

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์
ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 - 2547

ปริญญานิพนธ์
ของ
วีรชัย หวังยงกุลวัฒนา

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา
พฤษภาคม 2549
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์
ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 - 2547

บทคัดย่อ
ของ
วีรชัย หวังยงกุลวัฒนา

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา
พฤษภาคม 2549

วีรชัย หวังยงกุลวัฒนา. (2549). *การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 – 2547*. ปรินิพนธ์ กศ.ม. (ศิลปศึกษา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย , รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ.

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 – 2547 มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านรูปแบบเนื้อหา โครงสร้าง กลวิธี และกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ โดยใช้การสุ่มตัวอย่างจากผลงานจิตรกรรมจริงและภาพถ่ายจำนวน 30 ภาพ แบ่งออกเป็นผลงานจิตรกรรมสีฝุ่นจำนวน 10 ภาพ จิตรกรรมสีอะคริลิกจำนวน 15 ภาพ จิตรกรรมลายเส้นดินสอดำจำนวน 5 ภาพ และในส่วนของกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะได้ศึกษาทางด้านลักษณะการถ่ายทอด เนื้อหาการถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอด วิธีการถ่ายทอด จากกลุ่มตัวอย่างในพื้นที่จังหวัดระยอง จังหวัดเชียงราย ซึ่งได้จากช่างในชุมชน นักเรียน นักศึกษา นักท่องเที่ยว โดยเก็บรวบรวมจากข้อมูลจริงและนำมาวิเคราะห์ข้อมูลแบบพรรณนาวิเคราะห์

ผลของการวิจัยพบว่าผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์มีกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานและกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะ ที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นในผลงานจิตรกรรมแบบแนวประเพณีไทย และงานสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนาแบบไทยล้านนาที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของศิลปิน ซึ่งได้มีแนวความคิดและวิวัฒนาการเชื่อมโยงการสร้างสรรคของผลงานจาก 2 มิติให้เป็นผลงาน 3 มิติ ที่เกิดจากความศรัทธาในพุทธศาสนา โดยมีแนวความคิดและเทคนิคกลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ดังเช่นที่เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ได้สร้างสรรค์ผลงานให้ปรากฏมาโดยตลอด สิ่งเหล่านี้ผู้วิจัยเชื่อว่าจะมีอิทธิพลต่อศิลปินรุ่นต่อ ๆ มาได้ใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานให้ปรากฏในแวดวงการศิลปะ รวมถึงการสร้างงานศิลปะ สร้างอาชีพในชุมชน ทำให้เกิดความรักความเข้าใจในวัฒนธรรมประเพณี เป็นแหล่งการเรียนรู้ทางศิลปะแบบสหวิทยาการ สืบทอดองค์ความรู้ทางศิลปะ และได้เกิดสายสกุลช่างทางด้านฝีมือแบบศิลปะไทยล้านนาที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปินขึ้นมาใหม่ ให้คนรุ่นหลังได้ใช้เป็นแนวทางการศึกษาพัฒนาต่อไป

AN ANALYSIS STUDY OF CHALERMCHAI KOSITPIPAT 'S PAINTINGS
FROM 1977 – 2004

AN ABSTRACT
BY
WEERACHAI WUNGYONGKULWATANA

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

May 2006

Weerachai Wungyongkulwatana. (2006). *An Analysis Study of Chalermchai Kositpipat 's Paintings from 1977 – 2004*. Master thesis, M.Ed. (Art Education). Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Asst. Prof. Amnaj Yensabai, Assoc. Prof. Prit Supasetsiri.

The purpose of this study was to analyzed Chalermchai Kositpipat's paintings from 1977 – 2004, aiming at investigating pattern, content, structure, technique, and body of art knowledge's transfer by the artist. Thirty authentic paintings and photographs were randomly selected, dividing into 10 tempera paintings, 15 acrylic paintings, and 5 black pencil paintings. According to the body of art knowledge's transfer on characteristic, content, receiver, and method, the researcher randomly selected the visitors at Wat Rong Khun, Chiangrai province as the subjects. They included pupils, students, and tourists. Then data were analyzed and presented as descriptive study.

The results revealed that Chalermchai Kositpipat's paintings gained unique technique and process of body of art knowledge's transfer, especially Thai tradition painting and Buddhism architecture of Lanna style as found in the ideas and evolution of his works from 2 dimensions to 3 dimensions. These ideas arose from faith of Buddhism by the artist, making his own unique works through those ideas and technique as evidently seen for a consistent time. The researcher believed these would influence the next generation of artists as the guideline to create their own works, including art performing in the community as career, resulting favor and understanding of culture and tradition. Furthermore, it would be as interdisciplinary source of art learning, body of art knowledge descending, and making school of Lanna handy craft as new artists in order to be the model for a new generation as well.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์

ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 – 2547

ของ

นายวีรชัย หวังยงกุลวัฒนา

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เพ็ญศิริ จีระเดชากุล)

วันที่ เดือน พฤษภาคม พ.ศ.2549

..... ประธานควบคุมปริญญานิพนธ์

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)

..... กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์

(รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์นวลลออ ทินานนท์)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เรื่อง การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2520 – 2547 ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความกรุณาอย่างยิ่งจาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย ประธานกรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ กรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ และผู้ช่วยศาสตราจารย์นวลลออ ทินานนท์ กรรมการแต่งตั้งเพิ่มเติม ที่ได้กรุณาให้คำปรึกษา แนะนำ เสนอแนะ ตลอดจนตรวจแก้ไขข้อบกพร่องในการทำวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยขอขอบคุณเป็นอย่างสูงมา ณ ที่นี้ด้วย

ขอขอบคุณอาจารย์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์และคณะช่างผู้ร่วมงานวัดร่องขุน จังหวัด เชียงราย ที่ได้กรุณาให้คำสัมภาษณ์ เพื่อเพื่อข้อมูล และให้ความช่วยเหลือในการทำวิจัย

ขอขอบคุณอาจารย์ปัญญา วิจินธนสาร และอาจารย์อภิชัย ภิรมย์รักษ์ ที่กรุณาให้คำสัมภาษณ์ข้อมูลเกี่ยวกับอาจารย์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัย

ขอขอบคุณศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร ที่มอบทุนสนับสนุนการทำวิจัย

สุดท้ายผู้วิจัยขอขอบคุณบุพการี ครู อาจารย์ทุกท่าน ที่ได้อบรมสั่งสอน ญาติ พี่น้อง เพื่อน ๆ ที่เป็นกำลังใจในการทำวิจัยครั้งนี้ให้สำเร็จ

วีรชัย หวังยงกุลวัฒนา

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	6
ความสำคัญของการวิจัย.....	6
ขอบเขตของการวิจัย.....	6
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	8
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	9
ประวัติและการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์.....	9
จิตรกรรมไทย.....	21
จิตรกรรมไทยพุทธศิลป์.....	36
กระบวนการสร้างสรรค์จิตรกรรมไทย.....	38
รูปแบบ.....	38
เนื้อหา.....	41
โครงสร้าง.....	42
กลวิธี.....	48
บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมไทย.....	73
งานเอกสารที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมไทย.....	100
3 วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	104
ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง.....	104
วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	106
การวิเคราะห์ข้อมูล.....	106
4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล.....	108

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4(ต่อ) กระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงาน	108
กระบวนแบบการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะ.....	172
ลักษณะการถ่ายทอด.....	174
เนื้อหาการถ่ายทอด.....	175
ผู้รับการถ่ายทอด.....	178
วิธีการถ่ายทอด.....	180
5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	185
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	185
ขอบเขตของการวิจัย.....	185
วิธีดำเนินการศึกษา.....	187
การวิเคราะห์ข้อมูล.....	187
สรุปผลการวิจัย.....	188
กระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงาน.....	188
กระบวนแบบการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะ.....	195
อภิปรายผล.....	197
ข้อเสนอแนะ.....	198
ประเด็นที่น่าศึกษาวิจัย.....	198
บรรณานุกรม.....	199
ประวัติย่อผู้วิจัย.....	208

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1 ผลงานภาพชื่อ ระเบียงวัดพระแก้ว.....	108
2 ผลงานภาพชื่อ มุมหนึ่งของชีวิตไทย.....	110
3 ผลงานภาพชื่อ ความสงบ.....	112
4 ผลงานภาพชื่อ พิธีกรรม.....	114
5 ผลงานภาพชื่อ รอคอย.....	116
6 ผลงานภาพชื่อ ใหัวพระ.....	118
7 ผลงานภาพชื่อ สองแม่ชี.....	120
8 ผลงานภาพชื่อ แม่ชีบนถนนสีดำ.....	122
9 ผลงานภาพชื่อ ขึ้นเขาใหัวพระ.....	124
10 ผลงานภาพชื่อ พระธรรมนำสู่สวรรค์.....	126
11 ผลงานภาพชื่อ พระพุทธเจ้า พระสาวก.....	128
12 ผลงานภาพชื่อ เริ่มเข้าถึงธรรม.....	130
13 ผลงานภาพชื่อ จิตพระอรหันต์.....	132
14 ผลงานภาพชื่อ จิตกับวัตถุ.....	134
15 ผลงานภาพชื่อ บัวสีเหล่า.....	136
16 ผลงานภาพชื่อ เทพยดา.....	138
17 ผลงานภาพชื่อ จิตถึงกัน.....	140
18 ผลงานภาพชื่อ พระมหาชนก.....	142
19 ผลงานภาพชื่อ พระผู้ชนะมาร.....	144
20 ผลงานภาพชื่อ เสด็จจากดาวดึงส์.....	146
21 ผลงานภาพชื่อ แม่พระของลูก.....	148
22 ผลงานภาพชื่อ พุ่งลงหาธรรม.....	150
23 ผลงานภาพชื่อ พระพิฆเนศ.....	152
24 ผลงานภาพชื่อ ทิพยมรกต.....	154
25 ผลงานภาพชื่อ สุขเบิกบานใจ.....	156

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
26 ผลงานภาพชื่อ เรืองรำด้วยบุญ.....	158
27 ผลงานภาพชื่อ พรหม.....	160
28 ผลงานภาพชื่อ สุข ณ เกษียรสมุทร.....	162
29 ผลงานภาพชื่อ นาคราชถวายอารักขา.....	164
30 ผลงานภาพชื่อ หลุดพ้น เบิกบานจิต.....	166
31 วัดร่องขุน.....	173
32 อุโบสถ.....	175
33 ลวดลายปูนปั้น.....	175
34 ทางขึ้นอุโบสถ.....	175
35 จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ.....	178
36 จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ.....	178
37 จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ.....	178
38 ช่างในชุมชนแผนกต่าง ๆ.....	179
39 ช่างในชุมชนแผนกต่าง ๆ.....	179
40 ช่างในชุมชนแผนกต่าง ๆ.....	179
41 ช่างในชุมชนแผนกต่าง ๆ.....	179
42 นักเรียนโรงเรียนสันป่ายางวิทยาคม.....	181
43 ศิลปินเป็นวิทยากรบรรยายและนำชมผลงานวัดร่องขุน.....	181
44 ศิลปินเป็นวิทยากรบรรยายและนำชมผลงานวัดร่องขุน.....	181
45 การเรียนรู้และการทำงานของช่างในชุมชน.....	182
46 การเรียนรู้และการทำงานของช่างในชุมชน.....	182
47 การเรียนรู้และการทำงานของช่างในชุมชน.....	182
48 การเรียนรู้และการทำงานของช่างในชุมชน.....	182
49 ศิลปินสอนและแนะนำขั้นตอนการทำงาน.....	183

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
50 ศิลปินสอนและแนะนำขั้นต้นตอนการทำงาน.....	183
51 ศิลปินสอนและแนะนำขั้นต้นตอนการทำงาน.....	183
52 ศิลปินสอนและแนะนำขั้นต้นตอนการทำงาน.....	183

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ชนชาติไทยเป็นอารยชนที่มีความเจริญทางด้านศิลปวัฒนธรรมอันมีเอกลักษณ์เป็นเวลานาน ส่วนหนึ่งเพราะบรรพชนไทยได้สร้างศิลปกรรมที่มีคุณค่าเป็นหลักฐานแสดงข้อเท็จจริงสะท้อนเรื่องราวทางด้านประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะจิตรกรรมซึ่งแสดงถึงความเจริญทางด้านศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีและความเป็นชนชาติที่สำคัญของไทยประเภทหนึ่ง ซึ่งเป็นแหล่งรวบรวมข้อมูลแบบสหวิทยาการ ถือได้ว่าเป็นแหล่งความรู้โดยเฉพาะเรื่องราวจากอดีตและที่สำคัญจิตรกรรมไทยตั้งแต่อดีตมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา สังคมไทยมีความเป็นอยู่อย่างสงบสุขโดยมีพระพุทธศาสนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวทางจิตใจและมีระเบียบแบบแผนของพิธีกรรมทางศาสนาที่ปฏิบัติสืบทอดกันมาเป็นวัฒนธรรมอันดีงาม หลักธรรมคำสอนของพุทธศาสนาเป็นหลักที่พึงทางจิตใจให้เกิดสันติสุขในสังคม

ผลงานจิตรกรรมไทยถือได้ว่าเป็นเครื่องรับใช้พระพุทธศาสนาอย่างแท้จริง ตั้งแต่สมัยเมื่อพระพุทธศาสนาเริ่มเผยแผ่เข้าสู่ดินแดนสุวรรณภูมิ ทั้งนี้ก็เพราะจิตรกรรมมีธรรมชาติปกติ เป็นสิ่งสวยงาม สีสันที่ดูน่าสนใจ และรูปแบบก็สามารถบรรยายความในเรื่องราวของพระพุทธศาสนาได้เป็นอย่างดี แม้ความหมายทางด้านภาษาอาจจะทำความเข้าใจได้ยาก แต่เมื่อเขียนรูปภาพบรรยายความตามเนื้อเรื่องธรรมะจะยิ่งเพิ่มความเข้าใจได้เป็นอย่างดี ผลงานจิตรกรรมจึงถูกสร้างสรรค์ให้เป็นหนึ่งในเครื่องมือการเผยแผ่พระพุทธศาสนาประการหนึ่ง ผลงานจิตรกรรมไทยในยุคแรกที่รับอิทธิพลครูบาอาจารย์อินเดียนั้นเข้ามาเป็นหลายทางและหลายครั้ง(สมปอง อัครวงษ์ . 2545 : 50)

ดังที่ไพโรจน์ ชุมนี้และเวอร์จิเนีย เฮ็นเดอร์สัน ได้กล่าวว่า

การรับเอาอิทธิพลจากศิลปะและสุนทรียศาสตร์อินเดียเห็นได้ชัดในศิลปะไทยตั้งแต่ยุคต้น ๆ ลักษณะของเทวรูปในศาสนาฮินดู เช่น พระศิวะ พระพรหม พระวิษณุและพระพิฆเนศ รวมทั้งลักษณะของสถาปัตยกรรม โบสถ์ วิหารทางพุทธศาสนา (ซึ่งเป็นการแปรรูปจากต้นแบบคติเดิมของเทวาลัยของศาสนาพราหมณ์) เรื่องรามายณะ ซึ่งมีสำนวนใหม่เรียกว่า รามเกียรติ์ (มีเรื่องราวเอกลักษณ์ของไทย รายละเอียดบางประการต่างจากต้นฉบับเดิม) ยังปรากฏอยู่ในลักษณะของศิลปะหลายแบบในประเทศไทย เช่น นาฏศิลป์ ละครและโขนรวมทั้งจิตรกรรมฝาผนัง พุทธศานามาสู่ประเทศไทยโดย

พระภิกษุจากอินเดียและศรีลังกา การก่อสร้างวัดในพระพุทธศาสนาขึ้นหลายแห่ง ทำให้วัดได้กลายเป็นศูนย์กลางทางศิลปวัฒนธรรมและศูนย์รวมของชุมชน นอกเหนือจากสถาปัตยกรรม ประติมากรรม (การสร้างพระพุทธรูป) และจิตรกรรมฝาผนังแล้ว ยังมีศิลปะไทยประเพณีในรูปแบบอื่น เช่น จิตรกรรมที่เขียนบนฉากไม้และสมุดทำจากใบลาน สมุดข่อยที่ทำจากกระดาษข่อย สมุดเหล่านี้มีเนื้อหาต่างกันด้วยเรื่องราวหลายประเภท เช่น วรรณคดีล้ำค่าจากอดีต ตำราพิชัยสงครามและตำราแพทย์(ไพโรจน์ ชุมณีและเวอร์จิเนีย เฮ็นเดอร์สัน . 2542 : 59)

นอกจากนั้น สุวัฒน์ แสนขัติ ได้กล่าวว่า

ปัจจุบันเป็นที่ยอมรับกันว่า พุทธศาสนาแพร่หลายจากอินเดียมาสู่สุวรรณภูมิประมาณ พ.ศ. 300 โดยพระเจ้าอโศกมหาราช ได้ส่งพระโสณะเถระและพระอุตระเถระเป็นหัวหน้าพระธรรมทูตนำพระพุทธศาสนามาประดิษฐานในสุวรรณภูมิ คือ ดินแดนภาคกลางของประเทศไทย เป็นเหตุให้อารยธรรมและศิลปะอินเดียแพร่หลายเข้ามาตามอิทธิพลทางพุทธศาสนาและศิลปะสาขาต่าง ๆ ก็พัฒนาขึ้นภายใต้รูปแบบและวิธีการที่แพร่มาจากภายนอก เป็นอยู่เช่นนี้ทุกครั้งที่มีการส่งทูตสำคัญเกิดขึ้นในอินเดียและเผยแพร่มาสู่ประเทศต่าง ๆ ทางตะวันออก การได้รับอิทธิพลมาจากครูอาจารย์อินเดียจะปรากฏชัดเจนอยู่เพียงระยะแรก ๆ ของคลื่นวัฒนธรรมอินเดียที่แพร่มา จากนั้นไม่นานช่วงพื้นบ้านก็ค่อย ๆ นำลักษณะระบอบของตนเข้าผสมผสาน จนในที่สุดก็จะกลายเป็นลักษณะของชาวท้องถิ่น ลักษณะดังกล่าวนี้เห็นได้ชัดจากการสร้างพระพุทธรูป ซึ่งถือเป็นหัวใจของศิลปะทางพุทธศาสนาแต่ไม่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรม อาจเป็นเพราะภาพเขียนถูกทำลายให้สูญหายไปได้ง่าย (สุวัฒน์ แสนขัติ . 2545 : 4 - 5)

จากที่กล่าวในข้างต้น จิตรกรรมไทยเป็นการถ่ายทอดอีกรูปแบบหนึ่งของงานศิลปกรรม โดยมีลักษณะรูปแบบเนื้อหาที่เป็นลักษณะเฉพาะตัว จิตรกรรมไทยมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องอยู่กับพุทธศาสนา เป็นที่น่าสังเกตได้ว่า ผลงานทางศิลปกรรมที่ทรงคุณค่าของไทยที่มีมาตั้งแต่ครั้งในอดีต ล้วนแต่มีความผูกพันอยู่กับความเชื่อถือในพุทธศาสนาโดยเชื่อมโยงกันกับสถาปัตยกรรมไทยและประติมากรรมไทย รวมทั้งจิตรกรรมไทยสำคัญๆ ที่ยังมีหลักฐานร่องรอยปรากฏให้เห็น และได้ศึกษาอยู่ในปัจจุบัน ส่วนใหญ่เป็นสิ่งที่แยกกันไม่ออก ซึ่งจัดอยู่ในกลุ่มจิตรกรรมแนวไทยประเพณี เป็นการแสดงออกที่มีความประณีตสวยงาม ลักษณะที่แสดงออกเป็นแบบอุดมคติ เนื้อหาที่เขียนมักเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ ทศชาติชาดก ไตรภูมิ วรรณคดี ประเพณี ผนวกเข้ากับเรื่องราวที่กึ่งลึกลับมหัศจรรย์และคติความเชื่อความศรัทธาของศิลปินที่ได้ถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก เป็นการแสดงออกทางความคิดในการนำเสนอเรื่องราวเป็นรูปภาพ ซึ่งเป็นภาษาที่สามารถรับรู้และเข้าใจได้ง่าย

จิตรกรรมไทยจึงได้มีบทบาทในการสื่อทั้งหลักคำสอนและความสวยงามทางสุนทรียศิลป์ให้แก่ผู้ที่ได้พบเห็นไปพร้อม ๆ กัน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะคำสอนในทางพุทธศาสนาเป็นนามธรรมยากแก่การเข้าใจ จิตรกรรมไทยจึงได้ทำหน้าที่เป็นสื่อให้เห็นเป็นรูปธรรม ช่วยลำดับเรื่องราวเร้าความสนใจและสร้างความเข้าใจอันดีให้เกิดขึ้น ดังคำกล่าวที่ว่ารูปภาพหนึ่งรูปสามารถอธิบายได้ดีกว่าคำพันคำ ซึ่งน่าจะเป็นคำกล่าวที่ทำให้เห็นภาพได้ชัดเจน(สุวัฒน์ แสนขัติ . 2545 : 5)

ปัจจุบันความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี สภาพสิ่งแวดล้อมและวิถีชีวิต ตลอดจนความรู้สึกนึกคิดของคนเราในสังคมได้เปลี่ยนแปลงตามไปด้วย จิตรกรรมนั้นมีส่วนร่วมกับการดำรงชีวิตของมนุษย์และสภาพแวดล้อมเสมอ จิตรกรรมจึงมีความเจริญพัฒนาเปลี่ยนแปลงควบคู่มาด้วยทุกยุคทุกสมัย ศิลปะเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการของจิตใจ ผลงานจิตรกรรมแต่ละชิ้นที่เกิดขึ้น ได้ผ่านการกลั่นกรองจากประสบการณ์ อารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด ความรู้ ความเข้าใจในการสร้างสรรค์และความเพียรพยายามของศิลปินอย่างเต็มที่ออกมาเป็นรูปธรรม ซึ่งในปัจจุบันสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ นับว่าเป็นยุคที่จิตรกรรมไทยแนวใหม่เฟื่องฟู ซึ่งสาเหตุมาจากกระแสอิทธิพลตะวันตกได้หลั่งไหลเข้ามาอย่างรวดเร็ว รวมทั้งความเจริญก้าวหน้าทางด้านวิทยาการ ตลอดจนการสื่อสารที่ไร้พรมแดนได้ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงในทุก ๆ ด้าน จึงทำให้เกิดจิตรกรรมไทยหลายท่านที่แสวงหาอิสรภาพทางความคิด จินตนาการและการแสดงออกที่เป็นเอกลักษณ์ในแนวทางจิตรกรรมไทยนำมาประยุกต์ใช้กับจิตรกรรมไทยแบบดั้งเดิม

ในตอนปลายพุทธศตวรรษที่ 25 ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2411 - 2453) ประเทศไทยได้นำเอาอารยธรรมตะวันตกเข้ามาพัฒนาประเทศหลายประการ คือ การสร้างทางรถไฟ ถนนหนทาง โรงพยาบาล การประปา การไฟฟ้า ฯลฯ เป็นเหตุให้ศิลปะตามประเพณีมิได้เป็นไปอย่างปกติเช่นสมัยก่อน การนำอารยธรรมตะวันตกมาใช้ ย่อมหมายถึงการนำเอาคุณสมบัติพิเศษทางศิลปะของตะวันตกเข้ามาด้วยหลายสถาน ศิลปินและสถาปนิกชาวต่างประเทศได้ถูกส่งเข้ามาทำงาน ก่อให้เกิดรสนิยมใหม่ในศิลปะขึ้น และนี่เองเป็นสิ่งที่กำหนดชะตากรรมของศิลปะตามแบบประเพณีดังที่ได้กล่าวไว้แล้ว(วิบูลย์ ลี้สุวรรณ . 2546 . 391)

สุวัฒน์ แสนขัติ ได้กล่าวถึงจิตรกรหัวก้าวหน้าจำนวนไม่น้อยที่พยายามจะก้าวออกจากรอบกรอบเพื่อแสวงหาแนวทางใหม่ ซึ่งพอสรุปสาเหตุได้ ดังนี้

- จิตรกรไทยต้องการแสวงหาอิสรภาพทั้งทางความคิด จินตนาการและการแสดงออกที่เป็นตัวของตัวเองมากขึ้น

- จิตรกรไทยต้องการหนีจากแนวความคิดเดิม เพราะมองเห็นว่ารูปแบบที่ช่างไทยในอดีตประดิษฐ์ขึ้นควรได้รับการปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงพัฒนาขึ้นใหม่
- จิตรกรไทยเห็นว่าเนื้อหาที่ช่างไทยในอดีตนำเสนอ ควรได้รับการปรับเปลี่ยนบ้าง จึงไม่ยึดมั่นกับเรื่องราวเดิม เนื้อหาในอดีตนับว่าเป็นเรื่องราวไกลตัวหรือเข้าใจยาก
- จิตรกรไทยเห็นว่าหลักวิชาการแบบตะวันตก ได้แก่ หลักทัศนียภาพวิทยา น้ำหนัก แสงเงาตามธรรมชาติ สามารถที่จะประยุกต์ใช้กับจิตรกรรมไทยได้(สุวัฒน์ แสนขัติ . 2545 : 56)

ศิลปกรรมของไทยหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 กระแสตะวันตกยังคงก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง พร้อมกันนั้น ศิลปะประเพณีนิยมก็ได้รับผลกระทบอย่างรุนแรงเช่นกัน วัฒนธรรมไทยไม่เข้มแข็งพอที่จะต้านทานกระแสความเปลี่ยนแปลงหรือไม่สามารถแสวงหาจุดสมดุลให้การอยู่ร่วมกันระหว่างกระแสตะวันตกและประเพณีนิยม(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2544 . 65)

ในขณะที่วงการศิลปะของไทยมีการพัฒนาการสร้างสรรค์จากอิทธิพลแนวทางตะวันตกนั้น มีกลุ่มศิลปินไทยที่มีความผูกพันต่อแนวความคิดในลักษณะศิลปะไทยประเพณี สานต่อการทำงานในแนวทางดังกล่าว ตัวศิลปินได้นำแนวทางของศิลปะไทยประเพณีมาพัฒนาและเพิ่มเติมเรื่องราวเนื้อหา จากเรื่องราวพุทธศาสนา สังคมและวิถีชีวิตไทย ผสมผสานกับแง่คิดต่าง ๆ ตามทัศนะของศิลปินเอง จนเกิดรูปแบบที่น่าสนใจ(คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองศิริราชสมบัติครบ 50 ปี . 2539 . 148)

จากข้อความดังที่กล่าวมานั้น นับว่าเป็นวิวัฒนาการก้าวเดินสู่การเปลี่ยนแปลงอย่างไม่อาจหยุดยั้งได้และเป็นอีกมุมหนึ่งที่น่าคิดว่า คลื่นลูกใหม่มาแทนที่คลื่นลูกเก่า เพื่อจุดมุ่งหมายถึงการพัฒนากฎบัญญัติของจิตรกรไทยในอดีต สืบสานวิวัฒนาการสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบันและในอนาคตให้ดำรงอยู่กับสังคมไทยต่อไป สำหรับจิตรกรไทยรุ่นใหม่ที่ทำงานด้านจิตรกรรมไทยที่มีแนวความคิด กระบวนการทำงาน ผลงานที่เป็นเอกลักษณ์และประสบความสำเร็จมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับชื่นชมในปัจจุบัน หนึ่งในศิลปินที่โดดเด่นเป็นที่ยอมรับก็คือ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์

ผลงานทุกชิ้นของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้สร้างชื่อและคำนิยามให้กับตัวเอง ในนามศิลปินและจิตรกรที่สร้างสรรค์งานโดยยึดถือและสะท้อนถึงวิถีชีวิตของสังคมไทย เป็นศิลปะที่ได้ร้อยเรียงอดีตเข้ากับปัจจุบันอย่างกลมกลืน เป็นแบบฉบับเฉพาะตัวจากศรัทธาและแรงบันดาลใจในพุทธศาสนา ผลงานในเชิงพุทธศิลป์ที่งดงามในเส้นสายได้นำผู้คนเดินทางใกล้ชิดกับพุทธศาสนามากขึ้น(ต้นอ้อ . 2543 : 14)

นอกจากนี้ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้กล่าวว่า ชีวิตของชาวไทยทั่วไปผูกพันอยู่กับวัฒนธรรม ประเพณีในทางศาสนา ด้วยความเชื่อ ความศรัทธา ยังผลให้ชีวิตของคนไทยมีแต่ความร่มเย็นเป็นสุข ข้าพเจ้าต้องการสร้างงานที่สะท้อนชีวิตไทยในปัจจุบัน โดยอาศัยเรื่องราวที่เกี่ยวกับวัฒนธรรม ประเพณีในพระพุทธศาสนาและใช้วิธีการมองชีวิตตามแบบศิลปินโบราณตลอดจนศึกษาเทคนิคต่าง ๆ เพื่อให้ลักษณะงานมีเอกลักษณ์ประจำชาติที่สืบต่อจากจิตรกรรมไทย (เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . 2522 : บทคัดย่อวิทยานิพนธ์)

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ มีผลงานศิลปะเป็นแบบเฉพาะตัวจากศรัทธาและแรงบันดาลใจในพระพุทธศาสนา ผลงานในเชิงพุทธศิลป์ของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ โน้มนำให้ผู้คนในสังคมปัจจุบันรู้สึกใกล้ชิดกับพระพุทธศาสนามากขึ้น ความงดงามในเส้นสายศิลปะช่วยนำผู้คนเดินทางเข้าสู่ธรรมะได้ง่ายขึ้น(ฐเกียรติ อุทกะพันธุ์ . 2541 : ไม่ระบุเลขหน้า)

จากข้อความดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น ย่อมเป็นสิ่งที่แสดงถึงความสำคัญของผลงานจิตรกรรมที่ผ่านการสร้างสรรค์ของศิลปิน ซึ่งบอกถึงความเป็นเอกในเชิงศิลป์ที่มีแรงบันดาลใจจากความศรัทธาทางพุทธศาสนาอันแน่วแน่และความตั้งใจในการสร้างผลงานศิลปะอันมีคุณค่าทั้งทางด้านศิลปะและทางด้านพุทธศาสนา เป็นจิตรกรรมที่ได้ร้อยเรียงอดีตเข้ากับปัจจุบันอย่างกลมกลืนและมีเอกลักษณ์เด่นชัดทั้งด้านความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งได้ยึดถือและสะท้อนถึงวิถีชีวิต คติความเชื่อ วัฒนธรรมประเพณีของชนชาติไทย อีกทั้งผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นทางด้านการสืบทอดผลงานของรูปแบบในอดีตที่บูรณาการผสมผสานกับแนวความคิดและเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ที่ได้มีการพัฒนาให้เป็นปัจจุบัน

ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ เพื่อศึกษาวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านเนื้อหา รูปแบบ โครงสร้าง กลวิธีในการสร้างสรรค์และศึกษากระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะของตัวศิลปินไปสู่ชุมชน ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อวงการศึกษาด้านศิลปะและผู้สนใจต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านรูปแบบ เนื้อหา โครงสร้าง กลวิธี
2. เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะ

ความสำคัญของการวิจัย

1. ผลของการศึกษาทำให้ทราบถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ทางด้านรูปแบบ เนื้อหา โครงสร้าง กลวิธี และกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะ
2. เพื่อเป็นประโยชน์ในด้านการศึกษาและการเรียนการสอนศิลปะ ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ สุนทรียศาสตร์และการพัฒนาการเรียนการสอนในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน และอุดมศึกษา รวมทั้งผู้ที่สนใจต่อไป

ขอบเขตของการวิจัย

1. การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ได้ศึกษาวิเคราะห์ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ในประเด็นรูปแบบ เนื้อหา โครงสร้าง กลวิธี และกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะทางด้านลักษณะการถ่าย เนื้อหาการถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอด วิธีการถ่ายทอด
2. การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ได้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ซึ่งเป็นผลงานที่มีความโดดเด่นได้รับการพิมพ์เผยแพร่ในเอกสารสิ่งพิมพ์และสูจิบัตรการจัดแสดงศิลปกรรม ที่ปรากฏตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2520 – 2547 และมีการพัฒนาการทางด้านสร้างสรรค์ผลงานที่เด่นชัดจำนวน 386 ภาพ นำมาคัดเลือกแบ่งเป็นหมวดหมู่เพื่อสะดวกต่อการทำงานวิจัย โดยพิจารณาแบ่งเป็นชุดภาพตามสื่อวัสดุการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนี้

ชุดที่ 1 จิตรกรรมสีฝุ่น

ชุดที่ 2 จิตรกรรมสีอะคริลิก

ชุดที่ 3 จิตรกรรมลายเส้นดินสอดำ

จากนั้น ผู้วิจัยได้นำกลุ่มตัวอย่างไปตรวจสอบการเป็นผลงานตัวแทน คัดเลือกด้วยวิธีการสุ่มแบบง่าย ได้กลุ่มตัวอย่างเป็นจำนวนทั้งหมด 30 ภาพ ดังนี้

ชุดที่ 1 จิตรกรรมสีฝุ่น (พ.ศ. 2520-2524) จำนวน 10 ภาพ คือ

1. ผลงานภาพชื่อ ระเปียงวัดพระแก้ว ปี 2520 ขนาด 100 x 130 ซม.
2. ผลงานภาพชื่อ มุมหนึ่งของชีวิตไทย ปี 2520 ขนาด 50 x 100 ซม.
3. ผลงานภาพชื่อ ความสงบ ปี 2521 ขนาด 80 x 150 ซม.
4. ผลงานภาพชื่อ พิธีกรรม ปี 2521 ขนาด 80 x 150 ซม.
5. ผลงานภาพชื่อ รอคอย ปี 2521 ขนาด 100 x 110 ซม.
6. ผลงานภาพชื่อ ไหว้พระ ปี 2521 ขนาด 100 x 120 ซม.
7. ผลงานภาพชื่อ สองแม่ชี ปี 2522 ขนาด 190 x 240 ซม.
8. ผลงานภาพชื่อ แม่ชีบนถนนสีดำ ปี 2523 ขนาด 80 x 120 ซม.
9. ผลงานภาพชื่อ ขึ้นเขาไหว้พระ ปี 2523 ขนาด 50 x 100 ซม.
10. ผลงานภาพชื่อ พระธรรมนำสู่สวรรค์ ปี 2524 ขนาด 80 x 120 ซม.

ชุดที่ 2 จิตรกรรมสีอะคริลิก (พ.ศ.2527-2547) จำนวน 15 ภาพ คือ

1. ผลงานภาพชื่อ พระพุทธเจ้า พระสาวก ปี 2531 ขนาด 90 x 140 ซม.
2. ผลงานภาพชื่อ เริ่มเข้าถึงธรรม ปี 2532 ขนาด 90 x 120 ซม.
3. ผลงานภาพชื่อ จิตพระอรหันต์ ปี 2534 ขนาด 90 x 120 ซม.
4. ผลงานภาพชื่อ จิตกับวัตถุ ปี 2534 ขนาด 90 x 200 ซม.
5. ผลงานภาพชื่อ บัวสี่เหล่า ปี 2535 ขนาด 65 x 90 ซม.
6. ผลงานภาพชื่อ เทพยดา ปี 2536 ขนาด 60 x 90 ซม.
7. ผลงานภาพชื่อ จิตถึงกัน ปี 2537 ขนาด 90 x 120 ซม.
8. ผลงานภาพชื่อ พระมหาชนก(เตรียมเดินทาง) ปี 2538 ขนาด 52 x 153 ซม.
9. ผลงานภาพชื่อ พระผู้ชนะมาร ปี 2539 ขนาด 65 x 90 ซม.
10. ผลงานภาพชื่อ เสด็จจากดาวดึงส์ ปี 2540 ขนาด 180 x 200 ซม.
11. ผลงานภาพชื่อ แม่พระของลูก ปี 2541 ขนาด 65 x 90 ซม.
12. ผลงานภาพชื่อ พุ่มลงหาธรรม ปี 2544 ขนาด 50 x 60 ซม.
13. ผลงานภาพชื่อ พระพิฆเนศ ปี 2546 ขนาด 83 x 118 ซม.
14. ผลงานภาพชื่อ ทิพยมรกต ปี 2547 ขนาด 100 x 125 ซม.
15. ผลงานภาพชื่อ สุขเบิกบานใจ ปี 2547 ขนาด 108 x 150 ซม.

ชุดที่ 3 จิตรกรรมลายเส้นดินสอดำ (2538-2547) จำนวน 5 ภาพ คือ

1. ผลงานภาพชื่อ เริงร่าด้วยบุญ ปี 2538 ขนาด 19 x 24 ซม.
2. ผลงานภาพชื่อ พรหม ปี 2547 ขนาด 19 x 24 ซม.
3. ผลงานภาพชื่อ สุข ณ เกษียรสมุทร ปี 2547 ขนาด 21 x 30 ซม.
4. ผลงานภาพชื่อ นาคราชถวายอารักขา ปี 2547 ขนาด 37 x 56 ซม.
5. ผลงานภาพชื่อ หลุดพ้น เบิกบานจิต ปี 2547 ขนาด 30 x 41 ซม.

3. การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ได้ศึกษากระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะในประเด็น ลักษณะการถ่ายทอด เนื้อหาการถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอด วิธีการถ่ายทอด โดยศึกษาผลงานที่ปรากฏอยู่ภายในวัดร่องขุน จังหวัดเชียงราย ผลงานที่ศึกษาได้แก่ อุโบสถและจิตรกรรมฝาผนัง โดยใช้กลุ่มตัวอย่างในพื้นที่จริง ซึ่งได้จากช่างในชุมชน นักเรียน นักศึกษา และนักท่องเที่ยว

นิยามศัพท์เฉพาะ

กระบวนการสร้างสรรค์ หมายถึง ลักษณะเฉพาะที่ปรากฏในการสร้างผลงานจิตรกรรมที่มีแบบแผน สามารถบ่งชี้ถึงลักษณะเด่นอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของศิลปิน

รูปแบบ หมายถึง ผลรวมของส่วนประกอบของผลงานที่ปรากฏเป็นรูปแบบต่างๆ ในการสร้างสรรค์ผลงาน เช่น รูปแบบเชิงธรรมชาติ รูปแบบลึกลับ รูปแบบจินตนาการ และรูปแบบเชิงประเพณีไทย

เนื้อหา หมายถึง เรื่องราวเชิงสาระของผลงานที่ปรากฏ ต้องการสื่อให้ผู้ชมได้รับรู้โดยถ่ายทอดผ่านทางผลงาน เช่น เรื่องราวของมนุษย์ ความเชื่อ สิ่งแวดล้อม และความคิด

โครงสร้าง หมายถึง ส่วนประกอบทางศิลปะโดยรวมที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อก่อให้เกิดคุณค่าด้านความงามหรือความมีเอกภาพ

กลวิธี หมายถึง วิธีการที่นำมาสร้างสรรค์ผลงาน ที่บ่งชี้ให้เห็นลักษณะความสามารถเฉพาะตัว แสดงถึงความชำนาญในการใช้สื่อวัสดุและอุปกรณ์ต่าง ๆ

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า นำเสนอตามหัวข้อ ได้ดังนี้

1. ประวัติและการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์
2. จิตรกรรมไทย
 - 2.1 จิตรกรรมแนวประเพณีไทย
 - 2.2 วิวัฒนาการจิตรกรรมไทย
3. จิตรกรรมไทยพุทธศิลป์
4. กระบวนการสร้างสรรค์จิตรกรรมไทย
 - 4.1 รูปแบบ
 - 4.2 เนื้อหา
 - 4.3 โครงสร้าง
 - 4.4 กลวิธี
5. บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมไทย
6. งานเอกสารที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมไทย

1. ประวัติและการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ เกิดเมื่อวันที่ 5 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2489 ที่หมู่บ้านร่องขุน ตำบลบัวสลี อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย เป็นบุตรของนายไพศาล โฆษิตพิพัฒน์และนางพรศรี อยู่สุข พ่อและแม่มีอาชีพขายของชำ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้มีกิจกรรมที่สามารถแสดงออกทางงานศิลปะและฝึกฝนทักษะมาตั้งแต่เด็ก

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้กล่าวว่า บ้านเราไม่ใช่ครอบครัวที่ร่ำรวยอะไร จนเสียด้วยซ้ำ ตั้งแต่จำความได้ แต่แม่อยากจะให้ลูกชายทั้งสี่อยู่เฝ้าร้านหลังเลิกเรียนเลยเอาเรามารวมกันอยู่หน้าร้าน แล้วก็ส่งกระดาษกับดินสอให้ บอกว่าถ้าใครวาดสวยจะให้ดั่งค์ ก็เลยแข่งวาดกันใหญ่ แต่แม่ไม่ได้บอกว่าเป็นการแข่งเล่นๆ เราก็แข่ง กลายเป็นการปลุกฝังไป(เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ .

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ เปิดโอกาสให้ตัวเองสร้างพรแสวงอย่างต่อเนื่องเหนือเด็กคนอื่น การฝึกมือบ่อย ๆ ของเขาก็กลายสภาพเป็นเด็กที่มีพรสวรรค์อย่างที่ใคร ๆ ก็ไม่ถึง ถ้ามีเวลาวางเฉลิมชัยจะ่วนอยู่กับการวาดรูปซ้ำของเครื่องใช้ต่าง ๆ หรือลอกภาพตามสลากปิดสินค้า เช่น ยี่ห้อขวดน้ำปลา ซองแป้ง ห่อสบู่ แต่ที่ประทับใจมากที่สุดคือ การวาดรูปตราไม้ขีดไฟต่าง ๆ อาทิ ตราพญานาค ตราหนุมานหรือตรากิเลน(ต่อพงษ์ เสวตามร์ . 2543 : 23 - 24)

นอกจากนี้ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้กล่าวถึงช่วงเรียนชั้นประถมว่า ต้องย้ายที่เรียนจากโรงเรียนบ้านบัวสกลไปยังโรงเรียนद्रุณศึกษา เพื่อเรียนต่อชั้นประถม 6 เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ยังคงสนใจอยู่กับเรื่องวาดรูปอย่างต่อเนื่องและได้สมัครเข้าเป็นลูกมือในโรงเรียนภาพคัตเอาท์ตลอดเสาร์อาทิตย์และหลังเลิกเรียนทำทุกอย่างไม่ว่าจะเป็นล้างฟูกัน ล้างเฟรม รองพื้น ตีตารางซื้อของให้ลูกพี่ ได้เรียนรู้วิชาวาดภาพจากที่นั่นเป็นอย่างดี(เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . สัมภาษณ์ : 2547)

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ตัดสินใจเข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนเพาะช่าง ซึ่งเป็นสถาบันทางด้านการเรียนศิลปะเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้กล่าวว่า

แผนกจิตรศิลป์นั้น การแข่งขันเพื่อเข้าเรียนมีมาก แต่เรื่องเซอร์ไพรส์อย่างที่สองกลับทำให้แทบคลั่ง เพราะข้อสอบที่ต้องสอบนั้น มันไม่ใช่แค่งานวาดรูปคัตเอาท์หรือวาดรูปดารา 2 มิติแบบ ๆ แบบที่เราคุ้น...ผลจากความไม่ยอมแพ้ทำให้ผ่านเข้าเรียนได้สำเร็จเป็นลำดับที่ 21 จากนักเรียน 45 คนที่ทางโรงเรียนรับ เรื่องตลกก็คือ อาจารย์พจน์สินที่เคยไล่ให้กลับคอยนั้น บังเอิญมาเป็นครูประจำชั้นอีกด้วย แถมตอบโหลภูมิใจว่า เด็กคอยเข้าได้ด้วยเรอะ การเรียนที่เพาะช่างนั้นจะไม่พยายามสอนเรื่องความเข้าใจงานศิลปะ ถ้าจะเข้าใจต้องเข้าใจด้วยตัวเอง ทุก ๆ อย่าง คือ การฝึกฝีมือทักษะของการวาดทั้งนั้น วันหนึ่งก็เริ่มเข้าห้องสมุดดูภาพของศิลปินต่าง ๆ ของโลก เช่น โมเนต์ มาเนต์ แวนโกก เซซาน ไมเคิล แองเจโล เทอร์เนอร์ ชาวาดอร์ ดาลี ถึงเริ่มเข้าใจว่า ศิลปะคืออะไรและความมีชีวิตในรูปภาพคืออะไร จากนั้นเราก็ตั้งเป้าใหม่ เปลี่ยนแนวการวาดรูปใหม่...เราอยากจะเป็นอย่างอื่น อยากจะเป็นศิลปินอิสระ เป็นศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ นั่นก็คือ ต้องเข้าคณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากรให้ได้(เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . 2543 : 29 - 32)

ในปี 2519 ภาควิชาศิลป์ไทย ภายใต้การผลักดันและดูแลของชูลูด นิยมเสมอ ได้เปิดตัวขึ้นในมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยคาดหวังที่จะผลิตศิลปินที่มีความสามารถและสามารถแสดงออกถึงเอกลักษณ์ประจำชาตินั้นได้ในงานทัศนศิลป์ ผลผลิตรุ่นบุกเบิกของภาควิชาฯ นี้ คือ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์(สุธี คุณาวิชยานนท์ . 2545 : 185 - 186)

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้เข้าศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะจิตรกรรมไทย ในปี พ.ศ. 2517 และที่นี่เองได้เกิดความเปลี่ยนแปลงแนวทางการเรียนศิลปะจากเดิม เปิดโลกทัศน์ใหม่ อีกทั้งนำมาถึงรางวัลและชื่อเสียงในเวลาต่อมา

ดังที่เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้กล่าวว่า

เหตุการณ์ที่ถือว่าเป็นเรื่องเปลี่ยนแปลงชีวิตของเรอย่างสิ้นเชิงก็คือ เมื่อจบปี 3 และ จะขึ้นปี 4 ซึ่งนักศึกษาทุกคนจะต้องเลือกภาควิชาที่ตัวเองถนัด เราอยากจะได้เรียนภาควิชาศิลปไทยซึ่งจะเปิดเป็นปีแรก กระแสศิลปะของตะวันตกมาแรงมากจนอาจารย์ชูลุด นิมเสมอ ท่านมองว่า ต้องมีอะไรมาคานไว้ ผลก็คือการเกิดของภาควิชาศิลปไทยขึ้นมา เราเห็นว่าจะเปิดภาควิชา ก็เลยตั้งใจว่าจะวาดเกี่ยวกับเรื่องไทย ๆ...1 ปีที่เรียนในภาควิชาศิลปไทย...ได้ฝึกฝีมือและความคิด...ปลายปีนั้นเองมีการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงครั้งที่ 3 เราก็ได้เฮด้วยความสะใจ เพราะเราคว้าเหรียญทอง (เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . 2543 : 37 - 41)

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้ให้ข้อมูลที่น่าสนใจถึงแนวคิดของผลงานที่ส่งเข้าประกวดจนได้รับรางวัลและถือเป็นจุดเริ่มต้นเป็นที่รู้จักในแวดวงศิลปะ ดังนี้

คงเป็นผลจากการที่มีพื้นฐานทางจิตรกรรมไทยมาก่อน ได้ศึกษาจิตรกรรมฝาผนังจากวัดวาอาราม โดยเอาลักษณะการเขียนแบบโบราณที่กึ่งกลมกึ่งแบน ที่เน้นการตัดเส้นรูปคน แต่ได้ปรับการวาดรูปคนให้มีลักษณะเป็นปัจจุบัน เน้นการแสดงออกทางอารมณ์ ใช้มุมมองทางสถาปัตยกรรมที่สร้างให้ภาพมีมิติ แต่ยังคงมีจิตวิญญาณของความเป็นจิตรกรรมไทยอยู่ ซึ่งถือเป็นต้นแบบเอกลักษณ์การเขียนจิตรกรรมไทยสีฝุ่นที่สร้างชื่อเสียงในช่วงนั้นและเป็นแบบการพัฒนาเขียนจิตรกรรมไทยต่อมา(เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . สัมภาษณ์ . 2547)

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ เป็นชาวเชียงราย เขียนภาพแนวประเพณีนิยมที่พัฒนาประยุกต์จากรากฐานภูมิปัญญาจิตรกรรมไทยมาสู่ศิลปะที่แสดงตัวตนของศิลปินในกระแสร่วมสมัย ซึ่งหลายคนให้ความสนใจ เมื่อเขาได้รับเหรียญทองจิตรกรรมบัวหลวง ในการแสดงครั้งที่ 3 ปี 2520 ชื่อภาพมุมหนึ่งของชีวิตไทย เป็นภาพที่เรียบง่ายแสดงผู้เฒ่าผู้แก่รอบระเบียงโบสถ์วิหาร ภาพไทยขึ้นนั้นของเขาก่อให้เกิดแนวคิดใหม่ในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมไทย(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2544 :66)แม้คณะกรรมการในขณะนั้นมีการแบ่งออกเป็น 2 ฝ่าย เพราะบางท่านยังคงยึดติดกับผลงานรูปแบบเดิมที่งานไทยโบราณ มักมีรูปเทวดาและเขียนในลักษณะที่อยู่ในสรวง

สวรรค์ก็ตามที แต่ผลงานของเฉลิมชัยก็ได้รับรางวัลชนะเลิศ ทั้งนี้เพราะมีความคิดสร้างสรรค์ในรูปแบบที่แตกต่างออกไป(ฟ้าสวย เดชยุทธชัย . 2545 : 174)

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ส่งรูปเข้าประกวดอีก 2 ครั้ง ในงานบัวหลวงและงานศิลปกรรมแห่งชาติและผลงานได้รับตำแหน่งรองชนะเลิศอันดับ 2 และอันดับ 3 ตามลำดับและยอมรับว่าเกี่ยวกับการส่งผลงานประกวด

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ให้เหตุผลว่า รู้สึกขึ้นมาว่างานเหล่านี้มันก็รู้จักแต่ในหมู่นักวาดรูป นักสะสมงานศิลปะเขาไม่สนใจ เขามองว่างานเด็ก ๆ เพราะพวกที่ประกวดนั้นส่วนใหญ่ก็วนเวียนเป็นครูอาจารย์ นักศึกษาศิลปะ ไม่ได้ยิ่งใหญ่แบบถวัลย์ ธำนิ หรือ ประเทือง เอมเจริญ ผู้เป็นศิลปินอาชีพที่จัดนิทรรศการที่ไร้มือคนเข้าดูกันมีดฟ้ามัดดิน ดังนั้นก็เลยเลิกส่งผลงานประกวด แต่จะวาดรูปเป็นอาชีพ เป็นศิลปินใหญ่ตัวจริงไปเลย(เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . 2543 : 41 - 42)

หลังจากเรียนจบเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้เข้าสู่วิถีของความเป็นศิลปินอาชีพเต็มตัว โดยได้กล่าวว่า

ตอนนั้นเราตั้งอยู่บนความเชื่อที่ว่า ศิลปินเป็นคนที่เขียนรูปอย่างเดียว อยู่แต่ในบ้านทำตัวเป็นช่างเผือกที่รอพระราชามาหา ห้ามคุยหรือใส่ใจกับใครนอกวงการ หรือแม้กระทั่งต้องทำตนไม่มีสังคม แสดงงานต้องแสดงในหอศิลป์ พระศรี บริติช เคานซิล เอยูเอ เกอร์ธ อาร์ริยองซ์ พรองเซ (สถาบันวัฒนธรรมฝรั่งเศส) แสดงตรงนี้เท่า แสดงที่อื่นไม่ได้ ห้ามเป็นพ่อค้า ห้ามหวังขายรูปให้คนอื่น นั่นคือกระบวนการและความเชื่อที่ศิลปินเขาสั่งสมให้เราคิดเช่นนี้มาโดยตลอด จนชักจะเริ่มสงสัยว่าถูกต้องหรือเปล่า เพราะเราเองก็ทำอย่างนี้มาแล้วตั้งแต่จบ แต่ชีวิตไม่เห็นมีอะไรดีขึ้นเลย เราไม่ต้องการแบบนั้น เราอยากจะทำให้คนอื่นชื่นชมในวงกว้าง อยากมีเงิน อยากสบาย(เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . 2543 : 49)

เมื่อเริ่มแรกของการเป็นศิลปินอุดมการณ์ มีความอดทน คือ หลักการที่เขาท่องมาตลอด แต่เมื่อถึงช่วงนี้ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้เพิ่มหลักการมีวิสัยทัศน์โดยเล็งว่าเขาจะต้องหาแสดงงานให้คนภายนอกวงการทั่วไปได้มีโอกาสชมบ้าง ประกอบกับความโชคคตินั้น เขามีโอกาสได้พบกับ คุณอิรวดี นวมานนท์ ประธานสัมพันธ์ที่โรงแรมเพรสซิเด้นท์ ซึ่งเคยเห็นงานแสดงของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ที่หอศิลป์ ก็เสนอตัวขอจัดการแสดงให้แต่ต้องแสดงที่โรงแรม เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ก็ตอบรับทันที(ต่อพงษ์ เสวตามร์ . 2543 : 50)

การประกาศตัวของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ กลายเป็นเรื่องใหญ่ เพราะคนในวงการศิลปะ นักวิจารณ์ ทั้งครูอาจารย์ต่างก็ประนามวิธีคิดแบบใหม่ คำกล่าวที่ว่าเป็นศิลปินพ้อค้าขายรูปหากิน ทั้งอุดมการณ์ คนขายจิตวิญญาณตัวเอง งานตลาด ประดังเข้ามาสู่ในขณะนั้น เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้ให้เหตุผลดังกล่าวว่า

ก็เลยประกาศผ่านนักข่าวว่า ไม่ใช่ศิลปิน เป็นพ้อค้าก็ได้ แต่ไม่เคยเขียนรูปเพื่อเอาใจใคร ที่เขียนเพราะอยากจะเขียน และเขียนเพราะสบายใจ แต่เขาดันมาขอรูปเอง ช่วยไม่ได้ เรื่องของการขายได้ มันเป็นเรื่องของการจัดการ เราแยกออก...ตอนนั้นไม่มีใครเดินตามอย่างเราเลยหรือ เพราะเห็นชัด ๆ ว่า ชีวิตมันดี ทั้งมีเงิน ทั้งมีบ้านแถมคนระดับสูงของสังคมรู้จักเรามากขึ้น ยืนยันว่าต้องมีคนคิดเหมือนกันแต่ไม่กล้า ไม่มีใครกล้าทำอย่างนี้อีก เพราะรู้ว่าทำแล้วโดนด่า ทั้ง ๆ ที่ทุกคนมันก็อยากสบายกันทั้งนั้น แต่หลังจากนั้นไม่กี่ปี โรงแรม ศูนย์การค้ากลายเป็นที่ศิลปินแย่งกันจัดงาน ประเด็นก็คือ คนที่จะบุกป่าฝ่าดงเป็นคนแรก มันต้องเจ็บตัว โชกเลือดกว่าคนอื่น ๆ เราบอกแล้วว่าเราไม่ต้องการเป็นต้นไม้เล็กภายใต้ร่มเงาไม้ใหญ่ เราอยากจะเป็นโตด้วยตนเอง ดังนั้น เราก็รู้แล้วว่ามันต้องมีแมลง มีไม้เลื้อยต่าง ๆ ที่จะทำให้เราไม่โต ซึ่งนั่นแหละคือความลำบาก ความเหนื่อยยากอย่างแสนสาหัส แต่เราก็เชื่ออีกว่า ถ้าเราเป็นต้นไม้มันโตตั้งตัวได้อย่างมั่นคงเองแล้ว ใครจะมาทำอะไรเราได้อีก ไม่มีทางเด็ดขาด เพราะรากของเราฝังลึกแล้ว(เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . 2543 : 51 - 52)

จากที่กล่าวในข้างต้น ความสำเร็จเกิดขึ้นกับเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ทั้งรายได้ ชื่อเสียง รวมถึงทุนต่าง ๆ จากต่างประเทศ เช่น บริติช เคาน์ซิล สถานทูตศรีลังกา สถานทูตเยอรมัน เขาได้พบนักธุรกิจที่เชิญเขาไปท่องเที่ยวดูงานศิลปะในยุโรปและอเมริกาเรียกได้ว่าปี 2523 – 2526 เดินทางต่างประเทศตลอด เพราะการเดินทางต่างประเทศทำให้เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้มีโอกาสเปลี่ยนวิถีชีวิตและแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจากแนวเดิมในปี พ.ศ.2527 เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์กลายเป็นชาวขึ้นมามากครั้งหนึ่ง เมื่อประกาศว่าจะไปวาดรูปจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีป กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ถวายเป็นพุทธบูชา ไม่มีผลประโยชน์ เป็นการที่ทำขึ้นเพื่อแสดงศรัทธาต่อพระศาสนา

ดังที่เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้กล่าวว่า

เมื่อครั้งที่ได้รับทุนไปดูงานที่อังกฤษ ได้เห็นอุโบสถหลังนี้ในขณะกำลังก่อสร้าง จึงอยากจะทำงานรับใช้พระพุทธศาสนาบ้าง ขณะเดียวกันการวาดรูปฝาผนังก็เป็นหนึ่งในสิ่งที่ใฝ่ฝันที่จะทำมาตั้งแต่เด็กแล้ว...เราอยากจะสร้างเกียรติประวัติให้กับตัวเอง...และทำไมต้องเลือกวัดพุทธปทีป ก็เพราะว่า

อย่างแรกไม่อยากจะทำงานในเมืองไทย คือจะขยับตัวทำอะไรเสี่ยงด่าก็ลอยมาก่อนแล้ว ถ้าไปทำเมืองนอก เราอาจจะได้ยินเสียงด่าน้อยหรือไม่ด่าเลย อย่างที่สองการไปวาดในที่ไกล ๆ แบบนั้นมันเป็นการแสดงให้เห็นถึงศรัทธาและความจริงใจ เราอยากจะเอาชนะคนตรงนี้ด้วยและสุดท้ายก็คือ มันทำให้งานศิลปะของคนไทยคนหนึ่งไปอยู่ที่นั่นจนชั่วอายุขัย...แต่งานชิ้นขนาดยักษ์แบบนี้เราทำคนเดียวไม่ไหว จึงชวนเพื่อนรุ่นน้องที่เข้าใจกันมากอย่าง ปัญญา วิจินธนสาร ซึ่งได้รับทุนไปเรียนที่อังกฤษกลับมา และเห็นด้วยกับการเขียนภาพวัดพุทธปทีปจึงร่วมมือกับงานวาดรูปที่วัดพุทธปทีป...เพราะแท้ที่จริงชัยชนะที่ยิ่งใหญ่ที่สุดก็คือ การเอาชนะตัวเอง การเอาชนะความท้อแท้ อ่อนล้าและทุกสิ่งทุกอย่างที่บั่นทอนเรา อันนั้นต่างหากที่มานึกว่า มันถึงเป็นสิ่งที่มีความค่าสูงสุดสำหรับตัวเรา แต่ทั้งนี้ ความสำเร็จที่เกิดขึ้นไม่ได้มาจากเฉลิมชัยหรือปัญญาสองคน ความดีทุกอย่างต้องยกให้แก่บรรดาน้องเพื่อนศิลปินทุกคนที่ช่วยกันทำงานชิ้นนี้...หลังจากการฉลองโบสถ์ใหม่เสร็จ วัดพุทธปทีปกลายเป็นวัดที่ขึ้นชื่อมากในอังกฤษ แต่ละปีมีคนมาท่องเที่ยวเพื่อดูจิตรกรรมฝาผนังมากมาย(เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . 2543 : 56 - 63)

ความสำคัญในการเขียนรูปจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ที่วัดพุทธปทีปดังกล่าวมาแล้วนั้น ยังปรากฏให้เห็นได้จาก ฯพณฯ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ได้กล่าวถึงความสำคัญของงานจิตรกรรมในครั้งนี้ว่า

ถ้าศิลปินเป็นผู้สร้างศิลปะ จิตรกรคือผู้สร้างจิตรกรรม เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ เป็นยิ่งกว่าศิลปินและยิ่งกว่าจิตรกร คำกล่าวของผมคงไม่เกินความจริง ถ้าทุกคนได้เคยพบเคยเห็น ได้รู้จักเฉลิมชัยและผลงานของเขา เพราะเราจะพบงานทุกชิ้นที่ถูกสร้างขึ้นมานั้นยึดถือและสะท้อนถึงวิถีชีวิตของสังคมไทย เป็นศิลปะที่ได้อรรถาธิบายอดีตเข้ากับปัจจุบันอย่างกลมกลืน ทำให้ผู้ชมมองเห็นถึงอดีตที่พัฒนาจนถึงปัจจุบันของสังคมไทยอย่างเด่นชัด จนสามารถใช้อ้างอิงให้เป็นศิลปะประจำชาติ เป็นมรดกของคนไทยของชาติไทย อันเป็นประโยชน์ต่อคนรุ่นหลังที่จะใช้ค้นคว้าในเชิงวิชาการต่อไป สิ่งที่จะไม่มีใครลืม คือการที่เฉลิมชัยมีแรงบันดาลใจที่จะสร้างกุศลตลอดเวลา เฉลิมชัยและศิลปินหลายคนได้ทุ่มเทแรงกายแรงใจ ใช้เวลาประมาณ 4 ปี ในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีป ณ กรุงลอนดอน โดยไม่รับค่าตอบแทนใด ๆ เป็นสิ่งยืนยันถึงความมีจิตใจที่ดีงาม เพื่อสร้างผลงานอันถือได้ว่าเป็นศิลปะประจำชาติ ให้เป็นที่ประจักษ์แก่ชาวต่างประเทศ เป็นเครื่องชี้ชัดว่าผลงานที่ได้สร้างขึ้นนั้น เฉลิมชัยมีจุดมุ่งหมายเพื่อตอบแทนคุณแผ่นดินทั้งสิ้น นับเป็นตัวอย่างที่ควรจดจำ(เปรม ติณสูลานนท์ . 2541 : 19)

นอกจากนี้สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้กล่าวถึงจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีปว่า จิตรกรรมไทยประเพณีถูกผสมนี้ ประสพความสำเร็จอย่างสูงในการรักษาจุดเด่นของจิตรกรรมฝาผนังเอาไว้ได้ ไม่ว่าจะเป็นการจัดภาพแบบกระจายแผ่ออกไปทั้งแนวนอนและแนวตั้ง การคงรักษาเอา

มุมมองแบบตานกเอาไว้ การขยายสัดส่วนของคนให้ใหญ่ขึ้นในบางส่วน แต่ในอีกหลายส่วนก็ยังคงภาพตัวคนขนาดเล็กแบบเดิมไว้...และยังสามารถคิดค้นต่อยอดรูปแบบใหม่ ๆ เข้าไปในงานประเพณีได้อีกด้วย ที่เด่นที่สุดคือ การใช้สี การวาดภาพและการจัดภาพแบบลูกผสมระหว่างเก่ากับใหม่(สุทธิ คุณาวิชยานนท์ . 2545 : 187)

สิ่งที่ทำให้จิตรกรรมฝาผนังที่นี้ต่างไปจากชนบทของจิตรกรรมตามฝาผนังวัดในเมืองไทยก็คือ สีนั่นเอง โดยสีที่ใช้เป็นสีอะคริลิค ซึ่งจะให้ภาพที่มีความสุกสว่างมากขึ้นและมีสีที่หลากหลายด้วยวิธีการใช้สีนี้ จิตรกรมุ่งที่จะถ่ายทอดเรื่องราวทางพุทธศาสนาออกมาในรูปของศิลปะและตั้งใจสื่อความหมายของเรื่องราวผ่านอารมณ์ความรู้สึก สีและคุณสมบัติของสีที่กระทบต่ออารมณ์ค่อนข้างแตกต่างไปจากการใช้สีที่เป็นเพียงสัญลักษณ์การใช้เป็นเครื่องหมาย ในการจัดลำดับชั้นทางสังคมตามที่เป็นมาในประวัติศาสตร์เป็นสิ่งที่จิตรกรต้องเรียนรู้เพื่อสร้างงานศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะตัวที่แท้จริง(ชานดร้า หลุยส์ เคท . 1998 . 287-290)

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานที่ได้รับอิทธิพลจากการเขียนจิตรกรรมที่วัดพุทธประทีป ซึ่งมีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานในปัจจุบันไว้ว่า

จากการทำงานจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธประทีป ได้มีโอกาสฝึกฝีมือทางด้านเทคนิคการใช้สีอะคริลิคเป็นอย่างดี อิทธิพลของสีอะคริลิคได้ส่งผลถึงผลงานช่วงหลังที่กลับจากการเขียนภาพจิตรกรรมที่วัดพุทธประทีปได้เสร็จสิ้นลง กลับมาเมื่อปี 2531 จนถึงต้นปี 2536 ถือเป็นช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงทางผลงานจากเทคนิควิธีการใช้สีฝุ่น ดินสอดำ สีชอล์ค มาเป็นการใช้สีอะคริลิคเกือบทั้งหมดและแนวการเขียนก็เป็นเรื่องราวที่เบาบางลง ซึ่งแสดงถึงสภาวะจิตที่สงบ ทำให้ผลงานเปล่งปลั่งสดใสได้รับการยอมรับจากนักสะสมเป็นอย่างมาก(เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . สัมภาษณ์ . 2547)

จากที่ได้กล่าวในช่วงต้น อาจกล่าวได้ว่าเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้สร้างรูปแบบจิตรกรรมครั้งนี้ไว้ได้อย่างงดงาม ทั้งสีเส้นที่สดใสในเทคนิควิธี โดยการใช้สีสมัยใหม่อย่างสีอะคริลิคที่แตกต่างไปจากประเพณีนิยมในการเขียนจิตรกรรมไทย มีการนำเอาภาพลักษณ์ มุมมองและรูปแบบไทยประเพณีผสมผสานเข้ากับรูปแบบสมัยใหม่และได้ใช้เป็นแนวทางพัฒนาการสร้างผลงานจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน เกิดเป็นผลงานที่มีความโดดเด่นในรูปแบบของตนเองโดยพัฒนามาจากรากฐานจิตรกรรมไทยเดิม ดังปรากฏในการสร้างสรรค์ผลงานจนถึงปัจจุบัน

ด้วยบุคลิกการแสดงออกที่กล้าคิด กล้าพูด ทำให้มหาชนทั่วประเทศสนใจรู้จักจิตรกรคนนี้ เขาถูกเชิญไปออกรายการที่มากกว่า 40 รายการและเขาเป็นผู้ทำให้อาชีพเขียนรูปมีเกียรติยศ

สามารถยืนเคียงบ่าเคียงไหล่กับคนระดับชั้นนำของประเทศ ได้ตั้งแต่นายกรัฐมนตรีจนถึงนักธุรกิจ
หมื่นล้าน(ต่อพงษ์ เศรษฐาภิรมย์ . 2543 : 76 - 77)

หลังจากที่ประสบความสำเร็จทั้งทางโลกและทางธรรม ช่วงปี พ.ศ. 2538 – 2540 เฉลิมชัย
โฆสิตพิพัฒน์ ได้มีโอกาสถวายงานรับใช้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวโดยการเข้าร่วมวาด
ภาพประกอบในบทพระราชนิพนธ์ พระมหาชนก ผลก็คือ ภาพวาดในส่วนที่เฉลิมชัยรับผิดชอบ
กลายเป็นหนึ่งในภาพที่เขาภูมิใจมากที่สุดในชีวิต เนื่องในวโรกาสปีกัญจนภิเษกเพื่อ
ทอดพระเกียรติแด่องค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เฉลิมชัย โฆสิตพิพัฒน์ เป็น 1 ใน 5 ศิลปินที่
ร่วมแสดงเขียนภาพจิตรกรรมประกอบบทพระราชนิพนธ์พระมหาชนก(ฟ้าสวย เดชยุทธชัย . 2545
: 175)ผลงานที่ประจักษ์แก่สายตาประชาชนด้วยฝีมือเขียนอันประณีตและยังสามารถสื่อ
ความหมายของบทพระราชนิพนธ์อย่างดียิ่ง ภาพพระมหาชนกต้องทรงลอยคออยู่ในทะเล
เป็นเวลาเจ็ดวันเจ็ดคืน ภาพนั้นงามเหลือกำลังและสะท้อนความพยายามได้เป็นอย่างดี ไม่ใช่
เพียงสะท้อนตะบะของพระมหาชนก แต่ตะบะ ศรัทธา ความพยายามของศิลปินก็ต้องเหลือกำลัง
จึงจะผ่านพ้นมาได้(สมปอง ดวงไสว . 2544 : 19)

ปลายปี 2540 เฉลิมชัย โฆสิตพิพัฒน์ ได้กลับบ้านเกิดเพื่อสร้างโบสถ์วัดร่องขุน ที่จังหวัด
เชียงราย โดยกล่าวว่า

ความต้องการอย่างแรกก็คือ เราอยากจะให้วัดนี้เป็นสัญลักษณ์ของคนที่ศรัทธาต่อพระพุทธศาสนา
ต่อพระพุทธเจ้าอย่างแท้จริงคือ ต้องการถวายบูชาแด่พระพุทธเจ้าอย่างที่สองก็คือ เรา
ต้องการให้มีวัดที่เป็นศิลปะประจำรัชกาลที่ 9 เพราะในหลวงท่านตรัสเสมอว่า วัดวาอารามที่มีอยู่
ล้วนมีเอกลักษณ์บ่งบอกถึงศิลปะประจำรัชกาลนั้น ๆ พี่จึงอยากจะทำให้เป็นงานศิลปะประจำ
รัชกาลที่ 9 ของภาคเหนือ ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตนไม่เหมือนใครในโลกและถวายพระองค์ให้ทัน
ฉลองครบ 80 พรรษา อย่างที่สามต้องการสร้างงานศิลปะ เพื่อแผ่นดินไว้เป็นศิลปะสมบัติ เป็น
มรดกของชาติต่อไป วัดนี้จึงเป็นวัดที่สร้างเพื่อแสดงศรัทธาทุกอย่างของตัวเอง โดยตั้งใจเอาเงินทุก
บาททุกสตางค์ที่ได้ในชีวิตมาทำวัดนี้ให้สำเร็จ จะเป็นผลงานที่สมบูรณ์ที่สุดในชีวิต ทั้งด้าน
สถาปัตยกรรม ประติมากรรมและจิตรกรรม แนวความคิดของวัดนี้ก็คือ ต้องการสร้างแดนพุทธภูมิ
เป็นเสมือนนิมิตหมายขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เป็นงานศิลปะที่ไม่มีใครเคยคิดมา
ก่อน ไม่ว่าจะเป็นรูปทรง ลวดลายปูนปั้น ความหมายและเทคนิคการทำสี สันนิบาต(เฉลิม
ชัย โฆสิตพิพัฒน์ . 2543 : 81)

เฉลิมชัย โฆสิตพิพัฒน์ ได้มีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีเพราะฝีมือความพยายามความตั้งใจ
ของเขา ถึงวันนี้เขาเป็นศิลปินที่ยิ่งใหญ่ในสยามคนหนึ่งคงไม่มีใครปฏิเสธและถ้าใช้ชีวิตเรียบง่าย

ไปเรื่อย ๆ ก็ไม่มีใครว่าอะไร แต่เขาไม่ใช้คนที่อยู่เนื่งกับสิ่งที่ศรัทธาและตั้งใจได้ เขาจึงไปสร้างโบสถ์ที่วัดร่องขุน วัดบ้านเกิดของเขา ถึงวันนี้ใครไปเชียงใหม่ แต่มีที่หนึ่งต้องไปคือ วัดร่องขุน (สมปอง ดวงไสว . 2544 : 19)

ชวน หลีกภัย ได้กล่าวถึง ความตั้งใจ ความมุ่งมั่น และความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนาของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ไว้ว่า

การบำเพ็ญกุศลอันเป็นงานใหญ่ของคุณเฉลิมชัยครั้งนี้ ต้องใช้เงินเป็นจำนวนมากและใช้เวลาในการดำเนินงานค่อนข้างยาวนาน ต้องใช้ความอดทนและความพยายามสูง ความมุ่งมั่นและศรัทธาของเฉลิมชัย เป็นแบบอย่างของบุคคลผู้ยึดมั่นในคุณธรรมความดี เสียสละอุทิศกำลังทรัพย์ กำลังกาย กำลังปัญญา สร้างสรรค์สิ่งที่เป็นประโยชน์ต่อส่วนรวม เพื่อตอบแทนสังคม ควรแก่การอนุโมทนาและสนับสนุนอย่างยิ่ง ทั้งยังเป็นแบบอย่างที่ดีสำหรับบุคคลอื่นในการบำเพ็ญประโยชน์เพื่อส่วนรวม(ชวน หลีกภัย . 2541 : 21)

ความสุขในการใช้ชีวิตและหน้าที่การงาน สำหรับบางคนอาจไม่ได้หมายถึงความร่ำรวยหรือชื่อเสียงเหมือนกับคนทั่วไปเท่านั้นแต่อาจหมายถึงการได้ค้นพบตัวตนและความต้องการอันแท้จริงของตัวเองดังที่เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้กล่าวว่า

อย่างตอนนี้ชีวิตการทำงานของผม ที่ผมกำลังทำ กำลังสร้างวัดร่องขุนที่เชียงใหม่ ก็ด้วยความคิดที่อยากจะทำศิลปศาสนาอันเป็นเอกลักษณ์ในรัชกาลที่ 9 ถวายแด่พระพุทธเจ้า ศาสนาพุทธและทดแทนแผ่นดินเกิดของผม อยากให้เป็นสถานที่ที่เราจะได้ประยุกต์ศาสนากับความงามด้านวิจิตรศิลป์และธรรมะของพระพุทธเจ้าเข้าไว้ด้วยกัน เป็นสถานที่ที่น่าชมแห่งหนึ่งของเชียงใหม่ ผมขอเป็นเพียงแค่นักเขียนรูปใช้พระพุทธศาสนาไปจนวันตาย ผมเป็นเพียงแค่นักเขียนรูปธรรมดาคนหนึ่งที่อยู่ร่วมโลก เป็นส่วนเล็ก ๆ ของผู้สร้างสรรค์จรโลกร่วมกับเพื่อนต่างอาชีพ ที่ต่างก็มีความสำคัญต่อผืนแผ่นดินเช่นกัน ชีวิตวัยเด็กผมต่อสู้ดิ้นรนมาเยอะเกินไป กว่าจะมีวันนี้ได้ ผมต้องฟันฝ่าอุปสรรคทั้งด้านสังคม เศรษฐกิจ ความกดดันต่าง ๆ แต่ผมไม่ค่อยยอมแพ้อะไรนะ ก็ก้าวเดิน ก้าวผ่านจุดต่าง ๆ ของชีวิตมาอย่างทะนงองอาจ ถ้าจะถามว่าผมคิดว่าประสบความสำเร็จหรือเปล่า ผมจะถามว่า ความสำเร็จของคนจะวัดจากตรงไหน ถ้าจะเอาเกณฑ์ที่เรามีความสุขอย่างแท้จริง ไม่ต้องต่อสู้ดิ้นรนแข่งขัน มีปัจจัยการครองชีพพอสมควร ไม่ก่อความเดือดร้อนให้ใคร ชีวิตได้ทำงานให้กับสังคม ทดแทนคุณแผ่นดิน...บางคนอาจจะมองว่าความสุขความสำเร็จคือมีเงินทอง มีชื่อเสียงให้มาก มากจนเกินพอหรือเรียกว่ารวยไม่เสร็จ แต่ผมกลับมองว่าเราได้หาความทุกข์ให้ตนเอง มองลึก ๆ ชีวิตคนเราทุกคนก็เดินไปสู่ความตายเป็นท้ายสุดทั้งนั้น ตอนเดินไปนี่คุณจะทำอะไรไว้จะให้คนไหว้ด้วยใจหรือไหว้เพียงเป็นธรรมเนียมทั้ง ๆ

ที่ใจไม่รู้สึกลอยากไหว ผมเน้นนะครับว่าความสุขของคนเรานั้นอยู่ที่ความพอใจและถ้าคุณได้ศึกษาธรรมะจริง ๆ แล้ว จะด้วยการศึกษาด้วยตนเองหรือการมีผู้ชี้แนวทางให้ก็ตาม คุณก็จะรู้ว่าคุณศรัทธาพุทธให้อะไรกับคุณมากเหลือเกิน ผมเปลี่ยนแปลงชีวิตตัวเองได้เพราะศาสนาทั้งสิ้น(เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . สัมภาษณ์ . 2547)

จากที่กล่าวในข้างต้นอาจกล่าวได้ว่า ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนนก็คือ ประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีการพัฒนาการ ความชำนาญในการใช้สี การเขียนลายเส้น การใช้มุมมองทางสถาปัตยกรรมในการนำเสนอผลงานที่มีพื้นฐานของจิตรกรรมไทยผสมผสานเข้ากันจนเป็นอัตลักษณ์ของศิลปิน อีกทั้งความศรัทธาและความตั้งใจจริงต่อพุทธศาสนา ในการสร้างงานพุทธศิลป์เพื่อเป็นสมบัติของชาติสืบไป

ประวัติการแสดงผลงาน

- พ.ศ. 2520 แสดงผลงานจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 3 ของธนาคารกรุงเทพ
- พ.ศ. 2521 แสดงผลงานครบรอบ 4 ปี ของหอศิลป์ พีระศรี
แสดงผลงานศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 25
- พ.ศ. 2522 แสดงผลงานจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 4 ของธนาคารกรุงเทพ
แสดงผลงานครบรอบ 5 ปี ของหอศิลป์ พีระศรี
- พ.ศ. 2523 เป็นประธานก่อตั้งกลุ่ม “ศิลป์ไทย 23” เพื่อด้านอิทธิพลศิลปะจากยุโรป
แสดงผลงานกลุ่มอาเซียน ที่ฟูกูโอกะ ประเทศญี่ปุ่น
แสดงผลงานเดี่ยว ที่โลเนลเวนท์ แกลลอรี ประเทศศรีลังกา
แสดงผลงานเดี่ยว ที่โรงแรมมณเฑียร กรุงเทพฯ
- พ.ศ. 2524 แสดงผลงานศิลปกรรมร่วมสมัยอาเซียน เมืองดักคา ประเทศบังกลาเทศ
แสดงผลงานศิลปกรรมไทยร่วมสมัยบริษัท เงินทุนหลักทรัพย์ทีเอสไอ
แสดงผลงาน “กลุ่มศิลป์ไทย 23” ครั้งที่ 2 ณ หอศิลป์ พีระศรี
- พ.ศ. 2525 แสดงนิทรรศการศิลป์ไทยร่วมสมัย 3 ศิลปินชาวเหนือ โรงแรมมณเฑียร กรุงเทพฯ
แสดงงานศิลปกรรมร่วมสมัยที่โรเชสเตอร์ มลรัฐนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา
แสดงผลงานสัญลักษณ์พุทธศาสนาร่วมสมัย ที่วิมวลดธรรมแกลเลอรี
แสดงผลงาน “กลุ่มศิลป์ไทย 23” ครั้งที่ 3 ณ หอศิลป์ พีระศรี
- พ.ศ. 2526 แสดงผลงานวาดเส้น ที่เมืองนอร์วเบิร์ก โดยได้รับเชิญจากสมาคมอัลเบิร์ต ดือเรอร์
แสดงศิลป์ไทยร่วมสมัย ณ ประเทศฮ่องกง
แสดงผลงาน 2 ศิลปิน ที่บริติชเคาน์ซิล กรุงเทพฯ
- พ.ศ. 2527 เริ่มโครงการจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป ประเทศอังกฤษเดินทางไปเขียนภาพ

จิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป

พ.ศ. 2528 เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป

พ.ศ. 2529 เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป

แสดงผลงาน “กลุ่มศิลป์ไทย” 23 “ณ หอศิลป์ พีระศรี

พ.ศ. 2530 เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป

แสดงงานภาพถ่ายจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป ที่ริเวอร์ไซด์ กรุงเทพฯ

แสดงงานศิลปะร่วมสมัยไทย-เยอรมัน

พ.ศ. 2531 เสร็จสิ้นการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป

เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พรรคประชากรไทย

พ.ศ. 2532 แสดงผลงานภาพถ่ายจิตรกรรมฝาผนัง วัดพุทธปทีป (ชุดสมบุญธรรม) และงานศิลป์ไทยร่วม

สมัยที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพฯ

แสดงผลงาน 2 ศิลปินไทย ที่สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน ชานฟรานซิสโกและที่พาร์ซา
เคอร์น่า มิวนิค ลอสแอนเจลิส

พ.ศ. 2533 รับเชิญร่วมแสดงผลงานศิลปะร่วมสมัย มศว. ประสานมิตร

แสดงผลงาน กลุ่มศิลป์ไทย 23 ครั้งที่ 5 ที่ธนาคารไทยพาณิชย์

เริ่มโครงการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ที่วัดหลักสี่ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2534 แสดงผลงาน “4 จิตรกร ร.ศ.209” ร่วมกับ อังคาร กัลยาณพงศ์ , ประเทือง เอมเจริญ,

และถวัลย์ ดัชนี ณ โรงแรมอิมพีเรียล

แสดงงานศิลป์ไทยร่วมสมัยในสหรัฐอเมริกา โดยตระเวนแสดงตามพิพิธภัณฑ์ตามรัฐ
ตามรัฐต่าง ๆ เป็นเวลา 3 ปี

พ.ศ. 2535 งานแสดงศิลปดนตรีวัฒนธรรมพื้นบ้าน แม่ฟ้าหลวง ณ อุทยานประวัติศาสตร์ ศรีสัชนา

ลัย จ.สุโขทัย

พ.ศ. 2536 แสดงผลงาน 4 ศิลปินไทยร่วมสมัย ณ ไดอาล็อก แกลเลอรี กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2537 แสดงผลงานในศิลปวัฒนธรรมไทย ณ ประเทศเนเธอร์แลนด์

พ.ศ. 2538 แสดงงานศิลปกรรมเพาะช่าง ณ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง

พ.ศ. 2539 แสดงนิทรรศการเฉลิมพระเกียรติศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 ณ ศูนย์การประชุมแห่งชาติ
สิริกิติ์

แสดงนิทรรศการงานจิตรกรรมประกอบบทพระราชนิพนธ์ พระมหาชนก ใน

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ณ ธนาคารไทยพาณิชย์ สำนักงานใหญ่

พ.ศ. 2540 แสดงนิทรรศการ “ศิลป์สู่สุวรรณ” 5 ศิลปินไทย ณ ธนาคารไทยพาณิชย์ สำนักงานใหญ่

แสดงนิทรรศการศิลปะ วันสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ณ หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศรี
นครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

เริ่มดำเนินการออกแบบก่อสร้างอุโบสถ วัดร่องขุน จ.เชียงราย

แสดงนิทรรศการศิลปกรรม ครั้งที่ 14 ในวาระครบรอบ 55 ปี คณะจิตรกรรมฯ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

- พ.ศ. 2541 แสดงนิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัย คณะจิตรศิลป์ หอศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
เขียนภาพจิตรกรรมติดพระตำหนัก จ.กระบี่
แสดงนิทรรศการเดี่ยวชุด “วาดทำบุญ 1” ณ ธนาครไทยพาณิชย์ สำนักงานใหญ่
- พ.ศ. 2542 แสดงเดี่ยวที่ศูนย์อัสชู ดั่งปัก จ.อุบลราชธานี
แสดงงานนิทรรศการเฉลิมพระเกียรติ 72 พรรษา ณ ซีคอนสแควร์ กรุงเทพฯ
แสดงงานกลุ่มจิตรกรไทยวัดพุทธปทีป โรงแรมสยามซิตี้ กรุงเทพฯ
- พ.ศ. 2543 แสดงงานศิลปกรรมสวนหลวง ร.9
แสดงงานศิลปะความสัมพันธ์ไทย – จีน 25 ปี พระราชวังกู้กง ปักกิ่ง
แสดงงานศิลปกรรมเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ ณ หอศิลป์แห่งชาติ ถ.เจ้าฟ้า
แสดงเดี่ยวนิทรรศการภาพเขียนชุด “วาดทำบุญ 2” ณ เดอะเมอริควีอาร์ต แกลเลอรี
- พ.ศ. 2547 แสดงนิทรรศการภาพเขียนชุด “วาดทำบุญ 3” ณ ธนาครไทยพาณิชย์ สำนักงานใหญ่

รางวัลและเกียรติยศ

- พ.ศ. 2520 รางวัลที่ 1 เหรียญทอง จากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 3
- พ.ศ. 2521 รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 จากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 25
- พ.ศ. 2522 รางวัลที่ 2 เหรียญเงิน จากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 4 ของ ธนาคร
กรุงเทพหลังจากนี้เลิกส่งผลงานเข้าประกวดทุกสถาบัน
- พ.ศ. 2536 ได้รับเครื่องหมายเกียรติคุณบุคคลตัวอย่างผู้สร้างเสริมงานวัฒนธรรมด้านจิตรกรรม
จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ
- พ.ศ. 2537 ได้รับโล่เชิดชูเกียรติ “เพชรสยาม” จากสถาบันราชภัฏจันทรเกษม
- พ.ศ. 2539 ได้รับพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้า ฯ จากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวให้เขียน
ภาพประกอบบทพระราชนิพนธ์ “พระมหาชนก” และออกแบบเหรียญพระราชทาน
คณะแพทย์
- พ.ศ. 2543 ที่ปรึกษาธนาคารแห่งประเทศไทย ออกแบบธนบัตรราชภิเษกสมรส ครบ 50 ปี ถวาย
การสนองพระเจ้าหลานเธอ พระองค์เจ้าสิริภาจุฑาภรณ์ฯ

ทุนที่ได้รับ

- พ.ศ. 2523 ทุนจากกลุ่มศิลปินร่วมสมัยศรีลังกา
- พ.ศ. 2524 ทุนจากโยฮันเนส ชูลท์สเทสมาร์ แสดงผลงานในเยอรมนี
- พ.ศ. 2526 ทุนจากทุนวัฒนธรรมเยอรมนี ไปศึกษาดูงานพุทธศิลป์ ในประเทศพม่า
- พ.ศ. 2527 ทุนจากมูลนิธิวัดพระพุทธศาสนา ณ กรุงลอนดอน และรัฐบาลไทยในการเขียนภาพ
จิตรกรรมฝาผนัง วัดพุทธปทีป ณ กรุงลอนดอน

พ.ศ. 2532 พูนจากกงสุลเยอรมนีในซานฟรานซิสโก แสดงผลงานในสหรัฐอเมริกา

พ.ศ. 2540 พูนจากกงสุลไทยในแอลเอ ร่วมกับสภาศิลปกรรมไทยในสหรัฐอเมริกา แสดงผลงาน

เนื่องในโอกาสเปิดสถานกงสุลไทย(เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . 2543 : 286 - 293)

2. จิตรกรรมไทย

จิตรกรรมไทยเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมที่มีคุณค่ายิ่งของคนไทยที่ควรแก่การศึกษา ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์ดังที่ เชื้อ สารีมาน ได้กล่าวว่า ผลงานจิตรกรรมไทยมีคุณประโยชน์หลายประการทั้งทางด้านหลักวิชาการ แบบอย่างฝีมือช่างและเป็นหลักฐานอันสำคัญทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่ถ่ายทอดสภาพชีวิต สังคมความเป็นจริงในสมัยนั้น ดังภาพจิตรกรรมไทยจึงเปรียบเสมือนเป็นเอกสารที่จารึกเรื่องราวต่าง ๆ เช่น ชีวิตความเป็นอยู่ จารีตประเพณี ทัศนศึกษา อันสืบเนื่องมาแต่โบราณ(เชื้อ สารีมาน . 2515 : 2)และชมพูนุช พงษ์ประยูร ได้แสดงความคิดเห็นสอดคล้องกันว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทยนอกจากจะมีคุณค่าแล้ว ยังเป็นหลักฐานจารึกที่สำคัญ ทั้งยังมีเรื่องราวสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นไปทางประวัติศาสตร์ โบราณคดี ทัศนศึกษา วัฒนธรรมและจารีตประเพณี จึงกล่าวได้ว่าจิตรกรรมไทย นับเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมอันล้ำค่าที่ควรแก่การสืบทอดไว้(ชมพูนุช พงษ์ประยูร . 2515 : 1)งานจิตรกรรมไทยโดยทั่วไป เป็นภาพที่แสดงเรื่องราวในวรรณคดี พุทธประวัติและภาพประวัติศาสตร์ ลักษณะเป็นแบบอุดมคติ แต่อาศัยธรรมชาติเป็นพื้นฐาน มีความอ่อนช้อยงดงาม แฝงจิตนิยม(วนิดา ขำเขียว . 2543 : 93)

สุวดี แสนขัติ ได้ให้ความหมาย จิตรกรรม ไว้ว่า

เป็นคำในภาษาสันสกฤต หมายถึง ศิลปะการวาดเขียน ศิลปะการวาดภาพ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษที่ใช้คำว่า Painting โดยเน้นถึงการวาดที่ใช้สี จิตรกรรมจึงเป็นภาพเขียนสีซึ่งเกิดจากการวาดปรากฏเป็นภาพโดยใช้สีเป็นส่วนสำคัญ จิตรกรจะกำหนดสีขึ้นใหม่ตามความต้องการและจินตนาการจากความคิดสร้างสรรค์ อันเป็นศักยภาพของสมองทางซ้าย นอกจากนี้จิตรกรรมที่เน้นเรื่องสีแล้ว ยังมีองค์ประกอบอื่นไม่ว่าจะเป็นเส้น น้ำหนัก รูปทรง ฯลฯ ที่ปรากฏบนพื้นระนาบทำให้เกิดรูปโดยนำเสนอรูปแบบ เนื้อหา เรื่องราวที่ปรากฏ ตลอดจนถึงเทคนิควิธีรวมอยู่ด้วย ซึ่งจิตรกรรมเป็นภาษาอย่างหนึ่งที่สามารถสื่อความหมายแก่ผู้อื่นตามความรู้สึกที่จิตรกรต้องการที่จะนำเสนอ(สุวดี แสนขัติ . 2545 : 9)

จิตรกรรมไทย หมายถึง ภาพเขียนที่มีลักษณะเป็นแบบอย่างของไทยที่แตกต่างจากศิลปะของชนชาติอื่นอย่างชัดเจน ถึงแม้จะมีอิทธิพลศิลปะของชาติอื่นอยู่บ้าง แต่ก็สามารถ

ดัดแปลง คลี่คลาย ตัดทอนหรือเพิ่มเติมจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนเองได้อย่างสวยงาม นำภาคภูมิใจและมีวิวัฒนาการทางด้านรูปแบบและวิธีการมาตลอดจนถึงปัจจุบัน ตลอดจนสามารถพัฒนาต่อไปอีกในอนาคต(กาญจนาภิเษก . 2547 : ออนไลน์)

ทางด้านรูปแบบในงานจิตรกรรมไทย สาเหตุสำคัญของการสร้างรูปแบบให้เกิดเป็นแบบแผนและมีลักษณะเฉพาะนั้น สืบเนื่องมาจากคนไทยในอดีตมีข้อจำกัดในการรู้ภาษาหนังสือ จึงเป็นเหตุผลให้มีการสร้างรูปแบบเพื่อเป็นเสมือนสื่อบอกเล่าเรื่องพระพุทธศาสนา ให้คนทั้งหลายเข้าใจ(วิบูลย์ ลี้สุวรรณ . 2523 : 29)รูปภาพที่ช่างไทยได้สร้างขึ้นแทนสรรพสิ่งทั้งหลาย ทั้งที่เป็นสิ่งมีชีวิต วัตถุหรือจากความคิดฝัน ด้วยการใช้เส้นเป็นหลักในการสร้างรูปสรรพสิ่งต่างๆ ให้แสดงความหมายได้ด้วยตัวของมันเอง สามารถทำให้ผู้ชมได้รับรู้ เข้าใจและเกิดอารมณ์ต่าง ๆ (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ . 2529 : 269)

ลักษณะของจิตรกรรมไทยโดยเฉพาะจิตรกรรมฝาผนัง จะเป็นแบบอุดมคติที่ช่างได้ปรุงแต่งความงามด้วยรูปทรง เส้น สีและองค์ประกอบและอีกประการหนึ่งจิตรกรรมฝาผนัง จะไม่คำนึงถึงความเป็นจริงด้วยแสงเงาและทัศนียภาพ โดยตัดทอนรายละเอียดของรูปทรงกล่อมเนื้อให้เรียบง่าย แนวการจัดภาพเป็นแบบทัศนียภาพเส้นขนาน รูปทรงทุกรูปทรงจะตั้งอยู่บนพื้นระนาบเดียวกัน ขนาดของรูปทรงอาคารจะมีขนาดเท่ากันไม่ว่าอยู่ส่วนใดของผนัง(สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ . 2522 : 62 - 63)

ในส่วนเรื่องราวของจิตรกรรมไทย มักจะปรากฏบนฝาผนังพระอุโบสถ วิหารและศาสนสถานต่างๆ ได้ดังนี้คือ เรื่องเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา ขนบธรรมเนียมประเพณี วิชาการวรรณคดี ประวัติศาสตร์(เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ . 2532 : 22)

จากที่กล่าวในข้างต้น กล่าวได้ว่าจิตรกรรมไทยเป็นวิจิตรศิลป์อย่างหนึ่ง เป็นกระบวนการทางจิตรกรรมเพื่อสื่อความหมายการเล่าเรื่องราว ซึ่งส่งผลสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมอันดีงามของชาติมีคุณค่าทางศิลปกรรมและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าเรื่องราวที่เกี่ยวกับศาสนา ประวัติศาสตร์ ประเพณี วัฒนธรรม ตลอดจนชีวิตความเป็นอยู่ ซึ่งมีมาตั้งแต่ครั้งอดีตกาล

ข้อมูลจากกาญจนาภิเษก ได้กล่าวถึงจิตรกรรมไทยสามารถแบ่งแยกออกตามลักษณะของรูปแบบทางศิลปกรรมที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันมี 2 แบบ คือ

จิตรกรรมแนวประเพณีไทย (Thai Traditional Art) เป็นการแสดงออกแบบประเพณีทั้งเทคนิควิธีการสร้างสรรค์และแบบแผนที่เป็นคตินิยม เนื้อหาที่เขียนมักเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับอดีต พุทธ

ประวัติ ทศชาติชาดก ไตรภูมิ วรรณคดีและวิถีชีวิตไทย พงศาวดารต่าง ๆ ซึ่งลักษณะของจิตรกรรมแนวประเพณีไทยเป็นศิลปะแบบอุดมคติ (Idealistic) ผสมเข้ากับเรื่องราวที่กึ่งลึกลับมหัศจรรย์

จิตรกรรมไทยแบบร่วมสมัย (Thai Contemporary Art) เป็นผลมาจากความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาการของโลก ความเจริญทางการศึกษา ข่าวดารความเป็นไปของโลก ความเจริญทางการศึกษา ฯลฯ เหล่านี้ล้วนมีผลต่อความรู้สึกนึกคิดและแนวทางการแสดงออกของศิลปินในยุคต่อ ๆ มา ตามวิสัยทัศน์ที่อิสระ โดยกระบวนการทางจิตรกรรมแนวประเพณีไทย บางส่วนมานำเสนอสะท้อนให้เห็นถึงเอกลักษณ์ใหม่ของวัฒนธรรมไทยอีกรูปแบบหนึ่งอย่างมีคุณค่าเช่นเดียวกัน (กาญจนาภิเษก . 2547 : ออนไลน์)

ทั้งนี้ ในการศึกษาวิจัยนี้จะขอนำเสนอมุ่งเน้นเฉพาะจิตรกรรมแนวประเพณีไทย โดยมีลักษณะโครงสร้างเรื่องราว อีกทั้งกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่ผูกพันกับวิถีของสังคมไทยมาตั้งแต่อดีตกาล ได้ส่งผลทำให้เกิดชนบประเพณี ความเชื่อถือเป็นแบบแผนและปฏิบัติสืบต่อกันมา โดยมีเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับคำสอนทางพุทธศาสนาสอดแทรกอยู่

2.1 จิตรกรรมแนวประเพณีไทย

โดยเรื่องของลักษณะประเพณีนิยมนั้น ถือได้ว่ามีอยู่ในทุกชนชาติที่มีประวัติศาสตร์การวิวัฒนาการในชนชาติของตน โดยไม่จำกัดว่าจะต้องเป็นศิลปะในโลกตะวันออกแต่เพียงอย่างเดียว ศิลปะตะวันตกก่อนที่จะมีการเปลี่ยนแปลงไปสู่ศิลปะสมัยใหม่ ก็มีกระบวนการสืบทอดในรูปแบบประเพณีนิยมด้วยเช่นกัน

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้จำแนกรูปแบบทางงานศิลปะเอาไว้ ดังนี้

1. รูปแบบสัจนิยม (Realism)
2. รูปแบบอารมณ์นิยม (Emotionalism)
3. รูปแบบนิยม (Formalism)
4. รูปแบบสัญลักษณ์นิยม (Symbolism)
5. รูปแบบประเพณี (Traditionalism)(วิรุณ ตั้งเจริญและคณะ . 2534 : 135)

ศิลปะแบบประเพณีไทย ส่วนใหญ่เป็นเรื่องเกี่ยวกับพุทธศาสนาหรือที่เรียกว่าพุทธศิลป์ มีแบบอย่างที่ทำสืบทอดต่อกันมาแต่โบราณจนถึงปัจจุบันนี้(สวัสต์ ต้นติสุข . 2523 : ไม่มีเลขหน้า) เป็นศิลปะที่มีความประณีตสวยงาม แสดงถึงความรู้สึกจิตใจและความเป็นไทยที่มีความอ่อนโยน สร้างสรรค์สืบทอดกันมาจนได้ลักษณะประจำชาติที่มีลักษณะและรูปแบบเป็นพิเศษเฉพาะตัว (สมชาติ มณีโชติ . 2529 : 1)สำหรับเรื่องของจิตรกรรมไทยแนวประเพณีในอดีตของไทยถือเป็นเรื่องที่มีความเชื่อมโยงกับศาสนา มีความเกี่ยวพันกับศิลปะด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรม

วรรณกรรมและศิลปะแขนงอื่น ๆ แต่เรื่องของจิตรกรรมแนวประเพณีก็มีข้อจำกัดในเรื่องคุณภาพของวัสดุ ปัญหาเทคนิควิธีการ ปัจจัยเหตุจากสภาพธรรมชาติสิ่งแวดล้อม จึงส่งผลทำให้การคงอยู่และความคงทนมีความแตกต่างไปจากงานด้านสถาปัตยกรรมและประติมากรรม สภาพเช่นนี้ถือเป็นปัญหาของการศึกษาสืบค้นหาหลักฐานทางประวัติศาสตร์อยู่ไม่น้อย(อำนาจ เย็นสบาย . 2542 : 98)

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ ได้กล่าวว่า

เรื่องราวหรือเนื้อหาสาระสำหรับแสดงออกด้วยภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่มีมาเป็นลำดับ ศิลปินดำเนินการสร้างภาพจิตรกรรมบนพื้นแห่งความคิดเนื่องด้วยบุคคลอธิฐาน คือ เรื่องอันเนื่องด้วยพฤติกรรมของบุคคลที่ควรเป็นตัวอย่างทั้งด้านที่พึงประสงค์และมีพึงประสงค์ ดังเช่นกล่าวนี้ ภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณี จึงเป็นไปในการแสดงรูปลักษณะของมนุษย์ร่วมกันในเหตุการณ์สถานที่และสิ่งแวดล้อม อย่างมีความปฏิบัติต่อกัน เพื่อสื่อความหมายสาระของเรื่องราวที่ถ่ายทอดออกมาเป็นภาพจิตรกรรม ข้อสังเกตเนื่องในการพิจารณาจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ซึ่งค้างมาแต่อดีต...เนื่องด้วยทัศนคติในวิธีการทางจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ยังมีที่แฝงอยู่ในผลงานที่ตกค้างมาแต่อดีตกาลตามจิตรกรรมสถานต่าง ๆ อยู่อีกมิใช่น้อย รอรับที่จะมีผู้สำนึกเห็นความสำคัญไปเกี่ยวข้องเก็บนำมาปรับใช้เพื่อสร้างเสริมการสร้างสรรค์ ภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณีหรือจิตรกรรมไทยแนวประเพณีอย่างมีคุณค่าทั้งในปัจจุบันและอนาคต(จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ . 2539 : 17)

อย่างไรก็ตาม ศิลปะแนวประเพณีไทย โดยเฉพาะจิตรกรรมแนวประเพณีไทยถือว่ามีกระบวนการมาเป็นเวลาที่ยาวนานจากอดีตและแสดงให้เห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นและมีลักษณะเฉพาะตัว ส่วนหนึ่งของวิวัฒนาการได้ผ่านเส้นทางของการรับอิทธิพลจากชนชาติอื่นมาด้วยเช่นกัน

ดังที่เสถียร โกเศศได้ให้ความเห็นเอาไว้ว่า

เพื่อหาจุดเริ่มต้นในการศึกษาภาพจิตรกรรมผนังโบสถ์วิหารแบบเก่าของไทย จะต้องไปอ้างถึงภาพลายสลักในหิน ซึ่งมีระดับอยู่ที่เพดานบริเวณวัดศรีชุมกรุงสุโขทัยและในวัดเดียวกันนี้ ยังมีแผ่นภาพประดับระบายเป็นสีเอกรงค์ อันมีลักษณะพิเศษเป็นทำนองเดียวกับภาพจิตรกรรมเอกรงค์ ซึ่งมีอยู่ภายในพระปรางค์องค์กลางที่จังหวัดอยุธยา ภาพลายสลักในหินวัดศรีชุม มีลักษณะคล้ายคลึงกันมากกับตัวอย่างภาพของอินเดีย(เสถียร โกเศศ . 2517 : 31-32)

การได้รับอิทธิพล ก็เป็นเพียงส่วนหนึ่งเช่นเดียวกันกับการได้รับอิทธิพลทางรูปแบบของ ประติมากรรมพระพุทธรูปรุ่นแรก ๆ ในประเทศไทยที่รับมาจากอินเดีย ในขณะที่อินเดียก็ได้รับ อิทธิพลการสร้างพระพุทธรูปมาจากคตินิยมและความเชื่อของชนชาติกรีกอีกทอดหนึ่ง แต่เมื่อ กาลเวลาผ่านไปจากยุคสมัยต่าง ๆ จนถึงสมัยอยุธยา ซึ่งมีผลงานศิลปะแนวประเพณีสมัยดังกล่าว ก็จะมีอิทธิพลต่อจิตรกรรมแนวประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์สืบต่อมา อย่างไรก็ตาม ผลงาน จิตรกรรมแนวประเพณีของไทยก็ไม่นิยมที่จะเขียนประดับไว้ในบ้านอันเป็นที่อยู่อาศัยของผู้คน ทั่วไปเหมือนทัศนคติของคนในอดีต จึงถูกสร้างเอาไว้ในศาสนสถานและสถานที่เกี่ยวกับสถาบัน พระมหากษัตริย์

จิรวัดณ์ พิระสันต์ ได้กล่าวสรุปว่า โบสถ์ วิหาร เป็นสถานที่ที่นิยมเขียนภาพที่เกี่ยวกับ พุทธประวัติ ชาดกหรือไตรภูมิและปริศนาธรรม หอไตร เป็นสถานที่นิยมเขียนภาพพงศาวดาร และชีวิตประจำวัน ระเบียง เป็นสถานที่นิยมเขียนภาพจากวรรณคดี สุภาสิต ตำรา ความรู้ พระมหาปราชญ์ นิยมเขียนภาพธรรมชาติ เทพชุมนุมและลวดลายประดับ ส่วนพระเมรุมาศ เป็น ลวดลายประดับและพระราชกรณียกิจ(จิรวัดณ์ พิระสันต์ . 2540 : 22 – 23)

สำหรับลักษณะของจิตรกรรมก่อนสมัยรัตนโกสินทร์หรือในสมัยอยุธยา ซึ่งมีอิทธิพลต่อ จิตรกรรมแนวประเพณีสมัยรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะลักษณะของจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย นั้น สามารถสรุปความจากข้อเขียนของ สงวน บุญรอด ได้ดังนี้

แม้จะมีอิทธิพลจีนปรากฏอยู่ในสิ่งแวดล้อมของธรรมชาติในลักษณะ 3 มิติก็ตาม แต่ตัวภาพที่ สำคัญตลอดจนปราชญ์ทราชมัก มีลักษณะอุดมคติของไทยอย่างเด่นชัดและมีลักษณะเป็นแบบ 2 มิติคือ มีลักษณะผสมผสานระหว่างอุดมคติกับความเป็นจริง ส่วนการจัดองค์ประกอบของภาพ มักแสดงภาพที่มองจากเบื้องสูงแบบมุมตาดนก การใช้เส้นแสดงความรู้สึก “แบบขนานเส้น” หรือ แบบโบราณ มีการแบ่งภาพเป็นตอน ๆ ด้วย “เส้นลื่นเทา” การใช้สีต่าง ๆ มีมากขึ้นเป็นแบบ เขียนหลายสี (สงวน รอดบุญ . 2529 : 144 – 145)

ยังมีข้อสังเกตเกี่ยวกับเรื่องของการใช้สีในจิตรกรรมฝาผนังในสมัยอยุธยา โดยสงวน รอด บุญ ได้กล่าวว่า

จิตรกรรมสมัยอยุธยานั้น สิ่งที่เห็นได้เด่นชัด คือการใช้สีพื้นของภาพ หรือพื้นหลังภาพมีลักษณะเบา หรือพื้นขาวและจัดพื้นที่ว่างมาก ในส่วนตัวภาพมีสีสดใสหรือสีหนัก ทั้งนี้อาจเป็นผลสืบเนื่องมาจากรูปแบบของสถาปัตยกรรม ซึ่งเปิดช่องแสงสว่างหรือมีหน้าต่างน้อยมากหรืออาจไม่มี ช่องหน้าต่างเลยเป็นแบบพระอุโบสถ “มหาอุด” อันมีคติ ความเชื่อถือว่าเป็นสถานที่กระทำพิธีปลูก

แสงได้ดีมีพลังพทุธานสูงไม่กระจัดกระจายออกไปภายนอก แสงสว่างจะเข้าทางประตูเท่านั้น เมื่อได้รับแสงสว่างน้อย บรรยากาศภายในย่อมมืดครึ้ม สร้างความรู้สึกศรัทธาปสาธและมีความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์มากขึ้น ดังนั้นการใช้พื้นภาพสีขาวหรืออ่อนจางย่อมช่วยให้เกิดการสะท้อนแสงสว่างมากขึ้น แม้จะใช้สีสดใสเช่นสีแดงชาดมากเพียงใดก็ไม่รู้สึกขัดตาและความมืดมัวของบรรยากาศจะช่วยลดความจัดของสีลงได้ แม้แต่การเขียนต้นไม้ใบหญ้าก็ใช้วิธีตัดเส้นเห็นเป็นใบ ๆ ได้อย่างชัดเจนตามลักษณะอุดมคติ ซึ่งมีมาแต่โบราณกาล(สงวน รอดบุญ . 2526 : 70)

นอกจากที่กล่าวในข้างต้นนี้ ศรี อมาตยกุล ได้กล่าวถึงลักษณะของจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายโดยกล่าวไว้ว่า จิตรกรรมในสมัยอยุธยาตอนปลายมีความเจริญสูงสุด คือ เขียนได้ทั้งภาพเหมือนตามแบบอย่างของชาวยุโรปและเขียนทิวทัศน์อันมีภาพต้นไม้ ภูเขา โขดหิน ตลอดจนบ้านเรือนก็ได้ตามแบบอย่างของจีน การให้สีต่าง ๆ เป็นวรรณะสีหลายสี(ศรี อมาตยกุล . 2516 : 94 – 95)

สำหรับจิตรกรรมแนวประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์นั้น ถือได้ว่าเป็นสมัยที่แสดงให้เห็นถึงรอยต่อที่เชื่อมโยงเข้ากับอดีตและถือเป็นสมัยแห่งความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในการพัฒนารูปแบบของการแสดงออกในลักษณะศิลปกรรมร่วมสมัย แม้กระทั่งจิตรกรรมแนวประเพณีไทยก็ได้รับอิทธิพลดังกล่าวด้วย ดังที่ สุภัทรดิศ ดิศกุล กล่าวว่า ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมามีการติดต่อกับต่างประเทศทางตะวันตกมากขึ้น อิทธิพลของจิตรกรรมต่างประเทศทางตะวันตกก็เข้ามาปนอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังไทย ดังอาจเห็นได้จากภาพเขียนบนผนังพระอุโบสถที่วัดมหาพฤฒาราม วัดบวรนิเวศวิหารและที่หอราชกรมานุสรณ์ในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม(สุภัทรดิศ ดิศกุล , ม . จ . 2534 : 39)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้อธิบายถึงอิทธิพลตะวันตกที่มีต่อจิตรกรรมแนวประเพณีไทยเอาไว้โดยกล่าวว่า

ด้านจิตรกรรมของชาวอินโชนี เช่น ภาพผนังที่วัดบวรนิเวศน์ได้กลายเป็นประวัติศาสตร์ ศิลปอีกหน้าหนึ่ง ซึ่งชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลจากตะวันตก เป็นอิทธิพลที่ท่านได้ศึกษาหาความรู้จากหนังสือต่าง ๆ และมิชชันนารี เป็นลักษณะผสมผสานระหว่างศิลปะในรูปแบบอิมเพรสชันนิสม์และโรแมนติก (Impressionism and Romantic) จากตะวันตกผสมกับความคิดอย่างอุดมคติ (Idealism) ของไทยจิตรกรรมฝีมือช่างชาวอิตาเลียน ในโดมพระที่นั่งอนันตสมาคม เกี่ยวกับพระราชกรณียกิจในรัชกาลต่าง ๆ ก็นับเป็นแบบอย่างที่ใช้รูปแบบตะวันตก เช่น กายวิภาคและแสงเงา ทศนิยมภาพ (Aerial and Linear Perspective) ประกอบกับเนื้อหาของไทย ซึ่งมีผลโดยตรงกับนักเขียนภาพประกอบที่มีชื่อเสียงของไทยคนหนึ่ง คือ เหม เวชกร(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2527 : 10)

สงวน รอดบุญ ได้กล่าวถึงลักษณะงานจิตรกรรมแนวประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ ไว้ว่า

ลักษณะจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ จะเป็นการผสมผสานกันระหว่างตัวภาพในเรื่องราวซึ่งเขียนแบบ 2 มิติ แต่พื้นหลังหรือสิ่งแวดล้อมเป็นแบบ 3 มิติ เช่น ภาพคน หรือปราสาท ระบายด้วยสีในลักษณะแบน (Flat Pattern) มีการเน้นความรู้สึกด้วยการตัดเส้นอย่างประณีตงดงาม ทิวทัศน์กลับแสดงทัศนวิสัยตื้น ลึก หรือ หนา บาง หรือ ระยะใกล้ ระยะไกล ตามแบบภาพเขียนจีนบรรยากาศ เช่น ต้นไม้ใบหญ้า ภูเขา ท้องฟ้า ลักษณะของสุ่มทุ่มพุ่มไม้ แทนที่จะใช้วิธีตัดเส้นเห็นเป็นใบ ๆ ในลักษณะแบน ๆ เหมือนแบบอยุธยา กลับเปลี่ยนแปลงมาเป็นการใช้วิธี “ประ” หรือ “กระทุ้ง” ด้วยปลายแปรง ซึ่งทำจากรากไม้หรือเปลือกไม้ คือ แปรงที่ทำจากรากต้นลำเจียกหรือเปลือกต้นกระดังงาหรือเปลือกต้นแค นับตั้งแต่รัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ไม่แสดงพื้นที่หรือสัดส่วนที่เป็นจริง เช่น คนนั่งในอาคารบ้านเรือน ไม่สามารถจะยืนได้ภาพที่มองจากเบื้องบนไปสู่เบื้องล่างหรือ “วิวดานก” ถ้าเป็นภาพจิตรกรรมในระยะแรกจากสมัยรัชกาลที่ 1 – 3 อาคารต่าง ๆ จะใช้เส้นเดินแบบเส้นขนาน ต่อมาในรัชกาลที่ 4-5 เป็นต้นมา จะมีการใช้เส้นเดินแบบพบกันที่จุดสายตาตามอิทธิพลตะวันตก ในภาพไทยจะไม่แสดงกาลเวลาว่าเวลากลางคืนหรือกลางวัน เข้า สาย บ่าย เย็น(สงวน รอดบุญ . 2526 : 71 – 72)

สันติ เล็กสุขุม ได้กล่าวถึงลักษณะของจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ไว้ว่า

ลักษณะประการสำคัญต่อมาคือ ภาพจิตรกรรมมีลักษณะแบนเรียบ เกิดจากรบายสีและตัดเส้นขอบคมเป็นภาพบุคคล ความแบนเรียบเช่น ภาพบุคคลสอดคล้องกับภาพอื่น ๆ เช่น ภาพสัตว์ ต้นไม้ ซึ่งเขียนด้วยวิธีการเดียวกัน คือ เขียนแบบจริง แต่ไม่ได้คำนึงถึงการเขียนให้เหมือน แต่เขียนให้มีลักษณะสอดคล้องกับการสื่อความ ทำให้ผู้ดูเกิดความรู้สึกคล้ายตาม เช่น ภาพบุคคลที่ระบายสี ตัดเส้นเป็นรูปร่าง มีรายละเอียดเท่าที่จำเป็น ไม่มีการระบายสีให้เห็นเป็นส่วนที่รับแสงส่วนที่หลบแสง เพื่อให้เกิดความกลมกลืนตามความเป็นจริง อันเป็นวิธีการของศิลปะตะวันตก โดยเฉพาะงานด้านตัดเส้นเป็นสิ่งที่น่าสนใจเป็นพิเศษ เพราะนอกจากจะแสดงถึงฝีมือในเชิงช่างแล้วยังสะท้อนให้เห็นลักษณะทางชนชั้น เช่น ภาพพระราช เจ้าชาย หรือบุคคลชั้นสูง ข้าทาส บ่าวไพร่ มีกฎเกณฑ์การเขียนแตกต่างกันทั้งอากัปกิริยา การแต่งกาย การตัดเส้นหรือลงเส้น ภาพพระราชตัดเส้นให้ดูอ่อนช้อย ไม่มีเขียนรายละเอียดทางด้านสรีระ เช่น กล้ามเนื้อ รอยต่อข้อกระดูก เพราะสิ่งเหล่านี้ขวางกั้นเส้นโค้งที่เลื่อนไหลและที่สำคัญพระราชาทรงเป็นเทวราชา ทรงไว้ซึ่งพระราชอำนาจเหนือบุคคลธรรมดาทั้งปวง ดังนั้นเครื่องแต่งพระองค์จะแสดงยศศักดิ์ โดยปิดทองและเขียนตัดเส้นแสดงลวดลายละเอียดอย่างวิจิตรพิสดารกับลักษณะของเส้นที่เป็นของบุคคลชั้นรอง เช่น เสนาบดี บ่าวไพร่ ซึ่งมีท่าทีใกล้เคียงธรรมชาติมากกว่าทาสละคร ซึ่งเป็นอากัปกิริยาของพระราช รูปแบบต่าง ๆ ของจิตรกรรมไทยแบบประเพณี จำแนกได้เป็นรูปแบบของภาพบุคคลและ

ภาพทิวทัศน์ แบบของภาพบุคคลแยกย่อยเป็นภาพพระราชมหากษัตริย์ ชุนนาง เสนาบดี ทหาร ข้าไพร่ (สามัญชน) ส่วนแบบของภาพทิวทัศน์ ได้แก่ ปราสาทราชวัง บ้านเรือน อาคาร ภูเขา น้ำ ต้นไม้ สัตว์ประเภทต่าง ๆ เป็นต้น(สันติ เล็กสุขุมและคณะ . 2534 : 163 – 164)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงลักษณะของงานจิตรกรรมแนวประเพณีที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง ไว้ว่า

การเขียน ศิลปินมักจะแบ่งเป็นตอน ๆ ด้วยเส้นแบ่งซึ่งแบ่งเป็นเรื่องบนโลกและบนสวรรค์ระยะใกล้ ไกล ก็แบ่งบริเวณพื้นภาพเป็นส่วน ๆ มีลักษณะคล้ายมองจากที่สูง คล้ายกับนกมอง จนมีชื่อเรียกว่า มองอย่างตานก (Bird's Eye View) เป็นภาพมีแสง เงา อยู่ในตัวเอง แสงเข้าทุกด้าน ของภาพ จนทำให้รู้สึกว่าเป็นภาพเขียนสีแบนตัดเส้น เนื่องจากแสงเข้าทุกด้าน จึงไม่แสดงความรู้สึกเกี่ยวกับบรรยากาศเป็นตอน ๆ เช่น เข้า สาย บ่าย เย็น แต่แสดงความรู้สึกของบรรยากาศเป็นฤดู ศิลปินแสดงความเข้าใจเกี่ยวกับรูปทรงด้วยการสลับด้านของรูปคน เช่น ภาพคน บริเวณส่วนหัวจะเป็นรูปด้านข้าง (Profile) และดวงตาเป็นรูปด้านหน้า (Front View) ภาพเขียนมีลักษณะท่าทางฉับพลันทันที (Snap Shot) กล่าวคือ ถ้าเป็นท่านั่งก็แสดงความรู้สึกนั่งเท่านั้น จะไม่แสดงความรู้สึกว่าจะยืน หรือถ้าเป็นรูปยืนก็ยืนอย่างเดียว จะก้าวต่อไปไม่ได้(อารี สุทธิพันธุ์ . 2528 : 65)

สุวัฒน์ แสนขัติ ได้กล่าวถึงจิตรกรรมแนวประเพณีไทย ไว้ว่า

จิตรกรรมแนวประเพณีไทย เป็นศิลปะที่มีความประณีตสวยงาม แสดงความรู้สึกมีชีวิตจิตใจและความเป็นไทย มีความอ่อนโยน สร้างสรรค์สืบต่อกันมาจนได้ลักษณะประจำชาติและรูปแบบเป็น พิเศษนิยมเขียนบนฝาผนังภายในอาคารที่เกี่ยวข้องในพุทธศาสนาและอาคารที่สร้างเนื่อง ด้วยบุคคลชั้นสูง เช่น พระอุโบสถ วิหาร พระที่นั่ง บนแผ่นผ้า (ภาพพระบฏ) บนกระดาน (สมุด ไท) แต่ส่วนมากนิยมเขียนประดับผนังพระอุโบสถ วิหารอันเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ เพื่ออุทิศถวายเป็น พุทธบูชา ทำให้เกิดความสงบขึ้นในจิตใจของพุทธศาสนิกชนโดยทั่วไป โดยผลงานจิตรกรรมนี้มี ลักษณะเป็นศิลปะแบบอุดมคติ (Idealistic Art) ผสมเข้ากับเรื่องราวที่กึ่งลึกลับมหัศจรรย์ (Mythology) ซึ่งมีลักษณะเดียวกับงานจิตรกรรมในประเทศแถบตะวันออก เช่น อินเดีย จีน ญี่ปุ่น เป็นต้น(สุวัฒน์ แสนขัติ . 2545 : 10 – 11)

ข้อมูลจากกาญจนาภิเษก ได้กล่าวถึงลักษณะของผลงานจิตรกรรมแนวประเพณีไทย ไว้ว่า

มีความเด่นชัดด้วยสีที่ระบายเรียบและตัดเส้นแสดงรูปร่างแสดงรายละเอียดของภาพ ดังภาพบุคคล เช่น พระราชาเสนาบดี บ่าวไพร่ หรือภาพสัตว์ ต้นไม้ ดอกไม้ ใบไม้ ทั้งหมดเขียนเพื่อให้ดูสมจริงตามเรื่องราวอันเป็นอุดมคติในพุทธศาสนา งานตัดเส้นในงานจิตรกรรมไทยมีความสำคัญเป็นพิเศษ เพราะนอกจากจะแสดงฝีมือเชิงช่างแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นแนวความคิดทางสังคม ระดับต่าง ๆ ภาพพระราชา เจ้านายหรือบุคคลชั้นสูง ข้าทาส บ่าวไพร่ มีกฎเกณฑ์ในการแสดงภาพแตกต่างกัน การแสดงออกทางด้านความประณีตก็ต่างกันด้วย เช่น

- ภาพพระราชา ได้รับการตัดเส้นให้ดูอ่อนช้อย รายละเอียดทางด้านสีระเขียนเพียงเท่าที่จำเป็นโดยไม่แสดงกล้ำเนื้อ รอยต่อ ข้อกระดูก เพราะสิ่งเหล่านี้ขวางกั้นลักษณะเคลื่อนไหวที่ก่อให้เกิดความนุ่มนวลสง่าอย่างละคร โดยสื่อความตามท้องเรื่อง ซึ่งชาวไทยมีแนวความคิดว่าพระราชาทรงเป็นเทวราชาหรือสมมุติเทพ เครื่องทรงของพระองค์ ก็เขียนขึ้นอย่างประณีตพิถีพิถัน ปิดทองตัดเส้นอย่างงดงามที่เครื่องประดับ ภาพเจ้านายหน่อเนื้อเชื้อกษัตริย์ก็เขียนอย่างประณีตลดหลั่นลงเป็นลักษณะแห่งอุดมคติที่อิงความสมจริง

- ภาพเสนาบดีขุนนาง ภาพบ่าวไพร่ มีเครื่องแต่งกายตามยศศักดิ์ฐานะ กิริยาท่าทางของภาพบุคคลเหล่านี้มักเป็นไปอย่างธรรมชาติ ภาพผู้ดีมีกิริยาสุภาพนุ่มนวล ไม่ตลกคะนองอย่างภาพชาวบ้าน ซึ่งได้พบเห็นเสมอในฉากที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวในชีวิตประจำวัน

- ภาพพระพุทธรองค์ ซึ่งย่อมเป็นภาพประธานในฉากเล่าเรื่องพุทธประวัติตอนต่าง ๆ เขียนขึ้นให้สมจริง โดยผสมผสานกับพุทธลักษณะอันเป็นอุดมคติตามที่คัมภีร์ระบุไว้ กรรมวิธีของจิตรกรรมที่ช่างเขียนนำมาใช้เพื่อเน้นพุทธบารมี ได้แก่ กรอบประภามณฑลรอบพระวรกายหรือกรอบรอบพระเศียร เป็นต้น ประภามณฑลหมายถึง รัศมีที่เปล่งออกมาจากพระพุทธรูปภายหลังที่ทรงตรัสรู้ พระรัศมีรูปเปลวเหนือพระเศียรซึ่งมักปิดทองเพื่อให้ดูแวววาว ก็เป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าที่นิยมใช้ในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี

- ภาพปราสาทราชวัง เครื่องสูงต่าง ๆ ของพระราชามหากษัตริย์มีสีสันปิดทองตัดเส้นอย่างงดงาม และเขียนขึ้นอย่างสมจริงที่อิงความงามอย่างอุดมคติโดยสอดคล้องกับภาพพระราชา ขณะที่ภาพบ้านเรือน ภาพสัตว์น้อยใหญ่ ต้นไม้ ท้องฟ้า น้ำ เป็นต้น มีความสมจริงมากกว่าเนื่องจากยังมีภาพบนแผ่นราบเป็น 2 มิติ คล้ายงานจิตรกรรมแต่ไม่ระบายสี มักอนุโลมจัดไว้ในกลุ่มงานจิตรกรรม ได้แก่ ภาพลายเส้นปิดทอง ที่เรียกว่า ลายรดน้ำ ภาพลายเส้นเจียรลงบนแผ่นหิน หรืองานประดับมุก ภาพที่มีกรรมวิธีพิเศษต่างกันเหล่านี้ ซึ่งมีลักษณะสำคัญอย่างเดียวกัน คือลายเส้นที่งดงามตามแบบฉบับ แต่ในงานจิตรกรรมนั้นมีการระบายสีด้วย(กาญจนาภิเษก . 2547 . ออนไลน์)

นอกจากที่กล่าวมานั้น ยังมีศิลปะไทยประเพณีในรูปแบบอื่น เช่น จิตรกรรมที่เขียนบนฉากไม้ เขียนลงบนผ้า (ภาพพระรูป) และสมุดทำจากใบลาน สมุดข่อยที่ทำจากกระดาษข่อย สมุดเหล่านี้มีเนื้อหาต่างกันด้วยเรื่องราวหลายประเภท เช่น วรรณคดี ตำราพิชัยสงคราม ตำราแพทย์(ไพโรจน์ ชุมนี และเวอร์จิเนีย เอ็นเดอร์สัน . 2542 : 59)

การเขียนภาพมีลักษณะอย่างหนึ่งที่น่าสนใจ คือ เขียนเกินจริง ผิดสัดส่วน เช่น เขียนภาพกษัตริย์ หรือบุคคลสำคัญในท้องเรื่องตัวจะใหญ่มากเพื่อบ่งบอกความสำคัญ จึงผิดหลักความจริง ทำให้กษัตริย์หรือบุคคลนั้นอาจจะตัวใหญ่จนคับปราสาท หรือยอดมงกุฎก็จะติดบนเพดานปราสาท(วนิดา ขำเขียว . 2543 : 93)มีสไตล์การเขียนที่ไม่เหมือนจริง (คตินิยม) คือ มีลักษณะแบนไม่มีการไล่ค่าน้ำหนักไล่ค่าน้ำหนักแรงๆ บ้านเรือนดูเป็นสามมิติอย่างศิลปะการใช้ทัศนวิทยา (Perspective) เพื่อแสดงความลึก(ไพโรจน์ ชุมนี และเวอร์จิเนีย เอ็นเดอร์สัน . 2542 : 59)

จากลักษณะของงานจิตรกรรมแนวประเพณีไทยที่กล่าวมาแล้วนั้น อำนาจ เย็นสบาย ได้อธิบายเพิ่มเติม ไว้ดังนี้

1. นิยมแก้ปัญหาเพื่อให้ได้บริเวณพื้นที่สำหรับบรรจุเรื่องราวจำนวนมาก ด้วยการใช้วิธีการเขียนแบบตานกมอง ทำให้สะดวกต่อการเขียนภาพแบบเล่าเรื่อง เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดมณีมาวาสหรือวัดกลาง อำเภอมะนัง จังหวัดสงขลา ซึ่งการแก้ปัญหาการเขียนภาพแบบตานกมอง เรื่องพระเวสสันดรนั้น ทำให้ได้บริเวณพื้นที่การเขียนภาพเล่าเรื่องได้จำนวนมาก
2. ไม่เน้นความถูกต้องตามความจริง ทั้งหลักกายวิภาคในภาพคน ทั้งเรื่องแสงเงาแบบภาพเหมือนจริงตะวันตก ภาพคนที่ปรากฏจึงไม่เน้นความถูกต้องของกระดูกกล้ามเนื้อ สัดส่วนตำแหน่งด้านมุมตามความเป็นจริง ดังนั้นภาพคนจึงมีรูปร่างเป็น 2 มิติ แบนสลับด้านและดัดแปลงธรรมชาติมากกว่าการเลียนแบบธรรมชาติ แต่มีการเน้นเรื่องของการตัดเส้น เรื่องของการสร้างลักษณะที่แตกต่างของรูปร่างและท่าทางของคนต่างสถานะ เช่น รูปร่างและการวางท่าของกษัตริย์กับไพร่ก็มีความแตกต่างกัน ดังภาพ การชมกวยหน้าพระที่นั่งที่วัดมณีมาวาส อำเภอมะนัง จังหวัดสงขลา นอกจากนั้น เรื่องสิ่งก่อสร้างก็ไม่เน้นความถูกต้องตามหลักวิทยาศาสตร์การเห็นหรือตามการเขียนภาพแบบ (Perspective) เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดทองธรรมชาติ เขตคลองสาน กรุงเทพมหานครและภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดมหาพฤฒารามวรวิหาร กรุงเทพมหานคร เป็นต้น
3. มีการใช้เส้นสินเทา ซึ่งเป็นเส้นกรอบคล้ายฟันปลาขนาดต่าง ๆ เป็นตัวแบ่งกันเรื่องราวแต่ละตอน หรือแบ่งภาคของเรื่องราว เช่น จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทธไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร ในเรื่องพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากดาวดึงส์ อย่างไรก็ตาม เส้นสินเทาที่มีทั้งที่เป็นแบบฟันปลา มีทั้งแบบเส้นโค้งคล้ายริบบิ้นและแบบลวดลายปรากฏให้เห็นอยู่บ้าง

4. จิตรกรรมแนวประเพณีไทยไม่แสดงบรรยากาศเรื่องช่วงเวลา จึงทำให้ไม่รู้ว่ายู่ในช่วงเวลาใดของวัน
5. จิตรกรรมแนวประเพณีไทยเน้นความเหมาะสม ความพอดี ความงดงาม ในการจัดภาพที่หยุดนิ่งอยู่กับที่ หยุดความเคลื่อนไหว เช่น ภาพคนจะมีความพอดีกับบ้าน กับปราสาทราชวัง เมื่อนั่งอยู่ที่ใด ไม่สามารถเคลื่อนไหวขยับตัวลุกยืนได้ แต่เมื่อจิตรกรรมแนวประเพณีไทยได้รับอิทธิพลจากตะวันตกมากขึ้น รูปแบบการจัดภาพก็มีการเปลี่ยนแปลงไปในทางที่สมจริงมากขึ้น
6. รูปแบบจิตรกรรมแนวประเพณีไทย สะท้อนภาพความเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยในยุคของการรับอิทธิพลตะวันตกโดย ขวัญอินโข่ง ที่รับอิทธิพลศิลปะลัทธิอิมเพรสชันนิสม์เข้ามาในงานของตน ในขณะที่สมเด็จพระยานริศรานุวัดติวงศ์ก็รับอิทธิพลของศิลปะรูปแบบสำนึกนิยม เข้ามาใช้ในผลงานของพระองค์ เช่น ภาพ “โพนช้าง” ในแผ่นดินพระเจ้าท้ายสระ ซึ่งช่วงเวลาดังกล่าว เป็นช่วงเวลาที่สังคมไทยกำลังเผชิญหน้ากับลัทธิอาณานิคมตะวันตก ที่ไม่เพียงแต่ต่างชาติจะสะท้อนให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ที่มีต่อกันเท่านั้น แต่ยังสะท้อนให้เห็นถึงความพยายามในการพัฒนาตัวเองในทุกด้าน รวมทั้งด้านศิลปะด้วย(อำนาจ เย็นสบาย . 2542 : 104 – 105)

จากที่ได้กล่าวในข้างต้น จิตรกรรมแนวประเพณีไทยส่วนใหญ่เกิดขึ้นจากความศรัทธาในพระพุทธศาสนาเพื่อบันทึกรายทอดและเป็นสื่อการสอนเรื่องราวทั้งพุทธประวัติ พุทธชาดกต่าง ๆ อีกทั้งขนบธรรมเนียม จารีตประเพณีและวัฒนธรรม ไว้บนฝาผนังของโบสถ์วิหารอันเป็นพุทธสถาน นอกจากนี้จิตรกรรมไทยโบราณยังมีการบันทึกไว้ในสมุดภาพหรือเรียกว่าสมุดข่อยและภาพที่เขียนบนผ้าผืนม้วนเก็บได้ที่เรียกว่า ภาพพระบาง อันเป็นประโยชน์ทางด้านประวัติศาสตร์ โบราณคดี ศาสนาและวัฒนธรรม ดังนั้นอาจกล่าวโดยรวมหมายถึง ลักษณะการเขียนภาพที่นำเสนอภาพ 2 มิติด้วยสี โดยอาศัยองค์ประกอบร่วม อาทิ เส้น รูปร่าง รูปทรง พื้นผิวบนพื้นที่ว่าง อันมีรูปลักษณะเป็นศิลปะแบบอุดมคติ โดยการลดตัดทอนรูปร่างรูปทรงของคน สัตว์ สิ่งของ และสถาปัตยกรรมให้มีความอ่อนช้อยประณีต งดงาม มีสุนทรียภาพ ตามความคิดของกลุ่มชนในซีกโลกตะวันออก อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีมาแต่อดีต โดยมีต้นกำเนิดมาจากความศรัทธา ถ่ายทอดเรื่องราวที่เกี่ยวกับพุทธประวัติ ศาสนา ชาดก ไตรภูมิ วัฒนธรรมขนบธรรมเนียม จารีตประเพณี

2.2 วิวัฒนาการจิตรกรรมไทย

ภาพจิตรกรรมในประเทศไทยนั้นเท่าที่พบมีมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ เนื่องจากดินแดนประเทศไทยในปัจจุบันนี้ เป็นที่อยู่อาศัยของมนุษย์มาตั้งแต่สมัยดึกดำบรรพ์ ซึ่งเรียกสมัยนั้นว่า สมัยก่อนประวัติศาสตร์ มนุษย์พวกนี้ได้ทิ้งร่องรอยต่าง ๆ ไว้ให้ศึกษา เช่น โครงกระดูก เครื่องมือเครื่องใช้และผลงานทางด้านศิลปกรรม คือ การวาดภาพไว้ตามถ้ำที่ตนอยู่

อาศัยและบนภาชนะเครื่องปั้นดินเผา ภาพจิตรกรรมที่วาดขึ้นในสมัยนั้น เป็นภาพจิตรกรรมประเภทภาพลายเส้น ใช้สีเดียวมีลายเรขาคณิตหรือลายกันหอย ลายดอกไม้ ใบไม้ ส่วนที่วาดเป็นรูปคนหรือสัตว์นั้นยังวาดไม่สวยงามนัก จึงจัดเป็นงานศิลปะประเภทแรกเริ่ม การเขียนภาพในยุคนี้ใช้วิธีเขียนสีผสมกาวลงบนฝาผนังหิน ไม่มีร่องพื้นสำหรับลวดลายที่เขียนบนภาชนะดินเผา เป็นเทคนิคอย่างหนึ่งซึ่งเขียนด้วยสีดินแดงบนภาชนะดินดิบ เสร็จเรียบร้อยแล้วจึงนำไปเผา เช่น ภาพที่เขียนโดยไม่ยึดหลักสัดส่วนจริงไม่ว่าจะเป็นรูปคนหรือสัตว์

วนิดา ขำเขียว ได้นำเสนอวิวัฒนาการทางจิตรกรรมที่มีลำดับอายุเวลา ไว้ดังนี้

สมัยทวาราวดี ในสมัยนี้มีการแกะสลักลายเส้นลงบนแผ่นหิน ซึ่งอาจไม่ใช่พวกทวาราวดีทำเอง อาจเป็นผู้อื่นที่ได้รับความบันดาลใจจากศิลปะทวาราวดี...มีรูปสัญลักษณ์ เช่น หม้อน้ำ วงล้อ หอยสังข์ และรูปดาวประจำทิศ ภาพทั้งหมดนี้เป็นการแกะสลักบนแผ่นหินชนวนไม่มีความประณีต

สมัยศรีวิชัย งานจิตรกรรมนี้ถูกค้นพบที่ถ้ำศิลา จังหวัดยะลา ลักษณะเป็นภาพสี ปัจจุบันได้เลือนลงไปมาก

สมัยสุโขทัย งานจิตรกรรมส่วนมากเป็นจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมีกรรมวิธีโดยใช้สีฝุ่นผสมกาวเขียนบนฝาผนังของโบสถ์ และวิหาร...สีที่ใช้เป็นการเขียนระบายแบบเอกรงค์ (Monochrome) นอกจากนี้ได้มีการค้นพบภาพแกะสลักลายเส้นบนแผ่นหินชนวน

สมัยอยุธยา ภาพเขียนสมัยนี้ในระยะแรก ๆ เป็นภาพเขียนแบบเฟรสโก...นิยมเขียนแบบซ้ำๆ เช่น เขียนภาพพระพุทธเจ้า และสาวกนั่งเรียงซ้อนกันเป็นแถวๆ ต่อมาได้เปลี่ยนเป็นการเขียนแบบเรื่องราว เช่น ภาพเทพชุมนุมนั่งเรียงกันพนมมือ ซึ่งวิธีการนั่งแบบนี้เป็นแบบอย่างของไทยจริงๆ... การเขียนภาพอีกแบบหนึ่งซึ่งเป็นที่นิยมในสมัยต่อมา คือ การเขียนแบบทัศนียภาพที่มองจากที่สูงลงมา เข้าใจกันว่าน่าจะได้แบบอย่างการเขียนภาพของจีน...ในบรรดางานจิตรกรรมของอยุธยาที่เด่นมาก คือ การทำลายรดน้ำบนตู้พระธรรม

สมัยกรุงธนบุรีและรัตนโกสินทร์ ภาพเขียนในสมัยกรุงธนบุรีและรัตนโกสินทร์มีลักษณะใกล้เคียงกันมาก ผลงานในสมัยกรุงธนบุรี คือ สมุดภาพไตรภูมิ ซึ่งแสดงเรื่องราวของภูมิทั้ง 3 ได้แก่ เทวดา มนุษย์ และสัตว์โลก ส่วนงานจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์รุ่งเรืองมาก...และได้รับอิทธิพลจากตะวันตกเข้ามาเจือปน ทำให้นิยมการเขียนภาพแบบมีแสงเงา มีกล้ำเนื้อนูน แต่ทั้งนี้ เป็นเพียงการเขียนภาพที่เกิดจากการเลียนแบบอย่างมากกว่าการเรียนรู้ที่มาจากการแสวงหาแก่นแท้...นับจากสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจนถึงสมัยรัชกาลที่ 4 การเขียนภาพไทยยังคงเป็นที่นิยม โดยเฉพาะการเขียนภาพฝาผนัง ช่างไทยได้แสดงฝีมือ เพราะเป็นช่วงระยะเวลาที่มีการสร้างวัดและวังมาก จนกระทั่งอารยธรรมตะวันตกได้เข้ามาในประเทศไทย การวาดภาพรูปแบบฝรั่งได้ถูกริเริ่มอย่างจริงจังโดย ขรัวอินโข่ง พระภิกษุวัดบรมนิวาส ผู้พอใจศิลปะการวาดแบบตะวันตก การ

วาดของขรรค์อินโข่ง ได้เปลี่ยนจากการวาดแบบ 2 มิติ ไปสู่หลัก 3 มิติ โดยมีทัศนียภาพเบื้องหลัง ช่วยทำให้ภาพดูสมจริงมากขึ้น นับจากสมัยของขรรค์อินโข่งเป็นต้นมา การวาดภาพของไทยได้ก้าวไปสู่การวาดแบบสากลมากขึ้น จนถึงขนาดมีการศึกษาลักษณะกายวิภาคและทัศนียภาพแบบตะวันตก (วนิดา ขำเขียว . 2543 : 98 - 101)

สุวัฒน์ แสนขัติ ได้กล่าวถึงลำดับเวลาของวิวัฒนาการจิตรกรรม ไว้ว่า

สมัยทวารวดี จิตรกรรมเริ่มแรกในสมัยประวัติศาสตร์ เป็นภาพลายเส้นสลักบนแผ่นหิน แผ่นอิฐ และแผ่นโลหะดินเป็นรูปคน สัตว์และลวดลาย มีอิทธิพลของศิลปะแบบคุปตะ ภาพเขียนสีรูปคน และภาพลวดลายเรขาคณิตกับลายพันธุ์พฤกษานบนแผ่นอิฐ ในพุทธศตวรรษที่ 11-16 ภาพคนเขียนด้วยสีขาว ส่วนภาพลวดลายบนแผ่นอิฐเขียนสีดินแดง ดำ ดินเหลืองและขาว พบการเขียนสีบนภาพปูนปั้นประดับอาคารสมัยทวารวดี อาจมีบางแห่งเขียนด้วยวิธีเขียนสีปูนเปียก จิตรกรรมของสมัยนี้สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลศิลปะแบบคุปตะของอินเดีย

สมัยศรีวิชัย จิตรกรรมฝาผนังที่พบในถ้ำศิลป์จังหวัดยะลา เป็นเรื่องราวทางพระพุทธประวัติ จิตรกรรมแห่งนี้เขียนด้วยสีแดง เหลือง ขาว ดำ แต่มีวรรณะสีแดงอยู่ทั่วไป จึงจัดเป็นจิตรกรรมประเภทเอกรงค์ จิตรกรรมนี้ชำรุดและเลือนลางมาก ภาพที่พอเห็นได้ดี คือ ภาพพระพุทธรูปปางลีลา

สมัยสุโขทัย ลักษณะจิตรกรรมไทยในยุคนี้ได้รับอิทธิพลจากอินเดียได้และเขมร ผลงานจิตรกรรมที่ค้นพบ เช่น ภาพลายสลักหิน แผ่นภาพพระบิณฑบาตเอกรงค์และภาพสลักบนแผ่นทองสัมฤทธิ์ ลักษณะการใช้สีเป็นการใช้สีแบบเอกรงค์ ข้อสังเกตจากภาพสลักบนแผ่นทองสัมฤทธิ์จะเห็นลักษณะนุ่มนวล ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะตัวของคนไทย มีการใช้จังหวะลีลาและอาการเคลื่อนไหวของเส้นรูปนอก เป็นที่น่าสังเกตว่าในพุทธศตวรรษที่ 19 นี้ ภาพจิตรกรรมไทยกำลังแสดงออกถึงลักษณะความเป็นตัวเอง ลักษณะการใช้สีแบบเอกรงค์ก็มีลักษณะพิเศษเป็นแบบอย่างเดียวกับภาพจิตรกรรมเอกรงค์ ซึ่งอยู่ภายในปรางค์ของสมัยอยุธยา

สมัยอู่ทอง ไม่พบหลักฐานทางผลงานจิตรกรรมในสมัยนี้ งานศิลปกรรมได้รับอิทธิพลจากศิลปะของลพบุรีและลังกา

สมัยอยุธยา ลักษณะจิตรกรรมไทยในยุคนี้ได้รับอิทธิพลจากศิลปะของทวารวดี ศรีวิชัย สุโขทัย และเขมร จะสังเกตเห็นว่าในสมัยอยุธยา ได้รับอิทธิพลทางศิลปะหลายรูปแบบทั้งทางตรงและทางอ้อม ผลงานจิตรกรรมที่ค้นพบ เช่น จิตรกรรมในกรุวัดราชบูรณะ จิตรกรเขียนภาพด้วยวิธีร่างเส้นและเทคนิคการใช้สีแดงอ่อนเป็นพื้นหลัง การใช้สีแดงเข้มเน้นภาพให้มีน้ำหนักอ่อนแก่ ลักษณะการใช้สี เช่น สีขาว สีดำ สีทอง แต่โครงสร้างส่วนรวมจัดอยู่ในเอกรงค์ เป็นที่น่าสังเกตว่า มีลักษณะรวม ๆ คล้ายกับภาพลายเส้นบนแผ่นหินในสมัยสุโขทัยอีกด้วย นอกจากนี้ จิตรกรรมสมัยอยุธยาสามารถจัดจำแนกได้เป็น 3 ยุค ดังนี้

ยุคที่ 1 (พ.ศ. 1895 – 2031) จิตรกรรมฝาผนังมีรูปแบบเป็นภาพเทวดาขนาดเล็ก อาจทำตามแบบภาพในสมุดไตรภูมิ นิยมเขียนภาพพระพุทธรูป พระสาวกชาดก พระโพธิสัตว์ และมีลวดลายประดับแบบต่าง ๆ วรรณะของสีเป็นเอกรงค์ สีที่ใช้มีแดง เหลือง ดำ ขาวและปิดทอง การเขียนภาพใช้เขียนด้วยสีฝุ่นผสมกาวและมีจุดประสงค์ในการสร้างขึ้นเพื่อการกราบไหว้บูชา

ยุคที่ 2 (พ.ศ. 2034 – 2172) จิตรกรรมเป็นสีเอกรงค์นิยมเขียนตามแบบเดิม คือ เขียนภาพพระพุทธรูป พระสาวก พระโพธิสัตว์ พระอัครพหูตรชาดกและลวดลายต่าง ๆ พื้นหลังเป็นสีอ่อน ภาพเขียนเป็นแบบ 2 มิติ แบบราบ เขียนสีบาง รองพื้นบาง บางแห่งไม่มีรองพื้น สีที่ใช้มี 4 สีเหมือนเดิม และมีสีแดงชาดเพิ่มขึ้นอีก 1 สี ลักษณะจิตรกรรมมีอิทธิพลศิลปะชองและลพบุรีผสมอยู่มาก

ยุคที่ 3 (พ.ศ. 2177 – 2310) งานช่างศิลปกรรมของอยุธยาได้เจริญขึ้นอย่างมาก เนื่องจากมีการติดต่อกับชาวต่างประเทศ และได้รับความเจริญทางด้านศิลปวิทยาการ ตลอดจนวัสดุและเครื่องมืออุปกรณ์ต่าง ๆ เข้ามาประยุกต์ใช้ในงานช่างไทย จึงเกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นหลายอย่างในจิตรกรรมไทยคือ

1. จิตรกรรมของเดิมจะเป็นการใช้สีเอกรงค์ และได้เปลี่ยนเป็นการใช้พหุรงค์ มีสีเขียวอ่อน น้ำตาลฟ้าและม่วง เพิ่มขึ้น
2. ภาพเป็น 2 มิติตามเดิม แต่พื้นหลังของภาพและทิวทัศน์มีความลึกไกลเป็นทัศนียวิสัยแบบภาพเขียนจีน ภาพต้นไม้และสายน้ำมีลักษณะอ่อนไหวเลื่อนไหล
3. มีภาพชาวต่างประเทศและเรือเดินสมุทรของชาติต่าง ๆ ซึ่งเป็นภาพแปลกใหม่ในจิตรกรรมไทย แต่เป็นภาพที่เขียนขึ้นจากความเป็นจริงในยุคนั้น

สมัยธนบุรี ในช่วงของรอยต่อระหว่างการตั้งกรุงธนบุรี จิตรกรรมไทยกำลังเจริญก้าวหน้า โดยเฉพาะจิตรกรรมที่ปรากฏอยู่ในสมุดภาพเรื่องไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี ซึ่งเขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2319 ลักษณะการจัดภาพและรูปร่างของสิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏในสมุดภาพเรื่องไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรีได้เป็นไปตามลักษณะและกฎเกณฑ์ของจิตรกรรมไทย เรื่องราวที่เขียนมีทั้งพุทธประวัติและชาดกต่าง ๆ การเขียนจะเขียนแต่เฉพาะตอนที่สำคัญของแต่ละเรื่อง การจัดภาพจะแยกออกเป็นตอน ๆ ส่วนรูปที่เป็นปราสาทราชวัง และวิมานต่าง ๆ ยังคงเป็นไปตามความคิดทางอุดมคติมากกว่าที่จะให้เหมือนตามแบบสถาปัตยกรรม ส่วนที่เป็นสามัญชนและภูเขาดินไม้ ก็เขียนตามความเป็นจริงของสิ่งแวดล้อม ซึ่งในสมัยนั้นสีที่ใช้ยังคงมีน้อยเพียง สีแดง ดำ เขียว เหลือง เท่านั้น

สมัยรัตนโกสินทร์ สามารถจำแนกได้ดังนี้

- สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น พ.ศ. 2325 - 2393 (ร.1 – ร.3) มีลักษณะตามแบบอย่างอยุธยาตอนปลายมีรูปแบบและองค์ประกอบที่งดงาม แสดงถึงความเจริญก้าวหน้าสูงขึ้น มีการจัดจังหวะของสภาพลงตัว เป็นจิตรกรรมที่มีรายละเอียดของเส้นอ่อนหวานประณีต นิยมใช้สีสดและมีพลังแรงกล้า เพิ่มความงามเด่นด้วยการปิดทองที่ตัวภาพสำคัญ จิตรกรรมฝาผนังในระยะแรก วางองค์ประกอบตามแบบจิตรกรรมสมัยอยุธยา คือ การแบ่งพื้นที่ของฝาผนังออกเป็นชั้น ๆ โดยใช้

เส้นลันทาและเส้นวาดกันระหว่างกลุ่มภาพและเขียนที่ฝาผนังด้านข้าง ช่วงบนเป็นภาพเทพชุมนุมเรียงกันเป็นชั้น ๆ ระหว่างช่องประตูหน้าต่างเป็นภาพมารผจญกับไตรภูมิหรือเสด็จจากดาวดึงส์ ต่อมาปลายสมัยรัชกาลที่ 2 และสมัยรัชกาลที่ 3 โดยใช้ เส้นลันทา ถนน ต้นไม้ ภูเขาหรือแนวกำแพงเมือง

- ยุคจิตรกรรมไทยแบบอิทธิพลจีน ศิลปะจีนมีอิทธิพลต่อจิตรกรรมไทยมานานแล้วเป็นเพียงเบาบางจึงแลเห็นได้ไม่ชัดเจน ลักษณะของศิลปะจีนปรากฏชัดเจนมากในสมัยรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชนิยมในศิลปะแบบจีนเป็นอันมาก ลักษณะจิตรกรรมไทยสมัยนี้เป็นภาพสถาปัตยกรรมแบบจีนที่ปรากฏอยู่ในภาพ อาจเป็นเพราะว่าจิตรกรชื่นชมกับความงามและเห็นแปลกตากับสถาปัตยกรรมจีน ตามวัดพระองค์ทรงสร้างหรือทรงปฏิสังขรณ์

- สมัยรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2393 – ปัจจุบัน จิตรกรรมสมัยปลายรัชกาลที่ 3 และต้นรัชกาลที่ 4 ยังมีลักษณะที่สืบทอดตามประเพณีมาโดยลำดับ จึงทำให้ลักษณะของจิตรกรรมในสมัยนี้มีรูปแบบที่เคยสร้างสรรค์กันมาในสมัยก่อน ๆ ปรากฏขึ้นอย่างหลากหลายที่เห็นได้ชัด จิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 มีลักษณะพิเศษ เริ่มมีลักษณะเป็นภาพเหมือนจริงที่มีเงา มีความลึกแบบทัศนียวิสัย (Perspective) เป็นรูปแบบสมัยใหม่ มีอิทธิพลต่อจิตรกรรมไทยประเพณี ทำให้เสียคุณสมบัติเดิม ซึ่งเป็นภาพแบบบนผนังเรียบ ๆ กลายเป็นภาพคมลึกและมีเงาสูงนกลม การรับเอาแบบฝรั่งในตอนแรกจะใช้วิธีลอกแบบโดยตรง ต่อมาเริ่มปรับเข้าหาลักษณะของไทยและพยายามจับส่วนที่ดีมาผสมกันจนเป็นศิลปะไทยแบบลูกผสมอิทธิพลต่างประเทศซึ่งมีความงามขึ้น ศิลปะตะวันตกแทนที่จะมีข้อยกเว้นว่าสามารถประสมหลักธรรมชาติและหลักที่เป็นแบบประติมากรรมเข้าด้วยกันได้จึงปรากฏว่า จิตรกรรมฝาผนังขนาดใหญ่ของโลกที่มีชื่อ ได้แก่ ของอียิปต์ โบสถ์ไนท์ อินเดียนและตะวันตกไกล ก็ใช้วิธีเขียนภาพบนแท่นใช้ทัศนียวิสัย การประสมตะวันตกกับตะวันตกของไทยโดยใช้ทัศนียวิสัยนั้นไม่ได้ผล ซึ่งอาจจะเป็นด้วยเหตุนี้จิตรกรรมฝาผนังสมัยหลังรัชกาลที่ 5 จึงไม่เป็นที่สนใจและการละทิ้งเทคนิคแบบประเพณี ทำให้วิชาการด้านนี้สูญไปอย่างรวดเร็วการฟื้นฟูขึ้นใหม่ในระยะนี้ทำได้ยาก เพราะเป็นงานที่สูญไปแล้ว(สุวัฒน์ แสนชาติ . 2545 : 12 -17)

จากภาพรวมของการวิวัฒนาการทางการสร้างสรรค์ จิตรกรรมไทยจากอดีตสู่ปัจจุบันที่กล่าวในข้างต้นนั้น สามารถเข้าใจถึงกระบวนการสืบทอดถ่ายทอดของงานช่างในแต่ละช่วงเวลาได้เป็นอย่างดี อาจกล่าวโดยรวมในวิวัฒนาการจิตรกรรมไทยมีช่วงความสำคัญอยู่ 2 ช่วง คือ

1. จิตรกรรมไทยแบบอิทธิพลศิลปะอินเดียและเขมร ในช่วงแรก
2. จิตรกรรมไทยแบบอิทธิพลศิลปะตะวันตก ในช่วงตั้งแต่รัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นต้นมา

ประเทศไทยได้เปิดประตูรับเอาวัฒนธรรมของชาติตะวันตกมากขึ้น สมัยรัชกาลที่ 4 – 5 เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงมาก จิตรกรได้รับอิทธิพลของศิลปะทางตะวันตก โดยได้นำเอาวิธีการตามแบบวิทยาศาสตร์มาใช้ในการเขียนภาพทิวทัศน์ รูปคน รูปสัตว์ ให้มีปริมาตรเป็นจริงยิ่งขึ้น ด้านวัสดุนั้นได้นำสีต่าง ๆ ที่เป็นสีทางวิทยาศาสตร์ของยุโรปมาใช้ ทำให้จิตรกรไทยมีสีใช้เพิ่มมากขึ้นกว่าเดิมและจิตรกรเอกในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ คือ ขวัญอินโข่ง จิตรกรผู้มีนามว่า “อิน” ความสำคัญของขวัญอินโข่งก็คือ เป็นผู้นำเอาวิทยาการแผนใหม่ในการเขียนภาพของชาวตะวันตกมาใช้ในการเขียนภาพไทยเป็นคนแรก ดังเช่น ทฤษฎีการเขียนภาพแบบ 3 มิติ

3. จิตรกรรมไทยพุทธศิลป์

จิตรกรรมไทยพุทธศิลป์เป็นการถ่ายทอดงานศิลปะอีกรูปแบบหนึ่ง ซึ่งจิตรกรรมไทยมีความสัมพันธ์ที่เกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนาอย่างแท้จริงชนิดที่แยกกันไม่ออก เพราะที่เป็นผลงานทางศิลปกรรมอันทรงคุณค่าของไทยที่ปรากฏให้เห็นและได้ศึกษาอยู่ในปัจจุบันส่วนใหญ่เป็นสิ่งที่เกี่ยวเนื่องด้วยพุทธศาสนา ภาพที่เขียนจะเน้นหนักในด้านศาสนาและด้านประเพณีปะปนอยู่ด้วย (คุณ โทษณ์ . 2545 : 129) ซึ่งถูกสร้างขึ้นเพื่อรับใช้ศาสนา โดยจินตนาการของศิลปินโบราณ ที่แสดงออกทั้งแบบเหมือนจริงและเหนือจริง เช่น ภาพแสดงอิทธิปาฏิหาริย์ในชาดกตามเรื่องราวในพระพุทธรูป ภาพเหนือจริงจากวรรณคดี(อำนาจ เย็นสบาย . 2542 : 26)รูปแบบก็สามารถบรรยายความในเรื่องราวของพระพุทธรูปศาสนาได้เป็นอย่างดี แม้ความหมายทางด้านภาษาอาจจะทำความเข้าใจได้ยาก แต่เมื่อเขียนรูปภาพบรรยายความตามเนื้อเรื่องธรรมะจะยิ่งเพิ่มความเข้าใจกับผู้สนใจได้อย่างดี งานจิตรกรรมจึงถูกจัดสรรให้เป็น 1 ในเครื่องมือการเผยแผ่พระพุทธรูปศาสนาประการหนึ่ง(สมปอง อัครวงษ์ . 2545 : 50-52)

นอกจากนี้ สุวัฒน์ แสนขัติ ได้กล่าวถึงงานจิตรกรรมพุทธศิลป์ที่มีลักษณะและการสื่อความหมายของผลงาน ไว้ว่า

งานจิตรกรรมไทยพุทธศิลป์ถือว่าการถ่ายทอดอีกรูปแบบหนึ่งของงานศิลปะ โดยมีลักษณะรูปแบบและเนื้อหาที่เป็นลักษณะเฉพาะตัว จิตรกรรมไทยมีความสัมพันธ์ที่เกี่ยวเนื่องอยู่กับพุทธศาสนาอย่างแท้จริง เป็นที่น่าสังเกตได้ว่าผลงานทางศิลปกรรมที่ทรงคุณค่าของไทยที่มาแต่อดีตล้วนแต่มีความผูกพันอยู่กับความเชื่อในพุทธศาสนา โดยเชื่อมโยงกันกับสถาบันพุทธศาสนา ประติมากรรมไทย และจิตรกรรมไทยสำคัญ ๆ ที่มีมาก่อนพุทธศตวรรษที่ 19 และที่ยังมีหลักฐานร่องรอยปรากฏให้เห็นและได้ศึกษาอยู่ในปัจจุบัน ส่วนใหญ่เป็นสิ่งที่สร้างเนื่องด้วยศาสนา โดยเฉพาะพุทธศาสนาเป็นสำคัญ ดังนั้นความสัมพันธ์ของพุทธศาสนากับศิลปกรรมจึงเป็นสิ่งที่แยกกันไม่ออก รากฐานทางพระพุทธศาสนานั้นมีกำเนิดขึ้นในประเทศอินเดีย และมีความเจริญรุ่งเรือง

อยู่ในประเทศอินเดียทางภาคเหนือเมื่อประมาณ 2500 ปี ผ่านมาแล้ว โดยมีพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเป็นพระบรมศาสดา ประวัติศาสตร์แห่งพระพุทธศาสนา ได้ดำเนินสืบต่อมาเป็นเวลานาน จนกระทั่งเมื่อสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเสด็จสู่ปรินิพพานจึงเป็นการเริ่มต้นพุทธศักราชในสมัยพุทธกาลนั้น พุทธศาสนิกชนนับถือแต่องค์พระพุทธรูป พระธรรมคำสั่งสอนของพระองค์และพระสงฆ์พุทธสาวกทั้งหลาย ซึ่งถือกันว่าเป็นหลักของพุทธศาสนา โดยเรียกรวมกันทั้งสามว่า พระไตรสรณาคมน์ และการสร้างสถูปเจดีย์และวัตถุอื่นๆ อันเป็นสัญลักษณ์ แทนองค์พระพุทธรูปในอินเดียสมัยนั้นถือประเพณีว่า ไม่ควรยึดถือร่างกายที่เป็นตัวบุคคล ดังธรรมของพระตถาคตจึงไม่ทำรูปบุคคลขึ้นเคารพ ลวดลายหรือเรื่องราวตอนในที่จะต้องมีรูปพระพุทธรูปก็ใช้เครื่องหมายแทนทุกแห่งไป เช่น

ประสูติ ใช้ดอกบัว หรือรอยพระพุทธรูป

ตรัสรู้ ใช้พุทธบัลลังก์ใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์

ปฐมเทศนา ใช้ธรรมจักรมีกวางหมอบ

ปรินิพพาน ใช้พระสถูป

ทำให้ปรากฏหลักฐานเป็นศิลปกรรมที่เนื่องในพุทธศาสนามากมายหลายรูป ทั้งที่เป็นสถาปัตยกรรม ประติมากรรมและจิตรกรรมในเชิงพุทธศิลป์นำเสนอพระพุทธรูป เพื่อเป็นรูปแทนองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ซึ่งจัดเป็นอุลลัทธิเจดีย์แบบหนึ่ง เป็นที่ได้รับความนิยมมากที่สุด ดังที่มีหลักฐานปรากฏถึงการเผยแพร่พุทธศาสนาไปถึงประเทศใดก็จะมีปรากฏในงานประติมากรรม และงานจิตรกรรมของประเทศนั้น เพื่อเป็นสิ่งระลึกถึงองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า สำหรับบูชาและสักการะของพุทธศาสนิกชน(สุวัฒน์ แสนขัติ . 2545 : 20 - 21)

นับตั้งแต่อดีตกาลศิลปะได้ส่งอิทธิพลเชื่อมโยงและถ่ายทอดเข้าหากัน จากช่วงเวลาหนึ่งไปสู่อีกช่วงเวลาหนึ่ง เราพบอิทธิพลศิลปะมาพร้อมกับการรับพุทธศาสนาจากอินเดีย(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2544 : 57)สำหรับประเทศไทยนั้นถือได้ว่าได้รับอิทธิพลพุทธศาสนาจากอินเดีย... ขณะเดียวกันศิลปะแนวประเพณีไทยก็มีความเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนาอย่างใกล้ชิด โดยอาศัยพุทธศาสนาเป็นเรื่องราวหรือเนื้อหาที่สำคัญสำหรับการแสดงออกมาโดยตลอด(อำนาจ เย็นสบาย . 2542 : 84)

ศิลปะแนวประเพณีไทยมีความเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนาอย่างใกล้ชิด โดยที่อาศัยพุทธศาสนาเป็นเรื่องราวหรือเป็นเนื้อหาที่สำคัญสำหรับการแสดงออกมาโดยตลอดและดังที่กล่าวว่า การนับถือศาสนาพุทธก็ยังคงมีความแตกต่างกัน การรับอิทธิพลลัทธิของศาสนาพราหมณ์และศาสนาฮินดูเข้ามาด้วย ดังที่เสถียร โกเศศได้กล่าวว่า...มีคำกล่าวของไทยอยู่บทหนึ่งว่า พุทธกับไสยย่อมอาศัยกัน พุทธในที่นี้หมายถึงพุทธศาสนา ไสยหมายถึงลัทธิอันด้วยเวทมนต์คาถา ซึ่งถือได้ว่ามาจากอินเดีย ถ้าเป็นตำราว่าด้วยเรื่องนี้เรียกว่าไสยศาสตร์(เสถียร โกเศศ . 2510 : 11)

จากที่กล่าวในข้างต้นนี้ ถึงเหตุที่ได้ส่งผลต่อการแสดงออกในผลงานจิตรกรรมไทยที่มีทั้งเรื่องราวของพุทธศาสนาที่เจือปนด้วยศาสนาพราหมณ์และฮินดู ที่มีบทบาทในการสื่อทั้งหลักคำสอนและความสวยงามทางสุนทรียศิลป์ให้แก่ผู้พบเห็น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะคำสอนในพุทธศาสนาเป็นนามธรรม ยากแก่การเข้าใจ จิตรกรรมพุทธศิลป์จึงได้ทำหน้าที่เป็นสื่อให้เห็นในรูปธรรม ช่วยลำดับเรื่องราว เร่งเร้าความสนใจ อีกทั้งได้สอดแทรกวิถีความเป็นอยู่ จารีตประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อ ที่มีความสำคัญในเรื่องราวประวัติศาสตร์ของชาติ

4. กระบวนการสร้างสรรค์จิตรกรรมไทย

4.1 รูปแบบ

เนื่องจากรูปแบบของผลงานศิลปกรรมแนวประเพณีไทยได้เติบโตในสังคมการผลิตแบบอุตสาหกรรมภายใต้ระบบการปกครองแบบประชาธิปไตย ที่ให้ความสำคัญในเสรีภาพแสดงออกของปัจเจกของบุคคล ผนวกกับสังคมไทยสมัยใหม่มีความสัมพันธ์กับรูปแบบวิธีการดำเนินชีวิตกับประเทศค่ายโลกเสรีอย่างใกล้ชิด ดังนั้นจึงส่งผลทำให้รูปแบบการแสดงออกของศิลปกรรมแนวประเพณีไทยมีลักษณะหลากหลายร่วมสมัยกับศิลปะในโลกสากล โดยเฉพาะมีการรับอิทธิพลทางด้านทัศนศิลป์สมัยใหม่ในประเทศตะวันตก ในเกือบทุกรูปแบบจะแตกต่างกันอยู่บ้างตรงที่ศิลปินในสังคมไทยเป็นฝ่ายซึมซับรับเอาอิทธิพลของเขามาเสียเป็นหลัก ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบสังขนิยม รูปแบบนามธรรม รูปแบบสื่อประสม เป็นต้น ซึ่งมีปรากฏให้เห็นทั้งในงานจิตรกรรม ประติมากรรม อย่างไรก็ตามเฉพาะในแง่มุมมองรูปแบบของศิลปกรรมแนวประเพณีไทยก็เป็นที่น่าสนใจว่า ได้มีความพยายามที่จะพัฒนารูปแบบดั้งเดิมไปสู่สิ่งใหม่เช่นกัน(อำนาจ เย็นสบาย . 2533 : ไม่มีเลขหน้า)

ประเสริฐ ศิลรัตน์ได้กล่าวถึงรูปแบบศิลปะแบ่งเป็น 3 ลักษณะใหญ่ ดังนี้

1. รูปแบบในลักษณะที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ การถ่ายทอดในลักษณะนี้เป็นการถ่ายทอดโดยใช้สื่อรูปแบบตามธรรมชาติ เช่น ภาพคน ภาพสัตว์ ภาพทิวทัศน์ ภาพดอกไม้ ต้นไม้ ก้อนหิน เป็นต้น ซึ่งผู้ดูสามารถเข้าใจได้ด้วยตาเคยมีพื้นฐานประสบการณ์เกี่ยวกับรูปแบบเหล่านี้มาแล้ว
2. รูปแบบในลักษณะกึ่งนามธรรม การถ่ายทอดในลักษณะนี้อาจกล่าวได้ว่า ถ่ายทอดโดยให้ความสำคัญแก่ธรรมชาติน้อยลงและเพิ่มความสำคัญที่ตัวบุคคล โดยสังเกตจากผลงานศิลปะประเภทนี้ได้ว่า รูปแบบของธรรมชาติที่นำมาเป็นสื่อ นั้นถูกลด สกัดตัดทอนลง การจัดวางก็ไม่ได้คำนึงถึงกฎเกณฑ์ความเป็นจริงตามธรรมชาติ
3. รูปแบบในลักษณะนามธรรม การถ่ายทอดลักษณะนี้ ผู้สร้างศิลปกรรมจะไม่คำนึงถึงรูปแบบหรือกฎเกณฑ์ของธรรมชาติเลย แต่จะคำนึงถึงรูปแบบอันเป็นลักษณะที่ตนต้องการจะแก้ปัญหา

ให้สามารถนำมาใช้เป็นสื่อถ่ายทอดความรู้สึกของตนเองไปยังผู้ดู โดยมีกฎเกณฑ์ทางศิลปะเป็นแนวประกอบในการสร้างงาน(ประเสริฐ ศิลรัตน์ . 2525 : 27 – 33)

สุชาติ เถาทอง ได้กล่าวถึงรูปแบบไว้ว่า

1. รูปแบบทางรูปธรรม หมายถึง รูปแบบที่สามารถดูรู้ว่าเป็นภาพคน สัตว์ สิ่งของ เป็นต้น
2. รูปแบบทางนามธรรม หมายถึง รูปแบบที่เห็นเป็นเส้น สี น้ำหนัก รูปว่าง รูปทรง เป็นต้น
3. รูปแบบกึ่งนามธรรม หมายถึง รูปแบบที่สามารถเห็นได้ว่าเป็นรูปทรงต่างๆ แต่มีลักษณะของการตัดทอนหรือดัดแปลงไปจากธรรมชาติ(สุชาติ เถาทอง . 2536 : 71 – 73)

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ ได้กล่าวถึงรูปแบบศิลปกรรมแบบประเพณีไทยที่สอดคล้อง แบ่งตามความสำคัญของรูปทรงต่างๆ ไว้ว่า

1. รูปแบบนามธรรม คือ เป็นแบบสูงสุด รูปทรงมีความสำคัญในแต่ละกลุ่ม แต่ละองค์ประกอบจำแนกได้ดังนี้คือ
คน ได้แก่ รูปพระ-นาง เทวดา นางฟ้า กษัตริย์
สถาปัตยกรรม ได้แก่ ปราสาทราชมนต์เขียร
สัตว์ ได้แก่ เทพ หรือพญาของสัตว์ เช่น ราชสีห์ คชสีห์ นาค หงส์
คนครึ่งสัตว์ ได้แก่ กิณนร กิณรี ครุฑ ฯลฯ
2. รูปแบบนามธรรมผสมอารมณ์ความรู้สึกแบบเป็นจริงมากขึ้น เพื่อเน้นความสำคัญของรูปทรงนามธรรมให้เด่นชัด จำแนกได้ ดังนี้
คน ได้แก่ ข้าราชการ นักดนตรี นางรำ และบรรดาชนชั้นสูง
สถาปัตยกรรม ได้แก่ มุขศาลา วิหาร
สัตว์ ได้แก่ ช้างทรง ม้าทรงของกษัตริย์หรือเทวดา
คนครึ่งสัตว์ ได้แก่ สนมก้านัลของพวกกิณนร กิณรี
3. รูปแบบที่แสดงเลียนแบบความเป็นจริงในธรรมชาติ เป็นรูปทรงแบบธรรมชาติ จำแนกได้ดังนี้
คน ได้แก่ ชาวบ้าน ประชาชนธรรมดา
สถาปัตยกรรม ได้แก่ อาคารบ้านเรือนธรรมดาสามัญ
สัตว์ ได้แก่ สัตว์ที่พบเห็นในเมืองไทย เช่น ช้าง ม้า กวาง นก ปลา ฯลฯ
คนครึ่งสัตว์ ได้แก่ ทัดเทียม อรหัน
4. รูปแบบที่เกินความเป็นจริงเป็นไปในทางน่าเกลียดน่ากลัว ถูกสร้างเพื่อแสดงความน่ากลัว หดหู่ และถือเป็นขั้นต่ำสุด จำแนกได้ดังนี้
คน ได้แก่ คนที่ได้รับทุกข์ในนรก เปอต อสุรกาย

สถาปัตยกรรม ได้แก่ ชุมต่าง ๆ สำหรับทรมานสัตว์นรก

สัตว์ สัตว์นรก ได้แก่ กานรอก แร้งนรก หมานรอก ฯลฯ (สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ . 2525 : 65 – 67)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แบ่งรูปแบบศิลปะแนวประเพณีไทยเป็น 4 ลักษณะใหญ่ ๆ ดังนี้

1. รูปแบบเชิงธรรมชาติ เป็นศิลปะแนวประเพณีไทยร่วมสมัยที่ได้รับอิทธิพลมาจากการบันทึกภาพสื่อจิตใจตามที่ศิลปินสนใจ แต่การบันทึกภาพหรือเลียนแบบธรรมชาติสิ่งแวดล้อมในที่นี้ หมายถึงการรักษากระบวนแบบอันประณีตงดงามตามแนวทางของศิลปะไทยไว้ด้วย เช่น ภาพผลงานของเฉลิม นาคีรักษ์ ปรีชา สุรสิทธิ์ เสาวคง เป็นต้น
2. รูปแบบลึกลับ เป็นศิลปะแนวประเพณีไทยร่วมสมัยที่สะท้อนภาวะจิตได้สำนึกอันลึกลับภายในของศิลปิน ให้ปรากฏเป็นรูปแบบที่ลึกลับซับซ้อนหรือบางครั้งนำหวาดกลัว แสดงการเชื่อมต่อรูปแบบต่าง ๆ เข้าด้วยกัน เช่น ผลงานของ ถวัลย์ ดัชนี ปัญญา วิจินธนสาร สมหมาย พันธุ์บ้านแหลม เป็นต้น
3. รูปแบบจินตนาการ เป็นศิลปะแนวประเพณีไทยร่วมสมัยที่แสดงจินตนาการหรือสัญลักษณ์ต่าง ๆ ผสมผสานกันอย่างสวยงาม แสดงจินตนาการเชิงความฝัน รูปทรงประติมากรรมต่างจากพื้นฐานรูปแบบศิลปะไทย เช่น ผลงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ วรฤทธิ์ ฤทธาคนี
4. รูปแบบเชิงประเพณีไทย เป็นศิลปะแนวประเพณีไทยร่วมสมัยที่นำรูปแบบจากศิลปะไทยในอดีต เช่น ลีลาท่าทางของภาพคนในอดีต นำมาเป็นแนวรูปแบบในการแสดงออก แต่ได้สร้างสรรค์ลวดลายใหม่ผสมผสานไว้ (วิรุณ ตั้งเจริญ . 2534 : ไม่มีเลขหน้า)

จากที่กล่าวในข้างต้นผู้วิจัยสรุปรูปแบบของผลงานจิตรกรรมไทยที่สามารถสร้างสรรค์ได้ดังนี้

1. รูปแบบเชิงธรรมชาติ เป็นรูปแบบของศิลปกรรมที่ปรากฏให้เห็นองค์ประกอบที่ได้รับอิทธิพลมาจากธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมเป็นสื่อจิตใจ ตามกระบวนแบบของศิลปะไทย
2. รูปแบบลึกลับ เป็นรูปแบบของศิลปกรรมที่ปรากฏให้เห็นองค์ประกอบที่สะท้อนสภาวะจิตได้สำนึกภายในให้ปรากฏเป็นรูปแบบที่ลึกลับเกินความจริง โดยแสดงการเชื่อมต่อรูปแบบต่าง ๆ จากศิลปะไทยเข้าด้วยกัน
3. รูปแบบจินตนาการ เป็นรูปแบบของศิลปกรรมที่ปรากฏให้เห็นองค์ประกอบแสดงจินตนาการหรือสัญลักษณ์ต่าง ๆ ผสมผสานกัน ซึ่งประติมากรรมต่างจากรูปแบบศิลปะไทย
4. รูปแบบเชิงประเพณีไทย เป็นรูปแบบของศิลปกรรมที่ปรากฏให้เห็นองค์ประกอบที่ได้รับแนวคิดรูปแบบศิลปะไทยในอดีตมาเป็นแนวทางสร้างสรรค์ลวดลายใหม่ผสมผสานกัน

4.2 เนื้อหา

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวคุณค่าทางเนื้อหาเรื่องราว ไว้ว่า

1. เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์ เช่น เรื่องราวความรัก ความโกรธ หลง อิจฉาริษยา เป็นต้น
2. เรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับมนุษย์ด้วยกันเอง เช่น เรื่องราวธรรมชาติของครอบครัว เรื่องประวัติศาสตร์ สงคราม การทำมาหากิน เป็นต้น
3. เรื่องราวที่เกี่ยวข้อกับมนุษย์และสิ่งแวดล้อม เช่น เรื่องราวทางเทคโนโลยี การค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์ เป็นต้น
4. เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และสิ่งไม่มีตัวตน เช่น เรื่องราวของเทพเจ้า ศาสนา นิยายโบราณ เป็นต้น(อารี สุทธิพันธุ์ . 2519 : 68 – 69)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แบ่งเนื้อหาทางศิลปะ ดังนี้

1. เนื้อหาส่วนตัว เป็นเนื้อหาที่เริ่มต้นจากชีวิตเลือดเนื้อส่วนตัว ความรัก ความพอใจส่วนตน แบ่งออกเป็น
 - 1.1 การแสดงออกทางด้านจิตวิทยา
 - 1.2 ความรัก เพศและชีวิตครอบครัว
 - 1.3 ความตายและอารมณ์ที่น่าหวาดกลัว
 - 1.4 ความศรัทธาส่วนตน
 - 1.5 การแสดงออกทางด้านประณิตงดงาม
2. เนื้อหาเพื่อสังคม มนุษย์ผู้สร้างผลงานศิลปกรรมนำไปเปิดเผยในสังคม ก็น่าจะเป็นสมบัติของสังคมด้วย แบ่งออกเป็น
 - 2.1 การเมืองและลัทธิความเชื่อ
 - 2.2 บรรยายสังคม
 - 2.3 ถากถางสังคม(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2527 : 89 – 107)

ประเสริฐ ศีลรัตน์ ได้กล่าวถึงเนื้อหาเรื่องราวในการถ่ายทอด ซึ่งแบ่งลักษณะได้ดังนี้

1. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้อกับความเชื่อต่าง ๆ ความเชื่อเป็นธรรมชาติของมนุษย์ อันมีสาเหตุเนื่องมาจากความกลัวและความไม่รู้ และความเชื่อก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดศาสนาในสังคมมนุษย์ แม้ในปัจจุบันวิทยาศาสตร์จะเจริญก้าวหน้าไปมาก แต่มนุษย์ก็ยังมีพฤติกรรมแสดงออกทางความเชื่อ เช่น การยอมรับความศักดิ์สิทธิ์ ความเชื่ออำนาจลึกลับ ความเชื่อ

เครื่องหมายและเครื่องราง ฯลฯ และความรู้สึกเชื่อเกี่ยวกับสิ่งต่าง ๆ ศิลปินได้ทำหน้าที่แปลค่าความรู้สึกหรือถ่ายทอดจินตนาการเรื่องราวให้ปรากฏ

2. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม สิ่งแวดล้อมคือ สภาพรอบ ๆ ตัวของมนุษย์ โดยอาจเป็นธรรมชาติหรือผลิตผลอันเกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่ประกอบรวมกันเป็นเรื่องราว เหตุการณ์ ปรากฏการณ์และอื่น ๆ ให้ศิลปินได้ประจักษ์รับรู้และกระตุ้นเร้าบันดาลใจถ่ายทอดในสิ่งที่รับรู้เป็นผลงานศิลปกรรม

3. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ เรื่องราวของศิลปินได้บันทึกถ่ายทอดเกี่ยวกับรูปแบบอันเป็นพฤติกรรมกระทำการของมนุษย์นับตั้งแต่บุคคล บุคคลต่อบุคคล บุคคลต่อกลุ่มชนหรือสังคม กลุ่มชนต่อกลุ่มชน ฯลฯ ประกอบขึ้นเป็นเรื่องราว เหตุการณ์ต่าง ๆ ในแต่ละสมัยหรือในแต่ละสถานที่

4. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด เป็นพฤติกรรมในอันที่พยายามคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้ โดยแสดงออกมาในรูปของความเห็นหรือสัญลักษณ์(ประเสริฐ ศิลรตนา . 2528 : 89 – 101)

จากที่กล่าวมาในข้างต้นผู้วิจัยสรุปเนื้อหาของผลงานจิตรกรรมไทยที่สามารถสร้างสรรค์ได้

4 เรื่องราว คือ

1. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อต่าง ๆ เป็นเรื่องราวความเชื่อที่ลึกลับ ซับซ้อนหรือจินตนาการที่เกี่ยวกับความเชื่อทางพุทธศาสนา

2. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม เป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นกับสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ รอบตัวมนุษย์ เช่น เหตุการณ์ ปรากฏการณ์ และอื่น ๆ

3. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ เป็นเรื่องราวพฤติกรรมกระทำของมนุษย์กับมนุษย์ด้วยกัน ที่ประกอบเป็นเรื่องราวหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ

4. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับความคิดของมนุษย์ที่แสดงออกมาทางสัญลักษณ์

4.3 โครงสร้าง

กระบวนการรับรู้ทางสายตาของมนุษย์เกิดจากแสงสะท้อนของวัตถุตกลงบนเรตินา (Retina) ของตา ซึ่งจะส่งความรู้สึกที่เกิดขึ้นไปยังสมองและสมองจะทำหน้าที่แปลความหมายจากรหัสความรู้สึกที่ตาส่งมาให้ และสิ่งที่เรารับรู้นั้นคือภาพที่มองเห็น (Image) ซึ่งไม่ใช่วัตถุจริง ดังนั้นการรับรู้เกี่ยวกับภาพก็เท่ากับเราได้รับรู้สิ่งต่าง ๆ ที่จะประกอบกันเป็นภาพขึ้นมาไม่ว่าจะเป็น เส้น (Line) สี (Color) รูปร่าง รูปทรง (Shape and Form) พื้นที่ว่าง (Space) ทิศทาง

(Direction) ขนาด (Size) พื้นผิว (Texture) หรือความมืดความสว่าง เราเรียกสิ่งเหล่านี้ว่า องค์ประกอบของการมองเห็น (The Visual Elements)

เนื่องจากในงานจิตรกรรมนี้มีเป้าหมายสำคัญคือ การสร้างภาพบนพื้นระนาบและการสร้างภาพในงานจิตรกรรมนั้นก็ใช้องค์ประกอบเดียวกันกับการมองเห็น ดังนั้นเราจึงเรียกองค์ประกอบเหล่านี้ว่าองค์ประกอบของการออกแบบ (The Elements of Design) ทั้งนี้เพราะการออกแบบนั้นจะเป็นพื้นฐานของการสร้างงานทัศนศิลป์ (Visual Arts) ทุกสาขา โดยเฉพาะสาขาจิตรกรรมซึ่งจะมีส่วนเกี่ยวข้องกันมากที่สุด เพราะความเข้าใจในเรื่ององค์ประกอบของการออกแบบจะมีส่วนเสริมความเข้าใจในการดูงานจิตรกรรมมากขึ้น ส่วนประกอบต่าง ๆ ถูกสร้างขึ้นเพื่อให้เกิดภาพและภาพที่เกิดจากการสร้างสรรค์โดยศิลปินนั้นจะต้องผ่านกระบวนการรับรู้ทางตา ภาพที่มองเห็นเมื่อถูกถ่ายทอดผ่านทางสื่อต่างก็มีเป้าหมายคือ ต้องการให้เกิดผลต่อการดู ซึ่งหมายถึงความงาม ดูดี น่าสนใจ ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะต้องนำเอาองค์ประกอบทั้งหลายมาจัดวางเพื่อให้เกิดภาพที่มีความงามขึ้น

โครงสร้างทางทัศนศิลป์หรือบางที่เรียกว่าภาษาทางศิลปะเป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์และพิจารณางานศิลปะว่ามีความงามและความเหมาะสมเพียงใด โครงสร้างทางศิลปะประกอบด้วย ดุลยภาพ (Balance) สัดส่วน (Proportion) ประสานกลมกลืน (Harmony) จังหวะ (Rhythm) จุดเด่นของงาน (Dominance) แต่หลักการเหล่านี้มิได้เป็นกฎเกณฑ์ตายตัวที่จะต้องปฏิบัติตามทุกกรณีเพราะการจัดการสร้างสรรค์เป็นการแก้ปัญหาซึ่งอาจต้องดัดแปลงปรับปรุง เพื่อให้งานนั้นมีเอกภาพมากที่สุด(สุชาติ เถาทอง . 2536 : 67)

พระพงษ์ กุลพิศาล ได้กล่าวถึงการจัดโครงสร้างของภาพไว้ว่า

สำหรับการทำงานของศิลปิน ดูเผิน ๆ ก็เหมือนกับว่าไม่มีหลักเกณฑ์ใด ๆ เพราะบุคคลกลุ่มนี้มุ่งแสดงอารมณ์และความรู้สึกส่วนตัวมาก แม้ที่จริงแล้วในความรู้สึกที่ปราศจากหลักเกณฑ์นั้นแฝงไว้ด้วยความถูกต้องตามหลักการออกแบบอยู่แล้ว ทั้งนี้เพราะว่าความมีทักษะและประสบการณ์อันยาวนาน ทำให้ดูเหมือนว่าหลักเกณฑ์นั้นเป็นเรื่องธรรมดาสำหรับเขา จึงไม่ต้องสงสัยว่าทำไมบ่อยครั้งที่ศิลปินไม่สามารถอธิบายถึงเหตุการณ์ในการออกแบบที่มีลักษณะของงานได้ ดังนั้นหลักการจัดองค์ประกอบจึงครอบคลุมถึงกฎเกณฑ์หลายอย่างและถึงจะมีหลักเกณฑ์มากมายเท่าใดก็ตามก็ยังเป็นเรื่องของหลักการจัดเส้น สี ลักษณะผิว รูปและพื้นที่ว่าง เพื่อให้เกิดรูปทรงที่ประทับใจ ตามจุดประสงค์และความรู้สึกที่ต้องการ ในทางทัศนศิลป์ไม่ได้แบ่งหลักเกณฑ์เรื่องนี้ไว้ตายตัว(พระพงษ์ กุลพิศาล . 2531 : 62-63)

ประเสริฐ ศีลรัตน์ ได้กล่าวถึงองค์ประกอบไว้ว่า

การจัดองค์ประกอบคือ การนำเอาองค์ประกอบต่าง ๆ จุด เส้น สี รูปร่างรูปทรงและอื่น ๆ มาจัดองค์ประกอบเข้าด้วยกันในอัตราส่วนและการวางตำแหน่งของแต่ละองค์ประกอบและมีความสมดุลก่อให้เกิดเอกภาพและปรากฏเป็นคุณค่าในทางศิลปกรรมขึ้น ในการจัดองค์ประกอบทางศิลปะโดยทั่ว ๆ ไป มักคำนึงถึงหลักการกว้าง ๆ 3 ประการคือ จัดให้มีจุดสนใจ (Point of Interest) ให้มีความสมดุล (Balance) ให้มีลักษณะเป็นเอกภาพ (Unity)(ประเสริฐ ศีลรัตน์ . 2528 : 61)

หลักการของศิลปะ คือ การนำเอามูลฐานของศิลปะมาประสานเข้าด้วยกันเพื่อให้ได้ผลงานที่มีเอกภาพหรือความงามตามต้องการ หลักการของศิลปะ ได้แก่ คุณภาพ การเน้น ความกลมกลืน ความหลากหลาย ความลดหลั่น ความเคลื่อนไหว จังหวะและสัดส่วน(เครือจิต ศรีบุญนาคและคณะ . 2542 : 86)

วิรัตน์ พิชญ์ไพญญ์ได้กล่าวในเรื่องเดียวกันนี้ว่า หลักเบื้องต้นที่ใช้ในการจัดองค์ประกอบของศิลปะนั้นด้วย คุณภาพ สัดส่วนและการผันแปร ความกลมกลืนและความตัดกัน ช่วงจังหวะและความเป็นเด่น หลักการเหล่านี้ เป็นหลักของการจัดองค์ประกอบทางศิลปะ เพื่อให้ได้งานศิลปวัตถุที่มีความเป็นเอกภาพ(วิรัตน์ พิชญ์ไพญญ์ . 2524 : 44)

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะพบว่า งานจิตรกรรมต้องผ่านกระบวนการออกแบบโดยการนำเอาส่วนประกอบทางศิลปะหรือส่วนประกอบของโครงสร้างมาจัดวางให้เกิดการประสานหรือความสัมพันธ์และบรรลุผลทางความงาม ดังนั้นทฤษฎีการออกแบบจัดวางจึงเป็นสิ่งสำคัญ โดยเฉพาะในผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ การมองในแง่มุมมองของทฤษฎีการออกแบบจัดวางทั้งในเชิงศิลป์และในพื้นฐานจิตรกรรมไทยเชิงประยุกต์ที่มีความสอดคล้องของรูปแบบการนำเสนอผลงาน

มานิช กงกะนันท์ ได้อธิบายถึงทฤษฎีการออกแบบจัดวางไว้ว่า

1. ทฤษฎีการซ้ำ(Theory of Repetition) การซ้ำเป็นปรากฏการณ์อย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นในสิ่งแวดล้อมทั้งที่เป็นธรรมชาติและที่มนุษย์สร้างขึ้น ซึ่งเราสามารถได้ยินและได้เห็น เช่น เสียงคลื่นในทะเลที่พัดเข้าหาฝั่งเป็นจังหวะซ้ำ ๆ และต่อเนื่องกันไม่ขาดระยะหรือชาวชนบทร่วมกันร้องรำทำเพลง ตีกลองเป็นจังหวะซ้ำกัน สำหรับในงานศิลปะและงานออกแบบ การซ้ำคือ วิธีการเน้นอย่างหนึ่งที่ต้องการให้เห็นเด่นชัด โดยใช้ทัศนธาตุ เช่น เส้น รูปร่าง รูปทรง วางลงในกรอบพื้นที่โดยมีระยะเทียบเท่าหรือไม่เท่ากันก็ได้ จะสังเกตได้ว่าการซ้ำนี้จะก่อให้เกิดจังหวะขึ้นได้ จังหวะจะห่างหรือถี่นั้นขึ้นอยู่กับระยะเพียง

2. ทฤษฎีเส้นแย้ง (Theory of Opposition) หมายถึง เส้นสองเส้นที่ทำปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นตั้งทำมุม 90 องศากับเส้นนอน ทฤษฎีเส้นแย้งคือ การนำเอาทัศนธาตุโดยเฉพาะ เส้น รูปร่าง รูปทรง มาสร้างงานโดยจัดให้ทัศนธาตุเหล่านั้นทำปฏิกิริยาต่อกันในทิศทางที่เป็นเส้นแย้งคือแนวนอนและแนวตั้ง
3. ทฤษฎีเส้นเฉียด (Theory of Transition) คล้ายคลึงกับเส้นแย้ง แต่มีเส้นที่สามมาเชื่อมต่อระหว่างเส้นตั้งและเส้นนอนในแนว 30 หรือ 60 องศา บ้าง มีการเรียกทฤษฎีนี้ว่าทฤษฎีเส้นผ่าน กล่าวถึงเส้นสามเส้นที่ทำปฏิกิริยาต่อกันโดยมีเส้นสองเส้นเป็นเส้นแย้ง
4. ทฤษฎีจังหวะ (Theory of Rhythm) จังหวะคือลักษณะของการเคลื่อนไหว ว่าถี่ ห่าง หรือต่อเนื่องกันอย่างไร ในธรรมชาติลักษณะที่เราไปยังชายฝั่งทะเลจะได้ยินเสียงน้ำซัดเข้าหาฝั่งเป็นจังหวะ ทำนองเดียวกันจังหวะจะปรากฏอยู่ในดนตรีด้วย เช่น ชาวบ้านชนบทจัดงานวันแข่งร้องรำคำเพลงต่างก็ตีฆ้อง กลอง เป็นจังหวะสนุกสนานกันสิ่งที่กล่าวมานั้นเป็นจังหวะที่เราสัมผัสได้ด้วยการได้ยินเป็นจังหวะของเสียง และจังหวะที่อยู่ใกล้ตัวเราอย่างหนึ่งที่สังเกตได้ง่ายคือ จังหวะการเต้นของหัวใจของเรานั้นเอง ส่วนในศิลปะและการออกแบบก็มีจังหวะเช่นเดียวกัน ถ้าเราใช้ความสังเกตในธรรมชาติ โดยเฉพาะพวกสัตว์ต่าง ๆ เช่น หอย เราจะแลเห็นลวดลายของเปลือกหอยที่มีลักษณะเป็นจุดสายตาของเราจะมองจุดบาง ๆ ที่ปรากฏจุดนั้นจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง ซึ่งเป็นคุณสมบัติของจังหวะและคุณสมบัตินี้เองที่สามารถพาสายตาของเราให้มองดูต่อเนื่องกันไปไม่ขาดระยะสำหรับผลงานออกแบบ เช่น ลายผ้า ภาพโฆษณา การจัด เครื่องเรือน ก็สามารถเอาทฤษฎีนี้มาใช้ได้อย่างได้ผล
5. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง (Theory of Gradation) ความเปลี่ยนแปลงระดับเป็นเรื่องของการเปลี่ยนแปลงทัศนธาตุและลักษณะของทัศนธาตุ เช่น การแปรเปลี่ยนรูปร่าง รูปทรง ทิศทาง หรือแปรเปลี่ยนจากขนาดหนึ่งไปอีกขนาดหนึ่ง ความเข้มข้นระดับหนึ่งไปอีกระดับหนึ่ง หรือสีหนึ่งไปยังอีกสีหนึ่ง มีลักษณะที่แสดงออกให้เห็นได้ด้วยมาตรการของระดับความเข้ม เช่น ดำและขาวจะเชื่อมโยงระหว่างกันด้วยระดับความเข้มที่ต่อเนื่อง ความเปลี่ยนแปลงนี้เป็นธรรมชาติซึ่งเราอาจสังเกตเห็นได้ชัด เช่น สีของท้องฟ้าในเวลาพลบค่ำจนถึงเวลากลางคืนซึ่งมีดสนิท นับเป็นการเปลี่ยนแปลงของสีและความเข้ม...กล่าวโดยสรุปก็คือ การเปลี่ยนแปลงสภาพของทัศนธาตุและลักษณะของทัศนธาตุจากสภาวะหนึ่งไปยังอีกสภาวะหนึ่ง เช่น เปลี่ยนขนาดเล็กไปหาใหญ่ เปลี่ยนสีหรือความเข้มจากค่าความเข้มหนึ่งจะเป็นอ่อนหรือแก่ก็ได้
6. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือประสานสัมพันธ์ (Theory of Harmony) หมายถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ไม่ขัดแย้งซึ่งกันและกัน...ความสัมพันธ์เพียงอย่างเดียวบางทีจะทำให้ดูน่าเบื่อ ดังนั้นในผลงานชิ้นหนึ่งนั้นควรมีความขัดแย้งเจือปนอยู่บ้าง เพื่อป้องกันมิให้เกิดความเบื่อหน่ายได้ นอกจากนี้แล้วความกลมกลืนยังทำหน้าที่เป็นตัวกลาง ช่วยประสานระหว่างความขัดแย้งกับการซ้ำความประสานสัมพันธ์มีอยู่หลายลักษณะ เช่น ความประสานสัมพันธ์ของเส้น รูปร่าง ทิศทาง ขนาด ความเข้ม ลักษณะผิว และสี

7. ทฤษฎีความขัดแย้ง (Theory of Contrast) หมายถึง ความไม่ประสานสัมพันธ์ระหว่างกันหรือสิ่งที่เป็นตรงกันข้าม เช่น ความมืดตรงกันข้ามกับความสว่าง ขนาดใหญ่กับขนาดเล็ก กลมกับเหลี่ยม ละเอียดกับหยาบ ในกรณีที่เป็นสี สีอ่อนตรงข้ามกับสีขาว เป็นต้น ผลงานศิลปะหรือการออกแบบที่มีรูปหรือสีคล้ายคลึงกันโดยไม่มีความแตกต่างบ้างเลยนั้น จะทำให้แลดูจืดชืด ไม่ตื่นเต้น แต่ถ้ามีรูปหรือสีที่แตกต่างกันหรือขัดแย้งกันอยู่บ้าง ก็จะทำให้แลดูเด่นชัดและตื่นเต้น ส่วนจำนวนและลักษณะของความแตกต่างหรือขัดแย้งกันนั้นไม่แน่นอน ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและดุลยพินิจของผู้สร้างงานเอง ความขัดแย้งเปรียบเหมือนกับเครื่องปรุงที่ช่วยทำให้อาหารมีรสชาติดีขึ้น ความขัดแย้งมีอยู่หลายลักษณะ เช่น ความขัดแย้งของเส้น รูปร่าง ขนาด ทิศทาง ความเข้ม พื้นผิวและสี

8. ทฤษฎีสัดส่วน (Theory of Proportion) เป็นทฤษฎีการออกแบบที่อาศัยความสัมพันธ์ของส่วนของเส้นตรงและรูปร่างที่มีต่อกันระหว่างส่วน ๆ หนึ่งกับส่วนใหญ่หรือส่วนรวม หรือระหว่างส่วนต่อส่วน การที่สัดส่วนมีความสัมพันธ์อันดีนี้เองที่ก่อให้เกิดความงดงามขึ้น โดยเฉพาะความงามของรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ซึ่ง Marcus Vesuvius Polio สถาปนิกชาวโรมัน (ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 1) ได้ศึกษาพบว่าชาวกรีกโบราณเป็นผู้สร้างกฎแห่งความงาม หรือสัดส่วนทอง (Golden Section) ขึ้น ได้มีการศึกษายกย่องกันมาเป็นที่ยอมรับจนถึงทุกวันนี้ โดยได้พบว่ารูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสเป็นรูปที่มีความงามด้อยกว่าสี่เหลี่ยมผืนผ้าและรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้ามีสัดส่วนงดงามนั้นก็คือ $1 : 1.618$ กล่าวคือ ความกว้างเท่ากับ 1 ความยาวเท่ากับ 1.618 หรือ $2 : 3$ (โดยประมาณ) ซึ่งหมายถึง ความกว้าง 2 ส่วน และความยาว 3 ส่วนและไม่ว่าจะเพิ่มตัวเลขขึ้นไปเท่าใดก็ตาม สัดส่วนทองก็จะอยู่ในอัตรา $1 : 1.618$ หรือ $2 : 3$ เสมอ คืออัตราส่วน $3 : 5$ $5 : 8$ $8 : 13$ และ $13 : 21$ จะสังเกตได้ว่าตัวเลข 5 8 13 และ 21 ที่มีความกว้างนั้นได้แก่ตัวเลขของสัดส่วนที่อยู่ในลำดับข้างหน้า ส่วนตัวเลขความยาวก็จะได้จากผลบวกของอัตราของอัตราส่วนในลำดับข้างหน้าเช่น $2 + 3 = 5$ $3 + 5 = 8$ $5 + 8 = 13$ $8 + 13 = 21$ ฯลฯ

ในกรณีที่จะเพิ่มขนาดของพื้นที่รูปสี่เหลี่ยมให้มากขึ้นก็คูณด้วยจำนวนที่ต้องการ เช่น ต้องการขยายเพิ่มขึ้นสองเท่า ก็นำเอา 2 ไปคูณด้วยก็จะเป็น $4 : 6$ ซึ่งยังมีความสัมพันธ์กับ $2 : 3$ เป็นต้น นอกจาก “สัดส่วนทอง” อันเป็นกฎแห่งความงามของรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแล้ว นักออกแบบยังจะต้องตระหนักถึงสัดส่วนของพื้นที่กับลวดลายในพื้นที่ สัดส่วนของระยะ สัดส่วนของเส้น รูปร่าง รูปทรง การจัดวางรูปหรือวัตถุ หรือการจัดเนื้อหาลงไปในพื้นที่ ๆ เป็นสัดส่วนทองด้วย เพื่อให้เกิดความงามในองค์ประกอบนั้น ๆ รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่มีสัดส่วนงดงามหรือสัดส่วนทอง (Golden Mean Rectangle) จะมีความกว้างเท่ากับสี่เหลี่ยมจัตุรัส กว้าง (ซึ่งมีค่าเท่ากับ 1) และมีความยาวเท่ากับด้านของสี่เหลี่ยมจัตุรัสดังกล่าว กับความยาวของเส้นทแยงมุมของรูปสี่เหลี่ยมเล็กซึ่งมีพื้นที่เป็นเศษหนึ่งส่วนสองของสี่เหลี่ยมจัตุรัส กว้าง ดังนั้น รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้าง มีสัดส่วนที่งดงามหรือสัดส่วนทอง กว มีค่าเท่ากับ 1 ขว มีค่าเท่ากับ 1.618

9. ทฤษฎีการเน้น (Theory of Emphasis) การเน้นเปรียบเสมือนหนึ่งเป็นการกล่าวซ้ำให้เห็นถึงความสำคัญเพื่อให้เกิดความสนใจในการออกแบบนั้น การเน้นเป็นการสร้างจุดสนใจให้เกิดขึ้น ทำ

ให้สายตาของผู้ชมต้องมองไปยังส่วนที่เด่นหรือสะดุดตาที่สุดหลาย ๆ ครั้งด้วยความสนใจ แล้วต่อจากนั้นสายตา ก็จะเคลื่อนย้ายไปยังส่วนที่มีความสำคัญรองลงไป ดังนั้น ส่วนหรือจุดที่ได้รับการเน้นนั้นควรมีแห่งเดียวเท่านั้น วิธีการเช่นนี้นักวิชาการชาวตะวันตกเรียกว่า Dominance หรือ Principle และ Subordination กล่าวคือ Dominance เป็นส่วนสำคัญ และ Subordination คือส่วนเสริมหรือส่วนรอง ในการสร้างผลงานผู้ออกแบบควรระมัดระวังมิให้เกิดการแข่งขันกันในภาพ โดยสร้างจุดสนใจเพียงแห่งเดียวดังกล่าวแล้ว

10. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว (Theory of Movement) หมายถึงความไม่หยุดนิ่ง มีลักษณะคล้ายคลึงกันกับจังหวะและระดับความเปลี่ยนแปลงและการซ้ำแต่มีอัตราการเร่งสูงกว่า กล่าวคือ มีความรวดเร็วอยู่ในความเคลื่อนไหว ศิลปินและนักออกแบบในศตวรรษที่ 20 ได้ให้ความสนใจในเรื่องนี้เป็นพิเศษ เป็นหลักการที่เกิดขึ้นใหม่ ตำราการออกแบบในอดีตจะไม่ปรากฏเรื่องนี้ขึ้นเลย หลักการนี้สามารถที่จะทำให้สายตาเคลื่อนที่อย่างไม่หยุดยั้ง และจะนำไปสู่จุดสำคัญของผลงานด้วย

11. ทฤษฎีเอกภาพ (Theory of Unity) เอกภาพ หมายถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันไม่แตกแยกออกจากกัน เป็นการแสดงถึงการรวมตัวมีความสามัคคีและมีพลังอำนาจ ในทัศนศิลป์ซึ่งเป็นงานลักษณะ 2 หรือ 3 มิติ เช่น เส้น รูปร่าง รูปทรง ที่กระจายกันอยู่อย่างไม่เป็นระเบียบนั้นนับว่าขาดความเป็นเอกภาพ ดังนั้นจะต้องนำเอาองค์ประกอบดังกล่าวมารวมกัน หรือสร้างเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นหรือองค์ประกอบอื่น ๆ ให้มีลักษณะรวมกันเป็นกลุ่มเดียวไม่แยกออกจากกัน วิธีการสร้างเอกภาพที่ได้ผลวิธีหนึ่งคือ การเน้นให้เห็นความสำคัญ นอกจากนี้แล้วยังมีความเป็นเอกภาพทางความคิด (Unity of idea) เอกภาพทางรูปแบบ (Unity of style or character)

เอกภาพมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ

1. เอกภาพที่อยู่กับที่ (Static Unity)

2. เอกภาพที่เคลื่อนไหว (Dynamic Unity)

เอกภาพที่อยู่กับที่ จะมีรูปลักษณะที่ไม่เปลี่ยนแปลง มีความคล้ายคลึงและต่อเนื่อง เช่น แบบลวดลายผ้า ซึ่งไม่ทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวเลย ส่วนเอกภาพที่เคลื่อนไหวนั้น มีลักษณะที่เปลี่ยนแปลงได้ มีลีลาแห่งความเคลื่อนไหว ซึ่งจะสร้างความสนใจให้มากกว่า

12. ทฤษฎีดุลยภาพ (Theory of Balance) ดุลยภาพ คือ ภาวะของความเท่ากันหรือความเสมอภาค เป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับก้อนน้ำหนักที่เท่ากันและเมื่อนำมาวางลงบนคาน โดยมีระยะห่างจากจุดศูนย์กลางที่เท่ากันแล้วจะเกิดการนิ่งอยู่กับที่ คือมีดุลยภาพ แต่ถ้าก้อนน้ำหนักไม่เท่ากันแล้วคานจะเอียง เราจะต้องนำก้อนที่มีน้ำหนักมากกว่าใกล้จุดศูนย์กลางและก้อนน้ำหนักน้อยวางห่างจากจุดศูนย์กลางจึงจะทำให้เกิดดุลยภาพได้ ในทางศิลปะและการออกแบบนั้น เราแทนค่าของน้ำหนักเป็นภาพที่เห็นด้วยตา เช่น น้ำหนักเป็นเส้น รูปร่าง รูปทรงหรือสี ซึ่งเป็นการรับรู้ได้ทางประสาทตา ดุลยภาพที่เกิดขึ้นนี้มีอยู่ 3 ลักษณะ คือ

1. ดุลยภาพที่เท่ากัน (Symmetrical Balance หรือ Formal Balance)

2. ดุลยภาพที่ไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance หรือ Informal Balance)

3. ดุลยภาพรัศมีวงกลม (Radial Balance)

ดุลยภาพที่เท่ากัน

การสร้างภาพหรือจัดวางภาพ 2 ภาพ ที่ขนาดเท่ากันลงบนพื้นที่ ซึ่งแต่ละภาพจะถูกจัดวางห่างจากเส้นศูนย์กลางเท่ากันแล้ว ผลที่เกิดขึ้นเป็นดุลยภาพเท่ากัน ดุลยภาพชนิดนี้มีลักษณะอยู่เนืองอยู่กับที่ มันคงและสง่างามน่าเกรงขาม

ดุลยภาพที่ไม่เท่ากัน

การสร้างภาพ 2 ภาพ ที่ภาพหนึ่งมีขนาดใหญ่ ส่วนอีกภาพหนึ่งเล็กกว่า เมื่อนำมาจัดวางลงบนพื้นที่โดยให้มีระยะห่างจากศูนย์กลางไม่เท่ากันแล้ว จะเกิดผลเป็นดุลยภาพไม่เท่ากัน มีลักษณะเคลื่อนไหวไม่เนืองอยู่กับที่เหมือนชนิดแรก แลดูมีชีวิต การหาตำแหน่งเพื่อจัดวางภาพให้เกิดดุลยภาพแบบนี้ใช้นิยามใช้กฎหมายแห่งการชดเชย (Rule of Compensation) และกฎทองคำ (Golden Rule) คือ “มวลหรือภาพที่มีขนาดใหญ่กว่า จะอยู่ใกล้จุดศูนย์กลางมากกว่ามวลหรือภาพที่มีขนาดเล็กกว่า” หรือ “ตำแหน่งที่เกิดจากเส้นแบ่งส่วน 3 ส่วน ในแนวตั้งฉากและแนวนอนตัดกัน คือ ตำแหน่งที่เหมาะสมสำหรับวางภาพเพื่อให้เกิดดุลยภาพที่ไม่เท่ากัน” นักออกแบบจำนวนมากให้ความสนใจในดุลยภาพลักษณะนี้

ดุลยภาพรัศมีวงกลม

การสร้างภาพในลักษณะวงกลม มีเส้นรัศมีจากจุดศูนย์กลางจะก่อให้เกิดดุลยภาพได้ เราจะเห็นดุลยภาพในลักษณะนี้ในธรรมชาติมาก เช่น เปลือกหอย ผลไม้ หรือใบไม้ ฯลฯ สำหรับผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้นนั้นจะพบเห็นโดยทั่วไปและจะเห็นมากในงานหัตถกรรม เช่น เครื่องประดับ เป็นต้น

ทฤษฎีการออกแบบทั้ง 12 ทฤษฎีที่กล่าวมานี้ หลายทฤษฎีเป็นที่รู้จักกันทั่วไปในบรรดาลูกศิษย์ของอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร นักศึกษาจะสามารถสร้างผลงานออกมาได้ด้วย ความมั่นใจถ้าเข้าใจและรู้จักใช้ทฤษฎีต่าง ๆ ตามความเหมาะสมในการสร้างงานแต่ละชิ้น เพราะในการสร้างงานชิ้นหนึ่ง ๆ นั้น เราไม่จำเป็นต้องใช้ทุกทฤษฎีเสมอไป (มานิช กงกะนันท์ . 2538 . 138-145)

4.4 กลวิธี

กลวิธี (Techniques) หมายถึง วิธีสร้างงานศิลปะด้วยสื่อวัสดุและอุปกรณ์ต่าง ๆ ให้ปรากฏออกมาในผลงานและเป็นการบ่งชี้ให้เห็นถึงความสามารถของผู้สร้างงานที่มีลักษณะเฉพาะตัว

กลวิธีศิลปะ (Art's Technique) หมายถึง ลักษณะเด่นของการใช้สื่อวัสดุที่เลือกเป็นสื่อในการแสดงออก (อารี สุทธิพันธุ์ . 2539 : 27)

ศิลปะในอดีตได้แสดงกลวิธีสร้างสรรค์ประณีตบรรจง มีกระบวนการขั้นตอนในการสร้างงานศิลปะตามแบบแผนที่สืบทอดต่อกันมา ซึ่งชมกับรูปแบบและเนื้อหาตามประเพณีนิยม

มากกว่าคุณค่าในเชิงกลวิธีหรือกระบวนการสร้างสรรค์ แต่ศิลปินสมัยใหม่มักมุ่งเน้นการสร้างสรรคด้วยกลวิธีต่าง ๆ ค้นหากลวิธีและกระบวนการแบบใหม่ ๆ กลวิธีต่าง ๆ มีลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2536 : 48)

จะเห็นได้ว่ากลวิธีในการสร้างสรรค์นั้นเป็นสิ่งสำคัญ การที่ศิลปินคนหนึ่งจะมีแนวทาง มีเอกลักษณ์ มีความเป็นตัวของตัวเองได้นั้น ศิลปินต้องเปิดกว้างพร้อมรับเทคนิควิธีการหรือกลวิธีหลากหลายเพื่อค้นหาความเหมาะสมความถนัดในการแสดงออกอันสอดคล้องกับรูปแบบ เนื้อหาตามความต้องการของศิลปิน กลวิธีบางอย่างอาจช่วยย่อเวลาในการสร้างงาน กลวิธีบางอย่างอาจใช้เวลานานมากเกินความจำเป็น แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับตัวศิลปินในการที่จะเลือกสรร ย่อมต้องได้รับการพัฒนาและเปลี่ยนแปลง ตามความรู้และประสบการณ์และความสามารถของศิลปิน

จากที่กล่าวมาข้างต้น อาจกล่าวได้ว่ากลวิธีในการสร้างสรรค์นั้นเป็นสิ่งที่มีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอด ทั้งนี้อาจเนื่องด้วยพื้นฐานทางวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม สังคม การศึกษา สถาบันการศึกษา ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและที่สำคัญคือความเป็นนักคิด นักเลือกสรร เพื่อค้นหาความเหมาะสมตัวในแนวทางการพัฒนา เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์เป็นศิลปินคนหนึ่งที่อยู่ในช่วงสังคมที่เกิดการเปลี่ยนแปลงจากกระแสวัฒนธรรมตะวันตก เขียนภาพในแนวประเพณีนิยมที่พัฒนาจากรากฐานของจิตรกรรมไทยมาสู่กระแสร่วมสมัย กลวิธีในการใช้เทคนิควิธีในการสร้างสรรค์ผลงานโดยเฉพาะการระบายสีและการใช้สี ได้สื่อผ่านออกมาด้วยการระบายแบบเรียบประณีต การใช้สีสันสวยงามที่ให้ความสำคัญต่อความรู้สึกกระตุ้นต่อสายตาและส่งผลนัยต่อความคิดรวบยอดเป็นสำคัญ

การระบายสี

อารี สุทธิพันธุ์ได้กล่าวถึงการระบายสีไว้ว่า

การวาดเขียนและระบายสีต่างเป็นกิจกรรมสร้างสรรค์ ถ่ายทอดรูปแบบระนาบรองรับเหมือนกัน แต่เทคนิคหรือวิธีการถ่ายทอดตลอดจนวัสดุหรือสื่อต่างกัน ซึ่งทั้งสองกิจกรรมนี้ อาจมีความสัมพันธ์กันบ้างหรืออาจไม่สัมพันธ์กันเลยก็ได้และก็ไม่เห็นเหตุผลยืนยันได้ว่าถ้าจะระบายสีให้ดีจะต้องมีการวาดเขียนได้ดีมาก่อน ดังนั้นเราจึงมาทำความเข้าใจเกี่ยวกับความมุ่งหมายเกี่ยวกับการระบายสีหรือจิตรกรรมร่วมกัน

การระบายสีเป็นกิจกรรมของมนุษย์โดยมีมนุษย์ที่ต้องการที่จะใช้การระบายสีเพื่อบันทึกเรื่องราว รูปแบบหรือความรู้สึกของตนเอง ดังนั้นความมุ่งหมายของจิตรกรรมโดยทั่วไป จึงสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 แขนงใหญ่ ๆ ที่สำคัญ คือ

1. แขนงเกี่ยวกับความมุ่งหมายโดยตรงของจิตรกรรม สามารถแบ่งความหมายได้คือ

- 1.1 เพื่อบันทึกเรื่องราว (Literal recorded)

- 1.2 เพื่อบันทึกรูปแบบ (Form recorded)
- 1.3 เพื่อบันทึกความรู้สึก (Sensation recorded)
2. แกนเกี่ยวกับความมุ่งหมายทางการฝึกฝนปฏิบัติ
 - 2.1 เพื่อให้มีประสบการณ์และทักษะเกี่ยวกับรูปแบบ
 - 2.2 เพื่อให้มีประสบการณ์และส่งเสริมทักษะการใช้สีและประสบการณ์การเห็นเกี่ยวกับสี
 - 2.3 เพื่อให้มีประสบการณ์และความคิดรวบยอดเกี่ยวกับมิติ
 - 2.4 เพื่อให้มีประสบการณ์และความคิดรวบยอดเกี่ยวกับความรู้สึก
3. แกนเกี่ยวกับความมุ่งหมายทางสังคม
 - 3.1 ทำหน้าที่เป็นสื่อระหว่างสมาชิกในสังคมทางด้านเรื่องราว รูปแบบและความรู้สึก
 - 3.2 ทำหน้าที่เตือน เสนอแนะสมาชิกทางสังคม เพื่อให้ตระหนักในสิทธิหน้าที่และความรับผิดชอบของสมาชิกในสังคม ตลอดจนสัจธรรมในสังคม
 - 3.3 ทำหน้าที่บันทึกสภาพความเป็นไปในสังคม ซึ่งอาจจะเหลือตกทอดเป็นหลักฐานทางด้านรูปแบบและความเจริญก้าวหน้าทางสังคม(อารี สุทธิพันธุ์ . 2542 : 115)

โกสุ่ม สายใจ ได้อธิบายถึงการระบายสีไว้ว่า

1. การระบายสีให้เรียบ (Flat Coloring) เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อยมีขอบเขต ที่แน่นอน ถ้าต้องการแสดงพื้นผิวก็ต้องใช้ลดลายเข้ามาประกอบ การระบายสีให้เรียบยังแยกออกไปอีกคือ
 - 1.1 การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบจะช่วยให้ดูสวยงามขึ้น นอกจากนี้จิตรกรรมบางประเภท เช่น จิตรกรรมไทยยังแสดงการตัดเส้นและสีลาของเส้นโดยเฉพาะ
 - 1.2 การระบายสีให้เรียบขอบคม เป็นการระบายสีที่ใช้กันมากในงานจิตรกรรมและการออกแบบ โดยเฉพาะงานที่ต้องการแสดงความประณีตเรียบร้อย เป็นเทคนิคเบื้องต้นที่นักศึกษาทุกคนต้องทำได้ เพราะเป็นการฝึกบังคับให้มือเพียงตรงมีสมาธิ ปัจจุบันนักศึกษามีวิธีการที่ง่ายและได้ผลดีคือการใช้กระดาษขาวหรือเทปขาวมาคาดเป็นขอบแล้วระบายสีให้เรียบแล้วดึงกระดาษขาวออก จะได้รูปร่างรูปทรงที่มีขอบคมตามต้องการ
 - 1.3 การระบายสีให้เรียบและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเรียบเหมือนข้อ 1 และพื้นที่รูปร่าง รูปทรงจะมีการแสดงน้ำหนักอ่อนแก่ เพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวมีชีวิต ชีวามากขึ้น
2. การระบายสีให้กลมกลืนกัน (Harmony Coloring) ในการใช้สีส่วนใหญ่จะใช้สีหลายสีหรือหลายน้ำหนักและมักจะทำให้กลมกลืนกันได้โดยไม่มีขอบนั้นหรือให้กลืนไปกับส่วนพื้น ซึ่งส่วนใหญ่ในฐานะที่สียังไม่แห้ง สีแต่ละประเภทจะมีวิธีการยากง่ายต่างกันดังจะกล่าวต่อไป

2.1 สีน้ำ สามารถทำให้สีกลืนกันได้ โดยระบายบนพื้นที่เปียกชื้นจะช่วยให้สีแต่ละสีซึมเข้าหากันได้อย่างสวยงาม หรือถ้าต้องการให้ดูเรียบร้อยอาจจะใช้พู่กันสะอาดเกลี่ยให้เรียบอีกที

2.2 สีโปสเตอร์ หรือสีฝุ่น เป็นสีที่บดแสงที่ขึ้น มักจะระบายหนา สามารถทำให้กลืนกันได้โดยระบายเป็นเส้นประสาทเข้าหากันหรือใช้พู่กันสะอาดหรือฟองน้ำมาแตะเกลี่ยให้กลืนกันได้

2.3 สีหมึกเป็นสีน้ำที่มีความละเอียดและสดใสมาก การทำให้กลืนกันด้วยพู่กันเป็นเรื่องยาก เพราะแห้งเร็วจึงมีผู้คิดค้นเครื่องมือขึ้นเรียกว่า พู่กันลม ใช้พ่นเป็นละออง กลืนเข้าหากันได้อย่างสวยงามและปัจจุบันเป็นที่นิยมกลมกลืนกันอย่างเหมาะสม

2.4 สีน้ำมัน ทำให้กลืนกันด้วยการเกลี่ยเรียบหรือใช้รอยแปรงทับกันไปมา

2.5 สีพาสเทลหรือสีชอล์ค ทำให้กลืนเข้าหากันควรเกลี่ยด้วยมือหรือผ้าสะอาดนุ่ม ๆ

3. การระบายสีแสดงบนพื้นผิว (Texture Coloring) พื้นผิวที่แตกต่างกันเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่ทำให้ความงามในจิตรกรรมและเป็นเทคนิคการระบายสีที่ทำให้ดูแล้วรู้สึกสนุกสนานไปตามลักษณะอุปกรณ์ที่ใช้ระบาย ภาพที่ปรากฏจะไม่ราบเรียบเหมือนการระบายสีในข้อ 1 แต่จะดูมีน้ำหนักอ่อนแก่ มีชีวิตชีวา มีความสวยงามไปอีกแบบหนึ่ง ทำให้ศิลปินพยายามค้นหาเครื่องมือต่าง ๆ มาสร้างสรรค์ให้เกิดความงามของพื้นผิว

เทคนิคการระบายสีเรียบบางครั้งดูจิตไม่ตื่นเต้น เราใจ น่าเบื่อทั้งผู้สร้างและผู้ดู จิตรกรรมจึงระบายสีให้เกิดเป็นพื้นผิวที่ดูแปลกตาตื่นเต้น เช่น พื้นผิวจากการระบายสีหนา ๆ พื้นผิวจากรอยแปรง เป็นต้น ทำให้ผู้ดูบางกลุ่มที่ชอบความงามแบบเรียบร้อยไม่เห็นด้วย และวิจารณ์ภาพที่ยังไม่เสร็จ แต่ถ้าพิจารณากันให้ลึกซึ้งแล้วจะเห็นว่าเป็นการระบายสีที่แสดงถึงความแม่นยำได้จึงหว่าดุมชีวิตชีวา ดังจะยกตัวอย่างต่อไปนี้

3.1 พื้นผิวที่เกิดจากรอยแปรงหรือพู่กัน แปรงหรือพู่กันเป็นอุปกรณ์พื้นฐานใช้ในการเขียนภาพมาตั้งแต่อดีต ซึ่งสามารถจะระบายโดยเกลี่ยให้เรียบหรือปล่อยให้ไว้เพื่อแสดงความงามของฝีแปรงก็ได้ ศิลปินผู้มีชื่อเสียงด้านนี้ เช่น วินเซนต์ ฟานโก (Vincent Van Gogh) วิลเลียม เดอร์คูนิง (Willim Dercuning) จอร์จ เกียติกอง วิรุณ ตั้งเจริญและอารี สุทธิพันธุ์

3.2 พื้นผิวจากการระบายสีโดยวิธีจุด พื้นผิวที่เป็นจุดนับว่าเป็นความงามอย่างหนึ่ง เกิดจากพู่กันหรืออุปกรณ์อื่น ๆ ก็ได้ ปัจจุบันมีเครื่องพ่นซึ่งทำให้ได้จุดขนาดเล็ก แต่จะจุดจะมีขนาดเท่ากัน

3.3 การระบายสีโดยการหยดสี เทสี ราดสี วิธีการนี้เป็นวิธีการที่อิสระ สนุกสนานมากที่สุด ภาพที่ปรากฏอาจจะแสดงถึงพลังแห่งความรู้สึกของศิลปินขณะนั้นอย่างฉับพลัน ผู้นำวิธีการนี้มาใช้คนแรกคือ แจคสัน พอลลอค (Jackson Pollock) เป็นศิลปินในกลุ่มแอ็บสแตรกเอ็กเพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) (โกสุม สายใจ . 2540 : 103-107)

การใช้สี

เป็นองค์ประกอบหนึ่งของงานศิลปะ เพราะช่วยให้เกิดคุณค่าในองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น การใช้สีป้ายให้เป็นเส้นต่าง ๆ การใช้สีให้เกิดรูปร่าง การใช้สีให้เกิดจังหวะ การใช้สีแสดงลักษณะของพื้นผิว นอกจากนั้นการใช้สีคังมีส่วนส่งเสริมให้เกิดความคิด ความรู้สึก และอารมณ์

การเห็นสีเกิดจากตาเราที่รับแสงที่สว่างพร้อมกับภาพวัตถุสิ่งของรอบตัวภาพจะผ่านไปสู่ประสาทส่วนที่สำคัญยิ่ง “เรตินา” (Retina) ซึ่งเป็นประสาทสัมผัสซึ่งไวต่อการรับแสง เรตินาจะทำหน้าที่ส่งภาพไปยังสมอง ทำให้เกิดการเห็นและการรับรู้สัมผัสต่อภาพที่ปรากฏทั้งที่เป็นรูปร่างและสี ในการศึกษาถกเถียงกันว่าชนชาติบาบิโลนรู้จักสังเกตสีจากคราบน้ำมันลอยบนผิวน้ำ ประมาณ 1,900 ปี ก่อนคริสตกาลและรู้ว่าคราบน้ำมันสะท้อนแสงเข้าตาทำให้เป็นสี แต่ยังไม่สามารถหาคำตอบได้ว่าสีเกิดจากอะไรกันแน่ จนกระทั่งนักศึกษาวกรีกได้สรุปเป็นความเห็นว่าเป็นคุณสมบัติอย่างหนึ่งของวัตถุ สีเป็นคุณสมบัติอย่างหนึ่งของสสาร ซึ่งแอบแฝงซ่อนเร้นอยู่และสามารถรับรู้ด้วยตาได้ สีที่รับรู้ได้นี้เป็นความรู้สึกเกี่ยวกับการตัดสินใจมนุษย์และยังสัมพันธ์กับความเป็นระเบียบในอณูของวัตถุนั้น ๆ ด้วย(สังเขต นาคไพจิตร . 2530 : 89-90)

งานจิตรกรรมในอดีต สีจะทำหน้าที่ในการเสริมภาพให้งดงามหรือเพื่อแยกแยะให้เห็นความแตกต่างของวัตถุหรือสิ่งของภายในภาพ คือ เป็นองค์ประกอบเสริมของเส้นและแสงเงาเท่านั้น แต่ในยุคศตวรรษที่ 20 สี ได้กลายเป็นองค์ประกอบหลักของงานจิตรกรรม คือ ไม่ทำหน้าที่เพียงอย่างเดียวหากเป็นสื่อสำคัญในการแสดงออกของศิลปินด้วย หลักเกณฑ์ในการสร้างสร้างมิติในงานจิตรกรรม คือ การแยกน้ำหนักความมืดความสว่าง (Value) และการแยกวรรณะอุ่นหรือเย็น (Warm and Cool Tone) และการจัดลำดับความเข้มข้นของสี (Intensity) โดยมีแม่สีคือสีแดง สีเหลือง สีน้ำเงิน เป็นหลักของสีอื่น ๆ อันเกิดจากผสมของแม่สีทั้งสาม ทฤษฎีในการผสมสีโดยการนำแม่สีทั้งสามนี้ย่อมแตกต่างไปจากทฤษฎีของแสง การผสมของแม่สีหลักทั้งสามจะเกิดเป็นสีขั้นที่ 2 ได้แก่ สีส้ม สีม่วง สีเขียว ความแตกต่างของทั้งสามสีนี้ขึ้นอยู่กับอัตราส่วนของสีหลักใดสีหนึ่ง ซึ่งเป็นเหตุให้เกิดสีที่แตกต่างกันออกไปอีก เช่น เหลือง ส้ม แสด ม่วงแดงหรือเขียวน้ำเงิน เป็นต้น การผสมสีต่าง ๆ เหล่านี้สามารถแยกได้ 12 สี ซึ่งเรียกว่า วงล้อสีธรรมชาติ และในการศึกษาเรื่องสีจำเป็นต้องเข้าใจศัพท์ต่าง ๆ ที่ใช้ในทฤษฎีจิตรกรรมด้วย

นิคอลและ ระเบิดันอาหมัด ได้อธิบายในประเด็นศัพท์ต่าง ๆ ที่ใช้ในทฤษฎีสี ดังนี้

1. สีแท้ (Hue) คือแม่สีหรือสีขั้นที่ 1 ในทฤษฎีเนื้อสี ได้แก่ สีแดง สีเหลือง สีน้ำเงิน ส่วนสีในทฤษฎีสีรุ่งหรือทฤษฎีพิลึกสี สีแท้ ได้แก่ แดง ส้ม เหลือง เขียว น้ำเงิน คราม ม่วง โดยทฤษฎีสี

แต่นั้นไม่ได้เกิดจากการผสม แต่โดยหลักปฏิบัติศิลปินมักจะผสมสีเพื่อให้ได้ความเข้มข้นตามต้องการ

2. ค่าของสี (Value) ความมืดและความสว่างของสี การแยกค่าทำได้โดยผสมสีขาว เพื่อให้สีสว่างขึ้นตามลำดับจนถึงสว่างที่สุดคือสีขาว ในทางตรงข้ามกันถ้าจะให้มืดก็ต้องผสมสีดำเพื่อให้มืดจนมืดที่สุดคือ สีดำ สีทุกสีเมื่อผสมกับดำหรือขาวมากขึ้นเท่าไร จะเสียความมีสีสันมากขึ้นเท่านั้น สีที่มีความสว่างสูง เช่น เหลือง เราเรียกว่ามีค่าของสีสูง(High Value) ส่วนสีที่มีความมืด เช่น สีน้ำเงิน เราเรียกว่า มีค่าของสีต่ำ (Low Value)

3. ความเข้มจัดของสี (Intensity) หมายถึงความมีสีสันมากที่สุด ซึ่งในทางทฤษฎีจะถือว่าสีมีความเข้มจัดต้องผสมกับสีอื่นด้วย เช่น สีแดงเข้ม จะให้เข้มจัดต้องผสมกับสีเหลืองเล็กน้อยหรือน้ำเงินซึ่งถ้าเป็นสีแท้จะมีมากต้องผสมสีขาวจึงจะได้ความเข้มจัด แต่ถ้าผสมความขาวมากไป ความเข้มก็จะลดลง สีที่ถูกลดความเข้มจัดมี 3 ประเภทคือ สีผสมขาว (Tint) สีผสมดำ(Shade) และสีผสมเทา (Neutralized Hue) สีแท้ทุกสีจะมีความเข้มจัดยิ่งขึ้น ถ้าอยู่ในแวดลอมวงสีทั้งสามประเภทดังกล่าว(นาคและ ระเด่นอาหมัด .2543 : 21-22)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงสี ไว้ว่า

เมื่อมนุษย์เห็นสี มนุษย์มักจะสนใจความเข้มข้นหรือกำลังสองสว่างของสี ความเข้มหรือกำลังสองสว่าง เขาเรียกน้ำหนักอ่อนแก่ซึ่งจัดลำดับน้ำหนักต่างกัน บางแห่งจัดลำดับดำไปขาว 7 น้ำหนักหรือบางท่านก็จัด 9 น้ำหนักมากกว่าตามความสะดวก สรุปได้ว่าการที่เรามองเห็นสีขึ้นอยู่กับคุณสมบัติของสีสามประการเด่น ๆ คือ

1. ค่าของสีหรือสีแท้ (Hue) สามารถผสมละลายกับสีอื่น ๆ ที่มีคุณสมบัติตรงกันได้
2. น้ำหนักอ่อนแก่ของสี (Value of Color)
3. ความเข้มของสี (Intensity)

คุณสมบัติของสีทั้ง 3 ประการนี้ จะสร้างให้เรามีความรู้สึกว่าสีเหล่านี้ให้ความรู้สึกตื่นเต้น เป็นสีอุ่นหรือให้ความรู้สึกสงบเสถียรหรือเป็นสีเย็นสร้างความประทับใจให้เกิดการรับรู้ทางการเห็นได้ (อารี สุทธิพันธุ์ .2519 : 65)

อภิศักดิ์ บุญเลิศ ได้กล่าวถึงการใช้สีไว้ว่า

สี จึงเปรียบเทียบประจักษ์องค์ประกอบหลักที่สามารถควบคุมและเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบอื่น ทั้งนี้เพราะสีมีส่วนเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบทุกอย่างที่ประกอบเป็นภาพและมีอิทธิพลเหนือจิตใจ และก่อให้เกิดความรู้สึกในด้านต่าง ๆ ได้ การใช้สีอาจใช้สี ๆ เดียว หรือหลายสี ข้อแตกต่างกันก็คือ สีเดียวนั้นเปรียบเหมือนการทำงานโดดเดี่ยวไม่ได้มีโอกาสร่วมใช้เป็นชุดเหมือนกับสีหลาย ๆ สี เพราะจะช่วยสร้างผลดีและความให้แก่กันและกันได้ สีแต่ละสีต้องใช้ให้เหมาะสมจึงจะสามารถให้

ความสมบูรณ์งดงาม สีทุกสีจึงมีความหมายและมีสัญลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งจะทำให้ความรู้สึกทางด้านที่ดีและไม่ดีไปตามลักษณะของสี ซึ่งอาจจะเปลี่ยนแปลงไปตามวัฒนธรรมของแต่ละแห่งด้วย เช่น สีแดงสำหรับชาวตะวันออก เป็นสีแห่งความสุขสมบูรณ์ สัญลักษณ์ของชีวิตและแสดงถึงความปิติยินดี ร่าเริง ฉะนั้นในหลายประเทศทางตะวันออกจึงใช้สีแดงเป็นสีชุดเจ้าสาวในพิธีแต่งงานและงานมงคล แต่ในประเทศตะวันตกกลับมีความรู้สึกที่ว่าสีแดงเป็นสีที่แสดงถึงความไม่ปลอดภัย น่ากลัวและมักมีความหมายไปในทำนองก่อความวุ่นวายทำให้จิตไม่สงบ

การใช้สีเป็นเครื่องแสดงออกของอารมณ์และความคิด ซึ่งนับเป็นสิ่งที่ค่อนข้างจะซับซ้อน ถ้าต้องการให้การใช้สีมีผลสมบูรณ์จริง ๆ เพราะทั้งอารมณ์และความคิดเป็นสิ่งที่ยากจะวางมาตรฐานออกมาแน่นอนได้ ด้วยเหตุผลนี้ศิลปินจึงมักใช้สีกันอย่างค่อนข้างอิสระมากและต่างก็มีเหตุผลแตกต่างกัน การใช้สีไม่จำเป็นต้องวิเคราะห์ถึงองค์ประกอบในด้านเคมีอย่างลึกซึ้ง ไม่จำเป็นต้องศึกษาสี เช่นเดียวกันกับนักวิทยาศาสตร์ ศึกษาทางกายภาพ ข้อสำคัญของนักศิลปะคือ จดจำและเข้าใจถึงความสัมพันธ์ของแต่ละสีและการใช้สีในโอกาสต่าง ๆ กัน พร้อมทั้งศึกษาผลของสีที่จะเกิดขึ้นในด้านของจิตใจ เกิดอารมณ์เปลี่ยนแปลงความรู้สึกไวหรือเจ็บเหงา ตึงเครียด หรือหย่อน ขาดการกระตือรือร้นหรือเบื่อหน่าย

สีกับชีวิตประจำวันเกือบจะแยกกันไม่ออก ทุกครั้งที่มีการเลือกใช้สีไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกาย เครื่องตกแต่งบ้าน หรืออุปกรณ์การเรียน ปัญหาในการพิจารณาในการเลือกสีใช้ให้เหมาะสมและเกิดความสัมพันธ์งดงามจะต้องเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องด้วยเสมอ มีคนจำนวนมากเลือกสี ได้เรียนรู้วิธีเลือกใช้สีแล้วและมีอีกหลายคนที่ไม่สามารถจัดทำได้ถูกต้อง จึงต้องใช้การเรียนรู้จากประสบการณ์อีกมากมาย ฉะนั้นการเลือกสีใช้สีให้ได้ผลทั้งทางด้านอารมณ์และจิตใจกลับเป็นสิ่งที่ทำได้ง่าย แต่จะต้องมีการศึกษาหรือการสังเกตเพื่อสร้างเสริมรสนิยมของตนให้ถูกต้องด้วย

สีเป็นการแสดงถึงความหมายและอารมณ์ของผู้ใช้สี จะเปลี่ยนแปลงไปตามปริมาณของแสง ทำให้เกิดเงาอ่อนแก่เคลื่อนที่ไป ช่วยให้แลดูมีชีวิตชีวา ซึ่งความรู้สึกนี้จะผันแปรไป รวมทั้งแสดงอารมณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลานั้นด้วย ถ้าลองทบทวนถึงเหตุการณ์ในสิ่งแวดล้อมรอบตัวเราถึงความเปลี่ยนแปลงของสีในธรรมชาติ จากเมื่อยามที่อาทิตย์รุ่งอรุณมีความสดใสและสวยงามของสีสดต่าง ๆ จากขอบฟ้าและค่อย ๆ เปลี่ยนไปจนเป็นเวลากลางวันและมีมืด เมื่ออาทิตย์ตกดิน ความเปลี่ยนแปลงของสีในธรรมชาติรอบตัว โดยเฉพาะในยามค่ำคืน สีของสรรพสิ่งต่าง ๆ ภายใต้แสงจันทร์และสรรพสิ่งต่าง ๆ ภายใต้การเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ เช่น ฟ้ายามค่ำและสิ่งต่าง ๆ ของธรรมชาติที่ผันแปรไปตามเวลาเหล่านี้เป็นเครื่องประกอบการศึกษาและเป็นประสบการณ์ที่ดีน่าศึกษามาก

การใช้สีที่ถูกต้องและงดงามนั้น ไม่เพียงแต่จะคำนึงความสัมพันธ์ กลมกลืน หรือความเด่นชัดประทับใจอย่างเดียว แต่ต้องคำนึงถึงความเหมาะสมและถูกต้องกับสัญลักษณ์ของสีด้วย มนุษย์ได้สร้างสีให้เป็นสัญลักษณ์ของความคิด ความรู้สึก มนุษย์ได้ใช้สีให้เครื่องหมายความงามที่มีต่ออิทธิพลต่อจิตใจ อารมณ์ มนุษย์สามารถใช้สีให้เกิดความรู้สึก ร้อน เย็น เช่น สีน้ำตาล สีเหลือง สีส้ม สีแดง ให้ความรู้สึกร้อน สีเขียว สีฟ้า สีม่วง ช่วยให้รู้สึกเย็น น่ากลัว อันตรายและความ

แข็งแรงแรง สีทอง จะแสดงถึงความยิ่งใหญ่ ความสูงส่ง นอกจากนั้น สียังอาจใช้เป็นเครื่องแสดงถึงลักษณะและบุคลิกของแต่ละบุคคล การวาดภาพสุภาพสตรีที่งดงามและใช้สีที่เน้นความนุ่มนวล เช่น สีชมพูอ่อนแก่ หรือการวาดภาพที่แสดงถึงความแข็งแรง มักจะวาดและระบายด้วยสีที่แสดงถึงพลังกำลังสีตัน ๆ จึงสามารถใช้ให้เป็นประโยชน์ได้หลายด้านและจะเป็นประโยชน์ได้ดีที่สุดเมื่อทุกคนเข้าใจในสัญลักษณ์นั้น ๆ

การใช้สีในงานศิลปะ สีมี่คุณสมบัติในการทำให้เกิดความกลมกลืนหรือความแตกต่าง การเน้นให้เกิดจุดเด่นและการรวมกันให้เกิดหน่วยเดียวกัน สีจึงมีผลต่อมวลและที่ว่างและยังใช้ในการแสดงออกถึงอารมณ์ด้วย เช่น ดอกไม้สีแดงที่อยู่ด้านหน้าของสนาม จะเป็นจุดสนใจและจุดเด่น เพราะการตัดกันของสีแดงกับสีเขียวของสนามหญ้า จะเป็นจุดสนใจที่ส่งเสริมให้สีเขียวของสนามหญ้าแลดูรู้สึกใกล้ไกลออกไปได้ นอกจากนั้นจะช่วยให้เกิดความแตกต่างในอารมณ์ของผู้ดู เมื่อมองดูดอกไม้สีแดงจะรู้สึกตื่นเต้น สดชื่นและในขณะเดียวกันถ้ามองดูสีเขียวของสนามหญ้า ที่อยู่ห่างไกลออกไปจะรู้สึกเยือกเย็นและสงบ อารมณ์ความรู้สึกและระยะใกล้ไกลจะต้องมีสิ่งเปรียบเทียบหรือส่งเสริม ในที่นี้สีแดงของดอกไม้และสีเขียวของดอกหญ้าจะส่งเสริมและผลักดันซึ่งกันและกัน

ความขัดแย้งหรือการตัดกันของสีร้อนและสีเย็น จะเกิดขึ้นจากการขัดกันของแสงและเงา การใช้เส้นในหลักวิชาทัศนวิทยาจะช่วยสร้างให้เกิดความตื้นและลึกเพิ่มขึ้นกว่าเดิม สีจึงสามารถช่วยให้เกิดความสว่างราบรื่น ความสละสลวย และนุ่มนวล เช่น สีที่มีความประสานสัมพันธ์กลมกลืนกัน หรือถ้าสีมีการขัดแย้งกันก็จะให้ผลที่ออกไป ในด้านตื้นตื้น ขัดแย้ง ความไม่ลงรอยหรือความไม่สัมพันธ์กัน(อภิศักดิ์ บุญเลิศ . 2541 : 106-108)

สีกลาง (Neutral) สีกลางหรือสีเป็นกลางเกิดจากการนำเอาแม่สีสามสีมาผสมกัน ถ้าสีที่นำมาผสมกันมีความเข้มสูง สีผสมจะเป็นสีดำ ถ้าต่ำลงจะเป็นสีเทา วงการศิลปะและการออกแบบเรียกสีดำ และสีเทาว่า สีกลาง หรือสีเป็นกลาง(มานิช กงกะนันท์ . 2538 : 108)

นอกจากความแตกต่างของสีแล้ว เพื่อความสะดวกในการเลือกนำมาใช้ โดยแบ่งสีเป็นกลุ่มสีแต่ละกลุ่ม โดยหวังผลให้เกิดความโดดเด่นหรือผลงานที่สนองความต้องการของศิลปิน ในการหวังผลทางสายตา อย่างใดอย่างหนึ่งอันได้แก่ สีร้อนหรือสีเย็น สีตรงข้ามหรือสีตัดกัน สีใกล้เคียงกัน

นิกอละ ระเด่นอาหมัด ได้อธิบายเกี่ยวกับสีร้อนสีเย็นเสริมเอา ไว้ว่า

เมื่อเรามองเห็นสีต่าง ๆ ภาพที่ตกทอดบนเรตินาของตาและส่งรหัสไปยังสมอง จนกว่าสมองจะแปลรหัสเราถึงจะรับรู้ได้ว่าเป็นสีอะไรและแปลรหัสของการมองเห็นเกี่ยวกับภาพ จากประสบการณ์เก่าที่สมองสะสมไว้ ดังนั้น การแปลรหัสภาพที่เห็น จะเกี่ยวโยงกับประสบการณ์เดิมด้วย เช่น การที่เรา

มองเห็นภาพสีแดง สีแสด สีส้ม จะทำให้สมองโยงถึงภาพเปลวไฟ ภาพโลหิต ในทางตรงข้าม เมื่อเราเห็นสีฟ้า สีเขียว สีนํ้าเงิน ชวนให้เรานึกถึงทะเล ใบไม้ทุ่งหญ้า ด้วยเหตุนี้เอง สีต่าง ๆ ที่เรามองเห็นนั้น จึงทำให้เรารู้สึกคุ้นและเย็นการแยกประเภทของสีสองกลุ่มนี้จึงยึดถือความรู้สึกจากเห็นมากกว่าหลักทฤษฎี โดยทั่วไปสีเหลืองและสีม่วงเป็นสีเย็นแต่สีเหล่านี้จะเปลี่ยนความรู้สึกของเราได้ หากเราวางเคียงกับบางสี เช่นสีเหลืองเขียวจะรู้สึกเย็น เมื่ออยู่เคียงข้างสีส้ม แต่จะรู้สึกอบอุ่นเมื่ออยู่ใกล้สีนํ้าเงิน...ศิลปินปัจจุบัน นิยมการแก้ปัญหา เรื่องมิติโดยการใช้สีอุ่นและสีเย็นมากกว่าการใช้แสงเงา หรือหลักทัศนวิทยาเหมือนอย่างในอดีต เพราะค้นพบว่า สีอุ่นจะให้ความรู้สึกกระะใกล้กว่าเป็นจริง ในขณะที่สีเย็นจะให้ความรู้สึกลึกเข้าไปในภาพ(นิกอเละ ะเดนอาหมัด . 2543 : 24-25)

มานิช กงกะนันท์ ได้อธิบายถึงการใช้สีตัดกัน ดังนี้

เมื่อเรามองดูในวงจรของสี จะเห็นว่าทุกสีจะมีสีอยู่ตรงข้ามกัน เรียกว่าสีคู่ตรงข้าม เช่น สีเหลืองตรงกันข้ามกับสีม่วง สีแดงตรงข้ามกับสีเขียว ฯลฯ การจะใช้สีตรงข้ามกันให้ได้ผลนั้นต้องเป็นสัดส่วนของพื้นที่ เช่น ใช้สีหนึ่งเป็นจำนวนประมาณ 80% ส่วนอีกสีหนึ่งที่เป็นสีตรงข้ามอีกเพียง 20% ของจำนวนสีทั้งหมดก็จะได้ภาพที่มีสิ่งงดงาม ผลงานศิลปะที่มีโครงสร้างสีประสานกลมกลืนกันโดยไม่มีสีตรงข้ามปะปนอยู่ด้วย แม้จะดูเงางามกว่าภาพที่มีโครงสร้างสีเอกรงค์ แต่ก็จะทำให้แลดูน่าเบื่อ ไม่ตื่นเต้น ถ้านำไปใช้ปะปนด้วย จะทำให้ผลงานมีชีวิตขึ้น(มานิช กงกะนันท์ . 2538 : 124)

สีใกล้เคียงหรือสีกลมกลืน หมายถึงสีที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน เช่น สีแดง สีแสด ส้ม เหลืองและเหลืองในวงล้อสี หมายถึงกลุ่มสีที่อยู่ใกล้เคียงกัน สีกลมกลืนเมื่อนำมาผสมกันจะไม่เป็นสีเทาเหมือนอย่างสีตรงกันข้าม(นิกอเละ ะเดนอาหมัด . 2543 : 25)

นอกจากผลทางตาแล้วสียังมีผลต่อการรับรู้ของมนุษย์ด้วย มานิช กงกะนันท์ได้อธิบายไว้ ดังนี้

นอกจากผลกระทบของสีทางกายภาพแล้ว สียังให้ผลในด้านจิตใจอีกด้วย วิธีการที่ทำให้จิตได้ดำเนินในเรื่องนี้ก็คือ “การรับรู้” (Perception) ดังมีตัวอย่างในเรื่องนี้อย่างมากมาย เป็นต้นว่า สีแดงนั้นมียุ่หลายระดับความเข้ม ซึ่งต่างก็ให้ความรู้สึกและรับรู้แตกต่างกัน เช่น สีแดงกลีบกุหลาบ สีแดงที่เหมือนกับเหล้าองุ่นที่น่าดื่มอยู่ในแก้วสีแดงใสเหมือนกระดาศแก้ว สีแดงที่เป็นจุดเหมือนกับสัญญาณไฟจราจร สีแดงเป็นมันระยับเหมือนกับผ้าไหม สีแดงมืดทึบและแน่นเหมือนกับสีที่ใช้ตกแต่งไม้ในเทศกาลตรุษฝรั่งหรือสีแดงที่แวววาวเหมือนกับหินโอปอล พิจารณาดูแล้วจะรู้สึกว่าสี

แต่นี้ดูจะเปรียบเทียบกับอะไร ๆ ได้หลายอย่าง และตัวเราก็มีความสุขยอมรับกับสิ่งที่เปรียบเทียบกับเหล่านั้นด้วย แต่ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับประสบการณ์เหมือนกับว่าเราจะยอมเพียงใดและแค่ไหน ซึ่งแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล

ผู้คนจะรู้สึกสนุกสนานและร่าเริงในวันที่มีอากาศแจ่มใสมากกว่าวันที่มีอากาศหมุกหมัว บรรยากาศที่แจ่มใสผสมผสานกันกับสิ่งแวดล้อมที่เต็มไปด้วยสีที่อบอุ่น เช่น สีแดง สีส้ม สีเหลือง ช่วยให้สภาพของร่างกายแข็งแรงขึ้นช่วยกระตุ้นให้กล้ามเนื้อแข็งแรงและทำงานได้อย่างว่องไว ในทางตรงข้ามถ้าบรรยากาศต่าง ๆ ของสิ่งแวดล้อมมีความสุขุมเยือกเย็นและเต็มไปด้วยสีที่สดชื่น เช่น สีเทา สีเขียวหรือสีน้ำเงิน จะทำให้รู้สึกสงบ ผู้คนก็รู้สึกอยากพักผ่อนหรือมีความสำรวมในการทำกิจกรรมการงาน ซึ่งมีความเหมาะสมมากสำหรับวงการอุตสาหกรรมหรือการปฏิบัติงานที่ต้องใช้ความคิดมากกว่าในบรรยากาศของการค้าขาย

ความสัมพันธ์ระหว่างสีกับบุคลิกภาพของคนนั้นก็มิใช่อำนาจเกิดอยู่เช่นเดียวกันและเป็นสิ่งที่น่าสนใจคือ เด็กวัยรุ่นมักชอบสีสดใสและพร้อมที่จะพยายามหาเงินมาซื้อสิ่งของที่ตนชอบ ซึ่งนับว่ามีความสำคัญในวงการค้ามาก ถึงแม้ว่ารูปลักษณะของสินค้าจะเป็นสิ่งหนึ่งที่จะช่วยเสริมสร้างกระบวนการทางปัญญา แต่ขณะเดียวกันปฏิภพในเรื่องสีกลับมีส่วนเสริมทางอารมณ์มากกว่าเด็กจะมีความรู้สึกรับรู้เรื่องสีก่อนที่จะรับรู้เรื่องลักษณะของรูปทรงและในบรรดาบรรดาของสีทั้งหลายนั้น วรรณะสีร้อน เช่น สีแดง สีส้ม และสีเหลืองดูจะเป็นที่สนใจของเด็กเป็นอย่างมาก ส่วนผู้ใหญ่มักจะชอบสีวรรณะเย็น เช่น สีน้ำเงิน และสีเขียว(มาโนช กงกะนันทน์. 2538 : 127)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการใช้สี ไว้ว่า

สีเป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติที่นำมาห้ศรัทธา สีของแสงนั้นแต่ละสีมีความถี่ (Frequency) ของคลื่นแสงไม่เท่ากัน สีแดงมีความถี่ต่ำที่สุดและมีความยาวคลื่น (Wave Length) ยาวที่สุด แสงสีถัดมาจะมีความถี่สูงขึ้นเรื่อย ๆ จากแดงไปส้ม จนถึงสีม่วงที่มีความถี่สูงสุดและความยาวคลื่นสั้นที่สุด ในแสงนั้นมีสีต่าง ๆ รวมกันอยู่แล้วทุกสี แต่ได้ผสมกันอย่างสมดุลจนตามนุษย์รับรู้เป็นไม่มีสี (ตามทฤษฎีแม่สีของแสง) การหักเหของแสงอย่างเหมาะสมจะทำให้ตามนุษย์มองเห็นสีของแสงได้ เช่น แสงแดดหักเหผ่านละอองน้ำหรือปริซึม (Prism) ทำให้เห็นเป็นสีรุ้งหรือที่เรียกว่าสเปกตรัม (Spectrum) เมื่อแสงกระทบวัตถุ วัตถุนั้นจะดูดกลืนแสงทั้งหมดไว้ แล้วสะท้อนแสงบางช่วงคลื่นออกมา ตาของมนุษย์รับรู้แสงบางช่วงคลื่นที่สะท้อนแสงที่มีความยาวคลื่นต่าง ๆ กัน เราจึงเห็นวัตถุมีสีต่าง ๆ กัน สมมุติ เช่น ลูกบอลมีสีแดงการที่เรามองเห็นว่าลูกบอลมีสีแดงเพราะว่า ลูกบอลซับสีอื่น ๆ ไว้หมดและสะท้อนสีแดงออกมา เป็นต้น(อารี สุทธิพันธุ์. 2533 : 149)

โกสุม สายใจ กล่าวถึงการใช้สีของศิลปินมี 3 ลักษณะใหญ่ด้วยกันไว้ว่า

1. การใช้สีตามแบบที่มองเห็น (Realistic Coloring Style)
2. การใช้ตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี (Academic Coloring Style)
3. การใช้สีอิสระตามทัศนะของศิลปิน (Individual Coloring Style)

และในลักษณะมีรายละเอียดค่อยลงไปอีก ดังนี้

1. การใช้สีตามแบบที่มองเห็น การใช้สีแบบนี้เป็นลักษณะสำคัญของศิลปินในลักษณะที่เหมือนจริง (Realistic Style) ซึ่งเป็นรูปแบบที่ง่ายแก่การเข้าใจและผู้ดูผู้ชมมากที่สุด เห็นแล้วรู้เรื่องทันที ทั้งนี้เพราะผู้ดูผู้ชมเคยเห็นของจริงมาก่อน และนับได้ว่าเป็นรูปแบบที่ยืนยาวหรือคงนานที่สุดแม้ในปัจจุบันนี้ก็ยังมีศิลปินอีกมากมายที่นิยมเขียนกันอยู่ นอกจากนี้ในด้านการศึกษายังถือว่าเป็นพื้นฐานที่ก้าวไปสู่การใช้ในลักษณะอื่น ๆ อีกด้วย
2. การใช้สีตามทฤษฎีสีหรือหลักการใช้สี การใช้สีเพื่อให้สีแต่ละสีประสานกลมกลืน (Harmony Coloring) การสร้างความกลมกลืนของสี โดยปกติแล้วจะพิจารณาเกี่ยวกับความสัมพันธ์สีหนึ่งกับสีอื่น ๆ โดยมีความเชื่อว่า สีจะอยู่โดดเดี่ยวหรือแยกออกจากกลุ่มมิได้เราสามารถสร้างหลักเกณฑ์ใหญ่ ๆ ที่เกี่ยวกับความกลมกลืนของสีได้ดังต่อไปนี้

2.1 การใช้สีกลมกลืนกันด้วยค่าน้ำหนักของสีเดียว (Total Value Harmony) การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักของสีเดียว หมายถึง การทำให้สีเดียวมีค่าหลายน้ำหนักซ้อนลงเป็นสีนวลและผสมสีดำให้น้ำหนักเข้มขึ้นเป็นสีคล้ำเพื่อจะได้นำไปใช้ได้หลายน้ำหนัก การใช้สีแบบนี้การฝึกการใช้สีกลมกลืนอันเป็นพื้นฐานสำหรับการใช้สีแบบอื่น ๆ ต่อไป

2.2 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง (Harmony) เป็นการที่ใช้สีกลมกลืน โดยใช้สีที่วางอยู่ใกล้เคียงกันในวงจรัส เช่น แดง แสด ส้ม

2.3 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีคู่ผสม (Two Colors and Mixing) สีคู่ผสม หมายถึง สีคู่ใดคู่หนึ่งผสมกันแล้วได้สีที่สาม ซึ่งมีส่วนผสมของสีทั้งสอง เช่น สีแดงกับสีเหลือง จะได้สีส้มและเมื่อใช้สีทั้งสามในโครงการเดียวกัน จะได้สีที่กลมกลืนกัน

2.4 การสร้างความกลมกลืน โดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม (Tonality of Colors) สภาพสีส่วนรวม หมายถึง สีของวัตถุ สิ่งของ หรือภาพเขียน ที่มีส่วนรวมหรือสีส่วนใหญ่ของภาพออกสีใดสีหนึ่ง แม้ว่าในส่วนละเอียดของภาพจะมีสีอื่น ๆ ปนอยู่ด้วยก็ตาม ในการออกแบบโครงสร้างของนักออกแบบหรือศิลปิน มักจะปรากฏสภาพสีส่วนรวมของสีใดสีหนึ่งเสมอ ซึ่งสภาพสีส่วนรวมของแต่ละสีจะให้ความรู้แตกต่างกันในการเขียนภาพของจิตรกรของในอดีตบางคนนิยมลงพื้นเป็นสีส่วนรวมของแต่ละสีจะให้ความรู้ลึกแตกต่างกันในการเขียนภาพของจิตรกรในอดีต บางคนนิยมลงสีพื้นเป็นสีส่วนรวมของภาพหรือแบบที่ต้องการจะเขียน

2.5 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้วรรณะของสี (Tone of Colors) ในวงจรัสจะมีทั้งหมด 12 สี ถ้าแบ่งออกเป็นสองส่วน จะได้ส่วนละ 6 สี สีที่มีประกายไปทางสีแดงซึ่งเรียกว่า กลุ่มหรือวรรณะสีร้อนหรือสีอุ่น (Warm Tone) และสีที่มีประกายไปทางสีน้ำ เรียกว่าวรรณะเย็น (Cool Tone) สีเหลืองและสีม่วงนับเป็นสีกลาง ซึ่งอยู่ในทั้งสองวรรณะ

2.6 การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสีเอกรงค์ (Monochrome) เป็นการสร้างงานจิตรกรรมโดยสีเดียว เพื่อให้มองดูกลมกลืนกันเป็นสิ่งเดียวหรือเป็นกลุ่มเดียวกัน หรืออาจจะมีสีอื่นเข้ามาสมด้วยแต่ต้องไม่มากนัก ภาพที่สำเร็จออกมาจะดูคล้ายกับการใช้สีแบบสภาพสีส่วนรวม แต่สีเอกรงค์จะดูนุ่มนวลกว่า ในบางครั้งสีจะต้องถูกลดค่าลงด้วย การผสมสีตรงกันข้ามก่อนแล้วจึงผสมด้วยสีขาว สีดำหรือเทาเพื่อให้เปล่งประกายเป็นเอกรงค์ได้ชัดเจนและนุ่มนวลขึ้น ถ้าเป็นภาพเอกรงค์ที่เขียนขึ้นโดยใช้สีเทาเป็นหลักจะมีชื่อเฉพาะว่าเอกรงค์เทา (Grisaille) และใช้สีเหลืองเป็นสีเดียวจะมีชื่อเฉพาะว่า เอกรงค์เหลือง (Cirage)

2.7 การกลับค่าของสี (Discord) หมายถึง การสร้างความแตกต่างหรือความขัดแย้งที่เหมาะสม ได้จังหวะส่งเสริมให้มีสีสัน น่าดูขึ้น การสร้างความขัดแย้งในบางจุดทำให้ภาพดูตื่นเต้นขึ้น การใช้สีแบบนี้จิตรกรต้องเข้าใจและประสบการณ์จึงจะทำได้ดี

การใช้สีเพื่อให้แต่ละสีประสานส่งเสริมซึ่งกันและกัน (Contrast and Co-corporation Coloring) สีแต่ละสีมีลักษณะเฉพาะ ซึ่งอาจจะกลมกลืนหรือตัดกับสีอื่น ๆ ก็ได้ ดา วินชี ได้เขียนไว้ใน Trattato della Pittura ว่า สีแต่ละสีจะแตกต่างกันและจะปรากฏพลังของมันอย่างเต็มที่ เมื่อเราเพ่งมองมันและสีนั้น ๆ อยู่ใกล้สีคู่ปฏิปักษ์ เช่น น้ำเงินกับส้ม แดงกับเขียว ม่วงกับเหลือง รวมไปถึงขาวกับดำด้วย ในเหตุผลนี้ เซพรีนก็เห็นด้วยและกล่าวเสริมต่อไปอีกว่า ไม่ควรวางสีคู่ปฏิปักษ์ไว้ใกล้กัน เพราะสีทั้งสองจะส่งประกายซึ่งกันและกัน แต่ถ้าเป็นสีดักกันธรรมชาติ เช่น เขียวกับเหลือง ส้มกับเขียว ผลสะท้อนของสีจะส่งเสริมกัน ในหลักการใช้สีเรามีวิธีการใช้สีให้ประสานและส่งเสริมกันดังต่อไปนี้

2.7.1 การใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น (Intensity) การใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่นนี้จะแบ่งภาพออกเป็นสองส่วน คือ ส่วนพื้นและส่วนเด่นหรือจุดสนใจ ซึ่งส่วนที่พื้นจะส่งเสริมให้ส่วนที่เป็นจุดเด่นเปล่งพลังชัดเจนขึ้น ส่วนที่เป็นพื้นจึงต้องลดค่าของสีลงโดยวิธีการสีนวล สีคล้ำ สีหม่นหรือเป็นพื้นสีดำเลยก็ได้ ในขณะที่ส่วนเด่นจะเป็นสีแท้หรือสีที่สดใสก็ได้ นอกจากนี้สีบางคู่ยังส่งเสริมกันและกันได้ เช่น สีเหลืองอ่อนจะมีพลังเด่นชัดสดใสขึ้นเมื่อระบายบนพื้นสีน้ำเงินเข้ม

2.7.2 การใช้สีตรงข้ามให้ประสานส่งเสริมกัน (Complementary Colors) สีตรงข้าม หมายถึงสีที่อยู่ในตำแหน่งที่ตรงข้ามกันในวงจร ซึ่งมีทั้งหมด 6 คู่ คือ

เหลือง ตรงกันข้ามกับ ม่วง

เขียวเหลือง ตรงกันข้ามกับ ม่วงแดง

แดง ตรงกันข้ามกับ เขียว

ส้มเหลือง ตรงกันข้ามกับ ม่วงน้ำเงิน

น้ำเงิน ตรงกันข้ามกับ ส้ม

ส้มแดง ตรงกันข้ามกับ เขียวน้ำเงิน

มีวิธีการใช้การนำคู่สีตัดกันไปใช้ในการเดียวกัน จะให้ความตื่นตื้นใจและบางครั้งแสดงถึงการแตกหักดังนี้ คือ การใช้สีตัดกันในปริมาณที่ต่างกัน เช่น 90 กับ 10 เปอร์เซนต์ หรือ 80 กับ 20 เปอร์เซนต์

2.7.3 การใช้สีสมมูล (Symmetrical Coloring) เป็นการใช้สีโดยแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนซ้าย-ขวา หรือ ส่วนบน-ล่าง เมื่อระบายสีลงในด้านใดให้ระบายสีนั้นลงในด้านตรงข้ามด้วยการระบายสีแบบนี้ สามารถเลือกใช้ได้หลายสีนับเป็นการใช้สีที่มีความอิสระมากแบบหนึ่งและจะได้ภาพที่มีสัดส่วนประสานส่งเสริมกันอย่างน่าดู โดยมีความสมดุลของทั้งสองด้านเป็นตัวควบคุม

2.7.4 การใช้สีเป็นคู่ การใช้สีน้อยเพียงหนึ่งหรือสองสี เพื่อให้เกิดความเรียบง่าย สร้างงานในวงจำกัด เช่น การออกแบบโลโก้ (Logo) หัวจดหมาย ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้เพียง 2 สี หรือใช้สีคู่ใดคู่หนึ่ง

3. การใช้สีอิสระตามทัศนะของศิลปิน การใช้สีตามทัศนะของศิลปินแต่ละคนเริ่มปรากฏขึ้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 และปรากฏชัดเจนขึ้นในตอนต้นศตวรรษ 19 แม้ว่าศิลปินแต่ละคนจะศึกษาทฤษฎีหรือหลักการใช้สีมาแบบเดียวกันก็ตาม แต่จะมีการปรุงแต่งการใช้สีให้แตกต่างกันทั้งนี้เป็นเพราะเหตุผลต่อไปนี้

เนื้อหาที่ต้องการแสดงออกเนื้อหาหรือเนื้อเรื่องที่ศิลปินต้องการแสดงออก จะเป็นตัวกำหนดให้ใช้โครงสีแตกต่างกัน เช่น เนื้อเรื่องเกี่ยวกับธรรมชาติ หรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ในสังคม ศิลปินก็จะกำหนดสีให้เหมือนแบบที่มองเห็นธรรมชาติและสังคม เช่น เรื่องนรก สวรรค์หรือเรื่องของการแสวงหารูปแบบความงามใหม่ ๆ โดยไม่แสดงเนื้อเรื่อง การกำหนดโครงสีก็จะแตกต่างออกไปซึ่งมีอิสระมากกว่า

3.1 เทคนิควิธีการต่าง ๆ ในการสร้างงานศิลปะทั้งจิตรศิลป์และประยุกตศิลป์ จะมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาทั้งรูปแบบ เทคนิค วิธีการและวัสดุอุปกรณ์ แต่ก่อนเราใช้สีฝุ่น สีน้ำ สีน้ำมันในการเขียนภาพ ปัจจุบันมีวิธีการคิดค้นสีโปสเตอร์ สีอะคริลิก สีพลาสติคและสีสเปรย์ เป็นต้น แต่ก่อนเราใช้พู่กัน ลำลี ฟองน้ำ เป็นเครื่องมือในการระบายสี ปัจจุบันมีการพ่นสี หยดสี เทสีและใช้วัสดุอื่น ๆ มาปะติดที่เรียกว่า สื่อผสม (Mixed Media) เป็นต้น

3.2 ลักษณะเฉพาะตัวของจิตรกรแต่ละคนหรือแต่ละกลุ่มมีความชอบในสีใดสีหนึ่งหรือสีกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งแตกต่างกัน เมื่อชอบสีใดก็จะใช้สีนั้นเป็นหลัก(โกดุม สายใจ . 2540 : 80-95)

จากข้างต้นที่กล่าวมาสรุปการใช้สี เป็นโครงสร้างหนึ่งของกลวิธีในการสร้างงานศิลปะ และมีความหมาย คุณลักษณะของสีได้แก่ สีแท้ (Hue) ค่าของสี (Value) ความเข้มจัดของสี (Intensity) นอกจากจะบอกสีว่าเป็นสีอะไรแล้ว ศิลปินยังใช้สีแสดงออกถึงอารมณ์และความคิด โดยผ่านผลงานของเขาได้อีกด้วย การสร้างจุดเด่นและความน่าสนใจสามารถทำได้จากการเลือกใช้สี รวมทั้งความขัดแย้งและความกลมกลืนกันด้วย นอกจากนี้สียังมีผลต่อการรับรู้และ

ประสบการณ์รับรู้ของมนุษย์และส่งอิทธิพลต่อจิตวิทยาของสีในการบอกความหมายของสีหรือใช้สีเป็นสัญลักษณ์

4.4.1 การเขียนงานจิตรกรรมไทยด้วยสีฝุ่น

สีฝุ่นเป็นสีเริ่มแรกของมนุษย์ได้มาจากธรรมชาติ ดิน หิน แร่ธาตุ พืช สัตว์ นำมาทำให้ละเอียดเป็นผง ผสมกาวและน้ำ กาวทำมาจากหนังสัตว์ กระดุกสัตว์ สำหรับช่างจิตรกรรมไทยใช้ ยางมะขวิดหรือกาวกระถิน ซึ่งเป็นตัวช่วยให้สีเกาะติดพื้นผิวหน้าวัตถุไม่หลุดได้โดยง่าย ในยุโรปนิยมเขียนสีฝุ่น โดยผสมกับกาวยาง กาวน้ำหรือไข่ขาว สีฝุ่นเป็นสีที่มีลักษณะทึบแสง มีเนื้อสีค่อนข้างหนา เขียนสีทับกันได้ สีฝุ่นมักใช้ในการเขียนภาพทั่วไป โดยเฉพาะภาพฝาผนัง

สำหรับวิธีการตกแต่งพื้นก่อนลงมือเขียน คือ เอาฝุ่นขาวผสมกับน้ำกาวที่ทำจากเมล็ดมะขาม ฉาบลงบนพื้นหลาย ๆ ครั้ง หลังจากนั้น ขัดพื้นให้เรียบ แล้วจึงเริ่มเขียนภาพ สีที่ใช้ต้องผสมกับยางหรือกาว ถ้าผนังแห้งสนิทดีแล้วได้ที่แล้ว พื้นผนังที่เขียนภาพสีฝุ่นไว้จะแข็งมากและคงทนอยู่ได้นับเป็นเวลาร้อย ๆ ปี แต่ถ้าผนังเปียกชื้น ภาพที่เขียนไว้ก็จะค่อย ๆ เสื่อมสูญไป(ศิลาจารึก . 2516 : 40)

วิทย์ พิณคันเงินและจุลทัศน์ พยาฆรานนท์ ได้กล่าวถึงการเตรียมพื้นผนังสำหรับการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังไว้ว่า

ต้องทำการประสะผิวปูนให้หายความเค็มเสียก่อน โดยการใช้ใบขี้เหล็กสดโขลกให้ละเอียด แล้วทาให้ทั่วพื้นที่ ทั้งไว้นานพอสมควร ถ้าต้องการทราบว่าได้หรือยัง ก็เอามันขัดลงในที่เล็ก ๆ หากเกิดสีแดงขึ้น ก็ต้องทิ้งไว้อีก เพราะยังไม่หมดความเค็ม จากนั้นก็ล้างเอาใบขี้เหล็กออกให้หมด ใช้เมล็ดในของมะขามคั่ว แล้วบดผสมกับสีขาว ทาฉาบพื้นอีกทีหนึ่งเพื่อให้เรียบเสมอกัน บางทีต้องขัดพื้นเพื่อให้เรียบอีกครั้งหนึ่งก่อนที่จะลงมือเขียนภาพ การเขียนภาพวิธีนี้เป็นที่นิยมทำกันมาก ตั้งแต่สมัยสุโขทัยแล้ว(วิทย์ พิณคันเงินและจุลทัศน์ พยาฆรานนท์ . 2515 : 8)

วนิดา ขำเขียว ได้กล่าวถึงวิธีการเตรียมผนังสำหรับการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังซึ่งสอดคล้องกันไว้ว่า

เป็นวิธีที่ต้องเตรียมการมาก เริ่มตั้งแต่การลดความเค็มของผนังปูน โดยการประสะผิวปูน ในสมัยโบราณนิยมใช้ใบขี้เหล็กสดโขลกละเอียดแล้วทาทิ้งไว้ 2 วัน จากนั้นล้างให้สะอาด หรือใช้กรดดินประสิว 1 ส่วน ผสมน้ำ 80 ส่วนทาผนังให้ทั่ว วิธีการตรวจสอบผนังว่าหมดความเค็มหรือยัง นิยมใช้ขมิ้นโรยบนผนัง หรือใช้ขมิ้นชันสดขีดบนผนัง ถ้ายังไม่หมดความเค็มขมิ้นจะกลายเป็นสีแดง ต้อง

ประเศอีกหลายครั้งแล้วล้างให้สะอาด จากนั้นใช้ดินสอพองผสมเมล็ดในมะขามคว่ำให้ทั่ว นำแบบ
ที่ปูแล้วไปติดบนผนังแล้วโรยผงถ่านซึ่งทำเป็นลูกประคบ จากนั้นจึงระบายสี(วนิดา ขำเขียว .
2543 : 96)

เมื่อกำหนดเค้าโครงภาพได้เหมาะสมดีแล้ว ช่างจะร่างลงบนกระดาษข่อยพอเป็นสังเขป
แล้ว อาจขยายภาพร่างให้ใหญ่ขึ้น ทดลองให้สีจิตรกรรมที่ร่างไว้นั้นและแก้ไขจนจัดสีได้พอดี
แล้ว จึงขยายภาพนั้นร่างลงบนผนัง โดยใช้ดินสอตะกั่วหรือใช้ฟูกัน การร่างภาพนี้จะเว้นที่ไว้
สำหรับภาพที่มีลายละเอียดมากกว่าไว้ เช่น ภาพเทวดา กษัตริย์ นางกษัตริย์ ปราสาท ราชรถ
บัลลังก์ ฯลฯ เพราะภาพเหล่านี้ ช่างบางคนอาจมีแม่แบบไว้หรือเขียนภาพเหล่านี้ลงบนกระดาษ
ก่อนด้วยขนาดเท่าจริง แก้ไขให้ได้ลักษณะสัดส่วนตามความต้องการแล้ว นำไปทาบบนฝาผนัง
เห็นเหมาะสมดีแล้วจึงปูตามลายเส้นของภาพ แล้วนำไปวางที่ผนังบริเวณที่จะเขียนภาพนั้น
ตบฝุ่นโดยให้ฝุ่นถ่านไม่ห่อเป็นลูกประคบตบลงตามรอยปู การใช้วิธีนี้จะทำให้การเขียนภาพ
ที่มีรายละเอียดหรือเขียนยากนั้น ไม่ผิดพลาดคลาดเคลื่อน แต่หากมีความสามารถในขั้นสูง ก็จะ
เขียนได้งดงามและลงตัวพอดี

ข้อมูลจากกาญจนาภิเษกได้กล่าวถึงสีฝุ่นในปัจจุบันไว้ว่า

สีฝุ่นในปัจจุบัน มีลักษณะเป็นผง เมื่อใช้งานนำมาผสมกับน้ำโดยไม่ต้องผสมกาว และเนื่องจากใน
กระบวนการผลิตได้ทำการผสมมาแล้ว การใช้งานเหมือนกับสีโปสเตอร์ สีที่ช่างนำมาใช้ในงาน
จิตรกรรมแต่เดิมนั้นมีน้อยมาก มักใช้สีเดียวที่เรียกว่า "เอกรงค์" โดยใช้สีขาว สีดำและสีแดง
เท่านั้น ทำให้เกิดความกลมกลืนกันมาก ต่อมาสีที่ใช้ในภาพจิตรกรรมก็มีมากขึ้น มีการเขียนภาพ
ที่เรียกว่า "เบญจรงค์" คือใช้สี 5 สี ได้แก่ สีเหลือง เขียวหรือคราม แดงชาด ขาว และดำ การ
วาดภาพที่ใช้หลาย ๆ สี เรียกว่า "พหุรงค์" สีที่ใช้ล้วนได้มาจากธรรมชาติเป็นส่วนใหญ่ และมีที่
กำเนิดต่างๆ กัน บางสีเป็นธาตุจากดิน บางสีได้จากสัตว์ จากกระดูก เขา งา เลือด บางสีได้จาก
พืช ลักษณะของสีที่นำมาใช้มักจะทำเป็นผงละเอียด ซึ่งเรียกว่า สีฝุ่น นำมาผสมกับวัสดุอื่นเพื่อให้
ยึดเกาะผิวหน้าวัตถุได้ดี ได้แก่ กาวหรือยางไม้ ที่นิยมใช้คือ ยางของต้นมะขวิด และกาว
กระถิน ลักษณะเด่นของจิตรกรรมไทยอีกอย่างหนึ่งคือ การปิดทองคำเปลวในบางส่วนของภาพที่มี
ความสำคัญ เช่น เป็นเครื่องทรงหรือเป็นผิวกายของของบุคคลสำคัญในเรื่องเป็นส่วนประกอบของ
ปราสาทราชวัง หรือสถาปัตยกรรมที่สำคัญ ๆ ในภาพ เป็นต้น(กาญจนาภิเษก . 2547 . ออนไลน์)

สุวัฒน์ แสนขัติ ได้อธิบายการเทียบสีฝุ่นกับสีสังเคราะห์ไว้ดังนี้

กำมู่	Dark green	ผ่านแดง	Piebald (grown)
-------	------------	---------	-----------------

ชาบ	Dark blue	ฟ้าแลบ	Pink
ขาว	White	ม่วง	Purple
เขียว	Green	ม่วงแก่	Dark purple
ครามอ่อน	Pale indigo blue	ม่วงอ่อน	Light purple
จันทร์	Pale orange	มอคราม	Indigo blue
ชมพู	Pink	มอหมึก	Blue black, dark grey
ดอกชบา	Scarlet	เมฆ	Dardgrey
ดอกตะแบก	Deep azure, blue purple	เมฆมอ	Azure
ดำ	Black	ลิ้นจี่	Crimson lake
ดำหมึก	Sable	เลื่อมปักษีสรร	Light yellow
ดินแดง	Dark red, dark brick red	เลื่อมเหลือง	Light yellow
แดง	Rose	ส้มฤทธิ	Light yellow
แดงชาด	Bright red, red	เสน	Red, light red
แดงเสน	Red, light red	แสด	Bright red, orange
ทอง	Golden	หงส์ชาด	Bright red, dark raise
ทองแดง	Copper-colored	หงส์ดิน	Dark red
เทา	Grey	หงส์บาท	Light red
น้ำรัก	Dard sepia	หงส์เสน	Light red
น้ำไหล	Sea-green	เหลือง	Yellow
บัวโรย	Faded rose	เหลืองแก่	Dark yellow
ผ่านขาว	Piebald (white)	เหลืองเทา	Yellowish grey
ผ่านดำ	Piebald (black)	เหลืองอ่อน	Light yellow

(สุวัณณ์ แสงชาติ . 2545 : 29 - 39)

ข้อมูลจากกาญจนาภิเษกได้กล่าวถึงการเขียนสีฝุ่นในจิตรกรรมไทยไว้ว่า

อาจต้องทดลองเขียนสีภาพนั้นในแผ่นกระดาษก่อน เพื่อจัดให้เกิดน้ำหนัก อ่อน แก่ จุดเด่น จุดรอง พื้นหลัง และส่วนประกอบต่าง ๆ ทั้งในกลุ่มและกลุ่มใหญ่โดยส่วนรวมทั้งหมด เมื่อจัดสีได้ที่และมีความสัมพันธ์กลมกลืนหรือตัดกันดีโดยตลอดแล้ว ช่างจะเขียนสีลงบนผนัง การเขียนภาพไทยมักเขียนสีทิวทัศน์บรรยากาศก่อนคือ เขียนสีพื้นดิน ภูเขา ลำน้ำ ท้องฟ้า ต้นไม้และสัตว์ต่าง ๆ โดยจะเว้นที่รอบรูปของภาพปราสาทหรืออาคารสถาปัตยกรรมต่าง ๆ และภาพบุคคลสำคัญไว้เขียนทีหลัง ขั้นตอนมาจะเขียนสีสถาปัตยกรรมแล้วเขียนภาพบุคคลสำคัญในเรื่องรวมทั้งตัวประกอบต่าง ๆ เสร็จ

เรียบร้อยแล้ว จะปิดทองตัดเส้นเป็นชั้นสุดท้ายแต่ช่างบางคนอาจเขียนตามความถนัดโดยไม่ตามขั้นตอนนี้ได้และการสร้างงานจิตรกรรมไทยโบราณมีอุปกรณ์ดังนี้

สี สีโบราณเป็นสีธรรมชาติ เช่น จากต้นไม้ ดิน หินสีและสารปฏิกิริยาทางเคมี ช่างเขียนจิตรกรรมไทยสมัยก่อนนิยมใช้สีฝุ่นในการสร้างผลงานโดยใช้อัตราส่วนผสมสี 1 ต่อ 3 มีน้ำกาวกระถิน 1 ช้อน ต่อเนื้อสี 3 ช้อน ใส่ในภาชนะที่เรียกว่า โกร่ง คนกันให้เนื้อสีเข้ากันกับกาวเป็นเนื้อเดียวกันในการผสมน้ำกาวควรผสมทีละน้อย เมื่อต้องการใช้งานให้ใช้น้ำเปล่า 1 ช้อน เทลงไปแล้วคนให้ทั่วจนเนื้อสีละลาย แต่ถ้าสียังไม่สามารถเข้ากับกาวได้ให้ใช้สุรา 28 ดีกรี หรือแอลกอฮอล์ 1 ช้อน เติบ แล้วคนให้เข้ากัน ในสมัยก่อนใช้กะลามะพร้าวเป็นตัวโกร่งสำหรับบดสี และใช้กระดุกสัตว์เป็นตัวบดสี ถ้าจะให้ถนัดมือช่างก็จะใช้ไม้สักหรือไม้ชิงชันเกลาเป็นสาก หรือใช้กลิ้งด้วยเครื่องกลิ้ง และเมื่อละลายสีเสร็จสิ้นการใช้งานแล้ว ช่างโบราณจะใช้น้ำเปล่าล้างหน้าสีไว้ เพื่อไม่ให้สีแห้ง เพราะยากต่อการคนสีใหม่ก่อนใช้งานในครั้งต่อไป

พู่กัน ช่างโบราณนิยมใช้ขนหูกว เพราะอุ้มน้ำดีกว่าขนชนิดอื่น โดยแต่เดิมใช้ขนนกหรือขนห่าน เอาส่วนของขนเขี้ยวด้วยมีดให้มีรูเล็ก ๆ เพื่อให้สอดขนได้ตามต้องการ จำนวนขนพอสมควร มักจะทำให้ขนมีความยาวออกมาประมาณ 1.5 เซนติเมตร ไว้สำหรับกระทาบหรือตัดเส้น เริ่มตั้งแต่เบอร์ 0, 1, 2, 3 และเบอร์ขนาดที่ต้องการ บางทีก็ใช้ขนเม่น ไม้ไผ่ ไม้โมกมัน งาหรือเขาสัตว์ ทำเป็นด้าม ส่วนกรวยนิยมทำด้วยโลหะเนื้ออ่อน เพื่อให้หุ้มขนของพู่กัน

แปรง เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ระบายในพื้นที่กว้าง ๆ เช่น พื้นดิน ธารน้ำ เขามอ ท้องฟ้าหรือกระพุ้งเป็นต้นไม้ บางครั้งช่างโบราณได้ประยุกต์เอาเปลือกไม้ รากไม้มาทุบให้แตกละเอียดแล้วนำมาทำเป็นแปรงคือ เปลือกกระดังงาไทยและรากลำเจียก

ลูกประคบ ลูกประคบเป็นศัพท์ช่างโบราณเป็นผ้าขาวบางห่อผงถ่านและดินสอพองเผาไฟสุกบดละเอียด โดยจำแนกเป็น

- ลูกประคบขาว ได้จากดินสอพองเป็นก้อนเผาไฟจนสุกแดงเช่นเดียวกับถ่าน ทิ้งไว้จนเย็นแล้วบดให้ละเอียดห่อด้วยผ้าขาวบาง รวบชายทำเป็นห่อเรียกว่าลูกประคบ ใช้ประคบหรือลูบบนแบบที่ได้ทำการปรุเป็นรู ผงสีขาวละเอียดจะลงบนพื้นผนังตามรูที่ปรุ (เจาะ) เพื่อเป็นร่องรอยในการร่าง
- ลูกประคบดำ ได้จากถ่านหุงข้าว ถ้าจะให้ดีต้องเป็นถ่านจากต้นพริกตากแห้งแล้วเผาจนเป็นถ่านแดงพอเย็นตำให้ละเอียดแล้วห่อด้วยผ้าขาวบางใช้ประคบหรือลูบได้บนแบบปรุเช่นเดียวกับลูกประคบขาว

ดินสอ ดินสอเป็นอุปกรณ์ที่ใช้ร่างแบบก็คือ ดินสอถ่านหรือดินสอดำ ส่วนดินสอเหลืองและดินสอขาว แต่เดิมใช้เขียนหนังสือบนสมุดไทยสีดำ แต่ในทางช่างใช้ร่างเขียนทิวทัศน์บนสีพื้นสีเข้ม โดยร่างเพียงเบา ๆ บางครั้งก็ใช้ร่างบนทองคำเปลวก่อนตัดด้วยเส้นสีแดง เมื่อเสร็จแล้วใช้ผ้าลูบได้เบา ๆ ให้รอยร่างออก

น้ำยาง การนำยางมาใช้ในงานจิตรกรรมไทยมี 2 ชนิด คือ ยางสำหรับผสมกับสีและน้ำยางสำหรับการปิดทองคำเปลวโดยแบ่งเป็น

- น้ำยางขาว กาวผสมสีที่มาจากต้นมะขวิดหรือยางกระถิน นำมาทาบให้เป็นก้อนเล็ก ๆ แขน้ำพอท่วมทั้งไว้ 1 คืน พอยางละลายให้กรองด้วยผ้าขาวบางสะอาดแล้วใส่ภาชนะเก็บไว้เพื่อการผสมสี
- ยางมะเดื่อ กาวสำหรับปิดแผ่นทองคำเปลว ต้องสับมาจากดินตอนเช้าตรู่ ต้องไม่สับในฤดูฝน เพราะน้ำยางจะไม่มี ความเหนียวเท่าที่ควร เมื่อได้น้ำยางสีขาวอมเหลืองขุ่น ๆ แล้วนำมากรองใส่ขวดเพื่อไว้ในงานปิดทอง

กระดาดไขหรือกระดาดลอกลาย กระดาดไขเป็นกระดาดลอกลายแบบต่าง ๆ ไว้สำหรับปรูด้วยเข็มตามลายที่ต้องการ เมื่อวางบนชิ้นงานแล้ว ใช้ลูกประคบลูบ เมื่อยกแบบออกจะปรากฏเป็นเส้นประหรือจุดไขปลาไว้สำหรับร่างด้วยสีที่บดเสร็จแล้วลบด้วยผ้าแห้ง

ทองคำเปลว ทองคำเปลวเกิดจากการตีแผ่นทองให้เป็นเรียบแล้วตัดเป็นแผ่น ใช้สำหรับปิดลงบนเครื่องทรงที่ทำเป็นขลุ่ย กำไล กรองคอ ปิ่นหมั่ง ฯลฯ วิธีการปิดก็คือ การใช้ยางมะเดื่อทาบริเวณที่จะปิดทอง ทิ้งไว้ประมาณ 10 – 15 นาที ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับอากาศภายนอก พอยางมะเดื่อที่ทาไว้หมาดแล้ว ก็ใช้แผ่นทองปิดตามตำแหน่งที่ต้อง

ขั้นตอนการเขียนภาพจิตรกรรมไทยด้วยสีฝุ่นแบบโบราณ

ขั้นตอนที่ 1

เริ่มจากการเตรียมพื้นด้วยการปะด้วยน้ำใบ้หลัก เพื่อลดความเค็มของผนังปูน โดยใช้ใบ้หลักสาดมาละลายน้ำกรองเอาน้ำมาปะ (ขมิ้นคั่วการรดน้ำมันต์ด้วยกำมะยม) ทำการปะสาดหลาย ๆ ครั้งจนทั่ว เมื่อคิดว่าความเค็มลดลงมาแล้ว ให้ทดสอบความเค็มด้วยขมิ้นชันสด โดยการขีดบนผนังดู หากสีของขมิ้นที่ขีดยังเข้มออกเป็นสีส้มแดง แสดงว่าความเค็มยังมีอยู่ต้องทำการปะสาดอีกแล้ว ทดสอบด้วยขมิ้นสดขีดซ้ำอีกครั้ง ถ้าปรากฏเป็นสีเหลืองสดของขมิ้น แสดงว่าผนังได้ลดความเค็มพอที่จะลงสีพื้นได้

ขั้นตอนที่ 2

การเตรียมพื้นด้วยการใช้ดินสอพอมาเกรอะ โดยให้ละลายน้ำสะอาดแล้วกรองเอาเศษที่เป็นก้อนออกทิ้งไว้จนตกตะกอนนอนกันรินน้ำทิ้ง จากนั้นเตรียมเม็ดมะขามมาคั่วให้เปลือกพองกระเทาะร้อนออกมา แล้วนำไปต้มจนเปื่อยเป็นแบ่งเปียกประสมเข้ากับดินสอพองจนเข้ากันดี ใช้แปรงทาสีทาบนพื้นผนังปูนหรือบานประตูและหน้าต่าง แต่ไม่ควรหนาเกินไปถึงให้แห้งสนิท พร้อมสำหรับเขียนภาพได้

ขั้นตอนที่ 3

ใช้กระดาดทรายชนิดละเอียดขัดให้เรียบเสร็จแล้วใช้สีขาว (สีฝุ่นขาว) ทาด้วยแปรงให้ทั่วนำแบบที่ได้ทำการปรูตามลวดลาย หรือรูปร่างที่ต้องการมาวางบนผนังกดแบบให้สนิทกับพื้นผนัง แล้วใช้ลูกประคบดำทำการลูบให้เกิดละอองของถ่านเข้าไปอยู่ในรูที่ปรู เมื่อยกแบบออกก็จะพบรอยจุดไขปลาเป็นรูปร่างแล้วจึงใช้พู่กันจุ่มสีมาตัดเส้นกันลายลบเลือนแล้วจึงปิดฝุ่นสีดำออก ควรทำการวางแบบให้เต็มพื้นที่ที่จะเขียน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่ได้กำหนดจุดตั้งแต่แรก

ขั้นตอนที่ 4

เมื่อได้เส้นร่างแล้วก็สามารถระบายสีได้ โดยการระบายสีพื้น เช่น พื้นดินกับท้องฟ้าก่อน แล้วจึงเขียนภูเขาหรือกระทุ้งต้นไม้ จากนั้นก็เขียนตัวภาพ คน สัตว์ หากมีสถาปัตยกรรม ต้องเขียนสถาปัตยกรรมก่อน แล้วจึงเขียนตัวภาพลงไปตามกระบวนแบบทางจิตรกรรมไทยโบราณ

ขั้นตอนที่ 5

ก่อนการปิดทองควรระบายสีเหลืองนำไปก่อนตรงบริเวณที่ต้องการที่จะปิดทอง ทั้งนี้เพื่อช่วยในการจดจำว่าส่วนไหนเป็นทอง อีกทั้งทำให้พื้นที่ปิดทองเรียบ เมื่อปิดทองแล้วตัดเส้นทับง่ายขึ้น นอกจากนี้ยังให้ทองที่ปิดมีความสุกสว่าง ปัจจุบันนิยมใช้สีเพริกซ์ ซึ่งเป็นสีเขื่อน้ำมันเป็นสีเหลืองอยู่แล้ว ปิดนาร่องไปก่อนแล้วจึงปิดทอง

ขั้นตอนที่ 6

กระบวนการตัดเส้นในที่นี้คือ การกำหนดน้ำหนักโดยการใช้เส้น จะมีเส้นอ่อนเรียกว่า เส้นแร และเข้มเรียกว่าเส้นกันหรือเส้นห่อ ตัวภาพนิยมใช้สีแดงส้มเจือขาวเล็กน้อย แล้วใช้สีตรงข้ามเจือสำหรับตัดเส้นใบหน้า และเส้นตัว ส่วนที่เป็นทองนิยมใช้สีแดงชาดตัดเส้น หากต้องการเน้นรูปทรงให้ใช้สีดำหรือน้ำตาลเข้มตัด หากเป็นช่างฝึกหัดใหม่ควรใช้แบบปรูวางทับตัวภาพก่อนแล้วใช้ลูกประคบลูบจะได้เส้นร่างปรากฏ(กาญจนาภิเษก . 2547 . ออนไลน์)

จากที่ได้กล่าวในข้างต้นถึงวิธีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังด้วยสีฝุ่นแบบดั้งเดิมนั้น ต้องตบแต่งพื้นฝาผนังเป็นพิเศษก่อนจะลงมือเขียน วิธีการตบแต่งพื้นก็คือ เอาฝุ่นขาวผสมกับน้ำกาวยที่ทำจากเมล็ดมะขาม ฉาบลงบนพื้นหลาย ๆ ครั้ง หลังจากนั้น ขัดพื้นให้เรียบ แล้วจึงเริ่มเขียนภาพตามขั้นตอนต่าง ๆ และสีที่ใช้ต้องผสมกับยางหรือกาว ถ้าผนังแห้งสนิทดีได้ที่แล้ว พื้นผนังที่เขียนภาพสีฝุ่นไว้จะแข็งแรงมากและคงทน นอกจากนั้น เรื่องของสีในจิตรกรรม ช่างเขียนจะต้องมีความรู้ความเข้าใจเรื่องของสีเบญจรงค์เป็นพื้นฐาน ได้แก่ สีแดง เหลือง คราม ขาว และดำ โดยสีพื้นฐานนี้ สามารถผสมกันเพื่อให้เกิดเป็นสีใหม่และน้ำหนักใหม่ได้อีกมาก ซึ่งสีที่กล่าวมามีที่มาจากธรรมชาติ จึงต้องผสมกับน้ำกาวยและกาวที่ใช้อย่างหนึ่งก็คือ กาวหนังสัตว์เพื่อให้ยึดติดกับฝาผนังที่เตรียมไว้เป็นอย่างดีแล้ว

4.4.2 การเขียนงานจิตรกรรมไทยด้วยสีอะคริลิก

สีอะคริลิก เป็นสีที่สังเคราะห์ขึ้นใหม่ในปลายศตวรรษที่ 20 ได้จากการนำผงสี มาผสมกับ Resins Synthetically (วัสดุที่ได้จากปิโตรเลียม) ลักษณะของสีอะคริลิก จะเหมือนสีน้ำมันมาก แต่จะเข้มข้นและสดใสกว่าเนื้อสีจะไม่อมเหลือง (เพราะไม่มีส่วนผสมของน้ำมันลินสีด) เวลาแห้งจะเหมือนกับแผ่นฟิล์ม ระยะเวลาแห้งสั้น ใช้น้ำเป็นตัวทำละลาย สีอะคริลิกสามารถระบายให้บางจนคล้ายสีน้ำได้ หากผสมน้ำในปริมาณที่เหมาะสมและหากใช้ Acrylic Thickeners เป็นตัวผสมจะทำให้ระบายด้วยเทคนิคสีหนาๆ ได้เหมือนกับสีน้ำมัน

ข้อมูลจากกาญจนาภิเษกได้กล่าวถึงการเขียนสีอะคริลิกในจิตรกรรมไทย ไว้ว่า

สีอะคริลิก เป็นผลิตภัณฑ์ที่นิยมแพร่หลายในกลุ่มจิตรกรที่ต้องการสีที่มีคุณสมบัติแห้งเร็ว ทับสีกันได้โดยมีคุณสมบัติคล้ายกับสีน้ำมัน ทั้งยังแห้งเร็วกว่า และใช้น้ำผสมได้จึงไม่มีสารพิษตกค้างเหมือนสีน้ำมัน กลิ่นก็ไม่เหม็น ทั้งนี้สีอะคริลิกยังคงใช้ได้กับงานแอร์บรัชได้ โดยผสมกับน้ำในอัตราส่วน 1 : 5 การเขียนด้วยสีอะคริลิก จำเป็นอย่างยิ่งที่ควรรองพื้นด้วยสีรองพื้นทุกครั้ง โดยมีชื่อเรียกว่า Gesso เพื่อความเกาะยึดและพื้นไม่ดูดีสี ทำให้สีที่ระบายไม่เพี้ยน จึงระบายได้ตามที่ต้องการ ปกติสีอะคริลิกจะแห้งสนิทภายใน 30 นาที

ข้อแนะนำในการใช้สีอะคริลิก

- ในการเขียนภาพจิตรกรรมไทย หากไม่เขียนบนผ้าแคนวาส (Canvas) เนื้อละเอียดควรใช้ผ้าฝ้ายดิบรองพื้นด้วยสีเกรซโซ (Gesso) ทุกครั้ง เมื่อต้องการเขียนสีอะคริลิกและควรเลือกผ้าดิบหรือผ้าใบเบอร์ละเอียดที่สุด
- ไม่ควรใช้สีอะคริลิกผสมกับสีน้ำมันหรือน้ำมันผสมอื่น ๆ ที่ใช้กับสีน้ำมัน
- ควรเก็บสีอะคริลิกไว้ในที่เย็น หากเก็บไว้ในที่ร้อน สีอาจมีความเสื่อมหรือแห้งแข็ง
- งานสีสำหรับสีอะคริลิกควรทำด้วยเมลามีน เพราะเมื่อสีแห้งแล้วสามารถลอกออกและใช้งานต่อไปได้
- ไม่ควรปล่อยให้เนื้อสีแห้งติดในพู่กัน ควรล้างออกให้สะอาด
- การเขียนสีอะคริลิกมีเทคนิคต่าง ๆ ควรศึกษาตัวผสมเสียก่อนแล้วจึงนำมาใช้งาน
- วิธีการทำความสะอาดของภาพเขียนสีอะคริลิก หากมีฝุ่นหรือคราบสิ่งสกปรก ควรทำความสะอาดด้วยผ้าชุบน้ำสบู่อุ่น ๆ พยายามเช็ดให้เกลี้ยง

สีและสารผสมที่ใช้ร่วมกับสีอะคริลิก

สีอะคริลิกสามารถใช้ร่วมกับ Medium ต่าง ๆ เพื่อประสิทธิภาพและตรงตามความต้องการของผู้ใช้ควรรู้จักสีและสารที่ช่วยในการใช้หรือระบายสีอะคริลิกได้ดียิ่งขึ้น

- สีรองพื้นอะคริลิก เกซโซ ไพร์เมอร์ (Arcylic Gesso Primer) ใช้ทารองพื้นสำหรับพื้นผิวที่ดูดซึมสี เช่น ผ้าฝ้าย Canvas หรือปูนปลาสเตอร์ ผนังตึก ฯลฯ และเหมาะสำหรับทารองพื้นผิวที่ไม่ยืดหยุ่น กรณีวาดภาพสีน้ำมันและสีอะคริลิก สีรองพื้นจะแห้งภายใน 30 นาที และสามารถระบายทับซ้ำได้ทันที
- อะคริลิก เจล มีเดียม (Acrylic Gel Medium) ช่วยเพิ่มเนื้อสีโดยไม่ลดความเข้มข้น ทำให้เกิด Texture เหมาะสำหรับงานเกลี่ยสี งานที่ต้องการให้สีดูหนา (Texture) หรืองานคอลลาจ ทำให้สีแห้งเร็วขึ้นและกันน้ำได้
- อะคริลิก รีทาร์ดเดอร์ (Acrylic Retarded) ช่วยเพิ่มเนื้อสีโดยไม่ลดความเข้มข้นทำให้เกิด Texture เหมาะสำหรับงานเกลี่ยสี งานที่ต้องการให้สีดูหนา (Texture) หรืองานคอลลาจ ทำให้สีแห้งช้าลงและกันน้ำได้

- อะคริลิก วานิช (Acrylic Vanish) เป็นน้ำยาที่ใช้เช็ดวานิชออก เมื่อต้องการแก้ไขภาพ โดยไม่ทำลายภาพเขียนที่เคลือบไว้
- อะคริลิก โฟล อิมพروفเวอร์ (Acrylic Flow Improver) เป็นตัวผสมที่ช่วยให้การระบายสีทำได้ง่ายไหลลื่นขึ้นบนพื้นผิวที่ไม่มีการดูดซับของสี โดยไม่ทำให้สีโป่งแสง เหมาะสำหรับการระบายให้ออกมาในลักษณะของสีโปสเตอร์และเพื่อการวาดภาพแบบขอบคม (Hard Edged)
- อะคริลิก แมท มีเดียม (Acrylic Matt Medium) ใช้ผสมกับสีอะคริลิกในลักษณะการใช้งานเหมือนสีน้ำ เมื่อภาพแห้งแล้วสีจะกันน้ำและด้าน เหมาะสำหรับการเขียนภาพจิตรกรรมไทยที่ต้องการความโปร่งใสสะอาด
- อะคริลิก กลอส มีเดียม (Acrylic Gloss Medium) ใช้ผสมกับสีอะคริลิกในลักษณะการใช้งานเหมือนสีน้ำ ช่วยให้มีความมันเงาโปร่งแสงยิ่งขึ้น เมื่อสีแห้งแล้วจะกันน้ำ
- อะคริลิก กลอส วานิช (Acrylic Gloss Varnish) ใช้เคลือบภาพเขียนให้เป็นเงา ช่วยให้ภาพเขียนคงความสดใสและป้องกันฝุ่นละอองและสิ่งสกปรกต่าง ๆ ไม่ให้สัมผัสกับภาพเขียน ใช้ทาเคลือบหลังภาพแห้งสนิท(ประมาณ 1 สัปดาห์) ควรเคลือบ 2 ครั้ง สีสมนี้อาจเช็ดออกได้
- อะคริลิก แมท วานิช (Acrylic Matt Varnish) เป็นน้ำมันเคลือบใสชนิดด้าน วิธีใช้เช่นเดียวกับ Acrylic Gloss Varnish จะใช้ทั้ง 2 ชนิดผสมกันก็ได้ ซึ่งจะให้ภาพที่มีลักษณะต่างกันไปโดยจะให้เกิดความรู้สึกเงาทั้งด้านแล้วแต่ความต้องการของผู้ใช้ ปัจจุบันผลิตภัณฑ์สีอะคริลิกมีหลากหลายบริษัท ที่นำเสนอสินค้าเพื่อสนองความต้องการของจิตรกร โดยมีให้เลือกมากมายหลายยี่ห้อ ซึ่งผู้เขียนนิยมใช้สีที่มีคุณภาพ อาทิ ยี่ห้อ โจ ซอนญา , ลีครีเทค, แกรมบรัชเชอร์, ฟินดี ฯลฯ ซึ่งคุณภาพของเนื้อสีตามลักษณะเฉพาะของแต่ละยี่ห้อที่แตกต่างกันไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความชื่นชอบเฉพาะบุคคล

ข้อเสนอแนะปัญหาและวิธีแก้ไข

ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยนั้นเกิดปัญหาและอุปสรรค เริ่มจากเตรียมพื้น หากเตรียมพื้นไม่ดีก็ทำให้มีผลในการเขียนยากหรือไม่ตรงตามความต้องการ กรณีซึ่งผ้าใบหรือผ้าฝ้ายดิบเองต้องทราบว่ หน้าที่ใช้เขียนให้ไว้ทางด้านหน้า เมื่อซึ่งต้องซึ่งให้ตั้ง ถ้าหากเฟรมหย่อนให้ใช้น้ำพ่นด้วยภาชนะพ่น (ฟ็อกกี้) ด้านหลังของเฟรมผ้าก็จะทำให้ผ้าตึงขึ้น อีกวิธีหนึ่งก็คือการปูทับด้วยกระดาษสาญี่ปุ่นหรือกระดาษสาไทย

- การลงสีรองพื้น ควรทาด้วยสีน้ำพลาสติกก่อนแล้วทาสีรองพื้นสำหรับเขียนสีอะคริลิกด้วยเกรซโซ (Gesso) ถ้าหากเขียนด้วยสีฝุ่นก็ให้รองพื้นด้วยดินสอพองหรือสีฝุ่นขาว ทั้งนี้ก็เพื่อให้คุณสมบัติของสีที่เขียนทับมีความสดหรือคุณภาพของสีคงที่ เมื่อระบายแห้งแล้วสีก็ใกล้เคียงกับตอนระบาย ในการขึ้นโครงสีควรขึ้นโดยรวมทั้งหมดของภาพก่อน โดยใช้แปรงระบายดูจากภาพสเกตช์สี ว่าส่วนใดต้องใช้พื้นที่มากที่สุด อาจจะเป็นพื้นดินหรือท้องฟ้าให้ระบายลงไปก่อน บางคนนิยมเขียนให้เสร็จทีละช่วง แต่เมื่อเสร็จทั้งหมด กลุ่มสีและความเป็นเอกภาพของสีมีคุณค่าลดลง บางทีต้องแก้กันทั้งภาพทำให้เสียเวลา ฉะนั้นควรจะระบายสีในลักษณะสีสภาพส่วนรวมก่อน ถ้าหากมีการแก้ไขภาพบางจุดนั้น ก็ไม่ควรใช้สีพื้นสีขาวมาระบายทับ เพราะจะทำให้พื้นภาพมีความหนาแตกง่าย ควรขัด

ออกเฉพาะจุดด้วยกระดาษทราย สำหรับขัดน้ำเบอร์ละเอียดแล้ว จึงทาสีทับอีกครั้ง กรณีที่ปิดทองคำเปลวลงบนพื้นที่ที่เขียนด้วยสีอะคริลิกซึ่งสีบางชนิดจะมีการผสมอยู่ บางครั้งการปิดทองคำเปลวมีการลอกเอะ ปิดโดนส่วนที่ไม่ต้องการ ฉะนั้นควรใช้แปรงฝุ่นโรยบนภาพก่อนบาง ๆ เมื่อปิดทองเสร็จแล้วจึงใช้ผ้าขนนุ่มมาขัดแปรงฝุ่นออก สำหรับการตัดเส้นบนทอง ช่างบางคนยังตัดทองไม่ขาด คือน้ำหนักสีบนทองยังไม่ดี ให้ใช้แชมพูผสมสีคนให้เข้ากันแล้วจึงตัดเส้น เมื่อเสร็จกระบวนการเขียนภาพทั้งหมด หากเขียนด้วยเทคนิคสีอะคริลิก ควรเคลือบภาพด้วยวิธีเคลือบเงาหรือเคลือบด้านก็ได้ตามต้องการ(กาญจนาภิเษก . 2547 . ออนไลน์)

จากข้อมูลในข้างต้นอาจกล่าวได้ว่า สีอะคริลิก เป็นสีที่มีส่วนผสมของสารพลาสติกโพลีเมอร์จำพวก อะคริลิกหรือไวนิล เป็นสีที่มีการผลิตขึ้นมาใหม่ล่าสุด เวลาจะใช้นำมาผสมกับน้ำใช้งานได้เหมือนกับสีน้ำ และสีน้ำมัน มีทั้งแบบโปร่งแสง และทึบแสง แต่จะแห้งเร็วกว่าสีน้ำมัน 1 - 6 ชั่วโมง เมื่อแห้งแล้วจะมีคุณสมบัติป้องกันน้ำได้และเป็นสีที่ติดแน่นทนนาน คงทนต่อสภาพดินฟ้าอากาศ สามารถเก็บไว้ได้นานยืดยาวเกาะติดผิวหน้าวัตถุได้ดี เมื่อระบายสีแล้วอาจใช้น้ำยาวานิชเคลือบผิวหน้าเพื่อป้องกันการขีดขีดเพื่อให้คงทนมากยิ่งขึ้น สีอะคริลิกที่ใช้วาดภาพบรรจุในหลอดมีราคาค่อนข้างแพง ในปัจจุบันสีอะคริลิกได้รับความนิยมในการสร้างผลงานจิตรกรรมไทยอย่างกว้างขวางด้วยเพราะคุณสมบัติของสี ความสดใสและหลากหลายของสี

4.4.3 การเขียนงานจิตรกรรมไทยด้วยลายเส้นดินสอดำ

การวาดเขียนเป็นการถ่ายทอดรูปแบบด้วยเส้น ซึ่งเป็นวิธีการที่ช่วยให้เห็นรูปทรงได้ชัดเจนแน่นอน การลากเส้นไม่จำกัดเฉพาะดินสอ อาจใช้ถ่านชาโคล ปากกา หรือวัสดุอื่น ๆ ด้วย กลวิธีที่ทำให้เกิดรูปทรงทางการวาดเขียนต่าง ๆ กัน (Drawing Form) เช่น ดินสอดำมีกลวิธีลากเฉียงแร่น้ำหนักหากไม่ได้น้ำหนักแก่ตามที่ต้องการก็ใช้กลวิธีลากเฉียงแร่น้ำหนักสลับกันอีกทางหนึ่ง หากยังไม่พอก็แร่น้ำหนักสลับทิศทางต่อไปเรื่อย ๆ และมีชื่อเรียกกลวิธีเหล่านี้โดยเฉพาะ(อารี สุทธิพันธุ์ . 2536 : 25)

สมพร รอดบุญ ได้กล่าวถึงกลวิธีในการวาดเขียนไว้ว่า

การวาดเขียนโดยทั่วไปแล้วในปัจจุบันหากแบ่งออกเป็นกลุ่มใหญ่ ๆ แล้ว อาจแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะคือ

กลุ่มแรก เรียกว่า การวาดเส้น (Line DrawingหรือDelineation Drawing) ซึ่งเน้นเฉพาะการใช้เส้นในการแสดงออกเท่านั้น

กลุ่มที่สอง คือ กลุ่มที่เน้นการวาดรูปทรงและเทคนิค (Form Drawing) ซึ่งเป็นการสร้างรูปทรงด้วยการใช้น้ำหนักแสงเงา แสดงปริมาตรและพื้นผิว

กลุ่มที่สาม คือ การวาดภาพด้วยสี (Color Value Drawing) การวาดภาพในกลุ่มนี้จะเน้นในเรื่องการใช้สีเขียนภาพโดยตรง(สมพร รอดบุญ . 2535 : ไม่ระบุเลขหน้า)

อัศนีย์ ชูอรุณ กล่าวถึงกลวิธีการวาดเขียนไว้ว่า

งานวาดเขียนอาจจะสมบูรณ์ในตัวของมันเองหรือเป็นงานขั้นต้นที่เอาไปใช้ต่อไปกับวัสดุวิธีการอื่น ๆ หรือศิลปะรูปแบบอื่นอีกก็ได้ ลักษณะงานวาดเขียนมีดังนี้

1. ลักษณะลายเส้น (Linear) เป็นงานวาดเขียนที่มีการใช้เส้นเป็นส่วนสำคัญของภาพ งานวาดเขียนแบบนี้มักจะวาดด้วยเส้นดินสอแหลมหรือเส้นปากกานบนพื้นกระดาษหรือวัสดุผิวเรียบ
2. ลักษณะระบายสี เป็นงานวาดเขียนที่มักจะวาดบนกระดาษขรุขระ วาดด้วยวัสดุทุก ๆ และมีเนื้อนุ่ม เช่น ดินสอไม้เนื้อนุ่ม ถ่านเกรยอง และหมึก หรือสีน้ำ (อัศนีย์ ชูอรุณ . 2524 : 126)

เอียน ชิมพ์ซัน นักวิชาการศิลปะได้กล่าวถึงกลวิธีการวาดเขียนและแนะนำนักไว้ดังนี้

การวาดเขียน (Drawing Techniques) เป็นวิธีการที่เกิดจากประสบการณ์ในการทดลองสื่อวัสดุจนได้ผลที่แน่นอน จนกลายเป็นทักษะและมีลักษณะเฉพาะตัว กลวิธีมีความสำคัญต่อการวาดภาพมาก นอกจากจะช่วยพัฒนาความคิดสร้างสรรค์แล้วยังมีส่วนเสริมผลงานให้มีคุณค่าในเชิงศิลปะมากขึ้น ซึ่งกลวิธีการวาดเขียนมีดังนี้

1. การแรเงาแบบเกลี่ย (Blending) เป็นการสร้างน้ำหนักของภาพบนระนาบรองรับ ด้วยการเกลี่ยหรือทำให้เรียบร้อยนุ่มนวล โดยไม่ทิ้งร่องรอยของเส้นไว้ในภาพ ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือการแรเงาแบบเกลี่ยเรียบเพื่อแสดงลักษณะเรียบเนียนเป็นแผ่น และการแรเงาแบบเกลี่ยให้น้ำหนักตามลำดับ (Gradations) เป็นการแสดงน้ำหนักลดหลั่นต่อเนื่องกันไป เช่น จากอ่อนไปหาแก่ หรือจากแก่ไปหาอ่อน ซึ่งการสร้างน้ำหนักด้วยวิธีนี้ให้ความรู้สึกเรื่องปริมาตรลักษณะกลม
2. การแรเงาแบบเส้นรอยขนาน (Hatching) เป็นการสร้างน้ำหนักเพื่อแสดงลักษณะผิว ด้วยการขีดเส้นขนานหลาย ๆ เส้น ซึ่งการขีดเส้นด้วยวิธีนี้อาจมีทั้งเส้นหนาและเส้นบางหรือมีน้ำหนักอ่อนแก่ภายในเส้น หรืออย่างใดอย่างหนึ่งตามที่ถนัด
3. การแรเงาแบบเส้นรอยขนานไขว้ประสานกัน (Cross Hatching) เป็นการสร้างน้ำหนักที่พัฒนามาจากการแรเงาแบบเส้นรอยขนาน ด้วยการประกอบกันของเส้นขนานหลาย ๆ เส้น โดยแต่ละเส้นได้ตัดกันจนเกิดเป็นมุมขึ้นมา
4. การแรเงาแบบเส้นหมุนวน (Doodles) เป็นการสร้างน้ำหนักด้วยวิธีขีดเส้นอย่างอิสระ โดยแสดงลักษณะของเส้นที่หมุนวนไปมา ทั้งเส้นขยุกขยิก คดโค้ง เป็นวงทับซ้อนและเคลื่อนไหวต่อเนื่องกันไปตามทิศทางต่าง ๆ

5. การวาดภาพด้วยวิธีจุด (Stippling) เป็นการสร้างน้ำหนักเพื่อแสดงลักษณะผิวด้วยวิธีการใช้ปลายปากกา ดินสอ ปลายพู่กันจุ่มหมึกแล้วจุดบนพื้นระนาบรองรับต่าง ๆ จนเกิดเป็นร่องรอยขึ้นมา ลักษณะของจุดเล็กๆ และจุดที่อยู่รวมกันอย่างหนาแน่น สามารถทำให้เห็นเป็นน้ำหนักอ่อนแก่ได้
6. การวาดภาพรอยพู่กัน (Brush Drawing) เป็นการวาดภาพด้วยหมึก หรือสีผสมน้ำ แล้วใช้ส่วนปลายพู่กันหรือส่วนอื่นๆ ของแปรงมาวาดภาพ โดยภาพที่ปรากฏจะมีลักษณะเป็นริ้วรอย ผิวหยาบ ความแตกต่าง ซึ่งบางทีก็เรียกว่า วาดภาพด้วยพู่กันแบบแห้ง (Dry Brush Technique)
7. การวาดภาพด้วยวิธีถู (Frottage) เป็นการสร้างภาพที่แสดงลักษณะผิวให้ปรากฏบนพื้นระนาบรองรับ ด้วยวิธีการวางกระดาษทาบผิววัตถุต่าง ๆ เช่น ผิวไม้ ทราย แก้ว เชือก ฯลฯ แล้วใช้ดินสอ ถ่านชาโคล ฯลฯ ถูบนกระดาษก็จะได้ลักษณะผิวตามที่ต้องการ
8. การวาดภาพสลัดสี (Blot Drawing) เป็นวิธีการสร้างภาพด้วยวิธีสลัดสีหรือหมึกลงบนกระดาษหรือระนาบรองรับอื่น ๆ แล้วจึงสร้างสรรค์ภาพขึ้นด้วยจินตนาการ ที่เกิดจากรอยหมึกหรือสีที่เกิดขึ้นนั้น
9. การวาดเส้นและระบายสีทับ (Line and Wash) เป็นวิธีการผสมผสานระหว่างสีอวสฺดุทั้งสองชนิดเข้าด้วยกัน ด้วยวิธีการวาดเส้นด้วยดินสอหรือปากกา แล้วใช้น้ำหรือหมึกผสมน้ำระบายทับลงไป
10. การวาดภาพบนภาพปะติด (Collage Drawing) เป็นวิธีการสร้างสรรค์ที่นำภาพปะติด (Collage) จากการใช้วัสดุแผ่นบาง ๆ เช่น กระดาษสี กระดาษหนังสือพิมพ์ ภาพถ่าย ฯลฯ นำมาปะติดบนพื้นระนาบด้วยกาว แล้ววาดภาพด้วยสีต่าง ๆ ทับลงบนภาพปะติดนั้น สำหรับการวาดภาพบนภาพปะติดนี้ ถือเป็นสร้างสรรค์ที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างสีอวสฺุอันหลากหลายเข้าด้วยกัน (Simpson. 1987 : 8 - 67)

นอกจากนี้ ทวีเกียรติ ไชยงยศ ได้กล่าวถึงการแร่น้ำหนักไว้ว่า

การแร่น้ำหนัก (Rendering Techniques) เป็นกลวิธี (Techniques) เปลี่ยนแปลงค่ารูปร่าง ซึ่งมีลักษณะเป็น 2 มิติให้เป็นรูปทรง ซึ่งมีค่าเป็น 3 มิติ กล่าวคือ การแร่น้ำหนัก เป็นการเพิ่มมิติที่สามเข้ามาทำให้รูปร่างเปลี่ยนแปลงมาเป็นรูปทรง มีความตื้น ลึก หนา บาง เกิดขึ้น ซึ่งมีความตื้น ลึกหนาบางดังกล่าวเป็นเพียงความรู้สึกเท่านั้น

ความรู้พื้นฐานในการแร่น้ำหนักคือ ความรู้เกี่ยวกับการเห็นที่มีว่า “มนุษย์เห็นเพราะความสัมพันธ์ของแสงและเงา” โดยที่แสงจะส่องไปกระทบวัตถุก่อนแล้วสะท้อนเข้าตาและตาถ่ายทอดไปสู่สมอง ทำให้เกิดการเห็นขึ้น เมื่อแสงส่องกระทบวัตถุ ส่วนของวัตถุที่กระทบแสงโดยตรง จะเป็นส่วนที่สว่างที่สุดและส่วนที่ไม่ถูกแสงเลยจะเป็นส่วนที่มืดที่สุด เรียกว่า “เงามืด” และยังมีส่วนที่กระทบแสงสะท้อนจากวัตถุอื่นอีก เรียกว่า “แสงสะท้อน” ส่วนบริเวณที่เป็นเงาของวัตถุชิ้นนั้นทอดไปตามพื้นที่รองรับ เรียกว่า “เงาตกทอด” ทวีเกียรติ ไชยงยศ . 2534 : 34)

ข้อมูลจากการเรียนรู้ ได้กล่าวถึงการแรเงาไว้ว่า

แนวคิดในการแรเงา

คนเราที่มองเห็นสิ่งต่าง ๆ ได้ ก็เพราะอาศัยแสงสว่างจากดวงอาทิตย์หรือต้นแสงจากแหล่งกำเนิดอื่น เมื่อมีแสงสว่างก็ต้องมีเงาควบคู่ไปด้วย และแสงเงาทำให้เรามองเห็นวัตถุที่ผิวสีเดียวกันมีน้ำหนักแตกต่างกัน เช่น วัตถุสีขาวส่วนที่ถูกแสงจะเป็นสีขาวสว่างจ้า แต่ส่วนที่ไม่ถูกแสงจะขาวหม่นทั้งที่วัตถุนั้นก็เป็นสีขาวเท่ากันตลอดพื้นผิว เมื่อธรรมชาติของแสงเงาให้ผลที่มองเห็นเช่นนี้ ผู้เขียนจำต้องเข้าใจการจัดน้ำหนักอ่อนแก่ให้ได้ใกล้เคียงกับน้ำหนักของแสงที่ตกกระทบผิววัตถุ เพราะความแตกต่างของน้ำหนักทำให้เกิดความรู้สึกที่ต่างกันไปได้ เช่น น้ำหนักสีที่อ่อนให้ความรู้สึกเบา น้ำหนักสีที่แก่ทำให้ดูแล้วรู้สึกหนัก นอกจากนี้ยังทำให้เกิดระยะต่าง ๆ ในการมองเห็น ตลอดจนความรู้สึกด้านความงามในทางศิลปะ สามารถแบ่งได้ดังนี้

1. แสงสว่างที่สุด (High Light) เป็นบริเวณที่วัตถุกระทบแสงโดยตรง ทำให้ส่วนนั้นมีน้ำหนักอ่อนที่สุดหรือถ้าวัตถุเป็นสีขาวบริเวณนั้นจะปล่อยว่างไม่ต้องลงเงาก็ได้
2. แสงสว่าง (Light) เป็นบริเวณที่ไม่ถูกแสงโดยตรง แต่มีบางส่วนที่ได้รับอิทธิพลจากแสง การลงน้ำหนักบริเวณนี้ต้องให้อ่อนจางแต่แก่กว่าบริเวณแสงสว่างที่สุดเล็กน้อย
3. แสงสะท้อน (Reflected Light) เป็นบริเวณของวัตถุที่ไม่ได้กระทบแสงโดยตรง หากอยู่ในตำแหน่งที่เป็นเงาแต่ถูกแสงสะท้อนจากวัตถุที่อยู่ใกล้ ๆ กันมากกระทบ น้ำหนักของบริเวณนี้จะอ่อนกว่าบริเวณที่เป็นเงา ค่าของแสงสะท้อนจะให้ความรู้สึกในภาพมีมิติ
4. เงา (Dark) เป็นบริเวณที่ได้รับอิทธิพลของแสงน้อยมาก ซึ่งเงาบริเวณนี้จะต้องแรเงาให้มีน้ำหนักเข้มกว่าบริเวณแสงสว่างพอที่จะแยกแสงและเงาออกจากกันได้
5. เงาตกทอด (Cast Shadow) เป็นบริเวณที่เงาของวัตถุนั้น ๆ ทอดไปตามพื้นหรือรองรับวัตถุ โดยจะมีน้ำหนักแก่กว่าบริเวณแสงสะท้อน ขนาดและรูปร่างของเงาตกทอดจะขึ้นอยู่กับทิศทางของแสง รูปร่างของวัตถุและพื้น(การเรียนรู้ . 2547 : ออนไลน์)

จากที่กล่าวในข้างต้น การสร้างรอยดินสอ ด้วยการควบคุมน้ำหนักอ่อนหนักเบาในการขีด เขียน เกลี่ย ปาด ทับ ไขว้และใช้รอยเหล่านี้สร้างน้ำหนักให้เกิดลักษณะผิวของธรรมชาติหรือหุ่นที่ใช้ในการเขียน การแรเงาจึงเป็นการสร้างความเข้มด้วยระยะต่าง ๆ ในรูปทรงของงานชิ้นหนึ่ง ๆ เมื่อใช้ตามลักษณะแสงเงาจะทำให้เกิดมิติของมวลสารและระยะหรือปริมาณมาตรฐานของรูปทรง น้ำหนักที่ไล่เรียงจากอ่อนไปหาแก่อย่างสม่ำเสมอนี้ เรียกว่า ค่า (Value) ของสีหรือน้ำหนักที่ระบายเป็นระยะอ่อน กลาง แก่ ค่าของระยะอ่อนแก่เหล่านี้นิยมเรียกกันว่า น้ำหนัก การแรเงาน้ำหนักจึงเป็นการสร้างเงาในภาพให้ดูมีความลึกมีระยะใกล้ไกลและดูมีปริมาตร เปลี่ยนค่า

ของรูปร่างที่มีเพียง 2 มิติให้เป็น 3 มิติ ทำให้รูปร่างที่มีเพียงความกว้างยาวเปลี่ยนค่าเป็นรูปทรงที่มีความตื้นลึกเกิดขึ้น ความตื้นลึก هناบางทีเป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้น

5. บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมไทย

สังคมไทยในอดีตศิลปินมีฐานะเป็นช่างฝีมือ ช่างเหล่านี้มักทำงานถวายเจ้านาย หรือ พระภิกษุ ผู้ทรงสมณะศักดิ์สูง การทำงานต้องอาศัยช่างหลายคน ทำงานร่วมกัน มีการควบคุมประสานงานกันเป็นอย่างดี แต่ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่า ลักษณะสไตล์เฉพาะตัวของช่างเขียนที่โดดเด่นจะเกิดขึ้นไม่ได้ ช่างเขียนสามารถที่จะแสดงบุคลิกทางงานศิลปะเฉพาะตัวของเขาด้วยการตีความหมายเรื่องราว แล้วจัดองค์ประกอบให้มีลักษณะเด่นแปลกไปจากงานที่มีเนื้อหาเรื่องราวเดียวกันที่ทำมาก่อน ศิลปะไทยมิได้ขาดตอน มีการรับช่วงศิลปะในแต่ละสมัย ประเทศไทยจึงได้พัฒนารูปแบบศิลปะที่โดดเด่น และดำเนินต่อมากลายเป็นการแสดงแนวโน้มของจิตรกรรมแนวประเพณีไทย อีกทั้งงานศิลปะที่เกี่ยวข้องที่ส่งช่วงต่อมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และจากนี้ไปมีความเปลี่ยนแปลงสำคัญที่ส่งผลในการผลิตสร้างงานศิลปะจนถึงปัจจุบัน

ดังที่ ไพโรจน์ ชุมนีและเวอร์จิเนีย เฮ็นเดอร์สัน ได้เรียบเรียงข้อมูลถึงวิวัฒนาการทางศิลปะของไทยไว้ว่า

กรุงเทพ ฯ หรือกรุงรัตนโกสินทร์ เริ่มสร้างเมื่อ พ.ศ. 2325 (ค.ศ. 1782) เมื่อเจ้าพระยาจักรีเสด็จขึ้นครองราชย์เป็นพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ปฐมกษัตริย์แห่งราชวงศ์จักรี จุดหมายของพระมหากษัตริย์พระองค์แรกของราชวงศ์จักรีที่เพิ่งมีการสถาปนาขึ้นใหม่คือ การสร้างพระนครในอีกสองรัชกาลต่อมาสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ซึ่งเสด็จขึ้นครองราชย์หลังจากสมเด็จพระราชบิดาของพระองค์เสด็จสวรรคตใน พ.ศ. 2367(ค.ศ. 1824) การค้าในภูมิภาคนี้ (โดยเฉพาะกับอินเดียและจีน) รุ่งเรืองกว่าเดิมมาก มีนักเดินเรือ นักสำรวจชาวยุโรป (โปรตุเกส ดัตช์ อังกฤษ ฝรั่งเศส) เดินทางเข้ามาสู่ประเทศสยาม (คำว่า ประเทศไทยเริ่มใช้สมัยรัชกาลที่ 8) มีการควบคุมการค้าในอ่าวไทยและทะเลจีนใต้ ทำให้เศรษฐกิจการค้ารุ่งเรือง งานศิลปะยุคนี้สะท้อนให้เห็นความรุ่งเรืองดังกล่าว

ในทางสถาปัตยกรรม พระเจดีย์และหลังคาทรงจีนเกิดขึ้นหลายแห่งในกรุงเทพ ฯ และเมืองอื่น ๆ รวมทั้งเครื่องรถลวดลายตามประวัตต์และเครื่องกระเบื้องลายครามมีอยู่แพร่หลาย จิตรกรรมฝาผนังที่วัดบวรนิเวศมีภาพชาวต่างประเทศทั้งจีนและยุโรป ส่วนที่วัดสุทัศนเทพวรารามมีภาพ เขียนเรือกำปั่นยุโรปสามเสาแล่นใบอยู่ในน้ำ ในรัชกาลนี้ พวกมิชชันนารีชาวตะวันตกได้นำกล้องถ่ายภาพเข้ามาในประเทศสยาม

บทบาทและเนื้อหาศิลปะไทยเริ่มเปลี่ยนเป็นการขยายบทบาทจากเดิมที่จำกัดเฉพาะการเสริมศรัทธาในศาสนา และเฉลิมพระเกียรติยศถีรียมาเป็นการเขียนภาพเพื่อบันทึกเหตุการณ์สำคัญในลักษณะพรรณา และงานศิลปะเริ่มหันเข้าหาสุนทรียใหม่ เช่น ความเหมือนจริงรูปแบบที่ต่างจากศิลปะในอดีต(ไพโรจน์ ชมูนีและเวอร์จิเนีย เฮ็นเดอร์สัน . 2542 : 60)

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 แห่งราชวงศ์จักรี พระองค์ท่านทรงเริ่มการปรับปรุงประเทศให้เข้าสู่ยุคสมัยใหม่ เพื่อป้องกันมิให้ประเทศตกไปเป็นเมืองขึ้นของตะวันตก อย่างเช่นประเทศเพื่อนบ้าน ในปี พ.ศ. 2398 (ค.ศ.1855) ได้มีการลงนามในสนธิสัญญาบาวริง ซึ่งมีผลทำให้ประเทศไทยเปิดตัวอย่างเป็นทางการต่อการค้าตลาดและอิทธิพลต่างประเทศ สังคมไทยเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว มีการรับเอาอิทธิพลทั้งทางด้านวัฒนธรรม เทคโนโลยีหลาย ๆ อย่างสถาปัตยกรรมตะวันตก ภาพถ่ายซึ่งเริ่มมีมาแต่รัชกาลก่อนเป็นที่นิยมแพร่หลาย รวมทั้งเครื่องแต่งกายแบบตะวันตกก็เป็นที่รู้จักแพร่หลายมากขึ้น

สำหรับรูปแบบของจิตรกรรมแนวประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์นั้น ถือได้ว่าเป็นสมัยที่แสดงให้เห็นถึงรอยต่อที่เชื่อมโยงกับอดีต และถือเป็นสมัยแห่งความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในการพัฒนารูปแบบของการแสดงออกในลักษณะศิลปกรรมร่วมสมัย แม้กระทั่งจิตรกรรมแนวประเพณีไทยก็ได้รับอิทธิพลดังกล่าวด้วย ดังที่ สุภัทรดิศ ดิศกุล กล่าวว่า ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา มีการติดต่อกับต่างประเทศทางตะวันตกมากขึ้น อิทธิพลของจิตรกรรมต่างประเทศทางตะวันตกก็เข้ามาปนอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังไทย ดังอาจจะเห็นได้จากภาพเขียนบนผนังพระอุโบสถที่วัดมหาพฤฒาราม วัดบวรนิเวศวิหารและที่หอราชกรมานุสรณ์ในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม(สุภัทรดิศ ดิศกุล , ม.จ. 2534 :39)

ประเทศสยามเจริญรุ่งเรืองมาสองทศวรรษ วิธีการและแนวคิดของศิลปะตะวันตกเริ่มเข้าสู่วงการศิลปะไทย ขรัวอินทร์ พระภิกษุซึ่งเป็นจิตรกรคนสำคัญ เริ่มรับรูปแบบการเขียนภาพเหมือนจริง ภาพเขียนของท่านขรัวอินทร์ เป็นการรับวิธีเขียนภาพเหมือนจริงของตะวันตก อันได้แก่ หลักทัศนวิทยา แสงและเงา สิ่งนี้เป็นหลักศิลปะสำคัญของการเปลี่ยนแปลงในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยในเวลาใกล้เคียงกันนี้ เราได้รู้จักชื่อศิลปินร่วมสมัยกับขรัวอินทร์ เช่น พระอาจารย์นาค และหลวงวิจิตรเจษฎา (คงแป๊ะ) อย่างไรก็ตามศิลปินชาวไทยในยุคนี้ยังขาดพื้นฐานการศึกษาตามแบบตะวันตกจนถึงรัชกาลต่อมา พระสรลักษณ์ลิขิต จึงเป็นชาวไทยคนแรกที่มีโอกาสไปศึกษาที่อะคาเดมี กรุงโรม(ไพโรจน์ ชมูนีและเวอร์จิเนีย เฮ็นเดอร์สัน . 2542 : 59 - 60)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงลักษณะจิตรกรรมของชาวอินโง่งและอิทธิพลตะวันตกที่มีต่อจิตรกรรมแนวประเพณีไทยเอาไว้ว่า

ทางด้านจิตรกรรมของชาวอินโง่ง เช่น ภาพผนังที่วัดบวรนิเวศน์ได้กลายเป็นประวัติศาสตร์ศิลป์อีกหน้าหนึ่ง ซึ่งชี้ให้เห็นอิทธิพลจากตะวันตก และอิทธิพลที่ท่านได้ศึกษาหาความรู้จากหนังสือและมิชชันนารี เป็นลักษณะผสมผสานระหว่างศิลปะในรูปแบบอิมเพรสชันนิสม์และโรแมนติค (Impressionism and Romantic) จากตะวันตกผสมกับความคิดอย่างอุดมคติ (Idealism) ของไทยจิตรกรรมฝีมือช่างชาวอิตาเลียน ในโดมพระที่นั่งอนันตสมาคม เกี่ยวกับพระราชกรณียกิจในรัชกาลต่าง ๆ ก็นับเป็นแบบอย่างที่ใช้รูปแบบตะวันตก เช่น กายวิภาคและแสงเงา ทศนิยมภาพ (Aerial and Linear Perspective) ประกอบกับเนื้อหาของไทย (วิรุณ ตั้งเจริญ . 2527 : 10)

ชาว อินโง่งเป็นนักปฏิรูปคนแรกของเมืองไทย ที่ปรับเอาแนวความคิดอันดีของตะวันตกให้มาเข้าอารมณแบบใหม่ของไทย ภาพเขียนของท่านอินโง่งในผนังวัดบวรนิเวศวิหาร จึงมีภาพตีกรามบ้านช่อง มีเรือสำเภา เรือกำปั่นจากทะเล มีหม่มและฝรั่งแต่งตัวสวย ๆ ะคนคละกับชีวิตไทย นั่นคือการสะท้อนภาพชีวิตในสมัยนั้น อันเป็นสมัยที่เห่อตื่นอารยธรรมฝรั่ง ถึงกระนั้น การเขียนของชาวอินโง่งมิได้ด้อยคุณค่าลง โดยสลัดวิธีแบบโบราณไปปฏิรูปเป็นวิธีใหม่ (น . ณ ปากน้ำ . 2510 : 50)

จากที่กล่าวในข้างต้นจะเห็นได้ว่า จิตรกรรมในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้เปิดรับเอาอิทธิพลแนวความคิดจากทางตะวันตก แสดงลักษณะเฉพาะพิเศษบนรากฐานของความเป็นไทยและเมื่อถึงรัชกาลที่ 4 - 5 ได้มีการปฏิรูปบ้านเมืองให้มีความเป็นสากล โดยได้รับเอาอิทธิพลตะวันตก รวมทั้งศิลปะตะวันตกได้เข้ามาสู่สังคมไทย ทั้งแนวความคิด และศิลปวัตถุ อีกทั้งระบบการเรียนรู้ทางศิลปะเช่นกัน

เจ้าฟ้าชายจุฬาลงกรณ์ เสด็จขึ้นครองราชย์ต่อจากสมเด็จพระราชบิดาในปี พ.ศ. 2411 โครงการพัฒนาประเทศที่ได้ดำเนินมาบ้างแล้ว ก็มีการขยายพัฒนาขึ้นอีกมากมาย เช่น การพิมพ์ การรถไฟ การไปรษณีย์ โทรเลขและการศึกษา ในการที่ประเทศสยามก้าวเข้าสู่สังคมโลกสมัยใหม่นี้ บุตรหลานชนชั้นสูงในสังคม เจ้านายและขุนนางไปศึกษาในยุโรป พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จฯ เยือนยุโรปครั้งแรกในปี พ.ศ. 2440 (สงวน รอดบุญ . 2526 . 78)

การเสด็จฯ เยือนยุโรปครั้งนี้ พระเจ้าอยู่หัว เจ้านาย ข้าราชการบริพารที่ตามเสด็จได้ทรงซื้อและนำภาพเขียนและงานประติมากรรมหลายชิ้นมาประดับตกแต่งพระราชวัง บ้านและสวนในประเทศไทย ศิลปินและสถาปนิกชาวยุโรปได้รับการว่าจ้างมาทำงานในประเทศไทย นอกจากนี้ยัง

มีการฝึกฝนช่างไทยรุ่นใหม่โดยครูชาวยุโรป การฝึกฝนดังกล่าวทำในราชสำนักมีการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบศิลปะไทย เนื้อหาและรูปทรงตลอดจนรสนิยมทางศิลปะการเปลี่ยนแปลงไป มีการจัดลำดับความสำคัญ การจ้างศิลปินต่างประเทศมาทำงาน การเขียนภาพเหมือนของบุคคลต่างๆ ทั้งพระมหากษัตริย์ พระมเหสี เจ้านายและขุนนางเป็นครั้งแรก

ดังที่ ไพโรจน์ ชุมนีและเวอร์จิเนีย เฮ็นเดอร์สัน ได้กล่าวเอาไว้ดังนี้

วังบางขุนพรหม ซึ่งสร้างสำหรับพระราชโอรสพระองค์หนึ่งของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การออกแบบวังนี้มีศิลปะตะวันตกทั้งสมัยยุคทองหรือเรอเนสซองส์ บาโรก ร็อคโคโคและอาร์ต นูโว ประกอบเข้าด้วยกัน วัดเบญจมบพิตรฯ ออกแบบโดยสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยวชิรญาณวโฒติวงศ์ โดยให้หินอ่อนคาร์ราราจากอิตาลี พระที่นั่งอนันตสมาคม ออกแบบโดยสถาปนิกชาวอิตาลีสองคน ทามาญโย และ อัลเลกรี ออกแบบตกแต่งภายในโดย คาร์โล ริกอลิ สถาปนิกอังกฤษ จอห์น คอนิช ออกแบบพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ซึ่งเป็นพระที่นั่งสำคัญองค์หนึ่งในกลุ่มอาคารของพระบรมมหาราชวัง พระที่นั่งองค์นี้มีลักษณะพิเศษคือ โครงหลังคามียอดปราสาทตามแบบสถาปัตยกรรมไทย แต่ตัวตึก อาคารและฐานเป็นสถาปัตยกรรมแบบอังกฤษสมัยวิกตอเรีย (พระที่นั่งองค์นี้ เคยมีชาวตะวันตกกล่าวเปรียบเทียบกับ เหมือนฝรั่งเศสวูดฮาว) สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยวชิรญาณวโฒติวงศ์ ทรงเป็นศิลปินและสถาปนิกคนสำคัญของประเทศ พระองค์ทรงมีบทบาทสำคัญทั้งในฐานะศิลปินสถาปนิกซึ่งมีผลงานระดับชาติมากมาย ทั้งจิตรกรรมและสถาปัตยกรรมและในฐานะของผู้บัญชาการศิลปากรสถาน ซึ่งต่อมาสถาบันนี้รู้จักกันในชื่อใหม่ว่าการศิลปากร เป็นหน่วยงานที่รับผิดชอบดำเนินการให้โครงการทางสถาปัตยกรรมและศิลปกรรมตามพระราชดำริสัมฤทธิ์ผลตามเป้าหมายของสถาบันแห่งนี้...พระองค์ได้มีส่วนหล่อหลอมให้เกิดภาพลักษณ์ของทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่(ไพโรจน์ ชุมนีและเวอร์จิเนีย เฮ็นเดอร์สัน . 2542 : 61)

นายช่างพระองค์นี้ ทรงเป็นผู้ที่ศึกษางานศิลปวัฒนธรรมไทยหลายสาขาและขณะที่ทรงประกอบกิจการทางศิลปวัฒนธรรมนั้น ก็ทรงได้ปรับปรุงพระองค์เองในด้านความรู้สมัยใหม่ ตามความจริงทางเทคโนโลยีตะวันตกด้วย จากความรู้ใหม่ที่ทรงฝึกฝนพระองค์เองมาตั้งแต่ต้น(โชติ กัลยาณมิตร . 2525 : 52)ผลงานจิตรกรรมของ สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยวชิรญาณวโฒติวงศ์ ทั้งที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงประสานประวัติศาสตร์ อุดมคติและกระบวนแบบไทยเข้ากับกระบวนแบบและสุนทรียะศิลปะหลักวิชาตะวันตก(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2544 : 61 - 62)นอกจากกระบวนแบบที่ประณีตงดงามเฉพาะตัวแล้ว ศิลปกรรมของพระองค์ยังสัมพันธ์สอดคล้องกับวัสดุ และเทคโนโลยี

การผลิตหรือการก่อสร้างสมัยใหม่อีกด้วย ผลงานอันทรงคุณค่าของพระองค์ เช่น งานออกแบบ พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม พระอุโบสถวัดราชาธิวาส ฯลฯ (สุจิต ถาวรสุข . 2511 : ไม่ระบุเลขหน้า)

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 วรรณกรรม วรรณคดีไทย สมัยใหม่และการละครได้รับการสนับสนุนให้เจริญเติบโตรุ่งเรือง มีการสถาปนากรมศิลปากรและโรงเรียนเพาะช่าง ซึ่งเป็นสถาบันการสอนศิลปะสมัยใหม่แห่งแรกของประเทศไทย สถาปนาขึ้นในปี พ.ศ. 2455

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงความรุ่งเรืองของศิลปกรรมในยุคสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยกล่าวว่า

ในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2453-2468) เพื่อมุ่งฟูทางด้าน วรรณกรรมเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระองค์เป็นผู้ทรงสร้างสรรค์ผลงานวรรณกรรมที่ ทรงคุณค่ามากมาย ทางด้านสถาปัตยกรรมได้ทรงสร้างพระที่นั่งอนันตสมาคมสถาปัตยกรรมแนว เรอนาสซ็อง โดยสิ่งทั้งแบบก่อสร้าง หินอ่อน ช่าง และเทคโนโลยีการก่อสร้างมาจากอิตาลี รวมทั้งการว่าจ้าง มิสเตอร์คาโร ริโกลี จิตรกรภาพผนังและมิสเตอร์คอร์ราโด เฟโรจี ประติมากร อนุสาวรีย์(ศิลปิน พีระศรี)จากอิตาลี จากพระที่นั่งอนันตสมาคมที่แสดงสัญลักษณ์ศิลปวัตถุ ตะวันตกในอดีต และได้ทรงสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยให้เป็นสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษา เพื่อเป็นอนุสรณ์สำหรับพระราชบิดา และทรงสถาปนาโรงเรียนเพาะช่างเป็น สถาบันการศึกษาทางศิลปะที่สร้างความสมดุลทั้งทางด้านศิลปะและทางด้านงานช่าง สร้างความ สมดุลระหว่างกระแสตะวันตกและประเพณีนิยมของไทย(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2544 : 63 – 64)

ความพยายามที่จะยกระดับศิลปะไทยประเพณีจะเห็นได้จากบทความของผู้ใช้นามปากกาว่า “อศฺวพาหุ” เขียนบทความ ศิลปะสยาม ผู้เขียน คือ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงระบายความงามทุกซอกเป็นห่วงที่อัดแน่นอยู่ในพระทัย ดังข้อความที่บ่งบอกความน่าเป็นห่วงที่ศิลปะไทยเสื่อมลงไว้ว่า “ศิลปะ” คือส่วนหนึ่งของชาติ เราจะไม่ยอมให้ศิลปะตายไป เพราะนั่นคือการหมดสิ้นความเป็นไทย ใน พ.ศ. 2468 (ค.ศ. 1925) พระอนุชาร่วมพระบิดาของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จขึ้นครองราชย์แทนสมเด็จพระเชษฐาธิราชที่เพิ่งเสด็จสวรรคต(ไพโรจน์ ชุมนีและเวอร์จิเนีย เฮินเดอร์สัน . 2542 : 61 - 62)

นอกจากนั้น ไพโรจน์ ชุมนีและเวอร์จิเนีย เฮินเดอร์สันได้กล่าวถึงการเข้ามาของคอร์ราโด เฟโรจี ไว้ว่า

ปี ค.ศ. 1923 คอรัโด เฟโรจี ประติมากรชาวอิตาลีได้เดินทางมาถึงประเทศไทย คอรัโด เฟโรจี ได้รับเชิญมาสู่ประเทศไทย โครงการดังกล่าวเป็นพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว การมาครั้งนี้เพื่อการฝึกฝนช่างไทยรุ่นใหม่และการปั้นภาพเหมือนของพระเจ้าอยู่หัว คอรัโด เฟโรจี เป็นผู้นำเอารูปแบบศิลปะทางตะวันตก เช่น การวาดเส้นจากแบบที่เป็นวัตถุของจริงจากธรรมชาติ และการศึกษากายวิภาค และส่งเสริมให้มีการวิจารณ์ศิลปะและพัฒนาแบบศิลปะเฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคน แทนที่จะไปลอกเลียนเอาแบบอย่างของคนอื่น วิธีการนี้ทำให้เกิดบรรยากาศและสภาพแวดล้อมใหม่ในวงการศิลปะไทย ซึ่งทำให้ช่างศิลปินสยามมีอิสระพ้นจากหน้าที่เดิมของการเขียนภาพประกอบวรรณคดีโบราณ และเป็นการเปิดสู่วิธีการทางศิลปะแบบยุโรป หลักสูตรในศิลปะสมัยใหม่นี้เน้นหลักวิธีการ เทคนิคตะวันตกตามแนวศิลปะเหมือนจริง หรือสัจนิยมและประทับใจนิยมหรืออิมเพรสชันนิสม์ หน้าที่แรกซึ่งเฟโรจี (ต่อมาได้เปลี่ยนชื่อเป็นไทย ศิลปิน พีระศรี และได้รับการยกย่องเป็นบิดาแห่งศิลปะไทยสมัยใหม่) คือ การสร้างพระบรมรูปของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก โครงการนี้กินเวลา 4 ปี งานนี้จะต้องนำหุ่นปั้นไปทำการหลอมบรอนซ์ที่เมืองฟลอเรนซ์ด้วย การรับหน้าที่นี้ทำให้ได้รับความเชื่อถือมากขึ้น งานอื่นๆ ได้แก่ การที่ท่านและผู้ช่วยชาวไทยสร้างพระบรมรูปพระมหากษัตริย์ไทยอีกหลายพระองค์ ในช่วงทศวรรษ 1930 (พ.ศ. 2473 – 83) ถึงช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง ซึ่งประเทศไทยมีรัฐบาลทหารและอยู่ในช่วงสงครามจึงมีการทำเหรียญตรา รวมทั้งอนุสาวรีย์ที่เกี่ยวกับเรื่องการแสดงความรักชาติ การสร้างอนุสาวรีย์ที่ประกอบด้วยภาพเหมือน ตัวอย่างเช่น อนุสาวรีย์ประชาธิปไตยและชัยสมรภูมิ อนุสาวรีย์แห่งที่สองนี้เกี่ยวกับสงครามโลกครั้งที่สองโดยตรง(ไพโรจน์ ชุมณีและเวอร์จิเนีย เอ็นเดอร์สัน . 2542 : 61)

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 ในช่วงที่พระองค์ขึ้นครองราชย์สมบัตินั้น เป็นช่วงที่เศรษฐกิจทั่วโลกกำลังตกต่ำ เนื่องจากผลของสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง(ทนต์ . 2533 : 81)เกิดภาวะวิกฤติทางเศรษฐกิจ ทั้งกระแสเศรษฐกิจโลกและไทย เกิดภาวะข้าวขาดแคลนมากแพง ล่วงเลยมาจนถึงการเปลี่ยนแปลงการปกครองมาสู่ระบอบประชาธิปไตย ในปี พ.ศ. 2475(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2544 : 64)สาเหตุการปฏิวัติการปกครองนั้น เกิดจากประชาชนส่วนใหญ่และข้าราชการต่างไม่พอใจในการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช จึงได้มีการรวมกลุ่มเรียกร้องประชาธิปไตยและก่อการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครองของคณะราษฎรจึงเกิดขึ้นในวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475(สุธาสัย ยิ้มประเสริฐ . 2536 : 17)

ศิลปกรรมของไทยหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง ปีพุทธศักราช 2475 กล่าวเฉพาะทัศนศิลป์ กระแสตะวันตกยังคงก่อให้เกิดการปรับตัวเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง พร้อมกันนั้น ศิลปะประเพณีนิยมก็ได้รับผลกระทบอย่างรุนแรงด้วยเช่นกัน วัฒนธรรมไทยไม่เข้มแข็งพอที่จะ

ด้านกระแสดความเปลี่ยนแปลง หรือไม่สามารถแสวงหาจุดสมดุลให้กับการอยู่ร่วมกันระหว่าง กระแสตะวันตก และประเพณีนิยม(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2544 : 65)

สำหรับผลงานจิตรกรรมในรัชสมัยรัชกาลที่ 7 จิตรกรรมไทยประเพณีนิยมที่ได้รับผลจาก อิทธิพลตะวันตก ดังจะเห็นได้จากคณะกรรมการการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 150 ปี กล่าวไว้ว่า

การจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 150 ปี มีการบูรณปฏิสังขรณ์วัดวาอารามปูชนียสถาน และ ศิลปวัตถุ แต่ที่สำคัญคือ การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งเดิมเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 และซ่อมมาหลายครั้ง โดยมีพระเทวานมิต (ฉาย เทียมศิลป์ไชย) เป็นจิตรกรคนสำคัญควบคุมการเขียน และมีจิตรกรอื่น ๆ หลายคน...ภาพเขียนทั้งหมดมีลักษณะ ประสานกลมกลืนกันในรูปแบบประเพณี ที่ให้ระยะใกล้ ไกล แสดงความลึก มีวรรณะสีคล้ายคลึง กัน เป็นเรื่องราวเกียรติ ที่จิตรกรสร้างสรรค์เนื้อเรื่องตามจินตนาการเฉพาะตน รวมทั้งแสดงความ ถูกต้อง ความสมบูรณ์ตามหลักทฤษฎีวิภาค ใช้แสงเงาเพื่อได้ปริมาตร มีความเป็นปึกแผ่นใน มวลหมู่ สีนุ่มนวลอ่อนหวาน ประสานกลมกลืนกัน(คณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี . 2525 : 24)

จากข้อความที่กล่าวมาข้างต้นอาจกล่าวได้ว่า ศิลปกรรมหลังจากการปฏิวัติการปกครอง นั้น เป็นกระแสนิยม ศิลปะประเพณีผนวกกับศิลปะตะวันตก ดังที่ คีฤทธิ ปราโมช กล่าวว่ ศิลปกรรมไทยหลัง พ.ศ. 2475 พุดกันตามอารมณ์ก็เป็นยุคที่เสื่อมโทรมที่สุด เรียกว่าไม่มี ศิลปกรรมไทย เพราะส่วนใหญ่เป็นศิลปกรรมที่ได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตก หรือเป็นการลอก แบบตะวันตกมาเลย(คีฤทธิ ปราโมช , ม.ร.ว. 2526 : 30)

พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ขึ้นครองราชย์ในช่วงเวลาที่ประเทศชาติ กำลังเผชิญทั้งปัญหาทางเศรษฐกิจและการเมือง แม้กระนั้นโรงเรียนประณีตศิลปกรรม สถาบัน ให้การศึกษาสำหรับศิลปินอาชีพก็สามารถก่อตั้งขึ้นได้ บุคคลสำคัญที่มีบทบาทคือ พระยาอนุมานราชธนและพระสาโรชรัตนนิมมานก์ ผู้อำนวยการโรงเรียนคือ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี รับ นักเรียนรุ่นแรก มีจำนวน 7 คน โรงเรียนนี้ต่อมาใน พ.ศ. 2486 มีการยกฐานะขึ้นเป็นมหาวิทยาลัย ศิลปกร และ ณ จุดนี้คือการเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย(ไพโรจน์ ชุมนีและเวอร์จิเนีย เ็นเดอร์สัน . 2542 : 61 - 62)

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8 เสด็จเถลิงถวัลย์ตามนัย แห่งกฎมณเฑียรบาล ว่าด้วยการสืบราชสันตติวงศ์ ในปี พ.ศ. 2476 ขณะที่มพระชนมพรรษาได้ 9 พรรษาเท่านั้น ด้วยความเห็นชอบจากสภาผู้แทนราษฎร แต่ขณะนั้นพระองค์ทรงประทับอยู่

ต่างประเทศเพื่อเรียนหนังสือจนกระทั่ง ปี พ.ศ. 2488 หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 พระองค์จึงนิวัติกลับประเทศไทย และช่วงนั้นเป็นการปกครองของจอมพล ป. พิบูลสงคราม

ส่วนทางด้านทัศนศิลป์นั้น กิจกรรมการเรียกร้องทางการเมืองที่เกิดขึ้นหลังจากวันมหาวิปโยคต่างต้องใช้ประโยชน์จากศิลปะทั้งนั้น อีกทั้งอุดมการณ์การแสวงหาความเป็นธรรมในสังคม เป็นแรงกระตุ้นให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานใหม่ๆ ประกอบกับสถานการณ์ที่เอื้ออำนวยให้ศิลปะแนวหนึ่งเติบโตขึ้นมา ซึ่งเรียกว่า ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปินทั้งหลายต่างร่วมสร้างสรรค์ผลงานเรียกร้องทางการเมืองเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับสื่อมวลชน(พิพัฒน์ พงศ์พิพร . 2540 : 53) จากนโยบายการสนับสนุนปรับปรุงบ้านเมืองให้เจริญก้าวหน้าทันสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่ได้กระทำกันอย่างครึกโครมนั้น คนส่วนใหญ่ไม่พร้อมที่จะรับความเจริญก้าวหน้านี้ เนื่องจากการสร้างชาติโดยการออกคำสั่งบังคับบัญชา ตลอดจนสร้างสำนักทางศิลปวัฒนธรรมนั้น เป็นการปิดบังเสรีภาพไม่อาจทำให้เกิดผลตามที่ต้องการได้(พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ . 2525 : 29)

อย่างไรก็ตามสภาพทางสังคมหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นั้น ได้ทำลายสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คน ตลอดจนรายได้ของประชาชนที่ผิเคือง การขาดแคลนสินค้า ยารักษาโรค และเครื่องนุ่งห่ม โดยเฉพาะอย่างยิ่งช่วงของการทำสงคราม กองทัพญี่ปุ่นที่เข้ามาใช้ค่ายกักกันในเมืองไทย รัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงครามได้ปล่อยให้ญี่ปุ่นกู้เงินรัฐบาลไทยมาใช้จ่ายระหว่างทำสงคราม ทำให้เศรษฐกิจไทยเกิดสภาพเงินเฟ้อ ข้าวยากหามาแพง ซึ่งเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ประชาชนเกิดการต่อต้านขับไล่จอมพล.ป.พิบูลสงคราม เพื่อเปลี่ยนรัฐบาลใหม่ ซึ่งนายปรีดี พนมยงค์ ขึ้นดำรงตำแหน่งเป็นนายกรัฐมนตรีแทน ในปี พ.ศ.2489(ชาญวิทย์ เกษตรศิริ . 2538 : 298 - 312)

หลังจากวิกฤตการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลง การเริ่มต้นยุคใหม่ของศิลปกรรมได้เกิดขึ้นด้วยการเปลี่ยนแปลงบทบาทของศิลปินกลุ่มจักรวรรดิศิลปินที่รวมตัว ศิลปินเหล่านี้ได้สร้างสรรค์ผลงานเรียกร้องอิสรภาพ เพื่อต้องการหลุดพ้นจากระบบครอบงำของผู้มีอำนาจเหนือเศรษฐกิจ(พิพัฒน์ พงศ์พิพร . 2540 : 50)นั่นคือ กลุ่มศิลปินจักรวรรดิศิลปิน (THE LEAGUE OF ARTISTS) กลุ่มศิลปินนี้ได้รวมตัวกันขึ้นในปี พ.ศ.2487 ได้จัดแสดงผลงานทั้งศิลปกรรมและงานประพันธ์ โดยนำแสดงผลงานที่ศาลาเฉลิมกรุง เพื่อเรียกร้องความยุติธรรมและสะท้อนให้เห็นว่าการสร้างศิลปะนั้นมีใช้เฉพาะช่างฝีมือไทยเท่านั้นโดยสดกฐมะโลหิต(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2534 : 130)ซึ่งสด กฐมะโลหิตได้บันทึกถึงจุดมุ่งหมายของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินไว้ว่า เพื่อส่งเสริมศิลปกรรมทั้ง 5 สาขาให้เจริญรุ่งเรือง คือ สาขาวรรณกรรม

จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรมและนาฏกรรม รวมทั้งส่งเสริมวิชาชีพของศิลปินให้เป็นอาชีพที่เลี้ยงตนเองได้พ้นจากการถูกเบียดเบียนเอารัดเอาเปรียบกินแรงจากนายเงินอย่างไม่เป็นธรรม(อำนาจ เย็นสบาย . 2532 : 208)

ผลงานของกลุ่มจักรวรรดิศิลปินที่แสดงนั้น ล้วนเป็นผลงานใหม่ มีรูปแบบต่างจากแนวประเพณีนิยม มีรูปแบบเฉพาะตัว ไม่ซ้ำแบบกัน โดยเฉพาะการป้ายสีน้ำ 2-3 ครั้งเป็นภาพ แสดงให้เห็นว่า ถึงจิตรกรรมภาพเขียนแบบใหม่ แต่ประชาชนที่ไปดูผลงานต่างสายหัวว่าดูไม่รู้เรื่อง แม้ภาพส่วนใหญ่จะเป็นภาพรูปแบบเหมือนจริงทั้งสิ้น ซึ่งไม่มีภาพแอบแสดงรศหรือนามธรรมปะปนอยู่เลย นั้นเป็นเพราะคนส่วนใหญ่เคยชินกับภาพเหมือนจากภาพถ่าย(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2534 : 131)อย่างไรก็ตามกลุ่มจักรวรรดิศิลปินจะเป็นคลื่นลูกแรกขององค์กรอิสระทางศิลปกรรมก็ตาม แต่สุดท้ายต้องยุติบทบาทลงในปี พ.ศ.2489 จากคำบันทึกของสดกฤษมะโลหิต กล่าวว่า เหตุผลนั้นเป็นเพราะไม่สามารถฟันฝ่าวงล้อมของนายเงินผู้ผูกขาดตลอดไป(อำนาจ เย็นสบาย . 2532 : 208)

หลังเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 สถาบันทางศิลปะโรงเรียนเพาะช่างที่ก่อตั้งในรัชสมัยรัชกาลที่ 6 ได้มีการก่อสร้างอาคารใหม่ เนื่องจากถูกทำลายเพราะเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 2 โดยนายจิตร บัวบุศย์ เป็นผู้รับผิดชอบในการก่อสร้าง รวมทั้งท่านได้เขียนหลักสูตรการวาดเขียนและการปั้นในปี พ.ศ.2489(พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ . 2525 : 30) จิตร บัวบุศย์นั้นเป็นผู้จบการศึกษาดูงานจากประเทศญี่ปุ่น จึงได้รับการปรับปรุงหลักสูตรการสอนของโรงเรียนเพาะช่างใหม่ ให้เป็นแบบแนวสากลตามสถาบันสอนศิลปะญี่ปุ่นที่ได้รับอิทธิพลจากยุโรปในปี พ.ศ. 2489(มณฑิร นุญมา . 2541 : 72)ขณะที่โรงเรียนเพาะช่างได้จัดการแสดงศิลปะครั้งแรกในปี พ.ศ.2490 และจัดแสดงภาพเขียนสีน้ำมันในปีต่อมาและบุคคลเหล่านี้ได้รวมตัวกัน โดยชื่อว่า สมาคมวิจิตรศิลป์ไทย ซึ่งในปีพ.ศ.2489 สมาคมนี้ได้จัดแสดงศิลปะ ณ สถานเอกอัครราชทูตไทย กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ โดยได้รับความช่วยเหลือจากศิลป์ พีระศรี เป็นผู้อธิบายให้ผู้มาชมนิทรรศการทราบถึงความงามของศิลปะไทย(พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ . 2525 : 30)

จากนั้นนายปรีดี พนมยงค์ ได้ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีและได้ดำเนินการร่างรัฐธรรมนูญฉบับใหม่ที่มีการเน้นประชาธิปไตยมากขึ้น รัฐบาลของนายปรีดี พนมยงค์ได้ร่างรัฐธรรมนูญใหม่ในปี พ.ศ.2489 โดยมีความเป็นประชาธิปไตยมากกว่าฉบับเดิม เนื่องจากรับอิทธิพลแนวความคิดของสหรัฐอเมริกา ละทิ้งระบบฟาสซิสต์หรืออำนาจนิยม ดังเห็นได้จากการกำหนดให้มี 2 สภาจากเดิม 1 สภา โดยมีสภาผู้แทนราษฎรอยู่ในตำแหน่ง 4 ปีและ

พฤกษศาสตร์ 80 คน มาจากการเลือกตั้งและที่สำคัญมิใช่ข้าราชการประจำ(ชาญวิทย์ เกษตรศิริ . 2538 : 390)

หลังจากการประกาศใช้รัฐธรรมนูญฉบับ พ.ศ.2489 ทำให้เกิดความขัดแย้งระหว่าง นายปรีดี พนมยงค์กับนายควง อภัยวงศ์ ในที่สุดสภาผู้แทนราษฎรจึงลงมติให้คะแนนต่อ แนวคิดของนายควง อภัยวงศ์ ชะเนนายปรีดี พนมยงค์ ทำให้ 2 ฝ่ายเกิดความไม่พอใจและ พยายามแข่งขันกันเป็นรัฐบาล ทำายที่สุดจึงเลือกตั้งใหม่ ผลปรากฏว่า พรรคของนายปรีดี พนมยงค์ชนะทำให้สองฝ่ายถึงขั้นแตกหัก สถานการณ์กลับแย่งลงทุกขณะ(สุรศักดิ์ งามขจร กุลกิจ . 2531 : 223 - 231)รวมทั้งการเกิดเหตุการณ์ร้ายแรง คือ การสวรรคตของ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล เนื่องจากถูกลอบปลงพระชนม์ ในวันที่ 9 มิถุนายน พ.ศ.2489 ด้วยเหตุนี้ฝ่ายนายควง อภัยวงศ์จึงหยิบยกเรื่องนี้มากล่าวหานายปรีดี พนมยงค์ ว่ามีส่วนเกี่ยวข้องกับการเสด็จสวรรคต เมื่อข่าวแพร่สะพัดออกไป ประชาชนต่าง ขาดความไว้วางใจและขาดความเลื่อมศรัทธาต่อรัฐบาลนายปรีดี พนมยงค์ ทำายที่สุดรัฐบาล นายปรีดี พนมยงค์หมดสิ้นอำนาจ จึงลาออกจากการเป็นนายกรัฐมนตรี(พรภิรมณ์ เชียงกุล . 2535 : 84)

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 เกิดเหตุการณ์ ทำรัฐประหารใน พ.ศ.2490 โดยมีผู้วางแผนมี 4 คน ส่วนใหญ่เป็นนายทหารนอกประจำการ คือ จอมพลผิน ชุณหะวัณ พันเอกกาจ กางสงคราม พันโทก้าน จำนงภูมิเวทและพันเอก สวัสดิ์ สวัสดิ์เกียรติ โดยชักชวนจอมพล ป. พิบูลสงคราม ซึ่งฐานกำลังส่วนหนึ่งได้จากการ สนับสนุนพันเอกสฤษดิ์ ธนะรัชต์และพันโทถนอม กิตติขจร เพื่อล้มล้างรัฐบาลพลเรือตรี ถวัลย์ ธำรงนาวาสวัสดิ์ เนื่องจากไม่สามารถแก้ไขปัญหาการเมืองเศรษฐกิจและสืบหาผู้ลอบ ปลงพระชนม์รัชกาลที่ 8(ประสังสิต . 2516 : 171)

ในที่สุดจึงเกิดการทำรัฐประหารขึ้นและในปี พ.ศ. 2490 การทำรัฐประหารสำเร็จแต่ กลับเชิญนายควง อภัยวงศ์เป็นนายกรัฐมนตรี เพื่อสร้างภาพพจน์ใหม่และการยอมรับจาก รัฐบาลอเมริกา โดยแสดงท่าทีที่ว่าไทยเป็นปฏิบัติต่อญี่ปุ่น แต่การบริหารประเทศนั้นมิได้ เป็นไปอย่างอิสระ เนื่องจากคณะรัฐประหารเข้าแทรกแซงการบริหารของรัฐบาลของนายควง อภัยวงศ์ รัฐบาลถูกบังคับให้จ่ายเงินเพื่อทดแทนการทำรัฐประหารและถูกบีบให้บรรจุแต่งตั้ง ข้าราชการ(ผิน ชุณหะวัณ . 2516 : 454)เป็นผลให้สถานการณ์บีบบังคับให้จัดการเลือกตั้ง ในปี พ.ศ. 2491 แต่จอมพล ป. พิบูลสงครามกลับใช้อำนาจเข้ายึดครองการปกครองและ บังคับให้นายควง อภัยวงศ์ออกจากตำแหน่ง เป็นผลให้ในวันที่ 8 เมษายน พ.ศ.2491 จอม

พล ป.พิบูลสงครามจึงกลับเข้ามารับตำแหน่งนายกรัฐมนตรีอีกครั้ง(ชาญวิทย์ เกษตรศิริ . 2538 : 397)ในช่วงนั้นนโยบายต่างประเทศเป็นการร่วมมือกับสหรัฐอเมริกาอย่างใกล้ชิด ซึ่งทางกองทัพไทยได้เข้าร่วมในสนธิสัญญา Seato (Southeast Asia Treaty Organization) ในสงครามเกาหลี โดยรัฐบาลไทยยอมให้สหรัฐอเมริกาตั้งศูนย์บัญชาการฐานทัพที่กรุงเทพฯ ทำให้ไทยเริ่มได้รับเงินช่วยเหลือทางทหารและเศรษฐกิจจากสหรัฐอเมริกาตั้งแต่ พ.ศ.2493(ฉัตรทิพย์ นาถสุภา . 2524 : 104)ภาวะทางการเงินของไทยจึงเกิดสภาพคล่อง เศรษฐกิจไทยจึงเริ่มฟื้นตัวและดีขึ้นในช่วงนี้มาก

หลังจากนั้นได้เกิดการขบถจลาจลและถูกกล่าวหาว่าเป็นกบฏจากกลุ่มคนที่รวมตัวกัน เรียกตนเองว่า ขบถแบ่งแยกดินแดนอีสาน ขบถวังหลวงและขบถแมนฮัตตัน ซึ่งเป็นกลุ่มทหารเรือฝ่ายสนับสนุนนายปรีดี พนมยงค์และข้าราชการบางคน ในที่สุดวันที่ 29 มิถุนายน พ.ศ.2494 จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ใช้ความรุนแรงเข้ายึดปฎิวัติ เนื่องจากไม่สามารถทนต่อรูปแบบกติกาแบบประชาธิปไตยตามรัฐธรรมนูญฉบับ พ.ศ.2492 ของจอมพล ป. พิบูลสงครามที่มีกฎบังคับว่า ห้ามมิให้ทหารเข้ายุ่งเกี่ยวกับการเมือง(พรภิรมณ์ เชียงกูล . 2535 : 120 - 121) ในที่สุดการปฏิวัติประสบผลสำเร็จ นายพจน์ สารสินได้ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี

ทางด้านศิลปกรรมในช่วงปี พ.ศ. 2492 นั้น ศิลป์ พีระศรี ได้พยายามทุกวิถีทางที่จะเผยแพร่ศิลปะร่วมสมัยไปสู่ประชาชนและหาทางส่งเสริมศิลปินให้เป็นกำลังใจในการทำงานศิลปะ จึงจัดให้มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ.2492 นับว่าเป็นงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติและเป็นการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยแห่งประเทศไทยครั้งแรกของประเทศ ที่เปิดโอกาสให้ศิลปินในยุคนั้นได้นำเสนอผลงานต่อประชาชน(วิบูลย์ ลี้สุวรรณ . 2531 : 22)

แต่อย่างไรก็ตาม การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติภายใต้การดำเนินการของมหาวิทยาลัยศิลปากรนั้น เป็นความชาญฉลาดในเชิงจิตวิทยาที่จะสร้างอาณาจักร และสร้างการยอมรับทางตัวบุคคลและสถาบันเป็นอย่างดี โดยเฉพาะการกำหนดรางวัลเหรียญทองแดง เหรียญเงิน เหรียญทอง และศิลปินชั้นเยี่ยม เท่ากับเป็นการประทับตรายอมรับประกันคุณภาพของกลุ่มคนผู้ผลิตกลุ่มหนึ่ง(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2527 : 15)และการจัดแสดงผลงานการประกวดนั้น เท่ากับเป็นการยกย่องให้เป็นศิลปินชั้นเยี่ยม นั่นคือ ยุทธวิธีของผู้บุกเบิกที่ต้องการให้สาธารณชนยอมรับ เกิดการซื้อขายผลงานที่ทำให้ผู้ซื้อเกิดความเชื่อมั่นว่า ได้ผ่านการตอกตราด้วยเครื่องหมายคุณภาพ แต่อย่างไรก็ตามศิลปินเหล่านั้นไม่สามารถหาเลี้ยงชีพด้วยการ

เป็นศิลปิน เนื่องจากไม่มีผู้ซื้อผลงาน รวมทั้งประเทศไทยไม่นิยมตกแต่งด้วยศิลปะในที่อื่นใด นอกจากที่วัด และศิลปินเหล่านั้นจบการศึกษาส่วนใหญ่จะเข้ารับราชการด้วยกันทั้งสิ้น ส่วนผลของการตัดสินใจประกวดศิลปกรรมแห่งชาตินั้น ส่วนใหญ่เป็นผลผลิตของกลุ่มลูกศิษย์ศิลป์ พีระศรี ในรูปแบบเหมือนจริง(อานาจ เย็นสบาย . 2532 : 208)

การฝึกฝนศิลปะภายใต้คำแนะนำการสอนของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ตั้งอยู่บนพื้นฐานที่มั่นคง ประกอบด้วยการศึกษารวมชาติแนวการสอนแบบตะวันตกซึ่งประกอบด้วยการศึกษาศิลปะเหมือนจริงหรือสัจนิยม (Realism) และประทับใจนิยม (Impressionism) ได้ถูกแนะนำให้นักศึกษาไทย ศิลปะไทยประเพณีจากอดีตไม่ได้ถูกละเลย มีวิชาที่เน้นเรื่องมรดกวัฒนธรรม ศิลปะไทย สถาปัตยกรรม ศิลปะและชีวิตพื้นบ้าน ผลงานของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี สะท้อนลักษณะของอิทธิพลดังกล่าว

ส่วนผลงานที่ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1-10 ในปี พ.ศ. 2492 - 2502 ผลงานทั้งหมดเป็นผลงานแนวเดียวกัน ซึ่งเป็นผลมาจากการสอนของศิลป์ พีระศรี ที่เชื่อว่า ศิลปินสมัยใหม่ต้องผ่านการเรียนการสอนแบบอย่างศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ หรือเรียลลิสม์ เหมือนจริงเสียก่อน(พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ . 2526 : 31)ดังเช่น ผลงานของมิเชียม ยิบอินซอย เป็นบุคคลสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมรูปแบบเฉพาะตัว ดังในภาพวิถีแห่งความฝัน ที่ได้รับรางวัลที่ 1 จากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 1 ในปี พ.ศ. 2492 เป็นภาพแบบศิลปะอิมเพรสชันนิสม์หรือภาพลัทธิ ความเป็นศิลปะอิมเพรสชันนิสม์เช่นกัน เป็นผลงานที่มีความแปลกใหม่ในสายตาของคนไทยทั่วไป เป็นภาพทิวทัศน์เน้นเรื่องบรรยากาศ เวลา แสงสี รอยแปรง ใช้สีรุนแรง ซึ่งมีเชียมได้รับคำแนะนำจากอาจารย์มอเท ชาทิมิ และศิลป์ พีระศรี ผสมกับการมีประสบการณ์ที่ได้ไปเยือนยุโรปด้วย(อานาจ เย็นสบาย . 2531 : 132)

แต่อย่างไรก็ตาม การควบคุมศิษย์มิให้พัฒนาไปไกลกว่านี้ ได้เพียงช่วงระยะเวลาหนึ่งเท่านั้น ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ โดยกล่าวว่า

หลังจากยุคนี้ผ่านไปศิลปินบางคนหันไปทดลองทำงานแนวศิลปะคิวบิสม์ ในช่วงปี พ.ศ. 2499 โดยเพื่อ หริพิทักษ์ซึ่งท่านรับแนวคิดมาจากอิตาลีเมื่อครั้งไปศึกษาที่นั่นในปี พ.ศ. 2497 - 2499 และศิลปินท่านอื่นๆ เช่น ทวี นันทขว้าง ชลูด นิ่มเสมอ ได้เขียนภาพแนวนี้ด้วย ผลงานของทวีที่ได้รับรางวัลเหรียญทองจากภาพหุ่นนิ่ง ในปี พ.ศ. 2499 และเพื่อได้รับรางวัลเดียวกันจากภาพเปลือย ในปี พ.ศ. 2500 และชลูดได้รับรางวัลจากภาพผู้หญิงสองคนกำลังรับประทานอาหาร ในปี พ.ศ.2502 แสดงให้เห็นศิลปะคิวบิสม์แท้ ๆ นอกจากงานแสดงศิลปกรรม

แห่งชาติ ในช่วงนี้มีงานแสดงศิลปะอื่น ๆ เช่น การแสดงศิลปะของสมาคมจิตรกรรม ประติมากรรมที่แสดง ณ โรงภาพยนตร์แกรนด์ ในปี พ.ศ. 2496 และ 2497 ส่วนงานแสดง ศิลปะที่อื่นก็ไม่มีความสำคัญมากนักในช่วง พ.ศ.2493-2502 นี้(พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ . 2525 : 31)

ไพโรจน์ ชุมนี และเวอร์จิเนีย เฮินเดอร์สัน ได้กล่าวไว้ว่า

เพื่อ หริพิทักษ์ การทดลองในแบบศิลปะคิวบิสม์ในปี พ.ศ. 2453 – 2503 กลายเป็นบันทึกสำคัญ ของประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ เป็นจุดสำคัญในวิวัฒนาการศิลปะไทย สวัสดิ์ ดันดีสุข เขียนภาพแบบอิมเพรสชันนิสม์ชื่อ วัดพระแก้ว เมื่อ พ.ศ. 2497 ได้รับรางวัลเหรียญทองในงาน แสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 5 ศิลปินผู้นี้เมื่อยังเป็นนักศึกษาได้ทดลองการหยดและผสมสีหลอด จนพบแนวทางการคิดแปลกใหม่ ในเวลาต่อมาได้รับทุนไปศึกษาต่อที่ประเทศอิตาลี สิ่งที่น่าสนใจ เป็นพิเศษคือ อิมเพรสชันนิสม์ และโพสต์ อิมเพรสชันนิสม์ที่มีเนื้อหาเป็นหุ่นนิ่งและทิวทัศน์ ศิษย์ คนสำคัญอีกท่านหนึ่งของ ศาสตราจารย์ คือ ชลูด นิ่มเสมอ ซึ่งได้รับรางวัลเหรียญทองในงาน แสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 7 ด้วยงานกึ่งคิวบิสม์ ศิลปินผู้นี้ต่อมาได้ไปศึกษาต่อที่สถาบัน แพรตต์ นครนิวยอร์กและได้กลับมาก่อตั้งภาควิชาภาพพิมพ์ขึ้นที่คณะจิตรกรรมฯ...และประสบความสำเร็จ การศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปากรอีกหลายคนเดินทางไปศึกษาต่อที่โรมอะคาเดมี โดยทุนของ รัฐบาลอิตาลี เมื่อกลับมาประเทศไทยก็ประสบความสำเร็จเป็นศิลปินระดับชาติ หลังจาก ที่ ศาสตราจารย์ศิลป์ถึงแก่กรรมใน พ.ศ. 2505 (ค.ศ. 1962) หลังจากนั้นเป็นช่วงที่ศิลปะนามธรรม เติบโตในประเทศไทย(ไพโรจน์ ชุมนี และเวอร์จิเนีย เฮินเดอร์สัน . 2542 : 62 - 63)

ส่วนทางด้านการเมืองการปกครองในปี พ.ศ. 2501 หลังจากการปฏิวัติสำเร็จ นาย พจน์ สารสินกลับถูกแต่งตั้งเป็นนายกรัฐมนตรี ต่อมาไม่นาน ในวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2501 จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้ทำการปฏิวัติและขึ้นดำรงตำแหน่งเป็นนายกรัฐมนตรีคน ต่อไป(ประสงค์ สุนศิริ . 2543 : 14)เมื่อจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรี ก็ ได้พยายามพัฒนาประเทศให้ทันสมัยอย่างตะวันตก สนับสนุนกระตุ้นเศรษฐกิจ ควบคุม เศรษฐกิจของประเทศด้วยระบบนายทุนหรือชนชั้นผู้ปกครองเป็นเจ้าของ ดังนั้นการ ดำเนินการธุรกิจที่มีผลกำไรอันยิ่งใหญ่ันตกอยู่ที่ชนชั้นผู้ปกครองประเทศแต่เพียงผู้เดียว เท่ากับเป็นการเอาเปรียบประชาชนที่มีฐานะยากจน(ฉัตรทิพย์ นาถสุภา . 2524 : 38)และการ ที่รัฐบาลได้ประกาศใช้รัฐธรรมนูญปกครองราชอาณาจักรฉบับปี พ.ศ. 2502 เท่ากับเป็นการ ปกครองแบบเผด็จการของอำนาจนิยมหรือเรียกว่าแบบพ่อขุนอุปถัมภ์เผด็จการ คือ จอม

พลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ มีอำนาจแต่เพียงผู้เดียว รวมทั้งจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ดำรงตำแหน่งสูงสุดในการปกครอง คือ เป็นหัวหน้าคณะปฏิวัติเป็นรัฐมนตรีและผู้บัญชาการทหารบก รวมทั้งการกำหนดมาตรา 17 ของรัฐธรรมนูญการปกครอง พ.ศ. 2502 ว่าด้วยอำนาจของนายกรัฐมนตรี สามารถสังหารชีวิตผู้ที่กระทำผิดได้ โดยมีต้องผ่านการพิจารณาจากสถาบันตุลาการ(มัลลิกา มัสสุดีและคณะ . 2532 : 685 - 686)

ในช่วงสภาพเหตุการณ์ทางการเมืองเกิดการเปลี่ยนแปลงรัฐธรรมนูญการปกครองราชอาณาจักรใหม่ โดยรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ส่วนทางด้านศิลปะได้เติบโตพัฒนาก้าวไกลเรียกได้ว่า ก้าวหลุดพ้นศิลปะหลักวิชา รวมทั้งเกิดเหตุการณ์ที่สำคัญ คือ การสูญเสียบุคคลอันเป็นผู้นำแห่งศิลปะหลักวิชา นั่นคือ ศิลป์ พีระศรีได้ถึงแก่กรรมในปี พ.ศ.2505 การสูญเสีย ศิลป์ พีระศรี เท่ากับเป็นปรากฏการณ์บ่งบอกถึงความถดถอยของศิลปะหลักวิชาการ(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2541 : 86)

ดังปรากฏในผลงานของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช พระองค์ทรงเริ่มเขียนภาพศิลปะสมัยใหม่ในปี พ.ศ.2502 และผลงานเด่นชัดในปี พ.ศ.2503 ซึ่งสะท้อนอิทธิพลศิลปะเอ็กซเพรสชันนิสม์ ศิลปะคิวบิสม์ ศิลปะฟิวเจอริสม์ ศิลปะเซอเรียลลิสม์ ศิลปะแอบสแตรกต์และในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 14 พ.ศ.2506 พระองค์ทรงนำผลงานเข้าร่วมแสดงและทรงสร้างสรรค์ผลงานจนถึงปี พ.ศ.2510(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2534 : 143)

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของพระองค์ได้ทรงทำการทดลองในหลายรูปแบบ ทั้งหุ่นนิ่ง ทิวทัศน์ ภาพเหมือน แสดงให้เห็นว่า พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชทรงเป็นผู้นำแห่งวงการศิลปะสมัยใหม่ของประเทศไทย

ในปี พ.ศ.2504 อารี สุทธิพันธุ์ได้จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยอินเดียนา สหรัฐอเมริกา ในระดับปริญญาโท สาขาจิตรศิลป์ เดินทางกลับมาประเทศไทยและรวบรวมผลงานทั้งหมดที่สร้างไว้ในสหรัฐอเมริกา ทั้งวาดเส้น ภาพพิมพ์ จิตรกรรมสีน้ำและสีน้ำมัน จัดแสดงขึ้นสถาบันสอนภาษา A.U.A. ผลงานทั้งหมดเป็นแนวแอบสแตรกต์ เอ็กซเพรสชันนิสม์ ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมในสหรัฐอเมริกา ผลงานของอารี ชี้ให้เห็นความก้าวหน้าล้ำสมัยของศิลปะสมัยใหม่ในเมืองไทย(นิพนธ์ ทวีกาญจน์ . 2535 : 96)อารีได้ใช้เทคนิคการเขียนภาพแบบฉับพลัน เน้นการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกในเค้าโครงของรูปทรงจากมหากาพย์ รามเกียรติ์และภาพเปลือยผู้หญิง(สุธี คุณาวิชยานนท์ . 2545 : 140)

จากนั้น ในปี พ.ศ.2504 รัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้ตั้งสภาพัฒนาเศรษฐกิจ และสังคมแห่งชาติเพื่อส่งเสริมการลงทุนและประกาศใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติฉบับที่ 1 ไทยจึงพัฒนาเศรษฐกิจไปสู่ระบบทุนนิยมมากขึ้น รวมทั้งยกเลิกรัฐธรรมนูญฉบับเก่าและ แต่งตั้งทหาร ตำรวจ ข้าราชการเป็นสมาชิกเพื่อเป็นแขนงของรัฐบาล ในการร่างรัฐธรรมนูญ ที่มีแนวโน้มให้มีการร่วมมือกับทางทหารและสหรัฐอเมริกา(วิทยากร เชียงกูล . 2536 : 96 - 102)วัตถุประสงค์ของแผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติ คือ มาตรฐานการครองชีพของประชาชน ไทย เร่งส่งเสริมความเจริญก้าวหน้าทางเศรษฐกิจ ก่อสร้างชลประทาน ปรับถนนหนทาง เพื่อการคมนาคม ตั้งโรงงานไฟฟ้า รัฐบาลจึงมีบทบาทสำคัญ เป็นผู้ครอบคลุมทางเศรษฐกิจ รวมทั้งการจัดตั้งรัฐวิสาหกิจ เข้าดำเนินในส่วนที่ภาคเอกชนไม่สามารถเข้าไป ทำให้เป็น ผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจและการเมืองเป็นของรัฐบาล แต่กลับเป็นการทำลายโครงสร้างใน ภาคเกษตรกรรมให้เสื่อมลง(สมชาย ภคภาสน์วิวัฒน์ . 2542 : 11 - 13)ทางด้านสังคม ได้เกิด ชนชั้นใหม่ คือ กลุ่มคนระดับกลาง กลุ่มผู้บริหารระดับสูง และกลุ่มนักศึกษาที่จบจาก สถาบันการศึกษา ส่วนผู้ใช้แรงงานที่มาพร้อมกับการเติบโตทางเศรษฐกิจ ได้ย้ายถิ่นจาก ชนบทเข้าสู่ตัวเมืองดังนั้นชนชั้นใหม่ที่เกิดขึ้นจึงมีผลต่อรองทางการเมืองอย่างมาก ซึ่งเป็น ส่วนหนึ่งของการเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516(ลิขิต ธีรเวคิน . 2541 : 186 - 186)

อุดมการณ์ใหม่ของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์นั้น เป็นการนำพาประเทศจากเดิม เกษตรกรรมไปสู่ยุคอุตสาหกรรม เศรษฐกิจและเงินตรา ส่วนความก้าวหน้าของบุคคลากรนั้น รัฐบาลได้ส่งข้าราชการ ผู้เชี่ยวชาญและคนหนุ่มสาวไปต่างประเทศ เป็นผลให้ศิลปินทั้งหลาย ให้ความสนใจศิลปปะนามธรรมมากขึ้น ซึ่งศิลปปะนามธรรมนั้นมีความแปลกแยก ระหว่าง ศิลปินกับสังคมยิ่งนัก โดยเฉพาะช่องว่างทางความคิดที่เกิดขึ้นหลังจากศิลป์ พีระศรีเสียชีวิต ในปี พ.ศ.2505(พิพัฒน์ พงศ์พีพร . 2540 : 52)

กลุ่มลูกศิษย์ของ ศิลป์ พีระศรี ได้เดินทางไปศึกษาและดูงานศิลปะในประเทศยุโรป และสหรัฐอเมริกา ในปี พ.ศ. 2507 ประพันธ์ ศรสุตาเดินทางไปประเทศเยอรมนี อนันต์ ปา นินท์ไปฝรั่งเศส มานิตย์ ภูอารีย์ไปอิตาลี ถวัลย์ ดัชนีไปเนเธอร์แลนด์ บรรจง โกศลวัฒน์ และพีระ พัฒน์พีระเดชไปสหรัฐอเมริกา นอกจากนี้มีอีกบุคคลหนึ่งที่มีบทบาทเปลี่ยนแปลง ศิลปะในช่วงนี้คือ ดำรง วงศ์อุปราชได้เดินทางไปอังกฤษและกลับมาในฐานะศิลปินนามธรรม และผลักดันให้ศิลปปะนามธรรมได้เป็นที่รู้จัก(นิพนธ์ ทวีกาญจน์ . 2539 : 97)ส่วนนิพนธ์ ผลิต ตระโกมล ได้รับรางวัลเหรียญเงินในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ 2 ปีติดต่อกันในปี พ.ศ. 2507 - 2508 พีระ พัฒน์พีระเดช และปรีชา อรชุนกะ ได้จัดแสดงศิลปปะนามธรรมขึ้นครั้ง

แรกในปี พ.ศ.2508 รวมทั้งสวัสดิ์ ตันติสุข ได้ละลายรูปทรงคิวบิสม์ของตนจนกลายเป็นนามธรรมในที่สุด(พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ . 2525 : 36)

ดังนั้นแนวโน้มศิลปะนามธรรมจึงโดดเด่นในช่วงนี้ จึงได้แบ่งยุคของศิลปะนามธรรมไว้ใน ทศวรรษที่ 2 คือ พ.ศ. 2502 - 2511 ได้แก่ผลงานของชำเรือง วิเชียรเขต อานันต์ ปานินท์และกำจร สุนพงษ์ศรี เป็นต้น(คณะกรรมการจัดงาน 5 ทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ . 2540 : 4)

ส่วนในยุคของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14 พ.ศ.2506 จนถึงการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 18 พ.ศ.2511 เป็นยุคศิลปะนามธรรมเริ่มเข้ามามีอิทธิพล ดังปรากฏในผลงานของดำรง วงศ์อุปราช อนันต์ ปานินท์และทวี รัชนิกร เป็นต้น(วิบูลย์ ลี้สุวรรณ . 2531 : 26)

ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ในปี พ.ศ.2507 มีผลงานศิลปะที่เข้าร่วมแสดงนั้นล้วนแต่เป็นผลงานที่มีลักษณะของศิลปะนามธรรมเป็นจำนวนมากกว่าทุกครั้ง เช่น ผลงานของดำรง วงศ์อุปราช ทวี รัชนิกร ปรีชา อรชุนกะ สวัสดิ์ ตันติสุข ชะลูด นิ่มเสมอ นิพนธ์ ผลิตระโกมลและในการแสดงครั้งนี้เป็นครั้งแรกที่เกิดเหตุการณ์ประท้วงของกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ 14 คน ซึ่งไม่เห็นด้วยกับการตัดสินผลงานของประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ในภาพชักกระดานที่ได้รับรางวัลที่ 1 สาขาจิตรกรรม(มณฑิร บุญมา . 2541 : 73)กลุ่มศิลปินไม่ยอมรับบรรทัดฐานของการตัดสินและเห็นว่าเกิดความไม่ยุติธรรมของสภาพการยึดถือพรรคพวก แต่คณะกรรมการมิได้มีที่ท่าที่จะปรับปรุงแก้ไข ทำให้ศิลปินจำนวนหนึ่งหันหลังให้กับเวทีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอย่างเด็ดขาด(อำนาจ เย็นสบาย . 2532 : 211)

หลังจากที่จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ได้เสียชีวิต มีการเสนอข่าวความมั่งคั่งที่ได้จากการคอร์รัปชั่น รวมทั้งการส่งทหารไทยไปร่วมรบในสงครามเวียดนาม มีส่วนกระตุ้นให้นักศึกษารุ่นใหม่หันมาองปัญหาของบ้านเมือง(วิทยากร เชียงกูล . 2536 : 23 - 25)หลังจากนี้ พ.ศ. 2511 รัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร ประกาศใช้รัฐธรรมนูญที่ร่างถ่วงกันมานานตั้งแต่สมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์และรัฐบาลได้จัดให้มีการเลือกตั้งในวันที่ 10 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2512 แต่ไม่มีพรรคใดได้สมาชิกจากการเลือกตั้งพอที่จะจัดตั้งรัฐบาล ดังนั้น จอมพลถนอม กิตติขจร จึงได้รับการโปรดเกล้าฯ เข้ามาดำรงตำแหน่งเป็นนายกรัฐมนตรีอีกครั้ง(ประสงค์ สุนศิริ . 2543 : 235)นโยบายการปกครองประเทศของจอมพลถนอม กิตติขจรและจอมพลประภาส จารุเสถียร ได้ดำเนินตามแบบอย่างของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ในระบบอุปถัมภ์ทุกประการ

ถึงแม้จะจัดให้มีการเลือกตั้งในปี พ.ศ. 2512 แบบประชาธิปไตยก็ตาม แต่สุดท้ายจอมพล ถนอม กิตติขจรขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรี รวมเป็นระยะเวลา 10 ปี

ส่วนทางด้านศิลปศึกษานั้น ได้มีสถาบันการศึกษาเกิดขึ้นมาใหม่ คือ การเปิดสอน ศิลปศึกษาขึ้นครั้งแรกในวิทยาลัยการศึกษาประสานมิตรในปี พ.ศ. 2511 โดยมีแนวคิดตามหลัก Progressivism ที่ยึดเด็กเป็นศูนย์กลาง ต่อต้านระบบเผด็จการ เป็นการประกาศ เสรีภาพในการแสดงออกทางศิลปะ(อำนาจ เย็นสบาย . 2532 : 213)

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้กล่าวว่า

ในฟากฝั่งของสถาบัน “ ค่ายประสานมิตร ” อารี สุทธิพันธุ์ ศิลปิน และอาจารย์หัวก้าวหน้า จากทศวรรษ 2500 ได้เป็นแกนนำสำคัญของค่ายประสานมิตร ทั้งบทบาทในการวางหลักสูตร การเรียนการสอน การเขียนหนังสือและตำรา การทำหนังสือและนิตยสารเกี่ยวกับศิลปะต่าง ๆ ออกมามากมาย จิตรกรรมในทศวรรษนี้ อารีได้ใช้เทคนิคการเขียนภาพแบบฉับพลัน เน้น การแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก ในเค้าโครงของรูปทรงจากมหากาพย์ รามเกียรติ์ และ ภาพเปลือยผู้หญิง ส่วนวิรุณ ตั้งเจริญ และอำนาจ เย็นสบาย สมาชิกของค่ายประสานมิตร ต่างก็สร้างผลงานจิตรกรรมที่เน้นการแสดงออกทางสีเส้น และฝีแปรง โดยมีแรงบันดาลใจจาก เหตุการณ์บ้านเมือง และสังคม(สุธี คุณาวิชยานนท์ . 2545 : 140)

หลังจากนั้น ในวันที่ 15 มิถุนายน พ.ศ. 2514 จอมพลถนอม กิตติขจรหมดอายุราชการ แต่กลับต่ออายุราชการอีก 1 ปีอย่างผิดกฎหมาย ทำให้จอมพลถนอมได้เข้ามาดำรงตำแหน่ง นายกรัฐมนตรีอีก 1 ปี และได้ประกาศใช้รัฐธรรมนูญการปกครองแผ่นดิน โดยแต่งตั้งสมาชิก สภานิติบัญญัติแห่งชาติ ทำหน้าที่สภาผู้แทนราษฎรเพื่อเตรียมร่างรัฐธรรมนูญฉบับใหม่ทำให้ ประชาชนและนักศึกษาไม่พอใจการกระทำในครั้งนี้(ประสงค์ สุ่นศิริ . 2543 : 37)

รวมทั้งการคอร์ปชั่นภายในประเทศของรัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร ทำให้เกิดการ ปลุกจิตสำนึกและการเรียกร้องในอำนาจประชาธิปไตยของประชาชน ส่วนทางด้านศูนย์กลาง นิสิต นักศึกษาแห่งประเทศไทยรวมตัวกันต่อต้านอย่างชัดเจน โดยเริ่มจากการหยิบประเด้น ทางเศรษฐกิจ มุ่งให้คนไทยหันมานิยมของไทย ตลอดจนรณรงค์ต่อต้านสินค้าญี่ปุ่น เป้าหมายอันสำคัญคือ การขับไล่จอมพลถนอมที่ตอบสนองและรักษาผลประโยชน์ให้อเมริกา มากที่สุด โดยเฉพาะการส่งทหารเข้าสู้การรบในสงครามอินโดจีน ทำให้ประเทศไทยต้อง สูญเสียกำลังทหารและค่าใช้จ่ายอย่างสูง ด้วยสาเหตุนี้นักศึกษาเริ่มเคลื่อนไหวพิพากษ์

วิจารณ์เกี่ยวกับบทบาทของจักรวรรดินิยมอเมริกา ในการที่จะเลิกนโยบายตามกันอเมริกา ปัญหานี้ขยายไปสู่ประชาชน ส่วนทางเศรษฐกิจเปิดโอกาสให้ต่างชาติเข้ามาครอบงำ โดยนำสินค้าต่างชาติเข้ามา ทำให้ไทยต้องสูญเสียเงินไปนับแสนล้านบาท รวมทั้งความเสียหายทางด้านสังคม ชาวชนไทยต้องตกเป็นทาสยาเสพติดร่วมสี่แสนคน ประชาชนจึงขาดความศรัทธาต่อรัฐบาล ปัญหาที่เกิดขึ้นต่างสร้างความไม่พอใจแก่นักศึกษาและประชาชน จนกระทั่งนักศึกษา ประชาชนรวมตัวเดินประท้วงในวันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516

รัฐบาลใช้มาตรการรุนแรงปราบปรามนักศึกษาและประชาชน ทหารนำอาวุธร้ายแรงปะทะกับนักศึกษา ประชาชนจนเสียชีวิต ในที่สุดเหตุการณ์สงบลงด้วยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงไกล่เกลี่ย เป็นผลให้จอมพลถนอม กิตติขจร จอมพลประภาส จารุเสถียรและพันเอกณรงค์ กิตติขจร เดินทางออกนอกประเทศ หลังจากนั้นพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งให้นายสัญญา ธรรมศักดิ์ เป็นนายกรัฐมนตรีและได้มีการประกาศใช้รัฐธรรมนูญราชอาณาจักรไทย พ.ศ. 2517 ขึ้นในวันที่ 7 ตุลาคม พ.ศ. 2517 รัฐธรรมนูญฉบับนี้ ถือได้ว่าเป็นรัฐธรรมนูญที่มีความเป็นประชาธิปไตยสูงกว่าในอดีต(มัลลิกา มัสอุดีและคณะ . 2532 : 687)ในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 กระแสของอิทธิพลทางการเมือง ส่งผลให้นักเขียน ศิลปิน นักกวี ต่างสร้างสรรค์ผลงานสะท้อนต่อต้านการปกครองแบบเผด็จการทางทหาร ผลงานวรรณกรรมและบทกวีมากมายสะท้อนกระบวนการทางความคิดต่อสังคมเป็นอย่างมาก เช่น ละครแ่งชีวิตของหม่อมเจ้าอากาศดำเกิง รพีพัฒน์ เมืองนิมิตร ของหม่อมราชวงศ์นิมิตรมงคล นวรัตน์ สงครามชีวิตและแลไปข้างหน้าของศรีบูรพา (กุหลาบ สายประดิษฐ์) โดยเฉพาะงานเขียนของทีปกร (จิตร ภูมิศักดิ์) ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน เป็นงานเขียนเกี่ยวกับบทความศิลปะและงานเขียนของบรรจง บรรเจิดศิลป์ ศิลปะวรรณคดีกับชีวิต ได้ส่งผลมาสู่แนวคิดทางด้านศิลปะเพื่อชีวิต หรือศิลปะสังคมนิยมต่อสังคมไทยเป็นอันมาก(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2541 : 90)

จากที่กล่าวข้างต้น การเคลื่อนไหวทางความคิดและกระแสสังคมนิยม รวมทั้งพลังเก็บกอด จากกระแสประชาธิปไตยในคราบเผด็จการทหารนำการเมือง ทำให้เกิดแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยขึ้น ซึ่งได้มีบทบาทสำคัญเข้าร่วมกับขบวนการกับนิสิตนักศึกษาและประชาชน ผลักดันการเปลี่ยนแปลงทางสังคม รวมทั้งใช้สื่อทางทัศนศิลป์ปลุกกระแสมความรู้สึกร่วมให้เกิดขึ้น เช่น โปสเตอร์ คัทเอ๊าท์ แบนเนอร์ ปรากฏการดังกล่าวได้ก่อให้เกิด ศิลปะเพื่อชีวิตสืบต่อมาในเวลาต่อมา

เพื่อสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมขึ้นใหม่ สร้างความดีงามเพื่อทุกคนให้ได้รับแสงสว่างแห่งภูมิปัญญา และเพื่อกระพือความรู้ในการต่อสู้ร่วมกัน สภาพชีวิตและความคิดในการยกคุณค่าของชีวิตให้สูงขึ้น ทั้งนี้ การพัฒนาสังคมทุกด้านต้องมีความสัมพันธ์ต่อกัน เกื้อกูลส่งเสริมซึ่งกันและกัน ทั้งทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง การศึกษา และศิลปวัฒนธรรม(แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย . 2537 : 25)

ผู้ที่มีบทบาทอยู่ในแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย เช่น กำจร สุนพงษ์ศรี จ่าง แซ่ตั้ง ประเทือง เอมเจริญ สมโภชน์ อุปอินทร์ ลาวัณย์ อุปอินทร์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เสวต เทศน์-ธรรม พนม สุวรรณนาถ ถกกล ปรียาคุณิตพงศ์ เสถียร จันทิมาธร ทวี หมื่นนิกร พัทธกะ ปิยะพงษ์ สถาพร ไชยเศรษฐ์ ชัชวาล ปทุมวิทย์ นิวัติ กองเพียร ล้วน เขจร ศาสตร์ โชคชัย ตักโพธิ์ ประเสริฐ เทพารักษ์ สันธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย ฯลฯ (วิรุณ ตั้งเจริญ.2541:91) แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยนี้ ได้มีบทบาทเผยแพร่ทั้งกิจกรรมศิลปะและกิจกรรมร่วมกับองค์กรอื่นๆ เช่น การร่วมกันกับชุมชนวรรณศิลป์และฝ่ายวัฒนธรรม องค์การนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้ร่วมกันจัดนิทรรศการศิลปวัฒนธรรมทาส ณ หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ระหว่างวันที่ 21-23 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2518(พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ . 2525 : 40)

ในวันที่ 15 สิงหาคม พ.ศ.2519 จอมพลประภาส จารุเสถียร เดินทางกลับประเทศไทยและหลังวันที่ 19 กันยายน พ.ศ.2519 จอมพลถนอมกิตติขจร ได้เดินทางกลับมาเช่นกัน แต่อยู่ในสถานภาพเป็นสามเณร และเข้ามาบวชที่วัดบวรนิเวศ เมื่อนักศึกษาและประชาชนทราบข่าวจึงเริ่มก่อการประท้วงขับไล่(ศิลา โคมฉาย . 2531 : 98)และขณะนั้น วิฑูยานเกราะนำเอาเทพคำปราศรัยของจอมพลถนอม กิตติขจร มาออกประกาศ มีใจความว่าจะฆ่านักศึกษา 30,000 คน เพื่อยุติปัญหาทางการเมือง จากนั้นวันที่ 24 กันยายน พ.ศ.2519 ตำรวจก่อคดีฆาตกรรมนายช่างตรี ผู้ปิดโปสเตอร์รอบองค์พระปฐมเจดีย์ เป็นผลทำให้ศูนย์กลางนิสิตนักศึกษายื่นหนังสือต่อรัฐบาลให้จัดการจอมพลถนอม กิตติขจร(เริงวี รุ่งอรุณ . 2531 : 85)ซึ่งในขณะเดียวกันได้เกิดเหตุการณ์ล้อเลียนแบบแสดงละครแขวนคอหุ่นซึ่งมีหน้าตาคล้ายรัชทายาท นิสิตนักศึกษาก่อตัวรวมกลุ่มอีกครั้ง เพื่อเดินขบวนเรียกร้องความยุติธรรมและประชาธิปไตยในวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 ทางรัฐบาลดำเนินการปราบปรามอย่างรุนแรง ทหารสังหารประชาชน นิสิต นักศึกษาอย่างทารุณและเหี้ยมโหดจนเกิดโศกนาฏกรรมนองเลือด “วันมหาวิปโยค 6 ตุลาคม 2519” (ศิลา โคมฉาย . 2531 : 95) หลังจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 ถึง 20 ตุลาคม พ.ศ. 2520 ช่วงสมัยของรัฐบาล

นายธำนิทร ทรัพย์วิเชียร เป็นนายกรัฐมนตรี นโยบายของรัฐบาลคือ พยายามกวาดล้างประชาชนที่รวมตัวกันก่อม็อบประท้วงและมุ่งเป้าหมายทางเศรษฐกิจให้ได้ผลกำไรมากที่สุด (รังสรรค์ ธนะพรพันธุ์ . 2536 : 27)

ทางด้านศิลปกรรม หลังจากเหตุการณ์ที่เลวร้าย นิสิตนักศึกษาและประชาชน ได้เดินทางเข้าสู่ชนเขา ในขณะที่การเมืองเริ่มคลี่คลายลง การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยได้กลายเป็นเวทีที่เปิดกว้างให้กับศิลปกรรมทุกรูปแบบ ทั้งนิทรรศการผลงานศิลปะ กิจกรรมทางวิชาการและอื่น ๆ ได้ตื่นตัวขึ้นในช่วงนี้

ได้มีการเปิดหอศิลป์ พีระศรี ในปี พ.ศ. 2520 ตลอดจนการจัดตั้งชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยในปี พ.ศ. 2522 รวมทั้งการร่วมมือจากสถาบันการธนาคารเข้ามาเป็นอุปถัมภ์ให้มีการจัดประกวดศิลปะร่วมสมัยในปี พ.ศ. 2522 คือ ธนาคารกสิกรไทย ได้จัดการประกวดงานศิลปะร่วมสมัยประจำปีขึ้นมา(พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ . 2525 : 42)แสดงให้เห็นว่า ศิลปกรรม งานนิทรรศการได้เฟื่องฟูในสังคมไทย รัฐบาลและเอกชนให้ความสนใจผลงานศิลปะมากกว่าอดีตและศิลปินรุ่นใหม่ผลักดันนิทรรศการเข้าสู่โรงแรมศูนย์การค้า ทดแทนการขาดแคลน ความคับแคบในอดีต ทำให้ศิลปินจำนวนมากและศิลปินสมัครเล่น ขยายภาพเป็นงานอดิเรก(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2536 : 22)

อย่างไรก็ตาม การประกวดก็ได้เอื้อประโยชน์ให้แก่วงการศิลปะ ทั้งเป็นผู้อุปถัมภ์และสนับสนุนให้ศิลปินได้ทำงานศิลปะต่อไป ด้วยเงินรางวัลและชื่อเสียงที่ได้รับ ซึ่งถือได้ว่าเป็นหนทางลัดสู่ความสำเร็จของศิลปินรุ่นเล็กที่ได้ผลอย่างยิ่งและผู้อุปถัมภ์การประกวดก็ได้เป็นเจ้าของผลงานคุณภาพจากรางวัลการประกวด ผลงานคุณภาพระดับเหรียญรางวัลที่เกิดขึ้นในทศวรรษ ที่น่าสนใจ คือ ผลงานจิตรกรรมและชื่อของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ก็ได้รับคุณูปการของการประกวด เป็นการแจ้งเกิดในแวดวงศิลปะเช่นกัน

ศิลปินที่ทำงานโดยมีศิลปะแนวประเพณีไทยเป็นแรงบันดาลใจที่เด่น ๆ มีจิตรกรอย่างปรีชา เกาทอง ที่ได้เขียนจากแสงและเงาในบริเวณสถาปัตยกรรมไทย เขียนด้วยสีอะคริลิค ผ่องเซ่งกึ่งได้ใช้เทคนิคของจิตรกรรมไทยอย่างการเขียนสีฝุ่นบนกระดาษสาที่ขึงบนผ้าใบ เช่นเดียวกับบัณฑิตสาขาศิลปไทยรุ่นแรกของคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ที่ใช้เทคนิคแบบช่างเขียนไทยจากอดีตแสดงเรื่องราวที่เกี่ยวกับชาวบ้าน แต่งานของเฉลิมชัยจะเกี่ยวข้องกับวิถีปฏิบัติของชาวพุทธในวัดวาอาราม(สุทธิ คุณาวิชยานนท์ . 2545 : 137)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่าเฉลิมชัยได้เขียนภาพแนวประเพณีนิยมที่มีพัฒนาการจากรากฐานภูมิปัญญาจิตรกรรมไทยมาสู่ศิลปะที่แสดงตัวตนของศิลปินในกระแสร่วมสมัย หลายคนให้ความสนใจ เมื่อเขาได้รับเหรียญทองจิตรกรรมบัวหลวง ในการแสดงครั้งที่ 3 ปี พ.ศ.2520 ชื่อภาพมุมหนึ่งของชีวิตไทย เป็นภาพที่เรียบง่าย แสดงผู้เฒ่าผู้แก่รอบระเบียงโบสถ์วิหาร ภาพไทยชิ้นนั้นของเขา ก่อให้เกิดแนวคิดใหม่ในการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมไทย(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2544 : 66)

ในปี พ.ศ. 2523 เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ปัญญา วิจินธนสาร วิชาวี บริบูรณ์ ประกิตศิลป์ วรมิศรี หทัย บุญนาคและประวดี ปัญญาธารมาศ ได้ร่วมกันจัดตั้งกลุ่ม ศิลปไทย 23 แสดงผลงานแนวไทยประเพณีผสมรูปแบบสมัยใหม่ ที่หอศิลป์ พีระศรี โดยหวังที่จะพัฒนาฟื้นฟูศิลปะไทยไปสู่แนวทางร่วมสมัยและต่อต้านกระแสวัฒนธรรมต่างชาติ ต่อมาในปี พ.ศ. 2527 เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ปัญญา วิจินธนสารและคณะจิตรกรอีกหลายคนได้เดินทางไปเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธประทีป วมเบิดัน พาร์คไซด์ ประเทศอังกฤษ(สุวิคุณาวิชยานนท์ . 2545 : 186)

ด้านการเมืองการปกครองยุค พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ได้ปรับเปลี่ยนประเทศไปสู่เสถียรภาพทางด้านการเมือง เศรษฐกิจ สังคมเป็นระบบการปกครองรัฐบาลถึงประชาธิปไตย เพื่อที่จะก้าวกระโดดไปสู่ประเทศอุตสาหกรรม แต่ที่สำคัญทางด้านศิลปกรรมในปี พ.ศ. 2525 ได้มีการฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ ครบรอบ 200 ปี พร้อมกับการที่ศิลปะไทยก้าวขึ้นเป็นกระแสหลักของการแสดงออก กลับไปสู่ศิลปะประเพณีนิยม(พิพัฒน์ พงศ์พีพร . 2540 : 54)

สิ่งที่โดดเด่นในรัฐบาลพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ คือ นโยบายแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 5 ครอบคลุมระยะเวลา พ.ศ. 2524 - 2529 มีเป้าหมายหลัก 2 ประการคือ การพัฒนาสังคมและชนบทพัฒนาชายฝั่งทะเล มุ่งกระจายความเจริญออกจากกรุงเทพมหานครและปรับโครงสร้างทางเศรษฐกิจ การกระจายตัวของอุตสาหกรรมปิโตรเคมี สนับสนุนการร่วมมือกับเอกชนลดช่องว่างรายได้ระหว่างชนบทกับในเมือง ซึ่งถือเป็นการร่วมมือกับเอกชนเป็นแผนพัฒนาเศรษฐกิจฉบับแรก ระบบเศรษฐกิจต่างพัฒนากลายเป็นอุตสาหกรรม เน้นผลผลิตเพื่อการค้าขาย(สมชาย ภคภาสน์วิวัฒน์ . 2542 : 75 - 78)ทำให้ผลงานออกแบบทัศนศิลป์ ทำขึ้นเพื่อธุรกิจอุตสาหกรรม ไม่ว่าจะเป็นออกแบบสื่อสาร กราฟิก ผลิตภัณฑ์บรรจุภัณฑ์ เครื่องประดับแฟชั่นทั้งหลายต่างเฟื่องฟูและเป็นที่นิยมมากกว่าในอดีต ส่วนด้านทัศนศิลป์นั้นมีการเปิดนิทรรศการบ่อยครั้ง แทบไม่น่าเชื่อ ทุกสถานที่ไม่ว่าจะเป็นโรงแรม ศูนย์การค้าเป็นสถานที่จัดแสดงค้าขายงานศิลปะทุกแห่ง ส่งผล

ให้ราคาผลงานศิลปะรุ่นเก่านั้นใหม่แพงและขายดีในยุคนี้ ตลอดจนเกิดศิลปินสมัครเล่นด้านสีน้ำในกลุ่มแม่บ้าน คนมีฐานะมาเรียนเป็นงานอดิเรกมากมาย รวมทั้งเกิดแกลเลอรีเพื่อจำหน่ายผลงานศิลปะ อีกทั้งสถาบันการศึกษาสอนศิลปะที่มุ่งเด็กประกวดลารางวัลจึงกลายเป็นค่านิยมใหม่ในสังคมช่วงรัฐบาลพลเอกเปรม ติณสูลานนท์(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2537 : 21 - 22)

ในช่วง พ.ศ.2530 เศรษฐกิจไทยเติบโต เนื่องจากรัฐบาลพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ได้วางรากฐานหลังจากนี้ในปี พ.ศ.2531 มีการมีการจัดเลือกตั้ง ผลปรากฏว่า พลตรีชาติชาย ชุณหะวัณ เข้ารับตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ซึ่งได้จากการเลือกตั้งหัวหน้าสมาชิกสภาผู้แทนราษฎร ท่ามกลางรัฐบาลผสม ผลงานที่โดดเด่นเป็นที่ยอมรับคือ แนวคิดของการเปลี่ยนจากสนามรบเป็นสนามการค้า เป็นการค้าการทูตสมัยใหม่ ซึ่งเป็นการร่วมมือกันทางเศรษฐกิจกับประเทศต่าง ๆ ในอาเซียน รวมทั้ง จีน ญี่ปุ่น อเมริกา พัฒนาพื้นที่สร้างสะพานเชื่อมชายแดนไทย - ลาว สร้างสันติกับกัมพูชา ผลักดันให้เศรษฐกิจไทยเติบโตสูงถึง 2 ปีซ้อน ไทยจึงเข้าไปเกี่ยวพันกับเศรษฐกิจโลก ในปี พ.ศ. 2531 - 2532 นับแต่นั้นมา(เสถียร จันทิมาธร . 2541 : 217)เป็นผลทำให้ต่างชาติขึ้นราคาน้ำมัน ผลกระทบนี้แผ่ขยายออกไปเป็นลูกโซ่ทั่วโลก รวมทั้งเศรษฐกิจของไทยด้วยความจำเป็นที่ต้องพึ่งพาการช่วยเหลือจากสถาบันการเงิน เช่น ธนาคารโลกและกองทุนการเงินระหว่างประเทศ(IMF) จึงเกิดขึ้น ไทยจึงต้องยืมเงินจากสถาบันกองทุนระหว่างประเทศเพื่อมาแก้ไขเศรษฐกิจของประเทศ(สมชาย ภคภาสวิวัฒน์ . 2542 : 79)

ขณะเดียวกันไทยจึงต้องรับพันธะกู้ยืมเงินกองทุนการเงินระหว่างประเทศ (IMF) เพื่อเปิดเสรี เป็นการพลิกโฉมเศรษฐกิจใหม่ รวมทั้งเปิดให้ภาคเอกชนเข้ามาลงทุนระบบสื่อสารคมนาคม สนับสนุนการเข้ามาลงทุนของต่างชาติ และดูเหมือนว่าความรื้อแรงเรียกว่าเป็นยุคทองในรัฐบาลของชาติชาย ชุณหะวัณนั้น ได้ปั่นเศรษฐกิจ ตลาดหุ้นอสังหาริมทรัพย์เติบโตพรวดพราด ซึ่งดูเหมือนจะประสบความสำเร็จ เมื่อเศรษฐกิจเติบโตไร้การควบคุมจึงเป็นจุดเริ่มต้นของการเกิดภาวะฟองสบู่ บันทอนเศรษฐกิจตกต่ำรุนแรง อีกทั้งนักการเมืองจึงเข้ามาแสวงหาผลประโยชน์เกิดการคอร์รัปชัน จนกระทั่งได้ชื่อว่าเป็นยุคบุฟเฟต์คาปิเนต ทำให้ประชาชนเกิดความไม่ไว้วางใจรัฐบาล จนเป็นเหตุให้เกิดการปฏิวัติ พ.ศ. 2534 โดยสภารักษาความสงบและเรียบร้อยแห่งชาติ (รชช.) ซึ่งมาจากคณะทหาร จึงมอบหมายให้นายอานันท์ ปันยารชุน ขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรีแทน วันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2534(เสถียร จันทิมาธร . 2541 : 217 - 230)

ความอิสระของรัฐบาลอานันท์ ปันยารชุน ซึ่งไม่ยอมอยู่ใต้อาณัติทหาร และบริหารบ้านเมืองด้วยความใสสะอาดตามหลักวิชาการ จนเกิดความรู้สึกว่ามีความขัดแย้งกันขึ้นระหว่าง รสช. กับรัฐบาล หลังการประกาศใช้รัฐธรรมนูญก็ยกเลิกธรรมนูญการปกครองชั่วคราวและจัดให้มีการเลือกตั้งทั่วไป ในวันที่ 22 มีนาคม พ.ศ. 2535 ในการเลือกตั้งครั้งนี้ได้มีการตั้งองค์กรกลางควบคุมการเลือกตั้งขึ้น เพื่อดูแลความเรียบร้อย(ลิขิต วีรเวทิน . 2535 : 222 – 223)

หลังจากมีการเลือกตั้งผู้แทนราษฎรในวันที่ 22 มีนาคม พ.ศ. 2535 พรรคการเมืองต่างๆ ที่ได้ร่วมจัดตั้งรัฐบาลได้เชิญให้พลเอกสุจินดา คราประยูร เข้าดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี แม้ว่าจะมีเสียงคัดค้านแต่ในที่สุด พลเอกสุจินดา คราประยูร ก็รับตำแหน่งนายกรัฐมนตรี (อจินไตย . 2538 : 142) แต่หนทางการเมืองของพลเอกสุจินดา ก็ไม่ราบเรียบ การขาดความชอบธรรมทางการเมือง แม้ไม่ขัดรัฐธรรมนูญในการเข้าสู่ตำแหน่งของพลเอกสุจินดา และการขาดความเชื่อถือเนื่องจากไม่รักษาคำพูด ขาดประชาชนสนับสนุน และไม่แสดงผลงานให้ปรากฏ ผลสุดท้ายการประท้วงเรียกร้องของประชาชนก็นำไปสู่การปะทะกับกำลังของเจ้าหน้าที่ ทำให้เกิดการใช้กำลังเข้าปราบปรามประชาชน เหตุการณ์สงบลงได้โดยพระบารมีปกเกล้าของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว วันที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2535 ต่อมาพลเอกสุจินดา คราประยูรก็ลาออกจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรีและดร.อาทิตย์ อุไรรัตน์ ประธานสภาผู้แทนราษฎรได้กราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ให้แต่งตั้งนายอานันท์ ปันยารชุน เป็นนายกรัฐมนตรีอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งนายอานันท์ ก็ได้ประกาศยุบสภาและกำหนดการเลือกตั้งทั่วไปในวันที่ 13 กันยายน พ.ศ. 2535 ขณะเดียวกันรัฐสภาก็ได้มีการประชุมแก้ไขรัฐธรรมนูญ ในประเด็นที่ขัดต่อระบบการปกครองแบบประชาธิปไตย โดยเฉพาะประเด็นเรื่องนายกรัฐมนตรีต้องมาจาก ส.ส.(ลิขิต วีรเวทิน . 2535 : 221 – 227)

หลังจากที่เกิดเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ พลเอกสุจินดา ได้ลาออกจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรีและรัฐบาลของอานันท์ ปันยารชุน ได้จัดให้มีการเลือกตั้งในวันที่ 13 กันยายน พ.ศ. 2535 นั้น พรรคประชาธิปัตย์ ซึ่งมีนายชวน หลีกภัย เป็นหัวหน้าพรรค ได้รับการคัดเลือกจำนวน ส.ส. มากที่หนึ่งได้เป็นแกนนำในการจัดตั้งรัฐบาลในวันที่ 23 กันยายน พ.ศ. 2535 จึงมีประกาศพระบรมราชโองการให้นายชวน หลีกภัย ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี(อจินไตย . 2538 : 152)

อย่างไรก็ตาม จากเหตุการณ์ที่กล่าวมานี้ ย่อมแสดงให้เห็นว่าในภาวะที่สภาพสังคมเกิดความขัดแย้ง ดังกรณีเหตุการณ์เดือนพฤษภาคม พ.ศ.2535 ย่อมส่งผลกระทบต่อวงการศิลปกรรมทั้งทางตรงและทางอ้อม โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากการรวมตัวของศิลปินทุกสาขา เพื่อแสดงออก

ทางศิลปะที่มีจิตสำนึกต่อสังคม ด้วยเหตุนี้จึงกล่าวว่า ศิลปะกับสังคมได้พัฒนาควบคู่กันมาตลอด หากจะมองภาพรวมแล้ว ความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ สังคม การเมือง ของรัฐบาลแต่ละสมัยย่อมส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรคผลงานของศิลปิน รวมทั้งปรัชญาความเชื่อทางศิลปะที่แตกต่างกันไป และศิลปวัฒนธรรมที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตคนไทย ล้วนแต่เป็นปัจจัยหลักอันส่งผลต่อการสร้างสรรค์ศิลปะให้มีรูปแบบ เนื้อหาและกลวิธีหลากหลายในผลงานจิตรกรรม

สำหรับวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยในยุคนี้ ลักษณะเด่นที่สุดก็คือ การที่ศิลปะไทยก้าวเข้าสู่กระแสโลก ศิลปินได้เปิดตัวไปสู่วงการระดับนานาชาติและตามมาด้วยกระแสการต่อสู้กับวิกฤติอัตลักษณ์ หรืออาจกล่าวได้ว่า คือ กระบวนการแสวงหาความเป็นไทย ท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์(สุธี คุณาวิชยานนท์ . 2545 : 148 - 149)

เช่นเดียวกับหลายยุคสมัยของประเทศที่เผชิญหน้ากับวิกฤติทางเอกลักษณ์ระดับชาติ ตั้งแต่ประมาณกลางทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา ประเทศไทยเริ่มได้รับผลกระทบของโลกาภิวัตน์อย่างชัดเจนขึ้นเรื่อย ๆ เช่น การทะลักของข่าวสารยุคสารสนเทศและการที่รัฐไม่สามารถปิดการรับรู้ข่าวสารของประชาชนได้ ในเหตุการณ์เดือน พฤษภาคม พ.ศ. 2535 และการฝ่าด่านการเลือกตั้งกลับมายึดเก้าอี้สำเร็จของนายชวน หลีกภัย จนถึงต้น ปีพ.ศ. 2538 มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นอีกครั้งสำหรับการเมืองการปกครอง ประเทศไทยได้ผู้นำของประเทศคนใหม่ คือ นายบรรหาร ศิลปอาชา

การประกาศยุบสภาผู้แทนราษฎรของรัฐบาลยุคนายชวน หลีกภัย เมื่อต้นปี 2538 เหตุผลที่เด่นชัดประการหนึ่งมาจากความไม่ใสกระจ่างในเรื่องการออกเอกสารสิทธิ์ สปก. ให้แก่เกษตรกรทั่วประเทศและอีกประการหนึ่งที่หยิบยกมาเป็นประเด็นหลักสำคัญคือ อ้างการถอนตัวของพรรคพลังธรรมจากการเป็นรัฐบาล เหตุการณ์สำคัญในครั้งนั้น เป็นผลให้ต้องมีการเลือกตั้ง ส.ส. ทั่วประเทศขึ้น เพื่อสรรหาผู้แทนแห่งประชาชนด้วยน้ำมือของประชาชนมาบริหารชาติบ้านเมืองแทนต่อไป(สรุปข่าวดังในรอบปี 2538 . 2538 : 11)

ในปี พ.ศ. 2539 เป็นปีพระราชพิธีกาญจนาภิเษก อันเป็นพิธีเนื่องในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวขึ้นครองราชครบ 50 ปี รัฐบาลและพสกนิกรทั่วประเทศได้ร่วมมือร่วมใจกันจัดงานฉลองสิริราชสมบัติ ภายในเวลาหนึ่งปีเศษที่นายบรรหาร ศิลปอาชา เข้ามาบริหารประเทศ เศรษฐกิจของไทยได้รับความล้มเหลวจากการบริหารของทีมงานรัฐบาลชุดนี้ จนทำให้ฝ่ายค้านได้โอกาสยื่นญัตติไม่ไว้วางใจนายกรัฐมนตรี

ด้านศิลปกรรม เนื่องในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงครองสิริราชสมบัติครบ 50 ปีได้ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวในทุกวงการ ซึ่งได้รวมถึงวงการทัศนศิลป์ด้วย พระบาทสมเด็จพระ

พระเจ้าอยู่หัวทรงมีส่วนร่วมในการกำหนดแนวทางภาพประกอบพระราชนิพนธ์พระมหาชนก โดยมีศิลปินชั้นนำแห่งยุค เช่น ประหยัด พงษ์ดำ พิชัย นริันต์ ปรีชา เกาทอง เฉลิมชัย โฆษิต พิพัฒน์ ธีระวัฒน์ คະนะมะะ รุ่นใหม่อย่าง เนติกร ชินโยและจินตนา เปี่ยมศิริ โดยหวังว่าจะเป็นตัวแทนแห่งยุคสมัยของศิลปกรรมร่วมสมัยแห่งรัชกาลที่ 9 (สุทธิ คุณาวิทยานนท์ . 2545 : 179 - 180)

ในด้านการเมือง ประเด็นสำคัญของการอภิปรายฝ่ายค้านตั้งข้อสังเกตว่านายบรรหารเกิดในประเทศไทยหรือไม่ เนื่องจากหลักฐานการเข้าเมืองของบิดานายบรรหารรวมทั้งทะเบียนบ้าน และหลักฐานการเกณฑ์ทหารของนายบรรหารสับสน และเปิดโปงว่านางสาวกาญจนา ศิลปอาชา บุตรสาวของนายกรัฐมนตรีโก่งภาษีซื้อขายที่ดินทำให้พรรคร่วมรัฐบาลนำโดย พล.อ.ชวลิต ยงใจยุทธ หัวหน้าพรรคความหวังใหม่ยื่นคำขาดให้นายบรรหารลาออกจากตำแหน่ง แล้วจะยกมือไว้วางใจในญัตติอภิปรายของฝ่ายค้าน นายบรรหารต้องทำตามด้วยการประกาศลาออกใน 7 วัน แต่เมื่อพ้นกำหนดหัวหน้าพรรคชาติไทยกลับใช้วิธีกายุบสภาแทน ผลปรากฏว่า พล.อ.ชวลิต ยงใจยุทธ ได้เป็นนายกรัฐมนตรีและมีการปรับรัฐมนตรีที่ไม่มีผลงานออก ปัญหาจึงได้ส่งบลงดังจะเห็นได้จากวันที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2539 พล.อ.ชวลิต ยงใจยุทธก็ได้เป็นนายกรัฐมนตรีสมใจและสามารถจัดตั้งรัฐบาล 221 เสียง ได้ในวันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2539 และเข้าถวายสัตย์ปฏิญาณในวันที่ 1 ธันวาคม ท่ามกลางความไม่พอใจของหลายฝ่าย โดยเฉพาะกลุ่มวาทะห์และอีสานใต้ เป็นเหตุให้ พล.อ.ชวลิต สัญญาจะปรับรัฐมนตรีใน 3 – 6 เดือน โดยจะดัดรัฐมนตรีที่ไม่มีผลงานออก ปัญหาจึงได้ส่งบลงชั่วคราว(สรุปข่าวสำคัญในรอบปี 2539 . 2539 : 9)

จากที่กล่าวในข้างต้น รัฐบาลใหม่โดย พล.อ.ชวลิต ยงใจยุทธ ได้จัดตั้งขึ้นท่ามกลางกระแสวิพากษ์วิจารณ์ของสื่อมวลชนต่างประเทศว่าเป็นรัฐบาลที่ดีที่สุดเท่าที่เงินจะหาซื้อมาได้ เนื่องจากต้องใช้เงินมากมายเป็นประวัติการณ์ ประกอบด้วยพรรคร่วมรัฐบาลเดิม ยกเว้นพรรคชาติไทย มีพรรคชาติพัฒนาและเสรีธรรมเข้าไปเป็นสัดันให้รู้สึกว่ามีควมใหม่ในการบริหารประเทศ แต่ในความจริงเศรษฐกิจก็ย้งทรุดหนักไม่ฟื้นตัวเช่นเดิม ดังจะเห็นได้จาก

กระแสข่าวการเมืองในรอบ ปี พ.ศ. 2540 ที่ร้อนแรงที่สุดคงหนีไม่พ้นข่าวการลาออกจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรีของ พล.อ.ชวลิต ยงใจยุทธ นับตั้งแต่ พล.อ.ชวลิต ก้าวเข้ามาบริหารประเทศเมื่อวันที่ 25 พฤศจิกายน 2539 ก็เต็มไปด้วยปัญหาต่าง ๆ มากมาย ไม่ว่าจะเป็นปัญหาความแตกแยกในพรรคร่วมรัฐบาลและภายในพรรคความหวังใหม่เอง โดยมีการตั้งก๊วนขึ้นมาเพื่อต่อรองตำแหน่งรัฐมนตรีจากการปรับ ครม. จั้ว 4 ปัญหาที่สำคัญอีกปัญหาหนึ่งในช่วงที่ พล.อ.ชวลิตก้าวขึ้นมานั่งเก้าอี้นายกรัฐมนตรี นั่นก็คือ ปัญหาวิกฤติเศรษฐกิจที่รุนแรงที่สุดเป็นประวัติการณ์เกือบ 1 ปีที่ผ่านมา

มา พล.อ.ชวลิต ยงใจยุทธ ต้องเป็นผู้นำในการแก้ไขปัญหาเศรษฐกิจที่สะสมมานาน ไม่ว่าจะเป็นปัญหาดุลบัญชีเดินสะพัดที่ขาดดุลมากกว่า 8 % ของจีดีพีใน ปี 2539 เงินทุนไหลออก ศักยภาพการแข่งขันในตลาดโลกลดต่ำลง ภาคเอกชนกู้เงินจำนวนมหาศาล ปัญหาสถาบันการเงินที่ปล่อยสินเชื่อและเริ่มกลายเป็นหนี้เสีย เป็นต้น ทำให้เกิดแรงกดดันจน พล.อ.ชวลิตต้องตัดสินใจขอความช่วยเหลือจากกองทุนการเงินระหว่างประเทศหรือไอเอ็มเอฟ ท่ามกลางเสียงวิพากษ์วิจารณ์และถูกโจมตีอย่างหนัก แรงบีบ พล.อ.ชวลิต ปะทุขึ้นมาเมื่อการประชุมประจำปีของนักธุรกิจเพื่อขับไล่ พล.อ.ชวลิต เริ่มขึ้นที่ถนนสีลมเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2540 และย้ายมาชุมนุมยึดเยื้อที่หน้าทำเนียบรัฐบาล ด้วยข้อเรียกร้องให้ พล.อ.ชวลิตลาออก...การบริหารงานที่ผิดพลาดไม่นำให้อภัยหลายเรื่องของพล.อ.ชวลิตไม่ว่าจะเป็นกาประกาศขึ้นภาษีสรรพสามิตน้ำมันเบนซินและดีเซล เมื่อวันที่ 14 ตุลาคม 2540 อีก 3 วันต่อมาก็ประกาศระงับการขึ้นภาษีดังกล่าว ซึ่งเป็นจุดบกพร่องอีกจุดหนึ่งจากการตัดสินใจที่รวนเรของผู้นำประเทศ ในที่สุดบ็กจ๊วกก็ตัดสินใจประกาศอำลาตำแหน่งนายกรัฐมนตรีเมื่อวันที่ 6 พฤศจิกายน 2540 หลังสภาผ่านพระราชกำหนด 6 ฉบับ ทำให้นายชวน หลีกภัย นำพาพรรคประชาธิปัตย์ขึ้นมาเป็นแกนนำในการจัดตั้งรัฐบาล และได้รับโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งเป็นนายกรัฐมนตรีอีกสมัย เมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน 2540(สรุปข่าวเด่นในรอบปี 40 . 2540 : 16)

และด้วยการโหมกระหน่ำของนักธุรกิจนานาชาติ โจมตีค่าเงินบาทจนเกิดวิกฤติการณ์ ในปี พ.ศ. 2540 รัฐบาลของ พล.อ. ชวลิต ต้องพึ่งความช่วยเหลือจาก IMF (กองทุนการเงินระหว่างประเทศ) จนเอกราชทางนโยบายระดับชาติสิ้นคลอน ทำให้เกิดกระแสเศรษฐกิจชาตินิยมขึ้น

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้กล่าวถึงด้านศิลปะช่วงนี้ ไว้ว่า

วิธีการรักษาศิลปะ วัฒนธรรมและประเพณีอันดีงาม ที่รัฐบาล หน่วยงานราชการและภาคธุรกิจเอกชนนิยมทำก็คือ การทำให้สิ่งเหล่านั้นกลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรม ศิลปะประเพณีและศิลปะทางการคือ แนวศิลปะที่ได้รับการสนับสนุนเป็นอย่างดี จึงไม่น่าแปลกใจที่การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (ททท.) หน่วยงานที่กุมงบประมาณมหาศาล ได้กลายเป็นหน่วยงานสำคัญที่เข้ามามีส่วนดูแลและแทรกแซงนโยบายทางวัฒนธรรม หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นหน่วยงานที่มีอิทธิพลในการผลักดันให้ทิศทางของศิลปะ และวัฒนธรรมโน้มเอียงไปสู่การพัฒนาเป็น “สินค้าทางวัฒนธรรม”(สุธี คุณาวิชยานนท์ . 2545 : 183)

ปี พ.ศ. 2544 ถือได้ว่าเป็นปีที่ผลิตผลของรัฐธรรมนูญฉบับใหม่คลอดออกมาครบสมบูรณ์แบบ โดยผลิตผลสุดท้ายที่ว่าก็คือ การเลือกตั้ง ส.ส. ตามกติกาใหม่ของรัฐธรรมนูญ เมื่อวันที่ 6 มกราคม พ.ศ. 2544 มีการเลือกตั้งใหญ่ทั่วประเทศ พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร หัวหน้าพรรคไทยรัก

ไทย ประกาศตัวเป็นทางเลือกใหม่ของสังคม แม้ก่อนการเลือกตั้ง พ.ต.ท. ทักษิณ ต้องติดบ่วงคดีชุกหนุ่นของ ป.ป.ช. แต่ผลการเลือกตั้งที่ออกมาชนะขาด เพราะกระแสสังคมในขณะนั้น ต้องการทางเลือกใหม่ ยอยากลองให้ พ.ต.ท. ทักษิณ เข้ามาบริหารประเทศ เพื่อแก้ไขปัญหาวิกฤติเศรษฐกิจ

เนื่องจากในช่วง 3 ปีที่ผ่านมา ประชาชนคนไทยต้องเผชิญกับความทุกข์ยาก เดือดร้อนจากพิษวิกฤติเศรษฐกิจอย่างรุนแรงหนักหน่วง ทุกคนตกอยู่ในสภาพสิ้นหวัง เมื่อมาถึงวาระที่มีการเลือกตั้ง กระแสสังคมจึงฮือออกมาแสวงหาทางเลือกใหม่ ส่งผลให้ พ.ต.ท. ทักษิณและพรรคไทยรักไทยได้รับชัยชนะในการเลือกตั้งอย่างท่วมท้นถล่มทลายเป็นประวัติการณ์(เหลียวหลังการเมือง44 . 2544 : 3)

ดังที่ข่าวใหญ่แห่งปี 2546 ได้เรียบเรียงไว้ดังนี้

แม้ว่าตั้งแต่ต้นปี 2546 เศรษฐกิจไทยจะต้องเผชิญกับปัจจัยภายนอกประเทศ ที่ส่งผลกระทบต่อการขยายตัวทางเศรษฐกิจ ทั้งผลจากสงคราม อิรัก- สหรัฐ และโรคซาร์ส แต่จีดีพีของไทยทั้งปีก็ยังขยายตัวได้สูงกว่า 6 % เนื่องจากปัจจัยพื้นฐานทางเศรษฐกิจ เช่น การส่งออก และการบริโภคในประเทศที่เป็นแรงขับเคลื่อนหลัก การฟื้นตัวอย่างแข็งแกร่งของเศรษฐกิจไทย ในปี 2546 ที่ผ่านมามีทำให้ไทยเดินหน้าลดภาระหนี้ต่างประเทศ โดยเมื่อวันที่ 31 กรกฎาคม 2546 รัฐบาลไทยภายใต้การนำของ พ.ต.ท. ดร.ทักษิณ ชินวัตร นายกรัฐมนตรี ก็ได้ประกาศอิสรภาพผ่านโทรทัศน์รวมการเฉพาะกิจ เมื่อประเทศไทยสามารถชำระคืนหนี้ครั้งสุดท้ายได้ก่อนกำหนดถึง 2 ปี จากแผนเดิมที่จะต้องชำระหนี้คืนในเดือนพฤษภาคม 2548 ทำให้ประเทศไทยประหยัดดอกเบี้ยจากการชำระหนี้ก่อนกำหนดได้ถึง 5,000 ล้านบาท ที่สำคัญยิ่งกว่านั้น คือการเปลี่ยนฐานะของไทยจากประเทศลูกหนี้เป็นประเทศ ผู้ให้กู้แทนนับตั้งแต่ปีวอกนี้เป็นต้นไป(ข่าวใหญ่แห่งปี2546 . 2547 : 12)

ทางด้านศิลปกรรมตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2544 ถึง ปี พ.ศ. 2547 ศิลปกรรมหลายแขนงได้สะท้อนความคิดเกี่ยวกับความเป็นไทย ในแบบที่หยุดอยู่กับเอกลักษณ์ประจำชาติและศิลปะประเพณีที่มาร่วมกับกลิ่นอายของชาตินิยมเท่านั้น ที่จริงแล้วความเป็นไทยร่วมสมัย ก็เป็นประเด็นสำคัญที่ถูกถกเถียงและท้าทายในหมู่ปัญญาชนและศิลปินทุกสาขาในท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์นี้ เช่น การกลับไปสู่รากหญ้า การค้นหาและรักษาภูมิปัญญาชาวบ้าน เพื่อเป็นแนวทางเลือกพัฒนาที่นอกเหนือไปจากแนวสมัยใหม่แบบตะวันตก

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวไว้ว่า

ขณะนี้ศิลปินหัวก้าวหน้าหลายต่อหลายคนก็นำเสนอศิลปะดังกล่าวแก่สังคม ปัญหาสำคัญอยู่ที่ว่าเราจะพัฒนาปฏิบัติการและการรวมชมที่เกิดขึ้นอย่างไร เพื่อสร้างดุลยภาพระหว่างศิลปะหลักวิชาการ ศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะหลังสมัยใหม่ ศิลปะประเพณีนิยม ศิลปะพื้นบ้านและภูมิปัญญาไทยในสังคมได้อย่างไร กระแสศิลปะร่วมสมัยในสังคมไทยได้เดินทางไกลมาพอสมควร ปฏิบัติการและการรวมชมเกิดขึ้นครั้งแล้วครั้งเล่า...ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ก่อให้เกิดการสร้างสรรคขึ้นใหม่และก่อให้เกิดสุนทรียะใหม่(วิรุณ ตั้งเจริญ . 2544 : 73 - 74)

จากที่กล่าวในข้างต้นอาจกล่าวได้ว่า ผลการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมจากนานาชาติ เราคงปฏิเสธกระแสหรือการเปลี่ยนแปลงในสังคมไม่ได้ ในปัจจุบันสุนทรียะไทยร่วมสมัยได้แสดงออกมาทางผลงานศิลปะที่มีความสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมใหม่หรือจากแรงบันดาลใจสำคัญขงศิลปิน บ่งบอกถึงความต้องการสร้างสรรค์งานศิลปะที่สอดคล้องกับวัฒนธรรมใหม่ให้กับสังคม ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาศิลปะไทยได้มีวิวัฒนาการ ผสมผสานและแสดงออกถึงแนวความคิดหรือมิติใหม่ตามกระแสความเจริญของสังคมในแนวทางของผลงานทางศิลปะจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

6. งานเอกสารที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมไทย

ปรีชา เกาทอง ได้กล่าวว่า

ผลสรุปของการสร้างรูปทรงในงานจิตรกรรมไทยประเพณี ลักษณะเด่นของจิตรกรรมไทย ตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์เชียงแสน สุโขทัย อยุธยา รัตนโกสินทร์ตอนต้น

- เป็นศิลปะแบบอุดมคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนามีคุณค่าทางสุนทรียภาพในการวางรูปทรง สี เส้น องค์ประกอบทั้งหลาย รวมทั้งเนื้อหาเรื่องราวให้ประสานสัมพันธ์เป็นเอกภาพแสดงอารมณ์ด้วยเส้นและท่าทาง ไม่แสดงอารมณ์ด้วยสีหน้าและแววตาท่าทาง คล้ายท่าทางในนาฏศิลป์ไทย ลักษณะส่วนรวมของเส้น เป็นเครื่องแสดงความรู้สึกของภาพ
- แสดงความแตกต่างกันของบุคคลด้วยสี
- แสดงจุดสนใจ โดยไม่ต้องคำนึงถึงส่วนสัดระหว่างรูปทรงแต่ละรูปทรงในจิตรกรรม
- เป็นภาพแบบเล่าเรื่อง มีลักษณะคล้ายมองจากที่สูง (ตานกมอง) ภาพจะติดต่อกันอย่างเป็นลำดับบนพื้นธรรมชาติขนาดใหญ่ ในแต่ละกลุ่มจะเขียนเพียงตัวเอกและตัวประกอบที่สำคัญของท้องเรื่อง มีชีวิตชาวบ้าน สิ่งสารพัดวัตถุแทรกอยู่ตามความเหมาะสม การจัดภาพในลักษณะจิตรกรรมไทยสามารถทำให้ผู้ดูทราบเรื่องราวโดยสมบูรณ์เหมือนว่าได้อ่านวรรณคดีหรือพุทธชาดกตลอดทั้งเรื่อง
- เป็นภาพเขียนแบบ 2 มิติ ในทุกรูปทรงตั้งซ้อนกันเป็นทัศนียภาพแบบเส้นขนาน (Parallel Perspective) โดยสาระแล้วภาพจิตรกรรมฝาผนัง มีแต่ความกว้างและความยาว ไม่มีความหนาและ

ความลึกของรูปทรง แต่เราก็สามารถรู้ว่ามีส่วนไหนอยู่หน้า อยู่หลัง ไกลหรือใกล้ เพราะวิธีการจัดองค์ประกอบของช่างไทย

การวางองค์ประกอบ 2 มิติ อาจมีเหตุผลในการจัดวางดังต่อไปนี้

- สามารถแสดงภาพได้หลายตอนบนผนังเดียวกัน มีการเน้นจุดสนใจได้หลายจุด ช่วยให้ศิลปินสามารถแสดงเรื่องราวได้อย่างละเอียดมากขึ้นตามขนาดของผนัง
- สามารถสร้างจินตนาการได้ตามเรื่องราวได้อย่างกว้างกว่าที่ตาเห็นกล่าวคือ การจัดภาพไว้แต่เพียงส่วนน้อย แต่ทำให้ผู้ดูทราบเรื่องราวโดยสมบูรณ์คล้ายเห็นเมืองทั้งเมือง ป่าทั้งป่า และยังสะท้อนให้เห็นถึงจารีตประเพณีของผู้คนในยุคสมัยนั้น ๆ ได้อีกด้วย
- สามารถทำให้ภาพแบบ 2 มิติ ให้เกิดความกลมกลืนระหว่างคุณค่าทางเรื่องราว (Content Value) และคุณค่าทางรูปทรง (Form Value) อีกทั้งยังสามารถแสดงจุดสำคัญของเรื่องราวที่คนทั่วไปเห็นและเข้าใจได้ง่ายด้วยลักษณะแบบ 2 มิติ ทำให้คุณค่าของจิตรกรรมไม่ติดอยู่กับรูปแบบที่เป็นจริง ความรู้สึกของภาพจะนำไปถึงหลักปรัชญาทางศาสนาได้ดีกว่าภาพ 3 มิติ ที่ดูเหมือนภาพประกอบธรรมชาติลักษณะแนวทางการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย ช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 - 6 (พ.ศ. 2394 – 2489)

...เพราะรูปแบบของศิลปะตะวันตก เริ่มเข้ามามีบทบาทและอิทธิพลต่องานจิตรกรรมไทยประเพณีอย่างชัดเจน เช่น ในผลงานของท่าน ขวัญอินโข่ง ในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้มีการนำเอารูปลักษณะการเขียนภาพแบบ 3 มิติ มีระยะความลึก ใกล้ ไกล เข้ามาใช้ในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง มีการใช้หลักการเขียนภาพแบบทฤษฎีทัศนียวิทยา ประกอบกับการใช้บรรยากาศในงานจิตรกรรมให้ดูเหมือนจริงมากขึ้น นอกจากนั้นเรื่องราวภายในงานจิตรกรรมยังมีการใช้รูปแบบที่มีลักษณะคล้ายฝรั่ง โดยบุคคลที่อยู่ในภาพเขียนมีการแต่งกายแบบฝรั่งรวมไปถึงมีภาพอาคาร สิ่งก่อสร้างและสภาพแวดล้อม ซึ่งแสดงถึงอิทธิพลรูปแบบศิลปกรรมตะวันตก...รูปแบบที่ปรากฏ จึงเป็นลักษณะผสมผสานกึ่งไทยประเพณี กึ่งตะวันตก วิธีการเขียนจะใช้เส้นขอบฟ้าไกล ๆ แบบตะวันตก วัตถุหรือสิ่งของจากระยะหน้าจะดูใหญ่ แต่เมื่อไกลออกไปขนาดจะค่อย ๆ เล็กลงไปตามแบบทฤษฎีทัศนียวิทยาของตะวันตก แต่ในรูปทรงอาคารปราสาทราชมนเฑียร คน และสัตว์ ยังมีรูปลักษณะเป็นไทยแบบ 2 มิติ ผสม 3 มิติ เมื่อสังเกตดูโดยภาพรวมการเขียนภาพในลักษณะทัศนียวิทยา (Perspective) นั้นยังไม่ถูกต้องนัก เนื่องจากช่างไทยในช่วงรัชกาลที่ 4 - 6 ยังขาดความเข้าใจในหลักทฤษฎีการเขียนภาพแบบชาวตะวันตกนั่นเอง จึงเป็นผลทำให้จิตรกรรมฝาผนังในยุคนี้มีการผสมผสานระหว่างไทยและตะวันตกที่ยังไม่สัมพันธ์กันเท่าที่ควร ต่อมาในช่วงสมัยรัชกาลที่ 6 ได้จ้างช่างปั้นชาวอิตาลีชื่อ Mr. Corado Feroci (ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี) เข้ามาเป็นช่างศิลปะประจำกรมศิลปากร และได้มีการพัฒนาเป็นหลักสูตรการเรียนวิชาช่าง วิชาศิลปะแผนกช่าง และโรงเรียนประณีตศิลปกรรม นับได้ว่าโครงสร้างการศึกษาวิชาการศิลปะแบบตะวันตก ได้ถูกวางกฎเกณฑ์ตามหลักทฤษฎีตะวันตกมากขึ้น ซึ่งในช่วงสมัยนั้นบุคคลalar ที่เป็นหลักในการผสมผสานช่างศิลปะประเพณีกับช่างศิลปะแบบตะวันตกคือ สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พระองค์ทรงสนพระทัยในงานช่างศิลป์ไทยทุกแขนงและพระองค์ก็ทรงมีวิสัยทัศน์อันกว้างไกลที่จะพัฒนา

วิชาการช่างศิลป์ไทยให้ก้าวหน้าตามความเจริญของโลกตะวันตก ดังนั้น พระองค์จึงเป็นผู้นำในการฝึกสอนช่างไทยทั้งในด้านอนุรักษ สืบสานต่อ และสร้างสรรค์ใหม่(ปรีชา เถาทอง . 2545 : 47 - 49)

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ ได้กล่าวว่า

จิตรกรรมไทยแบบประเพณีดั้งเดิมยุคหนึ่งสมัยหนึ่ง มักจะได้รับความนิยมสืบทอดรูปแบบและวิธีการสืบทอดกันมาอย่างมั่นคงเหนียวแน่น ดังเช่นภาพ จิตรกรรมไทยสมัยอยุธยา ได้รับการถ่ายทอดอย่างวิจิตรบรรจงพัฒนาสืบทอดกันมา จนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่ 1-3) นับว่าเป็นการสืบทอดศิลปะแบบดั้งเดิม จิตรกรรมไทยในช่วงได้รับการยกย่องและยอมรับว่า เป็นแบบอย่างศิลปะที่ถึงขั้นสูงสุดทั้งรูปแบบ ความคิดต่าง ๆ และยังได้สัดส่วนอันวิจิตรอีกด้วย หัวเลี้ยวหัวต่อที่สำคัญของการสร้างงานจิตรกรรมไทยแนวใหม่ ที่เริ่มก่อตัวขึ้นอย่างช้า ๆ เพื่อรอวันเวลาถอยห่างจากจิตรกรรมไทยแบบประเพณี...ในเวลาต่อมาไม่นานนักอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตก ได้เริ่มหลั่งไหลเข้าสู่ประเทศไทยในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4)...ดังนั้น ทางด้านจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ย่อมเกิดผลกระทบอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้และปรากฏอิทธิพลตะวันตกได้เข้ามามีบทบาทอย่างเห็นได้ชัด ในสมัยรัชกาลที่ 4 - 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยการนำหลักทัศนียภาพวิทยาศาสตร์มาใช้แทนการใช้แสงเงา ตลอดจนการใช้สรีรวิทยาสถิติร่วมกับสีฝุ่นในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีเริ่มเสื่อมลง ซึ่งมีสาเหตุมาจากรูปแบบศิลปะดั้งเดิมกับศิลปะตะวันตกไม่สามารถประสานกลมกลืนกันได้ อันมีสาเหตุมาจากการนำหลักทัศนียภาพวิทยา การใช้แสงเงาตามแบบธรรมชาติ ฯลฯ ซึ่งไม่สามารถเข้ากันได้กับรูปลักษณ์ 2 มิติของจิตรกรรมไทยแบบดั้งเดิม...แต่จิตรกรชาวอินโชนก็สามารถนำเสนอรอยประสานระหว่างศิลปะตะวันตกกับจิตรกรรมไทยได้เป็นอย่างดี และที่น่ายกย่องเจ้านายไทยพระองค์หนึ่งคือ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ได้ทรงปฏิรูปการเขียนภาพให้มีโครงสร้าง สัดส่วนของภาพคน สัตว์ ถูกต้อง ตามหลักกายวิภาคปรากฏไว้ในผลงานของพระองค์อย่างมีชีวิตชีวา จิตรกรรมไทยแบบประเพณี ในสมัยรัชกาลที่ 6 - 8 จิตรกรยังคงดำเนินต่อไป แม้ช่างไทยบางท่านจะพยายามผสมผสานวิธีการแบบตะวันตก เพื่อให้เกิดความกลมกลืนกับจิตรกรรมไทยแบบดั้งเดิม แต่ก็ดูเหมือนว่าความพยายามนั้นยังไม่เป็นผลเท่าใดนัก ด้วยเหตุเพราะปรัชญาตะวันตกและตะวันออกนั้นแตกต่างกัน กล่าวคือทางตะวันตกจะแสดงรูปลักษณ์แบบเหมือนจริง ส่วนของไทยจะแสดงออกตามแบบอุดมคติ...การเปลี่ยนแปลงโฉมหน้าตามกระแสอิทธิพลอารยธรรมตะวันตก เป็นเหตุให้เกิดความคิดที่ผิดแผกไปหลายกระแส ในขณะที่จิตรกรกลุ่มหนึ่งก็ยังคงอนุรักษ์จิตรกรรมไทยแบบดั้งเดิมไว้อย่างมั่นคงและขณะเดียวกันจิตรกรแนวใหม่ ก็มีแนวโน้มจะตื่นตัวกับวิทยาการใหม่ ๆ เพื่อคลี่คลายจิตรกรรมไทยสู่รูปลักษณ์ใหม่(เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ . 2545 : 53 - 55)

ข้อมูลจากกาญจนาภิเษกได้กล่าวถึงช่างเขียนในจิตรกรรมไทยไว้ว่า

หลังจากอิทธิพลของตะวันตกแพร่หลายเข้ามาสู่ประเทศไทยระลอกสำคัญ ได้เริ่มขึ้นตั้งแต่ รัชกาล พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งทำให้สังคมไทยมีการปรับเปลี่ยนที่รวดเร็วกว่าเดิม แนวความคิด และวิธีการเขียนภาพอย่างตะวันตก แพร่หลายเข้ามาควบคู่กับอิทธิพลทางด้านอื่น ๆ ซึ่งมีผลต่อวิถีชีวิตของชาวไทยด้วย...งานของช่างเขียนที่เคยสร้างขึ้นเพื่อจรรโลงพุทธศาสนา มีราชสำนักหรือสถาบันทางศาสนา ซึ่งมีวัดให้การสนับสนุนก็เปลี่ยนไป จิตรกรสร้างงานตามแนวความคิด แนวทัศน์ของตน โดยไม่จำเป็นต้องเขียนอันเนื่องในศาสนาตามแบบอย่างประเพณีอีกต่อไป...หน้าที่ของช่างเขียนที่เปลี่ยนไปตามกาลเวลานั้น สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงทางด้านจิตรกรรมจากแบบประเพณีไทย มาเป็นแบบร่วมสมัยในปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม คุณค่าของกิจกรรมแบบประเพณีไทย ยังเป็นที่สนใจกันในกลุ่มจิตรกรรุ่นใหม่บางกลุ่ม เขาเหล่านั้นพยายามหาวิธีสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ให้สอดคล้องกับยุคสมัย...นับเป็นคุณค่าทางประวัติศาสตร์อย่างหนึ่ง...คุณค่าเหล่านี้มิได้เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วหากแต่ต้องใช้ระยะเวลาอันยาวนาน สังคม สืบทอด และปรับปรุงกันมาหลายศตวรรษ (กาญจนาภิเษก . 2547 : ออนไลน์)

ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ในด้านกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน มีความเกี่ยวข้องกับหลักธรรมคำสอนในพุทธศาสนาและวิถีการดำรงชีวิตของชาวไทย โดยการใช้ทักษะพื้นฐานของจิตรกรรมไทยผนวกเข้ากับแนวคิด ประสบการณ์ ความชำนาญและบริบททางสังคมของศิลปิน จนได้ผลงานจิตรกรรมที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่น

จากที่กล่าวมาในข้างต้น การศึกษาผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520-2547 ที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษาวิเคราะห์นั้น ได้แบ่งออกเป็นผลงาน 3 ชุด โดยแบ่งตามสื่อวัสดุการสร้างสรรค์ผลงาน คือ 1. ผลงานจิตรกรรมสีฝุ่น พ.ศ. 2520-2524 2. ผลงานจิตรกรรมสีอะคริลิก พ.ศ. 2527-2547 3. ผลงานจิตรกรรมลายเส้นดินสอดำ พ.ศ. 2538-2547

บทที่ 3

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การดำเนินการศึกษาค้นคว้าเรื่องการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2520 – 2547 ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาตามหัวข้อ ดังนี้

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
2. วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า
3. การวิเคราะห์ข้อมูล

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1. ประชากร ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ที่นำมาวิเคราะห์ คือ ผลงานจิตรกรรมที่ปรากฏต่อสาธารณะชน ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 – 2547 ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมจากแหล่งข้อมูล ดังนี้

1.1 ข้อมูลขั้นต้น (Primary Source) คือ ผลงานจริง

1.2 ข้อมูลชั้นรอง (Secondary Source) คือ ผลงานที่พิมพ์เผยแพร่ในเอกสารสิ่งพิมพ์และสูจิบัตรการแสดงผลงานศิลปกรรม

2. กลุ่มตัวอย่าง จากจำนวนประชากร 386 ภาพ ทั้งที่เป็นข้อมูลขั้นต้นและข้อมูลชั้นรอง ซึ่งเป็นผลงานที่มีความโดดเด่น ได้รับการเผยแพร่ในเอกสารสิ่งพิมพ์และสูจิบัตรการแสดงผลงานศิลปกรรมของศิลปิน ที่ปรากฏตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2520 – 2547 นำมาพิจารณาคัดเลือกแบ่งเป็นหมวดหมู่โดยแบ่งเป็น 3 ชุดภาพตามสื่อวัสดุการสร้างสรรค์ผลงาน จากนั้นผู้วิจัยได้นำกลุ่มตัวอย่างไปตรวจสอบการเป็นผลงานตัวแทน คัดเลือกด้วยวิธีการสุ่มแบบง่าย ได้กลุ่มตัวอย่างเป็นจำนวนทั้งหมด 30 ภาพ ดังนี้

2.1 ชุดที่ 1 จิตรกรรมสีฝุ่น (พ.ศ.2520-2524) จำนวน 10 ภาพ

2.2 ชุดที่ 2 จิตรกรรมสีอะคริลิก (พ.ศ.2527-2547) จำนวน 15 ภาพ

2.3 ชุดที่ 3 จิตรกรรมลายเส้นดินสอดำ (พ.ศ.2538-2547) จำนวน 5 ภาพ

ตัวอย่างผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ดังนี้

ชุดที่ 1 จิตรกรรมสีฝุ่น (พ.ศ. 2520-2524) จำนวน 10 ภาพ คือ

1. ผลงานภาพชื่อ ระเบียบวัดพระแก้ว ปี 2520 ขนาด 100 x 130 ซม.

2. ผลงานภาพชื่อ มุมหนึ่งของชีวิตไทย ปี 2520 ขนาด 50 x 100 ซม.
3. ผลงานภาพชื่อ ความสงบ ปี 2521 ขนาด 80 x 150 ซม.
4. ผลงานภาพชื่อ พิธีกรรม ปี 2521 ขนาด 80 x 150 ซม.
5. ผลงานภาพชื่อ รอคอย ปี 2521 ขนาด 100 x 110 ซม.
6. ผลงานภาพชื่อ ไหว้พระ ปี 2521 ขนาด 100 x 120 ซม.
7. ผลงานภาพชื่อ สองแม่ชี ปี 2522 ขนาด 190 x 240 ซม.
8. ผลงานภาพชื่อ แม่ชีบนถนนสีดำ ปี 2523 ขนาด 80 x 120 ซม.
9. ผลงานภาพชื่อ ขึ้นเขาไหว้พระ ปี 2523 ขนาด 50 x 100 ซม.
10. ผลงานภาพชื่อ พระธรรมนำสู่สวรรค์ ปี 2524 ขนาด 80 x 120 ซม.

ชุดที่ 2 จิตรกรรมสีอะคริลิก (พ.ศ.2527-2547) จำนวน 15 ภาพ คือ

1. ผลงานภาพชื่อ พระพุทธเจ้า พระสาวก ปี 2531 ขนาด 90 x 140 ซม.
2. ผลงานภาพชื่อ เริ่มเข้าถึงธรรม ปี 2532 ขนาด 90 x 120 ซม.
3. ผลงานภาพชื่อ จิตพระอรหันต์ ปี 2534 ขนาด 90 x 120 ซม.
4. ผลงานภาพชื่อ จิตกับวัตถุ ปี 2534 ขนาด 90 x 200 ซม.
5. ผลงานภาพชื่อ บัวสี่เหล่า ปี 2535 ขนาด 65 x 90 ซม.
6. ผลงานภาพชื่อ เทพยดา ปี 2536 ขนาด 60 x 90 ซม.
7. ผลงานภาพชื่อ จิตถึงกัน ปี 2537 ขนาด 90 x 120 ซม.
8. ผลงานภาพชื่อ พระมหาชนก (เตรียมเดินทาง) ปี 2538 ขนาด 52 x 153 ซม.
9. ผลงานภาพชื่อ พระผู้ชนะมาร ปี 2539 ขนาด 65 x 90 ซม.
10. ผลงานภาพชื่อ เสด็จจากดาวดึงส์ ปี 2540 ขนาด 180 x 200 ซม.
11. ผลงานภาพชื่อ แม่พระของลูก ปี 2541 ขนาด 65 x 90 ซม.
12. ผลงานภาพชื่อ พงษ์หาธรรม ปี 2544 ขนาด 50 x 60 ซม.
13. ผลงานภาพชื่อ พระพิฆเนศ ปี 2546 ขนาด 83 x 118 ซม.
14. ผลงานภาพชื่อ ทิพยมรกต ปี 2547 ขนาด 100 x 125 ซม.
15. ผลงานภาพชื่อ สุขเบิกบานใจ ปี 2547 ขนาด 108 x 150 ซม.

ชุดที่ 3 จิตรกรรมลายเส้นดินสอดำ (2538-2547) จำนวน 5 ภาพ คือ

1. ผลงานภาพชื่อ เริงรำด้วยบุญ ปี 2538 ขนาด 19 x 24 ซม.

2. ผลงานภาพชื่อ พรหม ปี 2547 ขนาด 19 x 24 ซม.
3. ผลงานภาพชื่อ สุข ฦ เกษียรสมุทร ปี 2547 ขนาด 21 x 30 ซม.
4. ผลงานภาพชื่อ นาคราชถวายอารักขา ปี 2547 ขนาด 37 x 56 ซม.
5. ผลงานภาพชื่อ หลุดพ้น เบิกบานจิต ปี 2547 ขนาด 30 x 41 ซม.

3. การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ได้ศึกษากระบวนการแบบการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะในประเด็น ลักษณะการถ่ายทอด เนื้อหาการถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอด วิธีการถ่ายทอด โดยศึกษาผลงานที่ปรากฏอยู่ภายในวัดร่องขุน จังหวัดเชียงราย ผลงานที่ศึกษาได้แก่ อุโบสถและจิตรกรรมฝาผนัง โดยใช้กลุ่มตัวอย่างในพื้นที่จริง ซึ่งได้จากช่างในชุมชน นักเรียน นักศึกษา และนักท่องเที่ยว

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษารวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องทางด้านชีวประวัติของศิลปิน พัฒนาการทางด้านลักษณะการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน เอกสารทัศนะของนักวิชาการทางด้านศิลปะ รวมทั้งจากการสัมภาษณ์ศิลปินและผู้ที่เกี่ยวข้อง
2. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับความรู้และความเข้าใจถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานในด้านรูปแบบ เนื้อหา โครงสร้าง กลวิธี และกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะทางด้านลักษณะการถ่ายทอด เนื้อหาการถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอด วิธีการถ่ายทอด
3. รวบรวมผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ด้วยการถ่ายภาพทั้งที่เป็นผลงานจริงและภาพถ่ายที่ปรากฏในเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ
4. รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะด้วยการถ่ายภาพ และการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องในพื้นที่
5. นำข้อมูลและแหล่งคิดต่าง ๆ มาสรุปเป็นกรอบเพื่อกำหนดเกณฑ์การศึกษาวិเคราะห์

การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ผู้วิจัยกำหนดเกณฑ์ที่จะใช้ในการวิเคราะห์ ดังนี้

1. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านรูปแบบ เนื้อหา โครงสร้าง กลวิธี

2. กระบวนแบบการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะทางด้านลักษณะการถ่ายทอด
เนื้อหาการถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอด วิธีการถ่ายทอด

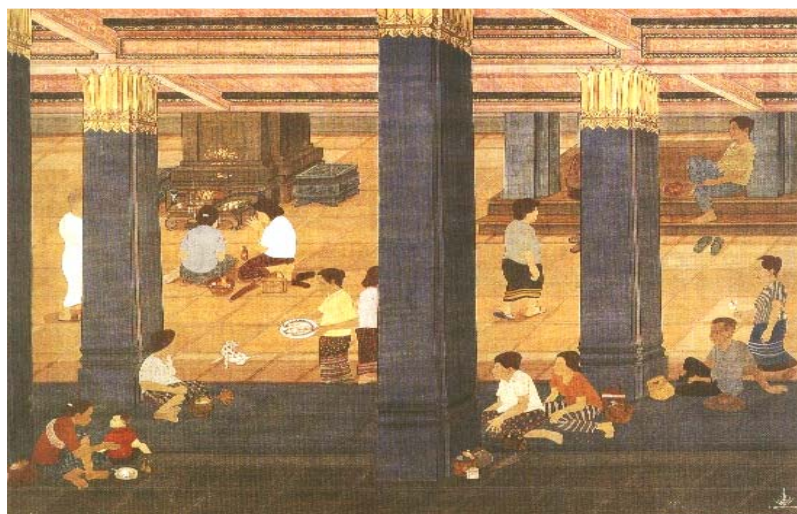
ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์ตามเกณฑ์และขอบเขตที่กำหนดไว้ ซึ่งการวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัย
เชิงคุณภาพเป็นหลัก ผู้วิจัยมุ่งเน้นที่ตีความ แปลความหมาย บรรยายข้อเท็จจริง ซึ่งได้จาก
การศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์ประกอบภาพถ่าย

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

กระบวนการแบบการสร้างสรรค์ผลงาน

ภาพผลงานชุดจิตรกรรมสีฝุ่น



ภาพประกอบ 1 ผลงานภาพชื่อระเปียงวัดพระแก้ว ปี 2520 ขนาด 100 x 130 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบเชิงประเพณีไทย มีการจัดองค์ประกอบของภาพจากรากฐานจิตรกรรมไทย ใช้มุมมองแบบขนาน มีการจัดวางตำแหน่งของเสาที่มีทิศทางนำสายตาให้ภาพมีมิติตื้นลึกและภาพคนที่ปรากฏมีลักษณะขนาดเท่ากันตลอดทั้งภาพ

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา ซึ่งแสดงออกในลักษณะพฤติกรรมของผู้คนในสังคมที่มาประกอบงานบุญในศาสนสถาน

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง มีการใช้เส้นที่เกิดปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นแนวตั้งของเสาที่ทำมุม 90 องศา กับเส้นแนวนอนของพื้น
2. ทฤษฎีเส้นเฉียง มีการใช้เส้นเฉียงของพื้นและเส้นคานหลังคาที่เกิดปฏิกิริยาเชื่อมต่อระหว่างเส้นแย้ง เป็นเส้นนำสายตาทำให้ภาพเกิดมิติความลึก
3. ทฤษฎีความขัดแย้ง นอกจากจะมีความขัดแย้งกันที่ลักษณะของเส้นแล้ว ยังพบมีความขัดแย้งกันที่สี คือ ความมืดในที่ร่มชายคากับความสว่างในที่แจ้งนอกชายคาของภาพอย่างชัดเจน
4. ทฤษฎีสัดส่วน มีการใช้ความสัมพันธ์ในสัดส่วนของรูปร่างสี่เหลี่ยม จากภาพมีการจัดแบ่งเนื้อที่ออกเป็นช่องสี่เหลี่ยมหลายช่องมีขนาดต่างกัน ซึ่งล้วนส่งผลให้ช่องสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่สุดสามารถใส่รายละเอียดขององค์ประกอบภาพมากขึ้นและทำให้การจัดวางมีความโดดเด่น
5. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ในกรณีที่ชอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดบันทึกเรื่องราว

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีตัดกันของสีน้ำเงินกับสีส้ม ทำให้ภาพชัดเจนและโดดเด่น มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการกลับค่าสี โดยเป็นการใช้สีขัดแย้งที่เหมาะสมเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่นต่างส่งเสริมซึ่งกันและกัน



ภาพประกอบ 2 ผลงานภาพชื่อมุมหนึ่งของชีวิตไทย ปี 2520 ขนาด 50 x 100 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบเชิงประเพณีไทย มีการจัดองค์ประกอบของภาพจากรากฐานจิตกรรมไทย ใช้มุมมองแบบขนาน มีการจัดวางตำแหน่งของเสาที่มีทิศทางนำสายตาให้ภาพมีมิติตื้นลึกและภาพคนที่ปรากฏมีลักษณะขนาดเท่ากันตลอดทั้งภาพ

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา ซึ่งแสดงออกในลักษณะพฤติกรรมของผู้คนในสังคมที่มาประกอบงานบุญในศาสนสถาน

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง มีการใช้เส้นที่เกิดปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นแนวตั้งของเสาที่ทำมุม 90 องศา กับเส้นแนวนอนของพื้น
2. ทฤษฎีเส้นเฉียง มีการใช้เป็นเส้นเฉียงของพื้นที่เกิดปฏิกิริยาเชื่อมต่อระหว่างเส้นแย้ง เป็นเส้นนำสายตาทำให้ภาพเกิดมิติความลึก
3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ มีการใช้ลักษณะสีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ

4. ทฤษฎีสัดส่วน มีการใช้ความสัมพันธ์ในสัดส่วนของรูปร่างสี่เหลี่ยม จากภาพมีการจัดแบ่งเนื้อที่ออกเป็นช่องสี่เหลี่ยมหลายช่องมีขนาดต่างกัน แต่ละช่องได้ใส่องค์ประกอบภาพที่มีสัดส่วนที่สวยงามเหมาะสมกับพื้นที่ในแต่ละช่อง

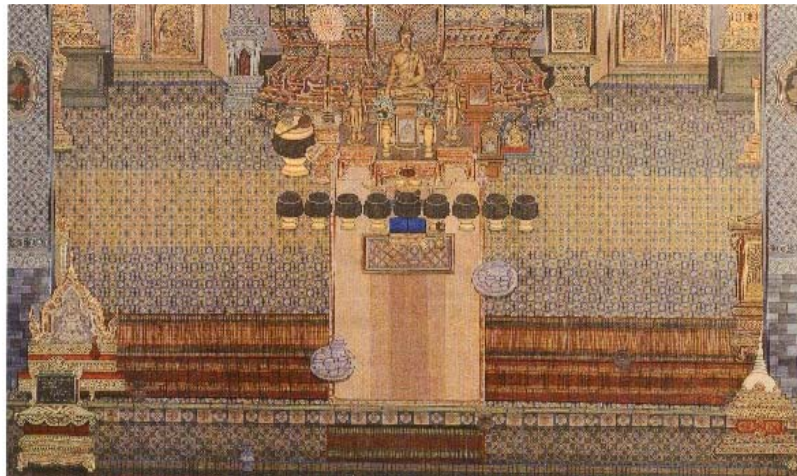
5. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยองค์ประกอบของภาพคนที่ปรากฏให้เห็นเป็นส่วนสำคัญที่กระจายทั่วทั้งภาพ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ

6. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดบันทึกเรื่องราว

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม ส่วนรายละเอียดส่วนประกอบของภาพมีสีที่แตกต่างรวมอยู่เป็นส่วนน้อย ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 3 ผลงานภาพชื่อความสงบ ปี 2521 ขนาด 80 x 150 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบเชิงประเพณีไทย มีการจัดองค์ประกอบของภาพแบบจิตรกรรมไทยเดิม ใช้มุมมองทัศนียภาพมุมสูงแบบตานกที่มองจากเบื้องบนสู่เบื้องล่าง ใช้การเดินเส้นแบบขนาน ทำให้ภาพมีลักษณะแบน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา ซึ่งแสดงออกในลักษณะของสภาพสถานที่ประกอบพิธีทางศาสนา

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีการซ้ำ มีการใช้รูปทรงลวดลายไทยในกรอบของพื้นและเสาที่มีความซ้ำต่อเนื่องกัน
2. ทฤษฎีเส้นแย้ง มีการใช้เส้นที่เกิดปฏิริยาต่อกัน คือ เส้นแนวตั้งของเสาที่ทำมุม 90 องศา กับเส้นแนวนอนของพื้น
3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ มีการใช้ลักษณะสีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ

4. ทฤษฎีสัดส่วน มีการใช้ความสัมพันธ์ในสัดส่วนของรูปร่างสี่เหลี่ยม จากภาพมีการจัดแบ่งเนื้อที่ออกเป็นช่องสี่เหลี่ยมและการจัดวางองค์ประกอบของภาพมีสัดส่วนที่เหมาะสมกับพื้นที่
5. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นลดความหลากหลายเป็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
6. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดบันทึกเรื่องราว

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม ส่วนรายละเอียดส่วนประกอบของภาพมีสีที่แตกต่างรวมอยู่เป็นส่วนน้อย ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 4 ผลงานภาพชื่อพิธีกรรม ปี 2521 ขนาด 80 x 150 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบเชิงประเพณีไทย มีการจัดองค์ประกอบของภาพจากรากฐานจิตรกรรมไทยเดิม ใช้มุมมองแบบขนาน แต่มีการใช้การบิดบังของตำแหน่งสิ่งของช่วยทำให้ภาพมีความตื้นลึก

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา ซึ่งแสดงออกในลักษณะพฤติกรรมของผู้คนในสังคมที่มาประกอบงานบุญในศาสนสถาน

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีการซ้ำ มีการใช้รูปทรงลวดลายไทยในกรอบของผนัง พื้น และเสาที่มีความต่อเนื่องซ้ำ ๆ กัน
2. ทฤษฎีเส้นแย้ง มีการใช้เส้นที่เกิดปฏิริยาต่อกัน คือ เส้นแนวตั้งของเสาที่ทำมุม 90 องศา กับเส้นแนวนอนของพื้น
3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือประสานความสัมพันธ์ มีการใช้ลักษณะรูปร่างของคนที่จะกระจายทั่วไปเป็นการประสานความกลมกลืนของลวดลายที่มีความขัดแย้งกัน

4. ทฤษฎีความขัดแย้ง นอกจากจะมีลักษณะความขัดแย้งในเรื่องของลวดลายที่ละเอียดกับลวดลายที่หยาบแล้ว ยังพบมีความขัดแย้งกันที่สี คือ การใช้คู่สีตรงข้ามเพื่อสร้างความน่าสนใจให้กับภาพ

5. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์ของลวดลายและรูปร่างขององค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีต่อกันระหว่างส่วนร่วมของภาพที่เหมาะสมในพื้นที่

6. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดบันทึกเรื่องราว

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีตัดกันของสีฟ้ากับสีส้ม สีดำกับสีขาว ทำให้ภาพชัดเจนและโดดเด่น มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการกลับค่าสี โดยเป็นการใช้สีขัดแย้งที่เหมาะสมเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่นต่างส่งเสริมซึ่งกันและกัน



ภาพประกอบ 5 ผลงานภาพสีอรอคอย ปี 2521 ขนาด 100 x 110 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบเชิงประเพณีไทย มีการจัดองค์ประกอบของภาพจากรากฐานจิตรกรรมไทย ใช้มุมมองแบบขนาน แต่มีการใช้การบิดบังของตำแหน่งสิ่งของช่วยให้ภาพมีความตื้นลึก

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา ซึ่งแสดงออกในลักษณะพฤติกรรมของผู้คนในสังคมที่มาประกอบงานบุญในศาสนสถาน

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีการซ้ำ มีการใช้รูปทรงลวดลายไทยในกรอบของผนัง พื้น และเสาที่มีความซ้ำต่อเนื่องกัน
2. ทฤษฎีเส้นแย้ง มีการใช้เส้นที่เกิดปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นแนวตั้งของเสา ม่านบังตา และวัตถุสิ่งของอื่น ๆ ที่ทำมุม 90 องศา กับเส้นแนวนอนของพื้น
3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือประสานความสัมพันธ์ มีการใช้ลักษณะรูปร่างของคนที่จะกระจายทั่วไปเป็นการประสานความกลมกลืนของลวดลายที่มีความขัดแย้งกัน

4. ทฤษฎีความขัดแย้ง นอกจากจะมีลักษณะความขัดแย้งในเรื่องของลวดลายที่ละเอียดกับลวดลายที่หยาบแล้ว ยังพบมีความขัดแย้งกันที่สี คือ การใช้คู่สีตรงข้ามเพื่อสร้างความน่าสนใจให้กับภาพ

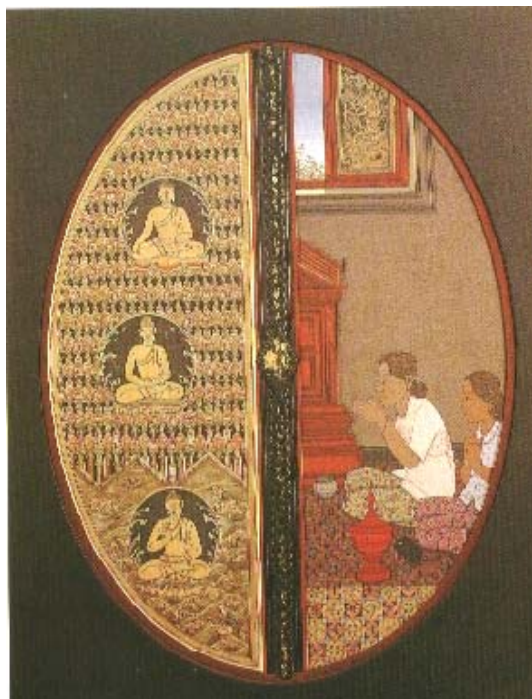
5. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์เส้นตรงและรูปร่างขององค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีต่อกันระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมในพื้นที่

6. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดบันทึกเรื่องราว

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีตัดกันของสีฟ้ากับสีส้ม สีแดงกับสีเขียว ทำให้ภาพชัดเจนและโดดเด่น มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการกลับค่าสี โดยเป็นการใช้สีขัดแย้งที่เหมาะสมเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่นต่างส่งเสริมซึ่งกันและกัน



ภาพประกอบ 6 ผลงานภาพชื่อไห้วพระ ปี 2521 ขนาด 100 x 120 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบเชิงประเพณีไทย มีการจัดองค์ประกอบและมุมมองทางทัศนียภาพจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แต่มีลักษณะการตัดทอนและดัดแปลงการจัดวางของรูปแบบการนำเสนอผลงานที่แตกต่างชัดเจน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา ซึ่งแสดงออกในลักษณะพฤติกรรมของผู้คนในสังคมที่มาประกอบงานบุญในศาสนสถาน

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

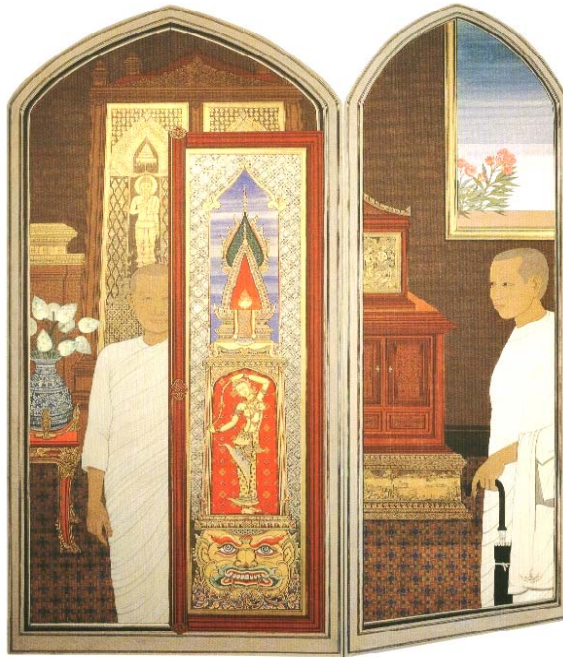
1. ทฤษฎีเส้นแย้ง มีการใช้เส้นที่เกิดปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นแนวตั้งของบานประตูที่ทำมุม 90 องศา กับเส้นแนวนอนของพื้น

2. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือประสานความสัมพันธ์ มีการใช้ลักษณะสีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ
3. ทฤษฎีขัดแย้ง มีลักษณะความขัดแย้งที่ไม่ประสานสัมพันธ์กันระหว่างรูปทรงวงรีกับรูปทรงเหลี่ยม และลวดลายที่หยาบกับลวดลายที่ละเอียด
4. ทฤษฎีสัดส่วน มีสัดส่วนที่สัมพันธ์ระหว่างการจัดวางของรูปทรงวงรีและพื้นที่สีเหลี่ยมที่เหมาะสมในพื้นที่
5. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพคนเป็นจุดสำคัญหลัก และภาพลวดลายของประตูเป็นจุดสนใจรอง
6. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น เป็นการระบายสีเพื่อแสดงภาพปริศนา เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดบันทึกเรื่องราว

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม ส่วนรายละเอียดส่วนประกอบของภาพมีสีที่แตกต่างรวมอยู่เป็นส่วเล็กน้อย ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 7 ผลงานภาพชื่อสองแม่ชี ปี 2522 ขนาด 190 x 240 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบเชิงประเพณีไทย มีการจัดองค์ประกอบและมุมมองทางทัศนียภาพจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แต่มีลักษณะการตัดทอนและดัดแปลงการจัดวางของรูปแบบการนำเสนอผลงานที่แตกต่างชัดเจน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา ซึ่งแสดงออกในลักษณะภาพของแม่ชีที่อยู่ในศาสนสถาน

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

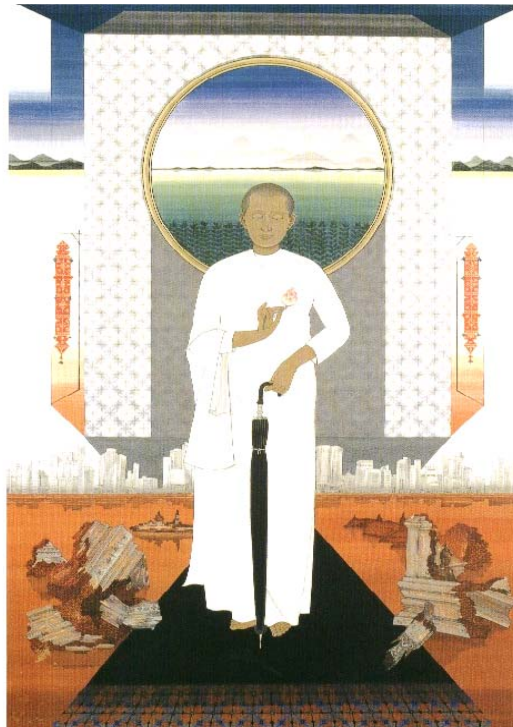
1. ทฤษฎีเส้นแย้ง มีการใช้เส้นที่เกิดปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นแนวดิ่งของกรอบหน้าต่างที่ทำมุม 90 องศา กับเส้นแนวนอนขององค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพ

2. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้สีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีการใช้องค์ประกอบเรื่องราวของภาพเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย
3. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์เส้นตรงและรูปร่างขององค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีต่อกันระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมในพื้นที่
4. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ลวดลายของบานประตูเป็นจุดสำคัญหลัก และภาพแม่ชีเป็นจุดสนใจรอง
5. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่ไม่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่ส่องสว่างไม่เท่ากัน

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ในกรณีที่ชอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดบันทึกเรื่องราว

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการการใช้สีแบบการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม ส่วนรายละเอียดส่วนประกอบของภาพมีสีที่แตกต่างรวมอยู่เป็นส่วนน้อย ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 8 ผลงานภาพชื่อแม่ชีบนถนนสีดำ ปี 2523 ขนาด 80 x 120 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีการจัดองค์ประกอบและมุมมองทางทัศนียภาพแบบจิตรกรรมไทยร่วมสมัย แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน มีลักษณะการตัดทอนและดัดแปลงรูปทรงที่แตกต่างจากจิตรกรรมไทยในอดีตอย่างชัดเจน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา ซึ่งแสดงออกในลักษณะคลี่คลายปัญหา โดยแสดงออกมาเป็นสื่อสัญลักษณ์แทนความคิด

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง มีการใช้เส้นที่เกิดปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นแนวตั้งที่ทำมุม 90 องศา กับเส้นแนวนอนของภูมิทัศน์และองค์ประกอบอื่นในภาพ

2. ทฤษฎีเส้นเฉียง มีการใช้เป็นเส้นเฉียงของพื้นที่เกิดปฏิกิริยาเชื่อมต่อระหว่างเส้นแย้ง เป็นเส้นนำสายตาทำให้ภาพเกิดมิติความลึก
3. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง มีการเปลี่ยนแปลงรูปร่าง รูปทรง ทิศทางของภูมิทัศน์และองค์ประกอบอื่น ๆ ในภาพ
4. ทฤษฎีความขัดแย้ง นอกจากจะมีลักษณะความขัดแย้งในเรื่องของรูปร่างแล้ว ยังพบมีความขัดแย้งกันที่สี คือ การใช้สีตรงข้ามเพื่อสร้างความน่าสนใจให้กับภาพ
5. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพแม่ซึ่งเป็นจุดสำคัญหลัก และภาพฉากอาคารทางศาสนสถานที่หักพังเป็นจุดสนใจรอง
6. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์เส้นตรงและรูปร่างสถาปัตยกรรมที่มีต่อกันระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมในพื้นที่
7. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
8. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

การใช้สีที่ปรากฏ คือ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการกลับค่าสี โดยเป็นการใช้สีขัดแย้งที่เหมาะสมเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่นต่างส่งเสริมซึ่งกันและกัน นอกจากนั้นยังได้มีการใช้สีสมดุล คือ การใช้สีแบ่งภาพออกเป็นส่วนบนและส่วนล่าง โดยใช้สีตรงข้ามอย่างอิสระที่ช่วยส่งเสริมกันให้ภาพโดดเด่นน่าสนใจ



ภาพประกอบ 9 ผลงานภาพชื่อขึ้นเขาไหว้พระ ปี 2523 ขนาด 50 x 100 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบเชิงประเพณีไทย มีการจัดองค์ประกอบของภาพแบบจิตรกรรมไทยเดิม ใช้มุมมองทางทัศนียภาพมุมสูงแบบตานกที่มองจากเบื้องบนสู่เบื้องล่าง ใช้การเดินเส้นแบบขนาน แบ่งภาพออกเป็นส่วน ๆ โดยการใช้ภูมิทัศน์บังคับซึ่งสามารถแสดงภาพได้หลายตอนในเวลาเดียวกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา ซึ่งแสดงออกในลักษณะพฤติกรรมของผู้คนในสังคมที่มาประกอบพิธีกรรมทางศาสนา

โครงสร้าง

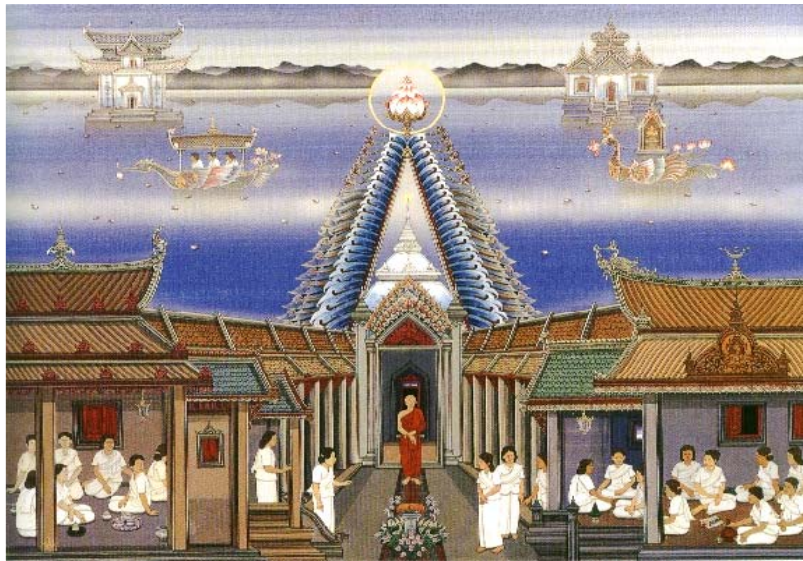
จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีจังหวะ มีลักษณะของการเคลื่อนไหว โดยใช้คุณลักษณะการวางตำแหน่งภาพคนที่มีความถี่ ความห่างต่อเนื่องกัน เพื่อนำสายตาการมองจากด้านล่างสู่ด้านบน
2. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง มีการเปลี่ยนแปลงทิศทางการใช้เส้นนำสายตาที่ต่อเนื่องของภาพคน จากด้านล่างสู่ด้านบนหรือจากเริ่มต้นเรื่องราวจนจบ
3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้สีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามียอดประกอบเรื่องราวของภาพเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย
4. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์เส้นของสถาปัตยกรรมและรูปร่างของภูมิทัศน์ที่มีต่อกันระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมในพื้นที่
5. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ศาลาหลังใหญ่เป็นจุดสำคัญหลัก และภาพศาสนสถานหลังเล็กเป็นจุดสนใจรอง
6. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
7. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดบันทึกเรื่องราว

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการสร้าง ความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม ส่วนรายละเอียดส่วนประกอบของภาพมีสีที่แตกต่างรวมอยู่เป็นส่วนน้อย ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 10 ผลงานภาพชื่อพระธรรมนำสู่สวรรค์ ปี 2524 ขนาด 80 x 120 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีการจัดองค์ประกอบและมุมมองทางทัศนียภาพแบบจิตรกรรมไทยร่วมสมัย แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน มีลักษณะการตัดทอนและดัดแปลงการจัดวางรูปแบบ รูปทรง ที่แตกต่างจากจิตรกรรมไทยในอดีตอย่างชัดเจน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา ซึ่งแสดงออกในลักษณะของการปฏิบัติธรรม โดยแสดงออกมาเป็นสื่อสัญลักษณ์แทนความคิด

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง มีการใช้เส้นที่เกิดปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นแนวตั้งของเสาที่ทำมุม 90 องศา กับเส้นแนวนอนของพื้นและภูมิทัศน์
2. ทฤษฎีเส้นเฉียง มีการใช้เป็นเส้นเฉียงที่เกิดปฏิกิริยาเชื่อมต่อระหว่างเส้นแย้งของหลังคาและพื้น เป็นเส้นนำสายตาทำให้ภาพเกิดมิติความลึก

3. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง มีการเปลี่ยนแปลงรูปร่าง รูปทรง ทิศทางขององค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพ
4. ทฤษฎีความขัดแย้ง นอกจากจะมีลักษณะความขัดแย้งในเรื่องของรูปร่างแล้ว ยังพบมีความขัดแย้งกันที่ดี คือ การใช้คู่สีตรงข้ามเพื่อสร้างความน่าสนใจให้กับภาพ
5. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์ของเส้นตรงและรูปร่างสถาปัตยกรรมที่มีต่อกันระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมในพื้นที่
6. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพเรื่องราวส่วนล่างเป็นจุดสำคัญหลัก และภาพเรื่องราวส่วนบนเป็นจุดสนใจรอง
7. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
8. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือการระบายสีให้เรียบและตัดเส้น เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

การใช้สีที่ปรากฏ คือ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการกลับค่าสี โดยเป็นการใช้สีขัดแย้งที่เหมาะสมเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่นต่างส่งเสริมซึ่งกันและกัน นอกจากนั้นยังได้มีการใช้สีสมดุล คือ การใช้สีแบ่งภาพออกเป็นส่วนบนและส่วนล่าง โดยใช้สีตรงข้ามอย่างอิสระที่ช่วยส่งเสริมกันให้ภาพโดดเด่นน่าสนใจ

ภาพผลงานชุดจิตรกรรมสีอะคริลิค



ภาพประกอบ 11 ผลงานภาพชื่อพระพุทธเจ้า พระสาวก ปี 2531 ขนาด 90 x 140 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีองค์ประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความเชื่อ แสดงออกในลักษณะแบบอุดมคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีจังหวะ มีลักษณะการเคลื่อนไหวของการใช้เส้นคลื่นเป็นจังหวะซ้ำ ๆ ต่อเนื่องกันในกรอบพื้นที่
2. ทฤษฎีระดับการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะแสดงออกให้เห็นได้ด้วยมาตรการของระดับความเข้มของสี จากสีเข้มไปยังสีอ่อนของคลื่นน้ำและท้องฟ้า

3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้สีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบเรื่องราวของภาพและลายเส้นคลื่นเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย
4. ทฤษฎีความขัดแย้ง มีลักษณะความขัดแย้งของรูปร่างขนาดใหญ่กับขนาดเล็กขององค์ประกอบต่าง ๆ ทำให้มีความเด่นชัดของภาพ
5. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
6. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ในกรณีที่ชอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการการใช้สีแบบการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม ส่วนรายละเอียดส่วนประกอบของภาพมีสีที่แตกต่างรวมอยู่เป็นส่วนน้อย ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 12 ผลงานภาพสื่อเริ่มเข้าถึงธรรม ปี 2532 ขนาด 90 x 120 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีองค์ประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความเชื่อ แสดงออกในลักษณะแบบอุดมคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง มีการใช้เส้นที่เกิดปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นแนวตั้งที่ทำมุม 90 องศา กับเส้นแนวนอนของกรอบหน้าต่าง และองค์ประกอบอื่นๆ ในภาพ
2. ทฤษฎีระดับการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะแสดงออกให้เห็นได้ด้วยมาตรการของระดับความเข้มของสี จากสีเข้มไปยังสีอ่อนของท้องฟ้า

3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้สีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบเรื่องราวของภาพเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย
4. ทฤษฎีความขัดแย้ง นอกจากจะมีลักษณะความขัดแย้งในเรื่องของรูปร่างรูปทรงแล้ว ยังพบมีความขัดแย้งกันที่สี คือ การใช้คู่สีตรงข้ามเพื่อสร้างความน่าสนใจให้กับภาพ
5. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์ของรูปร่างองค์ประกอบและลวดลายไทยประยุกต์ที่มีต่อกันระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมในพื้นที่
6. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยลวดลายและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
7. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่ไม่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่ส่องสว่างไม่เท่ากัน

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบตัดเส้นและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น และน้ำหนักอ่อนแก่ช่วยทำให้ภาพมีความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวาสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม ส่วนรายละเอียดส่วนประกอบของภาพมีสีที่แตกต่างรวมอยู่เป็นส่วนน้อย ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 13 ผลงานภาพชื่อจิตพระอรหันต์ ปี 2534 ขนาด 90 x 120 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีองค์ประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความเชื่อ แสดงออกในลักษณะแบบอุดมคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีจังหวะ มีลักษณะการเคลื่อนไหวของการใช้เส้นคลื่นเป็นจังหวะซ้ำ ๆ ต่อเนื่องกันในกรอบพื้นที่
2. ทฤษฎีระดับการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะแสดงออกให้เห็นได้ด้วยมาตรการของระดับความเข้มของสี จากสีเข้มไปยังสีอ่อนของคลื่นน้ำและท้องฟ้า

3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้สีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบเรื่องราวของภาพปลาเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย
4. ทฤษฎีความขัดแย้ง มีลักษณะความขัดแย้งของรูปร่างขนาดใหญ่กับขนาดเล็กของรูปร่างปลาและองค์ประกอบอื่น ๆ ทำให้มีความเด่นชัดของภาพ
5. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์ขององค์ประกอบและลวดลายของเกลียวคลื่นที่มีต่อกันระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมในพื้นที่
6. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพปลาใหญ่เป็นจุดสำคัญหลัก และภาพลวดลายของเกลียวคลื่นเป็นจุดสนใจรอง
7. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นคลื่นและองค์ประกอบของภาพปลาที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
8. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่ไม่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่สูงต่ำไม่เท่ากัน

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบตัดเส้นและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบสวยงามยิ่งขึ้น และน้ำหนักอ่อนแก่ช่วยทำให้ภาพมีความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวาสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการการใช้สีแบบการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม ส่วนรายละเอียดส่วนประกอบของภาพมีสีที่แตกต่างรวมอยู่เป็นส่วนน้อย ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 14 ผลงานภาพสื่อจิตกับวัตถุ ปี 2534 ขนาด 90 x 200 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีการจัดองค์ประกอบและมุมมองทางทัศนียภาพแบบจิตรกรรมไทยร่วมสมัย แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน มีลักษณะการตัดทอนและดัดแปลงการจัดวางรูปแบบ รูปทรง ที่แตกต่างจากจิตรกรรมไทยในอดีตอย่างชัดเจน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา ซึ่งแสดงออกในลักษณะคลี่คลายปัญหา โดยแสดงออกมาเป็นสื่อสัญลักษณ์แทนความคิด

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีเส้นแย้ง มีการใช้เส้นที่เกิดปฏิกิริยาต่อกัน คือ เส้นแนวตั้งที่ทำมุม 90 องศา กับเส้นแนวนอนของวัตถุเครื่องจักรกล
2. ทฤษฎีเส้นเฉียง มีการใช้เป็นเส้นเฉียงของสะพานที่เกิดปฏิกิริยาเชื่อมต่อระหว่าง เส้นแย้งของวัตถุเครื่องจักรกล
3. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง มีการเปลี่ยนแปลงรูปร่าง รูปทรง ทิศทางของ องค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพ
4. ทฤษฎีความขัดแย้ง นอกจากจะมีลักษณะความขัดแย้งในเรื่องของรูปร่างแล้ว ยัง พบมีความขัดแย้งกันที่พื้นผิว คือ การใช้พื้นผิวที่ขัดแย้งเพื่อสร้างความน่าสนใจให้กับภาพ
5. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์เส้นตรงและรูปร่างของวัตถุเครื่องจักรกลที่มีต่อกัน ระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมในพื้นที่
6. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพเรื่องราวของพุทธ สัญลักษณ์เป็นจุดสำคัญหลัก และภาพเรื่องราวของวัตถุเครื่องจักรกลเป็นจุดสนใจรอง
7. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยองค์ประกอบของภาพที่ ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
8. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากัน ทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบตัดเส้นและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบาย สีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อย สวยงามยิ่งขึ้น และน้ำหนักอ่อนแก่ช่วยทำให้ภาพมีความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีवासวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎี หรือหลักการใช้สีแบบการสร้าง ความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม ส่วน รายละเอียดส่วนประกอบของภาพมีสีที่แตกต่างรวมอยู่เป็นส่วน้อย ซึ่งเป็นการสร้างความ น่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 15 ผลงานภาพเชิ้อบัวสีเหล่า ปี 2535 ขนาด 65 x 90 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีองค์ประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความเชื่อ แสดงออกในลักษณะแบบอุดมคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีจังหวะ มีลักษณะการเคลื่อนไหวของการใช้เส้นคลื่นเป็นจังหวะซ้ำ ๆ ต่อเนื่องกันในกรอบพื้นที่

2. ทฤษฎีระดับการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะแสดงออกให้เห็นได้ด้วยมาตรการของระดับความเข้มของสี จากสีเข้มไปยังสีอ่อนของคลื่นน้ำและท้องฟ้า
3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้สีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบเรื่องราวของภาพดอกบัวเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย
4. ทฤษฎีความขัดแย้ง มีลักษณะความขัดแย้งของรูปร่างขนาดใหญ่ของดอกบัวกับปลาที่มีขนาดเล็ก ทำให้ภาพมีความโดดเด่นน่าสนใจ
5. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์เส้นลดหลาดและรูปร่างของเกลียวคลื่นที่มีต่อกันระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมสวยงามในพื้นที่
6. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพดอกบัวเป็นจุดสำคัญหลักและภาพลดหลาดของเกลียวคลื่นเป็นจุดสนใจรอง
7. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นเกลียวคลื่นและองค์ประกอบของภาพดอกบัวที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
8. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่ไม่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่ส่องสว่างไม่เท่ากัน

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบตัดเส้นและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบสวยงามยิ่งขึ้น และน้ำหนักอ่อนแก่ช่วยทำให้ภาพมีความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวาสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม ส่วนรายละเอียดส่วนประกอบของภาพมีสีที่แตกต่างรวมอยู่เป็นส่วนน้อย ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 16 ผลงานภาพชื่อเทพยดา ปี 2536 ขนาด 60 x 90 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีองค์ประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความคิด แสดงออกมาในลักษณะของสัญลักษณ์แทนความคิดที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีจังหวะ มีลักษณะการเคลื่อนไหวของการใช้เส้นรัศมีของพระจันทร์เป็นจังหวะซ้ำ ๆ ต่อเนื่องกันในกรอบพื้นที่
2. ทฤษฎีระดับการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะแสดงออกให้เห็นได้ด้วยมาตรการของระดับความเข้มของสี จากสีเข้มไปยังสีอ่อนของท้องฟ้า

3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้สีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบเรื่องราวของภาพเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย

4. ทฤษฎีความขัดแย้ง นอกจากมีลักษณะความขัดแย้งของรูปร่างขนาดใหญ่ของเทพยดากับรูปพระพุทธรูปเจ้าที่มีขนาดเล็ก ยังพบว่ามีลักษณะสีที่ขัดแย้ง ทำให้ภาพมีความโดดเด่น

5. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์ของเส้นรัศมีพระจันทร์ที่มีต่อกันระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมในพื้นที่

6. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพเทพยดาเป็นจุดสำคัญหลัก และภาพเงาของพระพุทธรูปเจ้าเป็นจุดสนใจรอง

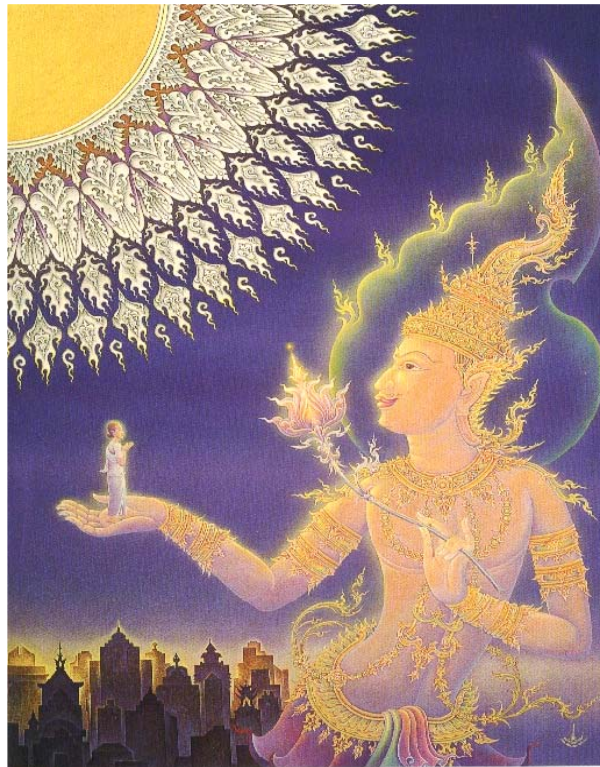
7. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ

8. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่ไม่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่ส่องสว่างไม่เท่ากัน

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบตัดเส้นและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น และน้ำหนักอ่อนแก่ช่วยทำให้ภาพมีความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวาสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

การใช้สีที่ปรากฏ คือ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการกลับค่าสี โดยเป็นการใช้สีขัดแย้งที่เหมาะสมเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่นต่างส่งเสริมซึ่งกันและกัน นอกจากนั้นยังได้มีการใช้สีสมดุล คือ การใช้สีแบ่งภาพออกเป็นด้านซ้ายและด้านขวา โดยใช้สีตรงข้ามอย่างอิสระที่ช่วยส่งเสริมกันให้ภาพโดดเด่นน่าสนใจ



ภาพประกอบ 17 ผลงานภาพชื่อจิตถึงกัน ปี 2537 ขนาด 90 x 120 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีองค์ประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความคิด แสดงออกในลักษณะของสื่อสัญลักษณ์แทนความคิด

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

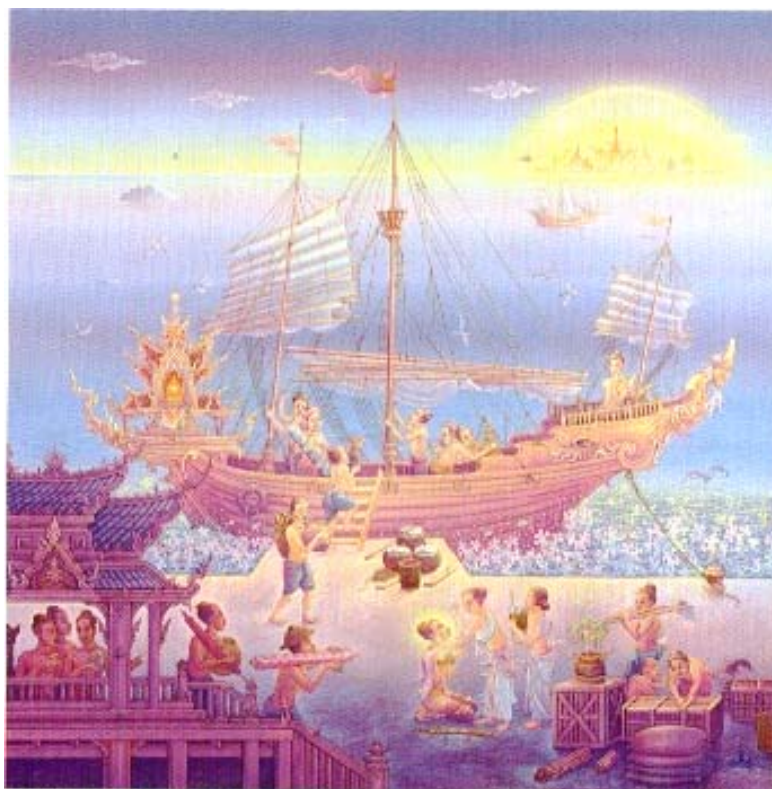
1. ทฤษฎีจังหวะ มีลักษณะการเคลื่อนไหวของการใช้เส้นลวดลายไทยเป็นจังหวะซ้ำ ๆ ต่อเนื่องกันเป็นกรอบรัศมีพระจันทร์

2. ทฤษฎีระดับการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะแสดงออกให้เห็นได้ด้วยมาตรการของระดับความเข้มของสี จากสีเข้มไปยังสีอ่อนของท้องฟ้า
3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้สีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบของลวดลายไทยเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย
4. ทฤษฎีความขัดแย้ง นอกจากมีลักษณะความขัดแย้งของรูปร่างขนาดใหญ่ของเทพยดากับรูปร่างคนที่มีขนาดเล็ก ยังพบว่ามีลักษณะสีที่ขัดแย้ง ทำให้ภาพมีความโดดเด่น
5. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์ของลวดลายไทยที่มีต่อกันระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมในพื้นที่
6. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพเทพยดาเป็นจุดสำคัญหลัก และภาพลวดลายรัศมีของพระจันทร์เป็นจุดสนใจรอง
7. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
8. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่ไม่เท่ากัน โดยการจัดวางน้ำหนักองค์ประกอบทั้งสองข้างไม่เท่ากัน

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบตัดเส้นและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น และน้ำหนักอ่อนแก่ช่วยทำให้ภาพมีความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวาสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

การใช้สีที่ปรากฏ คือ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการกลับค่าสี โดยเป็นการใช้สีขัดแย้งที่เหมาะสมเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่นต่างส่งเสริมซึ่งกันและกัน นอกจากนั้นยังได้มีการใช้สีสมดุล คือ การใช้สีแบ่งภาพออกเป็นด้านซ้ายและด้านขวา โดยใช้สีตรงข้ามอย่างอิสระที่ช่วยส่งเสริมกันให้ภาพโดดเด่นน่าสนใจ



ภาพประกอบ 18 ผลงานภาพชื่อพระมหาชนก(เตรียมเดินทาง) ปี 2538 ขนาด 52 x 153 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบเชิงประเพณีไทย มีการจัดองค์ประกอบของภาพแบบจิตรกรรมไทยเดิม ใช้มุมมองทางทัศนียภาพมุมสูงแบบตานกที่มองจากเบื้องบนสู่เบื้องล่าง ทำให้สามารถเห็นเหตุการณ์ของภาพได้ทั้งหมดในเวลาเดียวกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อตามหลักคำสอนทางศาสนา เป็นการแสดงเหตุการณ์ของพระมหาชนกก่อนออกเดินทาง

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

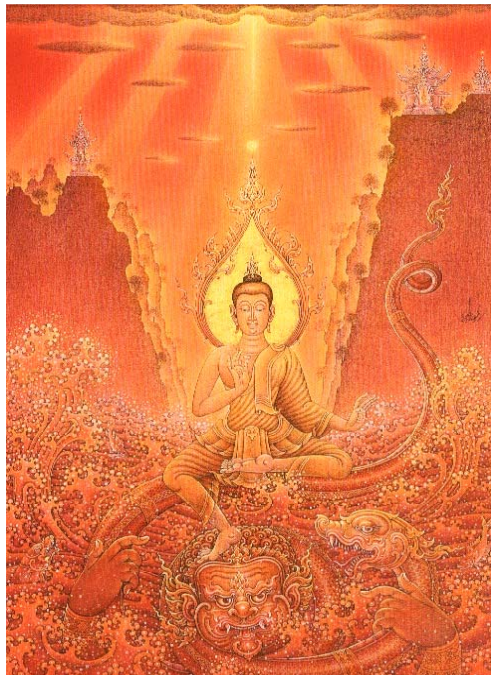
1. ทฤษฎีระดับการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะแสดงออกให้เห็นได้ด้วยมาตรการของระดับความเข้มของสี จากสีเข้มไปยังสีอ่อนของทะเลและท้องฟ้า

2. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้สีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบของภาพคนที่กระจายในภาพเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย
3. ทฤษฎีความขัดแย้ง มีลักษณะความขัดแย้งของรูปร่างขนาดใหญ่ของเรื่อกับรูปร่างคนที่มีขนาดเล็ก ทำให้ภาพมีความน่าสนใจ
4. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพเรื่อกเป็นจุดสำคัญหลัก และภาพพระมหากษัตริย์เป็นจุดสนใจรอง
5. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
6. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบตัดเส้นและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น และน้ำหนักอ่อนแก่ช่วยทำให้ภาพมีความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวาสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดเรื่องราว

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม ส่วนรายละเอียดส่วนประกอบของภาพมีสีที่แตกต่างรวมอยู่เป็นส่วนน้อย ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 19 ผลงานภาพชื่อพระผู้ชนะมาร ปี 2539 ขนาด 65 x 90 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีองค์ประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความเชื่อ แสดงออกในลักษณะแบบอุดมคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

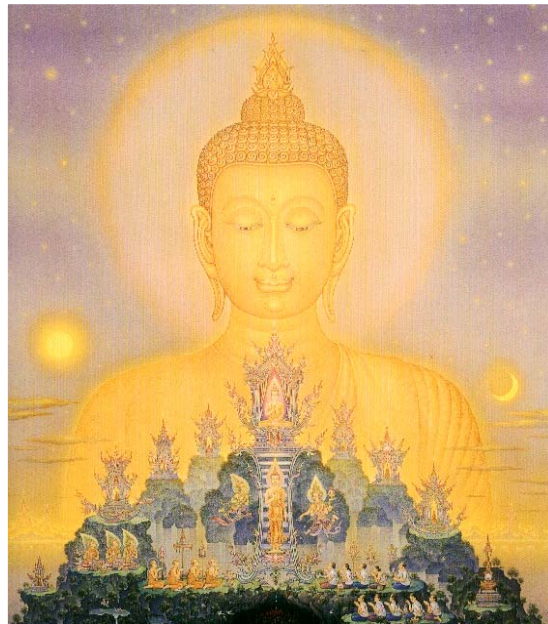
1. ทฤษฎีจังหวะ มีลักษณะการเคลื่อนไหวของการใช้เส้นเกลียวคลื่นเป็นจังหวะซ้ำ ๆ ต่อเนื่องกันในกรอบพื้นที่

2. ทฤษฎีระดับการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะแสดงออกให้เห็นได้ด้วยมาตรการของระดับความเข้มของสี จากสีเข้มไปยังสีอ่อนของหน้าผาและท้องฟ้า
3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้สีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบลายของเกลียวคลื่นเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย
4. ทฤษฎีความขัดแย้ง นอกจากมีลักษณะความขัดแย้งของขนาดรูปร่างพระพุทธรูปเจ้ากับขนาดรูปร่างมารที่แตกต่าง ทำให้ภาพมีความโดดเด่น
5. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพขององค์พระพุทธรูปเจ้าเป็นจุดสำคัญหลัก และภาพมารเป็นจุดสนใจรอง
6. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว มีลักษณะการเคลื่อนไหวของลำตัวมารและเกลียวคลื่นที่มีทิศทางนำสายตาไม่หยุดนิ่ง
7. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นคลื่นและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
8. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบตัดเส้นและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบสวยงามยิ่งขึ้น และน้ำหนักอ่อนแก่ช่วยทำให้ภาพมีความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวาสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวมและพื้นที่รูปร่าง รูปทรง มีการแสดงน้ำหนักอ่อนแก่เพื่อให้เกิดความเคลื่อนไหว ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 20 ผลงานภาพสื่อเสด็จจากดาวดึงส์ ปี 2540 ขนาด 180 x 200 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ เมืองประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความเชื่อ แสดงออกในลักษณะแบบอุดมคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีการซ้ำ มีลักษณะการซ้ำของการใช้รูปทรงสถาปัตยกรรมและภาพคนที่ซ้ำเป็นระยะต่อเนื่องกันในกรอบพื้นที่
2. ทฤษฎีระดับการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะแสดงออกให้เห็นได้ด้วยมาตรการของระดับความเข้มของสี จากสีเข้มไปยังสีอ่อนของหน้าผาและท้องฟ้า

3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้สีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบเรื่องราวและองค์ประกอบต่าง ๆ ของภาพเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย
4. ทฤษฎีความขัดแย้ง มีลักษณะความขัดแย้งที่รูปร่างขนาดใหญ่ของพระพุทธเจ้ากับรูปร่างคนที่มีขนาดเล็ก ทำให้ภาพน่าสนใจและโดดเด่น
5. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพพระพุทธเจ้าเป็นจุดสำคัญหลัก และภาพเรื่องราวองค์ประกอบด้านล่างเป็นจุดสนใจรอง
6. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
7. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบตัดเส้นและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบสวยงามยิ่งขึ้น และน้ำหนักอ่อนแก่ช่วยทำให้ภาพมีความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวาสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการสร้าง ความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวมและพื้นที่รูปร่าง รูปทรงขององค์ประกอบต่าง ๆ มีการแสดงน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการสร้างความสวยงามและน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 21 ผลงานภาพชื่อแม่พระของลูก ปี 2541 ขนาด 65 x 90 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบเชิงประเพณีไทย มีการจัดองค์ประกอบจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แต่มีลักษณะการตัดทอนและดัดแปลงการจัดวางของรูปแบบการนำเสนอผลงานที่แตกต่างเป็นลักษณะร่วมสมัย

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด ที่แสดงออกมาทางสื่อสัญลักษณ์แทนความคิด เป็นความสัมพันธ์ระหว่างแม่กับลูก

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีระดับการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะแสดงออกให้เห็นได้ด้วยมาตรการของระดับความเข้มของสี จากสีเข้มไปยังสีอ่อนของท้องฟ้า
2. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้สีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบเรื่องราวของภาพเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย

3. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์ของรูปร่างคนที่มีต่อกันระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมในพื้นที่
4. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพแม่เป็นจุดสำคัญหลัก และภาพลูกเป็นจุดสนใจรอง
5. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
6. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่ไม่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่สองข้างไม่เท่ากัน

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบตัดเส้นและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น และน้ำหนักอ่อนแก่ช่วยทำให้ภาพมีความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวาสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม และพื้นที่รูปร่าง รูปทรงขององค์ประกอบ มีการแสดงน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการสร้างความสวยงามและน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 22 ผลงานภาพชื่อฟุ้งลงหาธรรม ปี 2544 ขนาด 50 x 60 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีองค์ประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความเชื่อ แสดงออกในลักษณะแบบอุดมคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีระดับการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะแสดงออกให้เห็นได้ด้วยมาตรการของระดับความเข้มของสี จากสีเข้มไปยังสีอ่อนของท้องฟ้า
2. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ มีลักษณะการใช้สีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ

3. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์รูปร่างห้วนท้วมที่มีต่อกันระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมในพื้นที่
4. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยลวดลายองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
5. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบตัดเส้นและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น และน้ำหนักอ่อนแก่ช่วยทำให้ภาพมีความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวาสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม ส่วนรายละเอียดส่วนประกอบของลวดลายมีสีที่แตกต่างรวมอยู่เป็นส่วนน้อย ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 23 ผลงานภาพชื่อพระพิฆเนศ ปี 2546 ขนาด 83 x 118 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีองค์ประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความเชื่อ แสดงออกในลักษณะแบบอุดมคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

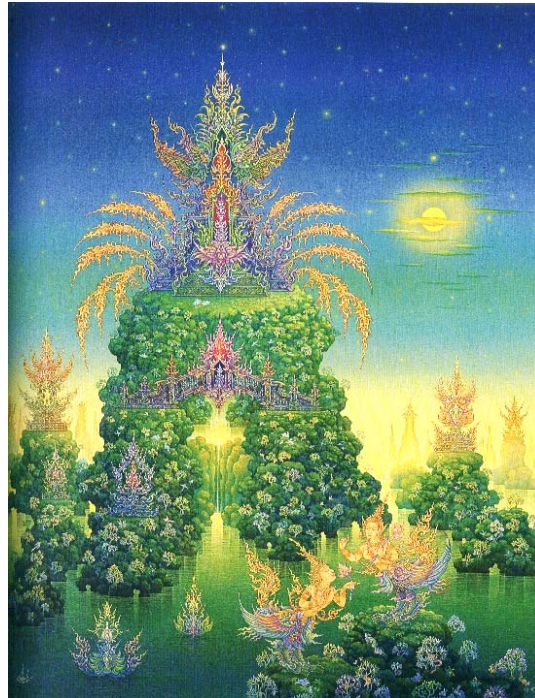
1. ทฤษฎีการซ้ำ มีลักษณะการซ้ำของการใช้รูปทรงสถาปัตยกรรมและภูมิทัศน์เป็นระยะนำสายตาต่อเนื่องกัน

2. ทฤษฎีระดับการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะแสดงออกให้เห็นได้ด้วยมาตรการของระดับความเข้มของสี จากสีเข้มไปยังสีอ่อนของหน้าผาและท้องฟ้า
3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้สีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบเรื่องราวองค์ประกอบต่างๆ ของภาพเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย
4. ทฤษฎีความขัดแย้ง มีลักษณะความขัดแย้งของขนาดรูปร่างพระพิฆเนศที่มีขนาดใหญ่กับขนาดรูปร่างสถาปัตยกรรมและภูมิทัศน์ที่มีขนาดเล็ก ทำให้ภาพน่าสนใจและโดดเด่น
5. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพพระพิฆเนศเป็นจุดสำคัญหลัก และภาพเรื่องราวองค์ประกอบด้านล่างเป็นจุดสนใจรอง
6. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นลวดลายไทยและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
7. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบตัดเส้นและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบสวยงามยิ่งขึ้น และน้ำหนักอ่อนแก่ช่วยทำให้ภาพมีความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวาสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม ส่วนรายละเอียดส่วนประกอบของลวดลายมีสีที่แตกต่างรวมอยู่เป็นส่วนน้อย ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 24 ผลงานภาพชื่อทิพย์มรกต ปี 2547 ขนาด 100 x 125 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีองค์ประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความเชื่อ แสดงออกในลักษณะแบบอุดมคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

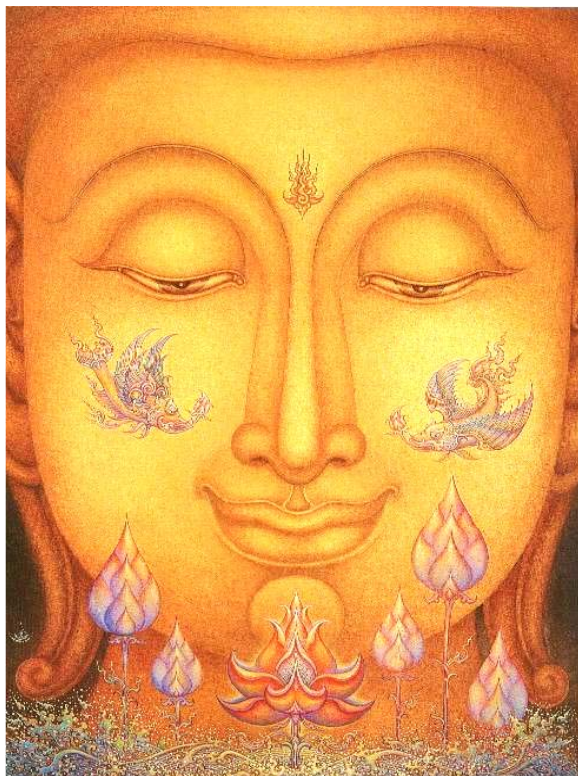
1. ทฤษฎีการซ้ำ มีลักษณะการซ้ำของการใช้รูปทรงสถาปัตยกรรมและภูมิทัศน์เป็นระยะต่อเนื่องกันในกรอบพื้นที่

2. ทฤษฎีระดับการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะแสดงออกให้เห็นได้ด้วยมาตรการของระดับความเข้มของสี จากสีเข้มไปยังสีอ่อนของหน้าผาและท้องฟ้า
3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้สีโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบเรื่องราวของภาพเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย
4. ทฤษฎีความขัดแย้ง มีลักษณะความขัดแย้งของรูปร่างรูปทรงของภูมิทัศน์และองค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีขนาดแตกต่างกัน ทำให้ภาพน่าสนใจและโดดเด่น
5. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพปราสาทใหญ่ด้านบนเป็นจุดสำคัญหลัก ภาพกษัตริย์ กษัตริย์ และองค์ประกอบอื่นด้านล่างเป็นจุดสนใจรอง
6. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
7. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่ไม่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่สูงต่ำไม่เท่ากัน

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบตัดเส้นและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบสวยงามยิ่งขึ้น และน้ำหนักอ่อนแก่ช่วยทำให้ภาพมีความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวาสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการการใช้สีแบบการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม ส่วนรายละเอียดส่วนประกอบของลวดลายมีสีที่แตกต่างรวมอยู่เป็นส่วนน้อย ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 25 ผลงานภาพชื่อสุขเบิกบานใจ ปี 2547 ขนาด 108 x 150 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีองค์ประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความเชื่อ แสดงออกในลักษณะแบบอุดมคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีระดับการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะแสดงออกให้เห็นได้ด้วยมาตรการของระดับความเข้มของสี จากสีเข้มไปยังสีอ่อนของรูปหน้าพระพุทธเจ้า

2. ทฤษฎีความขัดแย้ง มีลักษณะความขัดแย้งของขนาดรูปหน้าพระพุทธรูปเจ้าที่มีขนาดใหญ่กับองค์ประกอบต่าง ๆ ของภาพที่มีขนาดเล็ก ทำให้ภาพน่าสนใจและโดดเด่น
3. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพหน้าพระพุทธรูปเจ้าเป็นจุดสำคัญหลัก ส่วนดอกบัวและองค์ประกอบอื่นด้านล่างเป็นจุดสนใจรอง
4. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว มีลักษณะการเคลื่อนไหวของลวดลายเกลียวคลื่นที่นำสายตา มีลักษณะที่ไม่หยุดนิ่ง
5. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
6. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบตัดเส้นและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบสวยงามยิ่งขึ้น และน้ำหนักอ่อนแก่ช่วยทำให้ภาพมีความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวาสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

การใช้สีที่ปรากฏ คือ การใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สีแบบการสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม ส่วนรายละเอียดส่วนประกอบของลวดลายมีสีที่แตกต่างรวมอยู่เป็นส่วนน้อย ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ

ภาพผลงานชุดจิตรกรรมลายเส้นดินสอดำ



ภาพประกอบ 26 ผลงานภาพชื่อเร่ร่อนด้วยบุญ ปี 2538 ขนาด 19 x 24 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีองค์ประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความคิด แสดงออกในลักษณะของความคิดที่แสดงออกมาทางสัญลักษณ์

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

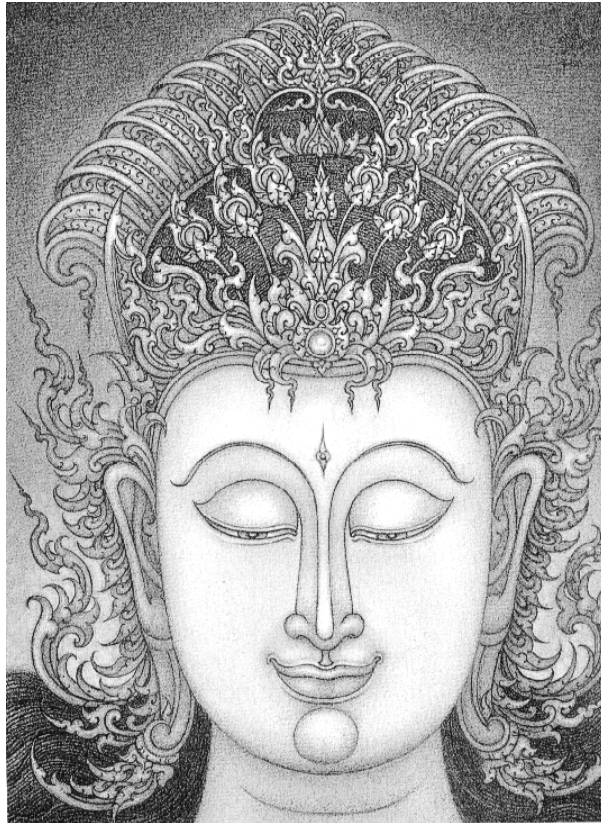
1. ทฤษฎีการซ้ำ มีลักษณะการซ้ำของการใช้ภาพปลาเป็นระยะที่มีทิศทางต่อเนื่องกันในกรอบพื้นที่

2. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว มีลักษณะการเคลื่อนไหวของลวดลายพรายน้ำที่นำสายตาไม่หยุดนิ่ง
3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้ค่าน้ำหนักแสงเงาโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบเรื่องราวของภาพเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย
4. ทฤษฎีความขัดแย้ง มีลักษณะความขัดแย้งของขนาดรูปร่างของคนที่มีขนาดใหญ่กับขนาดรูปร่างของปลาที่มีขนาดเล็ก ทำให้ภาพน่าสนใจและโดดเด่น
5. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์ของลวดลายไทยและรูปร่างของคนที่มีต่อกันระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมสวยงามในพื้นที่
6. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพคนเป็นจุดสำคัญหลัก และภาพปลาเป็นจุดสนใจรอง
7. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
8. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่ไม่เท่ากัน โดยการจัดวางน้ำหนักองค์ประกอบทั้งสองข้างไม่เท่ากัน

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การแรเงาหนักแบบเกลียวเรียบร้อย แบบให้น้ำหนักตามลำดับ เป็นการแสดงน้ำหนักลดหลั่นต่อเนื่องจากอ่อนไปหาแก่ ซึ่งการสร้างน้ำหนักด้วยวิธีนี้ให้ความรู้สึกเรื่องปริมาตร มีลักษณะตื้นลึก กลมไม่เรียบแบน ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

แสงเงาที่ปรากฏ คือ มีการควบคุมน้ำหนักแสงเงากลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ ใช้ความเข้มน้ำหนักแสงเงาสร้างมิติมีระยะใกล้ไกล ส่วนที่แสงกระทบสว่าง ได้มีการเว้นขาวไม่ลงเงาหรืออ่อนจางทำให้ภาพมีมิติ ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 27 ผลงานภาพชื่อพรหม ปี 2547 ขนาด 19 x 24 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีองค์ประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความเชื่อ แสดงออกในลักษณะแบบอุดมคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

โครงสร้าง

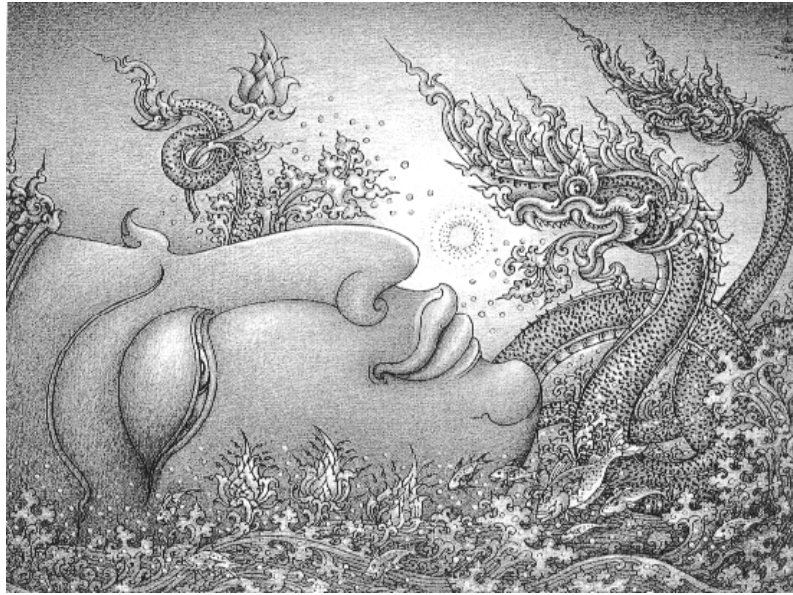
จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีการซ้ำ มีลักษณะการซ้ำของการใช้วลยคำเป็นระยะที่มีทิศทางต่อเนื่องกันในกรอบพื้นที่
2. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้คำนำหนักแสงเงาโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบวลยคำของภาพเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย
3. ทฤษฎีความขัดแย้ง มีลักษณะความขัดแย้งของขนาดรูปร่างใบหน้าที่มีขนาดใหญ่ทำให้ภาพน่าสนใจและโดดเด่น
4. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์ของเส้นวลยคำและรูปร่างของใบหน้าที่มีต่อกันระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมสวยงามในพื้นที่
5. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพใบหน้าพรหมเป็นจุดสำคัญหลัก และภาพวลยคำเครื่องประดับเป็นองค์ประกอบเสริม
6. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
7. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือการแร่น้ำหนักแบบเกลียวเรียบร้อย แบบให้น้ำหนักตามลำดับ เป็นการแสดงน้ำหนักลดหลั่นต่อเนื่องจากอ่อนไปหาแก่ ซึ่งการสร้างน้ำหนักด้วยวิธีนี้ให้ความรู้สึกเรื่องปริมาตรมีลักษณะตื้นลึก กลมไม่เรียบแบน ในกรณีที่ชอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

แสงเงาที่ปรากฏ คือ มีการควบคุมน้ำหนักแสงเงากลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ ใช้ความเข้มน้ำหนักแสงเงาสว่างมิติ มีระยะใกล้ไกล ส่วนที่แสงกระทบสว่างได้มีการเว้นขาวไม่ลงเงาหรืออ่อนจางทำให้ภาพมีมิติ ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 28 ผลงานภาพชื่อสุข ณ เกษียรสมุทร ปี 2547 ขนาด 21 x 30 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีองค์ประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความคิด แสดงออกในลักษณะของสื่อสัญลักษณ์แทนความคิดที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

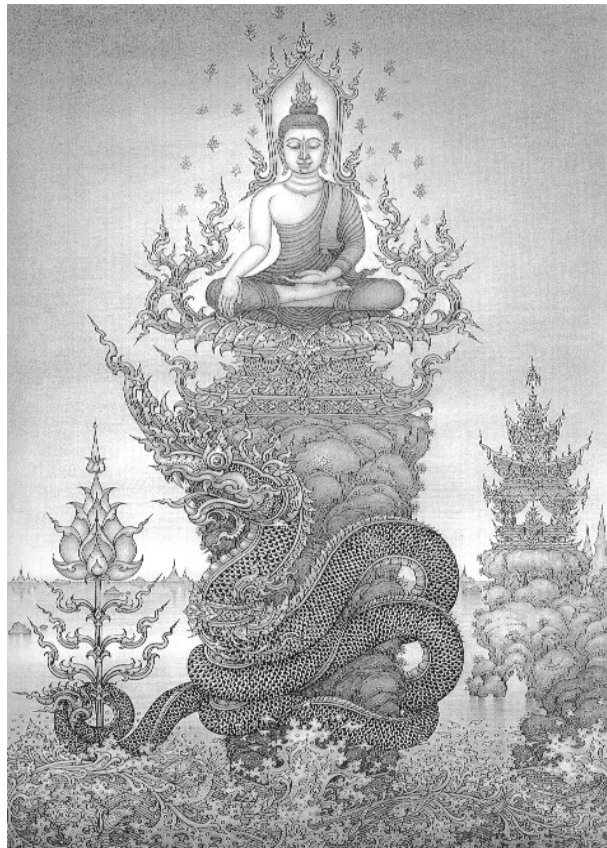
1. ทฤษฎีการซ้ำ มีลักษณะการซ้ำของการใช้ภาพพราय่น้ำเป็นระยะที่มีทิศทางต่อเนื่องกันในกรอบพื้นที่
2. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว มีลักษณะการเคลื่อนไหวของลวดลายคลื่นน้ำที่นำสายตาไม่หยุดนิ่ง

3. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้ค่าน้ำหนักแสงเงาโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบเรื่องราวของภาพเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย
4. ทฤษฎีความขัดแย้ง มีลักษณะความขัดแย้งของขนาดรูปร่างใบหน้าเทพที่มีขนาดใหญ่กับขนาดขององค์ประกอบอื่นๆ ทำให้ภาพน่าสนใจและโดดเด่น
5. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพใบหน้าของเทพเป็นจุดสำคัญหลัก ภาพพญานาคและองค์ประกอบอื่นเป็นจุดสนใจรอง
6. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นลวดลายไทยและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
7. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่ไม่เท่ากัน โดยการจัดวางน้ำหนักองค์ประกอบสองข้างไม่เท่ากัน

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การเร้นน้ำหนักแบบเกลียวเรียบร้อย แบบให้น้ำหนักตามลำดับ เป็นการแสดงน้ำหนักลดหลั่นต่อเนื่องจากอ่อนไปหาแก่ ซึ่งการสร้างน้ำหนักด้วยวิธีนี้ให้ความรู้สึกเรื่องปริมาตรมีลักษณะตื้นลึก กลมไม่เรียบแบน ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

แสงเงาที่ปรากฏ คือ มีการควบคุมน้ำหนักแสงเงากลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ ใช้ความเข้มน้ำหนักแสงเงาสร้างมิติมีระยะใกล้ไกล ส่วนที่แสงกระทบสว่าง ได้มีการเว้นขาวไม่ลงเงาหรืออ่อนจางทำให้ภาพมีมิติ ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 29 ผลงานภาพชื่อนาคราชถวายอารักขา ปี 2547 ขนาด 37 x 56 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีองค์ประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความเชื่อ แสดงออกในลักษณะแบบอุดมคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

โครงสร้าง

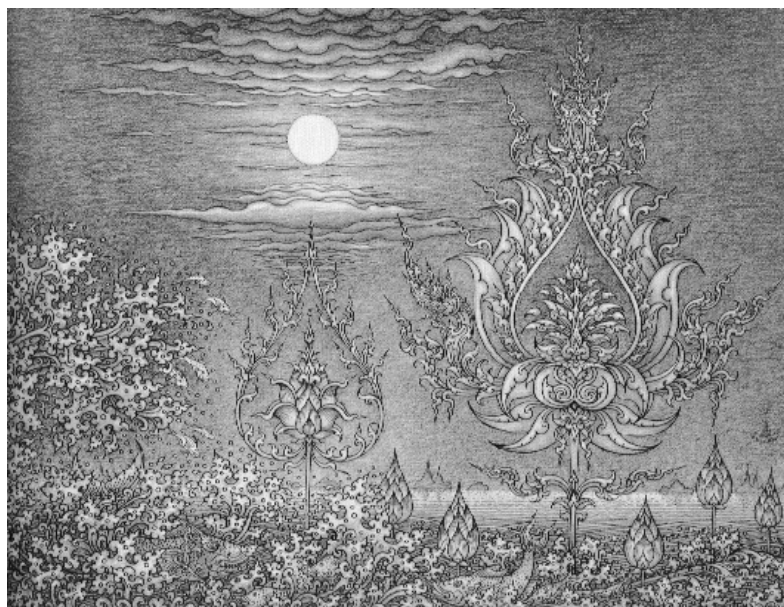
จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้ค่าน้ำหนักแสงเงาโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบเรื่องราวของภาพเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย
2. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์ของลวดลายและรูปร่างขององค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีต่อกันระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมในพื้นที่
3. ทฤษฎีการเน้น มีการสร้างจุดสนใจนำสายตาไปที่ภาพองค์พระพุทธรูปเจ้าเป็นจุดสำคัญหลัก และภาพพญานาคเป็นจุดสนใจรอง
4. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว มีลักษณะการเคลื่อนไหวของลวดลายคลื่นน้ำที่นำสายตาไม่หยุดนิ่ง
5. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นลวดลายไทยและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
6. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่เท่ากัน โดยการจัดวางองค์ประกอบที่เท่ากันทั้งสองข้าง

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การแรนน้ำหนักแบบเกลี่ยเรียบร้อย แบบให้น้ำหนักตามลำดับ เป็นการแสดงน้ำหนักลดหลั่นต่อเนื่องจากอ่อนไปหาแก่ ซึ่งการสร้างน้ำหนักด้วยวิธีนี้ให้ความรู้สึกเรื่องปริมาตรมีลักษณะตื้นลึก กลมไม่เรียบแบน ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

แสงเงาที่ปรากฏ คือ มีการควบคุมน้ำหนักแสงเงากลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ ใช้ความเข้มน้ำหนักแสงเงาสร้างมิติมีระยะใกล้ไกล ส่วนที่แสงกระทบสว่าง ได้มีการเว้นขาวไม่ลงเงาหรืออ่อนจางทำให้ภาพมีมิติ ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ



ภาพประกอบ 30 ผลงานภาพเชื้อหุดพัน เบิกบานจิต ปี 2547 ขนาด 30 x 41 ซม.

รูปแบบ

รูปแบบที่ปรากฏ เป็นแบบจินตนาการ มีองค์ประกอบ มุมมองทางทัศนียภาพและรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งจากรากฐานจิตรกรรมไทยในอดีต แสดงออกทางจินตนาการหรือสัญลักษณ์ผสมผสานกัน

เนื้อหา

เนื้อหาที่ปรากฏ เป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความคิด แสดงออกในลักษณะของความคิดที่แสดงออกมาทางสัญลักษณ์

โครงสร้าง

จากการศึกษาวิเคราะห์พบการสร้างงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวาง ดังนี้

1. ทฤษฎีการซ้ำ มีลักษณะการซ้ำของการใช้ภาพดอกบัวเป็นระยะที่มีทิศทางต่อเนื่องกันในกรอบพื้นที่
2. ทฤษฎีความกลมกลืนหรือการประสานสัมพันธ์ นอกจากจะมีลักษณะการใช้ค่าน้ำหนักแสงเงาโดยรวมเป็นตัวประสานความกลมกลืนของภาพ ยังพบว่ามีองค์ประกอบเรื่องราวของภาพเป็นตัวประสานความกลมกลืนอีกด้วย

3. ทฤษฎีสัดส่วน มีความสัมพันธ์ของลวดลายและภาพดอกบัวที่มีต่อกันระหว่างส่วนรวมของภาพที่เหมาะสมสวยงามในพื้นที่
4. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว มีลักษณะการเคลื่อนไหวของลวดลายคลื่นน้ำที่นำสายตาไม่หยุดนิ่ง
5. ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะการเชื่อมโยงต่อเนื่องกันด้วยเส้นและองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏเน้นให้เห็นส่วนสำคัญ เป็นเอกภาพทางรูปแบบ
6. ทฤษฎีดุลยภาพ มีการจัดดุลยภาพที่ไม่เท่ากัน โดยการจัดวางน้ำหนักองค์ประกอบสองข้างไม่เท่ากัน

กลวิธี

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การเร้นน้ำหนักแบบเกลียวเรียบร้อย แบบให้น้ำหนักตามลำดับ เป็นการแสดงน้ำหนักลดหลั่นต่อเนื่องจากอ่อนไปหาแก่ ซึ่งการสร้างน้ำหนักด้วยวิธีนี้ให้ความรู้สึกเรื่องปริมาตรมีลักษณะตื้นลึก กลมไม่เรียบแบน ในกรณีที่ขอบของรูปร่างรูปทรงไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น ส่วนความมุ่งหมายของภาพเพื่อเป็นการถ่ายทอดทางความคิด

แสงเงาที่ปรากฏ คือ มีการควบคุมน้ำหนักแสงเงากลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ ใช้ความเข้มน้ำหนักแสงเงาสร้างมิติมีระยะใกล้ไกล ส่วนที่แสงกระทบสว่าง ได้มีการเว้นขาวไม่ลงเงาหรืออ่อนจางทำให้ภาพมีมิติ ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ

จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ทางด้านกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจำนวน 30 ภาพ ได้ผลที่ปรากฏ ดังนี้

รูปแบบ จากการศึกษารูปแบบมีลักษณะ ดังนี้

1. รูปแบบจินตนาการ จำนวน 20 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 8.แม่ชีบนถนนสีดำ 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 11.พระพุทธเจ้าพระสาวก 12.เริ่มเข้าถึงธรรม 13.จิตพระอรหันต์ 14.จิตกับวัตถุ 15.บัวสี่เหล่า 16.เทพยดา 17.จิตถึงกัน 19.พระผู้ชนะมาร 20.เสด็จจากดาวดึงส์ 22.พุ่มลงหาธรรม 23.พระพิฆเนศ 24.ทิพยมรกต 25.สุขเบิกบานใจ 26.เรingatด้วยบุญ 27.พรหม 28.สุข ณ เกษียรสมุทร 29.นาคราชถวายอารักขา 30.หลุดพ้น เบิกบานใจ

2. รูปแบบเชิงประเพณีไทย จำนวน 10 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 2.มุมหนึ่งของชีวิตไทย 3.ความสงบ 4.พิธีกรรม 5.รอคอย 6.ไหว้พระ 7.สองแม่ชี 9.ขึ้นเขาไหว้พระ 18.พระมหานก 21.แม่พระของลูก

เนื้อหา จากการศึกษานเนื้อหาที่ปรากฏมีลักษณะเรื่องราว ดังนี้

1. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ จำนวน 24 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 2.มุมหนึ่งของชีวิตไทย 3.ความสงบ 4.พิธีกรรม 5.รอคอย 6.ไหว้พระ 7.สองแม่ชี 8.แม่ชีบนถนนสีดำ 9.ขึ้นเขาไหว้พระ 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 11.พระพุทธเจ้าพระสาวก 12.เริ่มเข้าถึงธรรม 13.จิตพระอรหันต์ 14.จิตกับวัตถุ 15.บัวสี่เหล่า 18.พระมหานก 19.พระผู้ชนะมาร 20.เสด็จจากดาวดึงส์ 22.พุ่มลงหาธรรม 23.พระพิฆเนศ 24.ทิพยมรกต 25.สุขเบิกบานใจ 27.พรหม 29.นาคราชถวายอารักขา

2. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด จำนวน 6 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 16.เทพยดา 17.จิตถึงกัน 21.แม่พระของลูก 26.เรingatด้วยบุญ 28.สุข ณ เกษียรสมุทร 30.หลุดพ้น เบิกบานจิต

โครงสร้าง จากการศึกษาพบการใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้างที่สำคัญ ดังนี้

1. ทฤษฎีการซ้ำ จำนวน 11 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 3.ความสงบ 4.พิธีกรรม 5.รอคอย 20.เสด็จจากดาวดึงส์ 23.พระพิฆเนศ 24.ทิพยมรกต 25.สุขเบิกบานใจ 26.เรingatด้วยบุญ 27.พรหม 28.สุข ณ เกษียรสมุทร 30.หลุดพ้น เบิกบานใจ

2. ทฤษฎีเส้นแย้ง จำนวน 11 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 2.มุมหนึ่งของชีวิตไทย 3.ความสงบ 4.พิธีกรรม 5.รอยคอย 6.ไหว้พระ 7.สองแม่ชี 8.แม่ชีบนถนนสีด้า 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 12.เริ่มเข้าถึงธรรม 14.จิตกับวัตถุ

3. ทฤษฎีเส้นเฉียง จำนวน 5 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 2.มุมหนึ่งของชีวิตไทย 8.แม่ชีบนถนนสีด้า 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 14.จิตกับวัตถุ

4. ทฤษฎีจังหวะ จำนวน 7 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 9.ขึ้นเขาไหว้พระ 11.พระพุทธรูปเจ้า พระสาวก 13.จิตพระอรหันต์ 15.บัวสีเหล่า 16.เทพยดา 17.จิตถึงกัน 19.พระผู้ชนะมาร

5. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง จำนวน 18 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 8.แม่ชีบนถนนสีด้า 9.ขึ้นเขาไหว้พระ 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 11.พระพุทธรูปเจ้าพระสาวก 12.เริ่มเข้าถึงธรรม 13.จิตพระอรหันต์ 14.จิตกับวัตถุ 15.บัวสีเหล่า 16.เทพยดา 17.จิตถึงกัน 18.พระมหาชนก 19.พระผู้ชนะมาร 20.เสด็จจากดาวดึงส์ 21.แม่พระของลูก 22.พุ่มลงหาธรรม 23.พระพิฆเนศ 24.ทิพยมรกต 25.สุขเบิกบานใจ

6. ทฤษฎีความกลมกลืน จำนวน 25 ภาพ

ไม่ปรากฏเฉพาะภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 8.แม่ชีบนถนนสีด้า 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 14.จิตกับวัตถุ 25.สุขเบิกบานใจ

7. ทฤษฎีความขัดแย้ง จำนวน 23 ภาพ

ไม่ปรากฏเฉพาะภาพที่ 2.มุมหนึ่งของชีวิตไทย 3.ความสงบ 7.สองแม่ชี 9.ขึ้นเขาไหว้พระ 21.แม่พระของลูก 22.พุ่มลงหาธรรม 25.สุขเบิกบานใจ

8. ทฤษฎีสัดส่วน จำนวน 22 ภาพ

ไม่ปรากฏเฉพาะภาพที่ 11.พระพุทธรูปเจ้า 18.พระมหาชนก 19.พระผู้ชนะมาร 20.เสด็จจากดาวดึงส์ 23.พระพิฆเนศ 24.ทิพยมรกต 25.สุขเบิกบานใจ 28.สุข ณ เกษียรสมุทร

9. ทฤษฎีการเน้น จำนวน 21 ภาพ

ไม่ปรากฏเฉพาะภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 2.มุมหนึ่งของชีวิตไทย 3.ความสงบ 4.พิธีกรรม 5.รอยคอย 11.พระพุทธรูปเจ้า พระสาวก 12.เริ่มเข้าถึงธรรม 22.พุ่มลงหาธรรม 30.หลุดพ้น เบิกบานใจ

10. ทฤษฎีความเคลื่อนไหว จำนวน 6 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 19.พระผู้ชนะมาร 25.สุขเบิกบานใจ 26.เรingatด้วยบุญ 28.สุข ณ เกษียรสมุทร 29.นาคราชถวายอารักขา 30.หลุดพ้น เบิกบานจิต

11. ทฤษฎีเอกภาพ จำนวน 24 ภาพ

ไม่ปรากฏเฉพาะภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 4.พิธีกรรม 5.รอคอย 6.ไหว้พระ 7.สองแม่ชี 9.ขึ้นเขาไหว้พระ

12. ทฤษฎีดุลยภาพ

ดุลยภาพที่เท่ากัน จำนวน 19 ภาพ ได้แก่ภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 2.มุมหนึ่งของชีวิตไทย 3.ความสงบ 4.พิธีกรรม 5.รอคอย 6.ไหว้พระ 8.แม่ชีบนถนนสีดำ 9.ขึ้นเขาไหว้พระ 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 11.พระพุทธเจ้า พระสาวก 14.จิตกับวัตถุ 18.พระมหาชนก 19.พระผู้ชนะมาร 20.เสด็จจากดาวดึงส์ 22.พุ่งลงหาธรรม 23.พระพิฆเนศ 25.สุขเบิกบานใจ 27.พรหม 29.นาคราชถวายอารักขา

ดุลยภาพที่ไม่เท่ากัน จำนวน 11 ภาพ ได้แก่ภาพที่ 7.สองแม่ชี 12.เริ่มเข้าถึงธรรม 13.จิตพระอรหันต์ 15.บัวสีเหล่า 16.เทพยดา 17.จิตถึงกัน 21.แม่พระของลูก 24.ทิพยมรกต 26.เรingatด้วยบุญ 28.สุข ณ เกษียรสมุทร 30.หลุดพ้น เบิกบานจิต

กลวิธี ผลงานจิตรกรรมสีฝุ่นและสีอะคริลิก

กลวิธีที่ปรากฏส่วนใหญ่ คือ การระบายสีให้เรียบ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตชัดเจน เมื่อศึกษาพบว่ามีการระบายเรียบอยู่ 2 แนวทางหลัก คือ การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น และการระบายสีให้เรียบและมีน้ำหนักอ่อนแก่

การใช้สีที่ปรากฏส่วนใหญ่ คือ มีลักษณะการใช้สีกลมกลืนในผลงาน มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี ดังนี้

1. การใช้สีสร้างความกลมกลืน จำนวน 18 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 2.มุมหนึ่งของชีวิตไทย 3.ความสงบ 6.ไหว้พระ 7.สองแม่ชี 9.ขึ้นเขาไหว้พระ 11.พระพุทธเจ้าพระสาวก 12.เริ่มเข้าถึงธรรม 13.จิตพระอรหันต์ 14.จิตกับวัตถุ 15.บัวสีเหล่า 18.พระมหาชนก 19.พระผู้ชนะมาร 20.เสด็จจากดาวดึงส์ 21.แม่พระของลูก 22.พุ่งลงหาธรรม 23.พระพิฆเนศ 24.ทิพยมรกต 25.สุขเบิกบานใจ

2. การกลับค่าสี จำนวน 7 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 4.พิธีกรรม 5.รอคอย 8.แม่ชีบนถนนสีดำ 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 16.เทพยดา 17.จิตถึงกัน

3. การใช้สีสดุดล จำนวน 4 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 8.แม่ชีบนถนนสีดำ 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 16.เทพยดา 17.จิตถึงกัน

กลวิธี ผลงานจิตรกรรมลายเส้นดินสอดำ

กลวิธีที่ปรากฏส่วนใหญ่ คือ การแร่น้ำหนักแบบเกลี่ยเรียบร้อย แบบให้น้ำหนักตามลำดับ เป็นการแสดงน้ำหนักลดหลั่นต่อเนื่องจากอ่อนไปหาแก่ ให้ความรู้สึกในเรื่องปริมาตร ระยะตื้นลึก มีลักษณะกลมไม่เรียบแบนและมีการตัดเส้นขอบชัดเจนช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น

แสงเงาที่ปรากฏส่วนใหญ่ คือ มีการควบคุมน้ำหนักแสงเงาที่กลมกลืน ให้ความเข้มของน้ำหนักแสงเงาในการสร้างมิติให้มีระยะใกล้ไกล และส่วนที่แสงกระทบสว่าง ได้มีการเว้นขาวไม่ลงเงาหรืออ่อนจางทำให้ภาพมีมิติ ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ

และในส่วนของความมุ่งหมายการสร้างผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ที่ได้ใช้กลวิธีต่าง ๆ ดังที่กล่าวมาข้างต้นนั้น แบ่งออกได้ดังนี้

1. เพื่อถ่ายทอดบันทึกเรื่องราว จำนวน 9 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 2.มูมหนึ่งของชีวิตไทย 3.ความสงบ 4.พิธีกรรม 5.รอกคอย 6.ไหว้พระ 7.สองแม่ชี 9.ขึ้นเขาไหว้พระ 18.พระมหาชนก

2. เพื่อถ่ายทอดทางความคิด จำนวน 21 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 8.แม่ชีบนถนนสีดำ 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 11.พระพุทธรูปเจ้าพระสาวก 12.เริ่มเข้าถึงธรรม 13.จิตพระอรหันต์ 14.จิตกับวัตถุ 15.บัวสี่เหล่า 16.เทพยดา 17.จิตถึงกัน 19.พระผู้ชนะมาร 20.เสด็จจากดาวดึงส์ 21.แม่พระของลูก 22.พุ่มลงหาธรรม 23.พระพิฆเนศ 24.ทิพยมรกต 25.สุขเบิกบานใจ 26.เรingatด้วยบุญ 27.พรหม 28.สุข ณ เกษียรสมุทร 29.นาคราชถวายอารักขา 30.หลุดพ้น เบิกบานใจ

กระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะ

ทุกวันนี้เป็นที่ยอมรับกันทั่วไปว่า ศิลปะเข้ามามีบทบาทในชีวิตประจำวันของมนุษย์เป็นอย่างมาก ทั้งวิถีชีวิตศิลปะและศิลปะประยุกต์ โดยเฉพาะสถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ใช้สอยในชีวิตประจำวันนั้น เป็นสิ่งที่ใกล้ชิดกับมนุษย์มาตั้งแต่ในอดีตที่เห็นได้อย่างชัดเจนคือ วัดในชุมชน

เรื่องของศิลปะชุมชนในประเทศไทยเรามีมาช้านานแล้ว เพราะเรามีวัดเป็นศูนย์กลางของชุมชน ศิลปกรรมในวัดจึงมีงานสถาปัตยกรรมชุมชนได้แก่อสิ่งก่อสร้างต่าง ๆ เช่น โบสถ์ วิหาร ศาลาการเปรียญ สิ่งเหล่านี้เป็นศิลปกรรมของชุมชนที่สร้างขึ้นจากศรัทธาของสมาชิกในชุมชน ดังนั้นทุกคนจึงเป็นเจ้าของร่วมกันเป็นศิลปกรรมของประชาชน เป็นศิลปะชุมชน(วิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ . 2544 . 140-141)

นอกจากงานสถาปัตยกรรมกรรมชุมชนอันเป็นงานศิลปกรรมในพุทธศาสนาที่มีผลต่อจิตใจของผู้คนในชุมชนแล้ว ยังมีศิลปะชุมชนที่สำคัญอีกประเภทหนึ่งคือ งานจิตรกรรมฝาผนังในโบสถ์ วิหาร ถือได้ว่าเป็นงานจิตรกรรมของชุมชน งานจิตรกรรมฝาผนังของไทยในอดีตนั้นเป็นงานศิลปกรรมที่มีคุณค่าที่เกี่ยวข้องในพุทธศาสนาแล้ว ยังเป็นหลักฐานบันทึกเรื่องราวสภาพชีวิตของชุมชนไว้ให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษาเรียนรู้

ในปลายปี 2540 เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้กลับบ้านเกิดเพื่อสร้างโบสถ์วัดร่องขุน ที่จังหวัดเชียงราย ซึ่งแสดงถึงความศรัทธาทางพุทธศาสนา ความนับถือพระมหากษัตริย์และความรักในแผ่นดินถิ่นเกิดดังที่เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้กล่าวว่า

ความต้องการอย่างแรกก็คือ เราอยากจะทำให้วัดนี้เป็นสัญลักษณ์ของคนที่ศรัทธาต่อพระพุทธศาสนา ต่อพระพุทธเจ้าอย่างแท้จริงคือ ต้องการถวายพุทธบูชาแด่พระพุทธเจ้าอย่างที่สองก็คือ เราต้องการให้มีวัดที่เป็นศิลปะประจำรัชกาลที่ 9 เพราะในหลวงท่านตรัสเสมอว่า วัดวาอารามที่มีอยู่ล้วนมีเอกลักษณ์บ่งบอกถึงศิลปะประจำรัชกาลนั้น ๆ พี่จึงอยากจะทำให้เป็นงานศิลปะประจำรัชกาลที่ 9 ของภาคเหนือ ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตนไม่เหมือนใครในโลกและถวายพระองค์ให้ทันฉลองครบ 80 พรรษา อย่างที่สามต้องการสร้างงานศิลปะ เพื่อแผ่นดินไว้เป็นศิลปะสมบัติ เป็นมรดกของชาติต่อไป วัดนี้จึงเป็นวัดที่สร้างเพื่อแสดงศรัทธาทุกอย่างของตัวเอง โดยตั้งใจเอาเงินทุกบาททุกสตางค์ที่หาได้ในชีวิตมาทำวัดนี้ให้สำเร็จ จะเป็นผลงานที่สมบูรณ์ที่สุดในชีวิต ทั้งด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรมและจิตรกรรม แนวความคิดของวัดนี้ก็คือ ต้องการสร้างแดนพุทธภูมิเป็นเสมือนวิมานบนสวรรค์ขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เป็นงานศิลปะที่ไม่มีใครเคยคิดมา

ก่อน ไม่ว่าจะเป็นรูปทรง ลวดลายปูนปั้น ความหมายและเทคนิคการทำสีสัน บรรยากาศ(เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . 2543 : 81)

งานออกแบบและก่อสร้างวัดร่องขุ่น จัดทำโดยเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ เริ่มเมื่อปี พ.ศ. 2540 บนพื้นที่เดิมของวัด 3 ไร่ และปัจจุบันได้ขยายเพิ่มออกเป็น 12 ไร่ ตัวพระอุโบสถสีขาวประดับด้วยกระจกสีเงินแปลกตา ภายในอุโบสถมีภาพจิตรกรรมฝาผนัง เป็นภาพพระพุทธรูปองค์หลังพระประธานซึ่งเป็นภาพที่มีขนาดใหญ่ และวัดร่องขุ่นในปัจจุบันได้กลายเป็นสถานที่ทัศนศึกษาและท่องเที่ยวที่สำคัญของจังหวัดเชียงราย



ภาพประกอบ 31 วัดร่องขุ่น

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้กล่าวถึงแนวคิดในการสร้างวัดแห่งนี้คือ ต้องการสร้างแดนพุทธภูมิ เป็นเสมือนวิมานบนสวรรค์ขององค์สัมมาสัมพุทธเจ้า จะเป็นงานศิลปะที่ไม่เคยมีใครคิดมาก่อน จะไม่ใช่สีทองหรือสีอื่นมาทาเลย บรรยากาศภายนอกวัดทั้งหมดต้องเป็นสีขาวและประดับด้วยกระจกขาว เพราะเวลาเจอกับแสงจะส่องเป็นแสงกระจายแวววาวสีเงิน สีขาวของโบสถ์แทนพระบริสุทธิ์คุณของพระพุทธเจ้า กระจกสีขาวหมายถึง พระปัญญาคุณของพระพุทธเจ้าที่เปล่งประกายไปทั่วโลกมนุษย์และจักรวาล(เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . สัมภาษณ์ . 2549)

วัดร่องขุนปัจจุบันมีผู้ที่สนใจเข้าเยี่ยมชมเป็นจำนวนมาก ข้อมูลจากทางวัดร่องขุนที่ได้เก็บรวบรวมไว้ โดยเฉลี่ยต่อเดือนอยู่ที่ 20,000 – 35,000 คน โดยคาดว่าปริมาณของผู้ที่เข้ามาศึกษาและชมผลงานจะมากขึ้นอีกทุก ๆ ปี ซึ่งได้แก่ นักเรียน นักศึกษาจากสถาบันทางการศึกษาต่าง ๆ รวมทั้งนักท่องเที่ยวชาวไทยและต่างประเทศ และที่สำคัญนอกจากเป็นแหล่งเรียนรู้ศึกษางานศิลปะ แหล่งท่องเที่ยวทางพุทธศาสนาแล้ว ยังเป็นแหล่งสร้างงานศิลปะในชุมชน เป็นการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะของศิลปินไปสู่ชุมชนอีกด้วย

ลักษณะการถ่ายทอด

การถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ มีลักษณะการถ่ายทอดที่สอดคล้องกับวิถีการดำรงชีวิต สร้างความสัมพันธ์ ช่วยเหลือเกื้อกูลกันในชุมชน ทำให้เกิดการศึกษาความรู้ทางศิลปะในชุมชน เพื่อทำหน้าที่ถ่ายทอดภูมิปัญญา ซึ่งสอดคล้องในการจัดการศึกษาทั้งการศึกษาในระบบ การศึกษานอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัย ตามนัยพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พุทธศักราช 2542

การศึกษา หมายความว่า กระบวนการเรียนรู้เพื่อความเจริญงอกงามของบุคคลและสังคมโดยการถ่ายทอดความรู้ การฝึก การอบรม การสืบสานทางวัฒนธรรม การสร้างสรรค์จรรโลงความก้าวหน้าทางวิชาการ การสร้างองค์ความรู้ขึ้นเกิดจากการจัดสภาพแวดล้อม สังคม การเรียนรู้และปัจจัยเกื้อหนุนให้บุคคลเรียนรู้อย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต

และการจัดการศึกษามีสามรูปแบบ คือ การศึกษาในระบบ การศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย

1. การศึกษาในระบบ เป็นการศึกษากำหนดจุดมุ่งหมาย วิธีการศึกษา หลักสูตร ระยะเวลาของการศึกษา การวัดและประเมินผล ซึ่งเป็นเงื่อนไขของการสำเร็จการศึกษาที่แน่นอน
2. การศึกษานอกระบบ เป็นการศึกษามีความยืดหยุ่นในการกำหนดจุดมุ่งหมาย รูปแบบ วิธีการจัดการศึกษา ระยะเวลาของการศึกษา การวัดและประเมินผล ซึ่งเป็นเงื่อนไขสำคัญของการสำเร็จการศึกษา โดยเนื้อหาและหลักสูตรจะต้องมีความเหมาะสมสอดคล้องกับสภาพปัญหาและความต้องการของบุคคลแต่ละกลุ่ม
3. การศึกษาตามอัธยาศัย เป็นการศึกษาคือให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ด้วยตนเองตามความสนใจ ศักยภาพ ความพร้อม และโอกาส โดยศึกษาจากบุคคล ประสบการณ์ สังคม สภาพแวดล้อม สื่อหรือแหล่งความรู้อื่น ๆ (การศึกษาแห่งชาติ . 2542 . ออนไลน์)

เนื้อหาการถ่ายทอด

1. อุโบสถ หมายถึง ศิษารูปแบบและแนวความคิดในการสร้างอุโบสถ

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้กล่าวว่า เป็นรูปแบบสถาปัตยกรรมและศิลปะแบบล้านนา สีขาวของอุโบสถแทนพระบริสุทธิ์คุณของพระพุทธเจ้า กระจกขาวหมายถึง พระปัญญาธิคุณของพระพุทธเจ้าที่เปล่งประกายไปทั่วโลกมนุษย์และจักรวาล



ภาพประกอบ 32 อุโบสถ



ภาพประกอบ 33 ลวดลายปูนปั้น



ภาพประกอบ 34 ทางขึ้นอุโบสถ

สะพาน หมายถึง การเดินข้ามวัฏสงสารมุ่งสู่พุทธภูมิ สะพานครึ่งวงกลมเล็กหมายถึง โลกมนุษย์ วงใหญ่ที่มีเขี้ยวเป็นปากของพญามารหรือพระราหู หมายถึง กิเลสในใจแทนขุมนรก คือ ทุกข์ ผู้ใดจะเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้าในพระพุทธภูมิต้องตั้งใจปลดปล่อยกิเลสตัณหาของตนเอง ทั้งลงไปปากพญามาร เพื่อเป็นการชำระจิตใจให้ผ่องใสถึงจะเดินผ่านขึ้นไป บนสันของสะพาน จะประกอบไปด้วยยอสุรรวมกัน 16 ตัว ข้างละ 8 ตัว อุปกิเลส 16 จากนั้นก็จะถึงกึ่งกลางสะพาน หมายถึง เขาพระสุเมระ เป็นที่อยู่ของเทวดา ด้านล่างเป็นสระน้ำ หมายถึง สัตินครมหาสมุทร มี สวรรค์ตั้งอยู่ 6 ชั้น ผ่านสวรรค์ 6 เดินลงไปสู่แผ่นดินของพรหม 16 ชั้น แทนด้วยดอกบัวทิพย์ 16 ดอกรอบอุโบสถ ดอกที่ใหญ่สุด 4 ดอกตรงทางขึ้นด้านข้างโบสถ์ หมายถึง ชุ่มพระอริยเจ้า 4 พระองค์ ประกอบด้วยพระโสดาบัน พระสกิทาคามี พระอนาคามี และพระอรหันต์ เป็นสงฆ์สาวกที่เราควรกราบไหว้บูชา

บันไดครึ่งวงกลม หมายถึง โลกุตระปัญญา บันไดทางขึ้น 3 ชั้นแทนอนิจจัง ทุกขัง อนัตตา ผ่านแล้วจึงขึ้นไปสู่แผ่นดินของอรุณพรหม 4 แทนด้วยดอกบัวทิพย์ 4 ดอก และบานประตู 4 บาน บานสุดท้ายเป็นกระจกสามเหลี่ยมแทนความว่าง (ความหลุดพ้น) แล้วจึงจะก้าวข้ามธรณีประตูเข้าสู่พุทธภูมิ

ภายในประกอบด้วยภาพเขียนโทณสีทองทั้งหมด ผนัง 4 ด้าน เพดานและพื้นล้วนเป็นภาพเขียนที่แสดงถึงการหลุดพ้นจากกิเลสสาร มุ่งเข้าสู่โลกุตระธรรม

ส่วนบนของหลังคาโบสถ์ ได้นำหลักธรรมอันสำคัญยิ่งของการปฏิบัติจิต 3 ข้อ คือ ศีล สมาธิ ปัญญา นำไปสู่ความว่าง (ความหลุดพ้น)

ข้อฟ้าเอก หมายถึง ศีล ประกอบด้วยสัตว์ 4 ชนิดผสมกันแทน ดิน น้ำ ลม ไฟ ข้าง หมายถึง ดิน นาค หมายถึง น้ำ ปีกหงส์ หมายถึง ลม และหน้าอก หมายถึง ไฟ ขึ้นไปปกป้องรักษาพระศาสนา บนหลังข้อฟ้าเอกเทินด้วยพระธาตุ หมายถึง ศีล 5 ศีล 8 ศีล 10 ศีล 227 ข้อ และ 84,400 พระธรรมชั้น

ข้อฟ้าชั้นที่ 2 (บน) หมายถึง สมาธิ แทนด้วยสัตว์ 2 ชนิด คือ พญานาคกับหงส์ เขี้ยวพญานาค หมายถึง ความชั่วในตัวมนุษย์ หงส์ หมายถึง ความดีงาม ศีลเป็นตัวฆ่าความชั่ว (กิเลส) เมื่อใจเราชนะกิเลสได้ก็เกิดสมาธิ มีสติกำหนดรู้เกิดปัญญา

ข้อฟ้าชั้นที่ 3 (สูงสุด) หมายถึง ปัญญา แทนด้วยหงส์ปากครุฑ หมอบราบนั่งสงบไม่ปรารถนาใด ๆ มุ่งสู่การดับสิ้นซึ่งอาสวะกิเลสภายใน

ด้านหลังทางข้อฟ้าชั้นที่ 3 มีลวดลาย 7 ชั้น หมายถึงโพชฌงค์ 7 ลาย 8 ชั้นรองรับจักร หมายถึง มรรค 8 จักรหมายถึงพระนิพพานลวดลายบนเชิงชายด้านข้างของหลังคาชั้นบนสุดแทน ด้วยสังโยชน์ 10

เสา 4 มุม ด้านข้างอุโบสถ คือ ตุง (ธง) กระด้าง เพื่อถวายเป็นพุทธานุชาแด่พระพุทธเจ้า ตามคติล้านนา(เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . สัมภาษณ์ . 2549)

ปัญญา วิจิตรนสารได้กล่าวว่า ถ้าจะกล่าวโดยรวมถึงแนวคิดและรูปแบบสถาปัตยกรรมของอุโบสถวัดร่องขุน เป็นแนวทางในการทำงานศิลปะจากสังคมคนชั้นสูงไปสู่สังคมคนชั้นล่างให้เข้าถึงได้ง่าย โดยการถ่ายทอดผลงานจิตรกรรม 2 มิติ ให้เป็น 3 มิติ สังเกตได้จากรูปแบบโครงสร้าง เป็นสเกลของลักษณะคนกับสถาปัตยกรรมที่เหมือนในภาพเขียนตามแนวทางของเฉลิมชัยมากกว่า โดยไม่คำนึงถึง Function การใช้งานเท่าไร เปรียบได้เหมือนกับคนดูงานภาพเขียนที่สามารถเดินเข้าไปในภาพเขียนนั้นได้จริง นับว่าเป็นเอกลักษณ์ของศิลปินในด้านความคิด เพียงใช้พื้นฐานคติของศิลปกรรมล้านนาเป็นหลักในการก่อสร้าง แต่รูปแบบลวดลายและวัสดุวิธีเป็นของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์อย่างแท้จริง(ปัญญา วิจิตรนสาร . สัมภาษณ์ . 2549)

ที่กล่าวมาในข้างต้น เป็นรูปแบบ แนวความคิดและความหมายของสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่เป็นส่วนประกอบของงานอุโบสถ ซึ่งแสดงถึงคำสอนทางพุทธศาสนา แต่ที่โดดเด่นของอุโบสถหลังนี้คือ ลวดลายปูนปั้นอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของศิลปิน ที่ได้อิทธิพลจากผลงานจิตรกรรมมาเป็นผลงานศิลปประยุกต์ในงานสถาปัตยกรรมอุโบสถตามแบบคติของล้านนา โดยการถ่ายทอดเชื่อมโยงแนวความคิด ลวดลาย รูปทรง ตามความต้องการของศิลปิน โดยใช้สีขาวสียเดียวและกระจกขาวประดับ ทำให้มีความสวยงามโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

2. จิตรกรรมฝาผนัง หมายถึง ศึกษารูปแบบ เนื้อหา กลวิธี ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ได้กล่าวว่า ภายในอุโบสถประกอบด้วยภาพจิตรกรรมไทยเขียนโทนสีทองทั้งหมด ผนัง 3 ด้านเป็นภาพเขียนที่แสดงถึงการหลุดพ้นจากกิเลสमार มุ่งเข้าสู่โลกุตระธรรม ส่วนผนังด้านหลังพระประธานเป็นภาพพระพุทธองค์ซึ่งเป็นภาพที่มีขนาดใหญ่ เขียนด้วยสีอะคริลิกทั้งหมด(เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . สัมภาษณ์ . 2549)

ปัญญา วิจิตรนสารได้กล่าวว่า การเขียนจิตรกรรมฝาผนังของวัดร่องขุนนั้น เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ได้ใช้ประสบการณ์ที่ได้จากการเขียนภาพจิตรกรรมที่วัดพุทธประทีป ประเทศอังกฤษ นำมาเป็นแนวทางการสร้างภาพจิตรกรรมที่วัดร่องขุน ทั้งทางด้านเทคนิควิธี รูปแบบ และ

แนวความคิดที่ถนัดเฉพาะตัว เป็นการขยายภาพจิตรกรรมที่เคยเขียนในเฟรมให้มีขนาดใหญ่ตาม
สเกลของพื้นที่ผนัง(ปัญญา วิจินธนสาร . สัมภาษณ์ . 2549)



ภาพประกอบ 35



ภาพประกอบ 36



ภาพประกอบ 37

ภาพประกอบ 35 - 37 จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ

จากที่กล่าวมาในข้างต้น เป็นแนวความคิด รูปแบบ และกลวิธีของงานจิตรกรรมฝาผนัง
ภายในอุโบสถทั้ง 4 ด้าน แต่ปัจจุบันขณะที่ทำการศึกษามีผนังด้านหลังพระประธานเพียงด้าน
เดียวที่แล้วเสร็จ เป็นภาพพระพุทธเจ้าศรีองค์ ที่ขยายขนาดใหญ่เกือบเต็มพื้นที่ของผนัง เป็น
รูปแบบทางจินตนาการ ตามคติความเชื่อทางพุทธศาสนา ส่วนพื้นที่เหลือด้านข้างเป็นเรื่องราว
การปฏิบัติธรรมของพุทธศาสนิกชนที่มุ่งสู่แดนพระพุทธรูมิ ซึ่งจะเห็นได้ว่าศิลปินได้ถ่ายทอด
กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นเอกลักษณ์ทั้งแนวความคิด รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธีที่
ได้รับอิทธิพลจากผลงานจิตรกรรมที่เขียนบนผืนผ้าใบมาสู่การสร้างผลงานจิตรกรรมฝาผนัง เป็น
การถ่ายทอดเชื่อมโยงการสร้างสรรค์ผลงานและยังสามารถสร้างผู้สืบทอดในการสร้างสรรค์ผลงาน
จิตรกรรมของศิลปิน เป็นการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปกรรมอีกแนวทางหนึ่ง

ผู้รับการถ่ายทอด

1. ช่างในชุมชน แบ่งออกเป็นแผนกช่างฝีมือ ดังนี้

1.1 แผนกช่างปั้น จำนวน 12 คน

หัวหน้าแผนก คือ คุณผัดศรี แหล่งกาศ อายุ 42 ปี การศึกษา ประถมศึกษาปีที่ 4
ที่อยู่ 380/1 ม.9 ต.ศรีดอนมูล อ.เชียงแสน จ.เชียงราย

1.2 แผนกติดกระจก จำนวน 9 คน

หัวหน้าแผนก คือ คุณพัชรินทร์ จักรแก้ว อายุ 29 ปี การศึกษา มัธยมศึกษาปีที่ 6 ที่อยู่ 52/3 ต.ท่าสุต อ.เมือง จ.เชียงราย

1.3 แผนกโครงสร้างและติดตั้ง จำนวน 7 คน

หัวหน้าแผนก คือ คุณอินซอล เทพสา อายุ 41 ปี การศึกษา ประถมศึกษาปีที่ 6 ที่อยู่ 87 ม.4 ต.ป่าหุง อ.พาน จ.เชียงราย

1.4 แผนกช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนัง จำนวน 3 คน

หัวหน้าแผนก คือ คุณรณยุทธ กลมสุวรรณค์ อายุ 40 ปี การศึกษา ปริญญาตรี ที่อยู่ วัดร่องขุ่น ต.ป่าอ้อดอนชัย อ.เมือง จ.เชียงราย



ภาพประกอบ 38



ภาพประกอบ 39



ภาพประกอบ 40



ภาพประกอบ 41

ภาพประกอบ 38 - 41 ช่างในชุมชนแผนกต่าง ๆ

2. นักเรียน นักศึกษา นักท่องเที่ยว

2.1 โรงเรียนสันป่ายางวิทยาคม จังหวัดเชียงใหม่ จำนวน 40 คน เข้าชมวันที่ 17 กุมภาพันธ์ 2549

2.2 โรงเรียนไม้ยาวิทยาคม จังหวัดเชียงราย จำนวน 50 คน เข้าชมวันที่ 2 มีนาคม 2548

2.3 มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา จังหวัดนครราชสีมา จำนวน 40 คน เข้าชมวันที่ 29 สิงหาคม 2548

2.4 มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี จังหวัดปทุมธานี จำนวน 110 คน เข้าชมวันที่ 16 กรกฎาคม 2548

2.5 มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย จำนวน 20 คน เข้าชมวันที่ 29 มีนาคม 2548

2.6 เทศบาลนครนนทบุรี จังหวัดนนทบุรี จำนวน 200 คน เข้าชมวันที่ 7 พฤษภาคม 2548

2.7 นักท่องเที่ยวทั่วไป จำนวน 400 - 600 คน เข้าชมวันที่ 17 - 18 กุมภาพันธ์ 2549

วิธีการถ่ายทอด

1. การแลกเปลี่ยนความรู้ประสบการณ์ โดยการพูดคุยสนทนา บอกเล่า บรรยาย ตอบข้อซักถาม

จากการสังเกตในการเข้ามีส่วนร่วมในพื้นที่จริง พบว่ามีนักเรียน นักศึกษา นักท่องเที่ยว ต้องการที่จะพบเจอตัวจริงของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ เพื่อถ่ายรูป ซักถาม พูดคุยสนทนา ถึงความเป็นมาของวัด ระยะเวลาของโครงการ หรือแลกเปลี่ยนความรู้ในเรื่องที่เกี่ยวข้อง

และจากการสัมภาษณ์นางสาวนงคราญ มหาวังและคณะนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนสันป่ายางได้กล่าวโดยรวมว่า

ได้มาเข้าเยี่ยมชมพร้อมกับคณะอาจารย์และนักเรียน ซึ่งเป็นการทัศนศึกษานอกสถานที่ในการเรียนรู้ศิลปะและวัฒนธรรมไทย ทำให้มีความรู้และความประทับใจในศิลปะไทยแบบล้านนา ทำให้รู้ถึงขั้นตอนการสร้างผลงานที่เป็นภูมิปัญญาไทยทางด้านแนวคิด ลวดลาย และ

ความสำคัญในพุทธศาสนาภายในวัดร่องขุ่น(นงคราญ มหาวังและคณะนักเรียนโรงเรียนสันป่า
ยางวิทยาคม . สัมภาษณ์ . 2549)



ภาพประกอบ 42 นักเรียนโรงเรียนสันป่ายางวิทยาคม

2. เป็นวิทยากรบรรยายทั้งแนวคิด และขั้นตอนต่างในการก่อสร้างต่าง ๆ

จากการสังเกตในการเข้ามีส่วนร่วมในพื้นที่จริง พบว่ามีนักเรียน นักศึกษา นักท่องเที่ยว
ที่สนใจซักถามเกี่ยวกับแนวความคิด ความหมายของผลงาน ตลอดจนขั้นตอนการก่อสร้างใน
ขณะที่เข้าชม เอลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ตลอดเวลาที่เป็นวิทยากรบรรยาย ได้นำชมทั้งในส่วน
ผลงานอุโบสถ และในส่วนของโรงงานผลิตชิ้นงาน ถึงขั้นตอนการทำงานต่าง ๆ



ภาพประกอบ 43



ภาพประกอบ 44

ภาพประกอบ 43 – 44 ศิลปินเป็นวิทยากรบรรยายและนำชมผลงานวัดร่องขุ่น

จากการสัมภาษณ์หัวหน้าแผนกช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนัง ช่างปั้น ช่างติดกระจก ช่างโครงสร้างและติดตั้ง กล่าวโดยรวมว่า

พวกเขาทั้งหมดได้เรียนรู้และรับการถ่ายทอดงานจากเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ภายในพื้นที่ของวัดร่องขุ่นแห่งนี้ โดยที่ช่างเกือบทั้งหมดยกเว้นช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนัง ที่ไม่เคยได้เรียนรู้ถึงขั้นตอนการทำงานเช่นนี้มาก่อน ส่วนใหญ่เป็นชาวบ้านที่มีอาชีพรับจ้างทั่วไป เช่น แม่บ้าน ช่างไม้ ช่างปูนทั่วไป โดยได้เรียนรู้จากการสอน ลองผิดลองถูก จนสามารถปรับให้เป็นแนวทางที่ต้องการได้ ส่วนงานจิตรกรรมฝาผนัง ช่างเขียนได้มีประสบการณ์มาก่อนบ้าง แล้วค่อยมาพัฒนาเป็นแนวทางตามความต้องการเดียวกันจากการสอนและปฏิบัติจากพี่ที่เช่่นกัน(อินชอล เทพสาและคณะหัวหน้าแผนกช่างวัดร่องขุ่น . สัมภาษณ์ . 2549)



ภาพประกอบ 45



ภาพประกอบ 46



ภาพประกอบ 47



ภาพประกอบ 48

ภาพประกอบ 45 – 48 การเรียนรู้และการทำงานของช่างในชุมชน

3. การทดลอง การสาธิต และการปฏิบัติจริง

จากการสัมภาษณ์หัวหน้าแผนกช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนัง ช่างปั้น ช่างติดกระจก ช่างโครงสร้างและติดตั้ง กล่าวโดยรวมว่า

เริ่มแรกของงานทุกอย่าง เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ จะเป็นผู้เริ่มถ่ายทอดแบบร่างลงลายปูนปั้นหรือภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เป็นผู้เขียนร่างไว้ นำมาถ่ายทอดไปยังหัวหน้าแผนกช่างต่าง ๆ ให้เห็นเป็นรูปร่างโดยรวม ทำความเข้าใจในรูปแบบ ความเป็นไปได้ แกะไขปรับปรุงแบบจนสมบูรณ์ แล้วนำมาขยายแบบเท่าขนาดจริง แยกไปทำชิ้นงานตามความรับผิดชอบของแต่ละแผนก โดยตลอดทุกขั้นตอนเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้เข้ามามีส่วนร่วมในการทดลอง การสาธิต อธิบายให้กับช่างด้วยตนเอง จนแน่ใจว่าช่างเข้าใจและสามารถดำเนินงานนั้นได้ต่อไป จนปัจจุบันช่างแต่ละแผนกมีความชำนาญโดยใช้ประสบการณ์ที่สั่งสมมา(อินชอล เทพสาและคณะ หัวหน้าแผนกช่างวัดร่องขุน . สัมภาษณ์ . 2549)



ภาพประกอบ 49



ภาพประกอบ 50



ภาพประกอบ 51



ภาพประกอบ 52

ภาพประกอบ 49 – 52 ศิลปินสอนและแนะนำขั้นตอนการทำงาน

อภิชาติ ภิรมย์รักษ์ได้กล่าวว่า วัดร่องขุนเป็นแหล่งการเรียนรู้สำหรับนักเรียน นักศึกษา และผู้ที่สนใจในงานศิลปะที่ครบวงจรในด้านเชิงประวัติศาสตร์ศิลป์ ประเพณี วัฒนธรรม กระบวนการสร้างผลงาน และยังเป็นศูนย์กลางที่สามารถช่วยเหลือชาวบ้าน สร้างคนให้เป็นช่าง สืบทอดสายงานในอนาคต ช่างเหล่านี้จะเป็นผู้นำความรู้ที่ได้มาไปเป็นแบบอย่างในการสร้างผลงานที่มีรูปแบบลักษณะที่คล้ายกันต่อไปในอีก 10 – 20 ปีข้างหน้า หรืออาจเรียกเป็นแบบสกุลช่างอีกรูปแบบหนึ่งในศตวรรษที่ 21 ของงานสถาปัตยกรรมทางภาคเหนือ ซึ่งในปัจจุบันที่เห็นชัดเจนมีอยู่ 2 สกุลช่าง คือ สกุลช่างของจักรพันธ์ โปษยกฤต และสกุลช่างของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์(อภิชาติ ภิรมย์รักษ์ . สัมภาษณ์ . 2549)

และปัญญา วิจินธนสารให้ข้อมูลที่สอดคล้องกันว่า การสร้างวัดร่องขุนของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์นั้น เป็นแหล่งจูงใจให้คนเริ่มเห็นคุณค่าทางงานศิลปะ สร้างวิถีชีวิตและวัฒนธรรมในชุมชน อีกทั้งยังได้มีการสร้างช่างผู้สืบทอดสายงานสกุลช่างใหม่ทางล้านนาแบบของเฉลิมชัย อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่ได้เรียนรู้จากการปฏิบัติ สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางพัฒนาต่อไปในอนาคต(ปัญญา วิจินธนสาร . สัมภาษณ์ . 2549)

จากการศึกษากระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ในประเด็น ลักษณะการถ่ายทอด เนื้อหาการถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอด วิธีการถ่ายทอด โดยศึกษาผลงานที่ปรากฏอยู่ภายในวัดร่องขุน จังหวัดเชียงราย ผลงานที่ศึกษาได้แก่ อูโบสถ์และจิตรกรรมฝาผนัง ทำให้ทราบถึงการเรียนรู้ในการเชื่อมโยงการสร้างผลงานจากงานจิตรกรรมมาสู่งานสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนาของศิลปิน ซึ่งเป็นแหล่งการเรียนรู้ศิลปะแบบสหวิทยาที่มีประโยชน์สำหรับนักเรียน นักศึกษา และผู้ที่สนใจทั่วไป รวมถึงการสร้างงานศิลปะในชุมชน เป็นการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะแบบสกุลช่างไปสู่สังคมชุมชน ให้สืบทอดไปยังคนรุ่นหลังต่อไป

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ผลงานในด้านรูปแบบ เนื้อหา โครงสร้าง กลวิธี และกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 – 2547

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านรูปแบบ เนื้อหา โครงสร้าง กลวิธี
2. เพื่อศึกษากระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะ

ขอบเขตของการวิจัย

1. การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ได้ศึกษาวิเคราะห์ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ในประเด็นรูปแบบ เนื้อหา โครงสร้าง กลวิธี และกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะ
2. การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ได้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ซึ่งเป็นผลงานที่มีความโดดเด่นได้รับการพิมพ์เผยแพร่ในเอกสารสิ่งพิมพ์และสูจิบัตรการจัดแสดงศิลปกรรม ที่ปรากฏตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2520 – 2547 และมีการพัฒนาการทางด้านสร้างสรรค์ผลงานที่เด่นชัดจำนวน 386 ภาพ นำมาคัดเลือกแบ่งเป็นหมวดหมู่เพื่อสะดวกต่อการทำงานวิจัย โดยพิจารณาแบ่งเป็นชุดภาพตามสื่อวัสดุการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนี้

- 2.1 ชุดที่ 1 จิตรกรรมสีฝุ่น
- 2.2 ชุดที่ 2 จิตรกรรมสีอะคริลิก
- 2.3 ชุดที่ 3 จิตรกรรมลายเส้นดินสอดำ

จากนั้น ผู้วิจัยได้นำกลุ่มตัวอย่างไปตรวจสอบการเป็นผลงานตัวแทน คัดเลือกด้วยวิธีการสุ่มแบบง่าย ได้กลุ่มตัวอย่างเป็นจำนวนทั้งหมด 30 ภาพ ดังนี้

ชุดที่ 1 จิตรกรรมสีฝุ่น (พ.ศ. 2520-2524) จำนวน 10 ภาพ คือ

1. ผลงานภาพชื่อ ระเบียบวัดพระแก้ว ปี 2520 ขนาด 100 x 130 ซม.
2. ผลงานภาพชื่อ มุมหนึ่งของชีวิตไทย ปี 2520 ขนาด 50 x 100 ซม.

3. ผลงานภาพชื่อ ความสงบ ปี 2521 ขนาด 80 x 150 ซม.
4. ผลงานภาพชื่อ พิธีกรรม ปี 2521 ขนาด 80 x 150 ซม.
5. ผลงานภาพชื่อ รอคอย ปี 2521 ขนาด 100 x 110 ซม.
6. ผลงานภาพชื่อ ไหว้พระ ปี 2521 ขนาด 100 x 120 ซม.
7. ผลงานภาพชื่อ สองแม่ชี ปี 2522 ขนาด 190 x 240 ซม.
8. ผลงานภาพชื่อ แม่ชีบนถนนสีดำ ปี 2523 ขนาด 80 x 120 ซม.
9. ผลงานภาพชื่อ ขึ้นเขาไหว้พระ ปี 2523 ขนาด 50 x 100 ซม.
10. ผลงานภาพชื่อ พระธรรมนำสู่สวรรค์ ปี 2524 ขนาด 80 x 120 ซม.

ชุดที่ 2 จิตรกรรมสื่อะคริลิค (พ.ศ.2527-2547) จำนวน 15 ภาพ คือ

1. ผลงานภาพชื่อ พระพุทธเจ้า พระสาวก ปี 2531 ขนาด 90 x 140 ซม.
2. ผลงานภาพชื่อ เริ่มเข้าถึงธรรม ปี 2532 ขนาด 90 x 120 ซม.
3. ผลงานภาพชื่อ จิตพระอรหันต์ ปี 2534 ขนาด 90 x 120 ซม.
4. ผลงานภาพชื่อ จิตกับวัตถุ ปี 2534 ขนาด 90 x 200 ซม.
5. ผลงานภาพชื่อ บัวสี่เหล่า ปี 2535 ขนาด 65 x 90 ซม.
6. ผลงานภาพชื่อ เทพยดา ปี 2536 ขนาด 60 x 90 ซม.
7. ผลงานภาพชื่อ จิตถึงกัน ปี 2537 ขนาด 90 x 120 ซม.
8. ผลงานภาพชื่อ พระมหาชนก(เตรียมเดินทาง) ปี 2538 ขนาด 52 x 153 ซม.
9. ผลงานภาพชื่อ พระผู้ชนะมาร ปี 2539 ขนาด 65 x 90 ซม.
10. ผลงานภาพชื่อ เสด็จจากดาวดึงส์ ปี 2540 ขนาด 180 x 200 ซม.
11. ผลงานภาพชื่อ แม่พระของลูก ปี 2541 ขนาด 65 x 90 ซม.
12. ผลงานภาพชื่อ พงษ์ลงหาธรรม ปี 2544 ขนาด 50 x 60 ซม.
13. ผลงานภาพชื่อ พระพิฆเนศ ปี 2546 ขนาด 83 x 118 ซม.
14. ผลงานภาพชื่อ ทิพยมรกต ปี 2547 ขนาด 100 x 125 ซม.
15. ผลงานภาพชื่อ สุขเบิกบานใจ ปี 2547 ขนาด 108 x 150 ซม.

ชุดที่ 3 จิตรกรรมลายเส้นดินสอดำ (2538-2547) จำนวน 5 ภาพ คือ

1. ผลงานภาพชื่อ เริงร่าด้วยบุญ ปี 2538 ขนาด 19 x 24 ซม.
2. ผลงานภาพชื่อ พรหม ปี 2547 ขนาด 19 x 24 ซม.

3. ผลงานภาพชื่อ สุข ณ เกษียรสมุทร ปี 2547 ขนาด 21 x 30 ซม.
4. ผลงานภาพชื่อ นาคราชถวายอาภักขา ปี 2547 ขนาด 37 x 56 ซม.
5. ผลงานภาพชื่อ หลุดพ้น เบิกบานจิต ปี 2547 ขนาด 30 x 41 ซม.

3. การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ได้ศึกษากระบวนการแบบการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะ ในประเด็น ลักษณะการถ่ายทอด เนื้อหาการถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอด วิธีการถ่ายทอด โดยศึกษาผลงานที่ปรากฏอยู่ภายในวัดร่องขุน จังหวัดเชียงราย ผลงานที่ศึกษาได้แก่ อุโบสถและจิตรกรรมฝาผนัง โดยใช้กลุ่มตัวอย่างในพื้นที่จริง ซึ่งได้จากช่างในชุมชน นักเรียน นักศึกษา และนักท่องเที่ยว

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษารวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องทางด้านชีวประวัติของศิลปิน พัฒนาการทางด้านลักษณะการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน เอกสารทัศนะของนักวิชาการทางด้านศิลปะ รวมทั้งจากการสัมภาษณ์ศิลปินและผู้ที่เกี่ยวข้อง
2. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับความรู้และความเข้าใจถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานในด้านรูปแบบ เนื้อหา โครงสร้าง กลวิธี และกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะทางด้านลักษณะการถ่ายทอด เนื้อหาการถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอด วิธีการถ่ายทอด
3. รวบรวมผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ด้วยการถ่ายภาพทั้งที่เป็นผลงานจริงและภาพถ่ายที่ปรากฏในเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ
4. รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะ ด้วยการถ่ายภาพ และการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องในพื้นที่
5. นำข้อมูลและแหล่งคิดต่าง ๆ มาสรุปเป็นกรอบเพื่อกำหนดเกณฑ์การศึกษาวិเคราะห์

การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ผู้วิจัยกำหนดเกณฑ์ที่จะใช้ในการวิเคราะห์ ดังนี้

1. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านรูปแบบ เนื้อหา โครงสร้าง กลวิธี
2. กระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะทางด้านลักษณะการถ่ายทอด เนื้อหาการถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอด วิธีการถ่ายทอด

ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์ตามเกณฑ์และขอบเขตที่กำหนดไว้ ซึ่งการวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพเป็นหลัก ผู้วิจัยมุ่งเน้นที่ตีความ แปลความหมาย บรรยายข้อเท็จจริง ซึ่งได้จากการศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์ประกอบภาพถ่าย

สรุปผลการวิจัย

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้ผลที่ปรากฏ ดังนี้

รูปแบบ

จากการศึกษารูปแบบมีลักษณะ ดังนี้

1. รูปแบบจินตนาการ พบว่าได้มีการนำเสนอเป็นรูปแบบที่ปรากฏให้เห็นองค์ประกอบที่ได้แสดงจินตนาการหรือสัญลักษณ์ต่าง ๆ ผสมผสานกัน สร้างบรรยากาศเหนือจริงอันได้แก่ บรรยากาศของสวรรค์ บรรยากาศของดินแดนที่รื่นรมย์ หรือรูปทรงประดิษฐ์ตกแต่งซึ่งมีรากฐานจากจิตรกรรมไทย เป็นจำนวน 20 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 8.แม่ชีบนถนนสีดำ 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 11.พระพุทธเจ้าพระสาวก 12.เริ่มเข้าถึงธรรม 13.จิตพระอรหันต์ 14.จิตกับวัตถุ 15.บัวสี่เหล่า 16.เทพยดา 17.จิตถึงกัน 19.พระผู้ชนะมาร 20.เสด็จจากดาวดึงส์ 22.ฟุ้งหาธรรม 23.พระพิฆเนศ 24.ทิพยมรกด 25.สุขเบิกบานใจ 26.เงิร่าด้วยบุญ 27.พรหม 28.สุข ณ เกษียรสมุทร 29.นาคราชถวายอารักขา 30.หลุดพ้น เบิกบานใจ

2. รูปแบบเชิงประเพณีไทย พบว่าได้มีการนำเสนอเป็นรูปแบบที่ปรากฏให้เห็นองค์ประกอบที่มีอิทธิพลจากจิตรกรรมไทยในอดีต เช่น จิตรกรรมฝาผนัง จิตรกรรมในสมุดข่อย ประติมากรรมรูปเคารพ และท่าทางหรือภาพตามหลักเกณฑ์ของจิตรกรรมไทยในอดีต นำมาแสดงออกโดยการสร้างสรรค์แนวคิดและกลวิธีแบบใหม่ผสมผสานกัน เป็นจำนวน 10 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 2.มุมหนึ่งของชีวิตไทย 3.ความสงบ 4.พิธีกรรม 5.รอคอย 6.ไหว้พระ 7.สองแม่ชี 9.ขึ้นเขาไหว้พระ 18.พระมหาชนก 21.แม่พระของลูก

เนื้อหา

จากการศึกษาเนื้อหาที่ปรากฏมีลักษณะเรื่องราว ดังนี้

1. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ พบว่าได้มีการนำเสนอเป็นเรื่องราวความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับทางศาสนา เช่น หลักคำสอน หลักการปฏิบัติ การประกอบพิธีกรรม หรือความศรัทธาในเทพเจ้า โดยการแสดงให้เห็นเป็นรูปธรรมในผลงาน เป็นจำนวน 24 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 2.มุมหนึ่งของชีวิตไทย 3.ความสงบ 4.พิธีกรรม 5.รถคอย 6.ไหว้พระ 7.สองแม่ชี 8.แม่ชีบนถนนสีด้า 9.ขึ้นเขาไหว้พระ 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 11.พระพุทธเจ้าพระสาวก 12.เริ่มเข้าถึงธรรม 13.จิตพระอรหันต์ 14.จิตกับวัตถุ 15.บัวสี่เหล่า 18.พระมหาชนก 19.พระผู้ชนะมาร 20.เสด็จจากดาวดึงส์ 22.พุ่มลงหาธรรม 23.พระพิฆเนศ 24.ทิพยมรกต 25.สุขเบิกบานใจ 27.พรหม 29.นาคราชถวายอารักขา

2. เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด พบว่าได้มีการนำเสนอเป็นเรื่องราวความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับความคิดที่พยายามคลี่คลายปัญหาที่ได้จากการรับรู้ การปฏิบัติ หรืออารมณ์ความรู้สึก โดยการแสดงออกมาทางสื่อสัญลักษณ์แทนความคิดให้เป็นรูปธรรมในผลงานเป็นจำนวน 6 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 16.เทพยดา 17.จิตถึงกัน 21.แม่พระของลูก 26.เรingatด้วยบุญ 28.สุข ณ เกษียรสมุทร 30.หลุดพ้น เบิกบานจิต

โครงสร้าง

จากการศึกษาพบว่าในผลงานหนึ่ง ๆ ไม่จำเป็นจะต้องปรากฏการใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้างครบทั้ง 12 ทฤษฎีในการสร้างสรรค์ผลงานเสมอไป ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมในการสร้างผลงานแต่ละชิ้น

การใช้ทฤษฎีการออกแบบจัดวางโครงสร้างของผลงานที่สำคัญ ดังนี้

1. ทฤษฎีการซ้ำ เป็นวิธีการเน้นที่ต้องการให้องค์ประกอบของภาพมีความเด่นชัด โดยใช้รูปร่าง รูปทรง ลวดลาย ที่ซ้ำ ๆ กันภายในกรอบพื้นที่โดยมีระยะเทียบเท่าหรือไม่เท่ากันก็ได้ จำนวน 11 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 3.ความสงบ 4.พิธีกรรม 5.รถคอย 20.เสด็จจากดาวดึงส์ 23.พระพิฆเนศ 24.ทิพยมรกต 25.สุขเบิกบานใจ 26.เรingatด้วยบุญ 27.พรหม 28.สุข ณ เกษียรสมุทร 30.หลุดพ้น เบิกบานใจ

2. ทฤษฎีเส้นแย้ง เป็นการใช้เส้นแนวตั้งที่ทำมุม 90 องศา กับเส้นแนวนอน โดยการใช้เส้นของรูปร่าง รูปทรง มาสร้างเป็นองค์ประกอบในผลงาน จำนวน 11 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 2.มูมหนึ่งของชีวิตไทย 3.ความสงบ 4.พิธีกรรม 5.รอยคอบ 6.ไหว้พระ 7.สองแม่ชี 8.แม่ชีบนถนนสีด้า 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 12.เริ่มเข้าถึงธรรม 14.จิตกับวัตถุ

3. ทฤษฎีเส้นเฉียง มีลักษณะที่คล้ายกับเส้นแย้ง แต่มีเส้นที่ 3 มาเชื่อมต่อระหว่างเส้นแนวดิ่งและเส้นแนวนอนในแนวเฉียง จำนวน 5 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 2.มูมหนึ่งของชีวิตไทย 8.แม่ชีบนถนนสีด้า 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 14.จิตกับวัตถุ

4. ทฤษฎีจังหวะ เป็นลักษณะการสร้างควมน่าสนใจ มีการเคลื่อนไหวนำสายตาที่มีระยะถี่ ห่าง ต่อเนื่องกันไปตลอด หรือจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง โดยการใช้เส้น รูปวาง รูปทรง ลวดลาย จำนวน 7 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 9.ขึ้นเขาไหว้พระ 11.พระพุทธเจ้า พระสาวก 13.จิตพระอรหันต์ 15.บัวสี่เหล่า 16.เทพยดา 17.จิตถึงกัน 19.พระผู้ชนะมาร

5. ทฤษฎีระดับความเปลี่ยนแปลง เป็นการเปลี่ยนแปลงลักษณะองค์ประกอบของภาพ เช่น การแปรเปลี่ยนขนาดรูปวาง รูปทรง ทิศทาง จากเล็กไปหาใหญ่ หรือจากสีเข้มไปหาสีอ่อน จำนวน 18 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 8.แม่ชีบนถนนสีด้า 9.ขึ้นเขาไหว้พระ 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 11.พระพุทธเจ้าพระสาวก 12.เริ่มเข้าถึงธรรม 13.จิตพระอรหันต์ 14.จิตกับวัตถุ 15.บัวสี่เหล่า 16.เทพยดา 17.จิตถึงกัน 18.พระมหาชนก 19.พระผู้ชนะมาร 20.เสด็จจากดาวดึงส์ 21.แม่พระของลูก 22.พุ่มลงหาธรรม 23.พระพิฆเนศ 24.ทิพยมรกต 25.สุขเบิกบานใจ

6. ทฤษฎีความกลมกลืน เป็นการประสานสัมพันธ์องค์ประกอบภาพให้เป็นแนวทางเดียวกันไม่ขัดแย้งหรือเบี่ยงลง เช่น การใช้เส้น รูปวาง รูปทรง ลวดลาย ความเข้ม-อ่อนของสี และเนื้อหาเรื่องราวของภาพ จำนวน 25 ภาพ

ไม่ปรากฏเฉพาะภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 8.แม่ชีบนถนนสีด้า 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 14.จิตกับวัตถุ 25.สุขเบิกบานใจ

7. ทฤษฎีความขัดแย้ง เป็นการไม่ประสานสัมพันธ์กัน ความแตกต่าง มีลักษณะที่ตรงข้ามกับความกลมกลืนเพื่อสร้างความโดดเด่นน่าสนใจ เช่น การใช้คู่สีตรงข้าม ขนาดเล็กกับขนาดใหญ่ หรือความละเอียดกับความหยาบของพื้นผิวและลวดลาย จำนวน 23 ภาพ

ไม่ปรากฏเฉพาะภาพที่ 2.มูมหนึ่งของชีวิตไทย 3.ความสงบ 7.สองแม่ชี 9.ขึ้นเขาไหว้พระ 21.แม่พระของลูก 22.พุ่มลงหาธรรม 25.สุขเบิกบานใจ

8. ทฤษฎีสัดส่วน เป็นการออกแบบใช้ความสัมพันธ์ขององค์ประกอบที่เหมาะสมกับขนาดพื้นที่ส่วนรวม โดยการการใช้เส้น รูปร่าง รูปทรง ลวดลาย จำนวน 22 ภาพ

ไม่ปรากฏเฉพาะภาพที่ 11.พระพุทธรเจ้า 18.พระมหาชนก 19.พระผู้ชนะมาร 20.เสด็จจากดาวดึงส์ 23.พระพิฆเนศ 24.ทิพยมรกต 25.สุขเบิกบานใจ 28.สุข ณ เกษียรสมุทร

9. ทฤษฎีการเน้น เป็นการสร้างจุดสนใจให้เกิดขึ้นเพื่อเน้นให้เห็นถึงความสำคัญขององค์ประกอบของเรื่องราว รูปร่าง รูปทรง โดยที่อาจมีจุดสนใจเพียงจุดเดียวเป็นหลักหรือมีจุดสนใจรองเพื่อส่งเสริมกันก็ได้ จำนวน 21 ภาพ

ไม่ปรากฏเฉพาะภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 2.มูมหนึ่งของชีวิตไทย 3.ความสงบ 4.พิธีกรรม 5.รอยยิ้ม 11.พระพุทธรเจ้า พระสาวก 12.เริ่มเข้าถึงธรรม 22.พุ่มลงหาธรรม 30.หลุดพ้น เบิกบานใจ

10.ทฤษฎีความเคลื่อนไหว มีลักษณะที่คล้ายกับจังหวะ เป็นการสร้างความน่าสนใจ น่าติดตาม โดยการใช้เส้น ลวดลาย รูปร่าง รูปทรง ทิศทาง ที่สามารถนำสายตาที่ต่อเนื่องไปยังจุดสำคัญของภาพ จำนวน 6 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 19.พระผู้ชนะมาร 25.สุขเบิกบานใจ 26.เร่ร่ำด้วยบุญ 28.สุข ณ เกษียรสมุทร 29.นาคราชถวายอารักขา 30.หลุดพ้น เบิกบานจิต

11.ทฤษฎีเอกภาพ มีลักษณะความเป็นหนึ่งอันเดียวกันขององค์ประกอบต่าง ๆ ของผลงาน โดยการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ขององค์ประกอบให้เกิดความน่าสนใจ เช่น การใช้เส้น ลวดลาย รูปร่าง รูปทรง ที่กระจายอยู่ให้เป็นไปในแนวทางเดียวกัน จำนวน 24 ภาพ

ไม่ปรากฏเฉพาะภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 4.พิธีกรรม 5.รอยยิ้ม 6.ไหว้พระ 7.สองแม่ชี 9.ขึ้นเขาไหว้พระ

12.ทฤษฎีดุลยภาพ เป็นการจัดวางตำแหน่งขององค์ประกอบต่าง ๆ ให้มีความเสมอเท่ากันหรือไม่เท่ากันในเรื่องของค่าน้ำหนัก โดยการแทนค่าน้ำหนักด้วยเส้น ลวดลาย รูปร่าง รูปทรง พื้นผิว สี ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็นดุลยภาพที่พบได้ดังนี้

ดุลยภาพที่เท่ากัน จำนวน 19 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 2.มูมหนึ่งของชีวิตไทย 3.ความสงบ 4.พิธีกรรม 5.รอยยิ้ม 6.ไหว้พระ 8.แม่ชีบนถนนสีด้า 9.ขึ้นเขาไหว้พระ 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 11.พระพุทธรเจ้า พระสาวก 14.จิตกับวัตถุ 18.พระมหาชนก 19.พระผู้ชนะมาร 20.เสด็จจากดาวดึงส์ 22.พุ่มลงหาธรรม 23.พระพิฆเนศ 25.สุขเบิกบานใจ 27.พรหม 29.นาคราชถวายอารักขา

ดูสภาพไม่เท่ากัน จำนวน 11 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 7.สองแม่ชี 12.เริ่มเข้าถึงธรรม 13.จิตพระอรหันต์ 15.บัวสี่เหล่า 16.เทพยดา 17.จิตถึงกัน 21.แม่พระของลูก 24.ทิพยมรกต 26.เวียงร้างด้วยบุญ 28.สุข ฌ เกษียรสมุทร 30.หลุดพ้น เบิกบานจิต

กลวิธี ผลงานจิตรกรรมสีฝุ่นและสีอะคริลิก

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การระบายสีให้เรียบ เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตชัดเจน เมื่อศึกษาพบว่ามีการระบายเรียบอยู่ 2 แนวทางหลัก คือ 1. การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น 2. การระบายสีให้เรียบและมีน้ำหนักอ่อนแก่

การใช้สีที่ปรากฏ คือ มีลักษณะการใช้สีกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ของภาพ มีการใช้สีตามทฤษฎีหรือหลักการใช้สี ดังนี้

1. การใช้สีสร้างความกลมกลืนในลักษณะสภาพสีส่วนรวม เป็นการนำสีโครงสร้างส่วนรวมของภาพออกเป็นสีใดสีหนึ่งและในส่วนรายละเอียดย่อยจะมีสีอื่นปนอยู่เพื่อสร้างความแตกต่าง จำนวน 18 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 2.มุมหนึ่งของชีวิตไทย 3.ความสงบ 6.ไหว้พระ 7.สองแม่ชี 9.ขึ้นเขา ไหว้พระ 11.พระพุทธเจ้าพระสาวก 12.เริ่มเข้าถึงธรรม 13.จิตพระอรหันต์ 14.จิตกับวัตถุ 15.บัวสี่เหล่า 18.พระมหาชนก 19.พระผู้ชนะมาร 20.เสด็จจากดาวดึงส์ 21.แม่พระของลูก 22.ฟุ้งลงหาธรรม 23.พระพิฆเนศ 24.ทิพยมรกต 25.สุขเบิกบานใจ

2. การกลับค่าสี เป็นการนำสีขัดแย้งที่เหมาะสมเพื่อให้เกิดพลังสีเด่นสงเสริมซึ่งกันและกัน จำนวน 7 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 4.พิธีกรรม 5.รอคอย 8.แม่ชีบนถนนสีดำ 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 16.เทพยดา 17.จิตถึงกัน

3. การใช้สีสมดุล เป็นการนำสีแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนโดยใช้สีตรงข้ามอย่างอิสระที่ช่วยสงเสริมให้ภาพโดดเด่น จำนวน 4 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 8.แม่ชีบนถนนสีดำ 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 16.เทพยดา 17.จิตถึงกัน

กลวิธี ผลงานจิตรกรรมลายเส้นดินสอดำ

กลวิธีที่ปรากฏ คือ การแรเงาหนักแบบเกลี่ยเรียบร้อย แบบให้น้ำหนักตามลำดับ เป็นการแสดงน้ำหนักลดหลั่นต่อเนื่องจากอ่อนไปหาแก่ ให้ความรู้สึกในเรื่องปริมาตร ระยะตื้นลึก มีลักษณะกลมไม่เรียบแบนและมีการตัดเส้นขอบชัดเจนช่วยให้ดูเรียบร้อยสวยงามยิ่งขึ้น

แสงเงาที่ปรากฏ คือ มีการควบคุมน้ำหนักแสงเงาที่กลมกลืน ให้ความเข้มของน้ำหนักแสงเงาในการสร้างมิติให้มีระยะใกล้ไกล และส่วนที่แสงกระทบสว่าง ได้มีการเว้นขาวไม่ลงเงาหรืออ่อนจางทำให้ภาพมีมิติ ซึ่งเป็นการสร้างความน่าสนใจให้เกิดขึ้นกับภาพ

และในส่วนของความมุ่งหมายการสร้างผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ที่ได้ใช้กลวิธีต่าง ๆ ดังที่กล่าวมาข้างต้นนั้น แบ่งออกได้ดังนี้

1. เพื่อถ่ายทอดบันทึกเรื่องราว ได้มีการนำเสนอถึงเรื่องราว เหตุการณ์ หรือ ประสพการณ์ที่ได้พบเห็น เป็นจำนวน 9 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 1.ระเบียงวัดพระแก้ว 2.มูมหนึ่งของชีวิตไทย 3.ความสงบ 4.พิธีกรรม 5.รอคอย 6.ไหว้พระ 7.สองแม่ชี 9.ขึ้นเขาไหว้พระ 18.พระมหาชนก

2. เพื่อถ่ายทอดทางความคิด ได้มีการนำเสนอถึงความคิด การคลี่คลายปัญหา อารมณ์ความรู้สึก ความเชื่อ ความศรัทธา เป็นจำนวน 21 ภาพ

ได้แก่ภาพที่ 8.แม่ชีบนถนนสีดำ 10.พระธรรมนำสู่สวรรค์ 11.พระพุทธเจ้าพระสาวก 12.เริ่มเข้าถึงธรรม 13.จิตพระอรหันต์ 14.จิตกับวัตถุ 15.บัวสี่เหล่า 16.เทพยดา 17.จิตถึงกัน 19.พระผู้ชนะมาร 20.เสด็จจากดาวดึงส์ 21.แม่พระของลูก 22.พุ่มลงหาธรรม 23.พระพิฆเนศ 24.ทิพยมรกต 25.สุขเบิกบานใจ 26.เริงรำด้วยบุญ 27.พรหม 28.สุข ณ เกษียรสมุทร 29.นาคราชถวายอารักขา 30.หลุดพ้น เบิกบานใจ

ปัญญา วิจินธนสาร ได้กล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ดังนี้

ผลงานจิตรกรรมสีฝุ่นเป็นผลงานยุคแรก เป็นรูปแบบเชิงประเพณีไทย โดยนำเสนอเนื้อหาวิถีชีวิต สังคมชุมชน ของผู้คนชาวบ้านที่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางพุทธศาสนา เน้นลักษณะการแสดงออกทางพฤติกรรมของคนเป็นหลัก มีความเรียบง่าย ความสันโดษ ความสงบ ใช้หลักการจัดภาพแบบระนาบ 2 มิติ แต่ใช้มุมมองการทับซ้อนของเส้นเสาหรือองค์ประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดความรู้สึกมีมิติตื้นลึก ส่วนการใช้สียังเป็นแบบโทนสีโบราณ มีการระบายเรียบตัดเส้น ไม่แสดงแสงเงา ภาพมีลักษณะแบน ผลงานมุ่งหมายเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของศิลปินที่ได้พบเห็น

ผลงานจิตรกรรมสีอะคริลิกเป็นผลงานยุคที่หลังกลับจากการเขียนรูปที่วัดพุทธประทีป ประเทศอังกฤษ ซึ่งได้มีการเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัดเจนจนเป็นแนวทางการสร้างงานเฉพาะตัวของศิลปินในเวลาต่อมา รูปแบบของผลงานเป็นแบบจินตนาการหรือจากแนวทางการปฏิบัติในกริตประเพณีที่เคยทำกันมา นำเสนอเนื้อหาของคนที่เกี่ยวข้องกับ ความเชื่อ ความคิดตามคติที่เกี่ยวกับหลักคำสอนทางพุทธศาสนา มีการใช้หลักการจัดวางองค์ประกอบที่มีความหลากหลายในแต่ละภาพ การใช้ลวดลายไทยประยุกต์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวศิลปิน ใช้สภาพภูมิทัศน์และ

สถาปัตยกรรมต่าง ๆ เข้ามาสอดแทรกประกอบให้ภาพมีรายละเอียดและเนื้อหามากขึ้น มีการใช้มุมมองแบบสมัยใหม่ที่ทำให้ภาพมีมิติความชัดลึก และที่โดดเด่นคือ การใช้สีที่มีความสดใส ใช้การระบายเรียบประณีตตัดเส้นสวยงาม สีสันมีความกลมกลืนในส่วนรวมของภาพ ใช้แสงเงาอ่อนแก่ ทำให้ภาพมีมิติ ผลงานมุ่งหมายเพื่อถ่ายทอดความคิดและความรู้สึกของศิลปิน

ผลงานจิตรกรรมลายเส้นดินสอดำเป็นผลงานช่วงหลัง เป็นรูปแบบทางจินตนาการที่ไม่จำกัด มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อตามคติทางหลักพุทธศาสนา มีการจัดวางองค์ประกอบของภาพที่หลากหลาย เน้นลวดลายไทยประยุกต์ที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปิน ระบายแบบเกลี่ยเรียบตัดเส้น มีความกลมกลืนและเน้นส่วนสำคัญให้เด่นชัดด้วยแสงเงาอ่อนแก่ ผลงานมุ่งหมายเพื่อถ่ายทอดความคิดที่เกี่ยวข้องกับทางพุทธศาสนาเป็นหลัก(ปัญญา วิจินธนสาร . สัมภาษณ์ . 2549)

อภิชัย ภิรมย์รักษ์ ได้กล่าวถึงผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ไว้ว่า

ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ทั้งวิธีการเขียนด้วยสีฝุ่น สีอะคริลิค และลายเส้นดินสอดำนั้น มีรูปแบบการพัฒนาที่ต่อเนื่องกัน โดยเริ่มจากวิธีการเขียนแบบไทยประเพณีที่เป็น 2 มิติด้วยเทคนิคสีฝุ่น มีแนวคิดเรื่องราวของวิถีทางสังคมของชาวบ้านในงานบุญ การปฏิบัติกิจกรรมทางศาสนาของชาวบ้านที่แสดงเป็นรูปธรรม และได้มีการพัฒนาเป็นแบบนามธรรมมากขึ้นเป็นการแสดงออกทางจินตนาการ ความคิดที่แสดงให้เห็นสภาวะของจิต ความคิดฝัน การบรรลุ ส่วนเทคนิควิธีได้เปลี่ยนแปลงจากสีฝุ่นมาเป็นสีอะคริลิค หลังจากที่ยกเลิกมาจากการเขียนฝาผนังที่วัดพุทธประทีป ประเทศอังกฤษ จนเป็นรูปแบบที่สร้างขึ้นใหม่ไม่ยึดติดกับรูปแบบเดิม เช่น ลวดลายกนกที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน และไม่คำนึงถึงความถูกต้องตามแบบที่เคยเขียนสืบทอดกันมา ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว อีกทั้งการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ก็มีความหลากหลายตามความเหมาะสม ผลงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์มีความโดดเด่นในเรื่องของการใช้สีเส้นที่สวยงามกลมกลืน รวมทั้งผลงานจิตรกรรมลายเส้นดินสอดำที่มีความประณีต อ่อนช้อย แสงเงาที่กลมกลืน แต่ก็มีแนวคิดและรูปแบบที่แสดงออกคล้ายกับผลงานสีอะคริลิคเช่นกัน(อภิชัย ภิรมย์รักษ์ . สัมภาษณ์ . 2549)

กระบวนการถ่ายถอดองค์ความรู้ทางศิลปะ

จากการศึกษากระบวนการถ่ายถอดองค์ความรู้ทางศิลปะของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้ผลที่ปรากฏ ดังนี้

ลักษณะการถ่ายทอด

การถ่ายถอดองค์ความรู้ทางศิลปะของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ มีลักษณะการถ่ายทอดที่สอดคล้องกับวิถีการดำรงชีวิต สร้างความสัมพันธ์ ช่วยเหลือเกื้อกูลกันในชุมชน ทำให้เกิดการถ่ายถอดความรู้ทางศิลปะในชุมชน เพื่อทำหน้าที่ถ่ายทอดภูมิปัญญา ซึ่งสอดคล้องในการจัดการศึกษาทั้งการศึกษาในระบบ การศึกษานอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัย ตามนัยพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พุทธศักราช 2542

เนื้อหาการถ่ายทอด

1. อุโบสถ

จากการศึกษาพบว่า แนวความคิดและความหมายของสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่เป็นส่วนประกอบของงานอุโบสถนั้น เป็นการแสดงถึงหลักคำสอนทางพุทธศาสนา และสิ่งที่โดดเด่นของอุโบสถหลังนี้คือ รูปแบบและลวดลายปูนปั้นอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของศิลปิน ที่ได้อิทธิพลจากผลงานจิตรกรรมมาเป็นผลงานศิลปะประยุกต์ในงานด้านสถาปัตยกรรม โครงสร้างโดยรวมของอุโบสถเป็นไปตามแบบคติของล้านนา โดยการถ่ายทอดเชื่อมโยงแนวความคิดและลวดลายปูนปั้นประดับตามความต้องการของศิลปิน โดยใช้สีขาวสีเดียวและกระจกขาวประดับ ทำให้มีความสวยงามโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ

2. จิตรกรรมฝาผนัง

จากการศึกษาพบว่า แนวความคิด รูปแบบ และกลวิธีของงานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถทั้ง 4 ด้าน แต่ปัจจุบันขณะที่ทำการศึกษามีผนังด้านหลังพระประธานเพียงด้านเดียวที่แล้วเสร็จ เป็นภาพพระพุทธรเจ้าศรีองค์ ที่ขยายขนาดใหญ่เกือบเต็มพื้นที่ของผนัง เป็นรูปแบบทางจินตนาการ ตามคติความเชื่อทางพุทธศาสนา ส่วนพื้นที่เหลือด้านข้างเป็นเรื่องราวการปฏิบัติธรรมของพุทธศาสนิกชนที่มุ่งสู่แดนพระพุทธรูมิ ซึ่งจะเห็นได้ว่าศิลปินได้ถ่ายทอดกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นเอกลักษณ์ทั้งแนวความคิด รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธีที่ได้รับอิทธิพลจากผลงานจิตรกรรมที่เขียนบนผืนผ้าใบมาสู่การสร้างผลงานจิตรกรรมฝาผนัง เป็นการถ่ายทอด

เชื่อมโยงการสร้างสรรค์ผลงานและยังสามารถสร้างผู้สืบทอดในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของศิลปิน เป็นการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปกรรมอีกแนวทางหนึ่ง

ผู้รับการถ่ายทอด

1. ช่างในชุมชน

โดยพบว่าเป็นชาวบ้านในพื้นที่ ที่มีบริเวณบ้านเรือนใกล้เคียงกับวัดร่องขุน ซึ่งมีความหลากหลายทางด้านอาชีพ ส่วนใหญ่ไม่มีพื้นฐานทางด้านความรู้และประสบการณ์ในการทำงานศิลปะมาก่อน มีเพียงช่างเขียนจิตรกรรมเท่านั้นที่มีประสบการณ์ในการเขียนมาบ้าง แต่ช่างทุกคนก็ได้เรียนรู้ขั้นตอนการทำงาน และพัฒนาทักษะการทำงานในแบบอย่างเฉพาะจากศิลปินใหม่ทั้งหมด จนมีความรู้ ความสามารถ และความชำนาญทางด้านฝีมือ โดยแบ่งออกเป็นแผนกตามหน้าที่รับผิดชอบ ดังนี้

- แผนกช่างปั้น จำนวน 12 คน
- แผนกติดกระจก จำนวน 9 คน
- แผนกโครงสร้างและติดตั้ง จำนวน 7 คน
- แผนกช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนัง จำนวน 3 คน

2. นักเรียน นักศึกษา และนักท่องเที่ยว

โดยพบว่ามีนักเรียน นักศึกษา และนักท่องเที่ยว จากพื้นที่ต่าง ๆ ที่ให้ความสนใจเข้าเยี่ยมชมวัดร่องขุนเป็นจำนวนมาก ทั้งที่มาจากหน่วยงานภาครัฐ หน่วยงานเอกชน และประชาชนผู้สนใจทั่วไป

วิธีการถ่ายทอด

จากการศึกษาพบว่า การถ่ายทอดกระบวนการแบบองค์ความรู้ทางศิลปะไปสู่ชุมชนของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

1. การแลกเปลี่ยนความรู้ประสบการณ์

โดยศิลปินได้มีการพูดคุยสนทนา บอกเล่า และตอบข้อซักถามต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับประสบการณ์การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ทั้งผลงานจิตรกรรมและผลงานการสร้างวัดร่องขุน

2. เป็นวิทยากรบรรยาย

โดยศิลปินได้เป็นวิทยากรบรรยายที่กล่าวถึงแนวความคิด รูปแบบ ขั้นตอนการทำงานต่าง ๆ ในการสร้างวัดร่องขุน ทั้งภายในพื้นที่การทำงาน และการรับเชิญเป็นวิทยากรนอกพื้นที่จากสถาบันการศึกษาและหน่วยงานต่าง ๆ

3. การทดลอง การสาธิต และการปฏิบัติจริง

ช่างทุกคนได้เรียนรู้และรับการถ่ายทอดขั้นตอนการทำงานจากศิลปินภายในพื้นที่ของวัดร่องขุน โดยได้เรียนรู้จากการสอน การลองผิดลองถูก จนสามารถปรับและพัฒนาฝีมือให้เป็นรูปแบบแนวทางตามที่ต้องการได้

อภิปรายผล

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2520 – 2547 ทำให้ทราบถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานและกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปะของศิลปิน ที่มีความเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นในผลงานจิตรกรรมแนวประเพณีไทย ทั้งแนวความคิดและวิวัฒนาการของการสร้างสรรค์ผลงานที่เกิดจากความศรัทธาในพุทธศาสนาซึ่งมีอิทธิพลต่อผลงานจิตรกรรม ในส่วนงานสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนา ซึ่งเป็นการเชื่อมโยงการสร้างสรรค์ผลงานจาก 2 มิติ ให้เป็นผลงาน 3 มิติ โดยมีแนวความคิด กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นเอกลักษณ์ และวิธีการนำเสนอผลงานที่มีรูปแบบการจัดการนำเสนอตัวตนของศิลปินต่อสาธารณะให้เป็นที่รู้จักซึ่งนำมาในเรื่องของรายได้ ชื่อเสียง เป็นต้นแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ดังเช่นที่เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ได้ปฏิบัติให้ปรากฏในสังคมมาโดยตลอด สิ่งเหล่านี้ผู้วิจัยเชื่อว่าจะมีอิทธิพลต่อศิลปินรุ่นต่อ ๆ มาได้ใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานและการจัดการดังปรากฏให้เห็นในแวดวงศิลปะต่อมา รวมถึงการสร้างงานศิลปะในชุมชน ให้เกิดความรักความเข้าใจในวัฒนธรรมประเพณี เป็นแหล่งการเรียนรู้ศิลปะแบบสหวิทยาการ สืบทอดองค์ความรู้ทางศิลปะแบบสกุลช่างที่เป็นเอกลักษณ์ของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ให้คนรุ่นหลังต่อไป

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2520 – 2547 ผู้วิจัยพบปัญหา อุปสรรค และพบประเด็นที่น่าศึกษาวิจัย ดังนี้

1. ข้อมูลเอกสารเผยแพร่ส่วนใหญ่เป็นภาพผลงานในช่วงปัจจุบัน ไม่ค่อยพบข้อมูลของภาพผลงานเก่าหรือรวบรวมไว้มากนัก
2. ปัญหาด้านการสัมภาษณ์ตัวศิลปินไม่มีเวลา อีกทั้งสถานที่เข้าพบอยู่ไกลต้องใช้เวลาในการเดินทาง

ประเด็นที่น่าศึกษาวิจัย

1. ควรศึกษาลวดลาย กระบวนการผลิต และวัสดุของงานปูนปั้นวัดร่องขุ่นกับงานปูนปั้นของสกุลอื่น ๆ ที่มีชื่อเสียง เพื่อศึกษาวิเคราะห์ถึงความแตกต่าง
2. ควรศึกษาถึงอิทธิพล ปัจจัยต่าง ๆ ที่ส่งผลถึงวิวัฒนาการ ความเปลี่ยนแปลงของการใช้สื่อวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของศิลปินอย่างละเอียด

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กรมศิลปากร. (2525). **ศิลปกรรมกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ยูไนเต็โปรดักชั่น จำกัด.
- กาญจนาภิเษก. (2547). **จิตรกรรมไทย**. สืบค้นเมื่อ 1 มกราคม 2547, จาก <http://www.kanchanapisek.or.th>
- (2547). **จิตรกรรมแนวประเพณีไทย**. สืบค้นเมื่อ 8 กุมภาพันธ์ 2547, จาก <http://www.kanchanapisek.or.th>
- การเรียนรู้. (2547). **การแรงแง**. สืบค้นเมื่อ 10 มกราคม 2548, จาก <http://www.e-learning.sg.or.th>
- การศึกษาแห่งชาติ. (2542). **พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ.2542**. สืบค้นเมื่อ 29 มกราคม 2549, จาก <http://www.moe.go.th>
- โกสุม สายใจ. (2540). **สีและการใช้สี**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- ข่าวใหญ่แห่งปี2546. (2547, 1-3 มกราคม). **ฐานเศรษฐกิจ**. หน้า 12.
- เครือจิต ศรีบุญนาค; และคณะ. (2542). **สุนทรียภาพของชีวิต**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จอมพล.
- คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. (2526). ปาฐกถาเรื่องศิลปสมัยใหม่ของคึกฤทธิ์ ปราโมช. ใน **สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์**. 29(30): 30-33.
- คณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี. (2525). **จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์การพิมพ์.
- คณะกรรมการจัดงาน 5 ทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ. (2540). **5 ทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ**. กรุงเทพฯ: อรุณอมรินทร์การพิมพ์.
- คณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี. (2539). **ศิลปรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9**. กรุงเทพฯ: อรุณอมรินทร์การพิมพ์.
- คุณ โทชนันต์. (2545). **พุทธศาสนากับสังคมและวัฒนธรรมไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.
- จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. (2529). เอกสารชุดการสอนชุดวิชาไทยศึกษา. ใน **อารยธรรม เล่มที่ 2**. กรุงเทพฯ: วิศตอริเฟาเวอร์พอยท์.

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. (2539). **สุจิตร์งานนิทรรศการศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินต์ติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.

จิรวัดน์ พิระสันต์. (2540). **รายงานการวิจัยวัฒนธรรมของชาวไทยที่ปรากฏในงาน จิตรกรรมฝาผนังไทย**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยนเรศวร.

ฉัตรทิพย์ นาถสุภา. (2524). **เศรษฐศาสตร์กับประวัติศาสตร์ไทย**. กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์.

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์. (2522). **ชีวิตไทย**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต. (คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร. ถ่ายเอกสาร.

------. (2543). **วาดรูปวาดชีวิต**. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.

เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เมื่อ 25 พฤศจิกายน 2547. สัมภาษณ์โดย วีรชัย หวังยงกุลวัฒนา ที่ธนาคารไทยพาณิชย์ จำกัด (มหาชน) สำนักงานใหญ่ ถ.รัชโยธิน กทม.

------. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เมื่อ 17 กุมภาพันธ์ 2549. สัมภาษณ์โดย วีรชัย หวังยงกุลวัฒนา ที่วัดร่องขุน ต.ป่าอ้อดอนชัย อ.เมือง จ.เชียงราย.

ชมพูนุช พงษ์ประยูร. (2515). **จิตรกรรมฝาผนังและภาพลายเส้นในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ: ครูสภาพระสุเมรุ.

ชวน หลีกภัย. (2541). **23 ปี จิตรกรรมไทยเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์**. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.

ชาญวิทย์ เกตรศิริ. (2538). **ประวัติการเมืองไทย**. กรุงเทพฯ: บริษัทสามัคคีสาร.

ชูเกียรติ อุทกะพันธุ์. (2541). **23 ปี จิตรกรรมไทยเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์**. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.

เชื้อ สาริमान. (2515). **จิตรกรรมฝาผนังและภาพลายเส้นในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ: ครูสภาพระสุเมรุ.

โชติ กัลยาณมิตร. (2525). สถาปัตยกรรมแบบไทยเดิม. ใน **ลักษณะไทย**. บรรณาธิการโดย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช. กรุงเทพฯ: ธนาคารกรุงเทพ จำกัด.

ต่อพงษ์ เสวตามร์. (2543). **วาดรูปวาดชีวิต**. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.

ต้นอ้อ. (2543, 16 มกราคม). อิมบูญศัทธา อิมตางานศิลป์. **สยามรัฐ**. หน้า 14.

ตรี อมาตยกุล. (2516). **ศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ทนต์. (2533). **พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาประชาธิปก พระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว**. กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์.

ทวีเกียรติ ไชยงยศ. (2534). *การวาดภาพคนโดยวิธีนอกเข้ใน*. กรุงเทพฯ: ต้นอ่อน.

ทวีเดช จิวบาง. (2537). *ความคิดสร้างสรรค์ศิลปะ*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. (2532). *คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนังไทย ตามการรับรู้ของ นักศึกษาศิลปหัตถกรรม ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 1 สังกัดกรมอาชีวศึกษา*.
วิทยานิพนธ์ ค.ม. (ทัศนศิลป์) กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
ถ่ายเอกสาร.

----- (2545). *สายธารแห่งรูปลักษณ์จิตรกรรมไทยแนวใหม่*. ใน *จิตรกรรมไทย พุทธศิลป์*.
กรุงเทพฯ: หจก. เทนเดอร์ ทซ์.

น. ณ ปากน้ำ. (2510). *ความงามในศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

นงคราญ มหาวัง และ คณะนักเรียนโรงเรียนสันป่ายางวิทยาคม. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เมื่อ 18
กุมภาพันธ์ 2549. สัมภาษณ์โดย วีรชัย หวังยกุลวัฒนา ที่วัดร่องขุน ต.ป่าอ้อดอนชัย
อ.เมือง จ.เชียงราย.

นิคเคและ ระเด่นอาหมัด. (2543). *ทฤษฎีจิตรกรรม*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

นิพนธ์ ทวีกาญจน์. (2535). *การเริ่มต้นศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย* ย่างก้าวที่ถูกควบคุมและ
ผลักดัน. ใน *นิทรรศการเกียรติคุณ 60 ปี อารี สุทธิพันธุ์*. กรุงเทพฯ: แสงเทียนการ
พิมพ์.

แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย. (2537). *สร้างสานตำนานศิลป์*. ใน *20 ปี แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย*.
กรุงเทพฯ: แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมสมเด็จพระ. (2503). *ปฐมสมโพธิกถา*. พระ
นคร: ประพาสต้นการพิมพ์.

ปัญญา วิจินธนสาร. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เมื่อ 9 มีนาคม 2549. สัมภาษณ์โดย วีรชัย หวังยกุล
วัฒนา ที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ
กทม.

ประยูร อุดชาภา และ ศิลป์ชัย ชื่นประเสริฐ. (2534). *ความหมายและลักษณะของศิลปะไทย*. ใน
ศิลปะกับสังคมไทย. บรรณาธิการโดย จตุพร ทองอุ่นและอังคณา นันท์ทิพารวรรณ.
กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ประสงค์ สุ่นศิริ. (2543). *ปฎิวัติ รัฐประหารกับนักการเมือง*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ดีเวลอป.

ประสังสิต. (2516). *การปฏิวัติรัฐประหารในสมัยประชาธิปไตยแห่งประเทศไทย*. กรุงเทพฯ:
ไม่ปรากฏโรงพิมพ์.

ประเสริฐ ศิลรัตน์. (2525). **ความเข้าใจในศิลปะ**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

----- . (2528). **จิตรกรรม**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ปรีชา เกาทอง. (2545). สายธารแห่งรูปลักษณะจิตรกรรมไทยแนวใหม่. ใน **จิตรกรรมไทยพุทธศิลป์**. กรุงเทพฯ: หจก. เทนเดอร์ ทัท.

เปรม ตินสุลนันท. (2541). **23 ปี จิตรกรรมไทยเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์**. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์ พรินต์ติ้งเอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.

แปลก สนธิรักษ์. (2515). **เล่าเรื่องพระเจ้าสิบชาติ**. กรุงเทพฯ: เฉลิมชัยการพิมพ์.

ผืน ชูณหะวัณ. (2516). **รัฐประหาร**. กรุงเทพฯ: มิตรนราการพิมพ์.

พรวิมลน์ เชียงกุล. (2535). **ประวัติศาสตร์ไทยสมัยใหม่ เล่ม 1**. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พรินต์ติ้งเฮ้าส์.

พิพัฒน์ พงศ์พีพร. (2540). สังเขปประวัติศาสตร์ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9. ใน **นิทรรศการเฉลิมพระเกียรติศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9**: 50-55.

พิริยะ ไกรฤกษ์; และ เผ่าทอง ทองเจือ. (2525). **ศิลปกรรมหลัง 2475**. กรุงเทพฯ: พับลิเคชั่น.

พีระพงษ์ กุลพิศาล. (2531). **มโนภาพและการรับรู้ทางศิลปะ**. กรุงเทพฯ: ภาคพัฒนาตำราและเอกสารวิชาการ หน่วยงานนิเทศก์ กรมฝึกหัดครู.

ไพโรจน์ ชมูณี และ เวอร์จิเนีย เอ็นเดอร์สัน. (2542). **5 ทศวรรษศิลปกรรมแห่งชาติ**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ฟ้าสวย เดชยุทธชัย. (2545, มิถุนายน). ศิลปะบนเส้นทางชีวิตของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์. **ศิลปะ**. 6 (68): 174-175.

มณฑิรา บุญมา. (2541). บทวิถีทางของวงการศิลปกรรมร่วมสมัยของไทย. ใน **การประชุมสัมมนาทัศนศิลป์ ศิลปศึกษาแห่งชาติ ครั้งที่ 3**: 71-76

มานิช กงกะนันท์. (2538). **ศิลปะการออกแบบ**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

มัลลิกา มัสอุดี; และ คณะ. (2532). **วิวัฒนาการปกครองของไทย**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สุโขทัยธรรมมาธิราช.

รังสรรค์ ธนะพรพันธุ์. (2536). **อนิจจังลักษณะของการเมืองไทย**. กรุงเทพฯ: อักษรการพิมพ์.

เรจวิ รุ่งอรุณ. (2531). **เล่าความจริงขบวนการนักศึกษารามคำแหงยุคต้น**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ พี เอ ลีฟวิ่ง การพิมพ์.

ลิขิต ธีรเวคิน. (2535). **วิวัฒนาการการเมืองการปกครองไทย**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

- ลิขิต ธีรเวคิน. (2541). *วิวัฒนาการ การปกครองของไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- ไลออนส์ เอลิซาเบธ. (2506). *จิตรกรรมไทยจากเรื่องทศชาติ*. พระนคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัดคิวพร.
- วนิดา ขำเขียว. (2543). *ประวัติศาสตร์ศิลป์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พรานนกการพิมพ์.
- วรรณิกา ณ สงขลา. (2528). *การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- วิทยากร เชียงกุล. (2517). *ขบวนการนักศึกษาจาก 2475 ถึง 14 ตุลาคม 2516*. กรุงเทพฯ: พิมพ์ดี.
- (2536). *วิเคราะห์ 4 ปัญญาชนสยาม*. กรุงเทพฯ: เซเว่นพริ้นติ้งกรุ๊ป.
- วิทย์ พิณคันเงิน; และ จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. (2515). *ช่างไทยสิบหมู่*. กรุงเทพฯ: ไทยเชชม.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2523). *จิตรกรรมไทย*. กรุงเทพฯ: ศุภสมาคมลาดพร้าว.
- (2531). *สารความรู้ในศิลปะ*. กรุงเทพฯ: โอ เอส พริ้นติ้ง เฮาส์.
- (2544). *ศิลปะกับชีวิต*. กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือเกร็ดความรู้ทั่วไป.
- (2546). ศิลปร่วมสมัยในประเทศไทย. ใน *ศิลปวิชาการ*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์.
- วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์. (2524). *ความเข้าใจศิลปะ*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2527). *ศิลปะร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.
- วิรุณ ตั้งเจริญ และ คณะ. (2534). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: โอ เอส พริ้นติ้ง เฮาส์.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2536). *ทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ: โอ เอส พริ้นติ้ง เฮาส์.
- (2539). *การออกแบบ*. กรุงเทพฯ: โอ เอส พริ้นติ้ง เฮาส์.
- (2537). วิฤตการณ์และการเปลี่ยนไปของวงการศิลปกรรม. ใน *ศิลปกรรมสวอง ครั้งที่ 2*: 20-25.
- (2541, มกราคม-มิถุนายน). พัฒนาการศิลปกรรมไทยและศิลปะเพื่อสังคม. ใน *วารสาร มศว ศิลปวัฒนธรรม*. 1 (2): 76-92.
- (2544, 12 กุมภาพันธ์). เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ศิลปินสร้างโบสถ์และแม่เหล็กในวงการ. *มติชนสุดสัปดาห์*. หน้า 66.
- ศิลป์ พีระศรี. (2516). คุณค่าของจิตรกรรมไทย. *ศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ศิลลา โคมฉาย. (2531). **เล่าความจริง ขบวนการนักศึกษารามคำแหงยุคต้น 2514-2519**.

กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

สงวน รอดบุญ. (2526). **พุทธศิลป์รัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยครูธนบุรี.

----- . (2529). **ศิลปกรรมไทย**. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

สน สีมารัตน์. (2522). **จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

สมชาย ภคภาสน์วิวัฒน์. (2542). **เศรษฐกิจและสังคมไทยในปัจจุบัน**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

สมชาติ มณีโชติ. (2529). **จิตรกรรมไทย**. กรุงเทพฯ: โอ เอส พริ้นติ้ง เฮาส์.

สมปอง ดวงไสว. (2544, 20 พฤศจิกายน). ตัวตนเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์. **สยามรัฐ**. หน้า 19.

สมปอง อัครวงษ์. (2545). พุทธศิลป์จิตรกรรมไทย. ใน **จิตรกรรมไทยพุทธศิลป์**. กรุงเทพฯ: หจก.เทนเดอร์ ทัท.

สมพร รอดบุญ. (2535). การวาดภาพร่วมสมัย. ใน **นิทรรศการ Multiple Drawing**. ไม่ระบุเลขหน้า. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป.

สินีนารถ เลิศไพโรจน์. (2538). **หลักการออกแบบ 1**. (เอกสารประกอบการสอน). กรุงเทพฯ: ภาควิชาออกแบบทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สังเขต นาคไพจิตร. (2530). **หลักการออกแบบ**. มหาสารคาม: ปริดาการพิมพ์.

สันติ เล็กสุขุม และ กมล ฉายาวัดนา. (2524). **จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา**. กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์.

สันติ เล็กสุขุม และ คณะ. (2534). จิตรกรรมไทยแบบประเพณีและแบบสากล. **ศิลปะกับสังคมไทย**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สวัสดี ตันติสุข. (2523). ศิลปร่วมสมัยของไทย. ใน **นิทรรศการศิลปกรรมไทย คัดเลือกไปแสดง ณ ประเทศญี่ปุ่น นิทรรศการศิลปร่วมสมัยของศิลปินเอเชีย**. ม.ป.พ.

สุจิต ถาวรสุข. (2511). **พระประวัติและงานศิลปะของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สุชาติ เกาทอง. (2536). **หลักการทัศนศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์นำอักษรการพิมพ์.

สุชาติ ยิ้มประเสริฐ. (2536). **60 ปี ประชาธิปไตย**. กรุงเทพฯ: ศรีเอทีฟ พับลิชชิง.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2545). **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิง จำกัด.

- สุภัทรวดี ดิศกุล, ม.จ. (2534). **ศิลปะในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป จำกัด.
- สุรศักดิ์ งามขจรกุลกิจ. (2531). **ขบวนการเสรีไทยกับความขัดแย้งทางการเมืองภายในประเทศ ตั้งแต่ พ.ศ.2481-2492**. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.
- สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. (2525, ตุลาคม– พฤศจิกายน). ลักษณะ 2 มิติของรูปทรงต่าง ๆ ในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์. ใน **วารสารศิลปากร**. 3(1) : 62–63.
- สุวัฒน์ แสนขัติ. (2545). **จิตรกรรมไทยพุทธศิลป์**. กรุงเทพฯ: หจก. เทนเดอร์ ทซ์.
- สรุปข่าวเด่นในรอบปี2540. (31, ธันวาคม 2540). **วิจัยจักร**. หน้า 16.
- สรุปข่าวเด่นในรอบปี2539. (2539, 31 ธันวาคม 2539). **สยามรัฐ**. หน้า 9.
- เสถียร โกเศศ. (2510). **อดีตชาวไทยสมัยก่อน**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ส่วนท้องถิ่น.
- (2517). **การศึกษาศิลปะและประเพณี**. กรุงเทพฯ: เจริญกิจ.
- เสถียร จันทิมาธร. (2541). **ชาตียาย ชุณหวิธ ทหารนักประชาธิปไตย**. กรุงเทพฯ: พิมพ์ศรีพริ้นติ้ง.
- เหลียวหลังการเมือง44. (2544, 31 ธันวาคม). **ไทยรัฐ**. หน้า 3.
- อจินไตย. (2538). **ประวัตินายกรัฐมนตรี**. กรุงเทพฯ: ชุณหวิธ.
- อภิรักษ์ ภริมย์รักษ์. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เมื่อ 9 มีนาคม 2549. สัมภาษณ์โดย วีรชัย หวังยกุลวัฒนา ที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ กทม.
- อภิศักดิ์ บุญเลิศ. (2541). **วาดเขียน**. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.
- อัศนีย์ ชูอรุณ. (2524, กุมภาพันธ์ – มิถุนายน). สารานุกรมศัพท์ศิลป์. **ศิลป์**. 1(1) : 126-129.
- อารี สุทธิพันธ์. (2519). **ศิลปะกับมนุษย์**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- (2528). **ศิลปะนิยม**. กรุงเทพฯ: กระดาษสา.
- (2533). **แบบฝึกปฏิบัติการระบายสีน้ำ**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- (2536). **การวาดเขียน**. กรุงเทพฯ: วิมวอลอาร์ต.
- (2531). **ศิลปะวิจารณ์**. กรุงเทพฯ: แสงศิลป์การพิมพ์.
- (2532). **ศิลปะวิจารณ์**. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ.
- (2542). **สรุปรายงานวิจัยเรื่องเอกลักษณ์ของศิลปะประเพณีไทย**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- อินชอล เทพสา และ คณะหัวหน้าแผนกช่างวัดร้องขุน. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ เมื่อ 18 กุมภาพันธ์ 2549. สัมภาษณ์โดย วีรชัย หวังยกุลวัฒนา ที่วัดร้องขุน ต.ป่าอ้อดอนชัย อ.เมือง

จ.เชียงใหม่.

อำนาจ เย็นสบาย. (2533). *การวิเคราะห์ความขัดแย้งทางความคิดที่ปรากฏในผลงานการ
วิจารณ์ของวงการทัศนศิลป์ ตั้งแต่หลังเหตุการณ์สงครามโลก ครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ.
2533*. ปริญญาานิพนธ์. กศ.ม. (ศิลปศึกษา) กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรี
นครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

----- (2542). *รายงานการวิจัยเรื่องเอกลักษณ์ของศิลปะแนวประเพณีไทย*. กรุงเทพฯ:
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

Sandra Louise Cate. (1998). Long-Distance MeriMaking. *Art at a Thai Buddhist Temple
in Wimbledon*. Dissertation, Ph.D. (Anthropology). Berkeley: Graduate School
University of California. Photocopied.

Simpson , Lan. (1987). *The Encyclopedie of Drawing Techniques*. New Jersey: Chartwell
Book, Inc.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ สกุล	วีรัชย์ หวังยงกุลวัฒนา
วันเดือนปีเกิด	24 ธันวาคม พ.ศ.2511
สถานที่เกิด	เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	24/90 หมู่ 2 หมู่บ้านสุชา ถนนเพชรเกษม 112 แขวงหนองค้างพลู เขตหนองแขม กรุงเทพมหานคร 10160
ตำแหน่งหน้าที่การทำงาน	ผู้ช่วยผู้จัดการแผนกออกแบบ บริษัท เฮอร์เทซ อินเตอร์เนชั่นแนล จำกัด
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ.2543	ศศ.บ (นิเทศศาสตร์) จากมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต
พ.ศ.2549	กศ.ม (ศิลปศึกษา) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ