จิตรกรรมแนวคิวบิสม์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรม ของปาโบล ปิกัสโซ (ช่วง ค.ศ.1906 – 1915)

ปริญญานิพนธ์
ของ
สมภพ จงจิตต์โพธา

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ธันวาคม 2544

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

759.0132
ส 271 ก
ฉ.3

จิตรกรรมแนวคิวบิสม์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรม ของปาโบล ปิกัสโซ (ช่วง ค.ศ.1906 – 1915)

13 ก.พ. 2545

บทคัดย่อ

ของ

สมภพ จงจิตต์โพธา

1
ท132030

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ธันวาคม 2544

ท 132030

สมภพ จงจิตต์โพธา.(2544). *จิตรกรรมแนวคิวบิสม์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของปา โบล ปิกัสโซ (ช่วง ค.ศ.1906–1915).* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ.

การวิจัยฉบับนี้ เป็นการวิจัยและพัฒนา (Reserch and Development : R & D) มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาผลงานจิตรกรรมของปาโบล ปิกัสโซ (ช่วง ค.ศ.1906 – 1915) และนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์สีน้ำมันของผู้วิจัย ทั้งนี้ ผู้วิจัยใช้กลุ่มตัวอย่างผลงานจิตรกรรมของปาโบล ปิกัสโซ (ช่วง ค.ศ.1906 – 1915) จำนวน 21 ภาพ

ผลการศึกษาวิเคราะห์ สรุปได้ดังนี้

1. แนวความคิดในการสร้างงาน ในงานจิตรกรรมของปาโบล ปิกัสโซ มีแนวความคิดจากหน้ากากและงานประติมากรรมแบบ อาฟริกัน จำนวน 6 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 28.5

2. เนื้อหาของภาพ ปิกัสโซสร้างผลงานโดยมีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม จำนวน 7 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 80.9

3. กระบวนการสร้างสรรค์

3.1 การจัดโครงสร้างของภาพ ปิกัสโซใช้ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นกลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบ จำนวน 7 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 33.3 มีการสร้างทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพเป็นแบบผสมผสาน จำนวน 11 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 52.3 และมีการสร้างความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน จำนวน 19 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 90.4

3.2 การสร้างรูปทรง ปิกัลโซเน้นการสร้างรูปทรงโดยใช้เส้นในการสร้างรูปทรง จำนวน 15 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 71.4 ส่วนการสร้างมิติความตื้นลึก ปิกัสโซ เน้นการใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันและทับซ้อนกัน จำนวน 16 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 76.1 รวมทั้งการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นโดยเน้นการใช้รูปทรงเปิด 12 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 57.1

3.3 การใช้สี ปิกัสโซเน้นการใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม จำนวน 15 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 71.4

3.4 วิธีการระบายสี ผลงานส่วนใหญ่ของ ปิกัสโซ จะใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน และการระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ

จากการศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมของ ปาโบล ปิกัสโซ ผู้วิจัยนำผลการศึกษาวิเคราะห์ดังกล่าวมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันของผู้วิจัย จำนวน 25 ภาพ โดยสรุปวิธีการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัยได้ดังนี้

แนวความคิดในการสร้างงาน ผู้วิจัยใช้แนวความคิดในการทำลายรูปทรงให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย เกิดเป็นมุมและแผ่นระนาบย่อย ๆ มากที่สุด

เนื้อหาของภาพ ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานโดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม จำนวน 25 ภาพ

การจัดโครงสร้างของภาพ ผู้วิจัยเน้นการสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม เป็นกลุ่มรูปทรงที่เชื่อมต่อกันมากที่สุด มีการสร้างทิศทางความเคลื่อนไหวแบบผสมผสานเป็นสำคัญ จำนวน 25 ภาพ และมีการสร้างความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน จำนวน 13 ภาพ

การสร้างรูปทรง ผู้วิจัยเน้นการสร้างรูปทรง โดยใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรง จำนวน 20 ภาพ ส่วนการสร้างมิติความตื้นลึก ผู้วิจัยเน้นการใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน หรือทับซ้อนกัน จำนวน 21 ภาพ รวมทั้งการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นเป็นแบบรูปทรงแตกกระจาย จำนวน 16 ภาพ

การใช้สี ผู้วิจัยเน้นการใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงข้าม จำนวน 12 ภาพ

วิธีการระบายสี ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีมากที่สุด 4 อันดับแรก คือ วิธีการระบายสีแสดงลีลาร่อยพู่กัน วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืน วิธีการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี และวิธีการระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ

CUBIST STYLE PAINTINGS : A CASE STUDY OF PABLO PICASSO'S PAINTING SINCE A.D. 1906 - 1915

AN ABSTRACT

BY

SOMPOB CHONGCHITPOTHA

Presented in partial fulfillment of the requirements

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

at Srinakharinwirot University

December 2001

Sompob Chongchitpotha. (2001). *Cubist Style Paintings : A Case Study of Pablo Picasso's Painting (Sinc A.D. 1906-1915)*. Master thesis, M.F.A. (Visual Art : Modern). Bankok : Graduate School, Srinakarinwirot University. Advisor Committee : Assist. Prof. Prit Supasetsirl, Prof. Dr Wiroon Tungcharoen.

This research is a research and development (R&D) which the purpose was to study Pablo Picasso's paintings and then used the result for creating researcher's paintings. The samples were 21 Pablo Picasso's paintings which were created during the year 1906 – 1915. The results reveal that most of Picasso's paintings got the idea from mask and African sculpture. The content of those paintings deal with human and social (80.9 percent). While painting process are as follows :

Painting Structure : 33.3 percent of Picasso's painting used combined plans. Structure, 52.3 percent Compossed in mixture direction and 90.4 percent compossed in asymmetrical balance.

Form : 71.4 percent of Picasso's painting used line to make form, 76.1 percent composed in dimension used form sized and overlapping and 57.1 percent used open form.

Color : 71.4 percent used harmony in tonality color.

Techique : The most of picasso's painting used Brush Stroke , Blending, Color Key and as his techniqe

Form those result, the researcher created 25 oil paintings. Most of them used broken form, angle and small plane. All of paintings are related to human and social content. The researcher used melted form, mixture direction and asymmetrical balance composition for his painting structure. Most of painting deal with true contrast color. Besides that the most painting techniques which the researcher used are Brusk stroke, Blending, Color Key and Collage

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

จิตรกรรมแนวคิวบิสม์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรม
ของปาโบล ปิกัสโซ (ช่วง ค.ศ. 1906 – 1915)

ของ
นายสมภพ จงจิตต์โพธา

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ศาสตราจารย์ ดร. เสริมศักดิ์ วิศาลาภรณ์)
วันที่ 30 เดือน ธันวาคม พ.ศ. 2544

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

..... ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

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

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้บรรลุผลสำเร็จได้ด้วยความเมตตาของศาสตราจารย์หลวงวิศาล ศิลปกรรม (เชื้อ ปัทมจินดา) ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาศิลปะทางสถาปัตยกรรมและ ศิลปกรรมไทย และครอบครูศิลปะให้แก่ผู้วิจัย อาจารย์เฟื้อ หริพิทักษ์ ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทจิตรกรรม ปี พ.ศ.2500 เจ้าของรางวัล แม็กไซไซ สาขาบริการชุมชนจากมูลนิธิ แม็กไซไซ (ฟิลิปินส์) และศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ประเภทจิตรกรรม ปี พ.ศ.2528 ที่ให้ความรู้เรื่องประวัติศาสตร์ศิลปะ จิตรกรรมไทย และวิธีการทำงานศิลปะอย่างทุ่มเท อาจารย์สวัสดิ์ ตันติสุข ศิลปินชั้นเยี่ยมประเภทจิตรกรรม ปี พ.ศ.2498 ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ ประเภทจิตรกรรม ปี พ.ศ.2535 และผู้อำนวยการวิทยาลัยช่างศิลป กรมศิลปากร ที่สอนวิชาความรู้พื้นฐานทางศิลปะแบบ Academic พร้อมกับสอนให้ใช้ความอดทนเพื่อการเป็นศิลปินที่ดี อาจารย์ธงชัย รักปทุม วิทยาลัยช่างศิลป กรมศิลปากร ที่สอนในเรื่องของความซื่อสัตย์และการมีระเบียบวินัยในการทำงานศิลปะ

ขอขอบคุณศาสตราจารย์ราชบัณฑิตประกิต (จิตร บัวบุศย์) วิทยาเขตเพาะช่าง ผู้ให้ความรู้ทางด้านสุนทรียศาสตร์ และคณาจารย์คณะศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีอาชีวศึกษา (สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล) ที่ให้ความรู้เกี่ยวกับวิชาชีพและวิชาศิลปะสาขาต่าง ๆ จนกระทั่งผู้วิจัยสามารถนำไปประกอบอาชีพที่หลากหลาย ได้แก่ อาชีพคนเขียนคำโฆษณา อาชีพนักจัดรายการวิทยุและครูสอนวิชาศิลปะ ซึ่งประสบการณ์ที่ได้รับนั้น ทำให้ผู้วิจัยมีวิสัยทัศน์กว้างไกล

ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์พิเศษ อารี สุทธิพันธุ์ ที่สอนเรื่องกระบวนการระบายสีแบบศิลปะสมัยใหม่ และเป็นผู้กระตุ้นเตือนให้ผู้วิจัยมีความตื่นตัวและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเพื่อให้เกิดความรู้ใหม่ ๆ ที่จำเป็นต่อผู้สร้างงานศิลปะสมัยใหม่ ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ ที่ให้ความรู้เรื่องศิลปะสมัยใหม่อย่างชัดเจน รวมทั้งวิธีการวิเคราะห์วิจารณ์งานศิลปะอย่างมีคุณภาพ ตลอดจนชี้แนะวิธีคิดอย่างเป็นระบบและโดยเฉพาะอย่างยิ่งการเป็นแบบอย่างของครูที่ดีสำหรับผู้วิจัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ประธานกรรมการควบคุมการทำปริญญานิพนธ์ ที่ให้คำปรึกษาแนะนำ และกรุณาสละเวลาในการตรวจสอบการทำปริญญานิพนธ์ ซึ่งทำให้ผู้วิจัยเข้าใจกระบวนการของงานวิจัยและพัฒนา Research & Development (R & D) และจะนำไปสู่การเป็นนักวิชาการและนักปฏิบัติงานทางศิลปะที่มีคุณภาพต่อไป รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ และผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย ที่กรุณาสละเวลาตรวจสอบปริญญานิพนธ์ และเป็นกรรมการควบคุมการสอบปากเปล่าของผู้วิจัย พร้อมทั้งอาจารย์ นักวิชาการ และศิลปินทุกท่านที่กรุณาสละเวลาในการให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการสร้างงานศิลปะของปาโบล ปิกัสโซ และให้ข้อมูลต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์ รวมทั้งเจ้าหน้าที่สำนักหอสมุดกลางและบัณฑิตวิทยาลัยที่กรุณาอำนวยความสะดวกเรื่องต่าง ๆ ในระหว่างการจัดทำปริญญานิพนธ์

ขอขอบคุณนายวิทยา สุดประเสริฐ ผู้จัดการส่วนศิลปกรรม บรรณกรรม บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้ง (มหาชน) จำกัด ที่ให้คำปรึกษาด้านวิชาการและแนวทางในการปฏิบัติงานศิลปะ อาจารย์สกนธ์ ภู่งามดี อาจารย์ประจำคณะนิเทศสาสตร์ มหาวิทยาลัยเซนต์จอห์น ผู้ให้คำปรึกษาและกระตุ้นให้ผู้วิจัยตื่นตัวในการปฏิบัติ อันเป็นแนวทางสำคัญในการจัดทำปริญญานิพนธ์จนสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

สมภพ จงจิตต์โพธา

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	5
	ความสำคัญของการวิจัย	5
	ขอบเขตของการวิจัย	5
	ข้อตกลงเบื้องต้น	7
	นิยามศัพท์เฉพาะ	7
	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า	8
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	11
	เอกสารข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับศิลปะ	11
	1) แนวความคิดในการสร้างงาน	11
	2) เนื้อหาของภาพ	14
	3) กระบวนการสร้างสรรค์	16
	เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะลัทธิคิวบิสม์	28
	ความหมายและความเป็นมาของศิลปะลัทธิคิวบิสม์	28
	กระบวนการสร้างสรรค์ในงานศิลปะลัทธิคิวบิสม์	32
	เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับศิลปินที่เลือกศึกษาวิจัย	36
	ชีวประวัติของปาโบล ปิกัสโซ	36
	การสร้างผลงานจิตรกรรมของปาโบล ปิกัสโซ	40
3	การวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ของปาโบล ปิกัสโซ(ช่วง ค.ศ. 1906-1915)	50
4	การพัฒนาสร้างสรรค์	127
5	การสรุปและอภิปราย	208
	บรรณานุกรม	216
	ประวัติย่อผู้วิจัย	218

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ศตวรรษที่ 19 นับเป็นช่วงแห่งการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่ในยุโรป ซึ่งมีเหตุปัจจัยหลายอย่างที่เป็นแรงผลักดัน โดยเฉพาะการปฏิวัติอุตสาหกรรม มีการใช้เครื่องจักรมาทดแทนแรงงาน ในขณะเดียวกันก็ทำให้เกิดการแสวงหาวัตถุดิบเพื่อมาป้อนโรงงานจากแหล่งทรัพยากร เกิดลัทธิการล่าอาณานิคม เกิดระบบการแลกเปลี่ยนสินค้า ทำให้ชนชั้นกลางเริ่มมีอำนาจ มีการเรียกร้องเสรีภาพจนเป็นเหตุให้เกิดการปฏิวัติทางการเมืองในฝรั่งเศสและแพร่หลายไปประเทศอื่น ๆ จากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมือง ทำให้คนมีเสรีภาพทางความคิดและการแสดงออกมากขึ้น ซึ่งส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านศิลปะเช่นเดียวกัน ทำให้วงการศิลปกรรมตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 เรื่อยมาเกิดความเคลื่อนไหวอันเป็นการ
ก้าวเข้าสู่ยุคของ "จิตรกรรมสมัยใหม่" เกิดการแสวงหาแนวคิด การแสดงออกทางศิลปะแนวใหม่ ทำให้เกิดการรวมกลุ่มของศิลปิน ที่มีแนวทางและหลักการทางศิลปะแตกต่างกันออกไปอย่างมากมาย โดยมีวัตถุประสงค์ร่วมกันคือ การต่อต้านศิลปะสัจนิยม ดังนั้นขบวนการศิลปะกลุ่มต่างๆจึงเกิดขึ้นมากมายและแสวงหาแนวทางใหม่ๆของตนอย่างไม่หยุดยั้ง ศูนย์กลางที่สำคัญของศิลปะในยุโรป นอกจากจะอยู่ที่กรุงปารีสแล้ว ยังอยู่ที่กรุงเบอร์ลิน เมืองมิวนิค และอิตาลี กลุ่มศิลปะลัทธิที่เด่น ๆ เช่น ลัทธิโฟวิสม์ (Fauvism) ลัทธิเอ็กซเพรสชันนิสม์ (Expressionism) ลัทธิคิวบิสม์ (Cubism) ลัทธิฟิวเจอร์ริสม์ (Futurism) ลัทธินามธรรม (Abatract Art) ลัทธิดาดาอิสม์ และลัทธิเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) เป็นต้น

ลัทธิโฟวิสม์ (Fauvism) เป็นศิลปะลัทธิหนึ่งที่เริ่มในฝรั่งเศสในราว ค.ศ. 1905 คำว่าโฟวิสม์ แปลว่า "สัตว์ป่า" ศิลปินลัทธิโฟวิสม์นี้ได้สร้างสรรค์จิตรกรรมในแนวทางใหม่ มีการใช้สีที่จัดจ้านรุนแรง ตัดกันอย่างตรงไปตรงมา สร้างความเด่นชัดขึ้นมาบนพื้นภาพ เน้นความรู้สึกที่เกิดขึ้นด้วยคุณภาพของสีที่เจิดจ้างดงามเป็นหลัก ศิลปินกลุ่มนี้เกิดขึ้นใกล้เคียงกับศิลปะสมัยใหม่ในเยอรมนี แต่มีข้อแตกต่างที่เห็นได้ชัด โดยศิลปินพยายามหลีกหนีรูปทรงที่มีแนวโน้มทางรูปเรขาคณิต และบุคลิกอันแข็งกร้าว หันมาสร้างสรรค์ในทางตรงกันข้ามที่มีรูปทรงนุ่มนวล อ่อนหวานและใช้สีเป็นสื่อแทนคุณค่าในภาพเขียน จิตรกรที่สำคัญ เช่น อังรี มาตีสส์ (Henri Matisse, 1869-1954) อังเดร เดอแรง (Andre Derain, 1880-1954) โมรีซ วลามิงค์ (Maurice Vlamink,1876-1958) เป็นต้น

ลัทธิเอ็กซเพรสชันนิสม์ (Expressionism) มีแนวความคิดในการแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกส่วนตัวของศิลปินที่ได้รับจากการสัมผัสกับสิ่งแวดล้อมที่สร้างความรู้สึกสะเทือนใจ เช่น ความเศร้าความตื่นเต้นดีใจ ความทนทุกข์ทรมาน การต่อสู้ดิ้นรนเพื่อการอยู่รอด คำว่า เอ็กซเพรสชันนิสม์ (Expressionism) หมายถึง การแสดงออกทางศิลปะที่รู้จักตัดทอนรูปทรงและสีอย่างเสรีที่สุด ตามอารมณ์ความรู้สึก และตามความต้องการของศิลปิน โดยถือตามความรู้สึกภายใน (Inner Sensation) การแสดงออกอย่างเสรีนั้นปรากฏว่าเป็นที่นิยมมากในบรรดาศิลปินต่าง ๆ ของยุโรปยุคนั้น เช่น เฟอร์ดินัน โฮดเลอร์ (Hodler, 1852-1918) เจมส์ เอนเซอร์ (James Ensor, 1860-1949) และ เอ็ดเวิร์ด มุงซ์ (Edvard Munch, 1863-1944)

ศิลปะนามธรรม (Abstract Art) หรือ ศิลปนามธรรม หมายถึง แบบอย่างของทัศนศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับจิตใจแสดงความรู้สึกของมนุษย์ต่อธรรมชาติแวดล้อม ถ่ายทอดเป็นรูปภาพจะมีลักษณะเป็นสองมิติ หรือสามมิติ ลัทธินามธรรมมีหลักในการแสดงออกกว้าง ๆ คือ ตัดทอนสิ่งต่าง ๆ ซึ่งปรากฏอยู่ตามธรรมชาติให้มีรูปทรงที่ง่ายเหลือแต่แก่นแท้และสร้างรูปทรงที่ไม่ต้องการเสนอเรื่องราวใด ๆ เป็นพื้นฐาน ผู้ที่ริเริ่มศิลปนามธรรมอย่างจริงจังเป็นคนแรกคือ วาสสิลี แคนดินสกี (Wassily Kandinsk, 1866-1944)

ลัทธิฟิวเจอริสม์ (Futurism) เป็นศิลปะลัทธิที่พัฒนาขึ้นในประเทศอิตาลีโดยศิลปินชาวอิตาเลียน แต่ได้รับการตั้งชื่อว่า "ฟิวเจอริสม์" ที่กรุงปารีสเมื่อ ค.ศ. 1909 ลักษณะงานที่สร้างสรรค์มุ่งแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหว ความรวดเร็วของสังคมในยุคจักรกล ตลอดจนความงามของเครื่องจักรกล ศิลปินกลุ่มฟิวเจออริสม์จะนำหลักของการวาดภาพให้เกิดภาพลวงตา (Optical Illusion) ทำนองเดียวกับการถ่ายรูปซ้อนเคลื่อนไหวต่อเนื่องกัน จิตรกรที่สำคัญ เช่น อุมแบร์โต บ็อคชิโอ (Umberto Boccioni, 1882-1916) คาร์โล คาร์รา (Carlo Carra, 1881-1966) เป็นต้น

ลัทธิดาดาอิสม์ (Dadaism) เป็นความเคลื่อนไหวทางศิลปะของกวีและศิลปินกลุ่มหนึ่ง ซึ่งเริ่มขึ้นที่เมืองซูริค ในสวิตเซอร์แลนด์ การแสดงออกของกลุ่มลัทธินี้ จะแสดงอารมณ์แดกดัน การประชดประชันเยาะเย้ยและความปราศจากเหตุผล กลุ่มดาดาคัดค้านสงครามอย่างรุนแรงทำให้เกิดปฏิกิริยาทางศิลปะขึ้น แทนที่จะแสดงออกทางศิลปะให้เห็นงามกลับแสดงให้เห็นสิ่งน่าเกลียด ตลก พิลึกพิเรน จิตรกรที่สำคัญ เช่น มาร์เซล ดูชองพ์ (Marcel Duchamp, 887-1968) คอร์ท ชวิทแทร์ส (Kurt Schwitters, 1887-1948) เป็นต้น

ลัทธิเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) เริ่มในปารีสเมื่อปี ค.ศ. 1925 โดยสืบแนวคิดมาจาก Dadaism ศิลปินกลุ่มลัทธิเซอร์เรียลิสม์พยายามให้ผลงานของเขาหันเหไปสู่จิตใต้สำนึกอย่างอิสระ ทำให้ความคิดต่าง ๆ ปรากฏออกมาเป็นภาพตามแนวจิตวิทยาของซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) ที่ค้นพบทฤษฎีจิตวิเคราะห์อันเป็นทฤษฎีทางจิตวิทยาและวิธีการบำบัดโรคทางจิตเวช ซึ่งมีอิทธิพลต่อแนวคิดเซอร์เรียลิสม์ ในเรื่องของการให้ความสำคัญต่อพลังและความเร้นลับของจิตใต้สำนึกที่อยู่เหนือการควบคุมของเหตุผลตลอดจนการตีความจิตรกรที่สำคัญ เช่น ซัลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dali, 1904-) เรอเน มากรีต์ (Rene Magritte, 1898-1967) มักซ์ แอร์นส์ท (Max Ernst, 1891-) เป็นต้น

ในกลุ่มลัทธิต่าง ๆ เหล่านั้น คิวบิสม์ นับเป็นขบวนการทางศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะและน่าสนใจอย่างยิ่ง อีกทั้งยังมีอิทธิพลอย่างกว้างขวางในฐานะมีส่วนเป็นผู้ให้กำเนิดแก่ศิลปะนามธรรมทั้งปวงด้วย

คิวบิสม์ คือลัทธิทางศิลปกรรมที่มุ่งแสดงการเปลี่ยนแปลงรูปทรงธรรมชาติ มาสู่โครงสร้างทางเรขาคณิตในลักษณะซ้อนกันทับกันบ้างหรือมีพื้นราบบางใสสลับกันบ้าง มีรูปทรงเป็นเหลี่ยมสัน การใช้สีแบบแบนราบปราศจากแสงเงาและมีการใช้เส้นตัดในบางแห่ง กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะลัทธิคิวบิสม์ ระยะแรกเป็นการสร้างงานภายใต้อิทธิพลจากงานประติมากรรมแอฟริกันและงานแสดงโครงสร้างของภาพตามแนวของเซซานน์ (Cezanne) ในลักษณะที่พยายามค้นหารูปทรงง่ายๆ ปริมาตรและบริเวณส่วนรวมของสี รูปทรงเกิดขึ้นจากการรวมตัวของรูปเรขาคณิต โดยแยกรูปทรงออกไปและรวมตัวกันเป็นโครงสร้างใหม่ ปริมาตรเกิดขึ้นจากการผสานกันของทุกแง่ทุกมุมบนพื้นภาพ และหลังจากนั้นศิลปินในกลุ่มนี้ก็คิดค้นต่อไป ด้วยการนำกระดาษหนังสือพิมพ์และเศษวัสดุมาปะติดรวมกัน สร้างเป็นภาพปะติดขึ้นมาเป็นครั้งแรกเมื่อปี ค.ศ.1912 และส่งอิทธิพลมาจนถึงปัจจุบัน (วิรุณ ตั้งเจริญ.2539:24)

คิวบิสม์ เป็นลัทธิทางศิลปะที่มีผู้คนกล่าวถึงไว้มากมาย ทั้งนี้กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวว่า คิวบิสม์เป็นชื่อรูปแบบศิลปะชนิดหนึ่ง ที่มีแนวทางการค้นหาคุณค่าทางศิลปะเป็นของตนเอง นับเป็นวิวัฒนาการของวงการศิลปะอย่างสำคัญ มีความเคลื่อนไหวเกิดขึ้นครั้งแรกที่กรุงปารีส ราวปี ค.ศ.1907 โดยจิตรกรหนุ่มสองคนคือ จอร์จ บราค (Georges Braques,1882-1963) จิตรกรชาวฝรั่งเศส และปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso,1881-1973) จิตรกรชาวสเปน ทั้งสองต่างมีจุดเริ่มต้นของความดลใจจากพอล เซซานน์ ซึ่งมีความคิดว่า... "โครงสร้างทางเรขาคณิตเป็นรากฐานของรูปทรงในธรรมชาติทั้งมวล" และ..."ถ้าเข้าใจรูปทรงโลกภายนอกและโครงสร้างตามความเป็นจริงแล้ว จงมองรูปทรงเหล่านั้นให้เป็นเหลี่ยมเป็นลูกบาศก์ง่ายๆ" ทั้งปิกัสโซและบราคพยายามเน้นคุณค่าของปริมาตร (Volume) กับอากาศซึ่งสัมพันธ์กันเต็มไปหมดในภาพอีกทั้งไม่เห็นด้วยในหลักการของพวกอิมเพรสชันนิสม์ ซึ่งละเลยความสำคัญของรูปทรงและปริมาตร ศิลปินทั้งสองต่างสำรวจรายละเอียดของสิ่งที่พวกเขาต้องการวาด ด้วยการทำลายรูปทรงเหล่านั้นให้กลายเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย ไม่ประติดประต่อกัน จากนั้นนำมาประกอบกันใหม่รูปทรงบางรูปอาจทับกัน ซ้อนกันหรือเหลื่อมล้ำซึ่งกันและกันก็ได้ โดยมีจุดประสงค์สำคัญในเรื่องปริมาตรเป็นเป้าหมายสูงสุด (กำจร สุนพงษ์ศรี.2528 :160)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวว่า ลัทธิคิวบิสม์ ได้แนวความคิดในการถ่ายทอดสิ่งแวดล้อมจากศิลปินรุ่นแรกชื่อว่า เซซานน์ (Cezanne) ซึ่งเคยมีประสบการณ์ในการเขียนตามลัทธิอิมเพรสชั่นนิสม์ ต่อมาพบว่าแนวการเขียนตามลัทธินี้หาได้แสดงความจริง เกี่ยวกับธรรมชาติโลกภายนอกอย่างลึกซึ้งไม่ เป็นแต่เพียงการแสดงความรู้สึกประทับใจต่อโลกภายนอก ขาดการแสดงความจริงของรูปทรง ถึงกับเคยกล่าวเสมอว่า "ถ้าเข้าใจรูปทรงของโลกภายนอก และโครงสร้างความจริงแล้วจงมองรูปทรงเหล่านั้นเป็นเหลี่ยมเป็นลูกบาศก์ง่าย ๆ " (อารี สุทธิพันธุ์. 2528:225)

ไฮแมน (Hyman)ได้กล่าวถึง อิทธิพลที่มีต่อศิลปะแบบคิวบิสม์คือ แนวความคิดเรื่องการนำเกณฑ์ทางสถาปัตยกรรมไปใช้กับธรรมชาติของเซซานน์ (Cezanne) ซึ่งศิลปินผู้นี้กล่าวว่า "ทุกอย่างในธรรมชาติมีพื้นฐานจากรูปทรงกลม รูปกรวย รูปทรงกระบอก รูปทรงง่าย ๆ เหล่านี้เป็นสิ่งแรกที่ต้องเรียนรู้สำหรับการระบายสี ดังนั้นผลงานจิตรกรรมแนวคิดบิสม์ในระยะแรกจึงถูกเรียกว่า คิวบิสม์แบบเซซาน (Cezannesque Cubism) (Hyman.1994:3)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงพัฒนาการของลัทธิการเขียนแบบคิวบิสม์ได้เป็น 3 ยุค คือยุคแรกระหว่างปี ค.ศ.1907-1909 เรียกว่าลัทธิคิวบิสม์วิเคราะห์ (Analytical Cubism) เป็นระยะแห่งการค้นหาด้วยการนำข้อคิดของเซซานน์มาเป็นจุดดลใจ พร้อมกันนี้ได้ให้ความสนใจในศิลปกรรมของพวก อนารยะดังเช่นพวกนิโกรและศิลปกรรมอาร์เคอิค

ยุคที่สอง อยู่ในระหว่าง ค.ศ.1909-1912 เรียกว่ายุคทองของคิวบิสม์แบบวิเคราะห์ (High Analytical Cubism) ซึ่งศิลปินได้มีการจำแนกวิเคราะห์วัตถุ เริ่มต้นด้วยการนำแฟเซ็ท(Facet) (คล้ายหน้าตัดของเพชรพลอย) ของวัตถุต่าง ๆ โดยทำการขยายให้เกิดมุมเด่นชัดขึ้น

ยุคที่สามอยู่ในระหว่าง ค.ศ.1912-1914 เรียกว่าลัทธิคิวบิสม์แบบสังเคราะห์ (Synthetic Cubism) ผลงานในยุคนี้เริ่มมีการนำวัสดุต่าง ๆ มาคละเคล้าปะปิดรวมกันกับการวาดในภาพ วัสดุเหล่านี้อาจเป็นกระดาษ ผ้า ฯลฯ เรียกว่า "คอลลาจ (Collage) (กำจร สุนพงษ์ศรี.2523:160-164)

ขณะที่ไฮแมน(Hyman)ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการเข้าสู่ศิลปะแนวคิวบิสม์เชิงวิเคราะห์นั้นเกิดจากศิลปินคิวบิสม์ได้วิเคราะห์และตัดทอนรูปทรงในธรรมชาติไปสู่การสร้างรูปร่าง (Shapes) และการใช้สี

ที่เหลือแต่สิ่งที่เป็นจริงในธรรมชาติเพียงบางส่วนและตัดทอนจนกระทั่งเป็นองค์ประกอบ ซึ่งเป็นตัวแทนธรรมชาติในแบบของคิวบิสม์ (Hyman.1994:3)

จิตรกรที่สำคัญของลัทธิคิวบิสม์ ได้แก่

1. ปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso)
2. จอร์ช บราค (Georges Braque)
3. ฮวน กรีส์ (Juan Gris)
4. เฟอร์นานด์ เลเจร์ (Fernand Leger)
5. โรเบอร์ต เดลัวเนย์ (Rebert Delaunay)
6. แจคส์ วิลลัน (Jacques Villon)
7. มาร์เซล ดูชองพ์(Marcel Duchamp)
8. อังเดร เดอแรง (Andre Derain)

ในกลุ่มของจิตรกรผู้สร้างงานแนวคิวบิสม์เหล่านี้ ปาโบล ปิกัสโซ นับว่าเป็นจิตรกรที่มีความโดดเด่นและน่าสนใจเป็นอย่างมากเพราะจิตรกรท่านนี้ ใช้วิธีการสร้างงานที่หลากหลายมีกระบวนการเป็นขั้นตอน มีการคิดค้นวิธีการแปลก ๆ ใหม่ ๆ อยู่เสมอโดยเน้นการสร้างรูปทรงและพื้นที่แบนราบง่าย ๆ ที่สร้างขึ้นด้วยเส้นเรขาคณิต มีการวางจังหวะของสีประสานกันกับรูปทรง เพื่อให้เกิดมิติได้อย่างกลมกลืน

ปาโบล ปิกัสโซ เกิดเมื่อวันที่ 25 ตุลาคม ค.ศ.1881 ที่เมืองมะละกา (Malaga) ประเทศสเปน ค.ศ.1900ปิกัสโซ "ได้เดินทางมาอยู่ที่ฝรั่งเศส ผลงานระยะแรกค่อนข้างเอนเอียงไปตามคตินิยมของพวกสัญลักษณ์นิยม และหลังจากนั้นลักษณะการสร้างงานจิตรกรรม ได้เปลี่ยนไปสู่เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ต่างๆเช่น เช่น ความตาย ความยากจน ความว้าเหว่ เป็นต้น จึงเป็นที่มาของการสร้างงานยุคสีน้ำเงิน และเริ่มเข้าสู่ยุคสีชมพูที่มีการสร้างงานโดยมีบรรยากาศของโลกแห่งละครสัตว์ จนถึงปี ค.ศ.1907 เขาได้สร้างผลงานชื่อ "Les Demoiselles d' Avignon" ซึ่งเป็นจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ชิ้นแรกของปิกัสโซ จนกระทั่งปี ค.ศ.1916-1924 ปิกัสโซคิดค้นและสร้างสรรค์งานศิลปะแบบต่างๆ อย่างประสานกลมกลืนเรียกการทำงานช่วงนี้ว่า แนวคิวบิสม์เชิงสังเคราะห์ ปลายปี ค.ศ.1925 ได้เกิดกระแสการเปลี่ยนแปลงการสร้างสรรค์งานศิลปะโดยมีกลุ่มศิลปินแนวเซอร์เรียลิสม์ ได้จัดนิทรรศการผลงานซึ่งมีผลต่อการสร้างงานของปิกัสโซไปสู่แนวเซอร์เรียลิสม์ ด้วยการใช้วัตถุต่าง ๆ เช่น เศษเสื้อเชิ้ต พรม ตะปู และลวด มาสร้างในงานจิตรกรรม เฟอร์เรียร์ (Ferrier) ได้กล่าวถึงปิกัสโซ สรุปได้ว่าปิกัสโซ มักจะศึกษาผลงานศิลปะแนวต่าง ๆ เพื่อเป็นแนวทางในการทำงานใหม่ที่เน้นความต้องการของศิลปินในการถ่ายทอดความเป็นมนุษย์ชาติ ผนวกกับวิธีการสร้างงานศิลปะแบบดั้งเดิมและแบบอื่น ๆ เฉพาะในส่วนที่ปิกัสโซคิดว่าเป็นจุดเด่น แล้วประมวลเป็นผลงานศิลปะของตนเอง (Ferrier.1996:201-202)

วิธีการสร้างงานจิตรกรรมของปิกัสโซมีการทดลองค้นคว้าในการสร้างงานที่หลากหลาย กล่าวคือปิกัสโซได้ศึกษาการทำงานศิลปะยุคดั้งเดิมของศิลปะยุโรป ตั้งแต่ยุคเรอนาซองส์และแนวทางของเซซานน์ที่เน้นการใช้รูปทรง และสี ซึ่งมีอิทธิพลต่อปิกัสโซ จนกระทั่งปิกัสโซได้ค้นพบการทำงานที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวในแนวคิวบิสม์ คือการสร้างเส้นโครงร่าง (Outline)และมีการเน้นเรื่องการใช้เส้นและสีที่มีการทับซ้อน จนเกิดรูปทรงใหม่ ๆ ในลักษณะรูปทรงเรขาคณิต และที่สำคัญปิกัสโซเป็นจิตรกรที่มีความตื่นตัว และสามารถสร้างงานได้อย่างฉับพลันทันทีอีกด้วย

เหตุที่ผู้วิจัยเลือกศึกษาผลงาน ของปิกัสโซ ช่วง ค.ศ.1906-1915 เพราะว่า ในช่วง ค.ศ.1906 นับได้ว่าเป็นระยะเวลาที่ผ่านพ้นการสร้างงานในยุคสีน้ำเงิน และยุคสีชมพู โดยปิกัสโซได้เริ่มศึกษาผลงานจำพวกหน้ากาก พรี-โรมัน ไอเบอเรียน (Pre-Roman Iberian) และศิลปะอาฟริกัน ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงการสร้างงาน ไปสู่ศิลปะแนวคิวบิสม์ทุกๆระยะ เช่น คิวบิสม์ระยะการวิเคราะห์ (Analytical) ระยะการใช้เหลี่ยมมุมซับซ้อน (Facet) ระยะการสังเคราะห์ (Synthetic) เป็นต้น และหลังจาก ค.ศ.1916 ปิกัสโซ ได้หันกลับมาวาดภาพแบบเหมือนจริง ในแนวคลาสสิค จนถึงกลางปี ค.ศ.1920 ปิกัสโซ ได้เปลี่ยนแปลงการสร้างงานไปสู่ศิลปะแนวเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) ดังนั้นจึงเป็นเหตุให้ผู้วิจัยเลือกศึกษาผลงานในช่วง ค.ศ.1906-1915 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ปิกัสโซ ได้สร้างผลงานในแนวคิวบิสม์ ที่มีพัฒนาการต่อเนื่องได้อย่างเป็นระบบ และจะนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมตามแนวคิวบิสม์ในรูปแบบของผู้วิจัย

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาวิจัยผลงานจิตรกรรมตามแนวลัทธิคิวบิสม์ ของ ปาโบล ปีกัสโซช่วง ค.ศ. 1906-1915 ในประเด็น

1.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

1.2 เนื้อหาของภาพ

1.3 การสร้างสรรค์

(1) การจัดโครงสร้างของภาพ

(2) การสร้างรูปทรง

(3) การใช้สี

(4) วิธีการระบายสี

2. เพื่อนำข้อมูลเกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรงและวิธีการระบายสี ที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมตามแนวคิวบิสม์ของปาโบล ปิกัสโซมาพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสีน้ำมันตามแนวลัทธิคิวบิสม์ในเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังใหญ่

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงลักษณะของการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมตามแนวคิวบิสม์ ของ ปาโบล ปิกัสโซ ช่วง ค.ศ. 1906-1915 ในประเด็นแนวความคิดในการสร้างงาน เนื้อหาของภาพ และกระบวนการสร้างสรรค์

2. สามารถนำผลจากศึกษาเกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรง การใช้สีและวิธีการระบายสี มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม

3. จะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนวิชาจิตรกรรมสอนวิชาจิตรกรรมและประวัติศาสตร์ศิลป์ในระดับอุดมศึกษา

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในงานวิจัยฉบับนี้ จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมตามแนวคิวบิสม์ ของศิลปินที่ชื่อ ปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso) ช่วง ค.ศ. 1906-1915 ซึ่งผู้วิจัยได้สุ่มจากผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันจำนวน 164 ภาพที่จัดอยู่ในกลุ่มแนวคิด หรืออิทธิพลที่ได้รับ

1.1 กลุ่มงานจิตรกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะกรีก-โรมัน ไอเบอเรียน อิทธิพลจากศิลปะอาฟริกัน และแนวคิดจากเซซานน์

1.2. กลุ่มงานจิตรกรรมคิวบิสม์แบบวิเคราะห์

1.3 กลุ่มงานจิตรกรรมคิวบิสม์แบบสังเคราะห์

จากนั้นผู้วิจัยได้นำกลุ่มตัวอย่างไปตรวจสอบการเป็นกลุ่มตัวแทนจากผู้ทรงคุณวุฒิ 4 ท่าน และได้ผลงานที่เป็นกลุ่มตัวอย่างจำนวน 21 ภาพดังนี้

(1) ผลงานชื่อ Self- portrait with a Palette. Oil on canvas. 92 x 73 cm. 1906.

(2) ผลงานชื่อ Porthrait of Gertrude Stein. Oil on canvas. 99.6 x 81.3 cm. 1906.

(3) ผลงานชื่อ Two Nudes. Oil on canvas. 151.3 x 93 cm. 1906.

(4) ผลงานชื่อ Two Dances of the Veils (Nude with Drapes). Oil on canvas. 150.3 x 100.3 cm. 1907.

(5) ผลงานชื่อ Les Demoiselles d'Avignon. Oil on canvas. 93 x 66 cm. 1907

(6) ผลงานชื่อ Three Woman. Oil on canvas. 200 x 178 cm. 1908.

(7) ผลงานชื่อ Woman with Fan. Oil on canvas. 101 x 81 cm. 1909.

(8) ผลงานชื่อ Portrait of Ambroise Vollard. Oil on canvas. 93 x 66 cm. 1910

(9) ผลงานชื่อ Portrait of Daneiel-Henry Kahnweiler. Oil on canvas. 100.6 x 72.8 cm.1910

(10) ผลงานชื่อ The Guitar Player. Oil on canvas. 100 x 73 cm. 1910

(11) ผลงานชื่อ Girl with a Mandolin. (Fanny Tellier). Oil on canvas. 100.3 x 73.6 cm. 1910

(12) ผลงานชื่อ The Clarinet. Oil on canvas. 61 x 50 cm. 1911.

(13) ผลงานชื่อ Violin "Jolie Eva'. Oil on canvas. 61 x 81 cm. 1912.

(14) ผลงานชื่อ Poet. Oil on canvas. 60 x 48 cm. 1912.

(15) ผลงานชื่อ Still Life with chair Caning. Oil and oilcloth on canvas framed with cord. 29 x 37 cm. 1912.

(16) ผลงานชื่อ Violin at a cafe(Violin, Glass, Bottle). Oil on canvas. 81 x 54 cm. 1913

(17) ผลงานชื่อ Woman in a chemise Sitting in an Armchair. Oil on canvas. 1914

(18) ผลงานชื่อ Portrait of a Young Girl. Oil on canvas. 130 x 96.5 cm. 1914

(19) ผลงานชื่อ Man with a Moustache. Oil and glued printed fabric on canvas. 65.5 x 46.6 cm. 1910

(20) ผลงานชื่อ Harlequin. Oil on canvas. 183.5 x 105.1 cm. 1915

(21) ผลงานชื่อ Man with a Pipe. (The smoker). Oil and pasted paper on canvas. 138 x 66.3 cm. 1915.

2. งานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมในแนวลัทธิคิวบิสม์ของ ปาโบล ปิกัสโซ ช่วง ค.ศ. 1906-1915 เฉพาะประเด็นต่อไปนี้

2.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

2.2 เนื้อหาของภาพ

2.3 การสร้างสรรค์

(1) การจัดโครงสร้างของภาพ

(2) การสร้างรูปทรง

(3) การใช้สี

(4) วิธีการระบายสี

3. ผลที่ได้จากการศึกษาการสร้างงานจิตรกรรมแนวลัทธิคิวบิสม์ ของปาโบล ปิกัสโซ ช่วง ค.ศ. 1906-1915 จะนำมาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันตามแนวลัทธิคิวบิสม์ในเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังใหญ่

ข้อตกลงเบื้องต้น

การศึกษาผลงานในจิตรกรรมคิวบิสม์ ของ ปาโบล ปิกัสโซ ช่วง ค.ศ.1906-1915 ผู้วิจัยศึกษาจากภาพถ่ายในหนังสือศิลปะต่างประเทศซึ่งเป็นข้อมูลชั้นรอง (Secondary Source) แต่เชื่อว่าข้อมูลภาพดังกล่าวน่าจะมีความใกล้เคียงกับชิ้นงานจริงมากที่สุด

นิยามศัพท์เฉพาะ

คิวบิสม์ หมายถึง ลัทธิบาศก์นิยม ซึ่งมีพัฒนาการทางรูปแบบของศิลปะ แบ่งออกได้ 3 ระยะ คือ ระยะแรกเป็นงานบาศกนิยมที่มีการตัดทอนเป็นรูปเรขาคณิต โดยได้รับอิทธิพลจากเซซานน์ (Cezanne) ระยะที่ 2 เป็นบาศกนิยมแบบวิเคราะห์สามารถมองเห็นทุกด้านพร้อม ๆ กัน และระยะที่ 3 เป็นบาศกนิยมแบบสังเคราะห์มีการแยกวัตถุออก เป็นส่วนย่อยแล้วนำมาจัดวางใหม่ผสมผสานกับการนำวัสดุต่าง ๆ ปะติดรวมกันบนระนาบเดียวกัน

แนวความคิดในการสร้างงาน หมายถึง พื้นฐานทางความคิดความเชื่อในลักษณะเฉพาะของตนที่กระตุ้นให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงาน โดยมีที่มาจากบุคลิกภาพส่วนตัว สภาพแวดล้อม ผ่านกระบวนการวิเคราะห์ทางสติปัญญาส่งผลไปสู่การสร้างสรรค์งานทางศิลปะ

เนื้อหาของภาพ หมายถึง เรื่องราวหรือปรากฏการณ์เชิงสาระที่ศิลปินแสดงออกในผลงานทางศิลปะ

กระบวนการสร้างสรรค์ หมายถึง กลวิธีหรือกระบวนการที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์งาน โดยมีขั้นตอนการจัดวางโครงสร้างของภาพ เพื่อให้เกิดรูปทรงในรูปแบบต่าง ๆ ที่เป็นสื่อแสดงออกผนวกกับการใช้สีและกลวิธีการระบายสีที่ปรากฏให้เห็นตามทักษะและลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน โดยกลวิธีเหล่านั้นสัมพันธ์กับสื่อที่ใช้ในการแสดงออกทางศิลปะ

การจัดโครงสร้างของภาพ	หมายถึง กลวิธีการจัดวางส่วนประกอบต่าง ๆ ของภาพให้เกิดการประสานหรือเชื่อมโยงกันตามเป้าประสงค์ของศิลปิน
การสร้างรูปทรง	หมายถึง การนำส่วนประกอบทางศิลปะ (Elements of Art) มาประสานกัน เพื่อให้เกิดเป็นรูปทรงตามความพอใจของศิลปินตลอดจนเพื่อเป็นสื่อในการการแสดงอารมณ์ ความรู้สึก หรือความคิดของศิลปิน
การใช้สี	หมายถึง การเลือกใช้สีมาจัดวางหรือประกอบกันในงานจิตรกรรมเพื่อให้เกิดผลตามจุดมุ่งหมายในการแสดงออกของศิลปิน
การระบายสี	หมายถึง ลักษณะหรือปรากฏการณ์ของสีที่ศิลปินได้แสดงให้ปรากฏบนพื้นระนาบหรือบนวัสดุต่าง ๆ ด้วยวิธีการอย่างเหมาะสมตามทักษะและกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปิน

วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาข้อมูลภาพจากหนังสือศิลปะซึ่งเป็นข้อมูลชั้นรอง (Secondary Source) จำนวน 164 ภาพ แล้วสุ่มตัวอย่างภาพมา 30 ภาพ โดยพิจารณาจาก
   1.1 เป็นผลงานที่มีการตีพิมพ์ซ้ำในหนังสือศิลปะ
   1.2 เป็นผลงานที่มีกระบวนการสร้างงานที่หลากหลาย
   1.3 เป็นผลงานที่มีการกล่าวถึงในหนังสือศิลปะ
   จากนั้นผู้วิจัยนำไปตรวจสอบการเป็นกลุ่มตัวแทนกับผู้ทรงคุณวุฒิ
2. ศึกษาเกณฑ์ที่จะนำมาใช้วิเคราะห์จากเอกสารต่างๆที่เกี่ยวข้องซึ่งค้นคว้าได้จาก
   2.1 สำนักงานหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
   2.2 ห้องสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร
3. ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างผลงานจิตรกรรมของปาโบล ปิกัสโซ ช่วง ค.ศ. 1906-1915 และความคิดเห็นในเรื่องการสร้างงานจิตรกรรมที่เกี่ยวข้อง
4. ศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมที่เป็นกลุ่มตัวอย่างจำนวน 21 ภาพ ในประเด็น
   4.1 แนวความคิดในการสร้างงาน
   4.2 เนื้อหาของภาพในประเด็น
      ก. เนื้อหาเกี่ยวกับตนเองและครอบครัว
      ข. เนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม
      ค. เนื้อหาเกี่ยวกับวัตถุและสิ่งแวดล้อม
   4.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น
      ก. การจัดโครงสร้างของภาพ
         (1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม
            1.1 กลุ่มรูปทรงที่เชื่อมต่อกัน
            1.2 กลุ่มรูปทรงร่วมกัน
            1.3 กลุ่มรูปทรงปรับระนาบ
            1.4 กลุ่มรูปทรงที่ต่อเนื่องกัน
            1.5 กลุ่มรูปทรงที่ซ้อนกัน

1.6 กลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบ

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

1.1 ความเคลื่อนไหวในแนวดิ่ง

1.2 ความเคลื่อนไหวในแนวนอน

1.3 ความเคลื่อนไหวในแนวเฉียง

1.4 ความเคลื่อนไหวจากศูนย์กลางและรอบนอก

1.5 ความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

(3) การสร้างความสมดุล

3.1 ความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน

3.2 ความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

3.3 ความสมดุลด้วยน้ำหนักแนวนอน

3.4 ความสมดุลด้วยน้ำหนักแนวตั้ง

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

1.1 การใช้เส้นเพื่อสร้างรูปทรง

1.2 การใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรง

1.3 การใช้บริเวณว่างบวกและลบเพื่อสร้างรูปทรง

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

2.1 ใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันหรือทับซ้อนกัน

2.2 ใช้รูปแบบให้มีความเข้มของสีต่างกัน

2.3 ใช้รูปแบบการสลับด้านประกอบสัดส่วนต่างกัน

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

3.1 แบบรูปทรงปิด

3.2 แบบรูปทรงเปิด

3.3 แบบรูปทรงแตกกระจาย

ค. การใช้สี

(1) การใช้สีกลมกลืน

1.1 การใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีใกล้เคียงกัน

1.2 การใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม

(2) การใช้สีตัดกัน

1.1 การใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงกันข้าม

1.2 การใช้สีตัดกันในกลุ่มสีร้อนและเย็น

ง. วิธีการระบายสี

(1) การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ

(2) การระบายสีเรียบกลมกลืน

(3) การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน

(4) การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน

(5) การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน

(6) การระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี

(7) การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ

(8) การระบายสีขอบคม

(9) การระบายสีเป็นจุด

(10) การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น

(11) การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

(12) การระบายสีการสร้างพื้นผิวใต้ภาพ

(13) การระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน

5. นำผลของการวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสีน้ำมันตามแนวลัทธิคิวบิสม์ให้เป็นผลงานของผู้วิจัยเอง

6. สรุปเรียบเรียงรายงานผลการศึกษาและการพัฒนางานจิตรกรรมสีน้ำมัน ตามแนวลัทธิคิวบิสม์ของผู้วิจัย

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารข้อมูลที่สำคัญมากต่อการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ตามลำดับหัวข้อต่อไปนี้

1. เอกสารข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับศิลปะ
   1.1 แนวความคิดในการสร้างงาน
   1.2 เนื้อหาของภาพ
   1.3 การสร้างสรรค์
2. เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะลัทธิคิวบิสม์
   2.1 ความเป็นมาของศิลปะคิวบิสม์
   2.2 กลวิธีของการสร้างสรรค์ในศิลปะคิวบิสม์
3. เอกสารและข้อมูลเกี่ยวกับปาโบล ปิกัสโซ และผลงานในระหว่าง ค.ศ. 1906 - 1915

1. เอกสารข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับศิลปะ

1.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

แนวความคิดในการสร้างงาน หมายถึง พื้นฐานทางความคิดความเชื่อในลักษณะเฉพาะของตนที่กระตุ้นให้ศิลปินเกิดการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงแนวความคิดในการสร้างงานจิตรกรรม โดยกล่าวถึงโครงสร้างทางความคิดของผู้สร้างงานที่ถ่ายทอดเป็นจิตรกรรม ซึ่งสรุปเป็นแนวคิดใหญ่ ๆ 3 ความคิดดังนี้

1. โครงสร้างของความคิดภายใน (Insight Thinking in Structure) หมายถึง ความสามารถในการคิดของผู้สร้างจิตรกรรมหลังจากที่ได้รับสิ่งเร้า หรือประสบการณ์จากโลกภายนอกแล้ว เป็นความคิดริเริ่มภายในวาดโครงการ หรือสร้างภาพพจน์ในสมอง อาจเป็นความคิดแวบหนึ่งที่เกิดขึ้นชั่ววูบ โดยอาจคิดเกี่ยวกับรูปแบบที่ใจกำลังจดจ่อ หรือคิดเกี่ยวกับสีที่เหมาะสม หรือรวมไปถึงเรื่องราวบางส่วนที่ประทับใจหรือความคิดฝัน

2. โครงสร้างของความคิดตามลำดับ (Sequential Thinking in Structure) หมายถึงความสามารถในการวิเคราะห์จากสิ่งที่รับรู้ของผู้สร้างตามลำดับขั้นตอน และความสามารถในการสังเคราะห์รูปแบบขึ้นใหม่ด้วยวิธีการจิตรกรรมและกระบวนการถ่ายทอดโลกภายนอก ซึ่งอาจจะเป็นโครงสร้างทางความคิดที่ปรากฏให้เห็นต่อเนื่องกัน ด้วยรูปแบบที่เคยเห็นทั่วไปในโลกภายนอก โดยมีเค้าโครงเดิมปรากฏเหลืออยู่มาก เป็นจิตรกรรมในเชิงบอกเล่าหรือสร้างสื่อต่อกันได้ง่าย

3.โครงสร้างความคิดพลิกแพลงเป็นความสามารถในการดัดแปลงรูปแบบของจิตรกรรม ให้เป็นประโยชน์ จิตรกรรมที่เป็นผลของความพลิกแพลงจะปรากฏว่ามีรูปแบบโดยเฉพาะ รูปแบบที่สร้างความเข้าใจง่าย ๆ รูปแบบบอกเล่า เสนอแนะ ชักชวนเป็นต้น (อารี สุทธิพันธุ์. 2535 : 95)

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับที่มาของแนวความคิดทางศิลปะ ดังนี้

จิตรกรสร้างงานจิตรกรรมจากแรงกระตุ้นของ "สิ่งเร้า" ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับ "การประสานสัมพันธ์" และ"ปฏิกิริยาตอบสนอง" แต่ละส่วนมีสาระสำคัญ คือ

สิ่งเร้า (Stimulus) คือ สิ่งกระตุ้นดลใจให้จิตรกรรมเกิดปฏิกิริยาตอบสนองจนกระทั่งสร้างงานจิตรกรรมออกมา แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ สิ่งเร้าภายนอก (External Stimulus) ได้แก่ สิ่งแวดล้อมภายนอก (External Environment) ซึ่งอยู่นอกตัวจิตรกรที่อาจเป็น คน สัตว์ วัตถุต่าง ๆ และสิ่งเร้าภายใน (Internal Stimulus) คือ การกระทำของอวัยวะต่าง ๆ ในร่างกายของจิตรกรเองที่กระตุ้นให้แสดงพฤติกรรมออกมา

การประสานสัมพันธ์ (Integration) เป็นกระบวนการทางจิตใจ (Mental Processes) ที่เกิดขึ้นหลังจากได้รับการกระตุ้นจากสิ่งเร้า ทำให้จิตรกรเกิดจิตสำนึก (Conciousness) ซึ่งประกอบด้วย 3 ขั้นตอนได้แก่

ขั้นรู้ (Cognition หรือ Know) เมื่อจิตรกรได้รับการกระตุ้นจากสิ่งเร้า ก็จะเกิดการรู้จากการสัมผัส (Sensation) โดยอาศัยอวัยวะสัมผัสอย่างใดอย่างหนึ่ง แล้วกระแสสัมผัสจะวิ่งไปยังระบบประสาทส่วนกลางซึ่งมีศูนย์กลางอยู่ที่สมอง จากนั้นจึงแปลความหมายออกเป็นความรู้ความเข้าใจ

ขั้นความรู้สึก (Affection หรือ Feeling) เป็นผลที่เกิดจากการรู้ที่มีลักษณะไม่ซับซ้อน ซึ่งมักเกิดจากการรับสัมผัสโดยความรู้สึกไม่ใช่การกระทำ แต่เป็นต้นเหตุไปสู่การกระทำ

ขั้นจงใจที่กระทำ (Cognition หรือ Willing) เป็นผลจากความรู้สึกในสิ่งเร้าผนวกกับแรงจูงใจ (Motivation) ซึ่งผลักดันให้จิตรกรแสดงปฏิกิริยาตอบสนองต่อสิ่งเร้านั้น แรงจูงใจแบ่งเป็น 2 ประเภทคือ แรงจูงใจภายใน (Intrinsic Motive) เช่น ความสนใจ ความต้องการของจิตรกร และแรงจูงใจภายนอก (Ectrinsic Motive) ที่บางครั้งเรียกว่าแรงกระตุ้น (Incentive) เช่น การให้รางวัลการแข่งขัน เป็นต้น

ปฏิกิริยาตอบสนอง (Response) เมื่อจิตรกรถูกเร้าก็ย่อมแสดงปฏิกิริยาตอบสนองต่อสิ่งเร้า ด้วยอาการอย่างใดอย่างหนึ่ง แต่ปฏิกิริยาตอบสนองในบางครั้ง อาจจะปรากฏให้บุคคลภายนอกเห็นได้ชัดหรือไม่ชัดเจนก็ได้ เช่น ปฏิกิริยาตอบสนองที่เกิดขึ้นภายใน (Internal Response) การเกิดเช่นนี้ บุคคลภายนอกไม่สามารถรับรู้ปฏิกิริยาที่เกิดขึ้นได้ แม้แต่ตัวจิตรกรเองในบางครั้งก็ไม่สามารถแยกแยะปฏิกิริยานี้ได้อย่างชัดเจนเนื่องจากปฏิกิริยาประเภทนี้ ประกอบด้วย สังกัป (Concept) ซึ่งหมายถึงความเข้าใจและความคิดสุดท้ายของจิตรกรที่มีต่อสิ่งหนึ่งที่ได้รับรู้ การคิด (Thinking) ซึ่งหมายถึงพฤติกรรมทางจิตใจที่มีความแน่วแน่ในการที่จะแก้ปัญหาที่เกิดขึ้น และสุดท้าย จินตนาการ (Imagination) ซึ่งเป็นผลจากสังกัปและการคิดที่สร้างภาพภายในใจของจิตรกรผู้นั้น (ประเสริฐ ศีลรัตนา.2528 : 22)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงแนวความคิดในการสร้างงานจิตรกรรม ไว้ดังนี้

พื้นฐานทางความคิด และความเชื่อในการแสดงออกของผู้สร้าง ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 4 กลุ่มคือ

กลุ่มที่หนึ่ง เชื่อว่า การแสดงออกรูปทรงของจิตรกรรมเป็นแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ ซึ่งสร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่าเป็น**วัตถุแห่งความทุกข์ทรมาน** (Objects of Suffering) ผู้สร้างจะต้องใช้จินตนาการความรู้ความตั้งใจ และสามารถที่จะสร้างภาพลวงขึ้นมาใหม่ เพื่อที่จะให้ผู้พบเห็นหลีกความทุกข์ได้ และภาพพจน์ (Image) ที่สร้างขึ้นใหม่ทำหน้าที่เป็นผู้รับทุกข์ทั้งหลายแทน **การเน้นจินตนาการมาก** ทำให้มีพื้นฐานทางความคิดว่า **โลกภายในมีความสำคัญ** เมื่อคิดจะระบายสีจะอยู่ที่ไหนก็ได้ ขอให้มีจิตใจแน่วแน่ มีความตั้งใจจริงช่วงเวลาระบาย ก็ถือเป็นการแสดงออกเชิงสร้างสรรค์ของจิตรกรรมแล้ว เพราะจิตรกรรม คือ กิจกรรมอันประเสริฐยิ่งของจิตเป็นจิตวิทยาของผู้สร้าง

กลุ่มที่สอง เชื่อว่า การแสดงออกรูปทรงของจิตรกรรม เป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ซึ่งสร้างจากสิ่งที่มองเห็นได้รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่า **เป็นวัตถุแห่งความใฝ่รู้** (Objects of Inquiry) ผู้สร้างจะต้องพยายามสื่อให้เป็นเหตุผล ให้ความความสามารถที่จะสร้างภาพลวงขึ้นมาจากการค้นคว้าทดลองด้วยสื่อวัสดุ เทคนิค กระบวนการที่เหมาะสม และภาพพจน์ที่สร้างขึ้นใหม่ เป็นผลของการทดลองที่สนองความอยากรู้อยากเห็น ความใฝ่รู้ที่ไม่สิ้นสุดการ**เน้นเหตุและผล** ทำให้มีพื้นฐานทางความคิดว่า **โลกภายนอกมีความสำคัญ** เมื่อคิดจะระบายสีจะต้องพึ่งพาการรับรู้ทางตา หรือการรับรู้สิ่งต่าง ๆ จากโลกภายนอกตรงหน้า จะด้วยตาเปล่า หรือกล้องจุลทรรศน์ก็ได้ แล้วจึงคิดว่าจะระบายสีภูมิภาพพจน์บริเวณไหนแสดงให้รู้เป็นช่วงเวลาอะไร และทำไมจึงต้องระบายสีตามเทคนิคนั้น ๆ ดังนั้นจิตรกรรมจึงเป็นคำตอบที่

เป็นสีแสดงออกให้เห็น

กลุ่มที่สาม เชื่อว่า การแสดงออกรูปทรงของจิตรกรรมเป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ ซึ่งสร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ถือว่าเป็น**วัตถุแห่งความเบิกบานพอใจ** (Objects of Delight) ผู้สร้างจะมีความพึงพอใจมีความสุขที่จะระบาย พยายามสื่อให้รู้สึกในความงาม ความกลมกลืนสร้างภาพลวงที่เกิดจากความพึงพอใจ และให้ภาพที่สร้างขึ้นใหม่เป็นตัวแทนการแสดงออกของ ความเบิกบานยินดี ความสุข ความพอใจไร้กังวล การเน้นความเบิกบานพอใจทำให้มีพื้นฐานทางความคิดว่า **โลกภายในและโลกภายนอกมีความสำคัญเท่า ๆ กัน** เมื่อคิดจะระบายสี ควรถือความสุขความสบาย ความพึงพอใจที่จะแสดงความรู้สึกตามที่รับรู้ หรือตามจินตนาการจะเริ่มจากโลกภายนอกก่อนหรือโลกภายในก่อนก็ได้

กลุ่มที่สี่ เชื่อว่า การแสดงออกรูปทรงของจิตรกรรมเป็นรูปแบบแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ ซึ่งสร้างขึ้นจากสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้ สิ่งเหล่านี้ ถือว่าเป็น **วัตถุแห่งความไม่แน่นอน** (Object of Contingency) ผู้สร้างจะต้องคำนึงถึงเวลาและบริเวณว่าง เมื่อสร้างจิตรกรรมจะต้องแสดงออกให้สอดคล้องกับเวลาซึ่งเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ จะต้องสื่อให้ผู้พบเห็นตระหนักว่า ทุกสิ่งทุกอย่างเป็นไปตามกฎของความไม่แน่นอน และให้ภาพพจน์ที่สร้างขึ้นใหม่เป็นตัวแทน**การเน้นเวลาและบริเวณว่าง** ซึ่งถือว่าเป็นมิติที่ 4 และมิติที่ 5 ทำให้พื้นฐานทางความคิดว่า **ทั้งโลกภายนอกและโลกภายในประสานกันเป็นโลกแห่งความไม่แน่นอน** (Uncertainty) เมื่อคิดว่าระบายสีจะต้องนำเสมอว่าจิตรกรรมเป็นสื่อของเสรีภาพ เป็นสื่อที่เตือนให้ตระหนักในความไม่แน่นอนซึ่งแสดงออกทางการระบายสีได้เป็นอย่างดี (อารี สุทธิพันธุ์.2541)

ทั้งนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้เสนอความเห็นต่อประเด็นที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ดังนี้

เรื่องของความคิดสร้างสรรค์ ได้เข้าไปเกี่ยวข้องกับแนวความคิดทางจิตวิทยาศักยภาพของสมองซีกซ้าย-ขวา ความสมดุล IQ และ EQ รวมทั้งกระบวนการสร้างสรรค์งานไม่ว่าจะเป็นงานศิลปะหรืองานออกแบบโฆษณาก็ตาม

จิตวิทยาสายจิตวิเคราะห์ (Psychoanalysis) อาจเชื่อในเรื่องพลังเก็บกดจากจิตใต้สำนึก ถ้าเราสามารถผันจากจิตใต้สำนึกมาเป็นประโยชน์ในการสร้างสรรค์ได้ พลังนั้นย่อมเป็นประโยชน์ยิ่งต่อการทำงานศิลปะ

สายพฤติกรรมนิยม (Behavioralism) อาจมองในเรื่องสภาพแวดล้อมและการสร้างสิ่งแวดล้อม มองการตอบสนองในรูปของรางวัลและความพึงพอใจ ในอันที่ก่อให้เกิดพลังความคิดสร้างสรรค์

สายที่เชื่อมั่นในการสร้างเจตจำนง (Will Power) ซึ่งเชื่อว่าเจตจำนงจะเป็นแรงผลักดันไปสู่เป้าหมายที่กำหนดไว้เบื้องหน้า ความคิดสร้างสรรค์ย่อมเป็นสิ่งเดียวกับเจตจำนงนั้น

แนวคิดเรื่องความคิดสร้างสรรค์ได้เข้าไปเกี่ยวข้องกับความพยายามที่จะพัฒนาศักยภาพของสมองทั้งสองซีกให้มีดุลยภาพ แม้จะโดดเด่น ซีกหนึ่งศักยภาพอีกซีกหนึ่งย่อมเป็นพลังผลักดันให้เกิดศักยภาพสูงสุด ดังพลังหยิน-หยาง ของโลกตะวันออก และนั่นอาจจะเป็นดุลยภาพระหว่าง IQ และ EQ ในความคิดปัจจุบันนี้ ด้วย IQ ที่เน้น "ปัญญา" และ EQ ที่เน้น "สติ" เมื่อ "สติ" และ "ปัญญา" อยู่ด้วยกัน "สติปัญญา" ย่อมสร้างสรรค์โลกและสร้างสรรค์ศิลปะอย่างมีความหมาย การสร้างสรรค์งานศิลปะ บางความคิดอาจเชื่อในเรื่องของการวางแผนความคิดล่วงหน้า บางความคิดอาจเชื่อในเรื่องของการประดิษฐ์ต่อเติมเสริมแต่ง บางความคิดอาจเชื่อในการวางแผนโครงสร้างทางความคิด บางความคิดอาจเชื่อในปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลันทันใด

อย่างไรก็ตาม การสร้างสรรค์งานศิลปะตามความเชื่อเหล่านี้ก็มักมีข้อมูลมีกระบวนการคิดวิเคราะห์ มีภาวะหล่อหลอมความคิด และการสร้างให้ความคิดเหล่านั้นกระจ่างชัดเป็นรูปร่างหน้าตาเป็นตัวตนขึ้นมา (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542 : 66)

จากข้อมูลข้างต้น สรุปได้ว่า แนวความคิดในการสร้างงาน หมายถึง พื้นฐานทางคิดหรือประสบการณ์ของศิลปินที่กระตุ้นให้ศิลปินเกิดกระบวนการสร้างสรรค์ ซึ่งมีที่มาจากบุคลิกภาพส่วนตัวของผู้สร้างงาน สภาพแวดล้อมและวิถีการดำเนินชีวิตโดยเชื่อมโยงกันให้เกิดปฏิกริยาในการสร้างข้อมูลที่มีความสัมพันธ์กัน โดยผ่านกระบวนการวิเคราะห์ทางสติปัญญา ส่งผลไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะ

1.2 เนื้อหาของภาพ

เนื้อหาของภาพ หมายถึง เรื่องราวหรือปรากฏการณ์เชิงสาระที่ศิลปินแสดงออกในผลงานศิลปะ ทั้งนี้ ชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวถึงความหมายของเนื้อหา ไว้ดังนี้

> เนื้อหา คือ ความหมายของงานศิลปะที่แสดงออกผ่านรูปทรงทางศิลปะ(Artistic Form) เนื้อหาของศิลปะแนวรูปธรรมเกิดจากประสานกัน อย่างมีเอกภาพของเรื่อง แนวเรื่องและรูปทรง เนื้อหาของงานแบบนามธรรม หรือแบบนอนออบเจ็คตีฟเกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของรูปทรง เนื้อหาเป็นคุณลักษณะฝ่ายนามธรรมของงานศิลปะที่มองจากด้านการชื่นชม หรือจากผู้ดูรูปทรงที่แสดงเนื้อหาหรือความหมายของงานศิลปะได้ จะต้องเป็นรูปทรงที่เป็นศิลปะเท่านั้น หมายถึงรูปทรงที่ศิลปินได้สร้างขึ้นจากทัศนธาตุต่าง ๆ อย่างมีเอกภาพรูปทรงที่มีคุณลักษณะเช่นนี้จะให้เนื้อหาที่ประกอบด้วยอารมณ์ความรู้สึกทางสุนทรียภาพ และอารมณ์อื่น ๆตามเรื่องที่ศิลปินได้รับความบันดาลใจมา รูปทรงธรรมดาจากธรรมชาติหรือรูปถ่ายถึงแม้จะมีเรื่องหรือเนื้อเรื่อง (Subject Matter) ก็เป็นเพียงข้อมูลหรือข่าวสารธรรมดาที่อาจทำให้ผู้ดูสร้างจินตนาการขึ้นเองตามเนื้อเรื่องนั้น แต่ไม่มีเนื้อหา เนื้อหาจะมีอยู่ในงานศิลปะเท่านั้น
> เนื้อหาอาจแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือเนื้อหาภายในหรือเนื้อหาทางรูปทรง กับเนื้อหาภายนอก หรือเนื้อหาทางเรื่องราวทางสัญลักษณ์ เนื้อหาภายในเป็นเนื้อหาที่เกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุในรูปทรง เป็นเนื้อหาของรูปทรงโดยตรง เนื้อหาประเภทนี้จะให้อารมณ์ทางสุนทรียภาพแก่ผู้ดูเป็นอารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์ ไม่มีอารมณ์อื่น ๆ ในประสบการณ์ของมนุษย์มาเกี่ยวข้องด้วย เป็นลักษณะจิตวิสัยของศิลปิน เป็นพลังความรู้สึกส่วนตัวเป็นบุคลิกภาพหรือแบบรูปของการแสดงออกของศิลปิน ส่วนเนื้อหาภายนอกซึ่งมีอยู่เฉพาะในศิลปะแบบรูปธรรมที่มีเรื่อง เช่น คน สัตว์วัตถุ สิ่งของ หรือเหตุการณ์ นั้น เป็นเนื้อหาเป็นผลสืบเนื่องจากเนื้อหาภายใน เป็นความหมายของเรื่องและแนวเรื่องที่แปลกออกมาในรูปทรงเมื่อเราดูงานศิลปะแบบรูปธรรมชิ้นหนึ่ง สิ่งแรกที่เราได้รับรู้ ก็คือ เนื้อหาภายในของงาน เนื้อหาภายในนี้จะให้ความรู้สึกทางสุนทรียภาพหรือทางศิลปะแก่เรา ทำให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจและพร้อมที่จะรับอารมณ์ความรู้สึกอื่น ๆ ที่จะตามมา ซึ่งเป็นอารมณ์สะเทือนใจที่เป็นไปตามแนวทางของเรื่องและแนวเรื่อง เช่น ความรัก ความเศร้า ความเห็นใจเพื่อนมนุษย์ ความรักชาติมาตุภูมิ เป็นต้น
> ดังนั้น ในงานรูปธรรม จะมีเนื้อหาทั้งภายในและภายนอก ให้อารมณ์ทั้งทางศิลปะและอารมณ์ อื่น ๆ ควบคู่กันไป แต่ในงานแบบนามธรรมจะมีเนื้อหาภายในเพียงอย่างเดียวให้อารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์ โดยไม่มีอารมณ์ที่มนุษย์รู้จักมาก่อนเจือปน มีแต่ความเอิบอาบ ปิติ บริสุทธิ์ และสูงส่ง (ชลูด นิ่มเสมอ.2534: 22)

นอกจากนี้ อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงความคิดเห็นต่อประเด็นประเภทของเนื้อหาที่ปรากฏในงานจิตรกรรม โดยสรุปได้ดังนี้

1. เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติของมนุษย์ (Man and Own Nature) ซึ่งได้แก่ เรื่องราวความรักความโกรธหลง อิจฉา ริษยา ฯลฯ

2. เรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับมนุษย์ด้วยกัน (Man and Other People) เช่น เรื่องธรรมชาติของครอบครัว เรื่องประวัติศาสตร์ สงคราม การทำมาหากิน ความเห็นอกเห็นใจต่อผู้อื่น ฯลฯ

3. เรื่องราวที่มนุษย์เกี่ยวข้องกับมนุษย์และสิ่งแวดล้อม (Man and The Inpersonal Environment) เป็นเรื่องราวทางเทคโนโลยีการค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์ คณิตศาสตร์

4. เรื่องราวที่เกี่ยวกับมนุษย์และสิ่งไม่มีตัวตน (Man and The Intangibles) ได้แก่ เรื่องราวของเทพเจ้า ศาสนา ทางเทคโนโลยีการค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์ คณิตศาสตร์นิยาย ฯลฯ (อารี สุทธิพันธุ์,2528: 60)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงประเภทของเนื้อหาทางศิลปะ โดยสรุปได้ว่า เนื้อหาทางศิลปะ มีดังนี้

1. เนื้อหาส่วนตัว (Personal Functions)

เป็นเนื้อหาที่เริ่มต้นจากชีวิตเลือดเนื้อส่วนตน ความรัก และความพอใจส่วนตน ซึ่งศิลปินเปิดเผยสิ่งเหล่านี้ออกมา และ

ผู้อื่นก็ย่อมจะสัมผัสหรือสื่อสารร่วมกันได้ แต่จะมากหรือน้อยนั้นก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง

การแสดงออกทางด้านจิตวิทยา เป็นผลงานศิลปะที่แสดงความรู้สึกเก็บกดจากจิตใต้สำนึก และสะท้อนอารมณ์เก็บกดในสภาพต่าง ๆ กัน ภาพผลงานอาจจะแสดงความรู้สึกเครียด ฝัน หรือ จินตนาการที่อยู่เหนือปรากฏการณ์ปกติ เช่น จิตรกรรมศิลปะลัทธิเหนือจริง (Surrealism) ของรูสโซ (Rousseau) จิตรกรรมศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์นามธรรม (Abatract Expressionism) ของดีคูนนิง (De Kooning)

ความรัก เพศ และชีวิตครอบครัว เป็นผลงานศิลปะที่มุ่งแสดงออกในเนื้อหาส่วนตัวและใกล้ตัว คือ เรื่องของความรัก เรื่องของเพศ และเรื่องเกี่ยวกับชีวิตภายในครอบครัว พ่อ แม่ ลูก ญาติพี่น้อง กิจกรรมภายในบ้าน การพักผ่อน ซึ่งเรื่องเหล่านี้เป็นเรื่องใกล้ตัว และเป็นเนื้อหาที่ชื่นชมกันได้เป็นอย่างดี เช่น ประติมากรรมชื่อ "จูบ" (The Kiss) ของโรแดง (Rodin) จิตรกรรมชื่อ "คนกินมันฝรั่ง" (Potato Eaters) ของฟานโกะ (Van Gogh) จิตรกรรมชื่อ "แม่กับลูก" (Mother and Child) ของปิกัสโซ (Picasso) เป็นต้น

ความตายและอารมณ์ที่น่าหวาดกลัว เป็นผลงานศิลปะที่มุ่งสะท้อนภาพชีวิตอีกด้านหนึ่งโดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องของความตาย และความรู้สึกอันรุนแรงลึกลับน่ากลัว เช่น ผลงานจิตรกรรมเกี่ยวกับความตายของคอลล์วิทซ์ (Kollwitz) หรือภาพที่แสดงบรรยากาศและความรู้สึกที่น่ากลัวลึกลับของมุงซ์ (Munch) ศิลปินในศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์ (Expressionism)

ความศรัทธาส่วนตัว ความศรัทธาส่วนตัวอันสูงส่งของคนเรา อาจจะเป็นเรื่องของศาสนา อุดมคติ สุขนิยม ไสยศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ความศรัทธาเหล่านี้ ศิลปินได้นำเสนอออกมาในภาพผลงานศิลปะ ทั้งเป็นการเปิดเผยโดยตรงและเป็นภาพสะท้อน เช่น ภาพแสดงการต่อต้านไสยศาสตร์ของโกยา (Goya) ศิลปินในกลุ่มสัจนิยม ภาพสะท้อนความเชื่อทางศาสนาของโกแกง (Gauguin) เป็นต้น

การแสดงออกทางด้านความงดงาม การแสดงออกทางด้านความงดงามในที่นี้ หมายถึงการแสดงออกด้วยเนื้อหาที่เน้นความงาม ความประณีต รสนิยม เฉพาะบุคคล แนวโน้มจะเป็นความงามอย่างนามธรรมมากกว่าความงามที่จะต้องนำไปเปรียบเทียบกับธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ความงดงามในแง่นี้จึงอาจจะเป็นความความของรูปทรงเรขาคณิต สี รอยพู่กัน ฯลฯ ตามรสนิยมส่วนตัว เช่น จิตรกรรมของศิลปินกลุ่มสนามสี (Color Field) ประติมากรรมแขวน (Mobile) ของคาลเดอร์ (Calder) จิตรกรรมปฏิกิริยา (Action Painting) ของพอลลอค (Pollock)

2. **เนื้อหาเพื่อสังคม** (Social Functions) เป็นเนื้อหาที่มีสาระเน้นไปถึงความเกี่ยวพันกับสังคมโดยตรงและเกิดผลกระทบทั้งสองด้านได้ดี กล่าวคือ มีทั้งคุณค่าเพื่อสุนทรียภาพส่วนตน และคุณค่าอันสื่อสารไปถึงผู้คนในวงกว้างอีก โดยพิจารณาว่าสังคมเป็นตัวผสานอันสำคัญต่อชีวิตทุกคน ซึ่งทุกคนน่าจะได้ร่วมกันกระตุ้นจิตสำนึกและร่วมกันสร้างสรรค์ แทนที่จะสร้างเสริมเฉพาะอารมณ์ส่วนบุคคลเท่านั้น

การเมืองและลัทธิความเชื่อ ศิลปะที่แสดงออกด้วยเนื้อหาทางด้านการเมืองและลัทธิความเชื่อ เป็นการเสนอเนื้อหาทางด้านสังคมที่นิยมกันมากด้านหนึ่ง อาจจะเป็นการบันทึกภาพเหตุการณ์ทางการเมือง การเสนอ ความคิด หรือเสนออุดมการณ์จากจุดยืนของศิลปิน ตัวอย่างเช่น ภาพวันที่ 3 พฤษภาคม 1808 (The Third of May, 1808) ของโกยา ซึ่งเป็นภาพการสังหารหมู่ในสเปน ภาพเสรีภาพนำประชาชน (Liberty Leading the People) ของเดลาครัวซ์ ซึ่งแสดงความหายนะของสงคราม

บรรยากาศสภาพสังคม เป็นเนื้อหาศิลปะที่ศิลปินมุ่งบันทึกหรือแสดงเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมไม่ว่าจะเป็นเหตุการณ์ที่ใกล้ตัวหรือไกลตัวและก็เป็นที่เชื่อกันว่าศิลปะที่มุ่งเน้นการบรรยายสภาพสังคมเช่นนี้ จะช่วยกระตุ้นสำนึกรับผิดชอบต่อสังคมให้กับผู้ชื่นชมด้วย ตัวอย่างเช่น ภาพรถไฟ ชั้นที่ 3 (The Third Class Passengers) ของโดมิเอร์ (Daumier) หรือภาพคนทุบหิน (Stone Breakers) ของคูร์เบท์ (Courbet) ศิลปะสัจนิยม เป็นต้น

วิพากษ์วิจารณ์สังคม ศิลปะที่แสดงเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์สังคม ก็เป็นศิลปะอีกลักษณะหนึ่งที่แสดงเนื้อหาเกี่ยวกับสังคม โดยเน้นการวิพากษ์วิจารณ์ รวมทั้งการแสดงอาการเยาะเย้ยถากถาง การไม่มีเหตุผล ความอยุติธรรม หรือความผิดพลาดอื่นๆ ด้วย เช่น จิตรกรรมในลักษณะวิพากษ์วิจารณ์สังคมของโดมิเอร์ ศิลปะสัจสังคมนิยม (Socialist Realiam) ของจีนหรือรัสเซีย เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ.2536: 65)

ชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวถึงความสำคัญของเรื่องที่มีต่อเนื้อหา สามารถประมวลได้ 3 ประการดังนี้

1. การเน้นเนื้อหาด้วยเรื่อง ได้แก่ การใช้เรื่องที่ตรงกับเนื้อหา และเป็นตัวแสดงเนื้อหาของงานโดยตรง ถ้าศิลปินมุ่งเน้นไปที่รูปลักษณะของเรื่อง หรือให้เรื่องเป็นตัวแสดงมากขึ้นเท่าไร คุณค่าทางรูปทรงและคุณค่าทางศิลปะจะกลับยิ่งลดน้อยลงเท่านั้น ในที่สุดจะเป็นงานที่มีแต่เรื่อง ไม่มีรูปทรง หมดสภาพของศิลปะไป

2. เนื้อหาที่เป็นผลจากการผสมผสานระหว่างศิลปินกับเรื่อง ในกรณีนี้ศิลปินจะเสนอความเห็นส่วนตัว หรือผสมความรู้สึกส่วนตัวเข้าไปในเรื่อง เป็นการผสมกันระหว่างรูปลักษณะของเรื่องกับจินตนาการของศิลปิน หรือเป็นการแปลความหมายของเรื่องตามทัศนะของศิลปิน การสร้างงานในลักษณะนี้ รูปทรงจะทำหน้าที่เพื่อตัวมันเองพร้อม ๆ กับทำหน้าที่ให้กับเรื่องด้วย ทำให้รูปทรง เรื่อง และเนื้อหามีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่น

3. เนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่อง เมื่อศิลปินผสมจินตนาการของตนเข้าไปในงานมากขึ้น ความสำคัญของเรื่องจะลดลง การทำงานลักษณะนี้ศิลปินจะอาศัยเรื่องเป็นเพียงจุดเริ่มต้นแล้วเดินทางห่างออกจนเรื่องหายลับไป เหลืออยู่แต่รูปทรงและตัวศิลปินเองที่เป็นเนื้อหาของงาน ในกรณีนี้เนื้อหาภายใน ซึ่งหมายถึงเนื้อหาที่เกิดจากการประสานกันของรูปทรงจะมีบทบาทมากกว่าเนื้อหาภายนอก หรือบางครั้งอาจไม่แสดงเนื้อหาภายนอกออกมาเลย (ชลูด นิ่มเสมอ.2534 : 23)

จากข้อมูลข้างต้น สรุปได้ว่าเนื้อหาของภาพ หมายถึง เรื่องราวหรือปรากฏการณ์เชิงสาระที่ศิลปินแสดงออกในผลงานทางศิลปะ เพื่อถ่ายทอดออกมาให้ผู้ดูเกิดการรับรู้ทางการเห็น และสามารถแสดงให้ผู้ดูเกิดอารมณ์และความรู้สึกต่อผลงาน โดยสาระนั้นอาจจะเป็นเรื่องราวเชิงพรรณา การสะท้อนสภาพสังคมสิ่งแวดล้อม สัญลักษณ์หรือสาระเชิงนามธรรม

1.3 กระบวนการสร้างสรรค์

กลวิธีศิลปะ หมายถึง เทคนิคหรือกระบวนการที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์งานของศิลปิน

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้อธิบายความหมายของ กลวิธี (Art Ttechniques) ไว้ว่า กลวิธี หมายถึงปรากฏการณ์ทางด้านกระบวนการสร้างสรรค์ที่แสดงปรากฏการณ์ตามทักษะและลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน โดยที่กลวิธีเหล่านั้นสัมพันธ์กับสื่อที่ใช้ในการแสดงออกทางศิลปะ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534 : 201)

ชลูด นิ่มเสมอ กล่าวถึงกระบวนการของการสร้างสรรค์ศิลปะว่ามีจุดเริ่มต้น มีการพัฒนา และมีที่สิ้นสุด เป็นขั้นตอนที่สอดคล้องต่อเนื่องกัน ซึ่งสรุปได้โดยย่อดังนี้

1. รูปความคิด หรือมโนคติ (Idea) ก่อตัวขึ้นจากปฏิกิริยาของศิลปินต่อสภาพสังคม จากปรัชญา หรือจากประสบการณ์ที่เราเรียกกันว่า จุดบันดาลใจ

2. รูปความคิดหลายๆ ความคิด ของสิ่งหนึ่งที่รวมตัวเข้าด้วยกันแล้วพัฒนาขึ้นจนถึงระดับหนึ่งที่พอจะเรียกว่าเป็นจุดมุ่งหมายหรือแนวความคิด (Concept)

3. โครงสร้างของรูปทรง หรือจะเรียกว่าสัญลักษณ์ก็ได้ที่สอดคล้องกับอารมณ์ส่วนตัวและจุดหมายหรือแนวความคิด จะปรากฏขึ้นราง ๆ เป็นรูปที่สัมผัสได้ด้วยการเห็น หรือรูปในธรรมารมณ์ อาจเป็นผลไม้ ทิวทัศน์ หรือการประกอบกันของระนาบของมวลหรือทัศนธาตุอื่น ๆ

4. การเห็นแจ้งของศิลปินผสมกับสัญลักษณ์ในข้อ 3 จะสร้างจินตภาพขึ้น

5. ศิลปินจะหาวัสดุ และวิธีการที่เหมาะสมแปลจินตภาพภายในออกมาเป็นรูปภายนอก และโดยกระบวนการนี้จะทำให้จินตภาพปรากฏตัวขึ้นราง ๆ นั้นมีการเปลี่ยนแปลงคลี่คลายไปสู่ความเด่นชัดและสมบูรณ์ในขั้นสุดท้าย (ชลูด นิ่มเสมอ.2534 : 324)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับกระบวนความคิดสร้างสรรค์ทางด้านการกระทำไว้ 4 ขั้นตอน คือ สรุปได้ดังนี้

1. การสลับตำแหน่งของเส้น รูปร่าง ในทางทัศนศิลป์ ถือว่ามีความสำคัญมากเพราะเหตุว่าจะทำให้มองเห็นเป็นของแปลกใหม่

2. การสลับตำแหน่งของวัตถุหรือโยกย้าย ผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์มักจะครุ่นคิดที่จะโยกย้ายอยู่เสมอ

3. การสร้างให้เกิดความฉงนสนเท่ห์ เรื่องนี้จะพบได้เสมอ ๆ ซึ่งสร้างความสงสัยให้แก่ผู้พบเห็นรวม ๆ กัน ซึ่งผู้สร้างรูปเขียนมีความประสงค์ที่จะไม่บังคับให้ผู้ดู ดูรูปที่ตนเขียน ก็รู้ทันทีว่าเป็นรูปอะไร แต่จะให้เสรีภาพแก่ผู้ดู ให้คิดเป็นรูปอะไร หรือเมื่อเห็นรูปนั้นแล้วจะสามารถคิดถึงเรื่องอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

4. การสลับให้เหมาะกับเวลาและสภาพการณ์ กระบวนการขั้นสุดท้ายนี้เกี่ยวข้องกับสังคมปัจจุบัน สังคมที่ผูกพันกับเวลาผู้สร้างอาจจะย่นเวลาแสดงให้น้อยลง หรือสลับให้เหมาะกับสภาพสังคมปัจจุบัน ตัวอย่างเช่น การแสดงบนเวที การถ่ายทำภาพยนต์ การตัดต่อย่นย่อให้เข้าใจโดยรวดเร็ว (อารี สุทธิพันธุ์.2532 : 105)

1.3.1 การใช้สี

โกสุม สายใจ ได้กล่าวถึงการใช้สีของศิลปิน ซึ่งแบ่งออกได้ 3 ลักษณะใหญ่ ๆ ดังนี้

1. การใช้สีให้เหมือนธรรมชาติหรือเหมือนแบบที่มองเห็น การใช้สีลักษณะนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ภาพที่สำเร็จออกมาแล้วดูเหมือนแบบที่เหมือนจริง (Realistic Style) ซึ่งเป็นรูปแบบที่ง่ายแก่การเข้าใจและผู้ดูผู้ชมมากที่สุด เห็นแล้วรู้เรื่องทันที ทั้งนี้เพราะผู้ดูผู้ชมเคยพบเห็นของจริงมาก่อน และนับได้ว่าเป็นรูปแบบที่ยืนยาวหรือคงอยู่นานที่สุดแม้ในปัจจุบันก็ยังมีศิลปินมากมายที่นิยมเขียนกันอยู่ นอกจากนี้ในด้านการศึกษายังถือว่าเป็นพื้นฐานที่จะก้าวไปสู่การใช้สีในลักษณะอื่น ๆ อีกด้วย

2. การใช้สีตามหลักการใช้สี แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ

การใช้สีเพื่อให้สีประสานกลมกลืนกัน (Harmony Colouring)

การสร้างความกลมกลืนของสี โดยปกติแล้วจะพิจารณาเกี่ยวกับความสัมพันธ์สีหนึ่งกับสีอื่น ๆ โดยมีความเชื่อว่า สีจะอยู่โดดเดี่ยวหรือแยกออกจากกลุ่มมิได้ ถ้าลงสีหนึ่งสีใดไปแล้วต้องนึกถึงความสัมพันธ์กับสีอื่น ๆ ในภาพนั้นด้วย เราสามารถสร้างหลักเกณฑ์ใหญ่ ๆ ที่เกี่ยวกับความกลมกลืนของสีได้ดังต่อไปนี้

1. การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักของสีเดียว (Total Value Harmony)

   การใช้สีกลมกลืนด้วยค่าน้ำหนักสี สีเดียว หมายถึงการทำให้สีสีเดียวมีค่าหลายน้ำหนักโดยการผสมขาวให้มี น้ำหนัก อ่อนลงเห็นสีนวล และผสมสีดำให้มีน้ำหนักเข้มขึ้นเป็นสีคล้ำเพื่อจะได้ไปใช้ได้หลายน้ำหนักการใช้สี แบบนี้เป็นการฝึกใช้สีกลมกลืนอันเป็นพื้นฐานสำหรับการใช้สีแบบอื่น ๆ ต่อไป

2. การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง (Harmony)

   เป็นการใช้สีกลมกลืนแบบง่าย ๆ โดยใช้สีที่วางอยู่ใกล้เคียงกันในวงจรสี เช่น แดงแสด ส้ม

3. การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีคู่ผสม (Two Colors and Mixing)

   สีคู่ผสม หมายถึง สีคู่ใดคู่หนึ่งผสมกันแล้วได้สีที่สาม ซึ่งมีส่วนผสมของสีทั้งสอง เช่น สีแดงผสมกับสีเหลืองจะได้สีส้มและเมื่อใช้สีทั้งสามในโครงงานเดียวกันจะได้สีสีที่กลมกลืนกัน

4. การสร้างความกลมกลืน โดยใช้สีในลักษณะสภาพสีส่วนรวม (Tonality of Colour)

สภาพสีส่วนรวมหมายถึง สีของวัตถุ สิ่งของ หรือภาพเขียน ที่มีสีส่วนรวมหรือสีส่วนใหญ่ของภาพออกสีใดสีหนึ่ง แม้ว่าในส่วนของรายละเอียดของภาพจะมีสีอื่น ๆ ปนอยู่ด้วยก็ตาม ในการออกแบบโครงสีของนักออกแบบหรือศิลปินมักจะปรากฏสภาพสีส่วนรวมของสีใดสีหนึ่งเสมอ ซึ่งสภาพสีส่วนรวมแต่ละสีจะให้ความรู้สึกแตกต่างกันในการเขียนภาพของจิตรกรในอดีต บางคนนิยมลงพื้นเป็นสีส่วนรวมของภาพหรือแบบที่ต้องการจะเขียน

5. การสร้างความกลมกลืนโดยใช้วรรณะของสี (Tone of Colors)

ในวงจรสีจะมีทั้งหมด 12 สี ถ้าแบ่งออกเป็นสองส่วน จะได้ส่วนละ 6 สี และถ้าไม่นับสีเหลืองและสีม่วงก็จะเหลือส่วนละ 5 สี เป็นสีที่ประกายไปทางสีแดงซึ่ง เรียกว่ากลุ่มหรือ วรรณะสีร้อน หรือกลุ่มอุ่น (Warm Tone) และสีที่มีประกายไปทางสีน้ำเงิน เรียกว่าวรรณะเย็น (Cold Tone) สีเหลืองและสีม่วงนับว่าเป็นสีกลางซึ่งอยู่ได้ทั้งสองวรรณะ

6. การสร้างความกลมกลืนโดยใช้สีในลักษณะสีเอกรงค์ (Monochrome)

เป็นการสร้างงานจิตรกรรมโดยใช้สีเดียว เพื่อให้มองดูแล้วกลมกลืนกันเป็นสิ่งเดียวกัน หรือเป็นกลุ่มเดียวกัน หรืออาจจะมาสีอื่นเข้าผสมด้วย แต่ต้องไม่มากนักและเกลี่ยให้ดูกลมกลืนกันเป็นสีเดียวกันภาพที่สำเร็จออกมาจะดูคล้ายกับการใช้สีแบบสภาพสีส่วนร่วม แต่สีเอกรงค์จะดูนุ่มนวลกว่าในบางครั้ง สีจะต้องถูกลดค่าลงด้วยการผสมสีตรงกันข้ามก่อนแล้วจึงผสมด้วยสีขาว สีดำ หรือเทา เพื่อให้เปล่งประกายเป็นเอกรงค์ได้ชัดเจนและนุ่มนวลขึ้นถ้าเป็นภาพเอกรงค์ที่เขียนขึ้น โดยใช้สีเทาเป็นหลักจะมีชื่อเฉพาะว่าเอกรงค์เทา(Grisalle) ถ้าใช้สีเหลืองเพียงสีเดียวจะมีชื่อเฉพาะว่า เอกรงค์เหลือง (Cirage)

7. การกลับค่าของสี (Discord)

หมายถึง การสร้างความแตกต่างหรือขัดแย้งที่เหมาะสมได้จังหวะส่งเสริมให้มีสีสันน่าดูขึ้นเป็นจุดทำให้ภาพดูตื่นเต้นขึ้น การใช้สีแบบนี้ จิตรกรต้องเข้าใจและมีประสบการณ์จึงจะทำได้ดี ทั้งนี้เพราะการใช้สีกลมกลืนบางครั้งดูจืดเกินไปการสร้างความขัดแย้งในบางจุดทำให้ภาพดูตื่นเต้นขึ้น

การใช้สีเพื่อให้สีแต่ละสีประสานส่งเสริมกัน (Contrast and Co-Orporation Colouring)

สีแต่ละสีมีลักษณะเฉพาะ ซึ่งอาจจะกลมกลืนหรือตัดกันสีอื่น ๆ ก็ได้ ดาวินซี ได้เขียนไว้ใน Trattoto Della Prttura ว่าสีแต่ละสีจะแตกต่างกัน แดงกับเขียว ม่วงกับเหลือง รวมไปถึงขาวกับดำ ด้วยในเหตุผลนี้เซฟรินก็เห็นด้วยและกล่าวเสริมต่อไปอีกว่าไม่ควรวางสีปฏิปักษ์ไว้ใกล้กัน เพราะสีทั้งสองจะประกายซึ่งกัน แต่ถ้าเป็นสีตัดกันธรรมดา เช่น เขียวกับเหลืองส้มกับเขียวผลสะท้อนของสีจะส่งเสริมกัน แต่บางคู่ก็ไม่นิยมใช้คู่กันคือเขียวกับม่วง ซึ่งจะให้ผลในลักษณะที่มืดคล้ำ (Muddy)เพราะทั้งคู่ไม่ส่งเสริมกัน

1. การใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่น (Intensity)

การใช้สีเพื่อส่งเสริมให้เกิดพลังสีเด่นนี้จะแบ่งภาพออกเป็นสองส่วน คือ ส่วนพื้นและส่วนเด่นหรือจุดสนใจ ซึ่งส่วนที่เป็นพื้นจะส่งเสริมให้ส่วนที่เป็นจุดเด่นเปล่งพลังชัดเจนขึ้น ส่วนที่เป็นพื้นจึงต้องลดค่าของสีลง โดยวิธีการสีนวล สีคล้ำ สีหม่น หรือเป็นพื้นดำเลยก็ได้ ในขณะที่ส่วนเด่นจะเป็นสีแท้หรือสีที่สดใสก็ได้ นอกจากนี้มีบางคู่ยังส่งเสริมกันและกันได้ เช่น สีเหลืองอ่อน จะมีพลังเด่นชัดสดใสขึ้นเมื่อระบายบนพื้นสีน้ำเงินเข้ม

2. การใช้สีตรงกันข้ามไปประสานส่งเสริมกัน (Complementary Colors) สีตรงกันข้าม หมายถึง สีที่อยู่ในตำแหน่งตรงกันข้ามในวงจรสีซึ่งมีทั้งหมด 6 คู่คือ

เหลือง ตรงกันข้ามกับ ม่วง เขียวเหลือง ตรงข้ามกับ ม่วงแดง

แดง ตรงกันข้ามกับ เขียว ส้มเหลือง ตรงข้ามกับ ม่วงน้ำเงิน

น้ำเงิน ตรงกันข้ามกับ ส้ม ส้มแดง ตรงข้ามกับ เขียวน้ำเงิน

มีวิธีการใช้การนำคู่สีตัดกันไปใช้ในโครงการเดียวกันจะให้ความรู้สึกตื่นเต้นเร้าใจ และบางครั้งแสดงถึงการแตกหัก การนำไปใช้จึงต้องระวังมิฉะนั้นงานที่ปรากฏออกมาจะขัดแย้งกัน ซึ่งมีวิธีการใช้ดังต่อไปนี้คือ การใช้สีตัดกันในปริมาณที่ต่างกันเช่น 90 กับ 10 เปอร์เซ็นต์ หรือ 80 กับ 20 เปอร์เซ็นต์

3. การใช้สีสมดุล (Symmetrical Coloring)

เป็นการใช้สีโดยแบ่งภาพออกเป็นสองส่วน ซ้าย-ขวา หรือ บน-ล่าง เมื่อระบายสีลงในด้านใดให้ระบายสีนั้นลงไปด้านตรงกันข้ามด้วย การระบายสีแบบนี้สามารถเลือกใช้สีได้หลายสี นับเป็นการใช้สีที่มีความอิสระมากแบบหนึ่งและจะได้

ภาพที่มีสีสดใสประสานส่งเสริมกันอย่างน่าดู โดยมีความสมดุลของทั้งสองด้านเป็นตัวควบคุม

4. การใช้สีเป็นคู่

การใช้สีน้อยเพียงหนึ่งสองสีเพื่อให้เกิดความเรียบง่าย โดยเฉพาะในวงการธุรกิจ เช่นงานพาณิชย์ศิลป์ หรืองานนิเทศศิลป์การใช้สีจึงต้องสอดคล้องกับต้นทุนทำให้นักออกแบบต้องสร้างงานในวงจำกัด เช่น การออกแบบโลโก้ (Logo) หัวจดหมาย ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้เพียง 2 สี หรือใช้สีคู่ใดคู่หนึ่ง ซึ่งอาจจะตัดกันหรือใกล้เคียงกันก็ได้

3. การใช้สีตามทัศนะของศิลปินแต่ละคน

การใช้สีตามทัศนะของศิลปินแต่ละคนเริ่มปรากฏขึ้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 และปรากฏชัดเจนขึ้นในตอนต้นศตวรรษที่ 19 แม้ว่าศิลปินแต่ละคนจะศึกษาทฤษฎีหรือหลักการใช้สีมาแบบเดียวกันก็ตามแต่จะมีการปรุงแต่งการใช้สีให้แตกต่างกัน ทั้งนี้เป็นเพราะเหตุผลต่อไปนี้

1. เนื้อหาที่ต้องการแสดงออก เนื้อหาหรือเนื้อเรื่องที่ศิลปินต้องการแสดงออกจะเป็นตัวกำหนดให้ใช้โครงสีแตกต่างกัน เช่นเนื้อเรื่องเกี่ยวกับธรรมชาติหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ในสังคม ศิลปินก็จะกำหนดสีให้เหมือนแบบที่มองเห็นในธรรมชาติและในสังคม แต่ถ้าเป็นเนื้อหาที่เป็นจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ เช่น เรื่องของนรก สวรรค์ หรือเรื่องของการแสวงหารูปแบบความงามใหม่ ๆ โดยไม่แสดงเนื้อเรื่องการกำหนดโครงสีก็จะแตกต่างออกไป ซึ่งมีอิสระมากกว่า

2. เทคนิควิธีการต่าง ๆ ในการสร้างงานศิลปะทั้งวิจิตรศิลป์จะมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาทั้ง รูปแบบ เทคนิค วิธีการ และวัสดุอุปกรณ์ แต่ก่อนเราใช้สีฝุ่น สีน้ำ สีน้ำมันในการเขียนภาพ ปัจจุบันมีวิธีการค้นคิดสีโปสเตอร์ สีอะคริลิค สีพลาสติก และสีสเปรย์ เป็นต้น แต่ก่อนเราใช้พู่กัน สำลี ฟองน้ำ เป็นเครื่องมือในการระบายสีปัจจุบันมีการพ่นสี หยดสี เทสี และใช้วัสดุอื่น มาปะติด ที่เรียกกันว่าสีผสม (Mixed Media) เป็นต้น

3. ลักษณะเฉพาะตัวของจิตรกรซึ่งแต่ละกลุ่มจะมีความชอบในสีใดสีหนึ่ง หรือสีกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งแตกต่างกัน เมื่อชอบสีใดก็จะใช้สีนั้นเป็นหลัก เช่น ภาพพระเยซูสีเหลืองของ พอล กอแกง (Paul Guaguln) ซึ่งใช้สีเหลืองเป็นหลัก ภาพตัวตลก (The Joker) ของปิกัสโซ ใช้สีฟ้าอ่อนเป็นหลัก (โกสุม สายใจ.2540 : 71-95)

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้กล่าวถึงความแตกต่างในการใช้สี โดยแบ่งแนวทางการใช้สีออกเป็น 2 ลักษณะ ซึ่งสามารถประมวลได้ดังนี้

การใช้สีบันทึกรูปแบบ คือ การใช้สีเป็นสื่อวัสดุสร้างสรรค์รูปแบบต่าง ๆ ตามตาเห็นหรือลอกเลียนแบบรูปสีต่าง ๆ จากธรรมชาติให้ดูเหมือนจริงตามต้นฉบับ คือ มีรูปร่างรูปทรง มีพื้นผิว มีระยะมิติมีแสงเงามีขนาดสัดส่วนมีสีสันและอื่น ๆ ให้ปรากฏในผลงานศิลปะที่ผู้ดูดูแล้วเกิดความรู้สึกคล้ายกับการรับรู้แบบจริงในธรรมชาติ

การใช้สีบันทึกความรู้สึก คือ การใช้สีเป็นสื่อวัสดุสร้างสรรค์รูปแบบต่าง ๆ ตามอารมณ์ความรู้สึกซึ่งรูปแบบจากความรู้สึกอาจมีบางส่วนที่เป็นรูปแบบธรรมชาติตามพื้นฐานประสบการณ์เดิม แต่ถูกต่อเติมดัดแปลงบิดผันไปตามจินตนาการ ทำให้รูปแบบไม่เหมือนจริงตามธรรมชาติ ซึ่งก็คือรูปแบบลักษณะกึ่งนามธรรม ส่วนความรู้สึกอีกลักษณะ คือ ความรู้สึกที่เป็นนามธรรม เมื่อใช้สีบันทึกถ่ายทอด ก็จะไม่มีรูปแบบธรรมชาติใด ๆ ให้ปรากฏเห็นอยู่เลย ความสำคัญของสีที่ใช้บันทึก คือ เป็นสื่อแสดงแทนสิ่งต่าง ๆ แสดงเนื้อหาเรื่องราวต่าง ๆ โดยใช้สีเป็นสื่อสัญลักษณ์แทนทั้งหมด (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2542 : 216)

วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวถึงความกลมกลืนของสีตามหลักทฤษฎีของเชฟเริล ดังนี้

เชฟเริลได้ค้นพบหลักความกลมกลืนของสี และได้เสนอกฎเกณฑ์ต่างๆ ไว้เขา กล่าวว่า สีแต่ละสีมีความสวยงามเฉพาะ ตัวของมันเอง ความกลมกลืนจะเกิดความแตกต่างในค่าของสี (Tones) จากสีเดียวกัน เกิดจากความแตกต่างในสีแท้ซึ่งอยู่ในกลุ่มเดียวกัน หรือมีค่าของสีสัมพันธ์ใกล้เคียงกัน ส่วนสีแท้ซึ่งเป็นสีตรงข้ามกันก็จะตัดกันอย่างรุนแรง หลัก การความกลมกลืน ของเชฟเริล อาจจะรวบรัดลง เบอร์เรนกล่าวสรุปไว้ดังนี้ (Birren F.1969)

1. ความกลมกลืนของสีใกล้เคียง (Adjacent Colors)

2. ความกลมกลืนของสีตรงข้าม (Opposite Colors)

4. ความกลมกลืนของสีสามเส้า (Triads)

5. ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม (Dominant Tint)

ความกลมกลืนของสีใกล้เคียง

เชฟเริล กล่าวล่า เราสามามองเห็นสีได้อย่างดีก็ต่อเมื่อสีทั้งหลายมีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกันคล้ายคลึงกัน เมื่อสีเหล่านั้นตรงข้ามกันหรือตัดกันอย่างรุนแรง สีคล้ายกัน (Anologous Colors) แสดงคุณภาพของอารมณ์ (Emotional Quality) ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มสีเย็นหรือสีอุ่นเมื่อมีการจัดวางอย่างเหมาะสมส่วนสีตัดกันหรือตรงข้าม แสดงคุณภาพการมองเห็น (Visual Quality) โดยการจัดวางสีอุ่นให้ขัดแย้งกับสีเย็น และกลุ่มใด กลุ่มหนึ่งมีสภาพ เป็นรอง สีใกล้เคียงหรือสีคล้ายกัน คือสีที่สัมพันธ์กัน ในวงสี ซึ่งสภาพเช่นนี้ เราสามารถพบได้ในธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นสีรุ้งที่ไล่สี จาก แดง ส้ม เหลือง เขียว น้ำเงิน ม่วง หรือ สีเมื่อยามอาทิตย์ตกดิน ก็จะไล่สีจากแดง ส้ม เหลือง ไปสู่ความมืด เป็นต้นสี จากแสงสว่างสูงสุด (Highlight)ไปสู่บริเวณเงาก็จะแสดงลำดับสีในลักษณะใกล้เคียงกันเช่น ดอกกุหลาบ ก็จะมีบริเวณแสงสว่างที่สุดเป็นส้ม และมีสีออกม่วงเพอร์เพิล ในบริเวณเงา เป็นต้น แผนสีกลมกลืน (Analogus Color Schemes) จะแสดงปรากฏการณ์ได้ดีเมื่อมีสีแท้เป็นกุญแจสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นสีขั้นที่หนึ่ง หรือสีขั้นที่สองในวงสีสีแดงม่วงและสีแดงส้ม

สีส้มกับแดงส้มและสีเหลืองส้ม

สีเหลืองกับสีเหลืองส้มและสีเหลืองเขียว

สีเขียวกับสีเหลืองเขียวและสีน้ำเงินเขียว

สีน้ำเงินกับสีน้ำเงินเขียวและสีน้ำเงินม่วง

สีม่วงกับสีแดงม่วงและสีน้ำเงินม่วง

ความกลมกลืนของสีตรงข้าม

จากหลังการการตัดกันตามปรากฏการณ์สัมพันธ์ของเชฟเริลสีตรงข้าม หรือสีตัดกันต่างก็ผลักดันความเข้ม (intensity) ของกันและกันให้เด่นชัดยิ่ง เช่น คู่สีตัดกันระหว่างสีน้ำเงินกับสีส้ม สีน้ำเงินก็ผลักดันสีส้มให้เด่นชัด และในทางตรงกันข้ามสีส้มก็ผลักดันให้สีน้ำเงินเด่นชัดเช่นกัน ถ้าเราจะสังเกตจากธรรมชาติ จะพบว่าดอกไม้สีม่วงมักจะมีสีเหลืองอยู่บริเวณกลางดอกสีน้ำเงินก็มักจะมีจุดสีส้มอยู่ด้วย ซึ่งสีตัดกันเหล่านี้ ถ้าเรารู้จักนำมาใช้ร่วมกันอย่างเหมาะสม ย่อมมีความกลมกลืนและโดดเด่นสวยงาม สีตัดกันจากวงสีแดง เหลือง น้ำเงิน คือ

สีแดงตรงข้ามกับสีเขียว

สีแดงส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงินเขียว

สีส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงิน

สีเหลืองส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงินม่วง

สีเหลืองตรงข้ามกับสีม่วง

สีเหลืองเขียวตรงข้ามกับสีแดงม่วง

สีตรงข้ามกันระหว่างสีขั้นที่หนึ่งและขั้นที่สองจะแสดงปรากฏการณ์ชัดเจนโดยตรงอย่างง่าย ๆ ซึ่งอาจจะต่างกับการรวมตัวของสีระหว่างกลาง (Intermediates) เหลืองเขียว น้ำเงินเขียว น้ำเงินม่วง แดงม่วง แดงส้ม เหลืองส้ม ซึ่งอาจจะแสดงนัยและความสง่างามได้ดีกว่าก็ได้

ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้าม

ความกลมกลืนของสีแยกตรงข้ามหรือสีคู่ประกอบตรงข้าม (Split Complement) เป็นความกลมกลืนของสีตรงข้ามในวงสีอีก

ลักษณะหนึ่ง คือ การใช้สีหลัก (Key Color) และสีด้านข้างสองด้านของสีตรงข้าม นำมาใช้ร่วมกัน

สีแดงกับสีเหลืองเขียวและสีน้ำเงินเขียว

สีแดงส้มกับสีเขียวและสีน้ำเงิน

สีส้มกับสีน้ำเงินเขียวและสีน้ำเงินม่วง

สีเหลืองส้มกับสีน้ำเงินและสีม่วง

สีเหลืองเขียวกับสีม่วงและสีแดง

สีเขียวกับสีแดงม่วงและสีแดงส้ม

สีน้ำเงินเขียวกับสีแดงและสีส้ม

สีน้ำเงินกับสีแดงส้มและสีเหลืองส้ม

สีน้ำเงินม่วงกับสีส้มและสีเหลือง

สีม่วงกับสีเหลืองส้มและสีเหลืองเขียว

สีแดงม่วงกับสีเหลืองและสีเขียว

การใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงข้าม จะให้ความสวยงามในอีกลักษณะ เป็นความกลมกลืนที่มีสภาพของขัดแย้งซึ่งละความกระด้างหรือความแข็งกร้าวของสีตรงข้ามแท้ (Exact Opposite Colors) โดยที่สีตรงข้ามแยกทั้งคู่นั้นสัมพันธ์และขัดแย้งกันอยู่ด้วย ทำให้ความกลมกลืนของสีทั้งหมดมีลีลาขัดแย้ง และความสัมพันธ์กันอย่างน่าสนใจยิ่งขึ้น

ความกลมกลืนของสีสามเส้า

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

สีขั้นที่หนึ่งสีแดง สีเหลือง สีน้ำเงิน

สีขั้นที่สอง สีส้ม สีเขียว สีม่วง

สีระหว่างกลาง สีแดงส้ม สีเหลืองเขียว สีน้ำเงินม่วง

สีระหว่าง สีเหลืองส้ม สีน้ำเงินเขียว สีแดงม่วง

ความกลมกลืนของสีสามเส้าระหว่างสีขั้นที่หนึ่งและสีขั้นที่สอง จะแสดงสภาพตัดกันอย่างเด่นชัดรุนแรง ส่วนสีกลมกลืนสามเส้าของสีตรงกลางทั้ง 2 กลุ่ม ก็จะให้ความรู้สึกสดใสรุนแรง ในอีกลักษณะหนึ่งเช่นกัน

ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม

ความกลมกลืนของสีค่าอ่อนครอบคลุม (Dominant Tint) คือ แผนสีตัดกันหรือตรงข้ามกันที่มีค่าสีอ่อน (Tint) ทั้งหมด สีค่าอ่อนในที่นี้ เชฟเริล หมายถึงทั้งสีแท้ที่มีค่า สีอ่อน และสีแท้ที่แปรค่าเป็นสีอ่อน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2532:48-53)

1.3.2 ลักษณะการระบายสีที่ใช้ในภาพ

1.3.2.1 ลักษณะการระบายสีน้ำมัน

สุชาติ เถาทองได้กล่าวถึงการใช้สีน้ำมันในงานจิตรกรรมสรุปได้ว่า

สีน้ำมัน (Oil Colour)นิยมเขียนบนพื้นผิวไม้หรือผ้าใบที่ขึงกับกรอบเรียกว่า แคนวาส (Canvas) สำหรับไม้หรือแผ่นผ้าใบมักจะลงพื้นด้วยสีขาวก่อน ซึ่งเป็นสีสำหรับลงพื้นโดยเฉพาะเพราะจะมีพื้นสะอาดสะดวกในการเขียนสีน้ำมันซึ่งเป็นสีข้นและทึบแสง น้ำมันผสมน้ำมันลินสีด (Linseed Oil)จะเป็นสื่อตัวกลางในการผสมสี ถ้าต้องการให้แห้งเร็วก็ใช้น้ำมันสนผสมด้วยแต่ถ้าผสมมากไปจะทำให้พื้นผิวตอนนอกของสีน้ำมันแตกเป็นรอยร้าวได้ง่าย การผสมสีจึงต้องให้ได้สัดส่วนพอเหมาะสีน้ำมันต้องใช้น้ำมันลินสีด เป็นตัวผสมร่วมอยู่ด้วยสีจึงค่อนข้างข้นหรือใช้ในการสร้างพื้นผิวแปลก ๆ ซึ่งสีชนิดอื่นไม่สามารถทำได้ (สุชาติ เถาทอง. 2536 : 100)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงลักษณะการเขียนภาพสี น้ำมันไว้ว่าสามารถเขียนภาพได้ 3 ลักษณะ คือ

วิธีเกลสซิ่ง(Glazing)คือเทคนิคที่ระบายฉาบผิวหน้าโดยใช้สีเข้มผสมน้ำมันระบายบาง ๆ ให้โปร่งใสสามารถมองเห็นสีสดใส บนผิวหน้าและมองทะลุผ่านไปเห็นสีพื้นข้างล่าง ถ้าจะฉาบหลายสีก็ต้องฉาบสีใดสีหนึ่งก่อนทิ้งไว้ให้แห้งแล้วจึงฉาบสีอื่นต่อไป วิธีดังกล่าวนี้ จะช่วยสร้างความรู้สึกซับซ้อนและระยิบระยับบนผิวหน้าภาพเขียนได้ดี

วิธีสคัมบลิง (Scumbling) เป็นวิธีระบายเพิ่มเติมภาพเขียนหลังจากทิ้งไว้ให้แห้ง วิธีนี้ตรงกันข้ามกับวิธี เกลสซิ่ง คือจะระบายสีอ่อนลงบนสีเดิมที่เข้มกว่า เป็นวิธีที่ต้องการให้ภาพให้ความรู้สึกเป็นหมอก พร่ามัว มี ควัน เป็นต้น

วิธีบรัชสโตรคหรือบรัชเวิร์ค (Brush Stroke or Brush Work) เป็นวิธีระบายโดยใช้พู่กันแสดงรอยแปรงเรียงต่อกันอย่างเป็นระเบียบหรือรอยแปรงขนานในทิศทางเดียวกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ.2532 : 152)

160060 ร.7

h 32030

นอกจากนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ยังกล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับการระบายสีน้ำมันไว้ว่า ประกอบด้วยวิธีระบายแบบต่าง ๆ สรุปได้ดังนี้

1. All Prima - การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ
2. Blending - การระบายสีเรียบกลมกลืน
3. Broken Color - การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน
4. Collage - การระบายสีผสมผสานการประติดวัสดุ
5. Colored Ground - การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน
6. Color Key - การระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักแ่
7. Color Mixing - การระบายสีด้วยสีผสมล่วงหน้า
8. Dabbing - การระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม
9. Dry Brush - การระบายสีด้วยพู่กันสีหมาดหรือสีแห้ง
10. Finger Painting - การระบายสีด้วยนิ้วมือ
11. Hard Edge - การระบายสีขอบคม
12. Impasto - การระบายสีหนาซับซ้อน
13. Imprinting - การระบายสีผสมการกดและพิมพ์
14. Knife Painting - การระบายสีด้วยเกรียง
15. Masking - การระบายสีด้วยการใช้เทปกั้นขอบ
16. Monoprinting - การระบายสีด้วยการพิมพ์ครั้งเดียว
17. Oil-Free - การระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี
18. Pointillism - การระบายสีเป็นจุด
19. Rubbing - การระบายสีผสมการพิมพ์ถูพื้นภาพ
20. Sgraffito - การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น
21. Scraping Back - การระบายสีและขูดพื้นภาพ
22. Soft Edge - การระบายสี ให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล
23. Texturing - การสร้างพื้นผิวใต้ภาพ
24. Underpainting - การระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน
25. Underdrawing - การวาดภาพ และระบายสีขั้นบน
26. Wet into Wet - การระบายสีเปียกบนเปียก
27. Wet on Dry - การระบายสีเปียกบนพื้นแห้งหมาด

(วิรุณ ตั้งเจริญ.2541 : 2)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้อธิบายถึงวิธีการเขียนสีน้ำมันไว้ว่า เทคนิคกระบวนการพื้นฐานในการระบายสีน้ำมัน สามารถประมวลได้ 5 ประการ คือ

1. การระบายเสร็จทันที (All at Once) เป็นเทคนิคการเขียนสีน้ำมันอย่างง่ายที่สุด โดยการผสมสีน้ำมันให้มีความเข้มข้นคงที่แล้วระบายลงบนผ้าใบหรือระนาบรองรับอื่น ๆ ซึ่งต้องระบายให้เสร็จในช่วงเวลานั้นจะไม่รอทิ้งไว้เพื่อต่อเติมภายหลัง

2. การระบายเคลือบ (Glazing) เป็นเทคนิคการเขียนที่พัฒนามาจากการระบายเคลือบของสีน้ำ โดยการผสมสีให้ค่อนข้างเหลวเพื่อใช้เป็นสีขั้นแรกหรือสีรองรับพื้น แล้วระบายอีกสีหนึ่งเคลือบทับ การแสดง

น้ำหนักอ่อนแก่อาจเกิดจากน้ำหนักพู่กัน ถ้ากดพู่กันแรงก็ได้สีอ่อน และหากไม่กดพู่กันจะได้สีแก่

3. การระบายแล้วเช็ดออก (Wipping Off) เป็นเทคนิคที่ช่วยปัญหาของพื้นได้เป็นอย่างดี โดยการระบายสีใดสีหนึ่งให้ทั่ว จากนั้นเช็ดออกด้วยผ้า ส่วนที่ต้องการให้อ่อน ก็เช็ดสีออกให้มาก และเมื่อเช็คแล้วระบายสีของรูปวัตถุจากหุ่นนิ่งได้ทันที และอาจจะรอให้สีแห้งแล้วระบายต่อก็ได้

4. การระบายสีให้ไหล (Dripping) เป็นเทคนิคที่คล้ายกับสีน้ำคือ ต้องผสมสีกับน้ำมันให้ใสและคอยเอียงระนาบรองรับผ้าใบเอียงมากสีก็ไหลเร็ว เทคนิคนี้สามารถระบายทับบนแผ่นผ้าใบที่เกลี่ยสีใดสีหนึ่งเป็นพื้นก่อน แล้วจึงระบายสีให้ไหลทับด้านบน

5. การระบายสีทับกัน (Scumbiing and Impasto) เป็นเทคนิคที่นิยมใช้กันทั่วไปโดยการระบายสีน้ำมันตามต้องการบนระนาบรองรับ ทิ้งไว้ให้แห้ง แล้วระบายทับบางส่วนไว้ การระบายแต่ละครั้งเรียกว่าชั้นที่ 1(Layer) จะระบายบางหรือหนาจะใช้รอยแปรงหรือเกลี่ยก็ได้ โดยทั่วไปจะระบาย 2 หรือ 3 ชั้น เพื่อให้สีที่แสดงบนผ้าใบให้ความรู้สึกแน่น (Condensation of Colour) (อารี สุทธิพันธ์.2535 : 27-31)

1.3.2.2 ลักษณะการระบายสีอะครีลิค

ชัยณรงค์ เจริญพานิชยกุล ได้อธิบายถึงกลวิธีการระบายสีอะคริลิคไว้ดังนี้

1. การใช้ความขาวของพื้นระนาบ (Using the Ground)

คุณสมบัติสำคัญประการหนึ่งของสีอะครีลิคคือเมื่อผสมกับน้ำหรือAcrylic Medium แล้วจะมีลักษณะโปร่งใสคล้ายสีน้ำ ดังนั้นเมื่อระบายสีใดสีหนึ่งลงบนพื้นระนาบสีขาว ความขาวของพื้นระนาบจะมีส่วนแสดงตัวขึ้นมาผสมกับสีชั้นบนด้วย

2. การทำให้สีใส (Glazing)

สำหรับสีอะคริลิค ถ้าต้องการภาพที่มีผิวของสีเป็นมันและขาวใส ก็ทำได้โดยง่ายและให้ผลที่น่าพึงพอใจทีเดียวโดยการผสมสีอะคริลิคกับน้ำและส่วนผสมของ Glaze Medium

3. การระบายสีทึบเรียบ (Opaque Colour)

เมื่อต้องการระบายสีอะคริลิคให้ได้สีทึบ ต้องใช้สีข้น มีเนื้อสีมาก โดยไม่ต้องผสมอะไรเลยก็ได้ แต่ตามปกตินิยมผสมน้ำหรือ Aacrylic Medium เล็กน้อย

4. การแสดงรอยแปรงหรือรอยพู่กัน (Brush Strokes)

เมื่อต้องการภาพสำเร็จที่ทิ้งรอยแปรง ปรากฏให้เห็นด้วยสีอะคริลิคนั้น สามารถทำได้ง่ายเช่นเดียวกันกับการใช้สีน้ำมัน โดยจะต้องใช้สีที่ต้องผสมให้บางลงหรืออาจจะผสมด้วยน้ำหรือ Medium อื่นๆเพียงเล็กน้อยในการระบายสีจะต้องใช้พู่กันชนิดขนแข็งมากและระบายปัดไปปัดมาเพื่อให้เกิดร่องรอยของพู่กันขึ้น

5. การป้ายโปะสีหนา ๆ (Impasto)

สีอะคริลิคเป็นสีที่เหมาะที่สุดสำหรับกรรมวิธีป้ายหรือโปะสีแบบต่างๆ เนื่องจากสีอะคริลิคแห้งเร็วกว่า ซึ่งทำให้ฝุ่นละอองไม่จับเกาะ และไม่กระเทาะร่อนหลุดเพราะสีเกาะกันได้ทันที (ชัยณรงค์ เจริญพานิชย์กุล : 68-69)

นอกจากนี้ สุชาติ เถาทอง ได้กล่าวถึงวิธีการเขียนสีอะครีลิค โดยสรุปได้ว่า การระบายสีอะครีลิคอาจทำให้สีบางมากน้อยด้วยการใช้น้ำเป็นสื่อตัวกลาง ซึ่งมีเทคนิคคล้ายกับการระบายสีน้ำ คือ สีจะแห้งเร็วและจะมีความโปร่งใส โดยอาศัยเทคนิคการเขียนภาพของสีน้ำที่เรียกว่า "เปียกบนเปียก" (Wet on Wet) ที่สามารถปรับมาใช้เทคนิคสีอะครีลิคได้ แต่ทั้งนี้การระบายสีอะครีลิคหากสียังไม่แห้งสนิทก็สามารถเปลี่ยนแปลงแก้ไขได้โดยการนำสีเดิมออก เช่น การขูดหรือเช็ดออก นอกจากนี้ ลักษณะพิเศษประการหนึ่งของสีอะครีลิค คือสามารถปรับตัวเข้ากับสื่อชนิดต่าง ๆ ได้และสามารถสร้างสรรค์ปฏิกิริยาทางการเห็นแก่ผู้ชมได้อย่างน่าสนใจ เช่น ใช้ร่วมกับสีน้ำมัน สีพลาสติก สีพิมพ์ เป็นต้น (สุชาติ เถาทอง. 2536 : 101)

1.3.3 การจัดโครงสร้างของภาพ

การจัดโครงสร้างของภาพ หมายถึง กลวิธีการจัดวางภาพ หรือการจัดวางส่วนประกอบของภาพให้เกิดการประสาน หรือเชื่อมโยงกันอย่างมีเอกภาพและเกิดความสมดุลกันที่สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายในการแสดงออกของศิลปิน

ชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวถึงการจัดองค์ประกอบให้เกิดเอกภาพไว้ว่าการสร้างงานศิลปะ คือ การนำทัศนธาตุต่าง ๆ มาประกอบกันให้เป็นรูปทรงที่มีเอกภาพ มีความสอดคล้องกับเนื้อหา ในการแสดงออกของศิลปินและจะต้องประกอบด้วยความสมดุลในการสร้างรูปทรงนั้น เราอาจใช้ทัศนธาตุเพียงอย่างใดอย่างหนึ่งหรือจะใช้รวมกันหลาย ๆ อย่าง โดยมีบางธาตุเป็นเด่นและบางธาตุเป็นรอง เช่น ใช้สีเป็นเด่น น้ำหนักเป็นรอง หรือใช้น้ำหนักเป็นเด่น สีเป็นรอง หรือใช้เส้นเป็นเด่น สีเป็นรอง เป็นต้น (ชลูด นิ่มเสมอ. 2534 : 177)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงรูปแบบในการจัดองค์ประกอบศิลปให้เกิดเอกภาพ ดังนี้

1. มีรูปแบบของประธานอยู่เด่นในภาพ
2. มีรูปแบบของส่วนประกอบสมดุลกันในภาพ
3. มีรูปแบบของสิ่งต่าง ๆ กลมกลืนกันตามทฤษฎีความกลมกลืนเกี่ยวกับ เส้น สี รูปทรง ซึ่งทฤษฎีดังกล่าวมีอยู่ว่าส่วนใดที่อยู่ใกล้กันมีแนวโน้มจะกลมกลืนกันมากกว่าส่วนที่อยู่ไกลกัน
4. มีรูปแบบของสิ่งต่าง ๆ ที่ประกอบกันให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตามแนวต่าง ๆ คือ ด้านต่อด้าน, มุมต่อมุม, มุมต่อด้าน, คาบเกี่ยวกัน, ซ้อนทับกัน, รูปแบบใกล้กัน บิดงอรัดเหนี่ยวกันและซ้ำ ๆ กันในทิศทางเดียวกัน
5. มีรูปแบบง่าย ๆ เชื่อมโยงยึดเหนี่ยวกัน เช่น วัดเป็นรูปทรงสามเหลี่ยม วงกลม (อารี สุทธิพันธุ์. 2532 : 144)

ทั้งนี้ ชลูด นิ่มเสมอ ได้แสดงความคิดเห็นต่อประเด็นการใช้เส้นให้เกิดเอกภาพ ไว้ว่า เส้นมีบทบาทสำคัญที่จะแสดงจังหวะลีลา แสดงการขัดแย้ง การประสานเชื่อมโยงหน่วยต่าง ๆ ให้เป็นรูปทรงที่มีเอกภาพ บอกความรู้สึกส่วนรวมของภาพ การซ้ำของเส้นทั่วทั้งภาพทำให้เกิดจังหวะต่อเนื่องของเส้น เป็นการสร้างเอกภาพให้แก่งานแบบหนึ่ง เรียกว่า วิธีประสาน ถ้าเส้นที่ซ้ำกันแตกต่างกันออกไปเพียงเล็กน้อยก็อยู่ในกฎของการเปลี่ยนแปลง เส้นใดมีลักษณะหรือทิศทาง หรือขนาดเปลี่ยนแปรออกไปมากจนเกิดความขัดแย้งกับเส้นอื่น ก็อยู่ในกฎของความเป็นเด่น (ชลูด นิ่มเสมอ. 2534 : 182)

การจัดโครงสร้างของภาพให้มีการรวมตัวกันอย่างมีเอกภาพ ส่วนหนึ่งเกิดจากการกำหนดทิศทางความเคลื่อนไหวของเส้นรูปนอกของกลุ่มรูปทรง และความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพไปตามความต้องการของศิลปิน

นอกจากนี้ สุชาติ สุทธิ ได้กล่าวถึง ความรู้สึกในการเคลื่อนไหวและทิศทางของเส้น สามารถสรุปได้ว่าไว้ว่าทิศทางที่เป็นแนวนอนหรือที่เรียกอีกความหมายหนึ่งว่าเส้นระดับตาหรือเส้นขอบฟ้า (horizontal line) จะให้ความรู้สึกสงบราบเรียบ สำหรับแนวตั้งหรือเส้นตั้ง (Vertical Line) จะให้ความรู้สึกมั่นคง หากเป็นเส้นแนวเฉียง (Diagonal) เป็นแนวที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนพุ่งขึ้นหรือลาดลง ส่วนเส้นโค้งหรือเส้นคลื่น (Curved & Waving Line) จะให้ค่าต่อการลื่นไหลลักษณะที่แสดงทิศทางของการเคลื่อนไหวที่กล่าวนี้ เป็นการประเมินจากความรู้สึกนึกคิดและเกิดเป็นจินตนาการขึ้นได้จากการประเมินทางสายตา (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 15)

ทั้งนี้ สุชาติ เถาทอง ได้กล่าวถึง หลักการจัดภาพแบบมีดุลภาพไว้ดังนี้

ดุลยภาพ (Balance) หมายถึง ความเท่ากันหรือการถ่วงเพื่อให้เกิดความเท่ากัน ความเท่ากันนี้อาจจะไม่เท่ากันจริงก็ได้ แต่เท่ากันในความรู้สึกของมนุษย์ ซึ่งหมายถึงการจัดองค์ประกอบของงานศิลปะให้อยู่ในภาพสมดุลหยุดนิ่ง หรือทรง

ตัวอยู่ได้ดุลยภาพแบ่งออกได้ 2 แบบ คือ

1. ดุลยภาพที่เหมือนกันสองข้างหรือดุลยภาพแบบมาตร (Formal or Symmetricat Balance) ดุลยภาพชนิดนี้จะสังเกตเห็นได้ง่ายในธรรมชาติเช่น ลักษณะใบหน้าของมนุษย์ซีกซ้ายและซีกขวาจะเหมือนกันทั้งสองด้าน ดุลยภาพชนิดนี้จะพบได้ในศิลปวัตถุจำนวนมาก เช่น ลักษณะองค์พระเจดีย์ โบสถ์ พระปรางค์ เป็นต้นดุลยภาพที่เหมือนกันทั้งสองข้างจะให้ความรู้สึกในด้านความมั่นคง เคร่งขรึม และเป็นทางการ

2. ดุลยภาพที่ไม่เหมือนกันสองข้างหรือดุลยภาพแบบพอสมควร แต่ทรงตัวอยู่ได้ เป็นการจัดวางโดยไม่ยึดถือกฎเกณฑ์ แต่คำนึงถึงหลักการจัดวางดังนี้

การจัดวางที่ศูนย์กลาง (Central Balance)

การจัดวางบริเวณเส้นศูนย์กลาง (Axial Balance)

การจัดวางตามแนวนอน (Linear Balance)

การจัดวางที่มีระยะและบริเวณว่าง (Spatial Balance)

การจัดวางแบบอาศัยพลังความเคลื่อนไหว (Dynamic Balance)

ดุลยภาพที่ไม่เหมือนกันสองข้างนั้นความแตกต่างของแต่ละข้างจะมีผลกับความสมส่วนให้ความรู้สึกมั่นคง ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วและรุนแรงอย่างมากดุลยภาพชนิดนี้สามารถแยกแยะได้อีก 2 ชนิด คือ

2.1 ดุลยภาพที่ทั้งสองข้างมีรูปทรงสัดส่วนไม่เหมือนกันแต่มีน้ำหนักเท่ากัน

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

1.3.4 การสร้างรูปทรง

สุชาติ เถาทอง ได้กล่าวถึงความหมายของรูปทรง ไว้ว่า รูปทรง คือ โครงสร้างทางรูปของศิลปะที่รวมทั้งรูปภายใน และรูปภายนอก เป็นโครงสร้างที่ก่อรูปขึ้นด้วยหน่วยเพียงหน่วยเดียวหรือหลายหน่วยรวมตัวกันขึ้น มีความหมายแน่นทึบเป็น 3 มิติ อย่างวัตถุจริงที่มีความยาว ความกว้างและความหนา หรือความลึกเข้ามาเกี่ยวข้อง เหมือนงานประติมากรรม แต่มิติที่ 3 สำหรับงานจิตรกรรมนั้นหมายถึง การสร้างความตื้นลึกในภาพด้วยทัศนธาตุ เช่น เส้น สี น้ำหนักอ่อนแก่ ที่ว่างและลักษณะพื้นผิว (สุชาติ เถาทอง. 2538 : 143)

รูปทรงมีลักษณะแตกต่างจากรูปร่าง เพราะรูปทรงมีลักษณะเป็น 3มิติ นอกจากจะมีส่วนกว้างและส่วนยาวแล้ว จะแสดงส่วนหนาหรือส่วนลึกเพิ่มเติม เป็นรูปทรงลวงตาในงานจิตรกรรม ส่วนรูปร่างจะมีลักษณะแบนราบเป็น 2มิติบนพื้นระนาบ คุณสมบัติที่เห็นได้ชัดของรูปทรง คือลักษณะความเป็นมวล (Mmass) มีความทึบตันปรากฏให้เห็นรวมกับคุณสมบัติภายในของรูปทรงที่เป็นปริมาตร

ทั้งนี้ ชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวถึงมิติของรูปทรงไว้ว่า รูปทรงในงานศิลปะมี 2 แบบ คือ แบบรูปทรง 3 มิติและแบบรูปทรง 2 มิติ แบบรูปทรง 3 มิติ ได้แก่ รูปทรงที่มีความกว้าง ความสูง และความลึกที่เรียกว่ารูปทรงที่แน่นตัน (Solid Form) เช่น รูปทรงของงานประติมากรรมลอยตัว, รูปทรงของงานจิตรกรรมที่เขียนลวงตาให้เห็นเป็นปริมาตร และความลึกตื้น แบบรูปทรง 2 มิติ ได้แก่ รูปทรงที่มีความกว้างกับความยาวหรือที่เรียกว่า รูปทรงที่แบนราบ (Flat Form) เช่น รูปทรงของงานจิตรกรรมไทย รูปทรงของงานจิตรกรรมที่ไม่แสดงปริมาตร

ประเภทของรูปทรง แบ่งออกได้ 3 ประเภท

1. รูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) ได้แก่ รูปวงกลม รูปสามเหลี่ยม รูปสี่เหลี่ยม รูปทรงของผลึกสารต่าง ๆ เป็นต้น รูปทรงเหล่านี้เป็นรูปทรงที่ให้โครงสร้างหรือเป็นพื้นฐานของรูปทรงอื่น ๆ ศิลปินคิวบิสม์ใช้รูปทรงเรขาคณิตสร้างรูปทรงในธรรมชาติ หรือวิเคราะห์รูปทรงในธรรมชาติออกเป็นรูปทรงเรขาคณิต

2. รูปทรงอินทรียรูป (Organic Form) หมายถึง รูปทรงของสิ่งมีชีวิต หรือมีลักษณะคล้ายสิ่งมีชีวิต มีโครงสร้างที่ประกอบขึ้นด้วยการขยายตัวและผนึกของเซลล์ต่าง ๆ เช่น คน สัตว์ พืช เป็นต้น

3. รูปทรงอิสระ (Free Form) หมายถึง รูปทรงที่มิได้จำกัดอยู่ในแบบเรขาคณิต หรืออินทรียรูป แต่เกิดขึ้นอย่างอิสระไม่มีโครงสร้างที่แน่นอนของตัวเองเป็นไปตามอิทธิพลของสิ่งแวดล้อม เช่น รูปทรงของหยดน้ำ เมฆ ควัน ซึ่งให้ความรู้สึกถึงความเคลื่อนไหว (ชลูด นิ่มเสมอ. 2534 : 213)

การสร้างรูปทรง หมายถึง การนำส่วนประกอบทางศิลปะ (Element of Art) อันได้แก่ เส้น สี น้ำหนักอ่อนแก่ มาประสานกันอย่างมีเอกภาพ เพื่อให้เกิดเป็นรูปทรงตามความพอใจของศิลปิน รวมทั้งเป็นสื่อในการแสดงอารมณ์ ความรู้สึก หรือ ความคิดของศิลปิน การสร้างรูปทรงอาจนำส่วนประกอบทางศิลปะเพียงอย่างเดียวหรือหลายอย่างมารวมกัน รูปทรงที่เกิดขึ้นอาจเป็นรูปทรงเรขาคณิต รูปทรงอินทรียรูป และรูปทรงอิสระ ทั้งนี้ รูปทรงที่ปรากฏอาจจะสัมพันธ์กับมิติและบริเวณว่างที่เป็นรูปและพื้นก็ได้

ทั้งนี้ อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึง องค์ประกอบของประสบการณ์ทางการเห็นรูปทรงเกี่ยวกับรูปและพื้นไว้ว่า

> เมื่อเรามองเห็นปากกาบนโต๊ะ เราเห็นทั้งปากกาและโต๊ะพร้อม ๆ กัน ถ้าเรากำหนดให้ปากกาเป็นรูป (Figure) และโต๊ะเป็นพื้น (Ground) เราก็จะกล่าวได้ว่าการที่เราเห็นปากกาบนโต๊ะนั้น เพราะการร่วมกันของรูปและพื้น (Figure & Ground Combination) ขณะที่เรามองเห็นพร้อมกันทั้งรูปและพื้น ถ้าเราเพ่งบริเวณพื้นให้เป็นรูปและบริเวณรูปให้เป็นพื้น เราก็จะเห็นวัตถุนั้นต่างกัน เช่น ม้าลาย ถ้าเรามองให้สีขาวเป็นพื้น ก็จะเห็นว่ามีลายดำในทางตรงข้าม ถ้าเรามองให้สีดำเป็นพื้นก็จะเห็นลายขาว แสดงว่ารูปและพื้นอาจสลับกันได้ การเขียนรูปและพื้นเพื่อให้เห็นพร้อม ๆ กันตามทฤษฎีของส่วนรวม (Whole Theory, Field Theory) หรือทฤษฎีสนาม ศิลปินบางกลุ่มก็นิยมเขียนพร้อม ๆ กันทั้งรูปและพื้น โดยเปิดรูปและพื้นเข้าหากัน (Open Form) (อารี สุทธิพันธุ์. 2528 : 82)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงความหมายของสภาพส่วนรวมและได้ข้อสรุปว่า "ส่วนรวมย่อมมีค่ามากกว่าส่วนย่อยทั้งหมด" ซึ่งสภาพส่วนรวมไม่สามารถรับรู้ได้โดยการเพิ่มของส่วนย่อยอย่างโดดเดี่ยวง่าย ๆ แต่ละส่วนย่อยย่อมได้รับอิทธิพลจากส่วนย่อยอื่นรอบตัว ทฤษฎีเกสตอลท์ยืนยันว่า การรับรู้ไม่ใช่การอนุมานหรือการคาดเดา ผู้รับรู้จะปรับข้อมูลเข้าไปสู่ความรู้สึกสัมผัส ข้อมูลที่เข้ามามิได้ปรับด้วยความรู้ แต่ด้วยการทำงานบนหลักการรับรู้ที่เรียกว่า "หลักความง่าย" (Simplicity Principle) แต่ละกระสวนของแสง (Pattern of Light) ซึ่งกระทบต่อจอภาพ (Retina) จะผลิตกระสวนขึ้นในสมองที่เรียกว่า "สนามสมอง" สนามสมองจะจัดระบบในตัวของมันเองให้มีสภาพง่ายที่สุดหรือ เรียบง่ายที่สุด (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 68)

ชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวถึง ความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับที่ว่างดังนี้

> เมื่อเราสร้างสิ่งหนึ่งขึ้นในที่ว่าง เราเรียกสิ่งนั้นว่ารูปทรงในงานศิลปะชิ้นหนึ่งจึงมีรูปทรงกับที่ว่างประกอบกันอยู่ในงานประติมากรรมเราเรียกวัตถุที่สร้างขึ้นว่ารูปทรงและเรียกความว่างรอบ ๆ ว่า ที่ว่างในงานจิตรกรรมหรือภาพพิมพ์ เราอาจเรียกสิ่งที่เขียนขึ้นหรือพิมพ์ลงบนแผ่นภาพว่า รูปทรง และเรียกบริเวณที่ว่างรอบ ๆ รูปทรงว่าที่ว่างได้ แต่โดยทั่วไปจะใช้คำว่า รูป (Figure) แทนรูปทรง และ พื้น (Ground) แทนที่ว่าง หรือบริเวณบวกและลบ
> ที่ว่างแบ่งออกได้ 2 แบบ คือ แบบรูปปิด ได้แก่ แบบรูปของที่ว่างที่มีเส้นรอบนอกล้อมรอบบรรจบกัน จะให้ความรู้สึกในพลังความเคลื่อนไหว แบบดึงเกรียดจากการเผชิญหน้ากัน แบบรูปเปิด ได้แก่ แบบรูปของที่ว่างที่มีเส้นรอบนอกเปิดออกพลังความเคลื่อนไหวของที่ว่างแบบนี้จะเป็นไปอย่างสงบสบายเคลื่อนไหวไปทั่วทั้งส่วนที่เป็นบวกและส่วนที่เป็นลบเหมือนทำนบกั้นน้ำที่เปิดออก น้ำจากภายนอกกับน้ำภายในไหลปนกันไป ให้ความรู้สึกในเรื่องความว่างที่เข้าไปละลายความหนักแน่น (ชลูด นิ่มเสมอ. 2534 : 71-72)

ทั้งนี้วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึง การเชื่อมต่อกันระหว่างรูปและพื้นหรือบริเวณบวกและลบว่า "รูปทรงเปิด" (Open Form) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2539 : 50)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึง ความคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์บริเวณว่างไว้ว่า เป็นที่ยอมรับกันว่าจิตรกรรมปรากฏขึ้นบนพื้นระนาบสองมิติ กว้างกับยาว ส่วนความรู้สึกตื้นลึกหรือมิติที่ต้องการสร้างสรรค์ ให้รู้สึกตื้นลึกนั้นอยู่ที่คนดู การสร้างสรรค์ตื้นลึกเกี่ยวข้องกับบริเวณว่าง(Space)ในภาพ บริเวณว่างที่เป็นพื้นและรูป ดังนั้นเมื่อผู้สร้างจิตรกรรมมีความประสงค์ที่จะสร้างสรรค์ความรู้สึกตื้นลึก ผู้สร้างจะต้องเห็นความสำคัญของบริเวณว่างเป็นอย่างดี ซึ่งเขาอาจปฏิบัติ เพื่อสร้างสรรค์บริเวณว่างด้วยวิธีการต่างกัน

1.สร้างสรรค์โดยกำหนดเส้นระดับตาในระนาบรองรับ แล้วดำเนินตามวิธีการในวิชาเปอร์สเปคตีฟ

2.สร้างสรรค์โดยกำหนดให้รูปแบบมีขนาดต่างกันบังกันหรือทับกัน

3.สร้างสรรค์โดยกำหนด ให้รูปแบบมีความเข้มของสีต่างกัน และน้ำหนักของแสงและเงาต่างกันด้วย

4.สร้างสรรค์โดยการสลับด้านของรูปแบบที่ถ่ายทอด ประกอบกับสัดส่วนต่างกันตามระยะของรูปแบบนั้นในพื้นภาพ

5.สร้างสรรค์โดยกำหนดเส้นเฉียงในภาพ ซึ่งอาจจะทำมุมกับเส้นระดับตามความเหมาะสม ดังลักษณะของภาพไทยและของญี่ปุ่น เป็นต้น (อารี สุทธิพันธุ์.2534:97)

จากข้อมูลข้างต้น สรุปได้ว่ากระบวนการสร้างสรรค์ หมายถึง กลวิธีหรือกระบวนการที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์งานของศิลปิน โดยแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1 เริ่มจากการใช้สี ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ การใช้สีกลมกลืน และการใช้ตัดกัน

ขั้นตอนที่ 2 คือกลวิธีในการระบายสีด้วยสีน้ำมัน และสีอะครีลิค ซึ่งการระบายสีทั้ง 2 อย่างมีลักษณะการระบายสีที่คล้ายกัน คือ การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ (*All Prima*) การระบายสีเรียบกลมกลืน (Blending) การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน (Broken Color) การระบายสีที่แสดงลีลารอยพู่กัน (Brushwork) การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ (Collage) การระบายสีลงพื้นไว้ก่อน (Colored Ground) การระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี (Color Key) การระบายสีด้วยสีผสมล่วงหน้า (Color Mixing) การระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง (Glazing) การระบายสีขอบคม (Hard Edge) การระบายสีผสมการกดและพิมพ์ (Imprinting) การระบายสีด้วยเกรียง (Knife Painting) การระบายสีด้วยการใช้เทปกั้นขอบ (Masking) การระบายสีด้วยการพิมพ์ครั้งเดียว (Monoprinting) การระบายสีผสมน้ำมันสนบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี (Oil-Free) การระบายสีผสมการพิมพ์ถูพื้นภาพ (Rubbing) การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น (Sgraffito) การระบายสีและขูดพื้นภาพ (Scraping Back) การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล (Soft Edge) การสร้างพื้นผิวใต้ภาพ (Texturing) การระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน (Underpainting) การวาดภาพ และระบายสีชั้นบน (Underdrawing) การระบายสีเปียกบนเปียก (*Wet into Wet*) การระบายสีเปียกบนพื้นแห้งหมาด (*Wet on Dry*)

ขั้นตอนที่ 3 คือ การจัดโครงสร้างของภาพให้เกิดเอกภาพระหว่างเนื้อหาและรูปทรง มีการจัดวางของกลุ่มรูปทรงในรูปแบบต่าง ๆ ที่มีเส้นเป็นส่วนประกอบหลักของรูปทรง และจัดวางในตำแหน่งที่สามารถกำหนดทิศทางความเคลื่อนไหวของรูปทรงที่ทำให้เกิดเอกภาพ

ขั้นตอนที่ 4 คือ การสร้างรูปทรง ที่เป็นสื่อในการแสดงอารมณ์ ความรู้สึกหรือความคิดของศิลปินนั้นจะมีลักษณะของการใช้เส้นและสีในการสร้างรูปทรง โดยคำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงและบริเวณว่างที่มีการเชื่อมต่อกันระหว่างรูปกับพื้นหรือบริเวณบวกและลบ

2. เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะลัทธิคิวบิสม์

2.1 ความหมายและความเป็นมาของศิลปะลัทธิคิวบิสม์

ในช่วงของการแสวงหา ทางด้านวิชาการแขนงต่าง ๆ ระยะต้นศตวรรษที่ 20 การค้นพบทฤษฎีควอนตัม การพัฒนาฟิสิกส์แขนงแม่เหล็กไฟฟ้าให้ประประโยชน์ต่อมนุษย์ การยอมรับความสำคัญของจิตใต้สำนึกตามจิตวิทยาวิเคราะห์ ของซิกมันต์ ฟรอยด์ การเปลี่ยนแปลงระบบสังคมด้านต่างๆ สิ่งเหล่านี้มีผลบังคับให้ชีวิตมนุษย์ในต้นศตวรรษที่ 20 เผชิญกับการเปลี่ยนแปลงแบบใหม่ เผชิญกันสงครามโลกที่เกิดจาก การขัดแย้งกันระหว่างอำนาจกับอำนาจ ขณะเดียวกันรูปแบบของศิลปะที่มองเห็นก็ได้รับการเปลี่ยนแปลงจากความที่อยู่กับที่ มาเป็นความงามที่เปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหว เป็นการมองเห็นที่ไม่อยู่นิ่ง ในจักรวาลที่กำลังเผชิญกับการเปลี่ยนแปลงเพื่อพบกับความจริงของศตวรรษนี้ จึงเกิดเป็นลัทธิทางศิลปะที่มีชื่อคิวบิสม์ (อารี สุทธิพันธุ์.2533 : 215)

ทั้งนี้ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึง จุดกำเนิดของคิวบิสม์ไว้ว่า

> คิวบิสม์เป็นชื่อรูปแบบศิลปะชนิดหนึ่ง ซึ่งมีแนวการค้นหาคุณค่าของศิลปะตามแนวทางของตนเอง นับเป็นวิวัฒนาการขององค์การศิลปะอย่างสำคัญ มีความเคลื่อนไหวเกิดขึ้นครั้งแรกที่กรุงปารีส ราวปี ค.ศ.1907 โดยจิตกรหนุ่มสองคน คือ จอร์จ บราค (Georges Braque,1882-1963) จิตรกรชาวฝรั่งเศสและปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso,1881-1973) จิตรกรชาวสเปน ทั้งสองต่างมีจุดเริ่มต้นของความดลใจจาก พอล เซซานน์ ซึ่งมีความคิดว่า..."โครงสร้างทางเรขาคณิตเป็นรากฐานของรูปทรงในธรรมชาติทั้งมวล"และ..."ถ้าเข้าใจรูปทรงของโลกภายนอก และโครงสร้างตาความเป็นจริงแล้วจงมองดูรูปทรงเหล่านั้นให้เป็นเหลี่ยมเป็นลูกบาศก์ง่ายๆ" ทั้งปิกัสโซและบราคพยายามเน้นคุณค่าของปริมาต(Volume) กับอากาศซึ่งสัมพันธ์กันเต็มไปหมดในภาพ อีกทั้งไม่เห็นด้วยในหลักการของพวกอิมเพรสชั่นนิสต์ ซึ่งละเลยความสำคัญของรูปทรงและปริมาตร ศิลปินต่างสำรวจความละเอียดของสิ่งที่พวกเขาต้องการวาด ด้วยการทำลายรูปทรงเหล่านั้นให้กลายเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยไม่ปะติดปะต่อกัน จากนั้นนำมาประกอบกันใหม่ รูปทรงบางรูปทรงอาจทับกัน ซ้อนกัน หรือเหลื่อมล้ำซึ่งกันและกันก็ได้ โดยมีจุดประสงค์สำคัญในเรื่องปริมาตรเป็นเป้าหมายสูงสุด (กำจร สุนพงษ์ศรี.2528:160)

ในช่วงปี ค.ศ. 1904-1914 ความเคลื่อนไหวของพวกคิวบิสม์ถือว่าเป็นการปฏิบัติการสร้างงานทัศนศิลป์ที่เน้นการสร้างรูปภาพด้วยวิธีการที่เปลี่ยนไปมากเมื่อเทียบกับการสร้างงานในยุคเรอเนสซองส์ การสร้างสรรค์ของพวกคิวบิสม์เป็นสิ่งที่สามารถตอบข้อข้องใจเกี่ยวกับแนวทางการสร้างงานศิลปะ ซึ่งกำลังเป็นที่วิพากษ์วิจารณ์ในช่วงศตวรรษที่ 20 เนื่องจากลัทธิคิวบิสม์เป็นลัทธิที่แปลกแยกซึ่งปฏิเสธการใช้วิธีสร้างสรรค์งานแบบปกติโดยทั่วไปตามที่ศิลปะสาขาต่าง ๆ ยึดมั่น ดังนั้น ลัทธิคิวบิสม์จึงนับว่าเป็นจุดกำเนิดที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลันของการสร้างงานจิตรกรรมแบบนามธรรมและจิตรกรรมไร้รูปลักษณ์ (Abstract and Nonfigurative Painting) ซึ่งมีอิทธิพลครอบงำศิลปะในศตวรรษที่ 20 เช่น ศิลปะลัทธิโครงร่าง (Constructivism) ซึ่งเป็นศิลปะนามธรรมทางประติมากรรมที่เน้นออกแบบโครงร่างของผลงานให้มีจุดเด่น และศิลปะลัทธิรูปทรงแนวใหม่ (Neoplasticism) ซึ่งเป็นศิลปะนามธรรมเน้นความเรียบง่ายของรูปทรงและใช้แม่สีเป็นส่วนใหญ่ ทั้งสองลัทธิได้รับอิทธิพลและพัฒนามาจากลัทธิคิวบิสม์

อาร์นาสัน (H.H.Arnason) กล่าวถึงลัทธิคิวบิสม์ว่า เมื่อปี ค.ศ.1908 ศิลปินชื่อมาติสส์ (Matisse) เรียกเหตุการณ์ทางศิลปะที่น่าทึ่งเหตุการณ์หนึ่งว่า "ลัทธิคิวบิสม์" ซึ่งเป็นลัทธิที่มีผลในแง่ความรู้สึกต่อการทำงานศิลปะแนวเซซานน์ (Cezannist works) ของจอร์จ บราค (Georges Brague) ทั้งนี้มาติสส์ ได้ให้ความสำคัญกับลัทธิคิวบิสม์ โดยวิเคราะห์ว่างานศิลปะแนวคิวบิสม์มีจุดเด่นที่โครงร่างภายในภาพต่างจากสร้างแบบเซซานน์ที่เน้นสีและรูปทรง ศิลปินที่ให้ความสนใจในลัทธิคิวบิสม์มีมากมาย แต่ที่โดดเด่นนั้นนอกจากมาติสส์

และบราคแล้ว ปิกัสโซ ก็เป็นศิลปินอีกคนหนึ่งซึ่งให้ความสนใจและเป็นผู้นำแห่งลัทธิคิวบิสม์ โดยในปี ค.ศ. 1909 ปิกัสโซร่วมกับบราค (Brague) ทำการทดลองสร้างสรรค์งานศิลปะด้วยความทุ่มเทและพลังสร้างสรรค์เพื่อให้ได้ผลงานศิลปะที่แตกต่างจากผลงานยุคเรอนาสซองส์ โดยสิ่งที่แตกต่างได้แก่ การสร้างภาพที่มีการจัดวางแบบผสมผสานแปลกใหม่ ไม่เน้นกฎเกณฑ์ และนำเสนอภาพจากมุมต่าง ๆ และที่สำคัญศิลปินทั้งสองเน้นว่า ผลงานคิวบิสม์ไม่ใช่งานสามมิติ แต่มีมิติที่สี่เพิ่มเข้ามาซึ่งได้แก่ มิติของเวลา ที่สัมพันธ์การรับรู้ของมนุษย์ อย่างไรก็ตาม อาร์นาสัน ได้เปรียบเทียบแนวทางการสร้างงานระหว่างลัทธิโฟวิสม์กับลัทธิคิวบิสม์ ไว้ว่า แนวทางลัทธิโฟวิสม์มีลักษณะการสร้างงานในการใช้สีที่โดดเด่นกว่าลัทธิอื่น แต่นำเสนอรูปร่างของคนที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ในขณะที่ลัทธิคิวบิสม์สามารถนำไปเป็นแนวทางสร้างศิลปะลัทธิอื่น ๆ ได้ต่อไป เช่น การสร้างงานแบบลัทธิโครงสร้าง (Constructivism) ซึ่งเป็นแนวทางการสร้างงานศิลปะนามธรรมในสาขาประติมากรรมอย่างหนึ่ง หรือแม้แต่การสร้างงานแบบเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) (Arnason.1986 : 142)

ทั้งนี้ ชิปป์ (Herschel B.Chipp) กล่าวว่า ลัทธิคิวบิสม์นอกจากจะมีอิทธิพลต่อศิลปะสาขาจิตรกรรมและประติมากรรมแล้ว ยังมีอิทธิพลต่องานวรรณกรรมด้วย โดยนักประพันธ์และกวีให้ความสนใจต่อแนวทางการสร้างงานของลัทธิคิวบิสม์ เนื่องจากมีจุดสนใจที่เหมือนกันคือ ต้องการปฏิเสธศิลปะตะวันตกและกฎเกณฑ์การสร้างงานแบบประเพณีนิยมหรือแบบดั้งเดิม โดยหันไปให้ความสนใจกับงานศิลปะที่ปราศจากแนวทางตะวันตก (Non-western Art) เช่นงานศิลปะแบบอาฟริกัน งานศิลปะที่เกิดขึ้นบริเวณคาบสมุทรในแถบเอเชีย-แปซิฟิค ทั้งนี้ศิลปินที่มีความโดดเด่นและกล้าสร้างสรรค์ผลงานที่ปฏิเสธแนวทางดั้งเดิม ได้แก่ ปาโบล ปิกัสโซ และจอร์จ บราค ทั้งสองคนสร้างผลงานแนวคิวบิสม์นำเสนอสู่สายตาสาธารณชนทั้ง ๆ ที่ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างมาก อย่างไรก็ตาม ทั้งสองคนยังคงมีจุดยืนโดยการจัดนิทรรศการแสดงผลงานหลายครั้ง จัดบรรยายเกี่ยวกับคิวบิสม์และเปิดโอกาสาธารณชนวิพากษ์วิจารณ์ผลงานของพวกตน การกระทำดังกล่าว นำไปสู่การถกเถียงวิพากษ์วิจารณ์เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างลัทธิคิวบิสม์กับศาสตร์ต่าง ๆ เช่น คิวบิสม์กับการประพันธ์และบทกวี คิวบิสม์กับวิทยาศาสตร์ คิวบิสม์กับเรขาคณิต คิวบิสม์กับมิติที่สี่ และอื่น ๆ

ในส่วนของความสัมพันธ์ระหว่างคิวบิสม์กับวรรณกรรมนั้นเกิดขึ้นตั้งแต่ปี ค.ศ. 1905 โดยศิลปินและนักประพันธ์ได้รวมตัวกันเป็นกลุ่ม และใช้สตูดิโอของปิกัสโซที่ Bateau Lavoir เป็นที่ชุมชนสำหรับแลกเปลี่ยนความคิดเห็นและร่วมกันจัดทำคำอธิบายและทฤษฎีของลัทธิคิวบิสม์ อย่างไรก็ตาม แม้ว่าศิลปินและนักประพันธ์ทั้งหลายจะกระตือรือร้นในการทำกิจกรรมดังกล่าวข้างต้น แต่ผู้นำลัทธิคิวบิสม์อย่างปิกัสโซและบราค กลับไม่พยายามที่จะอธิบายความเคลื่อนไหวของลัทธิคิวบิสม์ในช่วงเวลาดังกล่าว ความเป็นไปของลัทธิคิวบิสม์ในช่วงเวลานี้มีทั้งการเขียนบทความบทกวีและการสร้างผลงานจิตรกรรมของศิลปินและนักประพันธ์ทั้งหลายโดยเฉพาะอย่างยิ่ง บทความของนักประพันธ์ชื่ออพอล์ลิแนร์ (Apollinaire) ที่เขียนบทความชิ้นแรกเกี่ยวกับปิกัสโซซึ่งเป็นเวลาเดียวกับช่วงการสร้างงานจิตรกรรมยุคสีน้ำเงินของปิกัสโซ (Blue Period Painting) เมื่อปี ค.ศ. 1905 (Chipp.1985:193-194)

ทั้งนี้ ไฮแมน (Hyman) ได้กล่าวถึง ความเป็นมาของศิลปะลัทธิคิวบิสม์ ไว้ว่า คำว่า "คิวบิสม์" (Cubism) ถูกนำมาใช้เพื่อแสดงความเคลื่อนไหวของเหตุการณ์สำคัญทั้งในวงการศิลปะและการออกแบบในช่วงศตวรรษที่ 20) โดยศิลปะแบบคิวบิสม์ถูกนำมาแสดงครั้งแรกที่ในนิทรรศการศิลปะที่หอศิลป์ Salon des Artistes Independants ในกรุงปารีส การนำเสนอศิลปะแนวคิวบิสม์ในระยะแรกนั้น คนส่วนใหญ่และศิลปินบางคนไม่ยอมรับ จะเห็นได้จาก ชิ้นงานของตนที่เสนอในนิทรรศการ ณ กรุงปารีส ผลงานที่เกิดขึ้นก็คือ

บราค (Braque) ต้องนำผลงานทั้งหมดออกจากนิทรรศการ เนื่องจากผลงาน 5 ใน 7 ชิ้น ไม่ได้รับการยอมรับจากคณะกรรมการนิทรรศการ ซึ่งศิลปิน 1 ท่านในคณะกรรมการดังกล่าวคือ มาติสส์ (Henri Matisse) ซึ่งมาติสส์ แสดงความคิดเห็นว่า ผลงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ทั้งหมดของ บราค (Braque) เป็นการสร้างสี่เหลี่ยมลูกบาศก์ขนาดเล็ก ๆ ทั้งสิ้น นอกจากนี้ วัวซ์เซลล์(Vauxcelles) ได้เขียนวิจารณ์ผลงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ของบราค ว่า บราคไม่เห็นความสำคัญของรูปทรงและตัดทอนทุกอย่างออกไป ไม่ว่าจะเป็น ทิวทัศน์ รูปร่างของสิ่งต่าง ๆ และอาคารบ้านเรือน โดยบราค ตัดทอนให้เกิดรูปทรงเรขาคณิตและนำไปสู่รูปทรงแบบลูกบาศก์ แต่ถึงแม้ว่าการสร้างงานศิลปะแบบคิวบิสม์ ยังไม่เป็นที่ยอมรับในช่วงเวลานี้ ศิลปินแนวคิวบิสม์ก็ยังคงมีจุดยืนและพัฒนาการทำงานศิลปะของตนให้เกิดรูปแบบงานที่หลากหลายต่อไป (Hyman.1994:1)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึง ประเด็นความเป็นมาของศิลปะลัทธิคิวบิสม์ สรุปได้ว่า หลังจากที่ผลงานของบราค ได้ถูกคณะกรรมการตัดสินคัดผลงานออกจากการแสดงงาน ณ กรุงปารีส ซึ่งภาพเหล่านั้นเป็นภาพทิวทัศน์ ที่มีรูปสี่เหลี่ยมเต็มไปหมด ครั้นถึงวันฉลองเอกราชของฝรั่งเศสในปี ค.ศ.1909 บราคได้นำภาพเหล่านี้มาแสดงอีกครั้ง วัวเซลล์(Vauxcelles)ได้วิจารณ์ภาพทิวทัศน์แห่งเมืองเลสตัด (Houses at L'Estaque) โดยให้ชื่อว่า "ความประหลาดของลูกบาศก์ (Cubical Addities) ซึ่งศิลปินในกลุ่มคิวบิสม์ ต่างก็ยอมรับคำว่า "คิวบิสม์" เป็นชื่อของลัทธิของพวกตนทันที (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 161-162)

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ แสดงทัศนะไว้ว่า

> จุดเริ่มต้นของศิลปะคิวบิสม์ ศิลปินหนุ่มคนสำคัญของโฟวิสม์ซึ่งกำลังมีชื่อเสียงในปารีส ในระหว่างปีค.ศ.1903-1906 คือ ปิกัสโซ(Pablo Picasso) ได้มีความนิยมชมชื่นในงานของเซซานน์ หรืออาจจะเป็นเพราะต้องการจะแข่งกับมาติสส์ (Matisse) ซึ่งเป็นผู้นำของโฟวิสม์ ปิกัสโซจึงพยายามที่จะสร้างศิลปะในลักษณะใหม่ที่แตกต่างกับโฟวิสม์ออกไป โดยได้เริ่มต้นทดลองถึงโครงสร้างของมวลและที่ว่าง ซึ่งก็เกิดปัญหาเช่นเดียวกับที่เซซานน์เคยประสบมา คือไม่มีความพอใจในการแสดงออกที่เน้นลักษณะภายนอกของวัตถุ จึงพยายามหาหลักการที่แสดงออกถึงโครงสร้างภายใน เขาได้พัฒนาจิตรกรรมของเขาด้วยวิธีการต่างๆ บางทีก็เขียนรูปเดียวในเวลาเดียวกัน คือเขียนซ้อนกันลงไปเป็นการทดลองค้นคว้าใน ตอนต้น ปิกัสโซได้ทดลองด้วยหลักการต่าง ๆไม่เพียงแต่การเอารูปลักษณะเป็นแท่งของเซซานน์มาเขียนซ้อนกันเท่านั้น แต่ยังศึกษาถึงลักษณะแบบต่างๆอีกซึ่งรวมทั้งรูปร่างของศิลปะก่อนประวัติศาสตร์ ศิลปะของกรีกโบราณรวมทั้งประติมากรรมแอฟริกานิโกรด้วย (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์.2524:169)

ปิกัสโซและบราค (Braque) ศิลปินทั้ง 2 ท่านนี้ ถือว่าเป็นผู้ริเริ่มการทำงานศิลปะแนวคิวบิสม์ แต่อย่างไรก็ตาม การริเริ่มดังกล่าวมีแรงบันดาลใจจากศิลปะแนวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นก่อนหน้านี้ เช่น แรงบันดาลใจจากศิลปินแนวโพสท์-อิมเพรสชั่นนิสม์(Post-Impressionism)และศิลปินที่สำคัญได้แก่ เซซานน์ (Cezanne) และเซอราต์(Seurat) นอกจากนี้ยังได้รับแรงบันดาลใจจากแวนโก๊ะ (Van Gogh) และ โกแก็ง (Gauguin) รวมทั้งมาติสส์ (Matisse) ศิลปินผู้นำกลุ่มศิลปะแบบรุนแรง (Fauves) ในส่วนของ บราค นั้น การสร้างผลงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ ได้รับอิทธิพลโดยตรงจากศิลปะของ แวนโก๊ะและ โกแก็ง ในเรื่องการใช้สี และได้รับอิทธิพลเล็กน้อยจากศิลปะแบบรุนแรงของมาติสส์ ทั้งนี้ ศิลปะแบบรุนแรง (Fauvism) และศิลปะคิวบิสม์ (Cubism) มีส่วนที่เหมือนกันคือ เห็นด้วยกับการต่อต้านของพวกอิมเพรสชั่นนิสม์ (Impressionism) ที่ปฏิเสธการสร้างผลงานศิลปะที่ไม่ยืดหยุ่นและหันมาสู่ความเหมือนจริง ซึ่งศิลปะแบบรุนแรงและแนวคิวบิสม์เน้นการสร้างงานศิลปะที่เป็นอิสระ แต่อย่างไรก็ตาม ศิลปะทั้ง 2 แบบข้างต้น มีความแตกต่างกันในส่วนที่ศิลปะแบบคิวบิสม์จะผลักดันให้มีการสร้างงานที่มีขอบเขตกว้างกว่า ดังนั้น ศิลปะทั้ง 2 แบบจึงเปรียบเสมือนคู่แข่งของกันและกัน

ทั้งนี้ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้ให้ทัศนะถึงความแตกต่างระหว่างผลงานศิลปะคิวบิสม์ ของบราคและปิกัสโซ ไว้ว่า

> ศิลปินทั้ง 2 คนนี้มีลักษณะของผลงานที่ใกล้เคียงกันมาก แต่เมื่อนำมาเปรียบเทียบกันก็สามารถแยกแยะได้ กล่าวคือ ผลงานของปิกัสโซค่อนข้างจะมีการแสดงออกที่รุนแรง ห้าวหาญ ตรงไปตรงมา มีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงได้อย่างฉับพลันตามความคิดในขณะที่ผลงานของบราคเต็มไปด้วยความเสน่ห์ น่ารัก ชวนมองละเอียดอ่อน ทั้งนี้คงจะเป็นที่นิสัยส่วนตัวของความเป็นสัญชาติฝรั่งเศส ที่ตรงกันข้ามกับสัญชาติสเปน ซึ่งเป็นถิ่นกำเนิดของปิกัสโซ ที่มีสภาพแวดล้อมตลอดจนวัฒนธรรมต่าง ๆ ค่อนข้างเร่าร้อนรุนแรงและเด็ดขาด (กำจร สุนพงษ์ศรี. สัมภาษณ์. 2543)

ดังที่กล่าวข้างต้นว่า เซซานน์ และ เซอราต์ มีอิทธิพลต่อการสร้างงานแบบคิวบิสม์ ทั้งนี้ ไฮแมน (Hyman) กล่าวเพิ่มว่า การวิเคราะห์เรื่องลึในเชิงวิทยาศาสตร์มีอิทธิพลต่อศิลปะแบบคิวบิสม์แต่ปัจจัยที่มีอิทธิพลมากกว่าคือ แนวความคิดเรื่องการนำเกณฑ์ทางสถาปัตยกรรมไปใช้กับธรรมชาติของเซซานน์ซึ่งศิลปินผู้กล่าวว่า "ทุกอย่างในธรรมชาติมีพื้นฐานจากรูปทรงกลม รูปกรวย รูปทรงกระบอก ซึ่งรูปทรงง่าย ๆ เหล่านี้เป็นสิ่งแรกที่ต้องเรียนรู้สำหรับการระบายสี" ดังนั้น ผลงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ในระยะแรกจึงดำเนินรอยตามการสร้างงานของเซซานน์ไม่ว่าจะเป็นรูปทรง สี และการใช้ลีลาของพู่กัน . ด้วยเหตุนี้ ผลงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ช่วงแรก ๆ จึงถูกเรียกว่า คิวบิสม์แบบเซซานน์ (Cezannesque Cubism) ซึ่งแนวคิวบิสม์ดังกล่าวนี้ ไฮแมน (Hyman) กล่าวว่า เป็นความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่ยืนยาวที่สุดและแตกต่างจากการนำเสนอรูปแบบงานศิลปะแบบนามธรรมโดยสิ้นเชิง ทั้งนี้ บราคเป็นศิลปินคนแรกที่นำวิธีของ เซซานน์มาใช้ในการสร้างภาพทิวทัศน์ (landscape) ที่ปรับจากรูปทรงธรรมชาติไปสู่รูปทรงเรขาคณิต และใช้สีกลุ่มเดียวกับเซซานน์ซึ่งได้แก่ สี Ochres สี Siennas และ Blue-Greens ประกอบกับการใช้ลีลาของพู่กัน (Hyman. 1994 : 2)

ไฮแมน (Hyman) กล่าวถึง การทำงานแนวคิวบิสม์ของปิกัสโซว่า บิกัสโซตั้งรากฐานอย่างถาวรที่กรุงปารีส ในปี 1904 แต่ทั้งนี้แสดงผลงานศิลปะครั้งแรกในปารีสเมื่อปี 1901 โดยผลงานดังกล่าวนี้ไม่เป็นที่ยอมรับของนักวิจารณ์งานศิลปะ เนื่องจากปิกัสโซสร้างผลงานโดยยึดแนวทางของศิลปินหลายคน โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวทางการสร้างงานศิลปะของ ทูลุส โลเทรค (Toulouse-Lautrec) โดยปิกัสโซกล่าวถึงการทำงานของตนเองว่า "ฉันไม่ลังเลที่จะเรียนรู้ผลงานการวาดเส้นรุ่นเก่า ๆ และไม่ลังเลที่จะนำวิธีการที่ได้พบเห็นจากผลงานเหล่านั้นมาใช้ในงานของฉันถ้าฉันชอบ" ทั้งนี้ ไฮแมน (Hyman) กล่าวว่า ปิกัสโซไม่เพียงแต่ลอกเลียนแบบผลงานของผู้อื่นเท่านั้น แต่ยังรวบรวมวิธีการการนำวัตถุดิบที่ใช้ในงานศิลปะของคนอื่นมาสร้างงานในรูปแบบของตนเองเพื่อเป็นสื่อในการแสดงออกทางศิลปะ

การทำงานของปิกัสโซ ยังคงลอกเลียนแบบของศิลปินคนอื่น ๆ จนกระทั่งปิกัสโซได้สร้างผลงานที่เน้นการใช้สีน้ำเงินหรือเรียกว่า ยุคบลู (Blue Period) และผลงานที่เน้นการใช้สีชมพูหรือเรียกว่า ยุคชมพู (Pink Period) หรือ โรสพีเรียด(Rose Period)ทั้งนี้ ในปี 1906 ปิกัสโซ ไปเปลี่ยนวิธีการทำงานโดยกระทันหัน โดยหันกลับไปใช้วิธีการสร้างงานศิลปะแบบเหมือนจริง (Realistic Artisticstyle) ซึ่งผลงานของปิกัสโซในช่วงนี้มีแรงบันดาลใจมาจากผลงานประติมากรรมแบบยุคก่อนโรมันไอเบอเรียน (Pre-Roman Iberian) จากการทำงานในยุคโรแมนติค และจากการสร้างงานประติมากรรมแบบแอฟริกันซึ่งดูเผิน ๆ แล้วเรียบง่าย แต่เมื่อพิจารณาอย่างลึกซึ้งงานแบบแอฟริกันนั้น มีชีวิตชีวา สามารถใช้เป็นสื่อในการแสดงออกได้ดีและเป็นเหมือนงานออกแบบที่เป็นนามธรรมอันสมบูรณ์ (Hyman. 1994 : 3)

2.2 กระบวนการสร้างสรรค์ในศิลปะลัทธิคิวบิสม์

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงกลวิธีของการสร้างสรรค์ในศิลปะลัทธิคิวบิสม์ ในยุคแรกไว้ว่า

ในยุคแรกนี้มุ่งไปที่การวิเคราะห์เรื่องรูปทรง ให้มีการพัฒนาตกแต่งภายนอกเหนือจากสภาพที่เป็นอยู่ในธรรมชาติ เน้นในเรื่องน้ำหนัก ความแข็งแรงของวัตถุ และปริมาตรสรรพสิ่งทั้งหลายถูกทำขึ้น โดยการลดรูปทรงให้เข้าในหลัก สเตอรีเมทริค ฟอร์ม (Steremetric Form = รูปทรงที่ปริมาตรและส่วนต่าง ๆ แน่นตัน) ระหว่างช่องของวัตถุต่อวัตถุศิลปินจะสร้างให้มีความกลมกลืนกับวัตถุ เช่นเดียวกับที่ว่างทางเบื้องหลังจะมีความประสานกันแน่น บังเกิดเป็นภาพที่ก้าวข้ามขั้นจากสภาพตามธรรมชาติผ่านการปรุงแต่งของศิลปินกลายเป็นตัวแทนสิ่งหนึ่งของธรรมชาติ คล้ายกับการก่อสร้างซึ่งย่อมมีกฎของการก่อสร้าง วัสดุต่าง ๆ เช่น อิฐหรือหินก้อนเล็ก ๆ ย่อมเป็นส่วนหนึ่งของการก่อสร้าง วัสดุเหล่านี้อาจมีรูปทรงแตกต่างกัน เช่น ทรงกลม ทรงกระบอก ทรงกรวย หรือสี่เหลี่ยม ประกอบกันขึ้นตามเจตนารมณ์ของสถาปนิกซึ่งเป็นนามธรรมให้ปรากฏออกเป็นรูปธรรมขึ้น (กำจร สุนพงษ์ศรี.2528 : 162)

เฟอเรียร์ (Ferrier) กล่าวถึง จุดเริ่มต้นของศิลปะแนวคิวบิสม์ (Cubism) ไว้ว่า

> เกิดจากการสร้างผลงานของ บราค(Braque) ที่ริเริ่มการตัดทอนรายละเอียดจากรูปร่างของสิ่งต่าง ๆ ไปสู่การสร้างรูปทรงเรขาคณิตแบบง่าย ๆ เหมือนลูกบาศก์ (Cube) อย่างไรก็ตาม ผลงานแนวคิวบิสม์ชุดแรกของ บราคไม่ได้รับการยอมรับจากวงการศิลปะ แต่ทั้งนี้ บราคยังคงยืนหยัดที่จะสร้างงานแนวคิวบิสม์ต่อไป เมื่อปิกัสโซสร้างผลงานชื่อ "Les Demoiselles d'Avignon" บราคมีความสนใจและมีปฏิกริยาต่อผลงานดังกล่าวอย่างรุนแรง โดยปิกัสโซไม่สนใจปฏิกริยาของ บราคและคนจำนวนมากที่ไม่ยอมรับผลงานชิ้น นี้ ในทางตรงกันข้าม ปิกัสโซกลับเร่งพัฒนาแนวการทำงานแบบคิวบิสม์อย่างต่อเนื่องด้วยการศึกษาผลงานของศิลปินที่มีชื่อเสียงหลายท่าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินชื่อเซซานน์ (Cezanne) มาพัฒนาเป็นแนวทางการทำงานของตนโดยผลงานชื่อ "Large Bathers" ของ เซซานน์จะมีอิทธิพลอย่างมากต่อผลงาน "Les Demoiselles d"Avignon" ซึ่งศิลปินคิวบิสม์ทั้ง 2 คนนี้มีลักษณะการทำงานที่ต่างกัน ปิกัสโซทำงานในลักษณะฉับไวและแฝงอารมณ์ดุดันแข็งกร้าว ในขณะที่ บราคจะทำงานแบบค่อยเป็นค่อยไปและใช้เกณฑ์ในการสร้างงานจนผลงานที่เกิดขึ้นมีความเป็นระบบระเบียบ องค์ประกอบต่างๆของศิลปะแนวคิวบิสม์ จะมีแรงบันดาลใจมาจากสภาพแวดล้อมทั่ว ๆ ไป เช่น ความใสของแก้ว แสงตกกระทบและแสงสะท้อนจากแก้วในร้านกาแฟ ซึ่งศิลปินทั้งหลายมักจะพบเป็นในช่วงเย็น เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีแรงบันดาลใจจากทิวทัศน์ ใบหน้าของคน เครื่องดนตรีต่าง ๆ เช่น ไวโอลิน คลาริเน็ต แมนโดลิน และกีตาร์ ซึ่งเครื่องดนตรีดังกล่าวนี้ ปิกัสโซจะเล่นในบางครั้งด้วย ในช่วงปี 1908-1909 เป็นช่วงเวลาที่ศิลปินชื่อ เซซานน์มีชื่อเสียงมากซึ่งเฟอเรียร์เรียกช่วงนี้ว่า "Cezannian Phase" ช่วงเวลาดังกล่าวนี้ เซซานน์มีอิทธิพลต่อศิลปินคนอื่น ๆ อย่างมากในเรื่องราวนำเสนอรูปทรงวัตถุในมุมต่าง ๆ ได้แก่ ด้านหน้า ด้านข้าง ด้านหลัง ด้านบน และด้านล่าง โดย เซซานน์ใช้วิธีนี้แทนการสร้างระยะใกล้ไกลและจัดองค์ประกอบหลักของภาพอยู่ตรงกลางซึ่งเป็นวิธีที่ใช้กันมาตั้งแต่สมัยเรอนาส์ซองส์ (Renaissance) การคิดค้นวิธีใหม่ของ เซซานน์ถือได้ว่าเป็นการนำเสนอรูปทรงในระดับที่มีความหลากหลายและใช้พื้นที่ว่าง (Space) ที่หลุดพ้นจากกฎเกณฑ์มากขึ้น และวิธีใหม่ดังกล่าวนี้นำไปสู่ช่วงเวลาแห่งการวิเคราะห์" (Analytic Period) ที่เริ่มต้นในปี 1910 ไปจนถึงปี 1912 และเสื่อมความนิยมลงเมื่อวงการศิลปะไม่นิยมการสร้างรูปทรงและการใช้พื้นที่ว่างที่สามารถเข้าใจได้ทันทีด้วยสายตาเพียงอย่างเดียว (Ferrier. 1996 : 55-56)

ทั้งนี้ เฟอเรียร์ (Ferrier) ได้เปรียบเทียบวิธีการนำเสนอผลงานจิตรกรรมกับการนำเสนอศิลปะการแสดง กล่าวคือ หากเป็นการแสดงบนเวทีผลงานจะถูกนำเสนอในพื้นที่ว่างโดยมีพื้นที่จำกัด หากเป็นการแสดงรูปแบบของภาพยนต์ ผลงานจะถูกนำเสนอโดยมีความเคลื่อนไหวและระยะใกล้ไกลสลับกันมากชิ้น แต่ทั้งนี้ เมื่อเปรียบเทียบกับผลงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์จะพบว่าแม้ภาพยนต์จะมีความเคลื่อนไหวและระยะใกล้ไกลสลับกันมากขึ้นแต่ก็ต้องนำเสนอภายใต้เงื่อนไขของเวลาและนำเสนอภาพตามลำดับของเรื่อง ในขณะที่

งานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์สามารถนำเสนอภาพที่มีการทับซ้อนหรือแบ่งส่วนภายในภาพตามจุดต่าง ๆ ไปพร้อม ๆ กัน (Ferrier. 1996 : 61)

นอกจากการเปรียบเทียบ วิธีการนำเสนอผลงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์กับการนำเสนอศิลปะการแสดงแล้ว เฟอเรียร์ (Ferrier)ได้กล่าวถึงเรื่องการรับรู้ (Perceptions) กับการสร้างงานจิตรกรรมโดย พอลฮัน (Paulhan)ได้แสดงทรรศนะ สรุปได้ว่า การรับรู้ของศิลปินมีผลต่อการสร้างงานจิตรกรรม หากศิลปินรับรู้สิ่งต่าง ๆ ในโลกด้วยการมองเพียงอย่างเดียวแล้วนำเสนอสิ่งที่เห็นเป็นงานจิตรกรรม ผลงานจิตรกรรมที่เกิดขึ้นจะเปรียบเหมือนการมองภาพโดยผ่านหน้าต่างบานหนึ่งซึ่งผลงานดังกล่าว ไม่สามารถนำเสนอสิ่งที่อยู่ภายในวัตถุอย่างลึกซึ้งได้และจัดว่าเป็นการสร้างงานจิตรกรรมแบบยุคคลาสสิค แต่ถ้าหากศิลปินรับรู้สิ่งต่าง ๆ ในโลกด้วยประสาทสัมผัสที่ลึกซึ้งกว่าการมองด้วยตา สิ่งที่ถ่ายทอดออกมาเป็นงานจิตรกรรมก็จะสามารถนำเสนอสิ่งที่อยู่ภายในวัตถุในมุมมองที่เป็นไปตามความรู้สึกของศิลปินที่มีวัตถุนั้น ๆ ในกรณีนี้ พอลฮัน ยกตัวอย่างการสร้างงานจิตรกรรมของศิลปินชื่อ เซซานน์ ซึ่งถือว่าเป็นศิลปินที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อการสร้างงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ โดย พอลฮันกล่าวว่า เซซานน์สร้างงานจิตรกรรมโดยไม่ยึดติดกับกฎเกณฑ์เดิม ๆ และไม่สร้างงานที่เน้นระยะใกล้ไกลแบบยุคคลาสิค เนื่องจากกฎเกณฑ์ดังกล่าวไม่สามารถแสดงออกที่ความรู้สึกที่อยู่ส่วนลึกของตนเองได้ ดังนั้น ผลงานจิตรกรรมของ เซซานน์จึงไม่เพียงแต่มีความเป็นนามธรรมและมีความแปลกเท่านั้นแต่ยังเป็นผลงานที่ต้องทำความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง เนื่องจาก เซซานน์สร้างผลงานด้วยการรับรู้ลึกซึ้งแล้วนำสู่การสร้างรูปร่าง (Shape) ของวัตถุและนำเสนอผลงานสู่สายตาผู้ชมศิลปินแนวคิวบิสม์หลายคนได้นำวิธีการสร้างงานจิตรกรรมจากการรับรู้ที่ลึกซึ้งมาพัฒนา และใช้วิธีดังกล่าวมากขึ้น จนเกิดการสร้างงานที่ใช้การรับรู้ด้วยการสัมผัสอย่างลึกซึ้ง โดยสิ่งที่สัมผัสได้นั้นถูกนำมาเสนอออกมาเป็นรูปเหลี่ยมไม่มีมิติ และมีเส้นขอบที่ชัดเจน การสร้างงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ดังกล่าวนี้ ผลงานที่เกิดขึ้นต่างจากผลงานที่สร้างจากการรับรู้ด้วยตาเพียงอย่างเดียว กล่าวคือ ผลงานที่สร้างจากการรับรู้ด้วยตาจะนำเสนอรูปลักษณ์ภายนอกของวัตถุเท่านั้น ดังนั้น จึงถือได้ว่าวิธีการสร้างงานจิตรกรรมของ เซซานน์อันมีผลต่อศิลปินแนวคิวบิสม์นั้นเปรียบเหมือนกับการสร้างความเปลี่ยนแปลงของศิลปะการสร้างงานจิตรกรรม (Ferrier. 1996 : 62)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงการรับรู้ในลักษณะของคิวบิสม์สรุปได้ว่าเป็นการรับรู้โครงสร้างของวัตถุในลักษณะง่ายๆ ไม่ซับซ้อน รับรู้สภาพส่วนรวมมากกว่ารายละเอียดปลีกย่อย นับว่าเป็นผลทางจิตวิทยาของสำนักเกสตอลท์ด้วย และลักษณะการรับรู้และการแสดงออกที่เด่นมากอีกลักษณะหนึ่งก็คือ การรับรู้วัตถุหลายด้านหลายมุม เพราะจริงๆแล้ววัตถุใดวัตถุหนึ่งมิได้มีเพียงด้านเดียวหรือมุมเดียวเท่านั้น รูปแบบจิตรกรรมที่ปรากฏจึงอาจจะรวมด้านต่างๆไว้ด้วยกันบนพื้นภาพ เช่นภาพหน้าคนก็อาจจะรวมด้านหน้าและด้านข้างไว้ด้วยกัน ภาพหุ่นนิ่งก็อาจจะรวมหุ่นนิ่งด้านหน้า และโต๊ะด้านบนไว้ด้วยกัน เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ.2539:135)

ทั้งนี้ ปริญญา ตันติสุข ได้แสดงทัศนะต่อการรับรู้ในงานศิลปะแบบคิวบิสม์ ไว้ว่า

> จุดสำคัญอันหนึ่งคือต้องการให้ผู้ดู มองเห็นได้ทุกมุม ไม่เฉพาะมุมใดมุมหนึ่ง คือศิลปินจะเปลี่ยนวิธีการมอง โดยมองดูวัตถุ หรือรูปคนรอบๆด้านก่อน จากนั้นเขาก็สร้างมิติใหม่ขึ้นมา ถ้าเป็นหน้าคนเขาอาจจะเอาตาด้านข้าง มาใส่กับปากด้านหน้า โดยเฉพาะงานของปิกัสโซ ส่วนใหญ่แล้วจะมีลักษณะการใช้ Open Form ทำให้เกิดการไหลเวียน ที่มีผลต่อสายตาที่ต้องเดินทางไปตามรูปทรงที่กระจายออก และวกกลับเข้ามาเกิด Movement ไปทั่วทั้งภาพและทำให้เกิดอารมณ์และความคิดตามไปด้วย (ปริญญา ตันติสุข .สัมภาษณ์.2542)

นอกจากประเด็นเรื่องจิตรกรรมคิวบิสม์กับการรับรู้แล้ว เฟอเรียร์ ได้กล่าวถึงการสร้างงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์กับแนวคิดทางวิทยาศาสตร์ (Painting as a Science) โดยเฉพาะอย่างยิ่งทฤษฎีทางฟิสิกส์เชิงประมาณ (Quanta Physics) ที่ได้กล่าวถึง นักฟิสิกส์และนักบินอวกาศชาวอังกฤษชื่อเอ็ดดิงตัน (Eddington) ซึ่งค้นคว้าเรื่อง "วัตถุ" บนโลก ผลการค้นคว้าคือ วัตถุที่เรามองเห็นด้วยตานั้นแท้ที่จริงแบ่งเป็น 2 สภาพคือ สภาพแรกเป็นสิ่งที่ประกอบด้วยวัตถุธาตุต่าง ๆ เช่น "โต๊ะ" คือวัตถุที่ประกอบจากไม้ สภาพที่สองคือ วัตถุ เป็นสิ่งที่ประกอบด้วยธาตุทางวิทยาศาสตร์ เช่น "โต๊ะ" เป็นวัตถุที่มิได้ประกอบจากไม้ แต่ประกอบด้วยกระแสไฟฟ้าที่วิ่งผ่านสวนกันไปมาด้วยความเร็วสูง นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึง ทฤษฎีอันเกี่ยวเนื่องกับผลการค้นคว้าเรื่อง "วัตถุ" ทฤษฎีดังกล่าวคือ "ทฤษฎีการแตกตัวของอะตอม" (Theory of Atomic Fission) โดยศิลปินชื่อ แคนดินสกี(Kandinsky) ได้กล่าวไว้ว่า ทฤษฎีข้างต้นมีผลและสร้างความประทับใจให้ตนเองในระหว่างที่กำลังสร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่ห้องปฏิบัติการงานศิลปะเมอร์นัว (Murnau) ในบาวาเรียน แอลป์ส (Bavarian Alps) โดย แคนดินสกีนำทฤษฎีดังกล่าวมาสร้างเป็นจินตนาการ ในขณะที่มองไปยังก้อนหินซึ่งในจินตนาการมีภาพของก้อนหินแตกตัวฟุ้งในอากาศ แล้วสลายตัวหายไปโดยไม่หลงเหลือสิ่งใดไว้เลย ทั้งนี้เฟอเรียร์ (Ferrier)ให้ความเห็นในเรื่องนี้ว่าเมื่อพิจารณาวิธีการทำงาน อย่างไม่มีแบบแผนของงานจิตรกรรมคิวบิสม์ในช่วงเวลาแห่งการวิเคราะห์ (Analytic Period) ซึ่งเน้นการนำเสนอวัตถุในรูปลักษณ์ที่ต่างจากเห็นด้วยตา นั้นอาจตั้งสมมติฐานได้ว่า ทั้งผลงานค้นคว้าเรื่องวัตถุ และทฤษฎีการแตกตัวของอะตอม มีผลต่อการสร้างงานจิตรกรรมของศิลปินคิวบิสม์ โดยเฉพาะปิกัสโซ

เฟอเรียร์ (Ferrier) ได้ยกตัวอย่างผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่ง (Still Lifes) ที่ได้รับอิทธิพลจากองค์ความรู้ข้างต้น ดังนี้ ผลงานชื่อ "Fan, Salt Cellar and Malon (1909)" ผลงานชื่อ "Glass and Lemon (1910)" ผลงานชื่อ "Pie, Cup and Coffee Pot Z1911)" และผลงานชื่อ "Violin and Grape (1912)" ผลงานเหล่านี้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า จิตรกรได้นำเสนอวัตถุในภาพโดยใช้วิธีการดึงเอาสิ่งที่อยู่ลึกภายในวัตถุออกมา วิธีการไม่ประสานส่วนต่าง ๆ ของวัตถุแต่ละชิ้นเข้าด้วยกัน และวิธีการจัดวางวัตถุกระจายไปทั่วภาพ ทั้งสามวิธีการได้นำไปสู่การสร้างรูปลักษณ์ใหม่ของวัตถุและผงงานจิตรกรรม ซึ่งทำให้วัตถุไม่เป็นเพียงแค่วัตถุธรรมดาอีกต่อไป รวมทั้งวัตถุไม่จำเป็นต้องถูกจัดวางในที่ที่เคยอยู่อีกต่อไป ทั้งนี้วิธีการสร้างงานจิตรกรรมดังกล่าวข้างต้นส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลมาจากองค์ความรู้เกี่ยวกับฟิสิกส์เชิงประมาณ (Quantum Ttheory) และทำให้จิตรกรได้รับแรงกระตุ้นในการสร้างงานโดยไม่ใช้การสัมผัสทางกายและการรับรู้ทางสายตาเพียงเท่านั้น นอกจากนี้ ศิลปินคิวบิสม์ชื่ออพอลลิแนร์ (Apollinalre) ได้กล่าวถึงการสร้างงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ที่สอดคล้องกับความคิดของเฟอเรียร์ ว่าลัทธิคิวบิสม์เป็นลัทธิของศิลปะที่พยายามค้นหาวิธีการจัดวางวัตถุแบบใหม่ ๆ บนพื้นฐานของการหลุนพ้นจากการสร้างองค์ประกอบแบบเดิม ๆ และไม่อาศัยสิ่งที่มองเห็นด้วยตามาสร้างผลงาน โดยจะอาศัยสิ่งที่เป็นจริงอันเกิดจากมโนภาพของจิตรกรมาสร้างผลงาน (Ferrire. 1996 : 64-65)

นอกจากนี้ เฟอเรียร์ (Ferrer) กล่าวว่า หลังจากที่แนวคิดทางวิทยาศาสตร์มีอิทธิพลต่อการสร้างงานจิตรกรรมคิวบิสม์ ผลงานที่เกิดขึ้นจะมีความเป็นนามธรรมมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงปี ค.ศ.1920 และ 1930 ทั้งนี้ศิลปินคิวบิสม์ถูกเรียกว่า เป็นจิตรกรนามธรรม (Abstract Painters) ซึ่งจิตรกรเหล่านี้นั้นมักจะนำเสนอผลงานที่แสดงให้เห็นว่าจิตรกรรมแนวคิวบิสม์เป็นที่มาของศิลปะแบบนามธรรม แต่อย่างไรก็ตาม ปิกัสโซ เป็นศิลปินคิวบิสม์ผู้หนึ่งที่มีความคิดเห็นว่าการสร้างงานไปสู่ผลงานจิตรกรรมแบบนามธรรมเป็นวิธีหนึ่งในหลายวิธีการสร้างงานแนวคิวบิสม์และการสร้างสิ่งที่เป็นนามธรรมจะต้องหลุดพ้นจากการใช้วิธีการสร้างองค์ประกอบของภาพแบบพื้นฐานปกติ และต้องสามารถนำเสนอความเป็นจริงของวัตถุที่พลิกแพลงแปลกประหลาดได้ทั้งนี้ เฟอเรียร์ กล่าวว่าปิกัสโซใช้วิธีดังกล่าวข้างต้นจนกระทั่งเข้าสู่ช่วงการ

สังเคราะห์ (Synthesis Period) ผลงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ในทศตวรรษต่อมา (Ferier 80-81)

อย่างไรก็ตาม อารี สุทธิพันธุ์ ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ไว้ว่า

> ก่อนอื่นเราจะรู้อะไรได้นั้น เราต้องเอาส่วนที่ไม่ดีออกก่อน เช่นอยากจะรู้ว่าคนนี้ชั่วต้องเอาสิ่งที่ดีออกก่อน แล้วเหลือส่วนชั่ว เวลาจะหาความรู้ เราต้องเอาส่วนย่อยออกแล้วจะเห็นสาระหรือแก่นความรู้ เซซานน์บอกว่าส่วนรวมมีค่ามากกว่าส่วนย่อยและจงมองโลกให้เป็นเหลี่ยม ในช่วงนั้นมีแนวคิดทางคุณที่ว่าถ้าจะทำอะไรให้แปลกใหม่นั้นต้องเปลี่ยนแปลงจากของเดิม ต้องเอาไปทุบเอาไปย่อยออกแล้วจะเห็นคุณค่า โดยทำให้เกิดคำกล่าวที่ว่าไม่มีอะไรที่ได้มาโดยไม่เสียอะไรไป เมื่อทุบออกแล้วก็เอาเข้าไปใส่ใหม่ ปิกัสโซได้นำแนวของทฤษฎีส่วนประกอบเพิ่มไปใช้โดยนำเอาเส้นตรง เส้นเว้า และเส้นโค้ง เป็นตัวอย่างทำลายรูปก่อนและนำมาบูรณาการขึ้นใหม่ เช่น รูปทรงของคน เป็นรูปด้านเดียว แต่เมื่อใช้เส้นตรง เส้นเว้า และเส้นโค้ง ทำให้ละลาย ทำให้แปลก คือมอง 3 ด้านแล้วมารวมกันก็จะได้เส้นร่างร่วมกัน (Charing Line) กลายเป็นรูปคนหลายด้าน ด้านหน้า ด้านข้าง ปนกันบนระนาบรองรับเดียวกัน (Shape Contrcl) ซึ่งมี Concept เดียว รูปเดียว (อารี สุทธิพันธุ์. สัมภาษณ์. 2542)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึง ศิลปะลัทธิคิวบิสม์แบบสังเคราะห์ ไว้ว่า จาก ค.ศ.1912 ศิลปินในกลุ่มคิวบิสม์ ได้เข้าสู่ยุคที่สาม คือ ยุคลัทธิคิวบิสม์แบบสังเคราะห์ คือพ้นจากสภาพของวิเคราะห์ (Analytic) มาสู่การสังเคราะห์ (Synthetic) บราคและปิกัสโซ ยังคงเป็นผู้นำในทางความคิดตามเดิม ผลงานในยุคนี้เริ่มมีการนำวัสดุต่าง ๆ มาคละเคล้าปะติดรวมกันการวาดในภาพ พวกวัสดุต่าง ๆ เหล่านี้อาจเป็นกระดาษ ผ้า ฯลฯ เรียกวิธีนี้ว่า "คอลลาจ" (Collage) บราคนำวิธีการเขียนตัวหนังสือหรือไม่ก็ใช้กระดาษหนังสือพิมพ์ปะลงบนผืนผ้าใบ การจัดภาพในยุคนี้มีความเป็นอิสระยิ่งกว่าเดิม เป็นการแสวงหาทางออกในสิ่งใหม่ ๆ ทางเทคนิค ไม่ใช้การหา "เรื่องราวใหม่ ๆ " มาวาดดังแต่ก่อน มีการสังเคราะห์ในเรื่องของเส้นให้มีความใกล้ชิดกับเส้นทางเรขาคณิตมากขึ้น (คือเส้นตรง โค้ง ไม่มีเส้นแบบอ่อนไหว หรือโค้งงอไม่มีระเบียบ) มีการหาคุณค่าของการจัดการวางน้ำหนัก (ขาว ดำ หรืออ่อน แก่) ของภาพ มีการสังเคราะห์ผลของภาพที่ปรากฏออกมาคำนึงถึงความสัมพันธ์ของช่องว่าง (Space) กับลีลาของเส้น สี และความสมดุล การจัดภาพ กลายเป็น "การเล่นทางพุทธิปัญญา" ปิกัสโซ กล่าวไว้ในทำนองว่า เรื่องราวในการวาดไม่คำนึงถึงความสำคัญ มันอาจจะเป็นอะไรก็ได้ เช่น กีตาร์ จานใส่ผลไม้ หรือถ้วยกาแฟ สิ่งเหล่านี้ถูกนำเข้ามาเป็นเพียงส่วนประกอบของภาพมากขึ้น ลัทธิคิวบิสม์ได้ก้าวขึ้นมาไกลแล้ว พวกเราไม่มีรูปทรงใด ๆ ที่จะทำการวิเคราะห์กันอีกแล้วมีแต่การสร้างความจริงที่เป็นระเบียบใหม่ขึ้น โดยการสังเคราะห์จากสิ่งต่าง ๆ ที่ล้อมรอบตัวศิลปิน "เทคนิควิธีการคอลลาจ" เป็นวิธีการที่นำมาใช้อย่างมีเหตุผล ช่วยให้นัยน์ตาผู้ชมมีความสนุกสนานไปด้วย ทั้งบราคและปิกัสโซทำงานตามวิธีนี้มากจนกระทั่งปี ค.ศ.1914 ทั้งสองจึงได้คลายความแข็งกระด้างของเส้นเรขาคณิตลงมีสีสันงดงามเพิ่มขึ้น ในขั้นสุดท้ายลัทธิคิวบิสม์ได้กลายเป็นรูปไปเป็นลัทธิอื่น สลายตัวไปเป็นพื้นฐานของศิลปกรรมของแนวใหม่ที่เกิดขึ้นอย่างไม่ขาดสายของคริสต์ศตวรรษที่ 20 (กำจร สุนพงษ์ศรี.2528 : 164-165)

จากข้อมูลข้างต้น สรุปได้ว่า กระบวนการสร้างสรรค์ ในศิลปะลัทธิคิวบิสม์ คำนึงถึงการสร้างรูปทรงที่เกิดจากเส้นตรง เส้นเฉียง และเส้นโค้งที่มาผสานกันอย่างเหมาะสม โดยถือการตัดทอน ย่นย่อส่วนหรือเพิ่มเติมตกแต่งรูปวัตถุที่ต้องเขียน มีการสร้างความตื้นลึกของรูปทรงด้วยการซ้อนกันและบังกัน ขณะเดียวกันมีการสร้างบริเวณที่ว่างแบบรูปเปิดและปิด โดยพิจารณาถึงความสัมพันธ์ของบริเวณว่าง ในส่วนที่เป็นรูปและพื้น หรือบริเวณบวกและลบ คำนึงถึงส่วนย่อยและส่วนรวมพร้อมกัน และมีการนำวัสดุมาปะติด เพื่อให้เกิดความรู้สึกสัมผัสถึงลักษณะผิวหน้าของวัตถุแต่ละชนิด เพื่อให้เกิดความกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

3. เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับ ปาโบล ปิกัสโซ และผลงานในระหว่าง ค.ศ. 1906-1915

ปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Piczsso) เกิดเมื่อวันที่ 25 ตุลาคม ค.ศ. 1881 ที่เมืองมะละกา ประเทศสเปน ในวัยเด็ก ปิกัสโซ ได้พบเห็นและสัมผัสกับบรรยากาศการสร้างศิลปะจากบิดาซึ่งเป็นทั้งจิตรกรครูสอนศิลปะและเจ้าหน้าที่ดูแลพิพิธภัณฑ์ ปิกัสโซเคยเรียนในโรงเรียนศิลปะชั้นสูงในประเทศบาร์เซโลนา และเคยได้รับรางวัลเหรียญทองในการแสดงศิลปกรรมหลายครั้ง จึงทำให้ปิกัสโซกลายเป็นศิลปินที่มีการสร้างสรรค์งานแนวคิวบิสม์ ที่มีชื่อเสียงโดยมีความสามารถทางศิลปะหลายด้านเช่น งานจิตรกรรม ประติมากรรม ศิลปะสื่อผสม งานคอลลาจ งานเซรามิค งานภาพพิมพ์ งานภาพถ่าย และงานบทกวีเป็นต้น

วอลเทอร์ (Walther 1995) ได้กล่าวถึงชีวประวัติของปิกัสโซ โดยสรุปไว้ว่าปิกัสโซเกิดที่เมืองมะละกา ประเทศสเปน ในช่วงแรกปิกัสโซใช้นามสกุลของบิดาคือ Pablo Ruiz และเปลี่ยนไปใช้นามสกุลของมารดาในเวลาต่อมาจึงเป็น Pablo Picasso ชีวิตในวัยเด็กปิกัสโซได้พบเห็นและสัมผัสกับบรรยากาศการสร้างงานศิลปะจากบิดาของตน เนื่องจากบิดาเป็นทั้งจิตรกร เจ้าหน้าที่ดูแลพิพิธภัณฑ์ และครูสอนศิลปะที่โรงเรียนสอนศิลปะและงานฝีมือชื่อ Santelmo School of Arts and Crafts. ในปี 1891 ครอบครัวของปิกัสโซต้องย้ายไปอยู่ที่เมือง โครันนา ทางตะวันตกเฉียงเหนือของสเปน และฝึกวาดรูปและระบายสีรวมทั้งช่วยบิดาสร้างงานจิตรกรรม และเข้าเรียนวิชาวาดเส้นในโรงเรียนที่บิดาสอนจนกระทั่งปี 1895 ครอบครัวของปิกัสโซย้ายไปอยู่ที่เมือง บาร์เซโลนา และสอบเข้าโรงเรียนศิลปะชั้นสูงได้ ปิกัสโซได้สร้างผลงานจิตรกรรมที่มีชื่อเสียงชิ้นแรกคือ "First Communion" ต่อมาได้รับรางวัลเหรียญทองในงานแสดงนิทรรศการแห่งชาติที่เมือง แมดริด ปิกัสโซได้มีโอกาสเดินทางสลับไปมาระหว่างเมืองแมดริด, มะละกาและบาร์เซโลนา ในสเปนและกรุงปารีสในฝรั่งเศส ทำให้ปิกัสโซมีเพื่อนที่เป็นทั้งจิตรกรประติมากรและ Art Dealer มากมาย ในปี ค.ศ. 1901 ได้สร้างผลงานจิตรกรรมที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์หลายชิ้น ที่จะเน้นบรรยายถึง ความยากจน คนซรา ความว้าเหว่ จึงเป็นที่มาของการสร้างงานยุคสีน้ำเงิน และเข้าสู่ยุคสีชมพูพร้อม ๆ กับการสร้างงานประติมากรรมและค้นหาวิธีการสร้างงานใหม่ ๆ เช่นการนำวิธีการสร้างงานแบบลัทธิรุนแรง (Fauves) มาประยุกต์ใช้จนถึงปี 1906 ใน ค.ศ. 1907 ปิกัสโซสร้างผลงาน "Self-Portrait" ขึ้นเป็นผลงานที่แสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของวิธีการสร้างงาน และตามมาด้วยผลงานชื่อ "Les Demiselles d' Avignon" ความสำคัญของผลงานชิ้นนี้คือ เป็นผลงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ ชิ้นแรกของปิกัสโซ และในปี ค.ศ. 1907-1914 ได้คิดค้นวิธีการแปลกใหม่เพิ่มเติมเพื่อให้งานคิวบิสม์ของตนน่าสนใจมากขึ้นเช่นใช้วิธีการที่เรียกว่า "Papier Colle" เข้าไปใช้กับงานแบบคิวบิสม์ด้วยการตัดปะกระดาษหนังสือพิมพ์ ฉลาก และแผ่นโฆษณา แล้วใช้แท่งถ่าน (Chareoal) วาดรูปทับ ผลงานในลักษณะนี้ เช่น “Bottle on a Table” , “Guitar” ,Pipe,Bottle of Bass,Die”(Walther.1995 : 684-691)

ปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso) นับว่าเป็นศิลปินที่โดดเด่นของวงการศิลปะในศตวรรษที่ 20 ปิกัสโซได้ร่วมในกระบวนการทางการเคลื่อนไหวทางศิลปะ ตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 โดยปิกัสโซได้สร้างสรรค์ผลงานของตนเองจำนวนมาก ทั้งนี้ ปิกัสโซมีสภาพแวดล้อมที่นำไปสู่การสร้างงานตั้งแต่งานตั้งแต่เด็ก เช่น บิดาของปิกัสโซเป็นทั้งศิลปินและครูสอนศิลปะ หรือแม้แต่การเติบโตขึ้นท่ามกลางการสร้างงานศิลปะของศิลปินหลายคน นอกจากนี้ ปิกัสโซได้รับการฝึกฝนทางด้านศิลปที่บาร์เซโลนา ประเทศสเปน จนกระทั่ง ปิกัสโซเติบโตขึ้นพร้อมกับความทะเยอะทะยาน และเดินทางพร้อมกับเพื่อนร่วมงานไปสู่กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส จนกระทั่งปี ค.ศ.1900 ปิกัสโซได้ทำการทดลองสร้างผลงานในแบบต่าง ๆ เริ่มตั้งแต่การสร้างงานแบบเหมือนจริงตามหลักวิชา (Academic Realism) ไปจนถึงการสร้างงานแบบอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) และอาร์ต นูโว (Art Nouveau) นอกจากนี้ในระหว่างปี ค.ศ.1901-1904 ปิกัสโซใช้สภาพแวดล้อมที่เป็นสถานการณ์ความเจ็บปวด หิวโหย และยากลำบากของสังคมในขณะนั้น ประกอบกับความ

ลำบากในการดำรงชีวิตของตนเองในขณะนั้น มาเป็นที่มาของการสร้างผลงานศิลปะ เช่น การใช้ภาพผู้หญิงเป็นสัญลักษณ์ของกลุ่มผู้ด้อยโอกาสในสังคม และถูกกีดกั้นจากสังคม นอกจากนี้ผลงานในช่วงดังกล่าว ปิกัสโซนำรูปทรงสามเหลี่ยมมาใช้ โดยผสมผสานกันกับการจัดพื้นที่ว่างที่เหมาะสมผนวกกับการใช้เทคนิคการวาดเส้น การจัดเอกภาพในภาพ และการใช้สีต่าง ๆ ตามรูปแบบของปิกัสโซ ซึ่งได้แก่ สีเทา สีน้ำเงินและสีเฉดเหลืองอ่อน ส้ม หรือแดง

ต่อมาในปี ค.ศ.1904 ปิกัสโซได้ย้ายเข้าไปพักอาศัยอยู่ชุมชนแออัดในย่านที่เรียกว่า มองมาร์ต (Montmartre) ณ ที่แห่งนี้เป็นที่ชุมนุมของบรรดาเพื่อนฝูงของปิกัสโซอาชีพต่าง ๆ ได้แก่ จิตรกร กวี นักประพันธ์ นักแสดง และนักวิจารณ์งานศิลปะ รวมทั้งศิลปินผู้อุทิศตัวที่ชื่อ แม็กซ์ จาคอบ (Max Jacob) และอพอลลิแนร์ (Apollinaire) ผู้ซึ่งกลายเป็นผู้หลงไหลในลัทธิคิวบิสม์ในเวลาต่อมา ทั้งนี้ ในช่วงปี ค.ศ.1905-1907 ปิกัสโซได้สร้างสรรค์ผลงานแนวคิวบิสม์ที่เรียกว่า "ช่วงเวลาแห่งผลงานสีชมพู" (Rose Period หรือ Pink Period) ซึ่งมีที่มาจากชีวิตที่ดีขึ้นและมีความยากแค้นลดลง โดยการสร้างงานดังกล่าวนี้ ปิกัสโซนำเสนอเรื่องราวที่หลากหลาย เช่น ในระหว่าง ปี ค.ศ.1905 ปิกัสโซจะนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับการแสดงละครสัตว์ โดยใช้รูปทรงเป็นกลุ่ม ใช้สีชมพูและน้ำเงินเฉดต่าง ๆ และระบายทับซ้อนบางส่วนเพื่อให้เกิดทรงใหม่ อาศัยแนวทางการสร้างงานแบบ อิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) และสัญลักษณ์นิยม (Symbolism)

นอกจากนี้ ในช่วงปลายปี ค.ศ.1905 ปิกัสโซนำเสนอความแปลกใหม่ที่สำคัญให้กับการสร้างงานแบบ โรส พีเรียด โดยการนำแนวทางการสร้างศิลปะแบบกรีกโรมันมาผสมผสาน ผลงานที่เกิดขึ้นมีจุดเด่นที่รูปทรงภายในภาพนำเสนอความงามและความเงียบสงบ ตัวอย่างผลงานลักษณะนี้ เช่น ผลงานชื่อ La Toilette of 1906 ซึ่งผลงานชิ้นนี้ได้รับอิทธิพลโดยตรงจากผลงานศิลปะแจกันพื้นสีขาวของกรีก ทั้งนี้ผลงานเศร้าโศกแฝงไว้ในผลงาน

อาร์นาสัน (Arnason) กล่าวว่าในช่วงเวลาระยะห่างปี ค.ศ.1905-1907 นอกจากการสร้างงานแบบโรส พีเรียดแล้ว ปิกัสโซได้ศึกษาหาความรู้ในงานศิลปะประเภทอื่น ๆ ด้วยกันเช่น ในช่วงเวลานี้ปิกัสโซเดินทางเยี่ยมชมนิทรรศการแสดงผลงานศิลปะแบบลัทธิรุนแรง (Fauvism) เมื่อ ปี ค.ศ.1905 และเยี่ยมชมนิทรรศการแสดงผลงานศิลปของเซซานน์เมื่อปี ค.ศ.1906 และ 1907 สิ่งที่ปิกัสโซได้จากการศึกษาหาความรู้นั้นได้กลายเป็นอิทธิพลที่ทำให้ปิกัสโซสร้างผลงานชื่อ "Les Demoiselles d'Avignon" เมื่อปี ค.ศ.1907 ทั้งนี้ อาร์นาสัน (Arnason) วิเคราะห์ว่า ผลงานชิ้นดังกล่าวนี้ ปิกัสโซ สร้างสรรค์โดยศึกษาจากผลงานชุดของศิลปินชื่อ มาติสส์ (Matisse) ที่เรียกว่า "Joy of Life" และผลงานของเซซานต์ ชื่อ "Large Bather" ในช่วงดังกล่าวศิลปินหลายคนได้สร้างผลงานศิลปะที่ไม่อยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ไม่สนใจเกณฑ์เพื่อสุนทรียภาพ แต่เน้นการสร้างสรรค์ตามแบบเฉพาะของศิลปินเอง ซึ่งเซซานน์ มาติสส์ รวมทั้งปิกัสโซก็จัดอยู่ในกลุ่มศิลปินนอกกฎเกณฑ์ด้วยเช่นกัน (Aranson. 198 : 143-144)

นอกจากนี้ ไอแมน (Hyman) กล่าวถึงผลงาน ที่สร้างความเปลี่ยนแปลงที่รุนแรงต่อทิศทางความเคลื่อนไหวทางศิลปะโดยปิกัสโซเป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานดังกล่าวขึ้น คือ "Les Demoiselles d'Avignon" ผลงานชิ้นนี้สร้างขึ้นเมื่อปี 1907 และเมื่อผลงานชิ้นนี้สร้างขึ้นเมื่อปี 1907 และเมื่อผลงานชิ้นนี้เสร็จ สิ่งที่ปรากฏภายในภาพคือ การทำลายรูปทรงให้เป็นนามธรรมเพื่อใช้เป็นสื่อแทนรูปทรงพื้นฐานของมนุษย์ ทั้งนี้ภาพ ๆ หนึ่ง หมายถึง "ผลสรุปของการทำลายรูปทรง" นอกจากนี้ ไฮแมน (Hyman) กล่าวว่า ผลงาน "Les Demoiselles d'Avignon" ถือว่าเป็นผลงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ชิ้นแรกของปิกัสโซ แต่อย่างไรก็ตามผลงานชิ้นนี้ ได้รับอิทธิพลจากศิลปินชื่อ เซซานน์เป็นอย่างมาก นอกจากนี้ยังได้รับอิทธิพลจากศิลปะแบบไอเบอเรียนในส่วนที่เป็นหญิงเปลือย 3 คน ทางด้านซ้ายของภาพที่มีรูปใบหน้าแบบง่าย ๆ แต่มีความเด่นที่ลูกตา รวมทั้งได้รับอิทธิพลจากงานประติมากรรมแนวอาฟริกันในส่วนที่เป็นหญิงเปลือย 2 คน ทางด้านขวาของ

ภาพที่มีรูปทรงขององค์ประกอบภายในใบหน้า เป็นเหลี่ยมและเหมือนกับหน้ากากยุคโบราณ จากการสร้างผลงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ชิ้นแรกดังกล่าว ทำให้เกิดการพัฒนาไปสู่ยุคศิลปะแนวคิวบิสม์เชิงวิเคราะห์ (Analytical Cubism) ซึ่งนำโดยปิกัสโซและบราค การเข้าสู่ศิลปะแนวคิวบิสม์เชิงวิเคราะห์นั้น เกิดจากศิลปินคิวบิสม์ซึ่งนำโดยปิกัสโซและบราค การเข้าสู่ศิลปะแนวคิวบิสม์เชิงวิเคราะห์นั้น เกิดจากศิลปินคิวบิสม์ซึ่งนำโดยปิกัสโซและบราคได้วิเคราะห์และตัดทอนรูปทรงในธรรมชาติเพียงบางส่วน และตัดทอนจนกระทั่งเป็นองค์ประกอบซึ่งเป็นตัวแทนธรรมชาติในแบบของคิวบิสม์ อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะมีการวิเคราะห์และตัดทอนรูปทรงในธรรมชาติโดยศิลปินบิสม์แต่ศิลปินคิวบิสม์ยังคงใช้วิธีการทำงานของศิลปินคนอื่น ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินชื่อ เซซานน์ มาปรับใช้กับผลงานของตน แต่ทั้งนี้ในบรรดาศิลปินคิวบิสม์ทั้งหมดนั้น ปิกัสโซเป็นศิลปินที่ลอกเลียนและเปลี่ยนแปลงวิธีการทำงานได้รวดเร็วกว่าศิลปินคิวบิสม์คนอื่น ๆ โดยหลังจากที่ปิกัสโซสร้างผลงานชื่อ "Les Demoiselles d'Avignon" แล้ว ปิกัสโซได้เปลี่ยนวิธีการทำงานที่เน้นความเหมือนจริงมากขึ้น ซึ่ง ไฮแมน ให้ความเห็นว่าวิธีการทำงานของปิกัสโซเปรียบเสมือนกับการแผ่ขยายของอิทธิพลต่าง ๆ ที่มีต่อศิลปินคิวบิสม์ที่มีขอบเขตกว้างขึ้น (Hyman. 1994 : 3)

ไฮแมน ได้กล่าวถึง การทำงานแนวคิวบิสม์ของปิกัสโซว่า ปิกัสโซตั้งรากฐานอย่างถาวรที่กรุงปารีส ในปี ค.ศ. 1904 แต่ทั้งนี้ได้แสดงผลงานศิลปะครั้งแรกในปารีส เมื่อปี 1901 โดยผลงานดังกล่าวนี้ไม่เป็นที่ยอมรับของนักวิจารณ์งานศิลปะ เนื่องจากปิกัสโซสร้างผลงานโดยยึดแนวทางของศิลปินหลายคน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง แนวทางการสร้างงานศิลปะของ Toulouse-Lautrec โดยปิกัสโซ กล่าวถึงการทำงานของตนเองว่า " ฉันไม่ลังเลที่จะเรียนรู้ผลงานการงาดเส้นรุ่นเก่า ๆ และไม่ลังเลที่นำวิธีการที่ได้พบเห็นจากผลงานเหล่านั้นมาใช้ในงานของฉันถ้าฉันชอบ" ทั้งนี้ไฮแมน กล่าวว่า ปิกัสโซ ไม่เพียงแต่ลอกเลียนแบบผลงานของผู้อื่นเท่านั้น แต่ยังรวบรวมวิธีการนำวัตถุดิบที่ใช้ในงานศิลปะของคนอื่น ๆ มาสร้างงานในรูปแบบของตนเองเพื่อเป็นสื่อในการแสดงออกทางศิลปะ จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1906 ปิกัสโซ ได้เปลี่ยนวิธีการทำงานโดยหันกลับไปใช้วิธีการสร้างงานศิลปะแบบเหมือนจริง (Realistic artistie Style) ซึ่งผลงานของปิกัสโซในช่วงนี้ มีแรงบันดาลใจมาจากผลงานประติมากรรมแบบยุคก่อนไอเบอเรียน (Pre-Roman Iberan) จากการทำงานในยุคโรแมนติกและจากการสร้างงานประติมากรรมแบบแอฟริกัน ซึ่งดูเผิน ๆ แล้วเรียบง่าย แต่เมื่อพิจารณาอย่างลึกซึ้งงานแบบแอฟริกันมีชีวิตชีวา สามารถใช้เป็นสื่อในการแสดงออกได้ดี และเป็นเหมือนงานออกแบบที่เป็นนามธรรมอันสมบูรณ์ (Hyman.1994 : 3)

การทำงานศิลปะของปิกัสโซในปี ค.ศ. 1907 นี้ ปิกัสโซสร้างความตกตะลึงให้เกิดขึ้นในวงการศิลปะและสังคมรอบข้าง ความตะลึงดังกล่าวเป็นไปในทางลบ กล่าวคือ ปิกัสโซสร้างผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ชื่อ "Les Demoiselles d' Avigon" ซึ่งเป็นภาพผู้หญิงเปลือย 5 คน โดยผู้ชมผลงานคิดว่าปิกัสโซมีแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานชิ้นนี้ จากหญิงโสเภณีในบริเวณแหล่งบันเทิงบนถนนชื่ออาวียอง (Avignon) เมื่อผลงานชิ้นนี้ออกสู่สายตาของสาธารณชน ปิกัสโซได้รับคำวิพากษ์วิจารณ์และคำถูกเหยียดหยามเป็นอย่างมาก เช่น เพื่อนสนิทของปิกัสโซชื่อ อพอลลิแนร์ (Guillaume Apollinaire) แสดงออกถึงการไม่ยอมรับผลงานชิ้นนี้ เพราะมีที่มาในการสร้างงานจากโสเภณี และเรียกผลงานชิ้นดังกล่าวเป็น "งานจิตรกรรมอันไร้เกียรติ" แต่อย่างไรก็ตามผลงานซึ่งไม่เป็นที่ยอมรับชิ้นนี้ กลับกลายเป็นผลงานที่น่าภาคภูมิใจของพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ในกรุงนิวยอร์ค ซึ่งพิพิธภัณฑ์แห่งนี้ได้ซื้อไว้เมื่อปี ค.ศ.1939 และผลงานชิ้นนี้ราคาสูงถึง 28,000 ดอลล่าร์ ในเวลาต่อมา

อย่างไรก็ตาม เฟอเรียร์ (Ferrier) ได้ศึกษาการสร้างผลงาน "Les Demoiselles d' Avigon" และสรุปผลการศึกษาไว้ว่า ก่อนสร้างงานชิ้นปิกัสโซได้ศึกษาสร้างงานศิลปะของศิลปินท่านอื่นอีกมากมาย และ

ผลงานชิ้นหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อการสร้างผลงานชิ้นนี้คือ ผลงานชื่อ "การรำลึกถึงความตาย" (Remember Death หรือ Memento Mori) ซึ่งเป็นผลงานจิตรกรรมอันเก่าแก่ในอดีต ปิกัสโซตัดทอนเรื่องราวบางส่วนซึ่งได้แก่ "ผู้หญิง 5 คน" ออกมาสร้างผลงานของตนเอง โดยยังคงรักษาเรื่องราวเชิงเปรียบเทียบที่รุนแรงเกี่ยวกับความเชื่อมโยงระหว่างเพศ ความชั่ว และความตาย ไว้เช่นเดิมแต่นำเสนอในผลงานใหม่ซึ่งเป็นฝีมือของตนเอง แต่เมื่อผลงานชิ้นนี้เสร็จและนำออกสู่สายตาสาธารณชน ผลงานชิ้นดังกล่าวกลับสร้างความตกตะลึงแก่เพื่อนสนิทและศิลปินทั้งหลาย แต่ทั้งนี้ สิ่งที่สร้างความตกตะลึงให้กับคนเหล่านั้นไม่ใช่ เรื่องราวภายในภาพแต่เป็นวิธีการสร้างงานมากกว่า

การสร้างงานของปิกัสโซชิ้นดังกล่า เฟอเรียร์ กล่าวว่า ปิกัสโซใช้วิธีสร้างงานแบบดั้งเดิมโดยประยุกต์ไปสู่การแบ่งองค์ประกอบเป็นตอน ๆ กล่าวคือ รูปร่างของผู้หญิง 5 คน ถูกแบ่งเป็นส่วน ๆ พร้อมกับการแสดงให้เห็นว่าภาพมีชีวิต โดยนำเสนอโครงร่างของผู้หญิงที่ยืนในลักษณะยั่วยวน ใบหูขนาดใหญ่เกินจริง ลูกตาโปนจนน่ากลัว ใบหน้ารูปปวงรี จมูกลักษณะเป็นเสี้ยว นอกจากนี้ลักษณะร่างกายยังเป็นเหลี่ยม ซึ่งส่วนใหญ่ที่ทับซ้อนกันเหมือนกับไพ่ที่กระจายไปทั่วภาพ และภาพโดยรวมไม่มีระยะใกล้ไกล ทุก ๆ ส่วนของภาพเป็นสิ่งที่ท้าทายกฎการสร้างงานของยุคดั้งเดิม ซึ่งกฎดังกล่าวจิตรกรจำนวนมากเคยใช้สร้างงานตั้งแต่ยุคเรอเนสซองส์แนวอิตาเลียน (Ferrier. 1996:9-12)

ฝีมือของตนเอง แต่เมื่อผลงานชิ้นนี้เสร็จและนำออกสู่สายตาสาธารณชน ผลงานชิ้นดังกล่าวกลับสร้างความตกตะลึงแก่เพื่อนสนิทและศิลปินทั้งหลาย แต่ทั้งนี้ สิ่งที่สร้างความตกตะลึงให้กับคนเหล่านั้นไม่ใช่ "เรื่องราวภายในภาพแต่เป็นวิธีการสร้างงานมากกว่า

การสร้างงานของปิกัสโซชิ้นดังกล่าว เฟอเรียร์ กล่าวว่า ปิกัสโซใช้วิธีการสร้างงานแบบดั้งเดิมโดยประยุกต์ไปสู่การแบ่งองค์ประกอบเป็นตอน โดยนำเสนอโครงร่างของผู้หญิงที่ยืนในลักษณะยั่วยวน ใบหูขนาดใหญ่เกินจริง ลูกตาโปนจนน่ากลัว ใบหน้ารูปวงรี จมูกลักษณะเป็นเสี้ยว นอกจากนี้ลักษณะร่างกายยังเป็นเหลี่ยม ซึ่งส่วนใหญ่ที่ทับซ้อนกันเหมือนกับไพ่ที่กระจายไปทั่วภาพ และภาพโดยรวมไม่มีระยะใกล้ไกล ทุก ๆ ส่วนของภาพเป็นสิ่งที่ท้าทายกฎการสร้างงานของยุคดั้งเดิม ซึ่งกฎดังกล่าวจิตรกรจำนวนมากเคยใช้สร้างงานตั้งแต่ยุคเรอเนสซองส์แนวอิตาเลียน (Ferrier. 1996 : 9-12)

ทั้งนี้ สมศักดิ์ เชาวน์ธาดาพงศ์ แสดงความคิดเห็นต่อประเด็นการสร้างงานไว้ว่า

> ผลงานของปิกัสโซมีความแตกต่างจากบราค โดยสังเกตได้ว่า บราคเขามีความอ่อนนุ่มกว่า ส่วนปิกัสโซจะมีความแข็งกร้าวหนักแน่น มีความเข้มข้น ความเป็น solid ของปิกัสโซแรงกว่า และมีการใช้เส้นตรงมาก แต่ใช้เส้นโค้งค่อนข้างน้อย ที่สำคัญ คือ ปิกัสโซนั้น แก้ปัญหาในงานจิตรกรรมที่สามารถมองได้รอบด้าน ถึงแม้ขีดจำกัดของพื้นผิวแค่ 2 มิติ แต่เขาทำให้เกิดเป็น 3 มิติ ที่ไม่ใช่การลวงตาแบบ Pictorial Picture แบบสมัยโบราณ โดยมีการประกอบกันในด้านของระนาบที่น่าสนใจมีการทับซ้อนเพื่อให้กับด้านมุมต่าง ๆ หลาย ๆ ด้าน ขณะเดียวกันก็มีการใช้เส้นที่มีการวางจังหวะโดยคำนึงถึงองค์ประกอบที่ค่อนข้างประสานสัมพันธ์กันอย่างรวดเร็ว (สมศักดิ์. เชาวน์ธาดาพงศ์.สัมภาษณ์.2542)

ที่มาของแนวทางการทำงานใหม่ของปิกัสโซนั้น เริ่มจากในวัยเด็ก ปิกัสโซเดินทางท่องเที่ยวไปกับบิดาและคุ้นเคยกับวิธีการทำงานศิลปะของบิดา และคุ้นเคยกับการทำงานศิลปะของเพื่อน เช่น มาติสส์ เลเจร์ และ ซากาล จนกระทั่งวันหนึ่ง ปิกัสโซและบิดาของเขาเดินทางไปกรุงปารีสเพื่อเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์ลูฟว์ ในพิพิธภัณฑ์แห่งนี้ ปิกัสโซ ได้เห็นผลงานศิลปะของศิลปินชื่อ พูแซง(Poussin), เดวิด(David) และ เดอลาครัวซ์ (Delacroix) ความคิดเห็นของปิกัสโซหลังจากได้ชมผลงานดังกล่าว คือ ปิกัสโซไม่เชื่อว่า ผลงานเหล่านั้นเป็นรูปแบบของงานจิตรกรรม เนื่องจากสิ่งที่ปรากฏในผลงานดูเหมือนภาพยนต์ที่ไม่มีการเคลื่อนไหวไร้ชีวิตชีวา

ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ปิกัสโซจึงศึกษาผลงานศิลปะแนวต่าง ๆ และทำให้เกิดแนวทางการทำงานใหม่ที่เน้นความต้องการของศิลปินในการถ่ายทอดความเป็นมนุษย์ชาติ ผนวกกับวิธีการสร้างงานศิลปะแบบดั้งเดิมและแบบอื่น ๆ เฉพาะในส่วนที่ปิกัสโซคิดว่าเป็นจุดเด่น แล้วประมวลเป็นผลงานศิลปะของตนเอง ด้วยเหตุนี้จึงอาจจะเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ปิกัสโซถูกแยกออกจากลุ่มศิลปินคนอื่น ๆ (Ferrier. 1996 : 201-202)

ต่อมาในปี 1908 ปิกัสโซสร้างสรรค์ผลงานแนวคิดบิสม์ที่มีรูปแบบหลากหลายมากขึ้น ผลงานในช่วงนี้ เช่น ผลงานชื่อ "Dryad" ซึ่งผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซได้ตัดทอนรูปทรงของผู้หญิงเปลือยให้เป็นรูปทรงแบบคิวบิสม์ จากนั้น ปิกัสโซได้สร้างผลงานที่เน้นความเป็นนามธรรมมากขึ้น เช่น ผลงานชื่อ "Woman with a Fan" ซึ่งเป็นผลงานที่ไม่มีมิติ มีรูปทรงที่ถูกตัดทอนให้เป็นรูปทรงง่าย ๆ แต่เป็นเหลี่ยม รวมทั้งผลงานชื่อ "Woman with Mandolin" ที่ปิกัสโซสร้างสรรค์ขึ้นในปีต่อมา ซึ่งผลงานชิ้นนี้ ศิลปินชื่อ เซซานน์ให้ความเห็นว่า เป็นผลงานที่นำเสนอรูปร่างที่เรียบง่าย (Simple Shapes) ของธรรมชาติ

ปลายปี ค.ศ.1909 ปิกัสโซและบราคร่วมการทดลองวิธีการสร้างสรรค์งานศิลปะแบบคิวบิสม์แนวทางใหม่ตลอดเวลา ถึงแม้ว่าศิลปินทั้ง 2 จะร่วมทำงานและทดลองการสร้างงานศิลปะร่วมกัน วิธีการสร้างเป็นมุมซ้อนเหมือนอัญมณี การสร้างแบบนี้มีผลต่อผู้ชมผลงานที่ต้องเปลี่ยนทัศนคติในการชมงานศิลปะแนวคิวบิสม์ซึ่งแบบเดิมเน้นการสร้างรูปทรงที่มีความประสานกลมกลืนกัน และมีลักษณะของศิลปะแบบนามธรรม รวมทั้งได้รับอิทธิพลเรื่องการสร้างความกลมกลืมจากศิลปินชื่อ เซซานน์ทั้งนี้ผู้ชมต้องทำความเข้าใจกับคิวบิสม์ที่มีเหลี่ยมมุมซับซ้อนขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานของปิกัสโซหลายชิ้น เช่น ผลงานชื่อ "Seated Waman" "Portrait of Ambroise Vollard" และผลงานของบราคที่ชื่อ "Violin and Palette"

ศิลปินแนวคิวบิสม์เกิดการเปลี่ยนแปลงอีกครั้งเมื่อศิลปินคิวบิสม์ยกเลิกการสร้างผลงานแบบเหมือนจริง (Realism) ในงานคิวบิสม์โดยในปี 1911 ปิกัสโซสร้างผลงานจิตรกรรมคิวบิสม์ชื่อ "The Accordionist" และผลงานชื่อ "The Poet" ซึ่งผลงานชิ้นแรกปิกัสโซนำเสนอเพียงรูปทรงที่สามารถเข้าใจได้เพียงแต่รูปทรงที่เป็นกุญแจที่จุดกลางของภาพเท่านั้นส่วนผลงานชิ้นที่สอง ปิกัสโซนำเสนอรูปทรงที่เข้าใจได้เพียงแต่รูปใบหน้าและหนวดเท่านั้น นอกจากนี้ในช่วงเวลานี้ศิลปะแนวคิวบิสม์จะใช้เส้นตรงในการสร้างงานมากกว่าเส้นโค้ง และจะให้เส้นโค้งหรือวงกลมสร้างจังหวะของภาพในบางจุดเท่านั้น นอกจากเรื่องการใช้เส้นแล้ว ยังมีการสร้างความโดดเด่นของภาพด้วยสีดำและสีขาว อย่างไรก็ตามแนวทางที่เกิดขึ้นใหม่นี้ยังคงได้รับอิทธิพลจากศิลปะรุนแรง (Fauves) เนื่องจากศิลปะแบบรุนแรงจะเน้นการใช้เส้นโค้งและใช้สีฉูดฉาด ส่วนคิวบิสม์นั้นยึดมั่นการสร้างจุดเด่นของโครงสร้างภายในภาพ (Hyman. 1994 : 4)

ทั้งนี้ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงการสร้างผลงานศิลปะของปิกัสโซไว้ว่า

> นอกจากเซซานน์จะเป็นผู้จุดประกายความคิดให้กับปิกัสโซแล้ว ขณะเดียวกันเขาก็มีความคิดริเริ่มและก็ได้แรงจูงใจจากสังคม เมื่อมองรูปทรงในผลงานมันจะบอกในเรื่องของนัยเชิงสัญลักษณ์ ที่ไม่ได้มีมุมมองแค่ภาพเขียนเท่านั้น แต่ปิกัสโซเขามองไกลกว่าและกว้างกว่าซึ่งมองไปถึงความเป็นมนุษย์โดยแท้ เขามี Style การสร้างงานของปิกัสโซ คือ มิติและบริเวณว่างที่เขาเข้าใจสร้างเสน่ห์ให้กับผลงานเขาไม่ได้ใช้ Linear Perspective หรือ Color Perspective แต่เขาใช้ Space ในการควบคุมความงามของภาพทั้งหมดโดยไม่สนใจระยะใกล้ไกลคล้าย ๆ กับงานกราฟิค (กำจร สุนพงษ์สรี. สัมภาษณ์.2542.)

ต่อมาในช่วงปี ค.ศ.1911-1912 ปิกัสโซได้ให้ความสนใจกับวัตถุต่าง ๆ (Objects) เพื่อการสร้างงานจิตรกรรมมากขึ้น โดยมีแนวทางในการสร้างงานจากวัตถุให้มีความลึกลับด้วยการสร้างรูปที่ซับซ้อนเข้าใจยาก การใช้สีที่หลากหลายและเป็นอิสระ และการใช้วัสดุอื่น ๆ มาสร้างงาน เช่น เชือก เป็นต้น

"วัตถุ"(Objects) ที่ปิกัสโซนำมาสร้างงานจิตรกรรมในช่วงเวลานี้คือ เครื่องดนตรี เช่น ไวโอลิน กีต้าร์ เป็นต้น โดยปิกัสโซมีความสนใจ "เครื่องดนตรี" เนื่องจากได้รับอิทธิพลจาก บราค

ในช่วงเวลานี้ ปิกัสโซและ บราคได้ติดต่อและร่วมเดินทางไปในที่ต่าง ๆ เพื่อศึกษาและสร้างงานศิลปะแนวคิวบิสม์อยู่เสมอ และสิ่งที่ทั้งสองมีความสนใจแล้วนำมาสร้างงานศิลปะร่วมกันคือ วัตถุต่าง ๆ ที่พบเห็นในร้านกาแฟ โดยการสร้างงานจะเน้นการสร้างรูปทรงที่เป็นอิสระไม่มีขอบเขตรวมทั้งมีการใช้สีและรอยแปรงที่สร้างชีวิตชีวาให้กับภาพ และถือว่าเป็นการสร้างงานที่มีความเป็นนามธรรม (Abstract) อย่างมาก นอกจากนี้ ปิกัสโซยังเรียนรู้วิธีการ (Techniques) สร้างงานที่หลากหลายจากบราค เช่น การสร้างงานจิตรกรรมโดยใช้ กระดาษติดผนัง (Wallpaper) มาทำเป็นขอบล้อมรอบผลงาน อย่างไรก็ต ม ปิกัสโซมีความคิดสร้างสรรค์ของตนเองในการใช้ผืนผ้าในรูปวงรี (Oval Canvas) มาสร้างผลงานจิตรกรรม ทำให้ผลงานมีความแปลกและดึงดูดความสนใจ ซึ่งผลงานที่สร้างสรรค์บนผืนผ้าในรูปวงรี เช่น ผลงานชื่อ "Violin" ปี ค.ศ.1912 ผลงานชื่อ "The Architect's Table ปี ค.ศ. 1912 ผลงานชื่อ "Violin, Wine Glasses, Pipe and Anchor" ปี ค.ศ. 1912 ผลงานชื่อ "Still Life with Chair Caning" ปี ค.ศ.1912 ซึ่งผลงานชิ้นนี้ปิกัสโซใช้เชือกขอบรอบ ๆ ภาพ โดยไม่ลงชื่อและวันที่สร้างผลงานทั้งนี้ การใช้ผืนผ้าใบรูปวงรีของปิกัสโซ ทำให้สามารถแขวนภาพได้ทั้งแนวนอนและแนวตั้ง เป็นการยืนยันได้ว่า ปิกัสโซให้ความสำคัญกับเรื่องแรงดึงดูดของโลก (Gravity) เป็นอย่างมาก นอกจากนี้นักเขียนชื่อ ดักลาส คูเปอร์(Douglas Cooper)ได้แสดงความคิดเห็นว่า การเลือกใช้ผืนผ้าในรูปวงรีของปิกัสโซนั้นเป็นการนำเสนอผลงานศิลปะที่ล่อใจผู้ชม และสืบเนื่องจากความเชื่อที่ปิกัสโซมีร่วมกับ บราค ว่าการสร้างงานจิตรกรรมที่น่าตื่นตาตื่นใจนั้น คือ การสร้างวัตถุชนิดหนึ่ง (The Picture as an Object) ที่มีรูปร่าง (Shape) เป็นแบบใดก็ได้ และการใช้ผืนผ้าใบรูปร่างวงรีก็ถือว่าเป็นการทำงานศิลปะที่ก้าวหน้าไปอีกขั้นหนึ่ง

นอกจาก บราคที่เป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างงานของปิกัสโซแล้ว แมกซ์ จาคอบ (Max Jacob) นักเขียนและกวีซึ่งเขียนเรื่องสั้นชื่อ Saint Matorel นั้น จาคอบได้แต่ตั้งทั้งร้อยกรองและร้อยแก้วแทรกไว้ในเรื่อง โดยมีลักษณะพิเศษคือ แต่ละคำที่ จอคอบใช้จะมีความหมายมากกว่าหนึ่งความหมายซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเป็นอิสระภายในผลงานและลักษณะพิเศษดังกล่าว ปิกัสโซได้นำมาเป็นแนวคิดในการสร้างงานการแกะสลัก (etching) ชื่อ "The Table" โดยปิกัสโซสร้างผลงานชิ้นดังกล่าวนี้บนพื้นฐานของความคิดที่เน้นความเป็นอิสระในการสร้างผลงาน วิธีการคือการสลักเพียงลายเส้นให้เป็นเหมือนรอยแปรง (brushstrokes) ที่มีทิศทางเป็นอิสระเหมือนกับการระบายสีให้เกิดเป็นรอยพู่กันอย่างอิสระบนผืนผ้าใบ และการสลักให้เกิดรอยอย่างเป็นธรรมชาตินี้ สอดคล้องกับการใช้สีตามความพอใจ ในแบบของการสร้างงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ใน ปี ค.ศ.1912

แม้ว่าปิกัสโซจะนำวิธีการของศิลปินคนอื่น ๆ มาเป็นพื้นฐานในการสร้างงานของตน แต่ปิกัสโซก็มีแนวทางสร้างสรรค์และวิธีคิดเป็นของตนเองด้วยเช่นกัน ทั้งนี้ วิลเลียม รูบิน (William Rubin) ผู้อำนวยการพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ (The Museum of Modern Art) แห่งนิวยอร์ค ได้ขอให้ปิกัสโซให้คำนิยามของคำว่า "วัตถุ" ที่นำมาสร้างสรรค์เป็นงานจิตรกรรม และปิกัสโซได้นำคำนิยามโดยสรุปได้ว่า "วัตถุ" เป็นสิ่งที่ไม่สามารถใช้เหตุผลหรือกฎเกณฑ์มากำหนดรูปทรงของวัตถุเหล่านั้นได้ เช่นเดียวกับการที่ทุกคนได้ตั้งคำถามว่าศิลปะแนวคิวบิสม์มีความเป็นจริงปรากฏอยู่มากเพียงใด ซึ่งแท้ที่จริงแล้วพวกเขาเหล่านั้นไม่เข้าใจคิวบิสม์ อันที่จริงคิวบิสม์ก็เหมือนกับน้ำหอมที่จะอยู่ที่ใดก็ได้ ไม่ว่าจะเป็นข้างหน้า ข้างหลัง หรือข้าง ๆ ตัวคุณ เนื่องจากกลิ่นของน้ำหอมจะอยู่ในทุก ๆ ที่แต่ตัวคุณเองจะไม่รู้ว่าแท้ที่จริงแล้วกลิ่นนั้นมากจากไหน (Bernadac and Leal. 1992 : 86-101)

หลังจากที่ปิกัสโซ และบราค ประสบความสำเร็จในการสร้างผลงานแบบคิวบิสม์เชิงวิเคราะห์เมื่อ ค.ศ.1909-1911 จนกระทั่ง ค.ศ.1913-1914 จิตรกรรมของปิกัสโซมักจะใช้เทคนิคการประติด (Collage) ใช้รูปทรงเรขาคณิตขนาดใหญ่ขึ้นและใช้สีที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ และในบางแห่งปิกัสโซจะเน้นการใช้พื้นที่ว่าง การเคลื่อนไหวของเส้น และการสร้างพื้นผิวด้วย การสร้างงานแบบคิวบิสม์เชิงสังเคราะห์มีความเชื่อมโยงกับแนวทางการสร้างงานก่อนหน้านี้ค่อนข้างมาก เริ่มตั้งแต่การเชื่อมโยงกับแนวความคิดคิวบิสม์เชิงวิเคราะห์ในเรื่องการใช้รูปทรง การเชื่อมโยงกับแนวทางการสร้างสรรค์งานศิลปะของเซซานน์ ในเรื่องของการใช้พื้นที่ว่างและการจัดวางองค์ประกอบ รวมทั้งเชื่อมโยงกับการสร้างสรรค์งานศิลปะแบบนีโอ-อิมเพรสชั่นนิสม์ (Nco-Impressionism) ในเรื่องการสร้างพื้นผิวอีกด้วย

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ได้ให้ทรรศนะว่า ในปี ค.ศ.1913 ปิกัสโซได้พยายามศึกษาและค้นคว้าเกี่ยวกับคิวบิสม์อย่างจริงจังมากขึ้น ทั้งปิกัสโซ และ บราคได้นำเอาวิธีการปะติด (Collage) มาใช้ประกอบ เช่น กระดาษหนังสือพิมพ์และเศษไม้ เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ทั้งปิกัสโซและ บราคได้มองเห็นความสำคัญของวัตถุ อันเป็นส่วนประกอบของชีวิตประจำวันสิ่งหนึ่งในศตวรรษที่ 20 โดยเน้นที่วัตถุซึ่งเข้าไปเป็นองค์ประกอบในงานเป็นจุดร่วมของเอกภาพ เป็นที่วางและเป็นผิวหน้าอันเป็นสื่อนำทางไปสู่จุดสูงสุดของศิลปินผู้สร้างแนวหนึ่ง ดังจะเห็นได้จากงานชื่อ Bottle, Glass, And Violin (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ.2531:142)

ทั้งนี้ ไฮแมน (Hyman) กล่าวว่า การเข้าสู่ยุคเชิงสังเคราะห์นี้ทำให้เกิดการปรับปรุงสิ่งดังเดิมให้เป็นรูปโฉมใหม่ และเป็นการสร้างอนาคตอันจะนำไปสู่การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่มีขนาดใหญ่ และเน้นการออกแบบที่ดึงดูดความสนใจและเน้นการสร้างพื้นผิว ผลงานของปิกัสโวในช่วงนี้ เช่น ผลงานชื่อ "The Aficionado", "Still Life with Chair Caning", "The Violin" เป็นต้น ส่วนผลงานของบราค เช่น ผลงานชื่อ "Valse", "Still Life on a Table", "Trompe l'oeil" เป็นต้น (Hyman.1994:7)

จนกระทั่งช่วงปี 1916-1924 ปิกัสโซคิดค้นและสร้างสรรค์งานแนวคิวบิสม์โดยผนวกเข้ากับวิธีการสร้างงานศิลปะแบบต่าง ๆ อย่างประสานกลมกลืน และมีความหลากหลาย สาเหตุที่ทำให้ปิกัสโซต้องคิดค้นการทำงานในหลายรูปแบบ เนื่องจากปัจจัย 2 ประการ คือ ประการแรก ได้แก่ ผลจากสงครามโลกครั้งที่ 1 เยรมันเป็นฝ่ายชนะสงคราม โดยเยรมันและฝรั่งเศสมีแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างงานศิลปะที่ตรงกันคือ ปฏิเสธศิลปะสมัยใหม่และส่งเสริมศิลปะแนวคลาสสิคที่ยึดแนวทางการสร้างงานแบบดั้งเดิม เช่น นำเสนอ "คน" ในงานจิตรกรรม เน้นการสร้างดุลยภาพแบบสมมาตรและจัดองค์ประกอบของภาพอยู่ศูนย์กลาง เน้นการใช้เส้นที่คมชัด เส้นโครงร่าง (Outlines) และสัดส่วนเหมือนจริงตามธรรมชาติ สถานการณ์เช่นนี้ทำให้ศิลปินคิวบิสม์ต้องปรับวิธีการทำงานศิลปะซึ่งรวมทั้งปิกัสโซด้วย ประการที่สอง เนื่องจากปิกัสโซมความสนใจเกี่ยวกับศิลปะประยุกต์อยู่แล้ว และในช่วงเวลาดังกล่าวปิกัสโซสนใจสร้างศิลปะประยุกต์เพื่อใช้ในโรงละครและใช้ในการแสดงศิลปะสาขาต่าง ๆ ของยุคนั้น เช่น ฉากละคร ชุดนักแสดง เป็นต้น นอกจากนี้ "ศิลปประยุกต์" ของปิกัสโซยังรวมถึงการนำวิธีการสร้างงานของศิลปะแนวคลาสสิคดังกล่าวข้างต้นมาผนวกกับการสร้างงานแนวคิวบิสม์ รวมทั้งการสร้างงานจิตรกรรมจากภาพถ่าย ผลงานเด่น ๆ ของปิกัสโซในช่วงเวลานี้ คือ การออกแบบชุดบัลเลย์ "Parade" และ "Pulcinella" ผลงานจิตรกรรมจากภาพถ่ายชื่อ "Paul. The Artist's Son, on a Donkey" ผลงานจิตรกรรมที่ผสมผสานวิธีการที่หลากหลายเข้ากับแนวคิวบิสม์ เช่น ผลงานชื่ "Three Musicians" , "Three Women at the Sping" เป็นต้น

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นว่า ปิกัสโซ ยังคงทำงานต่อไปอย่างสม่ำเสมอไม่หยุดยั้ง คิดค้นและทดลองตามแนวคิวบิสม์ต่อไป ในขณะเดียวกันบางโอกาสปิกัสโซได้สร้างงานแบบเหมือนจริง ด้วยการวาดเส้นคล้ายงานของแองเกรส์ (Angres) จิตรกรคนสำคัญชาวฝรั่งเศสในยุคนีโอ-คลาสสิค (Neo-Classic) ซึ่งในปี ค.ศ.1917 เขาได้เดินทางไปยังกรุงโรมได้เห็นงานชิ้นเยี่ยมในสมัยโบราณ จึงกลับมาสร้างงานซึ่งมีรากฐานจากพวกคลาสสิคทั้งรูปและเรื่องราว โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานชื่อ "Portrait of Olga in an Armchair" ที่ปิกัสโซนำเสนอภาพของภรรยาที่เน้นรายละเอียดมาก และมีการสร้างพื้นหลังที่มีความกลมกลืนกับผนังห้อง การสร้างสรรค์ผลงานที่เน้นรายละเอียดจนเหมือนจริงนี้ ถือว่า ปิกัสโซกลับไปสู่การทำงานศิลปะ แบบคลาสสิคที่เน้นรายละเอียด ซึ่งปิกัสโซเปลี่ยนวิธีการสร้างงานที่ย้อนกลับไป สู่แนวทางที่ตรงกับแนวทางแบบคิวบิสม์ การเปลี่ยนแปลงครั้งนี้แสดงให้เห็นว่า ปิกัสโซพยายามที่จะเป็นต้นแบบการสร้างงานศิลปะที่มีรูปแบบหลากหลาย ระยะต่อมา ปิกัสโซได้ปรับเปลี่ยนไปสู่การสร้างงานจิตรกรรมภาพคนแบบคิวบิสม์อีกครั้ง โดยในครั้งนี้ภาพคนของปิกัสโซเน้นการใช้สัดส่วนของคนที่ไม่เหมือนจริง และเป็นภาพ 2 มิติ เช่น ผลงานชื่อ "The Three Dances" ปี ค.ศ.1925 ซึ่งบรรยายถึงการซ้อมเต้นบัลเลย์ ของนักบัลเลย์หญิง 3 คน ในเมืองมอนติ-คาร์โล (Monces-Carlo) โดยปิกัสโซเน้นการใช้เส้นที่ลากด้วยหมึกอินเดียอิ้งค์ รวมทั้งแสดงถึงความหรูหราและมีรูปแบบดั้งเดิมของการเต้นบัลเลย์ในยุคนั้น

ปลายปี 1925 เกิดกระแสการเปลี่ยนแปลง เกี่ยวกับการสร้างงานศิลปะ โดยที่กลุ่มศิลปินแนวเซอร์เรียลิสม์ได้รวมตัวกันจัดนิทรรศการผลงานศิลปะแนวเซอร์เรียลิสม์ในเดือนพฤศจิกายน นอกจากนี้อังเดตเบรตอง (Andre Breton) ผู้นำกลุ่มเซอร์เรียลิสต์ได้เขียนบทความเกี่ยวกับงานจิตรกรรมแนวเซอรเรียลิสม์อีกด้วย กระแสดังกล่าวนี้มีผลต่อการสร้างงานของปิกัสโซ โดยในปี 1926 ปิกัสโซประยุคต์วิธีการทำงานแนวคิวบิสม์ไปสู่การทำงานแนวเซอร์เรียลิสม์ด้วยการใช้วัสดุต่าง ๆ เช่น เศษเสื้อเชิ๊ต พรม ตะปู และลวด มาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมเซอร์เรียลิสม์ นอกจากนี้ปิกัสโซยังสร้างสรรค์งานศิลปะในสาขาอื่น ๆ ตามแนวทางเซอร์เรียลิสม์อีกด้วย เช่น งานประติมากรรม งานวาดเส้น งานเซรามิค งานภาพพิมพ์ งานเขียนบทกวี งานถ่ายภาพ เป็นต้น (Walther. 1995:693-698)

ผลงานศิลปะของ ปาโบล ปิกัสโซ

ผลงานศิลปะของ ปาโบล ปิกัสโซ ตั้งแต่ ค.ศ.1906-1916 ซึ่งประมวลจากเอกสารต่าง ๆ ดังนี้ สามารถแบ่งประเภทของผลงานได้ 6 ประเภท โดยมีจำนวนรวมทั้งสิ้น 164 ชิ้น ดังนี้

ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน จำนวน 57 ชิ้น

ผลงานชื่อ The Youths. Oil on canvas. 151.5 x 93.5 cm.1906

ผลงานชื่อ The Two Brothers. Oil on canvas. 142 x 97 cm.1906

ผลงานชื่อ Boy Leading a Horse. Oil on canvas. 220.3 x 130.6 cm.1906

ผลงานชื่อ Nude against a Red Bachground. Oil on canvas. 91 x 54 cm.1906

ผลงานชื่อ The Harem(Figures in Pink) Oil on canvas. 154.3 x 109.5 cm.1906

ผลงานชื่อ The Toilette. Oil on canvas. 151.5 x 99 cm.1906

ผลงานชื่อ La coiffure. Oil on canvas. 175 x 99.7 cm.1906

ผลงานชื่อ Two Nude Women. India ink and watercolour on paper. 48 x 31.5 cm.1906

ผลงานชื่อ Woman. Oil on canvas. 130 x 97 cm.1907

ผลงานชื่อ Portrait of Gertrude Stein. Oil on canvas. 99.6 x 81.3 cm.1906

ผลงานชื่อ Self-portrait. Oil on canvas. 65 x 54 cm.1906

ผลงานชื่อ Self-portrait with a Palette. Oil on canvas. 92 x 73 cm.1906

ผลงานชื่อ Sitting Nude and Standing Nude. Pencil and Charcoal on paper. 63.6 x 47.6 cm. 1906

ผลงานชื่อ Bust of Woman with. Inclined Head. Charcoal on paper. 62.5 x 47 cm.1906

ผลงานชื่อ Standing Nude in Profile. Pencil and charcoal. Dimensions un known. 1906

ผลงานชื่อ Seated Nude with Crossed Legs. Oil on canvas. 151.5 x 100 cm. 1906

ผลงานชื่อ Woman Combing Her Hair. Oil on canvas. 129 x 90.7 cm.1906

ผลงานชื่อ Two Nude Women Arm in Arm. Oil on canvas. 151.5 x 100 cm.1906

ผลงานชื่อ Two Nudes. Oil on canvas. 151.3 x 93 cm.1906

ผลงานชื่อ Self-portrait. Oil on canvas. 50 x 46 cm.1907

ผลงานชื่อ Les Demoiselles d'Avignon. Oil on canvas. 243.9 x 233.7 cm.1907

ผลงานชื่อ Woman in Yellew. Oil on canvas. 130 x 97 cm.1907

ผลงานชื่อ Woman with Pears (Fernands) Oil on canvas. 90 x 73 cm.1907

ผลงานชื่อ Bust of Fernands. Oil on canvas. 61.8 x 42.8 cm.1907

ผลงานชื่อ Three Woman. Oil on canvas. 200 x 178 cm.1907

ผลงานชื่อ The Dance of the veils Nude with Drapes). Oil on canvas. 152 x 101 cm.1907

ผลงานชื่อ Nude with Raised Arms (The Dancer of Avignon) Oil on canvas. 150.3 x 100.3 cm.1907

ผลงานชื่อ Friendship. Oil on Canvas. 152 x 101 cm.1907

ผลงานชื่อ Peasant Woman(Half-Length). Oil on canvas.81.2 x 65.3 cm.1908

ผลงานชื่อ Peasant Woman (Full-length). Oil on canvas.81.2 x 65.3 cm.1908

ผลงานชื่อ The Dryad (Nude in a Forest). Oil on canvas.185 x 108 cm.1908

ผลงานชื่อ Pot,Wine Glass and Book. Oil on canvas.55 x 46 cm.1908

ผลงานชื่อ Pitcher and Three Bowls. Oil on cardboard.66 x 50.5 cm.1908

ผลงานชื่อ Green Bowl and Black Bottle. Oil on canvas.61 x 51 cm.1908

ผลงานชื่อ Bowl Of Fruit and Wine Glass. Oil on canvas.90 x 72.5 cm.1908

ผลงานชื่อ House in a Garden. Oil on canvas.92 x 73 cm.1908

ผลงานชื่อ Lanscape. Oil on canvas.73 x 60 cm.1908

ผลงานชื่อ Woman with a Fan (After the Ball). Oil on canvas.152 x 101 cm.1908

ผลงานชื่อ Seated Woman. Oil on canvas.150 x 99 cm.1908

ผลงานชื่อ Bust of a Woman (Sleeping Woman). Oil on canvas.81.3 x 65.5 cm.1908

ผลงานชื่อ Bust of a Woman. Oil on canvas.73 x 60 cm.1908

ผลงานชื่อ Woman with a Mandolin. Oil on canvas.90 x 72.5 cm.1908

ผลงานชื่อ Queen Isabella. Oil on canvas.92 x 73 cm.1908

ผลงานชื่อ Still Life with Fishes and Bottles. Oil on canves.73 x 60 cm.1909

ผลงานชื่อ Woman with a Mandolin. Oil on canvas.100 x 81 cm.1909

ผลงานชื่อ Woman with Fan. Oil on canvas.101 x 80 cm.1909

ผลงานชื่อ Brick Factory inTortosa. Oil on canvas.50.7 x 60.2 cm.1909

ผลงานชื่อ Houses on the Hill. Oil on canvas.65 x 81 cm.1909

ผลงานชื่อ The Reservoir. Oil on canvas.60.3 x 50.1 cm.1909

ผลงานชื่อ Head of a Woman. Oil on canvas.25 x 22 cm.1909

ผลงานชื่อ Nude. Oil on canvas.100 x 81 cm.1909

ผลงานชื่อ Bust of a man. Oil on canvas.92 x 73 cm.1909

ผลงานชื่อ Portrait of Georges Braque. Oil on canvas.61 x 50 cm.1909

ผลงานชื่อ Still Lite with Aniseed Brandy Bottle. Oil on canvas.80.6 x 65.4 cm.1909

ผลงานชื่อ Head of a woman against Mountains. Oil on canvas.65 x 545 cm.1909

ผลงานชื่อ Girl with a Mandolin (Fanny Teiitier). Oil on canvas.100.3 x 79.62 cm.1910

ผลงานชื่อ Portrait of wilhelm Uhde. Oil on canvas.81 x 60 cm.1910

ผลงานชื่อ Portrait of Daniel-Henry Kahaweiler. Oil on canvas.100.6 x 72.8 cm.1910

ผลงานชื่อ Portrait of Ambroise Vollard. Oil on canvas.93 x 66 cm.1910

ผลงานชื่อ Seated Nude. Oil on Canvas.92 x 73 cm.1910

ผลงานชื่อ Seated Nude in an Armchair. Oil on canvas.91 x 71.5 cm 1909

ผลงานชื่อ Seated Woman in an Armchair. Oil on canvas.94 x 75 cm.1910

ผลงานชื่อ The Guitar Player. Oil on canvas.100 x 73 cm.1910

ผลงานชื่อ Still Life with Bottle of Rum. Oil on canvas.60.3 x 48.8 cm.1911

ผลงานชื่อ Woman with a Guitar bya Piano. Oil on canvas.57 x 41 cm.1911

ผลงานชื่อ Woman with Guitar or Mandolin. Oil on canvas 65 x 54 cm.1911

ผลงานชื่อ Man with a Guitar. Oil on canvas.154 x 77.5 cm.1911

ผลงานชื่อ The Mandolin Player. Oil on canvas.100 x 65 cm.1911

ผลงานชื่อ Violin "Jolie Eva" Oil on canvas.60 x 81 cm.1912

ผลงานชื่อ Still Life on Piano ("CORT"). Oil on canvas.50 x 130 cm.1912

ผลงานชื่อ The Poet. Oil on canvas.60 x 48 cm.1912

ผลงานชื่อ Aficionado (The Torero). Oil on canvas.185 x 820 cm.1912

ผลงานชื่อ Still Life with Chair Caning. Oil on oilcloth on canvas framed with cord.29 x 37 cm.1912

ผลงานชื่อ Still Life with Violin. Oil on canvas.55 x 46 cm.1912

ผลงานชื่อ Guitar “I Love Eve”. Oil on canvas.35 x 27 cm.1912

ผลงานชื่อ Dove with Green Peas. Oil on canvas.65 x 54 cm.1912

ผลงานชื่อ Bowl of Fruit (The Fruit Dish). Oil on canvas.55.3 x 38 cm.1912

ผลงานชื่อ Bottle of Pernod and Glass. Oil on canvas.45.5 x 32.5 cm.1912

ผลงานชื่อ Violin, Glass, Pipe and Inkpot. Oil on canvas.81 x 54 cm.1912

ผลงานชื่อ Violin, Oil on canvas.65 x 46 cm.1913

ผลงานชื่อ Violin and Sheet Music. Oil on canvas. 78 x 65 cm.1912

ผลงานชื่อ Guitar. Oil on canvas.60 x 48 cm.1912

ผลงานชื่อ Geometrical Composition : The Guitar. Oil on canvas.87 x 47.5 cm.1913

ผลงานชื่อ Woman in a Chemise Sitting in an Armchair. Oil on canvas.150 x 99.5 cm.1914

ผลงานชื่อ Head of a Girl. Oil on canvas.55 x 38 cm.1913

ผลงานชื่อ Violin and Clarinet. Oil on canvas.55 x 33 cm.1913

ผลงานชื่อ Violin at a Cafe (Viclin, Glass, Bottle). Oil on canvas.81 x 54 cm.1913

ผลงานชื่อ Ham, Glass, Battle of Vieux Marc, Newspaper. Oil and sand on canvas.38.5 x 55.5 cm.1917

ผลงานชื่อ Man with a Pipe (The Smoker). Oil and pasted paper on canvas.138 x 66.5 cm. 1914

ผลงานชื่อ Green Still Life. Oil on canvas.59.7 x 79.4 cm.1914

ผลงานชื่อ Still Life with Fruit, Glass and Newspaper. Oil and sand on canvas.34.5 x 42 cm. 1912

ผลงานชื่อ Portrait of Young Girl. Oil on canvas.130 x 96.5 cm.1914

ผลงานชื่อ Harlequin. Oil on canvas.183.5 x 105.1 cm.1915

ผลงานชื่อ Ma Jolie. Oil on canvas.45 x 41 cm.1914

ผลงานชื่อ Man with a Pipe. Oil on canvas.130.2 x 89.5 cm.1915

ผลงานจิตรกรรมสี **Gouache** จำนวน 5 ชิ้น

ผลงานชื่อ Portrait of Allan Stein. Gouache on cardbard.74.3 x59.1 cm.1906

ผลงานชื่อ Two Nudes. Gouache on paper on canvas.58.5 x43.2 cm.1906

ผลงานชื่อ The Two Brothers. Gouache on cardbard.80 x 90 cm.1906

ผลงานชื่อ Young Man from Gosol. Gouache and watercolour on paper 61.5 x 45 cm.1906

ผลงานชื่อ Portrait ad Fernande Oliver with a Kerchief on her Head. Gouache and charcoal on paper.66 x 49.5 cm.1906

ผลงานจิตรกรรมสี **Tempera** จำนวน 1 ชิ้น

ผลงานชื่อ Naked Youth. Tempera on cardbanrd.67.5 x 52 cm.1906

ผลงานประติมากรรม จำนวน 9 ชิ้น

ผลงานชื่อ Head of a woman (Fernands). Brone.35 x 24 x 25 cm.1906

ผลงานชื่อ The Jenter. Bronze (after a wax original).41.5 x 37 x 22.8 cm.1905

ผลงานชื่อ Woman Combing Her Hair. Bronze (after a ceramic original). 1906

ผลงานชื่อ Heab of a Woman. Wood, carved and partially painted.39 x 25 x 12 cm.1906/07

ผลงานชื่อ Figure (Three views). Wood, carved and painted. Hight : 25 cm. 1907

ผลงานชื่อ Standing Man (two views). Wood, carved and painted.37 x 6 x 6 cm.1907

ผลงานชื่อ Head of A woman (Fernands). Bronze.40.5 x 23 x 26 cm.1909

ผลงานชื่อ The Glass of Absinthe. Painted bronze after a wax maquette with silver absinthe spoon.21.5 x 16.5 x 8.5 cm.1914

ผลงาน Drawing จำนวน 28 ชิ้น

ผลงานชื่อ Two. Nude Women. Pencil and charcoal. 63 x 47 cm.1906

ผลงานชื่อ Two. Nude Women. India ink and watercdour on paper.48 x 31.5 cm.1906

ผลงานชื่อ Studies for "Self-portrait with a Palette". Pencil on paper.31.5 x 47.5 cm.1906

ผลงานชื่อ Sitting Nude and Standing Nude. Pencil and charcoal on paper.63.6 x 47.6 cm. 1906

ผลงานชื่อ Bust of Wowan Inclned Head. Charcoal on paper.62.5 x 47 cm.1906

ผลงานชื่อ Standing Nude in Profile. Pencil and charcoal. Dimensions unknown.1906

ผลงานชื่อ Female Nude. Study for "Lor Demoiselles d'Avingnon". Pencil on paper. 1906

ผลงานชื่อ Group of seven Figures. Study for "Les Demoiselles d'Avignon" Crayon on Paper. 19.3 x 24.2 cm.1907

ผลงานชื่อ Head of a Waman. Study for "Les Demosielles d'Avignon" Pencil on paper.14.7 x 10.6 cm.1906

ผลงานชื่อ Head of a Woman Study for "Les Demosielles d'Avignon" Pencil on paper. 32 x 24 cm.1906

ผลงานชื่อ Head of a Woman Study for "Les Demosielles d'Avignon" Pencil on paper.31 x 24 cm.1906

ผลงานชื่อ Study of "Les Demoiselles d"Avignon". Charcoal on paper 19.3 x 24.2 cm.

ผลงานชื่อ Study of "Les Demoiselles d"Avignon". Pencil on paper31.2 x 24.7 cm.1907

ผลงานชื่อ Study of "Les Demoiselles d"Avignon". Charcoal on paper on paper.1907

ผลงานชื่อ Female Nude. Study for "Les Demoiselles d'Avignon". Pencil on paper 26 x 20 cm.. 1906

ผลงานชื่อ Study for "Demoiselles d"Avignon". Charcoal on paper 19.3 x 24.2 cm.

ผลงานชื่อ Study for "Les Demoiselles d"Avignon". Pencil on paper 31.2 x 24.7 cm.1907

ผลงานชื่อ Study for "Les Demoiselles d"Avignon". Pencil and pastel on paper. 1907

ผลงานชื่อ Female Nude. Study for "Les Demoiselles d'Avignon". Pencil on paper. 26 x 20 cm.1906

ผลงานชื่อ Study for "Three Woman" Watercdour, gouache and pencil on paper

ผลงานชื่อ Study for "Carnival at the Bistro" Gousche on paper 32 x 49.5 cm.1908

ผลงานชื่อ Study for "Carnival at the Bistro". Pencil on Paper. 31.3 x 23.6 cm.1908

ผลงานชื่อ Study for "Carnival at the Bistro. Watercolour and pencil on paper. 24.2 x 27.5 cm.1908

ผลงานชื่อ Two Nude. Etching.13 x 11 cm.1909

ผลงานชื่อ Study for "Fernande" Charconal and pencil on paper. 63.2 x 48 cm.1909

ผลงานชื่อ Man with a Moustache and a Clarinet. luk. India ink and black chalk. 30.8 x 19.5 cm.1911

ผลงานชื่อ Standing Nude. Charcoal on paper. 48.3 x 31.2 cm.1910

ผลงานชื่อ Standing Nude. India ink on paper. 31 x 19 cm.1911

ผลงานชื่อ Cubist Nude. Ink and India India ink. 31.5 x 20.9 cm.1910

ผลงานชื่อ Violin Player with a Maustache. Ink, India ink, charcal and pencil. 30.8 x 18.8 cm. 1906

ผลงานชื่อ Various Studies : Guitars, Ink, India ink and pencil on paper. 35.7 x 22.6 cm. 1912/13

ผลงานชื่อ Head of a Hearlquin. Pencil on paper. 62.5 x 47 cm.1913

ผลงานชื่อ Guitar Player. India ink and black chalk on paper. 64 x 49 cm.1912

ผลงานชื่อ Violin Piayer. Ink and India ink on paper. 30.7 x 19.5 cm.1912

ผลงานชื่อ Seated Man. India ink and pencil on paper. 28.8 x 22.6 cm.1911/12

ผลงานชื่อ Man with Guitar (Study for a Sculpture). India ink on paper. 30.5 x 19.5 cm.1912

ผลงานชื่อ Guitar. Papicrs colles, charcoal. India ink and Chalk on paper. 66.4 x 49.6 cm. 1913

ผงงานสื่อผสม จำนวน **25** ชิ้น

ผลงานชื่อ Guitar, Newspaper, Glass and Bottle. Papiers colles and ink on paper. 46.5 x 62 cm.1913

ผลงานชื่อ Bottle on a Table. Papier colles and charcoal on newspaper. 62 x 44 cm.1912

ผลงานชื่อ The Tavern (The Ham). Oil and wood shavings on cardboard. 29.5 x 38 cm.1912

ผลงานชื่อ Guitar. Cardboard, paper, canvas, string and pencil. 228 x 14.5 x 7 cm.1912

ผลงานชื่อ Guitar. Cardboard, paper, canvas, string. Oil and pencil. 33 x 18 x 9.5 cm.1912

ผลงานชื่อ Mandolin and Clarinet. Pained Pinewood and pencil 58 x 36 x 23 cm.1914

ผลงานชื่อ Bottle of Vieux, Glass and Newspaper. Papiers colles, pins charcoal on paper. 62.5 x 47 cm.1913

ผลงานชื่อ Bottle of Bass, Clarinet, Guitare, Newapaper, Ace of Clubs. Oil on canvas. 81 x 75 cm. 1913

ผลงานชื่อ Bottle and Guitar. Wood, glued paper, plasticine cone : dimension unknwn.1913

ผลงานชื่อ Guitar and Bottle of Bass. Pieces of wood, glued paper, nails, charcoal, 89.5 x 80 x 14 cm.1913

ผลงานชื่อ Guitar and Bottle. String, Cardboard and paper. 102 x 80 cm. 1913

ผลงานชื่อ Guitar and Battel of Bass. Pieces of wood, paper charcoal and nails on wooden board. 89.5 x 14 cm.1913

ผลงานชื่อ Bottle of Bass, Glass, Pack of Tobacco, Visiting Card Papiers colles and Pencil. 24 x 30.5 cm.1914

ผลงานชื่อ Pipe, Bottle of Bass, Dice. Papiers colles and charcoal on paper. 24 x 32 cm.

ผลงานชื่อ The Glass of Absinthe. Painted Bronze after a wax maquette with silver absinthe spoon 21.5 x 16.5 x 8.5 cm.

ผลงานชื่อ Glass and Silced Pear on a Table. Gouache, pencil, Wallpaper and paper. 35 x 32 cm.1914

ผลงานชื่อ Bowl of Fruil with Bunch of Grapes and Sliced Pear. Gouache, tempera, pencil and wood shaving on cardboard.67.6 x 52.2 cm.1914

ผลงานชื่อ Bottle of Bass, Glass and Newspaper. Tinplate, sand, wire and paper. 20.7 x14 x 8.5 cm. 1914

ผลงานชื่อ Violin and Bottle on a Table. Wood, string, naits, painted, and charcoal. 41 x 41 x 23 cm.1915

ผลงานชื่อ Bottle of Aniseed with Fruit Bowl and Grapes. Wood, tinplate, nails and charcoal. 35.5 x 27.5 x 26 cm.1915

ผลงานชื่อ Glass, Pipe, Ace of Clubs and Dice. Painted pieces of wood and metal metal on wooden board, diameter. 34 cm. Depth 8.5 cm.1914

ผลงานชื่อ Man with a Maustache. Oil and glued printed fabric on canvas. 65.5 x 46.6 cm. 1914

บทที่ 3
การวิเคราะห์ผลงาน

การศึกษาวิจัยเรื่อง "จิตรกรรมแนวคิวบิสม์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของปาโบล ปิกัสโซ (ช่วง ค.ศ.1906-1915)" นี้ เป็นการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) ซึ่งมีกระบวนการศึกษาวิจัย ดังนี้ :-

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ศึกษาเป็นผลงานจิตรกรรม คิวบิสม์ ของ ปาโบล ปิกัสโซ ที่สร้างสรรค์ในระหว่างปี ค.ศ.1906 – 1915 โดยได้มาจากการสุ่มตัวอย่างตามจุดมุ่งหมาย (Purposive Sampling) กล่าวคือ ผลงานที่จะเป็นกลุ่มตัวอย่างจะต้องมีคุณสมบัติ 3 ประการ ดังนี้

1.1 เป็นผลงานจิตรกรรมคิวบิสม์ของปาโบล ปิกัสโซ ที่อยู่ระหว่างปี ค.ศ.1906 – 1915

1.2 ผลงานจิตรกรรมดังกล่าวต้องเป็นที่รู้จักและมีผู้กล่าวถึง

1.3 ผ่านการตรวจสอบการเป็นกลุ่มตัวแทนจากผู้ทรงคุณวุฒิ

จากเกณฑ์การสุ่มตัวอย่างข้างต้น ผู้วิจัยได้สุ่มผลงานของปิกัสโซ จำนวน 30 ภาพ จากผลงานทั้งหมด 164 ภาพ จากนั้นผู้วิจัยนำไปตรวจสอบการเป็นกลุ่มตัวแทนกับผู้ทรงคุณวุฒิ 5 ท่าน คือ

ศาสตราจารย์พิเศษ อารี สุทธิพันธุ์ อาจารย์พิเศษประจำภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ศาสตราจารย์กำจร สุนพงษ์ศรี อาจารย์พิเศษประจำภาควิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศาสตราจารย์ ดร.วิรุณ ตั้งเจริญ คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

อาจารย์สมศักดิ์ เชาวน์ธาดาพงศ์ ผู้อำนวยการวิทยาลัยช่างศิลป กรมศิลปากร วิทยาเขตนครศรีธรรมราช

ผลงานที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง มีจำนวน 21 ภาพ ดังนี้

(1) ผลงานชื่อ Self- portrait with a Palette. Oil on canvas. 92 x 73 cm. 1906.

(2) ผลงานชื่อ Porthrait of Gertrude Stein. Oil on canvas. 99.6 x 81.3 cm. 1906.

(3) ผลงานชื่อ Two Nude. Oil on canvas. 151.3 x 93 cm. 1906.

(4) ผลงานชื่อ Two Dance of the Veils (Nude with Drapes). Oil on canvas. 150.3 x 100.3 cm. 1907.

(5) ผลงานชื่อ Les Demoiselles d' Avignon. Oil on canvas. 93 x 66 cm. 1907.

(6) ผลงานชื่อ Three Woman. Oil on canvas. 200 x 178 cm. 1908.

(7) ผลงานชื่อ Woman with Fan. Oil on canvas. 101 x 81 cm. 1909.

(8) ผลงานชื่อ Portrait of Ambroise Vollard. Oil on canvas. 93 x 66 cm. 1910.

(9) ผลงานชื่อ Portrait of Daneiel-Henry Kahnweiler. Oil on canvas. 100.6 x 72.8 cm. 1910.

(10) ผลงานชื่อ The Guitar Player. Oil on canvas. 100 x 73 cm. 1910.

(11) ผลงานชื่อ Girl with a Mandolin. (Fanny Tellier). Oil on canvas. 100.3 x 73.6 cm. 1910.

(12) ผลงานชื่อ The Clarinet. Oil on canvas. 61 x 50 cm. 1911.

(13) ผลงานชื่อ Violin "Jolie Eva'. Oil on canvas 61 x 81 cm. 1912.

(14) ผลงานชื่อ Poet. Oil on canvas. 60 x 48 cm. 1912.

(15) ผลงานชื่อ Still life with chait Caning. Oil on oilcloth on canvas framed with cord. 29 x 37 cm. 1912.

(16) ผลงานชื่อ Violin at a café (Violin, Glass, Bottle). Oil on canvas. 81 x 54 cm. 1913.

(17) ผลงานชื่อ Woman in a chemise Sitting in an Armchair. Oil on canvas. 1914.

(18) ผลงานชื่อ Portrait of a Young Girl. Oil on canvas. 130 x 96.5 cm. 1914.

(19) ผลงานชื่อ Man with a Mcustache. Oil and glued printed fabric on canvas. 65.5 x 66.6 cm. 1910.

(20) ผลงานชื่อ Harlequin. Oil canvas. 183.5 x 105.1 cm.1915.

(21) ผลงานชื่อ Man with a Pipe. (The smoker). Oil and pasted paper on canvas. 138 x 66.3 cm.1915.

2. การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิจัยจิตรกรรมแนวคิดบิสม์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของปาโบล ปิกัสโซ (ช่วง ค.ศ.1906 – 1915) ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์การวิเคราะห์ดังนี้

2.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ก. จากหน้ากาก และงานประติมากรรมแบบอาฟริกัน

ข. จากการตัดทอนรูปทรงไปสู่รูปทรงเรขาคณิตให้เห็นบนแผ่นระนาบ

ค. เกี่ยวกับทฤษฎีควอนตัมการแตกตัวของอะตอม

ง. ในการแสดงให้เห็นแง่มุมต่าง ๆ

จ. ในการแสดงให้เห็นด้านต่าง ๆ มาปะบนกันบนระนาบ

ฉ. ในการใช้วัสดุปะติด

ช. ในการตัดทอนรูปร่าง รูปทรงให้เป็นเหลี่ยมง่าย ๆ

ซ. ในการทำลายรูปทรงให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย

ฌ. ในการตัดทอนรูปทรงด้วยการใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงแบบโครงร่าง

ญ. ในการใช้ส่วนประกอบเพิ่ม

2.2 เนื้อหาของภาพ

ก. เนื้อหาเกี่ยวกับตนเองและครอบครัว

ข. เนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม

ค. เนื้อหาเกี่ยวกับวัตถุและสิ่งแวดล้อม

2.3 การสร้างสรรค์

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

1.1) กลุ่มรูปทรงโครงสร้างเรขาคณิต

1.2) กลุ่มรูปทรงที่เชื่อมต่อกัน

1.3) กลุ่มรูปทรงร่วมกัน

1.4) กลุ่มรูปทรงปรับระนาบ

1.5) กลุ่มรูปทรงที่ซ้อนกัน

1.6) กลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบ

2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

2.1) ความเคลื่อนไหวในแนวดิ่ง

2.2) ความเคลื่อนไหวในแนวนอน

2.3) ความเคลื่อนไหวในแนวเฉียง

2.4) ความเคลื่อนไหวจากศูนย์กลางและรอบนอก

2.5 ความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

3) การสร้างความสมดุล

3.1) ความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน

3.2) ความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

3.3) ความสมดุลด้วยน้ำหนักแนวนอน

3.4) ความสมดุลด้วยน้ำหนักแนวตั้ง

ข. การสร้างรูปทรง

1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

1.1) การใช้เส้นเพื่อสร้างรูปทรง

1.2) การใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรง

1.3) การใช้บริเวณว่างบวกและลบเพื่อสร้างรูปทรง

2) การสร้างมิติความตื้นลึก

2.1) ใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันหรือทับซ้อนกัน

2.2) ใช้รูปแบบให้มีความเข้มของสีต่างกัน

2.3) ใช้รูปแบบการสลับด้านประกอบสัดส่วนต่างกัน

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

3.1) แบบรูปทรงปิด

3.2) แบบรูปทรงเปิด

3.3) แบบรูปทรงแตกกระจาย

ค. การใช้สี

1) การใช้สีกลมกลืน

1.1) การใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีใกล้เคียงกัน

1.2) การใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม

2) การใช้สีตัดกัน

2.1) การใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงกันข้าม

2.2) การใช้สีตัดกันในกลุ่มสีร้อนและเย็น

ง. วิธีการระบายสี

1) การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ

2) การระบายสีเรียบกลมกลืน

3) การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน

4) การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน

5) การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน

6) การระบายสีด้วยสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี

7) การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ

8) การระบายสีขอบคม

9) การระบายสีเป็นจุด

10) การะบายสีผสมผสมการขูดขีดเป็นเส้น

11) การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

12) การระบายสีการสร้างพื้นผิวใต้ภาพ

13) การระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน

ผลการศึกษาวิเคราะห์

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานของปาโบล ปิกัสโซ ทั้ง 21 ภาพ ผลปรากฏดังนี้

1. ผลงานภาพ Self- portrait with a Palette.

Self- portrait with a Palette. Oil on canvas. 92 x 73 cm. 1906.

3.1.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวว่า ผลงานอยู่ในช่วงแรกของการเปลี่ยนแปลงจากช่วงโรส พีเรียด (Rose Period) มาสู่การสร้างงานแนวคิวบิสม์ ซึ่งได้แนวความคิดจากหน้ากากอาฟริกันส่วนหนึ่งและแนวเหมือนจริง จึงทำให้เกิดความสับสนในการสร้างงาน แต่ถึงอย่างไรก็ตาม ภาพเหมือนของปิกัสโซภาพนี้ถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นที่จะเข้าสู่ศิลปะคิวบิสม์แบบเซซานน์ (อารี สุทธิพันธุ์. สัมภาษณ์. 2543.)

ผลงานชิ้นดังกล่าวนี้ บิกัสโซสร้างสรรค์ขึ้นในช่วงเลาที่เรียกว่า "การทดลองงานศิลปะ" เช่นเดียวกับผลงานชื่อ Portrait of Gertrude Stein ทั้งนี้วอลเทอร์ (Walther) กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซ เน้นรูปทรงเรียบง่าย ไม่เน้นสัดส่วนเหมือนจริงในธรรมชาติ มีรูปทรงที่เป็นเหลี่ยมหรือทรงลูกบาศก์เพียงเล็กน้อย ทั้งนี้ปิกัสโซ ต้องการนำเสนอความเป็นอิสระทางศิลปะ (Walther. 1992 : 144)

3.1.2 เนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับตัวเอง ซึ่งบรรยายถึงชีวิตส่วนตัวของปิกัสโซในวัยหนุ่ม ที่มักจะสร้างสรรค์งานศิลปะอยู่เป็นประจำ โดยภาพนี้บ่งบอกถึงช่วงเวลาในขณะปฏิบัติงาน มือซ้ายถือจานสี ในขณะที่มือขวานั้นเพิ่งจะวางพู่กัน

3.1.3 การสร้างสรรค์

ก. การสร้างโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

จากเส้นลูกศรยาว จะพบว่าโครงสร้างหลักของภาพนี้มีลักษณะเป็นสามเหลี่ยม โดยมีฐานอยู่ส่วนล่างของภาพ ซึ่งลักษณะการจัดโครงสร้างดังกล่าวเป็นแบบเรขาคณิต

Self - portrait with a Palette. Oil on canvas. 92 x 73 cm. 1906.

2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจะมีทิศทางความเคลื่อนไหวจากตอนล่างของภาพขึ้นสู่เบื้องบนในแนวดิ่งและวกกลับไปสู่แนวเฉียงในทางซ้ายของภาพและหักเขาหาส่วนล่างเป็นรูปสามเหลี่ยม

3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะเห็นว่า องค์ประกอบที่เป็นรูปคนอยู่ตรงกลางภาพ ถึงแม้ว่าลักษณะการวางแขนจะมีความแตกต่างกัน แต่เมื่อมีเส้นแกนกลางมาแบ่งเนื้อที่ออกเป็นซ้ายและขวา จะพบว่าการสร้างความสมดุลเป็นแบบสองข้างเท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

เมื่อพิจารณาจากรูปทรงของคนที่ปรากฏอยู่จะเห็นว่า จะมีลักษณะของการใช้เส้นโค้งประมาณ 95% โดยรูปทรงส่วนใหญ่เป็นการเขียนเลียนแบบธรรมชาติในลักษณะภาพเหมือนจริง ส่วนเส้นตรงจะมีจำนวนน้อย ซึ่งจะปรากฏอยู่ในส่วนของจานสีประมาณ 5 %

2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้มีการสร้างมิติความตื้นลึกของภาพด้วยการใช้รูปแบบให้มีความเข้มของสีต่างกัน โดยพิจารณาจากสีของเสื้อที่มีสีขาวซึ่งมีความสว่างและมีความต่างกันกับพื้นหลังที่มีความเข้มกว่า จึงทำให้สีที่มีความสว่างอยู่ใกล้ และสีที่มีความเข้มอยู่ไกลออกไป

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

เมื่อพิจารณาจากรูปทรงของคน ดังภาพ จะพบว่าเส้นรอบนอกจะมีลักษณะล้อมรอบตามรูปทรง ในลักษณะรูปทรงปิด

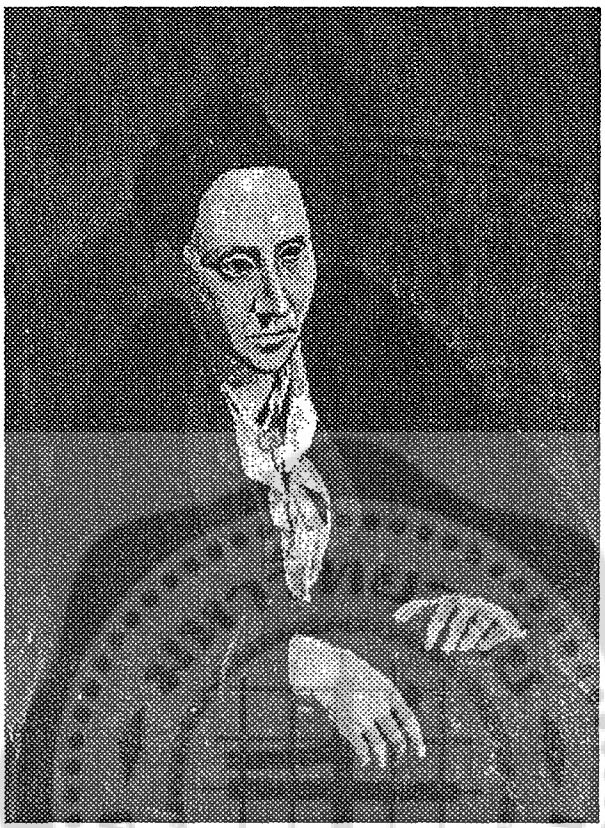
ค. การใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซ ใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม โดยมีสีขาวเป็นตัวผสมผสานกันระหว่างรูปทรงของคนและพื้นหลัง ถึงแม้ว่า เสื้อจะมีสีขาวที่เด่นออกมา แต่เมื่อพิจารณาจากภาพรวมแล้ว การใช้สีของผลงานชิ้นนี้จึงเกิดความกลมกลืนกัน

ง. วิธีการระบายสี

ในบริเวณพื้นหลัง ปิกัสโซ ใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ ผนวกกับวิธีการระบายสีแบบแสดงลีลารอยพู่กันซึ่งปรากฏให้เห็นทั่วทั้งภาพ และการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน ในส่วนที่เป็นรูปคนนั้น ปิกัสโซใช้การระบายสีเรียบกลมกลืน ผนวกกับการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี

3.2 ผลงานภาพ Porthrait of Gertrude Stein.



Porthrait of Gertrude Stein. Oil on canvas. 99.6 x 81.3 cm.

3.2.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานที่อยู่ในช่วง ค.ศ.1906 ซึ่งปิกัสโซได้แนวความคิดมาจากศิลปะยุคก่อนโรมัน-ไอเบอเรียน (Pre – Roman Iberian) โดยศึกษางานจำพวกหน้ากาก ผนวกกับศิลปะแบบเหมือนจริงในยุคโรสพีเรียด (Rose Period) ซึ่งเป็นช่วงที่ปิกัสโซกำลังอยู่ในช่วงของความสับสนในการสร้างงานก่อนที่จะเข้าสู่ศิลปะคิวบิสม์แบบวิเคราะห์ ทั้งนี้วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ได้กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ว่า ในฤดูร้อนของปี ค.ศ.1906 ปีกัสโซได้เดินทางกลับไปสเปนและพักร้อนอยู่ที่ Gosol ในหมู่บ้าน Urgel ระหว่างนั้นปิกัสโซได้ทำงานในลักษณะ Primitive และได้เขียนรูป Miss Stein นักหนังสือพิมพ์อเมริกันที่ไปอยู่ที่นั้นด้วย 80 วัน แต่ก็เขียนไม่เสร็จเพราะเธอกลับไปเสียก่อน แต่ปิกัสโซก็เขียนต่อจากความทรงจำจนสำเร็จ (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2531 : 141) วอลเทอร์ (Walther) กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซสร้างสรรค์ขึ้นในระหว่างช่วงเวลาที่เรียกว่า "การทดลองงานศิลปะ" ซึ่งเกิดขึ้นระหว่างการทำงานของปิกัสโซ เมื่อปี 1906 – 1907 ในช่วงเวลาดังกล่าว ปิกัสโซได้ทำการทดลองการสร้างงานศิลปะแนวใหม่ และผลการทดลองสำหรับช่วงเวลานี้ คือ การกลับไปสู่การทำงานแบบดั้งเดิมที่เน้นการเขียนภาพเปลือยและการระบายสีทับซ้อน ผนวกกับการเน้นรูปทรงเรียบง่ายไม่ซับซ้อน ซึ่งได้รับอิทธิพลจากงานประติมากรรมแบบไอบีเรียโบราณ (ancient Iberia) จนกระทั่งปรับเปลี่ยนไปให้ความสนใจกับการวาดรูปทรงของคนทั่วไป ไม่เน้นเฉพาะภาพเปลือย โดยยังคงใช้รูปทรงเรียบง่าย และตัดทอนเหลือเพียงรูปทรงของมนุษย์เฉพาะส่วนที่จำเป็นเท่านั้น (Walther. 1992 : 143)

3.2.2 เนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม ซึ่งเป็นภาพเหมือนของเกอร์ทรุด สเตอร์น (Gertrude Stein) อยู่ในท่านั่งคล้ายหุ่นประติมากรรมในลักษณะง่าย ๆ ใบหน้าที่แสดงให้เห็นสันเหลี่ยม โดยได้สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลศิลปะประติมากรรมก่อนโรมัน-ไอเบอเรียน ทั้งนี้ วอลเทอร์ (Walther) กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซ ได้รับแรงบันดาลใจจากคนใกล้ตัวนำมาสร้างเป็นผลงาน โดยผลงานชิ้นนี้ ใช้รูปทรงเรียบง่าย สัดส่วนไม่เหมือนจริงตามธรรมชาติและไม่เน้นระยะใกล้ไกลที่ถูกต้อง โดยสังเกตจากความสัมพันธ์ระหว่างส่วนต่าง ๆ ของร่างกายแต่ละส่วนที่ผิดธรรมชาติ ยกตัวอย่างเช่น ส่วนศีรษะที่มีรูปทรงเป็นเหลี่ยมผิดธรรมชาติ รวมทั้งดวงตาและจมูกที่มีสัดส่วนผิดธรรมชาติเช่นกัน ซึ่งแม้ว่าจะมีสัดส่วนที่ผิดธรรมชาติ แต่ใบหน้าของคนที่ปรากฏในผลงานชิ้นนี้ดูราวกับว่ามีชีวิต (Walther. 1992 : 144)

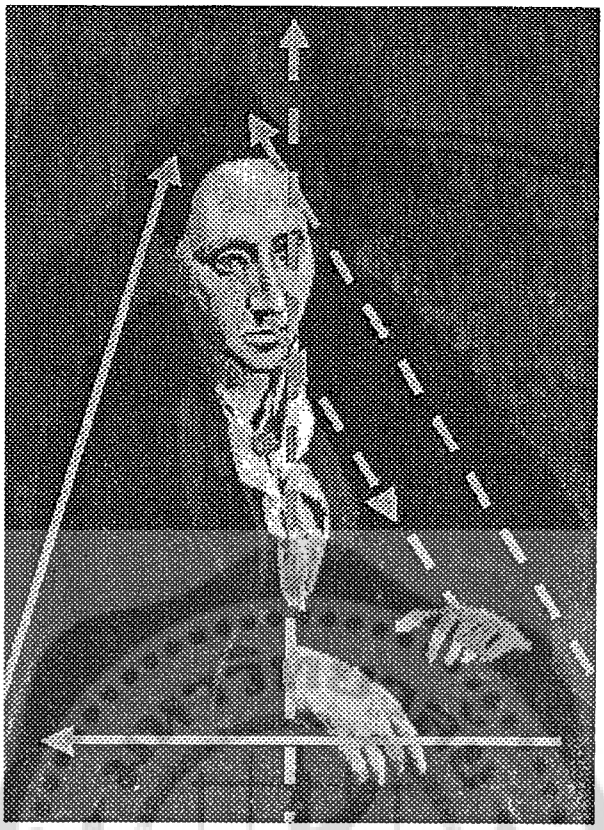
3.2.3 กระบวนการสร้างสรรค์

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาจาเส้นลูกศรยาว จะพบว่า กลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปทรงสามเหลี่ยม โดยมีฐานอยู่ส่วนล่างของภาพ ซึ่งลักษณะการจัดโครงสร้างดังแบบเรขาคณิต

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ



Porthrait of Gertrude Stein. Oil on canvas. 99.6 x 81.3 cm.

2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพมีทิศทางจากลูกตาของรูปผู้หญิงพุ่งลงมาเป็นเส้นเฉียงทางด้านขวามือของภาพ

3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประจะพบว่า องค์ประกอบของคนจะถูกจัดวางไว้ด้านซ้ายและใช้การจัดวางใบหน้าให้หันมาทางด้านขวามือ พร้อมกับการใช้สีที่สว่างบริเวณมือทั้งสองข้าง ทำให้เกิดความสมดุลทางความรู้สึก การสร้างความสมดุลดังกล่าวนี้ถือว่าเป็นการสร้างความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

เมื่อพิจารณาจากรูปทรงของคนจะเห็นว่า จะมีลักษณะการใช้เส้นโค้งถึง 90% เพราะรูปทรงส่วนใหญ่เป็นการเลียนแบบธรรมชาติ ส่วนเส้นเฉียงจะมีจำนวนน้อยมาก ซึ่งปรากฏอยู่ในส่วนของใบหน้า จมูก ปาก ดังนั้น เส้นจึงเป็นส่วนประกอบในการสร้างรูปทรงที่แสดงลักษณะของใบหน้าและท่าทางที่ดุดันเงียบขรึม

2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้มีการสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ ด้วยการใช้รูปแบบให้มีความเข้มของสีต่างกันโดยพิจารณาจากสีของเสื้อที่เป็นสีดำเข้มในขณะที่พื้นหลังถัดออกไปจะมีลดความเข้มลงไป จนถึงพื้นหลังสุดด้านซ้ายมือที่ปิกัสโซได้เพิ่มความสว่างของสี จึงทำให้เกิดความรู้สึกทางด้านความตื้นลึกของภาพ

ภาพอย่างน่าสนใจ

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะการจัดวางภาพคล้ายภาพผลงานชื่อ Self-portrait with a Palette. โดยเส้นรอบนอกของรูปทรงไม่เปิดออก ซึ่งเป็นลักษณะรูปทรงปิด

ค. การใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวมที่เป็นสีดำอมน้ำตาล

ง. วิธีการระบายสี

บริเวณพื้นหลังและบริเวณที่เป็นเสื้อคลุม ปิกัสโซ ใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนเป็นส่วนใหญ่ ผนวกกับวิธีการระบายสี โดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน ในส่วนที่เน้นใบหน้าและมือทั้งสองข้าง ปิกัสโซใช้วิธีการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี

3.3 ผลงานภาพ Two nude.

Two nude. Oil on canvas. 151.3 x 93 cm. 1906.

3.3.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวว่า ผลงานชื่อ Two Nudes นั้น เป็นผลงานที่อยู่ในช่วงแห่งความสับสนต่อการสร้างสรรค์เป็นอย่างมาก เพราะมีการถ่ายทอดผลงานแบบลักษณะเหมือนจริงที่ผสมผสานกับศิลปะแบบอาฟริกัน จึงทำให้ภาพผู้หญิง 2 คน ดูสั้นและเตี้ย (อารี สุทธิพันธุ์. สัมภาษณ์. 2543) นอกจากนี้ ไฮแมน (Hyman) ได้กล่าวว่า ผลงานในช่วง 1906 ซึ่งเป็นรอยต่อระหว่างโรสพีเรียด (Rose Period) ปิกัสโซ ได้เปลี่ยนวิธีการทำงานโดยกระทันหัน คือ กลับไปใช้วิธีการสร้างงานศิลปะแบบเหมือนจริง ซึ่งผลงานในช่วงนี้มีแรงบันดาบใจมาจากผลงานประติมากรรมยุคก่อนโรมัน ไอเบอเรียน (Pre-Roman Iberian) จากการทำงานในยุคโรแมนติก แต่เมื่อพิจารณาอย่างลึกซึ้งงานแบบอาฟริกันนั้นมีชีวิตชีวา สามารถใช้เป็นสื่อในการแสดงออกได้ดี และเป็นเหมือนงานออกแบบที่เป็นนามธรรมอันสมบูรณ์ (Hyman. 1994 : 3)

3.3.2 เนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้มีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม ปิกัสโซมักจะสะสมงานประติมากรรมและไม้แกะสลักแบบอาฟริกันไว้มากมาย ผนวกกับในช่วงปี ค.ศ.1904 ที่ปิกัสโซได้สร้างในยุคโรสพีเรียด (Rose Period) ที่มีลักษณะแบบเหมือนจริง ทำให้เนื้อหาของภาพผู้หญิง 2 คน มีลักษณะผสมผสานเป็นแท่งคล้ายงานประติมากรรม แต่ก็แสดงให้เห็นถึงกล้ามเนื้อทางกายภาพที่ผิดสัดส่วนมนุษย์

3.3.3 กระบวนการสร้างสรรค์

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรยาว จะพบว่ามีลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นรูปสี่เหลี่ยม 2 รูป วางอยู่ในแนวตั้ง ซึ่งเป็นโครงสร้างแบบเรขาคณิต

Two nude. Oil on canvas. 151.3 x 93 cm. 1906.

2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ทิศทางของรูปจะพุ่งจากตอนล่างของภาพขึ้นสู่เบื้องบนในแนวดิ่ง และวกกลับเข้าสู่กลางภาพในตำแหน่งของสายตาทั้ง 2 คน

3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่า องค์ประกอบที่เป็นรูปหญิงเปลือย ถูกจัดวางไว้ทั้งด้านซ้ายและด้านขวา รูปหญิงเปลือยทางด้านซ้ายจะอยู่ชิดจนตกกรอบ ในขณะที่รูปหญิงเปลือยทางด้านขวาจะถูกจัดวางในตำแหน่งที่พอดีกรอบ จึงทำให้เกิดน้ำหนักที่สมดุลทางความรู้สึก ซึ่งเน้นความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

เมื่อพิจารณาจากรูปทรงของหญิงเปลือย จะพบว่า มีการใช้เส้นโค้งค่อนข้างมาก เพราะรูปทรงส่วนใหญ่เป็นการเลียนแบบธรรมชาติ ส่วนเส้นตรงจะมีจำนวนน้อยมาก ในที่นี้จะปรากฏอยู่ในส่วนของจมูกและเท้าช่วงล่าง ซึ่งมีอยู่จำนวนน้อย

2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ปิกัสโซ สร้างมิติความตื้นลึกของภาพโดยการใช้รูปแบบให้มีสัดส่วนที่มีขนาดต่างกัน โดยรูปหญิงเปลือยทางด้านซ้ายมือมีขนาดเล็กกว่า รูปหญิงเปลือยด้านขวามือที่มีขนาดใหญ่กว่า จึงทำให้เกิดความรู้สึกว่าอยู่ใกล้คนดู ซึ่งเป็นการสร้างมิติความลึกของภาพอีกรูปแบบหนึ่ง

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงและพื้น

เมื่อพิจารณาจากเส้นรูปนอกของรูปทรงหญิงเปลือย จะเห็นว่า เป็นเส้นที่ต่อเนื่อง แบบรูปทรงปิด โดยรูปและพื้นไม่สามารถเชื่อมต่อเข้าหากันได้เลย

ค. การใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม โดยมีสีน้ำตาลอ่อน โดยมีสีดำและสีขาวในการสร้างน้ำหนักอ่อนแก่ เพื่อให้ภาพเกิดความกลมกลืน

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนพื้นหลังของภาพ ปิกัสโซ ใช้วิธีการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ ผนวกกับวิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน ในส่วนที่เป็นรูปผู้หญิงทั้ง 2 คน ปิกัสโซ ใช้วิธีการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี

3.4 ผลงานภาพ Two Dance of the Veils (Nude with Drapes).

Two Dance of the Veils (Nude with Drapes). Oil on canvas. 150.3 x 100.3 cm. 1907.

3.4.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชิ้นนี้ มีแนวความคิดมาจาก งานประติมากรรมแบบอาฟริกัน โดยปิกัสโซ ได้นำเทคนิคการแกะสลักไม้ ที่เกิดจากการใช้เครื่องมือแกะให้เกิดร่องรอยและพื้นผิวของไม้นำมาสร้างงานด้วยการใช้สีน้ำมันระบายบนระนาบรองรับที่เป็นผ้าใบ โดยแทนค่าพื้นผิวและร่องรอยการแกะสลักด้วยการใช้กลวิธีในการระบายสีให้เกิดพื้นผิว .

วอลเทอร์ (Walther) กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ เป็นผลงานในกลุ่มงานจิตรกรรมชุดที่ปิกัสโซสร้างสรรค์ต่อจากผลงานจิตรกรรมชื่อ "Les Demoiselles d' Avignon". เมื่อปี ค.ศ.1907 ซึ่งกลุ่มงานจิตรกรรมชุดดังกล่าว เน้นการใช้เส้นแบบช่างเขียนแบบแปลน และนำเสนอภาพของวัตถุ และพื้นหลังภายในภาพอย่างชัดเจน (Walther. 1995 : 180)

3.4.2 เนื้อหาของภาพ

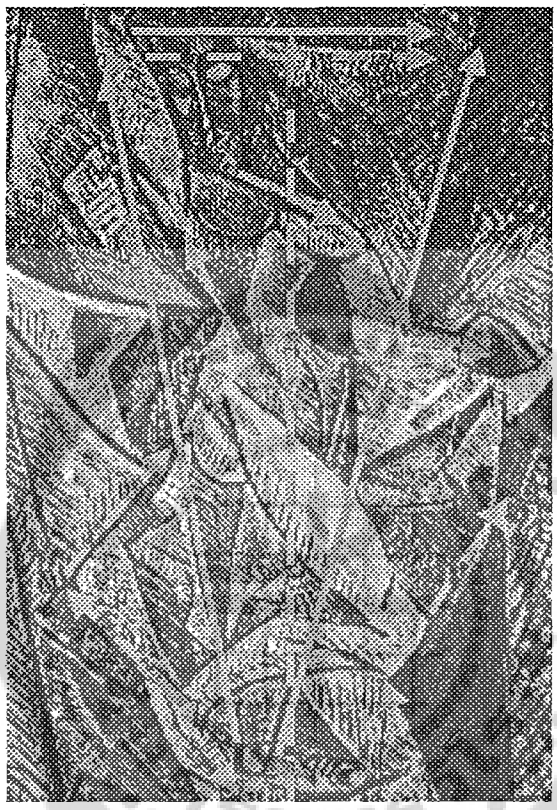
เมื่อพิจารณาจากชื่อภาพที่มีความหมายว่า "ระบำเปลื้องผ้า" ดังนั้น เนื้อหาของภาพจึงเกี่ยวข้องกับมนุษย์และสังคม ทั้งนี้สืบเนื่องมาจากการได้ไปพบเห็นผู้คน ในแหล่งบันเทิงบนถนนอาวิยอง โดยเฉพาะกลุ่มสตรีเพศ ที่แต่งกายยั่วยวน ตลอดจนการแสดงบนเวทีตามร้านเหล้าบาร์ต่าง ๆ โดยปิกัสโซใช้รูปทรงผู้หญิงที่ผิดธรรมชาติมาผนวกกับงานประติมากรรมแบบอาฟริกัน นำเสนอโครงร่างของผู้หญิงในลักษณะยั่วยวน แต่ไม่หยาบโลน เพราะได้มีการตัดทอนรูปทรงของผู้หญิงเป็นรูปทรงเรขาคณิต โดยมีเส้นและสีเน้นตัวสร้างให้เกิดรูปทรงได้อย่างน่าสนใจ

3.4.3 กระบวนการสร้างสรรค์

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรยาวจะเห็นว่า ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมของภาพที่มีรูปผู้หญิงยืนบิดตัวเป็นองค์ประกอบหลักในลักษณะรูปสามเหลี่ยม โดยฐานของรูปสามเหลี่ยมจะอยู่ช่วงบนของภาพ ส่วนยอดสามเหลี่ยมจะอยู่ด้านล่างของภาพ ซึ่งเป็นการจัดโครงสร้างภาพแบบเรขาคณิต



Two Dance of the Veils (Nude with Drapes). Oil on canvas. 150.3 x 100.3 cm. 1907.

2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น ทิศทางของภาพมีการเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน โดยพิจารณาจากเส้นโครงสร้างและเส้นรูปนอกของรูปทรง สังเกตได้จากบริเวณแขนด้านบนที่ยกขึ้นด้านบน ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวพุ่งขึ้นแล้วหักเป็นรูปฟันปลาเข้าสู่ภายในภาพ ในขณะเดียวกันความเคลื่อนไหวของช่วงขาที่พับงอคล้ายการย่อเข่า ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวเป็นแบบฟันปลา

3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะเห็นว่า องค์ประกอบที่เป็นรูปผู้หญิงกำลังเริงระบำอยู่กลางภาพ โดยมีการจัดวางท่วงท่า โชว์ลีลาในส่วนของร่างกาย โดยเฉพาะในส่วนของแขนขวาที่พับแขนชี้ข้อศอกขึ้นสู่เบื้องบนในแนวเฉียง ในขณะที่แขนซ้ายท่อนล่างขนานกับพื้นยื่นมาทางขวามือ โดยขาซ้ายเหยียดตรงขาขวางอเข่าวางท่าในแนวเฉียง และพับกลับมาทางด้านซ้ายมือ การจัดท่าทางในลักษณะข้างต้นเป็นการจัดวางให้เกิดน้ำหนักความสมดุลทางความรู้สึก ซึ่งเรียกว่า ความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ปิกัสโซ ใช้เส้นโค้งในประสานกันให้เกิดรูปทรง โดยเฉพาะในส่วนที่เน้นใบหน้า แขน และขาท่อนบน ที่มีลักษณะเป็นรูปวงรีปลายแหลม ในส่วนที่เป็นหน้าอก ตะโพก จะมีลักษณะเป็นเส้นโค้งครึ่งวงกลม ซึ่งเห็นได้ชัดเจน ขณะเดียวกันบริเวณพื้นหลังมีการใช้เส้นตรงในบริเวณทั้งสี่มุมของภาพ

2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้มีการสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยการใช้เส้นสร้างรูปทรงย่อยให้มีขนาดต่างกัน บังกันและทับซ้อนกัน ซึ่งสังเกตได้จากบริเวณช่วงขาที่งอเข่าบังและทับซ้อนส่วนขาอีกข้างหนึ่งที่เหยียดตรง

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

เมื่อพิจารณาจากเส้นที่ประสานเป็นรูปทรงผู้หญิงเริงระบำ จะพบว่า เส้นแต่ละเส้นที่ต่อกันนั้น จะเปิดออกบ้างเล็กน้อย โดยสังเกตเห็นได้อย่างชัดระหว่างลำตัวกับต้นแขนทางขวามือของภาพ ทำให้เกิดการเชื่อมต่อกันระหว่างรูปทรงกับพื้นภาพ หรือบริเวณบวกและลบ ที่เรียกว่า รูปทรงเปิด

ค. การใช้สี

ปิกัสโซใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีใกล้เคียงกัน ในส่วนบริเวณลำตัวของรูปผู้หญิงมีการใช้สีเหลือง บริเวณพื้นหลังด้านซ้ายมือ เป็นสีน้ำเงิน ขณะเดียวกัน พื้นหลังบริเวณมุมบนและล่างมีการใช้สีเขียวที่เกิดจากการผสมผสานกันระหว่างสีน้ำเงินกับสีเหลือง โดยมีการใช้เส้นดำสร้างให้เกิดน้ำหนักและใช้สีขาวบ้างเล็กน้อยเพื่อให้ภาพดูสว่างขึ้น

ง. วิธีการระบายสี

ผลงานชิ้นนี้ ใช้วิธีการระบายสีโดยการรองพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลืองทั้งรูปและพื้น แล้วใช้สีน้ำเงินและสีเขียวระบายในส่วนที่เป็นพื้นหลังด้วยวิธีการระบายสี โดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน ผนวกกับการใช้สีดำในการระบายสี แสดงลีลารอยพู่กันไปทั่วทั้งภาพ ในลักษณะเส้นเฉียงและเส้นตัดกัน ทำให้เกิดพื้นผิว คล้ายการแกะสลักไม้ในงานประติมากรรมแบบอาฟริกัน

3.5 ผลงานภาพ Les Demoiselles d' Avignon.

Les Demoiselles d' Avignon. Oil on canvas. 93 x 66 cm. 1907.

3.5.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชิ้นนี้แสดงให้เห็นถึงผลลัพธ์ของการทดลองสร้างงานศิลปะแนวคิวบิสม์ของปิกัสโซ ซึ่งการทดลองครั้งนี้เขาได้รวบรวมแนวความคิดที่หลากหลายมาทำการทดลอง ได้แก่ การใช้แนวคิดในการสร้างงานศิลปะในยุคดั้งเดิม เช่น การสร้างงานประติมากรรมแบบอาฟริกันมาผสมผสานกับแนวทางการสร้างงานศิลปะสมัยใหม่ กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวว่า ภาพผลงานชื่อ "สาวน้อยแห่งเมืองอาวิญอง" แสดงให้เห็นแนวความสนใจต่องานประติมากรรมของพวกอาฟริกันและศิลปะของพวกอนารยะทั้งหลาย ซึ่งทำให้ปิกัสโซได้รับความคิดในเรื่องรูปทรงง่าย ๆ บริสุทธิ์ เพื่อบรรลุความสะเทือนอารมณ์และความคิดมากกว่าเป็นภาพธรรมดา รูปร่างของผู้หญิงภายในภาพกอปรด้วยเส้นง่าย ๆ และใช้สีสะอาดระบายแบน ๆ มีการทำเป็นมุมเป็นเหลี่ยม บนใบหน้าของคนบางคนวาดขึ้นคล้ายกับภาพหน้ากากของศิลปะอาฟริกัน ผลงานชิ้นนี้กล่าวกันว่า เป็นงานเริ่มต้นก่อนพัฒนาไปสู่ลัทธิคิวบิสม์ (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 166) ทั้งนี้ อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวว่า รูปนี้แสดงเค้าโครงอันได้รับอิทธิพลจากเซซานน์อย่างชัดเจน และรูปหน้ากากของศิลปะอาฟริกัน รูปหญิงสาวที่ยืนอยู่ริมซ้ายสุด แสดงถึงท่าทางของประติมากรรมกรีก และอียิปต์โบราณ ตรงกันข้ามกับหญิงสาวที่อยู่ทางขวาประกอบขึ้นด้วยเส้น และพื้นที่ขาดหัวนเป็นรอยทรงแผ่น ๆ และดวงหน้าของเธอทั้งสองส่วนคล้ายกับหน้ากากจากศิลปะอาฟริกัน ส่วนหญิงกลางสองคนยืนวางท่าโดยปราศจากความขวยอายอันเป็นสมบัติของหญิงสาว ลักษณะเส้นโค้งและเส้นเว้าประกอบเข้าเป็นรูปเงา และแสงเข้ากระจายทั่วไปประกอบเป็นรูปสุภาพสตรี

ขึ้น ถือว่าเป็นวิธีการเขียนที่แปลกแนวหนึ่ง ยิ่งกว่านั้น ปิกัสโซยังได้นำเอาภาพหุ่นนิ่งเป็นรูปผลไม้มาประกอบเข้ากับรูปคน(Figure) อันเป็นการรวมกันของส่วนประกอบการจัดภาพต่างไปจากที่เคยทำกันมาก่อน แม้ว่ามาเนท์จะได้เขียนและจัดแบบนี้ในรูปอาหารกลางวันบนสนามหญ้าก็ตาม (อารี สุทธิพันธุ์. 2528 : 231-232)

3.5.2 เนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์และสังคม ซึ่งปิกัสโซได้นำเรื่องราวที่พบในสังคมโดยเฉพาะแหล่งบันเทิงบนถนนอาวิญอง ซึ่งเป็นที่รวมของผู้หญิงหลากหลายอาชีพ โดยเฉพาะกลุ่มโสเภณี มานำเสนอเป็นรูปผู้หญิงเปลือย 5 คน ในลักษณะท่าทางเย้ายวน ไฮแมน (Hyman) กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ถือว่าเป็นผลงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ชิ้นแรกของปิกัสโซ ซึ่งได้รับอิทธิพลจากเซซานน์เป็นอย่างมาก นอกจากนี้ยังได้รับอิทธิพลจากศิลปะแบบไอเบอเรียนในส่วนที่เป็นผู้หญิงเปลือย 3 คน ทางด้านซ้ายของภาพที่มีรูปใบหน้าแบบง่าย ๆ แต่มีความเด่นที่ลูกตา รวมทั้งได้รับอิทธิพลจากงานประติมากรรมแบบอาฟริกัน ในส่วนที่เป็นหญิงเปลือย 2 คน ทางด้านขวาของภาพที่มีรูปทรงของใบหน้าเป็นเหลี่ยมเหมือนกับหน้ากากยุคโบราณ (Hyman. 1994 : 3)

ทั้งนี้ เฟอร์เรีย (Ferrier) กล่าวว่า ผลงานชิ้นหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อการสร้างผลงานชิ้นนี้ คือ ผลงานชื่อ การรำลึกถึงความตาย" (Remember Death หรือ Mememto Mori) ซึ่งเป็นผลงานจิตรกรรมอันเก่าแก่ในอดีต ปิกัสโซตัดทอนเรื่องราวบางส่วน ซึ่งได้แก่ "ผู้หญิง 5 คน" ออกมาสร้างผลงานของตนเอง โดยยังคงรักษาเรื่องราวเชิงเปรียบเทียบที่รุนแรงเกี่ยวกับความเชื่อมโยงระหว่างเพศ ความชั่ว และความตายไว้เช่นเดิม แต่นำเสนอในผลงานใหม่ ซึ่งเป็นฝีมือของตนเอง แต่เมื่อผลงานชิ้นนี้เสร็จและนำออกสู่สายตาสาธารณชน ผลงานชิ้นดังกล่าวกลับสร้างความตกตะลึงแก่เพื่อนสนิทและศิลปินทั้งหลาย แต่ทั้งนี้สิ่งที่สร้างความตกตะลึงให้กับคนเหล่านั้นไม่ใช่เรื่องราวภายในภาพ แต่เป็นวิธีการสร้างงานมากกว่า (Ferrier.1996 : 9)

3.5.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้มีการจัดโครงสร้างของภาพในลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม เป็นแบบกลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบ โดยพิจารณาจากรูปทรงของหญิงเปลือยทั้ง 5 คน มีการใช้เส้นประกอบกันเป็นรูปทรง ทำให้เกิดเป็นมุมเป็นเหลี่ยมขึ้น ทำให้มองเห็นด้านต่าง ๆ รวมอยู่บนระนาบเดียวกัน เช่น บริเวณส่วนที่เป็นใบหน้าด้านข้าง ปิกัสโซ จะนำตาด้านหน้ามาใส่แทนด้านข้าง และนำจมูกด้านข้างมาใส่แทนด้านหน้า เป็นต้น

Les Demoiselles d' Avignon. Oil on canvas. 93 x 66 cm. 1907

2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวเป็นแบบฟันปลา โดยพิจารณาจากขอบของรูปทรงของร่างกายเป็นเส้นหักไปมาทั่วทั้งภาพ จึงทำให้ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพมีลักษณะเหมือนกับไพ่ที่กระจายไปทั่วภาพ เป็นความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะเห็นว่า การจัดองค์ประกอบของภาพจะแบ่งเป็นตอน ๆ มีรูปร่างของผู้หญิงเปลือยยืนอยู่ตรงกลาง 1 คน ด้านซ้ายและด้านขวาข้างละ 2 คน รูปผู้หญิงทางด้านซ้ายมือเป็นรูปผู้หญิงที่อยู่ในท่ายืน ส่วนทางด้านขวาเป็นรูปผู้หญิงในท่ายืนและนั่ง ซึ่งเป็นการจัดวางภาพที่ไม่เหมือนกันทั้งซ้ายและขวา แต่จะจัดวางรูปทรงให้เกิดความสมดุลทางความรู้สึก ที่เรียกว่า ความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ปิกัสโซใช้เส้นโค้ง และเส้นเฉียงในการทับซ้อนกัน เกิดเป็นรูปทรงแบบเรขาคณิต โดยใช้เส้นโค้งประมาณ 80% และใช้เส้นเฉียงประมาณ 20% ในการนำเสนอโครงร่างของผู้หญิงที่มีใบหน้าวงรี จมูกมีลักษณะเป็นเสี้ยว และร่างกายที่เป็นเหลี่ยมเป็นสัน โดยใช้เส้นเป็นตัวแบ่งรูปทรงเป็นส่วนย่อย เพื่อตัดทอนรูปทรงที่แท้จริงตามธรรมชาติของผู้หญิงออกไป

2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ปิกัสโซสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยกำหนดให้รูปแบนมีขนาดต่างกัน บังกันและทับซ้อนกัน ซึ่งพิจารณาจากรูปร่างของผู้หญิงคนแรกทางด้านซ้ายมือที่ยืนบังผู้หญิงคนที่สอง และคนที่สองยืนบังผู้หญิงคนที่สาม ขณะเดียวกันผู้หญิงที่นั่งทางขวามือกำลังนั่งบังรูปผู้หญิงที่ยืนถัดออกไป ซึ่งทำให้ภาพนี้เกิดความตื้นลึกของภาพในระยะที่ใกล้เคียงกัน

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงและพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้เส้นต่าง ๆ ในการสร้างรูปทรงเกิดเป็นรูปทรงแบบเรขาคณิต ในแบบรูปทรงแตกกระจาย โดยพิจารณาจากเส้นต่าง ๆ ที่มีลักษณะการยักเยื้อง หักมุมไปตามท่าทางต่าง ๆ ซึ่งสังเกตได้จากบริเวณหัวไหล่ ข้อศอก หัวเข่าและพื้นหลังที่มีการใช้เส้นแบบหักเหลี่ยมหักมุมไปในทิศทางต่างๆ

ค. การใช้สี

ปิกัสโซใช้สีตัดกันในกลุ่มสีร้อนและเย็น โดยพิจารณาจากบริเวณส่วนที่เป็นพื้นหลัง ปิกัสโซจะใช้สีน้ำเงิน ซึ่งอยู่ในกลุ่มสีเย็น ในขณะที่บริเวณลำตัวของรูปผู้หญิงเปลือยทั้งห้าคนมีการใช้สีน้ำตาล ซึ่งถือได้ว่าเป็นสีในกลุ่มร้อน ถึงแม้ว่าในภาพนี้จะมีลักษณะการใช้สีตัดกัน แต่ก็ไม่รุนแรงนัก เพราะมีบางส่วนที่ปิกัสโซได้นำสีขาวและสีดำมาใช้เป็นตัวประสานเพื่อลดการตัดกันลง และสร้างภาพให้เกิดความกลมกลืนอีกด้วย

ง. วิธีการระบายสี

ปิกัสโซใช้วิธีการระบายสี โดยลงสีพื้นไว้ก่อนในกลุ่มที่เป็นสีน้ำเงินและสีน้ำตาล ผนวกกับการระบายสีเรียบกลมกลืน ซึ่งเห็นได้เด่นชัดบริเวณส่วนที่เป็นรูปผู้หญิงเปลือย 3 คน ทางด้านซ้ายมือของภาพ ในขณะที่ใบหน้ารูปผู้หญิง 2 คน ทางด้านขวาจะใช้การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน ในส่วนของลำตัวยังมีลักษณะการระบายสีขอบคม ผนวกกับการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

3.6 ผลงานภาพ Three Woman.

Three Woman. Oil on canvas. 200 x 178 cm. 1908.

3.6.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชิ้นนี้ยังคงมีแนวความคิดเช่นเดียวกับภาพ The Dance of Viel. คือ มีแนวความคิดมาจากงานประติมากรรมแบบอาฟริกัน แต่มีการใช้เส้นและสีสร้างสรรค์ให้เกิดรูปทรงเราขาคณิต ซึ่งทำให้รูปทรงภายในภาพเกิดเป็น 3 มิติ คือมีความกว้าง ความยาว และลึก

3.6.2 เนื้อหาของภาพ

สำหรับเนื้อหาของภาพนั้น ในผลงานชิ้นนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม โดยพิจารณาจากชื่อผลงาน "ผู้หญิง 3 คน" ทั้งนี้ ปิกัสโซได้นำเรื่องราวที่พบเห็นในสังคม โดยเฉพาะแหล่งบันเทิงบนถนนอาวิญอง ซึ่งเป็นที่รวมของผู้หญิงหลายอาชีพมาผนวกกับแนวความคิดจากงานประติมากรรมแบบอาฟริกัน ออกมาเป็นผลงานที่มีเนื้อหาของรูปผู้หญิงเปลือย 3 คน ในอิริยาบทเย้ายวน แต่ได้ตัดทอนรูปร่างที่เป็นธรรมชาติของผู้หญิงออกไปสู่รูปทรงแบบเรขาคณิต

3.6.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะของกลุ่มรูปทรงที่เชื่อมต่อกัน โดยพิจารณารูปทรงของผู้หญิงคนแรกทางขวา จะมีการเชื่อมต่อกันกับรูปผู้หญิงคนที่สองและเชื่อมต่อคนที่สาม โดยใช้วิธีการระบายสี โดยให้ขอบรูปทรงพร่ามัว แบบผสมผสานกันอย่างนุ่มนวล

Three Woman. Oil on canvas. 200 x 178 cm. 1908.

2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น ทิศทางของภาพมีการเคลื่อนไหวแบบฟันปลา โดยสังเกตได้จากเส้นรูปนอกของรูปทรง บริเวณข้อพับแขน ข้อพับขา และบริเวณลำตัว การสร้างทิศทางของภาพในลักษณะฟันปลานี้ ทำให้ภาพเกิดความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่า รูปผู้หญิง 3 คน ถูกแบ่งออกเป็นสามส่วน จัดวางในลักษณะเรียงหน้ากระดาน แต่มีลักษณะท่าทางที่แตกต่างกัน ซึ่งเป็นการจัดวางรูปทรงให้เกิดความสมดุลทางความรู้สึกที่เรียกว่า ความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ปิกัสโซใช้เส้นและระนาบเพื่อสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากรูปทรงของผู้หญิงทางด้านซ้ายและด้านด้านขวา จะมีการใช้เส้นสีดำสร้างให้เกิดรูปทรง ในขณะที่รูปทรงของผู้หญิงกลางภาพจะมีการใช้ระนาบในการสร้างรูปทรงค่อนข้างมาก ซึ่งสังเกตได้จากรูปทรงที่เป็นแผ่น ๆ ในน้ำหนักที่ต่างกัน

2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซสร้างมิติความตื้นลึกของภาพด้วยการใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันและทับซ้อนกัน ซึ่งพิจารณาจากรูปผู้หญิงคนแรกจะบังผู้หญิงคนกลาง ในขณะที่ผู้หญิงคนทางขวาก็จะนั่งบังขาท่อนล่างของผู้หญิงคนกลางเช่นกัน

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

เมื่อพิจารณาจากรูปทรงผู้หญิงทั้งสามรูป จะพบว่า มีลักษณะการจัดวางที่เชื่อมติดต่อกัน โดยการเปิดเส้นรูปทรงเพื่อให้อากาศสามารถไหลเวียนผ่านเข้าไปได้ ในขณะที่พื้นหลังบริเวณมุมล่างขวามือเกิดการเชื่อมต่อกันบริเวณมือ ซึ่งทำให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงและพื้น หรือบริเวณบวกหรือลบ

ค. การใช้สี

ปิกัสโซ ใช้สีตัดกันในกลุ่มสีร้อนและเย็น โดยกำหนดให้สีเขียวอยู่ช่วงบน และช่วงล่างของภาพประมาณ 10% ซึ่งอยู่ในกลุ่มสีเย็น นอกจากนี้ปิกัสโซยังใช้สีส้มอมเหลืองที่อยู่ในกลุ่มสีร้อน บริเวณรูปทรงของผู้หญิงทั้งสามคน ประมาณ 90% ทั้งนี้ ปิกัสโซยังใช้สีดำเพื่อสร้างน้ำหนักและลดค่าของสีเขียวและสีส้มลง เพื่อให้ภาพเกิดความกลมกลืนและตัดกันให้น้อยลง

ง. วิธีการระบายสี

ปิกัสโซใช้วิธีการระบายสี โดยระบายสีรองพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลืองในส่วนที่เป็นรูปผู้หญิงทั้ง 3 คน แล้วใช้วิธีการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี โดยสังเกตจากการผสมสีระหว่างสีแดง และสีเหลืองที่ผสมกันจนเป็นสีส้มบริเวณรูปผู้หญิงคนกลาง และใช้วิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกันด้วยสีดำบริเวณรูปผู้หญิงคนที่ 1 และ 3 ซึ่งสังเกตได้จากการผสมสีระหว่างสีส้มกับสีดำ สำหรับบริเวณที่เป็นช่วงแขนขาและลำตัว จะใช้วิธีการระบายสีขอบคม พร้อมกับใช้สีดำในการตัดเส้นอีกด้วย

3.7 ผลงานภาพ Woman with Fan.

Woman with Fan. Oil on canvas. 101 x 81 cm. 1909.

3.7.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชิ้นนี้ มีแนวความคิดมาจากการได้พบเห็นผู้คนในสังคม โดยเฉพาะกลุ่มสตรีที่นิยมการแต่งกายด้วยเสื้อผ้าหลากหลาย สวมหมวกและถือพัด ซึ่งถือได้ว่าเป็นการแต่งกายแบบสมัยนิยมแบบชาวฝรั่งเศส ปิกัสโซได้พบเห็นผู้คนเหล่านี้จึงนำมาผนวกกับความคิดแล้วนำเสนอเป็นผลงานรูปผู้หญิงถือพัด โดยตัดทอนรูปทรงให้เป็นรูปทรงเหลี่ยมง่าย ๆ ทั้งนี้ ไฮแมน (Hyman) กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ เป็นผลงานที่ไม่มีมิติ มีรูปทรงที่ถูกตัดทอนให้เป็นรูปร่างและรูปทรงแบบเรียบง่าย แต่มีความเป็นเหลี่ยมที่ดูแล้วไม่ซับซ้อน (Hyman. 1994 : 3)

3.7.2 เนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม ซึ่งบรรยายถึงการแต่งกายของผู้หญิงชาวฝรั่งเศสสมัยนั้น ที่แต่งกายด้วยเสื้อผ้าหลายชิ้น กระโปรงยาว สวมหมวกและถือพัด ตามสมัยนิยม องค์ประกอบภายในภาพ นอกจากจะมีรูปผู้หญิงเป็นองค์ประกอบหลักแล้ว พื้นหลังของภาพด้านมุมซ้ายมือ มีรูปแจกันทรงสูง 1 ใบ อีกด้วย ซึ่งถือได้ว่าเป็นวัตถุใกล้ตัวอย่างหนึ่งที่ปิกัสโซได้พบเห็นอยู่รอบข้าง และพยายามดึงวัตถุเหล่านี้ไปสู่การสร้างงานแบบผสมผสานระหว่างคนกับวัตถุได้อย่างลงตัว

3.7.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

จากเส้นลูกศรยาว จะพบว่า รูปทรงโครงสร้างหลักของภาพนี้ มีลักษณะเป็นสามเหลี่ยม โดยมีฐานอยู่ส่วนล่างของภาพ ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้เป็นการสร้างรูปทรงแบบโครงสร้างทางเรขาคณิต

Woman with Fan. Oil on canvas. 101 x 81 cm. 1909.

2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะเห็นว่า ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจะเคลื่อนไหวจากส่วนล่าง ส่วนบน ด้านซ้ายและด้านขวาของภาพมุ่งไปสู่จุดกึ่งกลางของภาพ โดยเฉพาะบริเวณส่วนที่เป็นเส้นบริเวณพัดและส่วนล่างที่มีลักษณะสามเหลี่ยมปลายแหลม จะแสดงให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพแบบผสมผสาน

3) การสร้างความสมดุล

เพื่อพิจารณาจากเส้นประในระดับแกนกลางของภาพ จะพบว่า มีการจัดวางรูปผู้หญิงในตำแหน่งกึ่งกลาง น้ำหนักการเท้าแขนค่อนไปทางขวาจนตกขอบภาพ ขณะที่มีทางซ้ายมือมีพัดและแจกันเป็นตัวถ่วงดุล จึงทำให้ผลงานชิ้นนี้เกิดความรู้สึกสมดุลกัน ซึ่งเรียกว่าความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะการใช้เส้นในการสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากเส้นรอบนอกของรูปทรงผู้หญิงที่มีการเน้นขอบของรูปทรงจนเห็นได้เด่นชัด สังเกตได้จากใบหน้า พัด แจกัน และบริเวณส่วนล่าง

ของภาพจะมีลักษณะการใช้เส้นเหลี่ยมหักมุม บริเวณที่เป็นปีกหมวก หัวไหล่ จะมีการใช้เส้นโค้ง เพื่อลดความกระด้างของรูปทรงผู้หญิงที่มีการใช้เส้นหักมุมมากจนเกินไป

2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ปิกัสโซสร้างมิติความลึกของภาพ โดยการจัดวางองค์ประกอบในลักษณะบังกันและทับซ้อนกัน ซึ่งพิจารณาจากบริเวณส่วนล่างที่เน้นฟันแหลมๆ จะอยู่ส่วนหน้าสุด ต่อมาเป็นรูปพัดที่ถือยื่นออก ถัดไปเป็นรูปทรงผู้หญิงและถัดออกไปจะเป็นรูปแจกัน จนไปสุดเอาผนังด้านหลังของแจกันที่อยู่ในระยะที่ลึกที่สุด

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

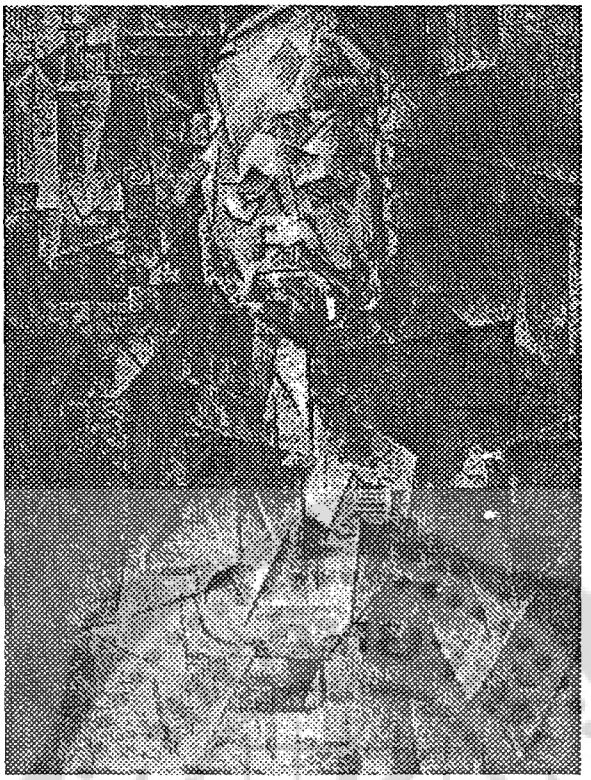
ผลงานชิ้นนี้ มีการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นในลักษณะรูปทรงเปิด โดยพิจารณาจากบริเวณพื้นสีดำระหว่างแจกันกับปีกหมวก จะมีลักษณะการใช้สีดำและเทาที่คลุมเครือ มีการเปิดเส้นขอบของรูปทรงเสมือนให้อากาศนั้นไหลเวียนได้อย่างสะดวกระหว่างรูปและพื้น หรือบริเวณบวกและลบ

ค. การใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้สีตัดกันในกลุ่มสีร้อนและเย็น โดยพิจารณาจากใบหน้าและมือที่มีการใช้สีส้มเหลือง ซึ่งถือได้ว่าเป็นสีในกลุ่มร้อน ส่วนที่เป็นสีกลุ่มเย็นได้แก่ หมวก พัด และบริเวณพื้นด้านขวามือจะมีลักษณะการใช้สีเขียว ที่มีการตัดกันอยู่บ้างกับสีส้มเหลือง แต่ทั้งนี้ ปิกัสโซยังคงนำสีขาวและสีดำมาใช้เป็นตัวประสานและการตัดกันได้อย่างกลมกลืน

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนของวิธีการระบายสี ปิกัสโซใช้วิธีการระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อน สำหรับเป็นพื้นสีขององค์ประกอบหลักและองค์ประกอบรองของภาพ ในส่วนขององค์ประกอบย่อยนั้น ปิกัสโซใช้การระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี เช่น บริเวณใบหน้าและแจกัน รวมทั้งการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกันบริเวณพื้นภาพด้านบนของภาพในขณะที่การใช้วิธีการระบายสีขอบคมจะสังเกตได้บริเวณทั่วไปของภาพ นอกจากนี้ในส่วนของการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล ยังปรากฏให้เห็นบริเวณช่วงล่างของแจกันอีกด้วย



Portrait of Ambroise Vollard. Oil on canvas. 93 x 66 cm. 1910.

3.8.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชิ้นนี้ เป็นภาพของอาร์ต ดีลเลอร์ (art dealer) ชื่อ วอลลาร์ด (Vollard) โดยปิกัสโซได้นำรูปทรงหน้าคนมาวิเคราะห์รูปทรงอย่างละเอียด และจัดวางรวมกันจนมีลักษณะเป็นมุมซับซ้อนเหมือนอัญมณี เพอร์เรียร์ (Ferrier) ได้กล่าวถึงแนวคิดในการสร้างผลงานชิ้นนี้ไว้ว่า เป็นวิธีการจัดวางวัตถุแบบใหม่ ๆ บนพื้นฐานของการหลุดพ้นจากการสร้างองค์ประกอบแบบเดิม ๆ และไม่อาศัยสิ่งที่มองเห็นด้วยสายตา มาสร้างผลงาน โดยอาศัยสิ่งที่เป็นจริงอันเกิดจากมโนภาพของจิตรกรรมมาสร้างงาน และส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลมาจากองค์กรความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีควอนตัม (Quantum Theory) การแตกตัวของอะตอม เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับใบหน้าคนคล้ายการแตกตัวของก้อนหิน ทำให้มองเห็นหลาย ๆ ด้านพร้อมกัน (Ferrier. 64 – 65)

3.8.2 เนื้อหาของภาพ

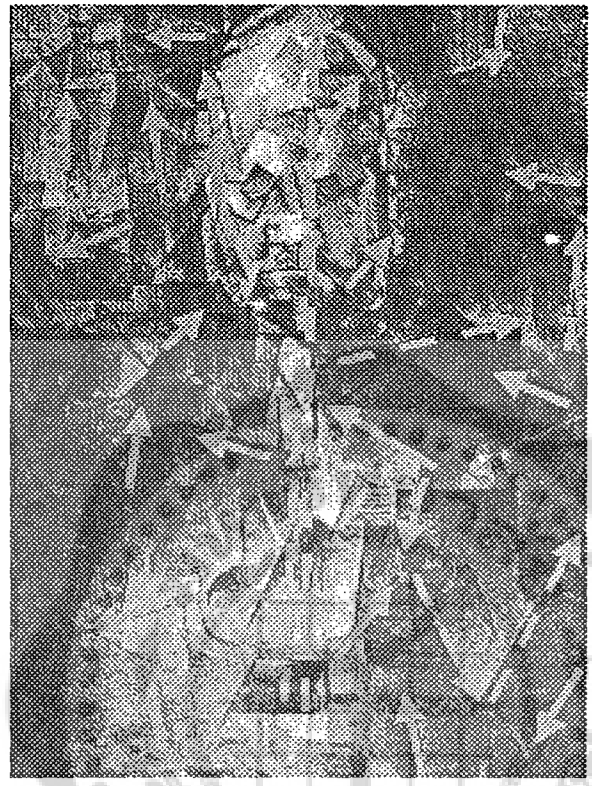
ผลงานชิ้นนี้ มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์และสังคม ซึ่งหมายถึง รูปของวอลลาร์ด (Vollard) ซึ่งเป็นบุคคลที่ปิกัสโซรู้จัก และสนิทสนมกันมาก เพราะเคยเป็นอาร์ต ดีลเลอร์ (art dealer) ให้กับปิกัสโซ วอลเทอร์ (Walther) กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงศิลปะแบบคิวบิสม์ กล่าวคือ ภายในภาพประกอบด้วยเส้นตรงที่ลากทับซ้อนไปมา จุดสนใจของภาพอยู่ที่การลากเส้นโครงร่าง และเน้นจุดเด่นของรูปร่างศีรษะของคนด้วยเส้นที่ลงตัว (Walther. 1995 : 167)

3.8.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ มีลักษณะของกลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบ โดยพิจารณาเส้นต่าง ๆ ที่ลากทับซ้อนไปมา ทำให้เกิดเหลี่ยมมุมที่ซับซ้อน ซึ่งสังเกตได้จากบริเวณใบหน้าที่มองเห็นหลาย ๆ ด้านพร้อมกัน



Portrait of Ambroise Vollard. Oil on canvas. 93 x 66 cm. 1910.

2) ทิศทางการเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะเห็นว่าทิศทางความเคลื่อนไหวของภาพจะพุ่งจากด้านล่างสู่ด้านบน แล้วกระจายออกไปทั่วทุกด้าน ทั้งในแนวนอน แนวเฉียง และเคลื่อนไหวเข้าสู่ด้านในแบบผสมผสาน

3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประในแนวตั้ง จะพบว่า ปิกัสโซใช้วิธีการจัดภาพโดยการสร้างความสมดุลให้เท่ากันทั้งสองข้าง ทั้งนี้ได้พิจารณาจากการจัดวางภาพคนครึ่งตัวในแนวตั้งกึ่งกลางของภาพ ในลักษณะหน้าตรง แต่ก็ยังคงโครงสร้างของความเป็นมนุษย์ที่ยังเห็นอวัยวะที่อยู่แบบซ้ายขวา อย่างเช่น ตา 2 ข้าง จมูก และปากอยู่กึ่งกลาง จึงถือได้ว่าเป็นลักษณะการสร้างความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้เส้นในการสร้างรูปทรงอย่างเห็นได้ชัด โดยมีการใช้เส้นเฉียง เส้นตั้ง เส้นนอนที่ลากทับซ้อนไปมา เกิดเป็นรูปทรงในลักษณะโครงร่างของใบหน้ามนุษย์ โดยมีปริมาณการใช้เส้นเฉียงประมาณ 70% เส้นตั้ง 20% เส้นนอน 15% เส้นโค้งประมาณ 5% ทั้งนี้วอลเทอร์ (Walther) กล่าวว่า

การสร้างส่วนต่าง ๆ บนใบหน้า ปิกัสโซเริ่มใช้รูปวงรีดัดแปลงให้เป็นส่วนของขากรรไกร ในส่วนที่เป็นคิ้วและจมูกจะมีการใช้เส้นลากเชื่อมต่อกัน มีการเว้นพื้นที่เหนือคิ้วค่อนข้างมาก เพื่อเป็นส่วนของหน้าผากและในบริเวณที่เป็นสีเทาของด้านซ้ายและขวาของใบหน้านั้นคือ ส่วนที่เป็นเครา และส่วนสุดท้าย คือ ริมฝีปาก ที่ปิกัสโซใช้เส้นเพียงเล็กน้อยเพื่อทำให้ริมฝีปากบนมีลักษณะบางเหมือลักษณะริมฝีปากของวอลลาร์ดจริงๆ (Walther. 1995 : 178)

2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ปิกัสโซ สร้างมิติความตื้นลึกของภาพด้วยการใช้เส้นโครงร่างที่ลากไปมาโดยให้ด้านต่อด้านซ้อนสลับกัน ทำให้มองเห็นเป็นซอกหลืบ ประกอบกับการใช้สีเทาเพื่อสร้างภาพให้ดูคลุมเครือ ซึ่งเป็นวิธีหนึ่งในการสร้างความตื้นลึกของภาพ

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

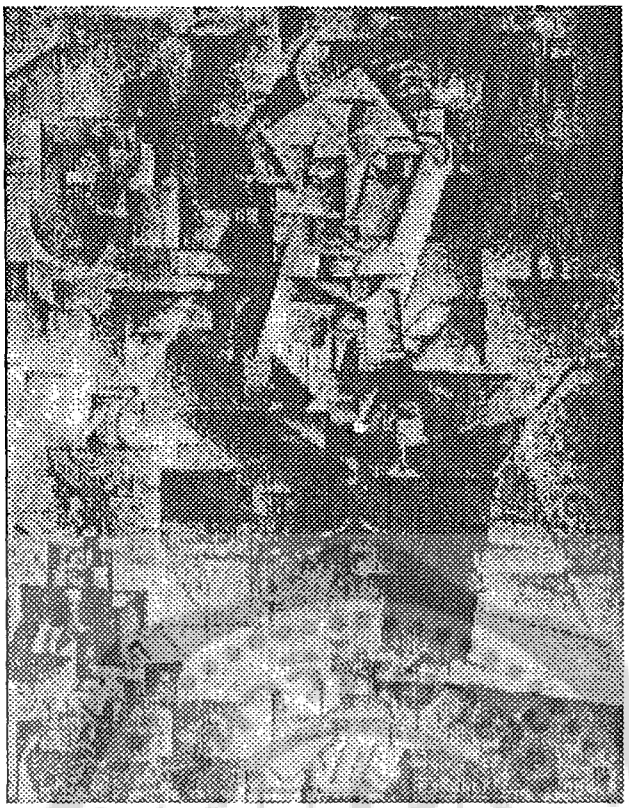
ผลงาน Portrait of Ambroise Vollard เป็นผลงานที่มีลักษณะของการใช้เส้นตรงที่ลากทับซ้อนไปมาในแบบรูปทรงแตกกระจาย โดยพิจารณาจากเส้นที่ลากทับซ้อนไปมาในลักษณะรอบทิศทางภาพที่ปรากฏจึงมีลักษณะเป็นเพียงโครงร่าง ซึ่งเป็นลักษณะการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นให้เกิดความคลุมเครือ โดยมีเส้นเป็นตัวประสานให้เกิดรูปร่างบริเวณใบหน้าและลำตัว

ค. การใช้สี

ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะการใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม ซึ่งได้แก่สีน้ำตาล สีเหลือง สีเทา สีดำ และสีขาว โดยบริเวณพื้นหลังและลำตัวจะใช้สีในกลุ่มสีเทาอมน้ำตาล ในกลุ่มที่เน้นสีเหลืองและสีน้ำตาลจะอยู่บริเวณใบหน้า นอกจากนี้ยังมีการใช้สีขาวบริเวณลำตัว โดยผสมกับสีเทาเพื่อเพิ่มความสว่างและความน่าสนใจมากขึ้น

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนของวิธีการระบายสี ปิกัสโซใช้การระบายสี โดยลงสีพื้นไว้ก่อน ในกลุ่มสีเหลืองบริเวณศีรษะ และกลุ่มสีน้ำตาลอมเทาบริเวณลำตัวและพื้นหลัง ผนวกกับการระบายสีกลมกลืน จากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน ขณะเดียวกันก็ใช้วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันผสมกับการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี ซึ่งสังเกตได้จากสีขาวบริเวณลำตัว



Portrait of Daneiel-Henry Kahnweiler. Oil on canvas. 100.6 x 72.8 cm. 1910.

3.9.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชิ้นนี้ เป็นรูปของนายหน้าขายงานศิลปะ (art dealer) ที่ชื่อ "คาห์นไวเลอร์" (Kahnweiler) ทั้งนี้ อาร์นาสัน (Arnason) กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซได้นำวิธีการของบราคมาประยุกต์ให้เข้ากับวิธีการในแนวคิวบิสม์แบบวิเคราะห์ ด้วยการละลายรูปทรงให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยด้วยเส้นขอบ ทำให้เกิดเป็นมุมและแผ่นระนาบย่อย ๆ โดยผสานกับการระบายสีแบบพร่ามัว ทำให้เกิดบรรยากาศของพื้นที่ว่าง คล้ายมีหมอกควันบาง ๆ ปกคลุมไปทั่วทั้งบริเวณภาพ (Arnason. 1998 : 161)

3.9.2 เนื้อหาของภาพ

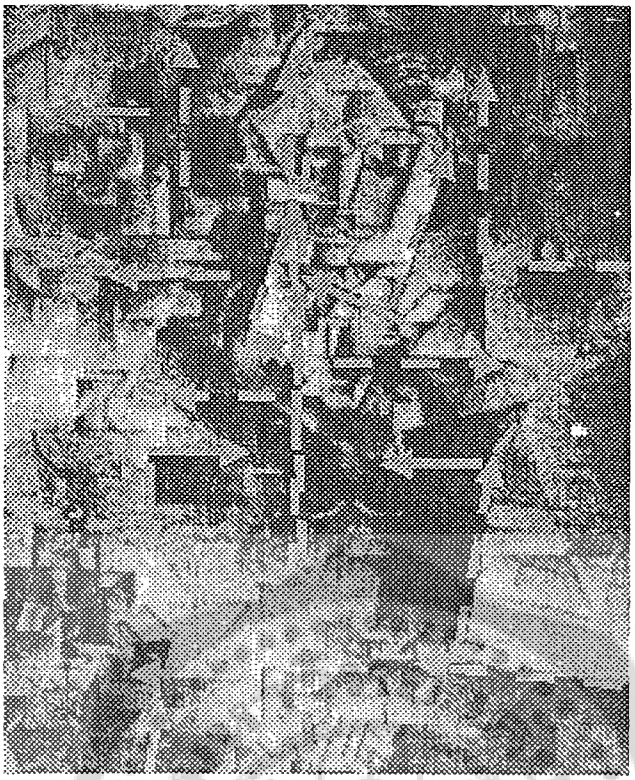
ผลงานชิ้นนี้ มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม เป็นผลงานในช่วง ค.ศ.1910 โดยปิกัสโซได้เขียนรูปนี้ ซึ่งเป็น 1 ใน 3 ของกลุ่มนักสะสมและพ่อค้าขายภาพศิลปะ ภาพนี้เป็นภาพที่ปิกัสโซมีการสร้างรูปทรงที่มีลักษณะเป็นเหลี่ยมเป็นมุมมากขึ้น โดยมีการลดขนาดและตัดทอนรายละเอียดทางสรีระออกไปและเน้นการสร้างรูปทรงของใบหน้าและกระโหลกศีรษะส่วนบนให้มีขนาดใหญ่และเป็นจุดเด่นของภาพ

3.9.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ มีลักษณะของกลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบ โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ที่เป็นแผ่นระนาบได้แสดงด้านต่าง ๆ หลายด้านของใบหน้า เช่น หน้าผาก ตา จมูก คาง แก้ม มารวมอยู่บนระนาบเดียวกัน



Portrait of Daneiel-Henry Kahnweiler. Oil on canvas. 100.6 x 72.8 cm. 1910.

2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจะมีทิศทางความเคลื่อนไหวจากจุดศูนย์กลางของภาพไปสู่รอบนอก ทั้งแนวนอน แนวตั้ง และเคลื่อนไหวจากรอบนอกเข้าสู่ภายในแบบผสมผสาน

3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะเห็นได้ว่า องค์ประกอบหลักของภาพ ซึ่งได้แก่ ภาพครึ่งตัวของคาห์นไวเลอร์ (Kahnweiler) นั้น จะถูกจัดวางให้เกิดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน ความสมดุลดังกล่าวพิจารณาจากการจัดวางตำแหน่งของศีรษะที่เบี่ยงจากกึ่งกลางค่อนมาทางขวาในตำแหน่งเดียวกับมือที่ประสานกันบริเวณด้านล่างของภาพ แต่ทั้งนี้ ปิกัสโซได้ใช้เส้นในการประสานกัน เกิดเป็นรูปทรงย่อย ๆ ในลักษณะสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ เพื่อถ่วงดุล จึงทำให้เกิดความสมดุลทางความรู้สึก

ข. การสร้างรูปทรง

1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้เส้นในการสร้างรูปทรง ด้วยการใช้เส้นตรง เส้นนอน เส้นเฉียง และเส้นโค้งมาประกอบกันเกิดเป็นมุมและแผ่นระนาบเล็ก ๆ ในลักษณะเส้นโครงร่าง พิจารณาได้จากบริเวณศีรษะ ส่วนที่เป็นหน้าผากและใบหน้ามีการใช้เส้นเฉียงมาประกอบกัน ส่วนที่เป็นเส้นโค้งจะมีอยู่ไม่มากนัก บริเวณเส้นผมและหนวด สำหรับการใช้เส้นตั้งกับเส้นนอน จะมีให้เห็นเป็นจำนวนมากบริเวณที่เป็นพื้น

2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้ สร้างมิติและความตื้นลึกของภาพ โดยกำหนดให้รูปแบบมีขนาดต่างกัน บังกัน และทับซ้อนกัน ซึ่งพิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ภายในภาพที่มีลักษณะเป็นเหลี่ยม มุม ทับซ้อนกัน บังกัน ทำให้เกิดระยะความตื้นลึกของภาพ

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

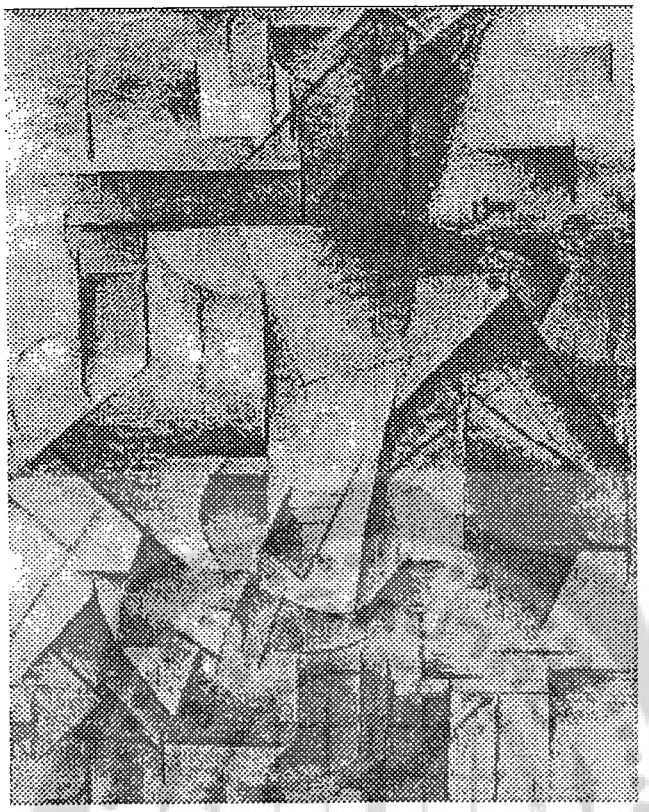
เมื่อพิจารณาจากเส้นรอบนอกของรูปทรงคน จะพบว่า เส้นรอบนอกเปิดออก ทำให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น แบบรูปทรงเปิด เสมือนมีอากาศสามารถไหลเวียนไปได้ทั่วทังภาพ ซึ่งให้ความรู้สึกในเรื่องความว่างที่เข้าไปละลายความหนักแน่นของรูปทรง

ค. การใช้สี

ปิกัสโซ ใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม ในกลุ่มสีน้ำตาลและสีเทา โดยมีสีดำเป็นตัวช่วยในการสร้างน้ำหนัก และสีขาวเป็นตัวช่วยให้เกิดความสว่าง

ง. วิธีการระบายสี

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้วิธีการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนผนวกกับการระบายสีเรียบกลมกลืนกัน จากนั้นใช้เส้นสีดำในการสร้างรูปทรงย่อย ด้วยการระบายสีขอบคม ผสมกับการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล ขณะเดียวกันปิกัสโซใช้วิธีการระบายสีแสดงน้ำหนักสีผนวกกับการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน ซึ่งสังเกตได้ทั่วทั้งบริเวณภาพ



The Guitar Player. Oil on canvas. 100 x 73 cm. 1910.

3.10.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชิ้นนี้ เมื่อพิจารณาจากชื่อที่แปลว่า "นักเล่นกีตาร์" แต่ภาพที่ปิกัสโซนำมาถ่ายทอด รูปทรงได้ถูกตัดทอนเหลือแต่เส้นและสี จนมองไม่ออกว่าเป็นภาพอะไร ทั้งนี้วอลเทอร์ (Walther) กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานกลุ่มเดียวกับผลงานชื่อ "The Clarinette" ซึ่งปิกัสโซใช้วิธีสร้างสรรค์ลักษณะเดียวกันคือ ใช้เส้นประสานกันเป็นรูปทรงและสัญลักษณ์ และใช้สีกลมกลืนกันทั้งภาพ โดยไม่เน้นการนำเสนอเนื้อหาของภาพ แต่จะเน้นการสร้างงานแบบนามธรรมบริสุทธิ์ โดยสิ่งที่สะดุดตาภายในภาพคือ การจัดโครงสร้างของภาพที่น่าสนใจ และแสดงให้เห็นว่าความงามในศิลปะ มิใช่การนำเสนอภาพแบบคนเขียนภาพประกอบ (Walther. 1995 : 194)

3.10.2 เนื้อหาของภาพ

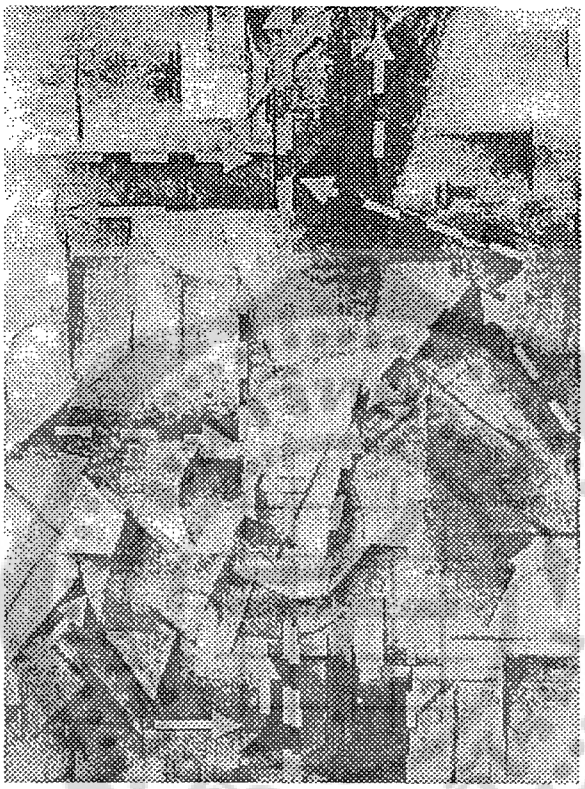
เนื้อหาของภาพ ในผลงานชิ้นนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม โดยปิกัสโซมีความสนใจเกี่ยวกับเครื่องดนตรี และได้นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับคนเล่นกีตาร์ โดยตัดทอนรูปทรงด้วยเส้นและสีจนเหลือแต่โครงสร้างแบบนามธรรม ดังนั้นการนำเสนอเนื้อหาในผลงานชิ้นนี้จึงจัดอยู่ในประเภทเนื้อหาที่เป็นอิสระจากเรื่องซึ่งเกิดขึ้นเมื่อศิลปินผสมจินตนาการของตนเข้าไปในงานมากขึ้น ทำให้ความสำคัญของเรื่องลดลง เนื่องจากถูกขัดเกลาตัดทอนให้เหลือแต่รูปทรงตามจินตนาการของศิลปิน (ชลูด นิ่มเสมอ. 2543 : 23)

3.10.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ มีลักษณะของกลุ่มรูปทรงที่เชื่อมต่อกัน โดยพิจารณาจากเส้นโครงสร้างที่เชื่อมต่อกันระหว่างมุมต่อมุม มุมต่อด้าน ทำให้เกิดเป็นกลุ่มรูปทรงในลักษณะปลายเปิด



The Guitar Player. Oil on canvas. 100 x 73 cm. 1910.

2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น ทิศทางของภาพมีความเคลื่อนไหว จะเคลื่อนตัวไปตามทิศทางของเส้นต่าง ๆ ภายในภาพเป็นลักษณะความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า ปิกัสโซจัดวางองค์ประกอบที่แตกต่างกันทั้งซ้าย-ขวา, บนและล่าง แต่ได้จัดวางเส้นรูปทรงและน้ำหนักของสีที่ทำให้เกิดความสมดุลทางความรู้สึกในลักษณะความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ปิกัสโซ ใช้เส้นตรง เส้นเฉียง และเส้นโค้งมาประกอบกัน ด้วยการตัดทอนรูปทรงธรรมชาติที่เป็นมนุษย์ มาสู่รูปทรงเรขาคณิต ในลักษณะเป็นเส้นโครงสร้าง

2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซ สร้างมิติความตื้นลึกของภาพด้วยการใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน และทับซ้อน ด้วยการใช้เส้นทางเรขาคณิตมาประกอบกันเป็นรูปร่าง ด้วยการลากทับซ้อนไปมา โดยให้ด้านต่อด้าน มุมต่อมุมซ้อนสลับกัน

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

เมื่อพิจารณาจากภาพลายเส้นจะพบว่า ปิกัสโซ ใช้เส้นต่าง ๆ ในการลากทับซ้อนไปมาเป็นแบบรูปทรงเปิด โดยพิจารณาจากเส้นรอบนอกของรูปทรงได้เปิดออก ซึ่งทำให้เกิดที่ว่าง มีการเชื่อมต่อกันระหว่างรูปกับพื้น หรือบริเวณบวกและลบ

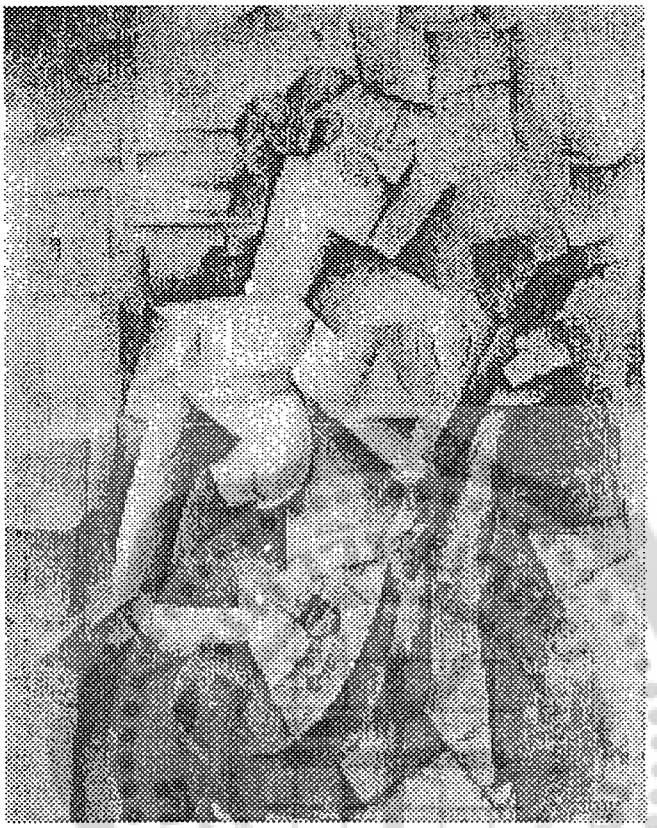
ค. การใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ มีลักษณะการใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม ซึ่งได้แก่ กลุ่มสีน้ำตาล โดยประกอบด้วย สีเทา สีขาว และสีดำ เป็นตัวสร้างน้ำหนักอ่อนแก่และความกลมกลืนให้กับภาพ

ง. วิธีการระบายสี

ปิกัสโซ ใช้วิธีการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีน้ำตาลอ่อน จากนั้นใช้สีขาว สีเทา และสีดำ ในการระบายด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี ผนวกกับการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกันไปทั่วทั้งบริเวณภาพ นอกจากนี้ยังมีการใช้สีดำตัดเส้นบริเวณที่มีการระบายสีขอบคม โดยผสมกับการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวลอีกด้วย

3.11 ผลงานภาพ Girl with a Mandolin. (Fanny Tellier).



Girl with a Mandolin. (Fanny Tellier). Oil on canvas. 100.3 x 73.6 cm. 1910.

3.11.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชิ้นนี้ เป็นผลงานที่ปิกัสโซมีแนวความคิดในการวิเคราะห์โครงสร้างของรูปทรงและพื้นที่ว่าง และการแสดงให้เห็นแง่มุมต่าง ๆ ของภาพผู้หญิงกับแมนโดลิน วอลเทอร์ กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซสร้างขึ้นในช่วงที่ร่วมทำงานศิลปะกับบราคในกรุงปารีส โดยทั้งสองคนมีแนวทางในการทำงานร่วมกัน โดยมักจะเปรียบเทียบและแลกเปลี่ยนวิธีและแนวคิดในการทำงานศิลปะซึ่งกันและกัน (Walther. 1995 : 183) ทั้งนี้ วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ กล่าวว่า ปิกัสโซได้ตัดทอนย่นย่อส่วนเพื่อจัดภาพให้มีองค์ประกอบตามที่เขาเห็นว่างดงามและมีความสัมพันธ์กันระหว่างที่ว่างและเนื้อที่ที่เป็นรูปร่างหรือที่ว่างบวกและลบให้เหมาะสม นอกจากนี้ปิกัสโซได้จัดภาพโดยใช้รูปร่างพื้นฐานทางเรขาคณิต เช่น เหลี่ยม กลม และแสดงความตื้นลึกและชนาดด้วยการเปรียบเทียบกันของรูปร่าง การซ้อนและบังกัน ถ้าผู้ดูใช้ดุลยพินิจก็จะมองเห็นเค้าโครงของรูปลักษณะที่แท้จริงได้ (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2518 : 113)

3.11.2 เนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ เนื้อหาของภาพเกี่ยวกับมนุษย์กับสังคม โดยปิกัสโซนำเสนอเป็นภาพผู้หญิงกำลังเล่นแมนโดลิน ทั้งนี้ กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวว่า ภาพผู้หญิงกับแมนโดลินของปิกัสโซวาดในปี ค.ศ.1910 สีทั้งภาพมีโครงร่างเป็นสีเทาอมน้ำตาล ไม่แสดงส่วนรายละเอียดใด ๆ รูปทรงของผู้หญิง แมนโดลิน และส่วนต่าง ๆ ประสานกลมกลืนกันด้วยดี ภายในรูปทรงของหญิงสาวอยู่ในสภาพเป็นรูปทรงที่แตกสลาย มีบางส่วนถูกลด

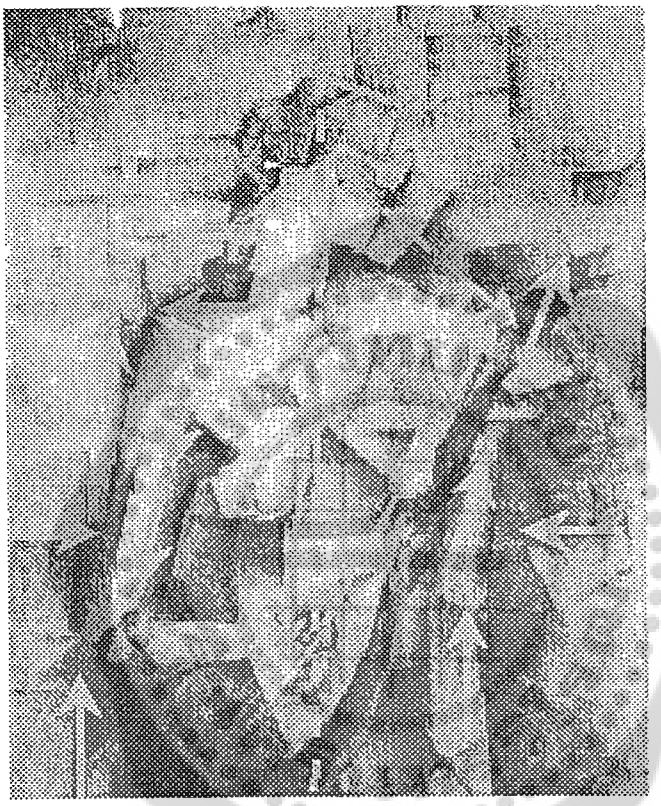
เช่น บริเวณลำตัว บางส่วนถูกเน้นให้ใหญ่และชัดเจน เช่น หัวไหล่ และอก (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2528 : 163)

3.11.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ปิกัสโซจัดโครงสร้างของภาพในลักษณะกลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบ โดยพิจารณาจากการรวมด้านต่าง ๆ ทั้งคนและวัตถุไว้บนระนาบเดียวกัน



Girl with a Mandolin. (Fanny Tellier). Oil on canvas. 100.3 x 73.6 cm. 1910.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น มีทิศทางความเคลื่อนไหวไปตามเส้นและตามสายตาแบบผสมผสาน กล่าวคือ เคลื่อนไหวทั้งในแนวดิ่ง, แนวนอน, จากศูนย์กลางและรอบนอก

(3) ความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่าปิกัสโซจัดวางองค์ประกอบที่แตกต่างกันทั้งซ้ายและขวา โดยพิจารณาจากศีรษะผู้หญิงที่กัมมาทางขวา ขณะที่เครื่องดนตรีชี้ขึ้นในแนวเฉียงรับกับใบหน้า แต่ปิกัสโซได้จัดวางบริเวณช่วงแขนซ้ายที่ทิ้งน้ำหนักลงมาสู่ด้านล่าง ทำให้เกิดความสมดุลทางความรู้สึก ในลักษณะความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้เส้นตรง เส้นเว้า เส้นโค้งในการสร้างให้เกิดรูปทรงทางเรขาคณิต ในส่วนที่เป็นเส้นตรงจะพบบริเวณใบหน้า คอ และแขน ในส่วนที่เป็นเส้นเว้าและเส้นโค้งจะเห็นได้บริเวณผม ดวงตา หัวไหล่ หน้าอก และเครื่องดนตรี

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ปิกัสโซใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันหรือทับซ้อนกัน โดยพิจารณาจากลักษณะของรูปทรงย่อย ๆ ที่เป็นเหลี่ยมและโค้ง จะมีการใช้ด้านต่อมุม มุมต่อมุมซ้อนสลับกัน ทำให้ภาพเกิดเป็นซอกทั้งพิจารณาจากบริเวณซอกคอ รักแร้ ข้อศอก ซึ่งจะมีน้ำหนักเข้ม ทำให้เกิดความตื้นลึกของภาพ

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซได้สร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น แบบรูปทรงเปิด โดยพิจารณาได้จากส่วนศีรษะ หัวไหล่ และข้อศอกที่เกิดรอยเชื่อมต่อกันระหว่างรูปและพื้น ทำให้เกิดบริเวณว่างอากาศสามารถเคลื่อนที่ไปทั้งทั้งรูปและพื้น หรือบริเวณส่วนที่บวกและลบ ซึ่งให้ความรู้สึกในเรื่องความว่างที่เข้าไปละลายความหนักแน่นของรูปทรง

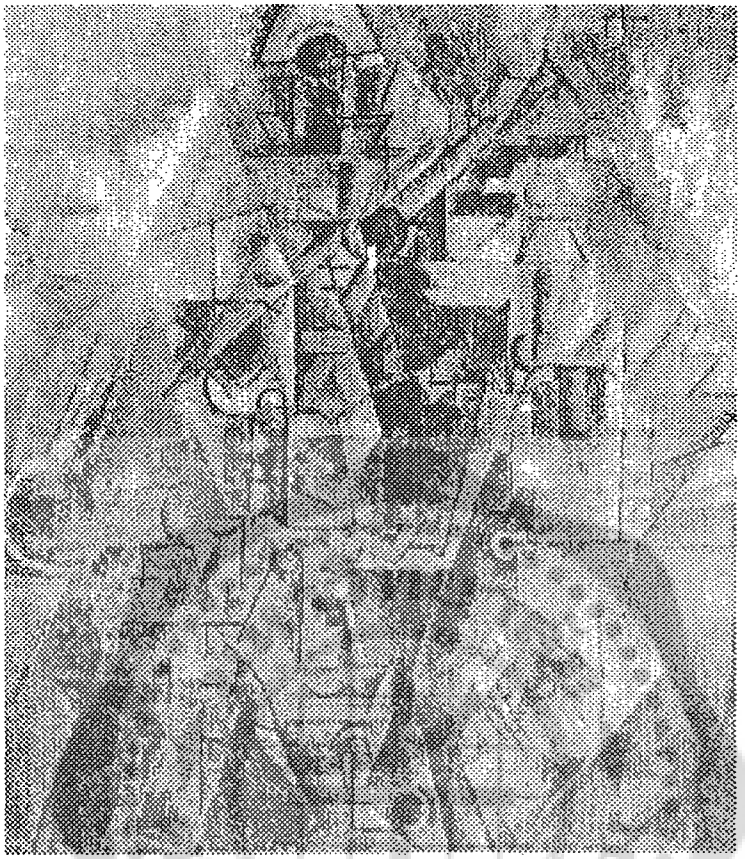
ค. การใช้สี

ปิกัสโซใช้ลักษณะกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม ซึ่งได้แก่สีเทาอมน้ำตาล และมีการใช้สีขาวและสีดำในการสร้างค่าน้ำหนักความอ่อนแก่ของสี

ง. วิธีการระบายสี

จะเห็นว่า บริเวณองค์ประกอบหลักที่เป็นรูปผู้หญิงจะใช้วิธีการระบายสีโดยรองพื้นไว้ก่อนด้วยสีน้ำตาลผสมกับการระบายสีเรียบกลมกลืน ผนวกกับการระบายสีด้วยผสมแสดงน้ำหนักสีซึ่งปรากฏอยู่ทั่วทั้งภาพ ในขณะเดียวกัน ปิกัสโซใช้วิธีการระบายสีขอบคมและรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล ซึ่งสังเกตได้บริเวณศีรษะ หัวไหล่ และข้อศอก ส่วนบริเวณพื้นหลังจะใช้วิธีการระบายสี แสดงลีลารอยพู่กัน ผนวกกับการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน

3.12 ผลงานภาพ The Clarinet.



The Clarinet. Oil on canvas. 61 x 50 cm. 1911.

3.12.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชิ้นนี้ เป็นผลงานจิตรกรรมในกลุ่มที่ปิกัสโซนำเสนอภาพของเครื่องดนตรีต่าง ๆ แต่สำหรับภาพนี้ ปิกัสโซมุ่งนำเสนอเครื่องเป่าชนิดหนึ่งที่เรียกว่า "คลาริเนท" (Clarinette) โดยปิกัสโซมีความสนใจจำพวกเครื่องดนตรี เนื่องจากได้รับอิทธิพลจากบราค (Braque) จึงนำมาผนวกกับแนวทางการสร้างสรรค์โดยการสังเคราะห์รูปทรงด้วยการแสดงให้เห็นด้านหลาย ๆ ด้านพร้อมกันในระนาบเดียวกัน

3.12.2 เนื้อหาของภาพ

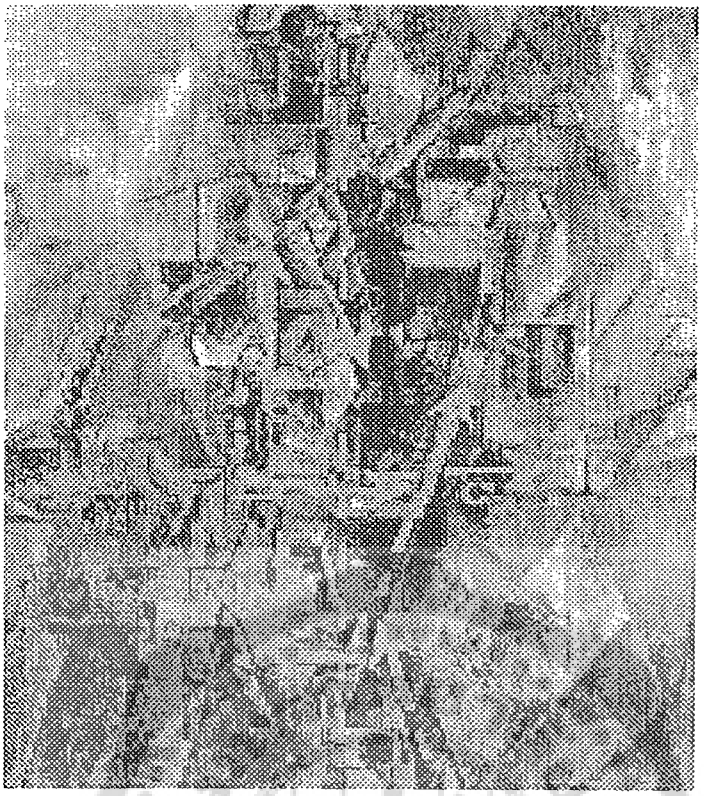
ผลงานชิ้นนี้ มีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับวัตถุและสิ่งแวดล้อม วอลเทอร์ (Walther) กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ว่า คลาริเนท เป็นผลงานชิ้นหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงความริเริ่มสร้างสรรค์ของปิกัสโซและบราคที่สร้างผลงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์แบบใหม่ ๆ ขึ้น โดยเน้นการใช้เส้นที่นำมาประสานกันเป็นรูปทรง สัญลักษณ์ และใช้สีกลมกลืนทั้งภาพ โดยไม่เน้นการนำเสนอเนื้อหาที่ชัดเจน (Walther. 1995 : 194)

3.12.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ปิกัสโซ จัดโครงสร้างของภาพในลักษณะกลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบ โดยพิจารณาการรวมด้านต่าง ๆ ของคลาริเนทให้เห็นพร้อม ๆ กันบนระนาบ



The Clarinet. Oil on canvas. 61 x 50 cm. 1911.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะเห็นว่ามีทิศทางการเคลื่อนไหวจากศูนย์กลางของภาพมุ่งสู่ทั้งด้านบน ด้านล่าง ด้านซ้ายและด้านขวา ในลักษณะการกระจายสู่รอบนอก

(3) ความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะเห็นว่า ปิกัสโซจัดวางองค์ประกอบในแนวกึ่งกลางภาพบริเวณส่วนหัวของเครื่องเป่า ถูกจัดวางให้เอนเอียงมาทางซ้ายเล็กน้อย แต่ปิกัสโซได้จัดวางน้ำหนักความเข้มของสีทางขวามือ ทำให้เกิดความสมดุลทางความรู้สึกในลักษณะความสมดุลแบบสองข้าไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ปิกัสโซใช้เส้นต่าง ๆ ในการสร้างรูปทรง แบบรูปทรงเรขาคณิต โดยมีการใช้เส้นเฉียงและเส้นตรงค่อนข้างมาก และใช้เส้นโค้งในส่วนที่เป็นรูปวงกลม คล้ายช่องว่างในการใช้นิ้วกดไล่โน้ตดนตรี

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซสร้างมิติความตื้นลึกของภาพโดยใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันและทับซ้อนกัน ซึ่งพิจารณาจากเส้นโครงร่างที่มีขนาดต่างกัน มีการลากไปมาโดยให้ด้านติดด้านซ้อนสลับกัน ทำให้เกิดเป็นซอกตื้นลึกสลับกันไป

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ปิกัสโซ สร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นแบบรูปทรงเปิด โดยพิจารณาจากเส้นต่าง ๆ ที่ประสานกันของรูปทรง ที่เป็นเส้นรอบนอกจะเปิดออก ทำให้การเชื่อมต่อกันระหว่างรูปและพื้นหรือ

บริเวณบวกและลบ

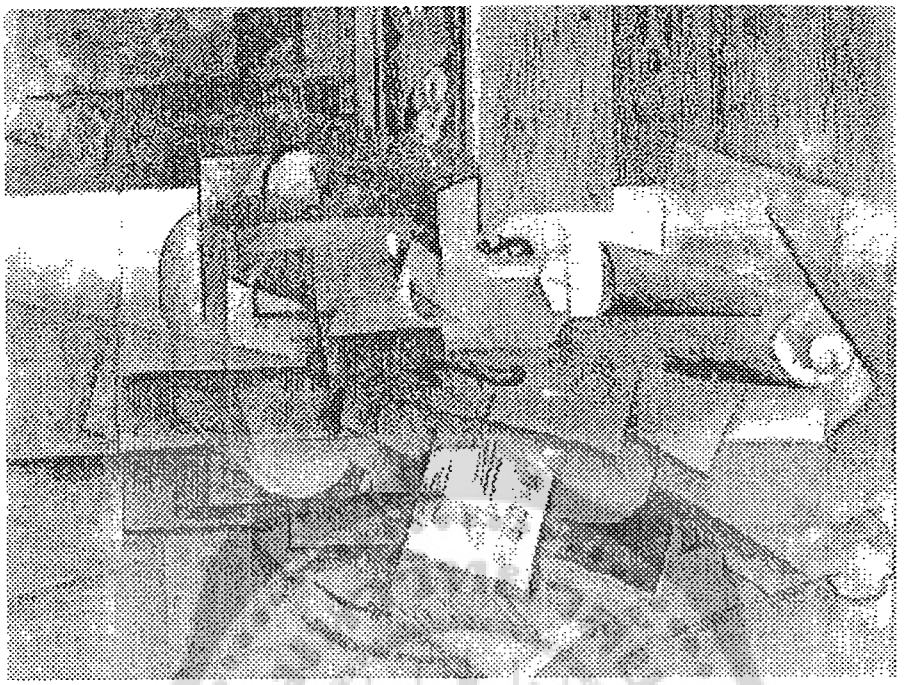
ค. การใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้สีกลมกลืนกันในกลุ่มสีส่วนรวม ซึ่งได้แก่สีน้ำตาล และมีการใช้สีขาว และสีดำเป็นส่วนผสมให้เกิดน้ำหนักอ่อนแก่ทั่วทั้งภาพ

ง. วิธีการระบายสี

ปิกัสโซ ใช้วิธีการระบายสี โดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีน้ำตาลอ่อน แล้วใช้วิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน ผนวกวิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันซึ่งกระจายอยู่ทั่วทั้งภาพ ในส่วนของโครงสร้างหลักที่เป็นรูปทรงโดยรวมบริเวณกลางภาพ ใช้วิธีการระบายสีขอบคมผสมผสานกับวิธีการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

3.13 ผลงานภาพ Violin "Jolie Eva'.



Violin "Jolie Eva'. Oil on canvas 61 x 81 cm. 1912.

3.13.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

สำหรับแนวความคิดในการสร้างผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซต้องการแสดงด้านต่าง ๆ มาแสดงให้เห็นบนระนาบเดียวกัน ทั้งนี้เบอร์นาร์ดและเลอัล (Bernade and Le′al) ได้กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ว่า เป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี ค.ศ.1912 สร้างขึ้นต่อจากผลงานชื่อ "Violin" คำว่า Jolie E′va นั้น ปิกัสโซใช้เรียกผู้ร่วมงานคนหนึ่งที่ชื่อว่า Marcelle Humbert และการที่ปิกัสโซประทับชื่อ "E′va" ลงบนภาพที่องค์ประกอบหลักคือ ไวโอลินนั้น ก็เพื่อต้องการสร้างผลงานที่นำเสนอภาพของเครื่องดนตรีชนิดนี้ โดยแสดงลักษณะเฉพาะเจาะจงว่าไม่ใช่ภาพไวโอลินโดยทั่วไป แต่เป็นภาพไวโอลินที่แฝงมิตรภาพระหว่างตนกับผู้ร่วมงานชื่อ "E′va" นอกจากนี้ ผลงานชิ้นดังกล่าวมีลักษณะพิเศษคือ สร้างสรรค์บนผืนผ้าใบรูปวงรี (Oval canvas) ทั้งนี้เบอร์นาร์ดและเลอัล กล่าวว่า การที่ปิกัสโซใช้ผืนผ้าในรูปวงรีสร้างผลงานจิตรกรรม ย่อมสะท้อนให้เห็นว่าปิกัสโซสนใจเรื่องแรงโน้มถ่วงของโลก (Gravity) เนื่องจากภาพจิตรกรรมลักษณะวงรีสามารถแขวนภาพได้ทั้งแนวตั้งและแนวนอน ซึ่งแสดงถึงการหลุดพ้นจากข้อจำกัดเดิม ๆ ที่มักจะสร้างผลงานจิตรกรรมที่สามารถแขวนภาพได้เพียงแนวเดียวเท่านั้น (Bernade and Le′al. 1992 : 88)

3.13.2 เนื้อหาของภาพ

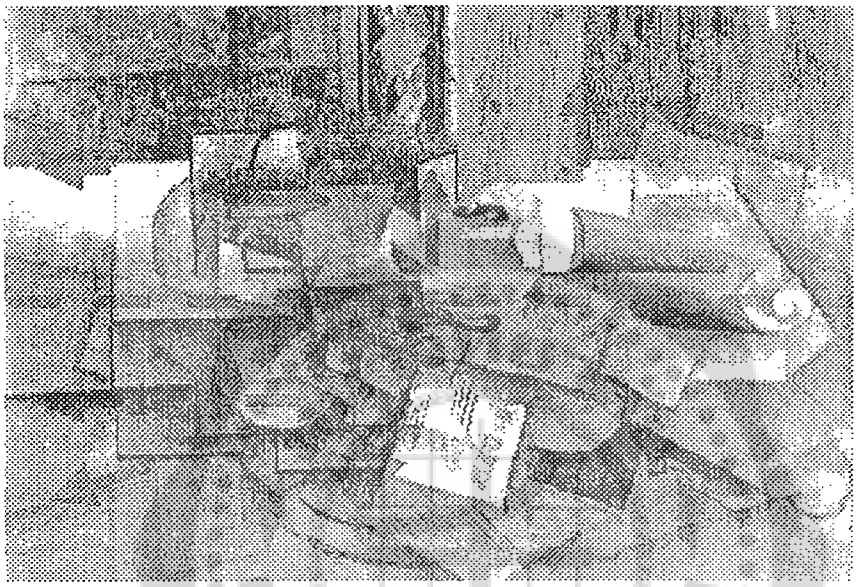
ผลงานชิ้นนี้ มีเนื้อหาเกี่ยวกับวัตถุและสิ่งแวดล้อม โดยปิกัสโซนำเสนอภาพไวโอลินที่มีลักษณะการใช้เส้นและสีสร้างให้เกิดรูปทรงเหลี่ยมง่าย ๆ ในลักษณะ 2 มิติ ทั้งนี้ปิกัสโซเป็นคนที่ชอบเครื่องดนตรี เพราะฉะนั้นการนำเสนอภาพไวโอลินและตัวอักษร จึงเป็นลักษณะพิเศษที่แฝงไปด้วยความประทับใจระหว่างวัตถุกับความเป็นมนุษย์ที่มีความสัมพันธ์อย่างแยกไม่ออก

3.13.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาจากกลุ่มรูปทรง จะพบว่ารูปทรงย่อยของไวโอลินมีการเชื่อมต่อกัน เกิดเป็นกลุ่มขณะเดียวกันรูปทรงย่อย ๆ ที่เป็นรูปทรงแบบเรขาคณิตที่มีโครงสร้างเป็นแบบระนาบมีการทับซ้อนกันเกิดเป็นกลุ่มรูปทรง ดังนั้น ผลงานชิ้นนี้จึงมีลักษณะของกลุ่มรูปทรงที่เชื่อมต่อกันและทับซ้อนกัน



Violin "Jolie Eva'. Oil on canvas 61 x 81 cm. 1912.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะเห็นว่าทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจะเคลื่อนไหวไปตามเส้นในแนวนอน แนวดิ่ง และแนวเฉียงจากศูนย์กลางสู่รอบนอกเป็นความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่า กลุ่มรูปทรงย่อยของไวโอลินที่มีลักษณะการเชื่อมต่อกันและต่อเนื่องกันในแนวนอน มีลักษณะการเกาะกลุ่มในแนวนอน ขณะที่พื้นที่มุมบนซ้ายมือและมุมล่างขวามือต่างก็มีน้ำหนักที่ใกล้เคียงกัน เกิดการถ่วงดุล ทำให้พื้นที่ส่วนกลางเกิดความสมดุลที่ทรงตัวอยู่ในแนวนอนค่อนข้างชัดเจน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ปิกัสโซใช้เส้นตั้ง เส้นเฉียง เส้นโค้งและเส้นนอนในการประสานกันเกิดเป็นรูปทรงทางเรขาคณิตที่ประกอบด้วยระนาบที่มีความเรียบง่าย ทับซ้อนกัน ขณะเดียวกันการสร้างรูปทรงในผลงานชิ้นนี้ มีการใช้บริเวณว่างบวกและลบ เพื่อสร้างรูปทรงในลักษณะการสลับกันระหว่างรูปและพื้นอีกด้วย

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยการสร้างแผ่นระนาบให้มีขนาด

ต่างกัน บังกัน และทับซ้อนกัน

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ปิกัสโซ ใช้เส้นต่าง ๆ สร้างให้เกิดระนาบเพื่อสร้างรูปทรงและสร้างความสัมพันธ์กับพื้น เป็นแบบรูปทรงเปิด ทั้งนี้พิจารณาได้จากเส้นรอบนอกของระนาบและรูปทรงย่อยจะเปิดออก เพื่อให้เกิดการเชื่อมต่อกันระหว่างรูปและพื้น ขณะเดียวกันกลุ่มของรูปทรงย่อยได้ถูกต้องวางแบบรูปทรงที่แตกกระจายออก ซึ่งเป็นการเน้นให้ภาพเกิดความเคลื่อนไหวไปทั่วทั้งภาพอย่างต่อเนื่อง

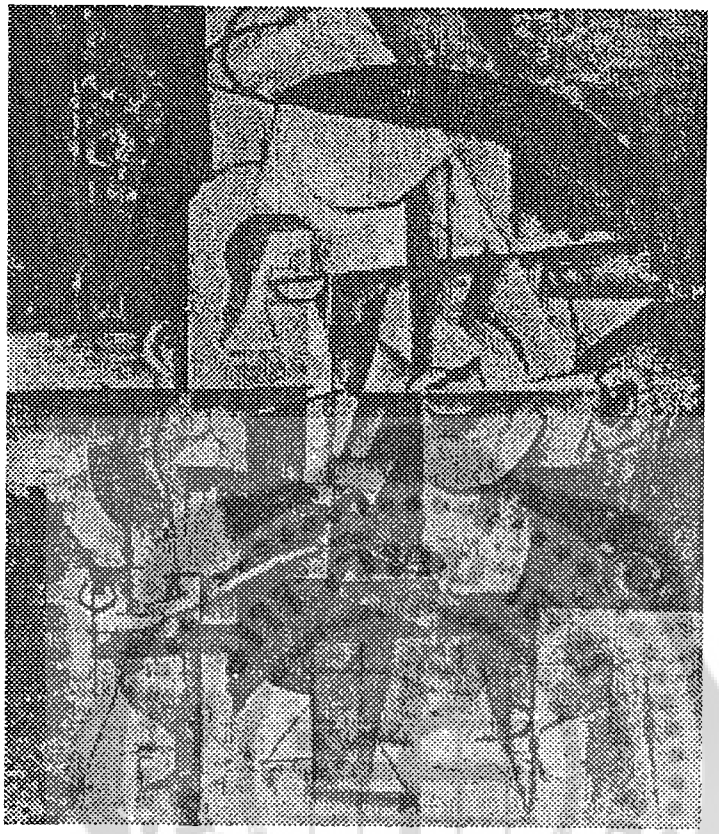
ค. การใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม ซึ่งได้แก่กลุ่มสีน้ำตาลอมเทา โดยมีสีขาวและสีดำเป็นส่วนผสมของสี ในการสร้างน้ำหนักความอ่อนแก่ของสี เพื่อให้ภาพเกิดความกลมกลืนกัน

ง. วิธีการระบายสี

ผลงานชิ้นนี้ ใช้วิธีการระบายสีรองพื้นไว้ก่อนด้วยสีน้ำตาลอ่อน พร้อมกับเว้นพื้นที่สีขาวไว้บางช่วง บริเวณมุมบนซ้ายของภาพใช้วิธีการระบายสีด้วยการสร้างพื้นผิวใต้ภาพ ผสมกับการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้นซึ่งสังเกตได้บริเวณทั่ว ๆ ไปภายในภาพ บริเวณมุมล่างซ้ายจะใช้วิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน ผนวกกับการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน ในส่วนกลางภาพจะใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืน ผสมผสานกับการระบายสีขอบคมและการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

3.14 ผลงานภาพ Poet.



Poet. Oil on canvas. 60 x 48 cm. 1912.

3.14.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซได้นำแนวทางของทฤษฎีส่วนประกอบเพิ่มมาใช้ โดยได้นำเอาเส้นตรง เส้นเว้า และเส้นโค้ง เป็นตัวย่อยทำลายรูปก่อน และนำมาบูรณาการขึ้นใหม่ จะเห็นว่า ภาพนี้เป็นรูปหน้าคนด้านข้างด้านเดียว แต่ปิกัสโซใช้เส้นต่าง ๆ ไปละลายรูปทรง ก็จะได้เป็นรูปหน้าคนหลายด้านมาปะปนกันบนพื้นระนาบ ซึ่งจะสังเกตเห็นได้ว่า รูปศีรษะคนนี้เป็นด้านข้าง แต่ลักษณะของตา จมูก และหนวดจะเป็นด้านหน้า ในลักษณะการสลับด้าน (Misplacing of the View) (อารี สุทธิพันธุ์. 2543. สัมภาษณ์)

3.14.2 เนื้อหาของภาพ

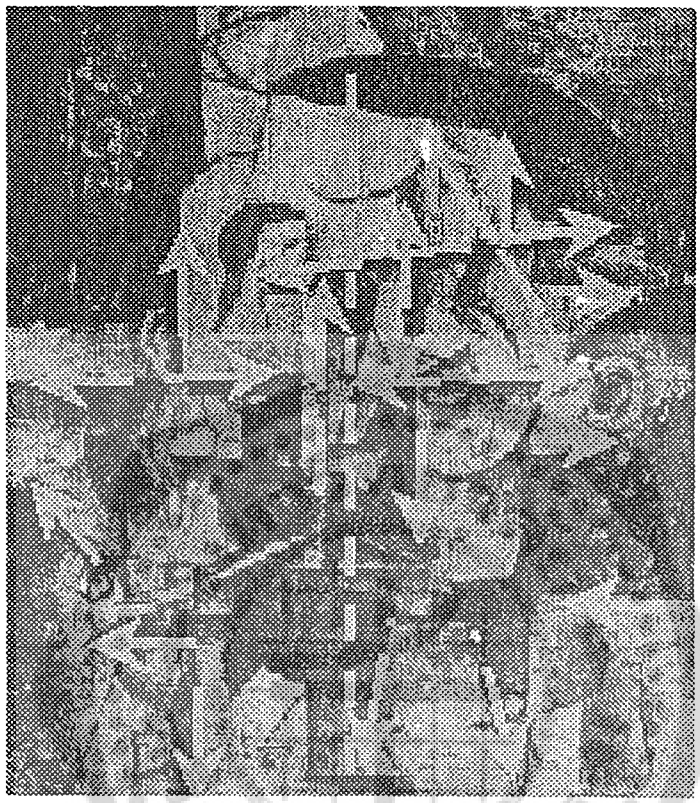
ผลงานชิ้นนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม โดยเป็นภาพบุคคลที่คุ้นเคยจากชีวประวัติ กล่าวว่า ปิกัสโซเป็นผู้ที่มีมนุษย์สัมพันธ์อันดีเยี่ยมไม่เพียงแต่เป็นกลุ่มศิลปินเขียนภาพ แต่ยังรวมไปถึงนักเขียนที่เป็นนักกวีอีกด้วย ทั้งนี้ วอลเทอร์ (Walther) กล่าวว่า ปิกัสโซต้องการขยายขอบเขตการสร้างงานโดยการใช้สัญลักษณ์แทนจินตนาการ ผนวกกับโครงสร้างและการใช้สีที่ไม่เน้นเนื้อหาของภาพ โดยใช้วิธีการสร้างพื้นผิวในส่วนที่เป็นผมและหนวดของกวีท่านนี้ และปิกัสโซได้นำเอาการสร้างรูปทรงลักษณะของเครื่องจักรเข้ามาใช้ในการสร้างสรรค์ด้วย (Walther. 1995 : 210)

3.14.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะของกลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบ โดยพิจารณาจากรูปศีรษะที่มีการรวมด้านให้เห็นหลาย ๆ ด้านในระนาบเดียวกัน และเกิดการซ้อนกันของรูปทรงย่อย เกิดเป็นกลุ่มรูปทรงโดยรวม



Poet. Oil on canvas. 60 x 48 cm. 1912.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่า รูปทรงที่ทับซ้อนไปมาในภาพ ทำให้เกิดเส้นในลักษณะกากบาท ดังนั้น ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจะวิ่งออกจากจุดศูนย์กลางตามทิศทางของเส้นกากบาทสู่รอบนอก

(3) ความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่า องค์ประกอบหลักที่เป็นรูปศีรษะจะอยู่บริเวณกลางภาพ โดยทิ้งน้ำหนักที่เป็นท้ายทอยมาทางด้านขวามือ แต่ปิกัสโซได้จัดวางทิศทางของตาและจมูกให้หันมาทางด้านซ้ายมือ พร้อมกับเพิ่มรูปทรงของหูและหนวด และใช้สีดำบริเวณมุมภาพด้านซ้ายมือเพื่อถ่วงดุล ทำให้เกิดความสมดุลทางความรู้สึกในลักษณะความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้เส้นต่าง ๆ ในการสร้างรูปทรง โดยพิจารณาที่เป็นจมูก หน้าผาก และบริเวณขมับมีการใช้เส้นตรงทั้งแนวตั้ง แนวนอน และแนวเฉียง ขณะเดียวกันปิกัสโซยังใช้เส้นโค้ง บริเวณลูกตา ขมับ โหนกแก้ม คาง ใบหู เส้นผมและหนวดในลักษณะเป็นเส้นครึ่งวงกลม

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ปิกัสโซสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยใช้รูปแบบการสลับด้านประกอบสัดส่วนต่าง ๆ โดยพิจารณารูปใบหน้าที่มีการจัดวางในลักษณะด้านข้าง แต่ปิกัสโซได้ใช้เส้นสร้างรูปหน้าคนให้เป็นหลายด้าน ซึ่งสังเกตได้จากตา จมูก และหนวดจะเป็นด้านหน้า ในลักษณะการสลับด้านที่สามารถแสดงความตื้นลึกของภาพอีกรูปแบบหนึ่ง

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ มีการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นแบบ และแบบรูปทรงแตกกระจาย ทั้งนี้ พิจารณาได้จากเส้นกากบาทหรือเส้นที่ตัดกันบริเวณกลางภาพที่มีทิศทางการกระจายออกจากศูนย์กลางไปในทิศทางต่าง ๆ ประกอบกับลักษณะของเส้นใยในแนวดิ่ง แนวนอน และแนวเฉียง ที่มีการจัดวางอยู่ทั่วทั้งภาพ จึงทำให้ภาพดูคล้ายการกระจายของรูปทรง

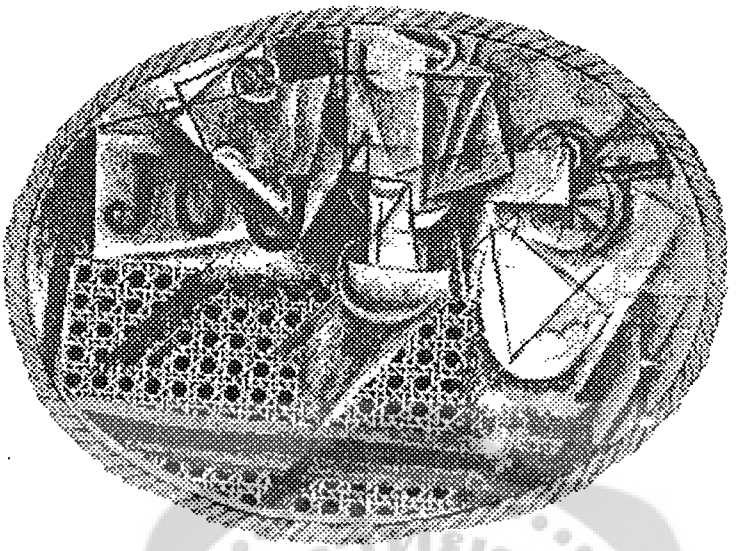
ค. การใช้สี

ปิกัสโซ ใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม ซึ่งได้แก่ สีเหลืองอมน้ำตาล โดยสังเกตได้จากบริเวณที่เป็นรูปใหญ่ที่เป็นรูปศีรษะ มีการใช้สีเหลืองค่อนข้างเด่นชัด ขณะเดียวกันปิกัสโซใช้สีน้ำตาลบริเวณพื้นหลัง และมีการใช้สีดำเป็นตัวสร้างความเข้มของสีน้ำตาล นอกจากนี้ยังใช้ตัดเส้นในส่วนที่เป็นผม หนวด และบริเวณที่เป็นหู ตา จมูก เป็นต้น

ง. วิธีการระบายสี

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้วิธีการระบายสีโดยรองสีพื้นด้วยสีเหลืองไว้ก่อน จากนั้นใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนในกลุ่มของสีน้ำตาล ผนวกกับการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน ซึ่งอยู่บริเวณรอบนอกของศีรษะ นอกจากนี้ ปิกัสโซยังใช้วิธีการระบายสี แสดงลีลารอยพู่กันในส่วนนี้ด้วย บริเวณส่วนที่เป็นศีรษะ ปิกัสโซจะใช้วิธีการระบายสีของคมและมีการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล โดยสังเกตได้บริเวณหน้าผาก จมูก โหนกแก้ม และบริเวณกึ่งกลางของภาพ

3.15 ผลงานภาพ Still life with chait Caning.



Still life with chair Caning. Oil on oilcloth on canvas framed with cord. 29 x 37 cm. 1912.

3.15.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชิ้นนี้ มีแนวความคิดคล้าย ๆ กับผลงานชื่อ Jolie E′va ซึ่งปิกัสโซใช้เชือกติดเป็นขอบรอบ ๆ เป็นรูปทวงรี (Oval canvas)บนพื้นผ้าใบ ทำให้สามารถแขวนภาพได้ทั้งแนวนอนและแนวตั้ง ถือได้ว่าปิกัสโซให้ความสำคัญกับเรื่องแรงดึงดูดของโลก (gravity) ทั้งนี้ ปิกัสโซได้นำแนวความคิดในการใช้วัสดุที่มีลวดลายคล้ายการสานหวานมาปะติดบนผ้าใบ ผสานกับการระบายสีเพื่อให้เกิดความกลมกลืน

3.15.2 เนื้อหาของภาพ

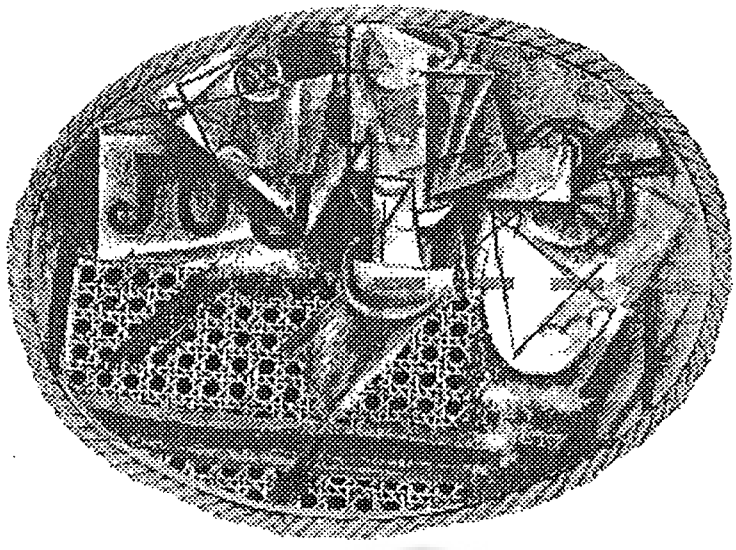
เมื่อพิจารณาจากชื่อผลงานที่แปลว่า "ภาพหุ่นนิ่งและเก้าอี้หวาย" ดังนั้นเนื้อหาของภาพจึงมีความเกี่ยวข้องกับวัตถุและสิ่งแวดล้อม ทั้งนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ เป็นภาพปะติดขนาดประมาณ 11″ x 14″ เป็นภาพรูปวงรี และใช้เชือกเส้นโตล้อมรอบรูปวงรีนั้นบนพื้นการใช้ผ้าน้ำมันปะติดบริเวณครึ่งล่างของภาพ เป็นผ้าน้ำมันที่มีลวดลายเลียนแบบการสานหวาย เพื่อแสดงนัยถึงเก้าอี้หวาย ผสมกับการระบายสีน้ำมันด้วยจำนวนสีจำกัดในกลุ่มสีน้ำตาล ดำ เหลือง ขาว บริเวณที่ระบายด้วยสีน้ำมัน ใช้รูปทรงเชิงเรขาคณิตที่ดูเสมือนหุ่นนิ่งบนโต๊ะอาหารเช้า มีตัวอักษรเด่นชัด "JOU" และรู้สึกเสมือนมีเงาสะท้อนของวัตถุที่มีผิวมัน เช่น แก้ว และเครื่องเคลือบรวมอยู่ด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 114)

3.15.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

เมื่อพิจารณาจากกลุ่มรูปทรง จะพบว่า ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะของกลุ่มรูปทรงปรับระนาบ โดยปิกัสโซจะยกเส้นระดับตาให้สูงขึ้น และผลักระดับของเก้าอี้หวายให้เป็นแนวตั้ง ทำให้วัตถุที่จัดวางอยู่พุ่งออกนอกกรอบเข้าสู่ตาคนดู ซึ่งเป็นลักษณะภาพแบบเทลาด



Still life with chait Caning. Oil on oilcloth on canvas framed with cord. 29 x 37 cm. 1912.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากลูกศรสั้น จะเห็นว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ เป็นความเคลื่อนไหวแบบผสมผสานคือ มีความเคลื่อนไหวทั้งในแนวดิ่ง แนวนอน แนวเฉียง จากศูนย์กลางและรอบนอก

(3) ความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่า ปิกัสโซจัดวางให้เกิดความสมดุลในแนวตั้ง จะพบว่ามีการจัดวางองค์ประกอบในส่วนครึ่งบนที่มีลักษณะเป็นหุ่นนิ่ง โดยใช้รูปทรงเชิงเรขาคณิตที่จัดวางกระจายอยู่ในส่วนบนของภาพ ขณะที่ส่วนครึ่งล่างของภาพใช้ผ้าน้ำมันปะติดที่แสดงนัยถึงเก้าอี้หวาย จึงทำให้เกิดการถ่วงน้ำหนักระหว่างส่วนบนและล่างในแนวตั้งของภาพ

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ปิกัสโซ ใช้ระนาบในการสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ บริเวณส่วนบนของภาพที่เป็นรูปทรงเรขาคณิต จะมีลักษณะเป็นแผ่นระนาบที่ทับซ้อนกัน และรูปทรงเหล่านี้ถูกจัดวางไว้บนเก้าอี้หวาย ทำให้มองเห็นเป็นแผ่นระนาบผืนใหญ่ ซึ่งถูกจัดวางไว้บริเวณส่วนล่างของภาพ

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยการใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันและทับซ้อนกัน ทั้งนี้ พิจารณาได้จาก รูปทรงย่อย ๆ ที่เป็นรูปทรงเชิงเรขาคณิตมีการจัดวางในลักษณะการบังกันและทับซ้อนกัน จากส่วนบนลงมาสู่ส่วนล่างของภาพ ทำให้เกิดความตื้นลึกของภาพ

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

เมื่อพิจารณาจากเส้นต่าง ๆ ประกอบกันเป็นรูปทรงเชิงเรขาคณิต จะพบว่า ปิกัสโซสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น เป็นแบบรูปทรงเปิด โดยพิจารณาจากการจัดวางรูปทรงที่มีการผลักระดับของเก้าอี้หวาย และวัตถุที่จัดวางพุ่งออกนอกกรอบ ในขณะเดียวกันเมื่อพิจารณาจากเส้นขอบของรูปทรงย่อย ๆ จะเปิดออก และบางแห่งเส้นรอบนอกไม่คมชัด ซึ่งเป็นการเปิดให้ส่วนรูปและพื้นประสานสัมพันธ์กัน

อย่างอิสระ

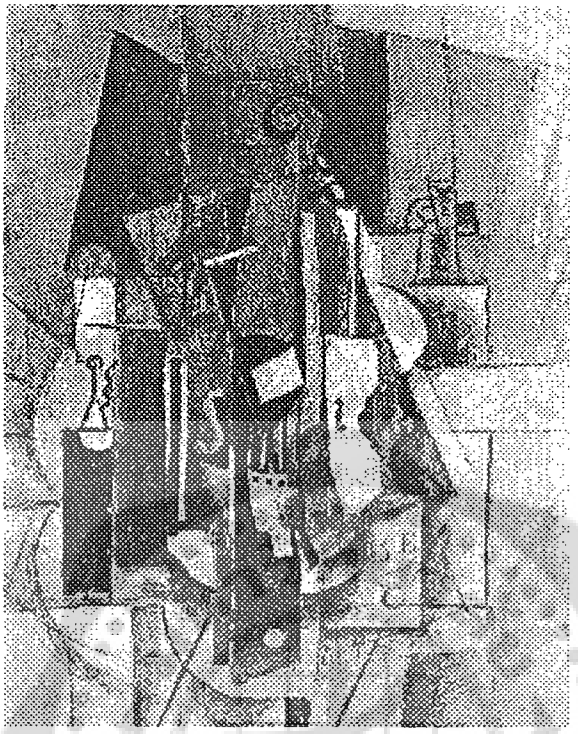
ค. การใช้สี

ปิกัสโซ ใช้สีลักษณะสีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม ซึ่งได้แก่ สีน้ำตาล โดยมีสีดำและสีขาว ช่วยให้เกิดน้ำหนักอ่อนแก่ และสร้างให้ภาพเกิดความกลมกลืน

ง. วิธีการระบายสี

บริเวณกึ่งกลางด้านบนของภาพ ปิกัสโซใช้วิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน ผสมกับการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน ผนวกกับการระบายสีขอบคม ในส่วนล่างของภาพ ปิกัสโซใช้วิธีการระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ โดยใช้ผ้าน้ำมันที่มีลวดลายเลียนแบบการงานหวานปะติดลงไปบนผ้าใบ และใช้เชือกปะติดร้อยเป็นรูปวงรีในลักษณะกรอบรูปอีกด้วย

3.16 ผลงานภาพ Violin at a café (Violin, Glass, Bottle).



Violin at a café (Violin, Glass, Bottle). Oil on canvas. 81 x 54 cm. 1913.

3.16.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชิ้นนี้ เป็นผลงานที่ปิกัสโซมีแนวความคิดในการแยกด้านทุกด้านของไวโอลินที่มองเห็น แล้วนำมาประกอบใหม่บนผิวหน้าของผ้าใบ โดยมีเส้นตรง เส้นเฉียงและเส้นโค้งเป็นส่วนช่วยแยกรูปทรง โดยแบ่งเป็นด้านและเป็นเหลี่ยม มีการตัดทอนบางส่วนออกและเพิ่มเส้นรูปแบบต่าง ๆ เพื่อให้ภาพเกิดความกลมกลืน เฟอร์เรีย (Ferier) กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ปิกัสโซได้นำเสนอวัตถุในภาพโดยใช้วิธีการดึงเอาสิ่งที่อยู่ลึกภายในวัตถุออกมา และใช้วิธีการจัดวางวัตถุกระจายไปทั่วทั้งภาพ ซึ่งจัดได้ว่ามีแนวความคิดในการสร้างงานจากองค์ความรู้เกี่ยวกับฟิกสิกส์เชิงปริมาณ (Quantum theory) ด้วยวิธีการจัดภาพวัตถุแบบใหม่ โดยไม่อาศัยสิ่งที่มองเห็นด้วยสายตามาสร้างผลงาน แต่จะอาศัยสิ่งที่เป็นจริงอันเกิดจากมโนภาพของจิตรกรมาสร้างผลงาน (Ferrier. 1996 : 65)

3.16.2 เนื้อหาของภาพ

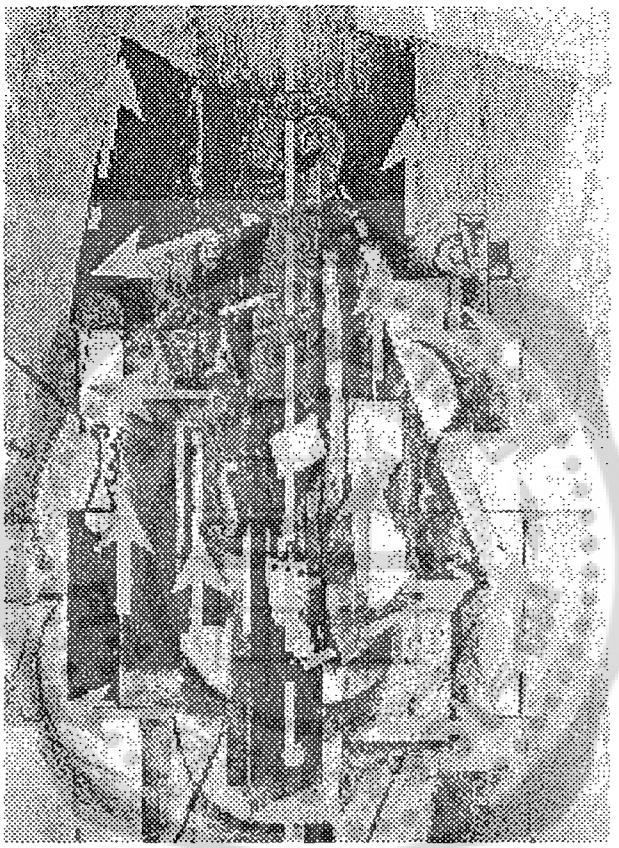
ผลงานชิ้นนี้ จัดอยู่ในประเภทเนื้อหาเกี่ยวกับวัตถุและสิ่งแวดล้อมที่บรรยายถึงไวโอลิน แก้ว และขวด ซึ่งปิกัสโซได้นำวัตถุเหล่านี้ที่เห็นตามร้านเหล้า บาร์และร้านกาแฟ อันเป็นส่วนประกอบของชีวิตประจำวัน โดยนำเสนอภาพที่เป็นไวโอลิน ให้มองเห็นหลาย ๆ ด้าน เช่น ด้านหน้า ด้านข้าง ด้านหลังและด้านบน พร้อม ๆ กัน องค์ประกอบภายในประกอบด้วยเส้นตรง เส้นเฉียง และเส้นโค้ง ในการประกอบกันเป็นรูปทรงแบบเรขาคณิต อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ ไม่ได้ให้ความสำคัญแก่เนื้อหา แต่เป็นการนำวัตถุที่ปิกัสโซพบเห็นอยู่เป็นประจำ นำมาสังเคราะห์และแยกวัตถุออกมาให้มองเห็นหลาย ๆ ด้าน ด้วยวิธีการสลับด้าน (Misptacing of thə View) (อารี สุทธิพันธุ์. 2543. สัมภาษณ์.)

3.16.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ มีลักษณะของกลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบที่เชื่อมต่อกันและซ้อนกัน โดยพิจารณาจากรูปด้านของไวโอลินที่แสดงมุมภาพด้านต่างๆ ซึ่งเป็นการรวมด้านของภาพให้อยู่บนระนาบเดียวกัน โดยมีการเชื่อมต่อกันและซ้อนกันเกิดเป็นกลุ่มรูปทรงโดยรวม



Violin at a café (Violin, Glass, Bottle). Oil on canvas. 81 x 54 cm. 1913.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า องค์ประกอบของภาพโดยส่วนใหญ่จะมีทิศทางการเคลื่อนไหวจากด้านล่างสู่ด้านบนของภาพในแนวดิ่งและเคลื่อนไหวในแนวเฉียงไปตามเส้นขอบของรูปทรงในลักษณะผสมผสาน

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะเห็นว่า ปิกัสโซจัดวางรูปทรงของไวโอลินในตำแหน่งกลางภาพ โดยมีรูปทรงย่อยที่เป็นแผ่นระนาบแผ่ขยายในแนวซ้ายและขวาข้างละเท่า ๆ กัน แต่พื้นที่ว่างบริเวณซ้ายมือของภาพได้ใช้เส้นสร้างให้เกิดรูปทรงสี่เหลี่ยมในพื้นที่สว่าง เพื่อถ่วงน้ำหนักให้เกิดความสมดุลทางความรู้สึกในลักษณะความสมดุลแบบสองเข้าไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซระนาบเพื่อสร้างรูปทรง ทั้งนี้พิจารณาจากรูปทรงของไวโอลินที่ถูกแยกด้านต่าง ๆ ออกมาเป็นแผ่นระนาบ โดยนำด้านหน้า ด้านข้าง และด้านหลังมาจัดวางบนระนาบเดียวกัน

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ปิกัสโซ สร้างมิติความตื้นลึกของภาพ ด้วยการใช้รูปแบบการสลับด้านประกอบสัดส่วนต่างกัน โดยแยกตัวไวโอลินออกมาให้เห็นหลาย ๆ ด้านพร้อมกัน ในเวลาเดียวกัน โดยจัดวางรูปทรงของไวโอลินให้มีสัดส่วนต่างกัน ซึ่งสังเกตได้จากรูปด้านหน้ากับด้านข้างจะมีขนาดที่ต่างกันและถูกจัดวางในลักษณะทับซ้อนกัน

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

เมื่อพิจารณาจากรูปทรงภายในภาพ จะเห็นว่าผลงานชิ้นนี้มีการแยกระนาบของไวโอลินและนำรูปด้านหน้า ด้านข้าง และด้านหลังมาจัดวางไว้บนระนาบเดียวกัน ในลักษณะการทับซ้อนกัน โดยมีทิศทางการขยายตัวของแผ่นระนาบในแนวนอน และการยืดออกในแนวตั้ง ทำให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นเป็นแบบรูปทรงแตกกระจาย

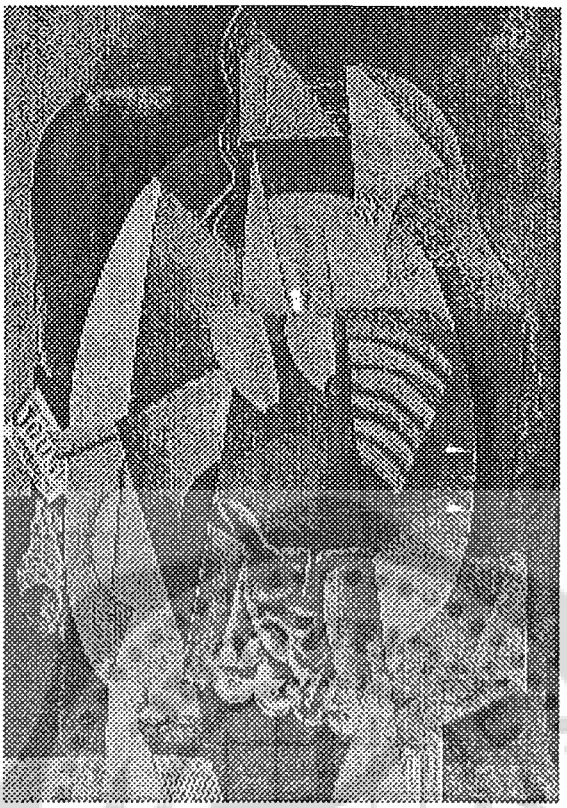
ค. การใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้สีตัดกันในกลุ่มสีร้อนและเย็น โดยพิจารณาจากบริเวณส่วนที่เป็นคอไวโอลิน ปิกัสโซใช้สีน้ำเงินซึ่งเป็นสีเย็น ในขณะที่บริเวณขวามือและส่วนล่างของภาพจะใช้สีน้ำตาลและสีเทา นอกจากนี้ปิกัสโซยังใช้สีดำช่วยสร้างภาพให้เกิดน้ำหนักสี ซึ่งสังเกตได้บริเวณส่วนบน ส่วนกลางและส่วนล่างของภาพ

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนของวิธีการระบายสี ปิกัสโซใช้ทั้งสีกลมกลืนและสีตัดกัน ในกลุ่มสีน้ำตาล สีน้ำเงิน และสีขาว ในส่วนของวิธีการระบายสี ปิกัสโซใช้การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน ผนวกกับการระบายสีเรียบกลมกลืน บริเวณกลางภาพที่เป็นเส้นในแนวตั้งใช้การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น บริเวณที่เป็นขอบรูปร่างของไวโอลิน ปิกัสโซใช้การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน ผสมกับการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน ทั้งนี้ อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้มีวิธีการระบายสีที่หลากหลาย โดยเฉพาะการสร้างพื้นผิว ปิกัสโซจะใช้วิธีสคัมบลิ่ง (Scombling) คือ การระบายสีปล่อยให้แห้งแล้วระบายทับอีกครั้งด้วยการแตะ เพื่อให้เกิดพื้นผิว (Texture) และเส้น นอกจากนี้ ปิกัสโซยังใช้วิธีการระบายสีแบบขอบคม ขอบขรุขระ และขอบพร่ามัว เพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปและพื้นอย่างเห็นได้ชัดอีกด้วย (อารี สุทธิพันธุ์. 2543. สัมภาษณ์.)

3.17 ผลงานภาพ Woman in a Chemise Sitting in as Armchair.



Woman in a Chemise Sitting in an Armchair. Oil on canvas. 1914.

3.17.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ เป็นภาพผู้หญิงในชุดชั้นในนั่งบนเก้าอี้เท้าแขน ซึ่งปิกัสโซใช้แนวความคิดเกี่ยวกับส่วนประกอบเพิ่ม โดยนำเอาเส้นตรง เส้นเว้า และเส้นโค้ง เป็นตัวทำลายรูปทรง แยกรูปทรงออก แล้วนำประกอบเป็นรูปแบบใหม่ จัดลำดับรูปร่างใหม่ เพื่อให้เกิดเป็นส่วนย่อย ส่วนเพิ่ม แล้วนำส่วนย่อย ส่วนเพิ่มมาสร้างใหม่ ออกมาเป็นแบบรูปทรงเรขาคณิตซึ่งมีทั้งทรงเหลี่ยม และกลมปะปนกันอยู่ในภาพ (อารี สุทธิพันธุ์. 2543. สัมภาษณ์)

3.17.2 เนื้อหาของภาพ

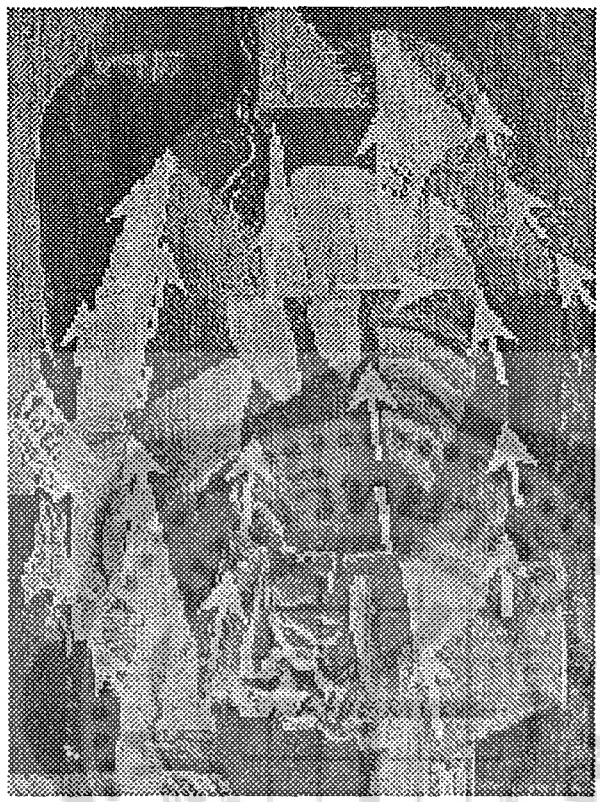
ผลงานชิ้นนี้ เป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม เป็นภาพของผู้หญิงในชุดชั้นในนั่งบนเก้าอี้เท้าแขน จะเห็นได้ว่า ปิกัสโซนั้นเป็นผู้ที่มีมนุษยสัมพันธ์กับบุคคลต่าง ๆ มากมาย ภาพนี้ปิกัสโซได้ถ่ายทอดรูปคนด้วยการเลือกสกัดตัดทอน โดยแสดงออกเป็นลักษณะเรียบง่าย แบบรูปทรงเรขาคณิต ใบหน้าเป็นรูปสามเหลี่ยมมุมฉาก เส้นผม มีลักษณะการเขียนเป็นเส้นคลื่นง่าย ๆ บริเวณทรวงอกจะมีลักษณะคล้ายลูกผลไม้ที่มีขั้วอยู่อยู่ด้านบน บริเวณลำตัวจะมีลักษณะเป็นรูปวงรี ทำให้ทราบว่าตรงนั้นคือส่วนของท้อง บริเวณส่วนล่างจะมีลักษณะรอยยับของผ้า และขอบของลายผ้าที่แสดงให้เห็นการขดเป็นเส้นและระบายลูกไม้

3.17.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ มีลักษณะกลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบ โดยพิจารณาจากการเชื่อมโยงจากรูปทรงหนึ่งไปยังอีกรูปทรง ขณะเดียวกันรูปทรงเหล่านี้มีการซ้อนกัน และลักษณะการแสดงมุมภาพด้านต่าง ๆ ในเวลาเดียวกัน ซึ่งเป็นการรวมด้านต่าง ๆ ของภาพให้อยู่บนระนาบเดียวกัน



Woman in a chemise Sitting in an Armchair. Oil on canvas. 1914.

2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากลูกศรสั้น จะเห็นว่า ความเคลื่อนไหวส่วนรวมจะมีทิศทางความเคลื่อนไหวในแนวดิ่งและเคลื่อนไหวจากรอบนอกเข้าศูนย์กลางไปตามเส้นของรูปทรง ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่า ปิกัสโซได้จัดวางองค์ประกอบรูปผู้หญิงไว้กลางภาพ โดยบริเวณในส่วนที่เป็นศีรษะจะเบนออกจากกึ่งกลางมาทางด้านซ้ายเล็กน้อย พร้อมกับมีเส้นขอบของเก้าอี้ลากเป็นเส้นโค้งใหญ่มาจรดในส่วนล่าง ซึ่งทำให้เกิดน้ำหนักค่อนข้างมาก แต่ปิกัสโซได้ใช้เส้นโค้งลากจากศีรษะออกมาจนชิดขอบทางขวามือ ทำให้เกิดการถ่วงดุลกัน เกิดความรู้สึกสมดุลกันแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้ระนาบในการสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ภายในภาพที่เป็นรูปทรงเรขาคณิตจะมีลักษณะเป็นแผ่นระนาบที่เชื่อมต่อกันเป็นรูปทรงผู้หญิงเปลือยนั่งบนเก้าอี้ เท้าแขน

2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ปิกัสโซสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยการใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน และทับซ้อนกัน ทั้งนี้พิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ที่เป็นแผ่นระนาบ ตั้งแต่ในส่วนที่เป็นพื้นหลังจะถูกทับซ้อนและบังกันขึ้นมาเป็นระยะ ๆ

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ปิกัสโซสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นแบบรูปทรงปิด โดยพิจารณาจากเส้นขอบของรูปทรงที่เป็นเส้นโค้ง ซึ่งอยู่ด้านซ้ายและด้านขวาของภาพ จะมีลักษณะเป็นเส้นขอบคมชัด ประกอบกับรูปทรงย่อย ๆ ภายในภาพที่ถูกแบ่งพื้นที่ออกเป็นช่อง ๆ ในลักษณะรูปทรงปิดเช่นเดียวกัน

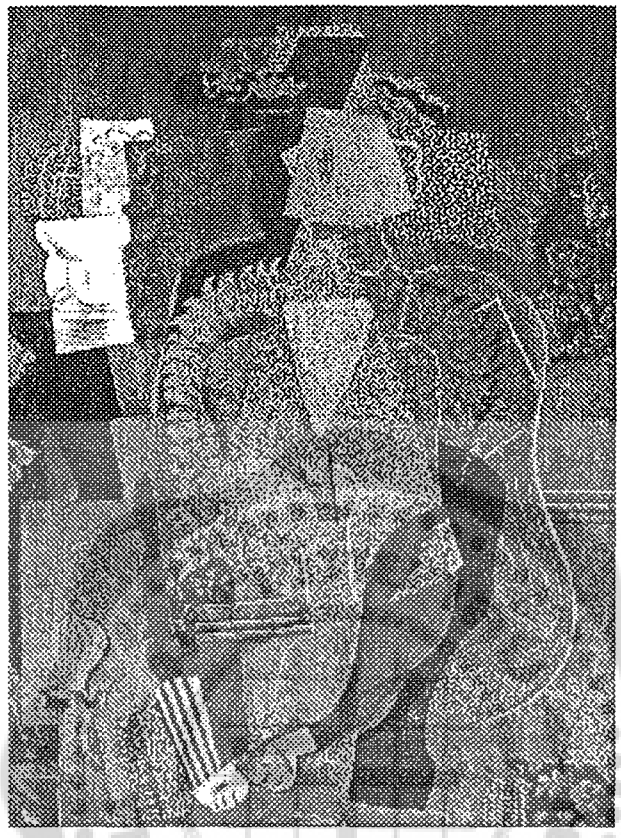
ค. การใช้สี

ปิกัสโซใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม ซึ่งได้แก่ สีน้ำตาล โดยมีการสร้างค่าน้ำหนักของสีด้วยสีดำ และสร้างภาพให้เกิดความกลมกลืน

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนของวิธีการระบายสี ปิกัสโซใช้วิธีการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีน้ำตาลอ่อน จากนั้นใช้วิธีการระบายสีเรียบแบบกลมกลืนกันในส่วนที่เป็นรูปผู้หญิง นอกจากนี้ ปิกัสโซยังใช้วิธีการระบายสีแบบขอบคม ซึ่งพบได้โดยทั่วไป ผนวกกับการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล โดยสังเกตได้จากบริเวณที่เป็นพนักพิงเก้าอี้ด้านซ้ายมือ นอกจากนี้บริเวณส่วนที่เป็นลูกไม้ด้านล่างจะใช้วิธีการระบายสีด้วยสีแสดงน้ำหนักสี

3.18 ผลงานภาพ Portrait of a Young Girl.



Portrait of a Young Girl. Oil on canvas. 130 x 96.5 cm. 1914.

3.18.1 แนวความคิดในการสร้างภาพ

ผลงานชิ้นนี้ เป็นผลงานที่ได้เปลี่ยนแปลงจากการวิเคราะห์รูปทรงมาสู่การสังเคราะห์ กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวว่า ภาพนี้ต้องพิจารณาจากชื่อแล้วจึงหันมาดูรายละเอียดของภาพ เพราะว่าแนวความคิดของภาพนี้ปิกัสโซต้องการสร้างระนาบและพื้นผิวด้วยวิธีการตัดทอนรูปทรงจากรูปผู้หญิงไปสู่รูปทรงเรขาคณิต โดยมีการทับซ้อนกัน แล้วใช้กลวิธีการระบายสีสร้างให้เกิดพื้นผิวให้เป็นจุดบ้าง เป็นลายดอกบ้าง ซึ่งถือว่าปิกัสโซได้พลิกแพลงการสร้างพื้นผิวจากการใช้วัสดุปะติมาสู่การสร้างพื้นผิวอย่างน่าสนใจ
(กำจร สุนพงษ์ศรี. 2543. สัมภาษณ์)

3.18.2 เนื้อหาของภาพ

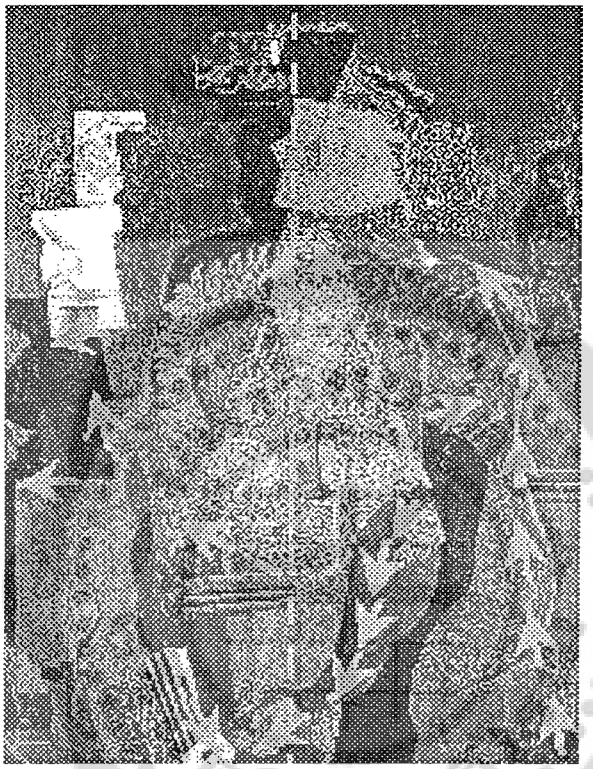
ผลงานภาพเหมือนของหญิงสาว เป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม เมื่อพิจารณาจากภาพจะเห็นว่า รูปทรงของใบหน้าได้ถูกสร้างให้เป็นรูปทรงห้าเหลี่ยม ในขณะที่บริเวณลำตัวจะมีลักษณะคล้ายใบไม้เล็ก ๆ อยู่ทางด้านขวา ซึ่งน่าจะเป็นลักษณะของลายเสื้อที่ปิกัสโซนำไปใช้ในการสร้างพื้นผิว ด้านขวาของภาพที่เป็นเส้นสีขาวมีรูปร่างคล้ายรูปทรงของขวดเหล้า ดังนั้นเนื้อหาของภาพนี้จึงมีความเกี่ยวข้องกับเรื่องราวที่ปิกัสโซเคยพบเห็นในร้านเหล้า ซึ่งน่าจะหมายถึงพนักงานเสิร์ฟเครื่องดื่มประเภทเหล้า ทั้งนี้สังเกตได้จากมือทั้งสอง ซึ่งมาบรรจบกันคล้าย ๆ กับการยื่นสิ่งของให้แก่กันและกัน

3.18.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ มีลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมในลักษณะกลุ่มรูปทรงที่ซ้อนกัน โดยพิจารณาจากระนาบและพื้นผิวที่มีการจัดวางทับซ้อนกันเป็นชั้นจนเกิดเป็นกลุ่มรูปทรงโดยรวม



Portrait of a Young Girl. Oil on canvas. 130 x 96.5 cm. 1914.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะเห็นว่าทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพในแนวดิ่ง ในแนวเฉียงไปตามเส้นขอบของรูปทรง

(3) ความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่า ผลงานชิ้นนี้มีการจัดวางองค์ประกอบทางด้านซ้ายและขวาที่แตกต่างกัน แต่มีการถ่วงดุลกัน จึงทำให้เกิดความรู้สึกสมดุลกัน ที่เรียกว่าความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบของการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้ระนาบในการสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากบริเวณศีรษะและตัวของรูปเด็กผู้หญิงที่มีลักษณะเป็นแผ่นระนาบ โดยการสร้างพื้นผิวของภาพในลักษณะการแต้มเป็นจุด เป็นเส้น เป็นรูปใบไม้ และดอกไม้เล็ก ๆ

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ปิกัสโซสร้างความตื้นลึกของภาพ โดยใช้รูปทรงที่เป็นแผ่นระนาบในลักษณะบังกันและทับซ้อนกัน ซึ่งพิจารณาจากบริเวณลำตัว กลางลำตัวที่มีลักษณะเป็นจุดจะอยู่ส่วนหน้าของภาพ ที่มีการทับซ้อนพื้นที่บริเวณสีเขียวที่มีลักษณะเป็นใบไม้เล็กและพื้นที่บริเวณนี้มีการบังกันและทับซ้อนกันพื้นหลังสีดำอีกต่อหนึ่ง

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้มีการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นแบบรูปทรงเปิด โดยพิจารณาพื้นที่บริเวณมุมซ้ายของภาพ จะพบว่า พื้นที่ส่วนรวมของภาพเป็นสีเขียว รอยต่อระหว่างรูปกับพื้นมีลักษณะคลุมเครือ และบางส่วนเลือนราง จึงทำให้ส่วนรูปและพื้นประสานสัมพันธ์กัน

ค. การใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม ซึ่งได้แก่ สีเขียว โดยพิจารณาจากพื้นที่ส่วนใหญ่บริเวณพื้นหลังจะมีการใช้สีเขียวค่อนข้างมาก นอกจากนี้ ปิกัสโซยังใช้สีขาวบริเวณซ้ายมือและในส่วนที่มีการระบายสีเป็นจุด ปิกัสโซจะใช้สีขาว สีดำและสีน้ำตาลสร้างรูปทรงให้เกิดเป็นระนาบแทนค่าการใช้สีเพียงสีเดียว นอกจากนี้ยังมีการใช้สีเหลืองบริเวณที่เป็นดอกไม้และบริเวณมุมล่างทางซ้ายมือของภาพ

ง. วิธีการระบายสี

บริเวณส่วนที่เป็นพื้นหลัง ใช้วิธีการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเขียว ผนวกกับการระบายสีเรียบกลมกลืน บริเวณตรงกลางส่วนที่เป็นศีรษะ ลำตัว และบริเวณส่วนล่างของภาพ ใช้วิธีการระบายสีเป็นจุด ผสานกับการระบายสีขอบคม ซึ่งปรากฏให้เห็นบริเวณส่วนที่พื้นสีดำ และวิธีการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวลนั้นจะอยู่บริเวณด้านบนทั้งซ้ายและขวา

3.19 ผลงานภาพ Man with a Moustache.

Man with a Moustache. Oil and glued printed fabric on canvas. 65.5 x 66.6 cm. 1910.

3.19.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชิ้นนี้ เมื่อพิจารณาจากชื่อจะหมายถึง ผู้ชายกับหนวด เป็นผลงานในช่วง ค.ศ.1914ที่ปิกัสโซได้นำเอาวิธีการปะติดมาใช้ในการสร้างงานแนวคิวบิสม์ ที่เน้นการสร้างรูปทรงเรขาคณิตที่ใช้แทนรูปทรงที่แท้จริงตามธรรมชาติ กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้เป็นผลงานที่พ้นจากการวิเคราะห์มาสู่การสังเคราะห์ โดยมีแนวความคิดที่จะนำวัสดุมาคละเคล้าปะติดรวมกันกับการวดในภาพ สำหรับภาพนี้มีการใช้ผ้าสีขาวแล้วใช้กาวทาปะลงบนผ้าใบ แล้วใช้สีน้ำมันระบายสีให้เกิดเป็นจุด บางแห่งมีการใช้ผ้าที่มีลวดลายมาปะลงผืนผ้าใบ เพื่อให้เกิดพื้นผิว แทนวิธีการระบายสีให้เป็นลาย ซึ่งถือว่าเป็นการแสวงหาในสิ่งใหม่ ๆ ทางเทคนิคมากกว่าการนำเสนอในเรื่องเนื้อหา (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2543. สัมภาษณ์)

3.19.2 เนื้อหาของภาพ

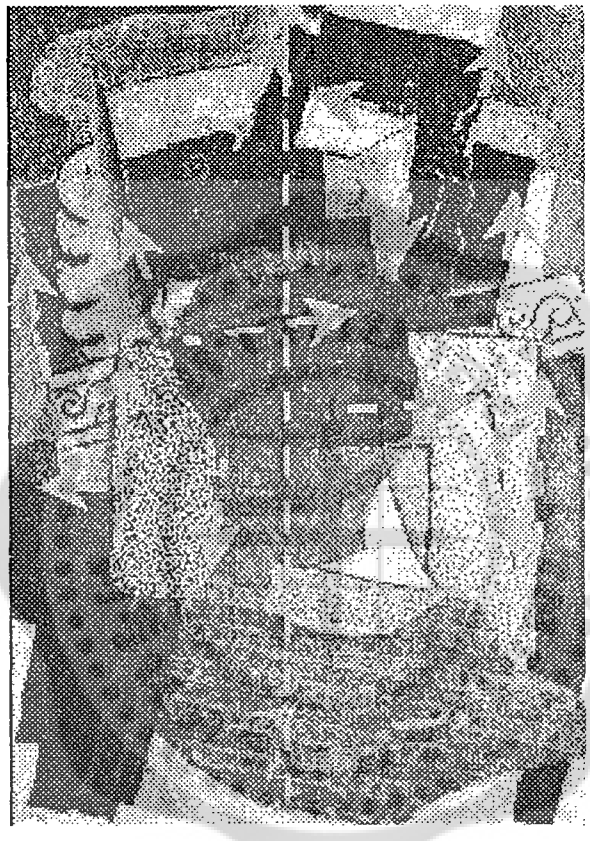
ผลงานชิ้นนี้ จัดอยู่ในประเภทเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคมที่บรรยายถึงคนที่ปิกัสโซเคยพบเห็น โดยการนำเสนอด้วยการสร้างรูปทรงเรขาคณิตแทนรูปคนจริง ซึ่งองค์ประกอบในภาพมีเส้นเป็นตัวสร้างให้เกิดรูปทรงย่อย ๆ ภายใน เช่น เส้นโค้งจะถูกนำมาใช้ในส่วนที่เป็นอวัยวะบนใบหน้า เช่น ดวงตา ปาก หนวด หู และผม กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ไม่ได้ให้ความสำคัญทางด้านเนื้อหา แต่จะเน้นในเรื่องของกลวิธีในการสร้างงานมากกว่า แต่ทั้งนี้สิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏ ไม่ว่าจะเป็นวัสดุที่เป็นผ้าสีขาวผสมกับการระบายสีและเศษผ้าที่เป็นลายผ้า สามารถบ่งบอกถึงความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบและเนื้อหาได้เป็นอย่างดี (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2543. สัมภาษณ์)

3.19.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ปิกัสโซ สร้างกลุ่มรูปทรงโดยรวมในลักษณะของกลุ่มรูปทรงที่ซ้อนกัน โดยพิจารณาจากรูปทรงที่มีการเกาะเกี่ยวต่อเนื่องกัน และมีการทับซ้อนกัน อันเกิดจากการใช้เศษผ้าที่มีลวดลายปะติดลงไปอีกชั้นหนึ่ง ซึ่งสังเกตได้บริเวณกลางภาพลงมาจนถึงส่วนล่างของภาพ



Man with a Moustache. Oil and glued printed fabric on canvas. 65.5 x 66.6 cm. 1910.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะเห็นว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวโดยรวมของภาพจะเคลื่อนไหวในแนวดิ่งและในแนวเฉียงออกไปทางด้านซ้ายและขวา

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่า ปิกัสโซจัดวางองค์ประกอบในลักษณะกึ่งกลางภาพ โดยจัดวางศีรษะทีเป็นรูปสี่เหลี่ยมเอียงมาทางซ้ายเล็กน้อย แต่ปิกัสโซได้ใช้สีดำในการสร้างพื้นที่บริเวณด้านข้างศีรษะและจัดวางตำแหน่งของผ้าลายค่อนมาทางขวาในส่วนล่างของภาพ เกิดการถ่วงดุล ทำให้เกิดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ปิกัสโซใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ที่มีลักษณะเป็นแผ่น จะมีการวางทับซ้อนกัน และใช้เศษผ้าที่เป็นลวดลายปะทับซ้อนลงไปอีกชั้นหนึ่ง

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้ มีการสร้างมิติความตื้นลึก โดยการใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน และทับซ้อนกัน ซึ่งพิจารณาจากรูปทรงย่อยที่เป็นแผ่นระนาบ มีการจัดวางในลักษณะการบังกันและทับซ้อนกัน ทำให้เกิดความตื้นลึกของภาพ

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ปิกัสโซสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น เป็นแบบรูปทรงปิด โดยพิจารณาจากเส้นขอบของรูปทรงบริเวณส่วนที่เป็นใบหน้า และรูปทรงย่อย ๆ ที่เกิดจากการระบายสี และการใช้เศษผ้ามาปะติด จะมีลักษณะเป็นเส้นขอบคม ทำให้มองเห็นเส้นรอบนอกชัดเจน

ค. การใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้ลักษณะกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม ซึ่งได้แก่ สีเทา โดยมีสีขาวและสีดำเป็นตัวสร้างค่าน้ำหนักของสี นอกจากนี้ยังมีสีน้ำตาล

ง. วิธีการระบายสี

ปิกัสโซใช้วิธีการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน ด้วยสีเทาอ่อน จากนั้นได้แบ่งรูปทรงเป็นแบบเรขาคณิต แล้วใช้การระบายสีเรียบกลมกลืนด้วยสีเทาเข้ม และใช้การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุด้วยผ้าลายลูกไม้ ซึ่งสังเกตได้บริเวณส่วนล่างของภาพ

3.20 ผลงานภาพ Harlequin.

Harlequin. Oil canvas. 183.5 x 105.1 cm.1915.

3.20.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชิ้นนี้ เป็นผลงานที่อยู่ในช่วงเดียวกันกับภาพ Man with a Pipe ซึ่งมีแนวความคิดในการสร้างงานที่คล้ายกันคือ การเปลี่ยนแปลงรูปทรงจากคนที่เป็นรูปทรงธรรมชาติมาสู่เส้นโครงสร้างที่เป็นรูปทรงเรขาคณิต ในลักษณะรูปสี่เหลี่ยมที่เรียบง่ายและแบนราบ มีการสร้างพื้นผิวของรูปทรงแบบลายผ้าเพื่อเน้นให้เกิดความตื้นลึกของภาพ นอกจากนี้ยังมีการสร้างใบหน้าในเชิงสัญลักษณ์ที่ผิดไปจากรูปทรงของศีรษะคนได้อย่างน่าสนใจ

3.20.2 เนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้ เป็นภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม เป็นภาพของตัวตลก ซึ่งปิกัสโซเคยมีความประทับใจ ในช่วงยุคชมพู โดยช่วงนั้นปิกัสโซได้เขียนภาพที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตของนักแสดงเร่ที่มีตัวตลกรวมอยู่ด้วย ผลงานชิ้นนี้ปิกัสโซได้ตัดทอนรูปทรงมาสู่รูปทรงแบบเรขาคณิตที่เรียบง่าย บริเวณส่วนบนที่เป็นศีรษะจะเห็นลูกตา 2 ดวง ที่แยกออกจากกันบนพื้นสีขาวและพื้นสีดำ พร้อมกับหนวดที่ติดไว้เพียงข้างเดียว แสดงให้เห็นเป็นเพียงสัญลักษณ์เท่านั้น ในส่วนของลำตัวที่แสดงให้เห็นลวดลายผ้า รูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน สีแดงสลับเขียว ซึ่งเป็นสัญลักษณ์เครื่องแต่งกายของตัวตลก

3.20.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้กลุ่มรูปทรงที่ซ้อนกัน โดยพิจารณารูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่จัดวางซ้อนทับกันในแนวตั้ง เกิดเป็นกลุ่มรูปทรงโดยรวม

Man with a Moustache. Oil and glued printed fabric on canvas. 65.5 x 66.6 cm. 1910.

2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะเห็นว่าความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพมีทิศทางจากด้านล่างขึ้นสู่ด้านบน และเคลื่อนไหวออกจากส่วนกลางของภาพ คล้ายการคลี่ไพ่

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประจะเห็นว่า ปิกัสโซจัดวางกลุ่มรูปทรงในแนวตั้ง บริเวณกึ่งกลางของภาพ โดยมีพื้นที่บริเวณว่างทั้งด้านซ้ายและขวาที่ใกล้เคียงกันและมีการถ่วงดุลในกลุ่มของรูปทรงสี่เหลี่ยมทั้งสองข้างที่ต่างกัน แต่มองดูแล้วสมดุลกันในความรู้สึกที่เรียกว่าสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้บริเวณว่างบวกและลบในการสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อยภายในภาพที่เป็นรูปทรงสี่เหลี่ยม จะมีลักษณะเป็นที่ว่างสองนัย กล่าวคือ บริเวณที่ว่างที่ถูกกำหนดด้วยเส้นและสีสามารถเป็นทั้งรูปและพื้นสลับกันระหว่างบริเวณว่างบวกและลบ

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ปิกัสโซสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยการใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน และทับซ้อนกัน ซึ่งพิจารณาจากรูปทรงตัวตลกที่มีการสร้างเป็นลายผ้า จะอยู่ส่วนหน้าของภาพและบังพื้นที่สีฟ้าและสี

น้ำตาลตามลำดับ ทำให้เกิดความตื้นลึกของภาพ

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

เมื่อพิจารณาจาเส้นรอบนอกของรูปทรง จะพบว่า รูปทรงต่าง ๆ ภายในภาพถูกกำหนดโดยสีในลักษณะรูปทรงที่ถูกตัดจากพื้นสีดำอย่างชัดเจน แสดงให้เห็นเส้นรอบนอกคมชัด แบบรูปทรงปิด ทั้งนี้พิจารณาจากเส้นรอบนอกของรูปทรงที่ไม่เปิดพื้นที่ว่างให้รูปและพื้นเชื่อมต่อกันได้

ค. การใช้สี

ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะการใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงข้าม 3 คู่ ได้แก่ สีแดงกับสีเขียว สีน้ำตาลกับสีน้ำเงิน และสีขาวกับสีดำ ทั้งนี้ส่วนใหญ่จะแสดงให้เห็นสีที่สดใสบนพื้นสีดำ

ง. วิธีการระบายสี

ปิกัสโซใช้วิธีการระบายสีในส่วนที่เป็นพื้นหลัง และรูปทรงสี่เหลี่ยม ด้วยการระบายสีเรียบแบบกลมกลืน ผนวกกับการระบายสีแบบขอบคมในส่วนบริเวณที่ใช้สีขาวด้านขวามือ ปิกัสโซใช้วิธีการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน ผสานกับการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน

3.21 ผลงานภาพ Man with a Pipe. (The smoker).

Man with a Pipe. (The smoker). Oil and pasted paper on canvas.138 x 66.3 cm.1915.

3.21.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซได้เปลี่ยนแปลงรูปทรงจากคนที่เป็นรูปทรงธรรมชาติมาสู่โครงสร้างที่เป็นรูปทรงเรขาคณิตในลักษณะรูปสี่เหลี่ยมเกิดเป็นเส้นตั้ง เส้นนอน และเส้นโค้ง วางกระจัดกระจายไปทั่วภาพ (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2543. สัมภาษณ์) ผลงานชิ้นนี้จัดว่าได้มีแนวความคิดในการสร้างงานจากองค์ความรู้เกี่ยวกับฟิสิกส์เชิงปริมาณ (Quantum theory) ด้วยวิธีการจัดวางวัตถุแบบใหม่ โดยไม่อาศัยสิ่งที่มองเห็นด้วยสายตามาสร้างผลงาน แต่จะอาศัยสิ่งที่เป็นจริงอันเกิดจากมโนภาพของจิตรกรมาสร้าง ผลงาน (Ferrier. 1996 : 65)

3.21.2 เนื้อหาของภาพ

ผลงานชิ้นนี้มีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม ซึ่งได้แก่ ภาพผู้ชายกับกล้องยาสูบ ปิกัสโซได้ถ่ายทอดภาพคนที่ตนเองประทับใจเป็นการส่วนตัว ผลงานชิ้นนี้จึงจัดได้ว่าอยู่ในประเภทเนื้อหาที่เป็นผลมาจากการผสมผสานระหว่างศิลปินกับเรื่อง ซึ่งเป็นการผสมกันระหว่างรูปลักษณะของเรื่องกับจินตนาการของศิลปิน การสร้างงานในลักษณะนี้ รูปทรงจะทำหน้าที่เพื่อตัวมันเอง พร้อม ๆ กับทำหน้าที่ให้กับเรื่องด้วย ทำให้รูปทรง เรื่อง และเนื้อหามีความสัมพันธ์กัน (ชลูด นิ่มเสมอ. 2543 : 23)

3.21.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะของกลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบทั้งนี้ พิจารณาจากการแยกรูปทรงของผู้ชายกับกล้องยาสูบ ซึ่งมองเห็นในหลาย ๆ ด้าน และนำกลับมารวมไว้บนระนาบเดียวกันในลักษณะมองต่างมุม

Man with a Pipe. (The smoker). Oil and pasted paper on canvas.138 x 66.3 cm.1915.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้นจะพบว่า ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจะเคลื่อนไหวไปตามเส้นตรงในแนวตั้งขึ้นสู่เบื้องบน ในขณะเดียวกันในส่วนที่เป็นเส้นนอนกับเส้นเฉียงจะมีทิศทางที่วิ่งออกจากส่วนกลางแยกออกไปทั้งซ้ายและขวา ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประจะเห็นว่า มีการจัดวางองค์ประกอบหลักของรูปทรงที่มีลักษณะเป็นแผ่นระนาบเอียงมาทางด้านขวา แต่ปิกัสโซใช้วิธีการถ่วงดุลด้วยการสร้างระนาบด้วยพื้นสีขาวแล้วระบายสีเป็นจุดดำ สร้างเป็นรูปสามเหลี่ยมมุมฉากเพื่อไปรองรับน้ำหนักที่ถ่ายเทมาทางด้านขวามากจนเกินไป ในขณะที่บริเวณมุมซ้ายมือด้านล่าง ปิกัสโซใช้สีเขียวซึ่งเด่นกว่าสีอื่นเป็นตัวถ่วงดุล ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุลกันแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้ระนาบในการสร้างรูปทรง ทั้งนี้พิจารณาจากกลุ่มรูปทรงย่อยที่เป็นรูปเรขาคณิต ที่มีลักษณะเป็นแผ่นระนาบวางทับซ้อนสลับกันไปทั่วทั้งภาพ ทั้งนี้ พิจารณาจากลักษณะการระบายสี แบบแบนเรียบ ประกอบการระบายสีเป็นจุดและการใช้กระดาษที่เป็นลวดลายมาปะติด ทำให้เกิด

เป็นแผ่นระนาบ โดยมีการจัดวางในลักษณะการทับซ้อนกัน

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ปิกัสโซสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยการใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันและทับซ้อนกัน ซึ่งพิจารณาจากรูปทรงย่อยที่เป็นแผ่นระนาบมีลักษณะการจัดวางที่ซ้อนทับกันเป็นชั้น ๆ ทำให้เกิดความตื้นลึกของภาพ

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซสร้างรูปทรงของคนในลักษณะรูปทรงเรขาคณิต โดยมีเส้นรอบนอกคมชัด คล้ายตัดมาจากกระดาษที่เรียกว่ารูปทรงปิด กล่าวคือ ทั้งรูปและพื้นไม่สามารถที่จะพื้นที่ว่างในการเชื่อมต่อกันได้เลย

ค. การใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ปิกัสโซใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม ซึ่งได้แก่ สีเทา สีน้ำตาลและสีดำ แต่ทั้งนี้ สีดังกล่าวจะมีค่าน้ำหนักอ่อนแก่จัดวางอยู่ทั่วไปทั้งภาพ เช่น สีเทาอ่อน สีน้ำตาลอ่อน และสีเทาเข้มจนถึงเทาดำ นอกจากนี้ปิกัสโซยังใช้สีเขียวบริเวณมุมซ้ายด้านล่าง ซึ่งถือว่าอยู่ในกลุ่มสีตรงกันข้าม และเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งในการใช้สีได้อย่างกลมกลืน

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนของวิธีการระบายสี ปิกัสโซระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน บริเวณส่วนที่เป็นพื้น จากนั้นปิกัสโซใช้เส้นในการแบ่งรูปทรงเป็นแบบระนาบ พร้อมกับใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนสลับกับการระบายสีเป็นจุด ผนวกกับการระบายสีขอบคม ทำให้ภาพเกิดระยะในลักษณะการทับซ้อนกัน นอกจากนี้ปิกัสโซยังใช้วิธีการระบายสี แสดงลีลารอยพู่กันบริเวณส่วนล่างของภาพอีกด้วย

สรุปผลการวิเคราะห์

จากเกณฑ์การวิเคราะห์ที่กำหนดไว้ สามารถวิเคราะห์ผลงาน 21 ภาพ ของปาโบล ปิกัสโซ โดยสรุปได้ดังนี้

1. แนวความคิดในการสร้างงาน

สำหรับแนวความคิดในการสร้างงานของผลงานทั้ง 21 ภาพนั้น ส่วนหนึ่งผู้วิจัยได้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ส่วนหนึ่งจากการอ้างอิงในหนังสือศิลปะที่มีผู้วิจารณ์กล่าวถึง และส่วนหนึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์และประมวลจากภาพ โดยสามารถสรุปแนวความคิดในการสร้างงานจากมากไปหาน้อยดังนี้

แนวความคิด	จากหน้ากากและงานประติมากรรมแบบอาฟริกัน	จำนวน 6 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 28.5
แนวความคิด	จากการตัดทอนรูปทรงไปสู่รูปทรงเรขาคณิต ให้เห็นบนแผ่นระนาบ	จำนวน 3 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 14.2
แนวความคิด	เกี่ยวกับทฤษฎีควอนตัมการแตกตัวของอะตอม	จำนวน 2 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 9.5
แนวความคิด	ในการแสดงให้เห็นแง่มุมต่าง ๆ	จำนวน 2 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 9.5
แนวความคิด	ในการแสดงให้เห็นด้านต่าง ๆ มาปะปนกันบนระนาบ	จำนวน 2 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 9.5
แนวความคิด	ในการใช้วัสดุปะติด	จำนวน 2 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 9.5
แนวความคิด	ในการตัดทอนรูปร่าง รูปทรงให้เป็นเหลี่ยมง่าย ๆ	จำนวน 1 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 4.7
แนวความคิด	ในการทำลายรูปทรงให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย เกิดเป็นมุมและแผ่นระนาบย่อย ๆ	จำนวน 1 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 4.7
แนวความคิด	ในการตัดทอนรูปทรงด้วยการใช้เส้นประสานเป็นรูปทรงแบบโครงร่าง	จำนวน 1 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 4.7
แนวความคิด	ในการใช้ส่วนประกอบเพิ่ม	จำนวน 1 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 4.7

2. เนื้อหาของภาพ

ชื่อผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน	เนื้อหาของภาพ		
	ตนเอง และครอบครัว	มนุษย์ และสังคม	วัตถุและ สิ่งแวดล้อม
1. ผลงานชื่อ Self-portrait with a Palette	/	-	-
2. ผลงานชื่อ Portrait of Gertrude Stein	-	/	-
3. ผลงานชื่อ Two nude.	-	/	-
4. ผลงานชื่อ Two Dance of the Veils (Nude with Drapes).	-	/	-
5. ผลงานชื่อ Les Demoiselles d' Avignon.	-	/	-
6. ผลงานชื่อ Three Woman.	-	/	-
7. ผลงานชื่อ Woman with Fan.	-	/	-
8. ผลงานชื่อ Portrait of Ambroise Vollard.	-	/	-
9. ผลงานชื่อ Portrait of Daneiel-Henry Kahnweiler.	-	/	-
10. ผลงานชื่อ The Guitar Player.	-	/	-
11. ผลงานชื่อ Girl with a Mandolin.	-	/	-
12. ผลงานชื่อ The Clarinet.	-	-	/
13. ผลงานชื่อ Violin "Jolie Eva'.	-	/	/
14. ผลงานชื่อ Poet.	-	/	-
15. ผลงานชื่อ Still life with chait Caning.	-	-	/
16. ผลงานชื่อ Violin at a cafe (Violin, Glass, Bottle).	-	-	/
17. ผลงานชื่อ Woman in a chemise Sitting in an Armchair.	-	/	-
18. ผลงานชื่อ Portrait of a Young Girl.	-	/	-
19. ผลงานชื่อ Man with a Moustache.	-	/	-
20. ผลงานชื่อ Harlequin.	-	/	-
21. ผลงานชื่อ Man with a Pipe.	-	/	-

จากตารางข้างต้น สรุปได้ว่า ปิกัสโซ สร้างผลงานโดยมีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม จำนวน 17 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 80.9 เนื้อหาของภาพเกี่ยวกับวัตถุและสิ่งแวดล้อม จำนวน 4 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 19 และมีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับตนเองและครอบครัว จำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 4.7 ดังนั้น จึงวิเคราะห์ได้ว่าเนื้อหาของภาพในการสร้างผลงานของปิกัสโซนั้นเกี่ยวข้องกับมนุษย์และสังคมมากที่สุด เกี่ยวกับวัตถุและสิ่งแวดล้อมอันดับรองลงมา และเกี่ยวข้องกับตนเองและครอบครัวน้อยที่สุด

3. การสร้างสรรค์

การวิเคราะห์การสร้างสรรค์ในผลงานของปิกัสโซนั้น ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ โดยขอเสนอผลสรุปของการวิเคราะห์ ซึ่งแบ่งเป็น 4 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 การจัดโครงสร้างของภาพ ส่วนที่ 2 การสร้างรูปทรง ส่วนที่ 3 การใช้สี และส่วนที่ 4 วิธีการระบายสี

การจัดโครงสร้างของภาพ

การจัดโครงสร้างของภาพ ได้แก่ วิธีการดังต่อไปนี้

การสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม คือ การจัดวางรูปทรงซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักของภาพไว้บริเวณที่ศิลปินหรือผู้ชมผลงานสามารถมองเห็นถึงการเชื่อมโยงขององค์ประกอบต่าง ๆ เช่น รูปทรง ขนาด พื้นผิว สีภายในภาพ จนเกิดเป็นกลุ่มรูปทรงลักษณะต่าง ๆ เช่น กลุ่มรูปทรงโครงสร้างทางเรขาคณิต กลุ่มรูปทรงที่เชื่อมต่อกัน กลุ่มรูปทรงปรับระนาบ กลุ่มรูปทรงที่ซ้อนกัน และกลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบ

ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ เป็นผลมาจากการจัดวางรูปทรง ซึ่งเป็นองค์ประกอบหลัก ๆ ของภาพ โดยความเคลื่อนไหวดังกล่าว คือ ทิศทางความเคลื่อนไหวของเส้น รูปทรงและพื้นที่ว่าง ภายในภาพที่นำสายตาศิลปินหรือผู้ชมจากจุดหนึ่งไปสู่อีกจุดหนึ่ง เช่น ความเคลื่อนไหวในแนวดิ่ง แนวนอน แนวเฉียง ความเคลื่อนไหวจากศูนย์กลางและรอบนอกและความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน ทั้งนี้ความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นจะ ปรากฏเป็นเส้นบอกทิศทางในภาพและการสัมผัสด้วยสายตาตลอดจนความรู้สึกของศิลปินหรือผู้ชมงาน

การสร้างความสมดุล แบ่งเป็น 4 ลักษณะ คือ ความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน ความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน ความสมดุลด้วยน้ำหนักแนวนอน และความสมดุลด้วยน้ำหนักแนวตั้ง

การสร้างรูปทรง

ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรงคือ การนำส่วนประกอบที่เป็นโครงสร้างทางรูป (Visual Elements) ซึ่งได้แก่ เส้น น้ำหนักอ่อนแก่ ที่ว่าง สี และลักษณะพื้นผิวมาประสานกันอย่างมีเอกภาพ โดยแบ่งส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง 3 ลักษณะคือ การใช้เส้นเพื่อสร้างรูปทรง การใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรง การใช้บริเวณว่างบวกและลบเพื่อสร้างรูปทรง

การสร้างมิติความตื้นลึก

หมายถึง ความตื้นลึกหรือระยะของภาพในผลงานศิลปะ โดยการใช้รูปแบบ 3 ลักษณะ คือ ใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันหรือทับซ้อนกัน ใช้รูปแบบให้มีความเข้มของสีต่างกัน และใช้รูปแบบการสลับด้านประกอบสัดส่วนต่างกัน

การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น แบ่งเป็น 3 ลักษณะ คือ แบบรูปทรงปิด แบบรูปทรงเปิด และแบบรูปทรงแตกกระจาย

ตารางแสดงผลการวิเคราะห์การจัดโครงสร้างของภาพ

ชื่อผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน	การจัดโครงสร้างของภาพ		
	กลุ่มรูปทรงโดยรวม	ทิศทางความเคลื่อนไหว	การสร้างความสมดุล
1. ผลงานชื่อ Self- Portrait with a Palette.	โครงสร้างทางเรขาคณิต	แนวดิ่ง	สองข้างเท่ากัน
2. ผลงานชื่อ Porthrait of Gertrude Stein.	โครงสร้างทางเรขาคณิต	แนวเฉียง	สองข้างไม่เท่ากัน
3. ผลงานชื่อ Two nude.	โครงสร้างทางเรขาคณิต	แนวดิ่ง	สองข้างไม่เท่ากัน
4. ผลงานชื่อ Two Dance of the Veils (Nude with Drapes).	โครงสร้างทางเรขาคณิต	ผสมผสาน	สองข้างไม่เท่ากัน
5. ผลงานชื่อ Les Demoiselles d' Avignon.	รวมบนระนาบ	ผสมผสาน	สองข้างไม่เท่ากัน
6. ผลงานชื่อ Three Woman.	เชื่อมต่อกัน	ผสมผสาน	สองข้างไม่เท่ากัน
7. ผลงานชื่อ Woman with Fan.	โครงสร้างทางเรขาคณิต	ผสมผสาน	สองข้างไม่เท่ากัน
8. ผลงานชื่อ Portrait of Ambroise Vollard.	รวมบนระนาบ	ผสมผสาน	สองข้างเท่ากัน
9. ผลงานชื่อ Portrait of Daneiel-Henry Kahnweiler.	รวมบนระนาบ	ผสมผสาน	สองข้างไม่เท่ากัน
10. ผลงานชื่อ The Guitar Player.	เชื่อมต่อกัน	ผสมผสาน	สองข้างไม่เท่ากัน
11. ผลงานชื่อ Girl with a Mandolin. (Fanny Tellier).	รวมบนระนาบ	ผสมผสาน	สองข้างไม่เท่ากัน
12. ผลงานชื่อ The Clarinet.	รวมบนระนาบ	จากศูนย์กลาง	สองข้างไม่เท่ากัน
13. ผลงานชื่อ Violin "Jolie Eva'.	เชื่อมต่อกัน	ผสมผสาน	แนวนอน
14. ผลงานชื่อ Poet.	รวมบนระนาบ	จากศูนย์กลาง	สองข้างไม่เท่ากัน
15. ผลงานชื่อ Still life with chair Caning.	ปรับระนาบ	จากศูนย์กลางและรอบนอก	สองข้างไม่เท่ากัน
16. ผลงานชื่อ Violin at a café(Violin, Glass, Bottle).	เชื่อมต่อกัน	ผสมผสาน	สองข้างไม่เท่ากัน
17. ผลงานชื่อ Woman in a chemise Sitting in an Armchair.	รวมบนระนาบ	แนวดิ่งและรอบนอก	สองข้างไม่เท่ากัน
18. ผลงานชื่อ Portrait of a Young Girl.	ซ้อนกัน	แนวเฉียง	สองข้างไม่เท่ากัน
19. ผลงานชื่อ Man with a Moustache.	ซ้อนกัน	แนวดิ่งและแนวเฉียง	สองข้างไม่เท่ากัน
20. ผลงานชื่อ Harlequin.	ซ้อนกัน	แนวดิ่งและแนวเฉียง	สองข้างไม่เท่ากัน
21. ผลงานชื่อ Man with a Pipe.	รวมบนระนาบ	ผสมผสาน	สองข้างไม่เท่ากัน

จากตารางข้างต้น สรุปได้ว่า ปิกัสโซเน้นการจัดโครงสร้างของภาพโดยสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม เป็นกลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบ จำนวน 7 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 33.3 ส่วนทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพนั้น ปิกัสโซ เน้นความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน จำนวน 11 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 52.3 รวมทั้งเน้นการสร้างความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน จำนวน 19 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 90.4 จึงวิเคราะห์ได้ว่า การจัดโครงสร้างของภาพปิกัสโซใช้มากที่สุด คือ การสร้างผลงานลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม เป็นกลุ่มรูปทรงที่ซ้อนกัน สร้างทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพแบบผสมผสาน และสร้างความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ตารางแสดงผลการวิเคราะห์การสร้างรูปทรง

ชื่อผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน	การสร้างรูปทรง		
	ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง	การสร้างมิติความตื้นลึก	การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงและพื้น
1. ผลงานชื่อ Self- Portrait with a Palette.	ใช้เส้นสร้างรูปทรง	ความเข้มของสีต่างกัน	รูปทรงปิด
2. ผลงานชื่อ Porthrait of Gertrude Stein.	ใช้เส้นสร้างรูปทรง	ความเข้มของสีต่างกัน	รูปทรงปิด
3. ผลงานชื่อ Two nude.	ใช้เส้นสร้างรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงปิด
4. ผลงานชื่อ Two Dance of the Veils (Nude with Drapes).	ใช้เส้นสร้างรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงเปิด
5. ผลงานชื่อ Les Demoiselles d' Avignon.	ใช้เส้นสร้างรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงแตกกระจาย
6. ผลงานชื่อ Three Woman.	ใช้ระนาบสร้างรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงเปิด
7. ผลงานชื่อ Woman with Fan.	ใช้เส้นสร้างรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงเปิด
8. ผลงานชื่อ Portrait of Ambroise Vollard.	ใช้เส้นสร้างรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงแตกกระจาย
9. ผลงานชื่อ Portrait of Daneiel-Henry Kahnweiler.	ใช้เส้นสร้างรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงเปิด
10. ผลงานชื่อ The Guitar Player.	ใช้เส้นสร้างรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงเปิด
11. ผลงานชื่อ Girl with a Mandolin. (Fanny Tellier).	ใช้เส้นสร้างรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงเปิด
12. ผลงานชื่อ The Clarinet.	ใช้เส้นสร้างรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงเปิด
13. ผลงานชื่อ Violin "Jolie Eva'.	ใช้เส้นสร้างรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงเปิด
14. ผลงานชื่อ Poet.	ใช้เส้นสร้างรูปทรง	การสลับด้าน	รูปทรงเปิด
15. ผลงานชื่อ Still life with chair Caning.	ใช้ระนาบรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงเปิด
16. ผลงานชื่อ Violin at a café(Violin, Glass, Bottle).	ใช้ระนาบรูปทรง	สลับด้าน	รูปทรงเปิด

ตารางแสดงผลการวิเคราะห์การสร้างรูปทรง (ต่อ)

ชื่อผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน	การสร้างรูปทรง		
	ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง	การสร้างมิติความตื้นลึก	การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงและพื้น
17. ผลงานชื่อ Woman in a chemise Sitting in an Armchair.	ใช้ระนาบสร้างรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงปิด
18. ผลงานชื่อ Portrait of a Young Girl.	ใช้ระนาบสร้างรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงเปิด
19. ผลงานชื่อ Man with a Moustache.	ใช้ระนาบสร้างรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงปิด
20. ผลงานชื่อ Harlequin.	ใช้บริเวณว่างบวกและลบสร้างรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงปิด
21. ผลงานชื่อ Man with a Pipe.	ใช้ระนาบสร้างรูปทรง	บังกันและทับซ้อนกัน	รูปทรงปิด

จากตารางข้างต้น สรุปได้ว่า ปิกัสโซ เน้นการสร้างรูปทรงโดยใช้เส้นในการสร้างรูปทรงจำนวน 15 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 71.4 ส่วนการสร้างมิติความตื้นลึก ปิกัสโซ เน้นการบังกันและทับซ้อนกัน จำนวน 16 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 76.1 รวมทั้งการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น โดยเน้นการใช้รูปทรงเปิด 12 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 57.1 ดังนั้น จึงวิเคราะห์ได้ว่าการสร้างรูปทรงที่ปิกัสโซใช้มากที่สุดคือ การใช้เส้นเพื่อสร้างรูปทรง การสร้างมิติความตื้นลึกด้วยการบังกันและทับซ้อนกัน และการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงและพื้นเป็นแบบรูปทรงเปิดมากที่สุด

การใช้สี

จากการวิเคราะห์ผลงาน 21 ภาพ สรุปได้ว่า ปิกัสโซ มีการใช้สีจากมากไปหาน้อยดังนี้

การใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม	จำนวน	15 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 71.4
การใช้สีตัดกันในกลุ่มสีร้อนและเย็น	จำนวน	4 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 19
การใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงกันข้าม	จำนวน	1 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 4.76
การใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีใกล้เคียงกัน	จำนวน	1 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 4.76

วิธีการระบายสี

จากการวิเคราะห์ผลงาน 21 ภาพ สรุปได้ว่า ปิกัสโซใช้วิธีการระบายสีจากมากไปหาน้อยดังนี้

การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน	จำนวน	7 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 33.3
การระบายสีเรียบกลมกลืน	จำนวน	4 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 19.04
การระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี	จำนวน	2 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 9.52
การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ	จำนวน	2 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 9.52
การระบายสีเป็นจุด	จำนวน	2 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 9.52
การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน	จำนวน	1 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 4.76
การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น	จำนวน	1 ภาพ	คิดเป็นร้อยละ 4.76

จากข้อมูลข้างต้น จึงวิเคราะห์ได้ว่า วิธีการระบายสีที่ปิกัสโซใช้มากที่สุด 4 อันดับแรก คือ การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี และการระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ

บทที่ 4

การพัฒนาสร้างสรรค์

จากการศึกษาวิเคราะห์ “จิตรกรรมแนวคิวบิสม์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของปาโปล ปิกัสโซ (ช่วง ค.ศ.1906 – 1915)” ผู้วิจัยได้ประยุกต์ผลการศึกษามาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ของผู้วิจัย จำนวนทั้งสิ้น 25 ภาพ

ผลงานชื่อ หนุมานกับอินทรชิต. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ หนุมาน. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ ครุฑจับนาค. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ พระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ หนุมานส่งนางบุษมาลี. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ พระลักษณ์กับอินทรชิต. 2 สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ ราชรถยักษา 1. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ หนุมานชาญไชย. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ หนังใหญ่ 1. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซม. 2544.

ผลงานชื่อ พระลักษณ์ถูกศร. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ พลยักษ์. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ พระลักษณ์กับอินทรชิต 1. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ ศรนาคบาศ. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ พระรามแผลงศร. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ หนุมานกับยักษา. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ หนังใหญ่ 2. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ ขุนกระบี่. สีน้ำมันบนผาใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ พลลิง. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ นางอังกาศตะไล. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ ราชรถยักษา 2. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ พญาครุฑราชปักษี. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ องคตสื่อสาร. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ ทวยเทพเทวิน. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ พญาครุฑราชปักษี 2. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ หนุมานชาญศักดา. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

หนังใหญ่วัดขนอน

หนังใหญ่วัดขนอนเป็นวัดที่ตั้งอยู่ริมฝั่งแม่น้ำแม่กลอง ตำบลสร้อยฟ้า อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ท่านพระครูศรัทธาสุนทร เจ้าอาวาสวัดขนอน เป็นผู้ริเริ่มสร้างหนังใหญ่ขึ้นเมื่อร้อยกว่าปีที่แล้ว ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ภาพหนังใหญ่ชุดแรกที่สร้างเสร็จคือ ชุดหนุมานถวายแหวน ส่วนชุดหลัง คือชุดทศกัณฑ์สั่งเมือง รวมตัวหนังทั้งหมด 330 ตัว

เมื่อครั้งสงครามโลกครั้งที่สอง การแสดงหนังใหญ่วัดขนอนได้หยุดไป ไม่มีใครดูแลตัวหนัง เนื่องจากท่านพระครูศรัทธาสุนทรได้มรณภาพ ตัวหนังใหญ่ถูกทิ้งอยู่กับพื้นดินใต้ถุนกุฏิ เมื่อสงครามสิ้นสุดลง มีชาวต่างประเทศมาพบเข้าจึงได้เอามาเก็บไว้บนกุฏิอีกครั้ง ปัจจุบันผู้แสดงหนังใหญ่วัดขนอนเป็นชุดใหม่ ซึ่งศึกษาต่อจากครูเก่า ผู้เชิดส่วนใหญ่เป็นเด็กกำพร้าที่ทางวัดเลี้ยงไว้รวมไปถึงนักเรียนในโรงเรียนวัดขนอนและผู้สนใจในชุมชนวัดขนอน

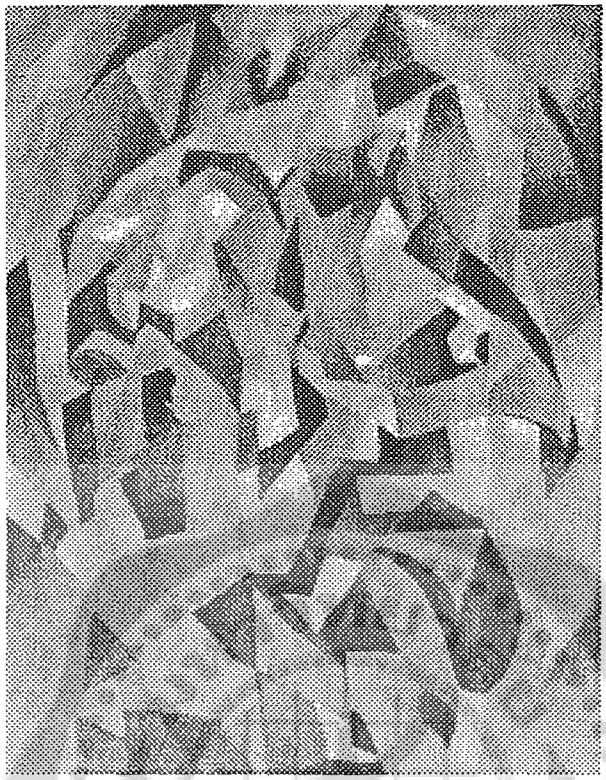
ปี พ.ศ. 2533 โครงการอนุรักษ์หนังใหญ่วัดขนอนได้เริ่มขึ้น ซึ่งเป็นโครงการพระราชดำริของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ และได้ทำการสร้างตัวหนังขึ้นมาใหม่ 313 ตัว เพื่อนำหนังเก่าเก็บเข้าพิพิธภัณฑ์หนังใหญ่วัดขนอน (เสถียร ชังเกตุ.2534 : 62-64)

หนังใหญ่เป็นมหรสพชั้นสูงที่รวมงานศิลปะแขนงต่าง ๆ ได้แก่ หัตถกรรมศิลป์ นาฏศิลป์ คีตศิลป์ ดุริยางคศิลป์และวรรณศิลป์ มาผสมผสานให้สอดคล้องเหมาะสมเพื่อให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมอันให้เห็นถึงอัจฉริยภาพทางด้านการแสดงของบรรพบุรุษไทย

ถึงแม้ว่าจะไม่ค่อยมีใครกล่าวถึงมหรสพที่ชื่อว่า "หนังใหญ่" เพราะอิทธิพลของสื่อการแสดงหรือมหรสพชนิดใหม่เข้ามามีบทบาทกับสังคมไทย แต่กระแสแห่งภูมิปัญญาไทยที่หวลกลับมาสู่ชุมชนที่เข้มแข็งบังเกิดให้หนังใหญ่ได้ออกมาเชิดหน้าชูตาอีกครั้ง ดังเช่นหนังใหญ่แห่งวัดขนอน

เนื่องจากผู้วิจัยเป็นคนโพธารามและได้ชมการแสดงหนังใหญ่มาตั้งแต่เล็ก ทำให้ผู้วิจัยนำเนื้อหาเกี่ยวกับการแสดงหนังใหญ่มานำเสนอในผลงานการสร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำมัน ตามแนวคิวบิสม์ของปาโปล ปิกัสโซ ช่วง ค.ศ.1906-1915)

1. ผลงานภาพ หนุมานกับอินทรชิต.



หนุมานกับอินทรชิตร. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

1.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชื่อหนุมานกับอินทรชิต ผู้วิจัยมีแนวความคิดจากการนำรูปทรงของคนกำลังเชิดหนังใหญ่ ซึ่งเป็นภาพการต่อสู้กันระหว่างหนุมาณกับอินทรชิต โดยการตัดทอนรูปทรงไปสู่รูปทรงเรขาคณิต ให้เป็นเหลี่ยมง่าย ๆ มองเห็นเป็นแผ่นระนาบ

1.2 เนื้อหาของภาพ

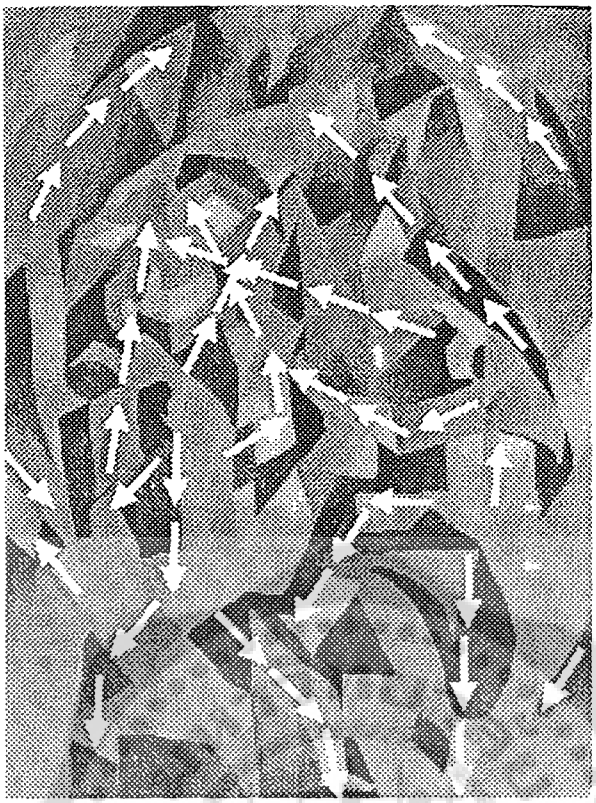
ผลงานชิ้นนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม ด้วยเหตุที่ผู้วิจัยได้พบเห็นและได้สัมผัสการแสดงหนังใหญ่มาตั้งแต่เด็ก ๆ ซึ่งจัดแสดงที่วัดขนอน หนังใหญ่ถือว่าเป็นมหรสพที่ได้รวมเอางานศิลปะแขนงต่าง ๆ มารวมกัน ผู้วิจัยต้องการนำเสนอสิ่งที่พบเห็นในสังคมของชุมชนวัดขนอนที่ยังคงอนุรักษ์ศิลปะเก่าไว้ การแสดงหนังใหญ่เป็นมหรสพที่สร้างความบันเทิงให้กับผู้คนในสังคมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ในภาพแสดงให้เห็นถึงการต่อสู้กันระหว่างหนุมานกับอินทรชิต อันถือว่าเป็นทหารเอกของฝ่ายพระรามและทศกัณฑ์

1.3 กระบวนการสร้างสรรค์

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยใช้ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นแบบรูปทรงที่เชื่อมต่อกัน โดยพิจารณาจากการเชื่อมต่อของรูปทรงเหลี่ยมที่เป็นรูปทรงย่อยภายในภาพ ซึ่งแสดงให้เห็นน้ำหนักที่เข้มเชื่อมต่อกับน้ำหนักที่อ่อนกว่าสลับกันไปทั่วทั้งภาพ



หนุมานกับอินทรชิต. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากลูกศรสั้น จะพบว่าทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพเป็นแบบผสมผสาน โดยพิจารณาจากเส้นแกน และเส้นขอบของรูปทรง ตลอดจนความเคลื่อนไหวที่เกิดจากสายตาของผู้ชม จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง

3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะเห็นว่า ผลงานชิ้นนี้มีการสร้างความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน ทั้งนี้เกิดจากองค์ประกอบที่เป็นรูปคนเชิดหนังใหญ่ถูกจัดวางไว้ทั้งด้านซ้ายและขวา คนเชิดด้านซ้ายจะอยู่ใกล้เส้นแกนกลางมากที่สุด ในขณะที่รูปคนเชิดด้านขวาจะอยู่ห่างจากเส้นแกนกลาง แต่ขาของคนเชิดได้ยกพาดมาเหยียบบนขาคนเชิดทางด้านซ้าย จึงทำให้เกิดความสมดุลในด้านความรู้สึก

ก. การสร้างรูปทรง

1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผู้วิจัยใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากกลุ่มรูปทรงใหญ่ ซึ่งเป็นรูปคนและหนังใหญ่ที่ถูกตัดทอนเป็นรูปทรงแบบเรขาคณิต มีลักษณะเป็นแผ่นหรือระนาบที่เชื่อมต่อกัน

2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างมิติความตื้นลึก โดยการใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน ทั้งนี้พิจารณาจากรูปคนด้านขวาจะมีขนาดใหญ่กว่ารูปคนทางด้านซ้าย และรูปคนทางด้านซ้ายไปบังตัวหนุมาณ ทำให้เกิดมิติความตื้นลึกของภาพ ในรูปแบบให้มีขนาดต่างกันและบังกัน

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผู้วิจัยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น แบบรูปทรงแตกกระจาย ทั้งนี้ พิจารณาจากขอบของรูปทรงย่อย มีทิศทางหักเหกระจายไปทั่วทั้งภาพ

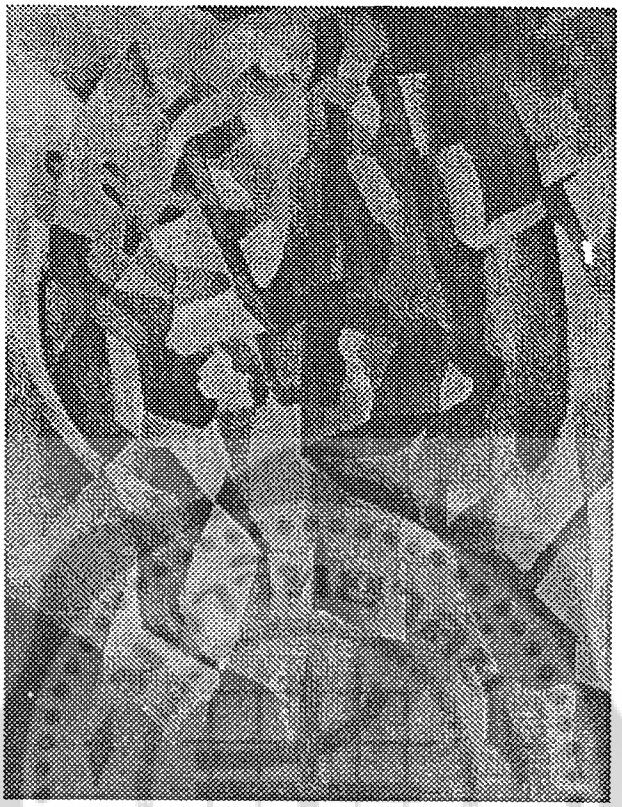
ข. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีใกล้เคียงกัน ได้แก่ สีเหลือง สีส้ม โดยมีการสร้างค่าน้ำหนักของสีด้วยสีขาว และสีดำ

ค. วิธีการระบายสี

ในส่วนของวิธีการระบายสี ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสี โดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง จากนั้นใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนทั่วทั้งภาพ ผนวกกับการระบายสีแบบขอบคม

2. ผลงานภาพ หนุมาน.



หนุมาน. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

2.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานภาพหนุมาน ผู้วิจัยมีแนวความคิดคล้ายกับรูปหนุมานกับอินทรชิต ด้วยการตัดทอนรูปทรงของคนเชิดและตัวหนังใหญ่ไปสู่รูปทรงเรขาคณิตแบบง่าย ๆ ให้เกิดเป็นแผ่นระนาบผนวกกับใช้ผ้าขาวบางมาปะติดในบางส่วนของภาพ

2.2 เนื้อหาของภาพ

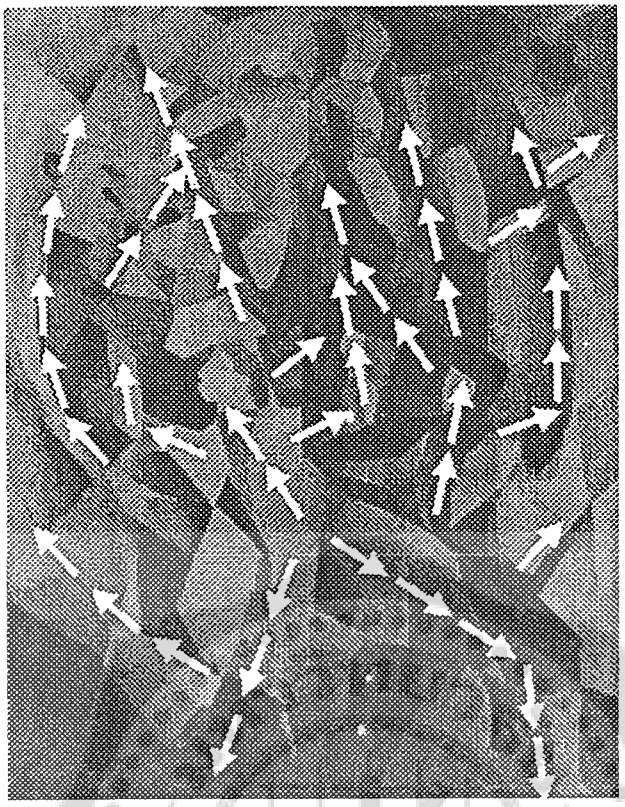
ภาพหนุมานมีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม ผู้สร้างงานต้องการนำเสนอเรื่องราวของการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งเป็นมหรสพที่อยู่ในสังคมของชุมชนวัดขนอน โดยมุ่งบรรยายถึงลีลาการเชิดหนังใหญ่ ที่ผู้เชิดเต้นไปตามจังหวะของวงมโหรีและบท โดยเฉพาะภาพของหนุมานเป็นที่ชื่นชอบของผู้วิจัยมาตั้งแต่เด็ก เพราะคนเชิดตัวหนุมานจะต้องทำท่าแบบลิง และต้องกระโดดบ้างในบางครั้ง

2.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยสร้างกลุ่มรูปทรงที่เชื่อมต่อกัน โดยพิจารณาจากกลุ่มรูปทรงย่อย ๆ ที่เป็นแผ่นระนาบ มีลักษณะการเชื่อมต่อกันระหว่างมุมกับมุม และด้านต่อด้าน โดยการประสานกันระหว่างน้ำหนักอ่อนแก่ไปทั่วทั้งภาพ



หนุมาน. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพเป็นแบบผสมผสาน โดยพิจารณาจากรูปคนเชิดหนังใหญ่ที่แสดงความเคลื่อนไหวของเส้นแกนรูปทรง รวมทั้งความเคลื่อนไหวของเส้นขอบของรูปทรงด้วย

3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่า ผลงานชิ้นนี้มีการสร้างความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน ซึ่งเกิดจากการสร้างความสมดุลในด้านความรู้สึก โดยผู้วิจัยจัดวางองค์ประกอบของภาพค่อนมาทางซ้าย ส่วนขาขวาทอดยาวมาทางด้านขวาและจัดวางคนเชิดหนังอีกหนึ่งคนไว้ทางขวา เพื่อให้เกิดความถ่วงดุลกัน

ข. การสร้างรูปทรง

1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผู้วิจัยใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากกลุ่มรูปทรงคนเชิด และตัวหนังใหญ่ ซึ่งถูกตัดทอนเป็นรูปแบบเรขาคณิต จะมีลักษณะเป็นแผ่นระนาบที่เชื่อมต่อกันเพื่อสร้างรูปทรง

2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างมิติความตื้นลึก โดยการใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน ทั้งนี้พิจารณาจากรูปคนทางด้านซ้ายจะมีขนาดที่ใหญ่กว่ารูปคนทางด้านขวา และถูกจัดวางในลักษณะบังกัน จึงทำให้ภาพเกิดความตื้นลึก

3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผู้วิจัยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น แบบรูปทรงแตกกระจาย โดยพิจารณาจากรูปทรงที่เป็นแผ่นระนาบ ที่มีการจัดวางในลักษณะที่กระจายไปทั้งภาพ

ค. การใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีใกล้เคียงกัน ซึ่งได้แก่ สีเหลือง สีส้ม โดยมีการสร้างค่าน้ำหนักของสีด้วยสีขาวและดำ

ง. วิธีการระบายสี

ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสี โดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง จากนั้นใช้วิธีการระบายสีเรียบ กลมกลืน ผนวกกับการระบายสีผสมผสานการประติดวัสดุ โดยใช้ผ้าขาวบางปะติดทับบริเวณด้านซ้าย ด้านขวา และลำตัวของคนเชิดหนังใหญ่ ผนวกกับการระบายสีแบบขอบคม

3. ผลงานภาพ ครุฑจับนาค.

ครุฑจับนาค. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544

3.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชื่อครุฑจับนาค ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการตัดทอนรูปทรงให้ง่ายและนำมาจัดวางรูปทรงให้บังกัน และทับซ้อนกัน และสร้างน้ำหนักอ่อนแก่ให้เกิดความโปร่งแสง

3.2 เนื้อหาของภาพ

ผลงานชื่อครุฑจับนาค มีเนื้อหาในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม เป็นภาพการแสดงหนังใหญ่ที่วัดขนอน โดยผู้วิจัยนำเสนอเป็นรูปครุฑที่บินโฉบลงมาจากวิมานไชยฉิมพลี เข้าจิกตีนาคเพื่อช่วยพระลักษณ์ให้พ้นภัย ซึ่งผู้เชิดจะเชิดไปตามจังหวะของดนตรี และบทเจรจาประกอบกับแสงไฟหลังฉากที่สร้างความเคลื่อนไหวให้กับหนังใหญ่ เหตุที่ผู้สร้างงานนำเสนอภาพครุฑจับนาค เพราะต้องการให้เกิดความต่อเนื่องกันกับภาพพระรามแผลงศร

3.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยสร้างกลุ่มรูปทรงโดยรวม เป็นกลุ่มรูปทรงที่ซ้อนกัน โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อยภายในรูปโครงสร้างของครุฑมีลักษณะโปร่งแสง ซึ่งเกิดจากการทับซ้อนกันของรูปทรงย่อย ๆ ภายในภาพ

(1) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ผลงานชิ้นนี้ผู้วิจัยสร้างความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพแบบผสมผสาน ทั้งนี้ สังเกตได้จากทิศทางที่เคลื่อนไหวไปตามท่อนขาของพระลักษณ์ในแนวนอน ประกอบกับความเคลื่อนไหวที่เคลื่อนไปตามลำตัวของครุฑในแนวดิ่ง กระจายออกไปตามเส้นขอบของรูปทรงย่อย ๆ นอกจากนี้ยังมีทิศทางความเคลื่อนไหวจากรอบนอกบริเวณส่วนบนด้านซ้ายและด้านขวา เคลื่อนเข้าสู่ภายในภาพ เป็นผลให้เกิดความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

(2) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะเห็นว่า องค์ประกอบหลักและจุดสนใจของภาพซึ่งเป็นรูปครุฑถูกจัดไว้บริเวณซ้ายมือ ซึ่งถือว่าเป็นการสร้างความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยได้จัดวางรูปพระลักษณ์และคนเชิดหนังไว้ทางด้านขวาบริเวณด้านล่างของภาพ เพื่อเป็นการถ่วงดุล ทำให้ผลงานชิ้นนี้เกิดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้บริเวณว่างบวกและลบสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากบริเวณส่วนหัวและหางของรูปครุฑ ตลอดจนบริเวณส่วนลำตัวรูปพระลักษณ์จะเกิดเป็นที่ว่าง 2 นัย คือ ผู้ดูสามารถมองสลับกันระหว่างรูปกับพื้นหรือบริเวณว่างบวกและลบได้

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผู้วิจัยสร้างมิติความตื้นลึกของภาพโดยการใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน และทับซ้อนกัน ทั้งนี้พิจารณาจากโครงสร้างของรูปครุฑจะมีขนาดใหญ่ ประกอบกับการจัดวางรูปพระลักษณ์ให้ทับซ้อนรูปคนเชิด และสร้างน้ำหนักความอ่อนแก่ของภาพ เพื่อเน้นให้ภาพเกิดมิติความตื้นลึกชัดเจนยิ่งขึ้น

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผู้วิจัย ใช้แบบรูปทรงแตกกระจาย โดยเกิดจากรูปทรงย่อยภายในภาพที่ทับซ้อนกันและจัดวางในลักษณะการกระจายออกไปทั่วทั้งภาพ

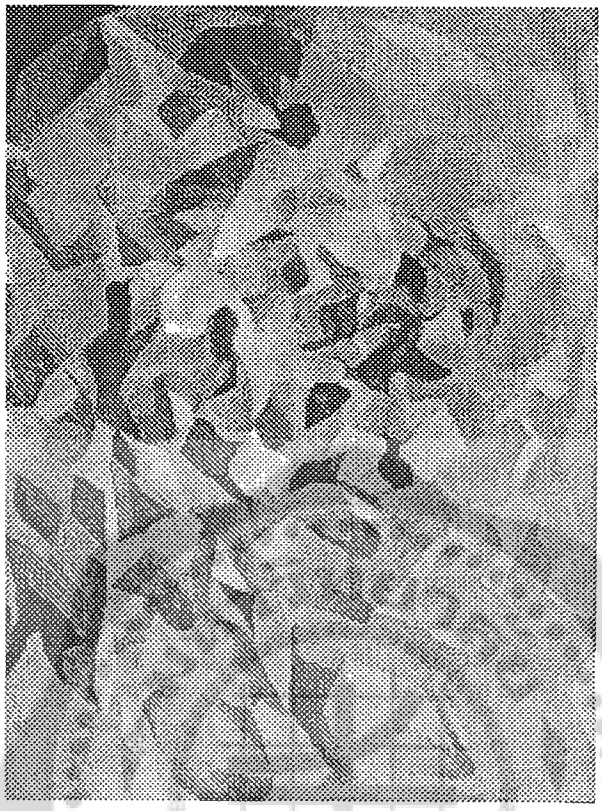
ค. การใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในสีร้อนและเย็น ได้แก่ สีเหลือง ส้ม แดง ในกลุ่มสีร้อน ส่วนสีเย็น ได้แก่ สีน้ำเงิน และม่วงแดง

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสี โดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง และวิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนด้วยสีส้ม ในส่วนขององค์ประกอบหลัก ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสีผนวกกับวิธีการระบายสีขอบคม และวิธีการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

4. ผลงานภาพ พระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ.



พระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

4.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชื่อพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ ผู้วิจัยใช้แนวความคิดในการสร้างงาน ด้วยการนำรูปทรงของภาพการแสดงหนังใหญ่มาทำลายรูปทรงให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย เกิดเป็นมุมและแผ่นระนาบย่อย ๆ

4.2 เนื้อหาของภาพ

ผลงานชื่อพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ มีเนื้อหาในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม ซึ่งเป็นภาพการแสดงหนังใหญ่เรื่องรามเกียรติ์ ตอนอินทรชิตแปลงกายเป็นพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณยกทัพเดินทาง พร้อมกับจัดให้มีระบำรำฟ้อนของเหล่านางฟ้า ครั้นพระลักษณ์เห็นก็เกิดความเพลิดเพลิน อินทรชิตได้ทีแผลงศรปักลงอกพระลักษณ์ ซึ่งเป็นเรื่องราวที่น่าตื่นเต้น เพราะการแปลงกายครั้งนี้ยิ่งใหญ่นัก คล้ายกับการกำกับบท โดยมีอินทรชิตเป็นผู้สั่งการว่าให้ใครแปลงกายเป็นอะไร และผู้พากย์ก็พากย์ได้อย่างได้อารมณ์ผสมกับเสียงมโหรีที่เร้าใจ ทำให้อยู่ในความทรงจำของผู้สร้างงานตลอดมา

4.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยใช้กลุ่มรูปทรงที่เชื่อมต่อกัน โดยพิจารณาจากกลุ่มรูปทรงของช้างเอราวัณ และคนเชิดหนัง มีการเชื่อมต่อกันจากด้านซ้ายไปด้านขวา

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น เป็นแบบรูปทรงเปิด ทั้งนี้พิจารณาจากเส้นขอบของรูปทรงมีการเปิดออก ทำให้อากาศสามารถไหลเวียนไปทั่วทั้งบริเวณบวกและลบ ให้ความรู้สึกของความว่างเข้าไปละลายความหนักแน่นของรูปทรง

ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีร้อนและเย็น โดยกำหนดให้สีเหลืองในส่วนที่เป็นพื้นภาพ ส่วนตัวภาพมีการใช้สีเขียว น้ำเงิน แดง และสีส้ม โดยมีสีขาวเป็นตัวสร้างน้ำหนักอ่อนแก่ให้กับภาพ

ง. วิธีการระบายสี

ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสี โดยลงสีรองพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลืองบริเวณพื้นหลัง แล้วใช้วิธีการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสีไปทั่วทั้งรูปและพื้น ผนวกกับการระบายสีขอบคม รวมทั้งวิธีการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

5. ผลงานภาพ หนุมานส่งนางบุษมาลี.

หนุมานส่งนางบุษมาลี. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

5.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชื่อหนุมานส่งนางบุษมาลี ผู้วิจัยใช้แนวความคิดในการสร้างงานด้วยการตัดทอนรูปทรงให้เป็นเหลี่ยมง่าย ๆ โดยมีการจัดวางรูปทรงให้ซ้อนทับกัน บังกันในลักษณะภาพที่โปร่งแสง

5.2 เนื้อหาของภาพ

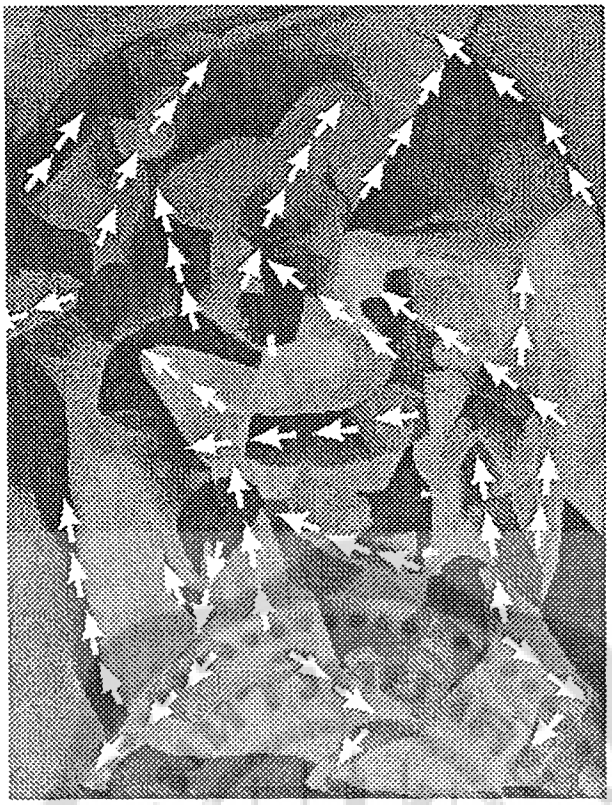
ผลงานชื่อหนุมานส่งนางบุษมาลี เป็นภาพที่มีเนื้อหาในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม โดยผู้วิจัยนำเสนอภาพการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งเป็นตอนหนุมานส่งนางบุษมาลี หลังจากที่นางบุษมาลีถูกสาปให้ไปอยู่ในปราสาทร้างกลางป่า เพราะพระอินทร์โกรธนางบุษมาลี โทษฐานเป็นสื่อรักนางรำพาให้แก่ท้าวดาวัน ต่อมาหนุมานแผลงฤทธิ์กลายเป็นลิงสี่หน้า แปดมือ หาวเป็นดวงอาทิตย์ นางจึงพันคำสาป ในที่สุดก็ได้นางบุษมาลีเป็นเมีย และต้องจากนางไปด้วยการส่งนางบุษมาลีกลับไปยังที่อยู่ของพระอินทร์ตามเดิม ผลงานชื่อหนุมานส่งนางบุษมาลีนี้เป็นรูปที่หาดูได้ยากนัก เพราะที่วัดขนอนจะมีเพียงภาพเดียวเท่านั้นที่เป็นของเดิม ปัจจุบันได้สร้างขึ้นมาใหม่อีกหนึ่งตัว จึงทำให้ผู้สร้างงานเลือกมานำเสนอในการสร้างสรรค์งาน

5.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้กลุ่มรูปทรงร่วมกัน ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปทรงระหว่างแขนนางบุษมาลีกับหัวหนุมาน และบริเวณส่วนขาของคนเชิดหนังมีลักษณะการใช้รูปทรงร่วมกัน



หนุมานส่งนางบุษมาลี. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวจะเคลื่อนไปตามเส้นแกนของรูปคนเชิดในแนวดิ่ง และเคลื่อนไปตามแนวเฉียงในบริเวณขาทั้งสองข้าง ขณะเดียวกันทิศทางความเคลื่อนไหวที่ปรากฏในแนวเฉียงนั้น ได้เคลื่อนไปตามสายตาของหนุมาน ตามเส้นแกนลำตัวของนางบุษมาลี และพุ่งสู่รอบนอก ซึ่งเป็นความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่าองค์ประกอบหลักของภาพอยู่ด้านขวา แต่ผู้วิจัยได้จัดวางให้เกิดทิศทางที่นำสายตาของคนเชิดและตัวหนังใหญ่ไปแนวเฉียงด้านขวา ซึ่งทำให้เกิดการถ่วงดุลทางความรู้สึก ดังนั้น ผลงานชิ้นนี้จึงมีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้ระนาบในการสร้างรูปทรง ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปทรงของหนังใหญ่และคนเชิดได้ถูกตัดทอนและแบ่งเนื้อที่ให้เป็นรูปเหลี่ยมและรูปโค้งมน ประกอบการระบายสีเรียบ โดยสร้างค่าน้ำหนักความอ่อนแก่ให้แตกต่างกัน ทำให้เกิดเป็นแผ่นระนาบเล็กบ้างใหญ่บ้างสลับกันไปภายในภาพ

(2) การสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ

ผู้วิจัยสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันและทับซ้อนกัน โดยจัดวางให้รูปทรงมีลักษณะการซ้ำกัน รูปทรงที่อยู่ใกล้จะมีขนาดใหญ่ รูปทรงที่ไกลออกไปจะมีขนาดเล็กในขณะเดียวกันรูปทรงเหล่านี้จะมีการบังกัน และทับซ้อนกันไปด้วย ทั้งนี้ สังเกตได้จากขนาดของตัว

หนุมานที่มีขนาดใหญ่กว่าจะอยู่ใกลั ขณะที่นางบุษมาลีซึ่งมีขนาดเล็กกว่าจะอยู่ถัดออกไปในลักษณะการซ้ำซ้อนของรูปทรง นอกจากนี้ตัวคนเชิดที่ปรากฏอยู่ด้านล่างของภาพจะบังและทับซ้อนรูปทรงของหนังใหญ่อีกชั้นหนึ่ง จึงทำให้เกิดมิติความตื้นลึกของภาพ

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้รูปทรงเปิด โดยพิจารณาจากขอบของรูปทรงที่มีลักษณะพร่ามัวบริเวณหัวของหนุมานและนางบุษมาลี ทำให้เหมือนมีอากาศไหลเวียนถ่ายเทในส่วนที่เป็นรูปและพื้น หรือบริเวณว่างบวกและลบ ซึ่งให้ความรู้สึกถึงความโปร่งและเบา

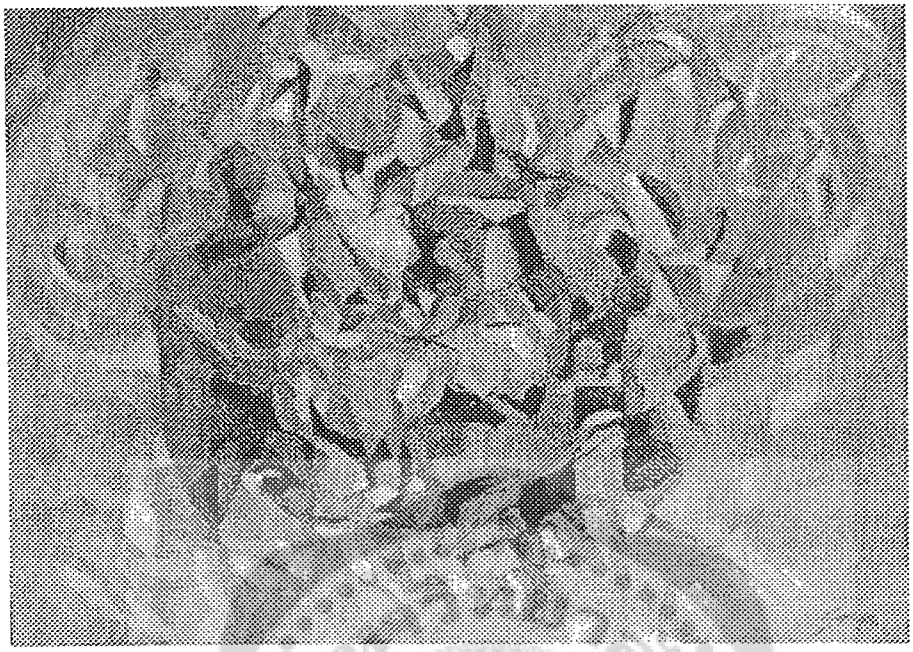
ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีร้อนและเย็น สีร้อน ได้แก่ สีเหลือง สีส้ม สีแดงและสีชมพู สีเย็น ได้แก่ สีน้ำเงิน และสีเขียว

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนของพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสี โดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง และสีน้ำเงิน แล้วใช้วิธีการระบายสีเรียบ ในองค์ประกอบหลักและรองจะใช้วิธีการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสีผนวกกับการระบายสีขอบคมและการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

6. ผลงานภาพ พระลักษณ์กับอินทรชิต.



พระลักษณ์กับอินทรชิต. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

6.1 ความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชื่อพระลักษณ์กับอินทรชิต ผู้วิจัยใช้แนวความคิดในการสร้างงานโดยทำลายรูปทรงหนังใหญ่ให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย เกิดเป็นมุมและแผ่นระนาบย่อย ๆ ให้เกิดการทับซ้อนของรูปทรงในลักษณะโปร่งแสงและเกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว

6.2 เนื้อหาของภาพ

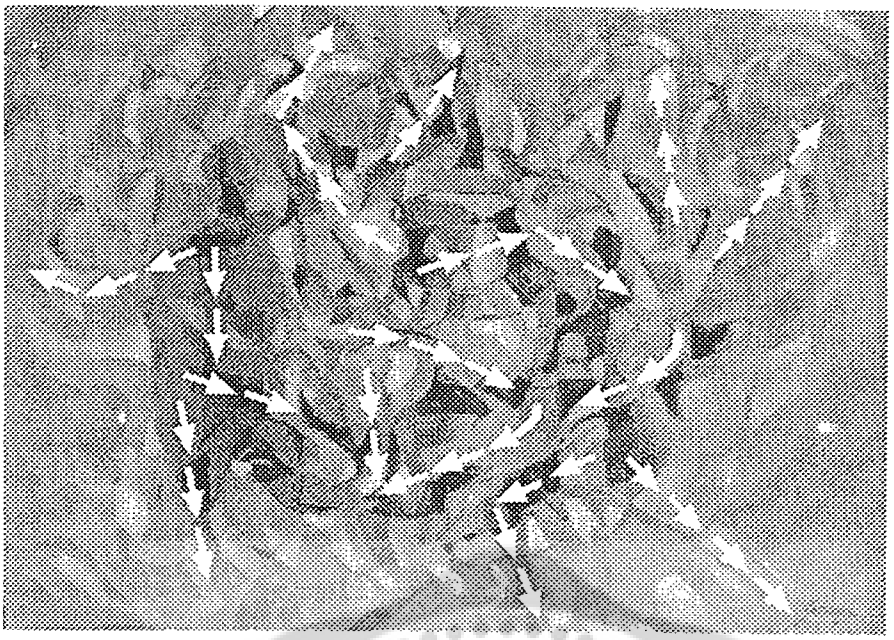
ผลงานชื่อพระลักษณ์กับอินทรชิต มีเนื้อหาในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม โดยผู้วิจัยนำเสนอภาพการแสดงหนังใหญ่ เป็นภาพจับระหว่างพระลักษณ์กับอินทรชิต จะเห็นได้ว่า การต่อสู้ระหว่างพระลักษณ์กับอินทรชิตนั้น ส่วนใหญ่จะต่อสู้กันในศึกครั้งหนัก เช่น ศึกศรนาคบาศ และศึกศรพรหมาสตร์บ้าง ซึ่งล้วนแต่โดนศรยิงทั้งสิ้น สำหรับภาพผลงานชื่อพระลักษณ์กับอินทรชิตเป็นการต่อสู้ตัวต่อตัวในลักษณะภาพจับที่สง่างามภาพหนึ่ง และเหมาะที่จะนำมาเสนอในการสร้างสรรค์งาน

6.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยใช้รูปทรงที่ซ้อนกัน ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปทรงของหนังใหญ่จะมีการซ้อนกันกับรูปคนบริเวณซ้ายมือ ในขณะที่รูปคน 2 คน ด้านขวาก็จะทับซ้อนและบังกันอยู่บริเวณลำตัว



พระลักษณ์กับอินทรชิต. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพเป็นแบบผสมผสาน กล่าวคือ ทิศทางความเคลื่อนไหวในแนวเฉียงลงจะปรากฏบริเวณลำตัวและส่วนขาของคนเชิด ขณะที่ความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นบริเวณแกนลำตัว แขน และส่วนหัวของพระลักษณ์จะมีทิศทางเคลื่อนไหวออกจากศูนย์กลางสู่รอบนอกในแนวเฉียง และวกกลับเข้าสู่ภายในภาพตามความเคลื่อนไหวของสายตาของผู้ดู

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบองค์ประกอบหลักของภาพถูกจัดวางไว้บริเวณด้านขวา ในขณะที่พื้นที่ด้านซ้ายผู้วิจัยได้จัดวางโดยจัดวางขาของคนเชิดหนังใหญ่พาดเฉียงเข้ามายังมุมขวาด้านล่างของภาพ ทำให้เกิดความรู้สึกถ่วงดุลกัน ดังนั้น ผลงานชิ้นนี้จึงมีความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้ระนาบในการสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อยที่มีลักษณะเป็นแผ่นระนาบถูกจัดวางในลักษณะการทับซ้อนกัน โดยผู้วิจัยได้ทำลายรูปทรงของอินทรชิตและแบ่งรูปทรงออกเป็นชิ้นเล็กบ้างใหญ่บ้าง ให้เป็นรูปเหลี่ยมและรูปโค้งมนง่าย ๆ เกิดเป็นแผ่นระนาบในลักษณะการซ้อนทับสลับกัน โดยเฉพาะบริเวณกลางภาพ ซึ่งเป็นรูปพระลักษณ์ จะมีลักษณะการแบ่งให้เห็นเป็นรูปทรงที่เรียบง่าย ผนวกกับการระบายสีเรียบ เพื่อสร้างให้เกิดเป็นแผ่นระนาบในการสร้างรูปทรง

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผู้วิจัยสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน และทับซ้อนกัน โดยพิจารณาจากส่วนขาของคนเชิดซึ่งอยู่ทางด้านซ้ายมือจะมีขนาดใหญ่ และไล่ขนาดให้เล็กลงเรื่อย ๆ โดยมีการบังและ

ซ้อนทับกันไปทางด้านขวามือ นอกจากนี้ ในส่วนที่เป็นรูปพระลักษณ์จะมีการใช้รูปทรงที่ซ้ำและซ้อนทับเช่นเดียวกัน เพื่อสร้างให้เกิดมิติความตื้นลึกของภาพ

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นแบบรูปทรงเปิด โดยจะพิจารณาจากบริเวณพื้นหลังของภาพ ผู้วิจัยปล่อยให้เกิดช่องว่างระหว่างรูปกับพื้น โดยสร้างเส้นรอบนอกให้คลุมเครือและพร่ามัว และบางส่วนเลือนราง ทำให้รูปและพื้นประสานสัมพันธ์กัน

ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงกันข้าม โดยที่พื้นหลังจะใช้สีเหลือง สีเขียวอ่อน สีส้มอ่อน ส่วนองค์ประกอบหลักซึ่งได้แก่ภาพจับและคนเชิดหนังจะใช้สีแดงและสีเขียว

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนพื้นหลัง จะใช้วิธีการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง ผนวกกับวิธีการระบายสีเรียบกลมกลืน ในส่วนองค์ประกอบหลักใช้วิธีการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี

7. ผลงานภาพ ราชรถยักษา 1.

ราชรถยักษา 1. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

7.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชื่อราชรถยักษา 1 ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการสร้างงาน โดยการตัดทอนรูปร่างรูปทรงให้เป็นเหลี่ยมง่ายๆ โดยจัดวางรูปทรงให้เกิดการทับซ้อนกัน โดยประสานสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นแบบรูปทรงเปิด

7.2 เนื้อหาของภาพ

ผลงานชื่อราชรถยักษา 1 มีเนื้อหาในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม โดยผู้วิจัยนำเสนอภาพการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งเป็นภาพการเคลื่อนทัพของฝ่ายทศกัณฑ์ โดยมีอินทรชิตเป็นผู้ขับเคลื่อนราชรถ หลังจากได้รับคำสั่งจากทศกัณฑ์ให้ออกไปรบกับฝ่ายพระราม พร้อมกับการจัดทัพใหญ่ด้วยราชรถเทียมคชสีห์ และตั้งมั่นที่สมรภูมิเชิงเขาจักรวาล ผลงานชื่อราชรถยักษา 1 เป็นอีกตอนหนึ่งที่น่าสนใจ เพราะการรบครั้งนี้นับได้ว่าเป็นการสู้รบครั้งแรกระหว่างพระลักษณ์กับอินทรชิต ส่วนใหญ่จะเป็นการแผลงศรเข้าใส่กัน ทำให้สองฝ่ายล้มตายเป็นจำนวนมาก แต่ฝ่ายพระรามได้เปรียบ เพราะพวกลิงที่ล้มตายในสนามรบ เมื่อมีลมพัดมาถูกตัวก็จะกลับฟื้นคืนชีพ และมีพละกำลังเช่นเดิม เนื่องจากการแสดงของหนังใหญ่ชุดนี้ ต้องใช้ตัวหนังและคนเชิดเป็นจำนวนมาก ซึ่งสร้างความอลังการให้แก่ผู้ชม ผู้สร้างงานจึงนำภาพชื่อราชรถยักษา 1 มานำเสนอในผลงาน

7.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยใช้รูปทรงที่ซ้อนกัน โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ภายในภาพที่มีการจัดวางในลักษณะทับซ้อนกัน ทั้งนี้ สังเกตเห็นได้บริเวณองค์ประกอบหลักและองค์ประกอบรอง

ราชรถยักษา 1. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวในแนวเฉียง สังเกตเห็นได้บริเวณลำตัวที่ต่อกับแขนที่ยื่นไปด้านขวาของยักษ์ทั้ง 2 ขณะที่ความเคลื่อนไหวในแนวดิ่งจะพบได้บริเวณเส้นขอบของรูปทรงบริเวณขวามือ จะค่อย ๆ เคลื่อนไปตามโครงสร้างในแนวโค้งสู่รอบนอก และวกกลับเข้าสู่ด้านในของภาพ ทำให้เกิดทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรอบของภาพเป็นแบบผสมผสาน

(3) การสร้างความสมดุล

ผู้วิจัยจัดวางองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ รูปยักษ์ไว้บริเวณส่วนกลางของภาพ เมื่อลากเส้นประแบ่งภาพออกเป็น 3 ช่อง จะเห็นว่า รูปทรงและพื้นที่ว่างบริเวณด้านซ้ายและขวามีสัดส่วนที่เท่ากัน จึงกล่าวได้ว่าผลงานชิ้นนี้มีการสร้างความสมดุลแลบสองข้างเท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้บริเวณว่างบวกและลบในการสร้างรูปทรง ทั้งนี้ พิจารณาจากบริเวณลำตัวของยักษ์ทั้ง 2 ตัว จะมีลักษณะเป็นที่ว่าง 2 นัย กล่าวคือ สามารถมองสลับกันระหว่างรูปกับพื้นหรือบริเวณว่างบวกและลบ

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผู้วิจัยใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันหรือทับซ้อนกัน โดยพิจารณาจากรูปยักษ์ที่อยู่ด้านขวามือและบังทับซ้อนรูปยักษ์ที่อยู่ถัดไป และรูปคนทางด้านขวาจะมีการทับซ้อนรูปทรงราชรถ ทำให้เกิดมิติความตื้นลึกของภาพทาง

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นแบบรูปทรงเปิด โดยสังเกตได้บริเวณรูปคนเชิดด้านซ้ายและบริเวณส่วนหัวของยักษ์ด้านบนของภาพจะเชื่อมต่อกับพื้นหลังที่เป็นสีเหลือง

ในลักษณะการสร้างของรูปทรงให้พร่ามัว และคลุมเครือ ทำให้เกิดการประสานสัมพันธ์ระหว่างรูปและพื้นอย่างอิสระ

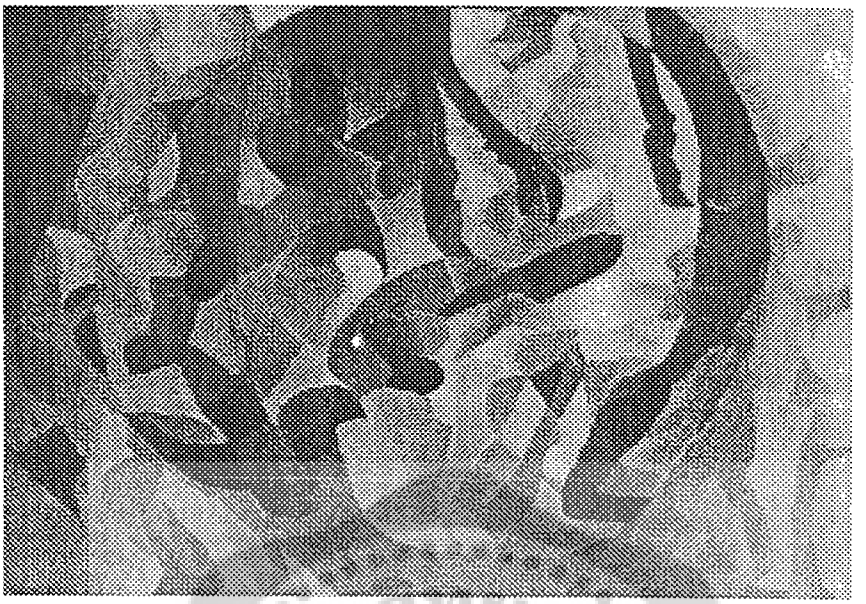
ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงกันข้าม โดยบริเวณพื้นหลังจะใช้สีเหลือง ส่วนองค์ประกอบหลักจะใช้สีเขียวอ่อน สีเขียวแก่ สีชมพูและสีแดง

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนบริเวณพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง บริเวณองค์ประกอบหลักจะใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืน ผนวกกับการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังใช้วิธีการระบายสีขอบคมและการระบายสีให้ขอบรอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

8. ผลงานภาพ หนุมานชาญไชย.



หนุมานชาญไชย. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

8.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ภาพผลงานชื่อหนุมานชาญไชย ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการสร้างงาน ด้วยการตัดทอนรูปทรงของหนังใหญ่ไปสู่รูปทรงที่เรียบง่าย มีลักษณะเป็นแผ่นระนาบ โดยจัดวางให้ทับซ้อนกันในลักษณะของรูปทรงที่ร่วมกันอยู่

8.2 เนื้อหาของภาพ

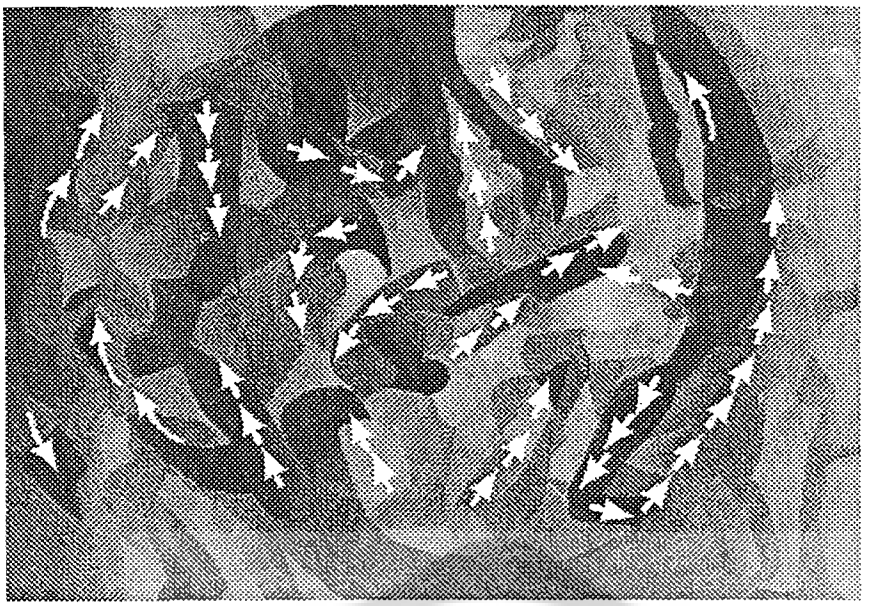
ผลงานชื่อหนุมานชาญไชย มีเนื้อหาของภาพในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม โดยผู้วิจัยต้องการนำเสนอภาพการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งเป็นภาพจับระหว่างหนุมาณกับยักษ์กำลังต่อสู้อยู่ในหนังผืนเดียวกัน ในภาพแสดงให้เห็นถึงพละกำลังของหนุมานที่ถลาจากอากาศแล้วเสยเข้าใส่คู่ต่อสู้อย่างกล้าหาญ สมกับคำที่ว่า หนุมานชาญไชย ผู้เชิดจะเชิดและเต้นไปตามเสียงกลองที่ตีประกอบ รวมทั้งบทพากย์ที่ตื่นเต้น พร้อมทั้งแสงไฟที่ส่องอยู่หลังจอ ทำให้การแสดงหนังใหญ่ชุดนี้เร้าใจยิ่งขึ้น

8.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยใช้วิธีการจัดโครงสร้างของภาพในลักษณะของกลุ่มรูปทรงร่วมกัน ทั้งนี้ พิจารณาจากเส้นขอบของรูปทรงที่ใช้ร่วมกันอยู่ เกิดเป็นน้ำหนักของสีที่ต่างกัน ทำให้เกิดกลุ่มรูปทรงร่วมกัน ซึ่งสังเกตได้บริเวณแขนของหนุมาณที่พาดมายังตัวยักษ์และสังเกตได้จากกลุ่มรูปทรงของหนังใหญ่ที่เป็นรูปทรงกลมวงใหญ่ จะมีการใช้เส้นขอบของรูปทรงกลมวงเล็กร่วมกัน



หนุมานชาญไชย. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพเป็นแบบผสมผสาน ซึ่งมีทิศทางความเคลื่อนไหวไปตามเส้นขอบและเส้นแกนของรูปทรง ทั้งในแนวเฉียง แนวดิ่ง จากศูนย์กลางและรอบนอก

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่าผู้วิจัยได้จัดวางองค์ประกอบหลัก โดยนำรูปโครงสร้างของหนังใหญ่ที่เป็นรูปวงกลมมาจัดวางไว้กึ่งกลางของภาพ โดยมีรูปทรงย่อย ๆ อยู่ภายใน จะสังเกตเห็นว่าพื้นที่ด้านซ้ายและด้านขวาจะมีลักษณะเป็นครึ่งวงกลม จึงทำให้เกิดความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้บริเวณว่างบวกและลบเพื่อสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากรูปหัวหนุมานและส่วนลำตัวบริเวณกลางภาพ จะเกิดเป็นที่ว่าง 2 นัย คือ ในส่วนที่เป็นบริเวณว่างบวกและลบสามารถมองสลับกันระหว่างรูปกับพื้นได้

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผู้วิจัย ใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน และทับซ้อนกัน ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปทรงที่มีขนาดใหญ่จะอยู่ใกล้ และทับซ้อนรูปทรงเล็กที่อยู่ไกลออกไป นอกจากนี้ยังสังเกตได้จากบริเวณกลางภาพซึ่งเห็นเป็นภาพการต่อสู้ โดยจะเห็นแขนของยักษ์และแขนของหนุมานไขว้กันอยู่ ทำให้เกิดการซ้อนสลับกันบริเวณหัวของหนุมาน ทำให้เกิดมิติความตื้นลึกของภาพ

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผู้วิจัยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น แบบรูปทรงแตกกระจาย ทั้งนี้ พิจารณาจากทิศทางความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน ซึ่งเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่าง ๆ โดยสังเกตได้จากการถลาตัวของหนุมานจากส่วนบนของภาพแล้วพุ่งเข้าสู่คู่ต่อสู้ในแนวเฉียง ประกอบกับรูปทรงย่อย ๆ ได้ถูกจัดวางโดย

สร้างความประสานกันระหว่างรูปและพื้น ทำให้เกิดเป็นรูปทรงแตกกระจาย

ค. การใช้สี

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงกันข้าม จำนวน 3 คู่ โดยพิจารณาจากการใช้สีตัดกันระหว่างสีน้ำเงินกับสีส้ม , สีแดงกับสีเขียว และสีส้มเหลืองกับม่วงน้ำเงิน

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนของพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสี โดยลงพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง จากนั้นใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนไปทั่วทั้งภาพ และวิธีการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี ผนวกกับวิธีการระบายสีขอบคม

9. ผลงานภาพ หนังใหญ่ 1.

หนังใหญ่ 1. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซม. 2544.

9.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานภาพหนังใหญ่ 1 ผู้วิจัยมีแนวความคิดที่จะใช้ส่วนประกอบเพิ่ม ด้วยการเพิ่มเติมและตกแต่งรูปทรงบางส่วนลงไป ทั้งนี้พิจารณาจากรูปหนุมานที่อยู่กลางภาพ มีการตัดต่อส่วนที่เป็นบริเวณคอมาต่อกับช่วงแขน และในส่วนของคนเชิดหนัง มีการเพิ่มเติมและตกแต่งเข้าไปใหม่ ซึ่งสังเกตได้บริเวณลำตัว

9.2 เนื้อหาของภาพ

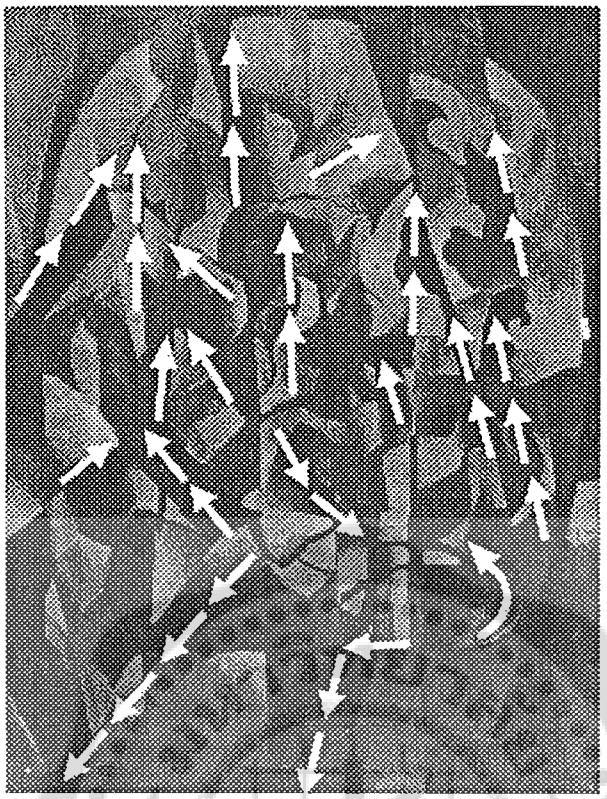
ผลงานชิ้นนี้มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม ผู้วิจัยได้นำช่วงเวลาตอนที่หนังใหญ่บางตัวมีการพักคนเชิดก็จะนำไปพิงไว้หลังจอ ซึ่งผู้ชมด้านหน้าจะเห็นเป็นเงาลาง ๆ ในขณะที่หนังบางตัวกำลังเดินออกมาตามจังหวะของการบรรเลงวงมโหรี และบทพากย์ ก็จะทำให้เกิดภาพทั้งด้านหน้าจอและหลังจอในเวลาเดียวกัน

9.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยสร้างกลุ่มรูปทรงในลักษณะกลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบ ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปทรงที่ปรากฏในภาพ ผู้วิจัยได้แยกรูปทรงย่อย ๆ ออกจากรูปทรงใหญ่ แล้วนำมาประกอบเข้าด้วยกัน ทำให้เกิดรูปทรงหลาย ๆ ด้านมารวมกัน



หนังใหญ่ 1. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศร จะพบว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพเป็นแบบผสมผสานไปตามเส้นขอบของรูปทรง และตามสายตาของผู้ชม

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะเห็นว่า พื้นที่ถูกแบ่งออกเป็น 4 ช่วง จะสังเกตเห็นว่าส่วนประกอบย่อย ๆ เช่น สี น้ำหนักอ่อนแก่ จะมีสัดส่วนเกือบเท่ากัน จึงกล่าวได้ว่า ผลงานชิ้นนี้มีการสร้างความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้บริเวณว่างบวกและลบเพื่อสร้างรูปทรง ทั้งนี้ พิจารณาจากส่วนแขนและขาของคนเชิดหนังใหญ่ และบริเวณส่วนบนขวาของภาพ สามารถมองสลับกันระหว่างรูปทรงกับพื้นได้

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผู้วิจัยสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน และทับซ้อนกัน โดยพิจารณาจากรูปทรงของหนังใหญ่ที่อยู่บนสุดจะถูกบังไล่ลงมาจนถึงส่วนล่างของภาพที่เป็นรูปคนกำลังเชิดหนังใหญ่ ซึ่งอยู่ในระยะใกล้ที่สุด

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้แบบรูปทรงแตกกระจาย ทั้งนี้ พิจารณาจากเส้นขอบของรูปทรงย่อย

มีทิศทางที่ยักเยื้องกระจายไปทั่วทั้งภาพ จึงทำให้เกิดรูปทรงแบบแตกกระจายไปด้วย

ค. การใช้สี

ผู้วิจัยเลือกใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีใกล้เคียงกัน ซึ่งได้แก่ สีเหลือง เขียว และสีน้ำเงิน

ง. วิธีการระบายสี

ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสี โดยการลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง จากนั้นใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนด้วยสีเขียว และสีน้ำเงิน ผนวกกับการระบายสีขอบคมและการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

10. ผลงานภาพ พระลักษณ์ถูกศร.

พระลักษณ์ถูกศร. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

10.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชื่อพระลักษณ์ถูกศร ผู้วิจัยใช้แนวความคิดในการแสดงให้เห็นด้านต่าง ๆ มาปะปนบนระนาบ แต่ทั้งนี้ภาพหนังใหญ่เป็นภาพลักษณะแบนมองเห็นได้เพียง 2 ด้านเท่านั้น ผู้วิจัยจึงนำภาพการสลับด้านหน้าและด้านหลังมาจัดวางบนระนาบเดียวกัน

10.2 เนื้อหาของภาพ

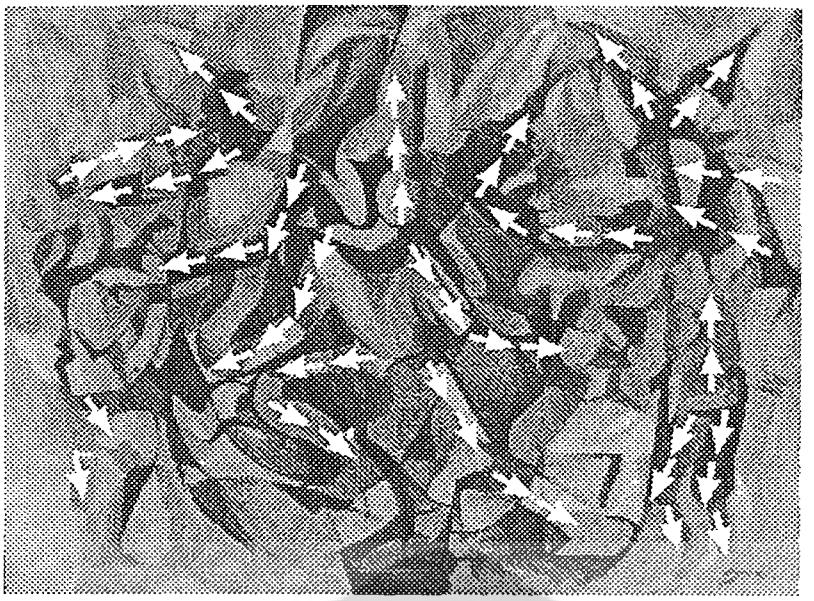
ผลงานชื่อพระลักษณ์ถูกศร มีเนื้อหาในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม โดยเป็นมุมมองที่เสนอให้เห็นวิถีชีวิตของสังคม ชุมชนวัดขนอนที่ยังคงรักษาการแสดงหนังใหญ่ตามแบบโบราณ แต่ได้มีการเปลี่ยนแปลงจากการใช้กะลาจุดไฟมาเป็นแสงจากไฟฟ้าแทน สำหรับภาพนี้เป็นภาพตอนอินทรชิตแปลงกายเป็นพระอินทร์แล้วยิงศรนาคบาศมาถูกพระลักษณ์ล้มลง ซึ่งท่าทางการถูกศรยิงถือได้ว่าเป็นลักษณะที่สืบทอดมาแต่โบราณ โดยปรากฏให้เห็นในท่าที่เหมือนกัน บนจิตรกรรมฝาผนัง ตอนสุวรรณสามชาดก อันเป็นรูปเชิงชั้นครูที่สวยงามมาก ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกมานำเสนอในการสร้างงาน การแสดงในตอนนี้ นอกจากจะมีวงมโหรีปี่พาทย์และบทพากย์ที่สร้างความตื่นเต้นแล้ว ยังมีการใช้เสียงประกอบคล้ายการยิงปืนด้วยแสงเลเซอร์ ยิ่งทำให้เกิดความเร้าใจมากขึ้น

10.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยใช้กลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบ ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปหนังใหญ่ทางด้านซ้ายและขวา จะมีลักษณะการสลับด้าน โดยหันหน้าเข้าหากัน



พระลักษณ์ถูกศร. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากลูกศรสั้น จะพบว่า ผลงานชิ้นนี้มีทิศทางความเคลื่อนไหวไปตามแขนและขาของรูปหนังใหญ่ ทั้งในแนวนอน แนวเฉียง รวมทั้งเคลื่อนไหวจากศูนย์กลางและจากรอบนอก ซึ่งเป็นความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า ผลงานชิ้นนี้มีการสร้างความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน โดยผู้วิจัยจัดวางองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ ตัวหนัง 2 ตัว และคนเชิด 1 คน จัดวางค่อนมาทางด้านซ้าย และได้มีการถ่วงดุลด้วยการจัดวางขาของพระลักษณ์ซึ่งอยู่กลางภาพให้ยื่นมาทางด้านขวา เพื่อช่วยถ่วงดุลให้กับด้านขวา จึงทำให้ภาพเกิดความสมดุลทางความรู้สึกแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผู้วิจัยใช้เส้นในการสร้างรูปทรง ทั้งนี้ พิจารณาจากภาพพระลักษณ์ซึ่งอยู่กลางภาพ มีลักษณะการตัดเส้นบริเวณช่วงลำตัว แขนและขา รวมไปถึงพื้นบางส่วนบริเวณด้านซ้ายและขวาของภาพ

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยการใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน และทับซ้อนกัน โดยพิจารณาจากรูปทรงของพระลักษณ์ซึ่งอยู่ใกล้จะมีขนาดใหญ่และรูปหนังใหญ่ที่อยู่ถัดออกไปจะมีขนาดเล็ก ขณะเดียวกันก็บังและทับซ้อนกันด้วย

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรง

ผู้วิจัยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นแบบรูปทรงแตกกระจาย ทั้งนี้ พิจารณาจากเส้นขอบของรูปทรงที่มีลักษณะเป็นเส้นหยักแบบฟันปลา ทำให้เกิดเป็นรูปทรงแตกกระจาย

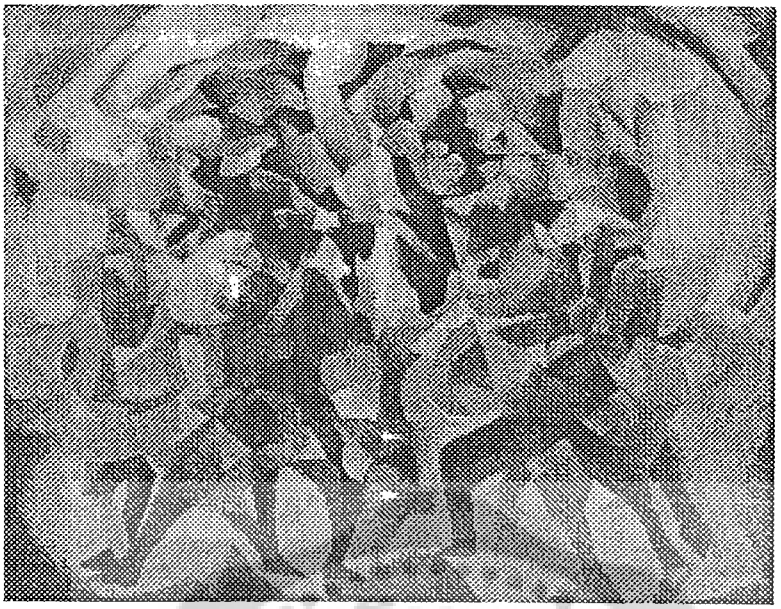
ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีร้อนและเย็น ซึ่งได้แก่ สีเหลืองและสีส้มในกลุ่มสีร้อน สีเขียวและสีน้ำเงิน ในกลุ่มสีเย็น

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนของพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีระบายสี โดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง จากนั้นใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนในส่วนที่เป็นรูปคนเชิดและรูปหนังใหญ่ เมื่อสีหมาด ๆ ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี และการระบายสีขอบคม ผนวกกับวิธีการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

11. ผลงานภาพ พลยักษ์.



พลยักษ์. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

11.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชื่อพลยักษ์ ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการสร้างงานคล้ายกับภาพผลงานชื่อหนุมานกับยักษา แตกต่างกันที่ภาพนี้มีลักษณะการสร้างความเคลื่อนไหวด้วยการซ้ำของรูปทรง

11.2 เนื้อหาของภาพ

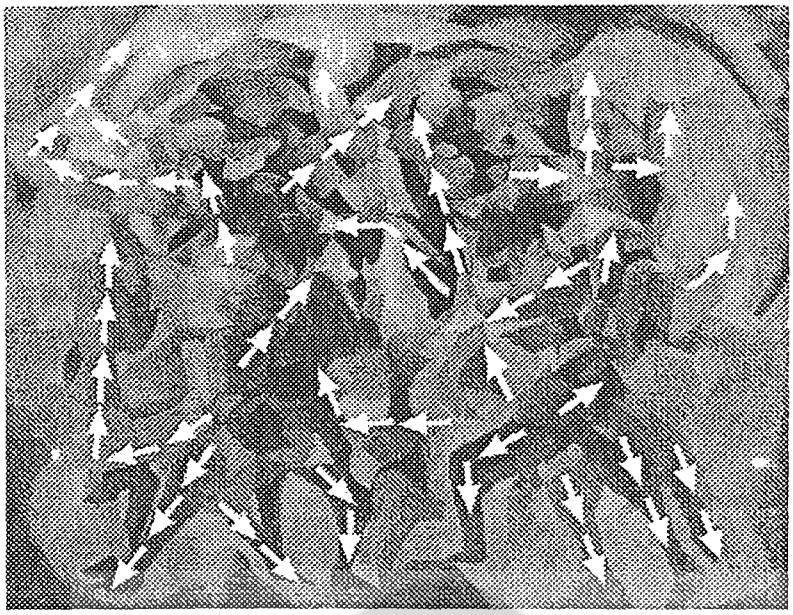
ผลงานชื่อพลยักษ์ มีเนื้อหาของภาพในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม คล้ายกับภาพผลงานชื่อหนุมานกับยักษา เป็นภาพการเคลื่อนทัพของฝ่ายยักษ์ด้วยการขี่ม้า ผู้วิจัยต้องการถ่ายทอดการเคลื่อนไหวของภาพนี้ด้วยการเขียนภาพให้แขนของยักษ์และคนเชิดหนังมีรูปทรงที่ซ้ำกัน ประกอบกับแสงไฟที่ลุกโชนอยู่หลังจอ และจังหวะของวงมโหรี ก็ยิ่งสร้างความเคลื่อนไหวได้อย่างน่าสนใจ

11.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัย ใช้กลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบ ด้วยการนำรูปด้านหน้า ด้านข้าง และด้านหลังมาจัดรวมกันบนระนาบเดียวกัน ทั้งนี้พิจารณาจากภาพยักษ์มีการสลับด้านของใบหน้าและตัว ในขณะที่รูปคนเชิดหนังใหญ่มีการใช้รูปด้านหลาย ๆ ด้านมาประกอบกันบนระนาบเดียวกันอีกด้วย



พลยักษ์. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

(2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพจะเป็นความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน โดยสังเกตได้จากตัวหนังใหญ่ที่เป็นรูปยักษ์กำลังยกแขน โดยผู้วิจัยได้จัดวางแขนให้มีลักษณะการซ้ำกัน โดยเปลี่ยนตำแหน่งให้ยักเยื้องกัน ประกอบกับการจัดวางรูปคนเชิดหนังด้วยการเพิ่มจำนวนขาให้มากขึ้นในลักษณะการยก โยก และย่อขา จึงทำให้ผลงานชิ้นนี้เกิดทิศทางความเคลื่อนไหวทั้งในแนวดิ่ง แนวนอน แนวเฉียง เป็นแบบผสมผสาน

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ ซึ่งแบ่งภาพออกเป็น 4 ส่วน จะสังเกตเห็นว่าผู้วิจัยสร้างความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน กล่าวคือ ผู้วิจัยจัดวางองค์ประกอบหลักของภาพ ซึ่งได้แก่ รูปคนเชิดหนังใหญ่ 2 คน ไว้ทางซ้าย แต่ผู้วิจัยใช้รูปคนเชิดหนังใหญ่อีก 1 คน ซึ่งมีการจัดวางรูปทรงที่ซ้ำกัน โดยเฉพาะช่วงขาที่มีทิศทางมาทางด้านขวา เกิดการถ่วงดุล จึงเกิดความสมดุลทางความรู้สึกแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผู้วิจัยใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อยที่มีลักษณะเป็นแผ่นระนาบ ซึ่งผู้วิจัยได้ซอยรูปทรงทั้งตัวหนังใหญ่และคนเชิดให้เกิดเป็นแผ่นระนาบ แต่ยังคงเค้าโครงเดิมของการเชิดหนังใหญ่อยู่

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน และทับซ้อนกัน

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้แบบรูปทรงแตกกระจาย โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ที่เป็นแผ่นระนาบ มีการจัดวางในลักษณะการทับซ้อน และกระจายไปทั่วทั้งรูปและพื้น ทั้งนี้พิจารณาจากกลุ่มตัวหนัง

ใหญ่และคนเชิด มีการจัดวางในลักษณะการยักเยื้อง เลื่อมล้ำกัน โดยมีการสร้างน้ำหนักความอ่อนแก่ ให้เกิดความแตกต่างกันระหว่างรูปและพื้น จึงทำให้ผลงานชิ้นนี้เป็นแบบรูปทรงแตกกระจาย

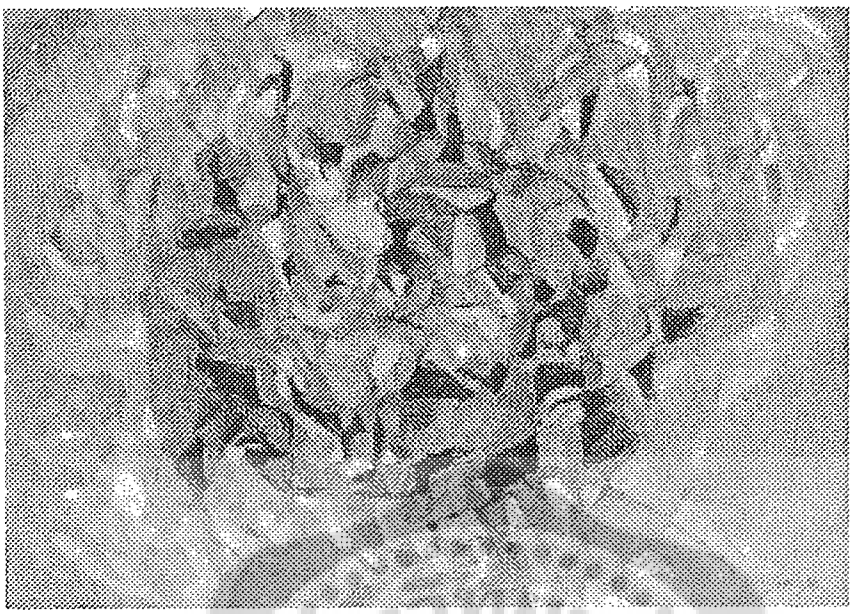
ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงกันข้ามกัน ทั้งนี้พิจารณาได้จากบริเวณส่วนบนของภาพมีการใช้สีเขียว ขณะที่ส่วนล่างของภาพใช้สีแดง โดยมีสีเหลืองเป็นตัวประสานเพื่อลดค่าการตัดกันของสีให้น้อยลง

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนของพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสี โดยลงสีพื้นไว้ก่อน ด้วยสีเหลือง จากนั้นใช้วิธีการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี ผนวกกับวิธีการระบายสีขอบคม และวิธีการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

12. ผลงานภาพ พระลักษณ์กับอินทรชิต .



พระลักษณ์กับอินทรชิต . สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

12.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชื่อพระลักษณ์กับอินทรชิต มีแนวความคิดในการสร้างงานด้วยวิธีการละลายรูปทรงให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย ทำให้เกิดเป็นแผ่นระนาบย่อย ๆ โดยผสานกับการระบายสีแบบเรียบกลมกลืน โดยให้ภาพเกิดการซ้อนทับกัน สามารถมองเห็นเค้าโครงของรูปลักษณะของหนังใหญ่ได้

12.2 เนื้อหาของภาพ

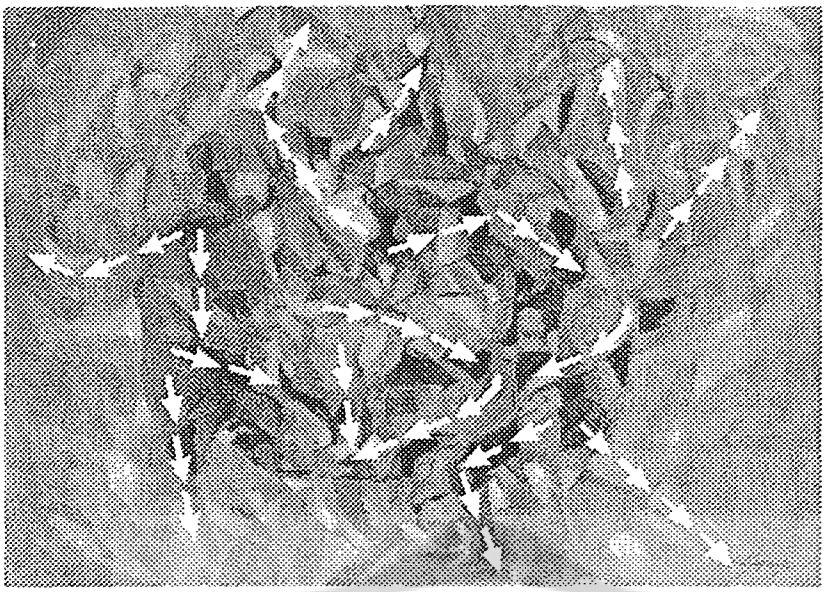
ผลงานชื่อพระลักษณ์กับอินทรชิต มีเนื้อหาในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม โดยผู้วิจัยได้บรรยายถึงลักษณะของการเชิดหนังใหญ่ของกลุ่มคนในเขตชุมชนวัดขนอน ซึ่งเป็นภาพการต่อสู้กันระหว่างพระลักษณ์กับอินทรชิต หรือเรียกตามลักษณะของหนังใหญ่ว่า "หนังจับ" ภาพนี้ ถือได้ว่าเป็นมวยคู่เอกที่ต่อสู้กันเป็นประจำ เพราะต่างก็มีอาวุธเป็นศร ทำให้การต่อสู้ผลัดกันแพ้ผลัดกันชนะ ซึ่งเป็นที่ชื่นชอบของผู้สร้างงานเป็นอย่างยิ่ง

12.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะของกลุ่มรูปทรงที่ทับซ้อนกัน โดยพิจารณาจากพื้นหลัง ซึ่งเป็นรูปทรงที่เลือนลาง **ได้ถูกกลุ่มรูปทรงที่เป็นภาพคนและภาพจับซ้อนทับกันอยู่เกิดเป็นกลุ่มรูปทรงโดยรวม**



พระลักษณ์กับอินทรชิต . สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

(2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่า รูปทรงที่ทับซ้อนกันไปมาในภาพทำให้เกิดความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน ทั้งนี้ สังเกตได้จากตัวภาพจับระหว่างพระลักษณ์กับอินทรชิต โดยพระลักษณ์จะอยู่ด้านบน ซึ่งอยู่ในท่าใช้ขายันมาทางด้านขวา ในขณะที่มือซ้ายกำลังยื้อยุด มือขวาก็ง้างคันศรกำลังจะฟาดไปยังอินทรชิต ขณะที่อินทรชิตก็เอื้อมไปดึงต้นขา พร้อมกับเอนตัวไปในแนวเฉียง จึงทำให้ภาพเกิดความเคลื่อนไหวในแนวดิ่ง แนวนอน และแนวเฉียง

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะเห็นได้ว่า องค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ ภาพคนและภาพจับนั้นจะถูกจัดวางให้เกิดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน ความสมดุลดังกล่าวพิจารณาจากการจัดวางตำแหน่งของคนที่ค่อนมาทางซ้าย ในขณะที่ตัวภาพจับที่มีขายื่นมาทางขวาในแนวเฉียงเพื่อถ่วงสมดุล จึงทำให้เกิดความสมดุลทางความรู้สึก

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อยที่มีเกิดจากการระบายสีในลักษณะเป็นแผ่นระนาบเล็ก ๆ มีลักษณะซ้อนกันอยู่

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้ มีการสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยการใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันหรือทับซ้อน ทั้งนี้ พิจารณาได้จากรูปทรงของคนมีขนาดต่างกัน ในขณะที่ภาพหนังใหญ่มีการบังกันและทับซ้อนรูปคนที่กำลังเชิด เกิดเป็นมิติความตื้นลึกของภาพ

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้แบบรูปทรงแตกกระจายในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ที่เป็นแผ่นระนาบกระจายไปทั่วทั้งรูปและพื้น

ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงกันข้าม โดยพิจารณาจากบริเวณส่วนที่เป็นพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้สีเหลือง ในขณะที่บริเวณตัวคนและตัวหนังใหญ่มีการใช้สีม่วงและน้ำเงินเป็นสีหลัก

ง. วิธีการระบายสี

ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสี โดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง ผนวกกับการระบายสีเรียบกลมกลืนในส่วนที่เป็นภาพคนเชิด และภาพจับระหว่างพระลักษณ์กับอินทรชิต ใช้วิธีการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสีเป็นส่วนใหญ่ผสานกับการระบายสีขอบคม

13. ผลงานภาพ ศรนาคบาศ.

ศรนาคบาศ. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

13.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชื่อศรนาคบาศ ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการสร้างงานคล้ายกับพระลักษณ์รบกับอินทรชิต กล่าวคือ ใช้วิธีการละลายรูปทรงให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย เกิดเป็นแผ่นระนาบย่อย ๆ ผสมผสานกับการซ้อนทับของรูปทรงโดยคำนึงถึงบริเวณว่างบวกและลบ เมื่อพิจารณาจะสามารถมองเห็นเค้าโครงรูปคนกำลังเชิดหนังใหญ่ได้ในลักษณะคลุมเครือ

13.2 เนื้อหาของภาพ

ผลงานชื่อศรนาคบาศ มีเนื้อหาในประเด็นเกี่ยวมนุษย์และสังคม เป็นภาพการแสดงหนังใหญ่ที่วัดขนอน โดยทางวัดได้จัดแสดงขึ้นในเทศกาลทอดกฐิน ทั้งนี้ ผู้วิจัยนำเสนอเรื่องรามเกียรติ์ ตอนอินทรชิตกำลังแผลงศรนาคบาศซึ่งเป็นภาพที่นำลีลามาจากการเล่นโขน ถือเป็นท่าที่งดงามท่าหนึ่ง ดูขึงขังในทีท่า แต่ก็แฝงไว้ซึ่งความอ่อนช้อย ทำให้ผู้สร้างรู้สึกประทับใจ จึงได้เลือกภาพศรนาคบาศนำมาสร้างสรรค์และพัฒนา ซึ่งตอนนี้เป็นช่วงเวลาของการบรรเลง เพลงรัว ที่สร้างความตื่นเต้นให้กับผู้วิจัยมาก เพราะผู้เชิดจะต้องเต้นรัวไปตามจังหวะของกลองให้ดูคล้ายกับกำลังจะแสดงอิทธิฤทธิ์

13.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยใช้วิธีการจัดโครงสร้างของภาพ โดยการใช้ลักษณะของกลุ่มรูปทรงที่ทับซ้อนกัน

ทั้งนี้พิจารณาจากบริเวณกลางภาพจะมีลักษณะเป็นโครงสร้างของรูปอินทรชิตกำลังโก่งคันศร ซึ่งเป็นโครงสร้างใหญ่ โดยผู้วิจัยได้จัดวางรูปทรงของคนเชิดในท่าทางต่าง ๆ ให้ทับซ้อนกัน

ศรนาคบาศ. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่า เส้นขอบของรูปทรงในภาพมีลักษณะของเส้นหยักหรือฟันปลา ซึ่งมีทิศทางไปในแนวเฉียง แนวดิ่ง และแนวนอน ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะเห็นได้ว่า ผู้วิจัยได้จัดวางองค์ประกอบหลัก ซึ่งเป็นรูปอินทรชิตกำลังแผลงศรค่อนมาทางขวา ในขณะเดียวกันผู้วิจัยได้จัดวางขาของอินทรชิตให้ยื่นมาด้านขวา ทำให้เกิดการถ่วงดุล ทำให้เกิดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้ระนาบในการสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ที่มีลักษณะเป็นแผ่นระนาบ ซึ่งเกิดจากการระบายสีในลักษณะการระบายเรียบ

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผู้วิจัยใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน และทับซ้อนกัน ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปทรงของอินทรชิตที่อยู่ใกล้จะมีขนาดใหญ่ และรูปหนังใหญ่ที่อยู่ถัดออกไปจะมีขนาดเล็ก รวมทั้งมีการบังกันและทับซ้อนกัน ทำให้เกิดความตื้นลึกของภาพ

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้แบบรูปทรงแตกกระจาย โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ของภาพ ที่ถูกจัดวางในลักษณะการกระจายไปทั่วทั้งภาพ

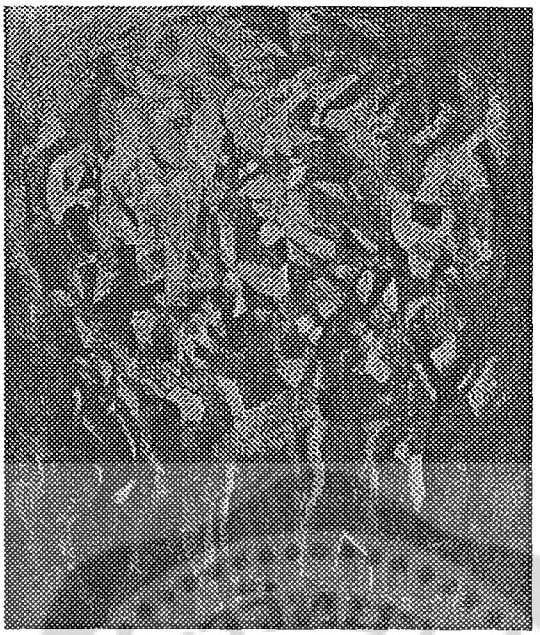
ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงข้าม จำนวน 2 คู่ โดยสังเกตได้จากในภาพมีการใช้สีตัดกันระหว่างสีแดงกับสีเขียว และสีม่วงกับสีเหลือง ซึ่งสีคู่ที่ 2 ถึงแม้จะมีการใช้สีม่วงในปริมาณน้อยก็ตาม

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนของพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง ปล่อยให้สีหมาด จากนั้นร่างภาพคร่าว ๆ แล้วใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนด้วยสีส้ม แดง เขียว และม่วงตามลำดับ เมื่อสีหมาดผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสีทั่วทั้งภาพ และการระบายสีขอบคม ผนวกกับวิธีการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

14. ผลงานภาพ พระรามแผลงศร.



พระรามแผลงศร. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

14.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชื่อพระรามแผลงศร ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการสร้างงานด้วยการทำลายรูปทรงให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย เกิดเป็นมุมและแผ่นระนาบย่อย ๆ ผนวกกับการทับซ้อนของรูปทรง ซึ่งยังคงรักษาโครงหนังใหญ่ไว้อยู่

14.2 เนื้อหาของภาพ

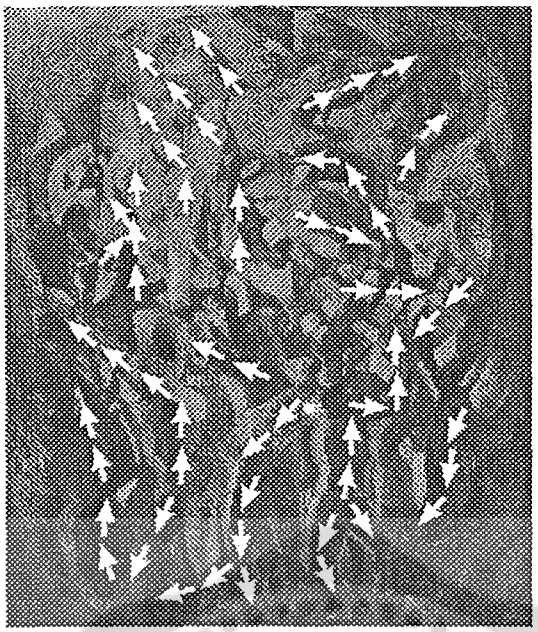
ผลงานชื่อพระรามแผลงศร มีเนื้อหาของภาพในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม ที่เสนอมุมมองในสังคมของชุมชนวัดขนอน ภาพนี้เป็นภาพที่ผู้วิจัยได้ไปชมการแสดงหนังใหญ่ของกลุ่มนักเรียนที่วัดขนอน ตอนพิเภกกราบทูลให้พระรามยิงศรไชยไปยังวิมานไชยฉิมพลี ซึ่งเป็นที่อยู่ของพญาครุฑ เพื่อต้องการให้พญาครุฑมาช่วยจิกตีเหล่านาคออกจากตัวของพระลักษณ์ ผลงานชิ้นนี้มีความคล้ายคลึงกับภาพชื่อศรนาคบาศ ซึ่งเป็นภาพที่อยู่ในท่าแผลงศร แต่มีความแตกต่างในเรื่องของท่าทางและตำแหน่งของคันศร โดยเฉพาะภาพพระรามแผลงศรนี้จะอยู่ในท่าทางที่ใกล้ความเป็นจริงมากที่สุด ดังนั้นผู้สร้างงานจึงนำมาเสนอในการสร้างงาน

14.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยใช้กลุ่มรูปทรงที่ซ้อนกัน โดยใช้รูปทรงของหนังใหญ่ที่เป็นรูปพระรามกำลังแผลงศรและรูปคนเชิด นำมาจัดวางโดยให้รูปทรงซ้อนกันหลาย ๆ ภาพ เกิดเป็นแผ่นระนาบย่อย ๆ ที่รวมกันเป็นกลุ่มของรูปทรง



พระรามแผลงศร. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

(2) ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะเห็นความเคลื่อนไหวเป็นแบบผสมผสาน โดยเคลื่อนไหวจากส่วนกลางของภาพขึ้นเป็นแนวดิ่ง แล้วกระจายไปในแนวเฉียงทั้งด้านซ้ายและด้านขวาของภาพ

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาที่เส้นประในแนวนอน จะพบว่า กลุ่มของรูปทรงแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนบน และส่วนล่าง ซึ่งมีน้ำหนักที่ใกล้เคียง จึงทำให้เกิดความสมดุลด้วยน้ำหนักในแนวตั้ง

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ที่เกิดจากการซอยรูปทรงออกเป็นแผ่นเล็ก ๆ โดยเฉพาะบริเวณส่วนบนของภาพ จะแสดงให้เห็นคล้ายหน้าตัดเพชรมองเห็นเป็นแผ่นระนาบในลักษณะการทับซ้อนกัน

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผู้วิจัยสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน และทับซ้อนกัน ทั้งนี้ พิจารณาจากโครงสร้างของรูปพระรามแผลงศร ซึ่งอยู่ใกล้ จะมีขนาดใหญ่และรูปหนังใหญ่ที่อยู่ถัดไปจะมีขนาดเล็ก และในส่วนของรูปคนเชิดหนังก็มีลักษณะแบบเดียวกัน นอกจากนี้ยังมีการบังกันและทับซ้อนกันภายในภาพอีกด้วย

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นแบบรูปทรงแตกกระจาย โดยพิจารณาจากรูปทรงที่ถูกทำลายเป็นรูปทรงย่อย ๆ เกิดเป็นแผ่นระนาบกระจายไปทั่วทั้งภาพ

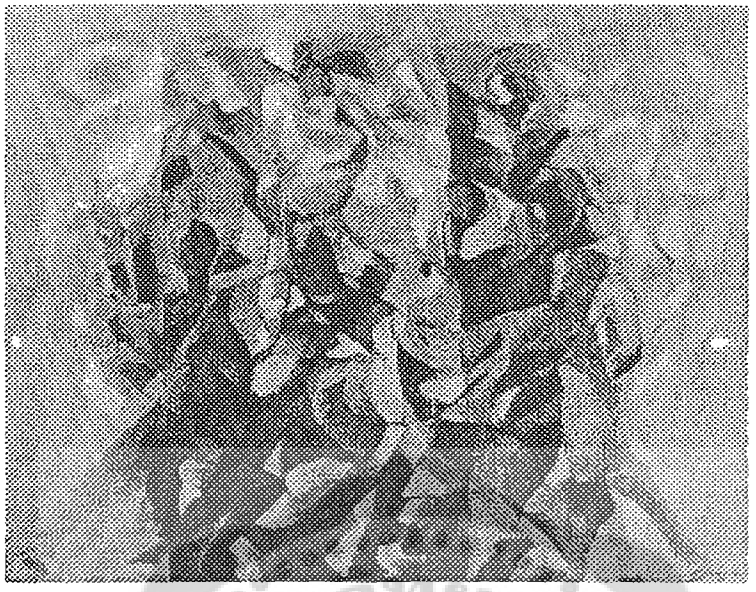
ค. การใช้สี

ผู้วิจัยเลือกใช้สีตัดกัน ในกลุ่มสีร้อนและสีเย็น โดยในส่วนที่เป็นพื้นหลัง ผู้วิจัยเลือกใช้สีฟ้าและสีเขียว ส่วนบริเวณที่เป็นรูปคนเชิดและรูปพระรามแผลงศรจะใช้สีแดง เหลือง และสีส้ม

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนของพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีฟ้า ในส่วนขององค์ประกอบหลัก ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักในส่วนที่เป็นตัวหนังใหญ่และคนเชิด ผนวกกับวิธีการระบายสีขอบคม และการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

15. ผลงานชื่อ หนุมานกับยักษา.



หนุมานกับยักษา. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

15.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชื่อหนุมานกับยักษา ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการสร้างงานด้วยการทำลายรูปทรงให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย เกิดเป็นมุมและแผ่นระนาบย่อย ๆ ผสานกับการทับซ้อนของรูปทรง และใช้วิธีการระบายสีให้ขอบรูปทรงพร่ามัว เพื่อสร้างความคลุมเครือระหว่างรูปทรงกับพื้น ในลักษณะรูทรงเปิด

15.2 เนื้อหาของภาพ

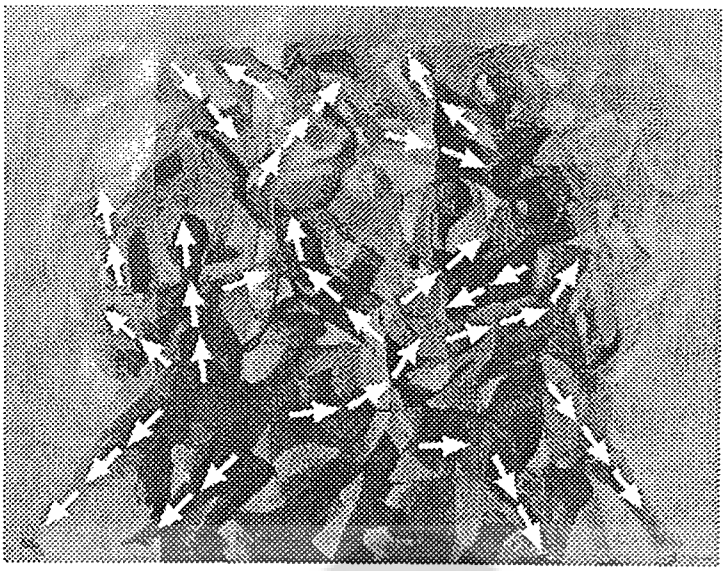
ผลงานชื่อหนุมานกับยักษา มีเนื้อหาในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม โดยผู้วิจัยนำเสนอเนื้อหาในการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งเป็นภาพการต่อสู้ระหว่างหนุมานกับยักษ์ ในที่นี้ไม่ได้ระบุว่ายักษ์ชื่ออะไร เนื่องจากหนุมานนั้นมีคู่ต่อสู้ที่เป็นยักษ์เกือบทั้งสิ้น ดังนั้น ผู้สร้างงานจึงนำเสนอในลักษณะของภาพจับระหว่างหนุมานกับยักษ์ ประกอบกับบรรยากาศของแสงไฟด้านหลังจอได้ลุกโชน ให้ความรู้สึกของความเคลื่อนไหว โดยมีผู้เชิดเต้นไปตามจังหวะของมโหรีปีพาทย์ และท่วงทำนองของคนพากย์ เสมือนตัวหนังดั่งมีชีวิต

15.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยใช้กลุ่มรูปทรงที่ร่วมกัน โดยสร้างความแตกต่างระหว่างน้ำหนักอ่อนแก่ เพื่อต้องการให้รูปทรงที่ทับซ้อนกัน สามารถมองเห็นโครงสร้างของรูปทรงหนังใหญ่ และคนเชิดหนังได้ในเวลาเดียวกัน



หนุมานกับยักษา. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะเห็นความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพทั้งในแนวดิ่ง แนวนอน แนวเฉียงและจากศูนย์กลาง ทั้งนี้ สังเกตได้จากท่าทางการต่อสู้ระหว่างหนุมานกับยักษ์ จะมีการยืด โยก ดึงและดันไปมา นอกจากนี้ ทิศทางความเคลื่อนไหวของภาพยังเกิดจากบริเวณคนเชิดที่มีการก้าวเท้าในแนวเฉียงซ้ายและเฉียงขวา จึงทำให้ผลงานชิ้นนี้เกิดความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นแกนกลางของภาพ จะพบว่ามีการจัดวางองค์ประกอบหลักไว้ทางซ้ายมือ ขณะที่ทางขวามือมีรูปคนเชิดหนังอยู่ 1 คน และภาพของยักษ์ที่มีทิศทางพุ่งมาทางขวา ทำให้เกิดการถ่วงดุล ทำให้เกิดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ที่ถูกซอยออกเป็นแผ่นระนาบเล็ก ๆ มีลักษณะเป็นแผ่นระนาบและจัดวางรูปทรงในลักษณะทับซ้อนกัน

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผู้วิจัยสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันและทับซ้อนกัน โดยพิจารณาจากรูปยักษ์ที่อยู่บริเวณส่วนล่างของภาพ มีการทับซ้อนภาพคนที่กำลังเชิดหนังใหญ่ ทำให้เกิดความตื้นลึกของภาพ

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผู้วิจัยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นแบบรูปทรงแตกกระจาย ทั้งนี้ พิจารณาได้จากรูปทรงย่อย ๆ ของมนุมานกับยักษ์จะถูกทำลายรูปทรงเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย โดยมีการจัดวางในลักษณะกระจายไปทั่วทั้งรูปและพื้น

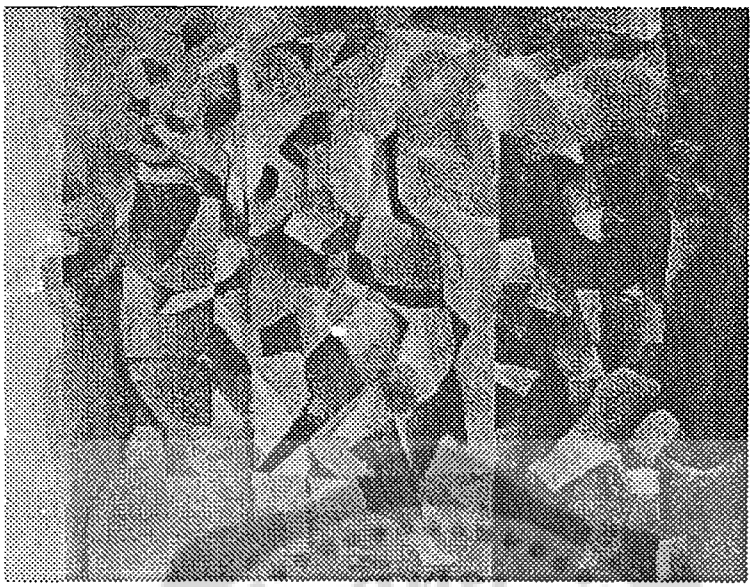
ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงกันข้าม โดยพื้นหลังจะใช้สีเหลือง สีเขียวและสีขาว ซึ่งองค์ประกอบหลักจะใช้สีส้ม สีแดง ดังนั้น ผลงานชิ้นนี้จึงใช้สีตัดกันอย่างชัดเจน

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนของพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนด้วยสีเหลือง จากนั้นใช้วิธีการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักในส่วนที่เป็นตัวหนังใหญ่และคนเชิด นอกจากนี้บริเวณขอบของรูปทรง ใช้วิธีการระบายสีขอบคม ผนวกกับการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกับอย่างนุ่มนวล ทั้งนี้สังเกตได้บริเวณตัวยักษ์และคนเชิดด้านขวามือ

16. ผลงานชื่อ หนังใหญ่ 2.



หนังใหญ่ 2. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

16.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ภาพผลงานชื่อหนังใหญ่ 2 ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการสร้างงาน ด้วยการทำลายรูปทรงและแบ่งรูปทรง โดยให้เห็นเป็นแผ่นระนาบทับซ้อนกัน ทั้งนี้พิจารณาจากภาพคนเชิดและตัวหนังใหญ่ที่ถูกตัดทอนเป็นรูปทรงที่เรียบง่าย พร้อมกับนำโครงสร้างของผืนหนังคล้ายรูปวงกลมมาจัดทับลงไปเพื่อสร้างความเอกภาพของกลุ่มรูปทรง

16.2 เนื้อหาของภาพ

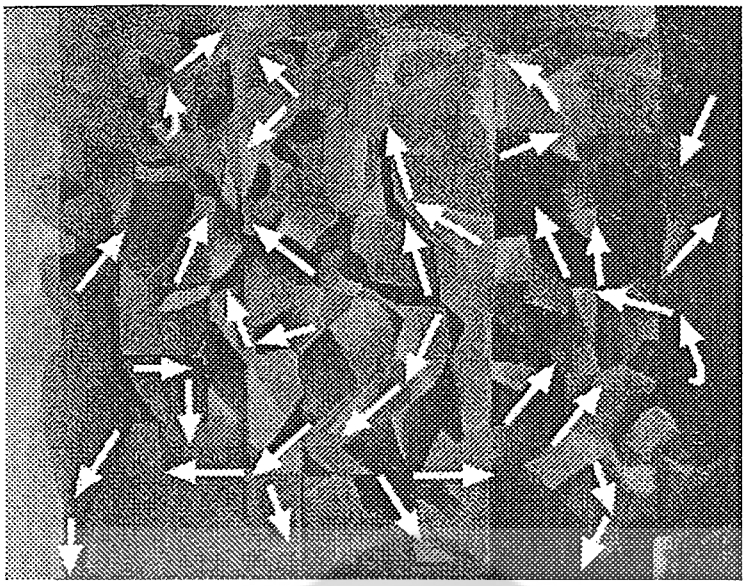
ผลงานชิ้นนี้ เป็นภาพในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม โดยผู้วิจัยยังคงนำเรื่องราวในสังคมชุมชนวัดขนอน เกี่ยวกับการแสดงหนังใหญ่มาเป็นเนื้อหา สำหรับภาพนี้ ผู้วิจัยได้เรื่องราวที่เกิดจากการฝึกในท่าเต้นต่าง ๆ ของหนังใหญ่ ตามแบบแผนที่สืบทอดมา เช่น การหันหน้าหนังจะต้องหันหน้าไปตามที่ตัวหนังจะไป หรือหันหน้าหนังไปตามท่าทางของท่าเชิดหนัง

16.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยใช้กลุ่มรูปทรงที่เชื่อมต่อกัน ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ภาพในภาพที่มีการประกอบกันในลักษณะด้านต่อด้าน และมุมต่อมุมสัมผัสกัน



หนังใหญ่ 2. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพเป็นความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน โดยเคลื่อนไหวไปตามเส้นขอบของรูปทรง คนเชิดและท่าทางของรูปหนังใหญ่ ซึ่งเคลื่อนไหวทั้งในแนวดิ่ง แนวนอน แนวเฉียง

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ช่อง จะพบว่าพื้นที่ถูกแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ซึ่งสังเกตเห็นว่า ส่วนประกอบถูกเส้นประแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ในลักษณะเกือบเท่ากัน จึงกล่าวได้ว่าผลงานชิ้นนี้มีการสร้างความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผู้วิจัยใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ภายในมีลักษณะเป็นแผ่นระนาบที่ทับซ้อนกัน ด้วยโครงสร้างของผืนหนังใหญ่ที่เป็นรูปวงกลม โดยมีเส้นขอบที่เกิดจากการระบายสีพาดลงมาในแนวดิ่ง ทำให้เกิดเป็นระนาบที่เชื่อมต่อกัน

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันและทับซ้อนกัน ทั้งนี้ พิจารณาได้จากรูปทรงบริเวณช่วงขาของหนังใหญ่จะมีการทับซ้อนอยู่บนตัวคนเชิดหนังใหญ่ ซึ่งอยู่กึ่งกลางด้านล่างของภาพ

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผู้วิจัยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น แบบรูปทรงแตกกระจาย ทั้งนี้พิจารณาจากเส้นขอบขอบรูปทรงจะมีลักษณะการหักเหไปตามแขนขาและลำตัวของคนเชิด รวมทั้งท่าทางของหนังใหญ่ที่ถูกจัดวางให้กระจายไปทั่วทั้งภาพ

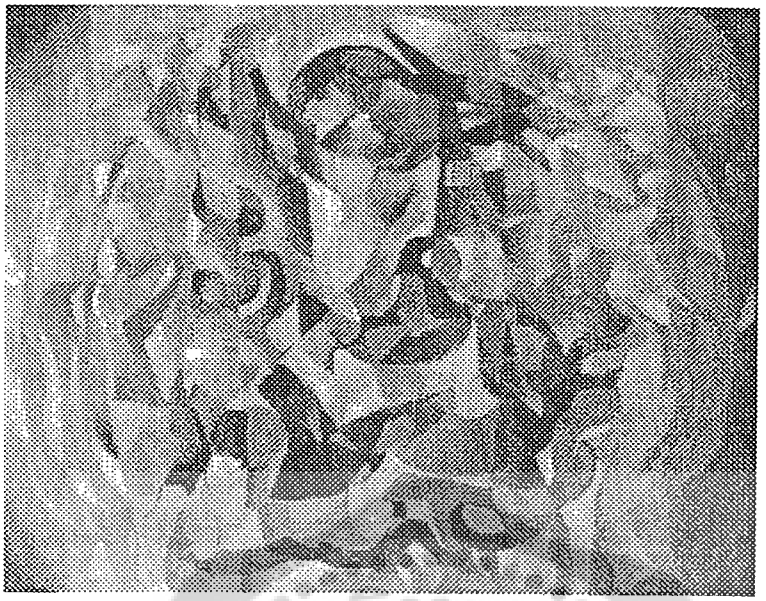
ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีร้อนและสีเย็น ประกอบไปด้วยสีเหลือง สีส้ม และสีแดง ซึ่งอยู่ในกลุ่มสีร้อน โดยถูกจัดไว้บริเวณด้านซ้ายของภาพเป็นส่วนใหญ่ ขณะเดียวกันมีการใช้สีฟ้า สีน้ำเงิน และสีม่วงในกลุ่มสีเย็น มีการจัดวางไว้บริเวณด้านขวาของภาพ

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนของพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสี โดยลงสีพื้นไว้ก่อน ด้วยสีเหลืองประมาณ 2 ใน 3 ของพื้นที่ทั้งหมด และลงพื้นด้วยสีน้ำเงินในส่วนพื้นที่ที่เหลือด้านขวามือ รอจนแห้ง แล้วจึงร่างภาพคนและหนังใหญ่ โดยตัดทอนรูปทรงให้เป็นรูปทรงง่าย ๆ แล้วจึงระบายสีส้ม สีแดง สีน้ำเงินและสีม่วงตามลำดับ ด้วยวิธีการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี ผนวกกับการระบายสีแบบขอบคม

17. ผลงานภาพ ขุนกระบี่.



ขุนกระบี่. สีน้ำมันบนผาใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

17.1 แนวความคิดในการสร้างงงาน

ภาพผลงานชื่อขุนกระบี่ ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการสร้าง โดยการทำลายรูปทรงของหนังใหญ่ให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย ทั้งนี้พิจารณาจากรูปหนุมาน จะถูกตัดทอนรูปทรงให้เป็นแผ่นระนาบ ประกอบการจัดวางให้ทับซ้อนกัน

17.2 เนื้อหาของภาพ

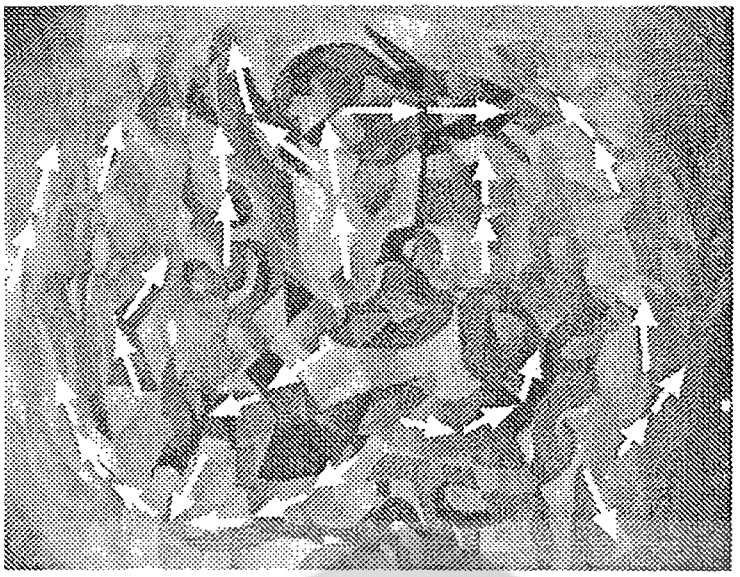
เนื้อหาของภาพผลงานชื่อขุนกระบี่จะเป็นเรื่องเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม การแสดงหนังใหญ่เป็นมหรสพ เป็นกิจกรรมความบันเทิงในชุมชนสังคมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่วัดขนอน ซึ่งภาพนี้เป็นภาพขุนกระบี่ที่หมายถึงหนุมานสวมมงกุฎกำลังอยู่ในท่าเหาะทะยานไปบนท้องฟ้า บรรยากาศของเปลวไฟที่สะบัดจากหลังจอที่ช่วยสร้างความเคลื่อนไหว ประกอบกับลีลาการเชิด ทำให้ตัวหนังเกิดความเคลื่อนไหว ดูมีชีวิตจิตใจ

17.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. **การจัดโครงสร้างของภาพ**

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยสร้างกลุ่มรูปทรงที่ซ้อนกัน โดยพิจารณาจากรูปทรงของหนังใหญ่ ที่มีการจัดวางในลักษณะเหลื่อมล้ำ และซ้อนทับกันเกิดเป็นรูปโครงสร้างใหญ่อยู่กลางภาพ



ขุนกระบี่. สีน้ำมันบนผาใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ มีการเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน กล่าวคือ มีทิศทางเคลื่อนไหวทั้งแนวดิ่ง แนวนอน แนวเฉียง จากศูนย์กลาง และจากรอบนอกของภาพ

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า ตัวหนุมานซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักอยู่กึ่งกลางของภาพ พื้นที่ทางด้านซ้ายและด้านขวา มีสัดส่วนของรูปทรงย่อยที่เกือบจะเท่ากัน จึงกล่าวได้ว่าผลงานชิ้นนี้มีการสร้างความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ใช้ระนาบในการสร้างรูปทรง ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ภายในภาพ ได้ถูกตัดทอนในลักษณะเป็นแผ่นระนาบที่มีการทับซ้อนกัน เกิดเป็นรูปทรงใหญ่

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผู้วิจัยสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยการใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน และทับซ้อนกัน ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปทรงของหนุมาน ซึ่งเป็นภาพที่มีขนาดใหญ่กว่าและทับซ้อนรูปทรงของรูปคนเชิดหนังทั้งด้านซ้ายและขวาที่มีขนาดเล็กกว่า

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น ในลักษณะแบบรูปทรง แตกกระจาย ทั้งนี้พิจารณาจากรูปทรงย่อยที่มีลักษณะเป็นแผ่นระนาบจัดวางกระจายอยู่ทั่วทั้งภาพ

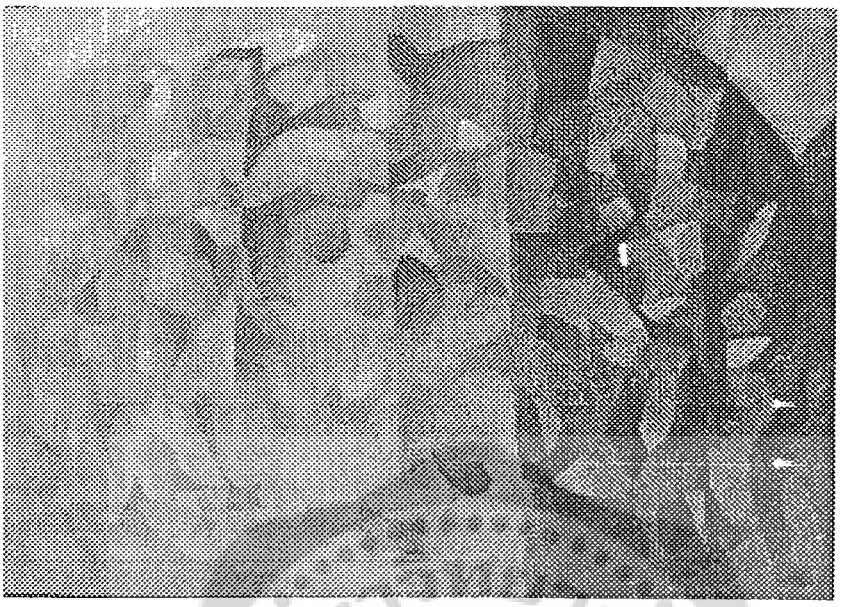
ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีตัดกัน ในกลุ่มสีตรงกันข้าม โดยพิจารณาในส่วนพื้นหลัง มีการใช้สีเหลืองและสีส้ม ส่วนบริเวณตัวหนุมานจะมีการใช้สีส้ม สีแดง และใช้สีฟ้าและสีม่วง ประมาณ 5% นอกจากนี้ ยังมีการใช้สีขาวมาเป็นส่วนผสมในการสร้างน้ำหนักอ่อนแก่ของภาพอีกด้วย

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสี โดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง รอจนสีแห้ง แล้วจึงร่างภาพหนุมานและคนเชิดหนังไว้ด้านซ้ายและขวา แล้วจึงระบายสีส้มทับบางส่วน จากนั้นใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืน ในส่วนบนของภาพ ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีโดยการแสดงลีลารอยพู่กัน ผนวกกับการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี นอกจากนี้บริเวณส่วนรวมภายในภาพ ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีแบบขอบคม ผนวกกับการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

18. ผลงานชื่อ พลลิง.



พลลิง. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

18.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ภาพผลงานชื่อพลลิง ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการสร้างงาน ด้วยการซอยรูปทรงหนังใหญ่ให้เป็นแผ่นระนาบย่อย ๆ ทั้งนี้พิจารณาจากรูปทรงของลิงที่มีการแบ่งรูปทรงให้เกิดเป็นแผ่นระนาบ ประกอบกับการย่นย่อ รวมทั้งเพิ่มเติมและตกแต่งรูปทรงเพื่อให้เกิดความกลมกลืน

18.2 เนื้อหาของภาพ

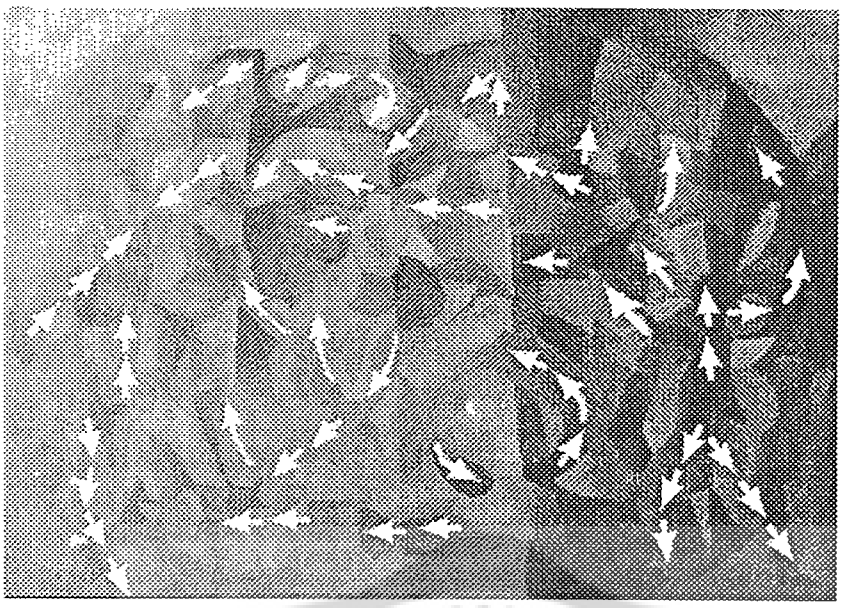
ผลงานชื่อพลลิง เป็นภาพที่มีเนื้อหาในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม โดยผู้วิจัยต้องการนำเสนอสภาพของสังคมชนบทในชุมชนวัดขนอนที่ไม่หลงไหลไปกับกระแสสังคม แต่หันกลับมาจับหนังใหญ่ท้าทายโรงหนังและแผ่นซีดี ซึ่งผลงานชิ้นนี้เป็นภาพการบรรยายถึงกองทัพลิงหรือเรียกตามลักษณะของหนังใหญ่ว่า "เขนลิง" โดยผู้เชิดหนังใหญ่จะเต้นไปตามจังหวะของกลองทัด และแสดงอากัปกิริยาไปมาอย่างรีบเร่งอย่างลิง

18.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัย สร้างกลุ่มรูปทรงที่เชื่อมต่อกัน โดยพิจารณาจากรูปทรงของลิงที่มีลักษณะต่อเนื่องกัน ในลักษณะของรูปลิงที่กำลังต่อตัวในแนวตั้ง และลักษณะของรูปลิงที่กำลังวิ่งไปในแนวนอนจากด้านขวาไปด้านซ้ายของภาพ เป็นแบบด้านต่อด้าน มุมต่อมุม และมุมต่อด้าน



พลลิง. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ผลงานชิ้นนี้มีความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพเป็นแบบผสมผสาน กล่าวคือ มีทิศทางความเคลื่อนไหวในแนวดิ่ง แนวนอน และแนวเฉียง

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะพบว่า ผู้วิจัยจัดองค์ประกอบของภาพ โดยแบ่งน้ำหนักเข็มไว้ทางด้านขวา ซึ่งเป็นเนื้อที่ประมาณ 1 ใน 3 ของภาพ และสร้างน้ำหนักที่อ่อนกว่าไว้ทางด้านซ้าย ในเนื้อที่ 2 ใน 3 ของภาพ ซึ่งเป็นการสร้างความสมดุลด้วยน้ำหนักในแนวนอน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผู้วิจัยใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรง ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปทรงของลิงที่เกิดจากการระบายสี โดยสร้างความแตกต่างของน้ำหนักสี ทำให้มองเห็นเป็นแผ่นระนาบตามโครงสร้างของรูปทรงเดิม

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันและทับซ้อนกัน ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปลิงซึ่งอยู่ส่วนบนของภาพ และอยู่ใกล้จะมีขนาดใหญ่ รูปลิงที่อยู่ถัดลงมาจะมีขนาดเล็กลง ในส่วนของรูปคนเชิดหนังที่อยู่บริเวณด้านซ้ายและด้านขวาจะมีลักษณะบังกันและทับซ้อนกัน ทำให้เกิดความตื้นลึกของภาพ

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผู้วิจัย ใช้แบบรูปทรงแตกกระจาย ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปทรงย่อยภายที่เป็นรูปลิงในท่าทีกำลังวิ่ง และกำลังแบกพวกลิงด้วยกัน โดยตำแหน่งของขาที่กำลังก้าวไปข้างหน้าสลับกับแขนที่ยื่นมาข้างหลัง ประกอบกับรูปเสือและรูปคนเชิดที่ถูกที่ถูกตัดทอนเป็นรูปเหลี่ยม รูปโค้งมน ถูกจัดวางในลักษณะที่เชื่อมต่อกันระหว่างด้านต่อด้าน และมุมต่อมุม ซึ่งกระจายอยู่ทั่วบริเวณภาพ

ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงกันข้าม จำนวน 2 คู่ โดยพิจารณาจากการใช้สีตัดกันระหว่างสีน้ำเงินกับสีส้ม และสีม่วงกับสีเหลือง

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนของพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง ปล่อยสีให้แห้ง จากนั้นใช้วิธีการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี และการระบายสีขอบคม ผนวกกับวิธีการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

19. ผลงานภาพ นางอังกาศตะไล.

นางอังกาศตะไล. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

19.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานภาพนางอังกาศตะไล ผู้วิจัยใช้แนวความคิดในการสร้างงาน โดยการทำลายรูปทรงออกเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยและแยกรูปทรงหนังใหญ่ แล้วนำมาประกอบขึ้นใหม่ด้วยการเพิ่มเติมตกแต่งรูปทรงในลักษณะการเชื่อมต่อของรูปทรงและการซ้อนทับกัน

19.2 เนื้อหาของภาพ

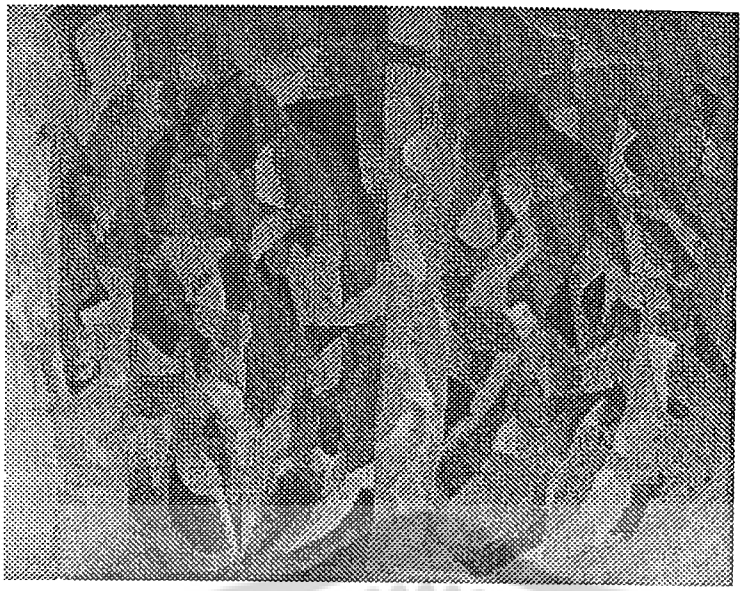
ผลงานชื่อนางอังกาศตะไล มีเนื้อหาในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม โดยผู้วิจัยนำเสนอภาพการแสดงหนังใหญ่ เป็นภาพยักษ์ชื่อนางอังกาศตะไล มีหน้า 4 หน้า 6 กร สามารถเหาะเหิรเดินอากาศได้ เป็นนายด่านสุดท้ายก่อนที่จะเข้ากรุงลงกา โดยก่อนหน้านั้นหนุมานได้นำพลขึ้นไปบนเขาเหมติวัน ได้พบกับพญานกสัมพาที และอาสาพาไปดูเมืองลงกา ซึ่งเป็นเกาะอยู่กลางทะเล หนุมานได้พบกับนางผีเสื้อสมุทร นายด่านของทศกัณฑ์ เกิดการต่อสู้และฆ่านางผีเสื้อสมุทรตาย จากนั้นหนุมานเดินทางมาถึงด่านสุดท้าย ได้ฆ่านางอังกาศตะไลและได้เข้าเฝ้านางสีดา ณ กรุงลงกา

19.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยใช้กลุ่มรูปทรงที่เชื่อมต่อกัน ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ภายในภาพจะมีลักษณะการเชื่อมต่อกัน โดยให้ด้านต่อด้าน มุมต่อมุม และมุมต่อด้านสัมผัสกัน



นางอังกาศตะไล. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพเป็นแบบผสมผสาน ซึ่งจะเคลื่อนไหวจากส่วนบนของภาพ เคลื่อนสู่รอบนอกในแนวโค้ง แล้วทิ้งตัวในแนวดิ่งวิ่งสู่รอบนอก และวกกลับเข้าสู่ส่วนกลางบริเวณด้านล่างของภาพ คล้ายรูปวงกลม ประกอบกับทิศทางการเคลื่อนไหวทางสายตาของผู้ดูที่เคลื่อนไปตามเส้นขอบของรูปทรงทั้งในแนวดิ่ง แนวเฉียง จากศูนย์กลางและรอบนอก

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ พื้นที่ของภาพถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วน จะเห็นว่ารูปทรงย่อยที่เชื่อมต่อกันทั้งด้านซ้ายและขวาจะมีสัดส่วนที่ใกล้เคียง ประกอบกับโครงสร้างหลักของภาพที่คล้ายรูปวงกลมผ่าครึ่ง จึงทำให้ภาพนี้เกิดความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผู้วิจัยใช้ระนาบในการสร้างรูปทรง ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ที่ถูกแบ่งออกเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย ตามโครงสร้างของรูปทรง เช่น การแบ่งส่วนพื้นที่ของชฎา ลำตัว และส่วนขา ให้มีลักษณะเป็นรูปเหลี่ยมและรูปโค้ง ประกอบกับการระบายสีแบบระบายเรียบ ทำให้เกิดเป็นแผ่นระนาบที่มีการเชื่อมต่อกัน

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผู้วิจัยใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน และซ้อนทับกัน ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปยักษ์ที่อยู่กลางภาพจะอยู่ใกล้ซึ่งมีขนาดใหญ่ รวมทั้งภาพคนด้านซ้ายและขวาจะมีการจัดวางในลักษณะการซ้อนทับและบังกันอยู่ จึงทำให้เกิดมิติความตื้นลึกของภาพ

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผู้วิจัยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นในลักษณะรูปทรงแตกกระจาย ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปทรงย่อย ๆ ของนางอังกาศตะไล ได้ถูกจัดวางในลักษณะคล้ายภาพที่มองสะท้อนบนแผ่นกระจกที่รอยแตก ซึ่งมองเห็นเป็นภาพที่ดูเหลื่อมล้ำ ทำให้เกิดเป็นเหลี่ยมมุมต่าง ๆ กระจายไปทั่วทั้งภาพ

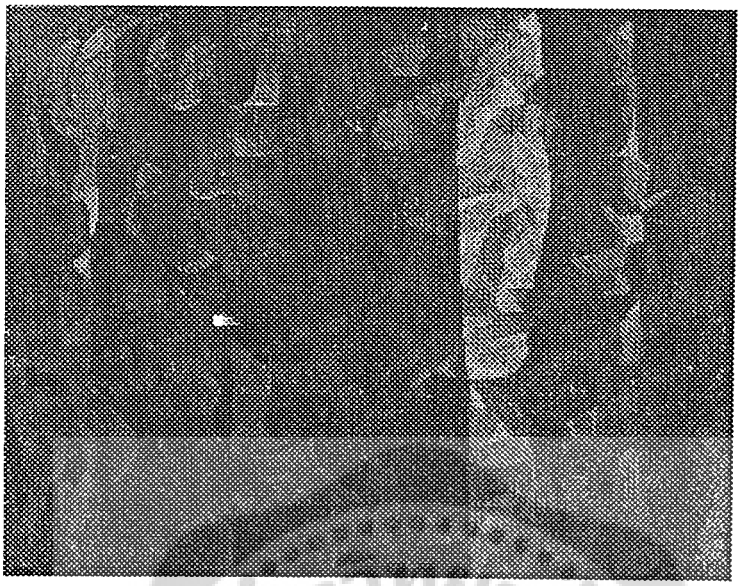
ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงกันข้าม ซึ่งได้แก่ สีส้มกับสีน้ำเงิน สีแดงกับสีเขียว นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังใช้สีเหลืองในการผสมสีเพื่อสร้างน้ำหนักความอ่อนแก่อีกด้วย

ง. วิธีการระบายสี

ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสี โดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง ปล่อยให้แห้ง จากนั้นร่างภาพคร่าว ๆ แล้วใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืน ผนวกกับการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี ซึ่งแสดงให้เห็นส่วนที่เป็นทั้งรูปและพื้น

20. ผลงานภาพ ราชรถยักษา 2.



ราชรถยักษา 2. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

20.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชื่อราชรถยักษา 2 ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการสร้างงาน โดยการซอยรูปทรงให้เกิดเป็นแผ่นระนาบย่อย ๆ ประกอบการเพิ่มเติมภาพให้มีลักษณะการซ้ำ ๆ กัน ของรูปทรงในลักษณะของรูปทรงที่ทับกันและต่อเนื่องกันเพื่อให้ภาพเกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว

20.2 เนื้อหาของภาพ

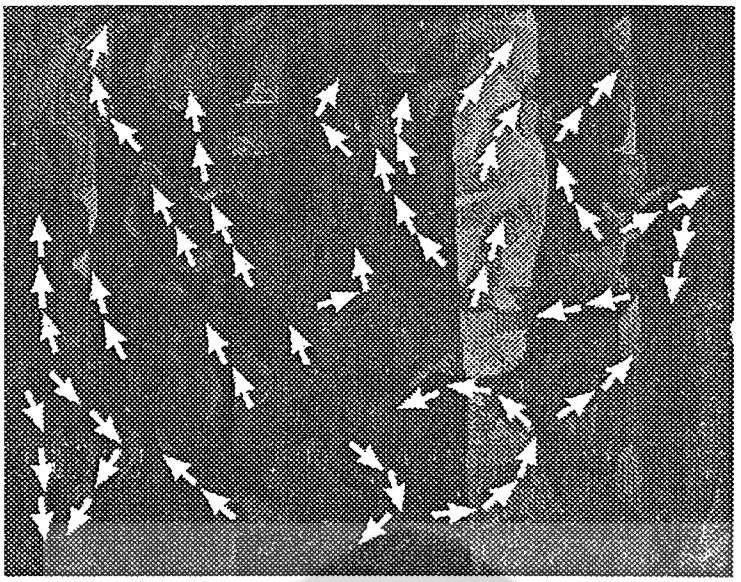
ผลงานชื่อราชรถยักษา 2 มีเนื้อหาคล้ายราชรถยักษา 2 ในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม เป็นการนำเสนอภาพการแสดงหนังใหญ่ โดยมีเนื้อหาต่อจากชื่อภาพราชรถยักษา 1 ซึ่งเป็นการสู้รบครั้งแรกระหว่างอินทรชิตกับพระลักษณ์ หลังจากอินทรชิตได้เริ่มแผลงศรไปถูกหนุมาน สุครีพ องคตและสิบแปดมงกุฎ ล้มลงกับพื้นดิน พระลักษณ์จึงจัดการแผลงศรออกไปบ้าง ทำให้เกิดลมอ่อน ๆ พัดมาถูกพวกลิง ทำให้ฟื้นคืนชีพ แล้วพระลักษณ์ก็ยิงไปถูกพวกยักษ์ล้มตาย รวมทั้งยิงไปทำลายราชรถของอินทรชิต ครั้นแล้วอินทรชิตกับพระลักษณ์เข้าต่อสู้กันตัวต่อตัว การรบครั้งนี้เป็นการสู้รบครั้งแรกที่ยิ่งใหญ่ ซึ่งต้องใช้ผู้แสดงหนังใหญ่เป็นจำนวนมาก และสร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้ชม ดังนั้นผู้สร้างงานจึงนำภาพนี้มานำเสนอในการสร้างสรรค์งาน

20.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยใช้กลุ่มรูปทรงที่เชื่อมต่อกัน ทั้งนี้ พิจารณากลุ่มรูปทรงของยักษ์ที่ซ้ำกัน โดยมีการเชื่อมต่อกันระหว่างแขนต่อแขน แขนต่อตัว และเข่าต่อตัวที่สัมผัสกัน



ราชรถยักษา 2. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาที่เส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพเป็นแบบผสมผสาน โดยเคลื่อนไหวในแนวเฉียงบริเวณที่เป็นลำตัว แขน และขา แล้วเคลื่อนสู่รอบนอก และวกเข้าสู่ภายในส่วนกลาง ซึ่งสังเกตได้บริเวณขวามือของภาพ

(3) การสร้างความสมดุล

ผู้วิจัยจัดวางองค์ประกอบหลัก ซึ่งได้แก่ รูปยักษ์ 2 ตน ซึ่งจัดไว้บริเวณส่วนกลางของภาพ เมื่อลากเส้นประแบ่งภาพออกเป็น 3 ช่อง จะพบว่ากลุ่มรูปทรงย่อยที่อยู่บริเวิณด้านซ้ายและขวามีสัดส่วนที่เท่ากัน จึงทำให้ผลงานชิ้นนี้มีการสร้างความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อย ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งไปตามส่วนต่าง ๆ ของตัวหนัง เช่น ส่วนหัว แขน ขา และเสื้อเกราะ ประกอบกับการระบายสีเรียบ เพื่อให้เกิดเป็นแผ่นระนาบ

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผู้วิจัยใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันหรือทับซ้อนกันในการสร้างมิติความตื้นลึกของภาพ ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปยักษ์บริเวณพื้นที่สีเหลืองจะมีลักษณะการบังและทับซ้อนกันอยู่บ้างเล็กน้อย ในขณะที่รูปยักษ์ที่กำลังเหยียดแขนเฉียงไปด้านหน้าจะมีการจัดวางให้ทับซ้อนยักษ์ที่อยู่ถัดขึ้นไปบริเวณส่วนบนของภาพ ทำให้เกิดมิติความตื้นลึกของภาพ

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้แบบรูปทรงแตกกระจายในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น โดยพิจารณาจากทิศทางของเส้นขอบของรูปทรงที่มีลักษณะฟันปลาหรือเส้นหัก จึงทำให้เกิดรูปทรงแตกกระจาย

ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีร้อนและสีเย็น ซึ่งประกอบไปด้วยสีเหลือง สีแดง ในกลุ่มร้อน และสีน้ำเงิน ในกลุ่มสีเย็น

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนของพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีน้ำเงิน บริเวณองค์-ประกอบหลักและองค์ประกอบรอง ใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืน ผนวกกับการระบายสีด้วยสีผสมแสดงน้ำหนักสี รวมทั้งวิธีการระบายสีขอบคมและการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

21. ผลงานภาพ พญาครุฑราชปักษี.

พญาครุฑราชปักษี. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

21.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชื่อพญาครุฑราชปักษี ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการสร้างงานด้วยการนำภาพหนังใหญ่รูปครุฑมาทำลายรูปทรง พร้อมทั้งจัดวางภาพในลักษณะการซ้อนกันและบังกันในลักษณะโปร่งแสง แสดงให้เห็นถึงภาพของการเคลื่อนไหว

21.2 เนื้อหาของภาพ

ผลงานชื่อพญาครุฑราชปักษี มีเนื้อหาในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม โดยผู้วิจัยได้นำการแสดงหนังใหญ่ ตอนพญาครุฑราชปักษี ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับตอนพระรามยิงศรแจ้งให้ครุฑทราบว่ามีเรื่องจะให้ช่วยเหลือ เมื่อพญาครุฑทราบข่าวก็บินออกจากวิมาน เป็นภาพครุฑจับนาคอยู่ในท่าบิน ทั้งนี้ ผู้วิจัยยังคงนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับการแสดงหนังใหญ่ที่วัดขนอน ด้วยการใช้แสงสีที่เกิดจากแสงไฟที่ส่องมายังด้านหลังประกอบการเต้นหนังใหญ่ไปตามจังหวะ ทำให้ภาพมีลีลาการเคลื่อนไหวที่งดงาม โดยเฉพาะภาพผลงานชื่อพญาครุฑราชปักษี เป็นภาพ ๆ หนึ่งที่อยู่ในชุดการแสดงหนังใหญ่ ตอนศึกศรนาคบาศ ซึ่งจัดว่าเป็นการแสดงชุดใหญ่ของหนังใหญ่วัดขนอน ที่สร้างความตื่นเต้นเร้าใจและความวิจิตรพิสดารแก่ผู้ชมเป็นอย่างมาก ดังนั้น ผู้สร้างงานจึงนำภาพนี้มานำเสนอในการสร้างงาน

21.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยใช้วิธีการจัดโครงสร้างของภาพ โดยการใช้ลักษณะของกลุ่มรูปทรงที่ทับซ้อนกันบังกัน ทั้งนี้ พิจารณาจากลุ่มรูปทรงของหนังใหญ่ที่มีการทับซ้อนกับรูปคนเชิดหนังในลักษณะโปร่งแสง

พญาครุฑราชปักษี. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพเป็นแบบผสมผสาน ซึ่งพิจารณาจากตัวครุฑที่ถูกจัดวางให้นำสายตาจากขวาไปซ้าย โดยมีทิศทางการเคลื่อนไหวไปตามรูปร่างของตัวนาคในแนวนอน แล้วเคลื่อนไปตามบริเวณขา ลำตัวพญาครุฑในแนวดิ่งแล้วกระจายจากศูนย์กลางออกในแนวเฉียงทั้งซ้ายและขวา ประกอบกับความเคลื่อนไหวจากรอบนอกวกกลับเข้าสู่ด้านในภาพ ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่า องค์ประกอบหลังซึ่งเป็นรูปครุฑถูกจัดวางไว้กึ่งกลางภาพ โดยพื้นที่ทั้งด้านซ้ายและด้านขวามีสัดส่วนที่ใกล้เคียงกันมาก ทำให้เกิดความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้ระนาบในการสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากรูปทรงย่อยที่ถูกซอยให้เกิดเป็นแผ่นระนาบเล็ก ๆ ด้วยการสร้างให้เกิดความแตกต่างของน้ำหนักอ่อนแก่ จึงทำให้เกิดระนาบที่มีการซ้อนทับกันในลักษณะโปร่งแสง

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผู้วิจัยใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันและทับซ้อนกัน ทั้งนี้ พิจารณาจากรูปครุฑที่มีขนาดใหญ่ ประกอบกับการทับซ้อนกันและบังกันของรูปทรงย่อย ๆ ภายในภาพ

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้รูปทรงเปิด โดยการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นด้วยการสร้างขอบรูปทรงให้พร่ามัว ทั้งนี้ สังเกตได้จากบริเวณมือของพญาครุฑทั้งสองข้างจะถูกกลืนหายไปในพื้นภาพ ในขณะที่บริเวณลำตัวและโคนขาจะมองเห็นเส้นรอบนอกเลือนรางไม่คมชัด ทำให้รูปและพื้นเกิดการประสานสัมพันธ์กันอย่างอิสระเหมือนมีอากาศไหลเวียนเข้าไปในส่วนที่เป็นบริเวณบวกและลบได้

ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงข้าม โดยกำหนดให้สีเหลืองในส่วนที่เป็นพื้น ส่วนตัวภาพมีการใช้สีเขียวและสีแดง

ง. วิธีการระบายสี

ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสี โดยลงสีรองพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลืองบริเวณพื้นหลัง แล้วใช้วิธีการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสีในส่วนที่เป็นองค์ประกอบหลัก ผนวกกับการระบายสีขอบคม รวมทั้งวิธีการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

22. ผลงานภาพ องคตสื่อสาร.

องคตสื่อสาร. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

22.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ภาพผลงานชื่อ องคตสื่อสาร ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการนำโครงสร้างหนังใหญ่รูปองคต ด้วยการนำรูปร่างที่เกิดจากเงา มองเห็นเป็นแผ่นระนาบมาจัดวางด้วยการสลับด้าน โดยให้เห็นเป็นสภาพรวม ๆ ที่ไม่เน้นรายละเอียดที่เกิดลวดลายฉลุของหนังใหญ่

22.2 เนื้อหาของภาพ

ผลงานชื่อ องคตสื่อสาร เป็นตอนหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งได้นำมาแกะบนหนังวัว เพื่อใช้ในการแสดงหนังใหญ่ของชุมชนวัดขนอน อันเกี่ยวข้องกับมนุษย์และสังคม โดยมีการจัดตั้งเป็นพิพิธภัณฑ์หนังใหญ่และเปิดสอนการเชิดหนังใหญ่ให้แก่เด็กนักเรียนและผู้สนใจ เป็นการสร้างชุมชนให้เข้มแข็งอีกวิธีหนึ่ง ผลงานชื่อองคตสื่อสารภาพนี้ เป็นภาพที่เลือกมาจากตอนองคตสื่อสาร หลังจากที่พวกทหารลิงได้ทำถนนเพื่อข้ามไปยังกรุงลงกาแล้ว พระรามจึงให้องคตเป็นทูตส่งสารมายังทศกัณฑ์ เพื่อขอนางสีดาคืนมา เมื่อองคตได้รับสารก็เหาะไปถึงกรุงลงกา ประกาศตนเป็นทูต แล้วร่ายเวทย์มนต์ให้ตัวใหญ่สูงตระหง่าน เอาสองมือบังดวงอาทิตย์ไว้ ทำให้กรุงลงกามืดครึ้มไปทั่ว คล้ายเวลากลางคืน จะเห็นได้ว่า อิทธิฤทธิ์ขององคตนั้นเก่งกล้า ถือเป็นทหารของพระรามที่อยู่ในขั้นหัวแถว ซึ่งผู้สร้างงานได้ชมการแสดงหนังใหญ่ตอนองคตสื่อสาร รู้สึกชอบทั้งการแกะตัวหนังและการแสดง จึงนำมาเสนอในการสร้างงาน

22.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยใช้รูปทรงที่เชื่อมต่อกัน โดยพิจารณารูปทรงย่อยภายในภาพ จะปรากฏน้ำหนักความอ่อนแก่ของสี มีการเชื่อมต่อกัน ทำให้เกิดเป็นกลุ่มรูปทรงของหนังใหญ่รูปองคต

องคตสื่อสาร. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพมีการเคลื่อนไหวจากรอบนอกบริเวณส่วนล่างของภาพไปในแนวเฉียงและแนวดิ่งตามเส้นแกนและเส้นขอบของรูปทรง และเคลื่อนไปตามสายตาของผู้ดู ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาที่เส้นประ จะเห็นว่ารูปองคตถูกจัดวางไว้สองข้าง โดยรูปองคตด้านขวามือมีขนาดใหญ่กว่า และอยู่ในตำแหน่งติดกับเส้นแกนกลางหรือจุดหมุนคล้ายตาชั่งจีน ในขณะที่รูปองคตด้านซ้ายมือจะมีขนาดเล็กและอยู่ห่างจากเส้นแกนกลาง ทำให้เกิดการถ่วงน้ำหนักและเกิดความสมดุลในแนวนอน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้ระนาบในการสร้างรูปทรง ทั้งนี้พิจารณาจากรูปทรงย่อยที่ประกอบกัน มีลักษณะเป็นแผ่นซึ่งเกิดจากการระบายสีแบบเรียบกลมกลืน ทำให้เกิดเป็นแผ่นระนาบ

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผู้วิจัย สร้างมิติความตื้นลึกของภาพ โดยการใช้รูปแบบการสลับด้านหน้าและด้านหลังในลักษณะหันหลังชนกัน ประกอบกับสัดส่วนของรูปองคตที่ต่างกัน กล่าวคือ รูปองคตด้านขวาจะมีขนาดใหญ่กว่า ทำให้มองเห็นคล้ายอยู่ใกล้ผู้ดู ในขณะที่รูปองคตด้านซ้ายมีขนาดเล็ก ซึ่งอยู่ไกลออกไป

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้รูปทรงเปิด โดยพิจารณาจากการเปิดเส้นขอบของรูปทรงบริเวณลำตัวรูป องคตด้านซ้ายมือ ประกอบกับการสร้างเส้นขอบของรูปทรงให้พร่ามัวบริเวณช่วงแขนและขาของรูปองคตด้านขวา ทำให้ภาพเกิดการประสานสัมพันธ์กันระหว่างรูปและพื้นคล้ายมีอากาศไหลผ่านเข้าออกได้ภายในภาพ

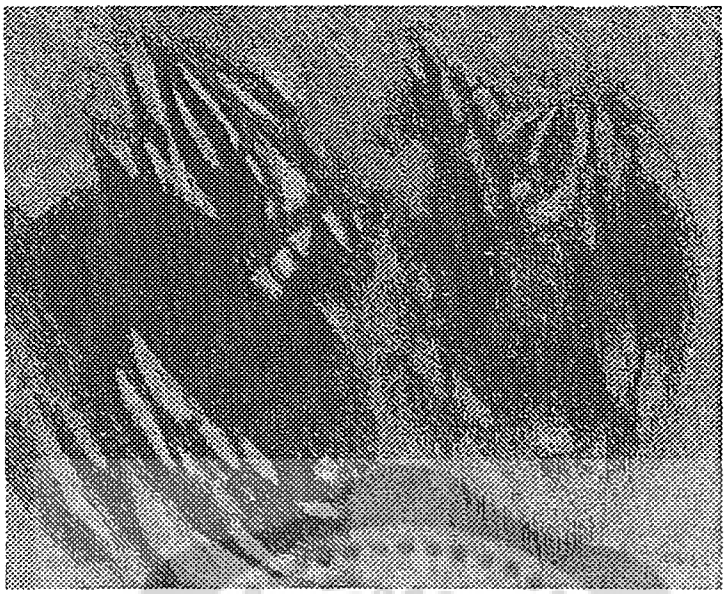
ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีร้อนเย็น โดยพิจารณาจากรูปองคตทั้งสองตัวมีการใช้สีน้ำเงินซึ่งอยู่ในกลุ่มสีเย็น โดยกินเนื้อที่มาประมาณสามในสี่ของพื้นที่ทั้งหมด ประกอบกับมีการใช้สีร้อน ได้แก่ สีเหลือง และสีส้ม บริเวณขวามือของภาพประมาณหนึ่งในสี่ของพื้นที่ทั้งหมด

ง. วิธีการระบายสี

ผลงานภาพชื่อ องคตสื่อสาร ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีโดยลงสีเรียบกลมกลืนด้วยสีน้ำเงินเข้มบริเวณตัวองคต และลงสีเหลืองบริเวณด้านซ้ายของภาพ ปล่อยให้แห้งพอหมาด ๆ แล้วจึงใช้สีน้ำเงินอ่อนระบายรอบ ๆ ตัวองคต และระบายสีส้มบริเวณหัวขององคต รวมทั้งบริเวณส่วนมุมบนและล่างของภาพ ด้วยวิธีการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสีผนวกกับการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน ผสมการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันอย่างนุ่มนวล

23. ผลงานภาพ ทวยเทพเทวิน.



ทวยเทพเทวิน. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

23.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชิ้นนี้ชื่อ ภาพทวยเทพเทวิน ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการใช้โครงสร้างหนังใหญ่รูปเทวดาขี่นกยักษ์ ในลักษณะง่าย ๆ โดยใช้ภาพรวม ไม่เน้นรายละเอียด ทำให้มองเห็นเป็นแผ่นระนาบใหญ่ ๆ นำมาจัดวางด้วยการสลับด้านระหว่างด้านหน้าและด้านหลัง

23.2 เนื้อหาของภาพ

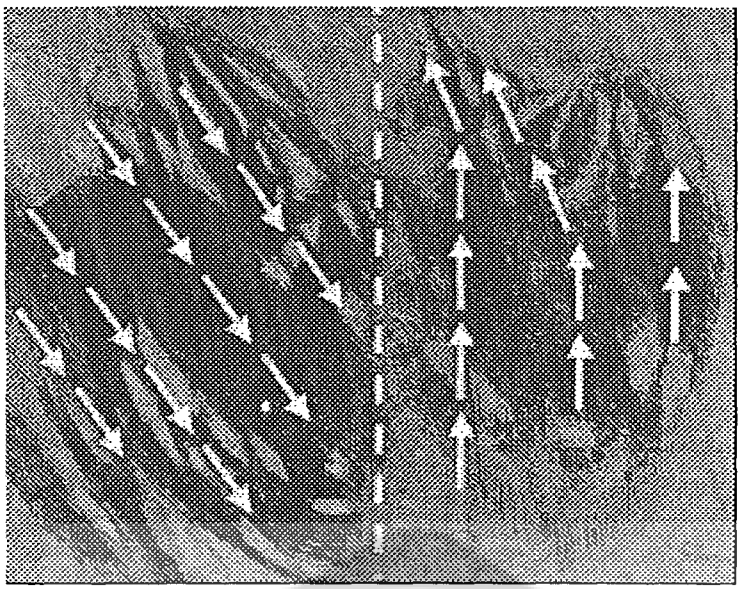
ผลงานชื่อภาพ ทวยเทพเทวิน มีเนื้อหาในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม ซึ่งเป็นภาพการแสดงหนังใหญ่ของคณะหนังใหญ่แห่งวัดขนอน เรื่องรามเกียรติ์ ผลงานชิ้นนี้เป็นส่วนหนึ่งในตอนพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ โดยอินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์ ให้ยักษ์ชื่อการุณราชแปลงเป็นช้างเอราวัณ ส่วนพวกทหารยักษ์ทุกตนแปลงเป็นเทพบุตร และเทพธิดาจับระบำรำฟ้อน นอกจากนี้มียักษ์บางตนแปลงเป็นเทวดาขี่นกยักษ์สำทับอยู่กองหลัง การแสดงในส่วนนี้นับได้ว่าเป็นการแสดงที่สร้างความตื่นตาตื่นใจเป็นอย่างมาก รวมทั้งสะกดใจให้คล้อยตามอย่างน่าอัศจรรย์ใจ ทำให้ผู้วิจัยได้หยิบยกผลงานชื่อภาพทวยเทพเทวินมานำเสนอในการสร้างงาน

23.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้ลักษณะกลุ่มรูปทรงปรับระนาบในการจัดโครงสร้างของภาพ โดยพิจารณาจากโครงสร้างของรูปเทวดาขี่นกยักษ์ทางด้านซ้ายของภาพ มีการปรับระนาบให้ตัวหนังใหญ่ดูยาวขึ้นและผลักให้เกิดระยะไกลออกไปคล้ายนกที่บินถลาลงมาจากท้องฟ้าในแนวเฉียง ส่วนภาพทางด้านขวามีการปรับระนาบแขนของเทวดาและส่วนคอของนำยักษ์ให้ยาวขึ้นคล้ายกำลังบินขึ้นสู่ท้องฟ้า



ทวยเทพเทวิน. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะเห็นว่า ผลงานชิ้นนี้มีทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมเป็นแบบผสมผสาน ซึ่งสังเกตได้จากบริเวณด้านซ้ายของภาพ ทิศทางความเคลื่อนไหวจะเป็นในแนวเฉียงโดยเคลื่อนเข้าสู่ศูนย์กลาง ในขณะที่บริเวณด้านขวาของภาพจะมีทิศทางเคลื่อนไหวในแนวดิ่งจากล่างขึ้นบนและพุ่งไปในแนวเฉียง

(3) การสร้างความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่า ผู้วิจัยสร้างความสมดุลด้วยน้ำหนักแนวนอน โดยสังเกตได้จากภาพทางด้านซ้ายจะมีขนาดใหญ่ จะอยู่ติดกับเส้นแกนกลางหรือจุดหมุนแบบตาชั่งจีน ในขณะที่ภาพทางด้านขวามีขนาดเล็กจะอยู่ห่างจุดหมุน ทำให้เกิดการเฉลี่ยความสมดุลด้วยน้ำหนักในแนวนอน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้ระนาบในการสร้างรูปทรง โดยพิจารณาจากโครงสร้างของรูปนกยักษ์ที่มีการระบายด้วยสีแดง จะมองเห็นเป็นแผ่นระนาบใหญ่ ๆ ซึ่งไม่แสดงรายละเอียด

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผู้วิจัยสร้างมิติความตื้นลึกโดยใช้รูปแบบการสลับด้านประกอบสัดส่วนต่างกัน ซึ่งพิจารณาจากภาพนกทางด้านซ้ายจะมีขนาดใหญ่ แสดงให้เห็นถึงระยะที่อยู่ใกล้ ขณะที่ภาพนกทางด้านขวาจะถูกจัดวางในลักษณะสลับด้านจะมีขนาดเล็กกว่า ทำให้อยู่ในระยะที่ไกลออกไป

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้รูปทรงเปิด โดยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นอย่างอิสระ ซึ่งเกิดจากวิธีการระบายสีผสมการขูดขีดและรอยแปรง ทำให้รูปของนกดูพร่ามัว และกลมกลืนไปกับพื้น

ค. การใช้สี

ผู้วิจัยเลือกใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีใกล้เคียง ในกลุ่มสีเหลือง ส้ม และแดง ทั้งนี้พิจารณาจากรูปนกทางด้านซ้ายมือ จะมีการใช้สีแดงและสีส้มค่อนข้างชัดเจน ขณะที่รูปนกด้านขวามือมีการใช้สีส้ม และในส่วนสีเหลืองจะปรากฏบริเวณพื้นหลังของภาพ

ง. วิธีการระบายสี

ในส่วนของรูปนกและพื้นหลัง ผู้วิจัยใช้วิธีระบายสีเรียบกลมกลืนด้วยสีแดงและสีเหลือง ปล่อยไว้ให้แห้งหมาด ๆ แล้วใช้สีส้มระบายทับ โดยใช้วิธีระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

24. ผลงานภาพ พญาครุฑราชปักษี 2.

พญาครุฑราชปักษี 2. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

24.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชื่อภาพพญาครุฑราชปักษี 2 ผู้วิจัยมีแนวความคิดด้วยการนำโครงสร้างของหนังใหญ่รูปครุฑที่เกิดจากแสงไฟส่องผ่านเป็นเงาแบบแผ่นระนาบใหญ่ ๆ ประกอบกับลีลาการเชิดและการพลิกด้านของหนังใหญ่ ทำให้เงาที่ปรากฏบนจอเกิดความเคลื่อนไหวและระนาบของเงาถูกผลักระนาบไปในแนวนอน แนวเฉียง และแนวตั้ง ให้กว้างขึ้น ประกอบกับจัดวางในลักษณะการสลับด้าน ระหว่างด้านหน้ากับด้านหลัง

24.2 เนื้อหาของภาพ

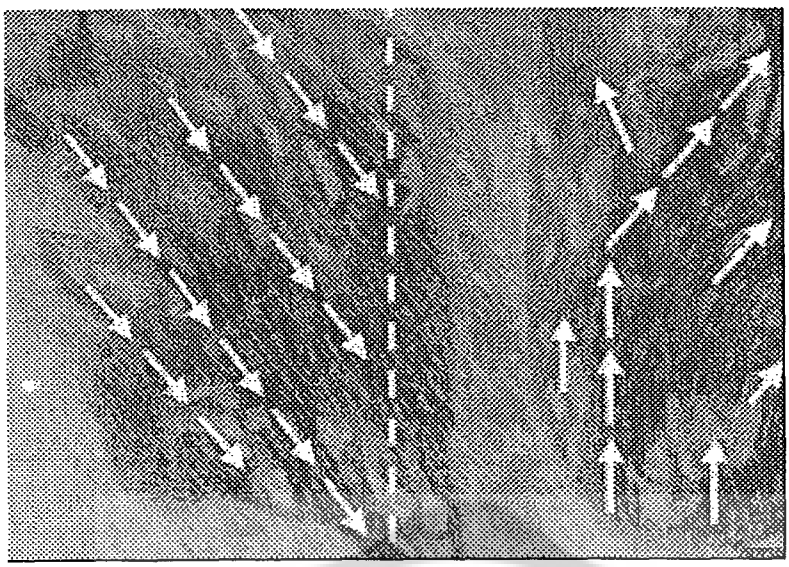
ผลงานชื่อภาพพญาครุฑราชปักษี 2 มีเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม เป็นภาพการแสดงหนังใหญ่เรื่องรามเกียรติ์ สำหรับภาพนี้เป็นตอนหนึ่งในศึกศรนาคบาศ หลังจากที่พระลักษณ์ถูกนาคกระหวัดอยู่รอบกาย พิเภกจึงแนะนำให้พระรามแผลงศรพลายวาตไปหาพญาครุฑยังวิมานฉิมพลี ฝ่ายพยาครุฑเห็นศรพลายวาต จึงรีบบินออกจากวิมาน การแสดงในฉากนี้ ผู้เชิดจะต้องเชิดเคลื่อนไปหลังจอเพื่อแสดงให้เห็นถึงเวลาและระยะทาง อย่างหนึ่งที่ปรากฏจะเห็นเงารูปพญาครุฑที่เชิดด้านในจอ ผู้เชิดจะมีการขยับมือเพื่อปรับระนาบและสร้างความเคลื่อนไหว โดยมีแสงไฟเป็นตัวส่อง ทำให้เกิดเงารูปพญาครุฑบริเวณหน้าจอ ซึ่งทำให้ภาพมีขนาดใหญ่สมชื่อพญาครุฑราชปักษี ซึ่งการแสดงหนังใหญ่ในตอนนี้ สร้างความประทับใจให้กับผู้สร้างงานเป็นอย่างมาก ดังนั้นจึงนำภาพนี้มานำเสนอในการพัฒนาสร้างสรรค์งาน

24.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยใช้วิธีการจัดโครงสร้างของภาพ โดยการใช้ลักษณะของกลุ่มรูปทรงปรับระนาบ ทั้งนี้ พิจารณาจากโครงสร้างของรูปพญาครุฑบริเวณซ้ายมือจะมีการผลักระนาบให้พุ่งเฉียงขึ้นไปทางด้านซ้ายคล้ายรูปสี่เหลี่ยม ขนมเปียกปูน ในขณะที่โครงสร้างของรูปพญาครุฑด้านขวาจะมีการผลักระนาบในแนวตั้ง โดยสังเกตได้จากบริเวณส่วนบนและส่วนล่างของภาพคล้ายรูปตัวยู



พญาครุฑราชปักษี 2. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะพบว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวจะเคลื่อนไหวในแนวเฉียงจากรอบนอกเข้าสู่ศูนย์กลางบริเวณด้านซ้ายของภาพ และเคลื่อนที่ในแนวดิ่งจากส่วนล่างของภาพพุ่งสู่ด้านบนและกระจายออกเป็นแนวเฉียงบริเวณด้านขวาของภาพ ซึ่งเป็นความเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

(3) ความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะเห็นว่า ผู้วิจัยสร้างความสมดุลด้วยน้ำหนักแนวนอน ทั้งนี้สังเกตได้จากรูปครุฑทางด้านซ้ายจะมีขนาดใหญ่ จะถูกจัดวางพาดผ่านมายังเส้นแกนกลาง ในขณะที่รูปครุฑทางด้านขวาจะมีขนาดเล็กกว่าจะอยู่ห่างจากเส้นแกนกลาง ทำให้เกิดความสมดุลด้วยน้ำหนักในแนวนอน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้ระนาบในการสร้างรูปทรง ทั้งนี้พิจารณาจากโครงสร้างของรูปทรงที่มีลักษณะแผ่นระนาบใหญ่ ๆ ที่เกิดจากแสงไฟที่ส่องผ่านตัวรูปพญาครุฑ ทำให้เกิดเป็นเงา โดยไม่แสดงรายละเอียดและลวดลายของหนังใหญ่

(2) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้รูปแบบการสลับด้านประกอบสัดส่วนต่างกัน ทั้งนี้พิจารณาจากรูปครุฑที่มีการจัดวางในลักษณะนำด้านหน้ากับด้านหลังมาจัดวางประกอบการเพิ่มขนาดให้รูปครุฑด้านซ้ายมีขนาดใหญ่กว่า ซึ่งให้ความรู้สึกใกล้กว่ารูปครุฑด้านขวาที่มีขนาดเล็กกว่า

(3) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้รูปทรงเปิด โดยการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น โดยการสร้างขอบรูปทรงให้พร่ามัวประกอบกับวิธีการระบายสีขูดขีดเป็นเส้น ทำให้ภาพดูกลมกลืนกับบรรยากาศคล้ายเงาของหนังใหญ่ที่ปรากฏบนผ้าขาว

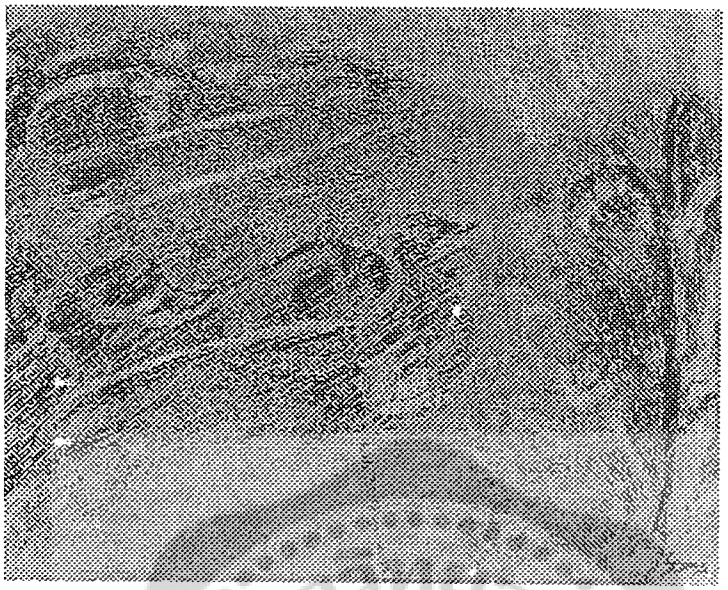
ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม โดยมีการใช้สีเขียวบริเวณรูปครุฑทั้งด้านซ้ายและขวา ในส่วนของพื้นหลังมีการใช้สีเหลืองกับสีขาวซึ่งประสานกันอย่างกลมกลืน

ง. วิธีการระบายสี

สำหรับผลงานชื่อ พญาครุฑราชปักษี 2 ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง ในส่วนบริเวณที่เน้นรูปครุฑ ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนด้วยสีเขียวอ่อน จากนั้นปล่อยไว้พอแห้งหมาด ๆ แล้วระบายทับด้วยสีขาวบริเวณพื้นหลัง และระบายสีเหลืองทับบริเวณรูปครุฑ ด้วยการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน ผสานกับวิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้นด้วยพู่กันยาง ให้ทั่วทั้งรูปและพื้น

25. ผลงานภาพ หนุมานชาญศักดา.



หนุมานชาญศักดา. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

25.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

ผลงานชื่อ หนุมานชาญศักดา ผู้วิจัยมีแนวความคิดในการนำโครงสร้างของหนังใหญ่รูปหนุมาน โดยนำเงาที่ปรากฏบนจอ ซึ่งไม่แสดงรายละเอียด มองเห็นในสภาพส่วนรวม เป็นลักษณะแผ่นระนาบผืนใหญ่ แต่ยังคงสภาพโครงสร้างของหนังใหญ่รูปหนุมานอยู่

25.2 เนื้อหาของภาพ

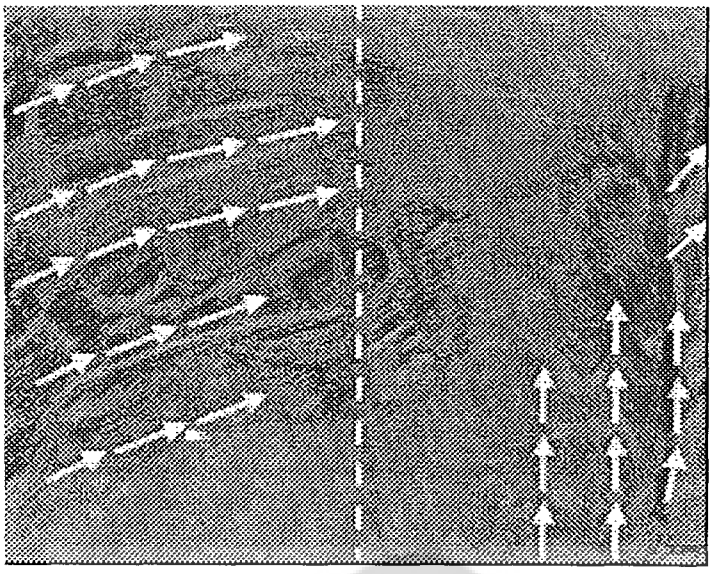
ผลงานชื่อ ภาพหนุมานชาญศักดา มีเนื้อหาในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม เป็นภาพการแสดงหนังใหญ่ของชุมชนวัดขนอน โดยจัดให้เป็นกิจกรรมสาธิตการแสดง ให้ผู้มาเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์ในวันหยุดราชการ ซึ่งนอกจากจะเป็นการเผยแพร่ศิลปะอันเก่าแก่แล้ว ยังเป็นการสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้มาเยือนอีกด้วย ผลงานชิ้นนี้ เป็นภาพที่ต่อเนื่องจากชื่อภาพนางอังกาศตะไล ซึ่งเป็นนายด่านสุดท้ายก่อนเข้ากรุงลงกา ทำให้เกิดการต่อสู้กันกลางอากาศระหว่างนางอังกาศตะไลกับหนุมาน ผลสุดท้ายหนุมานฆ่านางอังกาศตะไลตายแล้วหนุมานจึงเหาะเข้าเมืองลงกา เพื่อเข้าเฝ้านางสีดา ภาพผลงานชื่อหนุมานชาญศักดา เป็นภาพที่ผู้วิจัยชื่นชอบมาก เพราะกว่าที่หนุมานจะฝ่าด่านมาถึงกรุงลงกาได้ก็จะพบกับอุปสรรคต่าง ๆ รวมทั้งความรักด้วย ไม่ว่าจะเป็นนางบุษมาลี และนางสุวรรณมาลี จึงทำให้ผู้สร้างงานชอบตัวละครตัวนี้เป็นพิเศษ และนำมาเสนอในการสร้างงาน

25.3 การสร้างสรรค์ในประเด็น

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

(1) ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

ผู้วิจัยใช้ลักษณะของกลุ่มรูปทรงปรับระนาบ โดยพิจารณาจากรูปหนุมานด้านซ้ายจะมีลักษณะยืดและยื่นยาวไปแนวนอน และในส่วนของรูปหนุมานด้านขวาจะมีลักษณะยืดยาวในแนวตั้ง ซึ่งเป็นการเปลี่ยนระนาบอันเกิดจากแสงที่ส่องมายังตัวหนังด้านหลังจอ และมาปรากฏบนจอด้านหน้า



หนุมานชาญศักดา. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

(2) ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

เมื่อพิจารณาจากเส้นลูกศรสั้น จะเห็นว่า ทิศทางความเคลื่อนไหวจะพุ่งจากรอบนอกบริเวณด้านซ้ายเข้าสู่ศูนย์กลาง โดยมาตัดกับทิศทางความเคลื่อนไหวที่พุ่งจากส่วนล่างขึ้นไปตามเส้นของไม้ตับคาบหนังในแนวเฉียง นอกจากนี้ ในส่วนบริเวณด้านขวาจะปรากฏทิศทางความเคลื่อนไหวจากล่างพุ่งสู่เบื้องบนในแนวดิ่งแล้วกระจายออกในแนวเฉียงสู่รอบนอก

(3) ความสมดุล

เมื่อพิจารณาจากเส้นประ จะพบว่า ผู้วิจัยสร้างความสมดุลด้วยน้ำหนักในแนวนอน โดยสังเกตได้จากรูปหนุมานด้านซ้ายจะมีขนาดใหญ่ ถูกจัดวางในตำแหน่งที่พาดผ่านเส้นแกนกลางในส่วนของรูปครุฑด้านขวาจะมีขนาดเล็กและอยู่ห่างจากเส้นแกนกลาง จึงทำให้ผลงานชิ้นนี้เกิดความสมดุลในแนวนอน

ข. การสร้างรูปทรง

(1) ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

ผลงานชื่อหนุมานชาญศักดา มีการใช้ระนาบในการสร้างรูปทรง ทั้งนี้พิจารณาจากโครงสร้างของรูปหนุมาน เมื่อมองในสภาพส่วนรวมจะเห็นเป็นแผ่นระนาบใหญ่ ๆ 2 แผ่น และถูกจัดวางอยู่บริเวณด้านซ้ายและด้านขวา

1) การสร้างมิติความตื้นลึก

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยสร้างมิติความตื้นลึกโดยการใช้รูปแบบการสลับด้านประกอบสัดส่วนต่างกัน มีการจัดวางรูปหนุมานที่มีขนาดใหญ่ไว้ด้านซ้าย ซึ่งแสดงให้เห็นถึงระยะใกล้ และรูปหนุมานขนาดเล็กกว่าไว้ด้านขวา แสดงให้เห็นถึงระยะที่ไกลออกไป รวมทั้งมีการจัดวางในลักษณะการสลับด้าน เพื่อเน้นให้เกิดมิติความตื้นลึกของภาพ

2) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

ผลงานชิ้นนี้ ผู้วิจัยใช้รูปทรงเปิด โดยพิจารณาจากการสร้างขอบรูปทรงให้พร่ามัว ด้วยวิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น ทำให้สีพื้นเกิดการประสานกับรูปทรงอย่างอิสระ เกิดความกลมกลืนกันทั้งภาพ

ค. การใช้สี

ผู้วิจัยใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม บริเวณที่เป็นรูปหนุมานมีการใช้สีเขียว บริเวณพื้นหลังของภาพมีการใช้สีเหลืองผนวกกับสีขาวเพื่อสร้างให้ภาพเกิดความกลมกลืน

ง. การระบายสี

ผลงานภาพชื่อ หนุมานชาญศักดา ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อนด้วยสีเหลือง ส่วนตัวหนุมานใช้วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนด้วยสีเขียว ปล่อยไว้พอแห้งหมาด ๆ แล้วจึงระบายสีเหลืองและสีขาว ระบายทับด้วยการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน ผนวกกับการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้นด้วยพู่กันยางให้ทั่วทั้งภาพ โดยมีสีเหลืองเป็นตัวประสานกันระหว่างพื้นภาพและตัวหนุมาน

สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์

จากลักษณะเด่นในการสร้างงานของปิกัสโซ ผู้วิจัยจึงนำบางส่วนมาประยุกต์ใช้สร้างสรรค์เป็นภาพผลงานสีน้ำมัน จำนวน 25 ภาพ ดังมีรายละเอียดสรุปได้ดังนี้

1. แนวความคิดในการสร้างงาน

ผู้วิจัยสร้างผลงาน 25 ภาพ โดยมีแนวความคิดที่หลากหลาย โดยเรียงลำดับจากวิธีการใช้มากที่สุดไปถึงใช้น้อยที่สุด ดังนี้

แนวคิดในการทำลายรูปทรงให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยเกิดเป็นมุมและแผ่นระนาบย่อย ๆ จำนวน 12 ภาพ ได้แก่ ภาพพระลักษณ์ถูกศร ภาพพลยักษ์ ภาพพระลักษณ์กับอินทรชิต ภาพศรนาคบาศ ภาพพระราม แผลงศร ภาพหนุมานกับยักษา ภาพหนังใหญ่ 2 ภาพขุนกระบี่ ภาพพลลิง ภาพนางอังกาศตะไล ภาพราชรถ ยักษา 2 และภาพครุฑราชปักษี 1

แนวความคิดในการตัดทอนรูปทรงให้ง่ายและแบบรูปทรงเรขาคณิต จำนวน 9 ภาพ ได้แก่ ภาพหนุมานกับอินทรชิต, ภาพหนุมาน, ภาพครุฑจับนาค, ภาพพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ, ภาพหนุมานส่งนางบุษมาลี, ภาพพระลักษณ์กับอินทรชิต 2, ภาพหนุมานชาญไชย, ภาพหนังใหญ่ 1 และภาพราชรถยักษา 1

แนวคิดในการนำโครงสร้างของรูปหนังใหญ่ในสภาพรวมง่าย ๆ นำมาจัดวางในลักษณะการสลับด้าน จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพองคตสื่อสาร ภาพทวยเทพเทวิน ภาพพญาครุฑราชปักษี และภาพหนุมานชาญศักดา

2. เนื้อหาของภาพ

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงาน 25 ภาพ โดยมีเนื้อหาของภาพเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม เนื่องจากผู้วิจัยใช้ภาพการแสดงหนังใหญ่วัดขนอน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของสังคมในชุมชนวัดขนอนที่ยังคงอนุรักษ์การแสดงหนังใหญ่ไว้เป็นมรดกทางวัฒนธรรม โดยส่วนใหญ่จะแสดงในเรื่องรามเกียรติ์ เช่น ตอนพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ พระรามแผลงศร หนุมานสู้กับอินทรชิต ซึ่งภาพเหล่านี้จะแสดงให้เห็นถึงลีลาการเชิดหนังที่แสดงให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวประกอบมโหรีปี่พาทย์ และบทพากย์เจรจา ตลอดจนแสงไฟด้านหลังจอที่ช่วยสร้างให้หนังใหญ่มีชีวิตจิตใจมากขึ้น

3. การสร้างสรรค์

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงาน 25 ภาพ โดยใช้วิธีการภายใต้กระบวนการสร้างสรรค์ต่าง ๆ ดังนี้

3.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

3.1.1 ลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม

1) กลุ่มรูปทรงที่เชื่อมต่อกัน จำนวน 9 ภาพ ได้แก่ ภาพหนุมานกับอินทรชิต ภาพหนุมาน ภาพหนังใหญ่ 2 ภาพพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ ภาพพลลิง ภาพนางอังกาศตะไล ภาพราชรถยักษา 2 และภาพองคตสื่อสาร

2) กลุ่มรูปทรงที่ซ้อนกัน จำนวน 7 ภาพ ได้แก่ ภาพขุนกระบี่ ภาพพระลักษณ์กับอินทรชิต ภาพศรนาคบาศ ภาพพระรามแผลงศร ภาพครุฑจับนาค ภาพพญาครุฑราชปักษี ภาพพระลักษณ์กับอินทรชิต 2 และภาพราชรถยักษา 1

3) กลุ่มรูปทรงรวมระนาบ จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพหนุมานกับยักษา ภาพหนุมานชาญไชย และภาพหนุมานส่งนางบุษมาลี

4) กลุ่มรูปทรงรวมระนาบ จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพหนังใหญ่ 1 ภาพพลยักษ์ และภาพพระลักษณ์ถูกศร

5) กลุ่มรูปทรงปรับระนาบ จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพทวยเทพเทวิน ภาพพญาครุฑราชปักษี และภาพหนุมาณชาญศักดา

3.1.2 ทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ

ผลงานทั้งสิ้น 25 ภาพ ผู้วิจัยใช้การจัดวางความเคลื่อนไหวแบบผสมผสานในการสร้างงานเป็นสำคัญ

3.1.3 การสร้างความสมดุล

1) ความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน จำนวน 13 ภาพ ได้แก่ ภาพหนุมานกับอินทรชิต ภาพหนุมาน ภาพพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ ภาพพระลักษณ์กับอินทรชิต ภาพศรนาคบาศ ภาพครุฑจับนาค ภาพพระลักษณ์กับอินทรชิต 2 ภาพพลยักษ์ ภาพนางอังกาศตะไล ภาพศรนาคบาศ ภาพพระลักษณ์ถูกศร ภาพหนุมานกับยักษา และภาพหนุมานส่งนางบุษมาลี

2) ความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน จำนวน 7 ภาพ ได้แก่ ภาพหนังใหญ่ 1 ภาพหนังใหญ่ 2 ภาพราชรถยักษา 1 ภาพขุนกระบี่ ภาพพญาครุฑราชปักษี ภาพหนุมานชาญไชย และภาพราชรถยักษา 2

3) ความสมดุลด้วยน้ำหนักแนวนอน จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพพลลิง ภาพองคตสื่อสาร ภาพทวยเทพเทวิน ภาพพญาครุฑราชปักษี 2 และภาพหนุมานชาญศักดา

4) ความสมดุลด้วยน้ำหนักแนวตั้ง จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพพระรามแผลงศร

3.2 การสร้างรูปทรง

3.2.1 ส่วนประกอบในการสร้างรูปทรง

1) การใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรง จำนวน 20 ภาพ ได้แก่ ภาพหนุมานกับอินทรชิต ภาพหนุมาน ภาพหนังใหญ่ 2 ภาพพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ ภาพพลลิง ภาพนังอังกาศตะไล ภาพศรนาคบาศ ภาพพระรามแผลงศร ภาพพญาครุฑราชปักษี ภาพพระลักษณ์กับอินทรชิต 2 ภาพหนุมานกับยักษา ภาพหนุมานส่งนางบุษมาลี ภาพพลยักษ์ ภาพองคตสื่อสาร ภาพทวยเทพเทวิน ภาพพญาครุฑราชปักษี 2 และภาพหนุมานชาญศักดา

2) การใช้บริเวณว่างบวกและลบเพื่อสร้างรูปทรง จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพครุฑจับนาค ภาพราชรถยักษา ภาพหนุมานชาญไชย และภาพหนังใหญ่ 1

3) การใช้เส้นเพื่อสร้างรูปทรง จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพพระลักษณ์ถูกศร

3.2.2 การสร้างมิติความตื้นลึก

1) ใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน หรือทับซ้อนกัน จำนวน 21 ภาพ ได้แก่ ภาพหนุมานกับอินทรชิต ภาพหนุมานส่งนางบุษมาลี ภาพพระลักษณ์กับอินทรชิต 2 ภาพราชรถยักษา 1 ภาพหนุมาณชาญไชย ภาพหนังใหญ่ 1 ภาพพระลักษณ์ถูกศร ภาพพลยักษ์ ภาพพระลักษณ์กับอินทรชิต ภาพศรนาคบาศ ภาพพระรามแผลงศร ภาพหนุมาณกับยักษา ภาพหนังใหญ่ 2 ภาพขุนกระบี่ ภาพพลลิง ภาพนางอังกาศตะไล และภาพราชรถยักษา 2

2) ใช้รูปแบบการสลับด้านประกอบสัดส่วนต่างกัน จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพองคตสื่อสาร ภาพทวยเทพเทวิน ภาพพญาครุฑราชปักษี 2 และภาพหนุมานชาญศักดา

3.2.3 การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น

1) แบบรูปทรงแตกกระจาย จำนวน 16 ภาพ ได้แก่ ภาพหนุมานกับอินทรชิต ภาพหนุมาน ภาพหนังใหญ่ 1 ภาพพลลิง ภาพนางอังกาศตะไล ภาพราชรถยักษา 2 ภาพขุนกระบี่ ภาพพระลักษณ์กับอินทรชิต ภาพศรนาคบาศ ภาพพระรามแผลงศร ภาพครุฑจับนาค ภาพหนุมานกับยักษา ภาพหนุมานชาญไชย ภาพหนังใหญ่ 2 ภาพพลยักษ์ และภาพพระลักษณ์ถูกศร

2) แบบรูปทรงเปิด จำนวน 9 ภาพ ได้แก่ ภาพพญาครุฑราชปักษี ภาพพระลักษณ์กับอินทรชิต 2 ภาพพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ ภาพหนุมานส่งนางบุษมาลี ภาพราชรถยักษา 1 ภาพองคตสื่อสาร ภาพทวยเทพเทวิน ภาพพญาครุฑราชปักษี และภาพหนุมานชาญศักดา

3.3 การใช้สี

3.3.1 ใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงกันข้าม จำนวน 12 ภาพ ได้แก่ ภาพพลลิง ภาพนางอังกาศตะไล ภาพขุนกระบี่ ภาพพระลักษณ์กับอินทรชิต ภาพศรนาคบาศ ภาพหนุมานกับยักษา ภาพราชรถยักษา 1 ภาพพระลักษณ์กับอินทรชิต 2 ภาพพญาครุฑราชปักษี ภาพหนุมานชาญไชย และภาพพลยักษ์

3.3.2 ใช้สีตัดกันในกลุ่มสีร้อนและเย็น จำนวน 8 ภาพ ได้แก่ ภาพหนังใหญ่ 2 ภาพพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ ภาพราชรถยักษา 2 ภาพพระรามแผลงศร ภาพครุฑจับนาค ภาพพระลักษณ์ถูกศร ภาพหนุมานส่งนางบุษมาลี และภาพองคตสื่อสาร

3.3.3 ใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีใกล้เคียงกัน จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพหนุมานกับอินทรชิต ภาพหนุมาน ภาพหนังใหญ่ 1 และภาพทวยเทพเทวิน

3.3.4 ใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวม จำนวน 2 ภาพ ได้แก่ ภาพพญาครุฑราชปักษี 2 และภาพหนุมานชาญศักดา

3.4 วิธีการระบายสี

3.4.1 วิธีการระบายสีผสมแสดงน้ำหนัก จำนวน 14 ภาพ ได้แก่ ภาพครุฑจับนาค ภาพพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ ภาพหนุมานส่งนางบุษมาลี ภาพพระลักษณ์กับอินทรชิต ภาพพระลักษณ์ถูกศร ภาพพระยักษ์ ภาพพระลักษณ์กับอินทรชิต ภาพศรนาคบาศ ภาพพระรามแผลงศร ภาพหนุมานกับยักษา 1 ภาพหนังใหญ่ 2 ภาพพลลิง ภาพนางอังกาศตะไล และภาพพญานาคครุฑราชปักษี

3.4.2 วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืน จำนวน 6 ภาพ ได้แก่ ภาพหนุมานกับอินทรชิต ภาพรถยักษา ภาพหนุมานชาญไชย ภาพหนังใหญ่ 1 ภาพขุนกระบี่ และภาพราชรถยักษา 2

3.4.3 วิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพทวยเทพเทวิน ภาพพญานาคครุฑราชปักษี 2 และภาพหนุมานชาญศักดา

3.4.4 วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน จำนวน 1 ภาพ ได้แก่ ภาพองคตสื่อสาร

จากข้อมูลข้างต้น สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ได้ดังนี้คือ

แนวความคิดในการสร้างงาน ผู้วิจัยพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 25 ภาพ โดยมีแนวความคิดในการสร้างงานที่หลากหลาย

เนื้อหาของภาพ ผู้วิจัยใช้เนื้อหาของภาพในประเด็นเนื้อหาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม

การสร้างสรรค์

การจัดโครงสร้างของภาพ ผู้วิจัยสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นกลุ่มรูปทรงที่เชื่อมต่อกันมากที่สุด และกลุ่มรูปทรงรวมบนระนาบน้อยที่สุด ส่วนทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพนั้น จะสร้างความเคลื่อนไหวแบบผสมผสานในผลงานของทุกภาพ และการสร้างความสมดุลนั้น ผู้วิจัยสร้างค ามสม

ดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันมากที่สุด และความสมดุลด้วยน้ำหนักในแนวตั้งน้อยที่สุด

การสร้างรูปทรง ผู้วิจัยใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรงมากที่สุด และใช้เส้นเพื่อสร้างรูปทรงน้อยที่สุด ในส่วนของการสร้างมิติความตื้นลึก ผู้วิจัยใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันหรือทับซ้อนกันในผลงานของทุกภาพ และสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นแบบรูปทรงแตกกระจายมากที่สุด และแบบรูปทรงเปิดน้อยที่สุด

การใช้สี ผู้วิจัยสีตัดกันในกลุ่มสีตรงข้ามมากที่สุด และใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีใกล้เคียงน้อยที่สุด

วิธีการระบายสี ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีมากที่สุด 3 อันดับแรกตามลำดับ คือ วิธีการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี วิธีการระบายสีเรียบกลมกลืนและวิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น ส่วนวิธีที่ผู้วิจัยใช้น้อยที่สุดคือ วิธีการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน

บทที่ 5
การสรุปและอภิปรายผล

จากงานวิจัยหัวข้อ "จิตรกรรมแนวคิวบิสม์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของปาโบล ปิกัสโซ (ช่วง ค.ศ.1906 – 1915)" นั้น ผู้วิจัยดำเนินการตามหัวข้อต่อไปนี้

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย

1.1 เพื่อศึกษาวิจัยผลงานจิตรกรรมตามแนวลักทธิคิวบิสม์ของปาโบล ปิกัสโซ ช่วง ค.ศ.1906 – 1915 ในประเด็น

1.1.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

1.1.2 เนื้อหาของภาพ

1.1.3 การสร้างสรรค์

(1) การจัดโครงสร้างของภาพ

(2) การสร้างรูปทรง

(3) การใช้สี

(4) วิธีการระบายสี

1.2 เพื่อนำข้อมูลเกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรงและวิธีการระบายสีที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมตามแนวคิวบิสม์ของปาโบลปิกัสโซมาพัฒนาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสีน้ำมันตามแนวลัทธิคิวบิสม์ในเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังใหญ่

2. ความสำคัญของการวิจัย

2.1 ทำให้ทราบถึงลักษณะของการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมตามแนวคิวบิสม์ของปาโบล ปิกัสโซ ช่วง ค.ศ.1906 – 1915 ในประเด็นแนวความคิดในการสร้างงาน เนื้อหาของภาพและกระบวนการสร้างสรรค์

2.2 สามารถนำผลจากศึกษาเกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรง การใช้สีและวิธีการระบายสีมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม

2.3 จะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนวิชาจิตรกรรมและประวัติศาสตร์ศิลป์ในระดับอุดมศึกษา

3. ขอบเขตของการวิจัย

3.1 ในงานวิจัยฉบับนี้ จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมตามแนวคิวบิสม์ของศิลปินที่ชื่อ ปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso) ช่วง ค.ศ.1906 – 1915 ซึ่งผู้วิจัยได้สุ่มจากผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันจำนวน 164 ภาพ ที่จัดอยู่ในกลุ่มแนวคิดหรืออิทธิพลที่ได้รับ

3.1.1 กลุ่มงานจิตรกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะพรี - โรมัน ไอเบอเรียน อิทธิพลจากศิลปะอา พรีกันและแนวคิดจากเซซานน์

3.1.2 กลุ่มงานจิตรกรรมคิวบิสม์แบบวิเคราะห์

3.1.3 กลุ่มงานจิตรกรรมคิวบิสม์แบบสังเคราะห์

จากนั้น ผู้วิจัยได้นำกลุ่มตัวอย่างไปตรวจสอบการเป็นกลุ่มตัวแทนจากผู้ทรงคุณวุฒิ 5 ท่าน และได้ผลงานที่เป็นกลุ่มตัวอย่างจำนวน 21 ภาพ ดังนี้

(1) ผลงานชื่อ Self – portrait with a Palette. Oil on canvas. 92 × 73 cm. 1906.

(2) ผลงานชื่อ Porthrait of Gertrude Stein. Oil on canvas. 99.6 × 81.3 cm. 1906.

(3) ผลงานชื่อ Two nude. Oil on canvas. 151.3 × 93 cm. 1906.

(4) ผลงานชื่อ Two Dance of the Veils (Nude with Drapes). Oil on canvas. 150.3 × 100.3 cm. 1907.

(5) ผลงานชื่อ Les Demoiselles d′ Avignon. Oil on canvas. 93 × 66 cm. 1907.

(6) ผลงานชื่อ Three Woman. Oil on canvas. 200 × 178 cm. 1908.

(7) ผลงานชื่อ Woman with Fan. Oil on canvas. 101 × 81 cm. 1909.

(8) ผลงานชื่อ Portrait of Ambroise Vollard. Oil on canvas. 93 × 66 cm. 1910.

(9) ผลงานชื่อ Portrait of Daneiel-Henry Kahnweiler. Oil on canvas. 100.6 × 72.8 cm. 1910.

(10) ผลงานชื่อ The Guitar Player. Oil on canvas. 100 × 73 cm. 1910.

(11) ผลงานชื่อ Girl with a Mandolin. (Fanny Tellier). Oil on canvas. 100.3 × 73.6 cm. 1910.

(12) ผลงานชื่อ The Clarinet. Oil on canvas. 61 × 50 cm. 1911

(13) ผลงานชื่อ Violin "Jolie Eva". Oil on canvas. 61 × 81 cm. 1912.

(14) ผลงานชื่อ Poet. Oil on canvas. 60 × 48 cm. 1912.

(15) ผลงานชื่อ Still Life with chair Caning. Oil on oilcloth on canvas framed with cord. 29 × 37 cm. 1912.

(16) ผลงานชื่อ Violin at a café (Violin, Glass, Bottle). Oil on canvas. 81 × 54 cm. 1913.

(17) ผลงานชื่อ Woman in a chemise Sitting in an Armchair. Oil on canvas. 1914.

(18) ผลงานชื่อ Portrait of a Young Girl. Oil on canvas. 130 × 96.5 cm. 1914

(19) ผลงานชื่อ Man with a Moustache. Oil and glued printed fabric on canvas. 65.5 × 46.6 cm. 1910.

(20) ผลงานชื่อ Harlequin. Oil on canvas. 183.5 × 105.1 cm. 1915.

(21) ผลงานชื่อ Man with a Pipe. (The smoker). Oil and pasted paper on canvas. 138 × 66.3 cm. 1915.

3.2 งานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมในแนวลัทธิคิวบิสม์ของปาโบล ปิกัสโซ ช่วง ค.ศ.1906 – 1915 เฉพาะประเด็นต่อไปนี้

3.2.1 แนวความคิดในการสร้างงาน

3.2.2 เนื้อหาของภาพ

3.2.3 การสร้างสรรค์

ก. การจัดโครงสร้างของภาพ

ข. การสร้างรูปทรง

ค. การใช้สี

ง. วิธีการระบายสี

3.3 ผลที่ได้จากการศึกษาเกี่ยวกับการจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรง การใช้สี และวิธีการระบายสีในงานจิตรกรรมแนวลัทธิคิวบิสม์ของปาโบล ปิกัสโซ จะนำมาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันตามแนวลัทธิคิวบิสม์ในเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังใหญ่

4. สมมติฐานของการวิจัย

4.1 การสร้างงานจิตรกรรมตามแนวลัทธิคิวบิสม์ของปาโบล ปิกัสโซ ช่วง ค.ศ.1906 - 1915

4.1.1 แนวความคิดในการสร้างงานส่วนใหญ่จากหน้ากาก และประติมากรรมแบบอาฟริกัน และจากการตัดทอนรูปทรงไปสู่รูปทรงเรขาคณิตให้เห็นเป็นแผ่นระนาบ

4.1.2 เนื้อหาของภาพ ส่วนใหญ่จะเป็นภาพเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม และเกี่ยวกับวัตถุและสิ่งแวดล้อม

4.1.3 การสร้างสรรค์

ก. ใช้การจัดโครงสร้างของภาพที่เน้นการสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม เป็นกลุ่มรูปทรงที่ซ้อนกันมากที่สุด และกลุ่มรูปทรงปรับระนาบน้อยที่สุด ในส่วนของทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพเป็นแบบผสมผสานมากที่สุด และเคลื่อนไหวในแนวดิ่งน้อยที่สุด รวมทั้งการสร้างความสมดุลของภาพจะเน้นการสร้างความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน และความสมดุลด้วยน้ำหนักในแนวตั้งน้อยที่สุด

ข. ใช้การสร้างรูปทรงด้วยระนาบมากที่สุด และการใช้เส้นเพื่อสร้างรูปทรงน้อยที่สุด ในส่วนของการสร้างมิติความตื้นลึก ใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกัน หรือทับซ้อนกันมากที่สุด และใช้รูปแบบการสลับด้านประกอบสัดส่วนต่างกันน้อยที่สุด รวมทั้งการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นแบบรูปทรงแตกกระจายมากที่สุด และใช้แบบรูปทรงปิดน้อยที่สุด

ค. การใช้สีที่ปิกัสโซใช้มากที่สุดคือ การใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวมมากที่สุด และใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงกันข้ามน้อยที่สุด

ง. วิธีการระบายสีที่ปิกัสโซใช้มากที่สุดตามลำดับนั้น ได้แก่ การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืน และการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน ส่วนวิธีในการระบายสีที่ใช้น้อยที่สุดได้แก่ การระบายสีกลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน และการระบายสีสร้างพื้นผิวใต้ภาพ

4.2 ผู้วิจัยจะสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งมีแนวความคิดและเนื้อหาของภาพที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังใหญ่ ส่วนการสร้างสรรค์ผลงานนั้น ผู้วิจัยสามารถนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของผู้วิจัยที่สามารถสื่อความรู้สึกของแสงสี บรรยากาศและความเพลิดเพลินที่เกิดจากการแสดงหนังใหญ่ในบริเวณของสังคมในชุมชนวัดขนอนได้อย่างชัดเจน

5. สรุปผลการศึกษาวิเคราะห์

ผลการศึกษาสอดคล้องกับสมมติฐานที่ตั้งไว้ กล่าวคือ ลักษณะงานจิตรกรรมตามแนวลัทธิคิวบิสม์ของปาโบล ปิกัสโซ นั้น มีแนวความคิดที่หลากหลาย และมีเนื้อหาของภาพโดยส่วนใหญ่เกี่ยวกับมนุษย์และสังคม งานจิตรกรรมของปิกัสโซได้รับอิทธิพลจากสภาพสังคมบนถนนอาวิญองนั้นอย่างมาก เช่น ผลงานชื่อ "Les Demoiselles d' Avignon" ในปี 1907 ผลงานชื่อ Two Dance of the Veils (Nude with Drapes)" ในปี 1907 และผลงานชื่อ "Three Woman" ในปี 1908 เป็นต้น

นอกจากนี้ ผลการศึกษายังสอดคล้องกับสมมติฐานในส่วนที่เป็นวิธีการจัดโครงสร้างของภาพ กล่าวคือ ปิกัสโซใช้การจัดโครงสร้างของภาพที่เน้นการสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นกลุ่มรูปทรงที่ซ้อนกันมากที่สุด รวมทั้งมีการสร้างความสมดุลที่เน้นการสร้างความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันมากที่สุด รวมทั้งการสร้างมิติความตื้นลึก ปิกัสโซใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันหรือทับซ้อนกันมากที่สุด นอกจากนี้ ในส่วนของการใช้สีปิกัสโซใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีส่วนรวมมากที่สุด รวมทั้งการสร้างทิศทางความเคลื่อนไหวส่วนรวมของภาพ ปิกัสโซใช้แบบผสมผสานมากที่สุด

อย่างไรก็ตาม ในส่วนของการสร้างรูปทรง และการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น ศึกษาพบว่า ปิกัสโซสร้างรูปทรงโดยการใช้เส้นสร้างรูปทรงมากที่สุด เป็นผลต่างไปจากที่สมมติฐานตั้งไว้ อีกทั้งผลงานส่วนใหญ่จะสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นเป็นแบบรูปทรงเปิดมากที่สุด ซึ่งต่างไปจากที่สมมติฐานตั้งไว้เช่นกัน

ลักษณะเด่นของการสร้างภาพจิตรกรรมของปิกัสโซ

การจัดโครงสร้างของภาพที่สนใจ โดยปิกัสโซเน้นการสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวม เป็นกลุ่มรูปทรงที่เชื่อมกัน มีการสร้างทิศทางความเคลื่อนไหวแบบผสมผสานและมีการสร้างความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากัน ซึ่งในทรรศนะของผู้วิจัย การจัดโครงสร้างของภาพเช่นนี้ สามารถสร้างความเป็นเอกภาพ (Unity) ภายในผลงานได้ดี

ในส่วนของการสร้างรูปทรงนั้นมีการสร้างรูปทรงที่หลากหลาย โดยในระยะแรก (ค.ศ.1906 – 1909) ปิกัสโซมักจะใช้เส้นเพื่อสร้างรูปทรง ต่อมาในช่วง ค.ศ.1909 – 1915 ปิกัสโซมีการพัฒนาไปสู่การใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรง พร้อมกับการใช้บริเวณบวกและลบเพื่อสร้างรูปทรง

ส่วนวิธีการระบายสีมีวิธีการที่หลากหลาย ทั้งนี้ พิจารณาจากผลการศึกษาวิเคราะห์ที่สรุปได้ว่าภายในผลงาน 21 ภาพ ปิกัสโซเลือกใช้วิธีการระบายสีถึง 7 วิธี โดยวิธีที่ใช้มากที่สุดคือ การระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีขอบคม การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี การระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ การระบายสีเป็นจุด การระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกันและการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น

วิธีการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย

จากลักษณะเด่นในการสร้างงานของปิกัสโซ ผู้วิจัยจึงนำบางส่วนมาดัดแปลง และสร้างสรรค์เป็นผลงานของผู้วิจัย จำนวน 25 ภาพ ดังนี้

ผลงานชื่อ หนุมานกับอินทรชิต. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ หนุมาน. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ ครุฑจับนาค. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ พระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ หนุมานส่งนางบุษมาลี. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ พระลักษณ์กับอินทรชิต. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ ราชรถยักษา 1. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ หนุมานชาญไชย. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ หนังใหญ่ 1. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซม. 2544.

ผลงานชื่อ พระลักษณ์ถูกศร. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ พลยักษ์. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ พระลักษณ์กับอินทรชิต 1. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ ศรนาคบาศ. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ พระรามแผลงศร. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ หนุมานกับยักษา. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ หนังใหญ่ 2. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ ขุนกระบี่. สีน้ำมันบนผาใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ พลลิง. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ นางอังกาศตะไล. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 × 100 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ ราชรถยักษา 2. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ พญาครุฑราชปักษี. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 × 120 ซ.ม. 2544.

ผลงานชื่อ องคตสื่อสาร. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 90 X 100 ซ.ม. 2544

ผลงานชื่อ ทวยเทพเทวิน. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 X 120 ซ.ม. 2544

ผลงานชื่อ พญาครุฑราชปักษี 2. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 X 120 ซ.ม. 2544

ผลงานชื่อ หนุมานชาญศักดา. สีน้ำมันบนผ้าใบ. 100 X 120 ซ.ม. 2544

ทั้งนี้ สิ่งที่ผู้วิจัยพัฒนาสร้างสรรค์จากลักษณะเด่นในการสร้างงานของปิกัสโซ มีดังนี้

การจัดโครงสร้างของภาพ ผู้วิจัยนำวิธีการสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมของภาพ ซึ่งเป็นกลุ่มรูปทรงที่ซ้อนกันจากผลงานส่วนใหญ่ของปิกัสโซมาเป็นแนวทางในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของ ผู้วิจัย โดยได้พัฒนาดังกล่าวไปสู่การสร้างกลุ่มรูปทรงปรับระนาบ

สำหรับการสร้างรูปทรง ผู้วิจัยนำพัฒนาการการสร้างรูปทรงของปิกัสโซมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของตนเอง โดยการสร้างผลงานที่เริ่มจากการใช้ระนาบที่มีลักษณะเป็นเหลี่ยมคล้ายรูปทรงเรขาคณิตพัฒนาไปสู่การใช้ระนาบที่ซ้อนทับกัน และสุดท้ายพัฒนาไปสู่การใช้ระนาบในลักษณะง่าย ๆ ไม่ซับซ้อน มองเห็นในสภาพรวมมากกว่ารายละเอียด

วิธีการระบายสี ผู้วิจัยนำแนวคิดการใช้วิธีการระบายสีที่หลากหลาย ซึ่งปรากฏในผลงานชิ้นหนึ่ง ๆ ของปิกัสโซ มาเป็นแนวทางในการพัฒนาสร้างสรรค์ โดยนำผลงานชิ้นหนึ่ง ๆ ของผู้วิจัย จะนำวิธีการระบายสีที่เรียบง่ายมาใช้เพื่อให้สามารถสร้างผลงานที่ตรงความต้องการของผู้วิจัยและสามารถสื่อถึงบรรยากาศของการแสดงหนังใหญ่ได้มากที่สุด นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้พัฒนาสร้างสรรค์วิธีการระบายสีที่นอกเหนือจากวิธีการของปิกัสโซ วิธีดังกล่าวได้แก่ วิธีการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น โดยใช้สีที่มีน้ำหนักเข้มและน้ำหนักอ่อนระบายลงส่วนที่เป็นรูปทรงของหนังใหญ่และพื้นตามลำดับจากนั้นปล่อยให้แห้งหมาด ๆ แล้วจึงใช้สีดังกล่าวระบายทับสลับกันระหว่างรูปทรงกับพื้น จากนั้นใช้พู่กันยางขูดขีดลงตามลงไปทำให้เกิดเส้นตามต้องการอย่างอิสระ สิ่งที่ได้จากวิธีการนี้ คือภาพจะปรากฏออกมาเป็นรูปโครงสร้างของหนังใหญ่ที่ประสานกับพื้นภาพทำให้ภาพดูพร่ามัวและเกิดบรรยากาศแสงเงาของหนังใหญ่

สรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

แนวความคิดในการสร้างงาน ผู้วิจัยพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 25 ภาพ โดยมีแนวความคิดในการสร้างงานที่หลากหลาย

เนื้อหาของภาพ ผู้วิจัยใช้เนื้อหาของภาพในประเด็นเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม

การสร้างสรรค์

การจัดโครงสร้างของภาพ ผู้วิจัยสร้างลักษณะของกลุ่มรูปทรงโดยรวมเป็นกลุ่มรูปทรงที่เชื่อมต่อกันมากที่สุด และใช้รูปทรงร่วมกันน้อยที่สุด ในส่วนของการสร้างทิศทางความเคลื่อนไหว ผู้วิจัยจะสร้างความเคลื่อนไหวแบบผสมผสานในผลงานของทุกภาพ และการสร้างความสมดุลนั้น ผู้วิจัยสร้างความสมดุลแบบสองข้างไม่เท่ากันมากที่สุด และสร้างความสมดุลด้วยน้ำหนักในแนวตั้งน้อยที่สุด

การสร้างรูปทรง ผู้วิจัยใช้ระนาบเพื่อสร้างรูปทรงมากที่สุด และใช้เส้นเพื่อสร้างรูปทรงน้อยทีสุด ในส่วนของการสร้างมิติความตื้นลึก ผู้วิจัยใช้รูปแบบให้มีขนาดต่างกัน บังกันหรือทับซ้อนกันทั้งหมดของผลงาน และการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้น ผู้วิจัยใช้แบบรูปทรงแตกกระจายมากที่สุด และใช้แบบรูปทรงเปิดน้อยที่สุด

การใช้สี ผู้วิจัยใช้สีตัดกันในกลุ่มสีตรงกันข้ามมากที่สุด และใช้สีกลมกลืนในกลุ่มสีใกล้เคียงกันน้อยที่สุด

วิธีการระบายสี ผู้วิจัยใช้วิธีการระบายสีมากที่สุด 3 อันดับแรกตามลำดับคือ การระบายสีผสมแสดงน้ำหนัก การระบายสีเรียบกลมกลืน การระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น ส่วนวิธีที่ผู้วิจัยใช้น้อยที่สุดคือ การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน

6. การอภิปรายผล

จากการศึกษาวิเคราะห์ ผู้วิจัยสามารถอภิปรายผลได้ว่า การสร้างผลงานศิลปะตามแนวลัทธิคิวบิสม์นั้น มาจากพื้นฐานความคิดว่า "โครงสร้างทางเรขาคณิต เป็นรากฐานของรูปทรงในธรรมชาติทั้งมวล ถ้าเข้าใจรูปทรงของโลกภายนอกและโครงสร้างตามความเป็นจริงแล้ว จงมองดูรูปทรงเหล่านั้น ให้เป็นเหลี่ยมเป็นลูกบาศก์ง่าย ๆ" ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดทางเดียวกันกับทฤษฎีเกสตอลท์ที่กล่าวถึง "การรับรู้โครงสร้างของวัตถุในลักษณะง่าย ๆ ไม่ซับซ้อน โดยรับรู้สภาพส่วนรวมมากกว่ารายละเอียดปลีกย่อย" ในส่วนของเนื้อหาโดยเฉพาะผลงานของปิกัสโซ จะเกี่ยวข้องกับมนุษย์และสังคม ส่วนกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมตามแนวลัทธิคิวบิสม์จะไม่มีขอบเขตจำกัดใด ๆ ทั้งในแง่แนวความคิดในการสร้างงาน เนื้อหาของภาพ และการสร้างสรรค์

แต่อย่างไรก็ตาม ศิลปินในลัทธิคิวบิสม์แต่ละท่าน ย่อมจะมีลักษณะเด่นเป็นของตนเอง ดังเช่นลักษณะเด่นในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมของปาโบล ปิกัสโซ ทั้งนี้ ลักษณะเด่นดังกล่าวถือว่าเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันของผู้วิจัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการจัดโครงสร้างของภาพ การสร้างรูปทรง การใช้สีและวิธีการระบายสีของปาโบล ปิกัสโซ

7. ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง จิตรกรรมแนวคิวบิสม์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของปาโบล ปิกัสโซ (ช่วง ค.ศ.1906 – 1915) ยังมีประเด็นที่น่าจะนำมาวิจัยและพัฒนา (Research and Development) กันต่อไป อาทิ

1. การศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ของศิลปินท่านอื่น เช่น จอร์จ บราค (George Braque) เฟอร์นานต์ เลเจร์ (Fernand Leger) เป็นต้น

2. การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมแนวคิวบิสม์ที่มีผลต่องานลัทธิฟิวเจอริสม์ (Futurism)

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กิตติมา อมรทัต.(2530). *ประวัติจิตรกรรม*. กรุงเทพฯ : กระทรวงศึกษาธิการ.

โกสม สายใจ. (2540). *สีและการใช้สี*. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.

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

_____. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์,สมภพ จงจิตต์โพธา เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ภาควิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ 12 พฤศจิกายน 2542, 13 กุมภาพันธ์ 2543.

ชะลูด นิ่มเสมอ. (2543). *องค์ประกอบศิลปะ*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

ชัยณรงค์ เจริญพานิชยกุล. (ม.ป.ป.)*เอกสารคำสอนวิชาจิตรกรรมสำหรับครู*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชะวัชชัย ภาติณธุ. (2532). *ศิลปะศิลปิน(หรือศิลปินศิลปะ)*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ประเสริฐ ศีลรัตนา. (2523). *ความเข้าใจศิลปะ*. กรุงเทพฯ : O.S. PRINTING HOUSE.

ปริญญา ตันติสุข เป็นผู้ให้สัมภาษณ์,สมภพ จงจิตต์โพธา เป็นผู้สัมภาษณ์,ที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ เมื่อวันที่ 12 พฤศจิกายน 2542.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2531). *สาระน่ารู้ในศิลปะ*. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮาส์.

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

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2535ก). *ทฤษฎีสีเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2535ข). *ศิลปะและความงาม*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2537ก). *มนุษย์กับความงาม*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2537ข). *ศิลปะร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ : วิฒวลอาร์ต.

_____. (2539ก). *การออกแบบ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2539ข). *ประวัติศาสตร์ศิลป์และการออกแบบ*. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

_____. (2539ค). *ศิลปศึกษา*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

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

_____. (2542). *มติชนสุดสัปดาห์*. กรุงเทพฯ : พิฆเณศ.

_____. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์,สมภพ จงจิตต์โพธา เป็นผู้สัมภาษณ์,ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เมื่อ 18 มกราคม 2543.

สงวน รอดบุญ. (2533). *ลัทธิและสกุลช่างศิลปะตะวันตก*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สมศักดิ์ เชาวน์ธาดาพงศ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์,สมภพ จงจิตต์โพธา เป็นผู้สัมภาษณ์,ที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อวันที่ 27 ตุลาคม 2542.

สุชาติ เถาทอง. (2536). *หลักการทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ : นำอักษร.

สุชาติ สุทธิ. (2535). *เรียนรู้การเห็น : พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

เสถียร ชังเกตุ.(2534). *หนังใหญ่*. กรุงเทพฯ : ชวนพิมพ์

อัศนีย์ ชูอรุณ. (2534). *จิตรกรรมสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

อารี สุทธิพันธุ์. (2517). *เข้าใจจิตรกรรม*. กรุงเทพฯ : วัฒนาพานิช.

_____. (2528ก). *ศิลปกับมนุษย์*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

_____. (2528ข). *ศิลปนิยม*. กรุงเทพฯ : กระทรวงศึกษาธิการ.

อารี สุทธิพันธุ์. (2535ก). *การระบายสีน้ำ*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2535ข). *The 76*. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา.

_____. (2541,กรกฎาคม-ธันวาคม). "มองย้อนหลัง:เทคนิคกระบวนการพื้นฐานของจิตรกรรม", *ศิลปกรรมศาสตร์*. 6(2) : 42.

_____. (2535). *60 ปี นักคิด นักศึกษาค้นคว้า นักวิชาการ ศิลปินเขียนภาพ และนักสร้างสรรค์มนุษย์ อารี สุทธิพันธุ์*. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

_____. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์,สมภพ จงจิตต์โพธา เป็นผู้สัมภาษณ์,ที่ภาควิชาศิลปะ สถาบันราชภัฏนครปฐม เมื่อวันที่ 31 ตุลาคม 2542,6 กุมภาพันธ์ 2543.

Arnason, H.H.(1988). *A History of Modern Art*. London : Thamen and Hudson.

Chipp,Herschel B.(1986). *Theories of Modern Art*. USA : University of California Press.

Duane, O.B.(1996). *Picasso*. London : Brockhampton Press.

Ferrier, Jean-Louis (1996). *Picasso*. Litaly : Finest S.A/Editions Pierre Terrail.

Hyman, Kay. (1994). *Picasso and Cubism*. USA : JG Press.

Knope, Alfred A.(1993). *Great french Paintings From The Barnes Foundation*. New York : Lincoln University Press.

Leal, Brigitte and Bernadac, Marie-Laure.(1992). *Picasso & Thing*. Cleveland : The Cleveland Museum of Art.

Penrose, Roland.(1991). *Picasso*. London : Phaidon Press Limited.

Walther, Ingo F. (1995). *Pablo Picasso 1881-1973 Volumn 1 : The Work 1890-1936*. Germany : Benedikt Tasche.

ประวัติผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ – ชื่อสกุล	นายสมภพ จงจิตต์โพธา
วันเดือนปีเกิด	22 สิงหาคม 2506
สถานที่เกิด	อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	4/4 ถ.โรงพยาบาล-บ้านฆ้อง อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี 70120
ตำแหน่งหน้าที่การงานในปัจจุบัน	อาจารย์ 1 ระดับ 5 หัวหน้าคณะวิชาศิลปกรรม คณะวิชาศิลปกรรม วิทยาลัยเทคนิคโพธาราม
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยเทคนิคโพธาราม ถนนเพชรเกษม(สายเก่า) อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี 70120
ประวัติการศึกษา	- มัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนโพธาวัฒนาเสนี อ.โพธาราม จ.ราชบุรี - มัธยมศึกษาปีที่ 5 วิทยาลัยศิลป กรมศิลปากร - ประกาศนียบัตรศิลปศึกษาชั้นต้น วิทยาลัยช่างศิลป กรมศิลปากร - ประกาศนียบัตรศิลปศึกษาชั้นสูง วิทยาลัยช่างศิลป กรมศิลปากร - ศึกษาศาสตร์บัณฑิต (ศิลปกรรม – จิตรกรรมไทย) คณะศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา วิทยาเขตเพาะช่าง - ศิลปกรรมศาสตรหมาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ (ศป.ม.) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
การแสดงวานครั้งสำคัญ	พ.ศ.2524-2527 การแสดงงานศิลปกรรม วิทยาลัยช่างศิลป พ.ศ.2524 การแสดงงานศิลปกรรมแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 3 ณ วิทยาเขตเพาะช่าง พ.ศ.2526 การแสดงงานจิตรกรรมไทยของผู้ได้รับทุนนริศรานุวัติวงศ์ ณ ตำหนักปลายเนิน

พ.ศ.2528	ร่วมเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดลำน้ำ อ.บางแพ จ.ราชบุรี
พ.ศ.2530	การแสดงงานศิลปกรรม วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา
พ.ศ.2539	การแสดงงานจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชการที่ 9 เนื่องในโอกาสฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี ณ อาคารสำนักงานใหญ่ ธนาคารกสิกรไทย จำกัด (มหาชน)
	การแสดงงานจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 20 ณ หอศิลป์ผ่านฟ้าศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)
พ.ศ.2540	การแสดงงานจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 21 ณ หอศิลป์ผ่านฟ้าศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)
พ.ศ.2542	การแสดงงานนิทรรศการทัศนศิลป์เทิดพระเกียรติ 72 พรรษา ณ หอศิลป์ธนบุรี สถาบันราชภัฏธนบุรี