำหนักเข้มและอ่อนของสี เพื่อทำให้ภาพเกิดมิติ ในขณะที่สียังไม่แห้งก็เพิ่มน้ำหนักเข้มของสีและความข้นของสี หลังจากนั้นจะเน้นโครงสร้างของเส้นเพื่อเป็นการเน้นให้เกิดรูปทรงที่ชัดเจน

ภาพทิวทัศน์เมือง กลุ่มภาพทิวทัศน์เมือง เป็นการบันทึกรูปทรงของอาคารที่อยู่อาศัยในย่านชุมชนที่มีความหนาแน่นมาก ซึ่งแต่ละสถานที่ก็มีความแตกต่างกันออกไป กลวิธีของการบันทึก เฉลิม นาคีรักษ์ มักนิยมใช้การผลักและดึงของน้ำหนักของสี ซึ่งสลับสีที่มีความเข้มอ่อนต่างกัน ขณะเดียวกันก็ใช้วิธีการเปียกบนเปียกเพื่อทำฉากหลัง ทำให้เกิดความนุ่มนวลดังเช่นท้องฟ้า พร้อมกันนั้นก็จะเว้นสีขาวของภาพเพื่อจะทำให้ภาพมีความสว่างที่สุดหรือขาวที่สุดของภาพ เช่น ภาพกรุงโตเกียว, 2501

ส่วนในภาพ City Hall Pasadena, California USA., 2523 ภาพนี้เน้นโด ยการใช้เส้นปากกาเพื่อเน้นโครงสร้างของภาพ พร้อมกันนั้นก็เป็นการเติมสีลงในช่องว่างโดยกลวิธีเปียกบนเปียก และผลักดึงด้วยน้ำหนักของสีอ่อนและสว่างในภาพเพื่อผลักและดึงให้ภาพเกิดมิติ เช่น ภูเขาข้างหลังตัวอาคารและต้นไม้เข้มและอ่อนหน้าอาคาร

สรุป จากกลุ่มภาพที่วิเคราะห์กลวิธี เฉลิม นาคีรักษ์ นิยมใช้กลวิธี การระบายแบบเปียกบนเปียก การระบายแบบเปียกบนแห้ง การระบายแบบแห้งบนแห้ง ในทุกภาพ

เนื่องจากการวิเคราะห์เห็นกลวิธีเหล่านี้อยู่ในผลงานทุกภาพซึ่งมีความเด่นชัดมาก

- ลักษณะการใช้การระบายแบบเปียกบนเปียก มักใช้ในการทำฉากหลัง เพื่อทำให้สีผสานเข้าหากันอย่างกลมกลืนและมีความนุ่มนวลในภาพ

- การใช้การระบายแบบเปียกบนแห้ง มักมีการใช้หลังจากทำพื้นฉากหลังด้วยวิธีการเปียกบนเปียกเป็นที่แห้งสนิทแล้ว หรืออาจเป็นการเพิ่มมิติของภาพด้วยการเพิ่มสี แล้วทำให้ภาพของสีในชั้นที่สองมักจะเห็นความคมชัดของสีและเกิดขอบคมและจะเห็นความไม่คมชัดประสานเข้ากับส่วนอื่นอย่างนุ่มนวล นี่คือลักษณะการใช้การระบายแบบเปียกบนแห้งของ เฉลิม นาคีรักษ์
- การระบายแบบแห้งบนแห้ง มักเป็นการใช้สีที่เข้มขึ้นเพื่อเน้นในส่วนที่ลึกที่สุด สีที่เข้มที่สุด หรือในส่วนที่ต้องการให้เห็นชัดในส่วนหน้าของภาพ

จากการวิเคราะห์ภาพผลงานสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ การวิเคราะห์กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานของ เฉลิม นาคีรักษ์ มักจะใช้กลวิธีต่าง ๆ เข้าผสานกันในผลงานเพื่อทำให้ภาพเกิดมิติลวงตาเกิดเป็นระยะใกล้ ไกลในภาพผลงาน

บทที่ 4
การพัฒนาสร้างสรรค์

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพทิวทัศน์ของเฉลิม นาคีรักษ์ ผู้วิจัยได้นำผลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมสีน้ำภาพทิวทัศน์ ซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่างจำนวน 23 ภาพ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำโดยใช้กลวิธีสีน้ำแสดงเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์เมืองในกรุงเทพฯ ในแบบของผู้วิจัย โดยการพัฒนาสร้างสรรค์แบ่งช่วงการพัฒนาสร้างสรรค์ออกเป็นสามช่วง จำนวน 18 ภาพ ดังนี้

ผลงานช่วงระยะแรก เป็นการใช้การผลักและดึงด้วยน้ำหนักเข้ม อ่อน สลับกันของสีเพื่อให้เกิดเป็นระยะของภาพ โดยการใช้สีกลุ่มม่วง-เหลือง และเน้นโครงสร้างให้คมชัด ผสมกับความชัดเจนของการป้ายพู่กันที่ทำให้เกิดรอยแปรงเพื่อให้ได้รูปทรงตามต้นแบบที่เห็น มีผลงานจำนวน 5 ภาพ

ภาพที่ 1	ชื่อภาพ	วัดโพธิ์ยามเย็น	ขนาด	27 x 37 เซนติเมตร
ภาพที่ 2	ชื่อภาพ	วัดโพธิ์ยามเช้า	ขนาด	27 x 37 เซนติเมตร
ภาพที่ 3	ชื่อภาพ	วัดนิเวศธรรมประวัติ บางปะอิน	ขนาด	27 x 37 เซนติเมตร
ภาพที่ 4	ชื่อภาพ	ตรอกพาหุรัด	ขนาด	27 x 37 เซนติเมตร
ภาพที่ 5	ชื่อภาพ	บ้านเก่า	ขนาด	55 x 75 เซนติเมตร

ผลงานช่วงระยะที่สอง เป็นการใช้เส้นบังคับโครงสร้างผสมกับการผลักและดึงของน้ำหนักเข้มอ่อนเพื่อทำให้เกิดระยะของภาพและการเพิ่มมิติของสี โดยการใช้กลุ่มสีม่วง-เหลืองและกลุ่มสีโมโนโทนเป็นหลัก มีผลงานจำนวน 6 ภาพ

ภาพที่ 6	ชื่อภาพ	แนวนอน	ขนาด	24 x 42 เซนติเมตร
ภาพที่ 7	ชื่อภาพ	หัวลำโพง	ขนาด	55 x 75 เซนติเมตร
ภาพที่ 8	ชื่อภาพ	ตรอก	ขนาด	35 x 53 เซนติเมตร
ภาพที่ 9	ชื่อภาพ	ซอยเก่า 2	ขนาด	35 x 49 เซนติเมตร
ภาพที่ 10	ชื่อภาพ	ซอยเก่า 1	ขนาด	31 x 49 เซนติเมตร
ภาพที่ 11	ชื่อภาพ	ตลาด	ขนาด	55 x 75 เซนติเมตร

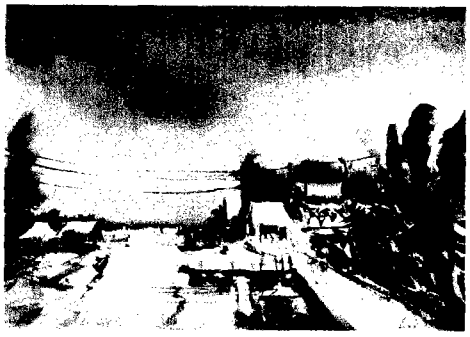
ผลงานช่วงระยะที่สาม เป็นการใช้เส้นผสมกับรอยแปรงแบบอิสระไม่เน้นโครงสร้างและรูปทรงที่ชัดเจน โดยใช้สีกลุ่มโมโนโทนเป็นหลัก โดยมีผลงานจำนวน 7 ภาพ

ภาพที่ 12	ชื่อภาพ	ดิโอลด์ สยาม	ขนาด	35 x 50 เซนติเมตร
ภาพที่ 13	ชื่อภาพ	สะพานพุทธฯ	ขนาด	55 x 75 เซนติเมตร
ภาพที่ 14	ชื่อภาพ	บ้านสีส้ม	ขนาด	21 x 46 เซนติเมตร
ภาพที่ 15	ชื่อภาพ	ตลาดน้ำ 1	ขนาด	33 x 48 เซนติเมตร
ภาพที่ 16	ชื่อภาพ	ตลาดน้ำ 2	ขนาด	24 x 47 เซนติเมตร
ภาพที่ 17	ชื่อภาพ	เปลี่ยนแปลง 1	ขนาด	32 x 48 เซนติเมตร
ภาพที่ 18	ชื่อภาพ	เปลี่ยนแปลง 2	ขนาด	32 x 48 เซนติเมตร

ผลการพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำในช่วงระยะแรก จำนวน 5 ภาพ

ภาพ วัดโพธิ์ยามเย็น

ภาพ วัดโพธิ์ยามเช้า



ภาพ วัดนิเวศธรรมประวัติ บางปะอิน

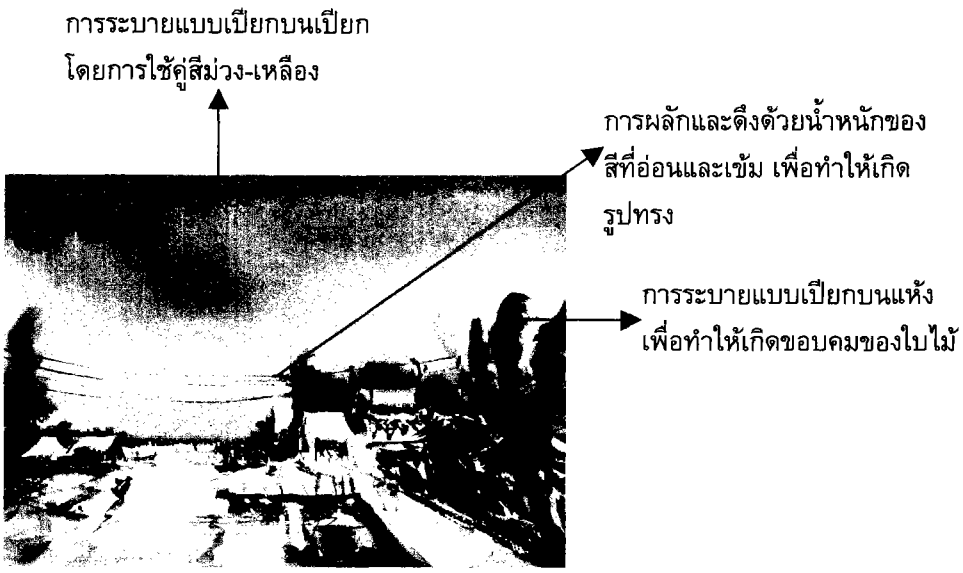
ภาพ ตรอกพาหุรัด

ภาพ บ้านเก่า

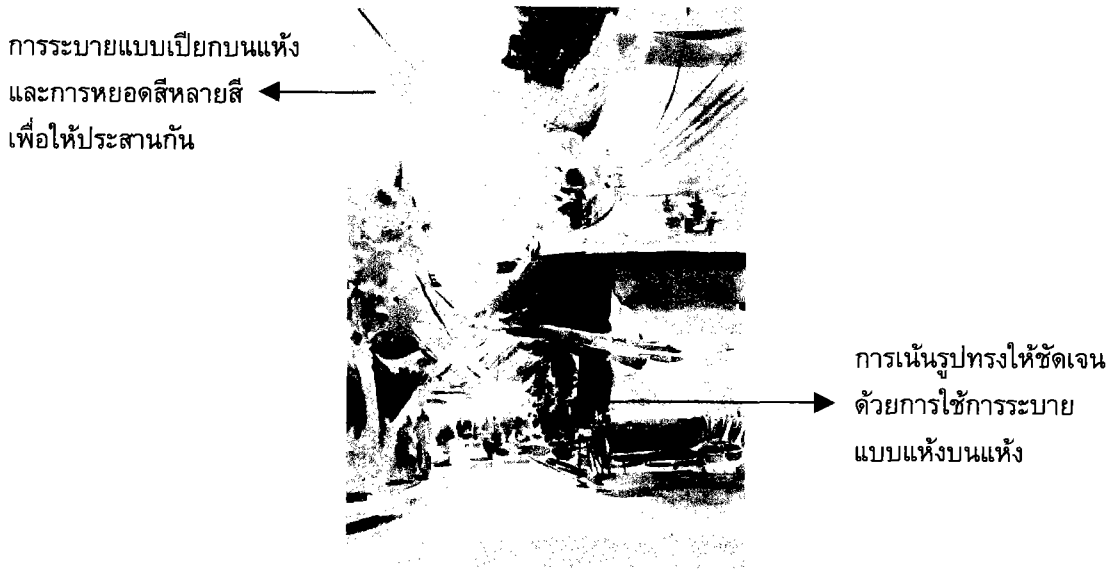
ผลงานช่วงแรก เป็นการใช้การผลักและดึงด้วยน้ำหนักเข้ม อ่อน สลับกันของสี เพื่อทำให้เกิดระยะของภาพ โดยการใช้สีกลุ่มม่วง-เหลือง และเน้นโครงสร้างให้คมชัด โดยการใช้กลวิธีการระบายแบบเปียกบนเปียก แล้วระบายแบบเปียกบนแห้ง ตามด้วยการเน้นโครงสร้างด้วยการเน้นด้วยสีที่เข้มที่สุดโดยระบายแบบแห้งบนแห้ง จะเห็นในภาพดังนี้

ภาพ วัดโพธิ์ยามเย็น

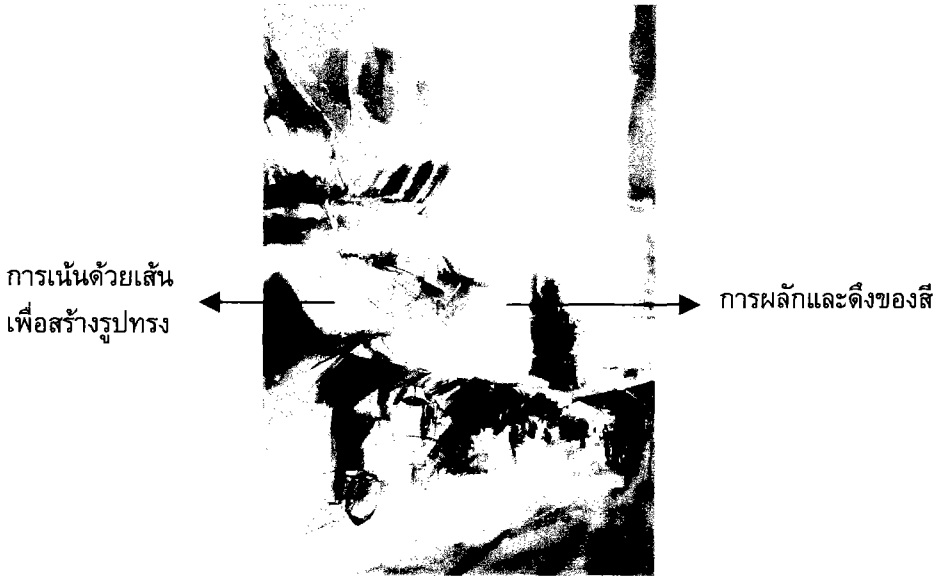
ภาพ วัดโพธิ์ยามเช้า



ภาพ วัดนิเวศธรรมประวัติ บางปะอิน



ภาพ ตรอกพาหุรัด



ภาพ บ้านเก่า

สรุป ผลจากการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานในช่วงแรก เป็นผลสรุปของการวิเคราะห์ภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพทิวทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ ผู้วิจัยได้นำกลวิธีและการจัดภาพนำมาสร้างผลงานเป็นภาพทิวทัศน์เมืองในกรุงเทพฯ โดยได้รับอิทธิพลจากการศึกษาในชุดนี้คือ ได้นำคู่สีตรงกันข้าม คือ สีม่วง-เหลือง นำมาใช้ในการสร้างกลุ่มสี และใช้กลวิธีในการผลักและดึงด้วยการระบายแบบเปียกบนแห้ง และการทำฉากหลังด้วยการใช้การระบายแบบเปียกบนเปียก เพื่อให้ได้ฉากหลังที่นุ่มนวล และการเน้นโครงสร้างด้วยน้ำหนักที่เข้มที่สุดด้วยสีเข้มและข้น เน้นในส่วนที่ลึกเพื่อให้เกิดมิติในภาพ ในการพัฒนาในช่วงแรกนี้ผู้วิจัยยังคงใช้ระบบแบบชัดเจน เห็นและถ่ายทอดออกมาอย่างชัดเจน ซึ่งจะได้อิทธิพลของ เฉลิม นาคีรักษ์ อยู่จำนวนมากในผลงาน

ผลการพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำในช่วงระยะที่สอง จำนวน 6 ภาพ

ภาพ แนวนอน

ภาพ หัวลำโพง

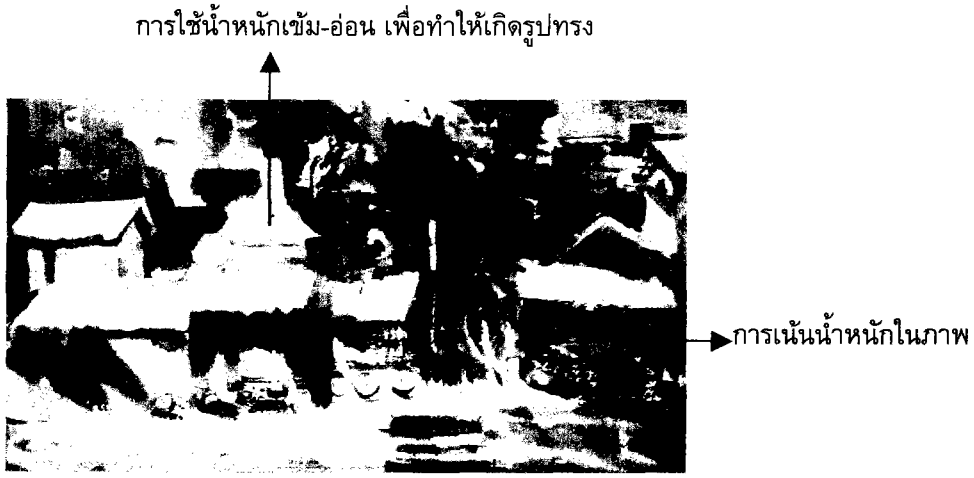
ภาพ ตรอก

ภาพ ซอยเก่า 2

ภาพ ซอยเก่า 1

ภาพ ตลาด

ผลงานช่วงระยะที่ 2 เป็นการใช้เส้นบังคับโครงสร้างผสมกับการผลักและดึงน้ำหนักเข้ม-อ่อน เพื่อทำให้เกิดระยะของภาพและการเพิ่มมิติของสี โดยการใช้สีกลุ่มม่วง-เหลืองและกลุ่มสีโมโนโทน ดังนี้



ภาพ แนวนอน

ภาพ หัวลำโพง

ภาพ ตรอก

ภาพ ซอยเก่า 2

ภาพ ซอยเก่า 1

ภาพ ตลาด

สรุป จากการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงที่สอง ผู้วิจัยได้ทดลองในเรื่องของการใช้เส้นเพื่อบังคับโครงสร้างของรูปทรง และใช้น้ำหนักเข้มอ่อนเพื่อผลักและดึง เพื่อให้เกิดรูปทรงและมิติในความตื้นลึกของภาพ พร้อมกันนั้นก็ได้ทดลองใช้สีโทนเดียวในภาพ เพื่อให้ได้เรื่องของโครงสร้างสีที่มีความน่าสนใจจากกลุ่มแรกที่ใช้โทนสีม่วง-เหลือง จากกลุ่มที่สองจะมีความอิสระในการใช้พู่กันและความเป็นรูปแบบของผู้วิจัยเข้าไปผสมอยู่บ้าง ด้วยการลดทอนรายละเอียดลงให้มากกว่าผลงานในชุดแรก

ผลการพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำในช่วงระยะที่สาม จำนวน 7 ภาพ

ภาพ ดิโอลด์ สยาม

ภาพ สะพานพุทธฯ

ภาพ บ้านสีส้ม

ภาพ ตลาดน้ำ 1

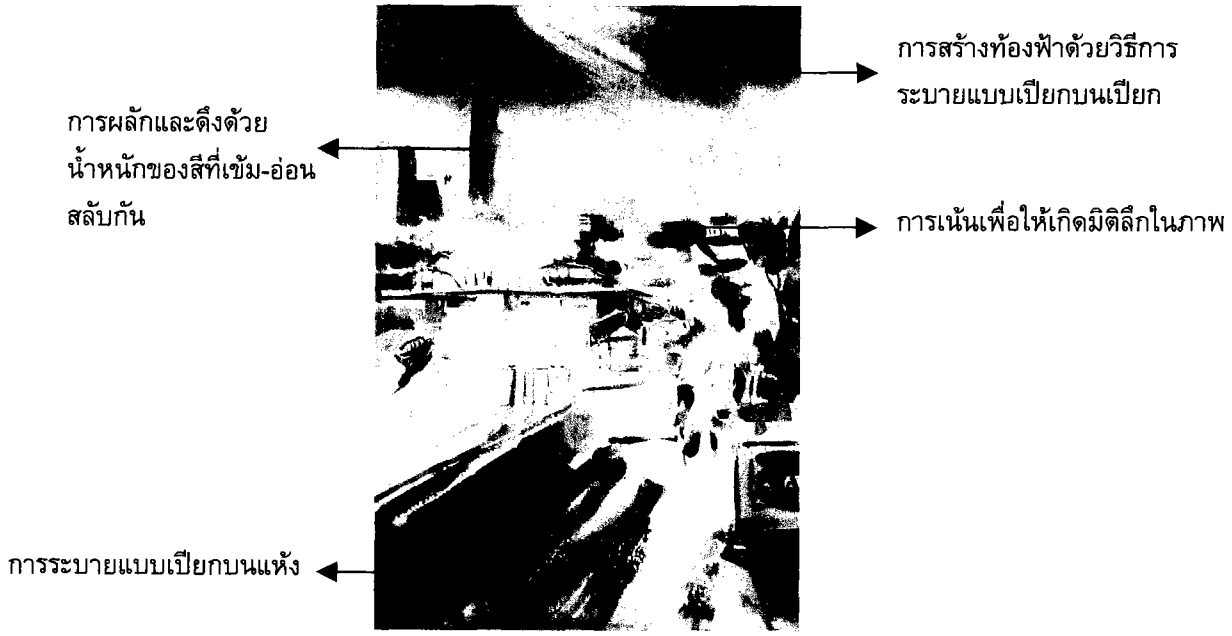
ภาพ ตลาดน้ำ 2

ภาพ เปลี่ยนแปลง 1

ภาพ เปลี่ยนแปลง 2

ผลงานช่วงระยะที่สาม เป็นการใช้เส้นผสมกับรอยแปรงแบบอิสระไม่เน้นโครงสร้างและรูปทรงที่ชัดเจน ผสมกับความอิสระในการป้ายพู่กันในรูปทรงต่าง ๆ ในภาพ ดังนี้

ภาพ ดิโอลด์ สยาม



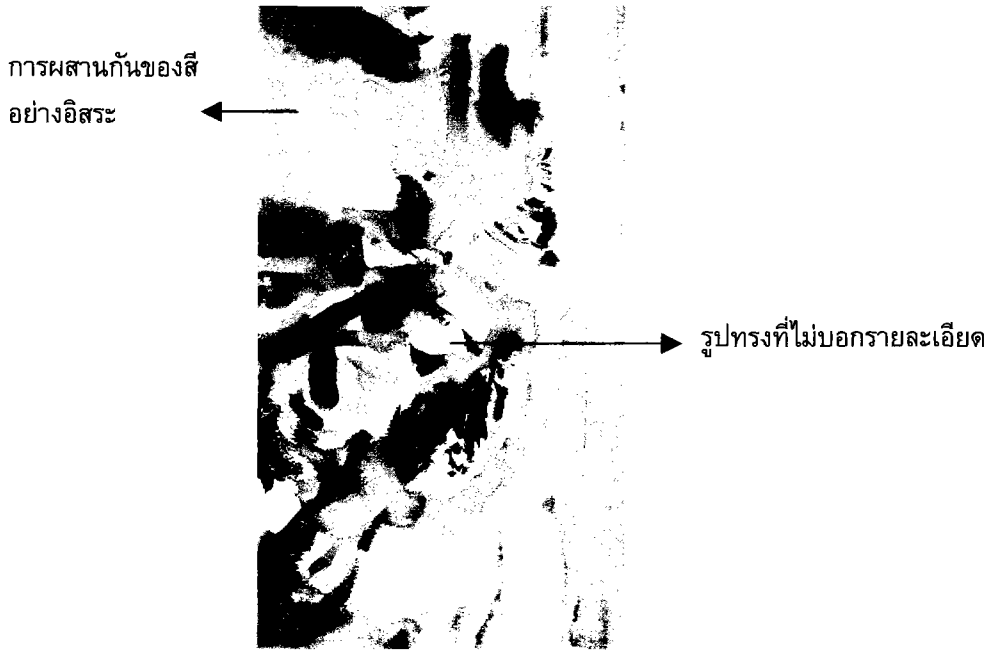
ภาพ สะพานพุทธฯ

ภาพ บ้านสีส้ม

ภาพ ตลาดน้ำ 1

ภาพ ตลาดน้ำ 2

ภาพ เปลี่ยนแปลง 1



ภาพ เปลี่ยนแปลง 2

สรุป ผลงานในการพัฒนาการสร้างสรรค์ในช่วงที่สาม ผู้วิจัยได้นำการสร้างผลงานในช่วงแรกคือการใช้สีกลุ่มโทนม่วง-เหลือง และกลวิธีในการจัดภาพ ผสมกับการพัฒนาสร้างสรรค์ในช่วงที่สอง คือการใช้เส้นผสมกับสีโทนเดียวในภาพ เข้าผสมผสานกันโดยบวกกับความเป็นอิสระในการป้ายพู่กันเพื่อให้เกิดรูปทรงแต่จะให้รอยพู่กันผสมกลมกลืนกันทั้งภาพ จะเห็นได้ว่าผลงานในช่วงที่สามจะมีความเป็นอิสระมากกว่าช่วงแรกและช่วงที่สอง และลดทอนรายละเอียดลงไปค่อนข้างมาก บางครั้งอาจจะไม่เห็นรูปทรงที่ชัดเจนในภาพผลงาน จะเห็นเพียงแค่โครงสีในภาพผลงานเท่านั้น

สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์

จากการพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำใน 3 ช่วง จำนวน 18 ภาพ โดยการศึกษากลวิธีในการระบายสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ ผู้วิจัยได้นำแนวทางการวิเคราะห์ที่ได้จากการศึกษา นำมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำตามแนวทางของผู้วิจัย โดยในช่วงการพัฒนาสร้างสรรค์ในช่วงแรกได้รับอิทธิพลในการสร้างสรรค์ตามแนวทางของ เฉลิม นาคีรักษ์ มาประยุกต์ในผลงานจิตรกรรมสีน้ำโดยใช้กลุ่มสีม่วง-เหลือง และการระบายแบบเปียกซุ่มไหลซึมของสีในฉากหลังเพื่อให้เกิดการผสานกันของสี ผสมกับการเน้นความเข้มของรูปทรงที่เกิดขึ้นด้วยน้ำหนักของสีที่เข้มขึ้น ด้วยการนำเสนอรูปทรงที่ชัดเจนในสิ่งที่เห็นตรงหน้า และถ่ายทอดอย่างที่เห็นออกมาเป็นผลงาน

ช่วงที่สองของการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัยได้ปรับเปลี่ยนกลวิธีบางอย่างในการระบายสีน้ำ โดยการใช้เส้นที่เกิดจากสีที่เข้มขึ้นเพื่อทำให้เกิดโครงสร้างของภาพผสมกับการใช้น้ำหนักอ่อนแก่วางสลับกันเพื่อทำให้ภาพเกิดการผลักและดึงในภาพผลงานและยังได้เพิ่มกลุ่มสีที่เป็นกลุ่มสีเดียว (โมโนโทน) เข้าไปใช้ในผลงาน บวกกับการขูดขีดของเส้นที่เกิดจากการขูดสีออกในภาพขณะที่ภาพยังเปียกอยู่ เพื่อให้เกิดเป็นมิติที่น่าสนใจในภาพ

ช่วงที่สามของการพัฒนาผลงาน เป็นการผสมผสานกันระหว่างช่วงที่หนึ่งและช่วงที่สองเข้าไว้ด้วยกัน โดยการใช้กลุ่มสีโทนเดียวผสมกับการใช้การไหลซุ่มของสีเป็นฉากหลังพร้อมทั้งการหยอดสีเพื่อทำให้เกิดการผสานกันของสีหลาย ๆ สี ผสมกับความอิสระในการป้ายพู่กันเพื่อการละลายรูปทรงที่คมชัด เพื่อให้ได้รูปทรงที่มีความอิสระรู้สึกกลมกลืนกันทั้งภาพ โดยที่ภาพจะไม่ได้บอกความชัดเจนของรูปทรงที่เห็นตรงหน้าที่กำลังถ่ายทอดลงเป็นผลงาน

สิ่งที่ได้จากการศึกษาผลงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ คือได้นำกระบวนการสร้างสรรค์ที่ เฉลิม นาคีรักษ์ ได้ทดลองและทำไว้เป็นแบบอย่าง เช่น การทำท้องฟ้าโดยมีก้อนเมฆหลาย ๆ แบบ การไหลซึมของสีท้องฟ้า การผลักและการดึงด้วยน้ำหนักเข้มอ่อน เพื่อทำให้เกิดโครงสร้างที่ชัดเจน การใช้เส้นเน้นโครงสร้าง การป้ายพู่กันหลาย ๆ แบบ ทำให้เกิดรูปทรงต่าง ๆ การใช้สีคู่ตรงข้าม เช่น ม่วง-เหลือง ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ผู้วิจัยได้นำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานโดยการผสานในรูปแบบที่เราอยากผสมผสานเข้าไปในการสร้างสรรค์ ผลที่ได้คือรูปแบบของการสร้างสรรค์ ได้ผลงานที่มีรูปแบบที่ใหม่ขึ้นและสามารถนำมาใช้จริงได้ ซึ่งเราสามารถสร้างเป็นผลงานในรูปแบบเฉพาะตนได้

ข้อสังเกต จากการทดลองปฏิบัติงานจริง ผู้วิจัยก็ยังคงยึดติดกับรูปแบบของเฉลิมอยู่มาก บวกกับยังยึดติดกับทักษะในเชิงช่างที่ต้องทำให้สวย จากความเพียรพยายามหาทางแก้ไข ผู้วิจัยได้ค้นพบว่ามือขวาซึ่งเป็นมือที่ถนัดนั้นถูกฝึกในการระบายสีมาตลอดชีวิต ฉะนั้นเมื่อจะต้องเปลี่ยนรูปแบบจากเดิม จึงเกิดปัญหาทำให้เปลี่ยนรูปแบบยากมาก ผู้วิจัยจึงคิดใช้มือซ้ายซึ่งไม่ถนัดมาลองระบายสีน้ำ ผลที่ได้น่าสนใจมาก รูปทรงที่ออกมาต่างไปจากเดิม ความคมชัดหายไป ความเครียดอึดอัดในภาพหายไป เมื่อดูภาพผลที่ได้ดูแล้วสบาย ๆ ไม่เครียด ไม่อึดอัด หลุดจากรูปแบบเดิม ๆ ที่เป็นแบบเมื่อก่อนนั้นได้ และก็ได้พัฒนาขึ้นเป็นอีกรูปแบบเฉพาะตนได้

จากผลของการเปลี่ยนแปลงนี้ ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงความกดดันในรูปแบบที่จะต้องถ่ายทอดออกมาเป็นผลงาน และได้เกิดการทดลอง เกิดการเปลี่ยนแปลงและเรียนรู้อย่างที่กล่าวข้างต้น

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ผลจากการวิจัยและพัฒนาจิตรกรรมสีน้ำภาพทิวทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ สามารถสรุปผลของการวิจัยได้ดังนี้

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ ในประเด็น
   1) เนื้อหาของภาพ
   2) รูปแบบ
   3) โครงสร้างของภาพ
   4) กลวิธีการระบายสีน้ำ
2. เพื่อนำข้อมูลจากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำตามแนวของผู้วิจัย โดยใช้กลวิธีสีน้ำ แสดงเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์เมือง ในกรุงเทพฯ

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการวิจัยครั้งนี้จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ ระหว่างปี พ.ศ. 2483 – 2525 ในประเด็นต่อไปนี้
   1.1 เนื้อหาของภาพ
   1.2 รูปแบบ
   1.3 โครงสร้างของภาพ
   1.4 กลวิธีการระบายสีน้ำ
2. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ จำนวน 23 ภาพ ดังต่อไปนี้

กลุ่มภาพวัด

1) ท่าเตียนวัดโพธิ์, 2506
   29 X 37 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
   (ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 90)
2) ประตูวัดโพธิ์, 2508
   37 X 54 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
   (ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 91)
3) วัด, 2508
   55 X 37 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
   (ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 89)
4) หอไตรวัดโพธิ์, 2523
   ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ
   (ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 85)

กลุ่มภาพทิวทัศน์ริมน้ำ

5) ปากคลองตาวคะนอง, 2496
35 X 55 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
(ภาพถ่ายสะสม สมปอง อัครวงษ์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเพาะช่าง)

6) ภูเขาทอง - คลองมหานาค, 2502
29 X 38 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
(ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 103)

7) คลอง, 2508
26 X 37 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
(ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 99)

8) เรือริมน้ำ, 2508
39 X 55 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
(ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 92)

9) ชีวิตริมน้ำ, 2508
37 X 55 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
(ภาพถ่ายสะสม สมปอง อัครวงษ์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเพาะช่าง)

10) คลองบางลำภู, ไม่ปรากฏ
30 X 39 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
(ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 97)

กลุ่มภาพทิวทัศน์ป่าเขาและสวน

11) น้ำตกที่โตเกียว (น้ำตกนิกโก้), 2501
35 X 51 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
(ภาพถ่ายสะสม สมปอง อัครวงษ์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเพาะช่าง)

12) ต้นไม้วัดเก่าที่ปากเกร็ด, 2508
37 X 58 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
(ภาพถ่ายสะสม สมปอง อัครวงษ์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเพาะช่าง)

13) สวนมะพร้าวที่บางปะทุน, 2508
39 X 58 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
(ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 84)

14) Yosemite, National Park USA. , 2523
ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ
(ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 107)

15) หิมะบนยอดเขา California USA. , 2523
ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ
(ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 104)

กลุ่มภาพทิวทัศน์เมือง

16) มหานครโตเกียว, 2501
30 X 40 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
(ภาพถ่ายสะสม สมปอง อัครวงษ์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเพาะช่าง)

17) กรุงโตเกียว, 2501
28 X 39 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
(ภาพถ่ายสะสม สมปอง อัครวงษ์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเพาะช่าง)

18) ทำเนียบกงศุลไทย LA California USA. , 2523
ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ
(ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 106)

19) ถนน Hollywood, California USA. , 2523
ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ
(ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 110)

20) City Hall Pasadena, California USA. , 2523
ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ
(ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 109)

21) Hollywood, California USA. , 2523
ไม่ปรากฏขนาด สีน้ำบนกระดาษ
(ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 107)

22) San Francisco, 2525
35 X 55 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
(ภาพถ่ายสะสม สมปอง อัครวงษ์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเพาะช่าง)

23) Suburban USA. , 2525
27 X 35 ซ.ม. สีน้ำบนกระดาษ
(ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. 2543 : 96)

3. นำผลที่ได้จากการศึกษาเกี่ยวกับเนื้อหาของภาพ รูปแบบ โครงสร้างของภาพ และกลวิธีการระบายสีน้ำ ในผลงานจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำโดยใช้กลวิธีสีน้ำแสดงเนื้อหาเกี่ยวกับภาพทิวทัศน์เมือง ในกรุงเทพฯ

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพทิวทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ ผู้วิจัยได้พัฒนาสร้างสรรค์ผลงานภาพจิตรกรรมสีน้ำภาพทิวทัศน์ กรุงเทพฯ ได้จำนวนหนึ่งและแยกคัดเลือกเพื่อลงเป็นภาพประกอบในการวิจัยจำนวน 18 ภาพ ได้แก่

ภาพที่ 1	ชื่อภาพ	วัดโพธิ์ยามเย็น	ขนาด	27 x 37 เซนติเมตร
ภาพที่ 2	ชื่อภาพ	วัดโพธิ์ยามเช้า	ขนาด	27 x 37 เซนติเมตร
ภาพที่ 3	ชื่อภาพ	วัดนิเวศธรรมประวัติ บางปะอิน	ขนาด	27 x 37 เซนติเมตร
ภาพที่ 4	ชื่อภาพ	ตรอกพาหุรัด	ขนาด	27 x 37 เซนติเมตร
ภาพที่ 5	ชื่อภาพ	บ้านเก่า	ขนาด	55 x 75 เซนติเมตร
ภาพที่ 6	ชื่อภาพ	แนวนอน	ขนาด	24 x 42 เซนติเมตร
ภาพที่ 7	ชื่อภาพ	หัวลำโพง	ขนาด	55 x 75 เซนติเมตร
ภาพที่ 8	ชื่อภาพ	ตรอก	ขนาด	35 x 53 เซนติเมตร
ภาพที่ 9	ชื่อภาพ	ซอยเก่า 2	ขนาด	35 x 49 เซนติเมตร
ภาพที่ 10	ชื่อภาพ	ซอยเก่า 1	ขนาด	31 x 49 เซนติเมตร
ภาพที่ 11	ชื่อภาพ	ตลาด	ขนาด	55 x 75 เซนติเมตร
ภาพที่ 12	ชื่อภาพ	ดิโอลด์ สยาม	ขนาด	35 x 50 เซนติเมตร
ภาพที่ 13	ชื่อภาพ	สะพานพุทธฯ	ขนาด	55 x 75 เซนติเมตร
ภาพที่ 14	ชื่อภาพ	บ้านสีส้ม	ขนาด	21 x 46 เซนติเมตร
ภาพที่ 15	ชื่อภาพ	ตลาดน้ำ 1	ขนาด	33 x 48 เซนติเมตร
ภาพที่ 16	ชื่อภาพ	ตลาดน้ำ 2	ขนาด	24 x 47 เซนติเมตร
ภาพที่ 17	ชื่อภาพ	เปลี่ยนแปลง 1	ขนาด	32 x 48 เซนติเมตร
ภาพที่ 18	ชื่อภาพ	เปลี่ยนแปลง 2	ขนาด	32 x 48 เซนติเมตร

การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำ ภาพทิวทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ ในเกณฑ์ที่กำหนดไว้ แล้วนำผลของการวิเคราะห์มาเป็นข้อมูลเพื่อการทดลองและพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงาน

จากผลการวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมสีน้ำ ภาพทิวทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ ได้แบ่งออกเป็น 4 ประเด็น คือ เนื้อหาของภาพ รูปแบบ โครงสร้างของภาพ และกลวิธี ตามรายละเอียดดังนี้

1. เนื้อหาของภาพ มักจะพบว่าในด้านเนื้อหาในภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพทิวทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์จะพบเนื้อหาสองประเด็นคือ

1.1 เนื้อหาทางสังคม จะเห็นว่าการดำรงชีวิตของคนในช่วง พ.ศ. 2500 เป็นการใช้ชีวิตแบบเรียบง่ายไม่ดิ้นรนมากนัก ดูแล้วรู้สึกสงบ

1.2 เนื้อหาสิ่งแวดล้อม ในภาพจิตรกรรมสีน้ำของ เฉลิม นาคีรักษ์ จะพบว่า สิ่งแวดล้อมที่เห็นในภาพจะเป็นการบอกเรื่องราวของความสมบูรณ์ในธรรมชาติที่ยังมีให้เห็นอยู่มาก

2. รูปแบบ จะเห็นการลดทอนของรูปทรง ไม่เน้นความคมชัดในภาพทั้งหมด จะเน้นในส่วนของจุดเด่นและลดตามความสำคัญลงไปตามลำดับ

3. โครงสร้างของภาพ เป็นโครงสร้างของภาพทิวทัศน์ที่เห็นทั่วไป วัด เรือ ต้นไม้ และตึก จะเห็นการวางจุดเด่นไว้ด้านใดด้านหนึ่ง โดยให้ความกลมกลืนกันที่เกิดจากสีหรือการป้ายพู่กันในลักษณะเดียวกันทั้งภาพ และความสมดุลในภาพ เฉลิม นาคีรักษ์ มักจะวางภาพแบบซ้ายขวาเท่ากัน เพื่อทำให้ภาพเกิดความสมดุลแบบสมมาตร

4. กลวิธี ในภาพผลงานที่นำมาวิเคราะห์จะพบว่า กลวิธีที่ใช้ในการสร้างผลงานมีดังนี้

4.1 การระบายแบบเปียกบนเปียก (Wet into Wet) การระบายแบบเปียกบนเปียกมักจะใช้ในการทำฉากหลังของภาพเพื่อทำให้ภาพเกิดการซึมเข้าหากัน

4.2 การระบายแบบเปียกบนแห้ง (Wet into Dry) มักจะใช้ในการระบายในส่วนที่สอง ขณะที่สีพื้นหลังแห้งสนิท โดยการอัดสีที่เข้มขึ้นและมีหลากสีมากขึ้น

4.3 การระบายแบบแห้งบนแห้ง (Dry on Dry) การระบายแบบแห้งบนแห้งมักจะพบคือการนำสีที่ข้นและเข้มมาใส่ไว้ในส่วนที่ลึกที่สุดในภาพ เพื่อเน้นความคมชัดในภาพและทำให้ภาพเกิดมิติที่ลึกในภาพ

จากการวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้นำผลการวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพทิวทัศน์กรุงเทพฯ โดยได้แบ่งช่วงพัฒนาออกเป็นสามช่วง ดังนี้

1. ช่วงแรก เป็นการใช้การผลักและดึงด้วยน้ำหนักเข้มอ่อนสลับกัน เพื่อให้เกิดระยะของภาพ โดยการใช้กลุ่มสีโทนม่วงเหลืองและเน้นโครงสร้างเป็นหลัก ผสมกับความชัดเจนของการป้ายรอยแปรงเพื่อทำให้เกิดรูปทรงตามรูปแบบที่เห็น
2. ช่วงที่สอง เป็นการใช้เส้นผสมกับการผลักและดึงของน้ำหนักเข้มอ่อน เพื่อทำให้เกิดระยะของภาพและการเพิ่มมิติของสี โดยการใช้กลุ่มสีม่วงเหลือง และกลุ่มสีโมโนโทนเป็นหลัก
3. ช่วงที่สาม เป็นการใช้เส้นผสมกับรอยแปรงแบบอิสระ ไม่เน้นโครงสร้างและรูปทรงที่ชัดเจน โดยใช้สีกลุ่มโมโนโทนเป็นหลัก

จากสามช่วงของการทำงานผู้วิจัยได้คัดเลือกผลงานมาไว้จำนวน 18 ภาพดังนี้

ภาพที่ 1	ชื่อภาพ	วัดโพธิ์ยามเย็น	ขนาด	27 x 37 เซนติเมตร
ภาพที่ 2	ชื่อภาพ	วัดโพธิ์ยามเช้า	ขนาด	27 x 37 เซนติเมตร
ภาพที่ 3	ชื่อภาพ	วัดนิเวศธรรมประวัติ บางปะอิน	ขนาด	27 x 37 เซนติเมตร
ภาพที่ 4	ชื่อภาพ	ตรอกพาหุรัด	ขนาด	27 x 37 เซนติเมตร
ภาพที่ 5	ชื่อภาพ	บ้านเก่า	ขนาด	55 x 75 เซนติเมตร
ภาพที่ 6	ชื่อภาพ	แนวนอน	ขนาด	24 x 42 เซนติเมตร
ภาพที่ 7	ชื่อภาพ	หัวลำโพง	ขนาด	55 x 75 เซนติเมตร
ภาพที่ 8	ชื่อภาพ	ตรอก	ขนาด	35 x 53 เซนติเมตร
ภาพที่ 9	ชื่อภาพ	ซอยเก่า 2	ขนาด	35 x 49 เซนติเมตร
ภาพที่ 10	ชื่อภาพ	ซอยเก่า 1	ขนาด	31 x 49 เซนติเมตร
ภาพที่ 11	ชื่อภาพ	ตลาด	ขนาด	55 x 75 เซนติเมตร
ภาพที่ 12	ชื่อภาพ	ดิโอลด์ สยาม	ขนาด	35 x 50 เซนติเมตร

ภาพที่ 13	ชื่อภาพ	สะพานพุทธฯ	ขนาด	55 x 75 เซนติเมตร
ภาพที่ 14	ชื่อภาพ	บ้านสีส้ม	ขนาด	21 x 46 เซนติเมตร
ภาพที่ 15	ชื่อภาพ	ตลาดน้ำ 1	ขนาด	33 x 48 เซนติเมตร
ภาพที่ 16	ชื่อภาพ	ตลาดน้ำ 2	ขนาด	24 x 47 เซนติเมตร
ภาพที่ 17	ชื่อภาพ	เปลี่ยนแปลง 1	ขนาด	32 x 48 เซนติเมตร
ภาพที่ 18	ชื่อภาพ	เปลี่ยนแปลง 2	ขนาด	32 x 48 เซนติเมตร

ผลสรุปจากผลงานทั้ง 18 ภาพ ผู้วิจัยได้ค้นพบแนวทางของการพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำในรูปแบบที่มีความแปลกใหม่ขึ้น โดยจะเป็นการนำผลการพัฒนาในช่วงที่สามนำไปปรับปรุงและทดลองทำให้ต่อเนื่อง เชื่อว่าผลที่ออกมาน่าจะมีความน่าสนใจ

อภิปรายผล

จากการศึกษาจิตรกรรมภาพสีน้ำภูมิทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ ทำให้ทราบถึงเนื้อหา รูปแบบ โครงสร้างของภาพ และกลวิธีในการระบายสีน้ำแบบต่าง ๆ กลวิธีที่เฉลิม นาคีรักษ์ นิยมใช้คือการผลักและดึงด้วยน้ำหนักเข้มอ่อน การป้ายพู่กันแบบฉับไว การทำท้องฟ้าโดยมีก้อนเมฆหลาย ๆ แบบ การเน้นเส้นเพื่อทำให้โครงสร้างเด่นชัด สิ่งเหล่านี้ผู้วิจัยเชื่อว่าน่าจะมีอิทธิพลต่อศิลปินรุ่นต่อมา เช่น อารี สุทธิพันธุ์ สุชาติ วงษ์ทอง โกศล พิณกุล นุกูล ปัญญาดี ฯลฯ

จากการศึกษาครั้งนี้ผลที่ได้คือ องค์ความรู้ที่สามารถนำไปใช้ปฏิบัติจริงกับการระบายสีน้ำของผู้วิจัยในครั้งนี้

ข้อเสนอแนะ

กรณีศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำภาพภูมิทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์ ระหว่างปี พ.ศ. 2483-2525 ทำให้ทราบว่า เฉลิม นาคีรักษ์ เป็นบุคคลที่มีความสามารถหลายด้านด้วยกัน เช่น สีน้ำมัน สีฝุ่น สีน้ำ ฯลฯ จนได้รับเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ปี พ.ศ. 2531

จากความเด่นชัดในความสามารถในการระบายสีทั้งสีน้ำ สีน้ำมัน ศิลปะไทยประเพณี และยังมีอิทธิพลต่อศิลปินรุ่นต่อมาอีกเป็นจำนวนมาก จึงอยากเสนอแนะในการศึกษาวิจัยครั้งต่อไปดังนี้

1. ควรมีการศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันของ เฉลิม นาคีรักษ์
2. ควรมีการศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ภาพการละเล่นไทยของ เฉลิม นาคีรักษ์
3. ควรมีการศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ภาพทิวทัศน์ของ เฉลิม นาคีรักษ์
4. ควรมีการศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมไทยประเพณีของ เฉลิม นาคีรักษ์
5. ควรมีการศึกษาภาพผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องของ เฉลิม นาคีรักษ์

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

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

ก่อเกียรติ แย้มมีศรี และคณะ. (2543). *84 ปีชาตกาล ศาสตราจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ ศิลปินแห่งชาติ.* กรุงเทพฯ : กรังปรีซ์อินเตอร์เนชั่นแนล.

โกสุม สายใจ. (2530). *วาดเส้น.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2540). *สีและการใช้สี.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

โกศล พิณกุล. (2541). *เทคนิคการระบายสีน้ำ.* กรุงเทพฯ : ดี แอล เอส.

_____. (2545). *รูปแบบและเทคนิคการระบายสีน้ำ.* กรุงเทพฯ : ศิปประภา.

ดำรง วงษ์อุปราช และคณะ. (2532). *ศิลปินแห่งชาติ 2531.* กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป จำกัด.

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

ปัญญา เพ็ชรชู เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ไพรวัลย์ ชัยรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง กรุงเทพฯ เมื่อ 17 สิงหาคม 2545.

พีระพงษ์ กุลพิศาล. (2531). *มโนภาพและการรับรู้ทางศิลปะ.* กรุงเทพฯ : ภาคพัฒนาตำราและเอกสารวิชาการหน่วยศึกษานิเทศก์กรมฝึกหัดครู.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2530). *พจนานุกรมศัพท์ศิลปะอังกฤษ – ไทย.* กรุงเทพฯ : เพื่อนพิมพ์ จำกัด.

วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ. (2532). *วิวัฒนาการจิตรกรรมสีน้ำในประเทศไทย.* รายงานวิจัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

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

_____. (2535ก). *ทฤษฎีสีเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ.* กรุงเทพฯ : โอ เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

_____. (2535ข). *ศิลปะและความงาม.* กรุงเทพฯ : โอ เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

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

_____. (2539). *การออกแบบ.* กรุงเทพฯ : โอ เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

_____. (2540). *ศิลปะพินิจ.* กรุงเทพฯ : เลิฟ แอนด์ ลิฟ เพรส.

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. (2524). *ความเข้าใจศิลปะ.* กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

วิวัฒน์ กุลจันทร์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ไพรวัลย์ ชัยรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง กรุงเทพฯ เมื่อ 10 กันยายน 2545.

วีรวรรณ มณี. (2538). *ภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมตะวันตก.* กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร

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

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

_____. (2539). *หลักการทัศนศิลป์.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : นำอักษร.

สุรพงษ์ บุนนาค. (2535). *ชีวิตศิลปิน.* กรุงเทพฯ : บี เค อินเตอร์พริ้นต์

สูจิบัตร สูจิบัตรนิทรรศการจิตรกรรม (21 – 30 กันยายน 2543). *ฉลอง 84 ปี ศาสตราจารย์เฉลิม นาคีรักษ์ ศิลปินแห่งชาติ.* หอศิลป์เพาะช่าง สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง.

_____. (27 มิถุนายน – 15 กรกฎาคม 2541). *ศิลปินอาวุโสไทยในญี่ปุ่น.* หอศิลป์จิตรกรรม ประติมากรรมและการพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สมปอง อัครวงษ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ไพรวัลย์ ชัยรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง กรุงเทพฯ เมื่อ 19 กันยายน 2544.

อารี สุทธิพันธุ์. (2515). *เข้าใจจิตรกรรม.* กรุงเทพฯ : วัฒนาพานิช.

_____. (2519). *ศิลปะกับมนุษย์.* กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

_____. (2533). *แบบฝึกปฏิบัติการระบายสีน้ำ.* กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

_____. (2535). *ศิลปนิยม.* กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ไพรวัลย์ ชัยรัตน์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพฯ เมื่อ 15 กรกฎาคม 2545.

อัศนีย์ ชูอรุณ และคณะ. (2524). *วารสารศิลป – หัตถกรรม (วิทยาเขตเพาะช่าง).* กรุงเทพฯ : บพิธการพิมพ์.

Monahan, Patricia. (1991). Patricia Seligman and Wendy Couse. *The Hamlyn Step – by – Step Painting Course.* London : Hamlym.

Swith, Ray. (1987). *The Artist 's Handbook.* London : Dorling Kindersley.

Webb Frank. (1927). *Watercolor Energies by Frank Webb.* North Light Publishers.

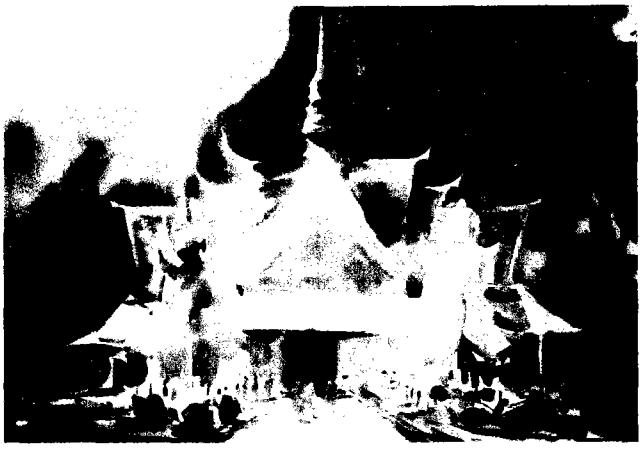
ภาคผนวก

ภาพจิตรกรรมสีน้ำภาพทิวทัศน์เมืองซึ่งเป็นผลผลิตจากการศึกษาวิจัยครั้งนี้ในส่วนเพิ่มเติม

ชุด 1

หลังวัดอรุณฯ
(26 x 26 ซม.)

ยักษ์วัดอรุณฯ 1
(26 x 37 ซม.)



ยักษ์วัดอรุณฯ 2
(52 x 72 ซม.)

ชุดที่ 2

รุ่งเช้าเยาวราช
(25 x 34 ซม.)

โรงงานเก่าบ้านครัว
(34 x 49 ซม.)

ตรอกจีน
(33 x 48 ซม.)

ชุมชนบ้านครัว
(31 x 47 ซม.)

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ	นายไพรวัลย์ ชัยรัตน์
วันเดือนปีเกิด	17 มกราคม พ.ศ.2517
สถานที่เกิด	ตำบลดงขี้เหล็ก อำเภอเมือง จังหวัดปราจีนบุรี
สถานที่ปัจจุบัน	77 หมู่ 7 ตำบลดงขี้เหล็ก อำเภอเมือง จังหวัดปราจีนบุรี 25000
ประวัติการทำงาน	อาจารย์พิเศษ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง วิทยากรบรรยายเกี่ยวกับสีน้ำ
ประวัติการศึกษา	
2523-2528	ประถมศึกษา โรงเรียนชุมชนวัดหนองจวง อำเภอเมือง จังหวัดปราจีนบุรี
2529-2534	มัธยมต้น-มัธยมปลาย โรงเรียน ปราจิณราษฎรบำรุง อำเภอเมือง จังหวัดปราจีนบุรี
2536-2537	ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) สาขาจิตรกรรมสากล สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง
2538-2539	ปริญญาตรี ศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) สาขาวิชาจิตรกรรมสากล สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล คลองหก ปทุมธานี
2542-2546	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ